

AGNES CZOBOR

Bemerkungen zu einigen niederländischen Gemälden des Rheinischen Landesmuseums in Bonn

Die Gemäldesammlung des Rheinischen Landesmuseums in Bonn enthält u. a. eine Gruppe Bilder niederländischer Meister, die noch keine eingehende wissenschaftliche Bearbeitung erfahren haben*.

Im folgenden seien hier jene Bilder aus dieser Sammlung vorgestellt, die wir näher betrachten konnten.

Im Jahre 1938 hat das Rheinische Landesmuseum eine Berglandschaft mit Darstellung von Szenen aus der Legende eines Heiligen (die damals als die Legende des Hl. Antonius festgestellt wurde) gekauft (Bild 1)¹. Das schöne kleine Bild wurde dem Pauwels Franck, genannt Paolo Fiammingo, 'zugeschrieben'. K. Oberhuber hat später darauf hingewiesen, daß die Szenen nicht aus der Antonius-, sondern aus der Benedikt-Legende stammen. Im Jahre 1967 teilte G. T. Faggin dem Rheinischen Landesmuseum brieflich mit, daß das Bild um 1930 in der Sammlung F. Naager in München war. Er behauptete, daß es eine Arbeit des Italieners Tanzio da Varallo sei, da sich von diesem Maler auch eine Darstellung einer Szene der Legende, d. h. 'Der Hl. Benedikt wälzt sich in Dornen' erhalten hat, die – seiner Meinung nach – in einem sehr ähnlichen Stil ausgeführt ist (das Gemälde befand sich ehemals in der Sammlung Viganò in München und wurde im Jahre 1959–1960 auf der Tanzio da Varallo-Ausstellung in Turin unter Nr. 27 gezeigt). Das Bild von Tanzio da Varallo, das im Vordergrund eine große liegende Figur caravaggesker Auffassung und Felsen in der Art eines Paul Bril oder Josse de Momper zeigt, ist eine typisch italienische Arbeit eines Caravaggio-Nachfolgers, auf der nur die für die italienische Malerei ungewöhnlichen Felsen einen nordischen Einfluß verraten. Solche Felsen konnte aber Tanzio – der auch in Rom war – bei mehreren flämischen Malern oder auch auf Stichen gesehen haben. Das Gemälde Tanzio's hat überhaupt nichts mit der sehr interessanten, in ihren Details so reichen und phantasievollen Berglandschaft des Museums in Bonn zu tun.

Bei der früheren Zuschreibung des Bildes – wie es so oft der Fall ist – hatte man den Maler bereits in guter Richtung gesucht. Das Bild wurde mit gutem Recht

* Herr Dr. F. Goldkuhle hat mir das Material des Museums bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Er und Frau Dr. Nina Gnirs halfen, meinen deutschen Text zu korrigieren. Ihnen beiden soll hier herzlichst gedankt sein. – Das Manuskript wurde Ende 1972 abgeschlossen.

¹ Inv.-Nr. 38, 537. Eichenholz. 45,6 x 70 cm.



1 Lodowijk Toeput, gen. Pozzoserrato. Berglandschaft mit Szenen aus der Benedikt-Legende. Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

einem in Venedig arbeitenden Niederländer zugeordnet – was auch wir tun werden. Wir zweifeln aber, daß das schöne kleine Gemälde in Bonn von Paolo Fiammingo ist, und möchten es vielmehr dem ihm oft sehr ähnlichen, doch von ihm manchmal auch sehr verschiedenen *Lodowijk Toeput, genannt il Pozzoserrato* zuschreiben. Über Pozzoserrato, der jahrzehntlang in Treviso gelebt hat, wurde neuerdings in der Literatur sehr viel geschrieben²; man kennt von ihm heute bereits eine große Anzahl Bilder und Zeichnungen.

Schon Ridolfi³ hat darauf aufmerksam gemacht, daß Paolo Fiammingo auf seinen Landschaften 'preleva nelle cose vicine', Lodovico dagegen 'più diletta nelle lontane, sodisfacendo all'occhio con le vaghezze delle arie sparse nuvole rancie, e vermiglie, col nascer dell' Aurora, lo spuntar del Sole, fingendo tal hora pioggie, turbini e tempeste. Fece ancora piacevoli colli, tugurii, monti, sassi, verdure et animali'.

Auch R. A. Peltzer trifft in seinem grundlegenden Aufsatz⁴ über die beiden Maler, Lodovico und Paolo, seine Unterscheidungen. Er bemerkt dabei, daß Paolo mehr dekorative Phantasielandschaften gemalt hätte, mit mächtigen Figuren 'etwa

² A. Peltzer, *Per la conoscenza di Lodovijk Toeput il Pozzoserrato*. *Arte Veneta* Bd. 5, 1951, 122–125. – L. Menegazzi, *Il Pozzoserrato*, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* Bd. 1 (1957) 108–223. Ders. *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*. *Arte Veneta* Bd. 15, 1961, 119–126. – W. Wegner, *Neue Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyk Toeput*. *Arte Veneta* Bd. 15, 1961, 107–118. – L. Menegazzi, *Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato*. *Bull. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* Bd. 13, 1964, 187–195.

³ C. Ridolfi, *Le meraviglie d'arte* (Venezia 1618) 85.

⁴ R. A. Peltzer, *Niederländisch-venezianische Landschaftsmalerei*. *Münchener Jahrbuch* 1924, 126–153.

⁵ Peltzer (Anm. 4) 132.

Pieter Aertsens⁵, während Lodovico sich im allgemeinen 'mehr an das Naturbild hielt'⁶. Er zitiert auch Ridolfi, der geschrieben hatte, daß ein Lieblingsthema Pozzoserratos das Tal der Piave, umgeben von Felsen, Bergen und Wasserfällen gewesen war. Ridolfi aber hatte bei der Beschreibung eines Bildes von Pozzoserrato noch etwas anderes aufgezählt: '... e nel mezzo appariva un ponte che terminava con le rovine di un edificio . . .'⁷.

Peltzer sagt jedoch am Ende: 'Immerhin berühren sich Paolo und Ludovico so stark in ihren Werken, daß eine gelegentliche Zusammenarbeit nicht ausgeschlossen erscheint.' Die neuere Literatur neigt dazu, sich dieser Meinung anzuschließen. Wir glauben aber, es ist besser von einer Wirkung Paolos auf Lodovico zu sprechen und nicht von einer direkten Zusammenarbeit, auch wenn wir schon wissen, daß beide für Schloß Kirchheim Landschaften geliefert haben.

Schon Peltzer hat bei den Landschaften von Pozzoserrato das grell-gelbe Licht und den braun-grauen Vordergrund, den Kulissenaufbau der Komposition, das große Streben nach Tiefenwirkung, den Überreichtum an Details und die kleinen, koloristisch delikaten Figuren im Mittelgrund erwähnt. Ridolfi schrieb: 'si vede che il genio di Ludovico più piegava a far di paesi, e piccole figure'⁸. L. Menegazzi schildert in einem neueren Aufsatz über Zeichnungen von Toeput⁹ die Charakterzüge und Elemente seiner Landschaften: 'è interessante osservare come quasi tutti testimonino la predilezione dell'artista per l'arco in genere, per il ponte in particolare' (!) (schon von Ridolfi erwähnt) und beschreibt eine Zeichnung Pozzoserratos in Leningrad wie folgt: 'architetture di chiese di una modestia paesana, una strana costruzione chiusa da un' ampia cupola rotonda, e ancora case, chiese, castelli, disposti sulle sponde del fiume ai piedi delle montagne.' Und warum wir diese Beschreibung so ausführlich zitieren? Weil sie die genaue Beschreibung des hellblauen Hintergrundes mit dem 'spuntar del sole' unseres Bildes sein könnte, während die Stilmerkmale des Vorder- und Mittelgrundes – die uns Peltzer gegeben hat – wieder die gleichen unseres Gemäldes sind.

Die Kirche rechts im Hintergrund kommt sehr oft auf Gemälden und Zeichnungen von Pozzoserrato vor (selbst auch auf dem Bilde 'Landschaft mit Mühle' in Dresden von J. Momper, der Schüler von Toeput war), il 'ponte rotto' und der große blaue Felsen à la Patinier, der die ganze Landschaft abschließt, können fast als Signatur des Meisters betrachtet werden.

Auf dem schönen, mit so vielen feinen Details übersäten Bilde in Bonn – obwohl es sicher schon in Italien, sogar in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden sein muß – werden bei dem Maler die alten niederländischen Traditionen wieder sehr lebendig. Die Forscher (Peltzer, Sterling, Menegazzi, Wegner) haben alle betont, wie der nordische Landschaftler auch in den späten Werken Pozzoserratos wach blieb. Das kann man wunderbar auf dem Bilde in Bonn studieren. Die einfachen Dinge sind mit großer Liebe und Empfindung wiedergegeben. So erinnert im linken Mittelgrund die Szene mit der Versuchung stark an flämische Vorbilder mit dem Thema der 'Versuchung des Hl. Antonius' (in der Art eines Jan de Cock),

⁶ Peltzer (Anm. 4) 144.

⁷ Ridolfi (Anm. 3) 85.

⁸ Ridolfi (Anm. 3) 86.

⁹ L. Menegazzi 1964 (Anm. 1) 187–188.



2 Lodowijk Toeput, gen. Pozzoserrato.
Kniender Heiliger.
New York, Slg. János Scholz.

die ganze Struktur der Landschaft ist im Sinne der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts aufgebaut, während die Darstellung verschiedener Ereignisse auf einer Bildfläche der Tradition früherer niederländischer Malerei entspricht. Nur die etwas größere Figur des sich 'in Dornen wälzenden Heiligen' und die Bäume im Vordergrund erinnern von weitem an die Tintoretto-Schule. Die Gestalt (hauptsächlich das Gesicht) des Hl. Benedikts im Vordergrund steht einer Zeichnung von Pozzoserrato nahe, die ebenfalls einen Heiligen darstellt, und die sich in der Sammlung János Scholz in New York befindet (Bild 2).

Das Bild in Bonn stellt drei Szenen der Benediktlegende dar. Im Vordergrund kniet der Heilige in einem Dornestrüpp, links im Mittelgrund wird die Versuchung des Heiligen durch Kurtisanen erzählt, und rechts im Bilde sehen wir ihn als Einsiedler in einer Höhle, der von einem Ordensmitglied, einem 'frate Romano' mit Nahrung versorgt wird (der Teufel bemüht sich umsonst, ihn aus der Höhle wegzujagen) ¹⁰.

Pozzoserrato war die Legende des Hl. Benedikt nicht unbekannt. Schon um 1575 hat er für die Benediktiner in Praglia gearbeitet, wo er, mit Varotari, das Zimmer des Abtes mit Landschaften geschmückt hatte. Einige Jahre später hat er für die 'antisacrestia' der S. Giustina (Kirche des Benediktinerordens in Padua) Fresken mit drei verschiedenen Darstellungen gemalt (1. Der Hl. Benedikt rettet die heiligen Maurus und Placidus; 2. Ansicht des Benediktinerklosters in Praglia; 3. Die Kirche S. Giustina in Padua) ¹¹.

¹⁰ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Paris 1958) Bd. 3, 199–200.

¹¹ Abgebildet bei Menegazzi 1961 (Anm. 1) 120.



3 Pieter de Jode. Szenen aus der Benedikt-Legende. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Das Bild in Bonn scheint mit seiner archaisierenden Auffassung eine neue niederländische Anregung zu verraten, die der Meister gegen Ende des Jahrhunderts empfing. Im Jahre 1598 beendete nach vierjähriger Arbeit der Landsmann Pozzoserrato, Albert van der Brulle aus Antwerpen, die Dekoration der Chorstühle in der Benediktinerklosterkirche S. Giorgio Maggiore in Venedig, wobei ihm auch der Italiener Gaspare Gatti geholfen hatte¹². Hier sind auf Flachreliefs 48 verschiedene Szenen der Benediktlegende dargestellt. Pozzoserrato war – obgleich er in Treviso lebte – oft in Venedig zu finden. Dort hat er Tintoretto, die Bassanos, Hans von Aachen, Paolo Fiammingo, die Stecher Sadeler und Pieter de Jode, (der auch eine Zeichnung mit Szenen aus der Benedikt-Legende schuf, die sich jetzt im Museum Darmstadt befindet, Bild 3), getroffen¹³. Wir halten es für ausgeschlossen, daß Pozzoserrato van der Brulle nicht gekannt hat, und sicher hat er die Reliefs mit der Benediktlegende während und nach ihrer Entstehung auch gesehen. Die neue, aufgefrischte Anregung zu niederländischer Auffassung könnte auch durch diese Arbeiten verursacht worden sein – und hauptsächlich dann, wenn er wieder Szenen aus der Benediktlegende malte.

