

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

20. Jahrgang

März 1967

Heft 3

## DIE ELSHEIMER-AUSSTELLUNG IN FRANKFURT AM MAIN (I)

*(Mit 8 Abbildungen)*

Einmal mußte eine Elsheimer-Ausstellung kommen. Der Frankfurter Meister hat als einziger unter den deutschen Malern unseres unglücklichen 17. Jahrhunderts, von denen die besseren in der italienischen oder holländischen Malerei aufgingen, europäische Bedeutung erlangt. Sein Ruhm ist international. Seit langem beschäftigt sich die Forschung mit seinem Werk, nach Bode vor allem Weizsäcker und in mehreren Aufsätzen Ernst Holzinger, dem diese Ausstellung verdankt wird. Da dieses Werk des 32-jährig Verstorbenen nicht groß, das Format seiner Kupfertafelchen meist winzig ist, so daß sie leicht und eigentlich gefahrlos überführt werden konnten, ließ sich für dieses eine, vielleicht einzige Mal eine etwa vollzählige Vertretung seiner Bilder erwarten, damit eine gemeinsame künstlerische Wirkung und eine gegenseitige wissenschaftliche Erhellung, die höchsten Ertrag versprach. Doch das persönliche Unglück Elsheimers, das so viele seiner Arbeiten verloren gehen (oder gar nicht entstehen) ließ, scheint noch zu wirken. Von den etwa 42 eigenhändigen Werken, die sich erhalten haben, konnte mehr als ein Drittel nicht beschafft werden. Die Absagen kamen aus England. Dort wird Elsheimer seit langer Zeit besonders geschätzt und gesammelt. Es fehlten die vier wichtigen Bilder der National Gallery und ebenso die acht bezaubernden Tafelchen des Lord Leconfield aus Petworth. Durch Ausleihverbote gebunden waren Dulwich und Cambridge. Solche alten Bestimmungen verhindern oder beeinträchtigen Kunstausstellungen dieser Art, die schließlich doch die Wirkung aller Kunstwerke sinnvoll steigern und bereichern können. Auch dem Städelschen Kunstinstitut ist in seiner Gründungsurkunde von 1815 das Ausleihen seiner Gemälde, also auch das Anbieten von Gegenleihgaben untersagt.

Trotz dieser Behinderung und dieser unerwarteten Lücken ist es gelungen, eine hervorragende Ausstellung zu schaffen. Etwa 50 Museen, darunter 3 in Mitteldeutschland, 6 englische und 4 französische, außerdem 25 private Besitzer, davon 13 englische, haben zur Ausstellung beigetragen. Der wissenschaftliche Ertrag wird auf lange Zeit

die Grundlage für die weitere Forschung abgeben über Elsheimers eigenes Werk hinaus. Aber auch künstlerisch war die Ausstellung für jeden von beglückender Wirkung, – wenn auch vielleicht die Anordnung im Städel und ebenso in dem gut gearbeiteten, sorgfältig referierenden Katalog (von Jutta Held) es dem unkundigen Betrachter nicht leicht machte, einen Zugang zu gewinnen.

Die Frankfurter Anfänge haben keine weitere Aufklärung erfahren. Der Lehrer, der immerhin originelle Uffenbach, war nur durch eine Handzeichnung vertreten, die die altdeutsche Überlieferung verhärtend aufrecht zu erhalten versucht, nicht durch seine Radierungen oder Gemälde, die vielleicht doch nicht so unwichtig für den jungen Elsheimer gewesen sind. Auch fehlte das kleine Berliner Triptychon der „Aufnahme Marias in den Himmel“, in dem Bode ein Frühwerk Elsheimers gesehen hat (Weizsäcker: Hendr. van der Borcht) und das tatsächlich gleichzeitig Züge von Elsheimer und Uffenbach aufweist. Es wäre interessant gewesen, Elsheimers Gemälde „Der Zinsgroschen“ damit zu vergleichen, das früh, vielleicht noch in Frankfurt entstanden ist. Das Bild wurde während des Krieges vom Städel aus Frankreich käuflich erworben, mußte aber 1945 abgeliefert werden und ist seitdem verschollen.

