

## Ausstellungen

### STILLEBEN IM GOLDENEN JAHRHUNDERT – JAN DAVIDSZ DE HEEM UND SEIN KREIS

Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (9. Mai – 7. Juli 1991), zuvor unter dem Titel *Jan Davidsz de Heem en zijn kring* im Centraal Museum, Utrecht (16. Februar – 14. April 1991). Katalog von Sam Segal mit einem Beitrag von Liesbeth Helmus.

(mit einer Abbildung)

In Braunschweig hält man auch unter dem Direktorat von Jochen Luckhardt an der Praxis fest, in Zusammenarbeit mit holländischen Museen und Wissenschaftlern bedeutende Ausstellungen zur Kunst alter Meister zu veranstalten. Erneut war das Utrechter Centraal Museum, mit dem man 1986/87 *Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen* gezeigt hatte, der Organisationspartner, und wie schon zu der 1983 in Braunschweig veranstalteten Ausstellung *Niederländische Stilleben [...]* schrieb auch jetzt Sam Segal den Katalog. Diese damalige Schau – im Englischen *A Fruitful Past* – gehörte zu einer Trilogie (*A Flowery Past*, 1982; *A Prosperous Past*, 1988/89), in der sich der Autor mit Blumen-, Früchte- und Prunkstilleben auseinandersetzte. Jede dieser Ausstellungen führte einen Teilbereich der großen, von mehreren Autoren getragenen Schau *Stilleben in Europa* von 1979/80 in Münster und Baden-Baden weiter. Damals hatte man auf die wachsende Beliebtheit der Stilleben reagiert und sie zugleich nachhaltig gefördert, was sich an einer wahren Flut von Neuerscheinungen zum Thema und an den immens gestiegenen Verkaufspreisen der Stilleben ablesen läßt.

Nun also sollte *ein* Künstler, Jan Davidsz de Heem (Utrecht 1606-1683/84 Antwerpen), herausgestellt werden, der von Segal zu Recht als „die zentrale Figur in der Entwicklungsgeschichte der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts“ bezeichnet wird. Aus Museen und Privatsammlungen Europas und Nordamerikas wurden gut fünfzig Gemälde von De Heem und seinen Nachfolgern entliehen, die im reich ausgestatteten Katalog sämtlich in Farbe abgebildet werden (244 S., zahlreiche schwarz/weiße Abbildungen und Zeichnungen des Autors). Gegenüber der Utrechter Ausgabe des Katalogs sind es in der Braunschweiger mit einer eingelegten Beilage vier Farbabbildungen mehr, deren Qualität auch insgesamt verbessert wurde. Sam Segal hat in der späteren deutschen Katalogausgabe einige Textkorrekturen und -ergänzungen vorgenommen, von denen noch zu reden sein wird. Auf den ersten fünfzig Seiten beschreibt er das Werk De Heems, d.h. Themen, Entwicklung, Objekte, Symbolik, Stil und Maltechnik. Er zählt die Nachfolger auf und bespricht die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern. Liesbeth Helmus befaßt sich mit den Urkunden zum Leben De Heems und seiner Familie, wobei einige Neuigkeiten zu vermelden sind. Der eigentliche Katalog der ausgestellten Bilder umfaßt über einhundert Seiten.

Auch die Präsentation der Gemälde hat man in Braunschweig verbessert: In Utrecht hingen sie in sehr dunklen Räumen auf tiefroten Wänden, wobei Spotlights einzelne Bilder (oder deren Teile) erstrahlen ließen; in Braunschweig dagegen wurden weinrote Wände des erstmalig eingesetzten Ausstellungssystems gleichmäßig ausgeleuchtet. Die Hängung der Gemälde war, entgegen der Abfolge im Katalog und der Anordnung in Utrecht, systematischer nach Themengruppen sortiert, so daß sich hervorragende Vergleichsmöglichkeiten von Bildern De Heems und seiner Nachfolger boten.

Denn ein Vergleichen war gefordert, da eine Untersuchung des Werkes von De Heem von Problemen der Zuschreibung bestimmt wird. De Heem unterhielt einen großen Werkstattbetrieb, in dem seine Söhne Cornelis und Jan Jansz sowie weitere Helfer und Schüler mitarbeiteten und seinen Stil weiterführten. Verwechslungen sind möglich, zumal schon Houbraken berichtet, daß De Heem die Gewohnheit hatte, die Werke seiner Söhne und des Schülers Mignon „met zyn konstpenceel 't overloopen of over te polysten [...]“ (Ausg. 1753, I, S. 212). Sicherlich steht hiermit das rätselhafte „R“ hinter der Signatur De Heems auf mindestens elf Bildern in Zusammenhang, die tatsächlich mit Anteil eines oder mehrerer Werkstattgehilfen geschaffen zu sein scheinen (im Kat. die Nrn. 19, 24, 26, 31, 33). Segal schlägt daher S. 30 seine Auflösung in „Refecit“ vor, das für „hat vollendet, verbessert oder geändert“ stehen könne (nicht besser eine Form von „retoucher“ oder – wie zu Texten – von „retractare“?). Der Einfluß De Heems äußert sich über die Werkstatt hinaus bei vielen Nachahmern mit zum Teil wieder eigenen Schulen. Insgesamt zählt Segal über fünfzig Maler vor allem aus Antwerpen, Leiden und Utrecht auf; es wären unbedingt noch Coenraet Roepel (Den Haag 1678-1748) und die reiche Nachfolge des Waldbodenstilllebens bis hin zu Caspar Arnold Grein (Brühl 1764-1835 Köln) hinzuzufügen. Die Schwierigkeiten der Händescheidung zeigten sich bei einigen Bildern, deren Zuschreibung erst während der Schau diskutiert bzw. bestimmt wurde (z.B. Nr. 25, 26). Sam Segal: „Die Ausstellung gibt keine endgültige Antwort auf alle Fragen der Zuschreibung, sie hat vielmehr das Ziel, die Lage der De Heem-Forschung mit den dazugehörigen Problemen zu verdeutlichen“ (S. 12).

