

Wolfgang Schulz · Cornelis Saftleven



Beiträge zur Kunstgeschichte

Herausgegeben von
Erich Hubala, Wolfgang Schöne

Band 14

Walter de Gruyter · Berlin · New York
1978

Cornelis Saftleven

1607-1681

Leben und Werke

Mit einem kritischen Katalog der Gemälde
und Zeichnungen

von

Wolfgang Schulz

Walter de Gruyter • Berlin • New York

1978

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schulz, Wolfgang:

Cornelis Saftleven : 1607-1681 ; Leben u. Werke ; mit e. krit. Katalog d. Gemälde u. Zeichn. / von Wolfgang Schulz. — Berlin, New York : de Gruyter, 1978.

(Beiträge zur Kunstgeschichte ; Bd. 14)

ISBN 3-11-007474-5

NE: Saftleven, Cornelis

© 1978 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: Klischee-Union, Berlin

Umschlaggestaltung: Barbara Proksch, Frankfurt am Main

Buchbinder: Lüderitz & Bauer, Berlin



CORNELIJS SACHTELEVEN.

Vorwort

Leben und Werk eines uns heute noch vertrauten Künstlers aus einem vergangenen Jahrhundert zu erforschen, bedarf keiner Begründung. Zumal dann nicht, wenn als Frucht dieser Untersuchungen auch ein Katalog der erhaltenen Werke geboten werden kann. Die vorliegende Monographie über Leben und Werk des Rotterdamer Malers und Zeichners Cornelis Saftleven (1607—1681) bietet neben der kunsthistorischen Einordnung von Persönlichkeit und Produktion ein solches umfassendes kritisches Werkverzeichnis, das dennoch nur eine vorläufige Vollständigkeit besitzt. Die Kommunikationsmittel unserer Zeit erleichtern alle Sammeltätigkeit beträchtlich. Sie lassen aber auch die Verpflichtung entstehen, nichts wirklich Wesentliches zu übersehen. Dies ist nur dann möglich, wenn sich alle Beteiligten ihrer Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit bewußt sind. Es betrifft nicht nur den Bearbeiter, sondern vor allem die Mitarbeiter von Bibliotheken und Archiven, alle Diejenigen, denen die Bestände der öffentlichen Kunstsammlungen anvertraut sind, und es gilt für Kunsthändler und Sammler. Nur das nach den Erfahrungen des Verfassers überdurchschnittliche Entgegenkommen aller angesprochenen Personen und Institutionen sicherte die Fertigstellung der vorliegenden Monographie. Alle zu nennen ist nicht möglich. Zu allererst muß das Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie/Den Haag, zentrale Einrichtung zur Erforschung niederländischer Kunst, mit seinen verdienten Mitarbeitern genannt werden. Wiederum durfte der Autor dort Gastrecht genießen. Diese Bestände sowie umfassende Informationen der Händler und Sammler, unter denen besonders Evert Douwes/Amsterdam, Paul Russell/Amsterdam und George Abrams/Boston Erwähnung verdienen, bilden die Grundlage des Werkes. Ferner seien ausdrücklich genannt Keith Andrews/Edinburgh, Eva Benesch/Wien, Jaap Bolten/Leiden, Klaus Demus/Wien, Terès Gerszi/Budapest, Dieter Graf/Düsseldorf, Carlos van Hasselt/Paris, Lina und Janek Kuczynski/Voorburg, Jury Kuznetsov/Leningrad, Klaus Mehnert/Leipzig, Hans Mielke/Berlin, Rie van Ravensteijn/Voorburg und An Zwollo/Den Haag. Ermutigend und hilfreich waren stets die Gespräche mit J. G. van Gelder/Utrecht und J. Q. van Regteren Altena/Amsterdam; dankbar erinnert sich der Autor an sie. Einen wesentlichen Teil der Forschungsarbeit sicherte schließlich durch finanziellen Beistand die Deutsche Forschungsgemeinschaft ab. So kann mit diesem Werk übergreifend und im Detail einer der bedeutenden niederländischen Maler von Viehlandschaften, Scheuneninterieurs und Spukszenen vorgestellt werden, und so ist es möglich, Cornelis Saftleven als hervorragenden europäischen Zeichner von Mensch

und Tier zu präsentieren. Dem vorliegenden Werk wird zukünftig eine entsprechende Arbeit über Herman Saftleven (1609—1685), dem Bruder des Künstlers, zur Seite gestellt werden, zu der die Vorarbeiten abgeschlossen sind.

April 1978

Wolfgang Schulz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Sein Leben	I
Die Gemälde	6
Die Zeichnungen	40
Liste bisheriger Literatur	68
Katalog der Zeichnungen	71
Katalog der Gemälde	182
Abbildungsverzeichnis	257
Liste datierter Werke	264
Standort-Register	266
Abbildungen 1—118	

Sein Leben

Cornelis Saftleven war der Sohn des in Rotterdam ansässigen *Herman Saftleven d. Ä.* Der Vater wurde mutmaßlich um 1580 geboren; aus welcher Gegend er stammte, wissen wir nicht. Wie seine berühmteren Söhne war er Maler und Zeichner, doch nur wenige Werke seiner Hand konnten bisher erkannt werden. Das Prentenkabinet in Leiden bewahrt einige manieristische Zeichnungen von ihm: Darstellungen des „Kampfes der Engel gegen Verdammte“ (Inv.Nr. 1163), einer Szene aus Altem Testament oder römischer Geschichte mit einem reitenden Feldherrn und bittender Frau (Inv.Nr. 660), ferner römischer Krieger bei einem Geistlichen (Inv.-Nr. AW-564, eigenhändig monogrammiert). Auch ein „Triumphzug mit Zuschauern“ auf der Rückseite einer späteren Zeichnung des Sohnes Cornelis in der National Gallery in Edinburgh (Kat.Nr. 8) könnte von Herman Saftleven d. Ä. gezeichnet worden sein. Gemälde werden im Nachlaßinventar vom 5. 5. 1627 und in einem Dokument vom 17. 1. 1628 genannt, sind aber alle verschollen. Vielleicht stammte die Familie Saftleven aus Amsterdam. 1557 wohnte dort in der St. Annastraat ein Herman Matthijszoon Saftleven, der 1569 verstarb und acht minderjährige Kinder hinterließ sowie einen volljährigen Sohn Herman, der spätestens 1548 geboren worden war und Herman Saftlevens d. Ä. Vater gewesen sein könnte, also Großvater von Cornelis Saftleven. Bereits 1505 ist in Amsterdam ein Paulus Saftleven dokumentiert.

Cornelis Saftlevens Vater Herman war in seinen Wanderjahren in Straßburg. Die Kunsthalle in Karlsruhe bewahrt eine allegorisch zu deutende Zeichnung eines „Sitzenden nackten Hirten mit Anker und Stab“ (Brentel-Album, Inv.Nr. 1965—10, fol. 61), die mutmaßlich Herman Saftleven d. Ä. dem Friedrich Brentel schenkte: „Harmanus Saeft Leuen / van hant doerf mejnen / goeden geselen te goeden / gedaechtenis Den 17 August / 1600 gescreven in / Straßborch“. Darf hieraus gefolgert werden, daß Herman Saftleven d. Ä. aus Antwerpen stammte? Widersprüche der Text den Amsterdamer Urkunden? Die angesichts einiger Beziehungen der Werke des Sohnes Cornelis zur Antwerpener Kunst verführerische Hypothese einer flämischen Herkunft kann durch die Karlsruher Zeichnung kaum bewiesen werden.

1602 ist Herman Saftleven d. Ä. bereits in Rotterdam anzutreffen. Bald darauf heiratete er Lijntge Cornelisdochter Moelants, die Witwe eines Abraham van Bazeroode in Gorkum. Aus dem Zeitraum von 1603 bis 1614 fehlen in Gorkum die Traubücher; auch in Rotterdam sind aus der Zeit vor 1617 keine entsprechenden Register vorhanden. So werden wir über den Hochzeitstermin im unklaren

gelassen. Das Ehepaar lebte einige Jahre in Gorkum; der älteste Sohn Cornelis wurde hier geboren. Dies scheint ein Rotterdamer Dokument vom 29. 9. 1655 zu besagen, das Cornelis Saftleven als „weduwenaar van Gorkum“ (= Witwer, aus Gorkum stammend) bezeichnet. Gorkums Taufbücher liegen erst seit 1619 vor. Aus Angaben über das Alter von Cornelis Saftleven anlässlich verschiedener Beurkundungen ergibt sich 1607 als Jahr seiner Geburt. Noch einmal werden die Verbindungen der Eltern mit Gorkum deutlich, wenn in einer Rotterdamer Urkunde vom 26. 5. 1638 Cornelis und Abraham Saftleven ihren in Utrecht lebenden Bruder ermächtigen, eine geerbte Grabstätte in der Grote Kerk in Gorkum zu verkaufen. Nach Cornelis Saftlevens Geburt zogen die Eltern nach Rotterdam zurück, wo im Jahre 1609 — zufolge der Trauakte vom 15. 5. 1633 — ihr zweiter Sohn Herman geboren wurde. 1613 kaufte Herman Saftleven d. Ä. in Rotterdam ein Haus an der Delftse Vaart in der Nähe der Raambrug, 1619 ein weiteres an der Leeuwenlaan (Dokument vom 14. 1. 1619). Zwar wissen wir nichts über die Einkommensverhältnisse von Hermann Saftleven d. Ä., selbst die Quellen seiner Einkünfte sind uns unbekannt, doch könnten ihn die Hauskäufe als wohlhabend ausweisen. Nach dem Tode seiner ersten Frau am 2. 2. 1625 heiratete er am 22. 3. 1626 in Rotterdam die kinderlose Lucretia de Beauvois, verstarb jedoch schon zwischen dem 28. 3. und 4. 4. 1627. Die Söhne aus erster Ehe, Cornelis, Herman und Abraham, werden im Nachlaßinventar vom 5. 5. 1627 von der Stiefmutter als ungefähr neunzehnjährig, siebzehnjährig und vierzehnjährig bezeichnet. Sie waren alle drei noch minderjährig und erhielten die Rotterdamer Bürger Hendrik Adrianszoon und Jan Matheuszoon van der Poel als Vormünder. Während Cornelis und Herman anscheinend schon in die Listen der Lukasgilde 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.

Über die Lebensumstände von Cornelis Saftleven in den folgenden Jahren wissen wir bedauerlich wenig. Es ist anzunehmen, daß er in Rotterdam wohnen blieb und um 1632/34 für kurze oder längere Zeit sich in Antwerpen aufhielt. Die Werke seiner flämischen Malerkollegen, vor allem die kleinen Kabinettstücke, scheinen ihn beeindruckt zu haben. Ihre Themen finden wir auf Jahrzehnte im Œuvre des Cornelis wieder; stilistische Parallelen beschränken sich allerdings auf wenige Beispiele. Eine Zeichnung Antoon van Dycks im Amsterdams Historisch Museum (Collection Fodor Inv.Nr. 50) zeigt Cornelis Saftlevens Aussehen in jenen Jahren (Abb. in der Titelei). Sie könnte beim Antwerpener Aufenthalt entstanden sein oder — worauf Jan van Gelder hinwies (Bulletin Kon. Musea voor schone kunsten Brüssel 8, 1959, S. 52) — auf einer Reise Van Dycks in die nördlichen Niederlande im Jahre 1632. Jedenfalls weist die Zeichnung Cornelis Saftleven als geachtete Künstlerpersönlichkeit aus. Das Blatt diente als Vorlage der spiegelbildlichen Radierung, die Lucas Vorsterman für Antoon van Dycks Ikonographie „Icones principum virorum...“ schuf und die erstmals zwischen

1636 und 1641 in Antwerpen bei Martinus van den Enden erschien (F. Hollstein: Dutch and Flemish Etchings VI, Amsterdam 1962. S. 128 Nr. 802. — Marie Mauquoy-Hendrickx: L'iconographie d'Antoine van Dyck. Brüssel 1956. Nr. 90 S. 255. — Auskat. Antwerpen, Rubenshuis/Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen 1960 „Antoon van Dyck“, Nr. 86. — Auskat. Paris, Mus. d. Arts décoratifs 1967 „La vie en Hollande au 17ème siècle“, Nr. 172, Abb.). In eleganter Kleidung mit Halsmanschette wurde Cornelis Saftleven halbfigurig dargestellt, den einen Arm auf einen robbenähnlichen „Delphin“ gestützt, der vielleicht auf die im Frühwerk gemalten Monstren weisen soll. Zu Cornelis Saftlebens Selbstbildnissen der Zeit von 1629 bis 1633 vgl. das Kapitel über die Gemälde. Der kaum minder bekannte Bruder Herman wurde nicht in die „Ikonographie“ aufgenommen; vor 1645 hatte er Antwerpen wohl nicht besucht. Erst in Houbrakens 1718 erschienener „Schouburgh“ werden die beiden Brüder dem literarischen Publikum vereint vorgestellt, bezeichnenderweise zusammen mit David Teniers abgebildet.

