

Sächsische

34	8 ^o
----	----------------

3418

Landesbibl.



Holländische Malerei des 17. Jh.

ÜBERGABE GERETTETER KUNSTSCHÄTZE

KARL-HEINZ KLINGENBURG

✓



Holländische Malerei des 17. Jh.

VEB E. A. SEEMANN VERLAG LEIPZIG

Sächsische
Landesbibliothek

- 7. JULI 1960

Dresden

P

Im Spätherbst des Jahres 1958 hat die Regierung der Sowjetunion dem deutschen Volk alle noch in der UdSSR befindlichen Kunstschatze übergeben, die nach Beendigung des zweiten Weltkrieges von Soldaten und Offizieren der Roten Armee auf deutschem Boden sichergestellt und in der Zwischenzeit in sowjetischen Museen zu Moskau, Leningrad, Kiew und anderen Orten aufbewahrt und gepflegt worden waren. Unermeßlich sind die Werte, die damit dem Schutz unser aller Hände anvertraut werden und die uns verpflichten, alles zu tun, damit niemals solche Verhältnisse in Deutschland wiederkehren wie in den Jahren, als faschistisches Barbarentum große Leistungen der Kunst sinnlos vernichtete. Wir erinnern uns jener Zeit nur mit Schrecken und vermögen selbst rückschauend kaum die Großherzigkeit der Rettung dieser Kunstwerke durch die sowjetische Armee zu erfassen, geschah dies doch in einer Zeit, in der weite Gebiete der Sowjetunion von Hitlertruppen zerstört und damit kostbare Kunstgüter für immer vernichtet waren.

Aber für die sowjetischen Freunde, die eine sozialistische Kulturpolitik durchführen, galt es, alle Kunstwerke auf dem vom Kriege heimgesuchten Territorium Deutschlands vor der Zerstörung zu bewahren, um sie eines Tages dem ganzen deutschen Volk, vor allem den werktätigen Massen, zu übergeben, wenn diese die Herrschaft erlangt hätten. Dieser Tag ist nun gekommen. In Deutschland existiert ein Arbeiter- und-Bauern-Staat, der keine imperialistische Kulturpolitik

kennt und diese Schätze der Weltkultur beschützen wird im Auftrage der Werktätigen aller Länder und zum Vorteil der gesamten Menschheit.

In diesem Büchlein werden aus der übergroßen Fülle der Schätze einzelne Beispiele der holländischen Malerei behandelt, weil diese in der Entwicklung der realistischen Kunst eine große Bedeutung hat. Es soll ein Beitrag in dem Bemühen sein, die Kunst dem Volke nahe zu bringen.

Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts ist die Kunst einer Gesellschaft, der es zum ersten Male in der Geschichte der Menschheit gelungen war, eine bürgerliche Revolution siegreich zu beenden. Die Ursachen dafür sind historisch bedingt. Die Niederlande, und hier zuerst die reiche Grafschaft Flandern, gehörten seit dem 14. Jahrhundert zu den wirtschaftlich am weitesten entwickelten Gebieten Europas. Ihr Reichtum beruhte auf der Wollverarbeitung. Hier kreuzten sich wichtige Handelsstraßen und Schifffahrtswege. In den Städten führten die Kaufleute das Regiment, und schon damals war die Stadt fast frei vom Einfluß ländlicher Feudalherren.

Die flandrischen Städte hatten Jahrhunderte hindurch mit ihren Landesfürsten in einem beiden Seiten nützlichen Einvernehmen gelebt. Die Lage änderte sich jedoch völlig, als nach der Abdankung Kaiser Karls V. im Jahre 1556 seinem Sohne Philipp II. als spanischem König auch die Niederlande unterstellt wurden. Dieser regierte in Spanien als unumschränkter Fürst, gestützt auf die Granden. Ein strenges System von adligen Vorrechten machte in seinem Weltreich die Entwicklung des Kapitalismus unmöglich. Philipp II. versuchte nun, dieses politische System auch auf die Niederlande zu übertragen, um sich dadurch reiche Einkünfte zu sichern. Aber die Niederlande hatten eine weitgehende Selbstverwaltung demokratischer Art errungen, ohne die die kapitalistische Entwicklung nicht gefördert werden konnte. So

stießen zwei entgegengesetzte politische Zielrichtungen aufeinander, die Ausdruck verschiedener Gesellschaftsformen waren, nämlich des Feudalismus und des Kapitalismus. Durch die religiösen Gegensätze wurden die entstandenen Auseinandersetzungen noch geschürt. Denn am Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelte sich in Mitteleuropa eine Bewegung gegen die römische Papstkirche. Sie wollte eine demokratische Kirchenordnung, eine Versachlichung der kirchlichen Lehre und eine Entmystifizierung des Gottesdienstes. So kam sie dem Bestreben des städtischen Bürgertums entgegen, und es verwundert nicht, wenn auch in den Niederlanden diese Reformation ihren Einzug nahm. Bald rief sie jedoch Gegenkräfte auf den Plan, die sich in der „Societas Jesu“ organisierten und sich der Gunst der Päpste erfreuten. Durch das Gelübde des unbedingten Gehorsams unterlagen sie einer militärisch straffen Disziplin, und ihre wichtigste Aufgabe sahen sie darin, alle andersdenkenden Menschen zu unterdrücken und auszurotten. Das Mittel, mit dem dies bei scheinbarer Rechtswahrung geschah, war das Gericht der Inquisition, dem selbst die Folter erlaubt wurde.

Ein spanischer Statthalter wurde in den Niederlanden eingesetzt, ein Staatsrat von spanischen Mitgliedern ihm beigegeben. Spanische Truppen besetzten das Land, und unter ihrem Schutz begann die Verfolgung der Ketzer, von denen über 100 000 umgebracht wurden. Statt der üblichen vier Bistümer stieg deren Zahl jetzt auf siebzehn, um weitere Stützpunkte für die Inquisition zu gewinnen. Alle diese Maßnahmen stellten Eingriffe in die Rechte dar, die den Niederländern von altersher zustanden. Darum erhoben sie sich. Den Anstoß gab die Übertragung weitgehender Vollmachten durch den König an den grausamen Herzog von Alba. Führer der Erhebung war Wilhelm von Oranien und ihre ersten Opfer die Grafen Egmont und Hoorn, die hinterlistig gefangen und auf dem Marktplatz zu Brüssel enthauptet wurden.

7 Daraufhin wanderten Tausende protestantischer Bürger aus,

während furchtbare Steuern die Zurückgebliebenen knechteten. Diese sog. Geusen führten den erbitterten Widerstand auch mit militärischen Mitteln. Nach und nach schied sich vom fügsamen katholischen Süden der Niederlande der protestantische Norden, bis es ihm endgültig gelang, sich vom spanischen Einfluß unabhängig zu machen. Im Jahre 1572 vereinigten sich die nördlichen Provinzen. Holland, Seeland, Utrecht, Friesland, Geldern, Overijssel und Groningen schlossen sich 1579 zu einem festen Bund zusammen (Utrechter Union) und wählten den oranischen Prinzen zum erblichen Statthalter. Viele Menschen aus den südlichen Provinzen wandten sich damals dem Norden zu, weil sich ihre fortschrittliche Anschauungsweise nicht mit dem klerikalen Zwang und der dauernden Anwesenheit spanischen Militärs abzufinden wußte.

Der siegreiche Ausgang des Befreiungskampfes gegen den spanischen Absolutismus blieb die wichtigste Voraussetzung für die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft. Nunmehr ließen sich die Überreste des mittelalterlichen Feudalismus restlos beseitigen, und das städtische Bürgertum wurde zur herrschenden Klasse. Nunmehr verlagerte sich auch das wirtschaftliche und politische Schwergewicht der Niederlande endgültig nach dem Norden, nach Holland. Die reichsten Bürger waren die Kaufleute, die sich mit dem Überseehandel befaßten. Bald nach 1600 eröffneten sie den Seeweg nach Indien und gründeten die Ostindische Kompanie als eine kapitalistische Gesellschaft, die eine Art Monopol auf die Ausbeutung bestimmter überseeischer Gebiete erhielt. Diese Ausbeutung der Kolonien – in Verbindung mit dem Welthandel, der vorwiegend in holländischen Händen lag – wurde zur Hauptquelle des Wohlstandes. Nicht nur die unmittelbar Beteiligten hatten ihren Gewinn davon, sondern auch die Handwerker oder die Manufakturbetriebe.

Das sehr dicht besiedelte Land hatte mehrere Millionen Einwohner, die sich vor allem in den Küstenstädten konzentrier-

ten. Die meisten ernährten sich durch die Seefahrt. Die günstige Lage an der Mündung von Rhein und Maas wies auf die Schifffahrt, und wie von selbst boten sich bestimmte Orte als Häfen an. Seitdem sich das Schwergewicht der wirtschaftlichen Entwicklung auf die befreiten Nordprovinzen verlagert hatte, machte Amsterdam sehr bald Antwerpen den ersten Rang als Umschlagplatz in Europa streitig. Diese Stadt galt als der Geldmarkt Europas und der Mittelpunkt seines Handels. Nicht nur wegen ihrer vorteilhaften Lage, sondern vor allem wegen der fortschrittlichen gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich hier besonders gefestigt hatten. Sie war der Heimathafen der größten holländischen Flotte.

