

Ho Geun Kim

Die Kunden der Landschaften.

Das Sammeln der Werke von
Esaias van de Velde (1587-1630) und Jan van Goyen (1596-1656)
im Holland des 17. Jahrhunderts

Stuttgart 2013

Dissertation der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart zur Erlangung des
Grades eines Doktors der Philosophie

Tag der mündlichen Qualifikation: 8. 2. 2013

Rektorin: Petra von Olschowski

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Nils Büttner

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Thomas Noll (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Gedruckt mit Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD)

Inhalt

Einleitung 3

Forschungsstand 3

Die Fragestellung 6

Esaias van de Velde und Jan van Goyen als Gegenstände 7

Arbeitsweise in den kommenden Hauptkapiteln 8

Kapitel I: Die Werke Esaias van de Veldes und Jan van Goyens 10

Eine Sommerlandschaft Esaias van de Veldes 11

Eine Radierungsreihe von Esaias 15

Der malende Esaias in Den Haag 18

Die Zeichnungen von Esaias 20

Esaias und Jan van Goyen 22

Eine Dünenlandschaft und der Ausflug in die Natur 24

Zwei Flusslandschaften nach dem Leben 27

Eine Panoramalandschaft und ihre Maltechnik 29

Eine Stadtansicht van Goyens und eine Zeichnung Matthäus Merians d. Ä. (1593-1650) 31

Zeichnungen 34

Ein Seestück 37

Eine Dünenlandschaft und ihre Botschaft 38

Kapitel II: Der Handel mit den Gemälden Esaias van de Veldes und Jan van Goyens und ihre Sammler 43

Die Entstehung des holländischen Kunstmarkts des 17. Jahrhunderts 43

Der direkte Ankauf beim Maler 47

Der freie Jahrmarkt 49

Die Lotterie 52

Die Versteigerungen 55

Die Aufträge an Esaias und van Goyen 57

Ein Amsterdamer Bäcker 59

Pieter Codde (1599/1600-1678) 60

Ein Kaufmann aus Haarlem 61

Ein Amsterdamer Buchbinder 65

Ein Leidener Kunstkenner 66

Zwischenbetrachtung 69

Kapitel III: Der Handel mit den graphischen Werken Esaias van de Veldes und Jan van Goyens und ihre Sammler 72

Die Entstehung des Marktes für die Landschaftsdarstellungen auf Papier 72

Der Handel mit den graphischen Werken von Esaias und van Goyen 75

Eine Zeichnung, die einst an der Wand hing 83

Eine Zeichnung, die noch heute in einem Album gebunden ist 84

Jan van de Cappelle und Cornelis Dusart 87

Isaac Feitama, Constant Sennepart, Adriaen Schoonebeek und Dr. Johan Hogenhouck 93

Das Fazit 100

Und die Motive 104

Schluss 116

Zitierte Literatur 119

Abbildungen 133

Einleitung

Im 17. Jahrhundert bot sich in Europa kaum ein Land so an, die Entstehung eines Landschaftsbildes zu verfolgen, wie die Niederlande. Wohl niemals zuvor und wohl auch nie wieder seitdem wurden so viele Landschaftsbilder gemalt, gezeichnet und im Medium der Druckgraphik verbreitet, wie in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Dieses Phänomen zeigt sich heutzutage in einer schier unüberschaubaren Zahl von erhaltenen Kunstwerken, die Gegenstand einer intensiven kunsthistorischen Forschung sind. Immer wieder wurden diese Werke in den vergangenen Jahrzehnten zum Gegenstand von wissenschaftlichen Untersuchungen. Zusätzlich zu den Bildern selbst wird nun auch der niederländische Kunstmarkt verstärkt betrachtet.

Forschungsstand

Die Landschaftsmalerei des „Goldenen Jahrhunderts“, die noch heute weltweit in zahlreichen Museen und Sammlungen präsent ist, wurde seit Ende der 1980er Jahre wiederholt zum Gegenstand von Wechselausstellungen. Den Anfang markierten 1986 die Ausstellung *Dutch Landscape. The early Years. Haarlem and Amsterdam 1590-1650*, die in London stattfand, und die 1987 im Amsterdamer Rijksmuseum eröffnete Ausstellung *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*. Die beiden gleichnamigen Ausstellungskataloge, die anlässlich dieser Veranstaltungen ediert wurden, gelten bis heute als einführende Werke in die Geschichte holländischer Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Ihrer Bedeutung für die Malerei ihrer Zeit gemäß, waren in diesen Ausstellungen zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei Werke von Esaias van de Velde (1587-1630) und Jan van Goyen (1596-1656) feste Bestandteile. Die beiden Maler stehen seit langem im Fokus der kunsthistorischen Forschung, sie gelten als herausragende Vertreter der sogenannten national-holländischen Landschaftsmalerei und zählen zugleich zu den produktivsten Künstlern ihrer Zeit. Da sie schon zu Lebzeiten als namhafte Künstlerindividuen geschätzt wurden, bietet sich ihr Oeuvre zur Erforschung von Fragen der Kunstrezeption in besonderer Weise an, die die vorliegende Arbeit als ihre Aufgabe wahrnimmt.

Am Beginn der monographischen Forschungen zu Jan van Goyen steht der 1972

publizierte erste Band des von Hans-Ulrich Beck zusammengestellten Werkeverzeichnisses *Jan van Goyen 1596-1656. Ein Oeuvreverzeichnis*, der als grundlegender Überblick über das Oeuvre und die künstlerische Entwicklung bis heute Gültigkeit beanspruchen kann. Etwa zehn Jahre später katalogisierte George S. Keyes im Jahre 1984 Esaias van de Velde's Gesamtwerke in Form der Monographie *Esaias van den Velde 1587-1630*. Sie ist bis heute Ausgangspunkt aller Recherchen zur Kunst des Esaias van de Velde.

Unter den zahllosen Ausstellungskatalogen bietet der von Edwin Buijsen bearbeitete, 1998 herausgegebene Katalog *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700* einen knappen, aber guten Überblick über die Malerei beider Künstler. Eine gute Einführung in Leben und Werk Jan van Goyens, insbesondere hinsichtlich des Aspekts der Maltechnik, bietet auch der von Mirjam Neumeister 2005 verfasste Bestandskatalog des Städel Museums *Holländische Gemälde im Städel 1550-1800. Band 1: Künstler geboren bis 1615*. Mit der Zahl der Ausstellungen zur niederländischen Landschaftsmalerei nahm auch die Fokussierung auf thematische Schwerpunkte zu. So gab es spezielle Ausstellungen zu Jahreszeitendarstellungen und spezifischen klimatischen Phänomenen. Hierhin gehört die Ausstellung *Holland Frozen in Time* von 2001, in deren gleichnamigem Ausstellungskatalog die Autorin Ariane van Suchtelen beide Künstler mit Hilfe ihrer Winterlandschaften im großen Kontext der Entwicklung niederländischer Landschaftsmalerei positioniert. Die bisher erwähnten Kataloge sind in der Hauptsache der Malerei gewidmet. Ein Teil der Themenausstellungen legte den Schwerpunkt auf graphische Werke und in diesen nahmen die graphischen Erzeugnisse Esaias van de Velde's und Jan van Goyens einen zentralen Platz ein. Wichtig ist in diesem Zusammenhang unter anderem der Ausstellungskatalog von William W. Robinson *Seventeenth-Century Dutch Drawings. A Selection from the Maida and George Abrams Collection* aus dem Jahr 1991, wo Robinson mittels einer privaten Zeichnungssammlung die holländische Zeichenkunst des 17. Jahrhunderts beleuchtet inklusive der beiden Künstler. Erwähnung verdient hier auch der Ausstellungskatalog *Nach der Natur. Holländische Landschaftsgraphik aus dem Goldenen Jahrhundert* aus dem Jahr 1995, in dem besonders die druckgraphische Kunst van de Velde's gut dargestellt wird.

Immer wieder wurde im Kontext der Beschäftigung mit der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts auch der zeitgenössische Kunstmarkt in den Blick genommen. Grundlegend ist in diesem Zusammenhang bis heute die Studie von Alan Chong

„The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland“, die 1987 als ein Beitrag zu dem Katalog *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting* geschrieben wurde. Unter den Schriften, die den holländischen Kunstmarkt für Gemälde thematisieren, können ebenfalls die Arbeiten Marten Jan Boks wie „Paintings for sale. New marketing techniques in the Dutch art market of the Golden Age“ von 2008 als grundlegend genannt werden. Neben den diversen Publikationen Marten Jan Boks sind die Schriften von Marion Boers-Goosens wie „Een nieuwe markt voor kunst. De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw“ des Jahres 1999 von großer Bedeutung. Neben der Erforschung des damaligen Kunstmarktes ist in jüngerer Zeit auch das Sammeln von Kunst in den Blick genommen worden. In diesem Zusammenhang ist der im Jahre 2001 als Beitrag zu einem Ausstellungskatalog verfasste Aufsatz „All striving to adorne their houses with costly peeces. Two Case Studies of Paintings in Wealthy Interiors“ von Eric Jan Sluijter zu nennen. Unter den Arbeiten über die Sammlungsgeschichte sind darüber hinaus die Forschungen von Jaap van der Veen von großer Bedeutung, besonders seine Untersuchung zu den „Collections of Paintings in the Dutch Republic during the Period of Frederick Henry and Amalia“ von 1997.

Während der Handel mit und das Sammeln von Gemälden immer wieder zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen wurde, ist der Handel mit Druckgraphiken und Zeichnungen bislang weit weniger untersucht. Doch ist auch hier in den letzten Jahrzehnten viel Grundlagenforschung geleistet worden, zum Beispiel durch die Schrift „Print Publishers in the Netherlands 1580-1620“ im Ausstellungskatalog *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620* aus dem Jahr 1993. Die Spezifika des Sammelns und Aufbewahrens von graphischen Werken nahm Holm Bevers im vor kurzer Zeit erschienenen Ausstellungskatalog *Aus Rembrandts Zeit. Zeichenkunst in Hollands Goldenem Jahrhundert* 2011 in den Blick, wie vordem schon Epcó Runia in dem Ausstellungskatalog *The Glory of the Golden Age. Dutch Art of the 17th Century. Drawings and Prints* aus dem Jahr 2000. Eine grundlegende Annäherung an die Fragen von „Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte: Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600-1681)“ leistete 2006 Stephan Brakensiek, der das Thema im europäischen Kontext betrachtete. Weitere nützliche Hinweise enthält das von Michiel C. Plomp 2001 im Rahmen einer Ausstellung verfasste Buch *Hartstochtelijk Verzameld. 18de-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en*

hun collecties, das hauptsächlich die Geschichte des Sammelns von Zeichnungen im 18. Jahrhundert zu beschreiben versucht. Als nützlich erweist sich bis heute auch der Aufsatz von B. P. J. Broos „Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama’: de boekhouding van drie generaties verzamelaars van oude Nederlandse tekenkunst“ aus dem Jahre 1984.

Die Fragestellung

Bis heute wirken Vorgehensweisen des 19. Jahrhunderts unmittelbar auf die kunsthistorische Forschung ein. Beispielsweise ist es bis in die Gegenwart in Ausstellungskatalogen und Abhandlungen zur holländischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts üblich, die malerischen, zeichnerischen und druckgraphischen Werke der Künstler getrennt voneinander zu betrachten und zu beschreiben. Dies wird auch bei zwei Vertretern der niederländischen Landschaftskunst des Goldenen Zeitalters augenfällig, bei Esaias van de Velde und Jan van Goyen. Obschon die beiden Künstler in ihrer Künstlerlaufbahn kontinuierlich parallel malten, zeichneten und im Falle van de Veldes auch radierten, ist der Standpunkt in der Fachliteratur eher selten, ihre malerischen, zeichnerischen und druckgraphischen Erzeugnisse gleichzeitig in den Blick zu nehmen und zu behandeln. Diese voneinander gesonderte Forschungssituation hat zwar zur eindeutigen Beleuchtung der künstlerischen Charakteristika des jeweiligen Bildmediums beigetragen, aber auch zu einem unausgewogenen Forschungsstand geführt.

Diese Unausgewogenheit in der Fachliteratur über van de Velde und van Goyen betrifft im Besonderen einerseits das Verhältnis ihrer Werke zum zeitgenössischen Kunstmarkt und auf der anderen Seite die Beziehung ihrer Werke zu den zeitgenössischen Sammlern oder andersherum: Die spezifische Beziehung der zeitgenössischen Sammler zu diesen Werken.

Und während man über den Handel mit ihren Gemälden auf dem damaligen Markt dank zahlreicher verschiedener wissenschaftlicher Arbeiten ein vielfältiges und detailreiches Bild gewonnen hat, ist der Handel mit ihren Zeichnungen und Druckgraphiken noch nicht ausführlich bearbeitet worden. Wie erwarb man im Holland des 17. Jahrhunderts ihre graphischen Werke? Waren auch sie, wie es bei ihren Gemälden der Fall war, Preise in einer Lotterie? Hingen sie wie die Gemälde auf Jahr- und Wochenmärkten aus?

Ebenso wenig ist man über die spezifischen Bedingungen informiert, unter denen ihre graphischen Erzeugnisse gesammelt wurden. Wer kaufte die druckgraphischen und

gezeichneten Blätter? Wer waren gar die Sammler dieser Werke auf Papier, waren sie dieselben reichen Bürger, die ihre Gemälde besaßen? Wurden sie wie die gemalten Werke im ganzen Haus eines Sammlers verteilt an die Wand gehängt? Gab es irgendeine Aufbewahrungsweise eigens für die graphischen Werke?

In der vorliegenden Arbeit soll, ausgehend von der bestehenden Literatur und über sie hinaus, der Versuch unternommen werden, die Rezeptionsbedingungen von Gemälden und graphischen Werken zu vergleichen. Dabei soll der Blick für die zeitgenössischen holländischen Kunstbesitzer und Sammler geschärft werden, um ein der einstigen Vielfalt gerecht werdendes, übersichtliches und möglichst deutlich konturiertes Bild der Sammelaktivitäten zu fertigen, und zwar anhand der Werke der holländischen Landschaftskünstler Esaias van de Velde und Jan van Goyen.

Esaias van de Velde und Jan van Goyen als Gegenstände

Unter den Landschaftskünstlern in Holland des 17. Jahrhunderts sind Esaias van de Velde und Jan van Goyen nicht die einzigen Künstler, die als Maler, aber auch gleichzeitig als Zeichner und Graphiker operierten. Auch von anderen zeitgenössischen Kollegen beider Landschaftskünstler sind heute Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken überliefert wie etwa von Jacob van Ruysdael (1628/1629-1682). Außerhalb der Landschaftskunst handhabten ebenfalls viele Künstler die unterschiedlichen Techniken wie beispielsweise Rembrandt van Rijn (1606-1669) und Adriaen van Ostade (1610-1685). Weshalb ist in dieser Arbeit ausgerechnet von Esaias van de Velde und Jan van Goyen die Rede und nicht von Jacob van Ruysdael oder Rembrandt?

Wie bekannt war die Landschaftsdarstellung im Holland des 17. Jahrhunderts eine sehr beliebte Gattung beim Kunstpublikum. In der etwa ab 1610 in Gang gekommenen Popularisierung dieser Bildgattung spielten die Werke von Esaias van de Velde und Jan van Goyen die wegberaubende und führende Rolle und übernahmen die dominante Position. Einerseits dienten ihre Werke als Vorbilder für ihre Fachkollegen, andererseits waren ihre Werke gesuchte Sammelobjekte für die Kunstkäufer, was schon daraus zu schließen ist, dass ihre Landschaftsdarstellungen in allen Medien in großer Zahl bewahrt geblieben sind. Da die Werke von Esaias van de Velde und Jan van Goyen in der Kunstszene weit verbreitet und rezipiert wurden, sind zudem bis heute verhältnismäßig viele zeitgenössische Quellen

erhalten geblieben, unter anderem Nachlassinventare und Auktionskataloge, die sich auf die Werke beider Künstler beziehen. Neben diesen günstigen Rahmenbedingungen ermöglicht die Tatsache, dass Esaias van de Velde und Jan van Goyens Werke sämtlich Landschaftsdarstellungen waren, dem Fragehorizont die notwendigen Grenzen. Denn, wenn in einer schriftlichen Quelle von einem Werk dieser Künstler die Rede ist, kann als gewiss gelten, dass es sich um eine Landschaftsdarstellung handelt. Auf diese Weise lässt sich ausreichender Spielraum für eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung gewinnen und zur gleichen Zeit kontinuierlich der Überblick über Thema und Ziel bewahren. Das macht diese Arbeit realisierbar, deren Ergebnisse nicht zuletzt die allgemeine Gültigkeit nicht verlieren sollen.

Arbeitsweise in den kommenden Hauptkapiteln

Diese Arbeit besteht aus drei Kapiteln. Im ersten Kapitel sollen die künstlerischen Charakteristika der Werke von Esaias van de Velde und Jan van Goyen dargestellt werden mittels gut bekannter, im Hinblick auf ihre künstlerische Handschrift ausgewählter und repräsentativer Exemplare, die sowohl Gemälde als auch graphische Erzeugnisse umfassen. Im Verlauf dieses ersten Kapitels sollen die Werke in chronologischer Weise nach ihrem Entstehungsjahr zur Sprache kommen, wobei das bedeutendste Sujet der jeweiligen Schaffensphase berücksichtigt werden soll. Während es beschrieben wird, soll das Werk in Verbindung gebracht werden mit dem zeitgenössischen gesellschaftlichen wie auch kulturellen Umfeld, in dem die beiden Künstler lebten und ihre Werke entstanden.

Das zweite Kapitel soll sich auf die gemalten Werke von Esaias van de Velde und Jan van Goyen konzentrieren. In der ersten Hälfte des zweiten Hauptkapitels soll anhand uns erhaltener zeitgenössischer Quellen rekonstruiert werden, wie die Kunstkäufer in Holland des 17. Jahrhunderts die Gemälde beider Künstler erwarben. In der zweiten Hälfte dieses Kapitels sollen mithilfe von ausgesuchten zeitgenössischen Inventaren gezeigt werden, wer die Besitzer und Sammler waren von Gemälden beider Maler und wie sie die gemalten Kunstwerke aufbewahrten. Zwischen der ersten und zweiten Hälfte dieses zweiten Kapitels sollen die Dokumente zu Aufträgen an beide Maler gleichsam als eine Übergangsbrücke erwähnt werden.

Das dritte Kapitel handelt von den gedruckten und gezeichneten Werken Esaias van de

Veldes und Jan van Goyens. In der ersten Hälfte des dritten Kapitels soll von der Erwerbungspraxis zu den graphischen Arbeiten die Rede sein auf uns bekannten Beispielen basierend. In der zweiten Hälfte dieses in dieser Arbeit letzten Kapitels soll erörtert werden, wer die Besitzer respektive Sammler waren der Werke auf Papier von beiden Künstlern, mittels der zeitgenössischen Nachlassinventare und eines Auktionskataloges. Innerhalb des dritten Kapitels soll die im 17. Jahrhundert praktizierte Aufbewahrungsweise für die Papierkunst vor Augen geführt werden gleichsam als eine zweite Übergangsbrücke, die allerdings wesentlich stabiler sein soll als die erste.

Und den Schluss bildet ein Fazit, in dem die Ergebnisse der Studie zusammengefasst und gebündelt werden sollen.

I. Die Werke Esaias van de Velde und Jan van Goyens

Eine statistische Untersuchung, die man auf Basis von 780 Amsterdamer Inventaren aus dem 17. Jahrhundert durchgeführt hat, zeigt interessante Ergebnisse.¹ Beinahe ein Drittel der Gemälde, die in diesen Inventaren verzeichnet wurden, war in den 1650er und 1660er Jahren dem Landschaftsfach angehörig. Grob gerechnet war jedes dritte Gemälde, das die Amsterdamer in der Mitte des Jahrhunderts besessen haben, ein Landschaftsbild.

In seinem *Het groot Schilderboek* schrieb der Kunstschriftsteller Gerard de Lairese (1641-1711) 1707: „Es ist keine fremde Sache, dass jeder Landschaftsmaler eine besondere Neigung für dieses oder jenes Thema hat; der eine für wilde und wüste Ansichten, und der andere für stille und ruhige; wieder ein dritter für nordische oder kalte, für Sonnen- und Mondschein, Wasserfälle und Dünen, Fluss und Waldansichten; und jeder also nach seiner freien Wahl [...] (*Het is geen vreemde zaak, dat ieder Landschapschilder een byzondere neiging tot deze of geene verkiezing heeft; de een tot wilde en woeste gezichten, en de ander tot stille en zedige; weder een derde tot noordsche of koude, tot zon- en maaneschynen, watervallen en duinen, water en boschachtige gezichten; en ieder dus na zyne vrye keur [...]*).“² Man kann seine Aufzählung der Landschaftsthemen noch mit „für italienische oder idyllische“ ergänzen. Wie Gerard de Lairese richtig beobachtet hat, zeigten die Landschaftsgemälde, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts etwa ein Drittel der gesamten Gemälde ausmachten und die sowohl von namhaften Gildemeistern oder von nur wenig bekannten oder gar anonymen Malern hergestellt wurden, in der Tat verschiedene Themen. Und ein holländischer Landschaftsmaler war in der Regel ein Spezialist, der sich auf eins oder mehrere von den Themen spezialisierte.³

Esaias van de Velde arbeitete als Künstler zwischen 1610 und 1630. Jan van Goyen wiederum betätigte sich als Maler und Zeichner zwischen 1620 und 1655. Sie waren Landschaftsspezialisten im Allgemeinen, die diverse Sujets der Gattung behandelten. Ihre Werke darzustellen, reflektiert das künstlerische Klima in Holland der ersten Hälfte des

¹ Hier und im Folgenden, Marten Jan Bok, „Rembrandt’s Fame and Rembrandt’s Failure. The Market for History Paintings in the Dutch Republic“, in: Akira Kofuku (Hrsg.), *Rembrandt and Dutch History Painting in the 17th Century*, Tokyo 2003, S. 164f.

² Peter C. Sutton, „Introduction“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia, *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, bearb. v. Peter C. Sutton, Boston 1987, S. 4; Gerard de Lairese, *Het groot Schilderboek*, Amsterdam 1707, S. 352 (Reprint Doornspijk 1969).

³ Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 181.

Goldenen Jahrhunderts. Wie in der Einleitung kurz erwähnt, waren ihre Werke schon zu ihren Lebzeiten sehr beliebt. Welche künstlerische Eigenschaften machten die Werke beider Künstler für die Kunstfreunde anziehend? Davon soll im ersten Kapitel die Rede sein. Wie in jeder kunsthistorischen Forschung ist auch hier der erste und wichtige Schritt, ihre Werke genau zu studieren. Denn dieses Studium gewährleistet die Vorkenntnisse, die für weitere Diskurse in den nächsten Kapiteln nötig sind. Am Anfang steht hier ein Gemälde von Esaias van de Velde.

Eine Sommerlandschaft Esaias van de Veldes

Der Maler, Zeichner und Radierer Esaias van de Velde begann seinen Malerberuf in Haarlem, wo er sich im Jahre 1612 in der dortigen St. Lukasgilde registrieren ließ.⁴ Seine frühesten bekannten Gemälde, zu denen die Sommerlandschaft in Enschede gehört (Abb. 1), stammen aus dem Jahre 1614. Diese Sommerlandschaft zeigt einen Bildraum, in dem der Horizont etwa auf halber Bildhöhe liegt. Der dargestellte Bildraum ist tief und basiert auf der sich im Zickzack zum Hintergrund erstreckenden Landstraße, auf der zwei Reiter und andere Figuren unterwegs sind. Abgesehen von den Bäumen des Vordergrunds ist die dargestellte Landschaft ein offenes Flachland mit leichter Anhöhe, das durch Dunkelbraun, Hellbraun, Grün und Hellblau koloriert ist. Das Kolorit, das durch diese wenigen Farben zustande kam, ist dünn und transparent aufgetragen, so dass zum Beispiel bei den zwei Reitern und am Himmel die untere Farbschicht und sogar der Bildträger, das Holz, durchscheinen.

Diese frühe Sommerlandschaft Esaias van de Veldes erscheint heute als neu und innovativ, wenn man sich die Tatsache vor Augen hält, dass die holländische Malerei vor dem 17. Jahrhundert noch keine Tradition der Landschaftsdarstellung als eigenständiges Genre hatte.⁵ Allerdings beruht sie nicht auf einer Erfindung von Esaias selbst, sondern auf einer traditionellen Malpraxis, die im 16. Jahrhundert in Antwerpen entwickelt wurde. Technisch findet die Sommerlandschaft in Enschede ihr Vorbild in einer bis heute erhaltenen Landschaft des Antwerpener Malers Pieter Balten (um 1525-1584/1598). Dieses im Jahre 1581 gemalte Rundformat Pieter Baltens, dessen Durchmesser 23,5 cm beträgt, stellt ein großes

⁴ Ausst.kat. Den Haag, *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, bearb. v. Edwin Buijsen, Zwolle 1998, S. 251.

⁵ Ariane van Suchtelen, „Holland Frozen in Time: An Introduction“, in: Ausst.kat. Den Haag, *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, bearb. v. Ariane van Suchtelen, Zwolle 2001, S. 50.

Bauerngehöft dar.⁶ In der rechten Bildhälfte ist eine offene Flachlandschaft hinter dem Bauernhof sichtbar, an deren Horizont eine Kirche zum Vorschein kommt.

Konzentriert man sich auf die Maltechnik, die Pieter Balten für sein Werk verwendete, dann ist erstens die locker und dünn aufgetragene Farbschicht wahrzunehmen, insbesondere am Himmel. Zweitens ist auch zu bemerken, dass sich das Kolorit auf braune Töne beschränkt, die mit dem Grün im Vorder- und Mittelgrund und mit dem Grau im Hintergrund den Gesamteindruck des Werkes bestimmen. Die Sommerlandschaft von Esaias findet in maltechnischer Hinsicht ihr direktes Vorbild hier in diesem Werk Pieter Baltens, das in Antwerpen des späten 16. Jahrhunderts angefertigt wurde.

Laut dem Traktat des niederländischen Kunstschriftstellers Karel van Mander (1548-1606) befließigte sich Pieter Balten, der ein guter Landschaftsmaler war, einer glatten Manier und großer Schnelligkeit.⁷ Jedoch folgte Balten weiterhin Karel van Mander zufolge der Manier von Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525-1569).⁸ Auch diese letztere Mitteilung van Manders kann in der Tat erwiesen werden durch ein anderes, heute in einer deutschen Privatsammlung befindliches Gemälde von Pieter Balten.⁹ Dieses Gemälde, dessen Format viel größer ist als das Rundformat, steht in der allgemeinen Auffassung und Behandlung der Landschaft dem Zyklus der *Zeiten des Jahrs* Pieter Bruegels d. Ä. von 1565 nahe.¹⁰

Die Landschaftsdarstellung sowohl in der Reihe Bruegels als auch im größeren Werk Baltens, die einen großen Überblick über die endlose Landschaft mit hohem Standpunkt inszeniert, war der dominante Landschaftstypus in Antwerpen des späteren 16. Jahrhunderts.¹¹ Die Reihe der *Zeiten des Jahrs* von Pieter Bruegel d. Ä. wurde oft kopiert, aber hier ist noch signifikanter, dass Pieter Bruegels d. Ä. *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern und Vogelfalle* von 1565 nicht weniger als 127 Male kopiert wurde, wobei die Mehrzahl dieser Kopien in der Werkstatt Pieter Bruegels d. J. (1564/1565-

⁶ Pieter Balten, *Landschaft mit Bauernhof*, 1581, Öl auf Holz, Durchmesser: 23,5 cm. Den Haag, Museum Bredius, Inv. Nr. 18-1946. Zu diesem Gemälde siehe: Mus.kat. Den Haag, *Museum Bredius. Catalogus van de schilderijen en tekeningen*, bearb. v. Albert Blankert, Zwolle 1991, S. 45, 81 mit Farbbild.

⁷ Nils Büttner, „Een veerdige handeling op de nieuw manier. Das Neue und die Kategorie des Neuen in Haarlem um 1600“, in: Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck (Hrsg.), *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, S. 99.

⁸ Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604). Volume I: The Text*, hrsg. v. Hessel Miedema, Doornspijk 1994, Fol. 257r, S. 286f.

⁹ Pieter Balten, *Landschaft mit Unkraut säendem Satan*, um 1565-1570?, Öl auf Holz, 116,9 × 163,5 cm. Deutschland, Privatsammlung. Ausst.kat. Essen/Wien, *Die flämische Landschaft 1520-1700*, hrsg. v. Wilfried Seipel, Lingen 2003, S. 115 mit Farbbild.

¹⁰ Ebd., S. 114. Zum Zyklus der *Zeiten des Jahrs* Pieter Bruegels d. Ä. siehe: Ebd., S. 258-263.

¹¹ Van Suchtelen 2001, S. 40f.

1637/1638), also seines Sohnes, produziert worden zu sein scheint.¹² Dies spricht dafür, dass die Landschaftsdarstellung Pieter Bruegels d. Ä. beliebt war und häufig nachgefragt wurde. Der Grund dafür, warum diese Bilder beliebt waren und weshalb sie häufig nachgefragt wurden, soll am Anfang des nächsten Kapitels erklärt werden.

Obschon sich die Landschaftsdarstellung im kleinen Rundformat Pieter Baltens in Antwerpen der späteren Hälfte des 16. Jahrhunderts einer geringeren Wertschätzung erfreute, hatte es für Pieter Balten, der diese kleine Landschaft malte, bereits in der Mitte des Jahrhunderts ein Vorbild gegeben. Im Jahre 1559 publizierte der Antwerpener Verleger Hieronymus Cock eine Serie zu 14 Landschaftsradierungen, die die Umgebung der Stadt Antwerpen darstellen inklusive Dorfansichten, Dorfstraßen und Bauerngehöften, aber deren Urheber bis heute unbekannt ist.¹³ Die *Kleinen Landschaften* in dieser Reihe sind nahansichtige, intime, von niederem Standpunkt gesehene und natürliche Darstellungen. Die Serie von 1559 scheint lukrativ gewesen zu sein, denn sie erschien zwei Jahre später in der zweiten Auflage, diesmal sogar auf 30 Blätter erweitert.

Eine weitere Neuauflage dieser *Kleinen Landschaften* aus Antwerpen führte unmittelbar in die Umgebung Esaias van de Velde. Der Amsterdamer Graphikkünstler und Verleger Claes Jansz Visscher (1587-1652) brachte im Jahre 1612 eine Radierungsserie heraus, die insgesamt 26 Blätter enthielt.¹⁴ Wichtig ist dabei die Tatsache, dass Visscher für diese Serie die *Kleinen Landschaften* reproduzierte. Er kopierte 24 Blätter aus den älteren Antwerpener Folgen, fügte denen eine von ihm selbst erfundene Szene hinzu und versah sie mit einem Titelblatt, das ebenfalls neu aufgemacht wurde. Daneben publizierte Visscher aber auch um 1612 noch eine andere Radierungsreihe, die diesmal elf Landschaftsdarstellungen und ein Titelblatt umfasste.¹⁵ Die elf Szenen dieser als *Plaisante Plaetsen* betitelten Serie waren nicht mehr Kopien, sondern Erfindungen von Visscher selbst und hatten die Umgebung der

¹² Pieter Bruegel d. Ä., *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern und Vogelfalle*, 1565, Öl auf Holz, 37 × 55,5 cm. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 8724. Ebd., S. 40f.

¹³ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Essen/Wien 2003, S. 90.

¹⁴ Hier und im Folgenden, Eric Jan Sluijter, „Over Brabantse voddén, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999), S. 128 und S. 142, Anm. 67; F. G. W. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, 72 Bände, Amsterdam u. a. 1949-2010, Bd. XXXIX, S. 127-130, Nr. 292-317.

¹⁵ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. München/Bonn, *Das Land am Meer. Holländische Landschaft im 17. Jahrhundert*, bearb. v. Thea Vignau-Wilberg, München 1993, S. 190-193; Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck, *Nach der Natur. Holländische Landschaftsgraphik aus dem Goldenen Jahrhundert*, bearb. v. Boudewijn Bakker und Huigen Leeftang, Zwolle 1995, S. 58f; Boudewijn Bakker, *Landschap en Wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004, S. 313.

Stadt Haarlem zum Sujet, wie das zweite Blatt der Folge mit einem Bogenfenster die dargestellten Orte namentlich angibt. Es war für Visscher, der augenscheinlich die flämischen Vorbilder schätzte, ein Anliegen, seinerseits eine vergleichbare Radierungsfolge von nahsichtigen und intimen Landschaften der heimatlichen Umgebung zu veröffentlichen. Für den jüngeren Esaias wiederum waren diese beiden Serien von Visscher die Quellen, die in seiner unmittelbaren Umgebung zugänglich waren und in denen er die Motive für seine Landschaftsdarstellung und ihre Behandlungsweise kennen lernen konnte.¹⁶

Um eine adäquate Antwort auch auf die Frage zu geben, wo und wie Esaias neben der motivischen Form die schnelle Maltechnik studieren konnte, die schon in Antwerpen von Pieter Balten praktiziert worden war, sei an dieser Stelle auf eine Petition verwiesen. Esaias, der im Jahre 1587 als Sohn des aus Antwerpen emigrierten Malers Hans van de Velde (1552-1609) in Amsterdam geboren wurde und im Jahre 1609 nach dem Tode seines Vaters mit seiner Mutter nach Haarlem übersiedelte, scheint in Amsterdam in einem für seine Malerausbildung günstigen Umfeld gewesen zu sein.¹⁷ Im November des Jahres 1608 beschwerten sich die Mitglieder der Amsterdamer St. Lukasgilde durch eine Petition beim Stadtrat darüber, dass zahllose aus Antwerpen und anderen Feindregionen importierte Gemälde durch fremde Leute in öffentlicher Versteigerung verkauft wurden.¹⁸ Die Gildemitglieder wurden unter anderem dadurch beunruhigt, dass die importierten Gemälde weit über ihrem Wert an den Mann gebracht wurden, obschon ihre Qualität gering war und sie meistens schlechte Kopien waren.

Es ist nicht zu hinterfragen, ob die Qualität der aus Antwerpen auf den Amsterdamer Kunstmarkt eingeführten Gemälde in der Tat so niedrig war.¹⁹ Allerdings ist anzunehmen, dass eine Anzahl unter diesen importierten Gemälden auf Grund einer weniger aufwendigen Maltechnik gemalte Originale waren und dass sie wegen dieser lockeren Malweise den Amsterdamer Gildeleuten wie schlechte Kopien vorkamen. Esaias dürfte unter diesen um 1608 in Amsterdam in großer Menge zur Verfügung gestandenen Antwerpener Gemälden die schnelle Maltechnik und ihre Landschaften kennen gelernt haben. Eine Tatsache, durch die diese These untermauert wird, ist, dass Hans van de Velde, der Vater von Esaias, nicht nur als

¹⁶ Sluijter 1999, S. 127-130.

¹⁷ Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 251; George S. Keyes, *Esaias van den Velde 1587-1630*, Doornspijk 1984, S. 23.

¹⁸ Hier und im Folgenden, Sluijter 1999, S. 119.

¹⁹ Hier und im Folgenden, ebd., S. 120f.

Maler, sondern auch als Kunsthändler tätig war.²⁰ Nachdem Hans van de Velde verstorben war, organisierte seine Witwe am 23. Februar 1609 eine Versteigerung, in der zirka 130 Gemälde und eine große Anzahl graphischer Werke unter den Hammer kamen. Esaias mag also die Vorbilder für seine Landschaftsdarstellung ganz unmittelbar im Vorrat seines Vaters gefunden haben.²¹

Die Sommerlandschaft von Esaias aus dem Jahr 1614 basierte auf diversen maltechnischen und bildmotivischen Vorbildern, die er in seinem nahen Umfeld kennen gelernt und studiert haben muss. Das Verdienst von Esaias lag darin, die schnelle und lockere Maltechnik aus Antwerpen mit dem intimen Landschaftsmotiv aus den Graphikserien von Claes Jansz Visscher zu kombinieren und dadurch zum ersten Mal eine gemalte holländische Landschaft zu schaffen. Während es für den Graphikkünstler Claes Jansz Visscher das Anliegen war, die unmittelbare Umgebung holländischer Städte in der Druckgraphik zur Anschauung zu bringen, war es wahrscheinlich ein wichtiges Anliegen für jungen Esaias, die schon durch Visscher in der Druckgraphik wiedergegebene ländliche Umgebung seiner Heimat auch in der Malerei zu präsentieren. Die Sommerlandschaft von Esaias in Enschede war hiermit eine der ersten gemalten holländischen Landschaftsdarstellungen.

Eine Radierungsreihe von Esaias

Esaias war in Haarlem auch als Radierer tätig. Im Folgenden soll mittels einer Serie von zehn Landschaftsdarstellungen seine Radierkunst studiert werden.²² Die zehn Landschaften in der Reihe sind alle nicht datiert, allerdings ist wahrscheinlich, dass sie um 1615/1616 zum ersten Mal erschienen.²³ Denn sie sind stilistisch verwandt mit zu der Zeit angefertigten

²⁰ Hier und im Folgenden, Keyes 1984, S. 21f.

²¹ Es ist bis heute noch eine offene Frage, wer der Lehrmeister von Esaias war. Häufig hat man geäußert, dass es möglich sei, dass Esaias beim Landschaftsmaler Gillis van Coninxloo (1544-1607) seine Malerausbildung machte. Wenn es in der Tat der Fall war, waren für jungen Esaias van Coninxloos eigene Waldlandschaften wahrscheinlich nicht von besonderer Bedeutung. Denn beim Frühwerk von Esaias ist von der Waldlandschaft eindeutig keine Rede. Für jungen Esaias könnte vielmehr die Kunstsammlung von Coninxloos gute Inspirationsquelle gewesen sein. Im am 1. März 1607 und folgenden Tagen verkauften Nachlass von Coninxloos tauchen zahlreiche Landschaftsdarstellungen auf. Zur auktionierten Kunstsammlung von Coninxloos siehe: Montiasdatabase, <http://research.frick.org/montias/home.php>, Inv. Nr. 733.

²² Epcó Runia schreibt: „Between 1610 and 1620 artists in the Northern Netherlands began depicting the Dutch countryside in etchings as well as drawings. Interestingly, these landscape etchings were often printed in series.“ Ausst.kat. Amsterdam, *The Glory of the Golden Age. Dutch Art of the 17th Century. Drawings and Prints*, bearb. v. Epcó Runia, Zwolle 2000, S. 20.

²³ Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 70.

Zeichnungen von Esaias.²⁴ Vermutlich stellt die gemalte Sommerlandschaft in Enschede die Umgebung der Stadt Haarlem dar. Bei der Serie von zehn kleinen radierten Landschaften ist mit Hilfe der Inschriften auf den späteren Druckzuständen zu konstatieren, dass es sich tatsächlich vorwiegend um Ansichten aus der Umgebung Haarlems handelt.²⁵

Die in dieser Arbeit abgebildeten drei Blätter der Serie zeigen einen weiten und offenen Bildraum. Esaias verarbeitete in dem ersten Blatt *Reiter auf dem Weg nach Lisse* (Abb. 2) und im zweiten Blatt *Reiter und Wanderer auf einem Weg nahe Hillegom* (Abb. 3) eine kurvenförmige schräge Landstraße zur perspektivischen Raumillusion. Er führte indessen für das dritte Blatt, das *Weide und Straße bei dem Kirchturm von Spaarnwoude* zum Ausdruck bringt, eine in die Tiefe führende Strecke in die Szenerie ein (Abb. 4). Dazu ließ er den Vordergrund in den drei querformatigen Landschaften zur Gänze offen. Mit diesen Mitteln konnte Esaias im kleinen Format seiner Blätter einen tiefen und ausgedehnten Raum überzeugend anlegen.²⁶ Bei diesen drei Blättern ist auch die Art und Weise bemerkenswert, wie sich helle und dunkle Partien gestalten. Die drei Szenerien, die jeweils einen leeren respektive wenig bewölkten Himmel wiedergeben, sind weitgehend von hellem Licht erfüllt. Esaias schuf diese Helligkeit, indem er die Bäume und Gebäude als Schattenpartien dienen ließ, wobei sie samt den Staffagefiguren mit wenigen und sparsamen Strichen der Radierkunst ausgeführt wurden.²⁷

Auf den Blättern der Reihe von Esaias sind die in Lateinisch mitgedruckten Inschriften zu lesen. Das Zeichen *fe(cit)*. bedeutet den Hersteller des Blattes *E(saias)*. *v(anden)*. *Velde*, das Wort *ex(cudit)*. den Verleger.²⁸ Der Verleger dieser Landschaftsreihe war Jan Pietersz Beerendrecht, der in Alkmaar geboren wurde und bis zu seinem Tode um 1645 in Haarlem als Graphikverleger tätig war.²⁹ Beerendrecht, der in der Haarlemer St. Lukasgilde als Buchverkäufer eingeschrieben war, beschäftigte sich jedoch in erster Linie mit dem Verlegen kleiner Radierkunst, die von den sogenannten Maler-Radierern (*peintres-graveurs*) geschaffen wurde, von den ursprünglich nicht als Radierer ausgebildeten Malern. Wie auch bei der Serie der zehn Landschaften von Esaias waren der natürliche Zeichenstil und der

²⁴ Ausst.kat. Amsterdam, *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, hrsg. v. Ger Luijten und Ariane van Suchtelen, Zwolle 1993, S. 665f.

²⁵ Ebd., S. 664f.

²⁶ Hierzu siehe auch: Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 70.

²⁷ Ebd., S. 68.

²⁸ Hierzu siehe: Nadine Orenstein, „Holländische Landschaftsgraphik und ihre Verleger im Goldenen Jahrhundert“, in: Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 37.

²⁹ Hier und im Folgenden, ebd., S. 39.

wenige zu den Szenen hinzugefügte Text charakteristisch für die von Beerendrecht publizierten Blätter. Wie und wo der Verleger Beerendrecht die Blätter verkaufte, soll später erörtert werden.

Auf die Rolle, die Jan Pietersz Beerendrecht als Verleger in der Fertigung dieser Serie spielte, gibt das im Nachhinein beigegebene Titelblatt Hinweis.³⁰ Es hat einen römischen Tempel zum Bildmotiv und sondert sich damit ab von den übrigen neun holländischen Landschaften. Wahrscheinlich war das Blatt mit dem *Reiter auf dem Weg nach Lisse* (Abb. 2) ursprünglich als das erste Blatt geplant worden. Denn sein erster Zustand trägt die Ziffer 1 am oberen Rand des Bildfelds, auch wenn es tatsächlich als fünfte Darstellung positioniert wurde. Denkbar ist deswegen, dass die Serie anfangs aus neun Blättern bestanden hatte und dass der Verleger Beerendrecht Esaias dazu überredete, die Zahl der Blätter auf zehn zu erhöhen.

Umso deutlicher wird die Charakteristik der Blätter von Esaias, wenn man sie mit der Druckgraphik anderer Künstler vergleicht. Um das Jahr 1616 erschien eine Radierungsreihe von Willem Buytewech (1591/1592-1624), die aus einem Titelblatt und neun *Verschiedenen Landschaften* bestand.³¹ In seinen neun Landschaften spielen die Gebäude und vor allem die dekorativen Bäume eine wichtige Rolle. Die Bäume erscheinen wie ein Vorhang, der die Landschaften immer wieder halb verdeckt, so dass die Bildräume weniger offen und transparent werden als die von Esaias. Und als Jan van de Velde (um 1593-1641) im Jahr 1617 eine Radierungsreihe von *Vier Jahreszeiten* schuf, waren diese vier Blätter Landschaftsdarstellungen, zu denen verschiedene Bildmotive gleichsam montiert worden waren, so dass sie weniger natürlich wirken als die Landschaften von Esaias.³² Die offene Natürlichkeit ist die spezifische Eigenschaft, die die radierten Landschaften von Esaias van de Velde aufweisen.³³

Trotz dieser Natürlichkeit entstanden die zehn Landschaftsradiierungen weder spontan noch vor Ort, sondern sorgfältig in seiner Werkstatt. Vor der Arbeit in der Werkstatt war Esaias aber hinaus gegangen, um die Motive direkt vor Ort zu studieren und zu skizzieren. Eine Zeichnung, die als Vorlage für die Darstellung von *Spaarnwoude* verwendet wurde, belegt dies (Abb. 5).³⁴ Diese Zeichnung scheint schnell angefertigt worden zu sein. Insbesondere die Bäume und die Figuren sind nicht mehr als einige Federstriche, die den Motiven Gestalt

³⁰ Hier und im Folgenden, Keyes 1984, S. 326. Zu dem Titelblatt siehe: Ebd., S. 320f und Plate 46, 47.

³¹ Zu dieser Serie siehe: Ausst.kat. Amsterdam 1993, S. 671f.

³² Zu dieser Reihe siehe: Ebd., S. 658-660.

³³ Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 68.

³⁴ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Amsterdam 2000, S. 20f.

geben. Als Esaias anhand dieser Skizze in seiner Werkstatt die Radierung herstellte (Abb. 4), verarbeitete er die Skizze zu einer detailreicheren Szenerie, indem er neue Bildmotive ins Bild einführte. Vor allem ist die Landstraße nunmehr deutlich als Straße erkennbar und ein großer Baum ist am rechten Rand zu finden, der in der Skizze nicht dargeboten ist. Die Radierung wurde in dieser Weise zu einem autonomen Werk erhoben. Wenn Karel van Mander diese Radierung gesehen hätte, dann hätte er sie als eine Landschaft „nach dem Leben (*naer het leven*)“ bezeichnet.³⁵ Karel van Mander empfahl bereits im Jahre 1604 in seinem *Schilder-Boeck*, morgens vor die Tore der Stadt zu gehen, die Natur zu beobachten, die Eindrücke in Skizzen festzuhalten und mit deren Hilfe in der häuslichen Werkstatt Landschaftsbilder zu malen. Dies war seine Aufforderung, „nach dem Leben“ statt „aus dem Geist (oder aus der Phantasie) (*uyt de gheest*)“ zu malen. Die Radierung von Esaias ist ein Beispiel dafür, dass die Theorie van Manders in der Praxis realisiert wurde.

Der malende Esaias in Den Haag

Esaias verließ die Stadt Haarlem im Jahre 1618 und ließ sich in Den Haag nieder.³⁶ Er wurde am 10. Oktober des Jahres Mitglied der Haager St. Lukasgilde und im Jahre 1620 Bürger dieser Stadt. Vielleicht hielt er die Anwesenheit des Hofes des Statthalters in Den Haag für günstig für seinen Malerberuf. Zuvor in seiner letzten Zeit in Haarlem, um 1617, nahm Esaias in seiner Werkstatt den jungen Jan van Goyen als Auszubildenden auf und unterwies ihn im Landschaftsfach.³⁷

Esaias setzte auch in Den Haag auf sein bewährtes Themenreservoir und malte national-holländische Landschaften. Im Jahre 1624 fertigte er eine Winterlandschaft, die heute noch in Den Haag bewahrt wird (Abb. 6). Diese Winterlandschaft erinnert an sein frühes Kompositionsverfahren, da sie mittels der Biegung des zugefrorenen Gewässers komponiert ist. Doch verglichen mit den in Haarlem entstandenen Werken zeigt sie eine deutlich konzentriertere Landschaftsdarstellung. Diese Suggestion resultiert aus einem Motiv, dem Bauernhaus, das im Zentrum des enger gewordenen Bildraums besonders groß und dominant erscheint.³⁸ Auf Grund dieser prominenten Platzierung eines Hauptmotivs schweift der Blick

³⁵ Hier und im Folgenden, Büttner 2006, S. 163.

³⁶ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 251; Keyes 1984, S. 24.

³⁷ Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 139.

³⁸ Ausst.kat. Den Haag 2001, S. 140.

des Betrachters über die Figuren im Vordergrund hinaus und wird auf die kühle und frische Luft des dargestellten Winters gelenkt.

Zur gleichen Zeit reicherte Esaias aber auch sein Repertoire der Landschaftsmalerei an. In den 20er Jahren malte er neben den heimatlichen Landschaften eine Anzahl nicht-holländische Landschaften, nämlich Gebirgslandschaften mit wilden Felsen und tosenden Wasserfällen wie das Leipziger Gemälde aus dem Jahr 1624 (Abb. 7).³⁹ Diese Erweiterung des motivischen Spektrums scheint mit dem künstlerischen Geschmack am Hof zusammengehungen zu haben. So besaßen Frederik Hendrik und Amalia van Solms die Werke südniederländischer Landschaftsmaler wie Joos de Momper (1564-1635), Alexander Keirincx (1600-1652) und Roelant Savery (1576-1639).⁴⁰ Esaias richtete sich vermutlich nach der Vorliebe am Haager Hof für die flämischen Landschaften. Dieses in seinem Oeuvre neu vorgestellte Thema ist auch in seinem zeichnerischen Werk zu finden, wie die hier abgebildete Zeichnung in Wien beispielhaft sichtbar macht (Abb. 8).⁴¹

In der Tat besaß ein hochrangiges Mitglied des Haager Hofes das Gemälde von Esaias. Joachim van Wicquefort (um 1596/1600-1670), der der Gesandte des Landgrafen von Hessen-Kassel war, wurde als Kunstliebhaber und Sammler von Altertümern und Kunst bezeichnet, als er dem Staatssekretär Constantijn Huygens (1596-1687) vorgestellt wurde.⁴² Van Wicquefort, der bis zum Ende der 30er Jahre in Amsterdam und anschließend in Den Haag wohnte, besaß unter anderem eine umfassende Gemäldekollektion, in der es auch Platz für eine *Winterlandschaft* von Esaias gab. Was hier doch bemerkenswert ist, ist die Tatsache, dass dieser hochrangige Diplomat nicht eine flämisch gefärbte, sondern eine holländische Landschaftsdarstellung des Malers in seinem Besitz hatte. Von der Hand von Esaias sind heute etwa 120 profane Landschaftsgemälde bekannt.⁴³ Darunter entstanden annähernd 65 in

³⁹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 252-254. Hierzu siehe auch: Mus.kat. Leipzig, *Niederländische Malerei 1430-1800. Museum der bildenden Künste Leipzig*, bearb. v. Jan Nicolaisen, Leipzig 2012, S. 314, Nr. 339; Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 500.

⁴⁰ Zu den Landschaftsgemälden im Besitz des Haager Hofes siehe auch: Alan Chong, „The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 104-106.

⁴¹ An dieser Zeichnung ist auch bemerkenswert, dass sie den ab etwa 1640 entstandenen skandinavischen Landschaften von Allaert van Everdingen (1621-1675) vorausgeht. Ausst.kat. Wien, *Die Landschaft im Jahrhundert Rembrandts. Niederländische Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung Albertina*, bearb. v. Marian Bisanz-Prakken, Wien 1993, S. 60.

⁴² Hier und im Folgenden, Jaap van der Veen, „Collections of Paintings in the Dutch Republic during the Period of Frederick Henry and Amalia“, in: Ausst.kat. Den Haag, *Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague*, bearb. v. Peter van der Ploeg und Carola Vermeeren, Zwolle 1997, S. 96; E. F. Blok, *Caspar Barlaeus. From the correspondence of a melancholic*, Amsterdam 1976, S. 86f.

