

Samuel Hofmann, ein Schweizer Maler in den Niederlanden

Nach der Reformation waren die Verhältnisse für die Kunst in der Schweiz allgemein ungünstig. Die reiche künstlerische Tradition, welche zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit Hans Leu d.J. europäischen Ruf erlangte, starb infolge der bilderfeindlichen Einstellung der Reformatoren ab, und somit sank auch die Schweizerische Malerei um 1600 auf ein tiefes Niveau. Das überwiegend kleinbürgerliche Zürich – eine Hochburg der Reformation – hatte eine besonders puritanische Haltung eingenommen: für künstlerische Bestrebungen brachte man kein Verständnis mehr auf. Diesem künstlerischen Niedergang stand nach 1600 ein allmählicher Aufschwung in der wirtschaftlichen Entwicklung gegenüber. Die Glaubensflüchtlinge aus dem Tessin, Veltlin, Piemont und aus Frankreich usw., brachten Förderung in Gewerbe und Handel von Zürich. So entstand eine neue, geldaristokratische Bürgerschicht mit einer anderen Einstellung zu irdischen Gütern als diejenige zwei Generationen nach Zwingli; Demut vor Gott und Genügsamkeit wurden von Selbstbewusstsein abgelöst. Die natürliche Folge war, dass sich die Zürcher Aristokratie ihrer Bedeutung als staaterhaltende Kraft bewusst wurde und sich dementsprechend dargestellt sehen wollte. Um diesen Ansprüchen gerecht zu werden, *sahen sich die jungen Maler bewogen, ihr künstlerisches Rüstzeug bei führenden Meistern im Ausland zu holen*¹.

H. Gerson hat in seinem ausgezeichneten Buch die künstlerische Anziehungskraft Hollands auf ganz Europa im 17. Jahrhundert dargelegt und wies

darauf hin, dass *Holland für viele Künstler Deutschlands nicht nur die Schule, sondern auch der Nährboden war auf dem ihre Kunst gedieh*². Durch die regen Beziehungen zwischen deutschen und schweizerischen Künstlern, gelangte manche künstlerische Anregung aus den Niederlanden in die Schweiz, aber die erste direkte Begegnung mit der Kunst Hollands erfolgte durch den Zürcher Samuel Hofmann.

Dieser zu unrecht vernachlässigte Schweizer Maler hat das Verdienst die niederländische Barockmalerei an seine Landsleute vermittelt zu haben. Die Meinungen über seine künstlerische Leistung schwanken zwischen höchster Lobpreisung und nüchterner Kritik, aber einmütig wird anerkannt, dass er als der bedeutendste Barockmaler der Schweiz gilt. Ueber seine Stellung in der europäischen Malerei konnte mangels hinreichender Werke und Quellen noch kein objektives Urteil gegeben werden.

Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in Zürich beauftragte den Verfasser dieses Artikels, mit der Abfassung des Oeuvrekataloges über Samuel Hofmann. Dies sollte die kritische Würdigung der Stellung Hofmanns in der schweizerischen und europäischen Malerei ermöglichen.

Seit dem Beginn der systematischen Suche nach Hofmanns Werken – vor einem Jahr – sind schon manche wertvolle Angaben über seine Biographie und Gemälde von seiner Hand zum Vorschein gekommen. Es wird hier der Versuch unternommen, über diese zu berichten, in der

Hoffnung, dass die kurze Uebersicht zur Entdeckung weiterer Werke und Quellen verhilft, und die Interessierten zu einer Diskussion anregt. Es ist hier am Platze, Herrn Dr. S. J. Gudlaugsson, Direktor der Rijksbureau voor kunsthistorische Dokumentatie (RKD) in Den Haag, Herrn Drs. P. J. J. van Thiel, Hauptkonservator der Gemälde-Abteilung des Rijksmuseums Amsterdam und die Mitarbeitern des Gemeindecarchivs Amsterdam, für die wertvolle Mithilfe zu danken, die sie dem Autor zukommen liessen.

Der 1592 geborene Samuel Hofmann absolvierte die Lehre in seiner Heimatstadt Zürich im Atelier Gotthard Ringglis um 1605–10. Aus den Rechnungen des Amtes Töss bei Winterthur (Kt. Zürich) aus dem Jahr 1613 geht hervor, dass Hofmann im dortigen Kloster Restaurierungen ausgeführt hatte. Er besserte beschädigte biblische Figuren und Wappen im Kreuzgang aus und musste auch den neugelegten Fussboden anstreichen(!)³. Dies sei ein vielsagendes Zeugnis, wie Maler zu jener Zeit in Zürich *geschätzt* wurden. Solche Zustände mochten wohl auch dazu beigetragen haben, dass unser Maler den Wanderstab in die Hand nahm. Ausserdem aber war die *peregrinatio* zu berühmten Meistern ein allgemeiner Brauch und auch Hofmann hatte den Wunsch zu lernen und Neues zu sehen. Lange Zeit war es ungewiss, in welchem Jahr er seine Heimatstadt verlassen und wohin er sich vorerst begeben hatte. Sandrart schreibt nämlich: Hofmann *lernte die Malheroy bei dem Ringgli, ward darauf in Holland gesandt. Daselbsten er bei dem Rubens und andern berühmtesten in der Kunst nach dem Leben zu mahlen trefflich zugenommen und ihm mit vielen Stucken, die er zu Amsterdam gemalt einen grossen Namen gemacht*⁴. Die zitierte Stelle veranlasste später den Schweizer Kunsthistoriker J. C. Füsslin, Hofmann als Rubensschüler, ja sogar als Lieblingsschüler Rubens' in die schweizerische Kunstgeschichte einzuführen⁵. Auch Helmerking, der sich zum ersten Male mit Hofmann ausführlicher befasst hatte, neigte gerne dazu, diesen als langjährigen Rubensschüler und Werkstattgenossen Van Dycks zu glorifizieren, was verständlich ist, da ja Hofmann als einziger Sohn der

Eidgenossen Anspruch auf die Ehre hätte erheben können, in der Werkstatt Rubens geweilt zu haben. Die Ungenauigkeit des Sandrartschen Textes schien niemandem aufzufallen, und da der flämische Einfluss an der Mehrzahl der Werke Hofmanns zutage tritt, nahmen die verschiedenen Biographen dies als Bestätigung für Hofmanns langjährige Rubensschülerschaft an⁶.

Nun wurde aber kürzlich im Eheregister der Gemeinde Amsterdam die Eintragung der Eheschliessung Hofmanns am 11. Mai 1622 entdeckt. Jene lautet: *Compareerden als vooren Samuel Hofmann van Zuerich, schilder, out 26 jaeren geen ouders hebbende, woonende 7¹/₂ jaere op de Oude Zyds Achterburg wal ter eenre, en Lysbet Jans out 19 jaeren, geassisteerd met Adriaentgen Wensels haer moeder, woonende als vooren*⁷.

