

POELENBURGH UND BREENBERGH IN ITALIEN UND EIN BILD ELSHEIMERS¹

von Eckhard Schaar

Man hat sich daran gewöhnt, die holländischen Landschaftler des 17. Jahrhunderts, die seit Jan Both nach Italien zogen und südliches Gelände malten, die „Italianisten“ zu nennen. John Smith und Cornelis Hofstede de Groot haben die Werke der „hervorragendsten Maler“ auch dieses Kreises katalogisiert, wobei Jan Both der älteste und Jan Hackaert der jüngste unter ihnen ist, also eine Generation zwischen 1617 und 1628 Geborener erfasst wird. Selbstverständlich gelten auch Herman Swanevelt, Jan Asselijn, Frederik Moucheron sowie deren Nachfolger und Nachahmer als zu ihnen gehörig. Jedoch haben diese Italianisten, die den voll entwickelten Stil holländischer Landschaftsmalerei des 17. Jh. vertreten, Vorläufer in Meistern, die mit dem Anbruch einer neuen holländischen Kunst nach 1600 nicht mehr aus nur antiquarischem Interesse nach Rom gehen, sondern in den Süden ziehen, um Anregungen aus der Landschaft und dem Volk zu finden. Cornelis Poelenburgh und Bartholomäus Breenbergh sind vielleicht ihre bedeutendsten Vertreter, beide jedoch noch keine Landschaftsmaler wie etwa Both und Pynacker. In ihrem Werk ist oft noch nicht die Entscheidung zur reinen, ereignislosen Landschaft, einer Möglichkeit des neuen Jahrhunderts, gefallen. Der frühe Poelenburgh erfand zeitweise Staffagen, die seinen Landschaften an Durchführung und Kunstgehalt sicher ebenbürtig sind, und später malte er auch Porträts und mythologische Szenen in reicher Besetzung. Bei Breenbergh herrscht im Laufe seiner Entwicklung mehr und mehr die Figurenkomposition vor. Immerhin wird man aber sagen müssen, dass Poelenburghs Entwicklung auf eine Landschaft hinausläuft, die von inhaltlich bedeutungslosen, stereotypen Figuren geschmückt ist und dass Breenbergh Zeit seines Lebens im Gebiete der Zeichnung, vielleicht seiner bedeutendsten künstlerischen Möglichkeit, reiner Landschaftler gewesen zu sein scheint. Auch herrscht in den ersten beiden Jahrzehnten seines malerischen Schaffens die Landschaft bei ihm vor. Wir können in Poelenburgh, Breenbergh und ihrem Umkreis die erste Generation der italianistischen Landschaftsmalerei Hollands sehen.²

Poelenburghs malerisches Frühwerk soll das Hauptthema dieses Artikels sein, d. h. die Arbeiten aus jenen Jahren, in denen er in Italien war und aus denen wir die ersten Nachrichten von ihm haben.

¹ Während der Bearbeitung des Materials zu diesem Aufsatz wurde mir die ungedruckte Dissertation von Signora *Kirsten Aschengreen*: „Dutch Italianate Landscape Painting in the First Half of the Seventeenth Century“ (London 1954) bekannt. Die Hauptkapitel dieser Arbeit beschäftigen sich mit dem malerischen und zeichnerischen Werk Poelenburghs und Breenberghs. In entscheidenden Fragen der Trennung der frühen Arbeiten beider Meister fand ich darin meine Anschauungen bestätigt und durch Hinweis auf Werke, wie Breenberghs Tondi in Cambridge und Poelenburghs Zeichnungen von 1620 in Paris bereichert. Ich hatte mehrmals die Gelegenheit, die Fragen dieses Themas mit Frau Aschengreen zu diskutieren und zog daraus wie aus der Lektüre ihrer umfassenden Arbeit unschätzbaren Gewinn. Frau Aschengreen beabsichtigt, demnächst einen Aufsatz über Poelenburghs Gemälde nach seiner Rückkehr aus Italien zu veröffentlichen. — Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich nur mit den wichtigsten Gemälden Poelenburghs und Breenberghs aus der zur Diskussion stehenden Epoche, eine Einschränkung, die durch die Fülle des Materials geboten war. Zeichnungen werden nur herangezogen, soweit sie die Situation erklären helfen.

² Siehe *Horst Gerson*, *Ausbreitung und Nachwirkung der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942, 147 ff.

Die früheste Quelle, die über ihn berichtet, ist Sandrarts „Academie“.³ Sandrart sagt, Poelenburgh sei in Utrecht geboren, was Houbraken (1718) durch die Angabe des Geburtsjahres 1586 ergänzt.⁴ „Nach überstiegenen Kinderjahren“ sei er zu Abraham Bloemaert in die Lehre gekommen, und „hernach hat er Rom und Florenz besucht und nach Art des unvergleichlichen Adam Elzheimer seine Landschaften, die Bilder aber auf Raphael manier zu machen sich höchst beflissen, auch hernach sehr wunderliche und schöne Landschaften mit zierlichen Bildern unter die Liebhabere kommen lassen, wodurch er anfänglich zu Rom, nachmals auch in seinem Vaterland grosses Lob erlanget“.

In dem Abschnitt über Jacques Callot⁵ erwähnt Sandrart Poelenburgh noch einmal, und diesmal in Florenz: „Von welchem (Callots „Capriccio Büchlein“) dann auch sehr memorabel der kunstreiche Cornelius von Pulenburg, als der ebenmässig damalen in des Grossherzogs Diensten gewesen und gegen Abend meistens ihn, Callot, besucht, auch im Spazierengehen ihm Gesellschaft geleistet, erzelet...“ Auf Sandrarts Nachrichten, so spärlich sie sind, dürfte Verlass sein, da er Poelenburgh persönlich gekannt hat und ihm zumindest einmal begegnet ist, nämlich Ende Juli 1627 in Utrecht, als er Rubens im Auftrage Honthorsts durch die Ateliers der Stadt begleitete und dabei auch Poelenburgh aufsuchte.⁶ Da er später noch einmal längere Zeit in Holland gewohnt hat (1637-42 in Amsterdam), ist auch da wieder eine persönliche Berührung denkbar.

Anders ist es mit Houbraken, der über Sandrart hinaus nur Geburts- und Sterbedatum zu nennen weiss; auch Jacob Campo Weyerman (1729)⁷, van Eynden (1816)⁸ und J. Immerzeel (1842)⁹ fassen auf dieser einen Quelle, deren Nachrichten jeder nicht ohne Kritik an seinem jeweiligen Vorgänger übernimmt. Immerzeel dramatisiert Sandrarts Nachricht über Poelenburghs Aufenthalt in Florenz: „Op zijne terugreize naar Utrecht, Florence doorkomende, wendde de Groot-Hertog vruchteloos pogingen aan, om hem daar zich doen vestigen, doch hij vervingde eenige schilderstukjes voor denzelfen“. Erst Christiaan Kramm (1861)¹⁰ kennt das Album Amicorum des Wybrand de Geest, heute in der Provinciale Bibliotheek Leeuwarden, in das Poelenburgh seine 13 Verse eintrug, die beginnen: „Baci suavi e cari — Cibo de la mia vita...“ und die unterzeichnet sind „Cornelis van Poelenburgh in Roomen 1617“.¹¹

Kramm zitiert die Stelle allerdings nur, um zu beweisen, dass der Meister sich selbst van Poelenburgh genannt habe, während Hofstede de Groot (1889)¹² die Verse in extenso abdruckt und dadurch zum ersten Mal ein Datum an die Hand gibt, das sich mit Poelenburghs Italienreise verbindet. Vor ihm hatte Bode (1880) noch gemeint: „Er soll in seiner Jugend

³ *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, ed. A. R. Peltzer, München 1925, 175.

⁴ *Arnold Houbraken, De Grootte Schouburgh der Nederlantdsche Kunstschilders en Schilderessen. Den Tweeden Druk.* S'Gravenhage 1753, 128.

⁵ op. cit., S. 260.

⁶ *Sandrart*, op. cit., S. 157. Ferner: *P. T. A. Swillens, Rubens bezoek aan Utrecht, Jaarboekje van Oud Utrecht*, 1945/46, 105 ff.

⁷ *De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konstschilderessen...* door *Jacob Campo Weyerman*, Erste Deel, S'Gravenhage 1729.

⁸ *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst...*, door *Roeland van Eijnden* en *Adrian van der Willigen*. Erste Deel. Haarlem 1816.

⁹ *De Levens en Werken der Hollandse en Vlaamsche Konstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters* door *J. Immerzeel*, Amsterdam 1842.

¹⁰ *Christiaan Kramm, Der Levens en Werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen Tijd.* Amsterdam, 7 Bde., 1857-64.

¹¹ Von hierher ist uns P.'s Handschrift bekannt, sodass wir seine Beischriften auf unsignierten Zeichnungen erkennen können.

¹² *Cornelis Hofstede de Groot, Het Album Amicorum van Wybrandt de Gheest, Oud Holland 1889*, 64 ff. Ebenso abgedruckt bei *G. J. Hoogewerff, De Bentvueghels*, S'Gravenhage 1952, 45 f.

lange in Italien gelebt haben, jedenfalls also noch zu Elsheimers Lebzeiten, da er 1586 geboren wurde“.¹³

Bevor wir fortfahren, die Literatur über Poelenburghs Frühzeit vorzuführen, wollen wir auf Bodes Argument eingehen: Da er 1586 geboren sei, müsse er noch zu Zeiten Elsheimers im Süden tätig gewesen sein. Es ist wahr, dass die niederländischen Künstler der Zeit mit etwa 20 Jahren nach Italien zogen; um einige Beispiele etwas älterer Maler zu nennen: Jan Brueghel I war mit 25, Pieter Lastman mit 20 und der jüngere Willem v. Nieuwlandt gar schon mit 18 Jahren nach Italien gekommen, Breenbergh mit 20. Es gibt jedoch keinen Hinweis, dass Poelenburgh schon mit 20 Jahren, das heisst bereits etwa 1606 in Rom gewesen sei, und man hat seit Hofstede de Groot (1889) das Datum 1617 als den Beginn seines Italienaufenthaltes angenommen, auf Grund der Tatsache, dass alle auf seine Italienzeit beziehbaren Daten, sei es auf datierten Werken, sei es in Urkunden, nach 1617, genauer gesagt zwischen 1620 und 1625 liegen. Ist das der Fall, wäre er erst im Alter von 31 Jahren in den Süden gekommen, also ungewöhnlich spät nach damaliger Gewohnheit. Da nun auch mit Sicherheit keine Werke von ihm vorhanden sind, die vor dem Aufbruch nach Italien anzusetzen wären, liegt es nahe, seine Geburt etwa 10 Jahre später anzunehmen (also um die Mitte der 90 er Jahre), zumal die Angabe seines Geburtsjahres immer noch auf Houbrakens Angabe beruht und sich bisher durch keine Urkunde bestätigen liess.¹⁴

Das Verdienst, Erwähnungen Poelenburghs in römischen Parochialarchiven zu Tage gefördert zu haben, kommt Hoogewerff zu.¹⁵ Stellen wir diese Nachrichten, die allerdings nur vermutlich auf unseren Poelenburgh hinweisen, zusammen und ergänzen sie durch datierte und mit dem Entstehungsort versehene Beischriften auf Zeichnungen und sonstigen Dokumenten, erhalten wir folgendes äussere Bild seines Aufenthaltes in Rom:

- 1617 „in Roomen“. Eintragung in das *Album Amicorum des Wybrand de Geest* (siehe oben).
- 1620 „in Roomen 1620“. Beischrift von seiner Hand auf einer Zeichnung der *Bibliothèque Nationale, Paris* („Anonyme“, Inv. Nr. C 8769).
- „in Roomen 1620“. Beischrift von seiner Hand auf einer Zeichnung der *Ecole des Beaux-Arts, Paris* (cat. F. Lugt, 1950, Nr. 451).
- 1621 „in Roomen 1621“. Beischrift von seiner Hand auf einer Zeichnung mit dem *Titusbogen*. Amsterdam, *Rijksprentenkabinet*.¹⁶
- 1622 13. Januar. Erwähnung Poelenburghs in einem Briefe des *Johannes de Wit* (1620-22 in Rom) an *Arent van Buchel* in Utrecht.¹⁷
- „in Roomen 1622“. Beischrift von seiner Hand auf einer Zeichnung im *Rijksprentenkabinet, Amsterdam*. Von anderer Hand, doch aus dem 17. Jahrhundert: „C: Poelenburgh: f“.
- „in Roomen 1622“. Beischrift von seiner Hand auf einer Zeichnung mit dem Motiv des vorherigen Blattes, doch variiert, im Besitz von Prof. Hoogewerff, Florenz (Abb. 27).
- 1623 wohl bald nach dem 14. März. Darstellung des „*Cornelis van Utrecht, alias Satir*“, auf einer Zeichnung zusammen mit vier Malerkollegen der kurz zuvor gestifteten „*Bent*“ in Rom. Das Blatt, *Jan van Bijlert* zugeschrieben, im *Museum Boymans, Rotterdam*.¹⁸
- Rom, S. *Lorenzo in Lucina*. Liber in quo describuntur omnes animae, quae reperiuntur in hac nostra parochia *Santi Laurentii Lucina* in hoc anno 1623. fol. 17: „In *Via Ferratina*, presso *Bernardina di Nardo Cocchi, vedova: Cornelio, pittore, fiamengo, com.*“.¹⁹

¹³ Jahrb. d. Preuss. Kstslgn. I, 1880, 73 ff.

¹⁴ Herr P. T. A. Swillens, Utrecht, teilte mir freundlicherweise mit, dass auch ihm ein Heraufrücken von Poelenburghs Geburtsdatum um etwa zehn Jahre aus den eben angeführten Gründen möglich erscheine.

¹⁵ G. J. Hoogewerff, *Nederlandsche Kunstenaars te Rome (1600-1725)*. Uittrekels uit de Parochiale Archieven. S'Gravenhage 1942.

¹⁶ Abb. bei Hoogewerff, Bentvueghels, Pl. 17.

¹⁷ „*Coelum pictorium*“ des J. de Wit, nur in Exzerpten Witscher Briefe an van Buchel erhalten. Universitätsbibliothek Utrecht, Ms. 983, fol. 8-12, zitiert nach Rudolf Baer, Paul Brill, München 1930, 14,82, 83.

¹⁸ Vgl. Hoogewerff, Bentvueghels, 41 ff. und Pl. 21.

¹⁹ Hoogewerff, Uittrekels, 92. Es ist nicht ganz sicher, ob Poelenburgh hier gemeint ist.

