

JÜRGEN ZIMMER, *Daten zu Daniel Ens (Heintz), Beobachtungen und Mutmaßungen zu seinem Werk*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda» (ISSN: 0392-0704), 87 (2008), pp. 53-86.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Daten zu Daniel Ens (Heintz), Beobachtungen und Mutmaßungen zu seinem Werk

JÜRGEN ZIMMER

Daniele Domenico Ens oder Daniel III Heintz (1640-1709) war ein vorwiegend in Venedig tätiger Maler, von dem bis jetzt wenig bekannt ist, mit dessen künstlerischer Individualität aber gerechnet werden muss. Als Fixpunkte seines Werkes stehen uns nur drei Gemälde mit seiner Signatur zur Verfügung, je eines in Venedig, im Veneto und in Potsdam; drei weitere, durch Schriftquellen beglaubigte, sind in Kirchen Venedigs erhalten.

Hier werden einige wenige Gemälde vorgestellt, deren Ursprung im Dunkel liegt und deren Maler nicht bekannt ist, von denen aber Verbindungslinien zum Werk des Daniel Ens erkennbar sind. Nicht bei allen sind sie jedoch stark genug, um schon mit größtmöglicher Sicherheit festzustellen, dass es sich vermutlich oder tatsächlich um Arbeiten Daniels handelt. Im Unterschied zu der üblichen kunsthistorischen Praxis ist die Nennung eines Teils dieser Werke hier nicht schon als Zuschreibung zu werten; das Ziel ist einstweilen, die Werke in einem speziellen Zusammenhang der weiteren Forschung bekannt zu machen.

Zur Biographie des Malers, des dritten Vertreters einer über mehr als zwei Jahrhunderte in Mitteleuropa tätigen Künstlerfamilie mit dem Vornamen Daniel, gibt es eine ganze Reihe von Nachrichten,¹ nicht aber so genügend, dass ein kunsthistorischer Schriftsteller es bisher für lohnend halten konnte, sich näher damit zu befassen, geschweige denn mit dem schmalen Werk dieses Malers. Einzig und zuerst hat Rodolfo Pallucchini die Aufmerksamkeit auf den Enkel Joseph Heintz des Älteren gelenkt² und neuerdings beschäftigt sich Daniele D'Anza auch mit den Kindern Joseph Heintz des Jüngeren, weil diese als Gehilfen des bekannteren Vaters und Kopisten von dessen Werken tätig gewesen sein können. Pier Luigi Fan-

¹ Manches wurde beiläufig mitgeteilt, am Anfang der gezielten Quellenveröffentlichungen steht aber diejenige vom Ende des Daniel Heintz, nämlich seines Testaments von 1709, die Lucia Longo 1985 vorgelegt hat, s. L. LONGO, *Das Testament des Daniel Heintz vom 26. November 1709*, „Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte“, 1, 1985, pp. 419-422. - Frau Longo-Endres möchte ich auch an dieser Stelle für die fortdauernde Anteilnahme an vorliegender Studie danken.

² R. PALLUCCHINI, *Nota per Daniele Heintz*, „Festschrift Herbert Siebenhüner zum 70. Geburtstag“, Würzburg 1978, pp. 165-170.

telli hat zuletzt die aktuelle Kenntnis der Kunstgeschichte zu Daniel Ens zusammengefasst³.

Zum Verständnis des gesicherten wie des vermuteten Werks von Daniel Ens ist jedenfalls ein Blick auf seine Biographie nützlich. Einige Ergänzungen können hier bekannt gemacht werden, die zugleich einen schmalen Blick in das sozio-kulturelle Umfeld öffnen, in dem er und sein Vater Joseph (der Jüngere) arbeiteten. Die weitere Spurensuche zeigt darüber hinaus deutlich, wie wenig wir immer noch über den kulturellen Austausch zwischen den Ländern Europas, vor allem den Osteuropas wissen, der in der vornationalstaatlichen Epoche wohl intensiver gewesen ist als es die spätere, vorwiegend von den Nationalstaaten ausgehende kunsthistorische Forschung erkennen läßt; immer noch sind Nationalitäten ein oft gebrauchtes, in vielen Fällen jedoch ungeeignetes Ordnungsprinzip für kunsthistorische Phänomene, weil es Zusammenhänge oftmals ausblendet.

Daniel(e) Ens, wie er sich und man ihn zumeist nannte, wurde in der venezianischen Pfarrei S. Polo am 8. Juli.1640 getauft. Taufpate des Daniele Domenico genannten Kindes war ein Maler namens Tizian, der in der Pfarrei S. Aponal wohnte⁴. Daniele war das sechste Kind bzw. der vierte Sohn von Joseph (Iseppo, Iosefo, Giuseppe) Heintz (Enz, Enso, Enzio, Heintius) aus Augsburg, gemeinhin Joseph Heintz der Jüngere, Giuseppe Heintz il Giovane und Joseph II Heintz genannt, und seiner zweiten Ehefrau Agostina Prisca Cerruti⁵. Daniele Domenico starb in Venedig in der Pfarrei S. Pantaleone am 29. November 1709.

In der aus dem oberen Sesiatal stammenden Walserfamilie Heintz wurden die Vornamen von Generation zu Generation weitergetragen. Daniel hieß schon der aus Alagna bzw. Pietre Gemelle (Prismell) stammende Vater von Joseph Heintz dem Älteren, der Steinmetz, Bildhauer und Baumeister in Basel und Bern war und 1596 gestorben ist, Daniel auch dessen jüngster Sohn (1574-1633), Bruder Joseph Heintz des Älteren, der Bildhauer und Baumeister in der Berner Landschaft war. Daniele Domenico Ens, der Sohn Joseph Heintz des Jüngeren, kann demnach Daniel III Heintz genannt werden. Um diesen geht es im Folgenden.

Obwohl das Datum seiner Taufe urkundlich belegt ist, wird über das Jahr seiner Geburt auch heute noch gelegentlich spekuliert⁶. Der Grund dafür liegt in einer Notiz der venezianischen Malerzunft vom 5. Juni 1690, die ihn als

³ P. L. FANTELLI s.v. *Heintz*, in M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto: Il Seicento*, 2, Milano 2001, p. 837. – In der gegenwärtigen Studie wird der Nachname „Ens“ für Daniel bevorzugt verwendet, weil er in der Mehrzahl der Quellen so genannt wird und er sich auch selbst so unterschrieb.

⁴ L. LONGO, *Das Testament*, cit. p. 420 mit Zitat aus der Taufmatrikel der Pfarrkirche S. Polo 1624-41; A. ENGELMANN, *Die Malerfamilie Heintz in Venedig*, „Archiv für Sippenforschung“, 54, (H. 110), 1988, pp. 432-440, hier 438. – Engelmann hat unter dem Datum des 8. Juli 1640 „geboren“.

⁵ Getauft in Venedig, S. Silvestro, am 20.01.1613, Trauung als 2. Ehefrau Joseph Heintz d. J. in Venedig, S. Samuele am 04.01.1632, gestorben am 23.12.1642 im Kindbett, s. A. ENGELMANN, *Die Malerfamilie*, cit. p. 435.

⁶ D. D'ANZA, *Joseph Heintz il giovane "pittore di più pennelli"*, „Arte in Friuli, Arte a Trieste“ (AFAT), 23, 2004, pp. 13-26, hier 26 Anm. 28.

Achtunddreißigjährigen auszuweisen scheint⁷. Die einfache Erklärung für die Diskrepanz zwischen dem aus dieser Notiz erschlossenen Jahr 1652 als Datum seiner Geburt und der Altersangabe von siebzig Jahren im Sterberegister von 1709⁸ ist vermutlich in dem Umstand zu finden, dass Joseph Heintz d. J. seinen Sohn Daniel – wie üblich - bereits im Alter von 12 Jahren, also 1652, als seinen Lehrling bei der *Fraglia* eintragen ließ und diese ihrerseits in der genannten Notiz nur die Jahre seit dieser Eintragung referiert hat. Ist das richtig, kennen wir mit 1652 auch den Beginn seiner Malerlehre. Joseph Heintz der Jüngere hat seinem Sohn Daniel, dem zweiten, der überhaupt das Erwachsenenalter erreichte, also eine langjährige, sorgfältige Ausbildung angedeihen lassen, ihn auch schon zeitig mit den geschäftlichen Aspekten seiner Profession vertraut gemacht: Es ist dokumentiert, dass Daniel zumindest 1657, 1660 und 1661 in Vertretung seines Vaters schon Zahlungen der Auftraggeber für dessen Arbeiten entgegennahm und quittierte⁹.

Um 1660 dürfte Daniel seine Lehre abgeschlossen haben. Er war jetzt etwa zwanzig Jahre alt und es wird zutreffen, dass er zunächst seinem Vater bei der Arbeit noch geholfen hat, vielleicht hat er auch - bei Nachfrage - schon dessen Werke kopiert, wie man wohl annehmen kann¹⁰. Dass er seinem Vater bei seinen Geschäften geholfen hat ist evident, ob das aber auch für dessen Malerei zutrifft ist dennoch ungewiss – anders als bei seiner jüngeren Halbschwester Regina, von der Martinioni schon 1663 Notiz nahm, als sie erst etwa siebzehn Jahre alt war¹¹. Zwölf

⁷ E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 215.

⁸ Venezia, Archivio Parrocchiale di S. Pantaleone, registro dei morti 1699-1718, p. 170: "Adi 29 Novembre 1709, Il Signor Daniel Hains detto Ens quondam Giuseppe Pittore d'anni 70 in circa Febre et Cataro mesi uno. In Calle di Cà Dolfin ...", nach L. LONGO, *Das Testament*, cit. p. 422.

⁹ 1657 März 10: Daniel, figliuolo von Is(epo) Heintz, quittiert die Schlusszahlung für einen Auftrag des Konvents von SS. Giovanni e Paolo an Isepo; s. I. CHIAPPINI DI SORIO, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento e Settecento*; Carteggio di Giuseppe Heintz, "Bollettino dei Musei civici veneziani", 12. 1967, pp. 32-38. - Daniel Heintz quittierte ferner Zahlungen für das *Jüngste Gericht* seines Vaters, das dieser im Auftrage der Prokuratoren der Kirche S. Antonino gemalt hatte; s. L. LONGO, *Joseph Heintz d. J. und Pietro Vecchia in der Kirche S. Antonino in Venedig*, „Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte“, 2. 1986, pp. 317-327, hier 322-324: 10. Januar 1660, 20. Januar 1660, 04. Februar 1660, 22. Februar 1660, 16. November 1660, 24. November 1660, 20. Dezember 1660, 28. Juni 1661, 10. August 1661. – Es ist im Zusammenhang mit dem *Jüngsten Gericht* für S. Antonino bemerkenswert, dass sich die *Fraglia Arte dei Pittori* für Heintz einsetzte; deren *Gastaldo* machte die Auftraggeber am 3. November 1660 darauf aufmerksam, dass der bologneser Maler Domenico Ginassi, mit dem die Scuola del Santissimo Sacramento bei S. Antonino am 22. September 1660 den Vertrag über ein Gemälde geschlossen hatte, nicht der *Arte* angehöre, während Heintz dort eingeschrieben sei; s. G. VIO, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi*, Vicenza 2004, p. 122.

¹⁰ D. D'ANZA, *Joseph Heintz il Giovane*, cit. pp. 23, 26 Anm. 28 und ID., *Appunti sulla produzione festiva di Joseph Heintz il Giovane. Opere autografe e di bottega*, "Arte in Friuli Arte a Trieste" (AFAT), 24. 2005, pp.7-20, hier pp.18 passim Anm. 22, der, auf bestimmte Bildthemen beschränkt, aber zutreffend hinzufügt, das bisher bekannte Werk Daniels "conta esclusivamente opere sacre o storiche che non aiutano ad individuare i suoi probabili interventi all'interno di quella produzione festiva che qui si è voluto analizzare".

¹¹ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare, Descritta in XIII. Libri ... con aggiunta Di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580. sino al presente 1663*. da D. Givstiniano

Jahre später (1675) wusste Marco Boschini, dass sie hauptsächlich wegen ihrer Kopien von Werken ihres Vaters zu loben sei¹²; bis jetzt ist aber noch keine sichere Arbeit dieser Art von ihrer Hand identifiziert worden. Als Kopisten von Gemälden Joseph Heintz d. J. kommen u. U. auch seine beiden anderen, jüngeren Söhne Ottavio und Amadeo in Betracht¹³. Von Daniel weiß man es – wie gesagt – nicht sicher und Kongruenzen zwischen seinem schmalen Werk und dem zahlreichen seines Vaters sind bisher nicht erkennbar. Es deutet vieles darauf hin, dass er bald ein eigenes künstlerisches Profil entwickelt hat.

Mit dem Jahr 1660 öffnete sich für den jungen Maler auch eine verheißungsvolle Perspektive, als der Reichsgraf und Statthalter des Königreichs Böhmen, Humprecht Jan Graf Černín von Chudenic (1628-1682) als kaiserlicher Botschafter nach Venedig kam. Der Graf hatte in Prag, in den Niederlanden und in Paris Rechtswissenschaften studiert und war in den vierziger Jahren viel herumgereist. Er kannte Venedig und Rom bereits von z.T. mehrmaligen Aufenthalten. Auch Florenz, Siena, Lyon, Paris und Brüssel hatte er mit teilweise längeren Aufenthalten besucht. Besonders häufig war er in Florenz und Venedig gewesen. Er heiratete 1652 die junge, 1636 geborene Hofdame der aus Mantua stammenden Gemahlin Kaiser Ferdinands III, Diana Maria, Markgräfin Hippolito di Gazoldo aus Mantua. Der böhmische Graf Černín sprach neben tschechisch auch französisch und italienisch, Kaiser Leopold I. korrespondierte mit seinem Diplomaten in italienischer Sprache.