Diese wichtige Quelle der Hofmannforschung hilft uns, die vielen sich widersprechenden und ungenauen Vermutungen zu zerstreuen, die von den bisherigen Autoren, welche über Hofmann geschrieben haben, angestellt worden sind. Hofmann war also um die Jahreswende von 1614/15 schon in Amsterdam. Es konnte jedoch kein Beweis erbracht werden, dass er schon vorher bei Rubens gewesen wäre. Es ist auch naheliegend dass sich der protestantische Hofmann (sein Vater war protestantischer Pfarrer) direkt nach Amsterdam begab, wo die Verhältnisse eher denen seiner Vaterstadt glichen (vom Kulturellen abgesehen) und dass er dort, vermutlich als Geselle, in die Werkstatt eines Meisters eintrat.

Wir sind gegenwärtig noch nicht in der Lage nachzuweisen wer dieser Meister war. Aus der Zeit zwischen 1614 und 1622 sind bisher nur wenige Werke von Hofmann bekannt, und diese sind qualitativ eher mässig und stilistisch so verschiedenartig, dass sie keine schlüssigen Beweise zu dieser Frage liefern. Eine *Gefangennahme Christi* im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, sowie eine Sepiazeichnung einer Halbakt-Rückenfigur (Kupferstichkabinett der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich) tragen noch so starke Kennzeichen der Zürcher Spätrenaissance-Manier, dass sie unbedingt vor der Niederlandreise in Zürich entstanden sein mussten.

Von den *vielen Stücken* die er in Amsterdam gemalt haben sollte, sind nur zwei bekannt, nämlich das *Bildnis eines Herrn im 50. Lebensjahr*, datiert aus 1616⁸. Es dokumentiert deutlich die Fortschritte die Hofmann gemacht hat. Besonders gut gelang ihm, die psychischen Eigenschaften dieses Mannes zum Ausdruck zu bringen, was auch seine späteren Bildnisse kennzeichnen wird. Der mächtige Gelehrtenkopf mit den klug blickenden Augen lässt darauf schließen, dass der Dargestellte ein gebildeter Mann ist, aber die beigegebene dicken Folianten sind unnötige Attribute. Auch die schlechte Kürzung des rechten Armes und die klobigen Hände beeinträchtigen den Gesamteindruck.

Das Werk erinnert an die vornehme, steife Auffassung und kühle Modellierung der Cornelis van der Voorts Gemälde. Hingegen hat die Rötzeichnung einer allegorischen Frauengestalt mit Erdkugel (Dessau, Staatliche Kunstsammlungen, signiert *Samuel Hofmann fecit 1616*) nichts holländisches an sich; sie ist vielmehr mit Ringglist weiblichen Figuren verwandt und zeigt einen leicht flämischen Einfluss.

Wiederum anders ist das Porträt des Zürcher Schützenhauptmanns und Landvogtes zu Kyburg (1619–1622) Hans Balthasar Bodmers (Abb. 1). Dieses Bild trägt noch ein wohl später aufgemaltes Schriftband und auch die Datierung wurde scheinbar später hinzugefügt. Von Rubens spannungsgeladener, robuster Pinselführung ist keine Spur vorhanden. Es ist eher ein graphisch klares Bild in der Art der Deutschen Meister des 16. Jahrhunderts; die Farbe ist sehr dünn, stufenlos aufgetragen und weist auf Lucas Cranach und Hans Leu d.J. hin. Doch an der Haltung erkennen wir sicher den Einfluss der holländischen Schule.

Im Jahre 1622 porträtierte Hofmann, Hans Heinrich Müller, der in diesem Jahr H.B. Bodmer im Amt als Vogt von Kyburg ablöste. Die Komposition und Haltung ist dieselbe, wie beim Bodmerbild, die Ausführung jedoch schwächer. Auf Grund dieses Bildes hat Helmerking das Jahr 1622 für die Rückkehr Hofmanns nach Zürich angenommen; wir glauben jedoch, dass Hofmann



Abb. 1. Samuel Hofmann. Bildnis Hans Balthasar Bodmers. Oel auf Holz, 54,5 × 47,5 cm. Bezeichnet: Bodmer-Wappen (drei Lindenblätter), AETATIS SVAE. 47 FECIT A° 1619. SH. (ineinandergeflochten). Schriftband unten: Herr Hans Balthasar Bodmer. Schützenhauptman. über der statt Zürich fändly. ANNO 1619. SH. Privatbesitz, Zürich.

nur beschuhalber in Zürich weilte – vielleicht um seine junge Frau vorzustellen – und bei dieser Gelegenheit hatte er die beiden Bildnisse gemalt. Ein signiertes und datiertes *Stilleben mit Kleinwild und Früchtekorb* (Abb. 2) von 1623 gibt uns den Anhaltspunkt, um Hofmanns weiteren Aufenthalt in den Niederlanden zu belegen. Dieses Stilleben ist nicht nur sein frühestes bekanntes, sondern überhaupt das erste dieser Gattung in der Schweizer Malerei. Wir glauben nicht, dass Hofmann es in Zürich gemalt hat, denn im puritanisch eingestellten Zürich, galt das Interesse zunächst nur der Porträt- und Glasmalerei. Das Stilleben musste dagegen für den niederländischen Markt bestimmt sein. Bei der Betrachtung dieses Bildes, werden wir auch mit der Problematik konfrontiert, welche uns bei allen Hofmann-



Abb. 2. Samuel Hofmann. Stilleben mit Kleinwild und Früchtekorb. Oel auf Holz, 75 × 104 cm. Signiert: SHofman inven. 1623. Muraltengut der Stadt Zürich.

bildern, seien es Stilleben, Bildnisse oder mythologische Darstellungen, begegnet. Flämische und holländische Einflüsse sind darin vertreten. Die Sachlichkeit des Ganzen und die emailartige, glatte Durchführung der Früchte in porzellanharte Formen, findet ihre Analogie in den zeitgenössischen holländischen Stilleben, wie zum Beispiel bei Floris van Schooten, wie bei dem noch etwas altertümlichen Flamen Jakob van Hulsdonk, oder bei Clara Peeters.

Bei Hofmann fällt zunächst der dominierende flämische Einfluss auf, was Themenwahl und Komposition betrifft. Offensichtlich ist die Anlehnung an Frans Snijders, oder gar die Entlehnung aus seinen Werken. Vornehmlich die Anordnung der toten Tiere, die Traubenranken, oder

das Fenster links, sind so charakteristisch für seine Stilleben, dass wir Snijders massgebenden Einfluss zuschreiben müssen. Auch die reiche Pracht der Farben spiegelt den Geist wieder, welche von Antwerpen ausging. Ob Hofmann die Inspiration durch Werke, welche vom Süden nach dem Norden gelangt waren empfand, oder ob er selbst in Antwerpen dazu angeregt wurde, bleibt noch offen.

