

**DAS GEMÄLDE DES SEELNFISCHFANGS
VON ADRIAEN PIETERSZ. VAN DE VENNE**



ADRIAEN V. D. VENNE, DER

Amsterdam. Rijks



DER SEELENFISCHFANG.

Rijksmuseum.

DAS GEMÄLDE DES SEELENFISCHFANGS VON ADRIAEN PIETERSZ. VAN DE VENNE

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
RUPRECHTS-KARL-UNIVERSITÄT
ZU HEIDELBERG

vorgelegt von

GERHARDUS KNUTTEL

AUS

DEN HAAG (Holland)



HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1917

ISBN 978-94-015-2057-7 ISBN 978-94-015-3236-5 (eBook)
DOI 10.1007/978-94-015-3236-5

Meinen Eltern gewidmet

VORWORT.

Der Seelenfischfang des Adriaen van de Venne entstammt einer Periode der holländischen Malerei, die in der Literatur noch nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit gefunden hat. Sie verdient diese aber wohl, einerseits wegen ihrer eigenen Hervorbringungen, andererseits auch als Entstehungsperiode des klassischen Zeitalters. Eine zusammenfassende Behandlung dieser Entwicklungsstufe und eine eingehende Untersuchung der Elemente, aus denen sich die Malerei der Blütezeit in ihrer Verschiedenheit und ihrem Reichtum entfaltete, fehlt uns bisher noch.

Die Bedeutung des Gemäldes von van de Venne liegt nun besonders in der sehr ungewöhnlichen Vermischung ganz verschiedener Elemente. Dadurch bietet es eine willkommene Gelegenheit, um darzulegen, auf welcher Stufe sich die Malerei damals auf den verschiedensten Gebieten befand. Die Vielseitigkeit war für den Verfasser die Hauptveranlassung zu dieser Arbeit, nicht der eigentlich künstlerische Wert des Gemäldes. Für das moderne Empfinden, das diese Verquickung nicht erträgt, ist das Kunstwerk als Ganzes nicht leicht zu geniessen; bei der Betrachtung der Details wird man jedoch viele Feinheiten und Errungenschaften finden, die zu aufrichtiger Bewunderung nötigen.

Es wurde also nachzuweisen versucht, wie sich das Gemälde in die damalige Kunst, einordnet, sowohl als Ganzes, — d. h. einerseits als politisches Agitationsmittel, andererseits als vielfigurige Komposition — als auch in seinen verschiedenen Teilen, wie den landschaftlichen Elementen, den Portraitgruppen und den Genre-figures.

Eine chronologische Liste der mehrfarbigen Gemälde des Künstlers, worin seiner weiteren Entwicklung im Zusammenhang mit den Strömungen seiner Zeit nachgegangen wurde, ist beigefügt.

Mit grösstem Interesse und dankbar entgegengenommenem Rat hat mein hochverehrter Lehrer Prof. Dr. Carl Neumann meine Arbeit überwacht. Besonders für den ersten und vierten Abschnitt habe ich seinen Ausführungen im Heidelberger kunsthistorischen Seminar Manches zu verdanken.

Und auch den holländischen Kunstforschern bin ich zu vielen Dank verpflichtet. An erster Stelle Herrn Dr. C. Hofstede de Groot, der in seiner erprobten Bereitwilligkeit mir sein ausgedehntes Notizen- und Abbildungsmaterial zur Verfügung stellte. Auch muss ich hier Jhr. B. W. F. v. Riemsdijk, General-Direktor des Reichsmuseums, meinen herzlichen Dank ausdrücken, ebenso den Herren und Damen am „Rijksprentenkabinet“ zu Amsterdam, insbesondere Herrn J. Ph. v. d. Kellen Dzn., für die Bereitwilligkeit, womit sie meine Arbeit unterstützt haben.

INHALT.

I.

| | Seite |
|---|-------|
| Vorwort. | |
| 1. Einleitung. | 1 |
| 2. Zur Biographie des Adriaen van de Venne | 9 |
| 3. Beschreibung und Erklärung des „Seelenfischfangs“ | 13 |
| Beilage I. Inschriften | 20 |
| „ II. Portraits | 21 |
| 4. Ikonographische Herleitung | 24 |
| 5. Formale Analyse | 28 |
| 6. Formale Herleitung | 40 |
| 7. Die weitere Entwicklung van de Venne's an der Hand einer chronologischen Liste seiner mehrfarbigen Gemälde. | 57 |

I.

EINLEITUNG.

Welches auch Anlass und Wurzeln des niederländischen Aufstandes gewesen sein mögen, im Verlauf desselben wie in seiner Auswirkung hat sich der Kampf um den Glauben als der eigentliche Kern behauptet.

Es war ein Kampf zwischen Protestantismus und Katholizismus und so bildeten die theologischen Fragen nicht nur den Gegenstand des Interesses der Geistlichen und die Themata ihrer Predigten, sondern das ganze Volk lebte darin mit. Es entstand eine ungewöhnlich reiche politisch-religiöse Kontrovers-Litteratur, die sich nicht an bestimmte Kreise, sondern an das ganze Volk wandte. Damit diese doch in erster Linie religiösen Kampfmittel für das Volk anschaulicher seien, wurden sie in ein möglichst einfaches Gewand gesteckt, d. h. sie erschienen meist in Form einer volkstümlichen Erzählung. Besonders beliebt waren Gespräche zwischen Volkstypen, die mit einander das vom Gegner herbeigeführte Elend besprachen, oder es waren bekannte Persönlichkeiten aus beiden Lagern, die einander angriffen. Oft wurden auch zwei Vertreter des Gegners redend aufgeführt, die allerlei geheime Absichten und Ränke enthüllen mussten.

Es waren aber nicht immer bestimmte historische Personen, die man einander gegenüber stellte; auch viele Personifikationen und allegorische Figuren wurden benützt, die man zum Teil der heraldischen Ueberlieferung entnahm, gebräuchliche Typen oder für diese besondere Gelegenheit erdacht und durch allerlei Attribute kenntlich gemacht.

Ausser in diesen Zwiegesprächen spielten auch in den andern Kontrovers-Schriften die Allegorien und Symbole eine wichtige Rolle. Besonders beliebt waren die Erscheinungen aus der Apokalypse, ferner auch mehr oder weniger alltägliche Vergleiche mit Berufen (ein besonderer Anteil fiel demjenigen des Seemanns zu) oder aus dem Tierleben u. a. m.

Es gab eine Polemik in Versen. So war die Kunst zu Hilfe gerufen und

musste sich zu agitatorischen Zwecken im Religionskampf verwenden lassen. Und auch die bildende Kunst blieb nicht zurück. Einerseits dient sie dazu um Ideen anschaulich zu machen, andererseits vollzieht sich der Prozess der Aufnahme schneller als beim geschriebenen Wort. Die bildlichen Darstellungen traten auf: 1. als Titelbild, 2. als Textillustration, 3. als eine Darstellung, die eine Synthese des ganzen Inhalts des Geschriebenen gibt, wobei also teilweise eine Befreiung vom Text stattfand und 4. als Einzelbild, wozu dann als Erklärung nur ein mehr oder weniger ausführlicher Text beigegeben ist, sodass also hier die Darstellung zur Hauptsache wird, während der Text nur noch zu seiner Erläuterung dient.

Ein solches Bild sprach zu den Menschen früherer Zeiten deutlicher als zu uns. Nicht nur, dass die Zeitgenossen natürlich die Anspielungen auf die historischen Ereignisse besser verstanden; der Unterschied ist auch eine Folge unserer ganz anders gearteten Kultur. Die abstrakt gewordene Sprache geht dem Bilde aus dem Wege. Einige emblematische Elemente führen noch ein wenig fruchtbares Dasein in der Karrikatur. Die moderne Aesthetik verwirft anekdotischen und vorallem moralisierenden Inhalt. So ist unser Empfinden gegen den literarischen Inhalt der Werke früherer Jahrhunderte abgestumpft. Für das Publikum jener Zeiten war er aber die Hauptsache. In der Sprichwörterweisheit ist ein unübersehbarer Vorrat an parabolischem Stoff angehäuft, und die Popularität von Brueghel's Illustrationen beweist, wie sehr damals solche Themata gesucht und allgemein verständlich waren.

Dazu kam die Bibelfestigkeit, der ebenfalls eine unerschöpfliche Quelle von Motiven entsprang, welche keine nähere Erklärung brauchten. Der strenge Calvinismus veranlasste von selber diese gründliche Bibelkenntnis und nicht nur diejenige des Neuen Testaments; das Alte spielte eine kaum geringere Rolle. Die Calvinische Lehre brachte dies von selber mit sich. Verstärkend wirkte die durch die strenge Praedestinationslehre veranlasste und von Vielen gehegte Auffassung mit, dass die niederländischen Calvinisten das auserwählte Volk seien, auf welches die Vorrechte des alten Volkes Israel übergegangen wären. Zwar hatte schon die Reformation die Bibel allgemein zugänglich gemacht, aber durch die besondere Strenge und Härte, mit der die Anhänger des Luthertums von den Habsburgern in den Niederlanden verfolgt wurden, musste dies ohne entscheidende Bedeutung für die Kultur dieser Länder bleiben. Erst der später auftretende streitbare Calvinismus, der mit den französischen Hugenotten in fortwährendem Zusammenhang blieb und sich deren Heldenmut als Vorbild nahm, wusste sich zu behaupten. Die Bilderfeindlichkeit der Calvinisten

verhinderte die Entstehung einer symbolischen Kunst, so wie sie sich z. B. in der lutherischen Cranachschule entwickelt hat.

Was sich an Motiven in der Heiligen Schrift dazu vorfand, wurde zur Erläuterung verschiedener Tendenzen angewandt ¹⁾, aber, im Anfang wenigstens, kann man von religiösen Darstellungen nicht reden. So ist auch der Charakter des Bildes, das uns hier beschäftigt. Obwohl eine allgemein bekannt Bibelstelle zum Ausgangspunkt genommen wurde, kann man den Seelenfischfang doch sicher nicht als biblische Darstellung betrachten.

Man stand noch mit einem Fuss im Mittelalter; seine Ueberlieferungen, Gedanken und Auffassungen lebten noch immer nach. Die mittelalterliche Kunst war mit symbolischen und allegorischen Elementen durchsetzt, in denen zum Teil noch antike Gestaltungen weiterlebten. Einen speziellen Zweig der ideologischen Kunst seit dem XIII Jahrhundert ist man dem Einfluss der Dominikaner zuzuschreiben gewöhnt ²⁾. Ihre Werke sind wie Verbildlichungen von Gedanken, Systemen und Dogmen. Daher darf man an diese Ideenkunst den Masstab von Naturwahrheit oder naturalistischer Übereinstimmung mit der konkreten Wirklichkeit nur in soweit anlegen, als diese dazu verhelfen muss, die Vorstellung für die Sinne verständlich zu machen. Noch Werke wie Raffaels Vatikanische Fresken verkörpern mittelalterliche Ideenkomplexe. Ihre Figuren sind Idealgestalten, wofür auch ideale Schönheit und ideale Haltungen angemessen sind. Dieser ganzen Kunst ist Realismus nicht nur fremd, sondern er würde auch unangebracht sein.

Aber neben dieser „gelehrten“ Kunst entstand eine mehr populäre Richtung, besonders unter dem Einfluss der Mysterienspiele. Auch hier gibt der Maler in seiner Darstellung nicht seine eigene Auffassung der biblischen Ereignisse wieder, sondern reproduziert mehr oder weniger treu diejenige des Dichters oder Theater-Spielleiters. So ist, um aus zahllosen Beispielen eines zu nennen, ³⁾ das Abendmahl von Dirk Bouts in

1) Speziell trifft das für die Gestalten aus der Apokalypse zu. Ihr alt-testamentlich drohender und düsterer Charakter passte gut für diese Menschen, die sich, als das auserwählte Volk, als die Erben der alten Israeliten betrachteten.

2) Hermann Hettner, Italienische Studien, zur Geschichte der Renaissance. Braunschweig 1879, 8^o VIII und 312 S.

3) cf. Emile Male, l'Art religieux de la fin du Moyen-age en France. Paris 1908 4^o XII und 558 S. — Dagegen Jacques Mesnil in Onze Kunst XVII (1910. 1) und XIX (1911. 1) „de Mysteriëspelen en de plastieke Kunsten“, der die Entwicklung von Volksbühne und Realismus in der bildenden Kunst aus einer gemeinsamen Quelle herleitet, jedenfalls die

Löwen bis in Details aus einem Mysterienspiel zu erklären ¹⁾. Es versteht sich von selber, dass Werke, für die die Künstler ihre Vorlagen lebendig vor sich sahen, — wenn auch auf der Bühne — in engerem Zusammenhang mit der Wirklichkeit stehen müssen, als solche, die im Anschluss an geschriebene Worte entstanden sind.

Aber ein Faktor, der zu Ende des Mittelalters vielleicht noch grösseren Einfluss auf die Entstehung einer mehr populären Kunst hatte, war das gedruckte Bild, das in grosser Anzahl verbreitet werden konnte und dessen Herstellung viel einfacher war. Dadurch fand es auch leichter und rascher den Weg zum Publikum. Nun hatte man nicht mehr nur mit dem Auftraggeber zu rechnen, und das einfache Herstellungsverfahren liess auch weniger geschulte Kräfte sich an der Produktion beteiligen.

Diese Werke konnten verschiedene Absichten verfolgen, wozu sich grössere Gemälde durch ihren Umfang und besonders auch dadurch, dass sie nur einmal vorhanden waren, weniger eigneten, nämlich moralisierenden, didaktischen und agitatorischen Zwecken zu dienen. (Vergleiche z. B. P. Brueghel I.). So mussten die Künstler mehr nach Deutlichkeit, Einfachheit und allgemeiner Verständlichkeit streben, der symbolische und allegorische Charakter dagegen wurde zurückgedrängt. Nunmehr machen sich genrehafte Elemente geltend, da die Motive dem Alltagsleben entnommen sind.

Erst später tritt in den Niederlanden die Verbindung von religiösen mit politischen Elementen auf. Die oben erwähnten Verfolgungen unter Karl V und Philipp II unterdrückten vorläufig das Entstehen einer gegen die alte Kirche gerichteten Partei. Erst in den unmittelbar dem Aufstand vorangehenden Jahren entstand das heftige anti-katholische Spottbild; vorher hatte man nicht so sehr die Kirche selber, als ihre unwürdigen Diener angegriffen, jetzt erst wurden die Dogmen, die Sakramente und die heiligsten Institutionen zum Gegenstand von Hass und Spott.

Neben dieser Volkskunst lebte jedoch auch die gelehrte intellektuelle Kunst weiter. Und auch diese fand ihre Verbreitung durch den Druck. Sie äusserte sich hauptsächlich in den Emblemata-Büchern. Das erste Emblematabuch stammt von dem Italiener Alciatus. Seine „Emblematum

Einwirkung des einen auf das andere als viel geringer annimmt. Auch E. Bertaux (Gaz. d. B. A. 1909 2, S. 135) verwirft die Auffassung Male's, wenigstens für die früheren Zeiten, und weist auf direkte Entlehnungen aus der italienischen Kunst, neben denen dann Einzelheiten, z. B. in den Kostümen, dem Theater entnommen sein werden; für das spätere Mittelalter aber stimmt er Male's Auffassungen bei.

1) Male a. a. O. S. 41.

Flumen Abundans" (erste bekannte Ausgabe von 1531) ist eine Art von Musterbuch für allerlei Gelegenheiten.

Claudius Minos (Claude Mignon) schrieb in seinen Commentaren zu Alciatus (1571 zum ersten Mal gedruckt, hier nach der Ausgabe Lugd. Bat. 1591 wiedergegeben): „Emblemata sunt picturae quaedam ingeniosae ab ingeniosis hominibus excogitatae primum, dein repraesentatae, eisque litteris similes quae Hieroglyphicae ab Aegyptiis nominatae arcana sapientiae Vetustissimorum hominum symbobis et sacris celatis continebant, cuius doctrinae mysticae non nisi initiatis et intelligentibus committi permittebant, a quibus non injuria profanum vulgus arcebat. Eos enim aemulatus Alciatus, quoties a severiore legum studio ad humanitatis disciplinas animi reficiendi causa diverteret, ex variis artificum nobiliorum locis arguta et lepida sane symbola partim collegit, partim suo arbitratu et eridutum quendam densum novo cultu confinxi".¹⁾

Von diesem Buche erschien keine niederländische Ausgabe oder Übersetzung, wohl aber von ähnlichen Sammlungen seiner Nachfolger. Erst ziemlich spät entstanden selbständige Emblemata-Werke von niederländischen Verfassern.²⁾ Aber auch hier sind zwei Strömungen zu unterscheiden, eine philologisch-gelehrte und eine didaktisch-volkstümliche.

Die erste Richtung findet ihre Vertreter hauptsächlich im Kreise der Leydener Altphilologen, die beinahe alle auch als Dichter tätig waren, Männer wie Scaliger, der Nachfolger von Justus Lipsius als Universitäts-Professor, Scriverius, Heinsius (ein Freund des deutschen Emblemata-Dichters Martin Opitz), Hugo Grotius u. a. Diese nahmen sich die Antike zum Vorbild und folgten Horaz, Valerius Maximus, Juvenal, Epictet, Lucan und Seneca nach³⁾. Ihre Werke sind schwer beladen mit mythologischen Figuren. Sie reden in ihrer besonderen Sprache nur zu einem kleinen Kreis von Eingeweihten. Ein Extrem in dieser Richtung bildet Otto Vaenius, ebenfalls ein Leydener, Maler und Dichter, der den grössten Teil seines Lebens in Flandern verbrachte, in enger Beziehung zu Justus Lipsius und bekannt als Lehrer von Rubens. Man lese, um sich eine

1) cf. Karl Giehlow. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus, Jb. d. K. S. d. ah. Kh. XXXII (Wien 1915), S. 139 und Anm. 1.

2) cf. A. G. C. de Vries. De Nederlandsche Emblemata; Geschiedenis en bibliographie, tot de 18^e eeuw (Amsterdamer Dissertation). Amsterdam, 1899, 8^o.

3) F. M. Haberditzl, Die Lehrer des Rubens, Jb. d. Kh. S. d. Ah. Kh. XXVII (Wien 1907), S. 204.

Idee von dem allegorischen Apparat zu bilden, der ihm zur Verfügung stand, die Beschreibung der Ehrenpforte, die er 1599 für den Einzug der Erzherzöge in Antwerpen entwarf! Auch publizierte er verschiedene Bände *Emblemata*, u. a. in Verbindung mit Grotius und Heinsius. Seine Figuren sind meist nur die Träger von Symbolen. Schliesslich lässt er in seinen „*Emblemata sive symbola de principibus . . . usurpanda*“ (1624) die Figuren ganz weg und gibt nur die Symbole, sodass eine Art Rebus entsteht ¹⁾.

Die andere Richtung wendet sich an die grosse Menge. Eine der wichtigsten Produkte dieser Gruppe sind die „Sinnepoppen“ von Roemer Visscher (1614). Jeder „Pop“ setzt sich zusammen aus einer kleinen Radierung und einigen Zeilen erklärenden Textes daneben. Die aesserst feinen Bildchen geben oft nicht mehr als einen alltäglichen Gegenstand wieder, oder eine ganz einfache kleine Landschaft, ein Stadtbild, einen Hafen mit Schiffen, oder eine Dame an ihrem Frisiertisch, einen Schlittschuhläufer, einen Arbeiter bei seinem Beruf, u. s. w. Der Text erklärt den Nutzen des Berufes, des Gegenstandes, des Handels, verurteilt die Eitelkeit, lobt die Natur. Eine Besonderheit ist auch das Streben nach Reinheit der Sprache, in scharfem Gegensatz zu den Werken der „rederyker“, die oft beinahe nur aus aneinander gereihten Gallizismen zu bestehen scheinen. Das Streben ist klar: Belehrung auf eine auch für Ungebildete verständliche Weise. In Middelburg fand diese letztere Richtung viele Anhänger. Hier lebte ja auch viele Jahre Jacob Cats. Hier entstand „*de Zeeuwsche Nachtegael*“, eine Sammlung von Gedichten verschiedener Autoren, — (auch van de Venne beteiligte sich) — Anna Roemer, der Tochter des Dichters der Sinnepoppen, gewidmet ²⁾.

Diese unübersehbare Menge von sich auf alter Tradition stützender Gedankendichtung, aber in einer frischen Blüte neu lebendig, muss man sich als Voraussetzung gegenwärtig halten, um die Entstehung eines Werkes wie van de Venne's Seelenfischfang zu begreifen. Hier sehen wir ein Beispiel, wie auch in der bildenden Kunst diese litterarische Richtung weiter lebt. Doch war in den nördlichen Niederlanden die litterar-ideologische Neigung schwächer und stiess dort auf das stärkere Realitäts-Bedürfnis, während sie in Flandern geradezu eine Steigerung zu erfahren schien. Man denke an eine Komposition wie Frans Frankens Allegorie auf die Thronentsagung Karls V im Ryksmuseum, (wohl nicht vor 1600 entstanden), an die Werke des schon genannten Vaenius, an Rubens grosse allegorische Kompositionen.

1) Cf. über ihn Haberditzl a. a. O. S. 229.

2) Siehe Unten S. 11.

Hier sieht man eine weitere Entwicklung, ein sich Ausdehnen des überlieferten Typenschatzes und die Einführung neuer Motive. Im Norden dagegen führt die ideologisch allegorische Kunst eine kümmerliche Existenz. Man vergleiche die Triumphzüge von Rubens in Madrid und seinen Medicyklus in Paris mit den Siegeszügen Wilhelms von Oranien in Haarlem von H. G. Pot, oder mit demjenigen des Prinzen Friedrich Heinrich von J. G. van Vliet und den leer bombastischen Allegorien im „Huis ten Bosch“ im Haag. Eines der wenigen Werke aus diesem Kreise, das uns anziehen vermag, ist Buytewegh's Triumphzug Wilhelms von Oranien (radiert von Kittestejn). Was hier aber am meisten befriedigt, sind die Elemente, die gewöhnlichen Werken dieser Art fremd und vom Künstler neu erfunden waren; es sind die Genrefiguren, und vor allem die kühne Darstellung der Musikantentribüne, über deren Brüstung die Posaunen und Spitzhüte der Trompeter emporragen.

Die wenigen ideologischen Kunstwerke im Norden, die nicht zu solchen überlieferten Gruppen gehören, fallen um so mehr auf. Sie atmen einen andren Geist. Vermeers „Novum Testamentum“ (Haag) ist ein tiefsinniges theologisches Programmwerk, getreu nach einem bestimmten Text, der wiederum aus dem Süden stammt, gemalt. Zudem gehört es einer späteren Periode an, die wieder den romanischen Einflüssen mehr ausgesetzt war ¹⁾. Und auch bei Rembrandt finden wir Beispiele von Gedankenkunst. Dass in einer seiner heiligen Familien (Rad. v. 1654, Bartsch 63) Maria den Fuss auf eine Schlange stellt, ist ein Rudiment einer freilich sehr geläufigen mittelalterlichen Symbolik ²⁾. In seiner berühmte Radierung des Phoenix (von 1658, Bartsch 110) begegnen wir einer vielleicht für einen Buchtitel bestimmten Darstellung, die in dem konventionellen Stil der humanistischen Allegorik gehalten ist. Ein Genius oder eine Statue scheint von einem Piedestal gestürzt zu sein, von dem sich der junge Vogel Phoenix empor hebt, während zwei Engel in die Posaunen stossen. Im ersten Falle haben wir also das Nachleben eines sehr verbreiteten mittelalterlichen Symbols, während im zweiten Falle, wenn das Blatt wirklich für einen Buchtitel bestimmt war, der Zusammenhang mit der Litteratur

1) Dr. A. J. Barnouw hat in *Oud Holland* XXXII 1914, S. 52 nachgewiesen, dass das Gemälde fast vollständig übereinstimmt mit den Vorschriften für die Figur „t Gelove“ in „Iconologia of uytbeeldingen des Verstandes van Cesare Ripa van Perugien uyt het Italiens vertaelt door D. P. Pers.“ Amsterdam 1644. Ripa's Buch, die *Iconologia ovvero descrizione delle imagini universali cavate . . .* (1^e Ausgabe Mailand 1692) erhielt fast dogmatische Bedeutung für die ganze symbolische Kunst.

2) Bemerkenswert ist, dass, wo dieses Blatt eine direkte Kopie, bzw. eine Entlehnung von der Radierung Mantegna's B.8 ist, doch diese Eigentümlichkeit dem italienischen Vorbild fehlt.

dadurch gegeben ist. Aus einer früheren Periode, von 1641, ist das Gemälde mit der Darstellung der Eintracht des Landes im Rotterdamer Museum; hier sehen wir, neben einer wirklichen Schlachtendarstellung, einen ausführlichen allegorischen Apparat: der gefesselte holländische Löwe, eine Kette von verschlungenen Händen und die Wappenschilder der Städte, sowie die Justitia mit Wage und Schwert. Es liegt nahe, auch hier ein ideologisches Programm anzunehmen ¹⁾, aber bis jetzt ist das noch nicht nachgewiesen. Tatsache ist jedenfalls, dass wir 1641 bei Rembrandt Elemente abstrakter Gedankenkunst finden. Um so schärfer zeigt dagegen das Bild Terborghs auf den Münsterschen Frieden mit seinem starken Realitätsbedürfnis den rein holländischen Charakter. Der Maler gibt ein reines Gruppenbild unter Verzicht auf die sehr naheliegende Allegorik von Fama, Pax, Hispania, Belgia u.s.w. Aehnliches zeigen auch die grossen Schützenstücke von van der Helst und Flinck aus diesem Jahre, die ohne jede allegorische Beimischung Schützenfeste zur Ehren des Friedesschlusses darstellen.

Die Veranlassung zu van de Venne's Seelenfischfang ist mit derjenigen für Terborghs Gemälde zu vergleichen; beide gehen von Friedensverhandlungen aus. Auch für van de Venne gab es also Anregung genug, um allegorische Elemente einzuführen. Dazu war er Dichter und zwar gerade von „Sinnendichten“ ²⁾ Er gehörte zu der oben genannten unphilologischen nüchternen Schule, die auch in Middelburg ihre Adepten fand. Und das ist der Geist, aus dem ein Werk wie der Seelenfischfang entstanden ist.

1) Entweder in der Form eines Textes, den er einfach illustriert hat, oder in Anlehnung an eine oder mehrere Quellen, die nicht in direkter Beziehung mit der eigentlichen Darstellung standen. Man denke z. B. an die vielen Schriften, die dem Besuche der Maria de Medici im Amsterdam ihre Entstehung verdanken, wie die *Medicea Hospes* von Barleus, F. Schmidt—Degener (der im Zusammenhang mit dem Gemälde auf dieses Werk hingewiesen hat) lieferte für die Deutung der „Eintracht“ wertvolle Beiträge (*Onze Kunst* 1912) und kam zu dem Resultat, „dass wir in der „Eintracht“ eine Vorstudie für die *Nachtwache* besitzen, eine Art erster nicht ausgeführten Konzeption, in der aber vieles Wesentliche doch schon vorkommt.“

2) Dass er von Allegorisieren nicht ganz frei war, beweist das Gemälde mit der Allegorie auf den sogen. „Treves“ (No. 8 unseres Katalogs). Die allegorische Figuren, die er dort gibt, sind aber alle von der grössten Allgemeinheit. Die beide Personifikationen von „Neid“ und „Raserei“ sind ausserdem in einer Ecke versteckt und hinter Bäumen und Sträuchern halb dem Auge entzogen, sodass der Eindruck entsteht, van de Venne sei diesem Geschmack nur so viel entgegen gekommen, als für die damalige Auffassung unentbehrlich war.

