



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. 3. :
Pieter Aertsen. - Der Einfluß der italienischen Kunst. - Joachim Bueckelaer.
- Pieter Brueghel der Ältere.

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

Die ganze Sammlung der „Kleinen Schriften“ verdient es in hohem Grade, gelesen zu werden. Überall eröffnen sich von dem gerade in Rede stehenden Thema Ausblicke auf größere Perioden, überall bekundet sich die reiche historische Bildung, das feine Form- und Stilgefühl, die lebendige Anregungskraft des Verfassers. Sie ruft das Bild desselben anschaulich für alle zurück, die ihn gekannt haben. Sie gemahnt noch lebendiger als die größern und kunstvollern literarischen Werke an jene Persönlichkeit, welche durch die Kraft und Eigentümlichkeit ihres Wesens und ihrer Bildung eine so unmittelbare Wirkung auf einen großen Lebenskreis übte. Sie bestätigt, wenn man die Beziehungen der meisten dieser Reden, Aufsätze und Kritiken zu den Verhältnissen, in denen Hettner in Dresden beinahe ein Menschenalter hindurch lebte, ins Auge faßt, durchaus was Adolf Stern seiner kleinen Biographie Hettners (in Westermanns Monatsheften, Februar 1883) vorausschickte: „Es giebt leichter Ersatz für ein rein literarisches Talent, und wäre dasselbe auch von seltener Tiefe und Reichhaltigkeit, als für eine bedeutende Persönlichkeit, welche Lehr- und Thatkraft, Anregungsfähigkeit und reiche Erfahrung, vielseitigste Bildung mit einer großen literarischen Begabung verbindet. In diesem Sinne mag man, ohne sich einer Übertreibung schuldig zu machen, wohl sagen, daß der Verlust Hermann Hettners für die Lebenskreise, in denen er gewirkt, schlechthin ein unerseßlicher sei. Seine literarischen Leistungen werden ihn überleben, seine energische Organisationskraft, seine Lehrkraft, seine geistig geselligen Vorzüge sind mit ihm in die Gruft gesunken.“ Ein Abglanz alles dessen, was hier gerühmt ward, liegt allerdings auf den frischesten und lebendigsten der „Kleinen Schriften“ und verbürgt ihnen bleibende Geltung und Nachwirkung.



Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei.

Von Adolf Rosenberg.

3.

Pieter Aertsen. — Der Einfluß der italienischen Kunst. — Joachim Bueckelaer. — Pieter Brueghel der Ältere.



Aufas von Leyden war nicht der einzige niederländische Künstler aus den nördlichen Provinzen, welcher durch den aufblühenden Wohlstand Antwerpens nach der glänzenden, prachtliebenden und volkreichen Scheldestadt gezogen wurde. Pieter Aertsen aus Amsterdam (1508—1573), der „lange Peer“ (lange Peter) genannt, war länger als ein Menschenalter hindurch in Antwerpen thätig und hat einen Ein-

fluß auf die Antwerpener Schule gewonnen, welcher für eine gewisse Richtung der Genre- und Stilllebenmalerei, die Kücheninterieurs mit Gerätschaften und Schwären, sogar sehr nachhaltig gewesen ist. Karel van Mander erzählt, daß Nertsens Vater, ein armer Strumpfwirker, den Sohn für sein Handwerk bestimmt hatte, obwohl dieser bereits eine Neigung zur Malerei zeigte. Aber seine Mutter erklärte: „Und sollte ich das Geld dazu durch Spinnen verdienen müssen, er soll malen lernen!“, und so wurde der kleine Peter zu einem Amsterdamer Maler namens Mart Claasz in die Lehre gegeben, welcher noch der mittelalterlichen Richtung folgte. Als er siebzehn Jahre alt geworden war, begab er sich mit einem Empfehlungsbriefe des Schultheißen von Amsterdam nach dem Hause Boffu im Hennegau, welches eine kostbare Gemäldesammlung besaß, um dort weitere Studien zu machen, und von da wandte er sich nach Antwerpen, wo er sich an seinen Landsmann Jan Mandijn (1502—1560) angeschlossen. Dieser Mandijn, aus Harlem gebürtig, war ein Schüler oder Nachahmer des Hieronymus Bosch. In dessen Geschmack malte er wenigstens phantastische Darstellungen und Szenen aus dem Volksleben, und dieser realistischen Seite seiner Kunst folgte auch Pieter Nertsen, welcher im Jahre 1535 unter dem Namen „Vanghe Peter“ als Freimeister in die Lukasgilde von Antwerpen aufgenommen wurde. Seine auf die Schilderung des Volkslebens gerichtete Thätigkeit ist eine doppelte: einmal nahm er nach dem Vorgange von Lukas von Leyden und Hieronymus Bosch Momente aus der heiligen Geschichte zum Vorwande, um das Treiben des Volkes zum Gegenstande einer figurenreichen Darstellung zu machen; auf der andern Seite stellte er lebensgroße Figuren in Küchen und auf Marktplätzen dar, umgeben von Körben mit Gemüse und Früchten. Damit bringt er ein neues Element in die niederländische Genremalerei, welches von seinen Zeitgenossen auch schnell anerkannt und geschätzt wurde. Lebensgroße Halbfiguren in Innenräumen hatte schon Quinten Massijs dargestellt. Pieter Nertsen eröffnete aber einen neuen Stoffkreis und ging noch energischer auf die Wiedergabe des täglichen Lebens los. Wie Massijs, bevorzugte er in seiner Malweise vollwirkende Lokaltöne, besonders rot, dann auch blau und weiß bei einem bräunlichen Fleischtone. Die Auffassung seiner Figuren ist eine derb naturalistische, als ob es ihm nur um die Abschrift des Lebens zu thun gewesen wäre. Ein Hauptwerk dieser Art besitzt das Brüsseler Museum: eine holländische Küche, in welcher die Köchin mit einem Kohlkopfe unter dem Arme an dem mächtigen Herde steht, auf welchem eine Ente am Spieß bratet. Ein Knabe mit einem Hunde auf dem Schoß, welcher auf der Erde hockt, dreht den Spieß. Im Mittelgrunde sehen wir eine Magd, welche ein Gefäß aus rotem Thon auf einen Schrank stellt. Der Kohlkopf sowohl wie die Ente und die Küchengerätschaften verraten in ihrer sorgfältigen Behandlung ein genaues Modellstudium. Damit ist wiederum ein weiterer Schritt zum Stillleben gethan. Eine Marktszene, ebenfalls mit lebensgroßen Figuren, befindet sich in Privatbesitz in Antwerpen. Zwei kräftige Bauern halten