Weitere Werke oder schriftliche Quellen aus der Amsterdamer Periode Hofmanns sind bisher noch nicht zum Vorschein gekommen und somit können wir auch nicht beurteilen, ob er im Laufe der Zeit ein eigenes Atelier eröffnet oder ob er weiterhin mit einem Amsterdamer Meister zusammengearbeitet hatte. Ob es wohl zutrifft,

dass er zu Amsterdam . . . einen grossen Namen gemacht hatte, wie es Sandart sagt? Sicher ist, dass er als Maler über ein genügendes Einkommen verfügte und nicht gezwungen war, einen Nebenberuf auszuüben. Bei der grossen Anzahl der Maler, die damals in Amsterdam lebten, ist diese Tatsache nicht unbedeutend, wissen wir doch, dass sogar viele berühmte Maler neben ihrer künstlerischen Tätigkeit auch einem bürgerlichen Erwerb nachgingen. Andererseits lässt das Fehlen von weiteren signierten Werken die Vermutung zu, dass er, wie so viele andere Maler auch, für einen berühmteren Meister arbeitete, der dann diese Bilder als die Eigenen verkaufte. Manche solcher Gemälde dürften unter anderen Namen in öffentlichem und privatem Besitz ihr Platz gefunden haben.

Ganz sicher kehrte Hofmann im Jahre 1624 mit seiner Gattin nach Zürich zurück, wo seine erste Tochter am 17. März 1625 und eine zweite am 25. Juli 1626, getauft wurden. Während dieser Zeit malte Hofmann Bildnisse, welche neben leicht spürbarem flämischem Einfluss im Kolorit und holländischem in der Haltung und Komposition, an die graphisch scharfen Porträte aus dem 16. Jahrhundert erinnern. Das *Porträt eines Zürchers* aus 1624 (Abb. 3) im Schweizerischen Landesmuseum (Pendant dazu ist ebenfalls im SLM das *Porträt einer Zürcherin* von 1625), es überrascht durch die Intensität des Ausdrucks, welche aus dem Bilde strömt. Die Farben sind pastoser aufgetragen als dies bei den letztgenannten Bildnissen der Fall war. Während die in ein schwarzes, pelzverbrämtes Gewand gekleidete Figur im Dunkeln des Hintergrundes fast verschwindet, fällt der Akzent mit vollem Nachdruck auf das Gesicht wie bei Mierevelts Bildnissen. Das *Porträt Sabina Müllers* (Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen), signiert und datiert 1625, gehört in jeder Beziehung in das 16. Jahrhundert. Aber der Schmuck und die Kleidung sind so fein und naturgetreu gemalt, dass sie die Aufmerksamkeit vom starrem Gesichtsausdruck ablenken und das Bild als interessantes Kostümstück gelten lassen. Ausser Bildnisaufrägen führte Hofmann Restaurierungsarbeiten für die Vogtei Kyburg aus und

auch im Jahr 1626 ist seine Anwesenheit in Zürich mit Quellenangaben belegt.

Rätselhaft und noch unaufgeklärt ist das Jahr 1627 in Hofmanns Biographie. Die Nachrichten in Zürich hören auf, hingegen ist das *Porträt eines vornehmen Herrn*, das in Holland entstanden sein muss, erhalten (Abb. 4). Darauf weist nicht nur die Kleidung, sondern auch das beigefügte Wappen hin. Ein Turm mit rotem Fuchs ähnelt am meisten dem Wappen der Gouda'schen Familie Vossenburg⁹. Dieses Bild, datiert 1627, war im Jahre 1927 in der Kunsthandlung L. Groeneveld in Den Haag als Werk Elias Pickenoy's aufgeführt und gelangte 1938 in schweizerischen Privatbesitz. Dr. S. J. Gudlaugsson hat als erster erkannt, dass es sich hier um ein Bild von Samuel Hofmann handelt und die neueren Untersuchungen haben dieses Urteil bestätigt. In der Komposition und naturalistischen Auffassung folgt er den holländischen Bildnismalern. Die pastos aufgetragenen, kräftig rötlichbraunen Farben dieses

Abb. 3. Samuel Hofmann. Bildnis eines Zürchers. Oel auf Holz, 47 × 39,5 cm. Bezeichnet: Aetatis 66. 1624. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

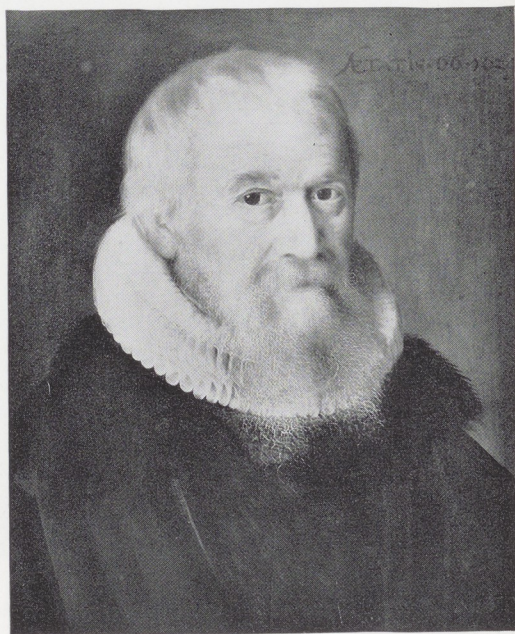




Abb. 4. Samuel Hofmann. Bildnis eines vornehmen Herrn. Oel auf Leinwand, 87 × 70 cm. Bezeichnet: AETATIS. 55. AN° 1627. Privatbesitz, Zug (Schweiz).

Bildes entsprechen dem flämischen Einfluss. Sie kennzeichnen die besseren Gemälde Hofmanns und er hat denselben Farbton auch später in den Männerbildnissen beibehalten. Sein unbestrittenes Talent für die Darstellung des seelischen Ausdrucks kommt hier voll zur Geltung.

Es stellt sich die Frage, ob Hofmann nicht erst jetzt Rubens begegnet war, während Rubens wegen seiner politischen Mission in Holland weilte: Es ist möglich, dass der Zürcher eine Reise nach Antwerpen unternommen hat. Die Bildnisse nämlich, die Hofmann nach 1627 – laut den Quellen musste er im November 1628 wieder in Zürich gewesen sein – gemalt hat, zeigen einen ganz neuen, grosszügigen Stil, so im Format und in der Auffassung, die wir vor 1627 nicht beobachten konnten. Es ist merkwürdig, dass diese Umstellung und die Übernahme von flämischen Elementen in vermehrter Masse zu gleicher Zeit erfolgte, wie bei Thomas de Keyser¹⁰.

