



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei. 2. :
Die ersten Landschaftsmaler. - Quintin Massijs, Bosch und Lukas von
Leyden.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

aus Mailand, 24. Mai 1788); dennoch aber ist die „Italienische Reise“ reich an Blicken auch auf die Landschaft und deren wechselnde Gestalt; wir begnügen uns eine Stelle herzusetzen, die in allgemeinen Zügen zusammenfaßt, wie sie ihm erschienen (Rom, 24. November 1787): „Es ist ein Glanz und zugleich eine Harmonie, eine Abstufung im ganzen, wovon man nordwärts gar keinen Begriff hat: bei euch ist alles entweder hart oder trüb, bunt oder eintönig.“ Und doch mochte er, der fleißige Zeichner, der mit seiner Mappe soviel Aussichtspunkte gesucht, der Geolog und Mineralog, der mit seinem Hammer soviel Klüfte durchklettert, der Jahre lang in Wäldern und Bergen, auf Wanderungen und in seinem Garten, in den öden Flächen des nordwestlichen Deutschlands wie in der Schweiz und am Rhein und Main, mit Himmel und Erde gelebt hatte — er mochte wohl wissen, was er sagte, und sich ohne Überhebung ein vergleichendes Urteil erlauben. Von Jugend auf war ihm ja, um seine eignen Worte zu brauchen, „die Natur in ihrer Herrlichkeit erschienen“ und „er gehörte ihr an, wie sie ihm,“ und seine Abhängigkeit vom Wetter, vom Boden, von der Jahreszeit, sein Anschluß an das Leben der allgemeinen Natur war nur, wie Adolf Schöll so schön sagt, „die physische Seite seiner Genialität.“



Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei.

Von Adolf Rosenberg.

2.

Die ersten Landschaftsmaler. — Quintin Massijs, Bosch und Lukas von Leyden.



Wenn wir die Entwicklung der niederländischen Malerei nach dem Tode Jans van Eyck von rein technischen Gesichtspunkten betrachten, können wir uns der Wahrnehmung nicht verschließen, daß diese Entwicklung mehr abwärts als aufwärts führt. Die Thätigkeit der Maler, welche in Tournay, Brüssel, Löwen und Brügge wirkten, konzentriert sich mehr auf die Darstellung des Seelenlebens, auf den Ausdruck der Gemütsaffekte. Wir begegnen also der ganz natürlichen Erscheinung, daß die ideale Auffassung gegen die realistische reagiert, ohne dieselbe jedoch ganz aufheben zu wollen. Roger van der Weyden, das Haupt dieser Richtung, liebte Kleiderpracht und prunkenden Apparat ebenso sehr wie Jan van Eyck. Aber über dem Bestreben, seine Gestalten zu Trägern von erregten, aus der Tiefe des Gemüts emporquellenden Stimmungen zu machen, vernachlässigte er das Körperliche. Seine Figuren sind ohne Rücksicht auf ebenmäßige Verhältnisse

gebaut; ihre Glieder sind zu dünn oder zu lang, ihre Köpfe meist zu groß und ihre Bewegungen eckig und unbeholfen. Bei seinem Nachfolger und Schüler Memling werden diese Mängel durch ein unverkennbares Streben nach Anmut und Lieblichkeit, durch die schüchterne Holdseligkeit der Frauen, durch eine große Innigkeit der Empfindung verdeckt. Indessen haben beide Künstler aus der Schultradition immer noch ein ausgeprägtes Naturgefühl und dabei auch einen lebhaften Sinn für die Landschaft bewahrt. Roger van der Weyden liebt es sogar, auf seinen Altarbildern die landschaftlichen Fernsichten möglichst weit auszudehnen, damit er auf ihnen noch Szenen mit kleinen Figuren darstellen kann, welche den Hauptvorgang im Vordergrund episch ergänzen und erläutern. Flußthäler, die von zackigen Bergen und Felsen eingeschlossen sind, in saftigem Grün prangende Wiesen und vereinzelte Bäume, welche offenbar auf direkten Naturstudien beruhen, sind die Hauptelemente dieser Landschaft. Eine gleichmäßig klare Luft ist über dieselbe ausgebreitet: im Vordergrund liegt ein heller grüner Schimmer auf den Flächen, der allmählich gegen den Hintergrund in einen blauen Duft übergeht. Auch bei Memling findet sich noch diese feine Abstufung der Töne, während ein älterer Meister, der aus Harlem stammt, Dierick Bouts, in den reichen landschaftlichen Hintergründen seiner Gemälde schon viel derber vorgeht und mehr nach energischen Kontrasten strebt. Es ist auffallend und nicht anders als aus lokalen Einflüssen zu erklären, daß dieser Künstler, welcher unter allen Nachfolgern van Eycks den stärksten realistischen Zug aufzuweisen hat, aus jenem nördlichen Teile der Niederlande stammt, in welchem zwei Jahrhunderte später die realistische Kunst zur höchsten Entfaltung kommen sollte. Bouts war schon um 1448 in Löwen, wo er vermutlich den Einfluß Rogers van der Weyden erfuhr. Auch er liebt es, die landschaftlichen Hintergründe möglichst weit auszudehnen und sie, wie Memling, mit stattlichen Bauwerken, mit Schlössern, Türmen, Kathedralen, ja mit ganzen Städten zu besetzen, welche so eingehend detailliert sind, daß man noch jetzt manches Bauwerk identifizieren kann. Seine Landschaften haben meist einen hügligen Charakter. Auf den Ruppen der Hügel stehen vereinzelte Bäume, seltener in Gruppen zusammen, und wenn man auf den Vordergrund blickt, kann man jede Pflanze, jede Blume botanisch bestimmen, so charaktervoll und sorgsam ist eine jede Staude, ein jedes Blatt, eine jede Blüte ausgeführt, und selbst die Tiere, welche im Grünen kriechen. Dierick Bouts hat weder eigentliche Landschaften noch Genrebilder gemalt; aber er hat beide Elemente, das genrehafte wie das landschaftliche, auf seinen Gemälden so stark betont, daß man einen Teil seines Hauptwerkes, des Altars für die Bruderschaft des Sakraments in der Peterskirche zu Löwen, für ein Genrebild halten könnte, wenn seine Zugehörigkeit zu dem Mittelbilde, dem noch an Ort und Stelle befindlichen heiligen Abendmahl, und damit seine symbolische Bedeutung nicht unzweifelhaft wäre. Dieser Altar hatte nämlich vier Flügelbilder, die

