

KUNSTGESCHICHTE

PIETER VAN DE VELDE VOR DEM HINTERGRUND FLÄMISCHER MARINEMALEREI DES 15. BIS 18. JAHRHUNDERTS

VON EKHART BERCKENHAGEN

Jedem Schifffahrts- und Marinemuseum steht es gut an, wenn es neben technischen Monumenten, historischen Zeugnissen, Lebensäußerungen auf See, von Küsten und Häfen auch künstlerische Spiegelung solch¹ nautisch-maritimen Geschehens gewinnen und vorweisen kann, um damit auf vielschichtig sich ergänzende, ja steigernde Weise seinem Bildungs-, Sammlungs- und Unterhaltungsauftrag gerecht zu werden. Als herausragende Neuerwerbung des Jahres 1995 vermag das Deutsche Schifffahrtsmuseum nun ein Objekt internationaler Kunst, speziell der Meeresmalerei Flanderns, im Kontext mit deren geschichtlicher Entwicklung vorzustellen (Abb. 1).

Dieses 47 x 59,5 cm große, auf Leinwand (über nachträglich hinterklebter Sperrholzplatte) flott gemalte Seestück¹ erhält seinen charakteristischen Akzent durch die links hoch und schmal aufragende Baulichkeit² eines mit Bastion, Mauern und kleineren Türmen versehenen Hafens. Aus dessen landverbindendem Brückenbereich läuft eine Barkasse unter Rahsegeln auf die rechts den Mittelgrund füllende, offenbar stilliegend-verhaltende zweimastige Galeere zu. Sie wird flankiert von der hinten flach angedeuteten Küste und nachfolgenden Kimm sowie jener Segelpyramide eines Gegenkurs steuernden Kriegsschiffes und den Masten samt Stengen eines entfernteren Kauffahrers. In vorderer Randzone verfolgen – links auf schmaler Landzunge – sechs, teils diskutierende Personen mit Hunden das nautische Spektakel, während – fast zentral – vier Gestalten im Beiboot aus dem kabbeligen, von Windböen aufgepeitschten Fahrwasser ans Ufer streben. Bizarr getürmte Haufenwolken und Wolkenschatten, welche die Meeresoberfläche schräg streifenartig überziehen, dramatisieren jene fast schon abendliche Lichtstimmung.

Bot sich uns in der eben betrachteten Fassung eine ausgewogene, klar gegliederte Komposition, so werden deren Grundmotive durch verwirrend viele neu hinzugefügte Architekturen und Schiffe bei Pieter van de Velde's Gemälde »Ostindienfahrer in der Levante« (Abb. 2)³ verwässert, verlieren an Prägnanz und Überzeugungskraft. An derartiger Gegenüberstellung verdeutlicht sich, daß weniger oft mehr ist!

Leider wissen wir bisher wenig über den am 27. Februar 1634 in Antwerpen geborenen P(i)eter van de(n) Velde(n). Er signiert mit »P.V.V.«. Alter Überlieferung zufolge sei er ein naher Verwandter von Willem van de Velde dem Jüngeren (1633–1707)⁴ gewesen, auch soll er in England gearbeitet haben. Als Meister erscheint er 1654 in der Antwerpener St.



Abb. 1 Pieter van de Velde: *Marine mit einem Hafenkastell*, 1680er Jahre;
Deutsches Schiffahrtsmuseum Bremerhaven

Lukasgilde; am 22. April 1672 heiratet er wiederum in Antwerpen eine Tochter des Bildhauers Sebastian de Neve. Über das lange angenommene »Todesdatum« »nach 1687« hinaus muß er in Antwerpen (?) gelebt haben; wenn die Datierung auf seinem 102 x 126 cm großen Gemälde »Hafen von Antwerpen« (Abb. 9) stimmt¹¹ – noch 1723.

Werke Pieter van de Veldes sind bewahrt beziehungsweise befanden sich⁵ im Rijksmuseum zu Amsterdam, in Ansbachs Residenz, im Brukenthal-Museum zu Hermannstadt (Sibiu), im Staatlichen Museum zu Kiew, in der Ermitage von St. Petersburg, im Nationalmuseum zu Stockholm, im Kunsthandel⁶ sowie in Privatbesitz.

Versucht man Pieter van de Veldes künstlerische Entwicklung nachzuzeichnen, so bietet sich dazu vorrangig ein Gemäldepaar im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv. Nrn. 2455 D 2 und D 1) an, und zwar jene 70 x 107,5 cm messende, signierte und 167? (letzte Zahl leider unleserlich) datierte Wiedergabe des holländischen Seesiegs vom 8. November 1658 über die Schweden im Sund vor Schloß Kronborg (Abb. 3) sowie das 73 x 108 cm große, »P.V.V.« signierte Bild der Verbrennung der englischen Flotte im Juni 1667 in Chatham (Abb. 4). Vorausgegangen war letzterem Ereignis die für alle Niederländer stets denkwürdige, vom 11. bis zum 14. Juni 1666 durchgeführte Viertageschlacht im Englischen Kanal sowie jener sogenannte »St. James Fight« am 4./5. August, desgleichen Londons großer Brand am 10. September 1666. Als dann Hollands Admiral De Ruyter mit seinem Geschwader vom 19. Juni 1667 an in die Themse-Mündung vorstieß, den Medway aufwärts segelte, gelang ihm bis zum 23. Juni die totale Ausschaltung der dort liegenden briti-



Abb. 2 Pieter van de Velde: *Marine mit zwei Kastellen*, 1680er Jahre; 1970 im Wiener Kunsthandel

schen Einheiten?; als Prise konnte sogar das – zentral von Pieter van de Velde in Heckansicht dargestellte – 100-Kanonen-Linienschiff ROYAL CHARLES nach Holland heimgebracht werden (Teile seines geschnitzten Heckzierats befinden sich übrigens in den Schausammlungen des Rijksmuseums Amsterdam).

Angesichts der Vordergrundszenen in unseren beiden historischen Stücken, ihren mit Schiffbrüchigen besetzten zahlreichen Beibooten ist ein Hinweis auf David Teniers den Jüngeren (1610–1690) und Jan Erasmus Quellinus (1634–1715) angebracht. Auf diese flämischen Maler soll und scheint tatsächlich zunächst (bis in die 1670er Jahre) sämtliche figürliche und architektonische Staffage in Pieter van de Veldes Gemälden zurückzugehen. Für solche Arbeitsteilung zeugt vor allem Peter Paul Rubens' Atelier in Antwerpen.

Van de Veldes spätere vorn postierte Gestalten (Repoussoirs) wirken jedenfalls naiver und dürften darum fortan selbst gemalte Nachahmungen des hauptsächlich von Teniers Vorgegebenen sein. Eigener Erfindung entstammt wahrscheinlich auch das Pfahlwerk, welches beispielsweise in dem signierten, nur leider undeutlich datierten, wohl schon den 1680er Jahren zuzuweisenden, 41 x 55 cm messenden Ölgemälde »Auf der Reede« (Abb. 5)⁸ vorn links einige Betrachter trägt, die den lebhaften Schiffsbetrieb – bei tief stehender Sonne, rasch ziehenden Wolken und magischen Schatten-Effekten auf windzerzauster See – verfolgen.