So beginnt die Ausstellung mit den beiden Fassungen der *Johannispredigt* (Kat.-Nr. 13, Hamburg; 14, München), die den jungen Elsheimer als Schüler der flämischen Glaubensflüchtlinge zeigen, deren Kunst die überlieferte einheimische Malerei (von immerhin 67 selbständigen Meistern) überlagerte. Wie im nahen Frankenthal Schoubroeck und der bedeutende Coninxloo, so haben die niederländischen Maler van Wingen, van Valkenborch, de Bry, Sadler, Steenwijck, später Binoit und Soreau, um nur die bekanntesten Namen anzuführen, damals Frankfurt zu einem Mittelpunkt der neuen Kunst gemacht. Elsheimer scheint außer vielleicht von Hendrick van Steenwijck d. Ä. von den Valkenborch und den Frankenthalern gelernt zu haben. Von ihnen übernahm er den Typus der phantastischen Waldlandschaft, wie er sich von Flandern aus in ganz Europa verbreitete: auf kleine Kupfertafeln gemalt mit winzigen figürlichen Szenen biblischen oder historischen Inhalts. Schon in der 2. Fassung (14) der *Johannispredigt* wird der Schauplatz jedoch heller und übersichtlicher, die Handlung auf eine Hauptgruppe beschränkt, in die Mitte gerückt und alles in einheitliches Licht getaucht. Manches erinnert noch an den „Zinsgroschen“, auch an das „Berliner Triptychon“. Doch beruht die beginnende Vereinheitlichung, Klärung und Weitung vielleicht schon auf venezianischen Anregungen.

Auch in Venedig traf Elsheimer auf die flämische Kleinmalerei. Er nahm sie von dem Münchner Rottenhammer auf, der die Landschaftskunst Jan Brueghels mit der venezianischen Figurenmalerei vereinigt hatte. Das *Opfer in Lystra* (23, Städel-Besitz) schließt an eine Rottenhammer-Komposition an, die in einer Fassung von Balens (I. Jost) erhalten ist (*Abb. 1 b*). Was dem 20jährigen Frankfurter fehlt an gefälliger Gliederung und gewandter Zeichnung wird durch Werte ersetzt, die schon das Komende erkennen lassen: die neue Schlichtheit der Anordnung, Eindringlichkeit der Beobachtung, Vertiefung des menschlichen Ausdrucks, Einheitlichkeit der Lichtstimmung und Farbstufung. Ähnlich muß das verschollene Original der *Jagd nach dem*

*Glück* ausgesehen haben, die nur in einer flämischen Kopie erhalten ist (52, Basel). Offenbar handelt es sich hier um eine erste frühe Fassung des „Contento“, das Elsheimer in seinem berühmten späten Werk nochmals aufgegriffen hat. – Ebenfalls nur in flämischen Kopien erhalten ist die ikonographisch ungewöhnliche Darstellung des *Opfers für den Bau der Stiftshütte* (45, Nürnberg und 46, Pommersfelden), eine von ihnen so hervorragend durchgeführt, daß sie als eigenhändige Arbeit des Jan Brueghel gelten kann (Abb. 1a), wann und wo er auch Elsheimers Werk gesehen haben mag. Dessen Anordnung ist wiederum freier, das Landschaftliche zurückgedrängt, die Schilderung der Gruppen, der Menschen, ihrer Anlitze und Gebärden eingehender. Alles dies erscheint weitergetrieben, dazu sind die verschiedenen Schauplätze großzügiger unterschieden in dem *Bau der Stiftshütte* (Abb. Weizsäcker II, 1), einem Bild der römischen Sammlung Barberini, das leider nicht auf der Ausstellung war.

In Venedig hat Elsheimer auch den Frankenthaler Bildtypus der Historie mit unendlich vielen kleinen Figuren in phantastischer Landschaft fortgesetzt. Er bereichert jedoch die Komposition der *Sintflut* (1, Städel-Besitz) durch seitlich eingefügte Vordergrundskizzen in der Art von Rottenhammers Tintoretto-Umdeutung. Schoubroecks Nachtstücke dieser Art sind in Elsheimers *Brand von Troja* (29, München) fortgeführt und zu bedeutender Wirkung gesteigert. Jede der vielen Figürchen und Grüppchen steht in einem kleinen Lichtraum. Der Brand ist in seinen vielen Herden und Stellen treffend beobachtet, in weitgespannter Ferne hinter der nach vorn schreitenden Gruppe großer Figuren ausgebreitet. Dies führt vielleicht schon nach Rom. – In späterer Zeit offenbar hat Elsheimer nochmals diesen Bildtypus aufgenommen: in dem sicher komponierten *Schiffbruch Pauli* der Londoner National Gallery, der hier fehlte (Abb. Weizsäcker I, 37). Die beiden Gruppen – die sich Trocknenden und die Schlangenszene – sind im Vordergrund klar gesammelt, im Hintergrund sind Bril'sche Landschaftselemente einer einheitlichen Gewitterstimmung eingeordnet, wie es Bril nie vermocht hätte.