Hier möchten wir noch erwähnen, daß zwei kleine Landschaften des Pozzoserrato in der Brera in Mailand (Nr. 642 und 662) aus dem Kloster S. Giorgio Maggiore

¹² Thieme-Becker Lexikon Bd. 5 (Leipzig 1911) 117. – Réau (Anm. 10) 199.

¹³ L. Menegazzi 1957 (Anm. 1) 169. – Die Zeichnung von Pieter de Jode ist vom Jahre 1623, also aus der Zeit, als er bereits lange in Antwerpen war, datiert. Jode hat nach Pozzoserrato verschiedene Stiche gefertigt. Auf der Zeichnung in Darmstadt spüren wir auch einen Einfluß von Pozzoserrato, der hauptsächlich bei der Ausführung der Bäume und bei der Dorfkirche zu sehen ist.



4 Lodovijk Toeput, gen. Pozzoserrato. Landschaft mit dem Sturz des Phaeton, 1599.
Hannover, Niedersächsische Landesgalerie.

stammen¹⁴. Nun wäre es interessant zu wissen, ob die Benediktiner in Venedig diese Landschaften bei Pozzoserrato bestellt hatten, oder auf welchem Wege sie in Besitz der Bilder gekommen waren? Die Anwesenheit Pozzoserratos in S. Giorgio Maggiore – außer dem oben erwähnten Landsmann und seinen früheren Beziehungen zu den Benediktinern – scheint durch diese Brera-Bilder nur bestätigt zu sein.

Die Niedersächsische Landesgalerie in Hannover besitzt ein aus dem Jahre 1599 bezeichnetes Gemälde von Pozzoserrato, eine Landschaft mit dem Sturz des Phaeton (Bild 4). Sie hat viele Ähnlichkeiten mit dem Bild in Bonn, ist aber weitaus leerer und in den Details bedeutend ärmer. Sie hat wohl den gleichen kulissenartigen Aufbau, den venezianischen Baum im Vordergrund, die ähnlichen Felsen, die bergige Flußlandschaft im Hintergrund, erreicht aber bei weitem nicht die Qualität des Landschaftsbildes mit der Legende des Hl. Benedikt in Bonn. Und doch muß um diese Zeit auch das Gemälde des Rheinischen Landesmuseums datiert werden, das eines der besten und interessantesten Werke des Malers ist.

Im Jahre 1936 gelangte in das Museum in Bonn eine auf Sperrholz übertragene kleine 'Bergige Landschaft'¹⁵, die – da sie viele Mompersche Züge zeigte – mit Fra-

¹⁴ Peltzer (Anm. 4) 151 Anm. Nr. 17. – Nr. 642 ist bei Menegazzi 1957 (Anm. 1) abgebildet.

¹⁵ Inv.-Nr. 36, 551. 28 x 32 cm.



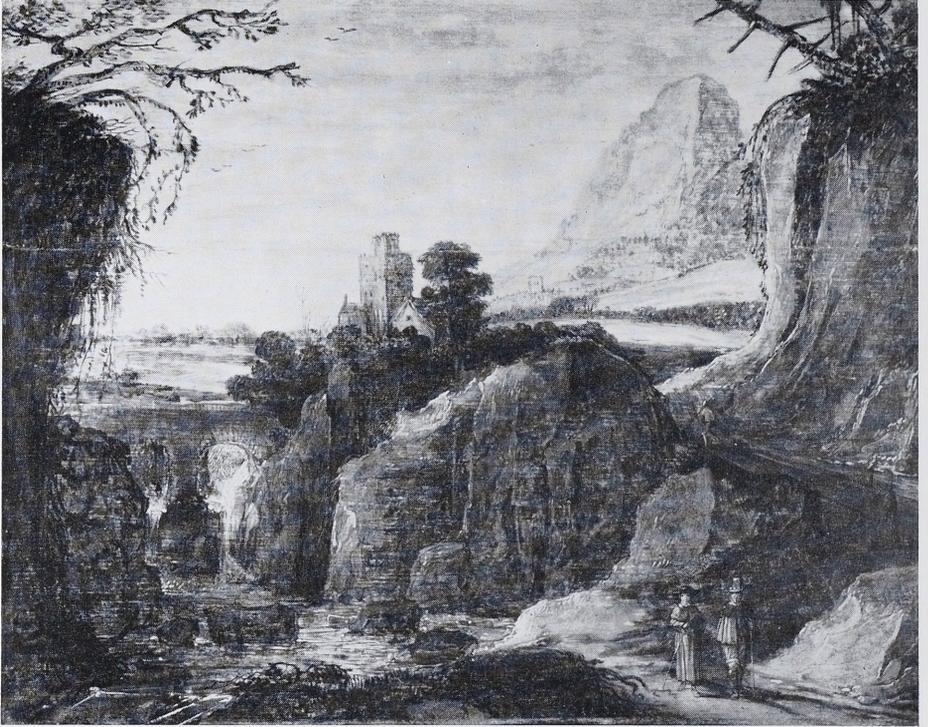
5 Pieter Stael? Bergige Landschaft. Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

gezeichnet als Werk des Josse de Momper inventarisiert wurde (Bild 5). Das Bild ist als ein 'Ausschnitt' registriert und als solcher von H. Gerson 1955 in seinem Artikel erwähnt¹⁶ und als ein Frühwerk des Esaias van de Velde veröffentlicht. Auf die Frage, ob das kleine Gemälde tatsächlich ein Ausschnitt, oder aber nur beschnitten ist, werden wir noch zurückkommen.

H. Gerson schrieb die 'Bergige Landschaft' in Bonn aufgrund zweier bezeichneter früherer Bilder dem Esaias van de Velde zu. Diese beiden Bilder befinden sich in einer Privatsammlung in Lucca und wurden im Jahre 1947 von W. Stechow publiziert¹⁷. Sie stellen den Sommer bzw. den Winter dar. Auf dem ersten sieht man als 'Staffage' die Jünger auf dem Wege nach Emmaus, auf dem zweiten die Hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten. Wir kennen die Bilder in Lucca leider nur nach den Reproduktionen, sie scheinen aber – falls die Reproduktionen nicht trügen – viel weniger 'momperartig' zu sein als die kleine Landschaft in Bonn. Selbst Gerson, als er dieses kleine Bild dem Esaias van de Velde zuschrieb, bemerkte folgendes: 'mehr noch durch die Figuren als durch die Landschaft hat sein Künstler

¹⁶ H. Gerson, Enkele vroege Werken van Esaias van de Velde. *Oud Holland* 70, 1955, 132.

¹⁷ W. Stechow, Esajas van de Velde and the beginnings of Dutch landscape painting. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1947, 85–87 Abb. 2 und 3.



6 Pieter Stael? Berglandschaft. Den Haag, Galerie Cramer.

sein Wesen offenbart'. Uns aber ist die Landschaft viel wichtiger als die Figuren. Landschaften wurden oft von anderen Malern staffiert, und vielleicht könnte es auch hier der Fall sein, daß auf unserer Landschaft die Figuren von Esaias van de Velde hinzugefügt wurden.

Wer aber ist nun der Maler dieser Landschaft? Sicher – wie es bereits von L. J. Bol behauptet wurde¹⁸ – derselbe, der die kleine Berglandschaft der Galerie Cramer in Den Haag (Bild 6) geschaffen hat. Die Identität der Hand bei den zwei Bildern ist unbezweifelbar (Bol sagt, daß Gerson auch die Landschaft bei Cramer dem Esaias van de Velde zuschreibt). Die Landschaft in der Galerie Cramer liegt auch näher zu Momper als die Landschaften in Lucca und selbst die Waldlandschaft in einer Aachener Privatsammlung, die in dem oben zitierten Aufsatz Gersons hingegen sehr überzeugend auch als frühe Arbeit von Esaias van de Velde veröffentlicht wurde.

L. J. Bol stellt die Hypothese auf, daß die Landschaften in Bonn und in Den Haag von *Pieter Stael* genannt *de Hyger* seien. Dieser Maler wurde 1575/76 von flämisch-limburgischen Eltern geboren. Schon 1605 arbeitete er in Delft, und in einem Delfter Inventar aus dem Jahre 1624 werden acht Landschaften von ihm erwähnt.

¹⁸ Laurens J. Bol, *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern* (Braunschweig 1969) 151–152.



7 Roelandt Savery. Landschaft mit dem Hl. Hieronymus, 1625. Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

A. Bredius sah 1908 in einer deutschen Privatsammlung eine mit Figuren staffierte Bergige Landschaft bez. P. Stael f. 1616, die – nach seiner Auffassung – 'in der Manier von de Momper' gemalt war.

Die Berglandschaft der Galerie Cramer – die in ihren Motiven (Brückenbogen und Felsen) und in der Pinselführung (die dünn aufgetragenen Farben und die weiße Deckfarbe) so nahe dem Bilde in Bonn steht – wurde von dem früheren Besitzer für 'gemalt von Stael' gehalten. Die Signatur auf dem Bilde ist leider un deutlich, vielleicht war sie aber früher noch lesbar. Zunächst scheint es auch ein 'Ausschnitt' zu sein, wie das Gemälde in Bonn; unserer Meinung nach ist aber keines der beiden Bilder ein Ausschnitt. Das Bild in Bonn wurde jedoch – hauptsächlich am unteren Rand – beschnitten, deshalb fehlen auch die Füße der Ziege rechts im Vordergrund.

Die Zuschreibung der Bilder in Den Haag und in Bonn an Pieter Stael bleibt solange offen, bis endlich ein deutlich signiertes Werk des Pieter Stael auftaucht, das die eindeutige Zuschreibung bestätigt – oder unmöglich macht.

In der Sammlung des Museums befindet sich eine kleine, auf Holz gemalte Landschaft *Roelandt Saverys*¹⁹ (Bild 7) mit der Figur des Hl. Hieronymus, auf das

¹⁹ Inv.-Nr. 35,602. Eichenholz. 35,7 x 50,5 cm. Bezeichnet: ROELANT. SAVERY. FE. 1625.



8 Roelandt Savery. Landschaft mit dem Hl. Hieronymus, 1624. Wien, Galerie Lucas.

Jahr 1625 datiert. Das Bild ist eine charakteristische späte Arbeit des Malers mit Erinnerungen an die Tiroler Landschaften und an den Tiergarten Rudolphs II. in Prag. Es wurde vierzehn Jahre vor dem Tode des Meisters in Utrecht gemalt.

Das Thema ist – wie auf so vielen anderen Bildern des Malers – nur ein Vorwand für den Meister, um seine Märchenwelt, eine schöne Alpenlandschaft mit exotischen Tieren, malen zu können. Die kleine, blaße Figur des betenden Hieronymus im Hintergrund und die des vor ihm liegenden Löwen verschmelzen mit den großen grünen Felsen und sind kaum wahrnehmbar. Der Löwe des Hl. Hieronymus hat dem Maler die Idee gegeben, links im Vordergrund eine Menge von Löwen zu malen, die sich wie lagernde und spielende Hunde verhalten. In die felsige Abendlandschaft gehören diese Löwen eigentlich nicht. Es ist aber eben die Art des Meisters, die verschiedensten exotischen Tiere, auch Vögel, in ähnliche Alpenlandschaften zu versetzen. Durch diese phantasievolle, fast 'surrealistische' Darstellung, bekommen seine Bilder einen außergewöhnlichen Charme.

Eine fast gleiche Komposition mit wenigen Veränderungen – auch bezeichnet und 1624 datiert – war um 1951 in der Galerie St. Lucas in Wien ausgestellt (Bild 8)²⁰. Das größere, auf Leinwand gemalte und ein Jahr früher entstandene Gemälde ist etwas reicher in den Details, hauptsächlich auf der rechten Seite, wo noch Ziegen und verschiedene exotische Vögel zu sehen sind. Es scheint auch mit mehr Sorgfalt ausgeführt und etwas qualitätvoller zu sein als das Bild in Bonn, welches eine reduzierte und veränderte, auf Holz gemalte Wiederholung der Komposition ist.

²⁰ Leinwand. 70 x 95 cm.