Hähne und Hennen zum Verkauf, und hinter ihnen steht eine Bäuerin mit einem Korbe voll Feldfrüchten. Auf der Erde stehen noch andre Körbe und ein Käftig mit einem Hahn, einem Küken und einer Ente. Eine Magd nähert sich dieser Gruppe, um ihre Einkäufe zu machen. Von einem dritten Küchenbilde haben wir nur durch Karel van Mander Kunde, welcher berichtet, daß Pieter Aertsen in dieser Küche seinen zweiten Sohn, einen kleinen Knaben, dargestellt habe und daneben unter andern einen abgehäuteten Ochsenkopf, wie ihn die Schlächter zurichten pflegen. Der holländische Schriftsteller setzt höchst naiv hinzu, daß dieses Bild so gefallen habe, daß der Maler in Folge dessen den Auftrag erhielt, das Hochaltarbild für die Liebfrauenkirche in Amsterdam, den Tod der Jungfrau Maria, zu malen.

Dieses und andre große Kirchenbilder des Meisters sind zu Grunde gegangen. Doch haben sich einige der Szenen aus der heiligen Geschichte erhalten, so ein Kalvarienberg im Antwerpener Museum, auf welchem in die tragische Haupthandlung genrehafte Züge eingeflochten sind, und eine Kreuztragung Christi in der Berliner Galerie, welche mit den Anfangsbuchstaben des Künstlernamens, dem Datum „22. Dezember 1552“ und dem Dreizack des Neptun, der auch sonst vorkommenden Marke des Malers, auf einer Mulde aus Flechtwerk bezeichnet ist. Auf dem letztern Bilde ist der biblische Vorgang schon so sehr in den Hintergrund gedrängt worden, daß man die Schilderung eines niederländischen Volksfestes vor sich zu haben glaubt. Weit mehr als das Drama auf Golgatha fesselt der Volkshaufe im Vordergrund. Hier haben sich Verkäufer und Bauern mit beladenen Wagen eingefunden, welche die Gelegenheit benutzen, um ihre Produkte loszuschlagen. An der sauberen Durchführung der Körbe und der in flachen Schalen liegenden Früchte erkennt man den feinen Beobachter und Nachahmer der Natur. Zugleich macht man aber eine andre, weit merkwürdigere Beobachtung. Die Figuren sind durchweg in kleinem Maßstabe gehalten. In ihren Bewegungen, in ihrer Haltung, in dem Arrangement der Gewänder, in den ungehörlich langgestreckten Körpervhältnissen giebt sich aber das Streben nach einem feierlichen, idealen Ausdruck kund, welches sonderbar genug mit dem genrebildlichen Charakter der ganzen Komposition kontrastirt. Die Erklärung dieses Zwiespaltes zwischen Inhalt und Form ist nicht schwer. Am Ende konnte auch ein so spezifisch nationaler Künstler wie Pieter Aertsen dem Einflusse Italiens nicht widerstehen, umsoweniger, als ihm nicht verborgen bleiben konnte, daß seine Bilder jenseits der Alpen geschätzt wurden. Wir erfahren durch Vasari, daß man ihn in Italien unter dem Namen Pietro lungo kannte, und so glaubte auch der „lange Peer“ es seinem in Italien gewonnenen Rufe schuldig zu sein, daß er sich der italienischen Manier anschloß, welche damals, als er jene Kreuztragung malte, schon ein halbes Jahrhundert lang einen großen Teil der niederländischen Künstler zur Heeresfolge gezwungen hatte. Wir haben schon früher gesehen, daß selbst Lukas von Leyden, vermutlich

