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 : 5. Allegorie und Symbolik. - Allegorische Bilder Jan Brueghels. - Brueghel als Blumenmaler.

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

Visual Library

übrigen zeigt er sich auch hier als objektiver Historiker, der Österreich gegenüber den ungerechten Anschuldigungen des hannoverischen Anwaltes zwar in Schutz nimmt und es bedauert, daß die Regierung dies Geschäft nicht durch eine berufene Feder in eindringlicherer Weise habe verrichten lassen — der aber auch andrerseits in der Haltung Kaiser Wilhelms im Jahre 1867 die „milde Festigkeit und Klarheit" völlig anerkennt, die, wie er meint, wohl geeignet war, „für alle Zukunft auch den strengsten Partikularisten zu entwaffnen."

Ein abschließendes Urteil über Lorenz als Historiker kann heute, da er noch im kräftigen Mannesalter steht, ebensowenig gegeben werden, als seine Individualität als Politiker in vollen Farben gezeichnet werden könnte. Nur soviel darf man getrost schon heute behaupten, daß er in der nachrankischen Generation von Geschichtschreibern eine der interessantesten Charakterfiguren ist. Unsre Hochschule verliert sehr viel an ihm, aber auch der Staat. Denn wer könnte dem Staate größere Dienste erweisen als derjenige, der wie Lorenz die Wissenschaft dem Leben zu nähern trachtet? Unvergeßlich wird er vor allen auch seinen Schülern sein, die er aus dem engen Bezirk eines unfruchtbaren Bemühens immer wieder auf freiere Bahnen gewiesen hat.

Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei.

Von Adolf Rosenberg.

5. Allegorie und Symbolik. — Allegorische Bilder Jan Brueghels. — Brueghel als Blumenmaler.

Die Vorliebe der Niederländer für allegorische und mythologische Schildereien hängt mit der außerordentlichen Verbreitung und Pflege zusammen, welche die humanistische Bildung und Gelehrsamkeit in dem katholischen wie in dem protestantischen Teile des Landes fanden. Man darf wohl behaupten, daß die neugewonnene klassische Kultur in keinem zweiten Lande Europas alle geistigen Kundgebungen und alle Lebensverhältnisse so tief durchdrang wie in den Niederlanden. Vornehm und Gering suchten eine Ehre darin, sich mit den feinsten Blüten klassischer Bildung zu schmücken. Nicht bloß Gelehrte, Ärzte, Juristen glänzten durch die Feinheit ihres lateinischen Stils, auch Künstler gaben sich die Mühe, wenigstens lateinische Briefe zu schreiben oder ihre Schöpfungen mit lateinischen Inschriften oder gar

