



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

V. Quinten Massijs' Nachfolger. - Die bürgerliche Schule des XVI.
Jahrhunderts.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-63507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-63507)

Quinten Massijs' Nachfolger. — Die bürgerliche Schule des XVI. Jahrhunderts.



So groß die Bedeutung Quinten Massijs' für sich selbst betrachtet ist, und so gewichtig die von ihm in der Gesamtentwicklung der Kunst gespielte Rolle bei größerem Horizonte betrachtet erscheint, so überraschend gering und beinahe unmerkbar ist der Einfluss auf seine nächste Umgebung und seine unmittelbaren Nachfolger. Während wir Woltmann und Thaufing* gerne beipflichten, wenn der erstere behauptet, dass der größte deutsche Maler, Holbein, in seinen späteren Schöpfungen den Einfluss Quinten Massijs' verrathe, und wenn der andere in Dürer's nach dem Antwerpen'schen Aufenthalt gemalten Werken den Eindruck wieder findet, den Massijs' Art auf den genialen Nürnberger hervorbrachte, so macht sich dagegen der unmittelbare Einfluss des Malers der Grablegung auf die Antwerpen'sche Malerschule kaum bemerkbar, und es sollte erst mehr als ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode verlaufen, ehe aus dem Samen, den er gesät hatte, reife Früchte erwuchsen. Der Grund dieser widersprechenden Erscheinung liegt nicht in ihm, sondern in seiner Zeit. Er trat in einem Augenblick auf, in welchem die neuere Auffassung mit der älteren im Kampfe um die Existenz lag, in welchem wie immer die ältere das Leben einbüßte, und Massijs, zwar keineswegs ein slavischer Nachfolger der früheren Meister, aber doch ihr direkter Geistesverwandter, theilte auch ihr Schicksal. Seine Spur wurde verlassen zu Gunsten anderer Wege, seine Lehre vergessen zu Gunsten anderer Systeme.

Er glänzte am Himmel der Kunst, wie die Abendsonne im Westen: so herrlich ihre Gluth, so zauberhaft ihre Farben auch sind, so ist doch beides bestimmt nach kurzem Glanze sich im Dunkel zu verlieren und dann durch ein neues Morgenroth und ein neugebornes Licht ersetzt zu werden.

Zu den wenigen Künstlern, die wir als Nachfolger von Massijs nennen können, gehört an erster Stelle sein Sohn »Jan Massijs der Aeltere«. Ich glaube der erste zu sein, der in der Kunstgeschichte den Altersbeinamen anfügt, thue

* A. Woltmann, Holbein, Lpz. 1874. I. S. 367. M. Thaufing, Dürer, Lpz. 1876. S. 415.

dies jedoch ohne das geringste Bedenken. Massijs hatte zwei Söhne Namens Jan; den älteren von seiner ersten Frau Alijt van Tuyt, den jüngeren von seiner zweiten, Catharina Heyns. Der erstere wurde 1501 Meister in der St. Lucasgilde, der letztere 1531. Von dem letzteren haben wir bezeichnete Bilder von 1558, 1562, 1564, 1565, an welchen Styl wir Gegenstand ganz verschiedenen von den Werken des Vaters sind. Wenn man bisher von Jan Massijs sprach, verwechselte oder combinirte man immer die zwei Brüder. Selbst der sonst so genaue Catalog des Museums von Antwerpen nennt den jüngeren Jan einen Sohn der Alijt van Tuyt, und verwechselt ihn also mit seinem Halbbruder. Van Mander und Waagen nennen auch bloß einen Jan Massijs, obwohl sie augenscheinlich von dem älteren sprechen. Die Werke des jüngeren Jan Massijs sind wohl bekannt, die seines Bruders weniger.

Wir nennen aber den letzteren einen Nachfolger seines Vaters aus folgenden Gründen. Van Mander sagt von Quinten Massijs: »Er hatte auch einen Sohn Jan, der sein Schüler und auch ein guter Maler gewesen ist: von dessen Hand ist zu Amsterdam im sog. Lavoir an Marmoesstraat eine Darstellung von Wechslern, die mit Geldzählen und Wechseln beschäftigt sind, zu sehen: auch in Antwerpen und an anderen Plätzen befinden sich von ihm verschiedene Stücke«.

Wir kennen von jenen Stücken, die in Nachahmung von Quinten Massijs Geldwechsler vorstellen und doch nicht von dessen Hand selbst sind: eines in Antwerpen (Nr. 567), eines in München (Nr. 80) ein anderes in Berlin (Nr. 671) zwei in St. Petersburg. Waagen sah deren mehrere 1857 zu Manchester, und hielt sie für das Werk Jan Massijs', den er jedoch mit dem jüngeren Träger dieses Meisters verwechselt. Ebenso geschieht es im Berliner Katalog, und auch in St. Petersburg wird der Meister einfach Jan genannt. Es gab also einen Jan Massijs, der Geldwechsler und andere Stücke in der Art des Vaters malte, dieser aber war nicht derselbe, welcher noch 1565 thätig war, und wie wir weiterhin sehen werden, in Nachahmung der Italiener eine ganz andere Richtung einschlug. Was bleibt uns dann übrig, als seinen älteren Halbbruder, den Lehrling seines Vaters und Nachahmer seiner Werke, für den ersteren zu nehmen?

Schon auf den ersten Blick, den man auf einige dieser Nachahmungen wirft, erkennt man eine minder geschickte Hand, als die Quinten's war. Die Malerei ist viel weniger durchgeführt, die Töne sind minder harmonisch, und das Ganze zeigt, obwohl es der Art des Meisters getreu bleibt, doch mehr den Willen als die Fähigkeit es ihm gleich zu thun.

Von Jan Massijs' des Aelteren Leben wissen wir nur, daß er 1501 als Freimeister in der St. Lucas-Gilde aufgenommen wurde, 1504 einen Lehrling, Stoffele van de Putte genannt, annahm, 1508 volljährig und 1526 gestorben war. Sein Geburtsjahr können wir, wie früher gezeigt wurde, auf ungefähr 1480 ansetzen.

Ein anderer Nachfolger von Quinten war Marinus van Roymerswale,* bei Guicciardini Marinus van Zierikzee, bei van Mander Marinus de Zeeuw, Maler van Romerswalen genannt. In Dresden, München und Madrid finden wir von ihm bezeichnete Stücke: manchmal nennt er sich auf denselben einfach Marinus (Dresden Nr. 1722, München Nr. 44), dann wieder Marinus van Roymerswale (Madrid, Akademie, München Nr. 4). Die Jahrezahlen gehen von 1521 (Museum von Madrid Nr. 1421) bis 1558 (Ebenda Nr. 1422).

Marinus van Roymerswale ist in der Geschichte der niederländischen Kunst so viel wie unbekannt geblieben, obwohl er keineswegs diese Mifsachtung verdient und sicher der treueste Nachfolger des Quinten Massijs war. Für uns

* Journal de Beaux-Arts V. 127.

steht es außer Zweifel, daß mehr denn eines von den Quinten Massijs zugeschriebenen Stücken thatsächlich dem Marinus zugehören. Bezeichnend hierfür ist das Museum in Dresden, wo Nr. 1721 dem Massijs und Nr. 1722 unserem Marinus zugeschrieben wird. Freilich trägt nur das letztere seine Namensbezeichnung, aber auch auf dem ersteren steht der erste Buchstabe desselben und beide sind nicht bloß dem Gegenstande sondern auch der Ausführung nach gleichartig. So kommen auch die »hl. Hieronymusse« zu Berlin (Nr. 574b) und Wien mit mehr Recht ihm als seinem Lehrmeister zu.

Den letzteren Gegenstand malte Marinus von Roymerswale mit großer Vorliebe. Madrid allein besitzt drei Exemplare davon, von welchen zwei bezeichnet sind. In dem der Akademie von St. Fernando gehörigen sieht man den Heiligen an einem Tische sitzen, auf welchem ein aufgeschlagenes Pergamentbuch liegt. Er legt den Finger auf einen Totenkopf, auf dem Tische sieht man ein Schreibzeug, hinter ihm steht ein Schrank von braunem Holze. Das Stück ist sehr dick gemalt, sehr ins Detail ausgeführt und hoch in der Farbe. Der Heilige trägt ein glänzend rothes Gewand, sein Kopf ist ausgemergelt und seine runzelige Haut wie Pergament über seinen knöchigen Schädel gespannt. Wir finden hier all den Farbenglanz und die fleißige Detailarbeit der älteren Schule wieder, wie dies aber in den Tagen des Verfalls immer der Fall, nicht ohne Gekünsteltheit und Uebertreibung an der Stelle der früheren Naivetät; es ist nicht bloß die Haut gerunzelt, sondern auch das Kleid verknittert, alles verhärtet und verschärft.

In dem »Sachwalter« zu Dresden (Nr. 1721) sieht man eine sehr treue Wiedergabe einer Scene aus dem täglichen Leben: Die Bauersleute mit ihrem halsstarrigen und habfüchtigen Mißtrauen, den durchtriebenen und geschmeidigen Rechtskundigen, und dazu als Contrast eine einfältige junge Bäuerin und einen arglosen Jungen. Das Werk detaillirt wie immer, und nicht minder hart als gewöhnlich, ist seiner hellen Farbe wie scharfen Beobachtung der Wirklichkeit wegen zu loben. Einen ähnlichen Gegenstand behandelt eines der beiden Stücke, welche die Pinakothek zu München von diesem Meister besitzt (Nr. 44). Es stellt eine Art von Notar dar, welcher lächelnd die Geldbussen empfängt, die er auferlegt hat. Der Kopf des Beamten ist profaisch aber wahr, die seiner Opfer streifen an Karrikaturen. Der Ton dieses Werkes, welches als Marinus' bestes gelten mag, ist kräftig, doch minder durchsichtig als Massijs' Farben.

Wir können aus Marinus' Werken fast mit völliger Sicherheit den Schluß ziehen, daß er Massijs' Unterricht empfing, obwohl kein urkundlicher Nachweis über seinen Aufenthalt in Antwerpen Aufschluß giebt. Er nahm sich augenscheinlich die von seinem Meister angestrebte Wiedergabe des wirklichen bürgerlichen Lebens zum Vorbilde, und machte diese Seite der Quinten'schen Kunst zu seinem ausschließenden Ziel. Dadurch aber handelte er als ein wahrer Sohn der nördlichen Lande, in welchen immer eine Reaction gegen die zur Erhebung über das Alltägliche und die unverblühte Wirklichkeit hinneigende Schule von Antwerpen bemerklich ist.

Zur Schule des Massijs dürfte auch JAN GOSSAERT zu zählen sein. Dieser wurde um 1470 in Maubeuge, einer damals einen Bestandtheil von Hennegau bildenden und jetzt zu Frankreich gehörenden Stadt geboren, von welcher er den ihm gewöhnlich beigelegten Namen van Mabuse erhielt. Wahrscheinlich machte er seine Studien als Maler in Antwerpen, er wurde nemlich da 1503 unter dem Namen Jennijn van Henegauwen in die St. Lucasgilde eingeschrieben und nahm 1505 und 1507 Lehrlinge an. Im letzteren Jahre finden wir ihn im Gefolge des Philipp von Burgund, eines Bastardsohnes Philipp des Guten, welchen Prinzen er während seines Aufenthaltes in verschiedenen Städten Italiens und Hollands begleitete. Im Jahre 1528 nach dem Tode seines ersten Gönners ging

Gossaert in die Gefolgschaft des Anton von Burgund, Herrn von Verre über. Am 1. Oktober 1532 starb er zu Antwerpen.