Rottenhammer hat Elsheimer in seiner Beschränkung auf die kleinformatige Kupfertafel bestärkt, da auch er schon die Großmalerei der Italiener für intimere Betrachtung auf das Tafelbild übertragen hatte. An den Bildtypus des Lehrers schließt unmittelbar die *Ruhe auf der Flucht* (11, Berlin) an. Allein gegenüber der gewandten und flüssigen Komposition, der einheitlich glatten Durchführung Rottenhammers (94, Schwerin) erscheint das Berliner Bild überlastet und überfüllt mit greifbar bewegten Körpern, die die kleine Tafel mit tiefenhaft wirkenden Spannungen und auf den Beschauer zukommenden Impulsen erfüllen. Das Manieristische wird in der Richtung auf das Frühbarocke verarbeitet. Merkwürdig erscheint, daß das aus dem Norden stammende Thema hier unverkennbar altdeutsche Züge behält. Den vielschichtigen Traditionselementen ist ein durchaus eigener Charakter voll feiner Einzelzüge verliehen. – Entsprechend, doch schon überlegen geordnet, wenn auch wiederum von den reizendsten Einzelbildchen erfüllt, bringt die Londoner, daher fehlende *Taufe Christi* (Abb. Weizsäcker I, 20) eine reichere Sicht. Diese Bilder sind von einer Dichte und Fülle, ja Überfülltheit der sachlichen und menschlichen Beobachtung, daß sie das kleine Format vergessen lassen.

Es war eine Entscheidung für das Leben, daß Elsheimer sich entschloß, nach Rom zu gehen, um auch dort seine Kleinmalerei fortzusetzen – mit 22 Jahren. Hier, im Mittelpunkt der abendländischen Kunst, innerhalb des ungeheueren Betriebs der römischen Großmalerei hat er in den 10 Jahren, die ihm blieben, gleichwohl seinen eigenen Weg verfolgt. Umdrängt von den mächtigen Richtungen der gegenreformatorischen Kunst, von ihren Spannungen und Kämpfen, hat er wie jeder große Künstler – wie auch Rubens oder Poussin – ihre Anregungen aufgenommen: von der Seite des herrschenden Spätmanierismus Zuccaris und Arpinos, von der des eindringenden „Akademismus“ der Carracci, die die große Renaissanceüberlieferung in neuartiger Synthese beschworen, und von dem dunklen Revolutionär Caravaggio, der mit seinen radikalen Neuerungen um die Geltung in der kirchlichen Malerei kämpfte. Alle diese Maler oder ihre Gefolgsleute hat Elsheimer studiert, doch hat er alles Übernommene in seine leise, feine und dichte Form umgesetzt.

Jetzt tritt neben die landschaftliche und vielfigurige Malerei auch das reine Figurenbild mit einigen wenigen Gestalten, wie sie die modernen Altarblätter der römischen Kirchen zeigten: die *Frauen am Grab* (18, Bonn), in deren Nähe der *hl. Franziskus* entstanden sein mag, den Mathams Stich überliefert (288), die sog. *Pietà* (16, Privatbesitz) und das *Ecce homo* (15, Privatbesitz). Die „Frauen am Grab“ verbinden Manieristisches, die pathetischen Gebärden und die unbestimmte Verbindung unter den schräg aufwachsenden Figuren, mit Caravaggiozügen, etwa dem gläsernen Salbgefäß. Antlitze und Gewänder, Hängepflanzen und Ausblick sind fest und fein gemalt. (Von hier kommt offenbar Lastman, dem ich das Werk früher fälschlich zugeschrieben habe, vgl. 77.) Der schräge Sargdeckel trägt den Text des Evangeliums. Ähnlich ungewöhnlich im Ikonographischen ist die „Pietà“. Daß Maria Christus die Wunden wäscht, kommt wohl sonst nur ein einziges Mal vor: in der Entwurfzeichnung Elsheimers in Weimar, die Möhle nachgewiesen hat. Waddingham (Burlington Mag. 109, 1967, 44) sieht in diesem Bild Elsheimer von Carracci-Anregungen berührt. Die Puttenköpfe, die wohl etwas von ihrer Oberfläche verloren haben, findet er in der „Stephanusmarter“ (21, s. u.) wieder, sie kommen auch auf der „Taufe Christi“ (London) vor, sind wohl noch eine Erinnerung an Uffenbachs „Himmelfahrt“. Reifer und später erscheint dann das „Ecce homo“. Hier liegt, wenn auch der Junge noch an den Cavaliere d'Arpino erinnert, unmittelbar Caravaggio zu Grunde, etwa das Genueser Bild (Friedlaender Nr. 47, wohl vor 1602 entstanden). Waddinghams Zweifel kann ich nicht zustimmen. Gegenüber dem großen Vorbild ist die Darstellung ins Menschliche und Räumliche vertieft: der Blick des Pilatus, das Helldunkel auf dem geißelten Akt, der im Dunkel kaum erkennbare Hohepriester auf fernem Balkon mit Fackel, das sind erste Ansätze, die 25 Jahre später zu Rembrandt führen.