II.

ZUR BIOGRAPHIE DES A. v. D. VENNE.

Adriaen Pietersz. van de Venne wurde 1589 zu Delft als Sohn wohlhabender aus Brabant stammender Eltern geboren, ¹⁾ die ihn nach Leyden schickten, um Lateinisch zu lernen. De Bie erzählt, dass er durch seine Latein-studien in den Schooss unsrer edlen Pictura gefallen sei, was dann Houbraken ausführlicher erklärt, wie nämlich das Lesen der alten Dichter ihn solch schöne Ideen formen liess, und wie die Lust in ihm erwachte, diese Ideen auf Papier oder mit Farbe wiederzugeben. So sehen wir, wie es von Anfang an das Hauptziel seiner malerischen Tätigkeit war, seine eigenen oder die Gedanken anderer in bildliche Darstellung zu übertragen; also ein Zusammenwirken von Maler und Dichter, wie er denn auch tatsächlich sowohl als Schriftsteller wie als bildender Künstler tätig gewesen ist.

Wenn die heutige Kunsttheorie das Litterarische aus der Sprache der Malerei ausschalten möchte, so ist festzustellen, dass für jene ältere Zeit das „rein Malerische“ im heutigen Sinn noch nicht galt, sondern eben erst sich von den Resten älterer Gewöhnung zu befreien im Begriffe war; das ist besonders in der Landschaftsmalerei deutlich zu verfolgen. In der Einleitung wurde schon darauf hingewiesen, welche Faktoren zu dieser Evolution in der Auffassung vom Wesen der bildenden Kunst mitwirkten. Das rein Gedankliche tritt mehr und mehr zu Gunsten tendenzloser, mehr erzählender und auch schon nur-wiedergebender Elemente

1) So bei de Bie (het Gulden Cabinet van de edele vrij Schilderconst, 't Antwerpen 1661) und Houbraken (Groote Schouburgh der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen, Amsterdam 1718—1721). In den „Images de divers Hommes“ (1649) wird 1599 angegeben, was unmöglich ist, da die 1614 datierten Arbeiten in Berlin nicht Werke eines Fünfzehnjährigen sein können. Über das Verhältnis der Biographien bei de Bie, v. Bleyswyck und Houbraken cf. Hofstede de Groot, Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh“, Haag 1898 8^o XIV und 580 S., S. 356.

zurück. Das späte Auftreten des Stillebens als selbständiges Kunstwerk — eben in dieser Periode kommt es auf — beweist wohl, wie lange es dauerte, bevor die „ideenlose“ Kunst ihre Daseinsberechtigung gefunden hatte. Nachdem hier also ein für alle Male festgestellt ist, dass diese beiden Seiten seiner Tätigkeit nicht mit einander in Widerspruch sind, werden wir im Verfolg dieser Arbeit vom „Dichter“ oder vom „Maler“ van de Venne reden können, jedesmal wenn wir angeben wollen, dass der gedankliche Inhalt mehr oder weniger in den Vordergrund tritt.

Aus der Nachricht von de Bie ergibt sich auch, dass seine litterarische Tätigkeit derjenigen als Maler voranging. Die Art und Weise, wie er zur Malerei übertritt, scheint aber darauf hinzudeuten, dass er sich ihr nicht gleich mit seinem ganzen Wesen widmete. Er bleibt noch in Leyden und geht zu einem Goldschmidt, Simon de Valck, in die Lehre, was doch für einen zukünftigen Maler eine ungewöhnliche Schule war (eher geeignet für einen Zeichner und Illustrator, als welcher er sich später ja auch auszeichnete). Von de Valk's Tätigkeit als Maler ist nichts bekannt.

Dies ist auch mit van de Venne's zweitem Lehrer, Hieronymus van Diest der Fall. Dieser ist uns aber wenigstens als Grisailenmaler überliefert (de Bie). Man kann vielleicht in diesem Uebergang zu van Diest die Folge seines Entschlusses, sich ganz der Malerei zu widmen, erblicken. Er verlässt die Universitätsstadt Leyden und begibt sich in die Werkstatt des Berufsmalers, wo er längere Zeit bleibt. Er wird also in dem Augenblick, wo er seine Lehrzeit abschloss, wohl nicht mehr so ganz jung gewesen sein. Erst 1614 hören wir dann Näheres von ihm.

In den Jahren vorher kann er in Antwerpen gewesen sein und die Werkstatt des Jan Breughel I besucht haben, mit dessen Werk das Seinige in engster Beziehung steht. Da jedoch seine Biographen davon nichts wissen, und auch die Antwerpener Liggern nichts davon melden, erscheint es mir statthaft, diesen Zusammenhang nur auf der Bekanntschaft mit den Werken Breughels zu begründen. 1614 erscheint van de Venne in Middelburg, wo er heiratet ¹⁾. Seine Frau war bereits dort ansässig. Ob auch er selber damals schon dort lebte ist unbekannt. Wohl aber wohnte dort sein Bruder Jan; 1616 besitzt dann auch Adriaen daselbst ein Haus. Wir können also annehmen, dass er in dieser Stadt kein Fremder war, wo er ja auch die Kunst Breughels kennen gelernt haben könnte. War doch Middelburg ein Zufluchtsort für viele Protestanten aus Antwerpen gewesen, darunter manchen Maler. Daselbst blühte eine Malerschule, die

1) cf. Frederiks, Oud Holland XIV, Amsterdam 1896 S. 29.

man als einen Zweig der Antwerpener Richtung betrachten kann. (Ambr. Bosschaert, Barth. v. d. Ast, Adr. v. Stalpent, Matth. Molanus).

In Middelburg konnte aber auch der Dichter van de Venne sich wohl fühlen. Sein Bruder war Kunsthändler und Verleger, und für die Stiche, die bei ihm erschienen, lieferte Adriaen die Zeichnungen. Jan und Adriaen gehörten beide einem Kreise von Gelehrten und Künstlern an, die zusammen einen Band Gedichte erscheinen liessen, „de Zeeuwsche Nachtegael“ (1623) ¹⁾ von Jan verlegt, illustriert nach Zeichnungen Adriaens, der selber auch als Dichter auftrat und einen grossen Teil des Buches für seine litterarischen Beiträge beanspruchte. Dieser Band ist Anna Roemers Visscher gewidmet. Wie oben schon erwähnt, gehörte zum Middelburger Freundeskreis auch der meistbekannte holländische Volksdichter Jacob Cats. Seine Werke atmen denselben Geist wie die von Roemer Visscher, dem ersten niederländischen Volksdichter, populär, didaktisch, moralisierend und nicht sehr poetisch. Van de Venne schliesst sich hiebei an, sowohl in diesen ersten als auch in seinen späteren Dichtungen ²⁾. Diese bringen keine tiefen oder neuen Gedanken, keine weithergeholten und nur für den Hochgebildeten verständlichen Bilder, sondern es sind sehr weit-schweifige Erzählungen im Volkston mit wenig Handlung, dagegen reich an naturalistischen Zügen, vielen drastischen und groben Volksausdrücken, von äusserst praktischer Moral und einer einfachen Gläubigkeit, die sich nicht allzusehr aufdrängen will. Es sind Genre-Bilder, bunt und oft geistreich, ohne viel Zusammenhang aneinandergereiht, dichterischer als die Werke des Cats, aber vorallem volkstümlich. Und das ist eigentlich auch der Charakter des Seelenfischfangs! In den feinbeobachteten Zügen seiner Gedichte verrät sich das aufmerksame Auge des Malers, in dem ideologischen Charakter des Gemäldes und den vielen darin versteckten Spitzfindigkeiten erkennen wir den denkenden Verstand des Dichters dieser Zeit.

In seiner weiteren Tätigkeit hat der gedankliche Inhalt in seinen Gemälden abwechselnd mehr oder weniger Bedeutung. In den beiden Berliner Landschaften von 1614 spricht nur der Maler, und das bleibt so in seinen Gemälden bis etwa 1625. Aber dazwischen entsteht 1616 eine Allegorie auf den Abschluss des zwölfjährigen Waffenstillstandes, (die sogenannten „Trêves“ in Paris), worin der Schriftsteller wieder mitredet. Allmählich aber bekommt dann dieser das Uebergewicht. 1623 erscheinen die ersten

1) cf. oben S. 6 und Frederiks a. a. O.

2) Sinnevonck op den Hollantschen Turf (Haag 1634), Tafereel van de Belachende Werelt (Haag 1635), und eine Bearbeitung von „'t Woudt van wonderlycke Sinne Fabulen van Dieren“ von Steven Peret (Rotterdam 1632).

Gedichte van de Venne's und etwa zur selben Zeit beginnt er seine Grisailen zu malen, die aber, da sie fast ohne Ausnahme eine moralisierende Inschrift tragen, nicht ausschliesslich als Darstellungen von Elend, Folgen der Trunksucht, Bauernorgien, Aufzüge von Krüppeln, Schlägereien u. s. w. aufgefasst werden müssen.

Vom Ende der zwanziger Jahre an scheint er dann auch keine mehrfarbigen Werke mehr gemalt zu haben. Im Jahre 1625 siedelte er nach dem Haag über, wo er bis zu seinem Tode (1662) wohnhaft blieb ¹⁾.

Der „Dichter“ hat über den „Maler“ gesiegt und benützt den letzteren nur, um seinen Gedanken und Improvisationen Ausdruck zu geben. Neben den genannten Grisailen mit Darstellungen aus den Volksleben kennen wir aus dieser langen Periode des Künstlers noch einige biblische Darstellungen und weiterhin zahlreiche Illustrationen, von denen man eine ausführliche Liste in der bekannten Monographie von D. Franken Dzn., Adriaen van de Venne, Amsterdam 1878, 8^o 113 S., findet.

1) Cf., Bredius, Künstler-Inventare II. S. 574 ff. Das Sterbdatum ist nach van Bleyswyck 12 November 1662.

III.

BESCHREIBUNG DES INHALTS UND ERKLAERUNG DES GEMAELDES.

Der „Seelenfischfang“¹⁾ ist nicht bezeichnet, aber die Zuschreibung an van de Venne ist vollkommen berechtigt: erstens wird das Gemälde schon von seinem Biographen de Bie²⁾ als sein Werk erwähnt, zweitens trägt es im Vordergrund sein gut erkennbares Portrait (linke Gruppe, vordere Reihe, der zweite von links, übereinstimmend mit dem von van Brenden radierten Portrait in v. d. Vennes Dichtwerk „Sinnevonck op den Hollantschen Turf“ (s. oben S. 11), drittens stimmt es stilistisch vollkommen in manchen Typen mit seinen anderen Werken überein.

Mit Recht trägt das Gemälde den Namen „Seelenfischfang“, der schon von dem alten Biographen überliefert ist. Der Maler geht von einer Darstellung der Parabel des christlichen Seelenfischfangs aus, was noch nachdrücklich durch die an sehr auffallender Stelle, im vorderen Boot, angebrachte Inschrift: „Matth. 4 : 19, Mar. 1 : 17, Luc. 5 : 10, Joa,“ betont wird. Lesen wir doch in den ersten drei Evangelien an diesen Stellen (bei Johannes fehlt ein paralleler Passus): „Und er sprach zu ihnen, folget mir nach; ich will euch zu Menschenfischern machen“.³⁾

1) Auf Holz 98 × 189 cM. Grösste Figuren 29 cM. Katalog Ryksmuseum (1912) No. 2486. Gehörte 1689 Joan Fox in Amsterdam, wurde 1775 im Haag versteigert mit der Sammlung Mauritius de Jende (f 760), nachher auf dem Loo, 1808 aus der Nat. Konstgalerie (Haag) im Museum des Königs Ludwig (Amsterdam). cf. Kat. Ryksmuseum; Cat. rais. des Mauritshuis, 2^e Edit. 1914 XIV und XV, und Moes en van Biema, de Nationale Konstgalerij en het Koninklijk Museum, Amsterdam 1909.

2) De Bie (1661 S. 234) „Om dan tot een proefstuk te comen van zyn groot verstant zoo moet ick hier aanwijzen een vrucht die zynen cloecken gheest ghebaert heeft, waer uyt te bespeuren is een groot licht van wetenschap, te weten een afbeeldinghe van de gheestelijcke visscherye der mensen sielen vol werck.“ cf. auch Hofstede de Groot, Houbraken a. a. O. S. 357.

3) Nach Matthäus.

Wir sehen dann auch in der Mitte auf einem breiten Fluss einige Schaluppen treiben, um die herum nackte oder wenig bekleidete Menschen schwimmen, in Netzen aufgefischt werden oder mit gefalteten Händen um Aufnahme bitten. Bei genauerem Zusehen bemerkt man aber, dass die Fischer in den verschiedenen Schaluppen scharf von einander unterschieden sind. In den mehr rechts treibenden Booten sind sie deutlich als katholische Geistliche gekennzeichnet, in den anderen, als protestantische.

Daraus ergibt sich, dass hier ganz speziell das Werben um Seelen für die einander feindlich gegenüberstehenden Kirchen dargestellt ist. Bei genauerer Betrachtung wird sich, wie wir noch sehen werden, zeigen, dass es sich keineswegs um eine friedliche Konkurrenz handelt, obwohl beide Parteien unabhängig von einander ihren Fischfang betreiben. Die Protestanten sind im Vorteil, und der Maler verschmäht auch kein Mittel, um seine Feindseligkeit gegen die Katholiken auszudrücken. So bekommt das Bild den deutlichen Charakter eines politisch religiösen Flugblattes, einer Warnung vor dem gefährlichen Treiben des Katholizismus.

Wir haben in diesem Gemälde also keine einfache Parabel-Darstellung, sondern die Parabel dient nur als Mittel zu agitatorischen Zwecken. Sie nimmt auch nur die Mitte des Bildes ein, an die sich die beiden Seiten mit der Wiedergabe der führenden Persönlichkeiten in der Politik und Geisteswelt der einander scharf gegenüberstehenden religiösen Lager ankrystallisieren. So erscheint der breite Fluss, von vorn nach hinten strömend, als Trennungsmittel zwischen zwei Welten.

Die beiden dargestellten Parteien vertreten jedoch nicht Katholizismus und Protestantismus in ihrer vollen damaligen Ausdehnung, sondern speziell die reformierten Nordniederlande gegenüber dem katholischen Süden; aber beide mit ihrem Anhang, auf den sie sich stützen (oder stützen zu können glauben). So sehen wir rechts Erzherzog Albert mit der Infantin Isabella, die Regenten (eigentlich souveräne Fürsten) des Südens und den Papst, links Prinz Moritz von Oranien und verschiedene protestantische Fürsten, wie die Könige von England und Dänemark und den Kurfürsten Friedrich von der Pfalz.

Seine eigene Meinung bekundet van de Venne auf mancherlei Weise. So portraitiert er sich selbst inmitten der Protestanten. Der Wahlspruch des Prinzen Moritz „*Tandem fit surculus arbor*“, auf einem Band, das sich durch die Zweige eines Oranjenbäumchens zu seinen Füßen schlingt, kontrastiert eigentümlich mit der Inschrift „*Verva Catolica*“ in den Kleidern einer alten hexenartigen Frau in der Nähe der Erzherzöge.

Und auch die weiteren Inschriften suchen die Hauptgegensätze zu unterstreichen. So die Worte „E v a n g e l i c. P i s c a t o r e s“ im Kahn der protestantischen Fischer, womit er betonen will, dass für diese Partei die Bibel in viel höheren Masse das Fundament des religiösen Lebens bilde, als für die andere ¹⁾).

Dem Baume links, dessen volle Laubkrone sich von einem leicht bewölkten Sommerhimmel abhebt, steht rechts ein halb abgestorbener gegenüber. Durch seine kahlen Aeste, von denen einige wie unter der Last eines kleinen Laubbüschelchens herabgebogen werden, leuchtet Gewitterhimmel. Wie der Maler diesen Gegensatz aufgefasst haben will, erklärt das an einem Baumstamm links angeheftete Papier mit der Inschrift: Psalm I ²⁾).

Die Protestanten erkennen nur „J e h o v a e J u d i c i u m“ an und haben die „O p t i o i n c o m p a r a b i l i s“ gemacht. Sie benutzen als Lockmittel die drei christlichen Haupttugenden „S p e s, F i d e s, C h a r i t a s“ und werden von Gott selber geführt, wie durch die Inschrift „Exodus (sic) 20 : 2“ ³⁾ und Deuteronom. 5 : 6.“ angedeutet wird.

Dagegen stützen sich die Katholiken auf das „P a p a l e j u d i c i u m“, während die anderen Gegensätze durch die Darstellung selber ausgedrückt werden. So locken sie ihre Fische, die von ganz anderem Gehalt als die Beute der Protestanten sind, mit Musik und Weihrauch. Während die Reformierten in ihren Netzen kräftige junge Gestalten mit ernsten Gesichtern haben, schwimmen vor dem katholischen Boot nur alte Männer und junge Weiber von verdächtiger Art.

Und auch die Typen der Fischer sprechen für sich (cf. im Kapittel 5, der Abschnitt: „die Fischer“). Bei den Protestanten findet man keine jener Karikaturenköpfe, wie sie mit einer einzigen Ausnahme die Katholiken zeigen. Dieser Gegensatz setzt sich auf beiden Ufern fort. Rechts im Vordergrund erscheint als eine Synthese der katholischen Welt ein bunt und prahlerisch geschmückter Hofzweig, dessen martialische Gebärde in lächer-

1) Alle diese viele Inschriften wirken besonders archaisch und erinnern an die Spruchbänder auf mittelalterlichen Kunstwerken. In der Beilage I dieses Kapitels sind alle Inschriften mit der genauen Angabe der Stellen, wo sie angebracht wurden, zusammengestellt.

2) „Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen, noch tritt auf den Weg der Sünder, noch sitzt, da die Spötter sitzen, sondern hat Lust zum Gesetz des Herrn und redet von seinem Gesetz, Tag und Nacht. Der ist wie ein Baum, gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringet zu seiner Zeit, und seine Blätter verwelken nicht, und was er tut, das gerät wohl.“

3) „Ich bin der Herr dein Gott, der ich dich aus Egyptenland, aus dem Diensthause geführt habe.“ (Ebenso Deuteronom, 5, 6).

lichem Kontrast zur Nichtigkeit seiner Gestalt steht. Es scheint eine Persiflage auf den nicht den Erfolgen entsprechenden Waffenprunk und den Luxus des mächtigen Spaniens zu sein, womit der Brüsseler Hof seine Bedeutungslosigkeit zu verhüllen suchte ¹⁾. Wenn man die Flugschriften und Spottbilder, die im Anfang des XVII Jahrhunderts in Holland erschienen, durchgeht, findet man viele Aeusserungen, die auf nicht unberechtigte Angst vor den Katholiken deuten. Die Stellung der Anhänger des alten Glaubens, die noch immer sehr zahlreich waren ²⁾, hatte sich durch die festere Organisation und das tüchtige eifrige Auftreten des apostolischen Vikars Sasbout Vosmeer wesentlich verbessert. Dazu kam, dass das Eingreifen der Obrigkeit nach der Meinung vieler, besonders der strengen Contra-Remonstranten, zu nachgiebig war. Nun ist aber die Stelle auffällig, wo das Datum: „Anno 1614“ im Gemälde angebracht ist. Nicht wie man von einer Datierung erwarten sollte, in einer Ecke, zusammen mit der Künstlersignatur, sondern mitten im vorderen Boot, in grossen Ziffern, stark sich abhebend von den weissen Blättern eines Buches, zusammen mit den Worten „Evangelic. Piscatores“ und „Optio incomparabilis“. Das berechtigt zu der Vermutung, dass der Inhalt sich auf die Ereignisse dieses Jahres bezieht.

1609 war ein Waffenstillstand auf zwölf Jahre zwischen den Nördlichen und Südlichen Niederlanden geschlossen worden. Der Kampf mit den Waffen ruhte also innerhalb der Landesgrenzen, aber keineswegs der Streit mit Feder und Zeichenstift. Und ausserdem war die allgemeine politische Lage dergestalt, dass man fortwährend ein Wiederaufleben des Kampfes befürchten musste. Gerade im Jahre 1614 drohte der Streit um die Jülich-Clevischen Erblande den Krieg ins Binnenland herüber zu tragen. Denn im Clevischen standen die beiden Heerführer von Nord und Süd, der Fürst van Oranien und Spinola einander gegenüber. Ebenso unsicher, wie es infolgedessen nach Frieden aussah, ist auch der Regen-

1) cf. Über die Bedeutung dieses Hofes: Pirenne, Geschichte Belgiens IV, passim (Gotha 1913). Ich fand da nichts über Hofzwerge, und ebensowenig erwähnte Flögel (Geschichte des Hofnarren) einen speziellen Zwerg an diesem Hofe, aber seine Anwesenheit, sowohl hier als auf den sog. Treves lässt vermuten, dass er zu dem ständigen Personal dieses Hofes gehörte. Man kann nicht gut entscheiden, ob auf beiden Gemälden derselbe Mann abgebildet ist. Wenn dem aber so ist, wird man wohl eine Portraitfigur, mehr oder weniger karikiert, annehmen müssen. Eine Darstellung der Bedeutung der Narren, Zwerge u. s. w. am Hofe der spanischen Könige bei C. Justi, Velazquez und sein Jahrhundert, Bonn, 1903, Bd. 2.

2) Um 1614 noch 2/3 der Bevölkerung der nördlichen Provinzen, cf. Blok, Geschiedenis van het Nederlandsche Volk. Groningen 1899, IV. 117.

bogen gebildet, der im Gemälde die beiden Parteien verbindet: er ist halb hinter Wolken verborgen und sein Scheitel sogar vom Oberrand des Gemäldes überschritten. Ist deshalb dieses Friedenssymbol vielleicht nur ironisch gemeint?

Man fühlte sehr gut, dass nicht nur die Niederlande selber, sondern auch ihre wirklichen oder vermeintlichen Verbündeten in einen solchen Krieg mit hinein gezogen werden mussten; es sind eben die Staaten, deren Fürsten wir in der Nähe des Prinzen Moritz erwähnten und wobei sich auch der junge Ludwig XIII von Frankreich befindet.

Die Angst vor Spanien und der Macht des Katholizismus hatte also neue Nahrung bekommen, und so kann es auch nicht Wunder nehmen, wenn gerade jetzt die Flugblätter (und speziell gegen die Jesuiten) zahlreicher sind als vorher. Man vergleiche nur die Zusammenstellung in den Katalogen von Knuttel ¹⁾ N^{os} 2176 bis 2186 und Muller ²⁾ N^{os} 1297 bis 1304, sowie die vielen Nachträge im Supplement.

Zu dieser Gruppe polemischer Aeusserungen, die den Gegensatz zwischen Protestantismus und Katholizismus deutlich machen sollten, gehört auch der Seelenfischfang, und nun vergleiche man z. B. das Flugblatt K 2136 (M 1304 B) „Krachteloose Donder van den Helsen hond“, von Muller folgenderweise beschrieben: „Dieses Bild besteht aus zwei an einander passenden Hälften, wovon diejenige rechts den römischen Bienenkorb zeigt, wo im Beisein des Papstes die römischen Bienen ein und ausfliegen. Im Hintergrund Rom, vorne die babylonische Hure, im Mittelgrund Scheiterhaufen für Ketzer. Eine Weltkugel mit der Inschrift: „Moer, moer, de wereld is in roer“ verbindet die beiden Hälften des Blattes. Links stehen sechs Särge von Wilhelm von Oranien, Egmond u. a.; ferner wird durch Löwen ein grosses Schiff mit den Wappen Englands, Frankreichs und der Niederlande vorwärts gezogen zur Bestreitung des Papsttums.“ Das zugehörige Flugblatt hat den Titel (nach Knuttel) „Krachteloose Donder van den Helsen Hondt, Tegen de naeckte Waerheyt, en 't eendrachtig Verbondt. Waer in verতোont wort al het principaelste dat in 't sechtich Jaren herwaerts ghepasseert is in desen teghenwoordighen Staet: Ende wat apparentelyck te verwachten staet in Duytschlant, Vranckryck, Hispanien, Italien enz. . . . Maer wat Engelandt, Denemercken ende 't Ver-

1) Dr. W. P. C. Knuttel, *Catalogus van de Pamflettenverzameling berustende in de Koninklijke Bibliotheek, 's-Gravenhage 1889, I, (1486—1620).*

2) F. Muller, *De Nederlandsche Geschiedenis in Platen. Amsterdam 1863—1870 I (100—1702)* (Fernerhin werden diese beide Katalogen mit den Buchstaben K und M und den betreffenden Nummern zitiert werden).

eenichde Nederlandt aengaet, die houden een oog in 't seyl." Das Blatt erschien anonym ohne Orts- und Zeitangabe. Im Text findet sich jedoch folgender Satz: „Zyn luyden van allerhande Natien, die elk in haer tale sekere vloecken uytgieten over den loosen Spinner, die 't Weselken in syn Spinnewebbe getrocke heeft," was sich auf die Einnahme von Wesel durch Spinola im September 1614 bezieht (Knuttel).

Hier sehen wir, im Zusammenhang mit den Kriegstaten aus dem Jülich-schen Krieg, ein Spottbild mit Text, das die treffendsten Parallelen zum Seelenfischfang enthält, so z. B. dieselbe Gruppierung auf der protestantischen Seite: England, Frankreich, die Niederlande und Dänemark. Dass man in beiden Fällen auch Frankreich hier antrifft, beweist wohl, dass damals noch die Auffassung existierte, Maria von Medici werde die Politik Heinrichs IV fortsetzen. ¹⁾

Es wäre natürlich möglich, dass eine direkte Vorlage zum Gemälde, z. B. in Form eines literarischen Werkes nachgewiesen werden könnte. Wenn man an die litterarische Tätigkeit des Malers denkt ist es jedoch keineswegs unmöglich, dass er auch der Vater des Gedankens dieser Komposition ist.

Es ist also klar, dass er mit der Jahreszahl auf die Tagesereignisse hingedeutet hat. Aber solch ein agitatorisches Werk schafft man nicht erst einige Jahre nachdem die eigentliche Veranlassung schon weggefallen ist. Als zu Ende 1614 durch das Eingreifen der französischen und englischen Gesandten der Friede vorläufig wieder hergestellt wurde, war damit die Veranlassung zu diesem Gemälde hinfällig, denn es ist nicht von retrospektiver sondern von aktueller Art; deshalb muss es also gleichzeitig entstanden sein. Aber auch seinem Stil nach kann das Werk nur am Anfang der künstlerischen Tätigkeit van de Venne's stehen, was aus der Betrachtung seiner weitem Entwicklung hervorgehen wird (cf. das sechste Kapitel dieser Arbeit). Wir müssen also 1614 auch als die Angabe des Entstehungsjahres des Bildes auffassen.

