

# Die Weite dieser Welt : zur Ausstellung "Holländer des 17. Jahrhunderts" im Zürcher Kunsthhaus

Autor(en): **Hüttinger, Eduard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **33 (1953-1954)**

Heft 9

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160211>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# DIE WEITE DIESER WELT

*Zur Ausstellung «Holländer des 17. Jahrhunderts» im Zürcher  
Kunsthaus*

VON EDUARD HUTTINGER

Bis zur Weihnacht versammelt das Zürcher Kunsthaus mehr als zweihundert Bilder des holländischen 17. Jahrhunderts zu einem vollendeten Überblick über eines der denkwürdigsten und faszinierendsten Kapitel der abendländischen Kunstgeschichte. Daß es zu diesem hochehrwürdigen Ereignis kommen konnte, ist heutzutage, nach einer Zeit der internationalen Ausstellungshypertrophie, längst keine Selbstverständlichkeit mehr, sind doch Museen wie Privatsammler von einer begreiflichen Ausleihmüdigkeit erfaßt. Es gelang indessen der Leitung des Kunsthuses, die Schau (sie umfaßt in erster Linie Werke aus Museen und Privatkollektionen Hollands, zu denen sich solche aus Osterreich, Deutschland, Frankreich, Belgien und der Schweiz gesellen) vorgängig ihrer Exposition in Rom und Mailand, wo sie als niederländische Kulturmanifestation und Gegengabe für italienisches Kunstgut gezeigt werden soll, für Zürich zu sichern. Der Dank eines weiten, interessierten Publikums darf den Initianten dieses Unternehmens gewiß sein.

Die beziehungsreich und sinnvoll gehängte Ausstellung (sie gipfelt in Meisterwerken des Dreigestirns Frans Hals, Rembrandt, Vermeer) gibt dem Betrachter willkommene Gelegenheit, sich Wesen und Entwicklung einer Malerei zu vergegenwärtigen, durch die jahrzehntelang das Bürgertum des 19. und 20. Jahrhunderts sich selbst in seinen Idealen, Wünschen und Vorurteilen bestätigt gesehen hat. Wer vermöchte zu übersehen, daß damit fast zwangsläufig eine gewisse Überbewertung zusammenhing? Die Geschehnisse unserer direkten Gegenwart haben hier weitgehend und gewaltsam Remedur geschaffen, zugleich aber ergibt sich heute, mit der gewonnenen größeren Distanz, auch die Möglichkeit einer gerechteren Würdigung.

Darüber kann kein Zweifel bestehen: die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts ist durch und durch bürgerlich bestimmt. Inmitten einer allgemein europäischen höfischen Kultur entfaltet sich eine ganz vom Bürgertum getragene Welt. Die Voraussetzungen dieses Phänomens gründen zunächst im Befreiungskampf der Niederlande, der den sieben nördlichen Provinzen die politische und re-

ligiöse Freiheit brachte, während der Süden, indem er endgültig unter die habsburgische Fremdherrschaft geriet, seine städtisch-bürgerliche Eigenart zugunsten einer aristokratischen Oberschicht verlor. Nicht die Kirche, nicht ein Fürst, nicht eine Hofgesellschaft entscheidet also über das Schicksal der Kunst, sondern das Volk in seiner ganzen Breite. Die kirchlichen Bindungen fallen weg, damit verschwindet das Altarbild; man malt für das bürgerliche Haus: das transportable Staffeleibild tritt seinen Siegeszug an. Die biblische Thematik spielt neben den profanen Vorwürfen eine verhältnismäßig geringe Rolle, immer wieder wird sie ins Intime, Genrehafte transformiert. Mythologische und allegorische Darstellungen sind, verglichen mit der Bedeutung, die ihnen für den gesamteuropäischen Barock zukommt, ebenfalls in den Hintergrund gedrängt; das alltägliche Leben nimmt das Hauptinteresse der Maler in Anspruch. So ist es denn, als würde die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts den Kreis der Schöpfung nach allen Seiten ausschreiten, um die Weite dieser Welt mit staunendem Auge zu erfahren. Überall, in der Nähe wie in der Ferne, findet sich Schilderungswürdiges. Das Porträt, das Sittenbild, die Landschaft, das Stilleben — dies sind die Gattungen, in denen sich die Eroberung einer vertrauten Umwelt vollzieht, in denen das Bild der holländischen Heimat ein für alle Male im Kunstwerk zur Verewigung gelangt. Nichts entgeht dieser umfassenden Malerei, die es sich gleichsam zur Aufgabe gestellt hat, eine neue Sichtbarkeit für die Kunst zu begründen. Menschen, Tiere, Blumen, tote Dinge; Haus, Hof, Straße, Markt und Gracht, die unscheinbare Schönheit des flachen Landes, die Unendlichkeit des Himmels, des Meeres — eine beinahe unübersehbare Fülle von Talenten ist am Werk, die Weite der Welt zu registrieren. Daß das Goldene Zeitalter Hollands zugleich, erstmals in der Geschichte der abendländischen Kunst, eine Überzahl von Künstlern aufweist, sei nur am Rande vermerkt; Hochkonjunktur auf dem Kunstmarkt bedingt wilde Konkurrenz; der wirtschaftlichen Freiheit geht eine Anarchie im Bereich des Kunsthandels zur Seite; seit damals gibt es so etwas wie «Künstlerelend», soziale Entwurzelung und Problematik der Künstlerexistenz.