Ans Jahrhundertende gehört Pieter van de Veldes ähnlich unleserlich datiertes Ölbild (auf 58,5 x 84 cm großer Leinwand) »Vor dem Hafen von Rotterdam« (Abb. 6)⁹ mit seinen

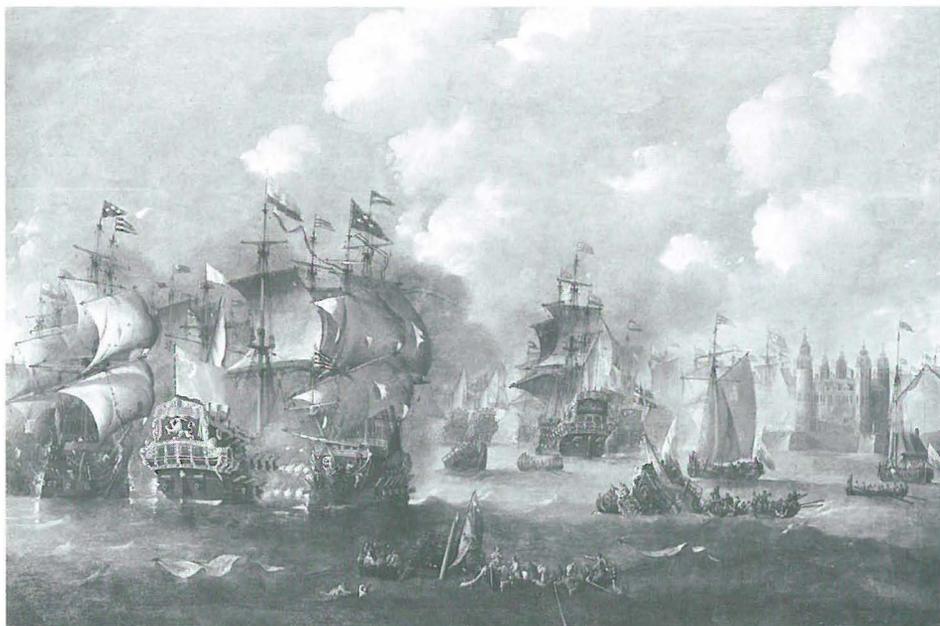


Abb. 3 Pieter van de Velde: Seegefecht im Sund vor Kronborg am 8. November 1658; dat. 167?; Rijksmuseum Amsterdam



Abb. 4 Pieter van de Velde; Verbrennung der britischen Flotte vor Chatham im Juni 1667; 1670er Jahre; Rijksmuseum Amsterdam



Abb. 5 *Pieter van de Velde: Auf Reede, 1680er Jahre; 1973 im Berliner Kunsthandel*

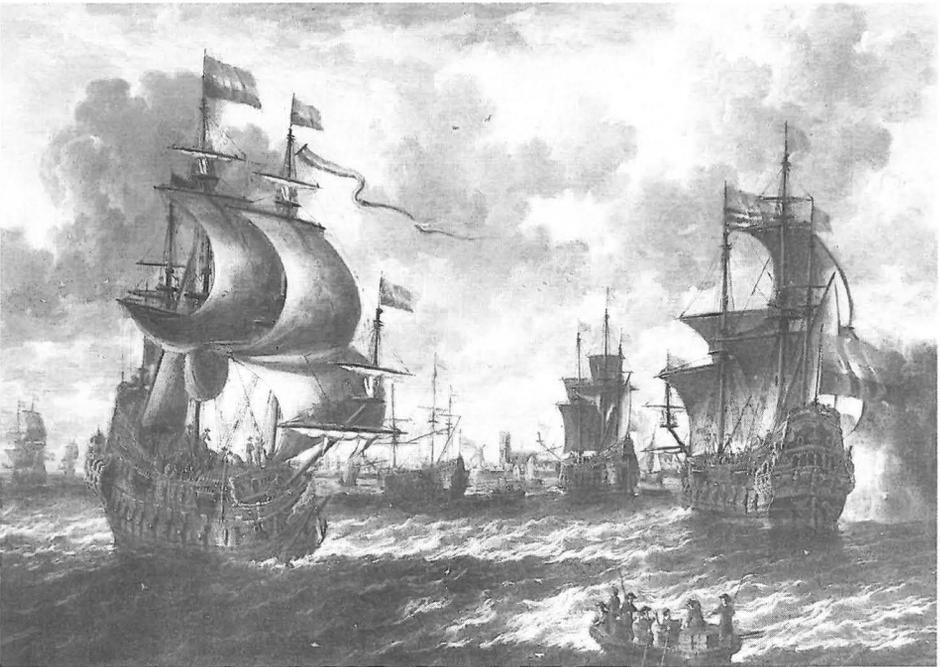


Abb. 6 *Pieter van de Velde: Vor Rotterdam, 1690er Jahre; 1974 im Hannoveraner Kunsthandel*



Abb. 7 Pieter van de Velde: *Marine, wohl zu Beginn des 18. Jahrhunderts; Privatbesitz in Mainz*

unterschiedlichen, teils altertümlichen Fahrzeugtypen von Kriegs- und Handelsschiffen. Muten diese noch relativ exakt in ihren erfaßten Konstruktions- und Dekorationsformen an, machen sich allerdings zunehmende Flüchtigkeiten und Vereinfachungen in der Wiedergabe von Takelage, stehendem und laufendem Gut sowie der Segel, und vor allem von Gischtflocken bei windaufgerauhter See samt einem immer bizarrer, zerfetzter werdenden Wolkentepich bemerkbar.

Das gilt in noch höherem, fast zeitrafferischem Maße für das späte (wahrscheinlich dem beginnenden 18. Jahrhundert zuzuordnende) »Marinen«-Paar – mit breit hingelagerter Stadtansicht (Abb. 7) beziehungsweise mit einem zentral sichtbaren anderen urbanen Teilaspekt (Abb. 8).¹⁰ In deren stark bewegten Wasserflächen wimmelt es von Schiffen und Booten. Dem aufmerksamen Beobachter könnte – ob der divergierenden Kurse – angst und bange werden, doch Niederländer gelten als ebenso gute wie leidenschaftliche Seeleute, die sich selbst in chaotischsten Situationen – sinnbildhaft – bewähren.

Merkliche Ruhe eingetreten ist auf dem als abgeklärtes, noch einmal meisterliches Alters-Werk anzusehenden signierten und (angeblich) 1723 datierten, auf 102 x 127 cm großer Leinwand gemalten »Hafen von Antwerpen« (Abb. 9).¹¹ Aus interessanter, eigen-tümlich verkürzender, Historie verschmelzender, magisch-visionärer Schrägansicht wird die Schelde-Front der Rubens-Stadt höchst eigenwillig, freilich präzise mit bevölkertem Schiffsbollwerk, Kran, Hafenmauer und Bastionen, Hausgiebeln und Dächern, hochragenden Kirchen – darunter links die Kathedrale – und ihren Türmen wiedergegeben. Boote, soweit nicht schon festgemacht, streben dem Ufer zu, während eine rechts beige-

Abb. 8
Pieter van de Velde:
Marine,
wohl zu
Beginn
des 18.
Jahrhun-
derts;
Privat-
besitz in
Mainz



Abb. 9 *Pieter van de Velde: Vor Antwerpen, dat. 1723; 1965 im Londoner Kunsthandel*