De Heems künstlerische Anfänge dokumentierten eine Reihe recht unterschiedlicher Bilder, so u.a. jeweils aus dem Jahr 1628 ein „Früchtestilleben mit Porträt“, das noch sehr an den Stil seines vermutlichen Lehrers Balthasar van der Ast erinnert, und ein „Frühstücksstilleben“, das an die „monochromen Banketjes“ von Pieter Claesz anschließt. Eine eigenständige Weiterentwicklung des letztgenannten Typus zeigt sich im exzellenten „Stilleben mit Hummer und Nautiluspokal“ von 1634, dessen äußerst subtile, aber erhöhte Farbigkeit zu den großen starkfarbigen Prunkstilleben aus De Heems Antwerpener Zeit überleitete. Blickfang und Höhepunkt war in dieser Hinsicht das über zwei Meter breite „Prunkstilleben mit Muscheln und Musikinstrumenten“ von 1642 aus Privatbesitz, in dem De Heem Eindrücke flämischer Stilleben von Frans Snyders bzw. Adriaen van Utrecht verarbeitete. An die Reihe der überaus reich ausgestatteten großen Prunkstilleben (Nrn. 7, 8, 9) schlossen sich über das programmatische Stück „Nicht wie

viel ...“ fünf kleinere mit Früchten und Gefäßen an (davon wäre manches ver-  
zichtbar gewesen). Weitere Formen des Stillebens wie ein Vanitasbild (Nr. 29),  
dessen Zustand seinem Namen alle Ehre machte, sowie ikonographisch interes-  
sante Blumen- und Fruchtestilleben mit Vanitas- und Christusbildern, zum Teil  
mit Texten versehen (Nr. 27, 28, 32), sind besonders hervorzuheben. Unter den  
beiden Kartuschenbildern war die Nr. 22 mit dem Bildnis Willem III eine trium-  
phale Erscheinung; bescheidener in den Ausmaßen, aber nicht qualitativ geringer  
zeigten sich noch Girlanden, Festons und weitere Blumenstillleben. Die Schau  
kulminierte – so die Hängung in Braunschweig – in drei Stilleben mit auf dem  
Erdboden ausgebreiteten Arrangements. Der Höhepunkt in diesem breiten Spek-  
trum war sicher das große, glänzend erhaltene Vaduzer Bild „Blumen in einer  
Bachlandschaft“ (Nr. 19, s. *Abb. 8*).

Begleitet wurden die Werke De Heems von denen seiner Schüler und Nachah-  
mer. Von dem Werk und Stil des Sohnes Jan Jansz de Heem (1650- nach 1695)  
ist „zu wenig bekannt, als daß eine präzise Charakterisierung gegeben werden  
könnte“ (S. 44). Die beiden ihm zugeschriebenen Prunkstillleben (Nrn. 34, 34A)  
waren trotz mancher Gemeinsamkeiten so unterschiedlich, daß man an mehrere  
beteiligte Hände der Werkstatt denken könnte. Erst ein möglichst gesichertes  
Werk von Jan Jansz, am besten aus der Zeit nach dem Tode des Vaters, könnte  
seinen (so konservativen?) Personalstil erhellen. Nach Drucklegung des Utrechter  
Katalogs gab Segal ihm noch das Fruchtestilleben des Mauritshuis (Nr. 10, als  
Jan Davidsz de Heem) und einen Anteil am „Blumenbukett mit Kreuzifix und  
Schneckengehäuse“ der Alten Pinakothek (Nr. 32, Jan Davidsz und Nicolaes van  
Veerendael). Sicher aus technischen Gründen teilt Segal diese Zuschreibungen  
nur im Braunschweiger Katalog in kleinen eingeschobenen Anmerkungen mit,  
ohne sie näher zu begründen und die damit veralteten Katalogtexte und Bildle-  
genden zu ändern. Dasselbe gilt für die beiden gleichen Stilleben „Früchte mit  
Feston und Hummer“ aus Leipzig und Dresden (Nrn. 25, 26): Er erkennt nach-  
träglich im Leipziger eine spätere Kopie (was allein schon an den nicht von ihm  
erwähnten Pentimenti des Dresdener, z.B. unter der Walnuß in der Mitte, kennt-  
lich wird). Dagegen ist das mit drei Bildern vertretene Werk Cornelis de Heems  
(1631-1695) gut zu charakterisieren und vom Werk des Vaters abzusetzen; beson-  
ders schön zu vergleichen seine Version eines Bildes des Vaters (Nr. 27, 35).  
Dasselbe gilt vom Enkel David Cornelisz de Heem (1663 – vor 1714) mit seinen  
oft noch härteren Konturen (Nrn. 38, 39).