9 Abraham Bloemaert. Predigt Johannes' des Täufers, 1626.
Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Da auch das Bild in Bonn in seinen kleinen Details ganz fein gemalt ist, glauben wir nicht, daß es nur eine Atelierwiederholung ist. Auch die gute Signatur in den für den Maler typischen Blockbuchstaben und hauptsächlich die Jahreszahl sprechen dagegen. Bei einer Atelierkopie (und unser Bild ist keine Kopie, sondern eine Variante) findet man sehr selten eine Jahreszahl. Es ist eben die Jahreszahl, die uns verrät, daß das Bild später entstanden ist als sein Vorbild. Da es aber kein Originalentwurf ist, wurde es mit weniger Mühe und Sorgfalt ausgeführt. Dennoch ist das Werk aber noch immer eine sehr anziehende, schöne und charakteristische Arbeit des Spätmanieristen Savery, dessen Tiere an die Paradies- und Arche Noah-Darstellungen des Jan Bruegel des Älteren erinnern (übrigens sind dies auch von Savery geliebte Themen). Die Tiere sind jedoch auf diesem späten Bilde des Meisters viel weniger kräftig und akzentuiert in ihren Farben als die des Jan Bruegel. Das ganze Bild ist in einem braun-grünen Ton gehalten, nur die Stärke des Grüns wechselt (der Felsen im Hintergrund ist hellgrün, die Tannenbäume rechts frisch-grün, das Laubwerk aber im Vordergrund hat die gleichen braunen Farben wie die Löwen), der einzige bunte Akzent, der auf das Gemälde gesetzt wurde, ist der rote fliegende Vogel im rechten Mittelgrund. Es scheint, daß der flämische Meister in seinen letzten holländischen Jahrzehnten den flämischen Manierismus immer mehr vergessen und mit seinem grün-braunen Ton die Tonmalerei der holländi-



10 Abraham Bloemaert. Predigt Johannes' des Täufers.
(1966 versteigert bei Sotheby, London).

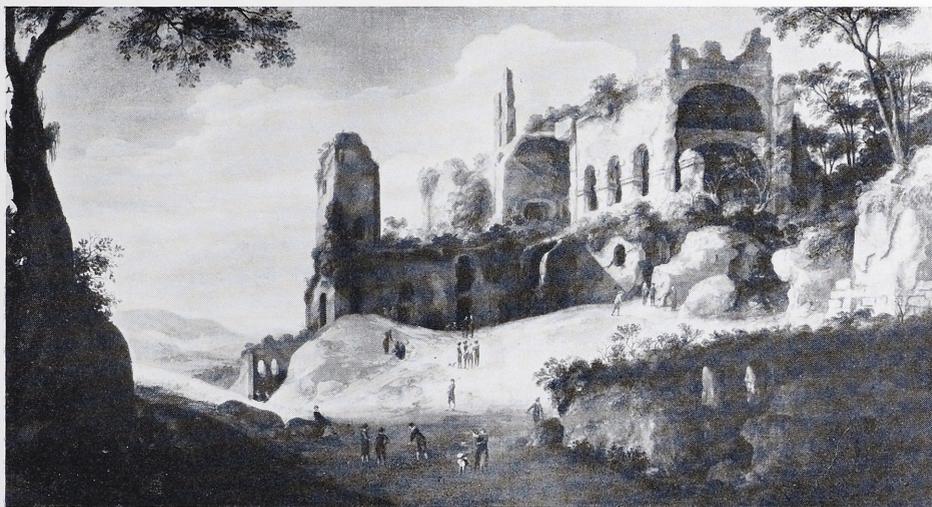
sehen Landschaftler der dreißiger Jahre vorbereitet hat. Er blieb aber mit seinen Darstellungen einer phantastischen Märchenwelt bis zum Tode ein echter Manierist. Er war aber der erste in Holland, der wilde und zahme Tiere nicht nur als 'Staffage' in einer Landschaft geschildert und damit eine neue Gattung der holländischen Malerei begründet hat.

Obwohl seit 1619 Savery und der große Utrechter Maler *Abraham Bloemaert* in derselben Stadt gewohnt haben, scheinen sie voneinander doch nichts gewußt zu haben. Aber, obgleich stilistisch ganz verschieden, treffen sie sich in einem Punkte als 'Manieristen'. Das naturwissenschaftliche Interesse verdrängt das Hauptthema auch bei Abraham Bloemaert auf seiner 'Predigt des Hl. Johannes' (Bild 9)²¹, das eines der schönsten Gemälde unter den Niederländern in Bonn ist.

Das Bild ist ein Jahr später entstanden als der 'Hl. Hieronymus' des Savery im Rheinischen Landesmuseum, d. h. 1626. Bloemaert war in diesem Jahre schon 62 Jahre alt, aber noch immer auf dem Höhepunkt seines Schaffens. E. Delbanco, der 1928 die kleine Monographie über Bloemaert geschrieben hat²², nennt die Zeitspanne der letzten 25 Jahre im Schaffen und Leben des sehr lange lebenden Meisters seine Altersperiode. Das Bild im Museum in Bonn entstand gerade 25 Jahre vor dem Tode des Malers, liegt also – wenn wir Delbancos Meinung teilen (obwohl

²¹ Inv.-Nr. 38,516. Leinwand. 71 x 89 cm. Bezeichnet: A. Bloemaert fe. 1626.

²² Gustav Delbanco, *Der Maler Abraham Bloemaert* (Straßburg 1928).



11 Pieter Groenewegen. Landschaft mit italienischen Ruinen.
Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

er selbst mit Recht sagt, daß sich auch unter den Gemälden dieser letzten Jahre des Meisters noch manche recht reizvolle Arbeit findet) an der Grenze seines früheren 'manieristischen' und seines späteren 'klassizistischen' Stiles.

Auf dem Bild in Bonn ist überhaupt noch nichts von diesem Klassizismus zu spüren. Das große Interesse und die Sorgfalt, mit denen der Maler die riesigen lappigen Blätter im Vordergrund wiedergegeben hat, die schöne, helle, bunte Farbgebung der Kleidung der Figuren sprechen noch sehr stark für den manieristischen Maler.

Bloemaert war in höchstem Maße zur Aufnahme der künstlerischen Sprache anderer Maler und anderer Richtungen befähigt. Er selbst war nie in Italien gewesen, hat aber die neuen Strömungen in Italien durch die Kunst seiner Landsleute kennengelernt, die mehrere Jahre in Italien waren und dann nach Utrecht zurückkehrten. So war es auch mit dem Caravaggismus, von dem Bloemaert ebenfalls nicht unberührt blieb. Eine etwas spätere – oder besser gesagt für eine andere Gattung zuständige – Malergruppe brachte wieder etwas anderes von Italien nach Holland mit: die neue Auffassung der Landschaftsmalerei. Einer der frühesten dieser italianisierenden Landschaftsmaler, der nach einem langen Italienaufenthalt 1625 nach Utrecht zurückkam und dort eine 'Schule' gründete, war ein ehemaliger Schüler von Bloemaert: Cornelis van Poelenburgh.

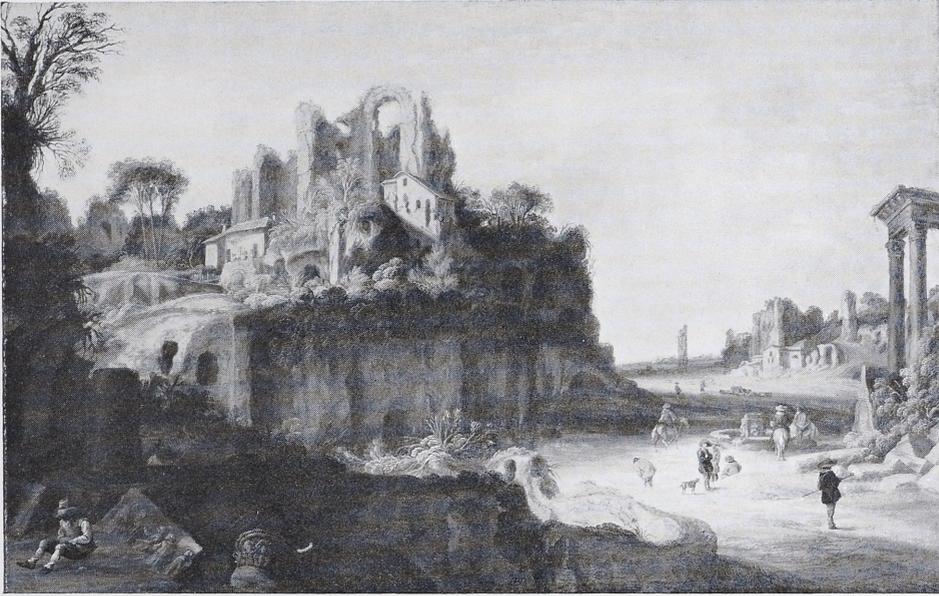
Poelenburgh malte im Jahre 1625 oder 1626 (die letzte Zahl der Datierung ist undeutlich) eine Flucht nach Ägypten (Utrecht, Centraal Museum), wo die heilige Familie und der Hirt im Mittelgrund vor dem Himmel gruppiert sind wie der Hl. Johannes und die Zuhörer auf dem Bilde von Bloemaert. Im Katalog der Ausstellung der italianisierenden Landschaftsmaler in Utrecht im Jahre 1965²³ wird

²³ Nederlandse 17^e Eeuwse Italianiserende Landschapschilders (Utrecht 1965) 72.



12 Pieter Groenewegen. Landschaft mit römischen Ruinen, 1628.
Lübeck, St.-Annen-Museum.

man darauf aufmerksam gemacht, daß die Figuren Poelenburghs durch Kolorit und Zeichnung an Bloemaert erinnern. Dieser Umstand sollte Sandrarts Bemerkung bestätigen, daß Poelenburgh Bloemaerts Schüler war. Jetzt stellt sich aber die Frage: Warum sieht man auf den in Italien entstandenen Bildern von Poelenburgh keine ähnlichen Figuren (und eigentlich später auch nicht), und welches der beiden Bilder war früher vollendet: die Predigt des hl. Johannes von Bloemaert oder die Flucht von Poelenburgh? War es Poelenburgh, der nach seiner Rückkehr nach Utrecht den alten Meister besuchte, bei ihm die Predigt sah und dadurch beeinflusst wurde, oder war es Bloemaert, der von seinem ehemaligen Schüler sich inspirieren ließ? Wenn auf dem Bilde von Poelenburgh die Jahreszahl 1626 ist – wie es früher gelesen wurde –, sind beide im selben Jahre entstanden, und die erste Alternative scheint die richtige zu sein. Es ist ausgeschlossen, daß diese beiden Bilder in der Komposition sich nur zufällig so ähneln.



13 Pieter Groenewegen. Ruinen auf dem Palatin. Amsterdam, Rijksmuseum.

Bloemaerts Predigt des Hl. Johannes mit den riesigen Blättern im Vordergrund muß Erfolg gehabt haben. Der Meister hat in seinem Leben das Thema sehr oft gemalt, aber immer in ganz neuer Auffassung und Komposition. Nie hat er sich so 'wiederholt' (wenn auch mit manchen Veränderungen) wie bei diesem Bilde. Eine ganz ähnliche Darstellung mit großen Blättern im Vordergrund, mit einem stehenden Johannes (auf dem Bilde in Bonn sitzt er) unter einem Baum und mit einer größeren Gruppe von Zuhörern, diesmal im rechten Hintergrund gruppiert (Bild 10), ist 1966 bei Sotheby versteigert worden²⁴. Dieses zweite Exemplar scheint sehr stark restauriert zu sein, es ist weder bezeichnet noch datiert.

Im Jahre 1960 hat B. J. A. Renckens seinen grundlegenden Aufsatz über den Maler *Pieter Groenewegen* veröffentlicht, in welchem er ihn sozusagen 'entdeckt' oder besser ausgedrückt 'wiedergefunden' hat²⁵. In diesem Artikel wurde eine ziemlich große Anzahl von Bildern, die früher als Werke von Breenbergh figurierten, überzeugend dem Delfter Künstler zugeschrieben. Das war auch der Fall mit dem früher dem Breenbergh zugeschriebenen Bilde im Rijksmuseum Amsterdam. Wir sahen es schon auf der Utrechter Ausstellung der italianisierenden Landschaftsmaler als Werk des Groenewegen ausgestellt²⁶.

²⁴ 67 x 96 cm. Das Bild wurde im Jahre 1956 bei Christie in London (20-7-1956 Nr. 61), in demselben Jahre bei Sotheby (30-6-1965 Nr. 103) und schließlich 1966 wieder bei Sotheby mit der Sammlung Mrs. L. A. Impey (16-3-1966 Nr. 91) versteigert.

²⁵ B. J. A. Renckens, *Pieter Anthonisz. van Groenewegen*. Oud Holland 1960, 243-248.

²⁶ Kat.-Nr. 33 Abb. 36.