⁴³ Hier und im Folgenden, Keyes 1984, S. 138-169.

den 1620er Jahren und wiederum darunter sind nur zirka 20 Werke flämisch gefärbte Felsenlandschaften. Trotz seiner Anpassung an das besondere künstlerische Klima in Den Haag legte Esaias folglich seinen Nachdruck nach wie vor auch in Den Haag deutlich auf die Darstellung heimatlicher Landschaften. Und gerade diese national-holländisch gefärbte Landschaft wurde vom Mitglied des Hofes wie Joachim van Wicquefort für sammelnswert gehalten. Eine ähnliche Tendenz kann man auch bei seinen Zeichnungen herausstellen. Anhand bedeutender Beispiele soll im Anschluss seine Zeichenkunst erörtert werden.⁴⁴

Die Zeichnungen von Esaias

Während seine radierten Landschaften vornehmlich in Haarlem angefertigt wurden, entstanden die gezeichneten Landschaften von Esaias im gesamten Verlauf seines Künstlerlebens. Wie die Zeichnungen im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* (Abb. 5) und in der Wiener Albertina (Abb. 8) sind seine zeichnerischen Werke heute in verschiedenen graphischen Sammlungen verstreut als Einzeldarstellungen erhalten. Doch waren sie ursprünglich häufig Teil einer Serie genau wie seine radierten Landschaften. Unter anderem hat man eine Folge rekonstruiert, die um 1618/1620 geschaffen wurde.⁴⁵ Sie besteht heute aus 15 kleinen Landschaftsdarstellungen. Ihre Sujets umfassen Dorf-, Winter- und Panoramalandschaft und nehmen die Landschaftsthemen vorweg, die ab den frühen 1630er Jahren durch van Goyen und seinen Kreis in der holländischen Landschaftsmalerei festen Fuß fassen sollten.

Neben den genannten Sujets findet sich in dieser Zeichnungsreihe nicht zuletzt eine Flusslandschaft (Abb. 9). Sie zeigt ein durch Bäume und Bauernhäuser belebtes Flussufer, das von dem Boot zweier Angler im Bildvordergrund akzentuiert ist. Worin Esaias sich als Zeichner von seinen zeitgenössischen Kollegen unterscheidet, ist die Verwendung der Kreide als Zeichenstift. Während andere Haarlemer Künstler wie Willem Buytewech und Jan van de Velde kontinuierlich mit der Feder zeichneten, handhabte Esaias hingegen um 1616 die schwarze Kreide.⁴⁶ Esaias war zwar nicht der erste Zeichner, der mit der Kreidetechnik

⁴⁴ Ebd., S. 231-282.

⁴⁵ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. London/Paris/Cambridge, *Bruegel to Rembrandt: Dutch and Flemish Drawings from the Maida and George Abrams Collection*, bearb. v. William W. Robinson, Cambridge 2002, S. 42; Keyes 1984, S. 237, D 78.

⁴⁶ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Brüssel/Amsterdam/Aachen, *Holland in Linien. Niederländische Meisterzeichnungen des Goldenen Zeitalters aus den Königlich-Belgischen Kunstmuseum Brüssel*, hrsg. v.

umging. Schon um 1606/1607 hatte Roelant Savery mit schwarzer und roter Kreide gezeichnet. Allerdings war Esaias der Zeichner, dessen Kreidetechnik die nachkommenden jüngeren Zeichner nachhaltig beeinflusste.⁴⁷ Seine Beherrschung der Kreide kann auch in der Flusslandschaft betrachtet werden. Er artikulierte die Bildgegenstände mit unterschiedlichem Druck der Kreide, so dass die Konturen der Bildmotive vom Vordergrund bis zum Hintergrund nach und nach unscharf werden. Dies erreichte letztlich einen luftperspektivischen Effekt.

Zu welchem Zweck Esaias diese 15 Landschaften zeichnete, ist nicht festzustellen. Einerseits wird vermutet, allerdings ohne Begründung, dass es sich bei diesen Zeichnungen um ein Skizzenbuch handle und dass sie im Freien eingefangene Naturstudien seien.⁴⁸ Andere Kunsthistoriker äußern hingegen die Ansicht, dass sie eher in der Werkstatt gezeichnet worden zu sein scheinen, denn sie sind nicht bloße Skizzen, sondern durchdacht ausgeführte Kompositionen.⁴⁹ Ob Esaias sie in der Werkstatt zuerst zum Üben danach zum Anschauen oder von Anfang an zum Verkaufen zeichnete, ist auch nicht zu beantworten. Soweit kein neuer Hinweis entdeckt wird, muss die ursprüngliche Funktion dieser Zeichnungsgruppe weiter offen bleiben.

Eine weitere Serie fertigte Esaias im Jahre 1629 an, dem Jahr vor seinem Tod. Diese aus zwölf Landschaften bestehende Reihe handelt von den Monaten des Jahrs und das hier abgebildete Blatt in Amsterdam ist dem Dezember oder Januar gewidmet (Abb. 10).⁵⁰ Im Vergleich mit der Flusslandschaft um 1618/1620 ist in dieser hochformatigen späteren Winterlandschaft jene Platzierung eines Hauptbildgegenstands in einen nunmehr konzentriert gewordenen Bildraum sichtbar. Daneben ist hier auch neu, dass die Darstellung leicht grau und braun koloriert ist. Diese Laviertechnik, die Esaias vorwiegend in den 1620er Jahren anwendete, ermöglichte ihm, seine Zeichnung malerisch wirken zu lassen.⁵¹ Unter anderem ist in dieser Winterlandschaft beachtenswert, dass der Himmel über den braun kolorierten Dächern durch Wolken verhangen ist, die wiederum mittels grauer Lavierung angelegt

Stefaan Hautekeete, Zwijndrecht 2007, S. 88.

⁴⁷ Ausst.kat. London/Paris/Cambridge 2002, S. 42.

⁴⁸ Keyes 1984, S. 237, D 78; Sutton 1987, S. 6.

⁴⁹ Ausst.kat. London/Paris/Cambridge 2002, S. 42.

⁵⁰ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. New York, *Rembrandt's world. Dutch drawings from the Clement C. Moore collection*, bearb. v. Jane Shoaf Turner, New York 2012, S. 46-48; Mus.kat. Amsterdam, *Dutch Drawings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum, Amsterdam. Artist born between 1580 and 1600*, 2 Bände, bearb. v. Marijn Schapelhouman und Peter Schatborn, Amsterdam 1998, Text S. 152.

⁵¹ Holm Bevers, „Einleitung“, in: Ausst.kat. Berlin, *Aus Rembrandts Zeit. Zeichenkunst in Hollands Goldenem Jahrhundert*, bearb. v. Holm Bevers, Leipzig 2011, S. 10.

wurden. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts zeichneten holländische Landschaftskünstler oft solche Monatsdarstellungen.⁵² Sie waren häufig für den Verkauf hergestellte Endprodukte. Anders als bei der Zeichnungsgruppe um 1618/1620 darf man hier aufgrund der Ausarbeitung der Szenerie durch die Lavierung und des Vorhandenseins seiner Signatur schon mit größerer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass Esaias diese Serie als Endprodukt meinte.⁵³

Der Staatssekretär und herausragende Kunstkenner Constantijn Huygens schrieb um das Jahr 1630 in seiner Autobiographie: „An Land[schafts]malern - so möchte ich jene nennen, die sich besonders um Wälder, Wiesen, Berge und Gegenden bemühen - gibt es in unseren Niederlanden eine so ungeheuer große und berühmte Menge, dass derjenige, der sie einzeln anführen wollte, damit ein Buch füllen dürfte. Indem wir die Übrigen ihrem Schicksal überlassen, unter denen Poelenburg, Uyttbroeck, van Goyen und andere gewiss als außergewöhnlich hervorstechen, stelle ich exemplarisch für alle zwei vor: Jan Wildens und Esaias van de Velde, und stelle sie nur Paul Brill nicht gleich, der Niederländer war, aber sein Leben in der Fremde zugebracht hat.“⁵⁴ Von Esaias, der von Constantijn Huygens als ein Vertreter von Landschaftsmalerei in den Niederlanden genannt wurde, sind heute etwa 120 gemalte, zirka 160 gezeichnete und annähernd 30 radierte profane Landschaftsdarstellungen bekannt.⁵⁵ Darunter sind die bislang besprochenen Werke repräsentativ für seine Landschaftskunst, die zur Etablierung des Faches den entscheidenden Beitrag geleistet hatte. Nach seinem Tode übernahm sein Schüler Jan van Goyen die führende Rolle im Landschaftsfach, der von Huygens nur für außergewöhnlich gehalten wurde, der aber der Vertreter national-holländischer Landschaftskunst werden sollte.

Esaias und Jan van Goyen

Der Einfluss von Esaias auf den künstlerischen Werdegang des jungen Jan van Goyen kann beispielsweise an einem 1625 gefertigten Werk van Goyens herausgestellt werden. Zu diesem Zweck sollen im Folgenden zwei Winterlandschaften beider Maler nebeneinander gestellt und verglichen werden (Abb. 11 und 12). Die Gemälde van Goyens, die von etwa 1627 an gemalt wurden, sind nicht mehr zu verwechseln mit denen von Esaias, doch sind diese beiden

⁵² Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Brüssel/Amsterdam/Aachen 2007, S. 102.

⁵³ Hierzu siehe auch: Ebd., S. 88-90.

⁵⁴ Büttner 2011, S. 96, 100; Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, hrsg. v. C. L. Heesakkers, Amsterdam 1987, S. 78f.

⁵⁵ Keyes 1984, S. 138-169, 231-282, 318-334.

runden Winterlandschaften noch sehr ähnlich.⁵⁶ Will man Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der künstlerischen Handschrift von Esaias und van Goyen verstehen, sind Form und Inhalt genau in den Blick zu nehmen. In erster Linie ist der Komposition nachzugehen. Esaias zeigt in der rechten Bildhälfte ein steinernes Gebäude, während er in den linken Hintergrund einen Kirchturm platzierte. Damit kam die Tiefe des Bildraums zum Ausdruck, die zur gleichen Zeit durch das gefrorene, zu der Kirche führende Wasser gefördert wird. Was im Werk van Goyens verschieden ist, ist die Lage, an der sich das Schlossgebäude befindet. Das gefrorene Gewässer liegt nämlich in der rechten Bildhälfte.

In zweiter Linie ist auf die Bildgegenstände und auf das Kolorit einzugehen. In beiden Werken vergnügen sich kleine Figuren mit den Winteraktivitäten und für diese verwendeten beide Maler bunte Farbwerte, wodurch ihr erzählerischer und anekdotischer Charakter hervorgehoben wird. Infolgedessen wird der Eindruck erweckt, dass die Landschaften als eine Bühne für die sich amüsierenden Figuren dienen. Dies betrifft das Werk van Goyens im größeren Maße. Wenn an dieser Stelle auf die Haager Winterlandschaft von Esaias des Jahres 1624 erneut hingewiesen wird (Abb. 6), ist wohl zu sehen, dass der Schwerpunkt des Werkes von Esaias im Vergleich mit dem van Goyens auf der Atmosphäre einer Winterlandschaft liegt.⁵⁷ Die Winterlandschaft van Goyens von 1625 kommt damit einem älteren Vorbild nahe. Die Londoner Winterlandschaft Hendrick Avercamps (1585-1634), die um das Jahr 1608 im Rundformat entstand, thematisiert eine Vielzahl von Staffagefiguren und ein fantasievolles Schloss wie im Bilde van Goyens.⁵⁸

Hendrick Avercamp, der stumm war und in Kampen arbeitete und aus diesem Grund von seinen Zeitgenossen der „Stumme von Kampen“ genannt wurde,⁵⁹ studierte während seines Aufenthalts in Amsterdam um 1607 die Werke von Pieter Bruegel d. Ä., David Vinckboons (1576-1630/1633) und Hans Bol (1534-1593).⁶⁰ In seiner Londoner Winterlandschaft kann man den Einfluss dieser flämischen Meister ohne weiteres feststellen.

Man vermutet, dass die Leidener Winterlandschaft von Esaias (Abb. 11) einst mit einem

⁵⁶ Ausst.kat. Den Haag 2001, S. 140; Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 319.

⁵⁷ Ausst.kat. Den Haag 2001, S. 140.

⁵⁸ Hendrick Avercamp, *Winterszene mit Schlittschuhläufern nahe einem Schloss*, um 1608, Öl auf Holz, Durchmesser: 40,7 cm. London, The National Gallery, Inv. Nr. 1346. Pieter Roelofs, „The Paintings. The Dutch on the Ice“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Washington, *Hendrick Avercamp. Master of the Ice Scene*, hrsg. v. Pieter Roelofs, Amsterdam 2009, S. 40-42.

⁵⁹ Ausst.kat. Berlin 2011, S. 36.

⁶⁰ Hier und im Folgenden, Roelofs 2009, S. 31-42.

Gegenstück zu einem Gemäldepaar gehört habe, das eine Sommerlandschaft dargestellt hat.⁶¹ Van Goyens Amsterdamer Winterlandschaft (Abb. 12) wurde in der Tat mit einer Sommerlandschaft als Pendant angefertigt und ist bis heute so erhalten geblieben.⁶² Wie bereits bei Pieter Bruegel d. Ä. angedeutet war die Winterlandschaft ein Sujet, das in der späteren Hälfte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen häufig gemalt wurde und oftmals Teil einer mehrteiligen Jahreszeiten- beziehungsweise Monatsdarstellungen war. Von van Goyen wurden allerdings nur zwei Jahreszeiten, Sommer und Winter, thematisiert und dargestellt.⁶³ Van Goyen malte zirka 20 Sommer-Winter-Pendants, deren Mehrheit stammt aus der frühen Schaffensperiode des Malers, in der er unter dem Einfluss von Esaias und Avercamp arbeitete.⁶⁴ Das betrifft ebenfalls das Rundformat, das bereits Pieter Balten im Jahre 1581 in Antwerpen für sein kleines Landschaftsgemälde ausgesucht hatte und das vor der Londoner Winterlandschaft Avercamps in der holländischen Malerei niemals für eine Landschaft verwendet worden war.⁶⁵

Eine Dünenlandschaft und der Ausflug in die Natur

Van Goyens Frühwerke, die zwischen den Jahren 1621 und 1627 gemalt wurden, waren folglich noch verwandt mit der Antwerpener Maltradition. Um das Jahr 1627 begann er jedoch damit, sich zu distanzieren von den Werken von Avercamp und seinem Lehrer Esaias, und fing mit einer neuen Auffassung an. Diese neue Überlegung ist bereits in einem 1628 hergestellten Werk in Leipzig zu erkennen.⁶⁶ Doch die Ergebnisse dieses neuen Nachdenkens zeigen sich am deutlichsten in den um 1630 angefertigten Dünenlandschaften (Abb. 13).

Van Goyen stellte in der hier abgebildeten, um 1630 entstandenen Dünenlandschaft im linken Bildraum eine Baumgruppe dar, vor der das helle Licht in den Bildraum eindringt. Im Gegensatz dazu ließ er den breit offenen Vordergrund im Schatten, wodurch ein Licht- und Schattenkontrast erzeugt wird. Währenddessen wurden braune und grüne Farbtöne samt

⁶¹ Keyes 1984, S. 141, Nr. 81.

⁶² Jan van Goyen, *Sommer*, 1625, Öl auf Holz, Durchmesser: 33,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-3945. Mus.kat. Amsterdam, *Dutch paintings of the seventeenth century in the Rijksmuseum, Amsterdam. Volume I - Artists born between 1570 and 1600*, 2 Bände, bearb. v. Jonathan Bikker u. a., Amsterdam 2007, Plate 88.

⁶³ Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 320.

⁶⁴ Mus.kat. Amsterdam 2007, Text S. 154.

⁶⁵ Roelofs 2009, S. 41. Hierzu siehe auch: Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 319f.

⁶⁶ Jan van Goyen, *Bauerngehöft*, 1628, Öl auf Holz, 25,9 × 37,8 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 1009. Zu diesem Gemälde siehe: Mus.kat. Leipzig 2012, S. 123, Nr. 106.

Ockergelb mit dem Licht und Schatten in Einklang gebracht. Die sich in diesem Bild bezeugende Einschränkung der Farbtöne und die Reduzierung der Bildgegenstände sind die Ergebnisse seiner neuen Überlegung. Es sind keine bunten Farben mehr zu sehen, man begegnet einer Dünenlandschaft, die nicht mehr als eine Kulisse dient.

Was van Goyen zu diesem Umdenken veranlasste, kann man heute nicht mühelos festlegen, weil man keine schriftliche Aussage hat, die van Goyen dazu geäußert hätte. Eine Tatsache ist aber, dass van Goyen für den freien Kunstmarkt arbeitete. Ein innovativer Maler konnte auf dem Markt dem Publikum ein neues Gemälde vorstellen.⁶⁷ Und eine Dünenlandschaft mit reduzierter Farbigkeit und Motivauswahl war vermutlich ein derartig neues Angebot, das um 1625 von Künstlern wie dem Haarlemer Landschaftsmaler Pieter de Molijn (1595-1661) zum ersten Mal vorgeführt wurde.⁶⁸ Wahrscheinlich war dieser neue Landschaftstyp bald so erfolgreich, dass van Goyen sich damit mehr Erfolg versprach. Nun kann man auch von einer allgemeinen Geschmacksverschiebung auf dem Kunstmarkt reden. Während um 1625 jene traditionellen Landschaftsdarstellungen (Abb. 12) beim Publikum noch beliebt gewesen waren, muss die Situation um das Jahr 1630 schon ziemlich anders gewesen sein und der neue Landschaftstyp verdrängte wahrscheinlich inzwischen den älteren Typus.

Neben den Bäumen ist in der Dünenlandschaft van Goyens auch das Motiv einer Landstraße auffallend, auf der Wagen gefahren zu sein scheinen und die selbst vom Vordergrund in den tieferen Bildraum führt. An dieser Straße sitzend unterhalten sich zwei Landleute. Da diese Straße sich über die untere Bildgrenze hinaus weiter zu erstrecken scheint, wird suggeriert, dass der Betrachter selbst im Schatten auf der Landstraße unterwegs wäre und sich dadurch in der gemalten Landschaft befände.⁶⁹

Diese Landstraße im Bild kann mit dem gesellschaftlichen Kontext der Zeit, in dem das Bild entstand, in Verbindung gebracht werden. Die holländischen Städte waren im 17. Jahrhundert sehr modern. Ein Zeichen für die Modernität der holländischen Städte waren die auf Niederländisch sogenannten *trekschuiten*, die von Treidel-Pferden durch den Kanal gezogenen Fähren.⁷⁰ Eine Tatsache, über die man erstaunt ist, dass dieses öffentliche Verkehrsmittel, durch das die holländischen Städte miteinander verknüpft wurden, bereits zu

⁶⁷ Bok 2003, S. 164.

⁶⁸ Pieter de Molijn, *Dünenlandschaft mit Bäumen und Wagen*, 1626, Öl auf Holz, 26 × 36 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 338. Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, Plate 30 und S. 374-376.

⁶⁹ Julie Berger Hochstrasser, „Inroads to Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48 (1997), S. 196.

⁷⁰ Ebd., S. 202.

der Zeit nach einem systematischen Fahrplan betrieben wurde.⁷¹ Auf der Strecke zwischen Den Haag und Delft zum Beispiel fuhr die Fähre zweimal pro Stunde in beide Richtungen.⁷² Diese Strecke betrug etwa fünf Kilometer und war mit der Fähre in anderthalb Stunden zu absolvieren. David Beck (1594-1634), Schullehrer und Amateurkünstler, der in Den Haag gelebt hatte, berichtet über seine Reisen von Den Haag nach Delft mit der *trekschuit* mehrmals in seinem Tagebuch von 1624. Unter anderem nahm er an einem eiskalten Tag im Januar des Jahres die Fähre um 12 Uhr und kam um 13:30 in Delft an. Am selben Tag nahm er wiederum die Fähre um 17:30 in Delft und kehrte nach Den Haag um 19 Uhr zurück.

David Beck, der mit der Fähre zwischen den Städten Den Haag und Delft pendelte, ging aber auch in die Natur hinaus. Er berichtet an einer anderen Stelle seines Tagebuchs, dass er an einem warmen Juninachmittag mit einem Freund nach Scheveningen, zum Küstendorf in der Umgebung der Stadt Den Haag, ging für frische Meerluft.⁷³ Sie tauchten ihre Füße ins Meerwasser ein, gingen die Straße entlang spazieren und tranken Bier, bevor sie nach Den Haag zurückkehrten. Wie David Becks Tagebuchbericht zeigt, war es bei den holländischen Stadtbewohnern beliebt, einen Ausflug in der Natur zu machen.⁷⁴ Der Grund für den Ausflug lag darin, dass sie sich in der Natur vom städtischen Alltag befreien konnten. Der zeitgenössische Besucher dürfte sich im Bezug auf diesen Lebenskontext vor der Dünenlandschaft van Goyens an die fröhlichen Aktivitäten erinnern haben, bei denen er sich in der Natur amüsierte. Folglich konnte er die Dünenlandschaft für die Regeneration unmittelbar in seiner Wohnung in Anspruch nehmen.⁷⁵ Insbesondere das Motiv der Landstraße bezieht den Betrachter in die gemalte Landschaft ein, als ginge er selbst in die Landschaft hinein, wo einige Landleute bereits erfreulich ihre Zeit verbringen. Auf anderen Landschaftsbildern van Goyens wie auch seiner zeitgenössischen Fachkollegen sind häufig Spaziergänger und Wanderer eingefangen. Diese Darstellungen lassen sich auch als Hinweise auf eine gesellschaftliche Realität lesen.

⁷¹ Ebd., S. 205f.

⁷² Hier und im Folgenden, Walter Liedtke, „Delft and the Delft School: An Introduction“, in: Ausst.kat. New York/London, *Vermeer and the Delft School*, bearb. v. Walter Liedtke, New York 2001, S. 3, 6.

⁷³ Hier und im Folgenden, Walter S. Gibson, *Pleasant Places. The rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley/Los Angeles/London 2000, S. 105.

⁷⁴ Hier und im Folgenden, Hochstrasser 1997, S. 206-209.

⁷⁵ Tanja Michalsky, „Die Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaft als Ausdruck nationaler Identität“, in: Klaus Bußmann und Elke Anna Werner (Hrsg.), *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 347.

Zwei Flusslandschaften nach dem Leben

Nach der Neuorientierung zwischen den Jahren 1627 und 1629, die er durch die Beschäftigung mit den Dünenlandschaften durchgeführt hatte, begann van Goyen um 1630, sich mit Flusslandschaften auseinanderzusetzen (Abb. 14).⁷⁶ Die hier angeführte, heute in München befindliche Flusslandschaft fertigte van Goyen ausweislich der Datierung 1636 in Den Haag, wohin er um 1632 aus seiner Heimatstadt Leiden gezogen war und wo er im Jahre 1634 das Bürgerrecht erhielt.⁷⁷

Bereits beim ersten Blick auf die Münchner Flusslandschaft ist ohne weiteres die Komposition wahrzunehmen, die auf schrägen Linien basiert. Ein Flussufer führt am die Bildgegenstände widerspiegelnden, ruhigen Gewässer entlang vom rechten Bildrand bis zum linken Hintergrund, wo zwei Segelboote und ein Kirchturm sichtbar sind. Währenddessen verkleinern sich die Bildmotive am Ufer, vom Baum über das Taubenhaus und den Heustock bis hin zu dem Kirchturm, allmählich und sukzessiv.

Solche sogenannte Diagonalkompositionen verwendete van Goyen weiter bis in seine spätere Schaffenszeit. Allerdings änderten sich die in der Münchner Flusslandschaft verarbeiteten klaren Schrägen in den 1640er Jahren.⁷⁸ Dies kann man unter anderem mittels einer zweiten Flusslandschaft erkennen, die im Jahre 1644 gemalt wurde (Abb. 15). Es wird deutlich, dass die Diagonalpartie nun im Bildraum einen viel kleineren Anteil einnimmt. Konnte man in der Münchner Flusslandschaft kaum den Horizont bemerken, begegnet hier ein in den tiefen Hintergrund zurückgesetzter Horizont. In dieser Amsterdamer Flusslandschaft sind jene schrägen Linien mit dieser niedrigen und waagerechten Horizontlinie verschmolzen.

In der Amsterdamer Flusslandschaft fällt daneben auch auf, dass die Wasseroberfläche vermöge verschiedener Abstufungen eines braunen Farbtons angedeutet ist. Sie übernimmt die Rolle einer Schattenpartie und vermittelt zwischen dem dunkleren Vordergrund und dem beleuchteten Hintergrund. Den größten Teil des Bildfelds nimmt der Himmel ein. Dieser Himmel ist dunstig und neblig, so dass die Bildmotive des Hintergrunds nur unklar wahrzunehmen sind. Was van Goyen in dieser Amsterdamer Flusslandschaft betonte, ist die

⁷⁶ Ausst.kat. Leiden, *Jan van Goyen*, bearb. v. Christiaan Vogelaar, Zwolle 1996, S. 98.

⁷⁷ Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 139.

⁷⁸ Hans-Ulrich Beck, *Jan van Goyen 1596-1656. Ein Oeuvreverzeichnis*, 3 Bände, Amsterdam/Doornspijk 1972-1987, Bd. I, Einführung S. 45.

Andeutung der feuchten und dunstigen Luft und der von ihr bewirkten Atmosphäre an einem Fluss. Dieser atmosphärische Effekt zeigt sich im Besonderen in den Werken, die van Goyen mit intensiverer Reduzierung der Farbe in der ersten Hälfte der 1640er Jahre fertigte.⁷⁹

Die Münchner Flusslandschaft wiederum zeichnet sich durch ihre lebensnahe Darstellung aus (Abb. 14). Diese naturnahe Landschaftsbeschreibung basiert auf seinen Naturstudien, die van Goyen direkt im Freien verrichtete. In der Wiener Albertina beispielsweise sind etwa 30 lose Skizzenblätter erhalten, die wahrscheinlich einst zusammen in ein Skizzenbuch gehörten.⁸⁰ Diese Skizzen, die van Goyen um 1630 nach dem Leben (*naer het leven*) aufs Papier warf, zeigen zum Großteil Dünen- und Wiesenlandschaften sowie Studien von kleinen, meistens von Bäumen umgebenen Bauernhäusern, die auch in der Münchner Flusslandschaft zu finden sind. Das spricht dafür, dass die Münchner Flusslandschaft im Grunde auf den Naturstudien beruht.

Anders als die im Freien nach dem Leben aufgenommenen Wiener Skizzen fertigte van Goyen die Münchner Flusslandschaft höchstwahrscheinlich in seiner häuslichen Werkstatt. Im Prozess ihres Malens muss er anfangs von den Skizzenblättern oder von den Erinnerungen an die Studien in der Natur ausgegangen sein. Danach reihte er die Motive nach dem Leben in der Werkstatt auf eine schlichte, aber aus dem Geist (*uyt de gheest*) erfundene flache Diagonale und schuf dadurch eine harmonische und balancierte Komposition.⁸¹ Diese Kombination von den Motiven nach dem Leben mit der Erfindung aus dem Geist prägt das gesamte Werk van Goyens.⁸²

In beiden hier erörterten Flusslandschaften sind kleine Figuren zu bemerken, die sich in der Natur um ihren Alltag kümmern wie die ihre Wäsche waschenden Frauen oder die Fischer. Auch die zeitgenössischen Betrachter müssen in beiden Gemälden ihre in der Natur wohnenden Landgenossen erkannt haben. Diese beiden Werke, in denen ein gemalter Ausschnitt des eigenen Landes zum Vorschein kommt, das die Betrachter selbst auf der einen Seite für ihre Vergnügungen und auf der anderen Seite zum Lebensunterhalt nutzen, müssen bewirkt haben, dass die holländischen Betrachter sich seinerzeit mit ihrem dargestellten

⁷⁹ Mus.kat. München, *Alte Pinakothek. Holländische und deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts*, bearb. v. Marcus Dekiert, Ostfildern 2006, S. 71.

⁸⁰ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Wien 1993, S. 64f.

⁸¹ Hier und im Folgenden, Peter Schatborn, „The Importance of Drawing from Life - Some Preliminary Notes“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Wien/New York/Cambridge, *Seventeenth-Century Dutch Drawings. A Selection from the Maida and George Abrams Collection*, bearb. v. William W. Robinson, Lynn 1991, S. 9f; Mus.kat. München 2006, S. 70.

⁸² Zur Konzeption des *naer het leven* siehe auch: Bevers 2011, S. 11f.

eigenen Land verbunden und ihm zugehörig fühlten.⁸³

Eine Panoramalandschaft und ihre Maltechnik

Die Flusslandschaft ist ein Sujet, mit dem sich van Goyen zeitlebens kontinuierlich beschäftigte. Deshalb konnte anhand zweier Werke dieses Themas die Entwicklung seiner Kompositionsmethode herausgestellt werden. Indes er sich seit der späteren Hälfte der 1620er Jahre mit den Dünen- und Flusslandschaften auseinandersetzte, malte van Goyen keine Winterlandschaft, die in seinem Frühwerk ein bedeutendes Sujet ausgemacht hatte.⁸⁴ Seit dem Jahre 1638 griff er jedoch wiederum zu dem bereits vertrauten Thema und die hier reproduzierte Leidener Winterlandschaft von 1638 ist das erste Exempel des erneuerten Interesses (Abb. 16).

Van Goyen versah in dieser Winterlandschaft die Figuren mit Farbtönen, die mit dem Graublau der Eisfläche und des breiten Himmels harmonieren. Trotzdem ist eine Figur markant, die im Bild einzig einen roten Farbton trägt. Van Goyen setzte zwar die sogenannte monochrome, tonige Palette konstant für sein Werk ein.⁸⁵ Jedoch enthalten van Goyens Werke ebenso konstant Farbakzent. Bei unserer Leidener Winterlandschaft „steht der sparsame Einsatz weniger Buntfarben in einem [...] die Homogenität des Kolorits wahrenen Verhältnis zum graublauen Grundton, der [...] einen latenten polychromen Reichtum in sich birgt.“⁸⁶

Obschon die Amsterdamer Flusslandschaft die neue Kompositionsmethode wohl erfahrbar macht, drückt sich die horizontale Komposition zumal in der Panoramalandschaft aus, die van Goyen hauptsächlich in den 1640er Jahren malte.⁸⁷ In der angeführten Panoramalandschaft des Jahres 1644 (Abb. 17) ist das Bild mittels eines durch den Bildraum durchfließenden Flusses aufgebaut, dessen beide Ufer durch die Windmühlen und andere Baumotive unter dem hohen Himmel belebt sind.

Als van Goyen in den 1630er Jahren begann, sowohl der Panoramalandschaft als auch der Stadtansicht seine Aufmerksamkeit zu schenken, hielt sich der Maler und Graphiker Hercules

⁸³ Michalsky 2004, S. 348f.

⁸⁴ Hier und im Folgenden, van Suchtelen 2001, S. 56.

⁸⁵ Mus.kat. Wien, *Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, bearb. v. Renate Trnek, Wien/Köln/Weimar 1992, S. 147.

⁸⁶ Ausst.kat. Stuttgart, *Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der Niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, bearb. v. Elsbeth Wiemann, Köln 2005, S. 81.

⁸⁷ Beck 1972-1987, Bd. I, Einführung S. 48.

Seghers (um 1590-1638) in Den Haag auf. Er wohnte spätestens von 1633 bis zu seinem Tode im Wohnort van Goyens.⁸⁸ Vermutlich hatte van Goyen Kontakt mit den Gemälden und den graphischen Werken von Seghers, was ihn dazu veranlasst haben könnte, die horizontale Komposition sowie die Themen von Panorama und Stadt in seine Werke einzuführen.

Neben dem Bildaufbau ist an dieser Amsterdamer Panoramalandschaft auch die senkrechte Holzmaserung eklatant. Vor dem Original kann man feststellen, dass das vertikale Muster des bildtragenden Holzes für den Gesamteindruck des Werkes eine große Rolle spielt. Zu dieser ungewöhnlichen Erscheinung hat man Stellung genommen. Danach scheint es keine Intention van Goyens gewesen zu sein, denn die Holzmaserung leistet zur bildparallelen Komposition keinen bedeutenden Beitrag.⁸⁹

Anders als an der Amsterdamer Panoramalandschaft kann man an zwei anderen, nun im Frankfurter Städel ausgestellten Werken van Goyens betrachten, dass er tatsächlich den unter der obersten Farbschicht liegenden Grund für den Ausdruck des vollendeten Werkes nutzte.

Das eine ist eine Dünenlandschaft, die im Jahre 1629 gemalt wurde.⁹⁰ Die Infrarot-Reflektographie dieser Dünenlandschaft bestätigt, dass van Goyen unter der Farbschicht die Komposition und die Bildmotive in groben Zügen zeichnete.⁹¹ Was dabei beeindruckt, ist weniger das Vorhandensein der Unterzeichnung, als vielmehr das Faktum, dass sie im vollendeten Werk mit bloßen Augen wahrgenommen werden kann. Wenn man im Besonderen die Dünenhöhe des Bildvordergrunds betrachtet, dann findet sich, dass die kreisförmig ausgeführte Unterzeichnung schließlich mit den dunklen Brauntönen lasierend überdeckt wurde und dass eben diese Partien am vollendeten Werk als Schatten dienen. Es ist an dieser Stelle augenfällig, wie van Goyen die Unterzeichnung für die Verteilung von Licht und Schatten verwertete.⁹²

Das andere Gemälde in Frankfurt, das hier erwähnt werden soll, ist eine Flusslandschaft, die im Jahre 1643 angefertigt wurde.⁹³ Wie andere Exemplare van Goyens, die in der früheren Hälfte der 40er Jahre entstanden, weist auch dieses Werk eine Tonalität auf, die auf

⁸⁸ Hier und im Folgenden, ebd., Bd. I, Einführung S. 47f; Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 329f.

⁸⁹ Mus.kat. Amsterdam 2007, S. 158.

⁹⁰ Jan van Goyen, *Weg in den Dünen*, 1629, Öl auf Holz, 31,8 × 56,9 cm. Frankfurt a. M., Städel, Inv. Nr. 1271. Mus.kat. Frankfurt, *Holländische Gemälde im Städel 1550-1800. Band 1: Künstler geboren bis 1615*, bearb. v. Mirjam Neumeister, Petersberg 2005, S. 103 mit Farbbild.

⁹¹ Hier und im Folgenden, ebd., S. 103, 106.

⁹² Ebd., S. 93.

⁹³ Jan van Goyen, *Der Halt vor dem Wirtshaus*, 1643, Öl auf Holz, 33,6 × 44 cm. Frankfurt a. M., Städel, Inv. Nr. 1098. Ebd., S. 109 mit Farbbild.

braunen und grünen Tönen basiert. Der Eindruck dieses Werkes hängt allerdings nicht nur mit dem Kolorit zusammen, sondern auch damit, dass das darunterliegende Holz sichtbar geblieben ist. Im Bereich des Gewässers ist zu erkennen, dass das Muster des Holzes dazu beiträgt, leichten Wellengang anzudeuten.⁹⁴ Was an dieser Flusslandschaft des Jahres 1643 ferner zu fokussieren ist, ist die Tatsache, dass keine Unterzeichnung nachgewiesen werden kann. Während van Goyen in früherer Zeit vor dem Malprozess eine Unterzeichnung anbrachte, griff er in späterer Zeit vermutlich anstelle der Unterzeichnung zu den Skizzenbüchern, die er während des Malens im Atelier aufschlug und deren Blätter er unmittelbar ins Gemälde umsetzte.⁹⁵

„In der Sichtbarmachung des Malprozesses bleibt die künstlerische Handschrift [...] deutlich erkennbar.“⁹⁶ War dann die Panoramalandschaft in Amsterdam, die auf dem vertikalen Muster des unterliegenden Holzes gemalt wurde, ein intendiertes Experiment van Goyens? Die Antwort auf diese Frage muss bis auf weiteres offen bleiben.

Eine Stadtansicht van Goyens und eine Zeichnung Matthäus Merians d. Ä. (1593-1650)

In den 40er Jahren machten neben Panoramalandschaften die Stadtansichten ein umfangreiches Sujet van Goyens aus.⁹⁷ Im Folgenden soll ein Werk dieser Gruppe genau betrachtet werden, eine Darstellung der Stadt Arnheim (Abb. 18). Van Goyen nahm sich die Stadt Arnheim zwischen den Jahren 1633 und 1650 mindestens 20 Mal zum Thema.⁹⁸ Er malte aber nicht nur diese Stadt, sondern auch andere niederländische respektive deutsche Städte, zu denen vor allem Dordrecht, Nijmegen und Rhenen gehören.⁹⁹

Die in der Wiener Albertina bewahrten Skizzenblätter, die besprochen worden sind (S. 28), legen den Schluss nahe, dass van Goyen seine unmittelbare Umgebung skizzierte. Er studierte aber nicht nur die nahe Umgebung. Im Dresdner Kupferstich-Kabinett beispielsweise ist ein anderes Skizzenbuch erhalten geblieben, und zwar noch im originalen

⁹⁴ Hier und im Folgenden, ebd., S. 112f. Hierzu siehe auch: Mus.kat. New York, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 Bände, bearb. v. Walter Liedtke, New Haven/London 2007, Bd. I, S. 238f.

⁹⁵ E. Melanie Gifford, „Jan van Goyen en de techniek van het naturalistische landschap“, in: Ausst.kat. Leiden 1996, S. 76.

⁹⁶ Mus.kat. Frankfurt 2005, S. 94.

⁹⁷ Ausst.kat. Basel, *Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*, bearb. v. Petra ten-Doesschate Chu, Zürich 1987, S. 124.

⁹⁸ Mus.kat. Amsterdam 2007, S. 158.

⁹⁹ Ausst.kat. Basel 1987, S. 124.

Einband gebunden.¹⁰⁰ Die Blätter in diesem sogenannten Dresdner Skizzenbuch machen eine Reise van Goyens nachvollziehbar. Dieses heute 139 Blätter enthaltende Skizzenbuch dokumentiert auf den ersten etwa 75 Seiten eine Reise, auf der van Goyen sich von Den Haag südwärts über Antwerpen bis nach Brüssel begab. Er skizzierte Landschaften und Städte zwischen Den Haag und Brüssel und hielt insbesondere in Brüssel Ansichten und Bauwerke in 27 Blättern fest.

Diese Reise fand wahrscheinlich im Jahre 1648 statt.¹⁰¹ Am 30. Januar dieses Jahres endete durch den Friedensvertrag von Münster und Osnabrück der Krieg zwischen dem habsburgischen Imperium und der damals noch jungen Republik der Vereinigten Niederlande. Dieser politische Umstand vereinfachte den Verkehr zwischen den Nord- und Südniederlanden. Vermutlich sah van Goyen anlässlich dieser Umstände die Reise vor. Da er während der Reise auf einer Anzahl der Skizzenblätter den Namen der besuchten Orte notierte, scheint van Goyen in ein ihm bislang unbekanntes Gebiet gekommen zu sein.

Obschon es dokumentarisch nicht nachweisbar ist, muss van Goyen bereits Ende der 30er Jahre den Rhein bereist haben.¹⁰² Denn in seinem Werk taucht das Motiv des Rheinlands zu der Zeit zum ersten Mal auf. Durch derartige Reisen konnte van Goyen in seiner Erinnerung und seinem Skizzenbuch die Eindrücke von den auffälligen und großen Bauwerken verschiedener Städte sammeln.¹⁰³ Auch in der Ansicht der Stadt Arnheim von 1645 (Abb. 18) brachte van Goyen die architektonischen Besonderheiten der Stadt präzise zum Ausdruck. So kann angenommen werden, dass diese Ansicht von Arnheim auf der Grundlage gezeichneter Studien entstand, in denen die Arnheimer Architektur dokumentiert war.¹⁰⁴

Trotz der Tatsache, dass die kunsthistorische Forschung die in den 40er Jahren gemalten, verschiedene Städte thematisierenden Werke van Goyens unter dem Genre Stadtansicht subsumiert, war die Stadtansicht innerhalb der holländischen Malerei zu der Zeit noch kein eigenständiges Spezialgebiet.¹⁰⁵ Erst nach dem Jahre 1650 begannen einige Maler wie Jan

¹⁰⁰ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Dresden/Wien, *Van Eyck, Bruegel, Rembrandt. Niederländische Zeichnungen des 15. bis 17. Jahrhunderts aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden*, bearb. v. Christian Dittrich, Eurasburg 1997, S. 194; Beck 1972-1987, Bd. I, Katalog S. 271, Nr. 846.

¹⁰¹ Hier und im Folgenden, Edwin Buijsen, „De schetsboeken van Jan van Goyen“, in: Ausst.kat. Leiden 1996, S. 24f.

¹⁰² Hier und im Folgenden, ebd., S. 29.

¹⁰³ Ebd., S. 32; Beck 1972-1987, Bd. I, Einführung S. 18.

¹⁰⁴ Beck 1972-1987, Bd. I, Einführung S. 44.

¹⁰⁵ Hier und im Folgenden, Boudewijn Bakker, „Konterfeis und Perspektiven. Die Stadtansicht in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: Ausst.kat. Den Haag/Washington, *Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen*, bearb. v. Ariane van

van der Heyden (1637-1712) und Gerrit Berckheyde (1638-1698), sich auf die Darstellung von Ansichten innerhalb der Städte zu spezialisieren. Die Betrachter des 17. Jahrhunderts bezeichneten derartige Werke wie van Goyens Arnheimansicht zum einen durch die Begriffe Konterfei oder Porträt (*conterfeitsel*), Abbildung (*afbeelding*) oder Abbild (*afbeeldsel*). Zum anderen nannte man schlicht den Bildgegenstand, um sie zu beschreiben.

Diese Praxis lässt sich auch an Werken van Goyens ablesen. So besaß der Amsterdamer Tischler und Rahmenhersteller Willem Albertsz Deutgens vier Gemälde van Goyens, als am 22. Januar 1659 sein Nachlass inventarisiert wurde.¹⁰⁶ Darunter befand sich eine Stadtansicht, die als „Nr. 7 die Stadt Leiden Jan van Goyen 24 Gulden (*No. 7 de stad Leijden Jan van Goijen f 24*)“ notiert und taxiert wurde. Es lässt sich nicht beantworten, ob dieses Gemälde zu den noch heute bekannten Ansichten von Leiden von der Hand van Goyens gehört, doch mag man schließen, dass der für das Inventar des Tischlers verantwortliche Notar die Stadt Leiden als das Hauptmotiv des Gemäldes betrachtete und dass er die Stadt anhand der dargestellten architektonischen Spezifika mit Leiden identifizieren konnte.

Dies ist gültig auch für die hier erörterte Ansicht der Stadt Arnheim. Sie kann vor allem durch die zwei großen Kirchen identifiziert werden, die beide im Mittelalter errichtet wurden.¹⁰⁷ Die eine, durch ihren dicken Frontturm gekennzeichnete ist die St. Eusebiuskirche und die andere kleinere mit ihrer doppeltürmigen Fassade ist die St. Walburgiskirche. Dennoch stimmt diese Darstellung der Stadt Arnheim nicht konkret mit der realen Topographie überein. Zumal steht der Elterberg, der im Gemälde im linken Hintergrund wie ein Hügel erscheint, in der Wirklichkeit an der anderen Seite des Flusses, der als Rhein angesehen werden kann.¹⁰⁸

Um den Charakter dieser Ansicht von Arnheim zu verdeutlichen, soll an dieser Stelle auf eine Zeichnung eingegangen werden. Die nächste Abbildung dieser Arbeit stammt von dem Basler Maler und Graphiker Matthäus Merian d. Ä., einem Zeitgenossen van Goyens, der in erster Linie für seine Stadtansichten bekannt ist (Abb. 19).¹⁰⁹ In dieser Zeichnung, in der die schweizerische Stadt Chur dargestellt ist, liegt die Stadt von hohem Standpunkt gesehen im Bildmittelgrund. Innerhalb der Stadt befinden sich nach dem Leben wiedergegebene Gebäude,

Suchtlen und Arthur K. Wheelock Jr., Stuttgart 2008, S. 34f.

¹⁰⁶ Hier und im Folgenden, Montiasdatabase, Inv. Nr. 476.

¹⁰⁷ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Basel 1987, S. 124.

¹⁰⁸ Mus.kat. Amsterdam 2007, S. 159.

¹⁰⁹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Berlin, *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Heintz Th. Schulze Altcapenberg und Michael Thimann, Berlin 2007, S. 168.

darunter „am linken Bildrand, noch außerhalb der Stadtmauern, erkennt man die Kirche St. Luzi, daneben schließen sich die Kathedrale, der Turm Marsöl und der bischöfliche Hof an. In der Stadtmitte erhebt sich die Kirche St. Martin, an der rechten Stadtseite die Kirche St. Regula [...]“. Ü berdies entspricht auch die den Bildhintergrund bildende Panoramalandschaft der realen Topographie.

Der *Blick über den Rhein bei Arnheim* van Goyens weist im Vergleich mit dieser Zeichnung, die offenkundig eine Stadt und ihre Umgebung dokumentiert,¹¹⁰ auf eine deutlich unterschiedliche Intention hin. Van Goyens Gemälde zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass nicht das Interesse an der genauen Wiedergabe der städtischen Topographie im Vordergrund steht, sondern die Wiedergabe der durch die Umgebung, das Wetter sowie durch Licht und Luft bestimmten atmosphärischen Erscheinung eines Naturausschnittes. Mithin ist die Arnheimansicht van Goyens im engeren Sinne keine Stadtansicht, sondern eine Landschaftsdarstellung, in der die Silhouette einer identifizierbaren Stadt als Motiv auftaucht.¹¹¹

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die Werke, die man heute als Stadtansicht begreift, von auf andere Bildgattungen wie Landschaft oder Seestück spezialisierten Malern angefertigt.¹¹² Dementsprechend wurden sie je nach Spezialgebiet des betreffenden Malers bestimmt. Im Falle van Goyens kommen die Städte im Bildraum als langgestreckte Profile im Mittel- oder Hintergrund zum Vorschein. Dabei ist für van Goyen die Erscheinung der gemalten Szenerie von größerem Belang gewesen, als die konkrete topographische Situation. Zugunsten der Gesamtstimmung konnte er die topographischen Gegebenheiten verändern.¹¹³ Zu guter Letzt ist erwähnenswert, dass die das Motiv der Stadt Dordrecht enthaltende Winterlandschaft des Jahres 1638 (Abb. 16) in gleicher Weise betrachtet und rezipiert werden soll.¹¹⁴

Zeichnungen

Was man im Oeuvre van Goyens mit den Termini von Monochromie und Tonalität am

¹¹⁰ Ebd., S. 168.

¹¹¹ Prof. Dr. Nils Büttner hat mich im Bezug auf die Stadtansicht van Goyens auf die Stadtvedute Matthäus Merians d. Ä. hingewiesen.

¹¹² Hier und im Folgenden, Bakker 2008, S. 35, 48.

¹¹³ Hierzu siehe auch: Buijsen 1996, S. 33.

¹¹⁴ Hierzu siehe: Ausst.kat. Stuttgart 2005, S. 79, 81.

treffendsten beschreiben kann, sind die im Jahre 1651 auf Papier gemalten Werke.¹¹⁵ Zu diesen etwa 20 Arbeiten gehört das Dresdner Exemplar (Abb. 20), auf dem das dunkelbraune Kolorit sich im ganzen Bildraum durchsetzt. Diese Werkgruppe markiert bei van Goyen den Höhepunkt und den Abschluss der reduzierten Farbigkeit.

Van Goyen war insbesondere in den Jahren von 1651 bis 1653 als Zeichner sehr produktiv. Aus diesen Jahren, in denen er nur wenige Gemälde anfertigte, sind etwa 350 monogrammierte und datierte Zeichnungen überliefert.¹¹⁶ Die Sujets dieser Zeichnungen reichen von Winter- und Strandlandschaften (Abb. 21, 22) über vielfigurige Marktszenen (Abb. 23), Dünenlandschaften (Abb. 24) und Stadtansichten (Abb. 25) bis hin zu Flusslandschaften (Abb. 26) und Seestücken (Abb. 27). Darunter bilden die Flusslandschaften und Seestücke hinsichtlich der Zahl die größte Themenkategorie. Auffällig ist allerdings die Marktszene mit einer Vielzahl Figuren, denn im gemalten Werk van Goyens wird dieses Sujet nicht gefunden.¹¹⁷ Für diese Zeichnungen setzte er hauptsächlich zwei Querformate von etwa 110 × 190 und 170 × 270 mm ein.

Die hier abgebildeten sieben Zeichnungen sind gekennzeichnet durch einen offenen, transparenten Bildraum.¹¹⁸ Dabei überwiegt die bildparallele Komposition, die zum größten Teil auf die im Bildraum tief liegende Horizontlinie zurückgeht. Wie sein Vorbild Esaias fertigte van Goyen diese Zeichnungen vermöge schwarzer Kreide und grauer Lavierung. Auf der einen Seite gestaltete er die Bildgegenstände durch die lebendigen Kreidelinien und auf der anderen Seite brachte er Licht und Schatten, Ton und die Atmosphäre zum Ausdruck durch die graue Lavierung.¹¹⁹

Unter den uns überlieferten Skizzenblättern findet sich ein im Jahre 1650 entstandenes Panorama der Stadt Kleve.¹²⁰ Auf diesem Skizzenblatt erkennt man bereits, dass links die Heideberger Mühle, rechts die Stiftskirche und in der Mitte der Schwanenturm gezeichnet sind. Später, als er im Jahre 1653 die Frankfurter Kleveansicht schuf (Abb. 25), übertrug van Goyen die Komposition des Skizzenblattes getreu in die Zeichnung. Dazu fügte er jedoch in den Vordergrund Figuren ein und lavierte die Zeichnung in Grau. Dieser Werkprozess von der Skizze zur bildmäßigen Zeichnung begegnet einem nicht nur hier, sondern auch in anderen

¹¹⁵ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Dresden/Wien 1997, S. 196.

¹¹⁶ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Amsterdam/Wien/New York/Cambridge 1991, S. 84.

¹¹⁷ Hier und im Folgenden, Beck 1972-1987, Bd. I, Einführung S. 52.

¹¹⁸ Ausst.kat. Cambridge/Montreal, *Landscape in Perspective. Drawings by Rembrandt and his Contemporaries*, bearb. v. Frederik J. Duparc, Montreal 1988, S. 120.

¹¹⁹ Ausst.kat. London/Paris/Cambridge 2002, S. 62.

¹²⁰ Hier und im Folgenden, Beck 1972-1987, Bd. I, Katalog S. 285, Nr. 847 und S. 293, Nr. 847/44.