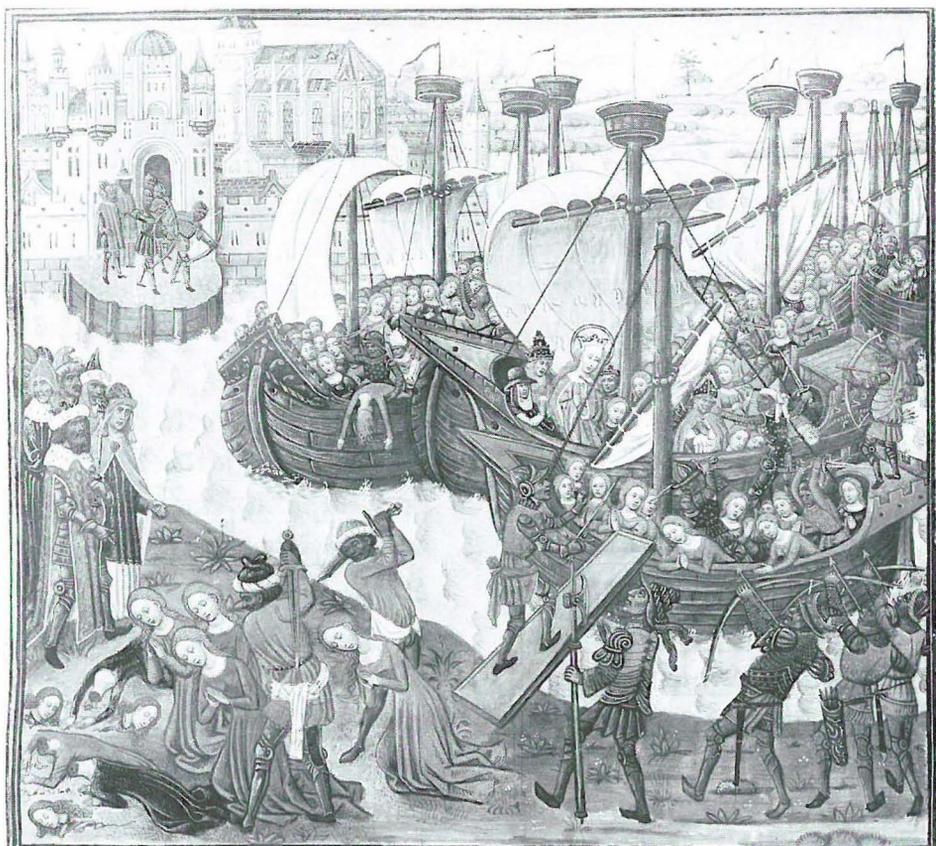


Abb. 10 Willem Vrelant: *Ankunft der Heiligen Ursula mit ihren 11000 Jungfrauen vor Köln*, Miniaturmalerei um 1455; Kgl. Bibliothek Brüssel, Ms. 9243

drehte Yacht mit altertümlicher Spreizgaffel den Begrüßungssalut löst. Noch einmal – sozusagen als schöpferische Summe eines langen Lebens – leuchtet die ganze Originalität dieses der See, vernetzt mit ihren Schiffen und ameisenemigen, zuweilen äffischen Menschen zugeneigten flämischen Künstlers in naiv-quirlicher, ephemerer Art auf. Stets wirkt Pieter van de Veldes Schaffen wie von einer urtümlichen Lust am Wagnis, Experiment, gar zum – im positiven Sinn – leicht Abwegigen geprägt zu sein.

*

Blicken wir im geschichtlichen Ablauf zurück, so spielten Flanderns dem Meer zugewandte Städte bereits vom Mittelalter an ihre handelspolitisch wichtige Rolle. Direkter, regelmäßiger Seeverkehr bestand zum Beispiel schon seit Ende des 13. Jahrhunderts zwischen Brügge und Italien. In Brügge hatte die Hanse ihr Kontor, stand bereits eine der bewundernswerten riesigen Tuchhallen, war während der Herrschaft Herzog Philipps des Guten von Burgund (reg. 1419–1467) – dank reich blühenden Handels – ein europäisches Kulturzentrum entstanden.

Abb. 11 Hans Memling:
Ankunft der Heiligen Ursula
zu Basel, vor 1489, Bildtafel
des Ursula-Schreins; Memling-
Museum Brügge



Dafür mag hier zunächst eine kostbare flämische Buchillustration eintreten: jene schiffreiche Wiedergabe der Ankunft der Heiligen Ursula (ursprünglich britische Prinzessin) mit ihren 11 000 Jungfrauen in Köln (Abb. 10). Als Schöpfer dieser 163 x 201 mm großen farbigen – wie ein monumentales Tafelbild wirkenden – Miniaturmalerei (fol. 67^v) und weiterer Illustrationen der – für die Bibliothek Philipps des Guten um 1455 geschaffenen – »Chronik vom Hennegau« gilt Willem Vrelant, ein ab 1454 in Brügge nachweisbarer Miniaturist. 1481/82 starb er dort.

Gleichfalls in Brügge war von 1465 an für die folgenden drei Jahrzehnte außerordentlich erfolgreich Hans Memling (ca. 1440–1495) tätig. Sein frühestes bekanntes, gleich berühmt gewordenes Werk, das Altartriptychon mit Jüngstem Gericht – eine Auftragsarbeit übrigens für den Florentiner Kaufmann Angelo di Jacopo Tani und dessen Ehefrau (die beide auf den Außentafeln gemalt erscheinen) –, entstand zwischen 1466 und 1473. Es geriet während des Seetransports durch Freibeutererfolg nach Danzig.¹²

Ein anderer, kaum weniger weltbekannter, um 1489 datierbarer Memling-Zyklus wurde in Form der gemalten Tafeln optisch-künstlerischer Hauptbestandteil des vergoldeten Reliquienschreins der Heiligen Ursula im Johannes-Hospital (Memling-Museum) zu Brügge.¹³ Das daraus hier reproduzierte Bildfeld (Abb. 11) zeigt – auf zwei Hulken (jeweils mit Heckansicht und eingehängtem Ruderblatt) – die Heilige mit ihren Jungfrauen noch zu

Basel anlandend (bevor allesamt – den siegreichen Hunnen vor Köln in die Hände gefallen und sich verweigernd – den Tod fanden).

Sind jene von Memling technisch einwandfrei festgehaltenen Schiffe bereits eingehenderer Betrachtung wert, so erweist sich die aus mindestens acht Blättern bestehende Kupferstichfolge mit Seefahrzeugen des vermutlich in Brügge um 1465/80 lokalisierten Meisters W mit der schlüsselförmigen Hausmarke¹⁴ als – hinsichtlich ihrer Detailtreue – unübertroffene nautikrelevante Quelle (Abb. 12). Vor Augen geführt werden darin einzelne Hochseeschiffe, teils Karracken, der offenbar in Brügge liegenden burgundischen Flotte, um 1470.

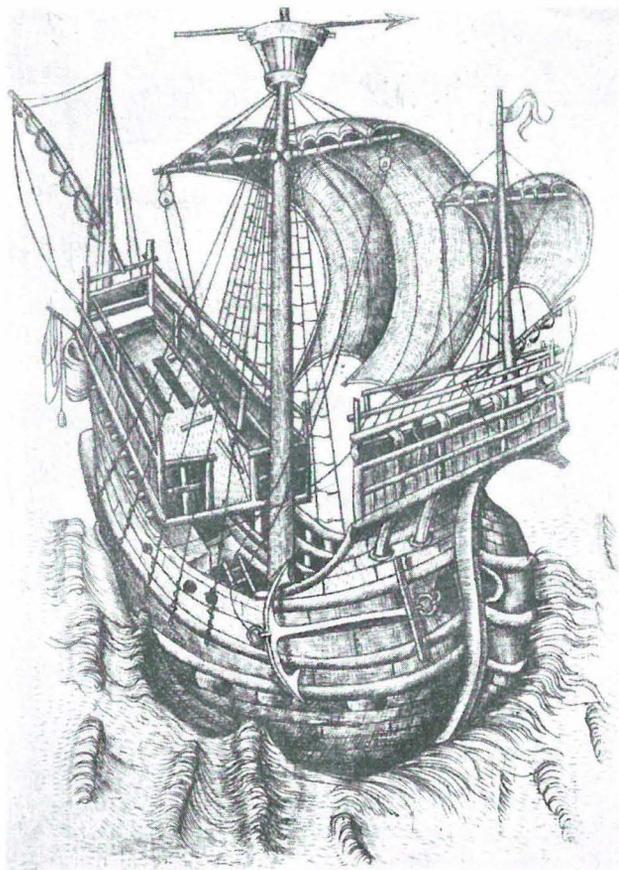


Abb. 12 *Meister W mit der schlüsselförmigen Hausmarke: Karracke, um 1470, Kupferstich*