Es ist das Jahr seiner Eheschliessung, aus dem, soweit wir wissen, auch

1) Auf dem „Krachteloosen Donder" kommt auch ein gleiches Motiv vor wie auf dem Seelenfischfang. Zur Seite der Weltkugel ist rechts eine Doppeltafel mit der Inschrift „Pa-Gebode"; links eine mit der Inschrift, „Gods Gebode". Auch der Gegensatz der beiden Bäume findet hier seine Parallele: aus der Weltkugel wächst rechts ein dürre Baum mit abgeschlagenen Köpfen an den Asten, einer Axt an der Wurzel und einer Schlange, die sich um den Stamm windet, links dagegen eine Weinrebe mit schweren Trauben und ein strahlendes „A en O."

seine ersten datierten Gemälde stammen. Der Maler kann daher gewünscht haben sich in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Man weiss, dass er versucht hat, Hofmaler der Oranier zu werden ¹⁾, und den Prinzen Moritz findet man auf einer grossen Anzahl seiner Werke. Zudem sehen wir hier eine grosse Anzahl Portraits bekannter Persönlichkeiten zusammengestellt, deren Eitelkeit es sehr schmeicheln musste, sich in so vornehmer Gesellschaft dargestellt zu finden. Jan van de Venne, der Bruder des Malers, war Verleger. Einige seiner Stichpublikationen, nach Vorlagen Adrians, wurden in ganzen Auflagen von den Staaten angekauft, um als Ehrengeschenke verwendet zu werden. Wäre es nun nicht möglich, dass der junge Künstler, der sich seine Stellung in der Welt noch erobern musste, durch dieses Gemälde die Blicke auf sein Können als Portraitmaler zu richten hoffte? Vielleicht spekulierte er dabei auch auf die Möglichkeit eines vorteilhaften Handels in Stichen nach dieser Komposition.

So hat der Seelenfischfang im Werke unseres Künstlers seine eigenartige Stellung und Bedeutung. Seine akademischen Studien und seine Schülerzeit als Maler hatte er abgeschlossen, als er dies Gemälde schuf. Aus dem Werke spricht sowohl der „Maler“ wie der „Gedanken-Künstler“. Ausserdem zeugt es nicht nur von seiner Bildung und seiner technischen Tüchtigkeit, sondern auch von seiner lebhaften Teilnahme an den politischen Ereignissen des Tages. Dabei ist es aber bemerkenswert, dass wir keine Spur von einer Stellungnahme des Künstlers zu den scharfen politisch-religiösen Gegensätzen entdecken, die damals die reformierte Kirche und den ganzen Staat der Vereinigten Niederlande so heftig erschütterten.

1) cf. Franken a. a. O. S. 20.

BEILAGE I.

DIE VERTEILUNG DER INSCRIFTEN
IM BILDE.

Im vorderen Boot:

(auf dem Steuer): Jehovae Judicium

(auf dem Buche beim Steuer): Evangelic Piscatores
Optio Incomparabilis
Anno 1614

in dieser Form:

| | |
|---------|-------|
| EVAN | PISCA |
| GELIC | TORES |
| OPTIO | ANNO |
| INCOMPA | 1614 |
| RABILIS | |

(auf dem Buche links): Mat. 4 : 19
Mar. 1 : 17
Luc. 5 : 10
Joã

In dem Netze bei diesem Boot:

(auf einer steinernen Doppeltafel): Exodius (sic) 20 : 2
Deutereo 5 : 6

(auf drei Spruchbändern): Fides Spes Charitas.

In dem zweiten Boot (mit katholischem Clerus):

(auf dem Steuer): Pap iudic.

In den Kleidern einer Hexe, rechts unter dem kahlen Baum:

verva Catolica.

In einem Orangenbäumchen auf dem linken Ufer:

Tandem fit surculus arbor.

Auf einem Zettel an dem Baum links an der Wasserseite: Psalm 1.

P O R T R A I T S.

Die Identifikationen beruhen auf Blättern im Amsterdamer Kupferstichkabinet. Die Nummern hinter den Stechernamen „v. d. Passe“ und „Delff“ beziehen sich auf die Kataloge ihrer Werke von Franken ¹⁾. M = Mullers Katalog (S. oben s. 117). Moes = Iconographia Batava.

Obwohl sich aus dem Charakter des Bildes ergibt, dass fast alle dargestellten Personen Portraits sind, blieben die Resultate der Identifikations-Untersuchungen gering. Franken wusste nur folgende zu nennen: Jacobus I, Friedrich V von der Pfalz und die Kurfürstin, die Prinzen Moritz und Friedrich Heinrich, van de Venne selber, die Erzherzöge, Spinola, Pater Neyen und Chimarrhäus ²⁾. Der Katalog des Rijksmuseums fügt Christian IV und Ludwig XIII hinzu, während dem die nicht-fürstlichen Personen nicht erwähnt werden.

Ich meine folgende Personen bestimmen zu können, wobei aber manche Identifikation recht fraglich erscheint (bei den Fürsten, von denen zahllose Portraits vorliegen, ist es wohl nicht nötig, meine Behauptung noch durch die Erwähnung bestimmter Bildnisse zu belegen):

I. In der Gruppe der Fürsten:

1. Christian IV von Dänemark
(links, nach rechts gewendet mit bedecktem Haupt).
2. Lord Spencer (?):
(neben ihm links, cf. M 1251).

1) L'Oeuvre gravé des Van de Passe, Amsterdam 1881 4° XXXVIII und 318 S.
L'Oeuvre de Willem Jacobszoon Delff, Amsterdam 1872, 8° 87 S.

2) Da ich diesem Namen nirgends wieder begegnet bin, ist es mir sowohl unmöglich anzugeben, worauf sich die Meinung Frankens stützt, als auch nachzuweisen, mit welcher Figur auf dem Gemälde ihn Franken identifiziert, oder seine Persönlichkeit näher zu definieren.

Jöcher, Allgemeines Gelehrten Lexicon (Leipzig 1750) gibt einen „Paul Chimorraeus, Rektor zu Rüremonde u. s. w. florirte um 1552“. Franken (v. d. Passe) erwähnt Jacobus Chimarrhaeus, „premier aumonier de l'empereur d'Allemagne“ 1542. Desgl. v. Someren, Catalogus van Portretten „Probst von S. Severin in Köln“.

3. Maria de Medici:
(rechts neben Christian, cf. v. d. Passe).
4. Ludwig XIII von Frankreich
(vor ihr)
5. Jacobus I von England:
(rechts von Maria),

und dann weiter von links nach rechts:

6. Elisabeth von der Pfalz.
7. Friedrich V von der Pfalz.
8. Moritz von Oranien.
9. Friedrich Heinrich von Nassau.
10. Moritz von Hessen (?).
11. Floris von Cuylenburgh (?).
(der zweite hinter N^o. 10 cf. Vinkeles).

II. In der linken Vordergrund-Gruppe:

1. Hoogerbeets (?), Pensionar von Leyden;
(untere Reihe links, cf. Houbraken).
2. van de Venne
(untere Reihe, der dritte von links).
3. Simon Episcopus (?), arminianischer Universitätsprofessor der
Theologie zu Leyden)
(neben ihm rechts, cf. Delff 27).
4. Cupus (?), arminianischer Pfarrer in Kralingen
(untere Reihe, ganz Rechts, M. 1414).
5. Uytenbogaert, arminianische Hofprediger
(2e Reihe, 3e von Links, cf. Mierevelt u. a.).

III. Im Boot der Protestanten:

1. Festus Hommius, gomaristischer Pfarrer zu Leyden
(ganz links, cf. Vinkeles).
2. Conradus Vorstius, arminianischer Theologe in Gouda
(vordere Reihe, N^o. 4 von links, cf. Vinkeles).
3. Teelinck, streng-gläubiger Pfarrer in Middelburg, einer der ersten
niederländischen Pietisten
(rechts neben ihm, Zeichn. von v. d. Venne).
oder Bertius, arminianischer Professor zu Leyden (cf. Vinkeles).

4. Faukelius, gomaristischer Pfarrer zu Middelburg
(hintere Reihe rechts, cf. v. d. Bremen).
5. Plancius, gomaristischer Pfarrer zu Amsterdam
(ganz rechts, cf. Delft 71).

IV. Die Spanischen Fürsten :

1. Albertus
2. Isabella

und in derselben Reihe von links nach rechts :

3. Spinola (nach vielen Portraits).
4. Verreyken, süd-niederländischer Staatssekretär (M. 1251).

V. Im Vordergrund rechts :

1. Pater Neyen, General-commissar der Minoriten und Beichtvater
der „Erzherzöge“, Hauptunterhändler auf Spanischer Seite bei
den sog. Treves
(vordere Reihe links, cf. Vinkeles u. A.).
 2. Jeannin (?), französischer Gesandter
(vordere Reihe in der Mitte, M. 1251).
 3. Mancidor (?), Spanischer Staatssekretär
(4e Reihe, N^o. 3 von links, M. 1251).
-

IV.

IKONOGRAPHISCHE HERLEITUNG.

In der Einleitung wurde angegeben, wie der Seelenfischfang sich zu den ideologischen Kunstwerken seiner Zeit verhält.

Jetzt müssen die mehr unmittelbaren Filiationen, die den Seelenfischfang mit der Kunst seiner Zeit verbinden, nachgewiesen und der eigentliche Boden, aus dem dieses eigentümliche Kunstwerk entstanden ist, aufgesucht werden.

Der alte Pieter Brueghel kann als der erste niederländische eigentliche Volkskünstler bezeichnet werden, dessen satirische, didaktische und moralisierende Einfälle, durch Grabstichel und Radiernadel vervielfältigt, von Hand zu Hand gingen. Das Charakteristische dieser Werke zeigt dabei soviel Verwandtschaft mit dem Typischen des Seelenfischfangs, dass wir dieses Gemälde als einen Ausläufer Brueghelscher Kunst zu betrachten berechtigt sind.

Hierbei kann natürlich eine Seite von Brueghels graphischem Werk nicht in Betracht kommen, nämlich die zahllosen Phantasiegestalten, Spuckerscheinungen und Ungetüme, die bei van de Venne völlig fehlen. Es war dies noch ein Erbe mittelalterlichen Geistes gewesen ¹⁾, das bei Brueghel eine letzte aber prachtvolle Blüte gezeitigt hatte.

In seinen Illustrationen von Sprichwörtern und Volksausdrücken beschäftigt Brueghel sich selbstverständlich am meisten mit den alltäglichen Erscheinungen und dem Volksleben. Seine Motive entnimmt er seiner Umgebung und führt uns Bauern und Seeleute, Jäger und Mönche, bisweilen auch die höheren Schichten der Gesellschaft, besonders aber Kinder vor.

1) cf., Dollmayr, Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, Jb. d. K. S. d. Ah. Kh. XIX, Wien 1898.

Obwohl diese Blätter höchst ernst gemeint sind, wirken sie doch an erster Stelle humoristisch. Wenn man nun diesen Humor analysiert, zeigen sich seine Hauptfaktoren:

1. Das Wörtlichnehmen von parabolisch gemeinten Ausdrücken (was auch die Basis des Humors in den Erzählungen des Tyl Uylenspiegel bildet, und überhaupt als ein Element der Ueberlieferung aus mittelalterlicher Illustrations-Gewohnheit angesprochen werden darf).
2. Das Karikieren durch Uebertreiben und Unterstreichen von Leidenschaften, das sich durch lächerliche Gebärden und groteske Gesichtsverzerrungen äussert.
3. Das Karikieren von Erscheinungen, die für bestimmte Kategorien von Menschen, z. B. Bauern und Mönche, typisch sind.
4. Unerwartete Situationen mit drastischer Wirkung.

So reichlich wie Brueghel aus dem grossen Vorrat von Phantasien und Einfällen eines Hieronymus Bosch schöpfte, gab er sie selber wieder weiter an den grossen Kreis seiner Nachfolger. Daher kann es bei van de Venne, der stark von Brueghels Sohn beeinflusst wurde, nicht Wunder nehmen, dass wir gerade am Anfang seiner Tätigkeit bei ihm analoge Erscheinungen finden. Erstens beruht die Darstellung des Seelenfischfangs ebenso auf dem Wörtlichnehmen eines Textes. Auch hier werden durch Uebertreibung die Leidenschaften (nämlich die der katholischen Fischer und ihrer Brüder am Ufer) ins Lächerliche gezogen. Und auch van de Venne ergötzt sich daran, von den Gesichtern bestimmter Kategorien von Menschen, in diesem Falle wieder der Mönche, Karikaturen zu geben. Und liegt auch nicht ein gewisser Humor in der feierlichen Art, mit der die protestantischen Geistlichen ihre Netze einziehen?

Es ist zu bemerken, dass das eigentliche bildliche Motiv schon in einer Zeichnung von Hieronymus Bosch vorliegt (im Louvre) ¹⁾. Dort ist ein Kahn wiedergegeben, in dem eine Gesellschaft von Mönchen und Nonnen mit einigen Laien in Ueppigkeit schwelgen. Die Folgen sind schon bemerkbar: einer beugt sich über Bord, um Neptunus seinen Tribut zu geben. In der andern Ecke lässt das zu reichlich genossene Getränk einige Nonnen bereits handgreiflich werden, aber die volle Kanne hängt daneben über Bord im kühlen Wasser. Ringsum jedoch schwimmen die mageren

1) Abgebildet bei Paul Lafond, Hieronymus Bosch. Brussel 1914, gegenüber S. 70. Hier auf hat zuerst der Assistent am Kunsthistorischen Institut in Heidelberg, Wilhelm Fraenger, meine Aufmerksamkeit gelenkt.

Hungerleider, die ihre Teller begehrlieh den Schwelgern entgegen halten oder sich am Kahne anklammern. Die Bevorzugten aber achten nicht darauf. Sie sind zu sehr mit Musik, Gesang und ihren eigenen Streitigkeiten beschäftigt. Jedoch, bittere Ironie, der Narr darf am Ueberfluss Teil haben und leckt vergnügt den Inhalt seines Näpfchens aus.

Hiermit ist natürlich nicht die ganze Bedeutung der Darstellung erschöpft; ohne Zweifel wollte Bosch jedoch eine Satire mit ähnlicher Tendenz geben, wie später Brueghel mit seinen „Reichen und Armen“, wobei er sich dann noch speziell gegen die Klosterbewohner richtete.

Die Uebereinstimmungen im Formellen (das Schwimmen nackter Menschen rings um einen Kahn, dessen Insassen, katholische Geistliche, ebenso verspottet werden) mit dem Seelenfischfang sind trotz des ganz verschiedenen Inhalts so zahlreich, dass wir einen gewissen Zusammenhang wohl annehmen können; denn von dieser Komposition des Bosch gibt es auch ein Gemälde, jedoch von anderer Hand ¹⁾. Die Komposition war also über den Zustand eines gezeichneten Entwurfes hinausgekommen und Nachfolgern bekannt. Kann nicht einer dieser Nachfolger, von diesem Grundgedanken ausgehend, eine Komposition geschaffen haben, die das Zwischenglied zu derjenigen van de Venne's bildet? Dies sei jedoch nur als Möglichkeit angemerkt. Das Thema, welches van de Venne behandelte, erklärt die Komposition schon genügend, zumal wir wissen, dass das Wörtlichnehmen von bestimmten Ausdrücken üblich war, um humoristische Wirkungen zu erzielen ²⁾.

Es besteht jedoch ein sehr wichtiger Unterschied zwischen den Werken von Bosch und Brueghel einerseits, und dem Seelenfischfang andererseits. Den beiden ersteren fehlt sowohl das politische Element als auch ein Angriff auf das Wesen des Katholizismus. Sie geben moralisierende Satiren, in denen menschliche Schwächen im Allgemeinen getadelt werden und

1) Samml. C. Benoit, Paris. Ebenso bei Lafond abgebildet, gegenüber S. 62.

2) Eine inhaltlich viel weitergehende Parallele bietet das berühmte Werk aus der vlämischen Schule in Madrid: der Brunnen des Lebens. Hier sehen wir in ihren Vertretern zwei Religionen, die christliche und die jüdische, einander gegenüber gestellt, etwa so, wie die Einzelstatuen der Ecclesia und der Synagoge einander an Kirchenportalen gegenüberstehen. Wie auf dem Seelenfischfang besteht keine unmittelbare Beziehung zwischen beiden Gruppen, aber es ist doch die Erhöhung der einen, die Niederlage der anderen angedeutet. Auch ist eine gewisse Verwandtschaft in der Art und Weise vorhanden, worin auf beiden Werken die unterliegende Partei typisiert ist. Diese Uebereinstimmungen sind aber, soweit ich sehe, rein zufällig, da eine Beziehung zwischen beiden Werken wohl nicht anzunehmen ist, da das Madrider Gemälde höchst wahrscheinlich in Spanien entstanden ist. (cf. C. Justi, *Miscellaneen* aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. Berlin 1908, Bd. I. S. 304 ff.).

im Speziellen diejenigen der Kirchendiener, deren Lebenswandel sich so wenig mit der Würde ihres Amtes vertrug. Das Fehlen des politischen Elementes ist leicht zu erklären: in den Niederlanden, wo jede Aeusserung des neuen Glaubens streng verfolgt ward, (wie schon oben, s. 5 bemerkt wurde), stand der katholischen Kirche noch keine Macht von politischer Bedeutung gegenüber. Und diese strengen Verfolgungen erstickten auch öffentliche Aeusserungen gegen die Kirche selbst. Der 1569 verstorbene Brueghel hat noch gerade die erste mächtige Erhebung der anti-katholischen Partei miterlebt; damals aber scheint er sich auf einem andern Gebiet betätigt zu haben, denn seine satirische Stichvorlagen rühren fast alle schon aus seinen früheren, seine Gemälde jedoch aus seinen späteren Jahren her.

Erst in dieser Zeit beginnen die eigentlichen politisch-religiösen Spottbilder zu erscheinen. Aber schon bald vermehrt sich ihre Zahl, und es entsteht die ausführliche Controvers-Literatur, die in der Einleitung genannt wurde.

Doch besteht in einigen Hinsichten ein wesentlicher Unterschied zwischen dieser Streit-Literatur und dem Seelenfischfang. Während die Historienbilder ihre Motive vielfach der allgeingebräuchlichen und für jedermann verständlichen allegorischen Typologie jener Zeiten entnahmen ¹⁾, fehlen eigentliche allegorische Figuren auf dem Seelenfischfang fast ganz, und wo sie vorkommen (Verva-catolica und Hofnarr), erscheinen sie in wirklichkeitsgemässen Gestalten. Und während die Historienbilder alle Sünden der Katholiken durch zahllose Anspielungen auf bestimmte Grausamkeiten und Uebeltaten hervorheben — zum Beispiel die Enthauptung Egmonds und Hornes und die Ermordung des Prinzen van Oranien, angedeutet durch die Särge auf dem oben genannten „Krachteloose Donder“, — verspottet der Seelenfischfang mehr im Allgemeinen die Weise, mit der die Katholiken neue Anhänger warben. Während die Erfinder der Historienbilder, durch Häufung von Einzelfällen als Beispielen, Wesen und Auftreten des Katholizismus in den Niederlanden angriffen, begnügte sich van de Venne damit, dass er eine Seite dieses Auftretens beleuchtete; aber er charakterisierte diese Seite, ohne dabei Einzelfälle anzuführen.

1) Einige Beispiele: vier Wiegen (Niederlande, Frankreich, England, Deutschland) werden vom dem Papst, dem Kaiser und dem König von Spanien geschaukelt (M. 1302B); ein Adler (der Kaiser) dreht den Bratspiess (Jülich), während ein Krieger (Spinola) das Land kahl rasiert und die Gänse (die Holländer) ängstlich in einem Käfig sitzen; rechts der holländische Löwe, der dem Doppeladler einen Kopf abbeisst, und der Greif flüchtet (M. 1302); der König von Spanien und die Erzherzöge tanzen vor der holländischen Magd, die mit einem Fernrohr in der Hand vor einer Laubhütte sitzt, während der Papst die Trommel schlägt (M. 1303). Die Niederlande als gesatteltes Pferd (M. 1303A). Ferner werden oft apokalyptische Gestalten angeführt, wie die Hure von Babel auf dem siebenköpfigen Tier, eine beliebte Personifikation für den Papst in Rom.

V.

FORMALE ANALYSE.

Das Gemälde mit der Darstellung des Seelenfischfangs ist ein Mixtum-Compositum aus den verschiedensten Elementen.

Eine landschaftliche Umrahmung umspannt eine Parabel-Darstellung mit satirischer Spitze, der auf beiden Seiten eine vielköpfige Zuschauer- menge zugefügt wurde, wo, zwischen einer Unmenge von Portraits, aller- hand Genre-Figuren eingeschoben sind. So treten Parabel, Satire, Landschaft, Gruppenbild und Genre in ideelle Konkurrenz.

Bevor wir uns nun der Einzeluntersuchung dieser Sonderelemente zukehren, haben wir uns über den formalen Charakter der Gesamt-Kompo- sition klar zu werden.

Bildform.
**Gesamt-Komposi-
tion.**

Die Form ist ein liegendes Rechteck, dessen Länge beinahe das Doppelte der Höhe ist, sodass man sagen kann, das Bild bestehe aus zwei anein- ander geschobenen Quadraten, deren jedes eines der beiden sich gegenüber stehenden Lager umfasst. Die beiden Seiten sind kulissenartig ausgefüllt, während sich in der Mitte eine Einsenkung bildet, worin die eigentliche Handlung vor sich geht. Die Figuren sind jedoch klein und niedrig, sodass sich über ihren Köpfen ein weiter Fernblick bis zu dem sehr hoch gezogenen Horizont ausdehnen kann.

**Schichtenweise
Komposition.**

Dieses Breitformat ist die formale Grundlage der ganzen Komposition, die sich deutlich in über einander liegenden Schichten aufbaut. Die horizontale Grenzlinie, durch einen dunklen Schattenstrich hervorge- hoben, verläuft etwas oberhalb der halben Bildhöhe, ungefähr da, wo die Figuren aufhören einen Portraitcharakter zu zeigen, während die vertikale Mittelaxe des Bildes die ganze katholische Seite rechts von sich liegen lässt. Die Protestanten dagegen überschreiten diese Grenze ein wenig, wo- durch das Dominierende ihrer Stellung unterstrichen wird. So zerfällt das Bild in vier Teile: 1. Die linke untere Hälfte mit den Vertretern der protestantischen Niederlande und den Fischern dieser Partei, 2. die rechte

untere Hälfte mit den Vertretern der katholischen Niederlande und ihren Seelenfischern, 3. die linke obere, und 4. die rechte obere Hälfte, beides Landschaftsbilder.

Vom vordern Bildrand bis zum Horizont zieht sich die breite ruhige Wasserfläche. Die Ufer buchten sich in mannigfachen Krümmungen aus. Auf der linken Seite läuft es in wenig gebrochener Linie bis zu dem schweren Akzent des Bildmittelgrundes, einer der Braumgruppen; der bisher quer ins Bild geschobene Uferstrand biegt von hier, wo er aufhört Abgrenzung des Schauplatzes der Parteien zu sein, im stumpfen Winkel zum Hintergrunde ab und verschwindet bald hinter Bäumen. Erst ganz fern am dämmerigen Horizont tritt in verschwommenem Umriss die Linie wieder hervor.

**Der Fluss
und die Ufer.**

Im Gegensatz dazu läuft das Ufer der rechten Seite in breiter Bogenschwingung zurück und bildet weit vorspringend eine spitze Landzunge, jedoch etwas tiefer im Bilde als die vordere Spitze des linken Ufers. So entsteht keine Verengung des Flusses, und gleichzeitig tritt die linke Seite mehr hervor, eine Parallelerscheinung zu dem etwas über die Bildmitte hinausragenden protestantischen Fischerboote. Von dieser Landzunge an verliert sich die Uferlinie allmählich im dunstigen Hintergrunde.

Der glatte Fluss wird durch sechs breitgebaute Schaluppen belebt, die mit verschiedenster Kielrichtung auf dem Wasser liegen, jedoch so, dass keine die andere auch nur teilweise verdeckt. Eine ganze Zahl kleinerer Schiffe treibt im Hintergrunde auf dem Flusslauf. Von den sechs Ruderbooten, sind fünf, wie auch einige im Hintergrunde, fast überfüllt mit Geistlichen beider Konfessionen, die den eigentlichen Seelenfischfang betreiben. Das sechste Boot ganz rechts trägt eine Musikkapelle, die das Werk der Fischer mit ihrem Spiel unterstützen soll.

Die Schaluppen.

Zwischen den Insassen der katholischen und protestantischen Schiffe fällt ein scharfer Gegensatz auf. Die ersteren sind mit ganzer Seele bei der Arbeit. Einer beugt sich weit über den Rand des Bootes vor, sodass er von seinen Gefährten festgehalten werden muss. Andere zeigen in ihrem Gesichtsausdruck lebhaftes Interesse an dem ganzen Vorgang. Diese drastische Übertreibung in der Darstellung der Aufmerksamkeit wird unterstützt durch eine ausgeprägte karikaturenhafte Bildung der Typen: feiste Mönche mit dem breiten Behagen gemächlichen Lebens, der Stupidität des Fanatismus oder auch der abgezehrten Magerheit hysterischer Askese. Man fühlt es, das sind die Ketzerjäger, mit ihren kleinen schlaun Augen und scharfen Hackennasen, oder tiefen gespentisch dunklen Augenhöhlen, das

Die Fischer.

sind die Leute, die einen Treubruch mit dem „in haereticis fides non conservanda“ verteidigen. Am schärfsten karikiert ist jedoch der durch die Mitra gezeichnete Bischof. Er beugt seinen dicken Körper weit über die Ruderstange vor, um von seiner Ecke aus auch an einem Zipfel des Netzes mitzuziehen. Kramphaft verzerrt sich sein schwammiges Gesicht mit dem Riesenmund unter der gewaltigen, dicken, krummen Nase. Seine kleinen verschwommenen Augen zeigen viel Weiss. Die heftige Bewegung im Gewande steht in wirksamem Kontrast zu dessen Schwere und Pracht. Ein fröhliches Farbenspiel ist der ganzen Szene eigen. So werden hier die Katholiken durch übertriebene Typisierung und drastische Bewegungen, verstärkt durch lebhaftige Farbgebung, ins Lächerliche gezogen (cf. S. 25).

Bei den Protestanten dagegen fällt die Zurückhaltung in den Farben auf. Weiter kennzeichnet sie eine geradezu unnatürliche Teilnahmslosigkeit am Vorgang und eine schlichte Portraitmässigkeit der Köpfe. Diese Gegensätze sind jedoch nicht nur aus den agitatorischen Absichten des Künstlers zu erklären. Fürs erste brachte der calvinistische Kult einmal keine bunten Prachtgewänder mit sich, und zweitens sind diese Herren auch wirklich Portraits, was die meisten Katholischen doch sicher nicht sind. Wahrscheinlich hatte der Maler für die Protestanten Stiche als Vorlage, und war schon dadurch seine Freiheit im Erfinden gehemmt. Ausserdem wird es ihm schwer gefallen sein, die Darstellung all dieser bestimmten Persönlichkeiten in einer für sie doch komischen Lage, bei der Ausübung des Fischerhandwerks, konsequent durchzuführen, was ihm bei den als Typenkarikaturen gemeinten Katholiken gerade willkommen gewesen sein muss.

Die Fische.

Den Fischern entsprechend sind auch die Fische gebildet: auf katholischer Seite sehen wir Karikaturen von Dirnen, Greisen, Säuglingen, und widerwärtigen Männertypen, schwammig gebildet, mit bigotter Miene flehend, während einige mit bestimmter Abneigung und misstrauischer Ironie aus dem Netze zu entkommen versuchen. Eine junge Frau schwimmt mit kräftigen Bewegungen entschlossen nach dem anderen Boot. Bei diesem sehen wir jugendliche kräftige Gestalten mit charaktervollen Gesichtern.

Die Aufstellung der Portralt- gruppen.

