

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

April 1967

Heft 4

DIE ELSHEIMER-AUSSTELLUNG IN FRANKFURT AM MAIN (II)

(Die Abbildungsverweise beziehen sich auf das Märzheft. Versehentlich wurden dort die Klischees der Abb. 1a und 1b vertauscht.)

Elsheimers unbedingte Originalität spricht sich auch in seinen *Handzeichnungen* aus, in ihnen vielleicht am offensichtlichsten. Doch scheint er zu völliger Freiheit erst in Rom gediehen zu sein, da er noch in einer 1600 in Rom gefertigten Federzeichnung (116) die kleinmeisterliche graphische Schulung seiner Frühzeit nicht überwunden hat. Von da ab aber entfaltet sich seine zeichnerische Kunst in einer Selbständigkeit, die alle Vergleiche mit Zeitgenössischem vergessen läßt. Das umfängliche Werk ist immer noch ein wenig unverständlich und in seinen Grenzen ungeklärt. Die bevorstehende Veröffentlichung von Möhle, deren Ergebnisse der Katalog schon verwertet, wird hoffentlich die notwendige Klärung bringen. Eine Hauptfrage ist immer die Abgrenzung gegenüber dem Schüler und Nachahmer Hendrik Goudt. Bei einzelnen Zuschreibungen des Katalogs möchte man den Elsheimer-Bereich noch etwas einschränken (etwa 172, auch 213, 214, 215, 221 von Goudt?). Den großzügigen, graphisch so unkonventionellen Federzeichnungen gegenüber fällt die genauer, mit gepunkteten Wolkenkonturen und Vogelzügen durchgeführte Landschaft im Britischen Museum (132, gest. von Hollar) heraus. Hier käme wohl doch eher die schon geäußerte Zuschreibung an Jacob Pynas in Betracht. Auch die drei geistvollen Blätter 130, 131, 133, die von jeher als Elsheimer gelten, haben einen gesonderten Charakter. Sie erinnern an die – zwar schwächere, doch ähnliche – Niobiden-Zeichnung des Straßburgers Joh. Wilh. Baur (Abb. im Katalog der Berliner Ausstellung deutscher Malerei des 17. Jhs. 1966 Nr. 118), die ebenfalls früher als Elsheimers Werk galt. – Bezeichnend für die Originalität und Bedeutung von Elsheimer als Zeichner ist seine Auswirkung auf die Zeichenkunst Claudes und das noch undurchsichtige Verhältnis zu Rembrandt und vor allem seiner Schule. Das *Gehöft unter Bäumen* (153, Rennes) zeigt eine Strohmiete mit verstellbarem Dach, wie es wohl nur in Holland vorkommt, wo Elsheimer nie gewesen ist. Das auch technisch abweichende Blatt erinnert eher an Motive bei Philips Koninck. Nach Drosts Vorstoß hat jetzt W. Sumowski die Frage nach dem Verbleib des Zeich-

nungen-Nachlasses seit Goudts Tode in Holland und nach den überraschenden Übereinstimmungen mit den Federzeichnungen gewisser Rembrandt-Schüler gestellt.

Ein großes Verdienst der Ausstellung liegt darin, daß sie auch die Auswirkung von Elsheimers Kunst zeigt: auf seine Schüler und Freunde, seine Nachahmer und seine Nachfolger, auch auf die großen Künstler, die mittelbar von ihm gelernt haben. Es sind nicht allein Rubens, Claude, Rembrandt. Die Ausstrahlung dieser so bescheiden auftretenden Kunst ist bedeutend, sie gehört zu unserem Bild des Frühverstorbenen. Im Vergleich mit den von ihm angeregten Werken aus den verschiedensten Gruppen und Nationen erkennt man sein eigenes Wesen umso klarer, seine Größe und auch seine selbstgesteckten Grenzen.

Die deutschen Schüler haben seine Kunst mehr nachgeahmt und in der Heimat fortgesetzt. Das einzig sichere Bild des *J. E. Thomann von Hagelstein* (105, Friedrichshafen) zeigt den Künstler abhängig von Werken in der Art des „*Ecce homo*“, doch im künstlerischen Rang unterlegen. Ob man bei den Zuschreibungen (besonders 107, Slg. D. Cevat, London) nicht auch an andere deutsche Maler in der Art der Straßburger *Baur* oder *Brentel* denken könnte? – Der bekannteste und fruchtbarste deutsche Schüler *Johann König* (69, 70, 71, auch 73 und – wohl Kopie – 74) hat offenbar Elsheimer 1610 noch selber angetroffen. Von König sind wohl auch das *Susanna-Bild* in Dulwich (Abb. Weizsäcker I, 65) und ein „*hl. Sebastian*“, in der Münchner Pinakothek Rottenhammer zugeschrieben (Inv. 3738), ferner in der Öffentl. Kunstsammlung Basel eine *M. Merian d. A.* zugeschriebene Berglandschaft, die genau übereinstimmt mit dem nachträglich in die *Lionardo-Madonna* des Louvre hineingemalten Landschaftsausblick, der also statt von Elsheimer, wie Longhi annahm (*Proporzioni* I, 1943 Abb. 31), ebenfalls von König stammen dürfte. – Der Leipziger *Nic. Knüpfer* (56, Schwerin) ist künstlerisch ganz Holländer geworden und gehört einer jüngeren Generation an.

