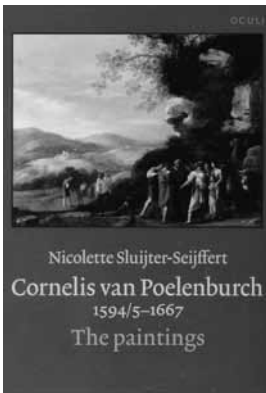


Details in seinen Werken zeugen zudem von seiner hohen Allgemeinbildung und seinem Interesse für Wissenschaften wie Medizin, Biologie, Mathematik, Geografie, Architektur, Kunstgeschichte oder gar Ethnologie. Lesenswert sind in diesem Kontext übrigens insbesondere auch die Aufsätze von Susan Frances Jones und Ann-Sophie Lehmann über die Bedeutung der Darstellung von Körperhaaren beziehungsweise die griechischen, hebräischen und mehrsprachigen Inschriften auf den Werken van Eycks. Die überwiegende Mehrzahl der Beiträge in *Van Eyck Studies* ist also durchaus auf einem hohen wissenschaftlichen Niveau, jedoch enthält der Band eigentlich keinen Aufsatz, den man wirklich als brillant bezeichnen könnte. Dies liegt aus meiner Sicht daran, dass van Eyck ein sehr erforschtes Gebiet der Kunstgeschichte ist. Es wird daher wohl eher schwer sein, innerhalb der nächsten Jahrzehnte wirklich bedeutende neue Erkenntnisse zu diesem Thema zu gewinnen. Aus diesem Grund wäre es wünschenswert, dass sich der Schwerpunkt der Forschung auf weniger erforschte Gebiete wie zum Beispiel die niederländische Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und insbesondere des 16. Jahrhunderts verschiebt. In diesem Sinne ist auch sehr zu hoffen, dass diese Reihe fortgesetzt und in den nächsten Jahren und Jahrzehnten durch weitere Bände zu Künstlern wie Geertgen tot Sint Jans oder Hugo van der Goes ergänzt wird.

ANNA SIMON
Wien



Nicolette Sluijter-Seijffert; Cornelis van Poelenburch 1594/5–1667. The paintings (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, Bd. 15); Amsterdam: John Benjamins Publishing Company 2016; 407 S.; 514 Abb.; ISBN 978-90-272-4967-8; € 199

Mit Nicolette Sluijter-Seijffert hat sich eine ausgewiesene Expertin noch einmal gründlich ihrem Forschungsgegenstand – dem niederländischen Maler Cornelis van Poelenburch – angenommen. Die langjährige Beschäftigung der Autorin mit Poelenburch ist durch mehrere Aufsätze, vor allem aber ihre Dissertation von 1984 ausgewiesen.¹ Der damals gewählten Gliederung folgt Sluijter-Seijffert auch in ihrer rezenten Arbeit, allerdings um ein Vielfaches an Inhalt und Umfang erweitert und in sehr ansprechendem Publikationsformat. Neben dem Anwachsen des Œuvres von Poelenburch hat auch das zugenommene Interesse der Kunstgeschichte am Thema Kunstmarkt einen neuen wichtigen Aspekt der Bewertung des niederländischen Künstlers angetrieben, der in der Monografie von Nicolette Sluijter-Seijffert aufgegriffen wird.

¹ Nicolette Sluijter-Seijffert, *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593–1667)*, Diss. Leiden, Rijksuniversiteit 1984.



Cornelis van Poelenburch, Landscape with ruins and figures, London, Buckingham Palace/ Windsor Castle für die Zeit nach 1625 (91)

Cornelis van Poelenburch war ein in seiner Zeit berühmter und viel gelobter Maler, wie die Autorin anhand diverser zeitgenössischer Quellen zeigen kann. Die positive Rezeption setzt sich bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fort, erlebt dann jedoch zunehmend negative Kritik. Nach wichtigen Anfängen der revidierten Sicht auf Poelenburch in den 1950er und 1960er Jahren wurde der Künstler vermehrt in den letzten 30 Jahren zum Forschungsgegenstand. Die klar strukturierte Monografie beginnt entsprechend mit Literatur und literarischer Rezeption von Cornelis van Poelenburch durch seine Zeitgenossen bis in die 1980er Jahre.