Gehen wir jetzt zu den Gruppen auf den Ufern über. Es sind deren drei, die nicht ganz ähnlich gebildet, aber alle drei in keiner oder nur sehr geringer Beziehung zur Haupthandlung gebracht sind: die Protestanten im Vordergrund links, die Katholischen rechts und die protestantischen Fürsten links mehr im Hintergrunde. Ich gebe sie in dieser Reihenfolge, da die beiden ersten mehr Übereinstimmung unter einander als mit der dritten Gruppe zeigen.

Betrachten wir also erst die Protestanten im Vordergrunde. Sie sind **Die Protestanten.** reihenweise hinter einander aufgestellt, parallel zur Bildfläche, aber mehr zurück; gegen die Mitte hin setzen sich die Reihen in diagonaler Richtung fort.

Sie sind jedoch nicht allzu straff gestellt, sondern zeigen leise Schwingungen und Lücken. Bemerkenswert ist, dass — am meisten bei den vorderen Reihen — die Köpfe nicht hinter, sondern übereinander erscheinen. Allmählich ändert sich das nach hinten zu. Hiedurch erreicht der Maler auf einfache Weise die Möglichkeit mehr Köpfe ganz zu zeigen, was ja durch die Portrait-Absicht erwünscht war. Dazu musste er aber einen hohen Augenpunkt annehmen, was wieder nicht mit der Bildung der Köpfe selber übereinstimmt, die nicht von oben herab, sondern von vorn dargestellt sind. Allein mit tiefem Augenpunkt war eine solche Erscheinung möglich, entweder bei ansteigendem Terrain, was hier nicht der Fall ist, da das Ufer sich überall gleichmässig über den Wasserspiegel erhebt, oder, wenn die vordere Reihe sitzt und die hinteren stehen, was auch nicht der Fall ist, wie ein Blick auf das Bild zeigt. So können wir hier also eine Inkonsequenz des Künstlers konstatieren. Dass er aber mit einer Obenansicht gerechnet hat, wird vielleicht dadurch bewiesen, dass von den hinter einander liegenden Kähnen keiner den andren verdeckt. Aber nicht alle Köpfe sind ganz sichtbar, einige werden von den vorderen teilweise überdeckt, aber immer nur in den unwichtigen Partien, wie Hinterkopf und Bart.

Die Vogel-
perspektive.

Es sind das alles — die Lücken und Schwingungen in den Reihen, das teilweise Verdecken einiger Köpfe, — Faktoren, womit der Maler die Starrheit isokephalisch über einander aufgestellter Portraitreihen zu mildern suchte. Zum gleichen Zweck liess er auch hie und da eine Hand sehen und brachte die Herren in eine gewisse Beziehung zu einander; es ist aber bemerkenswert, dass diese nur sehr locker ist. Er drückt sie durch eine Handgebärde ¹⁾ oder eine Blickrichtung aus, die aber immer an ihrem scheinbaren Ziel vorübergleitet. Und noch ein Mittel hat er, das eine Beziehung herstellen und gleichzeitig Abwechslung bringen soll: vom Kopf des dritten Herren von links fällt ein schwerer Schlagschatten auf den des fünften ²⁾. Solch ein Schatten kommt aber auf dieser Seite nur

Elemente um die
Eintönigkeit der
blossen Portrait-
reihen zu mildern.

1) In den meisten Fällen, wenigstens an der Wasserseite, scheint die Handbewegung ein Aufmerksammachen auf die Handlung in der Bildmitte zu bedeuten. Die vorderen Herren machen Redegesten, aber nicht zu einander. Einer legt die Hand auf der Arm van de Venne's.

2) Dieser dritte Herr ist aber wieder van de Venne selber. Von seinem Nachbarn rechts kann der Schatten nicht herrühren, da er selber schon so weit nach hinten steht, dass sein

einmal vor, bei den Katholiken dagegen mehrmals. Und dort wird es uns auch eher klar, welchen Zweck er damit verfolgt.

**Die Katholiken.
Der Schlag-
schatten.**

Gehen wir jetzt zur Betrachtung jener Gruppe über, so sehen wir die komplizierte Wirkung dieses Schattens. Er wiederholt alle Formen des Körpers, von dem er ausgeht, am beschatteten Körper, dessen Oberfläche er folgt und wodurch er die Form des letzteren aufzeigt. Und so betont er dadurch auch die Raumbeziehung zwischen beiden Körpern.

Dass dieser kompliziert und dadurch zerstreuend wirkende Schatten rechts mehr vorkommt als links, hat seinen guten Grund: hier, wo der Künstler weniger Portraitähnlichkeit als Typisierung bestimmter Personen beabsichtigte, und diese selber für ihn geringeren Wert hatten, war ihm weniger daran gelegen, den feierlichen Charakter einer Portraitgruppe vornehmer Personen beizubehalten. So zeigt diese Gruppe, die in der Hauptsache ähnlich wie die linke komponiert ist, viel mehr Abwechslung durch häufige Anwendung der Mittel um sie herbei zu führen: einige Köpfe sind zum grössten Teil überschritten und werden dann auch wohl keine Portraits sein, sodass er hier Phantasiefiguren zwischen die Portraitierten gesetzt hat. Ferner sind die Beziehungen der Personen untereinander stärker. Dadurch wurden aber diejenigen zum Beschauer gelockert. Ein weiterer Unterschied zur anderen Seite liegt darin, dass die Reihung der Köpfe hier nicht allmählich von einem Übereinander in ein Hintereinander übergeht. Das erklärt sich jedoch leicht: er hatte hier mit weniger Personen denselben Raum zu füllen.

**Die Gruppe der
Fürsten.**

Bei der Gruppe der Fürsten war die Aufgabe einfacher: die Zahl der Personen war geringer und zwischen einigen bestanden enge Verwandtschaftsbeziehungen. Das sind Faktoren, die die Darstellung einer geschlossenen Gruppe erleichtern. Die eigentlichen Portraitfiguren kommen hier denn auch fast alle in eine Reihe und Höhe zu stehen. Die reichen Kostüme und die Anwesenheit der Damen brachten schon von selber Abwechslung, sodass der Maler auf alle Kunstmittel verzichten konnte. In ruhiger vornehmer Haltung stehen die Fürstlichkeiten in farbenprächtigen Gewändern da, umgeben von Damen mit breit ausladenden Spitzenkragen und weissen Spitzhüten. In weiterem Kreise halten sich die Höflinge, rechts von den blauen Garden begrenzt, und davor die eleganten Pagen mit ihren affektierten Mienen.

Schatten auf den ganzen oder doch den Hinterkopf des Beschatteten fallen musste. Eher wäre noch zu erwarten, dass der Schatten vom zweiten von rechts käme. Aber damit war eine Inkonsequenz in der Lichtführung entstanden, da das Licht im Bilde immer von links kommt.

Aber mit diesen Pagen sind wir schon wieder auf ein neues Gebiet übergegangen, das der Genrefiguren. Damit hat der Maler die Gruppen der Portraitfiguren umgeben, um auch auf diese Weise ein Gegengewicht gegen deren schliesslich ermüdende Wiederholung zu bilden.

Genre-figuren.

Die Pagen in ihren kapriziösen Kostümen und komisch posierenden und wichtigtuersischen Haltungen findet man ebenso rechts in der Nähe der Erzherzöge. Die lange Prozession, die sich am Ufer entlang auf diese Fürsten zu fortbewegt, kann man auch als Genre-Element betrachten. Es ist eine humoristische Darstellung. Voran gehen, zwischen den würdigen Kardinälen, die aber unter einander uneins zu sein scheinen und jedenfalls wenig feierlich einherschreiten, etliche unter ihrer schweren Last fast zusammenbrechende Träger. Diese ist aber nichts Wenigeres als seine Heiligkeit Papst Paul V, im Prunkgewand unter einem Baldachin thronend und dem merkwürdigen Fischfang mit einer Miene zuschauend, die nicht viel Hoffnung auf reichliche Beute verrät. Aber hinter den Kardinälen lässt van de Venne seiner Spottlust erst recht freien Lauf. Man betrachte nur diese ekstatischen, flehenden, heuchlerischen Gebärden und Mienen, womit Geistliche und Mönche sich dem nächsten Boot zuwenden, dessen Insassen wohl mit besonders wenig Erfolg fischen. Es ist aus der Ferne nicht gut zu unterscheiden, aber es scheint ihnen keine einzige menschliche Seele in ihre Netze gegangen zu sein. Wohl aber schaukelt, dem Sinken nahe, eine ganze Kirche auf den Wellen; ist es eine Anspielung auf das Verlorengeden der katholischen Kirchengebäude an die Protestanten? Aber Pagen und Prozession sind noch keine reinen Genre-Elemente, die ersteren dienen mit zur Charakteristik der Fürstlichkeiten, die letztere gehört auch mehr zu den satirischen Elementen.

Die Pagen.

Die Prozession.

Reine Genrefiguren sind die Knaben am Uferstrand und die Gestalten links im Hintergrunde der vordern Bildhälfte, wovon eine, dem Geschmack der Zeit gemäss, bei einer nicht gerade anständigen Betätigung dargestellt ist. In diesen Figuren konnte der Maler sich freier gehen lassen. Sie sind kleine Meisterstücke von Ausdruck, in der leisen Differenzierung ihres Interesses an der Haupthandlung oder ihrer eigenen Beschäftigung und in der Charakteristik der verschiedenen Volksklassen; ebenso auch in der Art ihrer Ausführung. Sie sind mit feucht-fettem Pinsel hingestrichen, ohne dass der Künstler sich von Details aufhalten liess. Wundervoll sind auch die Hunde in neben einander gestellten formgebenden Farbflächen gemalt. Wie scharf hat er sie charakterisiert in ihren verschiedenen Rassen und Individualitäten!

Die eigentliche Genrefiguren.

Aber das kostbarste als Genrefigur ist der Hofzwerg mit seinem kleinen,

Der Hofzwerg.

weissen, armseligen Hündchen. Auch er hat jedoch eine politisch satirische Bedeutung. Der groteske riesige Kopf mit dem martialischen Schnurrbart ruht in einem wundervollen Spitzenkragen; zur Seite hängt ihm sein Spielzeugschert. Ringsum einige Knaben, die ihn verspotten. Seltsam ist nun aber, dass diese Figur doch eigentlich gar nicht so lächerlich ist, sondern vielmehr von eigentümlicher Tragik. Sie spielt mit einer eigenen Würde ihre traurige Rolle. Ironie, Spott, aber auch Scharfsinn und eine gewisse feste Entschlossenheit machen dieses vom Leben durchwühlte Gesicht zu einer tiefergreifenden und weit über das Zufällig-Momentane hinausreichenden allgemein menschlichen Erscheinung. Als Seelenmaler hat van de Venne hier sein höchstes Können offenbart.

Doch auch was die Technik anbelangt, hat er hier etwas Erstaunliches erreicht. Er deutet die Formen mehr an, als dass er sie wiedergibt, er ist frisch und flott mit dem Pinsel, ohne aber irgendwo undeutlich zu sein, wo wir Deutlichkeit wünschten.

Es ist bemerkenswert, dass, im Hinblick auf die Technik, der Knabe links von ihm genau dieselbe Malweise zeigt, während die drei rechts, anscheinend aus besseren Ständen, ruhiger, sorgfältiger und feiner gemalt sind. So unterscheidet er seine Objekte auch in der Technik: je feiner und vornehmer, um so sorgfältiger.

Mit dem Hofzweig zusammen bilden die vier Knaben eine auch psychologisch fein differenzierte Gruppe. Der Lump rechts mit zerrissenem Hut auf dem ungekämmten Haar und seinen aus dicken Backen quillenden Augen, schielt mit dem Rechten, an seiner unreinen Nase entlang, nach dem Zwerg, während das linke Auge den Betrachter zum Spott herauszufordern scheint. Höhnend sind die Brauen hoch gezogen. Man vermeint den schmutzigen Witz zu hören. Von den drei andern Knaben macht sich der Vordere, der wohl dem einfachen Bürgerstande angehören mag, noch über den Zwerg lustig; die beiden hinteren jedoch, Kinder vornehmerer Eltern, finden im Grotesken keinen Grund zum Lachen, sondern zeigen nur Neugier und Ueberraschung. So charakterisiert der Meister die einzelnen Stände durch ihr Verhalten dem Tragi-Komischen gegenüber. Hier ist das satirische Genrebild von einer ergreifenden Tragik durchdrungen.

Technik und Stil. Bei den Genrefiguren wurde schon von der Technik geredet. Im Anschluss daran dürfte es angebracht sein, an dieser Stelle Einiges über den allgemeinen Stilcharakter zu bemerken, bevor wir zur Betrachtung des rein landschaftlichen Bildhintergrundes übergehen. Es wurde bemerkt, wie der

Maler beim Hofzweig und den Gassenbuben neben ihm zu einer flüchtigeren, mehr illusionistischen Malweise übergegangen ist, gegenüber einer präziseren, mehr der Form nachgehenden, Technik bei den andern Knaben. Dieser Dualismus beherrscht die Ausführung des ganzen Bildes. Man kann sagen, dass die rechte Seite in der ersteren, die andere in der zweiten Manier ausgeführt ist. Und das ist auch sehr gut zu verstehen; links suchte er Portraitwiedergabe, rechts — auch bei Figuren, die eine bestimmte Person darstellen sollten — mehr eine allgemeine Typisierung, wie etwa im modernen politischen Spottbild. Man sehe nur, wie er durch den tief ins Gesicht gezogenen Hut einen wichtigen Teil des Gesichtes von Erzherzog Albert verbirgt, wofür bei einer Portraitfigur auf der linken Seite keine Parallele nachzuweisen ist. Dasselbe gilt auch für die Technik. Es sieht aus, als ob van de Venne rechts einen dickeren, richtiger gesagt langhaarigeren, Pinsel benutzt hat. Mit wenigen kecken Strichen sind die Hauptzüge scharf betont. Er hat auf dieser Seite mit ziemlich schweren Schatten, sowie wenig Vermittlung zwischen den verschiedenen Flächen und mit deutlicher Vorliebe für Glanzlichter gemalt und dadurch mehr typisiert als individualisiert. Man sehe wie unvermittelt an manchen Stellen Haar und Bart von der Haut absetzen, wie mit einem einzelnen Strich ein Augenlid angegeben ist, und wie sich ein scharfgezogenes Profil ohne Abstufung, wie ausgeschnitten, von einem dunklen Hintergrunde abhebt. Kragen, Haare, Hände, alles ist äusserst cursorisch aber trefflich wiedergegeben. Wer will, darf diese Technik als „malerisch“ bezeichnen, vorausgesetzt, dass das nicht einer Verneinung des plastischen Gehalts gleichkommt. Man sehe nur etwa beim Kopf des alten Herren (des zweiten von rechts unten), wie mächtig sich die Formen runden und die weiter hinten liegenden Teile zurücktreten. Aber gerade dieser Herr hat ein Gegenstück in der zweiten Figur von rechts unten auf der linken Seite. Und nun bemerkt man den Unterschied: alles ist hier sorgfältig und präzise gemalt. Das ist kein Andeuten, sondern Wiedergeben. Hier ist Geduld und liebevolles Eingehen; Bart und Haarbusch sind viel weiter ausgeführt, die Schattenpartien etwas gehoben, die Übergänge vom Licht zum Schatten mehr differenziert, die Augenhöhle unendlich reicher detailliert. Man achte auch auf die Hände der beiden Gegner. Beim Protestanten wählt er eine der schwierigsten Stellungen, die es für den Maler überhaupt giebt, ohne sie jedoch perspektivisch zu bewältigen. Am deutlichsten lässt sich aber der Gegensatz wohl an den Kragen verfolgen. Diesen eigentümlichen Röhrenkragen findet man rechts auch, aber dort hat der Künstler nie den steifen transparenten Charakter so wiedergegeben. Obwohl man den Stil rechts

nicht unplastisch und diesen hier gewiss auch nicht unmalerisch nennen kann, — die Worte dienen hier nur um den Unterschied zu betonen, — ist doch die Greifbarkeit dieser linken Figuren eine viel grössere. Man sehe nur bei dem vierten Herrn in der unteren Reihe von links mit dem schmalen Gesicht in Vorderansicht, wie die Nase so scharf ausgebildet ist, dass man die Profilansicht konstruieren zu können glaubt.

Die Landschaft. Gehen wir jetzt zu der Betrachtung der oberen Hälfte des Gemäldes über. Es ist eine reine Landschaft. Der Künstler hatte mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, denn durch die breit gezogene Form wurde hier die Anordnung mit einer einzelnen Senkung zwischen zwei Kulissen unmöglich, zumal da er die weit zurückstehenden Bäume nicht hoch und also nicht stark emporragend bilden konnte. Darum hat er, als zwischengeschobene Akzente, Bäume zu beiden Seiten des Wassers angebracht, freilich niedriger als der Baum ganz links. Rechts braucht er keine, da der völlig dunkle Himmel dort eine Kulissen-Wirkung ausübte. Die drei Baumgruppen stehen alle auf gleicher Höhe, markieren also eine Abgrenzung, und das ist gerade die Trennungslinie zwischen vorderer und hinterer Bildhälfte. Mit Geschick hat der Künstler die vorgeschobenen Bäume sofort als Träger einer Idee benutzt, wie in der Erklärung des Bildes ausgeführt wurde (S. 15); und schliesslich maskieren sie auch noch nach der Bildmitte zu die Abgrenzung der Portraitgruppen.

Der Baumschlag. Die Kronen der Bäume zeigen eine federartige Bildung. Belaubte Aeste ragen nach allen Seiten gegen den Himmel auf und verzweigen sich wieder parallel zur Bildfläche. Durch Vergrösserung einzelner Blätter, oder besser dadurch, dass der belaubte Zweig selber die Form eines Eichenblattes zeigt, werden die Bäume als Eichen gekennzeichnet.

Die Abwechslung von dunklen und hellen Blattschichten, sowohl überall hintereinander, erzeugt Tiefenwirkung. Die hellen Schichten sind gelblich, die dunklen blau-bräunlich-grün. Das Laub ist so angebracht, dass man schräg von unten hinauf in die Krone schaut. Ein grosser Teil des Stammes bleibt dadurch frei, wodurch sich der organische Aufbau des Baumes verfolgen lässt.

Die drei getrennten Landschaften. Zwischen den Bäumen sind Senkungen in der Komposition und so entstehen drei Bildeinheiten nebeneinander. Die rechte Ecke ist durch den dunklen Himmel fast ganz dem Blick entzogen. Dort sehen wir aber noch an einzelnen Stellen Architekturteile aufleuchten. Den mittleren Teil bilden der Fluss, das rechte und die am Horizont verschwimmenden Umrisse des linken Ufers. Der Fluss geht ohne scharfe Scheidung in den Horizont

über. Auf den Ufern erheben sich gegen den leichtbewölkten ziemlich lichten Himmel, dessen Hell- und Dunkel-Schattierungen sich im Wasser spiegeln, felsige von Burgen oder Städten bekrönte Berge. Am Fuss des einen rechts ist eine Stadt mit Befestigungen, und scheint es, als ob die Prozession, die den Ufersaum bedeckt, von ihr ausgeht.

Die linke Senkung enthält eine sehr reiche Landschaft. Im Vordergrund das Gefolge der Fürsten und das bunte Durcheinander eines ausgedehnten Heerestrosses. Dahinter am Bildrande zackige schroffe Fels- und Gebirgsbildungen und dann eine zum Horizont führende nicht näher definierte Ebene. Der Himmel wird gegen den linken Bildrand zu wieder etwas dunkler.

Diese Landschaften sind nicht mehr aus der Vogelperspektive gesehen wie die Figurengruppen, sondern mit tieferem Augenpunkt. Das Gemälde hat also einen doppelten Horizont, und die transversale Trennungslinie scheidet auch in dieser Hinsicht zwei ganz verschieden konstruierte Teile des Bildes; denn die verschiedenen Horizonte machen sich über die ganze Breite des Gemäldes bemerkbar. Es entsteht ein Knick in der Bildfläche. Der Maler ist sich dieses Fehlers wohl bewusst gewesen, da er ihn mit künstlichen Mitteln auszugleichen sucht. Der Boden bleibt immer flach. Also müssten die hinteren Figuren der Portraitgruppen eine viel grössere Körperlänge haben, um mit ihren Köpfen über die der vor ihnen stehenden hinauszuragen. Nun hat er einfach die hinteren Reihen vom Uferrand immer mehr zurücktreten lassen, sodass wir völlig darüber im Unklaren bleiben, auf welche Weise sie eigentlich auf dem Boden stehen. Links stellt er den Übergang zu den viel kleiner gebildeten Fürsten durch die vor ihnen stehenden Pagen her, — man achte aber darauf, wieviel die Pagen ihren Nachbarn gegenüber zu klein gebildet sind, — ferner durch den allmählichen Wechsel von einem Über- in ein Hintereinander, wodurch anstatt eines Knickes eine Wölbung in der Bildfläche entsteht. Rechts aber hat er diese Überleitung, wie oben bemerkt wurde, nicht angebracht. Hier war es ihm auch wieder gleichgültiger, seinen Fehler zu verdecken, und wandte er dazu ein gewalttätigeres Mittel an: etwas zurück neben den Erzherzögen stehen ein Paar jugendlicher Pagen, die im Verhältnis zu ihren Nachbarn rechts als Knaben, zu denjenigen links und zur hinter ihnen stehenden Menge als Erwachsene erscheinen. Dadurch bemerkt man das plötzliche Abnehmen der Körpergrössen nicht.

Die Perspektive.

**Der zweite
Augenpunkt.**

Es erübrigt nun noch, der Lichtführung und farbigen Behandlung **Das Licht.** nachzugehen.

Von einer der Wirklichkeit entsprechenden Lichtführung ist nicht die Rede. Der Sonnenschein ist nicht wiedergegeben, da, ausser an vereinzelt Stellen, kein Schlagschatten entsteht; wo er aber anzutreffen ist, wird er, wie oben ausgeführt, als Kunstmittel benutzt, was auch sonst mit der Lichtbehandlung der Fall ist. Der Vordergrund ist als Repoussoir dunkel, dann kommt eine weite gleichmässig beleuchtete Strecke bis an die Grenzlinie der oberen Bildhälfte, welche durch einen schweren Schattenstrich gebildet wird, der einerseits den Uebergang zwischen den zwei perspektivisch ungleichen Bildteilen mit zu verbergen sucht und andererseits wieder als Repoussoir für die zweite Hälfte dient. In diesem hinteren Teil wiederholt sich links dies Verfahren noch einmal. Auch am Himmel wechseln Hell und Dunkel ständig ab und ebenso im spiegelnden Wasser. Der dunkle Vordergrundstrich ist aber dort, wo der Hofzwerg erscheint, zurückgeschoben, sodass sich seine helle Gestalt gegen dunklen Grund abhebt.

- Die Farbe.** Er ist der farbige Hauptakzent der rechten Hälfte und eigentlich auch des ganzen Bildes, denn es ist als Ganzes ziemlich streng in perspektivischer Drei-Farbenteilung durchgeführt: Vordergrund braun, Mittelgrund gelb und hinten blau. Nur im Mittelgrund lässt der Künstler seiner Farbenfreude freien Lauf, das Gelb leuchtet nur am Boden, in den Bäumen und einzelnen Kostümen auf. Dagegen ist das Blau im Hintergrunde sehr kräftig, wodurch die Wirkung dieser starken Farbenote im Vordergrunde sehr gesteigert wird.
- Der Hofzwerg.** Gegen eine Folie von dunklen Kostümen und grau-brauner Erde erscheint plötzlich der Zwerg in seiner frech gold-gelben Jacke und Hose, krebsrot in den Schatten, und seinen blauen Strümpfen, umgeben von den stumpfen Tönen olivgrün, graubraun und einem blassem Dunkelblau, in den Kleidern der Knaben rings um ihn.
- Die Prozession.** In Vergleich damit ist die Farbigkeit der Musikanten und der katholischen Fischer nur ein leises Ausklingen, das zum zweiten Farbzentrum rechts, den roten Kardinälen der Prozession und den Pagen bei den Erzherzögen hinüberleitet. Hier aber, wo sich der Maler der Lokalfarben bediente, sprechen diese doch weniger als in dem vereinzelt Farbzentrum links, den Fürsten und ihrer Umgebung. Hier finden die roten Kardinäle ihren Widerpart in den blauen Gardien. Aber ein herrlich beherrschtes Durcheinander von bunten Farben bietet die Gruppe der Fürsten selber. Und es zeigt sich die wahre Meisterschaft des Künstlers darin, wie er durch
- Die Fürsten.**

das Durcheinander die allzu grelle Wirkung der ganz unvermittelten Lokalfarben beherrscht. Diese Farbigkeit klingt dann allmählich nach allen Seiten aus; nach links in den hinter die schwarzen Portraitfiguren geschobenen Höflingen und Offizieren, nach vorne in den Pagen, nach rechts in den Garden und den Genrefiguren am Wasserrand.

VI.

HERLEITUNG DER FORMALEN ELEMENTE.

So, wie vorher der Herkunft der ideologischen Faktoren nachgegangen wurde, wollen wir jetzt auch die formalen Elemente auf ihren Ursprung untersuchen und teilweise auch ihre weitere Entwicklung nachprüfen.

Hierbei wird systematisch von der formalen Analyse ausgegangen und jeder Einzelfall für sich betrachtet werden. Die Reihenfolge des fünften Kapitels soll so viel wie möglich eingehalten werden, obwohl hie und da einige Erscheinungen zusammengefasst werden müssen. Auch werden verschiedene Faktoren, die sich aus dem Charakter des Bildes selbst ergeben haben, keine nähere Herleitung mehr erfahren, während andere bereits bei den ideologischen behandelt worden sind. Die Seitenzahlen verweisen auf die betreffenden Sellen im vorhergehenden Kapitel.

Bildform (S. 28). Das ausgesprochene Breitformat als Bildform ist keine Eigentümlichkeit des Seelenfischfangs. Fast alle grösseren Figuren-Kompositionen van de Venne's zeigen ein ähnliches Verhältnis zwischen Höhe und Breite des Bildes. ¹⁾ Auch sehr viele zeitgenössische Maler zeigen dieselbe Eigentümlichkeit, ²⁾ die sich, wie folgt, begründen lässt: das Bild sollte noch immer gleichzeitig soviel wie möglich sehen lassen. Die alte Manier diesem Bedürfnis entgegen zukommen war überwunden. Sie hatte darin bestanden, von der Vogelperspektive aus mit hohem Horizont die Schaubühne in fast

1) Der Hafen von Middelburg (n^o. 23 unsres Katalogs, Amsterdam Kat. 1912 n^o. 2487) 64 × 134 cm., die Kirmes in Ryswijk (n^o. 10 unsres Katalogs, ebenda n^o. 2488) 55,5 × 134,5 cm.; die sog. „Trèves“ (n^o. 8 unsres Katalogs, im Louvre, Kat. n^o. 2601), 62 × 112 cm.

2) Avercamp, Arent Arentz, Hercules Seghers, Gillis de Hondcoeter, Roeland Savery, Esaias van de Velde u.s.w.

gleichwertigen Schichten nach der Tiefe hin auszudehnen, wie z. B. bei Patinir. Der neu erwachte Wirklichkeitssinn ertrug diese vom ideellen Standpunkt aus komponierten Darstellungen nicht mehr. Was man an Tiefenraum verlor, suchte man in der Breite wiederzugewinnen.