Ebenfalls, doch in anderem Sinn vom Manierismus bestimmt erscheint die *Steinigung des Stephanus* (21, Edinburgh), die erst kürzlich von I. van Gelder-Jost aufgefunden und richtig um 1602 datiert worden ist. Waddington sieht hier die gleiche Aktbehandlung wie in der „Pietà“, auch die Hände sind vergleichbar (dagegen ist der Christusakt des „Ecce homo“ entwickelter). Das Stephanusbild setzt die vielfigurige biblische

Historie fort. Manieristisch ist noch die Überfülle der mehr als 70 Figürchen auf 30,8 x 28,5 cm Bildfläche. Ihre aus der Tiefe nach vorn weisenden Blicke und die gestenhaften Gebärden treffen sich nicht in einer räumlichen Entsprechung. Die makellose Erhaltung, die emailartige, miniaturenhafte Glätte der Oberfläche lassen die Treffsicherheit der Zeichnung, die Abwandlung der Farben, den Reichtum der Anschauung und die Vielfalt der Motive hervortreten. Man könnte 30 Bilder daraus machen. Rubens, der damals an seinen Riesengemälden in Sta. Maria in Vallicella arbeitete, hat unter den winzigen Gestalten eine Gruppe aus dem Mittelgrund sorgfältig herauskopiert, so genau, daß seine Zeichnung wiederum gestochen worden ist (250, 291). An einem solchen Vorgang wird der rätselhafte Welterfolg des bescheidenen Kleinmeisters deutlich. – Schon in der Londoner *Enkleidung des hl. Laurentius* (Abb. Weizsäcker I, 25) hätte sich, wenn sie gekommen wäre, bei aller Fülle überraschender Einzelmotive eine ruhigere Ordnung feststellen lassen, eine räumlich mehr vertiefte Gruppierung, ein neuartig einfaches Beieinanderstehen senkrechter Gestalten und Formen, alles Züge, die über die verschlungene Vielfalt des Stephanusmartyriums hinausführen.

Noch eingreifender gegliedert ist ein Hauptwerk Elsheimers, das 1951 vom Städel erworben werden konnte, die *Verehrung des Kreuzes* (27). Eine Allerheiligenversammlung in den Wolken rings um das hohe Kreuz, dazu die Engelschöre, ein Engelskonzert und in der fernen Höhe die Marienkrönung – der Katalog nennt Dürers „Allerheiligen“, Tintoretts „Marienkrönung“ und das triviale Bild Rottenhammers (96, Lord Spencer, Althorp) als Voraussetzungen. Im Vordergrund sind die Heiligen, genau und modellhaft erfaßte Akt- und Gewandfiguren, im Mittelgrund, durch Schattenzonen gegliedert, die Gruppen drastisch charakterisierter Paare, darauf weitet sich der Raum in Licht und Ferne aufwärts bis in den offenen Himmel. Die bedeutende Komposition ist wieder auf eine Kupferplatte zusammengedrängt, sie war umgeben von kleineren Tafeln, die Szenen der Kreuzeslegende darstellten. Erhalten ist davon nur eine *Kreuztragung des Heraclius* (28, Städel-Besitz), frei dem Betrachter entgegend komponiert, und eine Zeichnung nach der „Ausgrabung des Kreuzes“ (189). Innerhalb eines solchen kleinzügig kunstgewerblichen Ganzen die großgestalteten frühbarocken Kompositionen! Rubens hat sich in freier Umgestaltung noch in seiner bedeutenden Rotterdamer „Allerheiligen“-Skizze an das Hauptbild erinnert.

Wie aus der Gestaltenfülle dieses Werkes herausgenommen sehen die Heiligen aus, die auf den köstlichen Täfelchen in Petworth einzeln wiedergegeben sind. Da sie leider in der Ausstellung fehlen, kann man sie nur nach den Abbildungen bei Weizsäcker (I, 42 – 45) oder nach der zugehörigen Einzeltafel des *hl. Laurentius* aus Montpellier (24) beurteilen. Trotz des winzigen Formates (9 x 7 cm) gehören sie zu den wichtigsten und reizendsten Werken Elsheimers. Sie gehen über das Kreuzverehrungsbild hinaus, denn die Haltungen sind nochmals einfacher, Formen und Umrisse nochmals geschlossener, dafür sind die anmutigen Gestalten noch mehr von einer licht-erfüllten Atmosphäre umfungen, die auch die reizvollen, breit und frei angedeuteten Landschaften hinter ihnen erfüllt und alles eint.

