

Zeitschrift: Archäologie Graubünden. Sonderheft

Herausgeber: Archäologischer Dienst Graubünden

Band: 4 (2014)

Artikel: Porträts in Öl von Jörg Jenatsch

Autor: Janosa, Manuel / Camichel, Manuela / Schorta, Regula

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-871045>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Porträts in Öl von Jörg Jenatsch

«Das Porträt? Das Porträt zeigt nur eine Sekunde im Leben des Jenatsch», meint vor einem Bildnis desselben die Rietberger Schlossherrin im Film von Daniel Schmid.¹ Womöglich irrt Frau von Planta und es zeigt nicht einmal diese eine Sekunde. Denn, die Frage sei erlaubt, wie unverfälscht und natürlich zeigt uns eigentlich das historische Bildnis den Porträtierten wirklich? Von Kaiser Karl dem V. (1500–1558) beispielsweise ist überliefert, dass er seinen bevorzugten Porträtierten Tizian vor noch feuchtem Werk mahnte «nur eine Sache scheint uns einer gewissen Begradiung zu bedürfen, die Nase nämlich».² Der Wunsch des Kaisers nach Korrektur soll für den grossen Tizian kein Sakrileg bedeutet haben. Ihm war vielmehr wichtig, allfällige Änderungen an seinem Werk selbst vorzunehmen. Bezuglich der Authentizität von historischen Porträts – auch solchen von Jörg Jenatsch, um wieder zum Protagonisten dieses Sonderhefts zurückzukehren – stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage: Sollte, was sich der habsburgische Imperator im 16. Jahrhundert manipulierend herausnahm, auch Jahrzehnte später einem Bündner Empor gekommenen zustehen?

Hätte sich der schreibende Dilettant jene sinnweisenden Fragen zur Aussagekraft von historischen Bildnissen zu Beginn seiner Recherchen zu Jörg-Jenatsch-Porträts gestellt, wäre dieser Beitrag wohl kaum entstanden. So aber kamen die Bedenken zu spät. Als sich nämlich dem Schreibenden – tief in ihm fremden Terrain – erste Ungereimtheiten auftaten, war an eine Umkehr nicht mehr zu denken.³

Abb. 1: Satirische Darstellung der politischen Verhältnisse im Dreibündenstaat (oben links: Jörg Jenatsch). Anonyme Gouache um 1619 (Rätisches Museum Chur, I.a6).

Manuel Janosa

Mit Beiträgen von Manuela Camichel, Regula Schorta, Matthias Mutter und Alain Besse

Die ursprüngliche Idee, Jenatsch-Porträts zu suchen, gründete auf der Kopf- und Gesichtsrekonstruktion, die der Anthropologe Martin Häusler mit Hilfe tomographischer Aufnahmen des Schädels aus dem Jenatsch-Grab anfertigte.⁴ Die Bildnisse des Jenatsch sollten der Rekonstruktion als Vergleichsmöglichkeit dienen und Hinweise zur Form von Lippen, Ohren und Nase liefern. Gesucht war nicht Karikatur **Abb. 1**, sondern möglichst authentische, zeitgenössische Porträtmalerei, zu welcher der Abgebildete seinerzeit selbst Modell stand.





Abb. 2: Porträt A. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand. Paul Martig 1935, nach einem Original von 1636 (Rätisches Museum Chur, I.15).

Zur Garderobe auf Abb. 2

Der Porträtierte trägt einen roten Rock – je nach Ausformung manchmal auch Überwams, Koller oder Kasack genannt – mit flachen Achselstreifen und langem Schlitz in der vorderen Ärmelnaht. Aus den Schlitzen blitzt ein helles, mit Blumen bunt gemustertes Gewebe hervor, wahrscheinlich das unter dem Obergewand getragene Wams.⁵ Unter dem langen Schoss des Rockes sind die Falten der dazu getragenen, stoffreichen Hose zu sehen. Um

die Taille hat Jenatsch eine weisse Schärpe gebunden, deren Kanten sicher zum Teil mit Spitzen aus kostbaren Metallfäden verziert sind, eine schmale Spitze an den Längsseiten, eine breite an den Schmalseiten.⁶ Die weisse Farbe galt als diejenige Frankreichs. Die Schärpe oder Feldbinde war ein militärisches Zugehörigkeits-, bisweilen auch Rangabzeichen; der um den Hals getragene, schwarze Ringkragen oder Hause-col das Standesabzeichen der Offiziere.⁷ Ringkragen wurden aus Metall und Leder hergestellt. Jenatschs Ringkragen weist in der vorderen Mitte einen gelben Verzierungsstreifen auf, an der Kante ist eine Borte angebracht, die unter Verwendung von Metallfäden hergestellt wurde. Die gelben Punkte am Rand des Ringkragens bilden Nietenköpfe ab, die die verschiedenen Schichten zusammenhalten. Über die rechte Schulter trägt der Porträtierte das wiederum reich mit Metallfäden geschmückte, wahrscheinlich bestickte Degengehänge.⁸ Darüber fällt der breite, weisse Schulterkragen aus Leinen mit Spitzenbesatz. In gleicher Weise wie der Kragen sind die Manschetten gearbeitet, die über den Rockärmeln liegen. Das feine Leinen von Kragen und Manschetten wird durch zahlreiche Abnäher in Form gebracht, sie zeichnen sich als helle Linien deutlich ab. Jenatschs Garderobe, sein schwarzes, nach hinten gekämmtes Haar und der hochgedrehte Schnurrbart mit Spitzbart waren um 1635 modisch. Der teure rote Farbstoff des Rockes und der Hose wie auch die üppige Ausstattung mit Spitze und Metallfäden zeichnen den Träger als zur Oberschicht gehörend aus, die Schärpe mit Spitzen aus Metallfäden und der Ringkragen verweisen auf seinen hohen militärischen Stand im Dienste Frankreichs.

Manuela Camichel und Regula Schorta

«... nicht dasselbe Bild!»

Das bekannteste Ölporträt des Jörg Jenatsch (1596–1639) befindet sich im Rätischen Museum in Chur (Porträt A) **Abb. 2**. Im Typus des Standesporträts zeigt es den Obersten in Dreiviertelansicht, in feiner Garderobe (siehe Insert von Manuela Camichel und Regula Schorta) mit umgehängtem Degen. Die Hand des ausgestreckten linken Armes stützt sich auf einen Stock. Als Attribut wünschte sich der weitgereiste und mehrsprachige Jenatsch offenbar einen Kompass, welcher auf dem Bildnis rechts von ihm auf einem Tischchen liegt. Die freien Eckflächen des oberen Bildteils sind, rechts des Kopfes, mit etwas Draperie und auf der gegenüberliegenden linken Seite mit einer Inschrift ausgefüllt:

GEORG VON JENATSCH
SERENISSIMAE REIPUBLICAE
VENETA FVERAT ET REGIS
CHRISTIANISSIME ERAT
COLONELLVS * AETATIS
SVAE ANNORVM XL*
ANNO 1636*
*

Der lange in venezianischen und französischen Diensten gestandene Jenatsch liess sich also 1636 in seinem vierzigsten Lebensjahr porträtieren.⁹

Dass es sich bei diesem Bild nicht um das Original von 1636, sondern um eine Kopie handelt, ist allseits bekannt. Schöpfer der Nachbildung war der Kunstmaler Paul Martig (1903–1962), der diese im Auftrag des Rätischen Museums 1935 anfertigte. Anlass dafür war die verlangte Rückgabe des Originalbildnisses von 1636, welches Johann Ulrich Jenatsch (1825–1911), letzter männlicher Nachfahre des Obersten, im Jahre 1876 dem Museum als Leihgabe überliess.¹⁰

Es waren die Verwandten dessen Nichte Elisabeth von Mechel, die 1935 das Originalbild wieder in den Schoss der Familie zurück wünschten.¹¹ Die Wahl fiel deshalb auf Paul Martig als Kopisten, weil derselbe bereits 1933, also zwei Jahre zuvor für private Auftraggeber eine – künstlerisch weniger anspruchsvolle – Nachbildung in Öl besorgt hatte (Porträt B) **Abb. 3.**¹²



Abb. 3: Porträt B. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand. Paul Martig 1933, nach einem Original von 1636 (Rätisches Museum Chur, H 2013.1).

Porträts in Öl von Jörg Jenatsch

Auf der Suche nach dem heutigen Besitzer des 1935 zurückgegebenen Originals stieß ich auf zwei ältere, schwarz-weiss fotografierte Ansichtskarten eines Jörg-Jenatsch-Porträts (Porträt C) **Abb. 4.**¹³ Das vielleicht Anfang 20. Jahrhundert abgelichtete Bildnis entspricht in etwa jenem, welches Paul Martig 1935 für das Rätische Museum anfertigte (Porträt A). Eine Partie in der Mitte des Spitzkragens weist jedoch deutliche Unterschiede zu Porträt A auf wie auch die Inschrift, die zwar beinahe denselben Inhalt besitzt, aber anders angeordnet ist:

SERENISSIMAE REIPVBLCIAE
VENETA FVERAT ET REGIS
CHRISTIANISSIME ERAT
COLONELLVS
GEORG IENATSCH
AETATIS SVAE ANNORVM XL
ANNO 1636

Zumindest eine dieser Ansichtskarten entstammt der Fotografendynastie Lang in Chur (1884–1959). Jene Ansichtskarte trägt



Abb. 4: Porträt C. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand(?). Anonym ohne Datum. Fotografie von Carl, Josef oder Franz Lang, um 1900(?) (Rätisches Museum Chur, EA I.15).

auf der Rückseite den aufgedruckten Vermerk: «Rätisches Museum Chur, Gemälde von Georg Jenatsch». Da ist also das Original, dachte ich, oder immerhin eine alte Fotografie davon. Dass der Name des Porträtierten auf jener Gemälde-Inschrift ohne das adelnde «von» erscheint, sah ich als weiteren Beleg für die Echtheit des dargestellten Bildes. Die Erhebung in den Ritterstand, obwohl beharrlich angestrebt, blieb Jörg Jenatsch Zeit seines Lebens verwehrt. Auf der Inschrift eines originalen Bildnisses von 1636 dürfte das «von» im Namen deshalb eher gefehlt haben.¹⁴

Meine Recherchen führten mich schliesslich zum aktuellen Besitzer des 1935 zurückgegeben Originals und zum heutigen Standort des Bildes. Wieder als Leihgabe befindet es sich zurzeit in der Schweizer Botschaft in Paris, wo es, im Vorraum hängend, Besuchende des barocken Palais empfängt. Die Frage nach einer farbigen Fotografie des Porträts wurde unbürokratisch schnell erledigt. Seinem Antwortschreiben legte der damalige Konsul¹⁵ gleich zwei Aufnahmen bei, die ich unbesehen, aber nicht ganz frei von triumphalen Regungen, direkt an die Kunsthistorikerin Ulrike Sax, anfänglich Mitstreiterin bei der Porträtsuche, weiterleitete. Ihre Antwort kam postwendend: «Das ist nicht dasselbe Bild wie jenes auf den Schwarz-weiss-Fotos!»

