

AUSBREITUNG UND
NACHWIRKUNG
DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI
DES 17. JAHRHUNDERTS

VON
H. GERSON

VON „TEYLER'S TWEEDE GENOOTSCHAP”
BEKRÖNTE PREISSCHRIFT

EINGELEITET UND ERGÄNZT MIT 90 NEUEN ABBILDUNGEN
VON B.W. MEIJER



B.M. ISRAËL
BOEKHANDEL & ANTIQUARIAAT B.V.
AMSTERDAM
1983

**DAS NACHLEBEN HOLLÄNDISCHER KUNSTFORMEN IM
18. JAHRHUNDERT IN FRANKREICH 87**

Die Einwirkung von Rembrandts Kunst 87. – Die Nachahmung holländischer Genrekunst 97. – Die Bewunderung für Ph. Wouwerman und N. Berchem bei den Landschaftsmalern 106. – Jacob Ruisdaels Bedeutung für die Künstler aus der zweiten Jahrhunderthälfte 115. – Marinemaler 117. – Das Stilleben und das Blumenbild 118.

**AUSBLICK AUF DIE FRANZÖSISCHE MALEREI DES
19. JAHRHUNDERTS 122**

Die Genremaler 122. – Das Stilleben 123. – Die Bewunderer von Frans Hals und Rembrandt 124. – Die Landschaftsmaler 127. – Das Seebild 132.

ITALIEN 135

Die Tradition und die Bedeutung der Italienreisen 137. – Italiener in Holland 141. – Manieristen und Caravaggisten 141. – Die erste Generation der Landschaftsmaler 147. – Die Holländer in Rom; die „Bent“ und die Akademie 152. – Die Bambocciade 153. – Rembrandtschüler 162. – Die Landschaftsmaler 163. – Das See- und Reiterkampfbild 169. – Stillebenmaler 170. – Bildnis- und Historienmaler 171. – Niederländische Künstler ausserhalb Roms 172. – Der Einfluss der Holländer in Neapel und Sizilien 172. – Holländische Künstler in Florenz 177. – Die Florentiner Kunstsammlung 177. – Die Bedeutung der Holländer für Venedig 187. – Andere Kunststätten in Oberitalien 191.

DAS DEUTSCHE REICH 197

**DEUTSCHE AUSWANDERER IN HOLLAND. HOLLÄNDISCHE
MALER AUF REISEN IN DEUTSCHLAND 199**

Norddeutsche Künstler in Holland 200. – Künstler aus dem Rheinland und anderen Teilen Deutschlands 201. – Die Streifzüge in das Clevische Gebiet 203. – Die Rheinreisenden 204. – Bildnismaler an deutschen Höfen, beim Westfälischen Frieden und der Kaiserkrönung in Frankfurt 207.

**IN DEUTSCHLAND TÄTIGE HOLLÄNDISCHE MALER.
DEUTSCHE KÜNSTLER UNTER DEM EINFLUSS DER
HOLLÄNDISCHEN MALEREI 209**

NORDDEUTSCHLAND 209. – Emden 209. – Oldenburg und Schleswig-Holstein 210. – Holländische Maler in Hamburg 215. – Kunsthandel und Sammler 217. – Hamburger Künstler 218. – Bremen und Lübeck 222. – Cleves Vermittlerrolle im Kulturaustausch mit Brandenburg 223. – Die Bildnismalerei am Berliner Hof 224. – Dekorationsmaler 226. – Stilleben 228. – Landschaftsmaler 230. – Gemäldekäufe der Hohenzollern 231. – Die Kunst in Königsberg und an anderen norddeutschen Höfen 234. – Dessau 236. – Die Niederländer in Dresden und die dortige Kunstsammlung 237. – Leipzig 240.

DIE RHEINLANDE 242. – Köln und Bonn 242. – Die Düsseldorfer Residenz unter den ersten Kurfürsten 244. – Holländische Künstler im Dienst von Kurfürst Johann Wilhelm 246. – Seine Kunstsammlung 250. – Heidelberg und Mannheim 251.

MITTELDEUTSCHLAND 253. – Künstler und Kunstwerke in Kassel 253. – Braunschweig-Lüneburg 255. – Kleinere Höfe und Städte 258.

DAS MAINGEBIET 260. – Frankfurt: deutsche Künstler in den Niederlanden 260. – Die Frankenthaler Künstlerkolonie 261. – Landschaftsmaler 262. – Stilleben und Architekturstück 263. – Die Graphik und Kunstsammlungen in Frankfurt 264. – Mainz, Pommersfelden und Ansbach 267. – Nürnberg 269. – J. von Sandrart 269. – Landschafts- und Stillebenmaler 271.

SÜDDEUTSCHLAND 273. – Strassburg und Württemberg 273. – Augsburg 274. – Eichstädt und München 277.

ÖSTERREICH UND SCHLESIEN 280. – Die Niederländer in Prag 280. – Historienmaler und Rembrandtschüler in Wien 282. – Bildnis- und Genremaler 283. – Landschaftsmaler 285. – Stilleben 286. – Die österreichischen Gemäldesammlungen 287. – Holländer in Tirol und Böhmen 290. – Die Kunst in Schlesien: M. Willmann 292.

ZUSAMMENFASSUNG 295. – Die Bewunderung für bestimmte Gruppen holländischer Künstler 295. – Geringe Bedeutung der deutschen Rembrandtschüler 296. – Stellungnahme zu anderen Theorien 297.

DAS 18. JAHRHUNDERT 299

NORDDEUTSCHLAND 300. – Das Fortleben der holländischen Kunst in Hamburg 300. – Rembrandtnachahmer, Genre- und Landschaftsmaler in Berlin 301. – Stilleben- und Bildnismaler in Dresden 304. – Chr. W. E. Dietrich 305. – Landschaftsmaler 307.

DAS RHEINLAND UND MITTELDEUTSCHLAND 309. – Nachblüte der holländischen Kunst in Düsseldorf 310. – Kassel: die Familie Tischbein 310. – Bildnis- und Landschaftsmaler in Braunschweig 313. – Kleinere Höfe 315.

DAS MAINGEBIET 316. – Frankfurt, die Rembrandtnachahmer 316. – Goethe und die niederländische Kunst 320. – Landschaftsmaler 320. – Stilleben, Blumenbild und Architekturstück 322. – Mannheim und Darmstadt 324. – Die Zicks 324. – Holländisierende Künstler in Nürnberg 327.

SÜDDEUTSCHLAND 328. – Bürgerliche Genrekunst in München 329. – Landschaftsmaler 330. – Stilleben 332.

ÖSTERREICH 333. – Rembrandts Vorbild für die Bildnis- und Historienmaler 333. – Genrekunst 336. – M. J. Schmidt und F. A. Maulpertsch 336. – Landschaftsmalerei 337. – Das akademische Blumenstück 338.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK 340. – Feinmalerei und Stilleben 341. – Wandlung in der Landschaftsauffassung 342. – Rembrandtisieren im 18. und 19. Jahrhundert 343. – Stilleben und Landschaft im 19. Jahrhundert 344. – Genremaler 347. – Bewunderung für Frans Hals 348.

DIE SCHWEIZ 351

Schweizer Künstler im Ausland 353. – Holländische Maler und Zeichner in der Schweiz 353. – Schweizer Landschaftsmalerei 356. – Die Bewunderung für das holländische Stilleben 359. – Bildnismalerei 361. – Die Schweizer Kunstsammlungen 363.

DEUTSCHE AUSWANDERER IN HOLLAND HOLLÄNDISCHE MALER AUF REISEN IN DEUTSCHLAND

Die künstlerischen Beziehungen zwischen Holland und Deutschland im 17. Jahrhundert¹ sind so vielseitig und rege, dass wir gut daran tun, erst einige Gruppen von wandernden Künstlern vorweg zu nehmen, die nicht als Träger der holländischen Kunstexpansion im eigentlichen Sinne betrachtet werden können. Dazu gehören zunächst die deutschen Auswanderer. Das sind jene deutschen Künstler, die schon in jungen Jahren ihre Heimat verlassen hatten und von der holländischen Kunst dergestalt aufgesogen wurden, dass ihren Werken keine Spur deutschen Geistes mehr anzumerken ist. Expansion der holländischen Malerei kann man diesen Vorgang schwerlich nennen. Doch zeugt diese Bewegung von der inneren Stärke der holländischen Kunst, die fremde Elemente vollständig zu assimilieren vermochte. Ist es nicht letzten Endes ein und dieselbe Kraft, die fremde Elemente im Inneren angleicht und die das Fremde im Ausland dem eigenen Kunstwillen gefügig macht?

Eine zweite Gruppe bilden jene reiselustigen Talente, für die Deutschland nur Durchgangsland nach Italien war, oder die von Ort zu Ort zogen, um Land und Leute kennen zu lernen, ihre Skizzenbücher mit „Motiven“ zu füllen, und sich im übrigen wenig um fürstliche Aufträge bekümmerten. Eigentlich könnten wir sie als den grossen Aufgaben der Expansion ganz und gar nicht dienend hier unter den Tisch fallen lassen, vermuteten wir nicht, dass dem einen oder anderen unterwegs ein kleiner Auftrag doch nicht unerwünscht gewesen sein wird, um die Reisekasse zu füllen, womit sie nolens volens Spuren ihrer Tätigkeit in der Fremde hinterlassen haben, die doch einmal fruchttragend geworden sein mögen.

Wenden wir uns zunächst den „Deutsch-Holländern“ zu. Für viele Künstler Deutschlands war im 17. Jahrhundert das friedliche Holland – friedlich verglichen mit dem Elend des dreissigjährigen Krieges – nicht nur die Schule, wovon wir später sprechen werden, sondern auch der Nährboden, auf dem ihre Kunst gedieh. Die angrenzenden Gebiete lieferten den grössten Beitrag an Künstlern, die ihre Heimat verliessen, um in Holland eine neue zu finden. Die Anziehungskraft der Niederlande ist in den Grenz-

¹ Vgl. den gleichlautenden Aufsatz von C. Hofstede de Groot in Zeitschrift für bildende Kunst 31, 1919/20, 3. Gleichzeitig erschienen in „Die Nachbarn“ 1, 1919, 113.

gebieten und solchen, die durch Verkehr und Handel mit dem Nachbarland in regem Austausch standen, naturgemäss am stärksten. Aus Emden kamen Jan van Teylingen (1624/6 in Dordrecht, danach in Hoorn)¹, Frederik Meyeringh (1608–1669), Vater der beiden Maler Hendrik und Albert Meyeringh, Jacob Muller (ca. 1625–1673)², der sich in Utrecht niederliess, Ludolf Backhuisen (1631–1709), der 1649 als Handlungsgehilfe nach Amsterdam kam, danach Schönschreiber wurde, aber bald die Feder mit dem Pinsel vertauschte³. Ferner: Frederik de Moucheron, Sohn eines Hugenotten, dessen Familie sich in Holland niedergelassen hatte⁴, Hendrik Helmersz, Willem Jansz und Jan Janssen⁵. Der bekannte Bildnismaler Jan de Baen, 1633 in Haarlem geboren, entstammt einer Emdener Familie. Seinen ersten Unterricht erhielt er bei seinem Onkel H. Pieneman dort. Die meisten anderen werden wohl als junge Leute nach Holland gereist sein, um hier die Malerei zu lernen, obwohl es auch in Emden eine bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende Malerschule gab.

Folgen wir der Küste, so stossen wir in Oldenburg auf einen Jan Jans Hulsman⁶ und einen M. Saagmolen, die sich um 1640 in Amsterdam bzw. in Leiden niedergelassen hatten. Aus Oldenburg stammt auch Jan Liss (Lys), den man lange für einen Holländer angesehen hat, nicht nur weil man durch Houbrakens Angabe, er sei in Hoorn geboren, missleitet war, sondern weil seiner Kunst die deutsche Herkunft nicht mehr anzusehen ist. Liss war in Amsterdam und um 1605–1610 in Haarlem, wo Goltzius sein Vorbild war (nach Sandrart), bevor er nach Italien ging. Im übrigen aber gehört Liss, wie Rudolf Oldenbourg zu Recht sagt, in die venezianische und nicht in die holländische Kunstgeschichte, – und auch nicht in die deutsche⁷.

Aus Hamburg kommen Abraham Vinck, der Kartenzeichner Frans Koerten, die unbekanntenen Frans Ram und Joh. Jansz⁸, Juriaan Jacobsen (1625–1685), dessen Schüler David Kloecker von Ehrenstrahl, Ernst Stuken und Philip Tiedeman. Keiner von ihnen kehrt in die Heimat zurück. Juriaan Jacobsen und Ehrenstrahl sind hier aber nur mit einer gewissen Einschränkung zu nennen. Jacobsen begab sich zunächst nach Antwerpen, wo er Snijders' Schüler wurde. Als er sich am Ende der fünfziger Jahre, wohl nach dessen Tode (1657) in Amsterdam niederliess, hielt er dort eine Weile an den Themen und der Auffassung seines Meisters fest. Nebenbei

¹ Oud-Holland 38, 1920, 138.

² P. T. A. Swillens in *Jaarboekje Oud-Utrecht* 1934, S. 101; Oud-Holland 51, 1934, 121.

³ Eine Ansicht seiner Vaterstadt von 1686 auf der Vstg. der Eremitage, Leipzig, 29. 4. 1931 Nr. 11.

⁴ Siehe S. 51.

⁵ *Archief voor Nederl. Kunstgesch.* 2, 1879/80, 275; A. v. d. Willigen, *Les artistes de Haarlem* 1870, S. 36; Oud-Holland 9, 1891, 295/6.

⁶ Wohl nicht identisch mit dem Kölner Maler. Siehe A. v. Wurzbach, *Niederl. Künstlerlexikon*.

⁷ Siehe S. 185.

⁸ Oud-Holland 3, 1885, 78, 309 u. 156; 9, 1891, 295.

wusste er sich bald dem herrschenden Stil der holländischen Porträtmalerei anzupassen, für die er unbedingt Begabung hatte. Das grosse Bildnis von Admiral Michiel Adriaansz de Ruyter und seiner Familie von 1662 (Amsterdam, Nr. 1287a) könnte B. van der Helst kaum besser gemalt und komponiert haben. David Kloecker von Ehrenstrahl verbreitete den holländischen Bildnisstil in Schweden, wo wir ihm noch begegnen werden¹. Stuken scheint seine erste Ausbildung in Hamburg genossen zu haben. Aus Hamburg soll auch der Rembrandtschüler Chr. Paudiss stammen, dem wir alsbald in Dresden und Wien begegnen werden.

Bremen hat nichts Wesentliches beigetragen. Ein Maler Adriaen Ruts aus Bremen heiratet 1593 in Amsterdam, ein Willem Jansz Coster 1650 ebenda. Wie mehrere der soeben genannten sind auch sie unbekanntere Grössen, von denen uns keine Werke bewahrt sind. Aus dem norddeutschen Gebiet können wir ihnen noch anreihen: Antony Kettingel aus Münster, 1671 Bildnismaler in Groningen, Dirk Jurriaensz, Maler aus Ditmars – er heiratet 1669 in Amsterdam – und Lauris Maurits Hel'ewich, geboren in „Sorelant in 't Lant van Meeckelenburch“, der 1613–1615 Schüler von Johan Tengnagel in Amsterdam war². Mit diesen beiden kommen wir schon in dänisches Herrschaftsgebiet, und es ist keineswegs ausgeschlossen, dass dieser Hellewich ein Verwandter des bekannten dänischen Stechers Albert Haelwegh gewesen ist. Amsterdam war ein geeigneter Platz, um die Bildnismalerei zu erlernen. Peter Lely aus Soest, Fr. Kerseboom aus Solingen und die beiden Brüder Gottfried und Zacharias Kniller haben hier ihre Ausbildung genossen, um sich dann anderorts damit eine gute Existenz zu verschaffen. Von den beiden Knillers werden wir alsbald zu sprechen haben, und allen vier werden wir in England wieder begegnen. An einem fast unbekanntenen Dortmunder Stillebenmaler Hendrik van den Bosch, der 1644 in Amsterdam heiratete³, gehen wir schnell vorbei, um zu dem Leipziger Nicolaus Knüpfer (1603–1655) zu gelangen, der zum Utrechter geworden ist⁴. Er lernte bei Abraham Bloemaert und war selbst wieder Jan Steens erster Lehrer. Künstlerisch gehört er völlig der Utrechter Schule an, so wie L. Backhuisen sich in die Reihe der Amsterdamer Marinemaler einfügt.

Aus einem anderen Grenzland stammen die Haarlemer Pieter Claesz (Burgsteinfurt ca. 1600–1661) und Wouter Knijff (Wesel vor 1620 – nach

¹ Nach Sandrart soll Kloecker bereits 1648 Jacobsens Schüler in Amsterdam gewesen sein. Dann müsste er sich also auf der Hinreise hier aufgehalten haben oder etwa 10 Jahre früher zurückgekommen sein. Beide Theorien finden eine Stütze in dem holländischen Charakter eines Bildnispaars das 1649 datiert ist (Hamburg).

² Oud-Holland 3, 1885, 80, 311; 8, 1890, 4; 3, 1885, 157; 42, 1925, 273/4.

³ Oud-Holland 3, 1885, 69. – Auf der Verstg. P. S. van Gelder, Genf 7. 10. 1933 Nr. 86 kam ein 1652 datiertes Stilleben von ihm vor. Hofstede de Groot kannte auch andere Werke.

⁴ Neue Daten bei G. Brinkhuis in *Jaarboekje „Oud Utrecht“* 1935, S. 110. – Vgl. C. Willnau in *Familiengeschichtl. Blätter* 33, 1935 und 34, 1936.

1679), dieser übrigens der Sohn eines Haarlemers, jener von flämischer Abstammung. Der Rembrandtschüler Govaert Flinck aus Cleve (1615–1660) hat stets die Verbindung zu seiner Heimat aufrechterhalten¹; in späteren Jahren war Johan Maurits van Nassau-Siegen, Statthalter von Cleve, sein Gönner, wodurch sich manche Beziehungen zum Brandenburgisch-Preussischen Hof ergaben. Ihm wie Joh. Fr. Bodecker (Cleve 1660 – Amsterdam 1720), Sohn eines Musikers am Hofe des Grossen Kurfürsten, und dem späten Bildnismaler J. M. Quinkhard sieht man die deutsche Abstammung nicht mehr an².

Fahren wir den Rhein hinauf, so sind Düsseldorf und Köln die wichtigsten Kunstzentren, bei denen wir noch wiederholt Halt machen werden. Julian Dugardin, der Vater von Karel Dujardin, und J. van Brandes, den Weyerman 1709 in 's-Hertogenbosch traf, stammen aus Köln, vielleicht auch ein gewisser Jan Serange, der 1624 in Delft gestorben ist³. Gotthard Kamper (1614–1679) aus Düsseldorf malte schon in den dreissiger Jahren holländische Wachtstuben im Stil von Pieter Codde und A. Palamedesz, die von den Erzeugnissen echt holländischer Kunst nicht zu unterscheiden sind. Dass er wandlungs- und anpassungsfähig war, beweisen auch seine eklektischen Landschaften im Stil von A. van der Neer, Ruisdael und Hobbema⁴. In Frankfurt ist Johan Lingelbach geboren, der sich schon als junger Mann in Amsterdam niederliess. Aus Frankfurt stammt ferner die Blumenmalerin M. S. Graff-Merian, die 1684 nach Holland kam. Ihre beiden Töchter, Johanna Helena Graff, verehelichte Herold, und Dorothea Maria Graff, die in Amsterdam den Maler G. Gsell heiratete, begleiteten sie. Kaspar Netschers Heimat ist bekanntlich Heidelberg⁵. Seine Mutter floh mit den Kindern bei dem Franzoseneinfall nach Holland, wo des Jungen Talent bald Aufsehen erregte. Man nimmt an, dass Hans Juraensz van Baden, der Architekturmaler, ein Badenser Kind ist. Sein Geburtsort soll Steinbach i. B. („Steenbach“) sein⁶. Wenn wir noch die süddeutschen Stillebenmaler Joh. Bouman⁷ (aus Strassburg) und Willem Herman Warnar aus Darmstadt erwähnen, haben wir wohl genug kleinere und grössere Talente aufgezählt, die ihrem Vaterland den Rücken kehrten. Dass das Rheingebiet und Süddeutschland verhältnismässig wenig beitragen, hat seinen Grund in der

¹ Eine Ansicht von Cleve von 1642 in London, Print Room (Hind 4); Vgl. H. Dattenberg in *Die Heimat* 19, 1940, 69.

² Aus dem deutsch-holländischen Grenzgebiet soll auch der Zeichner Joh. Bräkerfeldt stammen (A. Bredius, *Künstler-Inventare* VII, 19).

³ J. C. Weyerman, *Levens-beschrijvingen* IV, 37–47; A. Bredius, *Künstler-Inventare* VI, 2232.

⁴ Er ist seit 1633 in Leiden, später in Amsterdam und Naarden. Siehe A. Bredius in *Oud-Holland* 40 (1922), 1; C. H. Collins Baker in *The Connoisseur* 62, 1922, 120.

⁵ M. Hufschmid in *Neues Archiv f. d. Gesch. d. Stadt Heidelberg* 11, 1922, 166.

⁶ A. Bredius in *Oud-Holland* 44, 1927, 17.

⁷ Wurzbach hält ihn m. E. zu Unrecht für denselben wie den Leidener Stillebenmaler J. Borman. Des Strassburgers Bilder (in Strassburg, Slg. Vienna, Rom u.a.O.; Abb. bei G. J. Hoogewerff in *Bull. Ned. Oudh. Bond* II/6, 1913, 234) stehen den Werken des F. v. Schoten, B. v. d. Ast am nächsten. Die Früchtebilder Bormans gehören einer späteren Stilstufe an.

kulturellen Blüte dieser Länder, die vielen Malern Gelegenheit zur Arbeit und zur Entfaltung ihrer Talente geben, ja darüber hinaus eine grosse Anzahl fremder – holländischer – Künstler beschäftigen konnten¹.

Bevor wir uns jenen zuwenden, müssen wir aber noch von einer Gruppe reiselustiger Künstler berichten, die in Deutschland herumzogen, ohne je einen festen Arbeitsplatz oder einen gnädigen Auftraggeber zu finden, was übrigens auch nicht ihre Absicht war. Meist sind es Landschaftsmaler, die jenseits der Landesgrenzen Motive für ihre Bilder sammeln. Die Streifzüge in das Clevische Gebiet spielen dabei eine grosse Rolle. Cleve selbst war ja kulturell eine niederländische Stadt, und als 1647 Johan Maurits von Nassau-Oranien dort zum Statthalter ernannt worden war, wurden die Bande mit Holland womöglich noch enger. Doch von den Künstlern, die in seinem Dienst standen, sprechen wir erst später, da sie nicht zu den reisenden Zeichnern gehören. Die Schwanenburg von Cleve ist uns wohl vertraut. So gibt es Zeichnungen mit Ansichten des dortigen Schlosses und seiner Umgebung von Jan Esselens, H. Saftleven, Jan van Goyen, Jan Lievens, Jan Ruisscher, A. Verweer, Gemälde von I. de Moucheron, F. Knibbergen, Skizzen und Bilder von Joris van der Haagen, der vom Cleveschen nach Malmedy herüber ging und auch weiter rheinaufwärts zog. Von A. Cuyp, Ph. Koninck und A. van Borssum sind Ansichten von Hochelten bekannt, von S. de Vlieter kannte man eine solche der Schenkenschanze, und von E. v. d. Velde besitzen wir das entzückende Bildchen mit dem Blick auf Wesel von 1618 (Berlin, Nr. 1952). Nach Cleve reisten auch noch andere Holländer, z. B. der Mennonitenprediger Lambert Jacobsz aus Leeuwarden, um die deutsche Gemeinde zu besuchen. Er brachte von diesem Ausflug G. Flinck mit nach Friesland. Der Franzoseneinfall blieb auch nicht ohne Folgen. Jan van Bunnick, der 1672 gemeinsam mit Andries de Wit und Justus van den Nijpoort nach Rees kam, traf dort G. Hoet, der für den französischen Obersten und Kunstliebhaber Salis malen musste. Vielleicht haben sie eine vorübergehende Arbeit für diesen Herrn nicht abgewiesen, wodurch sie ihre Reisekasse auffüllen konnten. Andere suchten ihre Motive mehr im Osten: Nicolaes Berchem (dessen Vater Pieter Claesz ja aus dieser Gegend stammt) und Jacob Ruisdael zeichneten in den fünfziger Jahren das Schloss Bentheim, Antonie Waterloo gelangte bis nach Hamburg und Danzig. Herman Nauwincx ist in Hamburg gestorben.

Einige wanderten durch das Maastal in das Gebiet des Niederrheins wie H. Seghers, Josua de Grave, C. Huygens, J. P. Lastman und V. Klotz. Jan v. d. Velde folgte der Niers und war auch in Düren. Die meisten aber fuhren

¹ Immer wieder stösst man auf unbekannte Deutsche in Holland, z.B.: L. Floor aus Friedrichstadt (*Oud-Holland* 3, 1885, 143); Salomon de la Tombe aus Aachen (*Oud-Holland* 4, 1886, 141; 34, 1917, 63); W. H. Werner aus „Gladenbach“ (*Oud-Holland* 55, 1938, 86); E. Noske aus Böhmen (*Oud-Holland* 6, 1888, 216) und Conrad Wüscher (A. Bredius, *Künstler-Inventare*, VI, 1988).

den Rhein hinauf. Jan v. d. Heyden kam sicher bis nach Düsseldorf und Köln, ja vielleicht auch viel weiter. Bei ihm handelte er sich um eine Art Geschäftsreise; er wollte seine Erfindung der verbesserten Feuerspritze und der Strassenlaterne an den Mann bringen. Dass er seine Reiseeindrücke auf sorgfältig ausgeführten Gemälden mit Ansichten von Düsseldorf, Köln und Xanten für uns bewahrte, die er dann auch bisweilen mit holländischen Motiven durchsetzte, war für ihn vielleicht nur ein Nebenzweck. Von dem seltenen Jan de Vos gibt es eine hübsche Ansicht von Köln in Stockholm. Die beiden Stadtmaler Gerrit Adriaensz und Job Berckheyde weilten in den sechziger oder siebziger Jahren ebenfalls in Köln und Bonn, zogen von dort aus weiter nach Heidelberg, wo der Kurfürst von der Pfalz sie vorübergehend in seinen Dienst nahm. Hofmaler im eigentlichen Sinne des Wortes sind sie aber nicht geworden. Der obengenannte Jan Pieter Lastman zeichnete nicht nur am Niederrhein, sondern auch am Neckar¹.

Obwohl, wie wir gesehen hatten, ein grosser Teil der Italienfahrer den Weg über Frankreich oder den Seeweg wählten, folgten viele andere dem Vater Rhein bis nach Basel (oder Mainz zumindest), wo verschiedene Wege sie durch die „gefährlichen“ Alpen brachten. Hendrik Goltzius schiffte sich 1590 nach Hamburg ein, wanderte dann incognito durch ganz Deutschland und traf erst 1591 in Rom ein. Auch der Rückweg ging über Deutschland². Der alte Terborch folgte 1603 dem direkten Weg über Köln und nahm den Rückweg über Frankreich. David Bailly nahm sich mehr Zeit. Wie Goltzius zog er erst nach Hamburg, wo er ein Jahr arbeitete, dann über Frankfurt, Nürnberg, Augsburg, durch Tirol nach Venedig und Rom, das er 1610 wieder verliess; aber erst 1613 war er wieder in der Heimat. Orlers berichtet, dass er auf der Heimreise an verschiedenen Höfen arbeitete, sich aber nirgends festhalten liess. Vergebens versuchte ihn der Herzog

¹ Vgl. zu diesem Abschnitt: H. Dattenberg, *Holländische Künstler des 17. Jahrhunderts am Niederrhein in „Der Niederrhein“*, 10, 1938, 18–24; Katalog der Ausstellung „Deutsche Landschaften und Städte in der niederländischen Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts“, Krefeld, 1938; Die dort verzeichneten Blätter und Gemälde werden hier nicht wiederholt.

Das Skizzenbuch Jan van Goyens aus dem Jahre 1650 gelangte aus der Vstg. Mensing, Amsterdam 27–29. April 1937 Nr. 218 in die Slg. A. Mayer, New York. Eine Ansicht von Cleve von 1653 im Staedelschen Institut. – Zu Jan Ruisscher vgl. S. 230. – Zu A. Cuyp vgl. C. Hofstede de Groot, *Künstlerische Beziehungen* . . ., S. 8. – S. de Vlieter: A. Bredius, *Künstler-Inventare II*, 423 und Oud-Holland 10, 1892, 35. – Ruisdael und Berchem: Oud-Holland 49, 1932, 174. – A. van Borssum: Die gleiche Ansicht wie die in Krefeld als Nr. 26 ausgestellt befindet sich unter Konincks Namen in Philadelphia (Wilstach Collection; H. Gerson, Ph. Koninck Nr. XXXIV) Beide Bilder sind sicher von A. v. Borssum. Vgl. *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 25. 10. 1938 Av. E.). – Justus van Nijpoort cum sociis: A. Houbraken III, 239. – Jan de Vos: Hofstede de Groot in *Nationalmuseum Arsboek*, 1929, S. 76. – Kölner und Bonner Ansichten: P. Clemen, *Kunstdenkmale der Rheinprovinz VII/1, II/1 (1911)*, S. 10; VII/3 (1937), S. 161; H. Vogts, *Das alte Köln, Düsseldorf (1540)*; W. Stechow in *Wallraf Richartz Jahrbuch N. F.* 1, 1930, 236; Siehe auch S. 251. – Jan van der Heyden: *Tentoonstelling Jan van der Heyden, Amsterdam 1937*; Oud-Holland 30, 1912, 130 und 51, 1934, 72; H. Dattenberg in *Die Heimat* 19, 1940, 198. – W. Martin, *Hollandsche schilderkunst in de 17e eeuw II*, 570 nimmt an, dass auch Jacob Vrel in den östlichen Provinzen oder in Westfalen gearbeitet hat – oder dorthier stammt.

² Carel van Mander, ed. *Floerke II*, 230.

von Braunschweig in seinen Dienst zu nehmen¹. Nach de Bie soll auch L. Bramer in Deutschland gewesen sein; vielleicht bei seiner Rückkehr aus Rom? Jetzt haben wir nun endlich Gelegenheit, die Reisegesellschaft des Vincent Laurensz. van de Vinne, der wir schon wiederholt begegnet sind, in Haarlem aufbrechen zu sehen². Das war am 21. August 1652; das Klübchen bestand aus van de Vinne, Dirk Helmbreker und Willem Dubois (als gilljaeme de bos steht er im Tagebuch). Sie begaben sich direkt nach Köln, zu einem Meister Abraham Kuyper. Dirk Helmbreker kehrt aber nach ein paar Tagen nach Haarlem zurück, während die beiden anderen nach ungefähr einem Monat die Reise am Rhein entlang fortsetzen. Sie zeichnen viel in Heidelberg, wo sie neun Wochen verweilen. „Maer merckende dat de luyden meer lust, om hare huysen te repareren hadde als tot de schilder-konst“, sind sie von dort aus wieder nach Köln zurückgereist. Den Winter über arbeiten sie wieder bei Kuyper und später bei einem Bernart Kemp. Nachdem auch Dubois im März 1653 nach Holland heimgekehrt war, begaben sich van de Vinne und sein Genosse Joost Boelen, ein Schuster, im April wieder auf die Wanderschaft. Es ging den Rhein entlang teils zu Fuss, teils mit dem Boot. In Frankfurt treffen sie den Maler Cornelis Bega, der sie ein gut Stück Wegs bis in die Schweiz begleitet. Im verarmten Deutschland war nicht viel zu verdienen, aber in der Schweiz hatten sie ein „Herrenleben“. Vor allem mit Porträtaufträgen konnten sie sich eine ganze Zeit anständig durchschlagen. Über Dijon, Lyon, Paris, Le Havre gelangte van de Vinne im August 1655 wieder in die Heimat.

Auch dem Weg von Lambert Doomer können wir genau folgen. Er hat uns zwar kein Tagebuch hinterlassen und auch nicht, wie auf seiner französischen Reise, einen Tagebuchschreiber mitgenommen, doch an den ausführlich beschrifteten Blättern lässt sich ablesen, wo er gewesen ist. Wiederholt war in Cleve und über Elten, Calcar, Anrath und München-Gladbach ging die Reise nach Köln, dann am Rhein entlang bis in die Schweiz, den Hinweg über Maursmünster nehmend und den Rückweg über Augsburg oder umgekehrt. Diese Reise muss in die Zeit zwischen 1654 und 1658 fallen, aber noch in späteren Jahren zeichnet er Rheinlandschaften und Erinnerungen an die Schweiz. Jene in der Heimat entstandenen Blätter sind fahl und farblos³. Jan Hackaert zog 1653 den Rhein hinauf auf dem Wege in die Schweiz und nach Italien. 1661 ging Willem Schellinks mit Jacob Thierry aus Amsterdam auf eine grosse Reise, die vier Jahre dauern sollte. Sie kamen nach England, Frankreich, Italien, Deutschland und in die

¹ J. Orlers, *Beschrijvinge der stad Leyden*, 1641, S. 371.

² Vgl. Bemerkung zu S. 48; ferner S. 354.

³ Viele Abbildungen in C. Hofstede de Groot, *Künstlerische Beziehungen*, a.a.O., S. 8/10 Hofstede de Groot-W. Spiess in *Wallraf Richartz Jahrbuch* 3/4, 1926/7, 183; W. Spiess in *daselbe*, N. F. 1, 1930, 241; Vogts, *Festschrift des Kölner Geschichtsvereins*, S. 24; H. Dattenberg in *Oud-Holland* 51, 1934, 150; derselbe in *Die Heimat* 17, 1938, 385 und in *De Vl. AG.* 2, 1938 178 (Datierung der Reise!).

Schweiz. Ein breit und ausführlich angelegtes Reisetagebuch von mehr als 1000 Seiten (in Kopenhagen und Oxford), das auch Houbraken schon kannte und benutzte, unterrichtet uns über alle ihre Erlebnisse. Viele Skizzen von Doomer, Hackaert, Schellinks, Saftleven und manchen anderen findet man heute im sogenannten Atlas Blaeu der Wiener Staats-Bibliothek, den Laurens van der Hem zusammengestellt hat. Einige Künstler scheinen sogar im Auftrag und auf Kosten von van der Hem gereist zu sein, von anderen erwarb er deren Reiseskizzen nach ihrer Rückkehr in die Heimat¹. Die beiden Brüder Jan und Jacob van Bunnink verweilten in Frankfurt bei Merian und dann, wie die Berckheydes, einige Zeit in Heidelberg und Speyer, wo sie für den Kurfürsten von der Pfalz arbeiten konnten. Jacobus Storck hielt sich ebenfalls in Speyer auf, als er nach Venedig reiste, und auch von seinem Bruder Abraham gibt es einige Rheinansichten². Jan van Call hinterliess eine grössere Anzahl von fein gezeichneten Städtebildern aus Deutschland (bis an die Ostsee war er gekommen), der Schweiz und Italien³. Ziemlich unbekannt ist das Skizzenbuch einer Rheinreise des Johannes Vinckeboons, der jedoch nicht über das niederrheinische Gebiet hinauskam⁴.

Der Maler des Rheins par excellence war aber Herman Saftleven, der bis in die Schweiz gekommen ist. Joost van den Vondel besang sein „Kunstboek“ mit Rheinansichten mit den Worten:

Lust het iemand zacht te leven,
Lucht te scheppen naer zijn wil,
Die blijf t'huis, gerust en stil,

denn er kann in diesen Blättern:

Kan de Kunst,
Kan de hant van dezen Trecker,
Mij (der Natur) dus volgen tot den Necker⁵.

Saftleven verstand es, aus seiner Reise Kapital zu schlagen; an Hand dieser Skizzen malte er in Utrecht Jahr für Jahr eine beträchtliche Anzahl kleiner, farbiger Bildchen, die viel Beifall fanden. Selbst deutsche Maler, die doch so zu sagen das Naturbild vor der Türe hatten, kopierten und variierten Saftlevens Motive aus dem Rheinland. Über die beiden Griffiers und Louis Chalons geht die Tradition bis zu der Familie Schütz in Frankfurt. In Holland musste sich P. C. de la Fargue auf Wunsch seines englischen Auftraggebers bequemen, Tapeten nach Vorlagen von Saftleven zu machen. Saftlevens Bildchen sind meist auf der Rückseite ausführlich bezeichnet;

¹ Wir können auf diese interessante Frage hier nicht näher eingehen, da sie nur lose mit dem Thema unserer Arbeit zusammenhängt.

² A. Bredius, Künstler-Inventare I, 338.

³ Zeichng. Belagerung von Stettin im Kupferstichkabinett in Berlin.

⁴ Skizzenbuch im Haus der Rhein. Heimat. Siehe Zeitschr. f. Chr. Kunst 23, 1910, S. 37, 65.

⁵ De Werken van Vondel, ed. J. F. M. Sterck u.a., IX, 1936, S. 300. — P. T. A. Swillens in Vondel-Kroniek 2, 1931, 18.

er gibt fast immer ausser dem dargestellten Motiv den Entstehungsort an: „palz Herman Saftleven fecit Utrecht Anno 1665“ oder „Een Duitsch ge-zight H. Saftleven fecit Utrecht.“ Die Mode der Rheinlandschaften scheint auch andere Vedutenmaler ergriffen zu haben. So gibt es späte Bilder von dem Rotterdamer Claes Jansz van Willigen, die in Holland entstanden sind¹.

All diese Landschaftsmaler, die auf ihren Reisen und Streifzügen Deutschland berührten, können dem Nachbarland nicht viel von holländischer Kunst gebracht haben. Dazu war ihr Aufenthalt viel zu kurz und viel zu flüchtig. Dasselbe gilt von einigen holländischen Bildnismalern, die für holländische und ausländische Auftraggeber Porträts von Fürstlichkeiten und anderen hochgestellten Persönlichkeiten aufnahmen. Somussten. schickte die Königin Christine ihren Hofmaler D. Beck an alle Höfe von Deutschland, um die Potentaten von ihm malen zu lassen; ihr eigenes Bildnis wurde dabei als Geschenk gegeben. Christian V. von Dänemark sandte den Holländer T. Gelton in ähnlicher Mission an den sächsischen und Kurpfälzer Hof. Barth. Meyburg und Chr. Pierson reisten 1653 gemeinsam nach Deutschland und malten beide Bildnisse des Felmarschalls Wrangel, der sich damals in dem Schweden zugefallenen Herzogtum Pommern aufhielt.

Grosse, pompöse Staatsaktionen und Festlichkeiten lockten stets Bildnismaler herbei. Der Friedensschluss in Münster 1648 oder die Krönung Kaiser Leopolds in Frankfurt zehn Jahre später waren solche Gelegenheiten, die viele auf ihr Bildnis erpichte Herren zusammenbrachten. Gerhard Terborch begab sich bereits 1646 nach Münster. Er porträtierte verschiedene Abgesandte und lernte dort seinen späteren Gönner, den Grafen Peñeranda, kennen, der ihn mit nach Spanien nahm. Sein Bildnis und verschiedene andere aus dieser Zeit sind uns erhalten geblieben². Das berühmte Gemälde des Friedensschwures (London, Nat. Gall.) schuf er auf eigene Rechnung und Gefahr. Damals war niemand bereit, die fl 6000, die Terborch dafür forderte, auszugeben. Der Künstler behielt das Bild sein Leben lang, und Houbraken sah es später bei einem Verwandten, dem Rentmeister Terborch in Zwolle³. Vielleicht hatte Terborch Pieter Holsteyn, der einige Zeit in Zwolle lebte, 1646 nach Münster mitgenommen. Holsteyn war aber bereits 1647 wieder in Enckhuizen. Er hat nur wenige Bildnisse nach Terborch gestochen. Ein ziemlich unbekannter Flame J. B. Floris malte für 10 Thaler das Stück 34 Bildnisse der Friedensunterhändler in Münster, die dort als Werke Terborchs gezeigt wurden⁴. Prinz Frederik Hendrik schickte seinen Hofmaler Anselm van Hulle, einen gebürtigen Flamen, ebenfalls nach Mün-

¹ Oud-Holland 11, 1893, 47.

² E. W. Moes in Oud-Holland 4, 1886, 154. — Hofstede de Groot, Holländische Maler 5, Nr 216, 240-242, 260.

³ Groote Schouburgh III, 34 u. 40.

⁴ Oud-Holland 4, 1886, 154.

ster, um dort die Abgesandten zu porträtieren. Von den Gemälden hat sich nicht viel erhalten; einige wurden dem Grossen Kurfürsten geschenkt, andere gelangten nach Schweden. Nach van Hulle's Vorlagen wurden viele dieser Bildnisse dann gestochen und in einem grossen Werk vereinigt, das zahlreiche Auflagen erlebte, und dem je länger je mehr Bildnisse hinzugefügt wurden¹. Frederik Hendrik sah aber nicht einmal die erste, da er schon 1647 gestorben war.

Die Kaiserkrönung von Leopold I. in Frankfurt 1658 lockte weniger holländische Künstler herbei. Der aus Lille stammende Wallerant Vaillant und sein Bruder Jacob nahmen diese Gelegenheit zum Anlass, um nach Deutschland zu gehen, wo eine Reihe von Vaillants schönen Zeichnungen in Kreidetechnik auf blauem Papier entstanden sind. Dort treffen wir auch Pieter Doncker aus Gouda, der seine Ausbildung allerdings in Antwerpen genossen hatte.

¹ Am 9. März 1648 erhält er – nicht P. Holsteyn – das „octrooi“ für die Bildnisstiche. Siehe Oud-Holland 8, 1890, 75; 53, 1936, 5.

IN DEUTSCHLAND TÄTIGE HOLLÄNDISCHE MALER DEUTSCHE KÜNSTLER UNTER DEM EINFLUSS DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI¹

NORDDEUTSCHLAND

Der Charakter von Emdens Kunst wurde weitgehend von der Malerei des grossen Nachbarvolkes bestimmt. Anfangs, d. h. am Ende des 16. Jahrhunderts, ist ein deutlicher flämischer Einschlag zu spüren. Die Ausläufer des Flüchtlingsstromes, der sich nach dem Fall von Antwerpen (1577) über ganz Holland ergossen hatte, gelangten bis in diese östlichen Provinzen. Emden war ein religiöses Zentrum der reformierten Kirche, „de herberg van Gods verdrukte gemeente“. Hier wurde 1571 die erste nationale Synode abgehalten. Ein grosser Teil der Bevölkerung – nämlich die Reformierten – sprach seit der Mitte des 17. Jahrhunderts niederländisch, und seit der „reductie“ von Groningen hatten die Staten-Generaal das Vorrecht, hier wie in Leerord und in Stickhusen eine holländische Besatzung zu halten². Kein Wunder, dass bei so engen religiösen und politischen Beziehungen die künstlerischen nicht hinten an stehen, wobei wir die „holländische“ Architektur Emdens hier wie stets nicht berücksichtigen können.

Zunächst und infolge der flämischen Einwanderung haben die Flamen die Oberhand³. Ein Mitglied der weitverzweigten Familie Coninxloo, Hans Coninxloo (1540 Antwerpen – 1596), ein Bruder des bekannten Gillis, wanderte 1571 nach Emden aus. Von ihm kennt man zwei Gemälde mit Darstellungen der Hochzeit von Amor und Psyche (Emden und Prag), getreue Kopien nach dem bekannten Stich von Goltzius. Dem jüngeren Hans Coninxloo (vor 1571–1620) wird ein „Quellwunder Moses“ (in Emden) zugeschrieben, dessen Figurengruppe teilweise einem Stich von J. Muller nachgebildet ist. Dieser Coninxloo war von 1603 bis 1618 mit Unterbrechungen in Amsterdam und wurde 1619 Meister in Emden⁴. Die Bilder

¹ Abbildungen zum Kapitel Deutschland u. a. bei G. Biermann, Barock und Rokoko, 2 Bde, Leipzig 1914 (zitiert: Biermann).

² J. W. Muller, De uitbreiding van het Nederlandsch taalgebied, den Haag 1939, S. 31 ff.

³ Zusammenfassung bei E. Starcke, Emdener Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts in Jahrb. d. Gesellsch. f. bild. Kunst u. vaterl. Altertümer zu Emden 13, 1899, 166. – Abbildungen auch in: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, 6, Stadt Emden, 1927.

⁴ E. Starcke in Oud-Holland 16, 1896, 129; ders. in Jahrb. . . . Emden 12, 1897, 36; A. Bredius in Oud-Holland 23, 1905, 75; E. Riewerts, in Nordelbingen 9/1, 1932, S. 81/2.

eines Einheimischen(?) wie des Johannes Wraghe (Hanns Vorhagen) sind noch deutlich flämisch orientiert¹. Was wir von H. Pyman kennen (ca. 1580 bis n. 1648), den Houbraken als den ersten Lehrer Jan de Baens nennt, sieht ebenfalls ganz flämisch aus². Anders wird es mit Martin Faber (1587–1648), dessen sauber gezeichnetes Bildnis des J. Sems, in Nachstichen erhalten, die holländische Schulung erkennen lässt. Faber war in Italien und Südfrankreich; seit 1616 aber wieder in Emden. In dieser Stadt hat sich u. a. auch eine „Befreiung Petri“ von 1616 erhalten, die unter starkem Utrechter Einfluss gemalt ist. Seine Landschaftszeichnungen werden in Versteigerungen des 18. und 19. Jahrhunderts mehrfach aufgeführt. Auch als Baumeister hält er sich gerne an holländische Muster (Neue Kirche von 1643/8 nach dem Vorbild der Noorder Kerk in Amsterdam). Alexander Sanders schliesslich (1624–1684), ein fruchtbarer Bildnismaler, ist deutlich von der Haarlemer Schule beeinflusst. Er malte Einzel- und Gruppenbildnisse, von denen heute noch viele in Emden sind. Sein Gruppenbildnis der „Buitenmoeders“ (Emden) erinnert in der Auffassung und Technik stark an J. de Bray, obwohl er natürlich die provinzielle Enge und Schwerfälligkeit nicht ganz abstreifen kann. Die „Auswanderer“ Jan de Baen und L. Backhuisen, die beide zeitweilig in ihrer Vaterstadt gearbeitet haben, sind von den Holländern nicht mehr zu unterscheiden. Sie haben die malerische Freiheit erlangt, die den Provinzlern noch fehlt.

Oldenburg und Schleswig-Holstein behandeln wir als politisch zusammengehörige Länder und rechnen sie zunächst zum deutschen Kulturgebiet, ungeachtet der engen Verbindung mit dem dänischen Staat, die auch ein Herüber und Hinüber der Künstler zur Folge hatte. Übrigens haben wir nur ein Paar Namen zu nennen, nachdem Jan Liss und andere Künstler, die sich im Ausland niedergelassen hatten, schon weggefallen sind. Wie in Emden die Familie Coninxloo die flämisch-manieristische Stufe vertritt, so entfalten die beiden Brüder (?) Marten und Govert van Achten (tätig von 1588–1616, bzw. 1593–1616), seit dem Ende des 16. Jahrhunderts im Holsteiner Land eine reiche Tätigkeit auf manieristischer Grundlage. Beide sind wahrscheinlich aus den (nördlichen) Niederlanden eingewandert und arbeiten – man möchte sagen, ausschliesslich – nach manieristischen Stichen von Heemskerck, Floris, M. de Vos, Blockland, Spranger, v. Aachen, Goltzius. Die beliebtesten Vorbilder, die auch andere Künstler dieser Zeit verwenden, sind die Meisterstiche von H. Goltzius, die Auferstehung von Aeg. Sadelaer und die Auferweckung des Lazarus von J. Müller. Die Malereien in der

¹ Th. Riewerts in *Jahrb. . . . Emden* 24, 1936, 70. Ein Antwerpener Giovanni Wraghe war 1583 Schüler und Mitarbeiter des Hendrik van der Broeck in Perugia (*Oud-Holland* 28, 1910, 219).
² Die vier Elemente in Emden, davon „das Feuer“ eine direkte Kopie nach Jan Brueghel. Die Zeichnung im Stammbuch des Gottfried Müller von 1617 ebenfalls ganz in der Art von Jan Brueghel (*E. Starcke. a.a.O. S. 168*; Th. Riewerts in *Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen* 57, 1936, 99).

Schlosskapelle von Gottorf, die sie 1590/1 mit biblischen Themen ausschmückten, sind ein Beispiel für die ins Grosse und Bunte umgesetzten und leicht veränderten Stichkopien¹. So machen es auch kleinere Meister wie Jan van Enum aus Flensburg und Steffen Stager und andere Anonymi, von denen sich Bilder in Holsteinischen Kirchen finden. Von dem Flensburger Nicolaus Andrea (tätig 1573–1606) gibt es eine merkwürdige Allegorie (von 1598; Museum Flensburg), deren Kompliziertheit einem niederländischen Manieristen alle Ehre machen würde². Diese verspätete manieristische Malerei Deutschlands kann man als Vorläufer eines spezifisch holländischen Einflusses betrachten.

Diesen verspürt man am ehesten in der Porträtkunst. Bereits die beiden van Achten werden als Bildnismaler gerühmt. In den Rentekammerbüchern des Gottorfer Hofes, die Harry Schmidt veröffentlicht hat, kommen immer wieder holländische Namen vor. Einem Jacob van Voordt (gest. vor 1619) werden bedeutende Zahlungen geleistet; vor allem in Husum hat er viel gemalt. Nichts von ihm hat sich erhalten; ebensowenig von den Originalen und Bildniskopien des Abraham und Lorens de Keyster. Zu diesen Unbekannten rechnen wir auch Jacob Peter Davids und Wilhelm Pijhl³. Dass sie holländisch gemalt haben, glauben wir verschiedenen anonymen schleswigschen Fürstenbildern zu entnehmen, die vielleicht von einem oder dem anderen von ihnen herrühren⁴. Wir hören auch, dass David Bailly, der bei seiner grossen Reise durch Deutschland viele Höfe besuchte; in Oldenburg gearbeitet hat, was nicht unwahrscheinlich ist, da er sich im benachbarten Hamburg ein gutes Jahr aufhielt. Der Bildnismaler Jacob van der Doordt, dem wir noch in Kopenhagen begegnen werden, arbeitete viele Jahre lang für den Gottorfer Hof; auch er blieb einige Zeit in Hamburg und belieferte von dort aus die Holsteiner Herzöge mit eigener und fremder Ware. Anselm van Hulle – wir trafen ihn bereits in Münster – malt 1653 ein Bildnis des Herzogs von Gottorf und zwei Jahre später werden dem „Contrafaiter Gerrit Uylenburgh“ und dem holländischen Maler David Uylenburgh Zahlungen geleistet. Auch in diesem Falle ist es nicht ausgeschlossen, dass die beiden als Kunsthändler aufgetreten sind. In den siebziger Jahren malten H. H. Qwitter und Johan Voorhout hier einige Sachen, letzterer wahrscheinlich keine Bildnisse, sondern dekorative Bilder.

¹ H. Schmidt, *Gottorfer Künstler (Quellen u. Forschungen z. Gesch. Schleswig-Holsteins* 4, 1916, 179; 5, 1917, 237). – Th. Riewerts, Marten und Govert van Achten in *Nordelbingen* 9/I, 1932, 1–94, wo die Vorlagen mit grosser Sorgfalt und Umsicht zusammengestellt sind. – Viele Abbildungen in: *Die Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig Holstein*, hsg. E. Saueremann, Berlin 1939ff.

² F. Fuglsang in *Kieler Nachrichten* 10.7.1932.

³ H. Schmidt, *Gottorfer Künstler*, 1916, S. 272. und *Oud-Holland* 35, 1917, 79.

⁴ z.B. Bildnis Friedrichs III u. Gemahlin in *Frederiksborg* 667/8 (als Schule des Geert Dircken). – Bildnis Magdalena Sibilla, *Vstg. Th. Stroofer*, München 28.10.1937 Nr. 183.

Wichtiger ist Wolfgang Heimbach (1615–1678)¹. Er empfing um 1635 seine Ausbildung in Holland, war dann einige Jahre in Norddeutschland tätig, fast zehn weitere in Italien und auf der Rückreise zu Ende des Jahres 1651 oder Anfang '52 noch einmal in Holland (und Brüssel). Dann arbeitete er 1653–1667 als Hofmaler in Kopenhagen mit kurzen Unterbrechungen (1665–1666) in Oldenburg am Hofe des Grafen Günther, um schliesslich in Ovelgönne sein Leben zu beschliessen. Die frühen Genrebilder von 1636–1637 sind wesentlich von den Haarlemer und Amsterdamer Wachtstubenmalern, insbesondere von W. C. Duyster, abhängig (Abb. 30). Er liebt künstliche Lichteffekte, wie wir sie von der Utrechter Schule her kennen, die ihm aber auch (z. B. im Dubliner Bild) durch die Rembrandtschule, etwa von L. Bramer und Dirk van Santvoort (Emausbild von 1633 in Paris) vermittelt sein können. In Italien bleibt er den niederländischen Vorbildern treu (Honthorst, Fetti, Saraceni). Nach seiner Rückkehr schliesst er sich mehr an Pieter de Hooch und seinen Kreis an, ohne die Kerzenlichtmalerei ganz aufzugeben. Die Innenraumbilder, obwohl ungleich in der Ausführung und nach stets wechselndem Vorbild komponiert, sind noch am reizvollsten. Die (in Italien gemalte!) Küche von 1648 (Kunsthändler) würde einem I. Koedijck alle Ehre machen. Eine biblische Szene (Kunsthändler) von 1657 sieht aus wie das Werk eines Prae-Rembrandtisten. Eine Soldatenstube von 1665 (Mus. Oldenburg) geht auf eine Tenierskomposition zurück. Die Bildnisse sind schwächer als die der gleichzeitig in Dänemark malenden Hofkünstler (Wuchters). Heimbach ist der Typus des gemütlichen, aufnahmefähigen, aber unselbständigen deutschen Provinzmalers, der stetig dem holländischen Vorbild nacheifert, dem es aber an technischem Geschick und malerischem Gefühl mangelt, wodurch seine Bilder ein etwas trockenes und schwerfälliges Aussehen bekommen. Die malerische Kultur Hollands geht ausserhalb der Landesgrenzen schnell verloren, vor allem wenn sie nur von einzelnen erstrebt, statt von einer sich gegenseitig anregenden Gemeinschaft getragen wird.

Viel mehr als Heimbach ist Jürgen Ovens (1623–1678) verholländert². Er war seit Anfang der vierziger Jahre in Amsterdam, wo er als Rembrandtschüler genannt wird. Er blieb dort viele Jahre, und kehrte erst 1651 nach Holstein zurück, um in der Hauptsache für den Gottorfer Herzog zu arbeiten. Seine Tätigkeit als Hofmaler brachte ihn 1654 auch nach Stockholm; in einer Folge von Bildern hat er die Festlichkeiten anlässlich der Vermählung der Holsteiner Prinzessin Eleonore mit Karl X. Gustav

¹ G. Göttsche, W. Heimbach, Berlin 1935. Ich teile vollkommen die Meinung des Rez. in Zschr. f. Kunstgesch. 6, (1937), 76. Die Tendenz des Buches, die Schwächen des Künstlers, seine Trockenheit und Steifheit, in nichtssagenden Hymnen als starke und typisch deutsche Ausdrucksformen umzudeuten, ist durchaus abzulehnen – und dem Ansehen der deutschen Kunst, die auch in jenem Jahrhundert beachtenswerte Talente hervorgebracht hatte, nicht dienlich.

² H. Schmidt, J. Ovens, Kiel 1932 und derselbe in Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

von Schweden festgehalten. 1657 bis 1663 finden wir ihn ein zweites Mal in Amsterdam und endlich seit 1663 wieder in Friedrichstadt, wo er noch viele Bildnisse und Altarbilder für deutsche und dänische Auftraggeber ausführte. Übrigens hatte es ihm auch in Amsterdam nicht an Aufträgen gemangelt; er malte Bildnisse und Historien, u. a. „die Verschwörung der Bataver“ als Ersatz für Rembrandts abgelehntes Werk im Rathaus. Ovens verarbeitet vielerlei fremde, holländische und flämische Einflüsse in seinen Werken. Rembrandts Geist und Stimmung spricht noch deutlich aus dem Bildnis der N. Tulp (Slg. Six, Amsterdam), das um 1645 während seines ersten Aufenthaltes entstanden sein muss. Merkwürdigerweise überwiegt in einem früher entstandenen Bildnis von 1642 (H. Schmidt Nr. 345) der Einfluss van Dijcks. Porträts gelingen ihm überhaupt am besten. Die Gemälde der fünfziger und vom Anfang der sechziger Jahre gleichen den späten Werken der Rembrandtschüler, wie etwa Lievens, Bol und Maes; einige erinnern deutlich an den Stil der Amsterdamer Bildnismaler eines B. v. d. Helst, Luttichuys und Janssens van Ceulen. In der malerischen Auffassung steht er den holländischen Malern keineswegs nach, einem Künstler wie Heimbach ist er darin sogar weit überlegen. Erst die in Friedrichstadt entstandenen, späten Bilder werden trockener, dürrer, und mit dem Nachlassen der malerischen Routine wird dann der Eklektizismus, das Mischen und Übernehmen von flämischen, holländischen, ja selbst italienischen Formen, bei ihm besonders unangenehm. Sieht man aber davon ab, so ist Ovens eine wichtige Person in der Verbreitung des klassischen, holländischen Bildnisstiles und des Rembrandtischen Helldunkels im norddeutschen und dänischen Gebiet. Da er ein produktiver, und in seiner Heimat sehr angesehener Künstler war, darf man seine Bedeutung als Vermittler holländischen Kulturgutes nicht unterschätzen.

Weniger wissen wir von Heinrich Jansen aus Flensburg (1625–1667). Er kam 1645 nach Holland und war drei Jahre lang Rembrandts Schüler. Danach kehrte er nach Flensburg zurück, um sich 1651 auf eine grosse Reise zu begeben, die ihn nach Holland, Spanien und Italien brachte. Da er mehrere Jahre (1657–1661) am dänischen Hof arbeitete, werden wir ihm im Kapitel „Dänemark“ noch einmal begegnen. Ausser Kopien nach Gemälden von Rembrandt sind nur noch einzelne Bilder und Zeichnungen in holländischer Manier bekannt. Auch von Broderus Matthiesen (gest. 1666) kennen wir nur ein kleines „Werk“, obwohl wir seinen Lebensweg an Hand von Zahlungen des Gottorfer Hofes recht genau verfolgen können. Zwei Stilleben, eines in Dresden, das andere in Schwerin, verraten den Zusammenhang mit der Leidener Schule und zwar mit W. de Poorter und A. Vermeulen, wozu sich die Radierung eines Greises gesellt, die völlig Rembrandts Art nachfolgt. Man möchte meinen, dass auch er in Holland gewesen sei. Für den dänischen Hof malte er 1655 ein „klein Kuchen

stuck" und in Berlin, wo er vorübergehend war, wohl einige Bildnisse¹.

Rembrandts Kunst ist also trotz Ovens, Jansen und Matthiesen nicht sehr eindrucksvoll in Holstein vertreten. Von Ovens Bruder Frederik Adolph Ovens ist ein einzelnes Bild bekannt geworden, das holländisch aussieht². Ebenso wenig hat ein anderer Ovensnachfolger, Barthold Conrad, von dem es ein Epitaph von 1708 gibt, Rembrandts Kunst in das 18. Jahrhundert hinübergetragen³.

Natürlich beschäftigte der Gottorfer Hof nicht ausschliesslich Bildnismaler. Ein Johann Liss, Maler aus Schleswig, wird 1622 für dekorative Arbeiten bezahlt⁴. Von Govert Camphuysen erwarb man dort 1652 eine Landschaft; er muss also seinen Weg nach Schweden über Gottorf genommen haben. In diesem Zusammenhang müssen wir daran erinnern, dass Friedrichstadt an der Eider eine holländische Remonstrantenkolonie ist, die Herzog Friedrich III. (1616–1659) ins Leben gerufen hat⁵. Mit holländischen Architekten, Kaufleuten und Geistlichen zog wohl auch die Liebe zu holländischen Bildern in diese Stadt ein. Fast alle bisher genannten Gottorfer Hofmaler haben auch in und für Friedrichstadt gearbeitet. Ovens ist hier gestorben und in der Kirche befindet sich eines seiner letzten Bilder. Im Rathaus dagegen eines der frühesten unter holländischem Einfluss entstandenen Werke: das Bildnis eines jungen Paares in der freien, bewegten Art von Willem Buytewech⁶. Ovens selbst besass eine ganz ansehnliche Gemäldesammlung mit Holländern, Flamen und Italienern; nur Rembrandt war nicht vertreten⁷. In Holland erwarb er Bilder und Stiche für den herzoglichen Hof, worunter „het frayste, dat oyt van P. Lastman in 't landt geweest". 1627 wurde von einem Einwohner von Friedrichstadt ein „Vungewitter vom Porcellen" gekauft; es erübrigt sich, die vielen Nachrichten über Bilderkäufe im Laufe des 17. Jahrhunderts hier einzeln aufzuführen. Selbst 1706 wird noch ein vom „Ober Hoff Mahler Ludwig Weyandt" gemaltes Brustbild der verstorbenen Kgl. Hoheit nach Holland gesandt, um daselbst in Kupfer gestochen zu werden. Dabei wird auch nicht vergessen, die Zeichnung für den Schmuck mitzuschicken⁸. Alles in allem kann man wohl dem Urteil eines einheimischen Kenners zustimmen: „wir beobachten hier das folgerichtige Ausstrahlen einer überlegenen und entwickelteren Kultur auf

¹ H. Schmidt, Gottorfer Künstler II, 335/56. – Über Thomas Matthiesen aus Husum, siehe S. 467.

² Vstg. London 22. 12. 1937 Nr. 75 (1681 datiert).

³ H. Schmidt, J. Ovens, S. 229.

⁴ Nicht der Maler der Hamburger Zeichnung, wie H. Schmidt, Gottorfer Künstler II, 311–313 annahm.

⁵ F. Pont, Friedrichstadt a/d Eider, 1913. – H. Schmidt, Die Friedrichstädter Polizeiprotokolle I/II (= Quellen u. Forschungen d. Ges. f. Schleswig-Holsteinsche Geschichte 6, 1918, 265; 7, 1919, 1). – Nordelbingen 1, 1923, 166ff.

⁶ Abb. bei H. Schmidt, Bilder aus der Geschichte der Stadt Friedrichstadta. d. Eider, 1921 S. 20.

⁷ H. Schmidt, J. Ovens, S. 61/8 und Oud-Holland 32, 1914, 24.

⁸ Ein bez. u. 1697 dat. Bildnis auf Schloss Rosenborg, Kopenhagen Nr. 2538. Zu den Stichen nach ihm siehe Nagler, Künstlerlexikon. Ferner: H. Schmidt, Gottorfer Künstler I, 266ff und 256; Oud-Holland 35, 1917, 79/92.

ein abseits gelegenes, aber aufnahmefähiges Gebiet"¹. Das Oldenburger Land und der dortige Hof treten gegenüber Schleswig zurück. Heimbach war der Stolz des Landes, das Jan Liss verlassen hatte. 1652 hören wir noch von einem Gerrit Plomp aus dem Lande Oldenburg, dem in Haarlem fl. 18 Reisekosten vergütet werden. Wohin dieser Plomp gereist ist, erfahren wir nicht². Der „Emdener" Maler Jan de Baen hat das Bildnis des Grafen von Aldenburg, eines Sohnes des regierenden Grafen Anton Günther, gemalt. Wahrscheinlich ist er also in Oldenburg gewesen.

In Hamburg ist die künstlerische Tradition seit dem 16. Jahrhundert immer lebendig und der Austausch mit den Niederlanden stets rege gewesen. Hamburg war wie Emden ein Zufluchtsort der Reformierten, und der Handel mit den niederländischen Städten tat ein übriges, um den Austausch – nicht nur auf Handelsgebiet – zu fördern. „Hamburg ist eine Art Enclave holländischer Kultur auf deutschem Boden", und „nach Holland ist das geistige Antlitz Hamburgs gewandt", sagt Alfred Lichtwark³. Von Juriaen Jacobsen, E. Stuvem und Philips Tiedeman, die in Holland ihre Ausbildung empfangen, haben wir schon gesprochen. Umgekehrt finden wir seit dem 16. Jahrhundert holländische Maler dort in reger Tätigkeit. Der ruhelose Vredeman de Vries (1527–1606) war hier um 1591/2. Van Mander beschreibt mehrere seiner Historien „met groot perspectief", die er in der Hamburger Petrikerche gemalt hatte⁴; auch nach seinem Aufenthalt in Danzig und anderen Städten ist er nochmals im Hamburg gewesen. Ungefähr zur selben Zeit weilte Gillis Congnet (1535–1599) aus Antwerpen in Hamburg. Er malte für die Petrikerche ein Abendmahl, das, wenn auch schlecht erhalten, bewahrt geblieben ist⁵. Wir können ihn mit einigem Recht zu den Holländern im Ausland rechnen, da er nach seiner Flucht aus Antwerpen viele Jahre in Amsterdam zugebracht hat. Als dritter Manierist von Format ist Hendrik Goltzius zu nennen. Zwar war er 1590 nur auf der Durchreise hier und wird wohl kaum Gelegenheit gehabt haben, viel zu malen. Aber sein Einfluss ist an verschiedenen Stellen zu spüren. So ist eine „Grablegung" in der Jacobikerche, die einem niederländischen Maler Joachim v. Schwoil (gest. 1586) zugeschrieben wird, nichts anderes als eine Kopie nach Goltzius' Stich von 1596 (H. 31; Abb. 23)⁶. Eine Kreuzigung und eine Anbetung der Könige an der Südempore der Katharinenkerche gehen ebenfalls auf Goltzius zurück, dessen Stil auch in der Bildnismalerei vom Anfang des Jahrhunderts fortlebt.

Holländische Porträtisten, die sonst immer den Löwenanteil unter den

¹ Ernst George in Nordelbingen I, 1923, 257.

² A. v. d. Willigen, Les artistes de Haarlem, S. 36.

³ A. Lichtwark, Mathias Scheits, 1899, S. 17; ders., Das Bildnis in Hamburg, I, 1898, S. 86.

⁴ Schilderboek, ed. Floercke II, 98/116.

⁵ Er muss auch Bildnisse gemalt haben. Vgl. Archief voor Nederl. Kunstgesch. 2, 1879/80, 147

⁶ Was auch Hermann Röver, Die Hamburger Maler Otto Wagenfeldt und Joachim Luhn und ihre Schule, Diss. Hamburg 1926, S. 8 bemerkte.

Abb. 63.