Elf der weiteren so zahlreichen Nachfolger waren vertreten: Den Einfluß des  
frühen De Heem sollten Bilder von Guiliam Gabron und Simon Luttichuys de-  
monstrieren, wobei vor allem das letztgenannte aus Prag nur sehr lose Anknüp-  
fungspunkte bietet (Segal selbst verweist im Katalogtext nur auf Vorbilder Den  
Uyls und Trecks). Von den engen Nachfolgern wurden die Antwerpener Joris van  
Son, für seine Bedeutung etwas beiläufig, und Carstian Luyckx mit je einem Bild  
gezeigt, die beide schon 1983 zu sehen gewesen waren. Je ein Prunkstillleben gab  
es von den Leidenern Pieter de Ring und Johannes Hannot, wobei das letztere  
noch bis 1978 als Werk De Heems galt. Der Frankfurter Jacob Marrell war mit



Abb. 1a und b Marinci (Osijek/Baranja), Pfarrkirche des Hl. Georg (1758–1808)



Abb. 2a und b Šarengrad (Osijek/Baranja), Pfarrkirche der Hll. Erzengel Michael und Gabriel (1805)



Abb. 3a Vukovar (Osijek/Baranja), Straßensbild



Abb. 3b Vukovar (Osijek/Baranja), Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (1732–1737)

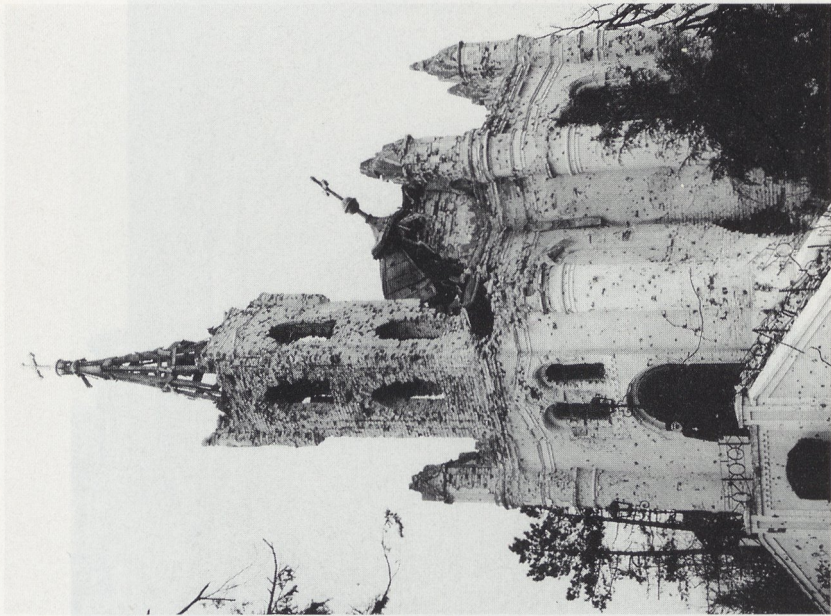


Abb. 4a Vukovar (Osijek/Baranja), Mausoleum der Familie Paunovic

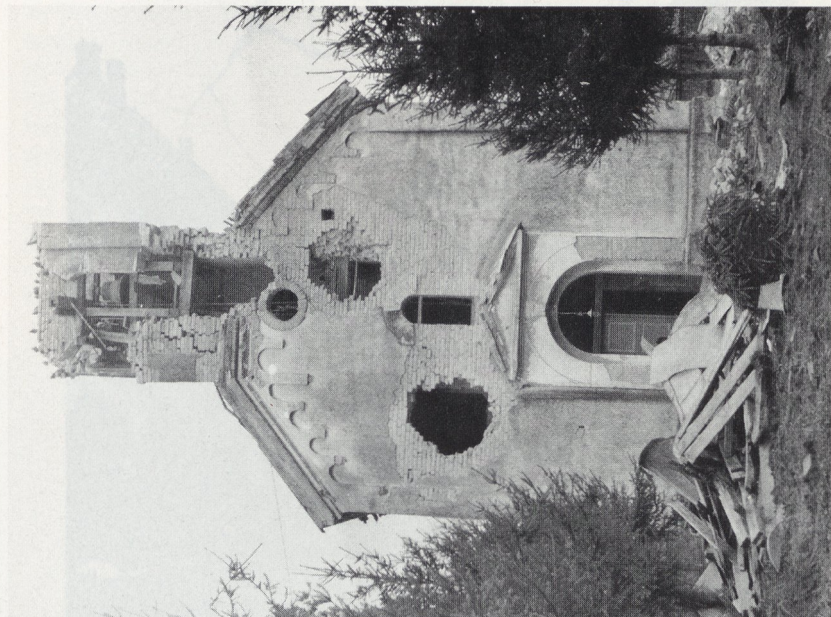


Abb. 4b Donji Bogičevci (Slawonien), Pfarrkirche der Himmelfahrt Christi (18. Jh.)