1634/35 wird sich Cornelis Saftleven zur Erstellung eines Familienporträts des Godard van Reede (Kat.Nr. 643) und zweier Vorabbildnisse (Kat.Nr. 641, 642) in oder bei Utrecht aufgehalten haben. Der Bruder Herman, der bei diesem Auftrag half, war schon 1632 oder 1633 nach Utrecht übergesiedelt, wo er in der Korte Jansstraat wohnte und am 15. 5. 1633 die noch minderjährige Anna van Vliet heiratete. Das Ehepaar bezog ein Haus „over St. Pieters Kerckhoff“, vielleicht Achter St. Pieter 13 oder 15, und hinterlegte am 8. 4. 1636 beim Notar Willem Brecht ein Testament. Herman Saftleven läßt sich durch Urkunden und Aufträge in jenen Jahren ständig nachweisen und kann zumindest für länger als ein halbes Jahr die Stadt nicht verlassen haben. 1635 war er z. B. an den mythologischen Darstellungen beteiligt, die der Statthalter Friedrich Heinrich bei Abraham Bloemaert, Dirck van der Lisse und Cornelis van Poelenburgh bestellt hatte. Von diesen Arbeiten ließ sich auch Cornelis Saftleven anregen (vgl. Kat.-Nr. 568). Zwischen 1634 und 1637 malten beide Brüder Stallinterieurs mit Personen, Vieh und stillebenhaften Arrangements von Haushaltsgeräten. Diese Gemälde ähneln einander so stark, daß sie nur im ständigen Erfahrungsaustausch entstanden sein können. Da wir auch von David Teniers inhaltlich, kompositionell und stilistisch übereinstimmende Darstellungen kennen, teils sogar gleichen Formats, ergibt sich die anscheinend nicht beantwortbare Frage, an welchem Ort Teniers um 1634 ansässig war.

1637 ist Cornelis Saftleven wieder in Rotterdam erwähnt. Sein Bruder Abraham, der angeblich 1628 nach Ostindien aufgebrochen war, heiratete in Rotterdam am 14. 6. 1637 Sara Jansdochter Cock aus Turnhout und wohnte mit ihr in seinem Elternhaus, während Cornelis Saftleven in der Lombardstraat lebte, noch bis 1640. Als die Stiefmutter der drei Brüder, Lucretia de Beauvois, 1638 starb, kaufte Abraham Saftleven das elterliche Haus „op de Delftsche Vaart“. Der Bruder Herman erwarb in Utrecht am 21. 12. 1639 das Haus Achter

St. Pieter 7, in dem er als geschätzter und außerordentlich produktiver Maler und Zeichner wohnte. Cornelis heiratete am 18. 11. 1648 in Rotterdam Catharina van der Heyden, die Witwe des Bäckers Joris Lambertszoon. Sie verstarb in Rotterdam 1654 (Dokument vom 30. 11. 1654). Am 25. 9. 1655 vermählte sich Cornelis Saftleven erneut, diesmal mit der aus Mecheln stammenden Katholikin Elisabeth van den Avondt. Beider Tochter Maria Jacoba wurde am 1. 5. 1660 in Rotterdam getauft und verstarb am 2. 4. 1662. Am 18. 10. 1667 wählte die Rotterdamer Malergilde Cornelis Saftleven zu ihrem Dekan. Er bewohnte — seit 1648 — ein Haus „op het Franschewater“; dort verstarb der Künstler am 1. 6. 1681. Am 5. 6. 1681 begrub man Cornelis Saftleven in der „Franschekerk“ in Rotterdam. Seine kinderlose Witwe machte am 31. 3. 1693 ein Testament beim Notar Zeger van der Brugge.

Cornelis Saftlevens Dasein verlief anscheinend in ruhigen Bahnen. Obgleich er geringere Popularität erreichte als sein Bruder Herman, dessen charakteristische Manier zu zeichnen und Rheinphantasien zu malen selbst Joost van den Vondel zu Lobgedichten anregte, war die Wertschätzung unter den Zeitgenossen kaum kleiner. Nur die Tatsache, daß wir größere Ereignisse und Reisen vergebens suchen, bewirkte, sein Leben weniger ausführlich dokumentieren zu können als das des Bruders Herman im größeren und auch traditionsbewußteren Utrecht (vgl. hierzu auch Schulz 1977, S. 135—137).

Anmerkung zu den Archivalien: Ortsangaben bei den genannten Dokumenten bedeuten den Ausfertigungsort einer Beurkundung, der stets identisch ist mit dem Wohnsitz des oder der Hauptbeteiligten. Die erhaltenen Urkunden des 17. Jahrhunderts aus den niederländischen Städten befinden sich heute — wenn nicht besondere Umstände vorliegen — fast immer in den betreffenden Gemeindearchiven (Gemeentelijk Archiefdienst). Dies trifft auch für die meisten Kirchen- und Gildeurkunden zu; bei diesen sind mitunter größere Verluste eingetreten. Während die Tauf-, Trau- und Totenlisten den Daten des Kalenderjahres entsprechend abgelegt sind, Steuer- und Grundstücksprotokolle oft straßenweise nach der Abfolge der Häuser, wurden die allgemeinen weltlichen Beurkundungen überwiegend unter dem Namen des jeweiligen Notars — dann wiederum chronologisch — geordnet. Bei der auch heute noch nicht zu bewältigenden Fülle des erhaltenen Materials ist die Spezialforschung oft auf die Notierung von Zufallsfunden angewiesen, die anlässlich anderer Untersuchungen ans Licht traten. Cornelis Saftleven betreffend könnten sich erhellende und ergänzende Angaben in den Archiven für die Bereiche Amsterdam, Leiden und Haarlem befinden. Die oben erwähnten Fakten folgen den Dokumenten in den Archiven von Rotterdam und Utrecht. Hier eine Aufstellung der wichtigsten Daten:

- 17. 8. 1600 (Zeichnung)
- 26. 1. 1615 Rotterdam (Weeskamer)
- 14. 1. 1619 Rotterdam (Renteboek van Schepenen)
- 16. 1. 1624 Rotterdam (Weeskamer)
- 2. 2. 1625 Rotterdam
- 9. 2. 1626 Rotterdam (Weeskamer)
- 22. 3. 1626 Rotterdam (Hervormde Gemeente)
- 5. 5. 1627 Rotterdam (Weeskamer)

12. 6. 1627 Rotterdam (Notar Van der Linden)
17. 1. 1628 Rotterdam (Weeskamer)
20. 1. 1628 Rotterdam
18. 9. 1632 Rotterdam (Weeskamer)
15. 5. 1633 Rotterdam (Hervormde Gemeente)
15. 5. 1633 Utrecht
8. 4. 1636 Utrecht (Notar Willem Brecht)
14. 6. 1637 Rotterdam (Hervormde Gemeente)
26. 5. 1638 Rotterdam (Notar Vitus Mustelius)
21. 12. 1639 Utrecht (Notar Willem Brecht)
25. 8. 1642 Utrecht (Notar Willem Brecht)
18. 11. 1648 Rotterdam (Hervormde Gemeente)
30. 11. 1654 Rotterdam (Weeskamer)
25. 9. 1655 Rotterdam (Hervormde Gemeente)
1. 5. 1660 Rotterdam (Hervormde Gemeente)
2. 4. 1662 Rotterdam (Hervormde Gemeente)
3. 9. 1664 Rotterdam (Notar Van Rossem)
18. 10. 1667 Rotterdam (Gilde)
1. 6. 1681 Rotterdam (Hervormde Gemeente)
5. 6. 1681 Rotterdam (Hervormde Gemeente)
16. 10. 1685 Utrecht (Notar W. Zwaerdecom)
31. 3. 1693 Rotterdam (Notar Zeger van der Brugge).

Nützliche Untersuchungen führten Roever 1889, Haverkorn van Rijsewijk 1899 und Wiersum 1931 durch (vgl. Literaturliste). Einen Teil der Dokumente veröffentlichten — mitunter in verkürzter Form — Fr. D. Obreen 1879 bzw. 1882 (*Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*) und Abraham Bredius 1915—1919 (*Künstler-Inventare*). Unberücksichtigt bei der obigen Aufstellung blieb ein Dokument vom 13. 2. 1602 aus Leiden, das jedoch Erwähnung verdient. Es wurde ausgefertigt vom Notar S. L. van der Wuert und nennt in Zusammenhang mit dem aus Antwerpen stammenden Maler Carel Liefvrick (1559—1624), dem Vater des Cornelis Liefvrick (ca. 1581 bis nach 1640) wie aus der Urkunde hervorgeht, einen Harmen Aertszoon Saftleven. Dieser könnte vielleicht — sofern es sich nicht um eine zufällige Namensgleichheit handelt — mit dem erwähnten, spätestens 1548 geborenen Großvater unseres Cornelis Saftleven identisch sein.

Die Gemälde

Für den auch über Cornelis Saftleven recht einseitig informierten Houbraken war unser Künstler der Maler vergnüglicher Bauerngesellschaften und Soldatenwachtkammern und der Schilderer bäuerlicher Interieurs, in denen sich im Vordergrund stillebenhaft Haushaltsgeräte und Gemüse häufen. Houbraken nennt Adriaen Brouwer und David Teniers als Vorbilder und spricht im Falle des Teniers sogar davon, daß Cornelis Saftleven diesen nachgeahmt hätte. Der Wahrheitsgehalt dieser Behauptung wird zu prüfen sein. Über den vorzüglichen Erfasser von Schafen, Ziegen und Rindern verliert Houbraken kein Wort, auch nicht über die geistvollen Allegorien, Satiren, Spuk- und Höllendarstellungen, die an Qualität vielleicht den besten Weidelandschaften Saftlevens unterlegen sind, aber den interessantesten Teil seines Œuvres ausmachen und die Wertschätzung durch die Zeitgenossen begründeten. Auf Saftlevens Bildnis in den späteren Ausgaben von A. van Dycks Ikonographie findet sich die Beischrift „Pictor eximus“ und „Hollandus pictor noctium phantasmatum“.

Saftleven war ein produktiver Maler. In vielen holländischen Gemäldekabinetten befanden sich seine meist interessanten Gemälde. Schon im 18. Jahrhundert gelangten sie auch in große fürstliche Sammlungen, wie nach Salzdahlum, Dresden und Petersburg. Viele Gemälde hatte der Künstler eigenhändig mit Signatur und Jahresangabe versehen, die Ziffern allerdings nicht immer sehr sorgfältig geschrieben, zum Kummer seines Bearbeiters dreihundert Jahre später. Im 18. und 19. Jahrhundert war man jedenfalls mit Saftlevens Werken vertraut; die wenigen Künstlerbiographen vernachlässigten ihn dagegen fast völlig.

In neuerer Zeit hat selbst ein der kleinformatischen Genremalerei in der niederländischen Kunst so aufgeschlossener Kunsthistoriker wie Wilhelm Bode, der bestmöglichen Zugang zu alten Privatsammlungen besaß und von großer Materialkenntnis war, Cornelis Saftleven weitgehend übersehen. In den zu Anfang unseres Jahrhunderts dutzendweise unter Bodes Beratung entstandenen großbürgerlichen Sammlungen waren Werke unseres Künstlers daher nicht häufig anzutreffen. Weder Eduard Plietzsch noch Willi Drost korrigierten die Vernachlässigung durch die Kunstgeschichte. Auch Wolfgang Stechow, der im Jahre 1935 einen nützlichen Artikel über Saftleven in Thieme-Beckers Künstlerlexikon verfaßt hatte, sah sich nicht genötigt, in seiner 1966 erschienenen Übersicht holländischer Landschaftsmalerei die wesentliche Rolle des Themas „Landschaft mit Vieh“ zu berücksichtigen und Cornelis Saftleven ausführlicher zu bedenken. Die Vorstellung der Werke im folgenden bedeutet daher, nach zwei knappen Aufsätzen von A. P. de

Mirimonde 1961 und B. J. A. Renckens 1962 (s. Literatur), zugleich einen beträchtlichen Materialzuwachs für die kunsthistorische Grundlagenforschung, wie auch eine Aufforderung, bestimmte Entwicklungsgänge in der niederländischen Kunst neu zu überdenken.

Ungefähr zweihundert erhaltene oder dokumentierte Gemälde Cornelis Saftlebens sind gegenwärtig individuell erfaßbar, d. h. bis in Details der Darstellung hinein zu beschreiben. Nach kritisch-analysierender Durchsicht der auf uns gekommenen Nachrichten über sein gemaltes Œuvre, z. B. in Inventaren und Versteigerungskatalogen, kann gemutmaßt werden, daß es sich beim uns Bekannten um ungefähr zwei Drittel des Gesamtwerkes an Gemälden handeln dürfte. Verteilt auf fünfzig Schaffensjahre, ergibt sich eine mittelgroße Produktivität. Siebzig erhaltene Gemälde sind einwandfrei datiert; bei einem weiteren Dutzend bereitet die jeweilige Jahreszahl einer korrekten Lesung Schwierigkeiten. Trotz dieses Datengerüsts ist es nicht immer möglich, jedem Gemälde einen präzisen Platz in der Chronologie anzuweisen; Saftlebens geringe künstlerische Entwicklung innerhalb der einzelnen Themen und einige wenig charakteristische Nebenwerke begründen dies.

