



Pieter Schoubroeck, Umkreis

Waldige Berglandschaft mit Johannespredigt (?), 1. Viertel
17. Jh.

Pr124 / M646 / Kasten 26





Pieter Schoubroeck

Lambrecht/Pfalz oder Heßheim/Frankenthal vor 1570-1607/1608 Frankenthal

Als Sohn eines nach Frankenthal ausgewanderten calvinistischen Predigers wurde Pieter Schoubroeck vor 1570 geboren. Von 1581 bis 1585 lebte die Familie in Mecheln, wo Pieter 1583 zu dem Maler Romment Verbiest (Daten unbekannt) in die Lehre gegeben wurde. 1585 Übersiedlung nach Frankenthal. Ob Pieter hier seine Ausbildung bei Gillis van Coninxloo (1544–1607) vollendete, ist umstritten. Ein Romaufenthalt ist für 1695 verbürgt. 1697 war Schoubroeck Malergeselle in Frankenthal (Eintrag im Kirchenbuch), lebte jedoch in Nürnberg, wo auch sein Förderer, der Handelsmann und Sammler Paul von Praun (1548–1616) sesshaft war. 1598 Heirat mit Catharina Caimox, 1599 wurde das Paar als Bürger von Nürnberg aufgenommen. Wegen des in Frankenthal liegenden Erbes seiner Frau kehrte die Familie im Jahr 1600 dorthin zurück. Hier starb Schoubroeck zwischen Mai 1607 und April 1608, vermutlich an der Pest.

Schoubroeck malte vornehmlich phantastische, von starken Hell-Dunkel-Kontrasten beherrschte Landschaften mit historischer oder biblischer Staffage. Viele seiner Kompositionen zeichnen sich durch eine große Menge an Figuren aus, die bildparallel den Vordergrund bevölkern. Ein in sich geschlossener Motivkomplex in seinem Werk sind die zahlreichen Branddarstellungen. Der Einfluss von Gillis van Coninxloo (1544–1607) auf Schoubroeck wird kontrovers bewertet.

Literatur

Plietzsch 1910, S. 75–98; Krämer 1975, Bd. 1, S. 20–25; Thiery/Meerandré 1987, S. 41f.; de Maere/Wabbes 1994, Bd. 1, S. 354, Bd. 3, S. 1002, 1050–1052; Diefenbacher 2007, S. 18f.; AKL, Bd. 102 (2019), S. 191f.

Technologischer Befund (Pr124)

Ölhaltige Malerei auf Eichenholz

H.: ca. 23,0 cm; B.: ca. 37,0 cm; T.: 0,6 cm

Ein Brett, vorderseitig rechts und unten abgefast, rückseitig Schropphobelspuren mit partiell dabei ausgerissenen Holzfasern; rückwärtig umlaufend große Aushöhlungen, diese wohl von alter Befestigung, eine davon vorne am unteren Rand mittig und zwei in unterer rechter Ecke unten vorderseitig sichtbar; oben und links nachträglich gering beschnitten.

Weißer, mit grobem Schwarz pigmentierte, dünnschichtige Ölgrundierung.

Die Malerei wurde mit reduzierter Palette und mit systematischer Vorgehensweise ausgeführt:

Von hinten nach vorne sowie vom Kühlen- ins Warmtonige; Landschaft mit Staffage in Bleiweiß-Azurit (?) Ausmischungen und/oder Schichtungen bis ins Detail gemalt. Anschließend Modellierung von Licht und Schatten sowie warmtonige Farbgebung durch gelbe, rote sowie hell- bis dunkelbraune Lasuren im Zusammenwirken mit den darunter liegenden bläulich-weißlichen Ausmalungen erzielt. Abschließend farbige Akzentuierung der Blätter in Rot (Mennige?) sowie der Staffage in Rot, Gelb, Blau und Violett; abschließend Baumstämme, Felsen im Vordergrund bzw. Schattenpartien mit schwarz/braunen Lasuren vertieft.