Martinioni ... Venetia: Steffano Curti M DC LXIII, p. 23: [= Quinto Catalogo de gli pittori di nome, che al presente viuono in Venetia] "Non solo in questa Inclita Città di Venezia vi sono soprannominati Pittori: ma ancora L'Intrascritte Pittrici, quali non ciedono, ne maneggi de pennelli, ad essi Pittori. Et sono: Regina figlia di Gioseppe Enzo „... - Regina Heintz (sie trug den Vornamen ihrer Großmutter) soll um 1646 geboren sein; sie ging also aus der dritten Ehe (1643) von Joseph Heintz d. J. mit einer Margarita unbekanntem Nachnamens (gestorben am 20.01.1679 in der Pfarrei S. Pantaleone) hervor und war demnach eine Halbschwester Danieles, die anscheinend 1709 nicht mehr lebte, weil sie im Testament Daniels nicht genannt ist; s.a. A. ENGELMANN, *Die Malerfamilie*, cit., p. 438.

¹² Marco Boschini schrieb am 18. Mai 1675 an den Kardinal Leopoldo de' Medici und schickte ihm eine Liste von in Venedig tätigen Künstlern, in der es heißt: "Evvì ancora una figlia del soprannominato Gioseffo Enzo che si chiama Regina che per copiar le cose del padre è degna di molta lode ..." s. L. e U. PROCACCI, *Carteggio di Marco Boschini con il Cardinale Leopoldo de' Medici*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 4. 1965, p. 101.

¹³ Daniels älterer Bruder Oktavio (Ottavio) Joseph, geboren um 1634 aus der zweiten Ehe des Vaters, gestorben wohl schon vor 1709, war Maler und Goldarbeiter, der Halbbruder Amadeo, geboren um 1648 aus der dritten Ehe des Vaters, starb vermutlich ebenfalls vor 1709. Er war Maler, der 1688 und 1693 in der Malerzunft Venedigs nachgewiesen ist. Er soll sich 1692 als „Maler des Kurfürsten von Bayern“ in Turin aufgehalten haben (A. ENGELMANN, *Die Malerfamilie*, cit., p. 439) – die Angabe war bisher nicht zu verifizieren. Ein dritter Bruder Daniels, der am 20.12.1642 geborene Pietro Francesco (seine Mutter starb kurz nach seiner Geburt am 23.12.), lebte als Goldschmied in Ulm, wo er am 2. Juni 1720 starb. Dort hatte er 1674 auch geheiratet; er kommt als Kopist von Gemälden seines Vaters wohl nicht in Betracht; s. A. ENGELMANN, *Die Malerfamilie*, cit., pp. 437-439. – In diesem Zusammenhang kann auch darauf hingewiesen werden, dass der norddeutsche Maler Wolfgang Heimbach (um 1613- nach 1678) um 1640 einige Jahre in Italien war und wenigstens zwei Gemälde („Wettstreit auf dem Ponte de'Pugni“) in der Art Joseph Heintz d. J. gemalt hat.

Den jungen Leopold I. führte seine Huldigungsreise in die südlichen Erblande in der zweiten Hälfte des Jahres 1660 (23. Juni bis 23. Oktober) nur bis Triest, wo er vom 29. September bis zum 1. Oktober im Palais der Gräfin Petazza eine hochrangige und zahlreiche Gesandtschaft der Republik Venedig unter der Führung von Nicolò Cornaro, dem „Capitano generale del Golfo“, einem Grimani und Andrea Contarini mit großem Gefolge empfing. Die Gesandtschaft lud den Kaiser ein, auch die Serenissima selbst zu besuchen, „mà la M. C. li ringratiò molto della cortesissima offerta, poichè s'allestiva di partire verso Vienna“. Der designierte Botschafter Černín hatte den neuen Kaiser offenbar nur bis Graz begleitet, hier war er am 23. Juni hinter Leopold geritten, bei den Feierlichkeiten in den übrigen Städten bis nach Triest war er nicht mehr anwesend¹⁴. 1657, im Jahr des Todes Kaiser Ferdinands III. war Černín Statthalter im Königreich Böhmen geworden, den Leopold I. 1659 zu seinem Gesandten in Venedig bestimmte. Er kam aber erst im Dezember 1660 in die Stadt in der Lagune und beendete seine Gesandtschaft dort schon Ende August / Anfang September 1663¹⁵. So dauerte sein Aufenthalt in Venedig mit etwa 32 Monaten keine vollen drei Jahre.

Černíns Hauptinteresse während seiner Mission galt dem Erwerb von Kunstwerken für seine eigene Sammlung. Er kaufte in Venedig und anderswo in Italien in großem Stil Gemälde, so dass er schließlich mehr als 300 Bilder erworben hatte, die er zunächst in seiner venezianischen Residenz versammelte. Als Berater fungierte dabei u.a. Marco Boschini. Er bewohnte in Venedig ein großes Haus zwischen Canal Grande und S. Moisè, zwischen dem „Ridotto“ und dem Rio dei Giardinetti, vermutlich den Palazzo Vallarosso, später Erizzo, von dessen Seite man über die Giardinetti einen relativ freien Blick auf die Zecca hatte. Es gibt ein Verzeichnis der in diesem Haus verteilten Gemälde, die der Graf bis 1663 erworben hatte¹⁶. Wegen der seiner Gesundheit zuträglicheren Luft wohnte er zeitweilig auch im Palazzo von Geronimo Giustiniani auf Murano, in der Nähe des Zisterzienserinnen-Klosters S. Bernardo.

Er kaufte in Venedig Gemälde bevorzugt unmittelbar von den Künstlern, so von Pietro Vecchia und „Giuseppe Ens“, dem er u.a. die Dekoration eines großen Zeltes in Auftrag gab, das vermutlich zum Geschenk für Kaiser Leopold I. bestimmt

¹⁴ L. DE CHURELICHZ, *Breve, E Succinto Racconto Del Viaggio, solenne Entrate, & officiosi Vasallaggi .. dell'Augustissimo Imperatore Leopoldo, Dall' Eccelsi Stati e fedelissimi Vasalli dell'inclite Ducale Provincie di Stiria, Carinthia, Carniola, Goricia, Trieste, &c, Principiato Nel Mese di Giugno e finito d'Ottobre L'Anno 1660*. Con l'appendice di tutti l'Atti Publici, e notabili, accaduti minutamente nelli Omaggi arollati nei fasti Araldici, Per opera, e studio di Lorenzo de Churelichz Araldo di Sua Maestà Cesarea. In Vienna ... Typis Matthaei Riccij, Typographi Academici, Anno MDCLXI (1661), pp. 20, 136.

¹⁵ Z. KALISTA (a cura di), *Korespondence cisáře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černinem*. 1: duben 1660 – září 1663. Praha: AVU 1936, p. 9. - Die freundschaftlich anmutende Korrespondenz mit Leopold I. dreht sich weitgehend um die Anwerbung von Musikern, insbesondere Sängern, nachrangig erst um diplomatische und politische Angelegenheiten.

¹⁶ Z. KALISTA, *Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovatel výtvarných umění v době své benátské ambasady (1660-1663)*, „Památky archaeologické“, 36, 1928-1930 (1930), pp. 68-72.

war, und eine Folge von Monatsallegorien, zu deren Gestaltung Černín eigene Vorstellungen hatte¹⁷. Den jungen Sohn Daniel seines bevorzugten Malers nahm er auf Bitten des Vaters als seinen „Hausmaler“ in Dienst¹⁸. Joseph Heintz d. J. hoffte, durch dieses Engagement auf eine entscheidende und nachhaltige Förderung der Karriere seines Sohnes. Daniel folgte Ende August 1663 dem Grafen nach Prag. Sein Engagement bei diesem endete allerdings bald wieder; der Grund dafür war, dass der Vater erfahren hatte, der Graf beschäftige und bezahle seinen Sohn nur auf niedrigem Niveau, mit Diensten an der Pforte und an der Tafel, außerdem müsse er hinter dem Wagen des Grafen herlaufen. Das fand der standesbewusste Vater zu Recht völlig unangemessen für jemanden, den er viele Jahre lang sorgfältig zum Maler ausgebildet hatte. Er verlangte deshalb die für einen Maler angemessene Bezahlung für seinen Sohn oder dessen Entlassung¹⁹. Dem Schreiben des Vaters vom 9. Mai 1664 ist zu entnehmen, dass der Graf den Sohn auf diese Bitte hin sogleich entlassen und dem Vater dies mitgeteilt hat, auch, dass Daniel das Haus des Grafen um den 24. April 1664 verlassen hat. Ein Jahr später, im März 1665 war Daniel aber immer noch in Prag, was aus dem dritten Schreiben seines Vaters hervorgeht, der inzwischen offenbar Nachricht von seinem Sohn hatte²⁰. Wie lange Daniel dort blieb, womit er sich beschäftigte und in wessen Dienste er möglicherweise wechselte ist nicht bekannt. Es muss aber vermutet werden, dass er sich einige Zeit, womöglich viele Jahre auf Wanderschaft oder in andere Dienste außerhalb Venedigs, auch Prags begeben hat. Vier weitere Indizien sprechen dafür:

1. erwähnt Joseph in seinem letztgenannten Schreiben an Černín dankbar oder hoffnungsvoll „atti di benignita e protettione“ die der Graf seinem Sohn hat angedeihen lassen oder in Zukunft angedeihen lassen würde, obwohl er anfangs doch allen Grund gehabt hatte, sich über die Behandlung Daniels durch den Grafen zu beklagen,

2. haben wir die nächste Nachricht von Daniel aus Venedig erst aus dem Jahre 1678, wenige Monate vor dem Tod seines Vaters. In der Zwischenzeit gibt es anscheinend auch keine sonstige Nachricht aus Venedig über ihn, etwa aus der *Fraglia* oder im Zusammenhang des Gemäldehandels,

3. stammen alle von ihm in Venedig und im Veneto bisher bekannt gewordenen Gemälde aus den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts und

4. fällt auf, dass Boschini in seiner Liste der in Venedig tätigen Künstler, die er im Mai 1675 an den Kardinal Leopoldo de' Medici schickte, zwar „Gioseffo Enzo di Germania“ und sogar dessen Tochter Regina nennt, nicht aber dessen Sohn Da-

¹⁷ Siehe Quellenanhang Nr. 2-4; J. NOVÁK, *Dějiny bývalé hr. Černínské obrazárny na Hradčanech*, „Památky archeologické“, 27, 1915, p. 128; Z. KALISTA, *Humprecht Jan Černín*, cit., pp. 53-77, hier 63, 72-73.

¹⁸ J. NOVÁK, *Dějiny*, cit., p. 127.

¹⁹ Schreiben vom 24. April 1664, s. Dokument 1.

²⁰ Schreiben vom 9. Mai 1664 und 6. März 1665, s. Dokument 2 und 3.

niel, der zu dieser Zeit zweifellos in Venedig schon einen Namen als Maler gehabt haben würde, wenn er seit 1665 dort gelebt und gearbeitet hätte²¹.

Ist die Vermutung also richtig, hat Daniel mehr als zehn Jahre lang außerhalb Venedigs gearbeitet. Dass wir nicht wissen wo das gewesen ist, macht die Annahme nicht obsolet.

Vom Mai 1678 stammt dann die folgende Nachricht: „1678. del Mese di Maggio fu dalla R.D. Degnamerita Vendramin abbadessa proposto al Capitolo di far il sottocoro in chiesa di pittura con spesa di ducati 300, e ballottato ebbe 4 voti contra, il rimanente in favor, e fui fatto dal Signor Daniel Enens (Enz o Heinz)“²². Wir wissen leider weder, was mit dem „sottocoro in chiesa“ genau gemeint ist, noch um welche Art von Gemälde(n) mit welcher Ikonographie es sich gehandelt hat, denn das Zisterzienserinnen-Kloster S. Bernardo wurde 1806 aufgehoben, der Marine übergeben und die Kirche danach sukzessive zerstört. 1854 befand sich an ihrer Stelle nur noch ein Garten mit einem kleinen Häuschen. Auch Moschini gibt in seinen Murano-Führern aus den letzten Jahren der noch intakten Kirche keine Nachricht über Malereien im „sottocoro“ von S. Bernardo²³. Auf eine andere Verbindung von Daniel Ens zu diesem Kloster wird später noch hinzuweisen sein.

Die nun folgenden Anhaltspunkte für die Biographie des Daniel Ens sind hauptsächlich seine Gemälde, von denen allerdings nur eines von ihm selber datiert zu sein scheint.

Um 1684/85 ist im Zusammenhang mit der Renovierung der Kirche ein Altargemälde *Madonna mit dem Kind und den Hll. Apollonia, Samuele, Matthäus, Antonius von Padua und Gaetano Thiene* in Venedig, S. Samuele entstanden (fig. 1), - in dieser Kirche waren seine Eltern 1632 getraut worden - das sich noch heute in der ehem. Pfarrkirche befindet²⁴.

²¹ L. e U. PROCACCI, *Carteggio*, cit., p. 101.

