



Jäger und Beute

Jagdgemälde der
Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen

Impressum

Herausgeber Dr. Andreas Neuwöhner im Auftrag der Stadt Paderborn

Autoren Dr. Silke Köhn
Dr. Fred Kaspar
Verena Ebel M.A.

Fotos S. 7f, 16-18 rechts oben, 19 links, 21, 36f, 45f, 49, 51 Dr. Silke Köhn
Titelbild, S. 8, 9, 10 links, 12, 13, 14 rechts, 18 links und unten, 19 rechts, 31-35, 38-40, 42-44,
47, 48, 50: Verena Ebel M.A.
S. 23/27: Lippisches Landesmuseum Detmold

Layout onebreaker.de

Druck Häuser KG, 2019

ISBN 978-3-00-064322-4

Korrigierte Online-Ausgabe Mai 2020

**Fürstenberg Stiftung
Eggeringhausen**

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



 **Residenzmuseum
Schloß Neuhaus**

Titelmotiv: Jagdhund, Enten im Schilf aufspürend, Philipp Ferdinand de Hamilton (*Brüssel um 1667 – †1750 Wien)

Jäger und Beute

Jagdgemälde der
Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen

Ausstellung im Residenzmuseum zu Schloß Neuhaus
29. November 2019 bis 28. Juni 2020



Aufbruch zur Parforcejagd in der Eichenallee bei lippischen Jagdschloss Lopshorn (Detail).
Ölgemälde von Carl Röttteken (Lippisches Landesmuseum Detmold).

Jäger und Beute

eine Ausstellung im Residenzmuseum Schloß Neuhaus

Dr. Andreas Neuwöhner

Das Residenzmuseum Schloß Neuhaus präsentiert in den Fürstenzimmern des Schlosses Gemälde, Gläser und Waffen der Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen. Von Monsignore Dr. Michael Freiherr von Fürstenberg gegründet, sind in der Stiftung die Kunstschätze zusammengeführt, die sich seit dem 19. Jahrhundert auf Schloß Eggeringhausen bei Anröchte befanden. Die hohe Qualität der Kunstgegenstände und die Provenienz aus westfälischem Adelsbesitz ermöglicht es, die Lebenswelten des westfälischen Adels aus unterschiedlichen Perspektiven zu erforschen. Mein Dank gilt der Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen, die einen großen Teil ihrer Sammlung dem Residenzmuseum anvertraut hat. Herzlichen Dank an Hubertus von Fürstenberg und Dr. Peter von Fürstenberg für das Vertrauen.

Aus dem Bestand der Stiftung heraus ist die Ausstellung „Jäger und Beute“ von Frau Dr. Silke Köhn zusammengestellt worden. In ihrem Essay stellt sie uns die Jagdbilder vor und gibt uns einen tiefen Einblick in die Bildproduktion der Zeit. Meinen besten Dank für die Zusammenarbeit an dieser Ausstellung und der Publikation. Für die Präsentation im Residenzmuseum wurden neun der insgesamt 14 Gemälde restauriert bzw. konserviert. Dies geschah mit Hilfe des Förderprogramms Restaurierungen des Landes Nordrhein-Westfalen. Nun sind die Bilder erstmals für ein breites Publikum zugänglich. Ich danke Verena Ebel, die die Restaurierung vorgenommen hat und in ihrem Beitrag die Vorgehensweise erläutert. Von ihr stammt auch ein Großteil der wunderbaren Fotografien der Gemälde.

Das Schloss zu Neuhaus war bis zur Säkularisierung 1802/03 die Residenz der Paderborner Fürstbischöfe. Mit der Jagd ist das Schloss eng verknüpft – in fürstbischöflicher Zeit ebenso wie später in der Zeit als Kaserne der 8. Husaren. Als Jagdschloss kann man Neuhaus aber nicht bezeichnen auch wenn jagdliche Motive die Räume des Schlosses zierten und die Fürstbischöfe von hier aus zur Jagd in die benachbarte Senne aufgebrochen sind. Neuhaus war mehr: Wohnsitz des Fürstbischofs, Arbeitsort von Regierungsbehörden, Gerichtssaal und Gefängnis, nicht zuletzt auch Zufluchtsort in unruhigen Zeiten. Dennoch spielte die Jagd eine zentrale Rolle auf Schloss Neuhaus. So standen um 1760 ein Oberjäger, drei Hofjäger, ein Fasanenwächter sowie zwei Gehilfen fest auf der Besoldungsliste. Sie sorgten dafür, dass immer ausreichend Wildbrett für die fürstliche Tafel zur Verfügung stand. Darüber hinaus waren die Parforcejagden in der Senne ein gesellschaftliches Ereignis, das mit hohem Aufwand und zahlreichen Gästen begangen wurde. Sie konnten seit 1729 ihre Pferde und Kutschen im großen Marstall unterstellen.

Ein kleines Jagdschloss ließ Fürstbischof Dietrich Adolf von der Recke seit 1660 in Hövelhof erbauen. Das Fachwerkgebäude wird heute als Pfarrhaus genutzt. Es lag strategisch günstig, konnte die Jagdgesellschaft doch von hier aus die Reviere in Neuhaus, Delbrück und Stukenbrock erreichen. Ich danke Herrn Dr. Fred Kasper, dass er aus seinen umfassenden Forschungen zum Jagdschloss Hövelhof für diesen Band eine erste kurze Darstellung beisteuert.

Jäger und Beute. Jagdgemälde der Sammlung Fürstenberg Eggeringhausen

Silke Köhn

Seit jeher diente die Jagd nicht nur der Beschaffung von Fleisch und Fell und der Notwendigkeit, sich wilder Tiere zu erwehren, sondern auch dem Erhalt des ökologischen Gleichgewichts von Flora und Fauna in Wald und Flur. Gewiss ist, dass Abbildungen von Jägern und Beute - wie prähistorische Höhlenmalereien belegen - so alt sind wie die Menschheit. Jagdszenen, Jägerporträts, Jagdhunde, Jagdwaffen und gejagte Tiere in Malerei, Skulptur, Literatur und der Alltagskultur zählen zu den ältesten und beliebtesten Themen der Kunst- und Kulturgeschichte bis in die Kunst unserer Zeit. Den Künstlern boten sie von jeher die Möglichkeit, Tiere, Pflanzen und Landschaft variationsreich abzubilden. Eine kleine Auswahl von Jagdgemälden aus der Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen gestattet einen Einblick in die Gepflogenheiten der Jagd und die Artenvielfalt der Tier- und Pflanzenwelt und den sich verändernden künstlerischen Blick auf ähnlich geartete Motive in verschiedenen Jahrhunderten.

Seit der Barockzeit erfüllte die Jagd an europäischen Fürsten- und Adelshöfen eine ganz wesentliche gesellschaftliche Funktion und war Teil der Festtagskultur. In eigens errichteten Jagdschlössern mit künstlerisch angelegten Barockgärten und Wäldern mit sternförmig zulaufenden Schneisen wurde die Prunkjagd zu einem gesellschaftlichen Großereignis des Adels, nicht selten mit opulenten Gelagen. Bei der gemeinsamen Festtafel nach der erfolgreichen Jagd auf Hirsche, Wildschweine, Hasen, Wildenten und Wildvögel wurden Geschirr und Trinkgefäße mit Jagdmotiven aufgetragen.

Reich verzierte Jagdwaffen, kapitale Geweihe, ausgestopfte und präparierte Füchse, Bären, Eberköpfe etc. zählen zum festen Ausstattungsprogramm der Trophäengalerie vieler Adelssitze



Becher mit Jagdhund. Böhmen um 1825/35. Auf der Rückseite das Monogramm für Franz Friedrich von Fürstenberg (1802-1860). (s. Katalogteil, S. 36)



Becher mit Jagdmotiv. Böhmen um 1825/35. Auf der Rückseite das Monogramm für Friedrich Leopold von Fürstenberg (1766-1835). (s. Katalogteil, S. 36)



Pokal mit aufgeknüpftem Jäger.
Thüringen um 1720/35

Die Gravur zeigt die Gefangen-
nahme eines Jägers. Dieser wird von
Tieren aufgehängt. Die Vorstellung
einer verkehrten Welt war im Barock
eine beliebte Form der Satire.

(s. Katalogteil, S. 37)

gebracht worden. Waidmännischer Grandelschmuck, in Silber gefasste Eckzähne von Hirschen als Brosche oder Anhänger zu Trachtenkostüm und Filzhut, sind in Süddeutschland noch immer Tradition. Die heute in Schlössern, Parks, Museen und in vielen



Jagdbüchse mit Ziermotiven. (s. Katalogteil, S. 37)

zumeist in der Eingangshalle. Die oft über Jahrhunderte verwahrten Erinnerungsstücke z.B. kapitale Hirschgeweihe, Keilerzähne und Vorlegebestecke aus Horn oder Hirschläufen boten zudem Gesprächsstoff für gesellige Runden, manchmal gewürzt mit dem „Jägerlatein“ eines Barons von Münchhausen. Etwas anders sah es dagegen in den vom Calvinismus geprägten nördlichen Niederlanden im 17. Jahrhundert aus. Hier durfte sogar das gehobene Bürgertum jagen. Es ist deshalb auch wenig verwunderlich, dass gerade in den Niederlanden Jagdmotive großen Absatz im begüterten Bürgertum fanden. Nicht ohne Besitzerstolz wurden Jagdszenen oder Gemälde von Wald- und Flurbewohnern, lebendig oder im Stillleben als erlegte Jagdbeute, gesammelt, dienten sie doch der Veranschaulichung und Unterhaltung.

Bis in die zeitgenössische Kunst sind jagdliche Bilder, Skulpturen, Grafiken, Humpen und geschnittene Gläser in einer nicht zu überblickenden Vielzahl hervor-

Sonderschauen zum Thema Jagd gezeigten Motive beleuchten aber nur die Spitze eines gigantischen Bilderberges. Der weit überwiegende Teil an mehr oder weniger qualitativollen Bildern und Skulpturen mit röhrenden Hirschen, Wildschweinhatz, schlauen Füchsen, Jagdhunden, aufliegenden Wildenten und den längst bei uns ausgestorbenen Auerhähnen befindet sich in Privatbesitz und dies nicht nur von passionierten Jägern. Überdies erfreuen sich ausgestopfte Wildtiere, aber auch Imitate von Jagdtrophäen in der Alltagskultur einer ungebrochenen Nachfrage: Das Hirschgeweih als Tattoo und der Hirschkopf im Metallic-Look als Deko nicht nur zur Weihnachtszeit. In jüngster Zeit sorgten die hochpreisig gehandelten Künstler Josef Beuys mit „Szenen aus der Hirschjagd“ (Grafikzyklus)¹ oder der Brite Damien Hirst mit seinen in Formaldehyd eingelegten, mit Pfeilen oder Harpunen erlegten Zebras, Vögeln und Haien sowie aus echten Schmetterlingsflügeln gepuzzelten Bildzyklen für reichlich kontroversen Diskussionsstoff u.a. über die Grenzen des Zeigbaren in der Kunst.²

Ähnlich wie heute wurden die meisten Jagdstücke nicht bei einem Künstler in Auftrag gegeben, sondern über einen Händler, beim Künstler direkt oder seit dem 19. Jahrhundert über eine Ausstellung erworben. Ausnahmen sind Bildnisse im Jagdkostüm und mit Jagdaccessoires sowie Porträts liebgewonnener Jagdhunde, besondere Jagdereignisse und Bilderzyklen, die einen Auftrag voraussetzten. Bei Sammlern stets gefragt waren detailversessene Stillleben mit erlegten Tieren, die Schönheit und Tod in barocker Theatralik inszenierten. Kam ein Bild gut an, fertigte der Künstler Wiederholungen mit versatzstückartiger Verwendung von Motiven. Viele Maler des 17. Jahrhunderts spezialisierten sich auf bestimmte Sujets, um den Malvorgang ökonomischer zu gestalten und handwerklich z.B. in Komposition und Stofflichkeit brillieren zu können. Da Malern noch keine Fotografien von lebendem Wild zur Verfügung standen, war es schwierig, Skizzen vor allem von flinken, aber scheuen Rehen, Hasen, Wölfen und Wildschweinen anzufertigen. Der Künstler musste somit auf das gestreckte Wild als Modell zurückgreifen, das er z.B. nach einer Jagd oder bei einem Wildhändler studieren konnte. Da nach dem Tod die Totenstarre schnell einsetzt, indem

1 www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/hirschjagd.html

2 damienhirst.com/the-immaculate-heart-a-sacre



Jan Fyt (*1611 Antwerpen †1661) zugeschrieben: Jagdstillleben mit Graureiher, Eichelhäher, Singvögeln und Vorderlader mit Pulverhorn. (s. Katalogteil, S. 38)

die Muskeln verhärten und die Gelenke versteifen, wodurch sich z.B. die Läufe kaum mehr beugen lassen, erscheinen Wildtiere mit von sich gestreckten Gliedern in Gemälden oft wie erstarrt. Wegen der wochenlangen Trocknungszeit der Ölfarbe, die in mehreren Schichten aufgetragen wurde, zog sich die Bildgenese über Wochen und Monate hin, so dass der Maler nicht auf ein reales Arrangement für seine Komposition zurückgreifen konnte. Bis zur Entdeckung der Freilichtmalerei im frühen 19. Jahrhundert arbeiteten die meisten Künstler nach Vorlagen in der Form von Skizzen und farbigen Aquarellen. In Malerwerkstätten wurde

dieser kostbare und wohlgehütete Motivschatz, der nicht zum Verkauf gedacht war, von einer an die nächste Generation und gute Schüler weitergegeben. Eine präzise Händescheidung, also die Zuschreibung an einen Künstler, ist deswegen bei unsignierten Gemälden oft nicht eindeutig möglich, da die Herangehensweise bei Komposition, Farbpalette, Stofflichkeit und Physiognomie an den gemeinsamen Vorlagen orientiert war. So ist bekannt, dass Jan Fyt (1611-1661), der mit 10 Jahren Schüler des Tier- und Stilllebenmalers Frans Snyders (1579-1657) in Antwerpen wurde, den Vorzeichnungskatalog seines Lehrers übernahm. Somit gibt uns das unsignierte Jagdgemälde mit erlegtem Graureiher aus der Fürstenberg Stiftung in Bezug auf die Zuschreibung einige Rätsel auf. Dass wir in diesem Gemälde ein Werk des Jan Fyt sehen können, dafür sprechen allerdings einige Motive, die auch in seinen signierten Wildstillleben zu finden sind.

In einer Art Felsgrotte sind nach der Jagd ein Dutzend große und kleine Vögel abgelegt. Alle 12 Vögel sind anatomisch und in der Farbgebung ihres Federkleides exakt und bis ins kleinste Detail naturalistisch und porträthaft ausgearbeitet. Ein Drittel des Bildes nimmt die nahansichtige Darstellung eines auf dem Rücken liegenden Graureihers ein, dessen Flügel sich nach außen gelegt haben. Links daneben platzierte der Maler einen Eichelhäher, dessen Kopf erschlaft wie über eine Kante gelegt ist. Dicht neben dem Reiherkopf lagern Finken, Rotkelchen und eine in Sumpfbereichen beheimatete, heute sehr seltene Wasserralle. Sie liegen dicht beieinander friedlich im Tode vereint. Der Landschaftsausblick geht rechts über Felsen und Weinlaubranken zu einer Gebirgskette in der Ferne. Das wohl 150 cm messende Rad-schlossgewehr mit verziertem Nussbaumschaft und geschwärzten Gravierungen in der Beineinlage sowie ein kunsthandwerklich gestaltetes Pulverhorn stammen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Ganz ähnliche Exemplare sind im Besitz der Fürstenberg Stiftung. Der gefingerte Abzugsbügel aus Eisen ist im Gemälde nach oben gedreht und liegt wie der Reiher verkehrt herum. Um die Üppigkeit der Jagdbeute hervorzuheben, sind einige Singvögel in der unteren Bildmitte aufgetürmt. Das inszenierte Arrangement zeigt den zur Strecke gebrachten Graureiher in einer hilflosen, ja etwas entwürdigenden Pose.



Niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts: Jagdstillleben mit totem Buntspecht, Stieglitz und Dompfaffen. (s. Katalogteil, S. 39)

Die schlaglichtartige Beleuchtung der Vögel erinnert eher an eine inszenierte Innenraumsituation, denn an eine dunkle Höhle. In der kraftlosen Inszenierung des einst stolzen Raubvogels kulminiert der Vanitas-Charakter des Gemäldes als Sinngehalt: In der Schönheit der Natur ist die Vergänglichkeit angelegt, wenngleich ihr hier durch einen finalen Schuss nachgeholfen wurde. Dieses prachtvolle Jagdstillleben, das einem gesteigerten Repräsentationsbedürfnis Rechnung trug, dürfte ursprünglich seinen Platz in einem Adelssitz gefunden haben, denn die Jagd auf Graureiher war das Privileg des Adels. Die ganze Rohheit spart der Künstler in diesem Gemälde allerdings aus, nirgends eine Blutlache oder gar hässlich verzerrende Totenstarre, die bereits nach etwa zwei Stunden einsetzt und sich erst nach Tagen wieder löst, je nach Temperatur. Nach der Jagd wurden die Vögel gerupft und dann vermutlich auf Spießeln gegrillt oder zu einer Pastete weiterverarbeitet.

Wie ein Storch ernährt der Graureiher sich von Fröschen, Eidechsen, Feldmäusen, aber auch von Ratten und Schlangen. Als Jäger in privaten Goldfischteichen ist der Fischreiher allerdings nicht wohlgefallen. Obwohl seine Bestände durch übertriebene Jagdbeute früherer Jahrhunderte bedroht ist, gelten in Deutschland nur begrenzte Schonzeiten (NABU).

Wie ein kleiner Ausschnitt aus dem Gemälde mit dem Graureiher wirkt das recht kleine Kabinettstück mit drei toten Vögeln, bei dem der Maler fast vollständig auf eine Hintergrundlandschaft verzichtete. Die erlegte Jagdbeute ist im Halbdunkel auf dem Waldboden unter Zweigen ausgebreitet. Buntspecht, Dompfaff und Stieglitz liegen wie erstarrt auf dem Rücken, die Köpfchen in unterschiedliche Richtungen gelegt. Gezielt setzte der Künstler auf Hell- und Dunkelkontraste, vereinzelte starke Farbakzente und einen lebendig wirkenden Malduktus, der das Gefieder und den Erdboden nur summarisch erfasste. Dennoch ist alles mit einem schönen Farbspiel und feinmalerischer Manier wiedergegeben. Die kräftigen Rotfärbungen der Vögel, ihre unterschiedlichen Körpergrößen, Gefiedermuster und Schnabelformen machen sie identifizierbar. Offenbar war dem Maler sogar bekannt, dass es Untergattungen des Buntspechtes gibt, denn hier ist vermutlich ein Weißrückenspecht abgebildet.

Zu einer ganz anderen Bildfindung kommt der französische Hofmaler Jean-Baptiste Martin, der sich für eine aufgehellte Farbpalette mit intensivem Blau, Beige und Grün entschied. Bei der Firnisabnahme 2019 wurde eine Künstlersignatur freigelegt, die zu dem französischen Hofmaler Ludwigs XIV. zu passen scheint. Jean-Baptiste Martin begleitete als Veduten- und Schlachtenmaler den König bei dessen Feldzügen und Belagerungen. In einigen seiner Ansichten mit französischen Schlössern sind Jagdgesellschaften mit Reitern und Hundemeuten im Vordergrund zusehen. Das 1726 datierte Jagdstillleben stammt aus dem kaum bekannten Spätwerk des Malers. Die Jagdbeute ist in der Uferzone eines mit Bäumen und Schilf bewachsenen Gewässers platziert. Aufgeknüpft an einem abgebrochenen Ast hängt ein erlegtes Rebhuhn grazil an einem Bein lotrecht, während ein Flügel sich auffächert. Der zweite auf dem Rücken mit geschlossenen Augen abgebildete Vogel mit bläulich gefärbten Brustfedern ist etwas schwieriger zu identifizieren. Vielleicht hatte der Maler eine Blauracke im Sinn, die sich durch ein Federkleid in Türkis, Blau und Zimtbraun auszeichnet, von ihrer Anatomie einer kleinen Krähe gleicht und in der über 4000 km entfernten afrikanischen Savanne überwintert. Schilf, ein Wildrosenzweig mit Dornen links im Bild und andere Grünpflanzen zeichnen sich markant gegen den tief blauen Himmel ab. Der Maler setzte hier den Akzent mehr auf die dekorative Erscheinung und das kontrast-



Jean-Baptiste Martin (*1659 Paris 1735), Jagdstillleben mit Rebhuhn und Blauracke im Röhricht (s. Katalogteil, S. 40)

reiche Farbspiel. Während die natürliche Schönheit der nur scheinbar unverletzten Vögel den Anschein des Lebens hervorruft, drücken ihre artfremden Stellungen aufgehängt bzw. auf dem Rücken liegend gleichsam ein Stück besiegtter Natur und Tod aus. Tote, an einem Nagel oder wie hier an einem Ast kopfüber aufgehängte Rebhühner waren seit dem 17. Jahrhundert ein häufiges Motiv der Stilllebenmalerei, da das Gefieder in seiner nuancenreichen Farb- und Oberflächenbeschaffenheit ein ideales Motiv für den Maler abgab.

Das Rebhuhn hat einen kompakten Körperbau und kurze Flügel, weswegen dieser taubengroße Hühnervogel nur als Kurzstreckenflieger vorankommt. Um aber von den Feinden nicht erkannt zu werden, tarnt es sich mit seinem überwiegend braungrauen Gefieder, das es auf der Ackerkrume nahezu unsichtbar macht. Die noch bis ins frühe 20. Jahrhundert in Gemälden und Bronzeskulpturen so beliebten Rebhühner sind heute durch den dramatischen Verlust der Biodiversität in ihrer Verbreitung bedroht, da ihre Lebensräume durch die agrarwirtschaftlichen Monokulturen (Energimais) und den Einsatz von großen Landmaschinen zerstört wurden.



Jean-Baptiste Martin (1659–1735), zugeschr.: Hirschjagd bei Versailles, um 1700, Öl auf Leinwand, 120 x 180 cm (Royal Collection Trust, Hillsborough Castle, Irland, RCIN 406958, Foto: Wikipedia)

Die höfische Jagd

Kein Aufwand wurde gescheut, das Jagdvergnügen als Ausdruck landesherrlicher Prachtentfaltung und repräsentativer Lebenslust zu inszenieren. Besonders beliebt waren im 17. und 18. Jahrhundert Hetzjagden, sogenannte Parforcejagden, mit großen Hundemeuten, die Fährten von Wildschweinen, Hirschen, Wölfen und Füchsen aufnahmen, sie verfolgten und das ermüdete Wild schließlich stellten. Begleitet wurden sie von Jägern zu Pferd, die sich untereinander mit Jagdhörnern verständigten. In der freien Landschaft war der Weg einer Parforcejagd, an der bis zu hundert Jagdteilnehmer zugegen waren, unvorhersehbar, da der Fluchtweg des gehetzten Wildes viele Kilometer lang sein konnte. In einem kleinen Kabinettbild aus der Fürstenberg Stiftung ist der dramatische Moment gezeigt, in dem ein kapitaler Hirsch von einer Hundemeute angegriffen, gebissen und so in die Knie gezwungen wird. Der Hirsch dürfte zunächst zwar schneller als die Beagle gesprungen sein, dann verlor er die Ausdauer und wurde durch die malträzierenden Bisse der Hunde geschwächt.



Deutscher Maler des 18. Jahrhunderts:
Hirsch wird von Hunden gestellt. (s. Katalogteil, S. 41).



Johann Elias Ridinger (1698-1767): Der weiße Thann Hirsch,
Kupferstich, 30 x 26 cm

Das Kabinettbild trägt auf der Rückseite den handschriftlichen Vermerk: Elias Ridinger pintx (sic!), allerdings ist es wohl nicht von ihm selbst gemalt, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit nach Ridingers Kupferstich „Der weiße Thann Hirsch“. Die Tatsache, dass das Gemälde nicht seitenverkehrt zum Kupferstich gemalt ist, belegt, dass es zeitlich später und damit nach Vorlage des Kupferstichs gemalt wurde. Wäre der Kupferstich umgekehrt eine Reproduktion des Fürstenberger Gemäldes, müsste er wie alle Reproduktionsstiche seitenverkehrt zur Gemäldevorlage sein.

Mit rund 1600 Darstellungen hinterließ der Augsburger Johann Elias Ridinger (1698–1767) ein immenses Oeuvre barocker Motive von jagdbaren Tieren und Jagden, die er nach eigenen Kompositionen und nach Vorlagen anderer Künstler gestochen hatte. In einer Folge von 100 Kupferstichen zur Jagd vor allem von Hirschen dokumentierte Ridinger bedeutende Abschüsse berühmter Jäger, darunter auch solche des Landgrafen Wilhelms VIII. von Hessen-Kassel. Bemerkenswert ist der Blickwinkel Ridingers auf die Parforcejagd, die er mit einer auf Spannung setzenden Dramaturgie versah: Der Einsatz der scharf dressierten Jagdhunde ist durch heftige Gewalt gegenüber dem Hirsch zum Ausdruck gebracht, denn das stolze Tier geht geschwächt durch Schmerz und Stress wild brüllend förmlich in die Knie. Im Gemälde ist der Hirsch bereits aus dem Unterholz in die Schneise getrieben, wo die noch nicht sichtbaren Jäger ihrer Beute mit Hirschfänger/ Stichwaffe oder Fangschuss ins Herz den Garaus bereiten werden. Aus heutiger Sicht wird eine solche Jagdweise als grausam und unfair angesehen, da das Beutetier Stress und großen Qualen ausgesetzt ist, was sich unvorteilhaft auf die Fleischqualität auswirkt. In Deutschland wurde die Parforcejagd bereits von dem Dichter Matthias Claudius (1740–1815) wegen ihrer Tierquälerei heftig kritisiert.³

3 „Schreiben eines parforcegejagten Hirschen an den Fürsten der ihn parforcegejagt hatte, dh. jenseits des Flusses. Ich (Hirsch) habe heute die Gnade gehabt, von Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht parforcegejagt zu werden. Bitte aber untertänigst, daß Sie gnädigst geruhen, mich künftig damit zu verschonen (...) Ich liege hier und mag meinen Kopf nicht aufheben, und das Blut läuft mir aus Maul und Nüstern. Wie können Ihre Durchlaucht es doch über's Herz bringen, ein armes unschuldiges Tier, das sich von Gras und Kräutern nährt zu Tode zu jagen? Lassen Sie mich lieber totschießen, so bin



Deutscher Maler des 18. Jahrhunderts: Jagd auf ein Wildschwein.
(s. Katalogteil, S. 42)

Ihre Abschaffung erfolgte unter dem Reichsjägermeister Hermann Göring, der vermutlich auf Betreiben des Vegetariers Adolf Hitler, das Jagdgesetz 1936 dahingehend reformierte.⁴

In Deutschland war die Parforcejagd allerdings erst im 18. Jahrhundert nach französischem Vorbild eingeführt worden. Sie war eine kostspieligere Variante der Überlandjagd, da sie einen erheblichen Aufwand an Personal, Pferden sowie bis zu 200 Jagdhunde benötigte. Die eigentliche Hetze war Aufgabe des Jagdpersonals und der Hundemeute. Ihnen folgten die herrschaftlichen Jäger mit ihrem Gefolge, um die gestellten und an jeder weiteren Flucht gehinderten Wildtiere oft im umzäunten Gehege zu töten. Um den Reitern einen schnellen Ritt zu ermöglichen, war ein offenes und ebenes Gelände erforderlich, das durch strahlenförmig geschlagene Waldschneisen und Alleen geschaffen wurde. So ließ beispielsweise Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel in den 1770er Jahren in den Wäldern des Jagd-

schlosses Wilhelmsthal und unterhalb der Sababurg im Reinhardswald sternförmige Schneisen schlagen und ein Rondell für die Parforcejagd anlegen.

Wie dramatisch sich eine Hetzjagd entwickeln kann, führt das Tafelbild einer Wildschweinjagd dem Betrachter eindrücklich vor Auge. Am Rande eines herbstlich gefärbten Mischwalds haben eine kläffende Hundemeute und Jäger zu Pferd ein Wildschwein in die Enge getrieben. Der fliehende Eber springt gerade über einen weißen, bereits wie vom Tod erstarrten Hund. Die aus allen Richtungen herbeigeeilten Jäger haben das Beutetier umzingelt und versuchen es mit Pistolen, Vorderladern und Speiß zur Strecke zu bringen. Einer der Jäger versucht mit einer sogenannten Saufeder (Speiß) das Tier zu töten, unterdessen hat der Reiter in der Mitte einen Schuss aus der Pistole abgefeuert. Diese höchst dramatische Bildinszenierung bringt zum Ausdruck, wie aufregend und gefährlich es bei einer Jagd zugehen kann, trotz des großen Aufgebots an Jägern, Meute und Jagdwaffen. Die Todesursache des Hundes unterhalb des Ebers gibt Rätsel auf, und es sieht fast so aus, als hätte nicht der Keiler ihn getötet, sondern „friendly fire“ aus der Flinte des lauernden Jägers, der noch in die Richtung zielt. Bei den Reitern mit großkrepfigen Hüten, enganliegenden roten Jacken und Stulpenstiefeln dürfte es sich um adlige Teilnehmer der Parforcejagd handeln.

Zur Ausbildung des europäischen Adels zählte seit der Renaissance neben einer humanistischen Bildung, Mathematik und Fortifikationskunde stets Reitkunst, Fechten und Tanzen. Auf ihrer etwa zweijährigen Bildungsreise, der sogenannten „Grand-tour“, besuchten viele zudem eine Ritterschule, um den Umgang mit Degen und Gewehr beim Reiten zu beherrschen, was sowohl in Kriegszeiten als auch bei der Jagd lebensnotwendig war.

Dem Maler der Wildschweinjagd und seinem Auftraggeber war es Anliegen, nicht nur das Ereignis abzubilden. Wie in einem Lehrstück wird der Einsatz der Waffen (Pistole, Flinte, Saufeder) und die Aufgaben der Jagdteilnehmer sowie der Hunde veranschaulicht. Jeder Hunderrasse kommt eine besondere Funktion zu: Pointer sind die Vorsteherhunde, die das Wild aufspüren, Bracken sind die Verfolger und Retriever apportieren usw. Mit der herbstlichen Färbung des Mischwaldes ist die Jagdzeit angege-

kurz und gut davon(...).“ zit. nach <https://gutenberg.spiegel.de/buch/der-wandsbecker-bote-5206/131>

⁴ Reichsjagdgesetz 29. Juli 1936: §1 Es ist verboten, jagdbare Tiere vom Pferde aus hinter der Meute zu hetzen oder zu jagen (sogenannte Parforcejagd). <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1936&page=668&size=45>



Philipp Ferdinand de Hamilton (Brüssel 1664-1750 Wien): Jagdhund, Enten im Schilf aufspürend. (s. Katalogteil, S. 43)

ben. Der ausgewachsene Keiler, darauf deuten seine deutlich hervorgehobenen Hauer/ Eckzähne (Gewaff in der Jägersprache), müsste im Verhältnis zu dem Mann mit der Saufeder etwas größer gewesen sein, da ein ausgewachsenes Exemplar eine Kopf-Rumpf-Länge von bis zu 180 cm misst und um die 200 kg wiegt. Wildscheinjagd wird hier eindeutig nicht als Jagdvergnügen dargeboten, sondern als kämpferische Auseinandersetzung auf Leben und Tod.