Auslandskünstlern haben, sind in Hamburg selten. David Bailly war 1608 für ein Jahr hier, wo auch der spätere dänische Hofmaler Jacob van der Doort in den zwanziger Jahren sein Atelier hatte, das zudem die umliegenden Höfe wie z.B. Gottorf belieferte. Übrigens ist die niederländische Herkunft dieses Künstlers keineswegs gesichert. So könnten wir die Reihe mit einigen weniger bekannten Namen fortsetzen, z.B. soll Cornelis Goudbloem mit dem schweizer Maler Rouw (wann?) nach Hamburg gegangen sein. Erst gegen die Jahrhundertmitte stossen wir wieder auf wichtigere Künstler. Philips Wouwerman ist allerdings noch nicht dazu zu rechnen, denn ein Zwanzigjähriger dürfte keinen nachhaltigen Einfluss in der fremden Stadt ausgeübt haben, sondern hatte eher noch etwas dazu zu lernen¹.

Wichtiger sind die Landschaftsmaler. Zu ihnen gehören: H. Nauwinx (1624–1651), der wohl in Hamburg gestorben ist, Willem Dalens (gest. in Hamburg 1675), der beim Franzoseneinfall 1671/2 hierher flüchtete, wo ihn sein Sohn Dirk Dalens II 1675 aufsucht². Vielleicht hat A. Waterloo doch länger in Hamburg gemalt und nicht nur Ausflüge ins Hamburgische unternommen, wie wir oben meinten. Er passt jedenfalls gut in diese Reihe. Auch das dekorative Landschaftsbild muss dort bekannt gewesen sein, falls A. Meyering und die Geschwister Johan und Jan Gottlieb Glauber Hamburg nicht nur als Durchgangsstation benützt haben.

Von den Seemalern war ausser Hendrik C. Vroom nur Jacob Bellevois in den siebziger Jahren in Hamburg. Jan Voorhout, dem Houbraken (und somit wir) die meisten Nachrichten über holländische Künstler verdanken, die sich im letzten Viertel des Jahrhunderts in Hamburg aufhielten, erzählt auch, dass er Jan Theunis Blankerhoff 1674 dort gesehen habe. Aber das wird wohl ein Irrtum sein, denn Blankerhoff wurde 1659 in Amsterdam beerdigt³. Jan Voorhout flüchtete wie Dalens aus Holland, war vielleicht erst eine kurze Zeit in Friedrichstadt, bevor er sich in Hamburg niederliess. Er traf dort ausser den Glaubers auch H. Paulijn, der auf eine Pilgerfahrt gehen wollte, was aber missglückte⁴. Diana Glauber aus Utrecht (geb. 1650), eine Schwester von Johannes und Jan Gottlieb und wie diese ein Kind deutscher Eltern, lebte als Bildnis- und Historienmalerin noch 1729 in Hamburg. Ob der unbekannte Niederländer Amama, bei dem Denner 1696 lernte, auch in diesen Kreis gehört, ist schwer zu sagen⁵.

Dirk Stoop scheint, nachdem er in Portugal und England gearbeitet

¹ Er soll auch bei dem Hamburger Historienmaler E. Decker († 1647) gearbeitet haben. Scheits berichtet, dass Wouwerman mit 19 Jahren nach Hamburg kam, um hier zu heiraten.

² A. Bredius, Künstler-Inventare IV, 1418/9.

³ C. Hofstede de Groot, Arnold Houbraken, S. 83 u. 445.

⁴ Sollte ein gewisser Jan de Wet, den Kramm [IV, 1845] nach Hamburg versetzt, mit den holländischen de Wets verwandt sein, dann könnte man in ihm und Paulyen zwei Vertreter der Rembrandtschule begrüssen.

⁵ Ein Hamburger Pieter Pietersz, dem 1653 in Haarlem Reisekosten vergütet werden, ist gänzlich unbekannt (A. v. d. Willigen, Les artistes de Haarlem, 1870, S. 36).

hatte, auch Hamburg mit einem Besuch beehrt zu haben. Schon 1667 ist er hier in einen Prozess verwickelt, 1674 wird er vom Hamburger Domkapitel beschäftigt, wogegen das Maleramts Einspruch erhebt, und noch 1682 kommt er als „Rodrigo Stoff“ auf der Liste der Künstler vor, die mit der Gilde Streit hatten. Wahrscheinlich ist er einer der Träger der Wouwerman-Tradition, die sich hier recht lange hält, und vielleicht ist er identisch mit „Cornelis Stoop, einem Engländer, der Spelunken und Höhlen malte“¹. Als Schlachten- und Landschaftsmaler wird Chr. J. Northwick genannt, ein Schüler des Holländers van Bommel in Nürnberg. Seit 1707 ist er in Hamburg tätig.

Der Name Stoop taucht mit einer Marian van der Stoop wieder auf, von der mir zumindest ein Stilleben in der Manier des E. Stuvens bekannt geworden ist². Das bringt uns zu den Stillebenmalern. C. N. Gijsbrechts und Ottomar Elliger sind hier zu nennen, und beide haben sie, wie dies bei Hamburger Künstlern mehrfach vorkommt, auch in Dänemark gearbeitet. Gysbrechts ist der Typus des „trompe l'oeil Malers“, und Elliger ein Blumen- und Früchtemaler in der glatten Manier eines Marseus van Schriek³. Es gibt auch Bildnisse von seiner Hand, die meist in einen Blumenkranz gesetzt sind. Als Elliger 1660 in Amsterdam heiratete, gab er an, er komme aus Kopenhagen und sein Vater lebe in Norwegen. Sechs Jahre später ging er nach Hamburg und kurz danach wurde er zum Hofmaler in Berlin ernannt. Sein in Hamburg geborener Sohn Ottmar d. J. erhielt seine erste Ausbildung in Berlin und später im Amsterdam. Auch dieser hat späterhin in Deutschland gearbeitet, aber nicht in Hamburg⁴.

Die Handelsstadt Hamburg war auch eine Stadt des Kunsthandels und des Kunstsammelns⁵. Die zahlreichen Kopien nach Goltzius weisen darauf, dass seine Stiche daselbst verbreitet waren. Wir wissen z.B., dass Frans de Momper Bilder zum Verkauf dorthin schickte. Der Börsenknecht nahm es auf sich, die Sachen an den Mann zu bringen⁶. Bereits Karel van Mander kannte holländische Bilder von Cornelis Ketel und Geldorp Gortzius in Hamburger Sammlungen. Herr Jacob de le Boë, ein Bruder des Leidener Professors D. Silvius, erbt 1672 von diesem dessen Sammlung mit Gemälden von Dou und Mieris. Als der französische Gesandtschaftssekretär Charles Ogier 1636 den Hamburger „Prospektmaler“ G. Engels aufsucht, verwies

¹ So bei Sandrart, ed. Peltzer, S. 349. Von Dirk (Rodrigo) Stoop sind zwei Höhlenbildchen im Hamburg Museum, andere in Göttingen und im Kunsthandel. Da Stoop aus England kam, kann Sandrart gefolgert haben, dass er Engländer war.

² Vstg. London 5. 3. 1937 Nr. 64.

³ Elliger, der übrigens auch Historien und Genrebilder malte, heiratete in Amsterdam eine Schwester des Blumenmalers Jacob van Walscapelle. Sollte er mit seinem Schwager bei Cornelis Kick gelernt haben, dessen seltene Bilder den seinen recht nahe stehen?

⁴ Schliesslich muss noch die Blumenmalerin Elte (?) de Vlioger genannt werden, die in Hamburg gearbeitet haben soll. (A. Lichtwark, M. Scheits S. 28; Kat. Hamburg, Nr. 527).

⁵ N. v. Holst in Zeitschr. d. Vereins f. Hamburg. Geschichte 38, 1939, 253.

⁶ Notar H. Trilmsma 1662. Notiz von Dr. A. Bredius.

ihn dieser nachdrücklich auf die Bildersammlungen der Holländer Mathis Bode und Jan van de Wonner, die sich hier niedergelassen hatten. Bei einem Bankier Schmidt sah Ogier Werke von C. v. d. Broek und A. Bloemaert¹. Der holländische Arzt A. Verborg (gest. 1724) brachte ausser einer medizinischen und anatomischen Sammlung seinen Kunstbesitz nach der Hansestadt mit. Vieles daraus kaufte auf der Nachlassversteigerung 1731 der bekannte Sammler M. F. Stengelin². Uffenbach, der 1710 nach Hamburg kommt, besucht verschiedene Kabinette und Kunsthändler. Seine besondere Bewunderung galt einem Konvolut von 370 Bogen im Besitz des Herrn von Lochau, „darauf mit Oelfarbe von einem Holländer recht unvergleichlich lauter Blumen und Gewächse... nach dem Leben abgemalt waren“³. Als Joh. Heinr. Wilh. Tischbein 1766 als junger Mann in Hamburg eintrifft, gehen ihm zum ersten Mal die Augen für die Schönheit der alten Meister auf, die er hier in Hülle und Fülle sieht, obwohl es „deren (Kunstsammler nämlich) frühehin noch mehrere gegeben. Zu der Zeit, als die Reformierten aus Brabant auswanderten, brachten sie herrliche Schätze von Gemälden der grössten niederländischen Meister dorthin... So sagte mir ein alter Gemäldehändler, dass er in seiner Jugend die schönsten Bilder von Rembrandt, Rubens und van Dijck bei Trödlern gekauft habe. Familienporträts von den besten Malern waren damals nach Hamburg gekommen, von da aber durch die Bilderhändler in andere Städte und Länder geschickt. So kam ein grosser Teil der schönsten Gemälde in die Braunschweigische und Kasselsche Galerie“⁴. Ungefähr zur selben Zeit veröffentlichte, um nur ein Beispiel aus dieser Zeit anzuführen, J. G. Prestel Faksimiles nach holländischen Zeichnungen der Sammlung J. G. Schmidt.

Die verschiedenen Richtungen der niederländischen Kunst finden reichen Wiederhall in der Hamburger Malerei⁵. Den manieristischen Bildnisstil vertritt David Kindt (1582–1652). Sein Selbstbildnis in Hamburg (Nr. 457) lässt sich am besten mit dem Typus, den Ketel geprägt hat, vergleichen. Andere, ihm nahestehende Bilder wie das Porträt von Gertrud Müller van 1618 (Hamburg, Kunsthalle Nr. 227) lehnen sich an Goltzius an. Kindt ist besonders konservativ, denn die Vorbilder, die er im zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts auswertet, sind nun schon gut dreissig Jahre alt. Als er 1622 ein altes Bild in der Jakobikirche restaurieren muss, umgibt er die Darstellung mit Arabesken, die einem Goltziusstich von 1593

¹ K. Schottmüller in Zeitschr. d. Westpreuss. Geschichtsvereines, Heft 52, 1910, S. 252/3.

² K. v. Mander, Schilderboek ed. Floercke II, 183/5; Sandrart-Peltzer, 350/1; A. Rohde in Jahrb. f. Kunstsammler 2, 1922, 47; Matth. Oesterreich, Des Herrn Daniel Stenglin in Hamburg Sammlung, Berlin 1763.

³ Z. C. v. Uffenbach, Merkwürdige Reisen II, 122/3.

⁴ J. H. W. Tischbein, Aus meinem Leben, ed. L. Brieger, 1922, S. 71.

⁵ In einer Meisterverordnung von 1660 heisst es: Niemand soll Meister werden, Der... nicht Zum wenigsten Zwey Jahren gereiset, Vndt sich ausserhalb des Landes Versuchet (H. Röver, Die Hamburger Maler... Diss. Hamburg 1926, S. 88 mit einer Aufzählung von Hamburger Künstlern, die 1667–1682 im Streit mit dem Maleramt lagen).

entnommen sind! 1643 malt er eine Landschaft mit dem Einzug Christi, die völlig an dem Coninxloostil einer lang verflorenen Zeit festhält, was selbst für Hamburg recht altertümlich ist¹. Vredeman de Vries' perspektivische Kunststücke sind auch nicht ohne Nachfolge geblieben. Gabriel Engels (1592–1654) lieferte solche „künstliche gemahltes Perspectif“ für den Gottorfer Hof, die verloren sind. Dagegen ist ein derartiges Bild in der katholischen Kirche in Hamburg bewahrt². Joachim Ellerbroek (tätig 1609–1648) muss ähnlich gemalt haben, falls ihm solche Bilder in dänischen Schlössern zu Recht zugeschrieben werden³.

Otto Wagenfeldt (um 1610–1671) ist dann der erste Meister, dessen Werke ganz in Rembrandts Geschmack beleuchtet werden. Zwar verwendet er noch Goltzius' Stiche für seine Kompositionen, aber Rembrandts Einfluss verrät sich in der neuen, warmen Farbigekeit seiner Gemälde und überdies in der malerischen Auffassung von Greisenstudien, die meist dessen Radierungen entnommen sind. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er in den dreissiger Jahren in den Niederlanden war, obwohl wir keinen urkundlichen Beweis für diese Reise haben. Hier oder in Hamburg muss er Werke von Rubens kennengelernt haben, denn die Übernahmen aus dessen Formenvorrat sind noch zahlreicher als die Entlehnungen aus der holländischen Kunst⁴. Wir überschlagen den unbekanntem E. Decker, der als Wouwermans Lehrer genannt wird, einen gewissen Johann Stumm, den Sandrart als Bildnismaler aufführt⁵, die beiden hauptsächlich in Dänemark tätigen Henrich Dittmars und Andreas Magerstadt, um erst bei Joh. Matth. Weyer (1620–1690) wieder einen Augenblick zu verweilen. Es heisst, dass er sich in Holland an den Werken Wouwermans, der nur ein Jahr älter war als er, gebildet habe. Aber seine Reiterkampfbilder (Braunschweig, Dessau u.a.O.), zuweilen auch in der Form einer „Bekehrung Pauli“, gehören eigentlich einer früheren Phase an. E. van de Velde, Palamedes Palamedesz und Benjamin Cuyp sind seine wirklichen Vorbilder, die auch noch beim jungen Wouwerman nachwirken. Wenn wir den Namen von Benj. Cuyp aufrufen, so steht uns sogleich Rembrandts Farben und dramatisches Helldunkel vor Augen, und zweifellos ist etwas vom Geist des jungen Rembrandt in Weyers Werken lebendig, „wenngleich verzerrt und gesteigert im gotischen Ausdrucksdrang des Manierismus“⁶.

Matthias Scheits (ca. 1630–ca. 1700) hingegen ist nicht besessen von

¹ Röver, S. 10, H. Schmidt in Zeitschr. d. Vereins f. Hamburgsche Geschichte 13, 1926, 25; 29, 1932, 164; Aus demselben Jahr 1643 eine Lucretia nach einem altniederländischen Bild (Vstg. London 23. 2. 1923 Nr. 151).

² H. Schmidt, Gottorfer Künstler, I, S. 299. – Röver, S. 10.

³ Ich sah solche Bilder 1938 auf Schloss Fredensborg; vgl. Röver, S. 53, 97/8.

⁴ H. Röver, S. 13–47 „der Tod“ (Hamburg, Nr. 263) als M. Scheits in Anlehnung an Rembrandts Radierung von 1639.

⁵ Sandrart-Peltzer, S. 349.

⁶ O. Benesch in Belvedere 5, 1924, 158. – Auch der jüngere Jakob Weyer malt „holländische Bilder“ (Abb. 29).

diesem „Ausdrucksdrang“. Er steht seinen Vorbildern freier gegenüber; auch ist er vielseitiger und produktiver als Weyer. Er muss wiederholt in den Niederlanden gewesen sein, denn er erzählt selber von Rembrandt, Frans Hals, Ph. Wouwerman und Jordaens. Der Einfluss der beiden ersten scheint dabei relativ gering, vor allem seit „der Tod“ (Hamburg 263) und „die Kinder mit dem Vogelneſt“ (Hamburg 244) ihm abgeſprochen und dem älteren Wagenfeldt gegeben werden. Seine bibliſchen Bilder (Pommersfelden, Hamburg) ſind zwar noch rembrandtiſch, aber in der loſen, flockigen Art eines Aert de Gelder, dem z. B. die „drei Männer im Feuerofen“ in Pommersfelden früher zugeſchrieben wurden. Wouwermans Einfluss verrät ſich nicht ſo ſehr in wilden Reitergefechten als in der eleganten und maleriſchen Behandlung der Seidenſtoffe auf den Geſellſchaftsbildern. Die ſpäten Bauernbilder des Adriaen von Ostade und Dusart haben es ihm angetan; vor allem in den Zeichnungen verſteht er es, die natürliche Beobachtung mit der Technik und der Auffaſſung der gemüthlichen Holländer aufs glücklichſte zu verbinden. Scheits bewegt ſich frei und unbefangen im Stil der alten Meiſter, ohne ſeine natürliche Anlage, das Alltagsleben genrehaft zu erfaffen, zu verleugnen oder ihr Gewalt anzutun. Er iſt klug genug, ſich für ein vornehmes Bildnis (Braunſchweig) Rat bei van Dijck zu holen, und beim Zeichnen von Pferden nach A. v. d. Velde und Verſchuring zu ſchauen. Seine Radierungen ſind ſicherlich keine techniſchen Meiſterwerke – übrigens allen ſeinen Bildern iſt das Provinzielle anzusehen, – aber die treuherzige Erzählung will auch die Schwächen und die beſchränkten Typen nicht verbergen¹. Sein Sohn Andreas Scheits, der ſich vor allem als Bildnismaler ausgezeichnet hat, gibt ſeine Modelle in der glatten Rembrandtmanier, die Denner ſo trefflich zu handhaben verſtand².

An Porträtisten hat es Hamburg nicht gefehlt, ſodass es eigentlich nicht verwunderlich iſt, dass die Holländer ſich hier zurückhielten³. Joachim Luhn (1640–1717), der vermutlich bei Adriaen Backer in Rom lernte, hat noch ein wenig von der Rembrandttradition mit auf den Weg bekommen. Sein Bildnis des Architekten Hertel (Braunſchweig; von 1672) ſteht etwa auf der Stufe eines ſpäten Ferdinand Bol, während das Familienporträt (ebenda; Abb. 42) in der weichen und maleriſchen Auffaſſung einem A. v. d. Tempel und J. Ovens gleichkommt. Bei bibliſchen Kompoſitionen, die gegen das Jahrhundertende entſtanden ſind, hält er ſich an das Vorbild von Elliger und italieniſchen Künſtlern⁴. Hans Hinrich Rundt, der bei Laireſſe gelernt hat, verleugnet dieſen dekorativen Stil auch im Bildnis nicht. Der

Abb. 65.

¹ A. Lichtwark, Mathias Scheits, Hamburg 1899. – Auf Schloss Raudnitz befinden ſich zwei Bauernbilder, die einem Matth. Scheutz gegeben werden (Abb. Dvorak-Matejka, Topographie... Böhmen, XXVII/2, S. 154). Falls ſie von unſerem Künſtler herrühren, zeigen ſie ihn in dieſen Bildern als Nachahmer des frühen A. v. Ostade (A. Victorijns).

² Seit 1696/7 in Hannover.

³ A. Lichtwark, Das Bildnis in Hamburg I, 1898.

⁴ H. Röver, a. a. O., S. 49/83.

handwerkliche Elias Galli, der als holſteinischer Kammermaler 1717 Amſterdam beſucht, ſcheint ſich mehr den alten Holländern anzuschließen¹. Von einem Hermann Kamphusen (geſt. 1698) haben ſich einige Bildniſſe in Stichen erhalten, die es nicht unwahrscheinlich machen, dass er aus den Niederlanden ſtammen könnte.

Von der Landſchaftsmalerei iſt nicht viel zu ſagen. J. O. Harms (1643–1708) übernimmt gelegentlich Motive von A. Meyering, der in Hamburg gezeichnet hat². Johann Holst (ob identisch mit I. v. Holst, der 1701 im Haag erwähnt wird?) malt mehr in der flämiſchen Manier von Boudewijns und Schoevaerts. Joh. Georg Stuhr ſetzt die Tradition der holländiſchen Marinemaler in Hamburg fort, allerdings mit fühlbarem Qualitätsunterschied.

Mit der Stillebenmalerei ſteht es beſſer. Ein bemerkenswertes Talent iſt Georg Hinz (Hainz), der zwiſchen 1665 und 1700 in Hamburg tätig war³. Seine Bilder wurden fälschlich O. Elliger und B. v. d. Meer zugeſchrieben, und es iſt wahrſcheinlich, dass der ältere Elliger, der mindestens ſeit 1666 in Hamburg nachzuweiſen iſt, ihn mit niederländiſcher Auffaſſung bekannt gemacht hat. Die früheſten Bilder von Hinz zeigen Anklänge an holländiſche Frühstücksbilder ähnlich denen von Pieter Claesz (Abb. 27). Geſchicht war Hinz in der illuſionistiſchen Wiedergabe von Kleinodienschränken (Hamburg, Berlin). Dann folgen Prunkſtilleben in der Art von B. v. d. Meer und Kalf⁴. Die illuſionistiſche Malerei liebte auch H. Stravius, deſſen vor heller Wand hängende „Jachtattribute“ (Hamburg; Abb. 28) das Ausſehen haben, als ob ſie da wirklich hingen. Dieſe Art des illuſionistiſchen Stillebens verbreitete ſich von Holland aus über ganz Europa; die Hamburger Maler können ſie jenem C. N. Gysbrechts abgesehen haben, der ein Meiſter dieſes Faches war und hier gearbeitet hat. Hinzens Schüler wat Ernst Stuken (1657–1712), der nach 1675 (in welchem Jahr ihn J. Voorhout in Hamburg traf) in Amſterdam und Rotterdam ein abenteuerliches Leben führte. Seine Bilder ſind nicht ſchlechter als die anderer holländiſcher Nachfolger der Rachel Ruysch, die er ſich zum Vorbild genommen hatte. Seine Altersgenossen Fr. W. Tamm und Chr. Berentz (1658 bis 1724 bzw. 1722) verfolgen eine andere Richtung. Beide waren in Rom und gehörten dort zum flämiſch-italieniſchen Kreiſe von Mario Nuzzi. Von Berentz gibt es nur ſehr wenige Bilder (Rom, Corsini; Neapel; Hamburg), doch zwei davon,

Abb. 66.

Abb. 67.

¹ Ein Bildnis in Hamburg (Nr. 362) wird ihm zugeſchrieben. Ferner dort im Museum f. Kuns und Kunstgewerbe: Der Meſſberg, bez. u. 16(82) dat. Abb. Biermann Nr. 218.

² Im Prentenkabinet in Amſterdam befindet ſich ein Blatt von Meyering mit der Aufſchrift Aan de Seteynweg buyten Hamburg. – Zu Harms ſiehe auch S. 256. Er kehrte nach langen Reiſen erſt 1696 in ſeine Heimatſtadt zurück.

³ R. A. Peltzer in Münchener Jahrbuch f. bild. Kunst, N. F., 11, 1934, S. XI.

⁴ G. Hinz malte auch holländiſch aufgefaſſte Bildniſſe (Slg. Berthold, München; Waſchau, Muſeum). Siehe A. Schroeder in Hamb. Geſchichts- u. Heimatblätter 11, 1938, 145.

die 1680 und 1691 datierten Stilleben in Hamburg, sind noch durchaus holländisch behandelt, zwar ungeschickter als B. v. d. Meer und Hinz, aber doch in deren Manier. Tamm's Werk hat ebenfalls zwei Seiten: es gibt bei ihm holländische Blumenstücke à la van Huysum und flämisch-italienische in Nachfolge von J. Fyt, A. v. Utrecht und Abraham Brueghel. Tamm wurde später nach Wien berufen, wo die Liechtensteiner Fürsten verschiedentlich Bilder von ihm erworben haben.

Von Bremer Malern oder in Bremen tätigen Künstlern ist nicht viel zu berichten. Die manieristische Stufe vertritt Hieron. v. d. Elst aus Middelburg (Zeichnung von 1593 in Weimar). Zudem machte er einige Entwürfe zum Umbau des Bremer Rathauses (von 1612), für das auch ein gewisser Quandt arbeitete, von dessen Werken aber nichts erhalten ist¹. Der aus Lemgo gebürtige Simon Peter Tilman, gen. Schenk (1601–n. 1668) war in den Jahren 1639 bis 1642 in Utrecht, wo er an der unter Honthorsts Leitung für den König von Dänemark zu liefernden Serie von Bildern beteiligt war. Seine Gemälde sehen ganz holländisch aus². Von Franz Wulfhagen, den Houbraken als Rembrandtschüler nennt, haben sich in seiner Vaterstadt einige biblische Darstellungen erhalten (Kunsthalle und Focke Museum), die dessen Angabe bestätigen. Vor allem die Lichteffekte will man dem grossen Meister nachmachen. Im übrigen sind sie aber nicht weiter erwähnenswert. Holländische Bilder waren dabei in Bremen keineswegs selten. Uffenbach sah im Rathaus und bei Sammlern verschiedene Sachen, die er sich notierte, darunter einen Eremiten in der Sammlung des Professors Bothe, ein Bild, das angeblich der General Königsmark aus Prag mitgebracht hatte³.

Unter den Hansestädten dürfen wir auch Lübeck nicht vergessen, sei es auch nur, um von den beiden Brüdern Gottfried und Zacharias Kniller (besser bekannt unter dem Namen Kneller) sprechen zu können. Beide sind in Holland gewesen und kehrten gegen 1668 aus Rembrandts und Bols Atelier in ihre Vaterstadt zurück, von wo sie dann 1676 endgültig nach England übersiedeln. Vorher waren sie noch auf Reisen, zum Beispiel 1672 in Venedig; sie hatten demnach nicht lange Gelegenheit gehabt, Rembrandts Kunst in Deutschland zu verbreiten. Wir kennen nur zwei, gleich nach ihrer Rückkehr entstandene Bilder, in denen die beiden Maler noch völlig im Rembrandtstil befangen sind. Ein „Alter Gelehrter“ des Gottfried Kniller sieht aus wie ein mittelmäßiger Ferdinand Bol oder Karel van der Pluym. Johann Zacharias' Gegenstück eines „jungen Gelehrten“ ist weit schwächer,

¹ A. Houbraken, *Groote Schouburgh II*, 88.

² z. B. Noahs Opfer von 1641, St. Eloygasthuis, Utrecht, im Stil der Utrechter Caravaggisten, aber schwach. Ähnlich im Stil: Christus und die Geldwechsler, Vstg. London 21. 11. 1930 Nr. 79; Stilleben im Stil von de Heem: Vstg. Geuljans u. a., Köln 5. 11. 1936 Nr. 124.

³ Z. C. v. Uffenbach, *Merkwürdige Reisen II*, 170, 183, 185, 195, 203, 210, 212.

eine Mischung von Bols Greisenstudien und Wijcks Bücherstilleben¹. Dieser Rembrandtstil scheint aber bald durch neue, in Italien gewonnene Eindrücke überwunden zu sein, sodass wir die beiden, wenn wir ihnen später in England begegnen, nicht mehr als holländisch geformte Künstler ansprechen können.

Der brandenburgische Hof in Berlin unterhielt seit dem Regierungsantritt (1640) des Grossen Kurfürsten enge Beziehungen mit Holland. Friedrich Wilhelm weilte bereits als Kurprinz von 1634–1638 in Holland; er studierte in Leiden, war im Haag, in Arnheim und in Rhenen, wo seine Tante die Pfalzgräfin residierte. In Breda traf er mit Frederik Hendrik zusammen, dessen Tochter Louise Henriette er 1646 heiratete. Durch das Herzogtum Cleve, das 1614 an Brandenburg gefallen war, grenzte nun sein Land auch an die Niederlande, was dem kulturellen Austausch sehr zugute kam. Cleve war die Brücke zwischen den Niederlanden und Brandenburg. Das protestantische Gebiet von Cleve gehörte seit je zum holländischen Kulturkreis, während das katholische Kölner und Düsseldorfer (kurpfälzische) Land wie das übrige Rheinland künstlerisch mehr auf Flandern eingestellt war. Seit 1647 war Johan Maurits, „der Brasilianer“ (1604–1679), Statthalter von Cleve, Mark und Ravensberg. Er war in Dillenburg als Sohn Johanns des Jüngeren von Nassau-Siegen geboren, und Prinz Maurits von Nassau-Oranien, ein Vetter seines Vaters, war sein Pate gewesen. Als niederländischer Statthalter war er 1636–1644 in Brasilien, und nach seiner Rückkehr baute er sich das Mauritshuis im Haag. Durch Familienbande und eine langjährige Tätigkeit in Holland und den niederländischen Besitzungen in Amerika ist er fast zum Holländer geworden. Er empfahl dem Grossen Kurfürsten viele holländische Künstler, Architekten, Maler, Bildhauer und Handwerker. Er vermittelte den Ankauf von Kunstwerken und gab aus seinem eigenen Besitz Gemälde, Raritäten und andere Kunstwerke ab, um Ländereien im Clevischen damit zu bezahlen. Der Grosse Kurfürst weilte wiederholt in seiner Residenz Cleve und von dort aus in den Niederlanden. Umgekehrt blieb auch Johan Maurits nicht ständig dort sitzen, da er ja auf Betreiben des Kurfürsten 1652 zum Herrenmeister des Johanniterordens ernannt worden war. Sogleich ging er daran, die Ordenskirche in Sonnenburg wiederherrichten und einige Jahre später von dem holländischen Baumeister Cornelis Rijckwaert das neue Ordensschloss bauen zu lassen, dessen Festsaal er mit seinem eigenen, von Nason 1666 gemalten Bildnis schmückte. Auch den anderen deutschen Ordensämtern wandte er seine

¹ Im Museum in Lübeck, beide bezeichnet und 1668 datiert. Abb. bei Frh. v. Lütgendorff, *Die Werke Lübeck'scher Maler*, Lübeck 1900, S. 7/8 und bei G. Isarlo in *La Renaissance*, Juli-September 1936. – Einige allgemeine Bemerkungen zur Lübecker Malerei auch bei Th. Riewerts in *Zeitschr. d. Deutschen Vereins f. Kunstw.* 3, 1936, 275.

Sorge zu , wobei er sich am liebsten niederländischer Handwerker bediente¹.

Der Grosse Kurfürst beschäftigte zunächst eine Reihe von holländischen Bildnismalern, die vor allem sein und seiner Gemahlin Porträt zu malen hatten und zwar in zahllosen Wiederholungen, die als Geschenke an befreundete Höfe gingen. Gerhard Honthorst, obwohl nie in Berlin gewesen, erhielt grosse Bildnisaufträge; 1647 lieferte er insgesamt 49 Bilder ab, lebensgrosse Stücke und Brustbilder. Aus der Art der Abrechnung geht aber hervor, das nicht alle „Originale“ waren! Ingesamt verlangte er dafür 2646 Thaler. Schon ein Jahr zuvor hatte das kurfürstliche Paar ihre von Honthorst gemalten Bildnisse Johan Maurits geschenkt, der damals noch Kommandant der Festung Wesel war. Auch später wurde dieser Künstler noch vom Berliner Hof beschäftigt, aber mit der Bezahlung ging es nicht immer so flott (Rechnungen von 1654 und 1660). Dass der Grosse Kurfürst gerade auf Honthorst verfiel, ist nicht weiter verwunderlich. Er kann ihn bei seinem Aufenthalt in Holland kennengelernt haben, zumal Honthorst auch für seine Tante, die Pfalzgräfin, einiges gemalt hatte. Seiner Gemahlin wird er ebensowenig ein Unbekannter gewesen sein, da ihn ja auch der Haager Hof beschäftigte. Man sagt, dass auf ihr Betreiben hin auch sein jüngerer Bruder Willem (1604–1666), 1646 nach Berlin berufen worden sei².

Willem Honthorst bekam ein festes Gehalt als Hofmaler und ausserdem Bezahlung für seine Bildnisse, d. h. bei den schlechten Finanzen des Kurfürsten erhielten seine Erben später nur einen Teil der ausstehenden Beträge überwiesen. Willem arbeitete fast sein ganzes Leben in Berlin. Erst 1664 kehrte er nach Holland zurück, wo er zwei Jahre später gestorben ist. Seine Bilder, von denen sich heute noch eine Reihe in den preussischen Schlössern befinden, sind kaum von denen seines Bruders zu unterscheiden, vor allem wenn die Honthorstsche Werkstatt so weitgehend, wie es hier der Fall ist, daran beteiligt war. In den ersten zwanzig Regierungsjahren des Grossen Kurfürsten bestimmten diese beiden Künstler den Stil des offiziellen Hofbildnisses, dem sich die einheimischen Maler fügen mussten³. Nehmen wir als Beispiel die Kunst des Mathias Czwiczek (1601–1654). Der Vater des Grossen Kurfürsten hatte ihn bereits in Königsberg zu seinem Hofmaler ernannt und ihn zu seiner Ausbildung nach England, Frankreich und den Niederlanden geschickt. Die Porträts, die er von seinem Herrn und dessen Gemahlin in den vierziger Jahren malte (Königsberg, Monbijou u.a.O.),

¹ Siehe zum Folgenden: G. Galland, *Der Grosse Kurfürst und Moritz v. Nassau, der Brasilianer*, Frankfurt 1893; Derselbe, *Hohenzollern und Oranien, Strassburg 1911*; – P. Seidel im *Jahrbuch d. K. Preuss. Kstslgen* 11, 1890, 119; F. Nicolai, *Nachricht von den Baumeistern ... in Berlin*, 1786.

² Was sehr unwahrscheinlich ist, da sie ihrem Gemahl erst 1647 nach Berlin folgte. – Willem Honthorst wurde am 7. Jan. 1647 zum Hofmaler ernannt.

³ Für das Schloss Oranienburg malte er ein „Gründungsbild“. Abb. bei W. Boeck, *Oranienburg*, Berlin 1938.

schliessen sich im Typus und im Stil völlig den Honthorstschen (Vor)bildern an; nur sind sie härter und kälter, etwa wie gute Werkstattwiederholungen nach diesem¹. Michel Conrad Hirt (ca. 1615–n. 1694) war von 1645–1683 am Brandenburger Hof beschäftigt. Von seinen Bildnissen heisst es ebenfalls, dass sie ganz holländisch seien. Ein symbolisches Gemälde im Dom von Stendal soll den Stil eines Rembrandtschülers zeigen². Sein Sohn Adriaen Heinrich folgte ihm einige Jahre später als Hofmaler in Berlin nach, während er selber am Ende des Jahrhunderts in Süddeutschland arbeitete.

Auf seinen Reisen nach Holland nahm der Kurfürst die Gelegenheit wahr, um sich auch von anderen Künstlern, die er nicht an seinen Hof ziehen konnte, malen zu lassen. So sass er G. Flinck und P. Nason, die beide mehrere Bildnisse von ihm, sowie von seinem Statthalter in Cleve, Johan Maurits, malten; Nasons Bildnis des Ordensmeisters auf Schloss Sonnenburg hatten wir bereits betrachtet. Flinck war ja in Cleve geboren und für seine Vaterstadt schuf er 1659 ein „Salomo Gott um Weisheit bitend“³. Der Kurfürst weilte von November 1665 bis November 1666 in dieser Residenz. Ausser Flinck und Nason hat damals auch Joh. Mytens sein Bildnis gemalt und von seiner Hand stammt ja auch die Darstellung der Trauung des Grossen Kurfürsten (1646; jetzt im Museum in Rennes) sowie verschiedene Bilder der kurfürstlichen Familie und ihrer Verwandten⁴. Bei einer anderen Gelegenheit muss A. Hanneman jenes Porträt des Kurfürsten gefertigt haben, das in den Besitz der Henriette Catharina von Anhalt-Dessau überging, wohl als Geschenk des Dargestellten an seine Schwägerin⁵. Auch die Söhne des Kurfürsten, die Prinzen Karl Aemil und Friederich, liessen sich einmal in Utrecht von einem gewissen Janson (= Corn. Janssens van Ceulen d. J.?) malen. Ein guter Teil all dieser Bildnisse wird nach Berlin gekommen sein, wo sie als Vorbilder holländischer Porträtkunst prunkten.

Die eigentlichen Nachfolger Honthorsts bei Hofe waren die Maler Nicolaes Wieling (1640–1678) und sein Schüler Robbert Duval, die zusammen 1667 nach Berlin zogen. Duval blieb nur wenige Jahre, Wieling aber erhielt eine Anstellung als Hofmaler und bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tode. Jacob Vaillant (1631–1691) kam, durch den brandenburgischen Gesandten im Haag nach Berlin gerufen, fünf Jahre später. Seine Bildnisse des Grossen Kurfürsten, dessen Gemahlin (Schloss Königsberg, Monbijou, Charlottenburg) und anderer Verwandten, sowie seine mythologischen Bildchen (Narcissus von 1671 in Schwedt a. O.) zeigen ihn als einen Feinmaler im Stil von G. Schalcken und Fr. van Mieris. Er musste sogar dem

¹ A. Rohde, *Königsberger Maler*, 1938 m. Abb.

² Ein Damenbildnis auf Schloss Raudnitz jedoch mehr im Stil von Netscher.

³ A. Houbraken II, 22/6; Hofstede de Groot, A. Houbraken, S. 122.

⁴ Zum Gemälde in Rennes zuletzt: *Jaarverslag v. d. Ver. Oranje Nassau Museum* 1936 (1937) 42.

⁵ Siehe S. 236.

Mohren der Kurfürstin, Friedrich von Cussé, das Malen beibringen, wofür er 100 Thaler jährlich bekam! Sein Bruder Andries Vaillant hatte den immerhin ehrenvolleren Auftrag, für dasselbe Entgelt den Prinzen zu unterrichten. Adam de Clerc kam 1678 als Hofmaler nach Berlin, wo er 1705 als Akademieprofessor starb; 1681 schuf er ein Bildnis des Kurfürsten, das nach Frankreich gesandt wurde; einige andere haben sich in Stichen erhalten.

Von späteren holländischen Bildnismalern, deren Tätigkeit zum Teil schon in die Regierungszeit König Friedrichs I. fällt, nennen wir noch: Lorenz Eppenhoff, einen holländischen Emaillearbeiter, der die Originale von Romandon „ins Kleine en Emaille“ bringen musste; den gänzlich unbekanntem J. van Groningen (Zeichnung von ca. 1680 in London) und Jan van Sweel, Schüler und Neffe des Jan de Baen, den dieser nach 1676 nach Berlin schickte, weil er selber lieber in Holland bleiben wollte¹. Jan de Baen kam aber mehrmals nach Cleve, wo ihn Johan Maurits sehr begünstigte. Der Kurfürst verehrte ihn 1676 mit einem Besuch, bestellte sein und seiner Gattin Bildnis, doch es gelang ihm nicht, den Künstler nach Berlin zu ziehen. Sein Nachfolger konnte noch ein von de Baen gemaltes Porträt des Prinzen Johan Maurits erwerben, das nach dem Tode des Statthalters an den Maler zurückgefallen war. In Holland werden auch de Baens Bildnisse des Herzogs von Celle und des Prinzen von Ansbach-Bayreuth entstanden sein². Theodor Netscher muss ein Bildnis Friedrichs I. begonnen, aber nicht vollendet haben³.

Der Grosse Kurfürst konnte wirklich nicht befürchten, dass sein Bildnis der Um- und Nachwelt unbekannt bleiben würde. Für einen kleinen Hof mit beschränkten Mitteln beschäftigte er eine beachtliche Zahl von holländischen Künstlern, übrigens mit Vorliebe Maler aus dem höfisch eingestellten Haag. Die Bedürfnisse des Hofes, hier wie überall, gingen aber weiter, und vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte verlangte man auch Historien, Allegorien, und dekorative Stücke. Friedrich III (I). (1688–1713) legte überhaupt eine Vorliebe für Dekorationsmalerei, Deckenbilder und ähnliches, an den Tag. Von den soeben erwähnten Wieling, Duval und Jacob Vaillant gibt es solche Historien, aber schon 1646 hatte Thomas Willeboirts-Bosschaert, der allerdings dem flämischen Kunstkreis zuzurechnen ist, eine Allegorie auf die Vermählung des Grossen Kurfürsten mit Louise Henriette von Oranien geschaffen. Vielleicht muss auch Lievens' Darstellung von „Mars und Venus“ in diesem Zusammenhang genannt werden (Sanssouci), obwohl man sie nicht als eine Allegorie auf die Vermählung betrachten darf. Laresses mythologische Bilder werden am Berliner Hof in hohen Ehren gehalten, doch scheint es sehr unwahrscheinlich, dass, wie Nagler ver-

¹ Nach A. Houbraken II, 312; Bredius hat aber eine Urkunde gefunden, aus der hervorgeht, dass der Maler bereits 1673 in Berlin tätig war (Jahrb. d. Preuss. Kstslgn 11, 1890, 131).

² A. Houbraken II, 303–327.

³ J. C. Weyerman, Levensbeschrijvingen IV, 144/5.

mutet, der Künstler selber nach Berlin gekommen ist. Dagegen weilt, worauf wir noch zurückkommen, sein Schüler, der Pole Theodor Lubenietzki, in späterer Zeit am Hofe. Im Jahre 1660 begegnen wir zum ersten Mal Michael Willmann aus Königsberg in Berlin. Er hatte seine Ausbildung bei Rembrandt und J. A. Backer empfangen. Nichts von dem, was er damals in Berlin gemalt haben muss, ist erhalten geblieben. Dagegen entstand 1682 bei seinem zweiten Aufenthalt in der Residenz die „Apotheose des Grossen Kurfürsten“, ein Gemälde, das trotz seiner flämischen Allüren noch die gute, malerische Kultur Hollands verrät. Aus demselben Jahr stammt ein Altargemälde für Königsberg. Seine Haupttätigkeit entfaltete Willmann aber in Schlesien, wo wir ihm wieder begegnen und ausführlicher von seiner Kunst sprechen werden.

Die dekorativen Gemälde des Haagers Joh. Marinus sind leider verlorengegangen. Er wurde 1666 in Cleve zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt und seit 1669 in Potsdam beschäftigt¹. 1675 schickte ihn der Kurfürst nach Amsterdam, um einige Kisten mit neugekauften Bildern abzuholen. Von der akademischen Kunst des Rutger van Langevelt (1635–1695), der 1678 als Hofmaler nach Berlin kam, können wir uns eine bessere Vorstellung machen, da sich sowohl in Holland wie in Berlin dekorative Stücke erhalten haben². Sein Einfluss als Lehrer war nicht gering. Er unterrichtete die Prinzen Ludwig und Phil. Wilhelm, den deutschen Architekten Christian Eltester, die Maler Sam. Th. Gericke und F. W. Weideman. Sein Sohn Willem van Langevelt war ebenfalls Maler in Berlin.

Die am Hof herrschende Richtung des klassischen Historienstiles wird am besten durch den Namen von Augustin Terwesten (1649–1711) deutlich. Schon sein Studiengang ist bezeichnend. Zunächst lernt er im Haag bei N. Wieling, der aber bald die Stellung eines Hofmalers in Berlin erhielt. Darauf unternahm er eine dreijährige Studienreise nach Italien und sah sich dann noch weitere drei Jahre in Frankreich und England um, bevor er 1690 in Berlin eintraf. Er hat vielerlei in den dortigen Schlössern, sowie in Charlottenburg, Oranienbaum und Potsdam gemalt, wo heute noch seine Werke zu sehen sind. 1695 gründete er zusammen mit Schlüter die Akademie, die sein Bruder Mattheus 1696 besuchte. Dieser reiste aber bald weiter nach Italien und Wien, um dort seine Ausbildung zu vervollkommen. 1710 wird dieser Mattheus dann als Hofmaler und Lehrer an die Akademie entboten. Der Pole Theodor Lubenietzki, Schüler von J. G. Stuhr in Hamburg und von Laresse in Amsterdam, ist von 1696 an in Berlin tätig, seit 1702 als königlicher Hofmaler und zeitweise Direktor der Akademie. Seine Bildnisse stehen auf der Stufe der späten Porträts von Maes und Netscher. In

¹ A. Bredius, Künstler-Inventare III, 933.

² Langevelt war sehr vielseitig: er malte Bildnisse und Kircheninterieurs, machte Entwürfe für Bildteppiche (zusammen mit A. Begeyn?) und erbaute 1681 das Lustschloss Köpenick. – Vgl. auch die Zeichnungen im Berliner Kabinett.

Berlin arbeitete er im Schloss und betätigte sich auch als Landschaftsmaler. Zu diesen flamisierenden Künstlern von Ende des Jahrhunderts gehört auch Joh. A. Coxie (aus Mecheln, aber in Amsterdam tätig), der von 1705–1713 Altarbilder und Deckengemälde in Berlin schuf, wo er auch Unterricht im Aktzeichnen gab.

Es kann als ein Zeichen des veränderten Geschmacks gelten, dass der Kurfürst seine eigenen Leute nicht mehr mit Vorliebe nach Holland zur Ausbildung schickte, sondern jetzt nach Frankreich und Italien. Der deutsche Historienmaler J. J. Rollos war zwar noch in Holland gewesen, jedoch nur auf der Durchreise, denn von dort ging er sogleich weiter nach Paris, wo er 1670 verschiedene Bildnisse malte. Übrigens hat der Kurfürst nicht viel Freude an seinem Stipendiaten erlebt, denn Rollos kehrte nicht mehr nach Berlin zurück. Als allerletzten, schon ganz dem 18. Jahrhundert zugehörig, erwähnen wir den Holländer Arnold Rentinck (1712–1774), einen Schüler von Arnold Boonen, von dessen Wirksamkeit uns einige Schabkunstblätter eine Vorstellung zu geben vermögen.

Der Kurfürst hatte eine ausgesprochene und ungewöhnliche Vorliebe für Stilleben. Der Porträtist B. Matthiesen malte während seines Berliner Aufenthaltes zwei Stilleben (heute in Schwerin und Dresden)¹. Eines von Pieter Nason, das aller Wahrscheinlich nach aus der Sammlung des Grossen Kurfürsten stammt, gelangte aus dem Besitz der Hohenzollern in das Berliner Museum. Der weitgereiste Frans de Hamilton war 1661 in Cleve in kurfürstlichem Dienst, danach bis 1671 in Potsdam. Willem Frederik van Roye(n) (1636–1723?) brachte Hondecoeters Stil nach Deutschland². Zunächst, d.h. von 1669–1689, war in Potsdam beschäftigt, dann siedelte er nach Berlin über und wurde dort Professor und Direktor der Akademie. In den preussischen Schlössern gibt es noch eine Reihe von Bildern seiner Hand. Er musste nicht nur gewöhnliche Stilleben malen, sondern gerade das Ungewöhnliche, Abnorme festhalten, wie z.B. auf einem Bilde in Potsdam, wo Zitronen und Apfelsinen nebeneinander auf einem Zweig wachsen, was man im Lustgarten in „Kölln an der Spree“ hatte bestaunen können! Ein Jahr später, 1670, wird Hendrik de Fromantiou (ca. 1633–1694) nach Berlin berufen, der alsbald beim Fürsten eine Vertrauensstellung einzunehmen verstand. Erst wurde er Inspektor der Gemäldesammlung, später ging er wiederholt auf Reisen um Gemälde anzukaufen, so 1682 zur Versteigerung des Nachlasses von P. Lely nach London und 1684 nach Amsterdam in einer Handelsangelegenheit. Überdies trieb er selber einen Handel mit Gemälden, die man ihm aus Holland schickte. Der Kurfürst gab viel auf sein Urteil, wie aus dem Prozess mit dem Kunsthändler Uylenburch hervorgeht,

¹ Siehe S. 213. Er wurde 1659 zum Hofmaler ernannt, 1665 folgt eine Bestätigung, aber seit 1661 scheint er in Husum zu leben, wo er 1666 gestorben ist.

² Er kopierte auch Jan Weenix (z. B. Braunschweig Nr. 443 von 1706).

der 1672 dem Berliner Hof augenscheinlich minderwertige, italienische Bilder für gutes Geld hatte verkaufen wollen. Fromantiou ging nach Holland, um die Sache seines Herrn zu vertreten¹. Nach dem Tode des Grossen Kurfürsten wird er von dessen Nachfolger Friedrich III (I). in seinem Amt als Hofmaler bestätigt. In den preussischen Schlössern haben sich nicht viele Arbeiten von ihm erhalten. Vielleicht war er durch andere Tätigkeiten – er restaurierte alte Gemälde – zu sehr in Anspruch genommen. Gleichzeitig mit Fromantiou ist auch der Stillebenmaler Ottomar Elliger (1633–1679) nach Berlin gekommen. Der Kurfürst holte ihn sich aus Hamburg, weil – wie Houbraken erzählt² – Elliger so gut in Seghers' Manier malen konnte, denn für dessen Blumenstücke hatte der Grosse Kurfürst eine grosse Vorliebe³. Elliger hat bis zu seinem Tode in Berlin gearbeitet, und die Blumenkränze um Bildnisse, sowie andere Blumen- und Früchtebilder in des Seghers' Art sind hier nicht selten. Der junge Elliger (II) lernte bei seinem Vater in Berlin, ging aber dann nach Holland zurück, um erst später wieder an süddeutschen Höfen und am Zarenhof zu arbeiten.

Die Stillebenmaler vom Schlage des Fromantiou, die das „kleine Jagdstück“ mit toten Vögeln u.ä. pflegen, gehören zu einer Gattung, die überhaupt an europäischen Höfen sehr beliebt und gesucht war: in England ist es W. G. Ferguson, in Toskana W. van Aelst, in Düsseldorf Jan Weenix (allerdings auch in grossen Stücken), in Wien die mehr flämisch malenden Hamiltons. Hondecoeters dekorative Kunst wird durch viele Schüler in alle Welt getragen. Aber in noch stärkerem Masse verbreitet sich das späte holländische Blumenstück über ganz Europa. Selbst der sparsame Friedrich Wilhelm II. besass einige Bilder von Jan van Huysum und aus Schloss Honselaarsdijk liess sich der König einige Blumenbilder von Pieter Hardimé schicken⁴. Zur Zeit des Grossen Kurfürsten arbeitete Adriaen van der Spelt in Berlin, der dem Elliger würdig zur Seite stand. In den königlichen Schlössern in Berlin befanden sich aber auch Bilder von W. Kalf, Juriaen van Streek, Otto Marseus, Jan Weenix, die – vorausgesetzt dass sie von Grossen Kurfürsten erworben wurden, was nicht bewiesen werden kann – doch zeigen, dass dessen Geschmack nicht einseitig auf das Dekorative und Seltsame allein gerichtet gewesen sein kann. Zwei Stilleben von P. v. d. Bosch müssen vor 1670 in seinen Besitz gelangt sein, da Johannes de

¹ Über diese Angelegenheit siehe auch Oud-Holland 4, 1886, 41, 278; 34, 1916, 88; 53, 1936, 118 und J. Six in Jaarboek d. Kon. Academie v. Wetenschappen 1925/6, S. 229.

² Groote Schouburgh II, 293.

³ 1646 sah der Kurfürst ein Blumenbild von Seghers im Haag, das ihm so gefiel, dass er den Jesuiten, die es besaßen, zu verstehen gab, ein ähnliches Bild erwerben zu wollen. Der Künstler schickte ihm im folgenden Jahr „die Jungfrau Maria in einem Blumenkranz“. Der Kurfürst dankte in einem eigenhändigen Schreiben, dem er als Gegengabe einige Reliquien aus dem Berliner Dom hinzufügte! Siehe: Mertens-Buschmann, Annales Antwerpiae... VI, 390 und Jahrbuch d. Preuss. Kunstsfg. 11, 1890, 122.

⁴ J. C. Weyerman, De levens-beschrijvingen IV, 372.

Renialme auf sie anspielt, als er zwei andere Bilder desselben Künstlers anbietet¹.

Bei der Seemalerei war es sicherlich mehr die Darstellung, die den Kurfürsten reizte, Bilder von H. C. Vroom und Porcellis zu kaufen. Später mussten die Marinemaler seine eigene Flotte abbilden, wie die Landschaftler seine Schlösser abzukonterfeien hatten. Von Lieven Verschuijer gibt es ein Gemälde der brandenburgischen Flotte aus dem Jahre 1684 (jetzt Schloss Monbijou), die ihm der holländische Reeder Benjamin Raule aus Middelburg zusammengekauft hatte. Auch Reynier Nooms soll für den Kurfürsten gearbeitet haben, wofür wir aber keinen Beweis finden konnten. König Friedrich I. nahm Willem Maddersteeg (1659–1709) 1698 mit einem Jahresgehalt von 1000 Thalern in seinem Dienst; vielleicht behielt der Künstler aber seinen Wohnsitz in Holland und kam nur gelegentlich an den Berliner Hof. Er malte Friedrich I. auf einer Lustfahrt auf der Spree vor dem Schlosse Köpenick². Überdies war er auch Schiffsbauer und brachte dem König zweimal eine selbst erbaute Jacht aus Holland mit, die er dann wiederum auch malte. Wie stets zeigen ihn auch die Bilder im Berliner Schloss als getreuen Nachfolger von L. Backhuisen, von dem der König ebenfalls Bilder besessen haben muss³.

Die Landschaftsmaler wurden erst recht spät „hoffähig“ oder, anders ausgedrückt, man erkannte erst spät, welchen Nutzen man von ihnen haben konnte. Der Minister Dankelmann wollte Jacob de Heusch (1657–1701) an den Berliner Hof bringen. Da er aber selber in Ungnade fiel, ist auch sein Schützling nicht lange dort geblieben. Arnold Houbraken, der dies erzählt, erwähnt bloss eine begonnene, aber nicht vollendete Ansicht des Berliner Schlosses⁴. Johannes Teyler, Maler, Kupferstecher und Ingenieur, reiste mit ihm nach Berlin, hatte aber mit seinen Plänen keinen Erfolg und kehrte darum nach Nimwegen zurück. Der Landschaftler Joh. Ruisscher arbeitete in den fünfziger Jahren am Berliner Hof, bevor er 1661 nach Sachsen ging. Es ist sicherlich identisch mit Joh. Reusche, der in Cleve als kurfürstlicher Landschaftsmaler angestellt war⁵. Dirk Stoop verherrlichte den Grossen Kurfürsten bei der Erstürmung einer Festung⁶. Das Bild entstand im selben Jahre 1681, in dem der Kurfürst durch seinen Faktor in Amsterdam ein Gemälde von Wouwerman kaufen liess. Vielleicht hatte ihn der Anblick dieses Werkes so entzückt, dass er von seinem Hofmaler in einem ähnlichen Kampfgetümmel verewigt werden wollte. Einen ähnlichen Auftrag liess er

¹ Ein einheimischer Tiermaler Peter Caulitz hat sich wohl mehr den Flamen und C. A. Ruthard angeschlossen (Vstg. London 18. 12. 1925 und Berliner Schlösser).

² Schloss Monbijou und Stich von J. E. Wolfgang nach Maddersteeg.

³ A. Houbraken II, 240.

⁴ A. Houbraken III, 364.

⁵ Nicolai, S. 59. Eine Zeichnung vom Dorfe Trampe in der Mark im Berliner Kupferstichkabinett; Abb. A. Welcker in Oud-Holland 53, 1936, 163.

⁶ Parthey, Deutscher Bildersaal II, 6.

Jan van Huchtenburgh zukommen, der die Belagerung von Stettin im Jahre 1677 für ihn gemalt hat. Oder sollte es etwa ein Erinnerungsbild sein, durch das König Friedrich I. seinen Vorgänger huldigen wollte? Jedenfalls schuf Huchtenburgh für diesen die Belagerung von Geldern, eine Kriegshandlung, die 1703 stattfand¹. Friedrich (III) I. beschäftigte auch Abraham Cornelisz Begeyn (1630–1697), der bereits am 22. Oktober 1688 sein Patent als Hoflandschaftsmaler erhielt. Er entwarf Gobelins mit Darstellungen aus dem Leben des Grossen Kurfürsten, die um 1693 fertiggestellt waren (Hohenzollernmuseum). 1696 wurde er auf Reisen geschickt, um alle fürstlichen Schlösser und die wichtigsten Städte zu zeichnen. Ehe er aber seine Studien zu grossen, dekorativen Gemälden ausgearbeitet hatte, starb er, und aus dem ganzen Unternehmen ist leider nichts geworden. Begeyn bekleidete auch mehrmals das Amt eines Akademiedirektors. Direkt nach seinem Tod suchte Friedrich I. einen Nachfolger und fand ihn in M. Carré (1657–1747), der zuvor mehrere Jahre in England gearbeitet hatte. Nach dem Tode des Königs, 1713, ist er nach Holland zurückgekehrt. In den Berliner Schlössern sieht man noch manches wenig erfreuliche Erzeugnis seines Pinsels.

Wir hatten beobachtet, dass einige Maler, ja vielleicht die meisten, in der Clever Residenz „angeworben“ wurden. Nun ist es nicht immer deutlich, ob sie alle nach Berlin gekommen oder im Clever Land geblieben sind, wo Johan Maurits sie beschäftigen konnte. Von dem holländischen Landmesser A. van Geelkerken gibt es eine Reihe topographischer Zeichnungen, von H. Feltmann, der 1666 als Hofmaler genannt wird, ebenfalls zwei getuschte Blätter von 1654, die in der Umgebung Cleves aufgenommen sind. So können wir noch einige andere in Cleve arbeitende Künstler namhaft machen: Emanuel Sonnius wird 1652 dort Hofmaler, ein gewisser Huybert 1661. Clever Künstler werden auch nach Holland geschickt. Im selben Jahre (1661) gibt der Kurfürst seinem Agenten Matth. Dögen den Maler Joh. Georg Wolfgruber aus Cleve nach Amsterdam mit, um ihn dort drei Jahre lang „von den besten Meistern“ unterweisen zu lassen. Wolfgruber war auch in 's-Hertogenbosch bei Th. van Thulden und in Antwerpen und unterrichtete 1666 die jungen Prinzen in Cleve. Von seinen Werken hat sich aber nichts erhalten. Umgekehrt kennen wir von einem anderen Maler nur die Bilder, ohne mit seinem Namen eine Persönlichkeit verbinden zu können. In Windsor und Hampton Court befinden sich Ansichten von Cleve, die von alters her einem gewissen Oldenburg zugeschrieben werden. Vielleicht hat auch dieser im Dienste des Kurfürsten oder seines Statthalters gestanden².

Wie ein kleines brandenburgisches Schösschen im 17. Jahrhundert eingerichtet war, können wir alten Beschreibungen des Schlosses Oranienburg

¹ Bilder im Schloss Monbijou und im Schloss Charlottenburg in Berlin.

² Derselbe wie der Stecher Augustin Oldenburgh, der 1690 nach Berlin berufen wird?

entnehmen, das sich Louise Henriette, die erste Gemahlin des Grossen Kurfürsten, in den Jahren 1651/5 von dem in Holland aufgewachsenen Architekten J. G. Memhardt hatte bauen lassen. Bereits 1652 war das Schloss „mit überaus raren Gemälden und kostbaren Tapeten und anderen Mobilien trefflich gezieret“. Hier hing das schon erwähnte grosse Bild von Willem van Honthorst, das Gründungsbild des Schlosses. Dann gab es eine Bildnisgalerie und an der Decke des Porzellankabinetts illusionistische Malereien. Sicherlich war alles von holländischen Künstlern gefertigt. Nach dem Tode der Kurfürstin wird die innere Ausstattung im Sinne der neueren Zeit von Wilhelm van Langevelt, Fromantou und A. Terwesten verändert. Die Bildergalerie der Königin Sophie Charlotte (gest. 1705) zieren fast ausschliesslich holländische Bilder: Landschaften von Moucheron, Lingelbach, S. v. d. Douw, Schlachten von D. Maas und van der Meulen, sowie Historien von Laresse. Auch einheimische Maler wie S. T. Gericke beteiligen sich an der Ausmalung, während der Hofmaler Th. van der Schuer zur selben Zeit in dem Preussen zugefallenen Schloss Honselaarsdijk beim Haag eine Allegorie auf die Verbindung von Preussen und Oranien entwerfen muss¹. So gibt uns ein kleiner Bau eine Vorstellung von dem Wirken der einander folgenden Generationen von holländischen Künstlern am Berliner Hof.

Cleve war nicht nur ein Sammelplatz für holländische Künstler, die in brandenburgischem Dienst standen und nach Potsdam und Berlin weiter empfohlen wurden, sondern auch ein Einfallstor für den Kunsthandel. Der Statthalter Johan Maurits überliess dem Kurfürsten einen Teil seiner Sammlung holländischer Bilder und exotischer Kuriositäten, die er auf seiner brasilianischen Reise zusammengebracht hatte. Letztere verkauft er 1652 für 50.000 Thaler. Dabei waren 7 grosse Gemälde von Albert Eckhout, „daerin Indianer nach dem Leben und Grösse und sonst allem darinnen befindlichen vierfüssigen... Gethierten... in eine schöne Ordinatio gebracht waren“². Die Gemälde sind verschwunden – es sei denn, dass man in einer „Negerin“ im Schloss Charlottenburg ein Überbleibsel davon sehen will. Vielleicht hatte der Kurfürst einige davon seiner Gemahlin zur Ausschmückung ihres Schlosses Oranienburg überlassen, denn wir hören, dass an der Decke ihres Porzellankabinetts Ölbilder in vergoldetem Rahmen eingelassen waren, „feingemalte indianische Scenen, in kleinen Abtheilungen“, die noch im 19. Jahrhundert vorhanden waren³. Die exotische

¹ W. Boeck, Oranienburg, Berlin 1938, S. 25/6, 46, 52, 59, 69, 72; Th. Morren, Het huis Honselaarsdijk, Leiden 1904, S. 68.

² Es sind dies nicht die Bilder, die heute in Kopenhagen bewahrt werden. In der Literatur werden diese (verlorengegangenen?) Bilder häufig F. Post zugeschrieben, doch aus der Beschreibung geht hervor, dass sie von Eckhout herrühren müssen. Vgl. Th. Thomson, Albert Eckhout, Kopenhagen 1938, S. 126/7 und bei uns S. 470 u. 554.

³ Boeck, S. 25. Das Porzellan gelangte grossenteils nach Charlottenburg. Sollte die Negerin ebenda auch aus Oranienburg kommen?

Sammlung, die der Grosse Kurfürst erworben hatte, bestand aber keineswegs nur aus Gemälden. Bewahrt geblieben sind uns vor allem hervorragende schöne Zeichnungen und Skizzen, die Albert Eckhout aus Brasilien mitgebracht hat. Die Ursprünglichkeit und Frische dieser Blätter übertrifft bei weitem die seiner Gemälde, ohne dass die Wiedergabe an Treue etwas einbüsst. Sie wurden später in fünf grosse Bände geklebt, die jetzt der Preussischen Staatsbibliothek gehören¹. Der Maler Eckhout hat vielleicht für Johan Maurits noch in Cleve gearbeitet, später war er aber jedenfalls in Dresden.

Der Kurfürst kaufte auch sonst hin und wieder Gemälde und andere Kunstsachen in Cleve und in Holland. Von einigen hatten wir oben schon gesprochen². Bereits 1650 bietet ihm der Kunsthändler Johannes de Renialme eine Landschaft von Hercules (Seghers), zwei Stilleben von P. v. d. Bosch, Seebilder von Porcellis und Figurenstücke von Lievens und Salomon Koninck an. Ob der Kurfürst alles abgenommen hat, lässt sich leider nicht sagen; der Porcellis immerhin scheint gekauft worden zu sein³. Zwei Jahre später liefert ihm sein Amsterdamer Agent Matth. Dögen einen J. Uytewael, einen (H. C.?) Vroom und 1681 hören wir von einem Wouwerman, der dort erworben wurde. Man schickte wohl auch den in Berlin arbeitenden Hofkünstlern gerne einige Sachen, in der Hoffnung, dass sie dieselben an den Mann bringen könnten. Fromantou war z. B. eine dafür geeignete Persönlichkeit. Der Maler N. Roosendaal hatte ihm „ter handen gesteld om vercocht te worden“ zwei Gemälde, allerdings von „geen grote importantie“⁴.

Ausser diesen Bilderkäufen des Grossen Kurfürsten, die seine Nachfolger nur in geringem Masse fortsetzten⁵, müssen wir noch auf eine andere Quelle, nämlich die sogenannte oranische Erbschaft weisen, die zur Vermehrung des brandenburgisch-preussischen Bilderbesitzes beigetragen hat. Ob und was Louise Henriette an Kunstwerken als Mitgift dem Grossen Kurfürsten in die Ehe gebracht hat, ist nichts bekannt. Dagegen wissen wir, dass ihren beiden Söhnen aus dem Nachlass ihrer Grossmutter, der Amalia van Solms, einige wertvolle Bilder von Rubens und van Dijck und eine Reihe weniger kostbarer Familienporträts zugefallen sind. Bekanntlich ging das Erbe der Amalia van Solms in vier gleiche Teile, nämlich an ihre vier verheirateten Töchter, und eine Abschrift des Testaments im Besitz der Dessauer Linie gibt uns über diesen Zuwachs Aufschluss⁶. Bei dem Tode von Willem III.

¹ Lib. Pict. A. 32–35 u. 38; in den Bänden A. 36/7 sind über 1000 Zeichnungen, aber nur wenige von Eckhout. Abb. bei Thomsen, S. 81ff und H. Wegener in Atlantis 10, 1938, 25.

² Ankauf der Italiensammlung von G. Uylenburgh siehe S. 228/9. – Friedrich III. liess auch Abgüsse römischer Antiken für die Berliner Akademie kommen.

³ Archief voor Nederl. Kunstgeschiedenis VI, 57. – Amsterdamsch Jaarboekje 1891, S. 62. – Jahrbuch d. Preuss. Kunstslg. 11, 1890, 123. – Oud-Holland 16, 1898, 7.

⁴ A. Bredius, Künstler-Inventare II, 545.

⁵ P. Seidel in Zeitschr. f. bild. Kunst 23, 1888, 186.

⁶ C. Rost, Der alte Nassau-Oranische Bilderbesitz und sein späterer Verbleib in Zahns Jahrbücher f. Kunstwissenschaft 6, 1873, 52; C. Hofstede de Groot in Stemmen des Tijds 12, 1923, 146.

von Oranien (1702) erhob König Friedrich I. sofort Anspruch auf den Nachlass, den er mit der friesischen Linie teilen musste. In politischer Hinsicht hatte er keine Ambitionen, aber der Kunstbesitz des holländischen Statthalters und englischen Königs lockte ihn sehr. Ihm wurden die Paläste im und um den Haag zugewiesen, während Johan Willem Friso „Het Loo“ erbt, das sicherlich die kostbareren Gemälde beherbergte. In dem Bilderbestand der Haager Schlösser, der im Laufe der Jahre nach Berlin überführt wurde, spiegelt sich der Geschmack von Frederik Hendrik wieder: mythologische und historische Darstellungen der Utrechter Maler, Schlachtenbilder, Porträts und dekorative Landschaften, aber auch kostbare Gemälde von Rembrandt und Rubens waren darunter. Übrigens wird über den Zustand der Gemälde sehr geklagt; die Schlösser selber werden 1754 vom Haus Nassau-Oranien zurückgekauft¹. Rembrandts Passionsdarstellungen, die der Künstler für Frederik Hendrik gemalt hat, sind nicht nach Berlin gekommen; es sei, dass Friedrich I. oder Friedrich der Grosse an der Serie keinen Gefallen fand, es sei, dass Willem III. die Bilder bereits abgegeben hatte. Wir wissen nur, dass sie sehr bald nach seinem Tode im Besitz des Düsseldorfer Kurfürsten Johann Wilhelm auftauchen und im Wege einer direkten Erbfolge nach München gekommen sind.