Zusammenkunft Abrahams mit Melchisedek, die Mannahlese, den Propheten Elias in der Wüste und das Passahfest der Israeliten. Die beiden ersten sind in die Münchener Pinakothek, die beiden andern in das Berliner Museum gekommen. Dem Gegenstande der Darstellung entsprechend bildet eine reiche Landschaft den Hintergrund der drei ersten Tafeln. Auf der vierten blicken wir in ein Gemach mit getäfelter Decke, dessen Fußboden sauber mit farbigen Steinfliesen ausgelegt ist. In der Mitte ist ein viereckiger Tisch aufgestellt, welchen sechs Personen umstehen. Auf einer großen Zinnschüssel liegt das gebratene Passahlamm. Ein Mann ist beschäftigt, dasselbe mit einem Messer zu zerlegen. Messer bilden auch das einzige Handgerät der andern Tischgenossen. Gabeln waren also damals in bürgerlichen Kreisen noch unbekannt; sie kamen wohl erst im Laufe des 16. Jahrhunderts in allgemeinen Gebrauch. Auf dem Tische stehen ferner dunkelgrüne, mit Buckeln verzierte Trinkgläser und andre aus goldig schillerndem Glase. An der linken Wand des Zimmers steht ein Kredenzschrank mit einer zinnernen Kamme und grünen Gläsern, unter dem Fenster, welches von innen durch Läden geschlossen werden kann und dessen unterer Teil mit Vorsetzern versehen ist, eine hölzerne Bank. Ganz vorn zur Linken blickt man durch eine Thür in einen Vorhof, der durch eine Mauer mit Thor von der Straße abgeschlossen ist. Die runden Brote auf dem Tische haben dieselbe Form, welche sich bis heute in Belgien und Holland erhalten hat. Im Gegensatz zu dieser Familienmahlzeit geht das Abendmahl des Herrn auf dem Mittelbilde des Löwener Altars in einem großen Saale vor sich, dessen Fußboden noch zierlicher mit buntem Marmormosaik ausgelegt ist. Christus und seine Jünger sitzen auf Bänken und Schemeln um den Tisch herum, auf welchem sich neben Messern, Gläsern, Broten und der großen Zinnschüssel auch zwei kunstvoll gearbeitete Pokale befinden. Merkwürdig ist, daß an der Schmalseite des Saales neben dem hohen Kamine eine durch eine Klappe zu verschließende Öffnung angebracht ist, durch welche offenbar die Speisen von dem aufwartenden Diener dargereicht wurden. Denn auf der Klappe stehen noch zwei Schüsseln, und zwei Männer blicken von draußen durch die Öffnung in den Saal herein.

In der Absicht, energische Farbentkontraste hervorzubringen, verzichtet Dierick Bouts darauf, in seinen Landschaften die Übergänge so fein zu vermitteln wie es Roger van der Weyden und Memling lieben. Die Nähe erscheint ihm grün und die Ferne von einem blauen Schleier umwoben. Mittelöne sieht er nicht, und darum läßt er den Hintergrund wie eine blaue Koulisse in die grüne Landschaft des Vorder- und Mittelgrundes einschneiden. Auf die Linearperspektive verstand er sich wohl, wie seine Ansichten von Innenräumen beweisen; aber das Geheimnis der Luftperspektive war ihm noch verschlossen, weil seine Augen noch nicht gebildet genug waren, um die Luft zu sehen und ihre wunderbare Wirksamkeit in Bezug auf die Auseinanderschlebung der Pläne und die Verkleinerung der Gegenstände zu erkennen.

