



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 : 6.
Jahn Brueghels Naturstudien. - Seine Landschaften und Bauernszenen. -
Sein Einfluß auf die Malerei seiner Zeit. - Rubens als ...

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

wird schon eine nahe Zukunft es lehren. Jedenfalls ist das Stölzelsche Buch sehr lehrreich für alle, welche den Beruf haben, an der deutschen Rechtsentwicklung mitzuarbeiten.



Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei.

Von Adolf Rosenberg.

6. Jan Brueghels Naturstudien. — Seine Landschaften und Bauernszenen. — Sein Einfluß auf die Malerei seiner Zeit. — Rubens als Landschafts- und Genremaler.



Wir haben an einigen Beispielen gesehen, daß Jan Brueghel seine Allegorien der Elemente, der Fruchtbarkeit, des Überflusses zc. in einem durchaus realistischen Sinne auffaßte, indem er nämlich die antiken Gottheiten, wie Ceres, Poseidon, Vulkan, und die Personifikationen von Begriffen mit Natur- und Kunstprodukten umgab, welche unter ihrer Obhut stehen. Wir haben auch von zwei Bildern gesprochen, auf welchen der durch Luft, Wasser und Feuer erzeugte Segen der Natur an lebenden Wesen, Blumen, Früchten und sonstigen Vegetabilien dargestellt ist. Brueghels Absicht war, in diesen Gemälden den Einfluß der vier Elemente auf die schöpferische Kraft der Natur zu verkörpern. Aber das eine Element, das Feuer, wollte nicht recht in den Rahmen einer einzigen Komposition hineinpaffen, und deshalb faßte er den Plan, die vier Elemente getrennt auf vier verschiedenen Bildern in ihrer Wirksamkeit zur Anschauung zu bringen. Aus dem Umstande, daß er gerade das Feuer zuerst in Angriff nahm, darf man vielleicht schließen, der Kardinal Federigo Borromeo in Mailand, der Besteller des einen jener eben erwähnten Bilder, habe ihn an das Fehlen deutlicher Beziehungen auf das Feuer erinnert, und deshalb habe sich Brueghel zuerst an eine Darstellung des Feuers gemacht, welche der Erzbischof von Mailand ebenfalls für sich zu haben wünschte. In einem an ihn gerichteten Briefe vom 26. September 1608 schreibt Brueghel: „In wenigen Tagen werde ich das Bild mit dem Element des Feuers schicken, in welchem alle Arten von Waffen, Metalle, Gold, Silber und eine Feuerstätte, auch Alchemie und Destillierung zu sehen sind, alles nach der Natur und mit größtem Fleiße gemalt.“ Im Dezember 1608 schickte er das vollendete Bild nach Mailand, wo es so gefiel, daß er nicht nur den Auftrag auf die drei andern Elemente erhielt, sondern

daß auch der Mailänder Kunstfreund Ercole Bianchi für sich eine Wiederholung der ganzen Bilderreihe bestellte. Die Ausführung der drei andern Elemente verzögerte sich freilich bis zum Jahre 1621, mit welchem Datum Brueghel das letzte Bild, die „Luft,“ bezeichnet hat. Diese und die „Erde“ sind im Louvre, wohin sie Napoleon entführen ließ, zurückgeblieben, während sich das „Feuer“ und das „Wasser“ noch in der ambrosianischen Bibliothek in Mailand befinden.

