

AUSBREITUNG UND
NACHWIRKUNG
DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI
DES 17. JAHRHUNDERTS

Gerson 1942/1983

VON
H. GERSON

VON „TEYLER'S TWEEDE GENOOTSCHAP“
BEKRÖNTE PREISSCHRIFT

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



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

Honthorst
häufig auf
zahlreichen
r stammen,
: Sammler
schliesslich
nüler Win-
r Achilles
geriet, war
keineswegs
Frankfurter
undt. Kost-
rt gegeben
sse Beträge
nd Liotard
n gemalten
re Sachen,
m konnten
Beispiel der
gearbeitet
48) begann
Sohn fügte
Versteige-
828) kaufte
e Bilder in
o ein Gale-
le, war eine

ENGLAND

DIE BILDNISMALEREI IM 17. JAHRHUNDERT

Auf den ersten Blick scheint unsere Untersuchung hier ein reiches Ergebnis zu versprechen, da die äusseren Voraussetzungen sehr günstig liegen. England, durch seine geographische Lage relativ isoliert, war dem Einfluss der holländischen Kunst durchaus zugänglich. Seine eigene malerische Kultur war zu Anfang des Jahrhunderts noch wenig entwickelt, die Nachfrage nach realistischen Bildnismalern aber gross; dazu kam ein reiches, kunstfreundliches Hofleben, – das alles sind Elemente, die das Eindringen der holländischen Kunst begünstigten. Als schliesslich durch die Thronbesteigung von Willem III. im Jahre 1689 eine Art Personalunion geschaffen war, bedeutete das auch für die künstlerischen Beziehungen einen neuen, lebhaften Austausch der Kräfte, der in erster Linie Hollands Expansionsdrang zugute kam. All diesem wirkte aber der grosse Einfluss der flämischen Kunst entgegen. Kein holländischer Maler hat je in England eine solche Stellung erlangt wie Anton van Dijck, der dort seit 1632 mit einer kurzen Unterbrechung bis zu seinem Tode tätig war und eine ungekannt grosse Schar von Schülern und Nachahmern heranbildete. Seine Bedeutung für die englische Kunst lässt sich allein mit der Holbeins vergleichen. Aber auch nach van Dijcks Tod hielt der flämische Einfluss an, – wie er auch schon vor seinem Auftreten eingesetzt hatte. Für die späte Phase greifen wir als Beispiele die beiden kleineren Künstler P. Angillis und P. Tillemans heraus. Natürlich mischen sich oft flämische und holländische Bildformen, und auch der englische Geschmack spielt eine nicht zu verkennende Rolle. Die Schwierigkeit für uns liegt nicht so sehr darin, die eigene englische Tradition zu erkennen und zu würdigen, wie vielmehr in der Aufgabe, bei der Darstellung des niederländischen Einflusses den flämischen Bestandteil ausser acht lassen zu müssen.

In England war stets grosse Nachfrage nach Bildnismalern. Während der ersten siebenzig Jahre des 16. Jahrhunderts wurden die Bildnisaufträge fast ausschliesslich Fremden, d.h. Flamen und Holländern gegeben. In der Elisabethanischen Zeit werden zum ersten Mal einheimische Künstler genannt. Die Königin bevorzugte sogar „british born artists“ wie N. Hilliard und George Gower. Ihr Bildnis durfte überhaupt nur von bestimmten Künstlern gemalt werden – den besten natürlich – und dieses Vorbild

wurde dann von anderen kopiert. Dies geschah in den zwei bis drei grossen picture-factories. Viel Freiheit für eine individuelle Auffassung wurde also den „Künstlern“ nicht gelassen. Albas Eroberungen und Verfolgungen trieben viele Reformierte nach England, unter ihnen auch Antwerpener Künstler und Handwerker¹. Marcus Gheeraerts d.J. (1561/2–1635) war einer der besten in jener Zeit. Er hat sich in dem englischen Milieu gut zurechtgefunden². Seine Bildnisse haben auch für uns ein gewisses Interesse, denn sie zeigen, dass er im Laufe der Jahre den Stil der holländischen Bildnismaler annimmt, die zur Zeit Karls I. in England arbeiteten. Der bedeutendste holländische Maler unter Elisabeth war Cornelis Ketel (1548–1616), der von 1573 bis ungefähr 1581 in London tätig war. Er ist sicher identisch mit dem Maler Cornelius, der in Wits' Commonwealth genannt wird³. Zu seinen Hauptwerken zählen das Bildnis von Martin Frobisher von 1577 (Bodleian Library, Oxford) und das Bildnis des William Grasham von 1579 (Slg. G. Leveson Gower, Titsey Park). Sein Bildnis der Königin ist leider nicht erhalten. Seine Bildnisauffassung findet man noch in manchem englischen Bild um 1600 wieder (Bildnis Michael Drayton, National Portrait Gallery, London, 776; Bildnis Phineas Pett, ebenda Nr. 2035; von de Critz? ⁴). Ketel, Gheeraerts und Zucchero vertreten neben einer Reihe weniger bekannter einheimischer Künstler den spätmanieristischen Bildnistyp in England, der den Stil von Antonis Mor ablöst.

Der spezifisch englische Stil spricht sich am deutlichsten in der Bildnisminiatur aus, die Isaak Oliver und N. Hilliard zu einer beachtlichen Höhe gebracht haben. In figürlichen Zeichnungen ist Oliver wieder reiner Manierist, von Niederländern wie Uytewael und Marten de Vos kaum zu unterscheiden⁵. Der flämische Einschlag ist bei ihm noch stärker als der holländische. Mit einem Wort muss hier des John White (tätig 1585–1593) gedacht werden. Obwohl kein eigentlicher Miniaturmaler, knüpft er doch bei diesen an. Berühmt sind seine Aquarelle von Indianern, die er in Virginia gesehen hat. Man möchte denken, dass die frischen Blätter von holländischen Vorbildern beeinflusst sind. Aber es wird schwer fallen, so frühe Beispiele holländischer Aquarelle zu finden. Augenscheinlich hat hier eigene Naturbeobachtung eine Anlehnung an die realistische Menschen- und Landschaftsdarstellung der Holländer überflüssig gemacht⁶.

¹ Vgl. zur Elisabethanischen Kunst: C. H. Collins Baker, *Lely and the Stuart Portrait Painter* 1, 1912, 75; L. Cust in *Proceedings of the Huguenot Society of London*, VII; L. C(ust) und W. G. C(onstable) in Einleitung zum Katalog der Ausstellung im *Burl. Fine Arts Club* 1926.

² R. Poole u. L. Cust in *Walpole Society* 3, 1913/3, 1–45.

³ Der Katalog des Rijksmuseums identifiziert diesen Cornelius mit Cornelis de Zeeuw.

⁴ Siehe W. Stechow in *Thieme-Becker, Künstlerlexikon und Zeitschr. f. Bild. Kunst* 63, 1929/30, 200. Stechow spricht umgekehrt von Ketels Anschluss an die moderne englische Porträtkunst.

⁵ *Connoisseur* 91, 1933, 356.

⁶ Zeichnungen u.a. im *British Museum*. Vgl. Binyon, *Guide British Art, British Museum* 1934, S. 46; *Walpole Society* 13, 1924/5, 19; *The Connoisseur* 91, 1933, 371; *Bull. Univ. Museum Philadelphia* 7, 1938, 21.

Im Zusammenhang mit diesen englischen Miniaturmalern können wir zwei Holländer nennen, die sich ihnen mehr oder weniger angeschlossen haben. Der ältere Jacques de Gheyn stach 1594 das Bildnis von George Clifford, Herzog von Cumberland, das die Bekanntschaft mit englischer Miniaturmalerei verrät. Wenn er auch nicht unbedingt zu dieser Zeit in England gewesen sein muss, so haben wir doch über einen späteren Aufenthalt in Gesellschaft von Constantyn Huygens und dem jungen de Gheyn genauere Berichte. Huygens, der den Miniaturist Oliver kannte und verschiedene seiner Werke besass, besuchte zusammen mit de Gheyn die Galerie des Prinzen (Henry) und die Arundelsammlung, und zusammen reisten sie auch nach Oxford. Das war im Jahre 1618. Vier Jahre später war de Gheyn wieder in London, wie wir den Überresten eines Skizzenbuches mit Ansichten von Hampton Court und anderen Orten entnehmen können¹. Wir werden seine „englischen“ Werke noch in anderem Zusammenhang erwähnen. Constantyn Huygens hat auf der Reise auch gezeichnet. Im Juni 1622 verewigte er sich mit seinem Selbstbildnis in einem *Album Amicorum*². Der Abenteurer Balthasar Gerbier ist der andere holländische Miniaturmaler, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts in England auftauchte, wo er im Jahre 1616 den jugendlichen Karl I. als Prinzen von Wales porträtierte. Er wiederholte die Reise nach England mehrmals und hatte die besten Beziehungen zum Hofe und zum Adel. Er begleitete Karl I. auf seiner erfolglosen Brautfahrt nach Spanien im Jahre 1623. Im Interesse von Buckingham und des Königshauses betätigte er sich auch als Bilderhändler und als politischer Geheimgent. Seine Miniaturen sind Bildchen im Geschmack von Goltzius und de Gheyn, die er beide gekannt haben muss³.

Unter Jacob I. und vor allem seit dem Regierungsantritt des kunstsinnigen Karl I. kommt eine neue Welle niederländischer Bildnismaler nach England. Paulus van Somer, Daniel Mytens, Gerhard Honthorst und Hendrik Pot sind die bekanntesten unter ihnen. Peacham ist einigermaßen gekränkt über diese Verherrlichung alles Nicht-Englischen: I am sorry that our courtiers and great personages must seek far and near for some Dutchmen or Italian to draw their pictures, our Englismen being held for Vau-niens⁴. Der Hof und die Adligen bevorzugten zweifellos die Ausländer. Sie stellten hohe Ansprüche an den Geschmack, die Geschicklichkeit und nicht zuletzt an die Modernität des Malers. Als Mytens in Mode war, wollte man nichts mehr von dem älteren Gheeraerts wissen, und als van Dijck erschien, musste Mytens das Feld räumen. Gerade zu Beginn des Jahrhun-

¹ J. Q. v. Regteren Altena, *The drawings of Jaques de Gheyn*, S. 8/9, 15/6, 27, 64, 79/9, 114.

² *Oud-Holland* 18, 1900, 185.

³ G. de Boer in *Oud-Holland* 21, 1903, 129; O. Hirschmann in *Oud-Holland* 38, 1920, 104. Abb. vom Bildnis Karls I. in *Connoisseur* 51, 1918, 65.

⁴ Peacham, *Treatise in Drawing and Limning*, 1634.

derts scheinen auch mehrere englische Künstler nach Holland geschickt zu sein, um hier zu lernen. Ein gewisser Nataniel Austyn wird 1613 Schüler bei einem unbekanntem Jan Teunissen in Amsterdam. Tobias Vranck, Maler aus England, wird gegen 1600 in Amsterdam genannt und etwas später ein Esaias Wilbout, „van Noorwitz, schilder“. Jeffery Sillemans erlangt 1610 das Amsterdamer Bürgerrecht und ein gewisser Willem Bertram (geb. 1593/4) heiratete 1623 in Amsterdam. Er zeichnete in der Art von Potuyl und P. Quast¹.

Paulus van Somer (1576–1621) braucht hier nur im Vorbeigehen genannt zu werden. Er ist Flame und setzt in England die Bildnistradition der beiden Gheeraerts oder kontinental gesehen der Familie Pourbus fort. Mindestens seit 1606 war er in London, jedoch zwischendurch verschiedene Male in Leiden. Seine fein gezeichneten Bildnisse von hohen und höchsten Persönlichkeiten in kostbar mit Gold gestickten Kleidern, die der Maler sehr liebevoll wiederzugeben sich befeissigte, müssen sehr beliebt und geschätzt gewesen sein. Sie werden häufig ins Ausland geschickt. Als van Dijck 1620 nach London kam, gelang es ihm noch nicht, sich gegen diesen an und für sich altertümlichen Stil durchzusetzen.

Der eigentliche Nachfolger von van Somer war Daniel Mytens (1590–1642), dessen Bedeutung leicht durch die noch glänzendere Erscheinung von van Dijck verdunkelt wird. Mytens muss bereits 1613 nach England gekommen sein, angezogen von dem Erfolg des Paulus van Somer, der mit ihm verwandt war. Die Jugendwerke von Mytens stehen dann auch gänzlich unter dessen Einfluss, wie man dies deutlich an den 1613 entstandenen Bildnissen von Sir Edward Sackville und seinem Bruder Richard Sackville (Slg. Margaret Countess of Suffolk and Berkshire) sehen kann². Wie bei van Somer liegt der Nachdruck noch auf der sorgfältigen Wiedergabe der Kostüme, die dem Maler Gelegenheit geben, seinem Farbensinn freien Lauf zu lassen. Gesichter und Hände sind verriebener gemalt als bei seinem Vorgänger. Bedeutende Schöpfungen aus Mytens' erster Schaffenszeit sind die beiden grossen Bildnisse von Thomas Arundel und Alice Talbot (Slg. Duke of Norfolk), die früher dem van Somer zugeschrieben wurden³. Vielleicht sind diese Bilder dieselben, die 1618 erwähnt werden: Mytens schickt damals zwei kleine eigenhändige Wiederholungen an Dudley Carleton nach dem Haag, da Arundel die grossen Bilder nicht abgeben wollte⁴. Man kann sich gut vorstellen, dass Arundel diese gross gesehenen, gut im Raume aufgebauten und in einem warmen Ton gehaltenen Bildnisse

¹ Oud-Holland 52, 1935, 288; Archief v. Nederl. Kunstgesch. II, 275; A. Bredius, Künstler-Inventare III, 1093/4. Oud-Holland 4, 1886, 300; Oud-Holland 3, 1885, 63; Vstg. Ehlers, Leipzig, 27. 11. 1935 Nr. 437.

² Wie viele der im folgenden genannten Bildnisse 1938 in London auf der Exhibition of 17th century art in Europe ausgestellt.

³ H. Walpole, Anecdotes of paintings in England, ed. R. Wornum, I, S. 209/10.

⁴ W. H. Carpenter, Pictorial notes . . ., London 1844, 176/7.

behalten wollte, und man kann ohne Übertreibung sagen, dass dies die ersten guten und charakteristischen holländischen Bildnisse englischer Persönlichkeiten sind. Mytens ging auf diesem Wege weiter, und als van Somer gestorben war, wurde er auch offiziell sein Nachfolger. 1620 hören wir zum ersten Mal von königlichen Zahlungen für Porträts von Jacob I. und dem Prinzen Karl¹, 1624 wird ihm eine Pension gewährt, die mit der Thronbesteigung Karls I. wesentlich erhöht wird. Mytens stand in der besonderen Gunst von Karl I. In nicht weniger als 15 Bildnissen hat er die Gestalt dieses Monarchen der Nachwelt überliefert, von denen wir nur das schöne Exemplar in der National Gallery in Ottawa und andere in Kopenhagen und der National Portrait Gallery hervorheben. Karl I. hat seine königliche Gnade dem Hofmaler bis zu seinem Tode erhalten². Die Pension wird ihm auch im Haag ausbezahlt, wohin er 1634 zurückgekehrt war, nach einer an Erfolgen und Aufträgen reichen Tätigkeit in England.

Von flämischer Kunst ist im Werk des Mytens nichts zu spüren, obwohl Walpole berichtet, dass er Rubens' Werk studiert habe, bevor er nach England ging. Mytens' Bildnisse erinnern mit ihren kräftig rot-braun modellierten Gesichtern, dem freundlichen Blick und ihrer ehrlichen, bürgerlichen Vornehmheit an die Porträts, die Mierevelt und Ravesteyn in Holland gemalt haben. In vielem ist er diesen überlegen. Eines seiner besten Bildnisse ist das Porträt in ganzer Figur des ersten Herzogs von Hamilton von 1629, (Abb. 37), dessen graue und hellblaue Farbtöne den Dargestellten mit einem vornehmen und edlen Glanz umgeben. Kurz vor seinem Weggang aus London scheint er einigermaßen unter van Dijcks Einfluss gekommen zu sein, neben dem er sich letzten Endes doch nicht behaupten konnte (Bildnis der ersten Gräfin von Middelsex von 1634 in Knole)³. In Holland hat er aber seine natürliche Art wiedergefunden. Die Bildnisse des Bürgermeisters Thomas Cletscher und seiner Frau Anna Hoefft von 1643 (Gemeentemuseum im Haag, Neuerwerbung 1938) sind jedenfalls nicht die Bilder eines van-Dijck-Nachfolgers⁴.

Prinz Heinrich und Karl I. hatten vergeblich versucht, Michiel van Mierevelt an ihren Hof zu ziehen⁵. Man sagt, der Pest wegen sei er nicht gegangen. Es ist aber auffallend, wieviel englische Personen Mierevelt (im Haag?) porträtiert hat⁶. Bei verschiedenen Gelegenheiten werden seine Bildnisse nach London gesandt. 1621 schickt Sir Dudley Carleton an Lord Arundel

¹ Bildnis der Vstg. Taunton London 15. 7. 1920 Nr. 127. – Burlington Magazine 37, 1920, 84.

² Sein Selbstbildnis soll mit dem von Rubens und van Dijck auf ausdrücklichen Wunsch des Königs in dessen Frühstückszimmer gestanden haben (Walpole I, 300).

³ Abb. Collins Baker, a.a.O., I, 48.

⁴ Zu D. Mytens siehe u.a.: Ch. C. Stopes in Burlington Magazine 17, 1910, 160; Collins Baker, a.a.O., I, 34; A. Bredius u. E. W. Moes in Oud-Holland 25, 1907, 83; M. R. Toynbee in Burlington Magazine 74, 1939, 116; H. E. van Gelder in Med. v. d. dienst v. Kunsten en wetenschappen VI, 1939, 34 m. Abb.

⁵ Walpole, a.a.O., I, 234.

⁶ Bereits Huybrecht Jacobsz soll viele Engländer in Delft gemalt haben (Walpole III, 319).

ein Bildnis von Frederik Hendrik; 1628 fragt Dudley Carleton ungeduldig, ob Mierevelts Bildnisse von Frederik Hendrik und seiner Gemahlin noch immer nicht fertig seien. Bereits 1616 hatte Sir Dudley Carleton über den Maler nach London berichtet. Als Arundel die junge Prinzessin Elisabeth und den Pfalzgrafen Friedrich 1613 nach der Pfalz begleitet, muss Mierevelt dem Zug bis an die Grenzen der Staten folgen. Natürlich hat er damals Arundel und andere Begleiter porträtiert¹. Im Inventar von Karls Sammlung kommen verschiedene Bilder des Malers vor, und in einem älteren Verzeichnis (der Slg. Jacob I.?) wird ein Gemälde der Prinzen von Oranien von „Michael Johnson“ aufgeführt, womit wohl unserer Maler gemeint ist². Unter den Schuldnern Mierevelts kommt „anno 1628“ auch „der Agent Carleton“ vor, der noch eine Kopie nach einem Bildnis einer englischen Hofdame der Pfalzgräfin zu zahlen hatte. Auch ein Graf von Oxford stand mit einem Porträt im Debet von Mierevelts Büchern³. Den Stil von Mierevelts Bildnissen kann man noch in vielen anonymen englischen Porträts dieser Zeit wiederfinden (National Portrait Gallery Nr. 52, 111, 818). Man muss nur daran denken, dass viele Offiziere, die unter Leicester in Holland dienten, gerne von der Gelegenheit Gebrauch machten, sich hier porträtieren zu lassen. Leicester selber schickte 1591 bereits eine Anzahl Gemälde, die ihm „have cost a good deal of money“ nach England⁴. Sir Dudley Carleton war ein sehr eifriger Bilderfreund, der nicht nur für Arundel und Jacob I., sondern auch für sich selbst kaufte. 1616 ist er in Haarlem, wo er Cornelis van Haarlem, Vroom und den sehr alten Goltzius aufsucht. Seine Frau muss 1624 bei schlechtem Wetter nach Vlissingen reisen, um einer Bilder-Versteigerung beizuwohnen⁵. Carletons Vorgänger als Gesandter im Haag, Sir Henry Wotton, war ebenfalls ein Kunstfreund, der wiederholt Bilder nach England schickte.

Gerhard Honthorst war 1628 (vielleicht schon 1627) mit seinem Schüler Joachim von Sandrart nach London gereist⁶. Wiederum ist es Sir Dudley Carleton, der englische Gesandte im Haag von 1616–1625, der die Aufmerksamkeit des englischen Hofes auf Honthorst lenkt. Carleton bestellte 1621 bei dem Künstler, der gerade aus Italien zurückgekehrt war, einen „Aneas, aus Troja fliehend“. Er schenkte das Bild Lord Arundel, dem das Gemälde sehr gefiel. Vielleicht war dieses Bild, das nicht erhalten ist, noch im Caravaggio-Stil gemalt wie wohl auch das andere, das Honthorst selber in einem Brief vom 22. 5. 1630 an Edward, Clerk of the Council, anbietet und das als Nachtstück angedeutet wird. Im selben Jahre war man in Utrecht unter

¹ Mary F. S. Hervey, *The life... of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge 1921.

² W. Noël-Sainsbury, *Original unpublished papers...* London 1859, S. 291, 355 u. 291.

³ *Oud-Holland* 26, 1908, 7.

⁴ *Oud-Holland* 35, 1917, 239/40.

⁵ Carpenter, a.a.O., S. 177. Sainsbury, a.a.O., 12/3, 290/1.

⁶ Sandrart-Peltzer, S. 22, 25, 180, 247; *Onze Kunst* 1917, S. 37.

Honthorsts Leitung mit einer grossen Serie von Szenen aus der Odysseus-Sage beschäftigt, die ebenfalls Carleton in Auftrag gegeben hatte. Jedes der acht Bilder sollte 200 Gulden kosten, und der Maler bemüht sich, das Vorteilhafte dieses Preises dem Besteller auseinanderzusetzen. Es wird aber nicht deutlich, ob die Bilder je geliefert worden sind. Dies alles fällt übrigens in die Zeit nach seinem englischen Aufenthalt¹. Dieser dauerte nur einige Monate, vom April bis Dezember 1628. In dieser Zeit malte er hauptsächlich Bildnisse, im Stil von Mytens, der ja damals noch in England war. Er porträtierte natürlich den König und die Königin, aber auch andere Grossen wie George Villiers, den Herzog von Buckingham, der im August des Jahres ermordet wurde (Bildnis in der Nat. Portr. Gall.).

Nach seiner Rückkehr empfing Honthorst noch weitere Bestellungen vom englischen Hof. Auf einem riesigen Bilde, das sich heute in Hampton Court befindet, stellte er den König von Böhmen und seine Gemahlin als Apollo und Diana in den Wolken dar. Das Bildnis der Winterkönigin gelangte schon einige Jahre zuvor in die Sammlung Karls I. Es muss vor 1627, also vor Honthorsts Englandreise, gemalt sein, da es in diesem Jahr von F. Brun gestochen worden ist (Das Original ist heute ebenfalls in Hampton Court)². Es ist übrigens sehr wahrscheinlich, dass Honthorst durch eine Empfehlung der Winterkönigin die Wege in England geebnet worden waren. Sie war eine Schwester Karls I. und lebte mit ihrer Familie seit 1621 in Rhenen, wo Honthorst sie und ihre Kinder im Malen unterrichtete³. Honthorst hat Elisabeth von Böhmen auch verschiedene Bildnisse ihrer englischen Verwandten in Hirtenkostüm mitgebracht.

Elisabeth beschäftigte auch den Utrechter C. Poelenburg als Bildnismaler. 1628 liess sie sich mit ihren sieben Kindern malen. Wahrscheinlich stellte Poelenburg selber verschiedene Exemplare her, von denen eines nach England geschickt wurde, wo es heute noch ist (Hampton Court, ein anderes Exemplar in Budapest). Durch ihre Vermittlung mag Poelenburg 1637 nach London gekommen sein, wo er eine reiche Tätigkeit entfaltete. Nach Houbraken soll er allerdings gleich nach seiner Rückkehr aus Italien (1626) von Karl I. aufgefordert sein, nach England zu kommen, wo seine Werke gut bezahlt wurden. 1627 ist Poelenburg jedenfalls in Utrecht, und der Aufenthalt von 1637 dürfte auch nicht allzulange gedauert haben. Immerhins wähnt Claude Vignon ihn 1641 noch in London, wo man seine ge-

¹ Carpenter, a.a.O., 179; Sainsbury, a.a.O., 268/9, 290/1, 294/5.

² Andere Bilder von Elisabeth von Böhmen in Chatsworth, Kat. Strong 1901 Nr. 46, und in Coombe Abbey, dem Besitz von William, Earl of Craven, der die Königin-Witwe heimlich geheiratet haben soll (Walpole II, 8).

³ Sir Dudley Carleton hatte den Winterkönig und seine Familie 1620 bei sich im Haag aufgenommen, was für ihn ein kostspieliges Vergnügen war. Damals wird Elisabeth zum ersten Mal mit Honthorst und anderen holländischen Künstlern, die auch Frederik Hendrik beschäftigte, in Berührung gekommen sein.

suchten Werke noch am ehesten kaufen könne¹. Wie dem auch sei, es steht fest, dass Poelenburgs kleinen, zierlichen Bilder in England nicht weniger beliebt waren als auf dem Kontinent. Jacob II. besass deren sechzehn, und bereits Karl I., Buckingham und viele andere Grosse des Reiches schätzten seine Werke. Poelenburgs Mitarbeit wurde auch von verschiedenen Kollegen sehr begehrt. Er malte die Staffage in Steenwijks und van Bassens Bildern.

In denselben Kreis von holländisch-englischen Hofkünstlern gehört Hendrik Pot, der sich zwischen 1631 und 1632 in London aufhielt. Ausser Bildnissen von Karl I. und seiner Gemahlin und einigen anderen Würdenträgern (Louvre, Buckingham Palace) malte er im königlichen Auftrag ein Erinnerungsbild von der Krönung Maria de Medicis, einer Feierlichkeit, die nun gut 20 Jahre zurücklag². Pots und Poelenburgs Werke vertreten zusammen mit denen von G. Terborch, der um 1635 in London gewesen sein muss³, den Typus des kleinen, zierlichen Bildnisses. Dass sich Pot stilistisch noch nicht so weit von Mytens entfernt hat, erkennt man auch daran, dass Pots Bildnis des königlichen Paares früher Mytens zugeschrieben wurde. Pot setzt seine Figuren mit Vorliebe in oder vor eine Architekturkulisse, die ihm H. van Steenwijck gemalt haben soll. Der Einfluss von van Dijcks Kunst macht sich bei beiden noch kaum geltend.

Wir haben van Dijck erwähnt, der seit 1632 in England als Bildnismaler grosse Triumphe feierte, aber wir müssen auch berichten, dass Rubens in das Kunstleben am Hofe Karls I. eingegriffen hat. Die Verbindung scheint durch George Villiers, den ersten Herzog von Buckingham, zustande gekommen zu sein, der 1625 für 100.000 Gulden Rubens' Kunstsammlungen von Skulpturen, Gemmen und vielen Gemälden erworben hatte. Auch liess Buckingham sich von Rubens malen. Das herrliche Bildnis ist am Ende des 17. Jahrhunderts wieder nach England gekommen und seitdem dort geblieben (Slg. Earl of Jersey). Einige Jahre später, 1629, war Rubens in diplomatischer Mission in London, – Buckingham war inzwischen ermordet worden – und Karl I. machte von der Gelegenheit Gebrauch, um beim Künstler neun grosse Deckenbilder für den Bankettsaal in Whitehall zu bestellen. Sie waren 1635 fertig und wurden mit 3000 Pfund bezahlt. Karl wusste, was einem königlichen Maler zukam!

Hiermit verglichen waren die Leistungen der holländischen Hofmaler natürlich von untergeordneter künstlerischer Bedeutung. Dabei haben wir bisher nur die wichtigsten genannt und müssen der Vollständigkeit halber noch einige kleine Talente nachholen. Ein gewisser Samson Strong liess sich am Ende des Jahrhunderts als Bildnismaler in Oxford nieder, wo man

¹ Siehe S. 63/4.

² Oude Kunst 5, 1919/20, 198. Vgl. Oud-Holland 5, 1887, 163, 171.

³ Oud-Holland 4, 1886, 146; 53, 1936, 136/7. Es sind aber keine Bilder aus der englischen Zeit erhalten.

noch einige Bilder von ihm findet¹. Bekannter ist der Kölner George Geldorp, der unter Karl I. eine ziemlich angesehene Stellung einnahm, aber künstlerisch wie seiner Herkunft nach mehr den Flamen zuzurechnen ist. Er war in London mit van Dijck und Rubens befreundet und bestellte bei diesem 1637 im Auftrage von Jabach die „Kreuzigung Petri“ für eine Kölner Kirche. Joachim von Sandrart war ebenfalls mit ihm bekannt. Balthasar Gerbier, der mit den Londoner Verhältnissen vertraut war, erwähnt in seinem Gedicht auf Hendrick Goltzius (1618) zwei holländische Bildnismaler, die in England gearbeitet haben: Abraham Blydenberg und Dirk Boissens. Beide sind heutzutage ganz unbekannt². Pieter Soutman und Jan Jansz Westerbaen haben Bildnisse von Karl gemalt bzw. gezeichnet, wahrscheinlich aber nach Vorlagen von anderen Künstlern. Zu den Malern des böhmischen Hofes in Rhenen gehörte auch David Baudringhien. Ein kleines Bildchen des jung verunglückten Prinzen Frederik Hendrik, des ältesten Sohnes des Winterkönigs, das ehemals in Karls I. Sammlung war, ist erhalten (Slg. G. H. Anson)³. Es zeigt den Stil von Daniel Mytens. Aus seinem verloren gegangenen Bildnis von Karl I. können wir schliessen, dass er auch am Hofe dieses Fürsten gewirkt hat; wie Gerard van Honthorst wahrscheinlich auf Wunsch und mit Aufträgen der Königin von Böhmen. Schliesslich sei noch daran erinnert, dass auch verschiedene holländische Stecher, insbesondere Crispin, Simon und Willem de Passe in England gearbeitet haben. Simon de Passe hatte in John Payne einen englischen Schüler.

Der Erfolg des Anthonie van Dijck hat die in England sich gut entwickelnde holländische Bildniskunst, die von Daniel Mytens ihren Ausgang nahm, um ihre Früchte gebracht. Die jüngere Holländergeneration findet nicht den Anschluss bei Mytens, sondern erliegt der gefälligen Kunst dieses begabten Flamen. Ein Künstler wie A. Hanneman, der aus der Schule von Ravesteyn kam und seit ungefähr 1623 unter D. Mytens' Leitung in London arbeitete, geriet nur allzu schnell und allzu sehr unter van Dijcks Einfluss⁴. David Beck aus Delft (oder Arnheim) kam als Jüngling nach London, wo er van Dijcks Schüler wurde. Er war am Hofe sehr beliebt und unterrichtete die Kinder des Königs. Er ist nicht einmal so van-Dijckisch, wie man es von einem Schüler erwarten sollte. Der Stil seiner Bilder reicht von Ravesteyns Manier bis zu der des N. Maes etwa. G. P. van Zijl kam 1639 ebenfalls zu van Dijck in die Lehre. Wie David Beck verliess er London bald nach dem Tode des Meisters. David Beck ging nach Schweden, van Zijl blieb in Amsterdam. Zur Verbreitung holländischer Kunst im Ausland hat er nicht viel beigetragen. Beide halfen viel eher, van Dijcks

¹ R. L. Poole, Catalogue of Oxford Portraits II, S. XI; III, S. 342.

² O. Hirschmann in Oud-Holland 38, 1920, 113.

³ Ausstellung London 1938 Nr. 158; A. Bredius in Oud-Holland 26, 1908, 251/2.

⁴ Oud-Holland 14, 1896, 203.

Spätstil auf dem Kontinent bekanntzumachen. Unter diesem Gesichtspunkt müssen wir eigentlich auch die Wirksamkeit von Lievens betrachten. Lievens war zwischen 1632 und 1635 in London, wo er Karl I. und andere Adlige gemalt haben soll. Obwohl keines der Bilder aus seiner englischen Zeit erhalten ist, muss man annehmen, dass er den wuchtigen Stil seiner Jugend in England schnell verleugnet hat. Er kam 1635 nach Antwerpen, und die ersten Bilder, die dort entstanden, zeigen ihn als einen Künstler, der van Dijcks Werke in London aufmerksam studiert hatte¹.

Bevor wir uns der englischen Bildnismalerei dieser Zeit zuwenden, müssen wir noch unser Augenmerk richten auf einige Künstler, die zwischen beiden Ländern vermittelt haben, ohne dass man sie mit Bestimmtheit einer der beiden Schulen zurechnen könnte. Die wichtigste Persönlichkeit dieser Gruppe ist der in London gehorene Cornelis Jonson van Ceulen (1593–1664/5). Seine Eltern waren Holländer oder Flamen, aber seine erste Schaffenszeit (1618–1643) gehört ganz der englischen Kunstgeschichte an. In seinen frühesten Werken setzt er die Richtung von Mytens fort, und bis zum Beginn der dreissiger Jahre bleibt er diesem Vorbild treu. An Hand seiner zahlreichen, datierten Werke kann man leicht den Zeitpunkt seines Stilwandels bestimmen. Bildnisse von 1631 und 1632, in welchem Jahre er zum „picture maker“ von Karl I. ernannt wird, sind noch ganz im Mytensstil gehalten. Als Mytens sich 1634 nach dem Festland begibt, ist Cornelis Jonson nicht mehr der alte. Von jetzt an malt er mehr oder weniger in van Dijcks Manier, die er übrigens in einer persönlichen Weise interpretiert. Seine Bilder bekommen eine ganz eigentümlich grünlich-weiße Färbung, während die früheren bunter waren und in ihrer marmorierten Einfassung häufig an die Gepflogenheit der Miniaturmaler erinnerten. Cornelis Jonson scheint sich danach einige Jahre aufs Land zurückgezogen zu haben (aus Ärger über van Dijcks Erfolg?). Bei dem flämischen Kaufmann Arnold Braems in Bridge fand er Unterkunft und genug Gelegenheit, um seine Talente in Geld umzusetzen. Walpole zählt jedenfalls eine Reihe von Familien auf, deren Mitglieder von Jonson gemalt worden sind. Die Bilder sind zum Teil erhalten². Walpole lässt ihn bis 1648 in England weilen, doch wir wissen, dass er bereits 1643 das Land verliess, um sich zunächst in Middelburg niederzulassen. Cornelius Jonson war sehr stolz auf seine englische Abkunft. Vielem in Holland entstandene Werke signiert er folgendermassen: Cor^{us} Jonson Londini (oder Londinus)! Langsam bekommen seine Porträts wieder einen holländischen Charakter, ja es gibt Bilder von 1640, die bereits die kräftige, breite Malweise eines Mierevelt aufweisen und gar nichts mehr von van Dijcks zarter Eleganz verspüren lassen. Vielleicht

¹ H. Schneider, Jan Lievens, Haarlem 1932, S. 43.

² Willem Schellinks verbrachte bei demselben Braems 1661 drei volle Monate.

hat ihn die ländliche Umgebung in Kent alle grosstädtischen, modischen Allüren wieder vergessen lassen¹.

Es ist möglich, dass die beiden Luttichuys, Simon und Isaak, in London Cornelis Jonsons Schüler waren. Auch sie sind als Kinder holländischer Eltern in London geboren und gegen 1645 nach Holland ausgewandert². Die unruhigen Zeiten, die Karls Sturz und gewaltsamem Tod vorangingen, werden sie wie so manchen anderen veranlasst haben, England den Rücken zu kehren. Bilder aus der englischen Zeit scheinen sich nicht erhalten zu haben. Wir kennen nur ihren holländischen Stil. Abraham Raguineau verliess London 1645 in seinem 22. Jahr. Unter diesen Umständen besteht wenig Aussicht, etwas von seinen in England gemalten Jugendwerken wiederzufinden, falls er dort überhaupt schon gemalt hat³. Was es mit Herbert Tuer für eine Bewandnis hat, wird nicht recht deutlich. Walpole sagt, dass er in England geboren wurde; andere behaupten, dass er in jungen Jahren unter der Regierung Karls I. nach London gekommen sei, das er 1648 wieder verlassen habe. Das einzige bekannte Bildnis stellt Sir Leonline Jenkins dar und ist 1679 in Nymwegen gemalt (Nat. Port. Gall.; anderes Exemplar in Jesus College, Oxford). Stilistisch hat dieses Werk natürlich nichts mehr gemein mit den Bildnissen, die am Hof Karls I. beliebt waren.

Wie steht es nun mit der englischen Bildnismalerei unter der Regierung Jacobs I. und Karls I.? Haben die holländischen Hofmaler Schule gemacht? Oder hat van Dijcks Tätigkeit alles andere in den Schatten gestellt? Ein Dilettant und Amateur muss hier in erster Linie genannt werden: Sir Nathaniel Bacon (1585–1627). Bei ihm ist der holländische Bildnisstil von Mierevelt und Ravesteyn gut verarbeitet (Abb. 38). Manchmal glaubt man Erinnerungen an Ketel in seinen Bildern zu entdecken. Verschiedene Selbstbildnisse sind uns erhalten. Eines der besten und lebendigst erfassten ist das „Selbstbildnis mit dem Hund“, das um 1625 entstanden sein muss (Slg. Earl of Verulam, Gorhambury). Die Pose lässt an Dirk Hals denken, die malerische Behandlung ist ganz ähnlich wie bei Mierevelt. Knapp und streng ist das Bildnis des Künstlers in der National Portrait Gallery, während das blumige Kostüm eines anderen (Slg. Sir Bryan Godfrey-Fausett) an Honthorst und Ravesteyn erinnert. Beziehungen zu Holland sind in seinem Werk also deutlich, wenn auch die blass-kalte, verblasene Oberflächenbehandlung typisch englisch ist. In dem grossen, ihm zugeschriebenen Küchenstillleben,

Abb. 99.