Der Umstand allein, daß seine Gebeine daselbst ruhen, würden seinem Namen noch keinen Platz in der Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule einräumen, wenn nicht die Wahrscheinlichkeit bestünde, daß er im Beginn seiner Laufbahn als ausübender Künstler sich mehrere Jahre in der Scheldestadt aufhielt. Dazu gibt er uns ein Beispiel von dem, was aus Massijs' Nachfolgern wurde, und von der Art und Weise, wie sie sich von seiner Richtung zu Gunsten einer fremden entfernten.

Nehmen wir zwei von Gossaerts Gemälden heraus: eines aus welchem die Auffassung des Massijs und der früheren vlämischen Meister noch klar und ungebrochen spricht, und ein anderes, welches bereits weit von dieser älteren Richtung abweicht und deutlich den italienischen Einfluß zeigt, so werden wir sehen, welche Wirkung die Reise über die Alpen auf die Malweise dieses Meisters und so vieler nach ihm ausübte.

Betrachten wir zunächst das kleine Bild im Museum zu Antwerpen (Nr. 179) durch den Catalog eben nicht ganz passend »die vier Marien vom Grab Christi zurückkehrend« genannt. Maria begegnet einer Frau, die weinend und ein Salbengefäß tragend von der Grabgrotte, in welcher Christus beigesetzt ward, zurückkömmt. Diese theilt der Mutter des Gekreuzigten mit, daß die Leiche ihres Sohnes verschwunden sei; und bei dieser Nachricht paaren sich Verwunderung und Trauer auf den Gesichtern von Maria, Johannes und den Beide begleitenden Frauen.

Jede dieser kleinen Figuren ist, für sich betrachtet, mit guter und richtiger Empfindung aufgefaßt: Die Frau, die Maria begegnet und den Mantel an die Augen bringt, die Mutter Gottes, die in gebeugter Haltung und wehklagend die Hände faltet, der sie stützende Johannes und die zwei Frauen die unter sich die überraschende Nachricht besprechen: das Alles ist richtiger Beobachtung entnommen. Aber die Art der Wiedergabe ist nicht ohne Uebertreibung. Das Jammern Maria's, die Hülfbereitheit des Johannes, die gänzliche Niedergeschlagenheit der Frauen geht wohl einigermassen über das richtige Maas hinaus. Dazu kömmt noch als weitere schwache Seite die Eintönigkeit in der Anbringung der Personen, die nicht bloß alle mit derselben den Athem beengenden Schmerz-Empfindung erfüllt sind, sondern deren Köpfe alle in derselben Linie, zwischen einem gleichförmig blauen Himmel und einem gleichförmig hellbraunen Grund zu stehen kommen.

Auch in die Farbe ist seit Massijs' „Grablegung“ eine Veränderung gekommen. Die Töne haben zwar noch ihre volle Helligkeit und die Draperien eine große Bedeutsamkeit, aber das Streben nach dem Glänzenden, Brillanten hat abgenommen, die Frische der Farbe ist stark vermindert. Ein blaues Kleid erhält weiße Reflexe auf der Höhe der Falten, dunkelorange-gelbe Ärmel gehen in Hellgelb über; und wenn auch Roth und Blau noch ziemlich Stand halten, so ist doch auch da der Unterschied zwischen den höchsten Lichtern und tiefsten Schatten in einer und derselben Farbe größer. Und noch in mancher anderen Hinsicht ist das Abweichen von der früheren Richtung zu beobachten: die Falten der langen Schleppkleider brechen da wo sie auf den Boden aufstossen noch immer scharfwinklig, aber sie legen sich fließender an den Körper, das Nackte gewinnt mehr Wahrheit in seinen lichterem gelbrothigen Tinten, die Formen werden gerundeter, das Streben und Suchen nach dem Schönen neben dem Wahren beginnt sich zu offenbaren, die Hintergründe werden bedeutungslos und verwaschen. Und dennoch ist trotz dieser Abweichungen der Stempel der Massijs'schen Schule unleugbar auf diesem Jünglingswerk Gossaert's zu sehen;



E. BOCCOURT DEL.

METSYS. P.

J. GUILLAUME. SC.

Goldwäger mit Frau von Q. Massijs. Im Louvre und in der Sammlung della Faille zu Antwerpen.

die Figuren leben noch immer mehr durch die Seele und das Antlitz als durch Körper und Geberde, die Wahrheit steht über der Schönheit, die Farbe über Linie und Form.

Betrachten wir dagegen ein anderes Bild aus einer anderen Periode Gossaerts, nemlich jenes, welches das Museum in Brüssel (Nr. 15) von diesem Meister besitzt, ein Flügelgemälde, von dem das Mittelbild »Christus bei Simon dem Pharifäer« darstellt. Christus sitzt an der Haupttafel, zu seiner Rechten Simon, zur Linken eine andere reichgekleidete Person. Im Vordergrund kniet Maria Magdalena, die Füße Christi salbend und küsend. Im zweiten Plane sieht man noch ein Paar Tische, der Hintergrund wird durch reiche architektonische Decoration gebildet. Der linke Flügel hat die »Auferweckung des Lazarus« zum Gegenstande und stellt Christus dar, wie er von seinen Aposteln, von Lazarus' Schwester und anderen Personen umringt das wunderthätige Wort ausspricht, welches den Todten erweckt.

Auch hier ist nicht alle alte Ueberlieferung abgeschüttelt: Christus im Mittelbild wie auf dem linken Flügel und der Abt auf dem rechten sehen noch streng und mittelalterlich aus, die Farben sind noch hoch im Ton, wie ihn die italicische Schule selten kannte, die Landschaft mit ihren zwischen das Strauchwerk gesetzten Kapellchen ist noch kindlich naiv, die Engel mit ihren schwalbenschwänzig endigenden Draperien deuten auf andere Zeiten zurück. Aber welche Umwandlung anderseits! Die Gestalt des rothen Pharifäers mit seiner Habichtsnase, seiner ausgestreckten Hand und dem emporgezogenen Fufs ist wie aus einem der raphaelischen Gemälde geschnitten, dieselbe Abkunft verräth der hl. Petrus mit seiner ehrwürdigen Figur, wie wir sie hier zum erstenmale sehen, die hl. Maria Magdalena ist ein schönes Weib, noch etwas hart gezeichnet, aber voll in den Formen, und von anmuthigem Umrifs; die Falten der Gewänder fallen weicher und zierlicher, als ob ihnen der Hauch einer neuen Zeit ihre steife Eckigkeit ausgeweht hätte.

Hier wie in der Begegnung der von Christi Grab zurückkehrenden Frauen sind die Figuren ernst, empfindungsvoll, fast leidend, sie fassen das Leben noch nicht als eine Zeit von Glück und Genufs auf, wie sie später dargestellt wurden, sondern vielmehr als eine Zeit der Erfahrungen und Entbehrungen nach der Art des Maffijs.

Die Farbe verliert die helle Entschiedenheit von früher; sie bleibt zwar noch ziemlich voll, aber verdüstert in den Tiefen, verblasst auf der Höhe der Falten, und kündigt so das Aufdämmern der Periode des Helldunkels an. Der Hintergrund ist noch nicht bedeutungslos, aber in den Flügeln wird er von Landschaften eingenommen, die farblos genug sind, um den Figuren nicht zu schaden, während er im Mittelbild aus einer künstlerisch ausgeführten aber kunstgerecht angebrachten Architektur, sehr reich von Zeichnung aber tonlos in der Farbe, besteht, die in ihrem charakteristischen Mischstyl, halb gothisch halb Renaissance und beides miteinander verschmolzen, selbst ein Sinnbild jener Zeit darstellt. Was Zeit und Baustyl in Gossaerts Jahrhundert thaten, das that er in der Malerei: seine ersten Werke sind noch rein vlämisch, seine zweiten halb italienisch. Wir könnten die Beispiele beider Gruppen leicht vermehren, aber wir nahmen den reifelustigen Künstler eher als ein Kind seiner Zeit, denn als einen Antwerpen'schen Maler und wollen uns deshalb nicht länger bei ihm verhalten.

Der Künstler, den wir nach Gossaert zu besprechen haben, steht in manchem Betracht dem letzteren nahe. Wie dieser war er nicht in Antwerpen geboren und brachte einen grossen Theil seines Lebens in Holland zu, dann verlies auch er in einem gewissen Stadium seines Künstlerlebens die Bahn, welche

er als Nachfolger der älteren Meister betreten hatte, um einen neuen Weg einzuschlagen. Doch hat JAN VAN HEMISSEN, oder Jan Sanders wie sein eigentlicher Name lautet, mehr Recht auf den Titel eines Antwerpen'schen Malers als Gossaert von Maubeuge. Denn wie die Ortsbezeichnung seines Namens, welche seinen Familiennamen verdrängt hat, schliesen läßt, war er von Hemixem, einem wenige Stunden von Antwerpen gelegenen Dorfe gebürtig.

1519 war er in Antwerpen Schüler bei Hendrik van Cleve, und nahm 1524 selbst einen Schüler auf, wonach er in der Zwischenzeit Meister geworden war, 1548 erscheint er als Dekan der St. Lucasgilde, kommt aber nach diesem Jahre in den Liggeren nicht mehr vor. Van Mander erzählt 1604 von ihm, daß er in früheren Zeiten Bürger in Harlem war, und daß seine Manier mehr zur alterthümlichen als zur neuen Richtung hinneigte. Guicciardini zählt ihn im Jahre 1566 unter die verstorbenen Meister, wonach anzunehmen ist, daß seine Lebenszeit ungefähr in die Periode von 1500—1560 fällt. Er hatte eine Tochter, Namens CATHARINA, die eine Malerin von Verdienst wurde und sich mit ihrem Manne, dem Muficus Christian de Morien, in Spanien niederliefs. Die National-Gallerie zu London erwarb kürzlich ein mit ihrem Namen und der Jahrzahl 1552 signirtes Bildniß.

Van Hemissen trat ein Menschenalter später als Massijs auf, in einer Zeit als schon überall rings um ihn die italienische Schule ihren berückenden Einfluß verspüren liefs, allein er hielt sich an die alte Ueberlieferung. Steht er auch weit unter Massijs, so läßt er doch keinen Zweifel zu, daß er den großen Meister gesehen habe und seiner Spur nachstrebte. Mehr deshalb als seiner persönlichen Bedeutung wegen, dürfen wir ihn nicht unberücksichtigt lassen.