Ein besonderes Glanzstück der Fürstenberg Sammlung zeigt eine Szene aus der Wildentenjagd: Ein gewichtiger braunweißer Jagdhund mit rotem Lederhalsband überrascht sechs Enten am schilfbewachsenen Uferand, die erschrocken in verschiedene Richtungen auffliegen und sich schnatternd verständigen. Bei der Wildentenjagd kommt dem Jagdhund die Funktion zu, das Federvieh im Röhricht aufzuspüren und es Auffliegen zu lassen, damit

es der Jäger von Land oder vom Boot aus abschießen kann. Danach apportiert der Hund die Beute zum Jäger. Um das Abschießen zu vermeiden, wurden gern auch Lockenten (Attrappen) eingesetzt, um Entenvögel z. B. in Fallen und Reusen zu locken, sogenannte Entenköjen, von wo aus der Jagdhund sie dann apportierte. Dem Maler Philipp Ferdinand de Hamilton ging es allerdings weniger um den Jagdablauf als vielmehr um die naturalistische Abbildung der verschiedenen Wildentenarten und einiger im Röhricht lebender Kriechtiere, darunter ein Flusskrebs, eine Schnecke und eine grüne Kröte mit hellem Bauch, die ganz unbeeindruckt von dem Furor in der rechten Bildecke platziert sind. Eindeutig identifizierbar sind die aufgeflogene Stockente, die ganzfigurige Knäkente im Profil rechts davonschwimmend und eine dem Betrachter direkt zugewandte Weißkopfruderente. Ihr weißer Kopf mit schwarzer Haube und der auffällige hellblaue, recht wuchtige Schnabel sind das Prachtkleid des Männchens. Das Weibchen der Weißkopfruderenten ist dagegen wie eine grau-braune Maus gut getarnt in der Farbgebung. Außerhalb von Tierparks kommen Weißkopfruderenten heute nur noch selten in Südspanien und im Mittelmeerraum vor und zählen zu den seltensten Brutvögeln der Welt.

Da es in der Kunstgeschichte vermutlich nur sehr wenige Maler gab, die jemals Enten mit blauen Schnäbeln gemalt oder überhaupt gesehen haben, fällt die Zuschreibung des unsignierten Gemäldes relativ eindeutig aus. 2018 wurde im Dorotheum in Wien eine Ölstudie auf Papier mit einer Wildente von Philipp Ferdinand de Hamilton angeboten. Vermutlich handelte es sich um eine Vorstudie zu dem Fürstenberger Gemälde. Der in Brüssel geborene Maler Philipp Ferdinand de Hamilton war der Sohn des aus Schottland emigrierten Tiermalers James de Hamilton. Philipp und auch seine beiden Brüder Karl Wilhelm und John Georg wurden vom Vater zu bedeutenden Tiermalern ausgebildet und entwickelten einen sogenannten Familienstil, da sie sich stilistisch und qualitativ stark annäherten und zudem ein ähnliches Repertoire an Tiermotiven malten. Der Erfolg der drei Brüder war damit auch gleich verteilt: Karl wurde Hof- und Tiermaler in Augsburg und der bereits erwähnte Kupferstecher Elias Ridinger arbeitete zeitweise in seinem Atelier und vermutlich auch nach seinen Gemälden Reproduktionsdrucke. Die beiden anderen Brüder wurden an den österreichischen Hof in Wien berufen:

John Georg erhielt den Auftrag, die wertvolle Pferdezucht der Lipizzaner zu porträtieren, während Philipp Ferdinand de Hamilton ab 1705 als kaiserlicher Kammermaler in zeitlich kontinuierlicher Abfolge für Joseph I., Karl VI. und als Hofmaler Maria Theresias Jagd- und Blumenstillleben malte sowie in großer Zahl Hundeporträts. In einem groß angelegten Jagdhundezyklus malte er in den 1720/30er Jahren - wie im Fürstenberger Bild - Beagle oder Retriever mit breitem Halsband bei der Jagd auf Enten im Röhricht, Rebhühner und Fasane am Feldrand, Hirsche, Bären und Wildschweine am Waldesrand. Dieser umfangreiche Bilderzyklus, der heute zum Teil in der Pinakothek in München verwahrt wird, hing bis zur Säkularisierung 1803 in der Sommerresidenz und Jagdschloss der Bamberger Fürstbischöfe in Schloss Seehof. Kompositorisch deutet einiges darauf hin, dass das Fürstenberger Entenjagdbild Teil dieses Bilderzyklus war, aber aus nicht zu klärenden Gründen auf der rechten Seite beschnitten wurde. Auch bildkompositorisch deutet die aus dem Bild nach rechts gehende Blickachse auf eine Ente außerhalb der erhaltenen Bildfläche (dazu der Beitrag von Verena Ebel). Die Frage stellt sich, wie es de Hamilton gelang, die seltenen Ruderenten zu studieren?



Philipp Ferdinand de Hamilton (1664–1750): Schwarzkopfruderente, Öl auf Papier, 21,5 x 32 cm, (Foto: Dorotheum Wien)

Seit dem 16. Jahrhundert wurden an vielen Höfen Fasanerien, Wildgehege oder Menagerien mit exotischen Tieren angelegt, die der Unterhaltung und der Zurschaustellung von Reichtum und Macht dienten. In Wien ließ Kaiser Maximilian 1570 einen großen, umzäunten Tiergarten für Jagdwild anlegen, indem u.a. Hirsche, Fasane und Enten gehalten wurden. Tiermalern wie de Hamilton bot das Gehege, das seit ca. 1700 auch exotische Wildtiere beherbergte, die Möglichkeit, Physiognomie, Bewegungsabläufe und das Kolorit der Tiere genau zu studieren und durch die beachtliche Artenvielfalt ihr Motivrepertoire zu erweitern.

Etwa zur gleichen Zeit wie die Wildentenjagd entstand das Ölgemälde „Rehbock und Ricke am Waldesrand“, das hier erstmals wegen eines wiederentdeckten Monogramms Johann Melchior Roos zugeschrieben werden kann. Auch Roos entstammt wie de Hamilton einer berühmten Tiermalerfamilie und wurde vom Vater, der Hofmaler war, in Frankfurt ausgebildet. Bevor er sich 1686 zu einem vierjährigen Italienaufenthalt aufmachte, lebte er einige Jahre in Den Haag. Nach seiner Rückkehr war er in Nürnberg, Heidelberg und Kassel ansässig. Ihm wurde nachgesagt, faul zu sein und Bilder nur samstags zu malen, wenn seine Frau Geld für den Markt brauchte. Zwischen 1722 und 1729 malte er für den hessischen Landgrafen Carl ein Menageriebild (340 x



Johann Melchior Roos (1659/63 – Frankfurt/M oder Heidelberg - 1731): Rehbock und Ricke am Waldesrand, um 1720/30. (s. Katalogteil, S. 44)

665cm, Gemädegalerie Kassel Inv. 1114)⁵ mit allen im Tierpark lebenden exotischen Tierarten. Bezeichnet hatte Roos sein Großformat mit seinem Namen und dem Zusatz ad vivum, nach dem Leben.

In den Jahren davor entstand eine Serie von Tierdarstellungen, die zum Beispiel Bären in einer Bärengrube im Wald zeigen. In diese Reihe wäre das Fürstenberger Gemälde einzureihen, da auch hier Waldtiere in ihrem natürlichen Lebensraum gezeigt sind. Vermutlich erstmals in der Kunstgeschichte gelang es Roos, scheue Rehe wie durch einen Fernglasausschnitt für den Betrachter heranzuzoomen und ihre Physiognomien porträthaft in ihrem Revier einzufangen, also wie im Kasseler Menageriebild ad vivum. Die von Bäumen eingerahmten Rehe haben ihre Lauscher (in der Jägersprache für Ohren) deutlich aufgestellt und füttern die zarten Blätter einer Birke im Vordergrund. Ein äsender Rehbock mit aufgestellten Lauschern blickt zwischen Laubbäumen und Tannen überrascht direkt auf den Betrachter. Die hinzukommende Ricke ist im Profil gezeigt und hat noch nicht die Witterung aufgenommen.

In Verbindung mit ihrem ausgeprägten Geruchssinn können Rehe Menschen bei günstiger Windrichtung bereits auf 300 Meter Entfernung wittern. Der Rehbock hat anders als ein kapitaler Hirsch nur ein kurzes, knorriges Gehörn, der Ricke wachsen keine Hörner. Ähnlich wie Dam- und Rotwild zählt das Reh zur Familie der Hirsche, ist aber evolutionsgeschichtlich wesentlich älter. Die Physiognomien des gehörnten Rehbocks und der etwas kleineren Ricke sind präzise in Stofflichkeit und Farbgebung eingefangen und haben fast etwas Anthropomorphes. Der recht ungewöhnliche Bildausschnitt rückt das porträthafte „Rehpärchen“ dem Betrachter erstaunlich nah. Die Bildauffassung mit den fast vermenschlichten Physiognomien und der märchenhaften Waldlandschaft sind charakteristisch für das 18. Jahrhundert, in dem Tierfabeln zu den beliebtesten Prosadichtungen zählten.

Der weltberühmte Walt Disney-Film „Bambi“ von 1942 brachte einen bis heute sich hartnäckig haltenden Irrglauben in die deutschen Kinderzimmer: Im Film entsteht der Eindruck, dass Hirsch

die Bezeichnung des Männchens wäre und Reh die des Weibchens bzw. des Jungtiers der gleichen Tierart. Da es in der Romanvorlage des Österreicher Felix Salten um die Erlebniswelt eines Rehs ging und in Amerika das Reh nicht vorkommt, verwendeten Walt Disneys Zeichner eine heimische Hirschart, die deutsche Synchronisation sprach aber vom Rehkitz und vom Vater als „Hirschfürsten“.

Der dargestellte Mischwald zeigt eine typisch deutsche Landschaftsauffassung und ist ähnlich auch in anderen Bildern von Philipp Melchior Roos zu sehen, besonders die in ein Sfumato getauchten, leicht schräg gestellten Fichten im Hintergrund. Mehrfach malte Roos Motive mit weißen Rehen, die nach dem Aberglauben Tod über die Familie des Jägers brächten, sollte er ein Albino-Reh töten.

Zu Lebzeiten des Barockmalers waren Rehe nur in Mitteleuropa anzutreffen und dies sogar vergleichsweise selten. Das sprichwörtlich scheue Reh besiedelte ursprünglich, wie im Gemälde zu sehen nur die Randzonen von Wäldern. Sein zierlicher Körperbau ermöglicht das lautlose Schlüpfen durch dichtes Unterholz und hohes Gras, von Jägern werden Rehe daher gern als „Weltmeister im Unsichtbarmachen“ bezeichnet. Heute sehen wir es auf der Nahrungssuche in der offenen, deckungslosen Feldflur und in Rapsfeldern, was zu einer Vergrößerung der Population geführt hat. Als Wiederkäuer ernähren sie sich nur von Gräsern, Knospen und Blättern und sind standorttreu. Zum Leidwesen vieler Förster fressen sie junge Bäume, weswegen sie bejagt werden. Im Jagdjahr 2016/17 wurden laut Deutschem Jagdverband 1,2 Millionen Rehe erlegt, im Vergleichszeitraum aber 145.000 Tiere des Rot- und Damwilds. Durch verheerende Stürme und die Trockenheit der vergangenen Jahre ist das Waldsterben in unserer Region deutlich sichtbar geworden und erfordert Aufforstungsmaßnahmen im großen Stil. Die Rehe stellen dabei aus Sicht vieler Forstexperten wegen der „Bissgefahr“ bei jungen Bäumen ein großes Problem dar. Jäger sind daher gefordert, die Wildbestände zu reduzieren.

5 altmeister.museum-kassel.de/33811/

Jagdreform

Seit dem 16. Jahrhundert wurde die Jagdhoheit (Regal) stärker landesherrlich reglementiert und durch Beaufsichtigung und Verwaltung durchgesetzt, da sie auch bei gutem Wildbestand lukrative Einnahmen sicherte. Jäger wurde zu einem Beruf mit Zunftmitgliedschaft, Verordnungen, speziellen Jagdgeräten und einer eigenen Waidmannssprache. Späterhin war der verbeamtete Jägermeister, der im Jägerhof wohnte, mit der Schulung der Jäger betraut, denen er den Umgang mit dem Jagdhund, Jagdhornblasen, das Reiten, die Pirsch und alles über das Wild beizubringen hatte. Hase, Reh und Fasan durften als Niederwild vom niederen Adel erlegt werden, während die Jagd auf Hirsch und Wildschwein Landesherren, Hochadel und Prälaten vorbehalten blieb. Mit der Verbreitung der höfischen Jagd stieg auch das Interesse an speziellen Feuer- und Blankwaffen für die unterschiedlichen Bedürfnisse wie die Tötung und Zerlegung der Tiere. Mehr noch als ein Zeitvertreib und gesellschaftliches Highlight war die höfische Jagd ein Privileg, das auch als politisches Werkzeug der Disziplinierung von niederem Adel und Untertanen eingesetzt wurde. Zuteilung oder Vorenthaltung des Jagdrechts war ein Instrumentarium der sozialen Unterscheidung und der herrschaftlichen Machtentfaltung. In Frankreich und Deutschland verpachtete der Adel weite Teile seiner Ländereien an abhängige Bauern zur landwirtschaftlichen Bewirtschaftung gegen Abgaben, Naturalien und Dienstpflichten. Der Landesherr gewährte ihm dafür Schutz, d.h. er musste die ländliche Bevölkerung und das Vieh vor Raubtieren wie Bären, Wölfen und Füchsen schützen und die Ländereien vor zu viel Wild bewahren, das die Ernteerträge bedrohte. Die Strafen für Wilddiebe und hoheitliche Jagdzeiten wurden von den Landesherren festgelegt. Da viele Feudalherren ihre Jagdprivilegien überstrapazierten und zudem Jagdfronde von den Bauern verlangten, waren die prachtvollen Jagdgesellschaften für sie oft mit leidvoller Ausbeutung der landwirtschaftlichen Ressourcen verknüpft. Darüber hinaus stellten die Untertanen Fuhrwerke und Zugtiere zur Verfügung wie auch die Verpflegung und Unterkunft der Pferde und Jagdhunde, für deren Aufzucht und Pflege die Bauern ebenso zuständig waren. Solche Jagdfronden waren sehr verhasst und ihre Abschaffung war über die Jahrhunderte u.a. eine Forderung vergeblicher Bauernaufstände. Erst die Französische Revolution bewirkte die Abschaffung der Jagdfronde. Der Mehrheit der Bevölkerung blieb die legale Jagd



Porträt Freiherr Engelbert Matthias von Hörde (1786–1846). Um 1836. Öl auf Leinwand, 106 x 76 cm, Inv.-Nr. FS 095. Freiherr Engelbert Matthias von Hörde wurde 1786 in Schwarzenraben geboren. Er war der erste Landrat des Kreises Lippstadt, später stiftete er das „von Hördesche Marien-Hospital“ in Erwitte.

bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts verwehrt. In Deutschland war es die preußische Reformpolitik und die Revolution von 1848, die zu einer Abschaffung adliger Jagdprivilegien führte und die Jagd für bürgerliche Kreise öffnete. Von da an entschied der Besitzstand. In der Folge verdreifachte sich in Preußen die Zahl der Jagdscheinbesitzer sprunghaft.

Bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Jagdordnungen verbessert: Beispielsweise wurde für die Jägerei einförmige Kleidung in Schnitt, Farbe und Verzier eingeführt, die dann ähnlich wie bei Militär Jagduniform genannt wurde. Die meisten waren grün, nur zur Parforcejagd sind bis heute rote Jacken vorgesehen. Aber auch bei der Strategie setzte sich in

Deutschland die Drückjagd durch, bei der Treiber und Jagdhunde das Wild aus dem Unterholz scheuchen und dem Jäger entgegenreiben, aber dabei nicht mehr hetzen.

Geradezu entspannt geht es in vier kleinen Kabinettbildern aus der Biedermeierzeit zu, die Szenen mit Jägern, Treibern und Hunden in herbsthlicher und winterlicher Landschaft zeigen. Mit einem mehr dem Tierwohl verpflichteten Jagdrecht veränderten sich auch die Darstellungen der Jagd. Die brutale Niederstreckung von Hunden gehetzter Tiere wurde in der Malerei des 19. Jahrhunderts zur Ausnahme, nicht aber die Abbildung des niedergestreckten Wilds, denn anknüpfend an die Barockmalerei waren Stilleben weiterhin gefragt. Die Maler streiften nun zur Naturbeobachtung durch Wälder und Berglandschaften und malten vermehrt röhrende Hirsche, Wildschweinhatzen im Schnee, Wildentenjagden, bürgerliche Jagdgesellschaften und Jagdstilleben, die reißenden Absatz fanden und zahlreich in Lithographien reproduziert wurden.



Julius Carl Schulz (Karlsruhe 1808 – 1896 Zürich): Jäger mit Hund und zwei Holzfällern, um 1836. (s. Katalogteil, S. 45)

Einer unter den zahlreichen Jagdmalern des 19. Jahrhunderts war Julius Carl Schulz, der an der Berliner Akademie studierte und regelmäßig mit kleinformatigen Militär- und Jagdgemälden auf Ausstellungen zwischen 1824 und 1846 in Berlin vertreten war. Es ist zu vermuten, dass die drei Fürstenberger Bilder auf einer der großen Akademieausstellung in Berlin erworben wurden, vielleicht sogar von dem ersten Bewohner von Schloss Eggeringhausen und Kunstsammler Franz Friedrich von Fürstenberg (1802-1860). Der Kaufimpuls mag von der flachen Landschaft am Waldesrand, dem tiefgelegten Horizont, dem blauen Winterhimmel und den friedlich dreinblickenden Jägern und Holzfällern ausgegangen sein, die sehr an die unmittelbare Gegend des Wasserschlösschens Eggeringhausen erinnern.

Das Herbstbild zeigt einen Jäger mit geschulterter Flinte und Jagdhund am Waldrand. Geleitet ist er mit grünem Lodenmantel und dazu passender Mütze, Stulpenstiefeln, Umhängetasche und umgehängten Schaffellhandschuhen. Zwei Holzfällern mit Äxten erteilt er offenbar gerade Instruktionen. Den Pfeifenraucher mit heller Hose, grüner Jacke und breitkrepfigem Hut sehen wir auch auf dem zweiten Bild mit dem Fährte suchenden Pointer an der Leine in einer Winterlandschaft über ein weites Feld laufen. In großem Abstand sind weitere Treiber mit Hunden im Schnee auszumachen. Auf dem dritten Bild sehen wir einen Jäger nach erfolgreicher Jagd neben einem gestreckten Hasen im Schnee auf einem Baumstumpf sitzen. Der Kragen des grünen Lodenmantels ist heruntergeklappt und die Jagdflinte lehnt an seinem Bein. Ein kleiner Blutfluss an der Nase des Hasen rinnt durch den Schnee. Im Hintergrund sind die Abfahrt eines Pferdeschlittens, vermutlich beladen mit der Jagdbeute, und weitere Jäger zu beobachten. Die biedermeierliche, etwas putzige Erscheinung des offenbar erschöpften Jägers hat nichts von der Attitüde eines virilen Trophäenjägers. Dieser Waidmann scheint etwas enttäuscht über die geringe Tagesausbeute von nur einem Feldhasen. Da zeigt das nächste kleinformatige Jagdmotiv aus Schloss Eggeringhausen schon eine bessere Beute, denn hier ist immerhin zusätzlich ein Rebhuhn geschossen worden.

Das kleine, 1830 fast altmeisterlich gemalte Jagdstück von Ignaz Hofer zeigt Hasen und Rebhuhn zwischen leicht bemoosten Felsenbrocken abgelegt. Beindruckend hat der aus der Steiermark



Sitzender Jäger mit erlegtem Hasen im Winter. (s. Katalogteil, S. 47)

stammende Hofer das flauschige Hasenfell exakt in seinen Farbnuancen wiedergegeben und es sieht fast so aus, als blinzele der Mümmelmann dem Betrachter ein letztes Mal zu. Die Reduktion auf ein toniges Kolorit in Brauntönen, die Haptik, also die Schilderung der Stofflichkeit und die Anordnung der erlegten Jagdbeute verweisen auf barocke Vorbilder der Stillebenmalerei. Dem Künstler gelang eine Balance zwischen Monochromie und kleinen moosgrünen Farbakzenten. Das eine geöffnete Auge des Hasen buhlt um die Empathie des Betrachters, dem das Ausfließen des Lebens in ihrer brutalen Schönheit in diesem Kabinettstück bewußt gemacht wird.

Nach dem feierlich vor der Jagdstrecke verklungenen Halali, das seit dem Mittelalter das Ende der Jagd wie ein akustisches Signal bekannt gibt, werden die erbeuteten Tiere ausgeweidet und in die Vorratskammern zum Abhängen gebracht. Auf einem bildparallel gestellten Tisch liegen dicht gedrängt für die Zubereitung eines Festmahls vorgesehene Wildbret und Gemüse. Im Bildzentrum liegt ein kopfüber mit den Hinterläufen nach oben gelegter, noch nicht gehäuteter Hase zwischen Lauchstangen, Zwiebeln, Kohlköpfen und einer halbvollen Weinflasche. Auf der rechten Tischseite sind ein Rotkehlchen, Rebhühner und Finken zum Rupfen der Federn abgelegt. Der uns noch unbekannt Maler stellte nicht wie in den allermeisten Bildern einen ausge-



Winterliche Treibjagd (s. Katalogteil, S. 46)



Ignaz Hofer (1790 Schwanberg/Steiermark – 1862 Graz): Jagdstillleben mit Hasen und Rebhuhn, 1830. (s. Katalogteil, S. 48)



Unbekannter Maler: Küchenstillleben mit Wildbret und Gemüse, 18. Jahrhundert. (s. Katalogteil, S. 49)

streckten oder an den Läufen aufgehängten Hasen dar, sondern einen runden, massigen Mümmelmann mit angewinkelten Läufen. Ein etwas trübes Licht fällt in das Raumdunkel und streift nur seinen hellen Bauch. Die kapitale Größe des Feldhasen definieren die Singvögel und der Kohlkopf um ihn herum. Bei diesem kulinarischen Arrangement ist der Übergang zwischen Jagdstück und Küchenstillleben fließend, und der ursprüngliche Kontext, in dem das Bild zu sehen war, dürfte nicht ein Jagdzimmer, sondern ein geräumiges Speisezimmer gewesen sein.

Im Format recht ähnlich ist ein zweites Küchenstück, in dem eine braun-beige gescheckte Katze mit drei Singvögeln im Maul über einen Tisch tapst. Offenbar hat sie die am Schnabel zusammengebunden Singvögel aus der Speisekammer stibitzt, darunter eine gesprenkelte Singdrossel und einen Zaunkönig. Das Eindringen von „Naschkatzen“ in eine Vorratskammer ist in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ein beliebtes Sujet, bildeten die Kater doch einen lebendigen Akzent zu den toten Tieren in den Stillleben. Im Fürstenberger Bild bleibt der Umraum trotz des Fensters im Dunkel, das Schlaglicht ist auf den Beutezug der Katze gerichtet, die fast mit einer „Unschuldsmine“ nach oben blickt, als wäre sie gerade von der Küchenmagd erwischt worden. Bei der kürzlich durchgeführten Konservierung fiel die schwer leserliche Künstlersignatur auf, die allerdings keinen Rückschluss auf einen verzeichneten Künstler zulässt. Recht



In der Art von Cornelis Lelienbergh (Den Haag 1626 – nach 1676): Katze mit Vogelbeute, 17. Jahrhundert. (s. Katalogteil, S. 50)

ähnlich erscheinen Bilder des holländischen Stilllebenmaler Cornelis Lelienbergh, der mehrmals diebische Katzen im Vorratsraum neben toten Hasen malte. Über den bedeutenden Künstler ist wenig bekannt, gewiss ist, dass sein Schwiegervater Kunsthändler im Haag war und viele seiner feinmalerischen Jagd- und Küchenstillleben von Privatsammlern in ganz Europa erworben wurden. Zu vermuten ist, dass der Maler des Fürstenberger Tierstücks (signiert „F. (?) Berg“) vermutlich ein Motiv von Lelienbergh verwendet hat.

Die Katze hat in der Kunst- und Kulturgeschichte eine wechselvolle Deutung erfahren. Wurde sie im Altägyptischen Reich als beschützende Gottheit Bastet verehrt und oft dargestellt, so bleibt sie in der Bibel unter den 130 genannten Tieren unerwähnt. Offenbar hatte Noah wohl vergessen, ein Katzenpaar in seine Überlebensarche mitzunehmen. Dem Menschen ist sie aber schon immer als wichtiges, wenngleich eigenwilliges Haustier zugetan, da sie Mäuse und Ratten jagt und selten ihren Wohnort wechselt. Für Vögel, kleine Säugetiere und Reptilien stellen (verwilderte) Hauskatzen in unserer Zeit leider eine große Gefahr dar, da sie die Artenvielfalt gefährden. Der Deutsche Jagdverband (DJV) rechnete vor, dass jährlich Millionen von Vögeln in die Klauen von Katzen geraten und ihrem Jagd- und Spieltrieb zum Opfer fallen.

Eines der Hauptwerke der Fürstenberg Sammlung ist das große Waldstillleben mit Reptilien, Schnecken, Schmetterlingen und Eisvogel des Niederländers Otto Marseus van Schrieck. Bedrohlich schlängelt sich eine Natter mit aufgerissenem Maul durch Distelblätter und fokussiert eine Eidechse, die im selben Moment das Maul aufreißt, entweder vor Entsetzen oder weil sie eigentlich den Schmetterling dicht neben ihr verspeisen wollte. Die Steinfarbe mit dunklen Einsprengseln lassen auf eine ungiftige Schlingnatter schließen, auf deren Speiseplan neben Insekten vor allem Eidechsen stehen. Nahezu geräuschlos bewegt sie sich fort und hebt kurz vor dem Zugriff den Oberkörper, um blitzschnell zuzubeißen. Mit ihren runden Pupillen zählt sie nicht zu den Nachtjägern. Interessant ist die Perspektive, die der Maler hier einnimmt: nicht von oben blickt er auf den bevorstehenden Lebenskampf zwischen Natter und Eidechse, sondern der Maler wählt die Augenhöhe als Fluchtpunkt. Dies unterstreicht die finstere Atmosphäre des dunklen Waldes, der sich im Hintergrund rechts nur etwas lichtet. Otto Marseus van Schrieck gilt als Erfinder von derlei Waldboden-Stillleben, in der Fachsprache auch *sottobosco*-Stillleben genannt, die den Blick erstmals auf das Unterholz in einem Waldstück lenkten. Sie dienen ihm als Folie für die Abbildung von Amphibien, Reptilien, Insekten, Vögeln und Pflanzen, denen zuvor die Bildwürdigkeit vorenthalten war. Mit Ausnahme der Schlange, die seit der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies in der Kunstgeschichte immer negativ beleumundet war. Marseus Interesse ist aber nicht religiös motiviert, sondern naturwissenschaftlich-künstlerischer Art, denn Physiognomien, Farbgebung und Habitus seiner Tiere sind durchweg realistisch und lebensnah dargestellt. Der 1619 in Nijmegen geborene Künstler lebte von 1648 bis 1655 in Florenz und Rom. Er war zusammen mit Mathias Calzetti Withoos (1627-1703) gereist, dessen Gemälde „Ansicht von Tivoli mit der römischen Villa Hadrian“ auch zur Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen (Inv.-Nr. FS 086) zählt. Anfangs befasste Marseus sich mit Pilzen, in späteren Bildern entwickelte er ein umfangreiches Repertoire an Fauna und Flora in Waldbodenstücken, die er variationsreich kombinierte. Wie im Fürstenberger Gemälde sorgen Schlangen und Eidechsen für eine dramatische Inszenierung, während lebensgroße Schmetterlinge durch die Bildräume flattern und im dunklen Wald leuchtende Akzente setzen. Wenngleich das Unterholz im tiefen finsternen Wald eigentlich nicht

zum Lebensraum eines Kohlweißlings zählt, wie auch Disteln eher sonnige Plätze bevorzugen. Die pyramidal hochgewachsene Mariendistel mit ihren großen, dornenbesetzten Laubblättern im Bildzentrum setzt mit ihrer rosa Blüte einen farblichen Akzent im ansonsten von einem tiefen Grün dominierten Bild. Darüber sitzt fast unberührt ein bläulich schillernder Eisvogel, zu dessen eigentlichem Habitat die Uferzone von Gewässern zählt, da er ein Kleinfisch- und Wasserinsektenjäger ist und im Wald eher verhungern würde.

Sein erster Biograf Arnold Houbraken schrieb 1718, dass einige Malerfreunde Marseus bereits in Italien den Spitznamen „Snufflaer“ gaben, weil er „überall nach sonderlich gefärbten oder gesprenkelten Schlangen, Eidechsen, Raupen, Spinnen, Schmetterlingen und fremden Gewächsen und Kräutern umherschnüffelte.“⁶ Im Fürstenberger Gemälde ist der Namenszusatz „Snuff“ auch tatsächlich in die schwer leserliche Signatur einfügt. Nach seinem mehrjährigen Italienaufenthalt, wo er u.a. für den Großherzog von Toskana und viele andere Adlige Bilder malte, hatte der Maler sich nördlich von Amsterdam einen großen Garten angelegt. Dort züchtete er zu Studienzwecken Reptilien und Amphibien, die in seinen Gemälden in Physiognomie, Bewegungsabläufen und Farbgebung von großem Realismus geprägt sind. Für die Gestaltung des Bildvordergrunds hat Marseus höchstwahrscheinlich echtes Moos in die noch feuchte helle und die darüber liegende grüne Ölfarbe gedrückt, um eine reliefierte, zweifarbige Oberflächenstruktur zu erzielen. Auch die neun Schmetterling sind möglicherweise durch diese Art Stempeltechnik entstanden, indem er hier zunächst die helle Ölfarbe auftrug, einen Schmetterling aufdrückte und dann, wenn die Kontur entstanden war, wieder abnahm, sodass auch Schuppen vom echten Tier zurückblieben.⁷ Innerbildlich macht ein beschädigter Schmetterling, wie unten rechts zu sehen, keinen Sinn, sodass sich die Frage stellt, ob die Darstellung vom Künstler so geplant war oder es sich um eine spätere Veränderung handelt.