¹ Abb. zu Cornelis Jonson (oder Janssens van Ceulen): A. J. Finberg in Walpole Society 6, 1917/8, 1; dieselbe, ebenda 10, 1921/2, 1 m. vielen Abb.; R. Edwards in Burlington Magazine 61, 1932, 131; Collins Baker I, 74. – Der junge Cornelis Janssens II geht mit seinem Vater nach Holland, kehrt aber 1675 nach England zurück; er ist aber in Holland gestorben.

² Isaak ist schon 1638 in Amsterdam. Er soll 1660 Karl II. und dessen Brüder in Breda gemalt haben (Stich von van Dalen). Ein solches Bild kommt aber auch im Nachlassinventar des Simon Luttichuys vor (A. Bredius, Künstler-Inventare 4, 1288; W. R. Valentiner in the Art Quarterly 1, 1938, 151).

³ Oud-Holland 17, 1899, 6.

das sich ebenfalls in Gorhambury befindet, ist die Übereinstimmung mit ähnlichen Bildern von C. J. Delff und P. C. van Rijck geradezu verblüffend¹.

Die Bildnisse des schottischen Malers George Jamesone (1586–1644) sind ebenfalls stark von holländischer Bildniskunst beeinflusst, wie das signierte Porträt von Robert Erskine in der Sammlung des Earl of Buchan beweist. Die Linie Ravesteyn-Mytens lässt sich in seinem Werk verfolgen. Selbst in einem späten Bild (von 1640; Bildnis John Duff, Verstg. London 18. 7. 1924 Nr. 101) bleibt er streng und schlicht, fern von aller van Dijckschen Eleganz und Geziertheit². Die schwer von einander zu trennenden Mitglieder der Familie de Critz gehören, soweit sie vor 1650 gearbeitet haben, in dieselbe Gruppe im holländischen Stil malender Künstler. Das Bildnis des Phineas Pitt (von 1613, Nat. Port. Gall. Nr. 2035), das John de Critz zugeschrieben wird, hatten wir schon als ein Werk der Ketel-Nachfolge erwähnt. Ein Bildnis Jacobs I. (Earl of Verulam, Gorhambury) sieht aus wie ein steifer Ravesteyn. Die Bildnisse von Hestor und John Tradescant von 1645 (Oxford), die Emanuel de Critz gegeben werden, sind weicher und malerischer behandelt und im Stil von Honthorst gemalt. Andere nähern sich mehr der flämischen Art des Gheeraerts³.

Einige Künstler, die wir hier nur streifen, erscheinen nur darum holländisch, weil sie die van Dijcksche Eleganz nicht erreichen. Dazu gehören die Shakespearebildnisse, die dem Schauspieler Richard Burbage zugeschrieben werden (Dulwich College u.a.O.); die Bilder von dem seltenen T. Traill, G. Dunning (Verurteilung Karls I., erst 1677 gemalt?), J. Carleton und Edward Bower, der sehr ungleichmässig ist. Einige Bildnisse von Karl I. in Belvoir Castle und All Souls College in Oxford sind sehr primitiv und trocken; andere, die an Honthorst und Pot erinnern, besser und frischer. In denselben Kreis gehört der gänzlich unbekannte John Eykes (ein Flame?), von dem ein gutes Bildnis des Sir John Vaughan im Stil von Mytens ehemals in der Oxenden Sammlung war, und ein Porträt des Lord Ancrum bei Lord Lothian ist. Ein Bildnispaar aus dem Jahre 1630, das bisher Mytens zugeschrieben wurde, ist kürzlich dem kleineren Meister wieder zugesprochen worden⁴.

Der holländische Stil hält sich lange in der Provinz, wovon folgende Oxforder Gelehrtenbildnisse Zeugnis ablegen. William Fletscher malte um 1630 ein Bildnis des Bischofs Ussher (Bodleian Library, Oxford), das vollkommen holländisch aussieht etwa wie Leidener Bildnisse des D. Bailly.

¹ Abb. Connoisseur 82, 1928, 74. – Collins Baker, a.a.O., I, 72; – Vgl. T. W. Bacon im Katalog der Ausstellung im Burl. Fine Arts Club, London 1926.

² Anders: W. A. Shaw (How did George Jamesone paint?, Connoisseur 61, 1921, 127), der im Werk des Künstlers eine englische und eine van Dijck-Methode unterscheidet.

³ R. Poole in Walpole Society 2, 1912/3, 45.

⁴ The Connoisseur 40, 1914, 10; 41, 1915, 47; Burlington Magazine 73, 1939, 125.

Um 1655 liess sich Christopher Simpson von J. Carwarden malen, dessen Stil von N. Maes herzuleiten ist, was auch einige Bildnisse auf Versteigerungen und im Kunsthandel deutlich zeigen. John Taylor II. werden eine grosse Anzahl von Oxforder Professoren-Bildnissen zugeschrieben, die alle in der ersten Jahrhunderthälfte entstanden und (wie viele anonyme Werke) im holländischen Stil gehalten sind¹. Übrigens werden sich auch holländische Maler in Oxford niedergelassen haben; nachgewiesen ist es allerdings erst in einem Fall².

Künstlerisch höher stehen im allgemeinen die Miniaturmaler, die auf einer guten englischen Tradition aufbauen, die die Schulung am holländischen Vorbild nicht verleugnet. Sie malen zuweilen auch kleine Bildchen, die nicht mehr unter die Miniaturen zu rechnen sind. Pieter Oliver steht etwa auf der Stufe von Mierevelt – Honthorst, und Samuel Cooper ist selbst in Holland gewesen, wo er Terborchs und Netschers Werke studiert haben muss. Ein kleines, männliches Bildnis der Slg. F. Lugt würde man für ein Werk des K. Slabbaert halten, wenn es nicht monogrammiert wäre. Sein Bruder Alexander Cooper, den Sandrart den „weltberühmten Ceuper“ nennt, hat sich vorübergehend in Amsterdam aufgehalten, als er sich in den Dienst der Christine von Schweden begab.

Von Cornelis de Neve und John Hayls wird angenommen bzw. überliefert, dass sie Schüler Mierevelts im Haag gewesen seien. In den Bildern, die ich zu studieren Gelegenheit hatte (Oxford; Nat. Port. Gall.), ist davon nichts mehr zu spüren³. Für sie wie für viele Holländer in England scheint van Dijcks Stil von grösserer Bedeutung geworden zu sein. Eine solche Zwischenstellung ist auch bezeichnend für Gilbert Jackson. Erst van Dijck erlöst ihn aus der van Somer-Mytens Tradition, die ihn lange gefangen hält. Die eigentlichen van Dijck-Nachfolger brauchen wir hier nicht zu nennen, doch es gibt eine ganze Reihe, bei denen der Mytens-Honthorst-Stil mit Formen von van Dijckscher Eleganz durchsetzt wird, wodurch sie zuweilen dem Cornelis Jonson stilistisch nahekommen. Wir beobachten dies bei dem recht schwachen F. How (Bildnis eines Geistlichen, Slg. Earl of Leicester; andere Bilder in Dulwich und in de Slg. H. H. V. Lane), T. Leigh (Bildnis Countess of Derby, Londoner Verstg. 3. 7. 1936 Nr. 123; u.a.) und John Souch of Chester (Manchester, Museum). Bedeutender sind William Sheppard und William Dobson. Beide werden gewöhnlich einfach der van Dijck-Nachfolge zugerechnet, aber im Werk von beiden finden sich viele Spuren holländisch-englischer Tradition. Im Werk von Sheppard weisen wir auf das früher Mytens zugeschriebene Bildnis der Slg. Proby

¹ Abbildungen: Lane-Poole, Portraits; (L. Cust), Ill. Catalogue of a loan collection of portraits, Oxford 1905; R. L. Poole, Catalogue of Oxford Portraits, Oxford 1925.

² Sampson Strong; siehe S. 374/5.

³ Ein frühes Bild von Neve (1629) zeigt den Stil von D. Mytens (Vstg. London 10. 3. 1939 Nr. 143).

in Eton Hall; auch sein Porträt des Thomas Killigrew (Slg. Duke of Bedford) hat die weich-malerische Modellierung, die holländische Schulung verrät. Dobson ist kräftiger und derber. Frühe Bildnisse wie das seiner Frau (Verstg. Sutton, London 12. 2. 1926 Nr. 114) und das Familienbildnis von Sir William Browne (Slg. Duke of Devonshire) erinnern an De Critz. Ein 1632 datiertes Bildnis des Robert Philips (Verstg. London, 13. 11. 1929 Nr. 38) ist noch ganz im holländischen Stil gehalten. Van Dijck kam ja auch erst in diesem Jahr nach London! So liessen sich bei beiden noch verschiedene Werke aus der frühen Zeit, „vor van Dijck“ finden, die holländisch aufgefasst sind.

Wir haben zuweilen etwas vorgegriffen, da wir eigentlich nur die Nachwirkung der ersten holländischen Bildnismaler unter Jacob I. und Karl I. verfolgen wollten. Dass ihre Tätigkeit Spuren in der englischen Malerei hinterlassen hat, steht ausser Zweifel; andererseits darf man ihren Einfluss auch nicht überschätzen, da kein Holländer je eine solche Stellung wie van Dijck am Hofe und in der englischen Gesellschaft eigenommen hat. Es waren allerdings auch keine Talente vom Range eines van Dijck unter ihnen! Wir sahen, dass van Dijcks Auftreten und seine Erfolge in England mehrere holländische Künstler vom Hofe verdrängt haben. Van Dijck übertrifft alle seine holländischen Vorgänger und Kollegen allein schon durch die Zahl seiner in England gemalten Bildnisse, ganz zu schweigen von den vielen Atelierbildern und Wiederholungen. Kein Wunder also, dass im grossen und ganzen sein Stil für die nächsten Jahre tonangebend wurde. Wenn sein Einfluss nicht nachhaltiger gewesen ist, so liegt das eigentlich an den ungünstigen politischen Verhältnissen, die aller Hofkunst mit der Hinrichtung Karls I. vorläufig ein Ende bereiteten. Und van Dijcks Malerei war in erster Linie Hofkunst!

Als eine Fortsetzung und Umbildung von van Dijcks Stil lässt sich die Kunst von Peter Lely und G. Soest begreifen, obwohl die Künstler ihrer Herkunft nach als Holländer anzusehen sind. Beide kamen im letzten Jahrzehnt von Karls Regierung nach England. Peter Lely empfing seine Ausbildung in Haarlem bei Frans de Grebber. Im Jahre 1641 – gerade als van Dijck vorübergehend abwesend war – ging er im Gefolge von Willem II. nach England. Mit Ausnahme einer kurzen Reise 1656/7 bleibt er in England und wird somit zum englischen Maler. Das unterscheidet ihn grundsätzlich von allen bisher besprochenen Holländern in England, die nur eine gewisse Zeit ihres Lebens in England tätig waren. Aus der Mischung von van Dijck und Lely bildet sich auf der Grundlage einer älteren Tradition (zu der die Holländer viel beigetragen hatten!) langsam ein englischer Bildnisstil heraus, mit dem die späteren holländischen Bildnismaler, die in England arbeiten, rechnen müssen, wollen sie den Geschmack des Landes befriedigen. Obwohl Lelys Bilder zuweilen mit denen von van Dijck verwechselt wurden,

den er anfangs in Äusserlichkeiten der Pose und der Faltengebung nachahmt, ist sein Stil stets schwerer und plumper. Andererseits sind seine Bildnisse auch ausdrucksvoller und zeugen von mehr Charakter. Werke seiner holländischen Zeit sind nicht bekannt, doch holländische Schulung spricht noch deutlich aus dem Selbstbildnis mit Familie (Slg. Lord Lee of Fareham), das man aber eher einem in Utrecht ausgebildeten Maler als einem Haarlemer geben würde¹. Dasselbe gilt von der Gesellschaft im Freien (Slg. Floyd, London) und ähnlichen arkadischen Bildern wie der „Europa“ des Herzogs von Devonshire und der „Idylle“ im Besitz von Sir Edm. Davis². Einige Aktstudien auf blauem Papier kann man mit ähnlichen Blättern von Backer vergleichen. Sie sind allerdings eleganter – und darin verrät sich der Schüler des van Dijck. Manche Bildnisse Lelys zeigen den Stil von Netscher und Abr. v. d. Tempel (Familienbildnis, Slg. Antrobus, Hatfield, 1660), aber im Wesen ist Lely doch ein englischer Künstler geworden, dessen Auffassung sich auf eine grosse Schar von Nachfolgern überträgt, unter denen sich auch Niederländer wie J. Buckshorn, Wissing, Huysman, R. van Leemput und H. Sonnius befinden.

Wie Lely soll auch Gerhard Soest aus Soest stammen (Soest in Westfalen oder das Dorf bei Utrecht?), und wie Lely gehört auch er ganz der englischen Kunstgeschichte an, ungeachtet seiner ausländischen Abkunft. Frühe Bilder im Stil der Utrechter Maler sind mir nicht bekannt. Wahrscheinlich kam er 1646 nach England. Die ersten englischen Bilder sind solide und räumlich gemalt, bald aber gerät er in die Nachahmung des van Dijckstiles, womit ihn W. Dobson vertraut gemacht haben wird, – bis er seinen eigenen englischen Stil gefunden hat³.

In den zehn Jahren der Commonwealth-Regierung kommen wenig holländische Bildnismaler nach England, obwohl der Stil dieser Zeit, wie er aus den Werken des R. Walker spricht, den ernstesten holländischen Bildnissen viel näherkommt als dem eleganten van Dijck. Es ist sicher kein Zufall, dass Walkers Selbstbildnis in Hampton Court (Wiederholung in der Nat. Portr. Gall. Nr. 753) früher A. Hanneman zugeschrieben wurde, so holländisch sieht es aus. Christian Jans Dusart, in Antwerpen geboren, aber in Amsterdam ausgebildet, muss sich um 1656 in London aufgehalten haben, wo er das Bildnis des Krister Karlsons Bonde (Sg. Bonde, Stockholm) malte, der sich in diesem Jahr nach England begeben hatte. Dusart ist 1658 wieder in Amsterdam. David Loggan könnte man hier noch nennen, obwohl wir Stecher im allgemeinen von unserer Betrachtung ausschliessen. Loggan war als Sohn eines schottischen Vaters in Danzig geboren. Seine Ausbildung erhielt er aber in Amsterdam bei Chrispin de Passe, in dessen

¹ Burlington Magazine 60, 1932, 145; T. Borenius, Cat. of Lord Lee Coll. I, 1923, Nr. 46.

² Ausstellung London 1938 Nr. 43 u. 46 m. Abb. im Ill. Souvenir.

³ Doch „his taste was too Dutch and ungraceful... to please the softer sexe“ (Walpole II, 126/8).

Werkstatt er 7 Jahre arbeitete. In Jahre 1653 kam er nach London und wurde durch ein Bildnis Cromwells sehr berühmt. Seine kleinen Bildniszeichnungen lassen deutlich die Schulung durch holländische Stecher erkennen. Sie erinnern manchmal an die fein ausgeführten Blätter des C. Vischer und J. Thopas. Sein Schüler R. White setzt seinen Stil fort. Der englische Stecher John Payne war auch ein de Passe-Schüler und zwar von Simon de Passe in London. Schliesslich können wir noch auf zwei Bildnisse von William Penn und Sarah Shalleroos hinweisen (Verstg. Howe, London 7.12.1933 Nr. 71), die ein sonst gänzlich unbekannter Maler H. van Hees signiert und mit dem Datum 1656 versehen hat. Dem Namen nach ein Niederländer, was dem Stil der Bilder nicht widerspricht.

Mit der Restauration der Stuarts (1660) brachen für die holländischen Bildnismaler wieder bessere Zeiten an. Doch die englische Malerei steckte nicht mehr in den Kinderschuhen, sodass die Ausländer sich mit einer bescheideneren Rolle begnügen mussten. Dirk Stoop – uns kein Unbekannter mehr – kam 1662 im Gefolge der Catharina von Braganza, der Gemahlin Karls II., nach London. Er hatte zuvor für sie in Portugal gearbeitet¹. Stoop malte auch ihr Bildnis (Nat. Port. Gall. Nr. 2563), das sich deutlich als ein holländisches Bildnis neben den vielen englischen dieser Zeit erweist. Verschiedene Festlichkeiten und Feiern anlässlich dieser Hochzeit hat er in hübschen Radierungen festgehalten². Pieter Nason muss um 1663 in England gewesen sein. Wir kennen von ihm das Bildnis des Earl of Shaftesbury aus diesem Jahr. Sandrart stach eines von Karl II. nach ihm und in der Abrechnung von Lelys Testamentsvollstreckern finden wir ihn unter „Schulden an Maler“ wie folgt erwähnt: To Mr. Nason in full £ 16.15³. 1664 ist Nason in Amsterdam und kurz darauf in Berlin. Ein typischer Vertreter der holländischen Bildniskunst am Hofe Karls II. ist Jan de Baen. Houbraken erzählt uns, dass der König ihn mit einer Jacht aus Holland abholen liess⁴. Das muss vor 1668 gewesen sein, da sein Bild im Museum in Gothenburg „J. de Baen hagh 1668“ bezeichnet ist. Er malte Karl II., dessen Kinder und verschiedene Würdenträger des Hofes. Später, 1676, wurde er Hofmaler in Berlin. Ungefähr zur selben Zeit arbeitete Pieter Borselaer in England. Er malte verschiedene Bildnisse für die Familien Hoby und Dugdale, die sich zum Teil noch im Besitz der Nachkommen der Dargestellten befinden. Sie stehen auf der Höhe von Bildnissen eines Maes und Netscher, und die besten haben die Feinheit einer Terborchschen Behandlung. Vor allem die Dame aus der Hoby-

¹ Siehe S. 216 u. 530.

² P. T. A. Swillens in *Oud-Holland* 51, 1934, 120.

³ C. H. Collins Baker, a.a.O., II, 1, 142. Im Dulwich College (Nr. 556) ein Bild von 1663, wohl ebenfalls in England entstanden.

⁴ Houbraken II, 305/6.

Familie in Bisham Abbey sieht den gleichzeitigen Arbeiten von Netscher und Maes zum Verwechseln ähnlich¹.

Bilder im Stil von Maes und Netscher finden wir häufig in diesen Jahren in England. Netscher selber ist wohl nicht dort gewesen ebensowenig wie N. Maes, obwohl Karl II. den Maler durch William Temple auffordern liess, herüberzukommen. Die Bilder, die Netscher von englischen Persönlichkeiten malte, sind alle im Haag entstanden, so auch die des eben erwähnten Sir William Temple und seiner Verwandten². Dagegen scheinen Schüler von Netscher wie S. v. d. Does d. J. (Weyerman nennt ihn Jacob van der Does) und Joh. van den Brandt³ in England gearbeitet zu haben. Netschers Sohn, Theodor Netscher, verkaufte in Paris einen „Jupiter und Calisto“ seines Vaters für 200 Pistolen an einen Schotten⁴. Auch H. Paulijn malte in England einige Bildnisse im Stil von Netscher und Verelst, nachdem seine Pilgerfahrt ins Heilige Land ins Wasser gefallen war.

Wir erwähnten bereits, dass unter den Gehilfen, Schülern und Kopisten von Lely eine grössere Anzahl von Holländern anzutreffen sind, die im siebenten und achten Jahrzehnt herübergekommen sind. Jeremias van der Eyden aus Brüssel, aber im Haag bei A. Hanneman ausgebildet, wird als „a coppyst correcting M. Lely's faults“ genannt. In Belvoir Castle befindet sich eine Serie von Kopien nach Lely. Nach dem Tode seines verehrten Vorbildes liess er sich in Northamptonshire nieder, wo er vom Adel beschäftigt wurde⁵. Matheus de Mele konnte Lely so geschickt nachahmen, dass sein Bildnis der Maria Stuart, das der Maler M. Verheyden im Haag besass, von vielen für ein Original Lelys angesehen wurde⁶. Weiterhin war Heinrich Vergazon in Lelys Werkstatt tätig, und Joseph Buckshorn (oder Bockshorn) kopierte Bilder von van Dijck und Lely, für den er Stoffe malen musste. Allerdings kommt er nicht in der Abrechnung von Lelys Testamentsvollstreckern vor, wohl aber Hendrik Sonnius, der zusammen mit Wissing, Lankrink und Baptiste (zwei Flamen) Lelys unfertig hinterlassene Bilder vollenden musste. Man kann sich wohl denken, dass bei dieser Kopierarbeit nicht viel von eigener holländischer Art zum Ausdruck kam, und von Verbreitung holländischer Kunst im Ausland kann daher in diesem Fall schwerlich gesprochen werden. Willem Wissing (1656–1687) wurde aber auch von Karl II. und Jacob II. als Hofbildnismaler beschäftigt. Dieser schickte ihn nach Holland, um die Bildnisse des jungen Willem III. und der Maria Stuart zu malen. Er folgte dabei de Baens Manier,

¹ C. H. Collins Baker in *The Connoisseur* 64, 1927, 5.

² Netscher hat ausser diesen beiden häufig Engländer gemalt. Vgl. Hofstede de Groot, *Holländische Maler*, V, Nr. 169, 194/6, 193, 202, 270, 272, 274/5.

³ Nach Terwesten und Weyerman. Doch ist der engl. Aufenthalt nicht gesichert. Siehe Thieme-Becker in voce.

⁴ Weyerman IV, 142.

⁵ C. H. Collins Baker II, 195.

⁶ Weyerman IV, 390.

während er sich in seinen englischen Bildern an Knellers Vorbild anschloss. Wissings Werke waren recht beliebt in England, viele davon wurden als Vorlagen für Schwarzkunstblätter gebraucht. Er starb 1687 im Hause des Grafen von Essex in Northamptonshire. Als Wissings Mitarbeiter wird Jan van der Vaart (1647-1721) genannt, der 1674 in London eintraf und Thomas Wijcks Schüler wurde. Er war mit dem Bildnismaler S. Dubois befreundet, dessen Selbstbildnis er erbte. Von seiner Kunst können wir uns am besten durch seine Schwarzkunstblätter eine Vorstellung machen. Er war einer der ersten, der in dieser Manier arbeitete, und der Lehrer des bekannten englischen Schabkünstlers John Smith¹. Sein Neffe John Arnold Vandervaart half ihm. Nach Lelys Tode gelang es auch Willem Souman, in London Fuss zu fassen. Er war abwechselnd hier und in Oxford tätig; dort malte er die Gründer der Universität.

Der Zuzug holländischer Künstler hält auch in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts an, was ganz verständlich ist, wenn wir an die engen politischen und kulturellen Beziehungen denken, die Willems III. Thronbesteigung zur Folge hatte. Wir finden viele holländische Namen, aber wenig ausgesprochen holländische Kunst. Es sind Maler des eleganten Hofstiles, der von Frankreich über Holland auch nach England herübergreift, wo er jetzt auf einen englischen Nationalstil trifft. Gottfried Kneller rechnen wir nicht zu den Künstlern, die holländisches Kunstgut mitbringen, obwohl er 1663 Schüler von Rembrandt und Bol gewesen war². Eine Reise durch Deutschland, ein Aufenthalt in Rom bei Carlo Maratti und Bernini und Arbeiten in Venedig haben die holländischen Lehren in Vergessenheit gebracht. Erst nach 1676 liess er sich in England nieder, wo er bald zu einem englischen Maler wurde. Wie Wissing wurde auch er mehrmals mit ehrenvollen Aufträgen ausser Landes geschickt. 1684 und 1687 war er in Frankreich und um 1697 in Brüssel. Flämische und französische Elemente lassen sich in seinen Bildern aufweisen, holländische kann man kaum entdecken. Ursula Hoff sieht zwar in dem Bildnis von Alexander Pope „rembrandtische Elemente in einem van Dijckschen Typus“³. Das Newton-Bildnis von 1702 (Nat. Port. Gall, Neuerwerbung) hat ganz allgemeine Zusammenhänge mit der Kunst von Nicolaes Maes. Aber von dem Rembrandtstil seines Gelehrten von 1668 (Lübeck) ist nichts mehr in den späten Bildnissen zu entdecken. Joh. Zach. Kneller begleitete seinen Bruder nach London und arbeitete mit ihm zusammen. Mit Frederik Kerseboom steht es ähnlich: der von Weyerman und Walpole überlieferte Aufenthalt in Amsterdam bedeutet nichts im Vergleich mit der Schulung bei Le Brun

¹ Allard de la Court besuchte van der Vaart im Juni 1710 in London, „een portret-schilder, synde de Beste, die nog in England gezien hadde, maakt heele soete Perspectieffjes van Kerken als anders“ (!) (Oud-Holland 5, 1887, 71).

² Siehe S. 222.

³ Ursula Hoff, Rembrandt und England, Dissertation, Hamburg, 1935, S. 26/30.

in Paris und dem jahrelangen Aufenthalt in Italien unter Poussin.

Von den späten Bildnismalern haben wir die Netscherschüler S. v. d. Does und Joh. van den Brandt und den Mitarbeiter von Wissing, Jan van der Vaart, schon erwähnt. Den Leidener Isaak Paling (in England zwischen 1682-1703), den Zeichner J. Faber (dessen Sohn Jan Faber II als englischer Schabkünstler zu betrachten ist) und die beiden Brüder Eduard und Simon Dubois können wir hier anschliessen. Simon Dubois, Antwerpener von Geburt, wurde in Rotterdam und Haarlem bei Berchem und Wouwerman als Tier- und Landschaftsmaler ausgebildet. In England wendet er sich wie sein Bruder der Bildnismalerei zu, womit viel Geld zu verdienen war. Als Houbraken 1713 nach London kam, war es noch nicht anders geworden: „Met verwonderinge stond ik te kijken als ik te London kwam, en zag dat daar niets (eenige wynige uitgezondert) als pourtret-schilders gevonden wierden. Dit doet mij besluiten dat de gelegenheid, maar niet de geneigtheid, en eygen drift zoo vele pourtretschilders maakt. . .“ Die meisten verlassen, so fährt er fort, ruhmwürdige Darstellungen, um durch das blinkende Geld verlockt Bildnismaler zu werden¹. Houbraken war nach England gegangen, um im Auftrag einiger Engländer Bildnisse für ein Geschichtswerk über die Regierung Karls I. zu zeichnen. Die Engländer hielten aber ihr Wort nicht, und das Buch kam nicht zustande².

Dass im Gefolge von Willem III. viele Künstler zwischen England und den Niederlanden hin und her reisen, ist nicht zu verwundern. Gottfried Schalcken gehört dazu und die Schüler von J. de Baen, Pieter Rysz und Jacobus de Baen, ferner Richard van Bleeck und später dessen Sohn Pieter van Bleeck. Auch nach 1700 hält der Zustrom an. Es sind zuweilen dieselben Namen einer jüngeren Generation. Theodor Netscher war von 1715-1721 in London; Weyerman erzählt ausführlich von seinen grossen finanziellen Erfolgen³. Die Bildnisse des Johan van Diest, eines Sohnes von Adriaen, werden durch die Stiche des jungen Faber bekannt. Wir kennen Bildnisse von verschiedenen Mitgliedern der Familie Verelst: Johan, Maria und Willem Verelst. Die Bilder des letzten sind schon ganz englisch⁴. Neben den Verelsts müssen die van der Mijns genannt werden, die nicht nur Bildnisse, sondern auch Blumen und Landschaften malten. Herman van der Mijn, der Stammvater der Familie, war viel an europäischen Höfen herumgekommen. Er arbeitete auch wiederholt und für lange Zeit in London, wo sechs seiner acht malenden Kinder lebten. Ihr Schaffen gehört aber ganz dem 18. Jahrhundert an, weshalb wir es hier nicht verfolgen wollen. So manche Künstler, deren Namen noch die holländische Herkunft verraten,

¹ Houbraken III, 168.

² C. Hofstede de Groot, A. Houbraken 1893, S. 9, 12. Wapole III, 251; Oud-Holland 3, 1885, 154 Anm.

³ Weyerman IV, 147.

⁴ Oud-Holland 14, 1896, 109.

zeigen sich in der Bildnismalerei als waschechte Engländer. Wir weisen nur auf Jan van der Bank (Vanderbank), Peter Vandyke (Philips van den Linden van Dijck?), Jan van der Spriet (Vanderspriet), Enoch Seeman (ein Holländer?) und Samuel de Wilde. Aber auch ein Beispiel von zäher holländischer Tradition zu Beginn des 18. Jahrhunderts soll noch genannt werden. Es ist Daniel Konincks Bildnis des Peter Lord King (Nat. Portrait Gall.), dessen Landschaftshintergrund noch deutlich auf die Schulung durch seinen Onkel Philips oder Jacob hinweist¹. Daniel Koninck, der sich 1690 in Oxford aufhält, war nämlich ein Schüler von Jacob Koninck in Kopenhagen. Dagegen hat der Schüler von Th. v. d. Schuer, R. G. Constantyn, der unter Georg I. in London arbeitete, gar keinen holländischen Stil mehr².

Lely und Kneller sind die bedeutendsten englischen Bildnismaler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Wir wollen sie nicht als Vertreter holländischer Kunst in unsere Arbeit einführen, aber vielleicht hat ihre niederländische Schulung und Abkunft doch dazu beigetragen, dass der englische Bildnisstil des 17. Jahrhunderts dem holländischen so verwandt ist. Die stattliche Anzahl von Holländern, die wir gerade genannt haben, verstärken das holländische Element in der englischen Malerei. Um diesen Abschnitt, der der Bildnismalerei gewidmet ist, abzuschließen, bleibt uns nun noch die Aufgabe, die Wirkung dieser holländischen Invasion auf die rein englische Bildnismalerei bei den späteren Stuartmalern aufzuzeigen.

Die Kunst von van Dijck lebt nicht nur in Lelys Werken fort, sondern durch dessen Vermittlung auch noch in der folgenden Generation bei J. Riley und J. Greenhill. Doch im Werk von Greenhill finden wir auch deutlich Beziehungen zur holländischen Bildniskunst der sechziger und siebziger Jahre, wie sie sich uns in van der Helsts und Maes' Bildern darstellt. Das Damenbildnis der Slg. E. Marsh muss ihm allerdings wieder abgesprochen werden, da es, wie Collins Baker nachgewiesen hat, von P. Borsselaer herrührt³. Immerhin ist gerade dieser Fall ein Beweis für die Stilverwandtschaft zwischen einem ausgewanderten Holländer und einem englischen Maler. Auch Greenhills Radierung von 1667 und das Bildnis des William Cooper (Slg. Lord Desborough, Panshanger) sind stark von holländischer Kunst beeinflusst.

In einigen Werken von Künstlern, die ihrer Geburt nach der Zeit Karls I. angehören, aber durch ihre lange Tätigkeit in die späte Stuartzeit hineinragen, mischen sich van Dijck-Erinnerungen mit dem späten Zeitstil, der

¹ Noch einige holländische Bildnismaler, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. in England arbeiten: Abraham Staphorst 1658/9 in London, 1671 in Norwich (Oud-Holland 21, 1903, 122; 55, 1938, 87); W. Vaillant (nach Walpole III, 209, doch ist der Aufenthalt nicht gesichert); D. Valckenburg (Bildnis der Frau v. Nollekens, Vstg. London 28. 11. 1938 Nr 79).

² Bildnisse von L. Surugue gestochen; Bildnis Sir James Bateman von 1716 in Ksth. London; ³ Bildnisse von 1726 in Batavia (Loos-Haaxman in Tijdschr. v. Ind. Taal... kunde 78, 1938, 335). Vielleicht ist auch das Porträt in Haarlem Nr. 230 von ihm.

³ The Connoisseur 64, 1927, 5.

durch Knellers Kunst bestimmt wird. Dies ist der Fall bei dem Zwerg R. Gibson, der Page am Hofe Karls I. war und bei Frans Clein gelernt hat. Gibson kam 1677 im Gefolge der Maria Stuart nach dem Haag. Er unterwies sie im Malen. Es gibt Pastelle von ihm im Stil von Hanneman und einige nichtsagende Bilder¹. Dasselbe gilt von Isaak Fuller, obwohl andere das leugnen². Sollte er nicht auch die Werke von Sandrart studiert haben? Theodor Rousset, der Neffe von Cornelis Jonson van Ceulen, kopierte häufig die Bilder von Dijcks, aber wandelt dessen Stil um in der holländischen Art, die wir von seinem Onkel her kennen. Diese Mischung von holländischem Ernst (etwa im Stil von P. Nason) und van Dijckscher Eleganz finden wir ebenso bei kleineren Künstlern wie Thomas Sadler (1630–1685), James Gandy (1619–1689) und J. Waller († 1665).

Wir bemerkten bereits, dass Schottland von der van Dijck-Mode ziemlich unberührt geblieben ist – und somit auch von dem Fortleben van Dijckscher Kunstformen³. Man knüpfte hier an die holländischen Vorbilder aus der ersten Jahrhunderthälfte an, abgesehen davon, dass es auch eine lokale Tradition gegeben haben wird. John Scougalls Selbstbildnis (Edinburgh) ist ernst-holländisch wie Bildnisse von Mierevelt, was um so auffälliger ist, als er Rubens' Schüler gewesen sein soll. Andere Bildnisse aus späterer Zeit erinnern mehr an N. Maes und Nason. Aus Schottland, wo er vielleicht Schüler von Jameson war, stammt auch John Michael Wright, der nach einem Italienaufenthalt um 1652 nach London kam, wo er für die Jahre 1685/6 das Atelier von Lely mietete. Seine schlichten, malerisch aufgefassten Bildnisse, vor allem von Frauen, kommen den Holländern sehr nahe. Das Bildnis der Prinzessin Elisabeth (Vstg. Kenyon-Slaney, London, 10.12.1925 Nr. 108), die bei einem Brunnen sitzt, könnte geradezu von Maes gemalt sein. Aber auch andere Porträts (Bildnis Rokewode von 1660; Slg. Fr. Dunleep Singh⁴; – Bildnis Verstg. Köln 15. 5. 1924 Nr. 386; 1676 datiert) sind ganz holländisch, im Stil von Nason und J. de Baen.

Solchen auffälligen Erinnerungen an Maes begegnen wir noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts im Werk des unbekanntenen Garrison, der 1713 die vier Kinder des Sir Roger Bradshay malte (Slg. Earl of Crawford, London). Auf einem dieser Bilder sehen wir einen Jungen, der einem Vogel eine Kirsche reicht. Es steht in Technik und Auffassung so dicht bei Maes, dass man annehmen muss, dass der Maler ein bestimmtes Bild von Maes vor Augen gehabt hat, zumal seine anderen Bilder keineswegs so holländisch sind. Neben Maes verdient Netscher genannt zu werden. Beide haben durch Schüler und Nachahmer (P. Borsselaer, S. v. d. Does, J. v. d. Brandt) in England einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt. Das Familienbild des Her

¹ A. Bredius in Oud-Holland 29, 1911, 124.

² C. H. Collins Baker I, 129; von van Dijck und Lely beeinflusst.

³ Siehe S. 378.

⁴ Abb. Rev. E. Farrer, Portraits in Suffolk Houses (West), London 1908.

zogs von Beaufort von 1685; von einem ebenfalls unbekanntem S. Browne (Slg. Herzog von Beaufort) ist ganz in Netschers Stil gehalten¹. Smith kannte das Bild schon und notierte sich den Namen für die Liste seiner Netscher-Nachahmer. Ein Bildnispaar von Georg von Dänemark und Königin Anna, das C. S. Browne bezeichnet und 1691 datiert ist, könnte von demselben Künstler herrühren, obwohl aus ihm der holländische Stil viel weniger deutlich spricht. In dem Stil des späten Maes und C. Netscher bewegen sich noch eine Reihe kleinerer Talente, die wir hier aufführen: W. Reader (Schüler von Soest; Bildnis Robert Plot in Oxford [Nr. 188] und Damenbildnis der Londoner Versteigerung vom 24. Febr. 1924 [Nr. 111]), Alexander Comer (Vorbild: Verelst), William Trabute, Mary Beale Cradock (auch starke van Dijck-Tradition), Thomas Hill, John Bullfinck (Stil Luttichuys), William Gandy (einige Bilder im Stil von N. Maes) und Th. Murray (neben viel rein englischen Zügen stehen auch holländische Reminiszenzen). Ch. Servais fällt eigentlich schon ausserhalb unserer Betrachtung. Seine Tätigkeit setzt erst nach 1700 ein, und holländisch in seinem Werk sind Anklänge an zeitgenössische Maler wie Ph. van Dijck und C. Troost.

¹ Exhib. English Conversation Pieces, London 1930 Nr. 109. J. Smith, A catalogue Raisonné IX, 547.

ANDERE BILDGATTUNGEN

Da wir keine geschichtliche Darstellung der englischen Malerei zu geben hatten, haben wir uns die Freiheit genommen, als erstes die holländischen Elemente in der englischen Bildniskunst gesondert darzustellen. Es war eine an Namen reiche, ermüdende Aufzählung. Wir müssen nun nachtragen, was zur Abrundung des Bildes von der Malerei in England in jener Zeit zu sagen ist, – soweit Holland daran einen Anteil gehabt hat. Zunächst: was wurde unter der Regierung von Jacob I. und Karl I. von Holländern noch gemalt und welche holländischen Bilder waren begehrt?

