



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Die Ausstellung altniederländischer Kunstwerke in  
Berlin

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

plumpe Stil auf die Dauer den Eindruck einer lähmenden Gewalt und brutalen Größe ausübt in inniger Übereinstimmung mit der Macht des tauben, erbarmungslosen Schicksals, das über dem großen Epos Les Rougon-Macquart lagert und brütet.

Auf die fehlerhafte, widerspruchsvolle Charakteristik haben wir schon hingedeutet; es giebt in dem ganzen Roman nur eine Figur, die einigermaßen der Wahrheit entspricht, gut gezeichnet ist und das Interesse des anständigen Lesers in Anspruch nehmen kann, das ist der Steinbrecher und Fuhrknecht Cabuchon, jener unglückliche Mensch mit der Hünen Gestalt und dem Kinderherzen, der einzige ehrliche Kerl in dem ganzen Buche, der aber das Unglück hat, in jede Mordgeschichte verwickelt zu werden und schließlich infolge seiner geistigen Beschränktheit für alle unschuldig büßen muß. Im Grunde wäre also die menschliche Dummheit la bête humaine — wie konnte sich Zola diesen Gedanken entgehen lassen? Die Dummheit — welche wunderbare Lösung, welche weltgeschichtliche Wahrheit!



## Die Ausstellung altniederländischer Kunstwerke in Berlin

Von Adolf Rosenberg



ie schwankenden politischen Verhältnisse Frankreichs, der erbitterte Kampf der Parteien und die unsichere Haltung der Regierung haben auf die gebietende, den Ton angegebende Stellung von Paris auf dem europäischen Kunstmarke nicht den geringsten Einfluß geübt. In Paris werden die größten und inhaltsvollsten Kunstsammlungen aus altadlichem Besitz wie aus den in guter Zeit gemachten Erwerbungen verkrachter Gründer politischen oder kaufmännischen Charakters versteigert; nach Paris strömen die reichen Kunstliebhaber aus aller Herren Ländern zusammen und lassen ihr Gold auf den öffentlichen Versteigerungen im Hotel Drouot glänzen. Außer dem Vorteil, ein mehr oder minder gutes Bild erworben zu haben, schlagen sie, je nach dem aufgewendeten Preise, noch eine Reklame heraus. Denn die geschickten Reklamemacher, die jede Pariser Versteigerung alter und neuer Kunstwerke in alle Welt hinaus schreien und durch die Versendung üppig ausgestatteter Kataloge mit Ehrfurcht gebietenden Radierungen und Heliogravüren unterstützen, erweisen sich hinterher auch dankbar

gegen die, die auf ihre Reklame hineingefallen sind, und wenn ein reicher Mann sich durch die geschickten Zwischenrufe bezahlter Agenten verleiten läßt, für ein Bild, das auf der „Versteigerung des Barons von B.“ mit 20 000 Franks bezahlt worden ist, bei der „Versteigerung des Grafen P.“ in der Hitze des dramatisch inszenierten Auktionstreibens 60 000 Franks zu bieten, so wird ihm beim Zuschlag nicht bloß die Ehre eines dreifachen Händeklatschens der Anwesenden zu teil, sondern sein Name wird auch mit Bewunderung in allen Zeitungen genannt, die sich den Anschein geben, von den großen Intriguen und den kleinen Kunstgriffen auf den Pariser Versteigerungen keine Ahnung zu haben. Mancher Vorstand oder Beauftragte einer deutschen Galerie hat im Hinblick auf seine karg bemessenen Mittel diesem Treiben fast mit blutendem Herzen beigewohnt; mancher mag vielleicht auch, um nicht ganz mit leeren Händen heimzukommen, mehr für ein Bild gezahlt haben, als er streng genommen verantworten konnte, und das eine oder andre mal ist es wohl auch einem sehr geriebenen Kenner — es giebt deren auch unter den Galeriedirektoren — gelungen, die Meute der Geldproben und Reklamemacher von der von ihm verfolgten Fährte abzulenken und ein von der Masse mißachtetes, aber edles Gut nach Deutschland herüberzuretten. Besser als die Sammlungsvorstände sind natürlich die deutschen Privatsammler daran, die niemand über die Verwendung ihrer Gelder Rechenschaft abzulegen brauchen, und daß es auch an solchen nicht fehlt, die aus den Pariser Versteigerungen manches wertvolle Stück für Deutschland gewinnen, ist eine der erfreulichen Beobachtungen, die wir auf der am 1. April eröffneten Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts im Berliner Privatbesitz machen, die von der im Spätherbst 1886 begründeten „Kunstgeschichtlichen Gesellschaft“ in einigen Räumen der Akademie veranstaltet worden ist.

Die Seele, das belebende, immer neuen Stoff zuführende Element dieser Gesellschaft bilden die Vorstände und Beamten der königlichen Kunstsammlungen Berlins, in erster Reihe Wilhelm Bode, ein Mann von stählerner Energie und unermüdlicher Arbeitskraft, der seit länger als anderthalb Jahrzehnten alle Vorgänge auf dem internationalen Kunstmarkte mit Argusaugen überwacht, entweder selbst für die königlichen Sammlungen daraus Vorteil zieht oder die Aufmerksamkeit der ihm bekannten Privatsammler auf das von einem jeden bevorzugte Einzelgebiet lenkt, und der daneben zwischen häufigen Reisen und amtlichen Obliegenheiten noch die Zeit findet, seine wissenschaftlichen Forschungen in kleinen Abhandlungen und zusammenhängenden Monographien über große und kleine, öffentliche und Privatgalerien dem allgemeinen Interesse zugänglich zu machen. Wie er im Verein mit Julius Meyer der königlichen Gemäldegalerie und allein der Sammlung der Renaissancebildwerke ein fast völlig neues Angesicht, eine in allen Einzelheiten bereicherte und erhöhte Bedeutung gegeben hat, so hat er auch einen nicht geringen Teil dazu beigetragen, daß die Freude

an dem Besitz alter Kunstwerke in Berlin bedeutend zugenommen hat, und die Zahl und der Fleiß der Sammler gewachsen sind. Auch diese haben in der „Kunstgeschichtlichen Gesellschaft“ einen Mittelpunkt gefunden, aus dem mannichfache Anregungen fließen, und aus diesem gemeinsamen Wirken ist jene Ausstellung hervorgegangen, die einen Überblick über das gewähren soll, was im Berliner Privatbesitz an künstlerisch oder kunstgeschichtlich bemerkenswerten niederländischen Kunstwerken des siebzehnten Jahrhunderts vorhanden ist. Es ist nicht etwa ein Generalaufgebot bis auf den letzten Mann; denn man hat sich, um den Genuß an einzelnen Werke zu erhöhen, auf etwa 350 Gemälde beschränkt und auch, mit wenigen Ausnahmen, alle die Gemälde ausgeschlossen, die bereits auf einer ähnlichen, 1883 zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzlichen Paares veranstalteten Ausstellung zu sehen waren. Damals bildeten mehrere Porträts von van Dyck, Rembrandt und Terborch, Werke ersten Ranges, einen der Hauptvorzüge der Ausstellung, während die gegenwärtige an ausgezeichneten Bildnissen arm ist. Dafür bietet sie aber einen Ersatz durch eine Reihe vortrefflicher Stillleben, Landschaften und Marinen, die zusammen mehr als zwei Fünftel der Gemäldeausstellung bilden.

Neben diesem Einblick in die Erwerbsthätigkeit der Berliner Sammler während des letzten Jahrzehnts bietet die Ausstellung noch einen zweiten stark hervortretenden Charakterzug von lokalgeschichtlichem Interesse. Der erste namhafte Mann, der in Berlin alte Kunstwerke systematisch gesammelt und daneben zugleich die Kunst und die kunstgewerblichen Betriebe seiner Zeit nach seinen Begriffen durch Ankäufe, Bestellungen und dauernde Beschäftigung von Künstlern und Kunsthandwerkern unterstützt und gefördert hat, war der große Kurfürst Friedrich Wilhelm. Aus seinem Aufenthalt in den Niederlanden während seiner Jugendzeit hatte er die Vorliebe für die dortige Kunst mitgebracht, und er hat nicht nur beständige Beziehungen mit dem Kunstmarkt in den Hauptstädten der Niederlande unterhalten, sondern auch holländische und in Holland gebildete Künstler an seinen Hof gezogen. Obwohl ein beträchtlicher Teil der vom Kurfürsten angekauften Werke niederländischer Meister, darunter natürlich die künstlerisch wertvollsten, bei Begründung der königlichen Museen an diese überwiesen worden ist, haben doch die königlichen Schlösser noch einen so stattlichen Besitz von Kunstwerken, die teils vom großen Kurfürsten angekauft und bestellt, teils ihm durch die sogenannte „oraniische Erbschaft“ von 1675 zugefallen sind, daß die Veranstalter der Ausstellung auf den Gedanken kamen, durch eine Auswahl aus diesem Bestande eine Vorstellung von den Kunstliebhabereien des großen Kurfürsten zu geben. Bei dem Mangel eines Verzeichnisses der von ihm zusammengebrachten und hinterlassenen Kunstwerke kann freilich nicht mehr im einzelnen nachgewiesen werden, was von Friedrich Wilhelm herrührt. Wenn man aber in Betracht zieht, daß außer ihm nur Friedrich II. ein hervorragender Kunstsammler des königlichen Hauses war,

dessen Neigung sich aber vorzugsweise auf die französischen Meister der Rokokozeit und auf große wirkungsvolle Stücke der niederländischen Schule, besonders von Rubens, van Dyck und ähnlichen Künstlern, erstreckte, so ist man zu dem Schlusse berechtigt, daß die Mehrzahl der in den königlichen Schlössern befindlichen holländischen Bilder — der gesamte Bilderbesitz beläuft sich nach den Angaben Dr. Dohmes auf rund achttausend Stück — vom großen Kurfürsten herrührt.

Weniger glücklich als bei seinen Ankäufen niederländischer Gemälde — mit italienischen hat er manches Mißgeschick gehabt — ist der Fürst bei der Berufung niederländischer Künstler nach Berlin gewesen, wobei wir freilich nicht außer Acht lassen dürfen, daß unser Kunstgeschmack ein wesentlich anderer ist als der der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, und daß die Leute jener Zeit unzweifelhaft mit andern Augen urteilten als wir. Es genügt, daran zu erinnern, daß van der Helst von seinen Zeitgenossen ungleich höher geschätzt und besser bezahlt wurde als Rembrandt, den uns jüngst ein sonderbarer Schwärmer als den Generalschulmeister Deutschlands enthüllt hat, von dem alles Heil in Gegenwart und Zukunft zu erwarten sei, daß Jakob van Ruysdael, Aart van der Meer, van Goyen und Jan Steen ihre Meisterwerke mit 20 bis 50 Gulden verkaufen mußten, während Modemaler wie Frans und Willem van Mieris und van der Werff mit Gold und Ehren überhäuft wurden. Und so mag auch der große Kurfürst die beiden van Honthorst, Gerard und Willem, viel höher geschätzt haben, als wir es vermögen. Von ersterm hat die Ausstellung drei große Bilder, zwei mythologische und ein Schäferstück, aufzuweisen, alle drei gleich leer und frostig, und Willem van Honthorst war von 1647 bis 1664 kurbrandenburgischer Hofmaler, hat auch als solcher eine große Zahl von Familienbildnissen gemalt. Wie Dohme aus den Rechnungen ermittelt hat, erhielt er für Brustbilder bis zu 16, für Reiterbilder und Bildnisse mit Staffagen bis zu 200 Thaler. Von den zahlreichen Proben seiner Kunst, die unsre Ausstellung vorführt, weist ihm aber keine einen hervorragenden Platz unter den niederländischen Bildnismalern an. Seine Malweise war hart und trocken, seine Auffassung geistlos, ja philisterhaft. Nur ein einziges Bildnis, das einer fürstlichen Frau im Witwenschleier, vermutlich die Kurfürstin Elisabeth von der Pfalz, die Gemahlin des Winterkönigs, flößt durch Feinheit der Charakteristik ein tieferes Interesse ein. Ein Hauptbild, das bisher unter seinem Namen ging, mußte ihm auf Grund eingehender, durch diese Ausstellung veranlaßter Prüfungen genommen werden: das lebensgroße Doppelbildnis des großen Kurfürsten und seiner Gemahlin Luise Henriette. Es ist eine hervorragende Arbeit des Pieter Nason, eines unter dem Einflusse von Ravesteyn gebildeten Malers, der seit 1639 im Haag thätig war. Noch geringer sind die Leistungen anderer holländischer Porträtmaler in kurfürstlichen Diensten, deren Namen nicht bekannt sind, und zweier Stilllebenmaler, des

Schweden Ottomar Elliger, eines Schülers von Daniel Seghers, der von 1670 bis zu seinem Tode 1679 in Berlin thätig war, und des Willem Frederik van Roye, der 1669 aus den Haag nach Berlin berufen wurde und dort erst 1713 starb. Der kurfürstliche „Lustgarten,“ worin nach holländischem Vorbilde allerhand seltene Blumen und Früchte gezüchtet wurden, bot ihnen die prächtigsten Modelle, und wenn aus dieser Zucht in Farbe und Form seltsame Gebilde hervorgingen, wurden sie mit andern Abnormitäten, wie z. B. mißgestalteten Eiern und Krebsen, zu einem Stillleben gruppiert und porträtiert.

Noch einen andern Zweig niederländischer Kunstübung suchte der Kurfürst in Berlin heimisch zu machen, die Delfter Fayenceindustrie, die sich bereits um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu reicher Blüte entwickelt hatte, und deren Erzeugnisse der Tulpenliebhaberei ernstliche Konkurrenz bereiteten. Der Kurfürst ließ Kunsttöpfer und Maler aus Delft nach Berlin kommen, die sich, wie aus den noch erhaltenen Akten und Rechnungen hervorgeht, gegen einen bestimmten Wochenlohn zu arbeiten verpflichteten. Diese andre Seite des kurfürstlichen Kunstseifers hat die Unternehmer der Ausstellung veranlaßt, den Gemälden gewissermaßen eine kunstgewerbliche Ergänzung dadurch zu geben, daß man auch die im Berliner Privatbesitz befindlichen Delfter Fayencen heranzog. Man machte dabei die angenehme Entdeckung, daß sich in Berlin so viele Kunstfreunde des Sammelns Delfter Fayencen befleißigen, daß es möglich wurde, eine ziemlich vollständige, in einzelnen Teilen sogar vorzügliche Übersicht über die Entwicklung und die höchste Leistungsfähigkeit dieses Industriezweiges zu bieten. Mit den Delfter Fayencen ist es ein eignes Ding. Während alle Welt jetzt darüber einig ist, über die Blumenzwiebelwut der Holländer des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts spöttlich die Achseln zu zucken, steht die Leidenschaft vieler Sammler für Delfter Fayencen gegenwärtig noch in üppigster Blüte, und man läuft Gefahr, für einen Barbaren angesehen zu werden, wenn man seine Bewunderung dieses meist blau decorirten Geschirrs in mäßigen Grenzen hält. Es ist deshalb gut, wenn kühle Bewunderer sich zu ihrer eignen Sicherheit auf ein nationales Zeugnis berufen können. Abraham Bredius, der verdienstvolle holländische Kunstforscher, dem wir so zahlreiche neue Aufschlüsse und neue Beleuchtungen alter Künstler seines Vaterlandes verdanken, erwähnt in seinem lehrreichen Text zu den Haunstänglischen Photographuren nach den Meisterwerken des Amsterdamer Rijksmuseums auch beiläufig die „großartige Fayenceindustrie“ in Delft, deren Erzeugnisse jedoch nach seiner Meinung „jetzt eine fast übergroße Würdigung“ erfahren. „Die meisten dieser Arbeiten, sagt er, besitzen keinen nennenswerten künstlerischen Wert; nur einzelne Sachen, besonders die Landschaften des Fayencemalers Frederik van Frytom, können sich dessen rühmen.“ Zu demselben Ergebnis wird ein unbefangener Beobachter, der nicht zugleich Sammler ist, auch auf Grund des in unsrer Ausstellung zusammengebrachten Materials gelangen, obwohl sich darunter Stücke ersten Ranges befinden. Bei einem Bestande von etwa einhundertsiebzig Vasen, Krügen, Flöten, Schüsseln, Tellern, Büchsen und bemalten Platten zum Wand schmuck macht sich eine verhältnismäßig große Armut an Formen bemerkbar; sie schließen sich meist eng an chinesische und japanische, seltener an italienische Vorbilder an. Selbst die nationalen Tulpen- und Hyazinthenstände kennzeichnen sich in ihrem pyramidenförmigen, nach Stagen gegliederten Aufbau als Nachahmungen chinesischer Pagoden. Auch die Dekoration der großen Prachtgefäße, der aus drei, fünf, sieben und mehr

verschiedenartig gestalteten Vasen bestehenden „Sätze,“ ist vielfach chinesischen und japanischen, bisweilen persischen und gelegentlich auch Meißener Mustern nachgebildet worden, und wenn wir wirklich einmal eine vollkommene Übereinstimmung zwischen Form, Malerei und tadelloser Weiße und Durchsichtigkeit der Glasur zu bewundern haben, so gilt diese Bewunderung doch nur dem zur höchsten Virtuosität ausgebildeten Geschick eines Nachahmers. Neben dieser Abhängigkeit von ostasiatischen Vorbildern, deren befruchtende Einwirkung auf die Delfter Industrie übrigens trotz der obigen Bemerkungen nicht unterschätzt werden soll, machte sich aber schon frühzeitig ein starker nationaler Zug geltend. Töpfer und Maler bemühten sich eifrig, neue Formen zu gestalten und durch eigne Erfindungen zu beleben. Und wenn wir unsre Ausstellung daraufhin prüfen, kommen wir zu demselben Ergebnis wie Bredius, daß nämlich der um 1660 thätige Frederik van Frytom der künstlerisch bedeutendste Fayencemaler Delfts war. Acht Teller mit weißen Mändern und zwei vier-eckige Platten sind mit landschaftlichen Darstellungen nach heimischen Motiven geschmückt, die in der Feinheit und geistreichen Lebendigkeit der Zeichnung an die landschaftlichen Radirungen der Holländer erinnern. Vor dem Richterstuhl der ästhetischen Kritik unsrer Tage, die verlangt, daß der künstlerische Schmuck eines Gerätes oder Gefäßes in logischem Zusammenhange mit seiner Bestimmung stehe, würden solche Teller freilich nicht Stich halten, weil es widersinnig ist, gemalte Landschaften mit Speisen zu belegen. Aber derartige Malereien werden auch im siebzehnten Jahrhundert wahrscheinlich nur als Schaustücke gedient haben, die man auf Kaminsimsen, auf Wandbrettern und in Schränken aufrecht aufstellte. Ein geringerer Künstler als Frytom ist Huibrecht Brower, der auf zwölf Tellern unsrer Ausstellung den Fang, die Bereitung und die Versendung des Härings in genrebildlichen Szenen geschildert hat; aber er hat doch den Vorzug, daß er mit Frytom die Richtung auf das Volkstümliche teilt, während Adrian Pynaeker, Samuel van Eenhorn, Louwys Fictoor und andre, von den Sammlern nicht minder geschätzte Maler sich meist in der Nachahmung von allerhand ostasiatischen und orientalischen Vorbildern gefallen. Auch der fremden Formen scheinen die Delfter Töpfer frühzeitig überdrüssig geworden zu sein, da sie nicht nur heimische Geräte aus anderm Material, wie z. B. Altarleuchter, Butter- und Tabakbüchsen, in Thon nachbildeten, sondern auch runde Figuren aus dem Volksleben schufen und schließlich auf allerlei Absonderlichkeiten und Thorheiten verfielen, von denen die seltsamsten, wie Pantoffeln und Geigen, anscheinend am meisten begehrt waren, die jedenfalls jetzt zu dem gesuchtesten Wild der Sammeljäger gehören. Nach dem vielen Blau auf Weiß ist das bunte Delft für das Auge eine wahre Erquickung, und auch davon führt uns die Ausstellung ein paar köstliche Proben in einigen, vielleicht nach persischen Mustern mit Blumen bemalten Vasen, in einem gerippten, in sogenanntem Cachemirstil decorirten Henkelbecher mit Ausguß und der kleinen Figur einer aus einem Notenblatte singenden Dame im modischen Schleppekleid der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vor.

In Berlin scheint die von Delft eingeführte Industrie nicht zu großer Blüte gediehen zu sein. Ein paar auf der Ausstellung befindliche Salz-fässer und Schälchen, die nach der Angabe des Katalogs von holländischen Arbeitern zwischen 1670 und 1710 in Berlin ausgeführt worden sind, erwecken nur eine geringe Vorstellung von ihrer Kunstfertigkeit. Wesentlich höher steht ein umfangreiches, aus sieben mit Deckeln versehenen und an einander ge-

paßten Behältern bestehendes Frühstückservice, das nach Art unsrer sogenannten schwedischen Kabarets angeordnet und mit Königskronen verziert ist. Nach dem Katalog ist es ebenfalls „wahrscheinlich von holländischen Arbeitern in Berlin gefertigt.“ Aber trotz des Reichthums der Bemalung lassen gewisse Ungleichheiten der Technik darauf schließen, daß der Betrieb nicht zu gründlicher Ausbildung gelangt ist.

Als einen Förderer der Kunst und der Künstler im modernen Sinne wird man den Kurfürsten Friedrich Wilhelm kaum anzusehen haben. Er war nur ein Liebhaber und Sammler in großem Stile, der alle Erwerbungen auf seine Person bezog, und sie nur zur Erhöhung des Glanzes seines Hauses machte, wohl ohne daß es ihm in den Sinn gekommen ist, dadurch ein künstlerisches Interesse in den weitem Kreisen seines Volkes zu erwecken, und der nach damaliger Mode ebensowohl Kunstwerke wie Merkwürdigkeiten ohne Kunstwert ankaufen ließ.

Trotz der großen Vorliebe, die das ganze siebzehnte Jahrhundert und der erste Teil des achtzehnten für Stilleben jeglicher Art, für Frucht- und Blumenstücke hatte, ist es auffällig, daß die Bilder dieser Gattung in der Mehrzahl so schlecht im Preise standen, um so auffälliger, wenn man berücksichtigt, daß auf keinem andern Gebiete der Malerei im Durchschnitt so vortrefflich gemalt wurde. Auch die Stillebenmaler der neuesten Zeit haben ja in der Wiedergabe von Stoffen, Edelmetallen, Gläsern, Kleinodien, Geflügel, Blumen, Früchten u. dgl. m., die Franzosen wie die Deutschen, eine koloristische Virtuosität und einen Geschmack des Arrangements erreicht, die sich in ihren besten Leistungen mit den Werken von Frans Snyders, Fyt, Pieter Claesz, Heda, de Heem, Kalf u. a. wohl messen können. Gleichwohl behalten die alten Stücke über die modernen eine große Überlegenheit durch die Naivität, die scheinbare Unabsichtlichkeit der Anordnung und dadurch, daß sich die Kultur eines Zeitalters darin widerspiegelt, das Lebensblut einer bestimmten Zeit darin pulst, während man es auch den besten modernen Stilleben anmerkt, daß sie künstlich und raffiniert zusammengestellte kunstgewerbliche Altentümer, echte und nachgemachte, Karikätenkram, Musterbeispiele der Treibhäuser wiedergeben, ohne einen kulturgeschichtlichen Gesamtkton zu haben. Daß die altniederländischen Bilder dieser Gattung so schlecht bezahlt wurden, mag zum Teil an der äußerst starken Produktion und der Konkurrenz der einzelnen Maler liegen. Fast jede Ausstellung alter Gemälde bringt uns zu den alten geläufigen Namen neue, die unsrige z. B. neben Meisterwerken von Abraham van Beyeren, Pieter Claesz, Dou, Fyt, Heda, Cornelis de Heem, Kalf, Snyders und Suriaen van Streeck gediegene, zum Teil sogar ausgezeichnete Stilleben u. s. w. von Künstlern, deren Namen Anthony van Claesz, Collier, A. de Grief, Horst, Luttichuys, Manert, Verheyden u. a. m. selbst Kunsthistorikern nur wenig oder gar nicht bekannt sein dürften. Verhältnismäßig am meisten bekannt unter den genannten ist Ewaert Collier, der meist in Leyden thätig war und dort für den Bedarf der Universitätsprofessoren und ihrer Kreise „gelehrte Stilleben,“ aus Büchern, wissenschaftlichen Instrumenten, Globen, Zeichnungen, Kupferstichen, Manuskripten u. dgl. m. zusammengesetzt, so vortrefflich malte, daß sie hinter ähnlichen Arbeiten Dous nicht zurückstehen. Daß die Mehrzahl dieser Stilleben bei Lebzeiten ihrer Schöpfer trotz der großen Nachfrage so wohlfeil war, während sie jetzt mit unverhältnismäßig hohen Preisen bezahlt werden, mag auch zum Teil in der schon oben erwähnten, im Verlaufe von zwei Jahr-

hundertern erfolgten Veränderung des Geschmacks und des Verständnisses für das rein Malerische begründet sein, wenn auch noch andre Umstände, Erhöhung des allgemeinen Wertes des Geldes, der Gegensatz zwischen Bildern, die damals neu, also stets zu haben waren und jetzt Altertümer sind, u. a. mitsprechen.

Ein besonderes Stiefkind des Glückes unter diesen Stillebenmalern scheint Abraham van Beyerens gewesen zu sein, der große unübertroffene Meister in der Darstellung toter Fische und wohlbesetzter Frühstückstische, von dem die Ausstellung fünf prächtige Arbeiten vorführt. Diesem ausgezeichneten Künstler ging es, wie wir aus einer gerichtlichen Urkunde erfahren, im Jahre 1661 so schlecht, daß ihn sein Schneider wegen eines gelieferten Anzugs für 101 Gulden verklagen mußte, den er halb in Geld, halb in Bildern zu zahlen versprochen hatte. Abraham van Beyerens hatte aber nur drei Bilder im Werte von 66 Gulden hergegeben und kein baares Geld sehen lassen. Es wurde nun der „berühmte Maler Adriaen Hannemann“ zur Abschätzung der Bilder von Gerichtswegen hinzugezogen, und nach dessen Gutachten empfahl das Gericht dem Schneider, er solle sich den Anzug ganz in Bildern bezahlen lassen, die er aber dann bloß mit 14 bis 15 Gulden das Stück zu berechnen brauche! Auf den Versteigerungen der letzten Jahre haben Bilder van Beyerens Preise bis zu 6000 Mark erreicht. Zufällig besitzt die Ausstellung auch eine Probe der Kunst des „berühmten“ Adriaen Hannemann, der die Arbeiten des armen van Beyerens so gering abschätzte. Es ist ein ziemlich handwerksmäßig gemaltes Bildnis einer oranischen Prinzessin, das keinen hohen Begriff von der Kunst seines Urhebers gewährt, für sich allein aber nicht zur Beurteilung des Künstlers ausreichen würde. Aber auch aus andern Bildnissen geht hervor, daß er kein hervorragender Meister war. Er verdankte seine angesehene Stellung wohl meist dem Umstande, daß er ein Schüler van Dycks gewesen war, und mit diesem bis 1640 in England gearbeitet hatte. Er wurde von der oranischen Familie, zuletzt besonders von dem Prinzen Willem III., reich mit Aufträgen bedacht, erwarb auch ein Vermögen. Doch verlor er seine Habe noch in seinen letzten Lebensjahren, sodaß seine Erben, wie Bredius in seiner genannten Veröffentlichung mitgeteilt hat, 1672 die Erklärung abgaben, daß sein Nachlaß keine tausend Gulden wert gewesen sei.

Von dem größten holländischen Landschaftsmaler, der nach einem überaus arbeitsamen Leben erst vierundfünfzigjährig in einem Armenhause zu Haarlem starb, von Jakob van Ruysdael, bringt die Ausstellung neun echt bezeichnete Bilder zur Kenntnis weiterer Kreise. Sie sind von ihren Besitzern in den letzten zehn Jahren angekauft worden, ein Umstand, der uns beweist, daß Ruysdael sich immer tiefer in der Neigung der Kunstfreunde und Kunstsammler festsetzt, und daß ihnen ihre Gunst nur vorübergehend durch den weniger vielseitigen und minder geist- und empfindungsvollen Hobbema streitig gemacht worden ist. Jede neue Ausstellung bringt neue Unterlagen für die Berechtigung des hohen Ranges, den Woermann in seiner „Geschichte der Malerei“ dem Haarlemer Meister anweist, in dem wir „in manchen Beziehungen sogar den größten Landschaftsmaler der Welt“ zu verehren haben. Unter den neun Bildern befinden sich nicht nur einige, die in dem Werke Jakob van Ruysdaels eine hohe Stelle einnehmen, sondern sie vertreten auch alle Seiten seiner Kunst mit Ausnahme der Seestücke und der sehr seltenen Städteansichten. Wir sehen zwei jener prächtigen Wasserfälle, die übrigens jetzt bei den Sammlern in geringerer

Schätzung stehen, als die feinen Stimmungsbilder mit kleinen Weibern und Bäumen, durch deren Stämme das Licht der untergehenden Sonne blinkt, wir sehen zwei charakteristische Beispiele dieser Gattung, die jetzt vielleicht deshalb so beliebt ist, weil sie als Vorbild und Vorläuferin des französischen Paysage intime und der deutschen Stimmungsmalerei zu betrachten ist, wir sehen eine der seltenen Winterlandschaften Ruysdaels, ferner einen Fluß mit steil ansteigendem gelben Sandufer und einem Wege daneben, ein Bild, das die Jahreszahl 1647 trägt, also ein Jugendwerk des Meisters nach einem Motiv aus der Umgebung Haarloms ist, und zwei hügelige Landschaften mit Bauernhütten und alten Buchen. Aber alle diese an und für sich ausgezeichneten Bilder übertrifft durch poetische Auffassung, durch die Feinheit der Beleuchtung, die Klarheit des Tones, die Geschlossenheit der Stimmung und die Stärke der Empfindung eine „Ruine im Walde,“ der Chor einer verfallenen, aus Backsteinen erbauten Kirche inmitten eines Buchenhags, vor dem ein Künstler zeichnet und ein anderer Mann ihm zusieht, und mit einem breiten, dem Vordergrunde zufließenden Gewässer. Dieses köstliche Werk steht nicht weit hinter dem berühmten „Judenfriedhof“ in Dresden zurück, und man wird es wohl auch den beiden letzten Jahrzehnten des Künstlers zuschreiben dürfen, wo er erst die volle Höhe seiner Meisterschaft erreichte. Es bestätigt uns von neuem, wie fein und richtig Woermann die künstlerische Entwicklung Ruysdaels vom Nachahmer der Natur zum freischaffenden Dichter kennzeichnet und denen gegenüber, die nur die „realistischen“ Landschaften Ruysdaels, also die Naturporträts, als seine gesundesten Schöpfungen gelten lassen wollen, mit Nachdruck betont, daß der „Judenfriedhof“ und die ihm in der Stimmung und poetischen Idealisirung der Natur verwandten Bilder nicht einen Rückschritt, sondern „einen Fortschritt zu jenen höchsten Höhen der Kunst bezeichnen, die nur ganz wenige Sterbliche erklimmen haben.“

Wir haben schon erwähnt, daß neben den Stilleben die Landschaften den besten Teil der Ausstellung bilden. Nicht minder vorzüglich als Ruysdael ist Jan van Goyen vertreten; es sind acht Bilder von ihm ausgestellt, die ebenfalls eine gute Vorstellung von dem Arbeitsgebiet des fruchtbaren Meisters geben, dem es besonders um die poetische Wiedergabe der Stimmungen der feuchten, über Flüssen, Dünen und Küstenstrichen lagernden Luft und um die feinste Durchbildung eines malerischen Gesamttons bei weit ausgedehnter Perspektive zu thun war. Von Mart van der Meer, dem dritten im Bunde dieser großen Landschaftsmaler, sehen wir drei Bilder, zwei seiner fein gestimmten beliebten Eisbahnen mit Schlittschuhläufern und eine Straße am Waldsaum bei Tagesbeleuchtung. Man sollte meinen, daß die auf starke Wirkung ausgehenden Mondscheinlandschaften und nächtlichen Feuersbrünste, die den Namen des Künstlers am meisten bekannt gemacht haben, bei seinen Lebzeiten eine große Anziehungskraft auf das laufende Publikum gehabt haben müßten. Das scheint aber nicht der Fall gewesen zu sein, da A. Bredius neuerdings aus Urkunden ermittelt hat, daß Mart van der Meer im tiefsten Elend 1677 als Gastwirt gestorben ist. Er war also, wie nicht wenige seiner holländischen Kunstgenossen, zuletzt genötigt, die Malerei aufzugeben und ein Gewerbe zu ergreifen, das seinen Mann besser zu ernähren versprach. Auch Jan Steen war Gastwirt und Bierbrauer, Gaias Bourasse, ein erst neuerdings bekannt gewordener, dem Pieter de Hooch nahestehender Genre- und Interieurmaler, war Matrose, und unsre Ausstellung enthält zwei Bilder mit Kriegs- und

Luftschiffen von der Hand des holländischen Malers Maddersteg, der zugleich das solidere Geschäft eines Schiffsbauers betrieb.

In günstigeren Verhältnissen lebte Melbert Cuypp, der allerdings nicht bloß Landschaften, sondern auch Bildnisse, Stilleben und Tierstücke malte. Das Mondscheinbild unsrer Ausstellung, ein ruhiger, breiter Wasserlauf mit einigen Segelbooten an einer Landungsbrücke und einer Mühle am Ufer, zeigt, daß Cuypp die Wirkungen des Mondlichts mit ebenso großer Meisterschaft und noch mit größerer poetischer Kraft und Wahrheit zu schildern verstand als die breiten Fluten goldigen Sonnenlichts, die sich über seine Flußlandschaften ergießen. Auch eine weite, sich bis an die Dünen am Meeresstrande erstreckende Flachlandschaft mit einer Stadt und vereinzelt Gehöften von dem Amsterdamer Philips de Koning (1619—1688) gehört zu den landschaftlichen Schöpfungen ersten Ranges.

Zum Schluß verzeichnen wir noch einige Werke, die von kunstgeschichtlichem Interesse oder doch für die künstlerische Entwicklung ihrer Urheber wichtig sind. Von zwölf dem Rubens zugeschriebenen Bildern sind sieben wohl unzweifelhaft eigenhändige Arbeiten des Meisters: das Brustbild eines römischen Kaisers, das schon um der vollen Bezeichnung willen (P. P. Rubens F. 1619) von Bedeutung ist, eine große Diana mit zwei Nymphen, die von Satyrn im Bade überrascht werden, ein Bild aus der letzten Zeit des Meisters, eine sterbende Kleopatra, die unvollendet geblieben ist, ein als Skizze behandeltes Engellkonzert, Orpheus und Eurydice, ebenfalls aus der letzten Zeit und im Hintergrunde auch skizzenhaft, und „David und Abigail“ und „die Auffindung von Romulus und Remus,“ zwei Skizzen zu großen Bildern, von denen das eine im vorigen Jahre mit der Galerie Secrétans versteigert wurde, das andre sich in der Galerie des Kapitolinischen Museums befindet. Die übrigen fünf sind Schul- oder Werkstattsbilder, von denen nur eines, eine figurenreiche Geburt der Venus, insofern einiges Interesse einflößt, als es dieselben Typen der Figuren von Nymphen und Meergottheiten und eine ähnliche, nur noch freidigere und seifigere Malweise zeigt wie das große, gleichfalls aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangene Bild des Berliner Museums „Neptun und Amphitrite,“ das die Direktoren der Galerie nach wie vor für ein völlig eigenhändiges Werk von Rubens halten. Die acht von dem Katalog dem van Dyck zugeschriebenen Bilder sind durchweg geringe Werke. Drei von ihnen, das Brustbild eines Satyrn mit Bogen und Pfeilen, der Kopf eines greisen Apostels und die beiden Johannes, eine kleine Wiederholung des großen in der Berliner Galerie befindlichen Gemäldes gleichen Inhalts, scheinen zu der Klasse derjenigen Bilder zu gehören, die van Dyck in den Jahren 1617 bis 1620 in Rubens Werkstatt gemalt hat und die nach den scharfsinnigen, aber noch nicht zu Ende geführten Untersuchungen Bodes Rubens Stil eine Zeit lang beeinflusst und wesentlich umgestaltet haben sollen. Unter sechs Bildern Rembrandts finden sich zwei für seine erste Entwicklung charakteristische Werke: die kleine Darstellung des Simson im Schoße der Delila vom Jahre 1628 und der etwa gleichzeitig entstandene Apostel Paulus aus der Feschenbachschen Sammlung. Auch diese Jugendwerke Rembrandts sind im Zusammenhang mit einigen andern in ihrer Bedeutung für den Entwicklungsgang des Meisters zuerst von Bode richtig erkannt und gewürdigt worden. Die Halbfigur eines Mannes mit einem stählernen Ringtragen um den Hals, mit dem Namen Rembrandts und der Jahreszahl 1644 bezeichnet, ein Werk aus der

reiffen Zeit des Künstlers, aus der von Bode sogenannten „Periode des farbigen Hell dunkels,“ ist eines der Bilder, die deutsche Sammler auf Pariser Versteigerungen erworben haben. Es stammt aus der Galerie Secretans, während eine kleine Studie Rembrandts, Christus an der Marter säule, und ein Jugendwerk des geistvollen Sittenmalers Gabriel Metsu, das Innere einer Schmiede mit halb lebensgroßen Figuren darstellend, bei der Versteigerung der Sammlung des Barons von Beurnonville im Jahre 1881 in deutschen Privatbesitz gelangt sind. Ein figurenreiches Bild von Adriaen van Ostade, ein Bauern tanz auf der Dorfstraße, dem ein junges vornehmes Paar zuschaut, ist doppelt merkwürdig, weil es, mit der Jahreszahl 1640 bezeichnet, am Anfange jener Periode steht, wo Ostade, wahrscheinlich durch Rembrandt beeinflusst, die Beleuchtung seiner Bilder, namentlich das Hell dunkel reicher, feiner und goldiger ausbildete, und weil das vornehme Paar augenscheinlich von fremder Hand, vielleicht von der eines eleganten Gesellschaftsmalers, hineingemalt worden ist.



## Dem Frühling entgegen



er Winter braucht gar nicht so außergewöhnlich heimtückisch zu sein, wie der diesjährige, um in uns armen Nordländern die Sehnsucht nach der sonnigeren Seite zu wecken. Das langsame Erwachen der Natur zu beobachten hat gewiß Reize, die uns der Sünden nicht gewähren kann, aber die Natur hat leider die Gewohnheit, immer aufs neue einzuschlafen und sich im Traume recht ungeberdig zu benehmen, und dann schnürt der Deutsche, dem von den ersten Germanenzügen her die Erinnerung an lindere Lüfte und reichere Blütenpracht jenseits der Alpen geblieben ist, womöglich sein Bündel, um unsern schwerfälligeren Frühling ungestört sich einrichten zu lassen. Die Wahl des Weges ist ziemlich gleichgiltig, alle führen bekanntlich nach Rom. Daß ich immer wieder über die Tiroler Berge ziehe, mag seinen Grund darin haben, daß ich von ihnen aus zum erstenmal den blauen Gardasee erblickt habe, das lachende, strahlende Auge, dessen Zauber sich niemals abschwächt. Und auch der Weg bis zu seinem Gestade entzückt immer aufs neue. Einmal den letzten Brenner tunnel im Rücken, blickt man in eine neue Welt. Nicht so plötzlich scheiden sich Norden und Süden, Deutsch und Welsch, wie bei Pontebba, aber Schritt vor Schritt wird alles anders, der Himmel, die Landschaft, die Bauart, die Menschen. Droben ragen noch die Dolomidpyramiden im Schnee, um Sonnenuntergang in die Farbe reifer Aprikosen getaucht, gletschergrüne oder von Schnee und Geröll getrübbte Gewässer rauschen und sprudeln von den Bergwänden, aber im Thale finden sich schon grüne Felder, goldgelbleuchtende Bachweiden, dann folgen die Weingärten mit ihren noch kahlen Nebengerüsten, zwischen denen Pfirsich, Mandel und Kernobst üppig blühen, an den Mauern huschen Falter und schillernde Eidechsen hin, mehr und mehr zeigen die Häuser den Veruß, gegen die Hitze zu schützen, und die Menschen tragen eine Sonnenfarbe zur Schau, die der arme Städter niemals erwirbt. Bei Bozen ruft bereits die Fülle immergrüner Gewächse: Hier ist der Süden!