Blättern von der Hand van Goyens.¹²¹

Nach dieser Ausarbeitung weicht nun die Frankfurter Ansicht deutlich von dem Skizzenblatt ab. Repräsentativ zeigt dieses Beispiel auf, zum einen dass auch die Zeichnungen van Goyens von nach dem Leben gezeichneten Skizzenblättern oder den Erinnerungen an die Studien im Freien ausgehend im Atelier aus dem Geist gefertigt wurden¹²² und zum anderen dass derartig bis ins Detail bearbeitete, letztlich monogrammierte und datierte Zeichnungen als von den Skizzen abweichende, eigenständige Kunstwerke intendiert waren.¹²³ Mutmaßlich wollte van Goyen diese fertigen Zeichnungen an den Mann bringen.¹²⁴ Diese Mutmaßung kann nicht nur durch die vollendete künstlerische Ausführung der Zeichnungen, sondern auch durch die Tatsache begründet werden, dass van Goyen zu der Zeit unter einer schwierigen finanziellen Situation litt. Seit dem Jahre 1637, in dem er 843 Gulden in den riskanten Tulpenhandel investiert hatte und in dem der Markt für Tulpenzwiebeln unglücklicherweise vollständig zusammengebrochen war, liefen seine Schulden in den 40er Jahren kontinuierlich aufwärts. Kurz formuliert brauchte er dringend Geld. Und das wiederum deutet an, dass seine Zeichnungen vermutlich auf dem Kunstmarkt schnell verkauft wurden und beliebt waren.¹²⁵

Ebenso wie die graphischen Arbeiten von Esaias van de Velde werden auch van Goyens Zeichnungen heute in verschiedenen graphischen Sammlungen in der Regel als Einzelblätter aufbewahrt. Doch entstanden sie seinerzeit vermutlich häufig als Serien, die nicht mehr zu rekonstruieren sind, wie zwei erhalten gebliebene Beispiele nahelegen.¹²⁶ Im November 1967 wurde in Den Haag eine Liquidation abgehalten, in der eine Gruppe von acht 1653 datierten van Goyen-Zeichnungen unter den Hammer kam.¹²⁷ Sie waren bis zu diesem Zeitpunkt zusammen in einer holländischen Familie geblieben und dürften deshalb wohl zu einer Serie gehört haben. Allerdings weiß man nicht, wie viele Blätter die Serie ursprünglich enthielt. Ein anderes Beispiel befindet sich im Kopenhagener Kupferstich-Kabinett.¹²⁸ Diese

¹²¹ Hierzu siehe: Buijsen 1996, S. 34f; Ausst.kat. Leiden 1996, S. 136.

¹²² Schatborn 1991, S. 9f.

¹²³ Ausst.kat. München/Bonn 1993, S. 70.

¹²⁴ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Brüssel/Amsterdam/Aachen 2007, S. 112; Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 140f.

¹²⁵ Mus.kat. Amsterdam 1998, Text S. 89, Nr. 181.

¹²⁶ Ausst.kat. Brüssel/Amsterdam/Aachen 2007, S. 113.

¹²⁷ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. London/Paris/Cambridge 2002, S. 60-63. Hierzu siehe auch: Beck 1972-1987, Bd. I, Katalog S. 124, 129, 134, 135, 148, 149, 186 und 187, Nr. 356, 357, 372, 389, 390, 434, 554 und 555.

¹²⁸ Hier und im Folgenden, Beck 1972-1987, Bd. I, Einführung S. 52, Anm. 1 und Katalog S. 67-69, Nr. 193A-

sogenannte Kopenhagener Zeichnungsfolge entstand im Jahre 1650 und umfasst zwölf Blätter. Neben diesen beiden Serien sind noch einige Blätter bekannt, die einst als Titelblatt derartiger Serien gedient haben müssen, wie das von 1653 im Berliner Kupferstich-Kabinett.¹²⁹

Trotz der Tatsache, dass sie autonome Werke waren, können van Goyens vollendete Zeichnungen mitunter mit seinen Gemälden in Verbindung gebracht werden. Ein Exempel macht einen direkten Zusammenhang zwischen Zeichnung und Gemälde erfahrbar. Van Goyen malte im Jahre 1656 ein Seestück, das heute in Frankfurt ausgestellt ist.¹³⁰ Auf dieses gemalte Seestück kann ein gezeichnetes Seestück von 1653 bezogen werden, das nun in eine französische Privatsammlung gehört.¹³¹ Der Vergleich beider Werke offenbart, dass das Motiv des sein Netz auslegenden Anglers in der Zeichnung mit dem Fischer in dem Gemälde identifizierbar ist und dass die Komposition des Gemäldes der der Zeichnung ähnelt.¹³² Aus dieser Betrachtung lässt sich der Schluss ziehen, dass van Goyen in seiner Werkstatt Skizzenblätter als Vorbilder aufbewahrte und sie bei Bedarf wiederholend sowohl in die Zeichnung als auch in das Gemälde umsetzte.¹³³

Ein Seestück

Das Seestück kann als das letzte Sujet van Goyens definiert werden. Insbesondere im Jahre 1655, ein Jahr vor seinem Tode, malte er dieses Thema des Öfteren.¹³⁴ Zu den in diesem Jahr gefertigten Exemplaren gehört auch ein Seestück in Hamburg (Abb. 28).

Renate Trnek hat durch die Betrachtung des in der Gemäldegalerie der Wiener Kunstakademie bewahrten van Goyen-Seestücks herausgestellt, dass in seinen letzten Seestücken die Wolken eine für die gesamte Bildwirkung ausschlaggebende Position einnehmen.¹³⁵ Desgleichen sind die Wolken im Hamburger Exemplar das dominierende Motiv im Bildraum. Sie wirken bewegter als die ruhige Wasseroberfläche und erscheinen bedrohlich mit ihren massiven Volumina anders als in den bislang in dieser Arbeit

L; Ebd., Bd. III, S. 54f.

¹²⁹ Schatborn 1991, S. 10-12; Beck 1972-1987, Bd. I, Katalog S. 117, Nr. 333.

¹³⁰ Jan van Goyen, *Das Haarlemer Meer*, 1656, Öl auf Holz, 40,5 × 55,5 cm. Frankfurt am Main, Städel, Inv. Nr. 1071. Mus.kat. Frankfurt 2005, S. 115 mit Farbbild.

¹³¹ Zu dieser Zeichnung siehe: Ebd., S. 120.

¹³² Ebd., S. 120.

¹³³ Ausst.kat. Brüssel/Amsterdam/Aachen 2007, S. 110, 113.

¹³⁴ Die Zahl der 1655 angefertigten Seestücke beträgt zirka 20. Beck 1972-1987, Bd. II, S. 367-370, 398-405, Nr. 819-823, 883-897.

¹³⁵ Hier und im Folgenden, Mus.kat. Wien 1992, S. 147.

behandelten Gemälden van Goyens.

Neben der Rolle der Wolken ist auch das Kolorit des Hamburger Seestücks bemerkenswert.¹³⁶ Im Bild mit kühlem, graublauem Grundton findet sich ein Boot im Vordergrund, in dem drei Figuren, je mit einem eigenen Farbwert versehen, dargestellt sind. Van Goyens Seestück platziert sich in seinem gemalten Werk in der letzten Schaffensperiode, in der er nach der Beschäftigung mit den Gemälden auf Papier mit dem dunkelbraunen Kolorit wiederum diverse Farbwerte einsetzte.¹³⁷ Dabei kann die jüngere Landschaftsmalerei von Jacob van Ruysdael mit markanter Farbigkeit den älteren und erfahrenen van Goyen beeindruckt haben.¹³⁸

Eine Dünenlandschaft und ihre Botschaft

In den vergangenen Jahrzehnten wurde in der kunsthistorischen Forschung keine einheitliche Antwort auf die Fragen gegeben, worauf die holländischen Gemälde aus dem 17. Jahrhundert letztendlich abzielten und was die zeitgenössischen Kunstbetrachter vor den Gemälden wirklich sahen und sehen wollten.¹³⁹ Einerseits sprach man den Gemälden Bedeutungen zu, die beim ersten Blick auf die Gemälde zunächst verborgen blieben. Andererseits sah man in den Gemälden genau im Gegenteil eine getreue Beschreibung der sichtbaren Welt. Da diese beiden kontroversen Auffassungen gleichermaßen die jeweils andere These immer wieder vernachlässigt haben, war ein Konsens darüber, wie ein Bild damals tatsächlich verstanden wurde, nicht erreichbar.

Wenn man diese schwere Frage beantworten will, sollte man davon ausgehen, wie die zeitgenössischen Kunstbetrachter mit Bildern umgingen.¹⁴⁰ Man verlangte damals von einem Bild Stoff, der als Anstoß zu einem lebendigen und intellektuellen „Gespräch“ zwischen dem Bild und dem Betrachter zum einen und zwischen den Betrachtern zum anderen diene. So ein Gespräch konnte dadurch entstehen, dass die Betrachter im Bild einer Geschichte oder

¹³⁶ Hier und im Folgenden, Mus.kat. Frankfurt 2005, S. 119.

¹³⁷ Ausst.kat. Dresden/Wien 1997, S. 196.

¹³⁸ Mus.kat. Frankfurt 2005, S. 119; Mus.kat. Wien 1992, S. 147f.

¹³⁹ Hier und im Folgenden, Peter Hecht, „Das Vergnügliche erkennt man leicht, aber nicht die Bedeutung“, in: Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt, *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*, bearb. v. Jeroen Giltaij, Ostfildern-Ruit 2005, S. 20-29.

¹⁴⁰ Hier und im Folgenden, Carsten-Peter Warncke, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005; Ulrich Heinen, „Argument - Kunst - Affekt. Bildverständnisse einer Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit“, in: Helmut Neuhaus (Hrsg.), *Die Frühe Neuzeit als Epoche*, München 2009, S. 203-217.

Botschaft begegneten und versuchten, sie Schritt für Schritt zu rekonstruieren. Ein guter Maler sollte diesem allgemeinen Verlangen entsprechend in der Lage sein, in seinem Gemälde eine Geschichte zu implizieren, an deren Rekonstruktion die Betrachter aktiv und lebendig teilnehmen und sich so unterhaltsam vergnügen konnten. In dieser Bildkultur war ein Bild potenziell immer eine Geschichte, die durch amüsante und intellektuelle Gespräche auch „gelesen“ werden konnte. Die Maler, die dem Publikum ein überzeugendes Gemälde präsentieren sollten und wollten, nutzten dafür die für die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts typische, realitätsnahe und deshalb überzeugende Beschreibung der sichtbaren Dinge. Andererseits benötigten sie aber auch Quellen, mittels derer sie dem Publikum in ihren Gemälden Hinweise zur implizierten Geschichte liefern konnten. Um diese Quellen zu erlangen, wandten sie sich den sogenannten Emblembüchern zu, die im frühen 17. Jahrhundert auch in Holland etabliert und verbreitet waren.

Das Emblembuch ist eine Art Literatur, die in der europäischen Frühen Neuzeit geschrieben, publiziert und gelesen wurde.¹⁴¹ Ein Emblembuch war üblicherweise eine Sammlung von zahlreichen, mit einer Überschrift versehenen kurzen Texten, die verschiedene Themen und Begriffe so behandelten, dass die Leser daraus viele Erkenntnisse und Belehrungen ziehen konnten. Ganz wesentlich ist dabei die Tatsache, dass die behandelten Themen und Begriffe jeweils mit einem Bild illustriert wurden. Die illustrierenden Bilder dienten auf der einen Seite der Verdeutlichung der Texte und waren auf der anderen Seite selbst Sinnbilder für die in den Texten beschriebenen Themen und Begriffe. Für Maler waren diese Emblembücher reiche Reservoirs der „Bildsprache“, die sie dafür brauchten, in ihren Gemälden eine gleichsam zu lesende Geschichte zu integrieren. Die Maler nutzten dabei die Sinnbilder aus den Emblembüchern, jedoch nicht direkt, sondern sie ihrerseits verarbeitend und ihrem eigenen Zweck anpassend. Die Emblembücher waren allerdings nicht nur für die Maler nützlich, sondern auch für die Kunstrezipierenden, denn sie konnten in den Emblembüchern Hinweise gewinnen, die Schlüssel zum Interpretieren eines Gemäldes sein konnten, das eine Geschichte implizit erzählte.

In den 1980er Jahren haben Hans-Joachim Raupp und Josua Bruyn Aufsätze geschrieben, in denen sie einige Gemälde van Goyens mit der sogenannten ikonographischen respektive ikonologischen Methode zu interpretieren versuchen.¹⁴² Dieses Kapitel abschließend soll im

¹⁴¹ Hier und im Folgenden, Warncke 2005; Heinen 2009, S. 203-217.

¹⁴² Hans-Joachim Raupp, „Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des

Folgenden die Gültigkeit dieser Deutungsbeispiele geprüft werden mittels einer Dünenlandschaft van Goyens. Dem Aufsatz von Hans-Joachim Raupp zufolge hat man bei der Betrachtung der holländischen Landschaftsgemälde auch auf die Rolle der Staffagefiguren zu achten, damit die sich auf den ersten Blick nicht eröffnende, doch möglicherweise vorhandene Botschaft der Darstellung abgelesen werden kann.¹⁴³ Er hat sich zu diesem Zweck mit dem Motiv von reisenden Figuren in der Landschaftsdarstellung befasst und darauf hingewiesen, dass das Reisemotiv als die christliche Lebensreise interpretiert werden kann.¹⁴⁴

Seinen Interpretationsbeispielen nach sind im Falle van Goyens im Besonderen die Dünenlandschaften und Seestücke diesbezüglich bemerkenswert.¹⁴⁵ Es findet sich eine Anzahl gemalte Seestücke im Oeuvre van Goyens, die das Gewitter auf See thematisieren.¹⁴⁶ In derartigen Seestücken erscheinen die Staffagefiguren bisweilen so, dass sie in ihren Booten unter dem bedrohlichen Gewitter zur sicheren Landungsstelle segeln. Auch in den Dünenlandschaften finden sich zuweilen Staffagefiguren, die als Rückenfigur auftauchen und sich an der Kirche im Bildraum orientieren. In beiden Fällen ist die Art und Weise unterschiedlich, allerdings beschreiben sie gemeinsam die Figuren, die auf einem Landweg oder in einem Boot unterwegs sind.

Eine derartige Dünenlandschaft stammt aus dem Jahre 1641 (Abb. 29). In dieser Dünenlandschaft sind zwei verwitterte Eichen auffällig, neben denen sich zwei rastende Figuren unterhalten. Durch die Beieinandersetzung der kleinen Figuren und der großen Bäume wird der Kontrast zwischen beiden Motiven deutlich und in dieser Weise bekommt dieses Werk einen monumentalen Charakter im Vordergrund.¹⁴⁷ Das Kolorit dieses Werkes ist dunkel und blass. Im Gegensatz zu der Dünenlandschaft aus der Zeit um das Jahr 1630, deren Bildraum hell beleuchtet ist (Abb. 13), ist hier kein helles und warmes Sonnenlicht wahrnehmbar. Die einzige Spur des hellen Lichtes ist am linken Horizont knapp angedeutet. Nur hier sind die dunklen Wolken durch das Licht aufgelöst und dadurch kommt ein winziger Kirchturm zum Vorschein. Abgesehen von den zwei Figuren neben den Bäumen ist noch eine

17. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 17 (1980), S. 85-110; Josua Bruyn, „Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings“, in: *Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia* 1987, S. 84-103.

¹⁴³ Raupp 1980, S. 93, 104.

¹⁴⁴ Ebd., S. 94.

¹⁴⁵ Ebd., S. 99-104.

¹⁴⁶ Beck 1972-1987, Bd. II, S. 355-379, Nr. 792-846.

¹⁴⁷ *Ausst.kat. Leiden* 1996, S. 108.

Figur dargestellt, die als Rückenfigur vorkommt und so scheint es, als wäre sie zu der Kirche am linken Horizont unterwegs.

Josua Bruyn hat versucht, die möglicherweise an diesem Werk vermittelte Botschaft zu erklären.¹⁴⁸ Er geht davon aus, dass das Motiv von zwei abgestorbenen Bäumen die Vergänglichkeit verkörpern kann. Die beiden Figuren unter den Bäumen sind ihm zufolge das Symbol für die Trägheit, die Figur mit dem Hut und Rucksack, die sich jenen beiden entgegensetzt, ist das Sinnbild der Pilgerreise zum Jenseits, dessen Rolle in diesem Werk der Kirchturm am Horizont übernimmt. Folglich zeigt sich das Motiv der rastenden Figuren, die zugunsten der Befriedigung leiblicher Bedürfnisse die Sorge um das Seelenheil vernachlässigen,¹⁴⁹ als das zu Tadelnde und die Rückenfigur als das Tugendhafte.

Wurden die zeitgenössischen Betrachter vor dieser Dünenlandschaft in der Tat der von Josua Bruyn vorgestellten Botschaft gewahr? Ja, wahrscheinlich nicht immer, doch sicherlich sehr häufig. Denn die beiden abgestorbenen Bäume in der Dünenlandschaft van Goyens können mit einem zeitgenössischen Emblembuch verknüpft werden. Eine Seite des im Jahre 1614 in Amsterdam publizierten Emblembuchs *Sinnepoppen* (Sinnpuppen) von Roemer Visscher (1547-1620) zeigt unter der Überschrift „*Keur baert angst*“ zwei Bäume: Der eine blüht gerade frisch, der andere ist hingegen verdorrt.¹⁵⁰ Die Überschrift bedeutet auf Deutsch, „Auswahl (oder Reichhaltigkeit) verursacht Angst.“ Der die Illustration begleitende Text handelt von der Schwierigkeit der richtigen Auswahl und von der Gefahr, die oberflächlich attraktive Option auszusuchen. Das Motiv der Bäume in der Dünenlandschaft van Goyens kann in dieser Verbindung als Verweis auf Tod beziehungsweise Sterben angesehen werden.¹⁵¹ Vor dieser Dünenlandschaft werden die Betrachter sich dazu eingeladen gefühlt haben, sie zu interpretieren. Dabei genossen sie die ästhetische Schönheit der dargestellten Landschaft und versuchten zugleich mithilfe ihrer Kenntnisse über Emblemik und gerade über das Emblembuch von Roemer Visscher eine Geschichte abzulesen, und zwar miteinander ein intellektuelles Gespräch führend. Dieses offene Gespräch mag bisweilen zur einheitlichen Deutung gelangt sein, aber auch zuweilen zu unterschiedlichen Deutungen.¹⁵²

„Die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts war weder Staats- noch Kirchenkunst mit

¹⁴⁸ Hier und im Folgenden, Bruyn 1987, S. 96.

¹⁴⁹ Mus.kat. Frankfurt 2005, S. 98.

¹⁵⁰ Hier und im Folgenden, Christopher Brown, *Scenes of Everyday Life. Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*, London/Boston 1984, S. 44f.

¹⁵¹ Ausst.kat. Leiden 1996, S. 99, 108.

¹⁵² Hierzu siehe auch: Büttner 2006, S. 200, 202.

einem festgelegten Programm, sondern eine Kunst, die auf dem freien Markt für die unterschiedlichsten Kunden funktionieren musste.“¹⁵³ Die Landschaftsdarstellungen van Goyens, die sich gerade auf diesem freien Kunstmarkt mit mehreren, bislang in diesem ersten Kapitel besprochenen, künstlerischen, thematischen sowie inhaltlichen Instrumenten anzupreisen versuchten, sind bis heute in einem ungemein großen Umfang überliefert. Das gemalte Werk umfasst heute etwa 1.200 Exemplare, das gezeichnete mehr als 800 autonome Werke und einige Skizzenbücher.¹⁵⁴ Van Goyen muss schon seinerzeit der produktivste Landschaftskünstler, oder überhaupt der fruchtbarste holländische Künstler des 17. Jahrhunderts gewesen sein. Es ist schier nicht mehr vorstellbar, wie er diese Menge an den Mann brachte. War der holländische Kunstmarkt wirklich so groß, dass all diese Werke veräußert werden konnten? Wie sah der Markt aus? Und wer waren die Kunden, die auf diesem Markt unterwegs waren? Mit diesen Fragen schließt das erste Kapitel ab und gleichzeitig beginnt das ihnen gewidmete zweite Kapitel.

¹⁵³ Hecht 2005, S. 29.

¹⁵⁴ Beck 1972-1987, Bd. I, II.

II. Der Handel mit den Gemälden Esaias van de Veldes und Jan van Goyens und ihre Sammler

Die zeitgenössischen Betrachter sahen an den Gemälden von Esaias und van Goyen mutmaßlich diverse Aspekte. Sie konnten die Maloberfläche, die mit schnellen Pinselführungen geschaffen wurde, positiv oder negativ beurteilen. Sie konnten sich an der dargestellten Landschaft erfreuen und die Schönheit des eigenen Landes wieder erkennen. Sie konnten ebenfalls in der gemalten Landschaft eine moralische Botschaft ablesen. Doch waren die künstlerischen sowie inhaltlichen Aspekte die einzigen Motive zum Kauf der gemalten Kunstwerke? Wie und wo kauften die Kunstfreunde die Gemälde von Esaias und van Goyen? Wer waren überhaupt die Kunstfreunde, die für die Gemälde ihr Geld ausgaben? Um zu einer Beantwortung dieser Fragen zu gelangen, soll im Folgenden zunächst die Entwicklung des holländischen Kunstmarktes knapp dargestellt werden, für den Esaias und van Goyen arbeiteten.

Die Entstehung des holländischen Kunstmarkts des 17. Jahrhunderts

Man mag vermuten, dass Esaias van de Velde durch die um 1608 nach Amsterdam eingeführten Antwerpener Gemälde den Anreiz zu seiner Landschaftsmalerei bekommen haben könnte. Die schon im ersten Kapitel zitierte Petition der Amsterdamer Gildemitglieder vom November 1608 bezeugt eindrucksvoll, dass zu jener Zeit eine große Anzahl Gemälde aus den Südniederlanden nach Amsterdam geliefert wurde.

Die Einfuhr der Antwerpener Gemälde war nicht nur für die Amsterdamer Gildeleute, sondern auch für die einheimischen Maler der Stadt Leiden problematisch. So beklagten sich die Leidener Maler im März 1610 mit einer Bittschrift beim Magistrat darüber, dass die fremden Kunsthändler ihre Gemälde durch Versteigerung und im offenen Geschäft verkauften, als würden sie in Leiden wohnhaft sein.¹⁵⁵ Dieser Petition zufolge scheinen die Leidener Maler bereits im Oktober 1609 wegen des Gemäldeverkaufs eine Beschwerde gegen die Kunsthändler aus den Südniederlanden vorgebracht zu haben. Damals war direkt das Verbot des Gemäldeverkaufs außerhalb der Jahrmärkte bekannt gegeben worden.

¹⁵⁵ Hier und im Folgenden, Sluijter 1999, S. 119.

Im Jahre 1610, in dem sie trotz dieses Verbots weiterhin ihre Gemälde verkauften, muss die Lage für die südniederländischen Kunsthändler noch günstiger gewesen sein, denn der zwölfjährige Waffenstillstand von 1609 bis 1621 öffnete die Grenze und ermöglichte eine Handelsroute zwischen Antwerpen und der jungen Republik.¹⁵⁶ Der Waffenstillstand bedeutete eine Periode des Friedens und des wirtschaftlichen Aufschwungs. Von diesen günstigen Bedingungen wollten die Kunsthändler profitieren.¹⁵⁷

Aus den Reaktionen der Amsterdamer respektive Leidener Maler lässt sich verallgemeinernd schließen, dass die einheimischen Maler beider Städte davor Angst hatten, dass die Gemäldeimporten ihrem Einkommen schaden könnte.¹⁵⁸ Da sie darüber erschrecken, dass die Fremden ihre Angebote für Preise an den Mann brachten, die sie für zu hoch hielten, kann angenommen werden, dass die fremden Gemäldehändler tatsächlich reüssierten. Daraus wiederum lässt sich folgern, dass es um 1610 in den holländischen Städten Käufer gab, die sich für die importierten Gemälde Antwerpens interessierten.

Seit dem Jahre 1585, in dem die Stadt Antwerpen definitiv in den katholischen, habsburgischen Teil integriert wurde, emigrierte eine große Anzahl Südniederländer aus religiösen beziehungsweise wirtschaftlichen Gründen mit ihrer Familie und ihrem Kapital nach Holland und ließ sich in den Städten Amsterdam, Haarlem, Leiden und Delft nieder.¹⁵⁹ Zuvor waren die Holländer längere Zeit sowohl von ihren feinen und kultivierten flämischen Nachbarn als auch von sich selbst als simples und bescheidenes Volk angesehen worden und sie wurden tief beeindruckt, als die Antwerpener in Holland ankamen.¹⁶⁰ Sie begannen damit, die Kleider, die Sprache und das Benehmen ihrer neuen Mitbewohner nachzuahmen, und dies betrifft auch die Vorliebe für die Luxusartikel, zu denen die Kunstwerke gehörten.

Im Antwerpen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war es unter den wohlhabenden

¹⁵⁶ Marten Jan Bok, „Paintings for sale. New marketing techniques in the Dutch art market of the Golden Age“, in: Ausst.kat. Rotterdam, *At Home in the Golden Age*, hrsg. v. Jannet de Goede und Martine Gosselink, Zwolle 2008, S. 11; Ed Romein und Gerbrand Korevaar, „Dutch Guilds and the Threat of Public Sales“, in: N. de Marchi und H. J. van Miegroet (Hrsg.), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, Antwerpen 2006, S. 171.

¹⁵⁷ Jaap van der Veen, „The art market in Delft in the age of Vermeer“, in: Ausst.kat. Den Haag, *Dutch society in the age of Vermeer*, hrsg. v. Donald Haks und Marie Christine van der Sman, Zwolle 1996, S. 124.

¹⁵⁸ Hier und im Folgenden, Sluijter 1999, S. 120.

¹⁵⁹ Marten Jan Bok, „Art-Lovers and their Paintings. Van Mander's Schilder-boeck as a Source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands“, in: Ausst.kat. Amsterdam 1993, S. 140f; Marten Jan Bok, „The rise of Amsterdam as a cultural center: the market for paintings, 1580-1680“, in: Patrick O'Brien u. a. (Hrsg.), *Urban Achievement in Early Modern Europe. Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London*, Cambridge 2001, S. 188 (Im Folgenden Bok 2001A); Roelof van Gelder und Jaap van der Veen, „Collecting in the time of Rembrandt. Art and curiosa in the seventeenth century“, in: Ausst.kat. Amsterdam, *Rembrandt's Treasures*, hrsg. v. Bob van den Boogert, Zwolle 1999, S. 15 (Im Folgenden van Gelder und van der Veen 1999A).

¹⁶⁰ Hier und im Folgenden, Bok 2001A, S. 188.

Bürgern bereits üblich gewesen, Gemälde in ihre Wohnungen zu hängen.¹⁶¹ Eine Korrespondenz bezeugt das.¹⁶² Benito Arias Montano, der im Jahre 1568 von Philipp II. in die Niederlande gesandt wurde, um Bücher für die königliche Bibliothek zu besorgen, sollte für Juan de Ovando, den Vorsitzenden des Rates der Heiligen Inquisition, bei dieser Gelegenheit einige Gemälde erwerben. In einem Brief teilte er ihm mit, dass Bilder durchweg nicht ganz billig wären, „weil die Leute dieses Landes viele davon für ihre Häuser kaufen.“ Auch die Landschaftsgemälde von Pieter Bruegel d. Ä. waren als Wanddekoration sehr beliebt.¹⁶³ Die im ersten Kapitel besprochene Serie der *Zeiten des Jahrs* war beispielsweise für das Landhaus des Antwerpener Kaufmanns Nicolaas Jongelincq bestimmt. Die Gemälde Bruegels waren schon bald nach seinem Tode so teuer, dass sogar die betuchten Käufer sie kaum mehr bezahlen konnten.¹⁶⁴ Deshalb musste Maximilien Morillon im Dezember 1572 an Kardinal Granvella melden, dass er durchaus die gewünschten 25 Gemälde mit „Ansichten aus der Gegend Antwerpens“ für ihn erwerben könne. Nur dürfe der Kardinal nicht hoffen, dabei Landschaften Bruegels zu erlangen, die seien nach dessen Tod nämlich unerschwinglich geworden. Unter den nach Holland gezogenen Südniederländern befand sich eine Vielzahl reiche Kaufleute und gut ausgebildete Handwerker, die offenbar daran gewöhnt waren, die Wände ihrer Häuser mit Gemälden zu dekorieren.¹⁶⁵

Die Südniederländer etablierten sich bald im Norden.¹⁶⁶ Allerdings dürfte es seinerzeit auf dem holländischen Kunstmarkt für diese Emigranten kaum anziehende Gemäldeangebote gegeben haben.¹⁶⁷ Zwar hatte sich in der Provinz Holland im ausgehenden 16. Jahrhundert eine eigene Malkultur entwickelt, innerhalb derer die Maler vornehmlich Historien respektive Porträts fertigten und in der sie sich auf eine begrenzte Kundengruppe ausrichteten. Doch in dieser Malkultur wuchs sich die Landschaftsmalerei kaum zur eigenständigen Gattung aus. Indessen waren die Emigranten bereits mit diesem Genre vertraut, denn, wie im ersten Kapitel gezeigt, wurden in Antwerpen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

¹⁶¹ Sluijter 1999, S. 118.

¹⁶² Hier und im Folgenden, Büttner 2006, S. 112.

¹⁶³ Hier und im Folgenden, ebd., S. 100, 104, 108, 112.

¹⁶⁴ Hier und im Folgenden, ebd., S. 112.

¹⁶⁵ Bok 2001A, S. 188; Sluijter 1999, S. 118. Unter den südniederländischen Flüchtlingen gab es auch diejenigen, die ihre ganzen Kunstsammlungen in die Nordniederlande mitbrachten. Van Gelder und van der Veen 1999A, S. 15.

¹⁶⁶ Eric Jan Sluijter, „All striving to adorne their houses with costly peeces. Two Case Studies of Paintings in Wealthy Interiors“, in: Ausst.kat. Newark/Denver, *Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, bearb. v. Mariët Westermann, Zwolle 2001, S. 103.

¹⁶⁷ Hier und im Folgenden, Bok 2001A, S. 188; Sluijter 1999, S. 118.

Landschaften in großer Anzahl angefertigt.

Um das Jahr 1610, als die Amsterdamer und Leidener Maler auf Grund der importierten Gemälde ihre Petitionen verfassten, bekamen die Einwanderer einen neuen Zugang zu ihnen gefallenden Gemäldeangeboten.¹⁶⁸ Dabei wurden aus Antwerpen Gemälde unterschiedlichster Gattungen in die nördlichen Niederlande importiert, darunter auch der Landschaften. Wahrscheinlich waren diejenigen, die die Werke aus Antwerpen ankauften, zunächst die inzwischen in ihren neuen Heimatstädten etablierten Südniederländer, die schon die Verzierung des Hauses mit den Gemälden gewohnt waren. In dieser Wohnkultur eiferten bald die einheimischen Holländer ihren neuen Stadtgenossen nach und in dieser Weise entstand eine neue Gemäldenachfrage.¹⁶⁹

Währenddessen entschieden sich junge Nachwuchsmaler wie Hendrick Avercamp und Esaias van de Velde dafür, mit den eingeführten Gemälden Antwerpens um die Gunst des Publikums zu wetteifern.¹⁷⁰ Sie gingen von der Bildgattung aus, nämlich von der Landschaft, die im späteren 16. Jahrhundert in Antwerpen verbreitet war und die um 1610 in großem Stil in die holländischen Städte geliefert wurde. Diese jungen Maler fingen an, die Antwerpener Gemälde auf dem Kunstmarkt mit ihren eigenen Werken zu verdrängen.¹⁷¹

In dieser bislang diskutierten, frühen Entwicklungsphase der holländischen Landschaftsmalerei spielten die flämischen Maler, die in dem Zustrom der Einwanderer aus Antwerpen nach Holland mitzogen, eine wegweisende Rolle, indem sie den jungen Künstlern die Malpraxis Antwerpens vermittelten.¹⁷² Die Landschaftskunst von Hans Bol, Gillis van Coninxloo und David Vinckboons beispielshalber stellten auf der einen Seite das für die holländische Malkultur neue Genre und seine Tradition vor und ebneten auf der anderen Seite den jungen Nachfolgern den Weg für die Entstehung einer spezifisch eigenständigen, holländischen Landschaftskunst.

Wie sah der Vertrieb der Bilder auf diesem Kunstmarkt aus und wo konnte man sie erwerben? Im Folgenden sollen auf diese Frage diverse Antworten gegeben werden.

¹⁶⁸ Hier und im Folgenden, Sluijter 1999, S. 120-122.

¹⁶⁹ Dies betreffend soll erwähnt werden, dass es bereits in dieser frühen Phase einen einheimischen Amsterdamer Kaufmann gab, der intensiv dem Kunstsammeln nachging und eine führende Rolle in der Sammlerszene spielte. Hierzu siehe: Bok 1993, S. 139f.

¹⁷⁰ Hier und im Folgenden, Bok 2008, S. 12; Sluijter 1999, S. 122.

¹⁷¹ Diesbezüglich ist bemerkenswert, dass zwischen 1620 und 1630 eine bedeutende Anzahl der Antwerpener Kunsthändler sich auf den französischen Kunstmarkt richtete. Dies geht wahrscheinlich darauf zurück, dass der zwölfjährige Waffenstillstand im Jahre 1621 zu Ende ging und dadurch die Handelsroute schwer zugänglich wurde. Romein und Korevaar 2006, S. 171f.

¹⁷² Hier und im Folgenden, Bok 2001A, S. 188, 190.

Der direkte Ankauf beim Maler

Im Jahre 1624 besuchte der Haager Schullehrer David Beck an einem regnerischen Dezembertag das Kunstgeschäft (*Constwinckel*) des Haager Malers Isaac Mijntens (1601/1602-1666).¹⁷³ Leider lässt sich nicht mehr genau sagen, wie dieser Gemäldeladen aussah, den David Beck betrat. Doch kann man sich mittels eines Gemäldes ein Bild von solch einem Gemäldegeschäft machen (Abb. 30).

Das Hauptthema dieses von einem heute unbekanntem Maler um das Jahr 1620 gemalten Werkes ist ein auf einem Platz seine Waren anpreisender Quacksalber, um den herum viele Zuschauer versammelt sind.¹⁷⁴ Etwas weiter im Hintergrund ist in der rechten Bildhälfte ein Gebäude mit Treppengiebel gezeigt (Abb. 31). Dort ist ein Mann mit einem Cape und einem Hut zu sehen, der ein auf dem Boden an der Tür lehndes Gemälde betrachtet. Dieses Haus ist ein Gemäldeladen, an dessen Fassade das Wappen eines Malers oder des Heiligen St. Lukas hängt. Vermutlich haben zahlreiche Maler der Zeit ihre Werke in solch einem Geschäft verkauft, das in der Regel zur gleichen Zeit auch als Werkstatt genutzt wurde.¹⁷⁵ Dort verkauften die Maler die eigenen Arbeiten, nicht selten aber auch eine Auswahl von Arbeiten ihrer Kollegen. Allein ein besser situierter Maler vermochte in seiner Werkstatt mehrere Räume in Anspruch zu nehmen und das Atelier vom Geschäftsraum zu separieren.

Sowohl an den Fenstern als auch an den Außenwänden des Hauses im Bild sind Gemälde ausgestellt, darunter sind die drei an der Wand aushängenden als zwei Tronien und ein großes Seestück zu identifizieren.¹⁷⁶ Ebenfalls zu sehen sind zwei andere Kunden, die im Geschäft die Angebote anschauen. Das dargestellte Gemäldegeschäft befindet sich an einem Platz, wo zahlreiche Leute verkehren und wo die angebotenen Gemälde möglichst vielen Bürgern vorgeführt werden können. Ohne Weiteres denkbar ist, dass die Maler sich wünschten, dass die Leute in ihre Geschäftsräume eintraten.

Laut den Vorschriften der St. Lukasgilden in den holländischen Städten war allein den in der Gilde eingeschriebenen Malern vorbehalten, die Gemälde herzustellen und sie außerhalb

¹⁷³ Carola Vermeeren, „Opdat de kunst alhier soude mogen floreren. De kunstmarkt in Den Haag in de 17de eeuw“, in: Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 51.

¹⁷⁴ Hier und im Folgenden, Bok 2008, S. 12.

¹⁷⁵ Hier und im Folgenden, van Gelder und van der Veen 1999A, S. 21.

¹⁷⁶ Hier und im Folgenden, Bok 2008, S. 12f.

der freien Wochen- und Jahrmärkte zu verkaufen.¹⁷⁷ Im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert war die St. Lukasgilde in den holländischen Städten eine Organisation, die in der Regel außer Funktion war.¹⁷⁸ Erst um das Jahr 1610, als in diversen holländischen Städten bezüglich der Gemäldeimport durch die Fremden aus Antwerpen neue Gildesatzungen ausgefertigt wurden, erfuhren die alten Gildereglements eine Erneuerung und wurden seitens der städtischen Administration ernst genommen und durchgesetzt.¹⁷⁹ So wurden beispielsweise in Delft im Jahre 1611 neue Gildevorschriften erlassen, die im Verlauf des 17. Jahrhunderts mit Änderungen und Ergänzungen gelten sollten.¹⁸⁰

Laut den neuen Regeln der Delfter St. Lukasgilde wurden ausschließlich die Gildemitglieder dafür zugelassen, außerhalb der Stadt gefertigte Gemälde in die Stadt einzuführen und sie zum Kauf anzubieten.¹⁸¹ Falls die Auswärtigen in Delft ihre Gemälde durch Versteigerung verkaufen wollten, war die Genehmigung des Magistrats notwendig. Ü berdies legten die neuen Gildevorschriften fest, dass den Nichtmitgliedern nicht erlaubt war, in Delft Gemälde herzustellen. Die Delfter Gildemeister hatten offenbar die Intention, mittels dieses strikten Reglements ihr Handwerk vor auswärtigen Rivalen besser zu schützen.¹⁸² Dies betrifft auch sowohl die Haager als auch die Haarlemer St. Lukasgilde.¹⁸³

Es ist nicht bekannt, wann van Goyen sich in der Haager St. Lukasgilde einschreiben ließ.¹⁸⁴ Allerdings weiß man, dass er in den Jahren von 1638 bis 1640 der Gilde vorstand. Desgleichen war Esaias Meister der Haarlemer respektive Haager St. Lukasgilde. Dies bedeutet, dass den beiden Malern erlaubt war, ein eigenes Kunstgeschäft zu betreiben. So lässt sich im Wissen um die zeitgenössische Praxis annehmen, dass die beiden Maler in ihren Werkstätten ihre Gemälde unmittelbar an die besuchenden Kunden veräußerten. Ein indirekter, jedoch bedeutender Hinweis darauf findet sich im Gemäldeverzeichnis des Utrechter Barons Willem Vincent van Wyttenhorst (1613-1674). Van Wyttenhorst stellte zwischen den Jahren 1651 und 1659 ein handgeschriebenes Register seiner Kunstsammlung her, die im

¹⁷⁷ Romein und Korevaar 2006, S. 166.

¹⁷⁸ Ebd., S. 169.

¹⁷⁹ Ebd., S. 171.

¹⁸⁰ Van der Veen 1996, S. 125. Hierzu siehe auch: John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982.

¹⁸¹ Hier und im Folgenden, van der Veen 1996, S. 125.

¹⁸² Hierzu siehe auch: Marten Jan Bok, „Society, Culture, and Collecting in Seventeenth-Century Delft“, in: *Ausst.kat. New York/London 2001*, S. 209 (Im Folgenden Bok 2001B).

¹⁸³ Vermeeren 1998, S. 52; Marion Boers-Goosens, „Een nieuwe markt voor kunst. De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50* (1999), S. 196.

¹⁸⁴ Hier und im Folgenden, *Ausst.kat. Den Haag 1998*, S. 139.

Jahre 1659 etwa 190 Gemälde einschloss.¹⁸⁵ In dieser Kollektion befand sich ein *Seesturm mit einem Schiffbruch (Seestorm met een schipbreuk)*.¹⁸⁶ Von diesem Gemälde gab der Baron in seinem Register an, dass er das Werk im Jahre 1647 von dem Meister Pieter de Molijn selbst gekauft hatte. Dafür hatte er 40 Gulden bezahlt (*een zeestorm gescildert deur Molijn waerin een scip breuck wort gepresenteert hebbe daer voor aen de man selver betaelt met de leyst veertig gl int iaer 1647*).

Im Gemäldegeschäft müssen die Maler den direkten Kontakt mit ihren Kunden aufgenommen haben. Die andere Form des direkten Gemäldeankaufs beim Maler war, ihm einen Auftrag zu geben. Von den Aufträgen, die Esaias und van Goyen erhielten, soll unten in diesem Kapitel die Rede sein, obwohl der auch von zeitgenössischen Reisenden bezeugte Handel auf Märkten weit verbreiteter war.¹⁸⁷

Der freie Jahrmarkt

Der englische Reisende und Gelehrte John Evelyn (1620-1704) schrieb am 13. August des Jahres 1641 in seinem Tagebuch, „We arrived late at Rotterdam, where was at that time their annual Mart or Faire, so furnished with pictures, especially Landscips, and Drolleries, as they call those clownisch representations, as I was amaz'd; some of these I bought and sent into England.“¹⁸⁸

Am 4. August 1642 stellten fünf in Rotterdam tätige Gemäldeverkäufer (*schilderij-vercoopers*) einem Zimmermann einen gemeinsamen Auftrag, in der *Prinsenstraat* einen Stand zu bauen, und zahlten dafür mehr als 200 Gulden.¹⁸⁹ Dieser Stand wurde in der Mitte der Straße errichtet. Er war nicht ein gewöhnlicher Marktstand, sondern eine große Mauer, deren Breite etwa 50 bis 75 Meter betrug. Annähernd vier Meter hoch war diese Mauer und nahm die ganze *Prinsenstraat* ein. Damit die Auftraggeber ihre Waren vor dem Regen schützen konnten, wurde der Stand mit Markisen ausgestattet, die durch Pfähle untermauert wurden (Abb. 32). Dadurch entstand ein etwa anderthalb Meter langer Raum zwischen der

¹⁸⁵ Marion Boers-Goosens, „De schilderijenverzameling van baron Willem Vincent van Wyttenhorst“, in: *Oud Holland* 117 (2004), S. 181. Hierzu siehe auch: van der Veen 1997, S. 88-90.

¹⁸⁶ Hier und im Folgenden, Boers-Goosens 2004, S. 204f und S. 228, Fol 37, Nr. 127.

¹⁸⁷ Chong 1987, S. 109.

¹⁸⁸ Sasja Delahay und Nora Schadee, „Verzamelaars en handelaars in Rotterdam“, in: *Ausst.kat. Rotterdam, Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, hrsg. v. Nora Schadee, Zwolle 1994, S. 31.

¹⁸⁹ Hier und im Folgenden, Bok 2008, S. 19; N. Alting Mees, „Schilderijen op de Rotterdamsche Kermis“, in: *Oud Holland* 33 (1915), S. 63.

Mauer und den Pfählen der seitlichen Begrenzung. Den fünf Kunsthändlern standen zwei freie Flachwände zur Verfügung, an die sie ihre Gemäldeangebote hängen konnten. Auch aus Sicherheitsgründen dürften die fünf Kunsthändler ihre Gemälde oberhalb eines Meters ausgestellt haben. Daraus resultiert, dass an den zwei Wänden insgesamt zirka 300 bis 450 Quadratmeter zum Ausstellen der Gemälde verwendet werden konnten.

Vermutlich war es ein derartiger Stand, den John Evelyn im Sommer 1641 auf dem Rotterdamer Jahrmarkt erlebt hatte.¹⁹⁰ Der Gemäldestand wurde nicht nur in Rotterdam, sondern auch in anderen holländischen Städten erbaut, wenn Jahrmärkte stattfanden, auch wenn er nicht immer so spektakulär war. Wie bereits an mehreren Stellen angedeutet, konnte man auf dem Jahrmarkt Gemälde kaufen und verkaufen unabhängig von den strengen Gilderegeln.¹⁹¹ In der Stadt Amsterdam beispielsweise wurde der Jahrmarkt dreimal im Jahr veranstaltet. Auswärtige Kunstverkäufer durften innerhalb von acht Tagen vor der Kirmes ihre Gemälde nach Amsterdam transportieren und mussten nach dem Jahrmarkt wiederum binnen acht Tagen ihre unverkauften, restlichen Gemälde aus der Stadt räumen.

Um die Frage zu beantworten, ob die Gemälde von Esaias und van Goyen tatsächlich auf dem Jahrmarkt gehandelt wurden, soll im Folgenden auf den Fall des Malers und Kunsthändlers Herman Saftleven I eingegangen werden. Herman Saftleven verstarb im Frühling des Jahres 1627 in Rotterdam und im selben Jahr wurde sein Nachlass inventarisiert.¹⁹² Zu seiner Hinterlassenschaft gehörte eine beachtliche Anzahl Gemälde verschiedener niederländischer Meister. Darunter befanden sich beispielsweise Landschaften wie „ein Wasserfall von Savery (*Een waterval van Savory*)“ und „eine Landschaft von Hercules [Seghers?] (*Een Lantschap van Hercules*)“. Daneben wurde auch „*Een stuckgen van plaisance*“ von Esaias van de Velde ins Inventar eingetragen. Dies war vermutlich ein Landschaftsbild, auf dem gezeigt war, wie Stadtbürger auf dem Land ihren Vergnügungen nachgehen.¹⁹³

Nachdem Herman Saftleven I verstorben war, übernahm seine Witwe Lucretia de Beauvois

¹⁹⁰ Hier und im Folgenden, Bok 2008, S. 19.

¹⁹¹ Hier und im Folgenden, Romein und Korevaar 2006, S. 174.

¹⁹² Hier und im Folgenden, Bok 2008, S. 19; Boers-Goosens 1999, S. 209; Fr. D. O. Obreen, „Herman Saftleven II en zijne nagelaten schilderijen“, in: Fr. D. O. Obreen (Hrsg.), *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis*, 7 Bände, Rotterdam 1877-1890, Bd. V, S. 117, 119.

¹⁹³ Prof. Dr. Nils Büttner hat mich auf die Tatsache hingewiesen, dass der Amsterdamer Verleger Claes Jansz Visscher seine um 1612 edierte Serie von zwölf Landschaftsradierungen mit dem Titel *Plaisante Plaetsen* versah.

die Gemälde.¹⁹⁴ Zunächst verkaufte sie davon einige auf dem Rotterdamer Jahrmarkt, wobei sie etwa vier Gulden für die Platzgebühr ausgab. Anschließend bereiste sie mit ihrem Dienstmädchen Leiden, Haarlem und Gouda, um auf den Jahrmärkten dieser Städte die übrigen Gemälde zu veräußern. Diese Reise kostete sie 57 Gulden: sie musste die Reisekosten, die Frachtbeförderung und die Platzgebühr in den drei Städten finanzieren. Man weiß zwar nicht, in welcher Stadt das Werk von Esaias an den Mann gebracht wurde, allerdings lässt sich dank der regen Verkaufsaktivitäten der Witwe ein Bild davon gewinnen, in welcher Weise die Gemälde von Esaias und van Goyen in verschiedene holländische Städte verteilt wurden.¹⁹⁵

Leider lässt die Quellenlage bislang nicht zu, bis ins Detail nachzuvollziehen, wie ein holländischer Kunsthändler im 17. Jahrhundert operierte.¹⁹⁶ Umso größere Bedeutung gewinnen deshalb Dokumente wie ein Brief des Delfter Kunsthändlers Abraham de Cooge, der zwischen den Jahren 1630 und 1680 zu den tonangebenden Kunsthändlern in der Stadt Delft gehörte.¹⁹⁷ Der Brief datiert vom 12. April 1667. Matthijs Musson, ein Antwerpener Kunsthändler, hatte sich im Auftrag eines Kunden bei de Cooge nach dem Werk Philips Wouwermans (1619-1668) erkundigt. De Cooge sagte, dass er einige feine Schlachtszenen des Malers kenne. Da diese Gemälde jedoch nicht zum Kauf angeboten werden konnten, erklärte sich de Cooge dazu bereit, den Maler mit einem neuen Werk zu beauftragen, und schrieb, dass der Maler ein guter Freund von ihm sei. Hingegen war de Cooge in der Lage, eine Kampfszene von Palamedes Palamedesz (1607-1638) anzubieten, und schlug vor, dass Wouwerman ein Pendant dazu malen könnte. Er verlangte 150 Gulden für das Werk von Palamedesz und versprach, sich mit Wouwerman in Verbindung zu setzen.

In diesem Brief begegnet uns ein Kunsthändler, der mit seinen Fachkollegen verschiedener Städte vernetzt war.¹⁹⁸ Diese Netzwerke detailreich wiederzugeben, ist aufgrund des Mangels an Quellen nur ansatzweise möglich, trotzdem erscheint es wahrscheinlich, dass die niederländischen Kunsthändler miteinander interagierten und kooperierten. Doch auch diese Kooperation konnte allein nicht sicherstellen, dass die umfangreiche Gemäldeproduktion an den Mann zu bringen war.

¹⁹⁴ Hier und im Folgenden, Bok 2008, S. 19.

¹⁹⁵ Ü berdies war es für die holländischen Bürger ohne Weiteres möglich, die Gemälde in anderen Städten anzukaufen und dies in ihren Wohnort mitzubringen. Bok 2001B, S. 209.

¹⁹⁶ Van der Veen 1996, S. 127.

¹⁹⁷ Hier und im Folgenden, ebd., S. 128f.

¹⁹⁸ Philips Wouwerman war in Haarlem tätig. Zu Philips Wouwerman siehe: Ausst.kat. Kassel/Den Haag, *Philips Wouwerman 1619-1668*, bearb. v. Frederik Duparc und Quentin Buvelot, München 2009.

Die Lotterie

Am 4. September des Jahres 1641 stellte Pieter de Molijn einen Antrag, dass er in der Nachlassversteigerung seines verstorbenen Schwagers auch seine eigenen Gemälde verkaufen dürfe.¹⁹⁹ Daraufhin folgte im Juni 1642 ein Protest zweier Kunsthändler, Hendrick Lodewijcksz Noije und Davidt Jorisz, die die Haarlemer St. Lukasgilde dazu drängten, dafür Sorge zu tragen, dass dies nicht geschehe. Obschon de Molijn am Ende seinen Antrag zurücknahm, schrieb die Gildeverwaltung eine Petition an den Magistrat der Stadt Haarlem, die besagte, dass der öffentliche Gemäldeverkauf strenger geprüft werden sollte.

Die Idee, die Gemälde durch Auktion oder Lotterie öffentlich zu verkaufen, war, wie der Fall de Molijns beispielhaft zeigt, sehr brisant. Es war bereits die Rede davon, dass es stets ein Ziel der St. Lukasgilde war, die öffentlichen Kunstverkäufe außerhalb von Jahrmärkten unter ihre Kontrolle zu bringen. Allerdings gab es innerhalb der St. Lukasgilde selbst Mitglieder, die die Vorteile öffentlichen Gemäldeverkaufs wahrnahmen und sie ihrerseits nutzen wollten. De Molijn war nur eins davon.

Nachdem der Gildevorstand die Bittschrift eingereicht hatte, kam wiederum Gegenwind auf. Einige Gildemeister richteten im November 1642 einen Beschwerdebrief an den Gildevorstand.²⁰⁰ Die Unterzeichner dieses Briefs, zu denen unter anderem Frans Pietersz de Grebber (1573-1649), Pieter de Molijn und Salomon van Ruysdael (1600/1603-1670) gehörten, vertraten den Standpunkt, dass gerade die den eigenen Laden betreibenden Kunsthändler die schlimmsten Rädelsführer (*belhamers*) seien, denn sie verkaufen die Gemälde an die Liebhaber (*liefhebbers*) gut zwei- bis dreifach über Wert.²⁰¹ Des Weiteren brachten sie vor, dass durch die öffentlichen Verkäufe viele neue Kunstliebhaber hervorgebracht würden, die durch die schönen Gemälde dazu angeregt würden, sie zu kaufen, und die andernfalls nie und nimmer an ein Gemälde denken würden (*door fraeyicheeden opgeweckt werden, yets te koopē die anders nimmermeer om schilderen soudē dencken*).

