Wolfgang Schulz · Herman Saftleven

Beiträge zur Kunstgeschichte

Herausgegeben von

Erich Hubala, Wolfgang Schöne

Band 18

Walter de Gruyter · Berlin · New York

1982

Herman Saftleven

1609-1685

Leben und Werke

Mit einem kritischen Katalog der Gemälde
und Zeichnungen

von
Wolfgang Schulz

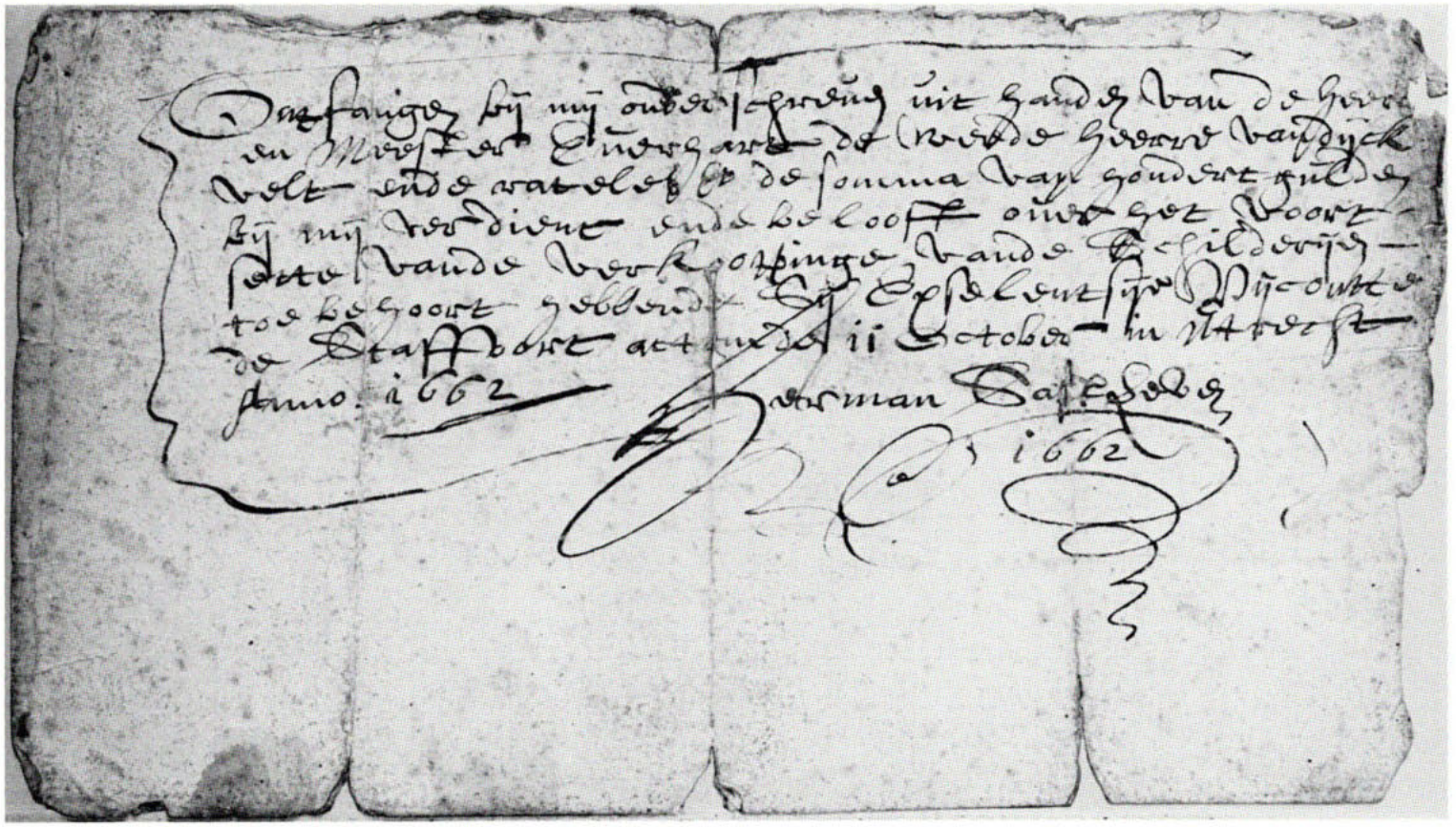
Walter de Gruyter · Berlin · New York
1982

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schulz, Wolfgang:
Herman Saftleven: 1609–1685; Leben u. Werke; mit e. krit. Katalog d. Gemälde u. Zeichn. / von Wolfgang Schulz. – Berlin; New York: de Gruyter, 1982.
(Beiträge zur Kunstgeschichte; Bd. 18)
ISBN 3-11-008617-4
NE: Saftleven, Herman [Ill.]; GT

© 1982 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13
Printed in Germany
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie, Xerokopie) zu vervielfältigen.
Satz und Druck: Franz Spiller, 1000 Berlin 36
Herstellung der Klischees: Walter Bohm, Berlin
Umschlaggestaltung: Barbara Proksch, Frankfurt am Main
Buchbinder: Lüderitz & Bauer, Berlin



Paris, Fondation Custodia. Quittung. 1662

Vorwort

Zur kunsthistorischen Feldforschung gehören alle Versuche, das Œuvre eines Künstlers zu dokumentieren und auszuwerten. Nicht nur äußere Schwierigkeiten sind hierbei zu meistern. Durch ein mitunter undurchdringlich scheinendes Labyrinth von Anonymität, von kuriosen oder auch verständlichen Fehlzuschreibungen ist ein Faden auszulegen, dem Andere folgen können. Kaum läßt es sich immer begründen, warum man so und nicht anders entscheidet. Ein Freifeld subjektiver Meinungsäußerung sollte jedem ernsthaften Forscher zugestanden werden. Dieser wird seinerseits stets bemüht sein, sich durch Erklärung seiner Überlegungen auszuzeichnen.

Ein kommentiertes Verzeichnis der Werke eines Künstlers aus der Vergangenheit fordert vom Bearbeiter meist Jahre seines Lebens. Der schwierige Entstehungsprozeß im Falle von *Herman Saftleven* konnte nur durch langjährige Tätigkeit in verwandten Projekten und einen damit verbundenen mühseligen Archivaufbau eingeleitet und durchgestanden werden. Das Entgegenkommen der Sammler und vieler Museen begleitete auch meine Studien über Herman Saftleven und war eine stetige Aufmunterung; nur wenige Ausnahmen von dieser Hilfsbereitschaft sind zu beklagen. Stützpunkt war wieder das Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie in Den Haag. Hier konnte weiterführendes Material für ungefähr ein Drittel aller Eintragungen gewonnen werden. Seine wissenschaftlichen und technischen Mitarbeiter machten mir auch mit großer Geduld anderswo nicht vorhandene Literatur zugänglich.

Alle Personen zu nennen, die mir Hilfen und Zuspruch gewährten, ist nicht möglich. Ein besonderer Dank soll aber ausgesprochen werden an Hans-Ulrich Beck/Augsburg, Eva Benesch/Wien, Roger Clisby/Sacramento, Christian Dittrich/Dresden, Jacques Foucart/Paris, Jan van Gelder/Utrecht, Elizabeth Hammond/London, Dirk Hannema/Het Nijenhuis, Göran Lundqvist/Riala, Börje Magnusson/Stockholm, Karl-Heinz Mehnert/Leipzig, Grit Müller/Berlin, Jan Nieuwstraten/Den Haag, Monika und Rolf Paulus/Ludwigshafen, Christine van Ronnen/Utrecht, Maria und Peter Ruppel/Regensburg, Paul Russell/Amsterdam, Werner Schade/Berlin, David Scrase/Cambridge, Janno van Tatenhove/Leiden, Maria Teichmann/Dresden und An Zwollo/Den Haag. Dank einer Reisebeihilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft konnten die Untersuchungen zu einem vertretbaren, im Sinne einer stets voranschreitenden Forschung wünschenswerten Abschluß gebracht werden.

So werden im Folgenden Leben und Werk Herman Saftlevens ausgebreitet. Durch gemalte Rheinlandschaften, durch gezeichnete topografische Ansichten aus Utrecht, vom Niederrhein und aus dem Rheinland, durch Phantasielandschaften und schließlich Pflanzendarstellungen hat sich Herman Saftleven einen beachtlichen Platz in der Kunst des 17. Jahrhunderts gesichert. Zur weiteren Kenntnis seines Werkes möchte in überschaubarer Form die Monografie beitragen. Es wurde versucht, in Textteil und Katalog eine ermüdende Weitschweifigkeit mancher Kataloge unserer Tage zu vermeiden, selbst wenn dies gelegentlich knappe Formulierungen bedingte.

Danken möchte ich schließlich den Einrichtungen der Berliner Museen in Ost und West, meiner wissenschaftlichen Heimat. Im einhundertfünfzigsten Jahr ihres Bestehens wurde die vorliegende Arbeit beendet.

Wolfgang Schulz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort V

Sein Leben 1

Die Gemälde 12

Die Zeichnungen 48

Anhang: Grafik von Herman Saftleven. Abgekürzte Literatur 102

Verzeichnis der Radierungen von Herman Saftleven, chronologisch geordnet 103

Liste der Radierungen von Herman Saftleven, nach Bartsch 112

Liste der Radierungen von Jan van Aken, nach Bartsch 113

Liste der Radierungen von Jan van Almeloveen, nach Bartsch 114

Literatur zu Herman Saftleven 117

Katalog der Gemälde 118

Katalog der Zeichnungen 226

Register der Zeichnungen nach Versteigerungsdaten 490

Liste datierter Gemälde 498

Liste datierter Zeichnungen 499

Standort-Register der Gemälde und Zeichnungen 500

Abbildungsverzeichnis 503

Abbildungen 1—240

Sein Leben

Herman Saftleven war der Sohn des in Rotterdam ansässigen *Herman Saftleven d. Ä.* Der Vater gehörte mutmaßlich der Generation der um 1580 Geborenen an. Wie seine berühmteren Söhne malte und zeichnete er, doch nur wenige seiner Werke wurden bisher erkannt. Im Prentenkabinet der Rijksuniversiteit Leiden finden sich einige manieristische Zeichnungen von ihm: „Römische Krieger bei einem Priester" (Inv.Nr. AW-564; eigenhändig monogrammiert), ein „Kampf der Engel gegen Verdammte" (Inv.Nr. 1163), eine „Szene aus Altem Testament oder römischer Geschichte mit Feldherrn zu Pferd und bittender Frau" (Inv.Nr. 660; eigenhändig monogrammiert und 1616 datiert). Auf die freie Rückseite eines Blattes „Triumphzug mit Zuschauern" in der National Gallery of Scotland, das von Herman Saftleven d. Ä. stammen könnte, zeichnete später Cornelis Saftleven eine „Wundertat Christi" (Schulz 1978, Nr. 8). Gemälde werden im Rotterdamer Nachlaßinventar vom 5. 5. 1627 und in einem Kontrakt mit der Rotterdamer Waisenkammer vom 17. 1. 1628 genannt: biblische und mythologische Darstellungen, Allegorien; sie sind fast alle verschollen. Eine „Allegorie mit Arche Noah, Sündenfall, Geburt Christi, Pieta und Europa auf dem Stier" von 1611 befindet sich in Privatbesitz (Vg. London, Christie, 16. 2. 1951, Nr. 158; Holz 106,3 × 182,5 cm, monogrammiert und datiert). Sie enthält auch ein Ehepaar mit Totenschädel, vielleicht als der Maler mit seiner Frau zu deuten.

Über die Herkunft der Familie lassen sich nur Vermutungen anstellen; vielleicht stammt sie aus Amsterdam, wo bereits 1505 ein Paulus Saftleven dokumentiert ist. 1557 wohnte in der St. Annastraat in Amsterdam ein Herman Mathijszoon Saftleven, der 1569 verstarb und acht minderjährige Kinder hinterließ sowie einen volljährigen Sohn Herman. Dieser war folglich spätestens 1548 geboren und könnte der Vater von Herman Saftleven d. Ä. gewesen sein, also Großvater unseres Künstlers.

Aber auch in Leiden gab es eine Familie Saftleven. Die Witwe des Antwerpener Malers Carel Liefrinck d. Ä. heiratete 1587 einen Harmen Aertszoon Saftleven in Leiden. Als ihr Sohn aus erster Ehe, Carel Liefrinck d. J. (1559—1624), sich am 11. 10. 1586 mit Marrijtgen Hobbendochter verheiratete, wird als deren ‚schoonvader' dieser Saftleven genannt; auch in Leidener Urkunden von 1591, 1592 und 1596 erscheint er. Am 13. 3. 1602 setzte Carel Liefrinck d. J. sein Testament auf; ein Halbbruder Herman Saftleven, Sohn des Harmen Aertszoon Saftleven also, wird erwähnt. Eine Gleichsetzung dieses 1602 genannten Herman Saftleven mit dem Vater von Cornelis und Herman Saftleven wäre jedoch vor-

schnell. Immerhin ließe sich die angebliche Herkunft der Familie Saftleven aus Antwerpen erklären, da der genannte Leidener Herman Saftleven durch seine Mutter, die aus Antwerpen nach Leiden verzogene Witwe des Carel Liefrinck d. Ä., das Antwerpener Bürgerrecht hatte, obwohl in Leiden geboren. Sein wesentlich älterer Halbbruder Carel Liefrinck d. J. lebte jahrzehntelang in Leiden als Bürger Antwerpens. Beweisbar ist die familiäre Zusammengehörigkeit der Saftlevens in Amsterdam, Leiden und Rotterdam vorläufig jedoch nicht, und es besteht die Möglichkeit einer zufälligen Namensgleichheit.

Herman Saftleven d. Ä. war in seinen Wanderjahren in Straßburg. Die Kunsthalle Karlsruhe bewahrt eine allegorisch zu deutende Zeichnung „Sitzender nackter Hirt mit Anker und Stab" (Brentel-Album Inv.Nr. 1965-10, fol. 61), die mutmaßlich Herman Saftleven d. Ä. an Friedrich Brentel schenkte, denn sie ist beschriftet „Harmanus Saeft Leuen / van hant doerf meijnen / goeden geselen te goeden gedaechtenis Den 17 August 1600 gescreven in / Straßborch". Einige Jahre später ließ er sich in Rotterdam nieder und heiratete Lijntgen Cornelisdochter Moelants, die Witwe eines Abraham van Bazeroode in Gorkum. Ob die Vermählung in Rotterdam oder Gorkum stattfand und in welchem Jahr, ist nicht zu beantworten. In beiden Städten gingen die Traubücher des fraglichen Zeitraumes verloren. Jedenfalls lebte das Ehepaar einige Jahre in Gorkum; der älteste Sohn, Cornelis, wurde hier 1607 geboren. Ein Rotterdamer Dokument vom 29. 9. 1655 bezeichnet diesen Cornelis Saftleven als „weduwnaar van Gorcum", d. h. nach damaliger Wortwahl als einen in Gorkum geborenen Witwer. Taufbücher liegen erst seit 1619 vor, in Rotterdam seit 1617, in der dortigen Remonstrantengemeinde erst ab 1650. Aus Angaben über das Alter des Cornelis Saftleven anläßlich verschiedener Beurkundungen ergibt sich eindeutig 1607 als Jahr seiner Geburt. Dies wird uns später ermöglichen, das Geburtsjahr Herman Saftleven d. J. zu bestimmen. Die Verbindungen der Eltern mit Gorkum werden noch einmal deutlich, wenn in einer Rotterdamer Urkunde vom 26. 5. 1638 (Rotterdam, Weeskamer) Cornelis und Abraham Saftleven ihren in Utrecht lebenden Bruder ermächtigen, eine geerbte Grabstätte im Chor der Grote Kerk in Gorkum zu verkaufen.

Nach Cornelis Saftlevens Geburt zogen die Eltern nach Rotterdam zurück. Hier wurde ein zweiter Sohn geboren, der den in der Familie traditionsreichen Vornamen Herman erhielt: unser Künstler. In den Urkunden wird er stets zwei Jahre jünger als Cornelis Saftleven genannt; deshalb dürfen wir 1609 als Geburtsjahr von Herman Saftleven d. J. annehmen. Die Eltern werden zwischen 1607 und 1609 nach Rotterdam zurückgesiedelt sein. Ebenfalls nur aus späteren Beurkundungen kann das Geburtsjahr 1613 ihres dritten Sohnes Abraham erschlossen werden. Die Familie lebte in Rotterdam seit 1613 in einem Haus an der Delftschevaart bei der Raambrug, das der Vater wohl in Zusammenhang mit der Geburt Abrahams gekauft hatte. Am 14. 1. 1619 erwarb er ein weiteres Haus an der Leeuwenlaan. Zwar wissen wir nichts über die Einkommensverhältnisse von

Herman Saftleven d. Ä., doch könnten ihn die Hauskäufe als wohlhabend ausweisen. Er wird sich vielleicht auch als Kunsthändler betätigt haben. Im Nachlaß befanden sich Gemälde von Cornelis van Haarlem, Frans Francken, Esaias van de Velde, Roelant Saverij, Clara Peeters, Pieter de Bloot, Josse de Momper, Camphuyzen, Floris van Schooten und Dirck Hals. Bei einer „lantschap van Hercules" handelt es sich um das Gemälde von Hercules Seghers, welches später im Jahre 1649 Herman Saftleven d. J. an Willem Vincent van Wittenhorst in Utrecht verkaufen sollte. Im handschriftlichen Katalog der Sammlung Wittenhorst taucht es als „No. LXXXIII" wieder auf: „Een waterval van Hercules Zeegers, ons vereert van Herman Saftleven 1649". Willem van Wittenhorsts Tochter vermachte das Gemälde — zusammen mit Saftlevens Gemälden Kat.Nr. 88 von 1655, Kat.Nr. 242 und Kat.Nr. 245 — an die Freiin von Hochstedten, die mit Freiherr Christian zu Fürstenberg verheiratet war. So kam es über Clemens Lothar von Fürstenberg zum heutigen Standort Herdringen; lückenlose Provenienz eines Gemäldes aus dem 1. Viertel des 17. Jahrhunderts.

Am 2. 2. 1625 starb die Frau von Herman Saftleven d. Ä., Lijntgen Moelants. Als ein Jahr später am 9. 2. 1626 der Witwer ein Inventar seines Besitzes erstellen ließ, wird dies wohl im Zusammenhang mit der am 22. 3. 1626 erfolgenden erneuten Vermählung gestanden haben. Die zweite Frau, Lucretia de Beauvois, die Stiefmutter unseres Künstlers, war ungefähr achtzehn Jahre alt (den Altersangaben in Urkunden vom 5. 5. 1627 und 21. 1. 1628 zufolge) und überlebte ihren Mann um elf Jahre; sie starb 1638. Zwischen dem 28. 3. und dem 4. 4. 1627 ist der Tod von Herman Saftleven d. Ä. anzusetzen. Vormünder für die drei noch minderjährigen Söhne, da die Stiefmutter selbst noch minderjährig war, wurden die Rotterdamer Bürger Hendrik Adrianszoon und Jan Matheuszoon van der Poel; das Nachlaßinventar vom 5. 5. 1627 ging an die Rotterdamer Waisenkammer. Während Cornelis und Herman anscheinend schon in die Listen der Lukasgilde als Lehrlinge eingeschrieben waren, kam Abraham erst am 12. 6. 1627 zum Maler Abraham van der Linden in die Lehre und mußte am 20. 1. 1628 die Einschreibgebühr entrichten.

Wahrscheinlich im Jahre 1632 übersiedelte Herman Saftleven d. J., unser Künstler, nach Utrecht, wo er in der Korte Jansstraat wohnte. Er hatte mittlerweile als Radierer erste Anerkennung gefunden, so daß der Umzug aus dem seinerzeit provinziellen Rotterdam in eine größere Stadt, die bessere Marktchancen erhoffen ließ, folgerichtig war. Auch andere bedeutende Künstler verließen in ähnlicher Lage Rotterdam. Willem Buytewech, dessen Radierungen und Zeichnungen anfangs Herman Saftlevens künstlerisches Vorbild waren, zog 1612 nach Haarlem und kehrte erst 1617 aus familiären Gründen nach Rotterdam zurück. Persönlich wird ihn Herman Saftleven nicht mehr gekannt haben. Simon de Vlieger ging 1633 oder 1634 nach Delft; auch Pieter de Hooch verließ seine Geburtsstadt für immer.

Am 15. 5. 1633 wurde Herman Saftleven im Utrechter Dom mit der sehr jungen Anna van Vliet getraut, Tochter des Dirk van Vliet und der Levina van Westhuyse (nach anderen Urkunden „van Wijsharf"). Das junge Paar — eine Kinderehe, denn noch in einem Utrechter Dokument vom 21. 12. 1639 (Notar Willem Brecht) wird der Ehemann als Vormund seiner Frau bezeichnet — wohnte in einem Haus „over St. Pieters Kerckhoff" (vielleicht Achter St. Pieter 13 oder 15?). Am 8. 4. 1636 wurde bei Saftlevens Hausnotar Brecht ein erstes Testament aufgesetzt; am 21. 12. 1639 kaufte Saftleven das Haus Achter St. Pieter 7, wo er bis zu seinem Tode wohnen blieb. Daneben besaß er einen „Hof" mit einigen kleinen Häusern am Anfang der Maliebaan, den er in zwei Teilen später am 12. 3. 1684 und 30. 5. 1684 verkaufen sollte. Herman Saftleven war als geschätzter und außerordentlich produktiver Maler und Zeichner gutsituiert. Am 25. 8. 1642 schenkten die Erben von Beerntgen Soetmonts, Witwe des Frederick van Emelaer, den Saftlevens zwei Grabstellen in der Utrechter Buurkerk. Anläßlich der Beurkundung wird Saftleven bereits der „constrijcke schilder" genannt, obwohl seine schönsten Gemälde und die Masse seiner Zeichnungen erst in den kommenden Jahrzehnten entstehen sollten. Vom 26. 6. 1648 datiert eine Zahlung von 150 hfl. von der Stadt Utrecht an den Künstler (Kameraars-Rekeningen 1647/48, fol. 51) für „afteijckeninge deser Stadt, bij hem gedaen ende in de Plaet uitgegeven", also für die verschollenen Zeichnungen zur dreiteiligen Radierung „Utrecht von Nordosten" B. 35. Später wird Saftleven für einen vergleichbaren Auftrag, nämlich die Radierung „Utrecht von Westen" B. 36 von 1669 am 24. 2. 1669 einhundert Silberdukaten erhalten und am 15. 3. 1669 zweihundertfünfzig Gulden für fünfzig Exemplare der Radierung; geschäftstüchtig ersuchte er im gleichen Jahr auch die Stadt, die Kosten für neue beschreibende Texte zu übernehmen (vgl. Ms. im Gemeentearchief Utrecht 5761).

Neben den offiziellen Aufträgen der Stadt Utrecht sprechen auch die Ehrenämter in der Lukasgilde für das Ansehen des Künstlers. Saftleven war ihr Hauptmann (overman) in den Jahren 1655, 1656 und 1665, ihr Vorsteher (deken) 1657, 1658, 1666 und 1667 (vgl. S. Muller: De Utrechtse Archieven. I. Utrecht 1830. S. 129, 130). Für diese Jahre sind längere Reisen und Abwesenheiten von Utrecht höchst unwahrscheinlich. Dennoch kann davon ausgegangen werden, daß Saftleven wie viele seiner Künstlerkollegen recht reisefreudig war. Auch seine topographischen Zeichnungen belegen dies.

Obwohl Saftleven 1657 zum Vorsteher der Malergilde gewählt worden war, besaß er nicht Utrechter Bürgerrechte. Erst 1659 erbat er diese für sich und seine beiden Söhne Dirck und Herman, von denen wir jetzt hören. Vielleicht stand der Antrag des Vaters auf Verleihung (oder Kauf?) der Bürgerrechte mit der Volljährigkeit des jüngsten Sohnes in Verbindung? Ein Testament vom 6. 4. 1636 erwähnte bereits unmündige Kinder, leider nicht namentlich. Neben den beiden Söhnen sind zwei Töchter zu nennen, Sara und Levina. Sara Saftleven heiratete im Juni 1671 Jacob Adriaenszoon Broers; Levina war später mit Paul Dalbach

verheiratet, der 1685 aus dem Nachlaß des Schwiegervaters für 400 hfl. Hausrat, Möbel, Gemälde und Zeichnungen kaufen sollte.

Eine Quittung über 100 hfl. vom 11. 10. 1662 (Paris, Fondation Custodia Inv.Nr. 7441; Abb. opp. Vorwort) verrät uns, daß Herman Saftleven in Utrecht mit dem Verkauf eines Teiles der Arundel-Sammlung beschäftigt war, den Gemälden aus dem Besitz von Lady Alathea Talbot, Witwe des Thomas Howard Earl of Arundel: „Ontfangen bij mij onderschreven uit handen van de Heere / en Meester Euerhart de Reede Heerre van Dyck / velt ende rateles etc. de somma van hondert gulden / bij mij verdient ende belooft over het voort- / sette van de verkooppinge vande Schilderijen / toe behoort hebbende bij Exselentsye Vyconte / de Staffoort actum den 11 October in Utrecht / Anno 1662 / Herman Saft Leven / 1662" (vgl. F. H. C. Weijtens: De Arundel-Collectie, Amersfoort 1655. Utrecht 1971).

Mit einer Urkunde vom 5. 12. 1667 in Utrecht ermächtigte Catarina Jansdochter Langervelt ihren Schwager Harmanus Sachtleven, wohnhaft in „Elbervelt", ein dort befindliches Grundstück und Haus zu verkaufen. Die Meldung kann nur dahin gehend gedeutet werden, daß sie mit Dirck Saftleven, dem Sohn unseres Künstlers verheiratet war und dessen Bruder Herman zum Hausverkauf autorisierte. Es kann nicht aus den Angaben gefolgert werden, daß unser Künstler irgendwann in „Elbervelt" gewesen ist oder ein Haus besaß; selbst mit dem gleichlautenden Stadtteil Wuppertals kann der Ortsname nicht beweiskräftig identifiziert werden.

Am 1. 8. 1674 zerstörte ein Orkan weite Teile Utrechts. Als bekanntester und produktivster Zeichner seiner Stadt fertigte Saftleven viele Dutzend Zeichnungen von den in Mitleidenschaft gezogenen Häusern und Straßenzügen, auch außerhalb der Umwallung. Eine Serie von Zeichnungen des zerstörten Domes und der Pieterskerk (Kat.Nr. 593—614; Abb. 203—208) verkaufte er später an die Stadt Utrecht und erhielt am 21. 8. 1682 250 hfl. für die Blätter. — Am 31. 12. 1679 starb der Sohn Dirck. — In den Jahren 1680 und 1682—1684 zeichnete der alte Künstler Blumen und Pflanzen auf dem an der Vecht gelegenen Landsitz ‚Vijverhof' der Agnes Block (Kat.Nr. 1420—1446; Abb. 219—237). Am 5. 6. 1681 hatte er in Rotterdam seinen Bruder Cornelis begraben. 1684 wurden die Häuser an der Maliebaan verkauft (s. o.). Am 5. 1. 1685 starb Herman Saftleven in Utrecht; er wurde in der Buurkerk begraben, „metten inganck gelegen int mitten van de kerck". Seine Frau Anna van Vliet verstarb am 10. 10. 1685, und aus einem Utrechter Dokument vom 20. 10. 1685 erfahren wir, daß beide Söhne nicht mehr am Leben waren, also auch der Sohn Herman schon vor seinem Vater verstorben sein muß.

Über das *Aussehen von Herman Saftleven* sind wir gut unterrichtet, obwohl anscheinend kein Selbstbildnis existiert. 1649 erschien ein Kupferstich von *Coenrad Waumans* in „Image de divers hommes d'esprit sublime", Antwerpen: Jan Meyssens. Er zeigt unseren Künstler halbfigurig nach halblinks, angeblich ein

Selbstbildnis wiederholend: „H. Saftleven pinx. — Coen. Waumans sculpsit. — I. Meijssens excudit". Eine spätere Auflage nennt in einer Unterschrift u. a. das Geburtsjahr: „Natif de Rotterdam en l'an 1609. un bon paintre en paysages. / au commencement il faisoit paysans, paysanes et granges / mais à present il a seule delectation en paysages sa residence / est a la ville d'Utrecht". Wiederverwendet wurde die Druckplatte von Cornelis de Bie für sein „Het gulden Cabinet van de edele vry schilderkunst", Antwerpen 1661 (1662), S. 275.