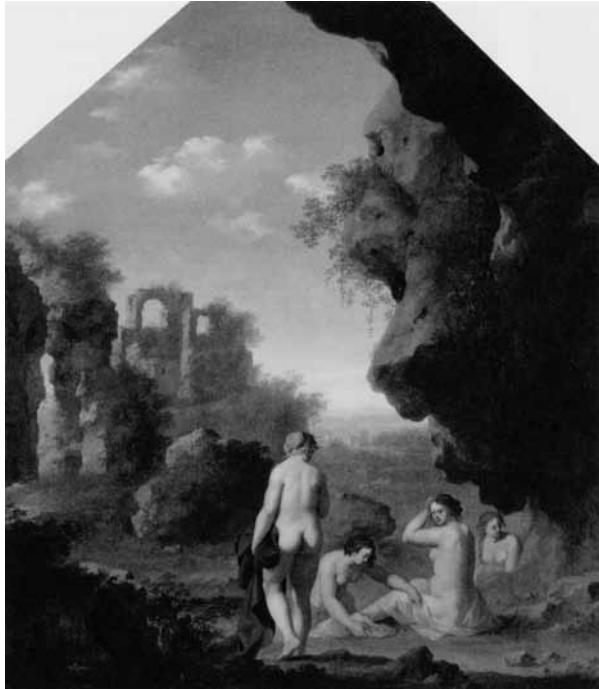
Die kunstliterarische Rezeption setzt bereits sehr früh mit Constantijn Huygens Autobiografie seiner Kindheit (*Mijn jeugd* 1629–1631) ein, in der Poelenburch als Landschaftsmaler charakterisiert wird. Anthony van Dyck nimmt ihn in die *Editio princeps* seiner *Icones principum* (ca. 1630–1641) auf. Die Bildunterschrift unter dem Porträt Poelenburchs vermittelt das Lob für seine kleinen Figuren. Diese beiden Pole sollten in der weiteren Beurteilung bestimmend bleiben, wobei die Zeitgenossen eher den Figuren- und Staffagenmaler hervorhoben als den Landschaftsmaler und Italianisanten der ersten Generation. Die enorme Produktivität und Wertschätzung seitens Auftraggeber und Sammler bezeugen unter anderem Cornelis de Bie (*Het Gulden Cabinet* 1661) und André Félibien (*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* 1666–1688 und *Noms des peintres les plus celebres et les plus connus, anciens et moderns* 1679). Nicolette Sluijter-Seijffert hebt zu Recht Joachim von Sandrart als wichtige, da besonders gut informierte, Quelle hervor (*Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey Künste* 1675/1679/1680). Sandrart



Cornelis van Poelenburch, *Landscape with Diana and Callisto*, St. Petersburg, Eremitage (131)

kannte Utrecht, den anfänglichen und vor allem späteren Wirkungsort Poelenburchs, ebenso seine Schülerschaft bei Abraham Bloemaert. Er überliefert auch die Wertschätzung Peter Paul Rubens, der selbst Landschaften von Poelenburch besaß. Für eine gewisse Zeit bestimmend sollte Sandrarts Charakterisierung der Figuren Poelenburchs „auf Raphaels Weise“ (7) sein. Einen weiteren langfristig bestimmenden Aspekt der Rezeption Poelenburchs bringt Arnold Houbraken ein, der die Händescheidung von Poelenburch und seinen Schülern problematisiert (*De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen 1718–1721*).

Die Kunstkritik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hebt besonders auf den Fleiß und die Produktivität Poelenburchs ab, wobei die klassizistische Kunsttheorie vor allem einen Mangel an *disegno* moniert. Im 19. Jahrhundert, so zeichnet Nicolette Sluijter-Seijffert nach, kommt es zu einer Verschiebung der Kritik. Sind es bei Charles Blanc nun vor allem die Landschaften, die enthusiastisch gelobt werden (*Histoire des peintres de toutes les écoles 1853–1875*), verschiebt Wilhelm von Bode in seinen *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei 1883* das Verhältnis von Poelenburch zu Raffael hin zu Adam Elsheimer, den er jedoch nicht erreicht – zu glatt, zu einformig, ja fast schablonenhaft (12) sei Poelenburchs Manier. Sowohl der Realismus des 19. Jahrhunderts als auch die Wertschätzung des Impressionismus wirken sich negativ auf das als romantisch empfundene Italianisante aus. Die Kritik an „einer porzellanartigen Glätte und Kühle“ (13) wie im *Allgemeinen Lexicon der bildenden Künstler* von