Im Jahre 1636 wurde in Haarlem eine Gemädelotterie angekündigt, deren „mit ebenhölzernem und goldenem Rahmen herrlich geschmückte (*Heerlijck ghestoffeert met*

¹⁹⁹ Hier und im Folgenden, Boers-Goosens 1999, S. 198f.

²⁰⁰ Hier und im Folgenden, ebd., S. 195, 199 und S. 215, Anm. 16; Boers-Goosens 2004, S. 197.

²⁰¹ In Holland des 17. Jahrhunderts gab es diverse Termini, die die Kunstsammler bezeichneten, wie *amateur*, *vergadelaar* und *curieux*. Allerdings wurden die Sammler in der Regel als *liefhebber* bezeichnet. Van Gelder und van der Veen 1999A, S. 15f.

Ebbe ende vergulde Lijsten)“, „treffliche (*treffelijcke*)“ Preise im Haus Frans Pietersz de Grebbers zu besichtigen waren, bevor die Lotterie stattfand.²⁰² Da bereits zu diesem Zeitpunkt die Lotterie innerhalb der Stadt Haarlem verboten war, hatte de Grebber vermutlich die Intention, die Preise außerhalb der Stadt verlosen zu lassen und in dieser Weise die strenge Kontrolle zu umgehen.²⁰³ Der erhalten gebliebenen Annonce dieser Lotterie zufolge sollten insgesamt 39 Preise verlost werden.²⁰⁴ Zu den Preisen gehörten unter anderem drei Landschaften (*Lantschap*) van Goyens, die auf 52, 50 und 40 Gulden taxiert wurden. Daneben befanden sich auch drei Gemälde von Esaias als Preise, eins war 48 Gulden wert (*Een stuck van Mr. E. vande Velde*) und die anderen zwei waren Rundformate (*Twée Ronden van Esaias vande Velde*) und wurden zusammen auf 36 Gulden geschätzt.

Neben der Lotterieannonce de Grebbers ist noch ein anderes Plakat erhalten geblieben, das eine in den 1640er Jahren in Leiden durch den Schrankhersteller Jan Pietersz van den Bosch organisierte Gemädelotterie ankündigte (Abb. 33):²⁰⁵

„Zu den nachfolgenden Bedingungen plant Jan Pietersz van den Bosch, verschiedene Gemälde zu verkaufen, gemalt von unterschiedlichen trefflichen Meistern, deren Namen hier unten ausführlich spezifiziert werden.

Es werden nämlich dieselben Stücke in 80 Einzellöse aufgeteilt, um welche Einzellöse durch ziehen geschlossener Briefe gelost werden soll.

Und es soll jeder, der daran teilzunehmen wünscht, für jede Chance, die er wahrnehmen will, zwei Gulden zu 40 Grooten per Stück bezahlen müssen.

Wer die größte Summe einsetzt, soll eine Landschaft erhalten, gemalt von Pieter Molijn.

Und der, dessen Name als erster aus den genannten Losen ans Licht kommt, soll ein Stück von Hendrick Staets erhalten, mit ebenhölzernem Rahmen, der, dessen Name als letzter heraus kommt, ein Stück von Esaias van de Velde.

Doch sollen die auszureichenden Briefchen durch die Teilnehmer selbst geschlossen werden müssen, so dass niemand unterstellen kann, dass dabei irgendein Betrug geschehen könne.

Die Teilnehmer sollen acht Tage zuvor darauf hingewiesen werden, an welchem Tag, Ort und zu welcher Stunde die Verlosung stattfindet, allwo auch jene, die noch nicht bezahlt haben, ihr Geld aufbringen müssen, noch bevor und ehe die Verlosung stattfindet, sonst wird ihre Einschreibung für nichtig und wertlos erklärt.

Der Verkäufer soll mit der Summe von 300 Gulden ausgestattet werden, um damit zu Gunsten der Teilnehmer am Tage der Verlosung ein üppiges Bankett bereitzustellen, doch soll an dieser Mahlzeit niemand teilnehmen dürfen als diejenigen, die sich aus genannter Ursache eingeschrieben haben.

²⁰² Hessel Miedema, *De archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem 1497-1798*, 2 Bände, Alphen aan den Rijn 1980, Bd. I, S. 194, A87.

²⁰³ Boers-Goosens 1999, S. 205f.

²⁰⁴ Hier und im Folgenden, Miedema 1980, Bd. I, S. 194f, A87.

²⁰⁵ Christien Oele, „En heb daer voor betaelt... (And for that I paid...)“, in: *Ausst.kat. Rotterdam 2008*, S. 62.

Die hiernach benannten Stücke soll man im Hause des genannten van den Bosch finden, wo die Liebhaber diese sehen können, um festzustellen, wie redlich dieselben taxiert sind.

Spezifikation und Taxierung der vorgenannten Stücke.²⁰⁶

Unter diesem Text werden 79 Preise mit insgesamt 84 Gemälden ausgewiesen, die mit dem Sujet, dem Format, dem Hersteller und einem Schätzwert aufgeführt werden.²⁰⁷ Darunter waren neun Gemälde van Goyens, die mehr als ein Zehntel der gesamten Preise ausmachten.²⁰⁸

Während ein Los der de Grebber-Lotterie vier Gulden kostete,²⁰⁹ sollte man zwei Gulden ausgeben, um mit einem Los an dieser Leidener Lotterie teilnehmen zu können. Im Vergleich mit der de Grebber-Lotterie enthielt dieser Kunstverkauf etwa doppelt so viele Preise, die die Teilnehmer doppelt so günstig gewinnen konnten. Da in der Lotterie de Grebbers überdies eine Anzahl Historien Gemälde verlost werden sollte, waren die Teilnehmer an der de Grebber-Veranstaltung vermutlich wohlhabender als die Teilnehmer der van den Bosch-Lotterie,²¹⁰ wo der Einsatz geringer war und Landschaften die Hauptstücke bildeten.²¹¹

In dem Plakattext sind noch einige Angaben bemerkenswert. An erster Stelle sollte der Teilnehmer, der „die größte Summe einsetzt“, also der sich die meisten Lose leistete, eine Landschaft Pieter de Molijns erhalten. An zweiter Stelle sollten die Teilnehmer, deren Lose als erstes und letztes gezogen werden sollten, je ein Bild von Hendrick Staets (tätig 1626-1659) und eines von Esaias van de Velde erhalten. An dritter Stelle sollte van den Bosch den Lotterieteilnehmern eine kostenlose Mahlzeit bereitstellen. All dies waren Taktiken, mittels derer van den Bosch seine Veranstaltung anziehend wirken ließ und die das Publikum dazu führen sollten, an seiner Lotterie teilzunehmen.²¹² Denkbar ist, dass man während der kostenfreien Mahlzeit nicht nur das Bankett genoss, sondern auch mit anderen Teilnehmern über die gewonnenen respektive verliehenen Preise sprach.

Die beiden hier vorgestellten Kunstverkäufe vermitteln zugleich einen Eindruck davon, auf

²⁰⁶ Prof. Dr. Nils Büttner hat die niederländischen Originaltexte ins Deutsch übersetzt.

²⁰⁷ C. Willemijn Fock, „Kunstbesitz in Leiden in der 17. eeuw“, in: Th. H. Lunsingh Scheurleer u. a. (Hrsg.), *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht, deel Va: 'sGravensteyn*, Leiden 1990, S. 33.

²⁰⁸ Hierzu siehe: Nr. 5, 8, 25, 32, 43, 54, 55 und 73 auf dem Plakat (Abb. 33). Das Sujet *petge* der Nummer 32 kann als kleiner Teich oder Tümpel übersetzt werden.

²⁰⁹ Miedema 1980, Bd. I, S. 194, A87.

²¹⁰ Boers-Goosens 1999, S. 207.

²¹¹ Fock 1990, S. 33.

²¹² Boers-Goosens 1999, S. 204.

welchem Preisniveau die Gemälde von Esaias und van Goyen gehandelt wurden.²¹³ Die höchsten Schätzwerte der Gemälde van Goyens in den beiden Lotterien betragen 52 und 78 Gulden, die mittleren zwischen 24 und 36 Gulden und die günstigen 15 Gulden. Diese Varianz im Preis resultierte vermutlich aus dem Format des jeweiligen Werkes, denn der Maler musste für die Anfertigung eines größeren Werkes länger und mit größerem Aufwand arbeiten. Die Schätzwerte der Gemälde von Esaias schwankten zwischen 48 und 18 Gulden.

In Holland des 17. Jahrhunderts betrug das monatliche Einkommen eines ausgebildeten Handwerkers im Durchschnitt etwa 36 Gulden.²¹⁴ Indessen kosteten die Gemälde eines Gildemeisters im Allgemeinen zwischen zehn und 40 Gulden. Falls man sie direkt beim Maler oder im Geschäft des Kunsthändlers ankaufte, hatte man diese Preise vollständig zu bezahlen.²¹⁵ Folglich war das Kunstgeschäft im Wesentlichen nur für wohlhabende Kunstliebhaber zugänglich.²¹⁶ Der Grund dafür, dass die Lotterie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts so beliebt war, liegt wahrscheinlich darin, dass sie für die Handwerker die Gelegenheit bedeutete, die Kunstwerke berühmter Meister, die die Handwerker sich in der Regel nicht ohne Weiteres hätten leisten können, mit zwei oder vier Gulden kostenden Lotterietickets zu erwerben.²¹⁷ Ein zeitgenössisches Genrebild vermittelt einen lebendigen Eindruck von der großen Freude, die man empfand, wenn man in der Lotterie gewann (Abb. 34). Diese Zeichnung wurde von dem Haarlemer Genremaler Cornelis Dusart (1660-1704) angefertigt, der sie als Vorlage für eines seiner Schabkunstblätter benutzte.²¹⁸ Der gestochene Bildtitel auf dem Schabkunstblatt lautet: „Die Lotterie von Grootenbroek. Sie zeigt, mit welcher Freude die beträchtlichen Preise nach Hause gebracht werden (*Lottery van Grootenbroek, Vertoonende met wat Vreugd de considerabele Prys en tuys gebrogt worden*).“

Die Versteigerungen

Eine Versteigerung, in der die Gemälde von Esaias beziehungsweise van Goyen unter den

²¹³ Hier und im Folgenden, Eric Jan Sluijter, „Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer“, in: Ausst.kat. Leiden 1996, S. 43.

²¹⁴ Hier und im Folgenden, Oele 2008, S. 61.

²¹⁵ Bok 2008, S. 13.

²¹⁶ Hierzu siehe auch: Boers-Goosens 2004, S. 197f.

²¹⁷ Bok 2008, S. 16; Oele 2008, S. 62.

²¹⁸ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Berlin 2011, S. 130f.

Hammer kamen, datiert bereits vom 5. Juli 1616.²¹⁹ In der Herberge *De Witte Zwaan* in der *Hoogstraat* der Stadt Den Haag organisierte Hendrick van Deyl eine Versteigerung, in der beinahe 35 Gemälde verkauft wurden. Dabei wurden einige Werke bedeutender niederländischer Maler verauktioniert wie Abraham Bloemaert (1564-1651), David Vinckboons und Esaias van de Velde. Das Werk von Esaias in dieser Versteigerung war „eine Landschaft mit Figuren verziert, meisterhaft gemalt durch Meister Esaias van de Velde (*een Landschap met Beeldekens ghecierdt, Meesterlick geschildert door Mr. Esaias van den Velde*)“.

Etwa 30 Jahre nach dieser Auktion von Hendrick van Deyl fand ebenfalls in der Stadt Den Haag ein großer Gemäldeverkauf statt, der von der Haager St. Lukasgilde organisiert und vom Stadtauktionator (*vendumeester*) Joris Bock durchgeführt wurde.²²⁰ Diese Versteigerung, wo alle Gildemeister ihre Werke zu verkaufen vermochten, wurde am 8. April des Jahres 1647 und den folgenden Tagen im *Casteleynie*, einer Art Herberge im Binnenhofkomplex veranstaltet. Die Hauptstücke der angebotenen, insgesamt etwa 1.300 Gemälde [!] waren Landschaften und Stillleben, die von zeitgenössischen niederländischen Künstlern stammten, insbesondere von in der Haager St. Lukasgilde eingeschriebenen lokalen Malern. Als Mitglied der Haager St. Lukasgilde brachte van Goyen im Rahmen dieses Verkaufs zusammen mit dem Maler Johan Schoeff (1608/1609-nach 1666) etwa 190 Gemälde an den Mann.²²¹ Darunter waren 17 von seiner eigenen Hand.²²² Daneben wurde auch ein Original (*principael*) von Esaias durch van Goyen verkauft.²²³

Wie schon angedeutet wurde im Holland des 17. Jahrhunderts sein Besitztum versteigert, wenn ein Bürger verstarb oder bankrott war.²²⁴ Denn die Einnahmen durch die Versteigerung ermöglichten eine gerechte Verteilung des Nachlasses beziehungsweise die Zurückzahlung der Schulden. In holländischen Städten fanden solche Versteigerungen jede Woche statt und dies war anders als die private Lotterie und Auktion ein gesetzlich erlaubtes Verfahren. Falls der Verstorbene eine ansehnliche Gemäldekollektion besessen hatte und diese unter den Hammer kam, bedeutete die Versteigerung für die Kunstliebhaber eine gute Gelegenheit,

²¹⁹ Hier und im Folgenden, Vermeeren 1998, S. 54; Max Rooses, „Een veiling van schilderijen in 1616“, in: *Oud Holland* 13 (1895), S. 176-179.

²²⁰ Hier und im Folgenden, Vermeeren 1998, S. 52.

²²¹ Abraham Bredius, *Künstler-Inventare*, 8 Bände, Den Haag 1915-1922, Bd. II, S. 458-470.

²²² Ebd., Bd. II, S. 461f, 466, 468, 470.

²²³ Ebd., Bd. II, S. 469.

²²⁴ Hier und im Folgenden, Oele 2008, S. 62.

Kunstschätze zu erwerben.²²⁵ Derartige Liquidationen wurden dem Publikum durch Aushänge und Plakate bekannt gegeben (Abb. 35).²²⁶

Der Delfter Notar Willem de Langue (Abb. 36) ließ im Jahre 1655 den hier abgebildeten Aushang drucken, der die Versteigerung seiner Gemäldesammlung verkündete.²²⁷ Offenbar intendierte er, seine Gemälde im Ganzen oder zum Teil zu verkaufen. Aus der Tatsache, dass er dieses Ankündigungsplakat nicht auf Niederländisch, sondern auf Französisch drucken ließ, kann man auf den Käuferkreis schließen, den de Langue im Blick hatte. Eine naheliegende Zielgruppe waren dabei der Hof in Den Haag und sein diplomatisches Umfeld, wo Französisch als Verkehrssprache angewendet wurde. Auf dem Plakat tauchen zahlreiche Namen prominenter Maler auf, darunter finden sich die von Esaias und van Goyen, und zwar „ein Stück von Esaias van de Velde (*Un piece de Esias van de Velde*)“ und „zwei Stücke von Jan van Goyen (*Deux pieces de Iean van Goyen*)“.

Willem de Langue erlebte aber selbst nicht, dass seine Gemälde verauktioniert wurden, denn er war bereits verstorben, ehe die Versteigerung stattfand.²²⁸ Davon zeugt die handschriftliche Korrektur auf dem hier abgebildeten Plakat, die besagt, dass seine Witwe nun (*maintenant sa vefve*) das Kabinett zum Verkauf anbot. Das Auktionsplakat de Langues informiert uns darüber, dass die einst einem Privatsammler gehörenden Gemälde später als Sammlung durch Versteigerung aufgelöst wurden und dass sie neue Besitzer fanden. In dieser Weise kamen die gebrauchten Kunstwerke in Holland des Goldenen Jahrhunderts kontinuierlich auf den aktuellen Kunstmarkt.

Die Aufträge an Esaias und van Goyen

Wie zu Beginn dieses Kapitels angekündigt sollen nun die Aufträge an Esaias und van Goyen behandelt werden. Dass Esaias ein Gemälde im Auftrag anfertigte, bestätigt eine erhaltene Akte vom 3. Januar 1626.²²⁹ Im Beisein eines Notars beklagte sich Thomas Brouart, der Schatzmeister des Prinzen von Oranien (*tresorier generael van zijne Excellentie den prince van Oraengien*), darüber, dass Meister Esaias van de Velde, Maler hier in Den Haag (*Meester Esaias van de Velde, schilder alhier in den Hage*), ihn hinter seinem Rücken diffamiert habe.

²²⁵ Van Gelder und van der Veen 1999A, S. 21f.

²²⁶ Bok 2008, S. 22.

²²⁷ Hier und im Folgenden, ebd., S. 22f.

²²⁸ Hier und im Folgenden, ebd., S. 23.

²²⁹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 252; Keyes 1984, S. 24f, Anm. 36.

Der Maler habe in einem Gespräch mit einem Bürger gesagt, dass Brouart dem Maler weniger als die vereinbarte Summe von 200 Gulden bezahlt habe für ein Gemälde, das für seine Exzellenz gefertigt worden sei (*seeckere stuck schilderije voor zijne Excellentie gemaect*).

Nachdem er Brouart zunächst einmal das ihm widerfahrene Unrecht offen dargelegt hatte, wiederholte Esaias allerdings in einer Herberge die unberechtigte Beschuldigung.²³⁰ Thomas Brouart, der sowohl bei der vorgenannten Bezahlung als auch bei anderen Angelegenheiten mit ihm immer ehrlich, gut und fromm umgegangen sei („*ick hem zoo in de voorschreven betalinge als anders altijt eerlick, wel ende vromelick hebbe gedaen*“), verlangte schwer beleidigt von Esaias, seine Aussagen zu widerrufen. Zwei Tage später erklärte Esaias in Gegenwart des Notars, dass Brouart in der Tat anständig und zufriedenstellend bezahlt habe, und legte sich darauf fest, dass er nie wieder solche Schwierigkeiten verursachen wolle ([...] *ende dat hij bekende, dat den insinuant hem behoorlick hadde voldaan ende sulcx met hem wel tevreden was, versoeckende, dat hij insinuant van gelijcken wel tevreden wesen ende geen moeyte maecken wilde*).

Von Aufträgen, die an van Goyen ergangen waren, zeugen heute zwei Urkunden, die dem Zeitenlauf getrotzt haben und erhalten geblieben sind. Die eine beinhaltet, dass er am 7. August 1651 für eine Ansicht der Stadt Den Haag vom Haager Magistrat nicht weniger als 650 Gulden erhielt.²³¹ Dieses Gemälde, das ursprünglich für das Bürgermeisterzimmer im Rathaus gemalt wurde, wird heute im Haager *Historisch Museum* bewahrt. Es ist mit einer Höhe von 174 Zentimetern und einer Breite von 460 Zentimetern das größte bekannte Werk van Goyens. Es gibt die wichtigen Gebäude der Stadt wieder und ist dabei topographisch präziser als seine anderen Stadtansichten. Vermutlich machte er eigens für diesen Auftrag neue topographische Vorstudien.²³² Was die Komposition und den Bildaufbau dieser Den Haag-Ansicht betrifft, nahm sich van Goyen möglicherweise die *Ansicht von Delft aus dem Südwesten* Hendrick Vrooms (1566-1640) zum Vorbild.²³³ Denn die Haager Ansicht van Goyens ähnelt der Delftansicht Vrooms hinsichtlich des Bildaufbaus deutlich. Nicht zuletzt

²³⁰ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 252; Keyes 1984, S. 24f, Anm. 36.

²³¹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 143; Ausst.kat. Den Haag/Washington 2008, S. 116f. Zu diesem Preis siehe auch: Marion Boers-Goosens, „Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century“, in: A. Golahny u. a. (Hrsg.), *In his Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam 2006, S. 66f.

²³² Sluijter 1996, S. 44.

²³³ Chong 1987, S. 108f. Zu dieser Delftansicht Hendrick Vrooms siehe: Ausst.kat. Den Haag/Washington 2008, S. 200-202.

trat in dieser Auftragsarbeit sein in den anderen Werken dezidiert vorgetragenes Anliegen, die spezifische Witterung und Stimmung einer Tages- und Jahreszeit einzufangen, hinter dem wohl von den Auftraggebern erwarteten Effekt zurück, die Pracht der Stadt Den Haag zu vermitteln.²³⁴ So kann die Ansicht von Den Haag trotz ihrer Monumentalität nicht zu den künstlerisch schönsten Werken van Goyens gerechnet werden. In seinen anderen Werken wie den im ersten Kapitel studierten Beispielen zeigt sich der Charakter seiner Malerei überzeugend, die er mittels reduzierter Motive und Farben schnell, fließend und kleinformig fertigte. Der dicht gefüllte Raum und die aufwendig gemalten Bildgegenstände in der Ansicht von Den Haag passten nicht zu van Goyens Handschrift.

Die andere Urkunde besagt, dass der Hof des Statthalters ihm am 30. Dezember desselben Jahres 300 Gulden auszahlte für „ein Gemälde, darstellend eine der Liegenschaften seiner Hoheit, gelegen in Burgund, von ihm auf Anweisung und seiner Hoheit zu Diensten gefertigt und geliefert (*een stuck schilderije, sijnde een van Sijne Hooch^{ts} heerlijkheden gelegen in Bourgogne by hem door ordre ende ten dienste van Sijne Hooch^t gemaect ende geleverd*)“.²³⁵ Dieses Werk ist leider nicht überliefert. Immerhin kann aber gesagt werden, dass van Goyen ein Maler war, der vom Hof des Statthalters geschätzt wurde. Dies trifft ebenfalls auf Esaias zu, wie die oben wiedergegebene ungewöhnliche Akte erweist.²³⁶

Ein Amsterdamer Bäcker

Im bisherigen Verlauf dieser Arbeit habe ich abgesehen von diesen Aufträgen drei Besitzer genannt, die Gemälde von Esaias beziehungsweise van Goyen besaßen. Es waren der hochrangige Diplomat Joachim van Wicquefort (S. 19), der Amsterdamer Zimmermann und Tischler Willem Albertsz Deutgens (S. 33) und der Delfter Notar Willem de Langue (S. 57). Des Weiteren sollen in der zweiten Hälfte dieses Kapitels fünf Besitzer respektive Sammler der Gemälde beider Maler exemplarisch vorgestellt werden. Durch diese Beispiele sollen das Spektrum der Kundschaft und die Sammler der Gemälde veranschaulicht werden.

Das erste Beispiel stammt aus der Stadt Amsterdam. Vom 10. bis zum 12. Oktober des Jahres 1650 wurde der Nachlass des Amsterdamer Pastetenbäckers (*pasteijbacker*) Pelgrum

²³⁴ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Den Haag/Washington 2008, S. 116.

²³⁵ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Den Haag 1998, S. 143; Beck 1972-1987, Bd. I, Einführung S. 21.

²³⁶ Zu weiteren Gemälden von van Goyen, die wohl im Auftrag entstanden, siehe: Ausst.kat. Den Haag/Washington 2008, S. 112f; Raupp 1980, 104.

van Hooft (1584-1650) verzeichnet.²³⁷ Er hinterließ unter anderem 41 Gemälde inklusive einer kleinen Landschaft van Goyens (*een lantschapje van Van Gooyen*). Erwähnenswert ist dabei, dass diese Landschaft van Goyens das einzige, im Inventar einem Künstler zugeschriebene Gemälde war. Bei den übrigen 40 Gemälden wurden lediglich die Themen und Sujets der Darstellung angegeben.

Pelgrum van Hooft scheint seine Gemälde in Nachlassversteigerungen angekauft zu haben. Am 5. April 1628, als die Hinterlassenschaft des Amsterdamer Weinhändlers Reynier Reij versteigert worden war, kaufte er ein kleines Gemälde, dessen Hauptmotiv Tänzer waren (*I schilderijtge van dansers*), und dafür zahlte 1 Gulden 15 Stuiver.²³⁸ Dieses Tänzerbild ist allerdings in seinem Inventar von 1650 mit keinem Gemälde zu identifizieren. Doch ist wahrscheinlich, dass die 40 Gemälde von geringem Wert waren. Und so ist zu vermuten, dass selbst die Landschaft van Goyens ein günstiges Werk des Malers gewesen sein wird.

Pieter Codde (1599/1600-1678)

Im Jahre 1636 saß Pieter Codde, der renommierte Amsterdamer Genremaler, mit seinem 22-jährigen Dienstmädchen Aefge Jans für einige Zeit im Gefängnis, denn Aefges Anschuldigungen zufolge hatte er sie in der Küche vergewaltigt, nachdem er betrunken nach Hause gekommen war.²³⁹ Sein Haus lag in der *Jodenbreestraat*. Am 5. Februar desselben Jahres wurde ein Inventar seines Besitztums ausgefertigt. Wahrscheinlich weil seine Ehefrau Marritje Aerents sich von dem Maler trennen wollte.

Das Inventar gewährt interessante Einblicke.²⁴⁰ Vor allem verzeichnet es etwa 70 Gemälde, darunter waren zirka 30 einem Meister zugeschriebene Originalwerke. Bei diesen annähernd 30 Gemälden war van Goyen mit fünf Werken am stärksten vertreten, und zwar mit vier kleinen respektive großen Landschaftsdarstellungen und einem ausschließlich in Umbra und Weiß ausgeführten Gemälde mit ebenhölzernem Rahmen (*twee schilderijen omber ende witt t'een van Porcellus ende t'ander van Jan van Goyen, met ebben lijsten*), das im Inventar mit einer Arbeit von Jan Porcellis (um 1584-1632) in einem Zug erwähnt wird. Erörtert worden ist im ersten Kapitel, dass die einen dunkelbraunen Farbton aufweisenden Gemälde auf

²³⁷ Hier und im Folgenden, Montiasdatabase, Inv. Nr. 373 und Inv. Nr. 571, Los Nr. 12.

²³⁸ Hier und im Folgenden, ebd., Inv. Nr. 571, Los Nr. 12.

²³⁹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt 2005, S. 69; Abraham Bredius, „Jets over Pieter Codde en Willem Duyster“, in: *Oud Holland* 6 (1888), S. 188.

²⁴⁰ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt 2005, S. 69; Bredius 1888, S. 188-190.

Papier van Goyens im Jahre 1651 gemalt wurden (Abb. 20). Dass jedoch derartig kolorierte Werke bereits in den 30er Jahren im Umlauf waren, bestätigt das Inventar Pieter Coddes.

Codde selbst, der in den 1640er Jahren auch Porträts und Historien malte, hatte sich in den 30er Jahren auf die Genremalerei konzentriert.²⁴¹ Die *Musizierende Gesellschaft* in Frankfurt am Main beispielsweise schuf er um 1633 (Abb. 37).²⁴² Hier ist ein Interieur dargestellt, das sparsam möbliert ist und wo der Übergang zwischen Boden und Rückwand nicht sichtbar ist. Die ins Spiel vertieften Musikanten nehmen hauptsächlich die linke Hälfte des Bildraums ein, während die rechte Bildhälfte Platz für ein Bild im Bild bietet. Bei diesem Gemälde im Bild handelt es sich um eine Dünenlandschaft im Stil van Goyens und seiner Haarlemer Kollegen, die um das Jahr 1633 in Holland sehr beliebt war. Da in dieser *Musizierenden Gesellschaft* keine konkrete Geschichte erzählt wird, bleibt auch die Bedeutung des Bildes im Bild offen. Man könnte allerdings vermuten, dass die Dünenlandschaft mit einem kahlen, möglicherweise abgestorbenen Baum im Kontext der dargestellten Szene an die Vergänglichkeit irdischer Genüsse gemahnt.

Anders als die sich nicht vollkommen aufzuklärende Bildaussage, lässt sich aus der Betrachtung der in der *Musizierenden Gesellschaft* angewandten Farbgebung ersehen, dass Pieter Codde mit der Technik des Schnellmalens vertraut war, die van Goyen und sein Haarlemer Kreis in den 30er Jahren praktizierten.²⁴³ In erster Instanz ist die *Musizierende Gesellschaft* mittels reduzierter Farbwerte von Schwarz, Braun und Grau koloriert. In zweiter Instanz zeigt sie eine künstliche und glatte Maloberfläche, die durch stark lasierend aufgetragene Farben geschaffen wurde. Es ist möglich, dass Pieter Codde diese Farbgebung den Landschaften van Goyens abschaute, die er unmittelbar im eigenen Haus studieren konnte. Ihm scheint an dem tonalen Stil der Haarlemer Landschaftsmalerei gelegen gewesen zu sein. Denn Codde besaß neben den van Goyen-Gemälden auch zwei Landschaften Salomon van Ruysdaels (*een lantschapgen van Ruysdael, een ruyntgen van Ruysdael*) und eine Landschaft Pieter de Molijns (*een lantschapgen van Molijn*).²⁴⁴

Ein Kaufmann aus Haarlem

²⁴¹ Mus.kat. Frankfurt 2005, S. 52.

²⁴² Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt 2005, S. 79f; Mus.kat. Frankfurt 2005, S. 53, 56-59.

²⁴³ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt 2005, S. 80; Mus.kat. Frankfurt 2005, S. 59.

²⁴⁴ Bredius 1888, 188f.

Während die ersten beiden Beispiele in der Stadt Amsterdam zu lokalisieren waren, wird das nächste Beispiel durch ein Haarlemer Dokument anschaulich. Am 20. Februar 1663 wurde inventarisiert, was der Haarlemer Kaufmann Johan Bardoel nach seinem Tode hinterlassen hatte.²⁴⁵ Bardoel, der um das Jahr 1610 geboren worden zu sein scheint, betrieb mit seinen Kollegen eine Handelskompanie, die in Schlesien ein Kontor hatte. Sie importierte Flachsgarn aus Schlesien, stellte in Haarlem daraus Leinen her und exportierte dies nach England, Frankreich und Deutschland.

Johan Bardoel bewohnte ein Haus in der *Grote Houtstraat*.²⁴⁶ In diesem Haus befanden sich laut seinem Inventar mehr als 90 Gemälde im ganzen Haus verteilt. Darunter wurden bei beinahe 35 Originalgemälden ihre Maler angegeben. Wiederholt erscheinen drei Künstlernamen, nämlich Pieter de Grebber (1595/1605-1652/1653), Pieter de Molijn und Jan van Goyen.

Von den im Inventar registrierten fünf Originalwerken van Goyens sind wiederum zwei durch die Angabe ihrer Sujets näher spezifiziert.²⁴⁷ Dabei handelte es sich um zwei Flusslandschaften (2 *waterties van Jan van Goyen*), die sich in der Küche (*Inde keucken*) befanden zusammen mit einem Gemälde, das die Geburt Christi zeigte (*Een stuck schilderije vande goboorte Christi*), einer Schiffsfahrt (*een scheepvaertie*), zwei anderen Landschaftsdarstellungen und vier weiteren kleinen Gemälden (*cleyne schilderijtgens*). In der Küche dieses Hauses gab es demnach insgesamt zehn Gemälde. Wie diese Küche mit den Gemälden eingerichtet war, lässt sich mit Hilfe einer Interieurdarstellung imaginieren, die die Küche im Haus eines wohl situierten Kaufmanns vorführt (Abb. 38).

Dieses 1663 datierte Werk wurde ursprünglich als Familienporträt konzipiert.²⁴⁸ Der Vater und sein kleiner Sohn betreten gerade die Küche mit einigen frischen Fischen und ziehen die Aufmerksamkeit sowohl anderer Familienmitglieder als auch der Betrachter auf sich. Während auf dem Boden verschiedene Lebensmittel und Küchengeräte liegen, hängen als Dekoration drei Landschaftsgemälde im schwarzen Rahmen an der Wand. Davon ist insbesondere das mittlere Bild im Bild bemerkenswert, das wiederum stark an den Stil van Goyens erinnert.

²⁴⁵ Pieter Biesboer, *Collections of Paintings in Haarlem 1572-1745*, Los Angeles 2001, S. 170f.

²⁴⁶ Hier und im Folgenden, ebd., S. 170-172.

²⁴⁷ Ebd., S. 171.

²⁴⁸ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Kyoto/Sendai/Tokyo, *Human Connections in the Age of Vermeer*, bearb. v. Arthur K. Wheelock Jr. und Daniëlle H. A. C. Lokin, London 2011, S. 114-117; Ausst.kat. Haarlem, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, bearb. v. E. de Jongh, Zwolle 1986, S. 248-250.

Dieses Familienporträt wurde vom Rotterdamer Maler Hendrick Martensz Sorgh (1609/1611-1670) im Auftrag der Amsterdamer Kaufmannsfamilie Bierens angefertigt.²⁴⁹ Jacob Abrahamsz Bierens (1622-1664), der in dem Familienbildnis mit seinem kleinen Sohn Anthony (1653-1738) die Fische trägt, war ein begüterter Sämischlederkaufmann (*seemleerkoper*) und hatte vor seiner Hochzeit mit seinen Eltern in der *Herengracht* gewohnt. Bierens, der Mennonit war, zog nach seiner Heirat mit Cornelia Haeck (1627-1687), die im Bild die Äpfel schält und mit ihrer Tochter Cornelia (1649-1719) eine Mahlzeit vorbereitet, in die *Warmoesstraat* um, wo zahlreiche Mennoniten sich niederließen. Die Figur, die sich im Porträt nicht auf die Vorbereitung der Mahlzeit bezieht, ist der ältere Sohn Abraham (1651-1686), der mit seinem Musikinstrument im Kontext dieses Gemäldes die Harmonie seiner Familie personifiziert.

Leider ist bislang kein Inventar von Jacob Bierens zutage gekommen. Doch steht statt dessen ein Inventar seiner Tochter Cornelia zur Verfügung, das im Jahre 1719 aufgestellt wurde und möglicherweise einen Blick auf ihre väterliche Kunstsammlung gewährt.²⁵⁰ In diesem Inventar sind unter anderem „ein Gemälde, darstellend einen Gemüsemarkt von Hendrick Martensz Sorgh (*Een stukje schilderije verbeeldende een groen marrektje van Hendrick Martensz Sorgh*)“, „eine Landschaft von van Goyen (*Een landschapje van Van Goyen*)“ und „ein kleines Schloss von Jan van Goyen (*Een casteeltje van Jan van Goyen*)“ verzeichnet. Es ist möglich, dass Cornelia diese beiden van Goyen-Gemälde unmittelbar von ihrem Vater geerbt hatte mit „noch einem Porträt von Abraham Dircksz, dem Großvater von der verstorbenen Cornelia Bierens (*Nogh een pourtrait van Abraham Dircksz zijnde de grootvader van de overleden Cornelia Bierens*)“. Wenn dies in der Tat der Fall war, dann mögen die van Goyen-Werke tatsächlich ähnlich wie in dem Familienporträt präsentiert worden sein.

Eine weitere Interieurdarstellung, die ein Landschaftsgemälde als Bild im Bild zeigt, ist auch hier betrachtenswert (Abb. 39). Der Genremaler Quiringh Gerritsz van Brekelenkam (nach 1622-um 1669) hat in dieser *Schneiderwerkstatt* eine Landschaftsdarstellung an die Rückwand gesetzt, die den Landschaften van Goyens und van Ruysdaels entspricht,

²⁴⁹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Kyoto/Sendai/Tokyo 2011, S. 114-117; Ausst.kat. Haarlem 1986, S. 248-250.

²⁵⁰ Hier und im Folgenden, The Getty Provenance Index Databases, <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>, Archival Inventories, Nr. N-728.

allerdings ohne dass sie sich sicher identifizieren lässt.²⁵¹ Es kann sich also auch um ein Werk eines beliebigen anderen Malers handeln. Ein Problem der Gemälde, die gemalte Interieurs zeigen, als Quellengattung ist die Tatsache, dass sie nur in Ausnahmefällen wirklich auf identifizierbare Gemälde verweisen. „Im Fall der Landschaftsmalerei muss die Identifikation besonders schwer fallen, da Maler wie Jan van Goyen oder Salomon van Ruysdael selbst zahlreiche Varianten schufen und eine Fülle von Nachahmern fanden.“²⁵² Aus diesem Grund darf man bei den Landschaften in den Werken von Codde, Sorgh und van Brekelenkam nur vom Stil van Goyens oder van Ruysdaels reden.

War es für die holländischen Gemäldebetrachter des 17. Jahrhunderts von entscheidender Wichtigkeit, den Verfertiger des im Bild auftauchenden Bildes festzustellen, oder gar die Gemälde im Allgemeinen einem bestimmten Künstler zuzuschreiben, wie es heute der Fall ist? Wenn man in den Inventaren der Zeit liest, dann bemerkt man, dass die Gemälde sehr viel häufiger nach Motiven identifiziert wurden als nach Künstlernamen.²⁵³ Zum Beispiel wurde von etwa 30.000 Gemälden, die in den Delfter beziehungsweise Dordrechter Inventaren aus dem 17. Jahrhundert verzeichnet sind, nur zirka ein Zehntel einem Künstler zugeschrieben, während in Delfter Inventaren fünfmal so häufig Gemälde erscheinen, zu denen nur das Motiv genannt wurde. Wahrscheinlich war es damals für jemanden leichter, herauszustellen, wer das Gemälde gemalt hatte, als für einen Forscher etwa dreihundert Jahre später. Dass die Künstlernamen im Inventar trotz der günstigeren Situation eher selten genannt wurden, ist folglich ein Zeichen dafür, dass sie generell für weniger erwähnenswert gehalten wurden als das dargestellte Motiv eines Gemäldes.

Dass die heutige kunsthistorische Forschung, die versucht, die vergangene Kunstwelt zu rekonstruieren, zum größeren Teil auf die Informationen angewiesen ist, von denen die vergangene Kunstwelt selbst nicht besonders viel hielt, ist paradox. Glücklicherweise finden sich dennoch immer wieder Hinweise auf bestimmte Maler und das Interesse an ihrer künstlerischen Handschrift in den überlieferten Inventaren wie etwa in den nächsten beiden Beispielen.

²⁵¹ Zur Schneiderwerkstattsdarstellung von van Brekelenkam siehe: Ausst.kat. Philadelphia/Berlin/London, *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, bearb. v. Peter C. Sutton, Berlin 1984, S. 118f; Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt 2005, S. 192f.

²⁵² Hier und im Folgenden, Gregor J. M. Weber, „Boekbespreking/Book Review“, in: *Oud Holland* 115 (2001/2002), S. 218f.

²⁵³ Hier und im Folgenden, Gary Schwartz, „Was den Sammlern ins Auge sprang: Nicht der Künstlernamen, sondern das Motiv“, in: *Frankfurt Allgemeine Zeitung*, 20. März 1993, Nr. 67.

Ein Amsterdamer Buchbinder

Da bislang ausschließlich die Besitzer der Gemälde van Goyens genannt und gezeigt worden sind, soll an dieser Stelle ein Amsterdamer erwähnt werden, der eine Anzahl Gemälde von Esaias in seinem Haus aufbewahrte. Cornelis Roelandsz de Vries (1628-1682), der in seinem Aufgebot vom 12. Dezember 1658 Buchbinder genannt worden war,²⁵⁴ verstarb am 2. Juni des Jahres 1682.²⁵⁵ Kurz nach seinem Tode begann man, ein Nachlassinventar aufzustellen, das am 22. Juli desselben Jahres abgeschlossen wurde. In diesem insgesamt 56 Seiten umfassenden Inventar sind auf Folio 37 bis 42 mehr als 100 Gemälde verzeichnet.

Betreffs ihrer Maler bleibt etwa die Hälfte dieser Gemälde anonym, aber bei der anderen Hälfte sind, das macht dieses Inventar zu einer wertvollen Quelle, die Maler angegeben.²⁵⁶ Da annähernd 50 Gemälde von de Vries hinsichtlich ihres Sujets dem Landschaftsfach angehören, also zirka die Hälfte der insgesamt mehr als 100 Gemälde, begegnet unter den einem Künstler zugeschriebenen Werken entsprechend oft der Name eines Landschaftsmalers. Beispielsweise besaß de Vries „einige Rindviecher von Roelant Savery (*eenige koebeestjens van Roelant Savrij*)“, vier Winterlandschaften (*wintertje*) von Hendrick Avercamp, sechs Landschaftsdarstellungen von Esaias, eine Grisaille von van Goyen (*een graeuwtje van Jan van Goijen*), eine Landschaft von Salomon van Ruysdael, zwei Landschaften von Pieter de Molijn, zwei Flusslandschaften (*een watertje, een landschapje met een watertje*) von Simon de Vlioger (1600/1601-1653), „ein kleines Mondlicht von Aert van der Neer (1603/1604-1677) (*een maneschijntje van Arent vander Neer*)“ und zwei Landschaftsgemälde von Allaert van Everdingen (*eenige rotsen van Allert van Everdingen, een landschap van Allard van Everdingen*).

Unter den sechs Werken von der Hand Esaias van de Veldes waren nämlich drei Landschaften (*landschapje*) und drei Winterlandschaften (*wintertje*).²⁵⁷ Von den sämtlichen mehr als 100 Gemälden von de Vries waren 70 Werke in nur zwei Zimmern untergebracht. „Im Hinterzimmer (*Opte achterkamer*)“ fanden sich 44 Stücke und „in der guten Stube (oder im Salon) (*Opde bestekamer*)“ weitere 26. Obschon im Inventar bei „einer kleinen

²⁵⁴ Jonathan Bikker, „The Early Owners of Avercamp’s Work“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Washington 2009, S. 127 und S. 170, Anm. 78.

²⁵⁵ Hier und im Folgenden, The Getty Provenance Index Databases, Archival Inventories, Nr. N-91 (Im Folgenden GPI Inv. Nr. N-91).

²⁵⁶ Hier und im Folgenden, GPI Inv. Nr. N-91.

²⁵⁷ Hier und im Folgenden, GPI Inv. Nr. N-91.

Landschaft von Esaias van de Velde mit einem ebenhölzernen Rahmen (*een landschapje van Esaias vande Velde met een ebben lijst*)“ kein Standort angegeben ist, waren die übrigen fünf Werke von seiner Hand in die vorgenannten, zwei verschiedenen Räume verteilt worden. Während im Hinterzimmer eine Winterlandschaft zu sehen war, waren vier Werke in der guten Stube untergebracht.

Dieses Nachlassinventar belegt, dass Cornelis de Vries die Gemälde verschiedener holländischer Landschaftsmaler in sein Haus zusammenbrachte, wobei er sich augenscheinlich besonders für die durch Avercamp und Esaias gemalten Werke interessierte, die in bemerkenswert großer Zahl vertreten waren. Er scheint ein Interesse an der Handschrift einzelner Künstler gehabt zu haben. Auch mag man annehmen, dass der Verfasser des Inventars über ein geübtes Auge verfügte und willens und in der Lage war, neben allgemeinen Angaben auch die Verfertiger der Gemälde zu identifizieren und zu vermerken. Diese Form der Kennerschaft ist auch bei einem Sammler erkennbar, der hier eine Erwähnung verdient.

Ein Leidener Kunstkennner

Hendrick Bugge van Ring (gest. 1669), von dessen Gemäldekollektion und Sammeltätigkeiten im Folgenden die Rede sein soll, stammte aus einer Delfter Brauerfamilie und trat anlässlich seiner Heirat im Jahre 1638 in die Leidener Gesellschaft ein.²⁵⁸ Er war ein ungemein wohlhabender Katholik, der sowohl zahlreiche Häuser innerhalb der Stadt Leiden als auch viele Grundstücke außerhalb der Stadt besaß. Als Katholik verfügte er in seinem Haus in der Straße *Steenschuur* über einen Raum auf dem Dachboden, der mit einem Altar, einem Kruzifix und 19 religiösen, offenbar der Andacht dienenden Gemälden eingerichtet war und der wahrscheinlich als Privatkapelle genutzt wurde. Sechs Monate nach dem Tode seiner Ehefrau Aeltgen Hendricxdr van Swieten ließ er im Jahre 1667 vermutlich aufgrund seiner geplanten zweiten Hochzeit ein Inventar seines Besitztums erstellen. Diesem Inventarverzeichnis zufolge hatte Hendrick Bugge van Ring insgesamt 237 Gemälde inklusive der 19 religiösen Darstellungen auf dem Dachboden. Sie bestanden im Kern aus zeitgenössischen holländischen Werken im Besonderen von lokalen Leidener Malern.²⁵⁹

²⁵⁸ Hier und im Folgenden, Sluijter 2001, S. 116, 119.

²⁵⁹ Hier und im Folgenden, ebd., S. 118f.

Daneben befanden sich aber auch einige südniederländische Gemälde in seinem Besitz, allerdings kein italienisches Werk.

In einer anderen Sammlung der Zeit gab es indes auch hochrangige italienische Meistergemälde. Der Delfter Regentensohn Pieter Teding van Berkhout, der im Jahre 1677 in Rotterdam die Kunstkollektion des Unternehmers und Sammlers Jacob Lois (um 1620-1676) besuchte, bezeichnete in seinem Tagebuch die Gemäldesammlung mit dem Wort „*modern*“, obschon sie auch einen „sehr guten Tizian (*zeer goede Titiaan*)“ enthielt.²⁶⁰ Worauf er mit dem Terminus „*modern*“ wies, waren die Werke von zeitgenössischen niederländischen Meistern mit profanen Sujets wie Landschaften und Genredarstellungen, die Jacob Lois in großer Anzahl besessen hatte.²⁶¹ Nun kann auch die Sammlung Hendrick Bugge van Rings nach Pieter Teding van Berkhout als *modern* charakterisiert werden.

Von den 237 Gemälden waren 64 Werke [!] im Vorderzimmer seines Hauses im oberen Stock (*voorbovenkamer*) konzentriert.²⁶² Dieses Zimmer war neben den Gemälden unter anderem auch mit sechs Bücherregalen, zwei Schreibtischen, zwölf Stühlen und einem Kronleuchter mit acht Armen eingerichtet.²⁶³ Um sich vorzustellen, wie die 64 Gemälde in diesem, zugleich als eine ansehnliche Bibliothek fungierenden, bereits dicht möblierten Raum aufbewahrt wurden, lässt sich an dieser Stelle wiederum eine Interieurdarstellung anführen (Abb. 40). Dieses mit dem Titel *Kunstkammer* versehene, in den 1660er Jahren gemalte Bild zeigt einen Raum, in dem fünf vornehme Herren mit diversen Kunstwerken verhüllt sind.²⁶⁴ Vor allem ist die Rückwand hinter dem Tisch von dicht an dicht gehängten Gemälden vollständig bedeckt.²⁶⁵

Dieses Dicht-an-dicht-Hängen ist zur Gänze anders als die Ausstellungspraxis im heutigen Museum, die gemalten Kunstwerke nach Epochen und Nationalschulen getrennt auf gar weißer Wand mit gewisser Distanz zu präsentieren.²⁶⁶ Ebenfalls anders zu sein scheinen die

²⁶⁰ Hier und im Folgenden, Delahay und Schadee 1994, S. 34f und S. 40, Anm. 38.

²⁶¹ Zu Jacob Lois siehe auch: Jaap van der Veen, „Liefhebbers, handelaren en kunstenaars. Het verzamelen van schilderijen en papierkunst“, in: Ellinoor Bergvelt und Renée Kistemaker (Hrsg.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735*, Zwolle 1992, S. 129f.

²⁶² C. Willemijn Fock, „Kunst en rariteiten in het Hollandse interieur“, in: Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 72.

²⁶³ Sluijter 2001, S. 122.

²⁶⁴ Hier und im Folgenden, Jaap van der Veen, „Geschildeerde kamers“, in: Ellinoor Bergvelt u. a. (Hrsg.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005, S. 119.

²⁶⁵ Hierzu siehe auch: Kurt Wettengl, „Kunst über Kunst. Die Gemalte Kunstkammer“, in: Ausst.kat. München/Köln, *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hrsg. v. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Wolfenbüttel 2002, S. 133.

²⁶⁶ Hier und im Folgenden, ebd., S. 128; Sluijter 2001, S. 123.

Kriterien, nach denen die Gemälde an der Wand geordnet wurden. In der *Kunstkammer* sind Gemälde unterschiedlicher Bildgattungen an derselben Wand zusammengeführt, die dort schlicht nach deren Format geordnet wurden.

Höchstwahrscheinlich war das Vorderzimmer Hendrick Bugge van Rings im oberen Stock seines Hauses der *Kunstkammer* im Bild ähnlich.²⁶⁷ Nicht zuletzt ist mehr als wahrscheinlich, dass dieser Raum eigens für die Gemälde und für die Bücher verwendet wurde.²⁶⁸ Auf diesem Grund kann man ihn gleichsam als Gemäldekabinett betrachten. Wichtig und nicht zu vergessen ist aber auch die Tatsache, dass in diesem Kabinett Hendrick Bugge van Rings Landschaftsdarstellungen unter anderem von Savery, Paul Bril (1554-1626), Esaias van de Velde, Jan van Goyen, Pieter de Molijn und Wouwerman untergebracht waren und die zeitgenössischen Betrachter zum Vergleich einluden.²⁶⁹ Da sein sehr ausführliches Inventar noch zu Lebzeiten aufgestellt wurde, liegt die Vermutung nahe, dass es zugleich als Reflex der Kennerschaft des Sammlers Hendrick Bugge van Ring zu lesen ist.²⁷⁰ Dass 213 Werke von den insgesamt 237 Gemälden seiner Sammlung 98 verschiedenen Malern zugeschrieben wurden, dürfte seinem eigenen Interesse geschuldet gewesen sein.

Ein weiterer Hinweis auf seine Kennerschaft ist die Tatsache, dass im Inventar bei einer Landschaft von van Goyen und bei einer Landschaft von Esaias neben der Autorschaft auch ihr Entstehungsjahr, 1627 respektive 1618, erwähnt ist.²⁷¹ Dies kann so interpretiert werden, dass Hendrick Bugge van Ring betonen wollte, dass es sich bei diesen beiden Landschaftsdarstellungen um Jugendarbeiten der jeweiligen Maler handelt. Auch kann es seine Intention gewesen sein, darauf hinzuweisen, dass die beiden Gemälde in jener Zeit entstanden waren, in der die holländische Landschaft noch kolorit- und detailreicher gemalt worden war (Abb. 12). Und er wird als kenntnisreicher Sammler schon ein sicheres Gespür für die Entwicklungen innerhalb der holländischen Landschaftsmalerei seiner Zeit gehabt haben.

Aus dem Inventar lässt sich noch ein weiterer Hinweis auf die Aktivitäten Hendrick Bugge van Rings als Kunstsammler gewinnen. Das ist die hohe Zahl von Werken des Leidener Genremalers Quiringh van Brekelenkam in seiner Kollektion.²⁷² Er besaß nämlich 18

²⁶⁷ Sluijter 2001, S. 116, 118.

²⁶⁸ Hier und im Folgenden, ebd., S. 122; Fock 1992, S. 72.

²⁶⁹ Sluijter 2001, S. 123.

²⁷⁰ Hier und im Folgenden, ebd., S. 116, 119.

²⁷¹ Hier und im Folgenden, ebd., S. 119.

²⁷² Hier und im Folgenden, ebd., S. 124.