Aus einer andern Folge der Elemente besitzt die Berliner Galerie das Feuer unter dem Titel: „Die Schmiede des Vulkan.“ In einem großen, ruinenhaften Gebäude ist Vulkan beschäftigt, einen Schild zu schmieden, während Venus und Amor seiner Arbeit zusehen. Die Erde ist mit hunderten von Rüstungsstücken, mit Helmen, Brustpanzern, Arm- und Beinschienen, mit kunstvollen Pokalen und sonstigen Gefäßen aus Gold, Silber und andern Metallen bedeckt, kurz, mit allem, was mit Hilfe des Feuers aus Metall gefertigt werden kann. Jedes einzelne Stück ist mit erstaunlicher Sorgfalt nach der Natur gemalt: man sieht, wie die goldnen Damascirungen der Waffen mit feinem Pinsel aufgetragen sind, und selbst die Spiegelung der Metallflächen ist mit großem Geschick nachgeahmt. Neben Vulkan sind noch mehrere Gesellen in der Schmiede thätig, und rechts ist in der Ferne ein feuerspeiender Berg sichtbar. Die Figuren dieses Gemäldes hat Hendrik van Balen gemalt, ebenso wie auf zwei andern, aus demselben Gedankenkreise hervorgegangenen Bildern, die sich im königlichen Schlosse zu Berlin befinden. Das eine derselben ist eine Allegorie auf die Gaben der Erde und des Wassers. In einer waldigen Landschaft sitzt am Ufer eines Flusses die Göttin Ceres, welcher Flora, ein Satyr und ein Kind von zwei Seiten Blumen und Früchte darbringen. Im Hintergrunde links sieht man Poseidon und Amphitrite, von andern Meeresgottheiten umgeben, auf einem Gespann die Fluten durchschneiden. Das Hauptgewicht ist auch hier auf die Darstellung der Blumen und Früchte und des Getiers gelegt, welches den Fluß, die Erde und die Bäume belebt. Man sieht seltsam gefärbte blaue und rote Fische, wie sie Brueghel in Italien oder aus der exotischen Fracht der niederländischen Handelsschiffe kennen gelernt haben mag, Hummer, eine Fischotter, einen Reiher, Affen, Meerschweinchen und dergleichen mehr, alle mit derselben Geduld und Sauberkeit gemalt wie die Blumen, wie jeder Zweig, jedes Blatt der Bäume. Das zweite Bild gipfelt ebenfalls in einem Triumph der Ceres, welche mit beiden Armen das reichgefüllte Horn des Überflusses hält. Zu ihrer Rechten sieht man einen Satyr und ein Kind mit Trauben beladen, zu ihrer Linken einen Knaben mit Blumen, und auf dem Boden liegt ein Mann mit einem Ährenbündel unter dem Arme. Links blickt man auf ein Getreidefeld mit erntenden Arbeitern, rechts auf einen Fluß, an welchem Städte und Dörfer liegen. In der Luft fliegen bunte Finken und Schmetterlinge umher, Eichhörnchen hüpfen von Ast zu Ast und auf dem Erdboden bemerkt man u. a. ein Meerschweinchenpaar.

Brueghels erstaunliche Virtuosität in der Wiedergabe solcher Kleinigkeiten oder „Galanterien,“ wie er sie selbst in einem Briefe nennt, veranlaßten das Statthalterpaar der spanischen Niederlande in Brüssel, Erzherzog Albert und seine Gemahlin Isabella, zu zahlreichen Aufträgen. Aus ihrem Besitze sind nicht weniger als vierundfünfzig Gemälde Brueghels in das Museum zu Madrid gekommen, und aus der schon oft erwähnten Briefsammlung ersehen wir, daß Brueghel zu wiederholten malen in Brüssel für die Fürsten thätig war. Im August 1609 malte er dort vier Bilder. Im nächsten Jahre hielt er sich sogar drei Monate in Brüssel auf, um elf große Gemälde auszuführen. Das mußte in Brüssel selbst geschehen, weil es sich darum handelte, auf diesen Bildern allerhand Kunstwerke und Kostbarkeiten darzustellen, welche sich im erzherzoglichen Palast befanden. Zu solchen Darstellungen wurden allegorische Vorwände genommen, vielleicht weil man ein reines Stilleben nicht sinnvoll genug fand. Zwei ungewöhnlich große Bilder aus dieser Gruppe sind Allegorien der fünf Sinne, und zwar in der Anordnung, daß auf dem einen das Gesicht und der Geruch, auf dem andern das Gehör, der Geschmack und das Gefühl symbolisiert sind. „Im »Gesicht« findet Brueghel die Gelegenheit, alle Kunstschätze der Fürsten, ihre Gemälde, Statuen, Kupferstiche und kostbaren Geschirre, wie auch ihren herrlichen Garten und Palast bewundern zu lassen, im »Geruch« prangen die prächtigsten Blumen, im »Gehör« kommt eine Sammlung von Musikinstrumenten zur Darstellung, im »Geschmack« finden wir die auserlesensten Speisen im Speisesaal der Fürsten aufgetragen, im »Tastinn« ist ihre reiche Waffensammlung ausgebreitet. Die Sinne werden dabei durch Frauen und Kinder dargestellt, welche auf den Instrumenten spielen, die Speisen kosten und die schönen Dinge bewundern.“*) Im Jahre 1617 behandelte er dasselbe Thema der fünf Sinne noch einmal, aber in fünf einzelnen Bildern, auf welchen ähnliche Gegenstände vorkommen. Ein vierter größerer Auftrag wurde dem Künstler 1619 erteilt, wo er neun Monate in Brüssel festgehalten wurde, um dort achtunddreißig Miniaturen anzufertigen, welche er am 1. Dezember „zur großen Zufriedenheit der hohen Auftragegeber“ ablieferte. Was er in der Miniaturmalerei leisten konnte, zeigt am besten eine acht Zentimeter hohe und drei Zentimeter breite, ovale Platte von Elfenbein, welche er im Jahre 1616 dem Erzbischof von Mailand zum Geschenk machte und welche noch in der ambrosianischen Bibliothek vorhanden ist. Sie zeigt auf der einen Seite eine Episode aus der Kreuztragung Christi, und zwar die Begegnung mit der Veronika, und auf der andern Seite den Kalvarienberg mit den drei Kreuzen. Jede dieser figurenreichen Darstellungen ist nur vier Zentimeter hoch und drei Zentimeter breit. Eine große Menge von Figuren auf möglichst kleinem Raume darzustellen, reizte besonders seine Virtuosität in der Klein- und Feinmalerei, auf welche er mit Recht