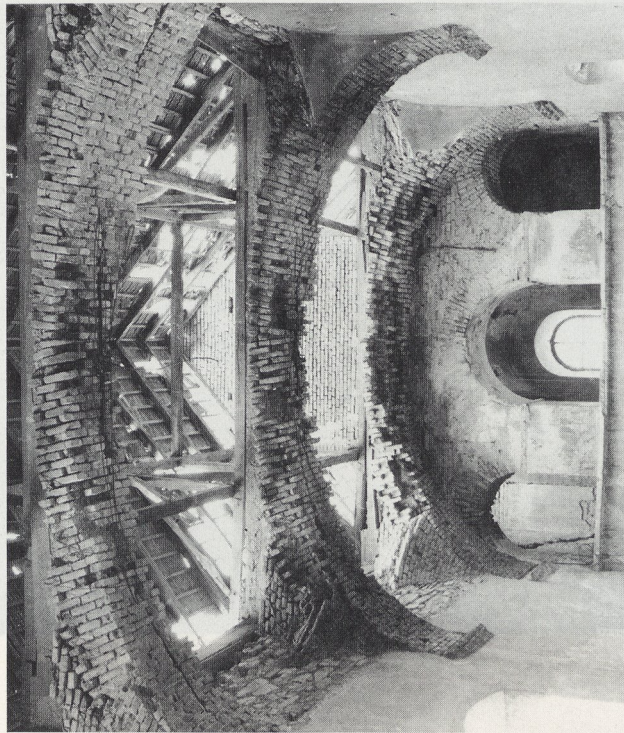


Abb. 5a Donji Čaglic (Slawonien), Pfarrkirche des Hl. Nikolaus (1757)

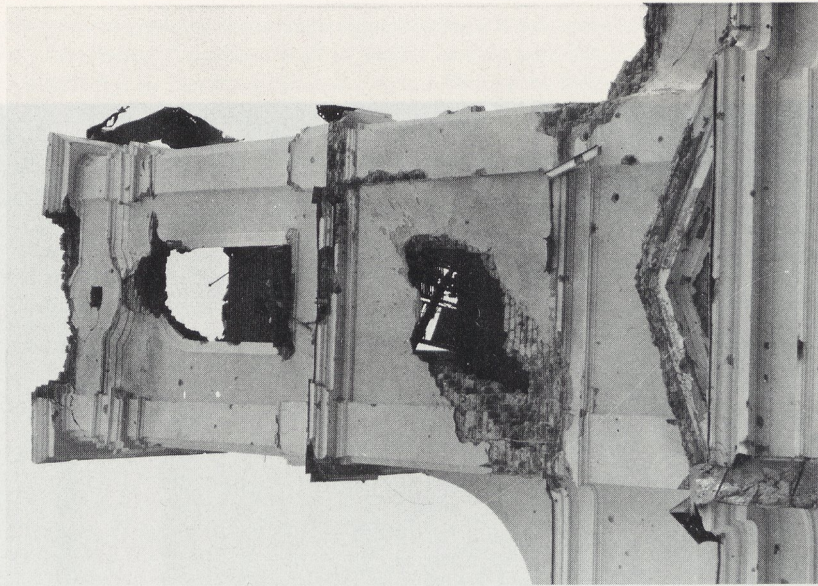


Abb. 5b rechts Medari (Slawonien), Pfarrkirche der Verklärung des Herrn (1777)