Gemälde dieses Malers, darunter sowohl die noch heutigen Betrachtern bekannten Genrestücke in der Art des oben angeführten Bildes (Abb. 39) als auch Darstellungen von Heiligen, Porträts und sogar Kopien älterer Familienbildnisse. Die letztgenannten Werke, von denen man sich heute kaum mehr eine Vorstellung machen kann, scheint van Brekelenkam als Auftragsarbeiten gemalt zu haben. Dies erlaubt die Annahme, dass Hendrick Bugge van Ring mit van Brekelenkam in nahem und persönlichem Kontakt stand.²⁷³

Zwischenbetrachtung

Die hier bislang auf der Grundlage zeitgenössischer Quellen vorgestellten Beispiele, die einen Eindruck davon vermitteln, wer Gemälde von Esaias und van Goyen besaß und wie diese Gemälde präsentiert wurden, gilt es in einen weiteren Zusammenhang zu stellen. In seiner grundlegenden Untersuchung zum holländischen Kunstmarkt des Goldenen Zeitalters hat Marten Jan Bok erläutert, wer im Allgemeinen im Holland des 17. Jahrhunderts die Gemäldekäufer waren.²⁷⁴ Er lenkte dabei den Blick vor allem auf die selbstständigen Stadtbürger und äußerte, dass diejenigen, die einen Anteil ihrer Einkommen für Luxusartikel wie Gemälde ausgeben konnten, in der Regel Stadtbürger waren, die als eigenständige Freiberufler arbeiteten oder ihre eigenen Geschäfte führten, also die Stadtbürger, die im wirtschaftlichen Aufschwung des Goldenen Jahrhunderts anders als Lohnempfänger sich zu Wohlstand zu bringen wussten.²⁷⁵ Diese These Marten Jan Boks mag hier für die folgenden Ausführungen als Ausgangspunkt dienen.

Die Besitzer von Gemälden von Esaias van de Velde und Jan van Goyen lassen sich in Bezug auf ihre beruflichen Tätigkeiten spezifizieren. Nach den oben behandelten Beispielen waren das ein Diplomat, ein Zimmermann, ein Rechtsanwalt, ein Bäcker und ein Kaufmann einerseits und andererseits gut ausgebildete Handwerker wie Maler und Buchbinder. Mithin Vertreter jener gesellschaftlichen Schicht, die Marten Jan Bok in seiner breit angelegten Studie als die holländischen Gemäldebesitzer und -sammler benannt hat. Diese wohlhabenden Stadtbürger, die etwa ein Viertel bis ein Drittel der gesamten holländischen

²⁷³ Hierzu siehe auch: van der Veen 1997, S. 88-90, 96.

²⁷⁴ Hier und im Folgenden, Bok 2001A, S. 198f.

²⁷⁵ Hierzu siehe auch: Bok 1993, S. 150. Zur wirtschaftlichen Entwicklung holländischer Gesellschaft siehe: Büttner 2006, S. 175, 180.

Einwohner ausmachten, bildeten die Mittelschicht der Gesellschaft.²⁷⁶

Allerdings ist zu berücksichtigen, dass es innerhalb dieser Mittelschicht selbst eine unüberwindbare Kluft gab. Denn der Amsterdamer Bäcker Pelgrum van Hooft und der Leidener Kunstsammler Hendrick Bugge van Ring sind hinsichtlich der Quantität und der Qualität ihrer Gemälde nicht zu vergleichen, ebenso wenig bezüglich ihrer Kennerschaft. Obschon er sie seinerseits als Kunstwerke betrachtet haben muss, ist wahrscheinlich, dass Pelgrum van Hooft seine Gemälde vielmehr als Wanddekoration angekauft und eingesetzt hat.²⁷⁷ Indessen gingen Hendrick Bugge van Rings Gemälde deutlich über die Grenze der Wanddekoration hinaus. Hendrick Bugge van Ring muss seine Gemäldekollektion aufgrund der ästhetischen Eigenschaften der gemalten Kunstwerke aufgebaut haben und zeigte sich an ihrer kennerschaftlichen Betrachtung und Einordnung interessiert.

Anders als bei Pelgrum van Hooft und Hendrick Bugge van Ring lässt sich bei Johan Bardoel nicht zweifelsfrei definieren, ob seine Gemäldesammlung eine bewusst angelegte Kunstkollektion war oder als ein Sammelsurium mehr oder weniger zufällig zusammengestellt wurde.²⁷⁸ Zwar weist das Inventar Bardoels sein Interesse an einigen bestimmten Malern, allerdings lässt sich allein aus diesem Faktum nicht schließen, dass er ein mit guter Kennerschaft ausgerüsteter Kunstsammler war. Was aber ausgesagt werden kann, ist, dass er die zwei van Goyen-Flusslandschaften zum Verzieren seiner Küche nutzte, eines Anbringungsorts, der nicht zwingend auf eine besondere Wertschätzung der genannten Bilder hindeutet. Unterdessen ist bei Cornelis Roelandsz de Vries eine deutliche Sammeltendenz feststellbar, die die Landschaftsgemälde betrifft. In seinem Gemäldebestand waren in einer ausgewogenen Weise Werke bedeutender Landschaftskünstler vertreten von Roelant Savery bis Allaert van Everdingen. Dass sie je mit einem oder zwei Exemplaren im Inventar auftreten, wird kaum zufällig gewesen sein. Folglich kann man de Vries als einen Sammler holländischer Landschaftsgemälde ansehen, der von den Händen bedeutender Meister thematisierte, verschiedene Sujets einer Landschaftsmalerei zu vergleichen wusste und der einen guten Überblick über die Entwicklung national-holländischer Landschaftsmalerei hatte.

Während Hendrick Bugge van Ring die holländischen „modernen“ Gemälde favorisierte, waren andere nordniederländische Gemäldesammler des 17. Jahrhunderts bestrebt, die Werke

²⁷⁶ Bok 2001B, S. 206. Da die Einwohnerzahl holländischer Städte im Verlauf des 17. Jahrhunderts im großen Stil zunahm, vermehrte sich auch die Anzahl dieser wohlhabenden Stadtbürger. Bok 2003, S. 162f.

²⁷⁷ Van der Veen 1997, S. 88.

²⁷⁸ Delahay und Schadee 1994, S. 32; Fock 1992, S. 71.

verschiedener Länder und Epochen zusammenzubringen.²⁷⁹ Diese Tendenz ist beispielsweise auf dem Versteigerungspakat des Delfter Notars Willem de Langue zu bemerken (Abb. 35), wo 89 Gemälde von 40 verschiedenen Künstlern beworben werden.²⁸⁰ Neben Werken der flämischen (Adriaen Brouwer, Jan Brueghel d. Ä. u. a.), deutschen (Adam Elsheimer, Hans von Aachen u. a.) und sogar altniederländischen Schule (Jan van Eyck) bildet zeitgenössische holländische Malerei die Kollektion des Notars.²⁸¹

Am Schluss dieses Kapitels soll noch einmal ein Blick auf die Vertreter der holländischen Malerschule auf dem Plakat von Willem de Langue stehen. Innerhalb dieser Schule ist unter anderem der Name von Cornelis van Poelenburch (1594/1595-1667) bemerkenswert. Willem de Langue bot neun Stücke dieses Malers (*Neuf pieces de Cornelis Poelenburch*) zum Kauf an. Die Werke Cornelis van Poelenburchs waren unter den holländischen Kunstsammlern begehrte Sammelobjekte.²⁸² Beispielsweise besaß der Utrechter Baron Willem Vincent van Wyttenhorst erstaunlicherweise 55 Gemälde dieses Malers. Seine Gemälde waren gleichsam der Gegenpol der Werke van Goyens, denn sie weisen sehr fein gefertigte Landschaften auf, in denen biblische oder mythologische Geschichten inszeniert sind.

Die Tatsache, dass Willem de Langue zeitgleich zwei extrem unterschiedliche Stile einer Landschaftskunst besaß, die durch Werke van Poelenburchs einerseits und van Goyens andererseits vertreten waren und dabei zum Vergleich einluden, deutet darauf hin, dass seine Kennerschaft äußerst breit war. Man kann aus dem Plakat Willem de Langues außerdem den Schluss ziehen, dass die Gemälde von Esaias und van Goyen für ihn anziehende Sammelobjekte waren, die in seiner Kollektion nicht fehlen sollten.

²⁷⁹ Van der Veen 1992, S. 120.

²⁸⁰ Hier und im Folgenden, Jaap van der Veen, „Delftse verzamelingen in de zeventiende en eerste helft van de achttiende eeuw“, in: Ausst.kat. Delft, *Burgers verzamelen 1600-1750. Schatten in Delft*, hrsg. v. Ellinoor Bergvelt u. a., Zwolle 2002, S. 74.

²⁸¹ Nun soll allerdings beachtet werden, dass die italienischen Gemälde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Holland ausschließlich von wenigen allergroßen Kunstsammlern besessen wurden, die in der Regel nur in Amsterdam wohnhaft waren. Bok 2001B, S. 209; van der Veen 1997, S. 91f.

²⁸² Hier und im Folgenden, van der Veen 1997, S. 96.

III. Der Handel mit den graphischen Werken Esaias van de Veldes und Jan van Goyens und ihre Sammler

Während der Markt für Gemälde sowie deren Sammler verhältnismäßig gut dokumentiert und entsprechend gründlich erforscht sind, weiß man bislang nur wenig über das Sammeln graphischer Kunstwerke und ihren Markt. Diese Arbeiten wurden in der kunsthistorischen Forschung als Sammlungsgegenstand nur selten in den Blick genommen, zumal sie damals anders als Gemälde nur in seltenen Fällen in Nachlässen spezifiziert worden waren. Die Frage, wie die graphischen Werke von Esaias und van Goyen erworben, aufbewahrt und angesehen wurden, ist deshalb noch nicht mit dem Nachdruck gestellt, geschweige denn beantwortet worden. Druckgraphiken und Zeichnungen wurden im Holland des 17. Jahrhunderts unter der generellen Rubrik von *papierkunst* subsumiert und gesammelt.²⁸³ Die Tatsache, dass damals schon eine Kategorie und ein Begriff für die graphischen Kunstwerke existierten, ist dabei bereits ein erstes Anzeichen dafür, dass dieses Medium als spezifisch wahrgenommen wurde und dass es spezifische Rezeptionsbedingungen gab. Von diesen besonderen Rezeptionsbedingungen wird in diesem dritten Kapitel die Rede sein. Um einen Vergleich mit dem Markt und den Rezeptionsbedingungen von Gemälden zu ermöglichen, die im zweiten Kapitel erörtert wurden, wird hier die Gliederung des zweiten Kapitels rekapituliert.

Die Entstehung des Marktes für die Landschaftsdarstellungen auf Papier

Zwischen den Jahren 1585 und 1610 muss der Markt für die Landschaftsdarstellungen auf Papier in den Nordniederlanden entstanden sein. Der zarte Anfang kann gekennzeichnet werden mit dem Eintreffen von Hans Bol in der Stadt Amsterdam im Jahre 1584.²⁸⁴ Seit etwa 1580 waren Miniaturen sein Markenzeichen, deren Sujet in der Regel Landschaften waren und die er auf Pergament mit Gouache fertigte. Bis gegen Ende seiner Karriere in Amsterdam verfertigte Bol Miniaturlandschaften. In der Biographie dieses Malers schrieb Karel van Mander 1604 über den Miniaturmaler, dass Bol „endlich in das reiche und prosperierende

²⁸³ Van Gelder und van der Veen 1999A, S. 26.

²⁸⁴ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Amsterdam 1993, S. 301, 519f.

Amsterdam [kam], wo er viele schöne und ordentliche Miniaturen gemalt hat, auch Amsterdam nach dem Leben, von der Wasserseite mit den Schiffen, und von der Landseite, sehr lebendig, und auch andere Ansichten von einigen Dörfern, womit er großes Geld machte ([*Bol belandde*] *eyndlinghe in 't rijck en welvarende Amstelredam / daer hy veel schoon en nette Verlichterykens heeft ghedaen / als oock Amstelredam nae t'leven / van op de watersijde met den Schepen / en van de Landt-sijde / seer levendich / met oock ander ghesichten van eenighe Dorpen / daer hy groot ghelt mede won.*).²⁸⁵ Es muss so viele Käufer seiner Miniaturen gegeben haben, dass Bol viel Geld machen konnte.

Trotz des Todes von Hans Bol im Jahre 1593 muss die graphische Landschaftsdarstellung im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts das Interesse eines immer größeren Publikums geweckt haben. Ein Zeichen für das gesteigerte Interesse sind die *Vier kleinen Landschaften*, eine Serie, die Hendrick Goltzius (1558-1617), der Freund und Kollege van Manders in Haarlem, zwischen den Jahren 1597 und 1600 in der Technik des Clair-obscur-Holzschnitts schuf.²⁸⁶ Dass nicht nur ein erster, sondern auch schon ein zweiter Zustand dieser Serie bekannt ist und dass auch Kopien nach diesen eigenständigen Landschaftsdarstellungen hergestellt wurden, spricht dafür, dass die *Vier kleinen Landschaften* populär waren und dass es eine beträchtliche Anzahl Käufer gab.²⁸⁷

Auf dem Markt für die Landschaftspapierkunst, der bereits vor 1600 durch die Werke von Hans Bol und Hendrick Goltzius stimuliert worden war, muss um 1603 zum ersten Mal die gezeichnete national-holländische Landschaft vorgestellt worden sein. Der erste Zeichner der ländlichen Umgebung einer holländischen Stadt war ebenfalls Hendrick Goltzius.²⁸⁸ Um das Jahr 1603 schilderte er auf Wanderungen, unmittelbar nach der Natur die Landschaften in der Umgebung seiner Heimatstadt Haarlem mit der Feder. Neben ihm erhob auch sein Schüler Jacob de Gheyn II (1565-1629) zu dieser Zeit die holländische Landschaft zum selbständigen Thema der Zeichenkunst. Nicht zuletzt angesichts der Technik waren diese ersten Zeichnungen zukunftsweisend, denn die nachkommenden Künstler sollten nicht mehr durch

²⁸⁵ Ausst.kat. Den Haag/Washington 2008, S. 219, Anm. 2; van Mander 1994, Fol. 260v, S. 300f.

²⁸⁶ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Amsterdam/New York/Toledo, *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, bearb. v. Huigen Leeftang und Ger Luijten, Zwolle 2003, S. 192-194; Ausst.kat. Amsterdam/Cleveland, *Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558-1617) and his Time*, bearb. v. Nancy Bialler, Ghent 1992, S. 173-189.

²⁸⁷ Unter den *Vier kleinen Landschaften* ist die *Landschaft mit einem Bauernhaus* besonders nennenswert, denn sie wirkt mehr national-holländisch als die anderen drei Darstellungen. Ausst.kat. Amsterdam 1993, S. 642; Ausst.kat. Amsterdam/Cleveland 1992, S. 184f.

²⁸⁸ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Berlin 2011, S. 20, 26; Ausst.kat. Amsterdam/New York/Toledo 2003, S. 200f.

Miniatur und Farbholzschnitt, sondern durch Zeichnung und Radierung die Landschaften ihrer Heimat zur Anschauung bringen.²⁸⁹

Was sich zwischen den Jahren 1605 und 1612 im Gebiet der Landschaftsdarstellung auf Papier ereignete, kann pars pro toto zusammengefasst werden durch die Beschreibung der Tätigkeiten Claes Jansz Visschers. Visscher fertigte in den Jahren 1607 und 1608 Zeichnungen nach dem Leben in der Umgebung der Stadt Haarlem und Amsterdam, die er ab etwa 1608 als Vorlagen für seine Landschaftsradierungen verwenden sollte.²⁹⁰ Einige unter diesen Zeichnungen wurden später als Vorarbeiten in Anspruch genommen für seine bekannte Serie „Erfreuliche Orte (*Plaisante Plaetsen*)“. So ist die wohl bekannteste und schönste Vorzeichnung im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* erhalten.²⁹¹ Diese Zeichnung, an deren Himmel Visscher „Außerhalb Haarlem an dem Weg nach Leiden, 1607 (*Buyte Haerlem aen de wech na Leyden, 1607*)“ beschriftet hatte, wurde als sechste Landschaftsdarstellung für *Erfreuliche Orte* in Kupfer gestochen. Visscher nutzte jene Notiz auf der Vorzeichnung, um die Radierung zu betiteln. Auf dem zweiten Blatt der *Erfreulichen Orte* wird die sechste Darstellung „Am Weg nach Leiden (*Aende Wegh na Leyden*)“ genannt.

Gerade die Landschaftsgraphik war das Spezialgebiet Claes Jansz Visschers.²⁹² Er war der erste Verleger, der seit dem Erscheinen der *Kleinen Landschaften* in Antwerpen eine vergleichbare, große Landschaftsserie in Holland zu edieren wusste. Seine Kopien nach den *Kleinen Landschaften* und die *Plaisante Plaetsen* leisteten zur Popularisierung und Etablierung dieser Gattung den entscheidenden Beitrag. Abgesehen davon, dass Visscher die Landschaftsgraphik zum beliebten Genre machte, war Teil seines gewichtigen Beitrages zur holländischen Druckgraphik auch, dass er bereits zu Beginn des Jahrhunderts die Technik der Radierung in die Praxis einführte.²⁹³ Eine durch Radiertechnik geätzte Kupferplatte ermöglichte zu Visschers Zeit, daraus je nach Feinheit der Arbeit zwischen 100 und 500 Exemplare abzuziehen.²⁹⁴ Dass seine großen Serien in diesem Umfang veröffentlicht wurden, ist ein Indiz für den Umfang des Kunstmarktes für die graphischen Landschaftsdarstellungen.

²⁸⁹ Ausst.kat. Amsterdam/Cleveland 1992, S. 173f.

²⁹⁰ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Amsterdam 1993, S. 649-652.

²⁹¹ Hier und im Folgenden, ebd., S. 650f, 653f.

²⁹² Hier und im Folgenden, Nadine Orenstein, Huigen Leeftang, Ger Luijten und Christiaan Schuckman, „Print Publishers in the Netherlands 1580-1620“, in: Ausst.kat. Amsterdam 1993, S. 192 (Im Folgenden Orenstein u. a. 1993).

²⁹³ Elmer Kolfin, „Amsterdam, stad van prenten. Amsterdamse prentuitgevers in de 17de eeuw“, in: Ausst.kat. Amsterdam, *Gedrukt tot Amsterdam. Amsterdamse prentmakers en -uitgevers in de Gouden Eeuw*, hrsg. v. Elmer Kolfin und Jaap van der Veen, Zwolle 2011, S. 37.

²⁹⁴ Ebd., S. 38; Ernst Rebel, *Druckgraphik. Geschichte und Fachbegriffe*, Stuttgart 2009, S. 255.

Im Vergleich zu den Lebzeiten Hans Bols muss es um das Jahr 1610 in Holland einen wesentlich größeren Markt für Landschaftsdarstellungen auf Papier gegeben haben. Während bei der Entstehung des Marktes für die gemalten Landschaften eine Zwietracht zwischen den fremden Kunsthändlern und den einheimischen Gildemeistern die Kunstszene in Atem hielt, scheint der Markt für die graphischen Landschaften in einer längeren Zeitspanne ruhig und sukzessiv entstanden zu sein. Eine deutliche stilistische Prägung hatte er, wie bereits dargelegt, durch die Antwerpener Werke erfahren, vor allem durch die schon mehrfach erwähnte Serie der *Kleinen Landschaften*.

Der Handel mit den graphischen Werken von Esaias und van Goyen

Im *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* in Den Haag wird ein Notizbuch aufbewahrt, das 67 fortlaufend nummerierte Seiten enthält.²⁹⁵ Auf dem Rücken dieses Notizbuches stehen die Worte, „Aufzeichnung der Zeichnungen von Sybrand Feitama. Begonnen 1685 und 1690 bis 1746 von seiner eigenen Hand (*Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama. Sedert 1685 en 1690 tot 1746 van zyn eigen hand*)“, während das Titelblatt des Buches uns etwas nähere inhaltliche Auskünfte gibt: „Aufzeichnung der ZEICHNUNGEN, aus den älteren und späteren Anmerkungen, seit den Jahren 1685 und 1690, bis 1746, bisweilen mit voller Sicherheit, zuweilen nach den besten Vermutungen, oder nach meiner Erinnerung, aufgenommen (*Notitie der TEEKENINGEN, uit de Oudste en latere Aanteekeningen, sedert de Jaren 1685 en 1690, tot 1746, somtyds met volle zekerheid, somtyds naar de beste gissinge, of naar myn geheugen, opgemaakt*)“.

Derjenige, der mitunter nach seiner Erinnerung die Aufzeichnungen in das Buch eintrug, ist der Dichter und Kunstsammler Sybrand Feitama II (1694-1758).²⁹⁶ Detailreich verfasste er das Notizbuch zwischen den Jahren 1746 und 1758, das eine Sammlung zeichnerischer Kunstwerke dokumentiert. In einer ungemein bemerkenswerten Genauigkeit, die in ihrer Zeit fast ohne Vergleich ist, beschrieb und verzeichnete er seine Schätze nach einem stets ähnlichen Muster:

²⁹⁵ Hier und im Folgenden, B. P. J. Broos, „Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama: de boekhouding van drie generaties verzamelaars van oude Nederlandse tekenkunst“, in: *Oud Holland* 98 (1984), S. 13.

²⁹⁶ Hier und im Folgenden, ebd., S. 13; B. P. J. Broos, „Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama, III: de verzameling van Sybrand I Feitama (1620-1701) en van Isaac Feitama (1666-1709)“, in: *Oud Holland* 101 (1987), S. 171.

„Hendrick Avercamp

Ein kleiner Winter, voller Getümmel, vor dem Jahr 1630 gezeichnet, nach der Anmerkung auf der Rückseite der
Zeichnung selbst geschrieben, und nach älterer Aufzeichnung um das Jahr 1695 6 Gulden

(*Henrik Averkam*

*I Wintertje, vol gewoel, vóór 't jaar 1630 geteekend, volgens de aantekening achter op de Teekening zelf
geschreven, en volgens oudste Notitie omtr: A ° 1695 f 6.-.)*²⁹⁷

[...]

Jan Porcellis

Ein aufgewühltes Wasser im Mondschein, gezeichnet um das Jahr 1640, in der Art von P. Molijn: nach alter
Notiz um das Jahr 1695 2 Gulden

(*Jan Percellis*

*I Woelend watertje by maneschyn, geteekend omtr: het jaar 1640, in de manier van P. Molyn: volgens oude
Notitie van omtr: a ° 1695 f 2.-.)*²⁹⁸

Insgesamt sind in diesem Notizbuch 1762 Gegenstände registriert, die unter den in
alphabetischer Reihenfolge hintereinander gestellten Künstlernamen beschrieben werden.²⁹⁹

Wie an den angeführten Auszügen begegnet man in diesem Notizbuch oftmals der
Anmerkung „nach älterer Aufzeichnung (*volgens oudste Notitie*)“.³⁰⁰ Während er in der
Mitte des 18. Jahrhunderts das Notizbuch schrieb, übernahm der Dichter Sybrand Feitama II
bereits vorhandene ältere Notizen treu, die von seinem gleichnamigen Großvater Sybrand
Feitama I (1620-1701) stammten (Abb. 41). Über die Persönlichkeit Sybrand Feitamas I, der
als Drogist in Amsterdam lebte, geben die Verse auf dem hier abgebildeten, im Jahre 1685
entstandenen Porträt des Drogisten Aufschluss.³⁰¹ Sie wurden ein Jahr später von seinem
Freund und Dichter Jan Norel (1635-1700) geschrieben:

„Seht Sybrand Feitama hier abgebildet nach dem Leben,
Sein Geist ward täglich wissbegierig umgetrieben
In Druckgraphiken nach der Kunst, in fremder Drogerie,
In wundervollen Raritäten, als auch in Poesie.
(*Ziet Sijbrand Feitama hier uitgebeeld na 't Leeven,
Zijn geest wort daagelijks weetgierig omgedreeven*

²⁹⁷ Broos 1984, S. 14, Abb. 1; Broos 1987, S. 188 und S. 203, Nr. 18.

²⁹⁸ Broos 1987, S. 209, Nr. 1173.

²⁹⁹ Broos 1984, S. 13.

³⁰⁰ Hier und im Folgenden, Broos 1984, S. 16f; Broos 1987, S. 171.

³⁰¹ Zu diesem Porträt siehe auch: Mus.kat. Amsterdam, *Nederlandse Tekenaars geboren tussen 1600 en 1660. Oude tekeningen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, Deel 4*, bearb. v. Ben Broos und Marijn Schapelhouman, Zwolle 1993, S. 167f.

*In Prenten na de Konst, in vreemde Droogerij,
In wond're Raarigheen, als ook in Pöezij.)“*

Von den von Sybrand Feitama II treu übernommenen älteren Aufzeichnungen ausgehend, ist zu konstatieren, dass die Zeichnungssammlung Sybrand Feitamas I schon vor dem Jahre 1701 ein Ensemble von 320 Werken von etwa 70 vornehmlich niederländischen Zeichnern war³⁰² und dass der Drogist zum Aufbau dieser Kollektion schätzungsweise mehr als 1.500 Gulden ausgab.³⁰³

Unter den Notizen Sybrand Feitamas I findet sich eine hinsichtlich des Graphikhandels relevante Aufzeichnung. Er kaufte nämlich im Jahre 1687 vier Wasserlandschaften für 20 Gulden direkt bei Ludolf Bakhuizen (1630-1708) selbst: „alle 12 [...] mit Rötel gezeichnet; wovon 4, gekauft von ihm selbst, nach einer Notiz, im Jahre 1687, 20 Gulden; [...] (*alle 12 [...] met roet geteekend; waarvan 4, gekocht van hemzelf, volg. Notitie, A° 1687, f 20:-;* [...])“.³⁰⁴ Diese unscheinbare Notiz ist in der Tat einer der raren zeitgenössischen Hinweise auf den Graphikhandel, und zwar - entsprechend dem, was auch für Gemälde dokumentiert ist - auf den direkten Ankauf beim Zeichner selbst. Diese Erwerbungsart wird auch durch eine Landschaftszeichnung Hendrick Avercamps dokumentiert, die sich heute in der Pariser Fondation Custodia befindet (Abb. 42). Deren Rückseite ist durch den ursprünglichen Käufer beschriftet: „Hendrick Avercamp hat mir dies geliefert, den 28. Januar 1613 in Kampen (*Hendrick aüercamp heeft mj dit gelewert, den -28- Janüary 1613. in Campen.*)“.³⁰⁵

Einen davon abweichenden, aber nicht minder wichtigen Erwerbungsweg dokumentieren wiederum die Aufzeichnungen Sybrand Feitamas I:

„Frans van Mieris

Eine dahinsinkende Jungfer, bei ihr eine Zofe; gezeichnet im Jahre 1660, mit schwarzer Kreide: gekauft von und bezahlt durch J. P. Zomer am 16. August des Jahres 1688, auf der *Breestraat* zu Leiden, nach älterer Notiz

25 Gulden 4 Stuiver

(*Frans van Mieris*

Een bezwymend Juffertje, by haar Kamenier; geteekend a° 1660, met zwart kryt: gekocht van en betaald door J P Zomer 16 aug: a° 1688, op de Breestraat te Leiden, volgens oudste Notitie f 25:4:-)“.³⁰⁶

³⁰² Broos 1984, S. 17 und S. 33, Anm. 18; Broos 1987, S. 171.

³⁰³ Broos 1987, S. 203-212.

³⁰⁴ Broos 1984, S. 17; Broos 1987, S. 204.

³⁰⁵ Bikker 2009, S. 119 und S. 169, Anm. 3.

³⁰⁶ Broos 1987, S. 208, Nr. 954.

Jan Pietersz Zomer (1641-1724), der im Auftrag oder zugunsten von Sybrand Feitama I am 16. August 1688 in der *Breestraat* in Leiden ein mit Kreide gezeichnetes Genrebild von Frans van Mieris ankaufte, war Kunsthändler.³⁰⁷

Als am 10. Oktober 1668 der Nachlass des etwa einen Monat zuvor verstorbenen Haarlemer Genremalers Jan Miense Molenaer (um 1610-1668) inventarisiert wurde, befand sich im Vorderzimmer des zweiten Stockwerks eine „Zeichnung von Esaias van de Velde (*teykening van Esayas van de Velde*)“.³⁰⁸ Bekanntlich war Molenaer einer der Maler, die neben ihrem Malerberuf in ihrem Geschäft auch die Werke ihrer Kollegen verkauften.³⁰⁹ In seinem Nachlass waren außer der Zeichnung von Esaias auch zwei weitere zeichnerische Werke vorhanden. Das eine war „eine Zeichnung von Goltzius (*Een teyckeningh van Goltzius*)“, das andere „eine Zeichnung von Matham (*Een tyckeningh van Matham*)“.³¹⁰

Neben den Hinweisen auf den direkten Ankauf beim Zeichner selbst und auf den Handel mit den Zeichnungen durch Kunsthändler sind mithin auch einige Dokumente erhalten geblieben, die darüber informieren, dass die Künstler die graphischen Werke gegebenenfalls auch durch Versteigerung verkauften. Eines dieser Dokumente betrifft unmittelbar van Goyen. Am 13. April 1654 und an den folgenden Tagen wurden auf seinen Antrag hin (*ten versoucke van Jan van Goyen*) in seinem Haus Druckgraphiken (*printen*), Papierkunst und Gemälde verkauft durch den Stadtauktionator Joris Bock.³¹¹

Ein weiteres ähnliches Beispiel stammt aus dem Jahre 1626. Der Seestückmaler Jan Porcellis ließ während seines Aufenthaltes in Amsterdam eine Anzahl graphischer Werke verkaufen.³¹² Im am 22. April des Jahres in der „*Rosegraff*“ veranstalteten Papierkunstverkauf wurden 82 Zeichnungen (*teyckeningen*), 14 Druckgraphiken (*printen*), eine Anzahl (*deel*) Abzüge und drei geschnittene Kupferplatten veräußert. Beinahe alle Objekte wurden von neun Käufern angekauft, zu denen der Maler, Kunsthändler und

³⁰⁷ Ebd., S. 173.

³⁰⁸ Bredius 1915-1922, Bd. I, S. 1f, 7f.

³⁰⁹ Marion Boers-Goosens, *Schilders en de markt. Haarlem 1605-1635*, Leiden 2001, S. 261-265.

³¹⁰ Hier und im Folgenden, Bredius 1915-1922, Bd. I, S. 5-7. Im Vorrat Jan Miense Molenaers gab es auch drei Gemälde van Goyens, nämlich „ein Stückchen von Jan van Goyen (*Een stukje van Jan van Goyen*)“, „eine Grisaille von Jan van Goyen (*Een graeuwte van Jan van Goyen*)“ und „ein Stück von Jan van Goyen ohne Rahmen (*Een stukje van Jan van Goyen sonder lyst*)“. Ebd., Bd. I, S. 3, 5, 8.

³¹¹ Beck 1972-1987, Bd. I, Einführung S. 35, Nr. 30.

³¹² Hier und im Folgenden, Bredius 1915-1922, Bd. II, S. 614f; Roelof van Gelder und Jaap van der Veen, „A collector's cabinet in the Breestraat. Rembrandt as a lover of art and curiosities“, in: *Ausst.kat. Amsterdam 1999*, S. 37 (Im Folgenden van Gelder und van der Veen 1999B).

Sammler Jan Bassé (1571-1636) gehörte. Er erwarb 16 Zeichnungen für 22 Gulden 8 Stuiver.

Im Kölner Wallraf-Richartz-Museum haben sich diverse Landschaftszeichnungen von Esaias erhalten, von denen eine an dieser Stelle Erwähnung verdient.³¹³ Die um das Jahr 1614 entstandene, in Braun ausgeführte Federzeichnung trägt am unteren linken Rand eine handschriftliche Preisangabe, die auf den zeitgenössischen Wert dieser Zeichnung hinweist: „I gl: 10 st.“. Die erhaltenen Quellen deuten darauf hin, davon wird im weiteren Verlauf noch zu reden sein, dass ein zeichnerisches Werk von Esaias und van Goyen im Holland des 17. Jahrhunderts etwa zwei Gulden kostete. Falls man sich indessen eine aus mehreren Blättern bestehende Serie leisten wollte, hatte man natürlich mehr zu zahlen. Beispielsweise bezahlte Sybrand Feitama I im Jahre 1695 für eine Serie von im Jahre 1655 „mit schwarzer Kreide und Tusche gezeichneten (*met zwart kryt en oostind: inkt geteekend*)“ zwölf Monaten von Pieter de Molijn 30 Gulden.³¹⁴ Des Weiteren kaufte er noch im selben Jahr „mit Röteln, ganz detailliert (*met roet, heel uitvoerig*)“ gezeichnete zwölf Monate von Allaert van Everdingen für 24 Gulden.³¹⁵ Somit wird es nicht jedem holländischen Bürger möglich gewesen sein, sich eine vergleichbare Serie anzuschaffen.

Für die Graphiksammler bedeuteten neben den gelegentlich von Künstlern selbst organisierten Auktionen nicht zuletzt die Versteigerungen von Nachlassgütern ihrer verstorbenen Mitbürger eine gute Möglichkeit, ihre Sammlungen zu erweitern und zu ergänzen. Für diese Möglichkeit des Erwerbs sind die gut dokumentierten Aktivitäten des Malers Rembrandt van Rijn (1606-1669) ein gutes Beispiel. Wie bekannt war er ein beachtlicher Graphiksammler, der im Jahre 1656 im „*kunstcaemer*“ genannten Raum seines Hauses in Amsterdam unter anderem 69 „Kunstbücher (*kunstboecken*)“ anlegte, in denen Druckgraphiken und Zeichnungen aufbewahrt wurden.³¹⁶ Der erste dokumentierte Graphikankauf Rembrandts auf einer Nachlassversteigerung datiert aus dem Jahre 1635, in dem vom 22. bis zum 28. Februar der Papierkunstbestand des verstorbenen Malers, Kunsthändlers und Gastwirts Barent van Someren in Amsterdam verauktioniert wurde.³¹⁷ In dieser Auktion kaufte Rembrandt Zeichnungen Adriaen Brouwers (1605/1606-1638) und eine

³¹³ Hier und im Folgenden, Keyes 1984, S. 246, Nr. D 104 und Plate 13.

³¹⁴ Broos 1987, S. 208, Nr. 982-993.

³¹⁵ Ebd., S. 206, Nr. 450-461.

³¹⁶ Van Gelder und van der Veen 1999B, S. 33, 44; Ausst.kat. Amsterdam 1999, S. 149-151. Zum Inventar von Rembrandt aus dem Jahr 1656 siehe auch: Gary Schwartz, „Some Questions Concerning Inventory Research“, in: A. Golahny u. a. 2006, S. 405.

³¹⁷ Hier und im Folgenden, van Gelder und van der Veen 1999B, S. 37; Walter L. Strauss und Marjon van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979, S. 116.

Vielzahl anderer gezeichneter respektive gedruckter Blätter.

Jan Bassé, der in der *Prinsengracht* gelebt hatte und der wie Rembrandt in der Nachlassauktion Barent van Somerens Zeichnungen von Adriaen Brouwer gekauft hatte, verstarb im November des Jahres 1636.³¹⁸ Ein Maler und Händler, der bei der zwischen dem 9. und 30. März 1637 durchgeführten Liquidation der von Jan Bassé hinterlassenen Gütern die zum Verkauf stehende Papierkunstsammlung gesehen hatte, schrieb und bezeugte, „Concerning the Auxion or outery of John Basse [...] at Amsterdam, [...] there was greate store of printes and drawings. [...]“³¹⁹ Unter den Kunden dieser Liquidation befand sich auch Rembrandt, der diesmal für etwa 150 Gulden Zeichnungen, Druckgraphiken und Muscheln kaufte.

Im Folgenden soll bezüglich des Graphikhandels schließlich beleuchtet werden, wo und wie man die radierten Landschaftsdarstellungen von Esaias van de Velde erwerben konnte. Auch hier bieten die schon einmal erwähnten Inschriften auf den im ersten Kapitel studierten Radierungen wiederum einen guten Ausgangspunkt. Denn die mitgedruckte Adresse des Graphikverlegers demonstrierte, wo das betreffende Blatt angefertigt worden war und wo es anzukaufen war.³²⁰ Häufig wurde nur der Name des Verlegers als Adresse gedruckt, allerdings wurde bisweilen auch der Name der Stadt, in der der Verleger sich betätigte, in die Adresse integriert. Das ursprünglich als Titel geplante Blatt (Abb. 2) zeigt diese Praxis auf und sagt zugleich aus, dass man in Haarlem im Geschäft Jan Pietersz Beerendrechts diese Radierungen von Esaias erstehen konnte.

Am 7. März des Jahres 1616 bezeugte eine Dame einen Vorfall, der sich etwa vier Monate zuvor im Laden des Amsterdamer Graphikverlegers Nicolaes van Geilkercken zugetragen hatte.³²¹ Laut ihrer Aussage trat ein Deutscher in das Geschäft ein und beauftragte den Verleger mit einem Kupferstich, der nach einer Zeichnung angefertigt werden sollte. Diese Zeichnung, die mittels roter Kreide gefertigt war und die der Deutsche selbst mitbrachte, zeigte einige kleine Figuren (*eenige figuyrkens*). Der Verleger verlangte von ihm zwölf Gulden für die Herstellung des Stichs und bekam vorerst ein Fünftel der Summe. Dieses interessante Dokument belegt, dass ein Graphikverleger auch im Auftrag arbeitete.³²²

³¹⁸ Van Gelder und van der Veen 1999B, S. 37; Bredius 1915-1922, Bd. III, S. 798.

³¹⁹ Hier und im Folgenden, van Gelder und van der Veen 1999B, S. 37f; Mary F. S. Hervey, *The life, correspondence & collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge 1921, S. 405.

³²⁰ Hier und im Folgenden, Orenstein u. a. 1993, S. 168.

³²¹ Hier und im Folgenden, ebd., S. 167.

³²² Ebd., S. 173.

Um auf die radierten Landschaftsdarstellungen durch Esaias zuzugreifen, musste man sich nicht unbedingt nach Haarlem begeben. In Den Haag mietete nämlich Jan Pietersz Beerendrecht im Binnenhof Stände, um dort Bücher und Graphiken zu veräußern.³²³ Im Jahre 1623 stellte „Jan Pietersz Beerendrecht, Kunstdrucker, Buchverkäufer und Bürger zu Haarlem (*Jan Pietersz. Berendrecht, cunstdrucker, bouckvercoper ende burger tot Haerlem*)“, den Antrag, ihm einen festen Standplatz zuzuweisen, da „er in etlichen vergangenen Jahren auf allen Kirmessen mit verschiedenen raren Gemälden und gedruckter Kunst (Abb. 32) wie auch diversen Sortimenten von Büchern in der Nähe des Saales und im großen Saal mit seinen Waren (*hy nu ettelycke verleden jaeren op alle kermessen met verscheyden rare schilderyen ende gedruckte cunsten mitsgaders diverse soorteringen van boucken alhyer omtrent de Sale ende opte groote Sale met synne waren*)“ stets an anderen Plätzen gestanden habe, was seinem Geschäft abträglich gewesen sei.³²⁴

Neben Den Haag war auch die Stadt Amsterdam ein Ort, wo man sich Esaias van de Veldes Landschaften anschaffen konnte. Claes Jansz Visscher, dessen im ersten Kapitel zur Sprache gekommene zwei Radierungsserien für Esaias bedeutende Vorbilder waren, muss seinerseits die Kunst von Esaias geschätzt haben. Denn es ist eine aus sechs undatierten Blättern bestehende Radierungsreihe bekannt, die nach den Zeichnungen von Esaias gestochen und von Visscher ediert wurde (Abb. 43).³²⁵ Ob Visscher für diese Reihe mit Esaias direkten Kontakt aufnahm, kann leider mangels dokumentarischer Quellen nicht mehr festgestellt werden. Da jedoch sonst stets Beerendrecht als sein Verleger auftrat, erscheint eine direkte Verbindung eher unwahrscheinlich. So ist es wahrscheinlicher, dass Visscher die Zeichnungen von Esaias erwarb und sie von einem anonymen Stecher auf die Kupferplatten bringen ließ.³²⁶ Wie die Adresse des hier abgebildeten ersten Blattes der Reihe demonstriert, konnten die Graphikkunden in Amsterdam im Geschäft Claes Jansz Visschers die Landschaften nach Esaias ankaufen. In der Stadt Amsterdam hatte das Geschäft von Claes Jansz Visscher allerdings kein Monopol auf die Druckgraphik von der Hand Esaias van de Veldes. So enthält das Inventar von Clement de Jonghe (1624/1625-1677) aus dem Jahr 1679, der zwischen 1649 und seinem Tode im Jahre 1677 in Amsterdam als Verleger (*uitgever*)

³²³ Ebd., S. 168.

³²⁴ E. F. Kossmann, *De Boekverkoopers, Notarissen en Cramers op het Binnenhof*, Den Haag 1932, S. 68.

³²⁵ Hollstein 1949-2010, Bd. XXXII, S. 290-293.

³²⁶ Orenstein u. a. 1993, S. 194.

arbeitete (Abb. 44), auf Seite 129 einen Eintrag, nämlich „16 fol. lantschappen E. v. Velde“.³²⁷ Vermutlich waren diese Landschaften von Esaias diverse Drucke, die auf insgesamt 16 einzelnen Papieren gedruckt waren.

Eine lose Landschaftsradierung war günstig und ihr monetärer Wert erlebte im Verlauf des 17. Jahrhunderts kaum eine Veränderung.³²⁸ Einen konkreten Hinweis auf den Preis einer Landschaftsradierung bekommt man durch ein Album, das heute im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* aufbewahrt wird. Dieses Album beinhaltet das druckgraphische Oeuvre des Landschaftsmalers Anthonie Waterloo (1609-1690) (Abb. 45).³²⁹ Es handelt sich dabei um einen gebundenen Tafelband, der etwa zwischen 1696 und 1717 im Laden des Amsterdamer Verlegers Cornelis Danckerts II (1664-1717) zu erwerben war. Obschon es auf der Titelseite heißt, dass dieser Tafelband 136 verschiedene Landschaften umfasse, enthält er heute lediglich 104 Tafeln. Allerdings findet sich eine handschriftliche Preisangabe, die diese erhaltenen 104 Darstellungen betrifft: die 104 Landschaften kosteten insgesamt 5 Gulden 13 Stuiver.

Im Gegensatz zum Gemäldehandel scheinen Zeichnungen und Druckgraphiken nicht einmal durch eine Lotterie verkauft worden zu sein, was, wenn man ihren monetären Wert berücksichtigt, durchaus plausibel ist. Damit eine Lotterie zum lukrativen Geschäft wurde, mussten ihre Preise auf das Publikum notwendigerweise luxuriös und prachtvoll wirken. Wenn ein Lotterieteilnehmer mit einem Lotterieschein, der schon zwei bis vier Gulden kostete, nur günstige, oder gar sehr billige Papierkunstwerke hätte gewinnen können, dann wäre die Lotterie sowohl für ihren Organisator als auch für die Teilnehmer keine attraktive Geschäftsidee beziehungsweise Veranstaltung gewesen. Anders als beim Gemäldeverkauf waren folglich Zeichnungen und Druckgraphiken mehr auf die traditionellen und gesetzlich erlaubten Verkaufsmethoden, nämlich den direkten Ankauf beim Zeichner und Graphikverleger, die Jahrmärkte und die Nachlassversteigerungen verstorbener Graphiksammler, angewiesen und somit weniger durch jene öffentliche Kommerzialität geprägt, die den Konflikt zwischen der St. Lukasgilde und den unorthodoxen Lotterieorganisatoren verursachte.³³⁰

³²⁷ Ausst.kat. Rotterdam, *Prenten in de Gouden Eeuw, van kunst tot kastpapier*, bearb. v. Jan van der Waals, Zwolle 2006, S. 206, 210.

³²⁸ Kolfen 2011, S. 50.

³²⁹ Hier und im Folgenden, ebd., S. 50; Hollstein 1949-2010, Bd. L, S. 11f, 24f.

³³⁰ Hierzu siehe: Gary Schwartz, *Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies*, München 2006, S. 117-120.

Eine Zeichnung, die einst an der Wand hing

Im Fogg Art Museum wird eine signierte, allerdings nicht datierte, mit Wasserfarbe illuminierte Federzeichnung Hendrick Avercamps aufbewahrt, die wahrscheinlich in den 1620er Jahren angefertigt wurde (Abb. 46).³³¹ Wie hier ihre Reproduktion aufzeigt, ist sie bis heute in einem zeitgenössischen Rahmen aus Ebenholz überliefert. Dieser Rahmen belegt, dass diese Winterlandschaft ursprünglich wie ein Gemälde an der Wand hing. Man weiß leider nicht, in wessen Haus diese Zeichnung hing. Jedoch hat sich ein Dokument erhalten, durch das der Schluss nahegelegt wird, dass man Zeichnungen Hendrick Avercamps gern in dieser Weise präsentierte. Das Inventar des Amsterdamer Kaufmanns Pieter Koninck von 1639 verzeichnet, „vier Zeichnungen des Stummen von Kampen unter Glas (*vier teeckeningen van de Stom van Campen met glas bedect*)“.³³²

Des Weiteren lässt sich mittels einer Akte bestätigen, dass nicht nur Avercamp-Zeichnungen, sondern auch Zeichnungen anderer Landschaftskünstler an die Wand gehängt wurden. Anlässlich seiner Heirat im Jahre 1647 brachte der Amsterdamer Chirurg Aert van Swieten seiner Braut Marij Dirx 16 Gemälde und zwei Zeichnungen ([...] *de goederen* [...] *die meester Aert van Swieten chirurgijn te huwelijck bringt* [...]).³³³ Von den zwei Zeichnungen war eine, „eine Zeichnung von Schiffen, Rahmen aus Ebenholz, von [Simon] de Vlieger (*1 taykeningh van scheepgens, ebbe lijst, van de Vlieger*)“.³³⁴ Es existiert neben dieser Akte, die eine der äußerst seltenen zeitgenössischen Bemerkungen zur Landschaftszeichnung als Wandschmuck darstellt, auch noch ein weiteres, ebenso wertvolles Zeugnis, das diesmal eine druckgraphische Landschaftsschilderung ist. Unter den druckgraphischen Werken von Hercules Seghers, die heute im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* verwahrt werden, befindet sich eine mit Ölfarben kolorierte Darstellung der *Ruine der Abtei von Rijnsburg*.³³⁴ Diese kolorierte Landschaftsradierung weist am Rand Spuren von Vergoldung auf. Das deutet darauf hin, dass sie früher in einem vergoldeten Rahmen gefasst war. Man kann mit Gewissheit sagen, dass damals auch die gedruckten Landschaftsbilder eines Meistermalers an der Wand hingen.

³³¹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Amsterdam 2000, S. 121; Ausst.kat. Amsterdam/Wien/New York/Cambridge 1991, S. 68.

³³² Ausst.kat. Berlin 2011, S. 36; Bikker 2009, S. 122 und S. 170, Anm. 31.

³³³ Hier und im Folgenden, Montiasdatabase, Inv. Nr. 407.

³³⁴ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Rotterdam 2006, S. 111, Cat. 157.

Eine Zeichnung oder eine Druckgraphik wurde jedoch nicht immer im Rahmen an die Wand gehängt. In dem Inventar des Amsterdamer Verlegers Clement de Jonghe, wo Landschaften von Esaias erwähnt werden, findet sich auf Seite 143 eine Anzahl von Einträgen, die unter der Überschrift „Vergoldete Rahmen (*Vergulde leysten*)“ subsumiert sind.³³⁵ Hier werden allerdings in der Tat nicht nur „*leysten*“ aufgezählt, sondern unter anderem auch „sechs kleine Drucke mit kleinen Brettern [...], unter denen vier gemalt sind (*6 printjens met penneeltjens [...] waeronder sijn 4 geschilderde*)“. Vermutlich waren diese Drucke je auf einem Holzbrett aufgeklebt. Man kann schließen, dass die Papierkunst auch zunächst auf Holzbrett festgemacht wurde und dass das Holzbrett wiederum anschließend an die Wand gehängt wurde.³³⁶

Es hat sich indessen kein Dokument erhalten, mittels dessen sich nachweisen ließe, dass die Werke auf Papier von Esaias und van Goyen tatsächlich an die Wand gehängt wurden. Trotzdem sollte man nicht ausschließen, dass sie im Rahmen und unter Glas oder auf einem Holzbrett an der Wand gehangen haben mögen.

Eine Zeichnung, die noch heute in einem Album gebunden ist

Obschon manche Blätter gewiss an die Wand gehängt wurden, war es für Papierkunstwerke im Holland des 17. Jahrhunderts weitgehend üblich, sie in sogenannten Kunstbüchern, also Klebebänden oder Alben, oder in Mappen zu verwahren.³³⁷ Folglich waren in diesem Fall die Werke auf Papier vorerst dem Blick ihres Betrachters entzogen und der Betrachter musste zuerst die Alben aufschlagen und die Mappen öffnen, um mit den Werken konfrontiert zu werden (Abb. 47).³³⁸ Die Papierkunst wurde in einen Einband gebunden oder auf die weißen Seiten eines Kunstbuches geklebt. Sie wurde auch zunächst auf dünne Kartons geklebt und

³³⁵ Hier und im Folgenden, ebd., S. 214. Hierzu siehe auch: Ebd., S. 41f, Cat. 37.

³³⁶ Jan van der Waals, „Inleiding“, in: Ebd., S. 15.

³³⁷ Hier und im Folgenden, Bevers 2011, S. 16; Christien Melzer, *Von der Kunstammer zum Kupferstich-Kabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammlens in Dresden (1560-1738)*, Hildesheim 2010, S. 255; Stephan Brakensiek, „Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte: Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600-1681)“, in: Robert Felfe und Angelika Lozar (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006, S. 130; Ausst.kat. Amsterdam 2000, S. 123-125.

³³⁸ Zu dieser Zeichnung siehe: Ausst.kat. Frankfurt, *Nach dem Leben und aus der Phantasie. Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus dem Städelschen Kunstinstitut*, bearb. v. Annette Strech, Frankfurt 2000, S. 190f. Hierzu siehe auch: William W. Robinson, „This Passion for Prints: Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century“, in: Ausst.kat. Boston/Saint Louis, *Printmaking in the Age of Rembrandt*, bearb. v. Clifford S. Ackley, Boston 1981, S. 32.

anschließend lose zwischen die Seiten des Kunstbuches oder in die Mappen gelegt.³³⁹

Daneben wurde sie aber auch zu Konvoluten zusammengefasst und in teils verschnürten Bündeln verwahrt.

Anders als die Praxis, die Papierkunst an die Wand zu hängen, kann mittels diverser erhaltener zeitgenössischer Inventare nachgewiesen werden, dass die Werke auf Papier von Esaias und van Goyen sowohl in Kunstbüchern als auch in Mappen aufbewahrt wurden. Doch sind die Nachlassinventare nicht der einzige Hinweis auf diese Aufbewahrungspraxis. In der Kollektion von Maida und George Abrams, wo jene gezeichnete, kolorierte und gerahmte Winterlandschaft Hendrick Avercamps bewahrt wird, ist nicht zuletzt ein Album erhalten, das in seinem ursprünglichen Einband überliefert ist und in dem zwei Zeichnungen von Goyens eingebunden sind (Abb. 48).³⁴⁰ Die hier abgebildete Landschaft datiert von 1637.