Nicht so klar sind die Beziehungen zu flämischen Künstlern. Eine Hauptfrage ist das Verhältnis zu *Paul Bril*, den Elsheimer in Rom antraf und mit dem er sich anfreundete. Sicherlich hat er einiges von Bril gelernt (s. 30, 31), jedoch gerade nicht das Fortschrittliche. Wie Bril hat er die klare Ausbreitung und Weitung seiner Landschaften eher von den Carracci und Domenichino gelernt. Der auch als Zeichner und Freskomaler gewandte Flame hat sich dabei jedoch ganz ins Italienische gewandelt, abgesehen von seinen kleinen und einfachen späten Landschaften, in denen er seinem deutschen Freund folgt (60, Hzg. v. Alba, Madrid). – Auffallend sind die ausgesprochen flämischen, gelegentlich Franken-artigen Kopien einiger früher Bilder von Elsheimer (z. B. 52), so die von *Jan Brueghel* (46, Abb. 1a, unten). – Von Elsheimer gelernt hat, wie der Katalog vermutet, auch *Pieter Schoubroeck* aus Frankenthal, der Elsheimer 1595/97 in Italien getroffen haben könnte (102, Frankenthal). – Das kleine *Salome-Bild* (56, Städel-Besitz) scheint ohne direkte Beziehung zu ihm ein Werk aus dem Kreis des Frans Francken, etwa in der Art des *Flocquet* zu sein.

Die wichtigsten Nachfolger sind die Holländer. Das *Hendrik Goudt* zugeschriebene Gemälde aus Wanås (Abb. Weizsäcker II, 42) fehlte, doch war er als Zeichner reichlich

vertreten. Seine Stiche haben Elsheimers Kunst früh, weithin und lange verbreitet, wenn sie auch gelegentlich ungenau und eigenmächtig ikonographische Einzelmotive unterschlagen (Ceres 32, Aurora 39, Philemon 38), so daß es unnötig wird, wegen solcher Abweichungen mehrere Fassungen Elsheimers anzunehmen. – Von den sog. Prärembrandtisten ist der bedeutendste *Pieter Lastman*, der sich von 1603/4 – 1607 in Rom aufhielt, also Elsheimers spätere Bilder nicht mehr kennen konnte. Er hat – auch darin ein Rubens im Kleinen – erst nach der Rückkehr seine Malerei in den kraftvollen, etwas gleichförmigen Stil verfestigt, von dem Rembrandt ausgegangen ist. Vorher in Italien hatte er jedoch sehr verschieden gemalt und sehr verschiedene Vorbilder studiert: Bril (vgl. 76), die Manieristen, die Carracci, Caravaggio, Saraceni (78) und als wichtigsten Elsheimer. Das zeigt die erst kürzlich als sein Werk erkannte „Befreiung Petri“ (77, Lord Bruce, Broomhall), die an Elsheimers „Frauen am Grab“ und das „Ecce homo“ anschließt. Die Nebenfiguren im Halbdunkel erinnern sehr an das Emmaus-Mahl (20, Privatbesitz), auch das kräftig und gleichmäßig gegebene Laub spricht für Lastman (Abb. 2a). Ähnlich, wenn auch nicht übereinstimmend, ist das zweite Emmaus-Bild (19, Privatbesitz, Schweiz), das doch kaum von A. van Nieulandt sein kann. – Der bedeutendere der beiden *Pynas*, *Jan*, war nur mit einer bezeichneten „Verstoßung Hagens“ von 1614 vertreten, die allerdings gänzlich aus seinem sonstigen Werk herausfällt (92, Privatbesitz, London). Die Zuschreibung der originellen Kreuztragung Christi aus der Slg. Doria Pamphilij (93) an ihn konnte nicht überzeugen, eher Waddinghams Bestimmung des guten Bildes „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ (90, Slg. D. Cevat, London). – Überreichlich war der Bruder *Jakob Pynas* vertreten, der engste und fruchtbarste Schüler unter den holländischen „Prärembrandtisten“. Er setzt Elsheimer fort unter der Einwirkung Saracenis in dessen Art: die Landschaftsformen werden gröber, aber auch großzügig und kraftvoll aufgebaut, manchmal mit übereinstimmenden Motiven in verschiedenen Bildern (z. B. 82, 83, 85 und 86). Seine früheren Werke haben vielfach als Elsheimer gegolten (89, 91). Auch das Dresdner Josephsbild (84), dessen Jahreszahl unleserlich ist, dürfte der festen, körnigen Malweise wegen doch zu ihnen gehören, ebenso die „Ruhe auf der Flucht“ (12, Worms) und die „Flucht nach Agypten“ (48, Dresden). Von Jakob Pynas könnte auch der „Hieronymus“ in Bergamo sein (Abb. Weizsäcker I, 60 als Elsheimer). Eng an die großzügige Art Saracenis schließt die Komposition des „Barmherzigen Samariters“ an (49, Hgz. v. Buccleuch, London), dennoch trifft L. Oehlers Vermutung auf Jakob Pynas das Richtige. Die Figurengruppe hat sich Rembrandt in seinem Samariterbild der Wallace Collection (Bredius 545, m. Nr. 55) und der entsprechenden Radierung B. 90 zum Vorbild genommen (Abbildung des Pynas-Bildes bei Waddingham, Burl. Mag. 109, 1967, 44).