mit lateinischen Sentenzen und Versen auszustatten. Die antike Mythologie wurde den Niederländern bald geläufiger als die christliche Legende, und wo die Gestalten der ersteren nicht ausreichten, um abstrakte, aus der modernen Spekulation erwachsene Begriffe zu versinnlichen, wurden allegorische Figuren erfunden, die häufig zu umständlichen und höchst komplizirten Darstellungen sinnbildlichen Inhalts vereinigt wurden. Es war ein angenehmes Spiel des Verstandes, solche Darstellungen, Embleme oder Symbole, wie man sie nannte, zu entziffern. Unsre Zeit findet an diesem trocknen Gedankenspiel keine Freude; aber damals widmeten sich gerade die erlesensten Geister der Beschäftigung mit Allegorien, und das merkwürdigste an dieser Erscheinung ist, daß diese Neigung zum Allegorisiren mit einer nach unsern Begriffen durchaus realistischen Kunstübung parallel lief. Schon in dem gedankenreichsten und universellsten Künstler germanischen Stammes, welchen das sechzehnte Jahrhundert hervorgebracht hat, in Albrecht Dürer, finden sich beide Strömungen neben einander. Derselbe Meister, welcher das lebendige Treiben der Marktbauern mit unübertrefflicher Wahrheit schilderte, schuf so tiefsinnige und deutungsreiche Allegorien wie die Fortuna, die Melancholie und Ritter, Tod und Teufel. Wir haben gesehen, daß sich in den Niederlanden die ersten Regungen der Genremalerei unter moralischen Devisen verbargen. Das rasch aufblühende Buchdruckergewerbe, dessen Hauptsitze Leyden, Harlem, Amsterdam und Antwerpen waren — in letzterer Stadt gewann die Buchdruckerfamilie Plantin-Moretus sogar einen bedeutenden Einfluß auf die Förderung der Wissenschaften und Künste —, begünstigte ganz besonders die Produktion von allegorischen, symbolischen und emblematischen Zeichnungen. Wenn man die Säle und Zimmer des in dem alten Hause der Plantin-Moretus eingerichteten Museums durchwandert und die erstaunliche Menge von solchen Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten und die Rechnungen und Quittungen für diese künstlerischen Leistungen durchmustert, kann man sich eine Vorstellung von dem Umfange machen, in welchem dieser Zweig der Kunst kultivirt wurde, und zugleich von dem Werte, welchen man auf derartige Darstellungen legte. Rubens' Lehrmeister Otto Vaenius, ein Künstler von hervorragender Gelehrsamkeit, war nach dieser Richtung von außerordentlicher Fruchtbarkeit. Rubens selbst war für den Buchverlag der Moretus ebenfalls in ausgedehnter Weise, wie wir sagen würden, als Illustrator thätig. Wie tief diese Neigung aber auch in das Volk eingedrungen war, dafür spricht am deutlichsten die Sitte, bei feierlichen Einholungen fürstlicher Persönlichkeiten, bei Umzügen und Volksfesten Schaugerüste, Triumphbogen und Triumphwagen mit allegorischen Figuren, mit lebendigen, plastischen oder gemalten, zu besetzen. Diese Sitte ist allerdings schon aus dem Mittelalter übernommen worden und vermutlich auf die mittelalterlichen Mysterienspiele zurückzuführen. In ein festes System wurde sie jedoch erst seit dem Anschwellen der humanistischen Bewegung gebracht. Aus der literarischen Überlieferung ist uns das feierliche Einreiten Karls des Fünften

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

in Antwerpen im Jahre 1520 bekannt, und zwar nicht bloß durch eine gleichzeitige lateinische Beschreibung, sondern auch durch einen Künstler wie Dürer, welcher Augenzeuge dieser Feierlichkeit gewesen ist. Wir ersehen daraus, daß auf den Triumphbogen nur mit einem dünnen Schleier bekleidete Jungfrauen, welche mythologische Figuren, Tugenden u. dergl. darstellten, sich aufgestellt hatten.*) Unzweifelhaft waren Künstlerhände an der Erfindung und Ausschmückung dieser Schaugerüste beteiligt, gewiß aber nicht in dem Grade, wie im Frühjahr 1635 bei dem Einzuge des neuen Statthalters der Niederlande, des Erzherzogs Ferdinand, in Antwerpen. Bei dieser Festlichkeit, deren Glanz bis auf den heutigen Tag nicht verdunkelt, auch durch das Rubensjubiläum von 1877 nicht erreicht worden ist, wirkten viel bedeutendere künstlerische Kräfte mit, als sie im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts verfügbar waren, in erster Linie die unerschöpfliche Phantasie und Arbeitskraft eines Rubens, unter dessen Leitung ein Heer von Malern und plastischen Künstlern aller Art thätig war. Die Ehrenpforten wurden von oben bis unten mit mythologischen und allegorischen Figuren und Darstellungen überladen, die uns zum Teil noch in den Originalen, zum Teil in Skizzen erhalten sind. Die Bedeutung derselben konnte niemand ohne Erläuterung verstehen, und deshalb hatte, wie Max Rooses in seiner „Geschichte der Malerschule Antwerpens" erzählt, der gelehrte Stadtschreiber und Humanist Gevaerts alles nach der damaligen Sitte mit lateinischen Aufschriften erklärt und verherrlicht oder auch verdunkelt. „So viel Distichen und geschraubte Verse, so viel bombastische und pedantische Gelehrsamkeit, womit hier auf allen Ehrenpforten durch Schulmeisterpoesie und langatmige Prosa Rubens' Schöpfungen ausgelegt wurden, sind vielleicht bei keiner ähnlichen Gelegenheit aufgestapelt worden. Der ganze Olymp aber, die ganze Sammlung von griechischen und lateinischen Dichtern und Prosaikern, die Münzen und Medaillen des Altertums und was der gelehrte Sekretarius aus älteren und neueren Büchern auftreiben konnte, das wurde zu Haufen gebracht in dem die Beschreibung von Ferdinands Einzug bildenden Werke."