Die Stadt steht auf Inseln, die gebildet wurden, nachdem ihre Erbauer das Wasser des sumpfigen Geländes durch fast 40 Kanäle abzogen. Diese Kanäle gliedern sie auch heute noch und geben ihr eine regelmäßige Grundrißgestaltung. Den Bewohnern verbleibt die ständige Sorge um ihre Unterhaltung. Alle Gebäude stehen auf Pfahlrosten, so daß sich der Wasserstand nicht senken darf, ohne daß die Gefahr des Verfaulens der Pfähle und damit des Einsturzes der Gebäude eintritt. Die Kanäle sind straßengleich, und an ihren Ufern erheben sich die vielstöckigen Häuser, meist mit dem Giebel als der Schauseite, dem Wasser zugewandt. Auch heutzutage stammt die Mehrzahl der Gebäude in der Innenstadt von Amsterdam noch aus jener Zeit. Damals hatte die Stadt durch die Zuidersee direkten Zugang zum Meer und durch das sog. Haarlemer Meer gute Wasserverbindung zum Binnenland. Die Frachten konnten bis zu den Faktoreien transportiert werden. Dort wurden die Waren umgeschlagen und nach dem Hinterland gebracht, zu dem große Teile Deutschlands gehörten. Die Kanäle ermöglichten einen billigen Transport, mit dem der Verkehr auf den schlechten Straßen dieser Zeit nicht konkurrieren konnte. Sie waren für die Erhaltung der Landmasse unbedingt notwendig, denn hinter den Nordseedünen, zwischen Amsterdam und Rotterdam beispielsweise,

liegt das Land unter dem Meeresspiegel, und die Kanäle müssen das Grundwasser abziehen. Ihre Instandhaltung erforderte von den Bewohnern eine ständige Bereitschaft, die sich auch heute noch vor allem als Arbeitsamkeit des Holländers erhalten hat. Ebenso setzte die Überwachung der Deiche eine organisierte Gemeinschaft voraus, ohne die das dem Meer abgerungene Land wieder verlorengegangen wäre. So hat die Natur die Ausbildung von Eigenschaften gefördert, die der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft nützten.

Auch der holländische Maler des 17. Jahrhunderts fühlte sich dieser Gesellschaft in starkem Maße verpflichtet. Früher hatte der Künstler in festen Auftragsbeziehungen gewirkt, jetzt wurde auch die Kunst zur Ware und die unmittelbare und persönliche Beziehung von Künstler und Auftraggeber durch den anonymen Markt ersetzt. Der Maler blieb zwar immer noch als Handwerker in Werkstätten organisiert, mußte sich jedoch der weitgehenden Arbeitsteilung der kapitalistischen Produktionsweise anpassen. Er schaffte auf Vorrat, um den Käufern eine Auswahl bieten zu können. Meist beschränkte sich der Künstler auf ein Thema, das er fortwährend gestaltete. Die darin liegende Einseitigkeit konnte nur durch große künstlerische Meisterschaft wettgemacht werden.

Sehr wichtig für die Kunst dieser Zeit war die Beteiligung weiter Kreise der Bevölkerung am Wohlstand. Das förderte nämlich ein allgemeines Kunstbedürfnis. Die Malerei wurde jetzt besonders zur Ausgestaltung der Wohnungen herangezogen, während Aufträge für Kirchen kaum eingingen, da der reformierte Glaube der Holländer eine bildhafte Ausgestaltung der Kirchen ablehnte. Selbst heute sind holländische Kirchen im Inneren nüchtern, ohne reicheren plastischen oder malerischen Schmuck. Die breite Entfaltung der Kunst garantierte gleichzeitig zumindest in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts noch eine enge Beziehung zwischen Künstler und Käufer, da der Künstler durch die beiden gemeinsame Anschauung die Bedürfnisse des Käufers noch kannte.

Die holländische Malerei verfolgte vorwiegend andere Aufgaben als alle vorausgegangene Kunst. Das Bild wurde fast ausschließlich zum Mobiliar und sein Standort zufällig, auch wenn bestimmte Maße aus räumlichen Gründen eingehalten werden mußten. Die Käufer der Bilder unterschieden sich durch ihre gesellschaftliche Bedeutung, nicht jedoch durch ihre Bedürfnisse. In einer Bauernstube fand sicherlich kein so umfangreiches Gemälde Platz wie im Hause eines Amsterdamer Reeders, sie alle aber verbanden ähnliche Anschauungen. Die Bilder sollten Bestandteile ihres Lebens sein, so wie es sich täglich tausendfach wiederholte. Überall dort, wo der Künstler noch auf biblische oder mythologische Themen zurückgriff, wurde die Darstellung dennoch in die unmittelbare Gegenwart einbezogen, so daß eine realistische, wirklichkeitsnahe Gestaltung überwog. Eigentliche Arbeitsvorgänge, die Aufschluß über die Art und Weise der Betätigung gaben, wurden kaum gemalt. Wohl die Ergebnisse, aber nicht ihr Zustandekommen interessierte den Käufer. Für die meisten Menschen war die Arbeit ja auch eine Last, denn sie diente nur der Vermehrung des Reichtums einer Schicht Privilegierter, während die Mehrzahl der Handwerker, Bauern und Arbeiter in den Manufakturen leer ausging.

Das neue bürgerliche Selbstbewußtsein bedurfte ebenso wie der Adelsstolz des Widerscheines in der Porträtdarstellung. Die Bürger erkannten keine anderen Herren mehr über sich an als sich selbst und ihresgleichen, so daß ihre Bildnisse nicht schwärmerisch oder gottgefällig, sondern lebensoffen und der Welt zugewandt wirkten. Aber die Handelsbeziehungen mit Übersee hatten auch viel fremdes Volk nach Holland verschlagen. Sie waren für die Künstler willkommenes Objekt, um das Exotische ihrer Erscheinung zu erfassen. Meist hatten diese Menschen in der Gesellschaft eine untergeordnete Tätigkeit, und es sprach für die Freizügigkeit der Kunstauffassung, wenn ihre Darstellung für bildwürdig empfunden wurde. Besonderen Wert legten die Bürger auf das

kostbare Material ihrer Kleidung, bei der sie viel Seide und Brokat verwendeten. Der Künstler stand somit vor der Aufgabe, gerade diese Kostbarkeiten für den Beschauer sichtbar zu machen, damit die Bedeutung der Person ins rechte Licht gesetzt werden konnte. Die unbeschwerte Heiterkeit, der wir in der Porträtdarstellung der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts so oft bei Frans Hals begegnen, wich später einer gewissen Zurückgezogenheit, für welche die Bildnisse von ter Borch charakteristisch sind. Die revolutionäre Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse war längst durch eine Stetigkeit ersetzt worden, die jedem Menschen die Grenzen seiner persönlichen Entwicklung in der bürgerlichen Gesellschaft spürbar machte. Konnte sich der Mensch bei Hals noch natürlich geben, so mußte er bei ter Borch seine Natürlichkeit hinter seiner Haltung verbergen, die ihm von der Gesellschaft durch Konvention und Etikette und mittlerweile ausgeprägten Lebensformen vorgeschrieben wurde. Beide Künstler strebten jedoch danach, nicht wohlgebildete Schönheit, sondern einfache Wahrheit zu gestalten, ohne Beschönigung sachlich zu registrieren, wie es der Wirklichkeit entsprach.

Hinzu trat dann noch anderweitig das Bestreben, den Menschen in seiner Umgebung darzustellen, um so zu einer umfassenderen Aussage vorzudringen, als es das reine Porträt ermöglichte. So gewann der Innenraum eine große Bedeutung für die Schilderung zeitgenössischen Lebens, gab die Möglichkeit, bestimmte Volkstypen oder ganze Volksschichten in ihren wesentlichen Lebensgewohnheiten zu erfassen. Die angestrengte tägliche Arbeit wurde auch hier nicht wiedergegeben, um so mehr der Feierabend, die Erholung oder die Feste. Das wichtigste Thema dieser Art war die Bauerndarstellung. Oft wurden solche Bauernszenen auch übertrieben dargestellt. Sie wurden künstlich inszeniert, wie es bei Brouwer manchmal der Fall ist, um den Betrachter zu erheitern und zu belustigen. Auf keinen Fall dürfen wir an-

nehmen, daß diese Bauernbilder aus Interesse für die rückständigen sozialen Verhältnisse auf dem Lande entstanden, und schon gar nicht, weil etwa auf ihre Lage aufmerksam gemacht werden sollte. Der Anteil der Bauern am allgemeinen Wohlstand der Republik blieb nämlich beschränkt auf die Fülle materieller Genüsse wie Essen und Trinken, während sich sonst ihre Lage im Vergleich zu den Bürgern der Städte der früheren Zeit kaum veränderte.