Zustand (Pr124)

Frühschwundcraquelé besonders ausgeprägt an dickschichtigen Farbaufträgen; zudem durch Malschichterweichung hervorgerufene Rissbildungen. Gesamte Farboberfläche durch Verputzungen stark reduziert, dabei erheblicher Verlust von modellierenden gelben,



roten und braunen Lasuren sowie formgebender Elemente an den Bäumen im Hintergrund. Der ursprüngliche Farbeindruck war wohl deutlicher rot-braun dominiert, insbesondere am Wald im Vordergrund, aber auch an der Stadtansicht im Hintergrund: Dort sind Fragmente von roten Lasuren und/oder rot/weiß ausgemischte Farbschichten erhalten. Jüngerer Firnis.

Restaurierungen (Pr124)

1954: Firnisabnahme, Auspunktieren von Fehlstellen

Rahmen und Montage (Pr124)

H.: 26,0 cm; B.: 40,0 cm; T.: 1,3 cm

Alter Prehn-Rahmen: Stangenware: A1; Eckornament: 4 scharf; Mittelnornament: 17 (ohne Kassette)

[A.G.]

Beschriftungen (Pr124)

Direkt auf der Bildträgerrückseite, schwarze, nicht lesbare Beschriftung in alter Schrift (ca. 2 cm hoch, 17 cm lang); vergilbter weißer Aufkleber mit brauner Tinte: „f [?] 39“ (durchgestrichen); „No 33“ (in anderer Schrift, durchgestrichen); „643“; mit Bleistift durchgestrichen, daneben „124“; weißer Aufkleber darauf schwarze Tinte: „P. 380.“; roter Buntstift. „124“

Auf dem Klebeband von 1972, oben, roter Buntstift: „124“; schwarzer Edding: „7“; unten, roter Buntstift: „124“

Auf den Metallbügeln, schwarzer Edding: „7“

Auf der Außenkante des Rahmens oben, Bleistift: „124“; unten, schwarze Tinte auf dem Kopf: „689“ (?); blaue Tinte: „380“

Im Rahmenfalz, oben, schwarze Tusche: „[...] F. [...]“; unten, Bleistift (auf dem Kopf stehend): „689“

Goldenes Pappschildchen: „P.380. Martin v. Valkenburg“



© Historisches Museum Frankfurt

Ausstellungen

HMF/Hessenhuis Antwerpen, 2005/06 (vgl. Lit.)

Provenienz

Unbekannt

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 22, Nr. 646: „VALKENBURG, M. von. Eine Landschaft, im Vordergrund ein Wald, vor welchem eine grosse Anzahl Pilger lagern, wovon einige nach einem im Hintergrunde von der Sonne beleuchteten Orte ziehen. h. 14. b. 8½. Holz.“



Passavant 1843, S. 11, Nr. 124: „Valkenburg, M. von. Viel Volk oder Pilger am Saum eines Waldes versammelt. Einige ziehen nach einem im Hintergrunde von der Sonne beleuchteten Orte. h. 14. b. 8½. Holz.“

Gwinner 1862, S. 79 (als M. van Valckenborch I); Parthey Bd. 2 (1864), S. 672, Nr. 3 (als M. van Valckenborch I); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 33 (Wiedergabe Passavant); Lemberger 1911, S. 102 (als M. von Valckenborch I); Holst 1933, S. 100 (als M. van Valckenborch I); Bothe 1939, S. 48, 50f., 54, 63, 73, Taf. 12 (als M. van Valckenborch I oder „der Mittlere“); Friederichs 1955, S. 5 (als M. van Valckenborch I); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 94f. (als M. von Valckenborch I u. mit Wiedergabe Aukt. Kat. 1829); AK Frankfurt/Antwerpen 2005/06, S. 131, Kat. Nr. 7.01, Abb. S. 132 (als M. van Valckenborch I)