²² E. A. CICOGNA, *Delle Inscrizioni Veneziane*, VI., Venezia 1853, p. 354: [die Notiz fortges.]: „Ducento di quei ducati furono della monaca Giacinta Minali defunta l'anno precedente 1677, 5 giugno, e cento erano delle elemosine di chiesa“. - Aus dem Archiv des Klosters S. Bernardo auf Murano, das sich nach 1806 hauptsächlich „nel Generale di Santa Maria Gloriosa“ befand. - TH. FRIMMEL, *Bemerkungen über den jüngeren Joseph Heinz*, „Neue Blätter für Gemäldekunde“ 1. 1922, p. 41 hat offenbar zuerst auf diese Quelle aufmerksam gemacht, sie jedoch auf Joseph Heintz d. J. bezogen, weil kein weiterer, jüngerer Maler namens Heinz in Venedig bekannt sei. Frimmel hat die Quelle offenbar seinem Verständnis angepasst, denn seine eingeklammerte Feststellung „dieser Heinz (ohne Vornamen) war wohl immer noch Jos. Heinz II.“ ist falsch, weil die Quellenveröffentlichung den Vornamen sehr wohl nennt. - Der Auftrag erwähnt auch von S. SCARPA, *Nuovi strigossi dell' Heintz*, „Arte I Documento“. Liber Extra VIII: *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Monfalcone 2001, pp. 411-414, hier 413.

²³ G. MOSCHINI, *Dell'Isola di Murano, narrazione di ... pubblicata nelle nozze Varano-Dolfin*. Venezia 1807, pp. 87-88; Id., *Guida per l'Isola di Murano, descritta da ...* 2a ed., Venezia 1808, pp. 88-89.

²⁴ Lwd., 285 x 130 cm; A. NIERO, *Precisazioni e recuperi sul patrimonio artistico della chiesa veneziana di San Samuele*, „Arte Veneta“, 32, 1978, pp. 341-345, hier 341, 343 Anm. 9, wonach Daniel Heintz 1679 ein

Aus den achtziger Jahren dürfte auch das (heutige) Hochaltarblatt mit der *Taufe Jesu* in der Kirche S. Sofia stammen. Als Werk von Daniel Ens ist das große Gemälde seit Zanetti 1733 bekannt. Es befand sich damals an einer anderen Stelle, auf der linken Seite der Kirche. Nach der Aufhebung der Pfarrei 1810 wurden die meisten Ausstattungsstücke aus der Kirche entfernt und die *Taufe Jesu* kam erst nach 1957 von der Soprintendenza alle Gallerie di Venezia wieder in die Kirche zurück – nun als Hauptaltarblatt²⁵. Man wird annehmen dürfen, dass die *Taufe Jesu* in der zweiten Hälfte der 80iger Jahre gemalt wurde, vielleicht als Auftrag des *Sovvegno di San Giovanni Battista*; diese Bruderschaft Johannes des Täuflers wurde am 3. Januar 1686 bei S. Sofia ins Leben gerufen²⁶. – Joseph Heintz d. J. hat zuletzt in der Pfarrei S. Sofia gelebt und ist hier am 24. September 1678 gestorben. In diese Pfarrei hatte die *Scuola di San Luca dell'arte dei dipintori* schon 1536 ihren Sitz verlegt²⁷ und es wird einen Grund haben, weshalb der alte Heintz seine letzten Jahre oder auch nur Monate hier verbracht hat; die längste Zeit war er in der Pfarrei S. Polo ansässig gewesen, wo er 1661 mit seiner Familie für jährlich 70 Dukaten ein verhältnismäßig teures Haus gemietet hatte.²⁸ – Ob Daniel seine Werkstatt dort zunächst übernommen hat, ist nicht bekannt; später jedenfalls hatte er Atelier und wohl auch Wohnung in der Pfarrei S. Pantalon.

Um die Mitte der achtziger Jahre dürfte Daniel Ens auch das riesige Lünetingemälde mit der *Weihe der Kirche S. Zaccaria* gemalt haben. Dargestellt ist die 1543 in Anwesenheit des Dogen Pietro Lando erfolgte feierliche Weihe der Kir-

Fresko an der Fassade von S. Samuele ausgeführt haben soll; insofern ist die Nachricht von 1684 unklar. – R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del '600*, Milano 1981, p. 302 zitiert die Nachricht Nieros so, dass Daniel Heintz 1683 die Fassade von S. Samuele bemalt und ein Jahr später das Gemälde der Madonna mit den Titularheiligen gemalt habe; s. a. „Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia“, 14: *Restauri a Venezia 1967-1986*, Venezia 1986, p. 114; M. SENIGAGLIA e.a., *La Chiesa di San Samuele in Venezia*, Venezia 2002, pp. 5, 9 (Abb.).

²⁵ A. M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine ... Venezia 1733*, p. 391; ID., *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771, p. 510; A. NIERO, *La chiesa di santa Sofia in Venezia*, Venezia 1972, p. 77 (mit irrigen Vermutungen über den Maler und die Datierung) Abbildung (Venezia Sacra 10) – D. MARTINELLI, *Il Ritratto ovvero le cose più notabili de Venezia*, Venezia 1684 erwähnt das Gemälde noch nicht; dass dies auch die von Ganessa oder Ganazza nur teilweise ergänzte Ausgabe des *Ritratto* von 1705 nicht tut, braucht nicht zu verwundern, sie ist auch in anderen Fällen nicht auf dem Stand von 1705.

²⁶ G. Vio, *Le Scuole Piccole*, cit., p. 559.

²⁷ G. Vio, *Le Scuole Piccole*, cit., pp. 369-370, 554-556.

²⁸ I. CECCHINI, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000, pp. 181-183 (= Presente storico. 15); die Spanne der von Malern für Miete aufgewendeten Beträge reicht hier von 12 bis 100 Dukaten jährlich. – Die Verfasserin erwähnt p. 174 das Inventar des Besitzes von Joseph Heintz d. J., das am 22. Oktober 1678 fast einen Monat nach seinem Tode aufgestellt worden ist. Danach hat Daniels Vater u.a. mehrere Kopien nach Veronese in seinem Besitz gehabt. Das Inventar (ASV, Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 267, c. 186r.) ist möglicherweise in der Dissertation von R. SIMONATO, *Joseph Heintz il Giovane* (Venedig 1998) schon umfassend interpretiert worden; die Arbeit war mir leider nicht zugänglich.

che durch den Bischof von Šibenik (Sebenico), Giovanni Lucio Strofileo²⁹. Ältere Führer wiesen das Gemälde Antonio Fumiani oder Antonio Zanchi zu, bis man bei der Restaurierung 1968 die Signatur von Daniel Heintz entdeckte. Der Zyklus der sechs „teleri“ wurde ab 1682 oder 1683 vor Ort installiert, zuerst ein Gemälde von Zanchi, dann zwei von Celesti und man kann annehmen, dass die der gegenüberliegenden Seite von Zonca und Fumiani 1684 und 1685 hinzu kamen. Dasjenige von Daniel Ens dürfte als eines der letzten um 1685 entstanden und vielleicht erst 1686 installiert worden sein³⁰.

Aus den Jahren 1685, 1686, 1687, 1690 und 1693 (?) sind Nachrichten über die Zugehörigkeit von Daniel Ens zur *Fraglia* der *arte dei pittori* veröffentlicht worden, 1690 war er in die Meisterrolle eingetragen; aus dieser Nachricht resultiert die eingangs erwähnte Irritation über sein Geburtsdatum. 1687 ist hier auch sein Bruder Amadeo nachgewiesen³¹.

Eine Tochter von Daniel Ens namens Angela (Anzola) wurde im November 1687 bei den Zisterzienserinnen von S. Bernardo auf Murano als Nonne mit dem Namen Maria Modesta eingekleidet, sie wird schon einige Zeit vorher als Novizin dort gelebt haben³². Dass Daniele verheiratet war ist nicht bekannt, in seinem Testament ist jedenfalls keine Ehefrau genannt. Auch das Alter der Tochter ist unbekannt, sie dürfte 1687 aber mehr als fünfzehn Jahre gezählt haben. Es ist möglich, dass ihre Mutter bereits früh verstorben war und der Maler nicht allein für die Tochter sorgen konnte; vielleicht hatte Daniel seine Tochter um 1677 auch „aus der Fremde“ mit nach Venedig gebracht.

1689 war Daniel Dekan der Scuola Grande dei Carmini, und zeichnete (?) damals einen silbernen *parapetto* [Brüstung?] des der Madonna geweihten Altars der

²⁹ Lwd., ca. 800 x 1000 cm, „Lunettone“ mit Okulus; signiert (lt. Pallucchini): DANIELE HEINTZ; wohl nicht datiert. Venedig, S. Zaccaria, östliche Lünette im Obergaden der Südwand der Kirche; s. a. „Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia“, 14: *Restauri a Venezia 1967-1986*. Venezia 1986, pp. 56, 65.

³⁰ D. MARTINELLI, *Il Ritratto*, cit., p.117: „D'intorno alla Chiesa, e di sopra la cornice, hanno cominciato a metterui vn'altro ordine de quadri, e sin hora ve ne sono tre, rappresentarli l'istoria della fondatione del Monastero, e l'introduzione in essa de Corpi Santi. Li primi due verso la porta, & entrando alla sinistra, sono opere del Celesti; l'altro del Zanchi. ... D'intorno alla Chiesa, e di sopra la cornice, hanno cominciato a metterui vn'altro ordine de quadri, e sin hora ve ne sono tre, rappresentarli l'istoria della fondatione del Monastero, e l'introduzione in essa de Corpi Santi. Li primi due verso la porta, & entrando alla sinistra, sono opere del Celesti; l'altro del Zanchi.“; R. PALLUCCHINI, *Nota per Daniele Heintz*, cit., pp. 165-166, 168, 170, fig. 1, 3; S. TRAMONTIN, *San Zaccaria*, Venezia 1980, pp. 49-50 (mit irrigen Lebensdaten des Malers); R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., pp.302, 902-903 figg. 1029, 1030, 1031; M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, 2 voll., Milano 2000-2001, 1, p. 90; 2, p. 837.

³¹ E. FAVARO, *L'arte dei pittori*, cit., pp.155-156: „Pittori nella fraglia dall'anno 1687 ... Daniel Ens 1688-1693; 200: Milizia da Mar: Pittori - A' 11 gennaio 1685... ser Daniel Ens L. 13; 207: Milizia da Mar, Pittori - Die 3 octobris 1686 ... ser Daniel Ens L. 24: 16 - riceputo col dono L. 22: 6; 215: Milizia da Mar, Pittori. - Rollo de' pittori maestri matricolati nel Collegio, [1690], 5 giugno ... Daniel Entz d'anni 38.“ - s. a. A. NIERO, *Precisazioni e ricuperi*, cit., p. 343 Anm. 9.

³² E. A. CICOGLA, *Delle Inscrizioni*, cit., p. 355: „1687. Novembre, fu vestita monaca conversa Anzola figlia del sig. Daniel Enes (Ens) pitior e li fu posto il nome suor Maria Modesta“.

Scuola in der benachbarten Kirche S. Maria del Carmine. Es oblag ihm 1690 auch der Abschluss des Vertrages zur Ausführung dieses *parapetto*³³.

1693 hat DANIEL ENSIVS ein Altarblatt mit der *Himmelfahrt Mariae* signiert, das von Giovanni (Zuane) und Mattia (Matio) Boneto in die Pfarrkirche von Casale sul Sile (Treviso) gestiftet worden ist³⁴, wie es scheint eine recht konventionelle Arbeit, gleich den Altarblättern in S. Samuele und S. Sofia. Bei den Kirchenbildern in Venedig fällt auf, dass die Aufträge dazu oft von Pfarreien kamen, zu denen die Familie auch sonst Kontakt hatte, wie zu S. Samuele, S. Sofia und dem Kloster S. Bernardo auf Murano.

Zur Frage der Datierung der *Weihnachtsmesse des Hl. Lorenzo Giustiniani* im Chor von S. Pietro di Castello in Venedig hat die Forschung bisher keine eindeutige Antwort gefunden, es scheint aber, dass er das schmale, extrem in die Höhe gestreckte, vor Ort in den Einzelheiten kaum wahrnehmbare Bild um 1695 gemalt hat. 1705 wurde es erstmals erwähnt und mit dem Namen „ens“ in Verbindung gebracht, danach hat es erst 1982 Giuseppe M. Pilo in die Forschung eingeführt³⁵.

Mindestens vom September 1697 bis zum Oktober 1699 dauerte eine juristisch ausgetragene Kontroverse zwischen Daniele Ens und einem gewissen Nicolò Vinante, zu der ein Sachverständiger unbekannter Kompetenz hinzugezogen wurde. Der Gegenstand dieses Streits ist einstweilen unbekannt³⁶.

Am 26. November 1709 beglaubigten dann der Notar Alessandro Bronzini und zwei Zeugen das Testament von „Daniel Hains“, der sie zu diesem Zweck an sein Krankenbett in seinem Hause in der Contrada S. Pantaleone gerufen hatte. Der Maler hatte den Text vorher von einer Vertrauensperson niederschreiben lassen.

Daniel äußerte darin den Wunsch, in der Arca des Allerheiligsten Sakraments in der Kirche S. Pantaleone bestattet zu werden, dessen Kustos er sei, äußerte auch seine Vorstellung von den Bestattungszeremonien. Er gehörte den Bruderschaften

³³ A. NIERO, *Precisazioni e ricuperi*, cit., p. 343 Anm. 9 nach: ASV, Scuola Grande dei Carmini, b. 43: Registro Degani Scuola 1638-1710 und b. 14: Polizze e ricevute di diverse spese; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., p. 302 (1690).

³⁴ Lwd., Maße unbekannt; signiert und datiert: DANIEL ENSIVS / PINGEBAT A° 1693, Stifterinschrift: ZUANE BONETO / MATIO BONETO / MARCHIORI / DEVOTI.- nach M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto*, cit., 1., pp. 211, 219 fig. 267.