Unterschiedliche Kopien, unterschiedliche Vorlagen

Das Exemplar in Paris (Porträt D) **Abb. 10** entspricht in der Tat nicht jenem auf den alten Fotos, sondern präzise jener Kopie, welche Paul Martig 1935 für das Rätische Museum anfertigte (Porträt A). Die Ähnlichkeit mit Porträt A ist verblüffend, nicht nur in Bezug auf den Spitzkragen und die Inschrift. War das Pariser Exemplar (Porträt

Porträts in Öl von
Jörg Jenatsch

D) also die Vorlage für Paul Martig? Oder gar eine weitere Kopie von ihm? Letzteres war einigermassen einfach zu überprüfen, signierte und datierte Paul Martig seine Kopien doch deutlich auf der Rückseite der Bilder. Porträt D weist, wie mein damals zufällig an der Seine weilender Kollege Claudio Caprez feststellen durfte, diese Martigschen Merkmale jedoch nicht auf. Stefan Martig, Sohn des Kunstmalers sowie eingehender Kenner von Oeuvre und Arbeitsweise seines Vaters, verneinte ebenfalls die Existenz einer weiteren, dritten Nachbildung durch die Hand seines Vaters Paul. Angesprochen auf die Abweichungen zwischen dem Exemplar auf den alten Fotos (Porträt C) und den beiden Kopien seines Vaters meinte er, es sei absolut ausgeschlossen, dass sein Vater bei Auftragskopien irgendwelche auch nur kleinste Änderungen vorgenommen hätte. Paul Martigs Kopien von 1933 (Porträt B) und 1935 (Porträt A) hatten also mit grosser Wahrscheinlichkeit das Pariser Exemplar (Porträt D) und nicht das auf den alten Fotos abgelichtete Bild (Porträt C) als Vorlage.

Andere Kopien in Öl hingegen schon. Zwei solche Porträts fanden sich in Privatbesitz im bündnerischen Reichenau (Porträt E) und in Maienfeld (Porträt F), ein drittes im Musée des Suisse dans le Monde in Genf (Porträt G) **Abb. 5 – Abb. 7**. Alle drei Bilder weisen dieselbe Spitzenkragen-Partie und dieselbe Anordnung der Inschrift auf, wie das Exemplar auf den alten Fotos (Porträt C). Die drei unsignierten Kopien in Öl – entstanden vielleicht im weiteren Zeitraum um 1900 – gleichen sich so sehr, dass möglicherweise dieselbe schöpferische Hand angenommen werden kann. Mit Sicherheit aber verfügte der Kopist bei allen drei Bildern über eine andere Vorlage als Paul Martig in den Dreissiger Jahren, vermutlich über jene, welche auf den alten Fotos zu sehen ist (Porträt C). Die letztgenannte Vorlage

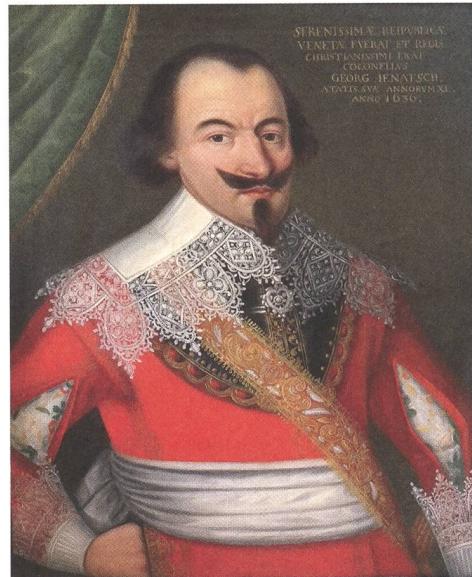


Abb. 5: Porträt E. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand. Anonym ohne Datum (Privatbesitz Reichenau).



Abb. 6: Porträt F. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand. Anonym ohne Datum (Privatbesitz Maienfeld).



Abb. 7: Porträt G. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand. Anonym ohne Datum (Musée des Suisses dans le Monde Genève, Nr. 10020).

Porträts in Öl von Jörg Jenatsch

Abb. 8: Porträt C. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand? Fotografie von Ch. Poetter 1907 (Privatbesitz Haldenstein).

Abb. 9: Porträt H. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand. B. Hartmann 1914, nach einem Original von 1636 (Privatbesitz Winterthur).



benutzte ebenfalls der Fotograf Ch. Poetter, der das Rätische Museum 1907 diesbezüglich anfragte.¹⁶ Auch Poetter stellte aus seinen Fotos Ansichtskarten her **Abb. 8**. Unter die Fotografie liess er Namen und Lebensdaten des Jenatsch drucken sowie den Zusatz «Original im Rätschen Museum, Chur». **Wenn aber die Vorlage dieser 1907 entstandenen Ansichtskarte das sich im Rätschen Museum befindende Originalporträt von 1636 zeigt, welches Bild hängt dann heute in Paris?** Gab es im Rätschen Museum etwa zwei Vorlagen? Oder war zwischen 1907 und den Dreissiger Jahren irgendetwas im Museum geschehen? Die Akten des Rätschen Museums mussten darüber Auskunft geben können. Der Fund einer weiteren Porträtkopie aus Winterthurer Privatbesitz engte den fraglichen Zeitraum weiter ein. Beim durch einen «B. Hartmann» signierten und ins Jahr «1914» datierten Ölbild aus Winterthur (Porträt H) **Abb. 9** handelt es sich eindeutig um ein Abbild der «Pariser Version» (Porträt D), entspricht also bezüglich Spitzenkragen und Inschrift auch den beiden Martig-Kopien (Porträts A und B).

Auf der Rückseite des Bildes in Winterthur steht «Copie Gemälde im Museum in Chur».

Ungereimtheiten im Archiv

Ein gründliches Durchforsten der in Frage kommenden Archive¹⁷ förderte die nächsten Ungereimtheiten zu Tage. Auf zwei nicht näher datierten Schenkungs- und Schenkerlisten¹⁸ erscheint der Name von Johann Ulrich Jenatsch, seit 1876 Leihgeber des Originalporträts ans Rätschen Museum. Schenkungsobjekte sind auf den Listen jedoch keine eingetragen. In einem Vorstandsbericht der eng mit dem Rätschen Museum verknüpften Historisch-Antiquarischen Gesellschaft Graubündens (HAGG) aus dem Jahre 1912 – ein Jahr nach dem Ableben von Johann Ulrich Jenatsch – erklärt der damalige Präsident Constanz Jecklin, das bisher nur ausgeliehene Porträt des Jörg Jenatsch sei nun von der Erbin als Schenkung dem Rätschen Museum überlassen worden.¹⁹ Zwei Korrespondenzen aus den Zwanziger Jahren, verfasst vom damaligen Direktor des Rätschen Museums Fritz

Jecklin, bestätigen aber wieder das Depositorum.²⁰ Anlässlich der geforderten Rückgabe des Bildes im Jahre 1935 bittet Fritz Pieth, der nun amtierende Präsident der HAGG, die Erbin um Aufklärung des Sachverhalts. Diese legt Korrespondenzkopien ihrer Tante Elisabeth von Mechel vor:²¹ In einem 1915 verfassten Brief verpflichtet sich Constanz Jecklin im Namen der HAGG, niemals das Jenatsch-Porträt ohne ihr, Elisabeth von Mechels, Wissen kopieren zu lassen. Anlass für diese Korrespondenz dürfte die ein Jahr zuvor entstandene Porträtkopie von B. Hartmann gewesen sein (Porträt H). Ein anderes Schreiben aus dem Jahre 1921 ist von Constanz und Fritz Jecklin unterzeichnet. Darin danken sie Elisabeth von Mechel für das von ihrem Onkel Johann Ulrich Jenatsch seinerzeit deponierte Gemälde. Für beide Briefe gibt es in den Archiven der HAGG und des Rätischen Museums keine Belege. Eindeutig artikuliert Elisabeth von Mechel den Besitzstand des Porträts 1934 in ihren Nachlassbestimmungen. Dort formuliert sie auch ihr Vermächtnis, wonach das Originalporträt wieder in die Familie zurückkehren soll.

Die Konfusion um die Besitzverhältnisse des Originalporträts, hervorgerufen durch die widersprüchliche und unvollständige Aktenlage in den Archiven des Rätischen Museums und der HAGG, wurde 1935 schliesslich im Sinne von Johann Ulrich Jenatschs Erben beendet. Klärende Hinweise zur zwischenzeitlichen Existenz eines zweiten, leicht unterschiedlichen Jenatschporträts im Rätischen Museum – eigentliche Auslöserin der eingehenden Recherche – sind im Archivmaterial nicht zu finden. Muss insofern zwingend von zwei Gemälden ausgegangen werden? Was, wenn das Pariser Bild (Porträt D) und jenes auf den beiden Ansichtskarten abgebildete (Porträt C) ein und dasselbe wären – Porträt D erst als Folge einer möglichen

Restaurierung von Porträt C entstanden ist? Eine solche Restaurierung hätte zwischen 1907 (noch alte Vorlage für Ch. Poetter) und 1914 (bereits neue Vorlage für B. Hartmann) erfolgen können. Zitierte nicht Lorenz Joos, auch ein früherer Direktor des Rätischen Museums, 1935 in einem Essay anlässlich der Rückgabe des Originalporträts an die Erben aus einem Restaurierungsbericht?²² Diesem zufolge war die Leinwand des Bildes sehr schadhaft und löchrig, weshalb auf der Rückseite eine neue aufgezogen (doubliert) wurde. Die neue Leinwand soll zudem in der Höhe einige Zentimeter verlängert worden sein, um (erst damals) die oberste Inschriftenzeile «Georg von Jenatsch» anzubringen. Gemäss Joos erfolgte diese Restaurierung um die Mitte des 19. Jahrhunderts, also noch bevor das Bild ans Rätische Museum ausgeliehen wurde. Für meine Arbeitshypothese, welche eine Restaurierung zwischen 1907 und 1914 annahm, war der von Joos genannte Zeitraum jedenfalls viel zu früh. Aber es blieben Unsicherheiten: Joos gab beispielsweise keine Quelle für den Restaurierungsbericht an. Sollte er sich bezüglich der Datierung geirrt haben oder falsch informiert worden sein? Lag die Antwort auf diese Fragen doch in Paris?

Porträts in Öl von
Jörg Jenatsch



Das Porträt in Paris

Die Untersuchungen am Ölporträt in der Schweizer Botschaft in Paris (Porträt D)

Abb. 10 hatten einerseits zum Ziel, abzuklären, ob es sich dabei um ein Bildnis aus dem 17. Jahrhundert oder um eine jüngere Kopie handelt.²³ Sollten sich dabei Hinweise auf Ersteres ergeben, wäre die aktuelle Bildoberfläche mit technischen Hilfsmitteln zu durchleuchten, um eine mögliche ältere Fassung darunter festzustellen. Gemäss Arbeitshypothese demnach jene, welche durch die alten Ansichtskarten (Porträt C) bekannt ist. Der Restaurator Matthias Mutter anerbot sich, im Juni 2013 das Bild mit Ultraviolet- und Infrarotstrahlen zu durchleuchten. Für die Röntgenuntersuchung während unseres zweiten Besuchs im Dezember konnte der belgische Radiologe Stijn Luyck gewonnen werden. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen legt Matthias Mutter detailliert in einem Insert dar.