Wer hätte das von ihm herrührende Stück im Museum zu Antwerpen (Nr. 425) sehen können, ohne ein berechtigtes Gefühl von Widerstreben und Verwunderung über so viel Ungeschick und so weit gehende Häßlichkeit bekämpfen zu müssen? Und dies Probenchen von Abscheulichkeit war für ihn ein Lieblingswerk: Denn eben so zahlreich als die Geldzähler von Massijs, sind die »Berufungen des hl. Mathäus zum Apostelamt« von Hemissen, von welchen eines im Museum zu Antwerpen, ein anderes bei Herrn van Leries, eines in Gent (Nr. 86), eines in München (Nr. 74) und drei im Belvedere zu Wien sich befinden. Das Antwerpener Stück ist sicher wenig anziehend: Dieser Christus mit seinem knöchernen Gesicht, den kleinen Augen, der schmalen Nase und dem magern Bart läßt an Jemand denken, der das Problem anstrebt, durch ein Nadelöhr zu gehen; und doch ist dieses Bild Alles in Allem noch annehmlich im Vergleich zu dem Genter Exemplar, welches denselben Gegenstand mit noch bemerkenswertheren Verschlimmerungen darstellt.

In Antwerpen sehen wir nichts weiteres als Christus, welcher von seinen Jüngern gefolgt im Vorübergehen den Zöllner Matthäus anspricht und mit seinen Worten einen tiefen Eindruck auf das Gemüth des Geld- und Zahlenmenschen macht. In Gent ist die Scene umfanglicher: Christus steht da in Mitte einer Gruppe von Männern, von welchen die einen miteinander sprechen und die anderen Geld zählen. Einer von ihnen giebt Matthäus ein Papier, neben dem letzteren sitzt noch ein arbeitender Schreiber, und im Vorgrunde steht ein Aufpaffer. Die Scene ist sonach entwickelter, die Composition reicher, aber wie bereits bemerkt noch häßlicher als am Antwerpener Stück, womit nicht wenig gesagt sein will. Wie unanschaulich Christus dargestellt ist, erscheint fast unbeschreiblich: Als Bart an Kinn und Oberlippe drei Büschelchen Haar, eine Nase wie eine lange flache Gräte, Augen wie von einem Schellfisch, das Haar gegen die Schläfen geklebt, die Ohren unmäßig groß und der Kopf so schmal als wäre er von einem ungeschickten Dilettanten auf einen Spazierstock ge-

schnitten, wozu Hände und Arme kommen, die in ihrer Dünneheit im natürlichen Verhältniß zu der ganzen hölzernen Figur stehen. Die Farbe der Draperie wechselt zwischen Dunkelgrün und Rothbraun, die des Nackten modellirt sich zwischen jener von frischem bis zu der von geräuchertem Lachs. Die Gesichter sind plump und albern, doch findet sich hin und wieder eines, das gut erfafst ist: so der Schreiber des Matthäus, ein Apostel der auf das laufcht, was ihm ein Genosse sagt und ein alter fein Geld zählender Mann. Nach Perspective und Luftwirkung fucht man vergebens, Alles klebt an einander; die Schatten, die der Maler anzubringen fucht, sind schwer und schwarz. Man kann sich mit einem Wort nichts Ungefechlicheres, Ungefechlchteres, kindifch Barbarifcheres vorstellen, als dieses Stück, das wie ein unverfchämter Proteft gegen Alles erfcheint, was man nach dem Vorbilde der Italiener hoch zu fchätzen begann, wie freie volle Gefalten, graziöfe Bewegungen, und entfprechendes Spiel von Licht und Schatten. Das Antwerpener Gemälde, mit welchem das Genter zu meift übereinstimmt, trägt übrigens die unbezweifelte Signatur des Meifters, wir haben auch noch nie das Werk anzweifeln hören, und doch stehen alle übrigen, die wir von Jan van Hemessen sehen, unendlich höher, als diese Beiden.

So gibt uns feine »Berufung des Matthäus« zu München (Nr. 74) bezeichnet mit „1826 Johannes de Hemessen pinxit“ etwas ganz anderes zu sehen. An einem mit Schreibgeräth und Goldftücken bedeckten Tische fitzen fünf Männer, Matthäus und vier andere fehr verschiedenen Alters; vor dem Tische Christus und zwei Bürgersleute. Der Heiland ruft den Zöllner, dieser läfst feine Arbeit liegen und leistet dem Ruf Folge. Hier ist von Unbehülflichkeit in der Handlung keine Spur mehr. Christus ist plastifch von Gestalt und Geberde, mit der einen Hand hält er fein Oberkleid fest, die andere hat er winkend erhoben. Matthäus hat ein rothbraunes Gesicht mit rundem Krauskopf, was ihn auch an dem Antwerpener Bilde charakterifirt, aber Gesicht und Haltung sind würdig und lassen sofort an italienifche Meifter denken. Den dichtbesetzten Hintergrund, die vollen und abwechselnden Farben, die eintönig rofigen oder bräunlichen Gesichtszüge, den Mangel an Perspective, alles das hat das Werk mit jenen von Massijs gemein; aber das Dunkel überwiegt das Licht, so dafs die glänzende Helligkeit und feine Ausführung des Meifters Quinten ebenfo wie dessen mittelalterliche Gefalten hier vergeblich gefucht werden.

Von den drei »Berufungen des Matthäus« zu Wien stimmen zwei (Belvedere 2. Etage, 2. Saal Nr. 28 und 55) ganz mit der Münchener überein: plastifch schöne Gefalten, gefällige und kräftige Geberden, bei den Männern italienifche Köpfe mit schwarzem kraufen Haar, und bei den Frauen die röthlich goldenen Locken, auf welche die venetianifchen Damen fo großen Werth legten. Die dritte (Nr. 52 deselben Saales) ist etwas alterthümlicher in der Haltung und heller von Farbe, unterscheidet sich aber nicht merklich von den zwei vorigen. Diese (Nr. 28 und 55) sind mit den Jahrzahlen 1537 und 1548 bezeichnet.

Noch deutlichere Spuren der Veränderung tragen die »Heilung des blinden Tobias« im Louvre von 1555 und »Maria mit dem Kinde« im Museum zu Madrid. Die letztere zeigt fowohl durch die Gefälligkeit ihrer Haltung und durch die Gefundheit ihrer Formen, als durch die dunkle Kraft ihrer Farben den italienifchen Einflufs klar ausgesprochen.

Und selbst da wo Sanders in den Fußstapfen des Massijs bürgerliche Scenen aus dem Alltagsleben zum Gegenstande nimmt, finden wir, wenigstens in einem der bezüglichen Stücke, eine auffallende Besserung seiner ersten Manier. Das Stück heifst der »Dorfchirurg« und befindet sich im Museum zu Madrid (Nr. 1396). Der Heilkünftler fchneidet einem Jungen einen Stein, der ihm an den Kopf geflogen, heraus, während die Mutter jammernd zuseht. Die Farbe ist

hoch, der Schatten dunkel, aber was vor Allem auffällt, ist des Künstlers Streben nach Wahrheit und die Schärfe seiner Beobachtungsgabe. Der junge Patient, die kummervoll die Hände faltende Mutter, und der Chirurg, der fühllos gegen Blut und Wehklagen mit affectirter Geberde seinen Beruf ausübt, bilden eine höchst natürliche Gruppe von gefunden Menschen und wahren Körpern: sonach ohne Verwandtschaft mit dem Christus und Matthäus von Gent und Antwerpen.

Van Mander schreibt, daß van Hemissen sich noch an das Alte hielt: wir reihen ihn unter die Nachfolger des Massijs. Und in der That blieb er, so sehr er sich auch durch seine Annäherung an die italienische Richtung von den älteren vlämischen Meistern entfernte, doch noch zu alterthümlich und zu wenig modern, um nicht vielmehr neben Massijs, als in der jüngeren Schule aufgeführt zu werden. Wie die großen Vertreter der älteren Schule, die dem Unbeseelten eine so ansehnliche Rolle in der Darstellung einräumen, behielt auch er noch die farbigen Hintergründe. Er belauscht den Menschen in seinem alltäglichen Leben und sucht seine wirkliche Art zu erfassen. Seine Bewegungen erlangen noch nicht ganz die Freiheit der Italiener des 16. Jahrhunderts, wie er auch deren Vorliebe für anatomische Studien und deren Geringschätzung der Farbenpracht noch nicht theilt. Kurz, er entfernte sich einen Schritt weiter als Massijs von der altvlämischen Auffassung, that aber den großen Sprung nicht, der ihn in eine andere Periode und Kunstwelt gebracht hätte. —

In verschiedenen Museen findet man Stücke von unbekanntem Meistern, die eine ähnliche Zwischenstellung zwischen der Massijs'schen Art und der einer späteren Schule einnehmen. Die Gefühlsinnigkeit wie die genaue Durchführung sind von der ersteren beibehalten, aber sie verbindet sich mit mehr Weichheit in der Ausführung und mit mehr Formschönheit. Unter diesen namenlosen Stücken befinden sich auch wirkliche Meisterwerke, von welchen wir die »Pietà« in der Pinakothek zu München (Nr. 66) mit lebensgroßen Figuren und die kleine »schmerzhaftige Mutter« im Museum zu Antwerpen (Nr. 548) als Beispiele hervorheben, denen übrigens noch viele andere, welche weder Namen noch Jahrzahl tragen, aber unzweifelhaft aus der Zeit um 1550 stammen, angefügt werden könnten. Derjenige, welcher diese Stücke oder einen Theil derselben malte, war ein höchst verdienstvoller Meister und es wäre von Interesse, feststellen zu können, ob er ein Antwerpener war und wie er geheissen. Bis jetzt müssen wir uns freilich mit Vermuthungen begnügen.

Ueerblicken wir zum Zwecke der Aufhellung dieses dunklen Punktes in der Kunstgeschichte die Reihe der hervorragenden Antwerpener Meister, die auf Massijs folgen, so stoßen wir in erster Reihe auf den Namen des JOOST VAN CLEEF. Dieser war nach Guicciardini ein sehr geschickter Colorist und im Bildniß nach dem Leben so vollendet, daß, als König Franz I. von Frankreich einen Vertrauensmann entsendet hatte, um einen hervorragend tüchtigen Künstler für seinen Hof zu gewinnen, die Wahl auf ihn fiel, worauf er nach Frankreich geführt, die Bildnisse des Königs, der Königin und anderer fürstlicher Personen malte, und damit großes Lob und hohen Lohn erntete. Nicht minder rückhaltlos lobt ihn van Mander, der ihn eine von den »hervorragendsten Perlen und Zierden der Malerkunst« nennt und dann ausführlich erzählt, daß Joost van Cleef anlässlich der Vermählung Philipp II. von Spanien mit der Königin Maria von England über den Canal gegangen sei, um in England seine Arbeiten zu verkaufen, und da ihm dies nicht gelang vor Künstlereifersucht den Verstand verlor, weshalb er den Namen »de Zotte (Närrische) van Cleef« erhielt. Lampsonius, der seiner gleichfalls lobend gedenkt, sagt ausdrücklich, daß er geisteskrank war und 1554 in Antwerpen lebte, wozu erwähnt werden muß, daß die Vermählung des spanisch-englischen Königspaares in daselbe Jahr fällt.