Das Œuvre unseres vielseitigen Künstlers kann nicht einer bestimmten Bildgattung zugerechnet werden. Cornelis Saftleven ist weder als Landschaftsmaler noch als Tiermaler einzuordnen, sondern am ehesten als Maler im bauerlichen Genre zu begreifen. Zwei Werkgruppen fallen durch ihren Umfang vor den anderen Themenkreisen auf: das Bauerninterieur (Kat.Nr. 651 ff.) und die Landschaft mit Vieh (Kat.Nr. 564 ff.), die nicht nur die heimische Weidelandschaft im Sinne Potters und Cuypers vorführt, sondern oft durch eine Szene aus dem Alten Testament ihre Bedeutung findet. Aus beiden Bereichen kennen wir jeweils ungefähr vierzig Gemälde. Zu den Viehlandschaften, die seltener auch mythologische Erzählungen darstellen (z. B. Kat.Nr. 569, 570), kommen ungefähr zehn erhaltene Darstellungen von Viehmärkten (Kat.Nr. 613 ff.) sowie dreizehn kleinformatige Tierstudien in Ölfarben (Kat.Nr. 608 ff.), die auch dem zeichnerischen Œuvre zugeordnet werden könnten. Unter der genannten Werkgruppe „Bauerninterieur“ verstehen wir in unserem Falle die Wiedergabe trinkender, essender, rauchender, sich streitender und vergnügter Menschen unterer Bevölkerungsschichten in einem einfach gehaltenen Innenraum, bzw. die Darstellung von Scheunen und Ställen mit Vieh, Hausrat, Lebensmittelvorräten und den entsprechenden Bewohnern, Knechten und Mägden. Anhäufungen von Gerätschaften, Gerümpel und Gemüse können sich verselbständigen, auf Staffage kann verzichtet werden, statt eines Interieurs entsteht ein Stilleben.

Neben die geruhsamen biblischen Ereignisbilder, die von Auswanderung und Heimkehr der Patriarchen (Abraham, Jakob, Esau) mit ihren Familien, Gesinde und Hausrat in hügeliger Landschaft künden und oft nur schwer deutbar sind, treten als stilistisch eigene Gruppe Darstellungen aus dem Neuen Testament. Mehrmals — öfter vielleicht als andere niederländische Maler — schilderte Cor-

nelis Saftleven die Verkündigung an die Hirten (Kat.Nr. 546 ff.). Auch die Anbetung des neugeborenen Kindes durch die herbeigekommenen Hirten (Kat.Nr. 558 ff.) wurde des öfteren gemalt, nicht jedoch anscheinend die Anbetung durch die Könige. Ist es Zufall der Erhaltung, dürfen gesellschaftskritische Überlegungen beim Maler angenommen werden, oder liegt hier ein allgemeiner Trend der klassischen niederländischen Malerei vor? Bei diesen Themen profitierte der Maler sichtlich von seinen Fähigkeiten in der Darstellung bäuerlicher Menschen in Ställen und Scheunen — die „Anbetung des Kindes“ als eine Art von „Scheuneninterieur“ — bzw. von Schaf-, Ziegen- und Rinderherden mit ihren Bewachern in hügeliger Landschaft. Themen wie „Adam benennt die Tiere“ (Kat.Nr. 534) und „Elisa und die Bären“ (Kat.Nr. 545) verlassen das gewohnte Feld und zeigen den Maler nicht von einer vorteilhaften Seite. Schwer einzuordnen sind die Wiedergaben der Heilung der beiden Besessenen durch Christus mit der Vertreibung der Dämonen (Kat.Nr. 520, 526), die thematisch zu den biblischen Motiven gehören, darstellungsmäßig jedoch eher zur „Landschaft mit Vieh“ oder den Spuk-szenen.

Spuk- und Höllendarstellungen sind — obwohl nicht von Cornelis Saftleven eigenständig entwickelt, sondern flämischen Ursprungs — vielleicht sein individuellster Beitrag als Maler zur niederländischen Kunst. Ihnen schließen sich Satiren und Allegorien mit tiergestaltigen Personen an und die „Versuchungen des Antonius“ (Kat.Nr. 508 ff.). Zusammen mit Sprichwortwiedergaben wie „Den Teufel aufs Kissen binden“ (Kat.Nr. 507), Lebensweisheiten wie der „Gier nach dem Golde“ (Kat.Nr. 517) und „Schnitter Tod“ (Kat.Nr. 518), Narren-szenen (Kat.Nr. 502) und Sammeldarstellungen der Torheiten in der Welt „Stultitia mundi“ (Kat.Nr. 523 ff.) liegen mehr als zwei Dutzend Gemälde in dieser drittgrößten Werkgruppe vor.

Schließlich sind einige „Bauerngesellschaften im Freien“ zu nennen (Kat.Nr. 648 ff.), kompositionell meist die aus den „Bauerninterieurs“ uns bereits vertrauten Szenen, die in das Tageslicht gesetzt wurden, und Darstellungen einzelner Personen im Freien von möglicherweise moralisierender Bedeutung (Kat.-Nr. 645, 646). Biografisch interessant sind Saftlevens Selbstbildnisse (Kat.Nr. 635 ff.), während das künstlerisch unergiebigste Familienporträt Van Reede (Kat.-Nr. 643) anscheinend ein Einzelfall blieb.

Um im folgenden Saftlevens künstlerische Entwicklung als Maler darzustellen, bedienen wir uns derjenigen Gemälde, auf denen der Künstler das Jahr der Entstehung notierte, sowie einiger weiterer datierbarer Werke.

Erste datierte Gemälde sind aus dem Jahr 1629 erhalten. Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, daß sich unter den uns bekannten undatierten Werken noch vor diesem Jahr entstandene befinden; auch das Selbstbildnis in Paris (Kat.Nr. 635, Abb. 1) dürfte erst 1629 gemalt worden sein. Zeichnungen hingegen sind seit 1625 bekannt; zur Problematik der frühesten Blätter vgl. das Kapitel über die Zeichnungen. Cornelis Saftlevens künstlerische Entwicklung scheint sich in

den ersten Jahren überwiegend in der Zeichenkunst vollzogen zu haben. Die Gemälde des Zweiundzwanzigjährigen um 1629 weisen allerdings bereits handwerkliches Können und schöpferische Phantasie auf. Leider läßt sich über eine eventuelle Lehre bei einem Rotterdamer Maler nichts sagen. Logischerweise wird Cornelis Saftleven seine handwerklichen Fähigkeiten zum großen Teil in der väterlichen Werkstatt erworben haben. Vielleicht waren unter den nur urkundlich überlieferten manieristischen Gemälden kleineren Formats Herman Saftlevens d. Ä. ähnliche groteske Spukszenarien, wie sie später der Sohn Cornelis malte.

Mit einer wunderlichen Satire, die sich heute im Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam befindet, setzen im Jahre 1629 die datierten Gemälde ein (Kat.Nr. 501, Abb. 3). In einem geräumigen und hohen Innenraum, vielleicht dem scheunenartigen Teil eines Bauerngehöftes, ist eine Anwaltskanzlei untergebracht. Zwei Schafe und ein Kalb sind zu finden, Beweisstücke oder Bezahlung in Form von Naturalien. Im Hintergrund bringt ein Bauer eine Kuh herein. Auf sie wird das Motto des Ganzen zu beziehen sein, das auf einem Plakat an der Wand zu lesen ist: Wer einer Kuh wegen den Anwalt bemüht, muß eine zweite draufzahlen. Die Sucht der Bauern, zu prozessieren, wurde also aufs Korn genommen. Saftleven eröffnete hiermit die Reihe seiner Sprichwortdarstellungen. Der Anwalt oder Notar in Amtsrobe hinter einem Schreibpult gleicht einer Eule, die traditionell auch die Habsucht verkörpert; ein Amtsdienner, der einem hunds-köpfigen Bauern einen Schriftsatz erklärt, ist ebenfalls vogelgestaltig. Den Bauern beim Advokaten stellt ein auf den Hinterläufen stehendes, angezogenes Schwein dar; seine Frau ist in Kopf und Füßen entenähnlich. Statt eines Hundes begleitet das Paar ein überdimensionaler Frosch, der bald zu einem von Saftlevens Lieblingsmotiven wurde. Normal ist hier anscheinend niemand, allenfalls das junge Paar, das — Jan Steen vorwegnehmend — links oben auf einer Verbindungstreppe erscheint. Die weiteren Utensilien im Raum mögen weitere Anspielungen verbergen. Der Sinn eines Gemäldes an der Wand mit einem Schiff im Sturm an der Felsküste ist dunkel: meint es die Fährnisse im Leben des Menschen, oder bezieht es sich auf den Anwalt, der taktisch klug alle Klippen umsegelt, dabei natürlich sein Schifflein in einen sicheren Hafen bringt? — Bereits kurz vor Saftleven, noch im Jahre 1628, stellte Pieter de Bloot (Rotterdam 1601 — 1658 Rotterdam) die gleiche Spruchweisheit dar im gleichgroßen Gemälde des Rijksmuseums Amsterdam (Inv.Nr. A-660; Kat. 1976, S. 122, Abb.; Renckens 1962, S. 73—74, Abb. 26). Hier sind es allerdings, entsprechend der sachlich-nüchternen Art P. de Bloots, Menschen, die sich beim Notar eingefunden haben. Erst Saftleven fand zur tiergestaltigen Satire. Die Vermutung, die fast gleichzeitige Entstehung beider Bilder mit einem zeitgenössischen Rotterdamer Ereignis begründen zu können, wäre nur stichhaltig, wenn die Weisheit des Gemäldes noch nicht Allgemeingut war. P. de Bloots Werk mag von den zahlreichen Darstellungen der Steuereinnahmer und Notare Pieter Bruegels d. J. (1564—1637/38) abhängig sein, wie z. B. einem 1618 gemalten Werk in Privatbesitz (Vg. Paris,

Drouot, 10. 3. 1976, Nr. 77, Farbabb. Holz 52 × 89 cm), die mutmaßlich alle auf ein verlorenes Gemälde Pieter Bruegels d. Ä. zurückgehen.

Kurz nach der Rotterdamer Satire, im gleichen Jahre 1629, malte Saftleven die bisher im Gesamtzusammenhang nicht erklärte Tierallegorie der Prager Nationalgalerie (Kat.Nr. 503, Abb. 6). Wiederum finden wir verschiedene Haustiere, diesmal noch zahlreicher, die in Haltung, Gebärden und Kleidung der Menschen deren Verhaltensweisen persiflieren. Sehr einprägsam ist ein sitzender Kater, der mit einem von hinten gesehenen Landsknecht Tricktrack spielt. Ein aufgeschlagenes Buch auf dessen Rücken verweist auf den Amadis-Roman als eine der Quellen der Darstellung. Der Spanier Garcia Ordenez de Montalvo hatte 1492 einen höfischen Ritterroman um den Helden Amadis de Gaula aus älteren Quellen kompiliert und 1508 in vier Teilen erscheinen lassen. In Frankreich erfuhr das Werk eine Erweiterung auf vierundzwanzig Teile; schließlich kam 1569—83 in Frankfurt/Main auf Veranlassung des Herzogs Christoph von Württemberg eine deutsche Übersetzung heraus mit einer Ergänzung Fischarts, die Cornelis Saftleven gekannt haben wird.

Von dieser Tierallegorie war der Weg zur ersten politischen Satire nicht weit, wiederum mit Tiergestalten: Herzog Alba, ein aufrecht stehender Ziegenbock in Rüstung, teilt sich in seinem Lager an der Meeresküste mit Parteigängern das Gold Flanderns (Kat.Nr. 506). Wir wissen nicht, wie der junge Saftleven zu einem derartigen Thema kam. Mehr als dreißig Jahre später, 1663, entstand eine gleichbedeutsame politische Allegorie auf die Verurteilung Johan van Oldenbarnevelts (Kat.Nr. 530, Abb. 54). Gemälde wie diese gehören zu den Ausnahmerecheinungen in der niederländischen Malerei. Vergleichbar sind vielleicht einige Werke Dirk Bleekers (Haarlem 1622 — nach 1672 Den Haag), wie z. B. eine signierte Satire mit reitendem Papst (Holz 37 × 46,5 cm. Vg. London, Sotheby, 12. 5. 1976, Nr. 47, Abb. Pl. X), und Gemälde von Adriaen van de Venne (Delft 1589 — 1662 Den Haag).

Zu den frühesten uns bekannten Gemälden Saftlevens gehört die 1629 datierte „Versuchung des Antonius“ in Recklinghausener Privatbesitz (Kat.Nr. 508), einfach im Aufbau, noch zögernd im lockeren Pinselstrich. Antonius sitzt, vom Schwein begleitet, erhöht über andrängenden Spukgestalten, die nicht mehr friedvoll satirisch erscheinen, sondern eher dienstbare Geister des Bösen, Teufelischen sind. Gänzlich anderer Komposition ist die „Versuchung des Antonius“ des gleichen Jahres in Wiener Privatbesitz (Kat.Nr. 504), die in den Hauptteilen einer Zeichnung aus dem Jahre 1629 in Kassel (Kat.Nr. 12, Abb. 110) folgt. Ein kompliziertes Mit- und Durcheinander vermenschlichter Tiere und Spukgestalten umgibt ein großes aufrechtes Schwein mit Jacke und Mütze, dem ein Nachtvogel mit ausgebreiteten Schwingen im Nacken sitzt. Im Hintergrund sehr klein die Gestalt eines Eremiten, während eine Gestalt im rechten vorderen Bildteil, die auf dem Boden vor einem aufgeschlagenen Buch kniet, schwer zu deuten ist.