durch Jan Gossaert, genannt Mabuse, und Bernhard van Orley veranlaßt, noch in den letzten Jahren seiner Thätigkeit den nationalen Stil des Realismus dem Streben nach italienischer Formenschönheit opferte. Uns erscheinen diese Künstler, denen noch Jan van Scorel, Martin van Heemskerck, Frans Floris, Jan Massijs, Quintins Sohn, Martin de Vos, Cornelius van Harlem und die Familie Francken anzureihen sind, in ihren historischen Kompositionen manierirt, schwülstig, gespreizt und unerfreulich, und nur in ihren Bildnissen und dem landschaftlichen Teil ihrer Gemälde hat sich der realistische Zug noch ziemlich frisch erhalten. Die Zeitgenossen feierten dagegen in dem Anschluß an die italienischen Meister, welcher mit der Aufnahme der klassischen Studien und der Wiederbelebung der Wissenschaften parallel lief, einen ruhmvollen Aufschwung der heimischen Kunst. Im Wettstreit mit Michelangelo, Raffael und Giulio Romano sah man damals das höchste Ziel der Kunst, und besonders war es der erstere, welcher in den Niederlanden eines großen Ansehens genoß. Man sah nicht ein, daß das nordische Kunstnaturell in vollstem Widerspruch zu dem Formenidealismus der Italiener stand. Man wollte auch nackte Figuren in idealem, großem Stile malen, obwohl man weder die dazu nötigen Modelle vor Augen hatte, noch die Schulung besaß, um des spröden Stoffes Herr zu werden. Länger als ein Jahrhundert dauerte dieser Kampf zwischen dem widerstrebenden Naturell und dem heiß ersehnten Ideal, ohne daß es einem der Künstler, die nach Italien zogen, glücken wollte, aus diesem Kampfe als Sieger hervorzugehen. Erst dem größten Kunstgenius des siebzehnten Jahrhunderts, dem Haupte der Antwerpener Malerschule, gelang es, den italienischen Idealismus mit dem niederländischen Geiste so innig zu verschmelzen, daß ein neuer, selbständiger Stil daraus erwuchs. Nach Rubens und van Dyck folgte aber wieder ein Absturz von der mühsam erkämpften Höhe. Die Manieristen der Spätzeit des siebzehnten Jahrhunderts sind nicht viel erfreulicher als die des sechzehnten, unter denen wohl Cornelius van Harlem mit seinen riesengroßen mythologischen Stücken die widerwärtigste Figur bildet.

Zu solchen Verirrungen scheint sich Pieter Aertsen nicht haben hinreißen zu lassen, obwohl auch er gelegentlich Gemälde mit lebensgroßen Figuren malte. Das Bruchstück eines solchen besitzt das Berliner Museum: von einer Frau, welche ein nacktes Kind auf der Schulter trägt, ist nur die obere Körperhälfte zu sehen. Das Vossagenwerk der Mauer hinter ihr, mehr noch die ausdrucksvolle, ins Massige und Muskulöse gehende Formengebung zeigen deutlich den Einfluß der Italiener, besonders Michelangelos. Die Art, wie die Lokalfarben gedämpft und matt gehalten sind und wie die Modellirung der nackten Körperteile in breiten Flächen behandelt ist, erinnert an die Freskomalerei des Südens, welche auf die Niederländer einen besonders mächtigen Eindruck machte, weil ihnen die monumentale Kunst fremd war.

Die Bilderstürmer haben unter den Werken Pieter Aertsens so gründlich aufgeräumt, daß wir diese Seite seiner Kunst nicht weiter beurteilen können. Das Amsterdamer Museum besitzt noch ein Genrebild von seiner Hand, einen „Eiertanz“ mit sehr lebendig charakterisirten Figuren, und von einigen andern Bildern hat F. Jos. van den Branden in seiner gehaltreichen Geschichte der Antwerpener Malerschule aus den Inventaren alter Kunstsammlungen wenigstens die Titel ermitteln können: eine Küchenmagd, ein Fruchtmarkt, ein Neujahr und — een Bordeelken op paneel. Mit letzterm Bilde berühren wir eine Seite des niederländischen Lebens, welche in der Malerei eine so umfassende Berücksichtigung gefunden hat, daß wir über diesen heikeln Gegenstand nicht hinweggehen dürfen. Es ist dabei zu bemerken, daß die ältern Sittenmaler das Treiben in öffentlichen Häusern mit so strengem Ernst behandelt haben, daß ein naiver Beschauer gar nicht auf den bedenklichen Charakter der Darstellung aufmerksam wird. Die spätern, Terborch, Metsu, Pieter Codde, J. A. Duck, van Laenen und andre, wußten den Genrebildern dieser Art wiederum den Stempel äußerer Eleganz aufzuprägen, sodaß dieselben oft unter den unschuldigsten Bezeichnungen in den Galerien populär geworden sind. Es scheint, daß es im siebzehnten Jahrhundert für gewisse Gesellschaftsklassen, welche sich zu vornehm dünkten, um in den niedrigen Wirtshäusern zwischen Bauern, Marktweibern und Handwerkern Platz zu nehmen, keine andern öffentlichen Vereinigungspunkte gegeben hat als diese Häuser, welche etwa die Stelle unsrer feinem Restaurants vertraten. Einen allzustrengen moralischen Maßstab darf man daher an diese Darstellungen nicht anlegen und nicht etwa aus dem häufigen Vorkommen solcher Bilder schließen, daß die Sittenverderbnis in den Niederlanden größer gewesen sei als anderswo. Man sagt gewöhnlich, daß das wüste Söldnerleben des dreißigjährigen Krieges, dessen Wogen auch Holland überfluteten, erst eine allgemeine Verwilderung der Sitten bewirkt habe, und in der That sind auch Offiziere und Soldaten die Hauptfiguren in der bedenklichen Gesellschaft, welche uns mit den raffinirtesten Virtuosenkunststücken des Pinsels vorgeführt wird. Diese allerdings auffallende Erscheinung erklärt sich aber daraus, daß uns aus dem siebzehnten Jahrhundert eine unüberschbare Masse von Genrebildern erhalten ist, während Genrebilder des sechzehnten Jahrhunderts nur sehr vereinzelt vorkommen, weil die Religionskriege dem Familienbesitz äußerst verhängnisvoll gewesen sind.