Auch *Jan Gerritszoon van Bronchorst* (Utrecht 1603 — 1661 Amsterdam) fertigte eine Radierung mit einem Bildnis Herman Saftlevens, halbfigurig hinter einer Steinmauer stehend, mit einer Landschaftszeichnung in der rechten Hand (B. 8; Hollstein III, S. 230 Nr. 17. — 215 × 168 mm; Exemplare u. a. in Berlin, Kupferstichkabinett Preußischer Kulturbesitz, in Wien, Albertina, in Paris, Fondation Custodia). Das Blatt ist bezeichnet rechts nach unten „Ian van Bronchorst fecit' und unterhalb der Darstellung „Hermanus Saft Leven"; die gezeichnete Vorlage konnte nicht gefunden werden. Eine ältere Nachzeichnung bewahrt das Gemeentearchief Rotterdam (Inv.Nr. 2223; 220 × 160 mm, schwarze Kreide. — Catalogus van de portretverzameling, Rotterdam 1917, S. 272. — Schulz 1977, Abb. 2 S. 139).

Bei den Radierungen H. Saftlevens ordnete Adam Bartsch (Le Peintre-Graveur. I. Wien 1803) ein Bildnis unseres Künstlers von unbekannter Stecherhand ein. Es zeigt Saftleven halbfigurig von vorn, mit Kappe auf dem Kopf, in einen Umhang gehüllt, in der rechten Hand ein zusammengerolltes Blatt Papier haltend, und ist unterhalb der Darstellung bezeichnet „Herman Saftleven" und „D. Saftleven pinx. 1660" (134 × 109 mm. — B. 1. — F. G. Waller: Biographisch woordenboek van noord nederlandsche graveurs. Den Haag 1938, Neudruck Amsterdam 1974. Abb. XLVII opp. S. 280). Tatsächlich könnte die Radierung auf ein amateurhaftes, wenig schmeichelndes Gemälde des Sohnes *Dirck Saftleven* zurückgehen.

Ein weiteres Porträt Herman Saftlevens wurde im „Doppelbildnis zweier sitzender Musizierender" des *Cornelis Saftleven* in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien erkannt (Schulz 1978, Nr. 639, Abb. 10. — Schulz 1977, Abb. 1 S. 137). Es zeigt beide Brüder, links den geigenden Cornelis, rechts Herman, auf einer Laute spielend, und könnte um 1634/1635 entstanden sein in einer Zeit enger künstlerischer Kontakte beider Maler; zum Symbolgehalt des Gemäldes vgl. Schulz 1978, S. 14—15.

In der Porträtsammlung „Icones principum virorum" Antoon van Dycks (vgl. Marie Mauquoy-Hendrickx: L'iconographie d'Antoine van Dyck. Brüssel 1956. — F. Hollstein: Dutch and Flemish Etchings. VI. Amsterdam 1962) ist Herman Saftleven im Gegensatz zu seinem Bruder Cornelis eigenartigerweise nicht vertreten. Erst in *Arnold Houbrakens* 1718 in Amsterdam erschienener „De groote Schoubourgh der nederlantsche Konstschilders en schilderessen" wird Herman neben dem Bruder Cornelis und — bezeichnenderweise — David Teniers

vorgestellt, von einem Gemälde mit einer Rheinphantasie begleitet (S. 340—342, Taf. opp. S. 342 [im Neudruck Maastricht 1943 opp. S. 270]). 1754 erscheint Saftlevens Porträt aus Houbrakens Werk wieder, und zwar in Jean-Baptist Descamps' „La vie des peintres flamands, allemands et hollandois" (II, Paris 1754, S. 146, zum Text S. 146—149; Neudruck Genf 1972). Im Gegensinn zur Vorlage, wird es diesmal links und rechts von einem hochformatigen Landschaftsgemälde gerahmt.

Als *Schüler* von Herman Saftleven sind nur wenige Künstler überliefert. Sie stammen aus Utrecht und erlangten durchweg keinen herausragenden Rang. Genannt sei hier der Landschaftsmaler Jacob Gerritszoon van Bemmel (Utrecht 1628 — 1673 Utrecht). Er war vielleicht ein Bruder des später nach Deutschland ausgewanderten Willem van Bemmel (Utrecht 1630 — 1708 Wöhrd b. Nürnberg), der wohl ebenfalls um 1645 Lehrling war. Jan van Bunnick (Utrecht 1654 — 1727 Utrecht) wurde 1668 Schüler Saftlevens und blieb im Atelier bis 1671. Dann reiste er zusammen mit seinem Bruder Jacob durch Deutschland und die Schweiz, arbeitete in Genua bei Pieter Mulier (Haarlem ca. 1637 — 1701 Mailand), in Livorno und in Rom bei Carlo Maratta. Als Mitglied der römischen Bent wurde Bunnick „Keteltrom" genannt. Nach Besuchen in Neapel und Modena kam er 1684 nach Utrecht zurück. — Die geringe Zahl von Schülern überrascht nicht. Saftleven war kein Historienmaler, der seinen Schülern komplizierte Kompositionen und geistige Hintergründe hätte vermitteln können. Er war kein Figurenmaler, und ein verbreitetes Thema der niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, das Scheuneninterieur, hatte er frühzeitig aufgegeben. Die Spezialisierung auf das Malen von Flußtälern im Hügelland oder im Gebirge mit Erinnerungen an den deutschen Mittelrhein und mit zahlreicher kleinstfiguriger Staffage hatte zu einer marktbeherrschenden Stellung geführt, aber auch künstlerisch zu einer gewissen Einseitigkeit. Nicht von Schülern, sondern von bewundernden Zeitgenossen, die glaubten, konkurrieren zu können, und von Künstlern der kommenden hundert Jahre wurden Saftlevens Gemälde nachgeahmt, wurde in seinem Geiste komponiert. Mit ihnen werden wir uns noch zu beschäftigen haben.

Herman Saftleven war durch seine gezeichneten realistischen Ansichten und seine gemalten Flußphantasien seit ungefähr 1660 zu einem in den niederländischen Provinzen vielbeachteten Künstler geworden. Leider läßt sich über die geographische Verbreitung seiner Gemälde und Zeichnungen zu dieser Zeit mit wenigen Ausnahmen nichts sagen. Sie wird nicht auf Utrecht und Umgebung beschränkt gewesen sein. Frühzeitig wurde das Werk in der Literatur zutreffend charakterisiert. Bereits zu seinen Lebzeiten wußte man Herman Saftlevens Gemäldeproduktion in die frühen Bauerninterieurs und die späteren Landschaften einzuteilen (Image de divers hommes d'esprit sublime. Antwerpen 1649, und folgende Auflagen).

Der aus Antwerpener Familie stammende Dichter und Dramatiker *Joost van den Vondel* (Köln 1587 — 1679 Amsterdam) verfaßte zur gleichen Zeit Lobgedichte auf den „geachten Rijnstroomschilder Herman Zaftleven". Im „Hollantse Parnas" erschien 1660 „Op het kunstboek van Herman Zachtleven, vermaert schilder en tekenaer" („Lust het iemant Zacht te leven ..."; vgl. die hist.-krit. Ausg. „De werken van Vondel" IX, Amsterdam 1936, S. 300, 302). Vondel lobt die gezeichneten Ansichten eines Sammelalbums, wie es — sofern es sich nicht um eine literarische Fiktion des Dichters handelt — nur bei Saftleven selbst zu sehen gewesen sein kann. Das geruhsame Betrachten der Ansichten vom Rhein, von Vondel gepriesen, war wohl zu diesem Zeitpunkt nur dem Zeichner selbst möglich. Als Folge eines Wortspiels mit Saftlevens Namen wird den Zeichnungen eine derartige Lebensnähe bescheinigt, daß selbst die Natur verstummen würde. — 1661 verfaßte Vondel ein Lobgedicht zum in Kupfer gestochenen Brustbild Saftlevens von 1660 (Bartsch Nr. 1; s. o.) „Op d'afbeeldinge van Herman Zachtleven" („Wie wortme hier in print gegeven? ..."; vgl. op. cit. IX, Amsterdam 1936, S. 302). Zur Kunst oder zur Person Saftlevens sagt es überhaupt nichts aus. — Schließlich erstellte Vondel um 1669 zu Saftlevens Panorama von Utrecht ein Loblied auf diese Stadt „Op d'afbeeldinge van Uitrecht. Getekent door Herman Zachtleven" (vgl. op. cit. X, Amsterdam 1937, S. 320—322; das Ms. im Vondelmuseum in Amsterdam). Anlaß kann die gezeichnete Studie zur Radierung Bartsch Nr. 36 von 1669, die sich heute im Gemeentearchief Utrecht befindet (Kat.Nr. 456), gewesen sein, die Vorzeichnung, heute im Koninklijk Huisarchief in Den Haag (Kat.Nr. 397), oder trotz des Titels auch die Radierung selbst. Vondel benutzte für seine langatmigen Verse die Beschreibung der Stadt Utrecht von C. Booth. Sie war den Radierungen von 1648 und von 1669 beigegeben. Auch Paulus van Vianen fügte 1651 oder 1652 Booths Ausführungen einer Neuausgabe der Utrecht-Darstellung seines Großvaters Adam van Vianen aus dem Jahre 1598 hinzu. Vondels Gedicht bezieht sich nicht auf Saftleven oder dessen Panorama; es werden vielmehr Dinge genannt, die gar nicht auf der Radierung von 1669 direkt zu sehen sind. Anlaß und Inhalt der drei Gedichte, deren literarischer Stellenwert nicht sehr hoch ist, entsprangen wohl eher den modischen Neigungen zum Dichten und Loben von leichter Hand. Es sind Gefälligkeitsdichtungen. Dennoch wird Vondel mit ihnen den Bekanntheitsgrad Herman Saftlevens weiter gehoben haben (vgl. auch J. F. M. Sterck: Vondel en Herman Zaftleven. In: Verslagen der Vereeniging „Het Vondelmuseum", 12, 1924/1925, S. 27—30; identisch mit: Oud en nieuw over Joost van den Vondel, Amsterdam 1932, S. 121—124. — B. Molkenboer: Utrecht, Vondel, Zachtleven en Both. In: Verslagen der Vereeniging „Het Vondelmuseum", 13, 1926/1927, S. 17. — P. Swillens: Het kunstboek van Herman Saftleven. In: Vondel-Kroniek, 2, 1931, S. 18—23. — J. W. C. van Campen: Vondel's relaties met Utrechtsche kunstenaars. In: Jaerboekje van Oud-Utrecht 1937, S. 41 ff.).

Der Abschreiber und Kompilator *Cornelis de Bie* (s. o.) übernimmt aus seinen

Antwerpener Vorlagen für sein „Het gulden Cabinet" von 1662 die Unterscheidung zwischen den Scheuneninterieurs und den Landschaftsgemälden. Um 1660 ist das Lob für die Saftlevensche Bauernmalerei nicht mehr ganz aktuell („... daer niet anders als het leven ende Natuer in en ghebreken soo aenghenaem staen alle sijne dinghen besonders in Boeren huysen, stallen, schaepen en andere vee, oock in Landschap, plaisante verschieten ende sulckdanighe wercken daer hy in is uytstekende ende alle Meesters in sulckdanighen stijl overtreffende").

Arnold *Houbraken* druckt in seinem schon erwähnten, mehr als eine Generation nach Saftlevens Tod erschienenen Werk Vondels Gedicht 1718 erneut ab. Houbraken erwähnt Saftleven als Zeichner und ist anscheinend besser als sonst informiert. Erstaunlich zutreffend werden die Landschaftgemälde des „Rijnstroomschilder" bewertet: anfangs seien Saftlevens Gemälde einfach und folgten der Natur in Anlage und Farbgebung. Später aber, nicht zufrieden mit den natürlichen Gegebenheiten, hätte der Künstler ein phantasievolles Komponieren und Zusammenstellen begonnen (Houbraken: „... maar naderhant, niet te vrede mit de schikkinge der natuur, heeft hy een eige schikking, of om wel te zeggen een byeenschikking, van verscheiden behaaglyke voorwerpen te gelyk ..."). Ob diese Differenzierung zwischen natürlicheren, realistischeren Gemälden und den phantastischen vom Autor wertend gemeint war, läßt sich nicht entscheiden. Schließlich gefallen Flußdarstellungen mit besonders starkfarbiger Staffage Houbraken nicht sonderlich; er schreibt, sie „voldoen myn oog zoo wel niet, omdat zy al te bontkleurig zijn". Die Scheuneninterieurs und -stilleben fanden keine Erwähnung.

Jacob Campo *Weyerman* übernimmt ein Jahrzehnt später die Biografie Houbrakens und Vondels Lobgedicht. Houbrakens Unterscheidung wird nun zur Wertung, wenn Weyerman der phantasievolle Überschwang einiger Werke mißfällt: „J. v. Vondel had gelijk van den Rijnstroom aan te haalen in dat vaers, dewijl Herman Zaftleven de vermaakelijkste en de schilderachtigste Rijngezichten vlak na hunne natuurlijke gesteltenissen heeft nagevolgt, die alle kenbaar zijn, en zijne t'zamengestelde Ordonnantien grootelijks overtreffen" (De Levensbeschrijvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen, II, Den Haag 1729, S. 84—86). Diesem Urteil kann beigepflichtet werden; es muß aber nicht die Meinung der seinerzeitigen Kenner und Kritiker sowie der Sammler widerspiegeln. Ob Herman Saftleven seinen Ruhm im 17. und 18. Jahrhundert den mehr realistischen Ansichten zu danken hat und weniger den freien Kompositionen, wissen wir nicht. Die zunehmende Phantastik im gezeichneten und im gemalten Werk könnte durchaus weniger persönliche künstlerische Gründe gehabt haben, als vielmehr ein Eingehen auf einen sich wandelnden Geschmack bedeuten, vielleicht sogar ein Zugeständnis an die Käufer gewesen sein. Wenn gerade Anfang des 18. Jahrhunderts andere Künstler Flußdarstellungen voll übertriebener Phantastik erstellen, widerspricht diese Vorliebe der von Weyerman 1729 geäußerten Meinung.

In den folgenden knapp zweihundert Jahren, in denen die Sammler zu keiner Zeit Herman Saftlevens Zeichnungen und Gemälde übersahen, sind in der Kunstliteratur Äußerungen von Rang kaum aufzuspüren; wir finden Wiederholungen des Anfang des 18. Jahrhunderts Geschriebenen, und in den Daten nicht immer korrekte Biografien (Kramm; Immerzeel; Bénézit; A. J. van der Aa: Biografisch woordenboek der Nederlanden, Haarlem 1852—1878, VI [Teil 18], S. 3—4 Neudruck Amsterdam 1969; Charles Blanc: Histoire des peintres de toutes les écoles, I, Paris 1863. Unpag. [8 S., m. Abb.]). Auch die Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts zögerte beträchtlich. Um die Jahrhundertwende herum befaßte sich keiner der großen, zuständigen und die Forschung bestimmenden Museumsleute mit Saftleven. Noch 1926 handelte Willi Drost in seiner „Barockmalerei in den germanischen Ländern" Herman Saftleven mit zwei Sätzen ab. Viel weiter als drei Generationen zuvor ist man noch immer nicht; vgl. auch den Artikel von J. M. Blok, in: Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek, IX, Leiden 1933, Sp. 925. 1935 wurde das bekannte Material von Wolfgang *Stechow* in einem Artikel für Thieme-Beckers Künstler-Lexikon vorzüglich aufgearbeitet. Dennoch konnte Eduard Plietzsch 1960 in seinem Werk „Holländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts" Herman Saftleven vergessen. Ausführlich überdachte Stechow noch einmal das Besondere in Saftlevens Arbeiten für seine grundlegende Veröffentlichung „Dutch Landscape Painting of the 17th Century" (1966); das dort Festgestellte ist bis heute gültig. Die thematische Aufsplitterung — neben völligem Verzicht auf den Zeichner Saftleven — brachte es indessen mit sich, daß unser Künstler bei Stechow im ganzen gesehen als vielfältig beeinflußter, meist stilistisch rückwärts orientierter Maler erscheint. Ihm wird bestätigt, in der Darstellung phantasievoller, meist im Mittelgebirge gelegener Flußlandschaften Gebrauchsmuster für Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts geliefert zu haben. Es wird hingegen nicht gesagt, daß Saftleven mit seinen „Rheinphantasien" — dem belangreichsten Teil seines gemalten Œuvres — in diesem Themenkreis das Beste und Charakteristischste der Malerei des 17. Jahrhunderts hervorbrachte, mithin die ihm zugebilligte Position als wegbereitender „Kleinmeister" überragt. — Die detaillierte Abhandlung von Jan *Nieuwstraten* im Nederlands kunsthistorisch Jaarboek von 1965, welche unter entwicklungsgeschichtlichen Aspekten Saftlevens Landschaftsdarstellung bis 1650 untersucht und in Verbindung bringt mit beeinflussenden zeitgenössischen Konkurrenten, konnte wegen eben dieser zeitlichen Begrenzung und methodischen Betrachtungsweise nicht in genügendem Maße zur Würdigung des Künstlers werden. Auch dort werden Rolle und Bedeutung Saftlevens in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts wenig deutlich. Auf die wertvolle Basisarbeit Nieuwstratens wird aber im folgenden oft zurückzugreifen sein.

In Utrecht hat sich die kunsthistorische Forschung kaum mit Herman Saftleven beschäftigt. Dies ist erstaunlich, denn dort hatte er gelebt, ihm verdankt die Stadt einiges an künstlerischer Reputation. Aus Vorarbeiten von A. Kipp

kam es schließlich 1974 zu einer Ausstellung im Centraalmuseum. Sie präsentierte verdienstvoll Saftleven als Zeichner der Häuser und Monumente Utrechts nach dem Orkan von 1674. Es blieb von auswärts Kommenden vorbehalten, das Material über Leben und Werke der Brüder Cornelis und Herman Saftleven zusammenzutragen. Die 1978 erschienene Monographie mit einem kritischen Verzeichnis aller Cornelis Saftleven zugeschriebenen Werke brachte auch den Bruder Herman betreffend erste wesentliche Ergebnisse. Das heute verfügbare Wissen über Herman Saftlevens Pflanzendarstellungen konnte der Autor 1977 in der Zeitschrift für Kunstgeschichte veröffentlichen. Im gleichen Jahr versuchte M. *Klinge-Gross* am Rande ihrer Erforschung von Leben und Werk des David Teniers unseren Künstler als Zeichner und Maler bäuerlicher Interieurs vorzustellen (vgl. Lit.).

Die Gemälde

Von Herman Saftleven lassen sich ungefähr dreihundert eigenhändige Gemälde individuell, d. h. bis in Einzelheiten hinein beschreibbar, nachweisen. Sie entstanden im Zeitraum vom Beginn der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts bis 1684, verteilen sich also über ein halbes Jahrhundert. Die Produktion ist überschaubar. Saftleven war fleißig, malte aber weder hastig noch zu viel; Qualität wußte er stets zu wahren. Mit Ausnahme zweier topografischer Ansichten scheint er niemals eigene Werke kopiert zu haben. Er liebte es, phantasievoll zu variieren. In der Regel malte Saftleven auf Holztafeln. Ungefähr dreißig miniaturhaft leuchtende Gemälde auf Kupfertafeln sind bekannt, gefertigt seit 1652, und eine gleiche Anzahl von Leinwandbildern, zur Hälfte größeren Formats. Saftleven arbeitete sehr sorgfältig; zwei Drittel aller erhaltenen Gemälde sind noch heute in einem guten bis hervorragenden Erhaltungszustand. Ursprünglich wird wohl jedes seiner Gemälde seinen Namenszug oder Monogramm getragen haben. In der Mehrzahl fügte er auch die Angabe des Entstehungsjahres hinzu. Die Aufstellung einer gesicherten Chronologie hat dennoch mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Oft wurden die Jahresangaben auf den meist kleinformatigen Gemälden nur mit winzigen Ziffern aufgetragen. Sie sind undeutlich geschrieben, zudem des öfteren teilweise abgerieben und mitunter falsch nachgezogen. Einige der für die stilistische Entwicklung besonders maßgeblichen Werke, von denen eine manchmal zu bezweifelnde Datierung überliefert ist, sind verschollen oder waren für den Autor unzugänglich. Weiter tritt erschwerend hinzu, daß in der ersten Lebenshälfte, besonders am Anfang von Saftlevens Karriere, zwar Ecksteine für eine wissenschaftliche Betrachtung vorhanden sind, aber Zwischenglieder und weitere, die Argumentation unterstützende Gemälde fehlen. So bleibt auch nach fast zehnjähriger Forschung hinter einigen Aspekten zur Chronologie der frühesten Gemälde ein Fragezeichen bestehen.

Herman Saftleven begann seine künstlerische Laufbahn nicht als Maler, sondern als Stecher. 1627 erschienen erste Radierungen (s. u.), deutlich unter dem Einfluß der Druckgraphik von Willem Buytewech (Rotterdam 1591/92 — 1624 Rotterdam). Im gleichen Jahr verstarb der Vater, bei dem unser Künstler vermutlich gelernt hatte. Lehrling bei einem anderen Künstler ist er zu dieser Zeit nicht mehr, ob vielleicht als Geselle in einer Rotterdamer Werkstatt tätig — 1628 machte sich der Bruder Cornelis selbständig —, wissen wir nicht. Die frühesten Gemälde lassen sich erst an den Anfang der dreißiger Jahre datieren; zuverlässige Jahresangaben fehlen. Es läßt sich nicht einmal entscheiden, ob überhaupt eines

der erhaltenen Gemälde in Rotterdam entstanden ist. Mutmaßlich 1632 ließ sich Saftleven in Utrecht nieder. Hatte er sich zuvor ständig in Rotterdam aufgehalten, oder lebte er vielleicht eine Zeit lang in Leiden, wo er Verwandte gehabt haben könnte? Über künstlerische Beziehungen zu den in Leiden tätigen Malern Jan van Goyen und Jan de Heem wird noch zu berichten sein. Im gleichen Jahr 1632 übersiedelte Jan van Goyen von Leiden nach Den Haag, ließ sich der Leidener Rembrandt endgültig in Amsterdam nieder.

Saftlevens Entscheidung für *Utrecht* könnte persönliche Gründe gehabt haben. Aber schließlich war die Stadt neben Amsterdam und Haarlem das blühendste Kunstzentrum der Vereinigten Provinzen. Saftleven durfte auf die Bekanntschaft mit einigen der namhaftesten Maler ganz unterschiedlicher Richtung in Utrecht hoffen; sein eigener Weg lag noch offen vor ihm.

Einflußreicher Maler in Utrecht scheint im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts Joachim Wttewael (Utrecht 1566 — 1638 Utrecht) gewesen zu sein. Er hatte von 1585—89 in Frankreich und Italien gelebt und wurde nach der Rückkehr in seine Geburtsstadt 1590 mit biblischen und mythologischen Szenerien zum Haupt des Utrechter Manierismus. Der 1564 in Gorkum geborene Abraham Bloemaert war die zweite starke Künstlerpersönlichkeit und hoch geschätzt. Seit 1593 lebte er ständig in Utrecht und malte biblische und mythologische Motive sowie Genredarstellungen, oft mit Landschaftshintergrund. Seine künstlerischen Errungenschaften rührten noch aus der Zeit *vor* der klassischen holländischen Malerei. Bloemaert kann nach Rembrandt als die wichtigste Lehrerpersönlichkeit in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts gelten. Hochbetagt starb er erst 1651; Herman Saftleven hat ihn beachtet.

Mit Ausnahme der Stillebenspezialisten hatte die nächst jüngere Generation der Utrechter Maler weitgehend Italien und italienische Kunst im Visier. Durch Erkundungsaufenthalte im Süden und durch Nachahmung versuchten sie ihre Vorstellungen zu verwirklichen. Im Landschaftsfach wird auch Herman Saftleven für einige Jahre von diesen Gedanken ergriffen werden. Bevor die Landschaftsmaler südliche Natur und Stimmungen bewunderten, nahmen die holländischen Darsteller großfiguriger Historien und die Porträtisten holländische Kunst in sich auf. Aus Utrecht stammen die Nachahmer, die nach ihrem Aufenthalt in Rom in der Heimat eine Caravaggio-Schule bildeten. Ihr bedeutendster Vertreter war Hendrik Terbruggen (Umgebung Deventer 1588 — 1629 Utrecht), den auch Rubens schätzte und 1627 besuchte. Nach einer Lehre bei Abraham Bloemaert hatte Terbruggen 1604—1614 in Rom gelebt. Genrehafte Historien und Menschendarstellungen wurden von ihm ganz hervorragend gemalt mit eigentümlich unholländischen Volkstypen. Zu Lebzeiten stand er im Schatten seines ehemaligen Mitschülers Gerrit van Honthorst (Utrecht 1590 — 1656 Utrecht), der sich von 1622 bis 1636 in Utrecht aufhielt. Als Malerfürst im Stile des Rubens malte er zu horrenden Preisen für die Oranier, den englischen und dänischen König und für den brandenburgischen Kurfürsten Porträts, historische

Darstellungen und auffallende Nachtstücke. 1637 verließ er ebenso wie sein Bruder, Willem van Honthorst (Utrecht 1594 — 1666 Utrecht), vorübergehend die Stadt für einen Aufenthalt am Hofe in Den Haag. Auf beider Werke und diejenigen von Paulus Moreelse (Utrecht 1571 — 1638 Utrecht) gründete sich der Ruhm von Utrechts Porträtmalerei. Der Moreelseschüler Dirck Baburen (Utrecht ca. 1590 — 1625 Utrecht) starb schon ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Italien; Jan van Bijlert malte ab 1625 jahrzehntelang in Utrecht bis zu seinem Tode 1671. Als letzter bedeutender Porträtist ließ sich 1652 Cornelis van Ceulen (London 1593 — 1661 Utrecht) in Utrecht nieder.

Von all den Gemälden der mitunter fast maniriert Caravaggio Nachstrebenden wird Herman Saftleven unberührt bleiben, obwohl es zur Zusammenarbeit mit einigen dieser Künstler kommen wird. Hingegen wird er Interesse entwickeln für den Flamen Roelant Saverij (Kortrijk 1576 — 1639 Utrecht). Dieser hatte sich Anfang der neunziger Jahre in Amsterdam niedergelassen, um dann seit 1604 ein Jahrzehnt lang Hofmaler des deutschen Kaisers in Prag zu sein. Ab 1619 malte er in Utrecht Landschaften mit Tieren und mythologischen Szenen sowie hervorragende Stilleben. Saftleven wird Zeichnungen von ihm kopieren und in seinem Geiste schaffen. Eine Begegnung der beiden darf angenommen werden. Saverijs Artverwandter Gilles Claeszoon d'Hondecoeter (Antwerpen ca. 1580 — 1638 Amsterdam), seit 1602 in Utrecht, war hingegen schon 1627 dem Konkurrenten nach Amsterdam ausgewichen. Dort wurde sein Sohn Gijsbert Gilleszoon d'Hondecoeter (Amsterdam 1604 — 1653 Utrecht) geboren, der später als Landschafts- und Geflügelmaler zurückkehrte und Vater des Utrechter Tier- und Geflügelspezialisten Melchior d'Hondecoeter (Utrecht 1636 — 1695 Amsterdam) war. Als Maler von Dorf- und Stadtlandschaften mit Volksszenen und historischen Ereignissen war zu Zeiten Saftlevens Joost Corneliszoon Droochsloot (Utrecht ca. 1586 — 1666 Utrecht) in Utrecht als im 17. Jahrhundert bekannter Maler tätig.

