

lerische „Qualität“ an. Elsheimer hat in einem entscheidenden historischen Augenblick seine schöpferische Prägung in die Zeit geworfen und sie ist fortan nicht mehr aus dem Gesamtwerk größter Meister, die sie dankbar aufnahmen und assimilierten, und eines Heeres von Nachfolgern hinwegzudenken. Eben dies bedingt und rechtfertigt die Anlage der Wezsäckerschen Biographie. W. Drost

WILHELM MARTIN, *Jan Steen*. Amsterdam, J. M. Meulenhoff (1954). 90 S., 87 Abb., 3 Farbtafeln.

Das Buch ist ein gehaltvolles Vermächtnis geworden, da es dem Verfasser nicht vergönnt war, sein Erscheinen noch zu erleben. Die Ergebnisse und Erkenntnisse der Steen-Forschung, zu der Martin in vielen Vorlesungen und Aufsätzen Wesentliches beigetragen hat, sind mit spürbarer Begeisterung für die Kunst des volkstümlichsten holländischen Malers und dennoch mit phrasenloser Sachlichkeit zusammengefaßt.

Über das rechtschaffene und arbeitsreiche Leben Jan Steens ist man jetzt zutreffend unterrichtet. Die bisher bekannt gewordenen Lebensdaten und Schicksale werden durch künftige Archivreise wohl kaum noch überraschend bereichert werden. Auch Martins Darstellung der Entwicklung Jan Steens — Lehrzeit bei Knüpfer in Utrecht, die vielgestaltige Entfaltung und Erstarkung seiner erstaunlichen Schöpferkraft während der Leidener, Haager und Warmonder Jahre, die reife Meisterzeit in Haarlem 1660 bis 1670, die letzte, von Erschlaffung nicht völlig verschont gebliebene Periode in Leiden —, diese Schilderung wird sich im großen und ganzen auf die Dauer als stichhaltig erweisen. Im großen und ganzen! Heute kennt man zwar von 1651 an fast aus jedem Jahre datierte Bilder. (Nebenbei bemerkt: auch von 1654 und 1658. Die Frans van Mieris-artige „Dame am Toilettentisch der ehemaligen Slg. Schloß [Paris] ist 1654, nicht 1657 datiert; und aus dem Jahre 1658 tauchte unlängst im Londoner Handel eine „Fröhliche Familie bei Tisch“ auf.) Aber, wie so oft, sind auch in diesem Falle unter den etwa fünfzig datierten Gemälden einige, deren Jahreszahl der Logik zu widersprechen scheint und deren Stil von anderen Werken der gleichen Schaffensperiode abweicht. Es wird daher immer ein aussichtsloser und auch müßiger Versuch bleiben, die Hunderte der undatierten Gemälde chronologisch genau fixieren zu wollen.

Steens Ausbildung bei den angeblichen Lehrmeistern A. van Ostade, Jan van Goyen, Nikolaus Knüpfer ist durch keine Urkunden beglaubigt, doch nimmt Martin mit Recht eine Lehrzeit bei Knüpfer in Utrecht an. Freilich kann gerade das auch von ihm zum Beweis herangezogene Gemälde Knüpfers „Hochzeitsabend des Tobias“ (Utrecht, Centraal-Museum), an das sich Steen in seiner gleichen Darstellung (ehemals Amsterdamer Kunsthandel) so eng anlehnt, daß man von einer Variante sprechen könnte, nicht als Beleg dienen. Die Komposition von Knüpfer ist nämlich 1654 datiert, also mindestens zehn Jahre später entstanden als Steen bei ihm in der Lehre gewesen sein wird. Ich vermute, daß Jan Steen das Bild sogar noch später als 1654 kennengelernt und variiert hat. Dieselben Modelle des Brautpaares, die er im „Hochzeitsabend“ verwendete, kehren gleichaltrig auf seinem „Ehevertrag des Tobias“ in der Braunschweiger Galerie wieder. Das berühmte Braunschweiger Bild ist zwar nicht, wie stets in der Literatur irrtümlich angegeben wird, 1667 datiert, gehört aber jeden-