Nicht nur einem Narrenschiff und Noahs Arche, sondern auch surrealistischen Traumgebilden – wie schiffs-, vogel- und fischförmig skurrilen Wasserfahrzeugen – begegnet man unter den Malereien des zu Hertogenbosch zwischen ca. 1450 und 1516 wirkenden Meisters Hieronymus Bosch.¹⁵ Schon von den Zeitgenossen hoch geschätzt und von spanischen Monarchen gesammelt, ist seine Nachwirkung auf Pieter Bruegel, David Teniers und damit selbst für unsere Betrachtung handgreiflich. Auch hier nur streifen können wir den 1515 Meister der St. Lukasgilde in Antwerpen gewordenen Joachim Patinier (um 1475 bis 1524), den Albrecht Dürer bei seinem Aufenthalt an der Schelde 1521 besuchte und vor dessen neuartig-motivierten Gemälden als »guten Landschaftsmaler« erkannte und bewunderte. Patiniers welthaltig geprägte Naturszenarien mit steilen Felsen, begrünten



Abb. 13 Pieter Bruegel d.Ä.: *Angekettete Affen vor Antwerpen-Ansicht*, dat. 1562; Gemäldegalerie Berlin

Tälern, Wäldern und Wiesen, eingestreuten Ortschaften entfalten dazu immer wieder Meeres- und Küstenpartien, an und auf denen genaue Schiffswiedergaben ins Auge fallen. Das eben Gesagte gilt ähnlich für den Antwerpener Maler Matthys Cock (um 1509 bis 1548).¹⁶ Beider – Patiniers wie Cocks – Landschaftskunst stellt die Vorstufe zu derjenigen Pieter Bruegels d.Ä. (um 1525/30–1569) dar, der 1555 in Antwerpen sesshaft wurde und sieben Jahre später nebenstehend reproduziertes Bild (Abb. 13) mit den beiden angeketteten Äffchen zu einer visionären Impression der Scheldestadt steigerte.

Dieser am rechten Stromufer gelegene, von der Mündung 88 km entfernte Ort hatte inzwischen jene einst führende Rolle Brügges, infolge Versandung von dessen Seeverbindungen, übernommen. Antwerpen erfreute sich sogar tolerant fördernder Gunst Kaiser Karls V. (* 1500, reg. 1519–56, † 1558)¹⁷ und entwickelte sich darum während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur mächtigsten und bedeutendsten Industrie- und Handelsmetropole Europas. Täglich machten damals mehr als 100 Schiffe an den Scheldekais fest, löschten ihre aus deutschen und französischen Weinen bestehende Fracht, Gewürze, Zucker aus Portugal, aus italienischen Häfen Seidenzeuge und Goldbrokate sowie Getreide, Fisch und Pelze von den Ostseegestaden. Ebenso zahlreich gingen eigene Erzeugnisse, wie Gold- und Silberwaren, bemalte und geschnitzte Altarretabel, Tuche und Teppiche per Schiff von Antwerpen aus an nahe und weltweite Küsten. Über tausend europäische Handelshäuser und Banken betrieben Niederlassungen und Kontore an der Schelde. Ansehen

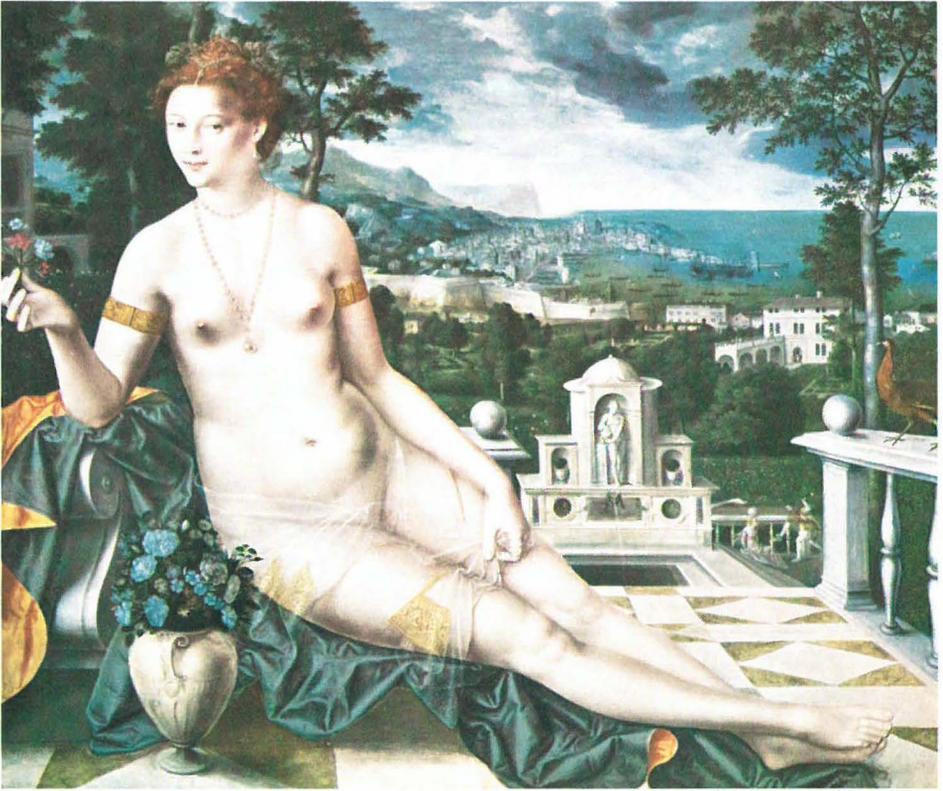


Abb. 14 Jan Massys: »Aphrodite« vor Genua-Ansicht, dat. 1561; Nationalmuseum Stockholm

und Reichtum zeichneten Antwerpen und seine Bürger in hohem Maße aus, und ihre wohl schönste Entfaltung erreichten dort die Künste. Zwei bemerkenswerte, auch Landschaften mit schifftragenden Meeresbuchten und Uferpartien malende Meister, die Brüder Cornelis Massys (um 1505/12 bis nach 1557) sowie Jan Massys (1509–1575) seien hier kurz eingeschoben; denn voran Jan verdanken wir jene bedeutende »Aphrodite«-Tafel mit Genuas authentischer Hafen-Ansicht (die, 1561, wohl im Auftrag des großen genuesischen Admirals Andrea Doria, zugleich Flottenchef Karls V. im Mittelmeer, entstanden ist; Abb. 14) und das »Flora«-Bild mit Antwerpen-Panorama von 1559 (in Hamburgs Kunsthalle).¹²