Kunsthistorische Einordnung

Das mit einer großen Personenzahl staffierte Landschaftsbild ist aus kulissenhaft hintereinander gestaffelten Raumteilen aufgebaut. Der Vordergrund besteht aus einer erdbraunen Felsenzone, die sich über die gesamte Breite des Bildes zieht. Nach rechts steigt das zerklüftete Gelände an und ist von einem dichten und wilden Laubwald bewachsen. Starke Licht- und Schattenkontraste sowie die farbliche Differenzierung einiger Zweige mit rötlichen Blättern geben der Baumpartie, die nahezu die gesamte rechte Bildhälfte einnimmt, eine äußerst lebhafte Erscheinung. Der Mittelgrund wird aus einem hügeligen Hochplateau gebildet, bei dem grüne Rasenflächen und dunklere Felspartien einander abwechseln. Auch hier werden bestimmte Bereiche besonders vom Licht erhellt. In Fortführung des Waldes aus dem Vordergrund schließt diese Zone rechts mit einem dunkelgrünen Gehölz ab, in dem zur Abwechslung Nadelbäume zu dominieren scheinen. In der linken Bildhälfte bricht das Gelände unvermittelt ab, wobei einige wenige auf der Erdkante wachsende Einzelbäume den abrupten Übergang mildern sollen. Der Blick fällt über ein (Fluss-?) Tal hinweg auf eine ferne, nur noch summarisch angegebene und in Blautönen gehaltene Berglandschaft. Schemenhaft ist in Weißhöhen auf dem gegenüberliegenden Berghang eine größere Stadt zu erkennen. Farblich heben sich die fernen Berge kaum von dem gewittrig dunkelblauen Himmel ab, der dramatisch von Strahlen der verdeckten Sonne erhellt wird.

Über die Fläche von Vorder- und Mittelgrund verteilen sich zahlreiche Staffagefiguren, die – mit Ausnahme einzelner Personen in hellem Gelb oder Rosa – farblich zum größten Teil recht gedeckt gehalten sind.

Die am größten gegebenen Personen im direkten Vordergrund sitzen bzw. stehen auf der Bodenwelle am unteren Bildrand. Es sind dies von links nach rechts: Zwei nach links gerichtete sitzende Männer, einer von ihnen mit einem roten ärmellosen Oberteil; eine Gruppe von etwa elf stehenden Männern, die wegen ihrer Kopfbedeckungen und Mäntel einen orientalischen Eindruck machen, und von denen einige aus der Menge aufragende Lanzen halten; vor dieser Gruppe fallen zwei Männer auf: Eine stehende Rückenfigur mit orangem Oberteil, purpurner Hose, nackten Knien, grünen Strümpfen und einem Hut auf dem Kopf trägt eine Umhängetasche sowie einen Sack (?) über der Schulter und stemmt den rechten Arm in die Hüfte bzw. auf einen Stock. Neben ihm kniet eine grün-schwarz gekleidete Figur auf dem Boden und stützt sich auf einem Bündel (?) ab. Hinter ihr und im Rücken der nächsten Gruppe von vier bis fünf Männern, die um ein Lagerfeuer versammelt sind, hat sich ein Ziegenbock am unteren Bildrand niedergelassen. Der den Flammen am nächsten stehende Mann ist mit einem aus der Masse herausstechenden hellgelben Oberteil bekleidet; die Rückenfigur aus dieser Gruppe trägt einen weißen Turban. Es folgt die Rückenfigur eines kleinen Jungen mit seinem sitzenden Hund, danach eine weitere Gruppe von ca. sechs Männern, die ebenfalls um ein Feuer stehen. Sie haben Wanderstäbe (?) bei sich, und einige scheinen metallene Soldatenhelme zu tragen. Es schließt sich eine Familiengruppe mit drei Erwachsenen und drei Kindern an, die auf den Armen gehalten werden, bzw. in einer Wiege (?) liegen. Der Vater scheint sich auf eine hölzerne Kiepe zu stützen, die vor ihm am Boden steht. Als Abschluss sitzt in der rechten



Bildecke ganz vorn eine Frau in weißem Untergewand und purpurnem Kleid und verrichtet ihr Geschäft.