Die Gesamt-Komposition entspricht vollkommen den Vorschriften Karel van Manders in seinem Lehrgedichte. Im Abschnitt über das Historienbild gibt er folgende Anweisungen: beide Ecken sollen ausgefüllt werden mit Gegenständen, Gebäuden oder anderem Stoff, während man im offenen Mittelterrain so wenig wie möglich anbringen soll, damit auf diese Weise ein Durchblick auf kleine Figuren und eine Landschaft frei bleibt. Die Hintergründe sollen besonders schön sein. ¹⁾

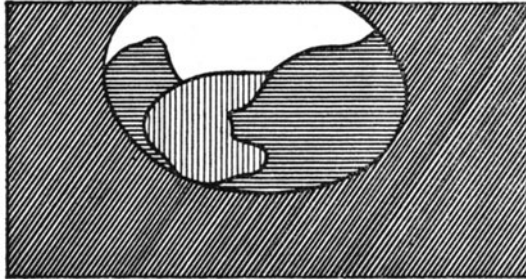
Gesamt Komposition (S. 28).

Wenn man die Werke aus van Manders engerer Umgebung, die diesen Vorschriften vollkommen entsprechen, (wie z. B. den Bethlehemitischen Kindermord des Cornelis von Haarlem mit seinen grossen Akten in manierten Stellungen, mit Demonstrierung von vielen anatomischen Kenntnissen und Studien nach der Antike und den grossen Italienern), mit unserem Gemälde vergleicht, versteht man, dass van Mander nicht an ein solches Bild gedacht haben wird. Umgekehrt braucht man auch gar nicht anzunehmen, dass van de Venne seine Komposition nach den Vorschriften van Manders geschaffen hat, da er mit ihr einfach auf eine Schule zurückgreift, von der er sich in jeder Hinsicht abhängig zeigte: die Coninxloo-Richtung. Da nun van Mander gerade Coninxloo als Landschaftler besonders lobt, ist damit die beidseitige Beziehung gegeben.

Ein Bild, das den Vorschriften van Manders ganz entspricht und in seiner Gesamtanlage besonders viele Uebereinstimmungen mit van de Venne's Gemälden zeigt, ist das „Midas-Urteil“ von Coninxloo in Dresden, 1588 datiert; hohe Seitenkulissen, tiefe Einsenkung in der Mitte, im Vordergrund niedrige Figuren, darüberhin weite reich detaillierte Landschaft ²⁾. (Schema I).

1) Cf. Rudolf Hoecker. Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Uebersetzung und Kommentar. Haag 1916 (Quellenst. z. holl. Kunstgesch.) VIII und 478 S., 8°, S. 98—99.

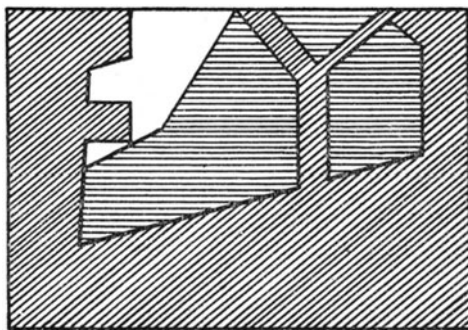
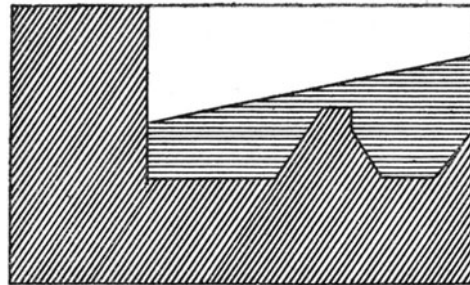
2) Auch die Uferbildung bei van de Venne hat hier eine Parallele: im Mittelgrunde dringen die Felsen von rechts in das Bild ein, nach links weichen sie zurück. Es muss darauf hingewiesen werden, dass jede einzelne dieser Eigentümlichkeiten auch schon beim Bauern-Brueghel vorkommt, aber nie so alle zusammen; hier erst führen sie zu einem System. Ein Zusammenhang zwischen beiden Künstlern ist aber sicher. Romdahl (Jb. d. KS., d. Ah. Kh. XXV, 1905 S. 153) hat darauf hingewiesen, wie Coninxloo von Brueghel u. a. die Felsen im Vordergrunde, mit dem Zeichner selber darauf, übernommen hat.



Diesen bühnenmässigen Aufbau gibt er schon bald zu Gunsten einer natürlicheren Bildform auf. In einer Landschaft, die 1910 im Londoner Kunsthandel war ¹⁾ und uns die nächste Stilphase Coninxloo's zeigt, ragen die Kulissen nicht mehr auf beiden Seiten

gleich hoch empor. Während die linke Seite bis an den oberen Bildrand ausgefüllt ist, erhebt sich rechts ein Schloss nur bis auf halbe Bildhöhe. Ferner ist ein breiter transversaler Schattenstrich über den ganzen Unter Rand des Gemäldes gelegt. Dahinter weicht die Landschaft plötzlich stark zurück (Schema II).

Später ist dann nur die eine Seite hoch gebildet, während die Senkungseitwärts verschoben wird. So entsteht eine Anordnung, die einer Hälfte des alten Schemas entspricht. Auf der Landschaft von 1598 in der Lichtenstein-Galerie hat der Maler das Gleichgewicht dadurch wiederherzustellen versucht, dass er an der linken tieferen Seite hoch aufragende Bäume anbrachte ²⁾. (Schema III).



Das Verhältnis von Hell und Dunkel ist hier umgekehrt: Vordergrund hell, Hintergrund dunkel.

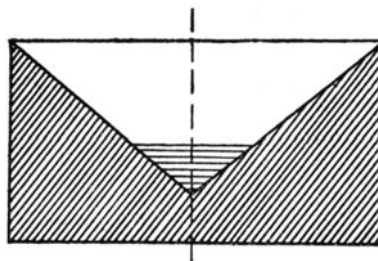
Coninxloo's Schüler oder Nachfolger, der van de Venne dessen Kunst vermittelt hat, Jan Breughel I, gibt bisweilen noch ausgesprochener eine Komposition, die einer Hälfte des früheren Coninxloo'schen Typus entspricht. Es gibt von ihm zwei Werke in München,

1) Eduard Plietzsch, Die Frankenthaler Maler, Leipzig 1910. 8°. 128 S (XI Tafeln). Tafel III und Tekst.

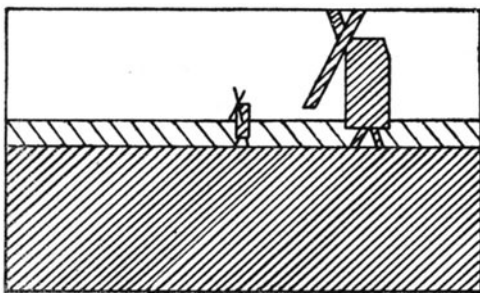
2) Es ist jedoch auch möglich, dass er das nicht aus dem Bedürfnis nach Ponderation

die „Predigt Christi“ von 1589 und die „Enthaltbarkeit des Scipio“^f von 1609, von denen jedes für sich eine Hälfte von Schema IV bildet.

Beide zeigen auf der einen Seite ein Ufer, das nach dem Bildrand zu ansteigt und dem ein hoher Baum als Abschluss dient. Die reich detaillierten Uferlandschaften verschwimmen über den Köpfen kleinfiguriger Menschenmengen im dunstigen Horizont. Auf der anderen Seite ist ein breiter, glatter und von Kähnen belebter Fluss. So zeigen die Bilder fast genau dieselbe Anordnung wie der Seelenfischfang, nur dass im letzten Falle die Kompositionen der beiden Brueghelschen Gemälde vereinigt sind.



Im seiner einfachen Landschaft, ebenfalls aus dem Jahre 1614, dem „Sommer“ in Berlin (N^o. 2 unseres Kataloges) gibt van de Venne eine Komposition, die in der Hauptsache der Anordnung auf dem zweiten Bilde von Coninxloo (im Londoner Kunsthandel, Schema II) entspricht. Es liegt aber hier kein Grund vor, um eine Entlehnung von Coninxloo anzunehmen, da van de Venne's Komposition noch mehr mit derjenigen in vielen Gemälden J. Breughel's übereinstimmt, (z. B. die Landschaft mit dem Rohrdommeljager von 1605, die Furt am Bache in Dresden, der St. Hubertus von 1621 in München). Es dominiert hier fast noch stärker als bei Coninxloo die transversale Linie. In anderen Werken lässt Breughel auch den zweiten seitlichen Stützpunkt weg, und so entsteht das nächste Schema (Schema V, Ebene mit Windmühle, Dresden); wobei die zweite



Mühle den Blick in die Tiefe führen soll. Dieselbe Wiking erreicht van de Venne in seinem „Sommer“ dadurch, dass die Mühle gerade in der Flucht des rechten Kanalufers steht.

Und schliesslich ist auch die dritte Stufe des Coninxlooschen Systems in Breughels Werk vertreten: das Waldinnere mit der Lichtung und der

getan hat, sondern einfach deshalb, weil das ganze Bild ein Waldinneres darstellte und nicht, wie früher, nur einen Teil eines solchen enthielt. Dies brachte auch mit sich, dass der stärkste Schatten jetzt mehr in die Tiefe zurückgelegt ist. Aus der Beschreibung des anderen Gemäldes von 1604 in der Lichtenstein-Galerie geht bei Plietzsch (s. 54) nicht ganz klar hervor, ob die freie Ebene, wohin ein Weg aus dem Walde hinausführt, seitwärts liegt,

Bodeneinsenkung auf der Seite. So z. B. „Latona mit den Lykischen Bauern“ in Amsterdam ¹⁾, die „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ im Haag und in Wien, u. s. w.

Es ist bemerkenswert, dass van Mander, der Theoretiker und Akademiker, das Schema des älteren Gemäldes von Coninxloo anführt, während dieser doch in den Jahren, als er in van Manders Nähe in Amsterdam wohnte, schon zu seiner letzten Kompositionsweise übergegangen war. Das erklärt sich so, dass van Manders Angaben sich auf das Historienbild und nicht auf die Landschaft beziehen. Coninxloo's frühes Werk entsprach, obwohl es natürlich ein reines Landschaftsbild war und die Figuren von anderer Hand und nur Schmuck sind, mehr dem Bühnenaufbau des Historienbildes als es die spätere, mehr wirklichkeitsgemasse und dem Naturauschnitt ähnliche Anordnung tat.

Obschon er auch in den Details auf Coninxloo zurückgeht, bedarf van de Venne aber auch für den Aufbau des Seelenfischfangs der Kenntnis seiner Werke nicht. Der Einfluss des Meisters war sehr verbreitet, und auch andere Schüler oder Nachfolger konnten ihm Coninxloo's Schemata vermittelt haben. Dazu kommt, dass dieser Aufbau sich dem Thema geschickt anpasst, sodass er schon dadurch zu dieser sehr geeigneten und einfachen Komposition gelangt sein kann.

So kann man daran erinnern, dass Ghirlandajo, in seiner Berufung der Apostel in der Sixtinischen Kapelle in Rom, zu einer ganz ähnlichen Komposition gekommen ist: ebenso nimmt da ein breiter Fluss die Mitte ein und findet die eigentliche Berufung auf einem schmalen Küstensaum statt, der am Unterrand des Bildes entlang läuft. Die Anordnung ist also eine ähnliche wie auf dem Seelenfischfang und dazu kommt noch die ganz verwandte Häufung von Portraitfiguren auf beiden Ufern.

Die vielen anderen Entlehnungen (siehe unten passim): überzeugten uns von dem Zusammenhang zwischen unserem Meister und Jan Breughel und berechtigen uns zu der Annahme, dass die Übereinstimmung zwischen van de Venne's Werk und Breughels Münchener Kompositionen nicht zufällig ist. Natürlich braucht van de Venne nicht gerade diese Werke vor sich gehabt zu haben. Breughel wird wohl noch mehr solche Kompositionen gemacht haben — zwischen den Entstehungszeiten der beiden Münchener

obwohl man vielleicht darauf aus der nebensächlichen Erwähnung dieser Fläche schliessen könnte.

1) Dasselbe Thema auch bei Coninxloo in Petersburg (Plietzsch S. 51) und im Deckel des Spinettes auf van de Venne's sog. „Trèves“ (cf. s. 61).

liegen ja zwanzig Jahre! — umso eher, da er sich überhaupt gerne wiederholte. Durch diesen Anschluss an Brueghel bekam das Bild dann auch den älteren Coninxlooschen Stilcharakter.

Die Schichtung der Gründe ist ein alt-überliefertes Mittel, das so lange angewandt wurde, als man die feineren Übergänge noch nicht zu treffen wusste. Der alte Pieter Breughel ist einer der ersten, der sich, noch vor Coninxloo, von diesem Hilfsmittel losmacht; jedoch erst in seinen spätesten Werken, z. B. dem Vogeldieb und dem Misanthrop, und dann auch noch nicht immer. Der „fliehende Hirte“ zeigt noch den schweren Vordergrundstrich, und in den „Blinden“ in Neapel lebt noch ein von ihm oft benutztes Schema nach: eine Masse schräg aus der einen unteren Bildecke, quer über den Vordergrund ansteigend, wird mit dem Hauptakzent belastet und auf der anderen Seite allmählich in den Hintergrund übergeführt.

Die Mitte bildet eine tiefe Einsenkung, hinter der sich oft auf der tiefen Seite der kulissenartigen Vordergrundmasse Berge erheben; so z. B. in den Oktober- (Herbst) oder Dezember- (Winter) Landschaften. Die Oktober-Landschaft ist gerade besonders interessant; die schwere Vordergrundmasse, von der rechten unteren Ecke bis über die halbe Höhe des linken Bildrandes ansteigend, ist selber wieder in einige hellere und dunklere Schichten gegliedert, während der schwere Ton ganz im Vordergrunde durch das heller gemalte Vieh durchbrochen wird. Und am Horizont greift die betonte Masse wieder auf die rechte Seite zurück, wo sie, aber wieder von hellen Partien durchbohrt, im düsteren Himmel bis an den oberen Bildrand emporsteigt. So entsteht in der Grundanlage ein spiralenartiges sichdurchschlängeln von Dunkel und Hell, während diese beiden Elemente einander schichtenweise durchbohren.

In den anderen Gemälden Brueghels ist die Lösung des Problems aber nicht so kompliziert. Dort greifen Licht und Schatten mehr bogenförmig ineinander über, und dadurch fallen die Schichten weniger auf als in der älteren Malerei, wo die Vordergrundmasse, die die eigentliche Handlung zu tragen hat, wie eine Bühne parallel zur Bildfläche verläuft. Dahinter dehnt sich dann der Boden über die ganze Breite des Bildes. Bei Brueghel kommt Ähnliches noch in seiner „Landschaft mit dem Galgen“ in Darmstadt vor. Da hat er aber die Abgrenzungslinie nach unten ausgebogen, die Trennung vom Hintergrund durch dichtes Gehölz maskiert und die rechte untere Ecke schon viel tiefer gelegt. ¹⁾ So entsteht eine Art Zwischen-

1) Es ist zu bemerken, dass wir hier auch ein Beispiel dafür finden, wie eine Komposition zwischen bis an den Oberrand emporragenden Bäumen eingefasst ist. Etwas ähnliches, aber weniger nachdrücklich auch auf der Oktoberlandschaft.

**Schichtenweise
Komposition
(S. 28).
(P. Brueghel I).**

stufe zwischen der Parallelschichtung und Brueghels eigener Kompositionsweise. Im „Quacksalber“ des Hieronymus Bosch in Madrid dagegen ist die Abgrenzungslinie aufwärts gebogen.

Zu van de Venne's Zeit ist aber die Gliederung in Schichten noch allgemein, ja prononzierter als vor dem alten Brueghel. Die perspektivische Drei-Farben-teilung ist nichts anderes. In seinen späteren Werken hat unser Maler diese Phase der allgemeinen Entwicklung allmählich überwunden.

Der Fluss (S. 29). Der breite glatte Fluss war auch bei Jan Breughel I vorgebildet, u. a. in den beiden eben besprochenen Münchener Werken und zahllosen anderen Gemälden, hauptsächlich Dorfansichten, wovon jedoch die Mehrzahl von seinem Sohne Jan Breughel II herrührt, (so z. B. die zwei Stücke in Rotterdam). Ich erwähne hier beispielsweise das Dorf am Fluss von 1604 in Dresden, das in dieser Hinsicht besser als die beiden Werke in München mit dem Seelenfischfang zu vergleichen ist, da das Wasser hier in breiter Ebene bis zum Unterrande des Gemäldes reicht. Diese Fläche ist auch hier glatt, sieht aber wie Wolle aus, und ist nicht transparent und von einer weichen, langweilig gleichmässigen, inneren Bewegung. Van de Venne dagegen gibt das manchmal spiegelglatte, kaum merkbar fortströmende Wasser der breiten holländischen Flussarme. Es ist die direkte Naturbeobachtung, die ihn hier über den Ateliermaler siegen lässt.

Die Ufer (S. 29). Bei Breughel finden sich auch die leicht geschwungenen flachen Ufer, die am Horizont allmählich im Dunst verschwinden. Aber die spezielle bildung bei van de Venne findet man, in Verbindung mit den inhaltlichen Ufer-Absichten des Malers, natürlich nicht so ausgesprochen wieder. ¹⁾

Die Schaluppen (S. 29), Fischer (S. 29) u. Fische (S. 30). Für die Schaluppen müssen wir direkt auf Hieronymus Bosch und den alten Pieter Brueghel zurückgehen, wie denn überhaupt die Typisierung und Karikierung der katholischen Fischer im Stile Brueghels sind (cf. oben, Abschnitt 4). Dasselbe gilt auch von den Fischen; für die reformierten dagegen wird sich schwerlich ein Vorbild nachweisen lassen. Sie entsprechen in ihrer Auffassung „Historienbildern“, wie dem „Arminiaensche Dreckwagen“, wo die Führer der Remonstranten in einem Mistwagen beisammen sitzen.

Die Portraitgruppen (S. 30). Vom Aufbau der Portraitgruppen dagegen ist zu sagen, dass sie — und an erster Stelle die Protestanten — vollkommen dem Aufbau der holländischen Gruppenportraits dieser Jahre entsprechen. Das fast vollständige Fehlen einer Beziehung zur Haupthandlung (nur Einige weisen mit der

1) Auf eine ähnliche Anlage bei Coninxloo wurde oben (S. 41) hingewiesen.

Hand in jene Richtung), macht es möglich, sie als in sich abgeschlossene Komposition, als selbständige Gruppenportraits, zu betrachten. Ähnliches sehen wir auch auf den wiener Tafeln Geertgen's. Die Brüder von Sint Jans nehmen gar keinen Anteil an dem Verbrennen der Gebeine ihres Patrons. Sie haben ihre eigene Handlung, an der sie sich aber auch nur nebensächlich beteiligen. ¹⁾

Dasselbe finden wir schliesslich auch bei den Gruppen von Statisten, den sogenannten Assistenzen der italienischen Quattrocento-Gemälde. ²⁾ Es ist deutlich, dass die Maler es als eine Beeinträchtigung des Portraitcharakters empfanden, diese Figuren zu sehr in die Handlung zu verflechten.

Vergleichen wir die Gruppen auf dem Seelenfischfang mit den holländischen Schützen- und Regentenstücken, von denen sie sich nur insofern unterscheiden, dass wir hier nicht eine Gesellschaft vor uns haben, die sich auf Grund ihrer Zusammenhörigkeit portraituren liess. Genau dieselben Eigentümlichkeiten in der Aufstellung finden wir in Werken des Aert Pieterz., Nicolaes Elias und einigen Unbekannten vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wieder. Nur breitete man dort die Gruppen nicht so nach der Tiefe aus, was sich aus dem verschiedenen Charakter der Kunstwerke vollständig erklärt: da die Zahl der Dazustellenden geringer war und nicht durch eine Mittelszene auf die Seiten gedrängt wurde, genügten ein paar Reihen um alle aufzunehmen. Auch dort findet man: 1. Aufstellung in Reihen, parallel zur Bildfläche oder diagonal nach den Bildmitte zu verlaufend; 2. die Köpfe den Hintenstehenden über denen

1) Obwohl es nicht ausgeschlossen ist, dass van de Venne diese Gemälde noch gekannt haben könnte, da es sich scheinbar nicht mehr nachweisen lässt, wann sie Holland verlassen haben, und sie erst 1635 in England auftauchen (cf. den Katalog der Kh. Sml. d. Ah. Kh., Gemälde v. A. v. Engerth, II, Wien 1884), braucht man bei ihm noch keine Beziehungen zu diesen Werken zu vermuten. Beide entsprachen mit ihren übereinstimmenden Zügen einem im holländischen Gruppenportrait herrschenden Prinzip, nämlich die Individualität der Dargestellten so wenig wie möglich der Einheit der Darstellung zu opfern, (cf. A. Riegl. Das holländische Gruppenportrait. Jb d. KS. d. Ah. Kb. XXIII, Wien 1902 passim).

2) Ein Beispiel aus der italienischen Kunst, wo die Zusammenstellung der Gruppen eine ähnliche wie bei van de Venne ist, wäre ein Gemälde von Ghirlandajo: un buon numero di cittadini fiorentini che governavano allora quello stato, e particolarmente tutti quelli di casa Tornabuoni, i giovani ed i vecchi (cf. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien 2e Aufl., Berlin—Stuttgart 1911 „Das Portrait“ s. 253). Ein weiteres Beispiel von nicht zusammenhörigen Gruppen bei Filippino (ibidem S. 254). Meistens aber gehörten, ebenso wie in der holländischen, so auch in der italienischen Kunst die Dargestellten zusammen; bisweilen waren es auch Vereine oder Bruderschaften, wodurch die Übereinstimmung mit der holländischen Kunst noch grösser wird, so z. B. Gruppen von Klosterbrüdern unter dem Schutz der „Mantelmadonna“, geistliche Bruderschaften, „compagnie“, „scuole“ (ibidem S. 180 ff.).

der Vorderen; 3. keine gemeinsame Handlung, und 4. keine oder nur sehr geringe Beziehung unter einander.

In der Anwendung von Mitteln um die Starrheit zu mildern, zeigt sich van de Venne jedoch fortgeschrittener. Diese Gruppenportraits bilden nämlich die Reaktion gegen eine Bewegung, die dasselbe, was van de Venne mit seiner geschwungenen Aufreihung, den Lücken, den verschiedenen Kopfrichtungen u. s. w., erreichen wollte, auf viel radikalere Weise erstrebte. Um 1580 versuchten Künstler, wie Cornelis Ketel und Cornelis Cornelisz., sich durch Anwendung venezianischer Rezepte, u. a. im Anschluss an die „Mahlzeiten“ Veronese's, von einem Bildschema loszumachen, das genau mit dem der oben erwähnten Schützenstücke übereinstimmte, aber mit noch viel strengerer Handhabung der vier genannten Kompositionsprinzipien. Die Reaktion gegen diese Bewegung von 1580 griff nun aber wieder bewusst auf das ältere Schema zurück, das wir aus den Werken des Dirck Jacobsz, Corn. Teunissen und Dirck Barends kennen. ¹⁾

Doch macht sich schon bald das Bedürfnis nach Abwechslung bemerkbar. Es treten allmählich mehr oder weniger vereinzelt dieselben Milderungselemente, wie bei van de Venne auf, aber mit einigen Ausnahmen. Jeder Kopf bleibt vollständig sichtbar, der Schlagschatten fehlt, ebenso wie die nicht zugehörigen, unportraitmässigen Figuren. Es ist dies nicht nur aus einem Weiterfortgeschrittensein zu erklären, sondern auch daraus, dass der Maler des Seelenfischfangs wohl nicht an Auftraggeber gebunden war. Ein anderer Künstler aber, der das wohl war, jedoch seinen eigenen Willen durchgesetzt zu haben scheint, hat genau dieselben Mittel angewandt: Rembrandt in der Nachtwache; auch dort Mischung mit Nicht-Portrait-Figuren und Überschneidung der Köpfe, auch dort derselbe seltsame Schatten.

Der Schatten
(S. 32).

Denn, dass dieser Schatten in einer Kunst, die überhaupt die Lichtphänomene nicht wiederzugeben wünschte, fehlt, versteht sich von selbst. Merkwürdig aber ist, dass er auch fast ganz bei Künstlern fehlt, die sich gerade mit der Lichtwirkung beschäftigten, wie z. B. den Carraccis und Caravaggio. Tintoretto gibt den Schatten mehrmals an, Rubens aber lässt ihn fort, auch dort, wo er Tintoretto nachfolgt.

In der Nachtwache lässt Rembrandt den Schatten von Banning Cocks

1) In diesen älteren Gruppenportraits fallen einige Besonderheiten auf, die im Seelenfischfang wiederkehren: mit den Händen wird auf die Hauptsache (die Symbole des Vereinswesens oder den Kapitän) gedeutet und bisweilen auch der Hauptmann dadurch gekennzeichnet, dass jemand ihn mit der Hand berührt, geradeso wie im Seelenfischfang der Maler sich selber angedeutet hat. (vgl. Riegl. a. a. O.).

Hand sich deutlich auf dem Wamms des Ruytenbergh abzeichnen, und auch auf dem Hundertguldenblatt ist der Schatten der Hand einer alten Frau auf dem Rock Christi wiedergegeben.

Aber auch die anderen Gruppenportraitmaler blieben nicht auf dieser aus der Reaktion geborenen Stufe stehen, mit ihrer isokephalen und monotonen, sehr wenig einheitlichen Komposition. Sie suchten die Zusammenstellung einer Anzahl Portraits zu einem geschlossenen Bilde umzugestalten. Dazu war an erster Stelle ein allgemein bindendes Motiv notwendig, eine gemeinsame Handlung. Hatte man früher die Schützen als Symbol der Schützenmahlzeit um einen gedeckten Tisch sitzen lassen oder die Aertze um eine Leiche herumgruppiert, so werden jetzt die Schützen mitten in der Mahlzeit dargestellt, und die Aertze folgen mit lebhaftem Interesse den Ausführungen des Professors ¹⁾. So scheinen sich „aus den Bildnissen mit Attributen des Vereinszwecks oder Vereinslebens erzählende Darstellungen aus der Vereinstätigkeit bilden zu wollen“ ²⁾. Und wenn Rembrandt in seiner Anatomie von 1631 die Teilnahme der Zuhörer beinahe übertreibt, ist das vielleicht in bewusster Opposition gegen das Fehlen jeglicher Handlung in früheren Werken. Die höchste Vollkommenheit in dieser Hinsicht hat Thomas de Keyser in seinem kleinen Bilde mit den Amsterdamer Bürgermeistern (Haag) erreicht. Die Handlung besteht aus dem Eintritt des Boten und der Wirkung davon auf die Bürgermeister. Aber der Bote ist selber einer der Auftraggeber des Bildes, sodass kein einziges nicht zugehöriges Element eingefügt ist, und eine vollkommene abgeschlossene Bildeinheit erreicht wurde.