Einen Kontrapunkt setzten jene Künstler, die Utrecht zu einer Hochburg des Italianismus machten. Abraham Bloemaerts Lehrling Cornelis van Poelenburgh (Utrecht ca. 1586 — 1667 Utrecht), der sich 1617—1623 in Rom aufgehalten hatte und dort die Bent mitbegründete, kam 1626 nach Utrecht zurück. Seine bis zur Perfektion glatt gemalten arkadischen Landschaften und mythologischen Szenen fußen auf dem Studium südlicher Natur. Er modernisierte Adam Elsheimers Kunstauffassung und war höchst erfolgreich in Rom und Florenz, in den Niederlanden und in London. Zuvor hatte sich 1611 der meisterliche Stecher Hendrick Goudt in Utrecht niedergelassen, nach römischen Studienjahren unter dem Einfluß Elsheimers. Mit Cornelis van Poelenburgh wird Saftleven in den vierziger Jahren zusammenarbeiten, jedoch schon vorher von ihm beeinflußt werden.

Der zweiten Generation Utrechter Italianisten gehört Jan Both (Utrecht ca. 1615 — 1652 Utrecht) an. Er geriet in Rom 1639 unter den Einfluß klassischer

idealisierender Landschaftsmalerei. Nach seiner Rückkehr 1641 nach Utrecht setzten seine Gemälde mit bewachsenen Hügellandschaften, hohen Bäumen, Fahrwegen und Durchblicken im sonnigen Licht des Südens neue Maßstäbe in der holländischen Landschaftsmalerei. Auch Boths Schüler Willem de Heusch (Utrecht 1625 — 1692 Utrecht), 1649 Dekan der Gilde, blieb Utrecht treu.

Mitbegründer der Utrechter Malervereinigung war der Flame Adam Willaerts (Antwerpen 1577 — 1664 Utrecht), der ebenso wie sein Sohn Abraham Willaerts (Utrecht ca. 1603 — 1669 Utrecht) mit Küstenansichten reüssierte. Von 1630 bis zu seinem Tode 1655 lebte der um 1603 in Leipzig geborene Nikolaus Knüpfer in der Stadt; Dirck Stoop (Utrecht ca. 1610 — 1686 Utrecht) wird 1647—1652 hier als Maler von Landschaften mit Pferden und von Städteansichten erwähnt. Schließlich sollte 1649 auch Jan Baptist Weenix nach Utrecht kommen.

Das breite künstlerische Spektrum Utrechts zwischen 1620 und 1660 wäre ärmer ohne die in der Stadt gesammelten Gemälde des Ambrosius Bosschaert (Antwerpen 1573 — 1621 Den Haag), der um 1616/1618 hier tätig war. Dessen Schüler Balthasar van der Ast (Middelburg 1593/94 — 1657 Delft) ist zu erwähnen, der bis 1632 in Utrecht lebte. Sein Utrechter Schüler Jan Davidszoon de Heem (Utrecht 1606 — 1683 Antwerpen) zog allerdings 1626 zu David Bailly nach Leiden. Dort blieb er bis zum Umzug nach Antwerpen 1636. Nur drei Jahre älter als Saftleven, wurde er für diesen und die Entwicklung des holländischen Scheuneninterieurs von kaum überschätzbarer Wirkung. 1669 kehrte De Heem zusammen mit seinem deutschen Schüler Abraham Mignon (Frankfurt 1640 — 1679 Utrecht) nach Utrecht zurück.

Welche Einflüsse aus diesem breitgefächerten Angebot der junge Saftleven nun als erstes verarbeitete, kann kaum entschieden werden, solange sich das bereits nach Utrecht mitgebrachte künstlerische Gut nicht bestimmen läßt. Eine in Privatbesitz entdeckte „Landschaft mit Schafen und Ziegen am Waldrand" (Kat.-Nr. 20, Abb. 1) ließe sich an Saftlevens Radierungen im Stile Buytewechs anschließen und kann noch in Rotterdam entstanden sein. Die Lesung der Jahreszahl auf diesem Werk als „1630" ist gerechtfertigt, aber nicht sicher. Zur minimalen Staffage der Radierungen weisen die wenig differenziert und nicht sehr charakteristisch gemalten Tiere sowie die rechts vorn lagernden Hirten keine Beziehungen auf. Es läßt sich allerdings nicht ausschließen, daß der Bruder Cornelis beteiligt war.

Auch von der „Dorflandschaft" (Kat.Nr. 19) in dänischem Privatbesitz, der Forschung in den letzten Jahrzehnten leider nicht zugänglich, ist eine Datierung „1630" überliefert. Gleichzeitig mit der „Landschaft mit Schafen und Ziegen" kann sie nicht entstanden sein. Tiefenerstreckung, Fernblick, Verteilung von Erde und Himmel, vor allem aber die nur wenig verhüllte Diagonalkomposition sind verwandt den Werken von Pieter Molijn, Salomon van Ruysdael und Jan van Goyen der Jahre 1627/1630. Diese moderne Entwicklung zur realistischen,

tonigen Landschaftsmalerei mit ihrer Abkehr von Lokalfarben, ihrer Hinwendung zu strikt heimatlichen Motiven, kann Saftleven nur im Raume Leiden—Haarlem erfahren haben. In Utrecht konnten die neuen Errungenschaften nie Fuß fassen. Andererseits läßt Saftlevens liebevolle Durchformung der Hütten in der „Dorflandschaft", das stillebenhafte Arrangement der Geräte, die Vermeidung von Monumentalität an Werke Abraham Bloemaerts denken. Ein wenig später mag die „Flußlandschaft" in Leipzig (Kat.Nr. 247, Abb. 2) entstanden sein mit einer deutlich an Bloemaert erinnernden Hüttenschilderung in Nahsicht und einem Durchblick links auf flaches Land. Ihr schließt sich, gleichgroß, Saftlevens erstes überzeugendes Gemälde an, die „Dünenlandschaft" in Rotterdam (Kat.-Nr. 258, Abb. 3). Nie war er den Werken Jan van Goyens näher. Dennoch kann einer an sich logischen zeitlichen Einordnung des Gemäldes in die Zeit vor der Übersiedlung nach Utrecht nur zögernd zugestimmt werden. In Jahrzehnte späteren Gemälden Saftlevens werden wir das Motiv der auf einer Düne erhöht stehenden, sich unterhaltenden beiden Männer, die sich gegen den Luftraum abzeichnen, wiederfinden. Aus dem ersten in Utrecht verbrachten Jahr, 1633, ist kein Gemälde bekannt, wenn man nicht eines der bisher genannten als jetzt erst entstanden ansehen will. Ist dies Zufall der Erhaltung, oder war Saftleven zu sehr mit der Einrichtung seines Hausstandes, mit seiner jungen Familie beschäftigt? Womit verdiente er seinen Lebensunterhalt, wenn er monatelang nicht malte und auch keine Gemälde zum Verkauf vorrätig hatte? Wie wenig wissen wir über den Alltag eines holländischen Malers im 17. Jahrhundert!

Aus dem Jahre 1634 erhielten sich bezeichnete und datierte bäuerliche Interieurschilderungen Herman Saftlevens. Sie zeigen das Innere von Scheunen und Ställen, teils mit Vieh und handelnden Personen. Stillebenhafte Anhäufungen von Gefäßen und Gerätschaften sind ihr auffallendstes gemeinsames Merkmal. Sie übertreffen alles, was bis zu diesem Jahr in der niederländischen und flämischen Malerei an themengleichen Gemälden entstanden war. Das „Stilleben in einer Scheune" in Hamburg kam nur als Fragment auf uns (Kat.Nr. 1, Abb. 4). Aufwendiger sind das „Scheuneninterieur mit Stilleben und Magd" in Leningrad (Kat.Nr. 3, Abb. 6) und das „Scheuneninterieur mit Stilleben und zwei Jungen" in Brüssel (Kat.Nr. 2, Abb. 5). Bauerninterieurs aus den Jahren 1635, 1636 und 1637 sowie weitere in diese Zeit zu datierende schließen sich an. Von 1634 bis 1637 war dieses Thema Saftlevens produktivstes und bedeutendstes Arbeitsgebiet.

Innerhalb dieser Gruppe lassen sich Unterschiede in der Bildwirkung feststellen, die auf stilistischer, genauer gesagt kompositioneller Entwicklung beruhen, während die Malweise annähernd gleich blieb. Konstant wurden auch stets die gleichen Gefäße und Gegenstände beim Zusammenfügen der stillebenhaften Anhäufungen verwendet. Sie entstammten wohl dem Haushalt des Malers. Neben zwei metallenen, mit Deckel und Henkel versehenen dickbauchigen Milchkannen erscheint ein großer Messingtopf mit Bügel, meist seitlich auf der Wandung nach halblinks liegend. Kupfergefäße, Tonschalen und Steinzeugkrüge, Holzbottiche

und -tonnen sind vorhanden; ein großes tönernes Vorratsgefäß ist im oberen Teil bereits zu Bruch gegangen. Flache Schalen und Körbe mit Eiern, Kohlköpfe, Knoblauchbündel, ein Besen, Kochlöffel, Holzpantinen, eine Laterne, ein Filzhut, Blasebalg und ein alter Sattel vervollständigen die gerümpelhafte Anhäufung. Vor allem die Gemälde von 1634 zeigen sehr übereinstimmend diese Versatzstücke. Auf den Objekten spiegelt sich das einfallende Licht. Der Künstler bemühte sich, das Material, aus dem sie gemacht wurden, dem Betrachter zu verdeutlichen. Genau und differenziert gemalte Holzbalken, das Stroh der Dachbedeckung, Ziegelmauerwerk und dicke Mörtelschichten betonen den bäuerlichen Aspekt. Erscheinen uns Räumlichkeiten und Gegenstände heute vielleicht ärmlich, so sind sie dies doch nicht gewesen. Auch sollten sie nicht als „malerische" Anhäufungen gedeutet werden. Eher noch dürfte der Aspekt des Verfalls, der Vanitas enthalten sein. Zerbrochene Eier und leere Muschelschalen im Vordergrund der meisten dieser Gemälde sind nicht nur kompositionelles Füllmaterial, sondern wiesen die damaligen Betrachter nebenbei auf die Vergänglichkeit irdischen Gutes hin.

Alle drei Gemälde von 1634 wurden gleichartig komponiert. In einer geräumigen Scheune sind links Gefäße und Utensilien stillebenhaft aufgebaut, während rechts Platz für Personen ist. Im Gemälde der Ermitage (Kat.Nr. 3, Abb. 6) schrubbt eine Magd ein Faß; dahinter sitzt mittelgroß ein sich die Pfeife anzündender Mann am Boden bei einem Feuer. Das Brüsseler Bild (Kat.Nr. 2, Abb. 5) zeigt zwei Jungen, die eine Art von Murmelspiel betreiben. Im Hintergrund ist eine Frau mit dem Füttern der Hühner beschäftigt, sind eine weitere Person und ein Kind hinter dem unteren Teil einer Tür zu sehen. Auf dem abgesägten rechten Drittel des ursprünglichen Scheuneninterieurs in Hamburg (Kat.Nr. 1, Abb. 4) befanden sich, wie M. Klinge feststellte, zwei an einem Faß sitzende Männer und eine hinter diesen stehende Wirtin. Diesem auch in den nächsten Jahren von Herman Saftleven noch benutzten Prinzip des zweigeteilten Bildaufbaus, bei dem es kompositionell nicht zuletzt darauf ankam, eine möglichst logische Verklammerung beider Teile zu erzielen, begegnen wir um 1634 auch in Werken gleichen Themas anderer, Herman Saftleven nahestehender Künstler.

Zum „Scheuneninterieur" in Brüssel (Kat.Nr. 2, Abb. 5) gibt es als wohl gleichzeitig entstandenes Vergleichsstück gleicher Größe ein „Stallinterieur mit Knecht, der eine Kuh melkt". Es ist einfacher komponiert und in der Darstellung der Gerätschaften qualitativ unterlegen. Ein gefälschtes Monogramm führte zur Zuschreibung an David Teniers. Später wurde das Gemälde Herman Saftleven zugewiesen, wohl aufgrund von Kat.Nr. 2 am gleichen Standort. Der Vergleich läßt jedoch, bei unterschiedlichem Erhaltungszustand, zwei verschiedene Maler erkennen. Ähnlichkeit des dargestellten Viehs mit den Schafen, Ziegen und Rindern in Scheuneninterieurs von Cornelis Saftleven ergab die Vermutung, dieser Künstler wäre der Urheber (Schulz 1978, Nr. 657, Text S. 17—18). Die Zuschreibung erscheint plausibel, obgleich auch an Frans Rijckhals gedacht werden

könnte, dessen Œuvre bislang noch nicht zufriedenstellend umgrenzt ist. Entstand das Gemälde vielleicht in Konkurrenz zum Werk Herman Saftlevens? Ebenfalls 1634 malte David Teniers ein heute in Karlsruhe befindliches „Scheuneninterieur mit Stilleben und schäkerndem Paar" (Kunsthalle 193; Holz 46,5 × 63,5 cm; Kat. 1966, I S. 291, II Abb. S. 298). Der hier deutlich am Anfang seiner Laufbahn stehende Künstler wählte einen überraschend ähnlichen Bildaufbau. Die Verwandtschaft der drei Werke kann kaum zufällig sein; die Möglichkeit einer gemeinsamen Entstehung wurde bereits erwogen. Sollten die Brüder Saftleven und Teniers ihre Gemälde um 1633/1636 im Erfahrungsaustausch hergestellt haben? 1633 lebte Herman Saftleven in Utrecht; irgendwann um 1634/1635 malte er für seinen Bruder die Landschaft in dessen großes Familienbild Van Reede (Kat.Nr. 21; Schulz 1978, Nr. 641, Abb. 13). Wo sich sonst die beiden Saftleven und Teniers aufhielten, ob für einen kurzen oder längeren Zeitraum am gleichen Ort, wissen wir nicht.

Ihre Kontakte werden durch zahlreiche, gemeinsam erstellte Scheuneninterieurs bewiesen. Herman Saftleven war kein guter Figurenmaler und bedurfte der Hilfe von Kollegen, sobald er Menschen in größerem Format darstellen wollte. Die stilistische Ähnlichkeit der Personen in seinen Interieurs der dreißiger Jahre mit der Figurenmalerei anderer Künstler fällt auf. Er selbst verzichtete stets auf die bildbeherrschende oder größenmäßig auffällige Darstellung der Menschen. Ihm war nicht die detaillierte, gut proportionierte Wiedergabe der menschlichen Gestalt gegeben; kleinteiliges Gewimmel von Staffagefiguren, Bewegungen, Gesten und Gebärden herauszuarbeiten, das war sein Metier. Für die Scheuneninterieurs in Brüssel und Leningrad von 1634 bat er seinen Bruder Cornelis um entsprechende Mitarbeit (Abb. 5, 6). Herman hatte für diesen ja in dessen „Interieur mit hockendem Jungen" in Schwerin (Schulz 1978, Nr. 692) den Stillebenanteil des Vordergrundes gemalt und durfte eine Gegenleistung erwarten. Öfter begegnen wir jetzt auch der Zusammenarbeit von Herman Saftleven und Teniers, die schon für den ursprünglichen Zustand des Hamburger Stillebens von 1634 festgestellt wurde (Kat.Nr. 1; Klinge 1977, Abb. 18 und 19). In das „Scheuneninterieur" in Stourton (Kat.Nr. 12) malte Teniers eine sitzende Magd, die eine Katze floht, in ein anderes in Privatbesitz (Kat.Nr. 14) zwei sitzende Männer und eine stehende Magd, im Hintergrund einen wasserlassenden Mann. Auch Teniers dachte in jenen Jahren an Stillebenmalerei. Sein kleines Stilleben aus dem Jahre 1633 (Klinge 1977, Abb. 31 S. 85) weist allerdings noch anfängerhafte Züge auf. Schnelle Fortschritte auf diesem Gebiet ermöglichten es ihm, auf eine Mitarbeit Herman Saftlevens zu verzichten. Für Cornelis Saftleven scheint eine Zusammenarbeit mit Teniers nicht notwendig gewesen zu sein. Dennoch wird das „Stallinterieur mit Vieh, Magd und Gefäßen" in Wien (Schulz 1978, Nr. 659, Abb. 14) bereits im Inventar von 1659 (?), Nr. 725 im Schwarzenberg-Archiv in Krumlov als „Originael von Sachtleben unndt die Figuren von David Theniers" verzeichnet. Cornelis Saftleven hatte sich in dieser Zeit bereits

zum fähigen Personen- und Viehmaler entwickelt und schon 1634 — sofern die Jahreszahl richtig gelesen wurde — den für seine Bauernmalerei charakteristischen Stil gefunden, wie das „Stallinterieur mit vier sitzenden Bauern, einer Bäuerin, Katze und Hund" zeigt (Schulz 1978, Nr. 656; Klinge 1977, Abb. 36 S. 88). Eine starke Vergegenwärtigung des Räumlichen erlaubt es dem Betrachter, sich die Szene logisch vorzustellen. Die Personen bedeuten nicht Staffage, sondern wurden voll körperlich erfaßt und gleichwertig dem Interieur zugeordnet.

Cornelis Saftleven besaß einige Erfahrung im Malen von Interieurs. Zwei verschollene „Stallinterieurs" sollen „1630" datiert sein (Schulz 1978, Nr. 651, 652). Die Darstellung eines Innenraumes mit vier rauchenden Männern und einem Gefäßestilleben sowie ein „Wirtshausinterieur" tragen die Jahreszahl „1633" (Schulz 1978, Nr. 653, 654). Für eine abschließende Beurteilung fehlt der Forschung jedoch die Autopsie dieser Gemälde und die Kenntnis weiterer datierter Arbeiten.

In der Wiedergabe stillebenhafter Arrangements von Gefäßen und Gerätschaften war im Jahre 1634 Herman Saftleven seinem Bruder eindeutig überlegen. So müssen jetzt zunächst die vor 1634 entstandenen Werke unseres Künstlers betrachtet werden. Erstmals scheint er sich 1630 dem Thema Scheuneninterieur zugewandt zu haben, als der Winkel einer Scheune oder eines Stalles gezeichnet wurde (Kat.Nr. 1406, Ab. 69). Die heute in Köln bewahrte Zeichnung zeigt einen anfängerhaft ausgewählten Ausschnitt; bemüht wiedergegebene Pfosten, Balken und Bretter bilden ein festes Gefüge von Waagerechten und Senkrechten. Die Binnenzeichnung der einzelnen Objekte besteht in parallelen Stricheleien, die nicht immer Körperlichkeit und Plastizität ergeben. Suchen wir nach den Voraussetzungen und Anregungen des Künstlers, werden wir wieder auf den stilistischen und thematischen Einfluß Willem Buytewechs hingewiesen. 1630 war das Jahr der Volljährigkeit unseres Künstlers; er dürfte seine Gesellenzeit zum Abschluß gebracht haben und bezeichnete und datierte die nunmehr entstehenden Werke. Die Kölner Zeichnung steht auf der gleichen Entwicklungsstufe wie einige mutmaßlich 1630 entstandene Landschaftsgemälde. Der Mangel an Material erschwert es, zwischen der frühesten Äußerung Saftlevens zum Thema Scheune und seinen glänzend gemalten Scheuneninterieurs mit Stilleben von 1634 eine Entwicklungslinie aufzuzeigen. Veranlaßt von der genannten Zeichnung und gestützt auf weitere Zuschreibungen bzw. Frühdatierungen von Zeichnungen, denen nicht gefolgt werden kann (vgl. Kapitel „Die Zeichnungen"), schien M. Klinge davon auszugehen, daß unser Künstler zunächst recht geräumige Ställe und Scheunen mit ausgebreiteten Objekten malte. Ein künstlerisch nicht sehr hoch stehendes „Scheunenstilleben" in München (vgl. vor Kat.Nr. 11) zeigt uns einige der Gegenstände aus dem uns seit 1634 vertrauten Repertoire Saftlevens, wie Filzhut, Sattel, Tragejoch für Milchbottiche. Will man das Gemälde nicht besser in die Reihe der zeitgenössischen Nachahmungen plazieren, käme es in der Tat nur als Frühwerk vor 1634 für Herman Saftleven in Frage. Die Verteilung der

Gegenstände im Raum entspricht nicht dem Saftlevenschen Anhäufungsprinzip. Ein Fayencekrug erscheint auf einem Gemeinschaftswerk der Brüder Saftleven aus der Mitte der dreißiger Jahre wieder (Kat.Nr. 17), in dem zumindest die Tiere von Cornelis Saftleven stammen. Der Ziegenbock des Münchener Bildes könnte in der stilistischen Entwicklung ein Vorläufer des großen Bockes auf Kat.Nr. 17 sein, genausogut aber in reduzierter Qualität diesen oder einen ähnlichen Bock nachahmen. — Für das von M. Klinge herangezogene „Scheunenstillleben" in Privatbesitz (Kat.Nr. 13), das stilistisch unvergleichbar dem Münchener Gemälde gegenübersteht, scheint eine Datierung vor 1634 nicht begründbar. Das monogrammierte Gemälde weist alle Kriterien Saftlevenscher Formgebung der Jahre von 1634 bis 1637 auf; Herman Saftleven als Autor ist indessen plausibel. Einzig das „Scheuneninterieur" Kat.Nr. 11 (Klinge 1977, Abb. 12 S. 76) kann, sofern die Urheberschaft Saftlevens als sicher vorausgesetzt werden darf, um 1632 entstanden sein; zu den späteren Gemälden ist es ohne direkten Bezug. Jede Aussage über gemalte Scheunenstilleben Herman Saftlevens aus der Zeit vor 1634 scheint gegenwärtig problematisch.

Die „Scheuneninterieurs" unseres Künstlers haben sich kaum langsam und eigenständig entwickelt. Andererseits kann die Produktion des Jahres 1634 nicht aus dem Nichts entstanden sein. Eine deutliche Überlegenheit gegenüber dem ansonsten fortgeschritteneren Bruder zeigt, daß ihre Entstehung auch nicht aus der künstlerischen Entwicklung Cornelis Saftlevens ableitbar ist. Anregungen von dritter Seite könnten vorgelegen haben.

Im Rotterdamer Kunstkreis stehen Stilleben in der Bauernmalerei des *Pieter de Bloot* (Rotterdam 1601 — 1658 Rotterdam; vgl. Klinge 1977, S. 86—87; Schulz 1978, S. 24—25) zwar entsprechenden Gemälden von Cornelis Saftleven verblüffend nahe, weniger aber denen unseres Künstlers. Über P. de Bloots Werk vor 1638 kann zudem keine Aussage gemacht werden; in der Literatur genannte Scheuneninterieurs von 1629 tragen alle die Jahreszahl „1639".

Auch von *Frans Rijckhals* (Middelburg kurz nach 1600 — 1647 Middelburg; vgl. A. Bredius: De schilder François Rijckhals. In: Oud Holland, 35, 1917, S. 1—11; I. Bergström: Twee onbekende stillevens van François Ryckhals. In: Oud Holland, 64, 1949, S. 18—20) sind keine Arbeiten aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre bekannt, die mit Herman Saftlevens Werken verglichen werden können. Meisterwürden erlangte Rijckhals 1633; ein angeblich „1628" datiertes Gemälde trägt die Jahreszahl „1638" (vgl. L. Grisebach: Willem Kalf. Berlin 1974. S. 74; Klinge 1977, S. 89, Abb. 38 S. 88). Aus diesem Zeitraum stammen auch die beiden bekannten Karlsruher Gemälde, vermutlich Gegenstücke (Kunsthalle 358; Kat. 1966, I S. 265, II Abb. S. 408; 1637 datiert. — Kunsthalle 359; Kat. 1966, I S. 265—266, II Abb. S. 409; 1638 datiert). Die Jahreszahl eines sehr frühen „Stallinterieurs" in Privatbesitz (Klinge 1977, Abb. 40 S. 89) ist mutmaßlich „1635" zu lesen; es setzt sowohl die Viehmalerei Cornelis Saftlevens wie die Stillebendarstellung von Herman Saftleven voraus. Das in diesem

Werk angewandte Schema löste die zuvor von Rijckhals gemalten Stilleben auf Tischen und vor Wänden ab, ehe sich der Middelburger Maler um 1639/1640 auf überladene Prunk- und Küchenstilleben spezialisierte unter Vernachlässigung der Raumdarstellung, und sich damit von den Saftlevens weit entfernte (Vg. London, Sotheby, 24. 3. 1976, Nr. 111; Berlin, Gemäldegalerie 905-A; beide 1640 datiert). Sollte ein zweifelhaft monogrammiertes „Interieur mit Stilleben und sitzender Frau", 1980 im Kunsthandel (vgl. vor Kat.Nr. 18), tatsächlich von Rijckhals stammen und kein Werk Herman Saftlevens um 1633 sein, wäre es als direkte Nachahmung zu werten. Rijckhals hat vermutlich die Brüder Saftleven, zumindest Cornelis in Rotterdam, und deren Scheuneninterieurs des Jahres 1634 gekannt und stand möglicherweise in einem künstlerischen Gedankenaustausch mit ihnen. Er malte seine Gefäße schematischer; materielle Beschaffenheit und Volumen der Gefäße, Geräte und Kohlköpfe arbeitete Rijckhals weniger heraus; es mangelt seinen Werken oft an Natürlichkeit. Dem Saftlevenschen Repertoire fügte er im eigenen Werk u. a. das Wurzelgemüse hinzu. Für die Entwicklung bis 1634 scheiden die beiden Protagonisten der Middelburger und Rotterdamer Malerei bäuerlicher Stilleben aus. — Die Bedeutung des sie überragenden Rotterdamers *Hendrick Martenszoon Sorgh* (1611—1670) für die Entwicklung des südholländischen Scheuneninterieurs und Innenraummalerei bäuerlicher Grundhaltung — beides war nicht sein Hauptarbeitsgebiet — ist noch nicht abzuschätzen.

Aktiver, einflußreicher und bedeutender als die Rotterdamer Maler waren um 1630 die Künstler in Leiden. In der Personendarstellung und im Stilleben fehlte zunächst das bäuerlich-ländliche Element. Man malte für andere Käuferschichten, städtisch-bürgerlich, mitunter intellektuell. Selbst den interessanten, aber etwas dünnblütigen Stilleben von *Pieter Potter* (Enkhuizen um 1597 — 1652 Amsterdam) mit Gerätschaften des Haushalts fehlt die verlebendigende Berührung mit der Welt der Bauern und Handwerker. Frühe Gemälde wie das „Interieur mit Gefäßen" von 1631 in Warschau (Muzeum Narodowe; vgl. M. Walicki: Europäische Malerei in polnischen Sammlungen. Warschau 1956. Farbtaf. VIII; Klinge 1977, Abb. 9 S. 74) zeigen zum Teil die gleichen uns vertrauten Haushaltsobjekte, auch zerbrochene Eier auf dem Boden und Bretterverschläge. In ihrer Übersichtlichkeit und Glätte, der mangelnden Stimmung und malerischen Delikatesse werden diese mit der Leidener Feinmalerei verbundenen Gemälde kaum Herman Saftleven angesprochen haben.