Trotzdem sich die holländische Kunstübung auf außerordentlich engem Gebiete abwickelte, blieb für örtliche Malschulen noch genügend Raum übrig — eine erstaunliche Tatsache, die belegen kann, in welchem Maße selbstbewußte Stadtgemeinden den Ton angaben. Die Maler von Utrecht (die Stadt vermittelt zwischen Nord und Süd), Honthorst, Terbrugghen, werden mit ihrem caravaggesken Realismus die Wegbereiter von Frans Hals, dessen Kunst in der Ausstellung mehrere Porträts repräsentieren, darunter das meisterhafte Spätwerk «Bildnis eines jungen Mannes» (Slg. E. Bühle, Zürich). Die Menschen, die der Haarlemer Maler anfänglich darzustellen liebt,

sind in einer geradezu erschreckenden Spontaneität gegeben; triebhafte Unbekümmertheit, Vitalität, fester Leib, Willenslust dominieren («Zwei lachende Knaben», «Der lustige Trinker»), und dem entspricht ein wahres Feuerwerk des keck, sprühend, schmissig artikulierten Farbauftrags. Im Alter dagegen, bei gleichbleibender technischer Brillanz, erhält das Leben mehr Tiefgang; hintergründig vielgestaltig gewittert es im Antlitz des jungen Mannes; aber dieses Dasein erfährt keinen Halt mehr durch die umfassende Ordnung einer religiösen oder ständischen oder gesellschaftlichen Macht, und kein hegendes Helldunkel nimmt die isolierte Figur nährend, schützend auf wie bei Rembrandt: erstmals steht da der völlig vereinzelt, der gänzlich auf sich selber verwiesene, der durch und durch säkularisierte Mensch mit erschütternder Direktheit vor uns.

Wie befinden sich dagegen die Menschen Jan Vermeers, des Malers von Delft, in der absoluten Sicherheit ihrer Existenz! Eine bannende Weihe liegt über der einfachsten Verrichtung des Alltags, wenn das «Küchenmädchen» (Amsterdam, Rijksmuseum) mit gelassener Gebärde Milch aus dem irdenen Krug in die irdene Schale gießt, wenn der «Künstler bei der Arbeit» (Wien, Kunsthistor. Museum) erscheint. Nicht vom vieldeutig Menschlichen ist Vermeer beunruhigt, es ist das blühende Wunder der optischen Erscheinung, das ihn ergreift. Aber wo solche Andacht zu den Dingen herrscht, wird Seelisches ohnehin manifest. Diese Höhe der Qualität haben die anderen Interieurmaler nicht mehr erreicht, doch auch Pieter de Hooch, Nicolaes Maes, Gerard Terborch preisen eine ruhevollere, feiertägliche Welt häuslicher Geborgenheit, wo sich ungeteiltes Leben noch kaum in Individuen, geschweige in Ereignisse vereinzelt hat. Jan Steen freilich überspitzt alles ins Anekdotisch-Sittenbildliche, und oft hinkt bei ihm der Pinsel hinter dem Gedanken in gefährlicher Weise her.

Allen diesen Bildern eignet ein stillebenhafter Zug, eine wunderbare Zuständlichkeit, und wirklich ist das Stilleben ja ein Hauptanliegen des Zeitalters: um das «stille Leben» kristallisiert sich gleichsam eine Leitidee der Epoche. Und die Roland Savery, Pieter Claesz, Floris van Schotten, J. B. Weenix, M. Hondecoeter, A. H. van Beyerens, Willem Kalf, Jan Huysum, und wie sie alle heißen, sind denn auch in der Ausstellung vorzüglich vertreten — naturhaft überbordende Fülle wechselt mit exquisiter Kostbarkeit des Stofflichen, nüchterne Konstatierung des Gegebenen mit inniger Versenkung in das kleine Stück «nature morte». — Dem Mikrokosmos des Stillebens antwortet die weite Dehnung des freien Raumes. Das Architekturbild steht sozusagen zwischen Wohninterieur und freier Landschaft. Es vollendet sich großartig im Werk des Emanuel de Witte. Architektur und Freiraum verschmelzen zu untrennbarer Einheit, die Leere

besitzt selbstleuchtende Existenz, zuckend, flimmernd verglöhnt das Licht auf Pfeilern und Wänden, und wie Schemen tauchen die Menschen in der Raumstille auf und unter. Der wichtigste Vorläufer de Wittes ist Pieter Jansz Saenredam. Ihm gilt eine Sonderschau, die den Reiz des Außerordentlichen besitzt. In diesem Oeuvre regiert kühle Strenge, und ein konstruktiver, baumeisterlicher Geist schafft die ersten wirklichen Kirchenporträts, Sakralräume, die entblößt sind von jedem Schmuck, die in ihrer bildlosen Kahlheit kalvinisch-puritanische Nüchternheit atmen.