Wir lassen nun die manieristischen Darstellungen von Ketel und seinen Nachfolgern beiseite, da sie eigentlich vor der Zeit liegen, mit der die spezifisch holländische Expansion einsetzt. An der Wende zur neuen Zeit steht Hendrik Goltzius, dessen Stiche auch in England verkauft wurden¹. Als Jacob I. 1604 als König in London gehuldigt wird, will die holländische Gemeinde nicht hintan stehen und lässt durch Coenrat Janssoon eine Ehrenpforte errichten, die von Daniel de Vos und Pauwels van Overbeke bemalt war². Wir wissen sonst nichts von diesen beiden; es können auch ausgewichene Südniederländer gewesen sein. Mehr Sicherheit haben wir bei Adriaen van Nieuwlandt, der 1615 ein Gemälde für Ham House lieferte, das heute noch an Ort und Stelle ist. Der Earl of Holderness, dem das Haus damals gehörte, bestellte bei Jacques de Gheyn, der, wie wir uns erinnern, in diesen Jahren nach London kam, ein Gegenstück mit der Darstellung von „Caesar in seinem Zelt“³. Diese beiden Bilder gehören zu den frühesten nicht manieristischen Figurenbildern, die holländische Künstler für englische Besteller ausgeführt haben. Cornelis Drebbel, einer der begabtesten Schüler von de Gheyn und Goltzius, war ebenfalls wiederholt in England. Jacob I. war von seinen Erfindungen der verschiedensten Art so eingenommen, dass er ihm ein Jahresgehalt gewährte. Als Künstler betätigte er sich nur auf dem Gebiet der „Perspektive“ und des Kupferstiches⁴. Zu den figürlichen Darstellungen, die das Ausland im Beginn des 17. Jahrhunderts

¹ Oud-Holland 32, 1914, 139.

² S. Ruytink, Geschiedenis der Hollandsche gemeente te Londen, uitg. J. J. v. Toorenberg, Werken Marnix-Vereen. III/I, S. 190.

³ J. Q. v. Regteren Altena, The drawings of Jacques de Gheyn, S. 27.

⁴ H. A. Naber in Oud-Holland 22, 1904, 195.

aus Holland bezog, gehören stets die Bilder von Abraham Bloemaert. England bildete darin keine Ausnahme. Graf Arundel empfing 1629 einige Bilder von Bloemaert, deren Darstellungen leider nicht genannt werden. Elisabeth von Böhmen, die ihn sehr schätzte, besuchte den Maler 1626 und bestellte dort ein Bild ihres Hundes, das sie Sir Dudley Carleton verehrte¹. Der Däne Francis Clein kam 1622 nach England und wurde 1625 bei der Weberei in Mortlake angestellt. Man kann – wir werden davon noch sprechen – ihn nicht ohne weiteres zu den holländisch geschulten Künstlern rechnen, zumal er in Venedig studiert hat. Immerhin gibt es in seinem Werk viele Berührungspunkte mit der Kunst der sogenannten Prae-Rembrandtisten².

Da Karl I. verschiedene Utrechter Bildnismaler an seinem Hofe beschäftigte, liegt es nahe, dass auch einige Utrechter Genrebilder dort Eingang fanden. Die Herkunft der Utrechter Caravaggisten aus dem italienischen Kunstkreis kann nur zur Empfehlung gedient haben, denn Karl schätzte italienische Bilder sehr hoch, wie seine Sammlung beweist. Orazio Gentileschi, der in dieselbe Künstlergruppe gehört, arbeitete auch für den englischen Hof. Honthorst malte nicht nur Bildnisse für englische Besteller, sondern unter seiner Leitung wurde auch die grosse Odysseus-Serie in Angriff genommen, die wohl „utrechtisch“ war. Von verschiedenen Utrechter Genrebildern war schon eingangs die Rede³. Ein Genrebild von Honthorst wird in dem Katalog der Sammlung des Herzogs von Buckingham beschrieben, „a large piece of a tooth drawer with many figures“⁴. Dergleiche Bilder haben sich also wirklich in englischen Sammlungen befunden. Karl I. besass auch ein Bild von Terbrugghen. Louise Hollandine, Honthorsts Schülerin, schickte ihrem Oheim Karl I. eine Darstellung von Tobias mit dem Engel, abgesehen von verschiedenen Bildnissen. Eine andere Seite der Utrechter Kunst vertritt Cornelis Poelenburg, den wir auch bereits unter den Bildnismalern genannt haben. Ob seine Landschaften mit Ruinen und mythologischer Staffage in England selber gemalt sind oder später von Utrecht aus geschickt wurden, tut hier wenig zur Sache. Karl I. besass ihrer eine ganze Reihe. Derselbe Geschmack spricht aus den italianisierenden Landschaften, die Karl I. von B. Breenbergh erwarb. In seinem Inventar werden sie ein wenig entstellt als Werke eines Bartholomea geführt. Sandrart weiss zu berichten, dass ein „Engländer“ Cornelis Stoop (Stopp) Spelunken und Höhlen in sonderbarer Perspektive malte. In Dresden wird diesem sonst gänzlich unbekanntem Künstler eine Felsengrotte in der Art des Cuylenborch zugeschrieben. Sollte er

¹ Sainsbury, a.a.O., S. 293.

² Siehe S. 454, 461.

³ Siehe S. 372/3.

⁴ Katalog von Bathoe, 1758 herausgegeben. Der Katalog beschreibt nur den kleinen Teil jener Bilder, die während des Exils in Antwerpen verkauft wurden.

auch aus Utrecht kommen? Der Beschreibung nach passten seine Bilder gut in die Gruppe, von der wir gerade sprechen¹.

Mit Breenbergh kommen wir zu den Landschaftsmalern. Karl I. besass auch ein Bild von Roelant Savery. In den Jahren 1640/1 arbeitete A. Keyrincx in London, bei dem der Zusammenhang mit der Utrechter Schule deutlich ist, obschon er aus Flandern stammt. Poelenburg malte zuweilen die Staffage in seinen Bildern. Nach Walpole soll Keyrincx 1625 schon einmal in England gewesen sein, wo er im Auftrage des Königs Ansichten der schottischen Schlösser anfertigen musste; auch in London soll er gezeichnet haben. In Karls Inventar erscheint er als Carings. Keyrincx' flämisch-holländischer Landschaftsstil hat in England Schule gemacht. Anonyme, englische(?) Landschaften in Cambridge (Nr. 61: der alte Palast von Richmond; Nr. 95: Nonsuch Palast) knüpfen an Keyrincxs Stil an; die Ansicht von Old Pontrefact Castel in Hampton Court (Kat. 1929, S. 53 ohne Nr.; eine Wiederholung war auf der Ausstellung „Country Life“ 1937 als J. de Momper) könnte von ihm selbst herrühren. Die Bilder in Cambridge werden auch David Vinckeboons zugeschrieben, der allerdings nicht in England gewesen ist, soweit man weiss². Von derselben Hand könnte eine Ansicht des „Tudor Palace at Greenwich“ sein, die heute im Maritime Museum in Greenwich hängt (Queens House, room 2, Nr. 2). Zu derselben Gruppe flämisch-holländischer Landschaftsmaler gehört Adriaen van Stalbert, dessen Ansichten von Greenwich Walpole in englischen Sammlungen begegnet ist³. Ob diese Künstler nun wirklich alle in England gewesen sind, muss füglich bezweifelt werden. Andererseits deutet die beträchtliche Zahl von flämisch-holländischen Landschaftsbildern, die wir heute noch in England antreffen, darauf hin, dass verschiedene Maler dieses Stiles sich in England aufgehalten haben⁴.

Unser Interesse gilt hier mehr den jungen Holländern, die nach England kamen. Soweit wir es übersehen können, hat es keiner von ihnen zu offiziellen Aufträgen gebracht. Es bleibt bei Skizzenbuchnotizen. Claes Jansz Visschers „t Income van London te Westminster“ der Sammlung Lugt⁵, Marten de Cocqs seltene Zeichnungen⁶ und Jacques de Gheyns Reisenotizen von 1622 gehören dazu⁷. Dieser zeichnete unter anderem

¹ Sandrart, ed. Peltzer, S. 349. Vgl. auch Hofstede de Groot, Houbraken, S. 300. – Hofstede de Groot (Notizen) bezweifelt die Existenz des Malers überhaupt. – Wahrscheinlich ist er identisch mit Dirk Stoop, der 1662 nach England kam (s. S. 217 u. 382) und der solche Höhlenbilder gemalt hat (Hamburg, Göttingen).

² Walpole I, 341n; III, 153 (Anmerkung von Dallaway); M. H. Grant, A chronological history of the old English landscape painters, 1926, I, 5/6.

³ Walpole II, 19. Auch ein Greenwicher Prospekt eines Portman wird dort genannt.

⁴ In diese Gruppe gehört auch die Ansicht der Themse bei Greenwich der Slg. Bruce S. Ingram, die der Besitzer W. Hollar zuschreibt. Siehe Ausstellung London 1938 Nr. 26.

⁵ Es gibt auch einen Stich Visschers mit der Ansicht von London von 1616.

⁶ Zeichnung in Frankfurt von 1630, Abb. Stift u. Feder 1926 Nr. 30.

⁷ J. Q. v. Regteren Altena, a.a.O., S. 27, 97/9.

in Hampton Court und machte eine eigenhändige Kopie von zwei Figuren aus seinem Caesarbild. Als Hofmaler wird nur der Landschaftsmaler Cornelis Vroom im Jahre 1628 genannt¹. Da er aber im Juli 1629 in Haarlem eine Urkunde unterzeichnet, kann sein Aufenthalt nicht von langer Dauer gewesen sein. Oder hat er überhaupt nur Bilder aus Holland geliefert? Arbeiten aus so früher Zeit sind jedenfalls bisher nicht bekannt geworden. Zu den Holländern in England ist mit einer gewissen Einschränkung auch Wenzel Hollar (1607–1677) zu rechnen. Er stammt zwar aus Prag und lernte in Frankfurt und Strassburg, aber gerade aus seiner Lehrzeit haben sich Kopien nach Jan van de Velde erhalten², die bestätigen, was man seinen vielen Landschaftszeichnungen ohnehin entnimmt, nämlich dass sein Zeichenstil weitgehend von der ersten naturalistischen, holländischen Künstlergeneration geformt worden ist. Graf Arundel traf ihn 1636 in Köln, nahm ihn mit auf Reisen und brachte ihn 1637 nach England, wo er mit Ausnahme eines längeren Aufenthaltes in Antwerpen (1644/52) bis zu seinem Tode geblieben ist. Als Vermittler holländischer Kunstauffassung hat er sicher eine wichtige Rolle gespielt, zumal er ein sehr fruchtbarer Zeichner und Radierer war.

Die holländischen Marinemaler, die am englischen Hof arbeiten, verdienen besondere Beachtung. Carel van Mander erzählt sehr ausführlich von dem abenteuerlichen Leben des Hendrik Cornelis Vroom, dem Vater des soeben genannten. Der Gobelinwirker François Spierings brauchte einen Zeichner für die Kartons zu einer Serie von Teppichen, die Charles, Lord Howard of Effingham 1592 bei ihm bestellt hatte³. Sie sollten die englischen Seesiege über die Armada darstellen. Da Carel van Mander sich nicht fähig fühlte, sie zu zeichnen, brachte er Spierings mit H. C. Vroom zusammen, der die Aufgabe glänzend löste. Königin Elisabeth versuchte vergeblich, sich die Tappisserien schenken zu lassen. Sie gingen erst später in den Besitz der Krone über. Sie verbrannten im Palace of Westminster; nur eine Darstellung (Original oder Wiederholung?), „The Revenge“, ist wieder aufgetaucht. Vroom war kein Musterzeichner von Beruf, er ist zu den zufälligen Entwerfern zu rechnen⁴. Der Künstler war mehrmals in London und empfing, als er sich einmal Lord Howard vorstellte, ausser dem verabredeten Lohn ein Geldgeschenk⁵. Der englische Miniaturmaler Oliver malte bei dieser Gelegenheit sein Porträt. Vroom blieb auch weiterhin in Beziehung zum englischen Hof. Sicherlich in hohem Auftrag malte er

¹ Am 11.11.1628 werden an Cornelis Vroom £ 80 bezahlt „for work done and pictures painted.“ Siehe W. H. Carpenter, *Pictorial Notes...*, London 1844, S. 179. – Vgl. A. Bredius, *Künstler-Inventare II*, 658/9.

² Fr. Sprinzels, *Hollar Handzeichnungen*, Wien 1938, S. 36, 49, 111.

³ G. T. van Ysselsteyn, *Geschiedenis der Tapijtweverijen in de Noordelijke Nederlanden*, Leiden 1936, II, 76.

⁴ G. T. van Ysselstein, a.a.O., I, 243/5.

⁵ C. v. Mander, ed. Floerke, II, 272.

Karls I. Rückkehr aus Spanien und seine Ankunft in Portsmouth 1623 (Sammlung Earl of Sandwich, z.Zt. als Leihgabe im Nat. Maritime Museum in Greenwich). Eine Wiederholung des Bildes wurde 1651 aus der Sammlung Karls I. durch die Commonwealth Regierung verkauft, kam dann aber wieder in die königliche Sammlung zurück und ist heute in Hampton Court (Nr. 876)¹. Bereits früher, 1610, hatten die Staten von Holland von Vroom die „Seeschlacht von Gibraltar“ und einen Seesturm für die stattliche Summe von f. 1800 erworben, um sie dem „Prince van Whalis“ (dem Prinzen Henry, der wie sein Bruder, der spätere Karl I., ein eifriger Sammler gewesen sein muss), „wiens successie seecker ende wiens vriendschap deze landen noodich is“ anzubieten². A. Willaerts und C. Cl. v. Wieringen scheinen auch für Karl I. und Prinz Henry gemalt zu haben, da die königlichen Jachten häufig auf ihren Bildern vorkommen. Doch sind sie wohl selber nicht in England gewesen.

In dem Inventar der Sammlung Karls I. kommen auch zwei Gemälde von J. Porcellis („Persellis“) vor, und ein drittes wird 1649 aus seinem beschlagnahmten Besitz verkauft. Dies stellt eine Seeschlacht dar und gehört zu den ersten realistisch aufgefassten Darstellungen dieser Art, wie Sir Lionel Preston sehr richtig beobachtet hat³. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, dass Porcellis selbst in England gewesen ist, da 1629 eine „Jaquemynytjen Porcellis, jongedochter van London“ in Leiden einen Antoni van Delden heiratet⁴. Sie ist darum mit grosser Wahrscheinlichkeit eine Tochter des Malers, weil ein Enkel des Künstlers den Namen Jan Porcellis van Delden führt⁵. Verschiedene Mitglieder der Familie Flessiers werden ebenfalls in England erwähnt. Willem, Tobias, Elisabeth und B. Flessiers waren 1637 dort⁶. Tobias scheint der Seemaler gewesen zu sein, von dem Sanderson (*Art of Painting*, 1658) und Walpole sprechen. Karl I., Lely und die alte Sammlung in Ham House besaßen Bilder von ihm. Walpole sagt ferner, dass Flessiers auch Stilleben malte und Laroons Lehrer war, was nicht ausgeschlossen ist, da der Maler in holländischen Urkunden noch 1663 als in London wohnend genannt wird. Unbekannt sind uns die Marinen von Gillis

¹ Im Commonwealth-Inventar heisst es: „done by Young Vroom“. E. W. Moes in *Oud-Holland* 18, 1900, 219 setzt dafür Cornelis Vroom (s. oben); A. Bredius (*Künstler-Inventare II* 652): Frederik Vroom, der jüngere Bruder von Hendrik Cornelisz Vroom.

² Damit hatten sie sich verrechnet, denn der Prinz starb 1612, (*Kramm, levens en werken...* in voce, wobei das Geschenk an den Prinzen von Wales auf Karl I. bezogen wird; J. F. L. de Balbian-Verster in *Jaarverslag Scheepvaartmuseum* 6, 1922, 47, dagegen behauptet, dass das Geschenk Jacob I. und nicht dem Prinzen von Wales zugedacht war). Die Staten gaben übrigens zwei Bilder zum Geschenk. Vielleicht war dabei das Bild von H. C. Vroom in Haarlem (Nr. 300) auf dem die „Prince Royal“ abgebildet ist, die Phineas Pett für Prince Henry gebaut hat (*G. Calender in Einleitg. zum Kat. d. Ausstellg. im Burlington Fine Arts Club, London 1929, S. 10/11*).

³ Admiral Sir Lionel Preston, *Sea and River Painters*, Oxford 1937, S. 23. – Die beiden anderen ihm zugeschriebenen Bilder in Hampton Court (Vorrat) sind Werke aus der Schule von Paulus Brill.

⁴ A. Bredius, *Künstler-Inventare II*, 614.

⁵ Thieme-Becker, *Künstlerlexikon in voce*.

⁶ A. Bredius, a.a.O., II, 622; *Oud-Holland* 24, 1906, 132.

Schagen, die Houbraken erwähnt¹. Seemaler englischer Nationalität scheint es in jener Zeit noch nicht zu geben².

Wir müssen noch einige Worte über eine andere Spezialgattung, die Architekturmaler, sagen. Karl I. besass ein Gemälde des gegen 1604 verstorbenen Hans Vredeman de Vries aus dem Jahre 1566, eine Darstellung von Maria und Martha mit Figuren von Blocklandt (Hampton Court)³. Obwohl Vredeman de Vries mehr der flämischen Kunst zuzurechnen ist, erwähnen wir das Bild, weil es davon verschiedene Wiederholungen gibt, die zum Teil unter dem Namen des B. van Bassen gehen (Verst. Ingram, London, 12. 3. 1926 Nr. 2). Aber auch der englische Architekturmaler T. Johnson hat das Bild kopiert (voll bezeichnet und 1658(!) datiert)⁴. Ein schönes Beispiel von dem langen Fortleben eines niederländischen Vorbildes. Von Johnson sind sonst noch ziemlich zaghaft gezeichnete Ansichten der Kathedrale von Canterbury bekannt, sowie einige topographisch aufgefasste Landschaftsskizzen aus derselben Gegend, in denen er mehr Hollars Vorbild folgt⁵. Karl I. beschäftigte auch H. van Steenwijck II, der 1618 bereits einige Zeit in London weilte⁶. B. v. Bassen hielt sich ebenfalls längere Zeit in England auf. Die beiden mussten u.a. die „Perspektiven“ für die Bildnisse von H. Pot, D. Mytens und Corn. Jonson van Ceulen malen. So heisst es von einem Bild des G. Houckgeest (der demnach auch in London gewesen sein muss): „a prospective piece painted by Houckgeest and the Queens picture therein done by Cornelius Jonson - the dress unfinished“, ein Gemälde, das wir nicht mehr kennen⁷.

Der König interessierte sich nicht nur für Bildnis-, Landschafts-, Marine- und Architekturmaler, die doch schliesslich alle mehr oder weniger zum Abmalen und Wiedergeben seiner Umgebung, der Menschen, Schlösser und der Staatsereignisse zu Lande und zu Wasser dienten. Er hatte auch Interesse für die Utrechter Malerschule, für die Caravaggisten wie für die Idyllen des Poelenburg. Auffallend ist auch seine Anteilnahme am Schicksal des gefangenen Torrentius. Vielleicht hat hier wieder Dudley Carleton seine Hand im Spiel. Karl schreibt 1630 an Frederik Hendrik und bittet ihn, die Freilassung des Malers zu bewirken, damit dieser nach London reisen könne. Mit einem Empfehlungsschreiben des jungen Dudley Carleton an Lord Dorchester (den ehemaligen Dudley Carleton) geht Torrentius im Dezem-

¹ Houbraken II, 30.

² In F. Meres, *Wits Commonwealth*, London 1598 wird ein P. v. d. Velde genannt. War er ein Niederländer?

³ Abb. Oud-Holland 46, 1929, 108.

⁴ Vstg. Campbell, London 29. 1. 1930 Nr. 42.

⁵ *Archaeologia* 62/II, 1911, 353; *Architects Journal* 1926 m. Abb.

⁶ Oud-Holland 38, 1920, 112.

⁷ In Hampton Court werden G. Houckgeest zwei Architekturstücke zugeschrieben - eines ist 1637 datiert - die mit anderen in alten Inventaren genannten Werken identisch sein können. Sie sind ganz im Stil von B. v. Bassen gehalten; also frühe Bilder, wenn die Zuschreibung stimmt (Cat. 1929 Nr. 627 u. 645).

ber 1630 nach England. Torrentius war berüchtigt wegen seiner skandalösen Nacktdarstellungen, die der König vielleicht auch gerne hat sehen wollen! Berühmt waren dann vor allem seine Stilleben, und bereits 1629 preist Lord Dorchester ein solches Bild. Vielleicht ist es dasselbe Bild, das heute im Rijksmuseum ist, und das aus der Sammlung Karls I. stammt. Übrigens war seines Bleibens in England nicht allzulange. 1640/1 musste er zurückkehren, da sein Betragen auch in London Anlass zu viel Ärger gegeben hatte¹.

Karls Kunstinteresse ging noch weiter. Bereits 1629 besass er drei Bilder von Rembrandt (vielleicht auch nur zwei, und ein Gemälde von Lievens), was um so erstaunlicher ist, als er sonst fast nur italienische Gemälde des 16. Jahrhunderts sammelte. Sir Robert Kerr (1578-1654), Lord Ancrum, der 1629 in einer besonderen Mission nach Holland geschickt war, hatte sie ihm geschenkt². Es sind die folgenden Bilder: der Student am Torffeuer (verschollen; Orlers beschreibt ein solches Bild im Werk von Lievens)³, die alte Frau (Mutter Rembrandts, heute in Windsor) und das Selbstbildnis, das 1930 im englischen Handel auftauchte (Bredius 12)⁴. Das ist das erste Mal, dass sich Gemälde Rembrandts im Ausland nachweisen lassen. Im Laufe des Jahrhunderts werden sicherlich noch manche gefolgt sein, vor allem auch Zeichnungen und Radierungen, ganz zu schweigen von den grossen Käufen im 18. Jahrhundert. Karl I. besass selber noch andere Rembrandt zugeschriebene Bilder, und der Herzog von Buckingham solche von Rembrandt und Flinck⁵.

Ob Rembrandt selber in England gewesen ist, darüber ist viel geschrieben und gestritten worden. Hofstede de Groot besass eine Rembrandtzeichnung, die die Kathedrale von St. Albans darstellt. Dazu gesellt sich ein Panorama von London in Berlin (HdG 170; eine Wiederholung? in Wien) und eine 1640 datierte Ansicht von Windsor in Wien, sodass man annehmen könnte, dass Rembrandt um 1640 in England war⁶. Die Echtheit dieser Gruppe

¹ W. H. Carpenter, *Pictorial Notes* . . . London 1844, S. 192/3. - W. Noël Sainsbury, *Original unpublished papers* . . . London, 1859, S. 292, 348/9. - A. Bredius, *Joh. Torrentius*, Haag, 1909.

² Sir Dudley Carleton, der sich in den vorhergehenden Jahren so eifrig der Kunstinteressen Karls in Holland angenommen hatte, war inzwischen Chief Secretary in London geworden und führte den Titel eines Viscount Dorchester.

³ Siehe zu Lievens S. 18 u. 376. Zu diesem „Student am Torffeuer“ vgl. H. Schneider, *Jan Lievens*, Nr. 116. Nachzutragen ist, dass Walpole an einer wenig beachteten Stelle (III, 320) auf einen Ms. Katalog der Slg. Karls I. weist, in dem „the Student“ und andere Bilder als Werke des Lievens aufgeführt werden.

⁴ U. Hoff, *Rembrandt und England*, Diss. Hamburg, 1935, S. 33-43 hat zum ersten Mal überzeugend nachgewiesen, dass das Bildnis, das in Karls Inventar von Vanderdoort als „Rembrandt, his own picture . . . in a black cap . . . golden chain in an oval and a square black frame“ jenes Bild ist, und nicht das Louvrebild (HdG. 567), wie Hofstede de Groot und andere bisher angenommen hatten.

⁵ Claude Phillips, *The Picture Gallery of Charles I*, London, 1906, S. 46, 54, 116/7; C. H. Collins Baker, I, 172.

⁶ Hofstede de Groot, *Hind und zuletzt G. Wimmer in Graph. Künste* 1, 1936, 144, wo die ältere Literatur verzeichnet ist.

von Zeichnungen ist aber bestritten worden (v. Seidlitz, G. Falck, F. Lugt, u.a.) und ebenso die Annahme, dass alle diese Blätter Studien nach der Natur sind (U. Hoff, a.a.O., S. 43). Diesen Gegnern schliesst sich neuerdings Dr. Welcker an, der mit neuen Argumenten dafür eintritt, dass alle genannten Zeichnungen (mit Ausnahme des Berliner Blattes, das eine Kopie ist) von Flinck herühren, dessen Selbstbildnis er in einer Skizze auf der Rückseite eines englischen Haushaltbuchblattes erkennt, wodurch Flincks Aufenthalt in England sehr wahrscheinlich gemacht wird¹.

Doch müssen wir noch die bekannte Notiz Vertues beachten. Ihm wurde von dem Bildnis eines Seekapitäns erzählt, das „Rembrandt f. York 1662/1“ bezeichnet war². Wegen der grossen Aufträge, die Rembrandt gerade damals unter den Händen hatte (Staalmeesters, Claudius Civilis, Arbeiten für Ruffo) wird im allgemeinen eine Reise von Rembrandt nach England in jenen Jahren für unwahrscheinlich gehalten, es sei denn, dass man mit Hoff (S. 50) die beiden Londoner Ansichten in Berlin und Wien erst in diese Zeit setzt, und die Doppeldatierung der Staalmeesters und die Schwierigkeiten mit Ruffo gerade als Hinweis dafür nimmt, dass Rembrandt wegen einer zeitweiligen Abwesenheit von Amsterdam an diesen Aufträgen mit Unterbrechungen gemalt habe. Wir können keinen neuen Gesichtspunkt zu dieser Frage vorbringen. Auf keinen Fall gehört Rembrandt zu der Gruppe der in England arbeitenden holländischen Bildnismalern, von denen wir eingangs gesprochen haben.

Man hat auch die beiden Bildnisse von Johannes Elison und seiner Frau, die aus einer Sammlung in Yarmouth stammen, mit seinen Reisen im Zusammenhang gebracht³. Wir wissen aber, dass die beiden Bilder 1634 in Amsterdam gemalt wurden, doch bald in die Familie des in Norwich wohnenden Predigers Elison, bzw. dessen Schwagers gelangten, in der sie sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts forterbten. Immerhin ein hübsches Beispiel von holländischer Kunst in England⁴. Abgesehen von den Werken Rembrandts (und nach Rembrandt!), die in englische Sammlun-

¹ Dr. A. Welcker in Oud-Holland 57, 1940, 114.

² Walpole a.a.O., II, 313/5. Walpole bediente sich bekanntlich weitgehend der Notizen, die Vertue gesammelt hatte. Die auf Rembrandt bezügliche Stelle lautet bei diesem (British Museum Add. Mass 21. 111, f. 8; Abschrift von Mrs. A. J. Finberg):

Renbrant van Rhine was in England livd at Hull in Yorkshire about sixteen or eighteen months. where he painted several Gentleman & seafaring mens pictures. one of them is in the possession of Mr Dahl. a sea captain with the Gentleman's name. Renbrants name & York & the year 1662/1.

(reported by old Larron who in his youth knew Renbrant at York) Christian. Vertue erhielt also diese Notiz von Christian Reisen (1680-1725), der sie wiederum von Marcellus Laroon, d. Ae. hatte. Vertues Niederschrift stammt aus den Jahren 1713/4. Merkwürdigerweise behauptet nun William T. Whitley (Artists and their friends in England 1700-1799, I, 1928, 10/11), dass Vertue diese Notiz verändert habe, und zwar fügte er nachträglich hinter Gentleman's name: no, und: not so hinter York hinzu!

³ Walpole, a.a.O., II, 78.

⁴ Hofstede de Groot in Oud-Holland 19, 1901, 94. - F. H. Wijnman in Jaarboek Amstelodamum 31, 1934, 81.

gen gelangten, wird sein Stil auch durch einige Schüler nach England getragen. Allein die meisten verleugnen ihren Lehrmeister recht oft und recht schnell in der Fremde. Das beste Beispiel für einen solchen Stilwandel sind ausser dem oben genannten Lievens die beiden Knellers, deren englische Bilder nichts mehr von einer Schulung bei Rembrandt erkennen lassen¹. Von Pieter Rottermond, der zwar kein Schüler Rembrandts war, aber dessen Stil stark durch Rembrandts Kunst bestimmt ist, kennen wir zwei Bildnisradierungen des Engländers Sir William Waller und der Elisabeth Stuart, die 1643 und 1649 erschienen sind. Es ist dies noch kein vollgültiger Beweis dafür, dass Rottermond in England war, zumal das Bildnis von Waller nach einem Gemälde von Cornelis Jonson van Ceulen gefertigt ist, der zu jener Zeit bereits wieder in Holland weilte. Der Deutsche Johan Ulrich Mayr, der um 1650 Rembrandts Schüler war, danach zu Jordaens ging, soll ebenfalls als Bildnismaler in England tätig gewesen sein. Salomon van Hoogstraten war 1662/66 in London². Natürlich malte er Porträts; bekannt geworden ist einstweilen nur das Porträt des Thomas Godfrey von 1663 (Slg. Sir Bryan Godfrey-Faussett), ein gutes holländisches Bildnis in kräftig, braunen Tönen³. Aber Hoogstraten beschränkte sich nicht auf die Bildnismalerei. Wie am Wiener Hof, versuchte er seine Besteller mit trompe l'oeil Stilleben zu entzücken. Vertue notierte sich eine derartige Darstellung mit englischen Almanachen auf einer Versteigerung im Jahre 1730⁴. Beliebt waren auch seine Gemälde von Säulengalerien, Korridoren und ähnlichen perspektivischen Kunststücken, deren täuschende Verkürzungen er meisterhaft wiederzugeben verstand. Sir John Finch liess sich in einem solchen Peristyl malen und vielleicht ist das bekannte Bild des Mauritshuis (ausgeliehen nach Dordrecht) ein Gegenstück dazu, und die Dame darauf seine Schwester⁵. Pepys sah 1663 ein derartiges Bild in einer englischen Sammlung, und man findet sie noch heute in England (Abb. 25)⁶. Der vielseitige Hoogstraten ist einer der wichtigsten aus der Gruppe der Rembrandtschüler in England. Ungefähr zur selben Zeit wird Abraham van den Hecken in London erwähnt, ein Flame, der aber durch seinen langen Aufenthalt in Holland sich Rembrandts Manier zu malen zu eigen gemacht hat⁷. Ein Aufenthalt von Jürgen Ovens in England ist nicht absolut ausgeschlossen. Es ist nämlich auffallend, wie viele Bilder dieses Künstlers 1684 mit der Sammlung des Grafen von Arundel verkauft wurden. Ovens malte 1659 das Bildnis des englischen

Abb. 104.

¹ Siehe S. 222 u. 384.

² S. v. Hoogstraten, Inleyding . . ., 188, 266, 234; Oud-Holland 7, 1889, 138.

³ Ausstellg. London 1938 Nr. 203.

⁴ Walpole, a.a.O., II 88/9.

⁵ L. Cust u. A. Malloch in Burl. Mag. 29, 1916, 297.

⁶ Ausstellung London 1938 Nr. 160; Slg. J. O. Tennant, Innes House, Elgin: „The Tuscan Gallery“.

⁷ Er war 1652 Diakon der Holländischen Kirche in London (W. J. Moens, The marriages . . . of the Reformed Church, Austin Friars, Lymington 1884, S. 212).

Obersten Hutchinson und Familie, von dem Harry Schmidt meint, dass es nur in England entstanden sein könne. Wie dem auch sei, es ist deutlich, dass Ovens auf alle Fälle enge Beziehungen zu englischen Sammlern unterhielt¹. Falls der junge Jacob de Wet, der als Maler Jacobs II. nach England kam, wirklich noch etwas von dem Stil seines Vaters und Lehrers beibehalten hat, könnten wir ihn als letzten in der Reihe der Rembrandt-Nachfolger hier erwähnen².

Wir haben uns mit der Aufzählung der Rembrandtschüler weit über Karls I. Regierungszeit hinausbegeben, und müssen nun einen Blick werfen auf diejenigen holländischen Künstler, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in England gearbeitet haben, soweit es keine Bildnismaler sind. Es ist eine stattliche Anzahl und sie übertreffen an Bedeutung bei weitem ihre Kollegen im Porträtfach, da jene im Strudel der englischen Bildnismalerei bald untergingen. Die Holländer schaffen auf dem Gebiete der Landschafts-, Marine-, Stilleben- und Genrekunst Vorbilder, an die die englische Malerei des 18. Jahrhunderts anknüpft. Um die Jahrhundertwende begegnen wir einer Reihe von interessanten Übergangsmeistern, die wir etwas später gemeinsam behandeln wollen, wobei das Seebild den Übergang bilden soll³.

Die Landschaftsmaler, die jetzt nach England zogen, können wir am besten ihrer Tätigkeit nach einteilen in Bildungs- und Vergnügungsreisende, die in England skizzieren; ferner in reine Landschaftsmaler, Vedutenmaler und Tier-Landschafter, wobei wir es mit der Abgrenzung nicht allzu genau nehmen müssen. In die erste Gruppe gehören Lambert Doomer und Willem Schellinks, die reisenden Künstler par excellence. Im sog. Atlas Blaeu (besser Atlas van der Hem) in Wien befinden sich von beiden Künstlern Ansichten englischer Hafenstädte; von Schellinks auch Zeichnungen von Cambridge, Winchester, Salisbury u.a.O., die in den sechziger Jahren entstanden sind. Das British Museum besitzt andere Blätter von der englischen Reise, fast alle sind mit einer Ortsangabe versehen und ein Blatt ist 1662 datiert. Viele Zeichnungen sind in Cornwall während einer Reise entstanden, andere geben die Stonehenge und die Umgebung von Canterbury wieder, wo er drei Monate bei Herrn Braems in Bridge zu Gast war. W. Schellinks werden auch einige Bilder zugeschrieben, die die Überrumpfung der englischen Flotte bei Rochester (Juni 1667) darstellen (Genf und Amsterdam als „R. Nooms?“)⁴. Schellinks und Doomer waren in den vierziger Jahren zusammen in Frankreich gewesen. Diesmal reiste aber Schellinks als Be-

¹ H. Schmidt, Jürgen Ovens, S. 36, 197, 278.

² Walpole I, 347; Oud-Holland 17, 1899, 191; 37, 1919, 222.

³ Die Grenze „um 1700“, die wir uns hier setzen, ist natürlich störend, wenn man ein von den Holländern geschaffenes Bildthema im 18. Jahrh. verfolgen will, aber im Interesse einer besseren Übersicht nicht zu vermeiden.

⁴ C. Hofstede de Groot in Oud-Holland 22, 1904, 31.

gleiter des jungen Jacob Thierry, eine Reise, von der wir wiederholt gesprochen haben. Jacob Esselens brachten seine geschäftlichen Beziehungen nach England: er trieb Handel in Samt und Seide¹. Von seinen Reisen brachte er eine stattliche Anzahl hübscher Zeichnungen mit, von denen viele wieder in dem Atlas Blaeu zu finden sind. Doch auch sonst kommen seine Blätter noch häufig vor². Hervorgehoben seien drei grosse, sorgfältig ausgeführte Ansichten von London im Kopenhagener Kabinett³. Ein signiertes Landschaftsgemälde mit dem Schloss von Hampton Court im Hintergrund befindet sich in der Sammlung von Sir W. Worsley in Hovingham Hall⁴. Ob Jan de Bisschop und Jan van der Heyden in England gewesen sind, steht nicht ganz fest. Man hat Jan de Bisschop „englische“ Zeichnungen, unter anderem ein „Blick auf die Themse“ zugeschrieben (Slg. W. Craig Henderson), die genau dieselbe Situation wie ein Blatt von Esselens in Kopenhagen wiedergibt, aber Jan de Bisschop kann sehr gut nach einer Vorlage gearbeitet haben, wie er das mehr tat⁵. Im Nachlass von Jan van der Heydens Frau kam „een tekeningh de beurs van London“ vor. Da aber kein Künstlername vermeldet wird, haben wir keine Gewissheit, ob Houbrakens Angabe, dass er die Börse von London gemalt hat, richtig ist⁶. Frans Post, den wir unvermutet bereits in Frankreich getroffen haben, muss auch England besucht haben, denn in einem Inventar von Honsholredijk im Jahre 1764 heisst es: „na 't Leven het Kon. Casteel van Windsor bij London gesch(ilde)rt door Frans Post“⁷. Nach diesen urkundlichen Notizen wieder einige Zeichnungen. Ein M(ichel) van Overbeek war noch vor dem grossen Brand von 1666 in London. Er zeichnete die Stadt und verschiedene kleinere Plätze wie Dover, Margate, Greenwich, die auf seinem Wege lagen. F. Lugt und A. M. Hind haben die zumeist unbenannten Blätter dieses der Kunstwissenschaft noch ziemlich unbekanntes Künstlers zusammengestellt⁸. Wahrscheinlich war er ein Verwandter des „Archäologen“ Bonaventura van Overbeek, der sein grosses Werk über die römischen Ruinen der Königin Anna von England gewidmet hat. Erwähnen wir schliesslich noch Constantijn Huygens, der als Sekretär von Willem III. seinem „Dagverhaal eener Reis naar Engeland“ Zeichnungen einfügte, und Jacobus Houstract, dessen „lantschap met de bergh van Doeveren“ 1669

¹ A. Bredius, Künstler-Inventare II, 549.

² Albertina, Amsterdam, Museum Teyler, Slg. Bruce S. Ingram, London u.a.O.

³ W. S. Reitlinger in Burlington Magazine 68, 1936, 249.

⁴ Ausstellg. Country Life, London 1937 Nr. 52 als „anonym“: „Cromwell taking air at Hampton Court“. Dies ist sehr unwahrscheinlich, da das Bild, dem Stil nach zu urteilen, erst in den sechziger Jahren gemalt ist.

