

men, sondern Rundbau und Kapelle mit in den Neubau einbezogen. Auch der Friedhof der Burgsiedlung nördlich der Holzkirche wurde weiterhin benutzt. Besondere Bedeutung im einzelnen ist den Grubenhäusern mit der Holzkirche des 9./10. Jh., dem Rundbau mit den gräflichen Gräbern von 960/70, der angefügten Westemporenkapelle und der ottonischen Stiftsanlage beizumessen. Bisher konnten noch nicht das Südstift, die Ausdehnung der Burgsiedlung und die Befestigungsanlagen untersucht werden. Kleine Suchschnitte und Geländebeobachtungen lassen für die nächsten Jahre weitere Funde erwarten (Grabungsbericht in Bonner Jahrb. 1965 - im Druck).

Günther Binding

## DIE LANDSCHAFTSMALEREI DER NIEDERLÄNDISCHEN ITALIANISTEN

Zu einer Ausstellung des Centraal Museums Utrecht

„Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapschilders“ waren der Gegenstand einer Ausstellung, die das Centraal Museum in Utrecht vom 10. März bis zum 30. Mai 1965 zeigte. Das Utrechter Museum setzte damit seine Bemühungen fort, die Bedeutung Italiens für verschiedene Phasen der niederländischen Malerei zu erhellen; den vorhergehenden Ausstellungen „Caravaggio en de Nederlanden“ (1952) und „Jan van Scorel“ (1955) hat die Forschung mannigfache Anregungen zu verdanken.

Die niederländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, die in den Süden zogen und ihren in Italien und aus Italienischem gebildeten Stil auch nach ihrer Rückkehr in die Heimat pflegten, waren von ihren Zeitgenossen und auch im 18. und bis ins 19. Jahrhundert hinein hoch geschätzt; für John Smith war es eine Selbstverständlichkeit, Nicolaes Berchem, Jan Both, Karel Dujardin und Adam Pynacker in seinen „Catalogue raisonné of . . . the most eminent Dutch . . . painters“ (1834 und 1835) aufzunehmen, in dem Jan van Goyen und Salomon Ruysdael, Frans Hals und Jan Vermeer fehlten. Seit Bürger-Thoré und Fromentin und der mit ihnen einsetzenden kunsthistorischen Erforschung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts verlagerte sich jedoch die Wertschätzung fast ausschließlich auf die national-holländischen Meister; Wilhelm von Bode zählte keinen der „italianisierenden“ Maler zu den „Meistern der holländischen und vlämischen Malerschulen“ (1. Auflage 1917). Hofstede de Groot nahm diese Malergruppe nur deshalb in sein „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis“ auf, „weil mein Vorgänger John Smith (sie) dieser Ehre für würdig erachtete“ (Bd. IX, 1926, Vorwort); daß der IX. Band von Hofstede de Groots „Verzeichnis“ als einziger nicht ins Englische übersetzt wurde, kennzeichnet das geringe Interesse, das den italianisierenden Malern entgegengebracht wurde. Die einzige gründliche Untersuchung über die von Italien geprägte holländische Landschaftsmalerei, die 1920 bei Adolph Goldschmidt in Berlin entstandene Dissertation von Ida Ledermann (Beiträge zur Geschichte des romanistischen Landschaftsbildes in Holland und seines Einflusses auf die nationale Schule um die Mitte des 17. Jahrhunderts), wurde nicht gedruckt und blieb unbeachtet. Erst in jüngster Zeit hat sich das Interesse an der Malerei der Italianisten wieder belebt; eine Reihe von Monographien und Einzeluntersuchungen über die wichtigsten Maler dieser Gruppe

sind erschienen, und auch in Ausstellungen wurde ihnen wieder größere Beachtung geschenkt. So war dieser Künstlerkreis in der im Jahre 1929 von der Royal Academy in London veranstalteten „Exhibition of Dutch Art“ nur mit zwei Zeichnungen von Berchem vertreten; die am selben Ort im Jahre 1952 gezeigte Ausstellung „Dutch Pictures“ führte aber vier Gemälde von Nicolaes Berchem, zehn von Karel Dujardin, sechs von Adam Pynacker vor.