Seit der Abdankung Kaiser Karls V. 1556 und nachfolgender Regierungsübernahme durch Philipp II. von Spanien wehte in den Antwerpener Mauern ein härterer, den Protestanten scharf ins Gesicht wehender Wind. Bilderstürmer verwüsteten 1566 Kirchen und Klöster, Ketzergerichte Herzog Albas verfolgten und vertrieben tausende betriebsamer Bürger (die als Emigranten unter anderem neue Seidenwebereien in England und sonstwo gründeten). Entfesselte spanische Soldateska machte mit Feuer und Schwert 1576 nicht weniger als 7000 Bewohner Antwerpens brutal nieder, ließ das Stadtviertel rund um den Markt in Flammen aufgehen: *furie espangole!* Nach mehrmonatiger Belagerung (bis August 1585) war die Metropole endgültig ruiniert, von der Mehrzahl ihrer einstigen Bevölkerung verlassen, als Welthandelsplatz nicht mehr existent, zumal sämtliche Scheldenausflüsse mittlerweile, seit Februar 1585, holländischer Kontrolle unterlagen. Von 1648 an – dem Westfälischen Frieden – blieben sie gänzlich gesperrt. Eroberungskriege Ludwigs

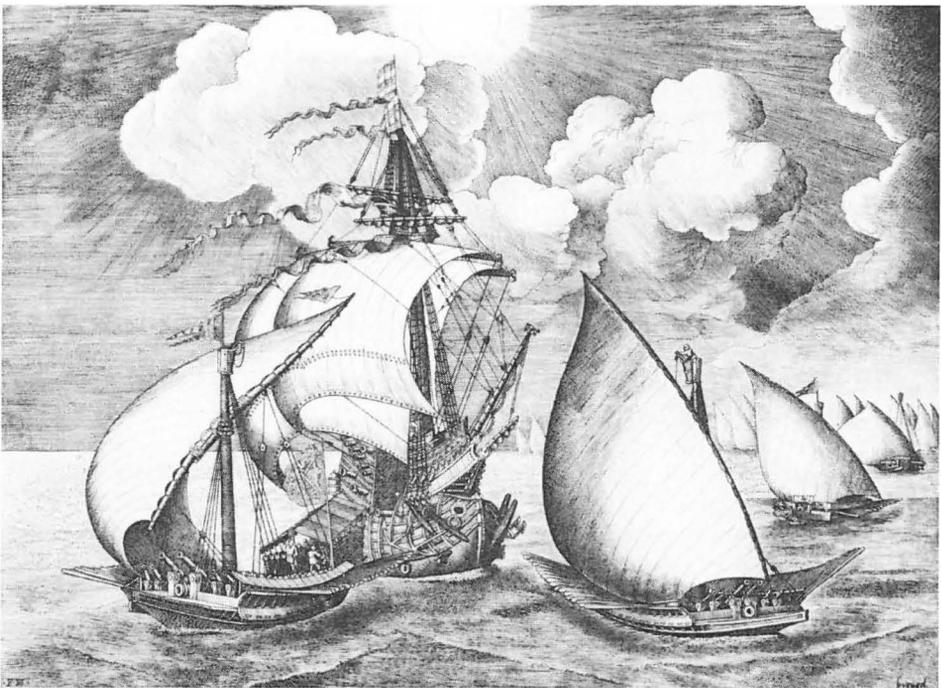
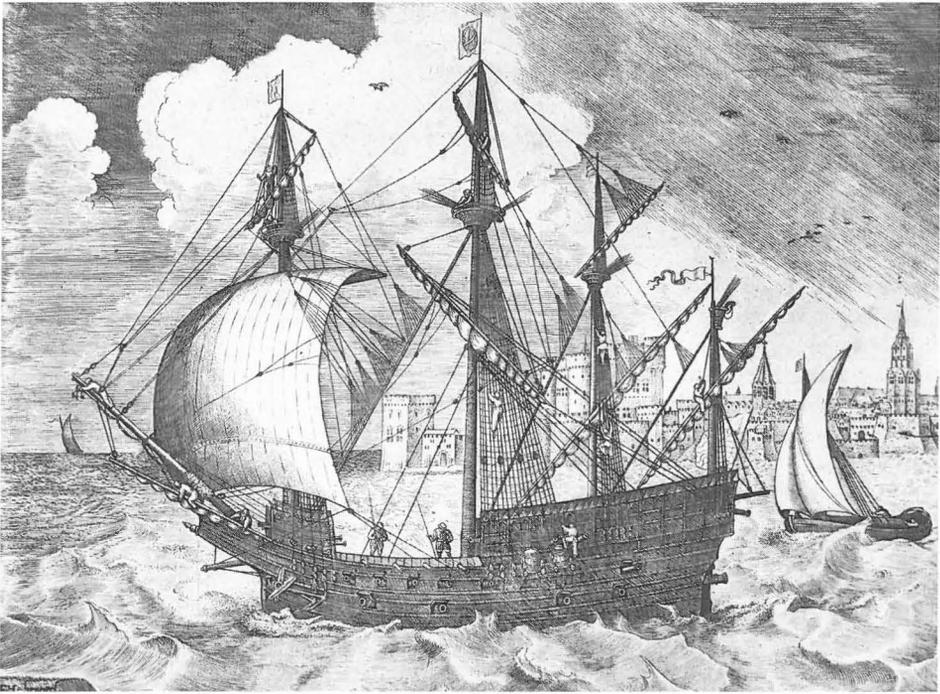


Abb. 15a und b Kupferstiche von Frans Huys nach Pieter Bruegel d.Ä.: Portugiesischer Viermaster (Nao) (oben), und Mahona, flankiert von segelnden Galeeren, beide vor 1562 (unten)

XIV. schlossen sich wider die Spanischen Niederlande und Holland in den Jahren 1667/68 und 1672–78 an. Erst 1795 erzwang dann Frankreichs junge Republik die Abschaffung aller Scheldezölle. Strategisch weitschauend, ließ Napoleon Antwerpens Hafen ausbauen und leitete damit – trotz zweier britischer Blockaden 1809 und 1814 – eine allmähliche Konsolidierung des einst erfolgreichen Seeumschlagplatzes selbst für die Zukunft ein.

Klang bei Jan Massys schon das mediterrane Erlebnis, die formgeschichtlich entscheidende Berührung mit den Neuerungen italienischer Renaissance-Kunst an, so wurde sie – während seiner Italienreise bis Reggio di Calabria, Messina, Neapel, Rom (alles im Werk verarbeitete Eindrücke) 1552/54 – nicht weniger wichtig für Pieter Bruegel d.Ä. Sowohl stilistisch als auch ikonographisch gilt er als der ursprünglichste, einflußreichste niederländische Maler des 16. Jahrhunderts. Seine realistisch-poetische Landschaftsauffassung wirkte bahnbrechend, wofür Gemälde sprechen wie sein grandioser »Turmbau zu Babel« 1563 (im Kunsthistorischen Museum zu Wien), wo am rechten Bildrand eine bewegende Hafenszenerie mit unterschiedlichsten Hochseeschiffen, Booten, großem Floß usw. auffallen, oder jene weiträumige Meereslandschaft mit dem »Sturz des Ikarus« 1567 (im Musée des Beaux-Arts zu Brüssel). In Anlehnung an letzteres Werk entstand sogar ein Blatt in den umfangreichen druckgraphischen Serien¹⁸ nach Schiffsporträts von Pieter Bruegel. Zwei andere, jeweils von Frans Huys gestochene Beispiele (Abb. 15 a und b) vermitteln uns das Aussehen eines stark bestückten portugiesischen Viermasters (Nao) beziehungsweise eines ähnlichen Kriegsschiffs (Mahona) zwischen segelnden, ebenfalls reich armierten Galeeren.