⁵ Dieselbe (?) Zeichnung in Vstg. Amsterdam 24.1.1922 Nr. 44 und London 9.7.1924 Nr. 19.

⁶ Houbraken III, 82; Oud-Holland 30, 1912, 137.

⁷ G. A. C. Blok, Pieter Post, Diss. Aachen 1936, S. 28.

⁸ F. Lugt, Inv. Gen. des dessins des écoles du Nord 2, 1931, Nr. 544; A. M. Hind, Cat. Br. Museum IV, S. 22. Ausstellg. Bruce S. Ingram, London, Colnaghi, 1937 Nr. 13.

in Amsterdam verkauft wird¹. Für unsere Betrachtung ist diese Künstlergruppe weniger wichtig, da ihre Werke im Ausland nicht sehr bekannt gewesen sein werden und somit auch keinen Einfluss ausgeübt haben können.

Anders steht es mit einem Landschaftsmaler wie Claude de Jonghe (einem Utrechter) und Jan Looten. Claude de Jonghe ist verschiedentlich in London gewesen, vielleicht schon zur Zeit Karls I. Wir kennen von ihm vier hübsche Ansichten von London mit der Themse und London Bridge (Slg. Earl of Northbrook; Victoria u. Albert Museum; Ken Wood House und Abb. 33). Das Bild in Ken Wood ist bereits 1630 entstanden; zwei andere sind wörtliche Wiederholungen aus dem Jahre 1650! Das Stadtbild scheint sich in den zwanzig Jahren nicht wesentlich verändert zu haben. Jan Looten kam wohl erst in den sechziger Jahren nach London, wo er 1681 starb. Nicht allein durch seine Landschaften im Stil von Ruisdael und Hobbema ist er für die Entwicklung der englischen Landschaftsmalerei sehr wichtig geworden, sondern auch als Lehrer des Jan Griffier I, der den holländischen Stil in das nächste Jahrhundert hineinträgt. Die dekorativen Waldbilder von Looten wurden viel gekauft, sie waren sogar hoffähig: Jacob II. besass ihrer drei. Pepys, der den Künstler kannte und besuchte, fand allerdings „no good pictures“ bei ihm. Immerhin haben sowohl holländische Maler, die nach England kamen, wie die ersten englischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts seine Art zu malen sehr geschätzt. Robert Aggas' (1616?–1679) „Sonnenuntergang“ von 1679 in der Company of Painter Stainers ist sicherlich von holländischen Erinnerungen im Geschmack von Looten und J. Both durchsetzt, wenn man auch zugeben muss, dass Claude und seine Schule auf ihn ebenfalls grossen Eindruck gemacht haben. Noch deutlicher ist der Zusammenhang mit der holländischen Schule bei Robert Streeter (1621–1680), einem von den Zeitgenossen sehr gefeierten „Sergeant Painter to King Charles II“. Sein Lehrer soll ein gewisser Du Moulin gewesen sein, vielleicht ein Verwandter des in London geborenen Pieter Molijn. Streeters Bilder erscheinen uns heute reichlich primitiv und handwerklich und in vielem noch altertümlicher als die Stilstufe, die Jan Looten vertritt. Er steht sozusagen, zwischen A. Keyrincx und Jan Looten².

Der Amateur Francis Place (1647–1728) mag hier auch seinen Platz finden. Er gehört eigentlich nicht zu den Landschaftsmalern, denn, soweit uns bekannt, hat er nur mit der Radiernadel und dem Zeichenstift gearbeitet. Er kannte W. Hollar sehr gut und hat nach dessen Radierungen wiederum gestochen. Von Hollar übernahm er auch die natürliche Beobachtung der Landschaft und dies verbindet ihn mit den holländischen Zeichnern wie

¹ A. Bredius, *Künstler-Inventare*, IV, 1313.

² Zu Aggas und Streeter vgl. M. H. Grant, *A chronological history of the old English landscape painters*, 1926, S. 11, 14/5 m. Abb. – Streeter wird sogar mit Rubens verglichen! – Vgl. auch Einleitung zum Katalog der Ausstellung im Burl. Fine Arts Club 1938.

Esselens und Breenbergh. Seine Zeichnungen sind noch frischer und unbefangener als seine Radierungen, deren Linienduktus noch einigermaßen altmodisch und gebunden ist¹. Die Linie Hollar-Place findet vorläufig in England keine Fortsetzung. Von Richard Farringtons Kunst können wir nichts sagen, da bis jetzt kein Bild dieses Künstlers, der lange Zeit in Dordrecht lebte, aber 1664 wieder nach London zurückkehrte, aufgetaucht ist. Sollte er als erster Cuyps Landschaftskunst in England bekanntgemacht haben²?

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu den „echten“ Holländern zurück. Eine Reihe von kleineren Talenten folgten Keyrincx und Looten nach England. Der Utrechter Willem van Bommel weilte hier für kurze Zeit gegen 1653 und der Kunsthändler und Maler Gerrit van Uylenburgh sucht nach seinem Konkurs 1677 in London einen Unterschlupf³. Lely liess ihn die Fernsichten und Landschaften in seinen Bildern malen! Thomas Wijck und Lieven Verschuier geben eine farbenprächtige Schilderung vom grossen Brand in London vom Jahre 1666. Verschuier, der nicht in London gewesen zu sein scheint, vertraute dabei auf seine Phantasie und fremde Vorlagen (Museum Budapest). Thomas Wijcks Londoner Veduten gehören zu den erfreulichsten Erzeugnissen auf diesem Gebiet (Abb. 34)⁴. Sie sind malerisch gesehen, ohne etwas vorzutäuschen, was nicht da ist. Seine Genauigkeit entartet nicht in Pedanterie. Bereits Vertue, der doch viel gesehen hat, sagt von einem Bilde im Besitz von Lord Burlington, dass es „the best view of London“ ist. Thomas Wijck nahm seinen Sohn Jan Wijck (den wir an anderer Stelle erwähnen) nach London mit. Dieser Jan Wijck freundete sich sehr mit Jan Vincent van de Vinne an, der 1686 seiner Stiefmutter wegen nach London „geflohen“ sein soll. Er muss ausser in London und Windsor auch in Oxford und Bristol gewesen sein, denn es gibt einige Zeichnungen aus dieser Gegend⁵. Er war aber nur zwei Jahre in England. In seiner Manier zeichnete Daniel de Bondt, von dem es 1671 lakonisch heisst: „woont in Englant“⁶. Übrigens war bereits van de Vinnes Vater, der durch sein Tagebuch bekannte Vincent Laurens van de Vinne, für englische Auftraggeber tätig. Er lieferte die Vorlagen für ein Buch über

¹ H. M. Hake in *Walpole Society* 10, 1921/2, 39. Das Victoria und Albert Museum erwarb vor einigen Jahren ein Skizzenbuch mit italienischen Ansichten. Hake behauptet aber, dass Place niemals in Italien gewesen ist, sondern nach anderen Vorlagen gearbeitet hat.

² A. Bredius, *Künstler-Inventare*, IV, 1391; *Oud-Holland* 29, 1911, 13.

³ Sein 1668 verstorbener Bruder Abraham war Maler der Herzogin von Ormond gewesen (*Oud-Holland* 2, 1884, 219).

⁴ Das Feuer in London: *Painters Hall and Society of Antiquaries*; Veduten von London: Slg. E. G. Grenfell, Ausstellung Burl. Fine Arts Club 1919 Nr. 21 (Abb. im Kat. v. 1920); Vstg. Earl of Lincoln, London, 31. 3. 1939 Nr. 61; Zeichnungen im British Museum, Hind 15; Vstg. V... Paris, 25. 3. 1925 Nr. 3 als Beerstraeten.

⁵ A. van der Willigen, *Les artistes de Haarlem*, 1870, S. 312. – G. Terey in *Oud-Holland* 41, 1923/4, 63. Zeichnungen im Teyler Museum (Kat. Scholten Nr. S. 34/7) und London, British Museum (Kat. Hind IV, S. 93, Nr. 3).

⁶ *Archief voor Nederl. Kunstgeschiedenis* V, 230.

Abb. 105.

Abb. 106.

Kunst und Wissenschaft, das R. Blome herausgeben sollte, aber nie erschienen ist. Das British Museum besitzt verschiedene Studien und Stiche dieser gescheiterten Unternehmung, zum Teil mit einer Widmung an Henry Pierrepont, Marquis of Dorchester¹.

Nicht stets bringen die holländischen Künstler rein holländischen Stil und holländische Malweise nach England mit. Adriaen Henny, der 1677/8 nach England gekommen war², hatte sich bei einem zweijährigen Aufenthalt in Frankreich Poussins Manier zu eigen gemacht, an der er auch in England noch festhielt. Obwohl Jacques Rousseau in Paris Schüler von Herman Swanevelt war, sind die dekorativen Bilder, die er für Hampton Court und Montague House malte, Werke der französischen Malerei im Geschmack von Claude und Poussin. Gerard Edema dagegen war ein Schüler von A. v. Everdingen³. Er war nach weiten Reisen einige Jahre zuvor nach London gekommen. Beide Künstler hatten englische Adlige als Auftraggeber, sodass es ihnen nicht schlecht gegangen sein wird. Edema malte für Sir Richard Edgumbe in Mount Edgumbe Ansichten von dessen Besitzungen in Devon. Hier traf er auch Willem van de Velde, der einige Zeit die Gastfreundschaft von Sir Richard genoss. Jan Wijck, ebenfalls hierher berufen, setzte ihm die Staffage in seine Panoramen, die übrigens nicht seine besten Leistungen sind⁴. Die Waldbilder in Hampton Court (Vorrat) dagegen sind tüchtige dekorative Bilder in der Nachfolge von Jan Looten und Everdingen.

Das Altmeisterliche findet auch in Hendrik van der Straeten einen Verehrer, der Landschaften in der Art Hobbemas und Ruisdaels gemalt haben soll, aber Weyerman, der ihn 1715 in London traf, sagt, dass er in v. d. Does' Manier arbeitete und gelegentlich Alpenlandschaften malte⁵. Die beiden Zeichnungen im Britischen Museum bestätigen eigentlich beides. Er kam um 1690 nach London, wo er 1722 gestorben ist. Es scheint, dass er als Vorbereiter und Vermittler der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts wichtiger ist, als man seinen wenigen Werken heute entnehmen kann. Er malte auch einige Tier-Landschaftsbilder, die weiter unten genannt werden. Jan Lootens Schüler, der Landschaftsmaler Jan Griffier (1645–1718), fand bei seiner Ankunft in England einen Gönner im Herzog von Beaufort, der ja auch den Netscher-„Schüler“ S. Browne beschäftigte. Er war schon 1667 in England, war dann 1695–1705 wieder in der Heimat, um sich danach ständig in London niederzulassen. Er hatte ein Boot, mit

¹ Kat. Hind IV, S. 91/3.

² A. Bredius, Künstler-Inventare III, 1018.

³ Selbst Hendrik de Meyer (1737–1793), der erst 1775 nach England kam, wird noch als Nachahmer A. v. Everdingens aufgeführt.

⁴ Eine solche Ansicht z.B. auf Vstg. London 8. 7. 1938 Nr. 16.

⁵ Dieser Hendrik van der Straeten ist sicherlich derselbe wie ein Nicolaus Verstraeten, der bei Nagler, Kramm und Wurzbach als Landschaftsmaler aus Utrecht genannt wird, und der 1720 in London gestorben sein soll.

dem er die Themse befuhr und die Ansichten von London und Londons Umgebung aufnahm. Dieser Gentleman von Utrecht, wie ihn die Engländer nannten, malte auch italienische Ruinen und Rheinlandschaften im Stil von H. Saftleven und Imitationen von Ruisdael und Everdingen. Von ihm und nicht von seinem Sohn Jan II stammen wohl die „antiken Ruinen“ mit kleinen badenden Nymphen, ein seit den Tagen von Poelenburg in England nicht mehr unbekanntes Bildthema. In der Manier von Griffier malte ein gewisser John Stevens, „said to have been a Dutchman“. Walpole rechnet ihn zu den Nachfolgern des A. van Diest¹. Von Heinrich Vergazon, der mit untergeordneten Arbeiten bei Lely und Kneller sein Geld verdiente, muss es auch Ruinenbildchen gegeben haben². Die Kunst von Griffier und Genossen, die wir hier genannt haben, geht letzten Endes auf Jacob Ruisdael und A. v. Everdingen zurück, zuweilen in der wilderen und düsteren Abart eines R. Roghman und Jan Looten.

Die holländischen Landschaftsmaler in England verdienen sich ihren Lebensunterhalt stets mehr als Vedutenmaler³. Ihre Aufgabe bestand darin, Landsitze und Paläste für den Adel abzumalen, oder für den Städter eine Ansicht von London vor und nach dem grossen Brand anzufertigen. Der Kunst der Landschaftsmalerei war im allgemeinen nicht damit gedient. Claude de Jonghes Ansichten von London-Bridge und Thomas Wijcks Stadtbilder sind die liebenswürdigsten Schilderungen der alten Stadt. Griffiers und Edemas als Panoramen gesehene Veduten stehen schon weit zurück. Abraham Hondius' Bild vom strengen Winter in London vom Jahre 1676/7 (National Gallery, London) kann ebenfalls mit Ehren genannt werden. Hendrik Danckerts und Johan Vorsterman malten „views“ der königlichen Schlösser für Karl II., während Johan Dankerts, der nur vorübergehend in England war, hauptsächlich für den Stecher arbeitete. Die Bilder von Hendrik Danckerts (1625?–n. 1679) waren sehr geschätzt. Jacob II. besass nicht weniger als 28 Landschaften von ihm. Karl II. lobte ihre „careful execution“ und Pepys, der sich 1669 einige Wiederholungen bestellte, verglich die Prospekte von Greenwich mit der Natur und fand sie „very like and very pretty“. Die Bilder, die heute in Greenwich und Hampton Court sind, überragen die gewöhnliche Topographie durch ihre angenehme, malerische Farbgebung und das hübsche Licht⁴. Joh. Vorsterman (1643–1699) erscheint etwas kräftiger und gröber, einer nicht bezeichneten Ansicht von Greenwich (Nat. Maritime Museum) nach zu urteilen. Ein sonst unbekannter Maler Cornelis Bol (ein Holländer?) muss sich in den sechziger Jahren in

Abb. 107.

¹ Walpole II, 288; M. H. Grant, a.a.O., S. 20.

² Walpole II, 217.

³ Vgl. Walpole Society 9, 1920/1, 47.

⁴ M. H. Grant, a.a.O., S. 11, 18; A. Bredius, Künstler-Inventare, VI, 1974; VIII, 48; Oud-Holland 29, 1911, 70; Walpole II, 108; Kat. Ausstellg. Burlington Fine Arts Club 1920 Nr. 96 m. Abb.

London aufgehhalten haben, wo er den grossen Brand von London miterlebte. Im Museum von Dulwich werden ihm zwei C.B. monogrammierte Ansichten von der Themse zugeschrieben, die aussehen wie etwas weniger geglückte Arbeiten von Storck. Das Britische Museum besitzt die Zeichnung mit einem Blick auf Gravesend. Er scheint weit herumgekommen zu sein: in einem Inventar von 1661 werden Ansichten von Amsterdam, Paris, Konstantinopel und zwei von London aufgeführt¹. Riesige Panoramen von englischen Landsitzen aus der Vogelschau gibt es von Leendert Knijff (1650–1721), die zwischen 1670 und 1690 entstanden sein müssen². Das gleiche berichtet uns Houbraken von Jacob Knijff (1639–1681). Auch Adriaen van Diest gehört zu diesen Dekorations- und Prospektmalern. Er lebte seit 1673 in London und malte für den Herzog von Granville in Bath zahlreiche Ansichten aus dem Westen von England. Er war vielleicht der Sohn des Marinemalers Hieron. van Diest. Er heiratete die Tochter des Adam Colonia (s. S. 405), der seine Bilder auch staffierte. Sein Schwager Adriaen Colonia war wiederum sein Schüler. Seinem Sohn, Johan van Diest, waren wir bereits bei den Bildnismalern begegnet. Schliesslich müssen wir hier noch Robert Griffier (1688–1750), den Sohn von Jan I. Griffier, nennen, der wie sein Vater den Saftleventil ins 18. Jahrhundert herüberträgt, wo der holländische Panoramastil von englischen Veduten und Sportmalern wieder aufgenommen wird. Robert Griffier war 1696 in Irland, dann eine Zeit lang in Amsterdam, wo er mit selbst gefertigten Kopien nach Ruisdael, van de Velde und Wouwerman einen Kunsthandel trieb, was ihn aber letzten Endes zwang, Holland zu verlassen und nach England zurückzukehren. Manche Panoramen sind schon sehr englisch in der Auffassung der Landschaft und in der Art wie sie durch Reiter und Jäger belebt werden³. Er schliesst sich deutlich der Richtung von Danckerts und Vorsterman an. Besonders hübsch ist ein Blick auf London am Lord Mayorstag im Jahre 1745 (Slg. Duke of Buccleuch).

Wichtig für die Entstehung des englischen Sportbildes sind die Schlachten- und Pferdemale, die Wouwermans Stil in England verbreiten, in erster Linie Jan Wijck (1645–1708), der seinen Vater Thomas nach England begleitet haben soll⁴, und Dirk Maes (1656–1715), der unter Willem III. nach England kam. Von Wijcks Schülern John Wootton und Martin Beckman wird noch zu sprechen sein. Wijcks Zeichnungen von Jagdszenen würden

Abb. 108.

¹ 1636 wurde Cornelis Bol member of the Dutch church (J. H. Hessels, Register of the attestations..., Dutch church, London 1892 Nr. 533, S. 216). A. Bredius, Künstler-Inventare, IV, 1131.

² M. H. Grant, S. 21 m. Abb.

³ Ansicht von London, Ksth. Th. Agnew, London 1937.

⁴ Da Thomas Wijck gegen 1660 nach England ging, müsste er Jan als Knaben mitgenommen und in England unterrichtet haben. 1690 heiratete ein Johannes van Wijck (derselbe?) Catarina van Mengelinkhuijsen in der Dutch Church in London. Er starb 26.10.1700 in Mortlake (W. J. Moens, a.a.O., S. 121). Vgl. auch E. Kendall in Walpole Society 21, 1932/3, 33/5.

auch gestochen und im Druck herausgegeben¹. Im übrigen hatten sie die Aufgabe, die Kriegstaten von Willem III. zu verherrlichen. Die Schlacht am Boynefluss war ein beliebtes Thema, das Wijck wiederholt für Willem III. und Dirk Maes für dessen Günstling Willem Bentinck, der inzwischen zum Herzog von Portland avanciert war, gemalt hat. Ausserdem hatte Jan Wijck im 1. Graf von Coventry einen Beschützer. Sie begnügten sich auch gelegentlich mit untergeordneten Arbeiten wie dem Hinzufügen von Pferden und Landschaftsgründen in Knellers und Netschers Reiterbildnisse. Jan Wijck ist 1708 in Mortlake gestorben, aber Maes scheint sich nicht so lange in England aufgehhalten zu haben, jedenfalls ist er 1697 wieder im Haag². Der Wouwermanstil in Huchtenburghscher Auffassung, wie ihn Dirk Maes eigen ist, findet in England auch weiterhin eine Verbreitung durch die Huchtenburghschüler Alexander van Gaalen und Isaak Vogelsang³. Van Gaalen, der um 1700 nach London gekommen war, malte bereits historisch gewordene Schlachten wie Karls I. Kampf mit Cromwell. Die Darstellung vom Boynefluss fehlt aber auch nicht. Auch er war mit Willem III. gekommen, aber Queen Anne behielt ihn in ihrem Dienst. Von Vogelsangs Werken ist so gut wie nichts bekannt. Er soll um 1750 für die Tapetenfabrik von Le Blon gearbeitet haben, die aber nicht florierte. Bald nach dem Tode von Willem III. liess sich der Flame Pieter Tillemans in London nieder, wodurch das flämische Element bei diesem Bildthema verstärkt wurde.

Die Schlachten- und Reiterbilder leiten hinüber zu den Tierlandschaftern und den Tier- und Stillebenmalern, die mit diesen oft zusammenarbeiten⁴. Wie Wouwermans Stil in England durch J. Wijck, D. Maes und die Huchtenburgh-Schüler verbreitet wird, so wird Berchems Auffassung durch Adam de Colonia, die beiden Carrées und die beiden Dubois' in England bekannt. Von Adam de Colonia, der seit 1675 in London lebt, gibt es sehr frische, flüchtig-geniale Zeichnungen (British Museum), die Schulung an italianisierenden Holländern verraten (J. Both, Berchem, Breenbergh) und einige genrehaft aufgefasste biblische Darstellungen, so wie sie Adriaen van de Velde zuweilen malte. Weyerman und Walpole berichten, dass er auch Bassano kopiert habe und wirklich gibt es in Dulwich solche G.(?) Colonia

¹ z.B. in dem weit verbreiteten Werkchen: R. Blome, The Gentleman Recreation, 1686.

² Bilder von Jan Wijck in Hampton Court; Slg. Duke of Buccleuch, Dalkeith Palace; Old London exhibition, London 1938. Von Dirk Maes u.a. in der Sammlung des Duke of Portland, Welbeck Abbey.

³ Vogelsang soll Huchtenburghs Schüler in London gewesen sein. Allerdings ist von einem Londoner Aufenthalt Huchtenburghs nichts bekannt.

⁴ Man kann die Bildgruppen nicht immer reinlich scheiden. I. v. Sick, Nicolaes Berchem, 1930, S. 50 rechnet Adriaen van Diest zu Berchems Nachfolgern, wofür wir keine Belege fanden. S. Dubois, den wir hier wieder erwähnen, ist Schüler von Wouwerman und Berchem. Er und sein Bruder malten auch Bildnisse. R. Griffier und J. v. d. Vinne, die bei den Landschaftsmalern genannt wurden, kopierten bezw. malten in der Art von Wouwerman.

bezeichnete Bassanokopien¹. Sein Sohn Hendrik Adriaen de Colonia, der Schüler von Adriaen van Diest, wird wohl in seiner Manier gemalt haben. Die Brüder Eduard und Simon Dubois († 1697 bzw. 1708) kamen in den achtziger Jahren nach London, nachdem sie viele Jahre in Italien gearbeitet hatten. Sie malten bis an ihr Lebensende, abgesehen von Bildnissen, viele Tierbilder und Landschaften². Eduard Dubois' unbekannter Lehrer P.A. Groenewegen muss nach Walpole, der sich dabei auf Graham beruft, ebenfalls in England gewesen sein³. Im Jahre 1692 oder ein wenig später kam Michael Carrée nach London⁴. Er arbeitete dort, bis er 1697 einen Ruf als Nachfolger von A. Begeyn in Berlin annahm. Sein Neffe Franciscus Abraham Carrée folgte ihm wahrscheinlich in jungen Jahren und starb in England 1721. Da wir Hendrik van der Straaten, dessen Zeichnungen auch an den jungen Vermeer van Haarlem erinnern, schon genannt hatten, bleibt nur noch übrig, auf Dirk van Bergen zu weisen, den Nachahmer von Adriaen van de Velde, der nach Houbrakens Aussage um 1675 in England sein Glück versuchte. Enttäuscht kehrte er aber nach Haarlem zurück. Ein später Nachfahre des holländischen Tierlandschaftsbildes ist Jan van Gool (1685–1763), der sich um 1707 in London aufhielt, wohin er später noch einmal zurückkehrte.

Die Tiermaler erfreuten sich einer grossen Beliebtheit und haben auch ihre englischen Nachfolger gefunden. An der Spitze stand M. d'Hondecoeter, der selber nie in England gewesen war. Für seinen Ruhm sorgten seine Schüler und Nachahmer und die Bilder, die ins Ausland geschickt wurden. Die Wanddekorationen von Belton House (Earl of Brownlow) sind für das letztere ein gutes Beispiel. Der in England geborene Robert Griffier, den wir schon einmal erwähnten, malte auch Hühnerhöfe, Enten und ausländische Vögel, die nicht nur gegenständlich an Hondecoeter erinnern. Er muss dessen Werke bei seinem Aufenthalt in Holland gut studiert haben. Zuweilen werden derartige Bilder auch dem jungen Jan Griffier zugeschrieben, aber eine deutlich R. Griffier bezeichnete Darstellung⁵ macht es wahrscheinlich, dass sie alle von Robert herrühren. Zur Verbreitung von Hondecoeters Ruhm haben auch zwei Ungarn beigetragen, die in Amsterdam gelernt haben. Es sind dies Jacob Bogdani († 1724) und dessen Schüler T. Stranover. Vor allem Darstellungen von exotischen Tieren und Vögeln waren begehrt. Bogdani malte viel für die holländischen und englischen

Abb. 109.

¹ Diese Kopien sind wahrscheinlich in England entstanden, wo es seit den Tagen Karls I. viele Bilder Bassanos gab. In Hampton Court sind heute noch mehr als 20 Bilder von ihm oder aus seiner Schule.

² Walpole II, 217. Oud-Holland 17, 1899, 176; In der Vstg. Watton 1761: Ziegenköpfe by Dubois after Berghem.

³ Walpole II, 217.

⁴ Houbraken nennt ihn versehentlich Hendrik Carrée, der Jan Wijck in den Jahren 1692/3 kannte. Siehe Houbraken II, 17/8 und die Richtigstellung bei Hofstede de Groot, Houbraken, S. 61.

⁵ Verst. London 15. 12. 1933 Nr. 137.

Besitzungen von Willem III., er arbeitete auf Schloss Dieren und auf Schloss Voorst für Arnold van Keppel, Herzog von Albemarle. Von seinen dekorativen Blumen- und Früchtebildern im Geschmack von Mignon und Verelst befinden sich noch eine grosse Anzahl in Hampton Court und anderen königlichen Sammlungen. Die Königin Anna bestellte ebenfalls Bilder bei ihm. Tierbilder waren in England sehr begehrt. Robert Walpole besass selber welche und kannte verschiedene andere. Auch heute sind sie in England nicht selten. Kein grosses Talent ist Otto Hoyneck, den wenigen Bildern nach zu urteilen, die man von ihm kennt. Er malte Bildnisse von berühmten Hunden (Verst. London, 23. 2. 1934 Nr. 138) und kopierte Bassanos Bilder. Sr. Otto Hoyneck war „fijnschilder“ des Herzogs von Albemarle und war auch für diesen in Holland tätig¹. Leendert Knijffs Tierbilder im Geschmack von Hondecoeter und Weenix sind nicht viel besser als seine Landschaftsprospekte. Eines seiner besten, kleinen Bilder kann man jetzt im Museum Bredius sehen.

Wir wollen hier gleich einige englische Tiermaler einfügen. Francis Barlow (1626–1704) ist der vielseitigste und fruchtbarste unter ihnen². Es ist schwer zu sagen, woran Barlow seinen Stil bildete. Die „Hondecoeter Auffassung“ hatte er, bevor sie Bogdani in England populär machte, ja bevor Hondecoeter selber seinen Stil gefunden hatte. Er ist ein besserer und frischerer Illustrator und Zeichner als Maler. Seine Tierzeichnungen erinnern an R. Savery, Gysbert d'Hondecoeter, den frühen Albert Cuyp und C. Saftleven, andere sehen wieder flämischer aus. Seine Bilder sind naiv erzählt und primitiv gemalt. Ein gutes Beispiel für seine Kunstauauffassung sind die Bilder in Clandon Park und seine Illustrationen für R. Blomes Gentleman Recreation. Th. Wijck hatte ja an demselben Werk mitgearbeitet und Leendert Knijff hatte denselben Baron Onslow in Clandon Park bedient. M. Cradock (1660–1716) schloss sich in seinen Geflügelbildern genau dem Vorbild von Hondecoeter an, ohne dessen malerische Feinheit zu erreichen. Vieles ist flüchtig und schematisch hingesezt, manche Bilder haben noch den warmen holländischen Farbenklang („Kämpfende Hähne“, Slg. Hon. Mrs. Tennant, Ausstellg. Country Life, London, 1937 Nr. 131). Schliesslich, obwohl wir damit ein gut Stück in das 18. Jahrhundert hineinkommen, muss noch Charles Collins († 1744) genannt werden, dessen Bilder neben flämischen Einflüssen auch das holländische Vorbild von Hondecoeter verarbeiten (Hühnerhof, Verst. Wyld, London, 23. 6. 1937 Nr. 22). R. Calstock scheint sich mehr J. Weenix und D. Valckenburg anzuschliessen, soweit man aus dem einzig mir bekannten Vogelstilleben einen Schluss ziehen darf (Verstg. Hewlitt, London, 28. 11. 1922 Nr. 203).

¹ Oud-Holland 50, 1933, 179.

² W. Sh. Sparrow, British Sporting Artists, 1922, S. 21/5; derselbe in Apollo, 19, 1934, 25 und in The Connoisseur 98, 1936, 36.

Abb. 110.

Nicht zum ersten Mal begegnen wir in England holländischen Stillebenmalern. Karl I. besass ein Stilleben von Torrentius (heute in Amsterdam), und der Marinemaler T. Flessiers muss sich auch auf diesem Gebiet betätigt haben¹. Samuel van Hoogstraeten malte als einer der ersten in England trompe l'oeils und von dem „Rembrandtschüler“ Gottfried Kneller ist ein Früchtestilleben im Stil des Barend van der Meer bekannt geworden². Und hat nicht bereits Sir Nathaniel Bacon Küchenstilleben wie die frühen Delfter Maler gemalt? Nach Houbraken muss auch Otto Marseus in England gewesen sein, obwohl uns dafür andere Belege fehlen³. Ein Pieter van den Bosch wird 1663 in London genannt. Da es aber nicht sicher ist, ob dieser Künstler mit dem Leidener Stillebenmaler identisch ist, lassen wir ihn hier lieber beiseite⁴. Wichtiger sind die Stilleben von Pieter G. van Roestraeten, der von Peter Lely bei Karl II. eingeführt wurde. Stilistisch sind seine Bilder ganz holländisch geblieben. Nur an dem englischen Teegeschirr und den Medaillons mit dem Bildnis Karls II. erkennen wir, dass wir uns in England befinden. Man kann sie zwar nicht mit den malerischen Werken von W. Kalf und A. v. Beyeren vergleichen. Sie sind viel nüchterner und beschränken sich auf eine sachliche Naturwiedergabe. Roestraeten muss mehr als 30 Jahre in England gearbeitet haben; er starb erst 1700 in London. Es ist auffallend, dass sein Werk gar keinen Eindruck auf die malenden Zeitgenossen gemacht hat. Peter Lely besass zwar Bilder von ihm und viele Adlige des Landes ebenfalls. Seine Bilder kommen jetzt noch häufig auf englischen Versteigerungen vor. Es ist wahrscheinlich, dass Edward Collier (1673–v. 1702) eine Zeit lang in England gearbeitet hat. Wir können allerdings nur ein Bild zur Stütze dieser These anführen. Es ist ein echter „oogenbedrieger“, ein Kunststückchen ähnlich denen, die S. v. Hoogstraeten in England und anderswo zu malen pflegte. Dafür war stets ein neugieriges Interesse vorhanden⁵. Es ist darum nicht weiter verwunderlich, dass ausser Samuel van Hoogstraeten sich auch andere holländische Künstler darin versuchten. Der Landschaftsmaler Jan van der Vaart malte „eine Violine vor einer Türe“, ein Bild, das Walpole in Chatsworth gesehen hat⁶. In der Painter Stainers Hall muss sich ein trompe l'oeil befunden haben, auf dem Zacharias Uffenbach den Namen Taverner entzifferte. Er war aber nicht sicher, ob dies der Name des Malers war oder nur eine Hinzufügung, um

Abb. 111.

¹ Walpole II, 134; III, 219; Oud-Holland 24, 1906, 132; A. Bredius, Künstler-Inventare II, 623.
² Vstg. London 13.3.1939 Nr. 31. – Schwarzkunstblätter nach Hoogstraetens Blumenbildern wurden auch in England verlegt und vertrieben („sold by E. Cooper“).
³ Houbraken II, 186. In alten englischen Sammlungen kommen seine Bilder häufiger vor.
⁴ Oud-Holland 51, 1934, 188.
⁵ Das Bild von Collier stellt einen illusionistisch gemalten Zeitungsständer dar. Ein Brief trägt die Aufschrift: for Mr. E. Collier, Painter at London. Das Datum auf den Zeitungen ist leider nicht mehr gut zu erkennen. Ähnliche Bilder mit englischen Zeitungen und mit englischen Stichen auf der Stillebenausstellung in Brüssel 1939 Nr. 30 (von 1701) und Vstg. London 14.10.1937 Nr. 64 (von 1695).
⁶ Walpole II, 248.

die Täuschung vollkommener zu machen¹. Wir wissen es auch nicht. Schliesslich sei auch noch auf ein gewöhnliches Frühstücksstilleben des ungewöhnlich seltenen Dirk Freres gewiesen, den P. Lely nach England hatte kommen lassen².

In dieser Zeit begegnen wir den ersten englischen Stillebenmalern, die aber merkwürdigerweise gar keinen Zusammenhang mit ihren in England weilenden holländischen Kollegen aufweisen, wohl aber mit der holländischen Stillebenkunst überhaupt. Der bekannteste unter ihnen ist W. G. Ferguson (1633–n. 1695), der aber als Schotte, der mehr als 20 Jahre in Holland war, nicht mehr der englischen Kunstgeschichte zuzuordnen ist. Seine Malweise ist ganz und gar holländisch. Seine Bilder mit Jagdgerät und toten Vögeln gehören zu einem beliebten Genre, das von W. v. Aelst, Fromantiou und anderen international eingestellten Künstlern gepflegt wurde. Ausnahmepilder in seinem Werk sind ein Blumenstraus im Glas (Vstg. London, 17.5.1936 Nr. 127; Stil Verelst) und eine Bildnisgruppe im Stil von Maes und Mytens, die aber sicherlich im Haag entstanden ist (1660 datiert; Verst. Sterling, London, 24.11.1924 Nr. 99). Landschaften mit Ruinen (Edinburgh, von 1680³ und Leningrad) bestätigen die Angabe Walpoles, dass Ferguson in Italien gewesen ist⁴. Unter den englischen Bildern in Dulwich College hängt ein Stilleben, das bereits in Cartwrights Katalog von 1686 ausführlich als ein Werk des „Mr. Walton“ beschrieben wird⁵. Parry Walton war ein Schüler von Robert Walker und Galeriedirektor von Jacobs II. Kunstsammlung. Man weiss, dass er als Stillebenmaler tätig war und auch als Kopist. Im Jahre 1687 restaurierte er Rubens' Decke in Whitehall. Sein Sohn, der ebenfalls Stilleben gemalt haben soll, folgte ihm in seiner Stellung als Galeriedirektor. Das bewusste Stilleben sieht nun so holländisch aus, dass man es einem Nachfolger von Kalf wie P. Gallis oder J. v. Streek zuschreiben würde, obwohl auch Beziehungen zu der Kunst des P. Claesz deutlich sind. Sollte Walton vielleicht ein holländisches Bild aus der Sammlung seines Herrn kopiert haben?

Das glanzvolle Ende des holländischen Einflusses vergegenwärtigen hier wie auch anderwärts in Europa die holländischen Blumenmaler. Die Meister des Faches wurden hoch bezahlt und für die mittelmässig Begabten fiel noch genug ab, um davon leben zu können. Blumenbilder von Jan Davidsz de Heem gehören zu den kostbarsten Geschenken, die man einem Fürsten machen konnte. Ein gewisser Johan van der Meer schenkte Willem III.

¹ Z. C. v. Uffenbach, Merkwürdige Reisen II, 496.
² Slg. Marquess of Lothian in Newbattle Abbey; vielleicht auch eines der Bilder, die Sir Robert Kerr erworben hat. Hofstede de Groot in Oud-Holland 11, 1893, 216.
³ C. Hofstede de Groot in Oud-Holland 11, 1893, 134.
⁴ Einem J. J. Ferguson wurde eine Landschaft mit Ruinen im Stil von Charles de Hooch und C. Poelenburg auf der Vstg. London 29.5.1924 (Nr. 127) zugeschrieben. Vielleicht ist aber unser Künstler gemeint, denn die Pastelle des J. J. Ferguson sehen ganz anders aus.
⁵ Kat. 1926 Nr. 429.

einen Blumenkranz des Künstlers, der ihm selber 2000 Gulden gekostet hatte, fürwahr ein fürstliches Geschenk. Es enthielt des Prinzen Bildnis, und der Geber versprach sich grosse Vorteile von seiner Freigebigkeit. Willem III. nahm das Gemälde mit nach England, ohne seinem Dank in sichtbarer Form Ausdruck zu verleihen¹. Bereits sein gehasster Vorgänger Jacob II. besass übrigens ein Stilleben von „Deheem“ und J. C. Weyerman trifft in London einen Kollegen (N) de Heem, der Blumenmaler war. Vielleicht ist das Jan de Heem, ein Sohn von Jan Davidsz, der um 1710 in England gewesen sein kann². Weyerman selber verdiente in London mit seiner Kunst eine schöne Summe Geldes; allein für die Königin Anna malte er Blumen auf Spiegeln im Werte von 2400 Gulden! Als die Möglichkeiten hier erschöpft waren, ging er aufs Land, um verschiedene Reiche und Adlige mit seines Pinsels Kunst zu beglücken. Er fand es auch nicht unter seiner Würde, in die Bilder von Kneller, Closterman und Robinson die verlangten Blumensträuße hineinzumalen.