Friedrich der Grosse, der sich durch seinen Gesandten Baron von Knobelsdorf noch verschiedene Stücke aus dem Schloss Honselaarsdijk hat kommen lassen, hat auch sonst den preussischen Bilderbesitz noch vermehrt. Man denkt zwar in erster Linie an seine Erwerbungen französischer Kunst, aber seitdem er sich mit dem Gedanken der Gründung einer Gemäldegalerie in der Nähe des Schlosses Sanssouci trug, nahm auch sein Interesse an der Malerei anderer Schulen zu. Die Bildergalerie entstand gerade in den Jahren des siebenjährigen Krieges 1755–1764, sodass man sich nicht zu wundern braucht, wenn der König nicht in der Lage war, als Sammler mit den Dresdener oder Pfälzer Kurfürsten zu wetteifern. Auffallend ist seine Vorliebe für die Werke van der Werffs und anderer späten Feinmaler aus der Douschule wie z.B. des H. v. Limborch. Doch unterscheidet sich hierin sein Geschmack nicht von dem seiner fürstlichen Zeitgenossen².

Wir kehren ins 17. Jahrhundert zurück und begeben uns in die abgelegene preussische Residenz Königsberg, wo wir ebenfalls holländisch geschulte

¹ Die verschiedenen Inventare der oranischen Schlösser, bezw. die Listen der Bildersendungen nach Berlin sind noch nicht veröffentlicht. Herr Dr. H. Schneider gab mir Einblick in die im folgenden Abschnitt genannte Liste von Knobelsdorf. – Vgl. auch Oud-Holland 47, 1930, 193, 241.

² Paul Seidel, Gemälde alter Meister im Besitz S.M. d. Deutschen Kaisers, Berlin, 1906–1909. M. Oesterreich, Description de la Gall. à Sans Souci 1764 (fünf Bilder von A. v. d. Werff); ders., Description. . . 1770 (Sechzehn Bilder von A. v. d. Werff!); Vgl. auch ders., Beschr. aller Gemälde Sans-Souci, Potsdam, Charlottenburg. . . 1773. – E. Henschel-Simon, Die Bildergalerie Friedrich des Grossen; dieselbe, Die Gemälde und Skulpturen v. d. Bildergalerie v. Sanssouci, 1930; G. Poensgen in Jahrbuch f. Kunstwissensch. 23, 1930, 176. – N. v. Holst in Jahrb. d. Preuss. Kstslgen 60, 1939, 111.

Künstler an der Arbeit finden. Bis gegen 1600 hält sich hier im Bildnis eine Cranachtradition, die erst durch niederländisch eingestellte Maler gebrochen wird. Im benachbarten Danzig ist das Anton Möller, der wohl auch in Königsberg gemalt hat; hier kommt die Ehre einem gewissen Daniel Rose zu, der seit 1602 als Hofmaler tätig war. Seine Bildnisse folgen dem von Ketel geprägten niederländischen Typus. Christoph Gregor Singknecht, angeblich ein Holländer, verzierte 1624 das ehem. Lobenichtsche Rathaus. Vier Jahre später wurde M. Czwiczek hier zum Hofmaler ernannt und bald darauf für ein Jahr nach Holland geschickt, um „seine Kunst besser zu fassen“. Er knüpft bei Rose an, aber seine Bildnisse sind schon viel freier und realistischer. Sie lassen sich, wie wir bereits sahen, am ehesten mit den Werken von Honthorst vergleichen und erinnern auch etwas an A. Wuchters. Der ostpreussische Dichter Simon Dach, der Czwiczeks Werke besingt, hat aber doch nicht gut zugesehen, wenn er Goltzius, Spranger und Rubens als dessen Vorbilder hinstellt, da er wirklich schon eine Stufe weiter war. Czwiczeks Gehilfe und Schüler ist der 1641 zum Hofmaler ernannte Gabriel Wietzell. Michael und Peter Willmann, von denen noch an anderer Stelle zu sprechen sein wird, haben sich hier vorübergehend aufgehalten, und am Ende des Jahrhunderts wurde der Leidener Justus van Bentum (1670?–1727) der übrigens auch an anderen deutschen Höfen gearbeitet hat, nach Königsberg verschlagen. Dort im Osten ist D.E. André (1680–1730) sein Schüler geworden, der ihn dann zwölf Jahre lang auf Reisen begleitete. Sogar in Andrés Werken lässt sich noch die holländische Schulung erkennen¹.

An den anderen norddeutschen Höfen erwachte das Kunstleben viel später. In Mecklenburg muss Daniel Block (1580–1660), dessen Vater aus Utrecht stammt, tätig gewesen sein. Er soll die Stammbaumtafel der Herzöge gemalt haben und war nach Sandrart zuletzt mehr Hofmann als Maler. Unter seinen drei malenden Söhnen heben wir Benjamin Block hervor (1631–n. 1664), der 1647 ebenfalls für die Mecklenburger arbeitete². Dieser zog dann weiter an kleinere Höfe wie Halle-Magdeburg und Dresden; ja er gelangte schliesslich sogar nach Wien und Ungarn und reiste auch noch nach Italien. Der kunstsinnige Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin fand dem Geschmache der Zeit entsprechend mehr Gefallen an den fein ausgeführten Bildern eines H. v. d. Mijns, der um 1735 an seinen Hof gekommen sein wird. Auch von Jan van Huysum, den er in Holland besuchte, erwarb er 1744 zwei Gemälde³. Mit diesen beiden Künstlernamen sind wir aber schon ein gut Stück in das 18. Jahrhundert gekommen. Durch welchen Zufall Joh. Withoos 1685 dem Herzog von Sachsen-Lauenburg vorgestellt wurde, und was er für ihn gemalt hat, ist unbekannt.

¹ Selbstbildnisse in Hamburg (Nr. 185/6) und Braunschweig (Nr. 636); Abb. Biermann, Nr. 353. Vgl. ferner: A. Rohde, Königsberger Maler im Zeitalter des Simon Dach, 1938.

² J. v. Sandrart, ed. Peltzer, S. 345.

³ H. Schlie in Oud-Holland 18, 1900, 137.

Lange kann er dort nicht geblieben sein, denn 1688 oder kurz vorher ist er in Amsterdam gestorben¹.

An den kleineren deutschen Höfen treffen wir meist wieder auf dieselben Künstler, die auch in Preussen tätig waren. Vor allem als Porträtmaler finden sie dort Beschäftigung. Bilder von Daniel II. Mytens und Johannes Mytens sind noch heute in Dessauer Sammlungen zahlreich. Henriette Catharina, die dritte Tochter von Frederik Hendrik von Oranien, hatte 1659 den Anhalter Fürsten Johann Georg II. geheiratet. Wie ihre in Berlin verheiratete Schwester hatte sie eine Vorliebe für die Bildniskunst der beiden Mytens, von denen sie und ihre Verwandten sich wiederholt malen liessen. Im Dessauer Schloss hängen heute noch zahlreiche Bildnisse (auch Schulwerke) von Frederik Hendriks vier Töchtern, ihren Ehegatten und Kindern. Zu den beliebten Porträtisten der Oranier und der Pfälzer gehört auch Adriaen Hanneman, der sowohl Henriette Catharina, als auch ihren Gemahl Johann Georg II. und den Grossen Kurfürsten im Bilde verewigt hat², ferner verschiedene Kinder der Winterkönigin, die mit deutschen Fürsten verheiratet waren. In Dessauer Schlössern haben sich durch glückliche Umstände eine grosse Anzahl dieser Familienstücke erhalten, aber wir finden sie auch noch an anderen deutschen Höfen, deren Familien mit den Oranieren verwandt waren³. Man pflegte einander dergleiche Porträts als Geschenke zuzusenden und vor allem der Grosse Kurfürst machte reichlichen Gebrauch von dieser Sitte, was indirekt der Verbreitung holländischer Kunst zugute gekommen ist. So wie Louise Henriette sich in ihrem Schösschen Oranienburg eine Porträtgalerie eingerichtet hatte, so haben das auch die anderen Geschwister getan. Das Schloss Oranienbaum bei Dessau beherbergte die Sammlung von Henriette Catharina. Den besten Eindruck eines altertümlichen Bildersaales gewährt aber noch heute das adlige Fräuleinstift Mosigkau, obwohl es erst im 18. Jahrhundert erbaut worden ist.

¹ A. Houbraken II, 188; A. Bredius, Künstler-Inventare III, 873.

² Alle drei im Schloss zu Dessau. Das Bildnis des Grossen Kurfürsten (ehemals in Wörlitz) von 1659 ist wahrscheinlich ebenfalls ein Geschenk des eitelten Herrn, diesmal wohl anlässlich der Hochzeit seiner Schwägerin, die in diesem Jahre stattfand.

³ Der von Amalia van Solms ererbte Besitz der Maria von Simmeren, die 1688 kinderlos starb, wurde unter den beiden noch lebenden Schwestern, Henriette Catharina und Albertina Agnes, verteilt. Diesem Zuwachs steht ein Verlust gegenüber. Amalia, die Tochter von Henriette Catharina, hatte 1684 ihren Vetter Hendrik Casimir II. geheiratet und bei dieser Gelegenheit selbstverständlich ein und das andere Familienstück mit nach Friesland genommen. Doch das meiste blieb im Besitz ihres Bruders Leopold, dessen Tochter Henriette-Amalie die bekannte Amalienstiftung in Dessau gründete, wodurch ein guter Teil des Erbes beieinander geblieben ist.

Ausser in Berlin befinden sich andere Teile des ehem. oranischen Besitzes in Eisenach (da eine Tochter von Albertina Agnes hierhin geheiratet hatte) und in hannoveranischen Schlössern. – Vgl. die auf S. 233 Anm. 6 genannte Literatur und zum Kunstbesitz der friesischen Linie, die auch das von Albertina Agnes in den Jahren 1672/6 erbaute Schloss Oranienstein bei Dietz a.d. Lahn besass: R. Heck, Die fürstlich nassau-dietzische Gemäldesammlung, Dietz 1927; ders. in Nassauische Heimatblätter 37, 1936, 13; ders. in Bijdr. v. vaderl. Gesch. en oudheidk. VII/10, S. 255.

Die jüngere Generation der Dessauer Fürsten wurde hauptsächlich von Jacques Vaillant, Daniel Mytens II. und Maria van der Laeck gemalt. Diese Künstlerin muss in den siebziger Jahren am Dessauer Hof gewelt haben. Es gibt von ihr ein hübsches Familienbild von Henriette Catharina im Kreise ihrer Kinder und ein nicht weniger gelungenes Porträt ihres Sohnes Leopold (des späteren „alten Dessauers“), das stilistisch zwischen Maes und Mytens steht¹. Der Leidener Abraham Schnaphan (Snaphan) wurde ebenfalls zum anhalt-dessauischen Hofmaler ernannt; wahrscheinlich im Laufe der achtziger Jahre nach dem Tode der Maria van der Laeck. Jedenfalls ist es sehr auffallend, dass seine in der Heimat entstandenen Genrebilder im Geschmack von Dou sich durch nichts von der üblichen Leidener Produktion dieser Tage unterscheiden, während die Dessauer Porträts ziemlich ungelenk und stillos sind und nur noch oberflächlich an Werke von Frans van Mieris und Schalcken erinnern². Es geht ihm wie so manchem anderen kleinen Talent, das in der Fremde den Halt an der breit strömenden holländischen Malkultur vermisst und dadurch zu einer unbedeutenden Figur herabsinkt.

Dresdens Blüte als Kunststadt fällt erst in das 18. Jahrhundert. Doch auch zur Zeit der Kurfürsten finden wir einige holländische Maler am Hofe beschäftigt. Anselm van Hulle war 1651 hier, ebenso der bereits genannte Benjamin Block um 1655³. Beachtenswerter sind die Bilder, die der Niedersachse Christof Paudiss (ca. 1618–1666/7) hinterlassen hat. Er stammt wahrscheinlich aus Hamburg und kam wie so viele andere norddeutsche Maler in den vierziger Jahren nach Holland und in Rembrandts Atelier. Die Eindrücke, die er dort empfangen hat, waren bestimmend für sein ganzes Leben. Stilistisch steht er ungefähr auf derselben Stufe wie Jürgen Ovens und in mancher Hinsicht ist er noch viel holländischer als dieser. Im Gegensatz zu Ovens bedeutet ihm die flämische Kunst zunächst gar nichts. Erst später, als er in Süddeutschland Altarbilder malen muss, holt er sich Anregungen aus Flandern, die ihm die neue Aufgabe erleichtern sollen. Von Paudiss gibt es zahlreiche Rembrandtische Studienköpfe und genrehaft aufgefasste Bildnisse, wobei er Rembrandts Helldunkel aber gemildert und „verschönert“ hat. Es wird grauer und verwaschener, sodass seine Bilder oft wie flauere Werke von Aert de Gelder oder Barent Fabritius aussehen. Solch ein milder Rembrandt ist der „Jüngling mit grauem Hut“ (Dresden 1996), weich und fliessend gemalt und in ein schimmerndes Licht gesetzt. Ähnliche Bildnisstudien sind in Wien, Köln und Dresden⁴. Als Paudiss 1659

¹ Beide in der anhaltischen Gemäldegalerie in Dessau; Kat. 1927 Nr. 130/1.

² Abb. Biermann, Nr. 195–197.

³ Bildnisse von Gysbert van Veen wurden schon am Ende des 16. Jahrhunderts an den sächsischen Hof aus Antwerpen geschickt.

⁴ Die Zuschreibung des Kölner Bildes (Nr. 709 als I. v. Jouderville) stammt von Leber (a.a.O., S. 19/23).

(oder früher) nach Dresden kam, heisst es, dass er „vorher in Ungarn, in den Niederlanden und an anderen Orten“ gelebt habe. Zu den ungarischen Erinnerungen gehört vielleicht der „Heiducke“ (Dresden 1995), der die Komposition von Rembrandts Radierungen der dreissiger Jahre mit dem flutenden Rembrandtlicht der vierziger Jahre verbindet. In Dresden scheint Paudiss hauptsächlich Porträts und einige Tierbilder gemalt zu haben. Auch in diesen sittenbildlichen Darstellungen ist noch die Rembrandtschulung zu spüren. Sie stehen Jan Victors und C. a. Renesse näher als etwa Dou und Ostade. Paudiss hat schon 1660 Dresden den Rücken gekehrt, um sich nach Wien zu begeben. Mit den Hofbeamten in Dresden hat er nicht gut gestanden. Einer von ihnen, Herr von Rechenbergk ging sogar soweit, den Maler in Wien anzuschwärzen, was aber wenig Eindruck machte, da der Künstler eine Empfehlung an den kunstsinnigen Erzherzog Leopold Wilhelm bei sich hatte. Wie es ihm in Wien ergangen ist, und was er dort gemalt hat, werden wir später hören (Abb. 22)¹.

Abb. 68.

Auf wiederholte Empfehlung des Fürsten Johan Maurits gelang es Albert Eckhout, 1653 in den Dienst des Kurprinzen, späteren Kurfürsten Johann Georg II. zu kommen. Der Maler darf alles mitnehmen, „was er noch von Indien unter sich hat“. Damit werden wohl die Skizzen von seiner brasilianischen Reise gemeint sein. Im Schloss Hoflössnitz bei Dresden hat er verschiedene Räume mit exotischen Vögeln, Wasservögeln und europäischem Wild ausgemalt. In den 80 Deckenbildern mit brasilianischen Vögeln des grossen Schlosssaales sehen wir sein Hauptwerk auf sächsischem Boden. Ohne die Skizzen hätte er dies nie zu einem guten Ende bringen können. Für das Schloss Pretzsch an der Elbe fertigte er zehn grosse Gemälde mit Darstellungen von verschiedenen fremden Völkern in passender Umgebung und „originalen“ Tracht. Da er aber schliesslich nur die Einwohner Brasiliens und die Europäer aus eigener Anschauung kannte, ist die Serie ziemlich schwach und langweilig ausgefallen. Eckhout blieb bis 1663 in Dresden und ist dann wahrscheinlich nach Groningen zurückgekehrt, wo wir ihn aus den Augen verlieren². Ein Dresdner Zeitgenosse, Zacharias Wagner, war unter Johan Maurits' Statthalterschaft in Brasilien Soldat, „Küchenschreiber“ und „Musterschreiber“ gewesen. Später gelangte er nach Indien, von wo er 1667 als Viceadmiral heimkehrte! Die Zeichnungen, die er von seiner brasilianischen Reise mitgebracht hat (Dresden, Kupferstichkabinett), sind aber nichts anderes als Kopien von Eckhouts Skizzen³.

Schliesslich muss noch Johan Ruisscher genannt werden, der 1662

¹ Über Paudiss schrieb zuletzt R. A. Pelzer in Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, N. F. XII, 1937/8, 251-279.

² Th. Thompson, Albert Eckhout, Kopenhagen, 100/125 1938, S. - Die Bilder aus Pretzsch etzt in Schwedt a/O.

³ Th. Thompson, S. 61-78.

Christofel Paudiss als Hofmaler nachfolgte. Wir erinnern uns, dass er durch Vermittlung von Johan Maurits nach Berlin gekommen war, und es ist keineswegs ausgeschlossen, dass er einer Empfehlung desselben Fürsten seine Stellung in Dresden zu verdanken hatte. Jan Ruisscher ist in erster Linie Landschaftsmaler und Zeichner, und wie so oft sind auch bei ihm die in der Fremde entstandenen Werke nicht seine besten. Die Ansicht der Festung Königstadt (Städt. Histor. Museum in Dresden) ist eine sehr ordentliche Vedute im holländischen Stil, aber doch nicht mit einem solchen Schwung gemalt, dass man den Maler dieses Bildes als einen „jungen Hercules“ (Seghers) preisen möchte. Mit der Auszahlung seines Gehaltes muss es öfters gehapert haben, wie den Klagebriefen seiner Witwe zu entnehmen ist¹.

Schon Johann Georg II. und sein Nachfolger Johann Georg III. haben Bilder für ihre Kunstkammer gesammelt, doch vornehmlich italienische und altdeutsche (Cranach). Hin und wieder hören wir auch von dem Erwerb eines zeitgenössischen Holländers, so 1688 von „twee bloempotten en een feston“, der Maria von Oosterwijk, die der Kurfürst im Haag gesehen und gekauft hatte². Bereits 1666 erwirbt die Dresdner Kunstkammer Werke von van Dijck, Fyt, Lievens und P. Brill³. Eine Sammeltätigkeit im grossen Stil begann aber erst seit dem Regierungsantritt August des Starken (1694-1733), die nur noch von seinem Sohn August III. (1733-1763) überboten wurde. Es war ein unerhörter Glückszufall, der keinem anderen deutschen Hof zuteil wurde, dass zwei Herrschergenerationen mit solcher Leidenschaft dem Sammeln hingegeben waren. Düsseldorfs Kunstleben z.B. erlosch mit dem Tode Johann Wilhelms und die Kasseler Galerie ist im wesentlichen die Schöpfung des einen Wilhelm VIII. Vor 1700 besass die Dresdner Galerie bereits Werke von Rembrandt, Ruisdael, Wouwerman, Backhuisen, Dou, Metsu, sowie von kleineren Künstlern wie Bloemaert, Both, Willmann, um von den späten Feinmalern wie Mieris, Elliger, Toorenvliet und Jan van Huysum ganz zu schweigen, die man in jener Zeit auch anderswo in Deutschland antreffen konnte. Im Inventar von 1722 finden sich dann nahezu alle holländischen Namen, die grossen Künstler wie die Kleinmeister, die heute zum Ruhm der Dresdner Galerie beitragen. Eine kleine Schar von Agenten war ständig für den Hof mit Käufen und Kaufverhandlungen beschäftigt. Viele niederländische Bilder wurden am Anfang des 18. Jahrhunderts in Antwerpen erworben und zwar nicht nur flämische, sondern auch sehr kostbare holländische Werke von Wouwer-

¹ Siehe Dr. A. Welcker in Oud-Holland 49, 1932, 251; 53, 1936, 161; 57, 1940, 28. - 1632 starb in Dresden ein Maler Johann (Hans) Rauscher, der 1623ff. für Anstreicherarbeiten bezahlt wurde. Vielleicht ist er der Vater unseres Malers und derselbe wie Hans Ruyster van Amsterdam, der 1600 in Dordrecht ist.

² Oud-Holland 52, 1935, 181.

³ Haussch in Neues Archiv f. Sächs. Geschichts- u. Altertumskunde 23, 1902, 272 (Hinweis K. F. Simon).

man, Dou und Mieris. Die Minister Graf von Wackerbarth und Graf Flemming sammelten fast ausschliesslich holländische Bilder für den König. Die Gemälde kamen auch aus Böhmen, darunter sehr kostbare aus den Sammlungen Czernin und Wrzowecz, und nicht zuletzt aus der Wallensteinischen Besetzung in Dux, die den grossen Vermeer van Delft und zwei Bildnisse von Frans Hals enthielt. Aus der kaiserlichen Galerie in Wien wurde vieles erworben, anderes in Paris gekauft und nicht zuletzt in Italien. Zu den wertvollen, aus Venedig geschickten Bildern rechnete man zwei Stilleben von Jan Weenix. Einzelheiten über die Bildererwerbung möge man in der Einleitung zum Dresdner Galeriekatalog nachlesen.

Unter August III. nahm Minister Brühl regen Anteil an den Kunstkäufen. Er besass selber eine gute Sammlung von Niederländern, die dann zum grossen Teil (d. h. soweit sie nicht Friedrich der Grosse geraubt hatte) an Katharina II. von Russland verkauft wurde. Der eigentliche Kenner und sein Ratgeber war aber Carl Heinrich von Heineken, der bekannte Kunstschriftsteller, gewesen. Nach Brühls Fall wurde der weit gereiste C. L. von Hagedorn 1763 zum Generaldirektor der Künste ernannt. Er kauft Bilder in Frankfurt, Mainz, Wien und anderen Plätzen und weiss von den Gepflogenheiten des Kunsthandels jener Zeit sehr hübsch zu erzählen. Als er sich 1750 in Dresden niederlässt, muss er ohne viel Federlesens einige Bilder an Hagedorn und an den König abtreten, die lange mit einer Gegengabe auf sich warten lassen. Hagedorns Sammlung gelangte nach Dänemark und ist dort verbrannt. So wertvoll wie die Brühlsche ist sie aber nicht gewesen¹. Von Hagedorn stammt auch das bekannte Wort, das die Sammelleidenschaft seines Fürsten so gut charakterisiert: Wouwerman war des Königs (Augusts des Starken) favorit gusto, und in Aert van der Neer ist der König verliebt.

Ist Dresden die Stadt der königlichen Sammlungen, Leipzig war der Mittelpunkt des Handels. Auf der dortigen Oster- und Michaelismesse kaufte sogar die Königin Bildergeschenke für ihren Herrn Gemahl. Gottfried Winckler (1731–1795) brachte hier in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine stattliche Sammlung vorzüglicher holländischer Werke zusammen, die kein geringerer als der junge Goethe besucht hat. Winckler erwarb viel im Ausland; in Paris war es vor allem der uns wohlbekannte J. G. Wille, der ihm viele Jahre hindurch zahlreiche holländische Bilder und Zeichnungen verschafft hat.

Nicht nur Gemälde wurden auf den Leipziger Messen verhandelt. Leipzigs Ruf als Stadt des Kupferstichhandels war allem Anschein nach im 17. Jahrhundert nicht geringer als in unseren Tagen. Zwar gab es noch

¹ M. Stübel, Christian Ludwig von Hagedorn, Leipzig 1912, S. 158. – Die Sammlung des in Ungnade gefallenen Dresdner Gesandten am Pariser Hof, Charles Henri de Hoym (1694–1736) umfasste ebenfalls viele holländische Werke: dass man in jenen Jahren in Paris gute niederländische Bilder erwerben konnte, ist für uns keine Neuigkeit mehr. – Vgl. J. Pichon, Vie de Ch. H. Comte de Hoym, Paris, 1880, S. 54–88.

keine Firma C. G. Boerner, aber ein Elberfelder Stecher und Verleger Peter Schenk (1661–1715), der früh nach Holland übergesiedelt war, pflegte Jahr für Jahr mit seiner Ware hierher zu kommen, um im „Breunigker Höff allerhand Raere sachen zu verkauffen“. Von hier aus besuchte er andere deutsche Städte, bevor er die Heimreise antrat, um im folgenden Jahr mit neuen Vorräten wieder zu erscheinen¹. August II. ernannte ihn zum Hofkupferstecher. Doch möge der Leser daraus nicht etwa schliessen, dass Schenk der einzige oder einer der wenigen holländischen Stecher war, die in Deutschland gearbeitet haben.

¹ Oud-Holland 22, 1904, 146.

DIE RHEINLANDE

Nachdem wir das Clever Gebiet heraus und vorweggenommen haben, müssen wir uns ein wenig in Köln umsehen, bevor wir die Kunst am Düsseldorfer Hof als wichtigstem Zentrum holländischen Einflusses besprechen. Köln hat eine eigene künstlerische Tradition und ist durchaus flämisch orientiert, und die wenigen Holländer, die sich für einige Zeit dort aufhalten, haben keine Bedeutung im Gesamtbild des künstlerischen Schaffens erlangt. Die Kunst der Porträt- und Historienmaler vom Anfang des Jahrhunderts, wie A. Braun¹, G. Gortzius (der aus Löwen stammt), dessen Schüler Frans Kessler, Hieron. Kessler und G. Wedig hat ihre Wurzeln in Antwerpen. Wenn Geldorps Bildnisse manchmal denen der Ravesteyn-Mierevelt Gruppe nahezustehen scheinen, so ist dies wohl nur aus dem gemeinsamen Zeitstil zu erklären. 1654 lässt sich in Köln Chr. Couwenberg (Delft 1640–1667 Köln) als Bildnismaler nieder². Dem „Madonnenbild mit Stiftern“ (Köln, Museum) nach zu urteilen, hat er aber seine holländische Herkunft völlig verleugnet. Einmal hören wir auch von einem Kölner, Hendrik Meerman, der 1640 nach Amsterdam geht, um dort zu lernen (?) und der später wieder in seiner Vaterstadt tätig ist³. Wenn wir annehmen, dass die im Stil von J. Mijtens gehaltenen Bildnisse eines J. Buns von demselben Künstler herrühren, den Merlo als Maler und Zeichner in Köln anführt, hätten wir schon alles genannt, was nicht nur tote Namen für uns sind⁴.

Ein wenig anders steht es mit der Tätigkeit von J. Hulsman, der wahrscheinlich aus den südlichen Niederlanden stammt. Man weist im allgemeinen auf seine Antwerpener Schulung, die angesichts der Altarbilder in Kölner Kirchen nicht zu bestreiten ist, aber auch durch seine Herkunft aus dem flämisch-holländischen Manierismus erklärt werden kann⁵. Vor seiner hübschen „Tafelnden Gesellschaft im Freien“ in Nürnberg fühlte

Abb. 69.

¹ Seine Zeichnungen dagegen sind weniger flämisch und eher Haarlemsch-realistisch (z.B. London, British Museum).

² Siehe über ihn Oud-Holland 8, 1890, 223/6; 42, 1925, 63/5.

³ Nach Thieme-Becker, Künstlerlexikon sind der Amsterdamer und der Kölner Maler zwei verschiedene Persönlichkeiten.

⁴ Wie J. Kemp, J. S. van Loybos, der weitgereiste Gillis Schagen, A. Ph. Willemaert u.a.

⁵ R. Oldenbourg in die Flämische Malerei des 17. Jh., Berlin 1922, S. 144; K. Zoege von Manteuffel in Thieme-Becker, Künstlerlexikon. – Beachte die niederländisch-manieristische Zeichnung von 1624 auf der Vstg. Frankfurt, 22. 11. 1927 Nr. 149.

sich aber schon Th. von Frimmel an D. Hals erinnert, was wirklich zutreffend ist¹. Ein anderes Beispiel ist die Darstellung von „Elieser und Rebekka“ in Pommersfelden (Nr. 271), die am besten mit den Werken eines holländisierenden Deutschen wie Ovens verglichen werden kann. Das „Gehör“ (alte Zuschreibung, ebenda 272) ist in der Technik zwar von Frans Hals beeinflusst, in der phantastischen Aufmachung aber eines Rembrandtschülers würdig. So sehen wir, wie bei einem flämisch geschulten Künstler holländische Vorbilder verarbeitet werden können, wenn der Vorwurf des Bildes sich dazu eignet und die Besteller sich dem nicht widersetzen. In der Porträtmalerei wird die holländische Nuance gegen die Mitte des Jahrhunderts etwas stärker betont. J. W. Potgiesser (1626–n. 1676), dessen Historien flämisch gebaut und behandelt werden, malt einige schlicht holländische Bildnisse. Sie sehen aus wie ins Grosse umgesetzte Terborchs². In einer lebensgrößen Bildnisgruppe (Slg. Schall Riaucour) folgt er merkwürdigerweise Honthorsts Manier³. Die Porträts des J. G. Klaphauer stehen ungefähr auf der Stufe eines Michiel van Mierevelt⁴. Dabei scheinen sich aber, wenn wir von den eingangs erwähnten Rheinreisenden absehen, kaum holländische Künstler für längere Zeit hier aufgehalten zu haben⁵.

Der Kurfürst von Köln beschäftigte ausser Flamen nur vereinzelte Holländer in Köln und Bonn, wie den Stillebenmaler Cornelius Biltius, von dem sich im Schloss Brühl noch Jagdstilleben und solche mit Kriegsgerät finden (in den siebziger Jahren gemalt). Des Kölners J. M. Hambach „trompe l'oeil“ von 1675 ist sicherlich von Biltius beeinflusst⁶. Auch andere anonyme Stilleben im Schloss Brühl sehen ganz holländisch aus. Man liebte besonders die „täuschend“ illusionistisch gemalten Bilder, wie wir sie in Hamburg bei Gijsbrechts und Stravius gesehen hatten, und wie wir sie später noch allerorts antreffen werden. Alexander van Gaelen lieferte zu den Jagdstilleben die nötigen Jagd- und Reiterbilder im Stil von Ph. Wouwerman, die er kurz darauf dann in England einfuhrte. Gerhard und Ernest de Lairese können wir hier füglich unerwähnt lassen, da sie die Kunst der Lütticher Schule vertreten, bevor sie in Amsterdam gewesen sind⁷.

Dass der Kölner Kurfürst Joseph Clemens (1666–1723) flämische und insbesondere Lütticher Künstler im Rheinland beschäftigte, ist nur natür-

¹ Th. v. Frimmel, Kleine Galerie Studien 1, 1891, 67; N. F. 3, 1896, 54.

² Bildnisse in Aachen, Nr. 394 und Köln Nr. 1789 u. 2252 u.a.O., allerdings nicht bezeichnet.

³ Notiz Dr. C. Hofstede de Groot.

⁴ Bildnisse in Köln Nr. 1734 u. 2269; Ksth. Glaser, Köln.

⁵ Ein Jacob de Wet ist 1677 Mitglied der Kölner Malergilde, aber es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, welcher holländische Künstler das ist.

⁶ In Ingolstadt. Abb. bei Peltzer in Wallraf Richartz Jahrbuch N. F. 1, 1930, 259.

⁷ Von einem gewissen J. C. de Bruyn kamen Blumenbilder auf Kölner Versteigerungen vor. Er könnte ein Kölner Maler im holländischen Stil sein. – Die Landschaftsmalerei steht anfangs auch unter flämischem Einfluss, wie das Beispiel von Johann Toussyn lehrt (Stil Brill-Coninxloo). – Vincent Laurens van de Vinne arbeitete 1652 bei einem unbekanntem Landschaftsmaler Abraham Cuyper in Köln.

ich wenn man bedenkt, dass er zugleich den Bischofsstuhl von Lüttich inne hatte. Sein Nachfolger, der als Bauherr so bekannt gewordene Kurfürst Clemens August (1700–1761), regierte allerdings dieses Bistum nicht mehr, aber er war immerhin in einer Person Fürstbischof von Paderborn und Münster sowie Bischof von Hildesheim und Osnabrück. Von seiner Tätigkeit als Sammler können wir uns einen Begriff machen aus den zahlreichen Versteigerungen, die nach seinem Tode den Besitz so gut und so schnell wie möglich zu Gelde machen mussten. Das finanzielle Ergebnis blieb hinter den Erwartungen weit zurück. Clemens August betrachtete Bilder auch wohl nicht so sehr mit den Augen des anspruchsvollen Sammlers, als vielmehr ob sie geeignet wären, die Räume seiner grossen Schlösser in Brühl, Poppelsdorf und an anderen Orten zu schmücken. Als Jäger bevorzugte er Jagdstilleben von Fyt, Weenix, Hondcoeter und den Flamen, ferner dekorative Stilleben von Jan van Huysum, Jan D. de Heem, W. Kalf, Rachel Ruysch und anderen. Stücke von Berchem, de Heusch und ein van der Werff sind nichts auffallendes in dieser Zeit. Dagegen muss er einige Bilder von Rembrandt, worunter den „Verlorenen Sohn“ (heute in Moskau), eines der ergreifendsten Spätwerke, besessen haben; vielleicht gehörte ihm auch der „Mann mit dem Goldhelm“ (Berlin), der allerdings nur 17 Thaler aufbrachte, während der andere Rembrandt immerhin 733 erreichte, was verglichen mit den Preisen, die man für van der Werff und Genossen ausgab, noch bescheiden genug ist¹.

Über den Kölner Sammlungen hat ein unglücklicher Stern gewaltet: alle sind ins Ausland verkauft worden. Der grosse Jabach musste seinen Besitz an Ludwig XIV. abtreten, und von seiner Sammeltätigkeit ist der Vaterstadt überhaupt nichts zugute gekommen, da er seit 1638 in Paris lebte. Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Kabinette brauchen wir hier nicht mehr aufzuzählen, da sie sich in nichts von den üblichen Sammlungen anderer Städte in dieser Zeit unterscheiden. Dabei war Köln bereits im 16. Jahrhundert ein Platz, wo niederländische Stecher und Verleger Absatz für ihre Ware fanden. Buchelius, der am Ende des 16. Jahrhundert wiederholt dort gewesen ist, kaufte viele Stiche, aber fast ausschliesslich flämische. Bei dem Sammler Johannes Meerman sah er selbst Werke von Goltzius².

Wenn wir uns jetzt dem Düsseldorfer Kunstkreis zuwenden³, so bemerken wir, dass bereits die Herzöge aus dem Jülich-Clever Hause niederländisch geschulte Bildnismaler beschäftigten. Herzog Wilhelm von Cleve

¹ E. Renard, Clemens August, Kurfürst von Köln, Bielefeld-Leipzig 1927, S. 92/7.

² Otto H. Förster, Kölner Kunstsammler, Berlin 1931, S. 36–65.

³ Vgl. Houbraken III, 353/4; E. Daelen, Zur Geschichte der bildenden Kunst in Düsseldorf in Beitr. z. Gesch. d. Niederrheins 3, 1888; Th. Levin, Beiträge zur Gesch. der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg, ebenda 18 19 20, 23, (1905/10); im folgenden zitiert als Levin, Beiträge.

liess sein und seines Sohnes Porträt von Johan Malthain malen, das von C. de Passe und W. Swanenburgh wiederum gestochen worden ist¹. Der ältere Johan Spilberg lieferte zahlreiche Bildnisse für den von C. de Passe gestochenen Stammbaum des Jülicher Hauses. Sein Bruder Gabriel wurde zur Ausbildung nach Holland geschickt. Auch er lieferte Vorlagen für C. de Passe.

Düsseldorfs Blüte begann mit der Regierung der Fürsten aus dem Wittelsbacher Hause Pfalz-Neuburg. Pfalzgraf Philipp Ludwig von Neuburg-Sulzbach hatte nämlich die Erbtöchter des obengenannten Herzogs Wilhelm geheiratet, wodurch diese Lande an die Pfälzer kamen. Sein Sohn Wolfgang Wilhelm (1614–1653), der Ahnherr eines sehr kunstsinnigen Geschlechtes, und seine beiden Nachfolger wählten Düsseldorf zu ihrer Residenz. Durch seinen Übertritt zum Katholizismus wurde die Verbindung mit dem flämischen Nachbarland, mit Rubens und der flämischen Kunst, natürlich enger als mit dem protestantischen Holland. Und doch finden wir bereits unter seiner Regierung Beziehungen zur holländischen Kunst und Kultur, die gegen Ende des Jahrhunderts noch intensiver werden sollten.

Wolfgang Wilhelm war 1629 in Brüssel und danach in Holland. Bei dieser Gelegenheit liess er sich von „einem Mr. peintre de Delft“ malen, ein Gemälde, das von W. J. Delf gestochen wurde. Sehr zufrieden war er anfangs nicht. Als man ihm den Stich schickte, beklagte er sich, dass die Augen verzeichnet wären: „es giebt das Ansehen als wann wir schilchten“, schreibt er an seinen Agenten J. v. d. Veecken im Haag. Im zweiten Zustand ist der Fehler behoben². Er schickte 1640 seinen Maler Johan Spilberg (1619–1660), dessen Vater bereits für den letzten Clever Herzog gearbeitet hatte, nach Antwerpen mit einem Empfehlungsschreiben an Rubens. Da Rubens aber inzwischen gestorben war, zog der junge Spilberg weiter nach Amsterdam zu Govaert Flinck, wo er sieben Jahre blieb. Nach Düsseldorf zurückgekehrt, fand er dort reichliche Tätigkeit als Bildnismaler. Nach dem Tode von Wolfgang Wilhelm soll er wieder in Amsterdam gewesen sein, bis ihn dessen Nachfolger Philipp Wilhelm (1653–1690) 1661 zu sich berief³.

Den Porträts von Spilberg sieht man deutlich an, dass der Künstler in Holland gelernt hat. Der „Architekt“ in Schleissheim gehört in die Rembrandtschule und erinnert am meisten an Salomon Koninck. Die frühen

¹ Hist. Museum, Düsseldorf. Dort ist von Malthain auch ein Bildnis der Renate von Lothringen.

² W. J. Delf nach Mierevelt (Franken 68); Beitr. z. Gesch. d. Niederrheins 19, 1905, 140.

³ Vielleicht unterbrach er seinen ersten Amsterdamer Aufenthalt, was die Daten seiner Bilder nahelegen. Dann ergäbe sich folgendes: ca. 1638–1647 bei G. Flinck; 1648 in Düsseldorf (bez. und dat. Bildnis von Wolfgang Wilhelm in Düsseldorf); 1650/2 in Amsterdam (bez. und 1650 dat. Schützenstück im Rijksmuseum und andere Bildnisse; Geburt seiner Tochter); 1654 noch in Düsseldorf (bez. und dat. Bildnis von Elisabeth Amalia von Hessen Darmstadt, Gemahlin von Philip Wilhelm); danach in Amsterdam, trifft 24. 12. 1661 wieder in Düsseldorf ein (Vgl. Levin in Beiträgen zur Gesch. d. Niederrheins 19, 1906, 147).

Bildnisse, z.B. das Damenporträt von 1639 in Neapel¹ sind völlig holländisch (Flinck und Bol), die biblischen Darstellungen, wie die „Sisera“ von 1644 (in Berlin) und „Christus mit den Jüngern“ (Sammlung Hudig, Rotterdam) nicht minder. Victors oder Flinck ist auch hier das Vorbild. Rembrandts Geist und Utrechter Lichteffekte sprechen deutlich aus dem „Konzert“, das vielleicht die von Houbraken (III, 46) genannte Darstellung von „Gesang und Musik“ ist². Um 1650 wird er eleganter, dekorativer, er möchte gerne van der Helsts prächtigen Stil erreichen, wie das Schützenstück von 1650 (Amsterdam) oder der „Falkenjäger“, den R. Peltzer ihm zuschreibt, beweisen³. In Altarbildern (Düsseldorf, Andreaskirche) hält er sich an das Schema und die Manier der Rubensschule. Seine Tochter Adriana, die auch malte, heiratete 1684 einen Holländer (?) Willem Breekveld (gest. 1687) und in zweiter Ehe den berühmten E. H. v. d. Neer, der am Düsseldorfer Hof sehr angesehen war. Von Adriana kennt man Bildnisse und Deckengemälde im dortigen Schlosse (Abb. 21). Philipp Wilhelm scheint auch Frans van Hamilton vor 1661, in welchem Jahr wir ihm am brandenburgischen Hof begegnet sind, als Bildnismaler beschäftigt zu haben⁴. Joachim von Sandrart, durch seine Besetzung in Stockau Untertan von Philipp Wilhelm, war ebenfalls als Porträtist für den Hof tätig. Ausserdem malte er im direkten Auftrag des Fürsten für die Kirche in Neuburg ein Altarbild mit dem Martyrium Petri⁵. Philipp Wilhelm liebte aber auch die Feinmalerei. Er kaufte aus dem Kabinett de Bijne in Leiden für fl. 30.000,- (wie man sagt) Dous „Wassersüchtige Frau“, die er dem Prinzen Eugen von Savoyen schenkte⁶. Von Frans van Mieris erwarb er „het uitmuntenste van zijn Penseelkonst“⁷, vielleicht die „Frau in Ohnmacht“, die heute in München ist und die aus Düsseldorf stammt. An eine Sammlung im eigentlichen Sinne scheint er dabei noch nicht gedacht zu haben. Ihm entgeht auch das Heidelberger Kabinett des Kurfürsten Carl (dessen Kurwürde er 1685 erbte), das an Philip II. von Orléans, den Bruder von Ludwig XIV., fällt; er ist schon zufrieden wenn er einige Bilder daraus kopieren lassen darf!⁸

Erst unter Johann Wilhelm (1690–1716) wird die Düsseldorfer Residenz zum Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen am Rhein. Italiener, Deutsche, Flamen und Holländer, Maler, Bildhauer und Architekten arbeiten an

¹ Abb. bei Isarlo in *La Renaissance de l'art*, Juli-Sept. 1936.

² Abb. bei Frimmel in *Studien u. Skizzen* 5, 1920, 37.

³ Wallraf Richartz Jahrbuch, N. F. 1, 1930, 255.

⁴ Siehe den Briefwechsel von 1677/80 von Philipp Wilhelm mit seiner Tochter Eleonore, die Kaiser Leopold geheiratet hatte. 1659 ist Philipp Wilhelm Pate bei einem Sohn des „Frans de Hameltungh“ (Beiträge 19, 1906, 156/7.)

⁵ Von seiner Kunst sprechen wir an anderer Stelle.

⁶ Die Erbin des Prinzen verkaufte die Sammlung nach Turin an Karl Emanuel von Savoyen. Die Franzosen nahmen das Bild 1796 mit (heute im Louvre; Hofstede de Groot 66; Martin Kl. d. K., S. 71).

⁷ Houbraken III, 6.

⁸ Levin, Beiträge 19, 1906, 159.

seinem Hof. Phantastische Baupläne beschäftigten den Kurfürsten, von denen aber nur wenige zur Ausführung kamen. Als Kunstsammler ist er nur noch von August dem Starken übertroffen worden, dessen Sohn diese Liebhaberei in noch grösserem Massstab fortsetzte, während Johann Wilhelms Nachfolger Karl Philipp dieser Verschwendungssucht ein Ende machte. An seinem Hofe arbeiteten mehr Holländer als Flamen. Von diesen sind nur J. F. van Douwen und A. Schoonjans bemerkenswert, von denen Douwen den holländischen Feinmalern aus der Douschule stilistisch näher steht als den flämischen Genremalern von der Jahrhundertwende, sodass er als Beispiel eines Flamen, der unter dem Einfluss holländischer Kunst arbeitet, dienen kann. Dieser J. F. van Douwen (1656–1727) kam laut Houbraken 1682 als Hofmaler nach Düsseldorf. Auch musste er für seinen Herrn reisen, um Bilder einzukaufen und Fürstlichkeiten zu porträtieren. 1686 ging er nach Wien, um Kaiserin Eleonore, eine Schwester seines Kurfürsten, zu malen, 1695 begleitete er Johann Wilhelm auf einer Reise nach Holland und 1696 geht er mit A. Schoonjans nach Kopenhagen, um die Tochter Christiaens V., Sophia Hedwig, zu porträtieren. 1697 treffen wir ihn in Modena und Florenz, wo er den Grossherzog für seine Tochter, die Kurfürstin von der Pfalz, malt. Er liess sein eigenes Selbstbildnis dort und später gelangten noch andere Bilder seiner Hand nach Florenz¹. Im Oktober 1707 war er wieder einmal in Rotterdam. In Frankfurt suchte er nach alten Bildern, fand aber nur einen Rottenhamer, der dem Kurfürsten nicht gefiel. Seine Tätigkeit teilt sich zwischen Bildnismalen und Kunsthandel; in beiderlei Funktion, als Künstler und als Einkäufer, unternahm er noch manche Reise. Grosse Beträge gingen durch seine Hände; Johann Wilhelm liess ihm 1695 1000 Thaler auszahlen wegen eingekaufter „Schildereien“, 1705 bekommt er wieder 1000 Thaler, 1706: 5000, 1713: 12.180, 1715: 19.000 u. s. w. Besser als seine Malereien lässt vielleicht dies alles seine Bedeutung für das Düsseldorfer Kunstleben erkennen².

Bei Eglon Hendrik van der Neer (1634–1703) erwarb Johann Wilhelm auf der Hollandreise 1695 ein Gemälde für 200 Thaler. Bald danach muss der Maler nach Düsseldorf übergesiedelt sein, wo er 1697 Adriana Spilberg heiratete. Maria Anna, eine Schwester Johann Wilhelms, war mit Karl II. von Spanien verheiratet, und E. H. v. d. Neer hatte wohl auch für sie gearbeitet, was ihm 1687 den Titel eines spanischen Hofmalers eintrug³. Viel Gewinn hat er von diesem Amt nicht gehabt, denn noch 1696 und 1699 versucht der Kurfürst für ihn das Geld aus Spanien einzutreiben. Johann Wilhelm hatte 1691 Maria Anna Louisa, eine Tochter Cosimos III. von Medici, geheiratet. Manches Bild van der Neers mag als Geschenk des Schwie-

¹ Siehe S. 179.

² Er war auch Verwalter der Galerie (Siehe S. 250). – Houbraken III, 350; Weyerman III, 182; Levin, Beiträge 23, 1911, 11, 145; H. Buchheit, ebenda, S. 189.

³ Ihr Bildnis in Speyer; Hofstede de Groot, Nr. 124.

gersohnes nach Florenz gegangen sein¹. Aber in Düsseldorf selber blieb noch genug; ungefähr vier Genrebilder und dreizehn Landschaften lassen sich im Besitz von Johann Wilhelm nachweisen.

Mehr als alle anderen wurde Adriaen van der Werff (1659–1722) am Düsseldorfer Hof verehrt. Johann Wilhelm hatte ihn 1696 in Rotterdam aufgesucht, ein Werk seiner Hand bei einem Liebhaber in Amsterdam gekauft, ferner das Selbstbildnis des Künstlers, das für die Selbstbildnisgalerie seines Schwiegervaters in Florenz bestimmt war, sowie eine Darstellung von Salomons Urteil beim Künstler selber bestellt. Als van der Werff die Stücke in Düsseldorf abliefern, werden sie ihm reichlich bezahlt. Ausserdem empfängt er von nun an ein fürstliches Jahresgehalt, wofür er sechs, später neun Monate im Jahr für den Kurfürsten zu arbeiten hat, aber in Rotterdam wohnen bleiben darf. Ab und zu erscheint er dann in Düsseldorf, um ein Bild zu bringen oder die Bildnisse des Kurfürsten und der Kurfürstin zu skizzieren. Sein Herr überhäuft ihn mit Geschenken, er wird zum Ritter geschlagen und erhält ein Wappen. Ausser Porträts fertigte van der Werff auf hohen Befehl eine Folge von 16 Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariae (die „Mysterien“, wie Weyerman sagt), denen eine allegorische Verherrlichung des Fürstenpaares vorangeht². Von seinen 30 Bildern, die heute in der Pinakothek zu München sind, stammen 29 aus dem Besitz Johann Wilhelms, und wenn man die Stücke, die Johann Wilhelm nach Florenz, Dresden und Polen verschenkte, dazu rechnet, kommt man auf eine recht stattliche Anzahl. Karl Philipp, Johann Wilhelms Nachfolger, streicht van der Werff 1719 das Jahresgehalt, bezahlt aber die noch zu liefernden Bilder reichlich. 1719 liess er sich drei Gemälde nach Mannheim schicken, woraus man auch seine Vorliebe für die Kunst des Meisters ersehen kann³. Karl Philipp nahm 1720 van der Werffs Schüler Johan Phil. van Schlichten (1681–1745) in seinen Dienst, in dessen Werken der Stil des gefeierten Feinmalers bis tief ins 18. Jahrhundert fortlebt. Johann Wilhelm liess auch einige Bilder van der Werffs durch dessen Schüler F. B. Douwen (1688–1725) kopieren⁴. Der Goldschmied P. Boy (1645/8–1727) nahm sich v. d. Werffs Grablegung Christi und die Bildnisse des Kurfürstenpaares in einer Emaillearbeit zum Vorbild⁵. Isaak Walraven (1686–1765), ein schwacher Nachfolger des A. v. d. Werff, kam um 1700 nach Düsseldorf. Vielleicht sind die beiden mythologischen Szenen von 1716 (heute in Mannheim) für Johann Wilhelm gemalt.

Damit ist aber die Tätigkeit holländischer Maler für diesen Mäzen noch

¹ Hofstede de Groot Nr. 5, 120, 170.

² April 1711 waren 8 Bilder fertig (Z. C. v. Uffenbach, Merkwürdige Reisen III, 742/4).

³ Weyerman IV, 68; Houbraken III, 393; Levin, Beiträge 23, 1911, 1ff, 141.

⁴ Heute in Florenz.

⁵ Buchheit, Beiträge 23, 1911, 187. – Vergleiche Lorenz Eppenhoffs Tätigkeit in Berlin! – Zur Iconographie Johann Wilhelms siehe: Teich-Balgeheim in Düsseldorf Heimatblätter 7, 1938, 1, 21.

Abb. 54.

nicht zu Ende, obwohl kein Künstler je wieder eine solche Stellung eingenommen hat wie van der Werff. G. Schalcken schickte einige Bilder nach Düsseldorf, ohne dort gearbeitet zu haben¹. Die Blumenmalerin Rachel Ruijsch (1664/5–1750) wurde 1708 zur Hofmalerin ernannt, scheint aber nicht ständig dort gewohnt zu haben. Uffenbach besuchte sie 1711 in Amsterdam. Sie konnte nur zwei Bilder im Jahr malen und eins davon war für den Düsseldorfer Kurfürsten, von dem sie eine Pension erhielt, reserviert². Herman v. d. Mijl (1684–1741) arbeitete 1812 in Düsseldorf, kehrte aber nach dem Tode des Kurfürsten in die Niederlande zurück³. Kurz vor seinem Tode kaufte dieser noch ein Stilleben von C. Roepel (1678–1748). Das späte holländische Blumenstilleben war also in Johann Wilhelms Sammlung nicht schlecht vertreten.

Ausser den Kabinetmalern beschäftigte Johann Wilhelm eine Anzahl „dekorativer“ Künstler, die seine Schlösser ausschmücken mussten. An der Spitze steht Jan Weenix (1640–1714). In Bensberg bedeckte er die Wände einer langen Galerie mit grossen Stilleben und Jagdszenen, wofür er 1705 den ansehnlichen Betrag von 3239 Thalern empfing. Er hatte aber auch zehn Jahre lang, von 1702–1712, an diesem grossen Auftrag gearbeitet. Die Bilder wurden in Amsterdam gemalt und etwa beschädigte Stellen an Ort und Stelle ausgebessert. Die 15 Werke, heute in München und Schleissheim, gehören zu den besten dekorativen „Wandgemälden“, die in Holland entstanden sind⁴. Jan van Nikkelen (1656–1716), ebenfalls bei der Ausschmückung von Bensberg beschäftigt, malt 1714 und 1715 zwei Ansichten von Bensberg⁵. Nach dem Tode Johann Wilhelms geht er dann nach Kassel. Johan van Huchtenburgh (1646–1733) war 1711 am Hofe des Pfalzgrafen, wo er wohl die üblichen Schlachtenbilder geliefert haben dürfte. Der Kurfürst belohnte ihn mit einer goldenen Medaille. Wie durch Weenix Hondecoeters Stil in Düsseldorf bekannt wird, so durch ihn der von Wouwerman. Von einigen anderen Künstlern wissen wir nur, dass sie für kürzere oder längere Zeit am Hofe weilten, ohne dass wir uns von ihren dort ausgeführten Arbeiten eine genaue Vorstellung machen können. Es sind dies: Th. Hartsoeker (1696/7–1740/1), der vom Kurfürsten 1711 nach Rom geschickt wird, Willem Troost (1684–1759), Jan Maas, Albertus van der Burgh, N. N. Roukens und Tobias van Nijmwegen, der zusammen mit Gerard Sanders (1702–1764) reiste.

Wie die meisten Mäzene seiner Zeit liebte Johann Wilhelm die holländischen Feinmaler und das dekorative holländische Stilleben über alles (von

¹ Beiträge 23, 1911, 3. – Oud-Holland 10, 1892, 5.

² Uffenbach, Merkwürdige Reisen III, 627/8.

³ Von ihm wohl auch die beiden als „2 v. d. Min“ aufgeführten Bilder, die 1793 aus Schloss Bensberg nach Düsseldorf überführt werden. Thamm in Beiträge 16, 1902, 229 denkt an v. d. Meer (?) – Weyerman IV, 353/7.

⁴ Thamm in Beiträge 16, 1902, 229. – Levin in Beiträge 23, 1911, 145.

⁵ in Speyer, ehem. in Schleissheim.

Abb. 71.

Grupello und den Italienern an seinem Hofe sprechen wir hier nicht). Er suchte die besten und „teuersten“ Künstler für sich zu gewinnen, während sich der Brandenburger Hof mit der zweiten Garnitur zufriedenstellen musste. Doch würde man seinen künstlerischen Neigungen Unrecht tun, sofern man nicht gleichzeitig seiner Tätigkeit als Sammler einige Aufmerksamkeit schenken wollte. Hier zeigt sich sein Geschmack wohl dem aller Zeitgenossen überlegen. „Ich weiss nicht“ schreibt Frans von Reber, „ob sonst jemals eine Sammlung von so beschränkter Stückzahl wie die Düsseldorfer, welche nur 348 Nummern zählt, in ähnlicher Gewährtheit und Bedeutung zusammengestellt worden ist. In Deutschland gewiss nicht“¹. Wir sprechen hier nicht von den 40 Rubens und den 17 van Dijcks, sowie von anderen Flamen und Italienern. Auf die Sammlung holländischer Feinmaler weisen wir nur nebenher, weil sie sich unserer Vorstellung von jener Hofkunst ohne weiteres einfügt: von G. Dou sieben Bilder, von G. Schalcken fünf, vom alten Mieris ebenfalls nicht weniger als sieben Gemälde, von G. Metsu das Bohnenfest, von C. Poelenburg drei Bildchen u.s.w. Johann Wilhelm besass auch die aus sechs Stücken bestehende Passionsserie von Rembrandt, die der Künstler für Frederik Hendrik gemalt hatte, wozu eine (heute nur noch in einer Kopie erhaltene) Beschneidung Christi als siebentes Bild gehörte², ein Selbstbildnis des Künstlers und noch einige andere, die dem Meister zugeschrieben wurden. Auch die Rembrandtschüler G. Flinck und G. v. d. Eeckhout waren in seiner Sammlung vertreten. Jan Steens Liebeskranke und sieben Gemälde von A. Brouwer beweisen, dass Johann Wilhelms künstlerisches Verständnis über die Liebe zu der Feinmalerei des A. v. d. Werff hinausging³. Die italienischen Landschaften waren beliebter als die der nationalen Schule, die mit keinem Werk vertreten war! Jan Boths „Mercur und Argus“, ein Bild, das in des Malers Testament vorkommt, war mit noch einigen anderen Werken hierher gelangt, und N. Berchem ist mit sechs Bildern gut vertreten; A. v. d. Velde, Asseleyn, Romeyn, Th. Helmbreker, W. de Heusch, P. van Laer rundeten diese Gruppe ab. Ph. Wouwerman und J. B. Weenix fehlten hier ebenso wenig. Und so liesse sich noch manches andere aufzählen, was der wissenschaftliche Leser in den alten Katalogen der Sammlung oder im neuen der Pinakothek von München nachlesen kann⁴.

Unter Johann Wilhelm verwaltete J. F. van Douwen die Galerie⁵. Er

¹ Zur Geschichte des Bayrischen Gemäldeschatzes, Einleitung zum Katalog der Münchner Pinakothek, 1922, S. XXII.

² Wie diese Bilder, die wohl bis 1702 (Tod von Willem III.) im oranischen Besitz waren, nach Düsseldorf kamen, ist unbekannt.

³ Houbraken I, 323/4; Hofstede de Groot, Houbraken, S. 104.

⁴ Alte Kataloge: G. J. Karsch, Designation exacte... Düsseldorf 1719; Joh. v. Gool, De Nieuwe Schouburg II (1750) 529/67. De Sammlung kam im Erbwege an die Wittelsbacher und dadurch nach München.

⁵ Z. C. v. Uffenbach (Merkwürdige Reisen III, 742/4) besichtigte die Sammlung 1711 unter Leitung von „Herrn Frederici, ein Mahler“.

hat wohl selber viel eingekauft, wie aus den grossen Summen, die ihm ausbezahlt wurden, hervorgeht (s. S. 247). Ist dem so, dann verdient J. F. van Douwen mehr Beachtung als ihm bisher zuteil wurde. In den Niederlanden hatte Johann Wilhelm den Antwerpener N. Tyssens als Agenten, der ebenfalls Befugnis zum Kaufen hatte. Douwen bekam später Karsch an die Seite gestellt, der von Karl Philipp zum Galerieinspektor ernannt wurde. Karl Philipp hat übrigens nichts weiter zur Vergrösserung der Galerie getan. Einen Teil der Sammlung liess er nach Mannheim überführen, wohin er seine Residenz verlegt hatte.

Am kurpfälzischen Hof in Heidelberg und später in Mannheim fanden reiselustige Holländer wohl auch einmal für kurze Zeit etwas zu verdienen, ohne dass sie aber, wie ihre Kollegen in Düsseldorf, zu echten Hofkünstlern wurden. Die beiden Gebrüder Berckheyde, Gerrit und Job Adriaensz, die rheinaufwärts zogen, erst einige Zeit in Köln und Bonn zubrachten, wo sie malten und ihre Bilder verkauften, blieben auch in Heidelberg und Mannheim. Sie stellten den Kurfürsten und seinen Hofstaat dar, wie er zur Jagd auszog¹. Das Heidelberger Schloss und seine Umgebung ist wiederholt von Holländern und Flamen gemalt und gezeichnet worden. Wir weisen hier nur auf die anonymen Zeichnungen in Stuttgart und die Stichvorlage eines Monogrammistens J. C.² In den sechziger Jahren waren die beiden Deutschen Joh. Heinrich und Theodor Roos am Pfälzer Hof tätig. Mit ihnen wird das holländisch-italienische Landschaftsbild hier heimisch, auf das wir noch an anderer Stelle ausführlicher zurückkommen. Jan und Jacob Bunninck kamen gegen 1672 von Frankfurt aus nach Heidelberg und Speyer, wo sie für Karl Ludwig und den Ratsherrn Jonkmanns gearbeitet haben sollen. Die beiden Brüder Wallerant und Bernard Vaillant führten um 1658 den Titel eines „peintre au château d'Heidelberg“³. Auch sie kamen aus Frankfurt, wo sie längere Zeit geweiht haben. Aber von Bedeutung ist das alles nicht. Toussaint Gelton wurde 1675 von Christian V. nach Heidelberg geschickt, um die Kurfürstin zu malen.

Die Sammlung des Heidelberger Schlosses scheint nicht von grosser Bedeutung gewesen zu sein, was verständlich wird, wenn man an die unglückliche Politik des Winterkönigs, der 1620 sein Land verlassen musste, denkt. Nach dem Tode des Kurfürsten Karl, der vom Kaiser die Pfalz zugewiesen bekommen hatte, wurde der Besitz aufgeteilt. Einige Bilder kamen in die Sammlung des Herzogs van Orléans, anderes gelangte nach Hannover, Düsseldorf und Mannheim, abgesehen von einem Rest, der versteigert worden ist. Den Mittelpunkt bildete eine Bildnissammlung, in der wir holländischen Namen wie Mierevelt, D. Mijntens, Honthorst, B. v. d.

¹ Bilder in Kopenhagen, Leipzig und Heidelberg. R. Zangemeister in Mitt. d. Heidelberger Schlossvereins 2, 1890, 295; 3, 1896, 248.

² R. Zangemeister in Mitt. d. Heidelberger Schlossvereins 1, 1886, 35 (No. 10-19).

³ Stilleben in Dresden. Siehe S. 264.

Helst (?), J. Vaillant, J. U. Mayr, J. von Sandrart, abgesehen von vielen Flamen, häufig begegnen, sowie einigen Bildern von den Marinemalern Vroom und Porcellis, von Poelenburg, E. van Heemskerck und A. v. d. Cabel¹.

Die Sammlung im Mannheimer Schloss hat zu Anfang des 18. Jahrhunderts dadurch an Bedeutung gewonnen, dass ihr Teile der berühmten Düsseldorfer Sammlung einverleibt wurden. 1758 hatte man diese dort vor den Franzosen in Sicherheit gebracht, doch Kurfürst Carl Theodor (1777–1799) schickte sie nach 6 Jahren wieder zurück. Er selbst bevorzugte holländische Kabinettstücke, die er mit viel Geschmack sammelte: Dou, Mieris, die beiden Ostades, Terborch, Jan Steen, Dujardin, aber auch zwei Gemälde von Rembrandt waren in seiner Sammlung. Deutsche Künstler haben oft die holländischen Bildchen dieser Sammlung studiert, aber damit sind wir schon weit ins 18. Jahrhundert hineingeraten, das an anderer Stelle zur Sprache kommt.

¹ K. Zangemeister und H. Thode in Mitt. d. Heidelberger Schlossvereins 3, 1896, 192 (Thode interpretiert einen Seehafen von v. d. Cabel als van de Capelle). – Sandrart, ed. Peltzer, S. 311 spricht auch noch von Bildern des Es. van de Velde, die er in Heidelberg gesehen hatte.

MITTELDEUTSCHLAND

Die mitteldeutschen Höfe beanspruchen unsere Aufmerksamkeit in geringerem Masse als die in Berlin und Düsseldorf. Kassel zum Beispiel kam erst am Ende des Jahrhunderts mit holländischer Kunst in engere Berührung. Vor dieser Zeit ist nur Anselm van Hulle zu nennen, dem ein Bildnis des Landgrafen Wilhelm VI. von 1651 (Kassel Nr. 184a) zugeschrieben wird. Noch früher, zu Beginn des Jahrhunderts, müssen die Niederländer(?) Gaspar van der Borch, Vater und Sohn, dort gearbeitet haben. Landgraf Carl I. (1677–1730) bevorzugte als Sammler zwar die Italiener, doch schon unter seiner Regierung begegnen wir einigen holländischen Hofkünstlern und ein paar unter holländischem Einfluss gebildeten Deutschen. Zu den letzten gehören die beiden Maler Hermann Heinrich Qwitter, Vater (1628–1707) und Sohn († 1731). Der ältere Qwitter war, bevor er in Kassel landete, Architekt und Museumsdirektor in einer Person bei Kurfürst Maximilian Heinrich von Köln in Bonn und Bremen gewesen. In Kassel malte er viele Bildnisse, die in den älteren Inventaren der Sammlung noch vorkommen, u. a. das des Gesandten beim Reichstag Joh. Joachim d'Orville. Seine vielen Stiche nach Lely machen es wahrscheinlich, dass er sich auch diesen Künstler zum Vorbild genommen hat. Sein Sohn bereiste Holland, England und andere Länder und liess sich dann als Hofbildnismaler in Kassel nieder (Bilder daselbst und in Gripsholm). In diesem Amt folgte ihm sein jüngerer Bruder Magnus (1694–1744), der zuvor Galerieinspektor im braunschweigischen Salzdahlum gewesen war. Seine Bilder sind von denen der beiden anderen kaum zu unterscheiden. Auch die Gebrüder Roos, Joh. Heinrich und Theodor, malten einige Zeit am Kasseler Hof, nachdem sie vorher in Mainz, Mannheim und Strassburg gearbeitet hatten. Wir werden ihnen in Frankfurt wieder begegnen. Dass man von einem Hof zum anderen zog, war nichts Ungewöhnliches. So kam auch Adam de Clerc 1681 von Berlin nach Kassel, wo er verschiedene Bildnisse schuf. N. van Ravesteyn II. (1661–1750) fand ebenfalls als Bildnismaler am Kasseler Hof Beschäftigung. 1702 porträtierte er den Landgrafen, nachdem er bereits in Holland, in dem kleinen Städtchen Culemborch, verschiedene deutsche Fürsten wie die Grafen von Erbach und von Sachsen-Hildburghausen und die Prinzen von Waldeck gemalt hatte. Der erfolgreichste hessische Hof-

bildnismaler war aber Philip van Dijck (1683–1753), der 1725 und 1736 in Kassel weilte, wo er den Landgrafen, umgeben von seiner Familie und dem ganzen Hofstaat, in einem grossen Bilde verewigte. Ausserdem malte er noch verschiedene andere Bildnisse und Genrestücke; er war der „J. F. van Douwen von Kassel“ und diesem auch darin gleich, dass er seinem Herrn, dem Landgrafen Wilhelm VIII. (1730–1760) beim Ausbau der Kunstsammlung behilflich war. Sein Schüler Louis de Moni (1698–1771) begleitete ihn nach Deutschland. Als Künstler unselbständiger als sein Meister, klammert er sich an die erhabenen Vorbilder von Dou und Mieris an.

Abb. 71.