Auch die holländischen Landschaftler in Rom haben an Elsheimer angeschlossen. Im Gegensatz zu den Ausführungen im Katalog der Utrechter Ausstellung der „Italianisierenden Landschaftszeichner“ 1965, 18 ff. ist der unmittelbare Anschluß *Poelenburgs* an ihn zu belegen, schon durch die Kopien, etwa nach dem Christophorus (79, 80) und den Heiligenbildchen in Petworth (Uffizien). Aber auch das „Haus auf dem Berge“ in Bremen (44) scheint doch den direkten Übergang zu den „Wasserfällen in Tivoli“ (81)

zu bilden. In der feinen silbrigen oder goldigen Tonigkeit geht Poelenburg sogleich über sein Vorbild hinaus. – *Breenbergs* Frühwerk von 1622 zeigt Anschluß an Jac. Pynas und steht darin unter seinen vielen übrigen Arbeiten ganz allein. In späteren Werken, etwa „Merkur und Battus“ (58, Kassel), ebenso „Merkur und Argus“ (40, Florenz) wird auch er zart und holländisch tonig in seiner Malweise. Das prickelnde Oberflächenleben von Elsheimers körnigem Auftrag wird atmosphärisch vereinheitlicht im Sinne der neuen Zeit.

Erst in Rom hat Elsheimers eigene Kunst europäischen Rang gewinnen können, erst im Austausch mit den verschiedenen Richtungen der größten und reichsten Malerei der Zeit. So viele bedeutende Maler waren um ihn herum tätig, daß es als Wunder erscheint, wie der stille Kleinmaler trotz der starken Anregungen sich selber hat treu bleiben, daß er sogar noch Beachtung und Anerkennung hat finden können. Nicht nur der große Rubens, auch die italienischen Maler haben ihn geschätzt, und es scheint eine Art Mode geworden zu sein, daß man kleine Bilder in seiner Art malte, auch diejenigen, die sonst lebensgroße Altar- und Wandbilder schufen. Von *Agostino Tassi* ist seine Verehrung Elsheimers bezeugt. Die drei Staffeleibilder (103, Rom und 104, Privatbesitz, Venedig) zeigen allerdings wenig nähere Verwandtschaft. – Unmittelbar in Elsheimers Art und Format hat der Venezianer *Saraceni* gemalt – neben seiner großfigurigen Altarmalerei (97 – 99, Neapel; 100, Basel; das Stuttgarter Bild 101 wohl eine italienische Kopie). – In der originellen „Bekehrung Pauli“ aus der vorzüglichen Galerie des De Young-Museums in San Francisco (22) war ein interessantes Zeugnis dieses unmittelbaren Elsheimer-Kreises ausgestellt, offenbar ein Werk des *Antonio Carracci* (Agostinos Sohn), der Schüler und Mitarbeiter Tassis gewesen ist. Übereinstimmenden Stil zeigen etwa seine Wandbilder in der Sala del Diluvio im Quirinal, die Giul. Briganti in seiner Monographie über den Palast (Rom 1962 Abb. 53) für ihn gesichert und 1618 datiert hat. Wiederum ist hier von einem Freskanten ein Kupfertafelchen gemalt worden (*Abb. 4a, b*). – Leider fehlte die bedeutendste italienische Interpretation Elsheimers, die des hervorragenden Caravaggisten *Orazio Gentileschi*. Der „David“ sowie der überraschende, über Elsheimer hinausgehende „Christophorus“, beide Berlin, fehlten in der Ausstellung. – Ein Bilderpaar, „Hagar“ und „Tobias“ (2, 8, Lord St. Oswald, Nostell Priory), als Elsheimer geltend, doch schon von Weizsäcker bezweifelt, erwiesen sich als hervorragende Werke der italienischen Elsheimer-Nachfolge. Die großzügige Landschaftsszenerie in silbrigem Licht hinter den ruhigen Figuren, die Sicherheit und der Geschmack in der Verteilung der Gewichte sprechen gegen die Zuschreibung an den originellen, aber immer ein wenig grotesken Holländer van Uytenbroeck (vgl. 109, Amsterdam). Fast möchte man an früheste Versuche Claudes denken. Verwandt ist der „Traghetto“, den Waddingham in Paragone 139, 1961, 17 Abb. 16 dem Agostino Tassi zuschreibt.