6 zit. n. Menagerie der Medusa, S. 8

7 Babette Hartwig & Michael von der Goltz: Bildproduktion. Über die Herstellung niederländischer Gemälde 17. Jahrhunderts. Landesmuseum Hannover 2000.



Otto Marseus Snuff van Schrieck (Nijmegen 1619 – 1678 Amsterdam): Waldstilleben mit Reptilien, Schnecken, Schmetterlingen und Eisvogel. (s. Katalogteil, S. 51)

Diese Menagerie von Reptilien, Amphibien, Insekten und Vögeln, die in dieser Kombination in der Natur so nie zusammentreffen würde, hat innerbildlich eine dekorative Funktion. Was sie verbindet ist ihre Zurückgezogenheit und Schnelligkeit in der freien Wildbahn mit Ausnahme der Schnecke, die sich aber bei Gefahr

schnell in ihr Schneckenhaus zurückziehen kann. Das augenscheinlich nicht datierte Gemälde zählt zu den wenigen Großformaten des Niederländers und ist vom Format und der Tierauswahl einem heute im Mauritshuis in Den Haag ausgestellten, 1665 datierten Gemälde (102,3 x 75,8 cm, Inv. 532) recht ähnlich. Es unterscheidet sich durch einen hellen Landschaftsausblick auf der linken Seite mit tiefgelegtem Horizont und blauem Himmel und eine Seitenverkehrung von Schlingnatter und Echse neben einer hohen Akanthuspflanze. Ein Eisvogel, hier richtigerweise an einem Schilfufer platziert, hat aus Furcht vor einem Übergriff der Schlange seine Flügel ausgebreitet. Wegen der Übereinstimmung der Tierauswahl und versatzartiger Verwendung von Einzelmotiven ist eine Datierung des Fürstenberger Gemäldes in die Zeit um 1665 naheliegend. Wie und woher es allerdings im 19. Jahrhundert in die Gemäldesammlung von Schloss Eggeringhausen gelangte, ist genauso unklar wie bei allen hier vorgestellten Bildern der Fürstenberg Stiftung.

Jäger und Beute in der Tierwelt

Fressen und Gefressen werden ist seit Urzeiten das Gesetz der Natur, es sichert das Gleichgewicht zwischen den Tierarten. Gerät es durch äußere Einwirkungen, wie Überfischung, Vernichtung von Lebensräumen, flächendeckender Abholzung bzw. Brandrodung von Wäldern, Naturkatastrophen und aktuell durch Klimaveränderungen aus dem Gleichgewicht, dann kommt es unweigerlich zum Artensterben. Allerdings gab es auch in früheren Jahrhunderten landesherrliche Verordnungen, die Übernutzung, wie die Waldvernichtung durch Köhler und Holzschlag reglementierten. In den Niederlanden mussten wegen der Holzknappheit bereits im 17. Jahrhundert die Tafelmacher ihr Eichenholz für Bildträger aus dem Baltikum beziehen. Mit der Thematik des Artensterbens waren Künstler früherer Jahrhunderte nicht konfrontiert, da sie von derlei Bedrohungen vermutlich kaum Kenntnis hatten. Im Barock wurden Tierarten überhaupt erstmals systematisch erfasst und beschrieben und Maler beauftragt, für Dokumentationen, Illustrationen und in Gemälden die Tier- und Pflanzenwelt möglichst präzise abzubilden. Aristokratie und das betuchte Bürgertum waren begeistert und forderten immer neue Bilderfindungen ein. Lebensnah abgebildete Tiere und Pflanzen in Landschaften, Jagdbildern, Interieurs

oder als opulentes Stillleben ausgebreitet auf einem Tisch zählen zu den beliebtesten Bildthemen. Erstaunlich ist, wie viel die Künstler früherer Jahrhunderte schon über die Natur wussten und in ihren Bildern fast spielerisch eingefangen haben. Exemplarisch für dieses Künstlerwissen ist sicherlich Otto Marseus van Schrieck und seine präzise Naturbeobachtung.

Naturwissenschaftler liefern seit Jahrhunderten immer wieder neue Erkenntnisse zur Evolution und Ethologie von Mensch und Tier. So kamen 2015 Forscher der Universität von Berkeley/ USA zu dem Ergebnis, dass die Form der Pupille verrät, ob es sich um ein jagendes Raubtier oder um ein potentiell Beutetier handelt. Demnach sind vertikal ausgerichtete Pupillen z.B. bei Katzen, Schlangen und Füchsen, die auf ihre Beute lauern, besser zum Abschätzen von Entfernungen geeignet und ermöglichen einen wesentlich größeren Lichteinfall, der ihnen das Jagen in der Nacht gestattet. Viele der pflanzenfressenden Beutetiere wie Pferde, Schafe und Hirsche haben die Augen seitlich am Kopf und horizontale Pupillen, die ihnen einen Rundumblick verschaffen, da sie sich automatisch bodenparallel stellen und vor blendendem Sonnenlicht schützen. Hunde, Löwen und Tiger haben dagegen runde Pupillen, da sie ihre Beute über eine längere Strecke jagen. Interessant ist, dass die meisten Künstler seit dem Barock auf die Pupillen der Tieraugen geachtet haben. Dem Reptilien- und Schlangenzüchtenden Maler Otto Marseus war durchaus bekannt, dass nicht jede Schlange vertikale Sehschlitze hat, sondern Nattern als Tageslichtjäger runde Pupillen benötigen. Auch der Maler der Rehe im Wald wusste, dass diese Beutetiere horizontale Pupillen haben, während der Katzenmaler diesen Jäger mit vertikalen Sehschlitzen versah.

Literaturauswahl

Moser, Wilhelm Gottfried von: Forst-Archiv zur Erweiterung der Forst- und Jagd-Wissenschaft und der Forst- und Jagd-Literatur. Ulm 1790

Ziegler, Louis: Die Haarwild-Jagd: Mit einer Naturgeschichte der jagdbaren Säugetiere. 1848

Thieme/ Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.

Die edle Jagdbarkeit. 18 Kupferstiche von Johann Elias Ridinger aus dem Jahre 1729. Reprint, Stuttgart 1961

Glas & Gemälde des 17.-19. Jahrhunderts. Eine westfälische Privatsammlung im Diözesanmuseum Paderborn, Ausstellung der Erzdiözese Paderborn, 1981

Steensma, Susanna: Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk, Hildesheim 1999

Sinn und Sinnlichkeit. Das flämische Stillleben 1550-1680. Ausst.-Kat. Villa Hügel 2002

Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne. Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012

Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten. Ausst.-Kat. Hg. Gero Seelig, Staatliches Museum Schwerin / Rijksmuseum Twenthe in Enschede 2017/ 2018

Interessante Webseiten zur Tier- und Jagdwelt brodowski-fotografie.de

hier sind europäische Vogelarten mit Steckbriefen und Fotos dokumentiert.

dhm.de/archiv/magazine/jagdwaffen

jagdverband.de

nabu.de/tiere-und-pflanzen

rkd.nl/en

Datenbank zur niederländischen Malerei



Die Senne. Ölgemälde von 1856 des Malers Ludwig Menke (Lippisches Landesmuseum Detmold)

Wild, Sand und Schlösser

Die Senne als landesherrliches Jagdparadies

Fred Kaspar

Die Senne ist eine sandgrundige Heidelandschaft, weitgehend bewachsen mit niedrigem Buschwerk. Sie gilt als Inbegriff einer „urwüchsigen Naturlandschaft“, ist aber keineswegs naturbelassen, sondern im Wesentlichen das Ergebnis menschlichen Handelns. Vermutlich schon durch hier seit der Stein- und Bronzezeit nachweisbare Siedler¹ wurde der ursprünglich vorhandene Wald durch Überweidung und Einschlag zunehmend zurückgedrängt und vernichtet. Die Humusschicht wurde fortgeschwemmt, so dass sich die Senne als Dünen- und Heidelandschaft ausbildete. Diese unfruchtbar gewordene Landschaft blieb daher bei der sich seit dem frühen Mittelalter ausbreitenden Siedlungstätigkeit zunächst unerschlossen und war noch bis im 16. Jahrhundert weitgehend menschenleer. Sie wurde nur durch die Anlieger extensiv genutzt, etwa durch Schafhaltung, Bienenweide und Hude. Ebenso wie die Plaggenmaht trug dies dazu bei, dass sich eine Bewaldung kaum wieder bilden konnte. Insbesondere durch die lippischen Grafen wurde auch Zucht der bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts noch freilaufenden Wildpferde betrieben.²

Doch wem gehörte die Senne? Erst seit dem späten 16. Jahrhundert versuchten die Herren der anliegenden Territorien zu klaren Grenzziehungen zu kommen. Hintergrund war eine beginnende systematische Kolonisierung der Flächen durch Ansiedlung neuer Höfe. In der nördlichen, zur Grafschaft Ravensberg gehörenden sog. Heepen-Senne, hatte man damit schon im Laufe des 16.

Jahrhunderts vereinzelt begonnen und dies dann systematisch ab der Mitte des 17. Jahrhunderts fortgesetzt.³ Auch in der zum Fürstbistum Paderborn gehörenden nördlichen Senne hatte die Besiedlung schon zu dieser Zeit eingesetzt.⁴

Im Süden der Senne gehörte der Meier zu Hövel zu den wenigen frühen, dann aber jeweils großen Einzelhöfen am Rande der öden Flächen. 1657 setzte von hier aus ein grundlegender Wandel der Senne ein: Der Paderborner Fürstbischof ließ die zum Hof gehörenden Gemeinheiten teilen und erreichte nach längeren Streitigkeiten die Festlegung der Grenze zwischen dem Fürstbistum Paderborn und der Grafschaft Lippe. Schon im folgenden Jahr begann man in beiden Territorien mit der Anlage von neuen Siedlungen: Ab 1659 entstand auf lippischer Seite das Dorf Haustenbeck und auf Paderborner Seite auf dem Grund des Hövelhofes das sog. „neue Dorf“ (heute der Bereich der oberen Bielefelder Landstraße in Hövelhof).

Trotz der zunehmenden Kultivierung blieb aber der Kern der Senne bevorzugtes Jagdgebiet der jeweiligen Landesherren. Es eignete sich hierzu in besonderem Maße, da es sich um eine weitgehend wilde Landschaft fast ohne Bauernhöfe handelte. Zudem bestanden dort keine weiteren Adelssitze oder grundherrlichen Besitzansprüche. Daher waren in der weiten Landschaft die landesherrlichen Jagdrechte unbestritten.

1 Friedrich Hohenschwert: Untersuchungen an Hügelgräbern der Lippischen Senne. In: Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 16, 1979, S. 77–88, hier S. 77.

2 Siehe zusammenfassend Ulrich Harteisen, Annette Fischer und Dirk Tornede: Landschaftswandel in der Gemarkung Haustenbeck. In: Heinz Wiemann (Hrsg.): Geschichte der Dörfer Schlangen, Kohlstädt, Oesterholz und Haustenbeck, Band II, Bielefeld 2011, S. 830–883.

3 Fritz Stratmann und Gunter Stratmann: Die Siedlungsgeschichte der Heepensenne. In: Horst Wasgindt (Hrsg.): Sennestadt – Geschichte einer Landschaft, Sennestadt 1968, S. 289–372, hier S. 289–291.

4 Rudolf Gürtler: Burg – Schloß – Holter Hütte. In: Rudolf Gürtler (Hrsg.): Mitte der Senne. Schloß Holte-Stuckenbrock. Ein Heimatbuch, Gütersloh 1985, S. 162–178, hier S. 25.



Das Rietberger Jagdschloss Holte, 1616 fertig gestellt. Ansicht von der Zufahrt (Foto von 2017, LWL-Denkmalpflege in Münster).

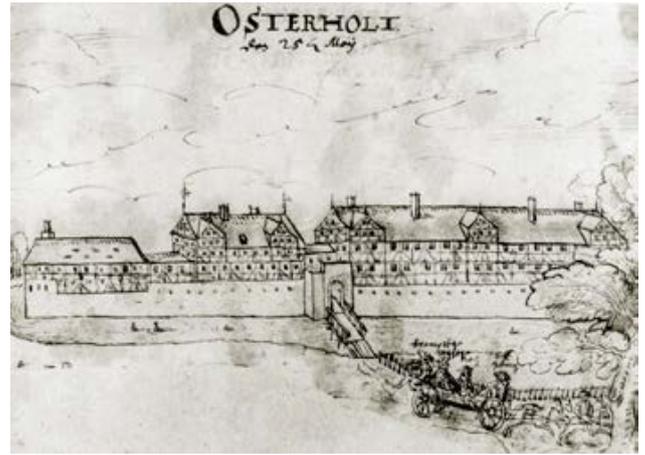
Die Jagd war ein herrschaftliches Privileg und hatte einen hohen Prestigewert. Insbesondere seit dem 16. Jahrhundert galt die durch einen Landesherren ausgesprochene Einladung zur Treibjagd als besondere Auszeichnung. Für solche Ereignisse bot sich die Senne im besonderen Maße an. Als 1708 Maria Anna Erzherzogin von Oesterreich (1683-1754) auf der Reise zu Ihrem Bräutigam König Johann V. von Portugal in Detmold durch den regierenden Grafen Friedrich Adolph zur Lippe (1697-1718) empfangen wurde, lud dieser den königlichen Gast noch am gleichen Tag zu „einer schönen Haupt Jagt beyhm Hartrühren“ ein, wo „Ihre Maj. selbst einige Hirsche niedergeschossen“.⁵

Die Landesherren luden sich auch gegenseitig zur Senne-Jagd ein. So besuchte der Paderborner Fürstbischof Clemens August am 17. August 1728 mit vielen seiner Domherren und einer großen „Suite“ den lippischen Grafen Simon Henrich Adolf (1718-1734) auf seinem Jagdhaus Hartrühren bei Detmold-Hiddessen am Teutoburger Wald. Unter Beobachtung einer größeren, aus den benachbarten Dörfern zusammengeströmten Zuschauermenge, wurden von ihnen hier 20 Hirsche und 29 Wildschweine erlegt.⁶

Auch die Grafen zu Rietberg waren Anrainer der nordwestlichen

5 Volker Wehrmann: Die Senne in alten Ansichten und Schilderungen, Detmold 1979, S. 63.

6 Wehrmann 1979 (wie Anm. 5), S. 63.



Das lippische Jagdschloss Oesterholz. Zeichnung von Georg Faber 1632 (Lippisches Landesmuseum Detmold).

Senne. Ihr Schloss Holte könnte darauf hindeuten, dass die Jagd in der Senne schon seit dem 14. Jahrhundert besonderes Interesse fand. Spätestens seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben alle vier an dem Jagdparadies berechtigten Landesherren für den Ausbau ihrer Jagdmöglichkeiten gesorgt, dokumentiert insbesondere durch die zunehmende Zahl hierzu dienender Stützpunkte. Neben jeweils einem großen Jagdschloss, in denen man Gäste, Freunde und Verwandte aufnehmen konnte, um mit ihnen gemeinsam zum Jagen aufzubrechen, entstanden später als Ergänzung auch kleinere Jagdhäuser, die eher der provisorischen Unterkunft dienen sollten. Später wurden sie teilweise zu kleineren Schlössern erweitert. Die Zahl dieser herrschaftlichen Anlagen in der Senne stieg bis in das 18. Jahrhundert auf die ungewöhnlich hohe Zahl von sieben an: jeweils drei paderborner und lippische Häuser sowie ein rietberger Haus.