Abb. 10: Porträt D. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand. Anonym 1636 (Privatbesitz Paris).

Das Bildnis des Jörg Jenatsch in der Schweizer Botschaft in Paris (Portrait D) aus Sicht des Restaurators

Beim ins Jahr 1636 datierten Porträt in der Schweizer Botschaft in Paris handelt es sich um ein auf Leinwand gemaltes Ölbild mit den Massen 99 x 77,5 cm (ohne Zierrahmen) bzw. 112,5 x 91,5 cm (mit Zierrahmen).

Das Bild durfte für die Untersuchungen nicht aus der Botschaft entfernt werden. Ausgeschlossen waren weiter mechanische und chemische Tests sowie die Entnahme von Proben, um damit ergänzend analytische Auswertungen vorzunehmen. Somit konnte das Bild lediglich optisch begutachtet und in Form von Aufnahmen (mit sichtbarem Licht, Ultraviolet, Infrarot und Röntgen) untersucht werden.

Das Bild ist mit Nägeln am Zierrahmen befestigt und durfte nicht ausgerahmt werden. Mit den Untersuchungen konnten drei zeitlich verschiedene Eingriffe am Bild festgestellt werden.

Untersuchung im Streiflicht mit sichtbarem Licht

Auf dem seitlich beleuchteten Bild sind auf der Oberfläche Krakelurbildungen²⁴ erkennbar, was auf ein gewisses Alter des Bildes hinweist. Im Bereich der Haare über dem rechten Ohr zeichnet sich ein Farblauf ab. Ansonsten sind keine *pastosen* (reliefartigen) Aufträge der Malschicht festzustellen.

Das Bild zeigt eingehende Eingriffe, wie diverse Kittungen und Retuschen. Gemeinsam mit einer flächigen *Doublierung*²⁵ sind sie einer ersten Restaurierung zuzuordnen. Die Kittungen dieser ersten Restaurierung haben eine glatte Oberfläche und weisen keine Krakelurbildung auf. Die Retuschen



Spannrahmen

Doublierleinwand

Originale Leinwand

Zierrahmen

Abb. 11: Portrait D. Zwischen dem Spann- und dem Zierrahmen sind die originale Leinwand und die Doublierleinwand erkennbar.

wurden flächig ausgeführt und sind mit der Zeit stark nachgedunkelt. In einer zweiten Restaurierung sind diese verdunkelten Retuschen teilweise in *Tratteggio* (Strichtechnik) überarbeitet worden.

Am unteren Randbereich des Bildes ist die originale Leinwand spröde und teilweise ausgerissen. In diesem Bereich ist die doublierte Leinwand der ersten Restaurierung sichtbar. Generell scheint der Randbereich der originalen Leinwand vor der ersten Restaurierung ziemlich beschädigt gewesen zu sein.

An der Rückseite können zwischen Zierrahmen und Bild zwei aufeinander liegende Leinwände festgestellt werden, die originale und die später doublierte **Abb. 11**. Der aktuelle Spannrahmen des Bildes dürfte aus der Zeit der Doublierung stammen. Möglicherweise wurde bei diesem Eingriff auch das Bildformat verändert. Ein Hinweis darauf sind die an der Bildoberfläche sich abzeichnenden Bereiche des alten Spannrahmens, welche nicht mit dem heutigen übereinstimmen **Abb. 12**.

Bei der Inschrift ist deutlich zu erkennen, dass sich der Schriftzug «GEORG VON JE-NATSCH» farblich und aufgrund des Schrifttypus von der restlichen Schrift absetzt.

Abb. 12: Porträt D. Der alte Spannrahmen zeichnet sich an der Bildoberfläche ab. Dieser ist nicht identisch mit dem aktuellen Spannrahmen, was auf eine Formatveränderung des Bildes während der ersten Restaurierung hinweist.

Abb. 13: Porträt D. Foto mit UV-Licht. Durch die unterschiedlich fluoreszierenden Oberflächen können verschiedene Eingriffe belegt werden.



Untersuchung mit ultraviolettem Licht (UV)

Durch die Anregung von UV-Licht auf die Gemäldeoberfläche wird eine Fluoreszenz sichtbar. Es sind vorwiegend die Bindemittel der Farben, welche dabei fluoreszieren, weniger die Pigmente. Unterschiedliche und unterschiedlich gealterte Bindemittel fluoreszieren unter UV-Licht verschieden, was detaillierte Beobachtungen ermöglicht, die von blossem Auge nicht gemacht werden können.

Bei der Untersuchung des Pariser Bildes im ultravioletten Licht²⁶ konnten zunächst beide restauratorischen Eingriffe, welche schon im sichtbaren Licht erkennbar waren, bestätigt werden. Im hell fluoreszierenden Firnis ist die Streuung der vielen Kittungen und Retuschen gut erkennbar **Abb. 13**. Letztere setzen sich im UV-Licht dunkler ab **Abb. 14**, fluoreszieren aber unterschiedlich. Bei der Mehrzahl der Retuschen ist auf der Oberfläche noch eine leicht hellere Fluoreszenz sichtbar. Dabei handelt es sich um einen Firnis, welcher bei der ersten Restaurierung flächig aufgetragen wurde, ausgenommen im Bereich des Schriftzuges «GEORG VON JENATSCH» oben rechts im Bild.

Andere Retuschen setzen sich im UV-Licht dunkel und matt ab. Sie weisen an der Oberfläche keine helle Fluoreszenz auf, woraus geschlossen werden kann, dass hier kein Firnis aufgetragen wurde. Jene Retuschen sind der zweiten Restaurierung zuzuschreiben.

Anhand der UV-Untersuchung kann belegt werden, dass am Bild nur partiell Eingriffe vorgenommen wurden, an Stellen, wo dieses auch schadhaft war. Flächige Übermalungen am Porträt können bei beiden Restaurierungen ausgeschlossen werden.

- Retuschen 2. Restaurierung ohne Firnis
- Retuschen 1. Restaurierung mit Firnis

Der Schriftzug «GEORG VON JENATSCH» setzt sich im UV- wie auch im sichtbaren Licht von der restlichen Inschrift ab. Es ist kein Firnis auf den Buchstaben nachzuweisen. Im Bereich unter den Buchstaben «VON JENA» ist wohl noch der originale Firnis sichtbar **Abb. 15**.

Abb. 14: Porträt D. Foto mit UV-Licht. Retuschen der ersten und der zweiten Restaurierung.



Abb. 15: Porträt D. Foto mit UV-Licht. Bei den hell fluoreszierenden Bereichen handelt es sich um Firnis. Im obersten Bereich der Inschrift sind zwei verschiedene Firnisschichten erkennbar, die originale und jene nach der ersten Restaurierung. Dunkle, aber leicht fluoreszierende Stellen sind Retuschen der ersten Restaurierung. Der Namenszug «GEORG VON JENATSCH» zeigt jedoch eine andere Fluoreszenz und ist nicht mit einem Firnis überzogen worden. Auch der Hintergrund des Namenszugs fluoresziert nicht; dieser Bereich wurde bei der ersten Restaurierung ausgespart oder wurde vergessen zu firnisieren.



- 1 Retuschen 1. Restaurierung mit Firnis
- 2 Firnis 1. Restaurierung
- 3 Fluoreszenz originaler Firnis/Schrift (?)
- 4 Kittung und Retusche 1. Restaurierung ohne Firnis
- 5 Schrift 1. Restaurierung (?) ohne Firnis

- 6 Firnis 1. Restaurierung
- 7 originaler Firnis
- 8 Retuschen 1. Restaurierung mit Firnis
- 9 Retuschen 2. Restaurierung kein Firnis

Untersuchung mit Infrarot

Die Untersuchung mit Infrarot ergab keine weiteren Erkenntnisse.²⁷

Röntgenuntersuchung

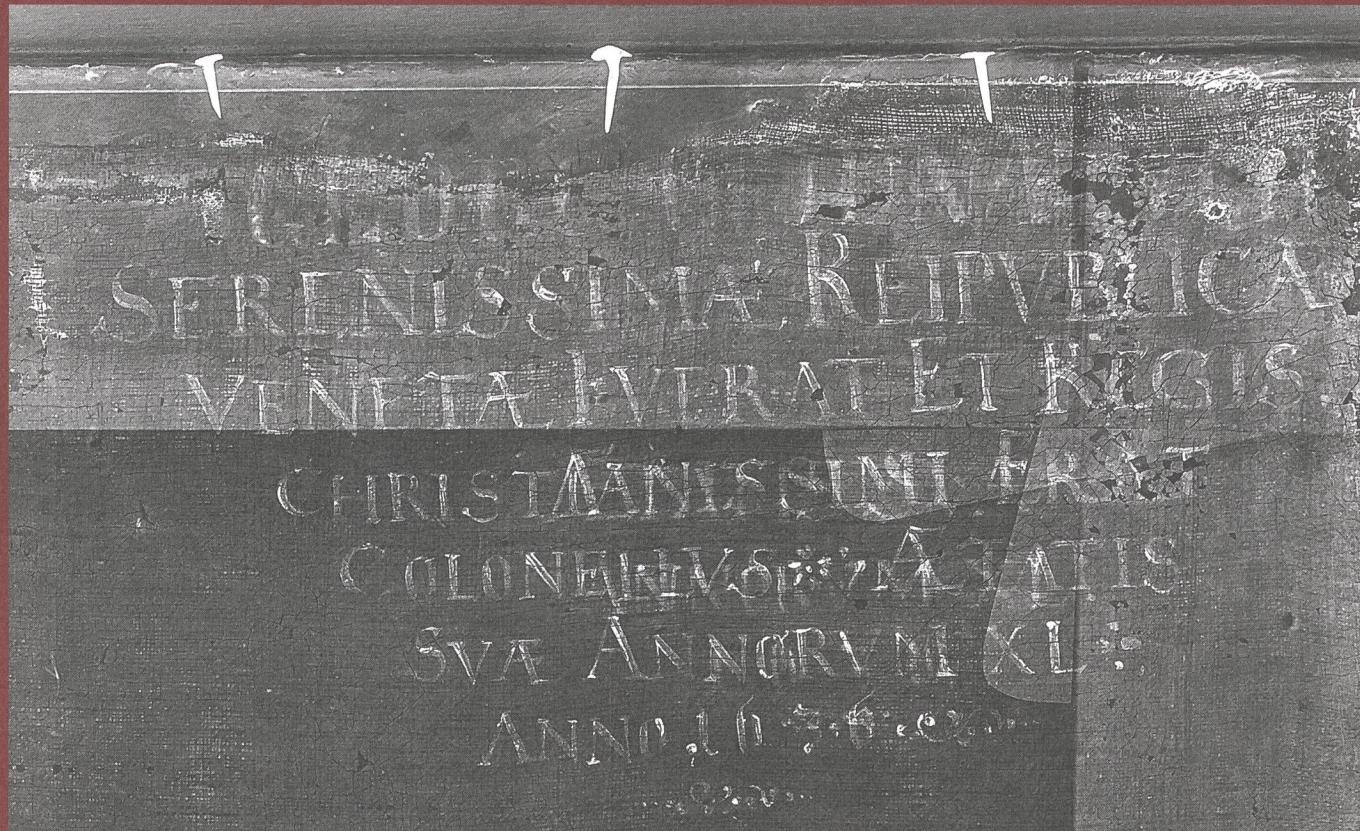
Bei der Röntgenuntersuchung durch Stijn Luyck²⁸ konnte unter der jetzt bestehenden Inschrift eine ältere Fassung identifiziert werden **Abb. 16**, welche im sichtbaren Licht nicht erkennbar ist. Die ältere Inschrift besitzt den gleichen Schrifttypus wie die sichtbare, ist zu dieser aber leicht versetzt. Zum Inhalt der älteren, ebenfalls 1636 datierten Inschrift siehe weiter unten im Lauftext.

