



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Blüte der Malerei in Belgien

Philippi, Adolf

Leipzig [u.a.], 1900

4. Die vlämischen Kleinmeister (das Sittenbild).

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

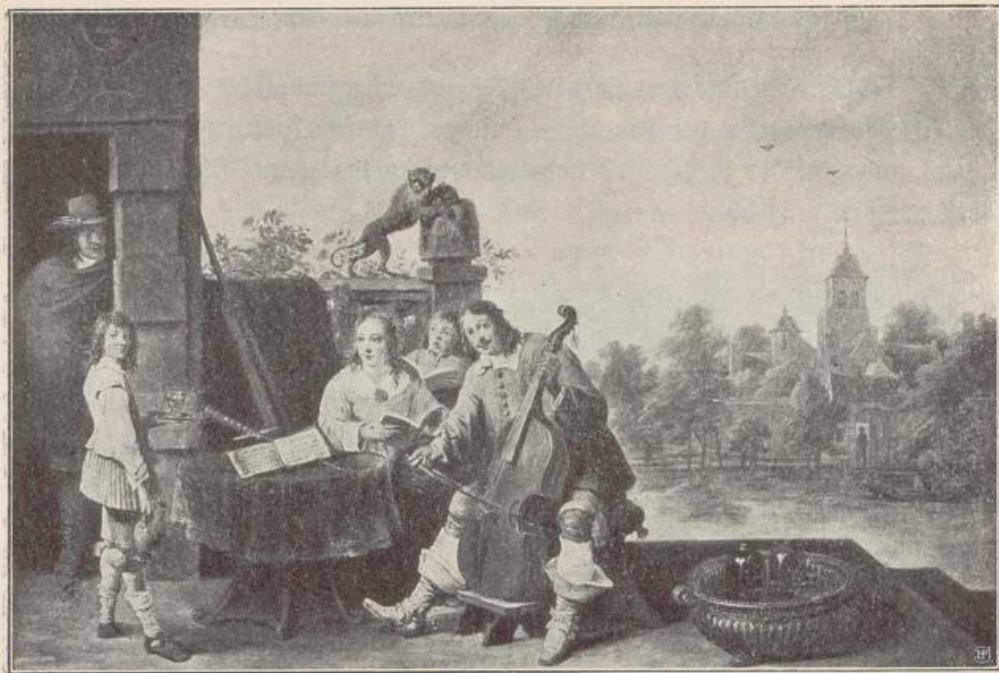


Fig. 126. Teniers und seine Familie. Berlin.

4. Die flämischen Kleinmeister (Das Sittenbild).

Kriegsbilder: Snayers, de Wael, van der Meulen. Gesellschaftsstücke: Jeroom Janssens, Gonzales Coques, Teniers und Brouwer. Tilborgh, Ryskaert, Craesbeek. Die Brüsseler Landschaftsschule: Lodewyck, Arthois u. a. Das Blumenstück: Sammetbrueghel und Seghers.

Ob ein Bild kleine oder große Figuren hat, scheint etwas rein Äußerliches zu sein, aber es scheint nur so, denn dieser Unterschied greift tief in das Wesen der Malerei. Der größere Maßstab der Figuren verbietet nicht nur die Detailausführung, er ruft auch von sich aus weitere Wirkungen hervor, die im großen liegen, Liniengefüge und Komposition, und schließlich führt er ganz von selbst zu einer im Vergleich mit der einzelnen Nachahmung erhöhten, mehr idealen Darstellung der Dinge. Auf der anderen Seite stellt sich mit dem kleinen Maßstab, der auf die Einzelausführung angewiesen ist, zugleich noch etwas tieferes ein, die intime Auffassung des Lebens in hundert Beziehungen, das, worauf der Geist und der Reiz ganzer Kunstgattungen beruht. Das Genrebild und die Landschaft der Holländer würden



Fig. 127. Die Schlacht bei Martin l'Eglise, von Snayers und van Dyck. München.

nie geworden sein, was sie uns noch heute sind, wären sie nicht von vornherein an den kleinen Maßstab gebunden gewesen. Dieser aber ist nicht etwa durch ein geistiges Verlangen, ein ästhetisches Bedürfnis gerufen worden, sondern durch ganz äußerliche Umstände. Die Menschen begehrten Schmuck für ihre Wohnungen, und die Zimmer, in die sie ihre Bilder hängen konnten, waren klein im Vergleich zu den Kirchen und Rathausssälen, für die die Großmaler arbeiteten. Wir nehmen die äußeren Vorgänge wahr und halten sie wohl auch für bestimmend, aber unbemerkt hat sich der Geist im Materiellen seinen Weg gesucht, und der bleibt zuletzt für uns das Wichtigste.

Die an sich nicht viel bedeutenden Maler „kleiner“ Figuren, die wir diesem neuen Abschnitt voranstellen, waren gute Naturbeobachter im einzelnen, sie lasen auf, was die Großmaler am Wege hatten liegen lassen, aber ihre Begabung reichte nicht aus, um eine ausgesprochene, bildmäßig befriedigende Gattung zu schaffen. Peeter Snayers aus Antwerpen (1592—1667), der Schüler des Schlachtenmalers Sebastian Brang, zeichnete scharf und lebendig, er wollte wirkliche Vorgänge geben, Gefechte, Plünderungen, Räuberszenen, nicht ideale Kampfesdarstellungen wie Rubens, und die kleineren Bilder dieser Art aus seiner früheren Zeit, die noch etwas als Landschaften wirken, sind keck und frisch (einige in Dresden, wo sich im ganzen sieben finden, und in Berlin). Seit 1628 malt er in Brüssel für die Statthalter die offiziellen großen Schlachtenbilder (daher sind die meisten heute in Wien und Madrid), landkartenartig, mit sehr vielem Detail bei hohem Horizont. Sie bekommen mehr Haltung, wenn van Dyck die Vordergrundfiguren dazu liefert, so in der Schlacht bei Martin l'Eglise (München; Fig. 127). Zu van Dycks Freunden gehörte auch ein geistreicher Maler kleiner Figuren, namentlich aus dem Soldatenleben, der erst heute die verdiente Anerkennung gefunden hat, Cornelis de Wael (S. 175). Bilder von ihm sind selten. Hervorragend durch Zeichnung und warmleuchtende Farbe ist ein Reiterzug, der vor einem Walde zum Refognoszieren Halt gemacht hat (Kassel, Nr. 128), ehemals sogar van Dyck zugeschrieben. Ein anderer Kriegsmaler, Adam van der Meulen aus Brüssel, ursprünglich ein Schüler von Snayers, siedelte früh nach Paris über († 1690) und schilderte dort in zahlreichen Wand- und Galeriebildern die Erlebnisse Ludwigs XIV. im Felde mit französischer Eleganz, aber auch malerischer in der Anordnung und in der ganzen Auffassung, in der Zeichnung und in den Farben, als wenn Snayers seine kleinen Figuren kostümierte und in Bewegung setzte. Mit welchem Ausdruck begrüßt der vom Rücken gesehene Kavaliere in roter Gala, indem er seinen Schimmel pariert, seine Fürstin —

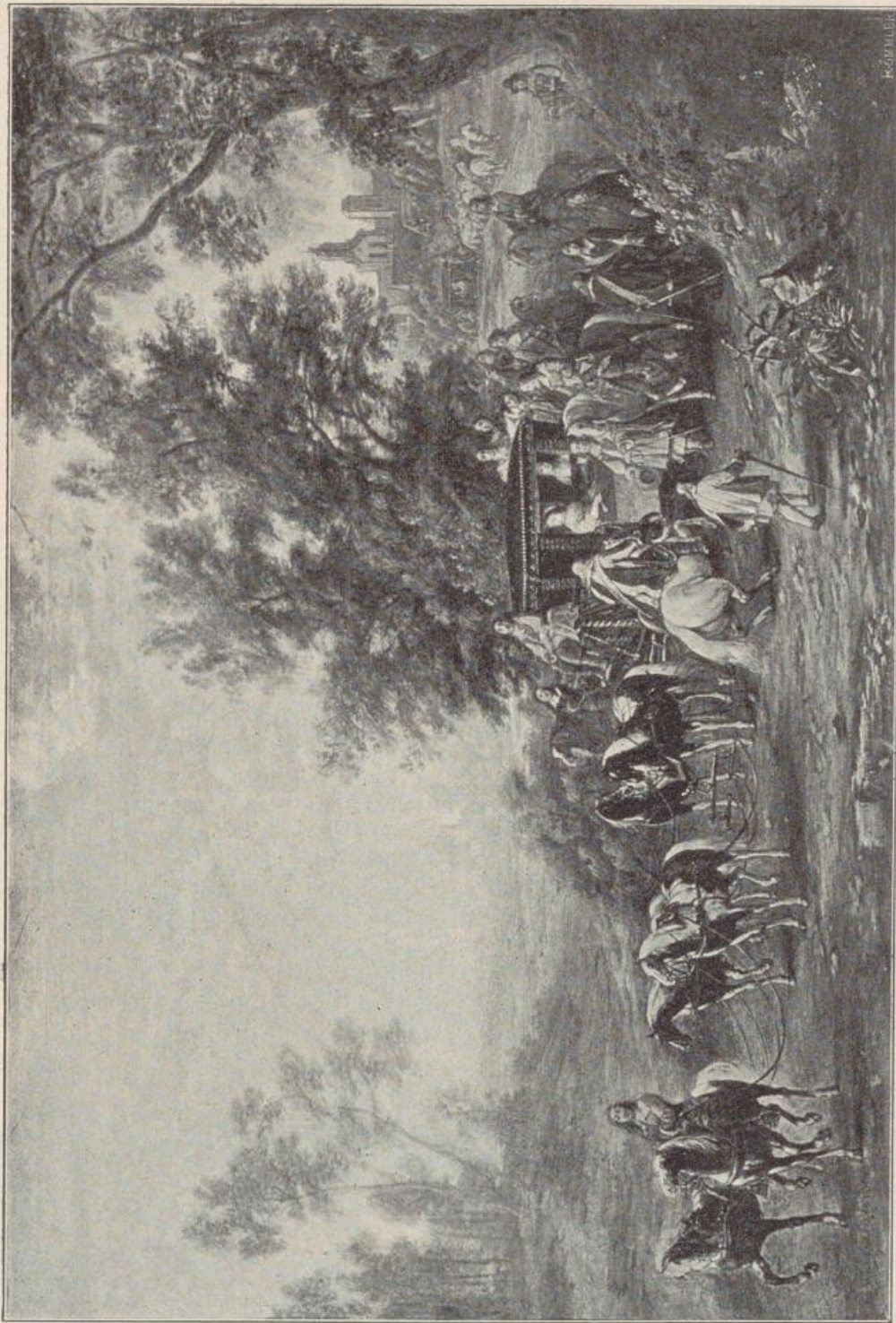


Fig. 128. Der Reisezug einer Erzherzogin, von von der Meuten. Kassel.



Fig. 129. La main chaude, von Gercoom Sanstiens. Source. Nach einem Stich.

auf dem besten seiner außerhalb Frankreichs seltenen Bilder (in Kassel, von 1659; Fig. 128), das auch übrigens viel gutes und lebendiges Detail enthält, z. B. die sich in einer Wasserlache spiegelnden Pferde.