Die kleineren Figuren des Mittelgrundes sind in Gruppen (oder vielmehr in Bändern) in die Tiefe gestaffelt. In der vordersten Zone am linken Bildrand (von links nach rechts) stehen ein Mann mit seinem Hund sowie dahinter ein Schimmel und ein einspänniger Wagen. Vor dem Pferd sitzen drei Männer am Boden, hinter denen wiederum zwei Männer nach rechts schreiten. Es schließt sich eine Gruppe von Personen in vornehmer, zeitgenössischer Kleidung mit weißen Halskrausen an, von denen eine Frau in rosa Kleid und ein kleines Mädchen in Gelb farblich besonders hervorstechen. Alle bislang geschilderten Figuren nehmen keinen Kontakt zum Geschehen im fernerem Mittelgrund auf. Hier steht eine Menschenkette halbkreisförmig unterhalb eines Grashügels und scheint ihr Interesse auf die Personen zu richten, die auf diesem direkt vor dem Waldrand stehen. Die Lichtregie betont durch die sonnige Aufhellung der Hügelkuppe diese Stelle, an der zwei Figuren (Männer?) in antikisierender Kleidung auffallen: eine mit blauem Tuch über gelbem Gewand und die zweite mit einem roten Mantel und einem gelben Turban (?). Durch eine starke Bereibung der Malfläche sind Details verloren gegangen, wie z.B. die nur noch schwach zu erkennenden Vögel, die unterhalb des dickeren Baumstumpfes in den Bäumen fliegen. Teilweise sind die Binnenstrukturen der Gesichter ausgelöscht, wie bei der Mutter mit Kind rechts. Ebenso ist möglicherweise auch die zentrale Szene auf der sonnenbeschienenen Hügelkuppe verunklärt worden.

Während Friedrich Bothe die Darstellung als Volksfest – ähnlich dem späteren Frankfurter „Wäldchestag“ – interpretiert,¹ ist die Szene vom Auktionskatalog 1829 und nachfolgend von Passavant 1843 und Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988 als (nicht näher bestimmte) Pilgerversammlung gesehen worden (vgl. Lit.). Die genaue Beschreibung der Staffagefiguren hat jedoch ergeben, dass keine der aus unterschiedlichsten Schichten (Bauern/Bürger/Soldaten) und Regionen (Europäer/Orientalen) stammenden Personen eindeutige Attribute wie einen Pilgerhut oder die Jakobsmuschel bei sich hat. Das anwesende Personal, das offensichtlich auch unterschiedlichen Zeiten (antik/zeitgenössisch) angehört, entspricht hingegen sehr genau den Zuhörern auf Gemälden der Johannespredigt. Dieses Bildthema, das auf der kurzen biblischen Erwähnung des in der Wüste vom Gottesgericht sprechenden Täufers basiert (Mt 3,1–10, Mk 1,1–8, Lk 3,1–9, Jo 1,26) und bis zum Ende des 15. Jahrhunderts nur gelegentlich in szenischem Zusammenhang dargestellt wurde, gewann ab etwa 1530 in der flämischen Kunst eine außergewöhnlich große Bedeutung.² Zur Erklärung der großen Popularität des Sujets und seiner charakteristischen Darstellungsweise (in Waldlandschaften und mit Anwesenheit von Soldaten) wird u.a. die reale Situation in den katholisch dominierten südlichen Niederlanden in der Mitte des 16. Jahrhunderts angeführt, als die protestantische Bevölkerung gezwungen war, ihre Gottesdienste – zumeist sogar unter militärischem Schutz – im Freien außerhalb der Stadtmauern abzuhalten.³ Auf diese sogenannten Heckenpredigten im Zusammenhang mit Pr124 verweisen schon Wettengl/Schmidt-Linsenhoff. Auch wenn der predigende Johannes im vorliegenden Fall zugegebenermaßen nur schwer in der kleinen Figur mit rotem Mantel auf dem erhellten Hügel auszumachen ist, handelt es sich hier nicht um eine allgemeine Pilgerversammlung, sondern um die Darstellung der Predigt Johannes des Täufers.