Neben diesen späten Bildnis- und Feinmalern, den letzten Ausläufern von Hollands grosser Kunst, treffen wir hier auch einige Landschafts- und Prospektmaler an, wie W. van Bommel, der sich 1656 für sechs Jahre in Kassel niederliess, oder Jan van Nikkelen (1656–1721), der nach dem Tode von Johann Wilhelm von der Pfalz 1716 hierher übersiedelte. Der erste betrachtete es als seine Aufgabe, das italienische Landschaftsbild im Geschmack von Jan Both und Swanevelt in Deutschland bekannt zu machen, während der andere „Hofmaler für alles“ war: er schuf acht Idealprospekte des Lustschlosses Weissenstein und der Herkulesanlagen, er malte die Bildnisse der verstorbenen Fürstinkinder und verewigte die seltenen Tiere, die sein Herr auf der Jagd erlegt hatte. Der Landgraf liess ihn auf seine Kosten eine Italienreise machen. Der spätere Hofmaler und Galerieinspektor Joh. Georg von Freese war sein Schüler, ebenso seine Tochter Jacoba Maria van Nikkelen, die später den Maler Willem Troost heiratete, nachdem sie bei ihrem zweiten Lehrer Herman v. d. Myn das Blumenmalen gelernt hatte. Natürlich fehlte es auch in Kassel nicht an Bildern des Jan van Huysum, den Landgraf Wilhelm sehr bewunderte. Wir wissen, wie entzückt der Fürst war, als er mehrere Werke dieses Künstlers bei einem Besuch der Sammlung Jan van Gools in Holland zu sehen bekam.

Die Kasseler Galerie ist jünger als die Düsseldorfer und Dresdner. Bis zur Jahrhundertmitte ist sie nichts anderes als eine Porträtsammlung. Natürlich fehlen auch hier die niederländischen Verwandten nicht und was man nicht als Original erwerben konnte, liess man sich aus, um es von einheimischen Malern kopieren zu lassen. Dem Landgrafen Carl kommt das Verdienst zu, die Sammlung mit Werken der Kunst – und nicht nur des Familiensinns oder der Kuriosität – vergrössert und verbessert zu haben. Um die Jahrhundertwende hatte er ein Kunsthause errichten lassen, das er mit Bildern füllte. Ausser italienischen Werken finden wir in dieser Galerie und in seinem Schloss – laut einem Inventar von 1730 – Rembrandts schönes Gemälde des „Mannes mit der Goldkette“, zwei van Dijcks, einen Poelenburg, van der Werff und natürlich Bilder seiner Hofmaler Philip van Dijck und van Nikkelen. Seinem jüngeren Sohn und Nachfolger Wilhelm VIII. (1730–1760) gelang es innerhalb weniger Jahre den Besitz in

ungeahnter Weise zu vermehren. Ausser vielen anderen Erwerbungen glückte ihm 1750 der Ankauf des Kabinetts der Frau de Reuver in Delft: 64 Bilder für 40.000 Gulden. Es war eine ausgewählte Sammlung mit acht Rembrandts, Rubens, Wouwerman, Ruisdael, Potter, van der Heyden, Schalcken und anderen Feinmalern. Der Kunsthändler Gerard Hoet, der Stück für Stück in seiner Naamlijst van Schilderijen 1752 beschreibt, hatte das Geschäft gegen eine Provision von fünf Prozent vermittelt, und der Galeriedirektor Johann Georg Frese hat an dem Zustandekommen der ganzen Transaktion ebenfalls regen Anteil gehabt. Auf die anderen Erwerbungen des Landgrafen wollen wir hier nicht eingehen, obwohl sich darunter so grossartige Werke wie der „Segen Jakobs“ von Rembrandt befinden. Bei Wilhelms V. Tode besass Kassel eine der schönsten Sammlungen holländischer Malerei, die sich mit denen von Dresden und Düsseldorf sehr wohl messen konnte. Mancher deutsche Maler hat hier erstmals die Werke niederländischer Kunst studieren können. Den Ruf einer erlesenen Galerie holländischer Kunst hat Kassel stets behalten, obwohl sie in den Kriegsjahren 1806 bis 1813 durch Raub und Beschlagnahme viel verloren hat, von dem lange nicht alles später wieder zurückgegeben worden ist¹.

Das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg nehmen wir als eine Einheit, was es bis 1692, als der grössere Lüneburger Teil zum Kurfürstentum Hannover erhoben wurde, auch gewesen ist. Wir können das um so besser tun, als das grosse Gebiet für unsere Untersuchung nicht viel ergibt. Schon bei der Betrachtung des hessischen Kunstlebens musste es auffallen, dass dort die holländischen Maler nicht mehr in zahlreicher Gesellschaft erscheinen wie am Düsseldorfer oder gar am Brandenburger Hof. Hier, wo der Ehrgeiz der Fürsten auf andere Dinge gerichtet war, treffen wir sie nur noch vereinzelt, und ihre jeweilige Tätigkeit ist nicht von allzu langer Dauer. In Braunschweig beginnt die Reihe mit dem zum Flamen gewordenen Hans Vredeman de Vries (1527–nach 1604), der vom Herzog sechs Jahre lang beschäftigt wurde und dann wieder weiter zog. Paulus Moreelse malte (in Braunschweig?) ein Bildnis von Herzog Christian (1599–1626)². Houbraken erzählt (I, 118), dass der Herzog von Braunschweig vergeblich versucht habe, D. Bailly in seinen Dienst zu nehmen. Die Welfen hatten aber auch einen einheimischen „Cuntrafeyer und Diener“, wie Albert Freyse († 1652) in einer Ordonnanz von Herzog August d. J. 1643 genannt wird. Ein kleines Reiterbild von 1647 (Slg. des Grossherzogs von Hessen) sieht aus wie das Werk eines mittelmässigen Holländers aus dieser Zeit, natürlich etwas steifer

¹ A. v. Drach in Eisenmanns Katalog van Kassel, 1888; ders. in Oud-Holland 8, 1890, 187; Oud-Holland 26, 1908, 7 (Mierevelt); E.W. Moes in Oud-Holland 31, 1913, 4; A. A. v. Schelven in Oud-Holland 51, 1934, 143; G. Hoet, Naamlijst van schilderijen II, 393.

² Solche Porträts können natürlich auch in Holland entstanden sein. Houbraken (II, 306) sagt z.B. ausdrücklich, dass Jan de Baen den Herzog von Celle im Haag gemalt habe.

als man es von dorthen gewöhnt ist¹. Frans de Hamilton, den wir bereits in Düsseldorf und Potsdam am Werk gesehen haben und dem wir in Süddeutschland noch einmal begegnen werden, hat auch drei Jahre (1672–1674) in Hannover verbracht. Auf den beiden Stilleben, die sich bis vor kurzem noch in braunschweigisch-lüneburgischem Besitz befanden, zeigt er sich als Nachahmer von W. v. Aelst und von H. de Fromantou, der dieses Genre in Berlin vertrat². Wieder ein gutes Jahrzehnt später treffen wir den Hamburger Joachim Luhn als Hofmaler in Salzdahlum an (1689/92.) Von seinen Bildnissen im holländischen Geschmack haben wir schon gesprochen³. Ungefähr zur gleichen Zeit liess sich sein Mitburger J. O. Harms in Salzdahlum nieder, nachdem er in Venedig und Dresden gearbeitet hatte. Eine Winterlandschaft im holländischen Stil von 1675 befindet sich in Hamburg, wohin er 1696 zurückkehrte. Ebenfalls dorthin kam Andreas Scheits (1650–1735), der seit etwa 1696 in Hannover als Hofmaler tätig war und dort sein Leben beschloss. Er war in Holland ausgebildet und kein schlechter Bildnismaler, wie seine Porträts des Philosophen Leibniz beweisen⁴. Als Lehrer des Ungarn A. Manyoki hat er für uns noch Bedeutung, worauf wir zurückkommen werden. Als dritter Hamburger erscheint Hans Hinrich Rundt, der von dort nach Detmold übergesiedelt war und 1699 für kurze Zeit in Wolfenbüttel und 1702 in Brake wirkte. Jacob Vaillant kam 1682 von Berlin nach Hannover, um einige Bildnisse zu malen; Matthäus Terwesten blieb hier kurze Zeit (1699), ehe er aus Italien kommend in die Heimat zurückkehrte. Th. Lubienitzki machte hier ebenfalls auf der Rückreise aus Italien Halt, bevor er in Berlin den Posten eines Hofmalers antrat. Dem Lairesseschüler Lubienitzki können wir R. G. Constantijn, einen Nachfolger des Historienmalers Theodor van der Schuer, anreihen. Von ihm weiss man nur, dass er sich in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts nach Deutschland begab. Da wir ihm aber einige Jahre später in England als Hofmaler Georgs I. begegnen, liegt die Vermutung nahe, dass die deutsche Reise ihn an den Hof von Hannover gebracht hat.

Durch Familienbeziehungen der Welfen mit den Pfälzern – eine Tochter und eine Enkelin des Winterkönigs vermählten sich mit Kurfürsten von Hannover – kam eine stattliche Anzahl holländischer Bildnisse von G. van Honthorst, J. A. van Ravesteyn, A. van Ravesteyn und anderer in den Besitz der Hannoveraner⁵. Friedrich V. von der Pfalz und seine Gemahlin beschäftigten ja eine ganze Reihe von niederländischen Bildnismalern. Eine Tochter des Winterkönigs, Louise Hollandine, die spätere Äbtissin von

¹ Abb. Biermann Nr. 129. – Freyse malte auch dänische Fürsten und seine Art berührt sich aufs engste mit der des Monogrammisten A M (A. Muiltger oder A. Magerstadt).

² Abb. Biermann Nr. 83/4.

³ Siehe S. 220.

⁴ H. Thiersch in Universitätsbund Göttingen, 2. Jg. Heft 2 vom 5. 7. 1921. – Vgl. die Bemerkung im Katalog der Göttinger Sammlung, 1926.

⁵ A. Wendland in Mannheimer Geschichtsblätter 20, 1921, 53 u. 82.

Maubuisson, (1622–1709), hatte Honthorsts Unterricht genossen. Sie scheint das Malen nie ganz aufgegeben zu haben, denn noch 1699 schickt sie ihrer Schwester, der Kurfürstin Sophie von Hannover, ein eigenhändiges Werk. Neuerdings wird ihr ein Doppelbildnis im Museum in Braunschweig (Nr. 673) im Stil von A. Hanneman zugeschrieben¹. Adriaen Hanneman, der früher die kurfürstlichen Familien in Berlin und Dessau bedient hatte, sorgte dafür, dass auch die Bildnisse dieses Geschlechtes der Nachwelt überliefert wurden². Wir finden seine sympathischen Bildnisse noch heute in den hannoverschen Schlössern. Prinzessin Louise Hollandine hat sich ebenfalls von ihm malen lassen³. Michiel van Mierevelt hat zahlreiche Braunschweiger- und Hessenfürsten abkonterfeit, meist nicht nach dem Leben, sondern nach den primitiven Porträts, die ihm aus Deutschland geschickt wurden. Er verschönerte sie und machte sie zugleich dem Stecher mundgerecht. Natürlich hatte er auch das Bildnis des Königs von Böhmen, wie Friedrich V. noch immer respektvoll genannt wurde, dessen Gemahlin und die Kinder in zahlreichen Exemplaren „auf Lager“⁴. Bei den Verwandten in Hannover finden wir eine grosse Anzahl davon beieinander. Ein anderer von den Pfälzern bevorzugter Künstler war Jan Fr. van der Merk, sodass wir uns nicht wundern, seine ziemlich seltenen Bildern in der Sammlung Hausmann, die viel aus altem Fürstenbesitz aufgenommen hat, wieder anzutreffen⁵. Im übrigen war die Hausmannsche Sammlung das Produkt eines gut bürgerlichen Geschmackes. Dasselbe gilt von dem Besitz des Herrn Heinrich Grote (1675–1753), dessen beste niederländische Bilder 1775 vom englischen Händler Greenwood erworben und im folgenden Jahr bei Christies in London versteigert wurden⁶. Da hier doch einmal von mitteldeutschen Sammlungen die Rede ist, kann auch mit einem Wort des im benachbarten Westfalen sich befindenden Besitzes der Grafen Fürstenberg-Herdringen gedacht werden, die ihre holländischen, hauptsächlich Utrechter Bilder im 18. Jahrhundert von Willem Vincent van Wttenhorst geerbt hatten. Bis in die jüngste Zeit hinein war diese schöne Sammlung aber Künstlern und Liebhabern völlig unbekannt⁷.

Das „feine“ Genrebild in Nachahmung von G. Schalcken wurde durch Justus van Bentum (1670?–1727) in Mitteldeutschland bekannt. Er hatte die Kunst der Feinmalerei bereits im Osten Deutschlands, in Königsberg, ausgeübt. Sein Schüler D. E. André begleitete ihn nach Hannover und

¹ G. Finck in Jahrb. d. Braunschweiger Geschichtsvereins, 2 F., Bd 8, 1936.

² Vgl. Oud-Holland 14, 1896, 212.

³ Ein gewisser H. Hulsman muss sie ebenfalls gemalt haben. Beide Porträts waren früher in Hannover.

⁴ Oud-Holland 26, 1908, 8.

⁵ Ktlg. v. Hannover v. 1863 u. Ktlg. Hausmann von 1827 u. 1831.

⁶ Notizen von Herrn A. Lemke in Hannover.

⁷ M. J. Friedländer in Oud-Holland 23, 1905, 63; Jonkv. C. H. de Jonge in Oudheidkundig Jaarboek 1, 1932, 120; Oud-Holland 44, 1927, 23; Pia Gräfin Fürstenberg-Herdringen in Düsseldorf Nachrichten vom 22. 1. 1928.

arbeitete von 1717–1719 selbständig in Braunschweig¹. Doch der Herzog Anton Ulrich von Wolfenbüttel (1633–1714), der in seiner Jugend selbst gezeichnet und modelliert hat, wollte noch etwas Besseres haben. 1709 war es ihm gelungen vom Ritter van der Werff eine Maria Magdalena zu erwerben, wofür er den Künstler mit Geld und kostbaren Geschenken reichlich belohnte². Wir haben heute mehr Bewunderung für Jan Steens „Ehekontrakt“, den derselbe Fürst schon zu Houbrakens Zeiten besass (Braunschweig, Mus.). Der Herzog hatte in seinem 1694 vollendeten Lustschloss Salzdahlum eine ansehnliche Sammlung alter Bilder zusammengebracht, von denen wir die meisten heute in Braunschweig wiederfinden. Ein Inventar von 1697 verzeichnet bereits Gemälde von Cornelis van Haarlem, D. Vertangen, J. Lievens, Ph. Wouwerman, R. Brakenburgh, J. de Heusch³. Schon das Jahr 1710 brachte einen wesentlichen Zuwachs durch Gemälde von A. Bloemaert, P. Lastman, (die beiden bekannten Bilder des Braunschweiger Museums), Rembrandt, (fünf, davon zwei Kopien), J. Victors, Laresse, Dou, den obengenannten J. Steen und den berühmten Braunschweiger Vermeer. Noch vor der Mitte des Jahrhunderts fügte Herzog Karl I., der Nachfolger Anton Ulrichs, wieder eine grosse Zahl guter Niederländer hinzu, unter anderen die Gewitterlandschaft von Rembrandt und das bedeutendste Gemälde der Galerie, Rembrandts Familienbild. Die Sammlung in Salzdahlum, zu deren Galerieinspektor Magnus Quitter ernannt war, erfreute sich nicht derselben Berühmtheit wie das Kunstkabinett von Johann Wilhelm, ja nicht einmal wie die Kasseler Galerie; doch verdient sie durchaus eine Erwähnung. Übrigens waren schon die Vorgänger von Herzog Anton Ulrich durch Erbschaft und Heirat in den Besitz von allerlei Bildern gekommen, natürlich meistens von Porträts (J. Mytens, W. Heimbach, Tillemans)⁴.

Schliesslich müssen wir noch ein paar Worte über Lippe-Detmold anfügen. Graf Simon VI. zur Lippe (gest. 1613) liess 1602/3 durch seinen Hofmaler (Johan Tilman?) für Kaiser Rudolf II. in Holland Bilder kaufen. Ein Briefwechsel über den Erwerb von Gemälden von H. Goltzius ist uns erhalten⁵. Von jenem aus Bremen stammenden J. Tilman sind uns keine

¹ Über seinen Stil siehe S. 235.

² Houbraken III, 388–400; Weyerman IV, 80; Z. C. v. Uffenbach (Merkwürdige Reisen I, 335) bewunderte 1709 in Salzdahlum höchstlich „zwey kleine ganz ungemeyne Gemälde“ von van der Werff. . . „das eine ist die Sünderin Maria Magdalena, davor der Herzog zwey tausend Thaler bezahlet; das andere der Simon: beyde sind nicht viel über eine halbe Elle gross“. Auf S. 329/30 und S. 337 noch einige Mitteilungen zur Galerie von Salzdahlum. Uffenbach sah in Helmstädt auch die Jugendzeichnungen und Stiche des Herzogs. – In der Bibliothek von Wolfenbüttel befindet sich ein anonymes Bild, auf dem man den Herzog in seinem Studierzimmer sieht. Der Stil des Bildes ist ganz holländisch im Geschmack von Dou und Toorenvliet.

³ Eine Ansicht des „Ponte Rotto“ in Rom, die aussieht, als sei sie 1696 für den Herzog auf Bestellung gemalt.

⁴ G. Finck in Jahrb. d. Braunsch. Geschichtsvereins 2. Folge 4, 1932, 16.

⁵ Oud-Holland 5, 1887, 72; Mitteil. aus der Lipp. Gesch. u. Landeskunde 1, 1903, 139. – O. Hirschmann, Hendrik Goltzius als Maler, 1916, 35ff.

Werke bekannt. Sie werden den Bildern der holländischen Manieristen ähnlich gesehen haben, wie das für die gesamte Malerei Deutschlands dieser Zeit gilt¹. Das ändert sich erst in der nächsten Generation: Tilmans Sohn, der Bremer Simon Peter Tilman, der mehrere Jahre in Holland zubrachte, malte „holländische“ Stilleben und „Utrechter“ Historien, wie wir bereits gesehen haben. Der lippische Hofmaler und Landesbaumeister Hans Hinrich Rundt (1698–1720 in Detmold) hatte 1684 in Amsterdam bei Laresse gelernt. Seine Bildnisse lippischer Fürstlichkeiten stehen auf derselben Stilstufe wie die der anhaltischen Fürstenkinder von Snaphan. Es ist der späte Netscherstil, der nicht mehr als rein holländisch angesehen werden kann².

In Göttingen und Münden arbeitete der Holzschneider und Maler Ludolf Büsinck (um 1600–1669), dessen datierte Werke zwischen 1629 und 1636 liegen. Sein grosses Altarbild in Göttingen verrät kaum holländischen Einfluss, aber in seinen farbigen Holzschnitten spürt man Erinnerungen an die Utrechter Caravaggisten. Sein Sohn Wilhelm Ludolph Büsing (1635–1673) war um 1660 in Amsterdam und Utrecht³. Es ist bemerkenswert, dass in dem Werk der bürgerlichen Künstler, für die Büsinck ein gutes Beispiel ist, die einheimische deutsche Tradition des 16. Jahrhunderts viel stärker nachwirkt als in der gleichzeitigen Hofkunst.

¹ Siehe das über van Achten Gesagte, S. 210/1. – Vgl. auch die Ausmalung des Stadthagener Mausoleums von Antonius Boten und die Malereien an den Brüstungen der Chorpiechen der Hauptkirche in Wolfenbüttel mit Benutzung von Goltzius' Stichen.

² Abb. Biermann, Nr. 177/8.

³ W. Stechow in Neues Göttinger Jahrbuch 4, 1933/34, 5.; ders. in *Prinç Collector's Quarterly* 25, 1938, 393. – Der kleinen Kunstsammlung von Lippe kamen Beziehungen der Fürsten mit holländischen Familien zugute. Diese erbten u.a. die Kunst- und Bildnissammlung von Burg Batestein bei Vianen (Oud-Holland 32, 1914, 202, 240).

DAS MAINGEBIET

Frankfurt am Main war der Zufluchtsort vieler Flamen geworden, die ihres Glaubens wegen die Heimat verlassen mussten¹. Auch im benachbarten Hanau² und im pfälzischen Frankenthal³ hatten sie sich niedergelassen. In Hanau war eine Keramikindustrie und in Frankenthal eine niederländische Schule der Landschaftsmalerei entstanden. Nach und nach kamen auch Nordniederländer dorthin, viele allerdings nur für kurze Zeit, auf dem Wege nach dem Süden. Andere gaben sich 1658 zur Kaiserkrönung in Frankfurt ein Stelldichein in der Hoffnung, Bildnisaufträge zu bekommen (W. Vaillant, P. Donker). Zu diesen vorübergehenden Besuchern gehört David Bailly, der, 1608 aus Hamburg kommend, dann über Nürnberg, Augsburg und Tirol nach Venedig und Rom reist. Später, auf dem Rückweg, besuchte er Frankfurt noch einmal. Jan Vaillant, dessen Familie aus Lille stammt, ist vielleicht 1658 mit seinen Brüdern Wallerant und Bernard nach Frankfurt gereist. Er hing die Malerei aber an den Nagel und wurde Kaufmann. Willem Schellinks traf ihn 1665 im benachbarten Frankenthal⁴.

Obwohl diese wenigen Beispiele nur flüchtige Reisende betreffen, haben jene fahrenden Gesellen doch das ihrige zur Verbreitung holländischer Kunstauffassung beigetragen. Es gingen auch verschiedene Frankfurter Künstler nach den Niederlanden, um dort sich umzusehen. Bleiben wir zunächst bei den Bildnismalern. Jeremias van Wighen (1578–1645), in Brüssel geboren, aber als Kind mit seinem Vater nach Frankfurt ausgewandert, vollendete seine Ausbildung in Antwerpen und Italien, bevor er sich 1608 in Frankfurt niederliess⁵. Die Porträts, die er in Frankfurt malte, sind jedoch von gut holländischer Art; sie lassen sich am besten mit Werken von D. v. Santvoort vergleichen. Joachim von Sandrart, der seine künstlerische Ausbildung Gerhard van Honthorst verdankte, weilte wiederholt

¹ Zur Kunstgeschichte Frankfurts vergleiche: H. S. Hüsgen, Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen, Frankfurt 1780; Th. Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, Frankfurt 1862; W. K. Zülch, Frankfurter Künstler 1223–1700, Frankfurt 1935; Friedrich Back, Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein, 1932, S. 141.

² Graf Philipp Ludwig von Hanau heiratete 1596 Catharina Belgica, eine Tochter Willems I, von Oranien. Er förderte die niederländische Kolonie Neu-Hanau. Siehe Hanauisches Magazin, Monatsblätter für Heimatkunde 5. Jahrg. 1926 Nr. 4/5.

³ E. Plietzsch, Die Frankenthaler Maler, Leipzig 1910.

⁴ Reijsjournaal van Willem Schellinks, Kopenhagen, III, 1303.

⁵ W. K. Zülch, Frankfurter Künstler, Frankfurt 1935, S. 481.

in Frankfurt¹. Als er sich 1637 zum zweiten Male nach den Niederlanden begab, nahm er den jungen M. Merian II (1621–1687) mit nach Amsterdam. Dieser reiste zwar weiter nach England, nachdem er sich von Michel Le Blon eine Empfehlung an van Dijck hatte geben lassen. Dann schweifte er lange in Frankreich und Italien herum, ehe er sich 1650 endgültig in Frankfurt niederliess. Nach alledem kann man nicht erwarten, dass er einen rein holländischen Bildnisstil entwickelt hat; im Gegenteil, viele seiner Porträts gingen unter van Dijcks Namen. Doch sind vor allem die Bildnisse schwedischer Generäle, die er wohl im Auftrag von Feldmarschall Wrangel geschaffen hat, deutlich dem holländischen Typus eines Gerhard van Honthorst und Wybrant de Geest angepasst². Merian stammte bekanntlich aus der Schweiz, und noch bevor er von seinen Reisen nach Frankfurt zurückgekehrt war, liess sich sein Landsmann Samuel Hoffmann, der ebenfalls Holland besucht hatte, im Jahre 1638 hier nieder. Diese wechselseitigen Beziehungen zwischen Frankfurt und der Schweiz müssen wir im Gedächtnis behalten, weil sie noch im 18. Jahrhundert eine grosse Rolle spielen. Samuel Hoffmanns Tochter Susanna ging nach ihres Vaters Tod mit der Mutter nach Amsterdam, wo sie Bildnisse und Blumen malte. Dort ist sie 1661 auch gestorben. Der Deutsche Jacob Chr. Le Blon legte den umgekehrten Weg von Frankfurt nach Zürich zurück, wo er bei Conrad Meyer lernte. 1704 treffen wir ihn in Amsterdam und später in England und Frankreich. Für seine Heimat ist also eine holländische Schulung ohne Bedeutung gewesen. Hüsgen und Gwinner sprechen mit einiger Ausführlichkeit von einem Bildnismaler Daniel Thuelens, dessen Bildnisse im Stil von Rembrandt und unter dessen Namen im Handel vorkommen sollen. Solche Werke sind bisher aber nicht aufgetaucht, und auch von seinen Stilleben und Vogelbildern ist nichts mehr bekannt³.

Die Frankenthaler Malerkolonie macht natürlich ihren Einfluss in erster Linie auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei geltend, doch scheint es, dass diese flämischen Künstler auch als Historienmaler Bedeutung erlangt haben⁴. Adam Elsheimer (1578–1610) malte zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit Waldlandschaften im Geschmacke der Frankenthaler Meister. Bereits 1598 hat er aber Frankfurt verlassen. In Venedig und Rom hat sich sein Stil geklärt, und wir haben an anderer Stelle darauf hingewiesen, von welcher Bedeutung seine Kunst für die Generation der jungen, realistisch eingestellten Landschaftsmaler aus dem Norden gewesen ist. Viele andere, die nie in Italien waren, kannten seine Kunst doch aus

¹ Siehe über ihn S. 269.

² Bilder in Gripsholm; Abb. bei O. Granberg, Trésors d'art en Suède 3, 1913, 78. Das wohl später entstandene Bildnis des Joachim Merian, Senckenbergische Stiftung (Abb. Biermann Nr. 160) im Stil von C. Netscher.

³ Hüsgen, S. 90/1, 234, 282; Gwinner, S. 228/9.

⁴ Die Bilder, die um 1630 für das Rathaus in Frankfurt gemalt wurden, stammen zum Teil von Frankenthaler Historienmalern. Dr. K. Simon bereitet deren Veröffentlichung vor.

den Stichen des Ritters Hendrik Goudt, der sich in Utrecht niedergelassen hatte.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erleben wir plötzlich, wie ein bestimmter Typus des holländischen Landschaftsbildes in Frankfurt seinen Einzug hält: es sind nicht die Waldbilder von Jacob Ruisdael und nicht die weiten Ebenen des Jan van Goyen, sondern die italienische Hirtenidylle, gesehen mit den Augen eines Nicolaes Berchem und seiner vielen Zeitgenossen. In Frankfurt wurde diese Gattung, die ja auch an den deutschen Höfen so beliebt war, in erster Linie durch die beiden Brüder Johann Heinrich (1631–1685) und Theodor Roos (1638–1698) gepflegt. Beide kamen in jungen Jahren nach Amsterdam, wo sie bei G. Dujardin, Corn. de Bie und B. Graet lernten. Joh. Heinrich Roos war dann von 1650–1654 in Italien und liess sich 1657 in Frankfurt nieder. Seine italianisierenden Landschaften sind im Geiste von Berchem und Dujardin gemalt, nur etwas plumper und flockiger in der Modellierung (Abb. 17). Darin sind sie denen von Romeyn gleichwertig und ähnlich. In anderen Bildern nimmt er sich Wouwerman zum Vorbild (Pommersfelden Nr. 460; von 1673). Die Bildnisse sind ein wenig härter und schärfer als die gleichzeitigen Erzeugnisse von N. Maes, mit denen sie im übrigen viel Ähnlichkeit haben. Bei seinem Selbstporträt in Frankfurt spürt man, dass Rembrandts Werke grossen Eindruck auf ihn gemacht haben. Joh. Heinrich Roos, der ja von Geburt Pfälzer war, wurde 1664 Hofmaler des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz. Er malte das Heidelberger Schloss, das er dabei in eine römische Ruinenlandschaft versetzt¹. Drei Jahre lang arbeitete er auch in Kassel, wo seine Tier- und Jagdstücke von B. Kilian gestochen wurden. Seine Bilder müssen auch in Holland bekannt gewesen sein. Michiel Carrée, ein Schüler von Berchem, kommt ihm besonders nahe². Sein jüngerer Bruder Theodor zog an fast allen mittel- und süddeutschen Höfen herum (Mainz, Kassel, Mannheim, Braunschweig, Ryntveld, Stuttgart, Strassburg). In Mannheim wurde er durch sein grosses Schützenbild von 1657 berühmt und erhielt bald mehr Porträtaufträge. Er malte auch die Liselotte von der Pfalz und den Herzog von Orléans. So verbreitete sich die „holländische“ Auffassung des Bildnisses und der arkadischen Landschaft der Brüder Roos in ganz Süddeutschland. In Johann Heinrichs Söhnen: Philipp Peter (gen. Rosa da Tivoli, 1657–1705), Joh. Melchior (1659–1731), Franz (geb. 1672) und Peter (1675–1727) lebt dieser Stil bis ins 18. Jahrhundert hinein fort. Besonders Rosa da Tivoli, dessen Söhne auch wieder Maler waren, griff auf Berchems Landschaften zurück, so wie

Abb. 74.

¹ Hannover, Museum, Kat. 1930 Nr. 144.

² Beide werden von Houbraken II, 277/8, 288 ausführlich behandelt. Der Vergleich mit M. Carré schon bei Gwinner, S. 205/13. – Z. C.v. Uffenbach sah 1711 „Thierstücke von unserem alten Roos, so Herr La Court [in Leiden] gar hoch hielte“ (Merkwürdige Reisen III, 421). – Viele Werke waren auf der Gedächtnisausstellung in Kaiserlautern 1935 vereinigt.

es in Holland etwa S. v. d. Does tat. Andererseits ist gerade bei ihm, der seit seinem 20. Jahr in Rom lebt, der Zusammenhang mit italienischer Kunst nicht zu verkennen; insbesondere G. B. Castiglione und im geringeren Masse Claude Lorrain haben es ihm angetan. Sein Sohn Joseph dagegen bleibt der „ursprünglichen“ Berchem-Tradition treu; manchmal erstrebt er eine Pottersche Strenge und Grösse, eine Wandlung, die wir am Ende des 18. Jahrhunderts bei vielen Tiermalern beobachten können. Als deutscher Nachahmer der Familie Roos ist noch Joh. Ph. Fürich zu nennen, dessen Bilder sehr selten zu sein scheinen¹.

Bei den Stillebenmalern der älteren Generation wie Georg Flegel (1563–1638), P. Binoit, J. Soreau und dem Monogrammisten H.² ist der Zusammenhang mit den Flamen (A. Bosschaert und J. Brueghel) noch deutlich fühlbar. Schon in der nächsten Generation gewinnen holländische Kräfte einen grösseren Einfluss. Jacob Marrel (Frankenthal 1614–1681 Frankfurt), ein Schüler von G. Flegel, ging um 1630 nach Utrecht, wo er den Unterricht von J. D. de Heem genossen haben soll und 1641 heiratete³. 1651 muss er wieder in Frankfurt gewesen sein, wo er zum zweiten Male heiratete und zwar Johanna Sybilla Merian, die Witwe des 1650 verstorbenen Kupferstechers Mathäus Merian. Seine Stieftochter Maria Sybilla Merian und deren späterer Gemahl Joh. Andreas Graff gehören zu seinen Schülern, ebenso A. Mignon, mit dem er 1664 noch einmal nach Utrecht zog. Er scheint nicht nur als schaffender Künstler, sondern auch als Kunsthändler tätig gewesen zu sein; er hat also dem holländisch-deutschen Austausch auf doppelte Weise gedient⁴. Sein Schüler Abraham Mignon (1640–1679) blieb mehrere Jahre in Utrecht und kehrte 1676 wieder nach Frankfurt zurück. Seine späteren Werke stehen den prunkvollen Stilleben von J. D. de Heem, seinem zweiten Lehrer, viel näher als den schlichten Bildern von Marrel. Beide, Mignon und Marrel, sind vollkommen „holländisch“ geworden. Sie haben den letzten Rest deutschen Stilempfindens abgestreift. Mignon soll den Hamburger E. Stuken unterrichtet haben, wodurch der holländische Stil eines Deutschen an einen Landsmann weitergegeben wurde, der sich dann seinerseits wieder

¹ Fürich wird von Hüsgen und Gwinner genannt. – Zu Roos siehe Thieme-Becker. Viele Abb. bei Biermann. – Es liess sich nicht feststellen, wie ein K. Roos mit dieser Familie zusammenhängt. Von ihm kam auf der Verst. London 16. 2. 1934 Nr. 64 eine bezeichnete „Hufschmiede an der Strasse“ vor, die von den späten Gemälden J. Victors nicht zu unterscheiden ist.

² Vstg. Frankfurt 14. 5. 1920 Nr. 41 als H. Hoffmann (bez. H. 1612). Vielleicht von Samuel Hoffmann, von dem ein ähnliches Bild in Stuttgart ist.

³ Vielfach, z.B. im Katalog des Mus. Utrecht 1933, heisst es, dass Marrel in Antwerpen bei N. Veerendael und J. D. de Heem gelernt habe. De Heem ist aber erst seit 1636 in Antwerpen nachweisbar. Von Marrel gibt es ein Stilleben, das Jacobus Marrellus fecit Utrecht Anno 1634 bezeichnet ist (Mus. Utrecht), und das wie die meisten seiner Gemälde nicht flämisch sondern holländisch aussieht und nicht so sehr an de Heem als an frühere Stilleben, etwa von R. Savery und A. Bosschaert erinnert. Vielleicht ging er später noch zu N. Veerendael nach Antwerpen.

⁴ De Monconys besuchte ihn 1664 und sieht viel alte Graphik bei ihm. – Siehe auch Oud-Holland 10, 1892, 57 und A. Bredius, Künstler-Inventare I, 112.

in Holland niedergelassen hat. Johann Wolfgang Roschach (aus Roschach, ca. 1664–1730) lebte lange in Frankfurt und malte überladene Kompositionen im Geschmack von Abr. Mignon. Der Blumenmaler J. C. Weyerman (1677–1747) berichtet, wie er unterwegs ausgeplündert wurde und die Stadt Frankfurt nur mit einigen Schwierigkeiten erreicht habe, um dort für den Grafen von Hanau und andere Kunstliebhaber zu malen¹. Neben diesen beliebten Vertretern des holländischen Blumenstillebens verdient aber auch Wallerant Vaillant noch einmal hervorgehoben zu werden. Sein mehrmals genanntes *trompe l'oeil*, ein Briefständer vom Jahre 1658, also dem Jahre der Kaiserkrönung, gehörte Herrn de Neufville, bei dem es de Monconys 1664 sah. Es ist ein gutes Beispiel von Hollands illusionistischer Kunst, die man im Ausland so begehrte (Abb. 26)². Ein zweites Werk, ein Jagdstilleben, zeigt den geschätzten Bildnismaler noch von einer anderen Seite, die dem Publikum ebenfalls gefallen musste³.

Niederländische Architekturmalerei, die in Frankfurt gewirkt haben, kennen wir nur drei: Hans Vredeman de Vries, Hendrik van Steenwijck I. und Hendrik van Steenwijck II. Sie gehören alle trotz ihrer holländischen Herkunft mehr in den flämischen als in den holländischen Kunstkreis. Aber das Kirchenbild der beiden Steenwijcks, von denen der jüngere auch im Haag tätig war, stellt noch einen allgemein-niederländischen Typus dar, weswegen wir die drei hier doch erwähnen, um so mehr als sie in dieser Stadt ihre deutschen Nachahmer gefunden haben⁴.

Wir können uns hier leider nicht ausführlich mit Frankfurt als Mittelpunkt der graphischen Künste befassen, obwohl die Stadt gerade dadurch für den künstlerischen Austausch von grosser Bedeutung gewesen ist. Der Flame Theodor de Bry hat sich hier 1570 niedergelassen. Das Verlagsgeschäft, das jener begründet hatte, führte nach seinem Tode sein Schwiegersohn der ältere M. Merian aus Basel, fort. Von diesem übernahm es wieder der junge Merian. Die de Brys stechen auch nach Goltzius und Bloemaert. Hendrik Goltzius schickte seine Stiche häufig auf die Frankfurter Messe⁵. Jacques de Gheyn schreibt 1592 an Isebrant Willemsen, dass er gerade mit Stichen von Aposteln nach Karel van Mander beschäftigt wäre, die nach Frankfurt versandt werden müssen⁶. Die de Passes

¹ Weyerman III, 350; IV, 409ff.

² Gemäldegalerie Dresden Nr. 1232. Auf den Briefumschlägen Adressen von den Herren Isaak Mouton, Prince Jean Maurice de Nassau, Vaillants und Neufvilles.

³ Ausstellg. Rotterdam 1938/9 Nr. 29 m. Abb.

⁴ Der ältere Steenwijck malte auch mit grosser topographischer Treue das Münster zu Aachen (Schleissheim; von 1573). Siehe R. A. Peltzer in Wallraf-Richartz Jahrbuch 3/4, 1926/7, 223/4. Vgl. Oud-Holland 49, 1932, 224. – Auf der Londoner Versteigerung vom 21. 3. 1930 Nr. 74 waren zwei Kirchenbilder eines unbekanntenen Stockler, der sehr gut ein Frankfurter sein könnte. – Man denke hierbei auch an die Vorliebe der Frankfurter Sammler für niederländische Kirchenbilder (Neefs, van Vliet, Coeserman.)

⁵ K. v. Mander, ed. Floerke II, S. 242/4.

⁶ J. Q. v. Regteren-Altena, The drawings of Jacques de Gheyn, S. 4, 119. – D. Vinckeboons schickte Bilder an Herrn Caymox in Frankfurt (van Mander, ed. Floerke II, 370.)

und Friedrich van Hulsen sind andere niederländische Stecher, die hier ein Arbeitsfeld fanden. In der Werkstatt des älteren Merian waren Rembrandts Radierungen bereits in den dreissiger Jahren bekannt. Als der Schweizer Konrad Meyer zu Merian in die Lehre gegeben wird, muss er dort Rembrandts Radierungen kopieren. Der jüngere Merian war ja 1637 mit Sandrart nach Amsterdam gegangen, und es ist sehr gut möglich, dass auf sein Betreiben hin die Blätter des grossen holländischen Künstlers nach Frankfurt geschickt wurden. Als im Verlage seines Vaters 1641 eine neue deutsche Ausgabe (die ersten beiden datieren von 1619 und 1626) von Thomas Garzonis „Piazza Universale“ erscheint, ist Rembrandts Name im Kapitel der Kupferstecher und Radierer nächst A. Bosse und J. Callot eingefügt. Eine beachtenswert frühe literarische Erwähnung ausserhalb Hollands! Im Abschnitt über die Maler jedoch suchen wir seinen Namen vergebens, wohingegen den etwas älteren Rubens und A. van Dijck bereits ein Platz auf dem „Allgemeinen Schauplatz“ eingeräumt worden ist¹. Auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird der Zusammenhang der Frankfurter Stecher mit den Flamen gewahrt, wofür wir hier nur im Vorbeigehen auf die beiden Le Blons, Michiel und Jac. Christoffel, weisen, die als Kinder flämischer Eltern in Frankfurt geboren später in Amsterdam wohnen, nachdem sie viel in Europa herumgereist waren.

Die Frankfurter Kunstsammlungen haben ein anderes Aussehen als die fürstlichen Sammlungen, die wir bisher hauptsächlich betrachtet hatten. Die kostbaren Feinmaler fehlen fast völlig; sie sind wohl für den Durchschnittsbürger unerschwinglich. An ihre Stelle treten die etwas derberen holländischen Bauernmaler und Nachfolger Bamboccios. Stilleben, Seebilder und Kircheninterieurs sind sehr beliebt. Zu den ältesten Sammlungen gehört die des Herrn von Neufville mit Werken von Ossenbeeck, Valkenborch, Vaillant. Heinrich von Uchelen (1682–1746) war Autographensammler. Er besass ein Stammbuch mit vielen holländischen Zeichnungen, die später in den Besitz von Herzog Anton Ulrich von Braunschweig übergingen. Ein Mitglied der Familie Merian nannte ein sehr vollständiges Kabinett von fast ausschliesslich holländischen Bildern sein eigen, das nach seinem Tode in Frankfurt zum Verkauf ausgeteilt wurde². Die Herren von Uffenbach, die von 1709 bis 1711 auf Reisen in Europa waren, und von deren Aufzeichnungen wir mehrmals Gebrauch gemacht haben, sind in erster Linie Bücher und Kupferstichsammler. Die Sammlungen von Jacob de Flines, Willem Six, J. de Wolf und A. Rutjens in Amsterdam besuchen sie nicht, „weil sie nichts, wie gedacht als Schilderijen und Zeichnungen haben“, dagegen können sie an keiner Monstruositäten- und Kuriosa-Sammlung vorbeigehen. Bei den Anatomien in Amsterdam wird Rembrandts Name

¹ Oud-Holland 31, 1931, 132 und 33, 1914, 91.

² Katalog bei Hoet, Naamlijst van schilderijen II, 344/57.

aber nicht genannt! Von den beiden Brüdern ist der jüngere, Johann Friedrich noch am ehesten für Erzeugnisse der Kunstfertigkeit zugänglich. Während der Reisen kauft er öfters Stiche (1711 ein Hundertguldenblatt für – einen Gulden!), ganz selten einmal ein Bild, so in Rotterdam einen Kopf von Cornelis van Haarlem und einen „Todten-Kopf“ (für 8 fl., „obwohl es eine ganz alte Schilderij war“!) und in Delft ein Kirchenbild von dem seltenen Coeserman, das nur 14 Gulden kostete, während für einen van Vliet fl. 40 verlangt wurden¹. Das Kircheninterieur ist später in den Besitz der Henriette Charlotte von Anhalt übergegangen, die hier längere Zeit gelebt hat². Die kleinen Holländersammlungen sind im Laufe der Jahre ständig gewachsen. Hüsgen kannte 1780 mehr als 80 Sammlungen und die Beispiele, die er gibt, stimmen völlig zu dem Bild der gut bürgerlichen Malkultur der Frankfurter Kunst des 18. Jahrhunderts. Die „schönste Niederländersammlung bei Ettling“ umfasste Werke von de Wet, van der Neer, Mignon, A. v. d. Velde, Saffleven und vieler anderer Kleinmeister³. Selbst Rembrandts Name kommt ab und zu in Frankfurter Sammlungen und auf Versteigerungen vor, aber man muss diese Zuschreibungen nicht allzu genau nehmen. Echte Bilder von ihm waren damals ebensowenig für ein paar Gulden zu haben wie heutzutage, und der Typus des bürgerlichen Sammlers, der sein Haus mit hübschen Kleinmeistern füllte, war nicht bereit, einen hohen Preis für ein grosses Kunstwerk auszugeben. Übrigens waren diese Schulbilder völlig ausreichend, um die Vorstellung vom bizarren und malerischen Helldunkel, die man mit dem Namen Rembrandts im 18. Jahrhundert verband, zu befriedigen. Der sächsische Gesandte Chr. L. von Hagedorn, der 1741 im benachbarten Mainz einen Posten hatte, kannte die Frankfurter Sammlungen gut, aber auf einen an Fürstenhöfen verkehrenden Diplomaten und Sammler konnten die bürgerlichen Kunstkabinette keinen Eindruck machen. Und was sich die Leute dort alles als Rembrandt aufschwätzen liessen, von den Fälschungen nach dem viel wertvolleren van der Werff ganz zu schweigen. „So ist Herr Göring gewaltig gerupft, da ihm ein Weiberkopf, der allem Aussehen nach von Arent van Gelder, einem der jüngsten und wohlfeilsten Discipel des Rembrandt ist“, (man liebte im 18. Jahrhundert den Rembrandt à la Dou!), „vor Rembrandt aufgehängt worden, und ihm dagegen ein Netscher und 2 Cosciau abgelockt, wo Netscher allemal den Rembrandt, wenn er auch ächt wäre, an Wert übersteigert“⁴. Armer Rembrandt! Sic transit gloria mundi!

Eine lokale Spezialität waren die Miniaturbilderkabinette wie das Prehn-

¹ Merkwürdige Reisen II, 331, 412, 417; III, 307, 349, 391, 554, 583, 595, 690/1. – In Amsterdam kaufte er noch „ein Perspektiv Stück von der ouden Kerk alhier, auf Alabaster gemalt“.

² Jetzt in Oranienbaum bei Dessau, Kat. Amalienstiftung Nr. 581.

³ Hüsgen, S. 317/9.

⁴ M. Stübel, Christian Ludwig von Hagedorn, Leipzig 1912, S. 38.

sche und das Morgensternsche. Herr Prehn sammelte die kleinsten Stücke von Frankfurter Malern, die er bekommen konnte und vereinigte diese zusammen mit kleinen Kopien nach Niederländern zu einem „Cabinet“, wie wir dies ähnlich von eingelegten Bildchen in flämischen Schränken her kennen¹. Das „Morgensternschen Kabinett“, an dem drei Generationen gearbeitet haben, vereinigt über 100 kleine Ölskizzen nach alten Meistern². Die Holländer und die Nachahmer Rembrandts sind darin besonders zahlreich vertreten. Die Frankfurter Kirchen scheinen dagegen, wie das auch nicht anders zu erwarten war, kaum holländische Bilder beherbergt zu haben. Bei der Beschreibung der Dominikanerkirche taucht nur einmal der Name von Abr. Bloemaert auf; Bilder im Geschmack von van Dijck, Quellinus und Diepenbeck werden dagegen mehrfach genannt. Wir haben die Frankfurter Kunstsammlungen ein wenig ausführlicher behandelt, weil sie uns einen guten Begriff von der städtischen Kultur geben, die im 18. Jahrhundert als ein Nährboden von holländisch eingestellten Künstlern Bedeutung erlangt³.

Die geistlichen Fürsten am Rhein und Main beschäftigten mit Vorliebe italienische und flämische Meister. Die einheimischen Maler aus dieser Gegend gingen auch eher zur Ausbildung nach Antwerpen als nach Amsterdam: J. B. de Ruell lernte bei Jan Th. van Yperen. Hin und wieder finden wir einen Holländer im Dienst des Mainzer Kurfürsten. Ein gewisser Adriaen G. Bogaert aus Norwegen, der mehr als dreissig Jahre in Amsterdam gewohnt hatte, liess sich bereits 1631 oder früher in Mainz nieder⁴. Unter der Regierung von Lothar Franz von Schönborn (1655–1727), der seine Vorgänger vor allem als Bauherr weit übertroffen hat, flossen den bildenden Künstlern zahlreiche Aufträge zu. Obwohl ihm die italienische Malerei viel mehr bedeutete, wurden doch die Niederländer nicht ganz vernachlässigt, und unter diesen genossen wiederum die Flamen und die holländischen Fein- und Historienmaler den Vorzug. Der jüngere Ottomar Elliger wurde 1716 zum Hofmaler ernannt. Diesen Titel hat er zwar abgelehnt, aber doch für Lothar Franz verschiedene Historien gemalt⁵. Arnold Boonen war 1694 in Frankfurt, Mainz und Darmstadt und wird sicherlich für den Bischof gemalt haben. Inmitten dieser akademisch-flämischen Kunst steht ganz fremd der einheimische Maler und Radierer Jodocus Bickard, von dem es Blätter in Rembrandts Manier gibt⁶.

Lothar Franz von Schönborn war auch der Begründer der bekannten

¹ Heute im Historischen Museum in Frankfurt.

² Vgl. S. 323.

³ Zu Frankfurter Kunstsammlungen: Hüsgen, S. XXIII, 173, 209, 233ff; Gwinner, S. XII, 531ff; L. Bamberger, Joh. C. Seekatz, Heidelberg 1916, S. 42; N. v. Holst in Rep. f. Kstw. 52, 1931, 34.

⁴ A. Bredius, Künstler-Inventare VI, 2030/4.

⁵ Bilder in Pommersfelden, Darmstadt und München.

⁶ u.a. Le Blanc I, S. 336, Nr. 5.

Bildergalerie in Pommersfelden, einer Sammlung, die vor allem für die zeitgenössischen Italiener so aufschlussreich ist. Er hatte einen Niederländer und einen Schweizer als Galerieverwalter. Der eine war Johan Joost van Cossiau, gebürtig aus Breda und in Paris ausgebildet. Cossiau malte Landschaften im Stil und in Nachahmung von Poussin, deren Strenge durch einige Nicolaes Berchem abgesehene Motive gemildert wird. Während er sich hauptsächlich mit den in Gaibach bewahrten Bildern zu befassen hatte, waren die Schätze in Pommersfelden der Sorge von Joh. Rudolf Byss aus Solothurn anvertraut. Byss widmete sich dem Malen von Blumen, die er zu dekorativen Girlanden wand. Nach dem Vorbild von Brueghel und Seghers schmückte er damit allerlei Nischen, die zuweilen den Ausblick auf eine Landschaft offen liessen. Die Pommersfelder Sammlung war keineswegs ausschliesslich italienischen und flämischen Künstlern vorbehalten. Wenn man sich die 150 holländischen Bilder, die 1867 in Paris versteigert wurden, wiederum hinzudenkt, so sieht man, dass die Nordniederländer quantitativ nicht schlecht vertreten sind. Lothar Franz besass Bilder von Rembrandt, der Rembrandtschule, von holländischen Bildnis- und Landschaftsmalern und natürlich von Feinmalern wie Schalcken und Mieris¹.

Das kleine Fürstentum Ansbach war durch Familienbeziehungen mit dem Brandenburger Haus verbunden². Daher wundern wir uns nicht, wenn wir einige Berliner Hofmaler dort wieder antreffen. Jan de Baen, der zwar nicht nach Berlin kommen wollte, aber den Grossen Kurfürsten in Holland gemalt hat, stand auch in Ansbach in hohem Ansehen. Houbraken erzählt, dass der Prinz von Ansbach-Brandenburg 1692 eilends nach Holland reiste, als ihm das (falsche) Gerücht zu Ohren kam, dass der Künstler blind geworden sei. Um die erfreuliche Wahrheit ins rechte Licht zu setzen, liess er sich gleich noch einmal von ihm malen³! Der Prinz von Ansbach hatte Unterricht im Malen bei Matth. Terwesten im Haag (um 1688). Der Künstler begleitete ihn aber nicht auf seiner Italienreise, sondern begab sich nach Berlin⁴. Johann Christian Sperling (1691–1746), der in Halle geboren und in Leipzig ausgebildet war, wurde 1710 als Hofmaler nach Ansbach berufen. Man schickte ihn aber vorher nach Rotterdam zu dem berühmten Adriaen v. d. Werff, dessen Werke er trefflich nachzuahmen verstand. Vielleicht sagte sich der Prinz von Ansbach: lieber einen Sperling hier im Land als einen van der Werff in Rotterdam⁵.

¹ H. Fischer, Kurfürst Lothar Franz von Schönborn und seine Gemäldegalerie, 1927. – Der Mainzer Domherr Graf von Eltz hatte ebenfalls eine grosse Niederländer-Sammlung. – Zu Frans van Mieris, d. J. siehe Weyerman III, 393.

² Ansbach-Baireuth war seit langem Hohenzollernscher Besitz. Nachdem die dortige, regierende Linie ausgestorben war, wählte man im Jahre 1603 aufs neue zwei jüngere Söhne des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg als Markgrafen.

³ Houbraken II, 323; auch M. v. Musscher muss ihn, bezw. seine Gemahlin gemalt haben (A. Bredius, Künstler-Inventare III, 987).

⁴ Weyerman VI, 159.

⁵ Abb. Biermann Nr. 151 und 158.

Die Malerei in Nürnberg bietet uns ein ähnliches Bild wie die Kunst in Frankfurt. Auch hier haben wir eine heimische Tradition, in die zu Beginn des 17. Jahrhunderts flämische und holländische Künstler eingreifen. Übrigens werden wir in Nürnberg einigen Frankfurter Bekannten wieder begegnen. Nicolas Neufchatel aus dem Hennegau hat die Nürnberger Bürger bereits im 16. Jahrhundert mit flämischer Bildnismalerei vertraut gemacht. Lorenz Strauch nimmt diese Richtung auf, während im Werke seines Sohnes Georg Strauch schon ausgesprochen holländische Züge zutage treten¹. Der bereits erwähnte jüngere Merian arbeitete in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre einige Zeit in Nürnberg. Ein wenig bekannter Georg Walch sticht einmal ein Gemälde von Pieter de Bloot², während sein älterer Stadtgenosse Konrad Ammon den beliebten Stich der Götterliebschaft des Bloemaert einem Gemälde zugrunde legt³. Paul Juvenel (1579–1643), dessen Landschaftsbilder im wesentlichen auf die Flamen und Elsheimer zurückgehen, schildert auch sorgfältig Kirchenräume nach dem Rezept der Steenwijcks, die sich in Frankfurt niedergelassen hatten. Barth. Wittig (1610–1684) bevorzugt Genrebilder bei Nachtbeleuchtung, die Heimbach und den Holländern abgesehen sind⁴.

Am wichtigsten für die deutsch-holländischen Beziehungen ist aber Joachim von Sandrart (Frankfurt 1606–1688 Nürnberg), den wir in vielen Städten Deutschlands, Hollands und Italien angetroffen haben, ohne uns die Zeit zu nehmen, sein malerisches Werk im Zusammenhang zu überblicken. Sandrart kam 1623 zu Gerhard van Honthorst in die Lehre. Hier in Utrecht traf er auch Rubens, der seinem „Diogenes“ reichliches Lob spendet. Angefüllt mit den Lehren der Utrechter Schule begibt er sich 1627 auf Reisen. Nach einem kurzen Besuch an England wandte er sich nach Italien, wo er sieben Jahre lang blieb. Sowohl hier wie dort blieb er stets in enger Verbindung mit dem Kreis holländischer Maler. In Rom war er sehr befreundet mit Pieter van Laer und er war es, der die holländischen Stecher Bloemaert, Matham und Persyn aus Paris kommen liess, um sie an dem Galeriewerk des Marchese Giustiniani arbeiten zu lassen⁵. Es überrascht uns daher nicht, wenn wir ihn von 1637 bis 1642 zum zweiten Mal in Amsterdam finden, jetzt als gefeierten und vielbeschäftigten Bildnismaler. Sein bekanntestes Gemälde aus dieser Zeit ist die Begrüssung der Maria de Medici durch die Kompanie des Kapitäns Cornelis Bicker von 1638, das wie Rembrandts Nachtwache für den grossen Saal der Kloveniersdoelen bestimmt war (Amsterdam). Diese und andere Bildnisse

¹ Abb. H. Mahn, Georg Strauch, 1927; Biermann Nr. 490; In Berlin zwei Zeichnungen von „trompe l'oeil“ Stilleben (Kupferstichkabinett 7984 u. 1639).

² Nagler 8 nach Zeichnung im British Museum, Hind 1.

³ Gemälde in Slg. Woog-Meyer, Paris (Photo Witt).

⁴ Das Gastmahl in Wien Nr. 1619 wird jetzt Heimbach zugeschrieben.

⁵ Über die Bilder im Utrechter Stil s. S. 146.

jener Zeit sind den Werken der Rembrandtschüler (Flinck und Backer), die derselben Generation angehören, verwandt. Van der Helsts Eleganz wird wohl erstrebt, aber nicht ganz erreicht, doch daneben bleibt stets die Utrechter Schulung lebendig. Während seines zweiten Aufenthalts in Holland begann er eine Serie der 12 Monate (heute in Schleissheim), die er erst 1642/44 in München vollendete. In diesen Bildern sind die Anklänge an die Utrechter Schule noch zu spüren, sei es auch in der klassizistischen Form eines Hendrik Bloemaert (Vgl. Abb. 24). Seit 1641 lebte Sandrart auf seinem Gut Stockau und in München. 1660 verkaufte er Stockau an den Freiherrn von Mayr und ging nach Augsburg. Im Jahre 1674 schliesslich heiratete er in zweiter Ehe eine Nürnbergerin und zog nach Nürnberg, wo er 1688 gestorben ist. Er hat überall in Süddeutschland viel gemalt; Werke seiner Hand finden wir in Bamberg, Eichstätt, Würzburg, Regensburg, Linz, Lambach, Salzburg und Wien, wohin ihn Ferdinand III. 1651 kommen liess, um sich und die kaiserliche Familie porträtieren zu lassen. Sandrart hat sich nicht nur die holländische Art, ein Bild zu komponieren, völlig zu eigen gemacht, sondern er beherrscht auch die flüssige holländische Maltechnik. Dass er in grossen Altarbildern (z.B. für Lambach) Motive von Rubens übernimmt, kann nicht wundernehmen; ja, dass in einem Spätwerk Erinnerungen an van Dyck und Tizian wieder wach werden („die Erziehung des Jupiter“, Nürnberg), ist nichts Ungewöhnliches in dieser Zeit. Auffälliger ist es, dass sich der flämische Einfluss auch in einigen späten Bildnissen fühlbar macht, die zwar keinen rein flämischen Charakter, sondern einen merkwürdigen Mischstil zeigen. Diesen Stilwandel können wir bei allen Deutschen, die in Holland ausgebildet sind, beobachten; bei dem einen mehr, bei dem anderen weniger. Im protestantischen Norden malt Ovens in den sechziger Jahren flämisch empfundene Kirchenbilder, Paudiss ändert seinen Stil in Süddeutschland radikal, und Willmanns schlesische Werke sind auch alles andere als schlichte, biblische Bilder der Rembrandtsschule¹.

Sandrarts eigene Sammlung umfasste ausser Werken von Rubens, van Dyck und anderen Flamen auch Bilder von P. van Laer, Asselijn, Poelenburg, Both, Marrel, W. van Bommel und vielleicht auch von Jan Liss, den er in Venedig getroffen hatte. Die meisten davon gelangten später in die Sammlung von Franz von Mayr in München und Stockau; andere wurden in Amsterdam verkauft. Der Bedeutung Sandrarts würde man nicht gerecht, wenn man nicht seiner „Teutschen Akademie“ (1675) auch in diesem Zusammenhang gedächte. Sie hat uns auf unseren Streifzügen durch Europa gute Dienste geleistet und viel dazu beigetragen, die nieder-

¹ Lit. zu Sandrart siehe Thieme-Becker Künstlerlexikon, insbesondere: Sandrart-Peltzer, S. 21; P. Kutter, Joachim von Sandrart, Strassburg 1907; R. A. Peltzer in Münchner Jahrb. f. bild. Kunst N. F. 2, 1925, 103.

ländische Kunst und niederländische Künstler in Deutschland bekannt zu machen. Ein Neffe des Joachim von Sandrart, Jakob von Sandrart (1630–1708), der in älteren Büchern stets mit seinem berühmten Verwandten verwechselt wird, war Kupferstecher und Zeichner. Um 1640 weilte auch er zu seiner Ausbildung in Holland. 1656 finden wir ihn wieder in Nürnberg, wo er als Kunsthändler und Kupferstecher tätig ist. Ein anderer Neffe von Joachim, Johannes Sandrart (gest. nach 1675 im 69. Lebensjahr) malte in den Jahren 1673/5 zusammen mit seinem Onkel und dem Flamen M. A. Jmmenraedt einen Passionszyklus in der kleinen Kirche von Idstein im Taunus, in dem aber von holländischer Schulung nichts mehr zu spüren ist¹. Die Vorbilder, die Komposition und selbst die Freskotechnik stammen aus den südlichen Niederlanden und Rubens hat hier Pate gestanden. Erwähnen wir noch, dass der Kupferstecher Caspar Luyken von 1609–1705 in Nürnberg arbeitete, und dass von 1720 bis 1740 der Bildnismaler J. Kupezky, von dem noch zu sprechen sein wird, hier eine fruchtbare Tätigkeit entfaltete.

In Nürnberg hatten sich auch einige holländische Landschafts- und Tiermaler niedergelassen. Eigentlich war es nur eine Familie, um die sich ein paar andere gleichgesinnte Künstler scharten. Was für Frankfurt die Familie Roos war, das ist in Nürnberg Willem van Bommel aus Utrecht (1630–1708), dessen Kinder, Enkel und Urenkel die holländische Tradition in das 18. Jahrhundert hinein und darüber hinaus aufrecht erhielten. Willem van Bommel war Schüler von Herman Saftleven, ging bald nach Italien und trat nach einem kurzen Aufenthalt in England für 6 Jahre in den Dienst des Landgrafen von Kassel, bevor er sich 1662 in Nürnberg niederliess. Er muss dort viel gemalt und viele Liebhaber für seine Landschaften gefunden haben, denn Sandrart, der selber einige Bilder von ihm besass, kannte noch verschiedene andere in süddeutschen Sammlungen. Van Bommels Stil ist rein utrechtisch im Sinne von Jan Both und Swanevelt, deren Werke er in Utrecht und in Italien hatte studieren können. Wie diese malte er „italienische Landschaften“, auch nach seiner Rückkehr aus dem sonnigen Süden in den vielen Jahren, die ihm in Nürnberg noch beschieden waren². Sein Sohn Johann Georg (1669–1723) hatte diesen Utrechter Stil sozusagen aus zweiter Hand, was man aber kaum merkt. Landschaften, wie er sie malte, mit Jägern und Reisenden können wir ganz ähnlich bei Adriaen Bloemaert und Charles de Hooch wiederfinden. Für eine Weile wenigstens schwimmt auch Joh. Phil. Lembke (1631–1711) in dieser Bothschen Strömung, die in Nürnberg vorherrschte (in Nachfolge von van Bommel?). Er war Schüler von E. Decker und M. Scheits in Hamburg gewesen und lernte 1649/51 bei J. de Wet in Haarlem. Von dort kehrte er

¹ Bau- und Kunstdenkmäler des Reg. Bez. Wiesbaden V, 1914, 157.

² Abb. u.a. bei Biermann Nr. 62 u. 325.

nur für kurze Zeit nach Nürnberg zurück, um dann nach Italien weiterzureisen, wo er viele Jahre lang blieb. Danach malte er 10 Jahre lang in Nürnberg, bevor er 1683 als Hofmaler nach Stockholm berufen wurde. Die Bilder im Geschmack von Both bilden in seinem Werk eine Ausnahme, wie man das nach seinem Werdegang schon annehmen kann. Bedeutender und mehr geschätzt war er als Schlachten- und Pferdemaalers, bei dem sich holländische Tradition mit Kompositionselementen von Courtois-Bourguignon mischten. Die holländische Schulung spricht am deutlichsten aus den in den fünfziger Jahren entstandenen Radierungen. Einem Blatt wurde die Ehre zuteil, von Rovinski in seinem Werk über die Rembrandtschüler aufgenommen zu werden. Andererseits stehen seine Blätter den Haarlemer Tiermalern wie D. Stoop, P. Verbeeck, Berchem und anderen sehr nahe. Bilder aus dieser frühen Zeit sind bis jetzt nicht bekannt geworden¹.

Johann Franziskus Ermels (1641–1693) dagegen muss ein Landschaftler nach van Bemmels Herzen gewesen sein. Aus dem Rheinland stammend, geriet er bei einem Aufenthalt in Holland so unter Jan Boths Einfluss, dass die Erinnerungen an seinen ersten Lehrer J. Hulsman völlig ausgelöscht wurden. 1660 liess er sich in Nürnberg nieder, doch wird er in der Zwischenzeit einen Abstecher nach Italien unternommen haben, der die Schulung im Sinne von Both nur noch verstärkte. Zwei Jahre später traf der um 10 Jahre ältere van Bommel dort ein, an den sich Ermels begeistert anschloss und dessen Bilder er zuweilen auch staffierte.

Zum Schluss noch ein paar Notizen zu Stillebenmalern, die sich an die Holländer anlehnen. Martin Dichtl, der später in Wien tätig war, hat ein primitiv schlichtes Küchenstück hinterlassen². Andreas Heldt malte die üblichen Jagdstilleben à la Weenix³. Franz Rösel von Rosenhof trat mit Chr. Paudiss in einen Wettbewerb, den er gewann, was diesen so verdross, dass er vor Kummer starb⁴. Die Küchenbilder und Tierstücke, die wir von Rösel kennen, lassen uns an der Einsicht jener Kunstrichter, die Rösel dem Paudiss vorzogen, entschieden zweifeln⁵. Johann Andreas Graff, der unglückliche zweite Gemahl der Maria S. Merian, hat die Stillebenmalerei bei Marrel gelehrt, sich aber später mehr auf dem Gebiet der Prospektmalerei und der Graphik betätigt.

¹ Vgl. C. Benedict in Cicerone 14, 1922, 731. Er radierte auch nach Gemälden von J. de Wet u.a. – Das Blatt Rovinski, Elèves II, 434, zu dem Benedict einen ersten Zustand veröffentlicht hat, ist m. E. nach einer Vorlage von M. Scheits radiert.

² Vstg. London 3. 6. 1936 Nr. 135.

³ Im Museum in Braunschweig drei Bilder eines A. Heldt, der wohl mit dem Nürnberger Maler identisch ist.

⁴ Sandrart, ed. Peltzer, S. 349/50.

⁵ Küchenbild auf der Vstg. London 12. 4. 1923 Nr. 161. – Tierlandschaften in bayrischen Sammlungen.

SÜDDEUTSCHLAND

Im allgemeinen ist der holländische Einfluss im katholischen Süddeutschland geringer als in anderen Gebieten des Reichs. Italien und selbst Flandern bedeuten der bayrischen und fränkischen Monumentalmalerei mehr als die holländischen Kleinmeister. In einer Münchener Kirchenverordnung von 1720 lesen wir: „es sey sich im Styl an die grossen Maitres der Italiäner zu halten, die Gott zu wahren Lob und Preihs ihre Bilder ge-malet und nicht wie deutsche und holländische Maitres durch allzustarke Nachahmung der Natur in grobe und gemeine Formen verfallen seyen“¹.

Wir können darum, wenn wir vom Westen nach Osten Süddeutschland durchqueren, nur auf vereinzelte Erscheinungen holländischer Bildauffassung weisen, ohne ein zusammenhängendes Bild zu gewinnen. In Strassburg ist es Joh. Wilhelm Baur, dem bereits in den alten niederländischen Kunstgeschichten von de Bie und Houbraken ein Platz eingeräumt wird. Er war Schüler von Frederik Brentel, dessen Landschaftsstil mit der Kunst des P. Bril und Adam Elsheimer zusammenhängt. Bauer ist selber auch dieser flämisch-deutschen Landschaftskunst verpflichtet. Der Stillebenmaler Seb. Stoschkopf (1597–1657) holt sich die Anregungen ebenfalls aus dem flämischen Kreis. Er war in den Jahren 1615 bis 1619 auf Kosten der Stadt Strassburg Schüler des Daniel Soreau in Hanau. Später wandte er sich nach Paris, England und Italien und seit 1641 ist er wieder in den Heimat. Ziemlich lange hält er an dem Stil des primitiv nebeneinander aufgebauten Stillebens fest. Dann gelangt er über holländische Vanitasdarstellungen zu echten und überraschend gut geglückten trompe l'oeil Bildern, mit denen sein Gönner Johann van Nassau-Idstein beim Kaiser in Wien grossen Erfolg hat². Der anscheinend jüngere Christian Wehrlin neigt ebenfalls zu einer holländischen Behandlung des Stillebens, diesmal mehr in der dekorativen Art des A. v. Beyerens³. Der Zeichner Johann Walther, der 1677 in Strassburg gestorben ist, stammte sogar aus Holland, war aber kein grosser Künstler. Er spezialisierte sich auf das Abzeichnen von Pflanzen und topographisch genauen Aufnahmen des Schlosses und der Umgebung

¹ A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Handb. f. Kunstw., 1929, S. 157; H. R. Leber, a.a.O., S. 138 (aus Zeitschr. f. deutsche Kulturgesch. 1849).