Anders kann es sich mit den Leistungen von *Jan Davidszoon de Heem* (Utrecht 1606? — 1684 Antwerpen; vgl. I. Bergström: De Heem's Painting of his first Dutch Period. In: Oud Holland, 71, 1956, S. 173—183) verhalten haben. Dieser frühreife Utrechter Künstler malte bereits 1624 farbenfreudige Stilleben in der Art seines Lehrers B. van der Ast, und 1625 monochrome Vanitas-Stilleben. Nach seiner Übersiedlung nach Leiden im Jahre 1626 entstand parallel eine Produktion von Früchtestilleben à la Van der Ast, von Stilleben Haarlemer Richtung à la Floris van Schoten und vor allem von Stilleben im braunen

und gelben Ton à la Pieter Claesz. 1636 übersiedelte De Heem nach Antwerpen; von 1669 bis 1672 war er noch einmal in Utrecht. Aus der Leidener Periode, bevor er zu den für ihn dann charakteristischen Prunkstilleben fand, interessieren hier mit kräftigem, saftigem Pinselstrich gemachte Stilleben von Hausgeräten. Zu den sehr wenigen dieser Art gehört der „Hauswinkel mit Stilleben" von 1631 in Leiden (Holz 36 × 48 cm; vgl. Bergström 1956, Abb. 4 S. 177; Klinge 1977, Abb. 8 S. 74). Motivwahl, eine auf warmen Klang in Braungelb aufgebaute gedämpfte Farbigkeit und die Ausführung mögen ganz dem Geschmack H. Saftlevens entsprochen haben. De Heem hat keine ausgedehnten Scheuneninterieurs gemalt, sondern beschränkte sich seiner künstlerischen Entwicklung entsprechend auf eine Wiedergabe nahgesehener Objekte. Es ist denkbar und wahrscheinlich, daß Herman Saftleven das seiner späteren Kunst so nahestehende Gemälde oder ähnliche Exemplare gesehen hat. Saftleven war es dann, der die kraftvoll-realistische Darstellung von Haushaltsgeräten verband mit weiträumig gesehenen Scheunen- und Stallinterieurs und der Personenmalerei in der Art seines Bruders Cornelis, die Brouwersche Elemente enthielt. Vom Ergebnis wurden der mit den Brüdern Saftleven befreundete und zusammenarbeitende David Teniers beeinflußt und schließlich die Mehrzahl der in Rotterdam, Zuid-Holland und Zeeland am Ende der dreißiger Jahre tätigen Maler von Bauerninterieurs. Entwicklungsgeschichtlich nehmen Herman Saftleven und Frans Rijckhals einen besonderen Rang ein. Das Verdienst, das Thema „Scheuneninterieur mit Stilleben und Personen" verbreitet zu haben, gebührt nach heutiger Materialkenntnis Herman Saftleven. Wo in der entscheidenden Zeit um 1633/1634 Herman und Cornelis Saftleven, Teniers und Rijckhals tätig waren, kann erst nach neuen Quellenfunden gesagt werden. Vergegenwärtigen wir uns, daß die Entwicklung des südholländischen Bauerninterieurs („boereschuyr, boerehuys") nicht Jahrzehnte benötigte, sondern rasant ablief und das Gefundene innerhalb kürzester Zeit zum Allgemeingut werden konnte.

Die nordholländische Richtung dieses Genres mit ihren Hauptvertretern *Adriaen* und *Isaak van Ostade* in Haarlem könnte sich parallel entwickelt haben. Direkte künstlerische Berührungen scheinen zunächst nicht bestanden zu haben (vgl. R. Klessmann: Die Anfänge des Bauerninterieurs bei den Brüdern Ostade. In: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 2, 1960, S. 92—115. — B. Schnackenburg: Die Anfänge des Bauerninterieurs bei Adriaen van Ostade. In: Oud Holland, 85, 1970, S. 158—169).

Eine Beziehung des in Haarlem entstandenen Frühwerkes von *Adriaen Brouwer* (Oudenaerde 1605/1606 — 1638 Antwerpen) — bäuerlicher Genreszenen — zur Ausformung der Gattung Scheuneninterieur wurde zurecht verneint. Brouwers Werke der Antwerpener Zeit seit 1631 dienten allerdings für Cornelis Saftleven als anregende Vorbilder, wurden von diesem sogar gelegentlich nachgeahmt. Dessen „Interieur mit streitenden Bauern und einem Schläfer" aus dem Jahre 1633 (Schulz 1978, Nr. 654) ist ganz im Stil des Wahl-Antwerpeners. Hier finden

wir nicht nur Motive Brouwers wieder, sondern seine Art des Bildaufbaues und die Lebensnähe der ganz natürlich dargestellten, sich nicht betrachtet fühlenden Personen. Cornelis Saftlevens bildbeherrschende Figurenmalerei formte sich unter dem Einfluß der Werke Adriaen Brouwers. Im Berliner „Interieur mit Kartenspielern" (Schulz 1978, Nr. 662, Abb. 18) wurde ein Bildgedanke Brouwers aufgegriffen. Wie die Vermittlung erfolgte, ob es zu persönlichen Kontakten in Antwerpen kam, vermögen wir nicht zu sagen. Der Einfluß blieb indessen Episode. Cornelis Saftleven gab den Typ des kleinformatigen Bildes mit groß gesehenen, die Bildfläche füllenden Menschen bei einfachster Raumandeutung wieder auf. Zu den charakteristischen Beispielen von 1635 gehören das „Interieur mit Dudelsackspieler" in Prag (Schulz 1978, Nr. 663, Abb. 17) und ein ebenfalls in Prag befindliches „Interieur mit sechs Personen" (Schulz 1978, Nr. 664, Abb. 16). Ein „Interieur mit Fiedler" ist in zwei Exemplaren in Karlsruhe und in Berlin vorhanden (Schulz 1978, Nr. 686; Nr. 676, Abb. 19). Die auch später für Cornelis Saftleven kennzeichnende gelungene körperhafte Darstellung der Bauern, Handwerker, Tagelöhner, Musiker und Mönche bei ihren Beschäftigungen und Vergnügen fällt auf.

Gemeinschaftsarbeit beider Brüder Saftleven aus dieser Zeit ist ein undatiertes „Stallinterieur mit Gefäßen und Vieh" in Dresden (Kat.Nr. 9; Schulz 1978, Nr. 682). Groß und in Nahsicht hat Herman Saftleven die Gefäße wiedergegeben. Neben den beiden Kupferkannen und dem Messingkessel, der hölzernen Tonne und der Laterne liegt das aus den Stilleben in Brüssel und Hamburg bekannte, im oberen Teil nicht mehr intakte tönerne Vorratsgefäß. — Der Maler des „Stilllebens in einer Scheune" von 1636 (Kat.Nr. 6) verzichtete darauf, selbst oder von fremder Hand Personen in größerem Maßstab ins Bild zu setzen. Auffallendster Bestandteil des ordentlicher als früher angeordneten Stillebens ist eine auf einem Holzfaß stehende Milchkanne, deren Öffnung eine kleine Schale schräg aufgesetzt ist. Dieses Detail zeigt auch eine „Stallecke mit Stilleben" (Kat.Nr. 13), aus qualitativen Erwägungen wohl als Vorläufer des Gemäldes von 1636 zu sehen. Dieses entspricht seinerseits weitgehend einer reicheren Zeichnung im British Museum, als deren Urheber aber eher Cornelis Saftleven in Frage kommt (Schulz 1978, Nr. 229, Abb. 79). Wie sich Gemälde und Zeichnung zeitlich zueinander verhalten, konnte bisher nicht geklärt werden. Das überzeugende Arrangement des Gemäldes nahm Herman Saftleven im gleichen Jahr als Grundlage für die Komposition des „Scheuneninterieurs" in Aix-en-Provence (Kat.Nr. 5). Dem üppiger wirkenden Stilleben wurden im geräumigen Innern des Hauses Geflügel und ein sitzender Raucher beigefügt, vielleicht von der Hand Cornelis Saftlevens.

Die Stilleben in den Gemälden unseres Künstlers werden kleinteiliger; schon im „Scheuneninterieur" in Stourton (Kat.Nr. 12) zeichnet sich diese Tendenz ab. Eine schrittweise Verkleinerung der handelnden Personen kann auch in Cornelis Saftlevens figürlichen Darstellungen um 1636/1637 wahrgenommen werden, bis schließlich dessen „Interieur mit Bauernfamilie" 1637 entstand (Schulz 1978,

Nr. 668, Abb. 23). In ihm hat Cornelis wohl auch den Stillebenanteil, der bisher dem Bruder Herman zugefallen war, selbst gemalt. Thematisch entspricht diesem Gemälde Herman Saftlevens „Bauerninterieur" des gleichen Jahres (Kat.Nr. 7). Es ist aus den gleichen Bestandteilen aufgebaut: in einem Interieur eine Bauernfamilie bei einem Korb mit einem kleinen Kind, in der Nähe eines kleinen Feuers, dabei ein umfangreiches Gefäßestilleben, ein Hund. M. Klinge wies für Hermans Arbeit zurecht auf die mitverwendeten Vergänglichkeitssymbole hin, wie — neben Feuer, totem Vogel, Öllampe, leeren Muschelschalen, zerbrochenem Geschirr — die in dieser Umgebung überraschende Glasvase mit einer Rose. Ähnlich ist es im Gemälde des Cornelis, wo als eindeutigstes Zeichen der kleine Junge eine Schweinsblase bläst und am Balkon eine Geige hängt. Beide Künstler haben vielleicht bewußt die Grundgedanken des Geborenwerdens und Vergehens in ihren gleichartigen Gemälden dargestellt. Das primär Realistisch-Vordergründige von Herman und Cornelis Saftlevens Scheuneninterieurs bekommt dadurch eine zusätzliche intellektuelle Note. Ein formaler Vergleich beider Bilder läßt vermuten, sie wären 1637 konkurrierend entstanden, wie es schon 1634 anscheinend einmal der Fall gewesen ist. Was die Wiedergabe von Stimmung und Atmosphäre betrifft, gebührt Cornelis das größere Lob. Er schuf die überzeugendere Komposition, ordnete geschickter an. Hermans Bildaufbau und Malstil in dem kleinteilig-kläubelnden Herausarbeiten des Details, der gleichberechtigten Behandlung aller Teile kann als altertümlich empfunden werden. Bezeichnenderweise kennen wir keine „Scheuneninterieurs mit Stilleben" von Herman Saftleven, die nach 1637 entstanden sein können. Er scheint das Thema aufgegeben und seinem Bruder überlassen zu haben, dessen stärkere Begabung für dieses Genre in der Mitte des vierten Jahrzehnts deutlich geworden war und der seine besten Bauerninterieurs mit Personen und Stilleben erst noch malen sollte. Das „Interieur mit altem Mann, kniender Magd und Stilleben" in Kopenhagen (Kat. Nr. 10) ist vielleicht Herman Saftlevens letzte Äußerung zu diesem Thema.

Einen Übergang vom Stallinterieur zur Landschaftsdarstellung, die in der Folge Herman Saftleven fast ausschließlich beschäftigen wird, stellt das „Stillleben im Freien bei einem Bauernhof" von 1638 in Berlin dar (Kat.Nr. 8, Abb. 7). Das qualitätvolle kleine Gemälde zeigt ein stillebenhaftes Arrangement von Gerätschaften und Gefäßen bei einigen Gehöften. Die Objekte sind uns aus den Werken von 1634 bis 1637 vertraut, vor allem die Metallkannen, Messingkessel, Holzbottich und Tonne, das einhenkelige breite Tongefäß, der flache Korb mit Eiern, Holzpantinen, der Filzhut. Dazu kamen aus dem alltäglichen Leben ein Rechen, eine zweizinkige Forke, Fangnetze an langem Stab, ein Fischkorb. Kompositionell ergeben die langen Stiele zusammen mit den Balken der Zäune und dem Pfosten eines Taubenhauses ein vielfältiges Spiel der Diagonalen im Bild. Mit den Häusern und Bäumen schloß sich unser Künstler thematisch, nicht stilistisch, Abraham Bloemaert an. Schließlich entdecken wir im Hintergrund die winzigen Figuren eines knienden Mannes bei mehreren Schweinen, augenschein-

lich — ebenfalls in der Tradition des Bloemaert-Kreises — der „Verlorene Sohn". Saftleven gibt wiederum einem seiner Werke eine zweite, geistige Dimension. Vielleicht darf hier auch dem gerümpelhaften Stilleben eine moralisierende Aussage beigemessen werden, die in den Stilleben von 1634 kein auslösendes Moment der Darstellung gewesen ist.

Das Malen von Scheuneninterieurs und Stilleben hatte Saftleven stark beansprucht. Dennoch dürfte es Zufall sein, daß aus den Jahren 1633 bis 1640 kein einziges reines Landschaftsgemälde uns bekannt ist bzw. in diese Jahre datiert werden kann. Unser Künstler hatte sich für dieses Fach interessiert und sich weitergebildet. Er war in den Bann Cornelis van Poelenburghs geraten und strebte nun danach, dessen glatt und glänzend gemalten südlichen Hügellandschaften im hellen Lichte nachzuahmen. 1634 wurde Herman Saftleven vom Bruder Cornelis gebeten, sich an einem großen Familienporträt der Familie Van Reede (Kat.Nr. 21, Abb. 8) zu beteiligen. Er malte die Landschaftsszenerie: flachwelliges Gelände im Vordergrund, einen Fernblick links auf eine südliche Berglandschaft mit Ruinen, Höhenburg und einem tiefliegenden Fluß mit mehrbogiger Brücke. Auch das Laubwerk der rechten Bildhälfte als rahmende Kulisse für die Darstellung der Familienmitglieder scheint von Hermans Hand zu sein, desgleichen die Gefäße und Gegenstände rechts vorn. Noch einige Male erstellten später die Brüder gemeinsam Gemälde. In der Grottendarstellung in Budapest (Kat.Nr. 235) stammen die ausdrucksvollen Schafe und Ziegen rechts vorn von Cornelis, der auch in der „Gebirgslandschaft mit biblischer Begebenheit" von 1643 (Kat.Nr. 33) die Staffage malte. Schönstes Beispiel einer gleichgewichtigen Zusammenarbeit ist die „Landschaft mit schlafendem Jäger" (Kat.Nr. 28, Abb. 10) aus den vierziger Jahren. Sowohl der landschaftliche Vordergrund mit einem rahmenden Laubbaum wie der Fernblick auf eine lichte Ebene mit Bergen im wasigen Dunst zeigen Hermans Können, ebenbürtig dem schlafenden Jäger mit Hunden und Jagdbeute von Cornelis Saftleven.

Kehren wir noch einmal in die dreißiger Jahre zurück. Herman scheint als Landschaftsmaler in Utrecht einen guten Ruf besessen zu haben. Er wurde beteiligt, als Utrechter Künstler Mitte der dreißiger Jahre einen Gemäldezyklus für einen Saal von Schloß Honselaersdijk des Statthalters Friedrich Heinrich von Oranien malen sollten. Der ansehnliche Auftrag mit wohl knapper Fristsetzung führte zur Zusammenfassung aller in Frage kommenden Kräfte der Stadt. Oberhalb einiger wenig hoher, friesförmiger Landschaften sollten großfigurige Gemälde mit Darstellungen aus dem „Pastor fido" des Giovanni Battista Guarini (1538—1612) in einem Saal angebracht werden. Dieses Spiel mit den Erzählungen um Amaryllis und Myrtill war 1590 erschienen. Wieviel Teile der Zyklus umfaßte, wissen wir nicht. Die Quellenlage ist schlecht (vgl. Kat. Berlin, Jagdschloß Grunewald 1964 [H. Börsch-Supan], S. 25—27). Von den großen mythologischen Darstellungen haben sich vier in Berlin erhalten, wohin sie durch die Oranische Erbschaft 1742 kamen. C. v. Poelenburgh malte die Szene, wie Amaryllis an Myrtill

den Preis reicht; Dirck van der Lisse stellte Amaryllis beim Blindekuhspiel dar, und Abraham Bloemaert den Brautzug des Paares. Das vierte Gemälde in Berlin zeigt eine Begebenheit aus der Geschichte um Silvio und Dorinda (Kat.Nr. 22, Abb. 9). In einer südlichen Landschaft stützt Lico die auf der Erde sitzende Dorinda, auf die Silvio irrtümlich einen Pfeilschuß abgegeben hatte. Silvio reicht der Getroffenen einen Pfeil und bittet sie, ihn zu töten. Amor schwebt herbei und zielt seinerseits auf den jungen Jäger, der seine Brust bereits entblößt hat. Dieses Gemälde wurde von Saftleven signiert und mit der Jahresangabe „1635" versehen, Anhaltspunkt für die zeitliche Ansetzung des ganzen Zyklus für Honselaersdijk. Die handelnden Personen des Gemäldes sind jedoch in der gekonnten Manier der Utrechter Caravaggisten gemalt; weder Herman noch Cornelis Saftleven haben jemals so überzeugend großformatig figürliche Szenen fertiggebracht. Vielleicht können die Personen in das Œuvre des Utrechters Jan van Bijlert eingeordnet werden. Herman Saftleven malte die umrahmende Szenerie, eine üppig bewachsene felsige Hügellandschaft mit einem Gewässer, Hirten und einen Fernblick in südliche Landschaft. In der Art, Bäume und Gesträuch zu malen, fand Saftleven zu einer Synthese aus den Formen, die sich in seiner Radierkunst langsam entwickelt hatten, und dem starken Einfluß Abraham Bloemaerts. Die Landschaft in der Ferne entspricht ganz den von C. v. Poelenburgh bestimmten italianistischen Landschaftsgemälden in Utrecht der dreißiger Jahre vor dem Auftreten des Jan Both 1641. Auffallend ist Saftlevens detailreiche Pflanzenmalerei des Vordergrundes, die einerseits an spätere Wiedergaben im Werk des Bruders Cornelis erinnert, andererseits rückblickend interessieren wird in Verbindung mit den wunderbaren Pflanzenzeichnungen der achtziger Jahre. Das Berliner Gemälde ist neben dem Familienporträt Van Reede (Kat.Nr. 21) Ausgangspunkt unserer Kenntnis von Herman Saftlevens Landschaftsmalerei der dreißiger Jahre. Sehr wenig hat mit diesem Stil die Naturauffassung im schon erwähnten Gemälde von 1638 „Stilleben bei einem Bauernhof" (Kat.Nr. 8, Abb. 7) in Berlin zu tun; bei moderner Farbgebung im Sinne der Entwicklung in den Provinzen Noord- und Zuidholland wirkt Bloemaert nur thematisch nach.

Spätestens im Verlauf der Entstehung des Zyklus werden Saftleven und Cornelis van Poelenburgh sich persönlich kennengelernt haben, nachdem dessen schmelzend wirkende, emaillehaft bis samtartige Farbenpracht von unserem Künstler schon übernommen worden war. Es dauerte jedoch bis 1641, daß ein Gemeinschaftswerk beider Künstler entstand. Aus diesem Jahr datiert Saftlevens erstaunliche Darstellung des neutestamentlichen Gleichnisses von der Henne und den Küchlein „Christus prophezeit den Untergang Jerusalems" (Kat.Nr. 23, Abb. 10) in Bonn. Kühn wurde die Handlung in eine mitteleuropäische Phantasielandschaft verlegt. Jesus ist aus einem Tor ins Freie getreten, visionär blickt und weist er zum Himmel, vor ihm die Henne mit ihren Kücken. Ebenfalls aus dem Tor kommen diskutierend die zwölf Jünger. Sie nehmen vom Herrn keine Notiz. Eine nähere Betrachtung des vermeintlichen Stadttors erkennt dieses als

Portal einer mittelalterlichen Kirche. Der große, leicht ruinenhaft wirkende Bau dürfte auf Utrechter Architektur zurückgehen. Saftleven hat ähnliche Bauten in Utrecht, aber auch auf Reisen, gezeichnet. Originell die tiergestaltigen Wasserspeicher am Strebepfeiler und das rechts vorn am Boden liegende Kapitell mit pflanzlichem Dekor (Abb. 240). Die ausgezeichnete kleinfigurige Staffage malte C. v. Poelenburgh. Es überrascht, früh und unvermittelt auf eine imposante Architekturdarstellung im Werk Saftlevens zu stoßen. Auch der Fernblick der linken Gemäldehälfte auf ein weites Flußtal mit felsigen Ufern vor Gebirge bringt ganz neue Aspekte. Eine ummauerte, mittelalterliche Stadt läßt an Siedlungen am Mittelrhein denken. Wäre das Gemälde nicht zweifelsfrei „1641" bezeichnet, würde man es gern später datieren. So aber entsteht die Frage, ob hier bereits Reminissenzen an eine Reise zum Mittelrhein verarbeitet sind. Daß wir es tatsächlich mit einem Erstlingswerk zu tun haben, bestätigt die „Rheinphantasie" von 1653 (Kat.Nr. 78; Abb. 25) in Mainz. Die Flußlandschaft zwischen Bergen, hier im Hintergrund bis zu Hochgebirge aufgipfelnd, ist weniger hart, verbindlicher, und bei ähnlicher Komposition realistischer gemalt. Könnte aus der gleichen Zeit wie das Gemälde in Bonn die Kopenhagener „Hochgebirgslandschaft mit Fluß" (Kat.Nr. 59), ehemals angeblich „1649" datiert, stammen?

Ungewöhnlich wie die Prophezeiung vom Untergang Jerusalems ist auch kurz danach, 1642, die Predigt von Jesus am See Genezareth (Kat.Nr. 26, Abb. 12) dargestellt. Mit Einfühlungsvermögen gestaltete Saftleven das ihm neue Thema einer weiten Strandlandschaft: ein seichtes Gewässer mit beherrschendem Felsufer, sich meerähnlich in die Tiefe ausbreitend. Im Gewimmel der vielen, winzig gemalten Gestalten — teils Fischer, teils aus der am Fuße des Bergmassivs gelegenen Stadt Kommende — ist Jesus erst nach einigem Suchen zu entdecken. Rhythmisch verteilte Saftleven in die überzeugend komponierte Phantasielandschaft den Zug der Heilung Suchenden und Neugierigen, eine Krüppelfamilie vorn und zwei sich anblaffende Hunde; links und rechts vom Boote Christi zwei Menschengruppen, Fischerboote, und am flachen Strand dringt das Wasser vor. Einige Felsbrocken links vorn wurden als Repoussoir angeordnet. Das recht seltene Thema malte auch Jacob de Wet (um 1610—1671) auf einer kleinen Tafel, heute im Musée Magnin, Dijon. Saftlevens Gemälde, eines seiner wenigen religiöser Thematik, erscheint primär nicht als Schilderung biblischen Geschehens, sondern als Landschaftsdarstellung. 1648 wurde das gleiche Thema ein zweites Mal gemalt (Kat.-Nr. 55). Die inzwischen assimilierten künstlerischen Einflüsse führten zu einer neuen Auffassung. Das Seeufer ist südlicher gestaltet, mit weicheren Landschaftsformen; viel eher sehen wir in ihm eine Gegend in Palästina. Das Geschehen wurde zusammengefaßt und erscheint uns, obwohl ebenfalls aus der Höhe betrachtet, räumlich näher gebracht. Die größere Realität bedeutet jedoch nicht künstlerischen Gewinn. Im Jahre 1667 stellte Saftleven erneut die Szene dar (Kat.Nr. 149; Abb. 40). Nunmehr ist sie einer „Rheinphantasie" eingefügt. Es

finden sich die gleichen baumbewachsenen Abhänge und Anlegeplätze der Boote am Fluß wie auf den aus dieser Zeit gewohnten Fluß- bzw. Gebirgsdarstellungen.

Derartige Themen blieben im Œuvre eine Ausnahme. Vielleicht stammt eine „Felsküste mit dem Hl. Christophorus" in Privatbesitz (Kat.Nr. 290) doch von Herman Saftleven, gemalt in den siebziger Jahren, obwohl das stilistisch eigentümlich rückwärts orientierte Werk an Gemälde von Patinir und Herri met de Bles erinnert.

Neue Themen und Motive wurden von Saftleven oft zuerst in der Druckgrafik erprobt oder, wie beim Thema Scheuneninterieur, in der Zeichnung. Zwei Radierungen des Jahres 1640 sind programmatisch für die zukünftige Entwicklung. Sanft geschwungene Berghänge mit einer Siedlung am Fluß auf der „Landschaft mit dem Angler" (Bartsch Nr. 16) weisen voraus auf die Rheinlandschaften. Die gleichzeitige Radierung „Landschaft mit dem Holzfäller" (Bartsch Nr. 14) leitet die Hochgebirgslandschaften ein.

Roelant Saverijs Zeichnungen aus den Alpen und phantasievolle Neuschöpfungen von ihm haben Saftleven beeindruckt; einige Zeichnungen Saverijs hat er kopiert oder nachgeahmt. Auch Gemälde von Lucas van Valckenborch und Josse de Momper werden ihm nicht unbekannt gewesen sein. Mit der „1641" datierten „Gebirgslandschaft" (Kat.Nr. 24) in München hat sich Saftleven gleich großformatig neuen Aufgaben gestellt. In einer ausgedehnten Hochgebirgslandschaft führt über einen Felsbach ein Holzsteg. Links am Waldrand lagern Menschen und Tiere, nach rechts werden Viehherden weggetrieben. Ein Kamel läßt die Szene als alttestamentlich deuten; vielleicht ist dargestellt, wie Jakob am Bach Jabbok seine Herden teilt. Das Grundschema seiner Gebirgskomposition in diesen Jahren hat Saftleven formuliert. Auch der Bruder Cornelis hatte Interesse an diesen Darstellungen. Bevor dieser selbständig ähnliche Themen aufgriff, malte er 1643 seinem Bruder in eine nunmehr schon Both-beeinflußte Gebirgslandschaft biblische Staffage hinein, vielleicht Laban und Jakob (Kat.Nr. 33). Herman Saftleven hingegen gab 1641 die alttestamentliche Staffage auf.

Dies trifft auf die „Waldige Gebirgslandschaft mit Holzfällern" des gleichen Jahres in Wien (Kat.Nr. 25) zu. Bei ähnlichem Kompositionsprinzip erblicken wir hier in der Ferne einen Bergblock mit Höhenburg, Siedlungen und einen sich windenden Flußlauf. Geschlossener erscheint die qualitätvolle „Gebirgslandschaft" in Prag (Kat.Nr. 257, Abb. 13). Ein Hirt und seine Herde links unter hohen Bäumen sind von winziger Größe; vorn blicken wir in die Tiefe auf ein Gewässer. Die „Gebirgslandschaft mit kleiner Bachbrücke" in Privatbesitz (Kat.-Nr. 254) dürfte gleichzeitig entstanden sein. 1642 wird mit einem ebenfalls in Privatbesitz befindlichen „Hochgebirgspanorama" (Kat.Nr. 27) bei spiegelbildlichem Aufbau — die dicht stehenden Bäume diesmal am rechten Bildrand — das Motiv „Blick ins Tal" betont. Dieser fast romantischen Ausformung des Themas Gebirgslandschaft werden wir in stilistisch gewandelter Form in späteren Jahren des öfteren begegnen.

Überschaubarer, menschenfreundlicher öffnet sich eine um 1642 gemalte „Berglandschaft" in britischem Privatbesitz (Kat.Nr. 243). Am Rande rechts streckt ein bloemaertesker Baum sein spärliches Laub gegen den Himmel. Stimmungsvoller wirkt die gleichzeitige Wuppertaler „Landschaft mit Holzarbeitern und Fluß im Gebirge" (Kat.Nr. 265). Bei größerer Nahsicht ist der Ausschnitt begrenzter gewählt. Der Eindruck von Werken des flämischen Landschaftsmalers Alexander *Keirincx* (Antwerpen 1600 — 1652 Amsterdam) ist zu spüren. Seit 1636 ist Keirincx in Amsterdam erwähnt, ab 1650 wird er dort als Bürger bezeichnet. Einige seiner Gemälde wurden vom Utrechter C. v. Poelenburgh ausstaffiert, so daß Aufenthalte in Utrecht wahrscheinlich sind. Auf Saftleven scheinen Gemälde der Zeit um 1640 gewirkt zu haben, ähnlich der „Hügellandschaft mit Fluß" in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum 183; Kat. 1969, S. 81, Abb. 91), der „Waldlandschaft mit Gebirgsbach" in Darmstadt (Hessisches Landesmuseum 192; Nieuwstraten 1965, Abb. 16 S. 94) oder der „Waldlandschaft mit Versuchung Christi" in München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2059). Keirincx war in seiner Zeit berühmt für Waldinterieurs mit knorrigen Bäumen und üppigem Laubwerk, in flämisch harten, cremigen Farben gemalt. Mit zunehmender Abkehr vom Gebrauch der Lokalfarben wurden seine Gemälde zarter und toniger, manchmal fast monochrom braun. Die durchdachten Kompositionen und die Art, wie dickes, saftiges Laub gemalt war, hatten es Saftleven wohl angetan. So entstand 1643 die „Baumreiche Berglandschaft mit Nymphen und Satyrn" in Braunschweig (Kat.Nr. 29, Abb. 14). Staffage malte Poelenburgh. Unser Künstler zollte dem Keirincx Anerkennung und war — ohne die Gebirgslandschaften von 1641 und 1642 zu verleugnen — wieder auf der Höhe der modischen Strömungen in Utrecht angelangt. Eine allmähliche Hinwendung zu Jan Both's umwälzenden Gemälden ist spürbar. Erst die Verarbeitung der Landschaftsmalerei von Keirincx machte die Annäherung möglich.