Am nordwestlichen Rand der Senne hatten sich die Grafen zu Rietberg in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundert ein festes Haus errichten lassen, dessen Bezeichnung nach der Lage in einem in die Senne vorgeschobenen Wald („Holte“), d. h. Haus im Wald war. Es wurde 1556 zerstört und blieb zunächst liegen.⁷ Enno III. Graf von Ostfriesland bzw. ab 1600 sein Nachfolger Graf

7 Gürtler 1985 (wie Anm. 4), hier S. 162-163.



Johann III. von Rietberg (1566-1625) ließen bis 1616 das bis heute erhaltene große und repräsentative Jagdschloss errichten, das später auch als Nebenresidenz und Witwensitz dienen sollte.⁸ Ab 1589 beschäftigte sich auch Graf Simon VI. zur Lippe mit der Schaffung eines großen Jagdschlusses am südöstlichen Rand der Senne, das er auf einem 1595 eingezogenen und danach zu einer landesherrlichen Domäne und Verwaltungssitz ausgebautem Meierhof 1597/99 errichten ließ. Osterholz genannt, wurde es ab 1655 durch Graf Hermann Adolf zur Lippe (1652-1666) modernisiert und teilweise erneuert.⁹ Zudem ließ er sich weiter nördlich am Ostrand der Senne ab 1657 auch noch ein weiteres kleines Jagdhaus auf dem sich dort schon befindenden Pferdegestüt Lopshorn schaffen. Es scheint sich zunächst nur um einen einfachen Fachwerkbau gehandelt zu haben, den man aber schon 1685 durch ein repräsentatives Jagdschloss ersetzte.¹⁰ Sein Nachfolger und Enkel Graf Friedrich Adolf zur Lippe (1667-1718) hat sich dann 1711 in der Nähe noch ein weiteres Jagdhaus in Hartröhren am Rand der Senne errichten lassen, einen einfachen eingeschossigen Fachwerkbau.¹¹

Im Süden hatten sich die Fürstbischöfe von Paderborn seit dem 16. Jahrhundert die Burg Neuhaus zu einer repräsentativen Schlossanlage ausbauen lassen und stets von hier aus auch gejagt.¹² Weiter nördlich in die Senne vorgerückt, folgte 1658/60 das von Neuhaus aus bewirtschaftete fürstbischöfliche Jagdhaus

Abb. links: Aufbruch zur Parforcejagd in der Eichenallee beim lippischen Jagdschloss Lopshorn. Ölgemälde von Carl Röttken (Lippisches Landesmuseum Detmold).



Lippisches Jagdschloss Lopshorn am Teutoburger Wald. Zeichnung des Malers Ludwig Menke (aus: Das Hermannsdenkmal und der Teutoburger Wald, Detmold 1875).



Das Paderborner Jagdhaus Hövelhof. Zeichnung des Paderborner Lehrers Franz Josef Brand (Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, Abt. Paderborn e.V., Codex 177, Blatt 48).

-
- 8 Günter Potthoff: Das Hochgräfliche Schloss zur Holte – Ereignisse und Gestalten aus seiner 400-jährigen Geschichte. In: Carl Philipp Tenge-Rietberg (Hrsg.): 400 Jahre Schloss Holte. Aus der Geschichte der ehemaligen Grafschaft Rietberg, Bielefeld 2017, S. 25-52.
- 9 Fred Kaspar und Peter Barthold: Große Konzepte und kleine Reste: Das sogenannte Schloss und die Domäne Oesterholz. Untersuchungen zur Anlage sowie zur Bau- und Funktionsgeschichte. In: Wiemann 2011 (wie Anm. 2), S. 678-755.
- 10 Das Gestüt für in der Senne gefangene Wildpferde soll schon 1538 vorhanden gewesen sein. Es wurde 1550 an die Donoper Teiche und dann um 1655 an die heutige Stelle verlegt (Armin zur Lippe: Lopshorn, eine Chronik, Detmold 2004).
- 11 Es wurde nach 1945 durch Brandstiftung zerstört. Die kaum noch erkennbare Ruine liegt im Bereich des Truppenübungsplatzes Senne.
- 12 Norbert Börste, Gregor G. Santel: Schloss Neuhaus bei Paderborn. Berlin 2015.

auf dem Hövelhof und schließlich 1711 in der nördlichen Senne das den Landesherrn ebenfalls dienende Jagdhaus am Pfarrhaus von Stuckenbrock. Bestimmende Elemente der Jagdschlösser waren Marställe, Wirtschaftsgebäude mit umfangreichen Stallungen für die zahlreichen bei der Treibjagd eingesetzten Pferde.¹³ Hinzu kamen in den Jagdschlössern große Säle für die abendlichen Gesellschaften sowie eine größere Zahl von Räumen zur Unterbringung der vielen Jagdgäste. Diese Appartements befanden sich in der Regel in den Obergeschossen. Jagdhäuser waren einfacher und ohne große Säle für Feiern; hier beschränkte

¹³ In Hirschberg, Neuhaus und Clemenswerth erhalten.



Schloss Neuhaus, Kupferstich nach Johann Martin Metz, um 1755.
Städtische Museen und Galerien Paderborn

man sich auf einige Unterkünfte. Beschreibungen solcher Säle sind aus dem lippischen Jagdschloss Oesterholz überliefert, wobei insbesondere die Ausschmückung mit mehreren hundert Geweihen bemerkenswert ist,¹⁴ eine Dekoration, die den Jagderfolg der Hausherrn dokumentiert und bis heute in Jagdhäusern gebräuchlich geblieben ist.

Die Häuser, von denen aus Jagden veranstaltet wurden, waren zudem oft durch weitere Außenanlagen in die Landschaft eingebunden. Hierzu gehörten zum einen ummauerte Tiergärten, die das Züchten und Zusammentreiben von Wild ermöglichten, zum anderen Alleen, die man auch zu sogenannten Jagdsternen kombinierte. Solche weit in die Landschaft führende Jagdsterne und -schneisen wurden in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts unter französischen Vorbildern immer mehr verwirklicht.¹⁵ Sie wurden sowohl für die Treibjagd wie für die Parforcejagd benötigt, denn von dort aus konnte das Wild besser aufgestöbert und den Jägern von Treibern vor die Waffen getrieben werden. Hierfür wurden Hundemeuten und Pferde bereitgehalten.¹⁶

¹⁴ Kaspar / Barthold 2011 (wie Anm. 9).

¹⁵ Eckhard Wagner: Als das Emsland nach den Sternen griff. Europas Jagdsterne und Schloß Clemenswerth. In: Jahrbuch des Emsländischen Heimatbundes 33, 1987, S. 124–167.

¹⁶ 1732 wurden im fürstbischöflichen Jagdschloss Clemenswerth etwa 200 Pferde untergebracht (Wagner 1987 [wie Anm. 15], S. 132) und 1750 standen dort 16 Parforcepferde bereit (Horst-Rüdiger Jarck:

Alle diese Elemente lassen sich immer wieder bei den landesherrlichen Jagdschlössern des 17. und 18. Jahrhunderts nachweisen. Gerade die großen Alleen sind ein deutliches Zeichen dafür, dass es sich bei den Schlössern um einen Jagdsitz handelte. Sie sind daher auch am Paderborner Jagdhaus von Hövelhof zu finden.

Allerdings konnten sich nur die Landesherren solch repräsentative Infrastruktur für ihre Jagden schaffen. Wer sich kein eigenes Jagdschloss oder Jagdhaus leisten konnte, unterhielt zumindest eine eigene Jagdwohnung, die man in den Häusern der Förster, auf Gutshöfen oder bei Bauern unterbrachte. Die dort lebenden Pächter mussten nicht nur diese Wohnungen unterhalten, sondern auch beim Aufenthalt der Herrschaften für deren Verpflegung sorgen. In einer vergleichbaren Weise wurden offenbar auch die kleineren fürstbischöflichen Jagdhäuser betrieben, wobei in Hövelhof diesen Dienst der dortige Hopfpächter, in Stuckenbrock der Pfarrer übernehmen musste.

Besondere Bedeutung erhielt die Jagd als höfisches Ereignis im Fürstbistum Paderborn während der langen Regierungszeit (1719–1761) von Fürstbischof Clemens August I. von Bayern (1700–1761). Obwohl dessen Jahreslauf wesentlich durch Jagdausflüge und -aufenthalte bestimmt war, liegen bislang erstaunlich wenige konkrete Untersuchungen zum Ablauf seiner Jagden vor.¹⁷ Genauere Kenntnisse haben wir bislang nur für Arnberg / Hirschberg im Sauerland und Clemenswerth im Hümmling.¹⁸ Eine Geschichte des Jagdhauses Hövelhof wird zum Druck vorbereitet.¹⁹ Das eher bescheidene Jagdhaus in Hövelhof scheint für Clemens August allerdings keine bedeutende Rolle gespielt zu

Clemens August – Jagdherr im Hümmling. In: Clemens August. Fürstbischof, Jagdherr, Mäzen. Eine kulturhistorische Ausstellung aus Anlass des 250jährigen Jubiläums von Schloß Clemenswerth, Bramsche 1987, S. 149–161, hier S. 155–156).

¹⁷ Hierauf weist schon hin Günter Sandgathe: Jagd und Politik am Hoflager des Kurfürsten Clemens August im Herzogtum Westfalen (1724–1761). In: Westfälisches Zeitschrift 136, 1986, S. 335–390.

¹⁸ Sandgathe 1986 (wie Anm. 17); Silke Surberg-Röhr: Des Kurfürsten Plaisier. Jagden auf dem Hümmling, In: Oliver Fok (Hrsg.): Hunderter Hände Arbeit, Sögel 2012, S. 37–40.

¹⁹ Durch Fred Kaspar auf der Grundlage einer baugeschichtlichen Untersuchung sowie der Auswertung der umfangreich erhaltenen Quellenbestände. Die Ergebnisse sind Grundlage der hier vorgelegten Darstellung.

haben, wurde aber zunächst gelegentlich aufgesucht. Gut belegt sind zwei Besuche, die er beide schon kurz nach seiner Wahl zum Bischof von Paderborn machte. Trotz der bescheidenen Unterkunftsmöglichkeiten blieb er dort jeweils drei Tage: Nachdem er am 20. April 1720 erstmals sein neues Bistum besucht und drei Wochen in der Residenz Neuhaus und Paderborn mit Empfängen und festlichen Messen zugebracht hatte, unternahm er am 16. Mai 1720 erstmals eine Reise, die ihn nach Hövelhof führte: „gingen Ihro Hertzogliche Durchlaucht mit einem großen gefolg nach dem Hevelhoff, um daselbst mit der jagt zu divertiren, und weil eben des heiligen Johannis Nepomuceni fest, so hatten vormittags selbe an dem ort in der capellen dero andacht und wurde dabey das hohe ambt von dero beichtvatter herrn Elspacher und die predigt vom Herrn Pater Nebel verrichtet, und waren zwei edelknaben dabey, wie auch eine bande der hautboisten um die musique zu verrichten.“ Drei Tage später fuhr er am 19. Mai weiter nach Paderborn und leitete dort eine Prozession.²⁰ Erst drei Jahre später begab sich am 18. Juli 1723 erneut „ihre Hertzogliche Durchlaucht mit einem kleinen gefolg nach dem Höffelhoff, und blieben alldah bis den 21ten hujus“.²¹

Dass Clemens August auch nach 1723 noch einmal sein Jagdhaus in Hövelhof aufsuchte, ist nicht belegt und wenig wahrscheinlich, zumal ihm seit dieser Zeit zunehmend weitere und besser ausgestattete Häuser zur Verfügung standen. Um 1750 weilte er allerdings häufiger in Neuhaus.²² Das Jagdhaus in Hövelhof wurde daher während seiner Regierungszeit offensichtlich kaum noch unterhalten und verfiel zusehends. Bemerkenswert ist aber, dass Clemens August die zu seinem Jagdhaus gehörende Pfarrstelle in Hövelhof in seinem Testament bedacht hat.²³

20 André Krischer: Das Hofreisejournal des Kurfürsten Clemens August von Köln 1719 – 1745 (Hrsg. von Barbara Stolberg-Rilinger), Siegburg 2000, S. 176.

21 Krischer 2000 (wie Anm. 20), S. 82.

22 Er stiftete mit dem Ordre de la Clemence (Sitz: Sankt-Venantius-Kapelle) auch einen eigenen Jagdorden (Max Braubach: Kurfürst Clemens August. Leben und Bedeutung. In: Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Köln 1961, S. 21–22).

23 Hans Jürgen Brandt und Karl Hengst: Die Bischöfe und Erzbischöfe von Paderborn, Paderborn 1984, S. 272.

Clemens August hat nach Paderborn noch vier weitere Bischofsstühle bestiegen (1719 Münster, 1723 Köln, 1724 Hildesheim und 1728 Osnabrück) und konnte daher in seinen unterschiedlichen Territorien über 20 Residenzen, Sommersitze und Jagdhäuser nutzen. Als größere und von ihm bevorzugte Jagdreviere standen ihm neben der Senne bei seiner Paderborner Residenz Neuhaus im Fürstbistum Münster auch Sassenberg im Münsterland sowie der Hümming im Emsland zur Verfügung, ab 1723 dann zudem der Kottenforst bei der Residenz Bonn, die Gegenden um Uerdingen am Niederrhein und um Arnsberg und Hirschberg im Sauerland.

Da gerade die Jagd eine besondere Leidenschaft des Fürstbischofs war, hat er nicht nur die schon bestehenden Jagdschlösser seiner Länder immer wieder besucht und ausbauen lassen (Clemensruh bei Poppelsdorf, ab 1725 nach Brand Arnsberg und ab 1725 auch Schloss Brühl), sondern vor allem auch ganz neue errichten lassen (ab 1727 Jagdstern Kottenforst, ab 1729 Falkenlust, ab 1735 Clemenswerth, ab 1740 Linn, ab 1750 Entenfang in der Rheinniederung, ab 1753 Herzogsfreude, ab 1755 Ruthe und ab 1760 Liebenburg bei Hildesheim). Er liebte alle Arten der Jagd, darunter auch Entenschießen und Falkenjagd, pflegte aber bis zum vierzigsten Lebensjahr besonders die ihn körperlich fordernde Parforcejagd, während er danach zunehmend Auerhähne schoss (hierzu benötigte man kein Jagdhaus mehr, sondern verbrachte die Zeit in eigens aufgestellten Zelten).²⁴ Da es Ziel der ausgerichteten großen Jagdereignisse war, hierbei eine möglichst große Strecke zu machen und der Wildbestand sich danach erst wieder regenerieren musste, scheint man die einzelnen Reviere nur im Abstand von zwei oder mehr Jahren besucht zu haben.²⁵ So wurden z.B. 1724 bei der Jagd in Hirschberg 39 Hirsche, 1726 dann 23 Hirsche und 1728 sogar 31 Hirsche und 99 weitere Schalentiere erlegt.²⁶ Insbesondere das weite Jagdrevier des Hümmings im Emsland scheint er besonders geliebt zu haben, so dass er sich dort die einzigartige und verschwende-

24 Sandgathe 1986 (wie Anm. 17), S. 364.

25 Sandgathe 1986 (wie Anm. 17), S. 356.

26 Günter Sandgathe: Die kurkölnischen Wittelsbacher als Jagdherren und Jäger im Herzogtum Westfalen, in: Sauerländer Heimatbund (Hrsg.): Jagd und Wild im kurkölnischen Sauerland, Arnsberg 1988, S. 35–51, hier S. 50.

risch teure Anlage von Clemenswerth errichten ließ.²⁷ Aber auch dieses Revier hat er nach der Fertigstellung seines neuen Schlosses nur höchstens alle zwei Jahre einmal im Herbst aufgesucht.²⁸

Die Senne besuchte Clemens August wohl zumeist nicht von Hövelhof, sondern direkt von Neuhaus aus. Dort beginnende Jagdaufenthalte sind verschiedentlich belegt, z. B. für 1726.²⁹ Auch am 23. Dezember 1736 brach er von dort auf, wobei er 12 Hirsche erlegte, die man ihm vorher an der Grenze zur Grafschaft Lippe zusammengetrieben hatte.³⁰ Wohl nicht zuletzt für seine Jagden ließ er neben dem Schloss Neuhaus zwischen 1727 und 1733 einen neuen Marstall mit Platz für 108 Pferde, Werkstätten aller Art, drei Dienstwohnungen für höhere Beamte und über den Remisen mit 46 Zimmern für Bedienstete wie Stallmeister, Kutscher und Gärtner errichten.³¹ Dieser Neubau des Marstalls in Neuhaus sollte natürlich nicht nur die gelegentlichen Jagdgesellschaften aufnehmen, sondern auch der Unterbringung des gesamten Trosses dienen. Auch wenn der Kurfürst mit seinem Hofstaat anreiste, wurde eine erstaunliche Zahl von Pferden benötigt: Für eine Reise ins Emsland konnte der Umfang der Reisesgesellschaft beispielhaft berechnet werden: Der Kurfürst mit seiner Entourage von etwa 30 Personen reiste in neun Kutschen, wozu an allen Wechselstationen 60 Zug- und 11 Reitpferde bereitstehen mussten. Die aus dem Personal und der Küche bestehende Vorhut benötigte sogar 126 Zug- und vier Reitpferde sowie fünf Bauernwagen, während der dritte Teil des Zuges mit Garderobe, Kanzlei usw. noch einmal 108 Spann-, vier Reitpferde und vier Bauernwagen brauchte.³²

27 Ekhard Wagner: Schloß Clemenswerth – ein Höhepunkt jagdlicher Zentralanlagen in Europa. In: Katalog Clemens August 1987 (wie Anm. 16), S. 119–161.