Am gesuchtesten waren natürlich die Bilder von Jan van Huysum, der selber aber nicht nach England kam. Sein Bruder Jacob (1687–1740), der seit 1721 in London lebte, sorgte für die Verbreitung seines Werkes – durch einen eifrigen Kopierbetrieb. Er bekam £ 50 für ein paar Kopien, die kurz darauf mehr als einmal als Originale des berühmten Huysum verkauft wurden³. Das British Museum besitzt zwei Bände mit mehreren hundert Zeichnungen des grossen van Huysum. Henry Fletcher und Elisha Kirkall haben viele gestochen und mit anderen Blättern in einem „Catalogus Plantarum“ (1730) vereinigt. Noch heute ist Jan van Huysum in England sehr geschätzt und wird hoch bezahlt⁴. Zwei holländische Malerfamilien liessen sich das Blumenmalen in England besonders angelegen sein: die Verelsts und die van der Mijns. Simon und Herman Verelst, beides Söhne von Pieter Verelst, gingen in den sechziger Jahren nach London. Sie malten Bildnisse und Blumenstücke. Simon arbeitete hier bis zu seinem Tode 1721, Herman starb schon 1690. Pepys war entzückt von Simons Kunst und der Maler selber war gewaltig eingebildet auf sein Können⁵. Sein Sohn Cornelis und seine Tochter Cornelia waren wieder Bildnis- und Blumenmaler und Willem, der Sohn von Cornelis, ist von den englischen Malern schon gar nicht mehr zu unterscheiden. Die Malerfamilie v. d. Mijns hatten wir ebenfalls schon bei

¹ Houbraken I, 209.

² Weyerman III, 387.

³ Joh. van Gool, *De Nieuwe Schouburg*, 1750, II, 13.

⁴ Ein hübsches Beispiel einer Preisbewertung im 19. und 20. Jahrhundert im *Connoisseur* 102, 1938, 166 (betrifft Hofstede de Groot 88).

⁵ Pepys macht seiner Bewunderung in den folgenden Worten Luft: the finest thing I ever saw in my life, the drops of dew hanging on the leaves, so as I was forced again and again to put my finger to it to feel, whether my eyes were deceived, or not. . . . Allard de la Court, der ihn 1710 in London besucht, ist weniger gut über seine Kunst zu sprechen (*Oud-Holland* 5, 1887, 71). Über seine Eitelkeit siehe: Walpole II, 114/6; *Oud-Holland* 14, 1896, 109, wo auch von den anderen Verelsts die Rede ist.

den Bildnismalern genannt. Die Geschwister Herman und Agathe und die Kinder Hermans, Cornelia und Robert, setzen den dekorativen Blumenstil bis weit in das 18. Jahrhundert hinein fort. Auch für kleinere Talente gab es noch genug zu tun. K. B. Voert war, wie Weyerman erzählt, seit 1689 im Dienst des Willem Bentinck, Herzogs von Portland, im Winter in England und im Sommer in Holland tätig¹. Isaak Ducart hatte in England gelernt, wie man Blumen auf Atlas malte, und brachte diese neue Manier nach Holland mit.

Erinnern wir noch daran, dass die beiden Stillebenmaler T. Stranover und Jacob Bogdani die königlichen Paläste mit blumigen Supraportes schmückten, dass die Deutsche Gertrud Metz, in van Huysums Tradition erzogen, viele Jahre in England verbrachte, und dass ein anderer Deutscher, Melchior Hefeke, mit den Truppen von Willem III. nach England kam, wo er sich als Blumen- und Insektenzeichner verdienstlich machte. Beinahe hätten wir die Königin unter den Blumenmalern, Maria van Oosterwijck, vergessen, die unter ihrer zahlreichen fürstlichen Kundschaft auch Willem III. zählte. 1687 war sie übrigens selber in London, aber wohl nur für kurze Zeit². Eine englische Kollegin „Juffrou Elisabeth Neal“, die gegen 1662 Holland mit einem Besuch verehrte, hat, soweit wir wissen, uns kein Zeugnis ihres Fleisses und ihrer Kunst hinterlassen³.

Von holländischen Genre- und Historienmalern ist nicht soviel zu erzählen. P. G. van Roestraeten und Thomas Wyck, den Maler der Alchemisten, hatten wir bereits genannt. David Boone (1630/1–ca. 1700), der wie Roestraeten mit den Söhnen von Frans Hals befreundet war, liess sich kurz nach 1665 als Kunsthändler in London nieder. In seinen seltenen Bildern erweist er sich als Nachahmer von Brouwer und Egbert van Heemskerck. Der letztere ging erst in späteren Jahren nach England. Bekannt sind seine Darstellungen mit Predigten und Zusammenkünften der Quäker (eine von 1690 auf der Verstg. Hoech in München, 1899; eine andere in Hampton Court; Zeichnungen in London und im Louvre). Jedenfalls scheinen die volkstümlichen Bilder von trinkenden Gesellen viel Beifall gefunden zu haben. Für Lord Rochester malte er „unsittliche“ Darstellungen. Weyerman nennt noch einen jüngeren Egbert van Heemskerck, der 1744 gestorben sein soll. Welche Bilder aus dieser Gruppe dem jüngeren der beiden zugeschrieben werden müssen, ist noch nicht ausgemacht. Pieter Nys malte in England Bauernbilder in der Manier von J. M. Molenaer und M. Carée. Der Amateur Frans Le Piper muss hier ebenfalls einen Platz finden, obwohl er einer flämischen Familie entstammt, die sich in England niedergelassen hat. Er reiste viel in der Welt herum, war auch in Amsterdam, wo er mit Lairese zusammentraf,

¹ Weyerman IV, 111; 67*.

² Houbraken II, 215; *Oud-Holland* 18, 1900, 125.

³ Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1662, S. 558; *Oud-Holland* 8, 1890, 7.

dessen Zeichnungen er geschickt nachzuahmen verstand¹. Aus den Schabkunstblättern von Fr. Becket können wir uns noch eine Vorstellung von seinem Zeichenstil machen, der an Egbert van Heemskerck und Rembrandt erinnert. Mit Marcel Laroon (1653–1702) kommen wir wieder in eine holländisch-englische Künstlerfamilie. Der Genre- und Bildnismaler M. Laroon kam wohl in den siebziger Jahren nach England, wo er Schüler von B. Flesiers(?) gewesen sein soll. Die Bildnismalerei wird er dann als Gehilfe Knellers gelernt haben. In einer geistreichen Folge „Cries of London“, die 1688 erscheint, zeigt er sich als geschickter Genremaler. Dieses Talent überträgt sich auf seinen Sohn, Jan Marcellus Laroon, der für viele Jahre den Zeichenstift mit dem Gewehr vertauschte; von 1707–1732 war er Soldat und Offizier². Der Zeichenstil der beiden Laroons ist eine Mischung von flämischen (Teniers, P. Angillis) und holländischen (E. v. Heemskerck) Elementen. Sie schildern viel von dem damaligen alltäglichen Leben, aber ohne den beissenden Spott, der Hogarth eigen ist. Eher kann man sich vorstellen, dass Hogarth etwas von der geistreich-bewegten Zeichentechnik der beiden gelernt und übernommen hat. Der junge Laroon war kein „vornehmer“ Künstler; er war Sänger an der Oper und Bildereinkäufer für Walpole. Weyerman traf ihn in London und erzählt sehr anschaulich von seinem Leben³. Der Herzog von Beaufort in Badmington hatte sich seiner ebenfalls angenommen.

Der Stil des feineren Genrebildes in der zweiten Jahrhunderthälfte wird durch G. Dou und F. van Mieris bestimmt. Wie hoch Dous Bilder in England geschätzt wurden, kann man daraus entnehmen, dass die Staaten von Holland 1660 dem grossen Geschenk an Karl II. drei Bilder von G. Dou (als einzige holländische Bilder!) hinzufügten, die sie vom Maler gekauft hatten. Houbraken berichtet auch, dass Karl II. „hebbende groot gevallen in zijne penseelkunst“ sich sehr bemüht hat, ihn an seinen Hof zu ziehen. Obwohl Dou nicht nach England gegangen ist, waren seine Werke nicht selten in England; in der Sammlung Jacobs II. gab es deren allein vier⁴. Auch ein Schüler von Dou, von dem nicht viel bekannt ist, G. A. Verbrugge, arbeitete in London, bevor er sich 1699 in Delft endgültig niederliess. Falls der Maler Joost van Geel, der 1657 unter Cromwell in England wirkte, mit dem Metsu-Nachahmer identisch ist, war er einer der ersten, der den Stil der Leidener Feinmaler nach England brachte⁵. Gottfried Schalcken scheint sich in England in den Jahren 1692/4 vor allem der

¹ Weyerman IV, 187.

² Sir Robert Witt besitzt die Zeichnung einer Herberge mit tanzendem Paar, die folgendermassen bezeichnet ist: Done in Flanders in the year 1707 – the year I went to the army. Mar. Laroon.

³ Weyerman IV, 28 nennt ihn Jan Laroon und erwähnt dann noch einen (N.) Laroon.

⁴ Houbraken I, 4/5, 32/3; Nederl. Spectator 1876, S. 184; 1878, S. 83; W. Martin, Gerrit Dou, S. 154 u. 157.

⁵ Oud-Holland 16, 1898, 32.

Bildnismalerei gewidmet zu haben. Willem III. hat ihm gesessen und Robert Earl of Sunderland beschäftigte ihn in Althorp. Er hinterliess hier einen gänzlich unbekanntem Schüler, den Bildnismaler Giamagli. Wir brauchen seinem unbekanntem Werk nicht nachzutruern, denn Zeitgenossen sagten von ihm, dass er „een portretschilder, dog van de slegtste soort“ war¹. Gaspar Smitz (oder Smith) muss, nach den Beschreibungen zu urteilen, viele Bilder der reuigen Magdalena im Stil der Douschule gemalt haben. Als Magdalenen-Smith hat er in seiner Zeit eine gewisse Berühmtheit erlangt. Darüber hinaus umfasste sein Repertoire Stilleben und Blumenbilder. Falls die T. Sauts oder Smits bezeichneten Stilleben in Berlin, Madrid u.a.O. wirklich von diesem Maler herrühren, dann hat er sich um die Verbreitung holländischer Kunst wirklich verdient gemacht². In späteren Jahren ging er nach Irland, wo er gegen 1700 gestorben ist. Es wäre merkwürdig, wenn wir den Abschnitt über die holländische Feinmalerei im Auslande nicht mit dem Namen des Adriaen van der Werff beschliessen könnten. Die englischen Könige aus dem Hause Hannover scheinen sich allerdings nicht sehr für seine Kunst erwärmt zu haben, aber ein reicher Sammler, Sir Gregory Page, erwarb kurz vor dem Tode des Künstlers zehn kostbare Bilder, die seine Erben nebst anderem Kunstbesitz wieder verkauften. Einige davon wurden am Ende des 18. Jahrhunderts zu unerhörten Preisen vom französischen Königshaus gekauft³.

Der Vollständigkeit halber müssen wir noch einige spätholländische Historien- und Dekorationsmaler nennen, die in England gearbeitet haben. Streng genommen gehören sie nicht zu den Vertretern holländischer Kunst im Ausland, da sie oft mehr von französischer als von holländischer Manier mit sich bringen. Von Jacob de Wet II, der Glamis Castle und Holyrood Castle in Schottland mit Historien und Grisailen verzierte, haben wir schon einmal gesprochen. 1675 war er im Begriff, Haarlem zu verlassen und 1688 hören wir von einer Zahlung für Arbeiten in Glamis Castle⁴. Er hat also eine ganze Zeit in Schottland verbracht. Jacob Pen war am Hofe Karls II. tätig. Er starb in England 1680 und ein „Hlg. Lucas“ in Painters Hall ist das einzige, was man von ihm kennt. Augustin Terwesten weilte in den Jahren 1675 bis 1678 in England, bevor er sich als Hofmaler dem Grossen Kurfürsten verpflichtete.

Ein gutes Beispiel für den internationalen, aber deutlich französisch orientierten, grossfigurigen Stil dieser Zeit ist die Malerei des Jacob Parmentier und des Robbert Duval. Zur selben Gruppe gehört Daniel Marot, der als

¹ Oud-Holland 5, 1887, 70.

² A. Bredius in Oud-Holland 33, 1915, 112 nimmt dies an. Die „Magdalena“ in der Painters Hall habe ich leider nicht gesehen.

³ John Smith, A catalogue Raisonné IV, S. 13. – Engerrand, Tableaux commandés, S. 570/1.

⁴ Oud-Holland 17, 1899, 191/2; 37, 1919, 222.

„Dekorateur“ und Gartenkünstler unter Willem III. hervorgetreten ist¹. Jacob Parmentier (1685–1721), ein gebürtiger Franzose, hatte bei seinem Onkel S. Bourdon in Paris gelernt. Bereits 1676 (also schon vor der Thronbesteigung Willems III.) reiste er nach England und im Jahre 1680 finden wir ihn in Gesellschaft von den beiden Verelsts und A. Hennin auf einer Studienreise in Paris und später wieder in Holland, wo er die Schlösser von Willem III. und seiner Getreuen, wie das Loo, Schloss Voorst, den Binnenhof im Haag mit grossen Dekorationen zu schmücken hat. Erst nach dem Tode Willems III. kehrt er nach London zurück. Man kann nicht erwarten, dass seine Kunst eine deutlich pro-holländische Neigung hat. Robert Duval (1664–1732), der seinem Lehrer Nic. Wieling nach Berlin folgte, zieht von hier aus nach Italien. Ein zwölfjähriger Aufenthalt in dem Süden und das Studium der venezianischen Malerei hat den Holländer gründlich verändert. 1682 war er wieder im Haag, wo er die Tochter eines Günstlings von Willem III. heiratete, – mit dem Erfolg, dass er bald als dessen Galerie-direktor nach England gehen konnte.

Wir wissen, dass die holländische Historienmalerei französisch-klassischen Stiles zu ihrer Zeit keineswegs so verachtet war, wie sie es heute ist. So wundern wir uns auch nicht, wenn Bilder von G. de Laresse und Willem Doudijns nach England geschickt werden². Ein Laresseschüler, der Deutsche Philip Tiedeman, war kurz vor seinem Tode († 1705) selber noch in Schottland, wo er mythologische Vorstellungen im Treppenhaus und in den Kuppelgewölben von Hopetown House ausführte. Sie sollen ganz und gar in Laresses Manier gehalten sein³. Selbst im 18. Jahrhundert, unter der Regierung von Georg I. und II., holt man sich noch holländische Maler wie jenen Theodor van Pee (1668–1736), der eine Allegorie auf Georg I. malte, oder jenen in Holland ausgebildeten hannoveranischen Hofmaler Magnus Quiter, der sich 1709 nach London begab. Der bedeutendste Freskenmaler am Anfang des 18. Jahrhunderts in England war aber kein Holländer, sondern der Brite Sir James Thornhill, der italienisch geschult ist und neben seinem Vorgänger, dem Italiener Antonio Verrio, keine schlechte Figur macht.

¹ M. D. Ozinga, Daniel Marot, Amsterdam 1938, S. 88. Das Museum Boymans erwarb 1939 eine Zeichnung Marots für die Gartenanlagen von Hampton Court (bez. u. 1689 dat.; aus Vstg. Mensing, Amsterdam 29. 12. 1939 Nr. 706).

² C. Hofstede de Groot, A. Houbraken, S. 305; Oud-Holland 30, 1912, 34.

³ C. Hofstede de Groot in Oud-Holland 11, 1893, 222.

HOLLÄNDISCHE KUNST IN ENGLISCHEN SAMMLUNGEN

Um dem Leser eine Enttäuschung zu ersparen, sei sogleich darauf hingewiesen, dass wir ihm hier nicht eine Übersicht über das Sammeln holländischer Kunst während des 18. Jahrhunderts geben können. Jeder, der mit den Verhältnissen einigermaßen vertraut ist, weiss, dass der englische Kunstbesitz gerade in jenem Jahrhundert so enorm gewachsen ist, dass es unmöglich ist, dies hier auf ein paar Seiten schildern zu wollen. Der stetig wachsende Besitz an Werken holländischer Kunst der englischen grossen und der zahlreichen kleineren Sammlungen ist auch heute noch für den europäischen (und amerikanischen!) Kunsthandel die angeblich nie versiegende Quelle, aus der die Händler ihre Lager füllen. Die Geschichte der englischen Sammlungen, selbst mit der Einschränkung, nur soweit sie holländische Bilder besitzen, muss einer anderen Arbeit vorbehalten bleiben. Hier soll nur einiges nachgeholt werden, was Sammler und Sammlungen holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts angeht.

Von dem königlichen Besitz ist eigentlich nicht mehr viel zu sagen. Der Katalog der Sammlung Karls I., den Bathoe 1757 nach einem Verzeichnis von A. v. d. Doort aus dem Jahre 1639 veröffentlichte, umfasst allein die Bilder in Whitehall, St. James's Palast und einige aus Hampton Court¹. Die anderen Schlösser des Königs wie Somerset House, Greenwich, Oatlands und Wimbledon sind damals nicht mitinventarisiert. Es existieren aber noch andere, zum Teil nicht veröffentlichte Listen, z.B. über den Verkauf des Besitzes Karls I. während der Commonwealth Regierung, über die man einige Angaben in dem Buch von Cl. Phillips findet². Es ist nicht anzunehmen, dass sich die holländischen Namen dabei sehr vermehren werden. Wir haben die Künstler im vorhergehenden fast alle erwähnt, die Bildnismaler Paulus van Somer, D. Mytens, M. v. Mierevelt, G. Honthorst, C. Poelenburg und D. Baudringhem, die Landschafts- und Marinemaler und schliesslich auch den Besitz an Bildern von Rembrandt und Lievens. Als Merkwürdigkeit seien noch die beiden Bilder von Karls Nichte Louise Hollandine erwähnt, die eine Schülerin Honthorsts war³. Porträts der Fürsten wurden hin und

¹ A catalogue... of King Charles... collection. W. Bathoe, London 1757; A catalogue... of King James the Second, London 1758.

² Cl. Phillips, The Picture Gallery of Charles I, London 1906, S. 24, Anm. 3, 51–54.

³ Walpole, a.a.O., II 6.

her gesandt. Mytens' Bilder englischer Herrscher gingen nach Polen und die Bildnisse von Philips IV. und Margareta, die Gysbert van Veen gemalt hatte, wurden 1603 als Geschenk nach England geschickt¹. Karl erbte auch die Sammlung des Herzogs von Buckingham, die, was die Holländer anging, ihm nicht viel Neues bringen konnte. Man muss dabei berücksichtigen, dass der Ehrgeiz der Sammler auf die grossen Künstler der italienischen Renaissance gerichtet war, die sie übrigens gelegentlich auch auf dem holländischen Kunstmarkt erwarben². Wir hören wiederholt von Zahlungen an holländische Maler und Agenten, ohne dass wir nachgehen können, was dafür geliefert worden ist³. Buckingham hatte besonderes Vertrauen zu B. Gerbier, der ihm auch wirklich sehr gute, italienische Bilder verschafft hat. Er selbst liess sich dagegen fast ausschliesslich von niederländischen Malern porträtieren⁴. N. Lanier und der Niederländer Daniel Nys waren Karl besonders beim Erwerb der kostbaren Mantuaner Sammlung behilflich, und Karls treuester Galerieverwalter war Abraham van der Doort, der bereits dem Prinzen Heinrich gedient hatte. Er war so gewissenhaft, dass er sich das Leben nahm, als er eine Miniatur nicht finden konnte, die ihm sein Herr zur besonders sorgfältigen Aufbewahrung gegeben hatte. Später, unter Willem III. war es wieder ein Holländer, nämlich Robbert Duval, der, wie wir gesehen hatten, die königliche Sammlung verwaltete.

Unter Karl II. hat die Sammlung holländischer Bilder sich nicht wesentlich vergrössert. Zunächst galt es, soviel wie möglich von dem wiederzuerwerben, was während der Commonwealth Regierung abhanden gekommen war. Die Holländer zeigten sich sehr grosszügig, indem sie die von Gerrit Reynst bei der Auktion von Karls Besitz erworbenen Bilder Karl II. zum Geschenk anboten. Wir buchen dabei einen Gewinn von – drei Gerard Dous. Der Besitz seines Nachfolgers hat auch keine wesentliche Erweiterung erfahren. Natürlich werden die Bilder seiner holländischen Hofmaler wie Danckerts, Verelst, W. van de Velde, J. Looten und anderer aufgeführt, ferner noch einige Seltenheiten wie fünf Landschaften von Oldenburg mit „houses of Prince Maurits in them“. Sollte sich unter dem Namen Oldenburg noch ein Maler im Dienste von Johan Maurits van Nassau verbergen? Jacob II. besass auch Bilder von Wouwerman, Jan de Bray, Terbrugghen, Saenredam, W. van Aelst und M. Withoos. Gedruckte Inventare von dem Kunstbesitz Willems III. scheinen nicht zu existieren, aber wir können annehmen, dass er die Kunstsammlung nur mit den Werken zeitgenössischer Künstler vergrössert hat, von denen wir sprachen.

Thomas Arundel, „Father of Vertue in England“, ist ebenfalls in erster

¹ Siehe S. 501.

² F. Lugt in *Oud-Holland* 53, 1936, 97.

³ 1629/30 werden William Jacobs in Delft £ 100 bezahlt „for pictures sent unto H. M.“ (W. N. Sainsbury, a.a.O., S. 354).

⁴ C. R. Cammell in *The Connoisseur* 98, 1936, 127.

Linie und mit voller Hingabe ein Verehrer der italienischen Kunst und der Antike¹. Er hat Holland verschiedene Male besucht, und sich hier von Mierevelt und in London von Mytens malen lassen. Mytens ist ihm auch später noch behilflich beim Erwerb italienischer Bilder in Holland. Sir Dudley Carleton verschafft ihm weitere Bilder, unter anderen einen Honthorst, in dem der Kenner der italienischen Malerei „much of ye manor of Caravagioes colouringe“ findet². Arundel hat seinen Besitz nach dem Kontinent gerettet, bevor es zu spät war. Er selber starb in Italien, aber grosse Teile seiner Sammlung sind in den Niederlanden geblieben, wo die Gräfin Arundel lebte. Aus einem Inventar von etwa 1655 und einer Versteigerung von 1684 erfahren wir, was er ausser kostbaren Italienern und Deutschen an Niederländern besessen hat. „Humerous subjects“ von van de Venne – das werden wohl ähnliche Bilder gewesen sein, wie sie John Evelyn 1641 auf der Kirmes in Rotterdam kaufte –, einige manieristische Darstellungen, Landschaften, Marinen, Bildnisse und auch einen „small head“ und eine Zeichnung von Rembrandt. Auf der Versteigerung von 1684 fallen besonders die vielen Bilder von Ovens auf, ferner Bilder von Jan Lys, Lingelbach, Brouwer, Both und anderen³. Arundel betrachtete die holländischen Bilder wohl nur als ein dekoratives Element in seiner Sammlung. Wieder war ein Niederländer sein „kunstbewaarder“, nämlich Hendrik van der Borch, den Arundel auf der Reise in Frankfurt in seinen Dienst genommen, und zu seiner Ausbildung nach Italien gesandt hatte. Falls dieser van der Borch wirklich identisch ist mit dem Delfter Maler Hendrik van der Burgh, wie Valentiner meint, dann ist immerhin auffallend, dass von italienischer Schulung, geschweige denn von flämischer Herkunft seinen Bildern nichts anzumerken ist⁴.

Holländische Bilder finden wir natürlich bei den Nachkommen jener Männer, die ihr Amt längere Zeit in den Niederlanden festgehalten hat, – soweit sie nicht inzwischen verkauft und verstreut worden sind. Man könnte sich vorstellen, dass Sir Dudley Carleton, der spätere Lord Dorchester, im Laufe der Jahre eine gute Sammlung holländischer Bilder zusammengebracht hat, aber nichts ist davon bekannt oder bewahrt. Auch die unter Leicester dienenden Offiziere liessen sich hier nur von Holländern porträtieren, ohne den Ehrgeiz zu haben, Kunstsammler zu werden, was man einem Kriegsmann nicht übelnehmen kann⁵. Dagegen hat der Earl of Craven, dem Coombe

¹ M. F. S. Hervey, *The life, correspondence and collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge 1921.

² Hervey, S. 196.

³ Hervey, S. 474; Cox-Cust in *Burlington Magazine* 19, 1911, 278, 323. G. Hoet, *Catalogus of Naamlijst I*, 1752, 1.

⁴ *Oud-Holland* 3, 1885, 72. C. Hofstede de Groot, ebenda 39, 1921, 125; W. R. Valentiner, *Pieter de Hooch, Klassiker der Kunst*, 1929, S. XXXVII; Vgl. die Bemerkung im flämischen Kapitel, S. 12.

⁵ Graf Leicester kaufte eine „Sintflut“ von Cornelis Cornelisz (K. v. Mander, ed. Floerke II 310).

Abbey gehörte, und der sich mit so grosser Hilfsbereitschaft für Elisabeth von Böhmen eingesetzt hat, ihre Bildnissammlung geerbt, die noch lange Zeit im Besitz der Nachkommen war¹. Ebenso wird Sir Robert Kerr, der erste Graf von Ancrum, seine Bilder während seiner verschiedenen Reisen in Holland erworben haben. Wir sahen, dass er Karl I. drei Gemälde von Rembrandt zum Geschenk gemacht hat. Er selber liess sich während seiner Verbannung in Holland 1653/4 von Hercules Sanders und Jan Lievens malen. Werke holländischer Stillebenmaler wie Roestraeten, Collier, J. de Claeuw, Bauernbilder, und schliesslich andere Bilder von Lievens findet man im Besitz seines Nachkommen, des Marquess of Lothian in Newbattle Abbey². Am Ende des Jahrhunderts nehmen die Sammlungen an Umfang und Qualität schnell zu. Es würde zu weit führen, den Besitz der Grafen von Radnor, Derby, Pomfret und Elgin, des Herzogs von Bedford in Woburn Abbey oder des Günstlings von Willem III., des Herzogs von Portland, auf den alten Gemäldebesitz hin hier zu untersuchen³. Aber auch heute weniger bekannte Namen wie der Lordkanzler Somers, der Bankier Sir Francis Child, der Earl of Sunderland und viele andere gehörten zu dem Kreis der Bildersammler. Der Beschützer von Watteau, Dr. Mead, besass Bilder von Dou und Rembrandt. Der Bildnismaler Sir Peter Lely war nicht nur der Besitzer einer berühmten Sammlung von Handzeichnungen, sondern auch ein Liebhaber von kleinen, gefälligen holländischen Bildchen des Both, Poelenburg, Roestraeten, Wouwerman, Lairesse, Swanevelt, Everdingen und anderer⁴. Wir hören von Versteigerungen holländischer Bilder in London bereits in den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, und zur Zeit Willems III. brachten holländische Händler grosse Sammlungen nach London, die dort verkauft wurden⁵. Wir kennen einige von diesen Händlern. Ein gewisser Nikolaus Pieters aus Antwerpen fuhr drei bis viermal im Jahr von Holland nach London, um dort seine Ware mit Gewinn zu verkaufen⁶. Es ist nicht anzunehmen, dass er nur kostbare Stücke an den Mann brachte. Ein anderer, Herr „Henry Turner Broome, koopman in schilderijen“, nahm sich 1714 aus Amsterdam einen „Meesterschilder“ mit nach England, „om aldaar te schilderen off copiëren“⁷. Auch aus der

¹ Viele Bildnisse dieser Sammlung abgebildet in A. W. Ward, *The Electress Sophia and the Hanoverian Succession*, 1903; Vgl. Katalog Coombe Abbey 1866; Vstg. Cornelia Countess of Craven in London 13.4.1923.

² C. Hofstede de Groot in *Oud-Holland* 11, 1893, 214.

³ Walpole II, 88, *Oud-Holland* 11, 1893, 223; W. Bathoe, *A Catalogue of George Villiers, Duke of Buckingham*, London, 1758; *Catalogue... at Woburn Abbey (Duke of Bedford)*, 1890; G. Scharf, *A catalogue... of Knowsley Hall (Earl of Derby)*, London 1875; *Cat. of the pictures of the Earl of Radnor*, London 1901; C. Fairfax Murray, *Cat. Duke of Portland, Welbeck Abbey*, 1894.

⁴ C. H. Collins Baker, a.a.O., II, 146; W. Bathoe, *A Catalogue of George Villiers*, 1758, S. 43; B. de Monconys, *Voyages*, S. 74.

⁵ Walpole II, 83/4.

⁶ Weyerman III, 87.

⁷ *Oud-Holland* 49, 1932, 128.

ersten Jahrhunderthälfte besitzen wir einen anschaulichen Bericht, nämlich das *Diary* von John Evelyn. Im Jahre 1641 begab er sich auf eine Reise nach Holland, nachdem er sich kurz zuvor von „Vanderborcht servant of Arundel“ hat porträtieren lassen. In Rotterdam staunte er über die Unmasse von „landscapes and drolleries“, die auf dem Markt feilgeboten wurden. Er erwarb einige und schickte sie zusammen mit einer „drollery by F. Covenbergh“, die er einige Zeit danach im Haag kaufte, nach England¹. Wir wollen es mit diesen paar Beispielen bewenden lassen und richten unsere Aufmerksamkeit nun endlich auf Willem van de Velde, einem der erfolgreichsten holländischen Maler in England.

¹ *Diary and correspondence of John Evelyn*, ed. London 1857, I, S. 15, 16, 20. Mit F. Covenbergh ist wahrscheinlich der Maler C. Couwenberg gemeint.

WILLEM VAN DE VELDE UND DIE ENGLISCHE MARINEMALEREI

Unter den holländischen Künstlern im Auslande gebührt Willem van de Velde I (1610/1–1693) ein Ehrenplatz und dabei war er nur „Const ende scheepsteijckenaer“ oder „scheepsteijckenaer“ schlechthin¹. Er stammte aus Leiden, gleich wie die Porcellis und Flessiers, die noch unter Karl I. gedient hatten. Die Cromwellzeit hat wenig Interesse für die Marine und Marinemaler, und so finden wir auch in jenen Jahrzehnten keine holländischen Seemaler in England². Mit der Thronbesteigung von Karl II. im Jahre 1660 änderte sich die Lage, zumal auch sein Bruder, der Herzog von York, der ihm als Lord High Admiral in den Jahren 1660–1673 zur Seite stand, für die Grösse der Flotte eiferte. In diesen Jahren war es, dass Willem van de Velde zum ersten Mal nach England herüberfuhr, aber der zweite englische Krieg, der 1665 ausbrach, liess ihn schnell wieder in die Heimat zurückkehren³. Willem van de Velde, der bereits 1636 nach Amsterdam übersiedelt war, hatte sich mittlerweile zum offiziellen Seekriegsmaler heraufgearbeitet. Die Admiralität hatte ihm ein Boot – als mijn Gallijodt wird es in den Zeichnungen angedeutet – zur Verfügung gestellt, um die Flotte auf ihren Kriegszügen begleiten und die verschiedenen Phasen des Kampfes genau verfolgen zu können. Willem van de Velde machte viele, genaue Skizzen während der Kriegshandlungen, und versah sie, soweit nötig, mit Orts- und Zeitangaben sowie mit den Namen der Schiffe und ihrer Kommandanten. Später, manchmal erst nach Jahren, entstanden an Hand dieser Zeichnungen grosse, sorgfältig ausgeführte Gemälde. Es waren keine Gemälde im eigentlichen Sinne mit Pinsel und Farben, sondern Federzeichnungen auf einer weissgründierten Holzplatte. Allem Anschein nach hat der ältere Willem van de Velde nie richtig gemalt. Die Schlacht bei Ter Heyde von 1653 war eine der ersten, die er naturgetreu in Zeichnungen und Ge-

¹ Siehe zum folgenden: Haverkorn van Rijsewijk in Oud-Holland 16, 1898, 65; 17, 1899, 33; 18, 1900, 21; 20, 1902, 170, 225.

² Eine Ausnahme ist der von Cromwell beschäftigte Isaac Sailmaker, der von einigen für einen Engländer gehalten wird. Sysmus kannte sogar zwei Marinemaler dieses Namens (Oud-Holland 8, 1890, 14; 9, 1891, 146). Die ihm in Greenwich zugeschriebenen Bilder zeigen ihn in Abhängigkeit von van de Velde.

³ Zeichnung vom 23. 5. 1660: der Herzog von York bei der Flotte (in Windsor). Der Traum des Künstlers, Zeichnung in der Slg. Capt. Bruce S. Ingram, datiert November 1664 (J. A. Hamel in Historia 2, 1936, 145).

mälden festhielt (Greenwich, von 1655; Amsterdam, 1657), während er andere Gefechte dieses Jahres wie das Treffen bei Livorno nur nach Erzählungen und Berichten rekonstruieren konnte, wobei die Hauptsache war, dass der Sieg seiner Landsleute auch eindrucksvoll hervorgehoben wurde. Im allgemeinen war die Admiralität sehr darauf bedacht, dass der offizielle Seemaler bei allen wichtigen Gefechten zur Stelle war; nur überraschende Überfälle des Feindes hat er nicht aufnehmen können und Niederlagen (wie bei Lowestoft 1665) brauchte er natürlich nicht in Gemälden zu verewigen. Die Zeichnungen dazu haben sich aber erhalten. An den Expeditionen nach dem Sund (1658) und nach Bergen (1665) hat er wiederum teilgenommen. Von der ersteren gibt es Zeichnungen in London und zwei Gemälde in Amsterdam, die aber erst einige Jahre später entstanden sind, zumindest das Gemälde Nr. 2462, das 1665 datiert ist¹. Der Künstler hat die Skizzen an Ort und Stelle gemacht und ist bald darauf mit seinem Boot heimgekehrt, während die Kriegsflotte vorläufig in Kopenhagen blieb. Übrigens hatte die Admiralität von Amsterdam noch andere Maler in ihren Diensten wie Gideon de Karsgieter und Jan Th. Blankerhoff. Dieser verpflichtet sich 1665 ausdrücklich, „te... teekenen oft schilderen hetgeen remarquables tusschen de wedersydsche vlooten zal komen te passeeren“².

Inzwischen hatte van de Veldes Sohn, Willem van de Velde II (1633–1707), die ersten Versuche auf dem Gebiet der Marinemalerei unter Leitung von Simon de Vlieger weit hinter sich und hatte selbst begonnen, die Heldentaten der holländischen Flotte in schönen, farbenprächtigen Gemälden zu verherrlichen. Im Gegensatz zu seinem Vater war der jüngere van de Velde ein geborener Maler. Von der Übergabe der „Royal Prince“, der wichtigsten Episode aus der viertägigen Seeschlacht von 1666 hat er sogleich mehrere Bilder gemalt³. Es ist möglich, dass er die Zeichnungen seines Vaters benutzt hat, es ist aber auch nicht ausgeschlossen, dass er nach eigenen Aufnahmen arbeitete, da er ebenfalls die Flotte in einem Boot begleiten konnte. Übrigens ist es fast unmöglich, die Zeichnungen der beiden Künstler auseinanderzuhalten, obwohl gerade in letzter Zeit von englischer Seite verschiedene Aufteilungsversuche vorgeschlagen worden sind⁴. Ob-

¹ Andere Gemälde in Florenz (Pitti), Kopenhagen, (chem.) Slg. C. G. Vattier-Kraane, Greenwich. Zeichnungen ferner in Paris, Slg. C. G. Vattier-Kraane, Kopenhagen. Vgl. Kunstmuseets Aarskrift 1924/5 (1926), 156; Verslagen omtrent 's Rijks verzamelingen van geschiedenis en Kunst 60, 1937 (1938), 27.

² A. Bredius, Künstler-Inventare VI, 2068; De Navorscher 1853, S. 161; Oud-Holland 1, 1883, 14.

³ Vgl. C. Hofstede de Groot, Holländische Maler, 7, Willem van de Velde, Nr. 35–42B; Ausstellg. Burl. Fine Art Club 1929 Nr. 19.

⁴ Bruce S. Ingram im Kat. der 2. Ausstellg. von Zeichnungen aus seinem Besitz, London (P. & D. Colnaghi & Co) 1937, S. 23/30; A. M. Hind, Cat. British Museum IV, S. 101; Admiral Sir Lionel Preston, Sea and River painters of the Netherlands, London, 1937, S. 56; Sir Geoffrey Callender in Burlington Magazine 76, 1940, 105.

schon die Seeschlachten des jungen van de Velde den Darstellungen seines Vaters an Treue und Richtigkeit nichts nachgeben, war er doch weit mehr als ein „Kriegsberichterstatler“. Er liebte das Meer und die Schiffe und hat das Leben auf und an der See in unzähligen kleinen und grossen Bildern mit Liebe und Verständnis geschildert. Die stille, ruhige See wie das stürmische Meer waren ihm in gleicher Weise vertraut. Er war einer der besten Seemaler, die Holland hervorgebracht hat, einzig und allein zuweilen von Jan van de Cappelle übertroffen, dessen Gefühl für Stimmung und den Gleichklang von Himmel, Wasser und Atmosphäre noch um einen Grad tiefer und feiner ist.

Merkwürdigerweise haben beide van de Veldes gegen Ende des Jahres 1672, also während des dritten englischen Krieges, das Vaterland verlassen und sich nach England begeben¹. Die Schlacht bei Solebay vom 7. Juni 1672 haben sie noch auf holländischer Seite mitgemacht, bei der Schlacht von Schooneveld und Texel-Kijkduin begleiten sie jedoch die englische Flotte². Ja selbst von der Schlacht von Solebay, die beide Parteien als einen Sieg buchten, machte der ältere van de Velde auf Grund der Angaben des Herzogs von York verschiedene Zeichnungen von englischer Seite, die als Vorlagen für Wandteppiche dienten (Zeichnungen in Amsterdam, Leiden, Rotterdam). Ob die Aussichtslosigkeit, in Holland während der schwierigen Kriegsjahre Geld zu verdienen oder andere Gründe die beiden Künstler veranlasst haben, der Heimat den Rücken zuzukehren, wissen wir nicht. Man muss sich die Übersiedlung auch nicht so abrupt vorstellen wie in den modernen Zeiten des totalen Krieges. Wir wissen z.B., dass der jüngere van de Velde 1674 für kurze Zeit wiederum in Amsterdam war, allerdings war der Krieg gerade beendet³. Später, nach dem Tode Karls II. sind sie beide wieder in Holland, aber Jacob II. hat sie zurückkommen lassen.

