



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. 4. :
Der alte Brueghel. - Jan Brueghel der ältere. - Paul Bril und Rottenhammer.
- Die Kabinetsmalerei.

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

haben nie so gute Geschäfte gemacht wie im vergangenen Sommer und sind für die Einrichtung der Quarantäne aufrichtig dankbar.

Eine energische Regierung würde die Grenzjäger anders im Zaume halten, als es jetzt geschieht. Aber dieselbe Erscheinung wiederholt sich überall bei ähnlichen Beamtenkategorien und tritt nirgends stärker hervor als in Rom und seiner Umgebung. Daß der Bahnhofsvorsteher in Albano das Wartezimmer erster Klasse ausschließt, ist ein seltenes Ereignis in seinem thätigen Leben. Auf der Eisenbahn von Marino nach Rom war ich Zeuge, wie ein Herr in dem Koupee neben uns krampfhaft nach dem Schaffner rief, der während eines fünfminutenlangen Aufenthaltes in Ciampino durch keine Stimmgewalt zu erlangen war. Die Thür zwischen unserm Koupee und dem des verzweifelnden Reisenden war, wie alles auf dieser Linie möglichst erbärmlich ist, so verklommen, daß sie niemand zu öffnen vermochte, und der Unglückliche mußte richtig eine halbe Stunde länger im Zuge bleiben und dann zusehen, wie er zu Fuße zurückkam; ein Zug ging nicht mehr, da der letzte Tageszug gerade an diesem Tage — natürlich ohne die Sache in Rom bekannt zu machen — eingestellt worden war.

Derartige Beispiele könnte man, wenn es nicht zu langweilig wäre, in großer Zahl anführen; unwillkürlich denkt man dabei, ob nicht der König das Wort, welches er an den Ministerpräsidenten in Neapel richtete, manchmal auch sonst äußern könnte. Als dieser ihm nämlich Vorstellungen darüber machte, daß er durch den Besuch der Cholerafranken sein Leben aussetze, und dabei die Frage aufwarf, wie das Ministerium dies vor dem Parlamente verantworten solle, erwiderte der König: „Sie haben eine sehr einfache Antwort zu erteilen, Herr Depretis. Sagen Sie: der König hat es gewollt!“

Hamburg.

f. Eysenhardt.



Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei.

Von Adolf Rosenberg.

4.

Der alte Brueghel. — Jan Brueghel der ältere. — Paul Brill und Kottenhammer. — Die Kabinetsmalerei.



ehrerer Monate sind verflossen, seitdem ich den dritten der unter obigem Titel zusammengefaßten Artikel an dieser Stelle veröffentlicht habe. Derselbe beschäftigte sich in seiner zweiten Hälfte mit Pieter Brueghel dem älteren, dem Haupte jener Künstlerfamilie, deren Glieder in den südlichen Niederlanden für verschiedene Zweige der Malerei, für das Genre, die Landschaft und das Blumenstück, bahn-