Bei dem gegenwärtigen Stande unsrer Kenntnisse von dem Entwicklungsgange der altniederländischen Malerei vermögen wir nicht zu sagen, in welchem Zusammenhange die ältesten Landschaftsmaler im eigentlichen Sinne, Joachim de Patinir und Herri de Bles, mit den Nachfolgern Jans van Eyck gestanden haben. Wir wissen nur, daß beide in derselben Gegend, im oberen Maasthale, geboren sind, der eine in Dinant, der andre in dem gegenüberliegenden Bouwignes. Es ist möglich, daß beide aus einer lokalen Malerschule hervorgegangen sind, möglich auch, daß sie ihre Ausbildung erst in Brügge erhalten haben, welches in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts den Mittelpunkt der niederländischen Malerei bildete. Es wird vermutet, daß Gerard David, ein Schüler Memlings, auf Patinir von Einfluß gewesen ist, und an den letztern soll sich wieder Herri de Bles angeschlossen haben. Patinir tritt erst mit dem Jahre 1515, wo er als Freimeister in die Lukasgilde von Antwerpen aufgenommen wurde, in das Licht der Geschichte, und in demselben Jahre ließ sich auch Gerard David in die Gilde einschreiben, um einen allerdings nur vorübergehenden Aufenthalt in Antwerpen zu nehmen. Man hat daher Grund, zu vermuten, daß beide aus demselben Orte, also aus Brügge, nach Antwerpen übersiedelten, weil vielleicht in der blühenden und reichen Handelsstadt, welche allmählich an die Stelle von Gent und Brügge trat, ein besseres Brot zu verdienen war. Während aber David nicht lange in Antwerpen blieb — er starb 1523 in Brügge —, ließ sich Patinir dauernd in der Scheldestadt nieder. Er verheiratete sich und gelangte bald zu solchem Wohlstande, daß er sich im März 1520 ein Haus kaufen konnte. Und nicht bloß Wohlstand, sondern auch Achtung muß er sich durch seine Kunst erworben haben, da Dürer während seines Aufenthalts in Antwerpen im Jahre 1521 einen lebhaften Verkehr mit „Maister Joachim“ unterhielt. Er erwähnt ihn häufig in seinem Tagebuche von der niederländischen Reise, und einmal nennt er ihn ausdrücklich den „guten landschaftmahler,“ soviel wir wissen, das erstemal, daß dieser Ausdruck in einem Schriftstücke gebraucht wird, da eine Trennung der Maler nach Fächern bis dahin nicht üblich war. In demselben Jahre verheiratete sich Patinir zum zweitenmale und lud Dürer zu seiner Hochzeit. Er muß aber schon im Jahre 1524 nicht mehr gelebt haben, da seine Frau in einer Urkunde aus diesem Jahre Witwe genannt wird. Ein hohes Alter hat Patinir demnach nicht erreicht, und dem entspricht auch die geringe Zahl von Werken seiner Hand, die sich noch nachweisen lassen.

Vier davon tragen seinen Namen, und auf Grund dieser vier kann man noch etwa ein Duzend andrer ihm mit einiger Sicherheit zuschreiben. Patinir galt bereits seinen Zeitgenossen als ein Landschaftsmaler, weil er die heiligen Figuren, welche sonst räumlich und geistig den Mittelpunkt der Komposition bildeten, auf ein ganz bescheidenes Maß reduzierte und dafür die Landschaft zu weiterer Perspektive ausdehnte und alle Einzelheiten derselben auf das liebevollste

und eingehendste behandelte. Patinir war noch weit davon entfernt, eine Landschaft als ein Ganzes zu sehen, sondern er verfuhr durchaus synthetisch, indem er einen jeden Gegenstand, nachdem er ihn getreulich kopirt hatte, an den andern reihte. Die Grundzüge für seine Landschaften, das Flußthal mit den hohen, Zackigen, hart an das Ufer herantretenden Felsen, hatte ihm seine Heimat geliefert. Aber diese Grundzüge waren ihm noch zu einfach, die Felsen nicht pittoresk und phantastisch genug. Er griff daher in seine eigne Phantasie und pflanzte seine Landschaften mit Bäumen, Sträuchern und namentlich mit den abenteuerlichsten Felsbildungen voll. Da sieht man z. B. auf der „Taufe Christi“ im Wiener Belvedere im Mittelgrunde am Ufer des sich in unzähligen Krümmungen durch die Gebirgslandschaft hinziehenden Flusses einen mehrfach abgestuften Felsen bis in die Wolken hineinragen, welche seine Spitzen verhüllen. Weiterhin ist ein Felsen am Ufer mit den Trümmern einer alten Burg gekrönt, welche ersichtlich nach der Natur gemalt ist, da man ihre einzelnen Teile genau unterscheiden kann, und aus der Mitte des Flusses ragt ein dritter Felsen empor. Ein ähnlicher, in das Gewölk hineinreichender Felsen nimmt den Mittelgrund der „Ruhe auf der Flucht nach Agypten“ im Berliner Museum ein. Dieser Felsen ist in der Mitte eingebuchtet, und in diese Höhlung ist ein phantastischer Rundbau hineingesetzt. Auch hier sieht man spitze Felsen mit Burgen am Ufer eines Flusses, der in zahlreichen Windungen durch ein bergiges Land dem Meere zufließt, welches sich im äußersten Hintergrunde ausdehnt. Hier sind die Details ebenso eingehend behandelt wie im Vordergrunde, wo man jedes Blatt an den Bäumen, jeden Grashalm auf der Wiese zählen kann. Luftperspektive kennt aber auch Patinir nicht. Er vertieft die Landschaft nicht durch Anordnung der verschiedenen Pläne hinter einander, also auf horizontaler Basis, sondern er läßt sie terrassenförmig über einander emporsteigen. Auch hat er kein Gefühl für die Verschmelzung der Töne des Vordergrundes mit denen des Hintergrundes. Die vordere grüne Hälfte ist von der hintern blauen scharf getrennt, was dadurch noch auffälliger wird, daß das Laub der Bäume dunkelgrün, fast schwarzgrün gehalten ist. In dieser dunkleren Haltung des Vordergrundes ist vielleicht schon der erste Versuch zu dem Streben zu sehen, welches von den Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts zu hoher Vollkommenheit entwickelt wurde, nämlich auf diese Weise die Mittel- und Hintergründe zum Zurückweichen zu bringen. Die konventionelle Scheidung der grünen und blauen Pläne erhielt sich als stehender Gebrauch länger als ein Jahrhundert in der niederländischen Landschaftsmalerei. Erst die großen Holländer des 17. Jahrhunderts brachen mit demselben, während der Antwerpener Brueghel und seine Schule noch an ihm festhielten.