³⁵ *Das Jesuskind erscheint dem Hl. Lorenzo Giustiniani während der Weihnachtsmesse*, Lwd. ca. 500 x 200 cm, an der rechten Seite oben einem Kapitell angepasst, Venedig, S. Pietro di Castello, Chorapsis, nördliche Seite. – D. MARTINELLI, *Il Ritratto ovvero le cose più notabili de Venezia ... Ampliato con la realzione delle Fabriche Publiche, e private, & altre cose più notabili dall'anno 1682 sino al presente 1704*, da D.L.G.S.V [Don Lorenzo Ganazza Sacerdote Veneto] Venezia MDCCV (1705), p. 89. – Die Auflösung des Namens nach Melzi, in Italien ist *L. Ganessa* gebräuchlich. – G. M. PILO, *Lorenzo Giustiniani. Due imprese pittoriche fra sei e settecento a Venezia San Pietro di Castello e Santa Maria delle Penitenti*, Pordenone 1981, pp. 22-24, figg. 16, 17. (= Istituto di Storia dell'Università... degli Studi di Udine. Serie monografica di storia dell'arte. 1); P. RIZZO, *Cattedrale di S. Pietro di Castello*, Genova 1998, p. [17] (= Edizioni d'Arte Marconi. 22); M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto*, cit., 2, p. 837.

³⁶ ASV, Giustizia Vecchia, b. 105, Reg. 126, 127: 1697 September 18; 1699 September 01, 07, 10; Oktober 02. - Nachricht von Don Gastone Vio, frdl. mitget. von Lucia Longo-Endres.

der Jungfrau Maria in der Kirche S. Maria del Carmine und des Hl. Franziskus in der Kirche S. Maria Gloriosa dei Frari an³⁷. Dieses Testament ist nicht nur für Daniel Ens wichtig, weil es einige Werke des Malers nennt³⁸, die er seinen Verwandten vererben wollte, es gibt auch einen gewissen Überblick über die Vertreter der Familie Heintz, soweit sie im Jahre 1709 noch lebten. So ist z.B. die Tatsache interessant, dass Daniel von seinem in Ulm lebenden Bruder, dem Goldschmied Pietro Francesco, schon seit dreißig Jahren nichts mehr gehört hatte – in Süddeutschland ist Daniel in den sechziger und siebziger Jahren demnach nicht gewesen. Er wusste noch nicht einmal, ob sein Bruder noch am Leben war, vermachte ihm jedoch das kleine, auf Kupfer gemalte Familienbild im Ebenholzrahmen³⁹ und das kaiserliche Adelsdiplom von 1602. Es ist anzunehmen, dass sein Vater ihm diese Familienerbstücke weitergegeben hatte⁴⁰. Seine geliebte Nichte Cattarina Hains war eine Tochter seines Bruders Ottavio und dessen Ehefrau Franceschina⁴¹, Cattarina war offenbar noch jung, denn Daniel bestimmte für sie alle Spiegel und weitere Möbel als mögliches Heiratsgut – oder als Ausstattung für ihren auch vorstellbaren Eintritt in ein Kloster; Cattarina heiratete jedoch 1720. Ihrem Bruder Antonio, genannt Giovanni Battista, der ebenfalls Maler war oder es werden sollte, vererbte Daniel seine Malgeräte sowie seine Entwürfe und Zeichnungen. Ihn und dessen Bruder Francesco Hains, seine Neffen also, bestimmte er zu Erben alles Übrigen und zu Vollstreckern seines Testaments. Für die Eheleute Domenico und Faustina Bandiera, offenbar keine Verwandten, sah er sieben von ihm selbst gemalte Bilder vor⁴². - Der Nachlass lässt immerhin auch erkennen, dass Daniel weitaus mehr gemalt hat, als erhalten zu sein scheint, jedenfalls mehr als bisher bekannt ist.

³⁷ ASV, Notarile / Testamenti, Notaio Alessandro Bronzini, b. 174, protocollo II, c. 233; – s. L. LONGO, *Das Testament*, cit.; A. ENGELMANN, *Die Malerfamilie*, cit., p. 438.

³⁸ Für das Ehepaar Domenico und Faustina Bandiera bestimmte er sieben eigenhändige Gemälde: *Il prespio* (für Domenico), *Il tempo che scopre La virtù*, zwei längliche Bilder aus seinem Schlafgemach: *La virtù che caccia il Vizio* und *Mercurio che Insegna ad amor La Virtù* sowie ein *Ritratto del Serenissimo Mocenigo*, *L'astutia e La semplicità* und als sechstes *Un sudario in Tella dabrazzo* (für Faustina). Seiner Bekannten, Signora Franceschina (seiner Schwägerin?), wollte er ein großes Gemälde *Rachelle* vererben; s. L. LONGO, *Das Testament*, cit., p. 421.

³⁹ Vermutlich war dies das Familienbild von Joseph Heintz d. Ä. mit seiner Frau Regina, der Tochter und den Söhnen Joseph d. J. und Ferdinand, das seit 1719 in der Sammlung des Fürstbischofs Lothar Franz von Schönborn auf Schloss Weissenstein in Pommersfelden nachgewiesen ist. – Kupfer, 23 x 35 cm – s. J. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weissenhorn 1972, pp. 112-113 no. A 28 fig. 69; G. HOFNER-KULENKAMP, *Das Bild des Künstlers mit Familie*, Bochum 2002, pp. 95-97, 209 fig. 34. – Es ist vorstellbar, dass man Pietro nicht ausfindig gemacht hat und das Bild deshalb bis 1719 auf den Kunstmarkt kam.

⁴⁰ Sein Bruder Peter Franz ist erst 1720 in Ulm gestorben. Das Heintz-Wappen auf der Meistertafel der Ulmer Goldschmiede von 1674 (P.H.), 1710 (J.H.) und 1736 (J.P.H.), die Letzteren wohl dessen Söhne; s. „Kataloge des Ulmer Museums“. IV: *Goldschmiedekunst in Ulm, 15. Jh. bis um 1850*, Ulm 1990, pp. 4-5, 100 no. 44: eine getriebene Silberschale von ca. 1680-90 mit dem Meisterzeichen von Peter Heintz.

⁴¹ Franceschina starb als sechzigjährige Witwe am 14. Dezember 1717 in der Pfarrei S. Pantaleone.

⁴² Siehe oben Anm. 38.

Daniele Domenico Ens, Enz, Hains, Heintz (detto Ens) starb schon drei Tage nachdem das Testament rechtsgültig aufgesetzt war, am 29. November 1709 *in Calle di Cà Dolfn* an Fieber und Katarrh⁴³. Für seine Tochter Angela war im Kloster auf Murano gesorgt, weitere leibliche Erben hat er offenbar nicht hinterlassen.

So weit die bis jetzt bekannten Daten zur Biographie des Daniel Ens. Zu seinem Werk haben wir nur vergleichsweise wenige sichere Anhaltspunkte.

Das dritte von ihm signierte Gemälde *Esther vor Ahasver* in Potsdam⁴⁴ (fig. 2) ist nicht datiert und trägt zum Lebenslauf des Malers wenig bei. Aufgrund der Signatur ist es jedoch das Schlüsselwerk für eine von Daniel neben den Kirchenbildern in Venedig auch gepflegte Gattung der Malerei. Die auch sonst häufig dargestellte Audienz der Jüdin Esther beim gefürchteten Perserkönig Ahasver (Xerxes oder Artaxerxes), bei der er sie zum Zeichen ihrer Annahme mit seinem goldenen Zepter berührt, ist nicht datiert, die Datierung ist auch aus anderen Quellen nicht zu gewinnen. Es ist aber ein wichtiger Ausgangspunkt weiterer Beobachtungen, weil die biblische Historie sich als „Galeriebild“ grundsätzlich von den aus Venedig und Umgebung bekannten Kirchenbildern Daniels unterscheidet. Das uns zugängliche ikonographische Spektrum seiner Arbeiten erfähre mit den 1709 vererbten, wohl allegorischen Themen eine ebenso wichtige Erweiterung, wären uns diese - zu seinen Lebzeiten nicht verkauften - Gemälde nicht nur ihrem Titel nach bekannt.

Die Farbigkeit des Potsdamer Gemäldes ist nach der Reinigung frisch und lebhaft, bestimmend ist die hellblaue Kleidung der Esther im Zentrum. Nicht nur an der aufwändigen „Gewandbehandlung“ kommt die Verehrung des Malers für seinen großen Vorgänger Paolo Caliari, gen. Veronese deutlich zum Ausdruck, auch die Frau in der Figurengruppe ganz links [Fig. 3] erinnert an eine ähnliche Figur in Veroneses „Familie des Darius vor Alexander dem Großen“ von 1565-67 in London, National Gallery⁴⁵.

Weitere Historienbilder dieser Art, die unzweifelhaft von Daniele Ens stammen, sind bisher nicht bekannt. Es gibt jedoch eine kleine Reihe solcher Gemälde,

⁴³ Venezia, Archivio Parrocchiale di San Pantaleone, Registro dei morti dal 1699 al 1718, p. 170, nach L. LONGO, *Das Testament*, cit., p. 422 Anm. 8.

⁴⁴ *Esther vor Ahasver* (Esther, 5, 1-2; 9-18); Lwd., 166 x 202 cm; sign. a.d. Helmbarte d. jugendl. Kriegers links: DANIEL ENS P., Potsdam-Sanssouci, Bildergalerie Nr. 50 - GK I 5098. - Nachgewiesen seit 1790 im Berliner Schloss, 1909 im Schloss Schönhausen, 1923-42 im Neuen Palais, 1942-45 in Rheinsberg, seit 1963 in der Bildergalerie Potsdam-Sanssouci. Zu dem Gemälde s. R. PALLUCCHINI, *Nota per Daniele Heintz*, cit., pp. 166-167, 169 fig. 2; G. ECKARDT, *Die Gemälde in der Bildergalerie von Sanssouci*, 2., durchges. Aufl. Potsdam-Sanssouci 1980, p. 37, no. 1 (5098); R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., p. 302 fig. 1028; M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto*, cit., 1, pp. 89-90, fig. 125; 2, p. 837. - s/w-Fotos (Zustand vor und nach der Restaurierung).

⁴⁵ Bis 1857 in der Casa Pisani in Venedig. - Da Danieles Vater mehrere Kopien nach Veronese in seinem Besitz hatte (s. Anm. 28), die er kaum selbst gemalt haben wird, weil sich in seinem eigenen Werk kaum ein nachhaltiger Einfluss Veroneses feststellen läßt, ist es möglich, dass diese Kopien von Daniel oder Regina stammten.

■ 1. Daniel Hens (Heintz),
Madonna mit dem Kind
und den Hll. Apollonia,
Samuel, Matthäus,
Antonius von Padua und
Gactano Thiene,
um 1684, Venedig,
S. Samuele



die aus guten Gründen in Betracht gezogen werden müssen, wenn es gilt, weitere seiner Arbeiten zu identifizieren.

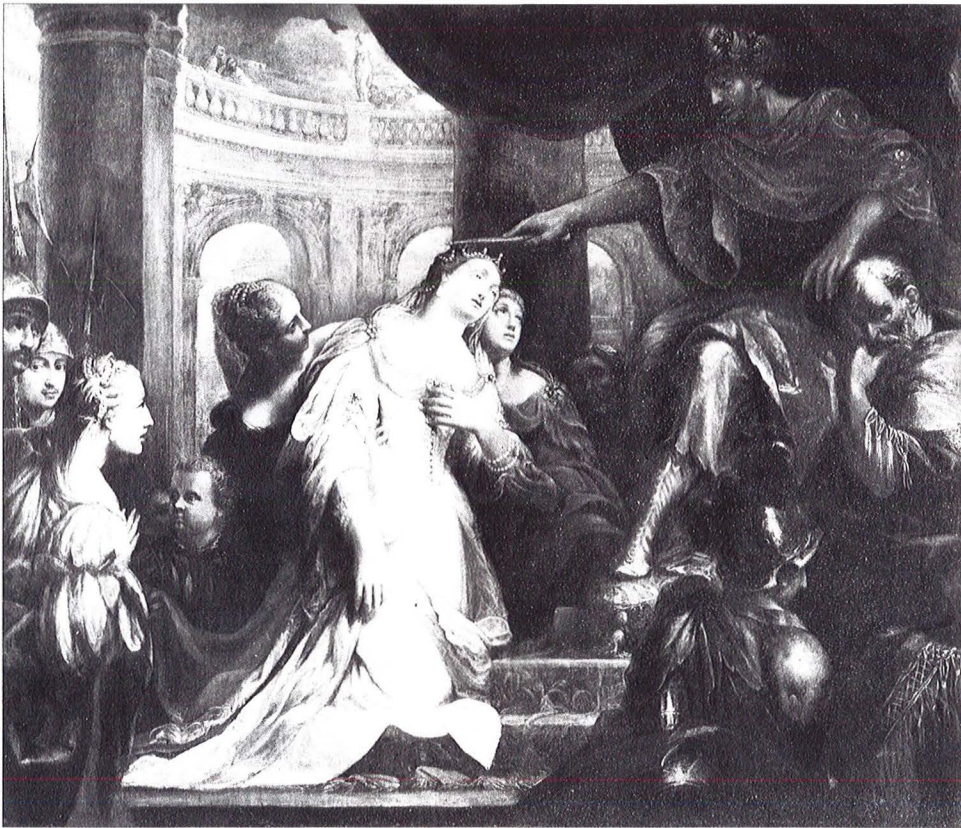
Die Kriterien dafür werden vor allem aus dem Vergleich von Details mit solchen der nachweislich autografen Gemälde gewonnen. Es ist dabei jedoch die Tatsache zu berücksichtigen, dass keines der fraglichen Gemälde im Rahmen dieser Studie genauer untersucht werden konnte, von keinem ist auch bekannt, dass es in jüngerer Zeit restauriert worden wäre, so dass mit jeglicher Überraschung gerechnet werden muss – es könnte sein, dass an einzelnen Werken noch eine Signatur des unbekanntem Malers entdeckt wird. Die Art und Qualität der Bildquelle, auf welche sich die Beobachtungen stützen, wird deshalb immer genannt werden.