brechend gewesen sind. Pieter Brueghel kann man nur im Wiener Belvedere genügend kennen lernen, und ich hatte in der Zwischenzeit durch einen Besuch Wiens Gelegenheit, mich von neuem in die dortigen Bilder des alten Brueghel zu vertiefen. „Vertiefen“ ist nämlich das richtige Wort. Mit einem Überblick über das Ganze, mit der Gewinnung eines Totaleindrucks erreicht man bei diesem sonderbaren Meister nichts. Seine Kompositionen wollen Stück für Stück, jede Figur will für sich allein betrachtet sein, mit derselben Liebe, wie sie der Künstler gemalt hat. Wenn man sich den Werdeprozeß dieser mit hunderten von Figuren angefüllten Bilder, in welchen es kribbelt und wimmelt wie in einem Ameisenhaufen, vergegenwärtigt, so muß man annehmen, daß Brueghel zuerst die Landschaft als festen Rahmen für das Ganze gemalt und dann etwa den Vorgang, welcher sich in derselben abspielen sollte, in allgemeinen Zügen festgestellt habe. Dann ist er ans Füllen gegangen und hat solange Figuren, Bäume, Häuser u. dergl. m. in die Komposition hineingepropft, bis kein Platz mehr vorhanden war. Seine Naturstudien boten ihm dafür ein so reichhaltiges Material, daß ihm diese Arbeit nicht schwer fallen konnte. „Komponirt“ im modernen Sinne hat er jedenfalls nicht. Es ist ihm schwerlich jemals in den Sinn gekommen, wie es Rubens und andre nach ihm thaten, Zeichnungen oder Skizzen anzufertigen, nach welchen er das Gemälde ausführte. Die definitive Gestaltung desselben überließ er sicherlich dem Zufall und der Eingebung des Augenblicks. Daher kommt es, daß auf solchen Kompositionen, auf welchen eine historische Person den Mittelpunkt des Interesses bildet, diese Hauptfigur unter der Fülle von Nebenfiguren fast verschwindet. Das sieht man besonders deutlich auf der „Kreuztragung Christi,“ einem Hauptbilde Brueghels, und der „Bekeh- rung des Paulus.“ Eines der merkwürdigsten Bilder des Meisters, welche die Galerie des Belvedere besitzt, ist der „Turmbau zu Babel.“ Hier verbindet sich sogar die Phantasie mit einer gründlichen Wissenschaft, indem Brueghel alles aufbietet, was zu seiner Zeit das Bauhandwerk mit Hilfe komplizirter Maschinen zu leisten imstande war. Er läßt den Turm sich auf einem natür- lichen Felsen, welcher als Unterbau dient, erheben. Wie er es an den Bau- werken in seiner Umgebung gesehen hat, läßt er auch den babylonischen Turm aus Backsteinen aufgemauert und außen mit Quadern verkleidet werden. Eine breite Straße, auf welcher Baumaterialien hinaufbefördert werden, zieht sich in einer Spirallinie um den Kern des Turmes herum. An den Wänden sind kleine Bau- hütten angelegt. Besonders merkwürdig sind die bis in die Wolken reichenden Baugerüste und die Maschinen, mit welchen die Steine emporgewunden werden. Das Baumaterial wird von Schiffen herbeigeführt, welche an einem gemauerten Quai ausgeladen werden. Im Vordergrund links ist ein Arbeitsplatz für die Steinmengen errichtet, welche mit der Bearbeitung der Steine beschäftigt sind. Ganz im Hintergrunde dehnt sich eine große Stadt von völlig niederländischem Charakter aus. Und zu diesem architektonischen und landschaftlichen Aufbau

denke man sich unzählige Arbeiter und Lasttiere und den König mit seinem Gefolge, welcher die Arbeiter zur Eile treibt. *)

Die Galerie des Belvedere verdankt diese interessanten Denkmäler der frühen Genrefkunst Kaiser Rudolf II., welcher, als Regent wegen seiner beispiellosen Indolenz und Willkür allgemein verhaßt und verachtet, sich als Protektor und Auftraggeber der Künstler unter diesen einer weitverbreiteten Popularität erfreute. Wir würden uns von diesem seltsamen Monarchen jedoch eine falsche Vorstellung machen, wenn wir ihn als Förderer der Kunst um ihrer selbst willen auffassen wollten. Die Kunst stand ihm nicht höher als die Alchemie und die Astrologie. Ihre Erzeugnisse dienten nur dazu, neben kostbaren Steinen, seltenen Naturalien und allerhand Abnormitäten sein Kuriositätenkabinet zu füllen. Doch konnten den Künstlern, welche durch Aufträge und Berufung von ihm Vorteil zogen, seine absonderlichen Grillen gleichgiltig sein, und ebenso hat die Nachwelt Ursache, wenigstens dem Kunstsammler Rudolf ein dankbares Andenken zu widmen, da sein Sammeleifer manches kostbare Gemälde gerettet und dem allgemeinen Studium gesichert hat. Wir können ungefähr den Zeitpunkt feststellen, wann Kaiser Rudolf die jetzt in Wien befindlichen Gemälde Brueghels erworben hat, und zwar aus Briefen des Jan Brueghel, seines zweiten Sohnes, dessen Charakteristik uns im folgenden beschäftigen wird.

Von Jan Brueghel hat sich nämlich in der ambrosianischen Bibliothek in Mailand eine Sammlung von etwa achtzig Briefen erhalten, welche derselbe an den Mailänder Erzbischof Federigo Borromeo und einen dortigen Kunstliebhaber Ercole Bianchi gerichtet hat. Diese Sammlung ist nicht nur von höchster Wichtigkeit für die Biographie Brueghels, da sich an der Hand der Briefe eine eingehende Charakteristik des Meisters aufbauen läßt, sondern sie gewährt auch interessante Einblicke in das damalige Kunstleben Antwerpens. Außer den Briefen Michelangelos ist uns keine zweite Sammlung von Briefen eines Künstlers erhalten, in welchen so ausschließlich von Kunstangelegenheiten die Rede wäre wie in diesen Episteln Jan Brueghels. Selbst die viel zahlreicheren Briefe von Rubens kommen dagegen nicht auf, weil sich unglücklicherweise nur der Briefwechsel des Meisters mit seinen wissenschaftlichen Freunden und seinen politischen Auftraggebern erhalten hat.