Rubens hatte mit seinem Liebesgarten den Ton zu einem Konversationsbilde angegeben, das nun in Antwerpen bescheiden weiter lebte, z. B. in den heute sehr seltenen Tanzgesellschaften von Jerom Janissens (1624—1693), des „Tänzers“. Seine am meisten berühmte Darstellung eines Gesellschaftsspiels *la main chaude* (Loubre; Fig. 129) nimmt sich doch Rubens Schloßpark gegenüber nur wie eine Rückbildung aus. Anziehender ist Gonzales Coques (1618—1684). Er hieß der „kleine van Dyck“, weil er diesem seinem Vorbilde eine gewisse Eleganz der Figuren abgesehen zu haben schien, die er sich wenigstens von seinen Lehrern, dem Höllenbrueghel und David Ryckaert II., nicht hätte aneignen können. Aber es ist doch ein Unterschied: van Dycks Menschen sind nie unbefangen, sie wollen immer etwas vorstellen, diese hier sind behaglich und mit sich zufrieden. Coques galt viel, sowohl in der Antwerpener Künstlerschaft wie bei den Statthaltern in Brüssel und bei fremden Fürsten, die ihn mit Bestellungen bedachten. Sein Kreis ist nicht groß, aber seine Art sehr besonders, eine Detailmalerei ohne Kleinlichkeit bei einer aufs feinste abgestimmten, gewöhnlich in der kühlen Skala gehaltenen Färbung. Er malt Porträts, hauptsächlich Gruppenbildnisse, denen er durch leise Bewegungen der Personen zu einander und namentlich durch eine ausgesucht interessante Darstellung ihrer Umgebung mit dem aller verschiedensten, sorgfältig ausgeführten Beiwerk die Haltung von Genreszenen zu geben weiß, so daß man bisweilen unsicher sein kann, ob man überhaupt noch Porträts und nicht bloß Modelle vor sich hat. So auf seinem frühesten Bilde von 1640, ein Jahr vor seinem Eintritt in die Gilde, in Kassel (Fig. 130). Ein junger Gelehrter sitzt an seinem Arbeitstisch, eine ihm in den Zügen ähnelnde Dame steht am Flügel und spielt; das behaglich eingerichtete Zimmer mit seinen Möbeln und kleinen Kunstgegenständen ist von den schönsten, die nur jemals von einem Feinmaler gemalt worden sind. In Kassel findet sich noch ein Familienbild (Nr. 130) mit einem nicht minder vollständig ausgestatteten Wohnzimmer, an den Wänden hängen Gemälde von bestimmbaren Meistern, und unter einen Vorhang hinweg sieht man in die fette Küche und auf die am Herd beschäftigte Köchin. Gewöhnlich bestehen aber seine Familien aus viel mehr Personen, die dann wohl auf der Gartenterrasse ihres Hauses versammelt sind, mit Hunden, Katzen, Musikinstrumenten und sparsam aufgetragenen leiblichen Genußmitteln. Wohl die schönsten derartigen Dar-

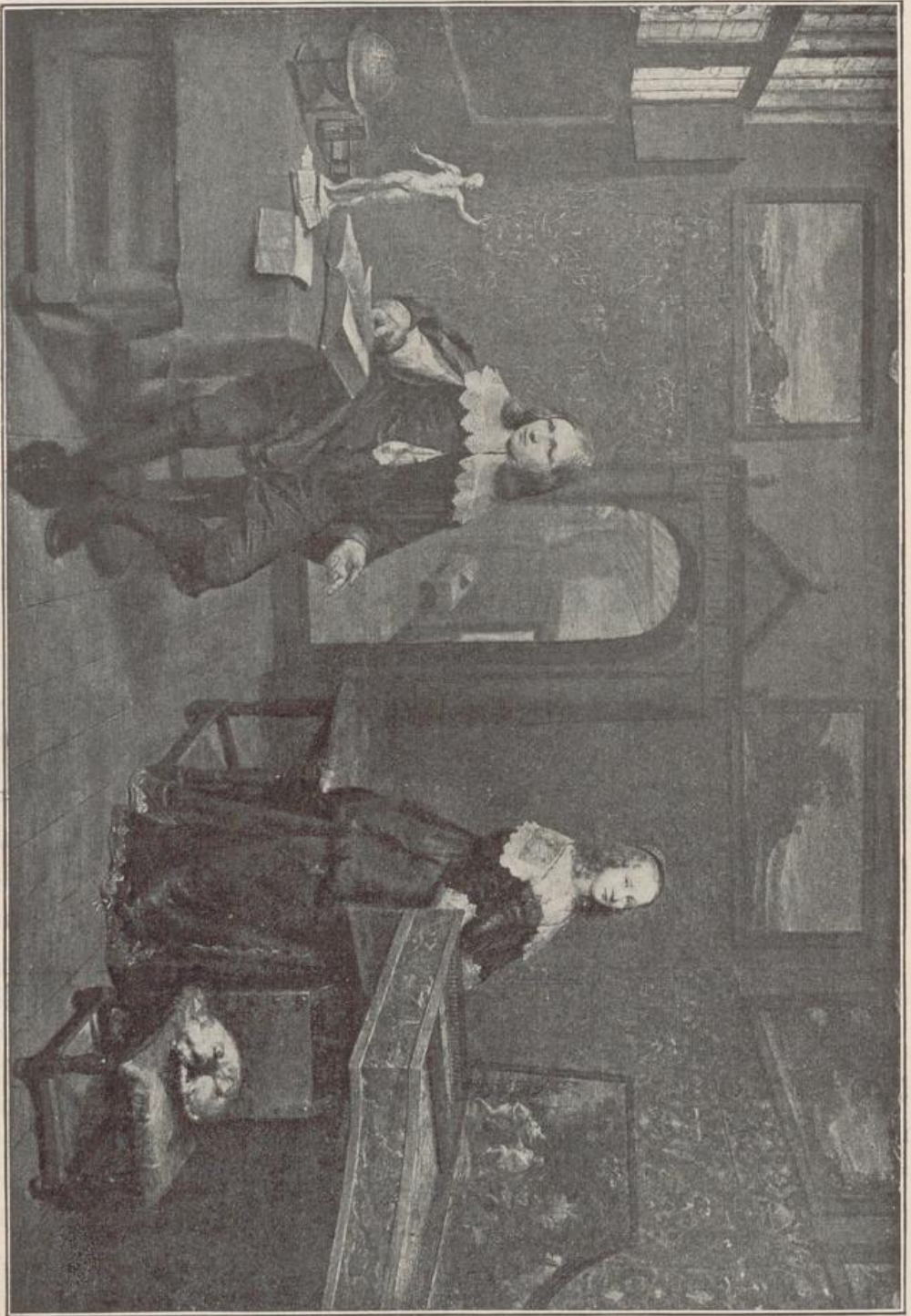


Fig. 130. Gemeinschaftsbild, von Georges Coques. Raffel.

stellungen finden sich in den englischen Sammlungen (Fig. 131). Eine gut erfundene in Dresden ist infolge Nachdunkelns schwer und trübe in der Farbe, auch die Zeichnung hat gelitten, so daß sie den wirklichen Coques nicht mehr hinreichend erkennen läßt. Einen vollen Begriff von seinem Können giebt dagegen das freie und reiche Familienkonzert in Pest. Die Hauptaufgabe waren für ihn die Figuren in ihrer ruhigen Haltung und der wohlüberlegten Anordnung. Merkwürdig, daß ein so geschickter Künstler nicht



Fig. 131. Die Familie Verhelst, von Gonzales Coques. Buckingham Palace.

in Bewegung und Haltung weiter ging und zu dem wirklichen Sittenbilde fortschritt. Offenbar war er eine zaghafte Natur, er arbeitete viel zu sorgfältig, um viel zu malen, weswegen seine Bilder auch selten sind. Für die verschiedenen Arten des Weiverks bediente er sich vielleicht öfter, als wir es in jedem einzelnen Falle wissen, einzelner Spezialisten, aber der Gesamteindruck beweist, daß er die Zusammenstimmung in der Hand behielt. Auf der Darstellung des Innern einer Gemäldegalerie von 1671 im Haag sind

die einzelnen Bilder von den betreffenden Künstlern selbst gemalt, und nur eine vorn in die Mitte des Saales gesetzte Gruppe, ein Herr und eine Dame an einem mit Kunstgegenständen bestellten Tisch, rührt von Coques selbst her.

David Teniers der jüngere (1610—1690), der unter den Flämern nach Rubens und van Dyck als dritter genannt zu werden pflegt (erst in letzter Zeit wird ihm in Kennerkreisen Adriaen Brouwer vorgezogen), gilt als der Meister des flämischen Sittenbildes. Ein feiner und äußerst geschickter Maler, aber kein großer Künstler! Ludwig XIV. hatte kein so ganz unrichtiges Gefühl, wenn er seine „Affengesichter“ nicht an den Wänden seiner Gemächer sehen mochte, denn Bauern, wie sie uns Teniers malt, mit den kurzen Proportionen, den unbeweglichen Gliedmaßen und den sich ewig gleichbleibenden ausdruckslosen Gesichtern, hat es in der Wirklichkeit niemals gegeben. Oder hätten uns Rubens und Jordaens getäuscht, wenn wir ihnen glaubten, daß sie ihre Typen den Menschen ihres Landes absahen? Für jenen schweren Mangel, der beinahe durch alle seine Bilder geht, wußte Teniers die Liebhaber und Käufer ganzer Zeitalter, die nicht nach Naturwahrheit, sondern nach Kunst verlangten, durch Vorzüge und Feinheiten zu entschädigen, die ihm selbst einen nicht verdienten Ruhm und seinen Bildern bis vor kurzem die unmäßigsten Preise verschafften.

Einer alten Antwerpener Künstlerfamilie entsprossen, hatte er zunächst in der Werkstatt seines Vaters gelernt, des älteren David Teniers (1582—1649), der außer mancherlei anderem auch schon ähnliche Sittenbilder malte wie sein berühmterer Sohn. Einfluß auf seine weitere Entwicklung, der wir in seinen Bildern seit 1628 nachgehen können, gewannen dann Rubens und Adriaen Brouwer; 1632 wurde er Meister. Sein Lebensvorbild war Rubens, auch in äußerlichen Dingen (zwischen durch schielte er dann wohl noch auf die Erfolge van Dycks), aber was bei dem einen kraftvolle Ausdehnung war, ein natürliches Ausleben in die Weite, das wurde bei dem anderen Strebertum und überlegte, wohlgeleitete Industrie. Rubens wird Wohlwollen für ihn gehabt haben, sein Mündel Anna, des Sammetbrueghels Tochter, wurde 1637 Teniers Gattin; daß er ihn aber als Künstler geschätzt hätte, wissen wir nicht. Dagegen erwarb er für seinen Hausbesitz nicht weniger als siebenzehn Bilder von Adriaen Brouwer. Der Statthalter Leopold Wilhelm (1647—1656) machte Teniers zu seinem Hofmaler und zum Direktor seiner

berühmten Gemäldesammlung, die später nach Wien kam.*) Darnach wurde Juan de Austria sein Gönner, der freilich keine Galerie anlegte, dafür machte aber König Philipp IV. von Spanien fleißig Bestellungen, und alles geriet hier in der vornehmeren Stadt dem eitelen, geldliebenden Manne aufs beste. Von den Künstlern hielt er sich fern (erst 1675 trat er der Brüsseler Lukasgilde bei) und durch Bilderauktionen, die er von Zeit zu Zeit veranstaltete, machte er sich vollends mißliebig. Ein Erfolg war für ihn die Errichtung einer Malerakademie in Antwerpen (1663), und in demselben Jahre erreichte er mit Mühe und Not auch den lange ersehnten Adel. Damals kaufte er urkundlich von Helene Fourments zweitem Gatten das Landgut zu den drei Türmen unweit des ehemaligen Rubensschen Herrenhauses Steen bei Mecheln. Nun war er Ritter wie einst Rubens und van Dyck, dazu Gutsbesitzer wie jener, und ein ebenso erfolgreicher Kunstunternehmer, wie dieser zu seinen Zeiten gewesen war. Noch vor der Schwelle des Alters hatte er erreicht, was nur seine Jugend sich hatte wünschen können.