Als individuelle Kriterien können vor allem bestimmte charakteristische Figurentypen gelten, die bisher nur selten an Werken anderer Maler zu beobachten sind - den Figuren am Rande der Gemälde kommt, wie sich zeigt, dabei besondere Aufmerksamkeit zu. Die Bildung von Köpfen mit ihren Verkürzungen, von Gesichtern und Händen – nach Morellis Methode – und der Stoffe mit ihrem Faltenwurf, die „Gewandbehandlung“. Der Bildaufbau spielt ebenfalls eine Rolle. Die beobachteten Übereinstimmungen, Parallelen und Entsprechungen im Kontext des gesamten Gemäldes bzw. der Gemäldegruppe bei gleichzeitig ebenso grundlegenden Verschiedenheiten zeigen deutlich die Grenzen solch quasi ein-dimensionaler Methode, die deshalb kaum zu einer sicheren Zuschreibung führen kann.

Um die Gestaltungsweise des Daniel Ens von derjenigen seiner venezianischen Zeitgenossen ähnlichen Ranges abzugrenzen, eignet sich u.a. ein Gemälde desselben Themas von dem jüngeren Niccolo Bambini (1651-1736): „Esther vor Ahasver“ (Venedig, IRE), das jedoch ebensowenig datiert ist wie das von Daniele Ens in Potsdam. Mit der - sparsameren – Architekturkulisse übereinstimmend ist auch die Figurenkomposition Bambinis sparsamer, die Personen agieren jedoch natürlicher und „organischer“, sie sind „schöner“ als all die leicht bizarren Figuren mit ihren manchmal gesucht erscheinenden Gesten des Ens-Gemäldes in Potsdam – und eines weiteren aus Basel, von dem noch die Rede sein wird. Insgesamt sind diese Heintz-Kompositionen prächtiger instrumentiert als die vergleichsweise schlichten Bambinis, mit dessen Personalstil Werke von Ens im übrigen aber vieles gemeinsam haben, vgl. z.B. auch „Der Knabe Moses zertritt die Krone des Pharaos“ (Venedig, IRE).⁴⁶ Die uns heute gesucht und künstlich erscheinende Komponente der Ens-Bilder ist womöglich ein „Erbstück“, nach verbreiteter Auffassung nordalpinen Ursprungs.

An dem Potsdamer Bild fällt auf der linken Seite im unteren Bereich der päis-

⁴⁶ Eine von Bambinis Darstellung ganz verschiedene Kreide-Zeichnung dieses nicht besonders häufig dargestellten Themas in Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongel. Kobberstiksamling, Tu ital. tegn. Mag. IV, 23 fügt sich in die Reihe der breitformatigen biblischen Historien und könnte für Daniel Ens in Betracht gezogen werden; da jedoch keine Zeichnungen Daniels bekannt sind, kann man sie einstweilen nicht an anderen Blättern seiner Hand messen.



■ 2. Daniel Ens (Heintz), *Esther vor Ahasver*, Postdam -Sanssouci, Bildergalerie; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

bäckige, leicht aufgedunsen, aber doch einigermaßen jugendlich wirkende Kopf einer Gestalt auf, in der man am ehesten eine Art Hofzwerg erkennen möchte. (fig. 3) Ein solcher Kopf bzw. eine ähnliche Figur kommt auch in anderen Gemälden von Daniel Ens vor und in solchen, die hier vorgestellt werden. Nie sind diese eigenartigen Köpfe bzw. Figuren identisch, sie sind aus ihrem jeweiligen Kontext entwickelt oder auch – wie es scheint gänzlich unmotiviert – dem Bildzusammenhang hinzugefügt wie der Kopf in dem Altarblatt in S. Samuele in Venedig (fig. 4). Diese Köpfe ähneln sich mehr oder weniger, immer aber prinzipiell in ihrer seltsam unbeteiligten Individualität. Sie sind stets Randerscheinungen, von der dargestellten Historie nicht gefordert; sie sind auch kaum am eigentlichen Bildgeschehen beteiligt, scheinen daran eher uninteressiert und schauen manchmal auch aus dem Bild hinaus. Man ist versucht, darin eine Art Kennzeichen des Malers Daniel Ens zu sehen, das man – soweit ich sehe – bei keinem anderen venezianischen Maler seiner Zeit derart ausgeprägt findet; seltene Vorläufer solcher Gestalten – mit anderer Wertigkeit allerdings - gibt es zwar bei Tizian („Pesaro-Madonna“, Ve-

nedig, S. Maria Gloriosa die Frari) und Veronese („Emmausmahl“, Paris: Louvre) und noch bei Andrea Celesti („Auffindung des Mose“, Reggio Emilia, Gall. Civica Parmeggiani), diese sind jedoch ihren jeweiligen Kontexten viel stärker integriert und weniger bizarr und auffällig unbeteiligt. Gerade dieses „Kennzeichen“ – wenn es denn eines sein sollte – zeigt aber, dass der Maler Ens wohl interessanter ist, als bisher wahrgenommen; man würde gern den Grund kennen, der ihn zu diesen Gestalten veranlasst hat. Die malerische Qualität seiner Bilder ansonsten ist sogar an Details seiner Kirchenbilder zu erkennen, wie an dem aufgeschlagenen Buch im Altarblatt von S. Samuele (fig. 5).

Mehr oder minder deutlich dem beschriebenen entsprechende Köpfe bzw. Gestalten kommen vor bei der *Taufe Jesu* in S. Sofia in der Mitte des linken Bildrandes, in der *Weihe der Kirche S. Zaccaria* links unten neben der Frauengruppe und auf dem Altarblatt *Madonna mit Heiligen* in S. Samuele - zu groß, aber in den Schatten zurückgedrängt - rechts neben der Figur des Hl. Gaetano Thiene zwischen dessen rechter Hand und dem im Profil gegebenen Bildnis, (fig. 4) und –



■ 3. Detail aus Fig. 2

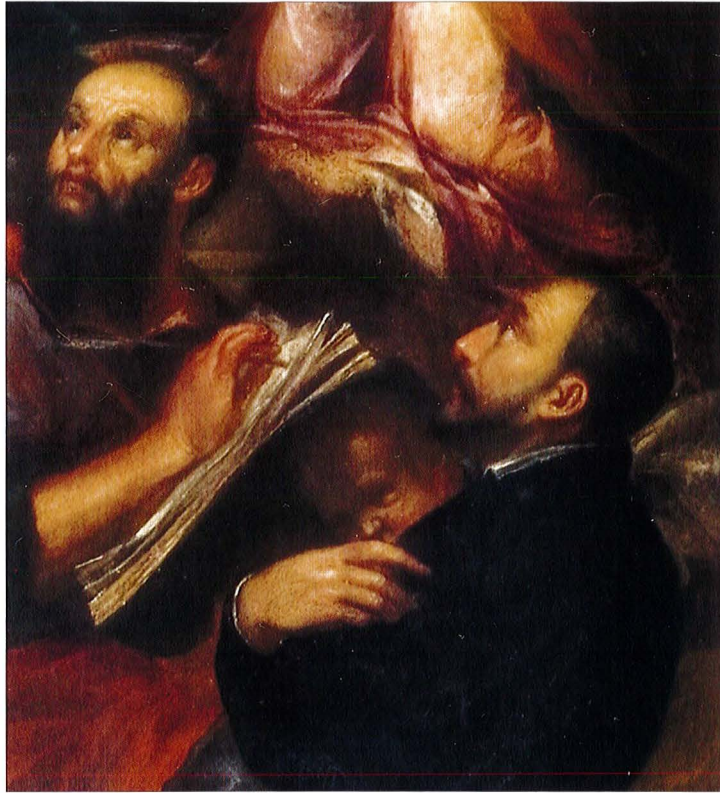
wie bemerkt - in dem Potsdamer Gemälde *Esther vor Ahasver* links unten neben Esther (fig. 3) - und in weiteren Gemälden.

Eine ähnlich charakterisierte Figur wie die beschriebene des „Hofzwerger“ in dem Potsdamer Gemälde und die für die *Taufe Jesu* in S. Sofia und das *Kirchweihbild* in S. Zaccaria genannten begegnet uns auch in einem kleineren, recht qualitativ voll nahezu monochrom in bräunlichen Farbtönen auf Karton gemalten Bild, das *Tomyris mit dem Haupt des Kyros* darstellt⁴⁷ und hier Daniel Ens zugeschrieben werden kann (fig. 6). Die Königin des asiatischen Volkes der Massageten ist im Begriff, den Kopf des Kyros, Königs von Persien, in ein großes, mit Menschenblut gefülltes Gefäß zu tauchen, um so den in der Schlacht Gefallenen symbolisch noch

für den von dem blutdürstigen Perserkönig verursachten Tod ihres Sohnes Spargapises zu bestrafen. Zu Beginn der Auseinandersetzung hatte Kyros vorgegeben, Tomyris zur Frau nehmen zu wollen, insgeheim aber nur, um das Land der Massageten seinem Reich einzuverleiben. Tomyris hatte seine unlautere Absicht durchschaut. Die sitzende Königin hat das abgeschlagene Haupt mit der Linken an den

⁴⁷ *Tomyris mit dem Haupt des Kyros* (Herodot I, 214; Val. Max. IX, 10); Ölfarbe auf Karton, auf Lwd. aufgezogen, 78,5 x 53 cm. - Provenienz unbekannt, zuletzt Amsterdam, Kunsthandel als anonym; Verbleib unbekannt.

■ 4. Detail aus Fig. 1



■ 5. Detail aus Fig. 1



Haaren gepackt, mit der Rechten weist sie hinunter auf das große Gefäß, das ein Krieger mit Blut füllt. Rechts neben ihr hält ein Diener ein Tuch unter den abgeschlagenen Kopf des Persers. Dieser Diener mit hoher Stirn hat ein fast kindliches Gesicht, trotz seiner hier relativ zentralen Position ist er doch nur eine Nebenfigur, die auch fehlen könnte; er ist aber genau in der Art jenes oben beschriebenen, quasi jugendlichen Kopfes gebildet, der anscheinend nur auf wenigen Gemälden des Daniel Ens fehlt (fig. 7).

Zu einer Gruppe von vier etwa gleichgroßen Historienbildern mit alttestamentarischen Themen „venezianischer Schule“, die in Poznań / Posen verwahrt wird⁴⁸ und nach einer nicht verifizierbaren Überlieferung aus Lwów / Lemberg stammen soll⁴⁹, gehört die nicht sehr gut erhaltene Geschichte *Jephta begegnet seiner Tochter*⁵⁰ (fig. 8), welche das Erschrecken Jephtas / Jiftachs darstellt, als er zu Pferde nach seinem Sieg über die Ammoniter heimkehrt und nach langer Zeit seiner Tochter, seinem einzigen Kind, wieder begegnet. Er hatte nicht geahnt, dass gerade sie es sein würde, die ihm bei seinem Haus in Mizpa zuerst, vor ihrem festlich gestimmten Gefolge entgegenkommt, als er dem Herrn gelobt hatte, im Falle, dass er die Ammoniter besiegen würde, das Erste zu opfern, das ihm bei seinem Hause begegnete. Er hielt das Gelübde und opferte seine Tochter. In diesem Gemälde ist allerdings keine Nebenfigur zu erkennen, die den beschriebenen ähnelte.

Alle vier Gemälde dieser Gruppe sind nicht allein durch ihr großes Breitformat, die Bildkomposition und ihre Beleuchtung zusammen geschlossen. Auch die

⁴⁸ Poznań, Kuria Metropolitalna; veröffentlicht in: „Katalog zabytków sztuki w Polsce“. S.N. 7: Poznań, Ostrów tumski ..., 1: Tekst, 2: Ilustracje. Warszawa: PAN, Instytut Sztuki 1983, p. 74: „Cykl wielkich obrazów o tematyce biblijnej, Wenecja wiek XVII/XVIII“, figg. 220, 221, 223, 224. – Alle Teile der Gruppe sind stark gedunkelt, jedenfalls nicht gereinigt oder restauriert.

⁴⁹ Die nach Magdeburger Recht organisierte Stadt Lwów hat bis zur 1. polnischen Teilung als Hauptstadt der Woiwodschaft Ruthenien zum Königreich Polen gehört, dann war sie als Lemberg Hauptstadt des österreichischen Kronlandes Galizien und wurde nach 1918 wieder polnisch bis sie 1944 zur Sowjetunion kam und die Bevölkerung hauptsächlich ins westliche Polen umgesiedelt wurde; heute gehört L'viv zur Ukraine; in Italien heißt die Stadt Leopoli. Am 20.01.1661 richtete Johann II. Kasimir Wasa (1609-1672), König von Polen 1648-68, hier beim Jesuitenkolleg ein Studium generale (Universität) ein. Der König, ein Sohn Sigismund III. und der Erzherzogin Konstanze von Österreich, war mit Ludovica Maria Gonzaga de Nevers (1611-1667) verheiratet. – Dass die Gemälde nach dem 2. Weltkrieg aus Lwów nach Großpolen gelangten, kann nicht ausgeschlossen werden; vom 19. April 1946 datiert die befürwortende Stellungnahme eines Hauptmanns Turczyn zu einem Gesuch des katholischen Erzbischofs von Lwów, kirchliches Inventar nach Polen mitnehmen zu dürfen, was sonst offenbar untersagt war; allerdings ist nur von einer theologischen Bibliothek und Kirchenbüchern die Rede, s. S. CIESIELSKI (a cura di), *Umsiedlung der Polen aus den ehemaligen polnischen Ostgebieten nach Polen in den Jahren 1944-1947*, Marburg, Wrocław 2006, pp. 501-502 (Quellen zur Geschichte und Landeskunde Ostmitteleuropas, 6).