1641 war *Jan Both* (Utrecht ca. 1615 — 1652 Utrecht), Vertreter der zweiten Generation holländischer Italianisten, zurückgekehrt. Alles an seinen Gemälden war neuartig: Motive, Komposition, Farben, Formate. Both malte in Utrecht südliche Berglandschaften mit schlanken, schattenspendenden Bäumen im goldgelben Licht und weckte die Sehnsucht nach Italien, nach der Natur. Er war höchst erfolgreich, und wer es ihm gleichtat, konnte ebenfalls seine Gemälde verkaufen. Bald gehörte auch Herman Saftleven zu den Anhängern des einige Jahre jüngeren Malers. Nach der Phase der Gebirgslandschaften und einem kurzen Intermezzo im Keirincx-Stil lief Saftleven dann 1644 ins Lager des Jan Both über. Schon auf der „Gebirgslandschaft" aus dem Jahre 1643, bei der Cornelis die Staffage malte (Kat.Nr. 33), erscheint eine große, bildbeherrschende Baumgruppe im Stile Boths. Mit Radierungen wie „Jäger am Waldrand" von 1644 (Dutuit Nr. 27) setzt Saftleven die tastenden Versuche fort, noch durchaus unentschieden, ob er sich mehr heimischen Motiven oder eher südländischen zuwenden soll. 1644 entsteht die „Waldlandschaft mit Reisenden an einer Quelle" (Kat.Nr. 36): Wald

in Nahsicht und ein sandiger Abhang am Fahrweg, nur wenig Himmel. Im nächsten Jahr wird noch einmal versucht, den Stil Boths mit einer mehr national ausgeformten Waldlandschaft (Kat.Nr. 40) zu verbinden. In der großformatigen „Landschaft bei Sonnenuntergang" in Wien (Kat.Nr. 37) wird das bisherige Kompositionsschema der Berglandschaften mit Wald links oder rechts, mit Fernblick und einem Gewässer, den neuen Stilmerkmalen angepaßt. Ganz im Fahrwasser seines Vorbildes ist Saftleven mit den ebenfalls 1645 gemalten südlichen Landschaften ehemals in Woodcote Hall (Kat.Nr. 41) bzw. in Richmond (Kat.Nr. 42), die früher als Arbeiten von Jan Both galten. Im zuerst genannten Gemälde ungewöhnlich großen Formats weist vor allem deutlich die Staffage auf Saftleven als Autor. Er ist jetzt fähig, eine goldgelb schimmernde südliche Stimmung hervorzubringen. Baumwuchs, Komposition, die senkrechten Bergkanten könnten von Both kopiert sein. Herman Saftleven hat sich in fast bedenklicher Weise angepaßt, ohne jedoch Both irgendwann direkt zu kopieren. Auch die in Salzburg ausgestellte „Südliche Gebirgslandschaft mit Bäumen" (Kat.Nr. 263, Abb. 15) dürfte im gleichen Jahr 1645 entstanden sein. Höhepunkt des Jahres ist eine weitere „Waldlandschaft mit Jagdgesellschaft bei einer Quelle" (Kat.Nr. 39) in westdeutschem Privatbesitz. Ihr schließt sich im folgenden Jahr — als vielleicht schönste Leistung — die „Baumreiche südliche Landschaft mit Rastenden" in kalifornischem Privatbesitz an (Kat.Nr. 46, Abb. 16). Grünbraun der Vordergrund und die Bäume mit manchmal metallisch aufschimmernden Blättern und Lichtreflexen auf den Stämmen, das Ganze hinterfangen von goldgelbem Himmel, der zum oberen Bildrand in helles Blau übergeht; die am Gewässer Rastenden farbig gekleidet.

Mit der „Flußlandschaft mit Bäumen und Bergstock" in Köln (Kat.Nr. 49) hat Saftleven seinen Höhepunkt in dieser Bildergruppe bereits überschritten. Er kehrte zurück zur Zweiteilung der Komposition zwischen Wald, in Nahsicht dargestellt, einerseits und einem Fernblick andererseits. Intensität der Farben und Dichte der Komposition sind nicht mehr im gleichen Maße spürbar. Die Landschaft wird übersichtlicher, leerer. Bei der „Hügeligen Landschaft mit Baumgruppen und einem Teich" von 1647 der Sammlung Czernin (Kat.Nr. 51) denken wir kaum noch an Jan Both. Saftleven ist auf der Suche nach neuen Möglichkeiten. Er findet sie noch im gleichen Jahr mit dem bekannten holländischen „Waldinterieur" im Museum Bredius in Den Haag (Kat.Nr. 48). Die Darstellung dichten Waldes mit vier Rastenden — nur spärlich dringt der Himmel ein — geht auf eine Zeichnung Saftlevens aus den östlichen Provinzen der Niederlande (Kat.-Nr. 660, Abb. 79) zurück. Das lineare Gefüge der Stämme und Äste, die Verteilung von Licht und Schatten wird sorgfältig übernommen, Staffage hinzugefügt. Weitere Werke dieser Art hat Saftleven anscheinend leider nicht gemalt. 1648 finden die Darstellungen baumbestandener Hügellandschaften mit Gewässern ihren Abschluß mit zwei Gemälden in Warschau (Kat.Nr. 53, 54). Unter dem

Eindruck des Frühwerkes von Jacob van Ruisdael löste sich Saftleven endgültig von allen italianistischen Strömungen seiner Zeit.

Wenig läßt sich sagen über den Beginn von Saftlevens realistischer, meist von topographisch bestimmbaren Motiven ausgehender Malerei der vierziger und fünfziger Jahre. Eine kleine, hochformatige „Berglandschaft mit einem Fort" in Den Haag (Kat.Nr. 30) aus dem Jahre 1643 ist geografisch nicht lokalisierbar. Sie verbindet sich weder der Gruppe der Gebirgslandschaften von 1641/1643 noch mit den Gemälden im Stile Boths von 1644/1647. Vielmehr nimmt sie Arbeiten Roelant Roghmans vorweg, bei fast rembrandtesken Anklängen. Solch einem auf steiler Bergnase liegenden Fort begegnen wir auf einem ähnlichen Gemälde von 1649 (Kat.Nr. 58), verbunden mit einer unholländischen Weinlese. Später tauchen die Befestigungen, zur Höhenburg ausgeweitet, formal ähnlich in vielen Rheinphantasien auf. Das Haager Bild ist also Prototyp eines Detailmotivs.

1645 überrascht Herman Saftleven mit einer „Flußlandschaft bei stürmischem Wetter" (Kat.Nr. 38 Abb. 20). Stilistisch vergleichbare Gemälde aus der Mitte der vierziger Jahre finden sich nicht; das Thema wurde erst 1671 als „Flußlandschaft bei Gewitter" (Kat.Nr. 179) wieder aufgegriffen. Jan van Goyen mag zum frühen Werk Pate gestanden haben. Der Fluß ist bildparallel angeordnet; eine kleine Uferecke links vorn bildet kompositionell das Gegengewicht zum geblähten Segel des ebenfalls parallel zur vorderen Bildkante eingefügten Bootes mit drei Insassen. Am jenseitigen Ufer erscheinen hinter Büschen und Bäumen Häuser, eine Mühle und eine große Burganlage, wahrscheinlich die Ruine von Honingen. Große schwere Wolken in der linken oberen Hälfte betonen durch diagonalen Zug die Tiefenerstreckung. Auch verglichen mit diesem Gemälde kann eine monogrammierte und „1644" datierte kleine „Flußlandschaft mit Fischern" in Leipzig (Museum der bildenden Künste 592) kaum als Werk Saftlevens akzeptiert werden. Geringe Detailfreudigkeit in der Naturwiedergabe und ungelenke Staffage lassen eher an eine späte Nachahmung im Stile Van Goyens denken. Als Werk Saftlevens kann eher das jüngst wieder aufgetauchte „Weite Flußtal" (Kat.Nr. 47, Abb. 17) gelten, ungewohnt monogrammiert und „1646" datiert. Das Gemälde steht im Œuvre isoliert. Man könnte die Landschaft als realistische Wiedergabe des Mittelrheintales ansehen, der Gegend von Oberwesel oder Bacharach, spannte sich nicht eine achtbogige Brücke über den Fluß und fände sich nicht in der rechten Hälfte eine fast gebirgsmäßige Felsszenerie mit einem Wasserfall.

Den eigentlichen Zugang zur Wiedergabe lokalisierbarer Motive in seiner Malerei fand Saftleven über Zeichnung und Druckgrafik; bei der Besprechung des zeichnerischen Œuvres wird darüber zu berichten sein. Nach schwer erklärbarer Abstinenz von der Zeichenkunst in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden in den vierziger Jahren erste topografische Zeichnungen mit Utrechter Motiven. Leider trägt von den bisher bekanntgewordenen Zeichnungen aus der Zeit vor 1646 keine eine Jahreszahl. Noch hatten es Saftleven nicht die monumentalen Kirchen und die Straßen seiner Heimatstadt angetan, sondern die Wälle und

Stadtmauern. Als erstes Gemälde mit dieser in den Zeichnungen häufigen Thematik wurde in Privatbesitz eine kleinformatige Ansicht aus dem Jahre 1645 gefunden (Kat.Nr. 43). Sie zeigt einen Abschnitt der Utrechter Stadtumwallung, die in dieser Zeit schon Zeichen des Verfalls aufwies; vielleicht ein Stück in der Nähe der Wittevrouwenpoort. Das ansprechende kleine Werk hebt sich ab von den immer detailfreudiger werdenden Gemälden der folgenden Jahre.

1646 schuf Saftleven eine Radierung (Bartsch Nr. 29, Abb. 86) des bekanntesten Stadttores von Utrecht, der Wittevrouwenpoort, von der Teile kurz vor dem Abbruch standen. Es könnte sich um eine Auftragsarbeit gehandelt haben. Die Zeichnung im Gegensinn für diese Radierung wird in Berlin bewahrt (Kat.-Nr. 377, Abb. 85). Gleichzeitig malte Saftleven eine erste Winterlandschaft (Kat.-Nr. 45, Abb. 19), fast eine Stadtansicht. Seine Mitbürger vergnügen sich auf dem zugefrorenen Stadtgraben vor den Mauern Utrechts, in der Nähe des Plompetoren, mit Schlittschuhlaufen. Das Gemälde, heute in Kassel, scheint eher von Winterlandschaften des Anthonie Verstralen (1593—1641) beeinflußt worden zu sein, als von solchen Jan van Goyens oder Isaak van Ostades. Die Staffage ist präzis gemalt und reich an Details. Auch das Interesse Saftlevens an der Architektur wird deutlich. 1649 erscheint wieder ein Wintervergnügen (Kat.Nr. 60), gefolgt von einer Radierung (Bartsch Nr. 25) 1650. Aus dem Jahre 1672 ist eine weitere Arbeit in diesem Thema bekannt, mit der Feder auf grundiertes Holz gezeichnet (Kat.Nr. 184). Während die Winterlandschaft in Detroit (Institute of Arts 89-45) eher von Jan Griffier stammen dürfte, sind wir mit der „Hügellandschaft im Winter" in Kettwig (Kat.Nr. 245) und mit dem erstaunlichen „Winter im Hochgebirge mit einer Phantasiestadt" in Posen (Kat.Nr. 255) wieder bei den wenigen Werken dieses Faches, die Herman Saftleven ausführte. Mit dem auch Jan Griffier nahestehenden Gemälde hat unser Künstler die Grenzen in der künstlerischen Umsetzung seiner Phantasie erreicht, was Felsformationen und kaum noch nachvollziehbare realistische Situation betrifft. — Stadtansichten aus Utrecht scheint Saftleven bedauerlicherweise nicht gemalt zu haben. Nur ein „Panorama von Utrecht" aus dem Jahre 1664, das sich heute in Dresden befindet (Kat.Nr. 130), und von dem eine Replik in Kopenhagen existiert (Kat.-Nr. 246), wären zu erwähnen. Man wird erinnert an die Panoramaradierungen von 1648 und 1669.

Mit den bereits erwähnten Waldlandschaften aus dem Jahre 1648 in Warschau (Kat.Nr. 53, 54) und der „Berglandschaft mit Weinlese" von 1649 in Dresden (Kat.Nr. 58) nähern wir uns der Zeit, in der Saftleven zu dem ihm ureigenen Thema fand, den Rheinansichten, Flußphantasien und Stromdarstellungen im Hochgebirge. Dem späteren Repertoire entsprechend voll ausgebildet erscheint im Jahre 1650 die „Flußlandschaft" des Städelschen Kunstinstituts (Kat.-Nr. 61). Von einer imaginären Höhe, deren Ausläufer links im Bild rahmende Bäume tragen, geht der Blick hinab auf einen Flußlauf mit bewaldeten Ufern in einer Hügellandschaft. In Windungen erstreckt er sich in die Tiefe, wo Siedlungen

liegen vor hohem Gebirgsmassiv. Zwar enthielten einige der Landschaften der „Both-Gruppe" um 1644/1647 im Hintergrund Flußläufe mit hügeligen oder bergigen Ufern, Booten, Wäldern und Siedlungen (Kat.Nr. 42, Kat.Nr. 46, Abb. 16, Kat.Nr. 49). Auch ist der „romantische" „Blick ins Tal" schon auf den Hochgebirgslandschaften von 1641/1643 vorgeprägt (Kat.Nr. 243). Die Gewichtung ist jetzt jedoch eine andere. Es soll eine geografisch vorstellbare, einzuordnende Landschaft präsentiert werden, in der weder die unwirtliche Natur des Gebirges noch die fast exotisch wuchernde Natur des Südens dominieren. Saftleven zeigt eine Kulturlandschaft mit dem emsigen Treiben des Menschen, Handel und Landwirtschaft. Wir sehen auf phantasiereich gemalte Flußtäler von hohem Blickpunkt aus. Saftleven hatte den Rhein und seine Seitentäler auf einer oder mehreren Reisen kennengelernt (vgl. das Kapitel „Die Zeichnungen") und dort gezeichnet; früher sogar als der andere große niederländische Zeichner des Rheines aus dem 17. Jahrhundert, Lambert Doomer, der 1663 seine Tour machte. Saftleven zehrte dann ein Leben lang von Zeichnungen und Eindrücken der Rheinreise.

Auf den Gemälden erscheinen die Motive mehr oder weniger verfremdet, je nach Entstehungszeit, dem gewählten Bildformat, den Wünschen der Auftraggeber. Die Skala reicht von einigen wenigen tatsächlich topografisch exakten Darstellungen über realistische, aber nicht lokalisierbare „Rheinlandschaften" bis zu „Rheinphantasien" mit teilweise realistischen Anklängen, und reinen Flußphantasien, meist im Hochgebirge. In besonders kleinen Formaten entstehen auch Schilderungen von Anlegeplätzen und Uferszenerien, die mehr in Nahsicht gesehen sind.

Hauptwerke des Jahres 1650 sind zwei Rheinphantasien in Privatbesitz (Kat.-Nr. 63, Abb. 24; Kat.Nr. 64). Die Landschaft, besonders das Flußtal, wird beide Male von einer Anhöhe aus betrachtet, der Fluß selbst, vor allem im Hintergrund, ist realistisch wiedergegeben. Stark überhöht sind die bergigen Ufer, die an einigen Stellen nackten Fels zeigen und in alpinen Felsmassiven aufgipfeln. Saftleven übertreibt also, und es fällt dem modernen Betrachter schwer, zu entscheiden, ob Sammler im 17. Jahrhundert diese Werke tatsächlich als Ansichten vom Rhein kauften, oder ob hier in stillschweigender Übereinkunft ein Phantasietyp erwünscht war. Die Phantastik der Felsformationen übertrumpft die Hügellandschaft und die bewachsenen Ufer mit Häusern, Siedlungen, Klöstern, Höhenburgen. Interessante Staffage wird im Vordergrund verteilt, vor allem an Anlegeplätzen, auf Wegen und vor den Häusern. Durch Detailreichtum und starkfarbige Kleidung fallen die kleinen Figuren auf; es entsteht der Eindruck emsigen Beschäftigtseins. Kleine Fachwerkhäuser haben dicke, wulstige Schilfdächer, die manchmal an den Längsseiten über eine Veranda herabgezogen sind. Die Schornsteine sind breit gemauert und verjüngen sich nach oben; oft ragen sie am Haus isoliert empor. Dieser Art von Häusern kann man auf Saftlevens Gemälden bis gegen 1670 begegnen. Aus den Schichten der Bauern und Handwerker entstammt die zu den Häusern passende, kleinköpfige und untersetzte Staffage. Die Palette

des Malers ist noch hell gehalten; kontrastreiche Schwarz-Weiß-Fotografien täuschen daher über den eher zarten Gesamtcharakter der Gemälde der fünfziger Jahre hinweg.

Ganz anderer Art als diese Überschaulandschaften sind zwei kleinstformatige Gemälde aus dem gleichen Jahr (Kat.Nr. 65, 66, Abb. 21). Die „Waldlandschaft mit Getreideernte und einem sumpfigen Gewässer" (Kat.Nr. 65) erinnert an ruisdaelbeeinflußte Gemälde von 1648. Den garbenbindenden und -aufstellenden Bauern werden wir bis in die sechziger Jahre begegnen. Zu diesem Gemälde gehört — ausgewiesen durch Format und Provenienz — die „Hügellandschaft am Fluß" (Nr. 66, Abb. 21). Jedoch sind beide Werke nicht direkt aufeinander bezogen, keine echten Pendants, wie man es von Bildnispaaren oder bei einigen Stilleben von Kalf und Chardin z. B. sagen kann. Saftleven wählte hier relativ kleine Landschaftsausschnitte und vermied ein allzu weites Panorama. Er malte fast skizzenhaft, bei unserem Künstler keineswegs eine Frage des Bildformats. Ein Betrachter von Abbildungen Saftlevenscher Gemälde kann in der Regel die Größe der Originale kaum bestimmen. Auf der gleichen Stilstufe wie die Gemälde von 1650 zeigt eine Landschaftszeichnung in Berlin (Kat.Nr. 915, Abb. 135) Bäume und Sträucher. Die zentrale Baumgruppe dieser Zeichnung, vermutlich eine Naturstudie, ähnelt auch der Baumgruppe einer recht realistischen „Rheinlandschaft" von 1651 in München (Kat.Nr. 67, Abb. 22), ohne daß von Übereinstimmung gesprochen werden kann. Die direkte Übersetzung einer Zeichnung in ein Gemälde, wie es beim „Waldinterieur" in Den Haag von 1647 (Kat.Nr. 48) und der vorausgegangenen Zeichnung in Hamburg (Kat.Nr. 660) festgestellt wurde, ist bei Herman Saftleven höchst selten. Es wird nicht an der zufälligen Erhaltung des Zeichnungenmaterials liegen, daß nur ausnahmsweise erkennbare Motivübernahmen gemeldet werden können.

Interessantestes Gemälde des Jahres 1651 ist die „Rheinphantasie" in Straßburg (Kat.Nr. 68, Abb. 23). Während das Flußtal als realistisch gelten kann, ist die bildbeherrschende Uferpartie in ihrem kompilatorischen Charakter an Phantastik kaum zu überbieten, bei Verzicht auf bizarre Felsformen diesmal. Eine Steinbrücke überwölbt mit zwei Bögen einen Flußarm. Zur Ruine geworden, ist der Unterbau des Fahrdammes weggeschwemmt; man fragt sich, ob die Brücke irgendwohin führte. Überraschend auch, wie viele Boote und Kähne angelandet sind, daß die Menschen so zahlreich vorhanden sind, ihre nahe Siedlung aber nicht gezeigt wird. Am gewaltigen Berghang zieht sich in halber Höhe ein Fahrweg hin. Auch dort noch erblicken wir Wanderer, die zur Burg in schwindelnder Höhe wollen. Der Maler zeigt uns mit realistischer Deutlichkeit einen märchenhaften Prospekt. Solange nicht eine entsprechende gezeichnete Naturstudie gefunden ist, muß selbst die bis zu den abbröckelnden Mörtelschichten einem erahnbaren Vorbild getreue Brückenruine als Erfindung Saftlevens gelten.

Der Maler sieht sich jetzt öfter seine mitgebrachten Zeichnungen an; einige werden zum Verkauf wiederholt. Im Jahre 1652 beginnt die Reihe gemalter

Landschaften und Phantasien vom Strom, die teils klar bestimmbare architektonische Motive aufweisen, teils nur durch die Beschriftungen auf den Rückseiten bestimmt werden können. „Heimbach am Rhein" in München (Kat.Nr. 74) wurde von Lorch aus gesehen; die Heimburg ist dargestellt und das am Flusse gelegene Niederheimbach. Möglicherweise bemalte Saftleven hier erstmals eine Kupferplatte. Eine größere Kirche hoch über dem Strom erblicken wir auf einer Rheinlandschaft in Privatbesitz (Kat.Nr. 77). Das recht anspruchsvoll ins Bild gesetzte Bauwerk müßte identifizierbar sein. Weniger auffällig ist eine gotische Kirche auf einer Bastion in der Hamburger „Rheinlandschaft" (Kat.Nr. 73) dargestellt. Der deutliche topografische Bezug ist zurückgenommen, die Landschaft aber realistisch. Ein Gemälde in Privatbesitz (Kat.Nr. 264) gibt besonders getreu ein Stück Rheintal wieder. Es wird Anfang der fünfziger Jahre gemalt worden sein, wenngleich die Komposition sehr ähnlich 1660 in einem Gemälde, das sich heute in Schwerin befindet (Kat.Nr. 113), wieder aufgenommen wird. Der Bootsanlegeplatz nahe einer unmittelbar am Fluß gelegenen Stadtmauer ist in dieser Form vorstellbar; ungeordnet liegen die Kähne und Boote, die Staffage läßt sich überblicken.

Die „Rheinphantasie" in Mainz aus dem Jahre 1653 (Kat.Nr. 78, Abb. 25) zeigt eine fast noch realistische Landschaft, allerdings mit einem gewaltigen Bergmassiv im Hintergrund. Aus Reiseerinnerungen setzt sich in der Mitte des Gemäldes eine Phantasiestadt zusammen. Neben Motiven von der Bonner Zollburg ist auch der Runde Turm in Andernach zu sehen. Entsprechende Zeichnungen des Künstlers werden existiert haben; in Einzelfällen kann sich Saftleven der verbreiteten Kupferstiche und Radierungen mit Städteansichten vom Rhein bedient haben. Ob bereits im 17. Jahrhundert die Stadt als ein Abbild des Mittelalters aufgefaßt wurde, ist zu bezweifeln. Godesburg und Drachenfels auf dem Gemälde führen in die Wirklichkeit zurück. Grünblaue Töne über einer gelbgrünbraunen Unterfarbe lassen eine Wirkung entstehen, wie sie uns aus den Werken der zwei Generationen älteren Jan Breughel (1568—1628) und Josse de Momper (1564—1635) vertraut ist, und wie sie ähnlich Frans Post (1612—1680) auf seinen Gemälden um 1650/1660 erreichte. Der Blick auf Jan Breughel bestätigt, wie altertümlich in einigen Aspekten Saftlevens Gemälde sein können. Sein Ausgangspunkt war jedoch nicht die „Weltlandschaft" des 16. Jahrhunderts; er kombiniert vielmehr geschickt reale architektonische und geografische Gegebenheiten.

Kompositionell ähneln dem Mainzer Bild zwei weitere Werke des Jahres 1653, eine „Gebirgslandschaft mit weitem Flußtal" in München (Kat.Nr. 79, Abb. 26) und eine „Rheinphantasie" in Budapest (Kat.Nr. 234). Neben dem Grundschema eines Flußtales links, bewachsenem Hügelufer rechts, dem Bergmassiv im Hintergrund übernahm Saftleven auch die kleine Anhöhe mit Staffage im Vordergrund. Zwei Kähne am Ufer aus dem Münchener Gemälde entsprechen genau den in Kat.Nr. 78 gezeigten; die Haustypen im Münchener und im Budapester Bild sind die gleichen. Dennoch wirkt das letztere interessanter und be-

wegter: die Anlegestelle am Ufer ist gewichtiger ins Bild gesetzt, die Personen sind größer. 1654 gelang Saftleven eine besonders überzeugende und real vorstellbare Gegend in einem Gemälde in Amsterdam (Kat.Nr. 80, Abb. 28). Die Berge sind, anscheinend unvermeidlich, überhöht gezeigt. Ob die wohl eigenhändige Beschriftung der Rückseite „Bij Rijneck" das abgebildete Dorf bzw. den Flußabschnitt meint, ist unklar. Mit einigen Benennungen seiner Gemälde aus den fünfziger und sechziger Jahren trug Saftleven den tatsächlichen Gegebenheiten Rechnung. Meist scheint er aber mit der Namensgebung recht großzügig vorgegangen zu sein. Zwei „Flußlandschaften" in Amsterdam (Kat.Nr. 85; 1655 datiert) bzw. in Warschau (Kat.Nr. 98; 1657 datiert) wurden „bei Andernach" benannt, weisen aber keinen Bezug zu Stadt oder Landschaft auf. Auch der Hinweis auf Boppard bei einer „Gebirgslandschaft mit Flußtal" von 1660 in Amsterdam (Kat.Nr. 109) ist willkürlich. Im ganzen gesehen verarbeitete Saftleven in den zwei Jahrzehnten zwischen 1652 und 1672 besonders gern rheinische Reminiszenzen. Eine „Gebirgslandschaft" (Kat.Nr. 89), angeblich „1655" datiert, mit bizarren Berg- und Felsformationen, paßt in die Entwicklung der fünfziger Jahre schlecht hinein. Stilistische Rücksprünge und ungewohnte, bald wieder fallengelassene Motive sind bei unserem Künstler jedoch jederzeit denkbar.

Dem Budapester Bild (Kat.Nr. 234) ganz ähnlich, baute Saftleven 1656 die Darstellung des Rheintales auf, die sich heute in Dresden befindet (Kat.Nr. 91). Nur die kleine Anhöhe vorn wurde weggelassen und die Höhenburg auf dem Bergmassiv umfangreicher angelegt. Zur Örtlichkeit steht auf der Rückseite „Ehrenbreitsteyn ofte Hermesteyn"; die rechtsrheinisch gegenüber Koblenz gelegene Burg Ehrenbreitstein ist also gemeint. Sie wurde 1657 Verwaltungsmittelpunkt des Kurfürstentums Trier und war im 17. Jahrhundert unter den Namen „Hermenstein" und „Harmenstein" bekannt. Rheinreisende sahen sie ebenso wie eine andere Großburg, den zwischen Breisig und Andernach ebenfalls rechtsrheinisch gelegenen „Hammerstein". 1654 — Jahre nach Saftlevens Besuch — wurde er geschleift; bis heute sind jedoch monumentale Reste sichtbar. Beide Festungsanlagen haben ähnlich klingende Namen und befinden sich in ähnlicher natürlicher Lage. So wurden sie auch im 17. Jahrhundert ständig verwechselt, und selbst ein zuverlässiger Berichterstatter wie der hervorragende holländische Zeichner Lambert Doomer irrte sich später in der Heimat. Sowohl seine Ansicht vom Hammerstein (Wolfgang Schulz: Lambert Doomer. Sämtliche Zeichnungen. Berlin 1974. Nr. 224) wie auch die Wiedergabe vom Ehrenbreitstein (Schulz 1974, Nr. 226) beschriftete er „Vestingh Hamerstyn". Detailinformationen über das Aussehen der Festungen liefern die Ansichten des 17. Jahrhunderts kaum. Weder ein Stich von D. Meisner (Thesauros Philo-Politicus, 2. Aufl. 1624, II, 4), noch W. Hollars Zeichnung von 1636 in London und die M. Merian-Ansicht (Top.-Arch.Mog. 1646, nach S. 48) helfen, den Hammerstein zu identifizieren; vgl. ferner die Vincent L. van der Vinne-Zeichnung von 1652 „Hammerstein von Süden" in Amsterdam, J. Q. van Regteren Altena (Bert Sliggers: Dagelijckse

aentekeninge van Vincent Laurensz van der Vinne. Haarlem 1979. Abb. S. 164). Auch bei Saftleven verwischten sich die Unterschiede zwischen beiden Burgen. Für den modernen Betrachter kommt erschwerend hinzu, daß nur wenige Ansichten von Ehrenbreitstein aus dem 17. und 18. Jahrhundert vorhanden sind. Von Saftlevens Darstellungen beider Burgen kann am ehesten ein Gemälde aus dem Jahre 1674 in Privatbesitz (Kat.Nr. 190, Abb. 51) beanspruchen, eine getreue Wiedergabe der hochgelegenen Burg Ehrenbreitstein und der unter ihr am Rhein befindlichen Schloßbauten zu sein. Im Dresdener Gemälde (Kat.Nr. 91), vom Künstler selbst als „Hermestein" ausgewiesen, wurde das felsige Rheinufer mit steilen Abhängen maßlos übertrieben. Statt die topografische Situation zu erklären, wird die geologische Struktur des Gebietes veranschaulicht, die tektonische Entstehung. Höhenburg und Schloß am Strom sind zu Beigaben geschrumpft. Im gleichen Jahr entstand eine „Rheinlandschaft mit Hammerstein" (Kat.Nr. 94). Eine andere Ansicht des Rheintales mit Ober- und Niederhammerstein, Fornich und der Burg von Süden könnte eher von einem Nachfolger gemalt worden sein (vor Kat.-Nr. 251). Schließlich malte Herman Saftleven 1672 schwungvoll-phantastisch einen Blick auf diesen Rheinabschnitt mit Hammerstein von Norden (Kat.-Nr. 182). Von ihm existiert eine wenig überzeugende Variante in Pommersfelden (Kat.Nr. 183). Nur die vor- und rückspringenden Formen der Berghänge am Fluß stimmen noch überein; gerade dieses Werk wurde vom Maler wieder mit „Hammersteyn" beschriftet.