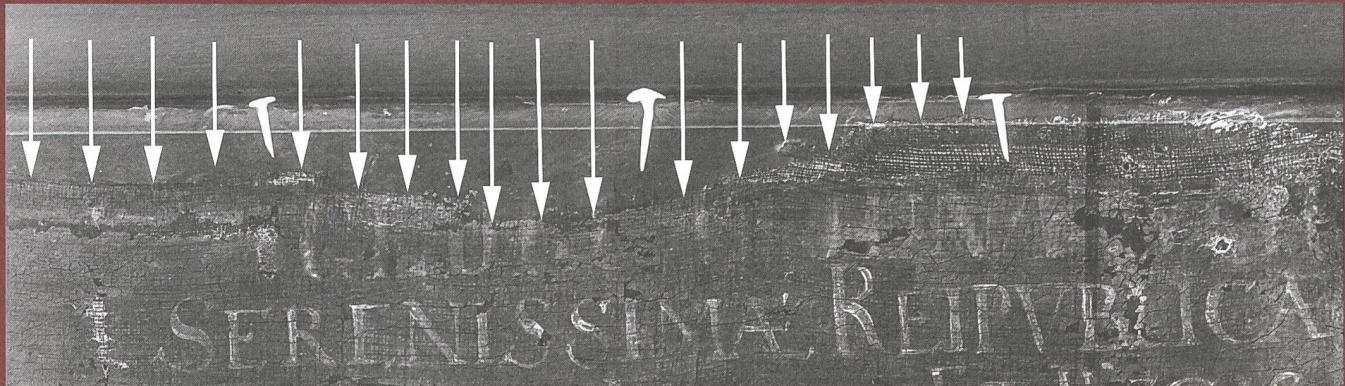
Abb. 16: Porträt D. Auf dem Röntgenbild ist unter der sichtbaren Inschrift stellenweise eine ältere erkennbar.

Auf der Röntgenaufnahme ist der Übergang vom beschädigten, originalen Leinwandrand zu der Kittung der ersten Restaurierung deutlich erkennbar **Abb. 17**.

Schlussfolgerung

Gemalt wurde das Bildnis wohl mit Ölfarben auf Leinwand, was im 17. Jahrhundert üblich war. Eine ältere Fassung unter der jetzt sichtbaren Bildoberfläche konnte lediglich mit der Röntgenuntersuchung in Form der älteren Inschrift festgestellt werden. Im Bereich der heute sichtbaren Inschrift war im UV-Licht keine spezielle Veränderung zu der Umgebung festzustellen. Dies deutet darauf hin, dass die sichtbare Inschrift vor der ersten Restaurierung angebracht wurde, da sonst eine gleiche Fluoreszenz wie bei den Retuschen dieses Eingriffes sichtbar sein müsste. Die Abänderung der originalen Inschrift ist damit die älteste feststellbare Veränderung des Bildes. Es ist möglich, dass sie bereits während der Entstehung des Bildes²⁹ oder in absehbarer Zeit danach erfolgte.





Mit den Untersuchungen konnten weiter zwei Restaurierungen nachgewiesen werden, welche zeitlich nicht sicher einzuordnen sind. Bei der ersten Restaurierung sind grosse Eingriffe festzustellen. Das Bild war offenbar in einem schlechten Zustand. Die Bildrückseite wurde damals vollflächig doppeltrahiert und der Spannrahmen ausgewechselt. Diverse Schad- und Fehlstellen auf der originalen Leinwand sind mit Kittungen und Retuschen versehen worden; lediglich diese wurden farblich angepasst. Auf grossflächige Übermalungen ist verzichtet worden. Abschliessend wurde das Bild gefirnißt, mit Ausnahme des Schriftzuges «GEORG VON JENATSCH». Der Umfang der ersten Restaurierung deckt sich mit der Beschreibung eines, offenbar in der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgten, aber nicht aktenkundigen restauratorischen Eingriffs.³⁰ Laut dieser Schilderung soll damals auch der Namenszug angebracht worden sein.

Bei der zweiten Restaurierung sind vorwiegend die nachgedunkelten Retuschen des ersten Eingriffs überarbeitet worden. Diese zweiten Retuschen wurden nicht gefirnißt.

Aufgrund farblicher und schrifttypologischer Unterschiede muss der Name «GEORG VON JENATSCH» später als die heute sichtbare Inschrift entstanden sein. Der Schriftzug liegt zudem in unmittelbarer

Nähe des schadhaften, dort ausgerissenen Rands der älteren Leinwand. Partiell ragen Buchstaben bis auf Kittungen der während der ersten Restaurierung doppeltrahierten Leinwand hinaus. Ob das «GEORG VON JENATSCH» ebenfalls während dieses Eingriffs oder später angebracht wurde, bleibt aber unklar, da dieser Bereich nicht gefirnißt worden ist. Ersteres ist aber trotzdem möglich. Andere während des ersten Eingriffs ergänzte und unter Firnis liegende Buchstaben der Inschrift besitzen jedenfalls dieselbe Farbe und denselben Schrifttypus wie das «GEORG VON JENATSCH». Ob die Inschrift bereits vor dem heute sichtbaren «GEORG VON JENATSCH» einen Namenszug besass, ist nicht zu erkennen.

Anhand der ausgeführten Untersuchung kann nicht eindeutig bewiesen werden, dass es sich um das originale Porträt von Jörg Jenatsch handelt.³¹ Es sprechen aber viele Argumente dafür, wie die Art der Malerei, die Maltechnik, die Stilistik, das Alterungs- und Erscheinungsbild, die nachgewiesenen alten Schäden am Bild sowie die beiden restauratorischen Eingriffe.

Matthias Mutter

Abb. 17: Porträt D. Röntgenbild vom oberen Bereich der Inschrift. Mit Pfeilen markiert ist der ausgerissene Rand der originalen Leinwand.

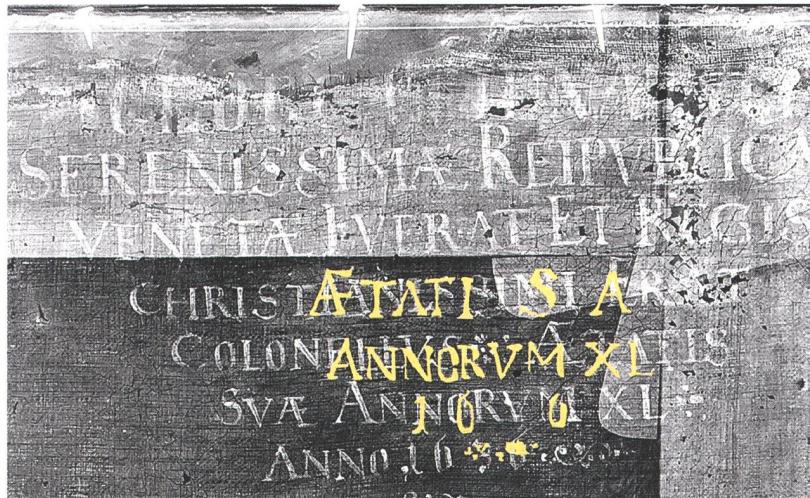


Abb. 18: Porträt D. Röntgenbild, Ausschnitt Inschrift. Mit gelber Farbe hervorgehobene, älteste Bildinschrift. Sie liegt unter der heute sichtbaren Inschrift und wurde erst mit der Röntgenaufnahme erkennbar.

Auf die vor den Pariser Untersuchungen formulierten Fragestellungen Bezug nehmend, kann Folgendes zusammengefasst werden: Das lediglich durch Ansichtskarten bekannte Porträt C befindet sich nicht unter der Oberfläche des Pariser Gemäldes (Porträt D). Es muss demnach von zwei unterschiedlichen Bildern, nicht bloss von Fassungen ausgegangen werden. Weiter machen die Untersuchungen deutlich, dass es sich bei Porträt D um ein «altes» Bild, mit grosser Wahrscheinlichkeit also um das Original von 1636 handelt. Das vormals als älteres Bild eingeschätzte Porträt C müsste demnach eine Kopie sein.³²

Unterstützung erhält diese Folgerung durch die Schriftenexpertin Marina Bernasconi Reusser, die während eines kurzen Augenscheins der Inschrift auf Porträt C eine geringe Qualität bescheinigt. Sie vermutet, aufgrund von Schrifttypus und «schlampiger» Ausführung, eine Entstehung in jüngerer Zeit. Die Erscheinungsform der Inschrift auf Porträt D könnte ihrer Ansicht nach jedoch ins 17. Jahrhundert passen. Dass Marina Bernasconi dabei sowohl die sichtbare, wie auch die ältere, erst durch die Röntgenaufnahmen erkennbare Inschrift meint, liegt daran, dass sich beide im Schrifttypus nicht

unterscheiden. Von der älteren Inschrift auf dem Pariser Porträt D ist Folgendes entzifferbar **Abb. 18**:

AETATI[S] S[V]A[E]
ANNORVM XL
16[3]6
*

Also lediglich «In seinem Alter von 40 Jahren, 1636». Ein Vergleich mit anderen Ölporträts aus dem 17. Jahrhundert in der Sammlung des Rätischen Museums zeigt, dass der überwiegende Teil der durchgesenen Exemplare eine sehr kurze Inschrift besitzt und diese einen ähnlichen Schrifttypus aufweist, wie jener auf Porträt D. In der Regel steht lediglich das Altersjahr, in welchem sich der Porträtierte befindet. Namen sind selten, dafür oft ein Wappen als Bekrönung der Inschrift. Es ist daher gut möglich, dass jene mit Röntgen sichtbare Inschrift auf Porträt D die vollständige originale ist **Abb. 19**. Aus welcher Zeit stammt aber die darüber liegende, längere Inschrift mit demselben Schrifttypus? Der Restaurator Matthias Mutter hält es für möglich, dass sie während der Entstehung des Bildes oder nur wenig später entstanden sein kann. Gesetzt den Fall, das Porträt ist tatsächlich im 40. Lebensjahr des Jenatsch entstanden, also im Jahr 1636, kann jedoch aufgrund des Wortlautes praktisch ausgeschlossen werden, dass die Inschrift zeitgleich ist. Den Passus «... REGIS CHRISTIANISSIMI ERAT COLONELLVS ...» (er war Oberst des christlichsten Königs [von Frankreich]) hätte Jenatsch 1636 kaum hinschreiben lassen. Er hätte damit bereits die endgültige Loslösung aus französischen Diensten offenbart, was 1636 – aus verhandlungsstrategischen Gründen – eher unwahrscheinlich ist. Seine Loyalität gegenüber dem französischen König hatte Jenatsch im Verlauf dieses Jahres zwar auf-

gegeben,³³ doch schrieb er noch im Dezember 1636 in einer Bittschrift an die habsburgische Erzherzogin Claudia in Innsbruck: «... [eine Belohnung] würde mir die Gelegenheit verschaffen, den Dienst anderer Fürsten mit mehr Mut zu verlassen, wenn auch mit Verlust grosser Summen Geldes, die sie mir schulden; ...».³⁴ Diese Formulierung impliziert, dass Jenatsch zu diesem Zeitpunkt den Dienst «anderer Fürsten», in diesem Fall am französischen König, noch nicht offiziell aufgegeben hatte. Das umstössliche Ende seiner französischen Dienstzeit ist wohl erst mit dem Abzug der königlichen Truppen aus Graubünden, also im Frühling 1637, anzusetzen.³⁵ Vor diesem Zeitraum dürfte die Inschrift mit der Laudatio auf seine **einstigen** Dienste für Venedig und Frankreich deshalb eher nicht entstanden sein.

Was ist nun aber mit jenem Gemälde auf den alten Ansichtskarten (Porträt C)? Offensichtlich handelt es sich dabei um eine Kopie des Originals, wie die Schlussfolgerungen der Untersuchungen am Pariser Exemplar offenbarten. Wie das 1935 den Besitzern zurückgegebene und heute in Paris hängende Original (Porträt D) befand sich diese Kopie zwischenzeitlich im Rätischen Museum in Chur, wo sie als Vorlage für Fotografien und weitere Reproduktionen in Öl diente. Zurück bleiben Fragen: Wo ist dieses verschollene Porträt C heute und weshalb existieren dazu keine Einträge in den einschlägigen Archiven? Und weshalb überhaupt diente um die Jahrhundertwende diese Kopie als Reproduktionsvorlage und nicht das damals ebenso im Rätischen Museum vorhandene Original (Porträt D)? Eine Antwort auf die letzte Frage lässt sich möglicherweise aus verschiedenen Archiv-Einträgen ableiten. Anhand des weiter oben beschriebenen Disputs um den Leihgabestatus des im Rätischen Museum hängen-

den Originals wird deutlich, dass Elisabeth von Mechel – ab 1912 rechtmässige Erbin des Bildnisses – Reproduktionen des Porträts ohne ihre ausdrückliche Einwilligung offenbar untersagte.³⁶ Möglicherweise verband bereits Johann Ulrich Jenatsch, der 1876 das Originalporträt ans Rätische Museum auslieh, sein Depositum mit einem Kopierverbot. Aufgrund der lückenhaften Aktenlage lässt sich diese Vermutung aber nicht beweisen. Ein bereits damals bestehendes Kopierverbot des ausgeliehenen Originals wäre jedoch eine stichhaltige Erklärung für die gleichzeitige Existenz einer zu Reproduktionszwecken dienenden Kopie im Rätischen Museum. Diesbezügliche An-

Abb. 19: Porträt D. Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Porträts. Foto-montage des Bildnisses mit der ältesten Fassung der Inschrift: «AETATI[S] S[V]A[E] ANNORVM XL 16[3]6».



fragen sind im Museumsarchiv für die Zeit um 1900 und im beginnenden 20. Jahrhundert jedenfalls manigfach belegt.

In einem kurzen Resümee mit Seitenblick auf die ursprüngliche Absicht der Porträtsuche ist festzuhalten, dass sich die zahlreichen Kopien des Originals nur sehr geringfügig von diesem unterscheiden. Nicht in ihrer künstlerischen Qualität, aber in ihrer Aussagekraft bezüglich der «weichen» Gesichtsmerkmale, auf welche diese Porträtsuche abzielte. Ob hingegen das Original

von 1636 unverfälscht den «realen» Jenatsch wiedergibt, wissen wir nicht. Die eher unvorteilhafte Darstellung eines Nasenhöckers, wohl Folge der Schussverletzung auf einem deutschen Schlachtfeld,³⁷ scheint diese Frage zu bejahen. Auch Jenatschs auf dem Porträt angedeutete Korpulenz erfährt durch die Masse seiner Grabgewänder ihre Bestätigung.³⁸ Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass das Porträt von 1636 den 40-jährigen Jenatsch relativ unverfälscht darstellt.

Ein holder Oberst, eine echte Fälschung und ein roter Korsar

Während der Recherchen nach zeitgenössischen Ölporträts des Jörg Jenatsch fanden sich noch drei weitere, ausgesprochen interessante Exemplare. Wenn auch nicht solche, für welche der Oberst selbst Modell gestanden hatte. In Privatbesitz in St. Moritz befindet sich beispielsweise eine sehr ansprechende Interpretation des Originals von 1636 (Porträt I) **Abb. 20**. Gemalt wurde sie im 19. Jahrhundert von Victor Zippenfeld (1834–1883), der sein Werk rechts des Dargestellten signierte. Zippenfeld hat sich mit seiner spätromantischen Version auf einen Brustausschnitt der Vorlage beschränkt.

Ebenfalls in St. Moritz befindet sich ein Exemplar, welches mich sogleich faszinierte. Erstmals stand ich vor einem Jenatsch-Porträt, das sich nicht an das Original von 1636 anlehnte. Der anonyme Maler hat Jenatsch in einem Brustbild verewigt **Abb. 21**. Gedämpfte Brauntöne des Hintergrunds kontrastieren nur leicht mit der dunklen Kleidung des Porträtierten, was den insgesamt schlichten, zurückhaltenden Eindruck des Bildnisses unterstreicht. Zur Garderobe vergleiche das Insert von Manuela Camichel und Regula Schorta. Am unteren Bildrand liegt die linke Hand des Porträtierten flach auf dessen Brust, so dass der Siegelring am

Abb. 20: Porträt I. Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand. Victor Zippenfeld (1834–1883), nach einem Original von 1636 (Privatbesitz St. Moritz).



kleinen Finger mit dem Jenatschwappen deutlich ins Auge sticht. Die Inschrift rechts des Porträtierten ist bezüglich Datierung schlicht sensationell:

ANNO
1638
*
GÖRG
GENAZI-
US

Ein zweites zeitgenössisches Original!? Auch diesem Ölbild war während einer Restaurierung auf der Rückseite eine neue Leinwand aufdoubliert worden, was ein höheres Alter des Werkes erahnen liess. Sollte das Bild tatsächlich 1638 gemalt worden sein? Eine Gruppe von Fachleuten, beauftragt durch die Vertreterin des Porträtbesitzers, bestätigte anhand eines Expertenberichtes schliesslich eine Datierung ins 17. Jahrhundert!³⁹ Meine Euphorie wurde Monate spä-

Zur Garderobe auf Abb. 21

Der Porträtierte trägt ein schwarzes, vorne mit einer Knopfreihe geschlossenes Gewand mit breiter Schulterlinie und Stehkragen, ohne Achselstreifen.⁴⁰ Über den Stehkragen fällt der weisse, eckige Schulterkragen, an dessen Bindeschnuren enden je eine Quaste angebracht ist. Das Gewebe des Kragens ist so fein, dass der darunter liegende Gewandstoff durchscheint und der Kragen nur an den Kanten und bei den Abnähern, wo der Stoff dreifach liegt, weiss erscheint. Am Hals ist ein kleines Stück des weissen Leinenhemds zu sehen. Es scheint mit einer kleinen Rüsche geschmückt und wurde wohl mit dem schwarz-roten Bändchen zugebunden, das als einziger kleiner Farbtupfer hervorblitzt.⁴¹ Über die rechte Schulter läuft ein dunkelbrauner, vielleicht lederner Riemen, dessen Funktion unklar ist. Farblich korrespondiert er mit dem braunen Ärmel, der am linken Handgelenk unter dem Stoffbausch des schwarzen Ärmels sichtbar wird.⁴² Das schwarze Haar trägt Jenatsch schulterlang, dazu einen hochgedrehten Schnurrbart mit Spitzbart, wobei die Barttracht in dieser Form im Gegensatz zur modischen Kleidung um 1658 veraltet war.

Manuela Camichel und Regula Schorta



Abb. 21: Porträt des Elias Anton Jenatsch. Öl auf Leinwand. Anonym 1658. Inschrift nachträglich abgeändert in Jörg Jenatsch 1638 (Privatbesitz St. Moritz).

Porträts in Öl von
Jörg Jenatsch

ter massiv gedämpft, als plötzlich eine alte Schwarz-weiss-Fotografie auf meinen Tisch flatterte.⁴³ Zu sehen war darauf ein unrestauriertes, schadhaftes Porträt, welches jenem von 1638 aufs Haar glich **Abb. 22**. Auf der Inschrift rechts des Porträtierten stand:

Abb. 22: Porträt des Elias Anton Jenatsch. Öl auf Leinwand. Anonym 1658. Fotografie um 1900 (?). (Staatsarchiv Graubünden. A Sp III/15k 11.2-1).

ANNO
1658
*
ELLIAS A.
CENAZI



Ein 1658 datiertes Bildnis eines Elias Jenatsch also. Lange versuchte ich die Vorlage dieser Fotografie zu finden, bis ich mir endlich eingestand, die gesuchte bereits zu kennen. Allerdings in leicht veränderter Form!

Auf den Ultraviolet-Fotografien, welche der Restaurator Alain Besse anlässlich der Altersüberprüfung des 1638 datierten Ölbildes anfertigte, erkannte ich im Bereich der Inschrift eine Anzahl Retuschen und Übermalungen. Die Vermutung lag sehr nahe, dass Vorname und Jahreszahl der Inschrift nachträglich verändert worden waren. Nachdem ich die Expertengruppe, welche seinerzeit das Alter des Bildes bestätigte, kontaktiert hatte, trafen wir uns vor Ort in St. Moritz. Es ist der Kunsthistorikerin und Historikerin Evelyne Lüthi sowie der Unterstützung der Vertreterin des Besitzers⁴⁴ zu verdanken, dass wir uns eine halbe Stunde später in einer Arztparxis zum Röntgen des Bildes einfanden. Schon beim ersten Durchleuchten der Inschrift war deutlich unter der aktuellen «3» die ursprüngliche «5» zu erkennen. Zu den Untersuchungen am St. Moritzer Porträt siehe das Insert von Alain Besse.