Auch diese Bildchen waren offenbar eingefügt in einen kunstgewerblichen Zusammenhang, wahrscheinlich in ein Prunkmöbel. Dasselbe gilt wohl von den merkwürdigen Darstellungen des Reiches der Venus, der Juno und der Minerva, kleiner Tafeln in Breitformat, von denen zwei in Cambridge hängen (daher nicht auf der Ausstellung), während das dritte verschollen und nur in einem Stich von Hollar erhalten ist. Von dem *Reich der Venus* war eine alte Kopie aus der Wiener Akademie ausgestellt (41). In diesen einzigartigen Bildern kommt die Vielseitigkeit des Meisters zur Geltung. Venus gehört in die Reihe der „Landschaftshistorien“. Juno thront vor einer römischen Architektur in der Art der Maxentiusbasilika, in deren Halblicht kleine Menschenfiguren einem Hauptraum zuzustreben scheinen. Die Wiedergabe des Baus ist verwandt der genau gezeichneten antikischen Großarchitektur mit dem Teich Bethesda, ebenfalls mit kleinen Figürchen und Gruppen, einer Komposition, die sich nur in Hollars Stich (282) erhalten hat. Das „Reich der Minerva“ endlich zeigt einen dunklen, von einzelnen Lichtern erhellt Innenraum, in dem die wissenschaftliche und künstlerische Tätigkeit des Menschen gezeigt wird. Die Erinnerung an derartige künstlich beleuchtete Innenraum-Bilder Steenwijcks in Frankfurt mag rein motivisch angeregt haben. Sie bleibt weit zurück. Bibliothek und Maleratelier sind geeint in der Stimmung des Raumes mit der schlafenden Göttin und von unvergleichlicher intimer Wirkung.

Reich und reif, wiederum inhaltlich einzigartig ist das *Contento*, das irdische Vergnügen, dessen Thema überhaupt erst jetzt von Kusnetzow entdeckt werden konnte: Jupiter läßt das „Vergnügen“ während eines Festes durch Merkur rauben. Elsheimer muß dasselbe schon in seiner Frühzeit einmal gemalt haben (50, s. o.). Das Bild aus Downton Castle (42) zeigt schon die späte Meisterschaft Elsheimers, Nähe und Ferne zu unterscheiden, Volksmassen in lebhaftester Bewegung und Erregung zu schildern und darin dennoch den einzelnen Menschen individuell zu erfassen in Ausdruck, Bewegung und Anzug. Die stoffliche Durchführung ist von größter Feinheit und Kraft, wenn auch einzelne Partien die ursprüngliche Oberfläche verloren zu haben scheinen. Der Reichtum des Ganzen hat dem Werk großen Ruhm verschafft. Immer wieder ist es kopiert worden, von König, von Knüpfer (s. auch 188), auch abgewandelt von Knüpfer (68, Schwerin); sogar Rubens hat eine schöne Gruppe daraus kopiert.

Neben diesen ungewöhnlichen Themen und Bildtypen, die die Vielseitigkeit Elsheimers innerhalb der selbstgezogenen Grenzen zeigen, hat er während der kurzen Zeit seines römischen Schaffens vor allem zwei Hauptaufgaben verfolgt: die Figurengruppe bei künstlicher Beleuchtung und in der Landschaft. Diese Werke vor allem haben seinen Ruhm verbreitet. Sie sind in der Ausstellung – größtenteils mitsamt den Kopien danach – hervorragend zu studieren.

Schon in dem *Reich der Minerva* (285) war der von wenigen Kerzen erleuchtete Innenraum als Stätte musischer Geistigkeit dargestellt worden. Herber und offenbar früher ist das berühmte *Judith-Bild* (3, Wellington Museum, London). Rubens, der das Bild besaß, hat davon gelernt, und bis zu Rembrandts Frankfurter Simson reicht seine Wirkung. Hier ist das krasse Bild Caravaggios, vielleicht mit Kenntnis seiner

Abwandlung durch Valentin (Paragone 19, 1951, Abb. 6) umgesetzt in eine Elsheimer'sche Historie: die bloß aus Figuren bestehende Komposition ist in einen Raum versetzt. Das Zimmer nimmt teil, es spricht mit in der grausam-drastischen Erzählung. Sie wird rein sachlich vorgetragen. Die Dienerin lugt von hinten durch den Vorhang. Kerzen beleuchten den Tisch mit der Mahlzeit und den zuckenden Holofernes auf dem Bett. Judith holt aus zum zweiten Schlag (während Caravaggio, Valentin, Rubens das Durchschneiden der Kehle geben). Eins ist neben das andere gesetzt ohne Überschneidungen oder Verschlingungen, jedoch geeint durch die Lichtstimmung des Ganzen (wie dies noch reicher und weicher in den gleichfalls nebeneinander angeordneten Figuren im „Reich der Minerva“ der Fall ist). Das Bild ist frei von den manieristischen Anklängen der ersten römischen Jahre, es dürfte etwa zur Zeit des „Ecce homo“ um die Mitte des Jahrzehnts entstanden sein.