1625 Rom, S. Lorenzo in Lucina. Libro della descrizione delle anime della parrocchia di San Lorenzo in Lucina nell'anno Santo del 1625. fol. 38 ff. : „Strada della Croce a dextris : Madalena, camera locanda : Cornelio, Andrea, Adriano, Nicolò, pittori, comunicati“.²⁰

Rolf Grosse hat 1950 den neuesten Beitrag zu Poelenburgh geliefert.²¹ Er behandelt die beiden Münchener Täfelchen „Die Wasserfälle von Tivoli“ (Inv. Nr. 5273, monogr. C. P.) und „Landschaft mit Ruinen“ (W.A.F. 772)²² und möchte sie von Poelenburgh in Italien gemalt wissen, „spätestens also 1622“. Weiter stellt er fest, dass beide Kompositionen „ziemlich vereinzelt“ im Oeuvre des Meisters stehen, wollte man ihnen nicht eine Gruppe von Bildern an die Seite stellen, „die bisher widerspruchslos Adam Elsheimer gegeben wurden.“: Die beiden Landschaften „Das Haus auf dem Berge“ in Chatsworth und in der Sammlung Heilgendorff, Berlin, und die beidem zugrunde liegende Komposition des gleichen Sujets auf einer Radierung Hollars (Parthey 1221) nach einem Gemälde Elsheimers.²³ Die Rundform dieser Komposition sei „möglicherweise eine Erfindung des Radierers, denn auch bei den anderen Bildern würde sich mit Leichtigkeit ein derartiger Ausschnitt herstellen lassen“. Alle Bilder seien im übrigen vom gleichen Standpunkt („halbe Froschperspektive“) aus konzipiert, und es bestünden viele Gemeinsamkeiten zwischen den Münchener Bildern einerseits und den Elsheimer genannten Werken.

So wenig das Münchener Täfelchen „Die Wasserfälle von Tivoli“ für Poelenburgh zweifelhaft ist — es ist monogrammiert und durch vier Studien aus Poelenburghs Skizzenbuch in den Uffizien (Blattnummern P 773, 776, 777, 779) belegt — so untypisch ist das Pendant (W.A.F. 772) in seiner breiteren Malweise, den bunteren Farben, der wuchernden Bewachsung aus Baum und Strauch. Ein Bild, das sich gut in Breenberghs Frühstil einordnen lässt, wie sich unten zeigen wird.

Grosse bezweifelt nicht nur die Rundform des Bildes, das Hollar für seine Radierung vorgelegen habe, sondern auch die Zuverlässigkeit des Stechers in der Angabe des Autors.

Nun fand sich 1957 im Besitze eines Erben des Ältermann Theodor Lürman, der 1823 den Bremer Kunstverein mitgegründet hat und eine bedeutende Sammlung alter niederländischer und zeitgenössischer Bilder besass, ein Rundbild, das dem Motiv auf der Hollarschen Radierung — diese seitenverkehrt dazu — in hohem Masse gleicht²⁴ (Abb. 1).

Vergleicht man Hollars Radierung und das Bild, so zeigen sich Unterschiede in einigen Partien. Zunächst ist zu bemerken, dass Hollars Radiergriffel zu stumpf war, um Motive heraus-

²⁰ Hoogewerff, Uittreksels, 95. Auch hier geht nicht eindeutig hervor, dass Poelenburgh jener „pittore“ ist.

²¹ Zschr. f. Kunstwiss. IV, 1950, 173 ff., „Zum Werke des Adam Elsheimer“.

²² Grosse, op. cit. Abb. 1 u. 2.

²³ Heinrich Weizsäcker, Adam Elsheimer. Der Maler von Frankfurt, 2 Teile, Berlin 1936-52. I. Teil, Taf. 132-34. Hollars Radierung trägt die Aufschrift: A. Elsheimer pinxit. W. Hollar fecit 1646. Antwerpiae. Sie ist ebenfalls abgebildet bei Leo Collins, Hercules Seghers, The University of Chicago Press 1953, Pl. XVIII. — Ebenfalls 1646 stach Hollar in Antwerpen die 3 Täfelchen „Juno“, „Minerva“ und „Venus“ (Weizsäcker, Nr. 54) aus der Slg. des Earl of Arundel. Der Besitzer ist in den Unterschriften genannt. Soll das „Haus auf dem Berge“, das Hollar zu seiner Radierung vorgelegen hat, in derselben Sammlung gewesen sein? Im Arundel-Inventar vom April 1654, nach dem Tode von Lady Alethea Talbot, der Gemahlin des Earls, angefertigt, wird „un paese Inventione di Elsheimer“ aufgeführt. Vergl. Burl. Mag. XIX, 1911, 284.

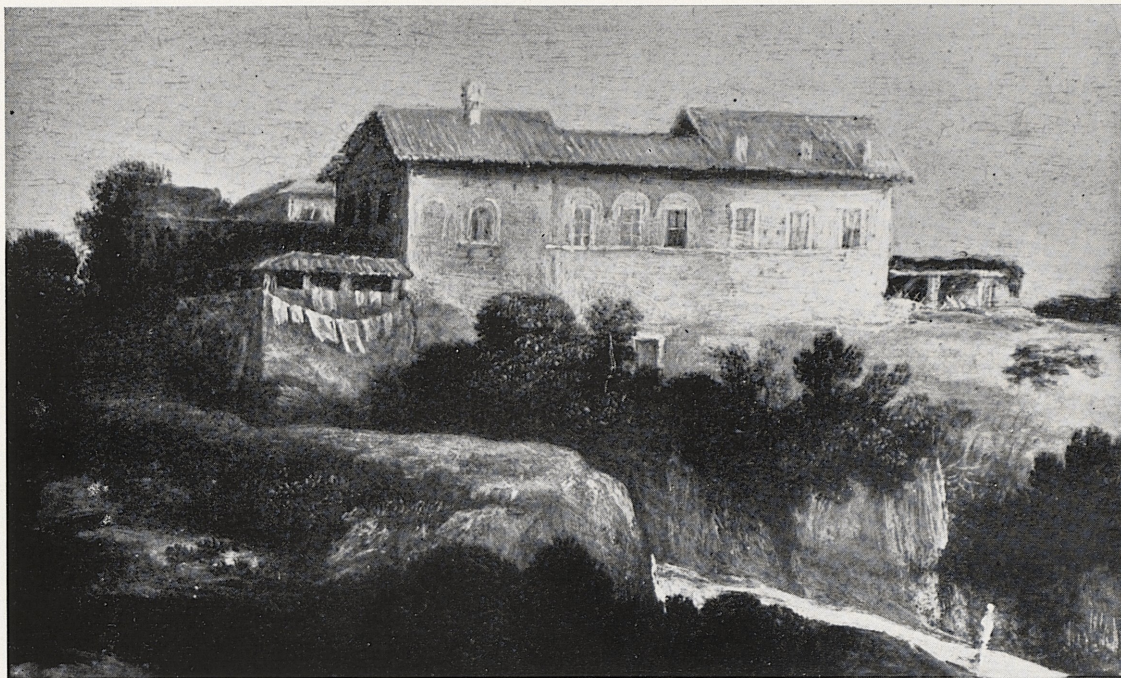
²⁴ Kupfer, 23,5 cm im Durchmesser. Erworben von der Kunsthalle Bremen 1957, Inv. Nr. 747. Im handgeschriebenen Katalog der Slg. Lürman (Kunsthalle Bremen) aus den 60 er Jahren des 19. Jahrhunderts wird das Bild unter Nr. 189 als Breenbergh, „Die berühmte Villa des Maecenas unter Kaiser Augustus“ aufgeführt. Dort auch der Hinweis, dass das Bild von dem Kaufmann und Reeder Friedrich Schröder (1775-1835) aus Italien mitgebracht sei. Zu Fr. Schröder siehe „Bremische Biographie des 19. Jahrhunderts“, Bremen 1912, 445. Über seine Italienreisen liess sich in Bremen nichts ermitteln. — Ausstellungen: „Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle“, Oktober 1904, Nr. 122, als Breenbergh; „Leihausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle zu Bremen“, 1909, Nr. 1, als Breenbergh.



1 Elsheimer, Das Haus auf dem Berge.

Bremen, Kunsthalle.

zuholen, die auf dem Bilde stecknadelfein in mikroskopischer Kleinheit dargestellt sind. So sieht man auf dem Bilde die zum Trocknen gehängte Wäsche in zwei Reihen übereinander. Die obere Lage auf der Brüstung der Terrasse fehlt auf der Radierung. Wo Hemden und Tücher auf der Leine flattern, zeigt die Radierung nur ein Nebeneinander von kaum erkennbaren Quadraten. Die bröckelnde, zernagte Mauer rechts von der Pergola erscheint bei Hollar ohne die malerisch so reizvollen Schäden der Erosion. Andere Abweichungen deuten darauf hin, dass Hollar ein Bild von vielleicht ähnlichen Qualitäten, doch in anderer Fassung vorgelegen habe. In der Radierung erkennt man links von der Villa eine jäh abfallende, flussbettähnliche Bahn die Felsen hinab, wo auf dem Bild bewaldete Hänge und Felsen ein Tal in halber Höhe säumen, und auf der anderen Seite fällt die Mauer der Terrasse mit der Pergola schräg zum Wege ab,



2 Elsheimer, Ausschnitt aus Abb. 1.

während die Kupfertafel bröckelnde Mauerreste über wucherndem Gebüsch zeigt. Weiter unterhalb faltet sich der Fels bei Hollar zwei Mal, auf dem Bilde statt dessen horizontal gelagertes Gestein. Der mittlere der drei Felsen hat in der Radierung eine scharfe vertikale Kante wie die Felsen rechts und links, auf dem Bilde dagegen eine verschliffene Form.

Die beiden Gestalten — wohl ein Mann und eine Frau —, die dem Schafhirten folgen, erscheinen auf dem Bilde ohne Pferd. Doch lässt ein grösserer Fleck nachgedunkelter Farbe vermuten, dass, wie es so leicht auf Kupferbildern geschieht, hier ein Stück Malerei abgeplatzt war und bei der Retouche das Pferd vergessen oder absichtlich weggelassen wurde. So sind andererseits die drei Vögel, im Bilde links über der Brücke, auf Hollars Radierung nicht zu finden, eine Auslassung, die der Stecher vielleicht bewusst unternahm, weil der Massstab des Gegenstandes zu klein für die Stumpfheit der Nadel und das Format seiner Platte war.

In den oberen Partien des Bildes herrschen helle, vielfach gebrochene Töne vor. Der Himmel gewinnt über den schneeweissen Wolkencumuli nach oben hin zusehends an Bläue. Zuerst ist er noch weiss gesättigt, dann liegen die Wolkenschleier hoch über dem Haus auf strahlendem Mittelblau. Weiss-gelb erscheint das Band des aufsteigenden Weges (Abb. 2). In Gelb, Ocker und Grün säumen Fels und Gebüsch die Villa und ihre Terrassen. Die Malerei ist hier am feinsten, die Farbwahl am differenziertesten: weisse, gelbe, rötliche und ockere Strichlagen liegen netzartig übereinander, setzen je nach Vorherrschen der einen oder der anderen Farbe die drei Teile des Hauses voneinander ab. Die Qualitäten dieser Malerei erschliessen sich dem blossen Auge nur flüchtig, erst unter der Lupe erkennt man die ganze Feinheit. Anders sind die Felsen gemalt: weder spitze noch breite Malweise, sondern hellere und dunklere Braunlasuren über dunklem Grund. Die Baumpartien dazwischen — stark nachgedunkelt — zeigen wieder die minutiöse, von Blatt zu Blatt gehende Pinselführung. Im Seitentale links ist die Lasurentchnik auf Baum und Gestein angewandt, nur die helle Felswand und die Partie der fahlgrünen Bäume vor den Wolken sind wieder spitz gemalt.

Der Vergleich dieses Bildes mit Poelenburghs „Wasserfällen von Tivoli“ zeigt deutlich, dass der Bremer Tondo nicht von Poelenburgh sein kann. Bei Poelenburgh eine trockene, nicht emailhafte Malerei dunkler Töne; Olivgrün und Dunkelbraun vorherrschend, die Geländeformationen von gerundeten Umrissen. Der Name Breenberghs, den das Bild in Lürmans Sammlung hatte und unter dem es wahrscheinlich schon aus Italien mitgebracht wurde (siehe Anm. 24), erklärt sich aus der Ähnlichkeit mit Werken des im 18. Jahrhundert berühmten Breenbergh, wie etwa den beiden Tondi des Fitzwilliam Museum, Cambridge (Abb. 34, 35), die dem Bremer Bild in Stimmungsgehalt und manchem Requisit nahe stehen.²⁵ Es soll hier nicht diskutiert werden, ob der Bremer Tondo ein eigenhändiges Werk von Elsheimer ist. Doch wird seine höchst sensible malerische Ausführung auf den Meister hinweisen, dem zumindest die Komposition, wie sie uns auch in Hollars Radierung überkommen ist, zuzuschreiben wäre, wobei Berufenere entscheiden mögen, welchen Anteil der Meister selber an unserem Bild hat. Die Tafeln in Chatsworth und der Slg. Heilgendorff dürften in der Tat nicht von seiner Hand stammen. Bei dem Bild in Chatsworth liegt die Vermutung nahe, dass zwischen dem Vorbild und ihm eine seitenverkehrte Reproduktion steht. Weitaus höhere malerische Qualitäten und eine selbständigere Umsetzung des Motives geben sich auf dem Berliner Exemplar (Heilgendorff) zu erkennen. Es sieht niederländisch aus und steht Poelenburgh so fern, wie es dem frühen Breenbergh in manchem nah ist.²⁶ Doch davon soll später die Rede sein.

POELENBURGH'S FRÜHWERK

Die frühest datierten, leider nicht signierten, aber doch mit einiger Sicherheit Poelenburgh zuschreibbaren Werke sind drei Gemälde und zwei Zeichnungen von 1620. Sie zeigen den Künstler auf einer Stilstufe, der, überblickt man sein Frühwerk, anderes vorausgegangen sein muss.

Es befindet sich im Louvre unter den nach dem zweiten Weltkriege aus Deutschland zurück-erlangten Gemälden („Récupération“, Inv. Nr. MNR 506, als „Ecole de Utrecht“) eine Holztafel mit „Orpheus vor den Tieren“, in diesem Falle eigentlich ein Orpheus vor der Landschaft (Abb. 3). Er sitzt unter einer Felswand, die, wie von innen aufgeblasen, eine dünne, zu riesiger Höhlung aufgeplatzte Kruste zeigt. Von einem minutiös mit allerlei Pflanzen bewachsenen Rasenstreifen, auch nach links von einer Wand begrenzt, geht der Blick in ein Flusstal. Links schliesst sich der Raum vor einer ruinenbekrönten Bergwand, die von ähnlicher Bildung wie der Felsen über Orpheus ist. Der Fluss schäumt in einem Wasserfall an ihm vorbei und wird erst zu ruhig spiegelnder Fläche, wo sich die Landschaft zu einem flachen Ufer mit Wald- und belebten und bebauten Wiesenstreifen öffnet. Hinter Stromschnellen biegt der Fluss um und fließt bildeinwärts, wo kegelförmige Berge den Abschluss bilden.

Die Darstellung hat einen archaischen Charakter. Die Landschaft, utopisch und phantastisch, ist aus Motiven zusammengesetzt, die verschiedenen stilistischen Bereichen angehören. So erinnert der Ast, der über dem Felsen rechts seine Blätter gegen den Himmel ausbreitet, an Abraham

²⁵ Hofstede de Groot sah das Bild auf der Ausstellung in Bremen 1904. Auch er notierte noch: „De toeschrijving kan juist zijn“ (Notiz unter den „Fiches“ zu Breenbergh im Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie, Den Haag).