Die bedeutende Ausstellung in Utrecht könnte zu einer gerechten Neubewertung der italianisierenden Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts führen. Von der Direktorin des Centraal Museums, Dr. Maria Elisabeth Houtzager, und ihren Mitarbeitern organisiert und vorbereitet, stellte sie in über 150 Bildern ein reich facettiertes Bild der Entwicklung vor, von den spätmanieristischen Werken Paul Brils bis zu den die Veduten Canaletto und Guardi vorwegnehmenden Architekturbildern Gaspar van Wittels. Die Veranstalter konnten dabei vor allem auf die Bestände der alten öffentlichen und privaten Sammlungen des Kontinents und Englands zurückgreifen, in denen die italianisierenden Maler in großer Fülle und Qualität vertreten sind. (In den amerikanischen Sammlungen, meist in der Zeit der Unterbewertung dieser Malergruppe entstanden, finden sich ihre Gemälde viel seltener, wie auch die von Wolfgang Stechow im vergangenen Jahr in Ann Arbor mit ähnlichen Zielsetzungen aus amerikanischem Besitz zusammengestellte Ausstellung „Italy through Dutch Eyes“ in ihrem gründlichen Katalog zeigt.) Aus dem fast unübersehbaren Material waren die Werke ausgewählt, klug die Akzente gesetzt. Fast jeder Maler wurde in künstlerisch bedeutenden und für seine Entwicklung entscheidenden Bildern repräsentiert. Von den Hauptmeistern waren allein Herman van Swanevelt und Jan Hackaert ungenügend vertreten: Swanevelt mit vier wenig bedeutenden Werken unterschiedlicher Qualität, Hackaert mit nur einem, allerdings seinem bedeutendsten Bild, dem „Trasimenischen See“ des Rijksmuseums.

Der Katalog der Ausstellung, der im Auftrag des Museums von Albert Blankert bearbeitet wurde, ist eine so vielschichtige, die bisherigen kunsthistorischen Bemühungen auf diesem Gebiet zusammenfassende und mit unzähligen neuen Beobachtungen grundlegende Arbeit, daß seine Ergebnisse im Rahmen einer Ausstellungsbesprechung auch nicht annähernd referiert werden können. Der einleitende Essay gibt einen Überblick über die historische Bewertung der italianisierenden Maler, resümiert die Forschung und legt die Entwicklungslinien innerhalb des 17. Jahrhunderts dar. Überlieferte Meinungen werden kritisch untersucht, Akzente neu gesetzt. Daß die seit Sandrart immer wieder neu vorgetragene Ansicht, die holländischen Italianisten seien direkte Nachahmer Claude Lorrains, zu modifizieren und einzuschränken ist, wird in der Katalogeinführung und in einer Reihe von Texten zu einzelnen Bildern begründet. Einige der vorgetragenen Thesen fordern allerdings auch Widerspruch heraus; so scheint dem Rez. der Einfluß Jan Asselijns auf Berchem, Dujardin und Pynacker, der immer wieder betont wird, doch überschätzt.

Jeder der dreißig Künstler, die in der Ausstellung vertreten waren, wird mit einer eingehenden Biographie vorgestellt, in der die literarischen Quellen und die Werke gründlich und mit teilweise neuen Resultaten interpretiert werden. Die Texte zu den