*) Mag Noojes, Geschichte der Malerschule Antwerpens, S. 131.

stolz sein durfte. Das war schon die Passion seines Vaters gewesen, welcher gern große Volksmengen auf die Beine brachte, wenn es sich um den Turmbau zu Babel, den bethlehemitischen Kindermord, die Kreuztragung oder um eine Schlacht zwischen Israeliten und Philistern handelte. Jan Brueghel bearbeitete nicht nur ähnliche Stoffe aus der biblischen Geschichte und dem Altertum — wir nennen nur die „Anbetung der Könige“ im Wiener Belvedere und die „Schlacht von Arbela“ im Louvre —, sondern er griff auch in die neuere Zeit hinein. Das Brüsseler Museum besitzt eine Predigt des heiligen Norbert, des Stifters des Prämonstratenserordens, welche am Portal der St. Michaeliskirche in Antwerpen vor einem zahlreichen Kreise von Zuhörern aus dem Volke gegen die Kezerei gehalten wird. Im Reichsmuseum zu Amsterdam befindet sich eine noch figurenreichere Komposition gleichfalls religiösen Inhalts, welche sogar eine satirische Spitze gegen die Geistlichkeit enthält. Auf einem Flusse fahren nämlich katholische und protestantische Geistliche umher, um ihre Netze nach Seelen auszuwerfen. Am Ufer schaut eine Anzahl von Personen, unter denen sich auch das Statthalterpaar der spanischen Niederlande mit seinem Hofzwerge befindet, dem Treiben der Seelenfischer zu.

Die große Geschicklichkeit, welche Brueghel in der Nachbildung von lebenden und toten Naturprodukten und von Erzeugnissen der menschlichen Hand entfaltet, wurde von andern Malern nicht minder in Anspruch genommen als seine Fertigkeit in der Landschaftsmalerei. Das merkwürdigste und künstlerisch bedeutendste Beispiel dafür bietet das Antwerpener Museum in einer „Beweinung des Leichnams Christi durch Johannes und die heiligen Frauen.“ Die Figuren hat Rubens gemalt; von Brueghel rührt die schöne Landschaft und eine Anzahl von Gegenständen im Vordergrund her, welche, für sich allein betrachtet, ein Stillleben im Geschmack und in der technischen Ausführung der spätern Schule bilden. Wir sehen da eine kupferne Schlüssel mit einem blutbefleckten Schwamme, einen Eimer mit einem weißen Leinentuch, eine Laterne, einen Besen, eine Vase und eine Schachtel mit Salbe, einen Hammer, eine Zange und drei Nägel. Jeder dieser Gegenstände ist mit höchster Sorgfalt der Natur nachgebildet. Dou, der Tausendkünstler in diesem Fache, von welchem eine Anekdote erzählt, daß er drei Tage an einem Besen gemalt habe, hat nichts besseres zu stande gebracht.

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß Brueghel auch in seinen Allegorien realistischen Tendenzen huldigte. Vollkommen frei von aller Symbolik erscheint er in derjenigen Gruppe seiner Gemälde, welche die umfangreichste ist, in seinen Landschaften, deren Staffage ausschließlich aus Figuren von Landeuten besteht. Auch hierin hatte ihm sein Vater die Wege gewiesen. Der alte Brueghel hatte bereits Bauernhochzeiten, Kirmsen und Bauernschlägereien gemalt, ohne allegorische Beziehungen hineinzulegen. Ebenso hatte er bereits die vier Jahreszeiten in vier Landschaften mit reicher Staffage dargestellt. Seinem