*Cornelis van Poelenburch,
Landscape with bathing nymphs
and ruins, New York,
Privatbesitz (148)*

Thieme/Becker und ähnlich bei Von Wurzbach in seinem *Niederländischen Künstler-Lexikon* formuliert, paart sich mit einer Nationalisierung der Geschichte der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und besonders seit den 1960er Jahren wurde die italianisante Malerei mit ihrem atmosphärischen Licht wieder mehr geschätzt und Cornelis von Poelenburch als wegbereitender Initiator betrachtet – die Arbeiten von Wolfgang Stechow, Kirsten Aschengreen und vor allem Albert Blankert führt Nicolette Sluijter-Seijffert prägnant an. Die schon früh propagierte Beziehung zu Adam Elsheimer wird nun von Eduard Plietzsch kritisch hinterfragt und Eckhard Schaar kommt das Verdienst zu, eine Differenzierung zwischen Poelenburch und seinem Schüler Bartholomeus Breenbergh vorgenommen zu haben. Für die 1980er Jahre arbeitet Nicolette Sluijter-Seijffert die Fortführung dieser und weiterer Ansätze heraus, die für die Bewertung Poelenburchs bestimmend wurden, darunter den Vergleich mit anderen Künstlern und die Bewertung seiner Landschaften und seiner Figuren – eine Tradition, in die sie sich auch zu Recht selbst einordnen kann.

Nach diesem breiten ebenso wie präzisen Literaturüberblick folgt im zweiten Kapitel der Monografie ein kurzer Abriss über die Biografie des Künstlers, von dem sich im Gegensatz zur reichen Quellenlage über seine Person keine persönlichen Dokumente erhalten haben. Der vermutlich römisch-katholische Cornelis van Poelenburch wurde wahrscheinlich in Utrecht geboren als unehelicher Sohn des Kanoni-

kers Simon van Poelenburch. Er wurde Schüler von Abraham Bloemaert, hatte aber wohl keine Beziehungen zur Akademie in Utrecht. Spätestens 1617 ist Poelenburch in Rom, wo er in engem Kontakt zur Gruppe der niederländischen und flämischen Exilanten, der sogenannten Schildersbent oder Bentveughels, stand. Durch Sandrart sind wir davon unterrichtet, dass Poelenburch auch 1620/21 in Florenz im Dienste Großherzog Cosimos III. stand und dort Kontakt mit Jacques Callot pflegte. Spätestens im Frühjahr 1627 ist er dann wieder zurück in Utrecht – in dem Jahr, in dem ihn Rubens in seiner Werkstatt besuchte. 1629 heiratet Poelenburch Jacomina, die Tochter Jacob van Steenres, Notar am Hof in Utrecht. Fünf Kinder sind quellenkundlich belegt. Erst 1630 wird Poelenburch Bürger von Utrecht – eine Voraussetzung für die Mitgliedschaft in der Sankt Lukas-Gilde, in der er mehrfach wichtige Ämter übernahm. Nicolette Sluijter-Seijffert betont, welche namhafte internationale Patrone Poelenburch hatte: Außer Gerard van Honthorst „no other Northern Netherlandish painter infiltrated the highest social circles so successfully“ (28). Zu diesem Zirkel zählten der Statthalter der Niederlande Frederik Hendrik und seine Gattin Amalia von Solms, Pfalzgraf und Kurfürst Friedrich V. (der sog. Winterkönig) und dessen Ehefrau Elizabeth Stuart sowie Charles I., von dem er 1637 nach England eingeladen wurde, wo er bis 1641 in königlichen Diensten blieb. Auch französische Aristokraten und italienische Kardinäle (darunter die Orsini, Francesco Maria Bourbon Del Monte, Felice Zacchia, Flavio Chigi) zählten zu Poelenburchs Auftraggebern. Neben seinen Schülern, von denen nur einige namentlich bekannt sind, hatte Poelenburch auch viele Mitarbeiter, die in seiner Manier arbeiteten. Nicolette Sluijter-Seijffert spricht deshalb überzeugend von einer „Schule“ Poelenburchs (28).