² Bilder in Strassburg, Wien und Prag, Vgl. J. Brauner, Sebastian Stoschkopf, Strassburg 1933.

³ Strassburg Nr. 383.

von Idstein. Sein Mäzen war nämlich derselbe Johann van Nassau-Idstein, der auch Stoskopf beschäftigte¹. Walter besass auch Werke dieses Malers. Die holländische Bildnismalerei findet einen Vertreter in Barth. Hopfer, einem gebürtigen Augsburger. Seine Ausbildung erhält er in Amsterdam bei Govaert Flinck und die wenigen Werke, die man von ihm kennt, beweisen, dass er von dieser Lehrzeit guten Gebrauch gemacht hat. Von 1656 bis zu seinem Tode 1699 ist er in Strassburg beschäftigt².

Abb. 79.

Württemberg ist für uns sehr unergiebig. Mit Weyermans Angabe, dass Constantyn Netscher alle dortigen Fürsten porträtiert habe, ist wenig anzufangen³. Der Konstanzer Bildnismaler Joh. Chr. Storer verarbeitet allenfalls Elemente des van Dijck-Stiles⁴. Bleiben zwei Stillebenmaler: P. Steenwijck, der Schüler von David Bailly, malte ein Bücherstilleben, auf dem man lesen kann: „Ich Simon Heller, Bürger und Handelsmann der heyligen Reichs-Statt Heilbronn“⁵. Ist Steenwijck wie sein Bruder in Deutschland gewesen, oder hat er es in der Heimat für einen deutschen Auftraggeber gemalt? Johann Friedrich Grueber (gest. 1681), württembergischer Hofmaler in Stuttgart, hat zum mindesten ein Prunkstilleben gemalt, dessen holländischer Charakter sofort in die Augen springt⁶. Es kommt den Werken von de Heem so nahe, dass eine Lehrzeit in Holland anzunehmen ist⁷.

Am ehesten finden wir holländische Künstler oder von holländischer Kunst berührte deutsche Maler in den freien Reichsstädten, von denen wir Frankfurt und Nürnberg schon besucht haben. Selbst in Augsburg ist hier von noch einiges zu spüren, obwohl auch flämische Einflüsse hinzukommen, und die italienische Richtung die Oberhand behält. Sandrart erzählt von einem sonst gänzlich unbekanntem Johann Sigismund Müller aus Augsburg, der mit 17 Jahren zu ihm nach Amsterdam in die Lehre kam und 5 Jahre bei ihm blieb⁸. Der „Kaiserliche Hofkupferstecher“ Matthias Küsell (1629–1681) war, soviel wir wissen, nicht in Holland, dagegen 1656 in Venedig. Seine Zeichnungen (z.B. Bildnis v. 1654 in Leningrad) und Stiche (Kopie nach Rembrandts „Marientod“ und Hundert Gulden Blatt) beweisen aber, dass er holländische Vorbilder nicht verschmähte. Gemälde von seiner Hand sind selten. Falls ihm die „Baderstube“ in Nürnberg (undeutlich bez. und 1641 datiert, vorher Verst. Köln 22. 5. 1930 Nr. 104 m. Abb.) richtig zugeschrieben wird, muss er die holländische Malerei eines A. v. d.

¹ Siehe F. Lugt – J. Vallery-Radot, Inv. Général des dessins des écoles du Nord. Bibliothèque Nationale, Paris, 1936 Nr. 55, 109. – Vgl. S. 554.

² Bild in Strassburg, Zeichnungen in Wien und Berlin.

³ Weyerman IV, 149.

⁴ Frimmel schreibt ihm ein Bild im Stil von N. Maes zu: Vstg. Wien 16. 12. 1919 Nr. 32. Über seine an italienischen Vorbildern geschulten Zeichnungen siehe Fr. Thöne in Münchner Jahrb. f. bild. Kunst, N. F. 13, 1938/9, 212.

⁵ Vstg. Köln 27. 5. 1930 Nr. 114.

⁶ Ludwigsburg; Ausstellung Stuttgart 1935 Nr. 37 (bezeichnet und 1659 dat.).

⁷ In Württemberg und Strassburg arbeiten auch J. H. und Th. Roos.

⁸ Sandrart, ed. Peltzer, S. 207/8.

Venne, S. de Beest, D. Hals ebenso gut studiert haben wie etwa der Norddeutsche W. Heimbach, der auch gelegentlich solche Vorwürfe malte. Ausser Sandrart sind es aber in erster Linie Joh. U. Mayr und Chr. Paudiss, die Rembrandts Stil in Süddeutschland verbreiten. J. U. Mayr (1630–1704) arbeitete nicht nur für bürgerliche Auftraggeber in Augsburg, sondern auch für die Höfe von Wien, München, Durlach und Heidelberg. Er war in jungen Jahren in den Niederlanden, lernte bei Rembrandt in Amsterdam und bei Jordaens in Antwerpen, reiste dann nach England und Italien. Sein Selbstbildnis im Alter von zwanzig Jahren (Abb. 20) zeigt ihn als Rembrandtschüler, der das Helldunkel und die weiche malerische Modellierung seines Meisters gut in sich aufgenommen hat. Den starken holländischen Realismus behält er noch in späteren Jahren bei, sogar in biblischen Darstellungen, die er für die Kirchen seiner Heimatstadt schuf. Im Bildnis ist er jedoch am „holländischsten“, selbst noch in Werken aus den siebziger Jahren. Im Fürstenporträt wird er pompöser: das Bildnis von Maximilian Philip von Bayern (ehem. Slg. König von Sachsen), das um 1670 entstanden ist, zeigt bereits eine gewisse französische Eleganz, aber doch auf Grund einer breit-malerischen Ausführung und Auffassung¹. Ein Selbstbildnis der Susanna Mayr wurde früher M. Sweerts zugeschrieben, was sehr verständlich ist, da es völlig in dessen niederländischem Stil gemalt ist (Ksth. van Diemen).

Abb. 80.

Bei dem Schlachtenmaler Geog Philip Rugendas I (1666–1742) ist sogar die ungewöhnliche Entwicklung vom italienisch-französischen Bildnistyp zum holländischen hin wahrzunehmen. Seine ersten Schlachtenbilder sind freie Erfindungen, die sich stilistisch Cerquozzi und Courtois anschliessen. Um 1700 wird er topographisch-illustrativ, und für solch realistisches Streben sind in den Niederlanden die geeigneten Vorbilder zu finden: für das Topographische wende man sich an A. F. v. d. Meulen und P. Snayers, ein realistisch gesehenes Reitergefecht mit Pulverdampf, wehenden Fahnen und glänzenden Pferdeleibern suche man bei B. G. Cuyp, Philips und Pieter Wouwerman². Der jüngere Rugendas, der dem 18. Jahrhundert angehört, malte zwar auch einige Tierbilder im Stil von Joh. H. Roos, war aber hauptsächlich als Stecher unter holländischem Einfluss tätig.

Bei den Augsburger Historien- und Genremalern Joh. H. Schönfeld und Johann Heiss kann von holländischem Einfluss nur noch mittelbar die Rede sein. Auf Schönfelds Gemälden (z.B. in Pommersfelden) sehen wir einige „P. van Laer Typen“, die er bei seinem italienischen Aufenthalt aufgenommen haben mag. Er schloss sich aber in Rom weniger den Kleinmeistern, als dem grossen Historien- und Dekorationskünstler Pietro de la Cortona an. Im übrigen bleiben bei ihm manieristische Stilelemente (Cor-

¹ Die „Rembrandt“-Zeichnung Hofstede de Groot Nr. 1357 (Rotterdam) wird ihm von O. Benesch zugeschrieben. Old Master Drawings 2, 1927/28, 25.

nelis v. Haarlem, J. Callot) lange lebendig. In der Graphik, vor allem bei der Wiedergabe alter Männerköpfe, könnte man noch am ehesten die Einwirkung Rembrandts verspüren. Johann Heiss, der „deutsche Bourdon“, hat viele Eigentümlichkeiten, die ihn mit Lairesse und B. Flémalle verbinden, aber als Einfluss holländischer Kunst ist diese Verwandtschaft nicht aufzufassen¹. Dasselbe lässt sich von J. Spiellenberger sagen (1628–1679), einem aus Ungarn stammenden Künstler, der nach einer Italienreise 10 Jahre in Augsburg zubrachte (von ca. 1660–1670; gest. 1679 in Wien). Seine Genrebilder und biblische Darstellungen gehören der flämisch-französischen Richtung an. Bei Abraham Heintz, vielleicht einem Sohn des Joseph Heintz, der etwa zur selben Zeit gearbeitet haben muss, kann man dagegen von Rembrandtischer Schulung sprechen².

In der Landschaftsmalerei überwiegen im allgemeinen die romanischen Elemente. Handelt es sich um Zeichnungen, wie bei Johann Friedrich Schorer (1608–1639), so möchte man den schlicht-naiven Realismus auf Elsheimer zurückführen. Manchmal fühlt man sich vor seinen Blättern auch an holländische Künstler wie R. Savery erinnert³. Bei Jonas Umbach (1624–1700) ist es genau so; vielleicht sind die nordischen Elemente in seinen frischen Landschaftsskizzen noch stärker. Er verwendet auch die recht selten gebrauchte Fettkreide, wie Esaias van de Velde das zuweilen tat. Am Ende des Jahrhunderts malte Chr. Agricola (1667–1719) einige Rheinlandschaften in Nachahmung von Herman Saftleven und Griffier, ja es gibt sogar Bilder von ihm, die eine Ruisdaelstimmung erstreben oder ein Rembrandtmotiv auswerten⁴. Obwohl er Holland besucht hat, bleiben letzten Endes Claude und Poussin für ihn die wesentlichen Vorbilder. Ähnlich steht es mit den kleinen Landschaften von J. F. Beich (1665–1748). Teils folgt er der Saftleven-Griffier Richtung und malt er im Stil von Berchem und Both, teils ist er mehr „klassisch“ eingestellt und hält sich an Millet und Dughet.

Ein typisches Beispiel für den flämisch-holländischen Mischstil ist der Stillebenmaler K. W. Hamilton (1668–1754), ein Sohn des aus Schottland stammenden Jacob de Hamilton, der in Augsburg zum Hofmaler des Bischofs Alexander Sigismund v. Pfalz-Neuburg aufrückte. Zuweilen malte er im warmen holländischen Ton Stilleben mit Disteln, Kräutern und Schlangen wie Otto Marseus van Schriek⁵. Daneben stehen aber auch

Abb. 81.

¹ Beispiele: Augsburg 2272 und 2273, einige Bilder in Bamberg. Lairesse's Einfluss in Augsburg wird deutlich, wenn man an die Publikation von Krauss denkt: Gerardi de Lairesse... Auserlösenes Schönes Werck... herausgegeben durch Johann Ulrich Kraussen, Augsburg.

² Zeichnung des Verlorenen Sohnes, bez. „Abraham Heintz von Augsburg fecit In Amsterdam 1650“. Ziemlich schwache Nachfolgung von Rembrandt (etwa auf der Stufe von Rotterdam).

³ Albertina Nr. 411 von 1634.

⁴ Bild in Braunschweig, Abb. Biermann Nr. 60 im Stil von Ruisdael; Flucht nach Ägypten, im Stil von Rembrandts Radierung, auf Schloss Fredensborg.

⁵ u.a. im Museum in Lyon und auf Versteigerungen.

ganz dekorative Stücke, die deutlich zeigen, dass er in Brüssel gelernt hat. Vielleicht ist Hamilton mit jenem Maler dieses Namens identisch, der von 1699–1709 am badischen Hof tätig war. Der ältere Frans de Hamilton, dem wir bereits in Brandenburg und Hannover begegnet waren, arbeitet auch in Süddeutschland. Wir brauchen aber diesem Mitglied der Familie weniger Beachtung zu schenken, da die Stilleben, die Frans de Hamilton am Ende des Jahrhunderts geschaffen hat, im Stil mehr flämisch als holländisch sind. Da uns K. W. Hamilton doch einmal ins 18. Jahrhundert geführt hat, fügen wir ihm noch einen (Johann?) Falck an, der gleich ihm Bilder voll Eidechsen, Schmetterlingen und Disteln malte, die Marseus van Schriek zum Verwechseln ähnlich sehen¹. Im Zusammenhang mit Stillebenkünstlern müssen wir noch einen mysteriösen Augsburger (Johannes?) Fischer nennen, da dieser einmal ein Gemälde von Kalf und ein andermal Bilder von P. de Bloot kopiert und nachgeahmt hat². Derselbe (?) Fischer kopierte auch Bilder von Dürer und Cranach. Ein sehr origineller Meister scheint er nach alledem nicht gewesen zu sein. Den Tier- und Stillebenmaler Frans Friedrich Frank (1627–1687) gelang ein sehr hübsches trompe l'oeil mit Büchern, weswegen er hier genannt zu werden verdient³.

Ehe wir unsere süddeutsche Reise in München beenden, machen wir einen Abstecher nach Eichstädt und treffen dort 1696 den Stillebenmaler Dirk Valckenburg, der auf dem Wege nach Wien beim dortigen Bischof, Baron von Knobel, hängen geblieben war. Dass die katholische Geistlichkeit ein Auge für holländisch geschulte Künstler hatte, beweist die Tat des Sigismund von Bayern, Bischof von Freising und Regensburg, der den Rembrandtdeutschen Chr. Paudiss in seinen Dienst nahm. Allerdings muss man hinzufügen: in seinen Altarbildern des Freisinger Doms ist von Rembrandts Geist nicht mehr viel zu spüren. War Paudiss derart unter dem Einfluss der italianisierenden Kirchenkunst gekommen oder wollte er zeigen, dass er seinen Auftraggeber „stilvoll“ bedienen konnte? Sehr merkwürdig ist eine Erasmusmarter von 1666 (Wien) mit Figuren aus Rembrandts Leidener Gemälden, aber ganz verblasen und verschwommen gemalt⁴. Am besten sind noch die Genre- und Tierbilder des Künstlers; auch die biblischen Tafelbilder sind noch rembrandtischer als die grossen Altarblätter. In Ingolstadt malte C. Frans Reicher solche Altarstücke, aber zu seinem Privatgebrauch verschmähte er es nicht, etwa einmal eine Radie-

¹ Bilder auf der Ausstellg. Kopenhagen 1891 Nr. 51; Vstg. Wien 12. 11. 1912 Nr. 167; Slg. Poplawski Warschau (Ausstellg. Warschau 1939 Nr. 34); Schloss Raudnitz; Vstg. Stockholm 26. 4. 1920 Nr. 48.

² Bilder in Schleissheim Nr. 3222–3224.

³ Augsburg; R. A. Peltzer in Münchner Jahrb. f. bild. Kunst, N. F. 11, 1934, S. XIV.

⁴ Für O. Benesch (Stadel-Jahrbuch III/IV, 1924, Abb. 127) ist gerade dieses Bild das verbindende Glied zu den Rembrandtisten des 18. Jahrhunderts, die aber m. E. den Stil des frühen Rembrandt aus anderen Quellen schöpfen.

nung von van Vliet nach Rembrandt zu kopieren oder im Stil von Rembrandt selbständig zu komponieren¹. Auch Regensburg hat seine holländischen Besucher: Jan Ossenbeeck war einige Zeit hier und man glaubt, dass der flämisch geschulte C. A. Ruthard ihn beeinflusst hat.

Die Manieristenschule am bayrischen Hof übergehen wir hier. Mag auch ein Nordniederländer darunter sein (P. F. Isaacs), im Grunde hat diese Künstlergruppe ihre eigene Geschichte und Entwicklung, die noch vor dem Aufblühen der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts liegt. Beginnen wir darum mit einigen Porträtmalern. J. de Pey (1609–1660) bildete sich in den Niederlanden, wo er vor allem A. van Dijck kopierte, ein Vorbild, dem er lange treu bleibt (Ansbach, Bildnis v. 1655). Ein Selbstbildnis von 1649 (Augsburg) steht aber in der Behandlung des Helldunkels holländischen Porträts fast noch näher². Jacobus Postma (ca. 1610–1684) stammt aus Friesland. Er war Schüler von Wybrand de Geest und arbeitete lange in München als „Kammerherr“ des Kurfürsten von Bayern, mit dem er angeblich nach Wien gegangen sein soll. Seine Altar- und Deckenbilder in Pfreimd lassen aber keine holländische Schulung erkennen. Nicolaus Prugger (ca. 1630–1694) schuf ausgezeichnete Bildnisse, die den Werken von Terborch und Luttichuys ganz nahekommen (Porträts in Ansbach von 1664). Obwohl er von den Kurfürsten Maximilian und Ferdinand Maria beschäftigt wurde, ist er ganz und gar nicht höfisch elegant; seine Bildnisse sind vielmehr träumerisch, fast melancholisch aufgefasst. Ein Landschaftsausschnitt im Hintergrund unterstreicht den holländischen Charakter seines Porträttypus. Die Bildnisse der späten Zeit (Max Graf v. Kurtz, Bayrisches National Museum) sind loser und flacher etwa wie die Werke von Flinck, Ovens oder Jansens van Ceulen³. Von Jonas Wolf, der bereits 1641 nach München kam, wo er 1680 gestorben ist, heisst es, dass er in Wien geschult sei. Man kann das kaum glauben angesichts so holländischer Bildnisse wie das der Amsterdamer Verstg. Grimaldi (4. 12. 1912 [Nr. 74]), das in der Modellierung den Werken des Th. de Keyser zum Verwechseln ähnlich sieht; vielleicht ist es etwas steifer, als wir es von den guten „echten“ Holländern gewohnt sind.

Damit wären wir aber auch mit unserer Aufzählung am Ende. Landschaftsmaler können wir in diesem Zusammenhang nicht nennen, es sei denn, dass wir noch einmal an Joh. Frans Beich erinnern, der in München gestorben ist. Das ist um so auffälliger, als die Bilder holländischer Landschaftsmaler in den bayrischen Sammlungen doch hin und wieder vorkom-

¹ Kopie nach Rembrandts „Hieronymus“ (Hofstede de Groot 188) in Slg. Ossolinski, Lemberg (Bez. u. monogr. u. 1653/1 dat.). – Ein anderer „Hieronymus“ im Stil von C. v. d. Pluym und C. A. v. Renesse, monogr. u. 1653 dat. in Slg. G. Koch, München 1921.

² Abb. Biermann, Nr. 21 u. 350. Andere Bildnisse im flämisch-holländischen Mischstil in Schleissheim (von 1644 u. 1659).

³ Abb. Biermann 17 u. 19. Andere Bilder im Münchner Residenz-Museum.

men. Jan Both, W. van Bommel, Ph. Wouwerman, Jan Asseleyn, Ossenbeeck und Pieter van Laer sind Namen, denen wir in Sammlungsinventaren von Rudolf Wilhelm zu Stutenberg, Freiherr Franz von Mayer und anderen begegnen¹. In der kurfürstlichen Sammlung hingegeben herrschten die Flamen vor, besonders nachdem Kurfürst Max Emanuel (1679–1726), der zugleich Statthalter der Niederlande war, seine Riesenkäufe in Antwerpen getätigt hatte, die der Pinakothek und anderen bayrischen Sammlungen zugute gekommen sind.

¹ Houbraken II, 71; Sandrart ed. Peltzer, S. 314; M. Wellnhofer in Zeitschr. f. bayr. Landesgesch. 9, 1936, 421/31; R. A. Peltzer im Münchner Jahrbuch f. bild. Kunst 12, 1937/8, 260/2.

ÖSTERREICH UND SCHLESIEN

Die habsburgischen Lande schliessen wir hier direkt an, zumal sie auch kulturell mit Süddeutschland zusammenhängen. Zugleich kann Schlesien als habsburgischer Besitz an dieser Stelle behandelt werden. Je weiter wir uns von den protestantischen Niederlanden aus nach Osten bewegen, desto geringer ist ihre Bedeutung für die künstlerische Kultur jener Länder. Holland tritt hier gegenüber Flandern zurück, was auch auf die politischen Zusammenhänge zurückzuführen ist. Die spanischen Niederlande gehörten derselben habsburgischen Familie, die den deutschen Kaisertron innehatte, und sich nur durch eine Teilung in eine spanische und österreichische Linie gespalten hatte. Die spanischen Habsburger suchten dann auch gerne die Statthalter für die Niederlande in der eigenen Familie, und da die spanische Seite Mangel an Nachwuchs hatte, nahm man dafür die österreichischen Vettern. Unter diesen ist Erzherzog Leopold Wilhelm für unsere Betrachtung der wichtigste. Wenn man es so betrachtet, bleibt es verwunderlich, dass noch so viel holländisches Kunstgut in Österreich anzutreffen ist.

Der Hof Rudolfs II. (1576–1612) in Prag war ein Mittelpunkt für den deutschen Manierismus mit Hans von Aachen und B. Spranger, die auch für des Kaisers Sammlung kauften. Simon VI., Graf von Lippe – wir sprachen bereits davon – liess in den Jahren 1602/3 durch seinen Hofmaler J. Tilman in Holland Bilder von Lucas van Leyden, Goltzius und Knotter kaufen, um sie nach Prag zu schicken¹. Er selbst fügte zwei Werke eigener Hand für den Hofmaler Hans van Aachen (zur Begutachtung?) hinzu. Abraham Bloemaert malte für diesen Grafen eine Göttermahlzeit und für den Kaiser die Geschichte der Niobe². Von Jacob de Gheyn erwarb der Kaiser ein Blumenstück und ein Skizzenbuch mit Blumen und Tieren³. Auch von A. Bloemaerts Schüler Terbrugghen soll der Kaiser Bilder gekauft haben, was uns verwundert, weil dieser zu den ersten „anti-manieristischen“ Künstlern in den Niederlanden gehört, die diesen Stil nach Caravaggios Vorbild überwinden⁴. Otto van Veen (1556–1629) und Simon Frisius (1586–v. 1628), die beide an des Kaisers Hof tätig waren, fügen sich besser dem

¹ Mitt. a. d. Lippischen Geschichte u. Landeskunde 1, 1903, 139.

² K. v. Mander, ed. Floerke II, 356.

³ K. v. Mander, ed. Floerke II, 324/6.

⁴ C. de Bie, Spiegel van de Verdrayde Werelt, Antwerpen 1708.

dort herrschenden Geschmack ein. In Sprangers Stil malte Dirk de Quade van Ravesteyn, der des Kaisers Bildnis und für ihn eine „Venus“-Darstellung geschaffen haben soll. Nach dem Tode seines Herrn kehrte er nach Holland zurück¹. Wie Cornelis Claes Heda gemalt hat, können wir uns ungefähr vorstellen, da wir hören, dass er Schüler von Cornelis Cornelisz van Haarlem gewesen war. Bilder von ihm sind aber nicht bekannt. Als 1605 eine persische Gesandtschaft nach Prag kam, wurde er vom Gesandten als „Malers des Königs von Persien“ angeworben. Hans Vredeman de Vries (1527–n. 1604) und sein Sohn Paul (1567–n. 1630), dem Stil nach mehr Flamen, konstruierten für Rudolf II. manieristische Perspektiven und richtige Gänge und Galerien. Zusammen mit den anderen Hofmalern schuf der alte de Vries ein umfangreiches Altarwerk². Der Kaiser erwarb auch Architekturbilder von H. van Steenwijck, die sich wie einige Bilder von Vredeman de Vries noch heute in Wien befinden. Ein unbekannter Maler Berthold van Vianen, vielleicht ein Verwandter des Paulus van Vianen aus Utrecht, der 1603 des Kaisers Goldschmied wurde, war ebenfalls am Prager Hof tätig. Von Paulus bewahrt das Louvre drei manieristische Zeichnungen³. Roelant Savery (1576–1639), ein flämischer Emigrant in Amsterdam, wurde vom Kaiser für zwei Jahre 1606–1608 nach Tirol gesandt, um die Berglandschaften aufzunehmen. Solcher Zeichnungen besitzen wir noch eine ganze Reihe; besonders schöne Tiroler Veduten befinden sich im sog. Atlas Blaeu in Wien (Band XLVI), aber auch in anderen Sammlungen (Wien, London⁴, Kopenhagen, Paris, u.a.O.) trifft man seine leicht aquarellierten Blätter. Seine Schüler Isaak Major (1576–1630) und Jac. Matham haben sie gestochen. Major hat auch „selbständig“ gezeichnet, d.h. Landschaften im Anschluss an Savery entworfen⁵. Die kleinen Gemälde von Savery sind nicht weniger fein und zierlich als die eines Elsheimer etwa; mehrere sind aus der Sammlung Rudolfs II. nach Wien gekommen. Andere wurden nebst vielem Kostbaren 1648 von den Schweden geraubt; darunter befanden sich ein „Weisser raab“, „das Grosse Schwein“, „meerfischen“ u.s.w.⁶. Später wurde Savery Hofmaler des Kaiser Matthias (1612–1619). Da er aber gegen 1616 wieder in Amsterdam ist, hat er nur vier Jahre lang diesen Ehrentitel getragen⁷. Wir wissen auch, dass Abraham van der Doort im Dienst des

¹ Oud-Holland 9, 1891, 208.

² K. v. Mander, ed. Floerke II, 114.

³ Kat. F. Lugt II, 1931, Nr. 848ff. Andere in Berlin, Wien und Braunschweig; diese bezeichnet: Pauwels van vianen in Saltzburch Ao. 16. . den 28 Januari.

⁴ Siehe Bemerkung im Katalog von Hind Nr. 1–3; Z. Wirth in Uměni (Steuc), 1935, S. 199.

⁵ 24 Zeichnungen werden ihm in der Albertina (Kat. Nr. 476) zugeschrieben.

⁶ O. Granberg, Svenska Konstsamlingarnas Historia 1, 1929, 163 (m. ält. Literatur); Vgl. auch J. Morávek, Das neuentdeckte Inventar... der Prager Burg, Prag 1937 (tschechisch); im Prager Inventar von 1621 kommen die niederländischen Manieristen (Cornelis v. Haarlem, K. v. Mander, A. Bloemaert, H. Goltzius), aber nicht die Bilder von Vredeman de Vries u. R. Savery vor.

⁷ Merkwürdigerweise kommt 1628 in der Hofhaltung Ferdinands II. ein „Rueland Severin Landschaft Maler“ vor (Oud-Holland 23, 1905, 4). – Ein Philipp von den Bossche zeichnete Prags Umgebung, von I. Wechter gestochen.

Kaiser Rudolf gestanden hat. Später ging er bekanntlich nach England, wo er Galerieinspektor Karls I. wurde. Cornelis Drebbel, Kupferstecher und Mathematiker aus Alkmaar, folgte ihm nach Prag (1572–1634). Er wird froh gewesen sein, als er den Habsburgern wieder den Rücken zuwenden konnte, denn zweimal hat er hier geraume Zeit im Gefängnis zugebracht!

Flämisch-holländische Manieristen arbeiten auch in Wien für den Kaiser (Karl van Mander I, Adr. de Conflang). Ein Erasmus van der Pere, der sich dort 1602 verheiratet, wird als Kammermaler von Kaiser Matthias genannt. Ein gewisser Matheus Werm aus Maastricht verheiratet sich 1633 in Wien. Der Bremer Simon Peter Tilmans, der Sohn des obengenannten, hat Ferdinand III. in Wien porträtiert. Pieter van Laer, der 1637 bei seiner Rückkehr aus Italien bei Hofe gerne etwas verkauft hätte, hatte dagegen kein Glück. Fr. Luycx, der Hofmaler, wollte vermitteln, „aber der Kaiser wollte, als er hörte, dass es ein Gemälde mit Bettlern war, es kaum ansehen und liess den armen Bamboots oder de Laer in seiner Armut stecken.“ Samuel van Hoogstraten (1627–1678), der uns diese traurige Geschichte erzählt, traf dort ein besseres Geschick. Er zeigte dem Kaiser ein täuschend gemaltes Stilleben, das dieser sofort behält. Dann malte er dort ein Bildnis eines Edelmannes und eine „Dornenkrönung Christi“, und schliesslich durfte er das Bild kopieren, das der Hlg. Lukas selbst von der Madonna gemalt haben sollte (!). Der Kaiser beschenkte ihn mit einer Medaille. Das war alles im Jahre 1651, als Hoogstraten im Begriff war nach Italien zu reisen. Der Künstler blieb aber nur kurz in Rom und 1653/4 treffen wir ihn wieder einige Zeit am kaiserlichen Hof, bevor er die Reise nach Dordrecht fortsetzt. Die soeben genannten Darstellungen haben sich nicht erhalten, wohl aber einige andere aus der Wiener Zeit: die beiden Gemälde der Wiener Galerie, „Der innere Burgplatz“ von 1652 und der „Jude am Gitterfenster“ von 1653 und ausserdem ein illusionistisch gemaltes Stilleben (eines seiner berühmten „oogenbedrieger“), das auf dem Brief bezeichnet ist: „empfangen den 12 Febr. 1654 S. van Hoogstraeten Wien“ (Verstg. Lippman-Lissingen). Der Burgplatz hätte von einem Spezialisten vom Schlage der Berckheydes nicht realistischer und nüchterner gemalt werden können. Ebenso genau, wenn nicht durch das Helldunkel gemildert, fast kleinlich ist der „Jude am Gitterfenster“ wiedergegeben. Man könnte das Bild eher mit einem Dou und Sal. Koninck als mit Rembrandt vergleichen. Und was das Stilleben angeht, erzählt Hoogstraten selber, dass er sich beim Kaiser in Wien und in England so gut wie möglich in dergleichen Täuschungen (*trompe l'oeil*) versucht habe¹. Dieser raffinierte Realismus, der an

¹ Inleyding, S. 274. Über seinen Wiener Aufenthalt; daselbst S. 201/4. – Aus der Wiener Zeit stammen auch die illusionistischen Schaukästen (C. Brière Misme, Gazette des Beaux Arts V/11, 1925, 156).

unkünstlerischen Illusionismus grenzt, musste auf den Kaiser und den Hof Eindruck machen. Der Kaiser erwarb ja auch zwei illusionistische Stilleben von S. Stosskopf, weil er sich an den täuschend gemalten Dingen so erfreute¹. Samuels Bruder Jan van Hoogstraten (1629–1654) kam mit diesem (oder ein wenig später) an den Wiener Hof, wo er auch gestorben ist. Er malte dort eine „Verleugnung Petri“, die aber nicht erhalten ist, wohl aber ein Interieur mit zwei Frauen. Gleichzeitig mit S. van Hoogstraten war auch Joachim von Sandrart zum ersten Mal aus Süddeutschland an den kaiserlichen Hof gekommen. Er hat für die Wiener Kirchen zahlreiche Werke geschaffen. Das bedeutendste ist das ehemalige Hochaltarbild der Schottenkirche, das aber erst bei einem späteren Aufenthalt entstand (jetzt in der Pfarrkirche von Zwischenbrüchen), „mit dessen Komposition Sandrart der Wiener Malerei ein grosses Beispiel vor Augen stellt“². Es ist das Bild eines „Erzvirtuosen“, der darin Rembrandts Helldunkel mit italienischer Beweglichkeit und flämischer Figurenbehandlung mischt. Der Hof scheint einiges Verständnis für die Rembrandt-Deutschen gehabt zu haben, denn wir hören von Sandrart, dass auch J. U. Mayr nach Wien berufen wurde. Leider fehlen uns genauere Notizen für seine dortige Tätigkeit.

Wir erinnern uns, dass Christof Paudiss 1660 dem Dresdner Hof Lebewohl sagte, um in Wien sein Glück zu versuchen. Im September 1660 traf er hier ein, versehen mit einer guten Empfehlung an Erzherzog Leopold Wilhelm, der ihm bereits zuvor einige Aufträge hatte zukommen lassen. In den zwei Jahren seiner Wiener Tätigkeit hat er vor allem Bildnisse und Stilleben gemalt. Die Stilleben sind denen des Samuel van Hoogstraten nicht unähnlich, vom gleichen Realismus und guter malerischer Durchführung. Bei ihm ist der Illusionismus allerdings nicht so auf die Spitze getrieben wie bei Hoogstraten. Die Bildnisse der Wiener Zeit sind elegant und weich-malerisch. Sie sind im besten Sinne holländisch und stehen etwa auf der Stufe eines S. Luttichuys und A. de Gelder (Abb. 22). Man kann ohne Übertreibung sagen, dass dieser „Rembrandtschüler aus Niedersachsen“ den Stil seines Meisters in Wien würdig vertreten hat. Die Bilder jener Zeit sind sicherlich die besten in seinem gesamten Werk. Die einige Jahre später in Freising entstandenen Gemälde sind geringer, die Genrebilder wirken leicht verzerrt und grotesk, und die religiösen Darstellungen sind ziemlich verblasen und flau³.

Porträtisten, als solche wurden ja auch die Rembrandtschüler in Wien gebraucht, fanden am kaiserlichen Hof stets Auftraggeber. Nur müssen wir im Auge behalten, dass die flämischen Maler hier unbedingt bevorzugt

¹ Vgl. S. 273.

² H. Tietze, Wien, Berühmte Kunststätten Bd 67, 1923, S. 140 m. Abb.

³ Abb. bei R. A. Peltzer im Münchner Jahrb. f. bild. Kunst N.F. XII, 1937/8, S. 251/79.

wurden. Von den wenigen Holländern, die sich zu behaupten wussten, ist ein guter Teil der südniederländischen Auffassung im Bildnis verpflichtet. Anselm van Hulle, der ehemalige Hofmaler von Frederik Hendrik von Oranien, hat seine flämische Herkunft nie völlig verleugnet. Ferdinand III. nahm ihn in seinen Dienst, und van Hulle musste viel herumreisen, um im Auftrage des Kaisers andere Fürstlichkeiten zu porträtieren. Umgekehrt hören wir auch, dass die kleinen deutschen Fürsten ihre Hofmaler nach Wien schickten, um die Bildnisse des Kaiserpaares „aufnehmen“ zu lassen. Der Brandenburger sandte Jacob Vaillant und der Kurfürst Johan Wilhelm von der Pfalz 1686 den geschätzten J. Fr. van Douwen; die Kaiserin Eleonora war übrigens seine Schwester, sodass sich das Interesse für die kaiserliche Familie bei ihm gut begreifen lässt. Der deutsche Gesandte im Haag, Graf Zinzendorf, gab Karel van Moor den Auftrag, die grossen Kriegshelden Prinz Eugen von Savoyen und den Herzog von Marlborough zu malen und beide Bildnisse nach Wien zu schicken¹. Auch Jacobus de Baen und Frans van Hamilton haben eine kurze Zeit als Porträtisten in Wien gewirkt, beide wahrscheinlich im Auftrage irgend eines deutschen Fürsten. Was Herr Hendricus Bosch aus Zwolle, 1717 „kunstschilder in Weenen“ geleistet hat, ist uns unbekannt².

Pieter van Laer war es nicht gelungen, eine Stelle als Hofmaler zu bekommen. Jan Ossenbeek (1624–1674), der in des Bamboccio Manier in Rom malte, hatte mehr Glück. Vielleicht kam dies daher, dass er zu flämischen Künstlern gute Beziehungen hatte. In Brüssel hatte er an der „Teniërgalerie“ (Galeriewerk der italienischen Bilder der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm) mitgearbeitet, war dann mit N. de Hoy in Rom, der ihn 1669 nach Wien mitnahm, wo er 1670 sogar Hofmaler wurde. Das Jahr 1664 verbrachte er im kaiserlichen Hoflager in Regensburg, wo ihn de Monconys trifft, der ihm einiges abkauft. Ossenbeek führt einen Stilllebenmaler „Corneille“ bei de Monconys ein, der – wir wundern uns schon nicht mehr – treffliche „trompe l'oeils“ zu malen verstand. Diesmal war es ein Bild, auf dem naturgetreu ein Vorhang gemalt war, der die übrigen Gegenstände halb verdeckte. Ossenbeek malte nicht ausschliesslich für den kaiserlichen Hof, sondern auch für Wiener Sammler wie die Liechtensteins, Wenzelbergs und andere. Er betätigte sich als Radierer und Lehrer: die Tochter des Händlers W. W. Prämer versuchte sich in Ossenbeeks Manier. Wir haben aber allen Grund anzunehmen, dass die Bamboccia den Ossenbeeks zahmer und gefälliger waren als die Bettlerbilder von Pieter van Laer³. Holländische Genremaler trifft man sonst kaum in Wien. Der Nürn-

¹ Houbraken III, 345.

² A. Haga in Versl. en Med. v. d. Vereen. tot beoef. v. Overijsselsch Regt en Geschiedenis 54, 2de reeks, S. 167.

³ Voyages de Monconys, Paris 1665/6, S. 374/6; G. J. Hoogewerf in Oud-Holland 50, 1933, 260; Th. v. Frimmel, Blätter f. Gemäldekunde, Beilage 1, 1907, 23; ders. in Studien u. Skizzen 4, 1919, 150.

berger Martin Dichtl schuf hier in den sechziger und siebziger Jahren einige Bauernbilder, deren Steifheit mehr an die Le Nains als an die Holländer erinnert¹. Mehr Erfolg haben die späteren holländischen Fein- und Historienmaler Hermen Verelst, Jacob und Christoph Toorenvliet und Mattheus Terwesten. Vor allem die Manier der Toorenvliets und des Verelst fand dort Anklang, da sie es verstanden, das Helldunkel von Rembrandt in einem gefälligen Vorwurf zu verarbeiten und alle Figuren mit einer feinen, glatten Oberfläche zu versehen. Die Toorenvliets hatten auch ausserhalb des Kaiserhauses noch Abnehmer für die Erzeugnisse ihres spitzen Pinsels². In diesem Zusammenhang muss noch Hieronymus Joachim erwähnt werden, der sich 1654 in Wien verheiratete und von dem nichts anderes als eine „Ruhe der Diana“ bekannt ist³. Johanna Koerten machte Scherenschnitte der kaiserlichen Familie und der hohen Räte, die mit unglaublichen Summen bezahlt wurden⁴.

Holländische Landschaftsmaler konnte man in Wien ebenfalls brauchen, vor allem „Topographen“ waren gesucht. Elias Megangh aus Amsterdam war um 1660 dorthin gekommen, wo man noch drei Landschaften von ihm sieht⁵. Ein Topograph war auch Justus van Nijpoort (1686 in Wien nachweisbar), dem wir noch in Böhmen begegnen werden. Folpert van Alen (Philibert van Ouwen Allen; 1635–1715) wurde 1675 Hofmaler Leopolds I. Er musste die Hauptstädte seiner Provinzen aufnehmen, womit er von 1683 bis 1703 beschäftigt war⁶. Er war der Lehrer des Johann Graf (1653–1710) in Wien. Graf arbeitete allerdings mehr im Stil von J. Breughe und J. Griffier. Der Historienmaler M. Mannagetta (1630–1680) liess sich einmal herab, eine „Tempelgrotte“ zu malen, wofür er sich bei Cuylenborch, R. v. Troyen und Genossen Rat geholt haben muss. Carl Ferdinand Fabritius (1637–1673) ist trotz seines holländischen Namens ein Wiener, dessen einzig bekanntes Bild (in Wien) als Both-Nachahmung zu charakterisieren ist. Er soll durch seinen Lehrer, „den Flamen“ Kegl, auf das Vorbild der Niederländer, insbesondere auf J. Griffier gewiesen sein⁷. Johann Gottlieb Glauber, der Bruder des bekannteren Jan Glauber gehört in denselben Kreis. Seine klassizistischen Landschaften (Vorbild Poussin!) berühren sich mit der spätfälämischen Auffassung, die man am Hofe liebte. Er muss in den achtziger Jahren nach Wien gekommen sein und arbeitete dann viel in Böhmen und Schlesien. In J. Orient (1677–1744), der in Holland

¹ Hermannstadt, Gal. Bruckenthal, Kat. 1901 Nr. 304/5 (von 16(6)8).

² Th. v. Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldeausstellungen 1, 561/4.

³ Oud-Holland 23, 1905, 16; Blätter f. Gemäldekunde 6, 1910, 153.

⁴ Nach Houbraken III, 301 lieferte sie an die Gemahlin des Kaisers allein für 4000 Gulden.

⁵ A. Bredius, Künstler-Inventare V, 1309. – Ein Reinier Megan war Bilderlieferant der Liechtensteins (Frimmel, Studien u. Skizzen 4, 1919, 1391).

⁶ Ansicht von Wien im Städt. hist. Museum in Wien und eine Zeichnung von 1661, ebenfalls Blick auf Wien, im Louvre (Kat. Lugt Nr. 543).

⁷ Repertorium für Kunstwissenschaft 28, 1905, 512.

ausgebildet und seit 1702 in Wien tätig war, lebt wie bei Graf die flämische Tradition wieder auf. In den zierlich und sorgfältig gezeichneten Landschaften von Frans de Paula Ferg (1689–1740), einem Schüler von Graf und Orient, ist das holländische Element wieder stärker als bei seinen Lehrern, obwohl die Figürchen oft nach französischem Vorbild modelliert sind. Er zeigt sich als Nachfahre des H. Saftleven und J. Griffier, und vor allem in den Ruinenbildern knüpft er an B. Breenbergh an, mit Figuren im Geschmack von Berchem. Wir kennen auch Genrestücke von ihm, die sich etwa Droogsloot zum Vorbild nehmen. Da er 1718 nach Franken und Sachsen geht, und sich 1720 in London niederlässt, geht seine Kunst für die österreichischen Lande bald verloren. Als Bindeglied zu dem holländisierenden 18. Jahrhundert ist er aber für mehrere Länder von einiger Wichtigkeit.

Wenn wir von den Deutschen C. A. Ruthard und Fr. W. Tamm absehen, die sich mehr Fijt und Snijders als den Holländern anschliessen, können wir nur noch auf D. Valckenburg und W. van Royen weisen, die beide Jagdstilleben für die Fürsten von Liechtenstein gemalt haben¹. Auch das holländische Blumenbild hat seine Liebhaber in Wien gefunden. Maria van Oosterwijk verkauft hier ihre Bilder ebenso gut wie in Preussen und Sachsen, und der Kaiser und seine Gemahlin belohnten sie standesgemäss². Coenrat Roepel malte für Prinz Eugen, der übrigens auch den holländischen Schlachtenmaler Jan van Huchtenburgh beschäftigte, wovon wir noch im Zusammenhang mit seiner Kunstsammlung sprechen wollen³. Franz Rösel van Rosenhof, dem wir bereits in Nürnberg begegnet waren, arbeitete für Karl Eusebius von Liechtenstein; er lieferte die üblichen halb holländisch, halb flämischen Tierbilder.

Die holländischen Bilder, die wir heute in der Wiener Gemäldegalerie bewundern, stammen zu einem guten Teil aus dem Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm, der von 1647 bis 1655 als Statthalter in den Niederlanden residiert hatte. Er war zwar kein politisch geschickter, wohl aber ein sehr kunstsinniger Gouverneur; man hat ausgerechnet, dass er 65 niederländische Künstler in seinem Dienst hatte und 34 Mal porträtiert worden ist! Natürlich fielen dergleiche Aufträge den Flamen zu. Als Sammler war er sehr vielseitig und keineswegs wie viele seiner vornehmsten Zeitgenossen erpicht auf Kuriositäten. Obwohl die holländischen Bilder durchaus nicht den Schwerpunkt der Sammlung ausmachen, sind sie darum nicht minder erlesen. Wir können nur einige hervorheben. Zwei späte Bildnisse von Rembrandt (das Selbstbildnis von 1652 und den singenden Jüngling) muss er bald nach ihrem Entstehen gekauft haben; die „Bauernhochzeit“ von Jan

¹ Frimmel, Beilage Bl. f. Gemäldekunde 1, 1907, 23/4.

² Houbraken II, 215; Oud-Holland 52, 1934, 181.

³ Weyerman IV, 122; Z. C. v. Uffenbach, Merkwürdige Reisen III, 368/9.

Steen und die Äpfelschälerin von Terborch wurden schon 1651 nach Wien gesandt. Von den Feinmalern besass er Werke von G. Dou, Fr. und W. van Mieris. Weiterhin Bilder von dem sehr beliebten Wouwerman, von J. Both, H. Saftleven, J. Ossenbeeck, der ja für ihn gearbeitet hat, und P. van Laer, der am Wiener Hof keinen Erfolg hatte; dagegen keine Landschaften der nationalen Richtung. Die Utrechter Schule war durch J. Wittewael, Honthorst, J. Duck und C. Poelenburg vertreten; die Haarlemer nur durch einen frühen Ostade, ein Bild in der Art von Frans Hals (v. d. Vinne) und E. v. Poel. Zur Schule Rembrandts gehören der seltene R. van Gherwen, A. Marienhof, L. Bramer, Chr. Paudiss, dem wir am Wiener Hof schon begegnet waren, der Monogrammist J. S. und Jan Lievens (u. a. das Bild seiner Antwerpener Zeit, das er mit J. van der Hecke zusammen gemalt hatte), denen sich noch eine Reihe anderer Werke anschlossen, wobei die Blumenstilleben von R. Ruysch und J. D. de Heem nicht vergessen waren. Als Leopold Wilhelm 1656 in die Heimat zurückkehrt, lässt er auch seinen Besitz nach Wien überführen, was keine Kleinigkeit war, wenn man bedenkt, dass die Sammlung (laut einem Inventar von 1659) nicht weniger als 517 italienische und 880 niederländische Gemälde umfasste, wozu noch 343 Zeichnungen und 542 Statuen kamen! Alles wurde alsbald in der Stallburg in Wien aufgestellt. Es war die erste bedeutende Kunstsammlung des 17. Jahrhunderts, die kein Kuriositätenkabinett war¹.

Beim Tode des Erzherzogs erbte sein Neffe, Kaiser Leopold I., seinen gesamten Kunstbesitz. Der Kaiser selber besass, wie wir gesehen haben, Bilder von Sandrart, S. v. Hoogstraten, Paudiss und einigen anderen Holländern, die in Wien gearbeitet hatten. In den Jahren 1728/35 wird von Frans van Stampart und A. von Prenner ein vorläufiges Abbildungswerk der kaiserlichen Sammlung herausgegeben, dem wir entnehmen, dass einige Gemälde von Wouwerman, J. U. Mayr, W. de Heusch, P. Palamedesz, Ochtervelt und Frans Hals den Besitz an holländischen Werken inzwischen vergrössert haben². Karl VI. fügte wieder einiges hinzu, während Maria Theresia sowohl aus dem in Prag aufbewahrten wie dem in Wien verbliebenen Besitz verschiedene Sachen an den König von Polen und den Kurfürst von Sachsen verkaufte. Andererseits brachten die lothringische Erbschaft und sonstige Vermächtnisse und Erwerbungen wieder neue Zugänge. So tauschte man z. B. mit dem Schottenstift, das eine sehr hübsche kleine Niederländersammlung aus dem 17. Jahrhundert sein eigen nannte. Aus der alten Galerie Nostitz in Prag kamen ebenfalls einige gute Niederländer³.

¹ Jahrbuch d. Kunstslg. d. a. Kaiserhauses 1, 1883, S. 495; Fr. Mareš in dasselbe 5, 1887, 343. D. Teniers, *Theatrum Pictorium*, Bruxellis 1660; Vgl. Wurzbach, *Niederl. Künstlerlexikon* II, 28.

² „Prodomus“ 1735; abgedruckt von H. Zimmermann im Jahrbuch d. Kunstslg. 7, 1888, S. VII.

³ Jahrbuch der Kunstsammlungen d. a. Kaiserhauses 10, 1892, S. LXIII. – Th. v. Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, I/1 S. 119. – A. Stix, *Die Aufstellung der ehem. Kaiserl. Gemäldegalerie*, Wien 1922.

Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736) hatte sich, als um 1700 seine Vermögensverhältnisse gefestigt waren, zwei prächtige Häuser in Wien bauen lassen, das Winterpalais in der Stadt und das Belvedere eben ausserhalb der Stadtmauern. In diesen Jahren war aus dem Kriegsheld ein eifriger Sammler geworden. Er füllte seine Schlösser mit Gemälden und Antiken, die bei seinem Tode mit 200.000 Gulden bewertet wurden. Um 1708 muss er mit dem Schlachtenmaler Jan van Huchtenburgh in Berührung gekommen sein, der viele Jahre für ihn arbeitete. So malte er zehn Bilder (die Wiederholungen nicht gerechnet) von Treffen, die in den Jahren 1697 bis 1717 stattgefunden hatten, also eine sehr aktuelle Kriegsberichterstattung und Feldherrnverherrlichung. Der Prinz liebte solche Darstellungen, denn er kaufte nach und nach Schlachtenbilder von Wouwerman¹, A. van Bredael, Parrocel und Bourguignon. Ausser diesen für einen Feldherrn immerhin naheliegenden Erwerbungen besass er eine Reihe recht kostbarer holländischer Kabinettbilder von Dou, Mieris, Toorenvliet, Netscher, van der Werff, ferner Blumenstücke von den van der Mijns, C. Roepel, Jan van Huysum und A. Mignon; dazu einige gefällige Landschaften von Saftleven und Griffier (16 Stück!) und anderes mehr. Selbst ein Rembrandt genanntes Bild zierte seine Sammlung. Der Dou war ein besonders wertvolles Stück: ein Geschenk des Pfalzgrafen Johann Wilhelm, der dafür 30.000 Gulden ausgegeben hatte. Prinzessin Vittoria von Savoyen, Eugens glückliche Erbin, verkaufte nach jahrelangen Unterhandlungen den Gemäldebesitz an Karl Emanuel III., König von Sardinien. Hier in Turin bemächtigte sich 1796 der französische General Claudel des Gerard Dou (er wurde ihm keineswegs geschenkt), sodass heute Dous „Wassersüchtige Frau“, „qui passe pour le chef d'oeuvre de l'école flamande“ (sic!), im Louvre die Liebhaber der Leidener Feinmalerei entzückt, während der übrige Besitz des Prinzen Eugen in Turin verblieben ist². Das heisst nicht die Zeichnungen und Kupferstiche (und einiges andere, was uns hier nicht interessiert). Diese nämlich erwarb der kaiserliche Hof. Prins Eugen war ein eifriger Graphiksammler gewesen, darin unterstützt von so ausgezeichneten Kennern wie P. J. Mariette. Die „Holländer im Auslande“ sind ihm zu besonderem Dank verpflichtet, denn 1732 erwarb er den sogenannten Atlas van der Hem, der nun noch unaufgeteilt in der Wiener Nationalbibliothek liegt. Dieser „Atlas van der Hem“ ist eine Sammlung holländischer Zeichnungen von Doomer, Savery, Schellinks, Hackaert und vielen anderen, die besonders sorgfältige Skizzen aus verschiedenen Ländern Europas für van der Hem

¹ Prinz Eugen besuchte 1708 Coenrat Droste in Leiden, und versuchte dort vergeblich einen Wouwerman zu kaufen (Coenrad Droste, *Overblijfsels van geheugchenis*, ed. R. Fruin, 1879, v. 7443).

² A. Ilg, *Prinz Eugen als Kunstfreund*, Wien 1889; A. Vesme *Sull'acquisto fatto da Carlo Emanuele III. . . Torino 1886*; Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I/3*, S. 13.; Hofstede de Groot, Dou, Nr. 66; Vgl. auch *Weltkunst* vom 9. Juli 1933.

angefertigt haben. Dieser bewahrte sie in einem eigens dazu auseinander genommenen Exemplar des elfbändigen Atlas Blaeu, sodass dieser im Laufe der Zeit auf 50 Bände angewachsen war. „Europa im Bilde“ könnte man dieses schöne Sammelwerk nennen¹.

Die übrigen Wiener Sammler können wir kürzer behandeln. Karl Eusebius von Liechtenstein (1627–1684) ist der Gründer der berühmten Galerie, und in seinem Testament gibt er seinem Sohn sehr genaue Anweisungen für die gute Erhaltung der Gemälde. Man hatte bisher angenommen, dass er nur Rubens und ein paar anderen Flamen grössere Aufträge habe zukommen lassen. Doch die betriebsamen Kunsthändler Forchoudt aus Antwerpen, die eine Filiale in Wien hatten, verkauften ihm auch eine grosse Anzahl holländischer Bilder, allerdings keine teuren Sachen. Wir finden darunter vor allem Genre- und Bauernbilder, die beschrieben werden als „1 Hollants stucksken Lierman“, „een troni van Livens“, „2 tronikens van Rynbrandt“ (die zwei zusammen für 10 Thaler!), een „toeback smorder van Ostadie“ und ähnliche Bilder von Saftleven, Bamboccio, van der Poel und anderen. Der Nachfolger von Karl Eusebius beschäftigte hauptsächlich Italiener und die beiden holländischen Stillebenmaler D. Valckenburg (Jagdbilder in Jan Weenix' Manier) und W. van Royen. Im 18. Jahrhundert hören wir von weiteren Käufen, aber erst im 19. Jahrhundert wächst die Zahl und die Qualität der holländischen Bilder um ein beträchtliches².

Die Fourchoudts belieferten natürlich auch andere österreichische Grosse wie die Grafen Berckel, Prinz Eckenberg, Graf von Hoger und andere. Sie hatten ihre Abnehmer nicht nur in Wien, sondern auch in „Lins“, „Craets“, in Moravien beim Bischof von Olmütz und wer weiss wo³. Bauernbilder, Landschaften, Marine- und Schlachtenbilder liessen sich besonders gut verkaufen, von den flämischen Gemälden zu schweigen. Zu den älteren Sammlern von holländischer Kunst gehören noch der Hofquartiermeister von Wenzelberg, dessen Besitz nach Melk gelangt ist, Johann Cunibert von Wenzelberg, während Graf Kaunitz-Rietberg und Baron Bruckenthal (jetzt in Hermanstadt) erst im 18. Jahrhundert als Bilderkäufer auftreten⁴.

Holländer und Flamen zogen natürlich mit Vorliebe in die Hauptstadt des Landes, weil sich hier die meisten Verdienstmöglichkeiten boten. Doch wird auch die „Provinz“ nicht völlig vernachlässigt. Adriaen Bloemaert

¹ K. Ausserer in *Beiträge zur histor. Geographie*, Festschrift für Oberhummer, Wien 1929.

² K. Höss, Fürst Johann II. von Liechtenstein, Wien 1908; Th. v. Frimmel, *Beilage der Blätter f. Gemäldekunde II*, 1907, S. 21. – *Oud-Holland* 31, 1913, 47 (über Bilder von Helmbreker). – J. Denucé, *Kunstuitvoer in de 17e eeuw te Antwerpen*. De Firma Forchoudt, Antwerpen 1931, S. 155, 172, 179, 180 u.s.w.

³ J. Denucé, S. 131, 159/60, 171, 181, 185, 197, 227, u.s.w.

⁴ Th. v. Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I/3*, S. 1, 171, 118, 149; derselbe in *Studien u. Skizzen* 4, 1918/9, 47, 149. – *Österr. Kunsttopographie III*, Melk, 1919, S. 297. – *Sigerus in Studien u. Skizzen* 2, 1916, 113.

(1609–1666) z.B. trat nach seiner Italienreise in den Dienst der Benedictiner in Salzburg. Seine Bilder findet man noch heute im dortigen Universitätsgebäude¹. Dass es wieder ein Utrechter Künstler ist, kann uns nicht verwundern, wenn wir an die Glaubensgemeinschaft mit dem katholischen Österreich denken. Die einheimischen Landschaftsmaler zogen meist nach Italien, wo sie Poussin und Salvator Rosa studierten. Das trifft auch auf Anton Faistenberger (1663–1708) zu, obwohl es von ihm auch Landschaften in Berchems Stil gibt². Von Ulrich Glantschnig (1661–1722) kennen wir einige „groteske Gesellschaftsstücke im Geschmacke der holländischen Schule“³, die aber doch eher mit dem Oberitaliener bzw. Schweizer Cipper-Todeschini als mit den Holländern selber zusammenhängen.

In Böhmen ist nicht viel von holländischem Einfluss zu spüren. Hollars holländische Schulung ist für seine Heimat nicht fruchtbar geworden, da er Böhmen schon frühzeitig verlassen hat, um in England zu arbeiten. Die für die Entfaltung der niederländischen Kunst so ereignisreichen Jahre von 1636 bis 1644 verbrachte er in Holland. Dass er einige Kompositionen von Rembrandt kopierte, ist nichts besonderes⁴. Dagegen ist es doch bemerkenswert, dass sein Zeichenstil weitgehend von den Landschaftszeichnern Jan van de Velde und W. Buytewech bestimmt worden ist. Seit den Tagen des Roelant Savery ist kaum wieder ein holländischer Landschaftsmaler nach Böhmen gekommen. Erst 1698/9 treffen wir hier auf Johan Gottlieb Glauber. Ungefähr zur selben Zeit kam der Utrechter Justus van Nijpoort aus Wien in diese Lande und nach Olmütz. Er radierte eine Folge von 33 Ansichten von Kremsier. In diesen Jahren erwacht eine einheimische Landschaftskunst, die auf Savery und die Flamen vom Jahrhundertanfang zurückgreift. J. J. Hartmann (1680–n. 1728) und W. L. Reiner (1689–1743) gehören dazu. Der erste schult sich hauptsächlich an dem Vorbild von Jan Brueghel, während der andere, dessen Tätigkeit ebenfalls schon dem 18. Jahrhundert angehört, auch den Stil der italianisierenden Holländer verarbeitet. Der Antwerpener J. P. Bredael war 1706 in Prag, wo er für Prinz Eugen arbeitete. Auch er trägt mit seinen in der Manier von Berchem gemalten Bildern zur Verbreitung des holländisch-bukolischen Landschaftstiles bei.

Manches, was auf den ersten Blick auf niederländischen Einfluss zurückzugehen scheint, erklärt sich aus dem Kunstzusammenhang mit Venedig. So ist es bei Carolus Scretta, den Houbraken bereits unter den Künstlern

¹ Österr. Kunsttopographie 13, Wien 1914, S. 141.

² Anton Faistenberger der Ältere (1588–1622) ahmte die Manieristen und Rubens nach (Bild in Kopenhagen).

³ Biermann II, S. XVI.

⁴ Kopien nach Rembrandts Radierungen B. 347 und B. 148 aus den Jahren 1634/5, also noch bevor Hollar in Holland war. Ferner Kopie nach van Vliets Rembrandt-Reproduktion B. 21 und 22, die Hollar auf einer Platte als „Democrit und Heraclit“ zusammenstellte. Ciartes hatte diese Köpfe auch verwendet!

der „Bent“ aufzählt. Fetti und Strozzi sind für seine Entwicklung wichtiger gewesen als die Holländer der Bent. Sein Schüler Tobias Pokh (gest. 1681) aus Konstanz, der sich 1640 in Wien niederliess, hat innerhalb seines höfischen Repräsentationsbildes viele Einzelzüge, die den holländisch-venezianischen Sittenmalern entnommen sind. Zuweilen greift er auf Elsheimer und die Manieristen zurück. M. Terwesten ist vorübergehend in Prag gewesen, und der aus den Niederlanden stammende Christian Philipp Bentum hat längere Zeit in Böhmen und Schlesien gearbeitet. Ist Terwesten schon kein reiner Vertreter echt holländischer Malerei mehr, van Bentum ist es noch viel weniger. Die römische Schulung bestimmt seinen Stil¹.

Bei den Stillebenmalern haben wir etwas mehr Glück. Erinnern wir daran, dass bereits Rudolf II. von de Gheyn ein Blumenbild und ein Büchlein mit Pflanzen und Tieren erwarb, und dass sein Hofmaler Roelant Savery ebenfalls ein geschickter Blumenmaler war. Diese Saverytradition lebt am Ende des Jahrhunderts wie in der Landschaft so auch im Stilleben wieder auf. Das beste Beispiel dafür ist Joh. Albert Angermeyer (1674–1740), der bei dem flämisch geschulten Schweizer Joh. Rud. Byss gelernt hat. Seine Technik ist natürlich die der späten Blumen- und Früchtemaler vom Schlage der van Huysums und Mignons, aber seine Kompositionen gehen nicht über die einfachen Gegebenheiten des B. v. d. Ast und R. Savery hinaus². Ausser diesen Blumenbildern malte er auch einige Jagdstilleben in der „täuschenden Manier“ vor heller Wand, was er den Spezialisten C. N. Gysbrechts, Fromentiou, Ferguson und anderen abgesehen hatte³. Max Pfeiler und Caspar Hirscheli setzen die Schule von Angermeyer fort. Pfeiler ist zudem in Italien gewesen, wo er sich mit der Auffassung des Neapler Stillebens vertraut machte⁴. Der Flame J. B. Boutats soll um 1700 in der Art Hondecoeters in Prag gearbeitet haben⁵.

Die Grossgrundbesitzer Böhmens waren Bilderfreunde. Wir hören, dass Octavio Piccolomini W. Heimbach beschäftigte⁶, und dass die Grafen Lobkowitz auf Schloss Raudnitz verschiedene Bildnismaler in ihren Dienst hatten. Seit 1683 finden wir hier den Niederländer (?) Jod. Just Verbeeck als Bildnismaler an der Arbeit. Sehr holländisch sehen seine Werke nicht aus, ebensowenig wie die eines einheimischen G. A. Eberhard und des Regensburgers M. C. Hirt, die alle ungefähr die Stilstufe Netscher-Verkolje vertreten. Viele holländische Porträts sind durch Erbschaft in die

¹ Dem in Prag und Wien tätigen J. M. Brettschneider wird ein Gesellschaftsbild im Stil von v. Bassen und Francken zugeschrieben (München, Depot), das von den holländischen Bildern dieser Gruppe nicht zu unterscheiden ist.

² Abb. Biermann Nr. 101/2. – Ausstellg. Prag 1938 Nr. 211–218. – Vstg. Oppenheim, London 26. 5. 1933 Nr. 147.

³ Bilder in Bamberg.

⁴ Zu Hirscheli siehe Frimmel, Bl. f. Gemäldekde 1905, S. 153. „Holländische“ Bilder auch in Landshut, Bamberg und München (Depot).

⁵ Ausstellg. Prag 1938 Nr. 270.

⁶ G. Götsche, Wolfgang Heimbach, Berlin 1935, S. 16.

Sammlung gekommen, andere Werke wurden vom Fürsten Wenzel Eusebius in Wien erworben. Darunter waren Bilder von (oder nach) Dou, Paudiss, Cl. Molenaer, Willaerts, Esselens und anderen. Vor Verbeeck müssen bereits österreichische Bildnismaler auf dem Schloss gearbeitet haben, die ungefähr auf Honthorsts Stufe stehen¹. Die Geschichte der Sammlung der Grafen Nostitz lässt sich bis ins 17. Jahrhundert hinein verfolgen, nur sind leider die ältesten Verzeichnisse verlorengegangen. Dagegen erwähnten wir bereits, dass im 18. Jahrhundert eine grössere Anzahl, darunter auch holländische Bilder nach Wien verkauft wurden². Auch die böhmische Sammlung Czernin kann auf ein stattliches Alter zurücksehen. Die Forchauts hatten bereits einen guten Kunden an Graf Czernin gehabt. Houbraken und Weyerman berichten, dass Adriaen van der Werff, sobald er nach dem Tode von Johann Wilhelm von der Pfalz (1717) die Hände wieder frei hatte, gleich drei teure Bilder an Graf Czernin von Chudenitz liefern konnte³. Die Preise schwankten zwischen 2000 und 5500 Gulden! Einige Jahre später gingen diese Werke zusammen mit anderen niederländischen Stücken in den Besitz Augusts des Starken über⁴. Damals muss es auch in Prag eine Sammlung Wrzowecz gegeben haben, deren meist niederländische Bilder vom sächsischen Hof erworben wurden. Schliesslich hatte sich Frans Ernst von Waldstein ein Kabinett analog denen in Frankfurt zusammengestellt: eine Sammlung von kleinen und kleinsten holländischen Bildern, nötigenfalls Kopien, die in einem Rahmen von stattlichen Ausmassen vereinigt wurden. Mehrere solcher Rahmen zierten seine Wohnung als Wandschmuck⁵. Die Wallensteinsche Sammlung in Dux ist auch die „Quelle“, aus der einige der berühmtesten Gemälde der Dresdner Galerie wie die „Kupplerin“ von Vermeer und zwei Bildnisse von Frans Hals stammen!

Im benachbarten Schlesien überragt Michael Willmann (1630–1706) in dieser Zeit alle anderen Künstler an Bedeutung. Um 1640 war er in Amsterdam, wo er sich „die Malweise des Jacob Backer, Rembrandts und anderer zum Vorbild“ nahm. Sandrart erzählt weiter, dass er nicht genug Geld hatte, um als Schüler in ein holländisches Atelier einzutreten. Darum ging er auf die Wanderschaft, stets bemüht, alles, was es an berühmten Bildern gab, zu besichtigen. Er hielt sich 1653/5 einige Zeit in Prag auf und knüpfte von dort Beziehungen mit dem Abt von Leubus an. Da die Verhandlungen aber nicht sofort das gewünschte Resultat hatten, verbrachte er erst einige Zeit in Berlin, bevor er sich 1660/6 endgültig in Schlesien niederliess. Der

¹ Dvorak-Matějka, Topographie der Hist. u. Kunst-Denkmale... Böhmen, XXXVI/2, S. 116 m. Abb.

² Frimmel, Blätter f. Gemäldekunde 5, 1909, 1.

³ Houbraken III, 403; Weyerman IV, 82.

⁴ Die Wiener Sammlung Czernin wurde von Graf Johann Rudolf (1757–1845) gegründet; aus der böhmischen Sammlung ist aber nichts gekommen.

⁵ Katalog der Ausstellung in Prag 1938 Nr. 335/7.

Grosse Kurfürst hatte ihn aber nicht völlig aus den Augen verloren, denn er liess ihm 1682 noch einige Aufträge zukommen¹.

Aus Willmanns holländischer Zeit kennen wir keine Bilder. Die in Prag entstandenen Gemälde sind die frühesten uns bekannten Werke, die wir nicht gerne missen möchten, weil sie die einzigen sind, aus denen deutlich die Verbundenheit mit der holländischen Kunst spricht. „Der Gichtbrüchige“ der Sammlung Lobkowitz ist ein Bild im Stil von Gerbrand van den Eeckhout und „Christus von den Engeln getragen“ eine Komposition von Bramerscher Bewegtheit². Die Formen sind weicher und verschliffener, wie Willmann überhaupt ein Künstler ist, dem das „formauflösende Helldunkel“ sehr am Herzen liegt. Kein Wunder, dass ihn Tintoretos Visionen ebenfalls zur Nachahmung anregen, aber der Abstand im künstlerischen Gestalten zwischen dem Schlesier und dem Venezianer springt dabei deutlich in die Augen. Die Bilder im Stil der malerischen Rembrandtschule bleiben in den ersten Anfängen stecken. Ziemlich allein steht eine Waldlandschaft von 1656, die an dem längst vergangenen Stil des Coninxloo festhält³.