In der That hatte hier die aus den humanistischen Studien der Niederländer erwachsene Lust an allegorischen Schaugepränge und symbolischen Rätselversen insofern ihren Höhepunkt erreicht, als zum letzten male die schöpferische Kunst mit der Symbolik eine lebensvolle Verbindung einging. Von da ab verlor die Phantasie, welche allegorische Begriffe lebendig gemacht hatte, mehr und mehr ihre zeugende Kraft, und die allegorische Kunst förderte nur noch Monstrositäten zu tage, welche dieses ganze Genre in Mißkredit gebracht haben.

Als Jan Brueghel auf dem Höhepunkte seines Schaffens stand, sah die allegorische Malerei ihre besten Tage, und Brueghel selbst verstand es meister-

*) Wir erinnern hier beiläufig an das bekannte Gemälde von Makart, welcher, seiner Neigung folgend, die klare Überlieferung dahin umwandelte, daß er nackte Mädchen vor Karl dem Fünften einherschreiten läßt.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

lich, Ideen durch rein realistische Mittel zu versinnlichen. Seine allegorischen Gemälde bedurften kaum erläuternder Unterschriften. Wer ein helles Auge und einen klaren Verstand besaß, fand sich ohne Kommentar auf seinen Gemälden zurecht, obwohl Brueghel jedes Fleckchen ausnutzte, um mit seinem Pinsel eine seltene Blume, eine Frucht, eine Muschel, ein Tier oder ein Produkt menschlichen Fleißes anzubringen. Das älteste dieser Bilder, welches eine Jahreszahl trägt, ist von 1604 datirt und befindet sich, wie wir bereits am Schlusse des vierten dieser Aufsätze erwähnt haben, im Wiener Belvedere. Der Katalog bezeichnet die Darstellung im allgemeinen richtig als „Die Gaben der Erde und des Wassers." Man kann aber an der Hand der kostbaren Brueghelschen Korrespondenz mit dem Erzbischofe Federigo Borromeo in Mailand die Hauptfigur noch näher präzisiren. Das junge blonde Weib mit dem Kranze von Kornblumen und Ähren im Haar, welches in der Mitte des Bildes sitzt und ein Füllhorn mit Früchten in den Händen hält, ist die Göttin Ceres. Das erfahren wir aus einem Briefe, welchen Brueghel am 8. Juli 1605 an den Erzbischof schrieb und in welchem er ihm ein Bild anbietet, das er mit folgenden Worten schildert: „Die Geschichte stellt die Göttin Ceres dar mit dem mit Früchten angefülltem Horne des Überflusses in den Armen, begleitet von vier kleinen Genien, welche die vier Elemente bedeuten: die Erde mit Früchten, Blumen und Tieren, das Wasser mit vielen seltenen Muscheln, mannichfaltigen Fischen und andern Seltsamkeiten, die Luft mit vielen Arten von Vögeln: und alles sorgsam vollendet." Das vierte Element, das Feuer, beschreibt Brueghel nicht, und merkwürdigerweise fehlen auch auf dem Wiener Bilde Figuren oder Symbole, welche auf das Feuer bezogen werden könnten, obwohl die drei andern Elemente deutlich personifizirt sind. Zur Linken der Ceres liegt nämlich eine zweite, von einem Knaben begleitete Frau auf dem Boden, welche der Göttin eine Traube reicht und nur die Personifikation der fruchttragenden Erde sein kann. Zur Rechten der Ceres steht eine dritte Frau, welche mit beiden Händen eine Muschel emporhebt. Ein gleiches thut ein auf der Erde ruhender Knabe. Das Wasser ist also durch Muscheln charakterisirt. Oben in der Luft schwebt ein Liebespaar, von zwei Genien, einem Adler und mehreren andern Vögeln umgeben.*) Man darf vielleicht aus diesem Thatbestande schließen, daß es dem Künstler noch nicht gelingen wollte, alle vier Elemente in einer Komposition zu vereinigen. Das Verfahren, welches er einschlug, war im allgemeinen folgendes: er komponirte, natürlich auf Grund realistischer Naturstudien, eine Phantasielandschaft. In den Vordergrund derselben placirte er diejenigen mythologischen und allegorischen Figuren, welche den Gedanken zu versinnlichen hatten, also

