



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

3. Die holländischen Malerschulen.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)

besondere auch durch seine landschaftlichen Stimmungen die Eintönigkeit des Inhaltes geschickt zu verbergen.

Unter den übrigen Antwerpener Künstlern, welche die Genremalerei pflegten, ausschließlich oder doch vorwiegend Szenen aus niederen Volkskreisen schilderten, wären noch Joos van Craesbeck (1606? bis nach 1654), der in der Weise seines Freundes Brouwer malte, und David Ryckaert (1612—1661), der dritte Künstler dieses Namens, da auch Vater und Großvater ihn führten, jedenfalls der bedeutendste der Familie, zu erwähnen. Eine besondere Stellung nimmt Gonzales Coques oder Coet (1618—1684), der feinsinnige Maler stiller bürgerlicher Behaglichkeit, ein. Seine Porträtplatten und Einzelbildnisse streifen mit ihrer glücklich getroffenen momentanen Stimmung und der individuellen Auffassung an Charakterfiguren an und versetzen uns geradezu in das Gebiet der Genremalerei (Fig. 311). Im ganzen geht aber doch die Antwerpener Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts rasch zurück. Es fehlt nicht an einzelnen guten Landschafts- und Marinemalern; es blüht die Blumen- und Fruchtmalerei. Zu historischer Bedeutung hat sich aber keiner der vielen Künstler mehr aufgeschwungen. Die Gründung der Antwerpener Akademie (1663), an welcher Teniers regen Anteil nahm, hat den Verfall nur beschleunigt, da sie der Kunst den gesunden Volksboden raubte und eine künstliche Zucht der Maler einföhrte.

3. Die holländischen Malerschulen im 17. Jahrhundert.

a) Die Perioden der holländischen Malerei.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts teilen die holländische und die flämische Malerei im ganzen dasselbe Schicksal. Wie im 15. Jahrhundert zwischen den Werken holländischer Künstler und jenen der Eydtschen Schule kein grundsätzlicher Unterschied waltet, vielmehr alle sich in verwandten Geseißen bewegen, nur daß in Holland der Blick für die umgebende Natur noch geschärfter erscheint, so stehen im folgenden Jahrhundert die holländischen wie die flandrischen Künstler gleichmäßig unter italienischem Einfluß. Dieser Einfluß war aber am Anfange des 17. Jahrhunderts nicht so fremdartiger Natur wie in dem früheren Menschenalter. Die niederländischen Maler studierten nicht mehr die alten Renaissancemeister, sondern hielten sich mehr an die Zeitgenossen, namentlich an die Naturalisten, und sahen Kunst und Natur doch mehr mit den eigenen Augen. Daß Elsheimer (s. S. 273) auf mehrere holländische Meister, wie Swanenburg, Phynas, Lastman, so nachhaltig einwirken konnte, beweist, daß sie sich auch in Rom der heimischen Weise bewußt blieben, welche sie nach ihrer Rückkehr natürlich noch stärker zur Geltung brachten. Diese Einkehr in das heimatische Wesen ging in derselben Zeit vor sich, in welcher das holländische Volk sich nach schweren und blutigen Kämpfen schließlich siegreich seine Unabhängigkeit und Freiheit errang. In der politischen wie in der künstlerischen Welt behauptete es seitdem ein Jahrhundert lang eine ehrenvolle, selbständige Stellung. Die großen Ereignisse, welche der kleinen holländischen Nation, freilich nur für einen begrenzten Zeitraum, eine weltgeschichtliche Bedeutung versiehen, spiegelten sich nicht unmittelbar in den einzelnen Gemälden ab; wohl aber bilden sie den allgemeinen Hintergrund, von welchem jene sich abheben. Sie haben die Stimmung vorbereitet und geschaffen, welcher die Kunstwerke des 17. Jahrhunderts in Holland einen so reichen und vollendeten Ausdruck verleihen.

Wohl bestanden schon längst in den nördlichen Niederlanden fruchtbare Kunstschenken, wie in Haarlem, Leyden, Utrecht und anderen Städten. Auch das Stoffgebiet, in welchem sich die

holländischen Maler des 17. Jahrhunderts bewegen, war keineswegs von ihnen erfunden. Fast alle später in den Kreis der malerischen Darstellung gerückten Gegenstände kündigen sich schon im 16. Jahrhundert an. Namentlich das Porträt, der Ausgangspunkt und die wichtigste Grundlage ihrer Kunst, spielte schon vorher eine große Rolle. Selbst die Porträtruppen, in welchen die Glieder einer Korporation oder einer Gilde zusammengestellt wurden, kommen bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Schon 1529 malte Dirck Jacobsz, ein Sohn des Jakob Cornelisz (s. Seite 147) ein Schützenbild. Ihm folgten Cornelis Teunissen mit einem ähnlichen Werke 1533 und Cornelis Ketel, beide gleichfalls in Amsterdam thätig. Und wenn man von der moralisierenden und allegorisierenden Tendenz zahlreicher Darstellungen im 16. Jahrhundert (die fünf Sinne, Tugenden und Laster u. s. w.) absieht, befindet man sich



Fig. 312. Die Bürgermeister von Amsterdam, Maria von Medici erwartend,
von Th. de Keyser. Haag, Museum.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

mittin in der bunten Volkswelt, welcher die spätere Genremalerei die Gegenstände ihrer Darstellung entlehnte. Die große politische und kirchliche Bewegung, welche das Volk bis in seine tiefsten Wurzeln erschütterte, die gewaltigen Ereignisse, die heute die Nation bis an den Rand der Verzweiflung trieben, morgen siegesfroh aufjauchzen machten, warfen aber einen hellen Wiederschein auf alle Gestalten und verliehen ihnen ein neues Gepräge. Stämmige Kraft, mutiger, selbstbewusster Sinn spricht aus den Männern. Die Sorge für die Rettung und das Wohl des Vaterlandes ist jedem einzelnen nahegetreten, hebt ihn über das kleinliche, schwächliche Leben empor. Welch ein Unterschied waltet zwischen den alten Schützenbildern und den seit den achtziger Jahren geschaffenen! Die älteren Schützenstücke zeigen uns die Glieder der Gilde in Halbfiguren einfach in zwei Reihen hintereinander aufgestellt, ohne jede lebendige Gruppierung. Alle Köpfe blicken aus dem Bilde heraus, nur die Hände sind zuweilen mannigfacher bewegt.

Es sind bloße Zusammenstellungen von Einzelporträts. In den jüngeren Gruppenbildern treten die Schützenbrüder in ganzer Figur, in reicher malerischer Anordnung und mit militärischem Prunk auf, und tragen ein kräftiges Selbstbewußtsein zur Schau. Die Vorstände (Regenten) und Mitglieder der verschiedenen Gilde und Korporationen, insbesondere der Schützengesellschaften, deren Bildnisse, zu Gruppen vereinigt, die Gildehäuser (doelen) schmücken — diese Porträtpluppen führen daher den Namen: Regenten- oder Doelenstullen —, bestehen nichts Philistries, Kleinbürgerliches, erscheinen vielmehr aus dem Holze von Helden und Staatsmännern geschnitten.

Hatte aber die Spannung sich gelöst, war für einige Zeit das Gefühl der Sicherheit herrschend geworden, so wurde nun auch der ungebundenen Lebenslust gehuldigt. Nur dadurch, daß dem Volke das weiteste Maß der Erholung, die vollste persönliche Freiheit gegönnt war, bewahrte es sich die Schnellkraft und die Fähigkeit, den Gefahren tapfer zu begegnen, für große Zwecke das ganze Dasein einzusetzen. Die politischen Verhältnisse schärfsten die Charaktere, welche die Holländer als seefahrendes Volk ausgebildet hatten. Die schroffen Gegensätze, in welchen sich das Matrosenleben bewegt, wiederholen sich hier in großen Zügen. Die furchtbare Gefahr, in welcher so lange Zeit das Vaterland schwiebte, heiligte den heimischen Boden auch in den Augen der Phantasie, ließ den Künstler nicht müde werden, die heimatliche Natur zu schildern. Und nicht der Boden allein: die Dünen, die Kanäle, die See waren den Holländern lieb und wert geworden. Als alte Seefahrer hatten sie sich längst daran gewöhnt, auch die Luft und die Wolken zu beobachten. Bei der glorreichen Belagerung von Leyden 1574, wie hatte da die Nation ängstlich auf die Windfahnen geblickt, und als endlich der Wind, als hätte er ein Einsehen in die Gerechtigkeit des Kampfes, sich drehte und der Flotte die Durchfahrt durch die durchstochenen Dämme und der hart bedrängten Stadt Entsch gewährte, wie hatte sie gejubelt und dem Himmel auf den Knieen gedankt! Diese stete Beschäftigung mit den Naturerscheinungen hob das Verständnis dafür und weckte den Sinn für die landschaftlichen Reize. Ebenso sachte die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe immer stärker die Sehnsucht nach dem still behaglichen Genüsse des heimischen Herdes an. Die Phantasie schmückte ihn mit glänzenden Farben aus und ließ das stille Dasein im gemütlich eingerichteten Hause, die kleinen Freuden eines beschaulichen Lebens gar lockend erscheinen.

Die Wendung der holländischen Kunst erfolgte nicht plötzlich und wurde nicht mit einemmale vollendet. Die lange Lebensdauer so vieler Meister (falls wir den überlieferten Nachrichten trauen dürfen), der Einfluß, den häufig jüngere Meister auf ältere ausübten, erschwert eine scharfe Gliederung der einzelnen Entwicklungsstufen und verhindert den klaren Einblick in das Charakteristische der verschiedenen Perioden. Das gleichzeitige Wirken vieler hundert Maler verführte zu dem Glauben, als ob sie alle denselben Ausgangspunkt genommen hätten und nach den gleichen künstlerischen Grundsätzen vorgegangen wären. Man unterschied sie vorzugsweise nach den verschiedenen Zweigen der Malerei, welche sie pflegten, und dabei wurde noch gewöhnlich ein Zweig vollständig übersehen, weil er die späteren Sammler und Liebhaber weniger lockte: der Kreis religiöser Darstellungen. Selbstverständlich blieb die kirchliche Kunst ohne Vertretung. Die idealisierende Richtung, die Auffassung der Glaulensgestalten als übermenschlicher Helden widersprach den herrschenden Anschauungen. Dagegen behielten die alttestamentlichen Patriarchen volle Lebenskraft in der Phantasie auch der holländischen Künstler; ebenso wurden Parabeln aus den Evangelien, das Wirken und Leiden Christi gern und häufig in Bildern und Radierungen dargestellt. In kalvinistischen Kreisen gewann bekanntlich das alte Testament eine größere unmittelbare Bedeutung als in der katholisch-romanischen Welt. Ein Blick auf die holländische Litteratur des 17. Jahrhunderts, in welcher die geistliche Dichtung

neben der gelehrt antifizierenden und neben einer derb realistischen Volkspoesie stets ihren Platz behauptete, genügt, um die Fortdauer der religiösen Malerei zu erklären.

Man geht wohl schwerlich irre, wenn man drei Entwickelungsstufen der holländischen



Fig. 313. Hauptgruppe aus dem Schützenstück (Kaptän Allart Cloeck), von Thomas de Keyser.
Amsterdam, Reichsmuseum.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Malerei annimmt, wobei nur festgehalten werden muß, daß Vertreter der älteren Stufen noch öfter in die spätere Zeit hineinragen, zuweilen noch in ihren reifsten Jahren einer neuen Richtung sich anschließen.

In der ersten Periode (ca. 1580—1620) stehen die einzelnen holländischen Städte: Delft, Haarlem, Leyden, Utrecht, Amsterdam, einander im Range ziemlich gleich. Die italienischen Springer, Kunstgeschichte. IV.

Einflüsse sind noch nicht vollständig zurückgedrängt, aber der Hauptnachdruck wird doch schon auf die Porträtkunst gelegt, die anfängliche Trockenheit in Auffassung und Kolorit rasch überwunden. In Delft, wo unter Wilhelm von Oranien sich ein reicher politischer und höfischer Kreis sammelte, entfaltete Michiel van Mierevelt (1567—1641) als Porträtmaler eine reiche Wirksamkeit. In Haarlem tritt uns Pieter de Grebber entgegen, in Utrecht Paulus Moreelse († 1638), ein Schüler Mierevelts, in Dordrecht Jakob Gerrits Cuyp († 1651), anfangs etwas hart und trocken in der Malweise, später aber durch warme Farbe und naturfreische Auffassung ausgezeichnet, im Haag Jan van Ravesteijn († 1657), in Amsterdam endlich Cornelis van der Voort († 1624), Werner van Balkert (schon 1612 thätig), Nicolaes Elias († nach 1646), Thomas de Keyser († 1667), der Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keyser.

Es hält schwer, die Verdienste dieser Porträts- und Regentenmaler scharf gegeneinander abzuwägen. Der fruchtbare und deshalb bekannteste von ihnen, Mierevelt, verdient jedenfalls nicht an die Spitze gestellt zu werden, da ihm der feinere Farbensinn noch mangelt. Die hervorragendste Stellung nehmen Ravesteijn und de Keyser (Fig. 312 u. 313) ein. In der schlichten, treuen Wiedergabe der Züge sind sie unübertrefflich; namentlich de Keysters Porträts fesseln durch die feste Zeichnung, durch freie Auffassung und durch die geschickte Anwendung des Hell-dunkels, noch vor Rembrandt! Es bleibt doch für die ganze Richtung der holländischen Kunst in hohem Grade charakteristisch, daß die Porträtmalerei hier schon so frühe sich zu reicher Blüte entfaltete. Sie herrscht nicht allein in der ersten Periode unbedingt vor, sondern sie streift schon in dieser Zeit nahe an Vollendung. Die Landschaftsmalerei, welche in Haarlem stets gepflegt wurde, bedurfte einer längeren Frist, um die Höhe zu erklimmen. Gaias van de Velde († 1630), einer Antwerpener Emigrantenfamilie angehörig, in Haarlem und Haag thätig, hat in seinen Ansichten und figurenreichen Landschaften die in Holland eigentümliche Richtung der Landschaftsmalerei als einer der ersten angebahnt.

Die zweite Periode (ca. 1620—1645) füllt zwar teilweise die Jahre aus, in welchen sich die Niederlande der tatsächlichen Unabhängigkeit erfreuten, steht aber am stärksten unter dem Einfluß der großen kriegerischen Vergangenheit. Es kann nicht zufällig sein, daß gerade die beiden Städte, welche vom Kriege am meisten heimgesucht worden waren, Haarlem und Leyden, in dieser Periode an die Spitze der holländischen Kunstschulen treten. Wir werden in eine leidenschaftlich bewegte Welt versetzt. Sie spiegelt sich in den freie, selbstbewußte Kraft verratenden Einzelbildnissen ebenso ab wie in den Regentenstücken, die sich immer mehr zu dramatischen Aktionen zuspielen. Die Phantasie ist erfüllt von den Nachklängen der vorher gegangenen Kämpfe. Der Mann fühlt seinen Wert und weiß, daß er etwas gilt. Alles Steife und Enge hat er abgelegt, in der Tracht wie in den Sitten, im äußeren Auftreten wie in den Stimmungen und Empfindungen. Stürmisch sind auch die Unterhaltungen des Volkes, derb die Szenen, in welchen das Volksleben geschildert wird. Eine urwüchsige Kraft droht in jedem Augenblick überzuschäumen; sie kann es aber ungestraft thun, da sie aus einem unerschöpflichen Born quillt. Die gleichzeitigen Volkslieder, die saftigen Komödien Brederoos und Costers stehen auf dem gleichen Boden und beweisen die Volkstümlichkeit der von der Malerei eingeschlagenen Richtung. Auf höchste Lebendigkeit zielt auch das Kolorit hin. Keck und sicher wird die Farbe aufgetragen, die Beleuchtung, besonders in der ersten Zeit, ehe die Kunst des Helldunkels sich allgemein verbreitete, breit und voll genommen. Keine Kleidermalerei, überhaupt keine virtuosen Kleinkünste. Die Bedeutung der Gestalten sammelt sich in den Köpfen, die in packender Wahrheit und schärfster Charakteristik wiedergegeben werden.

In der dritten Periode, etwa seit 1645, lockert sich der Zusammenhang mit dem ursprünglichen Volksboden, und die Erinnerungen an die großen nationalen Kämpfe verbllassen. Ein neues Geschlecht ist emporgewachsen, welches nicht sehnfütig nach den Segnungen des



Fig. 314. Frans Hals mit seiner zweiten Frau. Utrecht, Reichsmuseum.

Friedens ausblickt, sondern im üppigen Genusse des Friedens und des im Handel mit dem Oriente erworbenen Reichtums behaglich das Leben zubringt. Eine fast an das Schwerfällige streifende Freude und Ruhe, die Lust an dem Glänzenden, Feinen, Zierlichen machen sich geltend. An die Erfindungsgabe, den Gedankenreichtum der Künstler werden geringere Ansprüche gemacht

als an ihre Virtuosität in der Behandlung der malerischen Formen. Die Zahl der Kunstsiebhaber in wohlhabenden privaten Kreisen wächst, dem Schnucke der »Kabinette«, in welchen auch orientalische Kunstgegenstände, Lackarbeiten, Porzellangeräte, allmählich Platz finden, dient die Mehrzahl der Bilder. Diese Bestimmung übt nicht allein auf das Format der Bilder Einfluß, sondern auch auf die Wahl der Gegenstände und das Maß der malerischen Durchbildung. Vorausgesetzt, daß diese den Anforderungen der Liebhaber entsprach, hatten die Künstler in der Auffassung der Gegenstände einen ziemlich freien Spielraum. Ihr subjektives Wesen tritt mehr als in den früheren Perioden in den Vordergrund; der scharfe Realismus der Darstellung, dem sich die Eigenart der Künstler beugen mußte, verliert langsam an Geltung. Diese werfen sich mit Vorliebe auf die Pflege eines begrenzten gegenständlichen Kreises, einer bestimmten malerischen Aufgabe. Sie sind bald Licht-, bald Stoffmaler, je nachdem sie dem Schauplatz der Szene (Zimmerräume oder freie Luft) eine anheimelnde farbige Stimmung abgewinnen oder auf die zierliche, gefällige Erscheinung der Personen den Nachdruck legen. Häufig verzichten sie auf die individuelle Zeichnung, den scharferen Ausdruck der Köpfe, welche sogar in einzelnen Fällen recht eintönig, selbst geistlos erscheinen. Handelt es sich doch nicht um die Wiedergabe dramatischer Handlungen, sondern um ruhige Lebenslagen, nicht so sehr um die Reizung und Hebung der Phantasie, als um die angenehme Befriedigung des Auges. Niemals ist das Wesen eines Gemäldes so scharf auf die besondere malerische Wirkung zugespißt worden, wie bei diesen späteren Holländern. Unter den Schauplätzen der Kunsthäufigkeit bewahrt in dieser Periode Amsterdam noch mehr als früher einen hervorragenden Platz, während die anderen Städte allmählich zurücktreten.

Bei zahlreichen holländischen Gemälden, z. B. Landschaften mit Staffage, schwankt die Bestimmung ihres Urhebers, da sie nicht von einem einzigen Künstler herrühren, die Staffage von anderer Hand gemalt ist als die Landschaft. Bei mehreren Künstlern bleibt man im Zweifel, ob man sie dieser oder jener Schule einreihen soll, da sie öfters den Aufenthalt wechseln. Immerhin dürfte die Scheidung nach Hauptschulen, wie Haarlem, Leyden, Delft, Amsterdam, sich noch als die beste Gliederung erweisen. Aus dem Kreise der Lokalschulen müssen aber zwei Künstler herausgehoben und an die Spitze der ganzen holländischen Kunst gestellt werden, weil ihr Einfluß weit über den unmittelbaren Schauplatz ihres Wirkens reicht: *Trans Hals* und *Rembrandt van Rijn*.

b) *Trans Hals* und *Rembrandt*.

Trans Hals wurde angeblich um das Jahr 1580 in Antwerpen geboren; aber in Haarlem ist seine Familie ansässig gewesen, hier hat er seine Lehrzeit (bei Karel van Mander) zugebracht und bis zu seinem Tode (1666) unablässig gewirkt. Dass er in seiner Jugend »etwas lustig vom Leben« gewesen, ist urkundlich bestätigt; auch dass er in Schulden geraten und in bitterster Armut verstorben ist, sagen beglaubigte Nachrichten aus. Was sonst von seiner Trunksucht, seiner Lüderlichkeit erzählt wird, mag wohl auf Ueberreibung beruhen. Die beliebte Manier, aus den Gegenständen der Schilderung unmittelbar auf die persönlichen Neigungen des Künstlers zu schließen, hat zu verschiedenen Anecdoten — und nicht bloß bei Hals — Anlaß gegeben. Nun malte allerdings Hals mit Vorliebe lustige Zechbrüder, komische Straßenfiguren, wie die *Hille Bobbe* (in Berlin), ein halbbezeichnetes, grinsendes altes Weib, mit dem Bierkrug zur Seite und einer Eule auf ihrer Schulter, und den *Nommelpottspieler*. Seine Liebeszenen (Junker Ramp mit seiner Liebsten) lassen uns eher an die Nähe des Bacchus als an die Gott Amors glauben. Aus dem Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau (Fig. 314), etwa 1624 gemalt, spricht ein joviales Wesen, eine für Lebensfreuden

empfängliche Natur. Die grotesken Figuren und derben Volksgruppen bilden aber nur eine und nicht einmal die wichtigste Seite seines künstlerischen Schaffens. Hals ist in erster Linie



Fig. 315. Zeichnung der Offiziere der Zuirhoefer, von Frans Hals. (1627.) Staatsm., Museum.

Porträtmaler. Sowohl Einzelbildnisse wie Porträtgruppen (Regentenstücke), letztere lebensgroß, gewöhnlich um einen Tisch versammelt, in einfach natürlicher, ungezwungener Weise zusammengestellt, beschäftigten vorzugsweise seinen Pinsel. Unter den zahlreichen Einzelporträts mögen

folgende hervorgehoben werden: die Porträts der Familie Beresteijn, besonders das Bildnis eines jungen Mädchens in ganzer Figur, bei Rothschild in Paris, das kleine Porträt des Willem van Heythuysen (1635) im Museum zu Brüssel, das Bildnis desselben Patriziers in der Galerie Liechtenstein in Wien. Als Maler von Doelenstücken lernen wir ihn im Museum zu Haarlem am besten kennen. Zu wiederholten Malen hat er die Mitglieder der verschiedenen Schützengilden geschildert, die der Jorisdoelen, einmal im Jahre 1616, das andere mal 1627 (Fig. 315), und der Adriaensdoelen, wie sie zum Festmahl sich vereinigt haben, dann die Vorsteher des Elisabethhospitals, die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses (1664). Diesen Regenten- und Schützenbildern stellt sich das von Pieter Codde vollendete große Schützenbild im Reichsmuseum zu Amsterdam, 1637, mit sechzehn Figuren, nicht wie sonst als Kniestück behandelt, sondern die ganzen Gestalten bis zu den Füßen zeigend, ebenbürtig zur Seite (Fig. 316).

Aus der Aufzählung der Werke des Frans Hals erhellte schon, daß ihm die Erfindung des Inhaltes seiner Bilder geringe Sorgen machte, poetische Kompositionen ganz fern lagen. Doch war er kein Abschreiber der Natur, so lebensvoll und durchaus realistisch seine Gestalten uns auch entgegentreten. Durch die Farbenkunst erhebt er sie über die Wirklichkeit. In der Behandlung der Farben offenbart sich auch die wichtigste Entwicklung während seiner langen Laufbahn. Breit und kräftig erscheint schon von allem Anfang an die Farbe aufgetragen, warm und leuchtend ist die Wirkung des Kolorits. Immer mehr ordnet er die Lokalfarben einem Gesamtton unter, durch welchen die Bilder ihre rechte Stimmung empfangen. Der Beleuchtung giebt er eine leise Dämpfung, der warmbräunliche Charakter weicht feinen, silbergrauen Tönen. Zuletzt schwinden die Lokalfarben vollständig, ein einziger Ton dominiert. Mit erstaunlicher Sicherheit werden die Farben nebeneinander auf die Fläche geworfen, genügend, um die Formen zu modellieren und den Charakter zu bestimmen. Man könnte sagen, an die Stelle der Naturwahrheit sei die Naturstimmung getreten, die Gesamthaltung habe die realen Einzelheiten aufgezehrt.

Durch seine Malweise übte Frans Hals auf das jüngere Geschlecht einen großen Einfluß, vielleicht einen mächtigeren als selbst Rembrandt, welcher doch den Haarlemer Meister sonst in Bezug auf den Reichtum der Phantasie, den Umfang seines Wirkens und durch poetische Schöpferkraft weit überragt.

Rembrandt Harmensz van Rijn wurde 1606 in Leyden geboren, nicht in der Windmühle seines Vaters, sondern in einem stattlichen Hause, welches diefer am Weddestege besaß. Als sein erster Lehrer wird Jakob van Swanenburg angegeben, kurze Zeit soll er auch den Unterricht des Pieter Lastman in Amsterdam genossen haben. Seine selbständigen Arbeiten beginnen mit dem Jahre 1627 und waren anfangs wenig hervorragend. Aber nachdem er 1631 nach Amsterdam übergesiedelt war, schuf er bereits 1632 sein erstes Hauptwerk, ein Regentenbild, die anatomische Vorlesung des Doktor Tulp (Fig. 317). Rembrandt schildert die Vorsteher der Chirurgengilde, welche sich um den Seziertisch versammelt haben und der Demonstration eines Fachgenossen beiwohnen. Diese Anordnung hatten schon früher Miereveldt auf dem Regentenilde im Delfter »theatrum anatomieum« (1617) und Thomas de Keyser in der »Anatomie des Dr. Egbertsz«, jetzt im Amsterdamer Reichsmuseum (1619), getroffen. Rembrandt aber hob die Wirkung, indem er das äußere Zusammenstehen in eine innere Teilnahme verwandelte und den Eindruck des beredten Vortrages Tulps auf die aufmerksam horchenden und zuschauenden Genossen in lebendigster Weise und kräftiger Färbung schilderte. Gerade durch die scharfe Betonung der augenblicklichen Seelenstimmung, durch die



Fig. 316. Das Uffizier- oder Schützenstüdt von Frans Hals, 1637 vollendet von Pieter Godde. Uffizier-Godde. (Die tote Gruppe ist fortgelebt.) Photogr. von Braun, Clement & Co.

Unterordnung des porträtmäßigen, ruhigen Ausdrückes unter die Aktion unterscheiden sich Rembrandts Regentenbilder von allem Anfange von denen der anderen Künstler Hollands.

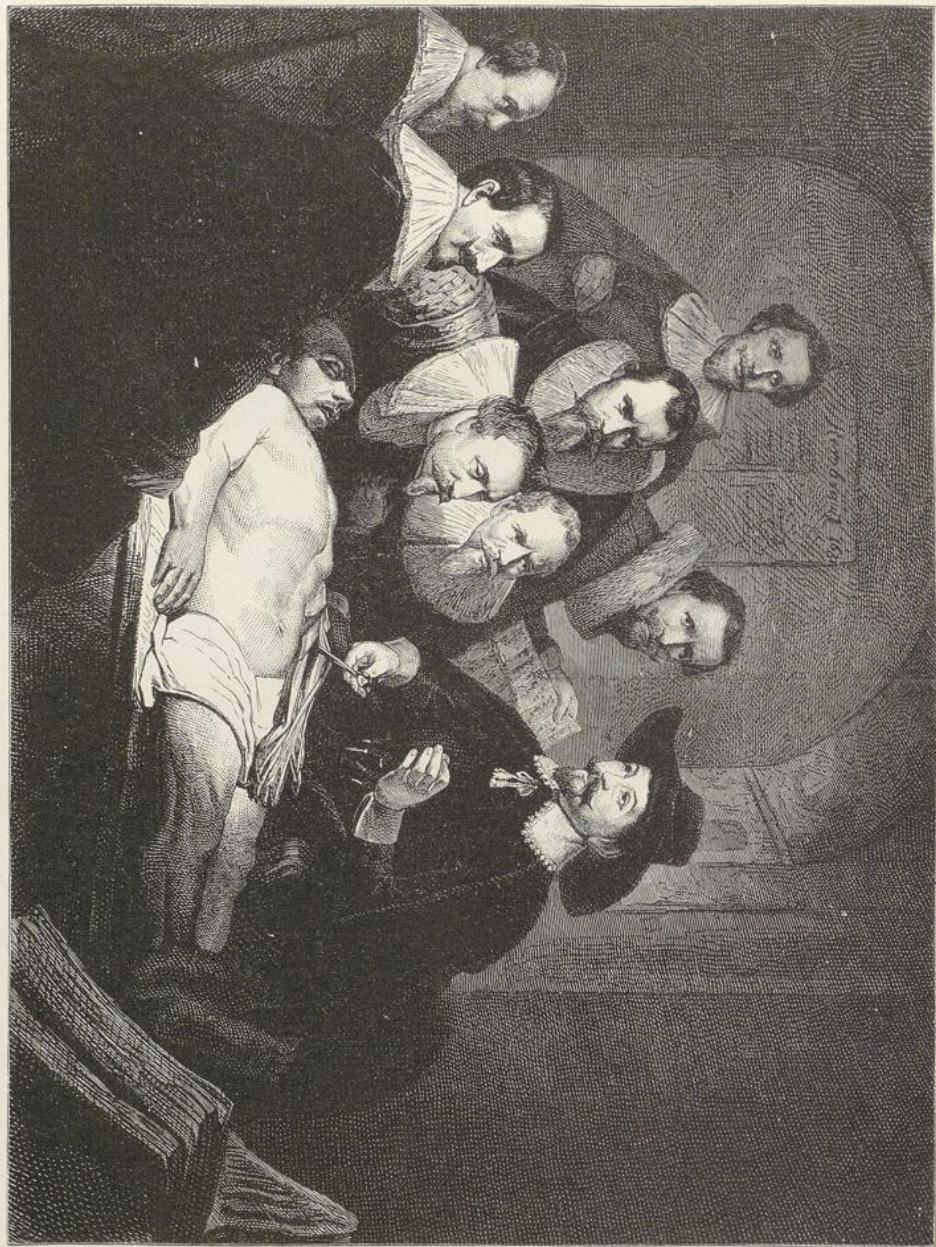


Fig. 317. Anatomische Vorlesung des Doctor Tulp, von Rembrandt. Haag, Museum.

Auf diesem Wege fortschreitend, schuf er 1642 für die Gilde der Geschützgießer die sog. »Nachtwache« (Fig. 318). Die energische, lebhafte Bewegung aller Gestalten und die eigen-tümlich dämmerige Beleuchtung des Raumes hat zu dem Namen und zu der Vermutung einer

nächtlichen Szene den Anlaß gegeben. Doch ist der tiefdunkle Ton der Schattenpartien erst durch eine spätere Übermalung in das Bild gekommen, als es 1715 in das Rathaus zu Amsterdam übertragen wurde, bei welchem Anlaß es auch in barbarischer Weise auf allen vier Seiten beschnitten und um mehrere Figuren gekürzt worden ist. Auch hier haben wir es mit einem



Fig. 318. *Ego, Nachtwache*, von Rembrandt. Amsterdam, Reichsmuseum.

Doelenstücke zu thun. Rembrandt bringt uns eine Amsterdamer Schützenkompanie vor die Augen, aber nicht in behaglich ruhigem Zusammensitzen oder Zusammenstehen. Seine Phantasie spiegelt ihm den Augenblick vor, in welchem die Schützen aus ihrer »doelen«, ihrem Versammlungshause, stürmisch aufbrechen, um sich zu einem Preßschießen zu begeben. Sie durchschreiten eilig die hohe, links von oben beleuchtete Bogenhalle, zu welcher von den inneren

Springer, *Kunstgeschichte*. IV.

39

Räumen mehrere Stufen herabführen. Voran der Kapitän Trans Banning Cock, mit dem Kommandostabe, in brauem Wams und amarantroter Schärpe, in lebhaftem Gespräch mit dem Lieutenant Willem van Ruijtenberg begriffen, der einen zitronengelben Rock, weiße Schärpe und einen blanken, am Rande blau emaillierten Ringkragen trägt. Neben und hinter ihnen stürmt die Mannschaft vorwärts. Der eine ladet sein Gewehr, der andere hat es bereits in freudiger Aufregung abgeschossen, Jan Bisscher Cornelissen schwingt lustig die Fahne, der wackere Tambour Jan van Kampoort (die Namen der Schützen sind in dem Schild oben am Pfeiler eingeschrieben) röhrt eifrig die Trommel. Mitten in dem Gewimmel entdeckt man ein reich geschmücktes Mädchen, welches die Schützenpreise trägt. Das brausende Gewoge der Menschen empfängt seinen künstlerischen Ausdruck in der Färbung und Beleuchtung. Die Farben, an sich kräftig und voll, werden harmonisch gebunden, so daß nicht eine einzige vorherrscht, vielmehr ein reicher, aus Tönen gleicher Stärke gebildeter Farbenakkord unser Auge trifft. Lichter gehen in Schatten über, der Widerschein des Lichtes dringt in die Schatten, ein schimmernder Glanz umgibt die Gestalten, mildes Helle dunkel hüllt sie ein.

Im Entstehungsjahre der Nachtwache (1642) erblicken wir Rembrandt auf der Höhe seiner Kunst. Dasselbe Jahr begrub aber sein persönliches Glück. Es starb seine Frau, Saskia van Uijlenburgh, mit welcher er sich 1634 vermählt hatte. Saskia spielt in Rembrandts Werken eine große Rolle. Seine Phantasie ist von ihren Zügen erfüllt, in seinen radierten Studienköpfen wie in seinen Gemälden begrüßten wir häufig ihr freundliches Antlitz. Als Braut und als Gattin, bald allein, mit einer Blume in der Hand oder in reichem Juwelen-schmucke, bald dem frohgesinnten Gatten sich anschmiegender (Fig. 319), ist Saskia von Rembrandt verewigt worden (Dresden, Berlin, Kassel, Antwerpen, Petersburg). Seine Thätigkeit erlahmt auch nach dem Tode der Frau nicht, biblische Schilderungen und Bildnisse kommen Jahr für Jahr aus seiner Werkstatt heraus; aber in seinen Vermögensverhältnissen kommt er immer mehr zurück, bis er 1655 den Bankerott erklären muß. Die schweren Finanzwirren, in welchen Amsterdam gerade damals steckte, und die Sammelleidenschaft des Künstlers erklären teilweise das schlimme Ereignis. Doch hat sich Rembrandt wohl niemals als guter Wirtschafter bewährt. So lange Saskia lebte, träumte er an ihrer Seite ein glänzendes Leben. Den Wiedersehen dieses Traumes entdecken wir in den Selbstporträts und den zahlreichen Bildnissen seiner Frau. Er malt sich selbst gern in reicher Tracht, wird nicht müde, seine Frau mit Spitzen und Geschmeide zu schmücken, ist ihr bei der Toilette behilflich (sog. Bürgermeister Pancras und Frau im Buckinghampalaste). Nach ihrem Tode ging er offenbar nur seinen künstlerischen Interessen nach, unbekümmert um das Soll und Haben. Er träumte wieder; doch nehmen jetzt die Träume einen grübelnden, trüben Zug an, wie seine Natur ein nach außen verschlossenes Wesen.

Das bei Anlaß des Bankerotts aufgenommene Inventar macht uns mit dem erstaunlichen Umfange der Sammlungen Rembrandts bekannt. Es fanden sich in seinem Hause zahlreiche Gemälde auch italienischer Künstler, 60 Portefeuilles mit Kupferstichen, ferner Rüstungen, venezianische Gläser, indianische Waffen, chinesische Porzellantassen u. s. w. Fortan lebte Rembrandt als Pensionär seiner Wirtschafterin Hendrickje Stoffels, welche seit Saskias Tode ihm das Haus führte, und seines Sohnes Titus. Sie betrieben für ihn den Handel mit seinen Gemälden und Kupferstichen und gaben ihm, wohl mit seiner Zustimmung, freie Kost und Wohnung. Rembrandt zog sich immer mehr von der Welt zurück, erfreute sich auch, wie es scheint, nicht mehr der früheren reichen Gönnerschaft, und starb 1669 in dürtigen Verhältnissen. Trotz allem Mißgeschick blieb seine künstlerische Kraft ungebrochen. In dem Unglücksjahr (1656) vollendete er eins seiner herrlichsten biblischen Gemälde, den »Segen Jakobs«, im Museum zu

Kassel (Fig. 320). Aus dem Jahre 1661 stammt das dritte große Regentenstück, welches wir von ihm besitzen, die sog. *Staalmeesters*, d. h. die Vorsteher der Tuchmacherzunft, deren Amt es war, die Herkunft der Tuchstücke durch angehängte Bleisiegel zu bestätigen (Fig. 321). Sie sind um einen mit einem orientalischen Teppiche bedeckten Tisch versammelt. Während vier der Vorsteher am Tische sitzen, ist der fünfte im Begriffe sich zu erheben, als wollte er an



Fig. 319. Rembrandt mit seiner Frau. Dresden, Galerie.

eine (nicht sichtbare) Menschenmenge eine Anrede halten. Ein Diener, barhaupt, steht weiter zurück. Von dem graubraunen Hintergrunde, den schwarzen Gemäldern heben sich die Köpfe und Hände, obwohl die Karnation ebenfalls in bräunlichen Tönen gehalten ist, leuchtend ab.

Die *Staalmeesters* sind ein treffliches Beispiel der letzten Wandlung, welche Rembrandts malerischer Stil erfuhr. Während er anfangs noch strenge zeichnete und sorgfältiger und feiner die Farbe auftrug, auf Lebenswahrheit vorzugsweise bedacht war, hob er in der zweiten Periode (etwa 1636—1656) durch Anwendung des *Helldunkels* und Unterordnung der Lokalfarben

unter einen Gesamtton seine Gestalten aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine eigentümliche poetische Welt empor. In der letzten Periode, bei voller Herrschaft über die Technik, die ihm den breitesten Farbenauftrag gestattet, verringert sich die Reihe der Einzelfarben; er wirkt fast ausschließlich durch Licht und Schatten, lässt das Licht sich intensiv an einzelnen Stellen sammeln und dadurch aus dem umgebenden tiefen Dunkel kräftig, fast gewaltsam hervorstehen. An den zahlreichen Selbstporträts, die er offenbar als Studienköpfe behandelte, kann man die Aufeinanderfolge dieser Malweisen genau nachweisen. Seine Freude an der Erprobung von Farben-



Fig. 320. Der Segen Jakobs, von Rembrandt. Kassel.

stimmungen haben aber die Besteller von Porträts schwerlich geteilt. Sie gaben den realistischeren Malern, wie namentlich Thomas de Keyser, den Vorzug.

Von Rembrandts umfassender Phantasie und seiner Kunst zu komponieren legen die biblischen Gemälde (und Radierungen) das beste Zeugnis ab. Ihnen fesselten, ganz im Sinne seiner Zeit und seines Volkes, am stärksten die Szenen, welche in den mittleren und späteren historischen Büchern des Alten Testaments geschildert werden und die Parabeln des Neuen Testaments. So schilderte er Simsons Hochzeit (Dresden), den Zank Simsons mit dem Schwiegervater, der ihn aus dem Hochzeitshause ausgeschlossen hat (Berlin), Simsons Blendung, in der Galerie Schönborn in Wien, das Opfer Manoahs in Dresden (Fig. 322), und malte

wiederholt die Susanna und die Bathseba im Bade; auch die Geschichte Josephs in Aegypten (Berlin und Petersburg), des Tobias (Louvre), des Boas und der Ruth (unter dem

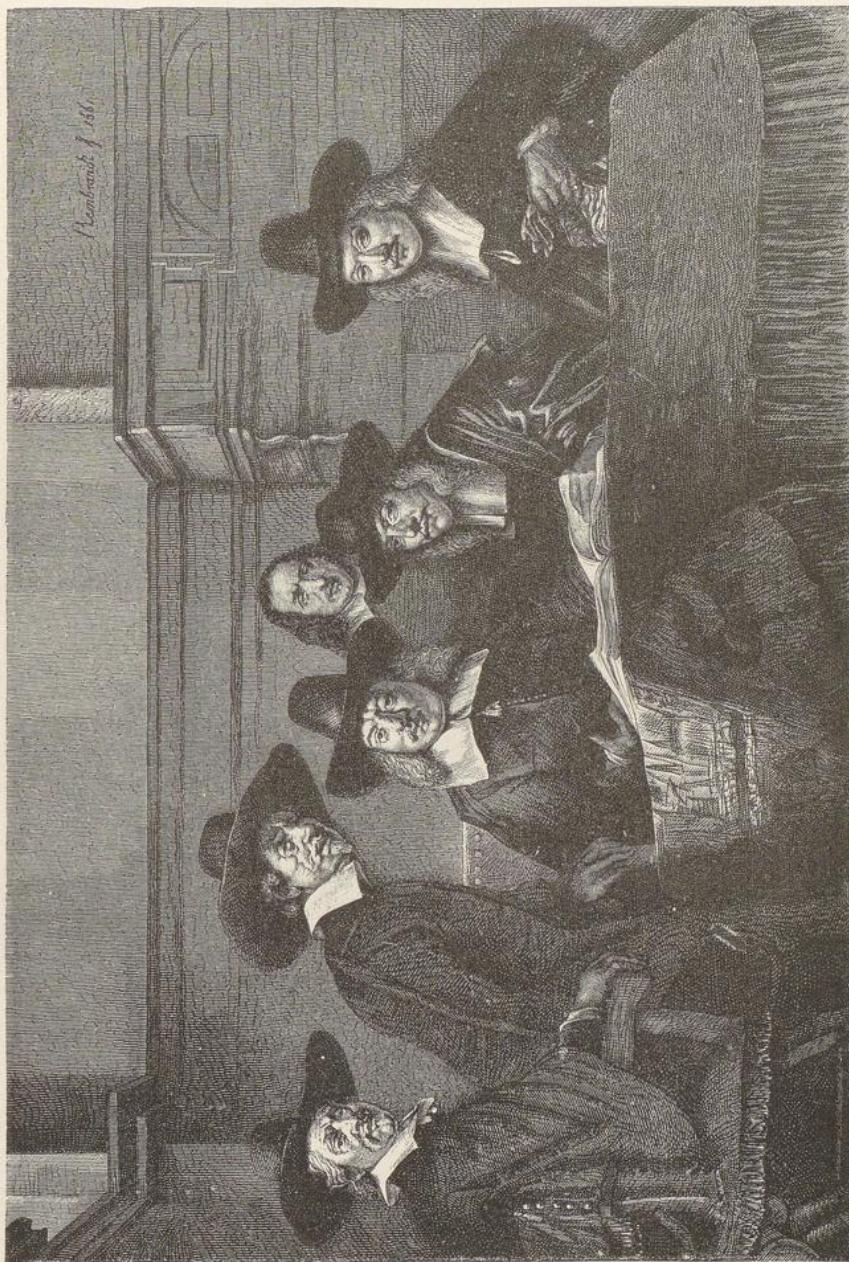


Fig. 321. Die Staufmeiers, von Rembrandt. Utrecht, Reichsmuseum.

falschen Titel: die Judenbraut, die von einem älteren Manne umarmt wird, im Reichsmuseum zu Amsterdam) und der Makkabäer (Stockholm, unter der irrgen Bezeichnung: Bizzfa) boten ihm Motive zu Gemälden. Die Jugendgeschichte Christi gab ihm Anlaß zu idyllischen

Bildern (le ménage de menuisier im Louvre 1640, die Holzhauserfamilie in Kassel aus dem Jahre 1646). Er versetzt uns in den engsten, dürfstigsten Raum, in ärmlichste Verhältnisse; trotzdem aber und trotz der holländischen Bekleidung Josephs und Marias weiß Rembrandt doch durch die warme, harmonische Beleuchtung den Eindruck heiligen Friedens zu wecken. Der h. Familie schließt sich die Anbetung der Könige (1657) im Buckinghampalaste und die Darstellung im Tempel (1631) im Haag an. Beide Gemälde, obgleich der Zeit nach weit von einander entfernt, zeigen die vollendete Handhabung des Helldunkels. Wie ganz anders leuchten aber doch die Farben in der späteren Schöpfung! Von der Vertiefung des Künstlers in die biblische Welt legen die Bilder, welche der Schilderung Christi als Lehrer und Wunderthäter



Fig. 322. Das Opfer Manoahs, von Rembrandt. Dresden.

gewidmet sind, ein weiteres Zeugnis ab. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberge schildert er in dem Gemälde in Petersburg (1637), die andere von dem wuchernden Pfunde in der Radierung, welche unter dem Namen »der Goldwäger« geht. Zu einer reichen Volkszene gestaltet er die »Ehebrecherin vor Christus« (1644) in der Nationalgalerie zu London; die Heilung der Kranken durch Christus gab ihm Anlaß zur Schöpfung der unter dem Namen »Hundertguldenblatt« (Fig. 323) berühmten Radierung (1650). Die Passion war für ihn, wie für alle nordischen Künstler, ein Ereignis voll des herbsten Ernstes und von tragischer Gewalt. Seine Bilder und Radierungen aus der Passionsgeschichte werden, ähnlich wie Dürers und Holbeins Passionszenen, von demselben Geiste getragen, welcher Paul Gerhard das Kirchenlied »O Haupt voll Blut und Wunden« eingab. Die Beimischung jüdischer Charakterköpfe und orientalischer Trachten, deren Kenntnis das Jüdenquartier und der Hasen von Amsterdam bequem vermittelten,

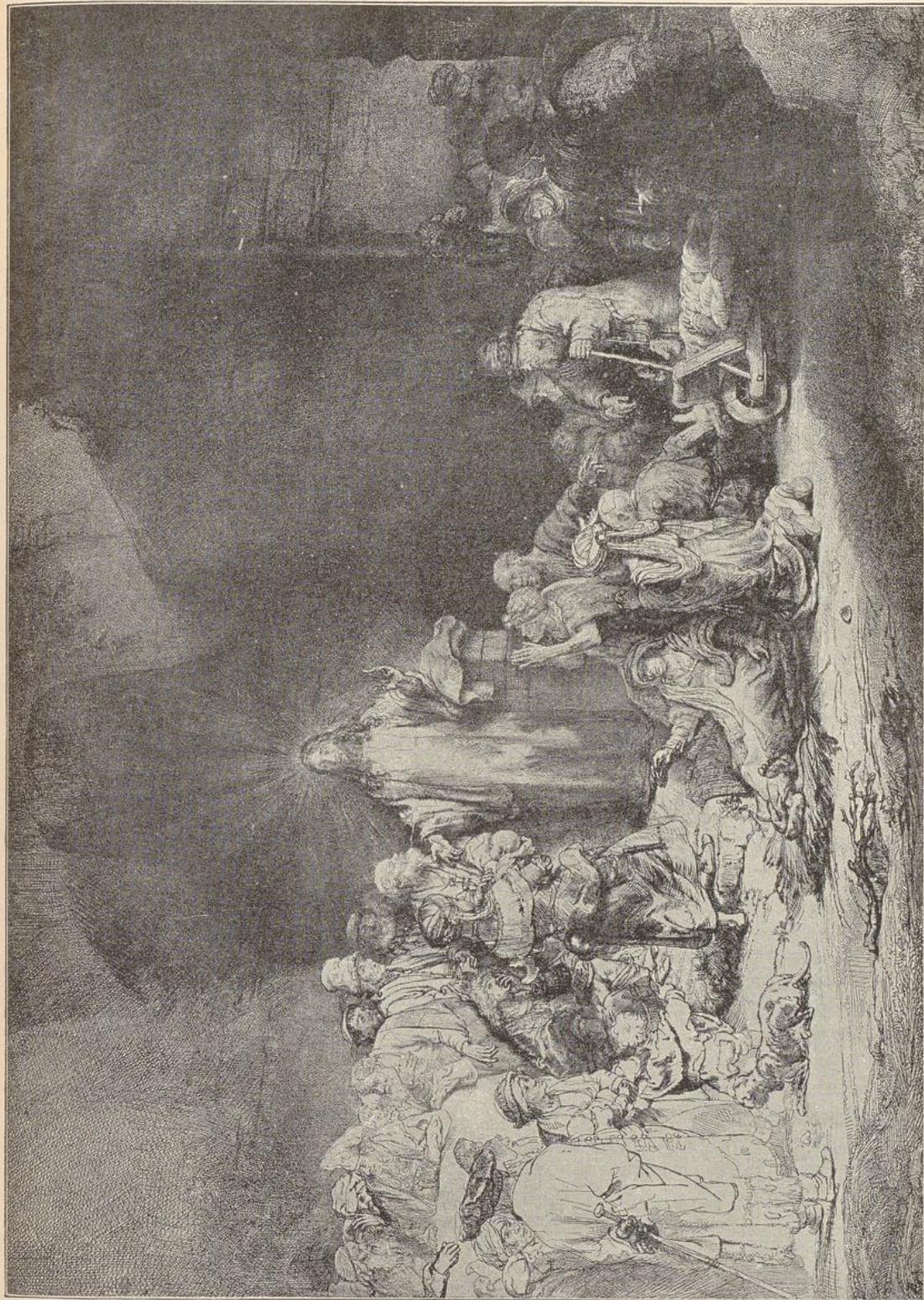


Fig. 323. Das Hundertguldenblatt (Christus die Blinden heilend), Radierung von Rembrandt.

verleiht Rembrandts biblischen Schilderungen eine besonders anfangs befremdende Lokalfarbe. Die Thatsache steht fest, daß Rembrandt, wie nur wenige Künstler, die biblischen Vorgänge kannte und künstlerisch zu verkörpern liebte. Er hat dieses freilich nicht in der hergebrachten Weise. Die Gestalten der Bibel gehören keiner fernem, idealen Welt an, sondern leben in der unmittelbaren Gegenwart. Sein malerischer Sinn, die Anschauungen, welche er mit seinem Volke teilt, ließen ihn von allen idealen Zügen und klassischen Vorbildern absehen.

Ganz in derselben Weise verfuhr er bei mythologischen Schilderungen. Der übel berufene Ganimed in Dresden findet in den Schilderungen italienischer Zeitgenossen und bei Jordaens Wiederhall. Die Entdeckung der Schuld der Nymphe Callisto (im Besitz des Fürsten Salm) führt uns allerdings nicht in die gewohnte mythologische Welt ein, bringt aber eine überaus draufsche, durch die Wahrheit packende Schilderung des Vorganges, welchen er überdies mit malerischen Reizen ausschmückte.

Das glänzendste und reichste Gebiet der Rembrandtschen Tätigkeit bleiben aber doch die Porträts. Gar manche darunter sind namenlos. Rembrandt gehörte, wenigstens in seinen späteren Jahren, nicht zu den in vornehmen Kreisen beliebten Porträtmalern (s. o. Seite 306); er suchte sich seine Modelle nicht nach ihrer Lebensstellung, sondern nach ihrer malerischen Brauchbarkeit aus. Zu solchen namenlosen Bildnissen, die aber Werke ersten Ranges sind, gehört das auffallend früh datierte (1635) Porträt eines derben Proletariers, ehemals in der Galerie San Donato, ferner der sog. Rabbiner in Berlin (1645), die Dame mit dem Fächer (1641) im Buckinghampalast und ihr männliches Gegenstück in Brüssel, das Frauenbildnis in der Salle carrée im Louvre, das Familienbild in Braunschweig, die beiden alten sitzenden Mütterchen in Petersburg u. a. Unter den benannten Porträts heben wir hervor die Bildnisse seines Freundes und Gönners, des Bürgermeisters Six, und der Mutter desselben (Sammlung Six in Amsterdam), ferner die sorgfältig behandelten, überaus lebensvollen Porträts des Martin Daey, eines Glücksoldaten, und seiner Frau, im Besitz des Barons Gustave Rothschild in Paris, die Bildnisse des Malers Jakob Noomer (?), gewöhnlich Rembrandts »Bergolder« genannt (1640), in nordamerikanischem Privatbesitz, des Renier Anslo mit seiner Frau in Berlin (1641), des Schreibmeisters Coppenol in Petersburg, des Jan Haaring (1658) in der Sammlung John Wilson in Paris und des jungen Bruyningh in Kassel (1652). Selbstverständlich ist damit die Reihe der Meisterwerke Rembrandts in diesem Fach lange nicht erschöpft. Gemeinsam ist allen, mögen sie auch in malerischer Beziehung vielfach von einander abweichen, der Ausdruck der augenblicklichen Stimmung. Wir lesen aus ihren Köpfen nicht nur den tieferen Charakter, sondern auch die Empfindung, welche sie gerade bewegt, heraus. Sie glänzen nicht nur durch die äußere, sondern auch durch die psychologische Wahrheit. Rembrandt war, abgesehen von seiner Größe als Maler, auch ein scharfer Denker.

Eine treffliche Ergänzung zu den gemalten Bildnissen bieten die radierten Porträts, wie das des Bürgermeisters Six, des Arztes Ephraim Bonus (Fig. 234), der nachdenklich eine Treppe herabkommt (*le juif à la rampe*), der Prediger Nytenbogaert und Anslo, des Bildhändlers de Jonghe, des trübännig blickenden Haaring. Was Rembrandt als Radierer geleistet hat, verdient kaum weniger Bewunderung als seine malerische Tätigkeit. Mit der Radieradel pflegte er in flüchtiger Skizze festzuhalten, was ihm an malerischen Gestalten begegnete, Menschen und Dinge, Eindrücke und Einfälle, wie sie der Tag brachte. Daneben schuf er aber auch eine große Anzahl komponierter Darstellungen, darunter nur wenige, die sich mit Gemälden seiner Hand decken, manche nur flüchtig angelegt, andere zum Teil oder ganz bildmäßig durchgeführt. Von seiner Auffassung des Volkslebens geben u. a. der »Charlatan«, die »Pfannkuchenbäckerin« (Fig. 325), der »blinde Geiger« und die mannigfachen Bettlerfiguren

Kunde. Nicht minder wichtige Zeugnisse der Vielseitigkeit seines künstlerischen Wesens sind seine landschaftlichen Radierungen, wie die »Landschaft mit den drei Bäumen«, das »Landgut des Goldwägers«, die »Windmühle« u. s. w. Hier begegnen wir derselben feinen Beobachtung der Bodenformen und der Wolkenbewegung, die seinen der freien Phantasie entsprungenen gemalten Landschaften bei aller Eintönigkeit der Farben einen merkwürdig natur-

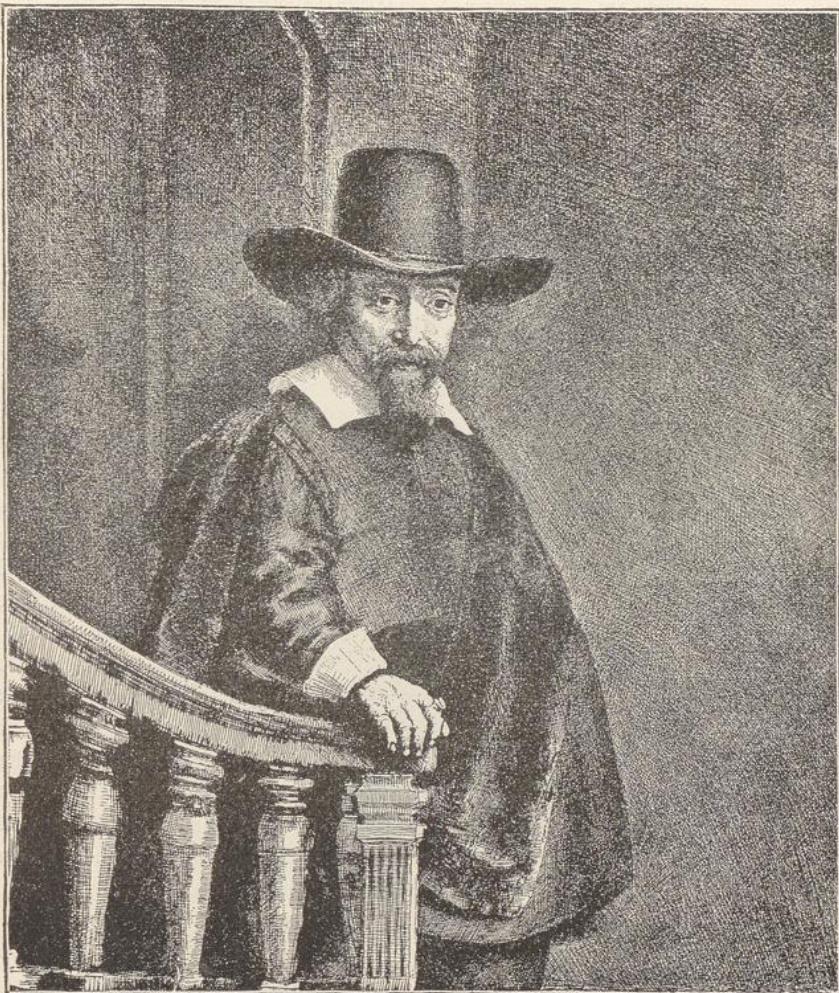


Fig. 324. Ephraim Bonus. Radierung von Rembrandt.

lebendigen Reiz verleiht (Gewitterlandschaft in Braunschweig, Landschaft mit dem Bergschloß in Kassel). Auf dem Felde der Landschaftsmalerei hatte er einen trefflichen Nachfolger, ja einen erfolgreichen Nebenbuhler in seinem (1619) in Amsterdam geborenen Schüler Philips Koninck († 1688, Landschaften von ihm in Berlin und Frankfurt). Auch sonst hat Rembrandts Kunstweise auf das jüngere Geschlecht einen nachhaltigen Einfluß geübt, da er in Amsterdam einen zahlreichen Schülerkreis um sich versammelte. Voran ging ihm als Lehrmeister und Schulhalter Frans Hals.

Springer, Kunstgeschichte. IV.

40

c. Die haarlemer Schule.

Die haarlemer Schule lehnt sich vorwiegend an Frans Hals an und dankt ihm die kräftige, frische Farbenbehandlung und die scharfe Charakteristik. In der Nähe von Frans Hals sammelten sich die Maler der sogenannten Gesellschaftsstücke, in welchen lecke Soldaten, flotte Offiziere, übermüdige junge Herren, galante Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe sich erlustigen. Auch die musikalische Unterhaltung kommt zuweilen zu ihrem Rechte. An der Spitze dieser Maler steht, soweit bis jetzt die Forschung reicht, der Bruder des Frans Hals, Dirk Hals (geb. vor 1600—1656), dessen ältere Bilder, in der Regel in kleinem Maßstabe entworfen, sich durch die feine Zusammensetzung der lebendigen Farben zu einem hellen Gesamttone auszeichnen (Fig. 326). Seiner Richtung folgten Antonis Palamedesz in Delft (um 1600 bis 1673) und der weiter nicht bekannte A. Duck oder Le Duck. Auch Pieter Codde aus Amsterdam (? 1600—1678, also dem Dirk Hals gleichaltrig), gleich beliebt durch seine musikalischen und Tanzunterhaltungen (Fig. 327), wie durch seine Wachtstuben (Dresden), und Jan Mienze Molenaer (? 1600—1668) in Haarlem gehören zu dieser Gruppe. Vorläufer und Vorgänger der Haarlemer Gesellschaftsstücke lassen sich im 16. Jahrhundert nicht nachweisen. Gegenstand und Ton der Schilderung scheinen unter dem unmittelbaren Einflusse der stürmischen, kriegerischen Zeiten als ihr Nachhall sich ausgebildet zu haben.

Anders verhält es sich mit den Bauernstücken, als deren glänzendster Maler in der haarlemer Schule uns Adriaen van Ostade entgegentritt. Er wurde 1610 in Haarlem geboren, genoß den Unterricht des Frans Hals, ließ eine Zeit lang auch Rembrandts Werke auf sich einwirken und starb, als seine künstlerische Kraft schon im Sinken begriffen war, 1685. Adriaen ist nicht Schöpfer dieser Gattung; andere Maler in Flandern und in Holland waren ihm vorangegangen. Er hebt sie aber durch einen liebenswürdig humoristischen Ton, den er besonders in seiner mittleren Zeit anschlägt, durch seine Kunst des Helldunkels und der malerischen Stimmung zu höchster Vollendung. Bald führt er uns in die dämmerige Bauernstube, wo sich derbe, aber ehrliche Gesellen am Trunke oder am Tanze ergötzen, oder die Familie ihren Beschäftigungen mit gemütlicher Ruhe nachgeht, bald malt er, wie die Zecher in die kühle



Fig. 325. Die Pfannkuchenbäckerin. Radierung von Rembrandt.

Laube vor dem Hause gewandert sind (Fig. 328), bald sind wir Zeugen, wie sich auf dem Dorfplatz eine muntere Gesellschaft erlustigt, oder wie ein Geiger durch sein Spiel alt und jung vor das Haus auf den Hof gelockt hat. Die Figuren, oft nur wenige Zoll groß, sind doch überaus lebendig charakterisiert. Die Farben erscheinen auf einen Hauptton gestimmt, die Schatten zeigen seine Durchsichtigkeit. Große Wirkung erzielt Adriaen in seinen Hintergründen, seinen Durchblicken in eine hintere Kammer, welche ihm Gelegenheit zu Lichtreflexen und mannigfachen Abstufungen der Beleuchtung bieten. Außer den zahlreichen Gemälden (im Reichsmuseum zu Amsterdam, im Haag, in London, Dresden) und Aquarellzeichnungen

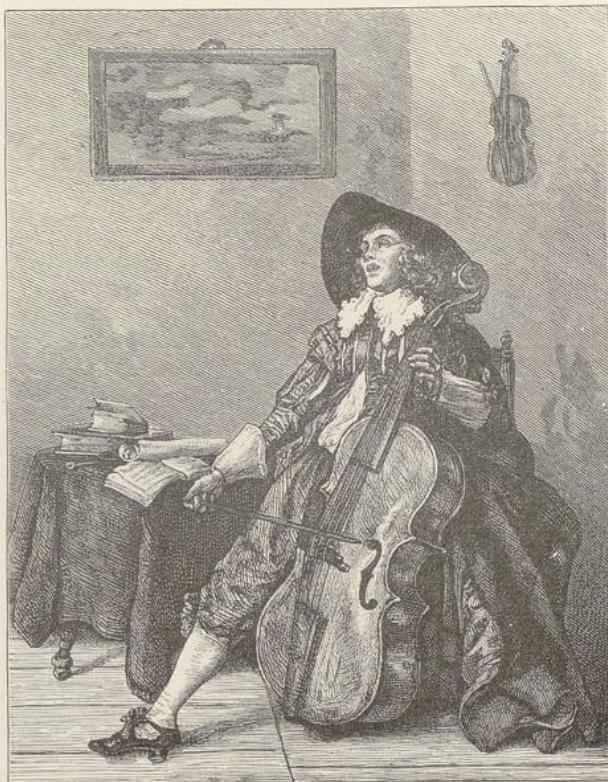


Fig. 326. Solo, von Dirk Hals. Wien, Akademie.

schuf Adriaen mit sicherer Hand etwa ein halbes Hundert Radierungen, Einzelfiguren und kleine Gruppen.

Zu Adriaens Gefolge gehört sein Bruder Isack (1621—1649), welcher gern den Schauplatz in das Freie verlegt und auf landschaftliche Stimmungen ausgeht, Cornelis Vega in Haarlem (1620—1664) und Cornelis Dusart (1660—1704). Unter den haarlemer Landschaftsmalern, Pieter Molijn († 1661), Cornelis Broom († 1661), Guilliam Dubois († 1680), ragt Jakob van Ruisdael in erster Linie hervor. Ob sein Vater Isack, als Rahmen- und Bilderhändler urkundlich erwähnt, auch die Malerei selbst ausübte, darüber herrscht ebensowenig Gewissheit wie über seine Lehrzeit. Wir wissen nur, daß auch des Vaters Bruder, Salomon, der sich Ruijsdael schreibt († 1670), die Land-

chaftsmalerei mit großem Erfolge trieb (Fig. 329) — werden doch gegenwärtig die Bilder aus seiner späteren Zeit fast höher geschätzt als die seines Neffen — und daß der ungefähr um das Jahr 1628 geborene Jakob Ruisdael 1648 in die haarlemer Malergilde eintrat. Den Aufenthalt in Haarlem bestätigen auch die Motive seiner älteren Landschaften, die offenbar der Umgebung der Stadt entlehnt sind. Im Jahre 1659 wird er als ansässig in Amsterdam erwähnt. Dorthin mag ihn, wie so viele andere Künstler, der reiche Verkehr, die große Zahl der Kunstmüthhaber gelockt haben. Verarmt und verlassen kehrte er 1681 in seine Vaterstadt zurück und starb hier 1682. Mit den in Haarlem verbreiteten Kunstreihen hängt es gewiß zusammen, daß auch Ruisdael von genauer Naturbeobachtung und scharfer Charakteristik des



Fig. 327. Tanzstunde, von Pieter Codde. Dorpat, Privatbesitz.

Einzelnen ausgeht. In der Zeichnung und im Kolorit des Laubes, der Baumstämme, der Wolken strebt er eine unmittelbare Wahrheit an, wie keiner seiner Vorgänger (Fig. 330). Damit aber verbindet er eine feinere Empfindung für das bewegte Spiel in den Lüften und für die Farbenstimmung. Häufig, besonders in späterer Zeit, zieht durch seine Landschaften ein ernster, fast schwermütiger Ton, für uns noch dadurch erhöht, daß seine Bilder die ursprüngliche Leuchtkraft durch Nachdunkeln verloren haben. Die holländischen Galerien, in Deutschland die Dresdener Galerie sind besonders reich an Werken seiner Hand.

Teilweise ihm verwandt (in der kühlen Färbung des Laubes), durch seine Fernsichten am meisten berühmt, erscheint ein anderer haarlemer Meister: Jan van der Meer (1628—1691). Eine Zeitlang hielt sich auch Jan Wijnants (thätig zwischen 1641 und 1679) in Haarlem auf, in dessen Landschaften insbesondere die Vordergründe durch den feinen Farbenton und

die Treue in der Wiedergabe der Pflanzen und Bodenformen erfreuen. Ebenso kehrte der oben S. 273 erwähnte Pieter van Laer nach längerem Aufenthalte in Italien 1639 nach Haarlem zurück und malte hier fleißig Bilder aus dem Volks- und Bauernleben Italiens, Räuberzenen u. s. w. Wijnants wirkte dann auf einen der berühmtesten jüngeren haarlemer Maler, auf Philips Wouwerman (1619—1668), ein. In den zahlreichen Bildern dieses Malers klingt zwar noch das Kriegsleben der Zeit an; aber, weit entfernt von dem kräftigen



Fig. 328. Bauern in der Sommerlaube, von Adriaen van Ostade. Kassel.

Ungestüm und der urwüchsigen Leidenschaft der älteren Kunst, zeigt seine Staffage, bei aller Lebendigkeit und glücklichen Verbindung mit dem landschaftlichen Hintergrunde, schon verfeinerte, zuweilen elegante Züge. Die Phantasie hat die ernsten Kämpfe bereits in ein Kriegsspiel verwandelt. Außer zahlreichen Kriegs- und Jagdbildern, wobei er meistens (aus malerischen Gründen) einen Schimmel anzubringen liebte, malte er auch Szenen aus dem Landleben, welche wegen der hier besonders fein durchgeföhrten landschaftlichen Stimmung oft noch künstlerisch wertvoller sind (Fig. 331), als die beliebten Cavalierbilder.

Gleichfalls ländliche Szenen, Hirtenbilder, führt uns Claes Pietersz Verhem aus Haarlem (1620—1683) vor, bei welchem aber das nationale Element in der Auffassung und



Fig. 329. Blühlandschaft von Salomon Ruysdael. Sammlung, Privatbesitz.

in der Farbengebung schon zurückzutreten beginnt, und der italienische Einfluß in der Wahl der landschaftlichen Motive (und in der Staffage, z. B. Esel) sich wieder regt. In ähnlicher Weise arbeitete auch sein Schüler Karel Dujardin (1622—1678). Mag er sich auch in

religiösen und allegorischen Darstellungen versucht haben, so haftet doch seine Bedeutung an den zahlreichen, in hellem Tone gemalten italienischen Volkszenen, welche er gern mit lebendig aufgefaßten Pferden, Eseln und Rindern staffierte.

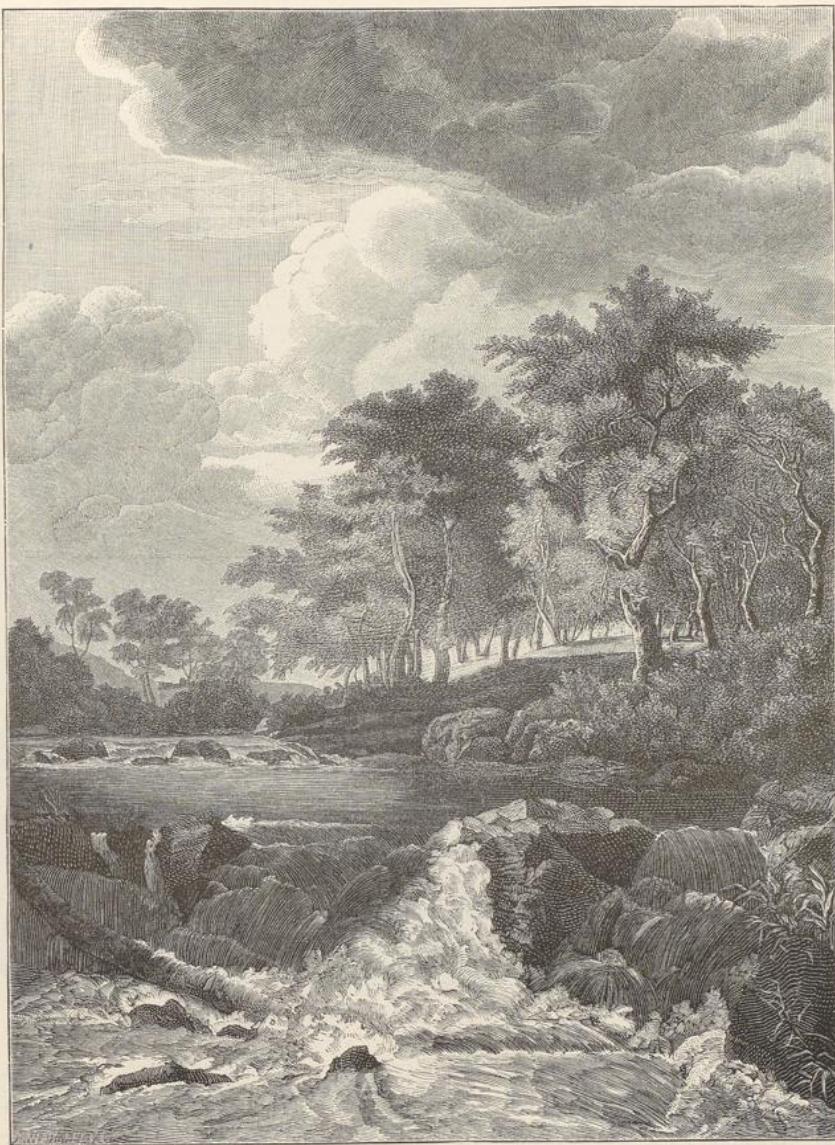


Fig. 330. Wasserfall, von Jakob van Ruisdael. Dresden.

Wenn Houbraken, der Herausgeber (1718) von Lebensbeschreibungen niederländischer Künstler, dessen Angaben oft mit übertriebenem Misstrauen angenommen werden, recht hat, so muß auch Gerard Terborch zur haarlemer Schule gerechnet werden. Im Jahre 1617 in Zwolle geboren, empfing er den ersten Unterricht von seinem gleichnamigen Vater, der in seiner

Jugend in Italien im Kreise Elsheimers sich bewegt hatte. Seit 1633 lebte er in Haarlem, wo Pieter Molijn sein Lehrer wurde und die Schule von Frans Hals ihm kräftige Anregungen gab. In der That lassen sich seine Bilder am besten von den im Kreise des Dirck Hals gemalten »Gesellschaftsstücken« ableiten. Auch Terborch schildert mit Vorliebe gesellige Unterhaltungen oder auch einzelne Charakterfiguren, wie die älteren haarlemer Meister, nur daß er, besonders in seinen späteren Gemälden, nicht mehr wie diese so unmittelbar auf dem Volksboden steht, vielmehr den frischen, kräftigen Ton dämpft, einer größeren Eleganz, einer feineren Durchführung huldigt. Er stellt Durchschnittsmenschen dar, nicht schön und noch weniger



Fig. 331. Kornernte, von Philips Wouwerman. Kassel.

Gärtner Grise Rücken XA. Wiss.

geistreich; sie leben auch nicht für sich, sondern erscheinen wie für den Beschauer gemalt. Die behaglich geschrückten Räume, in welchen sie sich bewegen, die gewählte Tracht der Männer, die reiche Seidenkleidung der Frauen — mit Terborch beginnt die Stoffmalerei — die lebendig sprechende Weise der Gruppierung führen uns in Kreise, welche das Leben gemütlich genießen, und verlocken uns, die von Terborch mit zierlichen Farben geschilderten Szenen novellistisch auszuspiinnen. Köstlich (wenn auch, wie wir längst wissen, nicht zutreffend) hat Goethe in den Wahlverwandtschaften (Th. II, Kap. 5) die von Terborch wiederholt gemalte Gruppe der jungen Dame gedeutet, die vor einem älteren Paare, dem Beschauer abgelehnt, mit gesenktem Kopfe steht (Fig. 332). In ähnlicher Weise könnte man an den Trompeter,

welcher den Offizier in einer zärtlichen Unterhaltung stört, vielleicht den Befehl zum schleunigen Aufbruch in das Feld überbringt, eine Erzählung anknüpfen. Von föstlichem Reize und vollendetem Wahrheit sind die kleinen Bildnisse, gewöhnlich in ganzer Figur gemalt. In der Haltung ohne jede Geziertheit, in der Tracht ohne jeden Pomp, üben sie den Eindruck gediegener Vornehmheit. Terborch machte große Reisen bis nach Spanien, benützte den



Fig. 332. Sog. väterliche Ermahnung, von Terborch. Berlin.
Photogr. von Franz Hanfstaengl in München.

Aufenthalt in Münster, um die Mitglieder des Friedenkongresses zu einer Porträtkomposition vereinigt zu malen (London, Nationalgalerie), und lebte die späteren Jahre in Deventer, wo er 1681 starb. Sein Schüler war der in verwandter Richtung thätige, auch in kleinen Porträts effektvolle Kaspar Netscher (1639—1684) aus Heidelberg, welcher im Haag seine Werkstatt aufschlug.

d. Die leydener und die delſter Schule.

Wie Haarlem, so besaß auch Leyden im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künstlergemeinde. Noch dem älteren Geschlechte gehört Jan van Goyen (1596—1656) an, vielleicht ein Schüler des Esajas van de Velde, zuerst in Leyden thätig, dann seit 1632 im Haag, wo er auch gestorben ist. In Goyens späteren Landschaften siegt der Lufstrom über die Lokalfarben, so daß diese dadurch eine leise Dämpfung und eine ihnen allen gemeinsame durchsichtige Hülle empfangen. Flache Dünenlandschaften, Flußufer, zuweilen mit reicher Staffage ausgestattet, sind seine Lieblingsmotive (Fig. 333). Kein Künstler verstand so gut die feuchte, nebelige Natur der



Fig. 333. Ufer der Maas, von Jan van Goyen. London, Privatbesitz.

holländischen Landschaft, die verschleierte Sonne, den feinen, grauen Lufstrom wiederzugeben wie Goyen. Er ist der wahrhaftige Porträtmaler der holländischen Küste geworden.

Unter den späteren leydener Malern ist Jan Steen (1626—1679) der bekannteste, eine Lieblingsfigur der Künstlerlegendenschreiber, die ihm den Beinamen des lustigen Schenkwirtes von Leyden gaben. Eine Zeitlang lebte er auch in Haarlem, wo er von der von Adriaen van Ostade eingeschlagenen Richtung nicht unberührt blieb, ohne jedoch etwas von der Besonderheit seines künstlerischen Wesens einzubüßen. Die spezifisch malerische Begabung steht bei Jan Steen gegen den dramatischen Sinn zurück, welcher seiner Bilder in förmliche Komödien verwandelt. Er ist daher auch mit Molière verglichen worden; nicht minder nahe liegt die Erinnerung an Hogarth. Richtiger ist es, auf die moralisierende Tendenz in der älteren Genremalerei, welche sich auch in der gleichzeitigen niederländischen Poesie wiederfindet, hinzuweisen und hier sein Vorbild zu entdecken. Denn auch Jan Steen moralisiert, wie die

Beischriften auf seinen Gemälden beweisen, nur daß er sich von dem Ergözen an dem lustigen Treiben oft hinreißen läßt, so daß die satirische Tendenz zurücktritt und die komische Schil- derung als Selbstzweck erscheint. Das schlecht assortierte Ehepaar, die fidèle Familie, die



Fig. 334. Der Ehevertrag, von Jan Steen. Braunschweig.

Szene, wie es nach dem Gelage zugeht, wenn die Herrschaft eingeschlafen ist, der kluge Arzt, der gar bald die Ursache der Herzkrankheit erkennt, u. s. w. sind die häufigsten Gegenstände seiner Darstellung. Eins der umfänglichsten, durch scharfe Charakteristik der Mit- spieler ausgezeichneten Sittenbilder dieser Art ist der »Ehevertrag« im Museum zu Braunschweig.

schweig (Fig. 334). Doch hat Steen auch harmlosere Szenen (Bohnenfest und Nikolausfest, auch Kirmessen) gemalt, selbst an biblischen und historischen Gegenständen sich versucht.

So kurze Zeit auch Rembrandt in Leyden als selbständiger Meister zubrachte, so bildete er doch schon hier einen berühmten Schüler aus: Gerard Dou (1613—1675). Die Klein- und Feinmalerei im besten Sinne des Wortes fand in Dou ihren Hauptvertreter. Das kleine Format und der überaus saubere und sorgfältige Farbenauftrag bedingen sich gegenseitig. Die



Fig. 335. Der Zahnnarzt, von Gerard Dou. Dresden.

Phantasie hat Dou nicht übermäßig angestrengt; er bewegt sich im engen Kreise des bürgerlichen Lebens, schildert nicht selten ganz gewöhnliche Werktagsbeschäftigungen, welche erst durch Beleuchtung und Kolorit, durch die liebevollste und eingehendste formale Behandlung einen erhöhten Reiz, gleichsam einen poetischen Schein gewinnen. Es muß in Rembrandts Kreise schon frühzeitig die Darstellung einer Figur am offenen Fenster, so daß sie von dem letzteren eingeraumt wird, das volle Tageslicht von vorn empfängt, während die dämmerige, im Halbdunkel gehaltene Stube den Hintergrund bildet, eine beliebte Schulaufgabe gewesen sein. Fast alle Schüler Rembrandts haben solche Bilder gemalt; auch Dou, der z. B. sich selbst geigend

am offenen Fenster darstellte. Außer zierlich erfaßten kleinen Bildnissen und zahlreichen Fensterbildern (Fig. 335) malte Dou auch viele Stubenszenen, in welchen zuweilen Kerzenschein den Effekt noch erhöht, wie in der berühmten »Abendschule« im Museum von Amsterdam. Ohne sich besonderer Kunstmittel zu bedienen, hat er dennoch in seiner »wasserfüchtigen Frau« im Louvre durch die seine psychologische Stimmung und die gleichmäßig verbreitete,



Fig. 336. Frans Mieris in seiner Werkstatt. Dresden.

leise gedämpfte, sonnige Beleuchtung eine nachhaltigere Wirkung erzielt als bei der Mehrzahl seiner Werke.

Seine Richtung, nur mit gesteigerter glatter Eleganz, wurde von seinem Schüler Frans van Mieris (1635—1681) in Leyden fortgesetzt. Die Bilder dieses Feinmalers fanden in vornehmen Liebhaberkreisen bereits zu seinen Lebzeiten die größte Anerkennung (Fig. 336). Sein Sohn Willem und sein Enkel, Frans Mieris der jüngere, hielten an der ererbten Kunstweise fest und ahmten die Werke ihres Vorfahren bald mit größerem, bald mit geringerem Glücke nach.

Die leydener Schule führte uns bereits in Rembrandt'sche Kreise. Auf diese stoßen wir auch bei mehreren jüngeren Gliedern der delfster Künstlergemeinde. Karel Fabritius hatte Rembrandt's Werkstatt in Amsterdam besucht, dann in seiner Vaterstadt sich niedergelassen, wo er bei der Explosion eines Pulverturmes in jungen Jahren 1654 das Leben einbüßte. Nur wenige Bilder haben sich von ihm erhalten (Fig. 337), aber alle sind geeignet, uns den frühen



Fig. 337. Die Wache, von Karel Fabritius. Schwerin, Museum.

Tod des Mannes beklagen zu lassen. Sie zeigen einen einfachen Natursinn, dabei eine hoch ausgebildete Kunst der architektonischen Perspektive, welche um so schöner wirkt, als sie ganz ungesucht erscheint.

Ob der Schüler des Fabritius, der erst in unseren Tagen wieder zu Ehren gekommene Jan van der Meer (1632—1675), zum Unterschiede von seinem haarlemer Namensvetter der delftsche van der Meer (auch Vermeer) genannt, unmittelbar oder mittelbar den Einfluß Rembrandts erfahren hatte, wissen wir nicht. Vornehmlich durch Rembrandt wurden der Kunst neue Aufgaben gestellt. Nach der ganzen Richtung der holländischen Kunst bezogen sich diese

Aufgaben auf die Beleuchtung. Es handelte sich nicht bloß um technische Probleme, sondern um eine wirklich künstlerische Aussöhnung, durch welche an sich gleichgültige Gegenstände der Phantasie nahe gerückt wurden, einen poetischen Schein empfingen. Solche Beleuchtungseffekte führte auch der delftsche van der Meer durch. Er versetzt uns bald in eine Stube mit hellen Wänden, in welche von der Seite durch das Fenster ein Lichtstrom eindringt, bald in einen Hofraum oder einen von der Sonne beschienenen Vorplatz, in welchem die Gestalten wie im

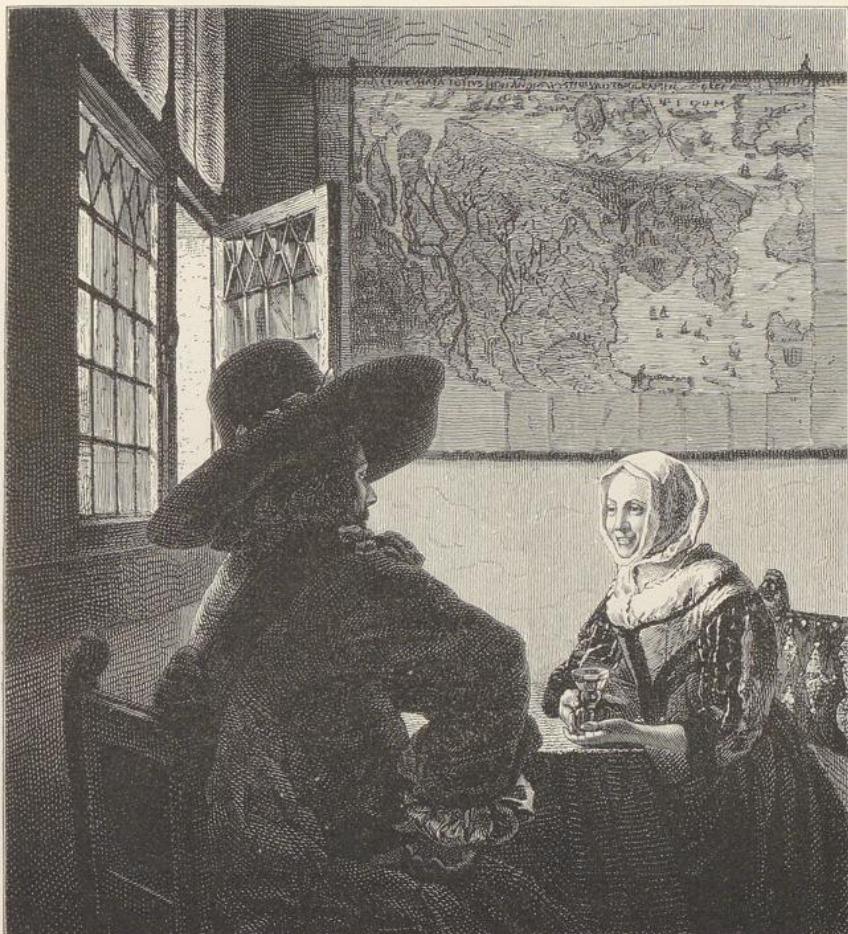


Fig. 338. Der Kriegsmann und das lachende Mädchen, von Jan van der Meer von Delft.
Paris, Sammlung Double.

Lichte schwimmen, Schatten in die hellen Flächen hineinspielen. Die Vorgänge, welche er schildert, sind in der Regel einfacher Art. Junge Mädchenwickeln Garn ab, trinken Wein, treiben Musik; ein Geograph hält einen Kompass in der Hand, ein Soldat unterhält sich mit einem lachenden Mädchen (Fig. 338), auf einem Vorplatz hat sich eine größere Familie behaglich vereinigt u. s. w. Eigentümlich ist van der Meer die Vorliebe für Hellblau und Zitronengelb. Künstlerisch nahe steht ihm, ohne ihn völlig zu erreichen, der nachweislich von 1655 an thätige Pieter de Hoogh, der wahrscheinlich 1677 in Amsterdam gestorben ist. Seine Stuben-

bilder, in welchen man gewöhnlich durch eine geöffnete Thüre noch in einen zweiten Raum blickt (Fig. 339), fesseln durch den Reiz des breit einfallenden Sonnenlichtes, welches die dämmerigen Räume in verschiedener Weise erhellt und in mannigfachen Reflexen spielt, vom malerischen Standpunkte in noch höherem Grade als die Gemälde van der Meers. Sie sind eigentlich gegenstandslos. Denn die Staffage, die Hausfrauen, Mägde, Kinder u. s. w., haben nur einen Tonwert, werden bloß herangezogen, um die Farbenstimmung harmonisch zu vollenden. Ihnen lohnt die Aufgabe, das Licht selbst lebendig und belebt zu gestalten. Es scherzt, lacht, ist gemütlich, spricht, schafft selbstständig die Stimmungen, welche sonst die Bewohner des Raumes ausdrücken, und empfängt dadurch eine poetische Weihe.

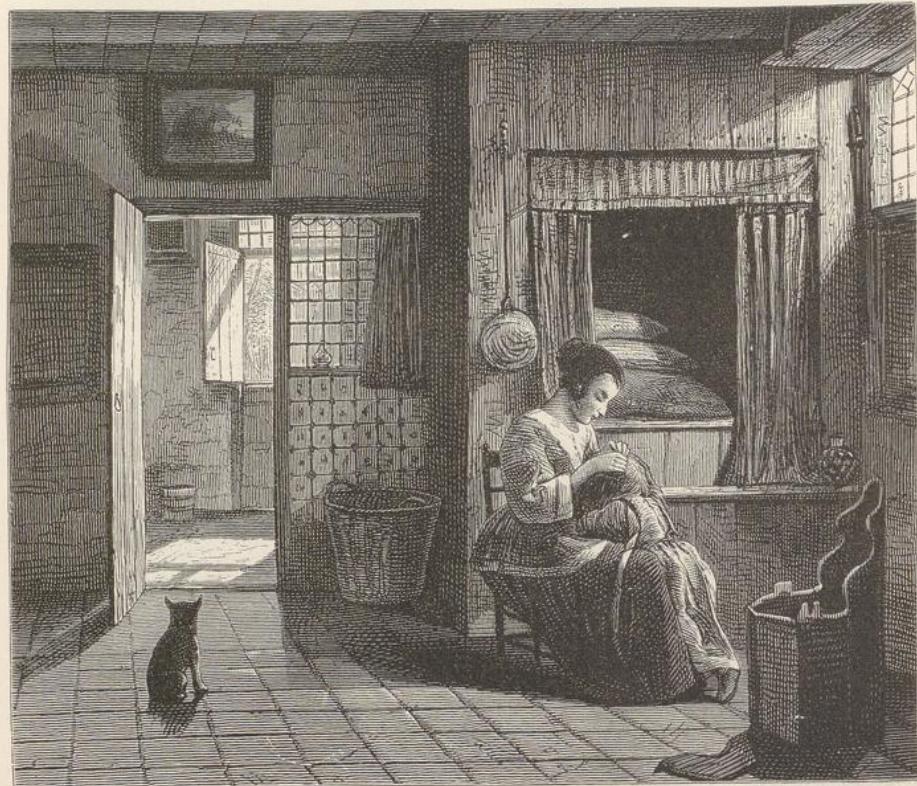


Fig. 339. Morgentoilette, von Pieter de Hoogh. Amsterdam, Reichsmuseum.

e. Die amsterdamer Schule.

Die amsterdamer Schule hat natürlich den stärksten Einfluß Rembrandts erfahren. Durchaus selbstständig steht neben ihm außer Thomas de Keyser (s. oben S. 298) nur ein einziger berühmter Porträtmaler: Bartholomeus van der Helst (1612—1670). Im Gegensatz zu Rembrandt, welcher in Bildnissen und Porträtruppen immer mehr die eigene subjektive malerische Stimmung walten lässt, erblickt von der Helst sein höchstes Ziel in der vollendeten natürlichen Lebendigkeit der Schilderung. In gleichmäßig klarer Beleuchtung, in kräftigen, breit aufgetragenen Farben führt er uns die Persönlichkeiten vor. Die äußere Wahrheit kann nicht größer gedacht werden. Ohne daß sich der Künstler in kleinen Einzelheiten verliert, giebt er



Springer, Kunstgeschichte. IV.

Fig. 340. Festmahl der Amsterdamer Schützen zur Feier des wohltümlichen Friedens, von Bartholomeus van der Helst. (Amsterdam, Reichsmuseum.)
Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.

uns ein treffliches Bild der äußeren Erscheinung. Kein Zweifel, daß seine Porträts durch starke Ähnlichkeit sich auszeichneten. Daher stammt seine große Beliebtheit bei den Zeitgenossen. Einen tieferen Einblick in inneres Leben gestatten uns aber seine Gestalten nicht, eine scharfe Charakteristik wird in der Regel vermischt. Als sein Hauptwerk gilt das Schützenfestmahl zur Feier des westfälischen Friedens 1648, im Museum zu Amsterdam (Fig. 340). Künstlerisch höher stehen andere Werke (Familienbildnisse, z. B. in Petersburg).

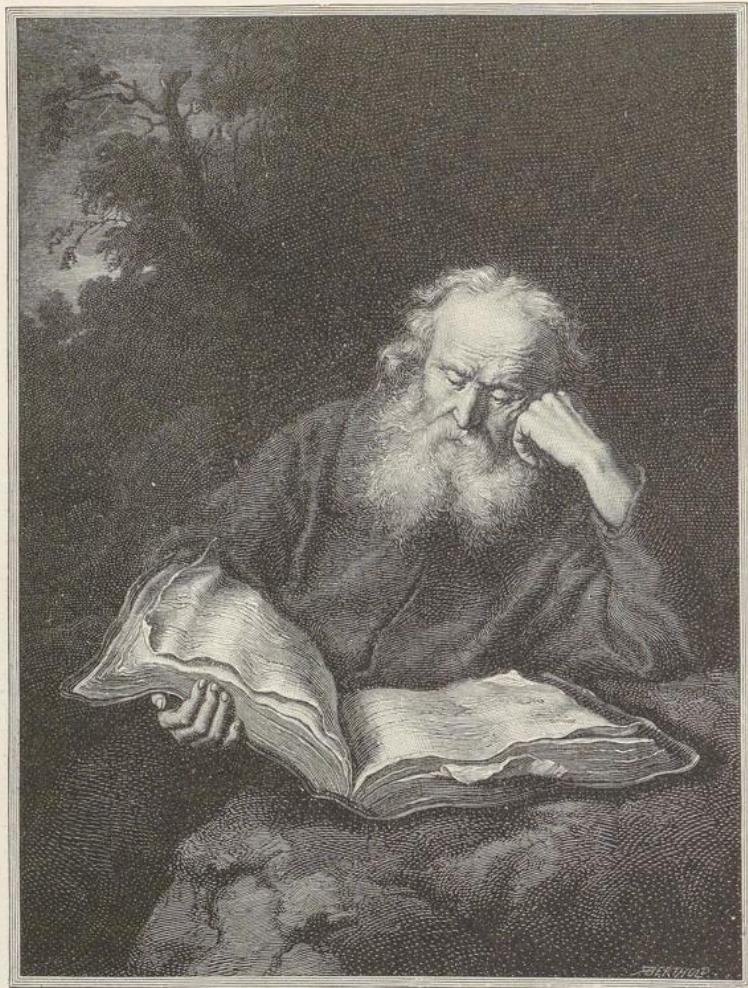


Fig. 341. Der Einsiedler, von Salomon Konink. Dresden.

Unter den Schülern Rembrandts in Amsterdam muß zuerst jene Gruppe hervorgehoben werden, welche nicht nur in der Malweise dem Meister folgte, sondern auch in den Gegenständen der Darstellung, in der Auffassung sich ihm anschloß, in biblischen Motiven sich versuchte, Regentenstücke und Porträts darstellte. Voran stehen einzelne Maler, welche, wie Jan Lievens aus Leyden (1607—1674) oder Salomon Konink in Amsterdam (1609 bis 1656), unter ähnlichen Verhältnissen wie Rembrandt aufgewachsen sind, daher von Hause

aus eine verwandte Richtung einschlagen und nur in einzelnen späteren Werken den Einfluß Rembrandts bekunden (Fig. 341). Zu den eigentlichen Schülern Rembrandts in seiner früheren Zeit gehören vornehmlich Ferdinand Bol aus Dordrecht (1616—1680) und Govaert Flinck aus Cleve (1615—1660), dessen umfassendstes Werk (im Reichsmuseum zu Amsterdam) ein Schützenfestmahl aus Anlaß des westfälischen Friedens darstellt. Namentlich in ihren früheren Werken erweisen sie sich als tüchtige Schüler des Meisters (Fig. 343 u. 344). Einiges später traten Jan Victors und Gerbrand van den Eeckhout (1621—1674) in die Werkstatt Rem-



Fig. 342. Liebespaar in der Schenke, von Gabriel Metsu. Dresden.

brandts ein. In noch späteren Jahren empfing Mart de Gelder aus Dordrecht (1645—1727) Unterricht von Rembrandt, dessen letzte Malweise er äußerlich gut nachahmen lernte. Diese Maler bilden die eigentliche Schule Rembrandts, schließen sich dem Meister so enge an, daß ihre Werke, z. B. jene Konincks, van Geekhouts, nicht selten für Schöpfungen Rembrandts genommen wurden. Sein Einfluß erstreckt sich aber auch auf solche Kreise, welche in den Gegenständen der Schilderung, in der Auffassung und Empfindung sich selbständiger erhalten haben.

Eine nachhaltige Einwirkung Rembrandts in technischer Hinsicht erfuhr namentlich Nicolas Maes aus Dordrecht (1632—1693), dessen einfache Figuren und Gruppen aus

seiner früheren Periode: die Spinnerin, das Milchmädchen, die Nähterin, das Mädchen, welches ein Liebespaar belauscht, die an der Wiege eines Kindes eingeschlafe Wärterin u. s. w. in der Technik, in der Behandlung des Rot z. B., das unmittelbare Studium Rembrandts verraten. Viel bedeutender ist Gabriel Metsu aus Leyden (1630—1667), welcher schon 1650 nach Amsterdam übersiedelte. Sein »Liebespaar« in Dresden (Fig. 342) geht in der Komposition auf Rembrandts Selbstporträt mit Saskia ebendort zurück; sein »junger Mann am Fenster« wiederholt eine in Rembrandts Schule geläufige Aufgabe. Friedlicher Straßenverkehr, Familienzenen, musikalische Unterhaltungen, Liebesgetändel in behaglich eingerichteten Wohnstuben u. s. w. sind die von Metsu am häufigsten gemalten Vorgänge. Er streift in dieser Hinsicht an Terborch an, ähnlich wie der gleichfalls von Rembrandt abhängige Samuel van Hoogstraeten in Dordrecht († 1678) mit Pieter de Hoogh und dem delftschen van der



Fig. 343. Der Uriaabrief, von Govaert Flinck. Dresden.

Meer zusammengeht. Für eine Reihe von Jahren übte aber auf Metsus Malweise, auf seine Anwendung des Hellsdunkels, auf Farbenharmonie u. s. w. Rembrandt bestimmenden Einfluß.

Mit der steigenden Macht Amsterdams in der Politik und im Welthandel sammelt sich auch das holländische Kulturreben immer mehr in dieser Stadt. Sie empfängt reichlichen Zugang aus den anderen Kunstmärkten. In der üppig reichen, auf ruhig bequemes Stillleben bedachten amsterdamer Welt entwickeln sich aber auch eigentümliche Richtungen. Wie ein Nachhall der früheren großen Zeit, in welcher die Kunst mit den nationalen Interessen eng zusammenhing, erscheint die Seemalerei. Als ihr berühmtester Vertreter muß, neben Jan van de Capelle, Willem van de Velde der jüngere genannt werden, der Sohn eines gleichnamigen Seemalers, Schüler desselben und des Simon de Vlieger. Er wurde 1633 in Leyden geboren, lebte aber seit 1675 als Hofmaler in Greenwich, wo er 1707 starb. Seine Seeschlachten, Flottenrevuen, See- und Marinebilder (Fig. 345), in welchen die Beleuchtung, das Wolkenspiel den



Fig. 344. Ruhe auf der Flucht, von Ferd. Bol. Dresden.



Fig. 345. Seestück, von Willem van de Velde. Kassel.



Fig. 346. Winterlandschaft, von Adriaen van de Velde. Dresden.*



Fig. 347. Abendlandschaft, von Aelbert Cuyp. London, Nationalgalerie.

Reiz der Darstellungen erhöhen, wurden von den Zeitgenossen überaus hoch geschätzt. Sein Bruder Adriaen van de Velde (1635—1672), ein Schüler von Wijnants und Wouwerman, bewegte sich in der idyllischen Richtung, welche dem Sinne der Zeitgenossen am meisten entsprach und der Landschaftsmalerei neue wirkame Motive zuführte. Die Erde, von mannigfachen Nutztieren belebt, bietet den Menschen ihre befreundeten Dienste an und lädt zu behaglicher Ruhe, zur Ausspannung der im geschäftlichen Verkehre angestrengten Kräfte ein. Bei Adriaen van de Velde tritt die Tierwelt noch nicht in den Vordergrund, sie erscheint in

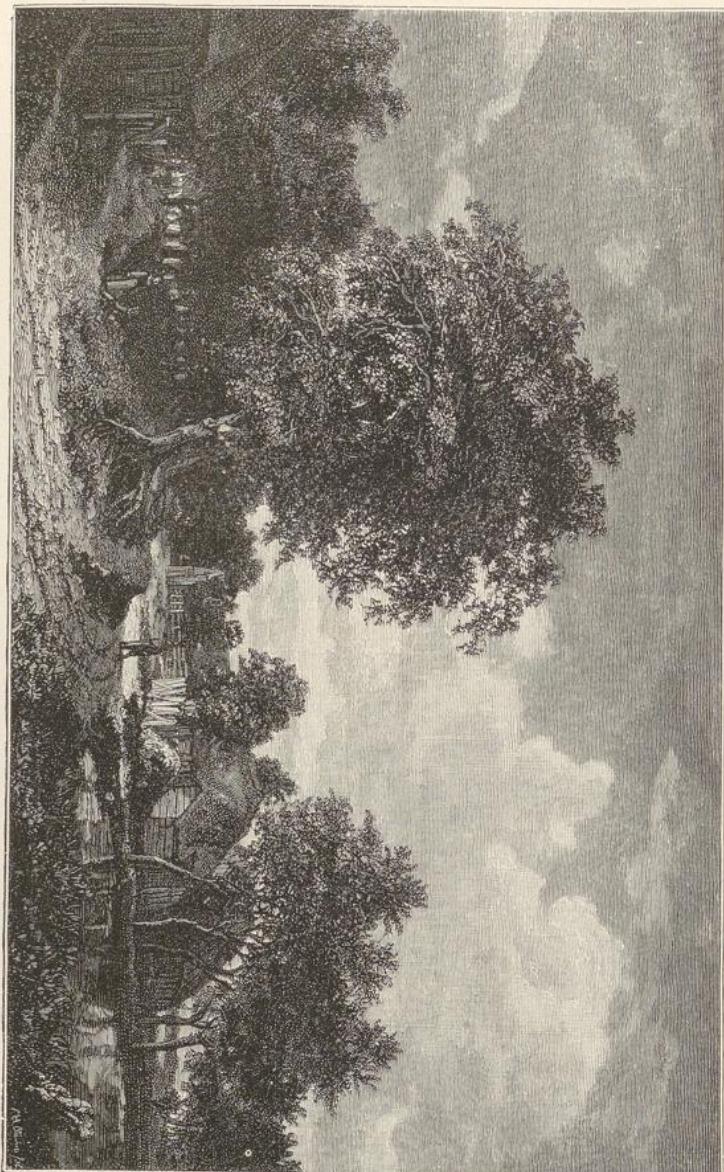


Fig. 348. Der brüllende Stier, von Paul Potter. London, Buckingham-Palace.

der Regel nur als heitere Staffage der Landschaft. Adriaen schildert mit Vorliebe Herden, im Bruchlande weidend oder in der Nähe eines stillen Wassers, mit ländlichen Gehöften im Hintergrunde. Aber auch die eigentümlichen Reize der holländischen Winterlandschaft, die von fröhlichen Schlittschuhläufern belebte Eisfläche (Fig. 346), weiß Adriaen, welcher zahlreichen Landschaftsmalern die Staffage in ihren Gemälden ausführte und trotz seines frühen Todes eine große Fruchtbarkeit entwickelte, in lebendiger Weise darzustellen. Von der weiten Verbreitung der idyllischen Richtung in der Landschaftsmalerei legt auch die Thätigkeit des Aelbert Cuyp (1620—1691) Zeugnis ab. Ein Schüler seines Vaters, des oben erwähnten

Jakob Gerritsz Cuyp (s. Seite 298), lebte er, wie es scheint, ziemlich unabhängig von den Hauptschulen, in angesehenen Verhältnissen in Dordrecht. Mit Vorliebe betrieb er das Studium hellster Sonnenbeleuchtung und wußte die Stimmung der verschiedenen Tageszeiten in glänzendster

Fig. 349. Landschaft mit Gehöft, von Meindert Hobbema. Edinburgh, Nationalgalerie.



Weise zum Ausdruck zu bringen (Fig. 347). — Während bei diesen Meistern die Tierwelt der Landschaft sich einordnet, bilden bei Paul Potter (geb. in Enkhuizen 1625, gest. in Amsterdam 1654) die großen Nutztiere, Rinder, Ziegen und Schafe, die Gegenstände selbständiger Darstellung. Nicht bloß durch Naturneue und überaus scharfe Auffassung der Eigentümlichkeiten, wodurch ein Tierindividuum von anderen sich unterscheidet, ragen Potters Tierbilder über

alle ähnlichen Schilderungen empor, sondern auch durch die malerische Stimmung und die glücklichen Beleuchtungseffekte, welche insbesondere seinen kleineren Gemälden einen großen Reiz verleihen (Fig. 348). Seine berühmtesten Werke sind in den Museen im Haag und in Petersburg bewahrt.

In der reinen Landschaftsmalerei genügt die einfache heimische Natur immer weniger dem Zeitgeschmack. Viele Maler wenden sich, wie Jan Both u. a., Italien zu; andere suchen



Fig. 350. Stillleben, von Jan de Heem. Dresden.

im hohen Norden nach neuen wirkungsvollen Motiven, so der aus Alkmaar gebürtige, seit 1657 in Amsterdam ansässige Alart van Everdingen († 1675). Während er in jungen Jahren vorwiegend Seestücke malte, widmete er später seinen Pinsel der Verherrlichung der wilden und schroffen norwegischen Natur. Andere bei heimischen Motiven verweilende Maler bemühen sich, diese in absonderlichen Erscheinungsweisen vorzuführen, wie im Mondchein oder bei nächtlichen Feuersbrünsten. Die größte Virtuosität bekundet in solchen Darstellungen Alart van der Neer in Amsterdam (1603—1677); doch hat er sich daneben auch auf die Wiedergabe von Winterlandschaften und Tagesstimmungen trefflich verstanden. Ein einziger

Landschaftsmaler hält, obwohl er dem jüngeren Geschlechte angehört, an der älteren, einfachen Richtung fest und weiß auch in schlichte heimische Motive die feinste Stimmung zu legen: Meindert Hobbema (1638—1709). Es ist ein Sommernachmittag nach einem kurzen Gewitter. Noch jagen einzelne Wolken am Himmel dahin und hüllen den Vordergrund in Schatten, während die Sonne Mittel- und Hintergrund beleuchtet. Der Regen hat alles Grün aufgefrischt, er lässt den Bach, der eine Mühle lustig treibt, reichlicher fließen und auch das Wasser in dem Teiche vorn sich leicht kräuseln. Am Raine des Waldes, durch dessen Baumwipfel ein rotes Dach hindurchblickt, zieht sich ein Pfad hin, auf welchem rüstige Wanderer schreiten. So etwa möchte man die Lieblingsaufgabe Hobbemas fassen, welche er in zahlreichen Gemälden variiert (Fig. 349). Ueber Leben und Entwicklungsgang des Künstlers sind wir nicht näher unterrichtet. Wir wissen nur, daß er in Amsterdam lebte und starb.

In der Schilderung lebendigen (Melchior d'Hondecoeter in Amsterdam) und toten Ge-
flügels, sowie toten Wildes (Jan Weenix), in der Darstellung des sog. Stilllebens (Wildbret, Früchte, Gläser, kunstvoll arrangiert), welches sich längst in den Niederlanden eingebürgert hatte, und in Blumenstücken (Willem Claes Heda, Jan Davidsz de Heem, Abraham van Beieren, Nachel Ruyssch) brachte die holländische Malerei, recht bezeichnend für ihren Entwicklungsgang, noch zuletzt einen, freilich nur als Dekoration bedeutsamen Kunstzweig zur Blüte (Fig. 350).

Daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so viele hervorragende Künstler, wie außer Rembrandt und Ruisdael auch van der Neer, mit Not und Armut zu kämpfen hatten, oder, wie Hobbema, durch Uebernahme eines kleinen städtischen Amtes das Leben fristen mußten, oder, wie Adriaen van de Velde, durch ein von ihren Frauen betriebenes Ladengeschäft mit-
erhalten wurden, während Maler wie Godfried Schalcken (1643—1706), der nüchterne Nachahmer Gerard Dou, und der glatte, seelenlose Adriaen van der Werff in Rotterdam (1659—1722) zu hohem Ansehen emporstiegen, beweist am besten den Niedergang des Kunst-
sinnes in Holland und den Verfall des Geschmacks. Nur in zwei Kunstgattungen bewahrt die gute alte Tradition noch länger ihre Kraft: in den Regentenbildern, welche der Amsterdamer Maler Cornelis Troost (1697—1750) mit sprühender Lebendigkeit und seinem Farbenfinne schuf, und in den Veduten, den Kirchen- und Stadtansichten, deren Wiedergabe, z. B. durch Jan van der Heyden (1637—1712) und Job und Gerrit Berckheyde, nichts von der echt niederländischen Schärfe und Treue der Aussözung eingebüßt hat und auch in Bezug auf malerische Durchführung glücklich mit den Werken der älteren Architekturmaler, wie Dirk van Delen (geb. 1605), wetteifert.

4. Die spanische Malerei im 17. Jahrhundert.

Für die gangbare Kunstbetrachtung treten aus dem Dunkel der spanischen Kunstgeschichte nur wenige Namen klar und hell heraus. Velazquez, Alonso Cano, Zurbaran und Murillo genießen in weiteren Kreisen glänzenden Ruhm, und auch diese erst seit dem Anfange unseres Jahrhunderts. Bis dahin war die anschauliche Kunde von ihrem Wirken und Schaffen nur zu wenigen Kunstliebhabern diesseits der Pyrenäen gedrungen. Die älteren Maler sind noch jetzt wenig bekannt. Diese Abgeschlossenheit hat auf die historische Würdigung der spanischen Kunst merklichen Einfluß geübt; aber auch ihre wirkliche, historische Bedeutung innerhalb der europäischen Kunstgeschichte ist dadurch mitbestimmt worden. So lange Spanien eine Weltmacht war, noch in den Tagen Karls V., erlangte die heimische Kunst der Selbständigkeit. Als aber die großen Meister auftraten, zur Zeit Philipp IV., da begann das spanische Volk