



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Blüte der Malerei in Belgien**

**Philippi, Adolf**

**Leipzig [u.a.], 1900**

1. Vor Rubens.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60313)

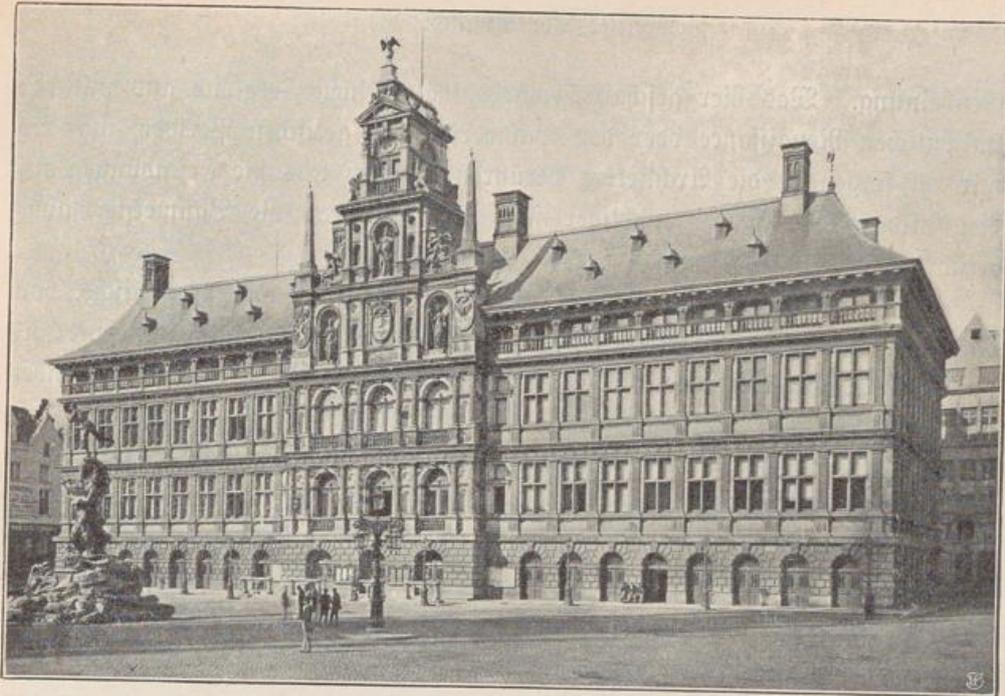


Fig. 1. Rathaus zu Antwerpen.

## I. Vor Rubens.

Die spanischen Niederlande. Ältere Richtungen: Floris, Marten de Vos. Einflüsse aus Holland. Pieter Aertsen, Beukelaar. Mostert. Bosch, die Brueghel. Winkboons, Savery. Architektur und Marine.

In den Niederlanden nähern wir uns nun der großen Zeit, wo die Malerei in der Kunst das Wort allein übernimmt, und der Satz, daß sie die Kunst unseres modernen Lebens ist — womit wir die Betrachtung der italienischen Renaissance begannen — wird hier zur vollen Wahrheit. Zu einer selbständigen Plastik war es im 16. Jahrhundert unter den Einwirkungen der italienischen Renaissance nicht gekommen; die Plastik war dekorativ und erging sich in nebensächlichen Gattungen, Grabmälern, Brunnen, Portalen und Geräten, — die Hauptaufgabe aller bildenden Kunst, die menschliche Gestalt um ihrer selbst willen, blieb dagegen zurück. Die Architektur arbeitete ebenfalls mit den fremden Zierformen, aber sie brachte keine eigenen Leistungen hervor, mit neuer Raumbildung und ansehnlicher monumentaler

Philippi v.

Erscheinung. Was hier geschaffen wurde, hält keinen Vergleich aus mit der italienischen Renaissance oder den Bauwerken der gotischen Periode, und wo wir im folgenden die Architektur berühren, werden uns die Erfindungen auf den Bildern der Maler wichtiger sein als das, was die Baumeister ausgeführt haben.

Diese niederländische Malerei wird also nicht, wie die italienische, von einer älteren, bedeutenden Plastik geleitet, sie lehnt sich auch nicht wie jene zunächst in dekorativen Wandbildern an die Architektur an. Sie begründet die Herrschaft des Staffeleibildes, das sich frei und selbständig über den ganzen Bereich der äußeren Wahrnehmung auszudehnen wünscht; sie erweitert den Kreis der Darstellungsmittel und schafft stofflich neue Gattungen, von denen die Italiener kaum eine Ahnung hatten. Der nordische Mensch hat ein näheres, mehr innerliches Verhältnis zu der ihn umgebenden Natur als der Bewohner des Südens. Für den italienischen Maler bleibt allen einzelnen Natureindrücken gegenüber immer das Stilgefühl bestimmend, das auf die große Form dringt, auf Linien, etwas Architektonisches, was in der Natur nicht unmittelbar gefunden wird. Diese Formensprache war im 16. Jahrhundert mit der Renaissance auch zu den Niederländern gekommen; sie hatte, wie wir sahen, die Stimme der Natur unterdrückt und das Einheimische in seiner Entwicklung zurückgehalten. Selbst großen Begabungen gegenüber — Quinten Massys — bekommen wir den Eindruck, daß dieser erste Anlauf der Renaissance in den Niederlanden ein Fehlschritt war. Erst Rubens versteht diese Sprache so zu gebrauchen, daß sie dem Heimischen nicht mehr Gewalt anthut, daß sie mit dem vlämischen Geiste, von dem sie erfüllt ist, einen höheren Zusammenklang giebt. Ihm erst wird die Renaissance das Mittel, das die Kunst zur Freiheit führt aus dem Gotischen, Mittelalterlichen heraus, an das die ganze niederländische Malerei noch gebunden war. Den deutschen Malern war das nicht gelungen, wenn wir den einen Holbein ausnehmen. Aber in Rubens brennt ein helleres Feuer, darum ist seine Wirkung bedeutender; er ist der erste nordische Maler, den wir Heutigen als ganz modern empfinden. Gleich nach ihm treten die großen Holländer auf, Rembrandt, Frans Hals und die anderen. Bis in ihr Land war die Renaissance nicht vom Süden her vorgedrungen und es war ein Glück für sie, denn nun konnten sie den heimischen Acker ganz mit eigenen Kräften bestellen. Keine andere Kunst gewährt wie diese das einfache Bild ihres Gegenstandes. Keine Malerei war bisher so malerisch, das heißt die Zeichnung in Farbe, und diese wieder in Ton und Duft über-

legend und auflösend; keine Auffassung war weiter entfernt von der großen Gebärde der Italiener, der man auf den Gemälden der südlichen Niederlande noch so oft begegnet. Auch das holländische Stillleben oder Landschaftsbild nimmt ja allmählich etwas an von Form oder „Stil“, was über der Nachahmung des Einzelnen steht, aber das ist inniger mit dem Gegenstande verwachsen oder es liegt wenigstens tiefer unter seiner Oberfläche; es kann darum auch mit ihm wechseln und sehr verschiedenartig sein und ist vor allem ganz verschieden von dem Liniengefühl der Renaissance.

Der Hauptunterschied zwischen der flämischen und der holländischen Malerei liegt in ihrem Verhalten zu dem romanischen Geiste und der italienischen Renaissance. Er zeigt sich bald mehr in der Wahl der Gegenstände, bald mehr in der Art ihrer Behandlung, und er ist in den einzelnen Bildgattungen von verschiedener Stärke. Tiefer betrachtet, führt er uns auf die Verschiedenheit der Stämme und ihre Blutmischung. Alles das wird bei den einzelnen Künstlern und ihren Werken zu verfolgen sein. Aber auch die äußere Geschichte hat dabei in einer Reihe bestimmter Ereignisse von vornherein lebhaft mitgewirkt. Natürliches Temperament und historisch entwickelter Charakter, innere Anlage und äußere Anregung fließen ineinander. Indem die geschichtliche Betrachtung die einzelnen Kräfte bloßlegt, kann sie uns zeigen, welche jedesmal am wirksamsten waren.

Durch den Zusammenhang mit Burgund war die Kultur der südlichen Niederlande frühzeitiger den Einwirkungen des romanischen Geistes erschlossen worden; Rogier van der Weyden steht einem Franzosen fast näher als seinen germanischen Nachfolgern Dirk Bouts oder Memling. Als dann Maximilians I. Tochter, die Statthalterin Margarete, in Mecheln Hof hielt (1507—1530), vollzog sich dort und in Brüssel und Antwerpen innerhalb der einheimischen Kunst der Romanismus der Renaissance, den wir früher betrachtet haben, und manche Altartafel fand damals ihren Weg nach Deutschland und Spanien. Zwischen dem Volke und dem fremden Regiment bestand das beste Einvernehmen. Ein Menschenalter später erhob sich der Aufstand. Die damalige Statthalterin, Margarete von Parma, Philipps II. Schwester, verließ das Land, und Herzog Alba zog in Brüssel ein (1567). Das Jahr vorher hatte den Bildersturm gebracht. Nun war es in dem reformierten Holland mit der hohen Kirchenmalerei für alle Zeit vorbei, und religiöse Gegenstände behandelte man dort fortan überhaupt nur noch in der volkstümlichen Auffassung eines weltlichen Genrebildes. So arg die Zerstörer auch in den südlichen Provinzen gehaust hatten — nirgends war

es schlimmer zugegangen als in Antwerpen — so war doch manches gerettet worden, und hier auf katholischem Boden konnte das Andachtbild im italienischen Stil weiterwachsen. In dem nun folgenden Kriege erkämpfte sich Holland seine Selbständigkeit, die zunächst freilich nur durch einen zwölfjährigen Waffenstillstand mit Spanien gesichert war (1609); den künstlerischen Ausdruck dieser Ereignisse geben uns vielsagende große Bilder mit Schützenoffizieren voller Selbstbewußtsein. Der Krieg hatte auch die südlichen Provinzen ergriffen, aber in ihrer Malerei merkt man davon wenig, denn die flämischen Soldatenbilder machen nur eine untergeordnete Gattung aus. Daß diese Landschaften der spanischen Herrschaft unterworfen blieben, scheint ihnen nicht schwer gefallen zu sein, soweit wir nach den Eindrücken urteilen dürfen, die uns ihre Maler geben. Man spürt darin nichts von einem Konflikt zwischen Regiment und Regierten, vielmehr hat das flämische Porträt und Gesellschaftsbild aus der Annäherung an das spanische Wesen im Vergleiche mit den holländischen Darstellungen eine etwas höhere und feinere Haltung gewonnen, ein Verhältnis, das sich bis auf die letzten Stufen verfolgen läßt. Rubens und van Dyck werden uns vornehmer und höfischer erscheinen als Frans Hals und die holländischen Gesellschaftsmaler, die uns das bürgerlich Tüchtige nicht selten auch recht derb vorführen. War doch auch die Hofhaltung in Brüssel prächtiger als die im Haag oder in Delft. Wenn wir uns übrigens die Entstehungsjahre der einzelnen Bilder sowohl in Belgien wie in Holland vergegenwärtigen wollen, so muß es beinahe wunderbar erscheinen, daß während eines durch Religionsstreit verschärften langen Krieges, der ganze Städte der Vernichtung nahe gebracht hat, diese Malerei nicht nur weiterleben, sondern neu aufblühen konnte.

So lange Philipp III. in Spanien König war (1598—1621), hielt seine Schwester Isabella als Lehensträgerin über Belgien in Brüssel Hof, zugleich mit ihrem Gemahl Albrecht von Österreich, der 1621 starb. In denselben Jahren bestieg Philipp IV. den Thron, und unter ihm regierte sie als Statthalterin weiter bis an ihren Tod 1633. Die beiden Erzherzoge, wie man sie nannte, waren kunstliebend; für sie malte der Sammetbrueghel einen großen Teil seiner feinen Bilder. Ihr anderer Hofmaler Rubens, der ihnen auch als Mensch treu zugethan war, hat sie auf dem Wiener Jldefonsaltar dargestellt; damals lebte Albrecht schon nicht mehr (Fig. 2). Isabella als Witwe ist öfter von van Dyck gemalt worden, und dann, als auch sie nicht mehr lebte, haben wir beider Bildnisse noch einmal unter den Dekorationen, die Rubens für den Einzug ihres Nachfolgers, des Kardinalinfanten



Erzherzog Albrecht und der h. Albert von  
Brabant.

Fig. 2. Flügel des Hebesonsaltars von Rubens. Wien.



Erzherzogin Isabella und die h. Elisabeth  
(oder Klara).

Ferdinand von Spanien, in Antwerpen lieferte (1635). Spanien und auch Österreich wurden für die belgischen Maler immer wertvollere Absatzgebiete. Einer der folgenden Statthalter, der Erzherzog Leopold Wilhelm (1647—1656) brachte in Brüssel unter Teniers Mitwirkung eine ganze Galerie zusammen, die dann größtenteils nach Wien kam, und Philipp IV. von Spanien ließ in Belgien viele Bilder kaufen. Die Künstler und die Kunstfreunde fanden sich also unter der spanischen Herrschaft gut zueinander, der feine Gesellschaftsmaler Gonzales Coques gab sogar seinem guten vlämischen Namen einen noch besseren Klang, und auf einem figurenreichen Bilde des Brüsseler Museums von dem dortigen Gillis van Tilborgh sehen wir die Bliesritter im prächtigen Aufzuge seelenvergnügt unter ihren fremden Ketten über den Platz reiten.

Doch wir wenden uns nun zurück in die Zeit, die dieser Blüte vorausging, in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo das reiche, lebendige Antwerpen die erste Stadt der südlichen Niederlande war und Brüssel, die Residenz der Statthalter, die zweite; in Gent und in Brügge war es stille geworden, nicht nur im Handel und Verkehr, sondern auch in der Kunst. Aus Antwerpen stammen die meisten Maler, sie leben hier oder sie ziehen zu längerem oder kürzerem Aufenthalte nach Brüssel. Andere kommen aus Holland herüber und finden in Belgien ihre zweite Heimat, wie denn überhaupt in der Malerei beider Provinzen während dieser Periode noch mehr das Gemeinsame als das Unterscheidende hervortritt. Außer Antwerpen und Brüssel bleibt Mecheln, die einstige Residenz der hochgebildeten ersten Margarete, auch jetzt noch eine Stätte der Kunstpflege mit eigenen, einheimischen Anregungen. Die Gunst der Zeit hat noch immer das pathetische Kirchenbild des italisierenden Stils, wie es von den Nachfolgern des Quinten Massys in den Vordergrund gestellt worden war; diese Richtung, der die Zukunft nicht gehören sollte, blieb noch lange die vornehmste. Heute bringen wir manchem einst gefeierten Meister nur noch mäßige Teilnahme entgegen. Um Frans de Briendt (Floris, † 1570) kennen zu lernen, genügen schon zwei Bilder in Dresden, eine „Anbetung der Hirten“, wo sich athletische Menschen von spätrömischem Typus mit lebhaften, nichtssagenden Gebärden um das kümmerliche nordische Kind versammelt haben, sodann ein Mädchenporträt von üppigen Formen und blühender Farbe, nicht sehr individuell, der lachende Kopf ist wie aus einem Sittenbilde genommen. Sein Hauptwerk, der Sturz der verdammten Engel in Antwerpen, giebt den Eindruck einer Nachahmung Michelangelos nur noch

völliger. Gesiegt hat dann aber die Natur über die Manier in einem scharfgezeichneten Prachtbildnis, dem „Mann mit dem Falken“ von 1558 in Braunschweig (Fig. 3), ganz von vorn genommen, einfach und natürlich, in einem angenehmen bräunlichen Farbenton.

In demselben Stil wie Frans arbeitete sein Bruder Cornelis als

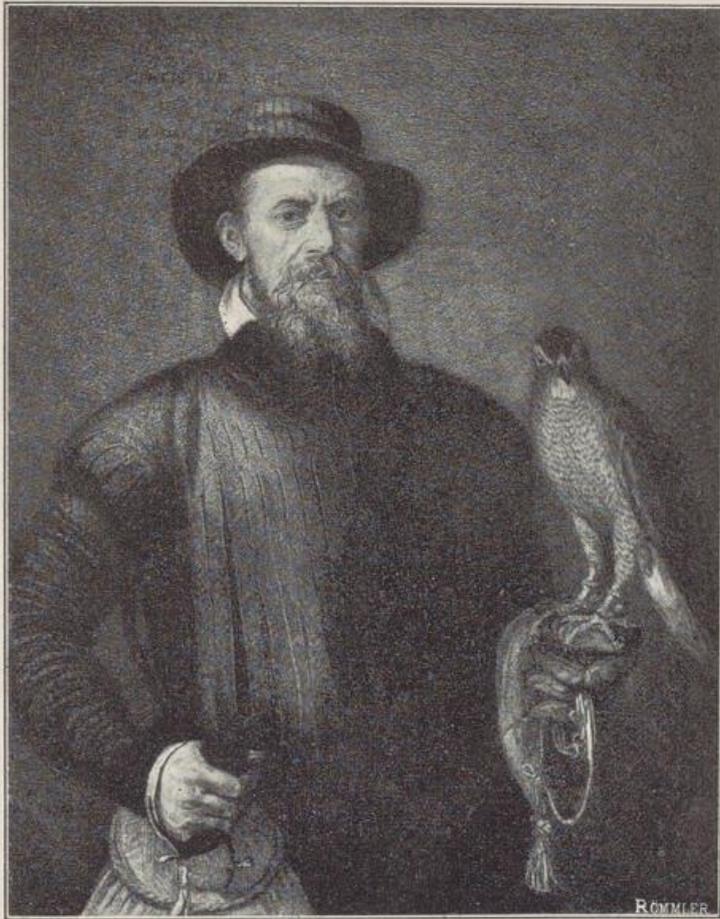


Fig. 3. Der Mann mit dem Falken, von Floris. Braunschweig.

Bildhauer; er war auch der Erbauer des Rathauses von Antwerpen (bis 1565; Fig. 1). Frans de Vriendts Schüler war Marten de Vos († 1603), ein sehr fruchtbarer Maler, von dem das Antwerpener Museum allein fünf größere Altarwerke besitzt. Seine gut gezeichneten und bisweilen auch gut gemalten Figuren machen den günstigsten Eindruck, wenn sie sich von allem Pathos fern halten: Christus und der ungläubige Thomas, Mittelstück des

Altars von 1574 (Fig. 4). Sie zeigen dann weniger Bravour und weniger Glanz als ähnliche Bilder der gleichzeitigen Caracci, aber sie stehen doch ungefähr auf derselben Stufe des Verdienstes. Wie anders wirken auf uns der knieende Stifter und seine Gattin auf den Flügeln eines derartigen Altars



Fig. 4. Christus und Thomas, von Marten de Vos. Antwerpen.

von demselben M. de Vos (in Brüssel, Nr. 488. 489) oder die noch eindrucksvolleren Gruppen eines andern Malers aus diesem Kreise, Adriaen Key († 1590); der auf zwei Flügeln des Antwerpener Museums von 1575 den Syndikus Smidt mit sechs Söhnen und einer Tochter gegenüber seiner Gattin mit einer andern Tochter ganz vortrefflich dargestellt hat, und zwar

zu einer Zeit, als Rubens und der tüchtigste Durchschnittsporträtist dieses Zeitalters, Cornelis de Vos, noch nicht geboren waren (Fig. 5)! Aus Frans de Briendts Schule gingen noch die zahlreichen Maler der Familie Franken hervor, denen man überall und meistens nicht gern begegnet; die bekanntesten sind drei Brüder, von denen der tüchtigste, Frans († 1616), wieder drei Söhne hatte. Der betriebsamste unter diesen, Frans II. († 1642), gehört schon in Rubens Kreis, und mehr noch sein Sohn, Frans III. († 1667). Ihrer Absicht nach Großmaler, geben sie vorzugsweise heilige Geschichte und Mythologie, sie verflachen den Stil und können ihn uns durch ihre Routine wohl ganz verleiden. Frans II. und III. sind aber gewandte Zeichner in in kleinen Figuren, und sie haben zu den Landschaften und Architekturen anderer Maler die Staffage geliefert, die manchmal einen zeitgeschichtlichen Wert hat. Ohne daß das Ganze malerisch etwas bedeutet, stellt ein Breitbild von Frans II. mit vielen solchen kleinen Figuren recht anschaulich einen Ball dar, den das Erzherzogspaar 1611 in Brüssel gab (jetzt im Haag; Fig. 6). Sechs Köpfe sind von dem jüngeren Frans Pourbus, einem zu seiner Zeit sehr geschätzten Porträtisten der nationalen Richtung, der 1622 in Paris starb. Er malte hohe Herrschaften, z. B. Heinrich IV., schlicht und trocken, noch in der Weise seines tüchtigeren gleichnamigen Vaters, aber ein wenig glatter, und des etwas älteren Antonis Mor.

Wenn uns der hohe Stil der flämischen Malerei in seiner Wiederholung und allmählichen Verflachung zuwider geworden ist, so werden wir uns um so weniger durch die Unvollkommenheiten verstimmen lassen, mit denen sich inzwischen eine zweite, realistische Richtung ans Licht gewagt hat. Ihre Leistungen sind zunächst anspruchsloser, das Verlangen nach Charakteristik überschlägt sich, der Ausgleich zwischen Wollen und Können und die Harmonie der künstlerischen Erscheinung stellen sich in dieser Periode noch nicht ein. Die Betrachtung wird das Neue als Gegengewicht gegen das Veraltete aufsuchen und schätzen müssen. Viele dieser Maler stammen aus Holland, wo der Sinn für das Natürliche und Volkstümliche nicht so durch den Romanismus unterdrückt war, weil sie aber auf die Flamländer einwirkten und zum teil nach Belgien übersiedelten, so werden sie in der flämischen Malerei ihre Stelle finden müssen. Es ist kennzeichnend für die Richtung, daß der religiöse Stoff zurücktritt und, wo er vorkommt, ganz wie die weltlichen Gegenstände zum Ausdruck der Wirklichkeit ausgenützt ist.

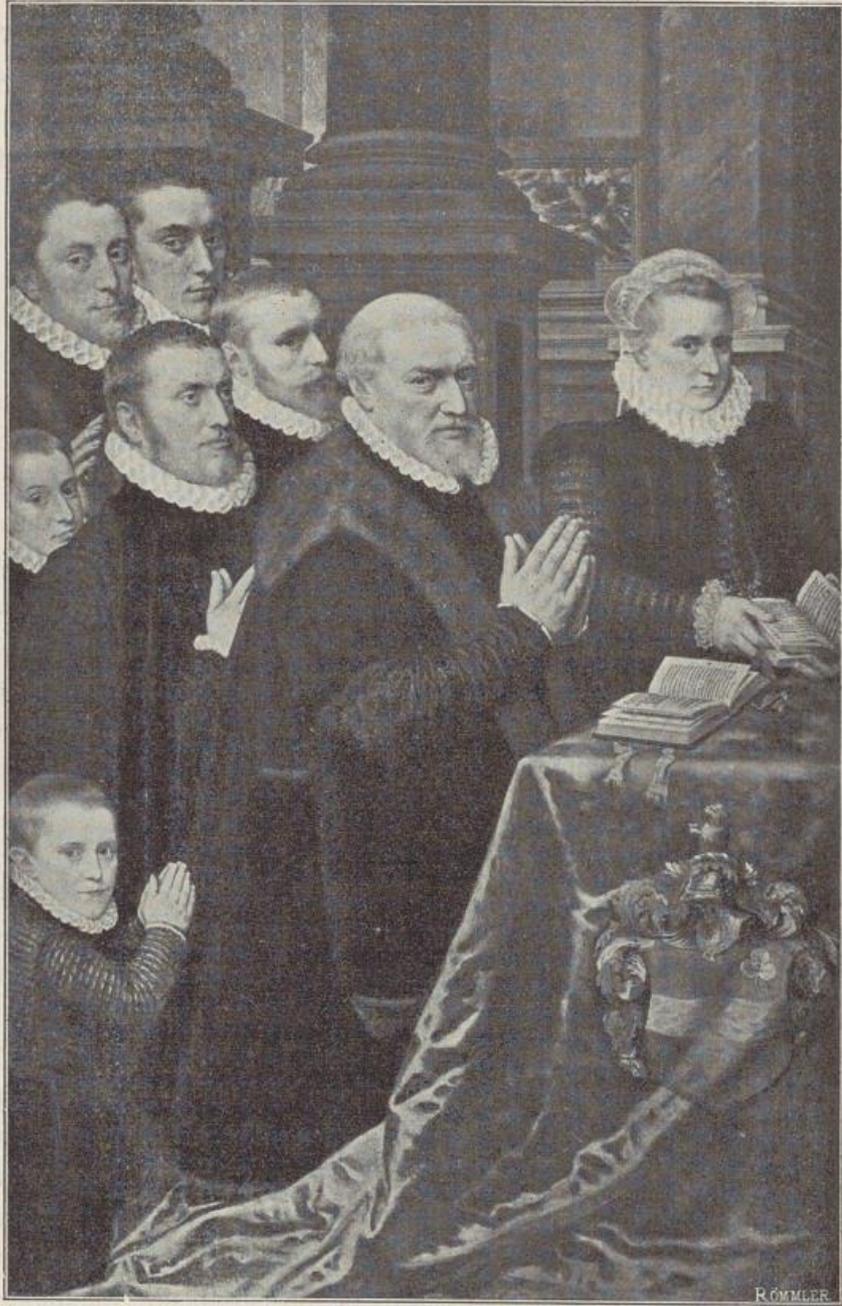


Fig. 5. Syndikus Smidt mit sechs Söhnen und einer Tochter, von Adriaen Key. Antwerpen.

Ein echter Genremaler und ein für diese frühe Zeit tüchtiger Charakteristiker war Pieter Vertsen, der „lange Pier“ aus Amsterdam († 1575),

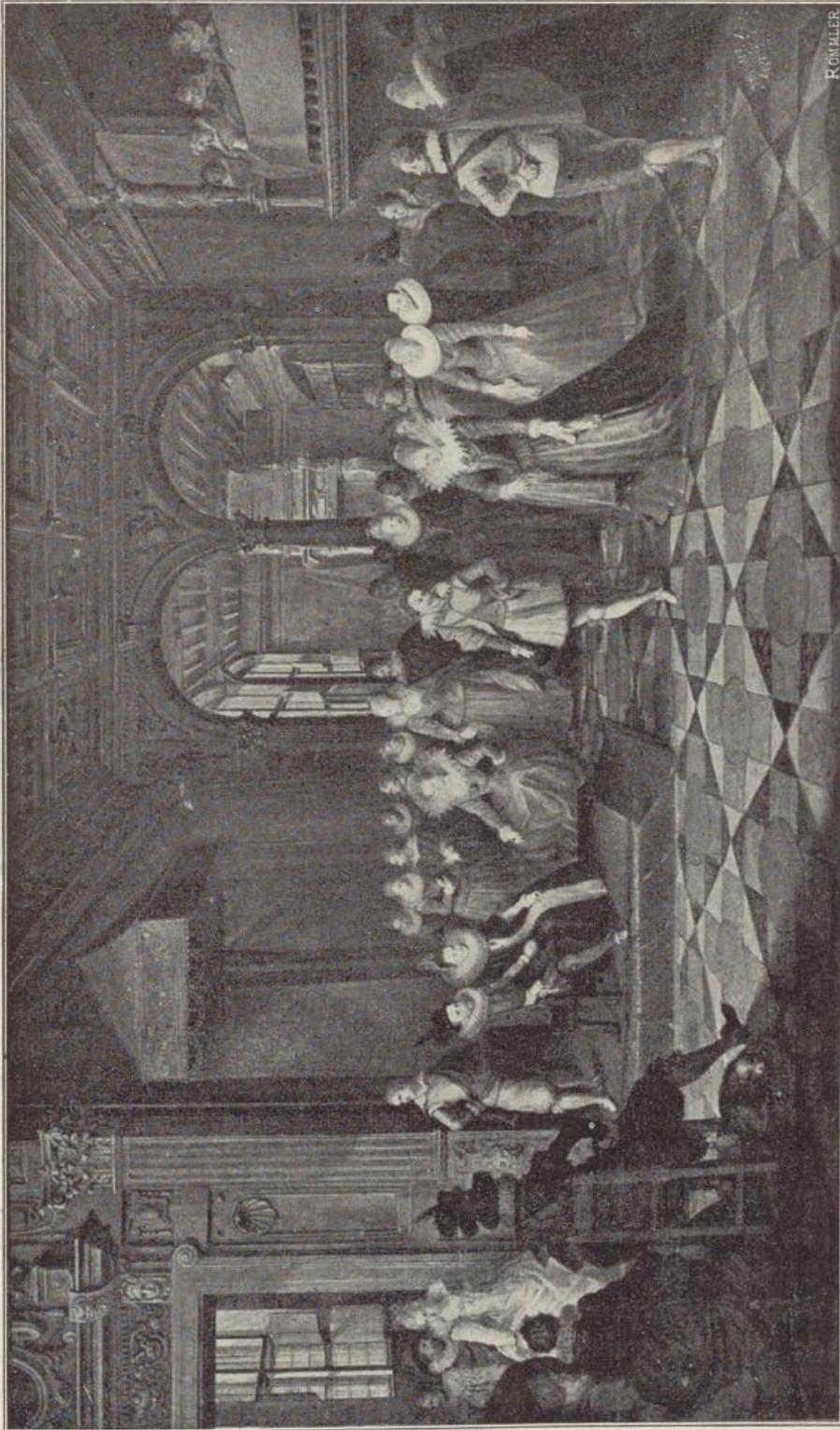


Fig. 6. Ein Ballfest in Brüssel, von Frans Francken. Haag.

der seine besten Jahre, 1535 bis 1566, in Antwerpen zubrachte. Dieser Zeit gehört von seinen nicht häufigen Bildern der „Eiertanz“ von 1557 an, ein Innenraum von niedriger Behaglichkeit, mit seiner häuslich=zierlichen, ganz von ihrer Aufgabe erfüllten Hauptfigur (Amsterdam; Fig. 7). Große Kraft in Zeichnung und Farbe offenbart das Bruchstück einer Anbetung der Hirten, ein wertvolles, der Vernichtung durch den Bildersturm entgangenes Überbleibsel (ebenda). Ganz holländisch ist ein Küchenstück mit ausgeführtem Stillleben und einer lebensgroßen Köchin (Brüssel), und eine ähnlich gehaltene Haarlemer Fischhändlerin von 1568 (Pommersfelden) hat er noch zuletzt in Amsterdam gemalt. In solchen Vorwürfen spricht sich seine Begabung



Fig. 7. Der Eiertanz, von Pieter Aertsen. Amsterdam.

am eigentümlichsten aus, während wir in einer mit Figuren überfüllten Kreuztragung von 1552 (Berlin) bei vielem Leben im einzelnen doch die auf dem Zusammenhang beruhende Bildwirkung vermissen. — Auch seines Antwerpener Schülers Weckelaar († 1575) wenige biblische Bilder mit ihrem derben Vortrag sind nicht so wertvoll wie die sehr anschaulichen großen Markt- und Küchenstücke (seit 1561, die meisten in Stockholm, je zwei in München, Schleißheim und Wien). Gewöhnlich sieht man auf ihrem Hintergrunde noch eine biblische Szene, als empfehlende Erinnerung an die bessere Herkunft dieser Gattung von Bildern, die als ganze Klasse zunächst niedrig erscheinen mußten. Ihr Hauptinhalt ist immer die köstlich gemalte „tote“ Natur, alle die Marktwaren und Lebensmittel, die zu einem Küchen=

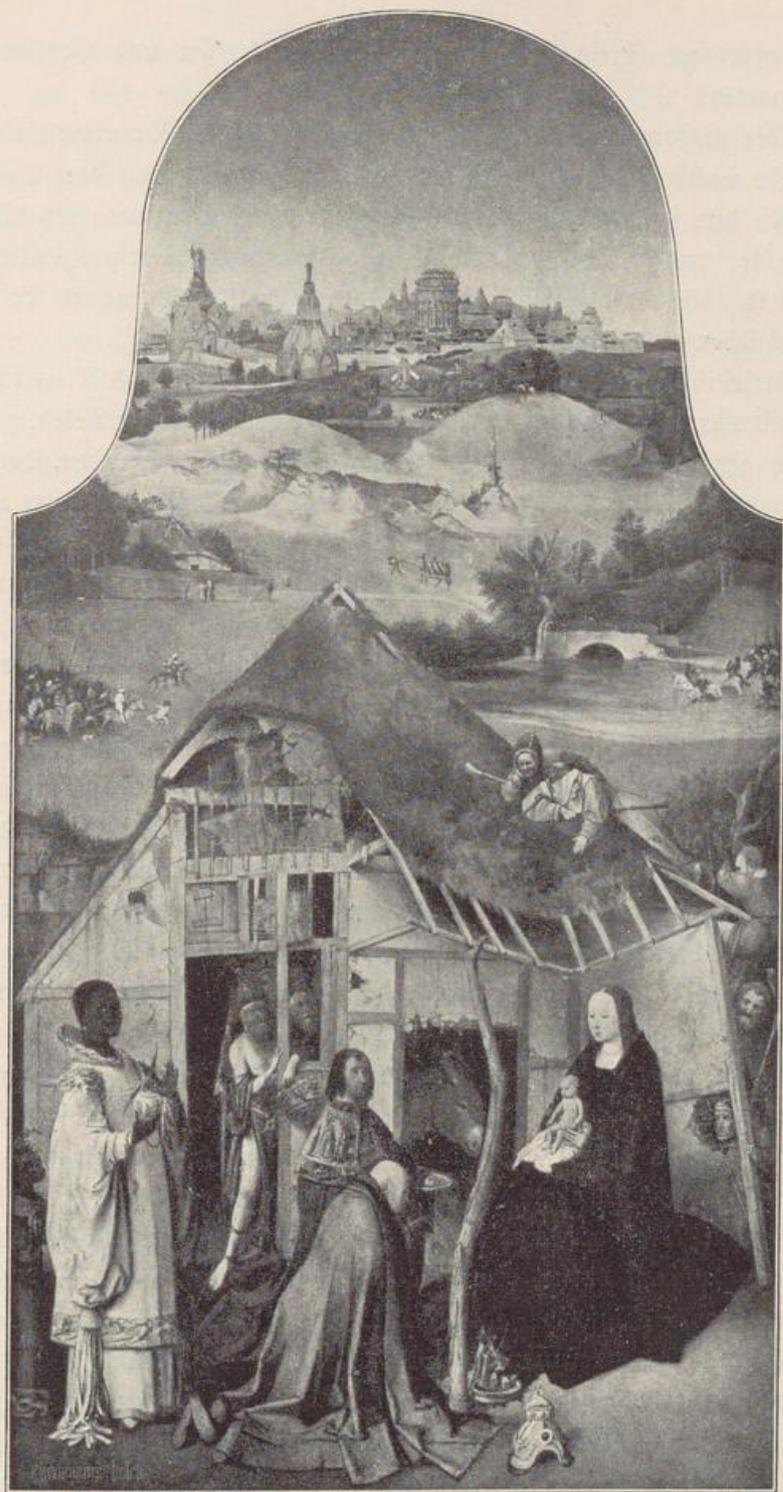


Fig. 8 Anbetung der Könige, von Hieronymus Bosch. Madrid.

stillleben gehören. Diese Gattung ist also von Aertsen und Beukelaar begründet worden.

In der eindringenden Charakterisierung und der Mannigfaltigkeit der Gegenstände übertrifft sie noch Pieter Brueghel aus Breda, der Bauernbrueghel, der seit 1551 in Antwerpen Meister war und seit 1563 in Brüssel lebte, wo er 1569 starb. Von den Wirkungen eines italienischen Aufenthaltes (1553) läßt seine Kunst kaum etwas erkennen; er ist Nordländer geblieben und ganz Realist wie Aertsen.

Ehe wir ihm jedoch näher treten, müssen wir eines etwas älteren Landsmannes gedenken, dessen Spuren er aufnahm. Hieronymus van Aken, gewöhnlich Bosc genannt, war bereits 1516 in Herzogenbusch gestorben, der Stadt seiner Geburt, wo er gewöhnlich lebte (die Niederlande überhaupt hat er niemals verlassen), — aber sein Andenken war noch lebendig und sein Künstlerruhm weit verbreitet. In Italien sprach man mit Auszeichnung von einzelnen seiner Bilder, und Philipp II. hatte ihrer im ganzen sechzehn — nicht alle echt! — zusammengebracht, wovon später die Hälfte in einem Brande des Prado zu Grunde ging. Viele Maler, auch deutsche, kopierten in den nächsten Jahrzehnten nach ihm, verschiedene Kupferstecher stachen seine Erfindungen, und diese Ehre, die immer nur wenigen zu teil wird, hat hier des Künstlers Bild allmählich für die Nachwelt ganz entstellt. Wer so etwas malen konnte, wie auf dem Triptychon zu Madrid die „Anbetung der Könige“ (Fig. 8), feck, sprudelnd, als ob noch niemand vorher den Gegenstand behandelt hätte, und dazu die Flügel mit edel aufgefaßten Stiftern und Patronen, alles scharf und individuell gezeichnet, dahinter hochanstiegende, vielsagende nordische Landschaft: für den ist offenbar das Meiste, was bisher unter seinem Namen geht, viel zu schlecht ausgeführt. Die dringend zu wünschende endgiltige Sichtung seines Werkes wird uns wahrscheinlich kaum mehr als sechs eigenhändige Gemälde übriglassen. Desto größer muß alsdann sein Einfluß erscheinen; er läßt sich ohne Frage noch viel weiter verfolgen, als es bis jetzt geschehen ist. Was mag ihm alles der eine Lukas van Leyden verdanken! Boschs Bedeutung lag zunächst darin, daß er alles, was es auch war, charakteristisch wiedergeben wollte, insofern galt ihm die Kreuztragung Christi nicht höher als die erste beste Bauernszene. Das Weltliche war zugleich das Natürliche, und hierin war viel nachzuholen, seit der Romanismus zur Herrschaft gelangt war. Bosch bereitet auf Adriaen Brouwer vor und auf den jüngeren Teniers, der ihn übrigens in der Schärfe der Auffassung lange nicht erreicht hat. Er ist also Genredarsteller mit Vorliebe. Aber dazu kommt nun ein

Gang nach dem Übersinnlichen und Nichtdarstellbaren, eine Erfindung, die ebenso neu sein möchte, wie es der Ausdruck ist. Die Wiener Akademie besitzt ein Altarwerk dieser Richtung, mit dem Jüngsten Gericht als Mitte und dem Paradies und der Hölle auf den Flügeln; das Ganze ist mit Abänderungen und Zusätzen von einem sächsischen Maler der Cranach'schen Schule wiederholt (Berlin, Nr. 563), ebenso der obere Teil, der Sturz der gefallenen Engel (Brüssel, Nr. 3 A). In Madrid befinden sich drei Darstellungen der „Versuchung des Antonius“ (sicher unecht ist die eine Nr. 1178, ebenso das Triptychon des Brüsseler Museums, obwohl beide bezeichnet sind), ferner eine Allegorie auf die Nichtigkeit der Welt und ein Sturz der Engel, deren Eigenhändigkeit zweifelhaft ist. Es trifft sich eigentümlich, daß dieser Realist mit seinen neuen Einfällen sich der alten Form des Triptychons bedient. Persönlich steht er auf der Seite der katholischen Kirche gegen die Ketzer, ihm ist es Ernst mit den Ermahnungen und Strafen, die er malt, und einmal auf dieses Gebiet geraten, ergeht er sich weiter in phantastischen Erfindungen, die spukhaft genannt werden, obwohl sie nur lehrhaft sind, weil sie es zu keiner Stimmung in uns bringen und das Wunderbare nicht wecken. Sie machten aber hauptsächlich seinen Ruhm aus, und andere nahmen sie rein aus künstlerischem Behagen wieder auf. In höchster Vollendung, ganz als malerischer Vorwurf, begegnet uns z. B. die Versuchung des Antonius bei dem jüngeren Teniers. Ob Boschs Talent, wenn ihm die Aufgaben darnach geworden wären, hingereicht hätte, etwas Großes und Schönes zu schaffen, möchte man gegenüber der Madrider Anbetung der Könige nicht unbedingt verneinen. Gegenwärtig erscheint uns seine Phantasie lebendig aber formlos. In einer Spukwelt, wo die Willkür herrscht, konnten keine Typen wachsen. Die Gestalt des Patrons der beliebten Antoniter, die über den ganzen Westen verbreitet waren, hat nicht er, sondern Schongauer geschaffen, der ihm auch in der ganzen Antoniuslegende das meiste vorwegnahm.

Pieter Brueghel wurde erst nach Boschs Tode geboren, er kannte ihn nur aus Bildern und gestochenen Blättern, nach denen er manchen seiner Gegenstände wieder aufnahm; auch an Lukas van Leyden werden wir oft bei ihm erinnert. Als Künstler, in der Ausgestaltung, übertrifft er Hieronymus Bosch, und in den Gegenständen ist er mindestens ebenso vielseitig. Von seiner Erfindung giebt er nicht bloß den folgenden Malern ab, sondern auch dem Kupferstich seiner Zeit, auf dem uns seine Bauernszenen oft entgegen treten; er gehörte zu dem Kreise des Antwerpener Verlegers Hieronymus Cock und hatte eines Kupferstechers Tochter zur Frau. Bei ihm wird das

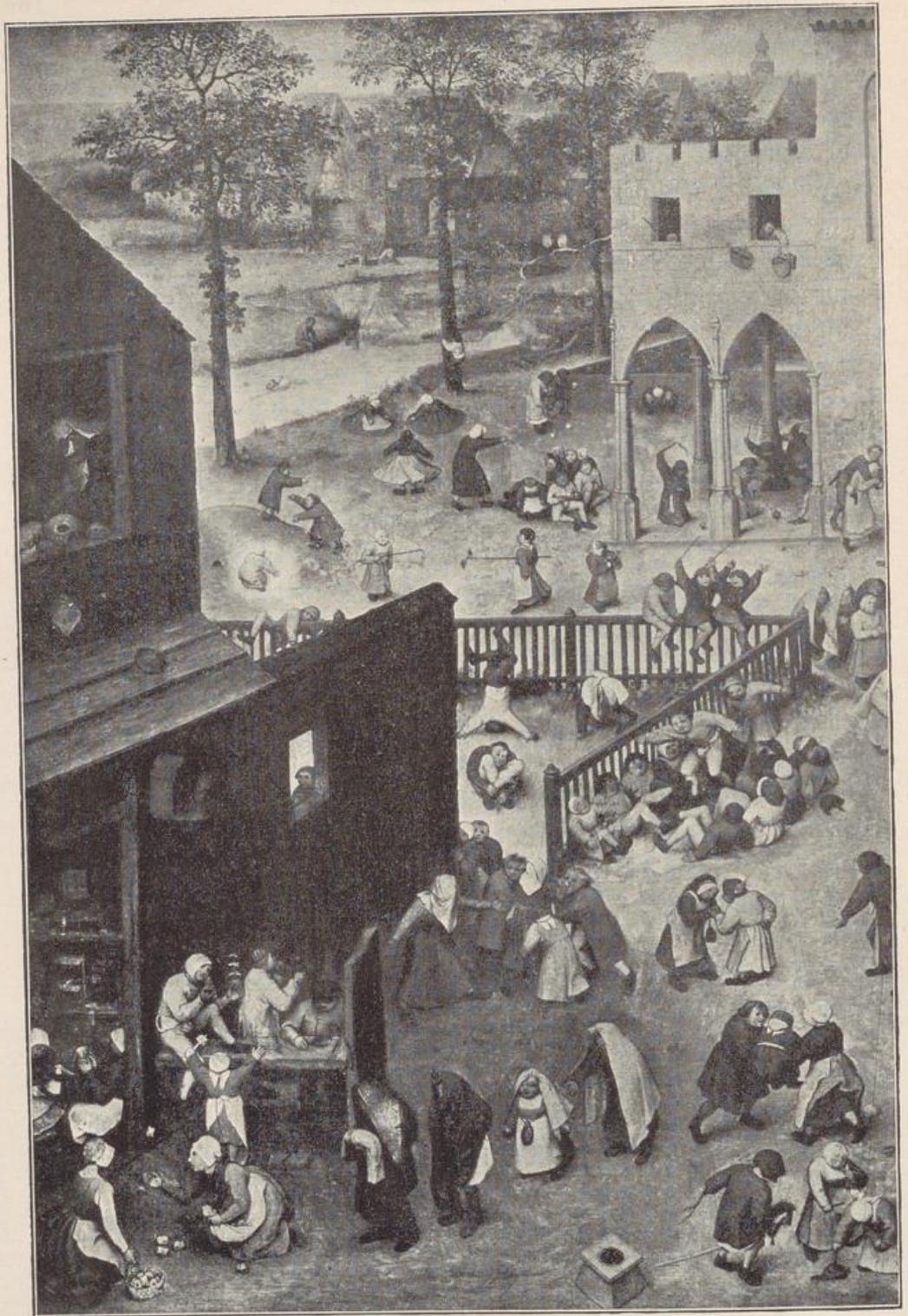


Fig. 9. Ein spielendes Dorf (linke Hälfte), von Pieter Bruegel. Wien.

Bild mit volkstümlichen Figuren zur Hauptgattung, daneben gewinnt auch die Landschaft Raum und sie wird selbständig. Da Kaiser Rudolf II. den originellen Schilderer schätzte, so finden wir die meisten seiner Gemälde heute in der Wiener Galerie beisammen, beinahe alle datiert, seit 1559. Wir sehen da in einem festlich hergerichteten Wirtschaftsraum schmausende Bauern beim Hochzeitsmahl an langen, diagonal gestellten Tafeln und mit sicheren, bildeinwärts geführten Verkürzungen. Ferner ein Dorf, das sich in einen Jahrmarkt verwandelt hat, in einen Spielplatz für Jung und Alt mit einer unglaublichen Menge gutgeschilderter Bewegung (Fig. 9). Sodann



Fig. 10. Der Zug der Blinden, von Pieter Brueghel. Neapel.

einen Knaben, der auf einen Baum geklettert ist und erwischt wird. Endlich Fasten und Fasching miteinander im Streite. Biblische Stoffe werden nur irgend einer Wirklichkeitsdarstellung zuliebe herbeigezogen. Bei dem „Turmbau zu Babel“ in einer weiten Landschaft kam es dem Künstler vorzüglich auf die mit einem seltenen Ernst durchgeführte Architektur des Turmes und einer anliegenden Stadt an, bei der „Kreuztragung Christi“ auf die ausdrucksvolle Anordnung von mehr als zweihundert kleinen Figuren; auch jenes erste Bild ist figurenreich, und beide sind in einem Jahre (1563) gemalt worden. Zwei Landschaften zeigen uns Gebirge und südliche Natur, die eine im Herbst mit gegen Wolkenschatten abgesetztem Sonnenlicht, die andere im Winter. Im ganzen herrscht jedoch bei ihm die heimatliche Gegend vor. So auf dem  
Philippi v.

merkwürdigen Temperagemälde mit dem Zuge der Blinden in Neapel (Fig. 10). Hieronymus Bosch hatte denselben Vorwurf in zwei Figuren behandelt; offenbar wiederholte ihn Brueghel, um ungewöhnliche Motive ganz scharf auszudrücken, und das Kunststück ist ihm ohne Frage gelungen. Gemalt ist das Bild übrigens nicht in Italien, sondern in Brüssel, und zwar zufällig in demselben Jahre, als Alba dort die beiden Grafen umbringen ließ (1568). Es giebt in Neapel noch ein anderes, ebenso feines und interessantes in Tempera gemaltes Stück: einem alten Mönch wird seine Geldtasche hinterrücks zerschnitten. Auch das könnte Hieronymus Bosch erfunden haben oder auch Lukas van Leyden; man sieht daran also Pieters Herkunft. Der Spott aber und die gelungene Karikatur selbst auf Kosten der Kirche zogen die Italiener an, so daß das Bild seinen Weg nach Neapel fand.

Wie jemand in dieser Zeit des Wirklichkeitsbedürfnisses auch von der hohen Kirchenmalerei her zu realistischen Absichten und weltlichem Genre vordringen kann, sieht man an Jan Mostert aus Haarlem, der urkundlich zwischen 1500 und 1549 thätig war und auch für die Statthalterin Margarete in Mecheln arbeitete, vorausgesetzt daß die ihm sämtlich ohne äußere Beglaubigung zugeschriebenen Bilder wirklich von seiner Hand sind. Sie lassen auf einen von Memling und Gerard David herkommenden Maler schließen, der sich mit seiner Neigung für Landschaft und Genre etwa zu Quinten Massys und Patinir stellen würde. Der Wert der Bilder ist von ihrer Datierung abhängig. Zwei Benediktiszenen auf Altarflügeln (in Brüssel; aus dem Besitze Margaretens) sind ebenso naiv im Ausdruck, wie in der Auffassung vollendet; die Küche, in der der Heilige das zerbrochene Kornsieb wieder heil betet, hat auch kein späterer Holländer besser gemalt (Fig. 11). Aber wenn das Datum auf der Rückseite authentisch ist (1552), wäre doch das Verdienst des Werkes nicht so groß.

Von Pieter Brueghels zwei Söhnen wird der ältere, Pieter (1564 in Brüssel geboren, 1585 Meister in Antwerpen, wo er 1637 starb) unzutreffend Höllebrueghel genannt nach Bildern, die in Wirklichkeit seinem bedeutenderen jüngeren Bruder Jan gehören. Er selbst ist nur der Nachahmer und oft auch bloß der Kopist seines Vaters mit einer sehr viel schwächeren Hand. Wo des Vaters Original noch vorhanden ist, z. B. in der „Kreuztragung Christi“ in Wien, zeigen uns die Wiederholungen des Sohnes (1599 Uffizien, 1606 Berlin, 1609 Antwerpen) den Abstand. Manchmal ist nur durch ihn die Erfindung des Vaters erhalten: die Predigt Johannis des Täufers im Walde (1598 München, 1620 Wien, Liechtenstein und Dresden)



Fig. 11. Der h. Benedikt in der Küche, von Jan Mostert. Brüssel.

2\*

und der Bethlehemitische Kindermord in einer Winterlandschaft mit einer Menge kleiner Figuren im Zeitkostüm ohne Akademismus, die die Brueghelsche Art gut kennzeichnen (undeutlich datiert in Wien; undatiert, aber bezeichnet in Brüssel). Da übrigens der Höllenbrueghel in der Kunstgeschichte eigentlich nur die Aufgabe hat, alles was für den Bauernbrueghel zu schlecht ist, auf seine Schultern zu nehmen, so wäre es offenbar kein dankbares Geschäft, wollten wir uns weiter um das bemühen, was ihm etwa selbst als Eigentum angehören könnte.

Dagegen ist des Höllenbrueghels jüngerer Bruder Jan, der, weil er sich kostbar zu kleiden pflegte, Sammetbrueghel genannt wird, ein interessanter Künstler. Gleich nach seiner Geburt in Brüssel (1568) starb sein Vater, von dem er also keine persönlichen Eindrücke mehr empfangen konnte. Man merkt auch kaum etwas in seiner Kunst von der kräftigen holländischen Bauernnatur des alten Pieter, sie ist fein und höflich und verrät uns die Hand eines Miniaturisten; er hatte den ersten Unterricht bei seiner Großmutter, einer geschickten Feinmalerin, gehabt. Dann ging er nach Antwerpen in die Lehre, und dort hatte er auch später seinen festen Aufenthalt bis an seinen Tod 1625. Ehe er Meister wurde (1597), hatte er drei Jahre in Italien zugebracht, nicht um zu lernen, sondern als fertiger Künstler, und er wurde in seiner Eigenart von dortigen Kunstkennern, wie dem Kardinal Borromeo, so geschätzt, daß er keine Veranlassung hatte, etwas von der italienischen Weise anzunehmen. In seiner Heimat, in Antwerpen und in Brüssel, wo er sich als Hofmaler des Erzherzogspaares öfters aufhielt, genoß er ein Ansehen wie später Rubens; bis dieser aus Italien zurückkehrte, war er ohne Frage der Erste. Vielseitig und in allen Gattungen tüchtig, faßt er die ganze ältere Malerei noch einmal in seiner Person zusammen und zeigt, was sie ohne Rubens erreicht hat und leisten kann. Und diesen Weg verläßt er nicht mehr; die neue Sonne erleuchtet und erwärmt ihn wohl, aber in der malerischen Methode bleibt er durchaus sein eigener Herr. Er zeichnet scharf und spitz wie vorher und giebt jedem Gegenstande sein Recht; die Wirkungen des Helldunkels sucht er nicht. Seine Figuren sind die des Feinmalers, sie wirken mehr durch ihre Erscheinung als durch Handlung und Bewegungen. Seine Farbe ist reich, oftmals sehr bunt und namentlich an Blumen, Tieren und Kleidungsstücken gefällig und ausdrucksvoll, aber sie ist phantastisch, nicht naturwahr, am wenigsten in der Landschaft, wo freilich das Blau stark durchgewachsen ist. Rubens, dem dieser gehaltvolle und selbständige Mann mit dem feinen äußeren Auftreten zusagen mußte, wurde sein Freund. Sein Konkurrent



R. G. M. L. E. S. K.

Fig. 12. Flora im Schloßpark, von Jan Bueggel, München.

war er nicht, denn ihre Kunst war zu verschieden, und des Sammetbrueghels Bilder blieben bis zuletzt weithin geschätzt und gesucht. Sie sind fast alle ins Ausland gekommen, die meisten nach Madrid, München und Dresden.

Uns Heutigen gefallen seine Landschaften am besten. Die Zeitgenossen stellten seine kleinen Mythologien höher, die ihn namentlich auch in Italien beliebt machten. Vier Tafeln mit den „Elementen“ im Palast Doria in Rom (eine mit Vulkan und dem Feuer in Berlin, anderwärts alte Kopien) sind von der Art, die gleichzeitig der etwas jüngere Francesco Albani betrieb. Brueghel ist noch mehr Feinmaler. Auf einem für ihn ungewöhnlich großen Bilde stellt er in einem Schloßpark „Flora“ dar unter Frauen und Amoretten, die herbeieilen, sie mit Blumen zu schmücken, ein Rubens im kleinen (München; Fig. 12; Genua, Pal. Durazzo). Auch bei diesem Maßstabe hält sein Sinn für das Zierliche alles Übertriebene und Unpassende fern, er beweist immer einen guten Geschmack. Hendrik van Balen, von dem man das nicht sagen kann, hat ihm oft die größeren Figuren des Vordergrundes gemalt. Wichtiger ist, daß ihm bisweilen Rubens in seine Landschaften eine ganz prächtige Staffage gesetzt hat, einen Hubertus (Berlin, Nr. 765), schlafende Nymphen und ähnliches (München, Nr. 730. 731). Dafür malte er selbst um eine Madonna von Rubens (München, Nr. 729; Figur weiter unten) einen Blumenkranz und lieferte Landschaftshintergründe zu den Mythologien des Münchener Kottenhammer, denn er verstand sich auf alles, was grünt und blüht, und hat uns sogar einige selbständige Blumenstücke hinterlassen. So oft er aber seine sicher gezeichneten kleinen Figuren geschickt in die Bilder anderer eingepaßt hat, sind sie ihm gut geraten, grazios und auch lebendig, aber nicht gerade individuell, sondern etwa so wie die seines Schwiegersohnes David Teniers; sie waren beide keine Porträtmaler. Er malte auch Tiere, fremde Vierfüßler und bunte ausländische Vögel, wie er sie in Brüssel in der Menagerie des Erzherzogs sehen konnte und stellte sie dann mit einer gut gestimmten Landschaft zu einem Paradies zusammen, ganz groß im Haag (Adam und Eva sind von Rubens), kleiner in Berlin (Nr. 742). Die Tiere sind richtig gezeichnet, aber nicht in Bewegung dargestellt wie bei Rubens, sondern ruhig, beinahe leblos, so wie auf den Dürerschen Kupferstichen und bei Cranach.

Die Figuren allein, so vielseitig er sie handhabt, hätten ihm seine Stellung in der Kunstgeschichte nicht verschaffen können. Er ist seiner Hauptanlage nach Landschaftler, und die meisten seiner Bilder stellen sich uns äußerlich als Landschaften dar. Hier müssen wir unseren Blick auf eine kurze Weile zurückwenden zu seinen Vorgängern. Jan van Eyck und seine

Nachfolger, sowie einige Maler aus dem Kreise des Quinten Massys geben in den Hintergründen ihrer Figurenbilder die Teile der äußeren Natur mit solchem Geschick wieder, und sie wissen manchmal auch soviel spezifische Naturstimmung damit auszudrücken, daß man bei einigem Entgegenkommen kaum noch etwas weiteres verlangt. Sobald aber die Gattung selbständig wird, büßt sie das meiste davon wieder ein und fängt gleichsam an allen Punkten von vorne an. Zunächst bei den Bäumen und der einheimischen Pflanzenwelt. Ein Fortschreiten zeigt hierin, wie schon Karel van Mander bemerkt hat, der Antwerpener Gillis van Koningsloo, der (nicht zu verwechseln mit zwei älteren Figurenmalern seines Namens) 1607 in Amsterdam starb nach einem sehr bewegten Leben, das ihn auf zehn Jahre auch nach Westdeutschland führte. Er gab das Baumlaub seiner Mittelgründe nicht mehr konventionell getupft, wie manche der früheren, z. B. der an die Miniatur streifende Feinmaler Patinir, sondern naturwahrer, in Büscheln. Man sieht das an einem frühen Hauptbilde von ihm von 1588, einer großen Waldlandschaft mit dem Midasurteil in ziemlich ansehnlichen Figuren (Dresden, Nr. 857): rechts haben wir einige italienische Motive, Tivoli und dergleichen, denn Gillis war auch in Italien gewesen, links aber niederländisches und rheinisches Terrain und im ganzen den einfachen Heimatcharakter ohne etwas von der fremden Linienkunst, zu der wir Paul Bril in Rom übergehen sahen (IV, S. 57). Die anderen Belgier, die in der Geschichte der Landschaftsmalerei zu nennen sind, haben sich an ihre Heimat und eine ganz schlichte Naturauffassung gehalten. Eine seltsame Erscheinung ist der Antwerpener Joos de Momper, der erst 1635 starb, viel später als man nach seinen (in deutschen Galerien häufigen) einförmigen braungrünen Bildern erwarten sollte, auf denen er hauptsächlich Bodenformation darstellt, Bergzüge, überbrückte Schluchten, Thalkessel mit Städten darin, alles nicht nach wirklichem Naturstudium, ohne Sinn für Vegetation und für Farbe in ganz unwahrer Beleuchtung. Wie fein und mannigfaltig sind dagegen in allem Landschaftlichen die doch älteren, aus der kunstreichen Stadt Mecheln hervorgegangenen Wandermaler Lukas und Martin van Balckenborch und namentlich Hans Vol († 1593) mit seinen zarten und dennoch lebensvollen Aquarellminiaturen (in Dresden neun, schon 1587 gekauft; Berlin, München). Seine Staffage ist am besten, wenn sie aus Menschen der Heimat besteht; in Idealfiguren ist er, wie dies ganze Zeitalter, manieriert. In Mecheln war auch David Vinckboons geboren 1578, aber er kam schon als Kind mit seinen Eltern zunächst nach Antwerpen und dann nach Amsterdam, wo

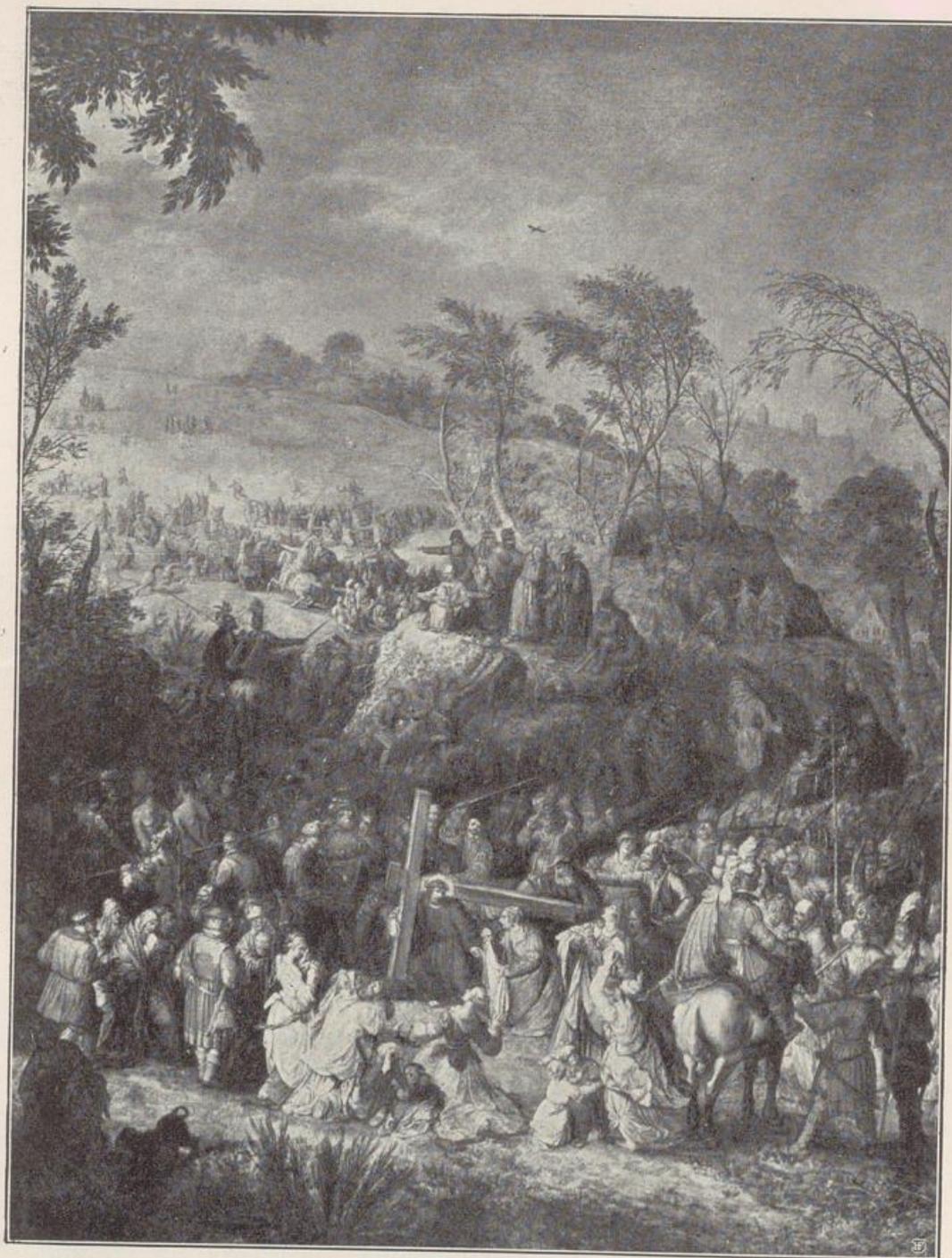


Fig. 13. Golgatha (Teilstück), von Winckboons. München.

er 1629 starb, und nun vertritt er mit seinen sehr geschätzten, seit 1602 datierbaren Landschaften, die durch Bauernszenen belebt sind, das Element der urwüchsigsten Kraft und Derbheit, in dem sich Nord- und Südniederland am besten verstanden. In den Figuren richtete er sich nach dem längst verstorbenen Bauernbrueghel, dessen Vorliebe für schreiende Farben er auch angenommen hat; seine Bäume und Pflanzen sind mit viel Liebe ausgesucht und natürlich, in der Art Koningsloos. Seine Bilder sind nicht häufig, ein echter und zugleich gut erhaltener Winkboons ist sogar eine Seltenheit. Wenn sie aber gut sind und seiner früheren Zeit, nicht seiner letzten Manier angehören, so geben sie uns wohl die vollkommenste Zusammenstellung von Landschaft und Figur, die wir bis dahin kennen gelernt haben: Golgatha von 1611 in München (Fig. 13). Aus der Landschaft an sich war freilich noch mehr zu gewinnen; darauf aber hatte er es nicht abgesehen.

Der zehn Jahre ältere Sammetbrueghel hatte mit seinen Landschaften schon mehr erreicht, wie uns seine achtzehn in Dresden befindlichen (zwischen 1605 und 1612 datiert) zeigen können. In sorgfältiger Anordnung nach drei geschiedenen Plänen und in sehr ausgeführter, noch in den Fernen scharfer Zeichnung geben sie seine Heimatgegend und den deutschen Mittelrhein wieder, den er auf der Fahrt nach Italien bei einem längeren Aufenthalt in Köln kennen gelernt hatte: Ebene mit Hügelzügen und Wasser, einzelne Mühlen, Türme, Häuser und ganze Dörfer, weiter zurückliegend auch Städte. Ohne viel Luftperspektive sprechen diese blauen Bilder doch Stimmung und Naturgefühl aus, namentlich wenn sie nicht zu detailliert gehalten und nicht zu sehr mit Figuren gefüllt sind. Dann kommen sie auch wohl manchen ganz kleinen Landschaften der beiden Teniers nahe, wo das Figürliche nur angedeutet ist und der ganze Nachdruck auf einem Regenhimmel mit scharfen Sonnenblicken liegt. Die größeren aber umfassen bei höherem Horizont dieselbe Weite der Flächen, wie bald darauf die der Holländer, so die Dresdener Hügellandschaft mit einem Fluß von 1604, die mit dem Rohrdommeljäger von 1605 (Fig. 14), oder auch eine Waldhöhe, von der ein Weg mit vielem Fuhrwerk herunterführt (Nr. 890). Auf diesen größeren Bildern sprechen die Lokalfarben kräftiger, und der Raum ist deutlich vertieft, dazwischen stört dann freilich eher als auf den kleinern das Zuviel des Miniaturisten den Eindruck.

Der Sammetbrueghel hat als Landschaftler viele Nachfolger gehabt, von denen zwei genannt sein mögen, weil sie ihm so nahe kommen, daß sie mit ihm verwechselt werden können: sein Sohn Jan († nach 1678), dem drei

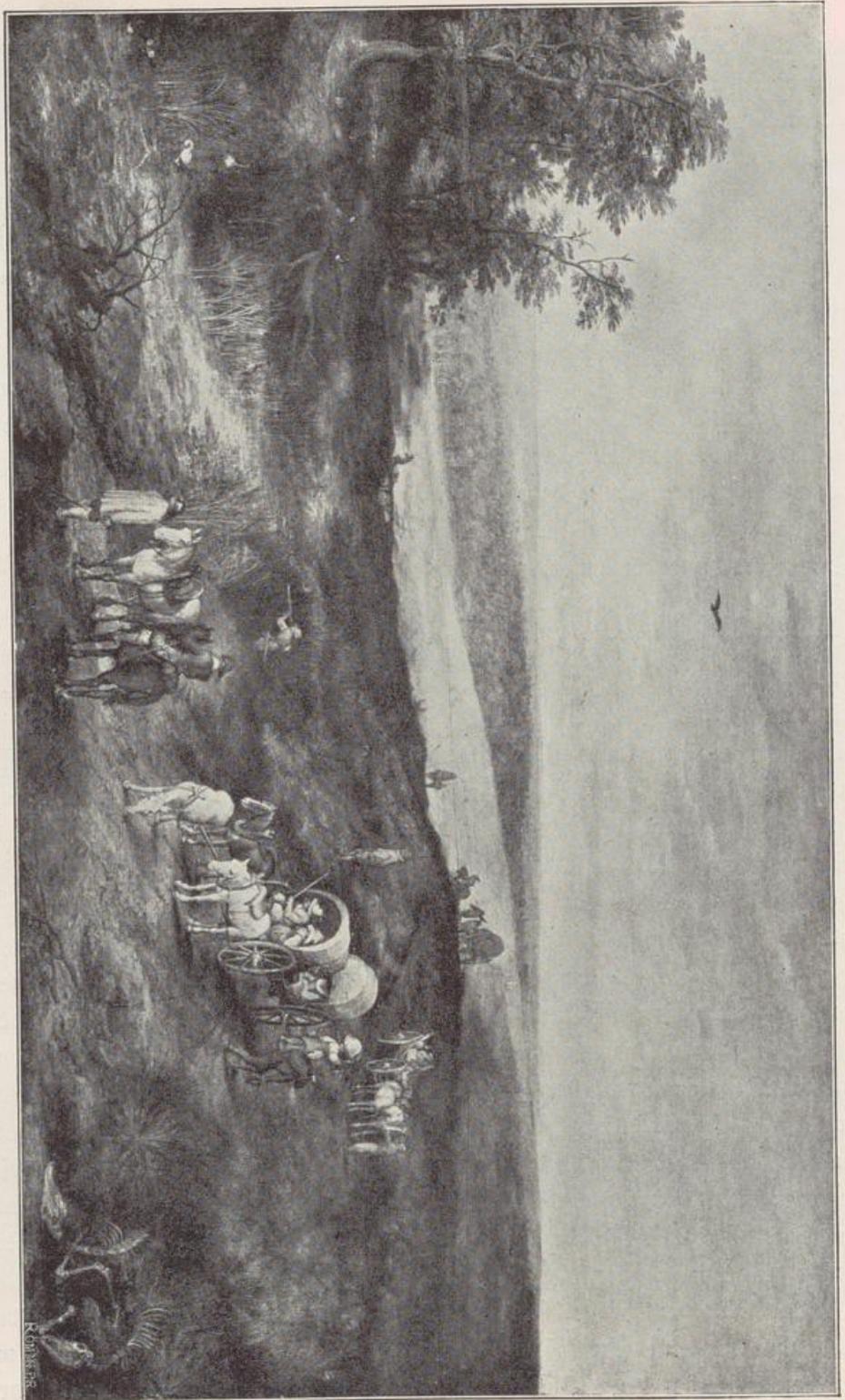


Fig. 14. Karthfahrt, von San Prinsipel. Dresden.

Kleine datierte Landschaften in Dresden gehören (1641. 1642) und der Antwerpener Peter Gysels (1621—1690), ein später Nachahmer, der sich außer dieser noch eine zweite Weise eingeübt hat, so daß wir von ihm in Dresden neben sechs bezeichneten Landschaftsbildchen in Brueghelscher Manier noch zwei andersartige, breit und weich in einem einheitlichen warmen Ton hingestrichene kleine Jagdstillleben finden.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Sammetbrueghel hat der etwas jüngere Roelandt Savery aus Courtrai (1576—1639), der früh nach Amsterdam gekommen und dort von seinem Bruder, einem Schüler des Miniaturisten Hans Bol, ausgebildet worden war; 1619 ließ er sich in Utrecht nieder, wo er starb. Bei weitem nicht so vielseitig wie der Sammetbrueghel, malte er fast nur Landschaften mit Tieren, diese mit einer wahren Leidenschaft und in der Art des Sammetbrueghels; sie sind dann wohl in solcher Menge angebracht, daß der Eindruck des Ganzen darunter leiden kann (Paradiesdarstellungen, Arche Noä, Orpheus mit den Tieren, Jagdstücke). Daß er Holländer geworden, merkt man seinen Bildern im Vergleich mit der entsprechenden Gattung des Sammetbrueghels nicht an. Seine Landschaft hat aber in ihren Einzelheiten, Bäumen, Steinen und Erdreich, eine Naturwahrheit, die damals in den Niederlanden auffiel und die uns etwas an Cranach erinnert. Seit dessen Tagen war wohl keinem Maler die gleiche Gelegenheit zu Wald- und Gebirgsstudien geworden wie Savery, der zwei Jahre lang für Kaiser Rudolf II. in Tirol arbeitete und noch 1612 in Matthias Diensten stand. Was diese Gönner von ihm verlangten, war etwas ganz Bestimmtes, Sachliches, und er leistete es ihnen; in der Anordnung und der bildmäßigen Wirkung brauchte er nicht mit dem Sammetbrueghel zu wetteifern. Seine Bilder kamen fast alle nach Deutschland, sieben finden sich in Dresden, von 1610 bis 1625 datiert, elf in Wien, zwischen 1604 und 1628 (Fig. 15); anderwärts sieht man sie selten, im Haag eine der öfter vorkommenden Orpheusdarstellungen.

Neben dem mit namenlosen Personen zusammengestellten niederen Gesellschaftsbilde und der Landschaft meldet sich von den übrigen neuen Gattungen, die in Rubens' Zeitalter ihre Ausbildung finden sollten, schon jetzt etwa noch das Architekturbild. Hendrik Steenwyck d. ä., seit 1577 Meister in Antwerpen, ging dann nach Deutschland und starb 1603 in Frankfurt; sein hier geborener gleichnamiger Sohn lebte wieder in Antwerpen und die letzten



Fig. 15. Landschaft mit Tieren, von Meisner (S. 11).

zwanzig Jahre bis mindestens 1649 in London. Beide malten hauptsächlich Innenansichten kleineren Formats von Kirchen in einem angenehmen blonden Tone und schon mit Lichtwirkungen; ihre Bilder sind manchmal nicht sicher zu unterscheiden, doch sind die späteren des Sohnes freier und breiter im Vortrag als die des Vaters. Die Figurenstaffage malten ihnen andere, dem Vater z. B. der Sammetbrueghel: das Innere einer gotischen Kirche von 1585 in der Ambrosiana. Die Bilder des Sohnes finden sich häufiger (Dresden, Kassel). — Einen ganz andern Charakter haben die Kircheninnenbilder von Peeter Neefs d. ä. (1609 Meister in Antwerpen, 1661 nicht mehr am Leben), sie sind kühler, graublau im Ton, scharf gezeichnet mit ausgesuchter Perspektivik, dabei miniaturartig fein und gewöhnlich von einem der Franken in ausprechender Weise mit farbigen Figuren ausgestattet; zwei besonders günstige Bilder befinden sich in Frankfurt, sechs in Kassel (Fig. 16). Peeters gleichnamiger Sohn erreicht den Vater in dessen besten Leistungen nicht.

Wir finden endlich hier noch die Anfänge einer Marinemalerei, die sich aber nicht weiter entwickelt hat und mit dem, was bald darauf in Holland geleistet wird, keinen Vergleich aushält. Die Flamländer hatten offenbar mehr Sinn für das Binnengewässer als für die offene See. Adam Willaerts war zwar ein Antwerpener, aber er ging schon 1611 nach Utrecht, wo seit 1624 auch sein Sohn Abraham der Gilde angehört; beide sind also Holländer geworden. Sie malen See- und Strandbilder, der Vater mindestens bis 1649, der Sohn bis 1662. Die Bilder des Vaters — die frühesten von 1616 in Wien, Viechtenstein, und von 1620 in Dresden — werden um ihrer Zeitstellung willen beachtet, sie sind aber in Bezug auf Wasser und Landschaft von geringer Naturwahrheit, und nur die gewöhnlich sehr reichliche Staffage seiner Strandansichten pflegt lebendig und anziehend zu sein. Der Sohn setzt ohne eigenes Verdienst seines Vaters Richtung fort bis in eine Zeit hinein, die unsere Ansprüche durch Leistungen ganz andrer Art gesteigert hat. — Bei den drei Antwerpener Brüdern Peeters werden wir uns nicht lange aufhalten. Bezeichnend ist ihre Vorliebe für Stürme und Schiffbrüche, die keiner gesehen hat oder nach der Wirklichkeit malen könnte, wogegen die ruhig daliegende See und der schlichte Wolkenhimmel ganz ungenügend beobachtet sind. Der älteste, Gillis († 1653) ist kein eigentlicher Marinemaler, und es giebt von ihm keine Seestücke, die Eindruck machen. Der jüngste, Jan, lebt bis gegen 1680 und ist bereits Manierist; seine häufig vorkommenden Bilder sind von geringer Naturwahrheit, Kompositionen aus zweiter Hand, manchmal wie nach Kupferstichen

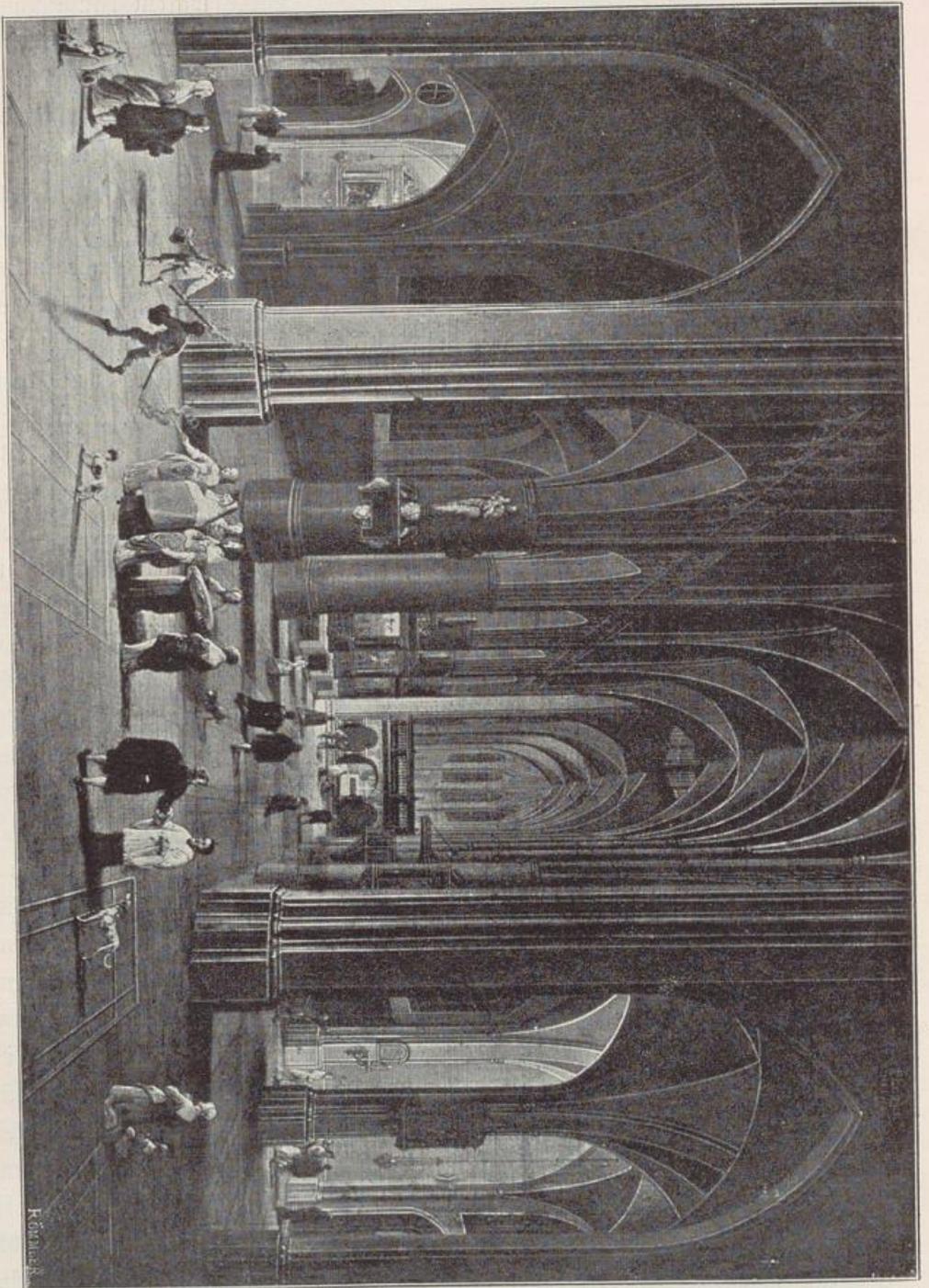


Fig. 16. Innenansicht einer fünfjochigen gotischen Kirche, von Peter Steff, die Skizze von Franz Gumbel III. Raffel.

entworfen. Die Ehre der Familie muß der mittlere retten, Bonaventura, der 1634 Meister wird und 1652 gestorben ist. Wir haben von ihm eine Reihe datierter Bilder, das zweitälteste in Berlin (1636) zeigt uns in einem Hafen zwei große französische Kriegsschiffe und weiter in der Ferne noch ein drittes Schiff, das eine Salve löst, und eine Anzahl von Booten, mancherlei also, was damals die Niederländer interessierte, aber keine Naturstimmung. Das letzte in Dresden (1652) giebt uns ein noch bunteres Gewimmel, Kriegsschiffe, die einander mit Salven salutieren, am Ufer viel türkisches Volk, dahinter eine orientalische Stadt, nichts aus der Heimat. Ansprechender ist ein kleineres, neuerdings aus England erworbenes Bild von 1643 in Dresden, ruhiges, klares Wasser mit einigen Fahrzeugen. Als das Beste rühmt man an ihm, daß er sich allmählich zu einem einheitlichen, blonden Ton durcharbeitet und darin den Holländern nahe kommt. Gehen wir dann also doch lieber gleich zu den Holländern! Man vergleiche diese Marinemaler mit den ihnen zum teil gleichzeitigen Brüsseler Landschaftern (am Ende des 4. Kapitels), und man wird fühlen, wie sie zurückgeblieben sind, wie sie kaum etwas von dem frischen Zuge des Rubensschen Geistes, der jene erfüllt und treibt, in ihre Segel genommen haben. Darum durften wir sie hier an die ältere Entwicklung der flämischen Malerei anschließen.