Auf einer Galeere reisend, traf Maria de' Medici am 3. November 1600 in Marseille ein, um anschließend mit König Heinrich IV. von Frankreich vermählt zu werden. Den allegorisch verbrämten Empfang und ihr Vonbordgehen vergegenwärtigt Peter Paul Rubens (1577–1640) auf einer der monumentalen Malereien seines 1622/25 entstandenen Maria de' Medici-Zyklus für die Luxembourg-Galerie zu Paris (jetzt im Louvre). Galeeren füllen auch den Hintergrund jener furiosen Ölskizze (49 x 64 cm; im Fogg Art Museum zu Cambridge/Mass.; Abb. 16), die Rubens um 1635 für den »Zorn des Neptun« entwarf – eine Gelegenheitsdekoration am Willkommensbogen auf dem Mechelse Plein zu Antwerpen, und zwar zu Ehren des Kardinalinfanten Ferdinand, des seit April 1635 neuen Gouverneurs von Flandern, welcher bei seiner Überfahrt von Barcelona nach Genua in schwere Stürme geriet, denen Neptun, auf von Seepferden gezogenem Muschelwagen, mit dem Ruf *Quos ego!* (= *Euch werd' ich!*)¹⁹ Einhalt gebietet.

An solchen und noch weiteren Beispielen – »Petri Fischzug« 1618/19, das Altarbild der Mechelner Fischergilde in Notre-Dame au de la Dyle zu Mecheln, oder an Rubens' »Andromeda«-Tafel, um 1638, in Berlins Gemäldegalerie, oder jener beeindruckenden »Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas«, um 1620, ebenfalls Berlin, oder der um 1636/38 angelegten Ölskizze zur »Fortuna über den Wellen« (in Berlin²⁰; die endgültige Fassung im Prado zu Madrid) – wird des Rubens' Interesse selbst an maritimer Thematik deutlich. In Genua hatte er um 1606 als junger Meister (der Antwerpener St. Lukasgilde) das berückende Porträt der erblühenden Marchesa Brigida Spinola Doria unter anderen Bildnissen geschaffen; Jahre später, um 1627, gestaltete er bildlich ein anderes Mitglied dieses einflußreichen Familienverbandes: den Sieger von Breda, Graf Ambrogio Spinola. Nicht vergessen sei, daß Rubens außerdem jene vielbewunderten »Palazzi di Genova«, ein seit 1622 in mehreren Auflagen erschienenenes 72blättriges Tafelwerk, schuf, worin die damals für Europa einzigartige Pracht fast aller an Genuas »Goldener Meile« neuerrichteten Adelspaläste unübersehbar wurde – ein Phänomen, das die engen wirtschaftlichen und künstlerischen Beziehungen zwischen Scheldestadt und Liguriens »Superba« kennzeichnet.

Verschiedene für unsere maritime Fragestellung noch gleichfalls interessante Werkbereiche²¹ wären zu betrachten, etwa diejenigen eines Jan Bruegel (1568–1625), Adam Willaerts



Abb. 16 Peter Paul Rubens: *Zorn des Neptun*, Ölskizze um 1635; Fogg Art Museum Cambridge/Mass.

(1577–1664), Jan Porcellis (1584–1632), die der Peeters (Gillis P., 1612–1653; Bonaventura P., 1614–1652; Catharina P., 1615– nach 1676; Jan P., 1624–1677), von Peter Gysels (1621 bis 1690/98) oder Theobald Michau (1676–1765).

Wir beschränken uns raumbedingt lediglich auf Andries van Eertvelt (1590–1652), der zunächst Bruegels Seemalerei (in malerischer Übertreibung orkanartiger Wogen usw.) folgt. Als Muster dafür dient Eertvelts frühe Marine mit der Jonas-Prophetie, eine bemalte Holztafel von 61 x 98 cm (Abb. 17)², wo Jonas während seiner Meerfahrt nach Tharsis im Sturm vom stark krängenden Dreimaster in die brodelnde See geworfen wird – der Walfisch, schon mit weit aufgesperrtem Maul, liegt bereit, ihn zu verschlingen. Im Alten Testament (Prophet Jonas, 2, 1 und 11) verlautet dazu: *Jona war im Leibe des Fisches drei Tage und drei Nächte ... Und der Herr sprach zum Fische, und er spie Jona aus ans Land*. Ikonographisch gedeutet, mag diese Abfolge als Vorbild für Grablegung und Auferstehung Christi verstanden sein. Der Künstler vermittelt darüber hinaus den leidenschaftlich dramatischen Kampf vieler Schiffsbesatzungen mit den unberechenbar entfesselten Elementen.

Zu Eertvelts Lebenslauf nachzutragen bleibt: 1609/10 Aufnahme in die Antwerpener St. Lukasgilde, 1615 Heirat mit Katharina de Vlieger († 1627). Deren Tod folgend Reise nach Genua, wo Cornelis de Wael ihn aufnahm und ihm Aufträge vermittelte. Spätestens 1630 wieder an die Schelde zurückgekehrt, bevorzugte Eertvelt fortan beruhigte Meeresveduten mit malerisch variabel getalteten Schiffen. Darunter befindet sich als herausragende Komposition jene »Marine« in Wiens Kunsthistorischem Museum.³

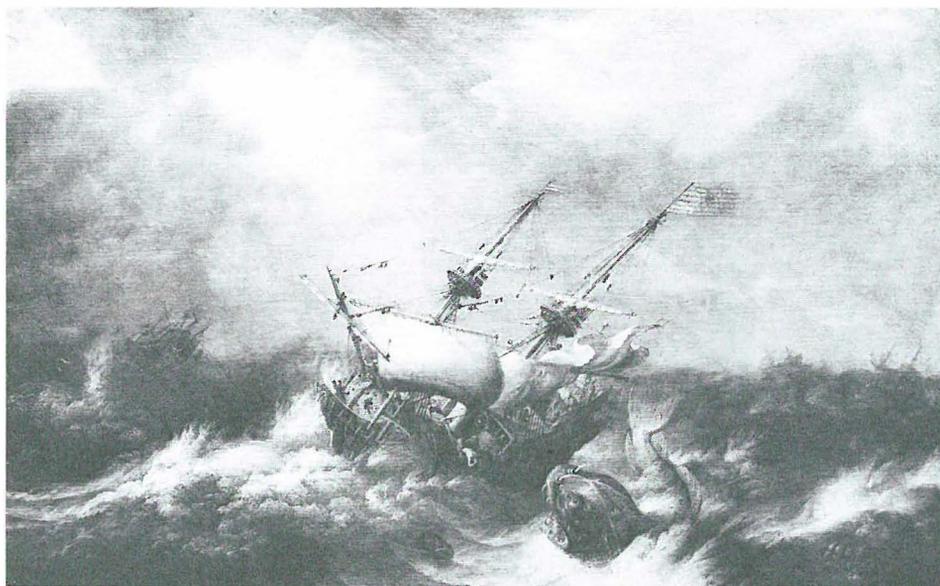


Abb. 17 *Andries van Eertvelt: Jonas wird beim Sturm ins Meer geworfen, vor 1630; 1911 im Münchner Kunsthandel*



Abb. 18 *David Teniers d.J.: Fischerszenen, 1640er Jahre; 1913 im Berliner Kunsthandel*



Abb. 19 *Le retour de la pêche – Zurück vom Fischfang, Bildteppich, gefertigt im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von den Brüsseler Ateliers des Leyniers, nach Kartons von De Hondt, unter Verwendung von Entwürfen David Teniers d.J.; Privatbesitz*