Elias Anton Jenatsch (1607–1677), ein Cousin des Obersten, war Kaufmann in Venedig und Lokalpolitiker im Oberengadin, zudem Urahne der Testpersonen, welche 2012 beim DNA-Vergleich mit den Knochen aus dem Jenatschgrab beteiligt waren.⁴⁵ Im Jahre 1658, als sich der Kaufmann porträtieren liess, war der 1639 ermordete Jörg Jenatsch schon längst tot. Gemäss Alain Besse wurde die Inschrift des Bildes während einer Restaurierung in der Mitte des 20. Jahrhunderts geändert. Anlass dazu war möglicherweise eine Handänderung – das Motiv allenfalls ökonomischer Natur.

Das St. Moritzer Jenatsch-Porträt aus Sicht des Restaurators

Ausgangslage

Beim vorliegenden Ölbild auf Leinwand handelt es sich um ein qualitätsvolles Werk, das aufgrund der Ausführung, Materialwahl, stilistischen Merkmalen und seiner Alterung eine Datierung ins 17. Jahrhundert wahrscheinlich erscheinen lässt. Ohne weiterführende Untersuchungen ist eine absolut gesicherte zeitliche Zuordnung aber nicht möglich. Der Befund einer tiefgreifenden «Restaurierung» deutet jedoch auf ein gewisses Alter des Originalgemäldes hin.

Eine einschneidende «konservatorische Restaurierung»

Auf der Rückseite der originalen, schadhafte Leinwand wurde zunächst eine dünne Holzfaserplatte aufgezogen. Dadurch entstehende Spannungen versuchte man mit einer auf der Rückseite der Holzplatte aufgeleimten, farblosen Leinwand auszugleichen. Das ganze Ensemble wurde in der Folge leicht zugesägt, um es auf einen ältere-

ren, hölzernen Spannrahmen anzubringen. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem gedübelten Gebilde von der Grösse 73,6 cm x 65,3 cm um den originalen Rahmen des Bildes. Dessen Rückseite versah der Restaurator schliesslich mit Leim.

Bei eingehender Betrachtung der Farbe aus der Nähe und mit Hilfe von ultraviolettem Licht sind auf der Vorderseite des Bildes einige Kittungen, Retuschen und Übermalungen auf der Originalleinwand erkennbar. Manche Retuschen, wie jene an der Unterlippe des Porträtierten, sind unvorteilhaft geraten. Nur unerheblich verändert wurden ikonographische Schlüsselemente wie Gesichtsbehaarung, Bekleidung und der Siegelring. Abschliessend sind auf der Oberfläche mehrere Schichten Firnis aufgetragen worden. Weiterführende Aussagen zum Ausmass des damaligen Eingriffs können ohne breiter angelegte Untersuchungen mittels Radiographie oder durch eine physische Entrestaurierung des Bildes nicht gemacht werden. Die unsignierte und undatierte «Restaurierung» scheint gleichzeitig mit dem Einbau des Bildes in den maschinell gefertigten, äusseren Rahmen erfolgt zu

Abb. 23: Porträt des Elias Anton Jenatsch. Die Veränderung des Namenszugs wird mit Hilfe der UV-Beleuchtung erkennbar. Heutiger Zustand (links), unter UV-Licht (Mitte) und ursprünglicher Originalzustand (rechts).

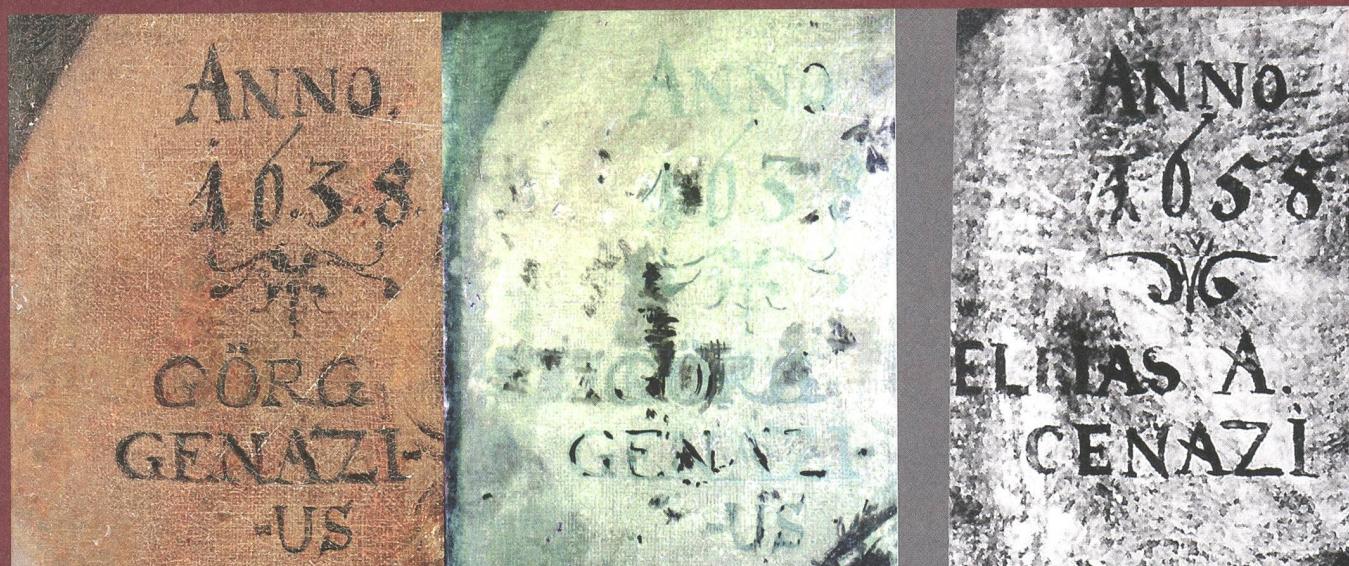




Abb. 24: Porträt des Elias Anton Jenatsch. Die Abänderung der «5» in eine «3» wird dank der UV-Beleuchtung nachvollziehbar. Heutiger Zustand (links), unter UV-Licht (Mitte) und ursprünglicher Originalzustand (rechts).

sein. Dieser Rahmen datiert den gesamten Vorgang in die Mitte des 20. Jahrhunderts.

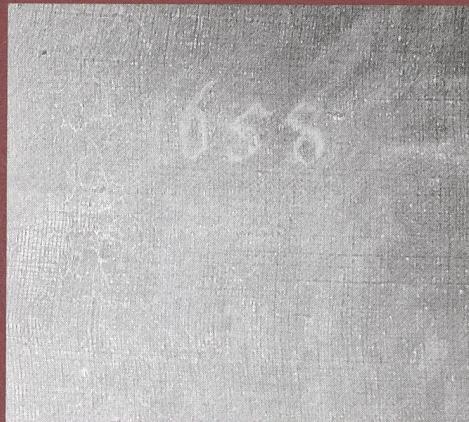
Aus etwas späterer Zeit stammen diverse kleinere Unterhaltsretuschen, welche geringfügige Fehlstellen und Kratzer im Firnis überdecken. Desgleichen wurden die Pupillen und einige Partien in der Inschrift verstärkt, ohne dabei etwas an der Bildaussage zu verändern. Die Spuren jenes jüngeren Vorgangs sind unter UV-Licht deutlich durch ihre schwarze Farbe zu erkennen.

Die Fälschung der Inschrift

Gleichzeitig mit der tiefgreifenden «Restaurierung» wurde der Inhalt der Bildinschrift verändert. Mit UV-Licht sind deutlich unter dem aktuellen Schriftzug «GÖRG» übermal-

te Buchstaben eines längeren Namens erkennbar. Eine Gegenüberstellung derselben Partie des Bildes im Zustand vor der «Restaurierung» – erhalten auf einer älteren Schwarz-weiss-Fotografie – klärt vieles auf. Unzweideutig sind auf den UV-Bildern des aktuellen Gemäldes die abgedeckten Buchstaben «ELLI[AS] A» identifizierbar **Abb. 23**. Ohne Übermalung von bestehenden Buchstaben konnte seinerzeit die Inschrift-Erweiterung von «CENAZI» auf «GENAZI-/US» vollzogen werden. Im UV-Licht besitzen das «-US» und der Name «GÖRG» dieselbe Intensität, ein Indiz dafür, dass beide Schriftabschnitte gleichzeitig entstanden sind. Um die ursprüngliche Jahreszahl «1658» in den Zeitraum vor Jörg Jenatschs Ermordung im Jahre 1639 zu verändern, war lediglich ein geringfügiger Eingriff nötig. Eine kleine, auf den UV-Bildern erkennbare Übermalung der oberen Fahne bei der originären «5» sowie ein neuer horizontaler Strich genügten, um die «3» zu vervollständigen **Abb. 24**. Auf 2013 hergestellten Röntgenaufnahmen des Ölbildes ist anstelle der heutigen «3» die ursprüngliche «5» zu sehen **Abb. 25**.

Abb. 25: Porträt des Elias Anton Jenatsch. Anstelle der heute sichtbaren «3» ist in der Röntgenaufnahme die ursprüngliche «5» erkennbar.