Aus dem Jahre 1673 gibt es viele Zeichnungen des älteren van de Velde. Er begleitete den König zweimal bei einem Flottenbesuch nach Sherness und brachte allein vom zweiten Besuch 90 Skizzen mit nach Haus. Die Belohnung blieb dann auch nicht aus, denn im folgenden Jahre werden sie beide zu Hofmalern ernannt. Jeder bekommt £ 100 jährlich, der Vater „for taking and making draughts of sea fights“ und der Sohn „for putting the said draughts into colours“. Viele Kriegsdarstellungen hat diese Zusammenarbeit aber nicht mehr zustande gebracht, denn mit dem Frieden von Westminster von 1674 waren die Feindseligkeiten mit Holland vorläufig zu einem Ende gekommen. Gelegentlich müssen sie Gefechte aus

¹ Der genaue Zeitpunkt ist nicht zu ermitteln; es ist auch möglich, dass der junge van de Velde vor seinem Vater in London war. Vgl. Oud-Holland 20, 1902, 185/6.

² Vereen. Nederl. Scheepvaart Museum, 8ste jaarverslag 1924, S. 44 u. 9e jaarverslag 1925, S. 84-93 (J. F. L. de Balbian Verster); Sechs Phasen des Gefechtes von Kijkduin in Greenwich.

³ H. Geisenheimer, Beiheft Jb. d. Preuss. Kunstslgen 32, 1911, 42.

dem 2. englischen Krieg aufs Neue malen (Episode aus der viertägigen Seeschlacht, Scheepvaartmuseum. Überrumpelung bei Vlieland, Hampton Court). Verschiedene offizielle Begebenheiten werden noch vom älteren van de Velde gezeichnet und vom jüngeren zum Teil gemalt, so die Ankunft von Maria von Modena 1673 und die Feierlichkeiten bei der Abreise Wilhelms III. und seiner englischen Braut Maria im Jahre 1677. Der jüngere van de Velde malte häufig die königlichen Jachten in einer frischen Brise. Beide bemühten sich auch bei Willem von Oranien in Gunst zu kommen. Sie schilderten die Ankunft des Königs und der Königin in England, aber Willem III. hat sie nicht in seinen Dienst genommen. Vielleicht konnte er ihnen nicht verzeihen, dass sie seinem verhassten Vorgänger Jacob II. gedient hatten. Wie dem auch sei, der junge van de Velde hat des jungen Königs Seesiege bei La Hogue über die Franzosen und Jacob II. (1692) nicht im Bilde festgehalten¹. Der ältere van de Velde, der im Jahr darauf starb, wird ebenfalls nur als „late painter... to King Charles II and King James II“ in Ehren genannt. Es wäre falsch, daraus zu schliessen, dass die Kunst der beiden van de Veldes nicht die Anerkennung geerntet hätte, die sie verdienten. Sie waren für den englischen Adel vollauf beschäftigt. 1688 liefert der ältere van de Velde allein an Lord Darthmouth fünf Bilder ab, und die Gemälde des jüngeren waren so begehrt, dass sie selbst in Holland aufgekauft wurden, um die englische Nachfrage zu befriedigen². Unermüdlich hat Willem van de Velde bis zu seinem Tode in England gemalt und gezeichnet. Fast aus jedem Jahr gibt es mehrere datierte Werke. Er widmete sich jetzt dem nicht-offiziellen Seebild, das von den Kunstliebhabern begehrt wurde, wie seine meisterhaft „impressionistisch“ hingeworfenen Zeichnungen das Auge des Graphiksammlers entzückten. Es war vielleicht ein Glück, dass der junge van de Velde von offiziellen Aufträgen befreit war. Er konnte sich nun völlig dem Seebild in all seiner Zufälligkeit hingeben, ohne darauf bedacht sein, die Vorfälle einer Staatsaktion peinlich genau wiederzugeben³.

Von der Beliebtheit des Willem van de Velde zeugen auch die vielen Nachahmungen und Kopien, womit gewissenlose Händler leichtgläubige Sammler hereinzulegen versuchten. Der Stil van de Veldes, seine Art die See zu sehen und die Segel zu zeichnen, ist für mehrere Generationen der englischen Marinemalerei ein grosses Vorbild gewesen, während die Malerei des Kontinents die effektvollere Auffassung von Ludolf Backhuisen

¹ Adriaen van Diest malte verschiedene Begebenheiten dieses Gefechtes (Greenwich) und P. Monamy machte dreissig Jahre danach „Erinnerungsbilder“ (ebenda).

² Houbraken II, 327.

³ Ausser der genannten Literatur vgl. Jaarverslagen Scheepvaartmuseum Amsterdam 1916/17ff; Ausstellungskataloge der Slg. Bruce S. Ingram, London (P. & D. Colnaglie & Co.), 1936/8 mit Notizen des Sammlers und von Prof. Geoffrey Callender. Die grössten Zeichnungssammlungen in Rotterdam und im National Maritime Museum, Greenwich; ferner London, Br. Mus.; Paris, Louvre; Haarlem, Teyler Museum; Wien, Albertina.

fortsetzte. Wir müssen noch hinzufügen, dass auch der junge Willem van de Velde einen Sohn hatte, der seines Vaters Bilder kopiert haben soll. Seine Schwester Sara, die 1707 den Bildnis- und Landschaftsmaler Simon Dubois im London geheiratet hatte, besass die Bildnisse ihres Vaters und Grossvaters von Kneller und das ihres Bruders von Wissing und ferner dasjenige eines anderen Bruders(?) Cornelis van de Velde¹. Campo Weyerman hatte diesen in London getroffen und lobt seine Marinebilder². Er hatte die Tochter des Malers van der Haagen (welches van der Haagen?) zur Frau und deren Sohn war wiederum Landschaftsmaler. Nichts ist von diesen jungen van de Veldes weiter bekannt. Man kann nur vermuten, dass sie in die Fussstapfen ihrer berühmten Ahnen getreten sind und van-de-Velde-Schulbilder gemalt haben. Von einem J. van der Hagen gibt es ein bezeichnetes und 1740 datiertes Gemälde im Geschmack von W. van de Velde, das Captain Bruce S. Ingram gehört³. Vielleicht ist der Maler dieses Bildes identisch mit dem obigen und mit dem Joris Cornelisz van der Hagen, der 1745 in Dublin gestorben sein soll⁴.

Willem van de Veldes Einfluss auf die englische Seemalerei „was not overpaid by one hundred pounds per annum from the Crown“, wie Admiral Sir Lionel Preston geistreich bemerkt. Zu seinen ersten Nachfolgern gehören Peter Monamy, Robert Woodcock und Charles Brooking. Pieter Monamy (1689–1749), ein Autodidakt, malte zuweilen die historisch gewordenen Seeschlachten, wie die bei Solebay (1672), und in solchen Bildern kommt er natürlich seinem angebeteten Meister besonders nahe (Bilder in Greenwich). Es gab ja auch kein anderes Vorbild, an das er sich hätte halten können. Hofstede de Groot lobt besonders seine gut gelungenen Darstellungen des stürmischen Meeres, wir sahen aber auch Bilder der ruhigen See, die nicht weniger à la van de Velde gemalt waren. Doch an den rosa-grau schimmernden Farbtönen erkennt man den Nachfolger aus dem 18. Jahrhundert. Wie bei den meisten Nachfolgern van de Veldes ist auch das „Stoffliche“ weniger gut gelungen: das Wasser ist oft seidig, die Wellen meist schematischer gezeichnet und die Takelage der Schiffe aufdringlicher und härter als bei seinem Vorbild wiedergegeben. Im Vergleich mit seinen jüngeren Kollegen hat aber Monamy noch viel Gefühl für das Atmosphärische der See und weiss dies auch geschickt auszudrücken. Dagegen sind die späten Werke wie die Seeschlachten von Porto Bello (1739) und der Angriff auf Cartagena (1741), die in mehreren Exemplaren vorkommen, ziemlich trockene, aus der Vogelschau geschene Marineveduten, und es ist

¹ Walpole II, 139/141. Walpole nennt die Schwester Cornelia. Vgl. Oud-Holland 19, 1901, 63

² Weyerman III, 386.

³ Ausgestellt im Nat. Maritime Mus. in Greenwich. Im Kat. d. Ausstellg. von Capt. Bruce S. Ingram 1937 Nr. 16 wird der Maler Willem van der Hagen genannt. Die Signatur des Bildes las ich aber als „J. van der Hagen“ und das Datum als 1740(?).

⁴ Über diesen Maler siehe J. K. v. d. Haagen, De schilders van der Haagen en hun werk Voorburg 1932, S. 64/7; Oud-Holland 54, 1937, 82.

eigentlich erstaunlich, dass gerade diese Bilder ihn so berühmt gemacht haben¹.

Robert Woodcock (1691–1728) ist noch unselbständiger und unkünstlerischer. Er soll in einem Jahr mehr als 40 Bilder van de Veldes kopiert haben, die er als echte Werke verkaufen wollte. Ein (allerdings monogrammiertes) Seestück von 1725 aus der Sammlung des Earl of Sandwich in Hinchinbrooke könnte eine solche Kopie nach van de Velde sein, obwohl wir das Vorbild nicht haben feststellen können. Woodcock malte auch einige Phantasieschlachten in Erinnerung an van de Veldes Bilder und Schiffsbilder in dessen Manier. Er ist eigentlich der schwächste unter allen bekannten Nachahmern. Charles Brooking (1723–1759) hat sich vor allem an die ruhigen Seebilder von van de Velde gehalten (Abb. 35). Er malte Strandbilder bei völliger Windstille, die ruhige See bei untergehender Sonne und brennende Schiffe bei Nacht und ähnliche effektvolle Gegenstände (Greenwich, National Gallery, Slg. Bruce S. Ingram). Er pflegte seine Bilder einem Händler in „Castle Street, off Leicester Square“ zu verkaufen, der nichts eiligeres zu tun hatte, als die Signatur von den Gemälden zu entfernen. Die Masse der van de Velde-Schulbilder wurde somit wieder um eine ansehnliche Anzahl vermehrt. Es gibt auch genaue van de Velde-Kopien von Brooking. Der bekannte Sammler Capt. Bruce S. Ingram besitzt ein solches Bild, das 1938 in Greenwich ausgestellt war, und der Zufall will, dass die Zeichnungensammlung desselben Museums in den Klebebänden mit Blättern von Charles Gore noch eine Kopie nach demselben Bild van de Veldes birgt². Das Original, von dem so viel Inspiration ausging, gehört heute Herrn F. Lugt³. Im allgemeinen kann man Brookings Manier an den weisslich langgezogenen Wellenstreifen erkennen, während der plumpere Woodcock sich durch eine stumpfbraune Färbung der See verrät. Verraten und erkennen sind eigentlich nicht die richtigen Worte, denn diese kleine Gruppe macht es dem Zuschauer keineswegs leicht, die verschiedenen in der van de Velde-Tradition befangenen Talente auseinanderzuhalten.

Inzwischen hatte Antonio Canale, genannt Canaletto, in London gearbeitet, und seine Veduten, vor allem die Themsebilder, haben nicht verfehlt, nachhaltigen Eindruck auf manch englischen Künstler zu machen⁴. Weiterhin brachte die wachsende Anteilnahme für die altholländische Kunst, insbesondere das Sammeln alter Bilder mit sich, dass die Seemaler auch mit dem Werk anderer Künstler vertraut wurden. Bereits bei Samuel Scott (1710–1772), dem „englischen Canaletto“, spüren wir die Cuyp-Erinnerun-

¹ Gemälde von Monamy in Greenwich, Dulwich, Victoria u. Albert Museum, Nottingham, Slg. Bruce S. Ingram u.a.O.; Zeichnungen im British Museum und Slg. Bruce S. Ingram.

² Über Gore siehe S. 427.

³ Ausstellung Rotterdam 1938 Nr. 156 (ehemals Slg. Earl Howe).

⁴ Canaletto war von 1746 bis 1756 in England. Siehe H. F. Finberg in The Walpole Society, 9, 1920/1, 22.

gen in der Weise, wie er den Vordergrund eines Gewässers mit Schiffen und Schilfgewächsen auf dessen Manier belebt. Natürlich gibt es auch viel Beziehungen zum gleichzeitigen holländischen Stadt- und Strassenbild eines La Fargue und Jan Ekels¹. Hier ist Scott seiner Darstellungen von Seeschlachten wegen zu erwähnen, die er nach dem Rezept von den van de Veldes aufbaut und ausführt². Zuweilen denkt er dabei auch an Claude Vernet und dessen effektvolle Aufmachung. Wir begegnen aber bei ihm auch schlichten See- und Hafengebilden bei ruhigem Wetter, die in der holländischen Manier gemalt sind; sie leiden nur meist unter der Überfülle von Einzelheiten, die Scott mitzuteilen hat. Die Zeichnungen Scotts sind sehr aufschlussreich. Zum Teil sind sie nichts anderes als Kopien nach van de Velde-(Schul)bildern, während eine zweite Gruppe auf blaubraunem Papier freie Studien in dessen malerischer Manier umfasst³.

Den älteren John Cleverly (tätig 1727–1798) können wir hier anfügen, da sich auch bei ihm Canaletto entnommene Elemente mit Imitationen von van de Velde durchdringen. Sein Werk ist noch keineswegs von dem seines Sohnes, dem jüngeren John Cleverly geschieden, was andererseits kein so grosses Unglück ist, da die gesamte Cleverlysche Produktion keine allzu grosse Höhe erreicht. Robert Cleverly hat als Zeichner noch recht Erfreuliches geleistet. Als jüngster der Familie ist er aber kaum mehr vom Geiste van de Veldes berührt. Weiterhin muss R. Paton (1717–1791) genannt werden, der verschiedene Seeschlachten vom Jahrhundertende im Bilde festhielt. Explosionen und Brände waren die Hauptsache, und nie vergisst er, den blutroten Widerschein im Wasser sorgfältig zu malen. Doch alles ist viel zu kleinlich und effekthaschend ausgedrückt, als dass man seine Bilder noch mit der ruhigen und überlegenen Kunst des alten van de Velde verwechseln könnte. Muss er einmal eine Stadtvedute malen wie bei der Darstellung von des Lord Mayor's Einzug in Westminster (Guildhall), dann hält er sich wie Scott und Cleverly an Canaletto's Schema.

Eigentlich stehen alle englischen Marinemaler des 18. Jahrhunderts noch in der Tradition des W. van de Velde, der immer wieder studiert wird. Nur selten greift man auf ein anderes holländisches Vorbild zurück. Natürlich tritt auch in England wie überall eigenes Naturstudium hinzu, das aber meist nicht ausreicht, um die Atmosphäre so räumlich und malerisch wiederzugeben, wie die Holländer des 17. Jahrhunderts dies taten. In ungefähr chronologischer Reihenfolge seien noch einige Künstler genannt. Dominic Serres (1722–1793) war ein französischer Seemann, der 1752 in englische Gefangenschaft geriet und seitdem als Maler, seit 1780 als „Marinehof-

¹ Doch auch eine deutliche Abhängigkeit von R. Griffiers Panoramen ist wahrzunehmen, z.B. in seiner Ansicht von London der Vstg. Earl Howe, London, 7. 12. 1933 Nr. 73.

² Schlachten von Finisterre von 1747, Angriff bei Quebeck 1759 (Greenwich) und andere Bilder von 1738 und 1742 in der Sammlung des Earl of Sandwich, versteigert London 4. 3. 1927.

³ Nat. Maritime Museum Greenwich.

maler" sich betätigte. Er sammelte Zeichnungen von Willem van de Velde und nirgends kommt er dem Holländer so nahe als in seinen eigenen Skizzen. Als Maler macht er sich aber langsam von diesem Vorbild frei; besonders seine späten Bilder sind mit modernen, hellen Farben gemalt. Einen guten Einblick in die Arbeitsmethode jener Künstler gewähren die vielen Zeichnungen des Charles Gore (1729–1807), die ehemals in Klebebänden vereinigt waren (Nat. Museum Greenwich). Dieser Zeichner – gemalt hat er, soweit wir wissen, nicht – nannte ebenfalls eine kleine Sammlung von van de Veldezeichnungen sein eigen, die er zur Übung oder zur Verschönerung etwas „aufgearbeitet" hat. Ausserdem kopierte er Bilder des van de Velde, was er zuweilen ausdrücklich vermerkt wie: „after Lord Edegecombe's van de Velde". Im übrigen malte er die damals sehr beliebten Marineaquarelle, deren Buntheit jede Schulung an holländischer Tonigkeit vermissen lassen¹.

Auch der Sohn von Dominic Serres, John Thomas Serres (1759–1825), bildete sich noch anfangs an Willem van de Velde. Aber bald ist das Altmodische gänzlich abgestreift und im grossen und ganzen ist er viel „englischer" als sein Vater. Francis Swaines (tätig 1750–1782) stürmische Seebilder aus den fünfziger Jahren, die gelegentlich im Kunsthandel vorkommen, zeigen ihn als getreuen Nachfolger des Holländers. Wir sind darum nicht erstaunt, wenn gewissenlose Kunsthändler sich von ihm „englische van de Veldes" malen liessen. Thomas Mitchell (tätig 1774–1789) war eigentlich Schiffsbauer von Beruf und als solcher in Chatam und Deptford tätig. Er malte nach dem Vorbild und im Anschluss an van de Velde einige Seengefechte des 17. Jahrhunderts, allerdings in einer Trockenheit, die aller Grazie des 18. Jahrhunderts bar ist. Die übrigen, Robert Dodd (1748–1816), T. Allen (tätig 1767–1792), Thomas Mellish (tätig 1761–1766), Thomas Yates (1750–1796), John Pett (Seeschlacht von 1782) und W. Elliott (tätig 1774–1792) seien nur mit ihren Namen aufgeführt. Wenn man ihren Stil nur nach den zahlreichen Stichen von P. Canot und anderen beurteilen müsste, würde der van de Velde-Charakter ihrer Gemälde kaum zur Geltung kommen, weil das Tonig-Luftige, das sie mit mehr oder weniger Glück den Holländern absehen, in den Nachstichen verloren geht.

In der zweiten Hälfte, vor allem gegen Ende des Jahrhunderts, melden sich immer häufiger klassizistisch-romantische Stilelemente, die wir in anderen Bildgattungen schon eher hätten beobachten können. Den kalten klassizistischen Einschlag zeigen bereits manche Bilder des Dominic Serres, um von kleineren Talenten zu schweigen. Ein gutes Beispiel eines Übergangsmeisters an der Jahrhundertwende ist N. Pocock (1740–1821)², der, wie sein

¹ Gore lebte seit 1785 in Weimar, (wo es auch van de Velde-Bilder und Zeichnungen gab!). Vgl. Notes and Queries 11/VI, 402, 423, 512.

² Vgl. die Notiz im Burlington Magazine 76, 1940, 99.

Skizzenbuch ausweist, mit Kopien nach van de Velde oder Brooking beginnt, um in Werken, die nach 1800 entstanden sind, als ein glatter und bunter Klassizist zu enden. Reynolds tadelt bereits 1780 seine Buntheit und die harten Gegensätze, vielmehr „those three great objects of shippainting (nämlich Wolken, Wasser, Segel) should be much of the same colour, as was the practise of Vandervelt“¹. Das ist sehr richtig gesehen. Pocock hat als Seemann und Marinezeichner an dem amerikanischen Kriege teilgenommen, dessen Kämpfe er schildert, wie 100 Jahre zuvor die van de Velde die europäische Seekriegsgeschichte aufzeichnen. Wir finden bei seinen Generationsgenossen Thomas Luny (1758–1837), Thomas Whitcombe (1760?–1812), William Anderson (1757–1837) und C.M. Powell (tätig 1783–1824) immer wieder holländische Schulung, das heisst Erinnerungen an W. van de Velde (bei Powell ausnahmsweise auch Backhuisen-Reminiszenzen), die sich zuweilen mit einer Vernet-Romantik und Canaletto-Topographie mengen. Der Schotte William Anderson ist der begabteste und stimmungsvollste von ihnen. Wie die Maler der Schule von Norwich verachtete er es nicht, Cuyp und Hobbema zu seinen Vorbildern hinzuzunehmen. Geringer ist J.C. Schetky (1778–1874), ebenfalls ein Schotte, der sich in London niedergelassen hatte. In der Stimmung und Wiedergabe des Atmosphärischen stehen einige Bilder Willem van de Velde sehr nahe, andere sind wiederum kalt-klassizistisch gezeichnet. Völlig verarbeitet wird die van de Velde-Tradition erst bei den Begründern der modernen Landschaftsmalerei Turner, Bonington, Cotman und Constable, von denen wir in anderem Zusammenhang sprechen werden. Und doch kann van de Velde fortwirkende Kraft einmal bei Constable noch gefühlt werden, in einer Zeichnung, von der Callender sagt: He... salutes the van de Velde in the drawing, „Men of war at anchor“ with a homage which P. Monamy himself could hardly have outdone². Das Holländische an Turner und Bonington ist nicht etwa das Fortleben der van de Velde-Tradition, sondern ein bewusstes Zurückgreifen auf holländische Landschafts- und Seemaler wie A. Cuyp und J. v. d. Cappelle, während bei den unbedeutenderen Zeitgenossen Th. Butterworth (tätig 1797–1828), dem Iren Joseph F. Ellis³, Samuel Atkins, G. Chambers, G. Webster (tätig 1797–1832) und Sam. Owen jene englische van de Velde-Schule in Einzelheiten noch immer mitspricht.

¹ Armstrong, Sir Josua Reynolds, S. 120.

² Einleitung zum Katalog der Ausstellg. Capt. Bruce S. Ingram, London (P. & D. Colnaghi & Co), 1936 Nr. 21, S. 14.

³ Er verdiente sein Brot als Canaletto-Fälscher (Art Journal 1848)!

ANDERE BILDGATTUNGEN

IM 18. JAHRHUNDERT

Die englische Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts lässt sich nicht allein als Fortsetzung der holländisch geschulten Kunst des 17. Jahrhunderts begreifen¹. Wir kennen keinen W. v. d. Velde der Landschaft, dessen Stil noch Jahrzehnte lang nach seinem Tode vorbildlich bleibt, und dessen Bildthemen stets weiter entwickelt wurden.

Das Holländische im Werk von Th. Gainsborough (1727–1788), mit dessen Kunst die grosse Zeit der englischen Landschaftsmalerei einsetzt, ist nicht so sehr ein Fortleben der J. Looten-Griffier-Richtung oder der zahlreichen kleinen Talente, die wir früher aufgezählt haben. Gainsborough studiert und bildet sich vielmehr an den Werken der berühmten holländischen Landschaftsmaler J. Ruisdael, M. Hobbema und merkwürdigerweise auch an J. Wynants. Keiner von ihnen ist je in England gewesen, aber ihre Bilder sah Gainsborough während seiner Londoner Studienzeit oder auf den Landsitzen in der Umgebung von Ipswich und Bath (Wilton House, Bowood, Corsham, Longford). Der Künstler besass später selber eine kleine Sammlung alter Gemälde, vornehmlich Holländer und darunter viele Landschaftsbilder: Ruisdael, Wynants, van de Velde, Pynacker, Berchem, Molyn, Griffier, Wouwerman, Dujardin, ein Gemälde von Willem van de Velde und ein Buch mit 55 Zeichnungen „exceedingly fine“. Auch J. d'Artois, de Momper und Rubens neben einzelnen Spaniern, Franzosen und Italienern waren in seiner Sammlung vertreten². Gainsborough kopierte auch einige alte Gemälde: Murillo, Velazquez, van Dijck, das Greisenbildnis von Rembrandt (aus der National Gallery; die Kopie heute in Hampton Court) und was am aufschlussreichsten ist: er hielt in einer ungewöhnlich grossen Kreidezeichnung eine Landschaft von Ruisdael (im Louvre, No. 2779)

¹ Vgl. zum folgenden das häufig genannte Buch von M. H. Grant, A chronological history of the old English landscape painters, 1926 mit vielen Abbildungen. Leider gibt der Verf. nur selten den Aufbewahrungsort an und fast stets fehlt eine Notiz, ob ein Bild bezeichnet und datiert ist. Fast alle im folgenden aufgezählten Maler (und viele andere) sind bei Grant besprochen und abgebildet.

² A Catalogue of the pictures and drawings of the late Mr. Gainsborough including those works of the old masters, which he had collected... Are to be sold by private contract by Mr. Gainsborough Dupont, 1789. – Vgl. auch M. H. Spielmann in Walpole Society 5, 1915/7, 91. William T. Whitley, Thomas Gainsborough, London 1915, S. 320/8 (über den Verkauf in Schomberg House 1788/9), S. 351/2.

fest¹. Beweise genug, dass Gainsborough die Technik und die Auffassung der alten Meister studiert hat. Man vermutet sogar, dass er in Flandern gewesen ist, da 1797 eine Kopie Gainsboroughs nach Rubens' Kreuzabnahme in Antwerpen verkauft wird².

Die Bilder seiner Ipswicher Zeit (1748–1759) sind denn auch voll von Erinnerungen an holländische Landschaften. Das gilt nicht nur von den reinen Landschaftsbildern, sondern auch von den Bildnissen in einer Landschaft wie „Mr. and Mrs. Robert Andrews of Auberies“ (Slg. Sir Philip Sassoon), des Heneagle Lloyd und seiner Schwester (Cambridge) und einigen unbekanntem Bildnissen (Frau im Park, Lady Brocket; Jäger, Verstg. New York 6. 5. 1927 Nr. 125), deren Landschaften bald mehr an Wynants' Dünenbilder, bald mehr an Ruisdaels und Hobbemas Baumlandschaften und Getreidefelder erinnern. Am deutlichsten ist die Abhängigkeit von Wynants im Damenbildnis der Slg. Lady Brocket: der grosse Baum und der Lattenzaun, der um einen Hügel herumführt, stammen daher, aber auch die sorgfältige, breite, malerische Behandlung des Blattwerkes und des Bodens.

In Gainsboroughs frühen Landschaftsbildern lassen sich deutlich zwei Typen unterscheiden: Waldbilder und hügelige Flusslandschaften. Die Kompositionen der ersteren sind zumeist von Ruisdael herzuleiten. Wie lebendig diese Ruisdael-Erinnerungen sind, beweist schlagend die grosse Waldlandschaft „Drinkstone Park“ im Besitz von Sir Kenneth Clark, deren weiss leuchtender, abgestorbener Baum im Vordergrund, der nach vorne führende Weg und viele Einzelheiten bis auf die zarte Staffage im Hintergrund von dem Ruisdaelbild, das Gainsborough kopiert hat, leicht verändert und verschoben übernommen sind (Abb. 36). Dabei ist Gainsborough kein sklavischer Nachahmer. Er verwendet zwar anfangs die pastose holländische Technik, vor allem im Baumschlag, aber er bleibt stets frischer und flüssiger, wie es sich für einen Künstler des 18. Jahrhunderts schickt. Im selben Geist ist der „Baum am Wegrand“ (Slg. Simon Morrison) gemalt, wobei auch das Motiv des Weges, der durch eine Wasserlache führt, von Ruisdaels Bildern her wohlbekannt ist. Die frühe, grosse Landschaft „View of Cornard Wood“ (National Gallery, Nr. 925) erinnert in der plastischen Durchmodellierung und den vielen guten Verkürzungen an Hobbemas Bilder³. Nicht viel später wird der „Blick auf Dedham“ (National Gallery, Nr. 1283) entstanden sein, dessen sorgfältige Technik an Künstler wie S. Dubois denken lässt. Diese Ruisdael-Tradition, die noch in manchen

¹ Die Zeichnung in der Whitworth Art Gallery in Manchester, veröffentlicht von M. Woodall im Burlington Magazine 66, 1935, 41; M. Woodall, Gainsboroughs landscape drawings, London 1939, S. 11. Die Zeichnung kannte bereits G. W. Fuller, Life of Thomas Gainsborough, 2nd ed. 1856, S. 11.

² William T. Whitley, Thomas Gainsborough, London 1915, S. 282.

³ Dies Gemälde soll dasselbe sein wie ein literarisch überliefertes Werk, das Gainsborough als Schüler begonnen hat und 1748 fertigstellte (Burlington Magazine 66, 1935, 44; Whitley, S. 296; Woodall, S. 12/3). Gainsborough malte aber um 1748 ganz anders (Bilder für das Foundling Hospital). Der Katalog der National Gallery datiert das Werk denn auch um 1753.

anderen in Suffolk entstandenen Waldlandschaften zu spüren ist, löst sich allmählich ins freimalerische auf. Hellere, lichtere Farben gewinnen die Oberhand (Herbstlandschaft der Slg. P. M. Turner und Waldlandschaft der Tate Gallery, Nr. 1485), und seitdem sich Gainsborough in Bath niedergelassen hatte (1759), verliert sich die holländische Genauigkeit mehr und mehr.

In den hügeligen Landschaften, die die andere Gruppe bilden, kann man am ehesten die Verbindung zu den holländisch-englischen Landschaftsbildern vom Jahrhundertanfang sehen, wie wir sie aus dem Werk der beiden Griffiers und von Jan Wijck her kennen. Es sind zunächst nüchtern und stockend gemalte Ideallandschaften, die ab und zu mit verschiedenen von Wynants herstammenden Einzelheiten belebt und mit Staffagefigürchen, die den Bildern Berchems und Dujardins entnommen sind, bereichert werden (Landschaft Slg. A. M. Grenfell, London und Slg. J. Cobbold, Glemham)¹. Die Gemälde von Wynants und vor allem die von Philips und Jan Wouwerman muss Gainsborough eifrig studiert haben. Allmählich werden auch diese frühen Bilder heller, ein wolkenreicher Himmel wölbt sich über das feucht schimmernde Land und fasst die Komposition einheitlich zusammen. Einige Beispiele sollen hier genannt werden: Blick auf Dedham (Dublin, Nr. 191), Suffolk Landschaft (in St. Louis), „Cornard Village“, Suffolk (Slg. K. Wilson), „View on the Orwell bei Ipswich“ (Slg. Lord Darling), Ruhender Wanderer (Verstg. Ingram 12. 3. 1926 Nr. 21). Auch das hübsche Bild der Sammlung Solly gehört hierher². Die Gemälde stehen den besten Dünenbildern von Wouwerman sehr nah, und der in England sonst wenig beachtete Wouwerman hat in dieser kurzen Schaffenszeit von Gainsborough einen würdigen Nachfolger gefunden³.

Als Gainsborough 1759 nach Bath übersiedelte, wird er mit Porträtaufträgen überhäuft und für Landschaftsbilder hatte er zunächst wenig Zeit und Gelegenheit. Hier kommt Gainsborough ausserdem zum ersten Mal intensiv mit der flämischen Kunst in Berührung. Er kopiert Bilder von van Dijck, Rubens und Teniers und aus den wenigen Landschaften, die wir aus dieser Zeit kennen, spricht dann auch deutlich eine neue Stimmung und ein anderes dekoratives Gefühl, wenn auch die Farben gelegentlich an Rembrandt denken lassen⁴. Bald ist auch der letzte Rest von niederländischer Schulung abgestreift und Gainsborough ist der grosse englische Landschaftsmaler geworden, dem die ganze Welt Bewunderung zollt.

¹ Abb. Burlington Magazine 51, 1927, 234; Sir Walter Armstrong, Thomas Gainsborough, 1899, S. 4 und Pl. I.

² Woodall, Pl. 7.

³ Gainsboroughs Verehrung für Wouwerman ist, soweit ich sehe, nirgends hervorgehoben worden, dagegen finden sich für die Wynants-Nachahmungen viele Belege in der zeitgenössischen und modernen Literatur. G. W. Fuller, S. 234 u. 236 weist auf solche Kopien und K. E. Waterhouse (Connoisseur 97, 1936, 123) hat auf eine Versteigerung von 1762 aufmerksam gemacht: „Wynants, a landscape with the figures by Gainsborough“.

⁴ Vgl. Sir Charles Holmes in Burlington Magazine 61, 1932, 77. – Über Kopien nach D. Teniers siehe u.a. Woodall, S. 21/5 m. älterer Literatur.

Als Bildnismaler ist Gainsborough Holland nichts schuldig, selbst wenn er in späterer(?) Zeit einmal ein Gemälde von Rembrandt kopiert hat – die obengenannte Kopie stand bei seinem Tode noch in seinem Atelier.

In den Zeichnungen ist das „Holländische“ nie recht fassbar, wenn wir von der einen offensichtlichen Kopie des Ruisdaelbildes absehen. Ganz selten finden wir in der Strichtechnik und im Baumschlag etwas Altmeisterliches, das von Ruisdael herkommen mag (Hütte am Hügel, The Pierpont Morgan Library; Sanddüne, Slg. E. Marsh). Sein Vorbild, dem er sich für kurze Zeit zum mindesten anschloss, war aber Anton van Dijck, wofür wir auch einen „literarischen“ Beleg haben. Eine von Dijck zugeschriebene Zeichnung, die das British Museum aus der Sammlung Oppenheimer erwarb, trägt auf der Rückseite folgende Notiz: Van Dijck thought so by Mr. West, a very favourite drawing of Gainsborough¹.

Gainsborough selber hat sich nie über die alten Meister geäußert, und die Zeitgenossen waren so von seiner neuen, schwungvollen Kunst beeindruckt, dass er über jede Nachahmung niederländischer Kunst erhaben sein musste. Reynolds bemerkte zwar, dass er Kopien nach van Dijck, Rubens und Teniers gemacht habe, die er ihrer Ähnlichkeit wegen besonders lobt, aber von seinen Landschaften sagt er, dass sie „not indebted to the Flemish School, nor indeed to any other School“ seien. Er, Gainsborough, lernte alles „from the great School of nature“. Noch merkwürdiger ist die Äußerung eines Kritikers aus dem Jahre 1790, also direkt nach des Künstlers Tod: „Many of our landscape painters have made their pictures by a receipt. . . they form their ideas upon the style of the old Flemish masters, copy their trees from Hobbema, their water from Ruysdael and their docks and weeds from Wynants. Very different was the conduct of Mr. Gainsborough, when he painted his landscape. . . At his early period he saw and imitated Nature as she is, without meditating through the misty medium of former masters. . . When Mr. Gainsborough painted cattle or figures he did not apply to prints from Berghem, Cuyp or Paul Potter, but delineated them from the figures which he saw. . .“².

Est ist aber nicht zu leugnen, dass Gainsboroughs Landschaftskunst von holländischer und flämischer Malerei einen Impuls empfing, der sehr fruchtbar war. Es gibt natürlich andere Zeitgenossen, die diese Anregungen nicht so genial zu verarbeiten verstanden und wieder andere, die auf den klassischen, französisch-italienischen Landschaftsstil zurückgreifen. Zu letzteren gehört Richard Wilson (1713–1782), der sich an Claude Lorrain bildet³, und der – trotzdem er fast ausschliesslich italienische Motive ver-

¹ Woodall, S. 19, Pl. 10; Vgl. auch A. M. Hind in Burlington Magazine 51, 1927, 292.

² Whitley, S. 300.

³ M. H. Grant, S. 3, 60 weist auf J. de Momper und A. Cuyp als Wilsons Vorbilder, was bereits Dawson Turner (Outlines in Lithographie, 1840) hervorgehoben hat. Nach einer Erzählung von Sir William Beechey soll Wilson bereits in seinen jungen Jahren Bilder von Cuyp und Momper gesammelt haben (Whitley, Artists and their friends I, 380).

wendet – zu einem persönlichen, englischen Stil gelangt, der in England Schule macht, und auf den Künstler wie J. C. Ibbetson (1759–1814) und George Morland (1753–1805) weiterbauen, von kleineren Malern ganz zu schweigen. Nur manchmal erstrebt Morland, meist in Landschaften ohne Staffage, eine Stimmung, die Erinnerungen an Jacob Ruisdael wachruft (Landschaft, Vstg. Huth, London, 20. 5. 1905 Nr. 116). In seiner Jugend musste Morland Bilder von Ruisdael, Hobbema und Gainsborough kopieren, und auch Ibbetsons Anfänge stehen unter diesem Stern. Stets wird Ibbetson mit Berchem und mit Poelenburg verglichen. Benjamin West sah in ihm „the Berchem of England“. Heute erscheint uns das übertrieben, obwohl wir wissen, dass er sogar niederländische Bilder fälschte¹.

Aber neben Gainsborough und Wilson und vor allem nach ihnen gibt es noch mehrere Richtungen und Gruppen von Landschaftsmalern, die auf mancherlei verschiedene Weise mit der holländischen Kunst zusammenhängen. Zunächst, als ein Beispiel für das Fortwirken der im 17. Jahrhundert in England arbeitenden Holländer, seien an die bereits genannten Bilder von S. Scott und Francis Swaine erinnert. Ein „Blick auf London“ von Scott (Verstg. Howe, London 7. 12. 1933 Nr. 73) setzt die Vedutenmalerei R. Griffiers fort, eine Landschaft des Francis Swaine von 1762 erinnert, wie die frühen Bilder von Gainsborough, an Wijnants². In John Collins' (ca. 1725–1758/9) Waldlandschaften dagegen lebt noch eine Jan Looten-Tradition. Die englischen Nachfolger von Edema, Danckerts und Griffier zeichnen sich nicht durch besondere Begabung aus. Thomas Smith of Derby (gest. 1767) soll nach Grant „by far the most later Dutch in style of all early landscapists“ sein und als Topograph selbst Edema übertroffen haben, wozu ja nicht allzuviel gehört. F. Harding (tätig 1730–1760) wurde zuweilen mit Danckerts verwechselt und von den Ausländern A. Joli, Jean Rigaud und Peter Royer ist allein zu sagen, dass sie alle mehr oder weniger den holländisch-englischen Panoramastil fortsetzen.