So hat Elsheimers Kunst trotz seiner Selbstbescheidung auf das kleine Format und die miniaturhafte Feinmalerei, damit auf eine ausschließlich intime Wirkung, dennoch in die Weite gewirkt. Zwischen der lebensgroßen Monumentalmalerei der Italiener und der bürgerlichen Kabinetmalerei der Holländer hat er auf der Schneide der Zeit

sich beschränkt auf die Herstellung kleinster Bildchen, die eher auf dem Schreibtisch als an der Wand, ja oft in kunsthandwerklichem Sinne in Möbel (24, 41) oder Bilderkombinationen (27) eingelassen ihre Stelle hatten. Dies entsprach den wenig populären Themen, die nur feinsten Kennerschaft verständlich waren und ebenso seiner auf Nahsicht berechneten Form mit ihrer Vereinigung von sachlicher Schlichtheit mit dichterischer Großzügigkeit. Vielleicht liegt in der beibehaltenen Bindung an seine handwerkliche Herkunft auch in einer gewandelten Sphäre der Künste ein ähnliches Schicksal, wie es Dürer gewählt hatte, der in der Bescheidung auf die Graphik die Vollendung seiner Kunst erzielt hat.

Wie Elsheimer in der Begegnung mit der großen Welt des römischen Frühbarock in seiner Weise immer etwas von der Enge und Dichte der altdeutschen Stadtmalerei mit sich führt, so behalten seine Waldlandschaften, auch in den Temperazeichnungen, immer einen Charakter, der seiner deutschen Heimat eher entspricht als klassisch gebauten südlichen Gegenden. Seine Erzählungen, so einfach und genau, gleichzeitig so poetisch und mythisch in ihrer Vereinigung mit der Natur, klingen ein wenig wie Märchen. Hier liegt der Kern seiner Kunst. Diese Züge sind damals nicht gesehen und aufgenommen worden, sondern das viele andere, das er gebracht und das weithin ausgestrahlt hat.

Alles das gezeigt zu haben in dieser Ausstellung, ist eine große Leistung, der nicht nur jeder Forscher, gerade auch jeder Kunstfreund Dank schuldet.

Das Bildnis aus den Uffizien (54) gibt wenig von dem Elsheimer, wie ihn seine Kunst oder auch wie der freundschaftlich bewegte Brief des Rubens ihn erscheinen läßt. Es dürfte italienisch sein und wird dem Saraceni-Kreis zugeschrieben. Jedenfalls hat es mit den scharf modellierten Bildnissen des Goltzius nichts gemein. Auch ähnelt es den beiden zeitgenössischen, von Hondius und Hollar gestochenen Bildnissen Elsheimers recht wenig (*Abb. 2b, c*). Verwandte Gesichtszüge zeigt eher das hervorragende „Bildnis eines unbekanntes Kavaliere“ im Palazzo Pitti, das Rubens nach Ludwig Burchard in Rom um 1606 gemalt hat (*Pinacotheca 6.1628.12, Abb. 3*). Die vornehm stolze Haltung und Tracht mit dem Degen mag überraschen, aber sie entspräche gerade der „presenza di nobile“, der „Erscheinung eines Adligen“, und dem „schönen Aussehen“, das Baglione von ihm berichtet. Rubens, der als Hofmaler darin seine Erfahrungen und seine Ansprüche hatte, mag dies an dem Freunde auch ein wenig gesteigert haben.

Dies kann nur eine Vermutung sein. Es wäre schön, wenn wir hier Elsheimer, aus dem Jahr seiner Verheiratung, erkennen dürften.

Kurt Bauch

Nachtrag: die auf S. 60 erwähnte Weimarer Zeichnung gibt den Entwurf zu Elsheimers Pietà (16), jedoch noch nicht das besondere Motiv des Salbens. – K. B.