In einem dieser Briefe, vom 12. Dezember 1608 datirt und an Bianchi gerichtet, erwähnt Brueghel beiläufig, daß er sich in augenblicklicher Verlegenheit befinde, weil er von dem Kaiser 2400 Goldgulden zu erhalten habe. Aus einem spätern Briefe an den Erzbischof selbst, welcher das Datum des 6. Mai 1609

*) Eine eingehende Beschreibung der Brueghelschen Gemälde im Belvedere findet man im zweiten Bande des neuen Katalogs der Galerie, welchen der Direktor derselben, Eduard von Engerth, mit großem Fleiß verfaßt hat. Es ist der ausführlichste und inhaltreichste Katalog, dessen sich eine Kunstsammlung rühmen kann, und überdies in Druck und Ausstattung mustergiltig.

trägt, erfahren wir dann, daß der Kaiser dem Jan Brueghel diese Summe für Gemälde seines Vaters schuldet. „Der Kaiser hat große Kosten aufgewendet, um in den Besitz aller seiner Werke zu gelangen.“ Deshalb sei es ihm nicht möglich, dem Wunsche des Erzbischofs zu entsprechen, welcher ebenfalls ein Gemälde des alten Brueghel haben wollte. Indessen habe er eine Kopie von einem Bilde des Vaters angefertigt, die er ihm in wenigen Tagen schicken würde.

Zu einer Zeit also, wo des Kaisers Bruder Matthias, dem Drängen aller Glieder des österreichischen Fürstenhauses nachgebend, gegen Rudolf seine Waffen lehrte und ihn zur Abtretung von Ungarn, Österreich und Mähren zwang, war die Haupt Sorge des gekrönten Alchemisten darauf gerichtet, alle irgendwie erreichbaren Gemälde Pieter Brueghels zu erlangen! Psychologisch ist auch dieser Zug zu erklären. Noch heute macht der ungeheure Gebäudekomplex auf dem Grabschloß in Prag, wo Kaiser Rudolf sich eingesponnen hatte, den Eindruck der Unnahbarkeit und Unantastbarkeit. Umso mehr konnte vor drei Jahrhunderten ein frühzeitig mit dem Glanze der Majestät umgebener, phantastisch angelegter Mensch auf den Gedanken kommen, daß keine Macht der Welt ihn aus dieser Festung, die alles in sich barg, was wünschenswert ist, herausreißen könne. Unbekümmert um das Herannahen feindlicher Heere und in blindem Vertrauen auf die vor seinen Augen geübte brutale Gewalt seiner Trabanten, gab sich Rudolf II. auch mitten im Kriegsgetümmel seinen Liebhabereien hin.

Wir wissen nicht, ob Jan Brueghel seine 2400 Goldgulden vom Kaiser erhalten hat. Es ist aber anzunehmen, da Brueghel sonst jedenfalls im weiteren Verlauf seines Briefwechsels mit dem Erzbischof von Mailand und mit Ercole Bianchi auf diesen Punkt zurückgekommen wäre. Denn die Preise für seine Gemälde und überhaupt Geldangelegenheiten spielen in diesem Briefwechsel eine so große Rolle, daß man vollen Grund haben würde, nach diesen Dokumenten Jan Brueghel im Lichte eines habgierigen und äußerst geldgierigen Geizhalses zu sehen. Dagegen sprechen aber viele Züge, sowohl in diesem Briefwechsel selbst, als solche, die uns aus andern Quellen überliefert worden sind. Trotzdem daß Brueghel mit großer Ängstlichkeit auf seinen eignen Vorteil bedacht ist, weiß er stets die wärmsten Worte für seine Freunde zu finden. Einmal handelt es sich darum, bei dem Erzbischof Fürsprache einzulegen für einen Antwerpener Maler, der wegen irgendeiner unbesonnenen Äußerung dem heiligen Dffizio in Rom in die Hände gefallen und ins Gefängnis geworfen worden war. Das andermal betrifft es den Antwerpener Maler Franz Snyders, welcher im Jahre 1608 nach Mailand kam und den Winter daselbst bleiben wollte. Nicht genug, daß er dem Kardinal und seinem Protektor Ercole Bianchi den Freund mit den dringendsten Worten empfiehlt, er weist ihm auch einen Vorschuß bis zu hundert Goldgulden aus seinem Guthaben an, für den Fall, daß er des Geldes bedürftig sein sollte. „Denn ich bin diesem jungen Manne, schreibt er,