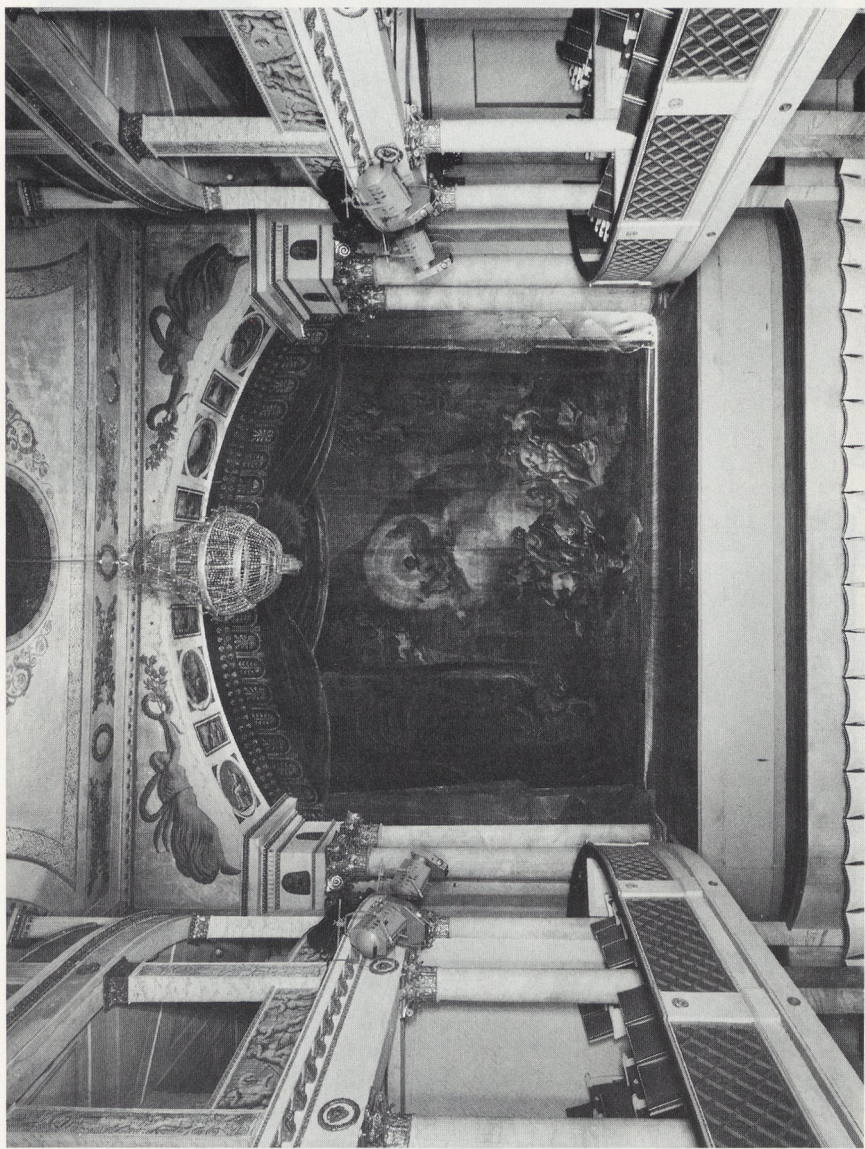


Abb. 6 Ludwigsburg, Schlosstheater, Blick zur Bühne. Zustand nach 1975 (H. Häußer)



Abb. 7 Ludwigsburg, Schlosstheater, Zuschauerraum. Zustand nach 1975 (H. Häußler)



Abb. 8 Jan Davidsz de Heem, Blumen in einer Bachlandschaft. Vaduz, Sammlungen des Fürsten Liechtenstein, Inv. Nr. 926 (W. Wachter, Schaan/FL)

einer qualitätsärmeren, wenn auch eigenständigen Kopie nach De Heem zugegen. Das „J de heem f.“ signierte Bild in Berlin-Dahlem (Inv.-Nr. 3/75), noch 1983 in Braunschweig als das dazugehörige Original De Heems ausgestellt, wird nun von Segal kommentarlos nur als weitere Version aufgelistet. Ebenso aus Frankfurt stammt der wichtigste Mitarbeiter De Heems, Abraham Mignon. Seine zwei ausgestellten Werke, vor allem die „Früchte in einer Ruine“ (Nr. 47), belegten eindrucksvoll die Nähe und Differenz zum Vorbild. Maria van Oosterwycks Vanitasstilleben (Nr. 49) übertrumpfte das vergleichbare Stück De Heems aus Brüssel (Nr. 29) in vielerlei Hinsicht. Die Grenze zum 18. Jahrhundert wurde mit zwei brillanten Werken von Jacob van Walscappelle und Rachel Ruysch erreicht, die eine Verwechslung mit De Heem längst nicht mehr zuließen.

Von den Künstlern, die De Heem selbst beeinflußt haben, war kein Gemälde ausgestellt, so daß seine überraschende Entwicklung, seine synthetisierende und innovative Leistung ohne Katalog nicht sichtbar wurde. Auf der anderen Seite hätte bei den Nachfolgern die Auswahl oft auf Werke konzentriert werden können, die noch enger am Vorbild De Heems orientiert sind und damit die Problematik von Zuschreibungen und die geforderte Sehschulung noch augenfälliger machen (vor allem von Antwerpener Malern wie Coosemans, Geeraerts, Van den Hecke, Van Son u.a.). Daß aber die vielgestaltigen Werke De Heems und seines Kreises an Attraktivität nichts verloren haben, hat die Ausstellung eindrucksvoll belegt.

Ungewohnt ist die Untersuchungsmethode Segals: Bekannt geworden ist der promovierte Naturwissenschaftler durch akribische Bestimmungen der Pflanzen und Tiere auf Stilleben, die zu einer Zuschreibung und Datierung wesentlich beitragen können. Auch im vorliegenden Katalog findet man die gewohnten Umzeichnungen und langen Auflistungen in Latein und Deutsch, wobei die Übersetzung der vielfach extrem speziellen Namen sehr große Mühen kostete. Derart beschreibende Bestandsaufnahmen versucht Segal nun auch auf stilistische Elemente wie u.a. Aspekte der Komposition, des Farbgebrauchs oder der Pinselführung zu übertragen (vgl. sein Interview mit Felix Eijgenraam, „Druif of komkommer?“, *NRC Handelsblad* 17.08.1990). Seine Vorgehensweise ist von dem Ziel bestimmt, eine „objektive Methode“ zu entwickeln, „um ‚Kennerschaft‘ in verständlicher Rede mitteilbar zu machen“ (S. 30). Die Kriterien und Befunde werden inventarisiert und danach in ein System eingeordnet, „so daß vergleichende Forschung mit Hilfe eines Computers möglich ist“ (S. 12). Von diesen Kriterien werden im Katalog die der „Komposition“, vor allem der Teilbereiche – so Segal – „Hintergrund“, „Formwiederholung“ und „Farbkomposition“ bei jedem Bild ausführlich beschrieben. Eine Fülle eingestreuter „Kompositionsskizzen“ soll zur Verdeutlichung dienen. Ob hiermit die gesuchte „objektive Methode“ erreicht werden kann, ist sehr fraglich. Der Stilkritiker kommt gar nicht umhin, bestimmte Vorentscheidungen über die Auswahl und Anwendung seiner Kriterien subjektiv zu treffen, sei es z.B. hier die Bestimmung der Komposition durch Linien, ihr Auffinden an „auffälligen, langgestreckten Formen“ oder im Fall einer Frucht an ihrer gedachten Achse, sei es die Bestimmung von „Formwiederholungen“ bis in kleinste Details – die Eier einer Garnele etwa (Kat. Nr. 13). Dadurch klingen vie-