Kaum identifizierbar sind die Einzelheiten einer „Rheinlandschaft mit Rhens" von 1656 in München (Kat.Nr. 93, Abb. 29). Kompositionell neu an diesem Werk ist, daß der vordere Bildrand den Strom verdeckt. Wir befinden uns in der Nähe einer Bergschänke und genießen von der Höhe den Panoramablick. Eine nicht lokalisierbare „Rheinlandschaft" in Dulwich des gleichen Jahres (Kat.Nr. 92) baute Saftleven wieder nach vielfach erprobtem Schema auf. Auch im folgenden Jahr beim Gemälde in Hermannstadt (Kat.Nr. 97) benutzt er es. Nur ist der imaginäre Standort des Betrachters von der Höhe hinab etwas zum Fluß hin verlegt worden. Baumgruppen, ähnlich in den Gemälden der „Both-Gruppe" aus den vierziger Jahren vorhanden, schließen nach links den Blick ab. Vorn sind Arbeiter fleißig mit dem Reparieren von Kähnen beschäftigt. Dieses Motiv zeigt auch eine ungefähr gleichzeitige Variante übereinstimmender Komposition (Kat.-Nr. 298). Ein Gemälde, das Jan Griffier zugeschrieben wird, ahmt Saftlevens Werk nach; 1974 wurde es im Kunsthandel mit einem Pendant angeboten. Ein rahmender Baum erscheint auch in der „Berglandschaft mit Flußtal" in Pommersfelden (Kat.Nr. 100), die vielleicht 1657 gemalt wurde. Sie mutet wie ein Versuch an, die Berglandschaften der vierziger Jahre mit dem neuen Schema der Rheinphantasien zu verbinden. Das Gemälde ist wieder größeren Formats und wird in den Ausmaßen nur von der ebenfalls in Pommersfelden befindlichen „Rheinphantasie" von 1657 (Kat.Nr. 99) übertroffen. Saftleven war ein Meister der kleinen Form; im Großformat wie bei diesem Werk — es würde Saftlevens

Utrechter Kollegen Droochsloot zur Ehre gereichen — fehlt die sonst gewohnte Dichte.

1658 und 1659 scheint Saftleven seltener gemalt zu haben. Hing es damit zusammen, daß er in der zweiten Hälfte des Jahres 1657 zum Dekan der Lukasgilde gewählt worden war? 1659 entstand eine leider verschollene Ansicht des Rheintales mit der Pfalz bei Kaub (Kat.Nr. 106). 1660 ist unser Künstler wieder voll im Geschäft; die nächsten zwei Jahrzehnte werden zu seiner produktivsten Zeit. Saftleven nimmt zunächst die Panoramalandschaft wieder auf, seitlich von Bäumen gerahmt. Einige seiner stimmungsvollsten Gemälde entstehen, die motivisch an Malerei des 19. Jahrhunderts erinnern (Kat.Nr. 287). Einen „Blick ins Tal" gewährt auch die „Waldlandschaft" von 1660 in Privatbesitz (Kat.Nr. 114), nur klingen hier durch die emsig bemühten Holzfäller realistische Töne mit. Viel Wald gestattet sich Saftleven auf einem Gemälde des gleichen Jahres in Schwerin (Kat.Nr. 112). Die Stromenge oder Bucht eines Gewässers mit angelandeten Booten und lebhafter Staffage ist ein neues Motiv, dem wir in Malerei und Zeichnung noch öfter begegnen werden. Als dazugehöriges Bild malte Saftleven eine wirklichkeitsnahe „Rheinlandschaft" (Kat.Nr. 113). Der Fluß ist breiter als gewohnt, als Teil der Stadtmauer ist ein Stadttor von Bonn eingefügt. Das Gemälde in Amsterdam von 1660 (Kat.Nr. 109), eine Hügellandschaft mit rahmendem Waldrand am Abhang, zeigt wohl ein Seitental des Rheines. Ins Gebirge führt uns der Maler im gleichzeitigen Braunschweiger Bild (Kat.Nr. 110, Abb. 30). Unter einem Felsüberhang rasten Wanderer, auf einem Weg unterhalb erblicken wir Soldaten, die zu einem kleinen Fort gehören. Dieses Motiv stellte Saftleven in den sechziger Jahren vielfältig abgewandelt gern dar, vor allem in Zeichnungen. Ein breiter Fluß in der Tiefe der Landschaft trägt Boote und Kähne; einige Bauten, zum Teil vielleicht lokalisierbar, sind der Darstellung eingefügt. — Eine kleine „Rheinphantasie" in Schwerin, 1662 auf Kupfer gemalt (Kat.Nr. 119), wird auf einer größeren Holztafel ein zweites Mal gefertigt. Die Variante ist gleichartig komponiert und zeigt ähnlich eine an die Felswand gebaute Wohnung. Die auf dem kleineren Werk bereits etwas überhöht wirkenden Berge werden auf der Wiederholung im Hintergrund durch eine effektvolle Hochgebirgsszenerie ergänzt (Kat.Nr. 249).

In den sechziger Jahren entwickelt Saftleven eine Vorliebe für besonders kleinformatige Malereien, mitunter nur zwei Handspannen groß. Er präpariert handwerklich sehr sorgfältig Kupferplatten und Holztäfelchen und malt auf ihnen mit der Akribie eines Miniaturisten weite, eindrucksvolle Landschaften, angefüllt mit Bauten und Menschen. Gern scheint er dabei den Wünschen von Auftraggebern nachgegeben zu haben, jeweils zwei Bilder kaufen zu wollen, um sie symmetrisch aufzuhängen. Zu diesen Bildpaaren gehören aus dem Jahre 1663 zwei sehr kleine „Rheinlandschaften" in Dresden (Kat.Nr. 123, 124), denen die Ortsangaben „Engers" und „Bij Cuellen" mitgegeben wurden. Selten sind es direkt aufeinander bezogene Gegenstücke. Gleiches Format und selbst eine bis ins

18. Jahrhundert zurückreichende gemeinsame Provenienz zweier Gemälde müssen nicht immer bedeuten, daß sie schon vom Künstler als Pendants verstanden wurden. Manchmal hilft der im Alter besonders erzählfreudige Saftleven dem Betrachter bei dieser Frage, wie bei zwei gleichgroßen Werken des Jahres 1677 (Kat.Nr. 203, 204). Auf ihnen entdecken wir die gleichen handelnden Personen, die Boote einmal hoch beladen, dann um die Fracht erleichtert bzw. unter Segel stehend und das andere Mal am Ufer beim Wirtshaus vertäut. Eine Wäscherin walkt und spült indessen kräftig ihre Wäsche. Vielleicht trägt manchmal auch die verschiedenartige Beleuchtung und Wolkenbildung zur Bildung von Gegensatzpaaren bei.

1663 steht Saftleven aber erst am Anfang solcher gezielten Hinweise. Alles genrehafte Geschehen ordnet sich noch bei einem zweiten Bildpaar dieses Jahres (Kat.Nr. 127, 128), das Rheinlandschaften bei Koblenz und Unkel vortäuschen soll, der Landschaft unter. Unser Künstler steht wieder einmal an einem teilweisen Neubeginn. Eine „Rheinphantasie" von 1663 in Würzburg (Kat.Nr. 126) wurde ihm unversehens zur Überschaulandschaft im Sinne des 16. Jahrhunderts. Die Landschaft mit ihren unrealistisch zusammengestellten Siedlungen, Schenken, Wassermühlen, gotischen Kirchen, Toranlagen und Höhenburgen wirkt überfüllt. Die Teile einer Burg oder Stadt passen nicht logisch zueinander, Einzelheiten der Bauten sind allzu phantasievoll erdacht. Die Farben derartiger Bilder können hart und grell erscheinen, die Gemälde nüchtern, poesielos (Kat.Nr. 132, Abb. 31, Leningrad; Kat.Nr. 133, Rotterdam; beide 1664 datiert). Selbst die weniger bizarre „Landschaft bei Erbach" von 1665 in Kassel (Kat.Nr. 136), in realistischer Absicht gemalt, weist hölzernes, wenig zusammenhängendes Vordergrundgeschehen auf. Dieses wird 1666 zum kaum noch erfaßbaren Gewimmel in einer „Rheinlandschaft bei Arivels" in Wien (Kat.Nr. 142, Abb. 33), in der wieder Motive verarbeitet wurden, die geografisch und architektonisch identifizierbar scheinen. Je enger sich Saftleven 1666 beim Malen an seine Reisezeichnungen und die in der Heimat entstandenen Wiederholungen und Variationen hielt, um so überzeugendere Werke entstanden (Kat.Nr. 141; Kat.Nr. 148, Abb. 35).

Daneben bildet sich in diesen Jahren ein neuer Gemäldetyp heraus. Saftleven stellt auf kleinstem Format aus der Nähe gesehene Szenerien und Gebäude dar: Anlegestellen bei einer Stadtmauer (Kat.Nr. 129; 1664 datiert), bei einem kleinen Sperrfort an einer Flußenge (Kat.Nr. 134, Abb. 36), eine Gedenksäule bei einem Fluß mit Kruzifix, vor dem zwei Menschen beten (Kat.Nr. 152; 1667 datiert). Der Maler hat nunmehr die wesentlichsten Bildtypen erdacht: mehr oder weniger realistische Gemälde, die einen Blick im Gebirge, auf einen Fluß oder auf die weite Ebene ermöglichen, dann reine Phantasielandschaften und schließlich die nahsichtige Darstellung, in der das Genregeschehen gleichberechtigt neben die Landschaft treten kann. Diese Themen können im mittleren Kabinettformat oder kleinstformatig gemalt werden; größere Bilder erstellt Saftleven nicht mehr.

Ein Stadtpanorama Utrechts in Dresden (Kat.Nr. 130), von dem eine Wiederholung in Kopenhagen existiert (Kat.Nr. 246), bleibt 1664 eine thematische Ausnahme. Als 1666 die steile Felsküste eines Meeres gemalt wurde, mit Kähnen und Händlern am Ufer, Schiffen im Hintergrund (Kat.Nr. 146), mag sich Saftleven an ein biblisches Thema erinnert haben, das er zwei Jahrzehnte zuvor dargestellt hatte: die Predigt von Jesus am Ufer des See Genezareth. Die bereits erwähnten Gemälde befinden sich heute in Edinburgh (Kat.Nr. 26, Abb. 12; 1642 datiert) und in Privatbesitz (Kat.Nr. 55; 1648 datiert). Ließ die am Bug des großen Kahnes stehende Gestalt 1666 Saftleven an Jesus denken, der vom Boote aus stehend der Menge predigte? Kurz danach jedenfalls malte unser Künstler noch einmal das biblische Ereignis. Das Gemälde von 1667 in London (Kat.Nr. 149, Abb. 40) ähnelt kompositionell stark der früher in Hannover befindlichen „Felsküste". Die dort profan zu deutende Staffage wurde zur biblischen Menge; den Platz des Bootseigners nahm Christus ein.

Im gleichen Jahr 1667 malt Saftleven neue Rheinphantasien. Ein in Privatbesitz befindliches Gemälde zeigt auf steil ansteigendem Ufer über einer Anlegestelle ruinöse Teile einer Befestigung, zu der ein Pfad hinauf führt (Kat.Nr. 153). Die gleichen, einem Aborterker ähnelnden Hüttenreste erscheinen auf einem weiteren Gemälde dieses Jahres (Kat.Nr. 150, Abb. 37). Es erweist sich als eigenhändige Variante in größerem Format. Kleinteiliger und mit Felskegeln im Hintergrund erscheint der Blick auf die phantasievollere Landschaft höher angesetzt. Von der Staffage wurde ein Mann in Rückansicht mit Schulterumhang übernommen. — Schließlich entstand 1667 eine zauberhafte „Panoramalandschaft" (Kat.-Nr. 154, Abb. 42). Von einer Anhöhe bei einem Haus hinter drei Bäumen blicken wir auf eine Ebene mit einem Flußtal. Bauern mähen Gras; ein Weg führt zu einem Gehöft mit einem auf vier Pfählen ruhenden Heudach. Vorn ergänzen ein Schweinehirt, ein auf dem Erdboden schlafender Mann und ein anderer mit geschulterter Hacke die Saftlevensche Figurenwelt. Das Gemälde oder eine entsprechende Zeichnung blieb Saftleven in späterer Zeit zugänglich, denn 1677 zeigt eine Zeichnung in Brüssel (Kat.Nr. 970, Abb. 212) die gleiche Komposition. — Ein kleines Kupfertäfelchen von 1668 in Oldenburg (Kat.Nr. 155) gibt das Aussehen der über dem Rheintal thronenden Burg Katzenellenbogen wieder. Selten hat sich Saftleven bei Darstellung einer rheinischen Burg so sehr ums Detail bemüht. Verglichen mit dem tatsächlichen Baubestand wird deutlich, daß der Maler sich nicht auf eine eigene Zeichnung berufen konnte, sondern wohl einem ungenauen Kupferstich von fremder Hand folgte.

1669 und 1670 entstehen zahlreiche kleinstformatige Gemälde, wie z. B. der hübsche Blick über eine baumbestandene Berglandschaft mit einem Fluß (Kat.-Nr. 176, Abb. 41). Bei einer anderen Landschaft mit einer Burg, die kühn auf einem isoliert stehenden Felsen den Rhein überragt, spürt man, wie eine recht naturgetreue Zeichnung zur Darstellung des jenseitigen Flußufers verwendet wurde. Wieder kommt es zu Bildpaaren, wie dem in Pommersfelden bewahrten

des Jahres 1670 (Kat.Nr. 168, 169). Zwei weitere kleine Pendants (Kat.Nr. 173, 174), die auf Grund der Jahresangaben wohl tatsächlich auch in dieses Jahr zu datieren sind, fallen auf durch den Verzicht auf miniaturhafte Genauigkeit in Landschaft und Staffage. So summarisch malte Saftleven selten reizvolle Motive. Wenig später, schon 1671, lieferte er mit der „Rheinlandschaft" in Leningrad (Kat.Nr. 177, Abb. 45) ein an Booten, Menschen und Gebäuden überquellendes Bild. Eine Stadt am Strom ist geschildert, vielleicht mit Bonner Motiven, doch im ganzen ein Phantasiegebilde mit intakter mittelalterlicher Stadtmauer und überraschend vielen Bäumen zwischen den Häusern. Das Feilschen und Verkaufen am Ufer und selbst auf den Booten ergibt ein Gewimmel. Herman Saftlevens Bruder Cornelis malte in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts ähnlich überquellende Darstellungen; bei ihm sind es „Viehmärkte".

In den folgenden Jahren setzt sich die gewohnte Produktion fort, meist weniger prätentiös und für den Betrachter erholsamer anzuschauen. Einer gut vorstellbaren Hügellandschaft, 1673 gemalt (Kat.Nr. 186), gibt Saftleven als Pendant eine Flußphantasie mit steilem Felsufer, Höhenburg und Weg am Felshang bei (Kat.Nr. 187). In dieser Darstellung erscheint wieder das beladene Packtier, geschmückt und von einem Treiber geführt, das nun des öfteren der Gemäldestaffage eingefügt wird (Kat.Nr. 190 und 191 von 1674; Kat.Nr. 202 von 1676, Abb. 52).

Zur gleichen Zeit können jetzt 1674 anscheinend sowohl eine realistische Rheinlandschaft (Kat.Nr. 193, Abb. 49), die auf Zeichnungen der Rheinreise basiert, wie eine Hochgebirgsphantasie mit Flußtal (Kat.Nr. 191) gemalt werden. Ein Wirtshaus aus dem zuletzt genannten Werk beherrscht wenig später auf der wirklichkeitsnahen „Rheinlandschaft" von 1675 in Schwerin (Kat.Nr. 194) die Mitte des Vordergrundes. Männer sind mit Fässern beschäftigt, ein beladenes Ruderboot hat sich dem Ufer genähert. Die rechte Hälfte des Gemäldes entspricht weitgehend der Arbeit des Vorjahrs (Kat.Nr. 193). Mit der Leipziger „Flußlandschaft" von 1674 (Kat.Nr. 189) erzählt Saftleven stimmungsvoll von einer Siedlung und ungewohnt beschaulichem Geschehen an einer Flußbucht oder Enge. Die „Flußenge" von 1675 in Privatbesitz (Kat.Nr. 199) könnte ursprünglich das Gegenstück gebildet haben. Künstlerisch ein Höhepunkt des Jahres 1674, in dem auch die vielen Zeichnungen mit Ruinen in Utrecht nach dem Orkan vom 1. August entstanden, ist die „Rheinlandschaft mit Burg Ehrenbreitstein" (Kat.Nr. 190, Abb. 51). Der hervorragend komponierten Landschaft fehlen unlogisch-phantastische Übertreibungen; Architekturen sind zuverlässig und vorstellbar wiedergegeben. In der Staffage hielt sich der Maler zurück; charakteristische Motive sind vorhanden, kräftige Farben akzentuieren das Geschehen vor den blauen Bergen des dunstigen Grundes.

Anspruchsloser, aber nicht minder interessant, sind die Bildpaare der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Um die Jahreswende 1675/76 malte Saftleven eine Rheinphantasie mit einem beladen vom Ufer abstoßenden Kahn (Kat.Nr. 195),

zu der sich ein Pendant erhielt (Kat.Nr. 202, Abb. 52). Auch zur „Rheinlandschaft" von 1675, auf der Fässer und Ballen verladen werden (Kat.Nr. 201), wird ein zweites Gemälde gehört haben. Das gezeigte Boot findet sich wieder auf einem der beiden schon erwähnten Gegenstücke von 1677 (Kat.Nr. 203, Abb. 53). Auf der dazugehörigen Landschaft (Kat.Nr. 204) sieht man einen hoch beladenen Kahn mit zahlreichen Passagieren. Sehr ähnlich wurde ein solches Boot von Herman Saftlevens Bruder Cornelis 1676 auf einer Zeichnung in Amsterdam dargestellt (Wolfgang Schulz: Cornelis Saftleven. Berlin 1978. Nr. 398, Abb. 89). Zwar ist das Gemälde „1677" datiert, doch könnten beide Werke von der Jahreswende 1676/77 stammen. Cornelis Saftleven war von Malereien des Bruders angeregt worden. Auch die von Cornelis gezeichnete Burgruine in Berlin (Schulz 1978, Nr. 382, Abb. 87) folgt dem Repertoire des Bruders; im Vordergrund dieses Blattes sehen wir sogar die bei Herman Saftleven beliebten Schnitter im Kornfeld sowie Rastende. — Ein weiteres Bildpaar befand sich ehemals in Hannover. Auf einem der beiden kleinen Gemälde (Kat.Nr. 276) stehen am linken Rand auf einer Anhöhe oberhalb des Flusses zwei ein Gespräch führende Männer. Ihre Konturen zeichnen sich gegen den hellen Luftraum ab, wie in manch anderem Gemälde Saftlevens. Ähnlich wurde es schon auf einem der Frühwerke in Rotterdam beobachtet (Kat.Nr. 258, Abb. 3). In den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts stellte Cornelis van Poelenburgh in Utrecht gern Staffagefiguren in dieser Weise vor hellen Himmel.

1678 malte Saftleven für den Salon eines Puppenhauses — heute steht es im Centraalmuseum Utrecht — eine „Mosellandschaft" und eine „Rheinlandschaft" (Kat.Nr. 212, 213). Ob die Benennungen ursprünglich sind, läßt sich nicht mehr klären. Bei diesem Auftrag entstanden die winzigsten aller Gemälde unseres Künstlers, doch brauchte der Maler dabei seine sonst benutzten kleinsten Bildformate nur halbieren! Als gelte es, diesen Vorgang des unter dem Vergrößerungsglas Malens auch bei größeren Formaten anzuwenden, wurden im gleichen Jahr besonders kleinteilige Werke ausgeführt. Übertriebene Detailfreude vereinigte sich mit spitzpinseliger Manier. Formen und Farben erscheinen unangenehm hart, zumal dann, wenn Lichtreflexe als weiße Stricheleien aufgetragen wurden. Eine abstruse Anhäufung von Burgen, Kirchen, Häusern, Brücken, Kränen, die auf die Landschaft verteilt wurden, übertönt ansprechende weite Flußtäler, aus der Vogelperspektive gesehen und von Felsmassiven umgeben. Beispiele dieses Altersstiles — Saftleven sollte nun ins achte Lebensjahrzehnt eintreten — sind die Gemälde von 1678 in Klosterneuburg (Kat.Nr. 209, Abb. 54) und Kromeriz (Kat.Nr. 210, Abb. 55), von 1679 in Karlsruhe (Kat.Nr. 214) und Mnichovo (Kat.Nr. 215). Eine „Rheinphantasie" von 1679 in Stockholm (Kat.-Nr. 216) ist herkömmlicher gemalt.

1681 experimentierte Saftleven noch einmal: auf den weißen Ölgrund einer mittelgroßen Holztafel zeichnet er mit schwarzer Kreide und Feder und laviert das Ganze. Die „Hochgebirgslandschaft" im Geiste Roelant Saverijs, die auf diese

ungewöhnliche Weise entstand (Kat.Nr. 219; Durham), kann kaum als unvollendetes Gemälde angesehen werden, sondern wird als vollgültiges Kunstwerk zu betrachten sein. Von der Entstehung her sind am ehesten ähnliche Malereien von Willem van de Velde d. Ä. vergleichbar. Saftleven blickte thematisch wie handwerklich ein halbes Jahrhundert zurück.

Unser Künstler ist noch voll leistungsfähig, wie seine großartigen Pflanzenzeichnungen vom Beginn der achtziger Jahre beweisen. Für die wenigen jetzt noch entstehenden Bilder erfindet er die Einzelheiten jetzt jedoch nicht mehr neu, sondern übernimmt Motive aus Zeichnungen und Gemälden, die ihm anscheinend noch zur Verfügung standen. In einer Arbeit von 1682 erblicken wir oberhalb eines Flusses eine Hausruine, wie sie 1674 in Utrecht gesehen und gezeichnet worden war (Kat.Nr. 226; dazu als Gegenstück Kat.Nr. 225). Ein anderes Werk zeigt eine kleine Schiffsreparaturstelle, wie sie aus Zeichnungen Saftlevens uns dutzendfach vertraut ist (Kat.Nr. 227, Abb. 57; dazu als Gegenstück Kat.Nr. 228, Abb. 56). Eine größere „Rheinphantasie" im Stile der Werke in Klosterneuburg, Kromeriz und Mnichovo wurde 1684 vollendet (Kat.Nr. 231, Abb. 58). Dieses wohl letzte Gemälde Saftlevens, künstlerisch wenig überzeugend, bedeutet das Ende einer langen Entwicklung. Im Thema des belebten Flußtales zwischen bewachsenen Bergufern und Felsgebirge konnte Neues nicht mehr gesagt werden. Saftlevens Nachfolger und künstlerische Erben im Landschaftsfach konnten aus diesem Grunde ein Jahrhundert lang sein Werk nachahmen, aber kaum fortentwickeln.

Herman Saftlevens Bruder Cornelis hat einige Male mit anderen Malern zusammen gearbeitet. Nachweislich geschah es mit Willem (oder Gerrit?) Viruly (Verkauf der Sammlung Waesbergen in Den Haag Oktober 1670, Nr. 189), Louis Elsevier (Nachlaßinventar von Jacob Loys/Rotterdam vom 30. 10. 1680, Nr. 85) und Joris van der Hagen (Quittung vom 31. 1. 1660 Rotterdam). Auch eine Zusammenarbeit mit Rubens (Nachlaßinventar 1640) in Antwerpen ist von der Forschung erörtert worden (vgl. Schulz 1978, S. 16—17, Nr. 566—567). Gelegentlich halfen sich die Brüder Saftleven (Kat.Nr. 21, Abb. 8; Kat.Nr. 235; Kat.Nr. 28, Abb. 10; Kat.Nr. 33). Herman schien für die Landschaft der Geeignetere, Cornelis für Personen und Vieh. Diese Zusammenarbeit erfolgte um 1634/1635 und um 1643/1645. Bei den Scheuneninterieurs der dreißiger Jahre ist die Händescheidung nicht immer befriedigend durchzuführen; auch hier sind gegenseitige Hilfen wahrscheinlich, zumal der Bruder Cornelis der begabtere Tiermaler gewesen ist. Die Brüder scheinen sich in diesem Fach beeinflußt zu haben; eine zeitliche Vorrangstellung des zwei Jahre jüngeren Herman darf angenommen werden. Weiterhin wären die im Freien spielenden Historiendarstellungen der Utrechter Caravaggisten daraufhin zu untersuchen, ob die figürlichen Szenen in Landschaften Herman Saftlevens eingebettet sind. So geschah es zumindest bei einem Werk aus der Honselaersdijk-Serie von 1635 (Kat.Nr. 22, Abb. 9). Einflüsse von Cornelis van Poelenburgh auf Saftleven führten dazu, daß sich unser Künstler

schließlich sogar Staffage vom Italianisten in Gemälde hineinmalen ließ (Kat.-Nr. 23, Abb. 10; Kat.Nr. 29, Abb. 14). Ob Jan de Bondt mit Herman Saftleven zusammenarbeitete (vgl. Register der Gemäldelotterie Juli 1649 auf Kasteel Wijck-bij-Duurstede), konnte noch nicht geklärt werden.

Um 1650 setzte dann die starke Spezialisierung unseres Malers ein und eine damit verbundene Einengung der künstlerischen Möglichkeiten. Dies führte dazu, daß Saftleven kaum Schüler gehabt hat. Aus seiner Werkstatt ging kein halbwegs bekannter Künstler hervor. Wahrscheinlich verzichtete er weitgehend darauf, Lehrlinge auszubilden, die später eine Konkurrenz bedeutet hätten. Die marktbeherrschende Stellung für gemalte Rheinphantasien sollte wohl nicht gefährdet werden. Jede Unterweisung hätte zu einer unerwünschten Nachahmung geführt. Herman Saftleven blieb zu Lebzeiten im wesentlichen konkurrenzlos. Zeitgenössische Kopien lassen sich nicht nachweisen. Die *Nachahmungen* entstanden nicht vor 1680, allermeist im 18. Jahrhundert. Das von Saftleven gefundene Schema eines bestimmten Typus von Landschaftsgemälde wirkte phänomenal weiter.

Einer der ersten, der neben anderen Einflüssen auch das Saftlevensche Repertoire verarbeitete, war Dionysius *Verburgh*. Er stammte ebenfalls aus Rotterdam. Sein Geburtsdatum ist unbekannt, 1677 heiratete er, seit Mitte der siebziger Jahre sind Gemälde von ihm bekannt, zwischen 1703 und 1710 war er in Surinam, 1722 ist er nicht mehr am Leben. Aus Saftlevens Landschaften übernahm er ansteigende Bergufer, mit Bäumen bewachsen und mit Gebäuden versehen, sowie kleinfigurige Staffage. Verburghs Werke sind durchaus von geringerer Qualität; auch ist er durch die Wahl anderer Hausformen unterscheidbar. — Im Stile Saftlevens versuchte sich auch der aus Bommel stammende Maler und Radierer Jan *Soukens,* von dem Werke von ungefähr 1678 bis um 1690 bekannt sind (vgl. z. B. die „Flußlandschaft mit Bergufer und Befestigungen" in München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen 5758).