In seiner unerfättlichen Liebe für Reichtum an Details ist Patinir nicht damit zufrieden, das landschaftliche Bild so mannichfaltig und wechselvoll ausgestattet zu haben; er füllt die Landschaft auch mit zahlreichen Figuren, um sie

lebendig zu machen, weil er das individuelle Leben, die Seele der Landschaft noch nicht entdeckt hat. Neben dem Vorgange, welcher die Hauptstaffage bildet, spielt sich immer noch ein anderer ab. So wird z. B. auf dem Vordergrunde des Wiener Bildes Christus von Johannes getauft, zwei ziemlich große Figuren. In einiger Entfernung predigt der Täufer vor einer Schaar von Männern und Frauen, unter welcher man auch einen Landsknecht mit seiner Hellebarde bemerkt. Die Gehölze und Wiesen des Mittelgrundes sind von äsenden Hirschen belebt, und am Flußufer sitzt ein Angler. Vorn tummeln sich ein paar Salamander an den Wurzeln eines Baumes herum, und etwas weiter hinten sitzt ein Häschen. Wir finden also hier schon die Vorbilder jener reichen Tierstaffage, mit welcher Jan Brueghel seine Landschaften anfüllte. Auf dem Berliner Bilde, der Ruhe auf der Flucht, sitzt Maria mit dem Kinde im Vordergrunde an einem Feuer, über welchem ein eiserner Topf hängt. Aus einem Dorfe zur Linken kommt Joseph mit seinem Esel herbei, und unten im Thal liegt ein anderes Dorf, in welchem der Bethlehemitische Kindermord dargestellt ist. Aus einem Walde tritt ein Hirsch heraus.

Wenn man die Entwicklung der niederländischen Genre- und Landschaftsmalerei nach kulturhistorischen Gesichtspunkten schildern will, darf man die persönlichen Verhältnisse der Künstler nicht außer Acht lassen. Es ist bekannt, daß die frühern Geschichtschreiber der niederländischen Malerei von Karel van Mander bis auf Descamps ein dichtes Gewebe von Anekdoten um die Helden ihrer Darstellung gesponnen haben, und daß sie namentlich in der Erzählung von Geschichten nicht sparsam gewesen sind, welche von Völlerei jeglicher Art zu reden wußten. Die dilettantische Geschichtschreibung während der ersten sechs Jahrzehnte unsers Jahrhunderts hat diese Anekdoten, die angenehmen wie die nachteiligen, getreulich wiedererzählt und dieselben so fest in das Gedächtnis unsrer Zeitgenossen eingepflanzt, daß es ungemein schwer hält, den Kunstfreunden wieder auszureden, daß Quintin Massijs erst aus Liebe ein Maler geworden, Gerard Dou drei Tage an einem Besenstiel gemalt und daß alle Maler, welche Wirtshausprügeleien darstellten, selbst Trunkenbolde gewesen seien. In den meisten Fällen konnten die Anekdoten durch archivalische Entdeckungen widerlegt werden, und daraus schloß man, daß auch alle andern Fälle, über welche vorläufig aus den Archiven keine Mitteilungen beigebracht werden konnten, mit Zweifel aufzunehmen oder definitiv als Mythen zu betrachten wären. In einem bestimmten Falle, der den Genremaler Adriaen Brouwer betrifft, haben die neuesten Forschungen indessen ergeben, daß die alten Überlieferungen über seinen unregelmäßigen Lebenswandel und über sein frühzeitiges, damit im Zusammenhange stehendes Ende durchaus auf Wahrheit beruhen. Dieser Fall mahnt zur Vorsicht, und man wird daher gut thun, die Überlieferung der Geschichtschreiber nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, wenn ihre Wahrscheinlichkeit durch die Akten der Archive nicht direkt ausgeschlossen ist.

Joachim de Patinir ist der erste unter den niederländischen Malern, an welchen die Geschichtschreiber eine üble Nachrede geknüpft haben. Karel van Mander erzählt in seinem 1604 in Amsterdam erschienenen Malerbuche: „Die Lebensweise von Patinir war ungemein roh, und er gab sich so sehr dem Trunke hin, daß man ihn alle Tage, statt vor der Staffelei, in der Schenke fand, wo er seinen Verdienst solange verzehrte, bis die Not ihn zwang, wieder den Pinsel in die Hand zu nehmen.“ Man hat diese wenig schmeichelhafte Charakteristik mit dem Hinweis darauf zu entkräften versucht, daß der ehrbare Dürer schwerlich mit einem Trunkenbolde so lebhaft verkehrt haben würde, wie es der Fall gewesen war, und daß der angesehene Quintin Massijs nach Patinirs Tode als Vormund seiner Kinder auftrat. Indessen führte Dürer in den Niederlanden ein so lustiges, von Gastereien erfülltes Leben, daß er schwerlich an einem lustigen Kumpan Anstoß genommen haben wird, besonders da er ja in Patinir den Künstler achten konnte. Auch brachte Dürer aus den Niederlanden den Keim zu einem tödlichen Leiden heim, welches vielleicht auf die veränderte, seiner Natur wenig zuträgliche Lebensweise zurückzuführen ist. Ebenso werden Patinirs Beziehungen zu Massijs unter diesem Gesichtspunkte aufzufassen sein, zumal da des letzteren urkundliche Erwähnung als Vormund der Kinder Patinirs sehr dafür spricht, daß dieser kein guter Haushalter gewesen ist. Am 5. Oktober 1524 erschienen nämlich Quintin Massijs und zwei andre Maler als Vormünder der Kinder Patinirs mit seiner Witwe vor dem Magistrat, um das von Patinir hinterlassene Haus zu verkaufen. Endlich starb Patinir auch in frühem Alter. Da er 1515 in die Antwerpener Lukasgilde eintrat, wird er um 1490 geboren sein, und demnach hatte er nur die Mitte der dreißiger Jahre erreicht. Daraus erklärt sich auch, weshalb die Zahl seiner hinterlassenen Bilder nur eine geringe ist. Zum Schluß müssen wir, wenn auch mit Widerstreben, einen Punkt berühren, welcher ebenfalls dafür spricht, daß Patinir ein ausgelassener, zu derben Späßen aufgelegter Geselle war. Karel van Mander erzählt, daß der erste niederländische Landschaftsmaler die Gewohnheit hatte, auf seinen Gemälden einen Mann anzubringen, welcher sich einer Verrichtung widmet, deren Darstellung eigentlich außerhalb der Domäne der Kunst liegt. Das ist leider keine Verleumdung, sondern wir finden diesen echt „vlämischen“ Zug wirklich auf einigen Bildern Patinirs. Selbst auf der Taufe Christi in Wien finden wir einen solchen Mann, der hinter einem Busche hervorguckt. Wir sehen also, daß der niederländische Realismus sich schon in seinen Anfängen gehörig gehen ließ, und daß man an solchen Derbheiten in einer Zeit wenig Anstoß nahm, wo man kein Bedenken trug, beim Empfange von Fürsten ehrbare Jungfrauen, nur mit einem dünnen Schleier bekleidet, auf Triumphbögen zur Schau zu stellen.