Die übrigen dürftigen Nachrichten über ihn sind sehr verworren. Die Antwerpener Liggeren kennen einen einzigen Joost van Cleef, der 1511 in die Gilde aufgenommen wurde, 1519, 1520 und 1525 Dekan war, zwischen 1516 und 1536 fünf Schüler annahm und nach dem letzten Jahre aus dem Buche verschwindet. Van Mander beginnt mit der Erklärung, daß er nicht wisse, ob dieser van Cleef einer der Vorfahrer unseres Joost wäre, und fügt bei, daß Willem van Cleef, der 1518 in die Gilde eintrat, der Vater des „narrischen“ van Cleef gewesen. Die Antwerpener Liggeren würden demnach den letzteren nicht kennen. Van Mander bemerkt zwar in dem Appendix seines Werkes, daß Joost van Cleef demselben Geschlecht angehörte wie Marten und Hendrik, da aber diese beiden erst später in die Gilde kamen, gibt diese Notiz wenig Licht. Und um die Verwirrung noch zu vermehren, sagt van Mander, daß Joost van Cleef einen Sohn hatte, und daß es noch einen zweiten Joost van Cleef gab. Auch Lampsonius bezeugt, daß der geistesranke Künstler einen Sohn hatte, der ein Maler von Ruf wurde; doch findet sich von einem zweiten Joost van Cleef keine Spur. Guicciardini spricht von unserem Meister als im Jahre 1567 bereits verstorben. Bis zu weiteren Aufklärungen erscheint es daher als das Nächstliegende, jenen Joost van Cleef, der 1511 in die Gilde kam, für den „narrischen“ van Cleef zu halten, der dann von diesem Jahre bis 1554 thätig gewesen sein mag und zwischen dem letzteren Jahre und 1567 starb.

Leider sind auch seine Arbeiten nicht viel besser bekannt als seine Geschichte. Wir fahen indess, wie hoch ihn seine Zeitgenossen rühmten, und die unter seinem Namen auf uns gekommenen Stücke rechtfertigen dieses Lob durchaus. Waagen, der das Porträt von Joost van Cleef in der Sammlung des Grafen Spencer sah, sagt, daß es elegant gezeichnet und in einem warmen den Venetianern nahekommenen Tone meisterhaft gemalt sei, ferner daß es in Form und Haltung zwischen Holbein und Moro und zwar nicht unter diesen Beiden stehe. Die Gallerie in Florenz (Nr. 762) besitzt von ihm eine betende Heilige mit einem der schönsten Köpfe, die man sehen kann: mit zarter Verzückerung in den thränenden Augen, kräftigem und warmem Ton im Fleisch und im weißen Kopftuch und wundervoll geschmeidigem Vortrag.

Joost van Cleef war somit nach Allem was wir von ihm lesen und sehen ein ausgezeichneter Künstler, der die Ueberlieferung der alten Schule fortsetzte, ohne auf dem Entwicklungs-Wege der Kunst stille zu stehen, und dessen Pinsel wahrscheinlich einige von den namenlosen Meisterwerken angehören, die zwischen Massijs und Floris fallen. In derselben Richtung arbeitete noch ein anderer zeitgenössischer Maler von großem Talent, der wie van Cleef in einer Periode vorherrschender Entartung der alten niederländischen Ueberlieferung treu blieb und zeigte, daß eine weise Umbildung heilsam und möglich gewesen wäre. Es war ANTHONIUS MORO oder MORO, welchen wir, obwohl er kein Antwerpener war und nur den kleinsten Theil seines Lebens in der Scheldestadt verbrachte, nicht unerwähnt lassen dürfen. In Utrecht 1512 geboren und ein Schüler Schooreel's ward er nach seiner Rückkehr aus Italien durch Granvelle dem Kaiser Karl V. empfohlen, welcher ihn in seine Dienste nahm und im Inwie Auslande zahlreiche Porträts von ihm malen ließ. Ebenso günstig ward er von Philipp II. behandelt und fand, nachdem er für diesen König zu Madrid gearbeitet hatte und nach den Niederlanden zurückgekehrt war, endlich in dem Herzog von Alba einen Gönner. Moro ließ sich 1547 in die St. Lucasgilde zu Antwerpen einschreiben und starb daselbst 1576. Dieses Todesjahr glauben wir gegen van Mander annehmen zu müssen, denn aus den Kirchenrechnungen von Unser Lieben Frau zu Antwerpen von 1576—1578 geht hervor, daß er bereits verstorben war und ein Bild un-

vollendet liefs,* wonach das mit der Jahrzahl 1576 bezeichnete Porträt des Hubertus Goltzius, welches das Brüsseler Museum (Nr. 247) von ihm besitzt, eines seiner letzten Werke ist.

Moro war ein meisterhafter Porträtmaler. Sein »Narr« im Museum zu Madrid (Nr. 1483) und jener im Louvre gehören zu den schönsten Werken dieses Faches, welche von irgend einem Meister, welcher Schule es auch sei, geliefert wurden. Ebenso schön sind die unlängst von Mr. Duchâtel an das Museum des Louvre geschenkten Bildnisse eines Mannes und einer Frau. Findet man sonst auch einige Steifheit in seinen Figuren, so spricht doch immer Wahrheitsliebe aus seinen Zügen, wie auch der Farbenglanz überall unabgeschwächt erscheint. Er blieb auch so bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts der früheren Schule getreu, obgleich er im Ausdruck des körperlichen Lebens mit seiner Zeit ging.

In Gossaert und van Hemissen fanden wir zwei Maler, die vom Süden her Einflüsse empfangen, und im Mannesalter das Vlämische verließen, um sich in Holland niederzulassen, als die ersten aber keineswegs einzigen, die mit Wohnung und Kunstrichtung von Antwerpen nach dem Norden übersiedelten. Im Gegensatz zu diesen werden wir wiederholt Männer aus den nördlichen Niederlanden nach Antwerpen kommen und ihren Einfluss ausübend sich hier für kürzere oder längere Zeit niederlassen sehen. Die Richtung, welche die südlichen Niederländer nach dem Norden mitnehmen, gibt immer von der Neigung Zeugnis, Dinge und Menschen schöner und schmucker aufzufassen als sie von Natur sind. Die von den nördlichen Niederlanden nach den südlichen mitgebrachte Richtung dagegen ist öfter eine realistische, d. h. eine, welche die Dinge zu sehen strebt, wie sie sind, und nicht zurück schreckt vor dem Alltäglichen, dem Gemeinen und selbst vor dem Häßlichen.

Diese entgegengesetzte Strömung entspricht denn auch vollkommen der Richtung, welche in jeder der beiden Hälften der Niederlande die Oberhand erlangte: war in den südlichen Provinzen die religiöse Malerei mit ihrem Streben sich zu erheben und über die Erde zu steigen, vorherrschend, so hielt man sich in den nördlichen an das sinnlich Wahrnehmbare, Irdische, Wirkliche; lebten hier Floris, Rubens, van Dyck, Cornelis de Vos, Er. Quellin, Diepenbeck, so lebten dort van Ostade, Rembrandt, van der Helst, Hals, Wilhelm van der Velde, Jan Steen. Und selbst in den Fächern, die in beiden Landen gepflegt wurden, findet man immer mehr unverblümete Natur im Norden, mehr verschönerte Darstellung im Süden: Paul Potter schließt sich enger an die Wirklichkeit an als Snijders, Hobbema gibt die Natur treuer wieder als van Uden, van de Velde's Marinen sind einfacher als die von Peeters, die Bauern von Ostade und Brouwer sind bäurischer als die von Teniers.

Einer der ersten Nord-Niederländer, die wir nach der Scheldestadt kommen und einer den Ober-Moerdijk'schen Stempel tragenden Richtung folgen sehen, ist PIETER AERTSZEN, mit dem Beinamen der LANGE PEER. Er war zu Amsterdam 1507 geboren und hatte dort den Unterricht von Allaert Claessen genossen. Von da begab er sich nach Antwerpen, wo er 1535 als Freimeister in der St. Lucasgilde aufgenommen wurde. Hier muß er viele Jahre geblieben sein, da er 1552 Bürger von Antwerpen ward und die Tante seines Schülers Joachim Beukelaer heirathete. Im späteren Alter kehrte er wieder in seine Geburtsstadt zurück, wo er 1573 starb.

Der „Lange Peer“ malte religiöse Stücke und Scenen aus dem bürgerlichen Leben. Van Mander bezeugt von ihm, daß er Küchen machte „mit

* Liggeren I. S. 159.

allerlei Geräthen und Speifen nach der Natur, in allen Farben so packend wahr, daß sie der Natur gleich waren«. Einmal hatte er eine Küche gemacht, in welcher fein zweiter Sohn nach dem Leben gemalt vorkam. „In dieser Küche“, erzählt uns van Mander weiterhin, „befand sich unter Anderem ein Ochsenkopf, so abgehäutet, wie dies beim Schlachten geschieht. Die Besichtigung dieser Darstellung wurde die Veranlassung, daß bei ihm das Hochaltarbild der Alten Kirche zu Amsterdam bestellt wurde.“ Es mag zwar eine kühne Schlussfolgerung heißen, wenn man aus einem abgehäuteten Ochsenkopf ableitet, daß Jemand ein Altarbild malen kann, aber, abgesehen davon, können wir aus van Mander's Worten die Richtung unseres Meisters kennen lernen, welche darauf ausging, Alles, selbst die alltäglichsten Dinge mit der Kraft der Wahrheit nach dem Leben wiederzugeben.

Ein Probestück von feinen Genrescenen finden wir im Museum zu Brüssel (Nr. 409). Es stellt eine »holländische Küchenmagd« vor, eine flinke kräftige Frau mit bräunlichem Gesicht. Sie trägt eine weiße Schürze, einen rothen Rock und eine weiße Haube; Kleidung, Gliederbau und Ausdruck, Alles ist streng und ungemildert, eben wahre und volle Natur. In einem ihrer durch Arbeit gestählten Arme trägt sie einen Weiskohl, der andere stützt sich auf einen Bratspießträger; neben ihr sitzt ein brauner Junge auf dem Boden, um den Spieß zu drehen, und setzt eine andere Magd einen rothen Topf auf einen Schrank. Alles Küchengeräth ist eingehend und mit Liebe behandelt, in kräftiger und bräunlicher Farbe aber mit hellem Licht. Die ungemilderten einigermaßen rohen Töne und Formen, die kräftige naturgemäße Haltung, die alltägliche Umgebung und Handlung bieten hier ein aus dem wirklichen Leben genommenes und unbefränkt in seiner vollen Eigenart wiedergegebenes Bild dar.

Noch bezeichnender ist fein »Eiertanz« im Museum zu Amsterdam (Nr. 2) ein von Kolorit und Lebenslust strahlendes Stück. Wir finden hier eine aus den Volksbelustigungen entlehnte Scene, mit Personen voll Charakter, die in Ausdruck und Handlung den vollen Stempel der Wahrheit tragen.