*) Wenn der neue Katalog der Belvederegalerie auf Grund eines Inventars von 1781 sagt, die Figuren seien von Rottenhammer gemalt, so ist das ein Irrtum. Rottenhammer war bis 1605 in Venedig thätig. Die Figuren sind ebenso wie die des Mailänder Bildes von Hendrik van Balen ausgeführt.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Erde und Wasser, Luft und Feuer, Überfluß und Reichtum, Geruch und Gehör, Gefühl und Geschmack, oder diejenigen Personen, die durch ihre Anwesenheit den Titel für das Bild hingeben mußten, so z. B. Adam und Eva für die ausführliche Darstellung einer Menagerie im Freien, welche das Paradies genannt wurde, Diana und ihre Nymphen für eine malerische Gruppirung erlegten Wildes oder einer Koppel jagdlustiger Hunde und den heiligen Hubertus für die Schilderung eines mit Hirschen und Rehen belebten Waldes. Oft schob Brueghel auch die figürliche Staffage in den Mittel- oder Hintergrund, was besonders auf Darstellungen des Paradieses vorkommt, wo sich die kleinen Figuren von Adam und Eva fast in der blaugrünen Ferne verlieren, während sich im Vordergrunde allerhand wildes und zahmes Getier breit macht.

Wie innig sich bei Brueghel Allegorie und Realismus zu einem harmonischen Ganzen verbanden, zeigt am besten der Umstand, daß er auf die Figuren einen großen Wert legte. Wenn er sie nicht selbst malte, ging er einen andern hervorragenden Kunstgenossen darum an. Er selbst kam niemals in Verlegenheit — er verstand alles und er wußte alles geschickt und geistreich zu machen, natürlich in dem Maßstabe, durch welchen seine malerischen und zeichnerischen Fähigkeiten von vornherein begrenzt waren. Nach der Malerei großen Stils, nach Altarbildern und umfangreichen Historien strebte er nicht. Er hat, soviel wir wissen, niemals einen Versuch gemacht, sich über das ihm von der Natur verliehene Körpermaß emporzurecken. Aber er hat die Genugthuung gehabt, daß selbst Männer, denen eine so breite und gewaltige Pinselführung zu eigen war wie Rubens, zu seiner feinen und überaus sorgsamen Durchführung herabstiegen und sich dem Stile des fleißigen Miniaturenmalers anpaßten. Wir dürfen diese Kompagniearbeiten, auf welche wir schon früher hingewiesen haben, keineswegs in dem idealen Lichte eines uneigennützigen Zusammenwirkens etwa zum Zwecke rein künstlerischer Befriedigung auffassen. Die Figurenmaler ließen sich von den Landschaftsmalern ihre Arbeit nach der Stückzahl vergüten. Wir wissen das aus mehreren Rechnungen, die uns aufbewahrt sind. Wir können sogar eine zitiren, welche uns ganz besonders interessirt. Wie Brueghel sich seine Landschaften von andern Künstlern staffiren ließ, so malte er auch selbst Figuren in fremde Landschaften hinein. Am 9. August 1613 sandte er an Ercole Bianchi, den schon erwähnten, dem Erzbischofe nahestehenden Kunstfreund und Kunsthändler in Mailand, eine Rechnung ein, in welcher es heißt:

Die Figuren in sechs Gemälden von Momper gemalt zu 25 Gulden das Stück 150

Die vier Jahreszeiten, gemalt von Momper . . . die Figuren gemalt von meiner Hand zu 40 Gulden das Stück . . . . . 160.

Nach unserm Gelde würden diese beiden Posten, ohne Berechnung der seither erfolgten Steigerung des Münzwertes, 307 und 320 Mark betragen, höchst ansehnliche Summen, wie denn Brueghel stets auf den vorteilhaften

Verkauf seiner Gemälde bedacht war. Im Jahre 1613 war sein Ruhm soweit verbreitet, daß er für ein „Paradies" in einem Briefe an Bianchi schon achthundert Gulden fordern durfte, mit dem Bemerken, daß er überall einen gleichen Preis für ein Bild solcher Qualität erhalte. Selbst Rubens erzielte um diese Zeit noch keine höhern Preise für seine Bilder. Für einen sechs Fuß hohen und drei Fuß breiten „Prometheus auf dem Kaukasus," auf welchem der Adler noch dazu von Snyders gemalt war, forderte er im Jahre 1618 fünfhundert Gulden.