Die wohl früheste bekannte Johannespredigt mit der für uns relevanten Bildfindung stammt von → Herri met de Bles und zeigt das Geschehen ebenfalls auf einem welligen Berghang und mit Ausblick in ein Flusstal.⁴ Der Täufer ist im Mittelgrund klein in eine

1 Bothe 1939, S. 50; Friederichs (1955, S. 5) missversteht den Vergleich anscheinend und behauptet, die Waldszene sei vom Frankfurter Wäldchestag angeregt worden.

2 Krämer 1975, S. 55; zuletzt ausführlich Hartmann-Janssen 2007, S. 23 u. passim.

3 Als erster deutete Glück 1932, S. 57, Pieter Bruegels I. *Johannespredigt* in Budapest als Anspielung auf die Zeitgeschichte, vgl. Krämer 1975, S. 55 u. Anm. 69. Hartmann-Janssen 2007, S. 82 u. passim. AK Hamburg 1983, S. 231-233 mit Bildbeispielen für die Heckenpredigten 1566 bei Antwerpen.

4 *Berglandschaft mit der Predigt Johannes des Täufers*, Holz, 74,0 x 101,5 cm, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 1983-15 (AK Namur 2000, Abb. S. 170 bei Kat. Nr. 9).



ausgebreitete Volksmenge eingebettet und lediglich durch ein wenig Freiraum auf dem Hügel, auf dem er steht, betont. Nur die unmittelbar um ihn versammelten Zuschauer scheinen seinen Ausführungen zu folgen, ansonsten herrscht buntes Treiben unter den bäuerlich und orientalisches gekleideten Figuren im Vordergrund. Kompositorisch und vor allem stilistisch näher kommen Pr124 zwei Gemälde dieses Themas von Pieter Schoubroeck – ein früheres von 1599 in Braunschweig⁵ (Abb. 1) und ein späteres von 1606 im Kunsthandel⁶ –, die das Setting von Herri met de Bles fortführen. Die Bildanlage zeigt hier jeweils links den ansteigenden, bewaldeten Berghang mit der von einem Sonnenstrahl erhellten Bodenwelle im Mittelgrund, auf der Johannes beinahe in der Menge der Zuhörer verschwindet, während sich nach rechts recht unvermittelt hinter der Kante des abfallenden Geländes der Blick auf eine große Stadt in einer fernen Hügellandschaft öffnet. In der späteren Version noch ausgeprägter als in der früheren mäandern Menschenketten über die Grashügel; im Vordergrund rechts hat sich eine Familie um ein Lagerfeuer gesetzt und geht so weltlichen Dingen wie Essen und Küssen nach.

Die Johannespredigt, die zu den protestantischen Bildthemen gerechnet wird,⁷ erlebte eine erste Hochphase als eigenständiges Sujet der Tafelmalerei in der Mitte des 16. Jahrhunderts.⁸ Für den Anstieg der Gemäldezahlen lässt sich, neben der schon erwähnten Verbindung zur realen Situation der Gläubigen, die gesteigerte Bedeutung der Predigt im protestantischen Gottesdienst anführen. In der Darstellungsweise kommt nun auch (gegenüber früheren Verbildlichungen) die Vorstellung von einer neuen Demokratisierung der Kirche zum Ausdruck, die nicht mehr auf der Vorherrschaft des Klerus aufbaut, sondern Johannes (stellvertretend) als Gleichen unter Gleichen wiedergibt. Die Betonung der wilden, von der Zivilisation abgewandten Landschaft spiegelt die zeitgenössisch pantheistische bzw. naturreligiöse Auffassung vom Freien als dem Ort der wahren Gottesfurcht. In diesem Sinne könnten die dramatischen Lichtstrahlen in Pr124 gedeutet werden, die – Naturphänomen und göttliches Zeichen zugleich – den landschaftlichen Handlungsort erhöhen. Eine zweite Hochkonjunktur, zu der das Pohn'sche Gemälde zu rechnen wäre, erlebte das Bildthema im frühen 17. Jahrhundert.⁹ Stilistisch ist die tradierte Zuschreibung an Marten van Valckenborch (1534–1612) für das Pohn'sche Bild nicht zu halten, wie schon ein Blick auf den völlig unterschiedlichen Blattschlag zeigt.¹⁰ Das Laub ist bei Valckenborch viel säuberlicher und gleichmäßiger gestaltet und besteht eher aus kleinen Punkten bzw. gleichgroßen und gleichgeformten Einzelblättern, während bei unserem Bild die einzelnen Blätter mehr zu Büscheln zusammengenommen sind, die sich winden und drehen. Die Blätter selbst – deren Lichtgehalt sogar innerhalb eines Büschels variieren kann – haben unterschiedliche Größen, und ihre Form ist eindeutig die von Eichenlaub. Marten van Valckenborch ist zudem in allen Kompositionen um eine differenzierte und ausgestaltete Fernsicht bemüht, die den Künstler von Pr124 sehr wenig interessiert. Dieser lässt sich, wie schon die ikonographischen Vergleiche andeuteten, eher im Umkreis des Pieter Schoubroeck verorten, der sein Blätterwerk vergleichbar gestaltet und für den seit der Braunschweiger Johannespredigt auch die Kombination von Laub- und Nadelbäumen charakteristisch ist.¹¹