In diesem Album finden sich nicht nur van Goyen-Zeichnungen, sondern vielmehr insgesamt 41 kleine zeichnerische Arbeiten von nicht weniger als 27 verschiedenen holländischen Zeichnern, darunter sind neben van Goyen auch andere Landschaftskünstler vertreten wie Simon de Vlieger und Joris van der Haagen (um 1615-1669).³⁴¹ Von den 41 Werken datieren neun in die Jahre zwischen 1635 und 1641 und es steht zu vermuten, dass die übrigen undatierten Blätter ebenfalls aus dieser Periode stammen. Über den ursprünglichen Besitzer dieses Albums weiß man leider nichts. Allerdings scheint er in der genannten Periode in Den Haag oder in Delft wohnhaft gewesen zu sein, wo sich die im Album vertretenden Zeichner lang- oder kurzfristig aufhielten und arbeiteten. Ein weiteres Album dieser Art wird heute in der National Gallery of Art in Washington aufbewahrt. In diesem Band sind insgesamt 227 meistens zu einer Serie gehörende Landschaftsradierungen gebunden.³⁴² Nebst einer Serie von Hendrick Hondius (1573-1650) nach Paul Bril, vier Serien von Claes Jansz Visscher nach Jan van de Velde und einer Folge wiederum von Visscher nach Abraham Bloemaert sind in diesem Album Kopien nach Esaias fixiert.

An dieser Stelle lohnt ein Blick auf die holländische Buchkultur des 17. Jahrhunderts. Im damaligen Holland wurden die Bücher nicht immer in gebundener Form verkauft.³⁴³ Oftmals

³³⁹ Hierzu siehe auch: van Gelder und van der Veen 1999A, S. 25, Abb..

³⁴⁰ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. London/Paris/Cambridge 2002, S. 122; Ausst.kat. Amsterdam/Wien/New York/Cambridge 1991, S. 58; William W. Robinson, „Early Drawings by Joris van der Haagen“, in: *Master Drawings* 28 (1990), S. 305-309.

³⁴¹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. London/Paris/Cambridge 2002, S. 122; Ausst.kat. Amsterdam/Wien/New York/Cambridge 1991, S. 58; Robinson 1990, S. 305-309.

³⁴² Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Amsterdam 2000, S. 123, 125.

³⁴³ Hier und im Folgenden, Roelof van Gelder, „Een wereldreiziger op papier. De atlas van Laurens van der

kaufte man ein Buch als noch nicht aufgeschnittene und nicht gebundene frische Druckbögen. In diesem Fall konnte der Käufer sich selbst entscheiden, wann die Druckbögen gebunden werden sollten. Natürlich war er auch in der Lage, einen ihm gefallenden Einband für die Bögen auszusuchen, und vermochte in die Druckbögen andere Texte und Bildmaterialien einzufügen, um schließlich all die Materialien nach einer von ihm selbst erdachten Ordnung binden zu lassen.

Das Washingtoner Album als ein lebendiges Zeugnis dieser Buchkultur wurde offenbar zu einem späteren Zeitpunkt gestaltet und erst zu dem Zeitpunkt gebunden, als alle im Album befindlichen Radierungen zusammen gekommen waren. Während bei den Zeichnungen im Album der Abramskollektion keine chronologische Reihenfolge erkennbar ist,³⁴⁴ ordnete der Besitzer des Washingtoner Albums die Landschaftsserien nach ihrem Entstehungsjahr.³⁴⁵ Das Album beginnt nämlich mit der Reihe nach Paul Bril (1611), setzt sich fort mit den vier Folgen nach Jan van de Velde (1612-1616) und endet mit der Serie nach Bloemaert (1620). Die Kopien nach Esaias sind eingeordnet zwischen den Folgen nach Jan van de Velde und der Reihe nach Bloemaert. Bis zu dem Moment, als sie in chronologischer Ordnung definitiv zum Album gebunden wurden, müssen die Landschaften vorerst lose aufbewahrt worden sein.

Aus dieser Betrachtung ergibt sich ein bedeutender Unterschied zwischen auf die weißen Seiten eines Kunstbuches geklebten oder in einem Einband gebundenen Blättern einerseits und lose verwahrten Blättern andererseits. Nachdem sie fester Teil des Washingtoner Albums geworden waren, konnte der Besitzer die Landschaften nicht mehr nach einem neuen Kriterium umordnen. Des Weiteren war er auch nicht mehr imstande, zwischen die chronologisch geordneten Serien andere neu erworbene Blätter einzufügen. Denn derartige Änderungen und die dafür nötige Herausmontierung der Blätter hätten sowohl die Werke selbst als auch das Album beschädigt. Die lose Aufbewahrung der Papierkunstblätter bot den Sammlern die Flexibilität, die Werke ordnen und neu ordnen zu können und darüber hinaus ein bestimmtes Ordnungsprinzip bewahrend die Sammlung anzureichern. Diesen Vorteil, den die lose Aufbewahrung damals bot, mögen schon die Zeitgenossen zu schätzen gewusst haben.³⁴⁶

Hem (1621-1678)“, in: Ausst.kat. Amsterdam, *Een wereldreiziger op papier. De atlas van Laurens van der Hem (1621-1678)*, hrsg. v. Jacobine E. Huisken und Friso Lammertse, Amsterdam 1992, S. 15.

³⁴⁴ Ausst.kat. London/Paris/Cambridge 2002, S. 122; Ausst.kat. Amsterdam/Wien/New York/Cambridge 1991, S. 58.

³⁴⁵ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Amsterdam 2000, S. 123, 125.

³⁴⁶ Dieser Abschnitt basiert auf: Stephan Brakensiek, „Kennerschaft aus Kassetten. Die Loseblatt-Sammlung als

Als im Dezember 1704 zwei Monate nach dem Tode des Haarlemer Genremalers Cornelis Dusart sein Nachlassinventar abgeschlossen wurde, wurde auch ein umfangreicher Papierkunstbestand in das Inventar aufgenommen.³⁴⁷ In seinem Papierkunstbestand fanden sich unter anderem „eine Mappe (*portfolio*) mit 51 Zeichnungen von verschiedenen Meistern, van de Velde, dem alten (*oude*) Bray, von Kampen, Pynas, Casteleyn usw.“, „66 Stücke kleine Landschaften (*lantschapjes*) durch Adriaen und Isaac van Ostade, Cornelis Dusart und Jan van Goyen“, „85 Zeichnungen (*teekeningen*) von Cornelis Dusart, van Goyen und dem alten (*ouwe*) van der Meer“ und „89 Zeichnungen von Cornelis Dusart, Jan van Goyen, Molijn und anderen“. Sie lagen „auf dem Tisch (*op de tafel*)“. Seine Papierkunstsammlung, insgesamt ein „großer Bestand von Zeichnungen und Drucken“, legte Jan Bassé in einen Schrank aus Eichenholz mit zwei Türen.³⁴⁸ In diesem Schrank wurden viele unterschiedliche Werke als Konvolute (*Enige Printen*) und Kunstbücher (*Printboeck, Boeck*) verwahrt, darunter auch „ein Päckchen mit Landschaftsdrucken (*Een Packge met lantschappe Printen*)“. Während die Gemälde im häuslichen Interieur als Wandschmuck die entscheidende Rolle spielten, hatten Zeichnungen und Druckgraphiken, die zunächst in den Klebebänden und Mappen oder als Konvolute, anschließend auf dem Tisch oder im Schrank gelagert wurden, mit dem Verziern eines Wohnraums offenbar von Anfang an nur wenig zu tun.³⁴⁹ Dies gilt auch bei den Papierkunstsammlern, die im Folgenden beispielhaft erörtert werden sollen. Zuerst soll auf die Sammlungen zweier Künstler eingegangen werden, und zwar von Jan van de Cappelle (1624/1626-1679) und Cornelis Dusart.

Jan van de Cappelle und Cornelis Dusart

Jan van de Cappelle wird in zeitgenössischen Dokumenten bisweilen Karmesinfärber (*carmosynverwer*), zuweilen Kaufmann, mitunter „kunstreicher Maler (*constrycke schilder*)“ genannt (Abb. 49).³⁵⁰ Er führte einerseits mit seinem Vater und Bruder das Familiengeschäft und muss andererseits seine Freizeit für die Malerei genutzt haben. Van de

offenes Modell zur nutzbringenden Organisation einer Graphiksammlung in der Frühen Neuzeit“, in: Ausst.kat. Luxemburg, *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830*, hrsg. v. Stephan Brakensiek und Michel Polfer, Mailand 2009, S. 33-43.

³⁴⁷ Hier und im Folgenden, Biesboer 2001, S. 302, 307-310; Bredius 1915-1922, Bd. I, S. 29, 38-44.

³⁴⁸ Hier und im Folgenden, Robinson 1981, S. 34; Bredius 1915-1922, Bd. I, S. 136-138. Hierzu siehe auch: van der Veen 2002, S. 65, Abb. 45.

³⁴⁹ Hier basiert auf: Melzer 2010, S. 255.

³⁵⁰ Hier und im Folgenden, Margarita Russell, *Jan van de Cappelle 1624/6-1679*, Leigh-on-Sea 1975, S. 9, 12.

Cappelle, der sich als Maler auf Seestück und Winterlandschaft spezialisierte, hinterließ seinen sieben Kindern ein Vermögen von mehr als 92.000 Gulden, eine Vielzahl Häuser und eine bemerkenswerte Kunstsammlung.³⁵¹

Jan van de Cappelle scheint im Jahre 1666 schwer krank gewesen zu sein.³⁵² Denn am 10. Juni des Jahres machten er und seine Ehefrau ihr Testament, während er gerade „krank im Bette (*sieck te bedde*)“ lag. Das Testament beinhaltete den Nachlass betreffende Regelungen. So sollte bei der Wiederheirat des überlebenden Ehepartners die Hälfte des Vermögens den Kindern ausgezahlt werden außer „den Gemälden und Papierkunst (*de schilderijen en papierkunst*)“, die er selbst zu Lebzeiten „mit eigener Hand bezeichnet und nummeriert (*met eijgen hant aengeteijckent en genombreert*)“ hatte „und die den Kindern im Voraus vermacht werden (*en die aen de kinderen werden vooruytgemaect*).“ Seine Kunstsammlung kommt auch in seinem letzten Testament vom 3. September 1679 zur Sprache, „seine Kunst, Liebhaberei [...] (*sijne konst, liefhebberij* [...])“ sollte an seine sieben Kinder verteilt werden, nachdem sie durch Kunstkenner taxiert worden war.³⁵³

Van de Cappelle war einer der bedeutendsten Sammler holländischer Landschaftskunst in der Stadt Amsterdam.³⁵⁴ Laut seinem Nachlassinventar, das zwischen dem 4. Januar und dem 13. August 1680 angefertigt wurde,³⁵⁵ brachte er etwa 200 Gemälde in seinem Haus in der *Koestraat* zusammen, darunter annähernd 50 Originallandschaftsgemälde von Jan Porcellis, Cornelis Vroom (1590/1592-1661), Esaias van de Velde, Jan van Goyen, Hercules Seghers, Simon de Vlieger, Pieter Santvoort (um 1604-1635), Willem Buytewech und Pieter de Molijn.³⁵⁶ Daneben besaß er auch einen gezeichneten „*winter*“ von Hendrick Avercamp mit Glas (*Een tekeningh, winter, met een glaesje, van de Stomme*), ein Werk, von dem man sich durch das erhaltene Exemplar der Sammlung Abrams eine Vorstellung machen kann.

Er hatte unter den übrigen Gemälden ein durch Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674)

³⁵¹ Ebd., S. 11, 49; Abraham Bredius, „De schilder Johannes van de Cappelle“, in: *Oud Holland* 10 (1892), S. 31f.

³⁵² Hier und im Folgenden, Russell 1975, S. 10; Bredius 1892, S. 28.

³⁵³ Van der Veen 1992, S. 128; Bredius 1892, S. 29f.

³⁵⁴ Eine Kollektion war nicht statisch, sie erfuhr ständig Änderungen. Ein Sammler kaufte und verkaufte seine Sammelobjekte, verschenkte sie oder sie wurden ihm geschenkt. Und er tauschte sie mit anderen Sammlern. Van Gelder und van der Veen 1999A, S. 18. In diesem Zusammenhang ist durchaus denkbar, dass auch van de Cappelle mit anderen Kunstsammlern tauschte. Allerdings scheint er - zumindest offiziell - nicht als Kunsthändler operiert zu haben. Denn er war ein Maler, der die formelle Malerausbildung nicht absolviert hatte und deswegen nicht in der Amsterdamer St. Lukasgilde eingeschrieben werden konnte. Folglich war es ihm nicht gestattet, mit den Kunstwerken zu handeln. Russell 1975, S. 13.

³⁵⁵ Hier und im Folgenden, Russell 1975, S. 11; Bredius 1892, S. 31.

³⁵⁶ Hier und im Folgenden, Russell 1975, S. 50-54; Bredius 1892, S. 32-37.

gemaltes Porträt, und zwar „ein Konterfei, darstellend den Verstorbenen, von Eeckhout (*Een conterfeytsel sijnde den Overleden Eeckhout*)“.³⁵⁷ Möglich ist, dass das in dieser Arbeit reproduzierte Bildnis van de Cappelles (Abb. 49) ursprünglich in seinem Haus hing. Dieses Porträt lässt vermuten, dass er mit van den Eeckhout in Kontakt gestanden hat. In der Haager *Koninklijke Bibliotheek* ist ein *Album amicorum* erhalten, das einst dem Amsterdamer Dichter Jacob Heyblocq (1623-1690) gehörte.³⁵⁸ In diesem *Album amicorum* ist auf Seite 283 eine gezeichnete Winterlandschaft van de Cappelles montiert.³⁵⁹ Zu dieser Zeichnung schrieb van den Eeckhout am 29. Juni 1654 auf der Seite gegenüber, „An Doms. Jacobus Heyblocq, auf die Malkunst von Johannes van de Cappelle - ganz alleine aus eigenem Interesse gelernt. Obschon im Chor von dieser *Cappelle*, keine Tiberische (römische) Vorlesung gelesen wird, noch scheint hier die Kunst auferstanden, des überaus kunstvollen Apelles (*Aan Doms. Jacobus Heyblocq, op de schilderconst van Joannis vander Cappelle - By hem selfs uyt eygen lust geleert. Off schoon int choor van dees Capelle / Geen Tyber lesse oyt wiert gelesen / Noch schijnt in dees de const verresen / Des overconstigen Apell.*).“ Darüber hinaus ist in diesem Freundschaftsalbum auch eine gezeichnete Winterlandschaft von Aert van der Neer, die die Stadt Amsterdam zeigt, auf Seite 133 montiert.³⁶⁰ So kann auch der Amsterdamer Dichter Jacob Heyblocq zu den zeitgenössischen Besitzern national-holländischer Landschaftszeichnungen gezählt werden, die sie direkt beim Zeichner erwarben.

In der Kunstkammer (*Constcaemer*) van de Cappelles befanden sich „zwei kleine Tafelbände von Esaias van de Velde (*Twee tafelboeckjes van Esias van de Velde*)“ und 25 Mappen (*portfolio*), die je einem oder mehreren Meistern gewidmet waren.³⁶¹ Des Weiteren gab es in seinem Büro (*comptoir*) unter anderem 13 wiederum einem oder diversen Künstlern zugeschriebene Mappen, acht kleine Bücher, zu denen Zeichnungen gebunden waren, und 19 Konvolute. Interessanterweise ist in seinem Inventar jedes Objekt mit der Anzahl der betreffenden Papierkunstblätter versehen.³⁶² Da van de Cappelle selbst seine „Papierkunst mit eigener Hand bezeichnet und nummeriert“ hatte, müssen während des Ausstellens des

³⁵⁷ Hier und im Folgenden, Russell 1975, S. 52; Bredius 1892, S. 35.

³⁵⁸ Hier und im Folgenden, Russell 1975, S. 10, 48f; Bredius 1892, S. 30.

³⁵⁹ Zu dieser Zeichnung siehe: Russell 1975, S. 95 und Tafel 40.

³⁶⁰ Russell 1975, Tafel 40a; J. Offerhaus, „Illustraties in de alba amicorum“, in: Ausst.kat. Den Haag, *Alba Amicorum. Vijf eeuwen vriendschap op papier gezet: het album amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden*, hrsg. v. K. Thomassen, Den Haag 1990, S. 42, 83-85.

³⁶¹ Hier und im Folgenden, Russell 1975, S. 55-57; Bredius 1892, S. 37-39.

³⁶² Hier und im Folgenden, Peter Schatborn, „Van Rembrandt tot Crozat. Vroege verzamelingen met tekeningen van Rembrandt“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 32 (1981), S. 10f (Im Folgenden Schatborn 1981A).

Inventars seine Aufzeichnungen in Anspruch genommen worden sein. Die Zahl der Einzelblätter, die van de Cappelle zusammenbrachte, betrug mehr als 7.000.

Seine Neigung zu der heimischen Landschaftskunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist auch in seiner Papierkunstsammlung deutlich spürbar. Denn unter den insgesamt 38 Mappen handelt es sich bei 14 um solche, die Landschafts- und Marinemalern gewidmet sind, wie Simon de Vlieger, Jan van Goyen, Pieter de Molijn, Esaias van de Velde, Willem Buytewech, Hendrick Avercamp und Allaert van Everdingen.³⁶³ Zeitgleich waren drei kleine Bücher vorhanden, in denen Zeichnungen von Simon de Vlieger und Jan van Goyen gebunden waren. Darüber hinaus gab es noch acht Konvolute von Skizzen (*schetsen*) de Vliegers und eins von Skizzen Avercamps. Von diesen Zeichnern stammten annähernd 3.000 Blätter, wobei bemerkenswert ist, dass bei den Mappen vorwiegend von Zeichnungen (*tekeningen*) die Rede ist, bei den Konvoluten hingegen überwiegend von Skizzen. Vermutlich verwahrte van de Cappelle die sorgfältig ausgeführten, eigenständigen Zeichnungen in der Regel in der Mappe, die Skizzenblätter als Konvolut.³⁶⁴

Nebst den zwei kleinen Tafelbänden von Esaias, die wahrscheinlich druckgraphische Arbeiten des Malers enthielten, bewahrte er die Zeichnungen von Esaias in zwei Mappen auf, nämlich in einer, „darin sind 88 Zeichnungen von Esaias van de Velde“ und in einer, „darin 196 Zeichnungen von Jan Martszen (*Jan Martse*) und Esaias van de Velde, Figuren (*beelden*)“.³⁶⁵ Die Zeichnungen von van Goyen verwahrte van de Cappelle sowohl in Mappen als auch in gebundener Form, und zwar in einer, „darin 65 Zeichnungen von Jan van Goyen“, in einer, „darin 171 Zeichnungen von Jan van Goyen“, „103 ditos (Zeichnungen) nach dem Leben von Jan van Goyen in einem kleinen Buch (*boekje*) gebunden“ und in einem „gebundenen Buch (*boekje*), darin 78 Zeichnungen von Jan van Goyen“. Bei den 103 gebundenen Zeichnungen nach dem Leben handelt es sich wahrscheinlich um ein Skizzenbuch.³⁶⁶

Ohne Weiteres kann man in diesem Inventarverzeichnis wahrnehmen, dass van de Cappelle

³⁶³ Hier und im Folgenden, Russell 1975, S. 55-57; Bredius 1892, S. 37-39.

³⁶⁴ Seine Papierkunstsammlung enthielt auch seine eigenen Blätter. Es handelt sich bei 14 Objekten um Zeichnungen, Skizzen und gemalte Studien van de Cappelles selbst. Russell 1975, S. 55-57; Bredius 1892, S. 37-39.

³⁶⁵ Hier und im Folgenden, Russell 1975, S. 55-57; Bredius 1892, S. 37-39.

³⁶⁶ Schatborn 1981A, S. 11. Im Inventar van de Cappelles ist bemerkenswert, dass er die nach der Natur aufgenommenen Skizzen ständig mit dem Terminus „nach dem Leben“ markierte. Die nicht mit diesem Ausdruck versehenen Skizzen waren wahrscheinlich ebenso Skizzenblätter, die allerdings nicht nach dem Leben im Freien, sondern aus dem Geist im Atelier entstanden waren. Hierzu siehe: Schatborn 1991, S. 12.

die Papierkunstwerke nach ihren Künstlern ordnete. Allerdings bemerkt man auch, dass innerhalb dieser Ordnung das Thema eine ergänzende Rolle spielte. So gab es beispielsweise eine Mappe, in der die Figurenzeichnungen von Jan Martszen d. J. (1609/1610-1647/1667) und Esaias aufbewahrt wurden.³⁶⁷ Hinzu kommt unter anderem auch eine Mappe, „in der 137 (Figuren)kompositionen und Freiluftbilder von Simon de Vlieger (*daerin 137 ordonnantien en luchten van Simon de Vlieger*)“ aufbewahrt wurden.³⁶⁸ Aus diesen wie auch anderen Einträgen geht hervor, dass van de Cappelle den Künstlernamen als erstes Ordnungsprinzip einsetzte und das dargestellte Thema als zweites, ergänzendes Ordnungskriterium.³⁶⁹

In seinem Büro stand ein Schrank (*kas*), in dem „die 100 Statuen und noch 2 kleine Bücher (*de 100 Statuen en noch 2 boekjes*)“ von Jan de Bisschop (1628-1671) lagen.³⁷⁰ Die hundert Statuen werden wohl Stiche nach Zeichnungen antiker Skulpturen gewesen sein, die im Jahre 1669 unter dem Titel *Icones* publiziert wurden.³⁷¹ Die zwei Bücher waren vermutlich die im Jahre 1671 erschienenen *Paradigmata*, die Stiche nach Zeichnungen italienischer Meister enthalten. Bezeichnenderweise zeigen diese beiden Tafelwerke de Bisschops die Begeisterung für die italienische Kunst, die unter dem Einfluss des französischen Klassizismus seit den späten 1650er Jahren im vornehmen holländischen Kunstsammlerkreis in zunehmendem Maße herrschte. Das Vorhandensein sowohl dieser Tafelwerke als auch einer Anzahl italienischer Papierkunst in der Kollektion van de Cappelles deutet an, dass er an dem Zeitgeschmack teilnahm.

Die beiden Tafelwerke de Bisschops besaß auch Cornelis Dusart. Auf dem Tisch „im Vorderzimmer des verstorbenen (*op de Voorcamer van den overleden*)“ Cornelis Dusart, wo zahlreiche, oben erwähnte van Goyen-Zeichnungen lagen, gab es „ein Buch, betitelt die Vorbilder der Zeichenkunst mit Drucken (*Een boek getituleert de voorbeelden der tekenkunst met prenten*)“ und zweibändige *Signorum veterum icones*.³⁷² Diese Tafelbände und andere italienische Papierkunst wie „ein Buch mit 160 italienischen Drucken von allerhand Meistern

³⁶⁷ Jan Martszen d. J. war Neffe und wahrscheinlich auch Schüler von Esaias. Zu Jan Martszen d. J. siehe: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie-databases, [http://www.rkd.nl/rkddb/\(vohps545frvqe1452522m345\)/default.aspx](http://www.rkd.nl/rkddb/(vohps545frvqe1452522m345)/default.aspx) (Im Folgenden, RKD-databases).

³⁶⁸ Bredius 1892, S. 38.

³⁶⁹ Dieser Abschnitt basiert auf: Brakensiek 2006, S. 144.

³⁷⁰ Russell 1975, S. 55, 57; Bredius 1892, S. 38f.

³⁷¹ Hier und im Folgenden, Henk Th. van Veen, „Uitzonderlijke verzamelingen. Italiaanse kunst en klassieke sculptuur in Nederland“, in: Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 112; Russell 1975, S. 12f.

³⁷² Bredius 1915-1922, Bd. I, S. 29, 42; Biesboer 2001, S. 302, 309.

(*Een boek met 160 stuck Italiaanse prenten van allerhande meesters*)“ und „18 Stücke Druckgraphik, Porträts von Tizian, Goltzius und anderen (*18 stuk prenten portretten van Titiaen, Golsius en andere*)“ beispielsweise waren ein Bestandteil seiner Graphiksammlung, die auf jenem Tisch bewahrt wurde.³⁷³

Die graphische Sammlung von Cornelis Dusart, die etwa 150 Objekte mit annähernd 9.000 Einzelblättern umfasste, kann in zwei Sektionen eingeteilt werden.³⁷⁴ Die eine, die etwa ein Drittel dieser Sammlung bildete, bestand aus den Blättern von Adriaen und Isaac van Ostade (1621-1649) und Cornelis Dusart selbst. Sie wurden gemeinsam aufbewahrt etwa als „ein Buch mit 96 männlichen Figuren von Adriaen van Ostade und Cornelis Dusart (*Een boek met 96 stuks manneties van Adr. van Oostade en Corn. Dusart*)“, „113 Männer nach dem Leben durch Adriaen und Isaac van Ostade und Cornelis Dusart (*113 manneties na 't leven door Adr. en Isaak van Ostade en Corn. Dusart*)“ und „79 Modelle, Scheunen, Stämme von Bäumen, Bodenstücke usw. durch Adriaen und Isaac van Ostade und Cornelis Dusart (*79 modelle, schuurtjes, stamme van boomen, grontjes etc. door Adr. en Isaak van Ostade en C. Dusart*)“. Da Dusart seine Malerausbildung bei Adriaen van Ostade gemacht hatte, liegt nahe, dass er nach dem Tode seines Lehrmeisters im Jahre 1685 seinen Ateliernachlass erbt.³⁷⁵ Die große Anzahl von van Ostade-Blättern kann wahrscheinlich dadurch begründet werden.

In einer zweiten Sektion können die anderen Blätter aufgezählt werden, die verschiedene Nationalschulen und Epochen enthielten.³⁷⁶ Aus der holländischen Schule werden in erster Linie Blätter von Cornelis Bega (1631-1664) und Jan Steen (1626-1679) häufig erwähnt nebst den Arbeiten von Adriaen Brouwer. Die flämische Schule wird unter anderem durch Bruegel, Peter Paul Rubens (1577-1640) und Anthonis van Dyck (1599-1641) vertreten. Daneben sind auch „ein *portefolio* mit 23 Druckgraphiken von Lucas van Leyden und Albrecht Dürer (*Een dito met 23 stuks prenten van Lucas van Leijden en Alberduur*)“ und „50 Drucke von Edelinck, Poussin und anderen (*50 stuks prenten van Edeling, Poussyn e. a.*)“ aufgeführt. Diese Einträge des Inventars von Dusart dokumentieren seine weitgespannten Interessen und sind gleichermaßen Reflexe des Zeitgeschmacks, dem gerade die letztgenannten französischen Künstler viel galten. Innerhalb dieser Sektion, in der graphische Kunst verschiedener Länder und Epochen aufbewahrt wurde, ist wiederum eine weitere

³⁷³ Bredius 1915-1922, Bd. I, S. 40f; Biesboer 2001, S. 308f.

³⁷⁴ Hier und im Folgenden, Bredius 1915-1922, Bd. I, S. 38-44; Biesboer 2001, S. 307-310.

³⁷⁵ Hier und im Folgenden, Biesboer 2001, S. 301.

³⁷⁶ Hier und im Folgenden, Bredius 1915-1922, Bd. I, S. 38-44; Biesboer 2001, S. 307-310.

Zweiteilung möglich, nämlich in eine zeichnerische und eine druckgraphische Abteilung. Denn bei jedem Objekt ist bloß entweder von Zeichnungen oder von Druckgraphiken die Rede. Es scheint also, als habe man zwischen Zeichnungen und Druckgraphiken unterschieden.

Anders als Jan van de Cappelle, der deutlich die holländischen Landschaftszeichnungen bevorzugte, ist in der Papierkunstkollektion Dusarts keine eindeutige Vorliebe für eine bestimmte Gattung oder Schule feststellbar. Lediglich innerhalb der holländischen Schule kann man bemerken, dass er die Genredarstellungen den Landschaften vorzog.

Isaac Feitama, Constant Sennepart, Adriaen Schoonebeek und Dr. Johan Hogenhouck

Bislang ist die Rede davon gewesen, dass die zwei Maler Jan van de Cappelle und Cornelis Dusart umfangreiche Kollektionen von Papierkunst aufbauten, in die die Werke von Esaias und van Goyen gehörten. Um diesen Befund mit der Kollektion eines anderen Sammlers zu vergleichen, sei nun die Aufmerksamkeit erneut auf das Notizbuch Sybrand Feitamas II gerichtet. In dem Notizbuch tauchen oftmals ältere Aufzeichnungen mit der Jahreszahl 1704 auf.³⁷⁷ Sie müssen von Isaac Feitama (1666-1709), dem Vater Sybrand Feitamas II stammen, der nach dem Tode seines Vaters Sybrand Feitama I die Zeichnungssammlung übernahm.

Zu der Familienkollektion trug Isaac etwa 50 Blätter bei, füllte sie mit Zeichnungen von bis dahin fehlenden Meistern auf.³⁷⁸ Vor allem erwarb er im Jahre 1704 eine 1656 gezeichnete „Valkenburger Marktplatzansicht (*Valkenburger Marktgezicht*)“ von van Goyen für zwei Gulden und zwei Zeichnungen von Esaias aus dem Jahre 1628 für sechs Gulden. Die beiden Esaias-Zeichnungen waren „eine kleine Brücke an einem Deich (*Een Bruggetje aan een dyk*)“ und „eine Dorfansicht zu Spaarwou (*Een Dorpgezicht te Spaarwou*)“.³⁷⁹

Was hier jedoch noch wichtiger ist, ist die Tatsache, dass Isaac bei den beiden Zeichnungen von Esaias auch aufzeichnete, dass er sie „aus der Kollektion von Constant Sennepart“ erworben habe, was ein noch lebendiges, zeitgenössisches Zeichen für den Tausch

³⁷⁷ Hier und im Folgenden, Broos 1984, S. 19; Broos 1987, S. 192.

³⁷⁸ Hier und im Folgenden, Broos 1987, S. 194, 213f.

³⁷⁹ Insbesondere wurde die Dorfansicht zu Spaarwou 1758 im Auktionskatalog der Familie Feitama spezifiziert: „Eine Dorfansicht mit einer hohen Holzbrücke, im Vordergrund ein kleiner Bauer zu Pferde (*Een dito [Dorpgezicht] met een hooge Houtebrug, op den voorgrond een Boertje te Paard*)“. Auf dieser detaillierten Beschreibung fußend ist die Dorfansicht zu Spaarwou identifizierbar mit einer Esaias van de Velde-Zeichnung in der Pariser Fondation Custodia. Ebd., S. 194; Ausst.kat. London/Paris/Cambridge 2002, S. 46.

zwischen Graphiksammlern ist.³⁸⁰ Einen ersten Hinweis darauf, wer dieser Mann namens Constant Sennepart war, gibt eine zeitgenössische Zeitungsannonce. In der Bibliothek des Amsterdamer Gemeindefarchivs sind die Ausgaben des *Amsterdamsche Courant* aus den Jahren zwischen 1672 und 1882 erhalten, in dem am 8. März 1704 folgendes vermerkt wurde:

„Zu Amsterdam auf der *Prinsengracht* bei der *Leidsestraat*, im Hause von weiland Constant Sennepart, wird man am Dienstag den ersten April 1704, am Nachmittag um Punkt 2 Uhr anfangen zu verkaufen, desselben hinterlassene Liebhaberei, bestehend aus einem hervorragenden Kabinett voller Gedenkmünzen, zur *Medalischen Historie der Republyk van Holland* gehörend,³⁸¹ das in Vollständigkeit und Schönheit keinen Vergleich hat. Noch ein anderes Medaillen-Kabinett von silbernen Kaisern, Königen, Päpsten usw. Des Weiteren desselben sehr berühmte Drucke (Abzüge und Probedrucke), Zeichnungen, Miniaturen und Wasserfarbbilder, etwa vierzig oder fünfzig Jahre mit großen Mühen und Kosten gesammelt. Noch eine große Menge Raritäten von konkav und konvex geschnittenen Steinen, und andere schöne Gesteine, kunstvoll gedrechselte Dinge aus Elfenbein; auch Figuren aus Elfenbein, Palm- und Sandelholz. Insekten. Mineralien usw.‘. Katalog bei Zomer. (*Tot Amsterdam op de Prinse graft by de Leidsestraet, ten huysen van wylen Constant Sennepart, sal men op Dingdag den eersten April 1704, 's namiddags ten 2 uuren precies beginnen te verkopen, desselfs nageten Liefhebbery, bestaende in een uytmuntend Kabinet vol gedenk penningen, behoorende tot de Madalische Historie der Republiek van Holland, 't welk in compleet en netheid geen weerga heeft. Nog een ander Medalie Kabinet van silvere Keysers, Koningen, Pausen, &c. Verders desselfs seer beroemde Printen (Drukken en Proefdrukken), Tekeningen, Miniaturen en Waterverwen, tusschen de 40 en 50 jaeren met groote moeite en kosten by een vergadert. Nog een groote menigte Rariteiten van uyt en inwendig gesneden Agaten, en andere fraaie gesteenten, konstiglyk gedraaide dingen van ivoor; ook Beeldjes van Ivoor, Palm en Zandelhout. Insecten. Mineralen, &c.‘. Catalogus bij Zomer.)³⁸²*

Constant Sennepart (1625-1703), der etwa ein halbes Jahrhundert lang unter anderem Druckgraphiken und Zeichnungen unter Aufwendung großer Mühen und Kosten gesammelt hatte, war von Beruf Seidenfärber (*zijdeverwer*) und wohnte in der *Prinsengracht*, also im reichen Zentrum der Stadt Amsterdam.³⁸³ Über seinen Beruf weiß man aus einer

³⁸⁰ Broos 1987, S. 214. Hierzu siehe auch: Broos 1984, S. 26.

³⁸¹ *Medalische Historie der Republyk van Holland* ist eine Publikation, die im Jahr 1690 in Amsterdam vom Buchverkäufer (*Boekverkooper*) Pieter Mortier ediert wurde. Dieses Buch wurde unter anderem auch „Constantyn Sennepart“ gewidmet (*Opdragt Aan de Achtbaare Heeren [...] Constantyn Sennepart [...]*). Pieter Mortier (Hrsg.), *Medalische Historie der Republyk van Holland*, Amsterdam 1690.

³⁸² S. A. C. Dudok van Heel, „Honderdvijftig advertenties van kunstverkopingen uit veertig jaargangen van de Amsterdamsche Courant 1672-1711“, in: *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 67 (1975), S. 149 und S. 164, Nr. 79. Die niederländische Originalanzeige wurde von Prof. Dr. Nils Büttner ins Deutsch übersetzt.

³⁸³ Ebd., S. 164, Nr. 79.

anekdotenhaften Geschichte, die Arnold Houbraken (1660-1719) erzählt.³⁸⁴ Adriaen van Ostade soll im Jahre 1672 vor Franzosen auf der Flucht gewesen und in Amsterdam beim Seidenfärber und Sammler Constant Sennepart gelandet sein, der van Ostade dazu inspiriert haben soll, Aquarelle herzustellen: „doch der kunstliebende Constant Sennepart wusste ihn so schön zu beschwören, dass er bei ihm blieb in seinem Haus, wo er die kunstvoll kolorierten Zeichnungen [...] für 1.300 Gulden gefertigt hat [...] (*doch de Konstminnende Konstantyn Sennepart wist hem zoo schoon te belezen, dat hy by hem bleef in zyn huis, alwaar hy die konstige gekoleurde Teekeningen [...] voor 1300 gulden gemaakt heeft [...]*).“

Ob dieser Bericht von Arnold Houbraken wahr oder erfunden ist, lässt sich nicht sagen. Es lässt sich aber anhand seines erhalten gebliebenen Auktionskatalogs dokumentarisch nachweisen, dass Constant Sennepart in der Tat zahlreiche illuminierte Zeichnungen von van Ostade besaß.³⁸⁵ In diesem Katalog, der vor der Auktion beim Kunsthändler Jan Pietersz Zomer erhältlich war, kommt seine Papierkunstkollektion auf den Seiten 4 bis 12 zur Sprache. Insgesamt 36 Objekte werden beschrieben. Die ersten elf Objekte, von Nr. 1 bis Nr. 11, waren Kunstbücher (*Konstboek*), in denen Zeichnungen enthalten waren. Beinahe alle übrigen 25 Objekte, von Nr. 12 bis zu Nr. 36, waren desgleichen Kunstbücher, bei denen allerdings von „*Printkunst*“ die Rede ist. Während seine „*Printkunst*“ verschiedene Nationalschulen umfasste,³⁸⁶ bestand die Zeichenkunstsammlung Constant Senneparts ausschließlich aus holländischen Meisterzeichnungen.³⁸⁷ Seine Zeichenkunstkollektion beginnt in dem Katalog mit einem Kunstbuch, in dem sich die Zeichnungen van Ostades befanden:

³⁸⁴ Hier und im Folgenden, Broos 1984, S. 25.

³⁸⁵ Hier und im Folgenden, *Art sales catalogues, 1600-1825: based on Frits Lugt's Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, La Haye 1938*, Mikrofiches, Leiden 1994, Katalog Nr. 188B, Mikrofiche Nr. 2407-2408 (Im Folgenden, Lugt Mf. Nr. 2407-2408). Eine vollständige Ausgabe dieser Mikrofiches ist im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* zugänglich.

³⁸⁶ Erwähnt werden in dem Auktionskatalog unter anderem, „Werk von Albrecht Dürer, ganz komplett und überaus schön [...]“ in Nr. 13, „[...] Bildnisse von Hendrick Goltzius, Jacob de Gheyn und einige von Muller.“ in Nr. 16, „[...] die Druckgraphiken von Rembrandt, [...] darunter der Herr Bürgermeister Six zweimal, [...]“ in Nr. 17, „Ein großes Buch, mit dem Werk von Rubens komplett, [...]“ in Nr. 18, „die großen Druckgraphiken Anthonis van Dyck, Abraham Bloemaert, Poussin, Tizian, Michelangelo, Tintoretto“ in einem Umschlag oder einer Mappe (*Omslag*) als Nr. 19, „Ein Buch mit einigen Drucken von Lucas van Leyden, [...]“ in Nr. 20, „Ein Buch mit Abzügen von [...] Ostade, Bruegel, [...], und anderen.“ in Nr. 23 und „Eine Schublade, darin die fünf großen Stücke von Le Brun, [...], außerordentlich, schön und sauber. [...]“ in Nr. 36 (*werk van Albert Duur, geheel compleet, en overschoon [...] Conterfeitsels van Henrik Goltzius, Jaques de Geyn, en eenige van Muller. [...] de Printen van Rembrandt, [...] daar onder de Heer Burgermeester Six tweemaal, [...] Een groot boek, met het werk van Rubbens compleet, [...] de groote Printen Anthony van Dyck, Abraham Blommert, Poussin, Titian, Michel Angelo, Tintoret [...] Een boek met eenige Printen van Lucas van Leiden, [...] Een boek met Printen van [...] Ostade, Breugel, [...], en anderen. [...] Een lade, daar in de vyf groote Stukken van Le Brun, [...], extraordinair, schoon en suiver: [...]*).

³⁸⁷ Hierzu siehe auch: Michiel C. Plomp, *Hartstochtelijk Verzameld. 18de-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties*, Bussum 2001, S. 34.

„In dem Kunstbuch Nr. 1.

36 Zeichnungen von Ostade, ungemein stark mit Farben gezeichnet; bestehend aus Bauerngesellschaften, Kneipenszenen, und vielerlei anderen Bildern: feiner allerbesten Stil.

[...]

(*In het Konstboek No. 1.*

36 Tekeningen van Ostade, ongemeen sterk met coleuren getekent; bestaande in Boeren Geselschappen, Kroegen, en veelerhande andere vel beeldingen: fijn allerbeste trant.

[...]“

Im Kontext der Fragestellung nach der Funktion und Rezeption von Landschaftszeichnungen interessiert dabei aber weniger dieses erste Album als vielmehr andere Alben, in denen die Namen holländischer Landschaftszeichner auftreten wie beispielsweise beim Kunstbuch Nr. 8.³⁸⁸ In diesem achten Album fanden sich unter anderem „zwölf kapitale Zeichnungen des Stummen von Kampen, so detailliert gezeichnet wie sie noch nie von jemandem gesehen wurden (*12 Stuks kapitale Tekeningen van de Stom van Kampen, soo uitvoerig getekent als die ooit by iemand gesien zyn*)“, „sechs kapitale Zeichnungen mit Wasserfarben von Everdingen (*6 Kapitale Tekeningen, zynde Waterverwen, van Everdingen*)“, zwei von „*Ruisdaal*“ und fünf mit Farben ausgeführte „Kapitale“ Zeichnungen von „*Cornelis du Sart*“.

Außerdem vermittelt der Auktionskatalog einen interessanten Einblick in das Kunstbuch Nr. 10.³⁸⁹ Unter anderem beinhaltete dieses Kunstbuch sechs mit Röteln (*roet*) gezeichnete „Kapitale“ Zeichnungen von Everdingen, „*2 Van Esaias van de Velde*“, „*3 Kapitale van Esaias van de Velde*“, „zwölf Monate von Saftleben, so kunstvoll wie er sie niemals gefertigt hat (*12 Maanden van Sachtleven, soo konstig als hy die ooit gemaakt heeft*)“ und „einige (*sommige*)“ von Hans Bol und Bakhuizen.³⁹⁰

Die Beschreibung des Zeichenkunstbestandes von Constant Sennepart geht im Katalog mit dem elften Kunstbuch zu Ende, in dem es Werke von zahlreichen verschiedenen

³⁸⁸ Hier und im Folgenden, Lugt Mf. Nr. 2407.

³⁸⁹ Hier und im Folgenden, Lugt Mf. Nr. 2407.

³⁹⁰ *kapital* oder *Kapital* ist ein Terminus des 17. Jahrhunderts, der oft in zeitgenössischen Auktionskatalogen, aber gelegentlich auch in damaligen Zeitungsannoncen erscheint. Wenn in diesen Quellen ein Gemälde oder eine Zeichnung als *kapital* bezeichnet wird, dann bedeutet und zugleich betont dieser Ausdruck, dass das betreffende Kunstwerk nicht nur groß, sondern auch bedeutend ist. So können zum Beispiel die „*12 kapitalen Zeichnungen des Stummen von Kampen*“ in Senneparts Katalog so verstanden werden, dass sie - angeblich - groß und bedeutend sind, sodass sie gleichsam zwölf Hauptarbeiten oder Meisterwerke des Malers sind.

holländischen Meisterzeichnern gab:

„Das Buch Nr. 11.

Darin einige herausragende, bemerkenswerte Zeichnungen von Pieter Molijn, Dirk van den Berg, Karel Dujardin, Lingelbach, Ruysdael, Schiffchen von Willem van de Velde, Reinier Zeeman, Pieter Koops, Andries Both, Adriaen van de Velde, Nicolaes Berchem, Everdingen, Cornelis Visscher, Jan van Goyen, Bakhuizen, van der Does, und einige von Bisschop, darunter kapitale [Zeichnungen], so schön und groß wie man sie nur kennt: daneben mehr andere von diversen Meistern. [...]

(Het boek No. 11.

Daar in eenige uitmuntende curieuse Tekeningen van Pieter Moulin, Dirk van den Berg, Karel du Jardin, Lingelbach, Ruisdaal, Scheepjes van Willem van de Velde, Reinier Zeeman, Pieter Koops, Andries Both, Adriaan van de Velde, Nicolaus Berchem, Everdingen, Cornelis Visser, Jan van Gooyen, Bakhuisen, Verdoes, en eenige van Bisschop, daar onder kapitale, soo schoon en groot als bekend zyn: beneffens meer anderen van diverse Meesters. [...])³⁹¹

Hier begegnet man einem Jan van Goyen, der anders als bei Jan van de Cappelle mit anderen Zeichnern sich ein Kunstbuch teilen musste.

Dieses elfte Kunstbuch von Constant Sennepart ist nicht das einzige bekannte Beispiel für van Goyen-Zeichnungen, die in einem Album zusammen mit Zeichnungen anderer Künstler aufbewahrt wurden. So wird beispielsweise im erhalten gebliebenen Katalog für eine Auktion, die „am Freitag 18. April 1698 im Haus von Adriaen Schoonebeek in der *Kalverstraat* (*op Vrydag, den 18 April 1698. ten huysse van Adriaan Schoonebeck, in de Kalverstraat*)“ in Amsterdam stattfand, ein Kunstbuch erwähnt.³⁹² Nämlich „ein Buch mit vielen bemerkenswert ausgeführten Zeichnungen von Philips Wouwerman, Adriaen van Ostade, Dirck Dalens, Nieulandt, Moucheron, Santvoort, Roghman, Ruysdael, ter Himpel, Pieter Quast, Jan van Goyen, Molijn, Appelman (*Een Boek met veel curieuse uytgevoerde tekeningen van Philips Wouwerman. Adriaan van Ostade. Dirk Dalens. Nieuland. Moncheron. Santvoort. Roghman. Ruysdaal. Ter Himpel. Pieter Quast. Jan van Goyen. Modyn. Appelman*)“ und anderen Meistern. Adriaen Schoonebeek (1657/1658-1705) war von Beruf Graphiker und Verleger.³⁹³

Diese Aufbewahrungsart, in einem Kunstbuch Werke diverser Künstler aufzunehmen, war

³⁹¹ Lugt Mf. Nr. 2407.

³⁹² Hier und im Folgenden, Auktionskatalog, Amsterdam, 18. April 1698. Ein Exemplar dieses Auktionskatalogs ist im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* zugänglich.

³⁹³ RKD-databases.

unter holländischen Graphiksammlern des 17. Jahrhunderts deutlich weiter verbreitet und häufiger praktiziert als die besonders straffe Ordnung bei Jan van de Cappelle, die eher zu den seltenen Fällen gehörte. In der Regel waren Papierkunstwerke eines bestimmten Künstlers in diversen Kunstbüchern zu finden, genau wie die Everdingen-Zeichnungen im Kunstbuch Nr. 8, 10 und 11 in der Zeichnungsabteilung der Sammlung Sennepart.

Es können mehrere denkbare Gründe dafür genannt werden, weshalb Constant Sennepart anders als Jan van de Cappelle die Papierkunstwerke verschiedener Meister zusammen in einem Album aufbewahrte und wieso er die Werke eines bestimmten Künstlers auf mehrere Kunstbücher verteilte. Erstens spielte dabei wahrscheinlich die Menge der Arbeiten eines bestimmten Zeichners eine Rolle. Wenn man an dieser Stelle erneut das „*portfolio*“ von Jan van de Cappelle mit „*darin 286 Zeichnungen von dem Stummen von Kampen (daerin 286 tekeningen van de Stom van Campen)*“ bedenkt,³⁹⁴ dann kann man vermuten, dass diese große Menge van de Cappelle dazu veranlasst haben mag, diesen Zeichnungen ein separates Portfolio zu verschaffen. Im Gegensatz dazu waren die zwölf Avercamp-Zeichnungen im Kunstbuch Nr. 8 von Sennepart sicher eine noch viel zu geringe Anzahl, um damit ein ganzes Kunstbuch auszufüllen. So vervollständigte Sennepart wahrscheinlich das achte Kunstbuch mit Arbeiten anderer Meister.

Doch die Menge der Blätter eines bestimmten Zeichners erklärt nicht, warum sie nicht in einem Kunstbuch gesammelt wurden. Vielleicht erwarb Sennepart die Everdingen-Zeichnungen, wenn es sich bei diesem „*Everdingen*“ tatsächlich um denselben Künstler handelte, zu unterschiedlichen Zeitpunkten und fixierte sie sogleich, so dass sie letztendlich nicht in einem Album konzentriert werden konnten. Eine andere mögliche Erklärung ist, dass Sennepart beim Arrangieren der Zeichnungen eventuell die Zeichentechnik berücksichtigte. So befanden sich die mit Wasserfarben kolorierten Zeichnungen von Everdingen zusammen mit „*kapitalen*“ Avercamp-Zeichnungen, die im Wissen um bis heute erhaltene Exemplare ohne weiteres darauf schließen lassen, dass sie stark mit Wasserfarben „*abgesetzt (afgezet)*“ waren. Beim Kunstbuch Nr. 8 ist daneben auch von Zeichnungen von der Hand Cornelis Dusarts die Rede, die ebenfalls koloriert waren. Indessen waren die Everdingen-Zeichnungen im Kunstbuch Nr. 10 nur mit roter Kreide ausgeführt.

Wie kann man sich nun allerdings erklären, dass die Everdingen-Zeichnungen auch im Kunstbuch Nr. 11 verwahrt wurden? Spielte die Zeichentechnik hier ebenso eine Rolle? Von

³⁹⁴ Bredius 1892, S. 37.

einem in der Zeichentechnik liegenden Unterschied kann hier leider keine Rede sein. Denn vor allem die van Goyen-Zeichnungen im Album Nr. 11 waren in zeichentechnischer Hinsicht im Vergleich mit den Esaias-Zeichnungen im zehnten Album wahrscheinlich nicht so sehr unterschiedlich. Infolge dessen kann man zwischen dem zehnten und elften Kunstbuch keine eindeutige technische Verschiedenheit konstatieren. Gab es dann einen Unterschied zwischen dem zehnten und elften Kunstbuch, der diesmal das dargestellte Thema betraf? Dies scheint auch unwahrscheinlich zu sein, denn unter anderem die Zeichnungen von Esaias und van Goyen haben dasselbe Sujet der Landschaftsdarstellung. Und das Thema als Ordnungsprinzip gibt überdies auch keine Antwort darauf, weshalb der Genrekünstler Cornelis Dusart im achten Kunstbuch in einem Zuge mit Landschaftskünstlern erwähnt wird.

Die Kunstbücher von Constant Sennepart werfen in der heutigen kunsthistorischen Forschung eine wesentliche Frage auf, und zwar die Frage, wie wichtig die Ordnung der Papierkunstwerke nach einem festen Kriterium für die zeitgenössischen holländischen Graphiksammler war. Es wäre meines Erachtens mehr als unwahrscheinlich, wenn all die engagierten Graphiksammler wie Constant Sennepart nicht um die Flexibilität gewusst hätten, die die lose Aufbewahrung der Papierkunstwerke in der Mappe oder als Konvolut bieten konnte. Vielleicht nicht alle, aber einige von ihnen wussten wahrscheinlich um die Vorteile der losen Aufbewahrung. Wenn der überwiegende Teil der niederländischen Graphiksammler trotzdem die Papierkunstblätter verstreut und gleichsam durcheinander montierten und dauerhaft so aufbewahrten, was eine Tatsache ist, deutet dies darauf hin, dass es damals noch kein starkes Bedürfnis nach einer festen Ordnung existierte, sondern nur der Ansatz zu solchem Ordnen der graphischen Werke nach einem festen Ordnungsprinzip. Dieser Ansatz ist bei Jan van de Cappelle besonders gut zu beobachten.

Den Schluss dieses kursorischen Überblicks über das Sammeln von Zeichnungen und Druckgraphiken mag ein Inventarverzeichnis bilden, das eine holländische Graphiksammlung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch heute fassbar macht.

Im Frühling des Jahres 1647 stürzte Johan Hogenhouck in einen Kanal und verstarb einige Tage nach diesem Unfall.³⁹⁵ Dieser Ertrunkene war „*doctor in beide rechten*“, hatte Doktorgrade sowohl in Medizin als auch in Jura. Er muss mit Sicherheit einer der gebildetsten Delfter Bürgern gewesen sein. Im April desselben Jahres wurde sein

³⁹⁵ Hier und im Folgenden, John Michael Montias, „Bramer’s Patrons and Clients in Delft“, in: Ausst.kat. Delft, *Leonaert Bramer, 1596-1674. Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, bearb. v. Michiel Plomp, Zwolle 1994, S. 36.