Ausser diesen phantasielosen Nachfolgern gibt es mehr eklektisch veranlagte, die holländische Erinnerungen verschiedener Art (Ruisdael und J. Both) mit dem klassischen Landschaftsstil der Claude- und Poussin-Dughet-Schule vermengen. Beispiele für diese sehr beliebte „moderne Stilmischung“ finden wir in den Werken von G. Lambert (1710–1765), G. Barret (1728/32–1784)³, Charles Catton I (1728–1798)⁴, John Dan. Bond (ca. 1725–1803) und W. Tomkins (1730?–1792) überreichlich, während Georges Smith of Chichester (1714–1776) und sein Bruder John (1717–1764) in erster Linie Claude Lorrain verpflichtet sind. Philip Reinagle (1749–1833) und Sawrey

¹ M. H. Grant, S. 159; W. T. Whitley, Art in England 1800–1810, Cambridge 1928, S. 277/9. M. H. Grant in Connoisseur 93, 1934, 170.

² M. H. Grant, Pl. 41.

³ Th. Bodkin, Four Irish landscape painters, 1920.

⁴ Ein „Vorläufer der Norwich Schule“. Vgl. Burlington Magazine 60, 1932, 303.

Gilpin (1733–1806), denen wir noch bei den Sport- und Pferdernalern begegnen werden, malten ebenfalls Landschaften voll holländischer Erinnerungen; mehr als einmal ist Cuyp das Vorbild, ein andermal Both und Wijnants. Reinagle kopierte auch öfters Hobbema, Ruisdael, Wouwerman und Wijnants¹. Der Both-Berchem-Stil spricht noch vernehmlich aus den frühen Werken des Strassburgers P. J. de Louterbourg (1740–1812; später Marine- und Schlachtenbilder à la Cl. J. Vernet und Sal. Rosa), aus manchen Bildern des John Rathbone (1750–1807), genannt der Manchester Wilson² und des Abraham Pether (1756–1812), während andere mehr Cuyps Vorbild folgten wie Louterbourgs Schüler Sir Peter Franchois Bourgeois³, oder P. le Cave (tätig 1769–1806)⁴ und John Glover (1769–1849)⁵. Wie sich ein englisches Milchmädchen neben einer von Cuyp übernommenen Kuh ausnimmt, zeigt anschaulich William Pearce⁶.

Für die kleineren Talente blieb Cuyp bis tief ins 19. Jahrhundert hinein ein beliebtes Vorbild. Seine sonnigen Bilder waren in England sehr geschätzt. Noel Joseph Desenfans erzählt sehr anschaulich, wie um 1740 die ersten Bilder Cuyps von Schweizer und französischen Händlern nach England gebracht wurden. Sie gefielen so, dass nicht nur die Preise für Cuyps gewaltig stiegen, sondern dass es sich lohnte, in seinem Geschmack zu malen⁷. Viele verstanden es, Cuyp mit Berchem, Both, Wijnants und Hobbema zu mengen, wofür wir heute weniger Bewunderung haben. Berchem war in England nicht so beliebt und verehrt wie in Frankreich. Man kannte seine leichte Art mittelbar durch Frans de Paula Ferg und Fr. Zuccarelli, die in England arbeiteten. Etwas plumper vertraten ihn hier Peter Roos und Jan van Gool (1707 in London). In diesem süsslichen Mischstil ergehen sich Sir Augustus Wall Calcott (1779–1844), der Holland besucht hat⁸, Ramsay Richard Reinagle (1775–1862), Charles Towne of Liverpool (gest. 1826)⁹ und William Shayer (gest. 1879), also bis weit in das 19. Jahrhundert hinein hat man Geschmack an solchen Sachen. Auch Th. Barker aus Bath

¹ Eine Hobbemakopie in Slg. Lord Lansdowne. Er soll auch Hobbemas Allee von Middelharnis restauriert haben. Ein Bild im Stil von Cuyp siehe Abb. Grant, P. 83.

² Walpole Society 6, 1917/8, Pl. XXVI/VII.

³ Kunsthändler und Sammler, als Maler nicht bedeutend. Er erbt die Bildersammlung des N. J. Desenfans, die er dem Dulwich College vermachtete. Er hatte in seiner Sammlung hervorragende Bilder von Cuyp, und wie er sie studiert hat, kann man ebenfalls in Dulwich sehen.

⁴ Basil S. Long in Walker's Quarterly Nr. 8, July 1922, S. 58–68 betont vor allem seine Abhängigkeit von N. Berchem.

⁵ In erster Linie ein Claude-Nachfolger, der gelegentlich Cuyps Effekte verwendet. Er studierte auch Potters Werk. 1831 ging er nach Tasmanien. Siehe Basil S. Long in Walker's Quarterly Nr. 15, April 1924, S. 1.

⁶ Slg. M. H. Grant. Abb. The Connoisseur 1928, 223 und Grant, Pl. 115.

⁷ Siehe Kat. Dulwich 1926, Nr. 4; Buchanan, Memoirs of painting 1824, I, 320/1, 326/7; M. H. Grant, S. 56, 64.

⁸ Skizzenbuch mit Motiven aus Holland. Geschenk von A. P. Oppé an das Museum Fodor in Amsterdam.

⁹ Walpole Society 6, 1917/8, Pl. XXVI; Walker's Quarterly 1932; Connoisseur 85, 1930, 286, 370; 86, 1930, 9, 90.

(1769–1847) ist dieser Gruppe zuzurechnen, wobei wir von seinen Genrebildern abssehen und uns nur an seine Landschaften in Nachahmung von Both, Pijnacker, Cuyp, Berchem, Ruisdael und Wijnants halten¹. „Reiner“ erhält sich Cuyps Stil, aber auch plumper und trockener bei J. Wilson jun., W. Westall (1781–1850), James M. Burnet (1788–1810), W. Ingalton (1794–1866), T. Sidney Cooper (1802–1902!) und Alfred Stannard (1806–1889). Inzwischen waren auch 2 holländische Cuyp-Jünger nach England herübergekommen: H. W. Schweickhardt und Leendert de Koningh (1777–1849); vor allem de Koningh ist völlig in Cuyps Atmosphäre befangen. Neben den Cuypschen Kühen nehmen sich die modern gekleideten Hirten und Schäferinnen doch recht seltsam aus. Das sich aus dieser eklektisch, romantischen Richtung keine vorwärtsweisenden Kräfte lösten, ist wohl begreiflich.

Echtes Naturgefühl, geschult an den Werken der alten Holländer, so könnte man den Geist der Landschaftsmaler von Norwich kennzeichnen². Gainsboroughs Vorbilder waren die Bilder von Ruisdael und Wijnants, hier ist es vor allem Hobbema und erst in zweiter Linie Ruisdael und A. Cuyp. John Crome (1768–1840) und R. Ladbroke (1770–1842) errichteten 1803 „The Norwich Society of artists“, eine Vereinigung von Landschaftsmalern. Ladbroke verlässt bald die Society, um 1816 eine andere zu gründen, der aber kein langes Leben beschieden war. Dass gerade hier das Vorbild von Hobbema, Ruisdael und anderen Landschaftsmalern der „nationalen Schule“ so stark und fruchtbar wirkte, ist nur aus einer gewissen Wahlverwandtschaft zu erklären. Obwohl Crome sich anfangs von Gainsborough und Wilson, und erst später von Hobbemas Werken angezogen fühlte, bleibt er doch stets ein Künstler, der sich persönlich und kräftig auszudrücken weiss. Er erreicht einen eigenen romantisch-realistischen Stil von grosser Leuchtkraft („Windmühle in Mousehold Heath“, „Moonrise at Yare“, beide National Gallery). Bei seinem Mäzen Thomas Harvey of Cotton durfte er alte Bilder kopieren und auf seiner Reise nach Paris 1814 hat er ungezweifelt einen starken Eindruck von niederländischer Kunst empfangen. Die Kompositionen seiner Waldbilder sind zweifellos von Ruisdael und Hobbema angeregt, aber es heisst sein Talent verkleinern, wenn man den Worten des Sterbenden: „Oh Hobbema, my dear Hobbema, how I have loved you“ zu viel Bedeutung beimisst³. Crome hat auch die Bilder von J. v. d. Cappelle und A. Cuyp (nicht den Cuyp der Kühe, sondern den des Wassers!) studiert, wie wir dem grossen, breitgemalten Wasserfest bei Yar-

¹ M. H. Grant, S. 202.

² W. F. Dickes, The Norwich school of painting, 1905; H. M. Cundall, The Norwich school, Studio, 1920.

³ So auch C. H. Collins Baker, Crome, London 1921, S. 22. Einige Beispiele für Bilder im alten Stil: „Woodbridge“, Vstg. Hirsch 1931 (Collins Baker, S. 174); Landschaft, Slg. H. M. Fisher (Abb. Burlington Magazine 38, 1921, 256); Waldrand, Huntington Gallery, San Marino, Calif. (Abb. Burlington Mag. 60, 1932, 223 u. Kat. der Slg.); „Yarmouth“, Ausstellg. Canterbury 1937 Nr. 2 („influenced by Cuyp“).

115. mouth in Ken Wood House entnehmen, das vielleicht sein Sohn J. B. Crome vollendet hat. R. Ladbrooke ist zierlicher, sein Baumschlag ist fedriger als der seines Vorbildes Hobbema. Als Maler war er weniger fruchtbar als Crome, mit dem er anfangs zusammenarbeitet. Der junge J. B. Crome (1794–1842) malte auch Mondscheinlandschaften im Stil von A. v. d. Neer und Windmühlen wie A. Cuyp. Er ist in vielem seinem Vater ähnlich, ohne je einen markigen, persönlichen Stil zu erreichen.

„Old Crome“ hatte durch seine Lehrtätigkeit einen grossen Einfluss auf die folgende Generation. Ein getreuer Nachahmer war z. B. R. Paul d. Ä. Er muss aber auch viele anonyme Nachfolger gefunden haben, deren holländische Bilder oft unter seinem Namen gehen. Zugleich mit J. B. Crome war James Stark (1794–1859) um 1811 Schüler des alten Crome und seit 1812 gehörte er der Norwich Society an. Es gibt von ihm eine grosse Gruppe von Bildern, die Hobbema unerhört nachahmen, auch Kopien nach Hobbema werden ihm zugeschrieben¹. Er hat die waldreiche Umgebung von Norwich mit den Hobbemas Augen gesehen, so wie Gainsborough in Surrey Ruisdaelsche Motive malte. Manchmal belebt er seine Bilder mit Cuypschen Kühen, wodurch ihr geschlossener Charakter gestört wird. Seine späten Flachlandschaften sind wie Cromes Werke frei und frisch und gar nicht altmeisterlich gemalt. In ihnen erweist er sich fast Constable und Bonington ebenbürtig. Starks Nachahmer war ein gewisser David Hodgson. Georg Vincent (1796–1832), ebenfalls ein Schüler Cromes, hat sich von der allzu eifrigen Hobbema Verehrung freigehalten, obwohl sich natürlich auch in seinem Werk derartige Bilder nachweisen lassen². Er malte auch ausgezeichnete Seebilder, ohne eine Spur von van de Velde-Nachahmung. Joseph Stannard (1797–1830), ein frühreifes Talent, der zusammen mit R. Ladbrooke studierte, hat bald den Zusammenhang mit der Norwichschule verloren. Er ist viel romantischer. Der stilistische Zusammenhang mit der zeitgenössischen französischen Romantik spricht aus seinen Bildern viel deutlicher, als seine Herkunft aus Norwich vermuten lässt.

Auch ausserhalb Norwicks findet man Nachahmer von Ruisdael und Hobbema. Nur einige Beispiele aus dieser Gruppe: John Laporte (von 1778 bis 1835 in London tätig) geriet 1790 in die Ruisdael-Strömung; er scheint sich insbesondere Jacob Sz. Ruysdael als Vorbild gewählt zu haben³. Edward Williams (1782–1835) steht noch in vielem den Künstlern der Norwichschule nahe, vor allem in Werken, die Hobbemas Kunst vortäuschen wollen. Frederik Richard Lee (1799–1879), ein „gefälliger“ Landschaftsmaler, schuf einige „altmodische“ Landschaften, darunter Wassermühlen ähnlich wie Ruisdael und eine Flusslandschaft, die T. S. Cooper mit Kühen à la Cuyp

¹ u. a. Bild Verstg. C. Lambert, New York 21. 2. 1916 Nr. 340, nach dem Hobbema der National Gallery Nr. 995, ohne die Figuren.

² Verstg. Hearn, New York 25. 2. 1918 Nr. 314.

³ Siehe über ihn Basil S. Long in Walker's Quarterly Nr. 8, July 1922, S. 3.

versah (Tate Gallery). Von dem Kunsthändler W. S. Woodburn sieht man in Dulwich College (Nr. 150) eine flüssig gemalte Ruisdael-Imitation, die geraume Zeit den Namen des Vorbildes trug, zumal die Ruisdaelsignatur mitkopiert war. Richard Hilders (1813–1862) Werke mögen hier angeführt werden. Die feine, zierliche Technik passt nur so ganz und gar nicht zu seinen wuchtigen Hobbema-Kompositionen.

Mit Alex. Nasmith (1758–1840) begann der holländische Stil in der Landschaftsmalerei Schottlands Fuss zu fassen. Nasmith war zwar zwei Jahre in Italien, aber seine Kunst ist ohne die holländischen Vorbilder nicht zu begreifen. Er malte feine, zarte Bildchen im Stil von A. v. d. Velde und M. Hobbema. Bei seinem Sohn Patrick (1780–1831) sind die Vorbilder Ruisdael, Wijnants und Hobbema genau anzuweisen. Vor allem Hobbema eifert er nach, sodass man fast von Hobbema-Fälschungen sprechen könnte. Wie so oft „verrät“ er sich, wenn er einige moderne Staffagefigürchen hinzupinselt¹. Das Merkwürdige ist, dass er sich je länger desto mehr in dem altmeisterlichen Stil zu Hause fühlte. Seine besten Bilder im Stil von Hobbema und Ruisdael malte er in seinen letzten Lebensjahren (Victoria-Albert Museum). Auch seine drei malenden Schwestern werden das ihrige getan haben, um den holländischen Landschaftsstil in Schottland zu verbreiten, obwohl sie sich lange nicht so sklavisch dem alten Hobbema anschliessen. In manchen Werken spricht selbst der Jan Looten-Stil oder die holländisch-italienische Idylle (J. Both) viel stärker mit. Bei Alex. Nasmith' Schüler John Wilson (1774–1855) ist das Ruisdael-Pathos fast verschwunden. In Irland ist es Arthur O'Connor (1792–1841), der romantische Landschaften im Geschmack von Ruisdael malt, dessen Technik und Komposition er übernimmt².

Die Schule von Norwich und was mit ihr zusammenhing hat uns ungebührlich lange aufgehalten. Als Beispiel des Wiederauflebens holländischer Landschaftskunst verdient sie zweifellos unsere Aufmerksamkeit in hohem Masse. Es handelt sich dabei nicht um eine Nachahmung der Holländer um der Nachahmung willen. Man wollte die Natur malen, und die realistischen Vorbilder der Holländer sollten die bedeutsame Natur entdecken helfen. Die Holländer als Wegweiser zu einer ersten Naturbeobachtung, in dieser Gestalt und in diesem Amt haben wir die Holländerverehrung schon manches Mal auf dem Kontinent angetroffen. Für die Entwicklung der englischen Landschaftsmalerei haben die Künstler von Norwich nur eine untergeordnete Bedeutung gehabt. Weit wichtiger sind John Constable (1776–1837) und J. S. Cotman (1782–1842). Cotmans frühe Ölgemälde zeigen nicht nur Zusammenhang mit der Schule von Norwich, wo er von 1806–1811 wohnte, sondern lassen noch zuweilen das Studium der

¹ Verstg. Raphael, London 20. 5. 1927 Nr. 14.

² Th. Bodkine, Four Irish landscape painters, 1920.

holländischen Landschaftskunst erkennen¹. In seinen Landschaftsaquarellen hat er die holländischen Vorbilder so völlig verarbeitet oder vergessen, dass wir sie in diesem Zusammenhang nicht erwähnen brauchen. Auch seine beiden Söhne, John Joseph und Miles Edmund, müssen bei jenen Norwichmalern genannt werden, die zur modernen Kunst herüberleiten. Der ältere James Ward (1769–1859) gelangt über den kräftigen Potter und über Rubens beschwingte Landschaften zu einem eigenen, eigenartigen Stil, der zwar verglichen mit Constable und James Muller altmeisterlich ist, aber alle bisher genannten Nachahmer weit hinter sich lässt.

John Constable kommt nicht aus der Schule von Norwich, aber in seinen Anfängen ist er für die holländische Landschaftskunst eines Ruisdael und Wijnants nicht unempfänglich gewesen. Auch Rubens und Claude Lorrain hat er viel zu verdanken. Er kopiert Claudes Zeichnungen (Baumstudien, Slg. v. Rienacker) und zwei Radierungen des treuen Claude-Anhängers H. Swanevelt (British Museum). Frühe Landschaften sind noch voller Erinnerungen an Rubens und zeigen stilistische Zusammenhänge mit Gainsborough. In den zwanziger Jahren entstanden die ersten modernen, „impressionistischen“ Bilder, und doch spürt man in einem Werk wie „Gillingham Mill with Rainbow“ noch Ruisdaels Vorbild. Von einer Marinezeichnung im Stil der van de Velde hatten wir schon gesprochen. Er scheint auch gelegentlich einmal ein Bild im Geschmack von van de Velde gemalt zu haben². 1824 stellte Constable im Pariser Salon aus, wo seine Bilder grosses Aufsehen erregten. Das war aber zu einer Zeit, als er seinen eigenen Stil schon gefunden hatte und man nur noch gelegentliche Anklänge an die Stimmungslandschaften eines Ruisdael und Rubens entdecken konnte. Er soll John Burnet gestanden haben, „that he seldom painted a picture without considering how Rembrandt or Claude would have treated it“³. Das ist aber doch eine wesentlich andere Einstellung als das Anlehnungsbedürfnis eines Patrick Nasmith oder James Stark.

Der Aquarellmaler J. S. Cotman ist rein englisch und frei von holländischen Einflüssen. Auch bei seinem Vorgänger Th. Girtin (1775–1802), dem Begründer des modernen Aquarells, ist nichts Holländisches zu spüren. Während seines Pariser Aufenthaltes arbeitet er nach Piranesi und Herman Swanevelt, aber Swanevelt ist ja, wie wir gesehen haben, nur ein Stellvertreter von Claude Lorrain⁴. Mancher wird sich wundern, den grossen J. M. W. Turner (1775–1851) in einer Gesellschaft von Holland-Verehrern anzutreffen. Natürlich muss man nicht an seine Farben- und Lichtvisionen

¹ Ihm wird auch eine Kopie nach Rembrandts „Mühle“ (ehem. Slg. Lansdowne in Bowood jetzt Jos. E. Widener, Philadelphia; Hofstede de Groot 952) zugeschrieben.

² 3. Ausstellg. Bruce S. Ingram, London 1938 Nr. 3.

³ Art Journal 1850.

⁴ R. Davies in Burlington Magazine 52, 1928, 221. – C. J. Holmes (Burlington Magazine 13, 1908, 375) weist darauf hin, dass Girtin die „tonige“ Aquarelltechnik wie Rembrandt anwendet.

aus später Zeit denken. Doch in seiner Jugend war er seines Weges noch nicht so sicher, und er versucht sich in allerlei Manieren. Bereits Zeitgenossen haben seine Bilder mit Claude und Cuyp verglichen¹. Bis zum Jahre 1810 sind die Bilder im gelben Ton von Aelbert Cuyp gar nicht selten, ja selbst aus dem Jahre 1818 gibt es noch eine „Ansicht von Dordrecht“, die an die Kunst des Meisters aus dieser Stadt anknüpft². Ein gutes Beispiel für ein Bild im alten Stil ist die grosse Marine im Bridgewater House, die der Earl of Ellesmere sich als Gegenstück zu seinem Willem van de Velde hat malen lassen, ein Auftrag, den Turner glänzend löste³. Historische Bilder wie „Rembrandts daughter“ oder „Van Goyen looking for a subject“ gehören zu den Produkten romantischer Phantasie, deren Altmeisterlichkeit bei Turner noch erträglich ist, während sie bei Salonmalern des 19. Jahrhunderts schnell zum Kitsch führt. Diese „Souvenirs of Holland“ sind zuweilen nichts anderes als Kopien nach holländischen Bildern. David Cox (1783–1859) brachte zum Beispiel 1826, als er auf dem Kontinent war, eine solche „Erinnerung“ an die stürmische See von Jacob Ruisdael im Louvre mit. Ein erfreuliches Zeichen ist es stets, wenn diese Kopien in der Technik und der Auffassung die moderne Künstlerhand verraten⁴. Solche gelegentlichen Ausflüge in das Gebiet der alten Malerei können aber an der Tatsache nichts ändern, dass die englische Landschaftskunst des beginnenden 19. Jahrhunderts das holländische Erbe völlig verarbeitet hat. Die Realisten einer jüngeren Generation, des klassizistischen Betriebes der Akademien überdrüssig, holen sich Rat und Belehrung bei den Holländern. Der junggestorbene R. P. Bonington (1801–1828) war einer der ersten, der im Louvre die alten Holländer kopierte, die ihm den Weg zur Natur wiesen. Sie haben es so gut getan, dass niemand seinen kleinen Studien in Öl oder Aquarell mehr etwas Altmeisterliches anmerkt! Er gehörte zu den Gründern der Barbizonschule, und er war ein Freund von Delacroix, den er 1825 mit nach England nahm. Schon drei Jahre später starb er, nachdem er in Italien nicht die Kunst studiert, sondern die Natur des Südens geschaut hatte⁵.

Eine Gruppe von echt englischer Landschaftskunst, die in den Anfängen den Zusammenhang mit der holländischen Malerei noch deutlich zeigt, haben wir bisher ausser acht gelassen: die Sport- und Jagdbilder⁶. Wir erinnern uns, dass Jan Wijck, Dirck Maes, Alex. van Gaalen und andere Holländer, die am Ende des 17. Jahrhunderts in England arbeiteten, für den englischen Hof und Adel Darstellungen von zeitgenössischen Schlachten

¹ W. T. Whitley, Art in England 1800–1820, S. 144, 211.

² Tate Gallery Nr. 1857, 497, 485, 462. – Vstg. London 2.7.1937 Nr. 61 (Sir W. Armstrong, Turner, 1902, S. 221).

³ Katalog 1907 Nr. 251.

⁴ Vstg. Nesham, London (Christie) 30.7.1924 Nr. 40. – D. Cox kaufte auch Bilder in Holland und Belgien. Siehe Burlington Magazine 61, 1935, 30.

⁵ A. Dubuisson, R. P. Bonington, London 1924, S. 27/8, 101.

⁶ W. S. Sparrow, British Sporting Artists, London 1922.

und Jagdbildern im Stile von Wouwerman schufen, so wie die Flamen A. F. v. d. Meulen und P. Tillemans dieses Genre im flämischen Geschmack in der Heimat, in Frankreich und auch gerade in England verbreiteten. Vor allem hat neben Wouwerman Peter Tillemans' Vorbild Schule gemacht, worauf wir aber hier nicht eingehen können. Vorstufen gab es auch im Lande selber: Fr. Barlow, ein Engländer (1626–1704), malte, wie wir gesehen hatten, für eine Halle in Pyrford, Surrey (heute Slg. Earl of Onslow) sechs grosse dekorative Jagdbilder, die Evelyn 1681 bewunderte.

John Wootton (1682?–1765) soll in England Jan Wijcks († 1707) Schüler gewesen sein¹; er ist einer der ersten englischen Pferde- und Jagdmaler, der nicht nur den Stil seines Lehrers übernimmt, sondern sich auch nach Bildern des P. Tillemans und D. Maes gebildet haben muss, (abgesehen von einer Spätphase als romantischer Landschaftler im Stile von Claude und Poussin). Eine stattliche Serie von Jagdbildern mit weiten Panoramen von Wootton befindet sich in Althorp (Earl of Spencer), die dem Geschmack der Zeit entsprechend als dekorative Panneaux in die Wände eingelassen wurden; andere Bilder dieser Art besitzt der Herzog von Portland (The watering place of Newmarket) und Lord Sackville in Knole (zwei Landschaften mit Ansichten von Dover). In der Umgegend von Newmarket muss Wootton öfters Pferderennen und Jagden gemalt haben. Jene Bilder verraten mehr als andere die Herkunft dieses Bildtypus aus der holländischen Kunst, vor allem in der Art, wie viele Einzelheiten so hübsch genrehaft aufgefasst sind. Unter dem Pferdegetümmel wird ein Junge vom Pferde getreten (Verstg. Gabriel, London 15. 3. 1929 Nr. 67), eine Szene, die aus einem Bilde von Wouwerman kopiert sein könnte. Die Pferdeporträts haben noch nicht die Glattheit und Strenge ihrer späteren Nachfolger; stets steht ein Knecht dabei, alles ist ein wenig genrehaft aufgebaut und mit der Landschaft zusammengesehen. Auch Bildnisse im Stil von Netscher und Horemans sind von ihm bekannt². Von Sir Martin Beckman, der ebenfalls als Schüler Jan Wijcks genannt wird, haben sich keine Bilder erhalten, die dieses Verhältnis bestätigen könnten. Beckman trat später in den Dienst von Karl II. als Ingenieur und Festungsbaumeister. Die Sportbilder von Arthur Devis (1711–1787), mehr bekannt als Bildnismaler, sind noch in vielem echt holländisch, wie auch die Landschaften, in die er seine Familien- und Gruppenbildnisse hereinzustellen pflegt. Als Schüler von P. Tillemans würde man bei ihm eher flämische Elemente erwarten. Ein Unbekannter, Walter Grimbaldson, lässt in drei Jagdbildern deutlich erkennen, dass er Dirk Maes studiert hat³. Selbst noch viel später, bei Th. Rowlandson (1756–1827), gibt es eine Stichfolge von vier

¹ Über sein Leben: Walpole Society 21, 1932/3, 23/42.

² 1761 wurde sein Besitz versteigert mit Bildern von Wijck, seinen Kopien nach Wijck und gemeinsam mit diesem gemalten Werken.

³ Um 1738, falls die Zuschreibung des Katalogs der Verstg. Dillon, London 24. 5. 1933 Nr. 47, richtig ist.

Jagdszenen, deren Stil ebenfalls von D. Maes und den Flamen herzuleiten ist¹.

In der zweiten Hälfte des 18. und im Anfang des 19. Jahrhunderts, als das Sportbild durch G. Stubbs, Ben Marshall u.a. schon lange zu einem rein englischen Bildtypus geworden war, treffen wir von neuem auf holländische Elemente. Wir finden zwar nicht mehr J. Wijcks, D. Maes' und Tillemans' weite Ebenen und fedrig gezeichneten Baumschlag, sondern Cuyps Kühe und dicke Baumstrünke, Boths Bäume und Wijnants' erdige Wege in den Bildern dieser Zeit. Nicht die holländisch-englische Tradition findet hier eine Fortsetzung, sondern es ist ein Wiederaufleben holländischer Bildformen, wie wir es an der gleichzeitigen englischen Landschaftsmalerei auch beobachtet hatten. Philip Reinagle (1749–1833) und Sawrey Gilpin (1733–1807) sind die Hauptmeister dieses Mischstiles, aber auch bei einigen Bildern des Georg Stubbs (1724–1806) beobachten wir noch Anklänge an Cuyps Formen. Gilpin, ein Schüler des Marinemalers S. Scott, wandte sich 1758 der Tiermalerei zu und wurde erst am Ende seines Lebens Sportzeichner und Maler. Aus den siebziger Jahren gibt es einige Landschaften, die ganz im Geschmack von Both und Cuyp gehalten sind (Victoria und Albert Museum; englischer Kunsthandel). Nicht nur Cuyps Tiere werden übernommen, sondern auch dessen plastische Vordergrundsbehandlung mit den dicken, gelbgrünen Blättern. Er arbeitete zuweilen mit Ph. Reinagle und J. Zoffany zusammen. Reinagle, der als Bildnismaler unter Ramsay begann, ist ihm oft sehr ähnlich. Auch bei ihm die Mischung von Cuyp, Both, Wijnants mit rein englischen Landschaftsformen; auch bei ihm die typischen Cuyp-Stauden. Man weiss, dass er Kopien nach Hobbema, Ruisdael, Wijnants und Wouwerman fertigte. Selbst in seinen späten Sportbildern, die stilistisch ganz in die englische Kunstgeschichte gehören, findet man immer wieder Teile, die aus holländischen Bildern herausgenommen zu sein scheinen².

Wir müssen hier noch einmal an die Tier- und Landschaftsmaler Charles Towne und den jungen R. P. Reinagle erinnern, von denen wir schon gesprochen hatten. Beide waren Schüler von Philip Reinagle, was man ihren Sportbildern auch noch deutlich ansieht. Reinagles Pferde- und Hundebilder aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sind in eine recht holländisch aufgefasste Landschaft gestellt, deren Formen von Wijnants und Wouwerman genommen sind. Allmählich verliert sich das „Hollandisieren“, wie ja auch in der Landschafts- und Marinemalerei die „neue Zeit“ den Konservatismus und Retrospektivismus überwindet. Hin und wieder begegnet man Kopien nach und Variationen auf bekannte holländische Kompositionen,

¹ Siehe ferner S. 444.

² Ein Landschaftsbild mit Jägern mit echt Cuypscher Vordergrundsbehandlung ist zwischen Reinagle und Gilpin strittig (Kunsthandlung A. Tooth, London).

ohne dass man die alte Technik nachzuahmen sich bemüht. Der berühmte, urenglische „Pferde-Cooper“, Abraham Cooper, (1787–1868) fügt seiner „Battle of Worcester“ (Verstg. Ingram, London 12. 3. 1936 Nr. 94) eine Reitergruppe ein, die ganz nach dem Schema von Ph. Wouwerman und B. G. Cuyp (im Stil von Rembrandt!) gebaut ist. Ein Kavallerieangriff (Slg. Northbrook, London, Kat. 1889, Nr. 29c) sieht aus wie ein Wouwermanscher Raubüberfall in englischen Kostümen. Auch auf Jagdbildern von Dean Wolstenholme (1798–1883) kann man bisweilen von Wijnants und Cuyp herstammende Requisiten antreffen, ohne dass der englische Gesamteindruck darunter leidet.

Von englischen Tier- und Stillebenmalern, die sich hier gut anschliessen lassen, hatten wir schon gesprochen, soweit sie in das 17. Jahrhundert gehören. Seltsame Nachzügler im altholländischen Stil, die in der eigenen Zeit unbegreiflich sind, treffen wir gerade unter den wenig bekannten Stillebenmalern des 18. Jahrhunderts. Ein „Leidener“ Stilleben mit Laute, Schwert, Globus und einem aufgeschlagenen Folianten, um den Stich von Inigo Jones nach van Dijck sehen zu lassen, wird Pieter Vandyke zugeschrieben¹. Man kann sich kaum vorstellen, dass dies derselbe Peter Vandyke ist, der die Bildnisse von Coleridge und Robert Southey (National Portrait Gallery) um 1795/6 gemalt hat. Sollte er Bilder von Collier studiert haben? Ebenso überraschend holländisch ist die „Schnepfe“ von W. Turner; vielleicht eine Kopie nach einem van Aelst oder Fromentiou?² Ein Stilleben mit Musikinstrumenten, Vasen und Töpfen, im Stil von W. Kalf, ist bezeichnet „M. Maxted. pin. 1752“³, eine Bezeichnung, die auf keinen bekannten Künstlernamen bezogen werden kann. Von einem W. Sartorius sind einige Gemüestilleben bekannt, die eng mit der holländisch-flämischen Kunst (P. Claesz und Snijders) zusammenhängen (Verstg. London 27. 1. 1932 Nr. 82; 8. 10. 1925 Nr. 105). E. Ladell malte noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Stilleben im Geschmack von de Heem und Heda.

Von diesen Ausnahmefällen abgesehen, entwickelt sich im 18. Jahrhundert aus dem Tierbild des Hondcoeter allmählich die Gattung des Jagdstillebens als Seitenstück zu den Jagdbildern, von denen wir gerade gesprochen haben. M. Cradock, Ch. Collins und R. Calstock hatten wir bereits dort erwähnt, weniger bekannte Talente auf diesem Gebiet wie Moses Haughton (1734–1801), Stephen Elmer (tätig 1762–1796), J. Mosely (tätig um 1817), G. Wilson und Edward Coleman (tätig 1829–ca. 1867) müssen wir anfügen. Von allen diesen verdient Elmer die meiste Beachtung. In ihm ist nicht nur die Hondcoeter-Tradition lebendig; er malt auch tote Vögel, Geflügel und

¹ Verstg. Yarborough, 12. 7. 1929 Nr. 111.

² Bild aus der Slg. Ruskin (1869) im Besitz des Kunsthändlers G. T. Nicholson, London; Abb. Anzeige Burl. Mag., April 1940.

³ Verstg. Maude, London 5. 12. 1923 Nr. 99.

Wild, wie wir es von Ferguson her kennen. Auch hing er ganz illusionistisch einen Vogelkäfig und Jagdgerät vor eine helle Wand, so wie E. Collier in England einen Zeitungsständer malte oder M. d'Hondecoeter einen toten Hahn (Brüssel Nr. 224). Die dekorativen Blumenmaler Hollands wie Verelst, v. d. Mijl und Huysum und ihre Mitläufer haben auch ihre englischen Nachfolger gefunden. Diese geleckte, glatte Malerei verbreitete sich ja über ganz Europa. England hatte seine Rachel Ruysch in Gestalt von Mary Moser (Mrs. Loyd) (1744–1819)¹, Mrs. Magaret Meen (tätig 1775–1810), Clara Maria Pope (tätig 1796–1838), denen ihre männlichen Kollegen James Hewlett of Bath (tätig 1799–1828), M. G. Barnett (tätig 1814–1819) und Daniel Richardson (tätig 1783–1830) und wie sie alle heissen mögen, nicht nachstehen. Es sind meist sehr peinlich und sauber ausgeführte Blumenstücke im konventionellem Stil, der uns keinen Anlass gibt, um uns eingehender mit ihnen zu beschäftigen.

Von englischer Genremalerei hatten wir schon einiges gesagt, als wir die Kunst von M. Laroon und seinem Sohn² betrachteten und wir von einem möglichen Einfluss auf Hogarth' Technik sprachen. Gross kann dieser nicht gewesen sein. Die Kunst von W. Hogarth (1697–1764) ist durchaus englisch, und wenn man sich vor einem schwungvoll gemalten Genrebildnis wie seinem Garnelemädchen in London an Frans Hals erinnert fühlt, besagt dies eigentlich nicht viel, denn es sind eben nur Anklänge an eine ähnliche malerische Auffassung. Immerhin ist kein anderer Maler des 18. Jahrhunderts Frans Hals so nahe gekommen, denn erst die Impressionisten haben seine Kunst „entdeckt“. Die bedeutenden Künstler halten sich von der Nachahmung niederländischer Kunst fern. Es sind naturgemäss die retrospektiven, kleinen Talente, bei denen das Nachleben der alten Kunst am ehesten zu spüren ist. Solch ein Nachfahre ist Joseph Wright of Derby (1697–1764), jedenfalls in seinen Genrebildern, die Honthorsts Lichteffekte wieder lebendig machen. Er ahmt nicht nur Honthorsts Komposition mit dem verdeckten Kerzenlicht nach, er versucht sogar Honthorsts grobe Technik und die Typen jener Zeit zu treffen. „Ein Mann der sich die Pfeife ansteckt“ (Slg. R. G. P. Morewood, Ausstellung Derby 1934) muss direkt nach Honthorst kopiert sein. In einem anderen Werk verwendet er für eine Aktfigur eine Rembrandtradierung („Frau vom Rücken“, Slg. W. R. Searle, Ausstellung Derby Nr. 137). Doch ist Wright keineswegs ausschliesslich Honthorsthachmer, seine Landschaften sind klassizistisch im Stil von Wilson und Claude – Wright war in Italien –, und seine Bildnisse sind rein englisch.

¹ Sie besass auch Blumenbilder von De Heem (J. Th. Smith, Nollekens and his times, ed. W. Whitten, 1920, I, 297).

² Der jüngere J. M. Laroon ist sehr flämisch und am besten mit P. Angillis zu vergleichen (Ein Paar, Slg. Borenius, London). Von hier ist ein Übergang zu den „English Conversation pictures“ bequem aufzuzeigen (Abb. G. C. Williamson, Engl. Conversation pictures, London 1931).

Nachahmungen von Honthorst im 18. Jahrhundert gehören eigentlich zu den Ausnahmen sowohl in England wie auf dem Kontinent. Beliebter und bekannter bei Sammlern und Künstlern waren die Bilder von Dou, Schalcken und Ostade. Henry Morland (ca. 1730–1790), der sich im übrigen von jeder Imitation holländischer Kunst fernhält, malt einige Kerzenlichtbilder im Geschmack von Dou und Schalcken. Doch bereits Jos. Frans Nollekens (1706–1748), ein Antwerpener, der sich frühzeitig in London niederliess, soll Bilder in Adriaen van Ostades Manier gemalt haben, die mir aber unbekannt geblieben sind. Der Bildnismaler Enoch Seeman (1694–1744) hat sich auch einmal auf dieses Gebiet begeben¹.