Gleichwohl gewann natürlich eine Landschaft von Brueghel bedeutend an Wert, sobald Rubens die Figuren darin malte. Eines der schönsten Stücke, auf welchem Rubens in der Feinheit und Zartheit der Durchführung, in Schmelz und Transparenz des Kolorits mit dem ausgezeichnetsten Feinmaler der flämischen Schule wetteiferte, ist das Paradies im Museum des Haag. Hier hat Rubens die Gestalten von Adam und Eva, welche im Begriff ist, die verbotene Frucht zu pflücken, in den Mittelgrund hineingemalt. Auf einer Landschaft der Berliner Galerie ist der heilige Hubertus, welchem der Hirsch mit dem Kruzifix zwischen dem Geweih begegnet, von Rubens' Hand. Die Münchener Pinakothek besitzt ein Gemälde, auf welchem die von der Jagd ermüdeten und eingeschlafenen Nymphen der Diana, die von Satyrn belauscht werden, und wahrscheinlich auch die Landschaft von Rubens gemalt sind, während die auf dem Erdboden liegende Jagdbeute von Brueghel ausgeführt ist: Federwild, Rehe, Hasen und dazwischen zwei Jagdhörner. Auch in der Entfaltung reichster Farbenpracht wetteifern beide Künstler auf einem Bilde derselben Galerie. Hier wird ein Madonnenbild von einer üppigen Blumenguirlande umkränzt, welche von elf Engelsbübchen gehalten wird. Die Mutter mit dem heiligen Kinde ist im Kolorit so lebendig und glühend gehalten, daß man trotz des Rahmens, welcher auf einem Tische steht, an ein lebendes Bild denken möchte. Gleichwohl bleibt der Farbenzauber, welcher von dem Blumenkranz ausgeht, nicht dahinter zurück. Es sind Rosen, Lilien, Tulpen, Schneeballen, Nelken, Maßliebchen und andre Blumen, welche sämtlich so getreu und charaktervoll gemalt sind, daß sie der Pflanzenkundige leicht bestimmen kann. Kein Wunder! Arbeitete doch Brueghel mit unermüdlicher Geduld nach der Natur. Bei strengem Winter mußte er das Blumenmalen unterbrechen und seine Auftraggeber auf milderes Wetter vertrösten. Er ließ sich sogar die Mühe nicht verdrießen, gelegentlich nach Brüssel zu fahren, um dort Blumen zu malen, die in Antwerpen nicht aufzutreiben waren. Wir erfahren diese Einzelheiten wiederum aus jener Mailändischen Korrespondenz, welche sich im Jahre 1606 um ein Blumenstück in Naturgröße dreht, das Brueghel für den Kardinal in Arbeit hatte. „Es sind an Zahl mehr als hundert Blumen darin, schreibt er, zum größern Teile alle selten und schön. Gewöhnliche Blumen sind Lilien, Rosen, Nelken und Veilchen. Die andern sind außergewöhnlich, einige darunter, die man in unserm Lande noch nicht

gesehen hat." Man achte auf die Farbe der genannten Blumen: weiß, rosa, dunkelrot und violett. Wenn man dazu grünes oder gelbliches Laubwerk rechnet, hat man die herrschenden Töne in den Brueghelschen Blumenstücken. Eine bunte Gesellschaft! Trotzdem verstand es aber der Meister, sie zu einer wundervollen Harmonie zusammenzustimmen, ohne daß er sich, wie die holländischen Blumenmaler, eines zusammenfassenden Grundtones, sei es eines bräunlichen, silbergrauen oder eines grünlichen, bediente. Die flämischen Künstler legten immer den Hauptwert auf eine ungeschmälerte Wirkung der Lokalfarben. Die Tonmalerei ist erst durch die Holländer, namentlich durch Adriaen Brouwer in Antwerpen, eingeführt worden; doch vermochte sie nicht, die angeborene Farbenfreudigkeit der Flamländer erheblich zu dämpfen. Sie blieb auch später der Grundzug der flämischen Blumen- und Stilllebenmalerei, als deren Begründer Jan Brueghel anzusehen ist. Sowohl sein Schüler, der Jesuit Daniel Seghers (1590—1661), und dessen Schüler Philips van Thiele (1618—1667), als der aus Utrecht nach Antwerpen gekommene Jan Davidsz de Heem, das berühmteste Mitglied dieser Malerfamilie, bevorzugten eine lebhafte Frische der Lokalfarben, wenn dieselben auch allmählich einen etwas tiefern Ton annahmen.