In der Stadt traten andere Inhalte hinzu. Es wurde sehr viel gebaut, selbstverständlich auch einige Kirchen, aber ungleich mehr Wohnhäuser und Kontore. Diese Gebäude mit ihren Fassaden aus heimischen Backsteinen, mit Kalkstein verziert, waren damals die modernste Architektur Europas. Sie galt als Vorbild für den gesamten nordeuropäischen Raum bis hinauf nach Skandinavien. Als ihre Widerspiegelung entstanden Architekturbilder und Stadtansichten, deren Aufgabe es war, die Gebäude oder Platzanlagen anschaulich wiederzugeben, und viele Maler wandten sich diesem Thema zu. Bei solchen Darstellungen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß vor allem die Perspektive, als Bestandteil naturwissenschaftlich exakter Raumgestaltung, für besonders wichtig gehalten wurde. Diese Tatsache überrascht nicht, wenn man sich daran erinnert, daß auch in Italien zur Zeit der Renaissance sich die Abkehr von der mittelalterlichen Kunstauffassung bei der Raumdarstellung mit den Mitteln der Perspektive vollzog. Allerdings ist die oft pedantische Anwendung dieses Mittels in der holländischen Malerei durch die Abschwächung linearer Werte und die Verschleierung der Umrisse gemildert worden.

Die gesellschaftliche Wandlung, der Reifeprozess, die jede Kultur abhängig von der Gesellschaft in ihrer Entwicklung durchläuft, wird auch in der holländischen Kunst sichtbar. Zu Beginn des Jahrhunderts stellte man den gewonnenen Reichtum bewußt zur Schau, wie es das Küchenstück des Uytenwael sichtbar macht. Das war gewiß nicht sehr vornehm,

aber es kommentierte sinnfällig den Aufstieg des Bürgertums. Allerdings fand diese Art allzusehr Gefallen an Äußerlichkeiten. Erst seit der Jahrhundertmitte trat die neue Qualität bürgerlicher Kultur vollendet in Erscheinung. In der Kunst wußte sie ihre Bildinhalte zurückhaltend, aber recht eindringlich, teilweise schon raffiniert, an den Mann zu bringen. Grundsätzliches hatte sich inzwischen vollzogen. Der revolutionäre Schwung, der die Kräfte des gesamten Volkes auf die nationale Befreiung und die Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse konzentrierte, war wie ein Rausch verfliegen. Geblieben war die neue gesellschaftliche Struktur mit dem städtischen Bürgertum als herrschender Klasse. Auf dieser Grundlage setzte ein Prozeß gesellschaftlicher Differenzierung ein, der sich in der Kunst so ausdrückte, daß nicht mehr das Ganze, sondern Teilgebiete thematische Mittelpunkte künstlerischer Gestaltung wurden. Jetzt mehrte sich die Tendenz, Themen zu begrenzen, wie es in den von anderen Einflüssen unabhängigen Sittenbildern oder den Landschaften, Tierstücken und Stilleben geschah. Mit großem kompositorischem Geschick wurde vielfach die Darstellung menschlicher Eigenschaften oder die Milieuschilderung zurückgedrängt, um eine stillebenhafte Wiedergabe der Wirklichkeit zu erreichen. Nunmehr stand hier im Mittelpunkt nicht mehr der Mensch, sondern die Sache oder das Objekt. Wir finden jene Versachlichung der Bildbeziehung zwischen Betrachter und Bild vor, die überall dort auftritt, wo die bürgerliche Gesellschaft sich konsolidiert hat.

Die Holländer waren Calvinisten, strenge Anhänger des protestantischen Glaubens. Aber sie verbanden die Religion mit ihrer bürgerlichen Ideologie und der wachsenden naturwissenschaftlich begründeten Erkenntnis. Darum wurde auch die Gestaltung religiöser Themen durch die Darstellung menschlicher Beziehungen für die Anschauung der bürgerlichen Gesellschaft verständlich gemacht. Dennoch gab es eine Reihe von Künstlern, die in Anlehnung an italienische

Vorbilder ihren Themen eine idealisierende und romantisierende Gestaltung gaben und damit von der realistischen Methode abwichen. In Holland vermittelten die Utrechter Künstler diesen Einfluß und förderten die Beziehungen zur italienischen Kunst. Daß ihre Bilder nur Randerscheinungen waren, gemessen an der großen Zahl andersartiger, sprach für die gesunde Kraft und die tiefen Wurzeln, die die bürgerliche Entwicklung allgemein gefunden hatte.

Besonders die wachsende Freude an der Natur eröffnete der Landschaftsmalerei ein weites Feld. Sie setzte ein genaues Studium der Natur voraus, auch wenn das Bild erst im Atelier entstand. Eingehende Beobachtungen schulten den Blick des Künstlers für die feinen Linien und die zarten Umrisse, die sich in der diesigen Luft nur schwach abzeichneten, und das Interesse an atmosphärischen Erscheinungen, an der Darstellung tageszeitlicher Stimmungen wurde geweckt. Besonders die Naturerfassung in der holländischen Malerei galt als Vorbild aller progressiven bürgerlichen Landschaftsgestaltung. Hier war der holländischen Kunst ein Thema entwachsen, das als Gestaltung heimatlichen Bodens die gleiche Bedeutung hatte wie das Porträt für die Darstellung des bürgerlichen Menschen. Solche Bilder hatten meist ein kleines Format und wurden in größerer Zahl bei wenig verändertem Motiv gemalt, weswegen verhältnismäßig viele Menschen sie auch erwerben konnten.

Innerhalb dieses Themas spielten Darstellungen von Flußlandschaften und Aussichten auf das Meer eine besondere Rolle. Der Reichtum des Landes wurde durch die zahlreichen billigen Transportwege unendlich begünstigt, wie sie das Meer, die großen Flußläufe und die Kanäle boten. So war die Schilderung des Lebens und Verkehrs auf dem Wasser nur folgerichtig. Die vom Sturm gepeitschte See, an die sich mancher heimgekehrte Seemann nur mit Schrecken erinnerte, oder der ruhige Hafen, dessen Wasser sich in leichtem Winde glättete, wurden immer wieder gemalt. Oft von

Schiffen aller Klassen befahren, manchmal frei von menschlichem Leben, gesehen als gewaltige Natur. Die Schifffahrt auf den Flüssen vollzog sich ruhiger, beinahe ohne Gefahren. Hier konnte der Maler mehr den Einzelheiten nachgehen, eine bestimmte Örtlichkeit darstellen, um die Erinnerung des Betrachters zu erwecken. Wenn also ein Städter ein derartiges Naturerlebnis von einer Reise oder einem Spaziergang mit nach Hause brachte, so mochte gerade die Erinnerung daran so nachhaltig sein, daß er seine Wohnung mit einem Bild geschmückt sehen wollte, das einen solchen Eindruck wiedergab. Wie wäre es auch anders zu erwarten, daß van der Neer Dutzende ähnlicher Bilder malte, wenn er nicht von dem großen Bedürfnis nach diesen Darstellungen gewußt hätte. Auf einer genauen Naturbeobachtung fußte auch das Stilleben. Stillebenhafte Elemente gab es schon in der Renaissance, aber sie blieben in einem Bilde dem Gesamtthema einbezogen, der Handlung untergeordnet. Erst der Aufbau der bürgerlichen Gesellschaft, der weit vor dem Sieg der Revolution in den nördlichen Niederlanden zuerst in Flandern einsetzte, brachte mit der differenzierten Arbeitsteilung, der weitgehenden Spezialisierung und dem Warencharakter der Kunst die Ausscheidung einzelner Teile aus einem größeren bildhaften Zusammenhang und ihre Verselbständigung. Durch den Wert, den gerade die bürgerliche Gesellschaft dem Dinglichen und seiner Darstellung beimaß, wurde die Entwicklung gefördert. Das Stilleben lenkte durch seine Beschränkung auf einen Ausschnitt mit kleinen Dingen des täglichen Lebens die Aufmerksamkeit auf jene Objekte, die einen unmittelbaren Nutzwert besaßen.

Für heutige Betrachter liegt über vielen holländischen Bildern ein Hauch von Feierlichkeit. Sie waren diesseitig und materialistisch, im wesentlichen stellten sie nicht einmal den Anspruch, auch in höhere geistige Bereiche vorzudringen (auf eine Darlegung der Sonderstellung Rembrandts wurde in diesem Zusammenhang bewußt verzichtet), und doch blieben sie

festlich in ihrer Stimmung, sonntäglich, auch wenn in ihnen Alltägliches dargestellt wurde. Gerade dieses Entrücktsein machte sie zur großen Kunst und ließ sie in der Folgezeit für jede bürgerliche Gesellschaft zum Vorbild werden. Sie log nicht, sie verschleierte nicht, sie war im Wesen neuartig und progressiv. Ihre religiösen Themen packten durch den einfachen menschlichen Gehalt; auch wenn das biblische Motiv dem Betrachter nicht geläufig gewesen wäre, hätten sie kaum an Wirkungskraft eingebüßt. Diese neue Beziehung zur Wirklichkeit schied sie von der Kunst des Feudalismus und war der große Beitrag der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts.

*

Es ist müßig, in der holländischen Malerei – von den Utrechtern abgesehen – nach lokalen Schulen zu suchen. Die meisten Künstler arbeiteten in verschiedenen Städten, und der Gedankenaustausch zwischen ihnen war schon allein deswegen leicht möglich, weil die Entfernung der wichtigsten Kunstzentren voneinander oft nur einige Stunden Fußmarsch betragen. So läßt sich die holländische Malerei am ehesten nach den Bildinhalten und den Aufgaben gliedern, die ihnen zugrunde lagen.