28 Für die Jahre zwischen 1720 und 1757 sind insgesamt 16 Jagdaufenthalte im Hümmling belegt (Alwin Hanschmidt: Das Niederstift Münster unter Clemens August. In: Katalog Clemens August 1987 [wie Anm. 16], S. 29–46, hier, S. 36).

29 Sandgathe 1986 (wie Anm. 17), S. 356.

30 Sandgathe 1986 (wie Anm. 17), S. 363.

31 Gregor G. Santel: Zur Baugeschichte des Marstalls und seiner Nebengebäude aus fürstbischöflicher Zeit. In: Michael Pavlicic (Hrsg.): Studien und Quellen zur Geschichte von Stadt und Schloß Neuhaus, Band 2, Schloß Neuhaus 2009, S. 161–196.

32 Diese Zahlen wurden exemplarisch berechnet Hanschmidt 1987 (wie Anm. 28), S. 38.

Die beiden Nachfolger von Clemens August, die zwischen seinem Tod 1761 und 1802 noch in Neuhaus residierten, scheinen nicht mehr eine besondere Jagdleidenschaft gehabt zu haben. Zu ihrer Zeit sind daher an den bischöflichen Jagdhäusern im Land auch keine größeren Modernisierungen mehr durchgeführt worden.

Im August 1802 wurde das Fürstbistum Paderborn von Preußen besetzt und annektiert. Damit endete die Nutzung der drei durch die bisherigen Landesherren genutzten Jagdsitze in der Senne. Die Jagdhäuser in Stuckenbrock und Hövelhof fanden fortan als Pfarrhaus Verwendung, die Residenz Neuhaus wurde bald zur Kaserne. Im Gefolge der Revolution 1848 kam es zur Aufhebung des adeligen Jagdregals, das man durch das bis heute bestehende sogenannte Revierjagdsystem ablöste.

Die Senne behielt auch im 19. Jahrhundert ihren Ruf als ein ganz besonderes, weitläufiges und wildreiches Jagdrevier. Die lippschen Grafen haben in ihrem Teil der Senne noch bis 1918 herrschaftliche Jagden von ihrem Schloss Lopshorn aus durchgeführt. Die Jagd in den nicht zu Lippe gehörenden Teilen der Senne pachtete von 1853 bis 1880 der jagdbegeisterte Großherzog Adolf von Nassau (1817–1905) aus Wiesbaden an, um dort jeweils im Oktober riesige Parforcejagden zu veranstalten. Als Jagdpächter folgten ihm die Offiziere des in Paderborn und Neuhaus stationierten 8. Husarenregiments.³³ Erst mit dem Ausbruch des 2. Weltkrieges endeten die Parforcejagden in der Senne. Heute werden Schleppjagden vom 1958 gegründeten „Senne-Reit- und Fahrverein“ veranstaltet.³⁴

33 Sennejagden in alter und neuer Zeit. In: Wo die Lippe springt 69, Bad Lippspringe 2013, S. 22–27.

34 Williborg Freiin Schilling von Canstatt: Parforcejagd in der Senne. In: Uwe Piesczek (Hrsg.): Truppenübungsplatz Senne. Zeitzeuge einer hundertjährigen Militärgeschichte. Paderborn 1992, S. 688–694.

Der (un)sichtbare Teil einer Restaurierung

Verena Ebel



Abb. 1 Das Gemälde vor der Restaurierung

Ein möglichst umfangreiches Wissen über die Geschichte eines Objektes bildet die Grundlage für ein fundiertes und einfühlsames Restaurierungskonzept. Gehören alle Farbschichten zum originalen Motiv des Künstlers oder gibt es spätere Veränderungen? Lässt sich feststellen, aus welchem Grund Veränderungen vorgenommen wurden? Anhand verschiedener, teilweise naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden rekonstruieren Restauratoren Teile der Objekt- und Restaurierungsgeschichte. Die Erforschung der sogenannten Kunsttechnologie ermöglicht im Zusammenspiel mit kunstgeschichtlichen Erkenntnissen ein tieferes Verständnis für einzelne Werke und größere Werkzusammenhänge. Welche Rolle die Erfassung der Objekt- und Restaurierungsgeschichte im Prozess der Konzeptfindung einnehmen kann, zeigt die Untersuchung des Gemäldes „Jagdhund, Enten im Schilf aufspürend“.

Bei Betrachtung des Gemäldes fällt schnell eine motivunabhängige, horizontale Linie im oberen Bereich des Himmels ins Auge (s. Abb. 1). Auf der Rückseite des Gemäldes ist der Verlauf der Linie kaum auszumachen, da sie von einer sogenannten Doublierleinwand verdeckt wird. Das Gemälde wurde in einer früheren Bearbeitung vom Keilrahmen abgenommen und flächig auf ein neueres Gewebe geklebt, d. h. doubliert. Eine Maßnahme, die über Jahrhunderte angewandt wurde, wenn in der originalen Leinwand Schäden vorhanden waren.¹

1 Heute ist man bemüht, möglichst nur die Schadstelle im Gewebe z.B. mit Einzelfadenverklebungen oder dem passgenauen Einsetzen von Gewebestücken in die Fehlstelle, sog. Intarsien, zu schließen. Über die Geschichte der Doublierung, die sich bis ins 17. Jh. belegen lässt, berichtet ausführlich Knut Nicolaus in: „Handbuch der Gemäldekunde S. 117 ff. Köln 1998

Bei der besagten, horizontalen Linie handelt es sich um eine sich abzeichnende Naht bzw. Grenzlinie einer Anstückung an das originale Gewebe.² Um herauszufinden, ob diese schon vom Künstler vorgenommen wurde oder beispielsweise erst mit der Doublierung dazukam, wurde zunächst mit dem Mikroskop der Aufbau der Schichten auf beiden Gewebeteilen miteinander verglichen. An vorhandenen Malschichtfehlstellen und den Gemäldekanten konnten auf den in ihrer Beschaffenheit leicht unterschiedlichen Geweben (s. Abb. 2b) tatsächlich die gleichen Schichten und Schichtabfolgen³ festgestellt werden, was die Anstückung als Teil des Originals identifiziert.

Weitere Informationen über das Objekt lassen sich an den Gemäldekanten ablesen: Die erhaltene Webkante an der Unterseite des Gemäldes zeigt, dass das Format hier nie auffallend verändert wurde (s. Abb. 2a). Eine solche Webkante entsteht, wenn beim Weben das Schiffchen mit dem Schussfaden abwechselnd von links und rechts durch die vertikal auf den Webstuhl gespannten Kettfäden geschossen wird. Beim Richtungswechsel des Schiffchens umschlingt der Schussfaden immer den äußersten Kettfaden und bildet so die charakteristischen Webkanten an beiden Seiten der Gewebbahn. Sie markieren die maximale Breite eines Gewebes, die automatisch durch die Größe des Webstuhls vorgegeben ist. Für den unveränderten Zustand der Unterkante sprechen auch die ausgeprägten Spanngirlanden⁴



Abb. 2 Die Umspannkanten des Gemäldes: a) Unterkante mit erhaltener Webkante, b) linke Kante, c) rechte Kante, d) Oberkante

2 Im 17./18. Jahrhundert ist es nicht unüblich, Leinwände aus mehreren Teilen zusammenzunähen (Siehe z.B. Hermann Kühn: „Erhaltung und Pflege von Kunstwerken. Material und Technik, Konservierung und Restaurierung“ S. 28. München 2001). Auch das Gemälde „Rehbock und Ricke am Waldesrand“ ist auf eine aus drei Teilen zusammengenähte Leinwand gemalt. Die Aufspannung auf einen einfachen Spannrahmen entspricht vermutlich noch dem originalen Befund.

3 Von unten nach oben: textiler Träger – rote Grundierung – ggf. Bindemittelschicht – helle Farbschicht – Bindemittelschicht Firnis – schwarz – blaue Farbschicht – Bindemittelschicht Firnis

4 Spanngirlanden nennt man die bogenförmigen Verzerrungen der Leinwand, die zwischen den Befestigungspunkten, meist Nägeln, auf dem Spannrahmen entstehen. Sie bilden sich dauerhaft im Gewebe ab und geben daher Aufschluss über die Aufspannung und/oder deren Veränderungen. Siehe auch „Bildproduktion. Über die Herstellung niederländischer Gemälde im 17. Jahrhundert“ S. 23 f. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2000.

und die nicht bis an den Geweberand heranragende Malerei.⁵ Anderes belegen jedoch die übrigen Seiten – vor allem rechts und oben ist das Gemäldeformat eindeutig verkleinert worden. Das Gewebe wurde hier nachträglich beschnitten, was die exakt bis an die Gewebekanten reichende Malerei und die Abwesenheit von Spanngirlanden zeigen (s. Abb. 2c, 2d). Während nach oben hin vielleicht kein größerer Bildinhalt zu erwarten wäre, ragen an der rechten, um die Kante gelegten Seite deutlich andersfarbige Malereifragmente unter der Farbschicht des Himmels hervor (s. Abb. 2c). An der linken Seite ist eine Formatveränderung weder auszuschließen, noch eindeutig nachzuweisen.

5 Bis auf wenige Ausnahmen (Fadenspannmethode) wurden Leinwandgemälde zur Bemalung schon auf den zugehörigen Spann- oder Keilrahmen gespannt. Die Malerei geht daher bei einer unveränderten Aufspannung nicht übermäßig über die Umspannkanten hinaus.



Abb. 3 Detailaufnahme des Himmels vor der Restaurierung

Hier ist die Malerei stark reduziert, Reste davon liegen aber auch am Geweberand (s. Abb. 2b). Die sich leicht abzeichnenden Spannungsrillen deuten eher auf eine geringe Veränderung des Formates hin.

Im Bereich des Himmels zeichnen sich bei genauer Betrachtung unterhalb der fliegenden Ente und im Entenkörper mehrere vertikal verlaufende, dunkle Schatten ab (s. Abb. 3). Der Himmel ist – vermutlich im Rahmen einer unsachgemäß durchgeführten Firnisabnahme – stark verputzt, das heißt, die Malschicht unbeabsichtigt reduziert worden. Die hellen Flächen des Himmels waren ehemals so dunkel wie die übrigen Wolken gestaltet. Unter dem Mikroskop ist an einigen der verputzten Stellen grüne Malfarbe erkennbar (s. Abb. 4). Das lässt vermuten, dass es sich bei den Schatten um eine ähnliche schilfartige Vegetation wie im unteren Teil des Bildes handeln könnte.

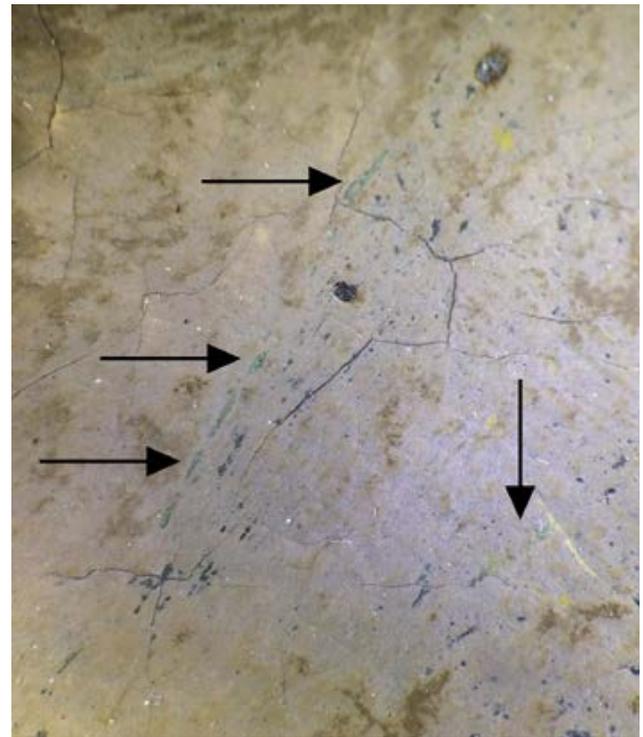


Abb. 4 Mikroskopaufnahme einer verputzten Stelle im Himmel. Die sichtbare, grüne Malfarbe lässt auf ein unterliegendes Motiv schließen

In der rechten Bildhälfte, etwa auf Augenhöhe des Hundes, fällt eine von dunklen Sprüngen in der Malschicht umrandete Stelle auf (s. Abb. 3). Die ovale Form der Sprünge deutet auf eine entsprechende Schadstelle in der Malerei bzw. dem Gewebe hin. Eventuell ein Loch, das dem früheren Bearbeiter Anlass zur Doublierung des Gemäldes gab.

Anhand der genannten Beobachtungen und der stilistischen Beurteilung des Motivs⁶ wurde schnell klar, dass der gesamte Himmel inklusive der fliegenden Ente eine großflächige

⁶ Im Vergleich zu der detailreichen Ausarbeitung der unteren Enten überzeugt die Malqualität der fliegenden Ente weniger. Es fallen auch leichte Unterschiede in der Oberflächenstruktur der Malfarben zwischen dem unteren Bildbereich und dem des Himmels auf. Unabhängig von dem Gefühl, dass die Szene rechts seltsam gestaucht wirkt, ist für vergleichbare Motive dieser Zeit eher ein Querformat die Regel.