Umso wertvoller sind die übrig gebliebenen Sittenbilder des sechzehnten Jahrhunderts, und zu ihnen gehören auch einige der angedeuteten Schilderungen aus Häusern. Der Name des Urhebers derselben ist bis jetzt noch unbekannt. W. Bode, welcher sich mit seinen Bildern eingehend beschäftigt hat, konnte bisher nur soviel ermitteln, daß sich auf einem im Braunschweiger Museum befindlichen Bilde, einer „Speisung der Armen,“ ein aus I. v. M. und andern Buchstaben gebildetes Monogramm befindet, weshalb er diesen Maler bis auf weiteres

Grenzboten I. 1884.

den „Braunschweiger Monogrammisten“ nennt. Dieser anonyme Maler ist für die Entwicklungsgeschichte der niederländischen Genremalerei insofern von besondrer Wichtigkeit, als er unmittelbar an Lufas von Leyden anknüpft und gewiß auf Pieter Aertsen, mit dem er mancherlei Verwandtschaft hat, von Einfluß gewesen ist. Man wird den Höhepunkt seiner Thätigkeit etwa in die Zeit von 1530—1540 zu setzen haben. Das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. besitzt eines der Bilder, welche den oben angedeuteten Gegenstand behandeln. In dem Gesellschaftsraume des Hauses sitzen Landsknechte und Dirnen um einen Tisch gruppiert beim Trunk. An einem Kamine zur Rechten bückt die Wirtin Waffeln, und im Mittelgrunde steigt ein Mädchen mit ihrem Galan eine Treppe hinauf. Noch figurenreicher und drastischer ist ein ähnliches Bild der Berliner Galerie. Der Raum ist größer und durch Verschlüsse in verschiedene Abteilungen getrennt. Die Gesellschaft am Tische in der Mitte des Raumes hat sich den Freuden der Tafel gewidmet, und dazu hat ein junger Mann die Flöte geblasen. Auf dem Tische stehen Zinnkannen, Teller und dunkelgrüne, mit Buckeln verzierte Gläser. Einige Pärchen drücken bereits die Harmonie ihrer Seelen durch Umarmungen aus, während dagegen im Vorraum an der offenen Thür nichts weniger als Harmonie herrscht. Dort wälzen sich zwei Weiber, zwischen denen eine Kauferei ausgebrochen ist, auf dem Boden, und ein Mann sucht sie zu trennen, indem er ein Gefäß mit Wasser über sie ausgießt. Rechts von der Thür hängt an der Wand das gewöhnliche Gerät einer niederländischen Wohnstube aus dieser Zeit, runde Hohlspiegel in achteckigen Rahmen. In der offenen Thür hängt ein Vogelbauer, welcher wohl eine Art Aushängeschild des Hauses bildet. Auf der andern Seite des Bildes heben wir nur, indem wir über intimere Details hinweggehen, einen Tabuletkrämer hervor, dem ein junger Mann für seine Dirne etwas abkauft. Der Schöpfer dieses Bildes ist als Kolorist sowohl wie in der Zeichnung und in der Kunst zu charakterisiren dem Pieter Aertsen bedeutend überlegen. Er liebt klare und leuchtende Lokaltöne, wie rot, grün und gelb, sucht aber bereits durch einen bräunlichen Gesamtton eine gewisse Harmonie herzustellen. Auf seinen biblischen Bildern, die im Freien vor sich gehen, erweist er sich auch als einen tüchtigen Landschaftsmaler. Ein Gemälde wie die „Speisung der Armen“ ist natürlich trotz des neutestamentlichen Motivs ganz vom Standpunkte eines Genremalers behandelt.

In welchen Beziehungen Pieter Aertsen zu diesem, jedenfalls holländischen Meister gestanden hat, wissen wir nicht; wohl aber hinterließ Aertsen in Antwerpen einen Erben seiner Kunst in Joachim Bueckelaer (etwa 1535 bis 1575), dessen Tante jener geheiratet hatte. Es war daher natürlich, daß Bueckelaer zu ihm in die Lehre trat. Nach van Manders Bericht hielt ihn Aertsen zu gewissenhaften Naturstudien an. Er mußte Feld- und Gartenfrüchte, Fleisch, Vögel, Fische u. dergl. kopiren und eignete sich dadurch eine große Gewandtheit