wegen wahrhafter Freundschaftsdienste verpflichtet. Zur Zeit meines Unglücks, als alle Welt mich verließ, kam er zu mir und blieb Tage und Nächte lang bei mir, um mir als wahrer Freund zu dienen und mich zu stärken.“ Das Unglück, von welchem Brueghel spricht, traf ihn zu Ostern des Jahres 1608. Seine Frau wurde so krank, daß er für ihr Leben fürchtete, und er selbst wurde infolge der Aufregung und Sorge von einem Fieber ergriffen, welches ihn lange Zeit arbeitsunfähig machte. Aus einer andern Quelle erfahren wir, daß Brueghel zur Auslösung eines Schuldgefangenen, dessen Vater Schildknappe der Lukasgilde war, sechs Gulden beisteuerte, die höchste Summe, welche ein Einzelner zu diesem Zwecke hergab. Wenn er auf der einen Seite eifrig bedacht war, sich durch häufige Petitionen bei dem Erzherzogenpaar in Brüssel, welches ihm sehr gewogen war, allerhand Vorteile, Steuerbefreiungen u. dergl. m. zu verschaffen und Gelder einzutreiben, wo er irgend etwas erlangen konnte, so steht dieser habüchtigen Betriebsamkeit Freigebigkeit, Gutherzigkeit und eine hohe Noblesse in seiner eignen Lebensführung entgegen. Er hieß nicht umsonst der „Sammetbrueghel,“ nicht etwa wegen seines fatten, glänzenden Kolorits, sondern weil er durch seine Kunst soviel gewann, daß er in Sammet und Seide einhergehen konnte.

Die eigentümliche Verbindung von Habsucht und Freigebigkeit ist eine Charaktereigenschaft, die bei so vielen großen Künstlern wiederkehrt, daß man sie für einen Ausfluß des künstlerischen Temperaments und der ganzen nervösen Komplexion, welche eine der Grundlagen des künstlerischen Schaffens bildet, zu halten geneigt sein könnte. Aus dem umfangreichen Briefwechsel Michelangelos ersehen wir, wie ängstlich und kleinlich der große Meister in Geldfragen war. Raffael, den man immer noch allgemein für eine ideale, halb in den Wolken schwebende Erscheinung hält, war ein äußerst praktischer Rechner. Bei Tizian steigerte sich die Lust am Gelderwerb bis zur schmutzigen Gier, sodaß er sich nicht scheute, einen Holzhandel zu betreiben, obwohl ihm seine Kunst enorme Summen einbrachte. Selbst eine so reine und edle Natur wie Albrecht Dürer verliert in unsern Augen, wenn wir aus seinen Briefen sein Handeln und Feilschen mit Jakob Heller in Frankfurt am Main und die peinliche Gewissenhaftigkeit in bezug auf Ausgaben und Einnahmen in seinem Tagebuch der niederländischen Reise verfolgen. Ebenso war Rubens ein ausgezeichnete Geschäftsmann, der seine Geldangelegenheiten mit der Geschicklichkeit eines modernen Bankiers besorgte. Über Dürers häusliches Leben wissen wir nur wenig. Raffael, Tizian, Rubens und Brueghel waren aber keine Harpagone, welche ängstlich ihre erworbenen Schätze hüteten, sondern sie führten ein Leben, das sogar einen fürstlichen Anstrich hatte.

Jan Brueghel wurde im Jahre 1568 in Brüssel als der zweite Sohn Pieter Brueghels geboren. Ein Jahr nach seiner Geburt verlor er bereits seinen Vater und wurde nun von seiner Großmutter, der Witwe des Malers und

Architekten Pieter Coecke, erzogen, welche ihm auch den ersten Unterricht in der Aquarellmalerei erteilte. In der Ölmalerei unterwies ihn ein gewisser Pieter Goetkint. Später zog er nach dem Berichte Karel van Manders nach Köln, und von da nach Italien, wo er nach demselben Gewährsmann durch das Malen von Landschaften mit kleinen Figuren berühmt wurde. Im Jahre 1593 muß er sich in Rom aufgehalten haben, da sich früher im Crozatschen Cabinet in Paris eine Zeichnung des Kolosseums mit seinem Namen und jener Jahreszahl befand. Es ist sehr wahrscheinlich, daß sich der junge Brueghel in Rom an seinen Antwerpener Landsmann Paul Brill (1556—1626) angeschlossen, welcher beim Papste in hohem Ansehen stand und nicht nur zahlreiche landschaftliche Fresken in Kirchen und Palästen ausführte, sondern auch kleine Landschaften mit biblischen Szenen, mit Schlachten, Jagden, Tieren u. s. w. malte. Von Brill wird sich Brueghel auch die eigentümliche, allen niederländischen Künstlern, die sich im Süden aufgehalten hatten, gemeinsame Gewohnheit, die Ferne blau zu sehen, angeeignet haben. Schon Jan van Eyck, der in Portugal gewesen war, hatte die Hintergründe seiner Landschaften blau gefärbt. Das hatte sich dann in der Schule fortgeerbt, und niemand war auf den Gedanken gekommen, die Überlieferung an dem, was er in der nordischen Heimat mit eignen Augen sah, zu berichtigen. Als dann immer mehr niederländische Künstler nach Italien zogen und dort wirklich die blauen Fernen vorfanden, wurde ein blauer Hintergrund der unumgänglich nötige Bestandteil einer Landschaft, vielleicht, wie Max Rooses annimmt, schon deshalb, weil sie bestrebt waren, „die Natur nicht am wahrsten, sondern am schönsten wiederzugeben.“ Die Schönheit und die Wahrheit sind übrigens die künstlerischen Motoren, welche den Charakter der flämischen und der holländischen Malerei nach der Trennung der beiden Schulen bestimmten. Bei den Flämländern mußte die Wahrheit, wo es irgend anging, hinter der Schönheit zurücktreten, während die Holländer die letztere ohne Besinnen und immer der Wahrheit opferten. Von Jan Brueghel sagt Rooses daher treffend: „Sein Vater war ein Holländer, und somit auch ein Mann von aufgepuzter Wahrheit; der Sohn wurde ein Sinjoor, somit ein Freund von zierlicher Schönheit.“