Vergleichbar der Judith, doch bereichert erscheint der Aufbau der *Verspottung der Ceres* (32, Madrid). Da auch dieses Bild aus Rubens Besitz stammt und von dort in den des Prado übergegangen ist, darf wohl an der Eigenhändigkeit nicht gezweifelt werden. Doch scheint manche Partie fremdartig, manches Motiv mißverstanden, so der Mondschein, der helle Streifen an der Tür und das Fehlen der Eidechsenfüße des Knaben. Wenn sie auch in Goudts Stich ebenfalls fehlen, so wäre diese ikonographische Ungenauigkeit bei ihm nichts Ungewöhnliches. Elsheimer selbst hätte in einer eigenhändigen Wiederholung dieses wichtige Motiv gewiß nicht fortgelassen. Doch ist auch so der Reichtum der stofflichen Wiedergabe im Schein der vier Lichtquellen außerordentlich. Die Kühnheit und die Vielfalt der malerischen Einfälle rechtfertigen die Berühmtheit des Bildes.

Einfacher und schlagender, in der räumlichen Gruppierung offenbar über das „Reich der Minerva“ hinausgehend, erscheint die kleine Szene der *Enthauptung des Johannes*, die nur in einer Entwurfzeichnung (145, Chatsworth) und dem Stich Goudts (Abb. Weizsäcker I, 95) überliefert ist.

Den Höhepunkt dieser Linie und einen Höhepunkt in Elsheimers Schaffen überhaupt bildet das berühmte Bild *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis* (38, Dresden), von Weizsäcker mit Recht in die Spätzeit gesetzt. Die kastenförmige Bildbühne, das Nebeneinander aller Figuren und Sachen ohne Überschneidungen ist hier kaum mehr wirksam, so völlig greifen Handlung und Raum ineinander in der Einheit der menschlichen Stimmung der Dichtung wie in der häuslich abendlichen Stimmung des Schauplatzes. Schlichte Beobachtung und tiefes Empfinden, klare Ordnung und male- risch großzügige Durchführung – hier ist ein letztes Wort gesprochen. Die Wirkung auf den frühen, auch auf den späten Rembrandt ist bekannt.

Nicht weniger bekannt und folgenreich waren Elsheimers Landschaften als Schau- platz biblisch-historischer Vorgänge. Es bleibt der Weg zu verfolgen, den er darin seit der Frühzeit und den anschließenden „Landschaften mit den vielen kleinen Figuren“ weiterhin genommen hat. Die Ausstellung bietet gerade dazu die schönste Möglichkeit.

Da Jahreszahlen nicht überliefert sind, bleibt jede Datierung oder Reihung bloße Vermutung. Gleichwohl scheint die Diskussion darüber, wie sie seit Weizsäcker geführt wird, von Nutzen.

Eine Gruppe kleiner Figuren im Vordergrund der Landschaft spricht wohl eher für frühe, noch an das Vorausgehende anschließende Entstehung. Allein, man zögert, die *Geschichte der Myrrha* (30, Städel-Besitz) an den Anfang der römischen Zeit zu setzen. Das Werk ist von einer Meisterschaft der Durchführung und erhebt sich derartig souverän über die römischen Eindrücke und Lehren, daß man es doch schon gegen die Mitte des römischen Jahrzehnts rücken möchte. Die stark sprechende Komposition durch große in Laub und Ästen deutlich gegliederte Bäume mit Mittelmotiv und beiderseitiger Lichtung, das ist römisch. Brill-Elemente sind offensichtlich, die großzügige Silhouettenwirkung und räumliche Weitung stammen von Annibale Carracci und den Seinen. Indem jedoch Elsheimer sich deren Helligkeit und Ausgewogenheit zu eigen machte, gab er gleichzeitig durch die Durchführung des Einzelnen dem Ganzen einen völlig veränderten Sinn. Die Baumkronen, überhaupt die Bäume und Baumgruppen sind von einer Natürlichkeit und einem physiognomischen Leben erfüllt, sie wachsen so auseinander hervor ins Licht, das ihre Laubmassen umspielt, daß die Umrißwirkung ganz zurücktritt. Die Waldwiesen des Mittelgrundes, die zart angedeutete Ferne, das alles sind neue Werte. Es ist ein Meisterstück der Landschaftskunst. Allerdings sieht die Landschaft eher mitteldeutsch als römisch oder venezianisch aus. Darin steht – nicht wie bei Brill als „Staffage“ eingepaßt, sondern einseitig und gegensätzlich aufgestellt – die Gruppe der Menschen, sachlich fast nüchtern aufgebaut, doch vom gleichen Licht umflossen. Die Szene ist wiederum so unüblich, daß sie erst vor einigen Jahren von Holzinger gedeutet werden konnte: das Kind Adonis mit seinen Erziehern, die Mutter Myrrha in den Baum verwandelt, der noch etwas von ihr zeigt, jedenfalls nicht als Form allein die Mitte beherrscht, sondern in seinem Doppelsinn auf das klassische Thema anspielt. In der Auswägung alter und neuer, inhaltlicher und formaler Züge ist das Bild ein wahres Wunderwerk. – Vielleicht gehört hierher die nur im Stich und in einer vorzüglichen wohl niederländischen Kopie (31, Graf Seilern, London) erhaltene *Rache der Latona*, die die Gruppe kleiner Figuren zwar in der Mitte sammelt, doch ähnlich großzügig die Brill-Elemente der Landschaft mit einem weiträumigen Mittelgrund vereint.