Unter den niederländischen Nachahmern Herman Saftlevens gibt es nur einen Maler von Rang: Jan *Griffier* (Amsterdam 1652 oder 1656 — 1718 London). Möglicherweise war er Lehrling bei Roelant Roghman, ehe er 1667 nach London übersiedelte. Jan Looten wurde sein Lehrmeister; in London heiratete Griffier, und dort wurde auch sein Sohn Robert 1688 geboren. 1695 lebt Griffier in Rotterdam; seine zahlreichen Gemälde im Stile Saftlevens lassen vermuten, daß er sich schon vorher längere Zeit in der Heimat aufgehalten hatte. In den Jahren vor der Jahrhundertwende führte er ein Wanderleben, um schließlich wieder nach London zu kommen, wo er sich der Protektion des Duke of Beaufort erfreute. Für englische Käufer waren wohl Darstellungen von London und Umgebung bestimmt. Bekannt sind Ansichten von London in Hermannstadt (Museum Bruckenthal 449), in Turin (Museum; Kat. 1909, Nr. 433) und in der ehemaligen Sammlung Van Aalst/Hoevelaken, 1684 datiert. Eine Londonansicht von 1739 (Vg. London, Sotheby, 28. 4. 1965, Nr. 150) muß vom Sohne Jan Griffier d. J. stammen, der auch Windsor Castle malte (ehemals Lord Leconfield/Petworth House; Kat.

1920, Nr. 415; Connoisseur Febr. 1961, Abb. S. 7) und Greenwich (Viscount Ridley; Auskat. Newcastle upon Tyne 1951 „Pictures from Collections in Northumberland", Nr. 17). Den „Blick auf Hampton Court" in der Tate-Gallery malte jedoch der Vater. Griffiers Landschaften mit antiken Motiven in Skulptur und Architektur schließen sich an die späten Italianisten unter französischem Einfluß an (Vg. London, Sotheby, 27. 1. 1965, Nr. 58; 1679 datiert).

Neben diesen topografischen Ansichten und italienischen Ruinenlandschaften malte Jan Griffier Flußphantasien ganz im Stile Saftlevens, den er wohl kaum noch persönlich kennengelernt hat. Hemmungslos beutete Griffier die ihm zugänglichen Gemälde unseres Künstlers aus, übernahm Kompositionen und Motive, schreckte selbst vor Kopien nicht zurück. Das Œuvre ist weitgehend unerforscht. Bei einer Durchsicht des verstreuten, mit Griffiers Namen versehenen Materials wird manch überraschende Erkenntnis zutage treten. Die meisten Galerien alten Ursprungs besitzen Werke von ihm, wie Dresden, Pommersfelden, München, Braunschweig, Budapest, Schwerin, aber auch das Rijksmuseum Amsterdam, das Städelsche Kunstinstitut, das Museum Bredius in Den Haag, die Nationalgalerie Oslo und das Landesmuseum in Oldenburg. Trotz der genannten wenig positiven Umstände, welche seinerzeit wohl minder kritisch beurteilt wurden, bleibt festzuhalten, daß Griffier ein begabter Künstler gewesen ist. Gelegentlich gelangen ihm Gemälde hoher Qualität, wie die Rheinphantasien aus der Sammlung des Duke of Newcastle in Bonn (Rheinisches Landesmuseum 54-17; Kat. 1959, S. 22, Abb. 59) und in Privatbesitz (Vg. Brüssel, Pal. d. Beaux-Arts, 26. 2. 1963, Nr. 887, Abb.), letztere besonders Saftleven-nahe. Griffiers Landschaften tragen kulissenartigen Charakter. Sie sind oft unübersichtlich und bilden meist keine geschlossenen Bildräume mehr. Die Baulichkeiten wurden reicher gestaltet als bei Saftleven; beliebt sind schloßartige Gebäude und Siedlungen auf einer Bergkuppe, die in gotischen oder barocken Kirchtürmen kulminieren. Nur wenige Gemälde erwecken die Vorstellung, eine lokalisierbare Landschaft wiederzugeben. Durch diesen Verzicht auf Natürlichkeit einerseits und ein maßloses Anhäufen von Siedlungen, Burgen, Kirchen und Häusern andererseits erhalten Griffiers Gemälde eine eigene Wertigkeit. In den Überschaulandschaften sind die Kähne größer und gewichtiger ins Bild gesetzt. Die Staffage, sie geht von der Figurenwelt der letzten beiden Lebensjahrzehnte Saftlevens aus, erscheint flämischer, den Menschen in Pieter Bouts (Brüssel 1658 — 1719 Brüssel) Gemälden nicht unähnlich. Eine Zusammenarbeit mit Karel Breydel (Antwerpen 1678 — 1783 Antwerpen) ist denkbar (vgl. das Gemälde in Vaduz, Sammlung Liechtenstein 306). Die Kleidung der Menschen wird detaillierter gemalt; es spiegelt sich zum Teil die Mode der Zeit nach 1700. Mehrfach begegnen wir der Zeltstadt einer Kirmes (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2152; Vg. London, Sotheby, 8. 12. 1971, Nr. 106; Kopenhagen, Statens Museum for Kunst Stroe-351). Felsformationen können Bizarrerien bilden, wie wir sie bei Saftleven nicht kennen. Überfüllung der Darstellung, von Saftleven abweichende Boots- und Felsformen,

modische Belange sind stets erste Merkmale von Zuschreibungen an Griffier. Eigenständiger ist Griffier in seinen Winterlandschaften. Schöne, stimmungsvolle Exemplare befinden sich in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum 407 und 408), in Detroit (Institute of Arts 89-45) und in Privatbesitz aus den ehemaligen Sammlungen Hudtwalcker und Meyer-Glitza (Kunsth. Dennis Vanderkar/London Auskat. 1966, Nr. 9, Abb.), sowie in Antwerpen (Museum voor schone kunst, Kat. 1948, Nr. 867).

Jan Griffiers Sohn Robert (London 1688 — um 1760 London) schuf italianistische Landschaften, die hier nicht interessieren, und ahmte die Flußphantasien und Winterlandschaften des Vaters nach. Sein Gemälde in Rom (Galleria Nazionale 961; Auskat. Rom 1954, Nr. 27) ist eine Kopie des erwähnten Bildes von Jan Griffier in Bonn. Einzelheiten der Kleidung signalisieren oft die spätere Entstehungszeit und weisen so in Zweifelsfällen auf Robert Griffiers Urheberschaft. Für charakteristische Winterlandschaften vgl. Weltkunst 1. 6. 1963, Abb. S. 37, Weltkunst 1. 4. 1978, Abb. S. 654.

Rheinlandschaften im Stil Saftlevens finden sich vereinzelt unter den Gemälden von Cornelis *Verdonck*. Seine um 1715/1720 gemalten Flußphantasien (Vg. Versailles 6. 3. 1977, Nr. 56, Abb.) und Ideallandschaften (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 414) sind, der späteren Entstehungszeit entsprechend, phantastischer zusammengestellt. — Willem *Troost* (1684—1759) ist stilistisch unabhängig von Herman Saftleven, malte und zeichnete aber gelegentlich ähnliche Motive.

Auf fruchtbaren Boden fiel Saftlevens Saat bei einigen deutschen Malern des 18. Jahrhunderts. Sie sahen seine Gemälde bei Studienaufenthalten in den Niederlanden und in den deutschen fürstlichen Sammlungen. Für die Zeit von 1750 bis 1780 könnte von einer Saftleven-Renaissance auf deutschem Boden gesprochen werden.

Johann Christian *Vollerdt* (Leipzig 1708 — 1769 Dresden) malte in der Nachfolge Saftlevens Felslandschaften mit Flußtälern und Höhenburgen (Vg. München, Neumeister, 1. 12. 1976, Nr. 1370, Abb. Taf. 80; 1751 datiert), südliche Hügellandschaften mit schlängelnden Flußläufen (Vg. Luzern, Fischer, 16. 6. 1972, Nr. 453, Abb. Taf. 32; 1754 datiert), weite Rheinphantasien (Weltkunst 15. 4. 1979, Abb. S. 891; 1762 datiert), Hügellandschaften mit Kirchenruinen (Vg. Wien, Dorotheum, 22. 6. 1976, Nr. 142, Farbabb. XXV; 1763 datiert) und entsprechende Motive im Winter (Kunsth. St. Lucas/Wien, Mag.kat. Winter 1974/75, Nr. 28, Abb.).

Unter dem Einfluß der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts standen auch Christian Hülfgott *Brand* (Frankfurt/Oder 1695 — nach 1756 Wien), der um 1720 nach Wien kam, und dessen Sohn Johann Christian Brand (Wien 1722 — 1795 Wien). In ihren Landschaften ist zuweilen die Kenntnis der Werke von Allert van Everdingen, Jacob van Ruisdael und Herman Saftleven zu spüren.

An Bedeutung überragte alle deutschen Kollegen im Landschaftsfach Christian Georg *Schütz* d. Ä. (Flörsheim 1718 — 1791 Frankfurt/Main) sowie dessen Vetter Christian Georg Schütz d. J. (Flörsheim 1758 — 1823 Frankfurt/Main); vgl. Gerhard Simmank: Die Malerfamilie Schütz in Flörsheim und Frankfurt. Neustadt/Aisch 1977. Auch ihre Werke sind nicht denkbar ohne das Wissen von Saftlevens Gemälden; mitunter könnten ihre Landschaften für Arbeiten unseres Künstlers gehalten werden (Bildpaar Vg. Luzern, Fischer, 20. 6. 1975, Nr. 464, Abb. Taf. 20). Der ältere Schütz, der bedeutendste Künstler der Familie, malte topografisch getreue Ansichten, wie um 1760 „Frankfurt von Westen" (Frankfurt, Historisches Museum), 1774 die Pendants „Rhein bei Rüdesheim" und „Ansichten von Eltville" (Wiesbaden, Museum M-277, M-276). Daneben entstanden Rheinphantasien und rheinische Ideallandschaften (Bonn, Rheinisches Landesmuseum 62-1036; Karlsruhe, Kunsthalle 1739 und Pendant in Mannheim, Reiss-Museum; Augsburg, Barockgalerie 12107; Kunsth. St. Lucas/Wien, Mag.-kat. Winter 1974/75, Nr. 29; Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum 335 und 340). Die Gemälde von Schütz zeichnen sich oft durch einen warmen Farbklang aus; ihre rötlichgelben Töne können mitunter ins Branstige abgleiten. Ob nun im Einzelfall Saftleven oder Griffier vorbildlich waren, läßt sich nicht immer entscheiden. Bei der großformatigen sogenannten „Mainlandschaft" in Mainz (Mittelrheinisches Landesmuseum 334) kann davon ausgegangen werden, daß Schütz ein entsprechendes Werk Herman Saftlevens, wahrscheinlich kleinsten Formats, kopiert und modernisiert hat.

Neben vielen anderen wäre auch Franz Joseph *Manskirch* (Ehrenbreitstein 1768 — 1830 Danzig) zu beachten, von dem eine kleine „Berglandschaft mit Höhenburg" in Augsburg (Barockgalerie 6524) zu sehen ist.

Die Lebenswerke dieser kleinen Künstler des 18. Jahrhunderts in den Niederlanden und im Deutschen Reich sind unerforscht. Zumindest Jan Griffier und Christian Georg Schütz d. Ä., deren Arbeiten in ihrer Zeit ebenso gefragt waren wie Werke Herman Saftlevens, verdienen eine ausführliche Bearbeitung. Auf der Grundlage dieser noch ausstehenden Forschungen werden die Zusammenhänge zwischen der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts und der deutschen im 18. Jahrhundert noch klarer als bisher erkannt werden.

Die Zeichnungen

Unter Herman Saftlevens Namen wurden ungefähr fünfzehnhundert Zeichnungen aufgespürt. Elfhundert von ihnen bekamen im kritischen Katalog eine Katalognummer; sie sind also nach Meinung des Bearbeiters entweder eigenhändige Arbeiten des Künstlers oder es gibt einige Argumente zugunsten von Saftlevens Autorschaft. Das Dickicht der Zuschreibungen kann nicht mehr völlig gelichtet werden. Der Künstler besaß eine phänomenale Wandlungsfähigkeit in technisch-stilistischer Hinsicht bei der Herstellung seiner Landschaftszeichnungen. Skizzen, die durchaus nicht vor der Natur entstanden sein müssen, finden wir neben fast pedantisch durchgearbeiteten Wiedergaben, die mitunter den von fremder Hand gezeichneten Kopien nach Gemälden ähneln. Saftleven selbst stellte dutzendweise Repliken seiner Zeichnungen her. Manche Wiederholung eines Meisterblattes macht den Eindruck einer flüchtigen Gelegenheitsarbeit und kann qualitativ nicht recht befriedigen. Saftlevens Zeichnungen wurden zu seinen Lebzeiten, im 18. Jahrhundert und am Anfang des 19. Jahrhunderts von anderen Künstlern oft als artverwandt und vorbildlich empfunden oder als Anregung verstanden. Man kopierte sie, ahmte nach und fälschte. Bekannte Blätter müssen bei tieferem Eindringen in die Materie schließlich als Nachahmungen oder sogar Fälschungen akzeptiert werden, wie Zeichnungen in Berlin (Inv.Nr. 14680), in Frankfurt (Inv.Nr. 3014), in Leiden (Inv.Nr. 1869), in Rotterdam (Inv.Nr. H. S. 18) und in Brüssel (Inv.Nr. 3176). Es sind nicht nur Abschreibungen im Einzelfall nötig. Bei einigen Arbeiten oder sogar Zeichnungsgruppen konnte der Bearbeiter seine eigenen Zweifel nicht völlig beseitigen, auch wenn diese Blätter im Werkverzeichnis mit Katalognummern erscheinen. Nur angedeutet werden kann hier der Komplex der Sammelleidenschaft von Jacob de Vos (1735—1831), dessen Neffen Jacob de Vos Willemszoon (1774—1844) und dem Sohn des letzteren Jacob de Vos Jacobszoon (1803—1882). Alle drei zeichneten auch selbst. Aus der Familie De Vos kommen Kopien von Zeichnungen aus dem 17. Jahrhundert, gelegentlich als Kopien ausgewiesen, manchmal jedoch auch mit dem Namen des kopierten Künstlers versehen, in unserem Falle mit dem leicht nachzuahmenden Monogramm Herman Saftlevens. Ob als Fingerübung, zur Schulung des Auges oder vielleicht doch in täuschender Absicht abgezeichnet wurde — die Vorlagen befanden sich anscheinend stets im Besitz der Familie — kann nicht entschieden werden.

Von ungefähr elfhundert Zeichnungen, die gegenwärtig zu Recht mit Herman Saftleven verbunden werden, weisen rund zweihundert Blätter brauchbare eigen-

händige Jahresangaben auf. Dies scheint zunächst eine gute Arbeitsgrundlage für die Erstellung eines Datengerüsts zu sein. Wenn wir den Beginn von Saftlevens künstlerischer Tätigkeit auf Grund der frühest datierten Radierung (Rigal 41, aus der Folge „Häuser unter Bäumen am Feldrand"; Verzeichnis Nr. V) in das Jahr 1627 legen — obwohl erst 1630 mit dem Datum der Volljährigkeit die Ausbildung beendet werden konnte —, ergibt sich eine Schaffenszeit von siebenundfünfzig Jahren. Nur dreißig Jahre sind jedoch mit datierten Zeichnungen dokumentiert. Der weitaus größte Teil dieser Arbeiten fällt zudem in die Jahre 1648 bis 1651, 1667, 1670, 1674—1675, 1677 und 1682—1683, in denen Saftleven jeweils größere Werkgruppen produzierte. Die datierten Zeichnungen ermöglichen daher nicht die Aufstellung einer zuverlässigen Chronologie im zeichnerischen Œuvre. Andere Überlegungen müssen hinzukommen. Nicht immer wird es möglich sein, bestimmte Zeichnungen begründet zu datieren.

Gemessen an einer langen für die Kunstausübung zur Verfügung stehenden Lebenszeit würde das Zeichnungenwerk, im Umfang vergleichbar den Hinterlassenschaften von Jan van Goyen, Roelant Roghman und Anthonie Waterloo, auf eine durchschnittliche Produktivität Saftlevens hinweisen. Der Charakter der Mehrzahl der Zeichnungen als in sich abgeschlossener, ausgefeilter Arbeiten bedingte jedoch eine detaillierte und zeitraubende Entstehung. Bedenken wir sodann, daß umfangreiche Verluste eingetreten sind — aus der Zeit zwischen 1627 und 1640 sind fast keine Zeichnungen vorhanden; es fehlen die Vorarbeiten zu den Rheinansichten für Laurens van der Hem —, kann Saftlevens Leistungskraft nicht anders als mit Hochachtung gewürdigt werden. Vermutlich sind größere Verluste bereits zu Lebzeiten des Künstlers entstanden, vielleicht sogar von ihm selbst ausgelöst durch Vernichtung von Vorarbeiten und Anfängerhaftem. Später wurden seine Arbeiten zu allen Zeiten geschätzt und gern einer Zeichnungensammlung einverleibt. In landesherrlichen Kollektionen wie Mannheim/München, Dresden und St. Petersburg war er schon vertreten. Der umfangreiche Bestand an Rheinansichten in der Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, gesammelt von einem Zeitgenossen des Zeichners, dem Amsterdamer Rechtsanwalt Laurens van der Hem, wurde durch Aristokraten — Prinz Eugen und dessen Erbin, die Prinzessin Viktoria von Sachsen-Hildburghausen — übernommen und 1737 von der kaiserlichen Hofbibliothek erworben. Während die großen Privatsammlungen des 18. Jahrhunderts und der folgenden Generation — Valerius Röver, Jacob de Vos, Jan Gildemeester — mit ihren Saftleven-Beständen wieder zerstreut wurden, sorgten einige der bürgerlichen Sammler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die wiederum auch Saftlevens Zeichnungen nachspürten, dafür, daß die einmal angelegten Sammlungen zusammenblieben: Jean Gigoux (1806—1894), Joseph de Grez und Jean de Grez (gest. 1910), Adolf Beckerath (1834—1915). Auf diese Sammler gehen die hier interessierenden Bestände in Besançon, Berlin (fast vierzig Zeichnungen) und Brüssel (fast fünfzig Zeichnungen) zurück. Am Ende des 19. Jahrhunderts nahmen sich die Heimatstadt Utrecht und als

nationale Sammlung das Rijksprentenkabinet in Amsterdam Saftlevens an. Mit mehr als einhundertzwanzig Zeichnungen ist Herman Saftleven nirgendwo so umfangreich vertreten wie in Amsterdam. Bei rund fünfzig Blättern handelt es sich dort allerdings um kleinstformatige Personenskizzen, 1888 bzw. 1889 erworbene Konvolute, die vielleicht Teile des ehemaligen Atelierbestandes darstellen. Das Gemeentearchief Utrecht besitzt mit siebzig Zeichnungen meist topografischer Natur den eindrucksvollsten Sammlungskomplex. In der Albertina lagern achtunddreißig Zeichnungen, davon große Teile der Werkgruppe von 1648/1652. Schließlich wären noch hervorzuheben die Bestände im Koninklijk Huisarchief in Den Haag, in der Teyler's Stichting in Haarlem, im British Museum in London, im Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam und in den Kunstsammlungen in Weimar.

Wie auch Houbraken berichtet (De Grote Schouburgh, I, 1718, S. 340), war Saftleven „vlijtig in naar 't leven te teekenen". Gemeint wird damit sein, daß er sich zum einen vor dem Objekt im Freien hinsetzte, um es zu zeichnen, zum anderen Natur als solche wiedergab, die trotz aller Phantastik im Sinne der Zeitgenossen wohl realistisch gemeint war. Herman Saftleven war Landschaftszeichner. Wenige Zeichnungen von Interieurs (Kat.Nr. 1406—1409), von Bauernwagen und Gerätschaften, von Tieren fallen ebensowenig ins Gewicht wie das knappe Dutzend erhaltener figürlicher Zeichnungen, in denen die Einzelperson das Wesentliche ist. Sie sind nicht nur im Vergleich mit den herausragenden Personenzeichnungen des Bruders Cornelis Saftleven zweitrangig. Ungefähr siebzig erhaltene kleinstformatige Personenskizzen (Kat.Nr. 1330—1403) können in Zusammenhang mit dem Staffagerepertoire für Gemälde und große Landschaftszeichnungen gesehen werden; es waren für den Künstler sicherlich keine besonderen Leistungen und keine vollgültigen Kunstwerke. Pflanzenzeichnungen der letzten Lebensjahre (Kat.Nr. 1420—1446) bilden eine ungewohnte Abwechslung. In den drei Serien von Monatsfolgen (Kat.Nr. 825—860) und in der Jahreszeitenfolge (Kat.Nr. 1127—1130) überwiegt die Landschaftsdarstellung. Gezeichnete Genreszenen kennen wir kaum. Ein Blatt in Stockholm (Kat.Nr. 1150, Abb. 163; Kat.-Nr. 1064 in Leiden eine Replik) zeigt vielleicht einen Mann, der von der Außenwand eines Hauses her einen Backofen bedient. Porträts und Studienköpfe hat Saftleven nicht gezeichnet. Dieses Gebiet überließ er völlig dem Bruder, ebenso wie das Abbilden der Tiere. Allegorien, Mythologien und Historien sowie biblische Begebenheiten fehlen ebenso; vgl. jedoch eine „Versuchung Christi" in der Landschaftsdarstellung Kat.Nr. 863 in Amsterdam (Abb. 175).

In der Wahl der Themen war Saftleven also nicht sehr vielseitig. Innerhalb des Landschaftsfaches schöpfte er als Zeichner jedoch motivisch wie stilistisch beinahe alle denkbaren Möglichkeiten aus. Reine Landschaften ohne topografischen Bezug, Baum- und Bootsdarstellungen und Phantasienatur nehmen mit ungefähr fünfhundertzehn Werken fast die Hälfte des gesamten zeichnerischen Œuvre ein. Achtzig dieser Arbeiten lassen sich durch Format, Stil und Bezeichnung zu einer

Gruppe zusammenstellen, die von 1648 bis 1652 entstand, aber auch später noch als Vorlage für Repliken diente. Außerhalb dieser Gruppe hat Saftleven leider nur ungefähr weitere achtzig Blätter monogrammiert und nicht einmal dreißig datiert, zuwenig, um jede reine Landschaftszeichnung datieren zu können.

Diesem halben Tausend von Landschaftszeichnungen, die nicht eine bestimmte, vom Betrachter lokalisierbare Gegend meinen, stehen dreihundertachtzig erhaltene topografische Zeichnungen gegenüber.

Vielfältig hat uns Saftleven Motive seiner Heimatstadt Utrecht überliefert; ein Viertel all seiner Zeichnungen erinnert uns an die Stadt im 17. Jahrhundert. Ungefähr fünfzig Arbeiten verbinden sich durch Stil, Format und rückseitige Beschriftung zur 1674 gezeichneten Serie von Ruinendarstellungen nach dem verheerenden Wirbelsturm, der am 1. August jenes Jahres über Utrecht gerast war und dem auch das Langhaus des Domes zum Opfer fiel. Weitere zweiundzwanzig Zeichnungen zeigen eben dieses zerstörte Gotteshaus in großformatigen Wiedergaben. Aus der weiteren Umgebung Utrechts und dem Gebiet der heutigen Niederlande konnten sechzig Zeichnungen zusammengetragen werden. Im Zusammenhang mit dem Besuch des Gebietes östlich von Utrecht entstanden auch die Ansichten von Hochelten, Kleve, Boetzelaer, Huiet und Sonsfeld. Im Katalogteil erscheinen sie auf Grund der modernen Grenzziehung bei den rund fünfzig Blättern mit deutschen Motiven. Hier bildet den Löwenanteil eine Gruppe von siebenunddreißig großformatigen Rheinansichten, die Saftleven für die Atlasbände des schon genannten Laurens van der Hem in Amsterdam erstellt hatte.

Gezeichnet wurde mit schwarzer Kreide. Der Strich konnte je nach Feinheit und Detailreichtum der zu erstellenden Zeichnung sehr fein sein oder bis zum groben variieren. Vor allem bei phantasievollen Landschaftszeichnungen, die den Eindruck schneller Naturstudien erwecken sollten, sich aber entweder durch ihr Motiv oder durch die uns heute bekannten Vorlagen für diese Repliken als Atelierprodukte verraten, wurde der Kreidestift recht summarisch geführt (Kat.-Nr. 1146, 977, 978, 988, 1215, 1262). Bei reicher ausgestatteten, oft wohl Teil für Teil zu Ende gezeichneten Blättern, war eine leichtere und wendigere Kreideführung erwünscht, die einen dünneren Strich hinterließ, desgleichen bei kleinen Darstellungen oder bei Arbeiten, in denen sorgfältige Wasserfarbenmalerei den Kreidestrich zudeckte, wie im Falle der Pflanzenzeichnungen (zu deren Entstehung s. u.). Dünne Kreidestriche sind mitunter von der Spur des Grafitstiftes kaum zu unterscheiden, wie bei den zahlreichen kleinen Personenskizzen. Selten wurde die Feder und braune oder schwarze Tinte hinzugezogen, obwohl Saftleven sie oft für die Hinzufügung seines Monogramms benutzte, das Material also zur Hand hatte. Mit Fettkreide hat er kaum gezeichnet, mit Kohle wohl nie. Wurde die Kreide naß benutzt, entstand der Eindruck von Ölkreide.

Zur schwarzen Kreide — über wenige Kopien in roter Kreide s. u. — trat fast stets die Zeichnung mit dem Pinsel und flächige Lavierung. Es existieren nur wenige Kreidezeichnungen, die nicht eine Weiterbehandlung mit dem Pinsel er-

fuhren. Saftleven bevorzugte graue und braune Tusche, aber auch olivgrüne und violettbraune Lavierungen finden sich. Der Pinsel wurde für Details meist tupfenhaft und strichelnd angewendet, ehe zum Herausarbeiten des Räumlichen und für Schattenpartien zarte Farbflächen angelegt wurden. Neben eine einfach gehaltene Studie von Baumgruppen mit zentralem Durchblick auf Wiesen (Kat.Nr. 1007, Abb. 95) gestellt, mag die unvollendete Ansicht eines Fahrweges unter Bäumen mit Stadtmauer und Teilen von Utrecht im Hintergrund (Kat.Nr. 421, Abb. 56) zeigen, zu welcher Routine Saftleven im Anfertigen eines solchen Blattes vorgedrungen war, ohne daß die Qualität darunter litt. Der Kreidestrich plant bereits die folgende Detailbehandlung mit dem Pinsel ein; beide ergänzen sich und formen ein Ganzes. Dennoch bleibt bei Saftlevens eigenhändigen Landschaftszeichnungen immer eine klar lesbare lineare Zeichnung übrig, wenn wir uns Pinselzeichnung und Lavierung wegdenken. Sollte bei einem solchen Denkspiel keine verständliche Grundzeichnung übrigbleiben, ist der Verdacht einer Nachahmung gegeben. Zeichnungen mit schwarzer Kreide und grauer oder bzw. und brauner Tusche sind am häufigsten anzutreffen. Bedingt durch Material und Technik ähneln bei vergleichbaren Motiven einige dieser Blätter Zeichnungen von Esaias van de Velde, Jan van Goyen, Pieter Molijn, Pieter Mulier und deren Nachfolgern. Einen Höhepunkt in dieser Technik bilden — unverwechselbar — einige meisterhafte Leistungen der Jahre von 1648 bis 1652 (Kat.Nr. 739, Abb. 132; 742, Abb. 127; 743, Abb. 125; 745, Abb. 124; 746; 755; 783; 788, Abb. 133; 791, Abb. 131).