Für die Herleitung der eigentlichen Genrefiguren müssen wir einen kleinen Umweg machen. Auf dem „Sommer“ (Berlin) ist keine eigentliche Handlung dargestellt. Die Figuren sind reine Landschaftsstaffage, also von genrehaftem Charakter. Sie lehnen sich aber direkt an solche auf ähnlichen Landschaften des Jan Breughel an. So findet sich z. B. auf der „Furt am Bache“ (Dresden) gleichfalls ein einfacher Reisewagen am Übergang über einen Bach, umgeben von Reitern und Volk. Die Genrefiguren links im Hintergrunde auf dem Seelenfischfang sind ganz ähnlich. Aber

**Genrefiguren
(S. 33).**

1) cf. Hals' Adriaens-Schützen von 1627 (Haarlem) und Thomas de Keyser's Anatomie von 1619 (Amsterdam), beides frühe Beispiele für diese Entwicklung. Wenn man de Keyser's Anatomie mit derjenigen von Aert Pietersz von 1603 (Amsterdam) oder der eben erwähnten Schützenmahlzeit von Hals, die als Stimmungsbild auch nicht von van der Helst's berühmtem Bild von 1648 (Amsterdam) überholt wurde, mit älteren Darstellungen dieser Art vergleicht, sieht man den Unterschied.

2) C. Neumann, Rembrandt, 2e Aufl., Berlin 1905 4° XXV und 694S. S. 258.

man sieht doch sogleich einen grossen Unterschied. Bei Breughel waren es Schablonen-figures, die aus den Arbeiten des Vaters hergeleitet und gemeinsames Eigentum der ganzen Richtung sind. Sie haben nur den Zweck, die Fläche zu beleben und führen eine Art Stillebendasein, — so wie er sie auch tatsächlich in der linken unteren Ecke der „Furt am Bache“ in ein Stilleben einfügt; gerade so wie auf den Werken von Frans Snijders oder Adriaen van Utrecht Figuren in einem Stilleben angebracht sind, und wie es später die Holländer Sorgh in Rotterdam, Victors in Amsterdam und auch Kalff getan haben. In den sog. „Trèves“ hat van de Venne dieses Stilleben-motiv im Vordergrund rechts angebracht, nun aber, ausser einem kleinen Affen, auch ganz ohne Lebewesen. Es ist in seiner reichen Zusammenstellung wie ein Vorläufer der grossen Prunkstücke von Snijders und Fijt, Jan Davids und Cornelis de Heem u. a. Bei van de Venne haben die Figuren aber einen ganz anderen Wert. Sie erzählen und haben ihr eigenes Leben, ihre Jagdinteressen, ihre Bedürfnisse und ihre Streitigkeiten. So erscheinen sie auch auf dem Seelenfischfang. Sie sind unendlich individualisierter und dadurch interessanter, und war es so dem Meister möglich, sie in den Knaben im Vordergrund des Seelenfischfangs in grösserem Masstab wiederzugeben, ohne Gefahr zu laufen inhaltlos zu werden.

Diese Knabenfiguren stehen jedoch nicht vereinzelt da in der holländischen Kunst: in Werken von Jan Miense Molenaer, Ostade, Jan Steen, Dusart, finden wir sie — mit derselben Bedeutung in der Komposition — in ihren halb neugierigen, halb spöttischen Stellungen ähnlich gekleidet wieder. Sie sind jedoch viel jüngeren Datums, und man hat sich gewöhnt, sie als eine Haarlemer Eigentümlichkeit aus der Hals-Schule zu betrachten. Von einer Hals-Schule kann aber um 1614 noch keine Rede sein. Des Meisters frühest-datierte uns bekannte Werke stammen von 1616. Dazu gehört eine Genreszene in New-York, wovon sich eine Kopie im Berliner Museum befindet. Hier sehen wir Hals in der Typologie eines andren Meisters: Buytewegh's. Dieser hatte aber wieder eine ganz andere Auffassung von Genrefiguren. Er bildete sie nicht direkt dem Leben nach, sondern machte eine Eigentümlichkeit in ihrer Erscheinung, Kleidung oder Haltung so zu sagen zum Leitmotiv seiner Darstellung; man vergleiche den gestrandeten Wallfisch von 1614 (Radierung, M. 1293A): es ist eine ganz besondere Art von Humor, eine Synthese des Lächerlichen, die in schroffem Gegensatz zur Naturtreue und Drastik der Genrefiguren van de Venne's steht. Buyteweghs Auffassung dominiert in der damaligen Haarlemer Kunst. Esaias und Jan van de Velde, Moly, alle folgen ihm

nach, und auch Hals, wie wir gesehen haben. Die Art, wie er die Dirne typisiert hat, ist völlig im Stil Buyteweghs, wenn nicht schon die Kopf-typen, die später so nicht mehr bei ihm vorkommen, direkt auf Buytewegh zurückweisen.

Diese Knaben sind also keine Erfindung der Haarlemer Schule, sondern bei van de Venne sind sie vorgebildet. Ob die Haarlemer sie aber direkt von ihm übernommen haben, wage ich nicht zu entscheiden.

Die malerische Pinselführung van de Venne's ist sicher nicht auf die miniaturhaft sorgfältige, etwas lahme Malweise seines Vorbildes, Jan Breughel, zurückzuführen. Wir denken unwillkürlich wieder an Frans Hals. Gab es denn doch Beziehungen zwischen van de Venne und dem grossen, in Haarlem tätigen Künstler?

Technik und Stil (S. 34).

Man nimmt an, dass Hals um 1580 geboren wurde. Er war also etwa neun Jahre älter als van de Venne, und wird 1616, seit welchem Jahre wir seine Entwicklung verfolgen können, schon eine ganze Periode seiner Tätigkeit hinter sich gehabt haben. Er war Schüler des Karel van Mander, von dem er aber seine Technik sicher nicht bekommen hat. War er also der Begründer dieses Stils und van de Venne der Nachfolger? Merkwürdig: das Schützenstück von 1616 zeigt viel weniger Übereinstimmung mit dem Seelenfischfang von 1614 als seine späteren Arbeiten. War van de Venne also doch Vorbild, oder entstand hier an zwei verschiedenen Stellen, gleichzeitig und ohne Beziehung zu einander, ein ganz ähnlicher Stil? Die einzig sonstige Möglichkeit ist die, dass beide einen dritten Künstler oder einer Kunstrichtung nachfolgten, z. B. der breiten Malweise eines Tintoretto. Eine gewisse Uebereinstimmung, auch in der Farbe, zwischen Hals und dem von Tintoretto so stark beeinflussten Greco, ist offenbar. Von wem soll aber van de Venne diesen venezianischen Einschlag bekommen haben? Von den Vlamen, z. B. Rubens? Dann ist es doch auffällig, dass unser Künstler, in dieser Hinsicht, mehr als Rubens selber, mit Tintoretto übereinstimmt! Der frühe Stil des Rubens, der hier doch nur in Betracht kommt und den man vielleicht am deutlichsten im Münchener Doppelportrait von 1609 oder im Kasseler „Jupiter und Kallisto“ von 1613, kennen lernen kann, findet man in Holland in den Werken eines Paulus Moreelse zurück. Erst etwa 1615 beginnt auch bei ihm der breite impressionistische Stil.

Ungefähr aus derselben Zeit datieren die ersten uns bekannten Gemälde des Esaias van de Velde ¹⁾. Auch hier frappiert eine van de Venne's Stil

1) 1612 wurde er Mitglied der Haarlemer Gilde; 1614 ist nach L. Burchard (die holländischen Radierer vor Rembrandt. Dissertation, Halle 1912), sein erstes bekanntes Gemälde „die Mahlzeit in Freien“, (im Haag) datiert. Bredius (Meisterwerke des Rijksmuseums, S. 115)

verwandte, skizzenhaft kecke, illusionistische Malweise, zumal in den Gesichtern. Von 1617 datiert eine ganz ähnliche Darstellung van de Venne's (Kassel, N^o. 9 unsres Katalogs), wobei es wohl möglich ist, eine Anlehnung an Esaias anzunehmen. Doch kann man nicht soweit gehen, um auch van de Venne's Stil im Seelenfischfang von Esaias herzuleiten: was nämlich bei van de Venne ein konsequent durchgeführter, meisterlich angewandter und auch in grösserem Format völlig beherrschter Stil ist, erscheint bei van de Velde doch noch mehr als eine in Details angewandte Manier, die für den Gesamteindruck von geringerer Bedeutung ist. Van de Venne benutzt genau dieselbe Technik in dem kleinen Einzelportrait in Rotterdam (N^o. 6 unsres Katalogs), wo doch die Figur das einzig Wichtige ist. Eher möchte ich für van de Venne eine Beeinflussung durch die breite, frische und schnelle Pinselführung des Rubens annehmen, die er dann mit viel Geist und Geschick in kleineren Masstab übertrug, während ich diese Erscheinung bei van de Velde aus seiner Radierer-Tätigkeit erklären möchte ¹⁾. Denn nach Buytewegh und Simon Frisius gehört er zu denjenigen, die sich von der alten Radierweise, die den Eindruck des Kupferstiches hervorrufen sollte, zu befreien anfangen. Man vergleiche deren Arbeiten mit den noch schönlinigen eines Gerrit Pietersz, Werner van Valckert oder Jacob de Gheyn II.

Die neue, flotte, zeichnerisch-skizzierende, mehr umschreibende als andeutende Methode war ganz in Übereinstimmung mit der Maltechnik der jüngeren Haarlemer Künstler ²⁾. Leider scheinen die wenigen uns bekannten Gemälde von Buytewegh aus späteren Jahren herzurühren. Hieraus dürfen wir also keine Schlüsse für die frühere Maltechnik dieses Künstlers ziehen, der für die Radierer (u. a. für Esaias van de Velde ³⁾) vorbildlich gewirkt hat. Es wäre verlockend, ihn auch als den Begründer dieser „malerischen“ Pinselführung anzusehen. Seine Gemälde zeigen jedoch, gerade im Ver-

erwähnt ein bezeichnetes Bild von 1610 bei Herrn Jacob Fischer in Mainz, das sonst nirgends mehr vorkommt. Von 1614 datiert auch eine ganz ähnliche Darstellung, signiert „A. v. Beek“, bei Herrn Dr. Binder in Berlin. Der Maler A. v. Beek ist sonst völlig unbekannt. Sein Name fehlt auch in den Lexika von Thieme—Becker und Wurzbach.

1) Der Einfluss von Rubens kann aber auch hier mitgewirkt haben. Seine Werke waren dem Haarlemer Kreis nicht unbekannt. Die Beziehungen zwischen Haarlem und Antwerpen waren ziemlich rege.

2) cf. Burchard, a. a. O., S. 16, der als frühes Beispiel dieser Radiertechnik das Selbstbildnis von Werner van Valckert von 1612 erwähnt, welches er mit der Maltechnik des Frans Hals vergleicht. Seine Folgerung für die Priorität dieser Technik in der Radierung ist natürlich schon deshalb gewagt, weil wir die früheste Tätigkeit des Frans Hals nicht beurteilen können.

3) vgl. Burchard a. a. O. S. 61.

gleich mit seinen Stichen, eine viel reserviertere und ruhigere Behandlung ¹⁾. So scheint Burchard doch Recht zu haben mit seiner Behauptung, dass diese Richtung sich eher in der Radierung als in der Malerei äusserte, obwohl seine Begründung mir unhaltbar vorkommt ²⁾. Ich möchte vermuten, dass die Tätigkeit dieser Künstler als Schilderer aktueller Ereignisse sie zu dieser schnellen, so zu sagen abgekürzten Technik brachte, die sie dann auch für ihre frischen kleineren Gemälde verwendet haben, wo es mehr auf den Gesamteindruck als auf das Detail ankam. So erklärt es sich auch, dass die neue Technik in den grösseren Stücken, vorallem den Portraits, erst später auftritt ³⁾.

Im achten Kapitel seines Lehrgedichts, das von der Landschaft handelt, schreibt van Mander ⁴⁾:

Die Landschaft
(S. 36.)

(8) Seht dort, das ferne Landschaftsbild hat das Aussehen der Luft und verfließt fast in derselben, und die hochragenden Berge scheinen bewegliche Wolken.

(10) Spärlich nur soll man hie und da zeigen als ob die Sonne die Wolken durchstrahlte und sich über Städte und Berge ergösse.

(11) Daneben soll man auch die Finsternis geben, und oft völlig, oft nur halb, die Städte von Wolken beschattet sein lassen; auch soll man darauf achten, dass das spiegelnde Wasser nicht die Farben des Himmelantlitzes entbehrt;

(19) Zuerst geziemt es sich, das unser Vordergrund schwer sei, um die andern zurückweichen zu lassen.

(29) Da unten [am Wasser] soll man, um die Kunst zu erfreuen, Seestädte bauen, die sich zu reicheren Erben erstrecken, zu den Schlössern auf den Felsen.

(36) Nun sind wir, um die Trauer zu zerstreuen, ins schattige Reich der Hamadryaden gekommen, d. h. zu den Bäumen, die das Werk verschönern — (es) wird geraten sich eine richtige und schöne Art des Baumschlages anzugewöhnen.

(38) Verschiedene Blattarten soll man gebrauchen und besonders

1) Zusammengestellt von W. Martin in Oud Holland XXXIV (Amsterdam 1916) S. 117 ff.

2) Vgl. S. 52, Anm. 2.

3) Auch in diesen Falle bleibt der vorhin als möglich angegebene Einfluss Tintoretto's annehmbar. Aber mehr noch wird man hier ein Beispiel für das erblicken können, was Wölfflin („Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ München 1915, 8^o, IX und 255 S.) als Zeitstil gekennzeichnet hat.

4) Ich gebe Hoecker's Übersetzung wieder.

auf den Glanz der verschiedenen Farben achten, auf gelbes und grünes Eichenlaub und auf die blassen Blätter des Weidengesträuches. Die Baumkronen soll man nicht vollkommen rund erblicken, als wären sie über den Kamm geschoren, statt dessen soll man auf allen Seiten Zweige herauswachsen lassen, unten die stärksten, die nach oben zu dann schwächer werden.

(40) man mache nicht zu kleines Laub, um Trockenheit zu vermeiden, und wenn immer ihr Laub macht, lasst es euch angelegen sein, dieses mit kleinen schlanken Zweigen durchlaufen zu lassen.

(41) Doch vor Allem vergesst nicht, kleine Figuren neben grosse Bäume zu setzen.

(47) er[Ludius]: wusste in seinem Werk zehntausend hübsche Dinge anzubringen und so viele will ich euch jetzt auch errinieren lassen.

Wenn man van Manders ganzes Kapitel über die Landschaft liest, bekommt man den Eindruck, als ob er Coninxloo's grosse Dresdener Landschaft analysiert hätte. Ich habe hier nur das wiedergegeben, was direkt für van de Venne's Landschaft zutrifft, richtiger für die drei Landschaften im Hintergrunde des Seelenfischfangs. So erklären sich die Eigentümlichkeiten seiner Darstellung völlig aus seinen Beziehungen zu Coninxloo, denn man findet sie ja auch in manchen Arbeiten Jan Breughels, des Vermittlers zwischen den beiden Künstlern. Es ist die Gruppe, zu der die beiden schon erwähnten Münchener Gemälde gehören. Daneben gibt es eine Reihe von Werken, — so zum Beispiel die „Furt am Bache“, deren Komposition in zahlreichen Werken Breughel's wiederkehrt, — in denen er nicht das oben genannte Schema befolgt, sondern die sehr vereinfachte Anordnung in Coninxloo's Gemälde in der Galerie Lichtenstein. Während es also schon merkwürdig ist, dass Breughel sich für seine Figurenkompositionen mit historischen Darstellungen an den alten bühnenmässigen Aufbau hielt und für seine rein landschaftlichen Themata das einfachere spätere Schema anwandte, ist dies bei van de Venne noch auffälliger. Beide Kompositionsschemata, die auf Phasen Coninxlooscher Kunst zurückgehen, welche bei diesem Künstler auf einander folgen, laufen zeitlich bei Breughel neben einander; von van de Venne haben wir, ausser dem Seelenfischfang vom Jahre 1614, den Berliner „Sommer“, der genau der Komposition der „Furt am Bache“ folgt und zwar selbst bis auf die Staffagefiguren.

Hier wird aber wieder die Überlegenheit van de Venne's deutlich. Ich

hebe zwei Besonderheiten hervor: erstens verwirft er die reichgegliederte weite Hintergrundslandschaft, die sich ohne Übergang in den Wolken verliert; an ihrer Stelle gibt er eine rein holländische Kanallandschaft, wie sie zwanzig Jahre später kaum viel besser hätte gemalt werden können. Zweitens betrachte man den Baumschlag. Breughel hält sich hier noch wörtlich an das von van Mander formulierte System. (Es muss darauf hingewiesen werden, dass dieser in seinem „Schilderboeck“ Coninxloo gerade wegen seines Baumschlags besonders lobt). Bei van de Venne aber sind die Zweige nicht mehr so als Gerippe der Laubmasse gegeben. Sein Baumschlag ist schwerer, durchgearbeiteter, abwechslungsreicher und naturwahrer.

In dieser Untersuchung über die Landschaft sind verschiedene Elemente der Perspektiven-, Licht- und Farbbehandlung vorweggenommen. Durch das Zitat aus van Mander's Lehrgedicht, sowie die Übereinstimmung der dortigen Angaben mit Coninxloo's Werk einerseits und dem Seelenfischfang andererseits, sind verschiedene dieser Faktoren ihrer Herkunft nach begründet.

Das Arbeiten mit zwei Augenpunkten war nicht neu. In den Gemälden der Patinir-Richtung findet man das mehrfach da, wo die Figuren nicht nur reine Staffage sind (also, wie in dem Seelenfischfang). Etwas oberhalb der Köpfe ist ein Knick deutlich sichtbar, und von dort an weicht der Hintergrund schnell zurück ¹⁾. Van de Venne's Weise den Fehler zu verdecken ist natürlich durch die Eigenart des Bildes bedingt. Auch die Drei-Farben-Perspektive ist ein altes Mittel, das schon aus dem 15. Jahrhundert stammt und bei Patinir seine schärfste Ausprägung fand ²⁾.

Die Perspektive (S. 37).

Für die Lichtbehandlung findet man im Zitat aus van Mander genügende Auskunft.

Das Licht (S. 37).

Schon aus der Bildanalyse ist hervor gegangen, dass van de Venne mit der Farbe eine bestimmte Absicht hatte. Deshalb wird man auch schwerlich in Werken anderer Künstler Anhaltspunkte dafür finden können. Im allgemeinen kann man sagen, dass die Malerei im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts im Zeichen der Lokalfarbigkeit gestanden habe, und dass die primären Farben gegenüber den changeanten Tönen und vielfach abgestuften Farben in der romanistischen Richtung des 16. Jahrhunderts wieder an Bedeutung gewonnen haben. Für grössere Arbeiten sieht man das deutlich an den Werken des Abraham Bloemaert, der damit im Gegensatz zu

Die Farbe (S. 38).

1) Einige Beispiele: Taufe Christi, von Patinir, Wien; Versuchung des hl. Antonius, von Metsys und Patinir, Madrid.

2) Haberditzl a. a. O. S. 160.

den Haarlemer Akademikern und den Antwerpenern (Frans Floris, Martin de Vos), sowie einem Aert Pietersz und Joos van Winghe steht. Für kleinere Gemälde vergleiche man die früheren Werke des Lucas van Valkenburgh mit dessen späteren oder mit Bildern von Jacques Savery, David Vinckbooms u. a. Hängt das mit einem engeren Anschluss an die mehr volkstümlichen Maler wie Brueghel und Pieter Aertsen zusammen? Diese zeigen immer (der letztere in seinen Hintergründen und in kleinfigurigen Werken wie der Berliner Kreuztragung jedoch nicht), eine grosse Farbenfreudigkeit; man vergleiche nur Scorel mit Aertsen und Hemessen mit Brueghel.

Die Farbbehandlung im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts kennzeichnet sich besonders durch die Vorliebe für ein helles Zinnoberrot, das gegen die braune Vordergrundszone gestellt geistreich damit kontrastiert und auch in grossfigurigen Kompositionen in mächtigen Flächen auftritt (z. B. bei Bloemaert, Moreelse, van Valkert, Cornelisz). Bei van de Venne kommt es ebenfalls regelmässig vor; im Seelenfischfang tritt es erst im zweiten Plan auf (die Kardinäle), und etwas auch im Gewand des Hofzwergeres.

VII.

Die weitere Entwicklung VAN DE VENNE'S an Hand einer chronologischen Liste seiner mehrfarbigen Gemälde.

Mit „Not. H. d. G.“ hinter den Nummern sind diejenige Werke angedeutet, die mir nur aus den Notizen von Dr. C. Hofstede de Groot bekannt sind und weiter werden damit auch aus diesen Notizen entnommene Bemerkungen angegeben. Mit „Franken 4“ wird nach dem Katalog der „Tableaux connus“ verwiesen, S. 33 ff. in Frankens zitiertem Werk über van de Venne. Die Maasse sind, wo nichts anderes bemerkt, in Zentimetern angegeben; die Höhe steht der Breite voran.

1614.

1. DER SEELNFISCHFANG.

Eichenholz, 98 × 189.

Jahreszahl: 1614.

Amsterdam, Reichsmuseum, Katalog 1912 No. 2486.

Franken No. 3.

Für die ausführliche Behandlung dieses Gemäldes verweise ich auf die vorhergehenden Teile dieser Arbeit.

2. DER SOMMER.

Eichenholz, 43 × 68.

Bezeichnet A V V E N N E 1614.

Berlin, Kaiser Friedrich Museum, Kat. 1912 No. 741A (Slg. Suermond 1874).

Franken No. 1.

Vgl. S. 43 dieser Arbeit.

Links Baumgruppe an einem Bach, rechts auf einer Anhöhe eine Mühle. Im Vordergrund einige kleine Gruppen, Staffage-figuren, ein Reisewagen mit Reitern, ein Bauer der von seiner Frau mit einem Korb auf den Kopf geschlagen wird u. s. w. Horizont in halber Höhe, ziemlich scharf gezogen, dunkelblau, mehr nach vorne blau-grün, dann durch eine hellgelbe Lichtzunge abgegrenzt, die spitz vom rechten Bildrand nach der Mitte vordringt. Dieser

Lichtstreifen trennt Vordergrund und Hintergrund. Der erstere steigt hügelartig an, das hell beleuchtete Land liegt tiefer. So findet man hier noch die alte Parallel-Schichtung in hoch liegenden Vordergrund und schmalen tiefen Mittelgrund. Die Abgrenzungslinie ist scharf und dunkel. Vordergrund braun mit viel dunklem Rot, die Figürchen grau mit etwas Zinnoberrot und Gelb. Baumwipfel gelb. Himmel kräftig weiss-gelb und dunkelgrau. Bäume und Wasser wie auf dem Seelenfischfang.

3. DER WINTER.

Eichenholz, 42 × 68.

Bezeichnet A V V E N N E 1614.

Berlin, Kaiser Friedrich Museum, Kat. 1912 No. 741B (Slg. Suermondt 1874).

Franken No. 2.

Ein breiter fest zugefrorener Kanal nimmt vorne die ganze Breite des Bildes ein und verschmälert sich perspektivisch nach dem Hintergrund zu. Auf beiden Ufern eigentümlich gebildete Bäume, an denen alle Aeste schlaff herabgebogen sind. Rechts im Hintergrund ein Dorf, links ein Weg, an dessen anderer Seite ein Graben; dahinter ein Schloss.

Horizonthöhe wie bei No. 2, aber ganz verschwommen. Noch leichte Spuren von Drei-Farben-Perspektive. Die Winter-Stimmung ist besonders gut ausgedrückt. Die Figürchen im Vordergrund sind ziemlich dunkel, aber sehr schönfarbig. So trägt die vom Rücken gesehene Dame ein prachtvolles dunkel zinnoberrotes Sammet-kostüm. Das Paar ihr gegenüber scheint den Maler mit seiner Frau darzustellen. Daneben einige Aalstecher. Der Mann ganz rechts ist eine bei van de Venne sehr beliebte Figur. Der Knabe etwas mehr nach hinten, mit den Händen in den Taschen, ist vom Seelenfischfang her bekannt. In seiner Nähe ein Segelschlitten mit vornehmer Gesellschaft und einem Trompeter, der auf einem Horn bläst. Der Schlitten führt die rot-weiss-blaue Staaten-Flagge und eine weiss und grün gestreifte Fahne am Steuer. Weiter einige Schlittenfuhrwerke. Im Hintergrund eine grosse Menge von Leuten, mit farbigen Pünktchen angegeben.

Auf einer Winterlandschaft von Avercamp in Cöln (Wallraf-Richartz Museum, Kat. 1915 No. 643) kommen ähnliche Uferpfade zwischen zwei Reihen von Bäumen vor.

1615.

4. PRINZ MORITZ SICH ZUR JAGD BEGEBEND.

Holz, 16 × 22,5.

Bez. AV. Venne 1615.

Paris, Slg. E. Warneck (nach Francken, 1878).

Franken No. 4.

Aus der Beschreibung bei Franken entnehme ich: Linke Seite Wald, rechts eine Ebene, durch die ein Bach strömt, der im Vordergrund über seine Ufer getreten ist. (Wie auf No. 2). Der fürstliche Aufzug kommt aus den Walde. Der Prinz mit einer Prinzessin (?) und zwei Herren in einem Wagen mit vier weissen Pferden. Rings herum mehrere Reiter und eine Menge junger Pagen, wovon einer wie ein Waffenherold in gelbes Wamms mit schwarzen Litzen gekleidet ist, (wie einer der Pagen auf dem Seelenfischfang, links). Im Vordergrund ein Falkenjäger mit drei Hunden. Mehrere Wagen, Reiter und Zuschauer. Auf der Seite ein Knabe in Grau mit einem Sack und einem Hund, derselbe wie auf dem „Hafen von Middelburg“ (No. 23) und auf den sog. „Trèves“ (No. 8) und auf No. 1 und 3. „Ce petit tableau, d'un fini précieux, est peut-être une des miniatures les plus curieuses qui existent. C'est lumineux, gai, plein de caractère et d'esprit. Les petits pages, le fauconnier, le gamin sont comme des figures de grandeur naturelle réduites à 17 millimètres de hauteur.“ (Franken).

5. JAGDGESELLSCHAFT IN EINEM EICHENWALD.

Eichenholz, 50 × 73.

bez. (Spuren) V

Stockholm, Nationalmuseum, Kat. 1910 No. 1354. Not H. d. G.:

„Beide Hauptpersonen, mit Unrecht für Moritz und Friedrich-Heinrich gehalten, in einem Wagen mit vier Pferden, von Gefolge umgeben. Scheint sicher echt.“ Nach dieser Beschreibung von Dr. Hofstede de Groot zeigt das Gemälde sehr viel Uebereinstimmung mit dem vorhergehenden. Deshalb wurde es hier eingereiht. Nach dem Stockholmer Katalog wahrscheinlich ein Frühwerk van de Venne's.

1615.

6. PORTRAIT EINES HERREN.

Kupfer, 18,5 × 13,5.

Bez. Adr. [verschlungen] v. V. Aet. 22 A^o 1615.

Rotterdam, Museum Boymans, Kat. 1916 No. 459 (gekauft 1887).

Kniefigur in Oval, in gemaltem marmorernem Rahmen, halb nach rechts gewendet, neben dem Herrn links ein Tisch mit seinem Hut. Nadelfeine Ausführung, vor allem der Spitzen. Ganz dieselbe Behandlung wie auf der linken Seite des Seelenfischfangs. Erinnert in der Anordnung am meisten an die Offiziersportraits von Ravesteyn im Haag, obwohl dieser Aufbau ziemlich allgemein war.

1615 (?).

7. REITERGRUPPE DER NASSAUISCHEN FÜRSTEN.

Kupfer, 19 × 27.

Darmstadt, Grhzgl. Hessisches Landes-Museum, Kat. 1914 No. 277.