Ein hervorragendes Beispiel ist das in der Art van Dycks und Cornelis de Vos gemalte lebensgrosse *Bildnis Elisabeth Schmid* (Abb. 5) von 1629. Es zeigt uns, wie der flämische Einschlag bei Hofmann starkes Echo findet. Mit ruhiger Würde blickt die Dame entgegen, ihr feines Aristokraten-gesicht in zart elfenbein-rosa, ihre überslanke Gestalt im kostbaren, reich mit Gold bestickten Samtkleid, feinen Spitzen und weicher Halsrüsche geben wahrlich ein fürstliches Abbild. Die Schmuckfreudigkeit dieses Werkes und der betont dekorative Aspekt zeigt, dass auch der Geschmack der Zürcher Aristokratie eine Entwicklung erfahren, und nunmehr nach solcher Darstellung verlangt hat. Von nun an wollten alle massgebenden Persönlichkeiten in der deutschen Schweiz von Hofmann porträtiert werden. Der Schweizer Kunsthistoriker Füsslin berichtet darüber: *Bisher war in dieser Stadt [Zürich] eine dürre und trockene Manier im Porträtmalen üblich gewesen . . . Seine Zeichnung war fest und die Züge seines Pinsels überaus leicht und von einer meisterhaften Keckheit; diese fremde Art gefiel jedermann, und er hatte mehr bestellte Arbeit, als er zu leisten vermögend war*¹¹. Es ist demnach nicht überraschend, dass

er neben vorzüglichen Werken auch weniger gute gemalt hat; sogar vor den signierten und datierten Werken Hofmanns wird man oft verwirrt, da die chronologische Folge der Bilder mit den stilistischen Abweichungen nicht immer in Einklang steht. Die eigentümliche Vereinigung von alemannischem Grundcharakter mit flämischer Auffassung und holländischer Detailbehandlung und *Feinheit*¹² bleibt weiterhin kennzeichnend für seine Bilder. Während einmal der flämische, dann der holländische Einfluss stärker zutage tritt, überwiegen manchmal die deutschen Schulmerkmale des 16. Jahrhunderts. Es ist auch typisch für

Abb. 5. Samuel Hofmann. Bildnis Elisabeth Schmid. Oel auf Leinwand, 216 × 128 cm. Signiert: Samuel Hoffma . . . fecit. anno 1629. Privatbesitz, Herrliberg (Kt. Zürich).



Hofmann, dass er den Stil seiner Werke den Wünschen und dem Milieu der Dargestellten anzupassen verstand.

Als er im Jahre 1631 in Lindau Heerführer des 30 jährigen Krieges porträtierte, hatte er das Reiterbildnis des Stadtkommandanten von Lindau, Peter König, lebensgross, mit dem Heroismus der Flamen dargestellt (Hist. Museum Fribourg, Schweiz). Auch der Einzug Gustav II. Adolfs in Frankfurt a.M. soll er gemalt haben, das Bild ist jedoch bis heute nicht zum Vorschein gekommen.

Abb. 6. Samuel Hofmann. Bildnis Hans Rudolf Werdmüllers. Oel auf Leinwand, 217 × 119 cm. Signiert: HOFMAN FECIT ANNO 1633. Schloss Elgg (Schweiz).



Das Bildnis Hans Rudolf Werdmüllers aus Zürich von 1633 (Abb. 6) ist wieder ein Beispiel dafür, wie Hofmann die verschiedenen Einflüsse in einem Bild verarbeitet. Es erweckt den Eindruck, Hofmann hätte mit den Augen Wybrand de Geests I, Anton van Dyck studiert. Die Komposition ist einfach und sorgfältig angelegt. Sie entspricht den allgemeinen Regeln der grossformatigen Bildnisse die von den meisten Malern, auch in Holland, nach dem Vorbild Van Dycks befolgt worden sind.

Auf der Höhe seines Ruhmes und der Beliebtheit in Zürich hat Hofmann im Weiteren eine Reihe Bildnisse von Zürcher Ratsherren gemalt, die sich durch psychologisches Einfühlungsvermögen, die Wärme des Karnats, mit rosigen Tönen in flüssig modellierten Formen, und durch technische Vollendung auszeichnen.

Das Bildnis eines Ratsherrn von 1635 (Abb. 7) erinnert an Van Dycks berühmtes *Porträt eines Herrn* in der Liechtenstein-Galerie. Es ist in Malart, Aufbau und in der ruhig-edeln Haltung den berühmteren Zeitgenossen beinahe ebenbürtig. Vom schweren Olivhintergrund hebt sich das durchgeistigte, blasse Gesicht mit dem graumelierten Bart und weisser Halskrause ab, dagegen mildern die helleren Obertöne um das Gewand dessen Schwärze. Das Bildnis ist eine vornehme, weich gestimmte Symphonie von schwarzen, grauen, roten und gelben Tönungen vor dem ruhigen, luftigen Hintergrund. Helle und dunkle Stellen sind meisterhaft ins Gleichgewicht gebracht. Allerdings konnte Hofmann seine Angehörigkeit zur *Alten Schule* auch hier nicht verleugnen.

Ganz der Amsterdamer Schule verpflichtet sind zwei Damenbildnisse: Das *Porträt einer jungen Dame* (Abb. 8) um 1636 entstanden, könnte unter den besten Arbeiten Paulus Moreelses seinen Platz behaupten. Mit unendlich feiner Pinselführung trägt Hofmann die Farbe auf den roten Bolusgrund auf, dessen technische Möglichkeiten ausnützend. Dieser schimmert durch die Aermelaufschläge hindurch und gibt dem Bild eine Zartheit, die dem Holländer nicht nachsteht. Ein überlegener und doch verhaltener Gesichtsaus-



Abb. 7. Samuel Hofmann. Bildnis eines Rathherrn. Oel auf Leinwand, 81 × 64 cm. Bezeichnet: AETATIS SVAE. 53. ANNO 1635. Kunsthau, Zürich, Inv. Nr. 796.



Abb. 8. Samuel Hofmann. Bildnis einer jungen Dame. Oel auf Leinwand, 100 × 81 cm. Signiert: S Hoffman. fec. Sammlung Dr. med.dent Charles Eugster-Erfurt, Zollikon (Schweiz).

druck verleiht der Dame aristokratische Würde, welche durch die Haltung und das minutiös ausgearbeitete, feierliche Kostüm unterstrichen wird. Die reiche Farbenskala, vom creme-weissen Kragen bis zum zarten Rosa des Antlitzes, klingt im schiefergrauen bis dunkelblauen Kleid aus. Der grau-olive Hintergrund und die zinnobergrüne Tischdecke verhelfen dieser Pracht zu voller Geltung.