falls dieser reifsten Meisterzeit an. Demnach auch Steens inhaltlich sich anschließender, qualitativ kaum unterlegener „Hochzeitsabend des Tobias“. — Aber schon auf einer seiner frühesten Schilderungen, auf der „Holländischen Dorfhochzeit“ aus dem Jahre 1653 (Rotterdam, Museum Boymans, ehemals Slg. Six), weisen südliche Bauformen, die Loggia mit Säulen und Treppe, der Rundturm, sowie die im Fenster sich drängenden Musikanten und ein Bläser mit flatterndem Banner an der Trompete deutlich auf Knüpfer hin. Da beide Maler es liebten, die Figuren ihrer biblischen, historischen und mythologischen Kompositionen über Treppen, Podeste, Emporen und zwischen Arkadenbögen effektivvoll zu verstreuen, wobei im Mittel- oder Hintergrunde die Gestalten des Hauptvorganges im Getümmel der Nebenpersonen untertauchen, da sie beide burleske und humorvolle Episoden bevorzugten, so wird die weitgehende Übereinstimmung keine zufällige künstlerische Artverwandtschaft gewesen sein. Mit Wilhelm Martin muß man somit eine Schulung in Knüpfers Utrechter Werkstatt annehmen. Hierfür gibt es auch einen indirekten Beweis: die Knüpferschen Stilelemente in frühen Bildern Metsus. Gabriel Metsu ist bestimmt nicht in Utrecht in der Lehre gewesen, und so wird ihm die Bekanntschaft mit der Art und Weise Nikolaus Knüpfers durch den drei Jahre älteren Leidener Zunftgenossen Jan Steen vermittelt worden sein, dem Metsu auch noch andere Anregungen zu verdanken hatte.

Martins Hypothese, der junge Künstler sei in Utrecht auch durch Droochsloot und Herman Saffleven beeinflusst worden, ist nicht überzeugend; auch wird die Beeinflussung durch seinen Schwiegervater Jan van Goyen doch wohl überschätzt. Und ist Steen nach der Utrechter Lehrzeit noch in Haarlem ausgebildet worden? Martin hält das, ebenso wie Bode, für sehr wahrscheinlich. Jene Gemälde, die an den angeblichen Lehrmeister Adrian van Ostade — aber auch an Isaac! — denken lassen, sind jedoch erst um 1655 entstanden. Insbesondere sei in diesem Zusammenhang auf die Nummern 441, 623, 649, 744 in Hofstede de Groot's Steen-Katalog verwiesen.

Der Künstler hat nicht nur auf Bildmotive des 16. Jahrhunderts, auf Steinoperationen, Alchimisten, fette und magere Küchen, „Rosen vor die Säue werfen“, zurückgegriffen, als sie in der sittenbildlichen Malerei Hollands längst aus der Mode gekommen waren. Er ließ sich auch durch die Veranstaltungen der Rederijkers und durch das Theater anregen. Manchen seiner biblischen und mythologischen Schilderungen mit ihren bramarbasierenden Theaterbösewichten merkt man an, daß er Liebhaber-Vorstellungen, keine Aufführungen von Bühnenkünstlern hohen Ranges zu sehen bekommen hat. Hin und wieder entlehnt er auch unbedenklich Figuren aus der niederländischen und französischen Graphik, und mehr als ein Dutzend Maler, darunter Meister wie Vermeer, Jordaens, Frans Hals, Brouwer, Frans van Mieris, zählt Martin auf, deren Werke Steen in Auffassung und Technik bisweilen recht nahegekommen ist. Übrigens muß in solchem Zusammenhange auch Teniers erwähnt werden. In Jan Steens frühesten Schilderungen kegelspielender Bauern in einer Landschaft mit weitem Fernblick (u. a. Bilder der Sammlungen Bronckhorst, Haag; Kleiweg de Zwaan, Amsterdam und ehemals Innes, London) erinnert die Verteilung der kleinen Figuren und die Naturwiedergabe auffallend an den flämischen Künstler. Da Steen der

erfindungsreichste Sittenschilderer Hollands gewesen ist und nicht auf Anleihen bei anderen Malern angewiesen war, so vermutet Martin, er habe mit solchen oft meisterhaft ausgeführten Werken in der Art anderer berühmter Künstler auftrumpfen wollen. „Komen jullie maar of, ik kan het minstens even goed!“