Alain Besse
(Übersetzung: Yves Mühlemann und
Manuel Janosa)

Im Kunstmuseum St. Gallen befindet sich ein wenig bekanntes Ölporträt des Jörg Jenatsch, ein Werk des Tessiners Antonio Barzaghi-Cattaneo (1834–1922). Das 1879 entstandene Gemälde zeigt den Porträtierten in Ganzkörperansicht mit ungewohnt krausem Schopf und buschigem Vollbart **Abb. 26.**⁴⁶

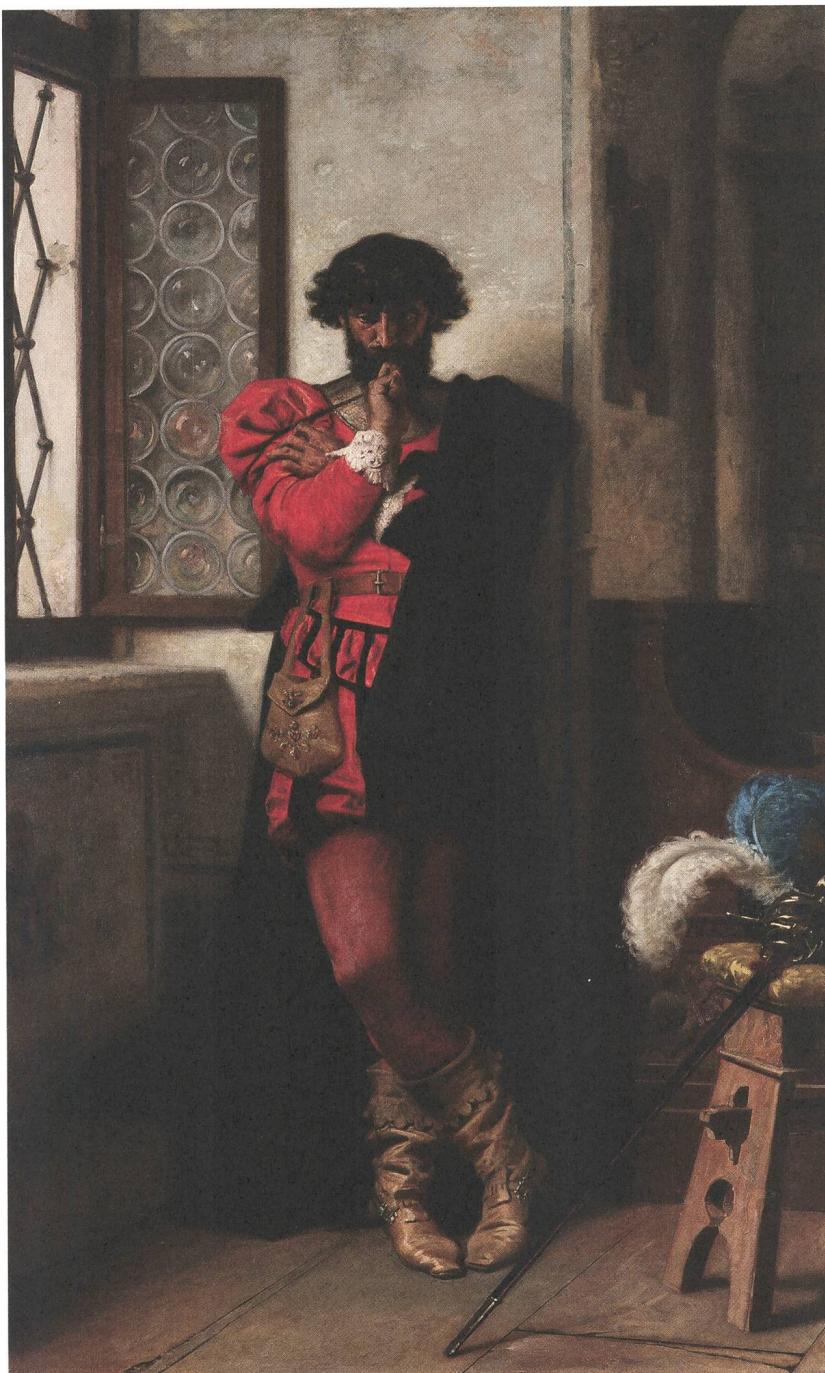


Abb. 26: «Giorgio Jenatsch che medita la liberazione della patria». Porträt des Jörg Jenatsch. Öl auf Leinwand. Antonio Barzaghi-Cattaneo 1879 (Kunstmuseum St. Gallen, G 1879.1).

Zur Garderobe auf Abb. 26

Jenatsch trägt ein rotes Wams mit Puffärmeln und schwarz konturiertem Schoss. Die kurze Hose besteht aus einer schwarzen, in Streifen aufgelösten Oberhose, die den üppigen roten Hosenbausch in Form hält.⁴⁷ Nicht sichtbar ist die Braguette oder Schamkapsel, die zu einer solchen Hose gehört. Rote Strümpfe bedecken die Beine, die Füsse stecken in hellbraunen, gespornten Lederstiefeln mit umgeklappter, oberer Kante. Am Handgelenk trägt der Porträtierte je eine weiße Spitzenmanschette, um die Taille einen Ledergürtel mit angehängter, wohl ebenfalls lederner Tasche und um den Hals als Offiziersabzeichen einen Ringkragen aus Metall.⁴⁸ Die Tasche ist mit zwei Blumenmotiven bestickt. Über seine linke Schulter fällt ein schwarzer Mantel. Er ist so nonchalant drapiert, dass er bis zum Boden reicht, der rechteckige Kragen ist rechts auf Taillenhöhe zu erkennen. Eine dünne schwarze Kordel, die diagonal vom rechten Arm zur linken Schulter läuft, hindert den Mantel am wegrutschen, zudem hat Jenatsch ihn als Bausch unter den linken Arm geklemmt. Der schwarze Hut mit weißer und blauer Straussenfeder sowie der Degen, die auf einem Stuhl platziert sind, komplettieren das Outfit. Die dargestellten Bekleidungsstücke bilden keine historische Realität ab, der Maler hat sich einzelner Elementen aus dem 16. und 17. Jahrhundert bedient und diese nach dem herrschenden Geschmack abgewandelt.

Manuela Camichel und Regula Schorta

Den Rücken angelehnt an eine Zimmerwand, das Kinn auf die Hand des angewinkelten rechten Armes gestützt, nimmt Jenatsch eine Denkerpose ein. Auffällig ist sein rotes Gewand (siehe Insert von Manuela Camichel und Regula Schorta). Zur Linken des Porträtierten arrangierte Barzaghi einen Federhut auf einen gepolsterten Schemel, an welchen auch der Degen des Jenatsch lehnt. Auf der gegenüberliegenden Seite fällt dank des geöffneten, aussen schmiedeeisern vergitterten Butzenfensters etwas Licht in den Raum. Ein Wappengemälde an der Fensterbrüstung, ein an der Wand hängendes Bild und schweres Mobiliar im Hintergrund unterstreichen den höfisch-ländlichen Charakter des Ortes.

Fazit

Die Suche nach zeitgenössischen Ölporträts des Jörg Jenatsch hat ein einziges Exemplar erbracht **Abb. 27**. Was einerseits nicht über die Massen erstaunt. Wer des Obersten Herkunft und seinen Werdegang im damaligen sozialen und historischen Umfeld betrachtet, wird erahnen, welche Genugtuung dieses eine Porträt für ihn bedeutet haben mag. Ob sich andererseits Bündner Adelige damals im Alter von 40 Jahren wiederholt hatten porträtieren lassen, bleibt von fachkundiger Seite zu beurteilen. Ein mögliches Altersbildnis blieb Jenatsch, aus den bekannten Gründen, ohnehin verwehrt.

Die zahlreichen Kopien des Originals, wie auch das Werk von Barzaghi, sind alle im grösseren Zeitraum zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bis erstes Drittel des 20. Jahrhunderts entstanden, wohl auch die undatierten. Ob dies der seinerzeitigen Jenatsch-Euphorie geschuldet ist oder grundsätzlich einem Zeitgeist, der Bildnisse von Persönlichkeiten in Salon und Stube verlangte, wäre noch eingehend zu betrachten. Ohne-

hin ist das Thema mit diesem Beitrag erst zaghaft aufgerollt. Es bleibt zu wünschen, dass das vorliegende Inventar der Jenatsch-Porträts dereinst wissenschaftlich aufgearbeitet und allenfalls erweitert wird.

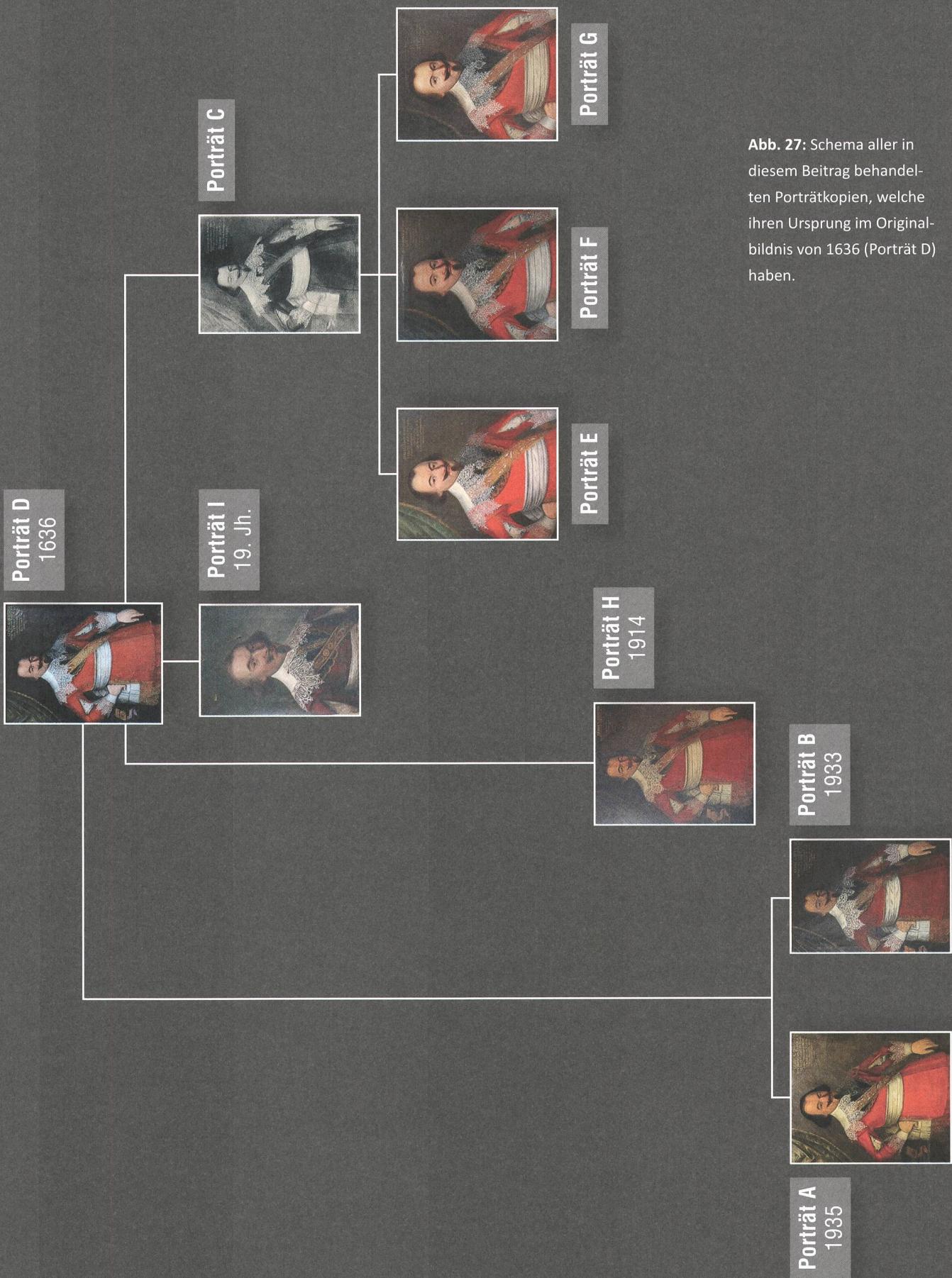


Abb. 27: Schema aller in diesem Beitrag behandelten Porträtkopien, welche ihren Ursprung im Originalbildnis von 1636 (Porträt D) haben.