Erfolgreichster flämischer Genremaler war David Teniers der Jüngere (1610–1690). Zu seinen Sujets gehört auch das Berufsbild der Seeleute, Schiffer, Fischer und Fischverkäufer. Von letzteren zeugt die vielschichtige Szene, auf Kupferplatte, 55 x 69 cm, gemalt und monogrammiert (Abb. 18).²³ Deren bewegtes Eingebettetsein zwischen Küstenpartien mit hoch aufragenden Bastionen samt Türmen und rechts leicht gekräuselter Seefläche, wo noch Netze vom Boot aus und vorn sogar von im seichten Wasser stehenden Fischern eingeholt werden, während man links, auf nächstgelegenen Plateau, gefangene Fische über eine angelehnte Leiter heranschafft, im Zuber begutachtet und handelseins wird, dazu, unterhalb des Außenpostens, Fischer, die sich um ihre Netze bemühen, und Zuschauer, welche hinter Balkonbrüstung, Brustwehr und Geländer das Geschehen beobachten, – solche ins Auge fallende kompositionelle Aufteilung läßt erkennen, wie nachhaltig Pieter van de Velde's »Marine« (Abb. 1) unter dem Einfluß David Teniers entstand. Dieser soll – wie wir ja hörten – zur figürlichen Staffage in van de Veldes frühen Werken entscheidend beigetragen haben, vielleicht – auch angesichts des Bildteppichs (Abb. 19) – noch zu mehr.

Teniers, in Antwerpen geboren und in Brüssel gestorben, wurde 1632/33 Meister, 1645 Dekan der Antwerpener St. Lukasgilde, war dann ab 1651 in Brüssel tätig, sogar seit 1656 Hofmaler sowie Verwalter der Kunstsammlungen Erzherzogs Leopold Wilhelm und dessen Nachfolgers Don Juan d'Austria²⁴; 1665 eröffnete Teniers in Antwerpen zudem eine eigene Kunstakademie. Selbst höchst produktiv, hat er der Nachwelt über 2000 Bilder hinterlassen.

Darunter befindet sich als symptomatischer Beleg für das Kunstwollen Flanderns, dessen flämische Eigenart, jene ebenso köstliche wie tiefsinnige, ja absurde, menschliches Verhalten kraß und ungeschminkt travestierende »Affenmahlzeit«.²⁵ Wie heißt es in Goethes »Maximen und Reflexionen«? *Das Absurde, mit Geschmack dargestellt, erregt Widerwillen und Bewunderung.* Auch wenn uns vor manchen Gemälden von Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d.Ä., Peter Paul Rubens bis hin zu David Teniers d.J. zuweilen angesichts ihrer abstrus-morbiden Phantastik, armselig-rigiden oder majestätisch-erhabenen Naivität, spielerisch-ausbordenden Verzücktheit und animalisch-kruden Sinnlichkeit zunächst schreckhaftes Erstaunen überkommt, so bleibt am Ende doch – bei derart hoher künstlerischer Meisterschaft – bewunderndes Verstehen.

Anmerkungen:

- 1 Vom Vorbesitzer ersteigert in der Auktion 4 Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 2.–6. 11. 1964, Nr. 249.
- 2 Welche formal an die 1503 von Herman de Waghmakere errichtete ehemalige Antwerpener Fleischhalle (jetzt Museum) erinnert; vgl. Max Rooses: *Geschichte der Kunst in Flandern*. Stuttgart 1914, Abb. 44 und 534 (= Eertvelts Marine, in Wien).
- 3 Öl auf Leinwand, 99,5 x 120 cm, Kat. der 590. Auktion Dorotheum, Wien, 1.–4. 12. 1970, Nr. 130, Taf. 6 (mit diesem fiktiven Titel); *Die Weltkunst* 40, 1970, Abb. S. 1272; Walther Bernt: *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*. Bd. IV. München 1962, Abb. 281 (dort Abb. 280: das eine kleine bez. Seestück in Ansbach).
- 4 K. Zoege von Manteuffel: *Die Künstlerfamilie van de Velde*. Leipzig 1927; H.P. Baard: *Willem van de Velde de oude ... de jonge*. Amsterdam o.J.; M.S. Robinson: *Van de Velde Drawings ... in the National Maritime Museum*. Cambridge 1958; *The Willem van de Velde Drawings in the Boymans-van Beuningen Museum Rotterdam*. 3 Bde. 1979; Kat. der Ausstellung *Zeichner der Admiralität*. Hrsgg. von G. Kaufmann. Hamburg 1981.
- 5 F.J. v.d. Branden: *Gesch. d. Antwerp. Schilderschool*. 1883; *Trésors d'art en Russie* 1, 1901; A. v. Wurzbach: *Niederländ. Künstlerlexikon*, Bd. 2, 1910, S. 754; Fred C. Willis: *Die Niederländische Marine-malerei*. Leipzig 1911, S. 96f.; *Verslagen o. s'Rijks Verz.* etc. 60, 1937 (1938), S. 26ff.; *Kataloge der genannten Museen*; U. Thieme & F. Becker: *Allgem. Lex. d. bild. Künstler*. Bd. 34, 1926, S. 203; L. Preston: *Sea and River Painters*. Oxford 1937; R.H. Wilenski: *Flemish Painters 1430–1830*. Bd. 1. London 1960, S. 335, 352; *Ausstellungen-Kat. Werke alter Meister aus Privatbesitz*, Mainz 1968, Nr. 90, 91, Abb. S. 188, 191; Liana Castelfranchi Vegas: *Italianen und Flandern. Die Geburt der Renaissance*. (Milano 1982). Stuttgart-Zürich 1994.
- 6 Auktion 139 August Bödiger, Bonn, 18. 3. 1969 (Hafenpartie = Abb. S. 199 in *Die Weltkunst* 1969); *Auktionen Mars, Würzburg*, 11. 11. 1972 und 5. 7. 1975 (Hafen mit Festung, Marine = *Die Weltkunst* 1972, Abb. S. 1672, und 1975, Abb. S. 1059); Auktion 548 Leo Spik, Berlin, 6. 4. 1989, Nr. 371, Taf. 3 (Marine, Ö/L 29 x 41,5 cm); *Die Weltkunst* 1974, Abb. S. 441; *Segler vor felsiger Küste*, sign., Ö/L 41 x 56 cm, im Kunstkabinett Binhold, Berlin; *Auktionen-Kat. Sotheby's London*, 11. 12. 1974, Nr. 40, Abb. S. 37 (sign. u. dat. 1677 Hafenszene, Ö/L 31,5 x 42,5 cm); *Auktionen-Kat. Sotheby's London*, 19. 3. 1975, Nr. 51 mit Taf. (Schiffe vor Antwerpen, sign., Ö/L 82,5 x 119,5 cm); im französischen Kunsthandel (siehe *Connaissance des arts* 314, 1978, Abb. S. 22: Marine, sign. u. dat. 166?, Ö/L 67,5 x 106 cm).
- 7 Helmut Pemsel: *Seeherrschaft. Eine maritime Weltgeschichte ...* Bd. 1. Koblenz 1985, S. 228 und 232ff.
- 8 *Auktionen-Kat.* 486 Leo Spik, Berlin, 11.–12. 12. 1973, Nr. 207, Taf. 4.
- 9 *Auktionen-Kat.* 485 Leo Spik, Berlin, 18. 10. 1973, Nr. 368, Taf. 9; *Die Weltkunst* 43, 1973, S. 2048, und 44, 1974, Abb. S. 543 (damals im Besitz der Firma E. Beckmann, Hannover).
- 10 Jeweils Ö/L 68 x 84,5 cm, sign. unten links, Sammlung Hans Klenk, Mainz (siehe hier Anm. 5).
- 11 1965 bei Fred Teltcher Ltd., London; *Die Weltkunst* 35, 1965, Abb. S. 514 und 595.
- 12 Ekhart Berkenhagen: *Schiffahrt in der Weltliteratur. Ein Panorama aus fünf Jahrtausenden (= Schriften des DSM, Band 40)*. Hamburg 1995, S. 12 mit Abb.
- 13 Barbara Lane: *Hans Memling. Werkverzeichnis*. Frankfurt–Berlin–Wien 1980, Nr. 1 und 74 mit Abb.
- 14 F.W.H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Vol. XII. Amsterdam o.J., S. 220ff. mit 8 Abb.
- 15 Paul Lächler & Hans Wirz: *Die Schiffe der Völker*. Olten–Freiburg 1962, Abb. 45, 56, 58–60; *Die Grossen der Weltgeschichte*. Hrsgg. v. Kurt Fassmann. Bd. 4. Zürich 1974, S. 414–431 (= H. Bosch, verf. v. Gert Unverfehrt, mit Bibliographie); *Propyläen Kunstgeschichte Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*. Hrsgg. v. Jan Bialostocki. Berlin 1990, S. 178f.
- 16 Kat. der Ausstellung *Pieter Bruegel d.Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*. Kupferstichkabinett Berlin 1975, Abb. 45–47, 49/50.