Klarer in der Wiedergabe des Themas und in der Erfassung der Situation gestaltete Saftleven die spätere „Versuchung des Antonius“ in Privatbesitz in Bern (Kat.Nr. 509). Diesmal versuchen Spukgestalten teils tierischer, teils menschlicher Gestalt als lautstarkes Orchester das Gebet des Einsiedlers zu stören. Es ist verständlich, daß auch dieses Gemälde früher als Arbeit des David Teniers (Antwerpen 1610—1690 Brüssel) galt, der 1632 Meister geworden war und seit dieser Zeit seine Gemälde signieren durfte, während Cornelis Saftleven hierzu bereits 1629 berechtigt war. Die Mehrzahl der auf uns gekommenen „Antoniusversuchungen“ der niederländischen Kunst wird mit Teniers' Namen verbunden, sei es, daß es sich um eine der sehr zahlreichen meist charakteristischen und ansprechenden eigenhändigen Versionen handelt, um eine Nachahmung des 17. Jahrhunderts oder um eine Fälschung neuer Zeit. Über die Chronologie des Frühwerkes von David Teniers und die Art seiner — flämischen? — Quellen besteht noch immer keine Einigkeit. Deshalb ist es schwierig, die Bedeutung der Antoniusversuchungen des Teniers für Cornelis Saftleven einzuschätzen. Unseres Künstlers Darstellungen zwischen 1629 und 1632 sind eigenständige Erfindungen, gerade die Vielfalt der Motive beweist dies, und unabhängig von Teniers entstanden. Durch sie wurde Saftleven frühzeitig bekannt. In Spuk- und Höllenszenen späterer Jahre tauchen Motivübereinstimmungen mit Werken von Teniers auf, wie Fledermäuse, Zweikämpfe in der Luft zwischen auf Fischen bzw. Vögeln segelnden Tieren, dreiköpfige Hunde u. a. Es konnte jedoch kein Argument dafür gefunden werden, daß Saftleven diese Details von Teniers, für den sie zum kennzeichnenden Element seiner Antoniusversuchungen wurden, übernommen hat. Auch der Einfluß anderer Maler dieses Themenkreises entzieht sich der genauen Bewertung. Vom Alkmaarer Landschafts- und Porträtmaler Claes Dirkszoon van der Heck (ca. 1580—1652) ist überliefert, daß er vor allem in seiner Jugend Landschaften mit phantasievoller Staffage, auch Antoniusversuchungen, hergestellt hat. Schon 1611 war er selbständig tätig, aber erst seit 1630 kennen wir datierte Gemälde.

Im Gegensatz zur späteren Entwicklung bei Teniers räumte Cornelis Saftleven nach 1629/30 den handelnden Personen zunehmend mehr Körperlichkeit und bildfüllende Bedeutung ein. Diese Tendenz wird schon im Falle der „Versuchung des Antonius“ des Bowes Museum auf Barnard Castle in Durham (Kat.Nr. 511, Abb. 8) spürbar, die wohl Anfang der dreißiger Jahre entstand. Von gleicher Größe wie Antonius zeigen sich eine nackte Frau und ein Hilfstuefel. Mit überschäumender Phantasie wurden teuflische Spukwesen entworfen, u. a. ein geflügelter Hund, der böser und gefährlicher bereits in einer Zeichnung von 1630 in Hamburg (Kat.Nr. 13, Abb. 111) erscheint, und ein saurierähnliches Wesen, auf dem ein Affentier reitet. Auch die Dämonen am höllischen Feuer im Hintergrund weisen auf die Unterweltdarstellungen in Saftlevens reifer Zeit voraus. Das Antoniussthema wurde hingegen nach den dreißiger Jahren nicht mehr aufgenommen.

Der „Versuchung des Antonius“ sind kompositionell und in einzelnen Motiven Darstellungen der biblischen Hiobberzählung verwandt, so auch Cornelis Saftlebens Gemälde aus dem Jahre 1631 in Karlsruhe (Kat.Nr. 514, Abb. 5). Die Höllengeister wurden in ihren Plagen handgreiflicher und bedrängen ihr Opfer, den auf dem Misthaufen sitzenden Hiob, auch mit körperlicher Gewalt; im Hintergrund Hiobs brennende Gehöfte. Mit der Wiedergabe von zerbeulten Töpfen und zerschlagenen Gefäßen vor einer großen Blattpflanze gewinnt Saftlebens Stillebenmalerei an Bedeutung. Der Blick auf den „Geplagten Hiob“ in Karlsruhe besagt, daß die Zuschreibung einer im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen befindlichen „Verspottung des Hiob durch seine Frau“ (Inv.Nr. 479. Holz 43 × 61 cm) an Cornelis Saftleven nicht aufrechterhalten werden kann, selbst wenn eine vier bis fünf Jahre spätere Entstehungszeit angenommen würde. Das Gemälde scheint erst um 1640/50 von einem nicht sehr begabten anonymen flämischen Künstler hergestellt worden zu sein.

Gleichzeitig mit Saftlebens „Hiob“ entstand der köstliche, moralisierende „Empfang des reichen Mannes in der Hölle“ (Kat.Nr. 515, Abb. 4) in Warschau. Wir begegnen den uns schon aus Antoniusversuchung und Hiobspage bekannten Spukgestalten und Dämonen, u. a. dem Hilfsteufler mit schmetterlingsartigen, gemusterten Flügeln. Die Komposition wurde sicherlich von der zeitgenössischen Vorliebe für Grotten- und Höllendarstellungen in der niederländischen Malerei mitgeprägt und gestattet im Hintergrund einen Durchblick ins Freie. Im Vordergrund malte Saftleven ein Stilleben von Prunkgefäßen.

1630 entstand erneut eine phantasievolle Allegorie „Die Gier nach dem Golde“, heute in Dijon (Kat.Nr. 517, Abb. 22). Saftleven knüpfte hier an Bauernsatire, politische Persiflage und Spukszenerie gleichermaßen an; benachbart ist vor allem die Allegorie auf Herzog Alba (Kat.Nr. 506). Aus dem Jahre 1630 kennen wir auch eine „Prozession von Spukgestalten“ (Kat.Nr. 513). Das Gemälde entstand vor der Warschauer Höllenszenerie und bildet auch thematisch einen Übergang von den Antoniusdarstellungen zu den späteren biblischen und mythologischen Höllen- und Unterweltwiedergaben. Tier- und Phantasiegestalten in der Haltung von Menschen tragen ein Kreuz, an dem ein Rosenkranz hängt. Der Sinn ist unklar. Ein aufrechtes Schwein mit einer Glocke um den Hals ist ein Artverwandter desjenigen auf der Antoniusversuchung in Wiener Privatbesitz; Saftleven dürfte das Motiv von dort entlehnt haben.

Cornelis Saftlebens Höllendarstellungen, zunächst im Frühwerk die aus christlicher Tradition entnommenen Themen, später dann die freier phantasierenden Gemälde der sechziger Jahre, folgen Vorbildern kleinfiguriger, manieristischer Malerei flämischer Künstler. Zu nennen sind Spukszenen von Angehörigen der Familie Francken, wie z. B. der „Hexensabbat“ von 1607 des Frans Francken d. J. (Antwerpen 1581 — 1642 Antwerpen) im Kunsthistorischen Museum in Wien, und einige Antoniusversuchungen. Jan Breughel (Brüssel 1568 — 1625 Antwer-

pen) entwickelte, vielleicht unter dem Einfluß Hans Rottenhammers (München 1564 — 1625 Augsburg), vergleichbare Themen, wie z. B. das sehr qualitätvolle kleine Kabinettstück im Mauritshuis in Den Haag (Inv.Nr. 285) „Christus in der Vorhölle“ von 1597, und die um 1600 entstandenen Gemälde „Aeneas in der Vorhölle“ in Brüssel (Inv.Nr. 1053) und Budapest (Inv.Nr. 551, 553), sowie „Juno in der Unterwelt“ in Mainzer Privatbesitz und in der Dresdener Gemäldegalerie von 1598 (Inv.Nr. 877). Um 1610/15 malte Roelant Savery (Kortrijk 1576 — 1639 Utrecht) eine „Unterwelt“, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Inv.Nr. 973). Die Entstehung der Höllen- und Unterweltdarstellungen Saftlebens der sechziger Jahre ist kaum denkbar ohne Kenntnis entsprechender Werke R. Saverys, der bis zu seinem Tode 1639 in der gleichen Stadt Utrecht lebte wie Cornelis Saftlebens Bruder Herman. Dieser besaß Werke Saverys, kopierte dessen Zeichnungen und zeichnete eine Zeitlang im Geiste Saverys. So ist vielleicht auch für Cornelis Saftlebens Spukbilder neben dem Einfluß der Manieristen des nahegelegenen Antwerpen Roelant Savery formbildend gewesen. Für Saftlebens Tierzeichnungen kann diese Vorbildlichkeit nachgewiesen werden. Schließlich ist an Jacob van Swanenburgh (Leiden ca. 1571 — 1638 Leiden) zu erinnern und seine oft allegorischen Unterweltsphantasien, wie das „Jüngste Gericht“ im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv.Nr. A-730) und die „Höllenszenen“ in der Sammlung Cevat, St. Peter Port (Kurt Bauch: Der junge Rembrandt und seine Zeit. Berlin 1960. Abb. 29 S. 47). — Ähnlich aufgefaßte Gemälde stellte als Zeitgenosse Saftlebens auch David Rijckaert (Antwerpen 1612—1661 Antwerpen) her, wie einen „Teufelsspuk“ im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv.Nr. 1128). — Vom „Sturz der Verdammten“ in Prag (Kat.Nr. 512) nach Rubens könnte ein Weg zur Erstellung eines Gemäldes wie dem „Hl. Michael“ geführt haben. Es befand sich 1934 im Züricher Kunsthandel (Holz 52 × 40,5 cm) und ist nur durch eine für die Beurteilung unzureichende Photographie überliefert. Der Erzengel steht über dem an die Kette gelegten Drachen, ein Kurzsword in der rechten Hand und zwei Putten und zwei Cherubim über dem Haupt. — Eindrucksvoller noch als die bisher genannten Spuk- und Höllenszenen ist der „Hexensabbat“ in Chicago (Kat.Nr. 516, Abb. 20), den Saftlebens wohl in den dreißiger Jahren malte, vorläufiger Höhepunkt seiner phantastischen Kompositionen.

Es ist bedauerlich, daß wir zur Biographie Saftlebens aus den Jahren um 1630 und danach keine Urkunden kennen. Wenigstens über das Aussehen des Künstlers sind wir jedoch gut unterrichtet — was nur für den kleineren Teil der niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts zutrifft — durch eine Reihe von Selbstbildnissen. Sie wurden identifiziert auf Grund der bereits erwähnten Zeichnung Antoon van Dycks, der diesem Blatt folgenden Radierung Lucas Vorstermans und des von Houbraken 1718 veröffentlichten Stiches.

Das früheste Selbstbildnis (Kat.Nr. 635, Abb. 1), heute in der Fondation Custodia in Paris, wird — nach dem Alter des Dargestellten zu urteilen — um

1629 entstanden sein. Es zeigt den ungefähr zweiundzwanzigjährigen Künstler, vielleicht kurz bevor er in der Rotterdamer Gilde Meisterwürden erhielt, da sich eine Signatur auf dem Gemälde nicht finden läßt. In der linken Hand hält Saftleven eine Zeichnung mit einem Pavian, in der rechten sein Zeichengerät. Tierzeichnungen kennen wir — abgesehen von Spukgestalten, dem rätselhaften Blatt in Amsterdam (Kat.Nr. 26) und dem Tiergerippe von 1634 in Orléans (Kat.Nr. 326) — erst vom Anfang der vierziger Jahre. Das „Selbstbildnis als Zeichner“ beweist die Existenz von Tierzeichnungen der Jahre um 1629 und wird eine Stütze sein für die Frühdatierung einiger Studien nach exotischen Tieren. Während die Komposition des recht einfach darzustellenden Motivs überzeugt, ist die Malweise noch zögernd und etwas unsicher. Es überrascht daher, daß sich Saftleven als Bildträger eine Kupferplatte wählte, die besonders sorgfältiges Präparieren und Bemalen erforderte. Trotz der schwierigen Technik entstand ein frisch und lebendig, fast spontan wirkendes Künstlerbildnis. Diesen Ausdruck von Frische und Bewegung werden wir in fast allen der besonders gelungenen Gemälde des Malers wiederfinden; leider nur in diesen, denn er fehlt allen Gelegenheitsarbeiten oder sonst irgendwie lustlos gemalten Werken.

Auch im „Porträt eines vor seiner Staffelei sitzenden Malers mit Palette und Pinsel“ von 1629 im Musée du Louvre in Paris (Kat.Nr. 637) dürfen wir ein Selbstbildnis erblicken; ebenso in den nur in nicht eigenhändigen Wiederholungen erhaltenen Malerbildnissen in der Johnson Collection in Philadelphia (Kat.Nr. 638) und ehemals im Stockholmer Kunsthandel (Kat.Nr. 636). Alle drei zeigen Saftleven als selbstbewußten Künstler. In der Darstellung in Philadelphia steht auf der Staffelei ein Bauerninterieur, Indiz für frühzeitige Beschäftigung mit diesem Genre. Wenn die Gesichtszüge der verschiedenen Selbstbildnisse sich nicht dem Alter entsprechend folgerichtig zu entwickeln scheinen, sollte daran gedacht werden, daß Saftleven kein besonders befähigter Bildnismaler war.