²⁶ Collins (H. Seghers, op. cit. Pl. 18) stellt Hollars Blatt mit dem Haus auf dem Berge einer kleinen amateurhaften Radierung (*Springer*, Seghers, Nr. 44) gegenüber. Wenn man hier auch kaum von einer Variation des Motives sprechen mag — das Blatt ist ohne jede Qualität und die Zuschreibung an Seghers eher ein Versehen —, so spricht doch aus ihm die Kenntnis der Elsheimerschen Komposition. — Eine gemalte freie Kopie oder Variante der Heilgendorffschen Fassung sah ich Dezember 1957 bei einem Kunsthändler in Delft. — An die bewaldete Felspartie links über dem Tal in dem Bremer Bild erinnert eine Zeichnung in den Uffizien (Inv. 744 : Elsheimer). Siehe *Giglioli*, Dedalo X, 1929/30, 566 ff.



3 Poelenburgh, Orpheus.

Paris,³ Louvre.

Bloemaerts Vordergrundskulissen. Der Fels im Mittelgrund ruft in seiner überdeutlichen Erscheinung sogar Vorstellungen an Patinir wach. Die vom Felsen über Orpheus herabhängende Weinrebe zeugt von der Bekanntschaft mit Elsheimers Werken wie etwa der „Verspottung der Ceres“. Das Bild als Ganzes wirkt so ältertümlich, dass es an die Landschaftsauffassung der Brueghel-Zeit denken lässt, was ein Vergleich mit dem neuerdings Mathijs Cock zugeschriebenen Bild der Londoner National Gallery (Kat. 1925, Nr. 1298)²⁷ verdeutlicht (Abb. 4). Auch dort wird die Weite — ein Strom umfließt Felsen und eine Ebene — von einem hoch über dem Fluss gelegenen, minutiös gemalten Vordergrundstreifen erblickt. Was uns bei dem Pariser Bild an Poelenburgh denken lässt, sind Motive, die sich gleichzeitig oder in späteren Jahren seiner Italienzeit finden. So kehrt der phantastische Fels auf mehreren Bildern bis zum Beginn der Utrechter Zeit wieder.²⁸ Der Baum und die Sträucher am Ufer lassen an die Bewachung der Felsen des signierten Tivoli-Bildes in München denken. Die kegelförmigen Hügel im Hintergrund — beige und blauviolett — finden sich auf ungezählten Bildern späterer Zeit.

²⁷ Vergl. K. G. Boons Artikel über das Brüsseler Errera-Skizzenbuch in „Miscellanea Panofsky“, Brüssel 1955 (Bull. d. Musées Royaux).

²⁸ Siehe unten: Gall. Pal. Nr. 317, und P. de Boer, Amsterdam, 1956.



4 M. Cock.

London, Nat. Gall.



5 Poelenburgh.

Genua, Privatbesitz.

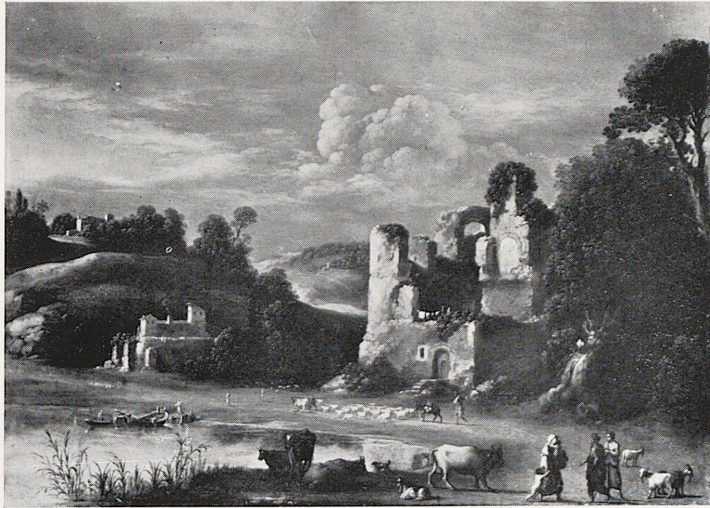
Ein eigenartiges Detail — weder im Original noch auf Photos wegen seiner Dunkelheit leicht zu erkennen — ist ein braunes Felsstück in Form eines Ohres links am unteren Bildrand. Eine Eule sitzt darauf als einziges Tier, das dem Orpheus zuhört. Dieses „Ohr“ ist auf dem entwicklungs­mässig folgenden Bild einer „Landschaft mit Ruine über dem Fluss“ zur Kulisse des Vordergrundes angewachsen (Abb. 5). Die Komposition existiert in zwei Versionen, von denen mir nur die eine im Heidelberger Museum und nicht die ausführlichere und in der Qualität überlegene Tafel, 1934 in Genueser Privatbesitz, im Original bekannt ist.²⁹

Da ist die Kulisse rechts weiter auseinander gerückt; der Raum, den sie einfasst, hat sich über den Wiesenstreifen des Vordergrundes bis zum jenseitigen Flussufer erweitert; das auf der Pariser Tafel im altertümlichen Aufblick gewonnene Landschaftsbild ist hier enger und näher gefasst: den Hintergrund wird man nur in einem schmalen Durchblick gewahr. Die kleinteiligen Pflanzen des Wiesenstreifens sind grösseren gewichen. Schilfrohr und Kühe auf dem Bilde in Genua überragen ihn silhouettenhaft. Auch farblich ist ein Wandel zwischen der Pariser und der Heidelberger Tafel eingetreten. Auf dem früheren Bild dunkle, doch abwechslungsreich bunte Farben. Im Himmel ein strahlendes Blau, zu dem das Grün beider Felsen, in Wiese, Laub und, mit Ocker gemischt, in den Höhlen am fernen Flussufer in kräftigem Kontrast steht. Die Lichtreflexe an Kragen und Ärmel des Orpheus kommen in strahlendem Gelb neben dem tiefen Braun des Felsenfusses heraus. Über der Heidelberger Landschaft, die ich in mangelnder Kenntnis des Genueser Exemplars zitieren muss, liegt bereits der feine Grauton, den Poelenburgh in den besten Bildern seiner späteren italienischen Zeit hat. Der eine der Felsen ist rosa, der andere hellgrün; grauer, starkbewölckter Himmel steht über dem Weiss, Beige, Braun der fernen Ebene. Einzig die Bäume durchbrechen diese zarte, kalte Skala. Das stark nachgedunkelte Innere ihres Laubfonds ist über dunkler Grundierung kompakt gemalt, erst die Ränder offenbaren die dabei verwandte Farbe: ein giftiges Dunkelgrün, das mit senkrecht gehandhabtem Pinsel breit aufgetupft ist. Ein ähnliches Verfahren findet man bei der ersten als Tafelbild gesicherten Landschaft Agostino Tassis, erworben 1957 von der Galleria Nazionale in Rom.³⁰

Haben diese beiden Bilder Eigentümlichkeiten, wie man sie bisher mit Poelenburghs Namen noch nicht verband, so gehört das folgende Stück in die grosse Sammlung Poelenburghscher

²⁹ Ein Photo des Bildes in Genua verdanke ich Herrn Prof. G. J. Hoogewerff.

³⁰ Inv. Nr. 2399, „Paesaggio con Diana e Pan“, Leinwd., 50 × 68,5 cm. Monogrammiert auf dem Fell einer Kuh. Siehe Boll. d'Arte 1957, 372. Ich hoffe, demnächst mit weiteren Landschaftsgemälden Tassis bekanntmachen zu können.



6 Poelenburgh.

Florenz, Gall. Pal. Nr. 1195.



7 Poelenburgh. Paris, Louvre.

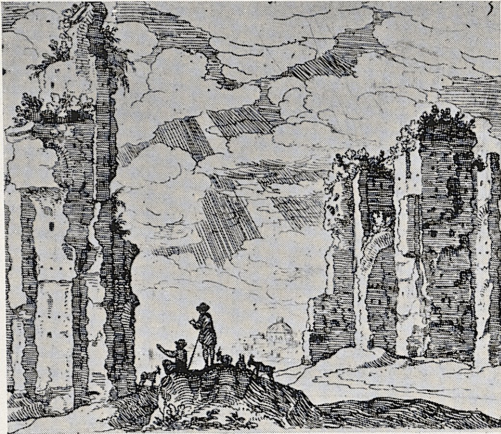
Gemälde aus den mediceischen Sammlungen in Florenz, die seit 1928 bis auf drei Tafeln im Corridoio delle Colonne des Palazzo Pitti vereinigt ist. Da fast alle diese Bilder, soweit sich ihre traditionelle Zuschreibung an Poelenburgh aufrecht erhalten lässt, als Frühwerke des Meisters angesehen werden müssen, und wir durch Sandrart über seine Beziehungen zum Florentiner Hofe unterrichtet sind, möchte man vermuten, dass die Stücke dieser Sammlung Italien nie verlassen haben, mögen auch einige von ihnen erst in späterer Zeit aus älterem italienischen Besitz dazugekommen sein.

Auf der „Landschaft mit einer Burgruine“ (Gall. Pal. Nr. 1195) erscheinen ähnliche Tiere und Pflanzen im Vordergrund wie auf dem Genueser bzw. Heidelberger Bild (Abb. 6). Wo dort die dunkle, erhöhte Vordergrundsschwelle war, fällt es hier sanft bildeinwärts ab, der Raum ist allseits geschlossen. Während sich in der unausgeglichene Grössenabstufung der Gegenstände von nahen zu fernen Bezirken noch eine gewisse Altertümlichkeit oder auch die Unerfahrenheit des jungen Malers zeigt, lässt sich in den Figuren bereits Überwindung des Überkommenen erkennen. Der Hirte auf dem Genueser Bild links bei den Kühen ist noch ein überschlankes, gespreizt bewegtes Figürchen, hinter dem sowohl die Bloemaert-Tradition wie auch Callots Capricci (vergl. etwa M. 798) stehen. Hier jedoch haben die Figuren an Umfang gewonnen, sie schliessen sich zu kleinen Gruppen zusammen; ihre Bewegtheit tut sich mehr in ausgewogenen Umrissen als durch betonte Binnenzeichnung dar. Gegenüber der kleinteiligen Behandlung und fast noch amateurhaften Zeichnung der Orpheusfigur auf dem Pariser Bild und der beiden Hirten auf der Münchener Tafel zeugen diese kleinen statuarischeren Gestalten bereits vom Studium italienischer Malerei und der Bekanntschaft mit Werken Elsheimers.

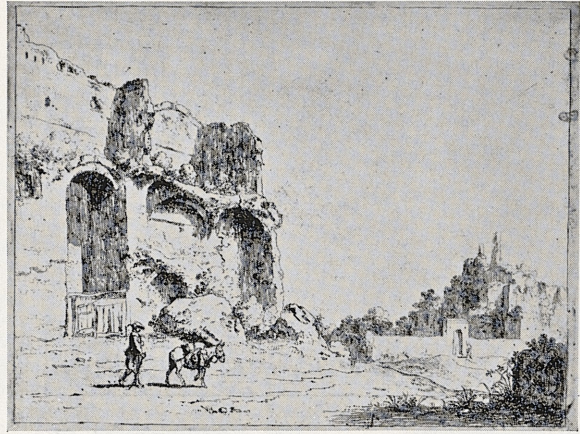
Mit Recht werden Poelenburgh die zehn Kupfertäfelchen im Palazzo Pitti mit Gestalten des Alten und des Neuen Testaments zugeschrieben.³¹ Weizsäcker erkennt darin Kopien nach dem Zyklus von Elsheimer, von dem acht Bildchen heute bei Lord Leconfield in Petworth sind.³² Die Pitti-Bilder bezeichnet er als „im Charakter des Cornelis Poelenburgh“. Die Zuschreibung

³¹ Kat. 1956, Nr. 1095, 8264-8267; 1093, 8260-63. Der hl. Domenikus heisst im Katalog „Thomas v. Aquin“.

³² Weizsäcker, op. cit., Bd. I, 33-37, Nr. 39 A-K.



8 W. v. Nieuwlandt, Radierung.



9 J. G. Bronchorst, Radierung nach Poelenburgh.

dieser Kopien an Poelenburgh wird gesichert durch ein fast gleich grosses, von Poelenburgh signiertes Kupfertäfelchen des Louvre³³ mit „Abraham und Sarah“ (Abb. 7). Sein Format, der Typus der Figuren und ihr Verhältnis zum Hintergrund machen es wahrscheinlich, dass Poelenburgh auch hier eine bisher unerwähnte Darstellung Elsheimers kopiert hat. Die Malweise dieser Bildchen hat eine Perfektion, wie sie Poelenburgh um diese Zeit nur unter dem direkten Vorbild eines bedeutenden Malers zuzutrauen ist. Vor pastellhaft hellem Landschaftshintergrund — Bäume und Sträucher sind silbrig graugrün, der Himmel zart hellblau — stehen die Figuren in ungebrochen bunten Gewändern. Die Falten werfen köstlich zarte Grauschatten und ihre Stege sind, weiss untermischt, gehöhlt.³⁴ Die Gruppe von „Abraham und Isaak“³⁵ und auch „Sarah und Abraham“ (Louvre) kann man zum Vergleich heranziehen, um den Einfluss auf Staffagen wie die Mutter mit den beiden Kindern auf dem Pitti-Bild Nr. 1195 zu verdeutlichen.

Das gleich grosse, farblich ähnliche Pendant mit dem Tempel der Minerva Medica über weitem Tal (Gall. Pal. Nr. 1176)³⁶ hta noch die altertümlicheren, dem Bild in Genua verwandten Figuren.³⁷ Benennbare Denkmäler aus Rom finden sich auch auf einer „Forumslandschaft“ im Buckingham Palace, London. Rechts erscheint eine Ecke des Castor und Pollux-Tempels,

³³ Kat. 1855 (Villot), Nr. 382. Kat. 1896 (3^e ed.) Nr. 2518. Monogrammiert C. P.

³⁴ Poelenburgh hat vielleicht 2 dieser Täfelchen 1651 für Willem Vincent Baron van Wytttenhorst wiederholt (Joseph und das Jesuskind; Anna und Maria als Kinder); vgl. *Weizsäcker*, op. cit., Bd. II, 34 und *C. H. de Jonge* in *Oudheidkundig Jaerboek* I, 1932, 120 ff.: „Utrechtse Schilders der XVII^{de} Eeuw in de Verzameling van Willem Vincent, Baron van Wytttenhorst“. Es kommen in dem Inventar zwei weitere „Copyen naar Elshamer“ vor, von denen „Tobias und der Engel“ (Nr. CXXXVI), noch heute auf Schloss Herdringen/Westf., eher die Kopie nach einem frühen Breenbergh als nach Elsheimer ist.

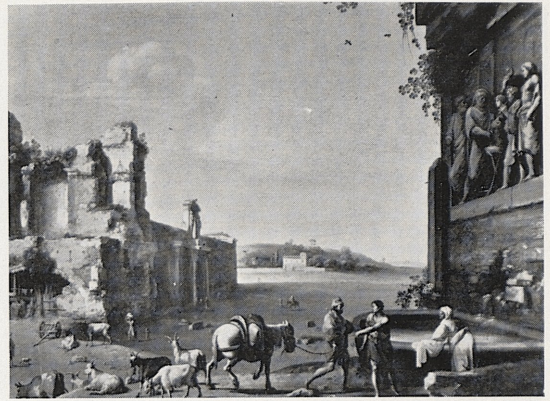
³⁵ *Weizsäcker*, op. cit., Bd. I, Taf. 47.