14 Gillis Peeters. Felsige Landschaft. Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Auch das Rheinische Landesmuseum besitzt ein Bild, eine sehr große Landschaft mit italienischen Ruinen (Bild 11) ²⁷, die zwar für keine sichere Arbeit Breenberghs gehalten, doch ihm 'zugeschrieben' worden war. Die richtige Zuschreibung des Gemäldes an Pieter Groenewegen ist F. Goldkuhle zu verdanken.

Was uns am meisten auf dem Bilde des Museums in Bonn auffällt, sind seine ungewöhnlichen Masse. In dem bis jetzt bekannten Oeuvre des Malers befinden sich nur kleinere Gemälde. Lediglich die vollbezeichnete und aus dem Jahre 1628 datierte, hochformatige Landschaft mit Ruinen (ein römisches Bad?) und Brunnen im Museum in Lübeck (Bild 12) ist etwas größer ²⁸.

Was Groenewegen von Breenbergh am stärksten unterscheidet ist der Farbton seiner Gemälde. Groenewegen ist sehr sparsam mit den Farben, der Gesamtton, selbst die Ruine, ist bei ihm hellgrün, die Figuren tragen keine bunten Kleider, der Himmel ist bei ihm nicht südlich blau wie bei Breenbergh, sondern hellgrau. Die kleifigurige Staffage von Männern und Frauen zeigt Spaziergänger mit Hunden, die nicht ins Bild eingebaut, sondern erst später in das fertige Gemälde eingefügt wurden. In den Künstlerinventaren von Bredius ²⁹ wird ein Bild er-

²⁷ Inv.-Nr. 50,118. Leinwand. 119 x 221 cm.

²⁸ Holz. 138 x 120 cm.

²⁹ A. Bredius, Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts. Haag 1915–1922 Erster Teil 322. Zitiert auch bei Renckens (Anm. 25) 248.

wähnt, auf dem die Figuren von Esaias van de Velde stammen und – wie Renckens bemerkt – dies kann auch der Fall bei seinem Bilde im Rijksmuseum (Bild 13) sein. Bei den anderen Bildern hingegen glaubt Renckens, bei den Figuren die Hand von Breenbergh, und später – nach 1640 – die von Anthonie Palamedes zu erkennen, es wird sogar auch Couwenbergh als Maler von Figuren für Groenewegen erwähnt³⁰. Doch keiner von diesen Künstlern ist der Maler der Figuren auf unserem Bilde. Die Figuren auf dem Bilde in Bonn sind mit ihren manieristisch langen, schmalen Körpern und kleinen Köpfen auffallend zierlich und – selbst die etwas größeren beiden Würfelspieler im linken Vordergrund unter dem Baum – nicht sehr gut gezeichnet. Es ist aber interessant zu bemerken, daß diese Würfelspieler mit ihrer Kleidung aus einem italienischen Quattrocento-Bild hierhergefliegen zu sein scheinen.

Die Figuren auf der großen Landschaft in Bonn sind, unserer Meinung nach, eine zusätzliche, in dem Gesamtton des Bildes gehaltene Staffage desselben Groenewegen. Sie haben denselben lockeren Pinselstrich wie die Ruine und die Landschaft. Sie sind in solcher Weise hinzugefügt, daß sie die Originalkomposition und ihre Farbgebung nicht stören: sie verschmelzen mit dem Hintergrund, vor dem sie stehen.

W. Bernt³¹ ist der Ansicht, daß die 'Campagnalandschaften' – wie er die Landschaften von Groenewegen nennt – nicht topographisch getreu sind, d. h. die Ruinen 'mehr oder weniger in der Phantasie des Malers geboren sind'. Das mag in vielen Fällen stimmen, nicht aber bei dem Bilde im Rijksmuseum, Amsterdam, auf dem man oben links die Ruine eines Kaiserpalastes auf dem Palatinischen Hügel erkennt, und rechts unten Säulen vom Forum Romanum in veränderter Placierung (mit dem Titel 'Der Palatinische Hügel' hat auch Renckens das Bild veröffentlicht). Renckens behauptet außerdem, daß das kleine Gemälde bei Dr. E. Schapiro in London³² auch die Spitze des Palatinus darstellt. Bei der großen Ruine auf unserem Bilde denkt man wieder an einen Palast auf dem Palatinischen Hügel. Der Maler hält sich aber – im Sinne der italianisierenden Künstler – nicht genau an die topographische Treue der Umgebung und malt im Mittel- und Hintergrund Berge, die in Wirklichkeit viel weiter entfernt sind.

Es sei noch etwas von diesem Hintergrund gesagt. F. Goldkuhle hat mich darauf aufmerksam gemacht, daß dieser die Kenntnis der Landschaftshintergründe des Josse de Momper verrät. Tatsächlich: auf der ganzen großen hellgraugrünen Bildfläche sieht man nur hier einen blauen Streifen (will es der Tiber sein?), der zwischen zwei ebenso locker gemalten Streifen aufgetragen ist. Der ganze Hintergrund ist – wie es so oft bei Momper vorkommt – aus solchen Streifen aufgebaut. Es ist sehr interessant zu beobachten, wie die südniederländische Landschaftsmalerei auch diesen kleinen italianisierenden Delfter Maler – noch um 1630 – beeinflußt hat. Hat Groenewegen Momper in Italien gekannt? Es ist sehr un-

³⁰ Notizen von Hofstede de Groot im R. K. D. Zitiert von J. G. van Gelder, *De Schilders van de Oranjezaal. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1948/49*, 164 Nr. 90: 'een groot landschap van Groenewegen met een vroewenpersonage van Couwenbergh.'

³¹ W. Bernt, *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts* (München 1969) I. Nr. 454.

³² Renckens (Anm. 25) Abb. 8.



15 Gillis Peeters. Felsige Landschaft, 1636. London, Slg. Eric Palmer.

wahrscheinlich. Wir wissen es nicht genau, wann Momper in Italien war, aber gewiß früher als Groenewegen, von dem uns die sichere Notiz vorliegt, daß er im Jahre 1623 in Rom gewesen ist. Dort hatte er – wie wir annehmen – Breenbergh und Brill gekannt. Man findet bei ihm viel von der Kunst Breenberghs, fast nichts aber von der des Brill. Er muß aber irgendwo – wie es auf dem Bilde in Bonn festzustellen ist – auch die Landschaften von Josse de Momper kennengelernt haben.

Über den Antwerpener Landschaftsmaler *Gillis Peeters*, Bruder der beiden flämischen Marinemaler Bonaventura und Jan Peeters, schreibt schon im Jahre 1922 R. Oldenburg in seinem kleinen Buch über die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts³³ einige sehr lobende Sätze. Er bezeichnet ihn als einen 'sehr viel eigenartigeren Maler' als Frans de Momper und sagt von ihm, daß er 'ähnlich, wie seine holländischen Fachgenossen, anspruchslose Naturausschnitte in kleinem Format malte, die er mit leuchtenden kühlen Farben, in zarten Tönen vorträgt.' I. Thiéry schließt sich in ihrer Monographie über die flämische Landschaftsmalerei³⁴ der Beobachtung Oldenburgs an und beschreibt folgendermaßen ein Gemälde von Gillis Peeters in Dresden: 'Dans le fond s'étend un rideau de teintes neutres, les verts

³³ R. Oldenburg, *Die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts* (Berlin und Leipzig 1922) 176.

³⁴ I. Thiéry, *Le paysage flamand au XVII^e siècle* (Paris-Bruxelles 1958) 85–86.

bronzés des arbres dont les feuillages sont traités par masses, d'une facture très douce, très fondue. Sur ce fond jouent les couleurs les plus gaies: du rose et du vert doux, du jaune et du bleu clairs. Le bleu de l'herbe à l'avant plan . . . est à noter comme tonalité caractéristique de Gillis Peeters.' Sie betont die Polychromie des Bildes 'avec le jeu des contrastes'.

H. Gerson bemerkt bei Peeters dasselbe Interesse für die Details, das die Holländer besitzen, und schreibt, daß er mit Gillis Nyts Vertreter der 'paysage intime' in Antwerpen ist ³⁵.

Eine in ihren Motiven an Tobias Verhaecht erinnernde felsige Landschaft des Rheinischen Landesmuseums ³⁶ (Bild 14), die im Jahre 1935 als Werk des Jacob van Ruysdael inventarisiert worden war und die später mit Fragezeichen als ein solches von Jacob J. van Geel und dann von A. van Everdingen galt, wurde von demselben H. Gerson dem Gillis Peeters zugeschrieben. Das Photo des Bildes liegt im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag mit der Zuschreibung Gersons bei den Werken des Gillis Peeters. Wenn wir die 'Felsige Landschaft' in Bonn mit anderen Arbeiten von Peeters vergleichen, wird es klar, daß die Zuschreibung Gersons hauptsächlich auf einem Gemälde beruht, nämlich der bezeichneten und vom Jahre 1636 datierten 'Felsigen Landschaft', die sich im Jahre 1948 in der Sammlung Eric Palmer in London befand (Bild 15). Wir haben zwar 'hauptsächlich' gesagt, aber es gibt einige Motive und Stilmerkmale auch auf anderen Bildern des Malers, die mit jenen des Bildes in Bonn übereinstimmen.

Da wir die anderen Werke von Gillis Peeters leider nur nach Photographien kennen, können wir über deren 'Farben' und 'Kolorismus' nichts aussagen. Wir müssen aber leider feststellen, daß von der Polychromie, über die I. Thiéry so begeistert schreibt, auf dem Bilde in Bonn nichts zu spüren ist. Der Vordergrund ist in einem eher schmierigen Braun gehalten, der Sandhügel ist braun-grau, die Tannenbäume auch braun, sind aber 'traités par masses', wie auf dem Bilde in Dresden und auf dem aus dem Jahre 1633 bezeichneten Gemälde im Rijksmuseum in Amsterdam. Nur rechts im Hintergrund taucht etwas von dem 'feinen Kolorismus und der Intimität' auf: hinter einem türkisblauen Streifen sieht man die feinen Konturen einer winzigen weißgrauen Stadt. Sonst leuchten überhaupt keine Lokalfarben aus dem Bilde heraus. Wenn man aber die komische Art, wie das Wasser gemalt ist, wie der grau-braune Felsen und die Ziegen wiedergegeben sind, genauer betrachtet, versteht man sehr gut, warum Gerson bei dem Bilde an Peeters gedacht hat. Die 'Felsige Landschaft' in Bonn sollte unserer Meinung nach gereinigt werden. Wir sind überzeugt, daß danach die ausgezeichnete Zuschreibung Gersons noch mehr bestätigt wird.

'Nach der Niederlage des Darius durch Alexander den Großen in der Schlacht bei Issos knien Sisymbria, die Mutter, und Stateira, die Gattin von Darius, mit ihren Kindern und anderen Frauen vor dem Sieger'. Die Szene der griechischen

³⁵ H. Gerson - E. H. Ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium 1600-1800* (Harmondsworth 1960 = *Pelican History of Art*) 152.

³⁶ Inv.-Nr. 35.5. Leinwand. 73,5 x 104 cm.



16 Frans Francken II. Die Familie des Darius vor Alexander d. Gr.
Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Geschichte wurde von Plutarch, von Quintus Curtius Rufus und Valerius Maximus beschrieben ³⁷.

Das Thema kommt in der Malerei viel häufiger in Italien als in den Niederlanden vor. Pigler ³⁸ kennt nur drei Beispiele: ein Gemälde des in Antwerpen geborenen und in Österreich tätigen Frans de Neve und zwei Bilder von Gerbrand van den Eeckhout. Wir können ein weiteres hinzufügen, die Zeichnung des Martin de Vos in der Seiferheld Gallery, New-York ³⁹.