Der Abt von Leubus wollte sich von dem Können seines neuen Kirchenmalers vergewissern und liess ihn deshalb zur Probe eine Kopie nach van Dijcks Kreuzabnahme in Gent malen, d.h. er wird ihm wohl nur einen Stich als Vorlage zur Verfügung gestellt haben. Willmann malte die Kreuzabnahme so geschickt, dass man annehmen möchte, er habe in Flandern die Werke von van Dijck studiert. Doch die Urkunden berichten nichts von einer Reise nach Antwerpen. Bei dieser einen van Dijck-Kopie ist es nicht geblieben. Es folgt noch eine Beweinung Christi, eine Heilige Familie (Kunstgewerbemuseum Breslau) und in der Weinbergskirche in Leubus eine ganze Apostelfolge nach van Dijck. Damit ist eigentlich sein Schicksal besiegelt. Die Anforderungen der kirchlichen Auftraggeber verdrängen die ursprünglich holländisch-malerische Gestaltungsweise des Künstlers zugunsten einer mehr pathetischen, schwärmerischen Auffassung. Zwar versucht Willmann noch einiges vom Rembrandtschen Helldunkel und dessen phantastischen Licht zu retten und von dem bräunlichen Farbauftrag so viel wie möglich beizubehalten, aber die Grundhaltung der Komposition, ja selbst die Typen sind jetzt ins flämisch-italienische umgebogen. Er hat in Schlesien eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet und viele katholische Kirchen und Klöster mit Altarbildern und Deckengemälden geschmückt; um 1665 trat er selber zum Katholizismus über. Im Porträt (wie in dem Selbstbildnis in Breslau) bewahrt er die malerische, holländische

¹ Sandrart-Peltzer, S. 370; Vgl. ferner zum folgenden: E. Kloss, Michael Willmann, Breslau o. J., mit vielen Abbildungen.

² Abb. Kloss Nr. 2 u. 6. Es gibt auch Zeichnungen in Bramers Manier (Kloss Abb. 36ff).

³ Abb. Kloss Nr. 7. – Eine Flucht nach Ägypten im Stil von Seghers, Everdingen und Roghman; Kloss Abb. 35.

Art viel länger, ja er bleibt darin der Rembrandtschüler noch zu einer Zeit, als die Holländer wie Bol, Flinck und Maes bereits andere Wege bewandelten.

Weiterhin vertreten in Breslau ein Bildnis- und ein Stillebenmaler die holländische Richtung. Georg Schultz (oder Scholtz, 1622-1677) malte einige Miniaturbildnisse, von denen wir das Porträt des Chr. Hofmann von Hofmannswaldau, das G. Terborch so nahekommt, hervorheben¹. Er übte sich auch im Kopieren von Rembrandtischen Köpfen². Der Stillebenmaler Ph. Sauerland aus Danzig (1677-1762) malte Tierstücke und Stilleben, die von den Erzeugnissen einer um fünfzig Jahre älteren Generation (Paudiss, Fromantiou, Hondecoeter) kaum zu unterscheiden sind. Von einem Aufenthalt in Holland ist nichts bekannt. Da er aber einige Jahre in Berlin gearbeitet hat, mag er dort die zahlreichen Stilleben in der kurfürstlichen Sammlung studiert haben³. Holen wir noch nach, dass der holländische Landschaftsmaler J. Gottlieb Glauber, dem wir innerhalb kurzer Zeit zweimal begegnet waren, hier in Breslau 1703 sein ruheloses Leben beendet hat.

¹ Abb. Biermann Nr. 491.

² Pastell nach einem Koninck-Kopf in Dresden.

³ Bilder im Museum in Breslau; Ausstellg. Berlin 1936/7 Nr. 59; Vstg. Enyedi, Budapes 15. 2. 1923 Nr. 545/6.

ZUSAMMENFASSUNG

Wir wollen nun versuchen, in einem Überblick den holländischen Einfluss auf Deutschlands Kunst mit einigen Worten zu umschreiben. Ist es nicht auffallend, dass sehr viele holländische Künstler in Deutschland Arbeit und Verdienst fanden, während viele deutsche Talente aus Mangel an beidem ins Ausland gingen? Man denke nur an die Aufzählung am Anfang dieses Abschnittes. Die malerische Kultur der Holländer war der einheimischen Kunst weit überlegen, und darum war das Fremde so begehrt, vor allem an den Höfen, wo man in erster Linie holländische Bildnismaler beschäftigte. Wir brauchen nur auf die Verhältnisse in Brandenburg-Preussen hinzuweisen, um die Bedeutung dieser Porträtmaler ins rechte Licht zu setzen. Die einheimischen Maler waren gerade gut genug, um ein Bildnis abzukonterfeien, das als Vorlage für eine Stichreproduktion einem holländischen Künstler zugeschickt wurde!

Im allgemeinen begann die holländisch-deutsche Hofkunst sich erst am Ende des 17. Jahrhunderts zu entfalten, was zur Folge hatte, dass man statt der wahren holländischen Kunst ihre damals viel zu hoch bewertete Nachblüte bewunderte. Die Kunstübung am Düsseldorfer Hof unter Johann Wilhelm ist das beste Beispiel für die Malerei dieser Verfallszeit, die in Deutschland Triumphe feierte.

Dass Norddeutschland, insbesondere Hamburg, ganz niederländisch malte nicht nur im Bildnis, sondern im Gesellschaftsstück, Stilleben, Landschafts- und Marinebild, kurz und gut in allem, kann uns nicht so sehr verwundern, noch dazu, wenn wir erfahren, dass die holländische Kunst auch in den skandinavischen Ländern führend war. Dass sich in Frankfurt, Nürnberg, ja selbst noch in Augsburg eine holländisch, bürgerliche Malkultur entwickelte, war nicht vorauszusehen, noch weniger dass sie sich neben dem süddeutsch-italienisch eingestellten Stil des grossen Altarbildes behaupten würde.

Was bewunderte man eigentlich an der holländischen Kunst? Welche Künstler kamen herüber und welche Kunstwerke wurden begehrt? Das ist nach Gebieten und Zeiten auch wieder verschieden. Manieristische Kompositionen waren natürlich über ganz Deutschland gleichmässig verbreitet. Das liegt aber noch vor der Zeit des eigentlichen holländischen Einflusses.

Der Berliner Hof verlangte zunächst ganz naiv nach dem holländischen Realismus im Bildnis. Aus demselben Bedürfnis liess man Landschaftsmaler kommen, die kurfürstliche Besitzungen getreu aufnehmen konnten; ja selbst Stillebenmaler zog man heran, um kuriöse Pflanzenbildungen festzuhalten. Der Realismus im Stilleben führte zu den beliebten trompe l'oeil-Darstellungen, die jedermann bestaunte¹. Allegorien und allegorische Verherrlichungen des Fürstenhauses folgten bald, wofür in der zweiten Jahrhunderthälfte auch in Holland geeignete Kräfte zu finden waren. Das ging Hand in Hand mit einer verfeinerten, eleganteren Bildnisauffassung (Vaillant) und einem dekorativen Schmuckbedürfnis (Terwesten). In der Pfalz verehrte man dagegen über alles die holländische Feinmalerei (des E.H.v.d.Neer, A.v.d.Werff), sicherlich auch ein echt holländisches Genre, aber eben nur eines von vielen. In den nicht-höfisch eingestellten Kreisen, mit anderen Worten im Bürgertum, liebte man eigentlich alles Holländische gleich wie in Holland selbst, vor allem in Norddeutschland: Seebild, Stilleben, Schlachtenbilder (Wouwerman) und alltägliches Genre (Heimbach). Für die grosse holländische Landschaftsmalerei von Jan van Goyen bis zu Jacob Ruisdael und M. Hobbema hatte man wenig Verständnis. J. Both, N. Berchem, P. van Laer begegnet man dagegen öfter in alten Sammlungen, wie auch H. Saftleven und J. Griffier, die bald ihre deutschen Nachahmer finden.

Und was wusste man eigentlich von Rembrandts Kunst? An deutschen Schülern hat es nicht gefehlt (J. Ovens, J. U. Mayer, Willmann, J. Sandrart, Chr. Paudiss und andere). Von des Künstlers Ausdruckskraft, von seinem beruhigten klassischen Stil der späten Zeit ist nichts auf sie übergegangen. Rembrandts Helldunkel blieb ihnen eine Weile anhaften, auch die weiche malerische Modellierung (Paudiss), die die gesamte Rembrandtschule auszeichnet. Willmann, Mayer und Sandrart müssen sich jedoch bald den Wünschen der Auftraggeber im grossen Altarbild anpassen und vielleicht auch der Ikonographie des Bildtypus, den Rubens und die Italiener weitgehend bestimmt haben. J. Ovens ist ein Eklektizist, was in jener Zeit kein Tadel war. Chr. Paudiss, der dem Stil seines Lehrers am längsten treu blieb, war überhaupt nicht sehr fruchtbar. So wird durch die Schüler nur ein Hauch von Rembrandts Spätstil nach Deutschland getragen. Es ist gleichsam nur der blasse Widerschein eines hell leuchtenden Kometen.

Diese Erkenntnis wird nicht unserer Untersuchung verdankt. Man kann sie in allen alten Handbüchern finden². In neueren deutschen Arbeiten kommt man zu anderen Ergebnissen. Diese beruhen aber nicht nur so sehr auf neuen Beobachtungen als auf Theorien, die bisher in der Kunstwissen-

¹ Ein unbekannter B. Pfaffenhoffen malte ebenfalls solche Dinge (Photo Witt Library.)

² W. Bode (Die Grossherzogliche Gemäldegalerie zu Schwerin, 1891, S. 167) spricht z.B. von der deutschen Malerei dieser Zeit als einem „der unerquicklichsten Kapitel“.

schaft unbekannt waren. Es muss dem Leser überlassen bleiben, sich mit ihnen im einzelnen auseinanderzusetzen. Nur ein charakteristisches Beispiel soll herausgegriffen werden¹.

Niemand wird leugnen, dass auch die deutsche Kunst des 17. Jahrhunderts ein eigenes Gesicht hat und nicht nur der Abklatsch holländischer, flämischer, italienischer und welcher Kunst sonst noch ist. In einer Arbeit, die sich nicht hauptsächlich mit dem Einfluss der holländischen Kunst zu beschäftigen hat, könnten die eigenen, deutschen Charakterzüge eingehender und liebevoller aufgezeigt werden, als es hier der Fall ist. Andererseits sprechen dieselben Autoren davon, dass die Deutschen des 17. Jahrhunderts als ein den Niederländern stammverwandtes Volk besonders empfänglich für den niederländischen Einfluss gewesen seien, wobei implicite eine Überlegenheit der Nicht-Deutschen zugegeben wird. Man geht noch weiter im glücklichen Bewusstsein der Stammesverwandtschaft und spricht von einem niederdeutschen Raum von Brügge bis Königsberg als einer kulturellen Einheit mit wechselseitigen Beziehungen seit den Tagen Jan van Eycks und früher, wo der „im Verborgenen lebendige Kreislauf niederdeutschen Kunstschaffens“² erst dem modern geschulten (oder voreingenommenen?) Betrachter deutlich sichtbar wird. Lassen wir die zum Beweise herangezogenen Vergleiche vom Naumburger Meister bis zu Jan van Eyck als ganz ausserhalb unseres Themas liegend beiseite und beschränken uns auf das 17. Jahrhundert, das „Goldene Zeitalter“ Hollands. Zunächst müssen doch die beiden in dieser Zeit deutlich unterschiedenen malerischen Kulturen Flanderns und Hollands – trotz der im ersten Abschnitt unserer Arbeit beobachteten Wechselbeziehungen – auseinandergehalten werden. Wenn wir auch im Laufe unserer Arbeit häufig bedauert haben, nicht in der Lage zu sein, von den niederländischen Einflüssen auf das Ausland als den von Holland und Flandern gleichzeitig ausgehenden Strömungen zu sprechen, diese Beschränkung hat uns zumindest davor bewahrt, jene beiden auch politisch deutlich geschiedenen Gebiete als eine Einheit zu behandeln. Wenn man sie hingegen beide mit norddeutscher Kunst in einen Topf wirft, dessen Inhalt uns alsdann als niederdeutsche Kunst vorgesetzt wird, kann man – warum auch nicht? – in dieser dunklen, ungegliederten Masse zwar Wechselwirkungen „im Verborgenen“ vermuten, aber ein Skeptiker oder ein unvoreingenommener Beobachter wird weder von der Homogenität noch von den Wechselwirkungen dieser Schöpfung zu überzeugen sein.

Vielmehr wird er die deutschen Künstler, W. Heimbach, Scheits, Ovens,

¹ M. Konrad, Von Brügge bis Königsberg in R. P. Oszwald, Deutsch-Niederländische Symphonie, Wolfshagen 1937; Dazu die abweisende Beschreibung von P. Geyl in Nederl. Historiebladen 1, 1938, 192; Eine Wiederholung der Konradschen Theorien bei R. P. Oszwald in Das Reich, 1940 Nr. 3.

² Konrad, S. 118.

Flinck, Willmann, Paudiss und wie sie alle heissen an sich vorbeiziehen lassen, sich ihren Lebensweg in Holland und in Deutschland noch einmal vor Augen führen und dann zu dem Schluss kommen: von Wechselwirkung kann in dieser Zeit sicher nicht gesprochen werden. Im Gegenteil, es ist auffallend, dass die jungen Deutschen, sobald sie nach Amsterdam kommen, aufzuleben beginnen. Künstlerische Eindrücke der verschiedensten Art regen sie zu Werken an, die man bei ihnen vergeblich suchte, solange sie den heimatlichen Staub noch nicht von den Füßen geschüttelt hatten. Die malerische Kultur, die sie in Amsterdam erreichen, ist ein Höhepunkt in ihrem Schaffen. Aber zu häufig verdorren sie dann wieder in der deutschen Provinz. Man braucht sich darüber nicht zu wundern. Auch viele ihrer holländischen Kollegen, die in ihrem Vaterland achtbare Maler waren, verlieren im Ausland den Halt, dessen sie bedürfen, um etwas Gutes zu schaffen. Ungewohnte Wünsche der Auftraggeber tun das ihrige, um ihr Stilgefühl ins Wanken zu bringen. Nicht jedem tüchtigen, holländischen oder holländisch geschulten Maler war es gegeben, einmal für deutsche Fürsten eindrucksvolle Allegorien und Festdekorationen, oder für Kirchen und Klöster Altarblätter strahlenden Kirchenglaubens zu malen. Die Flamen fanden sich damit besser ab, aber sind ihre Werke darum „deutscher“ als die verblasenen, mehr oder weniger trockenen, aber immerhin treuherzigen Erinnerungen der deutschen Rembrandtschüler?

Dieses Wahnbild wird wirklich von einigen jüngeren Theoretikern verteidigt, da angeblich „dem deutschen Wesen mit seinem mystisch-irrationalen Sehnsuchtsblick ureigenster Seelenentfaltung das Vlamentum ... mehr als die nüchterne antiromantisch-rationalistische holländische Volksart“ entspricht¹. Andere wiederum versteigen sich zu der Behauptung, dass „in der Malerei des 17. Jahrhunderts der deutsche Geist gesammelt und überlegen sich nur bei den Holländern und – etwas zurückhaltender – bei den Vlamen“ ausdrückt². Es ist nun wahrlich nicht so schlecht mit dem deutschen Geist bestellt, dass er es nötig hat, sich im Gewande einer anderen Kultur zu offenbaren. Angesichts solcher gedanklichen Entgleisungen ist es vielleicht nicht überflüssig, die warnenden Worte eines berufenen deutschen Kunsthistorikers hier zu wiederholen: „hat Deutschland wirklich nötig, Rembrandt und die Holländer des 17. Jahrhunderts schlankweg als deutsch zu reklamieren?“ Ja, für den deutschen Kunsthistoriker beginnt hier das eigentliche Problem: „Warum nun eben doch Rembrandt und das holländische 17. Jahrhundert nicht bei uns selbst entstanden sind“³.

¹ E. Neustein in Zeitschrift für Deutsche Geistesgeschichte 1, 1935, 74. – Die kühne Behauptung, dass der Höhepunkt niederländisch-deutscher Kunsteinwirkung bei Netschen(!) liegt, ist charakteristisch für die Unsinnigkeit aller übrigen Beispiele.

² Maria Grunewald, Der nordische Rembrandt, Radierungen, Strassburg 1929, S. 7. – Rembrandt, Jan van Eyck und Ouwater werden hier alle zur deutschen Kunst gerechnet.

³ W. Pinder in Zeitschrift für Kunstgeschichte 2, 1933, 406.

DAS 18. JAHRHUNDERT

Gegen 1700 war die Herrschaft des grossen Stiles der holländischen Malerei zu Ende, deren Ausbreitung über Europa zu verfolgen wir uns vorgenommen haben. Die Jahrhundertwende haben wir bisher kaum überschritten. Nur die Geschichte der Kunstsammlungen, die wir jeweils eingeflochten haben, nötigte uns, den künstlerischen Ereignissen vorzugreifen. Das konnte ohne Bedenken geschehen, denn der Besitz jener Sammlungen und die Werke, die holländische Künstler im Ausland hinterlassen haben, sollen, wie das uns gestellte Thema es umschreibt, die Grundlage bilden, worauf das „Hollandisieren“ im 18. Jahrhundert zurückgeht.

Diese beiden Faktoren reichen aber nicht aus, um das Malen im Stil der alten Meister in allen Fällen zu erklären. Andere Wege des Einflusses spielen dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle. Der Geschmack der Zeit sucht sich seine holländischen Vorbilder unabhängig davon, ob nun die Vertreter der gerade beliebten Richtung einstmals hier gewesen waren, und auch davon ob etwa ein inzwischen verstorbener Landesfürst vorausahnend das Begehrte bereits seinem Kunstkabinett eingefügt hatte. Als Hilfsmittel diente hier die Graphik, und ausserdem holten sich die jungen Künstler selber im Ausland die Anregungen, deren sie bedurften.

Wenn wir in Deutschland im 18. Jahrhundert ein Wiederaufleben von Rembrandts Kunst beobachten, so geschieht das nicht durch Vermittlung der deutschen Rembrandtschüler des 17. Jahrhunderts. Ihr weicher, verschwommener Spätstil hatte für das 18. Jahrhundert nichts Anziehendes mehr. Man sucht und bewundert den frühen „barocken“, pathetischen oder „orientalischen“ Rembrandt, oder den Rembrandt der Bettlerdarstellungen. An anderen Werken ging man vorüber. Der einseitige Geschmack der Zeit brachte es auch mit sich, dass eine ganze Gruppe bedeutender holländischer Künstler von den Malern nicht beachtet wurden. Was wusste man im 18. Jahrhundert in Deutschland von Frans Hals, Vermeer van Delft, Terborch, Jan Steen, Jacob Ruisdael und Jan van Goyen, deren Werke halbvergessen in den Kunstsammlungen verstaubten, bis eine jüngere Generation sie wieder „entdeckte“?

NORDDEUTSCHLAND

Es ist sehr bezeichnend, dass selbst in Hamburg, das durch keine holländischen Vorurteile und Ansprüche künstlerisch festgelegt war, von der holländischen Kunst nur das ein Weilchen noch fortlebte, was wir vorgreifend am Düsseldorfer Hof schon beschrieben haben: die holländische Feinmalerei. Als Beispiel nehmen wir die Kunst des Balthasar Denner (1685–1749). Er war 1696 Schüler eines unbekanntes Niederländers Amama, besuchte in den Jahren 1736–39 Holland, wo er Adriaen v. d. Werff traf, der seine Kunst sehr bewunderte. Denner hat ganz Norddeutschland d.h. alle dort wichtigen Höfe mit seinen Werken versorgt: die von Schleswig-Holstein, Braunschweig-Wolfenbüttel, Brandenburg und selbst den von Kopenhagen. 1721 war er übrigens auch in England. Seine Bildnisse zeichnen sich durch eine ungemein feine Malweise aus, was ihm den Beinamen „der Porendenner“ eingetragen hat. Bei ihm findet die Linie von G. Dou, Schalcken, v. d. Werff ihre Fortsetzung. Das übertrieben Naturgetreue, die Feinmalerei par excellence bilden die eine Seite, die das beginnende 18. Jahrhundert von holländischer Kunst zu schätzen wusste – ganz im Gegensatz zur lockeren Technik des Rokoko (Watteau) oder zur dekorativen, genialen Monumentalmalerei (Boucher, Tiepolo).

Denner hatte jedoch anders begonnen. Ein Stilleben von 1698 (in Hamburg) zeigt dies sehr deutlich im Gegensatz zu einem späten Fruchtstilleben von 1733 (ebenda). Das erste ist zwar noch ungeschickt und zaghaft komponiert, aber doch von einer natürlichen Kräftigkeit und Farbigkeit, das letzte hingegen glatt wie seine Bildnisse, etwa im Stil von Mignon und van Huysum. In seinen Porträts versucht Denner zuweilen etwas von Rembrandtschem Helldunkel festzuhalten, aber es ist noch mehr dasjenige von G. Dou als das von Rembrandt; nur in einigen Spätwerken (Dresden, Frauenbildnis, Nr. 2067) wird die Malerei ein wenig breiter, braun in braun, und die Pinselzüge energischer. Oder er versucht es mit einem kräftigen Lichteinfall, der, wie bei dem Selbstbildnis der Sammlung Tronchin in Genf, die obere, durch den Hut beschattete Gesichtshälfte im Dunkel lässt. Sein Schüler Dominicus van der Smissen (1704–1760) und sein Sohn Jacob Denner (ca. 1720–ca. 1750) halten an seiner Art fest. Bei diesem ist aber auch ein Zusammenhang mit der englischen Bildnis-

Abb. 83.

malerei (Highmore, Hogarth) unverkennbar. D. van der Smissen leitet schon in die freiere Manier von Anton Graff hinüber¹.

Als Landschaftsmaler, der im holländischen Stil arbeitet, können wir Jacob Stockmann († 1743) anführen, der in Holland Schüler von A. Meyerling gewesen sein soll und sich Carré zum Vorbild genommen, jedoch auch Köpfe im Dennerschen Geschmack gemalt hat. Einer der zahlreichen Vertreter des Claude-Both Stiles im Deutschland des 18. Jahrhunderts ist F. Rosenberg. Joh. Heinrich Menken aus Bremen (1766–1839), der 1792/5 Schüler von Klengel in Dresden war, gehört schon in die Zeit des wieder-auflebenden holländischen Naturalismus. Er malte Landschaften und Viehstücke im holländischen Geschmack, die aber auch an die zeitgenössische englische Malerei erinnern (G. Morland! vergl. Menkens „Schimmel“ in Bremen). Der Greifswalder Gottlieb Giese (1787–1838) hat schon die Nachbarschaft des grossen C. D. Friedrich verspürt, aber seine Landschaften (Winterlandschaft, Kölner Handel) knüpfen doch an Saftleben-Griffier an.

Wie der Grosse Kurfürst vorzüglich Holländer zu seinen Hofmalern wählte, so begünstigte Friedrich der Grosse mit derselben Ausschliesslichkeit Frankreichs Künstler. Die kleine aber gewählte Sammlung französischer Gemälde, vor allem von A. Watteau, J. B. Pater und N. Lancret, deren Reste man heute noch in den preussischen Schlössern und im Berliner Museum bewundern kann, wird ihm verdankt. Sein Hofmaler war der Franzose Antoine Pesne (1683–1757), der in mehr als vierzigjähriger Tätigkeit in Preussen dort fast zu einem Einheimischen geworden ist. Seine Bildnisse und Darstellungen galanter Feste verleugnen nicht den Zusammenhang mit der Heimat, mit Watteau, Pater und Lancret. Aber bereits den Zeitgenossen war es aufgefallen, dass er nebenbei auch Rembrandts Kunst als Quelle der Inspiration nicht verschmähte. M. Oesterreich meinte, dass Pesne erst in den letzten Jahren Rembrandts Art zu malen nachahmte und „dass er ohne Bedenken dem Rembrandt gleich gesetzt werden kann“², der Marquis d’Argens geht sogar so weit zu behaupten, dass sein Bildnis von Knobelsdorf „efface un Rembrandt!“³ Wenn wir diese schwärmerischen Übertreibungen auf ein normales Mass zurückführen, so können wir wirklich sagen, dass Pesne einige genrehaft aufgefasste Bildnisse à la Rembrandt gemalt hat. Dazu gehören das Porträt von Vleughel im Louvre (von 1723; also keineswegs spät) und Werke im Neuen Palais in Potsdam und in Schwerin, die Rembrandts Saskia-Bildnisse dem glatten Geschmack des 18. Jahrhunderts anpassen. In seiner Art der Rembrandtimitationen berührt er sich mit seinem Landsmann Raoux, d.h. er nimmt von Rembrandt eine schwungvolle Komposition, glättet die Oberfläche mit den Mitteln des

Abb. 84.

¹ Abb. siehe Biermann, Nr. 166–173, 356, 361, 496.

² M. Oesterreich, Beschreibung der Sammlung J. G. Eimbke, Berlin 1761, S. 43/9.

³ Vgl. P. de Colombier in L. Dimier u.a., La peinture française du 18ième siècle II, S. 291/325.

G. Dou und beleuchtet sie nach dem Vorbild von Schalcken. Pesnes Berliner Schüler B. Rhode (1725–1797) malt in der Hauptsache Historien und Dekorationen für die preussischen Schlösser nach französischem Rezept. Doch im Tafelbild greift er zuweilen auf die Komposition und die Technik des jungen Rembrandt zurück, so wie die beiden Zick das etwa taten¹.

Im übrigen muss man die „Hollandismen“ schon in der „Kleinkunst“ suchen. Der Stecher G. F. Schmidt (1712–1775) ist dafür ein gutes Beispiel. Man vergleiche nur sein Selbstbildnis von 1753 mit Rembrandts Radierung von 1648 (B. 22)! Nach seiner Rückkehr aus Paris und Russland (1762) sticht er viel nach Rembrandts Gemälden und nach Schulbildern, während er bis 1753 fast ausschliesslich nach französischen Vorbildern gearbeitet hatte. Er verschmäht es nicht, Dietricy zum Muster zu nehmen, sodass also eine Rembrandtnachempfindung aus dritter Hand entsteht. Schmidt besass auch eine Radierplatte von Rembrandt, die er in seinem Geschmack umarbeitete (Wessely 145). Rembrandt ist für ihn nicht der grosse, magische Künstler, sondern ein Vertreter des holländischen, bürgerlichen Realismus. Diesen Geist findet er ebensogut bei Schülern und Nachahmern². Gemälde seiner Hand sind heutzutage unbekannt, ebenso von seinen Schülern J. G. Glume (1711–1778) und M. J. Falbe (1709–1782), von denen es jedoch Zeichnungen in der Art des Hooremans gibt.

Daniel Chodowiecki (1726–1801), ein echter Schilderer des bürgerlichen Lebens jener Tage, war in Berlin Schüler des Engländers Haid, der ihn mit Rembrandts graphischen Arbeiten bekannt gemacht zu haben scheint. Kleine Öl- und Emaillearbeiten aus der Frühzeit mit Rembrandtschen Lichteffekten und holländischen Trachten können das bestätigen, abgesehen von einigen Radierarbeiten, die ausdrücklich als „nach Rembrandt“ beschrieben werden. Orientalen, Türken, Kerzenlichteffekte in holländischem Geschmack kommen auf seinen frühen Werken häufig vor, ohne dass eine Nachahmung von Rembrandts Radiertechnik erstrebt wird. Als fruchtbarer Zeichner und Illustrator des Berliner Bürgertums ist Chodowiecki durchaus selbständig, aber es ist reizvoll zu beobachten, wie sich der neue Stil langsam unter dem Schutze des holländischen Realismus entwickelt. Für Chodowiecki, wie für viele andere seiner Zeit, steht Rembrandt nicht als ein Genie inmitten von Talenten. Die holländischen Kleinmeister A. v. Ostade, A. v. d. Neer, G. Schalcken boten ihrerseits eine Fülle von anregenden Motiven, denen man sich bedienen konnte³. Obwohl das Gebiet

¹ Beisp.: Christus m. d. Jüngern im Sturm, Vstg. Rincklake. Köln 10. 5. 1904 Nr. 37.

² Schmidt war sehr befreundet mit dem altmeisterlichen J. G. Wille, der von ihm sagt: „il devient . . . parfait dans l'imitation du genre de Rembrandt, dont jamais l'artiste n'avoit aussi bien saisi la savante et pittoresque manière (sic!) que lui (Journal de Wille I, 48).“

³ Nach Hermann R. Leber, Rembrandts Einfluss auf die deutsche Malerei des Barock und Rokoko, Masch.-Diss., Köln (1923), S. 74–79 mit einem Hinweis von Prof. Brinkmann auf die holländischen Entlehnungen in Chodowieckis Zeichnungen zum „Blaise Gaulard“ in Weimar.

der Graphik in unserer Arbeit nur gestreift wird, soll doch die Liebhaberei des grossen Alexander von Humboldt nicht unerwähnt bleiben, der in seinen Mussestunden einige seltene Radierungen nach Rembrandt und nach Schmidt-Rembrandt anfertigte¹. Ein anderer königlicher Dilettant, Friedrich Wilhelm von Preussen, hat sogar nach holländischen Vorbildern gemalt. Als Wilhelm Tischbein gegen 1778 nach Berlin kam, sah er hier sehr schöne Bilder von ihm, „besonders ein paar alte Köpfe nach Abraham Bloemaert“². Im Stadtschloss Grunewald hängt eine Bathseba von 1737, „frei nach G. Flinck.“

Die neu erwachende Landschaftsmalerei hat dem holländischen Vorbild viel zu verdanken, doch stets waren es die gefälligen Bildchen der italianisierenden Landschaftler, an die man sich hielt. So realistisch waren die Künstler des 18. Jahrhunderts noch nicht, dass sie die sonnigen Hirtenbildchen eines Berchem einem düsteren Ruisdael zuliebe aufgaben. Bedeutende Talente sind nicht zu nennen. Ch. S. Dubois und Knobelsdorf arbeiteten mit Pesne zusammen. Dubois war sogar ein eingewanderter Flame, der aber künstlerisch Moucheron noch näher steht als Artois. Beachtung verdient vor allem Jacob Ph. Hackert (1737–1807), d. h. der frühe Hackert, denn seine klassizistischen, italienischen Veduten verraten keinerlei holländische Schulung. In Berlin lernte er hauptsächlich durch das Kopieren alter holländischer Landschaftsbilder in der Sammlung Triebel, und als er 1765 in Paris mit J. G. Wille Freundschaft schloss, brauchte er aus seiner Verehrung für die Holländer kein Geheimnis zu machen. Er besass selbst eine kleine Gemäldesammlung mit holländischen Originalen und eigenen Kopien danach. Natürlich hatte er im Laufe seines Aufenthaltes im Süden auch viele italienische Werke, vor allem aus der Schule von Neapel erworben. Die Bildchen seiner Berliner Zeit sind keine Meisterwerke: sie zeigen Erinnerungen an seinen Namensvetter Hackaert, an Moucheron, Cl. Moënaer und andere Kleinmeister. Die Pariser Bilder werden – besonders unter Vernets Einfluss – etwas lebhafter. Sicherlich hat sich erst in Italien sein Stil zu bedeutenden Formen gefestigt, doch würden weder er noch wir leugnen wollen, dass die Holländer ihm eine „gesunde Grundlage“ mit auf den Weg gegeben haben³. Kleinere Meister, die nicht nach Italien gelangen, halten an dem holländischen Ruinenstil länger fest, der manchmal auch einen Auftakt zur topographischen Erfassung der Heimat bildet (J. G. Rosenberg), oder sich mehr seinem klassischen Ursprung von Claude (J. S. Bach) nähert. Die Radierer des „Sturm und Drang“ wie Carl Wilhelm Kolbe suchen für ihre Naturbegeisterung eine Stütze bei den Holländern. Der gefällige Waterloo wird sehr verehrt in dieser Zeit⁴. Gegen Ende des

¹ S. Scheikévitch in Gaz. des Beaux Arts 31, 1904, 422.

² J. H. W. Tischbein, Aus meinem Leben, ed. L. Brieger, Berlin 1922, S. 108.

³ B. Lohse, Jacob Philipp Hackert, Emsdetten 1936, S. 8, 44, 48ff m. Abb.

⁴ L. Grote in Zeitschr. d. Deutschen Vereins f. Kunstw. 3, 1936, 369.

Jahrhunderts wird mit dem Realismus Ernst gemacht: Rosenberg soll bereits Viehstücke in der Art von Potter und Wouwerman gemalt haben, und Karl Friedrich Schulz (1796–1886) z.B. geht noch einen Schritt weiter, von der Wouwerman-Landschaft zum wirklichen, aktuellen, naturalistischen Soldatenbild. P.L.Lütke, der Lehrer von K. Blechen (der selber das Altmeisterliche abgestreift hat), ahmt Ruisdael und Hobbema nach. „Herr Lütke ist unser Ruisdael“, heisst es in einer Zeitungsnotiz von 1826¹.

Dresden war nicht nur die Stadt der grössten niederländischen Kunstsammlung, sondern auch ein Zentrum für modernes Kunstleben, dem die Könige August der Starke und August III., dem Kunstgelehrte wie Chr. L. von Hagedorn und Sammler wie Brühl Beschützer waren. Alle Kreise unterhielten enge Beziehungen mit französischen Sammlern und Künstlern und vor allem der Deutsche J. G. Wille in Paris bemühte sich, den Dresdner Kollegen gefällig zu sein. Mit dem Sammler Gottfried Winkler in Leipzig verband ihn über das Geschäftliche hinaus eine enge Freundschaft.

Am auffallendsten ist die Tradition des 17. Jahrhunderts in der Stillebenmalerei: Georg Valentin, der zwischen 1680 und 1750 in Leipzig tätig war, schuf Stilleben in W. van Aelsts und Fergusons Manier². In Dresden ist es T. Stranover aus Siebenbürgen (geb. um 1700), der wie sein Lehrer Bogdani Blumenstücke, Früchte und totes Wild im Anschluss an E. Stuvén, Mignon und Hondecoeter als Supraporten und als andere Wandverzierungen auf die Leinwand brachte. Später folgte er seinem Lehrer nach England.

Aus Ungarn gelangt auch A. Maányoki (1673–1757) nach Dresden, wo er seit 1713 das Amt eines Hofmalers bekleidet. Nicht nur zeitlich, sondern auch stilistisch steht er zwischen J. Kupezky und B. Denner. Er war Schüler von A. Scheits in Hamburg, hatte sich aber auch in Holland selber gebildet. Von den Holländern übernimmt er die Feinmalerei³, von französischen Vorbildern (Largillierre, den er kopiert) und von van Dijck die Eleganz der Komposition, die seine Bildnisse auszeichnet.

Am Ende der „alten Kunst“ steht als Bildnismaler der Schweizer A. Graff aus Winterthur (1736–1813), der seit 1766 in Dresden lebt, sodass er hier genannt zu werden verdient. Wenn man seine Kunst im Gegensatz zum eleganten, prunkvollen Porträtstil der ersten Jahrhunderthälfte sieht, dann wird deutlich, wieviel er dem Realismus der alten Meister verdankt, die er als junger Mann eifrig kopierte. Graff ist aber nicht altmeisterlich, jedenfalls weniger als der um 13 Jahre ältere Reynolds. Der Typus des Selbstbildnisses mit dem schräg von oben einfallenden Licht, das die Augen im Schatten

¹ Monatschr. f. Kunstw. 2, 1909, 433/5.

² Braunschweig, Nr. 641. Vstg. Berlin 5. 2. 1935 Nr. 190.

³ Braunschweig, Nr. 594 (Bildnis A. v. Gotter, Abb. Biermann Nr. 58).

lässt, geht vielleicht auf Rembrandt zurück (wie bei Reynolds). Auch Joseph Grassi (1757–1838) malt einmal so ein Künstlerbildnis¹.

Aus Thüringen stammt Chr. W. E. Dietrich (Dietricy; 1712–1774), der Hauptmeister des Eklektizismus des 18. Jahrhunderts. In Dresden ausgebildet, kommt Dietrich alsbald in sächsische Dienste, wird 1741 Hofmaler, 1746 Gemäldeinspektor und 1746 Professor an der Akademie. 1734 reiste er nach Holland, 1743/4 nach Italien und arbeitet zwischendurch ein Jahr in Braunschweig. Selten kopiert er direkt nach alten Meistern (obwohl solche Kopien auch vorkommen²), aber er verstand es, gefällige Bilder im Geschmack der Holländer des 17. Jahrhunderts zu malen. Man sagt, dass seine Gemälde in der Art von B. Breenbergh, C. Poelenburg, N. Berchem und J. Both zu den frühesten „Schöpfungen“ auf diesem Gebiet gehören, denen sich dann Stücke à la Wouwerman anschliessen³. Die Bauernmaler und die Feinmaler von Ostade bis zu Mieris wurden auch nicht vergessen. Am bekanntesten sind seine Gemälde im Geschmack von Rembrandt, wie die Darstellung von „Lazarus' Erweckung“⁴. Von den vielen Bildern in Dresden gehören dazu die „Anbetung der Könige“ von 1731 und die „Darstellung im Tempel“ von 1740 (z.T. nach G. v. d. Eeckhout); ferner die beiden Stücke in Braunschweig von 1737, die an G. v. d. Eeckhout und J. Victors erinnern (er hatte in Salzdahlum die alten Meister studiert!), und eine andere „Darstellung im Tempel“ (Verstg. Hildebrand, Berlin 7. 5. 1912 Nr. 102, von G. Schmidt 1759 gestochen, mit Übernahmen aus dem Hundert-Gulden-Blatt), und noch vieles andere. Zu seiner Zeit wurden solche altmeisterlichen Bilder sehr gerühmt. Man bewundert seine Vielseitigkeit: „er kann fast alle Maitres der Mahlerey vorstellen, als zum Exemple den Rembrandt imitiert er so stark, dass kein Mensch nicht anders glauben soll, als es wehre Rembrandt, item den italienischen Roos. Die geistlichen Sachen... nach dem italienischen Gout, und so delicat wie Werff nach probortion“⁵. Sehr richtig bemerkt Meusel: „In jüngeren, besonders in weiblichen Figuren, ist seine Zeichnung richtiger und edler, sein Pinsel sanfter und sein Fleisch angenehmer, als das Rembrandts“. Dietrich malt auch Gegenstücke zu echten Rembrandts, wofür Leber aus einem Frankfurter Versteigerungskatalog ein charakteristisches Beispiel mitteilt⁶. Dietrich ging mit Rembrandt vertraulich um, möchte man sagen. Alles Irrationale, die Kraft von Rembrandts Ausdruck, die Monumentalität seines Werkes bleibt ihm, der alles ins In-

¹ Abb. Biermann Nr. 680.

² Kopien nach Rembrandts Grablegung in Dresden, nach seiner „Anbetung der Hirten“ in London (Landshut) u.a.m.

³ Hagedorn berichtet 1742, dass Dietrich im Geschmack von Poelenburg male „und höher als Poelenburgs Arbeit geschätzt“ wird; er malt für ihn auch ein Gegenstück zu einem Poelenburg (M. Stübel, Hagedorn, S. 53).

⁴ Abb. bei L. Münz, Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen, Leipzig 1934.

⁵ Der Maler Georg Weissmann über Dietrich, 1741 (F. Schlie in Rep. f. Kunstw. 9, 1886, 21).

⁶ Hermann R. Leber, a.a.O., S. 79–86.

time-Liebliche umbiegt, völlig verschlossen. Rembrandt und Ostade liefern ihm in gleichem Masse das Material, um seine Themen realistisch und phantastisch auszubilden (Abb. 31)¹.

Dass er auch gelegentlich italienische Originale „verwertete“ und Watteau-Landschaften malte, erwähnen wir hier nur der Vollständigkeit halber. Dabei muss man zugeben, dass seine Technik zwar holländisch geschult, aber persönlich ist und eines gewissen Reizes nicht entbehrt, was man von den glatten Dou-Nachahmungen anderer Künstler nicht behaupten kann. Dietrich ist eigentlich nur im Zusammenhang mit dem Dresdner Kunstleben zu begreifen. Als Sammler bewegte sich sein Fürst August III. in allen Stilen, und diese historisch-ästhetische Einstellung fand ein Echo in dem Maler-Galeriedirektor, was ihn zu einer seltsam zwitterhaften Erscheinung machen musste. Dass er sich von den Holländern mehr als von anderer Kunst angezogen fühlte, mag seinen Grund in der realistisch-bürgerlichen Grundeinstellung haben. Dietrich – man kann sich das heute kaum noch vorstellen – genoss internationalen Ruhm. Vor allem die französischen Sammler dieser Zeit, die ja für die Schönheit der holländischen Kunst ein offenes Auge und eine offene Börse hatten, erwarben seine altmodischen Gemälde, Zeichnungen und Radierungen. J. G. Wille berichtet in seinen Lebenserinnerungen von ihm seit 1759 fast auf jeder Seite, es sei, dass Wille Dietrichs Bilder in Paris verkauft und vertauscht, oder dass er sie sich ausleiht, um sie zu stechen. Ein andermal muss er einen Brief von Mariette an Wille ins Deutsche übersetzen, worin von einem stattlichen Rembrandtwerk die Rede ist, das Mariette an Dietrich schickt mit der Bitte, Dietrichs graphisches Werk dafür empfangen zu dürfen. Dietrich arbeitet auf Bestellung für Pariser Sammler und für Wille, der so frei ist, ihm die gewünschten Themen aufzugeben². In Paris scheint besonders für seine Landschaften à la Both und Berchem und für seine Genrebildchen „dans le gout du Ostade“ ein Markt zu sein. In französischen Versteigerungskatalogen des späten 18. Jahrhunderts ist Dietrich, der manches Mal zur „Ecole des Pays Bas“ gerechnet wird, ein guter Bekannter.

In Deutschland arbeitet K. F. Holzmann nach Dietrichs Vorlagen, zumindest als Radierer. Das wenige, was wir von seinen angeblich vorhanden gewesen 2000 Bildern gesehen haben, lässt aber keine Schlüsse auf holländische Schulung im Sinne von Dietrich zu. Als Theoretiker stehen selbst noch Raffael Mengs und der Klassizist A. F. Oeser im Banne der Rembrandtverehrung³, doch in ihre Gemälden ist nichts von Bewegtheit

¹ Zeichnung von Musikanten in Versteigerung Bezone, Brüssel 14. 6. 1927 Nr. 22 m. Abb.; Bezeichnet: „W. E. Dietrichy Invento à la custo de Osta“. – In Radierungen öfters in Ostades Manier, wozu auch das Gemälde der National Gallery Nr. 205 zu rechnen ist.

² Mémoires et journal de J. G. Wille, Paris 1857 (Index).

³ L. Münz, a. a. O., S. 41, 44, 125. Nach Münz malte Oeser auch Bilder in Rembrandts Geschmack, die mir unbekannt geblieben sind. In seiner Nachlassversteigerung werden allerdings

und Helldunkel in der Art Rembrandts zu spüren. Die in Leipzig arbeitenden Benjamin Calau und Ernst Gottlob machen sich in verschiedener Weise die Kunst der alten Meister zunutze. Calau malt Bildnisse im glatten Rembrandtstil eines Dou und Denner¹, und Gottlob begnügte sich mit Kopien nach Steen, Trautmann und sogenannten Rembrandtzeichnungen in der Sammlung Winkler².

In Dietrich vereinigt sich Landschafts-, Genre- und Porträtmalerei, wenn man seine Greisenstudien als Bildnisse gelten lassen will³. Betrachten wir die Fach-Landschaftsmaler gesondert, so müssen wir zuerst über Joh. Alex. Thiele (1685–1752) ein paar Worte sagen⁴. Er war Schüler Mañyokis, aber als Landschaftler wesentlich durch Chr. L. Agricola gebildet und künstlerisch am besten mit Frans de Paula Ferg zu vergleichen, der auch kurze Zeit in Dresden gewilt hat. Thiele war gewohnt, die Natur mit den Augen des 17. Jahrhunderts zu sehen, und seine sächsischen Prospekte sind romantisch verschönert und bereichert nach dem Vorbild von Roghman, Everdingen, Aert van der Neer, Saftleven, Jan Both und anderen, mit deren Auffassung er sich in der Dresdner Galerie vertraut gemacht hatte. Thiele stammte aus Erfurt und hat zunächst verschiedene Jahre als Hofmaler in Arnstadt verbracht; er bot aber auch anderen Fürsten die Erzeugnisse seines Pinsels an, wie z. B. dem Herzog von Mecklenburg verschiedene Landschaften „in unterschiedlichem gusto“. Im Grunde liebte Thiele die italienisierenden Holländer mehr als Ruisdael und Hobbema. Jene Richtung, d. h. der Stil von Berchem und Both, ist dann auch für die sächsische Landschaftsmalerei von einiger Bedeutung geworden. Johann Christian Vollerdt (1708–1769) folgt Thieles Manier, nur ist er weniger topographisch und mehr romantisch. Er gebraucht sogar Kompositionen von Ruisdael, die er natürlich mit Hilfe von Saftleven und Both umstilisiert. Johann Georg Wagner (1744–1767) zeichnete vielfach im Geschmack von Jan Both und Dietrich, dessen Schüler er war. Es gibt ausserdem Tierstudien à la Berchem und Kompositionszeichnungen in der Art Ostades von ihm⁵. Etwas bedeutender ist J. C. Klengel, ebenfalls ein Dietrich-Schüler (1781–1824), der Landschaften mit mythologischer Stoffage im Geiste von Poelenburg oder Dirk van der Lisse, Flusstäler wie Griffier und Tierlandschaften wie Adriaen van de Velde und Potter malte. Im Gegensatz zu anderen Betrachtern sehe ich in seinen Werken wenig echtes Naturgefühl, wofür

ausser Kopien nach Italienern und Poussin auch 9 Zeichnungen nach Rembrandt aufgeführt. In Wien, Albertina Nr. 1705 ein Abendmahl, „dem Jan Zick verwandt“. Auf einer Londoner Versteigerung (9. 2. 1930 Nr. 58) eine Pinselzeichnung nach F. Bol.

¹ Braunschweig Nr. 627 a und b.

² In der Versteigerung in Leipzig v. 1. August 1783 (Nr. 69) kommen seine Kopien nach den fünf Sinnen von Jan Steen in der Sammlung Winkler vor.

³ Der Heiligenmaler G. A. Donath (1684–1760) malte Kirchenbilder nach flämisch-holländischem Rezept, eine Gattung, die in Frankfurt sehr beliebt war.

⁴ M. Stübel, Der Landschaftsmaler J. A. Thiele, Dresden 1914.

⁵ Albertina, Wien.

die Zeit langsam reif geworden war. Joh. Christian Reinharts Landschaftskunst kann hier nur gestreift werden. In seiner Jugend kopierte er einige Dresdner Bilder von Berchem, aber seitdem er in Rom gewesen war, weitet sich seine Anschauung von der Landschaft, die von Claudes Formen ausgehend einen klassizistischen Charakter annimmt¹. Der Norweger Chr. Cl. Dahl, der seit 1818 in Dresden arbeitet, kopiert Jacob Ruisdaels gross und wuchtig gebaute Gemälde², um zu einer eigenen vertieften Naturanschauung zu kommen. Inzwischen hatten aber die romantischen Schöpfungen von C.D. Friedrich den Deutschen ein empfindsames Landschaftsbild vor Augen gestellt, das in keiner Weise mit der Kunst der alten Meister verknüpft war.

¹ Seine frühen Tierzeichnungen besprochen von E. Preime in *Graphische Künste*, N.F. 4, 1939, 20. Im Gegensatz zum Verf. finde ich das Tierstück nicht spontaner als die Landschaft, die „die deutschen Seelenkräfte in der Schule der artverwandten Holländer des 17. Jahrhunderts“ entwickelt. Die Beziehungen zu Berchem sind ganz offensichtlich.

² Kopien von 1812 im Museum in Oslo nach Ruisdaelbildern der Slg. Moltke in Kopenhagen. Bilder im Stil von Ruisdael z.B. in Kassel und im Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen.

DAS RHEINLAND UND MITTELDEUTSCHLAND

Die Kunst im Rheinland bietet unserer Betrachtung wenig Anlass, um hier lang zu verweilen. So nahe der französischen Einflussphäre, wird es im grossen Jahrhundert der französischen Kunst am ehesten an den Strömungen im Nachbarland teilnehmen. Da wir die Kunstbestrebungen am Düsseldorfer Hof bis zum Tode des Kurfürsten Johann Wilhelm (gest. 1716) verfolgten, bleibt uns jetzt nur noch übrig, einiger Nachzügler in Köln und Düsseldorf zu gedenken.

Der prunkliebende und unternehmende Kurfürst Clemens August (1700–1761), Fürstbischof von Hildesheim und Osnabrück, spielte als Bauherr eine bedeutende Rolle in seinem ausgedehnten Gebiet. Als Sammler ist er weniger hervorgetreten als der ältere Lothar Franz von Schönborn, der die Pommersfelder Galerie gegründet hat. Die Künstler, die er beschäftigte, waren in der Hauptsache Franzosen, Italiener oder französisch geschulte Deutsche. Maler spielten an seinem Hof überhaupt keine grosse Rolle. Nach Houbraken soll der jüngere (F. B.) Douwen für ihn gearbeitet haben¹. Der Blumenmaler Martin Metz (1717–1770?) lieferte einige Supraporten für Schloss Brühl, die uns zeigen, dass er sich die Flamen und das dekorative holländische Stilleben eines J. D. de Heem zum Vorbild genommen hat. Seine Tochter, die Blumenmalerin Gertrud Metz, bildete sich in der Düsseldorfer Galerie an den schönen Stücken ihrer angebotenen Vorgängerin Rachel Ruysch. Vater und Tochter haben später beide einige Zeit in London verbracht, wo ihre holländisch, sorgfältig gemalten Werke sehr begehrt waren.

C. A. Grein (1764–1834), ein anderer Schüler von Martin Metz, glänzte durch altmeisterliche Technik im Blumenbild, worin er mit Jan van Huysum wetteifern wollte. Catharina Treu (geb. 1742 in Bamberg) wurde ihrer grossen Leistungen wegen als Professorin für Blumen- und Insektenmalerei nach Düsseldorf berufen. Ihre Stilleben gehen sogar über das Dekorative hinaus und versuchen es dem grossen Kalf nachzutun². Die dekorative holländische Feinmalerei der Düsseldorfer Galerie warf ihre Früchte ab! Dass ein Schüler des Galeriedirektors Krahe, Jan Frederik Schierecke, die

¹ Houbraken III, 402.

² Augsburg Nr. 2286/7 von 1768.

Galeriebilder zum Kopieren benutzte, kann uns nicht weiter verwundern. Ein bekannter Künstler ist er aber dadurch nicht geworden. Johann Gerhard Huck (1740–n. 1812), ebenfalls ein Schüler der Akademie, hat mehr Bedeutung als Schabkünstler erworben. Willem Joseph Laqui aus Brühl (1738–1798) malt ausnahmsweise einmal ein Kunststück in der glatten Manier des Frans van Mieris, dessen Bilder er in Düsseldorf gesehen haben wird¹. Die holländische Richtung in der Landschaftsmalerei vertritt Bern. Gottfried Manskirch (1736–1817). Unnötig zu sagen, dass er sich nicht Jan van Goyen, sondern Herman Saftleven, Griffier und Both zum Vorbild nahm. Sein Sohn Frans Joseph Manskirch (1768–1827) wird vom Vater in der Nachahmung der Holländer unterwiesen und bereits 1790 werden seine Nachtstücke mit Aert van der Neer verglichen; er malte einige Bilder im Stil von Wouwerman und Berchem. Ein echtes Naturerlebnis kommt eigentlich in diesen Rokoko-Veduten nicht zum Ausdruck². Düsseldorf als „Stadt der Künste“ wird erst im 19. Jahrhundert ein Name, der sich unter Kunstfreunden sehr zu Recht keines guten Rufes erfreut. Wir werden ihn aber nicht völlig verschweigen können, da man gerade hier die realistischen und romantischen Holländer des 17. Jahrhunderts noch einmal um ihren Segen bittet³.

In Kassel setzt sich die malerische Tradition – seit Ph. van Dijck hauptsächlich im Bildnisfach – ins 18. Jahrhundert hinein fort. Von den verschiedenen Mitgliedern der Familie Qwitter hatten wir schon gesprochen. Joh. Georg Freese (1701–1775), Schüler des Jan van Nijkelen in Kassel und des Ph. van Dijck im Haag, bekleidete wie die Qitters das Amt eines Galerieinspektors unter den beiden Landgrafen Wilhelm VIII. (1730–1760) und Friedrich II. (1766–1785). Bevor er 1744 Hofmaler wurde, hatte man ihn zur Ausbildung nach Holland, Frankreich und Italien geschickt. Er kopierte hauptsächlich niederländische Bilder der Kasseler Galerie, Dou, Rembrandt, van Dijck, u.a., doch nur eine Kopie nach van Dijck ist erhalten.

J. H. Tischbein d. Ä. (1722–1789) war Schüler Freeses, ging dann aber zu Ch. van Loo nach Paris, wo er bis 1748 blieb und kehrte erst nach einer Romreise und nach einem Aufenthalt in Venedig wieder nach Kassel zurück. Als Professor und Direktor der Akademie hat er grossen Einfluss gehabt. Holländische Auffassung ist in seinen Werken nur „indirekt“ zu spüren: seine Bildnisse sind nicht so „französisch“ wie die seiner Zeitgenossen. Vor allem beruht wohl die Sorgfältigkeit seiner Malerei auf dem Studium niederländischer Bilder. Tischbein sagt von sich selber: „er verdanke

¹ Vstg. Anrep Elmpt, Köln 3.6.1893 Nr. 71.

² Einige Abbildungen bei L. Straus-Ernst in Wallraf-Richartz Jahrbuch 5, 1928, 85–94. Manskirch war auch in England.

³ Vgl. S. 346.

van Loo und den Niederländern mehr als Piazzetta“¹. Charles van Loo ist der Abstammung nach Holländer, gehört aber als Maler doch in die französische Kunstgeschichte. Joh. H. Tischbein war häufig in Hamburg. Niederländische Bilder konnte er sowohl dort wie in der Kasseler Galerie studieren. Ausser Bildnissen malte er einige Orientalenköpfe im Geschmack von Rembrandt (via Tiepolo?), wie überhaupt öfters die Typen auf seinen Genrebildern und Historien Rembrandts Radierungen entnommen zu sein scheinen. Ein Mädchen am Fenster in Nachahmung von G. Dou steht neben einer Serie von Bauernbildern im Geschmack von Teniers (Kassel), aber diese historisierenden Stücke gehören nicht zu seinen besten Leistungen².

Joh. H. Tischbein war seit 1762 Zeichen- und Mallehrer am „Collegium Carolinum“. 1775 entstand daraus eine selbständige Akademie, deren erster Direktor er wurde. Sie erhielt ein eigenes Gebäude neben der Galerie, zu dessen Vorsteher nach Freeses Tod sein Neffe, der jüngere Joh. Heinr. Tischbein (1742–1808) ernannt worden war, der übrigens ebenfalls an der Zeichenakademie lehrte. Die Gemäldegalerie stand den Schülern der Akademie offen und viele Arbeiten, die auf den Jahresausstellungen gezeigt wurden, waren einfach Kopien nach den dortigen Bildern³. Der jüngere J. H. Tischbein bildete sich an den Holländern (Radierungsfolge 1788 nach N. Berchem), ebenso wie Joh. Jacob Tischbein (1724–1791), ein Bruder des älteren. Ph. Wouwerman und Berchem sind die beliebtesten Vorbilder⁴. Wie so oft werden die Holländer hier als Lehrmeister für die „gute Malerei“ gebraucht. In dem Bildnisstil der reifen Künstler selber ist dann wenig mehr von niederländischem Einfluss zu spüren.

Der bedeutendste Maler aus der künstlerisch so begabten Familie war (Johann Heinrich) Wilhelm Tischbein (1751–1822). Nachdem er bei seinem Onkel Joh. Heinrich I in Kassel und bei einem anderen Onkel Johann Jacob in Hamburg gelernt hatte, weilte er 1771–3 in Holland. Wir hatten schon einmal eine Stelle aus seiner Selbstbiographie übernommen, die voll von Hinweisen auf die bildende Kraft der holländischen Kunst ist⁵. In der Bildersammlung des Staatsrats Stengelin in Hamburg kopierte er 1766 Wouwerman und Berchem; die Rembrandtradierungen, die er ebenfalls kopierte, hatte er in der Sammlung des Senators Duntzer gesehen. „Einige radierte ich auch nach eigener Erfindung in Rembrandts Manier, so, dass Kenner daran irre wurden, wie denn auch mehrere dieser Blätter später hin für Rembrandtsche Originale ausgegeben wurden.“ Von den

¹ J. H. W. Tischbein, Aus meinem Leben, ed. L. Brieger, Berlin 1922, S. 30.

² Leber, a.a.O. S. 87–90 legt m. E. zu grossen Nachdruck auf die Rembrandt-Schulung dieses Künstlers.

³ H. Knackfuss, Geschichte der Königlichen Kunstakademie zu Kassel, 1908.

⁴ J. H. W. Tischbein, a.a.O., S. 31.

⁵ Siehe S. 218.

Bildern Aert van der Neers sagt er: „sie wirkten sehr auf mein junges zartes Gemüt und lehrten mich noch inniger die Schönheiten der Sonne und des Mondes kennen...“. So kopierte er auch in Kassel „den vortrefflichen Kopf von Rembrandt mit Helm“ und andere Bilder des Meisters, Nachtstücke von Schalcken und Gemälde von Rubens und van Dijck. Über seine eigenen Werke dieser Zeit urteilt er so: „ich habe nach van Dijck, Rubens und Rembrandt das Porträtmalen studiert und mich auch nach der Natur geübt“¹.

Besonders gelungen ist die Kopie von Paulus Potters „Gehversuch“ nach dem Original, das damals in Kassel war (Hofstede de Groot 113)². Auf seiner Hollandreise sah er auch Rembrandts Anatomie und die Nachtwache und gibt davon eine treffliche Beschreibung, wie er überhaupt ein offenes Auge für holländische Kunst und holländisches Leben hatte³. Wären Tischbeins Bilder verloren, und müsste man sich auf Grund dieser Angaben eine Vorstellung seiner Kunst bilden, so glaubt man einen zweiten Dietricy entdeckt zu haben. Tischbein ist aber auch zwanzig Jahre, von 1779–1799, in Italien gewesen, wo er, wie er selbst sagt, die italienische Landschaft mit den Augen von Elsheimer, Berchem, Both und Poelenburg sieht⁴. Hier in Italien entstand auch das berühmte Bildnis von Goethe in der Campagna, ein Kunstwerk des Klassizismus, das man frei von allem Holländertum wähnt. Doch eine eingehende Betrachtung hat uns gelehrt, dass die Pose der halbliegenden Gestalt einem Berchemschen Hirtenknaben (der Radierung B. 49) entlehnt ist!⁵ Tischbein liess sich später in Hamburg und schliesslich in Eutin nieder, und in Hamburg und in Oldenburg befinden sich noch viele Werke seiner Hand.

Seine Bildnisse, romantischen Landschaften und klassizistischen Kompositionen sind aber persönlich gestaltet und frei von Nachahmung alter Kunst. Man kann mit Leber nur von einem gelegentlichen „Durchschimmern von Rembrandts stürmischer Art“ sprechen, vor allem bei den Studienköpfen (Oldenburg, Gotha, Kassel, Sammlung Rantzau, Potsdam), die jedoch zum Teil direkte Kopien nach Rembrandt sind⁵. Künstlerische Lichteffekte gebraucht er zuweilen wie die Frankfurter Rembrandtnachahmer (Trautmann), und auch ein Innenraumbild (Hamburg 579) lässt an niederländische Vorbilder denken. Persönliche Schöpfungen und Kopien nach Holländern (u.a.) gehen nebeneinander her; auch im vorgerückten Alter beschäftigt er sich noch mit Kopien und Nachahmungen holländischer Werke. Er malte ein Geflügelbild in der Art Hondecoeters und Kopien

¹ Aus meinem Leben, a.a.O., S. 61, 65, 74, 100.

² Abbildung im Katalog der Tischbeinausstellung von 1930 in Oldenburg (Nr. 33), wo viele Gemälde und Zeichnungen nach holländischen Vorbildern zu sehen waren, u.a. Nr. 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 42.

³ Aus meinem Leben, a.a.O., S. 78/98, 130.

⁴ Fr. Rintelen in Zeitschr. f. bild. Kunst, N.F. 27, 1916, 97.

⁵ Leber, a.a.O., S. 91–100.

nach Rembrandt, Wouwerman, Scheits u. a.¹. Vielleicht würde die holländische Überlieferung in seinem Werk noch lebendiger zum Ausdruck kommen, wenn sie nicht durch einen Italienaufenthalt gestört worden wäre. Das ist aber ein müssiger Gedanke und zudem ein unhistorischer, denn die Italienreisen dieser Generation sind keine Zufälligkeit, sondern ein Ausdruck der neuen klassischen oder klassizistischen Gesinnung.

Beschliessen wir die Betrachtung der „Kasseler Schule“ mit dem weniger wichtigen Joh. Aug. Nahl d. J. aus Bern (1752–1825), einem Schüler des van Bommel und des älteren J. H. Tischbein. Auch er war in Italien, England und Holland, bevor er sich endgültig in Kassel niederliess. Von seiner holländischen Schulung zeugen nur einige Radierungen nach Rembrandt; im übrigen ist er klassizistischer Landschafts- und Historienmaler. Ein Vetter und Schüler von J. H. Tischbein, Ludwig Ph. Strack (1761–1836), begann ebenfalls als Nachahmer der alten Meister. Er kopierte vor allem Berchem. Seine Gemälde aus dem Jahre 1793 sind aber bereits freie romantische Schöpfungen, die am ehesten mit Claude zu vergleichen wären. Der Fall „Tischbein“ hat uns zudem gelehrt, keine allzu weitgehenden Folgerungen aus solcher Kopistentätigkeit zu ziehen. Die holländischen Bilder, insbesondere die Werke Rembrandts dienten dem jungen Künstler als male- rische Vorlagen in gleicher Weise wie Italiener und Franzosen².

Das Kunstleben am Hofe des benachbarten Braunschweig stand, ähnlich wie in Kassel, in enger Verbindung mit der fürstlichen Kunstsammlung in Salzdahlum. Kasseler Künstler kamen nach Braunschweig und umgekehrt. Der Bildnismaler Magnus Quitter, einer Kasseler Familie entstammend, fand zunächst als Hofmaler und Galerieinspektor von Salzdahlum in Braunschweig Beschäftigung, bevor er seinem Bruder als Bergwerksinspektor (!) in Kassel nachfolgte. Zwei Jahre lang wurde die Bildnismalerei in Kassel von dem uns bekannten D. E. André (1680–1730) betrieben (dort 1717–1719), der als Schüler des J. van Bentum einiges Holländische in sich aufgenommen hatte. Als Beispiel dafür diene das Selbstbildnis in Braunschweig, das Rembrandt und Haarlemer Tradition in sich vereinigt³. Joh. G. Ziesenis (Kopenhagen 1716 – Hannover 1777) war zwar lange als Porträtmaler in Holland tätig, aber Eindrücke holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts hat er dort nicht empfangen. Noch eher könnte man das von J. Chr. S. Gohl (1743–1829), der einer holländischen Familie entstammt, behaupten, wenn man an sein „Selbstbildnis mit dem beschatteten Gesicht denkt“ (Braunschweig)⁴. Im Künstlerselbstbildnis spürt man überhaupt oft die Einwirkung von Rembrandt. P. W. Oeding (1697–1781), ein Schüler

¹ Ausstellung Oldenburg 1930, Nr. 374/76, 359, 517.

² U.a. Miniaturkopie von Sal. Pinhas nach Rembrandts Architekten in Kassel (Vstg. Beriin 5. 11. 1907).

³ Vgl. S. 235.

⁴ Abb. Biermann Nr. 489.

Abb. 88.

Abb. 89.

von Kupezky, übernimmt von diesem die glatte Oberflächenbehandlung mit dem warmen Licht, was damals der Inbegriff der Rembrandtischen Kunst war. L. W. Busch (1703–1772), ein Schüler Andrés und zeitweise Galerieinspektor von Salzdahlum, malte im Stil von Rembrandt, Dou und Ostade. Seine Bilder sind heute sehr selten, doch eine Anzahl radierter Blätter nach Rembrandt stützt diese Überlieferung¹.

Deutlicher und stärker lebt die Erinnerung an holländische Vorbilder bei den Tier- und Landschaftsmalern wieder auf. August Querfurth (1696–1761), Sohn des Braunschweiger Hofmalers Tobias Querfurth, der die Tochter des uns bekannten Joachim Luhn geheiratet hatte, ist ein vorzüglicher Pferde- und Schlachtenmaler im Anschluss an Wouwerman², Martsen d. J. und Huchtenburgh. Wir werden ihn wieder treffen, wenn wir von Wien sprechen, wo er sich 1743 niedergelassen hatte. Merkwürdige Vertreter des holländischen Geistes in Deutschland sind die beiden Weitsch, Vater und Sohn. Johann Friedrich, gen. Pascha Weitsch (1723–1803) kopierte die Landschaftsbilder in der Galerie von Salzdahlum. Dem Geschmack der Zeit entsprechend hielt er sich mehr an Moucheron als an Ruisdael. Anfangs malte er nur kleine Bilder im Stile dieser Meister und Tierbilder nach Potter und in der Manier von A. v. d. Velde und Roos, doch im Laufe der Jahre schuf er auch sehr stattliche Werke. Das Merkwürdige aber ist, dass er die Natur mit den Augen der holländischen Maler sah. Wenn er ein Motiv des ehemaligen Querumer Waldes bei Braunschweig malt, denkt man, eine Komposition im Geschmack von Jacob Ruisdael vor sich zu sehen; dermassen hatte er sich mit der Technik und Auffassung holländischer Kunst vertraut gemacht. Seit 1788 war er auch Inspektor der Galerie von Salzdahlum. Wieder bekommt man den Eindruck, dass die holländischen Landschaftsmaler zur Rechtfertigung dienen mussten, wenn die Künstler des 18. Jahrhunderts eine realistisch-romantische Landschaft malen wollten zu einer Zeit, wo die elegante, französische Bildnismalerei oder das Gesellschaftsstück allein hoffähig waren.