⁵⁰ *Jephta erblickt seine Tochter* (Richter 11, 34 <-40>); Lwd., ca. 190 x 310 cm. – Die beherrschenden Farben des insgesamt dunklen Bildes sind das Rot von Jephtas / Jiftachs Brustpanzer und des Gewandes des Frau ganz rechts sowie das Hellblau der Gewandung von Jiftachs Tochter.

stilistischen Übereinstimmungen, diejenigen der Personentypen und ihrer Gestik sind unverkennbar, so dass anzunehmen ist, sie stammen von einem und demselben, mit Namen unbekanntem, wie angenommen wird venezianischen Maler.

Die übrigen Bildthemen der Gruppe sind: *Salomo empfängt die Königin von Saba*⁵¹ (fig. 9); hier ist links neben dem Thron Salomos ein geradeaus blickender, quasi jugendlicher „Assistent“ mit hoher Stirn und vergleichsweise langen Haaren zu erkennen, eine Gestalt in dem oben skizzierten Sinn eines vermuteten Individualmerkmals des Malers (fig. 10), eine unbeteiligt beteiligte Gestalt mit großen Augen und abwesendem Blick. Ferner *David mit den drei Hauptleuten*⁵² (fig. 11), die Geschichte, in der der durstige König David nach Wasser aus einer Zisterne bei Bethlehem verlangt, das ihm die drei Helden aus dem Lager der Philister erobern und bringen. David aber bringt es Gott als Trankopfer dar, weil die drei Männer es unter Lebensgefahr erlangt hatten. In dem Gemälde ist rechts neben dem König eine quasi jugendliche Gestalt zu sehen, ähnlicher wieder den seltsamen Nebenfiguren der Gemälde in Potsdam und Venedig (fig. 12). Das breite Bildformat und die Komposition, insbesondere die Haltung Davids sind allenfalls mit Giovanni Battista Piazzettas (1682-1754) offensichtlich viel späterem „Tod des Darius“⁵³ zu vergleichen. In dem vierten Gemälde der Posener Gruppe, *Esther vor Ahasver*⁵⁴ (fig. 13) wäre eine Randfigur im Sinne der beschriebenen nur mit Mühe auszumachen. Dieses Gemälde bietet außerdem die größten Schwierigkeiten für die – auch nur versuchsweise – Zuweisung an den Maler der Potsdamer Fassung dieses Themas, weil es den Vergleich auch mit einer anderen Version ehemals in Basel (siehe unten) zulässt und erfordert, die dem Potsdamer Bild weitaus näher steht als demjenigen in Posen. Die größte Distanz besteht dabei zwischen den Fassungen des Themas in Basel und Posen. Beide können anscheinend kaum von ein und derselben Hand herrühren, vergleicht man nur die Gruppen der Frauen hier rechts und dort links. Bei dem Posener Gemälde ist nichts von der äußerlichen bzw. oberflächlichen Pracht der Gewänder zu erkennen, wie sie das Basler Bild aufweist. In Posen ist diese Frauengruppe auch von deutlicher Körperlichkeit und natürlicher Bewegung gekennzeichnet. Ganz so krass sind die Unterschiede zwischen dem Posener und dem Potsdamer Gemälde allerdings nicht, wenngleich Übereinstimmungen auch nicht gerade auffallen. Es ist aber dennoch vorstellbar,

⁵¹ *Salomo und die Königin von Saba* (III. Kön. 10, 1-13; Paralip. 9, 1-12); Lwd., ca. 200 x 320 cm. - Die Farbigkeit ist - ähnlich wie bei dem Jephtha-Gemälde - von dem sonoren Rot der Gewandung Salomos und dem Hellblau der Königin von Saba bestimmt.

⁵² *David und die drei Hauptleute mit dem Wasser aus Bethlehem* (II. Sam. 23, 13-17); Lwd., ca. 200 x 320 cm.

⁵³ Venedig, Musei Civici Veneziani, Ca' Rezzonico Inv. Cl. I n. 2181; 240 x 480 cm.

⁵⁴ *Esther vor Ahasver* (Esther, 5, 1-2; 9-18); Lwd., ca. 190 x 280 cm. - Der Eindruck einer etwas lebhafteren Farbigkeit gegenüber den drei übrigen Gemälden mag auf den Erhaltungszustand zurückzuführen sein.

dass ein Maler beide Gemälde in größerem zeitlichem Abstand und aufgrund unterschiedlicher Vorgaben – der Auftraggeber etwa - gemalt haben könnte.

In Venedig und dem engeren Einflussgebiet der Serenissima im Veneto und in Istrien war die Suche nach dem Maler dieser bemerkenswerten, qualitätvollen, jedoch immer noch rätselhaften Gruppe zum Teil selten dargestellter alttestamentarischer Historien bisher erfolglos; keinem der hier bekannten oder weniger bekannten Maler ist die Gruppe mit einiger Plausibilität zuzuweisen. Nur wenige Verbindungen Polens nach Venedig sind bisher bekannt; als Botschafter der Serenissima war 1685 der Prokurator von S. Marco und Präfekt der Provinz Istrien, Angelo Morosini in Polen, über Verbindungen des polnischen Adels nach Venedig ist wenig bekannt. So liegt es nahe, auch die Möglichkeit ihres Entstehens in Polen zu erwägen. Gab es in der 2. Hälfte des 17. Jahrhundert venezianische Maler oder überhaupt Maler aus Italien oder dort geschulte Maler in Polen? Keiner in Betracht kommender Name ist bekannt. Sollten die vier Gemälde dennoch in Polen entstanden sein, wäre zuerst an die bekanntesten Maler jener Zeit, die Danziger Daniel Georg (Jerzy) Schultz (Szulc) d.J. (1615-1683)⁵⁵ und Andreas (Andrzej) Stech (1635-1697)⁵⁶ zu denken, auch an Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski (um 1660-1711)⁵⁷ aus Lwów, die unter den und für die Könige Jan II. Kazimierz Waza (reg. 1648-1668), Michał Korybut Wiśniowiecki (reg. 1669-1673) und Jan III. Sobieski (reg. 1674-1696) vorwiegend als Porträtisten tätig waren. Von deren Werk gibt es jedoch keinerlei Verbindungslinien zu den vier Posener Gemälden; allein zwei Historien-Zeichnungen, Akademie-Arbeiten des u.a. erst bis 1684 in Rom geschulten Szymonowicz (Rom, Accademia di S. Luca)⁵⁸ basieren möglicherweise auf ähnlichen römischen Vorbildern, wie sie teilweise auch hinter den venezianischen Historien in Poznań / Posen stehen können. In der kurzen Regierungszeit des jung verstorbenen Königs Michał Korybut waren außer Schultz noch Johannes Tricius (= Jan Aleksander Tretko aus Krakau?)⁵⁹, seit 1668 auch Claude Callot aus Lothringen als Maler (*primarii pictores*) tätig⁶⁰ und wohl auch noch der mysteriöse Daniel Frecherus (Frecher) gen. Brachiel⁶¹, dem das prächtige „Bildnis des Bischofs Andrzej Trzebicki“ von 1664 im Krakauer Franziskanerkloster,

⁵⁵ B. STEINBORN, *Malarz Daniel Schultz, gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa 2004.

⁵⁶ T. GRZYBKOWSKA, *Andrzej Stech, malarz gdański*, Warszawa 1979.

⁵⁷ M. KARPOWICZ, *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Wrocław 1974.

⁵⁸ M. KARPOWICZ, *Jerzy Eleuter Siemiginowski*, cit., p. 39, figg. 2, 3.

⁵⁹ Gest. 1692; ThB 33. 1939, pp. 397-398 (Z. Batowski).

⁶⁰ A. PRZYBO, *Michał Korybut Wiśniowiecki, 1640-1673*, Wrocław 1984, p. 293.

⁶¹ M. KARPOWICZ, *Malarz króla Jana Kazimierza*, „Biuletyn historii sztuki“, 33. 1973, p. 323-324; SAP 2. 1975, pp. 244-245 (Andrzej Ryszkiewicz); AKL 44. 2005, pp. 252-253 (Christine Rohrschneider?). Der schon in den zwanziger Jahren (1621 Geselle) in Krakau nachgewiesene Frecher soll bis in die siebziger Jahre tätig gewesen sein.

■ 6. Daniel Ens (Heintz)
zuzuschreiben, *Tomiris mit dem
Haupt des Kyros*, chem. Amsterdam,
Kunsthandel



■ 7. Detail aus Fig. 6

dann auch das Altarblatt des „Hl. Kasimir“ in der Krakauer Reformatenkirche zugeschrieben waren⁶².

Die polnischen Könige waren – u.a. durch ihre Ehefrauen - eng mit dem Haus Habsburg und dem Mantuaner Hof verbunden, hatten auch einige Zeit ihres Lebens in Italien verbracht. Die Ehefrau König Michaels, Erzherzogin Eleonore Maria Josefa war eine Schwester Kaiser Leopolds I. Erst Jan Sobieski sympathisierte anfangs mit Frankreich, dem auch seine Ehefrau entstammte. Der böhmische Adlige František Karel Libštejnský z Kolovrat war 1658/59 u.a. als Botschafter Leopolds I. in Polen. Bei solchen Verbindungen und angesichts des zahlreichen, mehr oder minder einflussreichen regionalen Adels mag es durchaus für Maler wie Daniel Ens zwischen 1665 und 1677 die Chance einer Tätigkeit im östlichen Europa gegeben haben; bisher haben wir jedoch keinen Beweis dafür, wissen auch nicht, wohin die Verbindungen Humprecht Jan Černíns außer zum Hof Kaiser Leopolds I. noch reichten.

Nicht allein die Verwandtschaft des einen mit dem Potsdamer Gemälde ist Anlass, zwei große Gemälde auf Leinwand, ehemals in Basler Privatbesitz, im Zusammenhang unseres Themas in Betracht zu ziehen, sondern auch die Tatsache, dass eines davon seit dem 18. Jahrhundert mit dem Namen „Giuseppe Enzio“ verbunden ist und als dessen Werk angesehen wurde und noch angesehen wird. Eines verbildlicht ebenfalls das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts besonders häufig dargestellte Thema *Esther vor Ahasver*⁶³ (fig. 14) des Potsdamer Galeriebildes, es ist jedoch größer und reicher ausgestattet als dieses. Die Szene vor einer Architekturkulisse, die Gestalt der sichtlich in Ohnmacht fallenden, bleichen Esther und einzelne Figurentypen wie auch die Farbigkeit verbinden das Basler Gemälde deutlich mit dem Potsdamer Exemplar.

Das andere stellt die Geschichte von *Abigail vor David*⁶⁴ (fig. 15) dar, die Ge-

⁶² Signatur (ehem. Lesart): „Daniel Brachiel [?] ... sfn 1664“, s. M. WALICKI, W. TOMKIEWICZ, A. RYSZKIEWICZ, *Malarstwo polskie. Manierizm, Barok*. Warszawa 1971, p. 376-377 no. 149; A. PRZYBOŚ, *Michał Korybut*, cit., fig. 13. – Auf Grund einer zweiten (?) Signatur: „Daniel Schulz 1664“ gilt das Bild heute als sicheres Werk von Daniel Schultz d.J.; s. B. STEINBORN, *Malarz Daniel Schultz*, cit., pp. 122-123; nachdem auch das von Ryszkiewicz für Frecherus in Betracht gezogene, hervorragende Altarblatt des *Hl. Kasimir* (um 1660-70) für Schultz in Anspruch genommen wird (M. KARPOWICZ, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, p. 298, no. 173, nicht jedoch von Steinborn) scheint es keine Arbeit von „Frecherus“ mehr zu geben.

⁶³ *Esther vor Ahasver* (Esther 5, 1-2; 9-18); Lwd., 178 x 292,5 cm; Provenienz: Privatbes., Basel; seit 2006 im Kunsthandel, s. „Old Master Paintings“, Sotheby's London. Sale LO6034, 07.12.2006, London 2006, Lot 206 sowie Sale LO7030, „Old Master Paintings“, 26.04.2007, Lot 85 „Daniele Heintz“ – Verbleib unbekannt.

⁶⁴ *Abigail vor David* (1. Sam. 25, 14-35, 42); Lwd., 195 x 287 bzw. 173 x 280 cm; seit dem 18. Jh. in Basel „Giuseppe Enzio“ zugeschrieben; Provenienz: 18. Jahrh. Slg. Samuel Heußler-Burckhardt, Basel; um 1900 Slg. Th. Sarasin-Bischoff, um 1972 Privatbes., Basel, zuletzt Kunsthandel, Gal. Neuse, Bremen 2002, Lempertz, Köln 2004. Verbleib unbekannt; s. D. BURCKHARDT, *Die Baslerischen Kunstsammler d. 18. Jh.*, „Jahresbericht des Basler Kunstvereins“ 1901, pp. 3-69, hier 16; „Alte Kunst – Old Masters“, Lempertz, Köln, Auktion 856, 22.05.2004, Köln 2004, Los 1062 „Joseph Heintz d. Ä. zugeschrieben“, m. farb. Abb. – Verbleib unbekannt.