Nachdrücklicher als gewöhnlich helfen uns hier die äußeren Lebenszüge den Künstler deuten. Teniers war, wie Bode gut sagt, ein Maler aus zweiter Hand. Die Natur, die er in allem Stilllebenartigen, ferner in der Landschaft mit ihrem Wolkenhimmel und in dem Licht und der Luft seiner Innenräume mit Erfolg zu Rate zog, ließ er bei dem lebendigen Menschen außer acht; er hatte wenige Modelle und begnügte sich zuletzt mit Wiederholungen. Seine nicht häufigen Porträts sind nicht der Rede wert. Gleichviel, ob es Zufall war oder Plan, daß er nicht nach Italien ging: es hätte dem heimatischen Sittenbilde, das er schaffen wollte, nur dann zu gute kommen können, wenn er auch wirklich tiefer aus der Heimat geschöpft hätte. Jetzt geben seine nicht viel weniger als tausend Gemälde, wiewohl sie verschiedene Gattungen umfassen, doch nur im ganzen ein einförmiges und im einzelnen ein flaches Bild.

Teniers ging von einem Gesellschaftsbilde mit Personen der besseren Stände aus, das er auch später nicht ganz aufgab, als ihn hauptsächlich das von Adriaen Brouwer übernommene Bauernbild beschäftigte. Auf diesem beruht sein Ruhm, es ist das eigentliche Objekt seines Künstlerstudiums, und seine Entwicklung als Maler, die sich dann auch noch an dem nebenhergehenden Gesellschaftsbilde verfolgen läßt, spricht sich doch am deutlichsten in

*) Für ihn malte er auch Vorlagen zu Gobelins mit seinen eigenen Bauernszenen und ländlichen Festen, die dann von Borten in Barock- oder Blumenmustern eingefasst wurden. Diese jetzt wieder beliebten und vielfach imitierten Sachen sollten damals den Teppichbildern der Rubensschen Schule Konkurrenz machen.

jenen Bauernszenen aus. Adriaen Brouwer kam im Winter 1631 auf 1632 nach Antwerpen und beschloß dort sein kurzes Leben 1638. In diesen Jahren standen er, Rubens und Teniers in engem Verkehr, und Teniers erreichte dann bald nach Rubens Tode (1641) seine Höhe, sowohl im Charakter seiner Gegenstände als auch in dem eigentlich Malerischen seiner Bilder, worauf es uns bei einem Künstler, wie er ist, besonders ankommen muß. Hier hat die Stufen bereits der treffliche Waagen erkannt. Zuerst auf den frühesten Bildern



Fig. 132. Das Gastmahl des Verschwenders, von Teniers. Louvre.

schwarzbraune Farbe bei ungewöhnlich großen Figuren. Dann unter Brouwers Einfluß gegen 1640 klarere Färbung mit schärferer Zeichnung und um 1644 ein harmonischer bräunlichwarmer Gesamtton, der sogenannte Goldton. Von da ab, um 1650, ein minder kräftiger, aber höchst feiner kühlgrauer Silber-ton, neben dem auch noch gelegentlich der lichtgoldene erscheint, bis 1660. Dann wird die Farbe wieder bräunlich und schwer, die Behandlung unsicher und zitterig, der Ausdruck verblasen. — Seine Bauernszenen legt Teniers in einen geschlossenen Raum, und in dessen malerischer Behandlung liegt



Fig. 133. Verführung des Antonius, von Teniers, Berlin.

eigentlich der Hauptreiz dieser Bilder. Nur die Kirnmessen und Tänze, die wieder eine Abteilung für sich ausmachen, gehen im Freien vor sich, und in ihnen spricht meistens die umgebende Natur stark mit. So machen sie den Übergang zu den eigentlichen Landschaften, in denen die Figuren, gewöhnlich ebenfalls Bauern, nur noch Staffage sind. Wir betrachten dies ganze Gebiet besser im Zusammenhange mit der Thätigkeit Adriaen Brouwers und gehen zunächst mit einigen Worten auf Teniers' Gesellschaftsbild ein und was sich sonst noch etwa dazu stellt, weil sich daraus zugleich einiges für die Persönlichkeit des Künstlers ergibt.

Teniers hat seine Bilder in seiner mittleren Zeit häufig datiert, früher und später hingegen selten. Das älteste bekannte Gemälde ist ein Gelehrter in seinem Arbeitszimmer von 1628 (Wien, Schönborn), befangen und unbeholfen. Höchst flott hingegen, dabei noch ganz in dem bräunlichen Ton gemalt, ist ein wichtiges Konversationsstück von 1634 (Berlin, Nr. 866 B). Zwei feinere Paare sitzen an einer gedeckten Tafel, zwei Knaben tragen ihnen auf. Das Zimmer ist mit allerlei gut gemaltem Beiwerk gefüllt, und an den Wänden hängt ein Bild des älteren Teniers und ein Bauernstück von Brouwer. Keiser ist eine in vielen Exemplaren vorkommende Darstellung der „fünf Sinne“ (gut in Brüssel): sieben Herren und Damen sind in einem länglichen Zimmer mit flach ohne Raumvertiefung abschließender Rückwand um einen Tisch versammelt, musizierend, zuhörend, essend; eine Dame riecht an einer Zitrone. Diese Dame soll Anna Brueghel und ein gitarrespielender Herr soll Teniers vorstellen, dann ist die Komposition frühestens 1638 entstanden; die Ähnlichkeiten sind wie gewöhnlich bei Teniers nicht zweifellos deutlich, niemand aber würde dies ganz freie Bild für früher halten können. Nach einigen Jahren, spätestens 1645, wie sich gleich zeigen wird, entstand das feine Gruppenbild, worauf sich der Künstler im Kreise seiner Familie dargestellt hat (Berlin, Fig. 126, oben S. 190). Der zwischen den Eltern stehende Knabe ist der erstgeborene von 1638. Man denkt sich hier Teniers gern mit den Seinen auf der Gartenterrasse seines Gutes zu den drei Türmen sitzend, mit dem Dorfe Perck im Hintergrund und der kleinen Kirche, in der er begraben liegt, zur Seite seiner zweiten Frau, die er gleich nach Anna Brueghels Tode (1656) heiratete. Er mußte dann vor dem urkundlich bezeugten späteren Erwerb (1662) das Gut schon einmal, vielleicht auch nur mietweise, im Besitz gehabt haben. Der ältere, aufwartende Knabe ist nicht sein Sohn, sondern ein Diener, vielleicht auch sein 1629 geborener Bruder Abraham. Derselbe begegnet uns in dem gleichen Alter auf einem

Bilde der National Gallery, wo der Künstler sich mit seiner Frau in einem parkartigen Garten — feines Gutes, wie man annimmt — ergeht; ein Arbeiter bringt ihm einen Fisch aus einem Teich, den andere Männer abzulassen bemüht sind. Ebenso finden wir den Knaben wieder anwesend und beschäftigt bei einer zierlichen kleinen Gasterei, die vor einem Dorfwirtshaus im Freien abgehalten wird (Louvre; Fig. 132); sie soll das Gastmahl des Verschwenders bedeuten, eine bloße Benennung, die wie gewöhnlich bei Teniers sogenannten biblischen Gemälden auf den Charakter der Darstellung keinen



Fig. 134. Bauern in der Kneipe, von Adriaen Brouwer. Amsterdam.

Einfluß gehabt hat. Dieses Qualitätsbild im feinsten Goldton, 1644 datiert, hat für uns noch das weitere Interesse, daß wir außer jenem Diener auch denselben Kühler mit zwei Flaschen wiederfinden, der im Vordergrund des Berliner Familienbildes steht. Aber noch nicht genug, wir treffen dies Ausstattungsstück weiter in einer fetten Küche von 1644 im Haag: hier sind jedoch eine Dame und ein Knabe nicht Teniers Frau und sein Sohn, und die Küche wäre ohnehin viel zu luxuriös, um seine eigene zu sein; vielleicht gehört sie niemand, und die Kunst hat, wie so oft, alles erhöht und verviel-

facht. In dieser Küche figurirt außerdem noch dasselbe Bologneserhündchen wie auf dem Bilde des Louvre. Groß war demnach der Modellvorrat unseres Künstlers um diese Zeit jedenfalls nicht! — Eine viel einfachere, aber auch ganz reizlose Küche der Wirklichkeit mit einer wurstmachenden Frau finden wir übrigens in Wien (Nr. 1302), ebenso einen Kuhstall und einen Ziegenstall, bei deren Insassen man freilich nicht an Paul Potter denken darf.

Teniers malte eben vielerlei, nur weil es andere auch malten. Irgendwelche Erfindung im höheren Sinne, etwas von Poesie irgend einer Art, wenn man nicht die Naturstimmung einiger Landschaften dafür nehmen will, hatte in seiner rechnenden Seele keinen Platz. Das hergebrachte Thema der Versuchung des Antonius finden wir öfter von ihm behandelt, gut in Dresden (das größere Bild Nr. 1079), am besten in Berlin, hier geradezu hinreißend durch Farbenzusammenstellung und Hellsdunkel. Die verführende Schönheit, die an den Heiligen herantritt, ist eine modisch gekleidete Dame, auf dem Berliner Bilde von 1647 (Fig. 133) Anna Brueghel selbst, ein Einfall, der ihrem Ehegemahl so wohlgethan haben muß, daß ihm darüber die Empfindung für das künstlerisch Unzusammenhängende ganz abhanden gekommen ist. Das Spukhafte, das der Gegenstand verlangt, kommt bei dem nüchternen Manne nicht aus dem inneren Gemüt, dafür bewundern wir auf beiden Bildern den Maler der Amphibien und der phantastischen Tierköpfe, der getrockneten toten Fische, die hier wieder lebendig geworden sind, und des vielerlei anderen Stilllebens.

Es war ein Glück für Teniers, daß er frühzeitig auf das Bauernbild geriet, denn mit den anderen Stoffen würde er für sein langes Leben schwerlich gereicht haben. Adriaen Brouwers Ankunft war also für ihn ein großes Ereignis.

Das war ein merkwürdiger Geselle, wie man noch keinen gesehen hatte! Stattlich, schön von Gestalt, sprudelnden Geistes, ein hinreißender Unterhalter, schauspielernder Improvisator und Sänger, dazu ein unbezwingbarer Trinker im Kreise von Künstlern, von spanischen Soldaten und allerlei niederem Volk, dessen Wesen und Gehaben er mit scharfem Auge unbeachtet in seine Seele schöpfte. Er war 1605 oder 1606 in Dudenarde geboren, hatte als junger Mensch mit den Holländern Breda verteidigt und war nach dessen Fall auf gefahrvoller und abenteuerreicher Seefahrt 1626 nach Amsterdam gekommen; bald darauf ging er nach Haarlem, und im Winter 1631 auf 1632 finden wir ihn in Antwerpen. In allen diesen Städten verkehrte er mit den „Rhetorikern“ und vielleicht war er auch mit einer Schauspielertruppe von Ort zu

Ort gezogen, aber er war doch zugleich Maler, er hatte z. B. in Haarlem bei dem lustigen Frans Hals das Handwerk gegrüßt und wurde jetzt in Antwerpen als Meister in die Lukasgilde aufgenommen. Er führte ein liebes Leben, aber jeder hatte ihn gern, und der große Rubens nahm sich seiner als Beschützer und, wo es not that, als Fürsprecher an. Sechs Jahre später fand man ihn plötzlich eines Morgens tot in seinem Bette, noch nicht 32 Jahre alt. Ein toller Kamerad, aber eine echte Künstlerseele!

Das Amsterdamer Reichsmuseum besitzt von ihm zwei ganz frühe Bildchen, vielleicht sogar noch in Amsterdam gemalt: zechende Bauern mit ihren



Fig. 135. Kaufende Kartenspieler, von Adriaen Brouwer. München.