Doch spielen die biblisch-mythologischen Vorgänge meist eine größere Rolle. Die Figuren sind einzeln groß in den Vordergrund gestellt, die wechselseitige Beziehung zum Landschaftlichen wandelt sich. Der *Barmherzige Samariter* (15, Paris) ist in der Durchführung des Modellaktes und der unbewegten Antlitze vielleicht noch der „Pietà“ und den „Frauen am Grabe“ zu vergleichen, auch in der etwas übernahmen Vordergrundwirkung der Figuren. Die Landschaft ist im einzelnen nicht so fein und eingehend, wie es von Elsheimer selber zu erwarten ist, doch großzügig aufgebaut.

Wohl das am weitesten verbreitete aller seiner Werke ist der „*Kleine Tobias*“, der in mehreren Exemplaren zu studieren ist, von denen das der Sammlung Daan Cevat in London (4) das beste zu sein scheint. Die anmutig schlichte Profilgruppe mit dem vom



Stein abspringenden Hündchen wandert vorn den Fluß entlang, an dessen jenseitigem Ufer sich kleine Menschen spiegeln, die in die gleiche Richtung ziehen. – Auch der „*Große Tobias*“ ist im Original nicht erhalten (Kopie 7, Kopenhagen). Er erscheint reicher und reifer aufgebaut mit weitem Fernblick und entgegenkommenden Wandern am fernen Ufer. – Hierher gehört wohl auch das *Reich der Venus* (Kopie 41): vor einem Wald mit rundlich voll geschlossenen Bäumen eine Vordergrunds- und eine Mittelgrundsgruppe (diese der Ausgangspunkt für die arkadischen Radierungen Elsheimers). – Eine ähnliche Anordnung, doch in den Motiven bereichert und in den Kontrasten gesteigert, zeigt der *Tod der Coronis*, in vier Exemplaren ausgestellt (36, 37 und außer Katalog), von denen das beste, jedoch auch nicht ganz überzeugende das aus Corsham Court (35, Lord Methuen) war. Das wiederum seltene, lange verkannte und erst kürzlich richtig bestimmte ovidische Thema wird in einer bezeichnenden Weise vorgetragen: die Schwangere sterbend, eine Frau sucht Kräuter, sie zu heilen, Waldmenschen machen ein Feuer, sie zu verbrennen. Das grausame Ereignis wird in arkadischer, fast heiterer Harmonie ohne Mißklang oder Pathos sachlich berichtet. Die Gewichte der Komposition sind in klaren Gegensätzen, doch in durchlaufender Räumlichkeit meisterlich frei verteilt. – Schlichter und weiträumiger, vielleicht von Domenichino angeregt, erscheint die nur in Hollars Zeichnung überlieferte zweite Latona-Komposition (Abb. Weizsäcker I, 143). Sie gehört, ebenso wie die ähnliche der *Versuchung Christi* (Radierung Hollars, Abb. Weizsäcker I, 141) wohl in die späteste Zeit von Elsheimers Landschaftskunst und ebenso die Christophorus-Komposition, die nur in v. d. Horsts Stich (Abb. Weizsäcker I, 32) und zwei Poelenburg zugeschriebenen Kopien (79, 80) erhalten ist. Doch ist der Versuch einer zeitlichen Gruppierung bei diesen graphischen Wiedergaben noch schwieriger als bei den Originalen.