in der Pinselführung an. Sein Stoffgebiet ist daher auch dasselbe wie dasjenige seines Oheims: Kücheninterieurs, Märkte und biblische Szenen, auf welchen das Volksgetümmel die biblische Staffage ganz in den Hintergrund drängt. So sind z. B. auf einer „Schaustellung Christi durch Pilatus“ in der Münchener Pinakothek die Gemüsefrauen, welche mit ihren Körben auf dem Markte sitzen, und die Käufer in ihrer Umgebung die Hauptsache, während die Halle mit dem ausgestellten Christus daneben kaum in Betracht kommt. Die Architektur der Renaissancepaläste, welche den Hintergrund bildet, zeigt uns, daß auch Bueckelaer sich dem italienischen Einflusse nicht entziehen konnte. Es scheint sogar, daß die wohlhabenden Kunstliebhaber alles, was italienischen Anstrich hatte, bevorzugten und die nationale Kunst darüber vernachlässigten. Nach dem Berichte van Manders ist es dem armen Bueckelaer nämlich recht schlecht gegangen. Abgesehen, davon daß er für seine an Details ungemein reichen Bilder nur geringe Preise erhielt, kam es gelegentlich auch vor, daß seine Auftraggeber, namentlich bei Kücheninterieurs, eine Menge von Gegenständen in das Bild hineingepropft wissen wollten, sodaß er nach seinem eignen Geständnis „nicht seinen Käse und sein Brot dabei verdiente.“ Und noch kurz vor seinem Tode klagte er darüber, daß er sein Leben lang für einen zu geringen Lohn gearbeitet habe. Nichtsdestoweniger muß Bueckelaer sich eines hohen Ansehens unter seinen Landsleuten erfreut haben, sodaß selbst der Jesuit Carolus Scribanus in seiner 1610 erschienenen Beschreibung Antwerpens unsers Malers in ehrenvollen Ausdrücken Erwähnung thut. „Barro erzählt, so schreibt er, daß er einen gewissen Pofis (?) gekannt habe, von dem in Rom Trauben und Fische existirten, die so gemalt seien, daß sie beim bloßen Sehen nicht von wirklichen unterschieden werden konnten. Was würde er erst gesagt haben, wenn er eine Küche von Joachim Bueckelaer gesehen hätte, in welcher Apfel und andre Gartenfrüchte, Geflügel, Fleisch, Fische so treu der Wirklichkeit nachgebildet sind, daß sie nicht bloß die Köchin täuschen?“ Von diesen Küchenstücken ist uns nur eines vom Jahre 1562 in Antwerpener Privatbesitz erhalten, welches uns zugleich zeigt, in welcher Weise Bueckelaer über seinen Lehrmeister hinausgekommen ist. Die Küche ist hier nämlich so geräumig, daß sie der Familie als Speisezimmer dient. Rechts sitzen an der gedeckten Tafel Mann und Frau, wie die andern lebensgroße Figuren, und ihnen gegenüber eine Magd mit einem Kinde auf dem Arm, das mit erhobnen Armen nach der Bierkanne schreit, welche die Magd an den Mund setzt. Hinter dem Tische steht noch eine zweite Magd, welche ein gefülltes Weinglas über die Tafel reicht. Auf einem dreibeinigen Schemel zur Linken sieht man ein Stück rohes Fleisch, ein paar Würste und einige Gurken liegen. Am Herde steht die Köchin, welche ein Huhn am Spieße bratet. Zahlreiches Küchengerät und Geschirr füllt die Wände und einen Schrank. An der Hinterwand stehen zwei Thüren offen. Durch die eine blickt man in eine Kammer, in welcher ein alter Mann am Tische eingeschlafen ist. In der andern erscheint

ein Knabe, welcher in die Küche blickt. Van den Branden, welcher uns von diesem Bilde Kenntnis gegeben hat, hebt hervor, daß die Perspektive besonders wohl gelungen sei. Ein andres Genrebild von Bueckelaer, die Fischverkäufer, besitzt die Münchener Pinakothek. Hier sind auf einem Tische Fässer und andre Gefäße mit Fischen aufgestellt, und dahinter stehen zwei Frauen und ein Mann, welcher sich mit der einen einen Scherz erlaubt. Max Rooses hat in seiner „Geschichte der Antwerpener Malerschule“ diesen Zug mit Recht betont, weil er ein neues Element in diese Darstellungen bringt, den Humor, freilich von jener derben Art, welche man als „vlämisch“ zu bezeichnen sich gewöhnt hat. Die groben Späße der Bauern und Marktleute treten auf den Schilderungen des Volkslebens immermehr in den Vordergrund, und um die Mitte des Jahrhunderts blühte jener Meister, welcher wegen seiner komischen Schilderungen des Lebens der Landleute „Bauernbrueghel“ oder „Biezen-Brueghel,“ d. h. der närrische Brueghel, genannt worden ist.