Sohne war es aber vorbehalten, Genre und Landschaft zu größerer Freiheit zu entwickeln, einerseits die Figuren über den Wert bloßer Staffage emporzuheben und sie individueller und lebendiger zu gestalten, andererseits den Einzelformen der Landschaft ihren konventionellen Charakter zu nehmen und ihnen eine nationale Grundlage zu geben. Die verblauenden Fernen sah er freilich noch mit den Augen derjenigen Maler, welche in Italien ihr Naturgefühl und ihren Blick für landschaftliche Schönheit entwickelt hatten. Aber die Details der Landschaft, die sich durch üppige Thalgründe schlängelnden Flüsse, die Städte und Dörfer an ihren Ufern mit ihren spitzen Türmen und engen Straßen, die Windmühlen, die sanft ansteigenden Hügelketten, die lichten Laubwälder, die goldenen Kornfelder und die fetten Wiesen mit weidendem Vieh sind heimatisch, sind vlämisch. Die Vordergründe dieser immer sonnigen und freundlichen Landschaften belebt er mit zahlreichen, kaum zollgroßen Figuren, oft bis zu dreißig und vierzig, die alle mit gleicher Lebendigkeit charakterisirt und mit gleicher Feinheit gezeichnet sind. Wenn er in einer Landschaft den Sommer versinnlichen wollte, ließ er Bauern einen Reigentanz unter Musikbegleitung und von Zuschauern umringt ausführen. In einer Herbstlandschaft mußten gewöhnlich Schnitter ihre Arbeit verrichten: die einen mähend, die andern die gebundenen Garben auf den Erntewagen aufladend, wieder andre im Schatten eines Baumes essend oder ruhend. Er selbst pflegte solche Bilder nach ihrem Figureninhalte zu bezeichnen. So schreibt er einmal dem Ercole Bianchi nach Mailand, er hätte un mercato, einen Markt, und una festa o Kermisse alla fiamenga, eine vlämische Kirmes, abgesendet. Die Galerien von Dresden und München sind besonders reich an solchen Landschaften mit Reitern, Wanderern, Jägern, Fischern, Marktweibern, Soldaten. Wenn man auch in Betracht ziehen muß, daß ein Teil der unter Brueghels Namen gehenden Bilder Kopien von der Hand seines Sohnes Jan Brueghel (1601 bis etwa 1677) sind, so bleibt doch noch eine so große Summe mit höchstem Fleiße ausgeführter Bilder übrig, daß Jan Brueghels Leben eitel Mühe und Arbeit gewesen sein muß. Es gelang ihm auch, zu hohem Wohlstande zu kommen. Aber wenige Jahre vor seinem Tode trafen ihn schwere Verluste. Bei einem Bankerott büßte er 9000 Gulden ein, und es scheint, daß er deshalb in den letzten Jahren seines Lebens seine Thätigkeit noch steigerte, um das Verlorne wieder einzubringen. In wie hohem Ansehen er bis zu seinem Tode stand, beweist u. a. der Umstand, daß das achte Kind seiner zweiten Frau im Jahre 1623 von einem Vertreter der Infantin Isabella und einem Vertreter des Erzbischofs von Mailand über der Taufe gehalten wurde, und mehr noch bei seinem Begräbniß, welches eine umso tiefere Theilnahme hervorrief, als zugleich mit dem Vater drei seiner Kinder, ein Sohn und zwei Töchter, beigesezt wurden. Alle vier waren innerhalb von zwanzig Tagen an einer epidemischen Krankheit gestorben, der alte Brueghel am 13. Januar 1625. „Sein Tod wurde, so schrieb sein ältester Sohn später an den

Erzbischof von Mailand, von der ganzen Stadt Antwerpen betrauert, und es war ein mitleiderregender Anblick bei der Leichenfeier, als man zuerst den Vater trug und nach ihm seine drei Kinder, welche den Vater bis in die Erde und auch zum Paradiese begleiteten.“ Noch in seinem Testamente hatte Brueghel seines hohen Gönners zu Mailand in Dankbarkeit und Verehrung gedacht. Er hatte bei Lebzeiten niemals das Versprechen einlösen können, dem Kardinal ein Bild seines Vaters zu verschaffen, und daher vermachte er ihm testamentarisch das einzige Bild des Bauernbrueghel, welches er noch besaß: Christus und die Samariterin. Aber dem Erzbischof erlaubte sein Zartgefühl nicht die Annahme eines solchen Opfers. Er ließ für sich eine Kopie davon anfertigen und schickte das Original an die Familie zurück, nachdem er dasselbe mit einem kostbaren, mit Gold und Intarsien verzierten Rahmen hatte umgeben lassen, welcher in silbernen Lettern die Inschrift trug: *Federicus Cardinalis Borromaeus archiepiscopus Mediolani Joannis Bruguali hanc tabulam redonat, ut in ea domo conservetur.*)*