Weibern in einer Kneipe sitzend oder auch liegend (Fig. 134), und eine Kauferei von Bauern draußen vor dem Wirtshause mit etwas Landschaft. Die Figuren sind kurz und nicht sehr beweglich, die Köpfe einförmig, trotzdem hat das Ganze Leben und Ausdruck, es mutet an wie ein verspäteter Bauernbrueghel. Auch in den Farben, die kräftig sind und lokal, nicht tonig, sondern hart und undurchsichtig, metallisch glänzend; die höchsten Lichter sind gestrichelt. Nicht viel später ist ein kleines Dresdener Bild (Nr. 1057), aber schon erheblich freier in der Formgebung, flüssig gemalt und von entschiedener

Tonwirkung: ein Bauer reinigt sein Kind, wobei seine Frau vom Hintergrunde her zusieht, Kniefiguren. In Antwerpen tritt er uns von Anfang an als fertiger Meister entgegen; diesem verhältnismäßig kurzen Zeitraum gehören die meisten seiner etwa 50 Bilder an, in München allein 18, die größte Zahl, die eine Sammlung besitzt. Für seine Art zu leben hat er uns doch nicht wenig hinterlassen; bisweilen setzte er auf ein Bild sein Monogramm oder auch seinen Namen, eine Jahrzahl niemals. Was auf ihnen dargestellt ist, kann uns unmöglich fesseln. Immer dieselben Bauern niedrigster Sorte — für das Weibliche hat er wenig Sinn — sie rauchen und trinken, spielen und würfeln, raufen miteinander und lassen sich dann ihre Wunden verbinden. Aber sie leiden und leben, ihre Charakteristik ist vollendet, alles Befangene und Gebundene verschwunden. Sodann ist der Innenraum, in den diese Szenen gelegt sind, immer mit großer Kunst behandelt: perspektivisch vertieft, mäßig erleuchtet, aber durch reizvolles Helldunkel bis in die äußersten Winkel aufgeklärt; trotz Enge, Unordnung und Schmutz eine gewisse intime Behaglichkeit, die uns das Lokal wenigstens lieber macht als seine Inassen. Irgendwo an der Wand pflegt ein ungerahmter Kupferstich, auf dem man einen Mannskopf sieht, angesteckt zu sein, mit einer umgenickten Ecke. Jedes Gerät ist mit derselben Sorgfalt und Sicherheit wiedergegeben. Aber Brouwer häuft keine Stillleben wie Teniers, er stellt die Gegenstände einzeln, wohin sie gehören und wo sie im Bilde wirken können, raumfüllend oder durch ihre Farbe oder zur Lichtführung.

Wenn so der Künstler durch die Art seiner Darstellung unsere Teilnahme für seine Gegenstände zurückgewinnt, so ist an diesem Erfolge nicht zum wenigsten der seine Kolorist beteiligt, der Brouwer erst in Antwerpen geworden ist. Der farbenfreudige Rubens hatte es ihm angethan, und zugleich trug der frühere Umgang mit Frans Hals jetzt seine Früchte. Nun entstehen Bilder, die man ohne Rücksicht auf ihren Inhalt bloß um der Farbenzusammenstellung willen genießen kann, sie leuchten wie Teppichmuster, niemals wohl findet man wieder auf so kleinem Raum soviel selbständig wirkendes Kolorit vereinigt. Hier liegt nun auch die fernere Entwicklung Brouwers (nach zwei Abschnitten) innerhalb dieser wenigen Jahre nicht in den Formen und der Zeichnung, wenn auch die Pinselführung später gelegentlich noch leichter und breiter und sogar skizzenhaft wird. Zuerst ist seine Skala bei verhältnismäßig viel Lokalfarbe warm und leuchtend, der Auftrag emailartig und die Stoffnachbildung von seltener Wahrheit; naturgetreu sind auch die einzelnen belichteten Fleischteile, zugleich aber wirken sie als

farbige Flecke. In seiner späteren Weise gehen bei mehr vertriebenem, duftigem Auftrag die Einzelfarben allmählich über in einen Gesamtton von großer Schönheit, kühl und silbergrau. Beide Manieren haben künstlerisch gleiches Recht, und jede hat für uns ihre besonderen Vorzüge. Es scheint ein Naturgesetz zu sein, daß bei den Malern, die überhaupt eine koloristische Entwicklung durchgemacht haben, auf die warme Skala die kühle folgt. Brouwer trifft in dieser letzten mit Frans Hals, dessen Einwirkung er doch

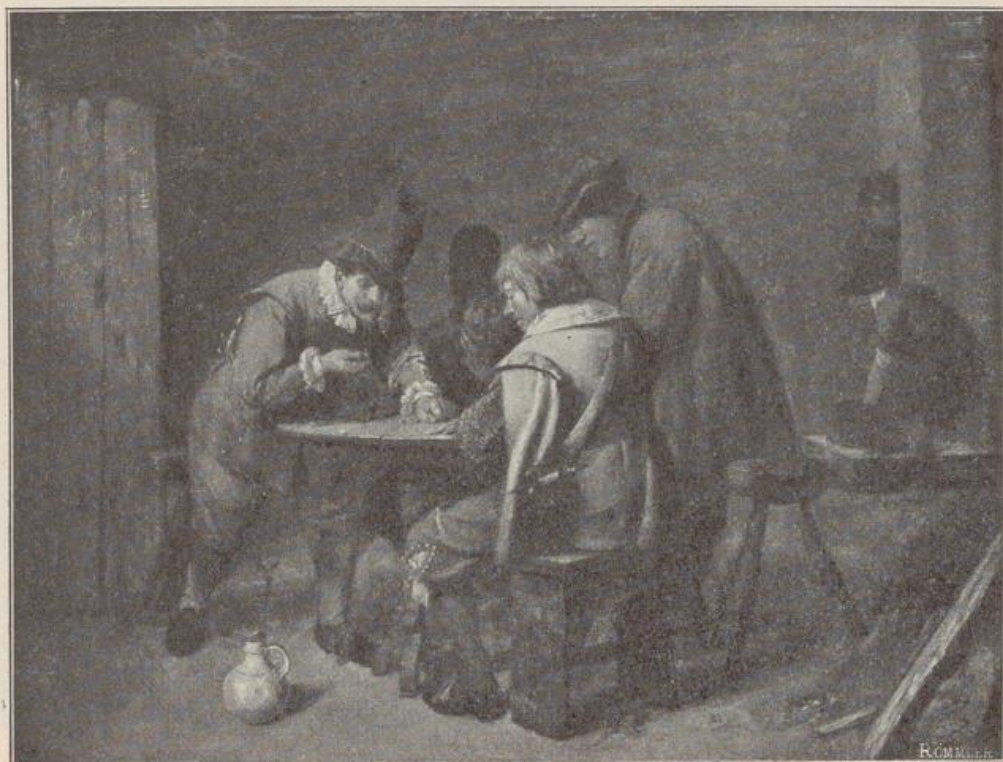


Fig. 136. Soldaten beim Würfelspiel, von Adriaen Brouwer. München.

früher erfuhr, zusammen, zunächst also wohl zufällig und dann, was ja nur natürlich wäre, mit bewußter Erinnerung. Wieviel andere Manieren hätte er uns wohl noch zu analysieren gegeben, wenn er länger gelebt hätte!

Von den hier abgebildeten zwei Münchener Bildern ist das erste (Fig. 135; Nr. 879), in der früheren Manier, in Bezug auf seine Figuren und die Farben von der höchsten Qualität. Der Raum und das Beiwerk sind auf manchem anderen noch intimer behandelt, ausgesucht z. B. in der Dorf-baderstube Nr. 880. Die Gruppe entspricht im Schema den drei raufenden

Kartenspielern eines ebenfalls schon sehr feinen, kühlfarbigen Bildes derselben Periode in Dresden (Nr. 1059, das einzige mit ganzen Figuren daselbst), aber jede einzelne Gestalt auf dem Münchener ist schärfer und lebendiger gezeichnet, das Ganze flüssiger, malerisch vollkommener. Unser zweites Bild (Fig. 136; Nr. 893) ist ein Meisterwerk seines letzten Stils.

Daß er nur Bauern malte, war sein Wille und seine Laune, über die er keinem Rechenschaft gegeben haben würde. Daß er sie als Strolche, Feze oder Halbtiere und nicht als ernsthafte Menschen malte, war die Folge seines eigentümlichen Humors, der wenigstens nichts Verletzendes hat, denn er selbst



Fig. 137. Die Kartenspieler, von Teniers. Kassel.

hätte sich jederzeit unter diese von ihm karikierte Gesellschaft gesetzt. Gefohnt hätte er viel mehr! Im Haag befindet sich ein kleiner Porträtkopf eines weichmütigen Jünglings im Schlapphut, nach links gewandt, breit und fließend gemalt, von erstaunlichem Leben (Nr. 618). In Berlin eine Dünenlandschaft mit niedrigen Bäumen und einigen Häusern, gut angeordnet, beherrscht durch einen ansteigenden Weg mit einem sitzenden Hirten, und von sprechender Naturwahrheit (Tageslicht bei bedecktem Himmel), das Ganze duftig, silbergrau, leicht und skizzenhaft, wie hingeblassen.

Diesen Meister also hatte Teniers, zu dem wir nun zurückkehren, rechtzeitig gefunden. Deutlich wie Urkunden sprechen über ihr Verhältnis

zu einander die Bilder. Die „Gesellschaft beim Mahle“ von 1634 in Berlin (S. 202) zeigt nicht bloß Rubens' Einfluß, der eigentlich selbstverständlich ist, sondern auch schon die Berührung mit Brouwer. Demselben Jahre gehört das früheste datierte Bauernstück von Teniers an, eine Gesellschaft Zechender in einer Kneipe ganz in Brouwerscher Weise (Mannheim). Hier greifen zwei interessante Bilder der Kasseler Galerie ein, die erst von Bode Teniers zurück-



Fig. 138. Dorftneipe, von Teniers. München.

gegeben worden sind; früher galten sie für Brouwersch. Auf dem einen Bilde (Fig. 137) sehen wir „Kartenspielende Bauern“, und eine Karikaturzeichnung über dem Kamin giebt uns eine Jahrzahl (die Brouwer niemals hat) 1635 oder 1633, — auf dem anderen (Nr. 131) mit etwas weniger Figuren „Singende und zechende Burschen“, beidemal ist der umgebende Raum das Innere einer Kneipe. Die Menschen haben im ganzen die Art Brouwers, das Kolorit ist warm und kräftig und mit feiner Überlegung durchgeführt, aber es sind weder die Farben des späteren, fertigen Brouwer, noch seine Formen, z. B. im Sitz der Kleider; alles deutet vielmehr auf einen jüngeren

Philippi v.

Mann, der ihm mit ganzen Kräften nachstrebte. Die Figurengruppen machen zwar Eindruck, der Raum ist ausgebildet, und die Möbel, Geräte und Geschirre sind sogar virtuos wiedergegeben, aber ein echter Brouwer der Antwerpener Zeit wirkt anders. Dagegen finden wir jenen nachahmenden Anfänger durchaus konsequent fortgeschritten etwa zehn Jahre später wieder in der „Baderstube“ (Nr. 138), dem schönsten Teniers, den die Kasseler Galerie besitzt.