Wie alles, was die niederländischen Künstler in Italien sahen, übertrieben sie auch die Bläue der allmählich verdämmernden und verschwimmenden Fernen. Die Italiener haben niemals ihre heimischen Landschaften so blau gemalt wie die Niederländer, und nirgendwo anders ist aus der verschmolzenen Nachahmung von Michelangelo und Lionardo da Vinci eine so übertriebene und schwülstige Formensprache entstanden, wie unter den niederländischen Künstlern. Jan Gossaert, genannt Mabuse, und Frans Floris sind die Hauptvertreter dieser Richtung, welcher erst von Rubens der Garaus gemacht wurde, der zugleich die Landschaft reformierte, indem er der konventionellen Überlieferung das unbefangene Studium der Natur entgegensetzte. In den ersten Zeiten der nieder-

ländischen Landschaftsmalerei war besonders Joachim de Patinier für die blauen Fernen begeistert. Von seinen unmittelbaren Nachfolgern ist uns nur wenig erhalten. Der Bildersturm und die Kriegsgräuelp haben unter den Kunstschätzen der Niederlande so fürchterlich aufgeräumt, daß wirklich die enorme Produktivität eines Rubens, van Dyck, Brueghel, Teniers, Rembrandt, Terborch und Ostade nötig war, um Kirchen, Paläste und Häuser wieder freundlich und wohnlich zu machen. Von einem der auf Patinier folgenden Landschaftsmaler, von Cornelis Molenaer (geboren um 1540), ist uns wenigstens ein glaubwürdiges Bild erhalten, die That des barmherzigen Samariters in einer Landschaft, aus welcher wir ersehen, daß die Tradition bis zu Brueghel hin keine Unterbrechung erfahren hat. Die Brüder Lukas und Marten von Valkenborch sind sogar als seine unmittelbaren Vorgänger anzusehen, welche zum Teil dieselben Stoffe behandelten wie sein Vater Pieter Brueghel, der vielleicht von Einfluß auf die Brüder Valkenborch gewesen ist. Lukas, der begabtere von beiden, scheint auch bei Kaiser Rudolf erst die Begierde nach Bildern des alten Brueghel erweckt zu haben. Nachdem er 1560 in die Lukasgilde in Mecheln aufgenommen worden, war er bis 1566 daselbst thätig und ging dann nach Antwerpen, später nach Lüttich und Aachen. Von 1580 ab war er für den Erzherzog Matthias, den Bruder des Kaisers, der sich damals in Venz aufhielt, beschäftigt. Er malte für ihn u. a. vier die Jahreszeiten darstellende Landschaften mit zahlreichen Figuren, welche sich heute im Wiener Belvedere neben mehreren andern, aus Kaiser Rudolfs Kunst- und Wunderkammer stammenden Gemälden von seiner Hand befinden. Außer solchen Landschaften mit kleinen miniaturartig ausgeführten Figuren malte Lukas van Valkenborch auch Bauernschenken, Kirmsen und Bauernschlägereien.