Sein Sohn Friedrich Georg Weitsch (1758–1824) kopierte seinen Vater, P. Potter und Rosa da Tivoli (Phil. Peter Roos). Er war 1776 Schüler von (Joh. H.) Wilhelm Tischbein in Kassel und wird auch in der dortigen Galerie an den Holländern gelernt haben. Seine Landschaften sind noch romantischer als die von Ruisdael. In der Hauptsache war er aber Bildnis- und Historienmaler. Man konnte auch auf diesem Gebiet hollandisieren. Das

Abb. 90.

¹ Der Sammler Hausmann (s. S. 257) notierte sich zu einer Kopie nach Rembrandts Radierung „Die Jünger zu Emmaus“: ich glaube, dass es von J. C. (= L. W.) Busch gemalt ist, der durch seine glücklichen Nachahmungen Rembrandts besonders in seinen Skizzen so oft getäuscht hat (Notiz von Herrn A. Lemke in Hannover). Ein Bildchen in Dous Geschmack war 1941 im Haager Kunsthandel.

² Gute Beispiele von Wouwerman-Nachahmung in Turin, Nr. 316/7; Braunschweig Nr. 609; Vstg. Köln 27. 11. 1905 Nr. 72, u.a.O. Auch die Schlachtenbilder in Arolsen von 1752 und das Kampfgetümmel im Hintergrund auf dem Bildnis des Fürsten Karl von Waldeck gehören dazu (Abb. in Zeitschr. d. Deutschen Vereins für Kunstwissensch. 5, 1938, 77).

Porträt seines Vaters bei Kerzenlicht (Braunschweig) im Stil von Honthorst und Dou, oder das frische Bildnis von A. C. Hirt vor heller Wand (Sammlung Fürstenberg in Donaueschingen, von 1785), den Haarlemern J. de Bray und P. de Grebber nacheifernd, beweisen das¹. Der ältere Weitsch stand auch mit J. G. Wille in Paris in Verbindung, der 1784 seinen Schüler Zeutner nach Braunschweig schickte, um Weitschens Bilder stechen zu lassen. Der junge Weitsch verschaffte dem Sammler Haussmann in Hannover Bilder von seinem Vater und alte Holländer. Für seine Kenntnis der alten Malerei spricht auch, dass man ihn 1815 nach Paris schickte, um die geraubten Kunstwerke zurückzufordern. Bei dem Hannoveraner Landschafts- und Genremaler Joh. H. Ramberg vermutet man keine Nachahmungen der Holländer. Es ist gut bürgerliche deutsche Kunst. Warum er dann einmal eine Soldatenszene nach Pieter de Bloot malt, ist nicht zu sagen².

Schauen wir uns noch an den mitteldeutschen Höfen nach anderen holländischen Erscheinungen um. In Erfurt treffen wir Jacob Sam. Beck, dessen Stilleben an die Vorbilder von Floris van Schooten, J. D. de Heem und Snijers anknüpfen. Bildnis- und Genremalerei ist halb flämisch, halb in Deners Manier. Kleinmeisterliche Vedutenmaler wie G. M. Kraus in Weimar sind keineswegs holländischer eingestellt. Kraus' Schüler Ferdinand Jagemann hatte als Knabe unter Tischbeins Leitung in Kassel die ersten Schritte auf dem Gebiet der Malerei getan. Er brachte von dort eine Kreidezeichnung nach Rembrandts Kreuzabnahme mit, „welche soviel Anlage zeigt, dass unser kunstliebender Fürst (Karl August), beschloss ihn nach Wien zu Füger abzusenden“ (Goethe, 1821)³. Bei Füger hat er zwar alles andere, nur nicht die Kunst der alten Meister studieren können. Etwas jünger als Kraus ist der fürstlich koburgsche Hof- und Landschaftsmaler (Joh. Alb.) Friedrich Rauscher (1754–1808), dessen Werken man deutlich ansieht, dass er in Düsseldorf mit Aufmerksamkeit und Talent die Werke der holländischen Landschaftler studiert hat. Mit dem „bürgerlichen“ Porträtisten Johann Christoph Rincklake (1764–1813), der hauptsächlich in Münster tätig war, kommen wir bereits in die Zeit des Klassizismus, sodass holländische Erinnerungen nur noch in seinen Jünglingsjahren mitsprechen können. In Dresden, wo er unter dem Einfluss von A. Graff geriet, verspürte er einen Hauch holländischen Geistes in den Werken von C. W. E. Dietrich, dessen „Darstellung im Tempel“ er kopierte⁴.

¹ Abb. von Bildern der Weitschens u.a. bei Biermann, Nr. 467, 938/9; Göttingen, Kat. 1926 Nr. 196 m. Abb. Beide Weitsch kann man natürlich nicht einfach als Ruisdael-Nachahmer hinstellen. Neben Kompositionen im Geschmack von Dughet stehen topographisch schlicht gesehene Landschaftsbilder.

² Ksth. G. Arnot, London 1938.

³ Münz, a.a.O., S. 104.

⁴ Cicerone 5, 1913, 821/7.

DAS MAINGEBIET

Frankfurt, das bereits im 17. Jahrhundert rege Beziehungen zu der holländischen Kunst unterhielt, bietet auch jetzt noch viele interessante Erscheinungen, auf die wir eingehen müssen. Hier arbeiten Nachahmer von Rembrandt neben Landschaftmalern im holländischen Stil. Viele Frankfurter Maler gehen auch nach Mannheim an den kurpfälzischen Hof, wo sie Gelegenheit bekommen, die holländischen Bilder der ehemaligen Düsseldorfer Galerie zu studieren. Gleich der früheste Rembrandtnachahmer, von dem wir zu sprechen haben, der aus Speyer stammende Ph. H. Brinckmann (1709–1761), arbeitet zunächst als Hofmaler in Mannheim, wo er zugleich Inspektor der Gemäldegalerie war. Es blieb nicht nur beim Studieren der holländischen Bilder, wie der Zettel auf der Rückseite von Rembrandts Auferstehung (jetzt in München) aussagt: „Rembrandt creavit me, J. H. Brinckmann resuscitavit te 1755“. Rembrandts Vorbild ist in Brinckmanns Werk häufig zu spüren, vor allem in seinen Radierungen. Kopfstudien, Orientalen und die Darstellung der biblischen Geschichte sind Rembrandt nachgebildet. Seine Radierung der Auferweckung Lazari ist ohne Rembrandts Vorbild nicht zu denken. Er verwendet dessen Hell-dunkel und versucht die Bewegung durch theatralische Gesten noch zu steigern¹. Natürlich lässt sich aber Brinckmanns Gesamtwerk nicht ausschliesslich von Rembrandt herleiten. Seine Landschaften hängen mit der Kunst der italianisierenden Holländer und ihrer deutschen Nachahmer (Chr. H. Brand) zusammen, ein anderes Bild (1778 von Joseph ab Aqua gestochen) zeigt einen Mondscheineffekt in der Art von A. v. d. Neer. Auch die Höhlenbilder im Geschmack von R. v. Troyen, A. v. Cuylenborch u. a., die später Hergenröder als Spezialgattung pflegte, sind ihm bereits vertraut. Es gibt Stilleben von ihm im Stil von Jan Weenix, dessen aus Düsseldorf stammende Bilder er sicherlich in Mannheim hatte sehen können. Darin dass er auch nach G. Dou arbeitet, zeigt er sich den späten Feinmalern verwandt, die ja noch am Anfang des Jahrhunderts im Rheinland tätig waren. Wenn wir auf Brinckmanns Anfänge zurückblicken, wird uns deutlich, dass er erst allmählich in Frankfurt in diese holländische

¹ L. Münz, a. a. O., S. 42, weist auch auf Übernahmen von Castiglione und Lievens.

Richtung hineingekommen ist; man kann in ihm also nicht einen direkten Fortsetzer der „Düsseldorfer Schule“ (H. E. v. d. Neer, A. v. d. Werff) sehen. Als kurpfälzischer Hofmaler hatte er u. a. einige Supraporten im Mannheimer Schloss zu malen, die ganz in dem französischen Stil dieser Zeit gehalten sind. Seine Landschaften sind ebenfalls stark französisch-flämisch aufgebaut. Daneben beobachten wir Einflüsse der süddeutschen Barockmalerei (Asam), die uns hier nicht zu beschäftigen brauchen.

Mit Joh. G. Trautmann (1713–1769) kommen wir zu dem wichtigsten „Rembrandtschüler“ im Maingebiet, einem Generationsgenossen von Dietrich (1712–1774), mit dem ihn auch sonst viele gemeinsame Züge verbinden¹. Trautmann ist beweglicher und phantasiereicher als Dietrich, aber beide verehren sie den jungen Rembrandt und die Künstler, die jenem gleichen oder ihn an phantastischem Aufputz und Beleuchtungseffekten noch zu übertreffen suchen, wie etwa L. Bramer und A. v. d. Venne. Trautmann hatte eine gewisse literarische Berühmtheit dadurch erlangt, dass Goethe von ihm als einem Künstler spricht, „der sich den Rembrandt zum Muster genommen und es in eingeschlossenen Lichten und Widerscheinen nicht weniger im effektvollen Feuersbrünsten weitgebracht hatte, so dass er einstens aufgefordert wurde, einen Pendant zu einem Rembrandtbilde zu mahlen“ (Dichtung und Wahrheit, 1811). Oder an anderer Stelle: „Trautmann rembrandtisierte einige Auferweckungswunder des Neuen Testaments und zündete nebenher Dörfer und Mühlen an“.

Von der Auferweckung des Lazarus gibt es verschiedene von Trautmann gemalte und radierte Darstellungen. Auch an der Ausmalung des „Thorancschen Ecksalons“ im Goetheschen Hause was er beteiligt (1759–1763 ausgeführt), wobei er vorzüglich Nachtszenen mit Feuersbrünsten im Stil von A. v. d. Neer, E. v. d. Poel und A. L. de Colonia anbrachte². Goethe hatte sie also in seiner Jugend täglich vor sich; übrigens malte Trautmann sein Leben lang gerne solche Brandbilder³. Nimmt man noch die üblichen Greisenköpfe mit phantastischem Kopfschmuck dazu, „têtes accablées d'une coiffure plus bizarre que pittoresque“ (Hagedorn), dann haben wir ungefähr sein Repertoire à la Rembrandt zusammen. Wie bei Dietrich wird dieser etwas verschönert, lieblicher gemacht oder ins Phantastische umgebogen. Die Auferweckung des Lazarus ist intimer und sentimentaler geworden⁴. Natürlich übernimmt er alle naturalistischen Einzelheiten und die Lichteffekte. All das findet man auch in seinen Greisenköpfen wieder: den Realismus im Gesicht des Alters, das Bizarre im Turban und das ma-

Abb. 91.

¹ R. Bangel, J. G. Trautmann, Strassburg 1914.

² Siehe R. Bangel, Monatshefte f. Kunstwissenschaft 7, 1914, 367.

³ Die Darstellung vom „Brennenden Troja“, die im 17. u. 18. Jahrhundert so oft in Frankfurt gemalt wurde, geht vielleicht auf ein Bild des M. v. Valkenborch zurück, von dem es ein solches Stück in Frankfurt gab (Vgl. Hüsgen, S. 19, v. Gwinner, S. 78).

⁴ L. Münz, a. a. O., S. 25–39, weist auch auf Zwischenglieder wie Castiglione.

lerisch Effektvolle, das Helldunkel mit starken Kontrasten in der Beleuchtung. Den Ausdruck des Gesichtes oder die Komposition wiederzugeben, erstrebte man damals nicht. Ausser den Malern des Lichtes – so wie sie Trautmann verstand – nahm er sich, wenn ihm das gelegen kam, auch andere Holländer zum Vorbild. Bei der Komposition seines „Joseph in Ägypten“, das zu den Thoranc-Bildern gehört, greift er auf einen Stich nach B. Breenbergh zurück¹. Seine Wirtshausbilder weisen einmal Honthorst-Poelenburgsche Glätte und Lichteffekte auf (Köln 2504) oder haben ein andermal E. v. Heemskercks Fleckigkeit und Lambrechts Figurenstil (Historisches Museum, Frankfurt). So liessen sich noch viele Beispiele, vor allem in seinen Handzeichnungen, aufzeigen, die vom Einfluss holländischer Kunst, insbesondere von der Nacheiferung Rembrandts zeugen. Nur noch ein Beispiel: im gezeichneten Selbstbildnis (Frankfurt) erscheint die Signatur des Künstlers im Fenster wie in Rembrandts Faustradierung (B. 270), das magische Zeichen der Zauberformel². Trautmanns Tätigkeit bleibt aber nicht auf Frankfurt beschränkt. Er besuchte Darmstadt, Mannheim, Kassel und wurde wie Brinckmann, mit dem er gelegentlich zusammenarbeitete, 1769 pfälzischer Hofmaler. Sein Sohn Johann Peter Trautmann (1745–1811) und andere Frankfurter wie Joh. Gabr. Lentzner, Fr. Hochecker und Joh. K. Kessler ahmen ihn und damit die holländische Kunst nach³.

Spürt man bei Trautmann den Stil seiner eigenen Zeit, das Rokoko, nur leise als eine Unterströmung, die die holländischen Vorbilder ins Liebliche und Gemütliche übersetzt, bei J. Chr. Seekatz (1719–1768), der demselben Kreise angehört, ist das Verhältnis zur lebenden Kunst viel positiver⁴. Er ist ganz und gar Rokokomaler, und wir ahnen die Vorliebe für die Holländer nur aus seinen nicht offiziellen Werken, wie Zeichnungen und einigen Genrebildern. Er lernte bei Johann Ludwig Seekatz in Frankfurt und H. Brinckmann in Mannheim. Seit 1753 war er Hofmaler in Darmstadt und hatte als solcher viele dekorative Arbeiten im gangbaren Stil zu malen. In Frankfurt, wo er sich häufig aufhielt, war er mehr der bürgerliche Maler, der zusammen mit Trautmann, Nothnagel und andern am „Thorancschen Salon“ arbeitete. Als 28jähriger begann Seekatz ganz bescheiden die Emporen in der Kirche in Osthofen mit biblischen Darstellungen nach Merianschen Stichen zu schmücken. In der Mannheimer Galerie und Kupferstichkabinett wurden ihm die Augen für die grosse Kunst geöffnet. Adriaen van der Werffs Werke wurden hier noch immer in Ehren gehalten, zumal Carl Philipp, der Nachfolger des kunstsinnigen Johann Wilhelm, darauf bedacht war, dass vor allem diese Bilder aus Düssel-

¹ K. Gerstenberg, Monatshefte f. Kunstwissenschaft 7, 1914, 374.

² Abb. Stift und Feder 1927 Nr. 5. – Eine Zeichnung in Wien 1231 „Bänkelsänger“ ganz im Geschmack von A. v. Ostade.

³ Nach v. Gwinner, S. 261/3, 274, 280, aber Bilder von den dreien habe ich nicht gesehen.

⁴ L. Bamberger, Joh. Conrad Seekatz, Heidelberg 1916; H. R. Leber, a.a.O., S. 121/130.

dorf nach Mannheim überführt wurden. Seekatz' Lehrer, der eingangs genannte Hofmaler Ph. H. Brinckmann, sorgte aber dafür, dass sein Schützling auch nach den Werken anderer Meister sich übte. Er selbst zeigte ihm, wie das Helldunkel von Rembrandt mit den Erfordernissen einer dekorativen, glatten Malerei zu vereinen sei. Brinckmann wies ihn ferner auf das Studium von Rubens, dessen Stiche nach dem Medicizyklus und anderen Schöpfungen Seekatz eifrig kopiert hat. Der junge Künstler kopierte weiterhin die Gemälde von A. Brouwer und Bilder von Teniers, Ostade, Wouwerman und Courtois (Kupferstichkabinett, Darmstadt). In den ersten biblischen Bildern aus seiner Frankfurter Zeit (Ecce Homo, Darmstadt; Anbetung der Könige, Dessau) sind noch die Erinnerungen an Rembrandts Helldunkel und Repoussoirfiguren und an Rubens schön gebildete Figuren lebendig, und zuweilen auch solche an die glatten und eleganten Kompositionen von Mieris und dessen Schule.

Während er zu gleicher Zeit für den Hessenfürsten Allegorien und Bildnisse malen musste, in denen sich neben Entlehnungen von Rubens die holländischen Elemente kaum bemerkbar machen, hatte er beim Frankfurter Publikum mehr Erfolg mit seinen „natürlichen und unschuldigen Vorstellungen“ (Goethe) im Geschmack von Adriaen van Ostade. Zuweilen sind seine Bildchen nur farbige Varianten von Ostades Radierungen (Slg. L. A. Mayer, Offenbach; Bamberger, S. 78 Abb. 10). Die Lichteffekte von E. v. d. Poel werden ihn über Trautmann erreicht haben (Flucht nach Ägypten, Köln). Langsam macht er sich aber von allzu genauer Nachfolge der holländischen Genrekunst frei. In einer Reihe von Bildern überwiegt selbst der französisch-flämische Charakter, sodass man meinen könne, er habe auch Werke von J. B. Lambrechts und dessen Zeitgenossen studiert. Die höfischen Bildnisse gleichen denen von van der Werff und Denner und die Supraporten und einige grossfigurige Historienbilder sind mit französischer Dekorationskunst zu vergleichen. Man täte dem Maler aber Unrecht, wenn man seine eigenen Erfindungen und die ihm eigene Technik in seinen Werken übersehen wollte.

Nur kurz brauchen wir von Joh. Andr. N. Nothnagel (1729–1804) zu sprechen, der 1747 nach Frankfurt kam und dort Inhaber einer Tapetenfabrik wurde, deren Erzeugnisse uns hier nicht interessieren. Seine Radierungen, vor allem Männerköpfe, sind sehr Rembrandtisch sowohl in den Typen wie in der Technik und den künstlichen Lichteffekten. Gemälde dagegen scheinen selten vorzukommen. Er führt die Reihe von Frankfurter Rembrandt-Nachfolgern zu Ende, die mit Brinckmann und Trautmann begonnen war¹.

¹ Nothnagel radierte 1772 einen falschen Rembrandt in Frankfurter Privatbesitz („Mann mit Affe“). Der erste Zustand gibt P. Rembrandt als Maler an (von Gwinner, S. 356/61). Nothnagel hatte eine kleine Sammlung niederländischer Graphik, die Goethe kannte. – Ein Gemälde eines alten Mannes im Stil von Rembrandt und Rubens im Bayr. Staatsbesitz.

Von Goethes Wissen um die holländische Kunst hier ausführlich zu handeln, liegt ausserhalb des Rahmens unserer Untersuchung. Zudem findet man das Wissenswerte in den mehrfach genannten Arbeiten von Münz und Leber¹. Durch den Frankfurter Kreis von Trautmann und Oeser lernt Goethe Rembrandts Kunst kennen, dann aber vor allem in Dresden an den Bildern der Galerie und an Dietrichs Gemälden. Rembrandt war für Goethe „ein höherer Ostade“². Zweimal kopiert er dessen Landschaftsradiierung B. 236 und besass selbst eine Reihe von schönen späten Zeichnungen des Künstlers, wozu ihn doch nur inneres Verständnis und Bewunderung getrieben haben können. Doch wenn man heutzutage die Zeichnungssammlung im Weimarer Goethehaus kritisch durchsieht, findet man viel Schulgut darunter und innerhalb der holländischen Schule überhaupt viele unwesentlichen Blätter. Die seinerzeit hochgeschätzte Skizze „Joseph die Träume deutend“ ist nur eine Kopie nach der Radiierung B. 37. Man muss aber dabei berücksichtigen, dass Goethe als sammelnder Liebhaber vor allem die Komposition, die Erfindung betrachtete und nicht wie ein Graphikkenner die Werte der persönlichen Strichführung in der Zeichnung bewunderte. Was ihm die Niederländer bedeuten, schreibt er selber anlässlich der Besichtigung der Dresdner Galerie: „die Natur in der Kunst zu sehen, ward bei mir eine Leidenschaft, die in ihren höchsten Augenblicken wie Wahnsinn erscheinen musste; und wie könnte eine solche Neigung besser gehegt werden als durch fortdauernde Betrachtung der ausgezeichneten Niederländer“. Seine eigenen Landschaftszeichnungen vertragen jedoch keine Schulung an niederländischer Kunst, sondern eher noch ein Studium von Claude Lorrain.

Die Frankfurter Malerei jener Jahre ist reich an Bildern im Geschmack Rembrandts der verschiedensten Art. Dilettanten, Stecher und Maler wetteifern geradezu auf diesem Gebiet. Die Frankfurter Kunstgeschichtsschreiber Hüsgen und von Gwinner nennen viele Namen, die uns heute nichts mehr bedeuten. Wer weiss noch etwas von N. N. Schräblin, Joh. B. Ehrenreich³, die Radiierungen in Rembrandts Manier schufen, und von den Damen von Barkhaus-Wiesenhütten, die ebenso aquarellierten und radierten? Ein merkwürdiger Vertreter der Holland-Romantik ist G. H. Hergenröder (1736–1794), der in Offenbach und Frankfurt tätig war. Seine Spelunken und Höhlen im Stil von A. v. Cuylenborch, R. Troyen und dergleichen Meister müssen in ihrer Zeit sehr bekannt gewesen sein. Tallandschaften aus der Frankfurter Umgebung sind dem Schema von Chr. G.

¹ Ferner: M. D. Henkel, Goethe en de Nederlandsche Kunst in Groot Nederland 20/II, 1922, S. 301. G. Wethly in Jahrb. d. els. lothr. wiss. Gesellschaft zu Strassburg 10, 1937, 206; J. H. Scholte in Nieuwe Rotterdamsche Courant 24. 3. 1940 Ocht.

² L. Münz, a.a.S. 59 scheint in dieser Hinsicht zu weit zu gehen, obwohl die Kleinmeister Goethe ebenso fesseln, und er Rembrandt und Bol in einem Atem nennt.

³ Ein Herr Ehrenreich besass auch das Gemälde „Rembrandts“ „Mann mit dem Affen“, das Nothnagel radiert hat.

Schütz nachgebildet, was aber keineswegs bedeutet, dass es moderne Bilder waren¹.

Die Landschaften von Christian Georg Schütz (1708–1791) folgen nämlich einem bekannten und bewährten Schema: sie sind direkte Fortsetzungen der Rheinbilder von Herman Saftleven. „Schütz, der auf dem Wege des Saftleven die Rheingegenden fleissig bearbeitete“, bemerkt Goethe sehr zutreffend. Von Hüsgen erfahren wir, dass Schütz Saftlevens Bilder im Kabinett des Barons v. Heckel kennen und bewundern gelernt habe, und von Gwinner findet, dass seine Werke, obwohl nicht so fein, die Vorbilder „durch grössere Freiheit, Kraft und Wärme des Pinsels übertreffen“; man müsse sich nur nicht ein zu schlechtes Bild von ihm machen nach den dem Künstler fälschlich zugeschriebenen Werken. Wir können ruhig zugeben, dass die „echten“ Schützbilder sehr hübsche Wiedergaben der Rheingegenden sind, die die Kompositionen des Saftlevenschen Vorbildes mit einem gewissen Zusatz deutscher Romantik bereichern. Schütz malte auch Ruinenbilder im Geschmack von Moucheron und dessen Nachfolgern, und die Nachteffekte von Aert van der Neer fanden bei ihm ebenfalls einen Widerhall. Das Goethemuseum in Frankfurt bewahrt von ihm einen Blick auf diese Stadt. Die Landschaft selber mit einem Waldsee im Vordergrund könnte unverändert einem Ruisdaelgemälde entnommen sein.

Abb. 92.

Sein ältester Sohn Franz Schütz (1751–1781), der weniger gemalt zu haben scheint, setzt die Malerei des Vaters im Saftleven- und Both-Moucheron-Stil fort, zumindest bis 1777, in welchem Jahr ihn der Basler Mäzen G. Burckhard nach der Schweiz holt, um ihn in den Alpen und Oberitalien arbeiten zu lassen. Der zweite Sohn, Johann Georg Schütz (1755–1813), schlägt eine andere Richtung ein; er studiert in Düsseldorf die Werke von Rubens und bildet sich während eines Romaufenthaltes an der klassischen Kunst. Schliesslich bleibt noch Christian Georg Schütz II („der Vetter“, 1758–1823) zu nennen, der die italianisierenden Holländer nachahmt und überdies topographisch gesehene Rheinbilder pinselt, die sich nicht mehr an die Saftleven-Gegebenheiten halten. Zu den Nachahmern der Schütz' zählt von Gwinner Joh. Jac. Moevius, Fr. Hochecker und Peter Kessler, während K. F. Kraul insbesondere die Landschaften von Ruisdael studiert und kopiert haben soll. Diese Gattung Frankfurter Landschaftsmalerei liesse sich mit weiteren Namen belegen, besonders wenn wir auch die ein wenig flämisch gerichteten Meister wie J. A. Herrlein mit einbeziehen würden.

Erinnern wir uns jetzt noch einmal, dass die jüngeren Mitglieder der Familie Roos, wie Joh. Melchior Roos und Joseph Roos, bis tief ins 18. Jahrhundert hinein in Frankfurt die Tradition „ihres Hauses“ und damit des holländisch-romantischen Viehbildes aufrechterhalten. Sie sind

¹ O. Kellner in Blätter des Offenbacher Geschichtsvereins 10, 1934, 23.

aber nicht die einzigen. Joh. Nik. Lentzner (1711–1749), dessen Tapetenfabrik durch Erbschaft auf den obengenannten Nothnagel übergang, und Fr. W. Ducreé sind andere heute wenig bekannte Maler im Stil von Roos und Berchem. Von Gwinner rühmt insbesondere die Landschaften von Fr. W. Hirt, der auch für Herzog Anton Ulrich von Braunschweig malen musste. J. G. Prestel hat einige seiner Zeichnungen reproduziert, die Gwinners Urteil bestätigen. Insbesondere sind die Tiere gut getroffen und „holländisch“ gesehen, sodass wir gerne glauben, dass sich Schütz und andere häufig seines Talentes als Staffagemaler bedient haben. Die Frankfurter Kupferstecher wie jener Prestel, der unter anderem Gemälde der Brabeckschen Galerie reproduzierte, J. P. Schwyer und J. K. F. Neubauer haben an der Verbreitung der holländischen Kunst keinen geringen Anteil gehabt. Um auch die Vertreter einer anderen Gattung zu Wort kommen zu lassen, führen wir dem Leser Joh. G. Pforr vor (1745–1798), dem der Beinamen eines „Deutschen Wouwerman“ gegeben wurde¹. Er verbrachte seine ersten Jahre in Kassel, wo er mit Joh. Heinr. Wilh. Tischbein befreundet war. Gwinner bestreitet, dass man Pforr zu den Nachahmern von Wouwerman zählen könne, denn sein „einziges Vorbild war die Natur“. Wir müssen ihm im gewissen Sinne recht geben. Zwar spürt man in seinen Pferdebildern deutlich die Erinnerungen an Cuyp und Wouwerman, aber er gelangt darüber hinaus zu einem selbstgesehenen Bild². Joh. Fr. Morgenstern (1777–1844), ein Schüler von Klengel, malt „Panoramen“, die über eine topographische Wiedergabe nicht hinauskommen.

Die Kunst der Frankfurter Stillebenmaler A. Mignon und J. Marrel ist mit dem 17. Jahrhundert nicht ausgestorben. Der Saftleben-Adept Chr. G. Schütz ist einer der ersten, der auch auf diesem Gebiet die Tradition der Alt-Frankfurter und somit Alt-Holländer wieder aufnimmt. Seine Blumenbilder können sich durchaus sehen lassen. Der fast gleichaltrige Justus Juncker (1703–1767) war ein Meister dieses Faches. Wieder ist es die Sammlung des Baron Heckel, die ihm die Bekanntschaft mit den niederländischen Bildern vermittelt. Anfangs kopierte er mit Vorliebe holländische Innenräume des Th. Wijck und verwandter Meister (Radierung nach Wijck von 1749). Er malte eine Reihe von Küchenszenen im Geschmack von C. Saftleven, A. van Ostade und Th. Wijck³. Die darin vorkommenden Stilleben nehmen nach und nach einen immer grösseren Raum ein, bis er sich endlich ausschliesslich dem Stilleben- und Blumenbild zuwendet. Es sind ordentliche Werke in der Manier von J. D. de Heem und van Huysum. Aus den wenigen Worten, mit denen Goethe seine Kunst charak-

¹ Fr. W. Ducreé u. J. N. Lentzner sollen ebenfalls Bilder im Geschmack von Wouwerman gemalt haben.

² Abb. Biermann Nr. 903–906.

³ Auch unter den Landschaftsmalern gab es Meister des Interieurs (Franz Roos, J. A. Herrlein u. a.)

terisiert, fühlen wir, wie holländisch empfunden seine Gebilde sind: „Junkern, der Blumen und Fruchtstücke, Stilleben und ruhig beschäftigte Personen, nach dem Vorgang der Niederländer, sehr reinlich ausführte.“ Sein Schüler und Schwiegersohn Joh. Dan. Bager (1734–85) wird mit Recht gerühmt, denn seine Stilleben aus den achtziger Jahren würden einem W. van Aelst und Mignon alle Ehre machen. Seine Bildnisse sind nicht altmeisterlich und seine Darstellungen von Innenräumen, vor allem die Wiedergabe des Bilderkabinetts des Frankfurter Sammlers Gogol II sind nach flämischem Rezept aufgebaut. Ein Bruder von Nothnagel, Joh. Christ. Benjamin, wird von Gwinner als Blumenmaler gerühmt. Der Dilettant und Sammler A. J. Chandelle hat seine eigene Gemäldesammlung in Pastell kopiert; besonders hervorgehoben werden seine Kopien des toten Hahns und Hasen von Mignon und Jan Weenix... „mit... den vielen Masern im Holz“, also die Wiedergabe eines trompe l'oeil Bildes.

Eine Frankfurter Spezialität waren die Darstellungen von Kirchenräumen. Johann Ludw. Ernst Morgenstern, ein Schüler von Schütz und Nothnagel, hat sich darin ausgezeichnet. Er hatte auch die Akademie von Salzdahlum besucht und in Hamburg und Darmstadt gearbeitet. Holländische Kunst muss er allerorten gut studiert haben, denn er malte fast ausschliesslich Kirchenräume im Stil der Neefs und Steenwijcks, die ja in Frankfurt gewesen waren. Meist handelt es sich dabei um Phantasiegebilde, aber zuweilen hielt er sich auch an das Vorbild der Frankfurter Kirchen¹. Morgenstern war zugleich Gemälderestaurator, und das brachte ihn auf den Gedanken, seine eigenen Bilder in kleinem Massstab zu wiederholen, und diese kleinen Kopien nach dem Vorbild des Prehnschen Kabinetts in drei Schränkchen zusammenzustellen. Sein Sohn Johann Fr. Morgenstern brachte noch weitere 48 Kopien hinzu und sein Enkel Karl noch ein Bildchen, sodass das Kabinett, als es 1857 nach England verkauft wurde, rund 200 Kopien umfasste, wovon die Hälfte nach holländischen Bildern. Bei von Gwinner finden sich alle Namen verzeichnet, wodurch man zugleich eine Übersicht über die Art der holländischen Bilder in Frankfurter Sammlungen zu jener Zeit erhält: die Kleinmeister der Landschaft und der Genrekunst herrschen vor². Der Schweizer Christian Stoecklin liess sich 1764 in Frankfurt nieder und malte kirchliche Phantasiegebilde in ähnlichem Stil. Zwar ist behauptet worden, er habe die Architekturmalerei in Italien bei Bibiena gelernt, aber seine Frankfurter Kirchenbilder sind nicht weniger niederländisch als die von Morgenstern, der ihm seine Werke zuweilen mit Staffagefiguren versehen hat. Ein jüngerer Friedrich Stöcklin (1770–1828) pflegt dieses Genre etwas weniger schematisch selbst noch in der modernen Zeit.

¹ Gemälde im hist. Museum in Frankfurt u. a. O.; Rosa Schapire, J. L. E. Morgenstern, Strassburg 1904. Morgenstern kopierte auch zahlreiche Werke von Seekatz.

² Von Gwinner, a. a. O., S. 389/96.

Schon hin und wieder haben wir Mannheimer und Darmstädter Hofmaler genannt, die in Frankfurt gearbeitet haben (Trautmann, Seekatz und Brinkmann). Wir möchten noch zwei Porträtisten nachtragen, die höfisch geblieben sind. J. C. Fiedler aus Darmstadt (1697–1765), der in Paris gewesen war, geht von dem Largillierreschen Bildnistyp aus und endet beim niederländischen Genrebild nach dem Vorbild von Dou und Mieris¹. Solche Bildchen im holländischen Geschmack befinden sich in Dessau (Amalienstift) und in Koblenz. Das ist eine für diese Zeit sehr charakteristische Entwicklung vom französischen Rokoko zum „bürgerlichen Vorklassizismus“. Der Mannheimer Joh. Georg Dathan (1701–ca. 1764), Lehrer von Ph. H. Brinckmann, malte Porträts von glatter Oberfläche wie etwa Kupezky, aber mit Rembrandtschem Licht (Bildnis P. Egell in Köln). Um 1735 muss er in Amsterdam gewesen sein, aber seine meisten Bildnisse sind „fransösisch“. Das holländische Tierstück vertritt in Darmstadt (nach v. Gwinner) H. A. v. Watzdorf, und für die Stichreproduktion von Werken Rembrandts und seiner Schule sorgte Carl E. Chr. Hess (1755–1828). Mannheim ist die Heimat manches Künstlers, dem wir später in München begegnen. Ferdinand und Wilhelm Kobell sahen in der Mannheimer Galerie die Werke holländischer Künstler, die für ihren künstlerischen Werdegang von grosser Bedeutung werden sollten. Chr. Mannlich, der tatkräftige Galeriedirektor von München, stammte ebenfalls aus der Pfalz. Wir werden in einem anderen Zusammenhang noch von ihnen sprechen.

Wichtiger ist für uns das Werk der beiden Zick, Johannes des Vaters und Januarius des Sohnes². Sie stammen aus Süddeutschland, aber ihre Wirksamkeit erstreckt sich hauptsächlich über das Würzburger und Mainzer Gebiet sowie Trier. Johannes Zick (1702–1762) soll in Venedig gewesen sein und bei Piazzetta gelernt haben. Das ist wohl möglich, denn italienische Schulung ist bei ihm deutlich spürbar, hauptsächlich im Fresko. Die Tafelbilder der späteren Jahre lassen aber erkennen, dass er sich, speziell in biblischen Darstellungen, die Lichteffekte, ja sogar die Typen Rembrandts und dessen dramatischen Kompositionen zum Vorbild genommen hat. Er kopierte Rembrandts „Blendung Simsons“, damals in der Schönbornschen Sammlung, deren Beleuchtungseffekte er seiner eigenen Komposition eines Judith und Holofernes-Bildes zugrunde legte! (v. 1754, Sammlung Weinberg, Frankfurt; Abb. Biermann, Nr. 123). Eine Kreuzabnahme (Kunsthändler; Ausstellung Köln 1934 Nr. 2) verwendet Motive aus Rembrandts Radierung. Eine Geisselung Christi (Sammlung Weinberg, Biermann 122),

¹ „Des enfants qui dessinent à la lumière d'une lampe... dans la manière de Scalken“. Lagerkat. L. F. Mettra, Berlin 1802.

² A. Feulner, Die Zick, München 1920; derselbe in Städel Jahrbuch 2, 1922, 87; ders., Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, 1929, 186, 241; ders. in Wallraf Richartz Jahrbuch 9, 1936, 169 (dazu: M. Goering in Zeitschr. f. Kunstgesch. 7, 1938, 99); R. Leber, a.a.O., S. 124, 145; O. Benesch in Städel Jahrbuch III/IV, 1924, 159–168.

„Senecas Tod“ (Karlsruhe) und viele andere Gemälde und „Charakterköpfe“ sagen dasselbe aus. Er liebt den frühen Rembrandt, dessen scharfes Licht, phantastische Architektur und effektvolle Komposition. Das Kellerlicht lässt auch zuweilen an die Utrechter Maler denken, (Knüpfer und Duck), die gespenstische Bewegung an Bramer und die grügelbe Farbe an A. Verdoel. Ob Frankfurter Rembrandtnachfolger ihn beeinflusst haben? Trautmanns „Rembrandt“ ist ja auch eine bizarre Umbildung im Sinne von Bramer. Abgesehen von einer italienischen-süddeutschen Komponente im Werke von Zick kann man auch deutlich Übernahmen von van Dijck aufweisen. Er verwendet dessen Christustyp in der obengenannten „Geisselung Christi“, ja sogar der „Seneca“ gleicht einem Christus von van Dijck. Mit alledem wollen wir nicht sagen, dass Zick nichts Eigenes habe; im Gegenteil, diese verschiedenen Elemente sind sehr schwungvoll miteinander zu einer Einheit verflochten (Abb. 32).

Das gilt in noch stärkerem Masse von seinem Sohn Januarius Zick (1732–1797). Er wurde zunächst von seinem Vater unterrichtet, war dann 1757 in Paris und im Jahr darauf bei Rafael Mengs in Rom. Seit 1760 hatte er sich in Ehrenbreitstein niedergelassen, wo er eine fruchtbare Tätigkeit als Trierer Hofmaler entfaltete. Wie Seekatz und Brinckmann schuf er Supraporten in französischer (Boucher) Manier für verschiedene Schlösser. Auch diese Werke sind aber nicht rein französisch, denn wie bei den Frankfurtern wird auch von ihm alles mehr ins Bäuerische umgebogen. In den Tafelbildern ist das französische Element überhaupt eine Ausnahme. Bereits in den frühesten, unter den Augen seines Vaters entstandenen Gemälden mit biblischen Darstellungen schwelgt er förmlich im gespenstischen, Rembrandtschen Helldunkel, das eine konzentrierte Lichtbahn durchschneidet. Um den unheimlichen Eindruck zu verstärken, kleidet er seine Figuren mit Vorliebe in phantastische, orientalische Kostüme. „David vor Saul“ (Trier)¹, und „die Wegführung Christi“ (Liebfrauenkirche, Koblenz) sind dafür treffliche Beispiele². Sein Stil bildet sich an dem frühen Rembrandt und an den Werken der Schüler oder Nachahmer des jungen Rembrandt wie L. Bramer und A. Verdoel, deren grüngraue Farben er ebenfalls bevorzugt. Der „Christus am Ölberg“ unterscheidet sich von dieser Gruppe nur darin, dass die Hauptfigur einem elegant bewegten Rubensmodell nachgebildet ist³; die Soldaten gibt er wiederum in Bramers Stil. An Bramer und E. v. Heemskerck erinnert auch seine Tupfen-Technik. Vor allem alttestamentarische Themen sind im Rembrandtschen Geist erfasst: „Abraham bewirbt die Engel“ (München), „Isaaks Opfer“ (verschiedene Kompositionen), „Saul und die Hexe von Endor“ (Würzburg;

¹ Auf der Rückseite eine Notiz: ... nach Rembrandts Geschmack und der farbensmeltz ist besser. (!)

² O. H. Förster in Pantheon 18, 1936, 223/9 m. Abb.

³ Abb. Pantheon, a.a.O., S. 227.

1752) sind solche Bilder, das letztere wieder ganz und gar in Bramers Manier. Eine Kreuzigung (Vstg. Wien, 22-11-1927 Nr. 43) vereinigt Rubens' „Coup de lance“ mit Rembrandts Licht und malerischer Technik. „Die Heilung der Gelähmten“ in Würzburg verrät noch die Erinnerung an Rembrandts „Samson und Delila“-Komposition, die sein Vater kopiert hatte. Eine „Auferweckung des Lazarus“ (Slg. Werne; Abb. Städel Jahrb. II, Taf 25a) ist eine „freie Übersetzung“ von Rembrandts Radierung von 1642 (B. 72)¹. Zick hält sich bisweilen auch an Rembrandtsche Kompositionen der mittleren Zeit, aber er dramatisiert sie aufs neue durch einen phantastischen Lichteinfall und unruhige Bewegungen. Seine Genrebilder mit tanzenden Mägden sind jedoch flämisch im Sinne von P. Angillis. Zicks späte Werke werden klassizistisch beruhigt, die Farben heller und die Modellierung glatter. Er nähert sich wieder van der Werff, ja er malt selbst mit Angelika Kaufmann zusammen! Die Bildnisse sehen jetzt nur insofern noch „holländisch“ aus, als sie unfranzösisch sind. Ein Gruppenbild, wie das der Familie Remy von 1776 (R. von Claer), kann man am besten mit einem solchen von J. Zoffany vergleichen. Frei von allem Schwelgen in holländischem Licht, stehen sie als realistisch erfasste und gross gesehene Figuren am Eingang des neuen Klassizismus. Die holländische Schulung war nicht umsonst gewesen, aber am Ende seines Lebens hatte er den Stil seiner Zeit erreicht. Zweifellos verdankt Januarius Zick die Bekanntschaft mit Rembrandt in erster Linie der Lehre seines Vaters. Da Johannes Zick in Venedig Tiepolos Schüler war, hat Feulner die These vertreten, dass die gesamte rembrandtsche Einstellung über Venedig zu ihm gekommen sei. Diese Erklärung scheint Leber und mir gesucht. Das venezianische Tafelbild war keineswegs ein Ableger von Rembrandts Kunst, und doch wollen die Zicks es gerade hierin den Holländern nachtun. Sie haben Bilder und Radierungen Rembrandts kopiert, und zwar wollten sie die ungestüme, dramatische Malerei des jungen Rembrandt und seiner Schule nachahmen, die ja in Venedig unbekannt war. Warum sollen wir überhaupt für die beiden Zicks eine andere Quelle der Rembrandt-Inspiration annehmen als für die Frankfurter Brinckmann und Trautmann?

Rembrandts Einfluss beschränkt sich keineswegs auf die beiden Persönlichkeiten von Vater und Sohn Zick. Anonyme Bilder wie die „Befreiung Petri“ und die „Enthauptung Johannis“ in Frankfurt zeigen einen ähnlichen Stil, hier in deutlicher Anlehnung an den Rembrandtschüler Marienhof². Die Mannheimer Sammlung bot den Künstlern dieses Kreises eine reiche Auswahl von Bildern Rembrandts, Rubens und anderer Niederländer und Venezianer. Vor allem die Radierer (A. Bissel, J. P. Frey, Sintzenich u.a.)

¹ Im Schloss Oranienbaum, Inv. 578 ist eine Kopie Zicks nach Rembrandts Radierung B. 19, die wohl früher entstand.

² Städel Jahrbuch 2, 1922, Abb. 29.

holten sich hier ihre Anregungen. Auch in diesem Gebiet finden wir ausser Rembrandt-Nachahmern Landschaftsmaler, die die Berchem- und Both-Tradition fortsetzen wie Daniel Hien und sein Schüler G. F. Meyer. Hien malte zudem Stilleben im holländischen und flämischen Geschmack. Catharina Treu, die Stillebenmalerin aus Bamberg, war Kabinettsmalerin in Mannheim, bevor sie als Professorin nach Düsseldorf ging. Gottlieb Welte aus Mainz legte sich mehr auf das Bauernbild à la Teniers und Ostade, das französisch interpretiert wird¹. Friedrich Müller, gen. Maler Müller, zeichnete in allen Manieren: wilde Rembrandtzeichnungen und Landschaftsblätter im Stil der italianisierenden Holländer sind auch darunter. L. A. Schönberger (gest. 1846), einer späteren Generation angehörend, greift dementsprechend eher auf Ruisdaelsche Kompositionen zurück, wenn er, was aber meistens nicht der Fall ist, schon einmal holländisch malen will.

Was die Familie Roos für Frankfurt war, ist die Familie von Bommel für Nürnberg. Willems Sohn, Johann Georg von Bommel, pflegt die dekorative Landschaftsmalerei im Stil der Utrechter Schule, allerdings auf eine recht schwächliche Weise, in der man am ehesten die Vorbilder von Adriaen Bloemaert erkennt. Jüngere Mitglieder der Familie wie Joh. Christ. v. Bommel folgen manchmal dem Saftleven-Griffier Schema. Joh. M. Däubler malte ähnliche Landschaften und holländische Bauernstücke. Die Familie Dietzsch, d. i. Johann Israel Dietzsch und acht malende Kinder, glänzen als Landschafts- und Blumenmaler, zum mindesten in den Augen ihrer Zeitgenossen. Es sind ziemlich unpersönliche, fein ausgeführte Bildchen in niederländischem Charakter, was wohl auch Wille gereizt haben mag sich Blumen- und Landschaftszeichnungen von „M. et Mlle Dietzsch“ nach Paris schicken zu lassen². Erwähnen wir hier, beim Übergang nach Süddeutschland, noch J. Dorn (1759-1841), den Schüler und Schwiegersohn von M. Treu, der in Bamberg und Pommersfelden als Restaurator arbeitete und durch seine äusserst sorgfältigen Kopien nach alten Meistern, insonderheit nach G. Dou, in dessen Stil er zu malen verstand, bekannt geworden ist³. In Süddeutschland werden wir dem Dou-Kultus noch wiederholt begegnen.

¹ Vstg. Stuttgart 24. 4. 1928 Nr. 111/2.

² J. G. Wille, a. a. O., S. 153, 184, 382.

³ Mir sind nur kleine Kopien nach Italicern bekannt geworden, sowie schlechte Genrebilder. Sollte es sich bei dem Dou-Nachahmer um eine Verwechslung mit Joh. Jak. Dorner handeln?

SÜDDEUTSCHLAND

Ausserhalb Münchens ist für uns wenig zu finden. Der Württembergische Tier-Hofmaler Johann Friedrich Steinkopf (1737–1825) schult sich an Wouwerman und Roos und später an Paulus Potter, wie sich das für einen „fortschrittlichen“ Realisten gezieht. Seine Pferdebilder sind übrigens keine Meisterwerke¹. In Augsburg sehen wir um 1770 einen Stillebenmaler Willem Robart an der Arbeit, dessen Gemälde verloren gegangen zu sein scheinen, und der ein Schüler des Jan van Huysum gewesen sein soll. Der Landschafts- und Tiermaler J. E. Ridinger (1698–1767) hat als Schüler von J. Falck (Stilleben in Marseus' Manier), K. W. Hamilton und G. Ph. Rugendas d.Ä. ebenfalls noch Fühlung mit dem holländisch geschulten 17. Jahrhundert. In seiner ersten Augsburger Zeit kopiert er auch alte Meister. Seine gezeichneten Landschaften gleichen denen des späten D. Maas, und diese frischen Blätter bewahren noch etwas von Berchems Poesie. Auf seine Tätigkeit als Stecher können wir nicht eingehen, ebensowenig wie bei G. Philip Rugendas. Die Graphiker spielen ja, besonders in Süddeutschland, eine bedeutende Rolle als Vermittler holländischen Kunstgutes. Man denke nur an Joh. Gottfr. und Joh. Elias Haid, an die Augsburger Stecherfamilie Hertel, von denen der junge Johann Gottfried Hertel ausschliesslich nach Rembrandt und Schalcken arbeitete, und an Elias Baeck, der nach Berchems Kompositionen radierte.

Die süddeutschen Barokmaler, d.h. die Kirchen- und Altarbildmaler, richten ihre Blicke nicht nach dem Norden – und falls sie es tun, eher auf Rubens – sondern nach Italien. Manchmal wird die „farbige Freudigkeit“ in den Tafelbildern durch ein Nachahmen des Rembrandtschen Helldunkels gedämpft, wie das im Werk von J. Holzer beobachtet wurde². Doch scheint es mir wahrscheinlicher, dass sein Helldunkel und der „Rembrandtsche Lichteffect“ bei Johann Spiegler eher aus Venedig stammt, zumal man in Spiegler's Gemälden auch sonst auf Typen und Kompositionselemente stösst, die von Tiepolo herkommen (Salomo und die Königin von Saba; Abb. Biermann, Nr. 96). Im allgemeinen ist die Augsburger Kunst italia-

¹ M. Schefold in Zeitschr. d. Deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft 6, 1939, 131.

² A. Feulner in Cicerone 5, 1913, 746; ders. Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Potsdam 1929, S. 180/1.

nisierend; überdies war mit Schönberg und Heiss einer eigenen Auffassung die Wege geebnet. Von Joh. U. Mayr konnte keine im holländischen Sinne schulbildende Kraft ausgehen, da er im Altarbild dem holländischen Stil selber lebewohl gesagt hatte.

In München lässt sich die Entwicklung der süddeutschen Rokokomalerei und das Wiederaufleben der holländischen Kunst um die Jahrhundertmitte als eine Folge der Verbürgerlichung des Lebens am besten verfolgen. Georges Desmarées (1697–1776) ist der Vertreter des Rokokobildnisses. Der an und für sich unbedeutende B. Ignaz Weiss (1730–1815) beginnt als akademischer Hofminiaturmaler und endet als Radierer nach Rembrandt, Dou und Dietrich. Thomas Christian Wink (1737–1797) macht eine ähnliche Entwicklung durch. Die frühen Werke sind frisch und farbig, in den Spätwerken verfällt er in eine Nachahmung der holländischen Kleinmeister. Rembrandts Kunst ist hier weniger vorbildlich; bei Wink noch am ehesten in einer Darstellung wie dem „Ungläubigen Thomas“ von 1770 (Sammlung Röhrer), die auf der Stufe eines Zick steht (mit zartem Christustyp à la van Dijck). Das Bildnis seines Kollegen Desmarées (1771) setzt er nach dem Rezept der Leidener Feinmaler in eine Steinnische¹.

Tonangebend für die retrospektive Richtung in München ist Joh. Jacob Dorner (1741–1813), der sich in seinen Genrebildern völlig G. Dou und der Douschule (Fr. v. Mieris, Naiveu) anschloss, und vor allem beharrlich deren architektonisch gemalte Einfassung und Umrahmung übernahm. Seit 1765 war er Hofmaler von Kurfürst Max Joseph III. und seit 1769 dessen Galerie-direktor, nach einer Reise nach Düsseldorf, Holland und Paris, wo er sich mit Wille angefreundet hatte. Historisierendes Malen und Galerieverwalten gingen öfters Hand in Hand. Dorner musste in späteren Jahren der kurfürstlichen Galerie alljährlich vier Bilder in der Art von Dou und Netscher liefern. Er hat so recht den holländischen Geschmack in München eingeführt, was ihm nicht gelungen wäre, wenn diese Auffassung nicht einem Zeitbedürfnis entsprochen hätte². Dabei hatte er aber noch Helfer: so arbeitete seit 1725 der Flame P. J. Horemans (1700–1776) in München, dessen Bilder sich nicht allzusehr von der Kunstauffassung dieses Kreises entfernen. Andere wiederum beschränkten sich auf genrehaft aufgefasste Bildnisstudien alter Männer, die rembrandtisch aufgeputzt wurden. Solche Köpfe malten Johann Bader³ und Conrad Mannlich. Bekannter ist J. E. Edlinger (1741–1819), der 1781 zum Hofmaler in München ernannt war, und sich je länger je mehr auf das Alte-Leute-Bildnis zulegte. Manchmal treten sie als Eremiten auf und gleichen dann besonders stark ihren von

Abb. 94.

¹ Abb. bei Biermann Nr. 296 u. 376.

² Zu Dorner (wie auch zum folgenden) vergleiche: R. Oldenbourg, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1922, S. 24, 29. Abb. seiner Werke bei Biermann, Nr. 403 und häufig in süddeutschen und Wiener Versteigerungskatalogen.

³ Ein auffallendes „Rembrandt-Bild“ auf der Vstg. Szecheny in Budapest, 31. 3. 1924 Nr. 39.

Rembrandt und Dou in Leiden gemalten „Ahnen“. Edlingers Charakterköpfe sind den Gebilden, die Paudiss ungefähr hundert Jahre vorher in Deutschland gemalt hatte, ganz ähnlich, jedoch bleibt die Pinselführung glatter und verriebener, wie wir das von Denner her kennen¹. Vergleicht man seine Bildnisse, selbst die offiziellen Fürstenporträts, mit der Auffassung des eleganten Desmarées, dann wird aber deutlich, dass die Zeit und der Geschmack sich inzwischen gründlich im Sinne eines sachlichen, bürgerlichen Naturalismus gewandelt hat. Edlinger verwendet die Helldunkelmalerei ernsthaft zur Steigerung des Ausdrucks, während A. K. Hickel nur äusserliche Effekte der Honthorst-Beleuchtung und der Douschen Feinmalerei übernimmt. Johan Jacob Mettenleiter, der in den Niederlanden war (und selbst nach dem Kap verschlagen wurde), soll holländische Kabinetsstücke gemalt und Denners Werke kopiert haben. Nach anderen Berichten malte er Einsiedler in Dous Art². Selbst bei einem Klassizisten wie dem Dornerschüler Joseph Hauber (1766–1834) kommen noch Alte-Männerbilder in Rembrandts Manier vor³.

Die niederländischen Anregungen finden ihren erfreulichsten Niederschlag in der Landschaftskunst, wo die holländische Malerei das Sprungbrett zum neuen Realismus geworden ist. Seit dem 17. Jahrhundert hatte in München eine Anzahl holländisch geschulter Landschaftler, wie Chr. L. Agricola, J. F. Beich und anderer, für eine Tradition im Sinne der holländisch-italianisierenden Richtung gesorgt, doch die jungen Künstler, von denen wir nun zu sprechen haben, suchen sich ihre Vorbilder nicht in dieser Gruppe. Gehen wir an einem so schwachen Talent wie dem bei Horemans in München ausgebildeten Magnus Brasch, der unglaublich schlechte Jagdbilder malte, vorbei und beginnen wir die Reihe der Jüngeren bei Ferdinand Kobell (1740–1799), der, obwohl erst seit 1794 in München tätig, als erster genannt zu werden verdient⁴. Kobell stammte aus Mannheim, wo er die Akademie besuchte und alsbald die besondere Vergünstigung erhielt, um sich „in höchst dero Mahlereykabinettern zur Studierung der Natur mittels Ausarbeitung dort befindlicher Kabinetsstücke zu qualifizieren“. Die „Kabinetsstücke“ waren holländische Landschaften, und wenn es auch dem Kanzleistil der Zeit entsprechend umständlich ausgedrückt war, man sieht und hört deutlich, wozu die holländischen Bildchen gut und nützlich waren. 1768 kam er zu Wille nach Paris, dessen Unterricht auf denselben Prinzipien fusste. Als manheimerischer Kabinettlandschaftsmaler hat er in den folgenden Jahren viele holländisch aufgefasste, dekorative Stücke ge-

¹ Leber, a.a.O., S. 171/5 findet dagegen, dass die Pinselführung gerade bei ihm flotter als bei Rembrandt ist.

² Meusels Miscellaneen 13, 1782, 13–25; W. Martin, Gerard Dou, S. 148, Anm. 4.

³ Beispiel: Vstg. Frankfurt 5. 4. 1938 Nr. 48.

⁴ Vgl. zum folgenden: W. Lessing, Wilhelm von Kobell, München 1923 mit Abb. einiger hier genannter Bilder und P. F. Schmidt in Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

schaffen. Both, Berchem und Wynants sind im wesentlichen seine Vorbilder (Abb. 12/14, 16 bei Lessing). Er bekam auch Aufträge, um Bilder „als Ersatz für die Holländer“ zu malen. Als er nach München kommt, schildert er den Tegernsee mit folgenden Worten: „aus einigen Ruysdal, einigen Wagner und unzähligen Waterloo besteht die ganze Gegend“, und seinem Sohn empfiehlt er nach Pasing zu gehen, „wo Wouwermans Hütten sind“. Obwohl er die Natur mit den Augen der Holländer sieht, so gestaltet er sie doch nicht schematisch; er ist darin Schütz entschieden überlegen. Der jüngere Bruder Franz Kobell ist in erster Linie ein kühner Zeichner, der seine Vorbilder aber nicht bei den Holländern sucht. Wilhelm Kobell (1766–1855) ist für unsere Betrachtung der interessanteste Künstler. Auch er ist mit den holländischen Landschaftsbildern in Mannheim aufgewachsen, die ihm zu einem Stil verhelfen sollten, und hat damals viele Aquatintablätter nach Berchem, Both, D. v. Bergen, Lingelbach, Romeyn, Roos, A. v. d. Velde, Wouwerman und anderen gefertigt. Seine eigenen Bilder halten die Mitte zwischen Adriaen van de Velde, Roos und Romeyn. Daran ändert sich auch nicht viel, als er 1793 nach München übersiedelt, wo er für Besteller noch verschiedene Aquatintablätter nach holländischen Landschaften ausführen muss. In seinen Aquarellen befreit er sich bald vom holländischen Vorbild, und in den nach 1800 entstandenen Gemälden hält er sich statt an die italianisierenden Künstler mehr an Potter, Ruisdael und Everdingen¹. Die beiden ersten vermitteln ihm den Zugang zur schlichten, realistisch erfassten Natur, die dann seine späten Bilder wiedergeben. Nur hat er jetzt das Sonnige und Atmosphärische der holländischen Malerei, insbesondere der Both-Berchem-Gruppe, völlig verloren. Seine letzten Schlachtenszenen sind von spröder Sachlichkeit, ja fast hölzern, aber doch nicht stimmungslos. Nur das malerische Gewühl und den Pulverdampf von Wouwermans Scharmützeln suchen wir vergebens bei ihm. Dass er sich um das Naturstudium sehr bemühte, lehrt die Folge später Tierradierungen, denen sorgfältige Zeichnungen zugrunde liegen. Es mutet uns heute merkwürdig an, dass die Künstler jener Zeit den Umweg über die Holländer nehmen mussten, um zu einem schlichten, fast dünnen, realistischen Landschaftsbild zu kommen. Die Kobells zeigen zudem sehr gut, dass der Weg von Berchem und Both, den im 18. Jahrhundert allgemein beliebten Künstlern, zu Ruisdael und Potter führt, bevor man bei „der Natur selber“ ist.

Unter der Leitung der Gebrüder Kobell bildete sich Johann Georg Dilis (1759–1841). Ihm scheint es leichter gefallen zu sein, das holländische Schema abzustreifen, um sich dann selbständig dem bayrischen Bergland

¹ Die Furt von 1798 (Kassel) noch im Geschmack von A. v. d. Velde (Lessing Abb. 44). Zwei Kühe (Slg. Lamey; Lessing S. 178 Nr. 19: „zwischen 1800 und 1808 entstanden“; Abb. Biermann 927) wie ein Potter-Nachfolger.

gegenüberzustellen. Karl Kuntz (1770–1830) und Max Joseph Wagenbauer (1775–1825) fangen unmittelbar bei Paulus Potter an. Der Badenser Karl Kuntz ist nie ganz von diesem Vorbild losgekommen¹, Wagenbauer jedoch entwickelte daraus ein bayrisches Sittenbild, das einen eigenen Reiz hat. Ausser Tierstücken schuf er einige Panoramen, die sich zunächst ebenfalls an gute und starke niederländische Muster halten (Dubois, Koninck).

Wie in Mannheim so spielte auch in München die kurfürstliche Sammlung bei der Erziehung der jungen Künstler eine gewisse Rolle. Der eingangs genannte Dorner war eine Zeitlang Galerieverwalter und beeiferte sich, die Bilder seinem Qualitätsempfinden entsprechend zu ordnen und aufzuhängen: an der Spitze der nie entthronte Raffael, gefolgt von Denner, Dürer und Mignon! So ging es auf und ab von Rubens und van Dijck zu Veerendael, von Poussin zu Netscher und wieder zu Murillo. Dillis, ein wenig vertrauter mit den Bedürfnissen des geniessenden Publikums, hing dann die Kunstwerke wieder nach Malerschulen zusammen. Christian von Mannlich, der einen grossen Einfluss auf die bildenden Künstler hatte, erwarb 1803 im Tausch gegen eine Mater Dolorosa des damals sehr geschätzten Ribera einen Paulus Potter aus Kassel, den übrigens schon Tischbein dort kopiert hatte, und holte damit nach München, was die jungen Landschaftsmaler brauchten.

Die folgende, in den achtziger und neunziger Jahren geborene Generation, wozu Peter Hess und Albrecht Adam gehören, hatten die alten Niederländer kaum noch nötig. Hess soll sich in Ermangelung eines anderen Lehrmeisters an den holländischen Sittenmalern gebildet haben, und Albrecht Adam übte sich im Kopieren von Bildern Wouwermans, aber beiden ist der Übergang zum echten Sittenbild und gesunden Naturalismus gelungen; von Wouwerman ist in ihren Bildern jedenfalls nichts mehr zu sehen.

Nachdem wir die Münchner Landschaftskunst als Schulbeispiel so ausführlich erörtert haben, können wir die Stillebenmaler kürzer behandeln. Es sind übrigens nur zwei, die unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen: J. A. Wink, dessen Blumenbilder teils der üblichen Manier von Jan van Huysum und Rachel Ruysch folgen, teils die flämischen Blumengewinde eines J. P. Gillemans nachahmen, und ferner T. Mattenheimer, der als Galerieinspektor von Augsburg, Bamberg und München genug Gelegenheit hatte, um sich mit den holländischen Malern dieses Faches als seinen Vorbildern vertraut zu machen.

¹ G. Jacob in *Mannheimer Geschichtsblätter* 28, 1927, Sp. 30 u. 55.

ÖSTERREICH

Man könnte meinen, dass holländisch geschulte Bildnismaler wie S. van Hoogstraten und Chr. Paudiss, die in Wien gearbeitet haben, einigen nachhaltigen Eindruck auf die folgende Künstlergeneration hinterlassen hätten. Das ist aber nicht der Fall gewesen und auch keineswegs verwunderlich, wenn man an die höfische Bildniskunst in Wien denkt, in welche diese robusten holländischen Künstler nicht hineinpassten. Der bedeutendste einheimische Porträtist, der Ungar Joannes Kupezky (1667–1740)¹, ist zwar nicht völlig unempfindlich für die holländische Bildnisauffassung, aber durch seinen langen Aufenthalt in Italien – er war 17 Jahre ausser Landes – wurde er mit anderen künstlerischen Ideen vertraut. Kupezky war hauptsächlich in Venedig, bevor ihn Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein nach Wien berief, wo er bis 1720 gearbeitet hat. Die Helldunkelmalerei Venedigs war dem Norden verwandt, sodass in seinem Werk verschiedene Elemente zusammenkommen, die einen Rembrandtischen Eindruck hervorrufen. Er liebt eine Beleuchtung, wie sie Rembrandt hat, einen malerisch-seitlichen Lichteinfall, bisweilen auch künstliches Licht, das andere Teile des Bildes im Dunkel lässt. Wie bei Rembrandt kommen auch bei ihm viele Orientalenköpfe und „Polen“ vor. Mit Rembrandt teilt er auch die Vorliebe, immer wieder sich selbst mit grüblerischem Ausdruck zu malen. Flötenspielende Knaben und andere Kinderbilder (Nürnberg Nr. 454–455) rufen direkt Erinnerungen an die Haarlemer wach (H. Pot, P. de Grebber). Das alles verbindet sich mit einer italienischen Eleganz oder einer Pose, die von van Dijck genommen sein könnte. Seine Werke sind nicht breitmalerisch behandelt, eher neigt er zu einer Feinmalerei wie sie in Norddeutschland der etwas jüngere Denner betreibt. Im Geschmack dieser Feinmaler umgibt er auch zuweilen sein Bildnis mit einem Steinrahmen². In der Verbindung so vieler heterogener Elemente ist seine Kunst aber durchaus nicht zugrunde gegangen. Ganz im Gegenteil: er ist der Typus eines „modernen“ Eklektikers, der sich die Errungenschaften der alten Meister zunutze macht. Füssli schreibt 1758: „in Kupetzky's Köpfen... muss man die Stärke des Rubens, das Zarte von van Dijck, und den Schat-

¹ Siehe auch E. Šafařík, Joannes Kupezky, Prag 1928.

² Šafařík, Abb. 2.

ten und die Zauberey von Rembrandt sich vorstellen". Von sich selber soll er selbstbewusst gesagt haben: ausser ihm, Rembrandt, van Dijck und Vivian gäbe es überhaupt keine Porträtisten. Wir sind nur froh, dass er wenigstens Rembrandt unter den guten Bildnismalern nicht vergessen hat!

Im Werk von Chr. Seybold (1697–1768) aus Mainz, der seit 1740 in Wien lebte, spürt man auch ab und zu Erinnerungen an holländische Feinmaler, vor allem wenn er dem offiziellen Bildnisstil einmal entsagt und sich Genredarstellungen widmet, für die er die Vorlagen bei den Haarlemern sucht¹. Ehe wir aber die Linie der Genremaler weiter verfolgen, noch ein paar Worte über die Porträtisten. Martin Mytens II. (1695–1770), der weitgeraiste Bildnismaler holländischer Abstammung, hat allen Zusammenhang mit der Kunst seiner Landsleute verloren. Sein Stil ist ganz und gar französisch. Überdies scheint seine Kenntnis holländischer Malerei minimal gewesen zu sein. Von Hagedorn erfahren wir, dass er auch Bildersammler war; zu seinen Schätzen gehörte ein Rembrandt, den Haid 1768 gestochen hat. Dieser angebliche Rembrandt war aber nichts anderes als eine Kopie nach Terborch, was die kaiserlichen Majestäten aber nicht gewusst haben, als sie das Bild von ihrem Hofmaler übernahmen².

So wunderbar es klingt, es gibt unter den Werken ausgesprochener „idealer“ Historien- und Bildnismaler Gemälde, die bei der Kunst des „barocken“ Rembrandt anknüpfen. H. Fr. Föger radierte 1767, also im Alter von 16 Jahren, einen Judas nach dessen Vorbild. Das wäre nun nicht weiter erwähnenswert, wenn wir nicht auch in seinen frühesten Porträts, wie dem Selbstbildnis in Kiel, deutlich das holländische Vorbild verspürten³. Der grosse, die Augen beschattende Hut und die Wendung des Körpers sind nicht nur zufällige Aeusserlichkeiten, sondern Elemente im Aufbau eines Porträts, die Rembrandt eingeführt und die die Nachwelt sich dann bewusst zunutze gemacht hat. Das Bildnis des Bildhauers Anton Grassi, von seinem Bruder Joseph Grassi 1791 gemalt, ist nach denselben Grundsätzen komponiert, während sich bei Grassi wie bei Föger im übrigen die gewöhnliche Bildnisproduktion in nichts von der zeitgemässen klassizistischen Auffassung unterscheidet. Studienköpfe in barocker Aufmachung bleiben sozusagen das ganze 18. Jahrhundert hindurch den frühen Rembrandt-Köpfen verpflichtet⁴.

Die Genremalerei findet leichter und natürlicher den Anschluss an die Holländer, sowie viele Porträtisten ganz von selbst niederländisch wer-

¹ „Lachender Mann“, bez. u. 1760 dat., Budapest Nr. 750; Mann m. Weinkrug, Vstg. Frankfurt 3/4. 6. 1937 Nr. 119.

² Th. v. Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I/3, S. 144/6.