Aber freilich, ein Teniers auf seiner Höhe, um 1645, sieht anders aus als Brouwer auf der seinen. Brouwers Leute sind in Freiheit aufgewachsen, Teniers hat die seinen dressiert, sie können noch mehr als trinken und Kartenspielen, sie führen sich nicht so ungebärdig auf, sie raufen auch nicht so wüst miteinander und werden allmählich sogar ein wenig salonsfähig. Teniers ist der mannigfaltigere, der feinere, aber auch der weniger natürliche. Diese Unnatur hat ihm freilich seine Beliebtheit eingetragen, während Brouwer mißachtet und bald vergessen wurde. Eine Reihe ausgewählter, meist datierter Werke kann uns zeigen, wie sich Teniers in diesen Darstellungen von Brouwers Typen und ihrem ungeschlachten Gebahren immer mehr frei macht, wogegen die Anordnung der Räume — gewöhnlich ein großer Hauptraum mit einem kleineren im Hintergrunde — dieselbe bleibt und auch Außerlichkeiten wie die Fensternischen mit auf den Sims gestellten Gefäßen oder der angenagelte Kupferstich bis zuletzt beibehalten werden. Ganz Brouwerisch mit ihren verkniffenen Gesichtern und zum teil auch in der Art, wie sie sich in ihren Bewegungen aufführen, sind die neun Insassen einer „Dorfkneipe“ in München (Fig. 138), sowie in Wien (Nr. 1303) der „Zeitungsleser“ mit seinen vier Genossen. Zwei ganz Brouwersche Stücke finden sich auch in Amsterdam, die „Ruhestunde“ (Nr. 1405) und mehr noch die im bräunlichen Farbenton gehaltenen „Spieler“ (Nr. 1410). Ähnlich geht es zu in der „Dorfschenke“ in Dresden (Nr. 1066): sieben Figuren im Vorderraum, einige rauchend, hinten am Kamin eine Gruppe von Kartenspielern. Dagegen haben sich die fünf „Raucher“, unter ihnen ein städtisch gekleideter Jüngling (Nr. 1071), schon erheblich verfeinert, namentlich aber haben die folgenden, datierten Stücke diesen vornehmeren Zug: die „Würfler“ und die Wirtsstube mit dem Selbstbildnis des Meisters, beide von 1646, beide im hellen Goldton, und die „Bauernmahlzeit“ von 1648. Ein sehr gutes Bild dieses feineren Charakters mit ungewöhnlich individuellen und doch keineswegs derben Figuren sind die „Puffspieler“ in der Schenke von 1641 (Berlin, Nr. 856). Das Kolorit ist hell, aber kräftig, bei reichlicher Lokalfarbe, wie wir es um diese Zeit

voraussetzen; die Eleganz der Haltung würden wir — ohne die Datierung — so früh vielleicht nicht erwarten. Gehen wir einige Jahre weiter, so haben wir zwei Münchener Prachtstücke, die „vlämische Zechstube“ von 1643 (Nr. 902), eine vordere und eine hintere um einen Tisch sitzende Gruppe, ruhiges, klares Bild mit einer versteckten kleinen Ungezogenheit, leider etwas verputzt, — und die „Wirtsstube“ von 1645 (Fig. 139) mit dem tanzenden Paar und dem freundlichen Fiedler, soviel Leben und Natur, wie Teniers überhaupt geben kann; ganz ohne Unart geht es auch hier nicht ab. Diese



Fig. 139. Wirtsstube, von Teniers. München.

bezeichnen die Höhe der Teniers'schen Bauernmalerei, die Überwindung Brouwers, wie sie wenigstens ihm und seinen Zeitgenossen erschien. Merkwürdig ist, daß sich der Künstler nachher wieder gelegentlich für Brouwer ausspricht und zwar auf das stärkste: der „rauchende Bauer“ in der Wirtsstube von 1650 (München, Nr. 911).

Es würde keinen Wert für uns haben, diese Liste weiter zu führen durch die Periode der silbernen Manier hindurch bis zu den bräunlich und unsicher gemalten Alchymisten oder Gelehrten, die wir auf seinen späteren Bildern in dieselben, ursprünglich für die Bauerngesellschaften bestimmten

Räume gesetzt finden. Etwas besseres als jene Bauernbilder der vierziger Jahre, z. B. die Münchener von 1643 und 1645, hat Teniers überhaupt nicht gemalt. Es sind Kabinettstücke, die sich neben den ähnlichen Sachen der Holländer zwar nicht durch ihren individuellen Gehalt, wohl aber mit ihrer malerischen Haltung behaupten können. Denn Teniers ist seiner ganzen Natur nach Kleinmeister. Darstellungen von größerem Umfange gegenüber verjagt seine Begabung. Man bemerkt das schon an einer Klasse von Bildern, die übrigens noch ihre großen Vorzüge hat, den Kirnnessen und Bauern=tänzen. Sie haben weit mehr Personen als die Bauerninterieurs, darunter auch viele Frauen, die dort selten sind. Sodann nimmt mit dem Umfange dieser Bilder auch der Maßstab der Figuren zu. Nicht immer freilich, es giebt auch kleine Darstellungen dieser Art, und sie sind am anziehendsten. Ganz klein ist die früheste, eine Kirnness von 1640 (Berlin, Nr. 866 C), lebendig gezeichnet, mit untergesetzten, derb ausgreifenden Figuren, frisch und fest, noch etwas an Rubens erinnernd; die Farbe ist kräftig, aber klar, im Hintergrunde eine gut beleuchtete Landschaft. Auf der „Kirnness vor dem Wirtshause zum Halbmond“ aus dem Jahre 1641 (Dresden, Nr. 1070) haben die Menschen entwickeltere Gliedmaßen und ein etwas gesitteteres Benehmen, auch besser gekleidete Herrschaften sind gekommen, sich das Volksfest hier draußen mit anzusehen. Dann besitzt noch München eine hübsche kleine „Bauernhochzeit“ von 1651 (Nr. 905), ebenfalls verfeinert, aber doch munter und frisch: der Tanz geht auf einem Gehöft vor sich zwischen Landhäusern mit Aussicht rechts und links und viel freier Luft, das Ganze wirkt beinahe als Landschaft. Die meisten Bauernfeste besitzt Petersburg, darunter gute und zugleich datierte, zwei von 1648, eins von 1654. Unter den Darstellungen mit vielen Figuren ist der Bauerntanz in Wien (Nr. 1299) eine der schönsten. Mehr als dreißig lustige Paare schwenken sich wirbelnd quer durch die breitgedehnte Landschaft, ein fröhlicher Anblick. In der Bauernhochzeit derselben Sammlung von 1648 (Nr. 1293; Fig. 140) haben wir ausnahmsweise vorne drei große Halbfiguren, das Brautpaar und einen Dudelsackmann, sehr ausgeführt und im goldwarmen Ton, während ein Bauerntanz in kühler Beleuchtung den Hintergrund abgiebt. Auch die besseren dieser großen Bilder werden nun einander sehr ähnlich. So der „Kirnnesstag“ in Wien (Nr. 1291), besonders schön, und die Kirnnessen im Prado und in Brüssel (datiert 1652). Sie haben dieselbe Anordnung, dieselben Möbel und Geräte, zum teil sogar dieselben um die Tische gesetzten Figurengruppen. Wir begegnen auch immer wieder den gleichen Gesichtern. Aber in ihren

Bewegungen und Empfindungen drücken sich diese unindividuellen Menschen doch noch hinreichend deutlich aus. Immer ist auch der städtisch gekleidete hohe Besuch zur Stelle, manchmal mit Wagen und Dienerschaft. Von ähnlichem Charakter, nur weniger anständig und von etwas kleinerem Format ist die Dorfkirmes des Amsterdamer Museums (Nr. 1408), frisch und lokal-farbig, im Silberton. Geringere und spätere Bilder dieser Art finden sich noch in Dresden: eines in ganz kühler Beleuchtung (Nr. 1081), ein zweites (Nr. 1083) von warmer Färbung und mit einer sehr entschiedenen Natur-



Fig. 140. Bauernhochzeit, von Teniers. Wien.

stimmung (aufhellender Regenhimmel über einem Dorfplatz mit Bäumen, Wirtshaus und einem Schloß) und in Kassel (Nr. 139): unanständiges Bauernvolk in einer sehr schönen Abendlandschaft.

Größere Bilder, auf denen sich Bauern vor ihren Häusern mit Bogenschießen vergnügen bei Nachmittagsbeleuchtung, sogenannte après-dîners, sind ihrem Eindruck nach bereits Landschaften. Sie führen uns zu den Dorfan-sichten mit kleiner Staffage, für die Teniers früh Ruf hatte. Auf einem größeren, klaren Bilde dieser Art mit einer waschenden Frau links im Vordergrund (Petersburg) sieht man rechts in der Ferne Antwerpen liegen. Hier

wird das Terrain diagonal von einem Bache durchschnitten. Diese Anordnung liebt Teniers, sie findet sich sehr hübsch durchgeführt auf einer kleinen Landschaft mit Heerden und einer melkenden Frau (Brüssel, Fig. 141). Je weniger die Figuren hervortreten, desto ansprechender sind diese Bilder. Als Beispiel des Gegenteils kann der „Pachthof“ in Amsterdam (Nr. 1409) gelten: eine Frau mit ihrem Kind sitzt vor der Hausthür, während der Mann



Fig. 141. Landschaft, von Teniers. Brüssel.

mit seinem Schubkarren zur Arbeit ausfährt; steif wie Statisten heben sie die feine Naturstimmung beinahe auf. Erst die Holländer haben den Landmann, der ihnen überhaupt näher stand als den Antwerpenern und Brüsselern, bei seiner Arbeit aufgesucht, wenigstens ihre Tiermaler, wenn sie uns Frauen und Männer mit ihrem Viehstand beschäftigt zeigen. Um das Tagewerk des niederen Mannes als Mühsal und Bürde anzusehen und zu schildern, wie es die Heutigen thun, fehlte es den leichtlebigeren Menschen von damals an Ernst oder auch an Sentimentalität. Auf einer kleinen Landschaft in Kassel (Nr. 133) stört ein Karrenschieber viel weniger als auf jenem Amsterdamer

Bilde. Solche manchmal winzigen Bildchen mit Figuren, die eigentlich nichts bedeuten, sind von dem allergrößten Reize. Sie sind niemals eintönig, mit den bescheidensten Motiven können sie mannigfache Naturstimmungen aussprechen, denn Teniers versteht sich gut auf Luft und Licht und auf die wechselnden Eindrücke des Himmels. Er weiß aber auch das Erdreich so zu behandeln, daß trotz dem kleinen Format alles geschmeidig und malerisch wird und nichts mehr an den ängstlich genauen Sammetbrueghel erinnert. Mit spitzem Pinsel setzt er Lichter auf, kleine blizende Flecke oder auch dünne



Fig. 142. Dorfschaft, von Teniers d. ä. Brüssel.

Streifen von Gold und Silber; sie beleben den Boden mit feinen Steinen und Pflanzen und locken unser Auge von Gegenstand zu Gegenstand. Solche Bilder malte sogar schon neben vielem anderen, was uns heute gleichgiltig ist, der Vater Teniers, und wenn sie ihm gut gerieten, so sind sie von denen seines Sohnes kaum zu unterscheiden; höchstens sind die Figuren nicht ganz so gut gezeichnet, wie sie sein Sohn zu geben pflegt. Er verdient es wohl, daß wir außer einer größeren Landschaft, die wir abbilden (Fig. 142), noch zwei kleine, sehr intime mit recht viel Stimmung, Regenhimmel und Sonnenblick, in Dresden Nr. 1055. 1056, hervorheben. Auch von dem Sohne besitzt die Dresdener Galerie zwei bessere Bilder von vorwiegend landschafts-

lichem Charakter, aus der Zeit seiner Höhe: eine Bleiche mit vielen Figuren auf einer von Häusern umgebenen Fläche (Nr. 1067) und ein ländliches Wirtshaus mit einer lustigen Bauerngesellschaft davor, neben dem rechts der Blick auf einen Fluß und die fernliegende Stadt hinausgeht (Nr. 1068; Fig. 143).