Ein ebenbürtiges Bild besitzt das Städel'sche Kunstinstitut Frankfurt a.M. in einer signierten und 1636 datierten *Dame in Schwarz* (Abb. 9). Sie steht vor dunklem Hintergrund in schwarzem Kleid. Ein feines elfenbeinblasses Gesicht mit hoher Stirne und feingeschnittenem ockerroten Mund lenken die Aufmerksamkeit auf sich. Der grosse steife Mühlsteinkragen leuchtet strahlend hervor, und die Aermelaufschläge und das

Spitzenhäubchen sind von zarter Durchsichtigkeit wie beim vorherbesprochenen Bild.

1637 ist Hofmann mit seiner Familie noch in Zürich bezeugt. Dann folgt eine unruhige Periode in Hofmanns Lebensabschnitt, der noch nicht in allen Zügen bekannt ist.

Das Rijksmuseum Amsterdam erhielt 1940 vom Ehepaar D. A. J. Kessler-Hülsmann eine grössere Anzahl Bilder geschenkt. Darunter befindet sich ein *Bildnis eines achtzigjährigen Herrn* aus 1638 (Abb. 10). Dieses unter der Bezeichnung *Anonyme Deutsche Schule* aufgeführte Gemälde gehört ohne Zweifel zum Oeuvre Samuel Hofmanns. Der ausdrucksstarke Kopf mit pastos aufgetragenen, rötlichbraunen Farben, wird durch einen trocken gemalten, riesigen Mühlsteinkragen geradezu vom Körper getrennt. Das Kleid ist in gleichem dunkelgrau-schwarzem Ton gemalt, wie



Abb. 9. Samuel Hofmann. Dame in Schwarz. Oel auf Holz, 121 × 90 cm. Signiert: S. Hofmann 1636. Städel'sches Kunstinstitut, Frankfurt a.M.

das Bild von 1627, auch die senffarbigem Lederhandschuhe und die Schrift der Bezeichnung sind dieselben. Dies jedoch sind nicht die einzigen parallelen Züge, welche uns die Autorschaft Hofmanns beweisen. Vielmehr ist es die charakteristische Pinselführung, die eigentümliche Malweise des Bartes und Haaransatzes und der Gesichtsausdruck als Spiegelung der Seele, was die Bildnisse Hofmanns auszeichnet: sie geben Gewissheit der Zuschreibung an Hofmann. Das Bild scheint in Deutschland entstanden zu sein. Dann wird Hofmann nach Sandrarts Angabe von Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar nach Breisach berufen, wo er den Herzog *Lebensgröss auf die Füßs, wie auch viel Obersten und Generalpersonen* malte. Alle diese Gemälde sind leider verschollen. Da Herzog Bernhard, Breisach am 7. Dezember 1638 eroberte, aber kurz darauf,

am 8. Juli 1639 starb¹³, setzen wir Hofmanns Aufenthalt in Breisach für die erste Hälfte des Jahres 1639 an. Als er seinen neuen Auftraggeber so unerwartet rasch verlor, musste er sich nach anderen Mäzenen umsehen. Im selben Jahr porträtierte er in Basel den Zunftmeister Hans Rudolf Wettstein (Oeffentliche Kunstsammlung Basel), den später berühmten Bürgermeister. Aus dem Jahre 1640 sind von Hofmann mehrere Bildnisse des Zürcher Bürgermeisters, Salomon Hirzel erhalten sowie das *Kniefbild Johann Heinrich Bräms*. Während das Hirzelbildnis besonders altertümlich wirkt, ist das *Bildnis Bräm* (Abb. 11) sehr stark flämisch beeinflusst. Bezeichnend ist das letztere, welches trotz voller Signatur Hofmanns, lange als eigenhändiges Werk Rubens gegolten hat. In kräftigen Farben hebt sich die mächtige Figur vom grauen, ins grünliche getönten Hintergrund ab. Die Farbe des Karnates ist gelblicher als bei Rubens, fast erdfahl und wirkt deshalb weniger feurig; die Spannkraft des Rubens'schen Erfassens ersetzt eine weniger geniale, aber sympathische Behaglichkeit¹⁴.

In der Literatur wird allgemein das Jahr 1638 für die Uebersiedlung Hofmanns nach Frankfurt a.M. genannt, weil schriftliche Quellen in Zürich über ihn nach 1637 nicht mehr aufgefunden worden sind. Die nach 1638 entstandenen Werke scheinen dieser Meinung zu widersprechen. Wie wir vorher erwähnt haben, hat sich Hofmann im Jahre 1639 in Breisach und in Basel, dann 1640-41 in Zürich aufgehalten. Um diese Zeit erscheint ein neues Sujet in der Malerei Hofmanns. Er malt mehrfigurige Stilleben grossen Formates, welche in enger Beziehung zu den Werken Frans Sniijders und Adriaen van Utrecht stehen. Von Sandrart erfahren wir, dass Hofmann dem venezianischen Residenten in Zürich, Pietro Dolce¹⁵, vier grosse Stilleben, *alle mit Weib- und Manns Personen geziert*, gemalt hat¹⁶.

Das *grosse Küchenstück mit vier Figuren* im Zunfthaus zur Meisen in Zürich (Abb. 12) trägt an der Tischkante die Signatur HOFMAN INVENTITIGURIN und kann auf 1640-41 datiert werden. Die Figuren heben sich in ihrer lebhaften Farbigekeit von der glatten grauen Wand ab;



Abb. 10. Samuel Hofmann. Bildnis eines Achtzigjährigen. Oel auf Leinwand, 88 × 68 cm. Bezeichnet: AETATIS. 80 AN. 1638. Rijksmuseum, Amsterdam, Nr. 1208.



Abb. 11. Samuel Hofmann. Bildnis Johann Heinrich Bräms, Bürgermeister von Zürich. Oel auf Leinwand, 106,5 × 85 cm. Bezeichnet: AETATIS SVAE 63 ANNO . . . ; Bräm-Wappen; auf dem Buch: S. HOFMANN, FECIT. Privatbesitz, Zürich.