Wie durch die biografischen Informationen bereits ersichtlich, zählte Poelenburch zu den renommiertesten Künstlern seiner Zeit, Nicolette Sluijter-Seijffert kann ihn sogar als einen der bestbezahlten Maler zu Lebzeiten ausweisen – eine Zuschreibung, die sogar noch 25 Jahre nach seinem Tod gültig sein sollte. Die im dritten Kapitel von der Verfasserin vorgenommene Bestimmung von Poelenburchs Stellung innerhalb des italienischen, englischen und niederländischen Kunstmarktes vermittelt das Bild eines unglaublich produktiven Künstlers, der internationale Anerkennung genießt und Preise auf höchstem Niveau erzielt. Bei ihrer Analyse berücksichtigt Sluijter-Seijffert neben Inventaren und Katalogen auch Studien zum Kunstmarkt sowie sozialgeschichtliche Aspekte künstlerischen Lebens und Arbeitens, die ebenso wie neue Zugangswege (die Datenbank des Getty Provenance Index etwa)² die Sicht auf und Erkenntnisse über den Kunstmarkt verändert haben.

In Rom ist Poelenburch durch den Kontakt zu Paul Bril, mit dem er vermutlich auch zusammengearbeitet hat, in den Kreis potenter Kunstkäufer gekommen. Dies belegen Inventare etwa von Costanzo Patrizi oder der Caravaggio-Patrone Agostino Tassi und Kardinal Francesco Maria Bourbon del Monte. Die bereits erwähnten Patrone in Rom, Florenz und Utrecht sowie der niederländische Statthalter und Charles

2 <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>; dort ist auch die *Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories* der Frick Collection eingespeist.

I. werden nochmals mit Quellenbelegen auf ihren Besitzstand an Werken Poelenburchs abgehandelt, sogar Ludwig XIV. besaß laut Inventar Charles LeBrun drei Bilder des niederländischen Malers. Hinzukommen eine reiche kunstsinnige Bürgerschicht, die sich Preise im oberen Segment leisten kann. Die Produktivität und das breite Themenspektrum von Poelenburchs Werken treten bei dieser konzisen Auswertung Nicolette Sluijter-Seijfferts besonders hervor, ebenso, dass Poelenburch seine Arbeiten sowohl im Auftrag schuf als auch zum Verkauf.

Das Inventar von Baron Willem Vincent van Wyttenhorst ist in diesem Zusammenhang eine besonders wertvolle Quelle, weil herausragend in Ausführlichkeit und Vollständigkeit. Das Inventar gibt Einblick in die Praxis von Repliken und Kopien, Überarbeitungen und Übermalungen von Werken anderer Künstler. Entsprechend sorgfältig und detailliert nimmt die Autorin dessen Auswertung vor, die auch in einem Appendix mit Abschrift und englischer Übersetzung dokumentiert ist (Appendix III).