In der vorderen Reihe von links nach rechts: Prinz Moritz, Prinz Philips Wilhelm, Prinz Friedrich Heinrich. Zweite Reihe: Ernst Casimir, Wilhelm Ludwig, Johan Ernst von Nassau.

Es existieren von diesem Bilde viele Wiederholungen, Kopien und Umarbeitungen:

1. Eine nicht sehr feine Wiederholung (Kopie?), in derselben Grösse bei Herrn J. A. Frederiks im Haag.
2. Ein Stich: W. J. Delff. sculpsit. J. P. Vennius exc. Middelb. 1621. Cum Privilegio sexennio ord. Conf. Prov. Adrianus Vennius Inventor¹⁾.

Dieser in der Hauptsache mit dem Darmstädter Gemälde übereinstimmende und nachdrücklich als nach Vorlage von van de Venne bezeugte Stich, unterscheidet sich in folgenden Hinsichten: Friedrich Heinrich (aber auch die meisten anderen) ist merklich älter geworden; Ernst Casimir ist etwas mehr nach links gewendet. Der Kopf zwischen ihm und Moritz ist jetzt nach rechts gewendet (Ludwig Günther v. Nassau?). Der Kopf, früher zwischen Wilhelm Ludwig und Philips Wilhelm, erscheint jetzt ohne Schnurbart, zwischen Moritz und Wilhelm Ludwig. Zwischen Wilhelm Ludwig und Philips Wilhelm erscheint ein neuer Kopf, im Profil (Jan Ludwig v. Nassau?). Die Gruppe der Pagen auf der rechten Seite ist etwas, auf der linken völlig verändert. Veränderungen in den Kostümen, hauptsächlich in den Hüten, die reichere Federbüsche zeigen. Die Hintergrundslandschaft rechts zeigt jetzt deutlich das Stadtprofil des Haag. In den Bäumen rechts und links sind Wappentafeln aufgehängt.

3. Spätere Umarbeitung²⁾.

Leinwand, 172 × 293.

Amsterdam, Reichsmuseum Kat. 1912 No. 2189 Franken No. 9. Die Pagengruppe wie auf 2. Zwischen Moritz und Philips Wilhelm, in der vorderen Reihe, Friedrich V van der Pfalz, Friedrich Heinrich ganz auf die Seite geschoben. Hintere Reihe: Anordnung wie auf 2. Die Pferde viel weniger frisiert. Von den Fürsten tragen jetzt breitkrämpige Hüte: Ernst Casimir, Friedrich V und Friedrich Heinrich (sind die anderen seit dem vorigen Bilde gestorben?). Der letztere ist wieder bedeutend älter geworden und trägt jetzt kurz geschnittenes Haar. Das alles weist darauf hin, dass dieses Gemälde viel später (ca 1630) entstanden und eine Umarbeitung des genannten Stiches ist, in Uebereinstimmung mit den von der Zeit bedingten Aenderungen. Ich halte es sicher nicht für ein Werk von van de Venne selbst. Not. H. d. G.: nicht eigenhändig, aber aus der Zeit; nicht schlecht).

1) Ueber den Stich vergleiche man Franken „l'Oeuvre gravé de W. Jsz. Delff, Amsterdam 1872.“

2) Nach Katalog Darmstadt 1914 eine alte Kopie „wie bereits A. Bredius im Kataloge von 1897 festgestellt hat.“

4. (Not. H. d. G.) Halblebensgross, nicht besonders gut, Kunsthandel Lambeaux, Brüssel 1902.
5. (Not. H. d. G.) Schwaches Exemplar. Erwähnt als nach van de Venne. 7° Versteigerung van Heeswijk 23—9—1902 in Herzogenbusch.
6. Kopie von Palamedes in der Slg. Six in Amsterdam (ohne Friedrich Heinrich, mit Wilhelm I zwischen Wilhelm Ludwig und Philips Wilhelm).

Aus den Unterschieden zwischen dem Darmstädter Gemälde und dem Stich von 1621 geht hervor, dass ersteres mehrere Jahre vorher entstanden sein muss. Wäre der Zwischenraum nur kurz, dann hätte wohl kein Grund vorgelegen, die Fürsten älter wiederzugeben. Auch wechselten die Moden in jenen Tagen nicht so schnell wie jetzt. Ausserdem zeigt das Gemälde sehr grosse Uebereinstimmungen mit dem Seelenfischfang, die die späteren Werke nicht mehr aufweisen; es ist in derselben nadelspitzen, sehr fein detaillierenden Technik gemalt. Die Figuren sind viel zu eng zusammengeschoben und die Köpfe zu gross. Das Werk zeigt den Meister noch in seinem frühesten, miniaturhaften und sehr ausführlichen Stil. Alle diese Faktoren berechtigen dazu, dasselbe auf ungefähr 1615 zu datieren. Da auf dem Stich ein Page vorkommt, der auf dem Gemälde fehlt, jedoch in der Haltung ziemlich genau mit einem der Pagen auf dem Seelenfischfang übereinstimmt, ist es wahrscheinlich, dass Delff eine neue Zeichnung von van de Venne vor sich hatte, und dass also die Abweichungen zwischen beiden Werken vom Maler selber herrühren.

Diese Abweichungen beschränken sich aber nicht auf eine Aenderung in den Gesichtszügen und der Gestaltung einzelner Figuren oder ihre Umgruppierung, sondern es ist im Stiche ein deutliches Streben nach grösserer Räumlichkeit bemerkbar, man vergleiche zum Beispiel den Raum zwischen den vorderen Pagen links und den Hinterbeinen des Pferdes von Moritz. Doch behält auch der Stich noch an erster Stelle den Charakter eines Gruppenbildes in landschaftlicher durchaus dekorativer Umrahmung. Ganz anders erscheint das auf der späteren Amsterdamer Umarbeitung. Da ist, in völliger Uebereinstimmung mit den Errungenschaften der Gruppen-Portraitmalerei zwischen 1610 und 1625, die fast flächenhaft wirkende Gruppe von Portraitfiguren in eine sich innerhalb der Landschaft frei im Raum bewegende Reitergruppe, umgestaltet. Das Darmstädter Bild wollte seine Tiefenwirkung durch eine in der rechten Ecke angebrachte Distelstaude steigern, auf dem Amsterdamer mit der grösseren Räumlichkeit konnte dieses Repousoirstück wegbleiben. Da — wie ich annehme — kein neues Vorbild von van de Venne vorlag, haben wir hiemit ein Beispiel, wie der Mangel an Raumempfindung in der älteren Anordnung der späteren Generation unerträglich geworden war.

1616.

8. HOCHZEITSZUG. Allegorie auf den Abschluss des Zwölfjährigen Waffenstillstandes zwischen den Nördlichen und den Südlichen Niederlanden (1609—1621), die sog. „TRÈVES.“

Holz, 62 × 112.

Bez. AV. [verbunden] Venne Fesit 1616.

Paris, Louvre, No. 2601 (Slg. Ludwig XIV).

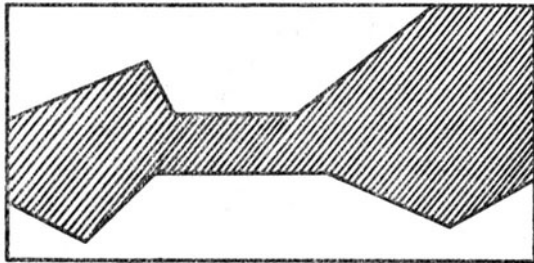
Franken No. 5.

Streng schematische Komposition: zwischen zwei unregelmässigen und lockeren Baumgruppen links und rechts ein breiter Weg, von einem Schloss (in der Bildmitte) zum Vordergrund führend. Etwas nach links, die Mitte des Vordergrundes freilassend, schreitet ein reich gekleidetes Paar, dem ein nackter Amor zuwinkend vorangeht. Hinter diesem zwei schnäbelnde Tauben. Das Paar scheint im Tanzschritt zu gehen; der Mann verkörpert die südlichen Provinzen in der Gestalt eines brabantischen Edelmanns (nach Franken), die reich geputzte Frau, die nicht allzuviel Freude an der Hochzeit zu haben scheint, also die nördlichen Staaten. Hinter ihnen kommt vom Schloss her, die ganze Breite des Weges ausfüllend, die Hochzeitsgesellschaft, unter der man Albert (Not.: H. d. G. Wilhelm I?), Isabella, Spinola, Moritz, Friedrich Heinrich, und mehrfach dieselben Personen wie auf dem Seelenfischfang erkennt. Ihnen geht auf der linken Seite, wo sich die Erzherzöge befinden, ein Hofzweig voran.

Der Halbkreis rings um die Vordergrundsmitte wird rechts von einer Gruppe sitzender Musikanten abgeschlossen, die das Gegengewicht zum Hochzeitspaar mit dem Amor bildet. Links von den Musikanten ein hanswurstartiger Knabe, der auf Knochen Geige spielt und das Pendant des Narren bildet. Vor dieser Gruppe ein Stilleben (vgl. oben S. 50) und die Hüllen der Musikinstrumente. Rechts neben ihnen stehen zwei Herren im Gespräch, wovon der eine van de Venne selber ist. Links hinter Amor ein Haufen Waffen von allerlei Art; ein Bauer lädt sie auf einen Wagen, der mehr im Hintergrunde steht, während ein anderer Mann sie vom Boden aufrafft. Zwischen den Bäumen mehrere genreartige Gruppen, aber fast immer in gewisser Zusammengehörigkeit zu der Haupt-handlung; ganz links werden die allegorische Gestalten Neid und Raserei (Franken) unter einem Baumstamme zerschmettert (vgl. oben S. 8 Anm.).

Bevor wir uns mehr speziell zum Aufbau der Komposition und der Beurteilung des Kunstwerkes wenden, muss noch ein kleines Detail erwähnt werden. Im aufgeschlagenen Deckel des Spinetts, worauf einer der Musikanten spielt, ist Latona mit den Lykischen Bauern dargestellt (Not. H. de G.). Wir erwähnten das oben S. 44 als ein Thema aus der Coninxloo-Schule.

Die beiden Seitenkulissen sind ziemlich breit. Anstatt sie aber, wie man erwarten sollte, an den Rändern des Bildes am weitesten vortreten zu lassen, hat der Maler, um sie wieder zurückzuführen, auf beiden Seiten im Vordergrund eine scharf ausgeprägte Linie angebracht, rechts einen schrägen Baumstamm, links eine weisse Fahne. Es entsteht nun etwa folgendes System. (vgl. Abb.).



Das Grundschema ist ungefähr dasselbe wie im Seelenfischfang. Energischer als dort hat der Künstler hier den streng symmetrischen Aufbau zu maskieren versucht, was mit der

Richtung, die seine Entwicklung genommen hat, übereinstimmt. Die Baumgruppe rechts ragt bis an den Oberrand des Gemäldes und bis ganz in den Vordergrund hinein. Die Gruppe links dagegen ist mehr zurückgedrängt, wodurch die Bäume viel kleiner gebildet sind und ein grosses Stück vom Himmel über ihren Kronen sichtbar bleibt. Diese Gruppe ist auch viel offener: es bleibt ein breiter Weg frei.

Auch in anderen Hinsichten zeigt sich die weitere Entwicklungsstufe des Malers: der dunkle Vordergrund ist bis auf die linke Ecke verschwunden, der Himmel ist ruhiger und wird vom Zenith bis zum Horizont allmählich gleichmässig heller, wodurch eine perspektivische Wirkung entsteht. Der Horizont ist tiefer, schärfer und nicht mit so phantastischen Felsformationen ausgeschmückt. Links hinter dem Schloss sieht man ein sehr fein detailliertes Bergland an einem Fluss, rechts setzt sich der Wald in einem breiten Bogen fort. Die Lichtführung ist ziemlich einheitlich, nur bleibt noch ein Rudiment vom alten Schema in dem dunklen Strich über den Köpfen der hinteren Reihe des Gefolges. Die Figuren haben jede für sich etwas mehr Raum. Die Baumkronen sind mehr in Massen gebildet, mit geschlosseneren Umrissen, weniger jedes Blatt für sich, regelmässiger beleuchtet, und man sieht nicht mehr von unten hinauf in die Krone.

Der Museums-Katalog schreibt die Landschaft und das Beiwerk dem Jan Breughel zu.

1617.**9. GARTENFEST.**

Kupfer, 12 × 17.

Bez. AV. [Verbunden] V E N N E 1617.

Cassel, Gemälde Galerie, Kat. 1913 No. 211.

Franken No. 16.

In der linken unteren Ecke ein reichbeladener Tisch, vor dem ein Page steht, der Wein kredenzt. Um den Tisch, jedoch so, dass keiner vom Rücken gesehen wird, mehrere Gäste in heiterer Stimmung und zwangloser Unterhaltung. Rechts vom Tisch ein Paar, das in der Haltung die grösste Uebereinstimmung mit dem Brautpaar auf den „Trèves“ zeigt. Rechts davon eine Gruppe Musikanten, die wiederum der auf dem Pariser Gemälde sehr ähnlich ist. In der rechten unteren Ecke ein Wasser, an dem ein Mann kniet. Hinter ihm ein paar Reitpferde und ein Reiter aus einem Walde kommend, welcher ein breites Stück der rechten Seite des Bildes einnimmt. Links ein Lustschloss in einem Garten mit geschorenen Hecken. Im Mittelgrund wird aus diesem Garten ein Mann von drei Frauen vertrieben (Verlorener Sohn?). Zwischen Schloss und Wald eine Ebene, auf welcher mehrere Leute einen Wettlauf zu veranstalten scheinen. Das Bild ist sehr kräftig gemalt, mit starkem Wechsel von Licht und Schatten, auch im Baumschlag, der wesentlich anders als bisher aufgefasst ist. Gegen eine dunkle Laubmasse heben sich einzelne Zweige hell ab. Das Waldinnere ist geschlossener und dunkler als bisher. Ziemlich einheitlicher Ton, obwohl noch Lichtstreifen in der Ebene. Horizont kräftig, auf halber Höhe.

Obwohl in den Figuren ziemlich viel Farbe ist, wird sie vom starken Blau des Himmels völlig unterdrückt. Dieser besitzt eine grosse Leuchtkraft, wogegen die ganze Landschaft dunkel wirkt. Das Schloss aber vermittelt. — Diese Lichtführung ist etwas Neues ¹⁾.

1618.**10. PRINZ MORITZ BESUCHT DIE KIRMES IN RIJSWIJK.**

Eichenholz, 55,5 × 134,5.

Bez. A. V. V E N N E F^t. 1618.

Amsterdam, Reichsmuseum, Kat. 1912 No. 2488. (Verst. Drekman, Amsterdam, 1857; Verst. le Roy d'Etioles, Paris, 1861, gekauft von le Roy d'Etioles, Paris, 1880).

Franken No. 8.

In einem von sechs Schimmeln gezogenen, von Kavalieren und Pagen umgebenen Wagen, fährt der Prinz mit drei Herren durch

1) Ist dies Einfluss von Elsheimer? Durch die jetzigen Zeitumstände war es mir leider unmöglich, die Farbgebung auf den sogenannten Trèves nochmals am Original zu prüfen.

die belebte Dorfstrasse, auf deren beiden Seiten im Vordergrunde Zelte aufgeschlagen sind. Links wartet eine Gruppe von vier Reitern, zwei elegant gekleideten Herren, einem Mönch (?) und einem Diener dem Fürsten auf. Rechts reitet ein Kavalier mit tief gezogenem Hut auf einen Herrn und eine Dame zu, die rechts abwartend stehen. Ihre stolze Haltung und überaus prachtvolle Kleidung lässt in ihnen vornehme oder fürstliche Personen vermuten. Ringsum allerhand Volkstypen, Krämer u. s. w. Rechts im Vordergrunde ein prächtiges Stilleben von Körben mit Früchten, Besen, Kanne, Tonnen und anderen Dingen, wie u. a. H. M. Sorgh das später zum Gegenstand vieler Gemälde gemacht hat. Das Bild ist unerschöpflich reich an Details aus dem Volksleben, geistreich und voll immer wieder überraschender Abwechslung.

Von Schematismus ist nichts mehr zu spüren; der sehr schöne Himmel ist abwechselnd leuchtend weiss und kräftig graublau mit naturwahren Wolkenbildungen. Das Laub ist in einem grünbraunen Gesamton gehalten. Obwohl im Gemälde viele kräftige und helle Farben in bunter Abwechslung auftreten, kann man dieses in seiner Gesamterscheinung keineswegs bunt nennen; gegenüber dem stark grünen Wasser und dem kräftig blauen Hintergrund des Seelenfischfangs herrscht hier viel eher ein kräftiger, warmer, grünlich-brauner Ton vor, mit dem das Zinnoberrot und ein schönes Kobaltblau geistreich kontrastieren. Die Giebel und Schornsteine der Häuser heben sich fein gegen den Himmel ab. Bemerkenswert ist, dass der Maler deutlich zwei Sorten von Pferden unterscheidet: die schön frisierten Reitpferde (so wie sie auch auf den Reitergruppen der Nassauischen Fürsten vorkommen), und die schweren, aber kräftigen Bauern- und Lastpferde.

Von der Gruppe der vier Reiter links besteht eine Vorzeichnung im Kupfertich-Kabinett des Grhzl. Museums in Braunschweig.

Esaias van der Velde malte 1625 gleichfalls einen Besuch des Prinzen Moritz in Rijswijk (Slg. Six in Amsterdam). Hiebei ist Folgendes bemerkenswert: van de Venne gibt eine Strasse, die auf die Südseite der Kirche führt, so wie sie jetzt in Rijswijk nicht vorhanden ist, (wenigstens nicht in solcher Breite). Esaias van de Velde dagegen gibt einen Weg, der vom Osten kommend an der Kirche entlang geht, so wie es jetzt noch mit der Strasse, die vom Haag kommt, der Fall ist. Ausserdem sind aber auch die drei Kirchen verschieden. Die Türme sind zwar ähnlich gegeben, aber bei Esaias fehlt der Dachreiter, den van de Venne gibt. Auch ist der Chor bei Esaias im Verhältnis zum Längsschiff etwas eingezogen, bei van de Venne aber nicht. Dagegen stimmen bei beiden Kirchen zwei kleine Anbauten an der Südseite überein, die Lage der umliegenden Häuser auf beiden Gemälden jedoch nicht.

Meiner Meinung nach ist die Ortsangabe bei Esaias van de Velde genau nach der Natur, bei van de Venne aber hauptsächlich Phantasie. Vergl. über van de Venne's Gemälde: Arnold Ising in „de Gids“ von 1889.

1618?

11. PRINZ MORITZ.

Franken No. 6.

Dass Gemälde ist nicht bekannt, die Komposition aber in einem Stich von W. Js. Delff von 1618 erhalten (vgl. Franken, W. Js. Delff No. 57).

Kniefigur, stehend, nach rechts gewendet. Ueber ihr eine Draperie, neben ihr rechts ein Piedestal mit Panzerhandschuhen, links ein Tisch, rechts ein Vestibül mit zwei Hallebardieren und Hund, dahinter der Saal des Binnenhofs im Haag mit vielen Figuren und den eroberten Fahnen.

Stich. (1. Zustand: A. v. Venne pi. W. Delphus fe. J. P. v. d. Venne excud., 1618).

12. PRINZ FRIEDRICH HEINRICH.

Franken No. 7.

Wie No. 11. (vgl. Franken W. Js. Delff, No. 60). Gleiche Anordnung. Rechts ein Portikus und ein Vestibül, worin zwei Edelleute mit einem Diener und zwei Hunde, sowie ein Mann im Schatten einer Türöffnung.

Stich. (3. Zustand: J. P. v. d. Venne excud. 1618 Middelb.).

Beide Gemälde befanden sich auf dem Schloss Honselaersdijk, und kamen 1702 an den König von Preussen; cf. No. 22.

1619.

13. WINTERLANDSCHAFT.

Holz, 11 Zoll × 22 Zoll (= ± 27 × 54 cm.).

Bez. A. v. d. Venne 1619.

Augsburg, Slg. J. G. Deuringer, um 1813—1814.

„Eine Winterlandschaft mit der Schlittenparthie vornehmer Personen, schön und wahr wie der beste Breughel und mit erstaunlichem Fleisse wie Miniatur ausgeführt.“ (Raisonnierender Kunstgemälde-Katalog des J. G. Deuringer zu den Drey Mohren in Augsburg [1813—14]. Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. H. Schneider, im Haag).

14. SOMMERLANDSCHAFT.

Holz, 11 Zoll × 22 Zoll (= ± 27 × 54 cm.).

Seitenstück vom vorigen.

„Das Seitenstück eine Sommerlandschaft, worin Abigail, die mit

ihren Geschenken dem David und seinem Heere entgegenzieht.
Eine vollkommen gelungene Scene."
Vgl. No. 11.

1620—1623.

15—18. VIER SCHLOESSER VON PRINZ WILHELM I.

Holz, $29\frac{1}{2} \times 45\frac{1}{2}$ „Middelburgsche duim."
Verst. J. Hermansen, Middelburg 4—3—1767.
Franken No. 1—4 der „Tableaux inconnus."

1621.

19. PARK MIT PORTRAITFIGUREN.

Holz, $74 \times 114\frac{1}{2}$.
Bez. AV. [verbunden] Venne 1621.
St. Petersburg, Ermitage, Kat. 1901 No. 1828.

Den Not. H. d. G. entnehme ich: Sich belustigende Gesellschaft in einer Landschaft, spazierend, im Gespräch, oder speisend um ein auf dem Grase ausgebreitetes Tischtuch. Pferde werden von Burschen gehalten; Diener nehmen Kühlfässer mit Wein aus einem Weiher. Eine Bäuerin bietet einer Dame Rosen an. Diese letztere, mit Gemahl, Tochter und Sohn, wahrscheinlich Portraits. Mehr im Hintergrunde ein See mit Schaluppen, dahinter ein Schloss mit hohem Turm und ein reich geschmücktes Gartenhaus zwischen den Bäumen. Das Schloss wahrscheinlich auch nach der Natur. Ein Pärchen rechts im Vordergrunde am Boden sitzend, auch Portraits.

1623.

20. (Not. H. d. G.) WALDLANDSCHAFT.

Eichenholz, 74×114 .
Bez. A. v. Venne 1623.
Berlin, Slg. v. Heintze, Ausst. 1890 No. 301.
„In seinem farbigen Stil, mit Wagen, verschiedenen Reitern und links Ausruhenden Bauern."

21. (Not. H. d. G.) FLUSSLANDSCHAFT.

Eichenholz, 74×114 .
Bez. A. v. Venne 1623.
Berlin, Slg. v. Heintze, Ausst. 1890 No. 302.
Gegenstück von No. 20.
„Zwischen bewaldeten Ufern ein Fluss, an dem im Hintergrunde eine Stadt liegt. Links im Vordergrunde Reiter mit zwei Hunden, ein ruhender Bauer und andere Figuren."

22. PRINZ WILHEM I VON ORANIEN.

Franken No. 10.

Wie No. 11 und 12 (vgl. Franken W. Js. Delft, No. 55). Kniefigur, sitzend. Hinter ihm eine überdeckte Galerie mit zwei Wächtern, einem Pagen und einem Hund. Weiter ein Schloss (Franken: Breda?).

Eine gezeichnete Kopie des Kopfes, von J. Stolker, hat eine Inschrift, aus der hervorgeht, dass sich das Original mit denjenigen der Portraits der Prinzen Moritz und Friedrich Heinrich (unsre No. 11 und 12) auf den Schlosse Honselaersdijk befand und an den König von Preussen kam. Das Vorbild, wonach van de Venne dieses Portrait gemalt hat, ist unbekannt (Franken). Stich: J. P. v. d. Venne Middelb. exc. 1628. J. P. van de Venne erwarb 1623 ein Privileg für sechs Jahre (Franken).

1625 (?).

23. DER HAFEN VON MIDDELBURG BEIM BESUCH DES KURFUERSTEN VON DER PFALZ (Juli 1613).

Eichenholz, 64 × 134.

Amsterdam, Reichsmuseum, Kat. 1912 No. 2487 (Legat D. Franken Dzn. 1898).

Franken No. 12.

Franken erwähnt eine Signatur A. V. Venne 1625, welche jedoch nicht zu finden ist. Auch eine genauere Untersuchung durch den Museums-Restaurator blieb ergebnislos.

Das Bild ist eine reine Naturwiedergabe. Bei der Komposition hat der Künstler sich nur von seinem Wunsch leiten lassen, das eine Ufer und den breiten Kanal möglichst deutlich und gross wiederzugeben. Er hat sich auf das rechte Ufer, gleich an die Wasserseite gestellt. Der vollständig flache, etwas gewölbte Horizont wird nur durch die Kirchtürme von Middelburg unterbrochen, die kräftig gegen den Himmel abstehen. Das Stadtbild ist von grösster Ausführlichkeit und Genauigkeit, dabei sehr fein in grauem Ton gehalten. Die Dächer der grössten Gebäude sind grünblau. Die Häuser, hauptsächlich in transparenter brauner Farbe gemalt, zeigen feine rosa, gelbe und grüne Tupfen. Rechts und links hinter dem Deiche liegt das Land tiefer. Auch dieses ist mit grösster Liebe wiedergegeben. Der Himmel ist abwechselnd hellblau und weiss und beherrscht die vielen bunten Farben in den Gruppen, so z. B. auf dem Schiffe links eine Gruppe Pagen oder Musikanten in blauen Uniformen mit roten Hutfedern und Strümpfen. In dem Boot im Vordergrund mit der lustigen Gesellschaft ist die meist sprechende Farbe inmitten einer entzückenden gemässigten Buntheit das Krebsrot des Unterkragens einer Dame, die sich die

Ohren zuhält. So sind überall Farbakzente in der, gegen früheren Werken auffällig schwärzlich-grauen Szenerie angebracht. Das im Vordergrund schwarzbraune Wasser wird nach hinten zu bläulich-blass. Das Land ist grau, braun, oder grün-braun, in schwerem Ton, der allmählich gegen den Horizont feiner wird.

Der Vorgang ist mit einem Zusatz von gemütlichem Humor dargestellt, aber doch wieder nicht so, dass der feierliche Charakter verloren gegangen wäre. Innerhalb der Szenen entdeckt man überall komische Züge, z. B. bei den Männern mit den schwebgebauten Zugpferden. Ein Hut ist ins Wasser geweht. Lustig galoppiert ein Pferd durchs Wasser, dessen Reiter sich den Hut festhalten muss, u.s.w. Von mehreren Seeschiffen und Schaluppen umgeben wird die grosse Jacht mit aufgerollten Segeln von zwei Pferden geschleppt. Die beiden anderen Pferde daneben scheinen soeben abgelöst worden zu sein. Dahinter kommen einige vornehme Reiter, dann folgt der Stadtrat zu Fuss. Im Wasser vier Reiter, von denen der dritte von links wieder der Maler selbst ist. Auf dem linken Ufer Spaziergänger und Neugierige.

Aus dem ganzen Aufbau und dem humoristischen Charakter mancher gerade in den Vordergrund gestellter Einzelheiten möchte man denselben Schluss wie Franken ziehen, dass nämlich „van de Venne, ayant voulu donner une vue de la ville de Middelburg a pensé, qu'il ne pouvait mieux faire pour ajouter à l'intérêt de son ouvrage que de l'animer en représentant une cérémonie à laquelle prenaient part un grand nombre de personnages, cérémonie qu'il avait peut-être déjà célébrée en peinture." Franken weist auch darauf hin, dass die Darstellung mit keinem der geschichtlichen Vorgänge bei der Ankunft des Kurfürsten in Middelburg übereinstimmt, und dass keine der in diesem Gemälde dabei auftretenden Personen nachzuweisen ist.