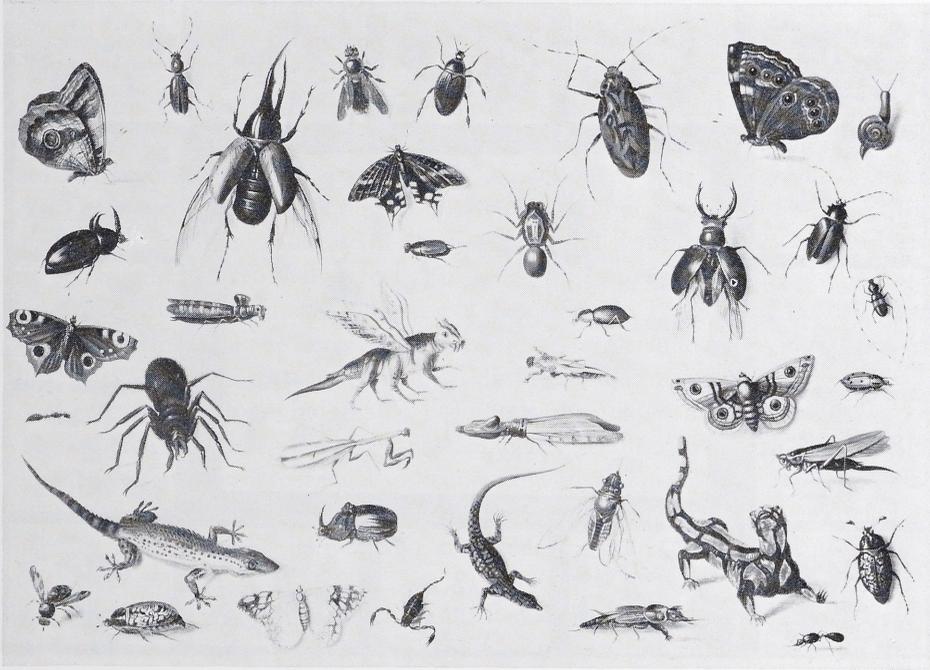
Auf einem kleinen, auf Kupfer gemalten, sehr qualitätvollen Gemälde im Rheinischen Landesmuseum ⁴⁰ (Bild 16) ist auch dieses Thema dargestellt. Das Bild trägt die folgende Signatur: D^o FRANCK IN. F. und wurde bisher für ein Werk des älteren Frans Francken gehalten. Das schöne kleine, feine Gemälde ist jedoch eine charakteristische Arbeit des bedeutendsten Mitglieds der Familie Francken, des *Frans Francken II.* Es ist sogar eine späte Arbeit von ihm, was auch die Signatur bestätigt. Denn Frans Francken II. bezeichnet sich auch als 'de oude', der alte Franck, wie schon früher sein eigener Vater, und zwar von dem Augenblick an, als sein Sohn, *Frans Francken III* zu arbeiten begann – also nach 1628. Nicht nur die Signatur, sondern auch der Stil spricht für ein spätes Werk. Die Ausführung ist

³⁷ A. Pigler, Barockthemen (Budapest 1956) II, 343.

³⁸ A. Pigler (Anm. 37) 343.

³⁹ Feder laviert. 30,5 x 48,2 cm. Katalog der Seiferheld Gallery (New York 1968) Nr. 34.

⁴⁰ Inv.-Nr. D 1097. 28,8 x 39,3 cm (Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland).



17 Jan van Kessel I. Insekten und Reptilien, ca. 1658.
Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

sehr locker und die Farben sind hell, sogar etwas kühl; nur wenige Lokalfarben: das hellblaue Kleid der im Vordergrund in der Mitte knienden Frau, das Rosa und das Gelb der Kleider der beiden anderen rechts und das feurig rote Futter des Mantels des Pagen links leuchten heraus.

Das Gemälde im Museum in Bonn, das nach der Signatur nicht nur vom Maler selbst entworfen, sondern auch von ihm selbst ausgeführt ist (er unterscheidet seine Bilder durch seine Signatur, und nur wenn eine Komposition vollständig seine Invention und seine eigene Arbeit ist, fügt er IN. [invenit] und F. [fecit] hinzu), trägt fast alle Charakterzüge seines Spätstils. Die Farben sind bei einigen Details – wie z. B. der schönsten Partie des Bildes, in dem Stilleben im Vordergrund – ganz dünn aufgetragen, wie bei Rubens und seinen Nachfolgern. Die Landschaft im Hintergrund zeigt auch den Einfluß der Landschaftsmaler des Rubensateliers. Das Haus im Hintergrund mit den hellgrünen Bäumen erinnert von weitem an die Landschaften von Jan Wildens.

Das Gemälde Frans Francken II. wird in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre und, mit aller Wahrscheinlichkeit, als Galeriebild für einen Kunstamateur entstanden sein.

Zwei Bilder sind im Rheinischen Landesmuseum unter dem Namen des Antwerpener Stillebenmalers *Jan van Kessel I.* ausgestellt. Das eine stellt vor grauweißem



18 Jan van Kessel I. Insekten- und Reptilienbilder (Schränkdekoration), 1658.
London, Kunsthandel W. Hallsborough.

Hintergrund Insekten, Eidechsen, Salamander, Schmetterlinge usw. dar⁴¹, das zweite ist ein Blumenstillleben⁴². Hier steht in einer Nische ein Römerglas mit Blumen gefüllt, die die verschiedensten Insekten und Schmetterlinge anziehen. Keines der beiden Gemälde ist bezeichnet, auf dem zweiten sieht man rechts auf der Tischplatte nur die Jahreszahl '1652'.

Wir möchten uns zunächst mit dem ersten Bilde beschäftigen (Bild 17). Es wurde im Jahre 1936 angekauft. Wir konnten auch seine Provenienz feststellen⁴³. Bei E. Greindl⁴⁴ ist das Bild im Oeuvrekatalog des Malers nicht aufgenommen worden, es ist aber bei Bosquet – in seinem Buche über den Manierismus⁴⁵ – abgebildet und als Beispiel der 'enzyklopädischen Art' besprochen.

Das Bild mit den Insekten ist eine typische Arbeit des älteren Jan van Kessel, und obwohl es schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden ist, ist es kein Zufall, daß es als ein typisches Werk des Manierismus gilt. Kessel der Ältere ist 1626 geboren und erst 1679 gestorben, lernte bei Simon de Vos, hatte seinen Großvater, Jan Brueghel den Älteren, nachgeahmt und war von Frans Snyders und Jan Fyt beeinflusst, steht jedoch mit der Mehrzahl seiner Arbeiten viel eher der Generation

⁴¹ Inv.-Nr. 36,530. Kupfer. 39,3 x 56,2 cm.

⁴² Inv.-Nr. 39,1061. Eichenholz. 65,3 x 51 cm.

⁴³ Um 1925 war es bei den Gebr. Douwes. Am 6. Dez. 1935 wurde in Bruxelles bei Fievez (Kat. Nr. 13) versteigert.

⁴⁴ E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle* (Bruxelles 1956).

⁴⁵ J. Bosquet, *Malerei des Manierismus* (München 1963) 261.

der Jahrhundertwende nahe. Die minutiöse, fast miniaturhafte Ausführung seiner meist kleinformatigen Bilder hat kaum etwas mit der Auffassung des Barock zu tun.

J. Bosquet hat darauf aufmerksam gemacht, welch eine große naturwissenschaftliche Wißbegier das 16. Jahrhundert kennzeichnet, und wie diese auch in der Kunst zum Ausdruck kommt. Er erwähnt die Darstellungen von Tieren und Pflanzen verschiedener Meister, die schön illustrierten Tierbücher, bemerkt aber, daß dieses naturwissenschaftliche Interesse in der Kunst erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts, mit der Schule des 'Samt-Brueghel', zu voller Entfaltung gelangt. Nun, Jan van Kessel der Ältere ist ein später Vertreter dieser Schule. Er hat eine große Anzahl von Bildern mit Stillebenmotiven seines Großvaters gemalt. In seinen Insektenbildern ist er aber noch viel mehr durch die Tierbüchlein und die Miniaturen des 1601 gestorbenen Joris Hoefnagel beeinflusst. Es fehlen aber auf den Werken Kessels bereits die allegorischen Anspielungen, die für den im 16. Jahrhundert lebenden Manieristen Hoefnagel so kennzeichnend waren. Es gibt keinen Zweifel, daß Blätter von Hoefnagel Kessel für die auf weißen Hintergrund gemalten, voneinander isolierten und in Reihen geordneten Insekten als Vorbild gedient haben.

Es ist aber vielleicht nicht uninteressant, hier noch zu erwähnen, daß der Einfluß der Tierillustrationen von Hoefnagel noch in das 19. Jahrhundert und bis in das ferne Japan gelangte. Zwischen 1819 und 1878 wurde in Tokio das Skizzenbuch 'Mangwa' herausgegeben, das vom Maler Hokusai (1760–1849) angefertigt wurde⁴⁶. Auf einem Blatt der 'Mangwa II'⁴⁷ sehen wir ganz ähnliche Schmetterlinge, Salamander und Insekten wie bei Hoefnagel. Und diese Insekten sollten auch Manet beeinflussen! Nun stellt sich die Frage: Kannte der Japaner Hoefnagels Stiche, oder ist diese frappante Ähnlichkeit nur ein reiner Zufall?

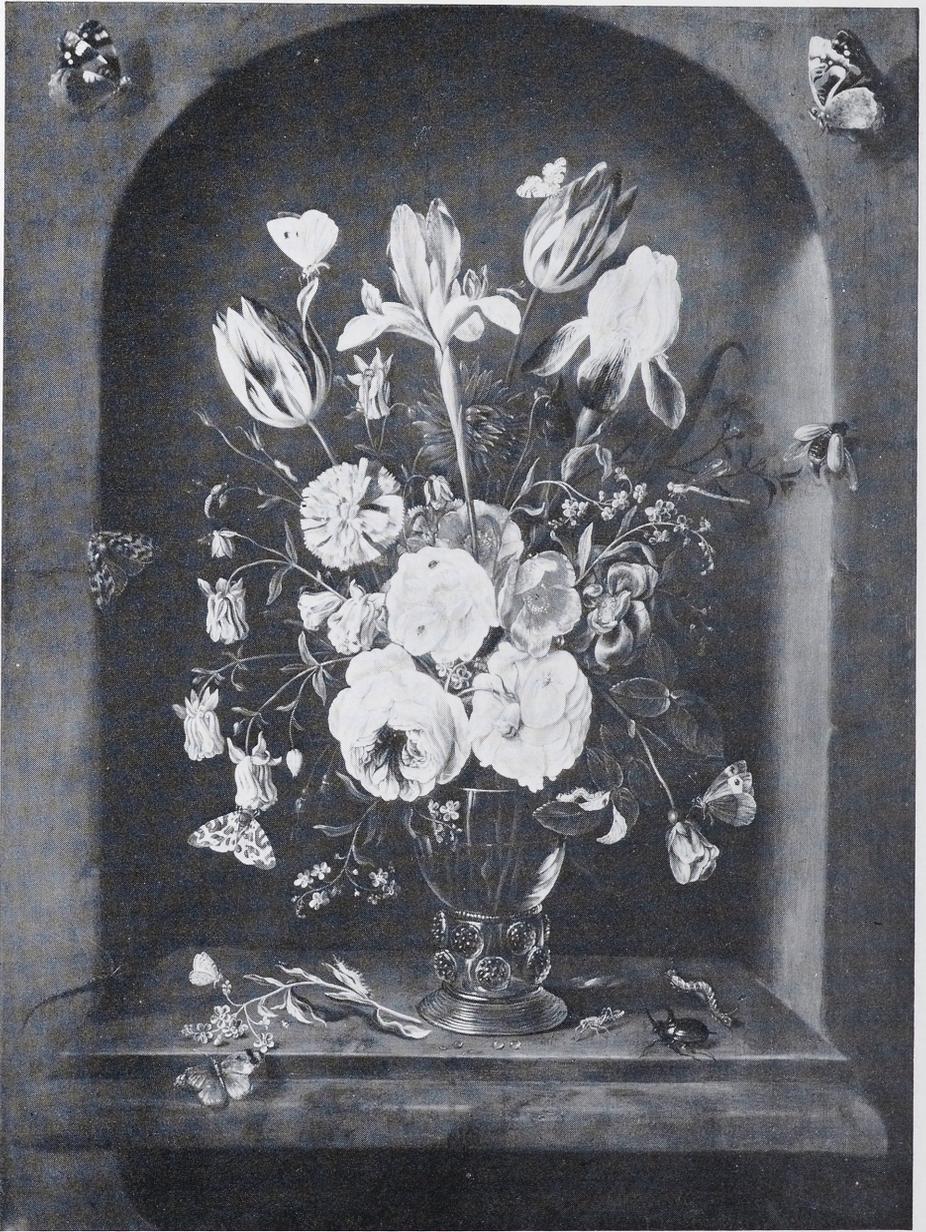
Bei dem Antwerpener Kessel war es aber sicher kein Zufall. Er hatte die Tierbücher der früheren Generation mit Absicht als Vorlage benützt.

Das Bild mit den Insekten diente wahrscheinlich als Dekorationsstück für einen Schrank. Wir wissen, daß Kessel oft solche Arbeiten verfertigte. Es scheint ein Mittelstück zu sein, das ehemals mit kleineren anderen Schubladenbildern umgeben war. Diese Hypothese wird dadurch bestätigt, daß das Bonner Bild – in etwas kleinerem Format – in ganz identischer Form noch einmal vorkommt und zwar als Mittelbild einer Schrankdekoration mit 16 anderen kleinen, auch Insekten darstellenden Bildchen (Bild 18), wovon das eine bezeichnet und 1658 datiert ist⁴⁸. Das eine der beiden Bilder ist also eine Wiederholung, da aber beide sehr qualitativ sind, scheinen beide von dem Maler selbst ausgeführt worden zu sein. Nun ist aber auch die Datierung des Bildes in Bonn möglich, es wird auch aus demselben Jahre, also 1658, stammen.