Bis an sein Lebensende blieb Brueghel in inniger Freundschaft mit Rubens verbunden. Dem ersteren machte die italienische Sprache viele Schwierigkeiten, und es war ihm daher eine große Erleichterung, als Rubens seit dem Jahre 1610 an seiner Stelle die Korrespondenz mit den Mailänder Kunstfreunden führte und so gewissermaßen, wie er sich im Scherze ausdrückte, Sekretärdienste bei ihm versah. Wenn Rubens auf Reisen war und er selbst wieder zur Feder greifen mußte, vergaß er nicht hinzuzufügen, daß sein „Sekretär“ sich hier oder dort befände. Er benutzte jede Gelegenheit, um neidlos das Lob seines großen Freundes zu singen, und noch im Jahre 1624 schrieb er, vermutlich unter dem Eindruck der gerade damals vollendeten Medicisgalerie für den Luxembourgpalast in Paris, an Bianchi nach Mailand: „Herr Rubens schreitet beständig vorwärts in seinem Kunstvermögen, und überdies ist er vom Glück in einer Art begünstigt, daß er an Ehren und Reichthum alle Künstler unsrer Zeit übertrifft.“ Rubens bewahrte ihm auch seinerseits die Freundschaft über den Tod hinaus. Für das aus schwarzem Marmor errichtete Grabdenkmal Brueghels in der St. Georgskirche malte Rubens das Bildnis seines alten Freundes. Er übernahm auch die Vormundschaft über seine minderjährigen Kinder, und daß er ihn auch als Künstler hochschätzte, ergiebt sich daraus, daß er sich die letzte, unvollendet zurückgelassene Arbeit Brueghels, ein Gemälde mit Wild, von der Familie ausbat und dafür einige von ihm selbst gemalte Figuren hergab. Auch in Rubens' Nachlaß befanden sich einige Stücke von Brueghel: ein irdisches Paradies, also die Allegorie der Erde, eine von Brueghel staffirte Landschaft von Momper, Diana auf der Jagd und Diana von der Jagd heimkehrend, die beiden letzteren mit Figuren von Rubens.

*) Federigo Borromeo, Kardinal und Erzbischof von Mailand, schenkt dieses Gemälde Jan Brueghel wieder zurück, damit es in seinem Hause aufbewahrt werde.

Es konnte nicht fehlen, daß das Zusammenwirken der beiden Künstler auch auf den stärkeren von ihnen, auf Rubens, nicht ohne Einfluß blieb. Auf jedem Gebiete der Malerei, welches dieser universelle Geist betrat, war er zugleich ein Neuerer, der alles das, was andre vor ihm gedacht und geschaffen hatten, zusammenfaßte, zur höchsten Blüte brachte und vollendete. Ohne Zweifel reizte schon die italienische Natur seinen Nachahmungstrieb, und wenn wir auch keine Zeichnung, keine Studie, kein Bild nach einem landschaftlichen Motiv des Südens unter seinen Werken mit Bestimmtheit nachweisen können, so ist uns doch wenigstens von dem französischen Maler Roger de Piles überliefert worden, daß sich im Cabinet des Herzogs von Richelieu eine von Rubens in Italien gemalte Landschaft befand, „die Ansicht eines Fanals auf einem Berge bei Porto Venere.“ Auch haben wir in den zahlreichen, in der Heimat gemalten Landschaften und in den landschaftlichen Hintergründen seiner religiösen, mythologischen, historischen und allegorischen Kompositionen den Beweis, wie mächtig die italienische Natur mit ihrer Lichtfülle, ihrem Sonnenglanz und ihren großartigen Linien auf ihn gewirkt hatte. Dazu kam als ein neues, aus der Natur seiner Heimat gezogenes Element die Farbenfülle und die Intensität des Kolorits. Sobald er einer seiner Landschaften eine individuelle Physiognomie gab, waren die Züge derselben stets seiner Heimat entlehnt, der Umgebung von Antwerpen, Mecheln und Brüssel und derjenigen seines Landgutes Steen. Laubwald, Wasser und ein welliges Terrain waren ihm unentbehrliche Ingredienzien, gewissermaßen die substantiellen Träger der beabsichtigten Stimmung. Denn Rubens ist als Landschaftler bereits ein Stimmungsmaler, welcher alle Empfindungen, alle Regungen der Naturseele mit nie versagender Meisterschaft wiederzugeben weiß. Schon dadurch wächst er um ein bedeutendes Stück über Brueghel hinaus. Die Landschaften des letzteren tragen trotz der hohen Vollendung in allen Einzelheiten doch einen sehr einseitigen Charakter. Wenn seine Vollendung der Durchführung auch ein gewissenhaftes und eindringliches Naturstudium zur Voraussetzung hat, so strebte Brueghel doch niemals nach großartigen Wirkungen, nach schlichter Wahrheit und nach dem Ausdruck gewisser Stimmungen, sondern heitere, gefällige Schönheit war sein Ideal. Damit hätten sich Sturm, Gewitter und Regenguß, Überschwemmung und Wolkenbruch nicht vertragen. Er liebt eine gleichmäßige, helle Beleuchtung, damit man auch alles genau betrachten konnte, was er mit unendlichem Fleiß in die Landschaft hineingemalt hatte: das ganze zierliche Nebeneinander von Hügeln, Flüssen, Häusern, Städten, fernen Bergspitzen, Bäumen, Zweigen und Blättern. Sein Standpunkt der Natur gegenüber war noch derjenige kindlicher Naivität, noch die alte Freude an jedem Detail und die stolze Gemugthung, auch das kleinste Erzeugnis der Natur mit subtilem Pinsel bis zur Täuschung nachgebildet zu haben. Mit Rubens tritt zum erstenmale die kühne, alles ihrem Wesen sich unterordnende Subjektivität in die Landschaftsmalerei ein. Er schlägt das große Buch der