- 17 Dessen Großmutter Maria, Tochter Karls des Kühnen von Burgund (* 1433, reg. Herzog 1467–77), war verheiratet mit Kaiser Maximilian (reg. 1493–1519).
- 18 René van Bastelaer: *Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien*. Brüssel 1908; O. Buysens: *De Schepen bij Pieter Bruegel de Oude*. In: *Mededelingen der Academie van Marine van Belgie VIII*, 1954, S. 159–191 mit 12 Abb.: F. Smekens: *Het Schip bij Pieter Bruegel de Oude: een authenticiteitscriterium?* In: *Jaarboek 1961, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, S. 5–57 mit 28 Abb.
- 19 Ein Ausruf übrigens, den Vergil – Aeneis I, 131–135 – vorgeprägt hatte, was ein bezeichnendes Licht auf Belesenheit und Bildung des großen flämischen Malers wirft. Selbstverständlich war auch Homers *Odyssee* Rubens vertraut, was sein Bild vom bergigen, wasserumgebenen Scheria bezeugt, wo Nausikaa den schiffbrüchigen Odysseus am Ermonesufer findet (Galeria Palazzo Pitti, Florenz).
- 20 Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Gemälde im Besitz der Gemäldegalerie Berlin. Bearbeitet von Jan Kelch. Berlin 1978: Kat. der Ausstellung P.P. Rubens, Antwerpen 1977, Nr. 4 (Hero und Leander), 21 (Wunder der hl. Walburga), 75 (Triumph der Hoffnung), 102 (Herakles findet eine Purpurschnecke), weitere mythologische und religiöse Motive, die mit der See verbunden sind; Kat. der Ausstellung Rubens e Genova. Genua 1977.
- 21 U. Thieme & F. Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bde. Leipzig 1907 bis 1950; Laurens J. Bol: *Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts*. 1973; Kurt J. Müllenmeister: *Meer und Land im Licht des 17. Jahrhunderts*. Bd. 1. 1973; Rupert Preston: *The Seventeenth Century Marine Painters of the Netherlands*. 1974; William Gaunt: *Marine Painting: An historical survey*. 1975; E.H.H. Archibald: *Dictionary of Sea Painters*. 1980.
- 22 Aus der Sammlung Kasnakoff in St. Petersburg; Auktions-Kat. H. Helbing, München, 24. 11. 1911, Nr. 1, Taf. 1. – Ein Thema übrigens, daß auch von Flamen, wie Maerten de Vos, Paul Brill, Jan Bruegel d.Ä. und der Rubens-Werkstatt, wiederaufgenommen wurde (siehe A. Pigler: *Barockthemen*. Bd. 1. Budapest–Berlin 1956, S. 229ff.).
- 23 Ehemals in der Sammlung Prof. Dr. Wedewer, Wiesbaden; Kat. der Auktion Rud. Lepke, Berlin, 2. 12. 1913, Nr. 57 mit Abb.
- 24 Jack Beeching: *Don Juan d'Austria. Sieger von Lepanto*. (London 1982) München 1983.
- 25 Aus den 1640er Jahren, Öl auf Eichenholzplatte 27,7 x 37,3 cm; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Aschaffenburg; Galerie Aschaffenburg Katalog. München 1964, S. 153 (816), Abb. 17.

Pieter van de Velde in the light of Flemish marine painting of the 16th to 18th centuries

Summary

It befits the German Maritime Museum well to be able to add artistic reflection of nautical and maritime history to its wealth of technical monuments, historical evidence and multifarious manifestations of marine, coastal and harbour life. The museum's most outstanding acquisition of the year 1995 is an artistic object of international importance – specifically, an example of Flemish marine painting – presented here within the context of the cultural-historical development of its genre.

This work of 47 x 59,5 cm depicts as its centerpiece a galley, surrounded by a precisely executed seascape – a world in itself, complete with harbour citadel and fraught with atmosphere. It can be traced back to Pieter van de Velde, born in Antwerp in 1634 and ascertainably a master there from 1654 on. He is assumed to have been closely related to Willem van de Velde the Younger and like the latter to have lived and worked in England for a time. Among the works illustrated or only men-

tioned in the article, one painting receives special attention and serves as a basis for comparison: It is the latest known work of Pieter van de Velde – signed by him and dated 1723 – the “Harbour of Antwerp” which turned up on the London art market in 1965. Thus Pieter van de Velde’s artistic development is recounted here, taking two pictorial keepsakes in the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam, datable to the 1670s, as a starting point.

The artist’s œuvre and its stylistic derivations are placed into the context of Flemish marine painting with a brief survey scanning the late Gothic, Renaissance, Manneristic and Baroque periods. We begin in Bruges with a look at various masters such as the illuminator Willem Vrelant, the painter Hans Memling – of whose Shrine of St. Ursula one panel is of particular interest and the “Master W. with the Key-Shaped House Mark,” engraver of early authentic depictions of ships. The discussion turns to Hieronymus Bosch and his surrealistic watercraft, and then to Joachim Patenier and Matthys Cock. Their work paved the way for Pieter Bruegel the Elder’s grandiose land and seascapes, which set new standards for the Northern European painting of the 16th century. Bruegel’s depictions of numerous ships of his time, particularly outlandish ones, are quite original; his intense devotion to this subject is illustrated by the many engravings made according to his drawings and paintings. The brothers Cornelis and Jan Massys and their widely known views of Antwerp and Genoa are the subject of further discussion.

By this point in history, thanks to the tolerance and support of Emperor Charles V, Antwerp had risen to become a leading Flemish metropolis and a globally acknowledged centre of trade and the arts, a radiant jewel of a city, Peter Paul Rubens, the resident representative of the arts, also created mythologically oriented works in maritime settings bearing the stamp of Baroque pathos. His paintings are examined and discussed alongside the unmistakably popular images of the “younger” David Teniers, Flanders’ most successful genre painter. Even today Teniers’ fisherman and fish merchant scenes (or, for example, his original monkey travesties of all too human behaviour, particularly impressive reflections of the Flemish mentality) are still very much admired. Nautically relevant microcosms such as these do their share to explain influences, precedents and collaboration in the œuvre of Pieter van de Velde.