Beginnen wir mit dem Porträt, so muß als erster Frans Hals (um 1580 bis 1666) aus Haarlem als überragender Bildnis-maler genannt werden. Er stammte aus Brabant, wo der klerikale Einfluß nie ganz zurückgedrängt wurde. Deshalb verwundert es nicht, wenn wir die Familie des Künstlers seit 1591 in Haarlem finden, mitten in den befreiten Nordprovinzen, wo sich die bürgerliche Gesellschaft ungehindert entfaltetete. Frans Hals entnahm seine Themen dem Alltag und malte die Menschen seiner Umgebung in Einzelbildnissen oder in Gruppenporträts. Seine Porträts bestachen durch die Reichhaltigkeit der Charakterisierung. Er erfaßte den Menschen nicht in gestellter Haltung, sondern in momentaner

Reaktion, bei schneller Entschlußkraft. Seine Malweise überwand die Lokalfarben zugunsten tonigen Farbauftrags, dessen visuelle Lebhaftigkeit an die französischen Impressionisten des 19. Jahrhunderts erinnert. Ein typisches Beispiel dieser Art ist der sogenannte „Mulatte“ (*Titelbild*). Eine repräsentative Haltung konnte er ihm nicht geben, aber das wollte Frans Hals ja auch gar nicht. So erfaßte er ihn in flüchtiger Bewegung, beinahe sekundenschnell, und der Betrachter wird gepackt von der einzigartigen Situation. Der Maler verzichtete auf die genaue Durchzeichnung des Details und gab der stofflichen Oberfläche dadurch den Charakter des Beweglichen in warmer Mitteilsamkeit. Nach durchzechten Stunden, den Kopf selbstbewußt nach hinten geworfen, die Kappe verrutscht und das Gesicht keck dem Betrachter zugewandt, steht er da, frisch und lebendig.

Durch eine solche leichte Auffassung und spritzige Malweise gelang es dem Künstler, sich die Gunst der bürgerlichen Auftraggeber zu erringen und zu bewahren. Dabei zeigten besonders seine Darstellungen von Volkstypen eine Vorliebe für derb-humorvolle, manchmal auch bäuerliche Züge, durch die er an der entscheidenden Formulierung des bürgerlichen Selbstbewußtseins wesentlichen Anteil nahm. Zahlreiche Maler der holländischen Schule hat er darin beeinflusst.

Zu diesen jedoch gehört nicht Gerard ter Borch (1617–1681). Eine Generation nach Hals geboren, stammte er aus einer der führenden Familien in Zwolle in Overijssel, wo er auch zuerst und danach in Deventer nach zeitweiligen Studienaufenthalten in Haarlem, Amsterdam und im Ausland tätig war. Der Künstler begnügte sich im wesentlichen mit der Darstellung des Milieus vornehmen Bürgertums. Er beschränkte sich nicht auf die bloße Wiedergabe der Personen, sondern stellte sie in einen Raum hinein. So hatte ter Borch die Möglichkeit, sie auch durch Kleinigkeiten, die sie täglich umgaben, zu charakterisieren. Und wenn es nur ein Tisch war, der mit einer kostbaren Decke geschmückt eine wohlhabende

Atmosphäre andeutete, im Gegensatz zu den blankgescheuerten Tischen in den Wirtshäusern oder Stuben der Bauern. Seine Menschen erschienen stets sorgfältig, aber unaufdringlich gekleidet, wie es ihrer puritanischen Lebensweise entsprach.

In dem nach der Jahrhundertmitte entstandenen Damenbildnis (*Abb. 1*) verzichtete ter Borch auf allzuviel Beiwerk. Die Figur befindet sich nahe am vorderen Bildrand, während sich der Raum im Hintergrunde verliert. Dazu trägt die tonige Malweise bei, die alles in ein graues Dämmerlicht taucht, so daß sich selbst die wenigen Lokalfarben zurückhaltend der vornehmen Stimmung unterordnen. Ein dunkler Umhang umschließt faltenreich den aufrechten Körper, dessen schlichte Haltung Abstand gebietend wirkt. Das Licht fällt voll auf Gesicht und Hände, die vorzüglich zur Charakterisierung des Menschen verwandt sind. Eine ältere Dame, die die besten Jahre ihres Lebens hinter sich hat und sich jetzt schon ein wenig teilnahmslos zurückzieht. Die Augen fesseln durch ihren entsagungsvollen Blick, die vornehme Blässe des Gesichtsovals wird durch die eng anliegende Kopfbedeckung schwarz umrahmt. Ein weißer Kragen, an seinen unteren Zipfeln beschwert, verbindet das Gesicht kompositorisch mit den Händen, die locker vor dem Körper angewinkelt sind, als ob sie sich feiertags für die alltägliche Beschäftigung schonen wollten.

Während sich ter Borch der Gestaltung des vornehmen Milieus zuwandte, gab es eine andere Gruppe von Künstlern, die sich auf die Darstellung bäuerlichen Lebens beschränkte. Hierzu gehörte auch Adriaen van Ostade (1610–1685). Er stammte aus Haarlem, wo er bei Frans Hals gelernt hatte und als Maler arbeitete. Später stand er unter dem Einfluß von Rembrandt, dessen Hell-Dunkel-Malerei ihn nachhaltig beeindruckte. Das Leben der Bauern in ihren spärlich erleuchteten Hütten, behaglich bei Unterhaltung und Trunk vereint (*Abb. 2*), zeigte er auf seinen Bildern. Das Licht diente

seinen Darstellungen zur Modellierung der Figuren, die er in eine häusliche Atmosphäre hineinstellt. Ein wenig unbeholfen und derb erscheint ihre Bewegung, so wie sie Menschen eigentümlich ist, die an schwere körperliche Arbeit gewöhnt sind. In ihrer Ungelenkheit erinnern sie an die Bauern von Pieter Bruegel dem Älteren. Die Wiedergabe von Handlungen war nicht Ostades Anliegen, so daß seinen Menschen eine gewisse Erdschwere zu eigen blieb. Die Hütten der Bauern bestanden damals nur aus wenigen Räumen, und meist waren Mensch und Tier unter einem Dach vereint. Das spärliche Mobiliar beschränkte sich auf das unbedingt Notwendige. Der Genuß, den sich diese Menschen abends nach getaner Arbeit vor allem in den langen Winternächten leisten konnten, bestand aus einer guten Pfeife und einem gefüllten Glase, das der Hausherr dem Nachbarn, der mal auf einen Sprung herübergekommen war, vorsetzte.

Jan Steen (1626–1679) nun schuf vorwiegend Sittenbilder, in denen er die kleinbürgerlichen Schichten in den Städten darzustellen trachtete. Der Künstler stammte selbst aus diesen Kreisen und wurde in der Universitätsstadt Leiden geboren; hier war er auch hauptsächlich tätig. Neben seinem Beruf als Maler pachtete er zeitweise eine Brauerei und war dadurch fest in der bürgerlichen Gesellschaft verwurzelt, wie es für viele seiner Kunstgenossen typisch war. Steen gilt als einer der besten Maler des holländischen Sittenbildes. Er zeigte sich als ein spöttischer Beobachter mit großer erzählerischer Begabung. Zahlreich sind die Bilder lustiger Gesellschaften, Zeugnis der Lebensgewohnheiten des Kleinbürgertums. Mit großer Phantasie und gutem Einfühlungsvermögen griff er seine Themen unmittelbar aus dem Leben. Immer stellte er den Menschen in den Mittelpunkt. Dabei vereinte der Künstler viele Figuren meistens durch eine gemeinsame Handlung. Auf unserer Abbildung sind die Gäste in der Wohnstube (*Abb. 3*) um den großen Tisch vereint, dessen helles Tuch einen horizontalen Halt für die gesamte Komposition schafft.

Sie feiern ein Fest. Bei Essen und Trinken erreicht die Stimmung ihren Höhepunkt. Alle Gesichter sind porträtmäßig durchgestaltet. Darin zeigt sich das deutliche Bemühen des Künstlers, das Typische der anwesenden Personen in Tun und Treiben darzustellen. Die Älteren sitzen meist, eine Frau macht eine abwehrende Handbewegung, als wollte sie sagen, mich altes Weib brauchst du nun wirklich nicht zu malen, so schön bin ich nicht mehr. Die Gastgeber rahmen die gesamte Gruppe und schließen sie zu den Seiten hin ab. Die Frau wendet den Blick etwas scheu hinweg, der Mann, in derber Profilansicht, füllt einen Krug mit Bier. Nicht alle haben Platz gefunden, einige stehen an der Zimmerwand. Ein Bursche benutzt die Gelegenheit, als alle mit sich beschäftigt sind, um seiner nicht mehr ganz jungen Nachbarin einen Kuß aufzudrücken. Es sind alles einfache Leute. Man ist direkt versucht zu fragen, auf welche Weise sie ihren Lebensunterhalt erwerben, so geschickt versteht der Künstler das Typische des einzelnen mit dem Gemeinsamen der Klassenzugehörigkeit zu verbinden.