Die *Flucht nach Ägypten* (9, München) ist heute Elsheimers bekanntestes, berühmtestes Werk. Es zeigt seine Kunst in ihrer Vollendung. Wieder sind die Hl. Familie, die Hirten, der Mond und sein Widerschein, der Wald, der Himmel (mit Milchstraße und Großem Bären) einfach aneinander gefügt. Schlichte Sachlichkeit ergibt den reinen Klang einer klaren Erzählung, einer ausgebreiteten Form. Das Hauptmotiv ist umstellt von dem, was ringsum geschieht, doch damit geeint. Die Landschaft vollzieht das Ereignis mit in ihrem natürlichsten Sinn, der der menschlichen Natur des Geschehens antwortet. Ein neues Zeitalter der Malerei ist in diesem radikalen und dabei so ausgeglichenen Werk begonnen. Rubens, Rembrandt, die holländischen Maler wie van der Neer haben das erkannt und ausgewertet. – Das Wagnis äußerster Schlichtheit führt auch in dem *Areithusa-Bilde* (34, Berlin) zu einem Höhepunkt. Zwar lassen die stumpfen, trüben Formen zweifeln, ob es sich um ein Original handelt, doch mag das an der Erhaltung liegen. Die Wasserfläche, räumlich und ikonographisch wichtig, fällt fast ganz aus. Doch ist die Anordnung reif und ausgewogen: die heraussteigende Frau, gegenüber ihre Kleider, im Mittelgrund arkadische Figürchen, über dem Wald die großen unbewachsenen Hügel. In der „*Flucht nach Ägypten*“ gab es nicht mehr Bäume, sondern nur Wald in geschlossen gerundeten Massen. Hier wird wieder ein wenig aufgelockert. Das Ganze ist anmutig und großzügig. – Wie hier ist auch das ovidische

Thema der *Aurora* (39, Braunschweig) erst jetzt gefunden, nachdem es lange verkannt, auch von Goudt übersehen war. Die Landschaft ist sehr kühn einseitig schräg aufgebaut. Das Morgenlicht, das zum Thema gehört, lockert die geschlossenen Kuppen der Bäume, es fällt mit langen Schatten auf den Hang im Mittelgrund und löst die Ebene der Ferne in zarten Dunst auf. – In der Prager *Landschaft mit dem Sibyllentempel* (43) wird das unüberschnittene Nebeneinander der Hauptkomplexe und die immer noch körnige und sorgfältige Malweise sublimiert durch die meisterliche Abwandlung des Genauigkeitsgrades. Der angedeutete Vordergrund, die reich aufgebaute und durchgeführte Baumgruppe, die feste Tempelruine, die zart zusammengefaßte, nur angedeutete Ferne, das gibt dem freien, einseitigen Aufbau Zusammenhang und Einheit, Atmosphäre und Stimmung. Hier scheint die reine Landschaft nur mit „Staffage“ erreicht – offenbar eine äußerste Möglichkeit, doch noch innerhalb der Grenzen von Elsheimers Kunst. – Über diese Grenzen hinaus geht dann das schöne *Haus auf dem Berge*, wenigstens in dem ausgestellten hervorragenden Exemplar (44, Bremen). Es ist, wie Schaar hervorhebt, durchaus Elsheimer in der Schilderung der Höhe, genau und großzügig zugleich mit den völlig sitzenden Pinseltupfen. Der ganze Aufbau ist einer der großartigsten unter den späten Landschaften. Doch erscheinen die Partien rings um das einfache und doch so herrliche Haus in einer tonigen warmen Einheit, in der die Einzelzüge aufgehen, so daß wohl schon an die holländische Abwandlung von Elsheimers Stil gedacht werden muß. Die einfühlig durchgeführte dieses Exemplars könnte nur einem der bedeutendsten holländischen Nachfolger, am ehesten Poelenburg zugeschrieben werden, dessen vorzügliche „Landschaft mit den Wasserfällen bei Tivoli“ (81) vergleichbar ist.

(Fortsetzung folgt im nächsten Heft)

Kurt Bauch

## REZENSIONEN

ERNST GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz – Köln (Verlag Hermann Böhlhaus Nachf.) 1966. 376 S., 196 Abb. und 1 Farbtaf.

In einer Zeit, in der sich die lexikographische Form der Bewältigung umfangreicher Stoffgebiete mehr und mehr ausbreitet, ist es wohlthuend, einen großen Problemkreis als zusammenhängendes Ganzes in seinen vielfältigen Verflechtungen behandelt zu sehen, zumal, wenn es sich, wie bei Guldans Buch, um ein Marienthema handelt, dessen möglichen Allusionen und Querverbindungen eine stichwortartige Bearbeitung kaum gerecht zu werden vermag. Unter dem Aspekt der Antithese Eva-Maria wird die der christlichen Heilsgeschichte eigentümliche Spannung von Sündenfall und Erlösung zum Gegenstand der Untersuchung. Die seit den Aussagen der Kirchenväter sich vertiefenden und modifizierenden Vorstellungen über die Mutter des Erlösers erhalten in der Konfrontation mit der Mutter des Menschengeschlechts eine charakteristische Prägung, die auch in den Formulierungen der bildenden Kunst ihren Ausdruck gefun-