Während wir über Patinirs Leben wenigstens einige dürftige Andeutungen besitzen, können wir in Betreff des mit ihm verwandten Landschaftsmalers Herri met de Vles nicht einmal das Feld seiner Thätigkeit bestimmen. Wir

wissen nur, daß er aus Boudignes stammte und daß sich seine Gemälde in Italien eines besondern Beifalls erfreuten. Sonst lauten die Nachrichten über ihn sehr verworren: er soll in Antwerpen, in Mecheln, in Venedig und an andern Orten Italiens thätig gewesen und schließlich in Lüttich gestorben sein. Für Italien spricht nur der Umstand, daß seine Bilder auch heute noch in italienischen Sammlungen häufig zu finden sind, für Antwerpen dagegen seine enge Verwandtschaft mit Patinir, als dessen Nachfolger ihn Karel van Mander nennt, und die Mitteilung desselben Schriftstellers, daß der Landschaftsmaler Franz Moestaert, welcher 1555 in die Antwerpener Gilde aufgenommen wurde, sein Schüler gewesen ist. Den Beinamen „met de Bles“ soll er von einem weißen Haarbüschel über der Stirn erhalten haben, während ihn die Italiener „Civetta,“ d. h. Käuzchen, nannten, weil er, höflicher als Patinir, ein solches Tierchen statt eines Handzeichens auf seinen Gemälden anzubringen pflegte. Er versteckte es gern so in dem Laub der Bäume, daß die Beschauer Mühe hatten, es herauszufinden. In seinen Landschaften ist die nahe Verwandtschaft mit Patinir unverkennbar: dieselbe getupfte Behandlung der Blätter, das schwarzgrüne Laub, die blauen Fernsichten, nur ist die Anordnung und Erfindung noch um vieles phantastischer und bizarrer. Auch liegen seinen Landschaften nicht so eingehende Naturstudien zu Grunde wie denen Patinirs. Die interessantesten unter ihnen sind eine Landschaft mit ganz kleinen, die Flucht nach Ägypten andeutenden Figuren in den Uffizien in Florenz, wo im Vordergrund eine Schmiede mit Arbeitern dargestellt ist, und eine Landschaft in der Dresdner Galerie, wo die Waren eines schlafenden Krämers von Affen ausgepackt und an Bäumen aufgehängt werden. Karel van Mander, welcher dieses Bildes Erwähnung thut, sagt, daß es eine Satire auf den Papst sei. Die Affen sollten die Lutherisgefinnten sein, welche die „Krämerei“ der päpstlichen Lehre aufdeckten. Dem Maler hat aber eine solche satirische Tendenz sicherlich fernegelegen. Auch seine Figurenbilder, welche meist vor seinen Landschaften den Vorzug verdienen und in denen der Stil der Eyck'schen Schule ein letztes, schwaches Echo findet, statet Herri met de Bles gern mit reichen architektonischen Hintergründen aus. In denselben treten neben phantastischen Bauten gothischen Stils bereits die Formen der italienischen Renaissance in so reichlicher Anwendung auf, daß man dieselben, wenn Herri nicht selbst in Italien gewesen sein sollte, nur durch eine Einwirkung Mabuses erklären kann. Sein Schüler, Franz Moestaert, betonte das phantastische Element in seinen Landschaften so stark, daß ihn Vasari als einen Maler bezeichnet, „der ziemlich tüchtig war, Landschaften in Öl zu malen, Phantastereien, Bizarrerien, Träume und Einbildungen.“ Das phantastische Element bestand vornehmlich darin, daß Moestaert der erste war, welcher Mondscheinlandschaften malte. Eine solche findet sich noch im Wiener Belvedere, wo Fischer bei Mondschein ihre Netze ans Ufer ziehen.