Aber nicht bloß in der Blumenmalerei an sich war Jan Brueghel der Vorgänger und das Vorbild dieser Meister, sondern auch darin, daß er die Blumen mit Libellen, Fliegen und allerhand Insekten belebte, welche er mit wunderbarer Naturtreue, bis auf die feinen Rippchen und den metallischen Glanz ihrer Flügeldecken, nachbildete. Diese zarte Gefolgschaft der Blumen finden wir bereits auf jenem obenerwähnten Stücke für den Erzbischof von Mailand. Es war im Hochsommer 1606 vollendet. In dem Begleitbriefe schreibt Brueghel in seiner naiven, durch die unbefangene Freude an fleißigem Schaffen zu entschuldigenden Art: „Ich schicke Eurer erlauchtesten Herrlichkeit das Bild mit den Blumen, die alle nach der Natur gemalt sind. Auf diesem Bilde habe ich gemacht, was ich überhaupt zu machen imstande bin. Ich glaube, daß niemals soviele seltene und mannichfaltige Blumen gemalt worden sind und mit solchem Fleiß. Im Winter wird das einen schönen Anblick geben: einige Farben erreichen fast die Natur. Unter den Blumen habe ich ein Kleinod gemalt mit kunstvollen Medaillen und mit Seltenheiten aus dem Meere. Ich überlasse es dem Urteile Ew. erlauchtesten Herrlichkeit, ob die Blumen nicht Gold und Juwelen an Farbe übertreffen." Trotz seines Eifers hat Brueghel dieses noch in der ambrosianischen Bibliothek in Mailand vorhandene Bild nur unvollständig geschildert. Der Blumenstrauß steht nämlich in einer Vase von gebranntem Thon, und auf dem Blumenkelche sitzen jene obengenannten Insekten, welche Brueghel, soviel wir wissen, zuerst in das Bereich künstlerischer Darstellung zog. Die „Seltenheiten aus dem Meere" sind Muscheln, wie sie nach Brueghels beiläufiger Bemerkung durch holländische Schiffe aus Indien nach Antwerpen gebracht wurden. Durch dieselbe Vermittlung wird Brueghel auch die seltsamen roten und blauen Fische

kennen gelernt haben, die er auf seinen Darstellungen des Elements des Wassers wiedergegeben hat.

Ein andresmal schuf Brueghel eine ähnliche Komposition wie die Münchener Madonna in der Guirlande mit Hendrik van Balen zusammen. Da er einen Ebenholzrahmen für 50 Gulden dazu hatte machen lassen, forderte er in einem Briefe an Bianchi 1450 Gulden dafür. Das Gemälde war nach Mailand abgeschickt, aber von dem Besteller nicht bezahlt worden. Brueghel brauchte Geld, und so willigte er schließlich ein, daß Bianchi das Bild für 800 Gulden losschlug, immer noch eine respektable Summe, zumal wenn man in Betracht zieht, daß van Balen nicht sehr hoch für seine Mitarbeiterschaft bezahlt wurde. Wir erfahren, daß ihn Brueghel gelegentlich in sein Haus nahm und ihm einen Tagelohn von vier Gulden gab. Welche Summe mag er demnach gefordert haben, wenn Rubens eine Madonna mit Engeln in und um seinen Blumenkranz malte? Das Münchener Bild, so köstlich und farbenreich, so sorgfältig und gewissenhaft es ist, bezeichnet dabei noch nicht einmal den Höhepunkt dessen, was Rubens und Brueghel zusammen leisten konnten. Nach Brueghels persönlicher Auffassung, die sich als richtig erweist, weil wir die Dinge kontroliren können, ist das schönste Stück, welches er selbst jemals zustande gebracht hat, eine Madonna in einer Blumenguirlande, die er am 5. September 1621 an den Erzbischof nach Mailand sandte. „Ich hoffe, so schreibt er, daß diese Malerei Eurer erlauchten Herrlichkeit eine außergewöhnliche Befriedigung gewähren wird, nicht allein wegen der von mir angewendeten Schönheit und Sauberkeit an den Blumen, Tieren und Vögeln, sondern auch, weil die Figur der Madonna von der Hand des Herrn Rubens, des in diesem Fache ausgezeichneten und berühmten Mannes, gemalt ist." An Bianchi schrieb Brueghel zugleich: Es ist „das schönste und seltenste Stück, das ich jemals in meinem Leben gemacht habe. Die Vögel und Tiere sind nach dem Leben gemalt und zwar nach einigen, welche die erlauchteste Infantin besitzt."