le dieser Aussagen, denen im Text viel Raum gewährt wird, sehr subjektiv. Selten argumentiert Segal auch wirklich mit seinen Beobachtungen, um etwa Gründe für eine Zuschreibung oder einen Formalbezug zum Bildinhalt aufzuweisen (z.B. Kat. 31, 31A, 12).

Objektiv versucht Segal auch bei den Inhalten und sinnbildlichen Bezügen zu bleiben, wenn er dem Leser „möglichst viele Tatsachen aus der Kulturgeschichte und der zeitgenössischen Literatur bietet, um der Vorstellungswelt De Heems und seiner Zeit so nahe wie möglich zu kommen“. Mit Nachdruck möchte der Autor die von ihm aufgezählten, oft selbst widersprüchlichen Bedeutungen „nur als *Schlüssel zu einer möglichen Interpretation*“ verstanden wissen; unter Berufung auf die von Jacob Cats empfohlene Vieldeutigkeit von Sprichwörtern zieht er eine freie Interpretation durch einen jeden Betrachter einer definitiven Auslegung vor (S. 36f.). Dagegen hat De Heem auf einigen Bildern durch eindeutige kurze Texte oder christologische Motive wesentliche Hinweise zum Verständnis gegeben. Vor allem auf dieser Grundlage hat Segal im einleitenden Teil einzelne Themen herausgelöst (die rechte Wahl, Vanitas, Christus-Symbolik, Fasten, Mäßigkeit). Auch bei Bildern ohne solche Texte oder Motive bieten sie Richtlinien für ein allgemeines Verständnis, ohne daß die – für die Stillebenmalerei nicht nachgewiesene – kontextlose „freie Interpretation“ den eigentlichen Sinn der Ikonologie zerstört (vgl. E. de Jongh, „De stillebens van Jan Davidsz de Heem – Meloen rijmt op luit“, *NRC Handelsblad* 1.3.1991, S. 4). Völlig außer acht gelassen wird dabei eine in der Stillebenmalerei selbst angelegte Bedeutungsebene: ihre erstaunliche illusionistische Nachahmung der Natur, ihre scheinbare Konservierung vergänglichem Lebens. Im literarischen Lob reagierte man auf dieses zum Nachdenken anregende Spiel mit der Zeit und dem Schein mit größter Verwunderung, der man sich auch heute kaum verschließen kann (vgl. C. de Bie, *Het Gulden Cabinet [...]*, Antwerpen 1661, S. 216ff. zu De Heem und meinen Band *Stilleben alter Meister in der Kasseler Gemäldegalerie*, Melsungen 1989, S. 9f. m.w.A.).

Sam Segal beschränkt seine Darstellung beim Formalen wie Inhaltlichen mit hin zu großen Teilen auf eine deskriptive Erfassung des Materials. Dadurch bietet sein Katalog eine wertvolle, gleichsam enzyklopädische Fülle von einzelnen Funden und Beobachtungen, über deren jeweilige Anwendung und Kongruenz aber vielfach noch nachgedacht werden kann.

Einige Anmerkungen zu einzelnen Bildern:

*Nr. 2, Früchtestilleben mit Porträt:* Der Zirkel und die Papiervolle vor dem Selbstporträt De Heems sind sicher als Attribute der (Zeichen-)Kunst zu verstehen, die ein Künstler zu beherrschen hat (wie bei der Zeichnung Baillys, der noch einen Zeichenstift hinzufügt, im Kat. Abb. 2c). Den Zirkel als Hilfsmittel, um die rechten Proportionen bestimmen zu können, wird der fortgeschrittene und geübte Künstler ablegen können; er hat – so die bildhafte Formel – „den Zirkel im Auge“, s. Karel van Mander, *Schilder-Boeck [...]*, 1604, Grondt III, 15 m (nach Michelangelo), ed. Miedema 1973, Kommentar S. 447, 561; Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding [...]*, 1678, S. 35: „Zoo zal het oog met'er tijd een passer verstreken.“

Nr. 7, *Prunkstilleben mit Muscheln und Musikinstrumenten*: Segal verweist auf ähnliche Seidenschals im Werk Rembrandts und Raffaels. Aber auch in Antwerpen selbst findet man Schals dieser Art häufig auf Gemälden, z.B. auf den in mehreren Exemplaren vorhandenen Darstellungen der Hl. Magdalena oder dem Fünf-Sinne-Serien von Abraham Janssens bzw. seiner Werkstatt.