Pieter Brueghel der ältere (etwa 1525—1569) ist das Haupt einer Künstlerfamilie, welche in drei Generationen thätig war. Nächst Rubens und Teniers ist kein anderer niederländischer Künstlername in öffentlichen und Privatversammlungen so häufig vertreten wie derjenige der Brueghel, und man wird schwerlich eine öffentliche Galerie namhaft machen können, in welcher nicht wenigstens ein Bild auf den Namen Brueghel getauft wäre. Um die verschiedenen Glieder dieser Familie von einander zu unterscheiden, hat man ihnen Beinamen gegeben, welche ihre Hauptthätigkeit charakterisiren sollen. Man hat einen Bauern-, einen Hölle- und einen Sammetbrueghel; aber daneben giebt es noch drei Brueghel, von welchen uns Werke erhalten sind, Jan den jüngern, Pieter den dritten und Ambrosius, und von drei andern wird wenigstens berichtet, daß sie Maler gewesen. Sie malten alle Genrebilder aus dem Bauernleben, Landschaften, Blumen und Früchte, und es ist daher in vielen Fällen nicht leicht, die Werke des einen von denen des andern zu unterscheiden; besonders bei Jan Brueghel dem ältern und dem jüngern begegnet es großen Schwierigkeiten.

Pieter Brueghel der ältere war kein Pfadfinder, kein bahnbrechender Künstler, sondern nur ein Talent, welches eine große Aneignungsfähigkeit mit einer ebenso großen Leichtigkeit des Schaffens vereinigte. Er machte sich alles zu nutze, was originelle Meister vor ihm geleistet hatten, und unter ihnen war es vornehmlich Hieronymus Bosch, dessen zwiespältige Neigung zu phantastischen und realistischen Stoffen ihn am meisten anzog. Dann muß aber auch Cornelis Massijs, der zweite Sohn von Quintin, auf ihn von Einfluß gewesen sein. Des letztern Bilder sind außerordentlich selten, oder wenigstens noch nicht aus dem Dunkel der Anonymität hervorgezogen. Ein mit seinem Monogramm versehenes, welches die Jahreszahl 1543 trägt, besitzt die Berliner Galerie. Auf einer Dorfstraße fährt ein Fuhrmann mit seinem Planwagen.

Von hinten steigen drei Frauen, welche den Fuhrmann vermutlich bestohlen haben, heimlich aus dem Wagen aus, während vorn eine vierte Frau mit dem Fuhrmann schön thut, um seine Aufmerksamkeit abzulenken. Die Häuser des Dorfes, Hügel mit Obstbäumen und im Hintergrunde blaue Berge füllen die Landschaft, welche den Eindruck macht, als wäre aus einem Gemälde Joachims de Patinir ein Stück herausgeschnitten und vergrößert worden. Die Figuren zeigen deutlich, daß sich Brueghel nach ihnen gebildet hat. Karel van Mander, unser Gewährsmann für die Jugendgeschichte unsers Malers, weiß freilich von den Lehrmeistern nichts, welche wir auf Grund stilistischer und stofflicher Verwandtschaft annehmen zu müssen glauben. Er berichtet vielmehr, daß Brueghel, welcher in dem Dorfe Bruegel bei Breda das Licht der Welt erblickt und davon auch seinen Namen angenommen habe, bei einem Maler Pieter Roel von Aalst und dann bei Hieronymus Roel gelernt habe. Wahrscheinlich ist die Annahme des letzteren Lehrmeisters daraus entstanden, daß Brueghel später einen Teil seiner Zeichnungen bei dem Stecher und Kunstverleger Hieronymus Cock herausgab. Im Jahre 1551 wurde er als Freimeister in die Lukasgilde von Antwerpen aufgenommen, und bald darauf muß er sich, dem Zuge der Zeit folgend, nach Italien begeben haben, da zwei radirte Landschaften von ihm existiren, welche seinen Namen und die Bezeichnung Romae 1553 tragen. Einen großen Einfluß übte jedoch das Studium der italienischen Kunst nicht auf ihn aus. Seine Figuren tragen wenigstens in jedem Zuge einen nationalen Charakter, und nur in seinen Landschaften klingt hie und da die Erinnerung an die südliche Natur hindurch.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat ließ er sich in Antwerpen nieder, und hier scheint er bald mit Hieronymus Cock, der nicht bloß Kunstverleger, sondern auch selbst Stecher war, in Verbindung getreten zu sein. Er lieferte für ihn meist Zeichnungen, welche Cock durch andre, namentlich durch Petrus Myricenus, in Kupfer stechen ließ. Anfangs ging er in seinen Arbeiten von Hieronymus Bosch aus, dessen Kompositionen er entweder getreu kopirte oder umarbeitete. Dann entlehnte er nur einige Motive von ihm, und schließlich komponirte er selbständig in dem Geiste des ältern Meisters. Die Sammlung der Albertina in Wien besitzt eine mit seinem Namen versehene Zeichnung, auf welcher jene Waffelbäckerei dargestellt ist, die wir bei der Charakteristik von Hieronymus Bosch kennen gelernt haben. In dem von Cock herausgegebenen Stiche nach dieser Zeichnung ist noch der Name des Bosch als des Erfinders hinzugesetzt, ein Beweis, daß Brueghel jenem zum mindesten das Motiv, wenn nicht gar die ganze Komposition entlehnt hatte. In derselben Sammlung befindet sich auch eine Darstellung des jüngsten Gerichts, welche sich eng an die phantastische, dem Bosch geläufige Anschauung anschließt. Wie dieser, verfolgte auch Brueghel mit seinen Genrebildern eine lehrhafte, moralisirende Tendenz. Unter seinen burlesken Darstellungen aus dem Volksleben verbirgt sich meist eine ernste

Wahrheit, und selbst wenn er eine Bauernprügelei schilderte, war es ihm nicht so sehr um den komischen Moment, als um eine ernste Warnung vor solchen Ausschreitungen zu thun.