Interessantestes Werk dieser Reihe ist das Doppelbildnis zweier sitzender Musizierender in der Akademiegalerie in Wien (Kat.Nr. 639, Abb. 10). Es zeigt, wie B. Renckens überzeugend aufgedeckt hat, links den geigespielenden Cornelis, rechts den Bruder Herman, auf einer Laute spielend. Das Werk könnte 1633 gemalt worden sein oder im folgenden Jahr 1634, als beide Künstler mehrfach zusammengearbeitet haben. Die Darstellung mit Musikinstrumenten, vor allem wenn ihre Bedienung so im Gleichklang erfolgt wie im Wiener Gemälde, wird als Ausdruck besonderer Übereinstimmung und Harmonie zu deuten sein, soll also nicht nur die beiden Maler als vielseitig gebildete Persönlichkeiten vorstellen. Auch in Cesare Ripas im Jahre 1644 in Amsterdam übersetzt erschienener „Iconologia of uytbeeldingen des verstands“ gilt eine Cellospielerin als Verkörperung der Harmonie (vgl. Auskat. Amsterdam, Rijksmuseum 1976 „Tot lering en vermaak“, Abb. S. 74). Gabriel Metsu schilderte in einem verschollenen Gemälde einen Maler vor seiner Staffelei, der nach der Natur eine ebensolche weibliche Gestalt mit Cello wiedergibt (Auskat. Amsterdam 1976, Abb. S. 74), während

wir bei Jan van Swietens Gemälde eines lautespielenden Malers (Leiden, Lakenhal) etwas vorsichtiger urteilen sollten und die Laute als ergänzenden Hinweis teils auf die Vielseitigkeit der Persönlichkeit, teils auf eine bestimmte Gefühlslage des Malers erkennen, die Darstellung nicht aber als Veranschaulichung des Harmoniebegriffes auffassen können. Natürlich kann auch einmal das Gegenteil gemeint sein, wie in Willem Duysters Interieur „Dame und Herr mit Musikinstrumenten“ im Jagdschloß Grunewald in Berlin (Inv.Nr. GK I-5196): beim Stimmen der Laute springen die Saiten, die Harmonie ist zerstört, wie in jenem Gemälde auch Haltung der beiden Dargestellten und Gesichtsausdruck der Dame verdeutlichen. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, gewinnen Musikinstrumente und ihre Handhabung in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts an Bedeutung (vgl. die Veröffentlichungen von A. P. de Mirimonde, ferner Pieter Fischer: Musik auf niederländischen Gemälden im 16. und 17. Jahrhundert. In: *Sonorum speculum* 50/51, Amsterdam 1972, S. 1—128), verführen aber auch leicht zu Überinterpretation oder Vernachlässigung wichtigerer Aspekte. — Ein Stilleben mit Laute sowie eine Ateliergipsfigur finden wir auf dem „Gespräch im Atelier zwischen Künstler und Kunstliebhaber“ von Pieter Codde in der Fondation Custodia in Paris (Auskat. Amsterdam 1976, Nr. 12, Abb. S. 72). Die Malweise beider Künstler berührt sich; die alte Zuschreibung des Wiener Doppelporträts an Pieter Codde (Amsterdam 1599—1678 Amsterdam) ist erklärlich. Wie vielfach in dessen Werken ließ Saftleven den Hintergrund leer und differenzierte die Wand statt durch eine Landkarte oder ein Bild durch Licht- und Schattenwirkung. Malte Codde gern einen schattenwerfenden Nagel, so Saftleven einen Riß im Verputz der Wand oder die schon freigelegten darunter befindlichen Ziegelsteine und Strohfüllungen. Gleichartige Atelierutensilien werden gezeigt, die modische Kleidung der gemalten Personen ist ähnlich, verwandte Farbtöne verstärken die Gemeinsamkeiten. Vor dem Original bietet dann allerdings der sehr viel weniger glatte Farbauftrag Saftlevens ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal; ferner kann unser Künstler zu ausdrucksstärkerer Differenzierung der Gesichter vordringen in den wenigen Fällen, wo er ähnliche Themen wie Codde und dessen Generationsgenossen Willem Duyster (Amsterdam 1598/99 — 1635 Amsterdam) und Anthonie Palamedesz (Delft 1601 — 1673 Amsterdam) darstellte. In der Mehrzahl der Gemälde griff Saftleven weniger bürgerliche Motive auf; nur beim Soldatenstück entstehen wieder Berührungen. Möglicherweise kannte Saftleven die Leidener Feinmalerei zur Zeit des jungen Rembrandt. — Einige Wiederholungen und Kopien nach dem Bildnis der Brüder Saftleven lassen sich schwer einordnen; wurden sie durch das interessante und in der Doppelung seltene Genremotiv veranlaßt, oder waren die Dargestellten der Grund? Erst eine Autopsie der Wiederholungen könnte uns deren Entstehungszeit mitteilen und vielleicht die Frage beantworten helfen, ob es sich eventuell um Kopien für Familienmitglieder handeln könnte.

Weitere Selbstbildnisse sind gegenwärtig nicht bekannt. Ein auf ovalem Pergament mit schwarzer Kreide (?) gezeichnetes und braun laviertes Selbstbildnis läßt sich dokumentarisch belegen (Vg. Amsterdam 12. 12. 1768, E-424. — Sammlung J. W. Lormier, Vg. Amsterdam 30. 3. 1789, Nr. 235. — Sammlung Aert Schouman. — Vg. Den Haag 10. 12. 1792, Nr. 674). Es scheint nicht identisch zu sein mit dem in Bostoner Privatbesitz bewahrten Brustbild Cornelis Saftlevens, ebenfalls auf ovalem Pergament über einer Vorzeichnung mit der Feder gezeichnet und laviert. Diese Miniatur wurde Cornelis Janson van Ceulen (nach 1622 — nach 1698) zugeschrieben (Vg. London, Christie, 2. 12. 1969, Nr. 294), von Karel Boon später dem Bildnisstecher Crispen van der Queboorn (Den Haag 1604 — 1652 Den Haag) zugewiesen, der in den vierziger Jahren stilistisch vergleichbare Werke geschaffen hat. Die alte Beschriftung des 17. (?) Jahrhunderts auf der Rückseite des Rähmchens bezöge sich also auf den Dargestellten und nicht auf den Autor. Könnte dieser vielleicht auch Herman Saftleven geheißen haben?

Bereits in der Biografie Saftlevens ergab sich die Frage nach einem eventuellen Aufenthalt im spanisch beherrschten Antwerpen Anfang der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts. Dieses Problem blieb bis heute ungelöst und wird die Forschung auch weiterhin beschäftigen. Es muß davon ausgegangen werden, daß unser Künstler im Antwerpen der dreißiger Jahre kein Unbekannter war. Selbst Petrus Paulus Rubens besaß nach Auskunft des Nachlaßinventars aus dem Jahre 1640 (vgl. J. Denucé: *De Antwerpsche „Konstkamers“, inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*. Amsterdam 1932. S. 56 — 71) acht Gemälde Cornelis Saftlevens: eine „Versuchung des Antonius“, Landschaften mit Vieh, Bauerninterieurs. Es verblüfft uns, im Inventar zu lesen, daß Rubens bei vier dieser Gemälde (Nr. 294, 295, 297, 298) mitbeteiligt war; denn so muß wohl die Formel „de be(e)lden door wijlen Mijn Heer Rubens“ im Inventar interpretiert werden? Zwar verdankte Saftleven vor 1633 den besprochenen Spukdarstellungen und Satiren eine gewisse Popularität. Als begabter Figurenmaler wies er sich jedoch erst seit 1634 mit seinen Bauerninterieurs aus, und herausragende Landschaften mit Vieh, die aufgrund ihrer Qualität vielleicht hätten Rubens auffallen können, entstanden vor 1640 nicht. Eine Zusammenarbeit von Rubens und Saftleven in Bauerninterieurs wäre also höchst rätselhaft und keineswegs mit den Prinzipien damaliger Arbeitsteilung begründbar. Als Saftleven die ersten guten Tierdarstellungen in seinen Gemälden gelangen, konnte er zur gleichen Zeit auch bäuerliche Personen überzeugend malen. Rubens seinerseits übertraf Saftleven in den dreißiger Jahren als Maler von Landschaften, Tieren und Ställen. Dennoch gibt es Argumente, die für wie auch immer geartete künstlerische Beziehungen sprechen. Eine verschollene „Landschaft mit Vieh und zwei Bauern“ (Kat.Nr. 566) — allen interessierten Kunsthistorikern nur im Foto bekannt gewesen — trägt die wohl von Cornelis Saftleven stammende Beschriftung „Saft Leuen 1631“, wobei die Lesung der letzten Ziffer der Jahreszahl umstritten ist. Als Vorlage für dieses Gemälde wurde eine ebenfalls verschollene

gleichartige Darstellung genannt (Kat.Nr. 567), die als Gemeinschaftswerk von Rubens und Saftleven angesehen wurde. Ludwig Burchard z. B. schrieb Kühe und Bauern des Gemäldes an Rubens zu, Böcke und Gefäße hingegen an Cornelis Saftleven. Die Autorschaft von Rubens scheint jedoch aus qualitativen Gründen und angesichts jener Reihe von Werkstattmitarbeitern, die in der Art des Meisters Landschaften produzierten, an ihrer Spitze vielleicht Jan Wildens, recht zweifelhaft. Der Zusammenhang mit dem Œuvre Saftlevens ist unklar. So bleibt die auch von B. Renckens geäußerte Meinung einer Zusammenarbeit — und damit eines Aufenthaltes von Cornelis Saftleven in Antwerpen im Jahre 1631 — Hypothese. Die Richtigkeit der Angaben im Rubens-Inventar von 1640 kann bisher nicht bewiesen werden. Möglich ist jedoch, daß die pralle Körperlichkeit und Lebensnähe der Figuren in Saftlevens Bauerninterieurs aus der Zeit um 1635 letztenendes von Aspekten der Kunst des Rubens angeregt wurde.

Im Jahre 1634 malte Herman Saftleven, Cornelis' Bruder, eine Reihe von Scheuneninterieurs, teils mit handelnden Personen und Vieh, teils stillebenhaft als Wiedergabe eines „malerischen“ Winkels mit Gefäßen und Geräten. Vorstufen kennen wir nicht. In ihrer formvollendeten Art übertreffen sie alles, was bis zu dieser Zeit an themengleichen Gemälden entstanden war. Wesentlich sind das als Fragment erhaltene Gemälde „Stilleben in einer Scheune“ der Hamburger Kunsthalle (Inv.Nr. 776; Holz 53 × 47 cm, bezeichnet „Harmanus Saft Leuen/F: 1634“; Kat. 1966, S. 137, Abb.), das aufwendigere „Bauerninterieur mit Magd, die ein Faß schrubbt und im Hintergrund am Feuer sitzendem Raucher“ in der Ermitage (Inv. 796; Holz 42 × 60 cm, bezeichnet „Harmanus/Saft Leuen F: 1634“; Kat. 1958, II, S. 267) und das „Bauerninterieur mit zwei murmelnspielenden Jungen und im Hintergrund einer Hühner fütternden Frau“ im Museum voor oude kunst in Brüssel (Inv.Nr. 407; Holz 42 × 58 cm, bezeichnet „Harmanus/Saft Leuen/Fc 1634“, 1881 erworben; Kat. 1959, S. 94. — Walther Bernt: Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. München 1970. III, Abb. 1027). Zum Brüsseler Gemälde Herman Saftlevens gibt es im gleichen Museum ein 1910 gekauftes Vergleichsstück gleicher Größe und ähnlicher Thematik, ein „Stallinterieur mit Knecht, der eine Kuh melkt“ (Kat.Nr. 657). Es ist sehr viel einfacher komponiert und anfängerhaft gemalt, sowohl was die Tiere betrifft wie auch die Menschendarstellung und das Stilleben. Das Gemälde galt früher als Arbeit des David Teniers, da es unten rechts dessen gefälschtes Monogramm trägt. Später wurde es Herman Saftleven zugeschrieben, wohl aufgrund des genannten Werkes dieses Künstlers am gleichen Standort. Der Vergleich mit diesem Gemälde läßt jedoch, bei unterschiedlichen Erhaltungszuständen, zwei verschiedene Maler erkennen. Der Farbauftrag in Kat.Nr. 657 ist härter und spröder, die Wiedergabe der Objekte überzeugt weniger, vor allem wegen geringer Differenzierung des Stofflichen von Holzgerät, Kohlkopf, Blechkessel oder Tierfell. Eine anfängerhafte Komposition und wenig Geschick in der Durchbildung von Details, wie z. B. eines Balkens oder abbröckelnden Mörtels einer Wand, würden nur den Schluß

zulassen, das Gemälde sei als Werk Herman Saftlevens vor dessen „Interieur mit zwei murmelspielenden Jungen“ von 1634 entstanden. Die Ähnlichkeit aber des auf dem Brüsseler Bild dargestellten Viehs mit den Schafen, Ziegen und Rindern in Scheuneninterieurs des Bruders Cornelis, wie den Gemälden in Prag von 1635 (Kat.Nr. 663), in Karlsruhe von 1636 (Kat.Nr. 665) und Cambridge (Kat.Nr. 678), sowie im Hirtenstück von 1637 in Venlo (Kat.Nr. 568) kann nicht übersehen werden. Darum könnte als Autor Cornelis Saftleven vermutet werden, angeregt vom gleichzeitigen Werk des Bruders. Dürfen wir sogar Gegenstücke in beiden Gemälden sehen? Im selben Jahr schuf Teniers ein heute in Karlsruhe bewahrtes „Bauerninterieur mit Stilleben und schäkerndem Paar“ (Kunsthalle Inv.Nr. 193; Holz 46,5 × 63,5 cm, 1634 datiert; Kat. 1966, I S. 291, II Abb. S. 298), das recht ähnlich aufgebaut ist. Auch Teniers, der in diesem Genre hier deutlich am Anfang seiner Laufbahn steht, könnte von Herman Saftlevens Werken beeinflusst worden sein. Sollten gar die drei Maler diese und weitere Gemälde 1634 im Erfahrungsaustausch, am gleichen Ort hergestellt haben? Erst für die letzten Monate des Jahres 1634 muß ein Aufenthalt beider Saftleven in oder bei Utrecht angenommen werden, als Cornelis zwei kleine Porträts von Godard van Reede (Kat.Nr. 641) bzw. dessen Frau Catharina van Utenhove (Kat.Nr. 642) malte und schließlich 1635 mit Hilfe seines Bruders Herman das große Familienbildnis Van Reede (Kat.Nr. 643) vollendete. Wir wissen nicht, an welchem Ort sich die Brüder Saftleven und Teniers vorher aufhielten.