Als Schüler des Peter Aertzen nannten wir bereits den JOACHIM BUECKELAER. Karel van Mander, hier unser Hauptgewährsmann, berichtet von ihm, daß er in Antwerpen geboren sei und von Jugend auf viel Hinneigung und Talent zur Kunst besaß, aber in der Farbe schwach war. Pieter Aertzen, der Gemahl seiner Tante, wurde sein Lehrer und ließ ihn Allerlei nach dem Leben malen, wie Märkte, Fleisch, Vögel, Fische und dgl. Unter dieser erspriesslichen Anleitung erwuchs Beuckelaer zu einem gewandten und verdienstlichen Künstler. Er malte Stilleben und Küchen wie sein Meister, und Märkte oder solche Scenen aus Christi Leben, bei welchen großer Volkszulauf passend anzubringen war. Van Mander endigt seinen Bericht mit den Worten: „Joachim ist in Antwerpen gestorben, als er eben für einen Kriegsobersten, Vitello, arbeitete, in der Zeit als der Herzog von Alba zum letztenmale in den Niederlanden war. Wie man sagt, beklagte er bei seinem Hinscheiden, daß er sein ganzes Leben so billig gearbeitet habe. Er war ungefähr vierzig Jahre alt.“

Wie man weiß, verließ der Herzog von Alba die Niederlande gegen Ende des Jahres 1573, und Bueckelaer wird daher um diese Zeit gestorben sein. Die Jahrzahlen, welche die Liggeren und seine Werke über ihn geben, kommen ziemlich mit van Manders Angaben überein. Im Jahre 1560 wurde er als Meistersohn zum Freimeister der St. Lucasgilde erklärt und 1573 nahm er einen Lehrling Namens JACQUES COMPERIS an, auf welche beiden Daten sich die Erwähnung seines Namens beschränkt. Doch muß sein Todesjahr mindestens um zwei Jahre später als nach van Mander's Angabe gesetzt werden, wenn das

mit der Jahrzahl 1575 bezeichnete Bild »Christus den Lahmen heilend« in der Eremitage zu St. Petersburg (Nr. 512) von ihm ist, wie es der Catalog angibt.

Die Richtung Bueckelaer's ist, wie die seines Meisters, eine wahre Volksrichtung; der gewöhnliche Mensch in seiner gewöhnlichen Arbeit auf dem Feld, auf dem Markt und in der Küche, das Volk mit seiner Eigenthümlichkeit als Masse, mit seinen Gebräuchen und Handlungen, dies zog ihn an und darin fuchte er Farbe und geistigen Inhalt. Auf einem Gemälde der Gallerie zu München (Nr. 78), das mit der Jahrzahl 1561 bezeichnet ist, sehen wir einen grossen Platz. Der Hintergrund ist von Palästen im italienischen Renaissancestyl mit offenen Säulengängen von Marmor eingenommen. In der Loggia eines der Paläste wird Christus von Pilatus dem Volke gezeigt, aber die Umgebung des »Eccehomo« ist so klein und farblos, dafs, wenn nicht der Katalog darauf aufmerksam machte, man sie nicht einmal bemerken würde. Die Hauptsache für den Beschauer wie für den Künstler, ist der Markt auf dem grossen Platze. Im Vordergrund sitzen Händlerinnen mit Gemüse, Früchten und anderen Efswaren, die Käufer schlendern zwischen den Waarenauslagen herum. Um Christus und Pilatus kümmert sich Niemand von der beschäftigten Volksmenge, die blos für ihre Aepfel und Kohlköpfe ein Auge zu haben scheint. Der Ton ist bräunlich, aber die Farben sind noch voll und die kräftigen Roth überwiegend; das Licht ist warmbraun, aber die Schatten sind schwarz.

Wir finden demnach die Beobachtung der Wirklichkeit und die kräftige Farbe des Massijs bei dem Schüler des nordniederländischen Meisters wieder, aber modificirt. Was hell war ist dunkler, was nebenfächlich war, nemlich die treue Wiedergabe jedes Standes, auch des arbeitenden, ist Hauptsache geworden; die Hintergründe, die bei ihm so farbig sind, erscheinen hier zwar abgeblasst aber noch nicht aufgegeben. Die italienische Architektur, die bei Bueckelaer, wie bei Gossaert den Hintergrund bildet, finden wir bereits in Massijs' Legende der hl. Anna.

Die Schauffellung Christi am Palaft des Pilatus mufs den Volksmaler Bueckelaer besonders angezogen haben. Wahrscheinlich war ihm der Gegenstand willkommen als eine Verschmelzung der religiösen Scenen, wie sie im allgemeinen Gebrauche waren, mit den Volksscenen, wie er sie aus eigener Neigung erwählte. Van Mander berichtet uns von einem Eccehomo, das erst im Besitze des Jacob Raeuwaert in Amsterdam war, und von diesem an den Kaiser verkauft wurde. In der Moritzkapelle zu Nürnberg finden wir denselben Gegenstand wieder: Christus vor dem Palaft des Pilatus dem Volke gezeigt, und die Gemüsefrauen im Vorgrunde (Nr. 19. bez. J. B. 1566). Der nennenswerthe Unterschied zwischen diesem und dem Münchener Bilde ist, dafs das Nürnberger, obwohl auch bräunlich im Ton, merklich heller im Licht ist.

Wir führen noch ein Gemälde von Beuckelaer an: die »Fischverkäufer« bezeichnet mit der Jahrzahl 1568, in der Pinakothek zu München (Nr. 57). Auf einem Tische steht ein grosser Bottich, eine hölzerne Mulde, ein Korb und ein kupferner Kessel, alle mit Fischen gefüllt, dahinter stehen zwei Frauen und ein Mann. Der letztere legt über die Schulter der einen Frau die Hand auf ihre Brust, während die andere nach dieser anzüglichen Handlung umsieht. Braungrau und braunroth herrschen in den Draperien vor, auch das Nackte ist bräunlich, das Licht kräftig und die Farbenscala hoch ohne hell zu sein. Mit Genauigkeit, fast mit Vorliebe sind die Fische und das Geräth wiedergegeben. In Allem und vorab in den weiblichen Gestalten mit ihren eigenartigen Hauben erkennt man die Art von Beuckelaer's Meister bis in seine kleinsten Eigenthümlichkeiten wieder. Doch ist ein neues Element dabei zu bemerken: Das Volks-

leben kann oft unbedeutend oder schwerfällig sein, trocken und langweilig ist es weniger als irgend etwas anderes. Wenn man vom Volke spricht, kann man sein Leiden und sein Plagen erzählen, will man aber eine treue Darstellung seines Lebens geben, so muß man auch seines angeborenen Hangs zu Scherz und Geplauder Erwähnung thun. Oft freilich sind diese Scherze und Gespräche gehörig grob und unlauter; aber dem hellen Lachen, dem derben Genuß und rauhen Leben muß der Volksmaler und launige Künstler möglichst nahe zukommen suchen. Der Fischverkäufer, der mit der Frau bei seinem Kram sich seine Späße erlaubt, zeigt uns dies bei Bueckelaer, und viele andere nach ihm geben uns davon noch deutlichere Belege.

In erster Reihe thut dies PIETER BRUEGHEL, der Aeltere, welcher als satyrischer und launiger Maler unter dem Antwerpen'schen Volke berühmt geblieben ist und mit dem Namen Bauernbrueghel oder Viezen (narrische) Brueghel belegt wurde.* Das sein Name dreihundert Jahre nach seinem Tode im Lande noch die Bedeutung von einem possirlichen und launigen annehmt, beweist genug, welchen Ruf er sich seiner Zeit zu erwerben wußte und wie sehr seine Art bei dem Volke beliebt war.

Der Vieze Brueghel ist kein Antwerpener von Geburt, sondern bei Breda in dem Dorfe Brueghel geboren. Das Jahr seiner Geburt ist unbekannt geblieben. Die einen geben 1510, die andern 1530 dafür an, die Wahrheit liegt vielleicht in der Mitte. Er kam früh nach Antwerpen, wo er der Schüler des PIETER COECKE von Aalst und darnach des HIERONYMUS COCK wurde. Bald nachdem er Freimeister geworden (1551) ging er nach Italien, wie die Signatur „Rome 1553“ auf einem seiner Kupfer beweist. Nach seiner Rückkehr wohnte er in Antwerpen, verließ aber 1563 diese Stadt abermals, um die Tochter seines ersten Lehrers Pieter Coecke, welche er als sie noch ein Kind so oft auf dem Arm getragen, zu heiraten und sich in Brüssel, wo seine junge Braut lebte, ansässig zu machen, und starb dort 1569 unter Hinterlassung von zwei Söhnen, die mit ihm dem Namen Brueghel einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der niederländischen Kunst erwarben.

Pieter Brueghel war zwar der Schüler des Pieter Coecke, aber er folgte den Fußstapfen seines Meisters nicht. Denn Coecke verräth in alledem, was wir von ihm kennen, in seinen Stichen wie in dem Bild des Antwerpen'schen Kirmesriesen u. a. m. eine Richtung, die ganz außerhalb der Art Brueghels liegt. Der Künstler, den sich unser Maler zum Vorbild erwählte, war vielmehr sein Landsmann, der Nordbrabanter JERONIMO BOSCH**, welcher sich in einer absonderlichen Richtung bewegte. Denn statt sich dem Realen zuzuwenden, beherrschten sein Gehirn Hölle und Teufel, Ungeheuer und Schauererscheinungen aller Art und diese mißförmigen Gebilde seiner Phantasie suchte er wiederzugeben.

In der von Jan Wiericx gestochenen und von Theodor Galle herausgegebenen Sammlung von Malerporträts finden wir ein bezeichnendes Bildniß dieses künstlerischen Sonderlings. Seine Wangen sind eingefallen, seine Haare wie vom Wind nach rückwärts getrieben, weit geöffneten Auges und unbeweglich starren Blickes sieht er vor sich, als ob er in seinen fremdartigen Visionen gefühllos gegen das geworden wäre, was rings um ihn vorgeht. Schon Lampfonius war über dies verwilderte Gesicht betroffen und seine Verwunderung gab ihm die einzigen glücklichen Zeilen ein, die wir von ihm finden:

* Die alte und erste Schreibweise ist Brueghel, wir wählten daher diese Form; in den Niederlanden und in Frankreich schreibt man jedoch gerne Breughel, weil die Aussprache des Namens der letzteren Schreibung (nach Art des französischen eu) wie schon in der Lebenszeit des Meisters so auch noch jetzt entspricht.

** Eigentlich Jeronimus van Aeken, geb. zu Herzogenbusch um 1462, † daselbst 1516. D. U.

»Was fucht denn, Hieronymus Bofch, Euer starrer Blick? Was bedeutet die Bläse Eurer Wangen? Sind es Geifter, die Ihr fchaut, oder flattern die Bewohner des Schattenreichs um Euch? Ich möchte faft glauben, dafs der Zugang zu dem geheimnifsvollen Reich der Todten Euch geöffnet ward, fo gut wifft Ihr Alles zu malen, was die Hölle in ihrem Schoofse birgt.«

Wie ihm feine wilde Phantafie die Hölle und deren Bewohner zeichnet, fehen wir an einem Bild in der Akademie zu Wien (Nr. 220—223), die Hölle und das jüngfte Gericht darftellend.* Seine Teufel haben allerlei unmögliche monftröfe Gefaltten; Menschen und Thiere miteinander verbunden, Thiere, die an allerlei Dinge gemahnen und mit allen Arten von Gegenftänden zufammengeschmiedet find, durch Tonnen, Schilde, Körbe gefteckt, durch einander gehohrt, in einander verwachfen erfcheinen: Ausgeburten der wildeften und ausfchweifendften Einbildungskraft, die den Eindruck machen, als ob ihr Verfertiger unabläffig und am hellen Tage von Alpdrücken gepeinigt worden wäre. Auch die Malerei hält mit den fpuckhaften Gegenftänden gleichen Schritt. Grofse Flecken Gelb, Braun, Grün und Roth liegen in grellen Tönen mit fcharf abgrenzenden Umriffen über das Bild zerftreut. Wir nennen eine folche Malerei krankhaft, denn das Geiftige, das der Künftler hineinzulegen meint, kann den Widerwillen nicht befiegen, den all die Truggeftalten und monftröfen Ungeheuer, wie fie von aller Welt zufammengefucht find, auf uns machen.