Von einem Großmaler hatte Teniers keinen Zug an sich. Aber die Gelegenheit und sein eigener Ehrgeiz brachten es mit sich, daß er einigemal große Bilder lieferte. Zuerst noch in Antwerpen, 1642, also ganz früh, eine Begrüßung der Georgschützen durch den Magistrat auf dem Großen Plage vor dem Rathause (Petersburg, ursprünglich im Gildehause der Schützen). Beim ersten Hinsehen haben wir eine Paradeausstellung vieler kleiner Figuren, demnächst finden wir, daß manches ganz lebendig aufgefaßt ist, namentlich der Begrüßungsakt, zählen auch etwa 45 einzelne Porträts, aber wir finden keinen Überblick, keinen Gesamteindruck. Menschliche Staffage kann in der Landschaft sehr viel bedeuten, im Architekturbild fällt sie gegen das Bauwerk immer ab, und selbst in Menge angebracht, wie hier, kann sie sich nicht als Hauptsache geltend machen. Im Effekt hat uns Teniers, was gewiß nicht seine Absicht war, eine Ansicht des Rathausplatzes von Antwerpen gegeben, nur mit mehr Menschen, als man gewöhnlich dort fand. Wie die Aufgabe anzufassen war, hatten lange die Holländer gezeigt, Thomas de Keyser, Frans Hals und viele andere: die Personen müssen verringert und in den Vordergrund gebracht, die Architekturstücke zurückgeschoben werden. Teniers aber ging in seiner Weise weiter. Auf dem Brüsseler Bogelschießen von 1652 mit dem Erzherzog Statthalter als Ehrengast (Wien) zählt man über 470 Figuren, darunter wieder zahlreiche Porträts. Künstlerisch angesehen ergab das trotz aller im einzelnen aufgewandten Kunst keine Bilder, sondern Bilderbogen. Nicht so erlesene Proben dieser Schilderungsart sind noch das 1656 in Brüssel gemalte Panorama des Entsatzes von Valenciennes (Antwerpen) oder der Jahrmart von Florenz — das Teniers nie mit Augen gesehen hatte — nach einem Callotschen Kupferstich mit flämischen Einsatzstücken und zahllosen kleinen Figuren (München) oder endlich zwei langweilige Einzüge einer Erzherzogin (Kassel, Nr. 136. 137).

Und nun stellt sich noch zuletzt zum Ersatz für den ausgebliebenen Porträtisten der Maler von Katzen und Affen ein, dieser in der Klasse der damals in Menge über See her eingeführten beliebten und gelehrigen „Meerfagen“. Sie hantieren wie die Menschen, führen Konzerte auf, schmausen in fetten Küchen, trinken und rauchen als Soldaten oder Bauern verkleidet in Wachtstuben und Kneipen. Keines dieser Bilder — mehrere in München

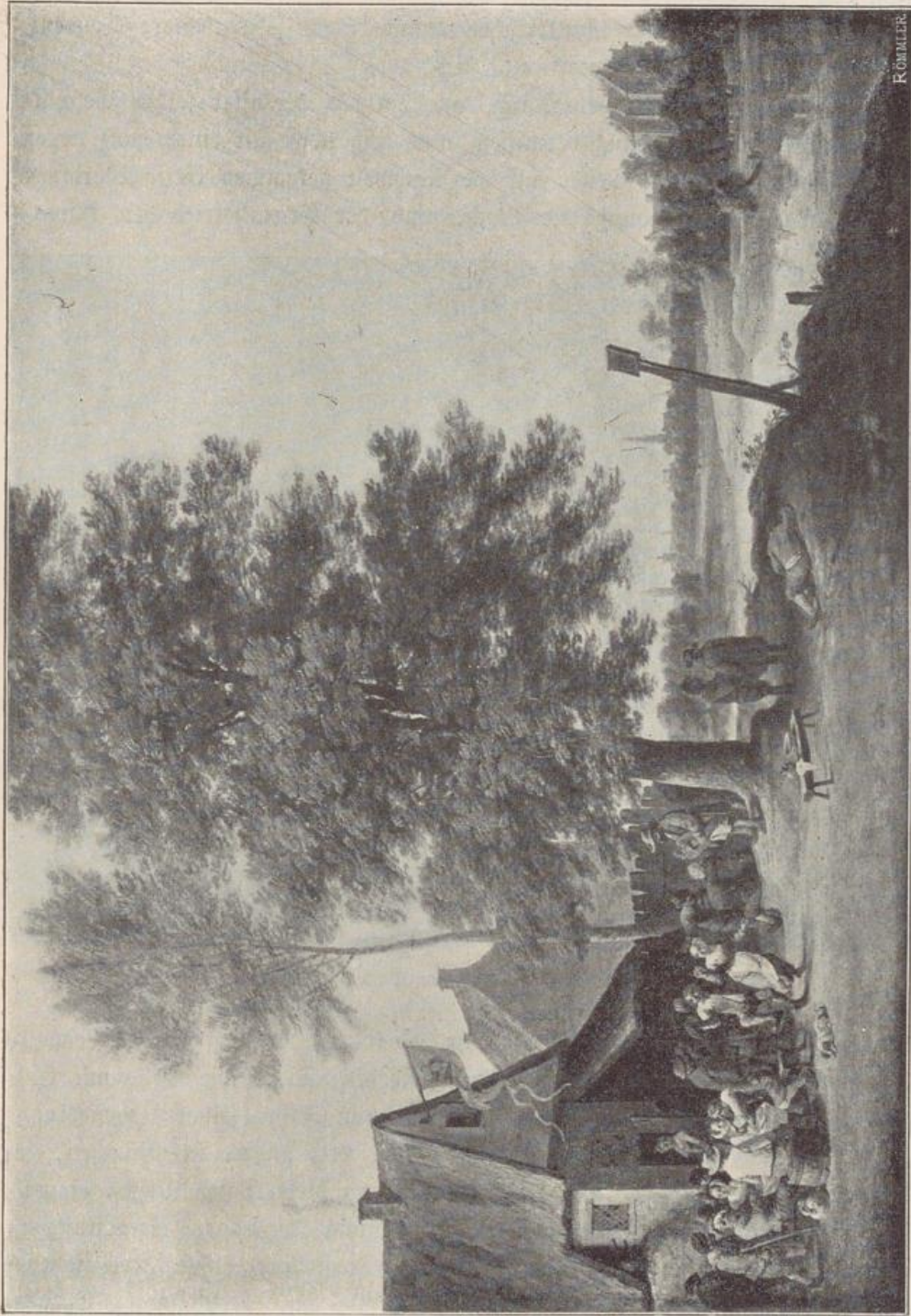


Fig. 143. Wirtshaus auf dem Sande, von Teniers. Dresden.

(Fig. 144) Petersburg und sonst — ist datiert. Es sind — wahrscheinlich späte — Einfälle einer künstlerischen Laune ohne jede weitere Tendenz. Teniers, der viel konnte, konnte auch das!

Es ist seltsam, daß der Mann, an dem wir bei aller seiner Geschicklichkeit die tiefere Erfindung vermissen, nun doch noch mit einer ganz neuen Klasse von Bildern als Erster auf die Nachwelt gekommen ist. Allerdings haben an dieser Erfindung die Mode und der Erwerbstrieb den Haupt-



Fig. 144. Rauchende Affen, von Teniers. München.

anteil gehabt. Seine Ansichten der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm zeigen uns die Wände vom Fußboden bis an die Decke mit Gemälden behängt. Die erste lieferte er schon im Jahre seiner Übersiedlung nach Brüssel (das Brüsseler Bild von 1651, drei andere in München, je eins in Wien und Madrid). Uns interessieren diese Darstellungen einmal kulturgeschichtlich, in Bezug auf die Einrichtung derartiger Sammlungen, sodann wegen der seltenen Geschicklichkeit des Darstellers, endlich weil sie uns eine Menge Gemälde vorführen, teils bekannte und berühmte (z. B. den Wiener Giorgione, der zweimal — in Brüssel und in München — das eine-

mal von der Gegenseite, also durch den Spiegel abgebildet ist), teils nicht mehr* erhaltene von erkennbaren Meistern, Venezianern, Niederländern, Velazquez und anderen. Die Einzelbilder hatte er vor ihrer Zusammenstellung auf besondere Tafeln nach den Originalen gemalt, und nach diesen zum teil noch jetzt erhaltenen Vorlagen ließ der betriebsame Mann Stiche von mäßigem Wert anfertigen, die er dann in den Handel gab. Sie sind auch dreimal als Kupferwerk — Amphitheatrum picturarum — erschienen, zuerst 1660. Hiermit wollen wir von der vielgestaltigen Bilderwelt unseres Schilderers Abschied nehmen.

Teniers hat nur einen erwähnenswerten Schüler gebildet, in seiner Brüsseler Zeit, den um 1678 gestorbenen Gillis van Tilborgh (S. 6). Dieser malt hauptsächlich ruhige, steife Genreszenen, die mehr den Eindruck von zusammengestellten Porträts oder lebenden Bildern machen; die Komposition hat keinen Zusammenhang, und ein Teil der Personen sieht immer zum Bilde heraus den Beschauer an. Seine Farbe ist bunt und hart, niemals hat er etwas von den Feinheiten seines Lehrers. Ein größeres Bild von ihm in Dresden stellt eine „Bauernhochzeit“ dar, es wird aber nicht getanzt, sondern ruhig an einzelnen Tischen gespeist. Eine Gesellschaft feinerer Menschen mit einer Mahlzeit als Mittelpunkt finden wir auf einem etwas kleineren Gemälde im Haag. Merkwürdig ist, daß der Brüsseler Tilborgh bisweilen dem Antwerpener Coques nahe kommt, aber nur äußerlich; seine Gruppierung, das Trauliche seiner Auffassung und seine gewählten Farben hat er sich nicht aneignen können. Eine Familienszene in Brüssel (Fig. 145) von mäßigem Umfange zeigt uns den ganzen Tilborgh, auch seine Schwächen.

Mehr bedeutet David Ryckaert, der dritte seines Namens aus einer Antwerpener Malerfamilie (1612—1661). Wir haben von ihm eine größere Anzahl guter Bilder, darunter verhältnismäßig viele datiert (zwischen 1638 und 1659). Er wird gewöhnlich dem Kreise der Teniers zugerechnet, und seine Figuren erinnern auch oft an Teniers, aber er ist lebendiger und individueller, ein Mann von eignen Gedanken. Er hatte den beliebten Volksmaler Jordaens vor Augen und wollte offenbar ähnlich wirken wie dieser, bäurisch natürlich bis zur Unanständigkeit. So entsteht eine Reihe von Sittenbildern beinahe gleichen Inhalts, nur mit kleineren Figuren und malerisch verfeinert: Familienkonzerte, Darstellungen des Sprichwortes „Wie die Alten sungen“, schmausende und zechende Bauern, ein Bohnensfest. Andere Gegenstände weisen wieder mehr auf Teniers: Küchenstücke, Stillleben, ein Chemiker

in seinem Laboratorium. Immer aber spricht aus Nyckaerts Bildern noch ein Dritter, der ihn in der Charakterauffassung und auch im Malerischen stark mit bestimmt hat, Adriaen Brouwer. Seine Farben beherrscht ein Gesamtton (auffallend bunt für ihn ist ein unbezeichnetes „ländliches Fest“ in



Fig. 145. Eine Familie in ihrem Salon (links fehlt ein Stück), von Tilborgh. Brüssel.

Antwerpen), der zuerst auf einem kräftigen Braun beruht, allmählich feiner und goldiger wird und später in ein kühles Silbergrau übergeht. Wie alle feineren Künstler hat er also eine koloristische Entwicklung durchgemacht. Ihre letzte Stufe, auf der sich zugleich eine ungemein breite, beinahe nachlässige Pinselführung einfindet, darf uns nicht als Abstieg gelten, denn dies

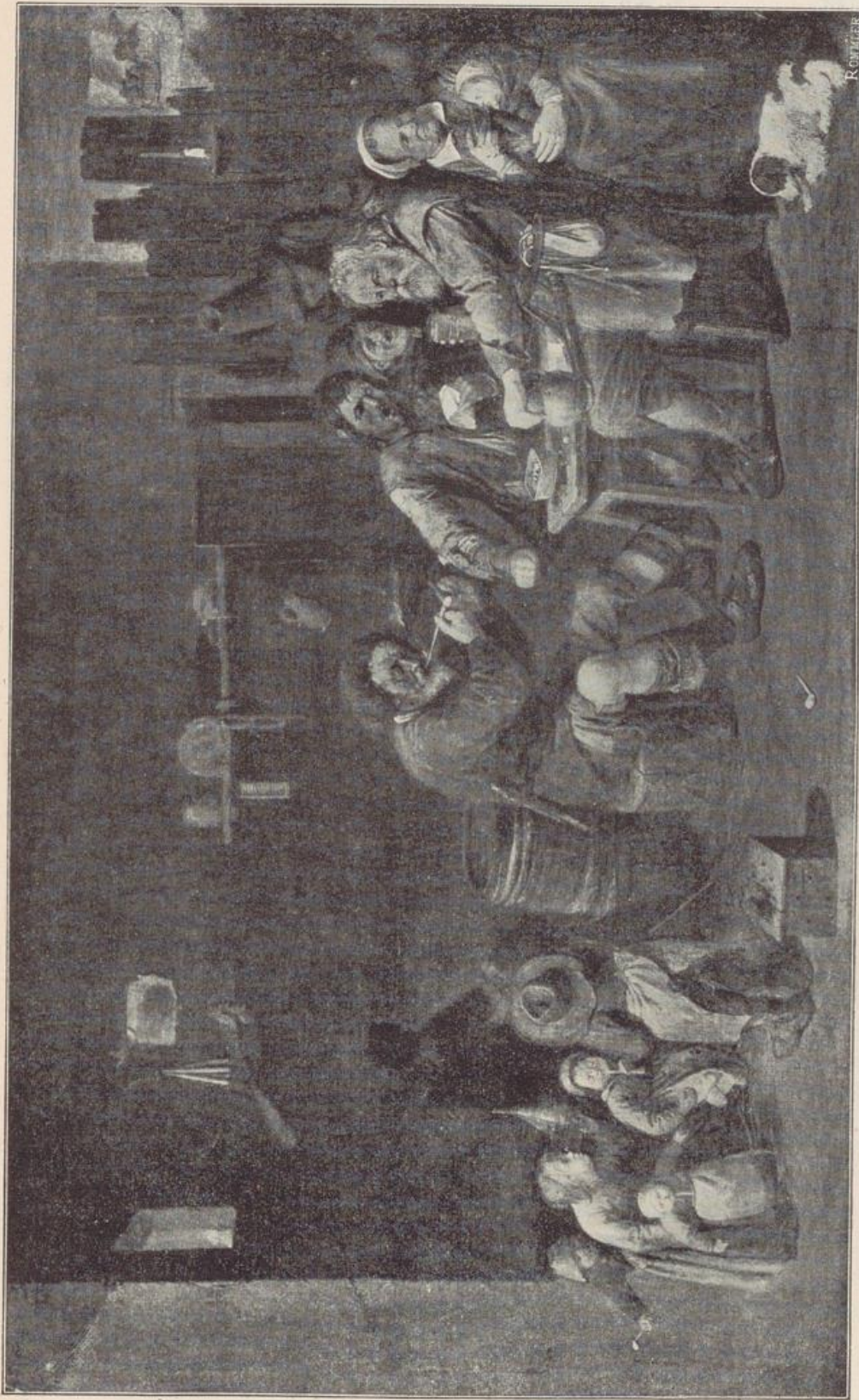


Fig. 146. Wie die Alten jungen, von Rychert. Dresden.

duftige, etwas ins Rötliche spielende Silbergrau, und dazu der leichte, wie gehauchte oder geblasene Auftrag sind von großem malerischem Reiz, und die Vergleichen zeigt, daß Myckaert sich hierin durch Brouwers letzte Manier hat anregen lassen. Unsere Abbildung giebt von zwei sehr ähnlichen datierten (1639 und 1642) Darstellungen des erwähnten Sprichwortes in der Dresdener Galerie die frühere, etwas kleinere (Fig. 146). Sie ist im Gegenstand weniger derb und im Farbenton nicht ganz so fein wie die andere und kennzeichnet den Künstler vollständig.



Fig. 147. Ein Frühstück, von Craesbeeck. Wien, Liechtenstein.

Einen Schüler aber hatte Brouwer noch, der beinahe eben so alt war wie er, der ihm auch als Mensch ähnlich gewesen sein muß und der sich ihm mit Leib und Seele ergab, Joos van Craesbeeck. Er war 1631 als Bäcker nach Antwerpen gekommen und trat 1633 oder 1634 in die Lukasgilde ein; 1651 zog er nach Brüssel, wo er bald starb. Seine bis jetzt nicht sehr häufigen sicheren Bilder (die meisten in den Wiener Sammlungen) sind selten bezeichnet und niemals datiert. Die besten gehören selbstverständlich in seine

beste Zeit, die Antwerpener, als er noch ganz in den Anregungen Brouwers lebte und diesem so nahe kam, daß seine Bilder noch heute vielfach unter Brouwers Namen gehen, z. B. eine Wirtshausstube von feiner grauer Färbung im Haarlemer Museum. Auch das Maleratelier im Louvre mit sieben Figuren wurde früher Brouwer zugeschrieben. Craesbeeck giebt uns Genre-
szenen und sittenbildartig behandelte Einzelfiguren, beides in der Art Brouwers, im Gegensatz zu diesem malt er einmal auch gern Frauen und ferner nicht bloß Bauern, sondern auch Menschen der höheren Stände, aber am glücklichsten ist er in dem Bauernbilde, wie uns das Austerl-Frühstück der Galerie Liechtenstein zeigen kann mit seinen an der Hauptfigur ersichtlichen Folgen (Fig. 147).

Craesbeeck und Mykaert sind gegenüber Rubens und seinem hohen dekorativen Stil Realisten und Naturnachahmer; wir würden ihr Figurenbild heute nicht haben, wenn nicht Brouwer nach Antwerpen gekommen wäre. In der belgischen Landschaftsmalerei ist keine Kraft aufgestanden, die Rubens hätte Widerstand leisten können. Wer einzelne bessere Bilder von Teniers aufmerksam betrachtet, aus denen uns ein verschwiegenes Stück Gegend mit unscheinbarem Inhalt doch deutlich genug anspricht, der könnte vielleicht denken, es sollte hier ein Einspruch laut werden gegen den großen Stil und die Italienererei, und das Sehnen der Zeit hätte sich wenigstens an diesem einen bescheidenen Punkte zurückflüchten wollen in die ungeschmückte Natur. Dann war jedenfalls die Stimme nicht deutlich genug, und der Ruf verhallte. Rubens hatte mit den Linienaccorden seiner Landschaft zu kräftig den Ton angegeben.

Nicht Antwerpen, wo er lebte, sondern Brüssel wird jetzt der Mittelpunkt einer Landschaftsmalerei, die in seiner Richtung weiter geht. Die Grundzüge bietet die Umgebung von Brüssel, welliges Terrain mit etwas Wasser, reichlichem Pflanzenwuchs und mächtigen alten Bäumen. Diese Elemente werden nun unter die Wirkung der großen Linie gebracht, in der das einzelne Leben der Natur verschwindet und das Heimatliche, worauf die Holländer um dieselbe Zeit ihre ganz andere Landschaftskunst aufbauen, beinahe verloren geht. Dagegen mischen sich Eindrücke aus Italien ein, Erinnerungen an Poussin oder Dughet, aus zweiter Hand, denn Italien selbst hat keiner dieser Künstler aufgesucht. Der Farbauftrag ist breit und außerordentlich dekorativ, die Färbung des dichten Baumlaubes bald saftig grün, bald warm und herblich golden; dahinter liegen blaue Hügel und Stücke tiefblauen Himmels mit weißen, leuchtenden Wolken darüber, farbige Flecke,

die über das Ganze einen festlichen Eindruck ausbreiten, wenn sie auch nicht gerade naturgetreu sind. Die Staffage, die bei Rubens erheblich zur Wirkung einer Landschaft beiträgt, bedeutet hier wenig, diese Maler sind nur Landschaftler; wenn sie Figuren brauchen, z. B. in ihren in Belgien noch immer wie zur Zeit der Brüder Brill begehrten Kirchenlandschaften, so lassen sie sie meist sich von anderen hineinsetzen. Das etwa ist das allgemeine Bild dieser Landschaftsdarstellung. Es hat sich gegen Rubens gehalten doch all-



Fig. 148. Italienische Abendlandschaft, von Millet. München.

mählich geändert, es hält ungefähr die Mitte zwischen der heroischen Landschaft und der intimen Landschaft der Holländer.

Von den Künstlern dieser Gruppe waren zwei schon bei Rubens Lebzeiten Meister, Lodewyck de Wadder, der als Stammhalter der Reihe gilt, seit 1628 und sein Schüler Jacques d'Arthois seit 1634; jener starb 1655, dieser 1686. Sie sind sehr verschieden. Auf Lodewycks seltenen kleinen Bildern zeigt sich noch keine Stilisierung, sondern die einfache Heimat



Fig. 149. Heroische Landschaft, von Winkel. Dresden.

in bescheidenen, oft wiederholten Motiven: ein breiter Sandweg, der zwischen zwei bewachsenen Hügeln bildeinwärts führt mit Aussicht in die Ferne, oder ein Waldrand oder Baumgruppen, durch die ein Dorf schimmert; als farbige Flecke leuchten winzige Figürchen auf. Arthois komponiert kunstvoll mit Linien und abgewogenen Massen. Er ist der imponierendste Vertreter der ganzen Richtung, weswegen man ihn, sachlich freilich nicht passend, den belgischen Ruysdael genannt hat. Er malt ferner breiter, viel dekorativer, auch farbiger. Seine Waldlandschaften mit ihrem frischen Grün, dem spiegelnden Wasser, einem gelben Sandweg und dem Blick auf blaue Hügel leuchten schon von weitem prächtig wie bemalte Glasscheiben; dadurch haben seine Bilder eine höhere Haltung als die Lodewycks. Außer Kirchenlandschaften haben wir von ihm viele Galeriebilder, darunter auch bezeichnete; manche, die unter seinem Namen gehen, können aber auch seinem jüngeren Bruder oder seinem Sohn gehören. Ihm hat Lukas Achtschellinck nachgestrebt (1626—1699), von dem viele Kirchenlandschaften vorhanden sind, aber nur sehr wenige Galeriebilder, darunter kein bezeichnetes. Zwei frische Bildchen besitzt die Dresdener Galerie: Häuser unter Bäumen oder am Waldrand, dazu Wasser mit Schwänen und tiefblaue Ferne. Mit wenig Mitteln eine hübsche Wirkung.

Eine neue Wendung macht ein anderer Schüler von Arthois, Cornelis Huyssmans (1648—1727; ein jüngerer Bruder folgte ganz seiner Richtung). Er möchte Großmaler sein und ist es wenigstens äußerlich im Maßstab seiner sehr häufig vorkommenden Bilder. Diese haben einen großen Aufbau, oft mit italienischer Linienführung; die Komposition besteht aus wenigen gewichtigen Massen, charakteristischen Bodenabschnitten und Gruppen dichtbelaubter alter Bäume. Die Färbung ist bräunlich und warm, nicht mehr grün wie bei Arthois, aber die durchschimmernde Ferne ist noch tiefblau und ebenso der Himmel, der mit feinen leuchtenden Wolken auch wohl noch mehr Raum einnimmt und selbständiger wirkt als bei Arthois. Huyssmans, der aus Antwerpen stammte und zeitweilig in Mecheln lebte, ist der letzte eigenartige Vertreter dieses Brüsseler Landschaftstypus. Ein anderer Antwerpener, François Millet (1642—1679), war ebensowenig in Italien gewesen wie Huyssmans, er ging aber früh nach Paris, wo er jung starb, und dort in der Einflußsphäre der Poussinschen Richtung malte er feine kleine Landschaften, völlig italienisch und an Poussin und Dughet erinnernd, aber doch noch mit einer leisen persönlichen Note und auch mit guter, selbstgemachter Staffage. Galeriebilder von ihm sind selten. Am wenigsten Stilisierung hat eines

von drei in München befindlichen (Nr. 945), im Charakter der Gegend von Sorrent, mit badenden Knaben und einer Frau, die Drangen pflückt. Wir geben hier eine italienische Abendlandschaft in der Art Dughets mit reichlich

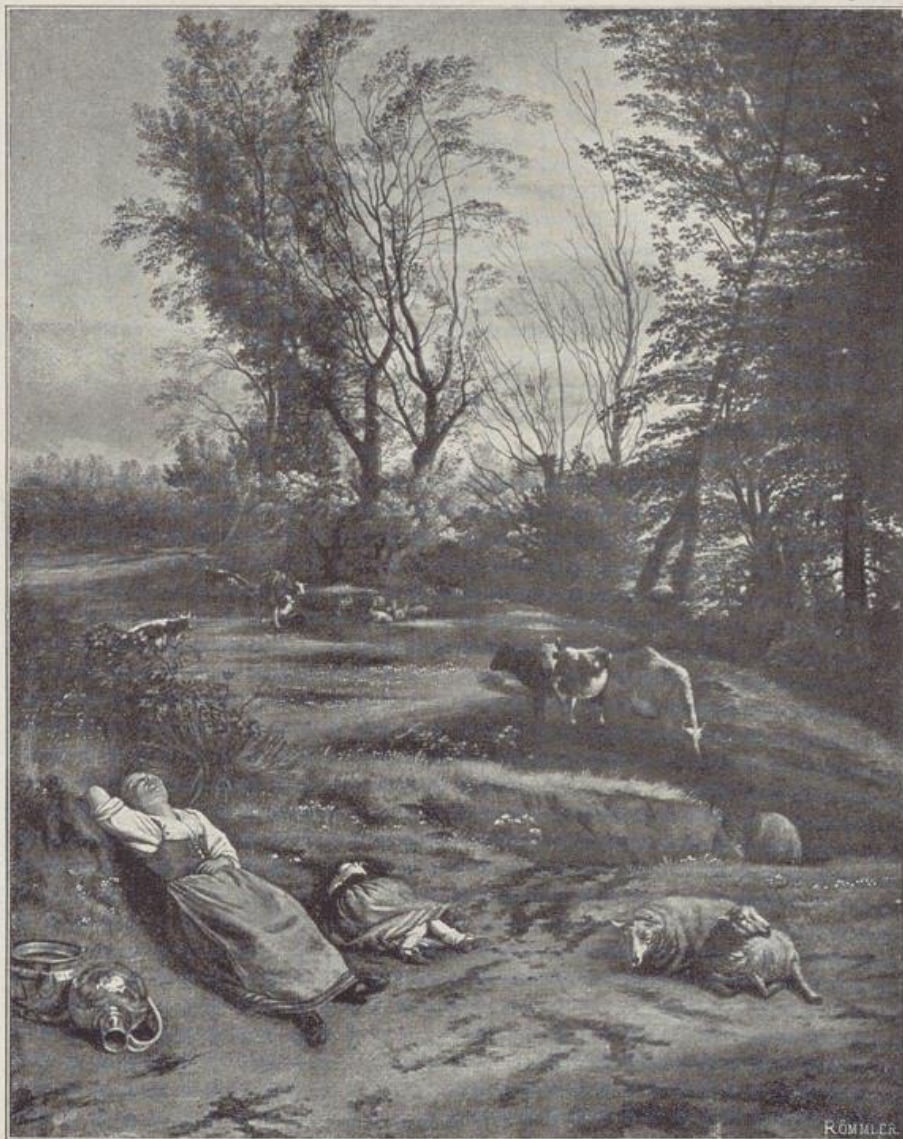


Fig. 150. Blämische Landschaft, von Siberechts. München.

gehäufter Staffage (München, Nr. 946; Fig. 148) und eine heroische Landschaft aus Dresden (Fig. 149), die uns an Poussin erinnern kann (IV, Fig. 74).

Ein dritter Antwerpener aber ging ganz seinen eigenen Weg, Jan

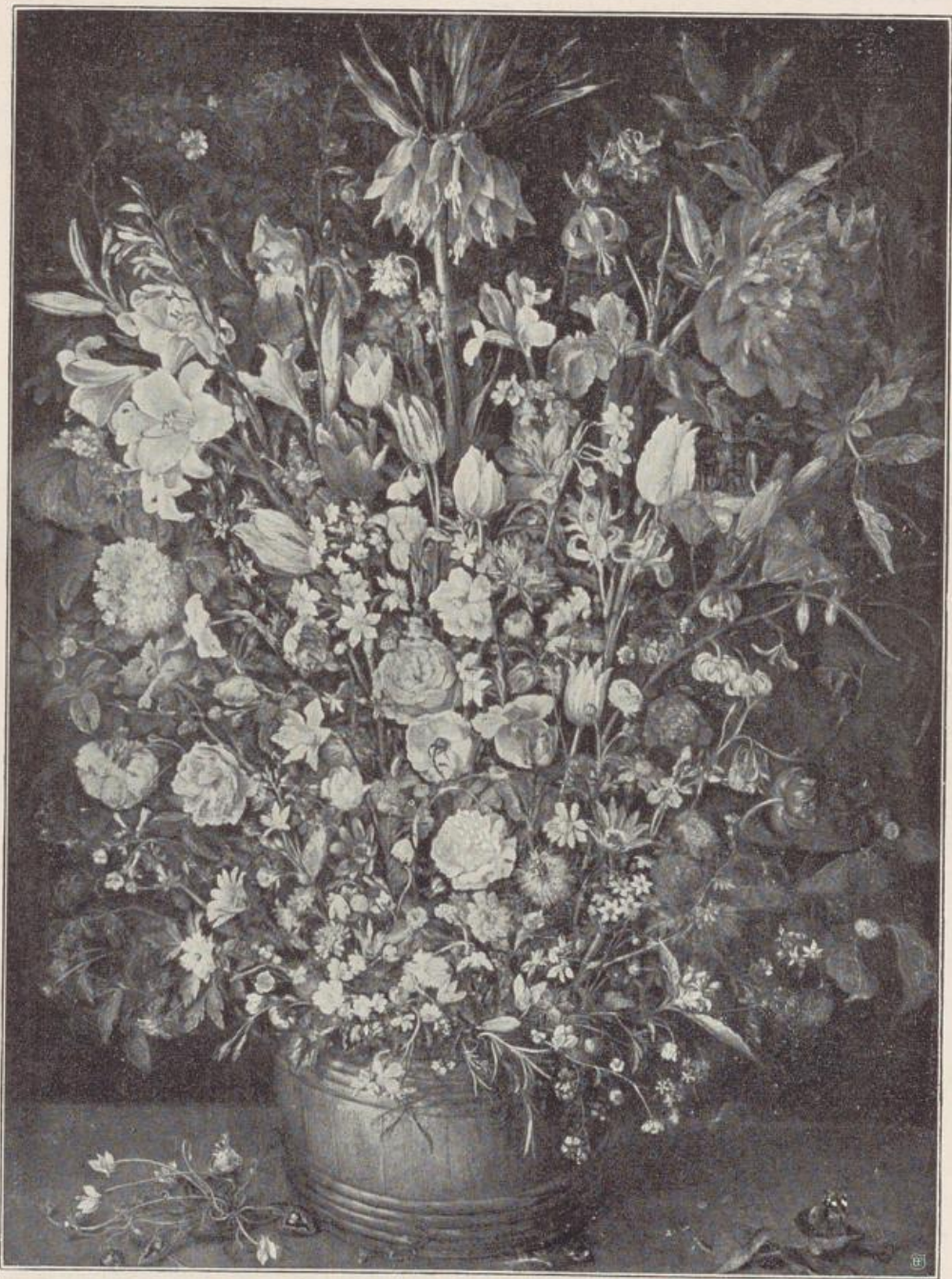


Fig. 151. Blumenstrauß, von Sammetbrueghel. Berlin.

Siberechts (1627—1703), der erst in neuerer Zeit nach seinem Werte gewürdigt worden ist. Seine sehr seltenen bezeichneten (1660—1671) Bilder zeigen uns die Natur in ihren einfachen Bestandteilen ganz ohne Stilzusatz



Fig. 152. Kartusche mit Blumenkranz, von Seghers. Wien, Czernin.

auch nicht warm oder auf bestimmte Wirkungen hin beleuchtet, sondern im kühlen Tageslicht, also was man heute liebt und wünscht und zum teil auch giebt. In der Landschaft bewegen sich ebenso naturwahre Figuren, die er, der Sohn eines Bildhauers, selbst gemalt hat. Auf einem „Pachthof“ von

1660 in Brüssel finden wir Männer und Frauen, die wirklich arbeiten, nicht nur so thun, als thäten sie es, wie bei Teniers. Auf der hier mitgetheilten sprechenden flämischen Deichlandschaft haben sich zwei Mägde ganz natürlich und behaglich ins Gras gestreckt, unbekümmert um den Anblick, den sie uns jetzt bieten (München; Fig. 150).

Zum Schluß haben wir noch die Blumenmalerei zu beachten, die, ehe sie bei den Holländern noch höher gedieh, schon in Antwerpen mit Erfolg gepflegt wurde. Hier stammte sie von dem Sammetbrueghel und seinen Söhnen ab. Was der Meister in diesem Fach vermochte, zeigt uns ein Blumenstrauß in einem thönernen Kübel, der auf einer Tischplatte steht (Berlin, Nr. 688 A), daneben liegt noch ein Kranz und ein Johannisbeerzweig (Fig. 151). Alles ist miniaturartig ausgeführt, auf den Blumen sieht man die verschiedensten kleinen Insekten, in der Zeichnung und in der Farbe kommt jede einzelne Pflanze zu ihrem Recht, und doch hat das Ganze eine feste Haltung bekommen, und die Farbenmenge wird bei aller Buntheit als Harmonie empfunden. Der Gesamteindruck ist kühl, wie ihn die Belgier überhaupt lieben, so daß die Einzelfarben reiner zum Ausdruck kommen, während bei den Holländern ein warmtoniger Hauch die Lokalfarben dämpft und einander nähert. In derselben fühlen Harmonie, ebenso fein und mit noch mehr Geschmack in der Anordnung malt des Sammetbrueghels bedeutendster Schüler Daniel Seghers (1590—1661) vorzugsweise Blumengewinde. Sie umgeben steinfarbige Barockrahmen, innerhalb deren man Reliefs von Madonnen, heiligen Familien oder spielenden Kindern sieht, von der Hand irgend eines Schülers des Rubens. Diese in den meisten Galerien in einigen guten Exemplaren vorkommenden Bilder (Fig. 152) waren als freundlicher Schmuck namentlich für Klöster gedacht, das Figurenwerk ist gewissermaßen ihr Titel, aber künstlerisch die Nebensache, ihr Hauptwert beruht auf den Blumen, die überaus dünn und vertrieben gemalt sind und im Eindruck zart und sogar flach erscheinen. Ein de Heem wirkt anders!

Es wird ein Ereignis gewesen sein für die Blumenfreunde von Antwerpen, als Jan Davidsz eines Tages im Winter 1635 auf 1636 eintraf, um sich ganz dort einzurichten, Daniel Seghers malen zu sehen und das Publikum urteilen zu lassen, wer es besser verstünde. Doch das gehört in die Kunstgeschichte von Holland.