Steen war Katholik. Seine ungefähr siebzig religiösen Darstellungen spielen aber nicht nur ziffernmäßig im Gesamtwerk eine untergeordnete Rolle. Manche, wie die „Hochzeit zu Kana“ der Slg. Beit in Johannesburg und das wie eine wüste Bauernprügelei wirkende Spätwerk „Vertreibung aus dem Tempel“ des Leidener Museums, waren ihm lediglich willkommener Vorwand, humoristische oder aufregende Volksszenen zu schildern. Daß er aber auch innig empfinden und gefühlvoll gestalten konnte, bezeugen seine stillen Zustandsbilder der Familien beim Tischgebet. Da auf dem schönen „Gebet vor der Mahlzeit“ der Londoner Slg. Simon Morrison an auffallender Stelle ein frommer Wandspruch angebracht ist, vermutet Wilhelm Martin, der Meister sei tief religiös gesinnt gewesen. Demgegenüber muß jedoch auf ein kleines Gemälde mit einem beichtenden Landmann verwiesen werden, das um 1947 in Berlin wieder zum Vorschein gekommen ist (HdG Nr. 245). Das Bildchen ist künstlerisch belanglos, aber aufschlußreich, weil Steen hier sich sogar über die feierliche Handlung der Beichte lustig gemacht hat. Um vor Lachen über das Geständnis des beichtenden Bauern nicht herauszuplatzen, preßt der feiste Priester ein Tuch an den Mund.

Mit den Redensarten, Sitten und Bräuchen des niederländischen Volkes und mit der Literatur des 17. Jahrhunderts war Wilhelm Martin sehr vertraut, und so sind seine Erläuterungen einiger Hauptwerke Jan Steens mit den Darstellungen von Sprichwörtern und den vielen versteckten Anspielungen recht lehrreich. Scharfsinnig ist u. a. seine überzeugende Beweisführung, weshalb die wunderhübsche kleine Schilderung der auf dem Bett sitzenden Frau, die sich die Strümpfe anzieht (Muri, Slg. de Bruyn), wegen der naturalistischen Einzelheiten die Studie zu dem herrlichen Bilde aus dem Jahre 1663 im Buckingham Palace sein muß.

Rund 700 Gemälde sind noch erhalten oder nachweisbar. Mißtrauisch bemerkt Martin, daß darunter Werkstattarbeiten und Bilder von anderen Malern sein werden. Ganz gewiß ist auch bei Gemälden Jan Steens eine sorgfältige Prüfung hinsichtlich der Eigenhändigkeit angebracht, doch ist seine durchschnittliche Jahresleistung von 25 Gemälden bei holländischen Künstlern nichts Ungewöhnliches. Haben nicht sogar Paulus Potter, der 29 Jahre alt geworden ist, und Isaac van Ostade, der im Alter von 28 Jahren starb, ein erstaunlich reiches „Lebenswerk“ hinterlassen? Von Philips Wouwerman, der in einer dreißigjährigen Tätigkeit über tausend figurenreiche und sorgfältig ausgeführte Werke geschaffen hat, ganz zu schweigen. Auf Jan Steens gelegentlich sorglose Arbeitsweise und seine bisweilen flüchtig gemalten Bilder wird in jeder, jeder, jeder in jeder Würdigung seiner Kunst bedauernd hingewiesen. Man soll aber auch nicht übertreiben! Verglichen mit manchen anderen zeitgenössischen Malern, zum Beispiel mit Pieter de Hooch, wahrt er bis zuletzt auch in seinen Nebenwerken ein achtungsgebietendes Niveau, und von seinen schätzungsweise 700 Gemälden gehört der zehnte Teil zu den klassischen Schöpfungen der holländischen Malerei.

Eduard Plietzsch