Mit diesem Namen verliert sich bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts die Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei wieder in das Dunkel. Sie nahm erst, wie wir später sehen werden, einen neuen Aufschwung durch den Einfluß Italiens. Neben den ersten Landschaftsmalern Patinir und Herri met de Bles stehen am Anfange des Jahrhunderts aber auch die ersten Meister, von welchen uns wirkliche Genrebilder im modernen Sinne erhalten sind, Quinten Massijs und Lukas von Leyden. Der Name des erstern als Genremaler ist an jene schon erwähnten Goldwäger- oder Wechslerbilder geknüpft, von denen sich ein mit seinem Namen und der Jahreszahl 1518 oder 1519 bezeichnetes im Louvre befindet, während andre Museen Wiederholungen und Variationen dieses Themas besitzen, welche auf seinen Sohn, Jan Massijs (1510—1575), zurückgeführt werden. Das Bild im Louvre führt uns in die schon geschilderte Stube des Wechslers, welcher hinter seinem Ladentische sitzt und Dukaten abzählt und wiegt. Seine Frau, welche in einem Gebetbuche gelesen hat, unterbricht diese Beschäftigung, weil die Hantirung des Mannes sie mehr interessiert. Ihre Augen leuchten vor Vergnügen, während der Mann beim Zählen seine Lippen zu bewegen scheint und keinen Blick von seinen Schätzen abwendet. Alles ist auf diesem Bilde im Sinne des Realismus bereits zu höchster Virtuosität ausgebildet: neben dem ausdrucksvollen Mienenspiel die im wesentlichen richtigen Körperverhältnisse, die perspektivische Vertiefung des Raums, die sorgsame Wiedergabe der Tracht, der Kopfbedeckung, Pelztragen und Tuchgewänder, wie des Geräts, die leuchtenden, emailartig vertriebenen Farben, daß man keinen Strich des Pinsels bemerken kann, die gleichmäßige Verteilung des Lichts. Das Helldunkel und alle feineren koloristischen Experimente waren diesem Maler noch unbekannt, weil er die Natur noch mit völlig naiven Augen ansah. Sein Verhältnis zu derselben war ein so außerordentlich inniges, daß er kaum einen Gegenstand malte, welchen er nicht im Modell vor sich hatte. Das interessanteste, in der Kunstgeschichte vielleicht einzig dastehende Beispiel dafür bietet der Flügel eines im Brüsseler Museum befindlichen Altarbildes, auf welchem die heilige Anna dargestellt ist, welche dem Hohenpriester im Tempel ihre Opfergaben darbringt. Neben dem Hohenpriester steht ein Mann, welcher aus einem Pergamente etwas vorliest. Die ersten Zeilen dieser Urkunde sind noch lesbar, und sie kommen wörtlich überein mit einem noch erhaltenen Dokumente, in welchem die Vormünder der Kinder des Meisters — seine Frau war gestorben und hatte ihm nur den Nießbrauch ihres Vermögens gelassen — erklären, daß Quintin Massijs ihnen Rechenschaft über das den Kindern zustehende Vermögen der Verstorbenen abgelegt habe. Dieses Dokument hat der Maler also auf dem Flügel des Altarbildes zum Teil getreulich reproduziert.

Von einem zweiten Genrebilde des Antwerpener Meisters sind uns nur spätere Nachbildungen in verschiedenen Sammlungen, in Windsorcastle, in Berlin, in München, in Petersburg, in Antwerpen, erhalten. Auch dieses

Bild führt uns in die Kreise des Kaufmannsstandes, welcher damals in Antwerpen eines so hohen Ansehens genoß, daß es nur natürlich ist, wenn sich der erste Genremaler Antwerpens seine Stoffe aus diesem Stande wählte. Hier sind zwei Männer hinter dem Tische dargestellt. Der eine sitzt vor einem Buche, in welches er mit der Rechten etwas eintragen will, während er in der Linken ein Goldstück hält. Der Mann neben ihm legt die Rechte auf seine Schulter und umspannt mit der Linken einen auf dem Tische stehenden Geldbeutel. Auf dem Tische liegen Goldstücke, Schreibgerät, Kleinodien u. s. w., und der Hintergrund des Gemaches mit seinem Vorbrette ist ebenso ausgestattet wie auf dem schon beschriebenen Bilde des Ehepaares. Rechts blickt man auch durch die halbgeöffnete Thür auf die Straße. Der Meister, dessen Kunst darin gipfelt, den Menschen wiederum zum vornehmsten Gegenstande der Komposition zu machen, suchte sein Prinzip durch energische Charakterisierung und durch Widerspiegelung mannichfaltiger Empfindungen im Angesichte zur Anschauung zu bringen. In diesem Bestreben arbeitete er die Hauptlinien einer menschlichen Physiognomie möglichst scharf und schneidig heraus und, da seine Modellierung des Fleisches in einem lichtbräunlichen Tone den Köpfen auch eine gewisse Härte gab, machte eine spätere Zeit aus diesen Kaufleuten in ihren Komptoirs hartherzige Wucherer, Pfandleiher und Steuereinnahmer, während der Künstler gar nicht daran dachte, eine moralische Tendenz mit diesen der Natur abgelauchten Genrebildern zu verbinden. Die starke Verbreitung derselben spricht am besten gegen eine solche Tendenz. Es waren die ersten künstlerischen Darstellungen des Kaufmannsstandes, und deshalb bestellten die reichen Kaufherren von Antwerpen und Amsterdam gern diese Bilder, auf welchen ihnen ihr eignes Ich in voller Behäbigkeit und in realistischer Greifbarkeit vor Augen trat. Dazu kam noch, daß Quintin Massijs zu einer Zeit, als der italienische Einfluß immer mächtiger zu werden begann, an dem nationalen Charakter seiner Kunst unerschütterlich festhielt.