³ K. Wilczek in Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen 2, 1928, 328 m. Abb.; Biermann, No. 430.

⁴ Matth. Loder (1781–1828): Vstg. Stockholm 1. 12. 1921 Nr. 51.

den, wenn sie sich vom offiziellen Hofbildnis freimachen, um das tägliche Leben oder „gewöhnliche Leute“ wie sich selbst oder ihre Kollegen zu schildern. Der in den vierziger Jahren in Salzburg tätige Kupezkyschüler Ph. Jak. Nickhl malte dort unter anderem eine Folge der fünf Sinne, die mit holländischen Lichteffekten nicht nur gut räumlich wiedergegeben sind, sondern in einem Fall sogar eine holländische Komposition kopieren¹. Der Sachse Basilius Grundmann (1726–1798) lernte das Niederländische von seinem Lehrer Dietrich, nach dessen Radierungen er malte. Er war in den sechziger Jahren in Wien und Ungarn tätig und schuf sehr merkwürdige Genrebilder, die eine Mischung von Ostade und Mieris zeigen². Holländische Stiche von Visscher verhalfen ihm zu einer Darstellung des Rattengiftverkäufers und bei Teniers und Horemans holte er sich Anregungen für Küchenbilder und Vorratskammern. Der Dorner von Wien war aber Adam Braun (1748–1827). Die eleganten Szenen im Geschmack von Ochtervelt und M. v. Musscher umfasst er mit einem Steinrahmen nach dem Rezept von Mieris und Dou, und wie bei diesen Leidener Malern schauen die jungen Wienerinnen mit einem Vögelchen, einer Traube oder sonst einem lebenden oder toten Wesen in der Hand lächelnd aus dem Fenster, um das sich einige Blumenranken schlingen.

Einer anderen Gattung niederländischer Malerei gehören die Gesellschaftsmaler F. C. Janneck und J. G. Platzer an, bei denen holländische, flämische und französische Elemente zusammenwirken. Bei Platzer (1704–1761) denkt man zunächst an die holländischen Gesellschaftsmaler A. Pamelas, Codde und Duck, aber die Linienführung ist bei Platzer viel lebendiger und verschnörkelter, und die Licht- und Schatten-Gegensätze wechseln in rokokohaftem Spiel. Seine spielerischen, mythologischen Darstellungen sind nichts anderes als eine Neubelebung der Kunst der Manieristen vom Schläge eines Uytewael, was ihm den Namen eines österreichischen Goltzius eingetragen hat. Weiterhin muss er aber auch die flämischen Genrebilder von Rottenhammer und Breughel bis zu Th. Rombouts und Jan Thomas gekannt und benutzt haben, während andere Bilder wiederum die deutlichsten Beziehungen zu der Kunst des S. Ricci aufweisen. Stets aber erkennt man den Kleinmeister des Rokoko, der sich bei van de Venne ebensogut zu Haus fühlt wie bei Jan van Balen, an einer überfüllten und gedrängten Komposition³. Übrigens gibt es Bildchen vom jüngeren Zick, die ähnlich naiv und munter erzählen. F. C. Janneck (1703–1761), der auch in Süddeutschland und Frankfurt gearbeitet hat, ist in seinen Genreszenen und Landschaften noch um einen Grad flämischer und weniger geistreich

¹ Abb. Frimmel, Bl. f. Gemälde-Kunde 6, 1910/11, 124. – Das „Gehör“ von 1743 in Salzburg ist eine Kopie nach dem B. v. d. Helst in Philadelphia (de Gelder Nr. 239).

² Bilder in Neapel.

³ Zu Platzer: Agath in Belvedere 8, 1929, 79; ders. in Weltkunst 6, 1932, Nr. 1.

als Platzer. Er kopiert zuweilen Rubens' Kompositionen und ist in ihrer Verwertungen dem Franzosen A. Coypel nicht unähnlich.

Man hat viel über die Wiedererweckung von Rembrandts Helldunkel in den Werken der grossen österreichischen Barockmaler M. J. Schmidt (Kremserschmidt; 1718–1801) und Fr. A. Maulpertsch (1724–1796) geschrieben¹. Sie sind die Generationsgenossen von Zick und den Frankfurter Rembrandtisten, aber der Rembrandt-Stil ist bei ihnen weniger leicht zu erfassen als bei den biedereren Mitteldeutschen. Sicherlich waren sie beide mit Rembrandts Radierwerk vertraut. Welchem Deutschen von Rang waren übrigens Rembrandts graphische Kompositionen nicht geläufig? Ausserdem kannten die Österreicher sehr wahrscheinlich auch einige frühe Gemälde Rembrandts, wie die „Blendung Simsons“, die Johannes Zick kopiert hat. Vom Kremserschmidt gibt es zum Beispiel eine Darstellung „Christus, die Kranken heilend“ im Geschmack von Rembrandt und Dou, die uns in einer Radierung von Landerer überliefert ist. Die Komposition von Rembrandts „Blendung Simsons“ kehrt in einer Zeichnung mit der Darstellung von Sisera wieder, die um 1760 entstanden ist². Die langgestreckten Figuren des jungen Rembrandt lassen sich in seinen Werken zwar öfters nachweisen³, aber die Bedeutung solcher Übernahmen darf nicht überschätzt werden. Der Zusammenhang mit Rubens und der flämischen Malerei ist nämlich nicht geringer, und in erster Linie muss auf die enge Verbindung mit Venedig gewiesen werden, wo Pittoni sein Gegenpieler ist.

Mit Maulpertsch steht es nicht anders. Voran stehen wieder die Anregungen aus Venedig, wobei, wie Benesch hervorgehoben hat, vor allem Piazzettas Vorbild für ihn von grosser Bedeutung wird. Dazu treten wiederum einige Übernahmen aus der holländischen Kunst. Maulpertsch' kleines Gemälde des Träume deutenden Joseph ist eine freie Nachbildung von Rembrandts Radierung, wobei alle Licht-Schattengegensätze ausgeglichen sind und die Erzählung ins Lyrische abgebogen ist. Auch das Gegenstück zum „Joseph“, eine Darstellung von „Esther und Mardochai“ ist voll von Entlehnungen aus Rembrandts Graphik, aber solche Werke sind doch selten bei Maulpertsch⁴. Immerhin führt er oft in seinen dramatischen, biblischen Bildern der Frühzeit die „Lichtdramatik“ der Nachtwache und die Silhouettenwirkung von Figuren aus frühen Radierungen ein. In der

¹ O. Benesch in *Belvedere* 5, 1924, 161/1; ders., „Maulpertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stiles“ in *Staedel-Jahrbuch III/IV*, 1924, 107; A. Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrh.*, 1929, S. 231.

² Abb. K. Garzarolli-Thurnlackh, *Die barocke Handzeichnung in Österreich*, Wien 1928, Nr. 28.

³ „Hieronymus“, *Vstg.* Wien 24. 4. 1934 Nr. 353; A. Mayer, *Der Maler J. M. Schmidt*, Wien 1879 Nr. 25 u. 27. Vgl. zu den Entlehnungsfragen: F. Grossmann in *Kirchenkunst* 7, 1935, 67 (dazu: M. Goering in *Zeitschr. f. Kunstgesch.* 5, 1936, 194).

⁴ Abb. beider Bilder bei Benesch in *Staedel-Jahrbuch III/IV*, 1924, Abb. Nr. 124/5.

Verehrung des jungen Rembrandt, des L. Bramer und der holländischen Höhlenmaler berührt er sich vielfach mit Januarius Zick (Vermählung Mariae, Privatbes. Wien; Salbung Davids, Nürnberg). Aber vorherrschend bleibt die Bindung an die venezianische Kunst und auffallend ist zuweilen die Bewunderung für Rubens' leuchtende Schöpfungen¹. Im übrigen muss man bei Aufzählung all dieser Einflüsse doch den Nachdruck darauf legen, dass Maulpertsch und Schmidt in ihren Werken eine eigene blühende, österreichische Barockkunst zur Schau stellen.

Einfacher und für unsere Betrachtung ergiebiger ist das Bild, das die Landschaftsmalerei uns bietet. Am Ende des 17. Jahrhunderts fanden wir in Böhmen und Wien viele niederländisch geschulte Landschaftler. Wir erinnern nur an A. Faistenberger (gest. 1708), Frans de Paula Ferg (gest. 1740), W. L. Reimer (gest. 1743), J. Orient (gest. 1744) J. J. Hartmann (gest. 1738) und an die Gruppe der süddeutschen Maler². Diese Reihe findet nun ihre Fortsetzung in Chr. H. Brand (1695–1756), einem Schüler von C. L. Agricola, der viele kleine Landschaften im Geschmack von Both und Berchem schuf; auch eine Landschaftsradierung von Ostade kopierte er einmal (Bildchen der Slg. Toman, Prag. Katalog 1884, Nr. 94)³. Johann Franz Lauterer (1709–1733), ein Schüler von J. Orient, tut dasselbe sehr reizvoll und mit viel Geschmack. F. C. Janneck ist in seinen Landschaften und Genrebildern mehr flämisch eingestellt, und M. J. Schinnagl nimmt die verschiedensten Richtungen auf, ohne dass das Holländische seine Vorliebe hat. Der hauptsächlich in Böhmen tätige Norbert Grund (1717–1767), der zwar nicht, wie man früher annahm, bei F. de Paula Ferg studiert hat, aber unter dessen Einfluss arbeitete, bekommt von diesem einen guten Teil französischer Rokoko-Eleganz mit auf den Weg. Er war vielseitig und viel gereist, sodass bei ihm die holländische Berchem-Tradition bald anderen Eindrücken nachgibt. Vor allem mit den Venezianern wie Fr. Zuccarelli ergeben sich viele Berührungspunkte. Joh. Christ. Brand (1722–1795), Sohn des obigen, hingegen neigt sich wiederum mehr der niederländischen Richtung zu, obwohl er auch Teniers' Bilder kopiert. Es gibt von ihm Ruinenlandschaften, die Berchems Auffassung ins Rokoko weiterführen oder umstilisieren, Flusslandschaften, die der Linie Saftleven, Griffier, Schütz folgen und Zeichnungen, die auf Both zurückgehen. Falls zwei Gemälde der Liechtensteingalerie dem Jakob Friedrich Leclerc richtig zugeschrieben werden, dann gehört er zur Brueghel-Nachfolge, wie vor ihm

¹ Zu Rubens: Vergleiche Alexander und Darius' Frauen von Maulpertsch (Kunsthandel; Abb. Benesch, a.a.O. Taf. XLII) mit Rubens' Esther vor Ahasver, Slg. G. Hobraeck, Neuwied (Ausstellg. Frankfurt 1925 Nr. 201). A. Feulner, *Staedel-Jahrbuch* 1922, S. 90 und O. Benesch, a.a.O., S. 128 betonen den Rembrandtschen Charakter von Venedigs Helldunkelmalerie, was mir unrichtig zu sein scheint.

² Siehe S. 271/2, 276.

³ Frimmel schreibt ihm zwei Bildchen zu, die völlig in Cl. Molenaer's Landschaftsstil gehalten sind (*Vstg.* Wien 17. 5. 1926 Nr. 77/8).

J. J. Hartmann. Der deutsche Stecher Wille in Paris kauft wiederholt Bildchen vom jungen Brandt. Zwei andere Österreicher, F. E. Weirötter und J. M. Schmutzer, lernten unter Willes Leitung in Paris zeichnen und radieren. Weirötter arbeitete auch nach P. Molijn, Jan van Goyen, Aert van der Neer – und Dietricy. Seine eigenen Erfindungen sind entsprechend holländisch. Auch Schmutzer zeichnete und malte einige Landschaften nach altem holländischem Rezept.

Neben Berchem ist Wouwerman ein beliebtes Vorbild gewesen. A. Querfurth (1696–1761) aus Wolffenbüttel, seit 1743 in Wien, kam seinem Vorbild recht nahe und scheint sich auch durch Kopieren geübt zu haben. Bei gutem Zusehen können wir beobachten, dass Querfurth des Meisters späte, fedrige Pinselführung verbindet mit Kompositionen, die frühen Bildern entnommen sind, ganz ähnlich wie dies Pieter Wouwerman zu tun pflegte. Schlachtenbilder knüpfen an Jan Maertsen de Jonghe und Huchtenburgh an. Bis auf einige elegante Bildnisse ist Querfurth durch und durch holländisch, selbst in seinen selten vorkommenden Stilleben. Der vielgereiste Francesco Casanova (1727–1801), seit 1783 in Wien, bildete sich in Dresden an den zahlreichen Werken von Ph. Wouwerman, was man seinen Bildern noch ansieht, wenn sein Stil auch keineswegs als Wouwerman-Imitation zu umschreiben ist. Wir beobachteten bereits in München, wie am Ende des Rokoko Wouwerman aus der Mode kam und der „bürgerlich realistische“ Potter an seine Stelle trat. Wilhelm Kobell stand gerade in dieser Übergangszeit. In Wien vertritt diese Stufe Alexander von Dallinger (1783–1844), der uns im übrigen keinen Anlass gibt, länger bei ihm zu verweilen. Nur soviel sei gesagt, dass er über Potters Kühe hinweg den Weg zur Natur fand, wobei ihm die Pferde besser gelingen als die Wiederkäuer.

Das „akademische“ Blumenstück eines A. Mignon, J. v. Huysum und einer Rachel Ruysch, hat stets dort Anklang und Nachahmung gefunden, wo akademisch gelehrt und gemalt wurde; in Wien ebensogut wie in Düsseldorf bis tief ins 19. Jahrhundert hinein. Einer der ersten muss Franz Th. Dallinger (1710–1771) gewesen sein, von dem mir unbekannt gebliebene Werke 1938 in Prag ausgestellt waren¹. Ein anderer Prager Blumenmaler, N. Kindermann, war 1722 in der Haager Gilde. J. B. Hälszel malte Blumen und Stilleben in der Manier von de Heem, Mignon und van Huysum; Joseph Pichler (1730–1764)² und Joh. B. Drechsler (1758–1811) sehr dekorative Blumenbilder à la van Huysum und Rachel Ruysch. J. N. Mayrhofer kopierte Mignon³, während Johann Knapp (1778–1833) sich mehr an die einfachen Stücke vom Anfang des Jahrhunderts hielt, die

¹ Ausstellung Prag 1938 Nr. 751/2.

² Abb. Biermann Nr. 126. Pichler war ein bekannter Freskenmaler.

³ Kat. Slg. W. Löwenfeld, München 1897 Nr. 128.

Savery gemalt hatte. Der Professor der Blumenmalerei Sebastian Wegmayr (1776–1857) wusste wiederum nichts Besseres zu tun, als die Blumenbukette von Jan van Huysum nachzuahmen. Natürlich erschöpfte sich das österreichische Stilleben nicht im Blumenmalen. So gibt es von Franz Mich. Siegmund und Johann Philipp Purgau (oder Burgau) „Diestelbilder“ im Stil von Marseus van Schrieck und Hamilton, und Geflügelbilder in Nachahmung von Hondecoeter und Weenix. Jan Antonin Vocásek muss ein begabter Künstler gewesen sein, der in seiner Heimat Reichenau Vögel, Fische, Blumen und andere Stilleben malte. Als Beispiel seiner Kunst sei auf das trompe l'oeil eines Spechtes vor einer Bretterwand gewiesen, das ebenfalls 1938 in Prag ausgestellt war¹. Österreichische Tier- und Jagdbilder dagegen sind meistens eher flämisch als holländisch aufgefasst. In flämischer Manier haben z. B. M. F. Quadal und J. M. Wuzer gemalt.

¹ Ausstellung Prag 1938 Nr. 277.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Wenn wir zurückschauend versuchen, uns über die Art und die Reichweite des holländischen Einflusses auf die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts Rechenschaft zu geben¹, so müssen wir zunächst negativ feststellen, dass sich in vielen Fällen kein Zusammenhang aufweisen lässt zwischen den holländischen Künstlern, die während des 17. Jahrhunderts in Deutschland arbeiteten, auf der einen und den holländisierenden Deutschen des 18. Jahrhunderts auf der anderen Seite. Dies sei am Beispiel der holländischen Bildnismaler am Brandenburger Hofe zur Zeit des Grossen Kurfürsten erläutert. Was hat man im 18. Jahrhundert noch von ihnen gewusst? Sind sie etwa stilbildend für das folgende Jahrhundert geworden? Wir brauchen uns bloss die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen vorzustellen, um die völlige Abkehr von aller holländischen Auffassung zu erkennen. Und dieser Fall ist bezeichnend für alle Hofkunst im 18. Jahrhundert. Oder eine andere Beobachtung: Deutschland hat eine gute Anzahl von Rembrandtschülern gestellt, mehr als jedes andere Land. Die meisten kehrten wieder in die Heimat zurück – Flinck ist eine Ausnahme –, um dort noch eine Weile in Rembrandts Stil zu malen. Wir erinnern an die Deutschen J. Ovens, M. Willman, Chr. Paudiss, J. v. Sandrart, J. U. Mayr, sowie an den Holländer S. van Hoogstraten, denen man noch *cum grano salis* J. Weyer, Lembke und Scheits anfügen kann, von kleineren Talenten zu schweigen. Ihre Arbeit hat keine Früchte getragen. Hält man uns aber die zahlreichen „Rembrandtianer“ des 18. Jahrhunderts, die Zick, Dietrich, Trautmann und wie sie alle heissen, entgegen, so ist diese Wiedererweckung Rembrandts im 18. Jahrhundert eine Erscheinung, die mit der Tätigkeit der deutschen Rembrandtschüler in keinem direkten Zusammenhang steht, was man auch daraus ersieht, dass die Rembrandtschüler des 17. Jahrhunderts seinen Spätstil verbreiten, während die deutschen Nachfahren auf die frühen Bilder des Künstlers zurückgreifen. Zudem fehlen die zeitlichen Zwischenglieder und auch die Kunstzentren decken sich nicht im 17. und 18. Jahrhundert.

Das Holländische in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts lässt sich hauptsächlich als eine Wiedererweckung des „phantastischen Rembrandt“

¹ Vergleiche auch die Zusammenfassung bei A. Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Potsdam 1929, S. 164, 167, 195, 206, 217.

und als ein Anlehnen an die Formen des holländischen Realismus verstehen, die dem eigenen „Stilwollen“ entgegenkamen. Ausser diesem Zurückgreifen gibt es auch eine unabgebrochene Tradition des holländischen Einflusses aus dem 17. in das 18. Jahrhundert hinein und zwar dort, wo holländische Feinmaler in Deutschland Fuss gefasst haben. Düsseldorf (A. v. d. Werff, E. v. d. Neer) und Kassel (Ph. van Dijck) sind die besten Beispiele dafür, aber auch an kleineren Höfen (Ansbach: Sperling; Mainz: A. Boonen) kann man sie finden. Diese Feinmalerei im französisch-holländischem Geschmack stiess natürlich auf keinen Widerstand. Sie verband die sorgfältige, liebevolle Ausführung, die stets und überall ein Ehrentitel der holländischen Kunst war, mit französischer Komposition und Eleganz in einem solchem Ausmasse, dass wir sie heute nur als Verfallserscheinung, ansehen, während sie damals als vollwertige holländische Kunst galt. Andererseits ist es bemerkenswert, dass die holländische, grossflächige Historienmalerei der Spätzeit (Th. v. d. Schuer, Terwesten, Elliger) im allgemeinen weit weniger geschätzt wurde. Vielleicht hatte man doch ein feines Gefühl dafür, dass hier französischer Einfluss das Wesentliche zerstört hatte.

Die Feinmaler, die auch in Deutschland ihre Nachahmer und Nachfolger in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts finden (Sperling, Quitter), haben noch mehr zustande gebracht. Eine grosse Gruppe von Porträtisten, die das realistische bürgerliche statt das dekorativ-prunkvolle Hofbildnis malen wollten, schulten sich an ihnen. Statt der lichten Rokokofärbung übernahmen sie von ihnen oft den dunkleren-bräunlich-metallischen Dou-Ton, verbunden mit einem künstlichen Lichteffect, wie das A. Boonen und A. v. d. Werff auch liebten. Das Realistische, im Gegensatz zum Dekorativen, bestand in der peinlich sorgfältigen Zeichnung, die zur Pedanterie ausarten konnte. Denner (1685–1749) und Seybold (1697–1768) gehören zu den ersten und konsequentesten ihrer Gattung. In Süddeutschland, wo dieser Stil sonst wenig Anhänger hat, vertritt ihn sehr früh A. Mañyoki (1673–1757). D. v. d. Smissen, Jacob Denner, J. G. Dathan sind andere Freunde dieser Malerei, die sogar zu einer gewissen Rembrandt-Nachahmung herüberleiten konnte. Man hielt sich tunlichst an den Rembrandt der Leidener Zeit, als G. Dou sein Schüler war und seinen „feinen“ Stil gewissermassen festhielt. Die Spätwerke von J. Kupezky (1667–1740) zeigen, zu welcher Bedeutung und Schönheit solcher Bildnisstil führen konnte.

Derselben Achtung vor der Feinmalerei und Liebe zu allem Kleinen verdankt das holländische Blumenstilleben sein Fortleben im 18. Jahrhundert. Hier sind es fast ausschliesslich „Nachfolger“ von R. Ruysch, A. Mignon und Jan van Huysum, die das Feld beherrschen. Sie bilden sich in den Akademien und Galerien, wo man damals diesen holländischen Still-

lebenbildern einen Ehrenplatz gab. Das dekorativ aufgebaute und sorgfältig ausgeführte Stilleben wurde besonders geschätzt, dagegen ein Kalf und A. van Beyerens nicht nach Gebühr geachtet, ja nicht einmal W. van Aelsts und Fromantious Bilder und andere hoffähige Jagdstilleben konnten im 18. Jahrhundert ihre Stellung behaupten. Das im 17. Jahrhundert so häufig bewunderte trompe l'oeil-Bild ist fast ganz vergessen (Ausnahme: J. A. Vocásek).

Gesonderte Betrachtung verdient die Landschaftsmalerei¹. Wieder ist der Richtung, die sich mit französischem Geschmack, mit Claude und Poussin auseinanderzusetzen versteht, ein Erfolg beschieden. Die Nachfolger von Both und Berchem, nicht Ruisdael- und Hobbema-Schüler leiten in die Kunst des 18. Jahrhunderts hinüber. Wir haben die Namen der deutschen Berchem- und Both-Nachahmer oft genannt, die Roos, van Bemmels, Ermels, Agricola, C. H. Brand, F. de Paula Ferg u. s. w.² Eine Abart bilden die Nachfolger von H. Saftleven, denen die peinlich-saubere Ausführung zur weiteren Empfehlung gereichte. J. Griffier und Schütz, J. F. Beich und J. S. Bach sind die wichtigsten Künstler. Selbst den Höhlenmaler Hergenroeder, der arkadische Ruinen und Schützsche Landschaften zusammenbaute, können wir hier anschliessen. Neben Berchem ist Wouwerman der Lieblingmaler des Rokoko. Von Sammlern in Frankreich und Deutschland verehrt, was uns bei seiner fedrig-zierlichen eleganten Kunst sehr verständlich ist, wird er auch von deutschen Künstlern das ganze Jahrhundert hindurch immer wieder nachgeahmt. Von A. Querfurth (geb. 1696) bis zu K. F. Schulz (geb. 1796) und darüber hinaus können wir in jeder Generation mit einigen Beispielen aufwarten. Diese Nachfolger von Both, Berchem und Wouwerman mischten zuweilen ihre Vorbilder mit Elementen französischer und italienischer (venezianischer) Kunst, sodass das spezifisch Holländische allmählich verloren geht. Es waren schliesslich alles Kinder des Rokoko, die eine romantische Natur malen wollten.

In der zweiten Jahrhunderthälfte folgte eine Reaktion. Man suchte die wahre Landschaft und die echte Natur. Doch da man nicht den eigenen Sinnen allein traute, sah man die Natur mit den Augen der alten Holländer, die dazu dienen mussten, neues Streben zu rechtfertigen und somit das Sprungbrett zum jungen Realismus bildeten. Dieser leitete zu einem bürgerlichen Klassizismus, der aus anderen Gründen die „alten Holländer“ wieder ablehnte. Den herben Realismus fanden die Künstler jener Zeit nicht mehr in den idyllischen und sonnigen Bildern von Both und Berchem. J. Fr. Weitsch (1723–1803) wendet sich dann auch in seinen späteren Jahren von Both ab und erbaut sich an Ruisdaels wuchtigen Waldbildern. Der

¹ Vgl. Katalog der Ausstellung „Zwei Jahrhunderte Deutscher Landschaftsmalerei“, Wiesbaden 1936 (Dazu: M. Goering in Zeitschrift f. Kunstgesch. 5, 1936, 159).

² Die weniger bekannten P. Heyer, H. Schuchmann und der in Paris lebende Ph. Freund können hier angeschlossen werden.

jüngere F. G. Weitsch (1758–1824), Wilhelm Kobell (1766–1855) und F. v. Dallinger schauen nach Potters schweren Tieren und lächeln über Berchems zarte Pastoralen. Bis tief ins 19. Jahrhundert hinein sind die Holländer das Urbild eines gesunden Realismus gewesen, dessen Schulung keinem jungen Künstler schaden kann. Das Ziel aber ist, auch diese Phase des Malens im altmeisterlichen Geschmack zu überwinden, um zu einem wahren Realismus zu kommen.

Neben der Landschaftsmalerei lässt – im Gegensatz zur Rokokokunst des Hofes – der neue bürgerliche Geschmack die Genremalerei wieder aufleben, wofür die Münchner Malerei am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts die anschaulichsten Beispiele bot (J. J. Dorner 1741–1813). Dabei werden die Bilder von Dou und seiner Schule am häufigsten nachgeahmt. Andere Formen werden nicht völlig vergessen, wie die Bilder von Platzer und Morgenstern lehren. Diese Renaissance der holländischen Malerei können wir in gleicher Weise in Holland selber und in Flandern beobachten. Sie ist ein Symptom des Zeitstils.

J. Both, N. Berchem, Ph. Wouwerman und Jacob Ruisdael sind zwar nie in Deutschland gewesen; ihre Werke konnte man aber in den Galerien und kleinen Sammlungen sehen. Alten Auktions- und Sammlungskatalogen entnehmen wir, dass sich in manchen deutschen Städten, wie Frankfurt und Hamburg, viele holländische Bilder befanden. Aber schliesslich und hauptsächlich kannte man die holländische Kunst durch die Graphik, aus Nachstichen und Originalradierungen. Das alles gilt im besonderen Masse von Rembrandts Werk¹, wobei Rembrandt jedoch dem 18. Jahrhundert ein Sammelbegriff gewesen ist, aus dem sowohl die oben beschriebenen feinmalenden Porträtisten schöpften, wie die „genial“ skizzierenden Trautmann oder Zick. Nur eins suchte man nicht: die ruhig ausgewogenen, ausdrucksvollen Spätwerke. „Sein (Rembrandts) klassischer Stil blieb der Zeit ein Buch mit sieben Siegeln“². Die Rembrandt-Renaissance begann in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; sie war in der Anti-Rokokobewegung verankert, dadurch bestimmt und begrenzt. Sein Helldunkel war der zentrale Punkt. Januarius Zick steigerte es des angreifenden Effektes willen. Trautmann sah alles im milden Scheine von Rembrandts Licht und im Grunde nicht wesentlich anders als ein Gemälde von Ostade. Dietrich erstrebte die Licht-Schattengegensätze der frühen, sorgfältig gezeichneten Bildnisse. Orientalischer Aufputz, Turbanmänner, die den Schein des Geheimnisvollen verliehen und die Stimmung erhöhten, gehörten unzertrennlich zur Vorstellung von Rembrandt. Andere Künstler dieser Zeit sahen ihn nüchterner, als einen Realisten des Helldunkels, und man scheute sich nicht, zu echten(?)

¹ Deutsche Rembrandtstecher, die aber oft nur Schulbilder reproduzieren, sind z. B. J. M. Falbe, J. G. Haid, G. Fr. Schmidt, V. D. Preisler, D. N. Chodowiecki, J. F. Bause, A. Bartsch, C. E. C. Hess.

² O. Benesch in Belvedere 5, 1924, 157.

Werken Rembrandts Gegenstücke zu komponieren, die schöner sein sollten als jene Werke des 17. Jahrhunderts.

Rembrandts stimmungsvolles Licht als Kerzenlichteffekte zu interpretieren, taten nur die einfältigen Gemüter, die sich im übrigen gerne dem bürgerlichen Interieurbild der Feinmaler anschlossen. Das andere Extrem sehen wir in den Werken des süddeutschen und österreichischen Barock (Maulpertsch, Kremerschmidt). Freier und selbständiger wird hier mit Rembrandts Erbe geschaltet und zuweilen mit genialem Schwung nach dem Vorbild der Venezianer etwas Neues und Eigenes geschaffen.

Überall, wo es ein im besten Sinne realistisches Bild zu malen galt, sieht man Rembrandts Vorbild wieder auftauchen. Und wo ist dieser Fall mehr gegeben als im Künstler-Selbstbildnis, dort wo die prunkvolle Repräsentation eines zahlenden Bestellers ausgeschaltet war? Das Künstlerporträt mit dem schattenwerfenden Hut – wenn wir eine Äusserlichkeit als Kennzeichen nehmen wollen – lässt sich das 18. Jahrhundert hindurch verfolgen bei André (geb. 1686), A. Graff (geb. 1736), J. Grassi (geb. 1757) und Füger (geb. 1751), also gerade bei Künstlern, die sich sonst von einer naiven Rembrandtnachahmung stets ferngehalten haben.

Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts hat dann mit dem Rembrandtkultus gebrochen. Dass irgend ein wenig bekannter Maler auf einer Hollandreise die Nachtwache kopiert und andere Bilder studiert, lässt sich nicht als Gegenbeweis verwenden. Hans von Marées, den seine grüblerische und suchende Art mit Rembrandt in Berührung bringt, ist eine Ausnahme. Er bewundert dessen pastose Malweise und hat auch als einer der wenigen Verständnis für dessen klassichen, beruhigten Stil, mit dem keiner seiner Vorgänger etwas anzufangen gewusst hatte. Wenn Spitzweg – man entschuldige diese Zusammenstellung – einmal im Stil der alten Meister malt, dann sieht er Rembrandt als den Meister des phantastischen Lichtes und der unruhigen Bewegung, die ihm durch Januarius Zick vermittelt wird¹.

Auf anderen Gebieten hingegeben lassen sich die Spuren holländischer Tradition bequemer aufzeigen. Die Erinnerung an jene Vorbilder begleiten die Blumenmalerei, das Genrebild und die Landschaft ein gutes Stück weiter, als wir ihnen bisher gefolgt waren. Wenige Hinweise müssen hier genügen, umso mehr als wir uns damit abfinden müssen, in die Niederungen der künstlerischen – d.h. unkünstlerischen – Produktion hinabzusteigen. Das Blumenbild, das am Ende des 18. Jahrhunderts auf van Huysums Boden so gut gedieh, hat im neuen Jahrhundert nichts von seiner Lebens-

¹ „Heilige Nacht“, Vstg. A. Adelsberger, München, 8. 10. 1930 Nr. 142. Eine freie Kopie nach J. Lingelbach war auf der Spitzwegausstellung in München 1908 Nr. 236 (später: Vstg. Zickel, München 27. 10. 1934 Nr. 281). – Ein A. Feuerbach zugeschriebenes Bild der Vstg. München 20. 6. 1905 Nr. 470 (u. München 21. 12. 1931 Nr. 19) war nur eine Kopie nach Rembrandt (Hofstede de Groot 231).

kraft eingebüsst. Unverdrossen schildern Joseph Nigg, L. Brunner, L. Reinhardt, der besser bekannte F. X. Petter, A. Hartinger, Andreas Lach, Joseph Lauer und viele andere ihre van Huysum-Sträusse und Mignon-Kränze, als ob der Geschmack für das Blumige eine unveränderliche Grösse wäre. Selbst Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), dem wir alsbald noch einmal begegnen, ist auf diesem Gebiet ein traditionsgebundener Künstler¹. In Deutschland sind derartige Maler dünner gesät. Immerhin, der „bedeutendste Fruchtestillebenmaler im 19. Jahrhundert“², Joh. Wilhelm Preyer (1803–1889), nahm im altehrwürdigen Düsseldorf die nie erloschene Tradition des Jan van Huysum auf, die C. A. Grein († 1834), ein Schüler des Blumenmalers Metz, sein Leben lang hochgehalten hatte. In München wehte ein frischerer Wind: die Stilleben von Theodor Scholderer und Charles Schuch sind breit gemalte, moderne Bilder, deren Technik, wenn man schon nach Verwandtschaft mit Holland sucht, am ehesten mit der Haarlemer Schule von Frans Hals zusammenhängt.

Das Landschaftsbild der Tiermaler hatten wir in dem Augenblick verlassen, als sie die Berchemsche Idylle aufgaben, um sich einer naturalistischen Darstellung im Geschmack von Potter zuzuwenden; ja einige fortschrittliche Künstler hatten bereits alle altmodischen Gepflogenheiten von sich gewiesen. Münchner und Berliner Soldatenmaler, wie Albrecht Adam, Peter Hess und K. F. Schulz, die anfangs noch Wouwerman kopierten, schufen jetzt realistische Kriegsbilder. Der Karlsruher Pferdemaier Rudolf Kuntze (1797–1848) kopierte noch Potters Stier der Czernin-Sammlung, hat aber im übrigen alles Altmeisterliche verloren. Ebenso steht es mit dem etwas jüngeren Heinrich Bürkel (1802–1869) und Friedrich Gauermann (1807–1862). Wie die Kobells kam auch Bürkel aus der Pfalz und wie diese hatte er eine natürliche, malerische Anlage, die ihn, seit er sich 1824 in München niedergelassen hatte, zu den holländischen Landschaftern führte³. Von Wouwerman übernimmt er nicht nur die Komposition, sondern auch den warmen Ton und das malerische Ineinandergleiten im Bilde. So gestaltet er dann die oberbayrische Landschaft und das Volksleben in seinen Werken. In jungen Jahren hat Friedrich Gauermann in Wien Bilder von Ruisdael und Potter kopiert und seine Tierlandschaften der ersten Zeit sind nicht frei von Erinnerungen an Ruisdaelsche Wälder und Pottersche Tiere⁴. Die romantische Note in seinen Bildern ruft wiederum Erinnerungen an Aelbert Cuyp und Nicolaes Berchem wach. Trotz des Geschmackswandels ist Berchems Erbe nicht völlig vergessen, und als neues Element

¹ Beispiele: Stilleben, Vstg. Wien 15. 5. 1918 Nr. 338; Vstg. Wien 2. 5. 1917 Nr. 154 (von 1822); Ausstellung J. Goudstikker, Amsterdam 1933 Nr. 345 (von 1837); 2 Abb. bei A. Roessler, F. G. Waldmüller, Wien, Abb. 129/130 (von 1831 u. 1842).

² Thieme-Becker, Künstler-Lexikon.

³ Besonders holländisch wie Wouwerman und Lingelbach: Vstg. Frankfurt 17. 2. 1925 Nr. 30.

⁴ Th. Frimmel, Studien und Skizzen 4, 1918, 26; Blätter für Gemäldekunde 4, 1908, 182.

kommt eine Cuypp-Renaissance hinzu. Bei Johan Nep. Rauch haben Berchem und Potter Pate gestanden, und Friedrich Voltz und R. Burnier sind ohne das Vorbild von Cuypp nicht denkbar¹. Selbst ein lebender Künstler, Erik Richter, malt Landschaften im gelben Licht von Cuypp, Blumen in der Manier von Huysum und Innenräume à la Vermeer².

Die Generation romantischer Landschaftler vom Ende des Jahrhunderts suchte für ihr Streben einen Halt bei dem schwermütigen Ruisdael und dem langweiligen Wynants. Kaspar David Friedrich (1774–1840) bedurfte solcher Hilfe nicht, aber kleinere und schwächere Talente brauchten eine Stütze. Vor allem die Maler, die aus Skandinavien kamen oder nordische Szenarien malten, wie Joh. Christ. Dahl und Joh. Chr. Ezdorf, fanden bei Ruisdael und Everdingen die Gebirgsromantik, die sie suchten. Selbst Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) hat in Ermangelung eines anderen Lehrers als Kopist von holländischen und italienischen Bildern angefangen; seine Kopien nach Ruisdael sind keineswegs seine schlechtesten; sie entstanden, als er 1827 die Dresdner Galerie besuchte, doch bereits in Wien hatte er sich im Kopieren geübt³. Waldmüller hat später das Kopieren sehr verurteilt, und als nutzlos für sich und andere erklärt. Immerhin malte er in seiner Jugend einige altmeisterliche Bilder, und seine solide Technik ist sicherlich ein positives Ergebnis dieser an und für sich unwürdigen Beschäftigung. Die Erlösung für ihn brachte erst das Studium nach der Natur, so urteilt er selbst; und das ist sicher richtig, denn erst von da ab ist er ein künstlerischer Gestalter.

Die Zahl der Ruisdaelnachfolger ist in diesen Jahren beträchtlich. Der Radierer Friedrich Preller machte solche Kopien in jungen Jahren⁴, der Frankfurter K. H. Rosenkranz „studiert Natur, Jacob Ruisdael und A. v. Everdingen“⁵, die süsslichen Düsseldorfer C. Fr. Lessing, Joh. Wilh. Schirmer und A. Achenbach können ohne dieses Vorbild nicht leben. Schirmer schwankt zuweilen noch zwischen Both und Ruisdael, doch der letzte zieht ihn je länger je mehr an⁶. Achenbachs Sturzbäche wären manchmal vollkommen altmodisch und altmeisterlich, wenn nicht moderne Figuren die Harmonie störten. Der Berliner Charles Hoguet steht Jacob Ruisdael etwas selbständiger gegenüber, und Otto Frölicher scheint mir ein gutes Beispiel für einen Künstler, der in München und später in Paris nach dem Vorbild

¹ z.B. „Kühe am Wasser“, Abb. Cicerone 6, 1914, 545.

² Ausstellung München 1938.

³ O. Berggrün in Graph. Künste 10, 1887, S. 57; Frimmel in Bl. f. Gemäldekunde 1, 1904, 73; ders. in Studien u. Skizzen 4, 1918, 26 Kopien nach Ruisdael, A. v. d. Velde, Potter u.a. in Städt. Gemäldegalerie, Budapest; Johanneum in Graz; ehem. Slg. Berggrün, Vstg. Budapest 15. 2. 1923 Nr. 647; Vstg. Wien 20. 3. 1918 Nr. 218 u.a.O.

⁴ C. Ruland, Die Radierungen Friedrich Prellers, Weimar 1904, S. 9.

⁵ v. Gwinner, a.a.O., S. 451.

⁶ In Schirmers Nachlass (1863) werden den 2 Kopien nach Ruisdael und eine „Reminiscenz von Schirmer nach Rembrandt“ verzeichnet.

von Georges Michel holländisch gesehene Panoramen schafft, die einer gewissen Grösse nicht entbehren.

Was die Genremalerei betrifft, so kann man von ihr nicht viel Gutes sagen, soweit sie holländische Formen und holländische Kostüme nachahmt, und nur so weit interessiert sie uns ja. Der Münchner Th. Leopold Weller und der Wiener Joseph Danhauser, die nur gelegentlich kopieren oder auf alte Formen zurückgreifen, sind noch die angenehmsten Erscheinungen. Wieder ist Waldmüller zu nennen, der in seiner Jugend einige Genrebildchen im Stil von Schalcken, Honthorst und S. v. Hoogstraten gemalt hat¹. Von den übrigen in zeitlicher Reihenfolge nur einige Namen, die die grosse Kunstgeschichte mit Recht beinahe wieder vergessen hat: J. G. Meyer von Bremen, R. S. Zimmermann, Art. v. Ramberg, W. Räuber, Paul Höcker und Eduard Claus Meyer. Meyer von Bremen beieffert sich, häusliche Szenen im warmen Rembrandt-Licht zu malen, Zimmermann neigt mehr zu einer Frans-Hals-Technik, und Ramberg ist einer der vielen geschmacklosen Kostümmaler, deren belgische und französische Kollegen uns bereits in dieses wenig erfreuliche Genre eingeführt haben. Paul Höcker und Claus Meyer reisten gemeinsam mit Graf Kalkreuth nach Holland, von wo Meyer unvergängliche Eindrücke mitnahm. In zahlreichen Innenraumbildern im Geschmack von Pieter de Hooch und Vermeer van Delft gab er seinem Gefühl Ausdruck. Die Effekte der Verkürzung und der Beleuchtung sind noch ein wenig pikanter als beim Urbild und die im Kostüm des 17. Jahrhunderts auftretenden Münchnerinnen gerade ein wenig zu schnippisch, um mit dem mit Goldledertapete ausgeschlagenen Raum harmonieren zu können. Meyers „limonadenhafte Nachempfindung des holländischen Interieurs“ wurde in München gerne nachgeahmt, unter anderem von Max Gaisser und W. Firle². Auch die Bauernmalerei von Friedrich von Deffregger ist altmodisch. Wir können uns zwar kaum vorstellen, dass er es Adriaen Brouwer nachtun wollte, aber so etwas muss ihm offenbar doch anfangs vorgeschwebt haben. Nur einer ist es, der Brouwer als Maler erfasst und erlebt hat: Wilhelm Busch (1832–1908), der Maler hatte werden wollen und zu seiner Ausbildung nach Düsseldorf geschickt worden war. Von hier aus reiste er nach Antwerpen, wo er Rubens, Brouwer, Teniers und Frans Hals sah. Er erzählt selber, diese Künstler hätten ihn so erschüttert und geduckt, dass er daran verzweifelte, jemals etwas Grosses malen zu können. Aus der Bewunderung für die holländischen

¹ Abb. Blätter f. Gemäldekunde 1, 1904, 73; E. H. Zimmerman, Das Alt-Wiener Sittenbild, 1923; Österreichische Kunsttopographie 1924 Abb. 231; O. Berggrün, a.a.O., S. 74/5. Kopie nach Teniers: Vstg. Wien 4. 7. 1935 Nr. 88.

² H. Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1927, II, S. 210, 294. – Louis Corinth macht sich darüber lustig, dass man in München alle paar Jahre nach anderem Rezept male: altmeisterlich, à la Munkacsy, holländisch, schottisch usw. Pietsch tadelt, dass die Münchner 1888 allein holländische Interieurs malen (Uhde-Bernays 230/1).

Künstler hat er nie einen Hehl gemacht. Er hat Bilder von Brouwer kopiert und ihn in seinen geistreichen Skizzen, sowohl Ölskizzen wie in den Zeichnungen, die seine Verse begleiten, kongenial erfasst. Brouwers Landschaftsstil hat ihn gepackt und wie dieser versteht er es, das Wesentliche einer Begebenheit blitzschnell aufzunehmen und witzig und geistreich in Wort und Bild zu gestalten. Niemand wird auf den Gedanken kommen, Busch als Nachahmer von Brouwer hinzustellen; sind doch selbst die wenigen Kopien nach alten Meistern frisch und unbefangen hingestellt, als hätte er sich an kein Vorbild zu halten¹.

Das 19. Jahrhundert hat Frans Hals entdeckt, dessen Stil hin und wieder kopiert wird. Seine frische Technik und seine im Vergleich mit Rembrandt hellere Farben machten ihn beliebt, während die dunklen und schwermütigen Spätwerke nicht nachzuahmen waren. Männer mit Schlapphut, die früher rembrandtisch beleuchtet und kostümiert waren, werden jetzt technisch flott à la Frans Hals gemalt (z.B. von Ed. Magnus). Von Menzel wissen wir, dass er die Holländer und den „wirklich geistvollen und gediegenen Materialismus“ der Franzosen sehr bewunderte. Die luftigen, unkonventionellen Bilder seiner frühen und mittleren Zeit haben eine Frische, die beinahe Haarlemsch anmutet. Unter den Münchnern sind vor allem F. Lenbach und Leibl zu nennen. Seine Altmeisterlichkeit wurde Lenbach zur zweiten Natur: er kopierte Rubens' und van Dijcks Kunst und Lebensstil. Frans Hals passte zwar nicht recht dazu, aber es gibt in seinem Werk auch holländische Mädchenbilder, die technisch und stilistisch Frans Hals und Judith Leyster nacheifern². Wilhelm Leibl ist ein grosser Bewunderer des Haarlemer Künstlers. Es habe nie einen grösseren Maler gegeben als Frans Hals und wird nie einen grösseren geben, schreibt er aus Holland. Ohne seine Technik nachzuahmen, bleibt doch Hals für ihn ein unvergesslicher Eindruck, der einen Niederschlag in seinen Bildern findet. „Frans Hals war nun der Patron geworden, dessen Schutz er sich und seine Freunde empfahl“, hat man von ihm gesagt³. Eduard von Gebhardt, Joh. Sperl, Fritz von Uhde waren diese Künstler, die denselben Schutzpatron verehrten. 1869 wird in München Frans Halsens „Malle Babbe“ aus der Sammlung Suermondt ausgestellt, und die Künstlerwelt ist begeistert. Gustave Courbet, der damals gerade dort weilte, gab seiner Bewunderung in einer Kopie Ausdruck. Als Max Liebermann (1847–1934) einige Jahre später (1873) nach Holland kommt, wird ihm Frans Hals ein Führer „zu impressionistischer Freiheit und Beweglichkeit. Er steht seinem Temperament von allen alten

Abb. 96.

¹ A. Heppner in *Op de Hoogte* 35, 1938, 373/5 mit Abbildungen und Zitaten; Vgl. H. Voss in *Monatschr. f. Kunstw.* 1, 1908, 1129; A. Dorner, Wilhelm Busch, Führer d. Ausstellg. Hannover 1932.

² New York, Metropolitan Museum. – Lenbachs Selbstbildnis von 1866 in der Schackgalerie eher im Stil von Rembrandt.

³ Uhde-Bernays, a.a.O., S. 134.

Meistern am nächsten“¹. Seine wiederholten Reisen verstärken die Freundschaftsbande zur alten und lebenden holländischen Kunst. So haben wir schliesslich dennoch die Genugtuung zu beobachten, dass die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts künstlerische Kräfte einer jüngeren Generation zu wecken vermag, ohne dass diese einer geschmacklosen und unpersönlichen Nachahmung anheimfallen.

¹ W. Weisbach, *Impressionismus* II, 264.



Abb. 62. W. Heimbach, 1637. *Figuren in einem Interieur*. Berlin, v. Diemen & Co., Verstg. 25.1.1935, Nr. 28. Siehe S. 212.



Abb. 64. J. Weyer, *Die Schlacht*. Ehem. Wien, Sammlung R. von Brudermann. Siehe S. 219.



Abb. 63. J. von Schwoll. *Grablegung (nach Goltzius)*. Hamburg, S. Jacobi-Kirche. Siehe S. 215.



Abb. 65. J. Luhn. *Der Maler mit seiner Familie*. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Siehe S. 220.

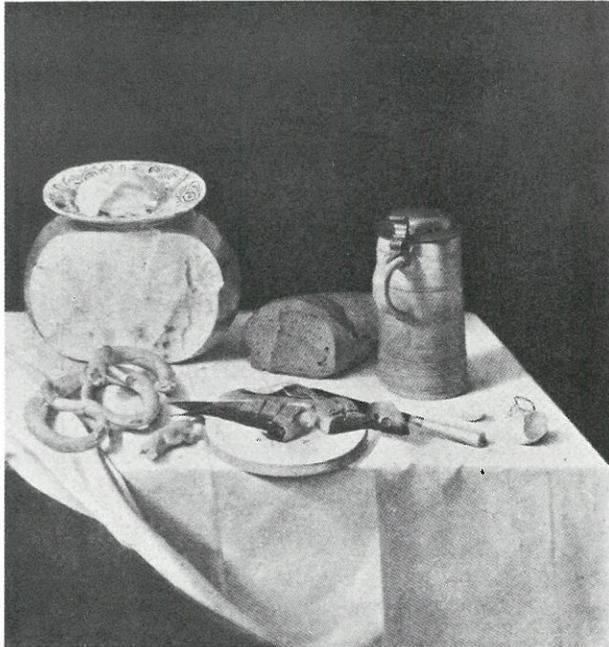


Abb. 66. J. G. Hinz (oder Hainz). *Stilleben*. Hamburg, Kunsthalle. Siehe S. 221.



Abb. 67. H. Stravius. *Stilleben*. Hamburg, Kunsthalle. Siehe S. 221.



Abb. 68. Ch. Paudiss, 1661. *Graf Friedrich Nostiz-Rieneck*. Prag, Narodni Galerie. Siehe S. 238, 283.



Abb. 69. J. Hulsman. *Tafelnden Gesellschaft im Freien*. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Siehe S. 242.



Abb. 70. A. Spilberg. *Porträt einer Frau*. Den Haag, Dienst Verspreide Rijkskollekties. Siehe S. 246.

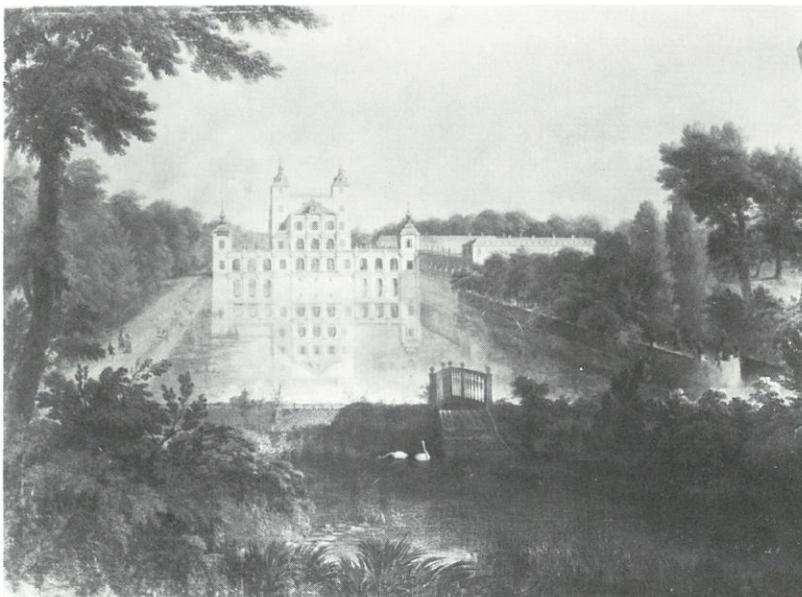


Abb. 71. J. van Nikkelen, 1714/5. *Blick auf Schloss Benrath, Speyer*. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Siehe S. 249, 254.



Abb. 72. G.A. Berckheyde. *Blick auf Heidelberg*. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg. Siehe S. 251..



Abb. 73. G. van Honthorst. *Friedrich V von Pfalz (Winterkönig)*. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg. Siehe S. 251.

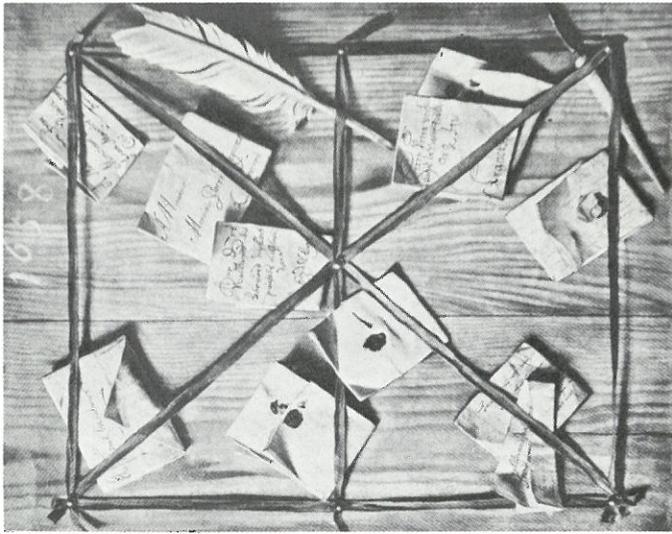


Abb. 75. W. Vaillant, 1658. *Briefhalter*. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie. Siehe S. 264.

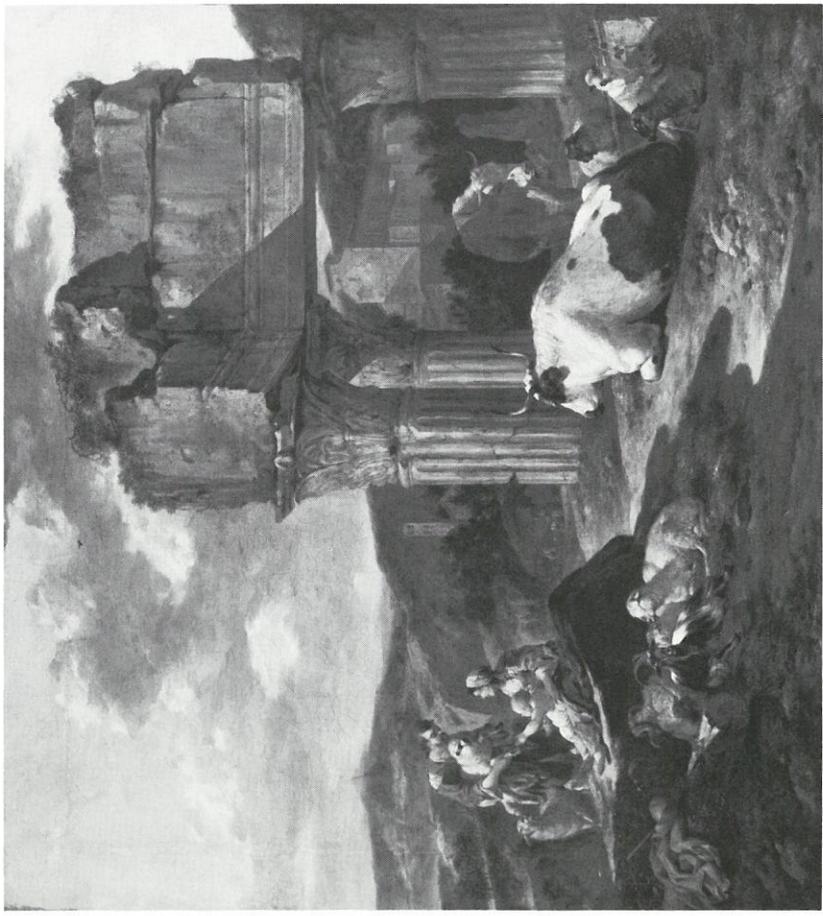


Abb. 74. J.H. Roos, 1674. *Pastorale bei antiker Ruine*. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut. Siehe S. 262.



Abb. 77. J. von Sandrart, 1649. *Das Säubern von Fischen*. Siehe S. 270.

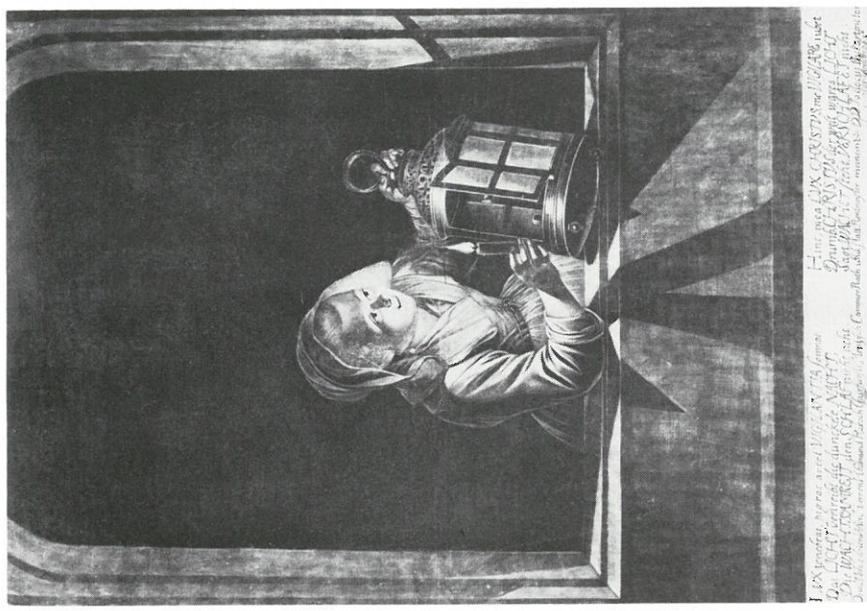


Abb. 76. J. Bickard nach G. Dou, 1663. *Mädchen am Fenster*. Wien, Grafische Sammlung Albertina. Siehe S. 267.



Abb. 78. S. Stosskopf. *Grosse Vanitas*. Straßburg. Musée de l'oeuvre Notre-Dame de Strasbourg. Siehe S. 273.

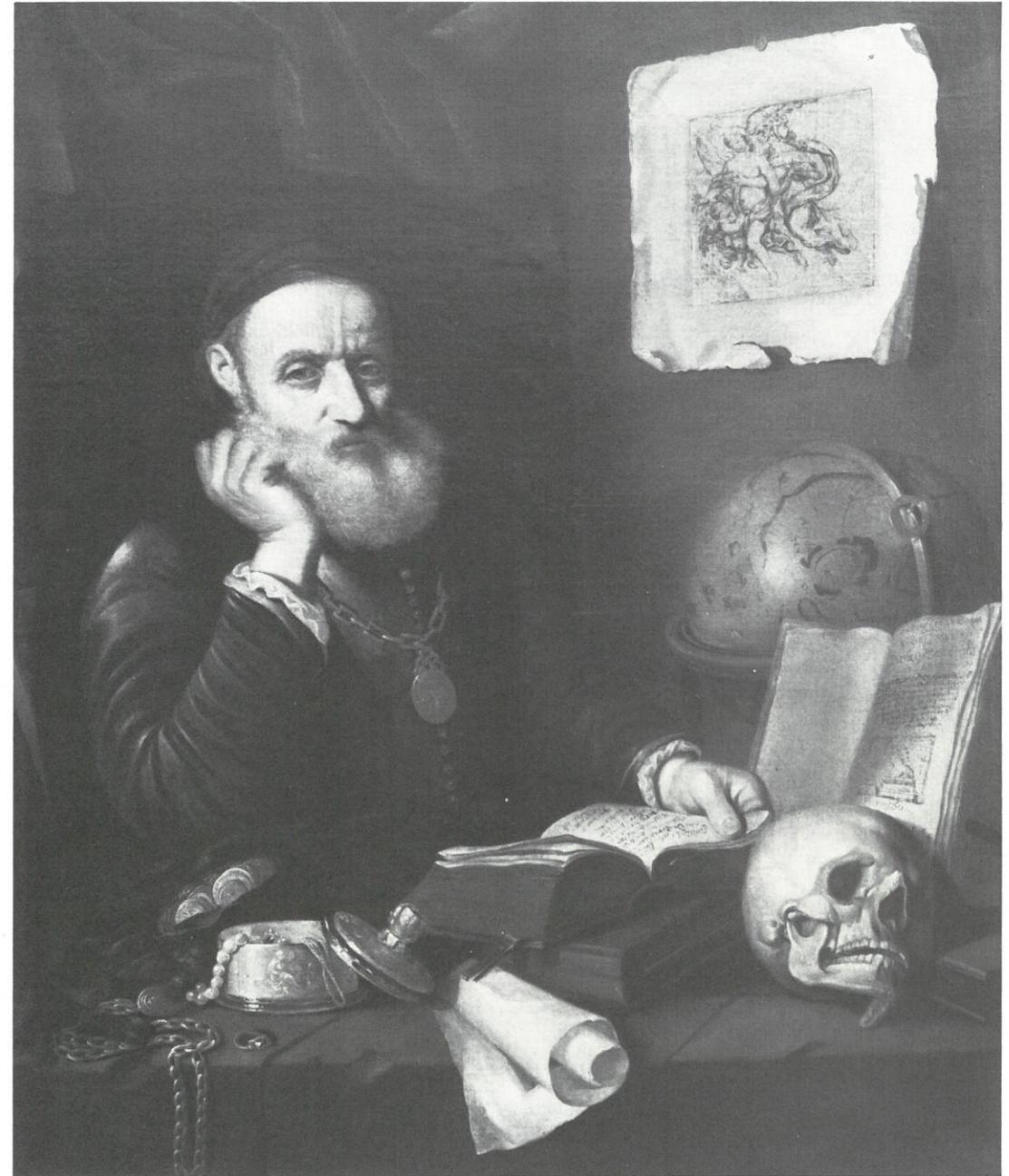


Abb. 79. B. Hopfer. *Porträt eines Gelehrten*. Straßburg. Musée de l'oeuvre Notre-Dame de Strasbourg. Siehe S. 274.



Abb. 80. J.U. Mayr, 1650. *Selbstbildnis*. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Siehe S. 275.



Abb. 81. K.W. Hamilton. *Stilleben*. Lyon, Musée des Beaux-Arts. Siehe S. 276.



Abb. 82. F. de Paula Ferg. *Landschaft mit Ruine*. Wien, Dorotheum, Verstg. 4.12.1977, Nr. 43. Siehe S. 286.



Abb. 83. B. Denner. *Porträt eines Künstlers*. Ehem. Genf, Sammlung. F. Tronchin. Siehe S. 300.



Abb. 84. A. Pesne. *Das Mädchen mit den Täuhen*. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie. Siehe S. 301.



Abb. 85. T. Stranover. *Federwild*. London, Christie's, Verstg. 18.11.1938, Nr. 133. Siehe S. 304.



Abb. 86. Chr. W.E. Dietrich, 1756. *Anbetung der Hirten*. Radierung. Siehe S. 306.



Abb. 87. J.A. Thiele, 1750. *Christian Ludwig Graf von Mecklenburg Schwerin auf der Jagd mit Blick auf das Schloss Schwerin über den Burgsee*. Schwerin, Staatliches Museum. Siehe S. 307.



Abb. 88. J.H.W. Tischbein. *Goethe in der Campagna*. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut. Siehe S. 312.



Abb. 89. N. Berchem. *Der Hirtenknabe*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Siehe S. 312.



Abb. 90. P.J.F. Weitsch. *Das Eichenwald bei Querum*. Braunschweig, Herzog Anton Ulrichmuseum. Siehe S. 314.

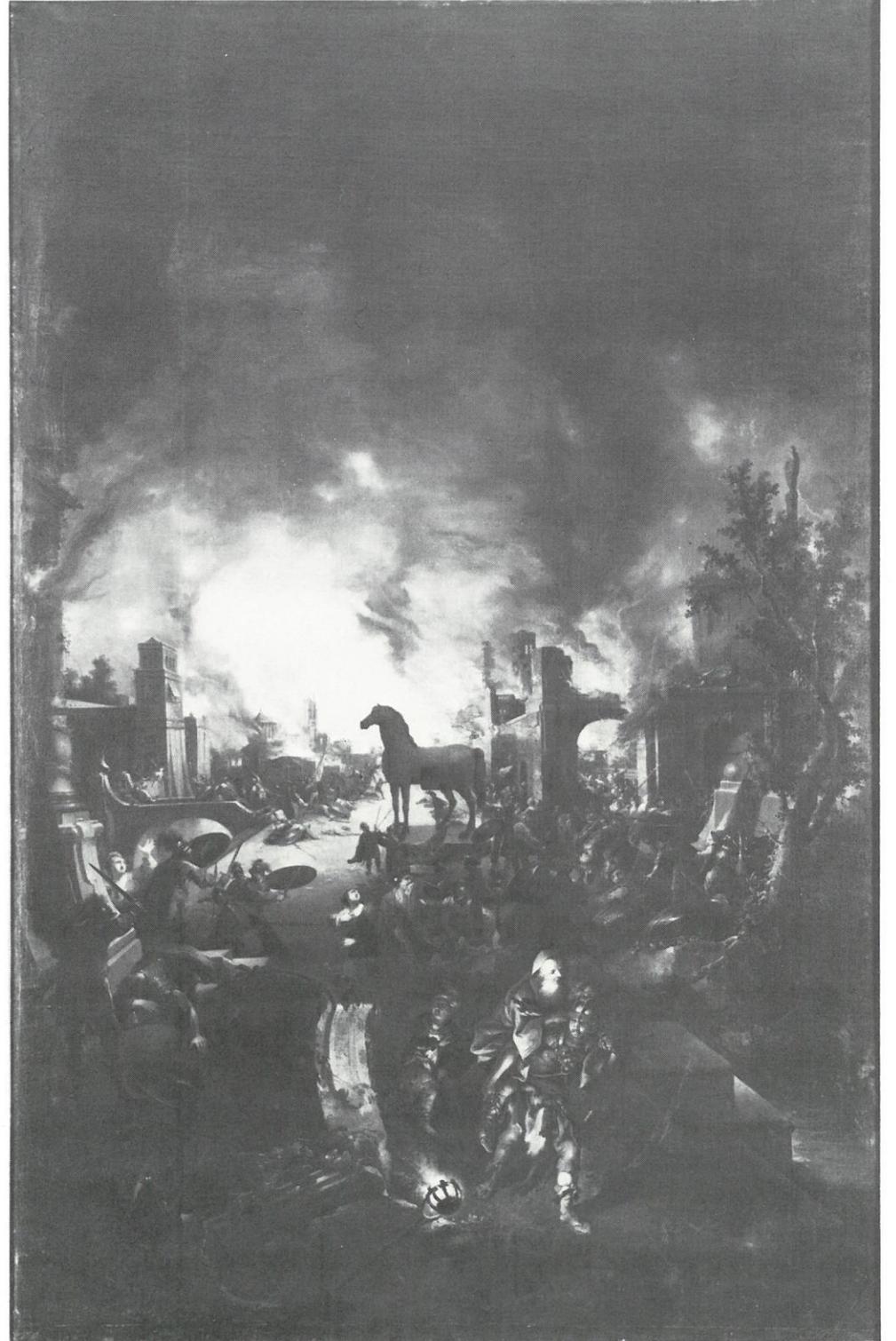


Abb. 91. J.G. Trautmann. *Der Brand von Troja*. Frankfurt, Goethe Museum. Siehe S. 317.



Abb. 92. Chr. G. Schütz. *Flusslandschaft*. Wien, Dorotheum, Verstg. 18.9.1973, Nr. 110. Siehe S. 321.



Abb. 93. J. Zick. *Grablegung*. Siehe S. 325.



Abb. 94. J. J. Dörner, 1771. *Guckkasten*. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Siehe S. 329.

Abb. 95. W. Kobell, 1798. *Die Furt*. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. Siehe S. 331.





Abb. 97. B. Sarburg, 1622. *Marschall Agrippa d'Aubigné*. Basel, Kunstmuseum. Siehe S. 361.



Abb. 96. F. Lenbach, 1898. *Jungen Frau*. Ehem. New York, The Metropolitan Museum. Siehe S. 348.



Abb. 98. D. Mytens, 1629. *James 1st Duke of Hamilton*. Haddington, The Duke of Hamilton. Siehe S. 371.



Abb. 99. Sir Nathaniel Bacon. *Selbstbildnis*. Ravingham Hall, Sir Edmund Bacon. Siehe S. 377.