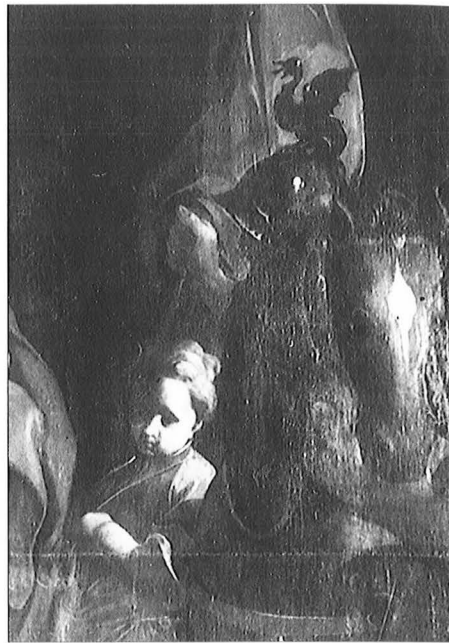
■ 8. Unbekannter Maler, *Jephta begegnet seiner Tochter*, Poznań, Kuria Metropolitalna



■ 9. Unbekannter Maler, *Salomo empfängt die Königin von Saba*, Poznań, Kuria Metropolitalna



■ 10. Detail aus Fig. 9



■ 12. Detail aus Fig. 11



■ 11. Unbekannter Maler, *David mit den drei Hauptleuten*, Poznań, Kuria Metropolitalna

schichte von der schönen und klugen Abigajil, der Frau des reichen Kalebiters Nabal, die dem Krieger David und seinen Soldaten die Nahrungsmittel bringt, die ihnen ihr Mann Nabal verweigert hatte. Sie verhinderte so die Rache Davids, rettete damit den Kalebiter und stärkte David und seine Leute. Das Gemälde steht deutlicher in der Tradition Veroneses als *Esther vor Ahasver*, vor allem was die Komposition, die Farbigkeit und die zum Teil prächtige Kleidung der Frauen betrifft. Bemerkenswert sind die als Früchtestilleben am Boden liegenden, am unteren Bildrand versammelten Nahrungsmittel; ein Korb mit weiteren steht in der rechten Bildecke. In dem älteren bärtigen Soldaten ganz links kann man sogar den Jephta des oben genannten Werkes in Posen wiedererkennen - falls es sich dabei nicht um einen auch anderswo verwendeten Typus handelt.

Die beiden Bilder aus Basler Privatbesitz stammen traditionell und offensichtlich von derselben Hand. Sie galten seit Anfang des vorigen Jahrhunderts als Werke von Joseph Heintz d. Ä., in dem man jenen „Giuseppe Enzio“ erkannt zu haben glaubte, obwohl der venezianische Charakter der Gemälde evident ist und sogar die Abkunft von den breit angelegten Historienbildern Veroneses festgestellt wurde. Der schon 1609 verstorbene Joseph Heintz d.Ä. kann die erst dem mittleren 17. Jahrhundert angehörenden Gemälde jedoch schon aus biographischen Gründen nicht gemalt haben, sie würden sich auch an keiner Stelle in sein Werk einfügen. Mit dem Namen Heintz blieben die beiden Gemälde jedoch bis heute verbunden. Es ist einstweilen unerklärlich, wie es zu dieser Zuweisung gekommen ist,



■ 13. Unbekannter Maler, *Esther vor Ahasver*, Poznań, Kuria Metropolitalna

wenn es nicht eine mit dem Ursprung und Erwerb der Gemälde zusammenhängende Tradition in Basel gegeben hat. Die Zuschreibung an Joseph Heintz d. Ä. ist hingegen leicht dadurch zu erklären, dass im 18. Jahrhundert und später in Basel nur jener eine, dort geborene Joseph Heintz bekannt war und noch nicht einmal sein gleichnamiger Sohn in Venedig. Dessen Werk ist mittlerweile aber so weit erschlossen, dass seine Autorschaft an den beiden Gemälden keineswegs in Betracht gezogen werden kann. *Esther vor Ahasver* war dann 2006 und 2007 schon als Arbeit von Daniel Heintz im Handel.⁶⁵ Das andere Gemälde, *Abigail vor David*, wurde zuletzt noch unter dem Namen von Joseph Heintz d. Ä. verkauft.

Bei *Esther vor Ahasver* wie bei *Abigail vor David* aus Basel fehlt allerdings der mehrfach beschriebene, fremdartige Kopf, der versuchsweise als ein „Merkmal“ Daniels III Heintz gesehen wurde, so dass man in Konsequenz und unter Berücksichtigung der alten Zuschreibung auch annehmen könnte, die beiden Basler Gemälde stammten von Regina oder einem der anderen Söhne Joseph Heintz d. J., deren künstlerisches Profil bisher aber an keinem einzigen Werk sichtbar geworden ist. Andererseits wird man das „Individualmerkmal“ auch nicht in sämtlichen Gemälden Daniels erwarten dürfen.

Andere Charakteristika beider *Esther vor Ahasver*-Gemälde aus Basel und in Potsdam vereinigte ein seit 1945 verschollenes Gemälde teilweise geringerer Qualität: *Agrippina empfängt Neros Brief* (fig. 16), das sich seit 1769 als Werk Andrea Celestis (1637-ca. 1712) im Neuen Palais Potsdam-Sanssouci befand und später Augustin Terwesten (1649-1711) zugeschrieben war⁶⁶. Iulia Agrippina war die Mutter des Kaisers Nero, die, nach dem Tode des Kaisers Claudius, ihres zweiten Ehemanns, erfolgreich die Thronfolge Neros betrieb, danach als Mitregentin auf den Höhepunkt ihrer Karriere gelangte, später aber auf Betreiben Neros ermordet wurde. Einen Brief Neros kann sie in mancher Situation ihres bewegten Lebens erhalten haben. Möglicherweise ist hier ein Augenblick auf dem Schiff dargestellt, auf dem sie den Tod finden sollte, dem sie dann jedoch noch einmal entging, vielleicht aber auch ein späterer Moment kurz vor ihrer tatsächlichen Ermordung. Der Kopf der Hauptfigur Agrippina gleicht dem weiblichen Kopf rechts neben Esther in dem anderen Potsdamer Gemälde so sehr wie in keinem anderen venezianischen Gemälde. Die anscheinend nur aus einer großen dunklen Iris bestehenden „Knopfaugen“ der Nebenfiguren (zwar auch in Gemälden Celestis zu finden)

⁶⁵ Im Katalog 2006 ist bei Los 206 vermerkt, der venezianische Kunsthistoriker Lino Moretti habe die (angeblich traditionelle) Zuschreibung an „Daniele Heintz“ bestätigt. Von einer solchen traditionellen Zuschreibung ist zwar nichts bekannt, gleichwohl hat Moretti wohl das Richtige getroffen.

⁶⁶ *Agrippina empfängt Neros Brief*; Lwd. 116 x 144 cm, ehem. Potsdam-Sanssouci, Neues Palais, GK I 5220; - s. *Zerstört, entführt, verschollen. Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg*, 1: G. BARTOSCHEK, CH. M. VOGTHERR, *Gemälde*, Potsdam 2004, p. 473; Bartoschek vermutet auf Grund des von ihm beobachteten engen stilistischen Zusammenhangs mit dem *Esther und Ahasver*-Gemälde eine weitere Arbeit vielleicht von Daniel Ens oder einem anderen Venezianer ähnlichen Ranges. - Ein anderer Maler könnte allerdings auch Gregorio Lazzarini (1655-1730) gewesen sein, vergleicht man z.B. dessen „Ercole e Omphale“ in Verona, Museo di Castelvecchio No. 473.



■ 14. Daniel Ens (Heintz) zuzuschreiben, *Esther vor Ahasver*; ehem. Basel, Privatbesitz

gleichen denjenigen des weiblichen Kopfes unmittelbar links neben dem Kopf der Esther des Basler Gemäldes, die verschatteten Nebenfiguren erscheinen in beiden gleich schemenhaft, so dass - wie Gerd Bartoschek schon vermutet hat - mit hoher Wahrscheinlichkeit die Hand des Malers der beiden Gemälde *Esther vor Ahasver* in Potsdam und ehemals in Basel zu erkennen ist.

In den engeren Kreis dieser Historiengemälde scheint zunächst auch die Zeichnung eines Unbekannten in Leipzig zu gehören, die, vollständig ausgearbeitet, die *Opferung der Polyxena* oder der *Iphigenie* darstellt⁶⁷. Im Einzelnen ähneln sich auffallend der Kopf des älteren Mannes mit dem in die Linke gestützten Kinn ganz rechts in der Potsdamer Version von *Esther vor Ahasver* bis auf den Helm des Mannes ganz rechts in der Leipziger Zeichnung, die in Ohnmacht fallenden Gestalten der Esther in Potsdam und ehemals Basel der ebenfalls in Ohnmacht fallenden Königin (Hekabe oder Klytämnestra) rechts in der Leipziger Zeichnung. Der Kopf Ahasvers in dem Posener Gemälde *Esther vor Ahasver* rechts gleicht außerdem dem des Königs links in der Leipziger Zeichnung. – Der mögliche Zusammenhang ist aber wohl komplizierter: Da es sich bei der Leipziger Zeichnung um die Nachzeichnung einer Stichreproduktion von Pietro Aquila oder seinem Neffen Francesco Aquila nach dem Gemälde „Sacrificio di Polissena“ von Pietro da Cor-

⁶⁷ Rötzel, 410 x 650 mm; Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Nr. I 5866.



■ 15. Daniel Ens (Heintz) zuzuschreiben, *Abigail vor David*, ehem. Basel, Privatbesitz

tona handelt,⁶⁸ wird klar, dass – neben Veronese - auch ein nicht unwesentlicher Einfluss auf die breitformatigen Historien in Potsdam, Posen und aus Basel auf Pietro da Cortona zurückgeht, der durch Stichreproduktionen seines Werks vermittelt wurde. Wichtiges Kriterium ist hier wiederum die Gestalt der ohnmächtigen bzw. verzweifelten Frau.

Auf Grund einer alten Zuschreibung müssen hier auch zwei nicht sehr große Gemälde in der Sammlung des Benediktiner-Stifts Lambach in Oberösterreich in Betracht gezogen werden. Sie zeigen den *Einzug der Königin von Saba in den Palast Salomos* und *Die Königin von Saba im Thronsaal Salomos*⁶⁹. Die Gemälde sind traditionell – seit wann ist nicht bekannt – als „in der Art Joseph III Daniel Heintz“ bezeichnet – was immer damit gemeint sein mochte - und ins dritte Viertel des 17. Jahrhunderts datiert, was auf Daniel Ens hindeuten könnte, obwohl mit Daniel Ens bzw. Heintz erst seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu rech-

⁶⁸ Hinweis von B. Davis und J.M. Merz in Leipzig.- Das Frühwerk Berrettinis (um 1624) in Rom, Pinacoteca Capitolina, Inv.Nr. 143; 273 x 419 cm; Stich und Zeichnung im Gegensinn. Die für die hier verglichenen Gemälde charakteristischen Züge sind hauptsächlich auf den Stich, weniger auf das Gemälde Pietro da Cortonas zurückzuführen.

⁶⁹ Lwd., 56,2 x 90 cm; s/w-Fotos Bundesdenkmalamt, Wien, Nrn. v.R. P 8161 B. n.r. 53. A 311 und v.R. P 8162 n.r. 53. A 312. - s. E. HAINISCH (e.a.), *Gerichtsbezirk Lambach*, Wien 1959, pp. 286-287 no.112, 113, figg. 341-343 (Österreichische Kunsttopographie, 34).



■ 16. Daniel Ens (Heintz) zuzuschreiben, *Julia Agrippina empfängt Neros Brief*, chem. Postdam-Sansoucci, Neues Palais

nen ist. Heute werden sie als „Venedig, Joseph Heintz d. J. nahestehend“ bezeichnet, weil man vermutlich mit dem Vornamen Daniel nichts verbindet und die vielen kleinen Figuren tatsächlich an Arbeiten des jüngeren Joseph Heintz denken lassen. Beides sind zwar vielgestaltige Szenen vor und in Architekturen, ihre Bildräume sind jedoch anders konstruiert als in dessen Kompositionen und die zahlreichen kleinen Figuren entsprechen nicht seinem Repertoire. Augenfällige Verbindungen zu den übrigen hier vorgestellten Historienbildern in Potsdam, Posen und aus Basel gibt es m. E. nicht, wenn man nicht die – seltenen – individuellen Köpfe und die größeren, schemenhaften Figuren in den Nischen der Innenarchitektur mit solchen in dem Posener Bild *Esther vor Ahasver* in Beziehung setzen mag. Die Lambacher Gemälde möchte man als lediglich phantasievoll-repräsentativ bezeichnen, trotz ihrer vielen Figuren doch von einer gewissen inhaltlichen Leere, ganz anders als die ebenfalls phantasievollen, aber individuell verbindlichen

und von Emotionen bewegten Darstellungen der Posener Gruppe und des Potsdamer Galeriebildes *Esther vor Ahasver*. Es sind verschiedene Welten, und es fällt außerordentlich schwer anzunehmen, dass auch diese beiden Bilder von dem Maler des Potsdamer Gemäldes stammen könnten.

Es ist hier der Versuch unternommen worden, der kunsthistorischen Literatur bisher unbekanntes Gemälde – eines Typus allerdings – mit dem Namen eines kaum bekannten Malers in Verbindung zu bringen. Ob das überzeugend ist, werden erst weitere, zukünftige Forschungen zeigen. Die bei aller Verwandtschaft doch bestehende Verschiedenheit der Gemälde allein kann jedenfalls nicht das wichtigste Kriterium sein. Man erinnert sich, dass Joseph Heintz der Jüngere, der Vater Daniels, als „pittore de' più pennelli“ (D'Anza) bezeichnet worden ist, was sich nicht nur auf die Typologie seiner Gemälde bezieht, sondern auch auf deren malerische Faktur.