Man würde jedoch Bofch falch beurtheilen, wenn man glauben würde, dafs er feinen Spuckgebilden allein feinen guten Künftlernamen zu danken hat. Das Mufeum zu Madrid befitzt von ihm eine Reihe von unzweifelhaft echten Werken (Nr. 1172—1181) die ihn uns ganz anders kennen lehren. Unter den Teufeleien mit all ihren Extravaganzen, begegnet man hier Stücken, die viel klüger componirt find, wie die »Anbetung der Könige«, in welcher die grillenhafte Phantafie des Malers nur in dem wunderlichen Einfall wieder zu finden ift, der ihn einige Hirten auf das Dach und vor die Stallthüre fetzen liefs, um durch die Ritzen zu erfpähen, was innen vorgeht. Es ift jedoch nicht die höhere Gemäfsigtheit diefer Schöpfungen, welche ihm den Namen eines grofsen Künftlers verdienen könnte, fondern vielmehr der in feinen beften Werken überafchende unerreichte Glanz feiner Farbe, und die unübertroffene Feinheit feiner Ausführung. Sein Mohr mit dem weifsen Kleid in dem Bild der drei Könige ift vielleicht das höchfte, was jemals in fauberem und feinem Colorit hervor gebracht wurde, und von mehr als einem Bilde könnte man dasfelbe fagen.

Jeronimo Bofch fand einen Nachfolger in JAN MANDIJN, der von Haarlem, wo er um 1500 geboren, vor 1530 nach Antwerpen kam, dort Stadtmaler wurde und vor 1560 farb.** Keines feiner Werke geht unter feinen Namen, indem fie wahrſcheinlich Bofch zugefchrieben werden, mit welchem er nach van Mander die gröfste künftlerifche Verwandtſchaft hatte.

Brueghel erbte von Bofch die Feinheit der Ausführung und das glänzende Colorit, was wir an feinen beften Stücken ebenfo wie an jenen feines Vorbildes bewundern; er erfetzte aber weislich die Spuckgefchichten durch mehr menfchliche Schwänke, und während fein Vorgänger dem gewöhnlichen Volksleben fremd blieb, fuchte Brueghel feine Gegenftände und Modelle fleifsig in diefem. Waren aber auch feine Bilder durchaus dem Volksleben entlehnt, fo wufste er im Gewande defelben doch ebenfo biblifche und andere Ge-

* Der Verfaffer nennt das Berlinerbild Nr. 563, jetzt als Copie des Wiener Triptychons (von der Hand eines fächifchen Meifters) bezeichnet. Vgl. Catalog der Berliner-Gallerie 1878 S. 341. D. Ü.

** Notizen von R. Leo de Burbure aus dem Stadt-Archiv von Antwerpen.

schichten wiederzugeben wie gelegentlich Sprichwörter oder moralische Lehren zu veranschaulichen.

Seine aus der Geschichte entnommenen Bilder umfassen gewöhnlich eine ansehnliche Zahl von Personen. Im Belvedere zu Wien befindet sich eine ganze Gruppe seiner hervorragendsten Stücke. Kaiser Rudolf II. (1552—1611) war ein großer Liebhaber des Meisters und sammelte in Prag eine ansehnliche Zahl seiner besten Werke, die von der böhmischen Hauptstadt nach der österreichischen gelangten. Wir heben daraus hervor: den »Streit zwischen Fastnacht und Fasten« einen Mummenchanz des 16. Jahrhunderts auf einem offenen Platze vorstellend und mit dem Jahre 1559 bezeichnet; den »Bethlehemitischen Kindermord« in einem niederländischen Dorf zu Winterzeit, den »Thurm zu Babel« und eine »Kreuztragung« beide mit 1563 bezeichnet.

Betrachten wir das letztgenannte Werk, das uns auch als das am meisten charakteristische erscheint. Zur Rechten erhebt sich ein Berg aus graubraunem Gestein mit grünen Grasflecken abwechselnd, auf dessen Gipfel man einige Bäume und auf halber Höhe einen zackigen Fels mit einer Windmühle sieht, hinter dem sich die Stadt zeigt. Den Bergrücken steigen Hunderte von Personen hinan. Von diesen ist ein Theil bereits oben angelangt und bildet einen Ring um den Bergscheitel, andere kommen in abgeforderten Haufen zu Fuß, zu Pferd und zu Wagen an. Christus und die welche ihn führen bilden eine kleine unansehnliche Gruppe, die Schwächer ebenfalls, so daß Alles über die große mit Figuren gespickte Landschaft verbröckelt und verstreut ist. Die bunte Menge, die da so ordnungs-, sorg- und gefühllos fortzieht, läßt eher an einen Kirmeszug denn an eine Kreuztragung und eine Hinrichtung denken, und Multatuli scheint dieser Scene von Herzlosigkeit eine Stimme zu verleihen, wenn er sein geniales Gedicht über seine eigene Kreuztragung mit dem Rufe beginnt:

Kommt mit, kommt mit, ein Mann kommt an das Kreuz!

Da ist was Schön's zu sehn auf Golgatha,
Werft Meißel weg und Spaten, Bürgersleut,
Und ruft die Töchter, ruft die Jungen von dem Spiel
Und laßt die Arbeit Arbeit fein für heut'
Werft Hammer, Kelle, Hobel, Webschiff weg
Kommt Alle mit! . . . da ist was Neu's zu sehn
Kommt Alle mit! . . . Hurrah auf Golgatha!
Hurrah! Hurrah! auf Golgatha!

Auf der Ebene sinkt Maria, die den letzten Gang ihres Sohnes mitgehen wollte, vor Kummer zusammen, und erhält Beistand durch Johannes und zwei Frauen. Die Bewegungen und die Haltung dieser wie auch einigermaßen der anderen Figuren sind vollständig hölzern, die Gruppierung fehlt entweder ganz oder ist kindisch einfältig; doch ist die Erfindung der Figuren sehr abwechselnd, und alles dicht bemalt, funkelnd von Farbe; die Figuren in vollem Roth, Gelb, Weiß, Blau, Violett bilden auf dem braun- und grünmarmorirten Grund farbige helle Flecken.

Eines der schönsten sittenbildlichen Werke, auf welchem die vollständige Geschichte eines Goldmachers gegeben ist, besitzt der Verfasser dieses. Rechts sieht man den Mann an seinem Lesetisch sitzen, der ganz und gar mit Büchern bedeckt ist. Er sucht nach dem Stein der Weisen, der das werthlose Metall in Gold verwandeln soll. In der Mitte der Tafel sieht man ihn abermals die Narrenkappe auf dem Kopfe unter den Schmelztiegeln, worin die wunderthätige Umschaffung vor sich gehen und worin vorerst sein Vermögen und Lebensglück in Rauch aufgehen soll, das Feuer anblasen. Neben ihm steht seine Frau und zeigt ihre Tasche, aus welcher der letzte Pfennig bereits verschwunden ist. Links

sieht man den Mann zwischen Tigeln und Schmelzöfen, Pfannen und Bechern, mit verwilderten Haaren und zerschlißenen Kleidern sein Werk mit Eifer fortsetzen. Oberhalb an den Kaminmantel ist ein Zettel geheftet, auf welchem das Wort *al-ghemist** (für Alchemist) zu lesen ist. Im oberen Theil spielt der vierte und fünfte Akt der traurig endenden Comödie. Die Kinder sind in den leeren Schrank gekrabelt und dem nach Brod verlangenden Schwesterchen antwortet einer der Kleinen, der den nutzlos gewordenen Kessel auf den Kopf gesetzt hat, daß keines mehr zu finden ist. Durch das Fenster in der Ecke sieht man, wie der wahnsinnige Goldmacher mit Frau und Kindern geht um sein Leben in einem Armenhaus zu endigen. So geißelte Brueghel eine der menschlichen Verrücktheiten, die in seiner Zeit noch immer ihre Opfer forderte, und faßte in einen Rahmen Anfang, Mitte und Ende einer und derselben Manie.

Hinsichtlich der Ausführung ist das Gemälde ein Meisterwerk: Die Farbe hat eine Wärme, die Malerei eine Feinheit, die an Hieronymus Bosch denken läßt. Der Grundton ist bräunlich, aber die anheimelnden warmen Töne, besonders der gelbbraune, sind herrlich. Das Stück hat nichts von der harten Malweise, die man oft an echten oder unechten Brueghels findet, es glänzt, ist aber zugleich harmonisch in seiner Kraft. Daß die Linien etwas eckig, die Bewegungen zu steif, und die Perspective minder beobachtet ist, muß als ein unferem Maler charakteristisches Gebrechen betrachtet werden.

Nicht minder schön ist das Stück, das Baron Leys in Antwerpen besitzt. Es stellt den biblischen Spruch dar: »Wenn ein Blinder den andern führt, so fallen beide in die Grube«. In einer Landschaft zieht eine Reihe von Blinden einher, die sich gegenseitig bei dem Wanderstab oder bei der Schulter halten. Der vorderste der Reihe ist in die Grube gefallen, die andern sind im Begriffe ihm zu folgen. Das Stück ist von mehr als einem Gesichtspunkte aus merkwürdig. Zunächst ist Alles in einem düster grauen Ton mit wenig vortretenden Farben gehalten, aber mit einer Feinheit der Tinten und Geschlossenheit der Malerei, die nicht verfehlen dann eine ruhige und doch tiefgehende Harmonie hervorzubringen. Dann ist in der Wahl der Figuren ein Mittelweg zwischen dem spuckhaft Mißförmigen und dem natürlich Wahren eingehalten. Die Blinden sind zwar mögliche Menschen, haben aber zugleich etwas in ihren Zügen und Kleidern, was an die phantastischen Gestalten von Bosch denken läßt. Und endlich, während die Figuren zu unschöner Wahrheit hinneigen, spricht aus der wohl entwickelten sorgfältig durchgeführten und wirklich gefälligen Landschaft das Streben des Malers die Natur in ihren schönsten Formen erscheinen zu lassen. Das Museum von Neapel besitzt davon eine Wiederholung in ungefirnisster Leim- oder Eiweißfarbe mit der Signatur „Brueghel 1568“. Dabei ist zu bemerken, daß sehr wahrscheinlich viele von Brueghel's Stücken in Leimfarbe gemalt sind, jedoch durch starke Firnisse das Aussehen von Oelgemälden erhielten.