Dennoch wäre es voreilig, in Herman Saftleven, der mit seinen Scheuneninterieurs und Stilleben aus dem Jahre 1634 gleichzeitige Werke dieses Genres von Cornelis Saftleven und von David Teniers überragt, den Begründer des Bauerninterieurs Antwerpen-Rotterdammer-Richtung zu sehen. Datierbare Scheuneninterieurs Herman Saftlevens vor 1634 kennen wir nicht; früher entstandene Werke sind jedoch vorauszusetzen. Eine noch recht primitive Zeichnung in schwarzer Kreide des Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Inv.Nr. Z-1806; eigenhändig bezeichnet „Hsaft Leuen 1630“) mag den Beginn seiner Beschäftigung mit diesem Thema bedeuten. Der in diesen Jahren seinem Bruder Herman künstlerisch unterlegene Cornelis Saftleven malte bereits Anfang der dreißiger Jahre Ställe, Scheunen und Wirtshausinterieurs. Leider ließen sich die Datierungen „1630“ auf den Gemälden Kat.Nr. 651 und 652 nicht überprüfen. Eine verschollene Darstellung eines Innenraumes mit vier rauchenden Männern und einem Gefäßestilleben (Kat.Nr. 653) trägt die Jahreszahl „1633“ und wird als Werk Cornelis Saftlevens anerkannt. Verwandten Typen begegnen wir im monogrammierten und „1633“ datierten „Wirtshausinterieur“ (Kat.Nr. 654), das wohl Werke Adriaen Brouwers voraussetzt. Zwei weitere Bauerninterieurs (Kat.Nr. 655, 656) werden zum Aufzeigen der Entwicklung nicht hinzugezogen, weil ihre Datierungen „1633“ bzw. „1634“ nicht überprüft werden konnten. Für eine abschließende Beurteilung fehlt der Forschung die Kenntnis weiterer datierter Werke.

Das vorliegende Material führte jedoch dazu, den Brüdern Saftleven mit ihren Scheuneninterieurs von 1634—1637 eine zeitliche und in diesen Jahren auch qualitative Vorrangstellung gegenüber David Teniers einzuräumen, der erst in seinen nach 1641 entstandenen Werken zeitgenössische Anerkennung fand und Bedeutendes schuf. Diese Meinung vertrat bereits B. Renckens. Andererseits überragt Teniers mit seinen späteren Bauerninterieurs und Küchenszenen die Werke der Saftlevens beträchtlich; mit dieser Art von Genremalerei — wie auch mit seinen Landschaften — reihte sich Teniers unter die wesentlichen Maler der niederländischen Kunst.

A. Heppner sah an den Tatsachen vorbei, als er die Künstler der in Rotterdam, Zuid-Holland und Zeeland in den dreißiger Jahren entstandenen Bauerninterieurs — Pieter de Bloot, Hendrick Martenszoon Sorgh, Herman und Cornelis Saftleven, Frans Rijckhals u. a. — als holländische Teniers-Gruppe („Dutch Teniers-Group“) bezeichnete (vgl. A. Heppner: Rotterdam as the Centre of a „Dutch Teniers Group“. In: *Art in America* 34, 1946, S. 14—30). Auch unsere noch lückenhafte Kenntnis der Werke dieser Künstler läßt den Schluß zu, daß die frühesten Scheuneninterieurs in Rotterdam und Middelburg entstanden (vgl. Lucius Grisebach: Willem Kalf. Berlin 1974. S. 73—76). Seit 1638/39 schuf Frans Rijckhals (Middelburg kurz nach 1600 — 1647 Middelburg; vgl. Abraham Bredius: De schilder François Rijckhals. In: *O. H.* 35, 1917, S. 1—11) interessante Werke. Meisterwürden erlangte er 1633 schon; ein angeblich „1628“ datiertes Gemälde (Grisebach 1977, S. 74) trägt jedoch die Jahreszahl „1638“. Von Pieter de Bloot (Rotterdam 1601 — 1658 Rotterdam) sind Gefäßstilleben bekannt, die mitunter von denen Cornelis Saftlevens kaum zu unterscheiden sind; in der Literatur genannte Scheuneninterieurs, die 1629 entstanden sein sollen, tragen jedoch alle die Jahreszahl „1639“. Es läßt sich also nicht klar entscheiden, ob die Entwicklung des südholändischen Bauerninterieurs („boereschuyt“, „boerehuys“) bereits vor den Brüdern Saftleven begonnen haben könnte. Hierzu vgl. Margret Klinge-Gross: Herman Saftleven als Zeichner und Maler bäuerlicher Interieurs. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 38, Köln 1977. S. 68—91. Auch die Frage, ob sich die nordholändische Richtung dieses Genres mit ihren Hauptvertretern Adriaen und Isaak van Ostade in Haarlem unabhängig und zeitlich vielleicht sogar geringfügig vorangehend entwickelte, blieb bisher unbeantwortet (vgl. Rüdiger Klessmann: Die Anfänge des Bauerninterieurs bei den Brüdern Ostade. In: *Jahrbuch der Berliner Museen N. F.* 2, 1960, S. 92—115. — Bernhard Schnackenburg: Die Anfänge des Bauerninterieurs bei Adriaen van Ostade. In: *O. H.* 85, 1970, S. 158—169). Eine direkte Beziehung des in Haarlem entstandenen Frühwerkes Adriaen Brouwers — bäuerlicher Genreszenen — zur Ausformung der Gattung „Scheuneninterieur“ scheint verneint werden zu müssen. Brouwers in Antwerpen nach 1631 entstandene Werke wurden allerdings als anregende Vorbilder verarbeitet, gelegentlich von Cornelis Saftleven sogar nachgeahmt (vgl. Kat.Nr. 656 in Berlin; siehe auch weiter unten).

Wenden wir uns wieder bei unserer chronologischen Betrachtung den Innenansichten von Scheunen und Ställen der Brüder Saftleven zu. Aus dem Jahre 1634 ist ein „Scheuneninterieur mit Stilleben und drei Männern“ Herman Saftlevens in Privatbesitz nachzutragen (Holz 50 × 64 cm, eigenhändig bezeichnet „Hermanus Saftleuen 1634“; Vg. Braunschweig, Hünenberg, 8. 5. 1958, Nr. 54, Abb. Taf. 6). Ein weiteres Gemälde aus diesem Jahr tauchte im Kunsthandel auf (Holz 53 × 66 cm, bezeichnet und „1634“ datiert; Vg. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 16. 3. 1954, Nr. 155, Abb.). Unverständlicherweise an Govaert Camphuyzen zugeschrieben wurde Cornelis Saftlevens nicht datiertes, früher angeblich voll bezeichnetes „Stallinterieur mit einer Magd, die eine Kuh melkt, Ziegen und Schafen“ (Kat.Nr. 658). Es ähnelt in Bildaufbau und Requisiten so stark den beiden Brüsseler Gemälden der Brüder Saftleven, daß es ebenfalls 1634 entstanden sein wird. — „1636“ ist ein „Scheuneninterieur mit Stilleben“ datiert, daß sich zuletzt in Londoner Privatbesitz befand (Holz 33,6 × 38 cm; Vg. London, Christie, 23. 2. 1968, Nr. 52). Handelnde Personen finden sich diesmal nicht. Ohne die — nicht nachprüfbare — Existenz der Signatur Herman Saftlevens müßte man das Gemälde seinem Bruder Cornelis zuschreiben, da es dessen spätere Fähigkeiten in der Wiedergabe von Stimmungen mittels sonorer Farbklänge anzudeuten scheint. Eine Cornelis Saftleven zugeschriebene Zeichnung in London (Kat.Nr. 229, Abb. 79) entspricht dem Bild sehr genau, weist aber Figurenstaffage auf. Sie kann nicht zweifelsfrei als Vorstudie betrachtet werden. — Recht ähnlich angelegt ist die Mittelpartie von Herman Saftlevens „Scheuneninterieur“ im Museum von Aix-en-Provence (Holz 45 × 76 cm, eigenhändig bezeichnet „Hermanus Saft Leuen f. 1636“; Kat. 1900, Nr. 356; O. H. 1917, Abb. bei S. 3). Links vom Stilleben reckt sich auf Steinstufen eine Katze nach einem Vogel, in der Mitte nach rechts sitzt ein rauchender Bauer. Eine mutmaßlich nach diesem Gemälde gezeichnete anonyme Kopie im Berliner Kupferstichkabinett (Inv.Nr. 13 825) ist eigenartigerweise „CSL 1627“ beschriftet. Auf beiden genannten Gemälden von 1636 finden wir die gleiche große Kupferkanne, die uns schon aus Herman Saftlevens Gemälden von 1634 in Leningrad, Hamburg und Brüssel vertraut ist. Auch die anderen Bestandteile der malerisch arrangierten, bäuerlichen Stilleben werden immer wieder requisitenhaft in den Interieurs von Herman Saftleven benutzt, so der schräg stehende große Blechkessel, Holzfässer, ein weicher breitkrempiger Hut mit langer Feder, ein großer zweihenkliger, manchmal zerbrochener Tonkrug, Kohlköpfe, hellfarbene Leinentücher. Nur ausnahmsweise wird im Hamburger Stilleben ein Blasebalg und im Leningrader Interieur ein Spinnrad hinzugenommen.

Die genannten Werke werden ergänzt durch ein ehemals im Provinzialmuseum Hannover befindliches „Scheuneninterieur mit Frau und zwei Kindern und einem großen Stilleben“ aus dem Jahre 1637 (Holz 49,5 × 75 cm, eigenhändig bezeichnet „H Saftleven f 1637“; Vg. Berlin, Lepke, März 1925, Nr. 66, Abb. Taf. 40) und ein „Scheuneninterieur mit Stilleben“ ohne Personen in Puerto

de la Cruz (Holz 36 × 32 cm; Poul Gammelbo: Dutch Still-Life Painting from the 16th to the 18th Centuries in Danish Collections. Kopenhagen 1960. Nr. 15 S. 22, Abb. S. 23). Das gelungene „Scheuneninterieur mit Stilleben, Vieh und einem jungen Bauern“ in amerikanischem Privatbesitz (Holz 47 × 60 cm; 1960 in Kunstl. Hoogsteder/Den Haag) würde dem Cornelis Saftleven zugeschrieben werden, wäre es nicht eigenhändig „Hermanus Saft Leuen“ bezeichnet. Ausgehend von unserer Kenntnis späterer Werke Cornelis Saftlevens müssen wir damit rechnen, daß für wesentliche Teile, z. B. das Vieh und den Bauern, Herman Saftleven die Mitarbeit seines Bruders in Anspruch nahm; die Signatur spiegelt also nicht ganz den wahren Sachverhalt wieder. — In späteren Jahren hat Herman Saftleven das Gebiet des Scheuneninterieurs und des Bauernvergnügens seinem Bruder Cornelis überlassen, dessen stärkere Begabung für dieses Genre in der Mitte des vierten Jahrzehnts deutlich wurde. Das „Interieur mit altem Mann, kniender Magd und einem Stilleben“ im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Inv.Nr. 762. Holz 30,5 × 39 cm, bezeichnet „H Saft Leven F 16 .“, vielleicht 164 .?; Kat. 1951, S. 285; Gammelbo 1960, Nr. 16 S. 22, Abb. S. 23) stellt vielleicht die letzte Äußerung zum Thema dar. Herman Saftlevens „Stilleben im Freien bei einem Bauernhof“ aus dem Jahre 1638 der Gemäldegalerie in Berlin-Ost (Inv.Nr. 2240. Holz 39 × 49 cm; Irene Geismeyer, in: Forschungen und Berichte 13, Berlin 1971. S. 30—32, Abb. 1) bildet den Übergang vom Stallinterieur zur Landschaftsdarstellung, die in der Folge diesen Künstler fast ausschließlich beschäftigen wird.

Weiterentwickelter als das Brüsseler Interieur Cornelis Saftlevens von 1634 wirkt dessen „Stallinterieur mit Vieh und einer Magd bei Gefäßen“ im Kunsthistorischen Museum in Wien (Kat.Nr. 659, Abb. 14). Es verrät, daß auf dieser Stufe der künstlerischen Entwicklung komplizierte perspektivische Innenräume nicht Cornelis Saftlevens Stärke waren und Verzeichnungen in den Proportionen geschehen konnten. Das Wiener Gemälde befand sich in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und ist im Inventar von 1659 (Nr. 725) als „Originael von Sachtleben unndt die Figuren von David Teniers“ beschrieben. Um welchen der beiden Brüder es sich handele, wurde also nicht gesagt. Da in der Mitte des 17. Jahrhunderts nur Cornelis als Maler von Stilleben und bäuerlicher Interieurs einen Namen hatte, während Herman Saftleven als Landschaftsmaler galt, müßte eher auf Cornelis geschlossen werden. Die Bemerkung, die Figuren — Magd, zwei Personen im Hintergrund, und eventuell das Vieh — stammten von Teniers, läßt sich kunsthistorisch nicht begründen. An Teniers' spätere Personendarstellung erinnert nichts. Ein großes, eigenhändig bezeichnetes Stallinterieur von Teniers aus dem Beginn der vierziger Jahre im Kunsthistorischen Museum (Inv.Nr. 758. Holz 73,5 × 104 cm; Kat. 1973, S. 173, Abb. Taf. 104) zeigt deutlich, daß die Personen- und Tierwiedergabe des Flamen nicht in den Werken der Brüder Saftleven wurzelt. Ein charakteristisches späteres „Bauerninterieur mit Magd und verliebtem Alten“ von Teniers am gleichen Ort (Inv.Nr. 720) beweist eine folge-

richtige Entwicklung des Künstlers. Seine Mitarbeit an Scheuneninterieurs von Herman oder Cornelis Saftleven, wie sie auch für die vielleicht von Cornelis Saftleven stammende Darstellung in Recklinghausener Privatbesitz (Kat.Nr. 660) geäußert wurde, ist kaum logisch und wird bezweifelt.