Nachlassinventar aufgestellt. Im Inventar ist zumal ein Graphikbestand auffallend, der aus beinahe 70 Stücken bestand, die auf den Doppelseiten 28 bis 38 verzeichnet wurden.³⁹⁶ Bei den meisten Objekten dieser Graphiksammlung ist von „Bogen Papier (*vel papier*)“ oder „Konvolut (*partye*)“ die Rede. Vermutlich waren zumeist mehrere Zeichnungen oder Drucke auf größeren Bögen montiert oder in Konvoluten zusammengefasst, wie dies beispielsweise ein Eintrag auf der 29. Doppelseite nahelegt:

„noch ein Bogen Papier mit verschiedenen Nachzeichnungen oder Drucken von Esaias van de Velde - bezeichnet mit Nr. - 5.

(*noch een vel papier met verscheyde afteychenings ofte prints door Esaias van Velden - geteychent met n^o - 5.*)“

Nebst dem Namen von „*Esaias van Velden*“ sind folgende Künstlernamen in der graphischen Kategorie des Inventars hintereinander mit ihren Zeichnungen oder Drucken vertreten: Willem Buytewech, Claes Moeyaert, Pieter van Laer, Goltzius, Bruegel, Roelant Savery, Lucas van Leyden, Abraham Bloemaert, de Vos, Michelangelo, Antonio Tempesta, Uytenbroeck, Bologne, Christoffel Swart, François Perrier, Jan van de Velde, Frans Floris, Nicolaes van Aelst und Hoefnagel.³⁹⁷ Hier begegnet uns eine Papierkunstkollektion, in der die national-holländische Landschaftskunst des frühen 17. Jahrhunderts mit Werken anderer Länder und Epochen gemeinsam vertreten war und die insofern eine typische holländische Graphiksammlung war. Allerdings wies sie eine Ordnung der graphischen Kunst nach dem Künstlernamen auf, die sich in der graphischen Rubrik des Inventars weitestgehend zur Geltung brachte, insofern war sie wahrscheinlich eher eine Ausnahme.

Das Fazit

Eine bedeutende Frage, die von der bisherigen kunsthistorischen Forschung nicht gestellt wurde und die im Zentrum dieser Arbeit steht, ist die Frage, ob die gemalten Werke holländischer Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts und deren Zeichnungen und Druckgraphiken auf die gleichen Käuferschichten zielten.

³⁹⁶ Hier und im Folgenden, *Inventaris van het archief van de weeskamer Delft, (1506) 1536-1887 (1985-1990)*, Archief Delft, Archief Nr. 72, Inv. Nr. 4359.

³⁹⁷ Montias 1994, S. 36.

Als Ergebnis der im zweiten Kapitel vorgetragenen Überlegungen lässt sich festhalten, dass die Gemälde von Esaias und van Goyen von wohlhabenden städtischen Bürgern als Wandschmuck genutzt und als Kunstwerke gesammelt wurden. So waren sie in den häuslichen Interieurs von weniger vermögenden Bürgern wahrscheinlich nur vereinzelt zu finden. Dies bedeutet allerdings nicht, dass es in diesen Interieurs keinen Wandschmuck gab. In den Häusern von Stadtbürgern mit minderem Wohlstand hingen im Allgemeinen Gemälde von geringerer Qualität und gerahmte oder auf Holzbrett geklebte Druckgraphiken als Dekoration an der Wand.³⁹⁸ Was dabei berücksichtigt werden soll, ist, dass die Kleinbürger die preiswerten radierten Landschaften von Esaias ankaufen und entsprechend diesem Brauch als Wanddekoration nutzen konnten, obschon diese Annahme leider nicht durch schriftliche Quellen unterstützt wird.

Innerhalb der Papierkunst als Wandschmuck müssen die Zeichnungen berühmter Meister jedoch anders zugeordnet werden. Sie waren nämlich längst nicht so weit verbreitet, wie dies bei Druckgraphiken der Fall war. Wahrscheinlich wurden sie im Kern von den reichen Bürgern besessen, die die Gemälde beliebter Meister erwerben konnten. Die oben erwähnten Zeichnungen von Hendrick Avercamp und Simon de Vlieger im Rahmen wurden mutmaßlich von den wohlhabenden Bürgern benutzt als eine günstigere Alternative zum Gemälde.³⁹⁹

Im Vergleich zu denjenigen, die Druckgraphiken und Zeichnungen als Wandschmuck nutzten, mag es bei den Sammlern von Papierkunst anders gewesen sein. So sollen im Folgenden die bislang bearbeiteten Sammler, die graphische Kunstwerke verschiedener Länder und Epochen in großer Anzahl zusammenführten und sie im Klebeband oder in der Mappe arrangierten, gesondert betrachtet werden. Zwecks der Konkretisierung dieser Sammlergruppe ist es ratsam, die Titelseite des Tafelbandes von Anthonie Waterloo-Landschaften genau in den Blick zu nehmen (Abb. 45):

„Das gesamte Werk des namhaften Landschaftsmalers Anthonie Waterloo: Bestehend aus 136 verschiedenen Landschaften, Alle durch ihn selbst kunstvoll gezeichnet und in Kupfer gebracht. *Allen Landschaftsmalern und Liebhabern der Zeichenkunst sehr nützlich.* In Amsterdam, gedruckt und zu bekommen bei CORNELIS

DANCKERTS, ganz vorne auf dem *Nieuwendijk*, im [Haus] Atlas.

(Het Geheele Werk Van den Vermaarden Landschap Schilder Anthoni Waaterloo: Bestaande in Hondert en ses-en-dartig verscheyde Landschappen, Alle door hem zelf Konstig geteekent en in 't Koper gemaakt. Zeer dienstig

³⁹⁸ Van der Waals 2006, S. 16.

³⁹⁹ Ausst.kat. Amsterdam 2000, S. 26f; Ausst.kat. Amsterdam 1993, S. 636f.

*voor alle Landschapschilders en Liefhebbers van de Teekenkonst. t'Amsterdam, Gedrukt en te bekomen by
CORNELIS DANCKERTS, voor aan op de Nieuwendyk, in den Atlas.)“*

Dass Cornelis Danckerts II hier „alle Landschaftsmaler und Liebhaber der Zeichenkunst“ mit besonderem Nachdruck erwähnte, zeigt auf, dass die Künstler und die Zeichenkunstliebhaber zu seiner Zeit generell als Graphikkunden angesehen wurden. Es lässt sich konstatieren, dass auch die oben in dieser Arbeit exemplarisch erwähnten Sammler graphischer Kunst unter diese zwei Kategorien subsumiert werden können.⁴⁰⁰

Schon das Beispiel von Pieter Codde hatte im zweiten Kapitel verdeutlicht, dass Maler die Gemälde von Esaias und van Goyen besaßen und dass diese ihnen als Studien- und Anschauungsobjekte dienten. Doch bildeten die Künstler unter den Besitzern und Sammlern insgesamt nur eine eher kleine Subgruppe. Überwiegend bestanden sie aus Bürgern, die beruflich keine Künstler waren, für die die Künstler jedoch arbeiteten. Anders als beim Gemäldesammeln scheinen nun die Maler beim Graphiksammeln eine bedeutende Rolle gespielt zu haben. Nicht nur Cornelis Danckerts II, sondern auch selbst Claes Jansz Visscher erwähnte Maler schon im Jahre 1612 auf dem Titelblatt seiner Kopien nach den *Kleinen Landschaften*, und zwar mit dem Terminus „*in pictorum gratiam* (zum Nutzen der Maler)“.⁴⁰¹ Wahrscheinlich waren die Maler für Visscher wichtige Graphikkäufer.

Doch neben den Künstlern engagierten sich eben auch Amateure für das Sammeln von Papierkunst. Sie waren wohlhabende Kaufleute und hochgebildete Stadtbürger. Diese oben in exemplarischen Beispielen vorgestellte Beobachtung wird durch andere bekannte Papierkunstsammler erhärtet. So beispielsweise von Philips de Flines (1640-1700), der abgesehen von einer ungemein umfangreichen Kollektion italienischer Graphik „noch zwei längliche kleine Bücher mit kleinen Zeichnungen von niederländischen Meistern, wie Brouwer, dem Stummen von Kampen, Molijn, Buytewech, Porcellis und dergleichen (*Noch twee langwerpige boeckjes met teijckeningetjes van nederlandse meesters, als Brouwer, de Stomme van Campen, Molijn, Buijtenwegh, Percellis en diergelijken*)“ sein Eigen nannte.⁴⁰² Er war ein steinreicher Kaufmann aus Amsterdam.⁴⁰³ Oder Johannes Furnerius (gest. 1668), der unter anderem eine gezeichnete Winterlandschaft Jan van de Veldes II und eine

⁴⁰⁰ Hierzu siehe auch: van der Veen 1992, S. 127.

⁴⁰¹ Boudewijn Bakker, „Nederland naar ’t leven. Eine Einführung“, in: Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 13.

⁴⁰² Dudok van Heel 1975, S. 150f.

⁴⁰³ Van der Veen 1992, S. 132.

Landschaft mit Ziegen von Simon de Vlieger besaß und sie mit griechischen Buchstaben kennzeichnete, war Chirurg in Rotterdam.⁴⁰⁴ Und Michiel Hinloopen (1619-1708), der unter anderem ein Album anlegte, in dem er Landschaftsdrucke von Hercules Seghers und Jan van de Velde II zusammenführte, war Rechtsanwalt aus Amsterdam.⁴⁰⁵ Diese Beobachtung lässt den Schluss zu, dass es in der vermögenden, holländischen Mittelschicht Bürger gab, die sich als Graphiksammler betätigten.

Im Jahre 1992 hat Jaap van der Veen Ergebnisse einer Quellenuntersuchung veröffentlicht.⁴⁰⁶ Sie zeigen, dass unter den von ihm untersuchten, insgesamt 90 ausgesuchten Amsterdamer Sammlern aus dem 17. Jahrhundert mehr als 60 Sammler Gemälde besaßen, und zwar gewöhnlich (*veelal*) zusammen mit Papierkunstwerken. Mit diesem Überblick van der Veens kann man feststellen, dass es damals unter den holländischen Kunstsammlern üblich war, gleichzeitig Gemälde und Papierkunstwerke zu sammeln und zu betrachten.

Ein gutes Beispiel dafür vermittelt ein erhaltener Amsterdamer Auktionskatalog aus dem Jahre 1701, dessen Besitzer im Jahre 1992 von van der Veen für seine Studie nicht ausgewählt wurde.⁴⁰⁷ Die Titelseite des Katalogs kündigte an, dass „ein großes Konvolut ausgezeichneter kunstvoller bemerkenswerter Papierkunst, bestehend aus ordentlichen Zeichnungen und überaus schönen [...] Druckgraphiken (*een groote Party Uytmuntende Konstige Curieuse Papier-Kunst, Bestaande in Brave Tekeningen, en Overschoone [...] Drukken van Printen*)“, zusammen „mit verschiedenen raren und kunstvollen Gemälden der wichtigsten Meister (*mede verscheide rare en Konstige Schilderyen, der Voornaamste Meesters*)“ am Dienstag 14. Februar 1702 in Amsterdam verkauft werden sollte. Laut diesem Auktionskatalog hatte der verstorbene Kornelis Kool, der mit seinem Vater „mehr als 80 Jahre lang gesammelt (*In meer dan 80. Jaren by een vergadert*)“ habe, zuletzt insgesamt 52 Kunstbücher und 64 „*Schilderyen*“ besessen. Unter diesen Gemälden befanden sich elf Werke von Pieter de Molijn, sechs von Jan van Goyen und „eine kleine Landschaft von Esaias van

⁴⁰⁴ Bevers 2011, S. 15f; Mus.kat. New York, *Dutch Drawings in The Pierpont Morgan Library. Seventeenth to Nineteenth Centuries. Volume One*, bearb. v. Jane Shoaf Turner, New York 2006, S. 147f, Nr. 220.

⁴⁰⁵ Ausst.kat. Amsterdam 2000, S. 124. Hierzu siehe auch: Ausst.kat. Amsterdam, *De prentschat van Michiel Hinloopen*, bearb. v. Jan van der Waals, Den Haag 1988.

⁴⁰⁶ Hier und im Folgenden, Jaap van der Veen, „Dit klain Vertrek bevat een Weereld vol gewoel. Negentig Amsterdammers en hun kabinetten“, in: Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 232-234; Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 313-334.

⁴⁰⁷ Hier und im Folgenden, Auktionskatalog von Kornelis Kool, Amsterdam, 14. Februar 1702; Dudok van Heel 1975, S. 162, Nr. 70. Ein Exemplar dieses Auktionskatalogs ist im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* zugänglich.

de Velde (*Een Landschapje van Esaias van de Velden*)“. Daneben gab es unter den Kunstbüchern, „ein Buch, durchgehend mit Landschaften von Aegidius Sadeler, Johann und Raphael Sadeler, und mit einigen Drucken von Tempesta (*Een Boek overdwars opslaande met Lantschappen, van Egidius Sadelaar, Joan en Raphael dito, en eenige Printen van Tempeest*)“, „ein gleiches Buch, darin Landschaften von Sadeler, Savery, Breenbergh [...] (*Een dito Boek, daar in Lantschappen van Sadelaar, Savry, Breenberg* [...])“ und „ein kleines Buch mit einigen kleinen Landschaften (*Een Boekje met eenige Lantschapjes*)“. Obwohl bei diesen Kunstbüchern leider keine national-holländischen Landschaftsdarstellungen erwähnt werden, kann ohne weiteres davon ausgegangen werden, dass Kornelis Kool gleichzeitig Landschaftsgemälde und -papierkunst besaß und betrachtete. Wahrscheinlich war Jan van de Cappelle nicht der einzige Kunstsammler, der die Gemälde von Esaias und van Goyen und ihre graphischen Werke gleichermaßen zusammenführte.

Und die Motive

Abschließend soll in dieser Arbeit im Folgenden thematisiert werden, weshalb die Künstler und die Zeichenkunstliebhaber die Druckgraphiken respektive die Zeichnungen von Esaias und van Goyen sammelten und inwiefern ihre Landschaftsdarstellungen auf Papier besondere Wertschätzung erfuhren. Sind Zeichnungen, Drucke und Gemälde in ihrer Entstehungszeit alle gleichermaßen als Bilder wahrgenommen und betrachtet worden? War eine gedruckte oder gezeichnete Landschaft das gleiche wie eine gemalte? Galt das, was über das Lesen von Gemälden gesagt wurde, in gleicher Weise auch für Zeichnungen und Drucke? Diese Fragen einer Antwort näher zu bringen, ist auch ein Ziel dieser Arbeit. Nun gilt es in dieser Zusammenschau nach der sich überlappenden und zugleich nach der jeweils spezifischen Rezeption zu fragen.

Ein erstes Indiz für die Nutzung der Landschaftsdarstellungen auf Papier von Esaias und van Goyen liefern die lateinischen beziehungsweise niederländischsprachigen Verse auf dem Titelblatt von Claes Jansz Visschers Serie *Plaisante Plaetsen*:

„Du, der es genießt, die verschiedenen Erscheinungsformen der Dörfer
und die verschiedenen Biegungen der allseits anmutigen Wege zu betrachten:
komm, weide Deine begierigen Augen an den zweidimensionalen Tafeln,
die Dir die Umgebung des waldreichen Haarlem verschafft.

*(Villarum varias facies, variosque viarum
 Cernere qui gaudes anfractus, undique amaenos:
 His avidos planis oculos, age, pasce tabellis;
 Sylvosa Harlemi tibi quas vicinia praebet.)*
 Hier könnt Ihr schnell vergnügliche Orte betrachten,
 Ihr Liebhaber, die keine Zeit habt, weit zu reisen.
 Gelegen außerhalb der lieblichen Stadt
 Haarlem oder in ihrer Nähe. - Kauft ohne lange zu überlegen
*(Plaisante Plaetsen hier, meught ghy aenschouwen radt.
 Liefhebbbers die geen tyt en hebt om veer te reysen,
 Gheleghen buyten de ghenoechelyke Stadt,
 Haerlem of daer omtrent, koopt sonder lang te peysen).*⁴⁰⁸

Hier ist im Zusammenhang mit diesen Versen weiter auch ein Gedicht aus Jost van den Vondels (1587-1679) *Op een kunstboek van Sachtleven*, dessen „zwölf Monate“ Constant Sennepart besessen hat, erwähnenswert:

„Gelüestet’s einen, sacht zu leben/ Luft zu schöpfen wie er will/
 er bleib’ zu Hause, ruhig und still/ er kann auch dort rheinaufwärts streben
*(Lust het iemant Zacht te leven, Lucht te scheppen naer zyn ’wil,
 Die blyf t ’huis, gerust en stil: Hy kan stil den Ryn opstreven).*⁴⁰⁹

Dieses Gedicht ist wie auch die Verse Claes Jansz Visschers ein zeitgenössischer Text, in dem das Betrachten der Landschaftsdarstellungen auf Papier mit einer Reise im Wohnzimmer verglichen wird.

Das Konzept, den für weite Reisen keine Zeit habenden Stadtbürgern durch die dargestellten Landschaften einen imaginären Ausflug zu bieten, betrifft nicht zuletzt die Serie von zehn radierten Landschaften Esaias van de Veldes. In diesem Zusammenhang verdient insbesondere das Motiv des Reiters in den oben behandelten drei Blättern Beachtung. Der Reiter taucht in der ersten Szene im Bildmittelpunkt auf und fragt offenbar zwei andere Figuren nach dem Weg (Abb. 2).⁴¹⁰ Anschließend setzt er seine Wanderung fort in der

⁴⁰⁸ Ausst.kat. München/Bonn 1993, S. 190f; Bakker 2004, S. 313f.

⁴⁰⁹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 106; Huigen Leeftang, „Landschaft in der Druckgraphik und im Buchdruck. Zur Wahrnehmung und Deutung holländischer Landschaftsgraphik des frühen siebzehnten Jahrhunderts“, in: Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 32.

⁴¹⁰ Hier und im Folgenden, Catherine Levesque, *Journey through landscape in seventeenth-century Holland:*

nächsten Szene, in der sein Zielort im linken Hintergrund durch eine Kirche angedeutet ist (Abb. 3). Wenn es sich bei dem Mann mit einem Hut und einem Cape, der zu Fuß erscheint und sich mit einer Figur unterhält, um denselben Reiter handelt, dann hat er in der dritten Szene (Abb. 4) bereits seinen Zielort erreicht. Das Motiv dieses reisenden Reiters garantiert einerseits die Kontinuität der drei Szenen und gibt andererseits dem Betrachter Anlass, von ihm begleitet die dargestellten Landschaften zu bereisen.

Desgleichen dürften die Landschaftszeichnungen von van Goyen für zeitgenössische Betrachter in ähnlicher Weise fungiert haben. Wenn man die im ersten Kapitel studierten van Goyen-Zeichnungen erneut anschaut, fällt auf, dass sie ihre Betrachter vermöge ihrer bildlichen Mittel, zum Beispiel wie bei der gemalten Dünenlandschaft (Abb. 13), immer wieder in die dargestellten Szenerien einbeziehen, in denen die Staffagefiguren ruhig und friedlich ihrer Wege gehen.⁴¹¹ Aus dieser Betrachtung geht hervor, dass die zeitgenössischen Betrachter der Landschaftszeichnungen von Goyens sich mit deren Hilfe entspannen konnten ebenso wie die wiedergegebenen Figuren.

Hier wird ein wichtiger Gesichtspunkt sichtbar, nämlich dass die gemalten, gezeichneten und radierten Landschaftsdarstellungen sich in dem Aspekt gleichen, dass sie alle ihrem Betrachter einen imaginären Spaziergang bieten konnten. Zugleich soll man sich hier erneut daran erinnern, dass das Motiv von christlicher Lebenspilgerschaft als Bildinhalt deutlich bei der Radierung von Esaias zu lesen ist (Abb. 3). Auch in dieser Hinsicht treffen sich Graphik und Gemälde offensichtlich. Des Weiteren, genauso wie man bei der gemalten Landschaft die Schönheit des eigenen Landes entdecken konnte, erlaubten Druckgraphik und Zeichnung, das eigene Land wieder zu erkennen und sich ihm zugehörig zu fühlen. Es lässt sich infolge dieser Zusammenschau eine entscheidende Frage stellen, und zwar weshalb man Zeichnungen und Druckgraphiken besessen und gesammelt hat, obwohl man schon bei Gemälden die gleiche imaginäre Wanderung machen und die gleiche Lehre ziehen konnte. Anders formuliert: Was war die spezifische Funktion von graphischen Kunstwerken, die man von Gemälden nicht erwarten konnte? Wahrscheinlich lässt sich eine Antwort auf diese Frage von der Tatsache ableiten, dass Künstler beim Sammeln graphischer Kunst immer eine bedeutende Rolle spielten.

Einen Eindruck von dem unmittelbaren Nutzen, den Künstler aus den graphischen Werken

the Haarlem print series and Dutch identity, University Park 1994, S. 57, 62f.

⁴¹¹ Hier und im Folgenden, Stefaan Hautekeete, „Einführung“, in: Ausst.kat. Brüssel/Amsterdam/Aachen 2007, S. 7.

zogen, vermittelt heute ein Gemälde in der Dresdner Gemäldegalerie (Abb. 50). Adriaen van Ostade, dessen Ateliernachlass Cornelis Dusart geerbt hatte, zeigt auf diesem Bild einen in seinem Atelier arbeitenden Maler. Ganz unmittelbar fällt ins Auge, dass an der Staffelei des Malers eine Zeichnung angeklammert ist und dass er diese direkt ins Gemälde umsetzt.⁴¹² An zweiter Stelle finden wir, dass andere lose Zeichnungen und Stiche und Folianten auf dem Fußboden der Werkstatt verstreut liegen. Möglicherweise handelt es sich bei den Folianten um Alben mit Papierkunst. Wir sehen an dieser zwar chaotischen, allerdings eben deswegen reizvollen Ateliendarstellung van Ostades, einerseits dass der Maler im Bild die Papierkunst als Arbeitsmaterial nutzt und andererseits dass sie in der Malerwerkstatt mit anderen Utensilien zusammen verwahrt wird.⁴¹³

Neben diesem als alleinige Quelle der Atelierpraxis etwas fragwürdigen Gemälde in Dresden sind manche zeitgenössischen Äußerungen dokumentiert, die in der Tat die Papierkunst als Arbeits- respektive Studienmaterial für die Maler betreffen. Der heute wenig bekannte Maler Barent Graat (1628-1709) zum Beispiel, übergab im Jahre 1709 seiner Tochter anlässlich ihrer Heirat unter anderem seine Papierkunstkollektion und erklärte, dass sie das „Papier und Druckgraphik nicht zu verkaufen vermöge [...] da ihr genannter Vater zeitlebens das vorgenannte Papier und Druckgraphik zu Studienzwecken und zur Benutzung haben soll (*papier en printkonst niet zal vermogen te verkopen [...] en zal haer gemelde vader zijn leven langh gedurende tot zijn studie en gebruyk hebben de voorsz. papier en printkonst*).“⁴¹⁴ Eine ähnliche Bemerkung findet sich des Weiteren im Inventar der Ehefrau des Haager Malers Gaspar Netscher (1639-1684) aus dem Jahr 1694: „In dem braunen Portfolio [...] sind 327 sowohl Drucke als auch Zeichnungen von geringem Wert, Schülern dienend zum Nachzeichnen (*In de bruyne portefeuilje [...] sijn 327 soo prenten als tekeninghen van weinigh waerde, dienende voor discipelen om na te teijkenen*)“ (Abb. 51).⁴¹⁵ Graphische Vorbilder, Kupferstiche und Radierungen nachzuzeichnen, war zu der Zeit ein wichtiger Teil der Künstlerausbildung.⁴¹⁶

⁴¹² Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt 2005, S. 134; Peter Schatborn, „Inleiding“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Washington, *Figuurstudies. Nederlandse tekeningen uit de 17de eeuw*, bearb. v. Peter Schatborn, Den Haag 1981, S. 28 (Im Folgenden Schatborn 1981B).

⁴¹³ Hierzu siehe auch: Ausst.kat. Wien, *Das Zeitalter Rembrandts*, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder und Marian Bisanz-Prakken, Ostfildern 2009, S. 223, Abb.; van Gelder und van der Veen 1999B, S. 61.

⁴¹⁴ Plomp 2001, S. 36; Ausst.kat. Amsterdam/Washington 1981, S. 96.

⁴¹⁵ Plomp 2001, S. 36; Ausst.kat. Amsterdam/Washington 1981, S. 98. Zur Abbildung 51 siehe: Ausst.kat. Amsterdam 2000, S. 117f.

⁴¹⁶ Bevers 2011, S. 14.

Auf diesen bildlichen sowie schriftlichen Quellen fußend kann man annehmen, dass die Papierkunstwerke von Esaias und van Goyen bei den Malern Jan van de Cappelle und Cornelis Dusart wahrscheinlich als Studien- und Arbeitsmaterialien wie auch als Anschauungs- und Inspirationsquellen für ihre eigene Malerei und Papierkunst dienten. Dass vor allem Jan van de Cappelle als Landschaftskünstler viele gezeichnete Landschaftsdarstellungen gesammelt hat, ist ein besonders deutlicher Hinweis darauf, dass für einen Künstler wie ihn die gesammelten Papierkunstwerke Vorbildercharakter hatten und Grundlage seiner eigenen künstlerischen Arbeit waren. Dabei scheint die Papierkunstsammlung mit seinen beruflichen Tätigkeiten im unmittelbaren Zusammenhang gestanden zu haben.⁴¹⁷

Ein konkretes, noch heute mit Sicherheit nachweisbares Beispiel für die Zeichnungen van Goyens als Arbeitsmaterialien macht eine zwölftelige Radierfolge von Johannes Visscher (1633-nach 1692) aus.⁴¹⁸ Deren Blätter wurden sämtlich nach 1653 entstandenen, autonomen Kreidezeichnungen von van Goyen angefertigt. Jede Darstellung dieser Radierfolge ist unten links mit „*J: van Goyen inventor.*“ und unten rechts mit „*J: de Visscher fecit.*“ bezeichnet. Es findet sich in Bezug auf diese Radierfolge ein bemerkenswerter Eintrag im Verlagskatalog (*fondslijst*) von Nicolaes Visscher II, dem Enkelsohn Claes Jansz Visschers.⁴¹⁹ Nicolaes veröffentlichte um das Jahr 1680 einen Verlagskatalog in französischer, deutscher und niederländischer Sprache, in dem ein „Kleines Landschaftsbuch, durch J. van Goyen und J. de Visscher. Zwölf Blätter (*Landschap-boeckje, door J. van Gojen, en J. de Visscher. 12 Bladen*)“ registriert ist. Es lässt sich feststellen, dass die Radierfolge Johannes Visschers, der die Zeichnungen van Goyens zumindest während der Verfertigung der Serie im Besitz hatte, um 1680 im Geschäft von Nicolaes Visscher II in Buchform erhältlich war. Die Folge kostete bei ihm sechs Stuiver. Die Tatsache, dass diese Folge durchaus günstig war, legt nicht zuletzt nahe, dass die weniger betuchten holländischen Bürger die gedruckten Landschaftsdarstellungen nicht nur als Wandschmuck, sondern von Anfang an auch als ein kleines Kunstbuch kauften und sie als einen kleinen Tafelband anschauten.

Die Funktion der Werke auf Papier, als Vorbilder für Künstler zu dienen, enthüllt allerdings

⁴¹⁷ Roelof van Gelder, „De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735“, in: Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 31.

⁴¹⁸ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Reutlingen, *Schwarzweiss im Goldenen Zeitalter. Niederländische Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Christoph Müller*, bearb. v. Achim Riether, Tübingen/Berlin 1999, S. 64f.

⁴¹⁹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Rotterdam 2006, S. 197, 219, 226.

nur zum Teil die Motive für das Sammeln von Papierkunstwerken von Esaias van de Velde und von Jan van Goyen. Denn die sie sammelnden Amateure, die von Beruf keine Künstler waren, brauchten bei den graphischen Werken den Vorbildercharakter schlichtweg nicht. Um die Beweggründe herauszufinden, die die Amateure hatten, soll im Folgenden ein Blick auf die Kunsttheorie der Zeit geworfen werden.

Nach Auffassung der zeitgenössischen, niederländischen Kunsttheorie war die Zeichenkunst die Grundlage jeder weiteren Kunstübung. Wenn Karel van Mander im Jahr 1604 in seinem *Schilder-Boek* empfahl, morgens vor die Tore der Stadt zu gehen, die Natur zu beobachten, die Eindrücke in Skizzen festzuhalten und mit deren Hilfe in der häuslichen Werkstatt Landschaftsbilder zu malen, war diese Aufforderung zugleich eine Demonstration seiner kunsttheoretischen Auffassung. Er schrieb im zweiten Kapitel von *Den grondt der edel vry schilder-const*, in dem er ausschließlich die Zeichenkunst erörterte, in seinem *Schilder-Boek*:

„Den Vater des Malens kann man das Zeichnen oder die [...] Zeichenkunst nennen; und man kann es auch rühmen als den rechten Zugang oder die Tür, wodurch man zu vielen Künsten kommt [...]

Sie ist eine großzügige Amme aller Künste [...]

Dieser Vater des Malens dann ist ein effizientes Ausdrucksmittel und eine bemerkenswerte Äußerungsmöglichkeit, verborgene Absichten zu offenbaren; ja, der Zeuge des Vorhabens [...]
(*De vader van het schilderen kan men het tekenen, of de [...] tekenkunst noemen; en men kan het ook roemen als de rechte toegang of de deur waardoor men tot vele kunsten komt [...]*)

Zij is een gulle voedster van alle kunsten [...]

Deze vader van het schilderen dan is een efficiënt uitdrukkingmiddel en een opmerkelijke uitingsmogelijkheid om verborgen bedoelingen te openbaren; ja, de getuige van het voornemen [...].⁴²⁰

Diese kunsttheoretische Auffassung van Manders scheint in der Praxis von Künstlern und ihren Fachkollegen akzeptiert und geteilt worden zu sein, zum Beispiel von Pieter Codde. Pieter Codde, der in der *Jodenbreestraat* in Amsterdam gewohnt hatte, kaufte am 7. Januar des Jahres 1657 ein Haus in der *Keizersgracht* für 5.000 Gulden.⁴²¹ Etwa zehn Jahre später erschien am 8. Oktober 1669 vor dem Notar „der ehrsame Senior Pieter Codde, Kunstmaler, wohnhaft an der *Keizersgracht* in dieser Stadt“, um sein Testament zu machen. Seine jüngere

⁴²⁰ Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const. Deel I*, hrsg. v. Hessel Miedema, Utrecht 1973, Fol. 8-8v, S. 98-101. Hierzu siehe auch: Thijs Weststeijn, *The visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, S. 97.

⁴²¹ Hier und im Folgenden, Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt 2005, S. 69.

Schwester und ihr Mann wurden mit „*aller Zeichenkunst*, so Gemälde, Zeichnungen, Stiche, Stuckwerk und ferner des Testators sämtlichen Malerutensilien“ bedacht. In diesem Kontext ist auch jene Titelseite des Tafelbandes von Landschaften Anthonie Waterloos wiederum erwähnenswert (Abb. 45). Auf der Titelseite ist nämlich davon die Rede, dass die Drucke „allen Landschaftmalern und Liebhabern *der Zeichenkunst* sehr nützlich“ seien, während es sich jedoch gerade um die druckgraphischen Arbeiten des Malers handelt. Diese Benennung „*der Zeichenkunst*“ bei den druckgraphischen Landschaften von Anthonie Waterloo und damit die Kennzeichnung der Druckgraphik als ein Ausdruck der Zeichenkunst waren möglicherweise Reflexe der Kunsttheorie.

Das *Schilder-Boek* von Karel van Mander wurde im Verlauf des 17. Jahrhunderts von Kunstliebhabern gelesen. Der heute wohl bekannteste, zeitgenössische Leser dieses Buches ist der Haager Schullehrer David Beck, der in dieser Arbeit bereits mehrfach erwähnt worden ist.⁴²² Sein Tagebuch aus dem Jahr 1624, das auch als ein kunsthistorisches Dokument von großem Belang ist, bestätigt, dass David Beck, der selbst eine Kollektion von Zeichnungen, Drucken und anderer Kunst anlegte, eine Kopie des „Maler-Buchs“ von Karel van Mander besaß und sie regelmäßig gelesen hat. Sein Tagebuch bestätigt daneben aber auch, dass er häufig mit dem Maler und Zeichner Herman Breckervelt (1595/1596-1673) Gespräche über Kunst führte. Wahrscheinlich war allerdings Breckervelt nicht sein einziger Gesprächspartner.

David Beck schrieb am 3. November des Jahres, dass er im Haus des Delfter Notars Willem de Langue „Gemälde und andere schöne Gegenstände (*schilderijkens ende ander fraeyigheyt*)“ gesehen hatte.⁴²³ Zu einem späteren Zeitpunkt, als er in Delft erneut den Notar besuchte, zeigte de Langue diesmal „verschiedene neue Zeichnungen und Gemälde (*verscheijdene nieuwe teijckeningen ende schilderijkens*)“. Gut vorstellbar ist, dass die beiden Kunstfreunde gemeinsam die neuen Zeichnungen und Gemälde betrachteten und über diese ein kennerschaftliches Gespräch führten. Es erscheint dabei möglich und plausibel, dass David Beck in dem Gespräch die Auffassung des Karel van Mander, die er gelesen hatte, zitierte.

Ob David Beck, der im Jahre 1624 mit Esaias van de Velde in der Stadt Den Haag wohnte, Zeichnungen oder Radierungen von Esaias besaß, weiß man heute leider nicht. Doch ist es wohl möglich, dass er Zeichnungen als die Grundlage für Gemälde und Druckgraphik

⁴²² Hier und im Folgenden, van der Veen 1997, S. 95.

⁴²³ Hier und im Folgenden, van der Veen 2002, S. 75.

verstand, schätzte und sammelte. Da er neben Zeichnungen auch Drucke besaß, soll berücksichtigt werden, dass er in seinem Haus die Zeichnungen mit den Drucken in Verbindung bringen, sie nebeneinander stellen konnte und dass er in dieser Weise Zeichnungen und Drucke vergleichen und zusammen anschauen konnte.

Hier muss man sich jedoch an die Tatsache erinnern, dass die gezeichneten Landschaften von Esaias und van Goyen wiederum vollendete selbständige Kunstwerke waren, die ihrerseits auf Skizzenblättern, also auf anderen Zeichnungen, aufgebaut wurden. Dieses Phänomen, autonome Zeichnungen, die von anderen Zeichnungen ausgehend geschaffen wurden, zu sammeln, kann durch die kunsttheoretische Auffassung, dass die Zeichenkunst die Grundlage jeder weiteren Kunstübung sei, noch nicht vollständig erklärt werden. Deshalb ist an dieser Stelle ein Perspektivenwechsel unerlässlich, der sich auf eine andere zeitgenössische kunsttheoretische Abhandlung stützt. Der aus Middelburg stammende Buchverkäufer, Amateurzeichner und Kunsttheoretiker Willem Goeree (1635-1711) veröffentlichte im Jahre 1668 die erste Auflage seines der Zeichenkunst gewidmeten Buches, das als *Inleydinge Tot de Al-ghemeene Teycken-Konst* betitelt wurde.⁴²⁴ Es war eine Art Lehrbuch, das Willem Goeree in erster Linie für junge Schüler verfasst hatte, die gerade begannen, das Zeichnen und die Zeichenkunst zu lernen.

Im ersten, einleitenden Kapitel seines Buches, welches insgesamt 17 Kapitel umfasst, äußert sich Goeree darüber, „was die Zeichenkunst sei (*Wat de Teycken-Konst zy*)“:

„Die Zeichenkunst [...] mag mit Recht Nährmutter und Amme aller Künste und Wissenschaften genannt werden [...] ja, sie muss die Seele sein, die der Malkunst das Leben gibt. Denn, gleich wie die lebende Seele im Menschen wohnt und den Körper angenehm sein lässt, so gibt auch die Zeichnung der Malkunst die lebendige Wirkung. Und sofern die Seele den Körper übertrifft, so weit geht auch die Zeichenkunst über das Malen hinaus.

Von der Seele wird gesagt, außerhalb des Körpers leben zu können, aber der Körper nicht ohne die Seele; so kann auch die Zeichenkunst in einer vollendeten gezeichneten Abbildung lebendig wohnen, außerhalb der Malkunst, aber das Malen ist ohne Zeichnen tot und leblos, ja allein ist es nichts. [...] so muss das Zeichnen und Malen die Malerei voranbringen, wobei es nicht weniger wahr bleibt, dass die Zeichenkunst, wie jeder vor allem bemerkt, dem Malen weit überlegen ist.

(De Teycken-konst [...] mach met recht de Baer-moeder, en Voester aller Consten en Wetenschappen genoemt werden [...] ja sy moet de ziel wesen die de Schilder-konst het leven geeft. Want gelijck de levende ziel in den Mensche woont, en het lichaem doet aengenaem wesen, alsoo geeft oock de Teyckeninge aen de Schilder-konst de levendige werckinge. En soo verre als de ziel het lichaem overtreft, soo ver gaet oock de Teycken-konst het

⁴²⁴ Willem Goeree, *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-Konst*, bearb. v. Michael Kwakkelstein, Leiden 1998.

*Schilderen te boven. De ziel werdt geseyt te konnen leven buyten 't lichaem, maer het lichaem niet ontbloot zijnde van de ziel; soo oock de Teycken-konst kan in een volmaeckte, gheteyckende, af-beeldige, levendigh woonen, buyten de Schilder-konst, maer het Schilderen, sonder Teyckenen, is doot ende levenloos, ja niet-met-allen. [...] soo moet het Teyckenen en Schilderen de Schildery voort-brengen, blijvende niet te min waerachtigh, dat de Teycken-konst het Schilderen elck in 't bysonder aengemerckt seer verre te boven gaet.)*⁴²⁵

Die Zeichenkunst war offenkundig auch für Goeree die Grundlage jeder weiteren Kunstübung. Doch nuancierte er im ersten Kapitel seiner „*Einleitung zur allgemeinen Zeichenkunst*“ die bereits bekannte kunsttheoretische Auffassung anders.⁴²⁶ Bei Karel van Mander war von einer Selbständigkeit der Zeichenkunst keine Rede gewesen. Indes war die Zeichenkunst bei Willem Goeree eindeutig eigenständig und sie konnte sogar ohne die Malkunst existieren.

Eine weitere relevante These über die Zeichenkunst brachte Willem Goeree im neunten Kapitel seiner *Einleitung* zum Ausdruck, in dem er zur Gänze die Zeichentechnik erörterte. Wie Peter Schatborn dargelegt hat, war es im Holland des 17. Jahrhunderts vor allem Willem Goerees Verdienst, in einer kunsttheoretischen Abhandlung die gängigen Techniken ausführlich und detailreich zu behandeln, die allein der Zeichenkunst eigen waren.⁴²⁷ Goeree beginnt das neunte Kapitel unter anderem mit diesen Worten:

„[...] dem widerspricht nicht, dass wenig an der Manier gelegen ist, und es ändert nicht viel an der Sache, es sei denn, dass sie schraffiert, quadriert, oder ineinander aufgelöst oder laviert werden, wie es aber wohl getan wird, das heißt, dass Ihre Zeichnung ihre Sanftheit, Einstimmigkeit und Flächigkeit hat, folgend den Bemerkungen, die wir jede Eigenschaft der Kunst angehend vorstellen werden.

*([...] niet tegen-staende weynigh aen de maniere ghelegen is, en tot de Saeck niet veel en geeft het zy dat se Gearsseert, Gereuselt, ofte in elkander Gedoeselt, of ghewassen werden, als het maer wel ghedaen en werdt, dat is, dat uwe Teyckeninghe sijn sachtigheyt, eenparigheyt en vlackigheyt heeft, volgens de op-merckinge die wy van yder eygenschap de Konst aengaende sullen voor-stellen.)*⁴²⁸

Um eine Zeichnung gut anzufertigen, so meint Goeree in diesem etwas diffus formulierten Auszug, sollen die jungen Leser den Techniken folgen, die er im neunten Kapitel seines Buches vorgestellt und erläutert hat.

⁴²⁵ Ebd., S. 83f.

⁴²⁶ Hier und im Folgenden, ebd., S. 44f; van Mander 1973, Fol. 8-10, S. 98-107.

⁴²⁷ Goeree 1998, S. 64; Schatborn 1981B, S. 26.

⁴²⁸ Goeree 1998, S. 64, 126.

Unter anderem bringt er die Technik von „*Wassen*“ oder Lavieren zur Sprache, die nicht zuletzt auf die eigenständigen Zeichnungen von Esaias und van Goyen angewendet wurde.⁴²⁹ Die Laviertechnik sei „eine sonderbare, schöne [!] und sehr nützliche Manier von Handlung (*een sonderlinghe fraeye en seer nutte maniere van handelinghe*)“ und „kann in verschiedenen Arten und Weisen ausgeübt werden (*kan in verscheyde manieren en voorvallen gheoeffent werden.*)“. Goeree konkretisiert des Weiteren, was diese verschiedenen Arten und Weisen sind. So sei zum einen diese Technik „angenehm, um durch ihre eigene Manier auf allerlei Papiersorten eine ganze Zeichnung sauber und vollkommen auszuführen (*bequaem om door haer eygen maniere op allerley soorte van Papier een gantsche Teyckeningh net en volkomen uyt te voeren*)“. Zum anderen diene sie daneben auch dazu, „in einer Zeichnung die wichtigsten Schatten anzulegen und dann mit Feder oder schwarzer Kreide locker darüber hin zu zeichnen, was eine sehr gute und zeichnerische Wirkung hat (*in eene Teyckeningh, de principaelste Schaduwe aen te legghen, en dan daer met de Pen ofte Swart-krijt, los overheen Teyckenen, dat een seer goeden en Teycken-achtigh welstandt heeft.*)“. Dass auf den Zeichnungen von Esaias und van Goyen der malerisch wirkende Schatten durch die Lavierung angelegt ist, wurde im ersten Kapitel erörtert.

Nach dieser Auseinandersetzung mit Willem Goerees Texten entsteht folgerichtig die Frage, inwiefern seine Texte die Praxis der realen Kunstrezeption seiner Zeit reflektierten. Da unter den vor Goerees Buch aus dem Jahr 1668 verfassten niederländischen kunsttheoretischen Traktaten außer der knappen Erörterung von Karel van Mander kaum Hinweise auf die Zeichentechnik zu finden sind, scheint der Diskurs Willem Goerees über die Zeichentechnik im großen Stil auf seinen eigenen Kenntnissen über die reale Praxis und auf seinen eigenen Erfahrungen zu beruhen.⁴³⁰ Zu der realen Praxis kann die Tatsache gezählt werden, dass es im Holland seiner Zeit in gebildeten bürgerlichen Kreisen üblich war, Zeichnen als Teil der guten Erziehung zu betrachten und damit bereits im Kindesalter zu beginnen.⁴³¹ Dass gerade diese gebildeten holländischen Bürger beispielsweise wie Dr. Johan Hogenhouck sich intensiv für das Sammeln der Papierkunstwerke engagierten, habe ich schon oben erwähnt. Wenn ein Betrachter selbst die Zeichenkunst gelernt hatte und mithin über Kenntnisse und Erfahrungen über das Zeichnen verfügte, war wahrscheinlich die Wahrnehmung der

⁴²⁹ Hier und im Folgenden, ebd., S. 64f, 130.

⁴³⁰ Ebd., S. 61.

⁴³¹ Bevers 2011, S. 14.

Zeichentechnik für ihn eine wesentliche Komponente im Umgang mit der Zeichenkunst.⁴³²

Außerdem findet die Auffassung von Willem Goeree, die Zeichenkunst als eine unabhängige Kunstform zu begreifen und sie nach ihren eigenen Regeln und Manieren zu bewerten, auch Eingang in die damaligen Auktionskataloge, die sich für den Erfolg der betreffenden Versteigerungen auf die Kunstkäufer möglichst einflussreich auswirken sollten. Zum Beispiel ist im Auktionskatalog von Constant Sennepart beschrieben, dass die „ungemein stark mit Farben“ gezeichneten Zeichnungen van Ostades von einem „feinen allerbesten Stil“ seien, der nicht durch Ölmalerei auf Holz oder Leinwand, sondern durch Wasserfarben auf Papier zustande kam. Solche Zeichnungen mit Wasserfarben konnten „so detailliert“ sein wie „sie [zuvor] noch nie von jemandem gesehen wurden“, wie in dem Katalog von Sennepart bei den Zeichnungen von Hendrick Avercamp angegeben. Des Weiteren konnten die Landschaftszeichnungen von der Hand Saftleuens, die die zwölf Monate darstellten, „so kunstvoll“ sein, „wie er sie [zuvor] niemals gefertigt hat.“

Für Constant Sennepart wie auch für Sybrand Feitama I scheinen die mit Ölmalerei auf Holz oder Leinwand gemalten Kunstwerke keine große Rolle gespielt zu haben. Zumindest ist es nicht nachzuweisen, dass sie auch so intensiv Gemälde gesammelt haben.⁴³³ Folglich mögen sie die Werke auf Papier als die Grundlage aller Künste verstanden und als solche gesammelt haben, die den Gemälden so überlegen waren, dass sie eigenständig sein konnten. Und so werden sie die Arbeiten auf Papier von Esaias van de Velde und von Jan van Goyen unabhängig von ihren Gemälden rezipiert haben. Dafür spricht Cornelis Dusart, der die zeichnerischen Werke van Goyens besaß, aber keine Gemälde von seiner Hand.⁴³⁴ Desgleichen kann gedeutet werden, dass Johan Hogenhouck sich vielmehr auf das Zusammenstellen graphischer Werke konzentriert hat als auf Gemäldesammeln.

Bei der Kollektion von Jan van de Cappelle, der neben umfangreichen zeichnerischen Arbeiten auch ebenso umfassende gemalte Werke zusammengeführt hat, können anders als bei Constant Sennepart diverse Motive angenommen werden, die voneinander nicht deutlich zu trennen sind. Erstens, wie bereits diskutiert, waren für Jan van de Cappelle die gezeichneten Landschaften von Esaias und van Goyen mutmaßlich Vorbilder, die er

⁴³² Hierzu siehe: Ausst.kat. Amsterdam/Gent, *Met Huygens op reis. Tekeningen en dagboeknotities van Constantijn Huygens jr. (1628-1697), secretaris van stadhouder-koning Willem III*, bearb. v. J. F. Heijbroek, Zutphen 1982, S. 26-35.

⁴³³ Broos 1987, S. 172. Sowohl auf der Zeitungsannonce als auch im Auktionskatalog Constant Senneparts wird kein Gemälde angesprochen. Lugt *Mf.* Nr. 2407-2408.

⁴³⁴ Bredius 1915-1922, Bd. I, S. 29-61; Biesboer 2001, S. 302-316.

unmittelbar für seine eigene Kunst studiert hat und die er bei Bedarf nachschlagen konnte. Zweitens wird van de Cappelle die Zeichnungen beider Maler als die Grundlage für ihre Gemälde betrachtet haben, deren Exemplare er in seinem Haus verwahrte. In seiner eigenen Wohnung konnte er Zeichnungen und Gemälde beider Künstler nebeneinander stellen, miteinander vergleichen und herausstellen, wie eine gezeichnete Grundlage in einem gemalten Werk weiter entwickelt wurde. Drittens dürfte er aber auch zur gleichen Zeit, sogar im selben Vergleich, die technische Verschiedenheit, die zwischen gemalter Landschaft an der Wand und gezeichneter Landschaft in der Mappe lag, wahrgenommen haben. So muss er die Besonderheiten eines jeweiligen Bildmediums bemerkt haben und dabei die diversen medialen Ausdrucksfähigkeiten beider Künstler geschätzt haben. Zu guter Letzt ist viertens zu erwähnen, dass Jan van de Cappelle durch die gemalten respektive gezeichneten national-holländischen Landschaftsdarstellungen die Schönheit seines Landes wieder erkennen und einen imaginären und erholsamen Spaziergang unternehmen konnte.

Schluss

Bislang ist in dieser Studie anhand der Werke zweier renommierter Landschaftskünstler, Esaias van de Velde und Jan van Goyen, und anhand der sich auf sie beziehenden zeitgenössischen Dokumente der Versuch gewagt und durchgeführt worden, ein möglichst deutlich konturiertes Bild davon zu zeichnen, wie die holländischen Kunstsammler des 17. Jahrhunderts mit den in unterschiedlichen Bildmedien geschaffenen, verbreiteten, angekauften und gesammelten national-holländischen Landschaftsdarstellungen umgingen und welche die Motive für diesen Umgang mit den Bildmedien waren.

Die gemalten, gezeichneten und radierten Landschaftsbilder waren, wie die Arbeiten von Esaias und van Goyen aufzeigen, in den meisten Fällen Werke, die von der Hand eines Künstlers stammten, der unterschiedliche bildkünstlerische Medien zeitgleich handhabte. Sie waren auch Werke, die in einem gleichen sozialen und kulturellen Umfeld hervorgebracht wurden. In diesem Umfeld erfüllten die Landschaften auf unterschiedlichen Bildträgern alle gemeinsam den gesellschaftlichen Anspruch, den man zu der Zeit an Landschaftsbilder stellte. So machte ein Betrachter mithilfe der eingefangenen Landschaften einen imaginären und erholsamen Spaziergang, nahm die Identität seines Heimatlands wahr und las moralische Erkenntnisse, die im geistlichen Leben seiner Zeit von großer Wichtigkeit waren. Daneben nutzte ein Betrachter die gemalten Landschaften auch als Zierrat für die Wände seines Hauses.

Es gab für die Käufer der Landschaftsdarstellungen mehrere Möglichkeiten und Angebote auf dem Kunstmarkt. Gewissermaßen spielte dabei die finanzielle Situation jedes Kunden eine wichtige Rolle. Während die gemalte Landschaft ein teures kostspieliges Angebot war, war vor allem die druckgraphische Landschaft eine günstige und preiswerte Variante. Die Verkaufsmethoden, die auf dem Kunstmarkt für die Bildmedien verwendet wurden, scheinen an die in den Medien liegende Verschiedenheit angepasst worden zu sein. Dies lässt sich in erster Linie daraus schließen, dass die Lotterie nur für den Gemäldeverkauf eingesetzt wurde. Da die Gemälde im Vergleich mit Zeichnungen und Druckgraphik in der Regel kostspieliger erschienen, waren nur sie für eine Lotterie gut geeignet.

Als die beiden Maler Esaias van de Velde und Jan van Goyen ihre gemalten, gezeichneten und radierten Landschaften verfertigten, waren sie, wie im ersten Kapitel erörtert, häufig von Skizzenblättern von eigener Hand ausgegangen, die sie bereits zuvor im Freien nach dem

Leben oder in der Werkstatt aus dem Geist auf dem Papier niedergelegt hatten. Die Werke beider Spezialisten, insbesondere ihre Zeichnungen und Druckgraphik, waren wiederum Vorbilder und Arbeitsmaterien für ihre Fachkollegen, von denen Ideen für weitere neue künstlerische Schöpfungen und Sekundärwerke abgeleitet werden konnten. Bei dem sammelnden Maler Jan van de Cappelle ist der Vorbildercharakter der graphischen Werke gut zu beobachten gewesen. Insofern, als die Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik von anderen Gemälden und Papierkunstwerken beeinflusst und inspiriert angefertigt wurden, war die Grenze zwischen den in dieser Arbeit behandelten Bildmedien immer fließend und weit offen.