Es ist in der Ausstellung genau zu verfolgen, wie die holländischen Maler, durchdrungen von der Liebe zum Land, die heimatische Landschaft schrittweise zum Gegenstand der künstlerischen Gestaltung erheben. War für Bruegel die Natur das Ewige, Unveränderliche gewesen, von dem sich das kuriose und sinnlose Treiben der Menschen klein und nichtig abhob, so erleben sie jetzt die Welt als gastliche, wohnliche Umgebung, den Boden als zuverlässig tragendes Element. Hendrick Avercamp zum Beispiel sieht den Winter nicht als Leichentuch der Erde, nicht als das Menschliche bedrohende Macht, sondern als willkommenen Anlaß, sich den Winterfreuden hinzugeben. Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael, Aert van der Neer stellen die Küsten- und Dünenlandschaften stets aufs neue wieder dar, und viele andere folgen ihnen. Immer mehr öffnet sich der Horizont, und zuletzt kommt es zur Beschwörung ruhevoller, dunstiger Nordsee-Fernen. Einzig angesichts der pathetischen Berg- und Baumlandschaften Jacob van Ruisdaels wird man sich bewußt, daß man sich im Zeitalter des Barock befindet. Baumpersonen, Baumexistenzen haben da ein mühseliges Leben zu leben, und wie das strömende Wasser gierig am Wurzelwerk und am Ufer nagt, so nagt die Zeit an allem Seienden. Es ist eine heroische Gegenwelt zur problemlosen holländischen Alltäglichkeit, die Ruisdael aufzuzeigen nicht müde wird, eine Welt der beklemmenden Düsternis und des unabwendbar waltenden Schicksals («Wasserfall bei einem Eichenwald»; «Waldlandschaft mit überschwemmtem Weg»).

Was sich bei Ruisdael andeutet: daß sich ein Künstler aus der herkömmlichen, zeitbeherrschenden Einheitsfront zu lösen beginnt, das wird mit Rembrandt einmaliges, überwältigendes Ereignis. Rembrandt bildet mit mehr als zwanzig Werken, die sich über seine gesamte Schaffenszeit verteilen, den herrlichen Mittelpunkt der Schau. Darunter überwiegen die Bildnisse: mehrere Selbstporträts, Porträts des Sohnes Titus (das eine aus Wien), Porträts von alten Leuten. Mit seltener Reinheit also vermag man sich hier Klarheit zu verschaffen über das Bild, das sich der größte Genius der niederländischen Malerei vom Menschen macht. Da ist ja nun besonders das eine augenfällig: Rembrandt gibt den Menschen nicht nach einem fest

fixierten Typusbegriff, wie beispielsweise die italienische Hochrenaissance (der «große» Mensch). Vielmehr: der Mensch ist bei Rembrandt in jedem Augenblick vieldimensional, er ist schier schrankenlose Möglichkeit. «Homo est quodam modo omnia». Denn wie verschieden sieht der Maler allein sich selbst! Erhöht und erniedrigt, verschönert und verhäßlicht, veräußert und verinnerlicht, «zwischen Maske und Antlitz, zwischen Kritik und Feier des Ichs, zwischen Selbstbefragung und Selbstdurchschauung, Selbstverhöhnung und Selbstverklärung» (Pinder) — in allen nur denkbaren Spiegelungen wird ihm sein eigenes Wesen offenbar. Und immer wieder ist es der betagte Mensch, den Rembrandt beschäftigt («Greis mit gefalteten Händen», Florenz, Uffizien; «Eine bejahrte Nonne», Epinal, Musée des Vosges; «Alter Mann mit einer Narbe an der Stirn», Den Haag, Mauritshuis). Aber Alter und Altern erinnern hier weniger an den Tod oder an eine von Mühen und aufreibenden Sorgen geformte und bestimmte Existenz wie die vielen Greisenbildnisse Tintoretts, die gleichsam menschliche Ruinen verkörpern; Alter bedeutet da die ergreifende und anschaulich vergegenwärtigende Versammlung eines Maximums an gelebtem Leben, die abgeklärte Rück- und Überschau über eine reiche Vergangenheit von der Höhe erfüllten und verinnerlichten Daseins herab. Eine «anschauliche Anthropologie», eine «tiefe ‚Ansicht‘ vom Wesen des Menschen» (Sedlmayr) nimmt künstlerische Gestalt an — für immer einer der höchsten Ruhmestitel abendländischer Artung. Hatten die niederländischen Künstler beharrlich, liebevoll, erfahrungsdurstig die äußere Weite der Schöpfung gesichtet, so dringt der Müllerssohn aus Leyden in die geheimsten Bezirke des Menscheninnern vor, um metaphysische Abenteuer sondergleichen zu bestehen. Die beiden Aspekte zusammen verleihen erst der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts den vollen, unverwechselbaren Begriff.