³⁶ Photo Soprintendenza alle Gallerie, Florenz, Nr. 101183.

³⁷ In einem Tondo auf Kupfer (Freiburger Privatbesitz) ist die laufende Kuh aus Gall. Pal. Nr. 1195 wiederholt, wogegen die beiden Figuren (ein Reiter und daneben ein Greis zu Fuss) stilistisch zwischen Gall. Pal. Nr. 1176 und dem entwickelteren Nr. 1195 stehen. Figuren und Tiere sind vor eine kompakte Baumkulisse gesetzt, die die eine Bildhälfte verschliesst; die andere öffnet sich zu einer bilddiagonalen Raumflucht, seitlich von bewachsenen Ruinen und einem langgestreckten Haus begrenzt — denen auf Nr. 1195 sehr ähnlich. — Zwei gleich grosse Pendants (Holz, 18 × 23 cm) — das eine 1939 bei dem Kunsthändler Hoogendijk, Amsterdam, das andere in der Slg. Thurkow, Den Haag — schliessen sich als ganze Bilder der Gestaltung des Hintergrundes auf dem Freiburger Tondo an. Diese Pendants gelten als Werke Breenberghs. — Photos der drei Bilder verdanke ich der Freundlichkeit von Dr. Hanno Hahn, Rom, Signora Kirsten Piacenti-Aschengreen, Pisa, und Jonkheer Thurkow, Den Haag.



10 Poelenburgh. Paris, Louvre, Villot 52.



11 Poelenburgh. Paris, Louvre, Villot 55.

links der bekannte Brunnen.³⁸ Die übrigen baulichen Motive sind frei zusammengestellt und säumen die lange, schmale Raumflucht bis zum Gebirgsgürtel des Hintergrundes. Diese Bildanlage ist weder eine Erfindung Poelenburghs, noch ist er der einzige, der sie in seinen Werken verwirklicht. Angeregt wohl von der gestreckten, geschlossenen Raumform des „Campo Vaccino“ haben die Italianisten seit Willem van Nieuwlandt Bilder dieser Art mit frei zusammengestellten römischen Ruinen gemalt. Willem van Nieuwlandt d. J.³⁹ kann dann auch als Poelenburghs Vorbild für eine Reihe von Gemälden dieser Art angesehen werden. Seine Serie von 19 Radierungen „*Monumenta et Vestigia Venerandae Antiquitatis Romanae*“ bringt häufig die architektonischen Motive inmitten einer nur von Hirten und Herden belebten Landschaft.⁴⁰ Auf dem 3. Blatt dieser Serie (Abb. 8) ergehen sich Ziegenhirten zwischen zwei seitlichen Ruinengruppen. Der geradeaus zum Hintergrund geführte Blick wird teilweise noch durch unebenes Vordergrundsterrain behindert.

Wie anders ist ein ähnlicher Vorwurf gelöst in den drei Campo Vaccino-Ansichten des Louvre (Villot 52, 53, 55)⁴¹ (Abb. 10 u. 11)! Das Inventar Lebruns von 1683 nennt sie Poelenburgh, erst in der „Galerie Napoleon“, seit 1813 werden sie Breenbergh gegeben⁴², was von Wolfgang Stechow 1930 anerkannt wird.⁴³ Will man aber diese drei Bilder Breenbergh lassen, so verwirrt

³⁸ Abb. bei Walter Bernt, *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, München 1948, Bd. II, Nr. 648.

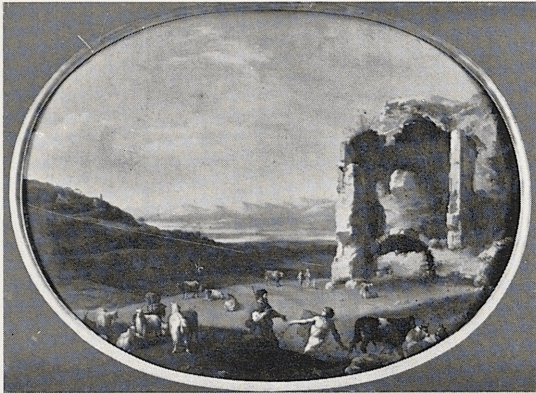
³⁹ Siehe Hoogewerff, *De beide Willems van Nieuwlandt, oom en neef*, Oud Holland 1911, 57 ff.

⁴⁰ Man wird diese Blätter vor 1618 ansetzen müssen, das Jahr, in dem bei Cl. J. Visscher die vielleicht erste Kopie dieser beliebten Serie herausgegeben wurde, jedoch nur um ein paar Jahre zurückgehen wollen, um dem Künstler eine Zeit der Entwicklung von den auf Brilsche Weise diagonal gegliederten, von Leben wimmelnden Bildern der Jahre 1609/10 zu diesen kompositionell einfacheren, inhaltlich stilleren Radierungen einzuräumen. Der Titel der originalen Serie lautet: „*Monumenta haec et venerandae Antiquitatis Romanae Vestigia in Amicitiae Signum et Grati animi Testimonium Wenceslao Couberghe Omnis Antiquitatis Admiratori et Principium Belgi Architecto Guil. Van Nieuwlandt*“.

⁴¹ Im Folgenden werden die drei Bilder nach *Villots Louvre-Katalog* von 1855 (7^e ed., 2^e partie) zitiert, da im letzten Katalog von 1922 Villot 52 nicht aufgeführt ist.

⁴² *Aschengreen*, op. cit., 215.

⁴³ *Wolfgang Stechow*, „Bartholomäus Breenbergh, Landschafts- und Historienmaler“, *Jb. d. Preuss. Kstslgn.* 1930, 133 ff. Der Louvre-Katalog von 1922 irrt, wenn er sagt, dass Nr. 2335 (Villot 55) signiert und 1620 datiert sei. Dagegen sind Villot 52 und Kat. Nr. 2334 (Villot 53) MDCXX datiert. Die Initialen auf Villot 52, die der Katalog 1922 (irrtümlich als auf Nr. 2335, Villot 55) nennt, sind nicht mehr zu erkennen. Eine alte Pause danach lässt sich weder als das Monogramm Breenberghs noch das Poelenburghs lesen. Diese Initialen befinden sich auf der Brunnenrückwand unter der noch lesbaren Inschrift S P Q R und haben vielleicht zu der Inschrift gehört.



12 Poelenburgh. Florenz, Uffizien Nr. 1231.



13 Poelenburgh.

Madrid, Prado.

sich die Anschauung über seinen und Poelenburghs Frühstil völlig, was auch Stechow veranlasst, zu sagen, die Ähnlichkeit von Villot 55 und einer Reihe anderer Werke zu Bildern Poelenburghs gehe über das durch eine gemeinsame Quelle erklärbare Mass hinaus.

Alle drei Bilder sind von hoher malerischer Qualität. Die Malweise ist breit, ohne pastos zu sein, die Palette betont helle, kräftig bunte Töne innerhalb einer warmen Skala und erscheint im Mauerwerk der Architektur besonders variabel in der Verwendung von Weiss-Grau, Orange, Ocker bis zu tiefem Rotbraun in den Schattenpartien. Das erste dieser Bilder (Villot 52) ist auf Holz gemalt und grösser als die beiden anderen als Pendants gedachten; Villot 53 dagegen eine Wiederholung danach auf Kupfer, unter Weglassung einiger Staffagen wie der Eseltreiberin rechts. In Format und Material entspricht es seinem Pendant (Villot 55) und mag demnach, in äusserer Anpassung daran und in motivischer Anlehnung an die Holztafel, zuletzt entstanden sein. Durch die Datierung zweier Bilder (Villot 52 und 53, siehe Anm. 43) wissen wir, dass alle drei 1620 entstanden sind. Suchen wir bei Breenbergh in dieser Zeit nach vergleichbaren Werken, so finden wir, dass die nächst datierten von 1622 und 1623 gänzlich hiervon abweichen. Bei Poelenburgh jedoch ordnen sie sich in eine sinnvolle Entwicklung ein. In ihnen wird der Typ der Forumlandschaft, wie wir sie auf dem Bilde des Buckingham Palace kennen lernten, fortgesetzt. Nur hat die Erfassung aller Bildgegenstände sowie die Behandlung des Details an plastischer Betonung und Deutlichkeit gewonnen. Der Raum wird energischer von den bis zum Bildrand vorgerückten Ruinen eingefasst. Den Figuren ist ihre wie ausgeschnitten wirkende Flachheit, ihre auf schöne Konturen angelegte Unbeweglichkeit genommen. Auf Villot 55 wendet sich die Gestalt des Hirten am Brunnen aus dem en face mit ausgreifender Gebärde dem seitlich herbeieilenden Pferdeführer zu, der seinerseits weit ausschreitend herbeieilt. Auch das oberhalb des Brunnens angebrachte Relief des Titusbogens zeigt die Gestalten kompakt und bewegt.

Versucht man, die drei Bilder in das Werk Poelenburghs einzureihen, so wird man auf zwei Bilder verwiesen, von denen das eine entwicklungsmässig ihnen vorausgeht, das andere ihnen folgt. Das Queroval der Uffizien mit „Merkur und Admet“ (Abb. 12)⁴⁴ zeigt die gleichen hellen, bunten Farben wie die Pariser Tafeln und Übereinstimmungen in der Tierstaffage. In der scheibenhaft körperlosen Erscheinung der Figuren und der unentschiedeneren Raumbegrenzung schliesst es sich aber noch der Landschaft im Buckingham Palace an. Dagegen möchte man

⁴⁴ Uffizien Nr. 1231. — Photo Soprintendenza alle Gallerie, Florenz, Nr. 108828. Dr. G. Kauffmann verdanke ich die Deutung der Darstellung als „Merkur und Admet“.



14 Poelenburgh.

Paris, Louvre, Villot 51.



15 Poelenburgh.

Florenz, Uffizien Nr. 1233.

das Hirtenpaar auf der „Landschaft mit Ruine“ im Prado, datiert 1621⁴⁵ (Abb. 13), mit der Gruppe der drei um die Kuh handelnden Männer auf der Pariser Holztafel vergleichen. Hier der Hirt, dort der Mann mit der Kuh am Strick — bei beiden die Unentschiedenheit zwischen Schritt und festem Stand, das an Gesäss und Beinen dicht anliegende, schräg geschlungene Gewand, die Fülle der Ärmel, der geneigte, bärtige Kopf. Die Tafel im Prado lässt sich, obwohl sie nicht signiert ist, für Poelenburgh sichern. Die Ruine rechts findet sich auf einer Radierung (B. 16) der Serie wieder, die Jan Gerritsz Bronchorst, ein Bewunderer und Schüler Poelenburghs, um die Mitte der dreissiger Jahre nach Zeichnungen seines Meisters anfertigte (Abb. 9).⁴⁶ Stellt man in Rechnung, dass die Radierung seitenverkehrt zu einer vorliegenden Zeichnung entstanden sein muss, so erklärt sich der Zusammenhang zwischen dieser Zeichnung und den gemalten Ruinen auf dem Bild im Prado. Auch die Abweichungen im Gemälde, etwa am Sockel der Ruine, wo der Brunnen anschliesst, oder die Überwölbung des hölzernen Gatters innerhalb der Nische können als schöpferische Abwandlungen einer feststehenden zeichnerischen Vorlage angesehen werden.

Den drei Forumslandschaften ist die „Marter des hl. Stephanus“, ebenfalls im Louvre (Villot 51), anzuschliessen (Abb. 14). Von fast gleicher Grösse wie die beiden Pendants auf Kupfer, gilt auch diese Tafel als Breenbergh. Die aufgeplusterte Gestalt des Pferdeführers auf Villot 55, die bauschige Stofffülle ihres Gewandes, die sich von der engen, schrägen Wickelung der Bekleidung des Hirten auf demselben Bilde unterscheidet, zeichnet den Kostümgeschmack auch der Figuren der Stephanusmarter aus. Jedoch unterscheidet sich die räumliche Fassung und

⁴⁵ Kat. Nr. 2130. Die Datierung „1621“ blieb bisher unerwähnt. Die Formen der Ziffern stimmen mit denen der Datierungen Poelenburghscher Zeichnungen dieser Jahre überein.

⁴⁶ Alle datierten Radierungen Bronchorsts nach Poelenburgh sind von 1636. Houbraken sagt (ed. *Wurzbach*, Quellenschr. zur Kunstgesch., Wien 1880, 100), Poelenburghs Manier habe ihn so angeregt, dass er beschloss, sich ganz der Ölmalerei — er war vorher Glasmaler gewesen — zuzuwenden. Doch ehe ihm das gelungen sei, sei Poelenburgh nach England gegangen (1637). *Hoogewerff* (Bentvueghels, 46) möchte jedoch Bronchorst schon 1621 in der Gesellschaft von Jan van Bijlert und Poelenburgh in der Via Margutta in Rom wissen. So deutet er neuerdings (mündliche Mitteilung) jenen „Ghilardo Bruchusi“, der neben Bijlert und Poelenburgh im Parochialregister von S. Maria del Popolo erwähnt wird (Uittreksels, 18), als Jan Bronchorst. Wäre dem so, dann hätte Bronchorst Poelenburghs Kunst schon in ihrem frühesten Stadium kennen gelernt. Sein bei Houbraken ausführlich geschilderter Werdegang als Glasmaler, seine Lehre bei Pieter Mathys in Atrecht 1620 schliessen diese Annahme jedoch aus. — Die Serie ist im Titelblatt unterschrieben: „Antiquitatis Aestimator et Styli... C. V. Poelenburgh Inventor. J. G. Bronchorst Sculptor“.



16 Poelenburgh. Florenz, Gall. Pal. Nr. 1220.



17 Poelenburgh. Florenz, Uffizien Nr. 1203.

Eingrenzung der Szene nicht unwesentlich von derjenigen der Forumsbilder, weil noch Annibale Carraccis Gestaltung des gleichen Themas hier auf Poelenburgh eingewirkt hat.⁴⁷ Auch bei Annibale begrenzt links eine feste Mauer, vorn und hinten von Türmen eingefasst und zur Tiefe hin sich verkürzend, den Ort des Geschehens. Darüber hinaus scheint der Alte mit dem Turban, als Zuschauer an einen Baum gelehnt und repoussoirartig an den Bildrand geschoben, Poelenburghs Gruppe der Priester angeregt zu haben. Der vom Rücken her Sichtbare ist ohne Kenntnis von Carraccis Figur nicht zu denken.

Von 1622 ist uns das grösste Bild aus Poelenburghs Frühzeit erhalten. Es sind die „Tanzenden Hirten“ der Uffizien⁴⁸ (Abb. 15). Die von einer Höhe her eingesehene Landschaft erscheint räumlich weiter und reicher durchgestaltet als die Landschaften des Jahres 1620. Die diagonalen Fluchtlinien der Forumslandschaften kehren in dem Kontur des Felsabhanges gesteigert wieder.