Neben dem reinen Sittenbild stand die Verbindung von Sittenbild und Landschaft, wie sie von Hendrick Avercamp (1585 bis nach 1636) bevorzugt wurde. Er bezog den Menschen ein in den Ablauf der Natur. In der etwas künstlich konstruierten Anlage seiner Landschaften zeigt sich noch eine starke Tradition des 16. Jahrhunderts. Sein Bild mit den Schlittschuhläufern auf dem Eise (*Abb. 4*) ist dafür ein Beispiel. Dieses Thema behandelte er sehr oft. Zunächst kam es ihm auf die Wiedergabe einer jahreszeitlich bedingten Stimmung an. Darin zeigt er sich als gelehriger Schüler von Pieter Bruegel dem Älteren. Auf den blattlosen Bäumen des Vordergrundes hocken die Raben, an den Ästen ist der Schnee angefroren. Flüsse und Kanäle sind mit Eis bedeckt, Äcker und Dächer mit Schnee. Der Rauch aus den Kaminen steigt lautlos zum Himmel, die Natur ruht, in das weiße Kleid des Winters gehüllt.

21 Eine solche Landschaft bleibt aber bei Avercamp nicht im

künstlich Konstruierten stecken, sie wird porträthaft, so wie sie sich dem Auge des aufmerksamen Beobachters anbietet, mit ihren einzelnen Höfen, dem Schloß im Mittelpunkt und den Dorfgruppen im Hintergrunde. Hierzu tritt der Mensch nicht als Staffage, als lediglich belebendes Element, sondern bei typischer Tätigkeit, wie sie zur Winterzeit in Holland jeder bemerken kann. Kähne werden durch Schlitten ersetzt, Schuhe durch Schlittschuhe ergänzt, und immer bleiben die Kanäle die schnellsten Straßen. Die Menschen arbeiten nicht, sondern sie vergnügen sich, zu zweit oder in Gruppen, die Kinder auch beim Spiel. Die Landschaft wird zum Rahmen menschlicher Gewohnheiten und damit zum Sittenbild, wie es etwas Traueres, Heimischeres kaum geben kann, und mit Freude bewundern wir die zahlreichen Einzelheiten.

Mit zarter Feinmalerei ging der Künstler beinahe miniaturartig dem lustigen Treiben nach. Von erhöhtem Standpunkt gibt er einen Überblick, der von der genaueren Wiedergabe der unteren Bildhälfte bis zum Hintergrunde reicht, wo sich die Umrisse in dichten Nebelschwaden verlieren. Ganz vorn stehen einige Neugierige, die sich noch nicht zur Teilnahme entschließen können. Dann gleitet der Blick unvermittelt in die Tiefe. Mit diesem Kunstgriff holt der Maler den Bildausschnitt näher an das Auge des Betrachters heran, etwa so, wie wir heute mit einem Teleobjektiv fotografieren, um entferntere Vorgänge und Gegenstände besser zu erkennen. Von hohen Bäumen seitlich begrenzt, dehnt sich die Landschaft mit dem Wasserlauf in die Ferne. Der Horizont liegt ziemlich hoch, damit eine möglichst große Fläche für die Schilderung zur Verfügung steht. So haben auch die niederländischen Maler des 16. Jahrhunderts ihre Fläche eingeteilt (die Eigenart der holländischen Landschaft mit ihrer horizontalen Lagerung wird von Avercamp noch nicht dargestellt). Die Wolkenbildung mit ihrem schattenhaften Grau und den helleren Tönen dünner Luftschichten folgt der Biegung des Flußlaufes, so daß Himmel und Erde eine Einheit bilden, die das

Treiben der Menschen fürsorglich umgibt. Alle Einzelheiten sind genau beobachtet und der Natur abgelauscht. Es gibt nicht zwei Figuren, die sich gleichen. Fast möchte man glauben, der Maler hätte unter diesen Menschen gelebt und jeden von ihnen gekannt. Sie gleiten auf ihren eigentümlichen Schlittschuhen, die sich besonders für den Langlauf eignen und auch heute noch in Holland und Niederdeutschland gebräuchlich sind, über das Eis. Bauern zumeist, aber auch Bürger in städtischer Tracht; ein buntes Gewimmel ausgelassenen Volkes, ein wenig steif, wie es ihre Art ist. Nur selten trägt das Eis in Holland für längere Zeit, und die Bewohner müssen diese Zeit nutzen. Sie sind nicht gewohnt, daß sich ihr Leben im Freien abspielt, so daß jeder daran teilnehmen kann, wie es in südlichen Gegenden üblich ist. Darum treten sie meist einzeln oder paarweise auf. Ihre Kleidung ist feiertäglich wie die gesamte Stimmung des Bildes.

Neben dem Porträt und dem Sittenbild stand als besondere Neuerung der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts das Architekturbild. Viele Künstler wandten sich diesem Thema zu, und unter ihnen war Emanuel de Witte (um 1617–1692) wohl der bedeutendste. Er stammte aus Alkmaar, einer Stadt auf der Landzunge zwischen der Zuidersee und dem offenen Meer, und arbeitete in Delft und Amsterdam. Mit anderen Architekturmälern verband ihn das Bemühen, Licht und Luft als atmosphärische Erscheinungen zur Charakterisierung von Innenräumen und Stadtansichten heranzuziehen. Auch sein Bild mit dem Fischmarkt in Amsterdam ist ein solches Architekturstück (*Abb. 5*). Zwar tritt der Ausschnitt mit der Einkaufsszene vor dem Marktstand vergrößert in den Vordergrund, aber das Auge gleitet doch sofort weiter zu den beherrschenden Bauten im Hintergrunde, zu der raumgreifenden Gesamtanlage. Durch Licht und Schatten wird der Raum nach hinten gestaltet. Seine Wirkung beruht nicht zuletzt darauf, daß der Vordergrund dunkel vor einem hellen Hintergrund zu liegen kommt, und dieser von der Sonne beschienen wird.

Ähnliches wiederholt sich am Himmel, wo dichtere Luftschichten am oberen Bildrand lagern. Bei der Handhabung perspektivischer Mittel zeigt sich der Künstler außerordentlich geschickt, so daß die nach hinten führenden Linien der Gebäudeformen nicht störend wirken. Die Behandlung der einzelnen Bildteile ist verschiedenartig und locker. Mehr durch die Darstellung von Licht und Luft als durch die Komposition werden sie miteinander verbunden. Wir können annehmen, daß solche Bilder im Auftrage gemalt wurden und sich der Auftraggeber darauf dargestellt sehen wollte. Interessant ist jedoch, daß auf unserem Bilde die porträthafte Wiedergabe der Figuren zugunsten ihres Staffagecharakters zurücktritt, so daß das Bild auch durch die Anwesenheit bestimmter Personen nicht an Bedeutung für Dritte, etwa einen zufällig vorbeikommenden Käufer, verlor.

Wenn ein Thema aus der Geschichte des Alten oder Neuen Testaments noch Ausgangspunkt einer malerischen Gestaltung war, etwa weil sich ein bestimmter Inhalt dadurch leichter motivieren ließ, so trat es zurück und blieb oft auf den Hintergrund beschränkt. Sehr schön läßt sich das bei einem Bild des Joachim Anthoniszoon Uytewael erläutern. Der persönliche Stil dieses Malers, der von etwa 1566 bis 1638 lebte und damit nur die erste Periode der holländischen Kunst nach der siegreichen bürgerlichen Revolution erlebt hat, blieb sehr stark jener Kunstrichtung verhaftet, die wir Manierismus nennen. Seinem Bild liegt das Gleichnis vom Großen Abendmahl zugrunde (*Abb. 6*). Der Künstler kleidete die Szene zunächst einmal in ein zeitgenössisches Gewand, um eine unmittelbare Zeitbezogenheit der Aussage zu erreichen. Dann drängt er den religiösen Vorwurf, als eigentlich unbedeutend, in den Hintergrund zurück und verbindet ihn nur recht locker mit dem Vordergrund. Dort zeigt er eine gewöhnliche Küchenszene bar jeder religiösen Thematik. Der Aufwand, mit dem diese Szene behandelt ist, zeigt unmißverständlich, daß sie für den Maler das wichtigste war und

auch als der eigentliche Bildinhalt angesehen werden kann. Solche Küchenstücke waren damals sehr beliebt, sie gaben bevorzugt die Möglichkeit, Leben und Sitten darzustellen und gelten als repräsentatives Zeitbild bürgerlichen Reichtums mit verschwenderischer Fülle. Eine eigentliche Handlung stand dabei gar nicht im Mittelpunkt. Vielmehr wurde die Vielfalt bevorstehender Tafelgenüsse dem Auge geboten, mit denen die Küche den Gästen aufwarten konnte. Seht, so sorgt der Hausherr für seine Gäste, sagt das Bild und ist damit ein echtes Renomierstück. Im Hintergrund dann die gedeckte Tafel, die den Zweck aller Vorrichtungen andeutet, aber zum Verständnis des Bildes eigentlich nicht notwendig ist. Das Auge erfreut sich an der Sittenschilderung: Der Wohlstand des Bürgers, der Reichtum des Landes erscheinen vor uns ausgebreitet in der Fülle von Geflügel, Gemüse und Fischen, noch frisch, eben erst auf dem Markt erworben. Die Mahlzeit wird vorbereitet, Fisch und am Spieß Gebratenes zugerichtet, die Gewürze im Mörser zerstoßen. Alles wird vor dem staunenden Betrachter ausgebreitet, malerisch verteilt und doch so geordnet, daß die Vielzahl sichtbar wird und einem das Wasser im Munde zusammenläuft. Hierzu das schäkernde Paar vor dem großen offenen Feuer, Hund und Katze, ein die Reste aus dem Topf naschendes Kind, Fische und Mohrrüben auf dem Boden. Körper und Gegenstände sind hell aus dem Dunkel des Raumes hervorgehoben, Licht und Schatten stehen ein wenig hart gegeneinander. Spätere Darstellungen solcher Art zeigten dann eine stärkere malerische Verbindung der einzelnen Teile, ja, sogar die Fülle des Gebotenen wurde gern auf wenig beschränkt.