Haltung und Bewegungen sind etwas steif. Je ein Aehnliches, das *grosse Jagdstück mit vier Figuren* besitzen das Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen und das Königliche Museum für Schöne Künste in Brüssel (*Kücheninterieur mit Dame*). Die Weiträumigkeit des letzteren ist das grundsätzlich Neue bei Hofmann. Nach niederländischem Beispiel öffnet er die Türe oder das Fenster – mit Aussicht auf ein Strassenbild oder eine Landschaft – um eine möglichst grosse Tiefenwirkung zu erzielen. Mit der Belebung des Bildes durch hellere Farben als bisher, lehnt er sich an die flämischen Maler und folgt ihnen auf dem Weg, der zum Bruch zwischen der flämischen und holländischen Malerei führte. *Diesen Stilwandel können wir bei allen Deutschen, die in Holland ausgebildet sind, beobachten; bei dem einen mehr, bei dem*

*anderen weniger*¹⁷. Die Indizien, die starke Reminiszenz auf die Antwerpener Schule, lassen den Schluss zu, dass Hofmann sich um 1641–42 wiederum in den Niederlanden aufgehalten hat. Da im Mai 1641 Frans Sniijders, G. Seghers, A. Breughel und A. van Utrecht zusammen nach Holland gereist waren und auch im nächsten Jahre A. van Utrecht, Sniijders und Jordaeus wiederholt nach Holland gingen, besteht die Möglichkeit, dass Hofmann bei dieser Gelegenheit diese Meister traf und von Ihnen Anregungen oder Aufträge angenommen hat¹⁸. Dass er selbst in Antwerpen gewesen wäre, dafür konnten noch keine Belege erbracht werden.

In einem Punkt blieb Hofmann der holländischen Malerei treu: nämlich in der sorgfältigen Detailbehandlung der Dinge, mit flachem, an wenigen Stellen pastosem Farbauftrag.

Im *Bildnis des Generals Hans Konrad Werdmüller* (Abb. 13) den er im Jahre 1643 in Zürich gemalt hat, und welches das Pendant zum zehn Jahren früheren *Bildnis des Hans Rudolf Werdmüllers* ist, wirkt Wybrand de Geest I als Vorbild. Der Aufbau ist straff, und in dem von links einfallenden Licht ist jeder Farbenkontrast abgewogen. Vor kühlem Hintergrund, zwischen einer von dunkelgrünem Vorhang umwallten braunen Säule und dem mit roter Decke verhüllten Tisch, steht die mächtige Figur des Generals. Das ergibt zusammen einen prächtigen Gesamteindruck. Die Uebereinstimmung zwischen den beiden Werdmüller-Bildnissen und de Geests Vollfigur des *Wytze van Cammingha*¹⁹, in Auffassung, Komposition und Malweise ist geradezu frappant. Angesichts dieser Tatsache muss angenommen werden, dass Hofmann auch zum Kreis dieses Holländers in Beziehung gestanden ist.

Auch anfangs 1644 war Hofmann, nach dem 1644 datierten Bildnis H. J. Hirzels zu schliessen, in seiner Vaterstadt anwesend. Im Juli des selben Jahres zog er aus Basel nach Frankfurt a.M. Bereits im August 1644 beklagten sich die dortigen Maler über die unerwünschte Konkurrenz Samuel Hofmanns. Er stimmte den Rat durch Anerbietung eines Gemäldes für die Wahlstube günstig, erhoffte dadurch eine Aufenthaltserlaub-

nis von zwei Jahren zu erhalten und bemerkte, dass er später in die Niederlande gehen wolle²⁰. Aber schon im Juni 1645 brachte die Malergesellschaft eine neue Beschwerde gegen Hofmann vor. Er musste sich nun in der Not zur rettenden Tat aufraffen und so präsentierte er dem Rat das für die Wahlstube begonnene und jetzt vollendete Gemälde, *Die Auffindung des Erichthonios* (Abb. 14), worauf ihm der Aufenthalt noch auf ein Jahr gestattet wurde.

Die drei nackten Frauengestalten sind konzentrisch um den Korb gruppiert, der das Zentrum der Komposition bildet. Hofmann gibt darin alles, was er von den Flamen gelernt hat: schön geformte und lichtfarbige Frauenkörper, von einem warmen Glanz des blühenden Fleisches in

verschiedener Tönung, Gewänder und Teppiche, Metallarbeiten und Früchte in allen Farben. Das Bild erinnert stark an Jordaens gleichbetitelt Bild aus dem Jahre 1617 in Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Die knieende Figur in Rückansicht, den Kopf über die Schulter dem Beschauer zuwendend, ist eine der in der Rubensschule häufigen Variationen der kauernenden Venus. Es ist dies der Schwanengesang des schon von Krankheit und missgünstigen Malerkollegen geplagten Künstlers. Er starb im Januar 1649 *nicht ohne Schmerzen an Podagra* in Frankfurt a.M.

Seine Witwe kehrte mit ihren drei Kindern zurück nach Amsterdam. Die älteste Tochter Maria heiratete Claus Rosenbaum, einen Schul-

Abb. 12. Samuel Hofmann. Grosses Küchenstück mit vier Figuren. Oel auf Leinwand, 136 × 176 cm. Signiert: HOEFMAN INVENTIT TIGURIN. Zunfthaus zur Meisen, Zürich.





Abb. 13. Samuel Hofmann. General Hans Konrad Werdmüller. Oel auf Leinwand, 218 × 120 cm. Bezeichnet: AETATIS SVAE 38 ANNO 1643. Schloss Elgg (Schweiz).

meister zu Batavia. Der Sohn wurde von den Türken gefangen, als er zu seiner Schwester nach Batavia reisen wollte und blieb seither verschollen. Die jüngere Schwester Magdalena heiratete 1651 in Amsterdam. Nach dem Tode ihres Mannes verehelichte sie sich ein zweites Mal im Jahre 1666, wurde geschieden, und ging zum drittenmal in die Ehe im Jahre 1672²¹. Sie soll eine beliebte Blumenmalerin gewesen sein. Werke von ihr sind bis jetzt noch keine bekannt.

Wir haben nun gesehen, wie mannigfaltig das Oeuvre Samuel Hofmanns ist und wie verschiedenartig er seine künstlerischen Mittel eingesetzt hat. Diese Werke lassen die Schwierigkeiten erkennen, die uns bei der Beurteilung seines Schaffens begegnen. Manche Fragen konnten nur angedeutet werden und andere blieben vorläufig unbeantwortet. Seine Beziehung zu den niederländischen Zeitgenossen sind angesichts seiner Werke evident, ein Weiteres lässt sich darüber noch nicht sagen.

Wir können unsere Anerkennung vor Hofmann nicht verschliessen, der trotz den engen heimatischen Verhältnissen zu jener Zeit, der Schweizer Malerei zu einem Glanzpunkt verholffen hat.