ausgestellten Bildern sind von ungewohnter Ausführlichkeit; so diskutiert der Eintrag zum frühesten ausgestellten Werk eines jeden Künstlers meist die Herkunft seines Stils, andere Frühwerke, Beziehungen zu Zeitgenossen (bei Nr. 38, einem Bild Swanevelts, auf annähernd vier engbedruckten Seiten). Daß es unmöglich ist, all diese Hinweise vor dem Bild kritisch zu lesen, versteht sich von selbst. Es stecken aber in den Texten so unendlich viele Informationen, daß der Katalog das unentbehrliche Handbuch für diese Gruppe niederländischer Malerei geworden ist. Manche Datierung ist zwar zu apodiktisch vorgetragen, manche Einflußnahme zu unmodifiziert konstatiert, so daß die eigene künstlerische Persönlichkeit des Malers eingeschränkt wird (z. B. bei Hackaert Nr. 138). Doch das sind wohl Fehler eines jeden über eine bloße Aufzählung hinausgehenden Ausstellungskataloges, der ja vorliegen muß, ehe man mit der wichtigsten Aufgabe, dem Nebeneinander-Sehen und -Vergleichen, beginnen kann. Einen großen Vorzug des Katalogs sieht der Rez. in dem Versuch, besonders bedeutende Gemälde über die Angabe des nur Faktischen hinaus zu interpretieren (z. B. bei Asselijn Nr. 66) und ihre Stellung nicht nur im Oeuvre des einzelnen Meisters, sondern in der ganzen Gruppe zu umschreiben.

Die Ausstellung wurde eröffnet mit sechs Werken von Paul Bril, die von einer Landschaft aus der nach dem Urkundenfund von G. Soergel 1601/02 datierten Mattei-Serie (im Kat. zu früh datiert; übersehen wurde der Aufsatz von H. Hahn, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, 1961, S. 321) bis zu dem aus seinem Todesjahr 1626 stammenden Bild der Landesgalerie Hannover reichen. Es wurden Bedenken geäußert gegen die Zuschreibung der kläuelnd feinen, unsignierten Gouache aus Enschede (Nr. 2), die das Datum 1613 trägt; sie sind unberechtigt, wenn man sie mit zwei anderen der seltenen Gouache-Arbeiten Brils im Miniaturen-Kabinett der Münchner Residenz vergleicht (1612 und 1615 datiert; Buchheit-Oldenbourg Nrn. 25 und 26). Weniger Klarheit herrschte in der Poelenburgh-Breenbergh-Gruppe, und man muß befürchten, daß auch die Zusammenführung von an die zwanzig Bildern die Fragen der Zuschreibung und der stilistischen Entwicklung beider Künstler in ihrer Frühzeit nicht ganz wird lösen können. Zumindest Breenbergh ist in seiner frühen, römischen Zeit schwer zu fassen und zu verstehen. Das Bild der Bayerischen Staatsgemaldesammlungen stammt sicher nicht von seiner Hand (Nr. 26; vielleicht von Swanevelt?; oder von einem italienischen Maler?), und auch die eindrucksvolle Landschaft des Maurits-huis (Nr. 30) ist in seinem Oeuvre nicht unterzubringen; sie ist wahrscheinlich ein Werk um 1650. – Die Bilder von Herman van Swanevelt leiteten von der frühen, „antikisierenden“ Gruppe zu der reifen, klassischen Phase der Zeit um und nach der Jahrhundertmitte über, durch die die Vorstellung des holländischen Italianismus vor allem geprägt ist. Der schwer faßbare, hier mit zwei gut beglaubigten Bildern vertretene Pieter van Laer (Nrn. 35 und 36) ist einer der Initiatoren (mehr aber noch der mit ihm einsetzenden Bamboccia-Gruppe, die in der Ausstellung ausgespart blieben); in den südlichen Landschaftsvisionen von Both, Asselijn, Berchem, Dujardin und Pynacker findet diese Richtung ihre Vollendung. Die künstlerische Entwicklung Jan Boths wurde in zwölf Gemälden trotz der fehlenden Datierungen seiner Bilder glaubhaft vorgeführt. Dem Vor-