Ein Musterbeispiel dafür war Pieter de Hooch (1629 bis nach 1677), der, tätig in Amsterdam und Delft, einer der Hauptmeister des holländischen Interieurs ist. Das vornehme Bürgertum dieser Städte fand vor allem in seinen späten Bildern eine wünschenswerte Gestaltung. De Hooch beschränkte sich gern auf wenige Figuren, die in unserem Beispiel im gesel-

ligen Beieinander geschildert werden (*Abb. 7*). Sie befinden sich eigentlich mehr in aus der Phantasie des Künstlers abgeleiteten Räumen mit peinlich genau beobachteter Perspektive. Wenige, aber charakteristische Möbel beleben den hallenartigen Raum, der sich durch eine Tür nach hinten öffnet, dort einen weiteren Raum zeigt, um die rationale Faßbarkeit der Architektur und ihre Tiefenillusion zu betonen. Das Licht der großen Fenster macht die Zimmer hell und lebendig. Es verbindet die einzelnen Teile des Raumes mit den Menschen und dem Mobiliar zu einer Einheit des Tones, die durch treffend abgestimmte Lokalfarben akzentuiert werden. Alles ist gedämpft, beinahe lautlos und erinnert an die Gestaltungsweise ter Borchs. Die Figuren sind durch keine seelische Charakterisierung gezeichnet, sie haben nicht die derbe Kraft und den naturwüchsigen Optimismus der Bauerndarstellung oder Kleinbürgerszenen, wie sie Jan Steen gestaltete. Die Menschen bei Pieter de Hooch bewegen sich wie Bühnenfiguren nur unter sich. Zur vornehmen Haltung tritt die Lautlosigkeit ihrer Bewegungen, das ruhige Nur-für-sich-Sein, ohne auf die Außenwelt einzugehen. Die Kostbarkeit der modischen Kleidung verkündet mehr Geschmack als Reichtum, ist aber so auf materialgerechte Wiedergabe abgestellt, daß vor allen Dingen der „Preis“ für diese Seiden, Spitzen oder Brokate, diesen Samt oder Filz, Importiertes oder Einheimisches zur Schau gestellt wird, so daß jeder weiß, wie teuer sie sind. Die Großzügigkeit der gut ausgeleuchteten Räume, die damit in der Aufwendigkeit der Architektur sowie der Schönheit und Regelmäßigkeit der Wandgestaltung guten Geschmack, Kenntnis und Bildung verraten, gibt den Personen, die sich darin aufhalten, etwas Offizielles, Herrschaftliches. Der kostbare Plattenbelag des Fußbodens, die bedruckten Ledertapeten oder die gemalte Wandbekleidung bedürfen einer ständigen, sorgfältigen Pflege. Es ist nicht anzunehmen, daß die dargestellten Frauen, die gute Konversation machen und Interesse für Hausmusik zeigen, auch Hausarbeit verrichten.

Spärlicher werden die Beispiele, wenn wir einen Blick auf die Schattenseiten der bürgerlichen Gesellschaft werfen wollen. Hendrik Pot (um 1585–1657) charakterisierte sie auf einem Bilde „Streit um die Erbschaft“ (Abb. 8). Wie auf einer Theaterbühne ist ein schwerer Vorhang aus kostbarem Stoff, dessen Falten metallisch das Licht reflektieren, an einer Seite gehoben, um den Betrachter durch eine prachtvolle Szene zu fesseln. In einem dunklen Raum ist ein Verstorbener aufgebahrt. Die Fenster sind verhängt. Vier Frauen streiten sich unmittelbar neben dem Sarge – kaum daß der Tote die Augen geschlossen hat – um die hinterlassene Erbschaft. Nicht einmal die Tür haben sie hinter sich geschlossen, als sie hereinkamen, denn jede von ihnen wollte die erste sein. Der Nachlaß ist um einen Tisch zusammengetragen, und der Anblick teurer Gefäße aus Silber und Gold und reichlichen Bargeldes hat die Gemüter der Frauen erhitzt. Sie sollen teilen, und doch möchte jede von ihnen das meiste für sich haben. Nur die Habgier hat sie hierher geführt, nicht der Schmerz. So versuchen sie sich gegenseitig mit Zerren und Stoßen davon abzuhalten, ihren Anteil zu nehmen. Der moralisierende Charakter des Bildes ist nicht zu verkennen.

Die Handlung wickelt sich im Vordergrund parallel zum Bildraum ab. Sie drängt sich dem Betrachter geradezu auf. Es überrascht jedoch, daß die handelnden Personen zwar die Mitte der Komposition einnehmen, aber durchaus nicht im Mittelpunkt des Bildes stehen; sondern das Gerät, die Becher, Schalen und Kannen lenken durch den Glanz ihrer Oberfläche und durch ihren Reichtum an Details das Auge des Zuschauers sofort auf sich. Das ist kein Zufall, es kann nur als künstlerische Absicht gelten. Dahinter steckt nämlich das Interesse des holländischen Malers an den kleinen Dingen, die ihn durch den optischen Reiz ihrer Gestalt fesseln. Dahinter kann aber auch das Bestreben stehen, einem Auftraggeber – und sei er anonym – gefällig zu sein, indem man alles aufbaut, was Reichtum an Besitz und Ansehen verkör-

pert. So gesehen, erhält dieses Bild eine völlig andere Bedeutung. Die Gruppe der streitenden Frauen und die Gegenwart des Toten erhöhen noch den Wert der Dinge, die Streitobjekt sind, um so mehr, je länger und heftiger darum gestritten wird.

Das Bild „Landschaft mit tanzenden Hirten“ (*Abb. 9*) des Malers Dirk van der Lisse (gestorben 1669) ist ein typisches, wenn auch spätes Beispiel für die unmittelbare Abhängigkeit von fremdländischem Einfluß, wie sie für die Utrechter Schule typisch ist. In einer Landschaft, die sich bis zum Horizont ausdehnt, sind Mensch und Tier in beschaulichem Nebeneinander vereint. Hügel führen den Raum in die Tiefe. Monumentale Ruinen aus der Vergangenheit, wie es sie auf holländischem Boden nie gegeben hat, bilden den Rahmen, vor dem sich die Hirten als idyllische Geschöpfe heiterem Tun hingeben. Malerisch sind sie in der Landschaft verteilt, so wie romantisches Empfinden die Einheit des Menschen mit der Natur ausdrückte. Jeder Baum und jeder Hügel, jeder Mensch und jedes Tier findet seinen vorbedachten Standort in der Komposition. So wirkt die Natürlichkeit in Haltung und Bewegung gewollt. Diese Landschaft ist weder gesehen noch beobachtet, sondern gedacht. Vor allem die deklamierenden Gestalten am linken Bildrand entheben den Betrachter jeder Wirklichkeitsvorstellung. So etwa mochte diese Zeit das Ideal längst vergangenen Heroentums der Antike gesehen haben, in Haltung und Kleidung mehr der Vorstellung als dem wirklichen Leben verwandt, selbst wenn einzelne Elemente, wie z. B. die Tiere, den gleichzeitigen Tierstücken anderer holländischer Meister durchaus ebenbürtig sind. Der Künstler wollte eine Illusion schaffen, um auch jenem kleinen Teil der Bürger eine Möglichkeit zum Kunstgenuß zu geben, dessen Anschauungen nicht dem bürgerlichen Leben mit seiner Diesseitigkeit und seinem Realismus entsprachen.

Das Thema des Bildes von Hendrick Terbrugghen (1588–1629, Utrecht) „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ (*Abb. 10*), ist

dem Alten Testament entnommen. Der Künstler erhöht das Interesse und die Glaubwürdigkeit an diesem Thema, indem er die Szene in ein Bauernhaus versetzt, wenngleich die Figuren und ihre Kleidung in starkem Maße idealisiert erscheinen. Die Familienmitglieder, Eltern und Söhne, begeben sich zum kargen Mahl. Esau ist vom Felde heimgekehrt, wo er die Herde gehütet hat. Jakob reicht ihm das Linsengericht, das den Preis für das Erstgeburtsrecht darstellt. Vor dem von einer Kerze grell beleuchteten Tischtuch und vor der angestrahlten Wand stehen die Personen. Sie setzen sich hart gegen die stellenweise tief dunklen Schatten ab, ohne Übergänge, ohne Vermittlung. Licht und Schatten sind zur Modellierung der Körper verwandt, wie es als Vorbild der Maler Michelangelo da Caravaggio in Italien ausgeprägt hat. Es ist durchaus kein Zufall, daß gerade Caravaggio seinen Einfluß im bürgerlichen Holland ausüben konnte, war er doch unter den Künstlern des absolutistischen Feudalismus der realistischste.