Das dritte Meisterwerk von Brueghel dieser Art, das ich kenne, ist seine »Bauernschlägerei« in Dresden (Nr. 722), welches immer als eines der entwickeltsten Stücke des Meistes galt und diesen Namen auch verdient. Vor einer Kneipe auf der Strafse waren vier Bauern beim Kartenspiel, welches zum Streit und nach dem Wortkampf zur Schlägerei führte. Schon ist die Bank, auf welcher man spielte umgeworfen, und Karten wie Kannen liegen am Boden umher, und schon wird tapfer darauf losgeschlagen. Drei Bauern stehen auf einer Seite und der vierte steht ihnen allein gegenüber; zwei von den ersten bearbeiten den Gegner so unanft mit einem Dreschflegel an Schulter und Kopf, daß dem Bauer, der überdies von einem der Beiden noch mit einem Fußstritte

* Wortspiel für ganz verfehlt oder ganz vergebens.

bedient wird, das Blut vom Gesichte strömt, der Dritte ist im Begriff ihm einen Krug an den Kopf zu schleudern. Der arme Ueberwältigte nimmt seine Zuflucht zu scharfen Waffen und hat bereits eine Gabel erfaßt, mit welcher er auch den Angreifern zu Leibe gehen würde, wenn nicht eine noch Aergeres befürchtende Frau mit ihrem Arme den Gabelstiel umklammern und so weiterem Blutvergießen vorbeugen würde. Auch auf der anderen Partei sucht eine Frau die Kämpfer zur Ruhe zu bringen. Hinter den Raufenden zeigt sich eine dicht mit Häusern und Bäumen besetzte Landschaft auf einem Grund, der nach alterthümlicher Weise in die Höhe geht. Die Farben erscheinen in vollem Glanze, carmoisinroth, weiß, kräftig grün; aber die ungemilderten Töne und der reichgefüllte Hintergrund verbinden sich zu weicher Harmonie.

Man sieht leicht, um was es dem Maler zu thun war: Allerdings wollte er Bauern darstellen, und zwar in ihrem vollen bäuerischen Wesen, aber zu gleicher Zeit wollte er den Beschauern eine Lection geben über die nachtheiligen Folgen des Spieles. Brueghel hat als echter Niederländer einen stark ausgesprochenen Sinn für das Moralisiren und für das Verkündigen einer Lebensweisheit, die den unmittelbaren Nutzen vor Augen hat, und sich gerne der gebräuchlichen Sprichwörter und überlieferten Wahrheiten als ererbter und erprobter Lehrmittel bedient. Spricht dieser Zug schon deutlich aus den Gemälden, die wir von ihm besitzen, so zeigt er sich noch unverkennbarer in den Stichen nach seinen Zeichnungen und Malereien, die während seines Lebens wie nach seinem Tode aufsergewöhnlich zahlreich entstanden; ein Beweis mehr, wie sehr das launige und moralisirende Fach der Art des niederländischen Volkes entsprach. Oft sind die Stiche von Versen begleitet, welche die Bedeutung derselben noch klarer hervortreten lassen. Hier sind es Volksspiele oder Volksfeste, die gezeigt, dort Volksprüche oder Sprichwörter, die illustriert, oder volksthümliche Scenen aus der hl. Schrift, die wiedergegeben werden. Immer sucht der Künstler die launige Seite seines Gegenstandes herauszukehren, oft in wenig lauterer, manchmal in anstößiger Weise. Das Publikum, welches es in jenen Tagen so genau nicht nahm, verzieh es ihm gerne und erhob ihn zu seinem Liebling, zu dem Volksdichter par excellence.

Hier nur ein Pröbchen von seinen Artigkeiten: »die keifenden Weiber«. Zwei Frauen sind einander gegenüber; die eine steht aufrecht und schmält auf die andere los, die ärgerlich, aber gelassen mit den Händen im Schoofs zuhört; ein Affe sitzt am Herde, eine Henne gackert im Vorgrunde. Die moralisirende Inschrift lautet:

Ein Dach und ein Ofen mit Löchern im Leib
Ein Affe am Herde, der schmeißet und pifst
Eine krähende Henne, ein keifendes Weib
Ist Unglück im Haufe, das jeden verdriest.

Brueghel hat oft den Frauen mitgespielt, und man könnte wohl geneigt sein, folgendes Geschichtchen zu glauben, das van Mander von ihm erzählt. Als er nemlich noch in Antwerpen wohnte, liebte er ein Mädchen, welches er zu heirathen gedachte, wenn sie nicht so sehr dem Laster des Lügens ergeben gewesen wäre. Um ihr jedoch Gelegenheit zu geben, diese üble Gewohnheit abzulegen, kam er mit ihr überein, daß er ihre Lügen auf einem Kerbstock anzeichnen wollte, und daß, wenn dieser vor einem gewissen Zeitpunkt voll wäre, die Heirath unterbleiben, dagegen wirklich stattfinden sollte, wenn der Stock am bestimmten Tage nicht gefüllt wäre. Leider war die Gewohnheit bei dem Mädchen zur zweiten Natur geworden; das Kerbholz war vor der bestimmten Zeit voll und das Mädchen blieb sitzen.

Wie uns van Mander weiterhin erzählt, vermachte der Vieze Brueghel

feiner Frau testamentarisch ein Gemälde mit einer »Elfter auf einem Galgen«, womit er andeuten wollte, daß Klatschereien den Galgen verdienten. Diefes Bild ist als Bestätigung von Brueghel's wenig galantem Charakter erhalten und hängt gegenwärtig im Museum zu Darmstadt. (Nr. 271.) Es soll nach dem Zeugniß des Malers selbst das Beste sein, was er gemalt hat, und besitzt in der That besondere Verdienste. Es stellt eine Landschaft dar, durch welche sich ein Fluß zwischen schroffen Hügeln hinwindet. Die Ferne ist von blaß blauem Ton, mehr nach vorne steht eine Baumgruppe mit sehr fein gemalten Blättern von bläulichen, gelben und grünen Tinten; ganz im Vordergrund steht ein Häuschen mit einer Mühle und auf einem Felsen erhebt sich ein Galgen, auf welchem eine Elfter sitzt; links ergötzt sich eine Gruppe von Bauern mit Tanzen. Der ganze Vordergrund ist sehr farbig gehalten und gemahnt stark an den Sammet-Brueghel. Die tanzenden Figürchen in vollen hellen Tönen von Roth, Weiß, Grün, Grau bilden immerhin Flecken, aber es ist Bewegung in ihrer Geberde und Lebendigkeit in der Darstellung. Die Umriffe werden weich, und die Ausführung hat die Feinheit der besten Stücke von Brueghel's Vorbilde. Was die Landschaft betrifft, so sei nebenbei bemerkt, daß Brueghel, wie wir durch van Mander erfahren, von seiner italienischen Reise einen ansehnlichen Skizzenvorrath von Land- und Gebirgsansichten mitgebracht hat und daß er in späteren Jahren diese in seinen Bildern wohl zu verwerthen wußte. Mit welcher Sorgfalt und Kunst er dies that, haben wir wiederholt gesehen.

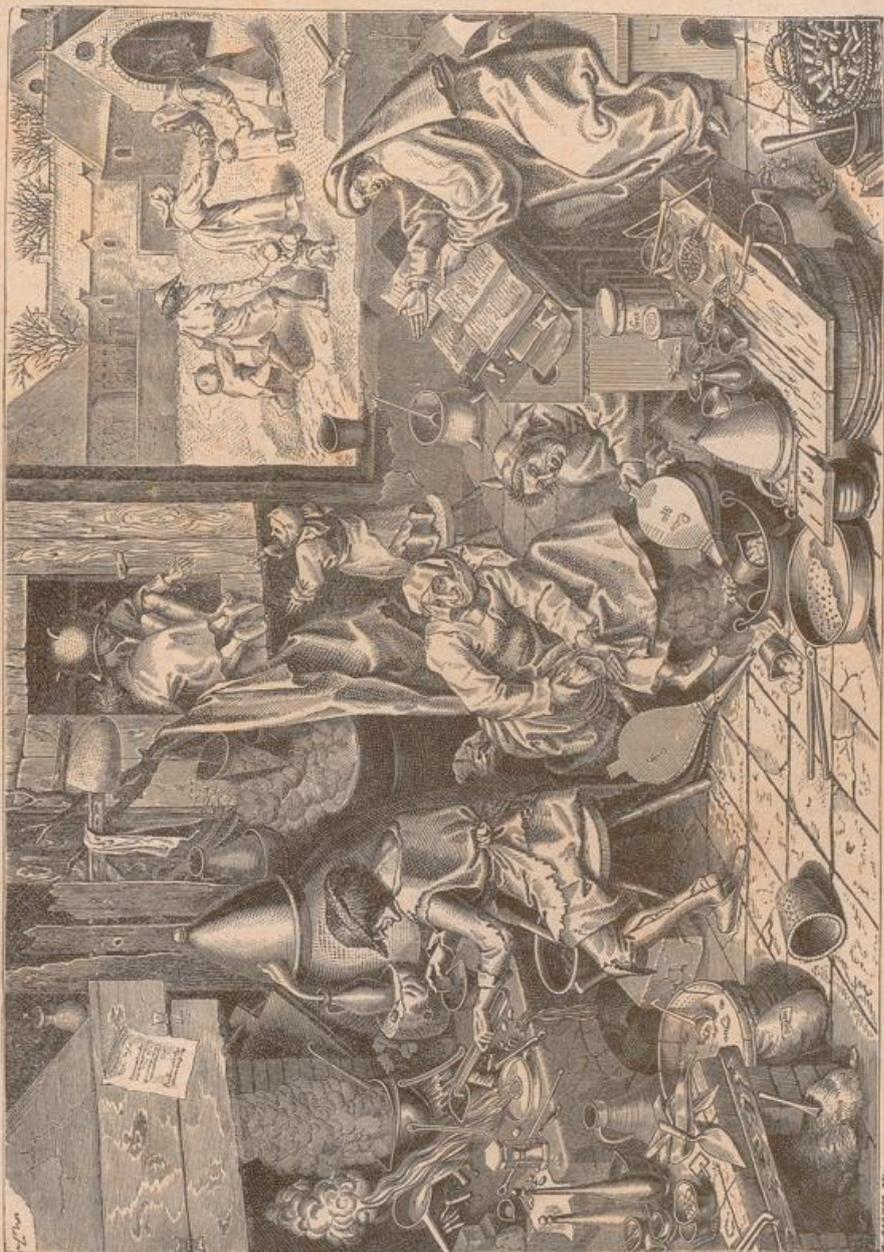
Um sein Bild zu vervollständigen, ist hier nur noch anzudeuten, daß hunderte von Stücken ihm zugeschrieben werden, die sowohl in Hinsicht auf den Gegenstand als hinsichtlich der verhältnißmäßig noch geringeren Ausführung wenig zu bedeuten haben, und den Gemälden sehr ferne stehen, die wir von ihm beschrieben haben.

Wir können in Brueghel eine doppelte Künstlernatur erkennen: In der Darstellung der Figuren neigt er zu derber Wahrheit hin, in der Wiedergabe der übrigen Natur sucht er diese so lieblich, so zierlich und so sorgfältig als möglich darzustellen. Einer seiner Söhne, der Sammet-Brueghel, folgte der landschaftlichen Richtung seines Vaters, während der andere, der Höllen-Brueghel mehr direkt in dessen Fußstapfen als Figurenmaler trat.