5 Pieter Schoubroeck, *Predigt Johannes des Täufers*, 1599, Kupfer, 47,5 x 79,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 106 (Krämer 1975, S. 55-61, u. 172-176, Kat. Nr. 3; Klessmann 2003, S. 91f., Nr. 106 mit Abb. und Taf. 3)

6 Kupfer, 28 x 41 cm, Christie's London, 7.4.1995, Lot 9. Vgl. auch Johnny van Haeften, *Dutch and Flemish Old master Paintings*, London 1999, Nr. 2 (zit. nach Klessmann 2003, S. 91f.).

7 So Peter-Klaus Schuster im AK Hamburg 1983/84, S. 231-233.

8 Das Folgende nach Hartmann-Janssen 2007, S. 81-83.

9 Hartmann-Janssen 2007, S. 84-94. Der Hauptproduktionsort von Gemälden mit diesem Thema hat sich nun von Antwerpen in die nördlichen Niederlande verlagert. Die in Deutschland arbeitenden flämischen Maler werden von der Autorin nicht berücksichtigt.

10 Zu Marten van Valckenborch siehe Wied 1990, S. 233-288 u. Farbtaf. 27-35; Wied 2004/05..

11 Krämer 1975, S. 59. Bereits Bothe (1939, S. 50) verweist für das Durchbrechen der Sonnenstrahlen und den Blattschlag auf die Ähnlichkeit zu Schoubroeck, ohne jedoch von der tradierten Zuschreibung an Marten van Valckenborch abzuweichen.



Ebenso ist die bildparallele Staffelung aller Ebenen und der Figuren typisch für ihn.¹² Übereinstimmend ist auch die Gesamtfarbigkeit der Bilder, die von dunklem Blau und Grün beherrscht wird, sowie der Einsatz von starken Licht-Schattenkontrasten. Aus qualitativen Gründen und weil Schoubroeck seine Staffagefiguren anders – gelänger und eleganter – gestaltet, ist Pr124 allerdings wohl nicht seiner eigenen Hand zuzuschreiben. Es dürfte aber jemand aus seinem direkten Umfeld gewesen sein, weil es sich bei dem mit gesenktem Kopf vor dem einspännigen Karren stehenden Pferd in der linken Bildecke um eine unmittelbare Anleihe aus Schoubroecks Turmbau zu Babel handelt.¹³

[J.E.]

¹² Vgl. Krämer 1975, S. 149-151.

¹³ Kupfer, 45,4 x 77,5 cm, Christie's London, 2.7.2013 (Krämer 1975, S. 189f., Nr. 19; Minkowski 1991, S. 174, Nr. 208 mit Abb. (als Jan Brueghel d. J.), vgl. auch ebd. S. 200, Nr. 309).