Nicht frei von fremden Einflüssen, aber dennoch weitgehend dem Charakter der holländischen Malerschule angeglichen, waren die Bilder des Abraham Bloemaert (1564–1651). Auch er wirkte in Utrecht und bevorzugte biblische und mythologische Themen. Sein „Bauerngehöft mit dem verlorenen Sohn“ (*Abb. 11*) zeigt eine deutliche Neigung zum Sentimentalen. Die Art, wie die hellen und dunklen Farben einander gegenüberstehen, erinnert an den italienischen Einfluß. Aber Bloemaert war schon abhängig vom Vorbild der heimischen Landschaft, die er in der Verbindung von Mensch und Natur zumeist ausschnitthaft erfaßte. Der verlorene Sohn, der arm wie ein Bettler in der Fremde mit den Schweinen am Trog lebte, ehe er reumütig zum Vater zurückkehrte, ist hier nicht mehr der Hauptinhalt. Das Wichtigste ist die Darstellung eines Bauerngehöftes in der Einsamkeit. Recht idyllisch ist das Ganze empfunden, vor allem die beiden ruhenden Figuren im Vordergrund. Die Komposition bleibt ein wenig un-

ruhig bewegt, wie es sich in den Schatten am unteren Bildrande zeigt, dem düsteren Gehöft, das den Horizont verdeckt, und der breiten Lichtbahn, die sich wie ein Keil dazwischen schiebt. Dennoch ist jene unmittelbar von der Natur abgeleitete Stimmung spürbar, die gerade die holländische Landschaftsmalerei so anziehend macht. Die Menschen sind dem Ablauf natürlichen Geschehens untergeordnet und mit ihm zur Einheit verwachsen.

Großartiger und typischer, wenngleich auch einseitiger durch die Darstellung des Speziellen, sind die Landschaften Jan van Goyens (1596–1656). Er war vorwiegend in Leiden und den Haag tätig, wo er sich zu einem Landschaftsmaler entwickelte, der die einheimische, flache Gegend in ihrer Eintönigkeit, aber auch in ihren wechselnden Stimmungen gestaltete. In der Farbe oft außerordentlich zurückhaltend, erfaßte er die sich unendlich in die Tiefe dehnende Landschaft mit dem niedrigen Horizont, dem riesigen Himmel über der weiten Erde, an die sich die wenigen Blickpunkte wie Kirchen, Häuser oder Mühlen anschmiegen. Goyen schilderte einfach und problemlos und gab Ausschnitte, die kaum durch eine besonders einprägsame Gestaltung das Auge gefesselt haben. Was er vorzüglich verstand, war, die weite Ebene seiner Landschaften durch das Licht, die Luft und den Dunst zu beleben, so daß der einheimische Betrachter sie nach Jahres- und Tageszeit einzuordnen wußte. Er trachtete vor allem danach, das Allgemeine solcher Landschaften zu erfassen, ohne es allzusehr subjektiv zu interpretieren. In seinem Bilde „Blick von der Düne“ (*Abb. 12*) erkennt der Betrachter, der sich mit dem Künstler auf erhöhtem Standort befindet, die Landschaft, wie sie um Leiden, Den Haag oder Haarlem gestaltet ist. Nur eine mächtige Kirche oder vereinzelte Windmühlen, die damals noch vorwiegend Schöpfräder trieben, um den Wasserstand der sumpfigen Ebene zu senken, bilden Blickpunkte. Menschen und Gehöfte treten kaum in Erscheinung, und der Blick wird durch die zum Horizont zunehmende

Verschwommenheit in die Tiefe gezogen. Für Goyen war der Ton meist Träger der Farbkomposition und der Stimmung. Darin unterschied er sich von den Malern der älteren Schule wie Bloemaert, die noch stärker dem Malen mit Lokalfarben anhängen, wie es im 16. Jahrhundert geübt wurde. Die Tonmalerei war besonders wichtig für die Darstellung des Räumlichen, das in Landschaftsbildern dieser Art ja nur unzureichend mit perspektivischen Mitteln gestaltet werden konnte.

Ähnlich machte es Aelbert Cuyp (1620–1691) in seiner „Ansicht von Dordrecht“ (*Abb. 13*). Er lebte in dieser Stadt, die damals unmittelbar an der Rheinmündung lag, und malte vornehmlich Weide- oder Flußlandschaften. Im Mittelalter war Dordrecht eine der bedeutendsten Städte Hollands gewesen. Als Zeuge aus dieser Zeit überragt der machtvolle Bau der Liebfrauenkirche, deren Innenraum Cuyp ebenfalls gemalt hat, auch heute noch die Häuser. Im 17. Jahrhundert war die Stadt Handels- und Verkehrsknotenpunkt besonderer Art, den einfahrenden wie den ausfahrenden Schiffen gleichermaßen vertraut. Hier wurden die Waren für die Städte rhein- und maasaufwärts bestimmt, von den großen Seeschiffen auf kleinere Flußschiffe umgeschlagen. Das Bild ist eine getreue Wiedergabe der Ansicht, die Dordrecht im 17. Jahrhundert bot, als die Stadt noch auf einer Insel vor dem Festlande lag. Der Betrachter selbst befindet sich auf dem Festland, das mit einer kleinen Landzunge von links in das Bild hineinragt. Drüben liegt die Stadt, hinter den Bastionen das Gewoge der Häuser, unmittelbar am Hafen die hohen Giebel der Speicher, die von den Masten der Schiffe überschritten werden. Flach ruht sie zwischen Wasser und Himmel gepreßt, mit den Elementen verbunden, von denen ihr Schicksal und das ihrer Bewohner abhängig ist. Von Westen, von der offenen See her, treibt der Wind die Wolken vor sich her. Er fängt sich in den Segeln des Schiffes, das zwischen dem Angler und seinem Zuschauer im Vorder-

grunde und dem weithin sichtbaren Turm der Pfarrkirche von Land zu Land eine Brücke schlägt. Diese drei vertikalen Elemente bilden in der sonst horizontalen Komposition eine räumliche Diagonale, die in die Tiefe führt. Mit großem malerischem Können hat der Künstler hier seine Vaterstadt geschildert, über die sich ein Schleier sonnendurchtränkter Luft gelegt hat.

Der bedeutendste Stimmungsmaler der holländischen Malerei ist Jacob van Ruisdael (1628/29–1682). In Haarlem geboren, war er hauptsächlich in Amsterdam tätig, und zwar nicht nur als Maler, sondern auch als Chirurg. Seine Bilder zeichneten sich durch große Beobachtungsgabe und Naturnähe aus. Er liebte die dunkle Waldeinsamkeit, die oft etwas Bedrückendes hat und der sich der Mensch unterordnen muß. Auch in seinem Bild „Landschaft im Morgenlicht“ (Abb. 14) vermag die aufsteigende Sonne die dunkeldrohenden Bäume, in deren Schatten sich die Menschen befinden, nicht zu durchdringen. Am Himmel hat die Sonne die Wolkendecke zerrissen, aber auf der Erde ist die Nacht noch nicht beendet, noch ruht die Natur. Auf der stillen Wasserfläche verbinden sich die Schatten der Baumriesen mit denen der vorbeigleitenden hellen Wolken. Die Morgenstimmung und der heranbrechende Tag sind hier nachempfindbar gestaltet, und der Mensch ist organisch mit dem Rhythmus von Werden und Vergehen verbunden. Die Ruhe, die über dem Ganzen liegt, hat etwas Ergreifendes und Besinnliches, sie ist nicht heiter und freundlich, eher melancholisch. Alle Details sind fein aufeinander abgestimmt. Es gibt keine harten Gegensätze, sondern nur weiche Übergänge, die sich malerisch dem Gesamtton fügen. Außerordentlich geschickt versteht Ruisdael seine Einzelheiten zu arrangieren, und erst nach längerem Hinsehen wird offenbar, wie sicher sie zum Aufbau des Ganzen beitragen.

Auch Aert van der Neer (1603/4–1677) war Landschaftsmaler und arbeitete in Amsterdam. Wie Ruisdael liebte er Stimmungsbilder, obwohl er sich nicht auf ihre Darstellung

beschränkte. Besonders das Thema der Mondscheinlandschaft zog ihn immer wieder an, und er malte es wohl an die hundert Mal. Das Licht durchdringt kraftvoll die Komposition seiner Bilder und gibt ihnen Festigkeit. So ist es auch bei der „Abendlandschaft“ (*Abb. 15*). Die Strahlen der untergehenden Sonne tauchen das Land noch einmal in volles Licht und rufen eine Abendstimmung hervor, die mit langen Schatten die Gegensätze von Hell und Dunkel ausnutzt. Dazu tritt eine Festigkeit in der Komposition, die durch den sich stark verkürzenden Flußlauf noch verstärkt wird, welcher als verbindendes Element zwischen den Ufern steht. Es ist wunderbar, dem Zuge in die Tiefe zu folgen, der durch die abnehmende Höhe der Bäume zu seiten des Flusses hervorgehoben wird, und dabei zu beobachten, wie der Blick von der zunehmenden Kraft der Lichtquelle angezogen wird, die fast in gleichem Verhältnis an Stärke gewinnt, wie die Landschaft sich verkürzt. Gerade die intensive Lichtwirkung zu einer bestimmten Tageszeit muß den Künstler besonders gefesselt haben. Seine Vorbilder fand er in der unmittelbaren Nähe von Amsterdam, wo er Skizzen und Naturstudien anfertigte, die er dann im Atelier mit malerischen Mitteln in eine bestimmte Stimmung umsetzte.

Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts war auch eine Blütezeit des Stillebens. Unser Beispiel (*Abb. 16*) von Pieter Nason (um 1612–1688/90) zeigt auf einem Tisch mit kostbarem dunklem Tuch kunstvoll zusammengestellte Geräte. Sie sind aus edlem Metall und tragen die schmackhaftesten Tiere des Meeres, dazu als Nachspeise importiertes Obst, wie Trauben, Orangen und Zitronen, für den Feinschmecker zubereitet. Ein Glas Wein oder eine „Stange“ Bier stehen wahlweise zur Verfügung. Alles ist so gemalt, als sei es wirklich vorhanden und die einzelnen Stücke so gewählt, daß die Gestaltung ihrer Oberfläche im Lichteinfall ihre Realität erhöhen konnte, so daß besonders das Stoffliche und Materielle zur Geltung kommt. Auch die Metallarbeiten sollen von erst-

klassigen Künstlern entworfen und in den besten Werkstätten hergestellt erscheinen, damit sie die Tafel schmücken können. So erfüllte das Stilleben seine Aufgabe einmal, indem es schöne, begehrenswerte Dinge darbot, und zum anderen zeigte es alle die Gegenstände, die den begüterten holländischen Menschen tagtäglich umgaben. Das Stilleben gehört in eine Entwicklungsreihe mit dem Porträt und dem Sittenbild, der Landschaft oder dem Interieurbild, wie die holländische Malerei auch heute noch durch den Reichtum an Ideen sowie die Vielzahl ihrer künstlerischen Begabungen überrascht.

Das Stilleben ist eine der wichtigsten Gattungen der holländischen Malerei. Es zeigt die Gegenstände des täglichen Lebens, die den holländischen Menschen umgaben. Die Gegenstände sind oft sehr fein und wertvoll, wie zum Beispiel Porzellan, Silber, Glas, Holz, Stein, etc. Die Komposition ist oft sehr sorgfältig und zeigt die Schönheit der Dinge. Das Stilleben ist eine wichtige Gattung der holländischen Malerei, die den Reichtum und die Schönheit des holländischen Lebens zeigt.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Titelbild: Frans Hals, Mulatte, Öl auf Leinwand, 76×64 cm, Leipzig
- 1 Gerard ter Borch, Damenbildnis, Öl auf Holz, 40×30 cm, Leipzig
 - 2 Adriaen van Ostade, Zechende Bauern, Öl auf Holz, 28×39 cm, Leipzig
 - 3 Jan Steen, Lustige Gesellschaft, Öl auf Holz, 43×60 cm, Leipzig
 - 4 Hendrick Avercamp, Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern, Öl auf Holz, 35×46 cm, Dessau
 - 5 Emanuel de Witte, Fischmarkt in Amsterdam, Öl auf Leinwand, 98×117 cm, Leipzig
 - 6 Joachim Uytewael, Küchenstück, Öl auf Leinwand, 65×95 cm, Berlin
 - 7 Pieter de Hooch, Musizierende Gesellschaft, Öl auf Leinwand, 81×68 cm, Leipzig
 - 8 Hendrik Pot, Streit um die Erbschaft, Öl auf Holz, 50×72 cm, Berlin
 - 9 Dirk van der Lisse, Landschaft mit tanzenden Hirten, Öl auf Holz, 51×170 cm, Berlin
 - 10 Hendrick Terbrugghen, Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht, Öl auf Leinwand, 96×118 cm, Berlin
 - 11 Abraham Bloemaert, Bauerngehöft mit verlorenem Sohn, Öl auf Leinwand, 51×64 cm, Berlin
 - 12 Jan van Goyen, Blick von der Düne, Öl auf Holz, 37×62 cm, Leipzig
 - 13 Aelbert Cuyp, Ansicht von Dordrecht, Öl auf Holz, 51×86 cm, Leipzig
 - 14 Jacob van Ruisdael, Landschaft im Morgenlicht, Öl auf Holz, 52×68 cm, Leipzig
 - 15 Aert van der Neer, Abendlandschaft, Öl auf Leinwand, 77×109 cm, Gotha
 - 16 Pieter Nason, Stilleben mit Pokal, Öl auf Leinwand, 86×71,5 cm, Berlin

FOTONACHWEIS

Museum der bildenden Künste zu Leipzig: 1, 2, 3, 5, 12, 13. H. Loew,
Leipzig: Titelbild, 4, 14, 15. Staatliche Museen zu Berlin: 6, 8, 9, 10,
11, 16. Verlagsarchiv: 7.

1. Auflage 1960. Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten, besonders das der Über-
setzung. Veröffentlicht unter Lizenz-Nr. 460/350/11/60. VEB E. A. Seemann, Buch- und
Kunstverlag, Leipzig. Die Gesamtherstellung übernahm der Graphische Betrieb
Förster & Borries, Zwickau. Das Druckpapier lieferten VEB Papierfabrik Dreiwerden
und VEB Patentpapierfabrik Penig. Günter Junge, Berlin, führte die Gestaltung des
Umschlages und der Titelei aus.

Bestellnummer 38 B



X I *Gerard ter Borch, Damenbildnis*



2 *Adriaen van Ostade, Zechende Bauern*



3 *Jan Steen, Lustige Gesellschaft*



4 *Hendrick Avercamp, Winterlandschaft mit Schlittschubläufjern*



5 *Emanuel de Witte, Fischmarkt in Amsterdam*



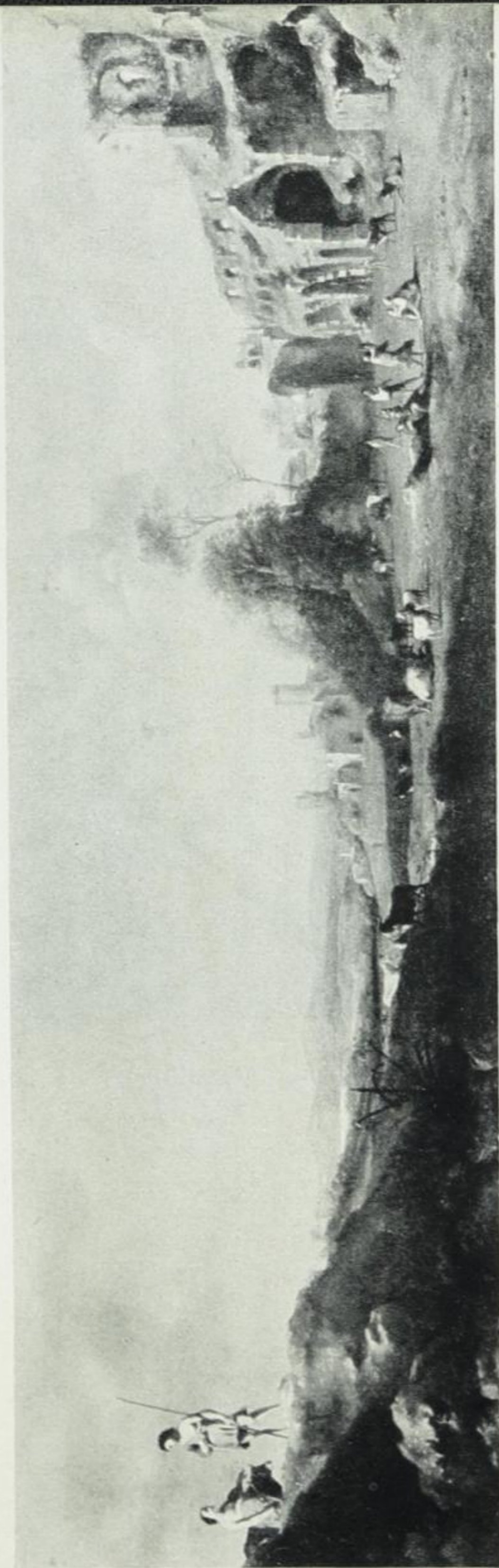
6 *Joachim Uytewael, Küchenstück*



7 *Pieter de Hooch, Musizierende Gesellschaft*



8 *Hendrik Pot, Streit um die Erbschaft*



9 *Dirk van der Lisse, Landschaft mit tanzenden Hirten*



10 *Hendrick Terbrugghen, Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht*



11 *Abraham Bloemaert, Bauerngehöft mit verlorenem Sohn*



12 *Jan van Goyen, Blick von der Düne*



13 *Aelbert Cuyp, Ansicht von Dordrecht*



14 *Jacob van Ruisdael, Landschaft im Morgenlicht*



15 *Aert van der Neer, Abendlandschaft*



16 *Pieter Nason, Stilleben mit Pokal*

34. 8° 3418

10. 11. 74

10. 06. 75

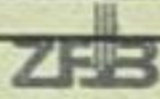
12. Jan 1985

19. April 1988

13. Juli 1988

18. Okt 1988



Geschenk von		Preis
AK-Hinw.		
Fach <i>1 B. Kü i. V. W. Ku</i>		
Bio K	 ZFB Entsäuerung 06. Juli 2007	Bild K
<u>SWK</u> <i>Malerei (Kollaudrucke; im 17. Jh.) x</i>		
Mag.-Stdnr.	<i>34.8° 3418 x 0</i>	zu
ABGHKL Sonder-Aufst.	Ausl.-V.	zu

III/9/280 Id-G 54/60

SLUB DRESDEN



3 3435618