Das Hügelgelände des Hintergrundes — hintereinander liegende bewaldete Bergrücken — ist in weiter Einsicht und in minutiöser Ausführung gegeben.⁴⁹ Die Bäume, die wir bisher in der Elsheimertradition als wenig charakterisierte mächtige Stämme mit rundlichen Blattolden — an Steineichen erinnernd — fanden, sind hier typenmässig voneinander geschieden. Von bis dahin bei Poelenburgh nicht gekannten freien Bewegungen sind die Figuren erfasst. Auch schliessen sie sich zu kompositionell bewältigten Gruppen zusammen, wie etwa die Mutter mit den beiden Kindern oder die Gruppe der fünf musizierenden und tanzenden Hirten. Im Einzelnen geben sich verstärkte Naturbeobachtung (z. B. betonte Muskulatur; die „Typen“ der Hirten), andererseits Anlehnung an Vorbilder italienischer Kunst zu erkennen. Kommt das auf den „Tanzenden Hirten“ noch nicht so zum Ausdruck, so wird es doch ganz deutlich auf dem „Quellwunder Moses“ im Palazzo Pitti (Nr. 1220), wo der bärtige Mann unter dem Baum Michelangelos Adam von der Sixtinischen Decke zum Vorbild hat (Abb. 16). Der männliche Akt, davor kniend, den Krater mit beiden Armen zum Trunk erhoben, könnte in Erinnerung an eine Figur Bronzinos aus dem Fresko der Mannahlese in der Kapelle der Eleonora von Toledo

⁴⁷ Louvre, Kat. Villot, 1855, 1^{re} Partie, Nr. 145. Kat. Both de Tauzia, 1890, Nr. 128. Bibliogr. u. Abb. siehe Kat. d. Ausstellung „I Carracci“, Bologna 1956, Nr. 111.

⁴⁸ Uffizien Inv. Nr. 1233. Kupfer, 66 × 84 cm. Wie auf dem Bild in Madrid, Prado, Nr. 2130, ist die Datierung ohne Signatur angebracht.

⁴⁹ Eine Zeichnung Poelenburghs mit ähnlich erfasster Landschaft (Blick in die Tiefe eines Tales; hintereinander hervorspringende bewaldete Berghänge) befindet sich als Breenbergh in der Slg. Welcker, Inv. Nr. 252, Prentenkabinet, Leiden.



18 Poelenburgh. Florenz, Gall. Pal. Nr. 1200.



19 Poelenburgh. Florenz, Gall. Pal. Nr. 460.

im Palazzo Vecchio, Florenz, entstanden sein.⁵⁰ Auch bei dem Moses möchte man sich an den etwas komischen Koloss Prospero Antichis an der Aqua Felice in Rom erinnert fühlen. Dass Poelenburgh seine betreffenden Figuren in Kenntnis und Erinnerung an diese genannten Werke gezeichnet haben kann, gerade auch wenn die Ansichtsseite — den Vorbildern verglichen — gewechselt ist oder eine Geste verändert erscheint, beweist die Frau mit den beiden Kindern auf den zwei letztgenannten Gemälden Poelenburghs: Es sind die gleichen Typen, die in Haltung und Placierung halb verwandt von einem zum andern Bild übernommen werden.

„Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ gehört einer Gruppe vier gleich grosser Kupfertafeln an, die bereits 1638 im Inventar der Guardaroba des Palazzo Pitti, Florenz, genannt werden.⁵¹ Die „Findung Moses“ (Abb. 17) schliesst sich insofern den beiden zuvor besprochenen Bildern an, als die Figuren wieder aus Anregungen italienischer Malerei konzipiert sind. Die beiden Mädchen, die mit weit ausholenden, gestreckten Gebärden den kleinen Moses an Land ziehen, wirken in der antikisch aufgefassten, eng anliegenden und parallel gefalteten

⁵⁰ Dr. Detlef Heikamp machte mich auf diese Figur Bronzinos aufmerksam. Ein Aufenthalt Poelenburghs in Florenz und eine Begegnung mit Callot (vgl. Sandrart, op. cit.), die vor 1621 (dem Jahr, in dem Callot Florenz verliess) stattgefunden haben muss, findet vielleicht ihren Niederschlag in den beiden 1620 datierten Blättern Poelenburghs in Paris (siehe oben), die von Zeichnungen Callots wie den 5 Blättern im Gab. dei disegni, Florenz (Sant. Nr. 5821, 5824, 5829, 5847, 5874), angeregt sein können. Frau Aschengreen, die darauf aufmerksam macht (S. 144 ff.), erklärt die Röteltchnik, die Poelenburgh in seinem Skizzenbuch in den Uffizien anwendet, durch den Einfluss Callots, dessen fünf genannte Landschaftszeichnungen z. B. auch in Röteln ausgeführt sind. Eines der Blätter in dem Skizzenbuch mit Frachtkähnen und kleinen Booten (Nr. 793) zeigt sich in der Zeichnung und Verteilung der Schiffe auf dem Wasser von Callots Radierung „Die Verladung der Güter“ (M. 1197 aus der Serie der 10 Landschaften für Giovanni dei Medici, 1618) abhängig.

⁵¹ Archivio di Stato, Florenz. Guard. Med., vol. 535 (Inventario Generale della Guardaroba del Pal. Pitti, 1638), c. 57: „Nella Loggia della Galleria: Quattro Quadri in rame, dipintovi in uno la Regina dl'Egitto, con altre donne che cacc(i)ano del fiume Moisé bambino, nell'altro Moisé, con Aron nel deserto, con il popolo Ebreo, e nell'altro più pastori, e donne che ballano e suonano con armenti e nell'altro Satiri che ballano et in tt:¹ son paesi e case alti br. 1, larghi br. 1 1/3 con cornice tt:^c dorate e rabescate imparte...“ Gemeint sind „Die Findung Moses“, Uffizien, Kat. 1926, Nr. 1203; „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“, Gall. Pal. Nr. 1220; „Tanzendes Volk bei römischen Ruinen“, Gall. Pal. Nr. 1200; „Tanz der Satyrn“, Gall. Pal. Nr. 1221. Die Bilder Uffizien Nr. 1203; Gall. Pal. 1200 und 1221 waren bis zum 9. August 1773, Gall. Pal. Nr. 1220 bis zum 20. Mai 1774 im Palazzo Pitti. Dann in die Uffizien überführt, gelangten 3 der aufgeführten Bilder 1928 in den Palazzo Pitti zurück. Gall. Pal. Nr. 1200 ist nicht, wie die Kataloge sagen, auf Holz, sondern auch auf Kupfer gemalt. Auch die Massangabe von Uffizien Nr. 1203 („44 × 61 cm“) weicht ungerechtfertigt von den Massen der anderen drei Tafeln ab (45 × 63 cm).



20 J. G. Bronchorst, Radierung nach Poelenburgh.



21 Poelenburgh.

London, Kensington Pal.

Gewandung einem Meister verwandt, der nach Elsheimers Tod zu den fortschrittlichsten Landschaftsmalern in Rom gehörte: Agostino Tassi. Ein Vergleich seiner Zeichnung mit Ariadne im Gab. delle Stampe, Florenz⁵², die Hess zu den zwischen 1617 und 1623 ausgeführten Fresken im Palazzo Lancelotti, Rom, in Verbindung sieht, mit dem ausschreitenden, um die Bergung des Moses bemühten Mädchen auf Poelenburghs Bild im Palazzo Pitti, lässt den Einfluss des Italieners auf Poelenburghs Kunst deutlich werden.⁵³

Auf dem folgenden Bild mit „Tanzenden Hirten bei römischen Ruinen“ (Abb. 18)⁵⁴ sind im Vordergrund der Szene Architekturteile ausgebreitet, die in ähnlicher Gruppierung auf dem Titelblatt (B. 12) der schon erwähnten Serie von Radierungen des Bronchorst nach Zeichnungen Poelenburghs aus Italien wiederkehren (Abb. 20). Die freie Verwendung und Anordnung der Kapitelle, Basen und Profilstücke auf dem Bilde — verglichen mit der Darstellung der Radierung — sichert auch hier wieder die Autorschaft Poelenburghs an diesem unsignierten Werk. Den Pariser Forumslandschaften vergleichbar, ist der Raum hier jedoch näher und höher von Architektur eingefasst: die Ruine links liegt im Schatten, Licht fällt nur in ihr Inneres; die Szene der Tanzenden, Musizierenden und Zuschauenden liegt im Halbdämmer. Das Gleiche gilt für die „Tanzenden Satyrn“ (Gall. Pal. Nr. 1221). Hinweis auf eine Datierung dieser vier Bilder im Palazzo Pitti gibt ein Holzttäfelchen in Kensington Palace, London, vom Jahre 1624⁵⁵ (Abb. 21). Die Gestalt des Michelangelos Adam nachgebildeten Mannes auf dem „Wasserwunder Moses“ kehrt hier leicht variiert wieder. Auch der halb ins Profil gekehrte Rückenakt des seine Frau zur Quelle führenden Mannes erscheint auf dem Londoner Bild in gestreckteren Formen wieder.

Die Figurentypen dieser Florentiner Bilder von 1622 und 1624 erscheinen noch einmal auf einer Landschaft des Palazzo Pitti (Nr. 460; Abb. 19). Der Knabe neben der Mutter aus dem „Tanz der Hirten“ (Gall. Pal. Nr. 1233), in „Moses Quellwunder“ (Gall. Pal. Nr. 1220) in den kleinen Wasserträger verwandelt, tritt hier als „Putto pissatore“ auf. Auch den Rückenakt kennen wir ähnlich aus den beiden genannten Bildern. Auf einem schmalen Streifen vor der aufragenden dunklen Wand aus Büschen und Bäumen sind die Figuren versammelt. In weitem

⁵² Abb. in J. Hess, Agostino Tassi, München 1935, Taf. XXII.

⁵³ Vergl. auch S. 33.

⁵⁴ Gall. Palatina Nr. 1200. — Photo Soprintendenza alle Gallerie, Florenz, Nr. 100194.

⁵⁵ „Satyrn und Nymphen in einer Landschaft mit Wasserfall“, Hampton Court Palace, Kat. 1925, Nr. 494. Auf der Ausstellung dieses Bildes in „The King's Pictures“, London 1947, wurde die Signatur und Datierung: C. P. 1624, zum ersten Mal gelesen. Aus dem Palais d'Orléans, Paris, stammend, wurde das Bild von J. Couché gestochen.



22 Poelenburgh, Flucht nach Ägypten.

Utrecht, Centraal Museum.

Ausblick erscheint rechts davon hinter einem See eine wellige Landschaft. Flach wölben sich die Hügel, im Sinne der Bilddiagonalen gegeneinander versetzt, dem hohen Himmel zu. Waldstücke und mitten darin Anwesen breiten sich in Streifen aus wie die beleuchteten und verschatteten Zonen. An dieser Stelle müssen Carlo Saracenis Kupfertäfelchen mit mythologischen Szenen aus der Pinakothek in Neapel (Kat. 1958 Nr. 151-156) erwähnt werden, die Poelenburghs Bildern um 1624 äusserst nahe stehen.⁵⁶ Es handelt sich hier nicht um Übernahme einzelner Motive, sondern um wesensmässige Ähnlichkeit der Kunst Poelenburghs in diesem Augenblick zu der Saracenis. Auch bei ihm sammeln sich die kleinen Figuren, wie etwa in „Salmacis und Hermaphrodit“, auf enger Bühne vor kompakten Baumkulissen, die sich ihrerseits, Dunkel gegen Hell, in scharfen Konturen vom Himmel abheben und einen breiten Ausblick in die Landschaft zur Seite haben. Poelenburgh nimmt die dahinter stehende Elsheimersche Vorstellungswelt vielleicht ernster; er gibt sein Bestes in Bildern dieser Art, die ja sein einziges Genre sind. Saraceni begibt sich darin auf ein Nebengebiet, in dem er plumpe Formen in der Zeichnung des Details anwendet und bei aller abwechslungsreichen Gestaltung des Geländes eine gewisse Stereotypie in Landschaft und Figur nicht vermeidet.

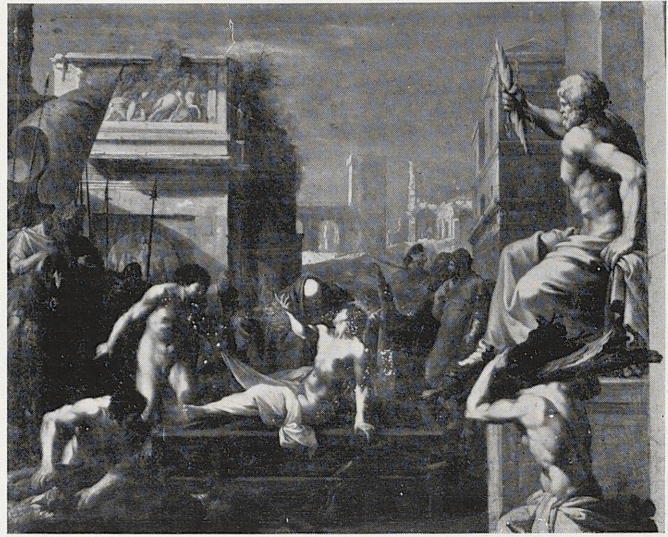
Ähnlich wie die Landschaft im Pitti (Gall. Pal. 460) hat Poelenburgh die „Flucht nach Ägypten“ angelegt, die etwa ein Jahr später — sie ist 1625 datiert — entstanden ist⁵⁷ (Abb. 22). Wir dürfen annehmen, dass er damals schon in Utrecht zurück war. Hier ist die Gruppe des

⁵⁶ Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Kurt Bauch.

⁵⁷ Utrecht, Centraal Museum, Kat. 1952, Nr. 216. Gestochen von William Elliott als in der Slg. des Marquis of Bute. Cat. of the Coll. of Paintings lent for exhibition by the Marquis of Bute, London, South Kensington Museum 1883, Nr. 17. Der Katalog des Utrechter Museums, in dem sich das Bild seit einigen Jahren befindet, gibt die Datierung 1626. Frau Aschengreen und ich lesen 1625.



23 Poelenburgh. Amsterdam, De Boer.



24 Poelenburgh.

Kassel, Gemäldegalerie.

heiligen Paares — ein Hirte steht beobachtend dabei — auf die Spitze des ansteigenden Weges und gegen den Himmel gesetzt. Mittel- und Hintergrund heben sich in der Bilddiagonalen gegen das Felsterrain des Vordergrundes ab, der als dunkler Bezirk braun gegen die traditionellen Gründe von Grün und Blau steht. Hier finden sich auch die aufgeblasenen Formen des Karstgesteines, zu einer natürlichen Brücke ausgebildet, unter der eine Quelle in ein kleines Gewässer strömt. Auch der braune, ohrenförmige Felsklotz, den wir auf den beiden frühesten Bildern fanden, lagert an ähnlicher Stelle wie dort. Die zur Quelle hinabsteigenden Kühe sind dem Umriss des Vordergrundes einbeschrieben und geben sich in verkürzter, ungewohnter Ansicht. Dazu ist zu bemerken, dass auch spätere holländische Italianisten der Erfassung von Rindern und Ziegen in ganz ähnlichen Ansichten Interesse geschenkt haben (vergl. die Radierungen des Berchem, B. 23-28 und die des A. Cuyp, Wurzbach 1-6). Die Figuren haben die manieristische Attitude der Bilder von 1622 bis 1624 verloren, sind im Umriss geschlossener, in der Zeichnung anatomischer Details weniger betont.