Natur auf, nicht um die einzelnen Worte Silbe für Silbe nachzubuchstabiren, sondern um der Natur ihre Geheimnisse abzufragen, um bis in den tiefsten Grund ihrer Seele hinabzusteigen und das Erfahrene dann nach den Eindrücken wiederzuspiegeln, die es in seiner eignen großen Seele hinterlassen hat. Mit dem WC der Landschaftsmalerei, mit der direkten Studie nach der Natur, hatte sich Rubens selbstverständlich ebenso eingehend beschäftigt wie die Landschaftsmaler ex professo. In den verschiedenen Sammlungen lassen sich noch etwa dreißig solcher mit Kreide, Feder und farbigen Stiften gezeichneten Naturstudien nachweisen, die vom Künstler, wie es scheint, nicht immer für einen bestimmten Zweck, sondern gelegentlich auch zur Auffrischung seines Naturgefühls angefertigt worden sind. Bis zu welcher Feinheit er schon frühzeitig gelangt war, beweist am besten eine mit brauner und blauer Tusche gehobene Federzeichnung im Berliner Kupferstichkabinet, welche man für die Arbeit eines modernen Naturalisten halten würde, wenn die Rückseite des Blattes nicht von Rubens' unverkennbarer eigner Hand die Aufschrift trüge: 1610 de hoeve byet rughe velt (der Hof beim rauhen Feld) P. P. Rubbens. Wir blicken auf ein mit Stroh gedecktes Bauernhaus, vor dem ein leerer Wagen steht. Rechts steht ein zweites Gefährt unter einem gleichfalls mit Schindeln gedeckten Schuppen, und im Vordergrund links sieht man den Backofen unter einem von Stützen gehaltenen Dache. Keine figürliche Staffage erinnert an die Zeit, und dadurch wird die Illusion der modernen Entstehung dieses Bildes noch erhöht. Da der Verdacht der Fälschung ausgeschlossen ist, giebt uns dieses Blatt von neuem die Gewißheit, daß der Prüffstein echter Künstler ihre Stellung der Natur gegenüber ist und daß die Entfernung der Jahrhunderte keinen Unterschied darin macht. Das Dresdner Kupferstichkabinet besitzt eine ähnliche, nur etwas sorgfältiger behandelte Studie, deren Motiv offenbar derselben Gegend entlehnt ist. Hier sind vier mit Stroh gedeckte Bauernhäuser um einen Tümpel gruppiert, vor welchem sich einige Schweine aufhalten. Drei Menschen und zwei Hunde bilden die übrige, nur flüchtig angedeutete Staffage der Landschaft, welche den ersten Schmuck des Frühlings trägt, während die völlig kahlen Bäume der Berliner Zeichnung auf den Winter deuten. Die Details sind auf beiden Zeichnungen von dem Standpunkte eines Malers aufgefaßt, welcher jedes Blatt, jeden Zweig so gründlich studirt hat, daß ihm aus diesem Studium die Berechtigung erwachsen ist, ganze Gruppen des Naturganzen summarisch zu sehen und so gleichsam einen Auszug aus dem Buche der Natur zu machen. Eine mit schwarzer und weißer Kreide auf graublauem Papier gezeichnete Baumstudie im Louvre lehrt uns, daß Rubens jedes Blatt so genau zu fixiren und von seinem Nachbar zu sondern wußte wie Brueghel. Er war sich aber vollkommen der höheren Aufgabe des Landschaftsmalers bewußt, die Fülle der einzelnen Erscheinungen zu einem in sich harmonisch abgeschlossenen Ganzen zu vereinigen und in diesem Ganzen eine