Im anschließenden vierten Kapitel widmet sich Nicolette Sluijter-Seijffert der Entwicklung der Landschaftsmalerei zwischen 1590 und 1620, d. h. vor Poelenburchs eigener aktiver Zeit beziehungsweise im Zeitraum seiner Ausbildung in Utrecht. Der zunehmende Realismus der niederländischen Kunst, vor allem zuerst in der Grafik von Hendrick Goltzius oder Esaias van de Velde und später in Werken der Haarlemer Maler, ist für Poelenburch allerdings kaum entscheidend. Aus den Niederlanden waren einige flämische Maler konfessionsbedingt um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach Holland oder Deutschland gezogen, wo sie die sogenannte Frankenthaler Schule um Gillis van Coninxloo bildeten. Doch schufen sie vor allem Waldlandschaften, die ebenso wie Landschaftshintergründe etwa in den Historienbildern Joachim Wtewaels wenig Gemeinsamkeiten mit den italianisanten Ruinenlandschaften Poelenburchs haben. Weit einflussreicher waren für ihn die Entwicklungen in Rom und Florenz, wie Sluijter-Seijffert betont. Da eine differenzierte Forschung zu diesem Themenbereich bisher noch kaum vorliegt, ist es ein besonderes Verdienst der Autorin, hier anzusetzen. Besonders drei Persönlichkeiten treten für Poelenburchs Landschaftsmalerei hervor, die jeweils radikale Neuerungen hervorbrachten: Paul Brill stimulierte in Italien das Interesse für Landschaftsmalerei und führte mit Ruinenlandschaften mit Hirten und Herden neue Typen ein. Seine Landschaften zeichnen sich durch einen erhöhten Betrachterstandort, dramatische Szenen, Farbkontraste und eine detaillierte Naturwiedergabe aus. Annibale Carracci vermittelt demgegenüber zunächst den venezianischen Einfluss, die späteren klassischen Landschaften sind zwar rar, wohl aber für Poelenburch einflussreich. Von Adam Elsheimer, den bereits die zeitgenössische Kunstliteratur mit Poelenburch in Verbindung bringt, kann der Niederländer den besonderen Umgang mit Licht und Beleuchtung, die kleinformatigen Figuren und das Arbeiten auf dem auch für Poelenburch typischen Malgrund Kupfer lernen. Besonders im Falle von Carlo Saraceni, Agostino Tassi und Filippo Napoletano legt Sluijter-Seijffert eine sehr differenzierte Analyse bezüglich ihrer Rezeption durch Poelenburch vor. Schließlich werden auch die in Amsterdam ansässigen Italienrückkehrer Pieter Lastman und Jan Pynas von ihr berücksichtigt. Einzig

ein ausführlicherer Blick auf Claude Lorrain wäre womöglich noch von Interesse gewesen, stehen seine pastoralen Ruinenlandschaften doch ebenfalls unter dem Einfluss Paul Brils, Domenichinos oder Annibale Carraccis. Auch er hatte Kontakt zu den niederländischen und flämischen Landschaftsmalern („so he and Poelenburch may have met“, 51) und war gegen 1637 ein ähnlich führender und teurer Maler (ein Preisvergleich wird erwähnt, 249) mit illustren Patronen.

Den umfangreichsten und einer Monografie angemessenen Hauptteil nimmt mit dem fünften Kapitel der Werkkatalog von Poelenburchs Gemälde ein. Sowohl die nur selten signierten Werke als auch die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern sowohl in Poelenburchs italienischer Zeit als auch vor allem nach seiner Rückkehr nach Utrecht erschweren die Zuschreibung. Dennoch kann Sluijter-Seijffert die knapp 60 Werke der italienischen Periode von 1620 bis 1625 chronologisch bearbeiten. Einen Großteil machen dabei Landschaftsdarstellungen mit Ruinenarchitektur und Darstellungen des Forum Romanum aus, die von der Autorin beschrieben werden, wobei auch eine stilistische Einordnung sowie Einflüsse und Verhältnis zu anderen Künstlern berücksichtigt werden. Poelenburchs Kompositionen dieser Gruppe zeichnen sich durch einen flachen Vordergrund aus, Ruinen schließen die Szenerie zu einer Seite hin ab, der Hintergrund ist meist hügelig mit weiterer Ruinenarchitektur.

Poelenburchs figurenreiche Szenen haben vor allem religiöse Themen als Grundlage, aber auch literarische Vorlagen wie Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* von 1621/22. Die mythologischen Szenen schließlich fallen im Einsatz der Farben, der Repoussoir-Figuren und dem Größenverhältnis von Figur zu Landschaft besonders unterschiedlich aus.

Eine stilistische Entwicklung lässt sich stringent auch für die folgenden Werke (1625–1667) nicht ausmachen, was ihre Datierung in den meisten Fällen erschwert oder sogar unmöglich macht. Sluijter-Seijffert bezieht alle verwendbaren historischen Fakten mit ein (Kaufbelege, Inventare, Nachstiche, dendrochronologische Untersuchungen), doch selbst hier erschweren beispielsweise ungenaue Betitelungen in den Quellen die Identifizierung. Die Autorin wählt deshalb folgerichtig den thematischen Zugang für den späteren Teil des Œuvres. Dabei unterscheidet sie formal Landschaften mit religiösen, mythologischen, literarischen oder historischen Szenen, nicht narrative Szenen in Landschaften, Porträts und andere Sujets. Als eigene Gruppe sind die Götterversammlungen auf Wolken herausragend. Die vielen Darstellungen von Badenden entstammen häufig Szenen aus Ovids Metamorphosen, wobei Poelenburch für seine Kompositionen nicht auf bekannte Illustrationen zurückgriff, wie Sluijter-Seijffert betont. Die für seine arkadischen Landschaften passende Bevölkerung der Nymphen und Satyrn machen es zudem zu einer besonderen Herausforderung zu unterscheiden, ob sie narrativ eingebunden sind oder nicht. Der Gattung gemäß deutlich unterschiedlicher gestaltet Poelenburch seine Porträts, darunter einige *portraits historiés*, Männerporträts mit auffallenden Handgesten, aber auch introvertierte Frauenporträts.