Brueghel war aber keineswegs ein bloßer Kopist, der fremde Ideen verarbeitete und in ein modernes Gewand kleidete. Auch ihm ging das Studium der Natur über alles, und das Streben nach Wahrheit bot ihm einen Ersatz für das, was ihm etwa an Phantasie und eigener schöpferischer Kraft abging. Karel van Mander berichtet, daß er in Gesellschaft eines befreundeten Kaufmanns oft als Bauer verkleidet die Stadt verlassen habe und aufs Land gegangen sei, um bei Kirmessen und Bauernhochzeiten seine Studien zu machen. Sie hätten, um Zulaß zu finden, vorgegeben, Verwandte des Bräutigams oder der Braut zu sein, und hätten es sich gelegentlich auch ein Geschenk kosten lassen. Man ist geneigt, diese Erzählung für eine nachträglich zurechtgemachte Anekdote zu halten, durch welche Brueghels realistische, für die damalige Zeit überaus naturwahre Darstellung des Bauernlebens eine Erklärung finden soll. Wir haben indessen noch zwei Zeugnisse, welche uns den Beweis liefern, daß der alte Brueghel wirklich solche Naturstudien trieb, und daß er auch einen besondern Wert darauf legte. Im Berliner Kupferstichkabinet befinden sich nämlich zwei mit der Feder gezeichnete, sehr lebendig behandelte Studienblätter mit Bauernfiguren von seiner Hand. Auf dem einen sieht man einen Bauern im Gespräch mit einer Bäuerin, und auf der Rückseite des Blattes oben eine sitzende Bauersfrau mit einem Tragkorb auf dem Rücken, welche Geld aus einem Beutel in ihren Schoß schüttet, und unten eine Verkäuferin, welche vor einem Korbe mit Eiern sitzt. Das zweite Blatt zeigt zwei auf einem Baumstumpf sitzende Bauern. Bei jeder Figur ist bemerkt, welche Farbe die einzelnen Kleidungsstücke u. s. w. haben, und unter jeder Zeichnung steht der Zusatz: *nart lewen*, d. h. „nach dem Leben.“ Diese Blätter sind zwar, wie es die Gelegenheit wohl nicht anders gestattete, sehr flüchtig gezeichnet. Andre Federzeichnungen aber, wie z. B. ein Blatt mit Bienenzüchtern in derselben Sammlung, rechtfertigen vollkommen das Lob Karel van Manders: „Er handhabte die Feder sehr sauber und hübsch im Zeichnen von Gesichtern nach dem Leben.“ Über Brueghels Lebensumstände berichtet derselbe Gewährsmann weiter, daß ein junges Mädchen ihm in Antwerpen die Wirtschaft geführt habe, welche er wohl auch geheiratet hätte, wenn sie dem Laster des Lügens nicht zu sehr ergeben gewesen wäre. Er hatte mit ihr, so erzählt van Mander wörtlich, eine Abmachung dahin getroffen, daß jede ihrer Lügen auf einem Kerbstock, wozu er einen recht langen nahm, vermerkt werden sollte und daß, wenn der Stock bis zu einem gewissen Zeitpunkt voll würde, aus der Heirat nichts werden sollte, was denn auch am Ende eintraf. Schließlich verliebte er sich in die Tochter der Witwe des Pieter Roef (seines Lehrmeisters), die mit ihrer Mutter in Brüssel wohnte und die er einst auf dem Arme getragen hatte, und

verheiratete sich mit ihr, doch unter der Bedingung, daß er Antwerpen verlassen und seinen Wohnsitz in Brüssel nehmen sollte, um sich das andre Mädchen desto schneller aus dem Sinne zu schlagen, was er auch that.“ Es ist anzunehmen, daß der moralisirende Zug, welcher die Kunst Brueghels erfüllte, nicht ohne Einfluß auf die Ausschmückung dieser Geschichte gewesen ist. Thatsache ist jedenfalls, daß Brueghel im Jahre 1563 nach Brüssel übersiedelte, daß ihm dort seine beiden Söhne Pieter (1564) und Jan (1568) geboren wurden, und daß er im Jahre 1569 daselbst starb, nachdem er zu solchem Ansehen gelangt war, daß ihm die Regierung der Stadt Brüssel den Auftrag erteilt hatte, ein Erinnerungsbild an die feierliche Eröffnung des Kanals zwischen Antwerpen und Brüssel zu malen. Der Tod verhinderte ihn an der Ausführung dieses Unternehmens. Nach der Erzählung Karel's van Mander ließ er das Moralisiren selbst auf dem Totenbette nicht. In seinem Testamente vermachte er seiner Frau ein Bild, auf welchem eine auf einem Galgen sitzende Elster dargestellt war. Er wollte damit andeuten, daß Geschwägigkeit und Klatschsucht an den Galgen bringen. Dieses Gemälde ist uns zufällig in der Darmstädter Galerie erhalten, und wir können daraus konstatiren, daß Brueghel in seinen letzten Lebensjahren seine Bilder farbiger und weicher behandelte als früher, wo er noch mehr unter dem Einflusse von Hieronymus Bosch stand. Wir sehen aber auch zugleich, daß er bis zuletzt seinen Kompositionen immer eine moralische Nutzenanwendung mitgab und das stoffliche Element nicht allein wirken ließ. Ein Genremaler im modernen Sinne ist er daher trotz seiner volkstümlichen Richtung nicht gewesen. Die gleichzeitige Literatur mit ihren Schwulst von Allegorien und Sentenzen war so mächtig, daß sich ihr selbst ein so realistisch angelegter Geist wie derjenige Brueghels nicht entziehen konnte. Auf dem Bilde mit der geschwägigen Elster ist übrigens die Landschaft sehr reich ausgebildet: ein Fluß, welcher sich durch Felsen hindurchschlängelt, eine Mühle, sehr sorgfältig durchgeführte Baumgruppen und dazu eine Gesellschaft tanzender Bauern. Es sind also schon dieselben Elemente, aus welchen sein Sohn Jan später seine Landschaften mit Bauernstaffage zusammensetzte.