⁴⁶ James A. Michmer, *The Hokusai Sketchbooks: Selections from the Mangwa* (Rutland, Vermont and Tokio 1958).

⁴⁷ Abgebildet in der Buchrezension von Anne Coffin Hanson über das Buch von Alain de Leiris, *The Drawings of Eduard Manet*, in: *The Burlington Magazine* 113, 1971, 545.

⁴⁸ Die ganze Schrankdekoration wurde 1956 bei Hallsborough in London versteigert. Abb.: *The Connoisseur* 137, 1956, 198. Das Mittelbild ist 38,7 x 53 cm groß.



19 Johannes Baers? Römerglas mit Blumen und Insekten. Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Im Jahre 1964 wurde noch eine andere Schrankdekoration mit Insekten des Jan van Kessel auf einer Londoner Versteigerung angeboten ⁴⁹. Das Mittelbild ist hier wieder sehr ähnlich, aber nicht ganz identisch, da es sich schon durch sein Hochformat von dem Bilde in Bonn unterscheidet.

Das andere Gemälde, das 'Römervase mit Blumen und Insekten' (Bild 19) gehört zu einer anderen Darstellungsgruppe. Die Darstellung von Blumen in einem Glas oder in einem Krug in einer Nische war auch ein Lieblingsthema des Jan Brueghel des Älteren (und von sehr vielen anderen Malern der Süd- und Nordniederlande), u. a. auch des Daniel Seghers, zu dessen Nachfolgern Jan van Kessel als Blumenmaler von M. L. Hairs gezählt wurde⁵⁰. Hairs kennt nicht weniger als neunzehn 'vases de fleurs' von Jan van Kessel, erwähnt aber im Oeuvrekatalog des Malers nicht das Bild in Bonn. Es ist auch bei E. Greindl⁵¹ nicht erwähnt. Das kann kein Zufall sein. Das Blumenstilleben in Bonn ähnelt zwar einigen Bildern von Kessel (Tournai, Musée des Beaux-Arts; Amsterdam, Sammlung A. Stael), ist aber viel weniger sorgfältig ausgeführt als seine gesicherten Arbeiten. Es genügt, nur die Schmetterlinge und die Insekten mit den bravourhaft gemalten Insekten des oben besprochenen Bildes zu vergleichen. Es scheint auch viel früher gemalt zu sein als 1652. Denn es ist ein Bild, das noch um die Zeit entstanden ist, in der Jan van Kessel ein kleines Kind war. Die Jahreszahl '1652' auf dem Bilde steht an einer Stelle, wo Bilder im 17. Jahrhundert nie bezeichnet oder datiert waren. Die Zahl wurde auf das Bild gemalt, als man es als Werk von Jan van Kessel verkaufen wollte.

Unter den so vielen flämischen und holländischen Blumenmalern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist es nicht leicht, den Maler des Bildes in Bonn zu identifizieren. L. J. Bol⁵² hat uns – mit Vorbehalten – den wenig bekannten Johannes Baers vorgeschlagen, von dem man nur eine sichere, vom Jahre 1629 bezeichnete Arbeit (Bild 20) kennt, die 1959 in London ausgestellt war⁵³. Sie zeigt einen mit Blumen bemalten Krug in einer Nische auf einer Steinplatte, ein Blumenstrauß steckt darin, und wieder beleben Schmetterlinge, Schnecken und Eidechsen das Bild. Aufgrund dieses bezeichneten Bildes hat I. Bergström in dem Katalog zur Londoner Ausstellung 'Seventeenth Century Dutch and Flemish Still-Life and Landscape Painting' 1967/68⁵⁴ einen anderen Blumenstrauß im Römervase dem Maler zugeschrieben und um 1620 datiert. Dieses zweite Bild – nach der Reproduktion des Ausstellungskatalogs – scheint unserem Bilde noch näher zu stehen als das von Baers bezeichnete.

Von Johannes Baers weiß man sehr wenig. Er soll in Antwerpen geboren und nach 1620 nach Utrecht gezogen sein. Bis neue sichere Werke von ihm auftauchen werden, die seine Urheberschaft an dem Bilde in Bonn bestätigen oder ablehnen, könnten wir mit Fragezeichen das 'Blumenstilleben mit Römervase' diesem Maler zuschreiben.

⁴⁹ Bei Sotheby 11-3-1964, Nr. 66 mit Abb.

⁵⁰ M. L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle* (Paris-Bruxelles 1955) 112.

⁵¹ E. Greindl (Anm. 44).

⁵² Mündl. Mitt. November 1971.

⁵³ In der Galerie E. Slatter auf der 'Exhibition of Dutch and Flemish Masters' ausgestellt (Nr. 3), früher (1956) bei W. Hallsborough in London.

⁵⁴ In der H. Terry-Engell Gallery, London.



20 Johannes Baers. Blumenstilleben, 1629. London, Kunst. W. Hallsborough.

Im Sommer des Jahres 1936 veranstaltete der Kunsthändler Pieter de Boer in Amsterdam eine Ausstellung mit zwanzig von ihm neu erworbenen Bildern 'Alter Meister'. Auf dieser Ausstellung befand sich eine 'Bergige Landschaft' mit drei Figuren des *Jacobus Sibrandi Mancadan*, die vom Landesmuseum Bonn angekauft wurde (Bild 21) ⁵⁵.

⁵⁵ Inv.-Nr. 36,528. Eichenholz. 45,2 x 37,6 cm. Bezeichnet links unten JM (verbunden).



21 Jacobus Sibrandi Mancadan. Felsige Landschaft.
Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Bei demselben Pieter de Boer war nach genau 20 Jahren, im Jahre 1956, eine sehr ähnliche 'Felsige Landschaft mit Wasserfall und Hirten', die in den Besitz des Wiener Kunsthistorischen Museums gelangt ist (Bild 22) ⁵⁶.

⁵⁶ Inv.-Nr. 9123. Eichenholz. 48 x 39,5 cm. Monogrammiert auf dem runden Stein im Vordergrund.



22 Jacobus Sibrandi Mancadan. Felsige Landschaft mit Wasserfall und Hirten.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

Die zwei Bilder ähneln sich vollkommen in der Komposition. Der Maler hat bei dem zweiten nur wenig bei den Felsen und etwas mehr bei der Gruppierung der drei Figuren verändert. Die Frage, welche von beiden Kompositionen früher entstanden ist, ist sehr schwierig zu beantworten.

Beide Gemälde sind in dem für den Maler so typischen 'hellbernsteinfarbigen' Ton gehalten – diese gute Charakterisierung der Farbe der hügeligen oder felsigen

Landschaften Mancadans stammt von A. Heppner⁵⁷ – aus welchem nur das feurige Rot des Kleides des Mädchens auf dem Bilde in Bonn herausleuchtet.

Die Datierung der beiden Bilder ist sehr problematisch. Obwohl wir jetzt – nach der Veröffentlichung seines Testaments und seines Nachlasses⁵⁸ – wohl wissen, daß Mancadan ein fruchtbarer Maler war und viele Arbeiten hinterließ, und obwohl L. J. Bol in seinem neuen Buch⁵⁹ fünf Bilder von ihm veröffentlicht und ihn ausführlich besprochen hat, ist noch immer wenig von seiner Tätigkeit bekannt. Nur auf einem einzigen bis jetzt bekannten Gemälde von ihm befindet sich eine Jahreszahl. Es ist die großformatige Landschaft der ehemaligen Sammlung Rosenthal in Frankfurt am Main, die bei Heppner abgebildet ist⁶⁰. Dieses Gemälde trägt die Jahreszahl 1641, es wurde also vom Maler im Alter von 39 Jahren gemalt. Das Rosenthal-Gemälde hat einen anderen Charakter als die Bilder in Bonn und Wien. Es ist noch viel mehr im Uyttenbroeck-Stil gehalten (man sieht aber auch den Einfluß einiger Präerbrandtisten auf ihn, wir denken an die Brüder Pynas und an Moeyaert). Es steht aber dem Uyttenbroeck nicht mehr so nahe wie die Landschaft mit Hirten, Kühen und antiken Ruinen (eine Szene aus Guarinos 'Pastor fido?') im Besitze des Museums in Leeuwarden, die wir auf der Utrechter Ausstellung der italianisierenden Landschaften im Jahre 1965 sehen konnten⁶¹. Unsere beiden Bilder scheinen aus einer späteren Zeit zu stammen, in der sich der Maler von den Uyttenbroeck-Breenbergh-Einflüssen freier gemacht hat; ungefähr aus derselben Zeit – oder auch noch später – wie die Landschaft mit Felsen, Wasserfall und Figuren im Musée des Beaux-Arts in Tours, die auch auf der genannten Utrechter Ausstellung zu sehen war⁶². Die diagonale Komposition, die Tiefe, die zu schaffen er fähig ist, verraten, daß der Maler auch schon die spätere Landschaftsmalerei gekannt hat. Da wir aber erst so wenige Arbeiten des lange lebenden Malers kennen, ist es derzeit unmöglich, eine chronologische Entwicklung seiner Gemälde aufzuzeigen. Das hat auch Bol nicht gewagt. Es ist aber interessant, daß er voneinander so verschiedene Landschaften Mancadans publiziert hat und damit zeigt, daß Mancadan die Gabe besaß, 'sich in die Atmosphäre der unterschiedlichsten Landschaften einzuleben'.

C. Boschma⁶³ unterscheidet zwei Gruppen in den 'idyllisch-bukolischen Landschaften' Mancadans. Die 'italianisierenden' und die 'holländischen' Landschaften. Die Frage, ob Mancadan Italien besucht hat, ist noch immer offen. Wie von mehreren Forschern mit Recht festgestellt wurde, konnten die italienischen Einflüsse auch durch Bilder und hauptsächlich durch Radierungen und Stiche der italianisierenden Meister (Uyttenbroeck, Willem van Nieulandt, Breenbergh usw.) zu ihm gelangen. Auf vielen sogenannten 'holländischen' Landschaften Mancadans

⁵⁷ A. Heppner, J. S. Mancadan. Neue Funde, sein Leben und sein Werk betreffend. Oud Holland 1934, 212.

⁵⁸ C. Boschma, Nieuwe gewens omtrent J. S. Mancadan. Oud Holland 1966, 84–106.

⁵⁹ Laurens J. Bol (Anm. 18) 191–196.

⁶⁰ A. Heppner (Anm. 57) 213.

⁶¹ Nr. 42 des Utrechter Ausstellungskatalogs Abb. 47.

⁶² Nr. 43 des Utrechter Ausstellungskatalogs Abb. 46.

⁶³ C. Boschma (Anm. 58) 99.



23 Willem Gras. Dorfstraße. Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

sieht man die charakteristische nordholländische, d. h. friesische Flachlandschaft. Es gibt aber auch Bilder, die weder 'italianisierende' noch 'holländische' Landschaften darstellen, und zu diesen gehören auch die beiden Varianten in Bonn und in Wien.

Es stellt sich die Frage, wo Mancadan solche felsigen Landschaften gesehen hat und, wenn er sie nicht gesehen hat, von wem er inspiriert wurde. Wir glauben die Frage beantworten zu können.

K. Bauch widmet in seiner Monographie über Jacob Adriaensz. Backer⁶⁴ ein Kapitel der Kunst in Friesland im 16. und 17. Jahrhundert. Er betont, wie stark in dem früher selbständigen Friesland – und bedenken wir, daß Westfriesland ursprünglich sich bis an die Rheinmündung erstreckt hat – die Beziehungen mit Niederdeutschland und noch viel stärker mit den südlichen Niederlanden waren. Bauch sieht diesen südniederländischen Einfluß auch bei dem jungen Backer, der auch später – sogar als Rembrandt-Schüler – die stärkeren Farben und die flämische Formgebung weiter verwenden wird. Bauch nennt eine große Zahl von Künstlern, die aus den südlichen Niederlanden nach Leeuwarden kamen und weist auf die direkten Beziehungen mit Antwerpen und Deutschland hin. Lambert Jacobsz., der vielleicht der Lehrer von Mancadan war⁶⁵, zog gegen 1620 von Amsterdam nach Leeuwarden, vorher war er aber in Antwerpen tätig gewesen.

⁶⁴ K. Bauch, Jacob Adriaensz. Backer, ein Rembrandtschüler aus Friesland (Berlin 1926).

⁶⁵ C. Boschma (Anm. 58) 99.