Pflanzen in ähnlich grosser Zahl und Vielfalt statten auch den Vordergrund einer Darstellung mit „Christus auf dem Weg nach Emmaus“ aus, 1956 bei P. de Boer in Amsterdam⁵⁸ (Abb. 23). Auch hier blüht es — wie übrigens später in den Stilleben von Marseus Schrieck und wie in keiner späteren Periode Poelenburghs — über sumpfigem Abgrund. Eine solche Betonung des Vordergrundes entspricht dem Stile Abraham Bloemaerts bald nach 1600.⁵⁹ Den Felsen kennen wir von dem frühen Orpheusbild in Paris, und die Figuren deuten darauf hin, dass das Bild in zeitlicher Nähe zur Utrechter „Flucht nach Ägypten“ anzusetzen ist. Unsere Betrachtung der Entwicklung Poelenburghs schliesst hier ab. Nach Holland zurückgekehrt, verlieren seine Landschaften bald die Mächtigkeit und Vielfalt ihrer Formationen; in den Figuren werden Aktion und Bewegung immer wieder an den gleichen Typen kleiner, wohlproportionierter Gestalten aufgezeigt.

⁵⁸ Dr. Ernst Brochhagen machte mich freundlicherweise auf dieses Bild aufmerksam und besorgte mir ein Photo. Kupfer, 46,5 × 38 cm.

⁵⁹ Vergl. Cornelius Müller, Abraham Bloemaert als Landschaftsmaler, Oud Holland, 1927, 25 ff.

DIE KLEINEREN, ZU RECHT UND UNRECHT DEM POELENBURGH
ZUGESCHRIEBENEN BILDER IN DER GALLERIA PALATINA

Die „Landschaft mit einer tanzenden Hirtin über weitem Flusstal“ (Nr. 473; Abb. 25) und „Hirten bei römischen Ruinen“ (Nr. 479; Abb. 25 a), kleine Querovale auf Kupfer, sind Pendants.⁶⁰ Beide Bilder haben den feinen Grauton Poelenburghscher Werke um 1624. Nr. 473 verbindet sich Poelenburghs Gemälden auch noch durch Übernahme bekannter Motive aus seinen grösseren und gesicherten Werken. So kennen wir den über den ganzen Stamm hin belaubten Baum, den Ausblick in eine Landschaft flankierend, aus der „Findung Moses“ (Uffizien Nr. 1203), und die Hintergrundslandschaft erscheint uns in ihrem die Weite des Raumes umschliessenden Höhenzug und dem bewaldeten Berg davor als geniale Vereinfachung des Hintergrundes, wie wir ihn etwa auf den „Tanzenden Hirten“ (Uffizien Nr. 1233) finden. Das einzige, was uns nicht auf den ersten Blick von Poelenburghs Autorschaft überzeugt, sind die Figuren. Die sorgfältige, an italienischer Kunst orientierte Zeichnung geht diesen kleinen Staffagen ab. Durch wenige Pinselstriche liegen Umriss und Binnenzeichnung gleichermaßen fest. Dem Pretentiösen der Staffagen der grossen Bilder entspricht hier eine gewisse rundliche Plumpheit, der man auch in J. Callots Heiligenkalender, der allerdings erst zwischen 1627 und 1632 entstand, begegnet.⁶¹ Trotzdem möchte man Poelenburgh in der überlängten Proportionierung etwa der tanzenden Hirtin erkennen und sich dabei an die Frau mit den Kindern des „Hirtentanzes“ von 1622 erinnern fühlen. Strähniger und härter in Pinselzügen und Malweise fallen die Figuren des Pendants aus, Züge, die dem frühen Breenbergh nahe kommen. Doch die Übereinstimmung der graublauen Palette beider Bilder lässt kaum einen Zweifel aufkommen, dass auch das Pendant von Poelenburgh stammt. Eine dem Breenbergh zugeschriebene Laurentiusmarter in Kassel⁶² (Abb. 24) übernimmt den Konstantinsbogen, wie er in freier Darstellung auf dem Ovalbild im Palazzo Pitti erscheint, in gleicher Sicht, aber veränderter Ausschmückung. Die Figuren dieses Kasseler Bildes (der Rückenakt des Holz heranbringenden Mannes und des nackten Folterknechtes) kennen wir vom „Wasserwunder des Moses“ (Gall. Pal. Nr. 1220) und dem „Tanz der Satyrn“ (Gall. Pal. Nr. 1221), wo jeweils das fast gleiche Motiv in anderem Zusammenhang verwendet ist. Es besteht m. E. kein Zweifel, dass auch die Kasseler Laurentiusmarter ein Werk Poelenburghs aus der Zeit zwischen 1622 und 1624 ist.

Weitere Pendants liegen uns in den Kupfertäfelchen mit je einem antiken Rundbau vor (Gall. Pal. Nr. 1197; Abb. 26; Nr. 1218).⁶³ Dass sie von alterher Poelenburgh zuerkannt waren, zeigen die Inschriften, die sie beide auf der Rückseite tragen: „Cornelio Satiro“, was aber, wie wir später noch sehen werden, noch nichts beweist, da solche Inschriften nicht zutreffend zu sein brauchen. Auf Nr. 1197 sehen wir eine phantasievolle Umgestaltung des Tempels der Minerva Medica, der 5/6 der Bildbreite einnimmt und links nur einen schmalen Ausblick auf fernes Gelände freigibt. Die Malweise weicht hier insofern von der der grossen Bilder ab, als sehr kurze Pinselzüge bröckeliges Detail am Mauerwerk und gespreizte Bewegungen an winzigen Figuren aufzeigen. Rostrot ist das Gemäuer, das zu dem mittelblauen Himmel in feiner Wechselwirkung steht. Nur der Vergleich mit den beiden oben genannten signierten Zeichnungen von 1622 in Amsterdam und bei Prof. Hoogewerff in Florenz macht eine Zuschreibung der Pendants an Poelenburgh wahrscheinlich (Abb. 27). Wie auf Nr. 1197 und in breiterem Ausblick auf Nr. 1218 ist in beiden Zeichnungen der Hintergrund in einen engen Raum zwischen dem baulichen Motiv und dem Bildrand gespannt. Wie auf den Zeichnungen alle Gegenstände durch Lavierungen vage angedeutet sind, so erscheint hier das ausschnittshafte Stück Hintergrund in blassen Tönen kaum umrissen. Besonders die ganz in Licht oder ganz in Schatten stehenden Mauerflächen sind den Zeichnungen und dem einen Bilde (Nr. 1197) gemeinsam. Auch die hart gezeichneten puppenhaften Figuren beider Bilder lassen sich für Poelenburgh durch den Vergleich mit den Staffagen der genannten Blätter sichern.

Poelenburghs Hand möchten wir auch in zwei winzigen Täfelchen (Nr. 317) erkennen, die früher Breenbergh zugeschrieben waren, wie eine alte Inschrift auf der Rückseite des Rahmens sagt.⁶⁴ Das eine stellt eine Felswand dar, vor der ein Hirte Ziegen hütet (Abb. 28). Im Hintergrund die Ruine aus dem Bilde Nr. 1218, leicht variiert. Das zweite Bild zeigt eine Ruine mit niedrigen Anbauten seitlich. Obgleich diese Bilder in den Farben leuchtender als die Pendants mit den Rundbauten erscheinen, sind sie flüssiger,

⁶⁰ Photo Soprintendenza alle Gallerie, Florenz, Nr. 15026, 101169.

⁶¹ Les Images de tous les saints et saintes de l'année. Faites par Jacques Calot. Et mises en lumière par Israel Henriot. Paris 1636. M. 302-425. Vergleichbar sind vor allem die unter folgenden Tagen aufgeführten Heiligen: 30. Apr., 30. Aug., 20. Sept., 6. Okt., 8. Okt., 30. Okt., 31. Dez.

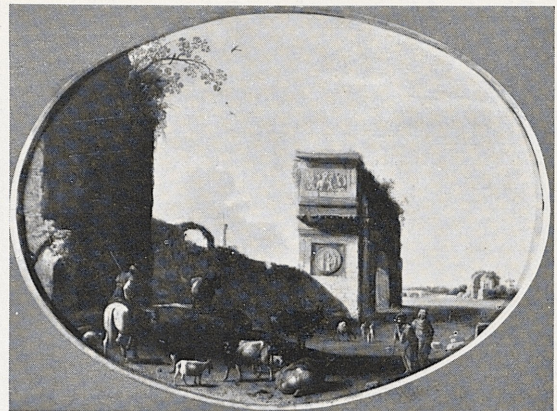
⁶² Kat. 1958, Nr. 209 mit Abb.; Stechow, op. cit., 138/9 sieht in dem Bild eine Werk Breenberghs, das stilistisch über die klassizistische „Laurentiusmarter“ von 1647 in Frankfurt hinausgeht.

⁶³ Photo Sopr. alle Gallerie, Florenz, Nr. 101187, 101195.

⁶⁴ Photo Sopr. alle Gallerie, Florenz, Nr. 101161. Die Bilder sind im Katalog nicht näher beschrieben.



25 Poelenburgh. Florenz, Gall. Pal. Nr. 473.



25a Poelenburgh. Florenz, Gall. Pal. Nr. 479.



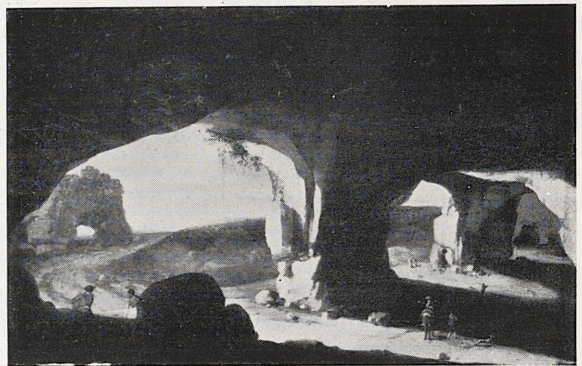
26 Poelenburgh. Florenz, Gall. Pal. Nr. 1197.



27 Poelenburgh, Zeichnung. Florenz, Prof. Hoogewerff.



28 Poelenburgh. Florenz, Gall. Pal. Nr. 317.



29 Poelenburgh. Florenz, Gall. Pal. Nr. 1194.

mehr im Stil der grossen Bilder gemalt, und man wird sie mit den neueren Katalogen Poelenburgh zuschreiben wollen, wenn man ihm die vorgenannten Pendants gelassen hat: die Figuren auf beiden Täfelchen, die Ruine, das bröckelige Terrain auf dem zweiten deuten ohne Zweifel auf Poelenburgh. Der zu einer bizarren Öffnung aufgebrochene Karstfelsen und das darüberhängende Geäst auf dem ersten Bild helfen dann auch das frühe Pariser Bild mit Orpheus für Poelenburgh zu sichern.

Die ebenfalls unter einem Rahmen vereinigten, dem vorigen Paar an Grösse fast gleichen Pendants (Nr. 1094, „Verkündigung Mariae“? vor einer Waldlandschaft; Nr. 1194, „Hirten in einer Grotte“: Abb. 29) dürften von verschiedenen Händen sein.⁶⁵ Während das Grottenbild — also ein Beispiel dieses Genres vor Pieter van Laer! — zweifelsohne dem Meister der beiden vorher besprochenen Tafelchen, also Poelenburgh, zuzuschreiben ist, scheint das Gegenstück in seiner spitzen, zarten Malweise von einem Maler zu stammen, der Elsheimer nachzuahmen sucht. Der dichte, leicht körnig gemalte Baumschlag und die Figurentypen deuten darauf hin.⁶⁶ Ebenso wenig verdienen die ovalen Pendants auf Holz (Nr. 1217: „Landschaft mit Wasserfall und einem Eselreiter“; Nr. 1198: „Landschaft mit einem sitzenden Bauern“)⁶⁷ ihre Zuschreibung an Poelenburgh, wenn auch ihre Meister offenbar in seiner Umgebung zu suchen sind, was sich in der Gestaltung der runden Felsblöcke und der hügeligen Hintergründe besonders zeigt.

Die Poelenburgh genannte „Findung Moses“ (Nr. 1196)⁶⁸ dürfte von einem italienischen, unter dem Einfluss Poelenburghs stehenden Meister sein. Die Anlage des Bildes mit der links im Schatten liegenden, in die Tiefe führenden Wand aus Fels, Baum und Wasserfall hat ihr Vorbild in Poelenburghschen Kompositionen wie Gall. Pal. Nr. 1200 und Nr. 460. Das Gegenstück zu diesem Bild, von gleicher Hand, gleichen Massen und Material hängt heute im Uffiziendepot, den „Occhi“ des Palazzo Pitti, als Antoni Waterloo.⁶⁹ Nr. 1283 (zwei Bauern neben einem Brunnen) ist nicht einmal mit dem Kreise Poelenburghs in Verbindung zu bringen und braucht, wiewohl holländisch, nicht von einem Italienfahrer zu stammen. Nr. 1307, eine Leinwand mit Nymphen und einem tanzenden Satyrn scheint mir in den kühlen Farbkontrasten und der stark verdeutlichten Stofflichkeit der Gewänder sowie der feinen, sicheren Zeichnung ein Werk Daniel Vertangens zu sein. — Nr. 1224, „Anbetung der Hirten“, ist ein späteres Werk Poelenburghs.

EINIGE GEMÄLDE AUS BREENBERGHS FRÜHZEIT

Nachdem wir erkannten, dass die drei Werke, die bisher den Anfang der malerischen Tätigkeit Breenberghs bezeichneten und als das einzig nachweisbare Zeugnis seiner Malerei im ersten Schaffensjahrzehnt angesehen wurden, nicht von ihm stammen können, stellt sich von allein die Frage: Was malte Breenbergh, 1619 zwanzigjährig nach Rom gekommen⁷⁰, bis zum Ende seiner Italienzeit (1629)⁷¹ und vor den ersten datierten Bildern von 1630 wie „Hippomenes und Atalante“ in Kassel und dem „Tod des ungehorsamen Propheten“ (Verst. Sotheby, London, 4.7.1956, Nr. 85)? Es ist erstaunlich, dass die Künstlerbiographen des 17. Jahrhunderts seinen Namen nicht erwähnen und selbst Houbraken zugeben muss, dass er nichts über ihn hat erfahren können. Campo Weyermann (1769)⁷² hilft sich über seine Unwissenheit mit der Beschreibung zweier vermeintlicher Stücke Breenberghs in der Sammlung des Duc d'Orléans hinweg; der Abbé de Fontenai (1776)⁷³ hat eine gewisse Anschauung seiner Werke aus den Pariser Sammlungen, und Kramm (1857)⁷⁴ nennt immer noch die gleichen Bilder und hat darüber hinaus die Tafeln Poelenburghs im Sinn, die seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts Breenbergh gegeben wurden.⁷⁵ Erst Wolfgang Stechow brachte die inzwischen zutage gefördertten äusseren Daten mit seinen Werken zusammen.⁷⁶ Über seine Lehrer in Rom wird nichts

⁶⁵ Photo Soprintendenza alle Gallerie, Florenz, Nr. 101174.