Gelegentlich hat man darauf gewiesen, dass die holländischen Genremaler vor allem die englischen Karikaturenzeichner angeregt hätten². Das ist durchaus möglich, wenn wir an die grosse, wenn auch unschöne Produktion von Heemskerck denken, an die Zeichnungen von Laroon und an andere Künstler dieses Kreises. Heemskercks Typen sind wirklich oft nichts anderes als Zerrbilder, die auch Hogarth gekannt haben wird. Der grösste Meister auf diesem Gebiet war sicherlich Th. Rowlandson, ohne Zweifel ein durchaus englischer Künstler. Und doch hat der Gedanke viel für sich, dass seine Aquarellmanier den Holländern abgesehen ist, wobei man in erster Linie an Adriaen van Ostades helle Aquarelle denkt³. Rowlandson ist übrigens in Frankreich und in den Niederlanden gewesen. Vielleicht kannte er auch die Aquarelle von Jan Vincent van de Vinne, der in England einige Zeit gewohnt hat, denn es sind sehr oft gerade Rowlandsons Jagdszenen, die an holländische Auffassung erinnern. Man hat seine Landschaftsaquarelle sogar mit denen von Avercamp verglichen, und eine Kopie nach A. v. Everdingen macht es wahrscheinlich, dass ihm auch dessen zarte, aquarellierte Blätter nicht unbekannt waren⁴.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts finden wir wieder die verschiedenartigsten Genrebilder in holländischer Auffassung. Der Schnupftabakdosen-Raphael Samuel Raven (1775–1847) kopiert Dou, Mieris und Rembrandt, Sir David Wilkie (1785–1841), „the greatest of Victorian genre-painters“, studiert in seiner Jugend gründlich die Werke von Ostade und Teniers, ja selbst die dunkle Manier von Rembrandt nimmt er sich zu Herzen. Das Studium von Rembrandt führt ihn nicht von Ostade weg, nur hält er sich jetzt an die dunklen, frühen Bilder dieses Meisters. Nach 1825 werden seine Bilder lieblicher und englischer. Jan Cawse (1779–1862), ein bescheideneres Talent, malt 1826 ein historisches Gemälde auf Cromwells Leben, das an die

¹ Vstg. London 25. 2. 1925 Nr. 16.

² Cat. exhibition of a century of English Caricatures, London 1938. Vgl. Apollo 27, 1938, 149.

³ Herr Sabin, der ausgezeichnete Kenner von Rowlandsons Zeichnungen, meinte, sogar Kopien nach Ostade gesehen zu haben.

⁴ Richard M. Baum in the Art Bulletin 20, 1938, 247 u. 249, Anm. 37/8 und 47. Andreerseits führt derselbe Verf. Rowlandsons Karikaturen auf italienische Quellen (Carracci, P. L. Ghezzi) zurück.

holländischen Wachstubenmaler und Teniers erinnert, oder ein „tanzendes Paar in altem Kostüm“ (Slg. Willis), das im Geschmack von Netscher gehalten ist. Langsam verliert sich das Hollandisieren wieder, obwohl auch England seine Meissoniers in Gestalt von J. S. Lucas, Th. Webster und anderen gehabt hat. Auf den Genrebildern von Edmund Bristow (1787–1876) sind es nur stillebenhafte Einzelheiten, die ausführlich-holländisch gemalt sind. Er nimmt sich zuweilen auch die Flamen wie P. Angillis und P. Snijers zum Vorbild. N. Condy (oder Cundy, gest. 1857), ein Genremaler im Geschmack von Bonington, kann plötzlich einmal eine Fischerfamilie malen, die in eine Ostade-Scheune gesetzt wird. Die Typen bleiben diesmal englisch-modern, wie die Hirtenstaffage bei den Cuyp-Nachahmern.

G. van Honthorst, G. Dou, A. v. Ostade, das waren die Meister, auf die man zurückgreift, wenn die Genremaler sich an holländischem Stil bilden wollten. Daneben blieb aber stets Rembrandts Vorbild wirksam, vor allem für genrehaft aufgefasste Bildnisse, Studienköpfe von Orientalen und alten Frauen, ohne dass man in England von einer solchen Rembrandtverehrung sprechen könnte wie etwa in Paris und Frankfurt. Das beste Beispiel für diese Art von Rembrandtverehrung ist Thomas Worlidge (1700–1766). Bei einer Versteigerung seiner Bilder erzielt ein Studienkopf nach Rembrandt den höchsten Preis!¹ Vielleicht ist es das Bild, das ihm heute in der Sammlung Proby in Elton Hall zugeschrieben wird. Eine „Frau mit weissem Kopftuch“ (Slg. Duke of Northumberland, London) passt sich so sehr dem Stil der Rembrandtschule an, dass man dem Bilde kaum mehr die Entstehung im 18. Jahrhundert ansieht. Seine Zeichnungen und die meisten Bildnisse sind zeitgemäss und gar nicht altmeisterlich, dagegen spricht aus seinen Radierungen wieder deutlich und offenherzig die Verehrung für die Kunst des jungen Rembrandt². Als Radierer ist er so sehr Rembrandt verpflichtet, dass er 1768 eine Publikation antiker Gemmen herausgibt, mit dem Vermerk „etched after the manner of Rembrandt“! Th. Barker of Bath, der, wie wir gesehen haben, häufig die Pfade der alten Malerei bewandelt, kopiert auch ein frühes Selbstbildnis Rembrandts (Bath, Museum; nach Hofstede de Groot 545). Zuweilen versucht er, van Dijcks elegante Pose mit einer holländisch-weichen Modellierung zu verbinden wie auf seinem Selbstbildnis (Bath) und dem Bildnis des Thos. Jonas Barker. Genrebilder wie der „alte Kaufmann“ (Verstg. G. Lambert, New York, 21. 2. 1916 Nr. 293) sind auch in dem warmen Ton von Rembrandts Gemälden gehalten, allerdings mit einer merkbaren Zugabe englischer Süßlichkeit. Auch Andrew Geddes (1783–1844) wird in derselben Versteigerung Lambert

¹ Dack, Sketch of the life of Thomas Worlidge, 1907; Vstg. Worlidge, London 5. 4. 1754 Nr. 67.

² Doch muss es auch Zeichnungen im altmeisterlichen Stil gegeben haben: „Four pencil drawings in Rembrandts Stile by Worlidge, fine“. Vstg. Thomas, Lord Somers, London 23. 2. 1801 Nr. 1283.

(Nr. 223) ein Studienkopf eines alten Mannes zugeschrieben, der einem Paudiss keine Schande machen würde. Von den auch in England zahlreichen Rembrandtkopien und Nachahmungen erwähnen wir nur noch die Aquarellkopie von Samuel West (1810–1869) nach Rembrandts Grablegung in München (Staatsgalerie in Boroda, Kat. 1935 Nr. 203), und die Gemälde des John Gilbert Graham (1794–1866) in Glasgow¹.

Es wird niemanden mehr überraschen, dass die englischen Radierer noch viel mehr als die Maler des 18. Jahrhundert Rembrandt zu Dank verpflichtet sind. Wir meinen nicht so sehr die Reproduktionsstecher im eigentlichen Sinne wie R. Houston, Capt. W. Baillie, Ch. Phillips, W. Pether, Dixon, Earlom, Boydell und viele andere², als die frei schaffenden Künstler und Dilettanten. Die letzteren spielen nämlich in England eine gewisse Rolle. William, 4th Lord Byron, Sir George Howland Beaumont und Isabella Carlisle-Howard gehören dazu, sowie in späteren Jahren John Thomas Smith, der Keeper des British Museum. Natürlich beschränkten sie sich nicht auf Rembrandt allein, ebensowenig wie John Inigo Greenwood (1729–1792), der eigentlich nach allen bekannten Namen zeichnete und radierte. Benjamin Wilson (1721–1788) gelang es, ein Gegenstück zur Rembrandtradierung B. 214 (die übrigens heutzutage nicht mehr zu den echten gerechnet wird) zu komponieren, die Thomas Hudson als eigenhändiges Werk des alten Holländers sogleich erwarb³. Jan Chalon (1738–1795) wäre hier zu nennen, dessen Schwiegersohn C. Josi 1821 ein Werk mit hundert Faksimile-Reproduktionen nach Zeichnungen holländischer Meister herausgibt. Wichtiger als Künstler ist der bereits erwähnte Schotte Andrew Geddes (1783–1844). Im Jahre 1839 besuchte er Holland, hauptsächlich in dem Wunsch, das Werk Rembrandts studieren zu können. Ausser Kopien nach Rembrandt, Pieter van Laer und anderen gibt es einige Blätter im Stil von Rembrandt, von denen wir das schöne Bildnis seiner Mutter hervorheben. Er besass auch eine stattliche Anzahl Radierungen Rembrandts und verschiedene holländische Bilder⁴. Der Sammler Chambers Hall zeigte Goethe Radierungen von David Charles Read, in denen dieser die Verbindung von Claude und Rembrandt bewundert. So lässt sich die Reihe der Rembrandt-Verehrer in der Graphik bis in die Neuzeit zu J. A. McNeill Whistler, Seymour Haden und Sir Charles Holmes fortsetzen. Whistler ist 1863 in Holland gewesen, wovon seine Radierung vom Tolhuis zeugt. Sein „Selbstbildnis mit spanischem Hut“ von 1859 lässt sich am besten mit Rembrandts Radierung des Clement de Jonghe vergleichen.

¹ Glasgow, Corporation Gall, Cat. 1892 Nr. 375/386. Vgl. Hofstede de Groot in Oud-Holland 11, 1893, 143.

² Vgl. u.a. J. Charrington, A catalogue of Mezzotints after Rembrandt, Cambridge, 1923.

³ J. Th. Smith, Nollekens and his times, 1829, ed. 1920, II, 159. William T. Whitley, Artists and their friends in England 1700–1799, I, S. 123. Vgl. F. Davis in The Ill. London News 25.11.1933, S. 866.

⁴ Campbell Dodgson in Walpole Society 5, 1915/7, 19.

Für die Entwicklung des englischen Seebildes hat die holländische Malerei viel bedeutet und an der Entstehung des Landschafts- und Sportbildes haben die holländischen Vorbilder einen wichtigen Anteil gehabt. Das Genrebild dagegen wird schnell zu einer echt englischen Bildgattung. Noch geringer ist Hollands Mitwirkung an der Ausbildung der echt englischen Bildniskunst im 18. Jahrhundert, obwohl doch eine stattliche Anzahl holländischer Bildnismaler unter Willem III. nach England gekommen war. Die van Dijk-Tradition erweist sich aber als stärker und fruchtbarer. Der Bildnismaler Gainsborough verdankt ihr sehr viel, während seine Landschaften, wie wir sahen, an holländische Formen anknüpfen.

Die holländischen Erinnerungen gehen alle mehr oder weniger auf Rembrandt zurück, wie wir das bereits an den Studienköpfen von Th. Worlidge, A. Geddes und Th. Barker beobachtet hatten. Balthasar Denner wird das Holländische auf seine Weise verbreitet haben, als er 1721 nach England ging. Er bringt Rembrandt im Gewand von Mieris. Schlichte Bildnisse im holländischen Geschmack finden wir machmal bei den Sport- und Pferdmalern John Wootton und A. Devis, von denen wir auch schon gesprochen haben. John Zoffanys (1733–1810) bürgerliche Bildnisse sind dagegen durchaus englisch, allein auf seinen Genrebildern kann man machmal stillebenhafte Einzelheiten ganz in der Art des Holländers Th. Wijck beobachten¹. Bei den meisten anderen modischen Bildnismalern beschränkt sich die Bewunderung für Rembrandt auf das Sammeln seiner Werke. Th. Hudson (1701–1779), dessen Besitz 1780 verkauft wurde, besass viele Radierungen und Zeichnungen von Rembrandt. Er selbst war 1748 in Flandern und Holland gewesen, und sein Biograph glaubt in einem im folgenden Jahr entstandenen Bildnis deutlich den Einfluss Rembrandts zu verspüren, ja selbst Erinnerungen an Frans Hals' „broadness of the brush strokes“ seien nachzuweisen². N. Hone (1718–1784) greift zuweilen auf eine Bildnis-komposition Rembrandts zurück: das Selbstbildnis mit dem Schatten werfenden Hut von 1778 (in Manchester) oder ein anderes in London (Royal Academy) mit dem warmen, seitlich einfallenden Rembrandtlicht zeugen von diesem Studium. Auch das Bildnis des John Wesley von 1766 (National Portrait Gallery) ist altmeisterlich aufgefasst. Doch dies sind Ausnahmen bei einem Künstler, der im übrigen ein typisch englischer Bildnismaler ist. Vielleicht ist er nur mittelbar – durch Reynolds' Vorbild – zu den Holländern gekommen.

Sir Joshua Reynolds' (1723–1793) Verhältnis zur holländischen Kunst ist nicht mit einem Wort wiederzugeben. Wir wissen, dass er 1781 in Holland und Flandern war und als Akademiker – wir würden beinahe sagen als Lehrer der Kunstgeschichte – ein offenes Auge für die Eigenart der nieder-

¹ Verstg. London 16. 5. 1922 Nr. 104.

² E. M. Davies, The life and work of Th. Hudson, Ms. (Courtauld Institute London).

ländischen Kunst hatte, aber sie ist für ihn doch nicht das A und O der künstlerischen Weisheit: die holländischen Bilder sind gut gemalt, mit dem Auge (nicht mit dem „Geist“) zu geniessen und geeignet dem angehenden Maler eine solide Grundlage zu geben. „Painters should go to the Dutch school to learn the art of painting, as they would go to a grammar school to learn languages: They must go to Italy, to learn the higher branches of knowledge“¹. Seine Kunsttheorie – in 15 akademischen Reden auseinandergesetzt – gipfelt in einem idealistischen Eklektizismus: die Natur muss veredelt und verschönert werden, wozu die grossen italienischen Vorbilder helfen müssen. Dass Rembrandts Werk trotz seines „power of colouring“ letzten Endes „deficient in good taste“ ist, kann uns daher nicht mehr verwundern². Er bewundert Frans Hals wegen „his strong marked character of individual nature“, doch erst „if he had joined to this most difficult part of the art, a patience in finishing what he had so correctly planned, he might just have claimed the place which van Dijck... so justly hold as the first of the portrait-painters“³.

Andrerseits hat Reynolds ein grosses Interesse an der technischen Seite der Malerei. Er studierte die Farben, die Grundierung, überhaupt das ganze Procédé der alten Bilder, die er besass, sehr gründlich, was der Erhaltung derselben nicht immer zum Vorteil gereichte. Meist waren es holländische Werke, die so misshandelt wurden⁴. Ferner war Reynolds nicht blind für die Ausdruckswerte von Rembrandts Kunst und für die malerische Aufmachung. Rembrandts Geist packt ihn dort, wo er am wenigsten auf die Wünsche der Besteller oder auf eine hergekommene Konvention Rücksicht zu nehmen brauchte: beim Selbstbildnis. Es ist ganz erstaunlich, wie malerisch im Sinne von Rembrandt Reynolds' Selbstbildnisse der frühen Zeit sind. Wir müssen auch daran erinnern, dass Reynolds in seiner Jugend bei Gandy of Exeter malen gelernt hat, der wiederum ein Schüler des holländisch geschulten Magdalenen-Smith gewesen war. Das um 1749 in Port Mahon entstandene Selbstbildnis Reynolds' erinnert ganz stark an die frühen Selbstbildnisse von Rembrandt⁵. Man beobachte nur einmal, wie der Hut einen Schlagschatten auf das roh gemalte Gesicht wirft. Ganz ähnlich ist das Selbstbildnis bei Lord Crewe, das 1750 in Rom entstanden ist. Wir hören nämlich, dass Reynolds, nach Rom gekommen, nichts Besseres zu tun weiss, als Bilder von Rubens, Tizian, Reni und „Rembrandt's portrait of himself“

¹ A journey to Flanders and Holland, 1781. The literary works of Sir Joshua Reynolds II, 1819, S. 370.

² Jonathan Richardson (Theory of painting, 1715) urteilt ganz ähnlich: Rembrandt ist unübertroffen in der Wiedergabe des Ausdruckes... ihm fehlen die höchsten formalen Qualitäten: Idealität der Form, Grace and Greatness.

³ Discourses by Reynolds, ed. R. Fry, 1905, S. 167.

⁴ A. C. R. Carter, Reynolds's Rembrandts in Studio 97, 1929, 228.

⁵ Siehe zu den frühen Selbstbildnissen: Sir Charles Holmes in Burlington Magazine 56, 1930, 236.

zu kopieren¹. Welches Rembrandtbildnis ihm vorgelegen hat, ist übrigens nicht recht deutlich, da man im allgemeinen geneigt ist, Baldinuccis Angabe, dass sich in der Sammlung Doria Pamphilj ein Bild Rembrandts befunden habe, kein Vertrauen zu schenken². Wie dem auch sei, es ist doch sehr merkwürdig, dass sich Reynolds gerade in Italien mit der Kunst Rembrandts beschäftigt. Als er in Venedig ist, macht er Studien über das Verhältnis von Licht und Schatten und kommt dabei zu dem Schluss, dass Rembrandt weniger Licht als die Venezianer brauchte, dass es jedoch bei ihm „extremely brilliant“ ist. Später sagt er einmal, dass Rembrandt ihn gelehrt hat, „how the incidence of light could be made significant and expressive“. Das Selbstbildnis der National Portrait Gallery, vielleicht noch vor der italienischen Reise entstanden, ist ein solches „Ausdrucksbild“.

Nicht nur in frühen Selbstbildnissen und Bildnissen wie dem Porträt des John Hamilton (Slg. Duke of Abercorn) kommt er Rembrandt nahe³, auch auf manchen Werken der späten Zeit wie dem Selbstbildnis vor der Staffelei (Vstg. Price 1. 6. 1895 Nr. 88), oder auf dem mit der Michelangelobüste der Royal Academy kann man beobachten, wie der alternde Künstler nun auch die malerischen Ideale des späten Rembrandt zu verstehen sucht. Der Ausdruck ist ernst und ruhig, und der Körper ist in ein warmes, mildes Licht gebettet. Wenn man Reynolds' Bildnisse von nahem betrachtet, wird man mehr als einmal von seiner altmeisterlichen Technik überrascht. Das Bildnis des Guiseppe Marchi (Royal Academy, Diploma Gallery Nr. 157) zum Beispiel hat die goldgelbe Malerei im breiten Pinselstrich aufgetragen, wie wir das von späten Rembrandtbildern her kennen. Unterstützt wird der Rembrandtsche Charakter noch durch das warm-rote Gewand und das weissliche Incarnat. Die Komposition dagegen ist keineswegs den späten Bildern Rembrandts abgesehen, eher noch den frühen Bildnissen. Man kann zwar noch auf mehr Beispiele von holländisch ausgeführten Porträts weisen, aber seit 1765 haben die echt englischen Bilder in seinem grossen Werk die Überhand gewonnen. Allein noch in dem genrehaft empfundenen „Strawberry girl“ (Wallace Collection) ist Rembrandts Vorbild zu spüren. Man hat zum Vergleich auf Rembrandts Mädchen mit der Medaille (ehem. Slg. Hoe) gewiesen⁴.

Es soll nicht der Eindruck erweckt werden, als ob Rembrandt nun das einzige Vorbild für Reynolds gewesen sei, aber unter den Erinnerungen an holländische Malerei steht er sicher an erster Stelle. Für Frans Hals findet er auch Worte der Bewunderung und natürlich für Rubens, was uns aber von unserem Thema abbringt. Man hat darauf hingewiesen, dass Reynolds

¹ Sir Walter Armstrong, Sir Joshua Reynolds, 1900, S. 14.

² C. Hofstede de Groot in Oud-Holland 19, 1901, 90.

³ Austellg. Reynolds, London, Parke Lane 1937 Nr. 14.

⁴ Ph. Hendy in Burlington Magazine 48, 1926, 83. Zum Einfluss von Rembrandt auf Reynolds vergleiche auch A. Kroll in Iskonstvo 1937 Nr. 4.

öfters verschiedenen holländischen Bildern Kompositionselemente entnommen habe. Von Banning Cock die Handhaltung seines Lord Heathfield (National Gallery) und von Jacob de Wit die Engelköpfchen auf seinem Bild in der National Gallery (Nr. 182)¹. Eine Tobiaszeichnung Rembrandts in seinem Besitz inspirierte zu der Haltung des Colonel Tarleton², und beim „Lawrence Sterne“ (Slg. Earl of Lansdowne) sah man eine Verbindung von klassischen und Rembrandts Motiven³.

Bei den späteren englischen Bildnismalern wird man Rembrandts Geist und Rembrandts Technik vergeblich suchen. John Hoppner (1758–1870) und Rembrandt haben nichts mit einander zu tun, und doch stellte Hoppner 1802 eine Maria aus „inspired by Rembrandt, instead of by Sir Joshua“, den er bisher verehrt hatte. Das Bild ist leider nicht erhalten, sodass wir uns keine Vorstellung machen können, was man damals mit Rembrandt-Inspiration bei Hoppner gemeint hat⁴. Sir Thomas Lawrence (1769–1830) besass zwar eine ausserordentliche Sammlung alter Kunst, worunter Zeichnungen von Rubens, van Dijck und 200 Blätter von Rembrandt und einige kostbare Bilder, aber er verwahrt sich gegen seine Einordnung in die flämische Kunst: „My thoughts have almost invariably been devoted to Reynolds, and generally to the Italian school“, und was die flämische (lies: niederländische) Schule angeht, sagt er, „with the exception of Rembrandt, it is less than any other, been the object of imitation with me“⁵. Aber auch von „the imitation of Rembrandt“ ist kaum etwas zu merken. Und das ist auch nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass seit Hogarth, Gainsborough und Reynolds die englische Bildnismalerei ein eigenes Gesicht bekommen hat und über die Grenzen des Inselreiches hinaus bewundert und begehrt wurde.

¹ Beobachtung und freundliche Mitteilung von Prof. J. Q. v. Regteren Altena.

² F. Lugt, *Inv. Général... des dessins... du Louvre*, III, 1933, Nr. 1122.

³ U. Hoff, *Rembrandt und England*, S. 30, Anm. 75.

⁴ W. T. Whitley, *Art in England 1800–1820*, S. 35/6.

⁵ Lord Ronald Gower, *Sir Thomas Lawrence*, London 1900, S. 87/9.

SKANDINAVIEN UND OSTEUROPA

Abb. 97. B. Sarburg, 1622, *Marchall Agrippa d'Aubigné*. Basel, Kunstmuseum. Siehe S. 361.



Abb. 96. F. Lenbach, 1898, *Jungen Frau*. Ehem. New York, The Metropolitan Museum. Siehe S. 348.



Abb. 99. Sir Nathaniel Bacon. *Selbstbildnis* Ravingham Hall, Sir Edmund Bacon. Siehe S. 377.

Abb. 98. D. Mytens, 1629, *James 1st Duke of Hamilton*. Haddington, The Duke of Hamilton. Siehe S. 371.



Abb. 100. S. Cooper. *Margaret Lemon*. Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia (Sammlung F. Lugt). Siehe S. 379.



Abb. 101. P. Lely. *Europa*. Chatsworth, Devonshire Collection. Siehe S. 381.



Abb. 102. F. Borselaer. *Peregrine Hoby*. Siehe S. 383.



Abb. 103. W. Hollar nach J. van der Velde. *Frühling*. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg. Siehe S. 392.

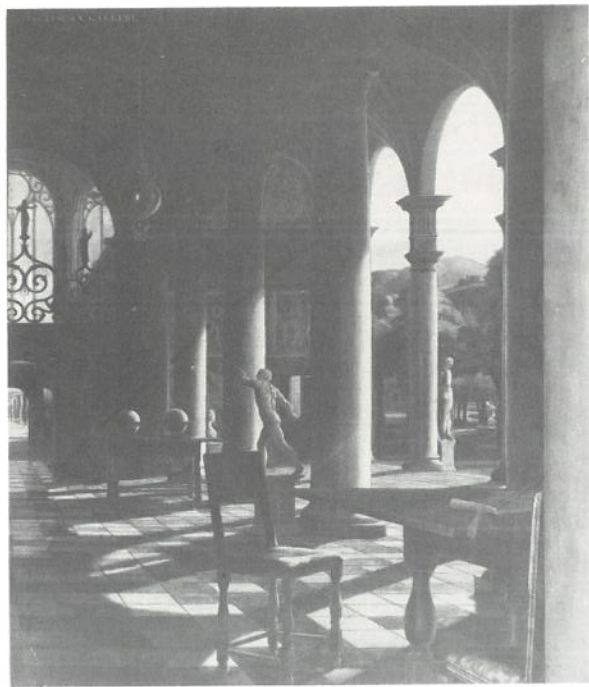


Abb. 104. S. van Hoogstraten. *Die toskanische Galerie*. Elgin, Innes House, Captain Iain Tennant. Siehe S. 397.



Abb. 105. C. de Jonghe. *'Old London Bridge'*. Siehe S. 400.



Abb. 106. Th. Wijck. *Whitehall und St. James's Park*. Siehe S. 401.



Abb. 107. J. Griffier I. *Blick auf Hampton Court Palast*. London, The Tate Gallery. Siehe S. 403.



Abb. 108. J. Wijck. *Wilhelm III. mit Jagdgesellschaft*. London, Christie's Verstg. 5.12.1969, Nr. 27. Siehe S. 404.

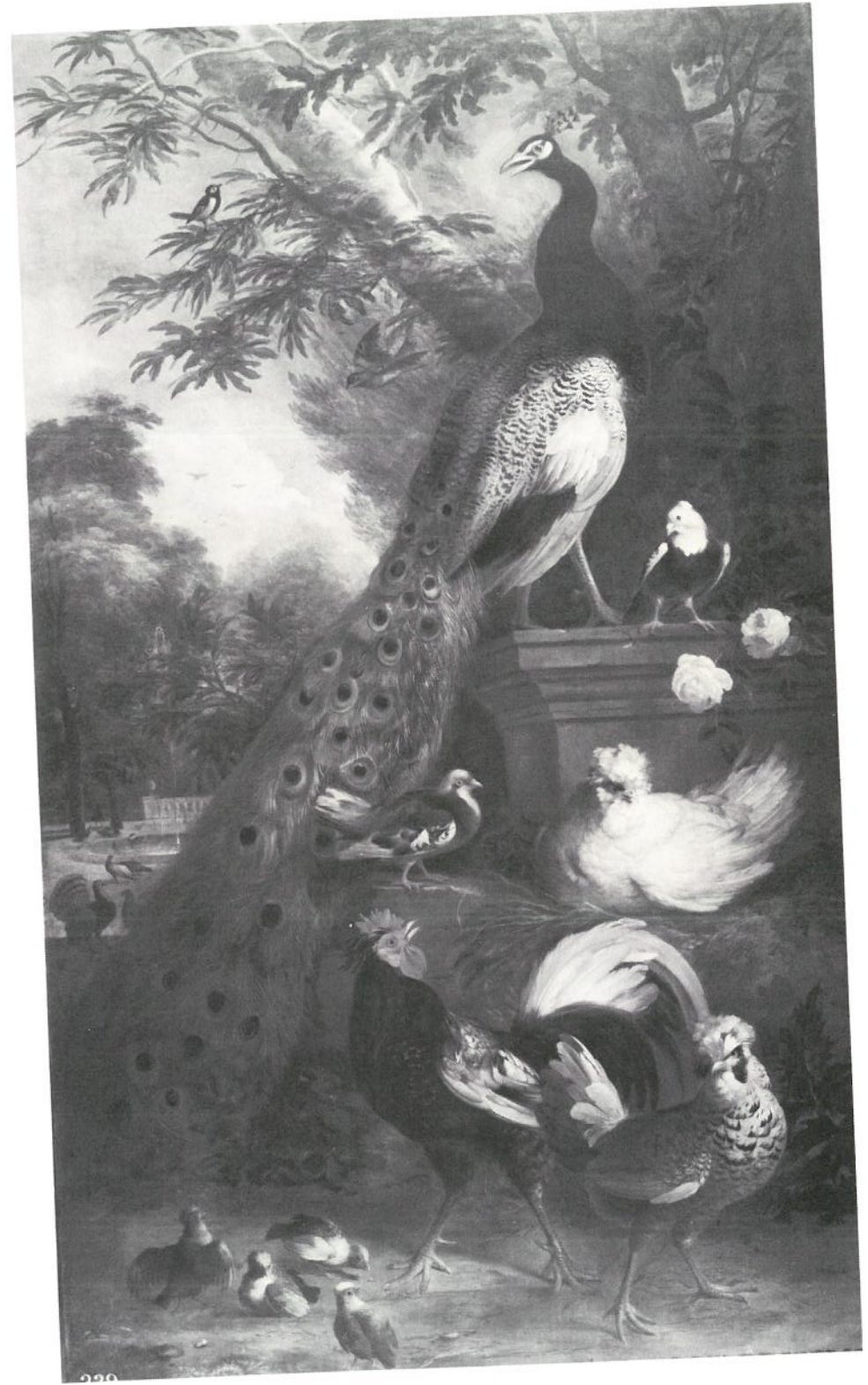


Abb. 109. J. Bogdani. *Vögel in einer Landschaft*. London, Hampton Court. Siehe S. 406.



Abb. 110. F. Barlow- *Kasuar*. Pyrford, Clandon Park, The Earl of Onslow. Siehe S. 407.



Abb. 111. P.G. Roestraeten. *Stilleben*. London, Christie's Verstg. 8.5.1936, Nr. 70. Siehe S. 408.

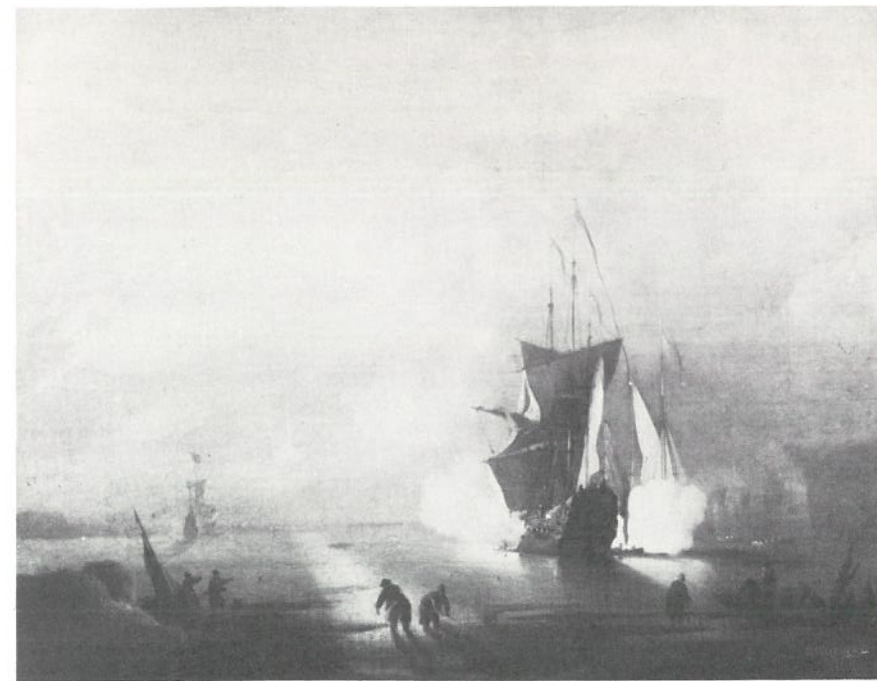


Abb. 112. Ch. Brooking. *Kriegsschiffe vor der Küste*. Ehem. Wien, W. Duschnitz. Siehe S. 425.



Abb. 113. Th. Gainsborough. *Drinkstone Park*. Sao Paulo, Museo de Arte. Siehe S. 430



Abb. 114. J.M.W. Turner. *Holländische Schiffe in einem Sturm*. Martown, The Earl of Ellesmere. Siehe S. 439.

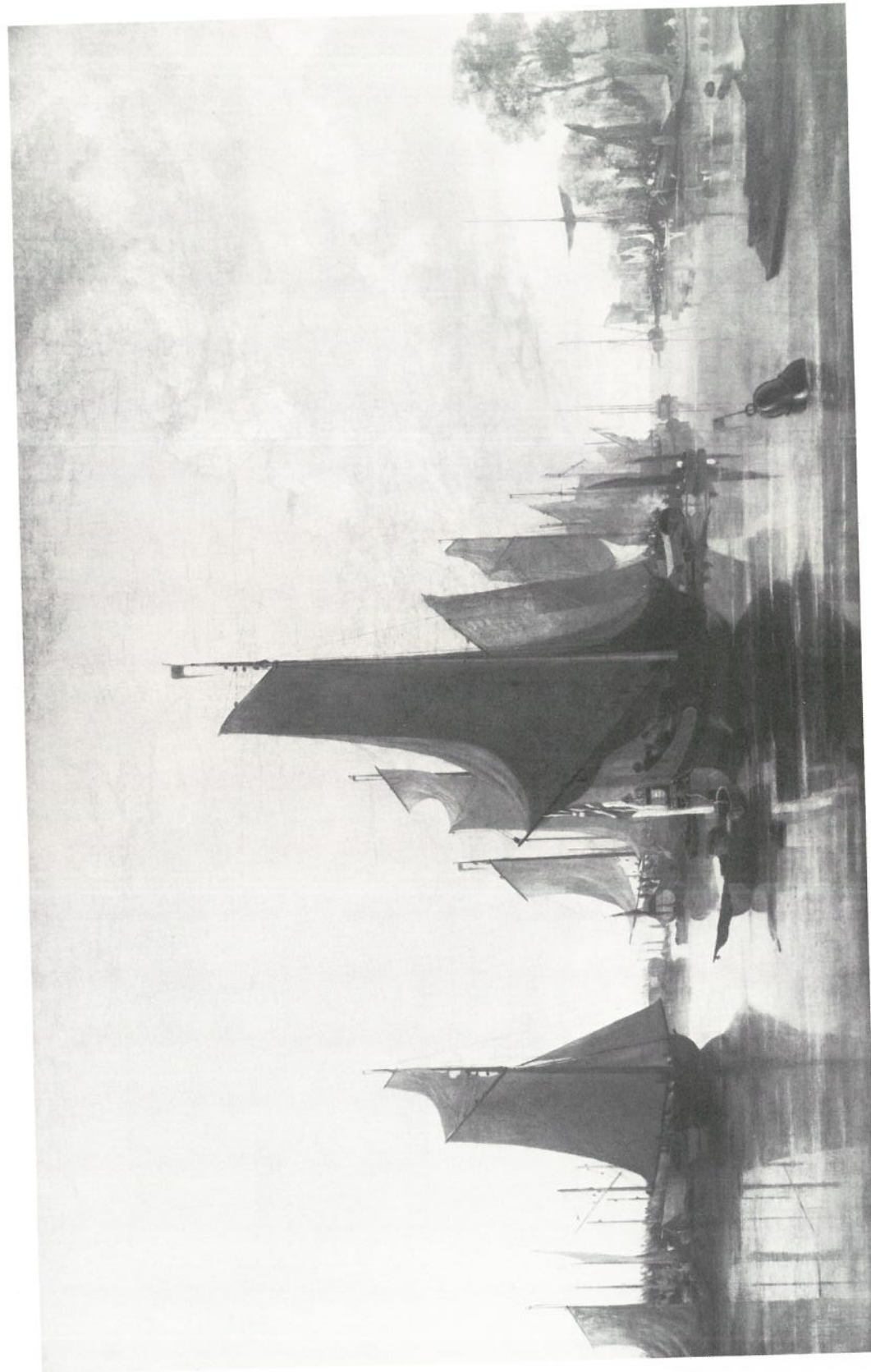


Abb. 115. J. Crome. *Wasserfest bei Yarmouth*. Kenwood, Iveagh Bequest. Siehe S. 435/6.

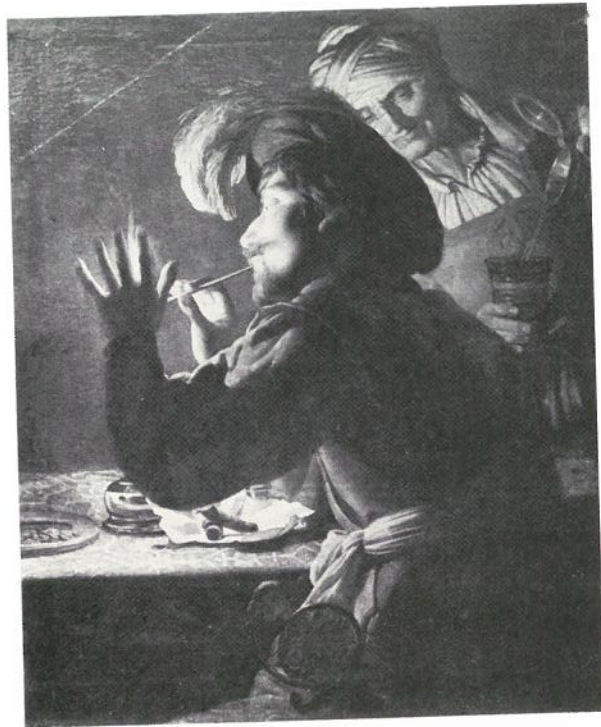


Abb. 116. J. Wright of Derby. *Mann, der seine Pfeife anzündet*. Ehem. Derby, Sammlung Morewood. Siehe S. 443.



Abb. 117. Th. Worlidge nach Rembrandt. *Selbstbildnis*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Siehe S. 445.



Abb. 118. J. Reynolds. *G. Marchi*. London, Royal Academy Diploma Gallery. Siehe S. 449.



Abb. 119. W. van Honthorst, 1635. *Äthiopische Räuber finden Charikleä und den verwundeten Theagenes auf dem Strande*. Elsenaur, Schloss Kronborg. Siehe S. 458.