Nr. 9, *Prunkstilleben mit Papagei*: Segal hat die Transkription des oben liegenden Gedichtes gegenüber der Fassung im Utrechter Katalog verbessert (S. 142). Seine Ergänzungen sollten durch eckige Klammern sichtbar sein, d.h. Z. 5: d[ier]; Z. 7: [vermijen]; Z. 8 lande[rijen]; mit Entstellungen einzelner aufgemalter Buchstaben muß gerechnet werden. Beschrieben wird der oder die Schönste, der/ die mit der Sonne den Tag macht, mit der Nacht „des Himmels Augen“ („oogen“ oder „bogen“ – Bogen?) schließt und die Seele („siel“ oder eigentlich „sier“ – Schmerz?) des Dichters – wörtlich – „vertrocknen“ läßt. Das „süße Geschöpf“, das „göttliche Fünckchen Feuer“ ergötzt das Gemüt des Dichters wie die Sonne die Ländereien. Nur einzelne Begriffe hat Segal von dem Gedicht (kein Brief) darunter wiedergegeben, das zum Teil von der Blockflöte verdeckt wird: „Ick v[...] waer / [...]uer trost den al / [...]s daer het al is angelegen / Wat is des Hemels seegen / [...]sonder welck watmen doet / is hoop geluck noch voorspoet“. Vielleicht läßt sich eine Quelle finden, die ebenso von Trost, von Hoffnung, Glück und Erfolg, von dem, was der Segen des Himmels sei, „... ohne das, was man tut“, spricht. Beide Texte liegen bei der Blockflöte, wie auch auf den anderen großen ausgestellten Prunkstilleben (Nrn. 7, 8) ähnliche Papiere unter den Blockflöten und Lauten anzutreffen sind; gemeint sein dürften also Liedtexte.

Eine befriedigende Interpretation der Gedichte steht noch aus. Kaum wird sich das erste – so ein Vorschlag von Liesbeth Helmus/Sam Segal – als Anspielung auf den Papagei lesen lassen. Auch als Gelegenheitsgedichte mit Verwendung des Namens De Heem in „heemels“ (d.h. „himmlisch“ oder „des Himmels“) sind sie schwer zu verstehen, zumal in solchen Fällen sonst eindeutiger verfahren wird, z.B. – um bei den Stillebenmalern zu bleiben – in den Gedichten von Huygens und Vondel zu Willem Kalf (Kalf): L. Grisebach, *Willem Kalf*, Berlin 1974, S. 19, 32. Stattdessen ist der erste Text so formuliert, daß man ihn als Lob Gottes und seiner erquickenden Schöpfung, des Lebens bzw. der Natur lesen kann (also mit Bezug zum Stilleben), ebensogut aber auch als Text auf die Musik selbst (mit Bezug zum Musikinstrument): Dann wäre von Apoll, dem Lenker des Sonnenwagens die Rede, weiterhin von seiner Schöpfung, der vom göttlichen Funken inspirierten Musik, die ebenso zum Trost und zur Ergötzung des Menschen dient wie Apollos Strahlen (5. Zeile statt „dier“ eher „lier“ – Leier?). Sicher wäre hier von philologischer Seite mehr Klarheit zu schaffen.

Nr. 16, *Früchtestilleben mit Hering*: Weitere hiervon abhängige Stilleben mit Hering und Krebs von Joris van Son in der Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, GK 172a, sowie Verst. London (Sotheby's), 5. Juli 1984, Nr. 337, beide signiert. Das von Segal erwähnte „Lof van den Pekelharingh“ dichtete Jacob Westerbaen nach einem lateinischen Textbord im Leidener *Theatrum Anatomicum*, was für sein Verständnis von einiger Bedeutung ist, s. *Oud Holland* 101 (1987), S. 126ff.

Nr. 17, *Früchte und Blumen in einer Landschaft*: Den inschriftlich auf der Vase links genannten unsterblichen Phönix bezieht Segal u.a. auf Christus und die Auferstehung, die Rosen dort u.a. auf die Liebe Christi. Die nicht gedeutete Satyrfigur ließe sich dann – so auch mündlich Thomas Döring – ganz traditionell als die Verstrickung in das Irdische und die sündhaften (die Schlange) niederen Begierden verstehen. Im übrigen werden Künstler selbst häufig als „Phönix“ bezeichnet, so auch De Heem von C. de Bie *a.a.O.*, S. 218, als „den oppersten Phenix van alle fruyten“.

Nr. 19, *Blumen in einer Bachlandschaft*: Die angegebene Provenienz Galerie Vicomte Du Bus de Gisignies, Brüssel, Katalog 1878 (E. Fétis), S. 69, ist falsch; das dort aufgeführte Gemälde befindet sich heute in Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. 3166, im Braunschweiger Kat. Abb. 25b (nicht Abb. 25a wie im Text angegeben). Kurz vor Eröffnung der Ausstellung in Utrecht waren noch Übermalungen im Torbogen links und im Himmel entfernt worden, auf die Sam Segal nicht mehr eingehen konnte, die aber alle Abbildungen (bis auf die farbige im Braunschweiger Katalog) und die ausgestellte Kopie (Kat. Nr. 20) noch zeigen. Die Malweise dieser Kopie legt eine erheblich spätere Datierung in das 18. Jahrhundert nahe.