Cornelis' Vielseitigkeit wird spätestens in der Mitte der dreißiger Jahre offenbar, nachdem er als junger Künstler innerhalb von fünf Jahren in den verschiedensten Themenkreisen tätig war, Spuk- und Höllenszenen malte, Satiren, Malerbildnisse, Scheuneninterieurs mit Vieh und Gefäßen. In allem erreichte er respektable Leistungen. 1635 griff Saftleven, beschäftigt mit der Wiedergabe von Ställen und Scheunen und darin noch nicht zur künstlerischen Reife gelangt, die Darstellung von Bauern, Handwerkern, Tagelöhnern, Musikern und Mönchen bei ihren Beschäftigungen und Vergnügen auf. Ausgehend von den „Bauerninterieurs“ der Jahre 1630 bis 1633 entwickelte Saftleven den — bald wieder aufgegebenen — Typ des kleinformatigen Bildes mit großgesehenen, die Bildfläche füllenden Menschen bei einfachster Raumandeutung. Charakteristische Beispiele sind das „1635“ datierte „Interieur mit Dudelsackspieler“ in der Nationalgalerie Prag (Kat.Nr. 663, Abb. 17), das wohl aus dem gleichen Jahr stammende „Interieur mit sechs Personen“ (Kat.Nr. 664, Abb. 16) ebenfalls in Prag, und das gleichzeitige „Interieur mit Kartenspielern“ in Berlin (Kat.Nr. 662, Abb. 18). Ein „Interieur mit einem Fiedler“ ist in zwei Exemplaren vorhanden, in Berlin (Kat.Nr. 676, Abb. 19) und in Karlsruhe (Kat.Nr. 686), von denen die Berliner Fassung qualitätvoller scheint, aber nicht unbedingt als das Original angesehen werden muß, das in den dreißiger Jahren entstanden sein dürfte. In allen Beispielen fällt die gelungene, körperhafte Darstellung, auch von Hunden und Katzen, auf.

Es liegt nahe, Cornelis Saftlevens Bauerninterieurs aus den dreißiger Jahren mit den gleichzeitigen Gemälden Adriaen Brouwers (Oudenaarde 1605/06 — 1638 Antwerpen) zu vergleichen. Im Stil des Wahl-Antwerpeners ist das „Interieur mit streitenden Bauern und einem Schläfer“ aus dem Jahre 1633 (Kat.Nr. 654). Hier finden wir nicht nur Motive Brouwers wieder, sondern die Art des Bildaufbaues und die Lebensnähe der ganz natürlich dargestellten, sich nicht beobachtet fühlenden Personen läßt vermuten, daß hier bewußt Brouwer nachgestrebt wurde. Ungefähr zwei Jahre später wurden Saftlevens Figuren körperlicher, setzte er sie größer ins Bild und entfernte sich bereits von Brouwers Stil. Er hat sich künstlerisch selbständig gemacht, scheute aber anscheinend nicht davor zurück, im Berliner „Interieur mit Kartenspielern“ von ca. 1635 (Kat.Nr. 662, Abb. 18) einen Bildgedanken Brouwers aufzugreifen. Selbstverständlich war Adriaen Brouwer aufgrund der Erfahrungen und vielfältig bereits gelösten Darstellungsproblemen der Gebende. Wie die Vermittlung Brouwerschen Bildgutes erfolgte, vermögen wir indessen nicht zu sagen; eine persönliche Kontaktaufnahme in Antwerpen ist nicht auszuschließen. Brouwers Einfluß blieb Episode und bestimmte nur vorübergehend die Kunst Cornelis Saftlevens.

Die auf kleinem Format großfigurig und bildbeherrschend um das Jahr 1635 wiedergegebenen Personen verschwanden bald und tauchten nur sporadisch in späteren Werken wieder auf, wie im kleinen „Interieur mit einem sitzenden Bauern“ in Nürnberg (Kat.Nr. 690, Abb. 25). Schon mit der „Schulteroperation“ der Karlsruher Kunsthalle aus dem Jahre 1636 (Kat.Nr. 665, Abb. 21) wurde die Größe der Personen reduziert, dem Tiefenraum mehr Bedeutung beigemessen. Die ausgezeichnete Genreszene mutet brouweresk an, wenngleich eine direkte Beeinflussung durch themengleiche Werke Brouwers, wie z. B. das Bild im Städelschen Kunstinstitut (Inv.Nr. 1050; Kat. 1971, S. 14), nicht nachweisbar ist. Verglichen mit dem Karlsruher Gemälde fällt es schwer, ein verschollenes „Interieur mit Brunnen“ (Kat.Nr. 666) positiv zu beurteilen. Entweder wurde die Jahreszahl „1636“ falsch gelesen — als Werk Cornelis Saftlevens wäre eher an eine spätere Entstehung zu denken — oder eine Urheberchaft des Bruders Herman ist zu vermuten. Ein stilistisch vergleichbares Stallinterieur in Budapest (Kat.Nr. 677) trägt allerdings Cornelis Saftlevens eigenhändige Signatur. — Der „Eiertanz“ in Warschau (Kat.Nr. 667) und das „Interieur mit Bauernfamilie“ der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Kat.Nr. 668, Abb. 23), beide „1637“ datiert, knüpfen folgerichtig an die „Schulteroperationen“ an, sind ihr jedoch qualitativ unterlegen.

Erst 1661 begegnen wir wieder einer datierten Innenraumszene „Jesus bei Maria und Martha“ (Kat.Nr. 672). Zwei als Pendants zusammengehörige Gemälde in Dresden „Hühnerfütterung in einer Hütte“ (Kat.Nr. 673) und „Entenfütterung vor einer Hütte“ (Kat.Nr. 674) von 1678 scheinen die letzten datierten Zeugnisse Saftlevens zu sein.

Unter den undatierten und auch im Zeitraum von 1638 bis 1661 kaum näher datierbaren Scheuneninterieurs mit Vieh, Stilleben und Personen befinden sich einige der gelungensten Arbeiten Saftlevens, wie die Gemälde in Basel (Kat.Nr. 675, Abb. 28), in Dresden (Kat.Nr. 682), in Privatbesitz (Kat.Nr. 683, Abb. 51) und das ausgezeichnete „Stallinterieur mit schäkerndem Paar“ (Kat.Nr. 718, Abb. 52) im niederländischen Kunsthandel.

Ungeklärt ist der mögliche Zusammenhang zwischen Stallinterieurs Cornelis Saftlevens und jenen von Aelbert Cuyp (Dordrecht 1620 — 1691 Dordrecht). Solange in der Cuyp-Forschung keine Einigkeit erzielt ist über Art und Umfang von dessen Produktion an Stallinterieurs, bleiben alle Vermutungen kaum begründbare Spekulation. Ein Stallinterieur wie das 1977 im Züricher Kunsthandel befindliche (Holz 66 × 90 cm; Weltkunst 15. 3. 1977, Abb. S. 485) weist allerdings Motive auf, die wir aus Werken Cornelis Saftlevens kennen. Sollte die Zuschreibung an Cuyp durch W. Bernt des angeblich eigenhändig bezeichneten Gemäldes zutreffen und dieses und andere derartige Werke in Cuyps Œuvre zeitlich verankert werden können, stellt sich die Frage entwicklungsgeschichtlicher Priorität eines der beiden Meister. Oder fanden hier, ausgehend von Rubens, parallele Entwicklungen statt?

Ein „Soldateninterieur“ (Kat.Nr. 712, Abb. 9) steht gegenwärtig recht isoliert im Œuvre. Houbraken hob 1718 Cornelis Saftlevens „wachtkamers“ lobend hervor. Gezeichnete Einzelstudien von Soldaten, wie z. B. der „Sitzende Soldat“ der Ecole des Beaux-Arts in Paris (Kat.Nr. 111), und Darstellungen von Offizieren beweisen Saftlevens intensive Beschäftigung mit diesem Thema. Das erhaltene Gemälde wird also kein Einzelfall gewesen sein. Anregungen lieferten vielleicht die Soldateninterieurs von David Teniers, Thomas van Apshoven oder Cornelis Mahu.

Der Name Cornelis Saftlevens diente dem Kunsthandel bei bauerlichen Innenräumen bis in die jüngste Vergangenheit als Sammelbegriff. Nicht einmal die Hälfte der Zuschreibungen aus den letzten Jahrzehnten erwies sich als begründet. Der südholändischen Bauerndarstellung fehlen oft spezifische Charakteristika; erst in jüngster Zeit wird versucht, für die Werke der Rotterdamer, Dordrechter und Middelburger Maler kunsthistorische Unterscheidungsmerkmale herauszuarbeiten. Die Fülle der Fehlattritionen ist nicht ganz unverständlich. Generell darf davon ausgegangen werden, daß Cornelis Saftleven in seinen bauerlichen Innenräumen und Stilleben stets eine gewisse Qualitätshöhe erreichte; dem Verfasser sind nur sehr wenige „schwache“ eigenhändige Werke bekannt. Ein nicht auf den ersten Blick überzeugendes Interieur erwies sich meist als Kopie oder als eine Arbeit eines ähnliche Themen behandelnden, schwächeren südholändischen Malers.

Verwechslungsmöglichkeiten mit eigenhändigen Teniers-Gemälden bestehen nicht. Bei großen handwerklich-technischen und kompositionellen Unterschieden beider Künstler können jedoch Hintergrundmotive von beiden benutzt werden und bei monochromer und geringer artikulierter Malweise von Teniers mitunter stilistisch übereinstimmen. — Werke des Abraham Teniers, wie z. B. ein Interieur in der Galleria di Palazzo Rossi in Genua, unterscheiden sich durch Phantasiearmut und ungeschickte Malweise. — Recht nahestehende Bauerninterieurs gelangen vereinzelt dem vielleicht aus Husum stammenden Thomas Mathisen, von dem wir datierte Gemälde aus den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts besitzen und der 1674 in Rom unter den Bentnamen „De Vrome“ lebte; vgl. z. B. das „T. Matthiae f“ bezeichnete „Interieur“ auf Schloß Sonderborg in Dänemark (Holz 49 × 65 cm; Vg. Kopenhagen, Park, 1. 9. 1959, Nr. 191, Abb. S. 23). — Pieter de Bloots (1601—1658) themengleiche Gemälde fallen oft durch überfüllte Anordnung auf (Vg. Paris, Charpentier, 25. 3. 1919, Nr. 5, Abb; Holz 60 × 82 cm, bezeichnet und „1640“ datiert) oder ungeschickte, meist zu breite Proportionen der Figuren (Vg. Paris, Galliera, 22. 6. 1965, Nr. 5, Abb.; Holz 22 × 33,5 cm, monogrammiert). Ein kleinteiliges „Interieur mit Bauernfamilie“ in der Karlsruher Kunsthalle (Inv.Nr. 1955. Holz 68 × 78 cm; Kat. 1966, S. 50, II Abb. S. 322), die Gestalten posierend und steif, wurde von H. Gerson zu Unrecht Cornelis Saftleven gegeben. Das Stilleben aus bauerlichen Gefäßen und einem Schwein dieses Gemäldes findet sich auf einer Kopie im Museum in

Dordrecht (Holz 33,5 × 36 cm; Kat. 1969, Nr. 12, Abb. 17). Gegen eine Zuweisung dieses Werkes an Saftleven spricht kaum der stilistische Befund, wohl aber die Kenntnis der Vorlage. Ein bäuerliches Stilleben Pieter de Bloots beim Dienst Verspreide Rijkscollecties in Den Haag (Inv.Nr. NK-1743. Holz 28 × 43 cm), das früher Willem Kalf zugeschrieben wurde, ist Saftlebens Stil verblüffend ähnlich. — Scheuneninterieurs des Middelburgers Frans Rijckhals (kurz nach 1600—1647), der auch in Dordrecht tätig war, zeigen mitunter ein Durcheinander, das Cornelis Saftleven fremd war; vgl. die beiden Gemälde von 1637 bzw. 1638 in Karlsruhe (Inv.Nr. 358, 359. Holz je 38 × 54 cm; Kat. 1966, S. 265—266, II, Abb. S. 408, 409). — David Rijckaerts d. J. (1612—1661) wenige Werke im Stile Saftlebens, wie ein thematisch verwandtes Stallinterieur auf der Vg. London (Christie) 9. 4. 1965, Nr. 2 (Holz 44,5 × 61,5 cm), sind weniger körperlich und kraftloser in der Durchführung von Gefäßen und Tieren. — Werke des schlecht dokumentierten G. Donck, von dem wir datierte Gemälde von 1627 bis 1640 kennen, sind vereinzelt schwieriger abzugrenzen. — Ein „Bauerninterieur mit geschlachtetem Schwein“ in Berlin-Ost (Inv.Nr. 970. Holz 47 × 62 cm; Bildkat. 1932, Abb. S. 80; Kat. 1976, Irene Geismeyer, S. 56, Abb. S. 136) steht Saftleven nahe, ist aber „JWLansinck“ beschriftet. Über diesen Maler können noch keine gültigen Aussagen gemacht werden (vgl. auch nach Kat.Nr. 302). — Mehrmals wurden mutmaßlich von Willem van Herp (Antwerpen 1614 — 1677 Antwerpen) stammende Bauerninterieurs an Cornelis Saftleven zugeschrieben. Van Herps eigenhändige Werke dieses Genres sind in den Gesten der Personen erzählfreudiger und anekdotenhaft gestaltet; vgl. die Gemälde in der Fondation Custodia in Paris, in der National Gallery in Dublin (Kat. 1920, Nr. 342), auf den Versteigerungen in Berlin am 30. 4. 1930 (Nr. 45, Abb.), in Köln (Lempertz) am 11. 11. 1959 (Nr. 60, Abb. Taf. 13) und in Den Haag (Venduhuis) am 7. 11. 1967 (Nr. 39, Abb. XIX), und allgemein F.-C. Legrand: *Les Peintres Flamands de Genre au 17e siècle*. Brüssel 1963. S. 167—168, 171—175 (m. Abb.). — Die Bedeutung des Rotterdammers Hendrick Martenszoon Sorgh (1611—1670) in der Entwicklung des südholändischen Bauernbildes ist bislang ebenso wenig geklärt wie der Umfang seines Werkes.