schlag des Katalogs, in Boths Ruinenbildern aus München und Amsterdam (Nrn. 48 und 49) Pendants zu sehen, kann der Rez. nicht folgen; die Farben des Amsterdamer Bildes sind zarter, gebrochener, auf Grau gestimmt, gegenüber der stärkeren Buntheit des Bildes in München. – Auch für Jan Asselijn, dem mit der Flußlandschaft der Wiener Akademie (Nr. 66) eines der schönsten Bilder der Ausstellung zu danken war, konnte eine nachvollziehbare stilistische Entwicklung skizziert werden. Sehr viel schwerer zu überblicken ist das Werk von Nicolaes Berchem, obwohl man diesem berühmtesten aller italianisierenden Maler in der Utrechter Ausstellung Raum für zweiundzwanzig Bilder gegeben hatte. Der Rez. gesteht, daß es ihm manchmal unmöglich ist, ein Bild von Berchem auch nur annähernd genau zu datieren. Allein die Frühzeit der vierziger Jahre ist klar zu überblicken, vor allem seit sich neuerdings das Datum des Münchner „Laban“ eindeutig als 1648 erwiesen hat (Nr. 74; dort noch als 1643 datiert). Wie Berchem Bildtypen nach Jahrzehnten wieder aufnimmt und modifiziert, zeigte instruktiv die Konfrontrierung der Berglandschaft des Rijksmuseums von 1656 (Nr. 79) mit der viel dynamischeren Tivoli-Landschaft der Sammlung Lugt (Nr. 88), die um 1670 datiert wird. Die von Berchem signierte und 1675 datierte Kopie (Nr. 94; Wien) nach dem Asselijn des Rijksmuseums (Nr. 67) ist in der Landschaft für Berchem zu schwach; die Vermutung des Katalogs, Berchem habe hier eine Kopie von Willem Schellincks nach Asselijn staffiert und signiert, hat Vieles für sich und kann durch eine interessante Quelle glaubhaft gemacht werden.

Die Genremalerei der Bilder von Jan Baptist Weenix wirkte ein wenig fremd in dieser Ausstellung; in ihnen ist die Landschaft doch eher eine Folie zur biedereren Anekdotik der groß gesehenen Staffage. Die „Fröhliche Gesellschaft“ des Petit Palais (Nr. 104) ist nicht von Jan Baptist Weenix, sondern eine Arbeit seines Sohnes Jan und von diesem signiert und, soweit der Rez. das Datum richtig las, 1667 datiert. – Mit sechzehn Werken von Karel Dujardin wurde die Kunst dieses sensibelsten und zurückhaltendsten der italianisierenden Maler in allen Phasen glücklich repräsentiert. Man möchte bezweifeln, ob die überlieferte Datierung 1657 der Stockholmer Hirtenszene (Nr. 123) zurecht besteht; von der Jahreszahl sind nur noch die beiden ersten Ziffern 16 erhalten, und das Bild gehört in die unmittelbare Nähe der „Kranken Ziege“ der Alten Pinakothek, die erst um die Mitte der 60er Jahre entstanden ist. Sollte das Stockholmer Bild früher nicht das Datum 1667 getragen haben? – Für die schwierige Chronologie der selten datierten Bilder Adam Pynackers – zehn waren in Utrecht ausgestellt – werden die Untersuchungen von J. Nieuwstraten wohl noch genauere und plausiblere Ergebnisse bringen, als der Katalog vorschlagen konnte.

Die italianisierende Landschaftsmalerei des Jahrhundertendes ist wenig einheitlich. Die meisten Maler ahmen die Bildtypen der großen Meister nach, die Landschaften Poussins, Dughets, auch Salvator Rosas (Jan Frans van Bloemen; Johannes de Momper; Jacob de Heusch, dessen von Houbraken überlieferter Bentname kennzeichnend genug „Afdruk“ hieß), oder die von Jan Both (Frederick de Moucheron; Willem de Heusch). Manchmal sind sie von ihren italienischen Zeitgenossen kaum zu unterscheiden (Jan Frans van Bloemen und Andrea Locatelli). Einzig Gaspar van Wittel, von dem die Aus-

stellung acht Bilder zeigte, ist wieder eine bedeutende künstlerische Erscheinung (die aber stilistisch schon dem folgenden Jahrhundert angehört): Mit seinem holländischen Realitätssinn, vielleicht auch aus der Tradition der heimatischen Architekturmalerei heraus, ist er der Schöpfer der gemalten italienischen Stadtvedute.