⁶⁶ Unter den Poelenburgh zugeschriebenen Zeichnungen der Slg. Welcker im Prentenkabinet Leiden sah ich eine Federzeichnung mit einer Waldlandschaft, in der sich ein ähnlicher Stil, wenn nicht sogar die gleiche Hand, zeigt.

⁶⁷ Photos Soprintendenza alle Gallerie, Florenz, Nr. 101194, 101188.

⁶⁸ Auf Leinwand, nicht auf Holz, wie der Kat. sagt. Photo Sopr. alle Gallerie, Florenz, Nr. 101186.

⁶⁹ Uffizien, Nr. 1177. „Landschaft mit einem Angler“. Die Pendants sind wohl 1928 bei der Neuaufstellung der Palatina im Palazzo Pitti auseinandergekommen.

⁷⁰ *Hoogewerff*, *Uittreksels*, 88 : 1619; *Via dei Pontifici* : *Tolomeo Promontorio*.

⁷¹ Vergleiche die Zeichnung mit „Badenden im See von Bracciano“ von 1629, jetzt im Besitz von Prof. Hoogewerff, Florenz. Abb. s. *Med. Nederl. Inst. te Rome*, 1919, Pl. 26. — 1633 war Breenbergh spätestens in Amsterdam zurück. Er heiratete am 27.8.1633.

⁷² op. cit.

⁷³ *Dictionnaire des Artistes...*, Paris 1776, 260 f.

⁷⁴ op. cit., I, 156 f.

⁷⁵ Siehe oben zu Poelenburgh, S. 36/37.

⁷⁶ op. cit.



30 Breenbergh, Findung Moses.

Stockholm, Hallwyl-Slg.

berichtet. Hind glaubt ihn im Atelier Agostino Tassis vermuten zu müssen⁷⁷, wofür es meiner Meinung nach aber nur einen recht ungewissen Anhalt gibt⁷⁸, wie auch seine Mitarbeit in Brils Werkstatt Hypothese bleibt. Bei der Vorführung der Gemälde im Folgenden können wir also nur von der Voraussetzung ausgehen, dass Breenbergh in den zwanziger Jahren — denn um Werke dieser Zeit soll es sich handeln — in Rom war.

Das frühest signierte und datierte Bild ist ein Kupfertafelchen der Hallwyl-Sammlung in Stockholm aus dem Jahre 1622, die „Findung Moses“ darstellend⁷⁹ (Abb. 30). Das Gesamtbild und die Gestaltung einzelner Motive der Landschaft zeigen sich in sehr viel stärkerer Weise als beim gleichzeitigen Poelenburgh von der Elsheimer-Tradition abhängig. Der hohe Berg Rücken, der sich oberhalb eines Flusstales in Richtung der Bilddiagonalen, mannigfach bewachsen, bebaut, gegliedert, zur Tiefe hin erstreckt, findet sich am ehesten in der Flusslandschaft des Braunschweiger Museums wieder, die seit Passavant mit Recht in den Kreis Elsheimers verwiesen wird.⁸⁰ Bei Paul Brill kommt ein solcher Bergzug als Hauptmotiv zum ersten Mal vor.

⁷⁷ A. M. Hind, *The drawings of Claude Lorraine*, London 1925, 7.

⁷⁸ *Giornale di Erudizione artistica*, Perugia 1876, V, 204 ff. In einem Prozess gegen Agostino Tassi im Jahre 1619 treten „Bartolomeo, Pietro e Goffredo, fiamminghi“ auf. Am 8. Okt. 1619 sagt Tassi aus: „Sei anni sono fui a lavorare a Bagnaia nel Barcho del Sig.^r Cardinale Montalto. E fra miei garzoni e lavoranti aveva Claudio Borgognone francese, Bartolomeo fiammengho, Martio Garassini“.

⁷⁹ *Kat. der Slg. W. v. Hallwyl*, Stockholm 1930, Nr. B. 82. Siehe auch O. Granberg, *Inventaire Generale des Trésors d'art en Svède*, I, Nr. 50. Kupfer, 18,3 × 25 cm.

⁸⁰ *Weizsäcker*, Bd. II, 76/7, Taf. 23.



31 Breenbergh.

Haarlem, Privatslg.

Wie auf der Braunschweiger Landschaft und Breenberghs Stockholmer Bild steht ein Tempel auf der Schräge des Hanges inmitten von Bäumen.⁸¹

Die verhältnismässig steifen, unproportionierten Gestalten in Breenberghs „Findung Moses“ reflektieren unselbständiger als jemals Poelenburgh den Figurenstil Elsheimers. Die fließende Bewegung und die Neigung zu parallelen Faltenverläufen an Elsheimers Gestalten finden wir bei Breenbergh ins Eckige, Unzusammenhängende und in den Gewändern ins Steife, Unbewegbare umgesetzt. In Röhrenfalten, die am Boden umknicken und aufliegen, ist der Rock der Königstochter gelegt. Von grosser Ähnlichkeit sind die Figuren von Moses und Aaron auf einem fast gleich grossen Bild in Kassel (Kat. 1958, Nr. 612), das Weizsäcker als die Originalfassung einer in zwei weiteren Exemplaren bekannten Komposition Elsheimers ansieht. Auch die Stellung und Durchzeichnung des schwach be-

laubten, mit toten, herabhängenden Ästen ausgestatteten Baumes links, das bröckelige Terrain allerorten und das Felsengebirge rechts lässt die Ähnlichkeit zwischen dem Stockholmer Breenbergh und dem „Moses und Aaron“-Bild in Kassel erkennen.

Ein Kupfertäfelchen (20 × 27 cm) in der Sammlung des Duke of Buccleuch in Boughton (Schottland)⁸² mit dem Barmherzigen Samariter, der den Kranken dem Herbergswirt übergibt, zeigt Figuren des gleichen Typus, die allerdings weniger durchgezeichnet, körperloser und steifer erscheinen. Die Landschaft — zwei runde, fast bis zum oberen Bildrand heranreichende Bergkuppen mit grob gemalten, buschartigen Bäumen besetzt — ist nach dem Vorbild Elsheimers konzipiert, wie es sich etwa in der „Nympe Arethusa“ zeigt.⁸³

Das zweite der beiden aus den zwanziger Jahren datierten Gemälde Breenberghs ist die Kupfertafel mit „Hagar in der Wüste“ von 1623 in einer Haarlemer Privatsammlung⁸⁴ (Abb. 31). Unter einer mächtigen Steineiche bei einer Quelle ist Hagar hingesunken, um die Botschaft des Engels anzuhören. Links öffnet sich die Landschaft zu einem Blick auf die Stadtmauer

⁸¹ Zeichnung im Louvre, Kat. Lugt, Nr. 417, um 1605.

⁸² Montagu House; cat. (suppl.) Nr. 282, als Breenbergh. Unsigniert. Photo: The Ideal Studio, Edinburgh. Copyright Nat. Gall. of Scotl., Edinburgh.

⁸³ Die neue Deutung des Bildes bei Ernst Holzinger, „Elsheimers Realismus“, Münchner Jb. 1951, 208 ff. Weizsäcker, I, Taf. 141.

⁸⁴ Kupfer, 38 × 32 cm. Sign. und dat. „B. Breenborch. f. 1623“. Ausgestellt im Frans Hals-Museum, Haarlem, Jan.-Febr. 1940, Nr. 10. Iconogr. Klapper Nr. 8084. — Der Besitzer gestattete mir, das Original zu studieren und besorgte freundlicherweise eine Photographie.



32 Breenbergh.

Kassel, Gemäldegalerie.



33 Breenbergh.

Paris, Louvre.

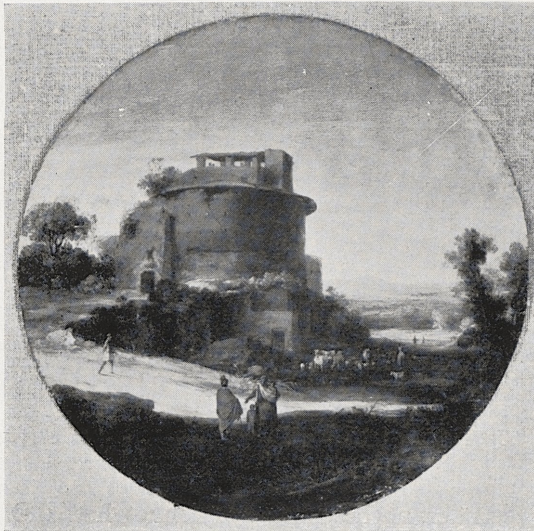
von Nepi, ein Motiv, das Breenbergh drei Jahre später noch einmal gezeichnet hat.⁸⁵ Die Figuren, die hier durch ihre Placierung mehr Gewicht als die bisher bekannten Staffagen haben, lassen sich dann auch schwer mit den Gestalten der „Findung Moses“ vom Vorjahr vergleichen. Die grössere Ausführlichkeit, die ihnen durch ihre Stellung im Bilde zukommt, hilft die natürlichere Haltung und den glaubhafteren Affekt zu erklären. Im übrigen sind auch hier wieder die Gewandbahnen, ob eng anliegend oder in weiten Bäuschen, zu parallelen Verläufen geordnet. Ein überall etwas kleinlich wirkendes Zuviel an Gewand, wie etwa an dem aufliegenden Rockzipfel der Hagar, lässt das Bemühen des Künstlers um einen ihm ungewohnten Gegenstand erkennen. Umso eindrucksvoller wachsen die kräftigen Baumstämme, mit Wein berankt, empor, und erstreckt sich die in drei Gründe aufgeteilte Landschaft. So breit die Malerei im Baum erscheint, Figuren und alles Terrain stehen in einem Netz fadendünnere Pinselstriche über dunklerer Grundierung da. Daraus ergibt sich auch die Deutlichkeit des winzig erscheinenden fernen Felsens mit Gebäuden, Brücke und Wasserfall und dem umliegenden Hain natürlich. Die gedämpfte Farbigkeit — Ocker, Hellgrün, Braun — in Baum und Landschaft wird nur durch das leuchtende Weiss, Gelb, Rot und Blau der Figuren durchbrochen.

Ein drittes signiertes Kupferbild im Museum von Kassel⁸⁶ (Abb. 32) trägt deutlich die Züge der Frühzeit, wenn es sich auch nur im Detail mit den beiden vorhergehenden Werken vergleichen lässt. Die Spaltung der Landschaft in zwei Ausblicke auf nahes und fernes und unterschiedlich strukturiertes Gelände gehört noch der Geschichte der Landschaftsmalerei vor Esaias und Jan van de Velde an, wogegen die Wahl einzelner Motive, besonders der Ruine und des langgestreckten Hauses davor auf Bekanntschaft mit einer oben erwähnten Gruppe Poelenburghscher Gemälde hinweist.⁸⁷ Auch der in der Bildmitte aufragende, die Ausblicke voneinander trennende Felsen zeigt die aufgeblasenen und erodierten Formen, die wir vom frühen Poelenburgh kennen. Eine Partie darin springt als Nase hervor und erscheint von unten her ausgehöhlt. Die Figuren, vom Typ der Stockholmer „Mosesfindung“, haben sich aus der

⁸⁵ Louvre, Kat. Lugt Nr. 174, mit Abb., sign. und dat. 1626. Die topographische Bestimmung stammt von Frits Lugt. Der Landschaftsausschnitt ist hier enger genommen. Der Hang unter der Stadtmauer liegt im tiefen Schatten, und der Felsen dahinter reicht bereits an den rechten Blattrand.

⁸⁶ Kat. 1958, Nr. 205. „Petrus bei den Heiden“. Monogrammiert B B f; Kupfer, 24 × 33,3 cm.

⁸⁷ Vgl. Anm. 37. Das Haus kommt in fast gleicher Form und ähnlicher Ansicht auf dem in Anm. 37 genannten Freiburger Tondo vor. Figuren von der bei aller Winzigkeit noch charakteristischen Zeichnung mit fast zählbaren, treffsicheren Pinselstrichen wie den Hirten vor dem Haus der Kasseler Tafel finden sich ähnlich auf dem ebenfalls in Anm. 37 genannten Bild der Slg. Thurkow, Den Haag.



34 Breenbergh. Cambridge, Fitzwilliam Mus. 35 Breenbergh. Cambridge, Fitzwilliam Mus.

skulpturalen Starre des letzteren Bildes gelöst und wirken kompakter und runder. Petrus in ihrer Mitte rafft die parallelen Faltenbahnen seines Mantels durch eine Armbewegung empor, so dass seine Gestalt wie von einem Dreieck umschrieben scheint.

Figuren ähnlicher Zeichnung finden sich auch auf den beiden kleinen Kupfertondi Breenberghs im Fitzwilliam Museum in Cambridge⁸⁸ mit Landschaften, in denen vielleicht zum ersten Mal seine Kunst in ihren eigensten und besten Zügen zu erkennen ist (Abb. 34 u. 35). Auf der „Landschaft mit dem Turm“ liegt ein hell beleuchteter Geländestreifen hinter der ersten dunklen Schwelle des Vordergrundes, und zwischen Mittelgrund und Hintergrund wiederholt sich ein solcher Kontrast von Dunkel und Hell noch einmal. Unterhalb des Turmes steht ein Hirte bei seiner Herde aus Schafen und Kühen, die ihrerseits zu einer lockeren Gruppe zusammengeschlossen sind.

Auf dem Pendant, den „Felsen“, zieht der gleiche Hirte mit seiner Herde in die weite Öffnung einer Grotte unter dem Felsmassiv ein, das, wie schon auf dem Kasseler Bild und anders als bei Poelenburgh, in steileren, ungewölbteren Flanken sich darstellt. Breite, dichte Baumkronen über kurzen Stämmen bewachsen das Plateau und schmücken den Fuss der Felsen und die Ebenen.

Sehr ähnlich ist das Tal gestaltet, das als Mittelgrund die rechte Hälfte der in neuerer Literatur ohne jeden Zweifel Elsheimer zugeschriebenen „Landschaft mit Battus“ (Florenz, Uffizien) einnimmt⁸⁹ (Abb. 36). Kürzlich kam Ernst Holzinger auf diese Deutung des Bildes⁹⁰, wonach in dem die Syrinx spielenden Hirten unter dem Baum der verliebte Apoll zu sehen ist, während im Mittelgrund Merkur den Battus seiner Untreue überführt und ihn in den Felsen verwandeln wird, auf den er hinweist. Als das Bild Ende 1958 in einer kleinen Ausstellung in den Uffizien⁹¹

⁸⁸ Kat. 1898, Nr. 431, 432. Pendants. Kupfer, 20,3 cm diam. Die Landschaft mit den Felsen erscheint im Stichwerk der Galerie des Duc d'Orléans (Radierung von Pillement und Lienard): „Les Rochers“.

⁸⁹ Weizsäcker I, 229, Taf. 115; II, 45: „Merkur als Argustöter“.

⁹⁰ op. cit., 208 ff.