Eine Beteiligung der Werkstatt (A. Mignon?) ist bei Nr. 19 mit dem „R“ hinter der Signatur De Heems anzunehmen. Erhellend wäre in diesem Zusammenhang der direkte Vergleich mit weiteren Stilleben gewesen, die Teile dieses Bildes zitieren: so die exakte Wiederholung der meisten Blumen, leicht umgruppiert, in einem Blumenstilleben in Dresden (Gal. Nr. 1266, „J.D. Heem. R“ bezeichnet), einem in Prag (Inv.Nr. 0 132, „Ernst Stuv[en] f“ bez.), sowie noch einmal reduziert in einem Rachel Ruysch zugeschriebenen Strauß (Grant Nr. 74 mit Abb.; Verst. London, Christie’s, 12. Dez. 1986, Nr. 49), dazu die Variante der rechten Hälfte im Kasseler „Blumenstilleben am Waldboden“ (GK 450, „R. Ruys. f“ bez.) und die in Schloß Königswart (Inv.Nr. KY 1384, „[...]sturen“ bez.), vgl. Ausst.-Kat. *Nánecké malířství 17. století*, Prag 1989, S. 99ff. Nr. 81f., und meinen Band *Stilleben alter Meister*, S. 35f., Nr. 31.

Bislang wurden die literarischen Parallelen zu solchen Stilleben in freier Natur nicht untersucht, wie sie vor allem in den Lobgedichten auf die Landsitze zu finden sind, s. P.A.F. van Veen, *De soeticheydt des buyten-levens, vergheselschap met de boucken*, Utrecht 1985, S. 116f.

Nr. 21, *Früchte um ein Weinglas in einer Kartusche*: Das Auge über dem Weinglas bedarf näherer Deutung, zumal das Bild schon 1844 in der Sammlung des Kardinals Fesch „L’oeil de la Providence“ genannt wird. Rubens hat ein Auge als Attribut der Providentia im Medici-Zyklus und im Programm des Einzugs Ferdinands mehrfach verwandt, s. John Rupert Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brüssel 1972 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI), S. 69f., 162 m.w.A. Als lichtvolles göttliches Auge der Vorsehung bzw. Vorsorge, umgeben von Putten und unterhalb der dominanten Sonnenblume, wäre es ganz ähnlich wie oben das Gedicht auf Nr. 19 zu verstehen: Im Vergleich mit der befruchtenden Sonne wird Gottes Vorsehung in der Schöpfung (die Früchte des Stillebens) manifest.

Nr. 36, *Cornelis de Heem, Blumen in einer gläsernen Vase*: Der vorne über die Tischkante hängende Schlafmohn ist ein typisches Motiv Willem van Aelsts; tatsächlich befindet er sich identisch auf dessen Bildern: Verst. London (Christie's), 7. Juli 1989, Nr. 45, sign. u. dat. 1659, sowie Kapstadt, Kat. *The Max Michaelis Gift to the Union of South Africa. The Old Town House, Cape Town. Illustrated Catalogue of Flemish and Dutch Paintings* (T. Martin Wood), London 1913, S. 17f. Nr. 1, sign. u. dat., Tafel 1. Eine überraschende Beziehung quer zu den Schulen also, die im Einzelfall neue Fragen zur Bildgenese und Datering aufwirft, aber auch grundsätzlich die isolierte Darstellung einer De Heem-Schule aufbricht. Nicht zuletzt zeigen Künstler wie Ernst Stuvens, Rachel Ruysch, Elias van den Broek, Coenraet Roepel usw. Einflüsse De Heems und Van Aelsts.

Gregor J. M. Weber

## Rezensionen

HELLA ROBELS, *Frans Snyders, Stilleben- und Tiermaler, 1579–1657*. München, Deutscher Kunstverlag 1989. 592 Seiten mit 284 Schwarzweißabbildungen und 8 Farbtafeln. DM 220,—.

*Frans Snyders, Stilleben- und Tiermaler. 1579–1657* is the first monograph devoted to the great Antwerp painter, whom the author, Hella Robels, fittingly calls „the Nestor of Flemish still-life and animal painting.“ Snyders has not received the attention he deserves largely because scholars of Flemish art have focused on history painting as the most characteristic expression of Baroque art in the region. Concomitant with this attitude is the art-theoretical position that values still-life and animal painting, Snyders's specialities, less than history painting. Also the very real practical difficulties his œuvre presents, especially with regard to chronology and connoisseurship, have deterred scholars from studying his paintings. Born in 1579, Snyders gained his mastership in 1602, and from then on he produced a great abundance of pictures until shortly before his death. However, few paintings in his extensive œuvre are dated – Robels catalogues 259 surviving paintings – and the majority of these fall within a mere three years, 1613–1616. Furthermore, because Snyders uses the same motifs repeatedly throughout his career, and even, on occasion, identical compositions and arrangements, establishing a convincing chronology is fraught with difficulty. In addition, since replicas and variants were produced in Snyders's shop, the original often cannot be recognized with certainty. And outside the shop copies and variants were made, too, and passed off as originals, even in Snyders's lifetime. Given these circumstances, it is evident that connoisseurship is especially complex. Yet, despite these seemingly