Anmerkungen

¹ *Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten. Texte von M. Fischer, H. Hoffmann, P. Kläui, A. Largiadér und D. W. H. Schwarz, Zürich 1953, S. 42.*

² *Horst Gerson, Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942, S. 353.*

³ *Heinz Helmerking, Samuel Hofmann, ein Zürcher Maler des 17. Jahrhunderts, Diss. phil., Zürich 1928, S. 9.*

⁴ *Joachim von Sandrart, Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, Hg. v. A. R. Peltzer, München 1925, S. 343.*

⁵ *Johann Caspar Füsslin, Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz, I. Theil, I. Ausgabe, Zürich 1755, S. 70.*

⁶ *H. Helmerking, a.a.O., S. 9. H. Helmerking setzte die Aufenthalt Hofmanns bei Rubens auf die Jahre 1616-19 an.*

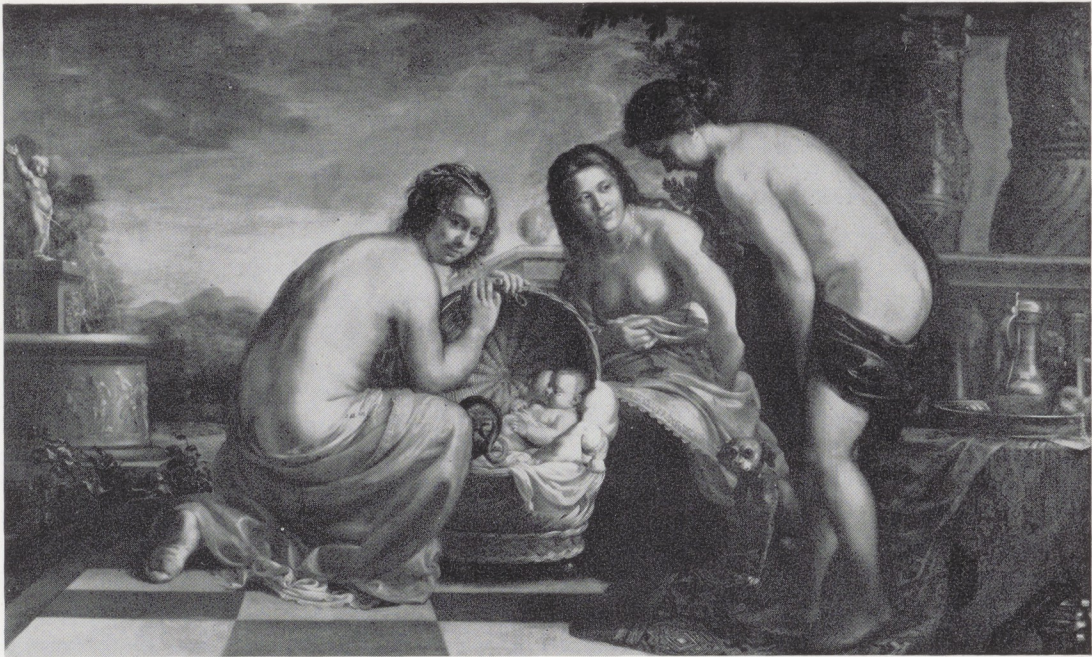


Abb. 14. Samuel Hofmann. Auffindung des Erichthonios. Oel auf Leinwand, 155 × 259 cm. Ehemals signiert: S. Hoffman von Zuerich . . . 1645. Historisches Museum, Frankfurt a.M., Inv. Nr. B 224.

⁷ Gemeente-Archief van Amsterdam, Huwelijks-intekening-register der Kerk, D. T. en B., No. 427, fol. 66 verso, i.d. 11. Mai 1622.

⁸ Bildnis eines Edelmannes. Oel auf Holz, 94 × 71 cm. Doppelwappen und Inschrift: AËTATIS 50. ANNO 1616. Galerie Fischer, Luzern, Auktionskatalog 23.-25. August 1928, No 371, Abb. Taf. LXX. Besitzer unbekannt.

⁹ Diesen Hinweis verdanke ich Herrn H. L. Kruiemel, Konservator der Centraal Bureau voor Genealogie, Den Haag.

¹⁰ Rudolf Oldenburg, Thomas de Keyzers Tätigkeit als Maler, Leipzig 1911, S. 22f.

¹¹ J. C. Füsslin, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, samt ihren Bildnissen, 4 Bde, Zürich 1769, Bd. I, S. 159.

¹² H. Gerson, a.a.O., S. 361.

¹³ Ph. Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 1862, S. 137.

¹⁴ Paul Ganz, Ein unbekanntes Bildnis des Zürcher Porträitmalers Samuel Hofmann, Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege der Schweiz 4 (1925-1927), S. 245.

¹⁵ Victor Ceresole, La République de Venise et les Suisses, Venise 1890, S. 147-148. Pietro Dolce war venezianischer Resident in Zürich vom 5. April 1640-2. November 1641.

¹⁶ J. von Sandrart, a.a.O., S. 343.

¹⁷ H. Gerson, a.a.O., S. 271.

¹⁸ Stadsarchief Stad Antwerpen, Paspoortenboek, Vierschaar Nr. 1791, fol. 28, 31, 34. Ich verdanke den Hinweis auf das Paspoortenboek Herrn Dr. Monballieu, attaché vom Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

¹⁹ Harinxma State, Beetsterzwaag.

²⁰ Walter Karl Zülch, Frankfurter Künstler, 1223-1700, Frankfurt a.M. 1935, S. 497.

²¹ Alle diese Dokumente sind im Gemeindeforschungsbüro Amsterdam.

Samuel Hofmann, een Zwitserse schilder in de Nederlanden

Samenvatting van voorgaand artikel

Na de Reformatie waren de omstandigheden in Zwitserland ongunstig voor de beeldende kunst. De rijke artistieke traditie kwijnde weg ten gevolge van de vijandige gezindheid der Reformatoren ten aanzien van beeldende kunst. Het overwegend kleinburgerlijke Zürich had een bijzonder puriteinse houding ingenomen. Voor artistieke uitingen bracht men er geen begrip meer op. Tegenover dit verval op kunstzinnig gebied stond na 1600 een economische opbloei. Er ontstond een nieuwe geldaristocratie met een andere instelling tegenover aardse goederen dan die van twee generaties na Zwingli. Deemoed voor God en bescheidenheid werden afgelost door zelfbewustzijn. Het natuurlijke gevolg daarvan was, dat de aristocratie van Zürich zich bewust werd van haar betekenis als steunpilaar van de staat en zich dienovereenkomstig afgebeeld wilde zien. Om aan deze pretenties te kunnen beantwoorden, zagen de jonge kunstenaars zich genoodzaakt zich te scholen in het buitenland. Zo hebben vele Duitse kunstenaars in Holland de voedingsbodem voor hun kunst gevonden. Menige artistieke impuls uit de Nederlanden bereikte Zwitserland dank zij de levendige betrekkingen tussen Duitse en Zwitserse kunstenaars, maar het eerste direkte contact met de Hollandse kunst werd gelegd door de Zürichse meester Samuel Hofmann. Het oordeel over de artistieke prestaties van deze Zwitserse schilder loopt nogal uiteen, maar eenstemmig wordt erkend, dat hij de belangrijkste barokschilder van Zwitserland is geweest. Samuel Hofmann, die in 1592 te Zürich werd

geboren, voltooide omstreeks 1605/10 daar zijn leertijd in het atelier van Gotthard Ringgli. In 1613 vinden we hem vermeld als restaurator van schilderijen in het klooster van Töss bij Winterthur. Van 1614/15 af bevindt hij zich in Amsterdam, waar hij in 1622 huwt. Het ligt voor de hand, dat hij daar – vermoedelijk als gezelschap – in het atelier van een meester is gaan werken, maar het is nog een open vraag bij wie. Uit de tijd tussen 1614 en 1622 zijn tot nu toe maar weinig werken van Hofmann bekend. Die zijn nogal matig van kwaliteit en stylistisch zo uiteenlopend, dat er niet uit valt af te leiden wie zijn Amsterdamse leermeester is geweest.