Wir sehen bei den felsigen Landschaften Mancadans – die mit bunt gekleideten, etwas plumpen, manchmal bis zur Grenze der Karikatur gesteigerten Figuren staffiert sind – einen starken Einfluß der in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts tätigen flämischen Landschaftsmaler. Auch der hellbernsteinfarbene Ton ist weder für die echten italianisierenden, noch für die holländischen Landschaftsmaler typisch. Hohe Felsen mit kleinen, winzigen Tannenbäumen und zerbrechlichen Holzbrücken sind auch die Motive dieser Künstler. Sie hat Mancadan um die Mitte des Jahrhunderts mit der neuen Diagonalkomposition verwendet.

Die Figuren – die, wie schon gesagt, weniger zart sind – scheinen eigene Erfindungen des Malers zu sein. Sie sind echte friesische Bauern. Und die Stillebenmotive wurzeln auch im friesischen Boden. Der Krug in der Hand des lächelnden jungen Mädchens auf dem Bilde in Bonn könnte – in viel größerem Format – auf einem nüchternen und bauernhaften Stilleben des friesischen Stillebenmalers Dirck Horn vorkommen.

Unter den niederländischen Landschaften in Bonn befindet sich eine große querformatige, typisch 'holländische' Landschaft (Bild 23) ⁶⁶, die noch mit der Sammlung Wesendonck, im Jahre 1909, nach Bonn kam. In dem Verzeichnis der Wesendonck-Sammlung, unter Nr. 224, figurierte sie als ein Werk des Isaac van Ostade. Von 1904 bis 1909 war das Bild im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Wie wir aus dem Katalog der Gemäldegalerie im Provinzialmuseum in Bonn von W. Cohen ⁶⁷ erfahren, hat die Zuschreibung an Isaac van Ostade schon am Ende des vorigen Jahrhunderts keine Zustimmung gefunden. So gab A. Bredius das Gemälde dem Johannes Oudenroge, überzeugender war aber der Hinweis W. Bodes auf die Spätwerke Pieter Molyns ⁶⁸.

W. Cohen, der Verfasser des Katalogs, schließt sich der Meinung Bodes an, findet die Zuschreibung an Molyn 'aufschlußreich' und vergleicht das Gemälde mit einer aus dem Jahre 1657 bezeichneten Gebirgslandschaft Molyns, die im Jahre 1927 auch im Provinzialmuseum in Bonn war, sowie mit einem anderen, ebenfalls signierten Gemälde des Meisters, das im Jahre 1914 bei Lepke in Berlin versteigert wurde.

Sicher hat das eine Dorfstraße darstellende Bild viele Ähnlichkeiten mit den Spätwerken Molyns. Es seien hier nur zwei von seinen bezeichneten späten Gemälden erwähnt: das Bild im Nationalmuseum in Stockholm (ehemals in der Sammlung Liechtenstein) aus dem Jahre 1657 und ein anderes im Museum in Leipzig aus dem Jahre 1659. Einzelne Motive dieser Bilder sind denen des Bildes in Bonn sehr ähnlich. Allen gemeinsam ist der Einfluß der Spätwerke von Salomon van Ruysdael, der hauptsächlich im Hintergrund, bei dem schwer beladenen Karren und der Kutsche bemerkbar wird. Die Silhouette dieser Wagen hebt sich vom Blau des Himmels ab, wie es bei Salomon van Ruysdael oft vorkommt.

⁶⁶ Inv.-Nr. G. K. 163. Leinwand. 96 x 128 cm.

⁶⁷ W. Cohen, Katalog der Gemäldegalerie im Provinzialmuseum in Bonn (1927) 85 Nr. 163.

⁶⁸ W. Cohen (Anm. 67) 85.



24 Willem Gras. Landstraße mit Wirtshaus und Reiter. Amsterdam, Kunsth. Douwes.

Und trotz allem können wir das Bild nicht für ein Werk Pieter Molyns halten. Die Figuren auf dem Bilde in Bonn sind viel schwächer gezeichnet als bei Molyn, der schon auf seinen frühen, dem Esaias van de Velde und dem jungen van Goyen nahe stehenden Bildern – in den zwanziger Jahren – viel bessere Figuren und Tiere gemalt hat. Und selbst die Landschaft erreicht nicht die hohe Qualität Molyns.

Wir glauben den Urheber der 'Dorfstraße' in Bonn in einem kleinen Haarlemer Meister gefunden zu haben, über den man erst seit 1950 mehr weiß. In diesem Jahre ist auf der Delfter Antiquitätenmesse ein Bild aufgetaucht, das die Signatur 'W. Gras' trug (Bild 24). Es wurde von A. B. de Vries in *Oud Holland* veröffentlicht⁶⁹. Die Existenz des Malers *Willem Gras* war früher auch nicht unbekannt gewesen, er kommt auch im Thieme-Becker Lexikon vor, da van der Willigen und Bredius ihn erwähnt haben, und auch Hofstede de Groot soll über ihn Notizen hinterlassen haben. Im Nachlaßinventar des im Jahre 1664 gestorbenen Malers und Kunsthändlers Cornelis Doek in Amsterdam befanden sich angeblich mehrere Bilder von ihm. Wie De Vries – aufgrund von Beschreibungen und Landschaften in alten Katalogen – bemerkt, kann er mit dem Monogrammist 'W. G.' identifiziert werden. So gibt er eine mit W. G. bezeichnete Dünenlandschaft im Städelschen Institut in Frankfurt am Main auch dem Willem Gras (Bild 25).

De Vries ordnet Willem Gras in die Jacob-van-Ruisdael-Schule ein, spricht vom Einflusse des Jan Wouwermans und findet – bei dem frühen Bilde in Frankfurt – die Spuren von Pieter Molyn.

⁶⁹ A. B. De Vries, *Willem Gras*. *Oud Holland* 1950, 205.

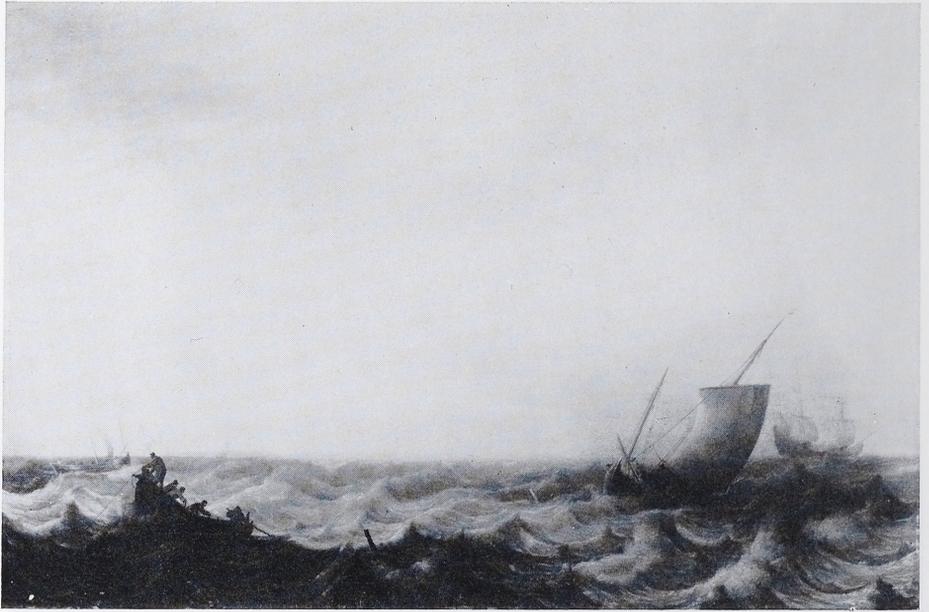


25 Willem Gras. Dünenlandschaft. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

Ja, aber Pieter Molyn – der auch in Haarlem arbeitete – hat nicht nur auf die frühere Stilphase des Malers gewirkt. Auf dem vollbezeichneten Bilde von Willem Gras, das 1950 im Kunsthandel in Amsterdam auftauchte (und in Delft auf der 'Kunstbeurs' ausgestellt war), das auch eine Landstraße mit Wirtshaus, Reiter und im Hintergrund eine Kutsche darstellt, sieht man auch den Einfluß von Molyn, nicht aber den seines früheren, sondern den seines reifen Stiles.

Das Gemälde in Bonn zeigt dieselben Stilmerkmale wie das obenerwähnte vollbezeichnete Gemälde von Willem Gras. In seinem linken Vordergrund erinnert es auch an das Frühwerk in Frankfurt. Das Bild gehört in die Jacob-van-Ruisdael-Schule und nach W. Bernt 'ist Gras in der Art der Ruisdael-Nachfolger Roelandt de Vries und Salomon Rombouts'⁷⁰. Es hat aber auch vieles vom Spätstil des Pieter Molyn, und so ist auch seine alte Zuschreibung an Molyn leicht zu verstehen. Was uns am meisten von der Urheberschaft von Willem Gras auf dem Bilde in Bonn überzeugt, ist die Unsicherheit, mit der der Maler die Figuren, und hauptsächlich die Pferde, malt. Der Schimmel in der Mitte des Bildes 'schwebt' über dem Boden, wie auch der Schimmel auf dem Gemälde im Amsterdamer Kunsthandel. Die 'Dorfstraße' in Bonn scheint aber in ihrer Qualität besser zu sein, und so bildet sie in dem bis jetzt bekannten Oeuvre des kleinen Haarlemer Malers das 'Hauptwerk'.

⁷⁰ W. Bernt (Anm. 31) Nr. 447.



26 Pieter Mulier d. Ä. Seestück. Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Es war Hofstede de Groot, der das Seestück des Rheinischen Landesmuseums, welches früher dem Simon de Vlieger zugeschrieben war, mit gutem Recht dem Haarlemer Marinemaler *Pieter Mulier dem Älteren* zugeschrieben hat (Bild 26) ⁷¹. Diese anscheinend mündliche Mitteilung von Hofstede de Groot wurde von W. Cohen in seinem Katalog der Gemäldegalerie in Bonn erwähnt ⁷², er blieb jedoch bei der alten Zuschreibung der Wesendonck-Sammlung. J. M. Fritz schloß sich wieder an Hofstede de Groot an, als er das Bild dem Mulier zuschrieb ⁷³.

Das Seestück stellt die offene See mit Ruderboot und Segelbooten dar und ist eine der charakteristischsten Arbeiten des Malers. Die Wellen der bewegten See sind 'klein und spitz' – wie es auf anderen seiner Seestücke schon F. C. Willis ⁷⁴ bemerkt hat. Die Luft ist diesig, und die Fischer bemühen sich in harter Arbeit, das Boot im Vordergrund inmitten aufgepeitschter Wellen auf der Oberfläche zu halten. Einer der Fischer klettert in die Spitze des schief stehenden Bootes und zieht am Seil. Die anderen sitzen und rudern. Diese auf eine Seite des Bootes gekletterte, aufrecht stehende Figur ist fast eine Signatur des Malers. Sie kommt auf vielen seiner Bilder vor, wie z. B. auf dem bezeichneten Gemälde 'Segelboote und Ruderboote' in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe (Bild 27), auf den Bildern in der Narodní Galerie in Prag ⁷⁵, in der Gemäldegalerie Augsburg (Bild 28) ⁷⁶ und im Museum in Leipzig ⁷⁷.

⁷¹ Inv.-Nr. G. K. 313. Eichenholz. 52,5 x 82,5 cm.

⁷² W. Cohen (Anm. 67) 140 Nr. 313.

⁷³ Schriftliche Bemerkung auf dem Karteiblatt des Museums.

⁷⁴ F. C. Willis, *Niederländische Marinemalerei* (Leipzig o. J.) 60.

⁷⁵ Katalog 1955, Nr. 413.

⁷⁶ Besitzer: Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 5257. Holz. 46 x 63 cm.

⁷⁷ Katalog 1924, Nr. 1044.



27 Pieter Mulier d. Ä. Seestück. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Im Vordergrund links auf dem Bild in Bonn sind die Wellen von einer kräftigen braunen Farbe (wie auf dem Gemälde des Malers in Dresden, das von Willis ausführlich beschrieben wurde), rechts und im Mittelgrund sind sie weich und silbrig-weiß, sonst sieht man im Hintergrund – da das Bild etwas verripen ist – nicht den charakteristischen silbrigen Ton. Die entfernten Schiffe sind hellbraun, wie es häufig der Fall bei Mulier ist, der Himmel ist aber ein wenig verschossen, so daß die charakteristischen diagonal aufgebauten silbrig-weißen Wolken nicht scharf genug zu sehen sind.