Der Kunstcharakter des ältern Brueghel läßt sich nur in großen Zügen schildern, weil nur ein geringer Teil von den Bildern, welche unter seinem Namen gehen, ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, und weil andererseits unter den Stichen, deren Komposition auf ihn zurückgeführt wird, eine große Verworrenheit herrscht. Wir haben eine ganze Reihe von Stichen, welche bald seinen Namen, bald denjenigen des Hieronymus Bosch tragen. Man möchte demnach annehmen, daß er anfangs, wie schon oben gesagt, Zeichnungen von Bosch modernisirte und später, als sein Name bekannt und beliebt wurde, für seine eignen ausgab, und daß nach seinem Tode die Kunstverleger sich kein Gewissen daraus machten, alle Zeichnungen im Geschmacke von Bosch und Brueghel unter dem Namen des letztern in die Welt zu schicken.

Brueghels Werke lassen sich in drei Gruppen scheiden. Die erste umfaßt Gemälde aus der heiligen Geschichte wie den „Turmbau zu Babel,“ den „Bethlehemitischen Kindermord,“ die „Predigt Johannis des Täufers in der Wüste,“ die „Kreuztragung,“ eine „Schlacht zwischen Israeliten und Philistern.“ In der Weise des Pieter Aertsen ist hier das Hauptgewicht auf das Getümmel der Figuren gelegt, wobei aber der nationale Charakter strenger betont ist. So wird z. B. der Mord der unschuldigen Kinder in einen flämischen Dorfe vollzogen, welches dicht mit Schnee bedeckt ist, wie es sich für den nordischen Winter ziemt. Die zweite Gruppe umfaßt phantastische Darstellungen zum Teil spukhaften Inhalts, wie das „Jüngste Gericht,“ den „Sturz der Verdammten“ und die mannichfachen Schilderungen der Höllequalen, welche seinem Sohne Pieter (1564—1638), weil er sie häufig kopirte, den Namen Höllebrueghel eingetragen haben. Dieser selbst bewegte sich vornehmlich im Bauerngenre und in figurenreichen Szenen aus der biblischen Geschichte, ohne jedoch zu einer besondern Originalität zu gelangen. Die dritte Gruppe wird von den Genrebildern aus dem täglichen Leben gebildet, in welchen Brueghel, von biblischer und klassischer Weisheit erfüllt, als der Sittenprediger seines Volkes auftritt. Um die Moral seiner Darstellungen recht eindringlich zu machen, beschränkt er sich bisweilen nicht auf einen Vorgang, den die einheitliche Komposition des Bildes doch verlangt hätte, sondern er erzählt auf derselben Tafel eine Geschichte in verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung. Er will z. B. darauf hinweisen, daß die unglückliche Manier, den Stein der Weisen zu suchen, schon manches Hauswesen zerrüttet, schon manche Familie an den Bettelstab gebracht habe. Dazu braucht er vier Szenen. Auf der rechten Seite des Bildes sitzt der Alchimist an seinem Studierpulte und glaubt, wie man an seiner freudigen Miene sehen kann, endlich das Geheimnis der Mischung gefunden zu haben. Seine Frau setzt, bereits mit verdrossener Miene, den Blasebalg in Bewegung, um das Feuer unter einem Schmelztiegel anzufachen. Links sitzt der Goldmacher, total zerlumpt und mit abgemagertem Gesicht, an dem mit seinen Geräthen voll besetzten Herde, während seine Frau den Geldbeutel umkehrt, um zu zeigen, daß kein Heller mehr darin vorhanden ist. Im Hintergrunde sind die Kinder in den leeren Speisefrank geklettert. Durch ein großes Fenster blickt man ins Freie, wo sich der letzte Akt dieser Tragikomödie menschlicher Narrheit abspielt: der Goldmacher und seine Familie suchen in Armenhause ihre Zuflucht. Fastnachtsaufzüge, Bauernhochzeiten, Schlägereien und Trinkgelage bilden meist die Motive von Brueghels Genrebildern, sodaß sie im großen und ganzen schon den Kreis beschreiben, in welchem sich auch die vollentwickelte Genrekunst des siebzehnten Jahrhunderts bewegt.