Übermalung darstellt.⁷ Um mehr Informationen über die Beschaffenheit und den Zustand des Bildträgers und der verdeckten Malschichten zu erlangen, wurden Teile des Gemäldes mit Röntgenstrahlung untersucht.⁸ Die unterschiedlichen Materialbeschaffenheiten und -dichten des Objektes führen dazu, dass die Röntgenstrahlung das Objekt verschieden gut durchdringen kann. Ein Metallnagel oder eine mit Bleiweiß ausgemischte Farbschicht absorbiert mehr Strahlung als beispielsweise das Holz des Keilrahmens. Die so entstehenden Kontraste erzeugen das Röntgenbild.⁹ Bei der Interpretation der Aufnahme ist zu berücksichtigen, dass die Informationen aller Schichten - der Leinwand, der verschiedenen Grundierungs- und Farbschichten, des Keilrahmens etc. - übereinander gelagert sind und sich nicht immer alleine aus dem Röntgenbild einer bestimmten Schicht zuordnen lassen.

Aufschlussreiche Erkenntnisse zum originalen Motiv konnten so sichtbar gemacht werden: In der rechten oberen Bildecke zeigt sich der hintere Teil einer fliegenden Ente, die der sichtbaren ganz ähnlich ist (s. Abb. 5 rot). Bei der Beschneidung des Gemäldes wurde sie beinahe mittig durchgeschnitten. Dass der Entenflügel auch auf der Anstückung liegt, bestätigt zusätzlich die Zugehörigkeit dieser zum Original. Möglicherweise deutet sich auch weiter unten noch die Flügelspitze einer weiteren Ente an (s. Abb. 5 blau). Der ursprüngliche Landschaftshorizont des Bildes war rechter Hand ehemals gut 20 cm weiter oben positioniert (s. Abb. 5 gelb). Tatsächlich erweisen sich auch die dunklen Schatten als hohe Büschel eines Schilfgrases (s. Abb. 5 grün). Es ist davon auszugehen, dass hinter dem Hund ein perspektivisch näher gelegener Waldhintergrund gemalt war und man nur im rechten Bildhintergrund in eine fernere Landschaft oder auf einen Wasserhorizont schaut.¹⁰

7 Häufig lassen sich Übermalungen auch durch Betrachtung des Gemäldes unter UV-Strahlung erkennen. Später zugefügte Farbe fluoresziert meist weniger stark als das Original und zeichnet sich dunkel ab. Hier überstrahlte die Eigenfluoreszenz des Firnisses die Übermalungen aber so stark, dass sie kaum erkennbar waren.

8 Die digitalen Röntgenaufnahmen wurden im Juni 2019 am LVR-LandesMuseum Bonn durch den Restaurator Holger Becker angefertigt.

9 Stark absorbierende Materialien bilden sich hell ab, stark durchlässige Materialien dunkel.

10 Auf dem Röntgenbild lassen sich hinter dem Hund kaum konkrete



Abb. 5 Fotomontage einzelner Röntgenaufnahmen und einer Aufnahme des Gemäldes nach der Restaurierung

Insgesamt wird deutlich, dass das Gemälde tatsächlich eher als Querformat angelegt war und dass die Übermalung des Himmels mit der Verkleinerung des Formates und damit auch der Doublierung einherging.

Auch über den textilen Träger gibt das Röntgenbild Aufschluss. An der linken Seite lässt sich gut erkennen, dass die angedeu-

Formen ausmachen. Das Schilfgras spricht aber deutlich für eine perspektivisch nahe Bildgestaltung. Auch der Blick auf vergleichbare Gemälde legt eine solche Komposition nahe.

ten Spannungsrändern des Gewebes nicht mit den Nägeln der heutigen Aufspannung korrelieren (s. Abb. 5 orange). Dass sie dennoch vorhanden sind, legt nahe, dass die ursprüngliche Aufspannung und damit auch das Format nicht wesentlich vom heutigen Zustand abweichen. Im Bereich der ovalen Schadstelle lassen sich zwei Intarsien inklusive ihrer Gewebestruktur erkennen (s. Abb. 5 lila).¹¹

Gerade an der großflächigen Übermalung des Himmels wird deutlich, wie wichtig die Kenntnis der Objektgeschichte für die Entwicklung des Restaurierungskonzeptes ist. Oft wird dem Original eine höhere Wertigkeit als dem späteren Zustand beigegeben.¹² Auch der schlechte, verputzte Zustand der Übermalung könnte als Argument für die Entfernung der späteren Veränderung gewertet werden. Mit dem Wissen aber, dass das Gemälde bewusst im Rahmen der Formatveränderung übermalt wurde, um dem Malereifragment wieder einen geschlossenen Kontext zu bieten, muss die Übermalung als zwingend erhaltungswürdig angesehen werden.

Es ist nicht immer möglich und notwendig, für jedes Objekt die volle Bandbreite der vorhandenen Untersuchungsmethoden auszuschöpfen. Viele Informationen können durch zerstörungsfreie Oberflächenuntersuchungen (Mikroskopie, Streiflichtuntersuchung, UV-Strahlung, Röntgen- und IR-Strahlung etc.) gewonnen werden. Die Auswahl der passenden Methode sollte sich dabei immer nach einer bestimmten Fragestellung richten. So angewandt, bilden Untersuchungen die wichtige Grundlage für das Verständnis eines Objektes und ermöglichen eine individuell angepasste Restaurierungskonzeption.

11 Ausgehend von einer Ausbesserung aus jüngerer Zeit, war zunächst die Entfernung und Erneuerung der Intarsie vorgesehen. Bei der mikroskopischen Untersuchung zeigte sich aber ungewöhnlicher Weise, dass der Schichtaufbau im Bereich des eingesetzten Leinwandstücks dem der originalen Malerei entspricht. Da nicht auszuschließen ist, dass es sich ggf. um eine entstehungszeitliche Ausbesserung handeln könnte, wurde die Stelle belassen.

12 Ein prominentes Beispiel aus der aktuellen Zeit stellt die Freilegung des Gemäldes „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“ von Johannes Vermeer in der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden dar: <https://gemaeldegalerie.skd.museum/forschung/vermeer/> (Stand 2.11.2019)





Farbloses, geschliffenes Biedermeierglas

Höhe 10 cm. Auf der unteren Hälfte reich geschliffener Dekor, im oberen Bereich geschnittenes Bild mit anschleichendem Jagdhund in Landschaft. Rückseitig das Besitzermonogramm F.F.v.F. für Franz Friedrich von Fürstenberg (1802-1860). Der Biedermeierbecher stammt aus dem Besitz von Franz Ferdinand von Fürstenberg, dem ersten Fürstenberger, der Eggeringhausen als Wohnsitz nahm und die Linie Fürstenberg-Eggeringhausen begründete. Nach Jahren des Verfalls richtete er das Schloss wieder her und legte eine Kunstsammlung an.

Provenienz: Schloss Eggeringhausen;
Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn,
Inv.-Nr. FS 200

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 135



Farbloses, geschliffenes Biedermeierglas

Höhe 11,4 cm. Umlaufendes Wabenmuster, dazwischen in zwei Bildfeldern Jagdhund, Falke und toter Hase sowie Jagdgerät in Landschaft, rückseitig Besitzermonogramm F.L.v.F für Friedrich Leopold von Fürstenberg (1766-1835). Henkel abgebrochen.

Provenienz: Schloss Eggeringhausen;
Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn,
Inv.-Nr. FS 201

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 134



Farbloses, geschnittenes Barockglas

mit trichterförmiger Kupa, Höhe 18,4 cm.

Auf der Kupa umlaufend: Tieren des Waldes, die dem Jäger den Prozess machen. Die Bildgeschichte zeigt in zwei Szenen, wie Hasen, Füchse und Wildschwein den Jäger gefangen nehmen und anschließend am Baum aufknüpfen. Die Vorstellung von einer verkehrten Welt (mundus inversus), in der geltende Zustände und Hierarchien verkehrt werden, war im Barock eine beliebte Form der Satire in Literatur und Kunst.

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum;
Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv-Nr. FS 205

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 102



Büchse

Wittmann von Gießen, 1710/35, Holz, Metall, Bein.

Die Jagdwaffe ist mit Einlegearbeiten – Tiere, Ornamente, Akanthus – reich verziert.

Provenienz: Westfälischer Privatbesitz



Jagdstillleben mit Graureiher, Singvögeln und Vorderlader mit Pulverhorn

neu zugeschrieben: Jan Fyt (1611 – Antwerpen – 1661)

Öl auf Leinwand, 76,5 x 95 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FSM 296

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 16



Jagdstillleben mit totem Buntspecht, Stieglitz und Dompfaffen

Niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, 32 x 39 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FS 018



Jagdstillleben mit Rebhuhn und Blauracke im Röhricht

Jean-Baptiste Martin (*1659 Paris 1735), signiert und datiert: JBMartin
(Großbuchstaben legiert) 1726

Öl auf Leinwand, doubliert, 68 x 50 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Städtische Museen und Galerien
Paderborn, Inv.-Nr. FS 012



Hirsch wird von Hunden gestellt

Deutscher Maler des 18. Jahrhunderts,

Öl auf Leinwand, 24 x 29 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FS 013



Jagd auf ein Wildschwein

Deutscher Maler des 18. Jahrhunderts,

Öl auf Leinwand, 34,5 x 45 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FSM 292

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 28



Jagdhund, Enten im Schilf aufspürend

Philipp Ferdinand de Hamilton (Brüssel um 1667-1750 Wien),

Öl auf Leinwand, 105 x 87 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FS 001



Rehbock und Ricke am Waldesrand

neu zugeschrieben: Johann Melchior Roos (1659/63 – Frankfurt/M oder Heidelberg – 1731)

um 1720/30, unleserlich signiert, Öl auf Leinwand, 52,5 x 68 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FSM 293

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 24 dort: Deutschland (?), 17. Jh.



Jäger mit Hund und zwei Holzfällern

Julius Schulz (Karlsruhe 1808 – 1896 Zürich), um 1836, signiert unten links: J. Schulz f.

Öl auf Holz, 18,5 x 16,5 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FSM 285

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 29



Winterliche Treibjagd

Julius Schulz (Karlsruhe 1808 – 1896 Zürich), signiert unten links: J. Schulz f.,

Öl auf Holz, 18,5 x 15 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FSM 286

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 30



Sitzender Jäger mit erlegtem Hasen im Winter

Julius Schulz (Karlsruhe 1808 – 1896 Zürich)

unsigniert Öl auf Leinwand, 18,5 x 21,3 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FSM 288

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 31



Jagdstillleben mit Hasen und Rebhuhn

Ignaz Hofer (1790 Schwanberg/ Steiermark – 1862 Graz)

signiert und datiert unten rechts: I.H. pinx 1830, Öl auf Leinwand, 17,5 x 22,2 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FSM 281

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 23



Küchenstillleben mit Wildbret und Gemüse

Unbekannter Maler des 18. Jahrhunderts

18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 56 x 73 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FSM 295

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 15



Katze mit Vogelbeute

In der Art von Cornelis Lelienbergh (Den Haag 1626 ?- nach 1676)

undeutlich signiert unten rechts: C. L. Berg bzw. F. S. Berg?, Öl auf Leinwand, 64 x 75 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen; Diözesanmuseum; Städtische Museen und Galerien Paderborn, Inv.-Nr. FSM 297

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 22

**Waldstillleben mit Reptilien,
Schnecken, Schmetterlingen
und Eisvogel**

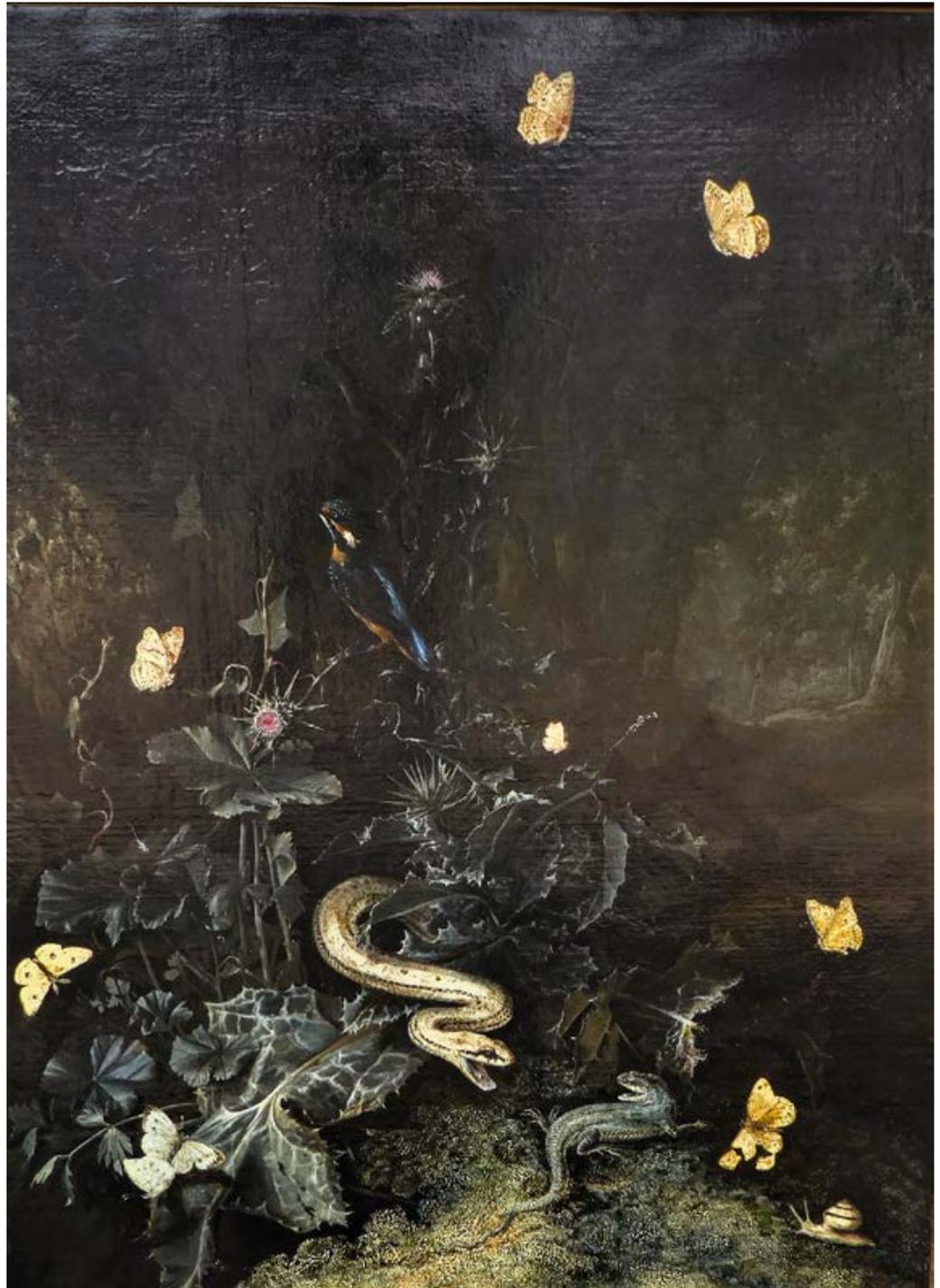
Otto Marseus Snuff van Schrieck
(Nijmegen 1619-1678 Amsterdam)

Links unten signiert: Otto Marseus
Snuff ...(unleserlich), Öl auf Leinwand,
98,6 x 74 cm

Provenienz: Schloss Eggeringhausen;
Diözesanmuseum; Städtische Museen
und Galerien Paderborn,
Inv.-Nr. FSM 301

Literatur: Glas & Gemälde, Nr. 11.

Das Gemälde ist nicht im Werk-
verzeichnis von Susanna Steensma
von 1999 aufgeführt.





Residenzmuseum
Schloß Neuhaus

ISBN 978-3-00-064322-4



9

783000

643224