Viele Bilder Muliers wurden früher dem Simon de Vlieger zugeschrieben, er lehnt sich aber stilistisch auch an Jan Porcellis an, ohne jedoch – obwohl er ein guter und geschickter Maler ist – die hohe Qualität weder des ersten noch des zweiten zu erreichen.



28 Pieter Mulier d. Ä. Bewegte See. Augsburg, Staatsgalerie.

Im Erwerbungsbericht des Landesmuseums für das Jahr 1940 wird in den Bonner Jahrbüchern ⁷⁸ unter anderen die Neuerwerbung eines Gemäldes von Johann Lingelbach mit dem Titel 'Zehende Bauern vor italienischer Landschaft' (Bild 29) ⁷⁹ erwähnt. Das kleine, nicht ausgestellte Bild – das in keinem guten Erhaltungszustand ist – hat bis jetzt diese alte, unbegründete Zuschreibung behalten. Es ist jedoch weder die Arbeit des italianisierenden Lingelbach, noch eines anderen holländischen Malers. Es hat typisch flämische Charakterzüge und kann ohne Zweifel dem Antwerpener Maler *Willem van Herp* zugeschrieben werden ⁸⁰.

Willem van Herp ist einerseits durch seine oft verkleinerten und in der Figurenzahl reduzierten Kopien nach Bildern von Rubens, andererseits durch seine seltenen Genrebilder bekannt. Einflüsse verschiedener flämischer Meister sind in seinen Werken zu beobachten. Was zu seiner Technik am meisten beigetragen hat, waren die Kopien, die er nach Werken von Rubens hergestellt hat. Der große Meister mit seiner außerordentlichen Vitalität und mit seinem starken Kolorit hat den kleinen Maler beeinflusst und gab ihm leichtere Pinselführung und leuchtendere Farben. Mit ihm verglichen scheint z. B. David Teniers – der sonst ein viel fruchtbarer und auch größerer Maler war und von dem van Herp auch viel übernommen hat – manchmal trocken und nicht farbig genug.

Leo van Puyvelde nennt Willem van Herp einen Epigonen von Rubens und

⁷⁸ Jahrgang 1939/40, 224.

⁷⁹ Inv.-Nr. 40,2. Leinwand. 46 x 55,5 cm.

⁸⁰ Auf die Ähnlichkeit des Gemäldes mit anderen Werken von W. van Herp hat mich J. Nieuwstraten, Direktor des R. K. D. in den Haag, aufmerksam gemacht, wofür ich ihm herzlichst danke.

Teniers, hält ihn aber für einen 'excellent peintre' und für einen 'excellent colorist' ⁸¹.

H. Gerson schreibt, daß er 'had the power to make a style of his own out of the different tendencies followed both by large scale painting and by the »Kleinmeister«, weist auf seinen Charme hin und sieht bei ihm einen gewissen Einfluß der französischen Genremalerei. Hier sei an S. Bourdon oder an die Brüder Le Nain gedacht ⁸².

W. Bernt betont die starken Einflüsse des Jordaens bei Willem van Herp ⁸³.

Was in der Literatur noch nicht erwähnt wurde, aber auch sehr charakteristisch für die Genrebilder des Willem van Herp ist, ist das etwas groteske Lächeln der Gesichter. Dieses finden wir sehr betont auf dem Bilde des Museums in Bonn und auf einem auf Kupfer gemalten kleinen bezeichneten Genrebild mit Kartenspielern vor einem Hause, das auf einer Versteigerung im Jahre 1944 in London war ⁸⁴. Dieses zweite Bild steht im Oeuvre des Malers dem Bilde in Bonn am nächsten. Aber auch andere Charakterzüge des Malers können wir auf dem früher Lingelbach zugeschriebenen Bilde in Bonn bemerken. Die leuchtend rote Farbe der Jacke des in der Mitte sitzenden Mannes mit dem Hut ist von einer Stärke, wie wir sie bei Werken von Rubens und Jordaens finden. Die Gruppe links mit den beiden Frauen und dem schlafenden Soldaten ist jedoch in dem blaubraunen Ton des Teniers gehalten. Die ruhige 'klassische' Komposition ist etwa in der Art eines Le Nain, die energische Pinselführung hingegen verrät den Rubenskopisten. Die am meisten 'französische' Figur ist der schlafende Soldat.

Die Landschaft im Hintergrund wurde als 'italienische' inventarisiert. Ist sie wirklich italienisch? Sie könnte auch eine klassisierende französische Landschaft sein. Falls sie nicht von einer anderen Hand ist – was auch möglich wäre – könnte sie ein weiterer Beweis für die französische Orientierung des Malers sein, die H. Gerson so scharfsichtig beobachtet hat.

Im Jahre 1906 wurde bei Sedelmeyer in Paris ein großes Stilleben mit einem Fruchtkorb, einem getöteten Hasen und Vögeln, Hummer und Musikinstrumenten von *Jan Fyt* versteigert ⁸⁵. Seitdem – obwohl es schon im Jahre 1936 vom Landesmuseum in Bonn angekauft wurde – galt das Bild als verschollen. Auch E. Greindl erwähnt es nicht in dem Oeuvrekatalog des Meisters (Bild 30) ⁸⁶.

Der schönste Teil des Stillebens ist der Fruchtkorb à la Snyders, bei dem aber nur das Motiv an den Lehrer von Fyt erinnert, nicht aber die Ausführung. Die leuch-

⁸¹ L. van Puyvelde, Guillaume van Herp bon peintre et copiste de Rubens. Zeitschr. f. Kunstgesch. 1959, 46.

⁸² H. Gerson – E. H. Ter Kuile (Anm. 35) 148.

⁸³ W. Bernt (Anm. 31) II, Nr. 514.

⁸⁴ Verst. der Sammlung Viscount Weimouth. Sotheby. 4-10-1944, Nr. 50. Das Bild ist in einem solchen Zustand, daß seine Photographie leider nicht reproduzierbar ist.

1906 Nr. 15 mit Abb. Im Katalog mit Tinte dazugeschrieben 'Achète Gaston Neumans 24/3 06
⁸⁵ The Tenth Hundred of Paintings by Old Masters belonging to the Sedelmeyer Gallery (Paris Fr. 2650 – Vendu à W. von Strumm/?/ 13/12 06 Fr. 12 000'.

⁸⁶ Inv.-Nr. 36,611. Leinwand. 147 x 199,5 cm.



29 Willem van Herp. Zechende Bauern. Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

tenden und doch zarten Farben bei Fyt sind impulsiv und ganz dick und fleckhaft aufgetragen, die Pinselführung ist so leicht und breit, daß sie den Impressionisten um Jahrhunderte vorangeht. Die schwebenden Weinblätter schenken der Komposition barocken Schwung und Belebtheit. Diese barocken Züge werden durch das Helldunkel und den diagonalen Aufbau noch stärker betont.

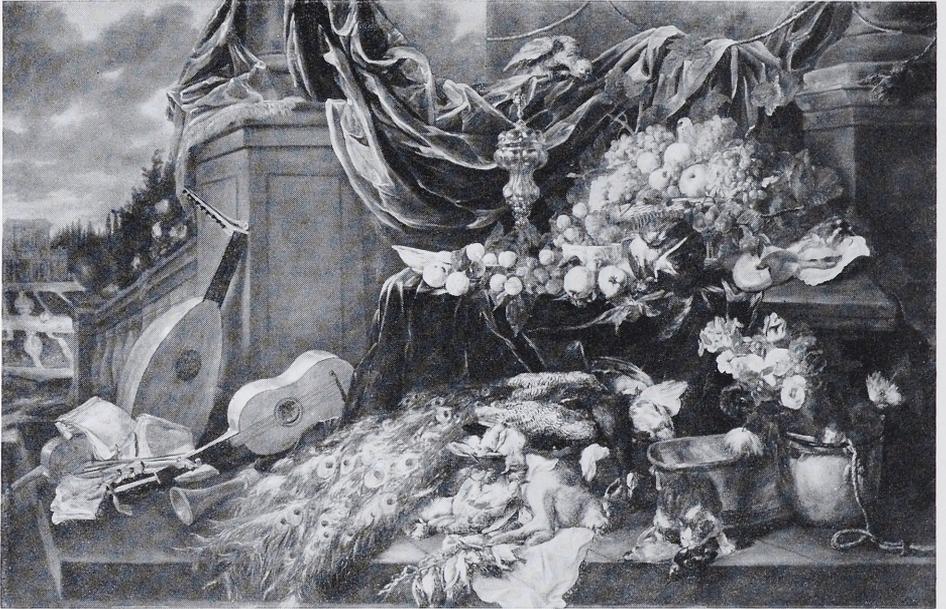
Der Maler Erasmus Quellinus, Zeitgenosse von Fyt, mit dem er manchmal auch zusammengearbeitet hat, hat über Fyt folgendes gesagt: '... res inanimatas maxima vi magistri pinxit'⁸⁷. Diese außerordentlich große Kraft und Energie sehen wir auch auf dem Bilde des Rheinischen Landesmuseums in Bonn, hauptsächlich – wie gesagt – auf der linken Seite des Bildes und besonders bei der Ausführung der Früchte und der Weinblätter (bei der Betrachtung dieses Fruchtkorbes mit den Lichteffekten kommt man sehr in Versuchung, auch an einen Einfluß von Caravaggio zu denken). Viel flacher und ungeschickter ist die rechte Seite des Bildes, d. h. die Musikinstrumente, die Wand und der braune Vorhang. Der Unterschied in der Qualität ist so groß (vor allem, wenn wir an die locker gemalten Vorhänge der Bilder in Stockholm und in München denken), daß wir mit Sicherheit behaupten können, diese Elemente seien von einer anderen Hand hinzugefügt worden.

⁸⁷ Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon (Wien-Leipzig 1906) I, 561.



30 Jan Fyt. Stilleben mit Fruchtkorb, Tieren und Musikinstrumenten.
Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Musikinstrumente sind keine üblichen Motive von Fyt. Tatsächlich gibt es ganz wenige Bilder von ihm, auf welchen sie vorkommen: auf der linken Seite des großen Bildes im Kunsthistorischen Museum in Wien (bei dem die Zusammenarbeit mit Quellinus festgestellt wurde, und es scheint eben diese linke Seite von Quellinus zu sein); auf dem vom Jahre 1644 signierten Gemälde in Dessau, wo man die Zusammenarbeit mit Thomas Williboirts Boschaert vermutet, und auf dem riesigen Jagdstilleben in der Alten Pinakothek in München (Bild 31), bei dessen Ausführung der Maler wieder die Hilfe eines anderen in Anspruch nahm. Der linke Hintergrund auf dem Bilde in München mit dem perspektivisch so falsch gezeichneten Garten und selbst die kühle Architektur können nur von einer anderen Hand herrühren. In diesem Falle aber von keiner guten, sondern von der eines kleinen, ungeschickten Malers. Ob da die Musikinstrumente auch von dieser anderen Hand stammen, ist sehr schwer zu entscheiden. Sie scheinen viel weniger malerisch ausgeführt zu sein als die fast mit 'impressionistischer' Leichtigkeit gemalten Früchte, Tiere, Blumen und der Vorhang. Sie haben aber einige Lichteffekte, die doch für Fyt charakteristisch sind. Und die Notenhefte – die auch auf dem Bilde in Bonn viel besser und lockerer gemalt sind als die Wand und der Vorhang – haben dieselbe malerische Wiedergabe wie die oben erwähnten Gegenstände.



31 Jan Fyt. Jagdstilleben. München, Alte Pinakothek.

Wir wissen nicht, wie die Zusammenarbeit im Atelier des Meisters verlaufen ist. Wenn wir aber das Jagdstilleben in München gründlich betrachten, können wir uns vorstellen, daß der Maler zuerst den rechten Teil des Bildes angefertigt hat, es dann dem anderen übergab, der den Garten, die Architektur und vielleicht auch die Musikinstrumente malte, und am Ende war es wieder Fyt, der über die Architektur den Vorhang drapierte, die Notenbücher über die Musikinstrumente warf und vielleicht bei dieser Gelegenheit auch an den Musikinstrumenten etwas verbessert hat. Oder aber war die Reihenfolge vielleicht umgekehrt? Das kann auch durchaus möglich sein.

Auf dem Bilde in Bonn erfolgte der Prozeß der Ausführung des Gemäldes sicher umgekehrt. Es scheint, daß der andere Maler (wieder kein ausgezeichneter Künstler) zuerst die Architektur, den Vorhang und die Musikinstrumente angefertigt hat, und erst dann malte Fyt sein wunderschönes Stilleben mit dem gedeckten Tisch und den Hund hinein. Die braune Farbe des Vorhangs, die durch das große Weinblatt links durchschimmert, scheint diese Hypothese zu bestätigen.