Bei dieser zurückhaltenden, oft eleganten Farbwirkung blieb Saftleven nicht. In seinen gemalten Rheinphantasien hatte er schon frühzeitig die tonige Malerei der dreißiger und vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts in der holländischen Landschaftsdarstellung überwunden. Fast fünfzig Jahre zuvor entstandene Landschaften Jan Breughels, kleinteilig und vor Staffage wimmelnd, scheinen auf Saftleven eingewirkt zu haben. In der Zeichenkunst begann die Tendenz zur Mehrfarbigkeit, im Grunde zum Bunten, erst in den sechziger Jahren. Von ihr wurde auch unser Künstler ergriffen. Nicht sicher ist die Ursprünglichkeit der Lavierung in der Darstellung des „Kasteel Nijenrode" von 1653 in Amsterdam (Kat.Nr. 624, Abb. 145); eigenhändig könnte sie wohl sein. Sollte bereits hier Saftleven zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten gefunden haben? Im folgenden wurden sie jedoch kaum angewandt, so daß mutmaßlich die grauen, braunen und olivgrünen Tuschen durch weitere Farbtöne erst in den sechziger Jahren ergänzt wurden. Die zeitliche Festlegung einer vom Künstler nicht datierten Folge von Monatsdarstellungen (Kat.Nr. 825—836) könnte hier ebenso bedeutsam sein wie eine Untersuchung des Einflusses gleichzeitiger Zeichnungen Allert van Everdingens auf Saftleven. Die ungewohnt starkfarbige „Landschaft mit Weiden und Holzsteg" in Dresden aus dem Jahre 1669 (Kat.Nr. 1002) steht in dieser Zeit vorläufig isoliert im Œuvre. Erst 1674 erzielt die neue Technik bei Herman Saftleven ihren Durchbruch: große Teile der Folge von Ruinendarstellungen aus Utrecht und

dessen unmittelbarer Umgebung sind zartfarbig, aber doch in mehreren Farbtönen vom Zeichner behandelt worden. Auch einige querformatige Blätter des gleichen Jahres schließen sich an. Farbige und weniger farbige Versionen können nun von einzelnen Motiven bestehen. In der Gruppe von Rheinphantasien des Jahres 1677 werden zahlreiche Farben in leichtem Auftrag benutzt, vor allem tritt nun gelegentlich auch helles Blau hinzu. Im hohen Alter, mit den Pflanzenzeichnungen von 1680 bis 1684, sind Deckfarbenwirkungen erreicht, feiert die Farbigkeit im zeichnerischen Werk Saftlevens ihre leuchtenden Triumphe.

Saftleven bevorzugte weißes, qualitätvolles, nicht zu dünnes Zeichenpapier, gelegentlich auch toniges Papier, das durch den Alterungsprozeß heute braun erscheint. Eine Untersuchung darüber, ob es im Zeitraum von 1640 bis 1685 in den Niederlanden Standardformate gegeben hat, ob die Künstler gebündelte Einzelblätter gekauft haben oder sich gehefteter Zeichenbücher kleineren und größeren Formats bedienten, steht noch aus. Trotz einer mehr zufälligen Erhaltung des benutzten Materials — der Fund eines Papiervorrats aus dem 17. Jahrhundert ist nach drei Jahrhunderten kaum noch denkbar — sollte es der Wasserzeichen- und Papierforschung gelingen können, hier ein Stückchen weiterzukommen, so z. B. vielleicht durch eine Zusammenstellung aller erhaltenen Skizzenbücher des 17. Jahrhunderts aus den Niederlanden. Im Falle unseres Künstlers erhielten sie sich nicht. Auch benutzte er keine Seiten eines Kassenbuches, wie Doomer und gelegentlich Roghman und Rembrandt, keine freien Rückseiten von Papieren im Haushalt und von Drucksachen. Drei Gruppen von Formaten lasen sich erkennen (28/30 × 37/40 cm, 32 × 42 cm und 40/42 × 50/54 cm), die auch zu den kleineren Formaten zerschnitten worden sind. Weiterführende Erkenntnisse lassen sich nicht ableiten, zumal Zeichnungen auch im Laufe der Jahrhunderte ihre ursprünglichen Ränder eingebüßt haben können. Im holländischen Bereich bei bildmäßigen Zeichnungen scheint dies jedoch weit weniger häufig geschehen zu sein als man gewohnt ist anzunehmen. Durch Zusammenfügen mehrerer Blätter wurden Großformate erzielt, oft beträchtlichen Ausmaßes. Eine „Große Gebirgslandschaft" in Heino (Kat.Nr. 1057) ist 34 × 104 cm groß, das vierteilige „Panorama von Utrecht" in Den Haag (Kat.Nr. 397) 32 × 158 cm, das sechsteilige „Panorama von Utrecht" (Kat.Nr. 456 und 532) sogar 28 × 224 cm groß. Blätter von über einem halben Meter Höhe oder Breite, meist Ansichten aus Utrecht, den östlichen Niederlanden und aus dem Rheinland, finden sich dutzendweise. Über die Häufigkeit bestimmter Papiersorten und Wasserzeichen soll hier nichts gesagt werden, um eine Statistik des Zufalls zu vermeiden. Aus arbeitsökonomischen Gründen beschränkte sich auch die vorliegende Untersuchung auf eine Kurzangabe der Wasserzeichen und verzichtete auf eine genaue Identifizierung der zugänglichen Marken anhand der umfangreichen Wasserzeichenliteratur. Könnte im Einzelfall eine Papiermarke des 18. oder 19. Jahrhunderts leicht eine Kopie oder Fälschung entlarven, bedeutet umgekehrt das Vorkommen eines Wasser-

zeichens des 17. Jahrhunderts noch keinen Beweis für eine Entstehung der Zeichnung in diesem Jahrhundert.

Mit einer ausführlicheren Analyse einiger Zeichnungengruppen wenden wir uns zugleich dem Versuch einer chronologischen Ordnung der Zeichnungen Saftlevens zu. Die *frühesten* erhaltenen Zeichnungen können durch einen Vergleich mit Herman Saftlevens Radierungen als stilistisch geschlossene Gruppe erkannt und datiert werden. Auch für spätere Arbeiten wird es gelegentlich notwendig sein, die Radierungen, soweit Saftleven sie nicht nur in Zeichnungen entwarf, sondern auch selbst ausführte, es sich also um Originalgrafik des Künstlers handelt, zum Aufzeigen der stilistischen Entwicklung heranzuziehen. Für jede Beschäftigung mit dem noch in Rotterdam entstandenen Frühwerk ist eine Folge fünf kleiner Landschaftsradierungen „Häuser und Bäume am Feldrand" von 1627 der Ausgangspunkt. Auf der Versteigerung der Sammlung Van der Dussen in Amsterdam am 31. 10. 1774 wurde die Folge an Herman Saftleven zugeschrieben (Nr. 5323). Bartsch kannte sie 1803 nicht; Regnault-Delalande veröffentlichte sie 1817 als Werk Saftlevens, als er den Katalog der Grafiksammlung Rigal erstellte (Rigal 37—41; vgl. Verzeichnis Nr. I—V, Abb. 59—63). Nagler (Monogrammisten III, 1861, S. 653—654) gab sie einem unbekannten „H. L. Schaerer". R. Grosse und W. Stechow traten 1925 bzw. 1935 für eine Autorschaft Herman Saftlevens ein. Ein Blatt Nr. 6, das „1612" datiert sein soll, wurde von Brulliot (Dictionnaire I, 1832) und Nagler wohl irrtümlich genannt. Die in der Albertina der Folge angefügte Nr. 6 möchte E. Haverkamp Begemann an Jan van de Velde zuschreiben. — Die fünf Radierungen erinnern in Motiv und Komposition an die wenigen Landschaftsradierungen von Willem Buytewech (1591—1624), ohne diese nachzuahmen oder sich ihnen im Detail direkt anzuschließen. Buytewechs Folge „Verscheijden Lantschapjes" kam 1621 in Amsterdam heraus (F. Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, IV, Nr. 35—44 S. 72—75, alle abgebildet. Aus.-kat. Rotterdam 1974/Paris 1975 „Willem Buytewech", Nr. 132—141 S. 109—116, Abb. Pl. 137—141).

Auf Blatt fünf der „Häuser und Bäume am Feldrand" (Rigal 41, Verzeichnis Nr. V, Abb. 63) befindet sich die Jahreszahl „1627" und ein aus H, S und L zusammengesetztes Monogramm, in dem der mittlere Buchstabe S die Funktion des zweiten Abstriches vom H einnimmt. Da wir wissen, daß Herman Saftleven seinen Namen im 17. Jahrhundert meist dreiteilig schrieb „Herman(us) Saft Leven", war eine Verbindung der fünf Radierungen mit unserem Künstler möglich. Das Monogramm wiederholt sich auf Blatt 1 der Folge (Rigal 37, Verzeichnis Nr. I, Abb. 59), wo es in einem Spruchband zusammen mit dem Wort „excudit" erscheint. Die nur 8,5 × 12 cm großen Radierungen zeigen jeweils ein freies Feld, an dessen Rand sich dichtes Strauchwerk erhebt mit Bäumen, unter denen sich Baulichkeiten ducken, ferner kleinstformatige Staffage. Gezeichnete Studien als sichere Grundlagen der Grafiken sind bisher nicht aufgetaucht. E. Haverkamp Begemann (Willem Buytewech. Amsterdam 1959. S. 48—49) sah

eine Landschaftszeichnung in Brüssel (Kat.Nr. 334, Abb. 64) als gezeichnete Studie für Blatt fünf der Folge im Gegensinn an. Ihre starke Abhängigkeit von Buytewech ließ W. Wegner und E. de Wilde eher an dessen Autorschaft denken. Die Zeichnung ist etwas größer, zeigt aber die gleichen Grundstrukturen wie die Radierung, ohne Kirchturm und Staffage. Stilistisch läßt sie sich mit ihrer Punktiermanier und langen Strichschraffuren kaum mit den Rundungen und Häkchen im Blattwerk der Radierung vergleichen. Gemeinsam ist beiden Werken, daß zuerst die Stämme der Bäume gezeichnet wurden, um dann links und rechts mit dürftigem Laubwerk ummantelt zu werden.

Sehr viel enger verbindet sich mit den fünf Radierungen eine andere Landschaftszeichnung in Brüssel (Kat.Nr. 333, Abb. 66), deren Zuschreibung an den Urheber der Grafikfolge und damit an Herman Saftleven durch J. van Gelder völlig überzeugt. Die Zeichnung könnte die Vorstudie zu einer nicht ausgeführten oder verschollenen sechsten Radierung der Folge sein. Eine Zeichnung in Berlin (Kat.Nr. 330) läßt sich anschließen. Die Laubbüschel der Baumkronen sind identisch wiedergegeben, ebenso rundliches Strauchwerk, die Form der Dächer und leicht schräg zur Seite und in die Tiefe führende Landschaftsteile, wobei die Fluchtlinien von Gebüschreihen verdeckt werden. Ein vom Zeichner auf Kat.Nr. 330 angebrachtes Monogramm ähnelt den beiden Monogrammen auf Blatt eins und fünf der Radierungenfolge stark. An einer gleichzeitigen Entstehung mit dieser besteht kein Zweifel. Stilistisch zwischen der buytewechähnlichen Zeichnung in Brüssel Kat.Nr. 334 und den Radierungen, bzw. den an diese anschließbaren Zeichnungen, steht ein Blatt in Cambridge (Kat.Nr. 335, Abb. 65) mit recht einfach wiedergegebener Buschlandschaft hinter einer Wiese.

Diesen Radierungen und Zeichnungen des achtzehnjährigen Saftleven schließt sich eine etwas komplizierter komponierte Landschaftsaufnahme in London an (Kat.Nr. 336, Abb. 67). Sie ist die noch nicht mit Staffage versehene Vorstudie zur Radierung im Gegensinn Bartsch 34 (Verzeichnis Nr. VI, Abb. 68). Vom zweiten Zustand an nennt eine Beischrift der ansonsten unbezeichneten Grafik den Namen Saftlevens. Der Kreis der Indizien zugunsten einer Autorschaft Herman Saftlevens der ganzen Gruppe von Zeichnungen und Grafiken schließt sich damit. Ob unser Künstler den 1624 in Rotterdam verstorbenen Willem Buytewech noch persönlich gekannt hat, läßt sich nicht mehr sagen. Waren über Saftlevens Vater frühe Kontakte vorhanden, konnten sie sich künstlerisch noch nicht auswirken. Die radierte Folge des Jahres 1627 (Abb. 59—63) darf als Erstlingsarbeit angesehen werden.

Nachzutragen ist eine winzige Landschaftszeichnung in New Haven (Kat.-Nr. 337), die E. Haverkamp Begemann an Saftleven zuschrieb. Am ehesten ist dies mit dem buytewechähnlichen Blatt in Brüssel (Kat.Nr. 334) zu erklären. Die Zuweisung an Saftleven einer Buytewech nachahmenden Zeichnung in Braunschweig durch R. Grosse (Die holländische Landschaftskunst 1600—1650. Berlin 1925. S. 89, Abb. Taf. 70 S. 72) scheint nicht begründbar zu sein. Eine größere

„Panoramalandschaft mit zwei Männern" in Berlin (Kupferstichkabinett Preußischer Kulturbesitz 13859) ähnelt kompositionell Arbeiten von Pieter Molijn und dürfte von einem Anfänger oder Amateur stammen, abgesehen von der Lavierung dieses Blattes. Es läßt sich nicht mit den uns bekannten frühen Arbeiten Saftlevens um 1627 verbinden. Der anonyme Zeichner kann kaum als Neuerer betrachtet und nicht im Kreise der Hercules Seghers, Jan van de Velde, Esaias van de Velde und Buytewech entdeckt werden. Diese waren es, welche sich anfangs in Haarlem zusammengefunden hatten und zwischen 1615 und 1625 für die Darstellung der Landschaft in den Niederlanden Entscheidendes geleistet haben. In die Zukunft wiesen meisterliche Blätter wie eine „Hügellandschaft" von Buytewech und eine „Berglandschaft mit Flußtal" von Esaias van de Velde aus dem Jahre 1624, beide in Berlin (Kupferstichkabinett Preußischer Kulturbesitz 5494 bzw. 14116). Die Errungenschaften E. van de Veldes in Werken wie der genannten Zeichnung hat Saftleven vielleicht wahrgenommen; nachvollziehen konnte er sie vor 1640 nicht.

Nach 1627/1628 sind datierte Blätter Saftlevens rar, wie überhaupt der überlieferte Bestand an Zeichnungen bis in die Zeit um 1640 höchst kümmerlich ist an Umfang. Ein Stall- oder Scheuneninterieur in Köln (Kat.Nr. 1406, Abb. 69) wurde „HSaft Leuen 1630" bezeichnet; die ersten beiden Buchstaben sind wieder zusammengezogen, vergleichbar dem Monogramm von 1627. Die Innenraumdarstellung mit ihren stillebenhaften Elementen könnte durchaus eine Erstlingsarbeit Herman Saftlevens in diesem Genre sein und kann im Zusammenhang mit den jetzt zahlreich entstehenden gemalten Stilleben und bäuerlichen Interieurs der Brüder Saftleven gesehen werden. Es bleibt erstaunlich, daß bei beiden Künstlern gezeichnete Kompositionsskizzen und Detailstudien zu ihren Stilleben und Interieurs fast völlig fehlen. Dies wird nicht an ungünstigen Überlieferungsumständen liegen, sondern an den Arbeitsmethoden. Nur selten scheint sich Herman Saftleven bei der Malerei seiner Zeichnungen, gezeichneter Entwürfe bedient zu haben. Spätere Ausnahmen sind z. B. das Gemälde von 1647 in Den Haag (Kat.Nr. 48), dem eine in Hamburg bewahrte Zeichnung (Kat.Nr. 660) zugrundeliegt, die „Waldlandschaft" von 1660 (Kat.Nr. 114), für deren linke Hälfte eine wohl ebenfalls in den vierziger Jahren entstandene Zeichnung verwendet wurde (Kat.Nr. 1143), und die „Rheinlandschaft" (Kat.Nr. 264), die im Motiv einer Zeichnung im Atlas van der Hem (Kat.Nr. 730) entspricht. Topografische Motive gehen selbstverständlich auf Zeichnungen zurück, die sich dann noch im Besitz des Künstlers befunden haben müssen.

Die Kölner Zeichnung eines Interieurs steht im Œuvre des Zeichners isoliert. Nur in Ottawa existiert ein weiteres, später entstandenes „Scheuneninterieur", das Saftleven zeichnete (Kat.Nr. 1407). Bei den wenigen anderen nachweisbaren Blättern dieses Themas, die im Katalogteil erwähnt sind, schwankt entweder die Zuschreibung zwischen den beiden Saftleven, handelt es sich um Kopien fremder Hand nach deren gezeichneten und gemalten Scheuneninterieurs, oder sind Zu-

weisungen an Nachahmer der Brüder Ostade wahrscheinlicher. Eigenhändige, wahrscheinlich frühe Arbeiten Herman Saftlevens könnten Darstellungen zweirädriger Bauernwagen in Leiden (Kat.Nr. 1412) und Paris (Kat.Nr. 1415, 1416, 1417) sein, während die andersartige Zeichnung eines vierrädrigen Wagens in Otterlo (Kat.Nr. 1414) im Zusammenhang mit Saftlevens Nachahmungen von Zeichnungen Roelant Saverys besprochen ist (s. u.).

Unerklärlich wenige Zeichnungen der dreißiger Jahre, vor dem Verlassen Rotterdams und in der ersten Utrechter Zeit, sind uns bekannt. Vielleicht gehört ein Paar gleicher Größe und Technik in Berlin hierher, das ein großes Taubenhaus auf vier Pfählen in einer Landschaft zeigt (Kat.Nr. 332) bzw. die Ausfahrt von einem verfallenen Gehöft (Kat.Nr. 331, Abb. 70). Beide Zeichnungen galten früher als Arbeiten Abraham Bloemaerts, von dessen Werken sie beeinflußt zu sein scheinen. Schon in älterer Zeit wurden sie aber auch mit dem Namen Saftleven in Verbindung gebracht, so daß Kat.Nr. 331 die Buchstaben „CS" für Cornelis Saftleven aufgesetzt bekam. Dünnstrichige Führung der Feder wie hier ist bei unserem Künstler sehr selten.

Der Bruder Cornelis begann, abgesehen von einer 1625 während der Ausbildungszeit gezeichneten Kopie nach dem Werk eines Prärembrandtisten (?) mit antiken Ruinen in südlicher Landschaft (Schulz 1978, Kat.Nr. 393), um 1645 mit Landschaftsstudien; vgl. hierzu das „Hirschenpaar im Wald" dieses Jahres in Oslo (Schulz 1978, Kat.Nr. 432), während es sich bei der Angabe „N 633" auf einer Zeichnung in Besançon (Schulz 1978, Kat.Nr. 414) um eine Numerierung und nicht um eine Jahresangabe handelt. Aus den fünfziger und sechziger Jahren sind dann zahlreiche Landschaftszeichnungen des Cornelis Saftleven bekannt. Er hat später auch den Bruder nachgeahmt, wie das schöne Blatt in Berlin einer „Burgruine" zeigt (Schulz 1978, Kat.Nr. 382, Abb. 87). An Gemälden entstand schon 1637 eine „Granida und Daifilo"-Darstellung (Schulz 1978, Kat.Nr. 568), die landschaftliche Elemente enthält. Herman Saftleven fand wesentlich früher zur Landschaftswiedergabe, in der Malerei mit zwei Gemälden von 1630, bei denen allerdings die jeweils letzte Ziffer der Jahresangabe unsicher ist (Kat.Nr. 19; Kat.Nr. 20, Abb. 1). 1634 zeigt der landschaftliche Hintergrund des Familienbildes Reede (Kat.Nr. 21, Abb. 8) Herman Saftleven als perfekten Landschaftsmaler, ebenso die von ihm stammende Landschaft der „Silvio und Dorinda"-Darstellung des folgenden Jahres in Berlin (Kat.Nr. 22). Zeichnungen und Radierungen können dem nicht zur Seite gestellt werden. — Vielleicht entstanden jetzt, nach Stil und Monogramm geurteilt, Zeichnungen wie die „Bauernhütte" in London (Kat.Nr. 1085) und der „Abgestorbene Baum" in Brüssel (Kat.Nr. 961, Abb. 71)? Das „HSL" bedeutende Monogramm hat sich etwas verändert. Der Buchstabe L entwickelt sich mit einer Schlaufe aus dem S, das seinerseits noch immer den zweiten Strich des H bildet. Ein ähnliches Monogramm befindet sich auf der Ansicht aus Utrecht in New Haven (Kat.Nr. 444).

Aus den Jahren 1631 bis 1638 sind keine datierten Zeichnungen Herman Saftlevens bekannt. Er malte qualitätvolle, aber nicht herausragende Stall- und Scheuneninterieurs mit Stilleben und wurde von Kollegen um Landschaftshintergründe in deren Werken gebeten. 1638 entstanden das „Stilleben bei einem Bauernhof" in Berlin (Kat.Nr. 8, Abb. 7) und wieder eine datierte Zeichnung, der wohl eigenhändig bezeichnete „Sitzende Bauer" in Cambridge/Mass. (Kat.-Nr. 1300). Radierungen setzen erst wieder um 1640 ein. So ist auf stilkritischem Weg zu untersuchen, ob nicht einige der erhaltenen Zeichnungen in diesem Zeitraum entstanden sind.

Die Forschung kennt einige Arbeiten, die als Werke von *Roelant Saverij* (Kortrijk 1576 — 1639 Utrecht) galten, jedoch Saftlevens Monogramm tragen, bzw. sich an monogrammierte Blätter anschließen lassen. Es läßt sich noch nicht entscheiden, ob es sich bei dieser kleinen Gruppe von Zeichnungen, die denen von Saverij täuschend ähnlich sind, um Kopien oder Nachahmungen handelt. Eine Schlüsselstellung nimmt eine von Saftleven eigenhändig bezeichnete Zeichnung in Frankfurt ein (Kat.Nr. 1017, Abb. 72). Sie zeigt ein dörfliches Stadtviertel mit Gebäuden, wie sie uns von Saverijs Ansichten aus Prag und Umgebung vertraut sind; ein Zeichner lehnt sich an einen großen Mühlstein. Stattlichere Prager Baulichkeiten finden wir in einer „Stadtphantasie" in Groningen (Kat.Nr. 1033, Abb. 74) mit einem Wirtshaus am linken Rand, wie es später Saftleven oft als Repoussoir malen sollte. Diese Zeichnung ist das Hauptwerk der Gruppe. Auf einem weiteren großen Blatt, heute in Darmstadt, begegnen wir einem größeren Gehöft am Waldrand, Reisenden, und vorn, die Tiefenerstreckung des Hintergrundes gelungen betonend, zwei Männer am Hang bei Bäumen und Felsen (Kat.-Nr. 989). Eine vierte Zeichnung, aus zwei Blättern zusammengesetzt und besonders großformatig, einen von schroffen Felsen umgebenen Bergsee darstellend, wurde im 2. Weltkrieg zerstört (Kat.Nr. 938, Abb. 73; sehr ähnlich eine Felsdarstellung in London, Victoria & Albert Museum Dyce 512). Gleichsam nur einen Ausschnitt einer Saverijschen Vorlage ahmt der „Wildbach" in Edinburgh nach (Kat.Nr. 1012, Abb. 75). Die Zeichnungen zeigen ausschließlich den Stil Saverijs; sie lassen nicht die späteren stilistischen Möglichkeiten unseres Künstlers erkennen. Betrachten wir diese Blätter jedoch rückblickend in Kenntnis der Berglandschaften um 1648/1652, so wird deutlich, daß Saverijs Werk Herman Saftleven zur Darstellung phantasiereicher Gebirgsszenerien führte, allerdings wohl mit einiger Verzögerung und nach künstlerischen Abschweifungen. — Auf einer Zeichnung in Göttingen (Kat.Nr. 1028) zeichnet ein stehender Mann einen geborstenen Baumstamm. Eine Zuschreibung an Herman Saftleven bleibt trotz des ungewöhnlichen Gebrauchs eines großen grünen Zeichenbogens im Bereich des Möglichen. Problematisch ist auch die Zuweisung der Darstellung eines Bauernwagens in Otterlo an Saftleven (Kat.Nr. 1414). Das verschnörkelte Monogramm ist unverständlich, aber man möchte die Zeichnung in den Bereich der Saverij-Nachahmungen ansiedeln. Sollten die unterhalb des Monogramms angebrachten

Zahlen als Jahresangabe „1638" richtig gedeutet sein, wäre tatsächlich eine gut vorstellbare zeitliche Festlegung der Gruppe von Saftlevens Nachahmungen gewonnen.

Roelant Saverij gehörte zu den einflußreichen Künstlern in Utrecht, wo er seit 1619 und bis zu seinem Tode 1639 lebte (vgl. Auskat. Gent 1954 „Roelandt Savery" (P. Eeckhout). — J. Bialostocki: Les Bêtes et les Humains de Roelandt Savery. In: Bull. Kon. Musea voor Schone Kunsten Brussel, 7, 1958, S. 69—92, m. 11 Abb. — W. Schulz: Doomer and Savery. In: Master Drawings, 9, 1971, S. 253—259, Abb. Pl. 28—43). 1604 war Saverij an den kaiserlichen Hof von Rudolf II. nach Prag berufen worden; er lebte mit Batholomeus Spranger und Egidius Sadeler zusammen. Bis zum Tode des Kaisers 1612 blieb er dort, hielt sich dann vorübergehend in Amsterdam auf, um vom nachfolgenden Kaiser Matthias 1615 noch einmal beansprucht zu werden. 1618 wird Saverij als in Haarlem ansässig erwähnt. Im Dienste Rudolfs II. reiste er durch die Alpen, vor allem in Tirol, und zeichnete Vorstudien für Gemälde. Diese Reise fand zwischen 1604, dem Jahr der Berufung, und 1606, als das erste Gemälde mit Alpenmotiven entstand (Ermitage 2807), statt. Saverijs Zeichnungen sind meist in schwarzer und roter Kreide ausgeführt, Ansichten aus Prag auch gern mit der Feder. Auf Grund der teilweise sehr sorgfältigen Ausführung können sie nicht immer in der Natur entstanden sein; Skizzen aus der Natur wurden in der Werkstatt wiederholt. Saverij nahm den Atelierbestand anscheinend in die Heimat mit; in den kaiserlichen Sammlungen sind von ihm keine Zeichnungen überliefert. In Utrecht dienten sie ihm als Motivvorrat. Später besaß Rembrandt ein „groot boeck met teeckeninghe in't Tirol van Roelant Saverij nae't leven geteeckent", das wahrscheinlich 1658 in den Besitz von Lambert Doomer überging, der es um 1665 auflöste, Teile an Laurens van der Hem in Amsterdam verkaufte, sich zuvor aber Kopien herstellte (W. Schulz: Lambert Doomer. Berlin 1974. S. 32—33, Kat.-Nr. 249—255, Abb. 136—140). Doomer lebte sich völlig in Saverijs Stil ein, bewahrte aber seine gewohnte Technik und einzelne Elemente der eigenen stilistischen Ausdrucksformen. Herman Saftleven dagegen war um 1638/1639 noch kein fertiger Künstler. Er suchte und ließ sich anregen, war bis ungefähr 1646 äußerst beeinflußbar. Vermutlich hatte Saverij in seinen letzten fünf Lebensjahren Kontakte zu Saftleven. Zur gleichen Zeit wird Allert van Everdingen (Alkmaar 1621 — 1675 Amsterdam) Lehrling bei Saverij gewesen sein. Einzelne Kreidezeichnungen, die Saverijs Zeichenstil nachahmen und Allert van Everdingen zugeschrieben werden, ähneln den Arbeiten Herman Saftlevens, wie im Kupferstich-Kabinett Dresden „Hirschpaar in Felsgegend" (C-1545), „Bärenstudie" (C-1552) und „Tannen in Felsgegend" (C-1554). Auch in späterer Zeit scheint Saftleven mit A. v. Everdingen noch befreundet gewesen zu sein oder aber zumindest dessen Produktion gekannt zu haben; vgl. das zu den Monatsdarstellungen Gesagte (s. u.). Ebenso wichtig wie für Herman Saftlevens Entwicklung war Saverijs Werk für Cornelis Saftlevens Zeichenkunst (vgl. ausführlich Schulz 1978, S. 56