Doch nutzte ein Landschaftskünstler zur gleichen Zeit für ein Gemälde Ölmalerei, für eine Zeichnung Wasserfarben und die Lavierung und für eine Druckgraphik die Technik von Radierung. Dass es innerhalb jedes Mediums eine eigene Domäne gab, innerhalb der spezifische künstlerische Techniken ausgeübt wurden, ist ein Indiz dafür, dass eine geschlossene Grenze vorhanden war zwischen den Bildmedien. So tragen Esaias und van Goyen in ihren Gemälden die locker und schnell aufgetragene Maloberfläche vor, in ihren zeichnerischen Arbeiten die mithilfe der Lavierung angelegte Wolken- und Schattenpartie, die zwar wie beim Gemälde bildmäßig und malerisch wirkt, aber die eine Frische anderer Art in sich birgt.

Die Kunstliebhaber und -sammler waren im Holland des sogenannten Goldenen Zeitalters im Allgemeinen städtische Bürger, die aus der wohlhabenden Sozialmittelschicht stammten, und besaßen und sammelten üblicherweise gemalte, gezeichnete und radierte Landschaftsdarstellungen zur gleichen Zeit. Die holländischen Kunstsammler verstanden dabei die Zeichenkunst und Zeichnungen wohl als die Grundlage für gemalte und gedruckte Werke, wie man aus der Kunsttheorie der Zeit schließen kann. Insofern, als die Kunstliebhaber die Zeichenkunst wohl als Grundlage der Gemälde und der Druckgraphik verstanden, war die Grenze zwischen den Bildmedien für die Kunstrezipierenden offen und fließend. Da sie ihre Sammelobjekte unmittelbar in ihren eigenen Häusern zusammenführten und sogar im selben Raum aufbewahrten und anschauten (Abb. 40), ermöglichte dies als eine Rahmenbedingung für das Kunstbetrachten der Zeit grundsätzlich, diverse Bildmedien zur gleichen Zeit in den Blick zu nehmen und miteinander zu verknüpfen. Eine derartige Zusammenschau war unter der genannten Rahmenbedingung vermutlich beinahe alltäglich.

Doch die zeitgenössische Kunsttheorie selbst weist ebenfalls deutlich und offenkundig

darauf hin, dass Zeichnungen und die Zeichenkunst nicht zuletzt ihrer eigenen künstlerischen Technik und der Schönheit wegen geschätzt wurden. In der Hinsicht, dass jedes Bildmedium mit seinen eigenen Charakteristika, die ein anderes Medium nicht zu erzielen vermochte, als selbständig begriffen werden konnte, befand sich eine Grenze zwischen den Bildmedien auch auf der Seite der Kunstrezipierenden. Die Tatsache, dass Gemälde in häuslichen Interieurs an der Wand und die Papierkunst zunächst im sogenannten Kunstbuch, anschließend auf dem Tisch oder im Schrank verwahrt wurden, war ein Ausdruck einer solchen Grenze.

Diese beiden parallelen Anschauungen, zum Einen die Bildmedien in einer Zusammenschau zu vergleichen und das eine als Basis für das andere zu betrachten, aber zum Anderen sie auch jeweils als autonome Kunstform anzusehen, waren im Holland des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich gleichwertig präsent. Man kann sich nun eine Frage stellen: Wie haben sich diese beiden parallelen „Säulen“ im Verlauf des anschließenden 18. Jahrhunderts entwickelt? Eine Antwort auf diese Frage zu erzählen, ist allerdings zunächst einmal eine andere Geschichte.

Zitierte Literatur

Quellen

Art sales catalogues, 1600-1825: based on Frits Lugt's Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, La Haye 1938, Mikrofiches, Leiden 1994 (Eine komplette Ausgabe dieser Mikrofiches ist im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* zugänglich.)

Auktionskatalog von Adriaen Schoonebeek, Amsterdam, 18. April 1698 (Ein Exemplar dieses Auktionskatalogs ist im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* zugänglich.)

Auktionskatalog von Kornelis Kool, Amsterdam, 14. Februar 1702 (Ein Exemplar dieses Auktionskatalogs ist im Amsterdamer *Rijksprentenkabinet* zugänglich.)

Inventaris van het archief van de weeskamer Delft, (1506) 1536-1887 (1985-1990), Archief Delft, Archief Nr. 72, Inv. Nr. 4359 (Das Nachlassinventar des Johan Hogenhouck)

The Getty Provenance Index Databases, <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> (letzter Zugriff am 8. 2. 2013)

Montiasdatabase, <http://research.frick.org/montias/home.php> (letzter Zugriff am 8. 2. 2013)

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie-databases, [http://www.rkd.nl/rkddb/\(vohps545frvqe1452522m345\)/default.aspx](http://www.rkd.nl/rkddb/(vohps545frvqe1452522m345)/default.aspx) (letzter Zugriff am 8. 2. 2013)

Ausstellungs- und Museumskataloge

Ausst.kat. Amsterdam, *De prentschat van Michiel Hinloopen*, bearb. v. Jan van der Waals, Den Haag 1988

Ausst.kat. Amsterdam, *Een wereldreiziger op papier. De atlas van Laurens van der Hem (1621-1678)*, hrsg. v. Jacobine E. Huisken und Friso Lammertse, Amsterdam 1992

Ausst.kat. Amsterdam, *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, hrsg. v. Ger Luijten und Ariane van Suchtelen u. a., Zwolle 1993

Ausst.kat. Amsterdam, *Rembrandt's Treasures*, hrsg. v. Bob van den Boogert, Zwolle 1999

Ausst.kat. Amsterdam, *The Glory of the Golden Age. Dutch Art of the 17th Century. Drawings and Prints*, bearb. v. Epcó Runia, Zwolle 2000

Ausst.kat. Amsterdam, *Gedrukt tot Amsterdam. Amsterdamse prentmakers en -uitgevers in de Gouden Eeuw*, hrsg. v. Elmer Kolfin und Jaap van der Veen, Zwolle 2011

Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia, *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, bearb. v. Peter C. Sutton, Boston 1987

Ausst.kat. Amsterdam/Cleveland, *Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558-1617) and his Time*, bearb. v. Nancy Bialler, Ghent 1992

Ausst.kat. Amsterdam/Gent, *Met Huygens op reis. Tekeningen en dagboeknotities van Constantijn Huygens jr. (1628-1697), secretaris van stadhouder-koning Willem III*, bearb. v. J. F. Heijbroek, Zutphen 1982

Ausst.kat. Amsterdam/New York/Toledo, *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, bearb. v. Huigen Leeftang und Ger Luijten, Zwolle 2003

Ausst.kat. Amsterdam/Washington, *Figuurstudies. Nederlandse tekeningen uit de 17de eeuw*, bearb. v. Peter Schatborn, Den Haag 1981

Ausst.kat. Amsterdam/Washington, *Hendrick Avercamp. Master of the Ice Scene*, hrsg. v. Pieter Roelofs, Amsterdam 2009

Ausst.kat. Amsterdam/Wien/New York/Cambridge, *Seventeenth-Century Dutch Drawings. A Selection from the Maida and George Abrams Collection*, bearb. v. William W. Robinson, Lynn 1991

Ausst.kat. Basel, *Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*, bearb. v. Petra ten-Doesschate Chu, Zürich 1987

Ausst.kat. Berlin, *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Hein-Th. Schulze Altcapenberg und Michael Thimann, Berlin 2007

Ausst.kat. Berlin, *Aus Rembrandts Zeit. Zeichenkunst in Hollands Goldenem Jahrhundert*, bearb. v. Holm Bevers, Leipzig 2011

Ausst.kat. Boston/Saint Louis, *Printmaking in the Age of Rembrandt*, bearb. v. Clifford S. Ackley, Boston 1981

- Ausst.kat. Brüssel/Amsterdam/Aachen, *Holland in Linien. Niederländische Meisterzeichnungen des Goldenen Zeitalters aus den Königlich-Belgischen Kunstmuseum Brüssel*, hrsg. v. Stefaan Hautekeete, Zwijndrecht 2007
- Ausst.kat. Cambridge/Montreal, *Landscape in Perspective. Drawings by Rembrandt and his Contemporaries*, bearb. v. Frederik J. Duparc, Montreal 1988
- Ausst.kat. Delft, *Leonaert Bramer; 1596-1674. Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, bearb. v. Michiel Plomp, Zwolle 1994
- Ausst.kat. Delft, *Burgers verzamelen 1600-1750. Schatten in Delft*, hrsg. v. Ellinoor Bergvelt u. a., Zwolle 2002
- Ausst.kat. Dresden/Wien, *Van Eyck, Bruegel, Rembrandt. Niederländische Zeichnungen des 15. bis 17. Jahrhunderts aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden*, bearb. v. Christian Dittrich, Eurasburg 1997
- Ausst.kat. Essen/Wien, *Die flämische Landschaft 1520-1700*, hrsg. v. Wilfried Seipel, Lingen 2003
- Ausst.kat. Frankfurt, *Nach dem Leben und aus der Phantasie. Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus dem Städelschen Kunstinstitut*, bearb. v. Annette Strech, Frankfurt 2000
- Ausst.kat. Den Haag, *Alba Amicorum. Vijf eeuwen vriendschap op papier gezet: het album amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden*, hrsg. v. K. Thomassen, Den Haag 1990
- Ausst.kat. Den Haag, *Dutch society in the age of Vermeer*, hrsg. v. Donald Haks und Marie Christine van der Sman, Zwolle 1996
- Ausst.kat. Den Haag, *Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague*, bearb. v. Peter van der Ploeg und Carola Vermeeren, Zwolle 1997
- Ausst.kat. Den Haag, *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, bearb. v. Edwin Buijsen, Zwolle 1998
- Ausst.kat. Den Haag, *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, bearb. v. Ariane van Suchtelen, Zwolle 2001
- Ausst.kat. Den Haag/Washington, *Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen*, bearb. v. Ariane van Suchtelen und Arthur K. Wheelock Jr., Stuttgart 2008
- Ausst.kat. Haarlem, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende*

eeuw, bearb. v. E. de Jongh, Zwolle 1986

Ausst.kat. Kassel/Den Haag, *Philips Wouwerman 1619-1668*, bearb. v. Frederik Duparc und Quentin Buvelot, München 2009

Ausst.kat. Kyoto/Sendai/Tokyo, *Human Connections in the Age of Vermeer*, bearb. v. Arthur K. Wheelock Jr. und Daniëlle H. A. C. Lokin, London 2011

Ausst.kat. Leiden, *Jan van Goyen*, bearb. v. Christiaan Vogelaar, Zwolle 1996

Ausst.kat. London, *Dutch Landscape. The early Years. Haarlem and Amsterdam 1590-1650*, bearb. v. Christopher Brown, London 1986

Ausst.kat. London/Paris/Cambridge, *Bruegel to Rembrandt: Dutch and Flemish Drawings from the Maida and George Abrams Collection*, bearb. v. William W. Robinson, Cambridge 2002

Ausst.kat. Luxemburg, *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830*, hrsg. v. Stephan Brakensiek und Michel Polfer, Mailand 2009

Ausst.kat. München/Bonn, *Das Land am Meer. Holländische Landschaft im 17. Jahrhundert*, bearb. v. Thea Vignau-Wilberg, München 1993

Ausst.kat. München/Köln, *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hrsg. v. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Wolfartshausen 2002

Ausst.kat. Newark/Denver, *Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, bearb. v. Mariët Westermann, Zwolle 2001

Ausst.kat. New York, *Rembrandt's world. Dutch drawings from the Clement C. Moore collection*, bearb. v. Jane Shoaf Turner, New York 2012

Ausst.kat. New York/London, *Vermeer and the Delft School*, bearb. v. Walter Liedtke, New York 2001

Ausst.kat. Philadelphia/Berlin/London, *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, bearb. v. Peter C. Sutton, Berlin 1984

Ausst.kat. Reutlingen, *Schwarzweiss im Goldenen Zeitalter. Niederländische Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Christoph Müller*, bearb. v. Achim Riether, Tübingen/Berlin 1999

- Ausst.kat. Rotterdam, *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, hrsg. v. Nora Schadee, Zwolle 1994
- Ausst.kat. Rotterdam, *Prenten in de Gouden Eeuw, van kunst tot kastpapier*, bearb. v. Jan van der Waals, Zwolle 2006
- Ausst.kat. Rotterdam, *At Home in the Golden Age*, hrsg. v. Jannet de Goede und Martine Gosselink, Zwolle 2008
- Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt, *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*, bearb. v. Jeroen Giltaij, Ostfildern-Ruit 2005
- Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck, *Nach der Natur. Holländische Landschaftsgraphik aus dem Goldenen Jahrhundert*, hrsg. v. Boudewijn Bakker und Huigen Leeflang, Zwolle 1995
- Ausst.kat. Stuttgart, *Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der Niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, bearb. v. Elsbeth Wiemann, Köln 2005
- Ausst.kat. Wien, *Die Landschaft im Jahrhundert Rembrandts. Niederländische Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung Albertina*, bearb. v. Marian Bisanz-Prakken, Wien 1993
- Ausst.kat. Wien, *Das Zeitalter Rembrandts*, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder und Marian Bisanz-Prakken, Ostfildern 2009
- Mus.kat. Amsterdam, *Nederlandse Tekenaars geboren tussen 1600 en 1660. Oude tekeningen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, Deel 4*, bearb. v. Ben Broos und Marijn Schapelhouman, Zwolle 1993
- Mus.kat. Amsterdam, *Dutch Drawings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum, Amsterdam. Artist born between 1580 and 1600*, 2 Bände, bearb. v. Marijn Schapelhouman und Peter Schatborn, Amsterdam 1998
- Mus.kat. Amsterdam, *Dutch paintings of the seventeenth century in the Rijksmuseum, Amsterdam. Volume I - Artists born between 1570 and 1600*, 2 Bände, bearb. v. Jonathan Bikker u. a., Amsterdam 2007
- Mus.kat. Frankfurt, *Holländische Gemälde im Städels 1550-1800. Band 1: Künstler geboren bis 1615*, bearb. v. Mirjam Neumeister, Petersberg 2005
- Mus.kat. Den Haag, *Museum Bredius. Catalogus van de schilderijen en tekeningen*, bearb. v. Albert Blankert, Zwolle 1991
- Mus.kat. Leipzig, *Niederländische Malerei 1430-1800. Museum der bildenden Künste Leipzig*, bearb. v. Jan

Nicolaisen, Leipzig 2012

Mus.kat. München, *Holländische und deutsche Malerei. Alte Pinakothek*, bearb. v. Marcus Dekiert, Ostfildern 2006

Mus.kat. New York, *Dutch Drawings in The Pierpont Morgan Library. Seventeenth to Nineteenth Centuries. Volume One*, bearb. v. Jane Shoaf Turner, New York 2006

Mus.kat. New York, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 Bände, bearb. v. Walter Liedtke, New Haven/London 2007

Mus.kat. Wien, *Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, bearb. v. Renate Trnek, Wien/Köln/Weimar 1992

Monographien und Schriften

N. Altling Mees, „Schilderijen op de Rotterdamsche Kermis“, in: *Oud Holland* 33 (1915), S. 63

Boudewijn Bakker, „Nederland naar't leven. Eine Einführung“, in: Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 8-19

Ders., *Landschap en Wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004

Ders., „Konterfeis und Perspektiven. Die Stadtansicht in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: Ausst.kat. Den Haag/Washington 2008, S. 34-59

Hans-Ulrich Beck, *Jan van Goyen 1596-1656. Ein Oeuvreverzeichnis*, 3 Bände, Amsterdam/Doornspijk 1972-1987

Ellinoor Bergvelt und Renée Kistemaker (Hrsg.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735*, Zwolle 1992

Ellinoor Bergvelt u. a. (Hrsg.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005

Holm Bevers, „Einleitung“, in: Ausst.kat. Berlin 2011, S. 9-17

Pieter Biesboer, *Collections of Paintings in Haarlem 1572-1745*, Los Angeles 2001

Jonathan Bikker, „The Early Owners of Avercamp’s Work“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Washington 2009, S. 119-127

E. F. Blok, *Caspar Barlaeus. From the correspondence of a melancholic*, Amsterdam 1976

Marion Boers-Goosens, „Een nieuwe markt voor kunst. De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999), S. 195-219

Dies., *Schilders en de markt. Haarlem 1605-1635*, Leiden 2001

Dies., „De schilderijenverzameling van baron Willem Vincent van Wyttenhorst“, in: *Oud Holland* 117 (2004), S. 181-243

Dies., „Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century“, in: A. Golahny u. a. 2006, S. 59-71

Marten Jan Bok, „Art-Lovers and their Paintings. Van Mander’s *Schilder-boeck* as a Source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands“, in: Ausst.kat. Amsterdam 1993, S. 136-166

Ders., „The rise of Amsterdam as a cultural center: the market for paintings, 1580-1680“, in: O’Brien u. a. 2001, S. 186-209

Ders., „Society, Culture, and Collecting in Seventeenth-Century Delft“, in: Ausst.kat. New York/London 2001, S. 197-210

Der., „Rembrandt’s Fame and Rembrandt’s Failure. The Market for History Paintings in the Dutch Republic“, in: *Kofuku* 2003, S. 159-180

Ders., „Paintings for sale. New marketing techniques in the Dutch art market of the Golden Age“, in: Ausst.kat. Rotterdam 2008, S. 9-29

Stephan Brakensiek, „Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte: Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles’ (1600-1681)“, in: *Felfe und Lozar* 2006, S. 130-162

Ders., „Kennerschaft aus Kassetten. Die Loseblatt-Sammlung als offenes Modell zur nutzbringenden Organisation einer Graphiksammlung in der Frühen Neuzeit“, in: Ausst.kat. Luxemburg 2009, S. 33-47

Abraham Bredius, „Jets over Pieter Codde en Willem Duyster“, in: *Oud Holland* 6 (1888), S. 187-194

Ders., „De schilder Johannes van de Cappelle“, in: *Oud Holland* 10 (1892), S. 26-40

Ders., *Kunstler-Inventare*, 8 Bände, Den Haag 1915-1922

B. P. J. Broos, „Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama: de boekhouding van drie generaties verzamelaars van oude Nederlandse tekenkunst“, in: *Oud Holland* 98 (1984), S. 13-39

Ders., „Notitie der Teekeningen van Sybrand Feitama, III: de verzameling van Sybrand I Feitama (1620-1701) en van Isaac Feitama (1666-1709)“, in: *Oud Holland* 101 (1987), S. 171-217

Christopher Brown, *Scenes of Everyday Life. Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*, London/Boston 1984

Josua Bruyn, „Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 84-103

Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006

Ders., „Een veerdige handeling op de nieuw manier. Das Neue und die Kategorie des Neuen in Haarlem um 1600“, in: Pfisterer und Wimböck 2011, S. 87-109

Edwin Buijsen, „De schetsboeken van Jan van Goyen“, in: Ausst.kat. Leiden 1996, S. 22-37

Klaus Bußmann und Elke Anna Werner (Hrsg.), *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004

Alan Chong, „The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 104-120

Sasja Delahay und Nora Schadee, „Verzamelaars en handelaars in Rotterdam“, in: Ausst.kat. Rotterdam 1994, S. 31-41

S. A. C. Dudok van Heel, „Honderdvijftig advertenties van kunstverkopingen uit veertig jaargangen van de Amsterdamsche Courant 1672-1711“, in: *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 67 (1975), S. 149-173

Robert Felfe und Angelika Lozar (Hrsg.), *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006

C. Willemijn Fock, „Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw“, in: Scheurleer u. a. 1990, S. 3-36

- Dies., „Kunst en rariteiten in het Hollandse interieur“, in: Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 70-91
- Roelof van Gelder, „Een wereldreiziger op papier. De atlas van Laurens van der Hem (1621-1678)“, in: Ausst.kat. Amsterdam 1992, S. 9-21
- Ders., „De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735“, in: Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 15-38
- Roelof van Gelder und Jaap van der Veen, „Collecting in the time of Rembrandt. Art and curiosa in the seventeenth century“, in: Ausst.kat. Amsterdam 1999, S. 11-31
- Dies., „A collector's cabinet in the Breestraat. Rembrandt as a lover of art and curiosities“, in: Ausst.kat. Amsterdam 1999, S. 33-89
- Walter S. Gibson, *Pleasant Places. The rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley/Los Angeles/London 2000
- E. Melanie Gifford, „Jan van Goyen en de techniek van het naturalistische landschap“, in: Ausst.kat. Leiden 1996, S. 70-79
- Willem Goeree, *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-Konst*, bearb. v. Michael Kwakkelstein, Leiden 1998
- A. Golahny u. a. (Hrsg.), *In his Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam 2006
- Stefaan Hautekeete, „Einführung“, in: Ausst.kat. Brüssel/Amsterdam/Aachen 2007, S. 4-9
- Peter Hecht, „Das Vergnügliche erkennt man leicht, aber nicht die Bedeutung“, in: Ausst.kat. Rotterdam/Frankfurt 2005, S. 20-29
- Ulrich Heinen, „Argument - Kunst - Affekt. Bildverständnisse einer Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit“, in: Neuhaus 2009, S. 165-234
- Mary F. S. Hervey, *The life, correspondence & collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge 1921
- Julie Berger Hochstrasser, „Inroads to Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48 (1997), S. 193-221

F. G. W. Hollstein, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, 72 Bände, Amsterdam u. a. 1949-2010

Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, hrsg. v. C. L. Heesakkers, Amsterdam 1987

George S. Keyes, *Esaias van de Velde 1587-1630*, Doornspijk 1984

Akira Kofuku (Hrsg.), *Rembrandt and Dutch History Painting in the 17th Century*, Tokyo 2003

Elmer Kolfin, „Amsterdam, stad van prenten. Amsterdamse prentuitgevers in de 17de eeuw“, in: Ausst.kat. Amsterdam 2011, S. 11-57

E. F. Kossmann, *De Boekverkoopers, Notarissen en Cramers op het Binnenhof*, Den Haag 1932

Gerard de Lairese, *Het groot Schilderboek*, Amsterdam 1707 (Reprint Doornspijk 1969)

Huigen Leeftang, „Landschaft in der Druckgraphik und im Buchdruck. Zur Wahrnehmung und Deutung holländischer Landschaftsgraphik des frühen siebzehnten Jahrhunderts“, in: Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 20-35

Catherine Levesque, *Journey through Landscape in seventeenth-century Holland. The Haarlem Print Series and Dutch Identity*, University Park 1994

Walter Liedtke, „Delft and the Delft School: An Introduction“, in: Ausst.kat. New York/London 2001, S. 3-18

Th. H. Lunsingh Scheurleer u. a. (Hrsg.), *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht, deel Va: 'sGravensteyn*, Leiden 1990

Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const. Deel I*, hrsg. v. Hessel Miedema, Utrecht 1973

Ders., *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilderboeck (1603-1604). Volume I: The Text*, hrsg. v. Hessel Miedema, Doornspijk 1994

N. de Marchi und H. J. van Miegroet (Hrsg.), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, Antwerpen 2006

Christien Melzer, *Von der Kunstammer zum Kupferstich-Kabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammlens in Dresden (1560-1738)*, Hildesheim 2010

Tanja Michalsky, „Die Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaft als Ausdruck nationaler Identität“, in: Klaus Bußmann und Elke Anna Werner 2004, S. 333-354

Hessel Miedema, *De archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem 1497-1798*, 2 Bände, Alphen aan den Rijn 1980

John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982

Ders., „Bramer’s Patrons and Clients in Delft“, in: Ausst.kat. Delft 1994, S. 35-45

Pieter Mortier (Hrsg.), *Medalische Historie der Republyk van Holland*, Amsterdam 1690

Helmut Neuhaus (Hrsg.), *Die Frühe Neuzeit als Epoche*, München 2009

Fr. D. O. Obreen (Hrsg.), *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis*, 7 Bände, Rotterdam 1877-1890

Ders., „Herman Saftleven II en zijne nagelaten schilderijen“, in: Obreen 1877-1890, Bd. V, S. 115-128

Patrick O’Brien u. a. (Hrsg.), *Urban Achievement in Early Modern Europe. Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London*, Cambridge 2001

Christien Oele, „En heb daer voor betaelt... (And for that I paid...)“, in: Ausst.kat. Rotterdam 2008, S. 61-62

J. Offerhaus, „Illustraties in de alba amicorum“, in: Ausst.kat. Den Haag 1990, S. 37-117

Nadine Orenstein, „Holländische Landschaftsgraphik und ihre Verleger im Goldenen Jahrhundert“, in: Ausst.kat. Saarbrücken/Lübeck 1995, S. 36-44

Nadine Orenstein, Huigen Leeflang, Ger Luijten und Christiaan Schuckman, „Print Publishers in the Netherlands 1580-1620“, in: Ausst.kat. Amsterdam 1993, S. 167-200

Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck (Hrsg.), *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011

Michiel C. Plomp, *Hartstochtelijk Verzameld. 18de-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties*, Bussum 2001

Hans-Joachim Raupp, „Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 17 (1980), S. 85-110

Ernst Rebel, *Druckgraphik. Geschichte und Fachbegriffe*, Stuttgart 2009

William W. Robinson, „This Passion for Prints: Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century“, in: *Ausst.kat. Boston/Saint Louis* 1981, S. 27-48

Ders., „Early Drawings by Joris van der Haagen“, in: *Master Drawings* 28 (1990), S. 303-309

Pieter Roelofs, „The Paintings. The Dutch on the Ice“, in: *Ausst.kat. Amsterdam/Washington* 2009, S. 31-83

Ed Romein und Gerbrand Korevaar, „Dutch Guilds and the Threat of Public Sales“, in: N. de Marchi und H. J. van Miegroet 2006, S. 165-184

Max Rooses, „Een veiling van schilderijen in 1616“, in: *Oud Holland* 13 (1895), S. 176-179

Margarita Russell, *Jan van de Cappelle 1624/6-1679*, Leigh-on-Sea 1975

Peter Schatborn, „Van Rembrandt tot Crozat. Vroege verzamelingen met tekeningen van Rembrandt“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 32 (1981), S. 1-54

Ders., „Inleiding“, in: *Ausst.kat. Amsterdam/Washington* 1981, S. 11-32

Ders., „The Importance of Drawing from Life - Some Preliminary Notes“, in: *Ausst.kat. Amsterdam/Wien/New York/Cambridge* 1991, S. 7-12

Gary Schwartz, „Was den Sammlern ins Auge sprang: Nicht der Künstlername, sondern das Motiv“, in: *Frankfurt Allgemeine Zeitung*, 20. März 1993, Nr. 67

Ders., „Some Questions Concerning Inventory Research“, in: A. Golahny u. a. 2006, S. 403-410

Ders., *Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies*, München 2006

Eric Jan Sluijter, „Jan van Goyen als marktlieder, virtuoso en vernieuwer“, in: *Ausst.kat. Leiden* 1996, S. 38-59

Ders., „Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999), S. 113-143

Ders., „All striving to adorne their houses with costly peeces. Two Case Studies of Paintings in Wealthy Interiors“, in: Ausst.kat. Newark/Denver 2001, S. 103-127

Walter L. Strauss und Marjon van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979

Ariane van Suchtelen, „Holland Frozen in Time: An Introduction“, in: Ausst.kat. Den Haag 2001, S. 11-70

Peter C. Sutton, „Introduction“, in: Ausst.kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987, S. 1-63

Henk Th. van Veen, „Uitzonderlijke verzamelingen. Italiaanse kunst en klassieke sculptuur in Nederland“, in: Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 102-116

Jaap van der Veen, „Liefhebbers, handelaren en kunstenaars. Het verzamelen van schilderijen en papierkunst“, in: Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 117-134

Ders., „Dit klain Vertrek bevat een Weereld vol gewoel. Negentig Amsterdammers en hun kabinetten“, in: Bergvelt und Kistemaker 1992, S. 232-258

Ders., „The art market in Delft in the age of Vermeer“, in: Ausst.kat. Den Haag 1996, S. 124-135

Ders., „Collections of Paintings in the Dutch Republic during the Period of Frederick Henry and Amalia“, in: Ausst.kat. Den Haag 1997, S. 87-96

Ders., „Delftse verzamelingen in de zeventiende en eerste helft van de achttiende eeuw“, in: Ausst.kat. Delft 2002, S. 47-89

Ders., „Geschilderde kamers“, in: Ellinoor Bergvelt u. a. 2005, S. 117-121

Carola Vermeeren, „Opdat de kunst alhier soude mogen floreren. De kunstmarkt in Den Haag in de 17de eeuw“, in: Ausst.kat. Den Haag 1998

Jan van der Waals, „Inleiding“, in: Ausst.kat. Rotterdam 2006, S. 10-21

Carsten-Peter Warncke, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005

Gregor J. M. Weber, „Boekbespreking/Book Review“, in: *Oud Holland* 115 (2001/2002), S. 217-223

Thijs Weststeijn, *The visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in*

the Dutch Golden Age, Amsterdam 2008

Kurt Wettengl, „Kunst über Kunst. Die Gemalte Kunstkammer“, in: Ausst.kat. München/Köln 2002, S. 127-141

Abbildungen



Abb. 1. Esaias van de Velde, *Reiter in einer Landschaft*, 1614, Öl auf Holz, 25 × 32,5 cm.
Enschede, Rijksmuseum Twenthe, Inv. Nr. 79.



Abb. 2. Esaias van de Velde, *Reiter auf dem Weg nach Lisse*, um 1615/1616,
Radierung, erster Zustand, 88 × 173 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-1878-A-1690.



Abb. 3. Esaias van de Velde, *Reiter und Wanderer auf einem Weg nahe Hillegom*, um 1615/1616, Radierung, erster Zustand, 87 × 181 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-1878-A-1691.



Abb. 4. Esaias van de Velde, *Weide und Straße bei dem Kirchturm von Spaarnwoude*, um 1615/1616, Radierung, zweiter Zustand, 86 × 180 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-1878-A-1692.



Abb. 5. Esaias van de Velde, *Spaarnwoude*, um 1615,
Feder und Pinsel in Braun über einer Skizze in schwarzer Kreide, 87 × 178 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-T-1889-A-2120.



Abb. 6. Esaias van de Velde, *Winterlandschaft mit Bauernhaus*, 1624, Öl auf Holz, 26 × 32 cm.
Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 673.

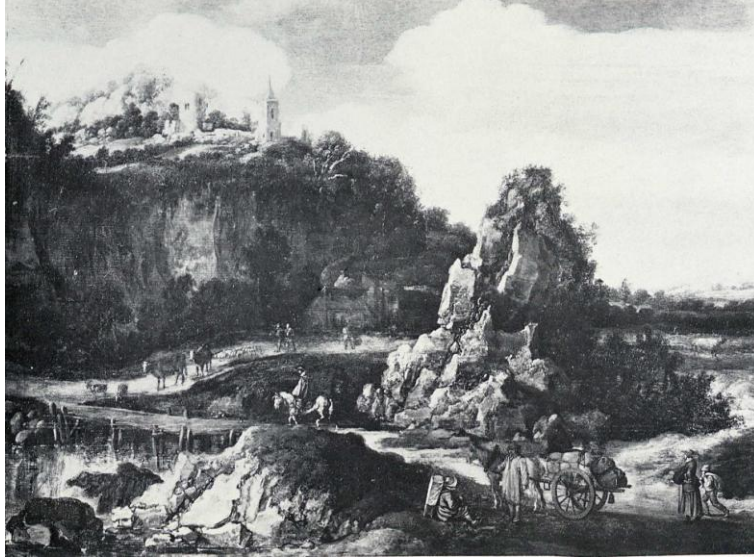


Abb. 7. Esaias van de Velde, *Felslandschaft mit Pferdewagen*, 1624, Öl auf Holz, 45 × 61,1 cm.
Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 1480.



Abb. 8. Esaias van de Velde, *Hütte am Zusammenfluss zweier Gebirgsbäche*, 1624,
Schwarze Kreide, 201 × 309 mm.
Wien, Albertina, Inv. Nr. 8683.



Abb. 9. Esaias van de Velde, *Flussansicht mit Bauernhäusern*, um 1618/1620,
Schwarze Kreide, 129 × 170 mm.
Paris, Fondation Custodia, Inv. Nr. 451.



Abb. 10. Esaias van de Velde, *Schlittschuhläufer bei einer Kirche*, 1629,
Schwarze Kreide, braun und grau laviert, 182 × 140 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-T-1881-A-123.



Abb 11. Esaias van de Velde, *Winterlandschaft*, um 1620, Öl auf Holz, Durchmesser: 25 cm.
Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, Inv. Nr. 114.



Abb. 12. Jan van Goyen, *Winter*, 1625, Öl auf Holz, Durchmesser: 33,4 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-3946.



Abb. 13. Jan van Goyen, *Dünenlandschaft mit zwei ruhenden Wanderern*, um 1630, Öl auf Holz, 42 × 63 cm. Vaduz, Private Sammlung.



Abb. 14. Jan van Goyen, *Bauerngehöfte am Fluss*, 1636, Öl auf Holz, 39,5 × 60 cm. München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 4893.



Abb. 15. Jan van Goyen, *Flussansicht mit Wachturm*, 1644, Öl auf Holz, 45,9 × 66,4 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-3308.



Abb. 16. Jan van Goyen, *Winterlandschaft mit den Ruinen von Huys te Merwede*, 1638,
Öl auf Holz, 37,5 × 61 cm.
Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, Inv. Nr. S 1054.



Abb. 17. Jan van Goyen, *Polderlandschaft*, 1644, Öl auf Holz, 22 × 33,2 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-3249.



Abb. 18. Jan van Goyen, *Blick über den Rhein bei Arnheim*, 1645, Öl auf Holz, 65 × 96,6 cm.
Schloss Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Inv. Nr. 902.



Abb. 19. Matthäus Merian d. Ä., *Ansicht der Stadt Chur von Nordosten*, 1616,
Feder in Graubraun, braun und blau aquarelliert, 141 × 191 mm.
Berlin, Kupferstichkabinett SMB, Inv. Nr. KdZ 13949.



Abb. 20. Jan van Goyen, *Die Bauern unter der Eiche*, 1651, Öl auf Papier, 26,1 × 41 cm.
Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 1879.



Abb. 21. Jan van Goyen, *Szene auf einem zugefrorenen Fluss*, 1651,
Schwarze Kreide, grau laviert, 111 × 196 mm.
Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 1189.



Abb. 22. Jan van Goyen, *Fischer auf dem Strand von Scheveningen*, um 1651,
Schwarze Kreide, grau laviert, 113 × 184 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-T-1897-A-3417.



Abb. 23. Jan van Goyen, *Ansicht in Den Haag mit Marktszene*, 1653,
Schwarze Kreide, grau laviert, 175 × 278 mm.
Berlin, Kupferstichkabinett SMB, Inv. Nr. KdZ 2763.



Abb. 24. Jan van Goyen, *Ansicht einer kleinen Stadt von Dünen*, 1653,
Schwarze Kreide, grau laviert, 156 × 212 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-T-1880-A-89.



Abb. 25. Jan van Goyen, *Ansicht von Kleve*, 1653,
Schwarze Kreide, grau laviert, 113 × 196 mm.
Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 3593.



Abb. 26. Jan van Goyen, *Uferlandschaft mit Bauernfähre und Blick auf ein Dorf*, 1652,
Schwarze Kreide, grau laviert, 116 × 197 mm.
Wien, Albertina, Inv. Nr. 8519.



Abb. 27. Jan van Goyen, *Fluss mit Fischerbooten*, 1653,
Schwarze Kreide, grau laviert, 114 × 195 mm.
Brüssel, Königlich-Belgische Kunstmuseen, Inv. Nr. 4060/1407.



Abb. 28. Jan van Goyen, *Fischerboote in einer Flussmündung*, 1655, Öl auf Holz, 33 × 41,9 cm.
Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 752.



Abb. 29. Jan van Goyen, *Landschaft mit zwei Eichen*, 1641, Öl auf Leinwand, 88,5 × 110,5 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-123.



Abb. 30. Anonym, *Quacksalber*, um 1620, Öl auf Holz, 67 × 90,7 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-1429.



Abb. 31. Anonym, *Quacksalber*, Detail.



Abb. 32. Johannes van Somer (um 1645-nach 1699), *Kunstgeschäft auf der Kirmes (Kermis Kunst Winkel)*,
Schabkunst, erster Zustand, 272 × 205 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-1909-172.

Op de naervolgende Conditien, soo is Jan Pieterfz. vanden Bosch van meyninghe te vercoopen, Verfcheyden Schilderyen, gefchildert door verkheyden treffelicke Meesters, welckens namen hier onder pertinentelijcken werden gefpecificceert.

Namentlick / dat de selbe stucken werden ghefelt in
 achtich Cavelen / omme wiecke cavelen sal werden ghehoor by trecken van ghehooren
 briefes.

Ende sal een yder die hier inne gellest te herderen / boor yder cante die hy sal hebben te
 waerden / moeten betalen twee guldens te el. grooten stuccken.
 Urders soo wie de meeste somme intrecken sal / die sal ghemeten een Lantschap / gheschildert by
 Pieter Molijn.

Ende so wiens naem die int upreclck van het boorsz. cavelen eerst sal upcomen / die sal genieten een
 stuccke van Hendrick Staets / met een ebbe binne lijst / wiens naem die laetst sal upcomen / sal hebben
 een stuccke van Elias vande Velde /

Doch sullen de up te trecken bytogens by de participanten seiks moeten werden ghehooren / op dat
 niemant soude cinnen pfeumeren dat daer inne eenich bedrooch ghesien can.

De participanten sullen gewaerichout werden acht baghen te vozen / den dach / plaats / ende tyde /
 daer de selbe cavellinge sal gheschieden / alwaer die gene die aldan noch niet en sullen hebben betaelt /
 hare gelye sullen moeten te derde brenghen / boor / ende alser de cavellinge sal werden ghedaen / ofte sal de
 intreckeninge gehouden werden boor mit ende van onwaerden.

Doch by verkoopte sal suereren de somme van die hondert guldens / omme daer mede ten behoude
 vande participanten / ten dage vande cavellinge een wet-ghesloofden dis te boen gereet marcken / doof
 en sullen op de maectij niet mogen compareren / als die gene die boor seven canen ende daer-en-boven
 sullen hebben getrevent.

De stucken hier naer volgende salmen binden ten huysse vanden boorsz. vanden Bosch / alwaer de list-
 hebbers die comen sien / ende oordeelen hoe redelick d' selve lijn gerareert.

Specificacie, ende taellic vande voorz. stucken.

	guldens.		guldens.
1 Een stucck van Poowels Hilgert.	300.	41 Een Rowijn van Swanteburch.	8.
2 Een Somer van Pieter Molijn.	80.	42 Een stucck van Swanteburch.	80.
3 Een Winter van Pieter Molijn.	85.	43 Een stucck van Jan van Goyen, met een batalje.	24.
4 Een vijf sinnen van Grestor.	150.	44 Een stucck genaemt Adrum, van Stooter.	32.
5 Een groot stucck van meester Jan van Goyen.	778.	45 Een grau vander Venne.	30.
6 Een stucck van Heemskerck met een krees.	44.	46 Een stucck vande Vlieger met een binnelijst.	30.
7 Een Zee van Vlieger.	50.	47 Twee Ovalen van Maerten Franck. Verhulst.	46.
8 Twee Ovalen van Jan van Goyen.	66.	48 Een Dana.	42.
9 Een still water vande Vlieger.	60.	49 Een Batalje van Pieter Pieterfz. Ney.	34.
10 Een stucck van Gerrit Verburgh.	64.	50 Een Zee van Hendrick Staets.	35.
11 Twee Ovalen van Staets.	45.	51 Noch een Zee van Staets.	35.
12 Een binnepot van Bolagiert.	60.	52 Een Lierman van Ofsale.	20.
13 Een stucck van Geelgrynuyt.	150.	53 Een stuccke van Ofsale.	20.
14 Een Venus van Stooter.	50.	54 Een stucck van van Goyen.	15.
15 Een stucck van Boudel Pallemedes de beelde.	30.	55 Een stucck van van Goyen.	15.
16 Een stucck vande Bayndel.	30.	56 Een stucck vande Bayndel.	25.
17 Een stucck vande Bayndel.	30.	57 Een stucck van Molijn daer een Boer in sit.	36.
18 Een stucck vande Bayndel.	30.	58 Een stucck van Bramen.	42.
19 Een stucck vande Bayndel.	30.	59 Een druyf met een knuytge van Heemskerck.	12.
20 Een langwerpich stucck van Molijn.	48.	60 Een stuccke vande Mündel.	12.
21 Twee Ovalen van Molijn.	80.	61 Een stucck van Jacob Olivierfz.	14.
22 Een Bascet van Frans Eelhout.	25.	62 Een stucck van Swanteburch.	10.
23 Een tromie van Frans Eel.	36.	63 Een stucck van Swanteburch.	37.
24 Een bascket van Pieter Claesfz.	30.	64 Een stucck van Swanteburch.	9.
25 Een Zee van Jan van Goyen.	36.	65 Een stucck van Koelenbier.	14.
26 Een Winter van Maerten Verhulst.	23.	66 Een stucck van Koelenbier.	14.
27 Een Somer van Maerten Verhulst.	23.	67 Een stucck van Koelenbier.	14.
28 Twee grauwen vander Venne.	24.	68 Een Zee van Stooter.	10.
29 Een stuccke van Molijn.	21.	69 Een stucck van Harkel.	38.
30 Een Winter van Molijn.	21.	70 Een stucck van Jacob Olivierfz.	14.
31 Een stuccke van Moyfz Vytenbrouck.	36.	71 Een stucck van Molijn.	26.
32 Een petge van Jan van Goyen.	24.	72 Een Zee van Pieter Molier.	10.
33 Een bascket met een Cyneen van Pieter Claesfz.	34.	73 Een Wagen van Jan van Goyen.	15.
34 Een lantschap van Molijn met een ebbe lijst.	75.	74 Een Cruyck met Visschen.	7.
35 Een Batalje van Philips Wouwerman.	20.	75 Een stucck van Jacob Olivierfz.	6.
36 Een stuccke van Heemskerck.	30.	76 Een Calge met Visschen.	7.
37 Een stucck van Molijn met een binne lijst.	32.	77 Een Hoolat met Visschen.	7.
38 Een stucck van jonge Holheyn.	30.	78 Een stuccke van Jonge-bals.	10.
39 Een stucck Vermander Eisa de beelde.	30.	79 Een parage van Philips Wouwerman.	12.
40 Een toreny van Swanteburch.	17.		

Den eenen segget den anderen voorts.

Abb. 33. Poster für die Gemäldelotterie von Jan Pietersz van den Bosch in Leiden, 1640er Jahre.

Leiden, Regionaal Archief Leiden, Signatur LB 67533 plano.



Abb. 34. Cornelis Dusart, *Die Lotterie von Grootenbroek*, um 1690,
Schwarze Kreide, Pinsel in Grau, grau laviert, 259 × 206 mm.
Berlin, Kupferstichkabinett SMB, Inv. Nr. KdZ 1165.



Abb. 36. Willem van der Vliet, *Portrait von Willem de Langue*, 1626,
Öl auf Holz, 113,2 × 86,3 cm.
Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Inv. Nr. PDS 318.

Dans la Ville de DELFT est a vendre en Hollande
en tout, ou en part, un tres Curieux

C A B I N E T,

Consistant en peintures, fait en leur Mellieur temps, par les Maistres,
icy baz nommées cest advie en Italy & aultres pays.

Trois pieces de *Adam Elbamer*,
Deux pieces de *Rottenbamer*,
Trois pieces de *Fluelden Breugel*,
Vn piece de *Reynbrant van Rbyn*,
Trois pieces de *Piere van Laer*, aliás *Bam-
boots*,
Trois pieces de *Pauls Brill*,
Quatre pieces de *Andre Both*,
Vn piece de *Iean van Eyck*,
Trois pieces de *Piere Lastman*,
Cinq pieces de *Adriaen Brouwer*,
Six pieces de *Gerrard Dou*,
Neuf pieces de *Cornelis Poelenburch*,
Trois pieces de *Iean de Heem*,
Cinq pieces de *Iean Porcel*,
Vn piece de *Pater Zegers*,
Vn piece de *Moisys Uyttenbroeck*,
Vn piece de *Alexander Petit*,
Deux pieces de *Hans van Aken*,
Vn piece de *Heyndrick van Balen*,
Vn piece de *Ioachim Uyttewael*,

Vn piece de *Adriaen Ostade*,
Vn piece de *Esias van de Velde*,
Vn piece de *Phillips Wouwerman*,
Quatre pieces de *Steenwijk*,
Vn piece de *Iean den Uyl*,
Deux pieces de *Iean van Goyen*,
Un piece de *Ouden Hoefnagel*,
Deux pieces de *Roelant Savry*,
Un piece, de *Iean Afling*, aliás *Crab-
betge*,
Deux pieces de *Harme Saffleven*,
Vn piece de *Michiel Mierevelt*,
Cinq pieces de *Leendert Bramer*,
Un piece de *vander Elft*,
Un piece de *Piere Molijn*,
Un piece de *Carel du s' Gardijn*,
Un piece de *Ionge Ruysdael*,
Deux pieces de *vander Lis*,
Un piece de *Baltasar vander Aft*,
Un piece de *Ionge Vroom*,
Un piece de *Ionge Franck*.

Estant ensemblé sur fa trente ans, per quarantes diverses Maistres. Auffy tres-
belle Cornes, & autre Rarités.

Ceux qui sont inclinées d'acheter, ils ont leur adressé dans la ditte Ville de
Delft, chez le Notaire de Willem de Langue. *maintenant par O. J. van*

L'un dit a L'autre.

de Zuyt-Singel achter het H. Geesthuys inde Boeckdruckerye, 1655.

Abb. 35. Poster für den Verkauf der Gemäldekollektion des Delfter Notars Willem de Langue, 1655.

Den Haag, Hoge Raad van Adel, Archiv der Familie van der Lely van Oudewater, Inv. Nr. 688.



Abb. 37. Pieter Codde, *Musizierende Gesellschaft*, um 1633, Öl auf Holz, 32,5 × 41,3 cm.
Frankfurt a. M., Städel, Inv. Nr. SG 509.



Abb. 38. Hendrick Martensz Sorgh, *Jacob Bierens und seine Familie*, 1663,
Öl auf Holz, 52,5 × 71 cm.
Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Inv. Nr. C 1146.



Abb. 39. Quiringh van Brekelenkam, *Die Schneiderwerkstatt*, 1661,
Öl auf Leinwand, 66 × 53 cm.

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-C-112.



Abb. 40. Gillis van Tilborgh, *Kunstkamer*, um 1660-1670, Öl auf Leinwand, 97 × 129,5 cm.
University of Kansas, Spencer Museum of Art, Inv. Nr. 1954.0157.

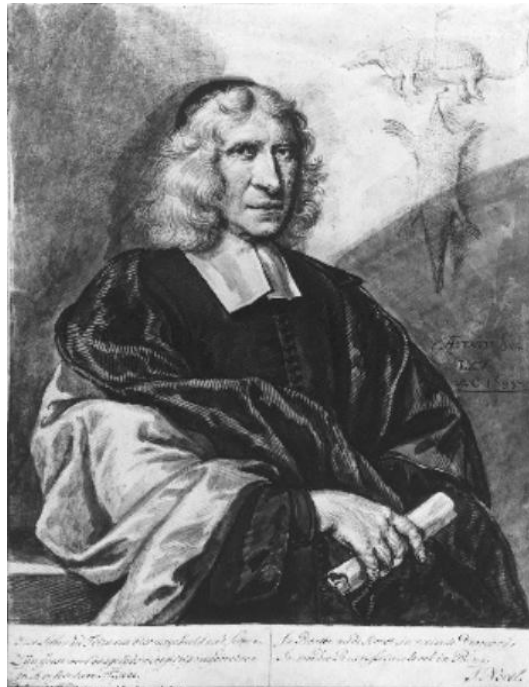


Abb. 41. Jan van Somer, *Porträt von Sybrand Feitama I*, 1685,
Schwarze Kreide und Graphit, Pinsel in Grau und Schwarz, auf Pergament, 289 × 223 mm.
Amsterdams Historisch Museum, Inv. Nr. TA 18019.



Abb. 42. Hendrick Avercamp, *Landschaft mit Gebäuden an einem Flusssufer*,
Feder in Braun, Pinsel in Wasserfarben, 139 × 191 mm.
Paris, Fondation Custodia, Inv. Nr. 4953.



Abb. 43. Anonym nach Esaias van de Velde, *Bauerngehöft mit Taubenschlag an einem Fluss*,
Radierung, erster Zustand, 96 × 172 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-1878-A-1703A.



Abb. 44. Rembrandt van Rijn, *Der Graphikhändler Clement de Jonghe*, 1651,
Radierung, erster Zustand, 207 × 161 mm.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-525.

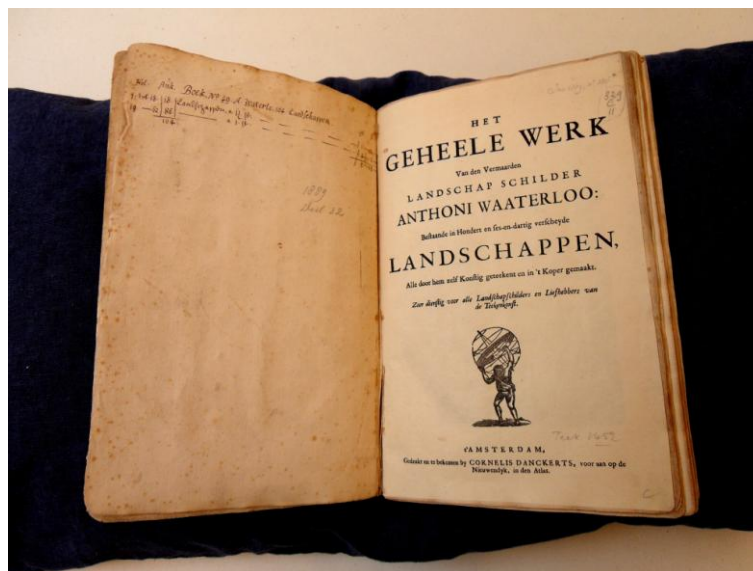


Abb. 45. Aufgeschlagene Titelseite des Albums von Anthonie Waterloo-Landschappen
mit einer Preisangabe, 310 × 200 mm (Titelseite).
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Regal 329 C 11.



Abb. 46. Hendrick Avercamp, *Winterlandschaft*, 1620er Jahre,
Feder in Braun und Schwarz, Pinsel in Wasserfarben, 173 × 278 mm (Darstellung).
Cambridge, Fogg Art Museum, Inv. Nr. 25.1998.25.



Abb. 47. Arnold Houbraken, *Bildnis des Kunsthändlers Jacob Moelaert* (1649-1727),
Schwarze und rote Kreide, weiß grundiertes Pergament, 209 × 175 mm.
Frankfurt a. M., Städel, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 3516.



Abb. 48. Jan van Goyen, *Flusslandschaft*, 1637,
Schwarze Kreide auf Pergament, gebunden zu einem Einband, 110 × 152 mm.
Cambridge, Fogg Art Museum, Inv. Nr. 1999.123.8.



Abb. 49. Gerbrand van den Eeckhout, *Jan van de Cappelle*, 1653, Öl auf Leinwand, 75,5 × 57,7 cm.
Amsterdams Historisch Museum, Inv. Nr. A 40424.



Abb. 50. Adriaen van Ostade, *Der Maler in seiner Werkstatt*, 1663,
Öl auf Holz, 38 × 35,5 cm.

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1397.



Abb. 51. Wallerant Vaillant, *Junge in einer Werkstatt*, um 1665-1675,
Schabkunst, erster Zustand, 275 × 213 mm.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-H-Q40.