Obwohl Antwerpen im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts der Vorort der niederländischen Malerei war, regten sich doch auch in den nördlichen Städten, also im späteren Holland, die ersten Keime der realistischen Kunst. Einer der ältesten Meister, von welchen uns die Geschichte zu melden weiß, ist Hieronymus von Aken (geb. um 1460, gest. 1516). Man nennt ihn nach seinem Wohnsitz Herzogenbusch gewöhnlich Hieronymus Bosch. Seine Erscheinung ist eine völlig unvermittelte. Man weiß nicht, wer sein Lehrer gewesen, noch aus welchen Anfängen er sich entwickelt hat. Wenn man nach analogen Erscheinungen Umschau hält, steht er Gerard David von Brügge (etwa 1450 bis 1523), den wir schon oben in Verbindung mit Patinir erwähnt haben, in gewisser Beziehung nahe. Diesem David wird nämlich ein in Wiener Privatbesitz befindliches Gemälde zugeschrieben, auf welchem der heilige Michael mit sieben Teufeln dargestellt ist. Diese Höllengeister sind vollkommen phantastische

Gebilde: menschliche Köpfe mit tierischen Nasen, Mäulern und Schnäbeln, ein riesiger Kopf, aus dessen Stirn ein Arm herauswächst, ein menschlicher Rumpf mit einem Schwanz statt des Kopfes und mit Pferdefüßen statt der Arme u. dergl. grauerregende Verbindungen mehr. Hieronymus Bosch bevölkert seine Darstellungen des jüngsten Gerichts und der Versuchung des heiligen Antonius mit ähnlichen Teufelskrazen, in deren Erfindung er eine unerschöpfliche Phantastie entfaltet. Aber seine Teufelsgestalten sind nicht schlecht hin unheimlich, sondern das Grauen ist bereits durch einen grotesk-humoristischen Zug gemildert. Seine Genrebilder machen es noch deutlicher, daß Hieronymus Bosch ein Freund des Humors war. Leider ist keines von ihnen mehr im Originale erhalten, sondern ihre Kompositionen sind uns nur durch Stiche aufbewahrt, welche der Kunstverleger Hieronymus Coek in Antwerpen während der Jahre 1550 bis 1570 anfertigen ließ, als das Genre der phantastischen Höllenstrafen und der drastischen Szenen mit dem Bauernleben durch Pieter Brueghel den Älteren populär geworden war. Der letztere scheint auch den verschollenen Hieronymus Bosch, nach welchem er sich augenscheinlich gebildet hat, wieder aus der Vergessenheit gezogen zu haben. Wenn auch diese Genrebilder meist einen allegorischen Inhalt haben und die Figuren auf denselben die Träger moralischer Grundsätze sind, so geben sie doch trotz ihrer lebhaften Tendenz unmittelbare Abbilder des Lebens. Die Gestalten sind zwar in den Bewegungen noch unbeholfen, plump und eckig; aber in der Charakteristik kommt die realistische Strömung der Zeit doch schon sehr energisch zum Ausdruck. Mit Vorliebe greift Bosch seine Figuren aus den niedrigsten Schichten des Volkes heraus, weil er an ihnen seine Neigung zum Grotesken und Humoristischen am besten befriedigen kann. Zerlumpte Bettler, Krüppel, Narren, Trunkenbolde, Mönche werden in komischen und possenhaften Situationen vorgeführt. Da stürzen zwei Blinde, von denen der eine den andern führen will, in einen Wassergraben. Ein Narr schneidet dem andern die Haare ab. Ein Quackhalber versammelt einige Leute um sich, deren einem hinterrücks der Geldbeutel gestohlen wird. Auf einem vierten Bilde wird die Völlerei und der unsittliche Lebenswandel der Mönche gegeißelt. Ein fünftes Bild führt uns in einen mit zahlreichen Figuren belebten Wohnraum, in welchem eine alte Frau auf dem Herde Waffeln bäckt. Neben ihr thut ein Mönch einen herzhaften Zug aus seinem Bierkrüge, ein zweiter Mönch bläst die Sackpfeife und ein dritter Mann spielt die Guitarre. Einer tanzenden Frau genügt diese Musik noch nicht, denn sie schlägt noch mit einer Zange den Takt auf einem Roste. Ein Hund tanzt auf den Hinterbeinen, und durch die Thür kommt noch ein grotesker Zug von mehreren Personen herein, welche einen Spinnrocken, einen Bratpfieß und einen Blasebalg tragen, um den Faschingslärm zu vermehren. Ein dicker Mann läßt sich durch denselben in seinem Schläfe nicht stören, und einem andern wird der Bart von einer Frau eingeseift. Die einzelnen Figuren

und Handlungen werden auch hier nicht ohne allegorische Bedeutung sein. Aber im ganzen haben wir doch ein aus dem wirklichen Volksleben geschöpftes Bild vor uns, welches als ein Prototyp der Wirtshausbilder des lustigen Jan Steen gelten kann. Wir finden hier bereits, also etwa hundertundfünfzig Jahre vor dem Auftreten des Leidener Meisters, das Bestreben, eine Reihe von verschiedenen Handlungen zu einer Komposition zu vereinigen und den Beschauer durch die Überfülle der Motive zu fesseln. Über den Stil und die Ausdrucksweise des Hieronymus Bosch können wir nur nach einigen Bildern in Wien und Madrid urteilen, welche das jüngste Gericht und die Hölle, die Anbetung der Könige und die Versuchung des heiligen Antonius darstellen, da uns seine Genrebilder, wie gesagt, nur in späteren Stichen ihrer Komposition nach erhalten sind. Aus diesen drei Bildern, von denen das erste und dritte dem phantastischen Genre angehören, lernen wir Bosch als einen ausgezeichneten Koloristen kennen. Er liebt helle, leuchtende Farben, welche er sauber und glatt unter einem vollen, warmen Lichte aufträgt. Im wesentlichen bleibt die technische Prozedur auch bei ihm dieselbe, auf eine emailartige Behandlung der farbigen Oberfläche ausgehende, wie bei allen nationalen niederländischen Malern der von Jan van Eyck inaugurierten Epoche.