Jan Brueghel war berufen, die zu seiner Zeit bereits in hoher Blüte stehende Landschafts- und Genremalerei um eine weitere Stufe zu heben. Er gelangte dazu, indem er sich hinsichtlich aller Einzelheiten der belebten und unbelebten Natur eng an die Wirklichkeit angeschlossen. Er betrieb das Modellstudium mit einem Eifer und einer Sorgfalt, die vor ihm ganz unbekannt waren. Wir haben gesehen, daß schon vor ihm der Realismus oder die unbefangene Naturnachahmung in den Niederlanden große Fortschritte gemacht hatte, wofür die Kirchenstücke von Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer gewichtige Beweisstücke sind. Jan Brueghel trieb die Naturnachahmung aber so weit, daß sie selbst in den geringsten Größenverhältnissen in Miniaturmalereien, die nur mit der Lupe gewürdigt werden können, zur vollsten Geltung kommt. Als ein neues Element brachte er noch die Blumen- und Fruchtmalerei hinzu. Er ist der erste Blumenmaler in den Niederlanden, dem man zugleich das Prädikat eines Koloristen zuerkennen darf. Seine Landschaften und seine Figuren darin sind immer bunt und hart, wengleich die fröhliche Farbenfrische dem Auge nicht wehe thut. In seinen Blumen- und Fruchtguirlanden dagegen weiß er bereits

eine große Tiefe und Kraft des Tons zu entfalten. Vielleicht ist dieser auf den Einfluß seines Freundes Rubens zurückzuführen, da diese Blumenstücke erst in der zweiten Hälfte seiner Thätigkeit häufiger werden.

Wir haben Jan Brueghel auf seinem Lebenswege in Rom verlassen, wo er laut einer Zeichnung von seiner Hand im Jahre 1593 anwesend war. Hier lernte er den Kardinal Federigo Borromeo, den Neffen des heiligen Karl, kennen und folgte ihm nach Mailand, als Federigo zum Erzbischof dieser Stadt erwählt worden war. Wie aus einem Empfehlungsbriefe des Kardinals an den Bischof von Antwerpen hervorgeht, gehörte Brueghel einige Monate lang sogar zu seinen „Dienern,“ d. h. er erhielt einen bestimmten Gehalt, um seinem Herrn seine Dienste als Maler zu widmen. In gleicher Weise war Jan van Eyck „Kammerdiener“ des Herzogs von Burgund gewesen. Seiner Empfehlungsbrief ist vom 30. Mai 1596 datirt. Brueghel wollte in seine Heimat zurückkehren und erbat sich ein Zeugnis von den Erzbischof, der ihm schon damals seine besondere Gunst gezeigt hatte. Unter den Kunstschätzen der ambrosianischen Bibliothek in Mailand, welche fast sämtlich ein Vermächtnis des Kardinals sind, befinden sich mehrere Bilder Brueghels aus den Jahren 1595 und 1596, eine Landschaft mit Christus auf dem See Genezareth, zwei andre mit Einsiedlern u. s. w. Sie sind offenbar die Erstlingswerke Brueghels, welche der Kardinal an sich gebracht hat. Wie Max Rooses schon bemerkt hat, schließen sich diese Bilder in ihrem schweren und schwarzen Tone noch an die Manier von Paul Bril an. Es gab damals in Rom aber noch einen andern Maler, welchen der junge Brueghel sehr hoch schätzte, den Deutschen Johann Rottenhammer aus München. Dieser, 1564 geboren, also nur um wenige Jahre älter als Brueghel, malte mit Vorliebe kleine mythologische Figuren, welche er mit der Feinheit eines Miniaturenmalers und mit emailartiger Glätte behandelte. Wenn er für sich allein malte, gab er seinen figürlichen Kompositionen gern eine lebhaftere Bewegung. Als er später nach Venedig ging und sich dort nach Tintoretto weiterbildete, wurden seine Figuren immer weißer, glänzender und porzellanartiger und seine Kompositionen immer gedrängter und reicher an Figuren. In Rom benutzte ihn Paul Bril gern zur Staffirung seiner Landschaften, weil seine kleinen, zierlichen Figuren sich vortrefflich in den beschränkten Rahmen dieser ebenso zierlichen Landschaftsbilder einfügten. Auch Jan Brueghel arbeitete mit Rottenhammer zusammen. Die Münchener Pinakothek besitzt zwei auf Kupfer gemalte Bildchen, eine thronende Madonna mit dem Kinde, von Engeln und zwei Heiligen umgeben, und die Überraschung der Diana durch Aktäon, auf welchen Rottenhammer die Figuren und Brueghel die Landschaft gemalt hat. Andre gemeinsam von Rottenhammer und Brueghel gemalte Bilder befinden sich in Berlin und Mailand.

Rottenhammers Kunst war dem jungen Brueghel so sympathisch, daß derselbe in dem ersten Briefe, welchen er am 10. Oktober 1596 aus der Heimat Grenzboten IV. 1884.

an seinen Gönner, den Kardinal Federigo Borromeo, schrieb, das Bekenntnis ablegte, er habe auf einer Reise durch Holland und Flandern nichts gesehen, was den italienischen Arbeiten und denen jenes deutschen Malers gleichkomme. Er bitte den Kardinal, die Gemälde des letzteren in recht großer Achtung zu halten.