Die Deutung auf diesen Vorgang beruht wahrscheinlich ausschliesslich auf den Kennzeichen der Schiffe, die die Farben und Wappen des Prinzen Moritz, der Stadt Antwerpen, des Geschlechtes van Tuyl van Serooskerke, sowie Zeelands und Middelburgs zeigen, während das vierte Schiff (nach Franken) der „Rote Löwe" ist, eines der Schiffe, die den Kurfürsten von der Pfalz von London nach Holland begleiteten. Tatsächlich war dem Maler das vergnügte Zusammensitzen der Gesellschaft im ganz beschränkten Raum des vordersten Bootes, die er in der Differenzierung von Haltungen und Gebärden so köstlich wiedergegeben hat, wichtiger als die Darstellung eines feierlichen Empfanges. Dabei muss noch darauf hingewiesen werden, dass das grösste Schiff mit den Farben von Zeeland und Middelburg sich, von Pferden gezogen, gerade von der Stadt wegbewegt, während die anderen alle auf Middelburg zufahren.

Dies ist das letzte Werk aus der Serie der grösseren geschicht-

lichen Darstellungen des Meisters. Im Seelenfischfang von 1614 war er noch im Schematismus und Manierismus der Coninxlooschule befangen. In den sogen. Trêves von 1616 sehen wir, wie er sich noch auf dieses Schema stützt, daneben aber auch davon loszukommen versucht. Allmählich hat er fast alle Ueberlieferungen überwunden. In der „Kirmes in Rijswijk“ ist nur noch sehr wenig von der alten Schule bemerkbar. Doch stimmt die Bühne der Handlung noch nicht ganz mit der Wirklichkeit überein. Im Baumschlag sehen wir die Breughel—Richtung noch nachwirken; die obere Abschlusslinie der Darstellung ist noch immer in der Mitte am tiefsten. In dem „Hafen von Middelburg“ endlich ist der Meister völlig frei geworden. Die Farbigekeit in der Gesamterscheinung ist dabei fast vollständig zurückgetreten, was sich auch im Rijswijkschen Bild schon teilweise bemerkbar machte. Der „Hafen von Middelburg“ erinnert gleichzeitig auch an die Stadtansichten und Hafengebäude von Hendrick Cornelisz. Vroom, Aert van Antum, Abraham de Verwer u. A. . . .

Für die Datierung näheres unter No. 24.

1625.

24. DORFKIRMES.

Eichenholz, 36 × 55.

Falsch bez.: Breughel 1625. Spuren der ursprünglichen Bezeichnung mit Datum 1625 und „hage.“

Amsterdam, Reichsmuseum. Kat. 1912 No. 2496. (Legat D. Franken Dzn. 1898).

Links einige hohe Bäume, davor ein in schwarz gekleideter Herr mit seiner Frau und Tochter und eine Gruppe von vier Reitern, welche sie begrüßen. In der Mitte ein breiter Weg, der nach einem offenen Platz bei einem Dorfe führt, wo ein Jahrmarkt abgehalten wird. Auf dem Wege ein Reisewagen. Rechts im Vordergrund ein seitwärts abbiegender Weg mit einem Krämer und seiner Frau, die ein kleines Kind trägt, und einem Hund. Hinter dem Weg ein breiter Kanal mit Segelschiffen. Am Kanalufer das grösste Haus des Dorfes mit Treppengiebel. Ganz vorn rechts ein Sumpf mit Enten.

Wie immer bei van de Venne sind überall halbhumoristische Volksfiguren verstreut. Doch sind es im allgemeinen neue Typen, welche eine noch schärfere plastische Durchführung als bisher zeigen, dazu auch mehr Abwechslung in Stellung und Handlung. Das war im „Hafen von Middelburg“ auch schon teilweise der Fall, obwohl dort noch einige altbekannte Typen vorkamen. Doch traten diese in den Hintergrund zurück. Es gibt aber eine noch schlagendere Uebereinstimmung zwischen beiden Werken: die Reitergruppe im Vordergrund von No. 24 zeigt grosse Aehnlichkeit mit derjenigen im Wasser auf No. 23. Die beiden hinteren Reiter sind in beiden

Gemälden fast gleich. Nur der vordere rechts auf No. 24 ist ganz anders. Es ist van de Venne selber. Er scheint in diesen Jahren zu reiten angefangen zu haben, und gibt sich selbst nun gerne mit seinen Genossen zu Pferde wieder. Die Herren werden dann auch wohl Portraits sein, die vorderen links und die hinteren rechts stellen beide Male dieselben Personen dar. Aus diesen Uebereinstimmungen darf man wohl schliessen, dass die jetzt unfindbare Jahreszahl 1625 von Franken gut gelesen worden ist; und, wenn später angebracht und mit Putzen verschwunden, doch dem Entstehungsdatum entsprochen hat.

Die beiden Gemälde zeigen auch dieselbe Farbenskala mit ähnlicher Kontrastwirkung von krebrot, grau und weiss in Kostümen und Pferden. Wohl fehlt bei der Dorfkirch das starke Blau im Himmel, aber der Gesamtton der Landschaft ist in ähnlicher Weise ein etwas schweres Graubraun, das am Horizont ein wenig leichter ist. Auch hier ein reiner Naturausschnitt, einfach und reizend. Den grössten Fortschritt zeigt der Meister in seiner Laubbehandlung, fingerartig gegen den Himmel ausragend wird das Laub in seinen Umrissen vom starken Licht aufgesogen, gerade so, wie wir es von Salomon Ruysdael aus seinen frühen Werken kennen.

25. FRÜHLING (Die Begegnung).

Eichenholz, 15 × 37,5.

Bez. Ad. [verschlungen] v. Venne.

cf. unter No. 28.

Links ein schwerer Baum, rechts ein stilles Wasser, dazwischen eine nach hinten von Bäumen abgeschlossene Grasebene. In der Mitte eine Dame in kostbarem weissem Kleid im Gespräch mit einem Herrn in krebrottem Gewand. Dabei ein Schimmel mit scharlach-rottem Deckkleid, Knappen, Hunden, ein Bettler und andere Figuren. Im Hintergrunde Wagen, Spaziergänger u. s. w.

26. SOMMER (Die Begrüssung).

Eichenholz, 15 × 37,5.

Bez. Ad. [verschlungen] v. Venne.

cf. unter No. 28.

Rechts ein schwerer knorriger Baum. Davor, mehr in der Mitte und dem Hintergrunde zureitend, ein Kavalier in purpurnem Kostüm, mit zinnober und gelb, von einem laufenden Knappen in zinnober gefolgt. Im Vordergrunde links ein kleiner Weiher, hinter dem ein Wagen mit vier Schimmeln fährt, ferner Knappen u. s. w. Aus dem Wagen beugt sich ein Herr, der den Kavalier rechts zu begrüessen scheint. Im Hintergrunde der Turm vom Haag.

27. HERBST (die Unterhaltung).

Eichenholz, 15 × 37,5.

Bez. Ad. [verschlungen] v. Venne 1625.

cf. unter No. 28.

Rechts ein Kanal mit Segelschiffen. Das Wasser grünlich-blau. In der Mitte ein Herr in zinnoberrrot im Gespräch mit einer Dame in blaugrünem Gewand. Bei ihnen ein Page in lila, links ein Bauernwagen, eine Frau, ein Hund u. s. w. Am Boden und in einem Korb Früchte, worunter Trauben und Zwiebeln.

28. WINTER (Eisvergnügen).

Eichenholz, 15 × 37,5.

Bez. Ad. [verschlungen] v. Venne.

Die Nummern 25—28 bilden eine Serie der Jahreszeiten und befinden sich im Reichsmuseum in Amsterdam, Kat. 1912 Nos. 2492—2495 (Leg. D. Franken Dzn. 1898).

Rechts ein Kanal, der die halbe Breite des Gemäldes einnimmt, am Horizont der Binnenhof im Haag, in frei erfundener Umgebung. Auf dem Eis Schlittschuhläufer, worunter eine junge Dame in grüner Jacke und gelbem Rock mit einem Herrn in braunem Kostüm mit purpur und gelb, und einer roten Feder auf dem Hut. Am Ufer eine Bäuerin mit Kind; ein Herr in der linken Ecke, von der Seite gesehen, in grauem Kleid. Die Serie wurde im Jahre 1625 von H. Breckerveld radiert.

Diese vier Bilder unterscheiden sich von den bisher genannten Werken des Meisters. Sie sind weniger miniaturhaft durchgeführt und zeigen das Streben nach Linienwirkung und festen geschlossenen Formen. Die Figuren sind bedeutend grösser im Verhältnis zur Bildfläche und ungewöhnlich bunt und schönfarbig. Die Landschaft ist in einem kräftigen hellen Ton gehalten, aber doch wieder etwas farbiger als in den letzten Werken. Der feine Humor, den wir sonst bei van de Venne gefunden haben, musste hier einer derberen Witzigkeit weichen. Der Baumschlag zeigt gar keine Erinnerungen an Coninxloosche Art mehr, sondern feine Unterscheidung der verschiedenen Baumgattungen mit geschlossenen Kronen, die etwas an Elsheimersche Art erinnern. Auch zeigt er plötzlich (im „Frühling“) Interesse für knorrige Eichenäste. Der Himmel ist besonders fein nach den verschiedenen Jahreszeiten differenziert, ohne plastische Wolkenbildungen, sondern in zarten Uebergängen von leuchtendem Weiss zu Dunkelgrau, besonders delikate beim „Winter“. Ein Hinweis für die Erklärung dieser plötzlichen Änderungen kann man darin finden, dass die Serie noch im selben Jahre 1625 radiert wurde. Sie ist wahrscheinlich als Vorlage für den Radierer gemalt, denn diese Eigentümlichkeiten entsprechen dem linearen und einfarbigen (also auf Licht und Dunkel angewiesenen) Charakter der Radierung und dem Wunsch durch populäre Motive dem Publikum entgegen zu kommen.

?

29. BADENDE KNABEN.

Eichenholz, 21 × 41,5.

Bez.: Ad. v. Venne (undeutlich).

Haag, Slg. J. O. Kronig.

Links ein Kanal mit zwei schwimmenden Knaben. Auf einer kleinen Holzbrücke lehnen eine Bäuerin und ein Knabe über die Brüstung. In der Mitte einige Reiter und Bettler, rechts ein Paar Marktweiber. Ein grün gekleideter Knabe schläft im Heu unter einer knorrigen Weide. Grauer Himmel in den Horizont übergehend; etwas dunkel im Ton. Skizzenhaft frisch gemalt, fein in der Naturwiedergabe, besonders im Atmosphärischen. Zinnoberrot in den Figuren. „Der Sommer“ aus einer Serie der Jahreszeitdarstellungen? Stilistisch nicht weit von unseren Nos. 25-28 entfernt, aber flüchtiger und leerer in der Komposition.

1625.

30. PRINZ MORITZ AUF DEM TOTENBETT.

Kupfer, 7,5 × 12,5.

Amsterdam, Reichsmuseum, Kat. 1912 No. 2491. Gekauft 1803.

Das pergament-gelbe magere Gesicht mit roter Mütze zwischen den weissen Laken. Sehr fein und ausführlich gemalt.

Eine Wiederholung dieses Gemäldes, vielleicht das Original, bez. Adr. v. Venne Ao. 1625, im Besitz von Herrn de Maulde de la Clavière, Paris (Kat. des Reichsmuseums). Eine ähnliche Zeichnung im Kupferstichkabinett in Amsterdam.

?

31. (Not H. d. G.) PRINZ WILHELM I AUF DEM TOTENBETT.

Kupfer.

Von Jhr. Nahuys zu Utrecht eingesandt auf die Ausst. in Delft, 1863.

1626.

32. SCHLITTENFAHRT DES PRINZEN MORITZ.

Eichenholz.

Bez.: Adr. v. Venne 1626.

Berlin, Slg. Ed. Goldschmidt (Ausgestellt bei Cassirer 1915).

In der Mitte und links die Eisfläche, rechts das eine Ufer mit einigen kahlen kräftigen Bäumen. Dazwischen sieht man das tiefer liegende schneebedeckte Land, dem Hintergrunde zu ein Weg zwischen zwei Baumreihen. Nebel verbergen schon bald die mehr zurückliegenden Partien. Ein toller Wind treibt sein Spiel mit den Figürchen auf dem Eis, die sich von ihm forttragen lassen oder mühsam gegen ihn ankämpfen. Zwei von galoppierenden Pferden gezogene Schlitten kommen herangeeilt, umgeben von schlittschuh-

fahrenden Herren und Pagen. Im vorderen sitzt eine Gruppe Musikanten, im anderen Prinz Moritz mit seinem Gefolge. Im Vordergrunde rechts ein stürzender Mann und ein lachendes Weib. Bei ihnen ein Korb mit Eiern und einer mit Hühnern. Gut beobachtete Winterstimmung; grauer Gesamtton. Man bemerkt einen grossen Fortschritt gegenüber der Winterlandschaft in Berlin. Ich möchte das Gemälde von Herrn Kronig (No. 29) in diese Nähe bringen.

1629.**33. BAUERNFASTNACHT.**

Eichenholz, 73 × 92.

Bezeichnung nicht mehr gut zu entziffern:

Kat. R. M.: „. . . . Haag“

Not. H. d. G.: „. . . . enne hage 16.9.“

Amsterdam, Reichsmuseum, Kat. 1912 No. 2492. Erworben 1900 (Vorher Slg. Striening, Rotterdam).

Winterbild. Rechts im Vordergrunde bedrohen zwei Bauern einander mit dem Messer. Dem linken ist ein Korb auf den Boden gefallen, die Eier rollen zerbrochen über das Eis. Ein Hund beisst den einen Mann ins Bein. Eine Frau versucht ihn zu beruhigen. Ein Mädchen hält den andren Mann von hinten zurück. In der Mitte ein Gassenbube und ein Knabe von besserem Stand, die auf den Streit weisen. Links ein grosser Hund bei einem knorrigem Baum, worin einige Vögel und ein Eichhörnchen. Mehr nach hinten kommt der possierlich und phantastisch aufgeputzte Fastnachtsaufzug über eine Brücke auf die Häuser rechts zu. Einige Vornehere sehen zu. Die Teilnehmer am Aufzug haben sich mit Pfannen, Kannen, Laternen, Körben, Spiessen, Heugabeln, Rosten, Töpfen, Blasebälgen u. s. w. ausgerüstet. Es sind Typen, denen wir in nach van de Venne's Vorlagen radierten Blättern immer wieder begegnen. Verschiedene Geschmacklosigkeiten werden zur Schau gestellt. Die Bäume sind grob, knorrig und wenig ausführlich gemalt. In der Ferne sieht man eine Kirche, dann verschwindet bald alles im Dunst. Die Figuren sind ziemlich bunt, vor allem viel Zinnoberrot, aber der graue Gesamtton beherrscht doch das Ganze; die trübe Stimmung eines Winternachmittags mit drohendem Schneewetter ist sehr eindrücklich gegeben. Von dem feinen Miniaturstil und dem reizenden Humor ist nicht viel mehr übrig. Das Bild ist fest, breit und nicht sehr ausführlich gemalt; die Stimmung ist derber als wir es bisher bei unserem Maler gefunden haben.

?

34. KÄMPFENDE BAUERN.

Eichenholz, 39,6 × 63,6.

Bez.: A. v. Venne.

Amsterdam, Kunsthandel Komter 1917 (früher in Leeuwarden in Privatbesitz).

Die Hauptgruppe ist, mit einigen Aenderungen, dieselbe wie rechts im Vordergrund von No. 33, hier aber in einer Sommerlandschaft; das Laub ist in groben Tupfen angegeben. Die Figuren noch etwas derber, mit immer weniger Detailwiedergabe. Dabei gewinnen sie an Wert in dem Raum, der immer mehr schematisiert wird. Es liegt darin eine weitere Entwicklung in einer Richtung, die schon die Jahreszeitbilder andeuteten, und die zu den rein illustrativen moralisierenden Grisailen seiner späteren Periode führen muss.

?

35. BAUER MIT HAHN UND HUND.

Eichenholz, 16 × 14,2.

Amsterdam, Slg. Jhr. B. W. F. v. Riemsdyk.

Einzelfigur, in einer Ebene stehend, die in der Ferne durch skizzenhaft aber trefflich gemaltes Gestrüpp abgeschlossen wird. Fest und pastos gemalt und scharf typisiert. Der Mann weist auf etwas rechts, wobei er aus Leibeskräften über einen Witz lacht. Es ist derselbe Mann, den wir auf No. 33 und 34 kämpfend angetroffen haben (der Linke von den zwei rechts). Dort hatte er einen Korb mit Eiern, hier hält er einen Hahn.

1628.

36. WAT MAECKMË AL OM GELT!

Eichenholz, 34 × 53.

Bez.: Adr. [verschlungen] van de Venne 1628.

Inschrift: Wat Maeckmë al om gelt!

Budapest, Galerie. Kat. 1913. No. 479. Erworben 1882 durch K. v. Pulszki von Joseph Kóti für 300 fl.

Im Fensterbrett eines Hauses, das parallel mit dem Unterrand des Gemäldes im Vordergrund steht und an dem entlang man links einen Durchblick auf die Gebäude des Binnenhofs im Haag hat, sitzt derselbe Bauer, den wir schon auf unsren Nos. 33 bis 35 gefunden haben. Mit der Rechten deutet er auf ein Papier mit dem oben angegegebenen Spruch, das an der Mauer befestigt ist, oder auf einen Affen am Boden, den ein vom Rücken gesehener Herr links an der Kette hält. Dieser elegant gekleidete Herr ist einer reich geschmückten Dame zugewandt, die von links auf die Bildmitte deutend den Betrachter anzureden scheint. Der Affe deutet wieder auf den Mann im Fenster, der an seinem linken Arm einen Korb trägt, worin ein Hahn sitzt und aus dem Eier herunterfallen. Im Fenster sitzt ferner ein Rabe und dahinter erscheinen eine Frau und ein Kind. Rechts steht ein ganz verlumpter Bursche mit den Händen in den Taschen, der mit idiotem

Ausdruck auf den Affen blickt. Neben ihm ein grosser Hund. Ganz rechts ein Kind und eine Frau in einer Türnische.

Der Galerie-Katalog erwähnt nicht, ob dieses Gemälde eine Grisaille ist; ebensowenig Wurzbach, der das bei den anderen Werken van de Venne's wohl getan hat, vielleicht aber dem Galerie-Katalog gefolgt ist. Die Reproduktion lässt uns darüber im Zweifel ¹⁾. Da aber die Figur des Bauern auf mehreren farbigen Gemälden des Meisters vorkommt, und ausserdem unsre Nummer 37 eine farbige Umarbeitung von diesem Gemälde ist, habe ich es hier aufgenommen, umso mehr als die Datierung 1628, die ich auf der Hanfstaengelschen Aufnahme lese (der Galerie-Katalog giebt die letzte Ziffer fragmentarisch wieder) eine Andeutung für die Datierung der ganzen Gruppe gibt. Es scheint auf monochromen Grund mit transparenten Farben gemalt zu sein, oft tüpfelnd aber feiner detaillierend und reicher aufgeputzt als die vorige Nummer. In der Technik ist es mit der grossen Grisaille in Amsterdam zu vergleichen „Friedrich V mit Gemahlin zu Pferde“ von 1626 oder den beiden Grisailen in der Slg. Six „die Toilette“ und „die fünf Sinne“, beide von 1631, welche letztere aber grober und leerer sind.

1628.

37. WAT MAECKME AL OM GELT!

Holz 51,5 × 38,5.

Inscription: Wat Maeckme al om gelt! (unleserlich).

Amsterdam, Slg. Murray Bakker.

Aehnliche Darstellung wie auf dem Budapester Bild. Der Bauer steht aber vor dem Hause und deutet mit der linken Hand auf das Fenster, in dem der Affe sitzt, und hinter dem drei Köpfe erscheinen. In der rechten Hand hält er den Hahn, der Korb mit den Eiern liegt am Boden. Der verlumpte Knabe steht links. Rechts hat man den Durchblick auf den Binnenhof. Davor eine Dame, deren Kostüm mit dünnen rosa Farbstrichen gehöhlt ist. Die Hauswand ist dunkel bläulich rot; der Bauer trägt schwarze Jacke und Hosen mit zinnoberroter Weste. Technik wie ich sie bei No. 36 vermute.

Um 1630.

38. FASTNACHTSAUFZUG IN EINEM DORF.

Eichenholz, 78,5 × 45.

London, Slg. A. G. Holzapfel, 1915.

Eine grosse Volksmenge. Im Vordergrunde, von rechts nach links gehend, die Teilnehmer an dem Aufzug. Der vordere hält seinen

1) Durch die Zeitumstände war es mir leider unmöglich, jetzt Näheres über das Bild zu erfahren.

Mantel hoch über dem Koof auf einen Besen, dann zwei Männer, die sich mit Tonnen und Fässern versehen haben. Der eine hat eine Kette von Eiern um seinen Hals. Ein anderer, der einen flötenblasenden Knaben auf seinen Schultern stehend trägt, folgt mit einer Laterne über seinem Kopf, dann ein Weib mit einer Katze auf dem Rücken u.s.w. Die Gruppe ist umgeben von mitlaufenden Kindern und Zuschauern. Links in der Ecke ein vornehmes Paar (die Frau vom Rücken gesehen), das fast genau so auf einer Zeichnung von 1638 im Amsterdamer Kupferstichkabinett vorkommt (Elck syn Gading). Da nun die Kostüme auf dem Londoner Bild einerseits mit denen auf dem Budapester von 1628, andererseits mit denen auf der Amsterdamer Zeichnung von 1638 übereinstimmen, kann man vielleicht annehmen, der Künstler habe für diese Zeichnung ältere Vorlagen benutzt und sie etwas nach der veränderten Mode umgearbeitet. Technisch kommt das Gemälde von den bisher behandelten demjenigen der Slg. Komter am nächsten, es zeigt aber eine etwas weitere Entwicklung des dort konstatierten Stils. Von dem detaillierenden Minaturstil der früheren Werke ist nichts mehr übrig. Die Figuren sind kräftig in grossen Flächen gemalt, die Gesichter geistreich aber derb und mit groben Effekten. Die Formen ausserordentlich greifbar, alle Umrisse scharf, und sehr wenig Details. Einige Baumstämme mit ein paar Aesten, die im Hintergrund flüchtig angegebenen Häuser und Kirchen sind sehr dünn gemalt. Man kann die weitere Entwicklung deutlich an der Weise verfolgen, worin das Blumenmotiv im Rock der Dame links hier und auf dem Budapester Bild wiedergegeben ist.

Um **1630.**

39. FASTNACHTSAUFZUG IN EINEM DORF.

Palermo, Collezione Chiaramonte Bordonaro.

Photo Alinari No. 19898 „Pietro Breugel“.

Genau dieselbe Darstellung wie No. 38.

Ich kenne beide Werke nur aus Photographien, No. 39 sogar nur in einer sehr schlechten Aufnahme. Doch scheint mir dieses feiner gemalt, jedoch auch flächiger, weniger derb und kräftig. In diesem Exemplar erkennt man aber deutlicher das Selbstportrait des Malers: in der Mitte unter den Zuschauern. No. 38 möchte ich aber doch nicht nach der Technik für eine Kopie halten, sondern eher noch No. 39. In technischer Hinsicht steht die Nummer 38 dem Gemälde bei Komter viel näher.

Von dieser Komposition existiert auch noch eine Radierung eines unbekanntenen Meisters; die Unterschrift beginnt: „Siet hier is het al in roeren.“

Der Vollständigkeit halber muss ich noch zwei Gemälde erwähnen, die eigentlich nicht zu dieser Gruppe von Werken van de Venne's gehören. Das eine ist

„Der Tod in der Scheune“ im Braunschweiger Museum (Eichenholz, 50 × 64,5). Es machte mir den Eindruck einer mit etwas Farbe belebten Grisaille. Es ist vollkommen im Stil seiner Grisailen, flüchtig, skizzenhaft, sehr malerisch. — In den Not H. d. G. fand ich folgende Notiz über ein, ein Sprichwort darstellendes Gemälde v. d. Venne's (Holz, 31 × 27 Inschrift: „Al Arm“, Brüssel, Exposition de tableaux de maîtres anciens 1886, No. 246): „wirkt wie eine gefärbte Grisaille, ist jedoch ursprünglich in Farben gemalt.“ Diese beiden Werke werden also eigentlich zu den Grisailen gerechnet werden müssen, obwohl der Maler sie mit etwas Farbe geschmückt hat. Auf dem Braunschweiger Gemälde sind diese stumpf und etwas fade gemischt.

Uebrigens war auch schon bei unsrer No. 36 aus der Reproduktion nicht zu schliessen, ob sie farbig ist oder nicht. Wir führten sie aber an, da sie im Zusammenhang mit anderen Werken wichtig war.

Schliesslich kann man aber sagen, dass die Unterschiede zwischen diesen späteren farbigen und gewissen monochromen Werken des Meisters keine wesentlichen sind. Wir sehen ihn allmählich vom seinem ersten bunten, miniaturhaften, „schönen“ Stil zum späteren, derberen, scharf pointierenden, monochromen übergehen — und damit folgt er der allgemeinen Richtung in der damaligen Kunst, die von erzählender, lokalfarbiger Malerei ausgehend schliesslich in Stimmungskunst und Tonmalerei ausmündet, eine Entwicklung von objektiver Wiedergabe zu subjectiver Improvisation.

V I T A.

Als Sohn von Dr. Willem Pieter Cornelis Knuttel, Bibliothekar an der Königl. Bibliothek im Haag, und seiner Frau Elise, geb. Fabius, bin ich, Gerhardus Knuttel, niederländischer Staatsangehöriger, am 26 März 1889 im Haag geboren. Ich besuchte das Haager Städtische Gymnasium und bestand im August 1909 das Maturitätsexamen. Von Oktober 1909 bis Ende 1913 besuchte ich die Malerklasse der Akademie für bildende Künste im Haag, wo ich die verschiedenen Examina bestand, und beschäftigte mich daneben mit Kunstgeschichte. 1913 wurde ich als Volontair an der königlichen Gemäldegalerie (Mauritshuis) im Haag zugelassen, wo ich an dem 1914 erschienenen „Catalogue raisonné“ mitarbeitete. Während des Jahres 1914 war ich Assistent am Museum Boymans in Rotterdam. Ostern 1915 wurde ich in Berlin, Ostern 1916 in Heidelberg immatrikuliert. An der letzteren Universität dispensierte mich den h. Philosophischen Fakultät von den mir fehlenden der gesetzlich vorgeschriebenen Semester für die Doktorprüfung, und wurden mir die Studienjahre an der Haager Akademie an deren Stelle angerechnet. Ich studierte neuere Kunstgeschichte, klassische Archaeologie und neuere Geschichte und hörte in Berlin die Herren Professoren Goldschmidt, Hildebrandt, Loeschke (†), Schäfer, Riehl, in Heidelberg C. Neumann, v. Duhn, Oncken und Rickert. Ausserdem wohnte ich in Berlin, während der Krankheit und nach dem Ableben von Geh. Rat. Prof. Georg Loeschke, den Vorlesungen und Uebungen in Archaeologie von Herrn Prof. W. Amelung und Frl. Dr. M. Bieber bei.

Am 3 Mai 1917 promovierte ich auf Grund vorliegender Dissertation, die unter Leitung von Prof. Dr. Carl Neumann entstanden ist.