Quellenanhang: Vier Schreiben von Joseph Heintz dem Jüngeren aus Venedig an den Grafen Humprecht Jan Černín von Chudenic in Prag (Dokument 1-4)

1- 1664 April 19 Venedig

Ill[ustrissi]mo et Ecc[elentissi]mo Sig[nor] Sig[nor]e et Pro[tettore] mio sempre Col[endissi]mo

Mentre l'E[ccellenza] V[ostra] fece residenza in questa città ambasc[iato]re digniss[i]mo di S[ua] C[esarea] M[aes]tà, hebbi fortuna di essere ascritto nel numero de suoi più devoti servitori, et in modo tale mi allacciorono le sue reggie maniere, che alla sua partenza La supplicai di ricevere nella sua casa Daniel mio figliuolo, acciò ed merito della sua virtù se rendesse benemerito dell' E[ccellenza] V[ostra], et di che ne fui benignam[en]te

gratiato. Questo figliuolo, si come gl'altri suoi fratelli ancora, è stato da me allevato con ogni commodità, et con spesa grande, et l'ho arricchito col progresso degl'anni delle virtù che possiede, et che perciò, come tale stimai bene di appoggiarlo all'ombra nobilissima della sua casa, acciò potesse ricevere tutti quelli vantaggi, che le sue virtuose operationi le potessero render degno, et in tutto, et per tutto, come anco l'E[ccellenza] V[ostra] me ne fece promessa, accertandomi di trattarlo bene, et conforme faceva l'altro pittore, che pure era, et è ancora in sua casa.*

Hora con mia gran mortificatione vengo dal medesimo avvisato, come anco da altri miei amici, che poco, ò niente corrispondono li fatti alle promesse fattemi da V[ostra] E[ccellenza], perchè non solo è trattato conforme la sua virtù, et come l'altro pittore, al quale non è niente inferiore, ma nemeno al pari di qualsivoglia minimo staffiere, havendo d'assegno solo ongari 20 all'anno, dove l'altro ha cento toleri, et d'avvantaggio, che nella sua corte le vien fatte fare operationi in tutto contrarie alla virtù, che possiede, come il servir in tavola, star alle portiere, et caminar dietro alle carrozze, essercitii tutti poco convenienti al suo stato; che perciò quando non venghi trattato dall'E[ccellenza] V[ostra] giusta le promesse fattemi, et assegnatoli il salario, che corrisponde all'altro pittore, senza farle fare le dette servili operationi, supplicola gratiarmi di concederle be-

nigna licenza, acciochè levuato da quelle bassezze servili possi col proprio genio, et colla virtù della sua stessa professione rendersi sollevato in qualche posto riguardevole; non havuendo io mai havuto fini così deboli, che doppo così gravi spese fatte in allevarlo, et fatiche indicibili nell'insegnarli l'Arte della Pittura, di volerlo, coll'applicarlo alla servitù, renderlo inferiore a se stesso, et alli altri suoi fratelli ancora; ed ho stimato, coll'appoggiarlo alla casa dell'E[ccellenza] V[ostra] di apportargli ogni avanzamento maggiore. Di tanto supplico V[ostra] E[ccellenza], et mi sarà gratia singolare, quando non venghi trattato il detto mio figliuolo, come di sopra, di farle godere questa desiderata licenza; pregandola a condonare queste mie espressioni, come derivanti da un padre affettuoso verso un figliuolo, al quale desidera ogni maggior avanzam[en]to di bene, col qual fine rassegnandomi in tutto et per tutto humile alla grandezza di V[ostra] E[ccellenza]; resto con baciarli viv[amen]te le vesti.

Venetia 19. Aprile 1664

D[...] V[ostra] Ecc[ellen]za - Devot[issim]o, Hum[ilissim]o, et obligatiss[im]o Ser[vitore]

Joseph Heintz

* Die Literatur zur Černín'schen Gemäldesammlung gibt keinen sicheren Aufschluss über die Identität dieses „anderen“ Malers im Dienste Černíns. Vielleicht war es Mario Righetti aus Bologna (geb. um 1590) s. J. NOVÁK, *Dějiny*, cit., p. 127. - Von 1669 an soll Černín einen französischen Maler namens Le Fresnoy hauptsächlich als Kopisten beschäftigt haben.

2 - 1664 Mai 09 Venedig

Ill[ustrissim]o et Ecc[ellentissim]o Sig[no]re, S[igno]r et Prot[ettor]e sempre Coll[endissim]o.

Gl'avisi portatimi dalle benigniss[im]e lettere di V[ostra] E[ccellenza] di 24 pasato, circa la partenza di sua casa di mio figliuol Daniele, come mi sono stati di molta consolatione, per non haver havuto alcuno aviso da lui circa questo particolare, così mi hanno cagionato gran disgusto nel sentire la sua partenza dall'Ecc[ellentissim]a sua casa, a qual sempre io ho professato di volerle essere perpetuo, et hum[ilissim]o ser[vitore]; le è stato, come l'E[ccellenza] V[ostra] mi notifica per volere con ogni studio attend[er]e nelli avanzam[en]ti della sua professione, non posso che lodare la sua deliberatione, ma le per altre cause, che biasmarla; l'assignatione di salario che gli havueva fatta l'E[ccellenza] V[ostra], quantunque non corrispondesse al benignam[en]te promessomi poteva però per qualche tempo comportarlo. Non havendo io mai dubitato nel resto, ch'egli non fosse per ricevere ogni buon trattam[en]to nella casa di un tanto mio Sig[no]re et Pa[d]rone.

In quanto al particolare della Trabaca, non ho proseguito più di quello, che vide l'E[ccellenza] V[ostra] mentre era qui a cagione tanto della stagione fredda, quanto di lunga malatia, et scarsezza di danaro in che mi son attrovato, e se bene nell'accordo può constare, che dovevua essere finita per la quadragesima passata, le sovenirà, che non intesi mai di per tempo alcuno nella scrittura; et che anco mi sarebbe sta-

to impossibile il poterla finire per le cagioni sudette. Ben si quando dall'E[ccellenza] V[ostra] venghino dati gl'ordini opportuni per darmi danaro seguiterò con ogni diligenza l'opera, et farò il possibile per perfectionarla, mentre però, che secondo che anderò operando mi sia liberam[en]te corrisposto danaro per potermi sustentare, essendo restato non poco mortificato dell'altra gran fattura fatta all' E[ccellenza] V[ostra], havendomi promesso al finimento di essa di farmi un regalo, et concedermi quelli pochi residui di robba, che dovevano restare in sua casa alla sua partenza da questa città, non mi essendo stato dato nè l'uno nè l'altro, e pure l'E[ccellenza] V[ostra] sà quanti vantaggi habbia ricevuti nella detta fattura per questi rispetti. Et nel mentre rassegnandomi in tutto, et per tutto divotiss[im]o a tutta l'E[ccellentissim]a sua resto con farle humi[lissi]ma riv[eren]za baciandoli le vesti. Venetia 9. Magg[io] 1664.

D[...] V[ostra] Ecc[ellen]za Hum[ilissi]mo, obligatiss[im]o et Dev[otissim]o Ser[vitore]

Isepo Heintz

3 - 1665 März 06 Venedig

Ill[ustrissi]mo et Ecc[ellentissim]o Sig[nor]e Sig[nor]e mio Sig[no]r Col[endissim]o.

Per quanto ha comportato e comporta la mala stagione dell'invernata presente, essendo stata fredda in eccesso, et la mia grave età già tanto avanzata son andato operando intorno alla trabacca di V[ostra] E[ccellenza], et per difetto anco di vista, che mi dà non poco travaglio, ho potuto poco proseguire il lavoriero stesso, ma da qui avanti, che la buona stagione si va avanzando, facendosi li giorni lunghi non mancherò di continuare l'opera stessa, e Dio sa quanto mi preme il finimento; spero però certam[en]te che per questo autuno debba essere terminata, et voglio credere, che sia per essere di tutta sodisfattione di V[ostra] E[ccellenza], et che meglio assai del principio, che essa già vidde, riusciva il rimanente ponendoli tutta l'applicazione possibile perchè possi restar pienamente servita. Ancora Daniele mio figliuolo, et humilis [sim]o servitore di V[ostra] E[ccellenza] si ritrova in quella città, dove mi giova di supplicare riv[eren]te l'E[ccellenza] V[ostra] che se esso mio figliuolo facesse alcun ricorso alle sue gratie per qualche suo bisogno degnarsi di impartire al medesimo quelli atti di benignità et protezione, che le potesse occorrere, sicura l'E[ccellenza] V[ostra] per la beneficazione di esso resterò io il soccombente sin della propria vita per le gratie, che dalla benignità sua le saranno appropriate; et qui nel mentre prostrato bacio all'E[ccellenza] V[ostra] le dignissime vesti. Venetia 6. Marzo 1665

D[...] V[ostra] Ecc[ellen]za Dev[otissim]o, Obl[igatissim]o et Hum[ilissi]mo Ser[vitore]

Josefo Heintz

4 - 1665 Oktober 23 Venedig

Ill[ustrissi]mo et Ecc[ellentissim]o Sig[nor] Prot[ettor]e Col[endissimo].

Consignai l'altro giorno la trabacca finita al sig[nor] Honorio Curti.* Spero che

dall'E[ccellenza] V[ostra] sarà vista con sodisfattione, lodandovi dentro la diligenza, et impiego mio grande; poichè può persuadersi, ch'habbi io usato studio adeguato all'alte conditioni, et meriti dell' E[ccellenza] V[ostra] che mi ha commessa l'opera, come alla Imperiale Grandezza, per cui deve servire.** La procrastinatione del tempo al finimento non arguisca. L'E[ccellenza] V[ostra] a difetto di ossequio, et di riverenza, che ben grande professo alla di lei persona, ma ad accidenti del mio stato: Onde in questa parte supplico, degnarsi supplire con la singolare benignità, e compatimento: mentre io restando desideroso di poter godere de gli effetti delle sue gratie et honori, con quelle dimostrazioni di splendore della sua munificenza che sono soliti scaturire dalla humanità di V[ostra] E[ccellenza] per contra distinguermi per uno de'suoi più divoti serv[itor]i, lo faccio humilissima riverenza.

Di Venetia li 23. Ottobre 1665. Hum[ilissi]mo div[otissi]mo et obl[igatissi]mo Ser[vitor]e

Iosefo Hentz

[anscheinend von anderer Hand geschrieben als die drei früheren Briefe]

* In der Literatur zu Černín finden sich keine Angaben zur Identität des Onorio Curti, der offenbar als Mittelsmann zwischen Venedig und Prag tätig war, vielleicht war es ein Verwandter des bologneser Malers und Stechers Francesco C(o)urti (1610 - 1690) oder des Druckers und Verlegers Stefano Curti in Venedig.

** Diese Bemerkung berechtigt zu der Annahme, das Zelt sei für Leopold I. bestimmt gewesen.

Die Briefe in:

ČR Státní oblastní archiv (SOA) v Třeboni, pracoviště Jindřichův Hradec, Rodinný archiv Černínu, VIII, F 2 [Kart.165, unfol.]. – Dem Archiv und seinen MitarbeiterInnen danke ich sehr herzlich dafür, dass sie mir Kopien der Briefe ohne besondere Bedingungen und Auflagen überlassen haben.

Abstract

Sulla base di nuovi dati biografici e del percorso stilistico di Daniel III Heintz (1640-1709), il saggio di J. Zimmer ha il pregio di proporre la rilettura di alcuni dipinti di ambito veneziano che tradiscono un linguaggio stilistico-formale consueto o vicino al pittore. La fisionomia artistica del figlio di Joseph Heintz il Giovane (1600-1678), Daniel III (o Daniele Domenico Ens), pittore attivo a Venezia nel secolo XVII, è a tutt'oggi poco delineata. Si conosce l'ambiente socio-culturale di Venezia, del Veneto e dell'Italia settentrionale, ove ambedue gli artisti, provenienti da una famiglia originaria dell'alta val Sesia, si sono trovati ad operare. Alcuni elementi fanno supporre che Daniel Ens tra il 1655 e il 1677 non abbia dimorato a Venezia, ma in una località, ancora ignota, dell'Europa centrale. A Daniel III Heintz sono assegnate solo sei opere, tre delle quali recano la firma dell'artista: una pala si trova a Venezia, un'altra è a Casale sul Sile nel Veneto, una tela è a Potsdam. Tre pale d'altare, tramandate al pittore dalla critica, si conservano, invece, nelle chiese di Venezia. Nelle tele qui presentate, di ignoto artista veneziano e databili alla seconda metà del Seicento, l'autore riconosce affinità compositive e stilistico-formali con le opere certe dell'artista e da lui firmate, custodite a Potsdam e a Venezia.

L'appendice riporta quattro lettere inedite di mano di Joseph Heintz il Giovane, indirizzate da Venezia al conte Humprecht Jan Černín di Praga, tre delle quali interessano il figlio Daniel III Heintz. Sono documenti della massima importanza che apportano dati significativi anche per la conoscenza della figura di Humprecht Černín, ambasciatore imperiale a Venezia tra il 1660 e il 1663.

Bildquellen:

Fig. 1. Foto Emanuele Tonoli, Brescia.

Fig. 2. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam

Fig. 6. Archiv d. Verf.

Fig. 8. Instytut Sztuki PAN, Witalis Wolny, Warszawa

Fig. 9. Instytut Sztuki PAN, Witalis Wolny, Warszawa

Fig. 11. Instytut Sztuki PAN, Witalis Wolny, Warszawa

Fig. 13. Instytut Sztuki PAN, Witalis Wolny, Warszawa

Fig. 14. Courtesy Sotheby's, London

Fig. 15. Archiv d. Verf.

Fig. 16. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam