



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Philippi, Adolf: Die Anfänge der holländischen Landschaftsmalerei

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

in der Auferstehung Jesu an den Tag gekommenen neuen Lebens sind viel zu eigenartig, viel zu gründlich das Alte umgestaltend und Neues, bis dahin Un-
erhörtes an den Tag bringend, viel zu praktisch eingreifend ins Leben, viel
zu nüchtern in der Beurteilung der Verhältnisse und sittlichen Werte durch die
Christen, als daß man sie aus Entzückungen und Träumereien ableiten könnte“;
er zog es deshalb vor, die Frage der Auferstehung Christi überhaupt nicht
zur Diskussion zu stellen, indem er sich außer stande erklärte, der Autorität
des Paulus gegenüber die kritischen Voraussetzungen seines Systems geltend
zu machen.

Er hat damit freilich in unzweideutiger Weise die Grenze bezeichnet, wo
für ihn das Paktieren mit der modernen Weltanschauung aufhört; da er aber
selbst wieder über diese Grenze hinausgegangen ist, indem er, wie wir oben
gesehen haben, an der paulinischen Rechtfertigungslehre einschneidende Kritik
übt und sogar ausdrücklich erklärt, daß „des Paulus Lehre von Christus
doch nicht Christus selber“ sei (S. 88), dürfen wir wohl daran festhalten, daß
er sich im vorliegenden Falle nur deshalb auf Paulus berufen hat, weil es
ihm unmöglich erscheint, das in dem eben angeführten Zitate geschilderte
„neue Leben“ ohne die Annahme der objektiven Auferstehung Christi zu er-
klären: die Konsequenz seines Systems würde die Zurückführung der spezifischen
Wirkungen des Christentums weder auf Wunder, noch auf „Entzückungen
und Träumereien,“ sondern auf den Einfluß der Person und der Tätigkeit
des irdischen Christus gefordert haben.



Die Anfänge der holländischen Landschaftsmalerei*)

Von Adolf Philipp



aß unsre durch das thätige Leben müde gewordenen Sinne im
Frieden der Natur Erfrischung finden, haben einzelne Menschen
von jeher gefühlt, aber erst die moderne Welt hat für dieses
Gefühl in der Landschaftsmalerei einen Ausdruck gesucht; Sokrates
behauptete, von den Bäumen nichts lernen zu können. Die
Italiener und die ihnen folgten, Poussin und Claude, auch Rubens, suchten

*) Die beiden Abhandlungen über holländische Malerei, die wir in diesem und dem
nächsten Heft bringen, sind Kapitel aus unsers Freundes Philippis im Oktober erscheinendem
zweiten Bändchen der „Blüte der Malerei in Holland“ (aus Philippis „Kunstgeschichtlichen
Einzeldarstellungen“). Wir drucken sie hier mit der Erlaubnis des Verlegers, E. A. Seemann, ab,
um auf die schönen Darstellungen Philippis aufmerksam zu machen, die sich zu einer Geschichte der
Kunst der Renaissance zusammenschließen; diese Geschichte wird allen Kunstfreunden Belehrung und

in der Natur das Erhabne auf, die großen Linien und den Ausblick in die Ferne. Das innerlichere Landschaftsbild der Oberdeutschen, eines Dürer und Altdorfer, war in den Stürmen der Reformation zu Grunde gegangen. Die ältern Niederländer, bei denen die Überlieferung seit den van Eycks niemals ganz unterbrochen war, geben neben der reichlichen Erzählung ihrer Figurenstaffage gelegentlich auch selbständige vertiefte Landschaftseindrücke, dann aber gewinnt bei den Brueghel, Wincloons und den andern wieder die Figur die Oberhand, und unter den Flamländern kommt erst bei Teniers bisweilen das reine Landschaftsbild zum Durchbruch. Erst die Holländer haben die Bedeutung des Einsamen für die Landschaft erkannt und gefühlt, daß die Ebne und das Wasser oder ein Wolkenzug hinter einer Baumreihe dem menschlichen Gemüt mehr sagen können als das feierlichste Gebirgs panorama. Dazu bedurfte es der Befreiung von dem Figurenreichtum, der auf die Landschaft drückt. Die Ältern, Adriaen van de Venne, Esaias van de Velde und Pieter de Molyn, haben das noch nicht erreicht, auch Goyen zunächst noch nicht, erst in seiner spätern Entwicklung bringt er es zu dem reinen Landschaftsbilde. Die Abklärung hat sich in Haarlem vollzogen, vor der Natur selbst und in einem Kreise von Künstlern, der auf diese Richtung hindrängte. Wynants, der kein Poet ist, wird doch schon dadurch wichtig, daß er die Landschaft an sich giebt, aber nur weil er kein Figurenmaler ist. Salomon van Ruysdael dagegen, Jakobs Oheim (er schreibt sich mit einem y), ist im Figürlichen sehr vielseitig, aber dennoch kommt bei ihm die Landschaft zu ihrem vollen Recht, in der Vegetation, im Wasser und manchmal auch im Leben der Luft. Der größte in dieser Kunst ist Jakob van Ruysdael. Beide sind umgeben von zahlreichen Nachstrebenden, ältern und jüngern. Der letzte dieser Richtung ist Hobbema. Rembrandts Radierungen atmen denselben Geist wie Ruysdaels Bilder aus der Haarlemer Zeit, aber seine Gemälde gehören einer andern Richtung an: da komponiert er und baut mit seinen Gedanken, auch etwas mit italienischem Material. Von Haarlem ist jetzt Amsterdam nicht mehr zu trennen. Die schönsten und reinsten Eindrücke giebt uns hier Arnoud van der Neer, ein echter Künstler. Auch Everdingen versteht die Sprache der Natur, aber als praktischer Mann übt er sich auf Weisen ein, deren Vortrag ihm mehr einbringt. Neben der reinen Landschaft geht die Figurenlandschaft weiter. Am besten und noch ohne italienische Zusätze vertritt sie der Haarlemer Wouwerman, dessen Blüte gegen 1650 beginnt. Nun aber strebt auch die namentlich in Amsterdam lebhaft begünstigte italienische Richtung empor. Es war thöricht, im hohen Norden italienische Motive verarbeiten zu wollen, aber wir kennen ja diese Thorheit, die sich bis heute erhalten hat, die Gletscher

Genuß in gleich reichem Maße bringen. Die bisher erschienenen Bändchen enthalten: Erste Reihe: Nr. 1 bis 6 „Die Kunst der Renaissance in Italien.“ Zweite Reihe: Nr. 7 bis 9 „Die Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden.“ Dritte Reihe: Nr. 10 und 11 „Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien.“ Aus der vierten Reihe: Nr. 12 „Rubens und die Flamländer.“

und Alpenglühen dichtet fern von der Natur und mit Moor und Heide, die uns vor Augen liegen, nichts anzufangen weiß. Ein wirklicher Künstler wie Böcklin findet dagegen in der Schweiz „blutwenig, was einen zum Malen anregt.“

Die italienische Richtung wird eingeführt durch einen ältern Haarlemer, Pieter de Laar, der lange in Italien gewesen war und dann in Haarlem Ruinenlandschaften und Straßenansichten malte mit lebendigen Volksszenen, die mehr als bloße Staffage sind und damals großen Eindruck machten. Am erfolgreichsten ist auf diesem Gebiet der Haarlemer Berchem, der später nach Amsterdam übersiedelt. Zwischen ihm und den nationalen Landschaftern hält der Amsterdamer Adriaen van de Velde die Mitte, er malt äußerlich dasselbe wie Berchem, Landschaft mit Vieh, aber seine Landschaft hat nur einen italienischen Anflug, und seine ganze Art ist feiner. Zu diesen beiden kommt als dritter in derselben Gattung der Dordrechter Albert Cuyp (1620 geboren). Er übertrifft jene, die man ungefähr einander gleichsetzen könnte, nicht als Figurenzeichner, wohl aber in dem Ganzen seines ungemein poetischen Naturbildes, das er ohne italienische Erhöhung mit den Elementen der Heimat hauptsächlich durch die Wirkungen eines ihm eigentümlichen Sonnenlichts erreicht; nur bei Goyen in seiner spätern Zeit haben wir noch solche Eindrücke. Der vierte dieser Reihe, der etwas jüngere Paul Potter, ist ganz national; alles Italienische liegt ihm fern. Er ist weniger Poet als Cuyp, als Landschaftster tüchtig, bisweilen auch eindrucksvoll, aber der Nachdruck liegt bei ihm auf den Figuren, namentlich den Kühen, die niemand so gut gemalt hat, und als Ganzes gehört seine Tierlandschaft zu dem Charakteristischsten, was uns die holländische Malerei hinterlassen hat.

Cuyp hat keinen eigentlichen Nachfolger gehabt, Potter nur wenige und keinen, der etwas bedeutet. Aber in der italienischen Richtung finden sich Künstler von einigem Verdienst: zunächst Berchems Schüler Du Jardin und Romeyn, ferner aus Bouwermans Kreise Lingelbach, der italienische Hafensichten malt, endlich zwei feine Landschaftler, Hackaert und Dirk van Bergen, Schüler des Adriaen van de Velde, die aber dann das Italienische an der Quelle schöpften.

Neben Pieter de Molyn aus Haarlem bilden eine Gruppe für sich drei Zeitgenossen, die keine Haarlemer sind, und die viel gemeinsames haben: Adriaen van de Venne, Esaias van de Velde und Jan van Goyen. Alle drei sind nicht bloß Landschaftler, sondern auch gute Figurenzeichner. Adriaen van de Venne übertrifft darin die andern, ein feiner und ganz besondrer Künstler, aber nur in der frühern Zeit, denn später wird er nachlässig, dekorativ und gesucht unruhig. Esaias van de Velde ist einfacher und nicht so fein, aber er bleibt in seinem Vortrag gleichmäßig fest und solide. Er ist nur vierzig Jahre alt geworden und hat nur einen Stil, einen, möchte man sagen, nicht zur vollen Reife gekommenen Jugendstil; wenigstens hat man den Eindruck, daß ein so durch und durch kräftiger Künstler auch wohl noch etwas

andres hätte hervorbringen können als diese vollstaffierten, korrekt gezeichneten, aber niemals wirklich anziehenden kleinen Bilder, also etwas äußerlich mehr imponierendes, wenn auch die Innerlichkeit nicht seine Sache war. Diese tiefere Anziehung findet sich allmählich bei Goyen, dem jüngsten, ein, dem besten Landschaftler unter den dreien, der überdies eine volle, bis zum Schluß ansteigende Entwicklung gehabt hat. Er ist nicht geistreich wie van de Venne, dafür aber auch niemals gesucht, immer natürlich wie sein Lehrer Esaias van de Velde, dabei stimmungsvoll und poetisch, was dieser nicht ist.

Der Delfter Abriaen van de Venne (1589 bis 1662) hat etwas von der Art des Miniaturisten und Kupferstechers, und er zeichnete auch in der That für die Buchillustration, aber seine leuchtenden bunten Farben erinnern uns an einen Glasmaler. Offenbar haben die Bilder des Sammetbrugheles großen Eindruck auf ihn gemacht, aber seine Figuren sind viel lebendiger, seine Farben wahrer und auch schöner, in der Wirkung manchmal prächtig. Seine Bilder sind auch nicht so überfüllt, man sieht zwar viel auf ihnen, unglaublich viel im Verhältnis zu ihrem geringen Umfange, aber alles ist klar ausgedrückt und sicher hingestellt, und bei nadelscharfen Umrissen runden sich doch die Gegenstände, das Stoffartige hat Naturwahrheit, und die umgebende Luft kommt zu ihrem Recht.

Auf seinem merkwürdigsten Werke, den „Seelenfischern“ von 1614 im Reichsmuseum, sind das Wasser und alles Atmosphärische, der Himmel sogar mit seinem Regenbogen, vortrefflich, obwohl es doch dem Künstler um eine sehr ernst gemeinte Allegorie zu thun war, wobei der natürliche Ausdruck leicht notleidet. Links sehen wir die Protestanten, darunter die Prinzen Moritz und Friedrich Heinrich, rechts die Katholiken mit Albrecht von Oesterreich und Isabella von Spanien. Vollständige Erzählung bei größter Deutlichkeit des Einzelnen, feierliche Aufstellung, beinahe Kirchenandacht; nichts Spöttisches oder Weltliches, was doch bei einer Satire nahe gelegen hätte. Unwillkürlich denkt man über hundert Jahre zurück an die toskanischen Freskanten in der Kapelle Sixtus IV. in Rom mit ihren würdevollen Zuschauerversammlungen, an Pinturichios Taufe Christi oder den Auszug Moses, an Ghirlandajos Berufung des Petrus und Andreas. Und derselbe Künstler malt gleich darauf das natürlichste weltliche Sittenbild: Prinz Moritz, wie er vom Haag aus mit sechs Apfelschimmeln zur Kirmes in das Dorf Ryswyck einfährt, ehrerbietig und vergnügt begrüßt und empfangen von hoch und niedrig (1618, ebenda). Auf einem dritten Hauptwerk haben wir die Feier des Waffenstillstands von 1609, und zwar am katholischen Hofe zu Brüssel (der „Seelenfang“ war für die protestantischen Dranier), wir sehen einen Aufzug von Edelleuten, in ihrer Mitte den Erzherzog, rechts die Musikanten, links Waffen und Feldzeichen, ganz vorn Amor und ein sich schnäbelndes Taubenpaar, alles in leuchtenden Farben (1616, im Louvre). Ein viertes Bild zeigt den Hafen von Widdelburg und die Ankunft des Pfalzgrafen Friedrichs V. mit reichem Gefolge (im Reichsmuseum, früher in der Sammlung Franken).

Diejen größern Bildern reihen sich einige kleinere derselben Periode und von derselben Qualität an, alle im Breitformat mit vielen Figuren, zwei in Berlin (Sommer und Winter, 1614), vier Jahreszeitenbilder in Amsterdam, eine der Ryswycker Kirnmeß ähnliche, kleinere Darstellung ebenda (aus der Sammlung Franken), endlich ein äußerst zierliches Fest im Freien vor einem Schloß in Kassel (1617). Alle diese zeigen uns in ihrer Staffage das Leben der vornehmen Kreise; van de Venne ist kein Bauernmaler. Er wäre gern wie Esaias van de Velde Hofmaler geworden im Haag, wo er seit 1614 vorübergehend lebte und sich um Aufträge der Prinzen bemühte; seit 1618 finden wir ihn in Middelburg, 1625 nahm er seinen festen Wohnsitz im Haag, und dort beschloß er sein langes Leben. Seine Blüte war vorüber. Der lebendig schildernde, farbenfrohe Maler nimmt nun seltsamerweise andre Stoffe und eine ganz neue Manier an. Bettler, Bauern und Torfstecher tanzen, springen, balgen und necken sich, im Ausdruck karikiert, nicht mehr farbig, sondern braun und grau (zwei kleine Bilder von 1635 und 1637 im Haag, andre anderwärts). Eine größere Grisaille mit einer Jagdavantade des Königs von Böhmen, schon von 1627 und noch nicht so übertrieben, findet sich in Amsterdam. Ein farbiges gutes Bild aus seinen letzten dreißig Jahren sucht man vergebens.

Offenbar war er dem Esaias van de Velde (um 1590 bis 1630) nachgezogen, den er kannte; sie haben, wie wir sehen werden, auch als Maler Ähnlichkeit. Esaias stammte aus Amsterdam, aber schon 1610 finden wir ihn in Haarlem, obwohl er erst 1612 in die dortige Gilde eintritt, und seit 1618 wohnt er im Haag und malt, auf das höchste geehrt, für die Statthalter Moritz und Friedrich Heinrich, hauptsächlich Soldatenbilder und Repräsentationen. Was sich davon erhalten hat (im ganzen haben wir nur gegen dreißig Bilder von ihm), z. B. die aus der Vogelperspektive genommene Übergabe von Herzogenbusch mit dem Abzug der spanischen Besatzung in zahlreichen Figuren (1629, in Amsterdam), interessiert uns weniger als seine nicht häufigen kleinen Figurenlandschaften, fast immer im Breitformat, das alle diese Maler bevorzugen. Die frühern aus seiner Haarlemer Zeit sind bis auf wenige im Privatbesitz verstreut; eine vornehme Gesellschaft beim Mittagsmahl in einem Schloßgarten von 1614 findet sich im Moritzhaus. Im Reichsmuseum sehen wir ein Eisvergnügen vor den Mauern einer Stadt, die nicht Haarlem zu sein braucht, mit Schlittschuhläufern und Kollspielern (Nr. 1492, unbezeichnet, früher Buxtehude zugeschrieben), die festen, kräftig gemalten Figuren erinnern an van de Venne, nur sind sie nicht so prickelnd geistreich gezeichnet. Eine kleine Winterlandschaft, schneebedeckte Bauernhäuser vor einer Eisfläche mit einem Kirchdorf im Hintergrunde, ist in Kassel, eine größere in Hamburg, beide von 1629 (zwei ganz kleine Rundbilder, Winter und Sommer, von 1618, einst in der Sammlung Habich). Ansprechender sind Darstellungen mit belaubten Bäumen, wie ein breitgemalter Kanal mit klarem Wasserspiegel, einer Anzahl Schiffe und einem Fährboot mit Vieh (1623, in Amsterdam) oder eine Dünen-

landschaft in Goyens Art (Hamburg). Aber einen Eindruck, der seinem Rufe als Maler und seiner Stellung als Lehrer so manches Landschafters, z. B. Goyens, entspräche, machen doch auch diese Bilder kaum. Nur ein entschiedenes Figurenstück, wie die Kirchweihe von Ryswyck mit dem vierspännig einfahrenden Statthalter, seinem Bruder und andern Fürstlichkeiten (1625, Amsterdam, Six), derselbe Gegenstand also, den einige Jahre vorher van de Venne behandelt hatte, drückt seine ganze Art eigentümlicher aus. Ihm ist die sachliche Ausprägung eines Vorgangs wichtiger als die landschaftliche Umgebung oder die atmosphärische Stimmung. Ein Blender vollends ist Esaias niemals, und wo sich immer in den Galerien eins seiner seltenen Bilder zeigt, wird es leicht von seinen Nachbarn geschlagen.

Noch deutlicher und derber spricht sich diese Weise in dem zehn Jahre ältern Amsterdamer Averkamp aus, der dann in Kampen lebte („der Stumme von Kampen“) und dort in hohem Alter nach 1663 starb. Ein tüchtiger Künstler, den seine Zeit in Ehren hielt, dessen Bilder, vorzugsweise Winterlandschaften mit gehäuften kräftigen, bunten Figuren, heute nur noch vereinzelt vorkommen. Als sein Fortsetzer kann Arnoud van der Meer gelten, aber er ist mannigfaltiger und vor allem feiner und geistiger.

Es giebt noch eine andre Quelle, aus der wir schöpfen können und müssen, wenn wir verstehen wollen, warum man Esaias van de Velde gerade als Landschaftler so hoch schätzte. Damals in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts war in Holland der Sinn erwacht für die äußere Natur, die Umgebungen der Städte, das flache Land mit seinen Wasserläufen, die Dörfer und die einzelnen Gehöfte und Schlösser, deren manche im spanischen Kriege zerstört und dadurch für das Auge des Malers nur noch schöner geworden waren. Die Verleger in Haarlem und Amsterdam gaben für das große Publikum Sammlungen von Radierungen und Stichen heraus (*playsante Lantschappen* oder *amoenissimae regiunculae*): Kastele und Schlösser, Monatsfolgen, Jahres- und Tageszeitenbilder, kurz die holländische Landschaft im weitesten Umfange des Worts. Auch Esaias van de Velde zeichnete große und kleine Blätter (einige hat er auch selbst radiert), und aus ihnen sieht man besser als aus seinen Gemälden, wie viel Sinn er für die reine Landschaft hatte, und welchen Einfluß er hierin auf seine Zeit ausgeübt hat.

Hier müssen wir nun auch seines jüngern Bruders Jan gedenken, der als Zeichner, Radierer und Kupferstecher (gemalt hat er wahrscheinlich nicht) wunderbar betriebsam dieses Gebiet in Arbeit genommen hat. Er trat 1614 in die Haarlemer Gilde ein und veröffentlichte schon 1615 bis 1617 seine ersten Stichfolgen unter eigenem Namen, aber erst 1617 wurde er Meister; wir können seine Thätigkeit bis in die dreißiger Jahre, sein Leben noch bis 1641 verfolgen, sein letztes Werk, die „36 Landschaften,“ gab Klaas Janßz Witscher heraus, der vor 1652 gestorben ist. Es haben sich von Jan van de Velde außer dem, was er an Figurenzenen nach Buytewech, Molyn und andern Meistern gezeichnet und gestochen hat, über 400 Landschaftsblätter erhalten,

kleine und größere in zwei verschiedenen Manieren, in einem festern, linienmäßigen Stich, der die Hauptformen schärfer hervortreten läßt, und in einer mehr auf das einzelne eingehenden, malerischen Radierung mit Tonwirkungen und Anfängen des Hell dunkels. Den Gegenständen nach haben wir wieder neben den einzelnen bestimmten, durch Beischriften bezeichneten Ortsbildern die beliebten Monatsfolgen und Darstellungen von Jahres- und Tageszeiten. In der Technik finden wir nichts besondres, nichts, was überrascht und auf einen persönlichen Künstler hinweist, in der Zeichnung der Figuren nicht einmal die Sicherheit seines Bruders Esaias, und die Bäume sind im Geäst und im Laubwerk mindestens so konventionell wie bei diesem. Der Eindruck dieses Naturbildes beruht durchaus auf dem Ganzen, und sein Wert besteht darin, daß es uns ein wirkliches Stück Heimat zeigt. Eine bescheidne Gattung von großem innerm Reichtum, das Quellgebiet der Landschaftsmalerei, einfach umschrieben und doch mit dem sondernden Blick, der das Reizvolle aufsucht und eine unglaubliche Menge schöner und charakteristischer Motive festlegt; kein Zeitalter hatte bis dahin so etwas gehabt. In diesem Zusammenhange gewinnen auch erst Molyns wenige Stiche und die nach ihm gestochnen Blätter, sowie Goyens Radierungen, die wir gleich kennen lernen werden, ihre ganze Bedeutung: alle diese auf Haarlem zurückgehenden Landschaftler zeigen sich uns hier durch den Ernst und die Art ihrer Studien untereinander verbunden.

In Jan van Goyen (1596 bis 1656) haben wir nun zuerst einen reinen Landschaftler, den wir nicht bloß historisch schätzen, sondern auch mit modernem Gefühl genießen können, einen Künstler von tiefer, zarter Naturempfindung und von einer ebenso feinen Technik, deren Stufen zu verfolgen ein Vergnügen ist. In Leyden geboren und noch bis gegen sein vierzigstes Jahr hauptsächlich dort ansässig, hat er von seinen dortigen Lehrern die Neigung für den feinen und scharfen Strich angenommen, die Art des Zeichners oder Radierers, die er auch später nicht aufgibt, sondern nur mit der Zeit zu einem freieren und beinahe breiten Vortrag verarbeitet. Seine Farbe aber, die für ihn sehr wesentlich ist, und mit der er mehr auszudrücken versteht als Esaias van de Velde oder Molyn, hat er allmählich im Verkehr mit diesen Haarlemern gewonnen. Esaias wird uns als sein Lehrer genannt, und auf Molyns Baumschlag und bräunliche Tönung weisen deutlich manche Bilder seiner frühern und mittlern Zeit hin; außerdem wirkte er selbst sichtlich auf Salomon van Ruysdael (wie dessen frühere Bilder zeigen) ein, was sich doch füglich in Haarlem zugetragen haben wird. Goyen hatte also auf einer seiner Reisen, deren erste ihn schon 1615 nach Frankreich führte, auch Haarlem berührt. Darauf durchzog er Belgien und Nordfrankreich, immer mit dem Bleistift in der Hand. Das Dresdner Kupferstichkabinett bewahrt ein kleines Skizzenbuch von 144 schnell hingeworfnen Zeichnungen, oft nur mit wenig Strichen, aber wie sicher und deutlich! Flachlandschaften, Stadtprofile, Straßenbilder mit Figuren, Wasser mit Segelbooten — das imponiert! Aber was vielleicht merkwürdiger ist, noch aus den späten Jahren seiner fertigen Meisterschaft, die keiner Vor-

studien mehr bedurft zu haben scheint, finden sich ausdrucksvolle Bleistizzen von völlig bildmäßiger Wirkung, die uns zeigen, wie gründlich er bis zuletzt zu Werke ging: fünf Blätter von 1651 bis 1653 ebenda. Offenbar ist er eine lebendige, auch äußerlich bewegliche Natur, was für das Verstehn seiner feinen, geistigen und vielerlei Ausdrucks fähigen Malerei von Belang sein wird.

Noch in seiner frühern Zeit hat er fünf (selten vorkommende) kleine Blätter radiert, Dorfsansichten mit einigen Figuren, zweimal mit derselben Kirche, nach deren Turm sich die Örtlichkeit wohl noch bestimmen ließe; auf den ersten Blick scheinen sie unbedeutend, näher betrachtet sind sie aber für seine ganze spätere Art höchst bezeichnend. Außerlich Nadelarbeit, wenn man sie gegen Molyns feste Strichführung hält, haben sie auch noch eine Poesie des Gegenstandes, etwas sentimentales möchte man beinahe sagen, wenn man auf das eine Blättchen mit einem Kirchhof sieht, das leicht mit einem Trauerzuge staffiert ist, und dieser Stimmungsgehalt ist dem phlegmatischen Pieter de Molyn fremd. Später stach noch Klaas Janßz Vischer eine Folge von zwölf *regiunculæ amoenissimæ*, deren anmutige Gegenstände uns auf bekannten Gemälden Goyens wieder begegnen.

Gegen 1634, also bald nach dem Tode des Esaias van de Velde, ließ er sich im Haag nieder. Für die umfangreiche Ansicht der Stadt, die noch jetzt im dortigen Gemeindemuseum hängt, und die für Goyen nicht günstig ist, weil er in diesem Maßstabe sein Bestes, die Intimität, verloren geben mußte, bezahlte ihm 1651 der Rat 650 Gulden. Das war einmal und nicht lange vor seinem Tode. Übrigens mußte er sich mit wenig Gulden für das Stück begnügen, wenn er häufig genug Bilderversteigerungen in seinem Hause abhielt, und er starb verschuldet. Kaufte er für seinen Tulpenhandel eine einzige Zwiebel, so hatte er dafür mindestens drei Bilder zu malen, und dennoch werden diese Bilder — rührend genug — immer schöner, denn seine letzte Manier ist heute die begehrteste. Unter den Künstlern war Goyen geachtet, aber dem großen Publikum seiner Zeit waren seine Bilder zu schlicht. Es verlangte ein sachlich Greifbares an Inhalt oder etwas vermeintlich Höheres in der Auffassung. Er aber widerstand der Versuchung, sie mit italienischen Figuren und südlichen Ruinen nach Kupferstichen zu füllen, wie es viele andre vor ihm und nach ihm thaten. Erst die neueste Zeit ist Goyen gerecht geworden. Jetzt ist er so recht der Meister für bescheidne Liebhaber, die kein Bankiereinkommen aufzuwenden haben, und allein durch die Kölner Auktionen gelangt jahraus jahrein so manches wirklich hübsche Bild für wenige hundert Thaler in irgend einen unbekannten Privatbesitz; es erscheint dann abermals nach so und soviel Jahren wieder und bringt Freude in ein andres Haus. Wir lassen diese Wandervögel ziehen, weil der Leser ihrer schwerlich habhaft werden könnte, und halten uns bei der Auswahl einiger Beispiele unter der großen Menge von Goyens Gemälden, die einen Zeitraum von beinahe vierzig Jahren umfassen, hauptsächlich an den Vorrat der öffentlichen Sammlungen.

Was den Maler Goyen anlangt, so hat wohl kaum jemand wieder mit so wenig Farben so viel zu sagen verstanden wie er mit seinem Braun und Grau und einem Tonreichtum, zu dessen Bezeichnung es unsrer Sprache an Worten gebricht: nur nach den größten Merkmalen lassen sich drei Perioden unterscheiden.

Zuerst bis gegen 1630 haben wir einen harten, vorherrschend bräunlichen Ton mit kräftig bunten Figuren in der Art des Esaias van de Velde: Sommer und Winter, kleine Rundbilder von 1621 (Berlin). Auf einer Dorfansicht von 1623 in Braunschweig öffnet sich der Weg breit auf den Beschauer zu, wie oftmals bei Sammetbrueghel, und Kriegsvolk in einer Menge, wie auf vlämischen Figurenbildern, zieht uns in Wagen, zu Pferde und zu Fuß entgegen. Die Bäume haben die in der Silhouette rundlichen Büschel Molyns, die Dächer leuchten rot; eine Fülle von Einzelbingen, aber noch kein Gesamteindruck und nicht die Stimmung einer Landschaft. Etwas mehr davon hat ein Dorf unter Bäumen am Fluß von 1625 (Bremen) oder ein Bauerngehöft an einem Dünenhügel von 1629 (Berlin) und ein ähnliches Bild von 1628 (Leipzig, Thieme), namentlich aber ein Münchner Bild von 1629 (Nr. 535), ein Gehöft an einem Wege mit allerlei Bäumen und einigen Figuren. Hier hat die hohe Weide in der Mitte noch die Büschel, die man bei Molyn findet, und nicht das Lichte und Leichte, das Goyen bald seinen Bäumen zu geben liebt; die Behandlung des Geländes und die Anordnung der Gegenstände mit einer Hauptmasse auf der einen und dem Blick in die Ferne auf der andern Seite des Bildes ist schon sehr bezeichnend für ihn.

Nach 1630 wird der Ton weicher, duftiger und auch reicher, gelbbraun oder graubraun mit aufgesetzten rundlichen, blaßgrünen Tupsen im Erdreich und auf Pflanzen und Häusern, der Himmel nimmt einen größern Raum ein, und die Lichtwirkung wird deutlicher. Das Naturbild tritt mehr hervor, der Figuren werden weniger, sie sind leicht und ungemein sicher gezeichnet, dabei weniger lokalfarbig als früher. Gut vertritt diese Stufe eine Gruppe von Bauernhäusern an einem Sandwege mit einem Ziehbrunnen rechts (in Dresden, von 1633), womit man eine im Charakter ganz ähnliche Landschaft des Salomon van Ruysdael aus demselben Jahre vergleichen mag, ein Dorf unter Bäumen (ebenda, Nr. 1383). Fernere Beispiele sind ein duftiger, gelblich einfarbiger Strand von Scheveningen von 1632 (Leipzig, Thieme), eine Weidelandschaft von 1635 in Braunschweig, das kleinere von zwei Bildern in Augsburg, ein Dorf mit einem Taubenhaus an einem Kanal von 1636, endlich das früheste von fünf Bildern des Amsterdamer Reichsmuseums, eine Anhöhe mit zwei übertrieben knorrigen alten Eichenstämmen, neben denen sich zwei gut gezeichnete Bauern miteinander unterhalten (Nr. 408, undeutlich datiert, aus den dreißiger Jahren), gelbbraun im Ton mit viel Himmel und Fernblick. Die Bäume bleiben bei Goyen immer der schwächere Teil; gewöhnlich sind sie als Zuthaten behandelt, und dann stören sie nicht und tragen zum Eindruck des Ganzen bei. Treten sie einzeln hervor, so erscheinen sie leicht

manieriert, denn für die Physiognomien fehlt ihm der Sinn seines großen Nachfolgers Jakob van Ruysdael.

Goyens Stärke ist das Wasser und der Strand; Wald, Weide und Dünen haben die folgenden Landschaftler besser erfasst. Sodann der Himmel mit seinen Wolken, der feuchte Nebel und das Sonnenlicht, bald verschleiert, bald glitzernd in zitternden Funken, bald voll hervorbrechend und mit breiten Lichtflächen Erde und Wasser bedeckend. Alles das geben zahlreiche Bilder seit 1640 unübertrefflich wieder. Der Ton ist jetzt vollkommen einheitlich, transparent; zunächst bräunlich blond, dann seit 1650 kühlgrau, bisweilen ins Grünliche spielend und mit dem warmen Gelb des Sonnenlichts gemischt. Das ist Goyen im Alter und in seiner Vollenbung. Ein Ausdruck des Geistigen in dem schlichten Naturbilde der nordischen Flachlandschaft, worin es ihm keiner zuvorgethan hat. Den Aufbau bestimmt gewöhnlich eine den Himmel vom Erdreich und Wasser trennende Diagonale, so daß der Schwerpunkt der Gegenstände mit tiefen Schatten auf der einen Bildseite liegt, oft mit der stärksten Helligkeit in der Mitte, die die Ferne weithin aufklärt und den Blick mit sich zieht, ein Reiz und ein magisches Locken, das wenige so zu üben verstanden haben wie Goyen.

Selten fehlt auf einem der Bilder dieser Periode das Wasser, bei vielen bestimmt es den Eindruck hauptsächlich. In Dresden sieht man zwei Flußufer mit Dörfern als „Winter“ und „Sommer,“ im breit ovalen Format, von 1643, beide ganz blond und ohne das Grün des ältern Bildes dieser Sammlung. In Amsterdam ein Dorf mit nach rechts ansteigendem Profil an einem breiten Fluß, der die Mitte einnimmt, hinter diesem links in der Ferne eine Stadt (Nr. 405, umfangreichstes der dortigen Bilder, von 1645). Ein ähnlich komponiertes, spätes Bild in Augsburg hat rechts eine Herberge und davor viele Figuren, links die Ebne mit einem Fluß; in der Mitte steht ein Ziehbrunnen (1653). In Frankfurt finden wir das jetzt eingepolberte „Haarlemmer Meer“ mit Schiffen und ganz fern die Türme der Stadt, 1656 (neben drei kleinern Landbildern von 1628, 1629, 1643), in München eine Marine von 1640 und die Ansicht Leydens von 1643. Die Eremitage besitzt sieben Bilder aus den vierziger Jahren, der Louvre ein Flußufer von 1653 und vier Wasserbilder aus den vierziger Jahren, darunter eine Ansicht Dordrechts von der Maas aus genommen in einer mehrfach wiederholten Komposition mit der Stadt zur Rechten des Beschauers. Berlin besitzt eine Flußlandschaft von 1646 mit der Stadt Arnheim und eine Ansicht von Rijnwegen von 1649: rechts erhebt sich die terrassenförmig aufgebaute Stadt mit ihren Mauern und Türmen, links fließt die Waal. Diesen Anblick hat Goyen mit etwas geändertem Standpunkt öfter gegeben, z. B. 1641 im Amsterdamer Reichsmuseum (Nr. 407) mit sehr viel Wasser und Himmel, und schon 1636, mehr auf die etwas näher gerückte Stadt beschränkt, in einem Bilde der einstigen Sammlung Gainsborough. Am häufigsten hat er Dordrecht dargestellt (dessen Kathedrale mit ihrem eckigen, abgestumpften Turm außerdem noch am Horizont zahlreicher

Landschaften erscheint), und dann haben wir gewöhnlich rechts die Kirche, links und im Vordergrund die von Segelschiffen und Booten bedeckte Maas. Eine andre Ansicht, von Papendrecht, mit noch mehr bewegtem Wasser und Gewitterhimmel, zeigt ein älteres, ebenfalls kostbares und sehr viel kleineres Bild im Haag von 1633. Diefelbe dagegen wie das Brüsseler Bild, nur mit glattem Wasserspiegel, ein kleineres in Amsterdam (Nr. 406) im feinen, kühlgrauen Ton mit goldnen Lichtern und mit einem ausdrucksvollen Himmel, durch dessen Wolken blaue Flecken scheinen; die größere Ansicht von Dordrecht ebenda (Nr. 409, aus dem Arbeitshause) ist nur eine bessere Dekorationsarbeit, beide sind undatiert und aus den fünfziger Jahren. Die Sammlung Thieme in Leipzig, deren zwei frühere Bilder schon erwähnt worden sind, besitzt außerdem drei noch schönere, die uns Goyens spätere Entwicklung und Vollendung vor Augen stellen: eine Flusszene von 1644, eine weite von den Dünen aus genommene Flachlandschaft, etwas später und noch besser und reifer, mit weicher Luft und verschwimmender Ferne, und endlich eine leicht bewegte See aus den fünfziger Jahren.



Unstern

Aus den Erzählungen eines alten Advokaten

Von Eduard Dupré

(Fortsetzung)



a saßen wir denn wieder einmal abends miteinander im Klub. Der Friedensrichter hatte eben dem guten Schiefrieh vorgehalten, daß er jetzt auch das Gotteshaus für seine weltlichen Interessen mißbrauche. Dieser mußte zugeben, daß er öfters in die französische Kirche gehe. Da saß er oben auf der Empore mit dem Bewußtsein, daß möglicherweise Cécile Benner unten im Schiff saße. Der Friedensrichter bezeichnete das als ein einseitiges Rendezvous, und ich nannte ihn deshalb einen Don Juan. Er ging mit vergnügtem Lächeln auf unsre Scherze ein. — Sie wissen, daß ich andre Absichten mit Ihnen hatte, sagte jetzt Stürmer; aber wenn Sie denn so weit sind, so könnten Sie mir wenigstens die Eßzimmereinrichtung der Frau Becker abkaufen für Ihre künftige Haushaltung. — Der Friedensrichter unterstützte ihn. Das müssen Sie mindestens thun, sagte er. — Jawohl, sagte ich mit Entschiedenheit, Sie brauchen ja doch eine Eßzimmereinrichtung. — Schiefrieh wehrte sich gegen die Vergewaltigung und rief überlaut: Ich brauche keine Eßzimmereinrichtung! — Während wir ihm nun zureden bemüht waren, kam auf einmal der Major Weiße herzu. — Darf ich bitten, fragte er in seiner muntern Art, wer von den Herren braucht eine Eßzimmereinrichtung? — Wir waren etwas verblüfft. Dann sagte ich lachend: Hier, Herr