⁹¹ „Dipinti del Seicento Fiammingo e Olandese“, Nr. 10. Das Inventar der Uffizien (Nr. 1080) gibt fälschlich Holz anstatt Kupfer als Material des Bildes an.



36 Breenbergh.

Florenz, Uffizien.



37 Breenbergh.

Leiden, Prentenkab.

mehrere Wochen lang zugänglich war, und man es zusammen einerseits mit Elsheimers „Mercur und Herse“ (Weizs. I, Taf. 109) und andererseits mit den drei Uffizienbildern Poelenburghs vergleichen konnte, wurde deutlich, in welchen Bereich es gehörte, auch wenn man „Mercur und Herse“ aus dem eigenhändigen Werk Elsheimers zu streichen geneigt wäre: der flache, niemals emailhafte oder körnige Farbauftrag und die verhaltene Farbigkeit, der Grauschimmer, der über dem Hellgrün des Laubes, dem Ocker der Felsen und dem Braun der Stämme liegt, sind wohl ganz eindeutige Merkmale, die das Bild Poelenburgh unvergleichlich näher als Elsheimer erscheinen lassen. Doch Poelenburgh, kann es nicht gemalt haben. Die Figur des Apoll mit den schweren, ungebrochen herabfließenden Falten des Mantels und ihren starken Lichthöhungen wirkt, dem italienischer Malerei zugewandten Poelenburgh verglichen, plump gezeichnet und lässt sich Breenberghs Staffagen dieser Zeit bestens zur Seite stellen. Die Baumbewachsung des Mittelgrundes finden wir ähnlich auf den „Felsen“ des Fitzwilliam Museums. Die mehr seitlich erfasste Felswand mit der vorspringenden Nase ist dem Felsen auf dem Kasseler Täfelchen mit Petrus verwandt. Hinter dem Waldgürtel des Mittelgrundes setzt der Hintergrund mit von Bauten bekrönten hohen Bergen an, ein Bezirk, der, winzig im Bilde stehend, mit feinsten parallelen Pinselstrichen und in zarten Ockertönen ausgeführt ist, wie wir es ähnlich in dem hintersten Felsen der Ansicht von Nepi auf dem Bild in Haarlem fanden (Abb. 39). In dem Baum dort, dessen drei Hauptäste sich mit schwellenden Umrissen aus dem mächtigen Stamm herauswinden, haben wir eine Vorstufe zu der Steineiche des Battusbildes, die nun aber bis zum Wipfel dargestellt ist und deren Stämme daher nicht so detailliert erscheinen. Wichtig in diesem Zusammenhang sind zwei im Sujet fast gleiche Zeichnungen der Sammlung Welcker im Prentenkabinet Leiden mit einem Oliven-



38 Breenbergh.



London, Verst. 39 Ausschnitt aus Abb. 36

hain. Die eine (Abb. 37; Inv. Welcker 1152)⁹² ist mit dem Pinsel ausgeführt, wogegen die zweite (Inv. Welcker 114)⁹³, voll signiert und 1627 datiert, durch Vor- und Unterzeichnung mit Kreide einen bildhafteren Charakter hat. Der ausgehölte Olivenbaum in der Mitte (Inv. 1152), dem das Hauptinteresse des Zeichners gilt, hat ähnliche Charakteristika wie der Baum auf dem Battusbild. Lässt man die künstlerischen Intentionen auf sich wirken, die sich auch in dem am Boden liegenden toten Ast und dem Stamm mit aufgebrochener Rinde am Bildrand ausdrücken, erscheint Breenberghs Autorschaft an dem Battusbild in Florenz nicht ganz undenkbar. Auf einer erst jüngst in London versteigerten, signierten und 1630 datierten Leinwand⁹⁴ mit dem „Tod des ungehorsamen Propheten“ (Abb. 38) rahmt den Vordergrund links ein kahler toter Baum mit ins Leere greifenden Wurzeln, während rechts der vorderste Baum in einem schon im Mittelgrund stehenden Hain die Fülle und naturhafte Bewegtheit der Eiche im Battusbilde hat. Die Londoner Landschaft dürfte bereits in die holländische Zeit gehören, was sich vielleicht auch in der flachen, weit hingebreiteten Landschaft ausdrückt, wo die Gegenstände des Battusbildes wie kahler Stamm und Baum die Komposition nur noch gliedern, aber nicht mehr beherrschen.

Frits Lugt notiert in seinem Katalog der flämischen Zeichnungen des Louvre⁹⁵ bei der Beschreibung eines Breenbergh ähnlichen Blattes an Paul Brill: „B. Breenbergh qui fut fortement influencé par Brill, a fait des dessins semblables...“. Es handelt sich dabei um ein Blatt mit den Felsformationen, wie wir sie am ausgeprägtesten bei Poelenburgh antrafen und wie sie in den frühen Zeichnungen und Gemälden Breenberghs (z. B. im Kasseler Petrusbild und im Battusbild, Florenz) vorkommen. Umgekehrt hat Lugt im Katalog der holländischen Zeichnungen des Louvre⁹⁶ eine früher Brill zugeschriebene Zeichnung Breenbergh gegeben. Noch stärkere Ähnlichkeit Breenberghs mit Brill erkennt man in einer vormals anonymen Tuschzeichnung des Louvre, die Lugt wiederum Breenbergh gab (Nr. 189). In über das ganze Blatt unregelmässig verteilten Dunkel- und Hellwerten sind Fels und Tal, Wald und Baum charakterisiert. Die buschartige Bewachsung ist der fest bestimmten Struktur der Landschaft, man könnte sagen, appliziert. Nicht im wirklichen Verhältnis zu ihrer Entferntheit und Grösse sind Busch und Baum eingestreut.

⁹² Tusche, grau und braun laviert. 255 × 190 mm.

⁹³ Schwarze Kreide und Pinsel, mit Bister laviert. 220 × 170 mm.

⁹⁴ Sotheby 4. 7. 1956, Nr. 85, als „Löwe des hl. Hiernonymus und der gestohlene Esel“. Leinwd., 88 × 165 cm. Photo im Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

⁹⁵ Inv. Gener., Ec. Flamande, I, 28, Nr. 424.

⁹⁶ Inv. Gener., Ec. Hollandaise, I, 26, Nr. 188.

Ähnliche Intentionen und Wirkungen erkennt man bei Bril auf einem seiner späten Blätter, einer Kreidezeichnung mit leichten, fleckigen Lavierungen von 1623 im Louvre.⁹⁷ Kleine, schief wachsende Bäume kommen aus den Felsen hervor, Äste und stereotyp gemaltes Laubwerk sind in der Richtung der Stämme bewegt. Figuren, die sich denen besonders des Kasseler Petrusbildes anschließen, bilden die reiche Staffage einer Breenbergh mit Recht zugeschriebenen „Johannespredigt“ im Louvre (Abb. 33; Inv. Nr. 1081).⁹⁸ Neben steifen, starr durchhängenden Röhrenfalten zeigen sich in den Gewändern einiger Gestalten auch kurze, hell gehöhte Querfalten, die Binnenzeichnung belebend. Die Landschaft, die mit ungebrochenem Blau im Himmel und dem in Terrain und Laub vorherrschenden Grün von kaltem, stechend buntem Farbeffekt ist, wäre der erwähnten Louvre-Zeichnung (Lugt 189) anzufügen. Die zu grossen, blickversperrenden Requisiten aufwachsenden Felsen, die Äste, die etwa am rechten Bildrand, schwer von Laub, doch mit kahlen Spitzen, in die Szene hineinragen, geben dem Bild einen eher flämischen, denn holländisch-römischen Charakter. Das elsheimerisch-holländische Element zeigt sich vielmehr im Detail, wie in der spitzigen, brüchigen Zeichnung der sitzenden Rückenfigur mit Turban im Vordergrund, die an Hagar und den Engel von 1623 erinnert, und in den feinen Baumwurzeln, die, ein bei Breenbergh häufig verwandtes Motiv auch der dreissiger Jahre, aus dem dunklen Vordergrund herausleuchten.⁹⁹

Das zweite wichtige Bild, das Breenberghs frühe Landschaftsmalerei in einer mit Paul Bril in Zusammenhang stehenden Phase verdeutlicht, ist das bereits in Verbindung mit Poelenburgh erwähnte Münchener Täfelchen (WAF, Nr. 772 : Poelenburgh) mit Ruinen über einem Wasserfall,¹⁰⁰ wo ein Dickicht von Bäumen und Sträuchern mit überschweren Ästen den Vordergrund einnimmt. Dem winzigen Format des Täfelchens entsprechend, ist die Malerei überall minutiös, der bunte Farbton (blau, grün, gelb), übereingehend mit der Pariser „Johannespredigt“, steht in stärkstem Gegensatz zu dem des Pendants von Poelenburgh (siehe oben). Unter gealtertem Firnis ist die Szene bei der Baumkulisse links nur schwer zu erkennen; vielleicht handelt es sich um eine „Flucht nach Ägypten“, ein Thema, das Breenbergh auf einem Täfelchen der Galleria Nazionale in Rom (Inv. Nr. 1100, Seguace di Poelenburgh)¹⁰¹ gestaltet hat und das im Stil der Gewandfalten bei Maria und in der zarten Durchzeichnung der vorderen Partien des Terrains an „Hagar und den Engel“ in Haarlem erinnert, im übrigen aber von gröberer Qualität ist. Die leuchtende, hier warme Farbigkeit, bringt es jedoch in die Reihe der letztgenannten Werke, und es scheint bezeichnend zu sein, dass Hoogewerff Elsheimersches darin sah und geneigt war, es dem frühen Lastman zuzuschreiben.¹⁰² In dem Pendant, einer Landschaft mit tanzenden Satyrn, lehnt sich Breenbergh vielleicht am stärksten von allen hier aufgeführten Bildern an Elsheimer an. Elsheimers schon genanntes Bild, die „Nympe Arethusa“,

⁹⁷ Inv. Gener., Ec. Flam., I, Nr. 425, m. Abb., und *Anton Mayer*, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Bril, Leipzig 1910, Taf. LVI b., u. S. 70, mit Hinweis auf die Uffizienzeichnung (653 P) von 1608.

⁹⁸ In Katalogen nirgends aufgeführt. Das Inventar nennt als Provenienz „Cabinet de Mr. Contenau“. Kupfer, 35 × 42 cm. Die bei *Campo Weyerman* (op. cit.) beschriebene Johannespredigt beim „Hartog van Orleans“ kann hiermit nicht gemeint sein. Dagegen wird *Christiaan Kramm* (op. cit.) sie vor Augen gehabt haben: „In de Musée Royal... een Prediking van Johannes“ (S. 156 f.).

⁹⁹ Man kann fragen, ob nicht auch die Berliner Version des „Hauses auf dem Berge“ (*Weizsäcker*, I, T. 134) in diesem Zusammenhang für Breenbergh zu nennen wäre. Da ich das Original nicht kenne, wage ich diese Frage nicht zu beantworten.

¹⁰⁰ Abb. in *Zschr. f. Kunstwiss.* 1950, 175.

¹⁰¹ Kupfer, 17 × 22 cm. Zusammen mit dem Pendant „Landschaft mit Satyrn“ (Inv. 1003, Kupfer, 16,5 × 22 cm) im Jahre 1802 aus dem Torlonia-Besitz in die G. N. gelangt.

¹⁰² *Hoogewerff*, *Quadri olandesi e fiamminghi nella Galleria Nazionale d'Arte Antica in Roma*, L'Arte XIV, 1911, 359 ff.: „... dipinta tutta nella maniera di Elsheimer, non può nemmeno essere di lui. Paragonando questo quadretto con quello firmato di Pietro Lastman nel Museo Boymans, che rappresenta lo stesso soggetto, e con altre opere giovanile di questo pittore, sarei tentato a vedervi la mano di lui“. Zu dem Pendant (Inv. Nr. 1003): „Benché del suo genere (Poelenburgh), è incerto“.

liegt im Typ der Landschaft, aber auch in dem Motiv der hinter dem See tanzenden Satyrn als Anregung dem Bilde Breenberghs zu Grunde. Die breite Vordergrundsschwelle, in der ein toter Baumstumpf mit rotem Holz unter der gesprungenen Rinde aufragt, erinnert an den Baum des Battusbildes, auf dem Apoll sitzt. Davor liegt ein Ast bildeinwärts und nach rechts hin verkürzt wie unter der Steineiche des Battusbildes.

RIASSUNTO

Il Poelenburgh è stato probabilmente in Italia dal 1617 al 1625. Documenti di questi anni provano il suo soggiorno a Roma. La notizia del Sandrart, secondo la quale egli fu anche a Firenze, dove conobbe il Callot, si può soltanto provare con alcuni disegni di questo artista.

Nel 1957 la Kunsthalle di Brema acquistava un tondo ad olio su rame, vicinissima ad una composizione ben conosciuta di un'acquaforte di Hollar: „La casa sul monte“. Questa composizione insieme con due varianti è stata rifiutata come opera di Elsheimer e attribuita al Poelenburgh dal R. Grosse. Il tondo di Brema può essere attribuito all'Elsheimer e bottega. Gli inizi artistici del Poelenburgh però (l'autore suppone che la data di nascita comunicata dal Houbraken come 1586 dovrebbe essere posticipata di circa dieci anni) sono evidenti in due paesaggi del Louvre e di Genova. La serie dei quadri del Poelenburgh ora a Pitti e agli Uffizi non ha probabilmente mai lasciato l'Italia ed è stata dipinta per la maggior parte fra il 1620 e il 1624. Tre paesaggi con il Campo Vaccino al Louvre (1620) attribuiti erroneamente al Breenbergh, un quadro al Prado (1621) e tre quadri a Londra e Utrecht completano la visione della pittura del Poelenburgh fino al 1625.

Separamente l'autore tratta dei quadretti minori a Pitti attribuiti al Poelenburgh con o senza ragione.

I tre paesaggi con il Campo Vaccino al Louvre in questo studio attribuiti al Poelenburgh finora erano considerati come gli unici quadri di Breenbergh eseguiti durante il suo soggiorno italiano (c. 1619-1629). Si pone quindi il problema: come si definisce la pittura del Breenbergh rispetto alla contemporanea del Poelenburgh? Il „Ritrovamento di Mosé“ a Stoccolma (1622) del Breenbergh rivela ancora la tendenza paesaggistica dell'Elsheimer nella luce dei Pynas. Invece il quadretto con „Agar nel deserto“ ad Haarlem (1623) ha caratteristiche sue proprie. Elementi simili si trovano nel dipinto „Mercurio e Batto“ a Firenze, finora attribuito all'Elsheimer. — Un disegno firmato e datato (1627) a Leida e un quadro (1630) recentemente venduto, confermano l'attribuzione del dipinto fiorentino al Breenbergh. Alcuni disegni del Breenbergh mostrano rapporti con l'arte del tardo Bril, ugualmente „La predica del Battista“ al Louvre e un quadretto a Monaco attribuito finora al Poelenburgh entrambi riconosciute come opere del Breenbergh giovane. Anche i due tondi a Cambridge ed i due rametti nella Galleria Nazionale di Roma che ricordano ancora l'Elsheimer sono attribuiti al Breenbergh.