gewisse Stimmung wiederzuspiegeln. Wie er in seinen menschlichen Figuren alle seelischen Affekte zum Ausdruck zu bringen verstand, so bewegen sich auch seine Landschaften in dem weitesten Umkreise des Stimmungslebens, von dem Stadium idyllischer Ruhe bis zur höchsten dramatischen Spannung und Erregtheit. Um zwei Beispiele schroffster Gegensätze aus den fünfzig Landschaften herauszuheben, die wir noch von Rubens besitzen, brauchen wir nur an die herrliche Abendlandschaft mit dem Regenbogen im Louvre, ein Wunderwerk in der feinen Abstufung der Lufttöne und von großer Meisterschaft in der Perspektive, und an den gewaltigen Gewittersturm mit Jupiter, Merkur, Philemon und Baucis im Wiener Belvedere zu erinnern. Von den ältern Meistern hat nicht ein einziger eine ähnliche Kraft entfaltet wie Rubens in dieser Landschaft, welche die Elemente in wildestem Aufruhr zeigt. Unter schwefelgelben Blitzen entladet sich ein Wolkenbruch über der gebirgigen Landschaft. Ein Gebirgsstrom ist zu einer breiten Flut angeschwollen, welche, vom Orkane gepeitscht, alles mit sich wegrißt, was sie erreichen kann: Bäume, Felsen, Tiere und Menschen. Von neueren Meistern haben nur Calame und Andreas Achenbach ähnliches geschaffen.

Wenn in dieser Landschaft das dramatische Motiv durch das Gewitter gegeben ist, so suchte Rubens in andern landschaftlichen Kompositionen ein solches, indem er zu rein malerischen Mitteln griff. Er rief die dramatische Spannung durch den bloßen Gegensatz zwischen Licht und Schatten, zwischen großer Helligkeit und tiefem Dunkel, zwischen glänzendem Sonnenschein und schwarzem Gewölk hervor. So war es eines seiner Lieblingsmotive, eine Landschaft in dem Augenblicke zu erfassen, wo auf der einen Seite die Sonne siegreich die Nacht der Regenwolken durchbrochen hat und auf der andern Seite das zerstreute Gewölk zurückweicht. Von einer Partie zur andern spannte Rubens dann gewöhnlich einen Regenbogen. Außer dem Louvre besitzen auch die Münchener Pinakothek und das Museum der Ermitage solche Landschaften mit Regenbogen, während sich andre Exemplare in englischen Sammlungen befinden. Dieses Motiv eines kurz vorausgegangenen Regens bot Rubens noch den Vorteil, daß er an dem nassen Grün der Wiesen, an dem aufgefrischten Laub der Bäume und an der mit Feuchtigkeit geschwängerten Luft den ganzen Zauber seines saftigen Kolorits entfalten konnte. Auch als Landschaftsmaler — und darin besteht ein weiterer Schritt über seine Vorgänger hinaus — war Rubens in erster Linie Kolorist, d. h. ein Maler, der nach Tonwirkung strebte, während Brueghel mit der gefälligen Wirkung von sauber neben einander hingesezten Lokalfarben zufrieden war.

Rubens nahm auch bei der Wahl der Staffage sorgfältige Rücksicht auf den Charakter der Landschaft, wenn er nicht etwa, was ebensogut anzunehmen ist, zuerst das Motiv für die Staffage wählte und darnach die Landschaft komponierte. Auf der „Sagd des Meleager und der Atalante“ im Museum zu Madrid und der „Begegnung des Odysseus mit der Nausifaa“ zeigt die Land-

schaft die volle Größe des heroischen Stils. Poussin und Claude Lorrain haben nichts erhabeneres gemalt. Die Landschaften aus seiner brabantischen Umgebung belebte er mit vornehmen Kavaliern und ihren Damen in den reichen Trachten seiner Zeit, häufiger jedoch mit Landleuten bei ihrer Arbeit, auf der Heimkehr vom Felde, mit Rinderherden, mit Pferden, Gänsen, Enten und Schafen, mit Hirten, Fischern und Holzfällern. An dieser Staffage fand er allmählich ein solches Gefallen, daß er sie immer bedeutungsvoller und reicher entwickelte und endlich so sehr in den Vordergrund schob, daß aus der Landschaft mit figurlicher Staffage ein Genrebild mit landschaftlichem Hintergrunde wurde.