Anmerkungen

- 1 «Jenatsch» von Daniel Schmid, 1987. T+C Film AG, Zürich.
- 2 Nach BEYER ANDREAS: Das Porträt in der Malerei, München 2002, 163.
- 3 Meine Recherchen wurden wohlwollend und hilfreich unterstützt durch Marina Bernasconi Reusser, Alain Besse, Jean Louis Burckhardt, Arno Caluori, Manuela Camichel, Martin Cantieni, Claudio Caprez, Nathalie Chavannes, Riet Ganzoni, Bertilla Giossi, Danielle Gros, Markus Hensler, Florian Hitz, Reto Jenatsch, Jann Jenatsch, Anna Joss, Dolf Kaiser, Stephan Kunz, Johann Lang, Stijn Luyck, Marianne Martig, Stefan Martig, Isabelle Messerli, Yves Mühlmann, Matthias Mutter, Barbara Nägeli, Marc Antoni Nay, Florio Puenter, Thomas Reitmaier, Samuel Reller, Hans Rutishauser, Ulrike Sax, Regula Schorla, Jürg Simonett, Andreas von Sprecher, Béatrice Stettler, Gian Battista von Tscharner und unzählige weitere Informanten, die mir versuchten weiterzuhelpfen. Arno Caluori half mir aus Sackgassen und freute sich mit bei Erfolgen. Ihnen Allen sei hier ganz herzlich gedankt. Ausser bei einem verschollenen Exemplar sind die Besitzer aller in diesem Beitrag behandelten Porträts dem Schreibenden bekannt.
- 4 Siehe HÄUSLER MARTIN: Gesichtsrekonstruktion von Jörg Jenatsch, im vorliegenden Sonderheft.
- 5 Zur Unterscheidung von Rock und Wams vgl. zum Beispiel PIETSCH JOHANNES/STOLLEIS KAREN: Kölner Patrizier- und Bürgerkleidung des 17. Jahrhunderts. Die Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Riggisberger Berichte 15, Riggisberg 2008, 83–85. Zum gemusterten Oberteil (Wams) für Herren vgl. NORTH SUSAN/TIRAMANI JENNY (HRSG.): Seventeenth-century women's dress patterns, book two, London 2012, 48–49.
- 6 NEUBECKER OTTFRIED: Art. Feldzeichen. Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte Band 7, 1979, Sp. 1137–1152; zu den Feldbinden und Schärpen Sp. 1138–1148. Feldbinden bestanden in der Regel aus Seide. Zu erhaltenen Beispielen vgl. DAHRÉN LENA: Med kant av guld och silver. En studie av knyplade bärder och uddar av metall 1550–1640, Uppsala 2010, 186–190.
- 7 THIEL ERIKA: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1997, 210. – Herzlichen Dank an Jürg Burlet vom Schweizerischen Nationalmuseum in Zürich, der diese Schlussfolgerung bestätigt.
- 8 POST PAUL: Art. Degen, Degengehänge. Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte Band 3, 1937, Sp. 1225–1228; zur bandeliermässigen Tragweise, vor allem im zweiten Drittel des 17. Jhs. Sp. 1227.
- 9 Zur Inschrift vergleiche weiter unten mehr.
- 10 Jahresbericht 1876 der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft Graubündens, 8.
- 11 Rätisches Museum, Eingangsakten EA I.15.
- 12 Auch dieses Exemplar befindet sich heute im Besitz des Rätischen Museums in Chur.
- 13 Rätisches Museum, Eingangsakten EA I.15.
- 14 Unterstützt wird diese These durch die Feststellung, dass Jörg Jenatsch seine Briefe – unerheblich welchen Standes der Adressat war – nie mit «von» im Namen unterschrieb, wie auch die Verwendung dieses Adelsprädikats in Graubünden vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eher unüblich war. Freundliche Mitteilung von Florian Hitz. – Zu einem Vergleich mit Inschriften auf anderen zeitgenössischen Ölporträts vgl. weiter unten im Text.
- 15 Herzlichen Dank an Konsul Uwe Haueter.
- 16 Staatsarchiv Graubünden, XII 22b 4 RM Kor. 1936.
- 17 Durchsucht wurden Akten im Archiv des Rätischen Museums und im Staatsarchiv Graubünden (Archiv der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft Graubündens HAGG).
- 18 Staatsarchiv Graubünden, D V/70.5 Fasz. 33.
- 19 Jahresbericht 1912 der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft Graubündens, IV.
- 20 Rätisches Museum, Korrespondenzen, Kopierbuch H, Reg. Kor. 3306, 323 und Reg. Kor. 3574, 482.
- 21 Rätisches Museum, Eingangsakten EA I.15.
- 22 Jahresbericht 1935 der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft Graubündens, X–XII. – siehe auch: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Band 38, 1936, 155.
- 23 Ganz herzlichen Dank an Konsul Christophe Romy für seine freundliche, stets zuvorkommende Hilfe und an Matthias Mutter, Arno Caluori, Fluri Hitz und Martin Cantieni für ihre Begleitung und aufbauenden Beiträge.
- 24 Krakelur, Krakelee = maschenartiges Netz von feinen Rissen auf der Oberfläche, bedingt durch die Wechselspiele der verschiedenen Materialien (Leinwand, Grundierung, Malschicht und Firnis) bei variierenden klimatischen Bedingungen.
- 25 Doublierung = neu aufgeklebte Leinwand auf der Rückseite der originalen Leinwand.
- 26 Lichtquelle: Höhnle UVAHand 250 GS; Kamera: Nikon D300s, umgebaut für IR- und UV-Fotografie; Filter Makario SP2 400 UV.
- 27 Lichtquelle: 2 Lampen Hedler, Leuchtmittel Osram Halogen Photo optic Lamp 230V 1000W, seitliche indirekte Beleuchtung; Kamera: Nikon D300s, umgebaut für IR- und UV-Fotografie; Filter Makario LP2 830.
- 28 Für die Röntgenaufnahmen verwendete der Radiologe Stijn Luyck ein digitales System von Canon (Canon CXDI-801C DR), eine Panelgrösse von 27,4 cm x 35 cm und eine Auflösung von 6,1 Megapixel bei einem Pixelpitch von 125 µm. Die Bilder wurden mit einem mobilen Röntgengerät (1,5kW Generator) mit Belichtungswerten von 80kV und 0,5mAs aufgenommen.
- 29 In diesem Fall könnte die originale Inschrift als *Pentimenti* bezeichnet werden, also als Linien, welche vom Künstler selbst abgeändert worden waren.
- 30 wie Anm. 22.
- 31 Um abschliessende Aussagen zu machen, müssten die Untersuchungen durch naturwissenschaftliche Analysen der verwendeten Materialien erweitert werden.
- 32 Die beiden Porträts besitzen übrigens nicht die selbe Grösse. Werden Fotos der Porträts C und D

übereinander gelegt, wird deutlich, dass Porträt C etwas kleiner ist als Porträt D.

33 HEAD RANDOLPH C.: Jenatschs Axt. Soziale Grenzen, Identität und Mythos in der Epoche des Dreissigjährigen Krieges. Chur 2012, 84.

34 «...et mi darebbe occasione di abandonare più coraggiosamente il servizio d'altri Prencipi ancora che lo farò con dispendio grande di grosse somme de denari che mi deveno; ...». Vgl. PFISTER ALEXANDER: Jörg Jenatsch Briefe, Chur 1983, 199. – HEAD 2012, wie Anm. 33, 170–171.

35 PFISTER ALEXANDER: Jörg Jenatsch – Sein Leben und seine Zeit, 5. Auflage 1991, 300–351.

36 Wie Anm. 21.

37 PFISTER 1991, wie Anm. 35, 129.

38 HÄUSLER MARTIN, wie Anm. 4.

39 Untersuchungsbericht vom 17. September 2012, verfasst durch Alain Besse, Fanny Pillet, Marie-Françoise Monod und Isabelle Capt.

40 Zur Schulterlinie vgl. PIETSCH JOHANNES/STOLLEIS KAREN: Kölner Patrizier- und Bürgerkleidung des 17. Jahrhunderts. Die Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Riggisberger Berichte 15, Riggisberg 2008, 302–321.

41 Vgl. ARNOLD JANET: Three examples of late sixteenth and early seventeenth century neckwear. Waffen und Kostümkunde 15/2, 1973, 109–124.

42 Die gesamte Ärmelform bleibt unklar, was sehr wahrscheinlich mit der Restaurierung zusammenhängt. Möglich wäre ein nur im Oberarmbereich sehr weiter Ärmel, der vielleicht einen Schlitz an der vorderen Naht aufwies, worauf die scharfe Kante am rechten Arm hindeuten könnte. Denkbar ist aber auch ein hochgeschlossenes Übergewand mit weiten Ärmeln; dann würde am linken Handgelenk das darunter getragene Wams sichtbar.

43 Staatsarchiv Graubünden, Nachlass Betty Steiger-Trippi, A Sp III/15k 11.2–1.

44 Für ihre grosszügige Hilfe danke ich Antonia Meier herzlich.

45 Siehe GRIMM PAUL EUGEN: Zur Genealogie der Familie Jenatsch. – SHVED NATALLIA/HAS CORDULA: Molekulargenetische Abstammungsanalyse am Skelett des Jörg Jenatsch, beide in vorliegendem Sonderheft.

46 Antonio Barzaghi-Cattaneo, Jörg Jenatsch sinnt auf Befreiung Graubündens, 1879, Öl auf Leinwand, 210,5x127 cm, Kunstmuseum St. Gallen, erworben 1879, G 1879.1.

47 Vgl. NIEKAMP BETTINA/WOŚ JUCKER AGNIESZKA: Das Prunkkleid des Kurfürsten Moritz von Sachsen (1521–1553) in der Dresdner Rüstkammer. Dokumentation – Restaurierung – Konservierung. Riggisberger Berichte 16, Riggisberg 2008, 135–148.

48 Zum Ringkragen vgl. THIEL ERIKA: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1997, 210.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 8: Rätisches Museum Chur

Abb. 2, 3, 27: Archäologischer Dienst Graubünden

Abb. 5, 9: Manuel Janosa, Haldenstein

Abb. 6: Iris Niessen, Bamberg (D)

Abb. 7: Christian Poite, Genève

Abb. 10–15: Matthias Mutter, Malans

Abb. 16, 17: Stijn Luyck, Zelem (B)/Matthias Mutter, Malans

Abb. 18: Stijn Luyck, Zelem (B)/Arno Caluori, Seewis i. Prättigau

Abb. 19: Matthias Mutter, Malans/Arno Caluori, Seewis i. Prättigau/Archäologischer Dienst Graubünden

Abb. 20, 21: Florio Puenten, St. Moritz

Abb. 22: Staatsarchiv Graubünden

Abb. 23, 24: Alain Besse, Aigle, VD/Staatsarchiv Graubünden

Abb. 25: Martha Gemperle, St. Moritz/Archäologischer Dienst Graubünden

Abb. 26: Kunstmuseum St. Gallen