Leider wissen wir den Preis nicht, den der Kardinal für dieses Bild gezahlt hat. Jedenfalls muß Brueghel damit zufrieden gewesen sein, da der rege Briefwechsel mit dem Kardinal ohne den geringsten Mißklang bis zum Tode des Malers anhielt. Auch gab der Erzbischof beiden Künstlern noch einen besondern Beweis seiner Gunst, indem er jedem eine goldene Medaille mit dem Bildnisse seines Oheims, des heiligen Carlo Borromeo, verehrte, wofür ihm sowohl Brueghel als Rubens in einem sehr verbindlichen Schreiben dankten. Jenes Bild der Madonna mit dem Blumenkranze befindet sich nicht mehr in der ambrosianischen Bibliothek in Mailand, sondern in Louvre zu Paris. Als Napoleon der Erste seine Raubzüge durch Oberitalien unternahm, wurden auch die Kunst- und Bücherschätze der Ambrosiana nach Paris geschleppt, und als die Zeit der Vergeltung und der Herausgabe des geraubten Gutes kam, wurden gerade die drei besten Bilder der ambrosianischen Bibliothek,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

jene Madonna und die Elemente der Erde und der Luft, in Paris „vergessen," wie so viele geraubte Kunstwerke in Paris und in andern Städten Frankreichs „vergessen" worden sind, weil man sie nicht finden wollte.*)

Brueghel hat Recht: die Madonna im Blumenkranze ist wirklich ein Werk von bezaubernder Schönheit. Auf dem Schoße der Madonna steht, von ihr gehalten, der Jesusknabe. Ein Engel setzt einen Blumenkranz auf das Haupt der Jungfrau, und andre Engel umschweben sie. Dieses Bild im Bilde ist von einer breiten Blumenguirlande umgeben, welche mit kleinen Affen, mit bunten Vögeln, Eidechsen, Schmetterlingen und andern Insekten belebt ist. Alle diese Tiere sind so liebevoll und mit so feiner Beobachtung gemalt, daß selbst der raffinirte Realismus unsrer Tage, welcher mit Hilfe von „Augenblicksphotographien" arbeitet, nichts besseres und vor allem nichts schöneres zustande bringen kann. Es ist auch anzunehmen, daß Brueghel selbst diese Schöpfung nicht mehr übertroffen hat. Bereits im Jahre 1620 klagt er darüber, daß sein zunehmendes Alter ihm die Ausführung von Miniaturmalereien erschwere, und wir besitzen auch kein in der Zeit von 1621 bis zu seinem Tode (1625) entstandenes Bild, welches in der Feinheit der Ausführung und dem Reichtum des Inhalts mit der Pariser Madonna im Blumenkranze zu vergleichen wäre.

Zur Lutherliteratur.

Unter der Flut von Lutherliteratur, welche 1883 die Feier des vierhundertjährigen Geburtstages des großen Reformators hervorrief, kann nur einer im Verhältnis erschreckend geringen Zahl von Schriften dauernder wissenschaftlicher Wert zuerkannt werden. Unter den Biographien nehmen den ersten Rang ein die mittlere Lutherbiographie Köstlins, dessen 1875 erschienene große Darstellung des Lebens und der Schriften Luthers der erste Versuch war, das gegenwärtig für eine solche Biographie vorliegende Material vollständig und auf Grund wissenschaftlicher Prüfung zu einem Ganzen zu gestalten, die noch im Erscheinen begriffene Biographie Luthers von Kolde, die ein reiches, neugewonnenes archivalisches Material zum ersten male verwertet, die von Lenz, deren Hauptwert darin liegt, daß sie die Bedeutung des Lebens und Wirkens Luthers aus dem großen Zusammenhange der Welt- und Kulturgeschichte heraus darstellt, und einige

*) Die im Louvrekatalog über dieses Bild enthaltenen Angaben sind falsch.