Im Jahre 1635 malte Cornelis Saftleven anscheinend erstmals das Thema „Anbetung durch die Hirten“: ein Stallinterieur mit Maria, Josef und dem Jesuskind in der Krippe, vor dem ehrfürchtig die herbeigeeilten Hirten knien (Kat. 558, Abb. 15). Bildaufbau und einige Einzelheiten der Milieuschilderung entnahm Saftleven seinen kleinformatigen Bauerndarstellungen mit groß ins Bild gesetzten Personen des gleichen Jahres. Doch sind die Figuren bereits wieder kleineren Maßstabs. Das Gemälde wird gegen Ende des Jahres entstanden sein und darf in die Nachbarschaft der Karlsruher „Schulteroperation“ von 1636 (Kat.Nr. 665) gerückt werden. Cornelis Saftleven kann nicht gerade als herausragender Maler biblischer Genreszenen bezeichnet werden. Mit dem 1635 erstellten Werk und einigen weiteren dieses Themas aus den folgenden Jahren gelangen ihm aber

ansprechende und überzeugende Leistungen, wenn er sich auf die Wiedergabe des Viehs und bäuerlicher Typen in ruhigen Haltungen konzentrierte. Eine verschollene „Verkündigung an die Hirten“ (Kat.Nr. 546), das zweite häufiger von Saftleven aufgenommene neutestamentliche Thema, soll „1638“ datiert sein. Das themengleiche Gemälde der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Kat.Nr. 547) trug früher die Jahreszahl „1642“; als Gegenstück wurden die anbetenden Hirten gemalt (Kat.Nr. 559, Abb. 26). Ein strohgedeckter Stall lehnt sich an eine Stadtmauer, die wohl unter dem Eindruck entsprechender Darstellungen des Bruders Herman gemalt wurde. Im Hintergrund tanzen in herzlicher Freude Hirten durch ein großes Tor; selten gab ein Maler so treffsicher der Bewegtheit der Männer und Frauen über das Ereignis der Christnacht Ausdruck. Im nächsten Jahr, 1643, stellte Cornelis Saftleven die „Verkündigung an die Hirten“ erneut dar (Kat.Nr. 548). Zwei weitere Gemälde, die sich im niederländischen Kunsthandel befanden (Kat.Nr. 549, Kat.Nr. 550, Abb. 41), entstanden mutmaßlich ebenfalls in den vierziger Jahren. Das zeitgenössische Publikum und der Maler waren also interessiert an diesen Darstellungen. In immer neuen Variationen schließen sich zeitlich nicht genau festlegbare Fassungen an. Eine „Verkündigung an die Hirten“, die sich heute im Rijksmuseum Amsterdam befindet (Kat.Nr. 551, Abb. 53), wurde 1663 gemalt. Der Engel kommt — wie fast stets — von links oben, doch sind diesmal die dicken, voluminösen Wolken tiefer herabgezogen, so daß sie die Erde berühren. Der Himmelsbote erscheint in ganzer Größe, begleitet von Kinderengeln und Cherubim, die sich in den Wolken tummeln. Sorgfältig wurden die zahlreichen Menschen und Tiere geschildert; der Maler konnte die Erfahrungen aus seinen „Landschaften mit Vieh“ der fünfziger Jahre verwerten und hat Gemälde Paulus Potters genau betrachtet, ohne ihn nachzuahmen. Eine „Verkündigung“ aus dem Jahre 1669 (Kat.Nr. 552) ist einfacher gehalten und zeigt kompositionelle Schwächen. Während Cornelis Saftleven in seinem zeichnerischen Werk bis 1677 gelungene, frisch gesehene und überlegt aufgebaute mythologische und biblische Szenen erstellte, könnte bei den Gemälden der letzten zehn Lebensjahre ein künstlerischer Niedergang vermutet werden.

Die Fülle lebensnah wiedergegebener Einzelgestalten und Tiere auf den Darstellungen der „Anbetung durch die Hirten“ — in alten Inventaren und Versteigerungskatalogen auch „Christnacht“ oder „Geburt Christi“ genannt — und der „Verkündigung an die Hirten“ läßt den Gedanken aufkommen, daß zu jedem dieser Details ursprünglich eine gezeichnete Studie gehörte. Dies scheint nicht der Fall zu sein. Zwar kennen wir viele Dutzend Zeichnungen nach Modellen in bestimmten Haltungen und nach Personen in der Natur („naer het leven“), doch lassen sich auffallend wenige mit diesen Gemälden verbinden. Benutzte Cornelis Saftleven seine gezeichneten Studien nach Mensch und Tier nicht als Formenvorrat, wie dies Aelbert Cuyp und Adriaen van de Velde z. B. taten? Wollte sich Saftleven mit derartigen Zeichnungen, die auch wenn sie monogrammiert und datiert wurden, sicher nicht immer für Sammler bestimmt waren, nur bestimmte

Haltungen, Typen, Situationen klarmachen, die bei passender Gelegenheit beliebig aus der Vorstellungskraft heraus neu gemalt werden konnten? In einigen Fällen könnten datierte Zeichnungen sogar Details früher entstandener Gemälde wiederholen, wollte man nicht verlorengegangene Erstfassungen der Zeichnungen annehmen, auf denen Gemäldedetail und erhaltene spätere Zeichnung basierten.

Der Beginn von Cornelis Saftlevens Landschaftsmalerei liegt im Dunkeln. Der Wiedergabe baumbestandener Hügel und saftiger Weiden näherte er sich, als mythologische, alttestamentliche und allegorische Szenen in entsprechende Freiräume einzubetten waren. Bedeutsam wurde das Landschaftselement erst jetzt, in den fünfziger Jahren. Herausragende „Landschaften mit Vieh“ entstanden, die einen eigenen Stellenwert in der niederländischen Kunst einnehmen. Reine Landschaftsgemälde sind höchst selten; fast immer überwiegt das Genremäßige. Ein kurzer Rückblick möge helfen, die Entwicklung zu klären.

Anfangs regten die Werke des im Landschaftsfach begabteren Bruders Herman an; dieser scheint auch bis in die vierziger Jahre in einzelnen Gemälden Cornelis Saftlevens den Landschaftsteil gemalt zu haben. Herman Saftleven versuchte sich nur in seiner Jugend an eigenen „Landschaften mit Vieh“. Eine mutmaßliche 1630 gemalte „Baumreiche Hügellandschaft“ in Stuttgarter Privatbesitz (Holz 36,5 × 50,5 cm, bezeichnet unten nach links, eigenhändig „Saft Leuen f 163.“) zeigt im Vordergrund Ziegen, Schafe und Hirten, mehr staffagehaft und nicht bildbeherrschend. Von dieser im ganzen gesehen etwas dürftigen figürlichen Malerei Hermans könnte ein Weg geführt haben zu einer „Landschaft mit Vieh“ in Bordeaux (Kat.Nr. 564), die früher als Werk des Jacob van der Does galt und durch C. Hofstede de Groot und Abraham Bredius an Cornelis Saftleven zugeschrieben wurde. Mit mehr Berechtigung wäre angesichts der dünnblütigen Viehdarstellung an Herman Saftleven zu denken. Zu dessen Malweise paßte auch die Wiedergabe eines großen Baumes und im Dunst verschwimmender Berge. Als Herman Saftleven die „Grottenszenerie“ des Szepmüveszeti Muzeum in Budapest malte, ließ er die Ziegenherde des Vordergrundes von seinem Bruder Cornelis einfügen (Kat.Nr. 565), in Arbeitsteilung und richtiger Erkenntnis, daß dieser darin geschickter war.

Beide Brüder arbeiteten 1634/35 — also im Zeitraum der besprochenen Scheuneninterieurs — auch bei der Erstellung des „Familienbildnisses Van Reede“ (Kat.Nr. 643, Abb. 13) zusammen. Zumindest die stark in die Zukunft weisende, schöne südliche Berglandschaft des Hintergrundes stammt von Herman Saftleven, vielleicht auch das Laubwerk im Mittelgrund.

1637 malte Cornelis Saftleven das heute in Venlo befindliche Hirtenstück (Kat.Nr. 568), eine verkappte Granida und Daifilo-Szene, die von der mythologischen Gemäldemode in Utrecht angeregt wurde. Landschaft und Baumgruppen des Hintergrundes und die Brunnenanlage erinnern an Leistungen des Bruders, werden aber wohl doch von Cornelis selbst gemalt worden sein. Kurz danach

entstand eine verschollene „Landschaft mit Vieh, zärtlichem Hirtenpaar und auf einer Hügelkuppe tanzenden Satyrn“ (Kat.Nr. 600).

Eine letztmalige Zusammenarbeit mit dem Bruder könnte 1642 stattgefunden haben in der „Landschaft mit schlafendem Jäger“ in Bostoner Privatbesitz (Kat.-Nr. 640). Anknüpfend an die körpernahe, pralle Wiedergabe von Mensch und Tier im Jahre 1635, die im zeichnerischen Œuvre zu allen Jahrzehnten angetroffen wird, malte Cornelis den Ruhenden und seinen wachen Hund. Der große Baum, unter dem beide rasten, und vor allem das Landschaftspanorama des Hintergrundes erinnern hingegen in der Strukturierung des Laubwerkes und in der wie im sommerlichen Dunst liegenden Hügelkette an Werke Herman Saftlevens. Als alleiniges Werk Cornelis Saftlevens darf die prachtvolle „Bauerngesellschaft im Freien“ des gleichen Jahres (Kat.Nr. 648, Abb. 30) in Amsterdam angesehen werden; in Architektur und Dorflandschaft des Hintergrundes scheint sich Cornelis hier Sehgewohnheiten und Darstellungsweisen des Bruders angeeignet zu haben. Gleiches gilt für das „Bauernvergnügen vor einem Wirtshaus“ (Kat.Nr. 649, Abb. 31) in Stockholm. Beide wohl kurz hintereinander entstandenen Gemälde sind typenmäßig und entwicklungsgeschichtlich nichts anderes als ins Freie übertragene „Bauerninterieurs“. Die Darstellung „Vieh vor einem Torbogen“ von 1655 (Kat.Nr. 579) könnte entsprechend als „Stallinterieur“ im Freien apostrophiert werden.

Landschaftselemente erscheinen auch in Saftlevens allegorischem Gemälde „Schnitter Tod“ von 1649, heute in Richmond (Kat.Nr. 518, Abb. 32). In heimischer Hügellandschaft am Rande eines schön gemalten Forstes begegnen wir einem Arsenal vorzüglicher Tierdarstellungen. Die Tiere, teils europäische Haustierte wie Schafe, Ziegen, Rind, Pferd, Esel und Kaninchen, teils exotischen Ursprungs wie Löwe, Leopard, Kamel, Dromedar und Elefant, fliehen vor einander, fallen über sich her oder sind bereits die geschlagenen Opfer. Im Mittelgrund erscheint der Urheber des lebensbedrohenden Kampfes, der Tod als sensenschwingendes Skelett. Der treffsicheren Wiedergabe der Tiere sind in den vierziger Jahren viele, teils datierte Tierzeichnungen vorausgegangen. Motivische Übereinstimmungen weisen ferner darauf hin, daß ein Gemälde Roelant Saverys bekannt gewesen sein könnte: „Wilde Tiere in baumreicher Felslandschaft an einem Bach“, heute im Museum voor oude kunst in Brüssel (Inv.Nr. 993. Holz 56 × 80,5 cm; Kat. 1959, S. 95).

Auf dem Wege zur reinen Viehlandschaft malte Saftleven ein Jahr später, 1650, zwei Themen aus der griechisch-römischen Mythologie: die in eine hellhäutige Kuh verwandelte Io, inmitten anderen Viehs bewacht vom Hirten Argus (Kat.Nr. 569, Abb. 33), und als Gegenstück Merkur, der mit seinem Flötenspiel den bei den Tieren sitzenden Argus eingeschläfert hat (Kat.Nr. 570). Beide Gemälde befinden sich heute in der Ermitage; der unterschiedliche Erhaltungszustand erschwert eine gerechte Beurteilung. Mängel in der Komposition machen sich bemerkbar. In Kat.Nr. 566 ist es im rechten Teil der Versuch Saftlevens,