Sluijter-Seijffert ergänzt Poelenburchs Werkkatalog mit Arbeiten, die der Maler in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern schuf. In den Landschaften Alexander Keirincx' ebenso wie in den Architekturbildern Bartholomeus van Bassens war Poelenburch für die Figuren verantwortlich. Darüber hinaus sind in der Aufstellung Sluijter-Seijfferts neben Herman Saftleven und Roelant Savery auch weniger bekannte Künstler wie Nicolaes de Giselaar oder Charles de Hooch zu finden.

Auch die Schüler und Nachfolger bindet Sluijter-Seijffert in ihre Analysen mit ein. Während sich Gerard Hoet am meisten von seinem Vorbild emanzipierte, blieben vor allem Daniel Vertangen, Dirck van der Lisse und Jan van Haensbergen sehr nah an ihrem Meister, was in Inventaren ebenso wie in der Kunstgeschichtsschreibung häufig zu Verwechslungen oder der Bezeichnung „in der Manier von P.“ (171/172) führte. Zurecht spricht Sluijter-Seijffert aus diesem Befund von einer Poelenburch-Schule. Die Schüler sind allerdings insofern als Epigonen zu bezeichnen als sie als Italianisanten abhängig von der Manier ihres Lehrers blieben, da sie im Gegensatz zu diesem nicht selbst in Italien waren, um dort eigene Erfahrungen aufzunehmen. Schließlich runden Kopien, Varianten und Zeichnungen den umfangreichen und sehr konzise bearbeiteten Werkkatalog Poelenburchs ab. Die vielen durchweg qualitätvollen Abbildungen machen Sluijter-Seijfferts Argumente dabei gut nachvollziehbar.

Der zusätzliche ausgezeichnete bebilderte Katalog am Ende führt die Ergebnisse (wenn auch in der Reihenfolge abweichend von der Behandlung im Text) knapp und mit Auflistung der Literatur zu dem jeweiligen Werk übersichtlich noch einmal zusammen.

Mit insgesamt fünf Appendices rückt Sluijter-Seijffert schließlich noch wichtige Quellendokumente zu Cornelis van Poelenburch in den Fokus: Eine Liste der handschriftlichen wie gedruckten Erwähnungen des Künstlers bis 1745 sowie die Inventare seiner Werke in den Sammlungen der Statthalter und des Baron Willem Vincent van Wyttenhorst sind vorbildlich transkribiert und durchweg in englischer Übersetzung besonders gut zugänglich. Diese Überlieferung wird noch erweitert durch das Zusammentragen von Werken von und nach Poelenburch in Inventaren, Sammlungs- und Auktionskatalogen bis 1750. Der letzte Appendix schließlich listet die Werke von Künstlern auf, die in Zusammenarbeit mit Poelenburch entstanden sind.

Nicolette Sluijter-Seijfferts Monografie zu Cornelis van Poelenburch kann nach dem Gesagten nicht anders als lobenswert beurteilt werden. Sie ist bemerkenswert quellenreich und beeindruckend umfassend, dabei anschaulich und gut lesbar. Besonders das reiche und vorbildlich aufgearbeitete Quellenmaterial dürfte weitere Beschäftigungen mit Fragen des Sammelns, der Kunstkabinette und des Geschmacks anregen, doch auch andere Forschungen auf dem Gebiet der niederländischen Malerei und der Italianisanten des 17. Jahrhunderts können von Sluijter-Seijfferts Werk nur profitieren.

CHRISTINA KUHLI
Universität Hamburg