Seiner Empfehlungsbrief des Kardinals ist vom 30. Mai 1596 datirt. Er rühmt Brueghel darin nicht nur wegen seiner Geschicklichkeit als Maler, sondern auch wegen der Reinheit seiner Gesinnung und seines Charakters, und dieses Lobes scheint sich Brueghel sein ganzes Leben hindurch würdig gezeigt zu haben, da ihm sonst ein Mann wie Rubens nicht eine so innige und opferfreudige Freundschaft erwiesen hätte. Anfang September 1596 finden wir Brueghel in Antwerpen, nachdem er noch, wie erwähnt, eine Reise durch Holland und Flandern gemacht hatte. Um seine Kunst ungehindert ausüben zu können, ließ er sich sofort als Freimeister in die Lukasgilde aufnehmen, und am 10. Oktober meldete er seinem Gönner seine Rückkehr, indem er ihm zugleich eine „Aleinigkeit“ schickte, nicht „um Dank dafür zu empfangen, sondern als Zeichen der unsterblichen Verpflichtung, welche er gegen den Erzbischof empfinde.“ Aus dem Jahre 1597 besitzt die Sammlung der ambrosianischen Bibliothek noch ein Gemälde von Brueghel. Dann scheint, vielleicht durch die Schuld des anderweitig beschäftigten Künstlers, eine Entfremdung eingetreten zu sein, welche bis zum Jahre 1605 dauerte, wo Brueghel den Briefwechsel wieder aufnahm.

In den ersten Jahren nach seiner Heimkehr scheint Brueghel ganz im Stile jener älteren, sich um seinen Vater gruppierenden Meister fortgearbeitet zu haben, welche ihren höchsten Ehrgeiz darin suchten, auf einem möglichst kleinen Raume eine möglichst große Anzahl von Figuren bei sauberster und peinlichster Durchführung der Details zusammenzudrängen. Ein wahres Wunderwerk dieser Gattung besitzt das Wiener Belvedere in einer Anbetung der Könige: auf einer Kupferplatte von 33 Centimeter Höhe und 48 Centimeter Breite sind mehr als zweihundert zehn Centimeter hohe Figuren in einem Städtchen altniederländischer Bauart zur Darstellung gebracht. Das Städtchen liegt auf beiden Ufern eines Flusses. Auf dem diesseitigen steht man das Gefolge der drei Könige, welche der vor einer elenden Hütte mit dem Kinde sitzenden Madonna ihre Verehrung darbringen, und ringsumher viel Volk: Kriegsknechte zu Fuß und zu Ross, Bürger, Frauen und Kinder, einen Dudelsackpfeifer, der bei keiner niederländischen Festlichkeit fehlen darf, Hunde, Hühner u. s. w. Man sieht aus diesen vortrefflich und höchst lebendig in den verschiedensten Stellungen gezeichneten Figuren, daß Brueghel keineswegs ein bloßer Landschafts- und Blumenmaler war, und daß es nicht etwa einem Mangel an Fähigkeit zuzuschreiben ist, wenn er seine Landschaften häufig von andern Malern mit Figuren versehen ließ. Denn es kommt auch oft der umgekehrte Fall vor, daß Brueghel die Landschaften anderer Künstler staffirte, wie z. B. des Joost de Momper, eines Landschafters der

älteren Schule, welche noch ein geringes Verständnis für die Poesie der Stimmung zeigte.

Solches Zusammenwirken von Künstlern ist in Flandern seit dem letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts überaus häufig. Es setzt sich bis zu Teniers dem jüngern fort und wurde auch in Holland vielfach nachgeahmt. Zu einer feststehenden künstlerischen Gewohnheit hat es sich jedoch nur in Antwerpen ausgebildet, wo sich in der Zeit von 1600 bis 1650 eine Künstlerschar von seltener Betriebsamkeit zusammensand. Der erste Zweck, den man damit verband, war ein rein geschäftlicher. Man wollte durch diese Arbeitsteilung die Produktionskraft steigern und dem Bedürfnis der Käufer entgegenkommen. Mit dem Sinken der Kunst in Italien war die niederländische Malerei in die Mode gekommen. In dem Grade, als die Kunstsammler sich mehrten, wuchs auch die Neigung für die nordische Kabinetsmalerei, da sich doch niemand die großen Kirchenbilder der italienischen Manieristen und Effektiker in die Wohnräume und Studios hängen konnte. Aus dem Zusammenwirken zweier Künstler ergab sich dann noch ein anderer Vorteil. Wie sehr mußte eine Landschaft gewinnen, wenn sich ein Mann wie Rubens dazu bestimmen ließ, die Figuren hineinzumalen! Van Brueghel war, dank seiner Freundschaft mit dem berühmten Haupte der Antwerpener Schule, oft in der angenehmen Lage, sich der Mitarbeiterschaft des Rubens zu erfreuen, der aber auch seinerseits den älteren Meister so hoch schätzte, daß er ihn nicht minder oft heranzog, um landschaftliche Hintergründe für seine Kompositionen zu malen, wenn er nicht die Zeit dazu hatte. Denn Rubens war selbst ein ausgezeichnete Landschaftsmaler, der beste, vielseitigste, poesiereichste und empfindungsvollste überhaupt, welchen die flämische Schule hervorgebracht hat. Wenn Rubens und Brueghel zusammenarbeiteten, war stets die Folge ein Meisterwerk. Es ist, als ob die Kraft Brueghels gewachsen sei sich ausgedehnt und vertieft habe, wenn der jüngere Meister den Glanz seiner unvergleichlich reichen Palette in einem Blumen- oder Fruchtkranze Brueghels oder in einer seiner sonnigen Landschaften zu entfalten begann.

Bis der Briefwechsel mit dem Erzbischof von Mailand wieder in Gang kam, sind wir in betreff des weiteren Lebensganges unsers Meisters auf andre Nachrichten angewiesen. Wir erfahren, daß er sich im Jahre 1598 mit der Tochter des Kupferstechers Geeraard de Sode verheiratete, daß ihm 1601 ein Sohn namens Jan, der nachmalige Maler, dessen Arbeiten sehr häufig mit denen des Vaters verwechselt werden, und später eine Tochter geboren wurde. Bald darauf muß seine Frau gestorben sein; denn er verheiratete sich 1605 zum zweitenmale. Auch einige datirte Bilder sind uns aus dieser Zwischenzeit erhalten: eine holländische Landschaft mit einem von Schiffen belebten Kanale von 1604, in der Dresdner Galerie, und eine halb allegorische, halb realistische Darstellung des Überflusses, welchen Erde und Meer spenden, ebenfalls von 1604, im Wiener Belvedere. Mit diesem Bilde betrat Brueghel zum erstenmale

ein neues Gebiet, welches er fortan mit einer stetig wachsenden, nur ihm eignen und von niemand übertroffenen Meisterschaft kultivirte.



Die Hochzeit des Mönchs.



ine neue Erzählung des schweizerischen Dichters Konrad Ferdinand Meyer, der bei allem Erfolge in den Grenzen seiner Kraft und einer wirklich künstlerischen Produktion bleibt und jenem Dämon der Vielschreiberei, welcher an der Pforte der neuesten deutschen Literatur Seelen wirbt, nicht pflichtig wird, verdient sicher von vornherein die Teilnahme aller Gebildeten. Sie wissen eben, daß, was der Verfasser des Romans „Der Heilige“ auch bieten mag, keinem neuen Werke aus seiner Feder geistiger Reiz und seelische Belebung fehlen werden. Und selbst die kühlen Skeptiker, die an keinem Menschengeschick, weder wirklichem noch erdichteten, mehr Anteil nehmen, aber sich des Genusses eines gebildeten Stils, eines fesselnden Vortrages noch nicht ent schlagen wögen, sind sicher, ihre Rechnung in einer neuen Novelle K. F. Meyers zu finden.

Die Hochzeit des Mönchs (Leipzig, Verlag von S. Häffel) ist tausenden bereits durch die „Deutsche Rundschau“ bekannt geworden, sie wird auch als Buch viele, welche sie bisher noch nicht kennen gelernt haben, entzücken. Sie ist, wie dies bei Meyer schon mehrfach der Fall war, eine Doppelerzählung, das heißt eine Erzählung, die von einer bestimmt charakterisirten Persönlichkeit in einem gleichfalls vorgeführten Kreise vorgetragen wird. Das Hauptbild ist von einem künstlerisch wertvollen Rahmen umgeben, und, was bei modernen Bildern häufig vorkommt: man darf sich sogar fragen, ob nicht der Rahmen wertvoller sei als das Gemälde. Für die geistigen Gourmands, denen der Erzähler als solcher wenig oder nichts gilt, ist die geistvolle Einleitung und sind die an sie geknüpften Zwischenspiele der Novelle sicher die Hauptsache und bedingen die Schätzung des Werkes.

Wir werden zum Eingang nach Verona und an den Hof des Cangrande, jenes Scaliger versetzt, der den exilirten Dante Alighieri mehrere Jahre lang beschützte und gastlich bei sich aufnahm. Ein muntreer Kreis sitzt um den Fürsten vereinigt vor der Herdflamme und erzählt nach wälscher Sitte des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts Novellen über das Thema: „Plötzlicher Berufswechsel mit gutem oder schlechtem oder lächerlichem Ausgange.“ In die Mitte der Heitern tritt der Dichter der „Göttlichen Komödie“ herein,