Het *portret van Hans Balthasar Bodmer* (afb. 1), waarop de datering schijnbaar later is aangebracht, is geschilderd in de techniek van Lucas Cranach en Hans Leu de Jonge, maar in de houding van de figuur herkennen we de invloed der Hollandse school. In 1622 portretteerde Hofmann *Hans Heinrich Müller*, de opvolger van Bodmer. Vermoedelijk heeft hij in dat jaar zijn geboortestad bezocht om er zijn bruid voor te stellen en heeft hij bij die gelegenheid de beide portretten geschilderd.

Een *Stilleven met klein wild en een mand met vruchten* (afb. 2) uit 1623 bewijst Hofmanns verdere verblijf in de Nederlanden. Het is zeer verwant aan werk van Floris van Schooten, aan dat van de nog wat ouderwetse Vlamingen Jacob van Hulsdonk en Clara Peeters, en voor alles aan dat van Frans Snijders. Men vraagt zich af of Hof-

mann wellicht enige tijd in Antwerpen heeft gewerkt.

In 1624 keerde Hofmann met zijn vrouw terug naar Zürich, waar zijn eerste dochter in 1625 werd gedoopt en zijn tweede in 1626. In het jaar van zijn terugkeer schilderde hij het *Portret van een inwoner van Zürich* (afb. 3) en in het jaar daarop dat van *Sabina Müller*. Ook in 1626 verbleef hij nog in zijn vaderstad, maar uit 1627 bezitten we een werk, dat wel in Holland ontstaan moet zijn: het *Portret van een Heer* (afb. 4), blijkens het wapen hoogstwaarschijnlijk een lid van de Goudse familie Vossenburg. In de compositie en naturalistische opvatting volgt hij hier weer de Hollandse portretschilders, maar de techniek is Vlaams.

Het is mogelijk, dat Hofmann in 1627 een reis naar Antwerpen heeft gemaakt, want de portretten van na die tijd (in november 1628 was hij weer in Zürich) tonen zowel in formaat als in opvatting een geheel nieuwe, grootse stijl, die zonder kennis van het werk van Rubens, Van Dyck en Cornelis de Vos niet denkbaar is. Een voortreffelijk voorbeeld daarvan is het levensgrote *Portret van Elisabeth Schmid* (afb. 5) uit 1629. Van nu af aan wilden alle toonaangevende persoonlijkheden in het Duitse Zwitserland door Hofmann geportretteerd worden.

Toch blijven ook nog later Hollandse invloeden een rol spelen. Een typisch voorbeeld daarvan is het *Portret van Hans Rudolf Werdmüller* (afb. 6) uit 1633. Het wekt de indruk alsof Hofmann het werk van Anton van Dyck heeft bestudeerd met de ogen van Wybrand de Geest de Oude. Aan Van Dyck herinnert ook het *Portret van een Raadsheer* (afb. 7) uit 1635, maar het *Portret van een Jongedame* (afb. 8) uit c. 1636 en de *Dame in het zwart* (afb. 9) uit hetzelfde jaar zijn beide weer geheel afhankelijk van de Amsterdamse school. In 1637 verbleef Hofmann met zijn gezin nog in Zürich, maar na dat jaar volgde er voor hem een periode van reizen en trekken.

Het *Portret van een 80-jarige Heer* (afb. 10) uit 1638, dat het Rijksmuseum in 1940 met de schenking Kessler-Hülsmann verwierf, stond te boek als het werk van een anonieme Duitse schilder. Het behoort echter zonder twijfel tot het oeuvre van

Samuel Hofmann en schijnt in Duitsland ontstaan te zijn.

In het begin van 1639 werd Hofmann door hertog Bernhard van Saksen-Weimar naar Breisach ontboden. Daar maakte hij tal van portretten, die echter alle verloren zijn gegaan. Aangezien de hertog reeds in juli 1639 stierf, moest Hofmann naar andere beschermheren rondzien. Nog in datzelfde jaar portretteerde hij in Bazel de latere burgemeester van die stad, *Hans Rudolf Wettstein*. Uit 1640 dateren portretten van de burgemeester van Zürich, *Salomon Hirzel* en van *Johann Heinrich Bräm* (afb. 11). Het laatste is sterk Vlaams beïnvloed en gold lange tijd zelfs als een werk van Rubens.

Omstreeks 1640/41 verschijnt er een nieuw thema in Hofmanns werk: grote stillelevens met figuren, die in nauwe betrekking staan tot dergelijke stukken van Frans Sniijders en Adriaen van Utrecht. Het grote *Keukenstuk met vier figuren* (afb. 12) is een goed voorbeeld van dit type. De sterke reminiscenties aan de Antwerpse school doen vermoeden, dat Hofmann omstreeks 1641/42 wederom in de Nederlanden is geweest. Maar Antwerpen behoeft hij ook toen niet bezocht te hebben, want zowel Sniijders, als Jordaens, als Adriaen van Utrecht heeft hij in die jaren ook in Holland kunnen ontmoeten.

Ook nog in later tijd blijft Hofmann de zorgvuldige detailbehandeling der Hollanders trouw. Het *Portret van Hans Konrad Werdmüller* (afb. 13), dat hij in 1643 te Zürich heeft geschilderd, vertoont wederom de invloed van Wybrand de Geest.

In juli 1644 trok Hofmann via Bazel naar Frankfurt am Main, waar de plaatselijke schilders zich al spoedig over de ongewenste concurrentie beklaagden. Ter verkrijging van een verblijfsvergunning schonk Hofmann een schilderij aan de Raad ter plaatsing in de *Wahlstube*. Dit werkstuk, dat in 1645 gereed kwam, stelt de *Ontdekking van Erichthonios* voor (afb. 14). Het herinnert sterk aan Jordaens' versie van hetzelfde onderwerp uit 1617, dat zich thans in het Koninklijk Museum te Antwerpen bevindt.

In januari 1649 stierf Hofmann te Frankfurt.