Am Ende dieser Epoche steht als der letzte Realist vor dem italienischen Interregnum Lukas von Leyden (1494—1533), eine geniale, frühreife Natur, welche große Verwandtschaft mit Dürer hatte. In seinen zahlreichen Kupferstichen, deren frühester mit einer Jahreszahl bezeichnete von 1508 datirt ist, hat er sich sogar nach Dürer gebildet. Sind seine Gemälde religiösen Inhalts schon reich an genrehaften Zügen — so besonders die Heilung des Blinden in der Petersburger Eremitage — und hervorragend durch die zarte und sorgsam der Natur abgelauschte Behandlung der landschaftlichen Hintergründe, so fehlt es auch unter der Reihe der uns erhaltenen Werke seiner Hand nicht an eigentlichen Genrebildern. In Wiltonhouse bei Salisbury befindet sich eine Gesellschaft von Herren und Damen um zwei Schachspieler gruppiert, und ein ähnliches Bild besitzt die Berliner Galerie. Auf dem letztern sieht man zwölf Personen: den Spieler und seine Partnerin, neun Herren und eine Dame, welche dem Gange des Spieles mit lebhafter Spannung folgen. Die Charakteristik dieser Figuren ist von seiten des Künstlers mit einem so heiligen Ernste durchgeführt, daß sich von diesem Ernste vieles auf den Ausdruck der Köpfe übertragen hat. Aber der feierliche Ernst steht nicht nur passionirten Schachspielern sehr gut, sondern er ist auch eine Eigentümlichkeit des holländischen Charakters. Vielleicht mag auch des Künstlers eignes Temperament in dieser Darstellung etwas reflektiren; ein gemessenes, feierliches Wesen, die Folge seiner frühen Reise, ist allen seinen Werken, den Gemälden wie den Kupferstichen, eigen. Lukas war ein kleiner, kränklicher Mann, der niemals seines Lebens recht froh wurde und frühzeitig starb, nachdem er eine ziemlich umfangreiche Thätigkeit, namentlich

in Kupferstichen, entfaltet hatte. Auch diese tragen mit Ausnahme einer kleinen, bereits von der italienischen Manier beeinflussten Gruppe ein entschieden realistisches Gepräge, und besonders fällt auch auf ihnen die Vorliebe und das feine Gefühl für landschaftliche Reize auf. Wir finden aber bei dem Zeitgenossen Patinir, der mit dem ersten Landschaftsmaler der Schule sogar um 1521 zusammen in Antwerpen lebte, dessen Glanz auch den holländischen Meister angezogen hatte, keine Neigung zu phantastischen Bildungen, sondern eine treue Beobachtung der wirklichen Natur, wie wir sie bei den ältern Meistern der Schule gesehen haben. Auch unter den Kupferstichen sind einige, welche Genreszenen behandeln. Es ist wohl nicht zufällig, daß dieselben sich ihrem Inhalte nach in der Richtung des Hieronymus Bosch bewegen. Da ist zunächst ein Quacksalber, welcher einem Bauern einen Zahn ausreißt. Eine Frau benutzt diese Gelegenheit, um einen Griff in die Geldtasche des Bauern zu thun. Auf einem zweiten Blatte ist gleichfalls eine chirurgische Operation dargestellt, die an einem auf der Erde liegenden Manne vorgenommen wird. Es sind die ersten Schritte auf dem Wege, den ein Jahrhundert später Adriaen Brouwer und David Teniers der Jüngere mit größtem Erfolge betraten. An ein Lieblingsgebiet des Hieronymus Bosch erinnert auch ein Hauptblatt unter den Kupferstichen des Lukas, die unter dem Namen der „Eulenspiegel“ bekannte wandernde Bettlerfamilie, deren Haupt die Sackpfeife bläst, während der älteste Sprößling mit einer Eule auf der Schulter den Zug eröffnet. Aber nur in den Stoffen erinnert Lukas an Bosch. In der Charakteristik der Figuren und in der Formgebung hält er sich von jeder grotesken Übertreibung fern. Er giebt die Natur mit vollkommener Unbefangenheit und mit jener Naivetät wieder, welche das Kennzeichen des echten Realismus ist.



Musikalische Phrasierung.



Das musikalische Publikum hat sich allmählich gewöhnt, die Anzeigen neuer Klassikerausgaben mit gelindem Gleichmut hinzunehmen. Wir möchten im vorliegenden Fall um eine freundliche Ausnahme bitten, da es sich um ein Werk handelt, welches die musikalisch Fertigen sehr interessieren wird, und aus welchem die, welche das erst noch werden wollen, ungemein viel lernen können. Vielleicht knüpft sich an die eben erschienene „Phrasierungsausgabe“ der Mozartschen Sonaten*) eine neue Phase in der Geschichte des Klavierspiels.

*) Hugo Riemanns Phrasierungsausgabe. Erster Band. Mozarts Sonaten. Berlin, Simrock.