Bei den früheren italianisierenden Malern ist die Vedute die Ausnahme, wengleich topographisch fixierbare Elemente häufig vorkommen. Und das ist ein Mangel des stil- und quellenkritisch so umsichtig gearbeiteten Utrechter Ausstellungskatalogs: Daß zur Topographie nur ausnahmsweise und dann nicht gründlich genug Stellung genommen wird. Wenn Bartholomeus Breenbergh auf die Zeichnung der Sammlung Lugt (Nr. 25) „Nel Giardino del Castel Bomarzo“ notiert, erwartet der Leser Aufklärung, was und wo Bomarzo ist. Und es ist gewiß ebenso wichtig wie manche stilkritische Erörterung, daß ein Bild von Hendrick van Lint aus englischem Privatbesitz (Nr. 167) nicht eine unbennbare „Landschap met meer“, sondern den Lago di Vico darstellt. Doch darf man sich nicht verleiten lassen, in jedem topographisch festlegbaren Detail eine Naturaufnahme des Künstlers zu sehen. Graphische Vorlagen dienten oft als Vermittler, wie sich für die frühen Werke Pieter Saenredams erwiesen hat, der die römischen Skizzenbücher Marten van Heemskerks benützte. Auf ein anderes Beispiel sei hier hingewiesen: Hendrick Mommers hat in einem Bilde der Staatsgalerie Aschaffenburg, das die Marc-Aurel-Säule und das Hadrianum darstellt, nicht etwa einen eigenen Natureindruck verwendet, sondern exakt einen fast hundert Jahre älteren Stich aus Etienne Dupéracs „I vestigi dell' antichità di Roma“ (1575) kopiert (Abb. 2 und 3). Weiteres Suchen und Vergleichen würde gewiß interessante Resultate bringen.

Viele Maler des 17. Jahrhunderts schlossen sich der italianisierenden Richtung an, ohne selbst Italien gesehen zu haben. Adriaen van de Velde ist der bedeutendste dieser Italianisten „aus zweiter Hand“ (er war leider in Utrecht nicht vertreten). Man kann genau beobachten, wie sich nach einem Frühstil in der Potter-Nachfolge seine Bilder um 1658/59 in Farbgebung und Komposition den Werken der Italianisten, vor allem denen von Karel Dujardin, nähern. Auch einzelne Motive übernimmt Adriaen van de Velde wörtlich, so Dujardins Hirtinnenfigur auf dem Gemälde der Sammlung Meyer (Nr. 121 des Kataloges) in seinen Bildern Hofstede de Groot 51, 69 und 72, so die große Architektur auf Dujardins Landschaft HdG 186 in seinem Bild HdG 56. Stiche und Radierungen waren natürlich das bequemste Verbreitungsmittel italienischer Motive. Auch hierzu ein Beispiel: Gehöft und Landschaft von Dujardins Radierung B. 32 dienten Malern der zweiten Jahrhunderthälfte immer wieder als Requisiten, um ihren Bildern ein südliches Aussehen zu geben (u. a. Jacob van der Does in Schloß Ludwigsburg; Gerrit Berckheyde in Schloß Pillnitz Nr. 1522).

Einzelbeobachtungen dieser Art helfen mit, das Phänomen des niederländischen, speziell des holländischen Italianismus im 17. Jahrhundert richtig zu sehen. Die Utrechter Ausstellung und ihr Katalog haben viele solcher Details beigebracht und damit die Grundlage für eine zusammenfassende Darstellung und Interpretation dieses Phänomens gegeben.

Ernst Brochhagen