Auch wenn man die ersten niederländischen Bauernmaler nennt, muß man Rubens in ihrer Reihe aufzählen und ihm sogar einen Ehrenplatz darin einräumen. Dieser universelle Geist konnte eben alles angreifen, was er wollte, und stets kam etwas zu stande, was einen Höhepunkt auf dem betreffenden Kunstgebiete bezeichnet. Die ausgelassensten Bauertänze und Kirmeßbelustigungen eines Teniers des Jüngern sind zahn und geziert im Vergleich mit der urwüchsigen Verbheit und der ungestümen, echt flämischen Kraft, welche sich in den beiden Bauernfesten von Rubens offenbaren, die der Louvre in Paris und das Museum zu Madrid besitzen. In der Anordnung der Figuren sind diese Bilder von einander verschieden, sie gleichen sich aber hinsichtlich der Werve und Heißblütigkeit der Darstellung und der leuchtenden Kraft des Kolorits, beide noch bewunderungswürdiger dadurch, daß sie Rubens etwa um 1635, also wenige Jahre vor seinem Tode, malte. Im Mai jenes Jahres hatte Rubens das Landgut van Steen zwischen Mecheln und Vilvorde gekauft, und hier brachte er fortan die Sommermonate zu. Sene ländlichen Festgelage sind also aus der frischen Anschauung der Natur erwachsen, und daraus erklärt sich die Unmittelbarkeit der Schilderung, die überquellende Lebensfülle. Alle Tollheiten und Rohheiten, die ganze brutale Lustigkeit und Ungezogenheit, welche bei Kirmeßbelustigungen zum Ausbruch kamen, hat Rubens nach seinen Beobachtungen in diesen Bildern geschildert, ganz wie er auf seinen mythologischen Kompositionen die Ausgelassenheit der Nymphen und die Verbheit der Satyrn mit voller Unbefangenheit, nur in der Absicht, die höchste dramatische Wirkung zu erzielen, dargestellt hat. Es sind Bacchanalien in modernem Gewande, und mit Recht sagt Max Rooses von diesen Bildern, daß Teniers daneben „ein wahrer Höfling, Jan Steen ein Spaßmacher ist, der seine Wize giebt, und van Ostades und Brouwers Helden Schuljungen sind, die bei ihrer ersten Pfeife und ihrem ersten Glase unwohl und unanständig geworden sind.“

Einen starken Gegensatz zu diesen beiden Bauernstücken bildet die unter dem Namen „Der Liebesgarten“ bekannte Komposition, welche in mehreren Exemplaren vorhanden ist, von denen das des Madrider Museums am meisten Anspruch darauf hat, für das von Rubens eigenhändig ausgeführte Original gehalten zu werden. Man darf hinter dieser Komposition keine symbolische oder

allegorische Bedeutung suchen. Sie ist vielmehr ein reines Genrebild, und die in der Luft herumfliegenden Amoretten sollen nur auf die galante Unterhaltung deuten, welche zwischen den Cavalieren und ihren Damen gepflogen wird, wie denn auch Rubens selbst diese Bilder *conversatie à la mode* genannt hat. Im Gegensatz zu jenen rohen Äußerungen elementarischer Triebe wird hier die gesittete Art des Verkehrs geschildert, welche in den vornehmen Ständen herrscht, denen Rubens selbst angehörte, und wie er dort zu dem vollendeten Ausdruck des Geschehenen kam, so feiert hier die Feinheit seiner Charakterisierungskunst und die Noblesse seiner Auffassung einen hohen Triumph, während sich zugleich seine malerische Virtuosität in der Wiedergabe glänzender Atlas- und Seidenstoffe, prunkvoller Sammetgewänder und kostbarer Spitzenkragen erschöpft. So hat Rubens auch auf dem Gebiete des feineren Genrebildes den späteren holländischen Sittenmalern, einem Dirk Hals, einem Palamedes, einem Terborch, Netscher und Metsu ihre besten Wirkungen und Erfolge vorweggenommen.



Zur deutschen und zur österreichischen Frage.



on zwei Münchener Professoren sind uns fast gleichzeitig Äußerungen über die deutsche Frage gekommen. Gibt es denn noch eine deutsche Frage? Nach dem Dafürhalten gewöhnlicher Sterblichen hat Deutschland wohl keinen Mangel an Fragen, aber die sogenannte deutsche Frage, um welche einst so viel Tinte und dann so viel Blut verspritzt wurde, ist eben dadurch erledigt und abgethan, daß wieder ein Deutschland dasteht. Dieser Ansicht ist auch der eine von den Professoren, der zweite dagegen hat den alten Gegensatz „Kleindeutsch und Großdeutsch“ noch nicht überwunden, nur daß er für den letzteren Ausdruck „deutsches Gesamtbewußtsein“ setzt. Professor Brinz, oder richtiger von Brinz (das Adelsdiplom hat er sich, wenn wir nicht irren, aus Österreich mitgebracht) fand es vor einiger Zeit angemessen, einem wegen Beleidigung einer hohen Person verurteilten Demokraten mit Ostentation die Hand zu drücken; nun veranlassen ihn wieder paradoxe Behauptungen Ed. von Hartmanns, zu verklären, „daß je engherziger, ja herzloser sich ein gewisses kleindeutsches Wesen zeigt, desto sicherer das deutsche Gesamtbewußtsein wieder aufleben werde.“ Es ist nicht notwendig, ausdrücklich zu betonen, daß wir nicht gewillt sind, uns den Satz anzueignen, daß das Deutschtum in Österreich unrettbar verloren, und noch