Dieser letztere PIETER BRUEGHEL, wie sein Vater genannt, wurde zwischen 1564 und 1567 geboren und starb 1637/38. Er ging bei Gillis van Coninxloo in die Lehre und liefs sich 1585 in die St. Lucasgilde zu Antwerpen einschreiben. Am 5. Nov. 1588 vermählte er sich in der Kirche zu U. L. F. daselbst mit Elifabeth Goddelet, welche ihm am 6. Juli 1589 einen Sohn gebar, PIETER BRUEGHEL der dritte, jüngste, später wie sein Vater und Großvater Maler, und am 12. Aug. 1591 eine Tochter, Maria. Unter den vier Schülern Pieter Brueghels des Jüngeren (zweiten), welche in den Liggeren genannt werden, finden wir den berühmten Frans Snijders.

Der Höllenbrueghel folgt, wie sein Name andeutet, mehr wie sein Vater der teuflustigen und spuckhaften Richtung des Hieronymus Bosch. Der alte Pieter hatte nur ausnahmsweise derlei Ungeheuerlichkeiten geschaffen und sich mit Vorliebe auf die Wiedergabe von Scenen aus der Wirklichkeit verlegt: sein Sohn malte ausnahmsweise Scenen aus dem Volksleben und gewöhnlich Darstellungen phantastischer Art.

Im Museum zu Brüssel (Nr. 3) sehen wir von ihm den »Fall der widerspänstigen Engel«, eine Scene, die für seine Richtung wie geschaffen schien. Das Gemälde bildet, von einiger Entfernung gesehen, den buntesten Wirrwarr dar, den man nur träumen kann: man sieht nichts als eine große eintönige Oberfläche, auf welcher Lichtflecken von warmem Ton, bräunlich grün und



Der Alchemist von Pieter Brueghel dem Aelteren. Im Besitz von Max Rooses in Antwerpen.

weifs, mit allerlei Tinten verstreut find. Tritt man näher, fo bemerkt man in der Mitte des Stückes einen Engel mit Gliedern, die ebenfo steif und eckig in den Gelenken find wie die einer Heuschrecke, in der erhobenen Hand ein Schwert, am Leibe einen goldenen Panzer tragend. Zur Rechten und Linken von ihm stehen zwei andere Himmelsbewohner in flatterndem weiffen Gewande, ein halbes Dutzend andere oberhalb stossen in Trompeten, welche ausfehen wie gekrümmte Füllhörner. Unter ihnen fallen die Teufel in die Hölle, zum grössten Theile wie Variationen über die Form eines Frosches erscheinend. Hier ein Frosch mit Gefieder und einem Schnabel, den Krallen und den Flügeln eines Vogels, dort ein anderer Frosch mit einem Helm auf dem Kopf und einem Schwert in der Hand, einen Turnier-Ärmel um den Arm und eine Sonnenuhr auf dem Rücken, dann ein dritter, der auf dem Rücken liegt und in seine Pfote beisst, ein vierter, dessen Hals aufgeschlitzt ist; grüne, braune, weisse Frösche, Eidechfen und Fische, wie unmögliche Frucht- und Gewächsorten, die Fleisch geworden sind; eine ganze Trödlerbude in Menschen umgeschaffen, ringend und fallend, taumelnd, beisend und durcheinander wirbelnd, und nichts was zum Auge oder gar zum Geiste spricht. Schade um all die schöne Farbe und die geschickte Technik, welche an diese kindischen Spuckgeschichten vergeudet sind.

Es war Brueghel in diesen Gemälden augenscheinlich nicht um einen mächtigen Eindruck des Furchtbaren, Schauerlichen und Schreckhaften zu thun, er wollte nur seiner Laune, seinem Sinn für das Possenhafte, Ungewöhnliche und Unerhörte fröhnen.

Selbst in Vorwürfen, aus welchen frühere oder spätere Meister tief ergreifende Scenen zu schöpfen wußten, ist es nur das Fremdartige und Lächerliche was ihn anzieht. In der Liechtenstein-Gallerie zu Wien (Nr. 1134) sehen wir von ihm den »Triumph des Todes« vom Jahre 1597. Anstatt diesem Gegenstand seine eigne Art zu lassen und das Verhängnisvolle, Unvermeidliche und Entsetzliche des Befuchs von dem, der da kömmt wie der Dieb in der Nacht, hervortreten zu lassen, begnügt er sich die Verwirrung zu schildern, welche der Tod auf der Welt hervorbringt. Ein mit Todtenschädeln beladener Wagen wird von Skeletten gezogen; der Tod schleppt einen König und seine Schätze, einen Kardinal mit einem Sarkophage und einen Mönch mit; weiterhin schwingt er die Sense unter den Lebenden, holt sie von der Tafel, von der Musik und von den Geliebten. Auf einem Pferde-Skelette reitend trabt er in vollem Laufe durch das Volk, die verhängnisvolle Waffe in der Hand. Ueberall flüchtet man, und überall wird man eingeholt, es ist eine Scene von unbefchreiblicher Verwirrung. Der Tod erscheint nicht mehr als der schleichende, schweigende Besuch des ungebetenen Gastes, sondern als der wüthende Kampf gegen einen gefürchteten Feind. Um das Phantastische noch zu erhöhen, steigen in der Ferne die rothen Flammen und der schwarze Rauch von einem Glühofen auf und sind die Berge im Hintergrund mit Galgen besetzt.

Näher an der Richtung seines Vaters bleibt er in Stücken wie die »Kreuztragung« im Antwerpen'schen Museum (Nr. 31) bezeichnet mit der Jahrzahl 1607. Diefes Werk hat die meiste Uebereinstimmung mit jenem des älteren Brueghel im Wiener Belvedere, welches wir oben beschrieben haben. Hier wie dort findet man den langen Zug mit seinen Gassenjungen, für welche das Schauspiel ein Fest ist, mit seinen Krämern und Bettlern; hier wie dort sieht man die hölzerne Gruppe von Maria und ihren Freunden mit ihren knitterig glänzenden Kleidern im Vordergrund; hier wie dort sind die Menschen steif und roh gezeichnet, ihre Glieder wie mit ein paar Beilschlägen aus einem Baumstamme gehauen, ihre Züge wie mit einem angekohlten Zündhölzchen auf das Gesicht getupft. Die Perspective ist noch immer unvollkommen; Bäume,

sechsmal so hoch wie Häuser, und Häuser, nicht höher als Menschen, begegnen überall. Wie bei dem Vater ist die Farbe schneidig und von ungedämpfter und unbefchatteter Kraft; der Grundton ist braun und davon gehen die bunten Figürchen hell ab. Und ebenso wie bei dem Vater könnten wir Gemälde des Sohnes anführen, in welchen er beim Malen der Landschaft oder der Dorfanfichten Auftrag und Farben feiner und geschickter behandelt.

Dagegen unterscheidet er sich von dem ältern Pieter Brueghel darin, daß er dem Moralifiren ganz aus dem Wege geht. Er gibt die alltägliche Wahrheit nur im wirklichen Leben ohne Zuthat wieder, und in dieser Wahrheit sucht er mit Vorliebe den eigenartigen Charakter des minderen Mannes und der minderen Dinge, im Uebernatürlichen sucht er das Ungeheuerliche und Possirliche.

Wir sind mit dem jüngeren Brueghel bereits um ein Jahrhundert seit Massijs' Tode vorgeschritten, in eine Periode, in welcher man im Allgemeinen bereits ganz anderen Idealen huldigte als Massijs und die Brueghels. Es ist Zeit, daß wir der jüngeren Bewegung nachgehen; ehe wir jedoch dies thun, dürfen wir doch nicht unterlassen, einen Blick hinter uns zu werfen, um zu sehen, welchen Weg die Schule des Massijs und der Nachfolger der nord-niederländischen Meister in den südlichen Niederlanden von 1530—1637 zurückgelegt hatten.

Wir sind weit von der Zeit entfernt, in welcher die ersten vlämischen Maler in sich gekehrt und mit ehrfurchtsvoller Scheu ihre religiösen Tafeln malten und Zug für Zug, Punkt für Punkt ihre Gestalten aus den überirdischen Kreifen schufen, von der Zeit, in welcher sie allen Reichthum, Glanz und Farbenschimmer, von dem was die Natur Schönes besitzt, auf ihre übernatürlichen Schöpfungen mit vollen Händen austreuten. Wir sind selbst ferne von der Zeit, in welcher Massijs mit der Vorliebe für Farbenglanz dieselbe Sorgfalt der Ausführung verband, und das wirkliche Leben in seiner vollen Kraft, wenn auch nicht ohne Härte wiedergab. Nun sind wir zu einer Kunst gelangt, welche jedes Verständniß für höhere Auffassung von sich geworfen, und in der Wirklichkeit das stark Auffällige an die Stelle des innig Rührenden gesetzt hat, welche das Alltägliche und Gewöhnliche für anziehender hält als das Schöne, welche statt der in sich gekehrten Ruhe der alten Schule, statt der sorgfältig abgemessenen Compositionen der van Eycks und statt der kräftig zusammengefaßten Gruppierung des Massijs die stark bewegte Zerfplitterung und das verwirrte Gewühl erwählte.

Wir haben gesehen, wie bei dem letzten Vertreter der Schule die Malerei der Auffassung an Albernheit entspricht, und wie die Kunst in den Werken des jüngeren Pieter Brueghel mit dem Strom der Zeit abwärts treibt und barbarischer wird, als sie zweihundert Jahre früher gewesen.

Welche Bedeutung können nun diese Werke für die Kunst haben und wie kann man sie mit Massijs' Schule in Zusammenhang bringen? Daß die bürgerliche Schule des 16. Jahrhunderts direkt oder indirekt von Q. Massijs abstammt, haben wir zu zeigen gesucht: war für jenen die Ungefcheutheit, die wenn auch noch so häßliche Menschennatur ebenso treu wieder zu geben, als wäre sie classisch schön, Grundregel, so ermuthigte die Hingebung, welche er Personen und Scenen aus dem alltäglichen Leben widmete, seine Nachfolger, dem Volksleben in seine verzweigtesten Aeußerungen zu folgen; auch suchten sie sein Colorit zu behalten, obwohl sie daselbe durch ihre scharfen Contraste und ihre glänzende Buntheit hart und grell, statt zart und hell werden ließen. Aus der Beobachtungsgabe aber, die sie mit dem großen Meister gemein hatten, ging die Neigung hervor, den Gebräuchen und Gebrechen ihrer Personen nachzugehen und daraus entstand der Hang zum Moralifiren und Satyrifiren; damit

aber entwickelte sich von selbst die Vorliebe für die Darstellung des Tadelnswerthen, des Ungeheuerlichen, Teuflischen und Spuckhaften.

Wenn wir uns aber fragen, ob diese Richtung für die Geschichte der Kunst bedeutend, — so muß in dieser Beziehung vor Allem betont werden, daß jeder Richtung, sei es nun daß sie im Gebiete des Schönen und Vollkommenen steige oder falle, in den Annalen der Kunst ein Platz eingeräumt werden müsse, weil sie immer eine wenn auch mindere oder verkehrte Aeußerung des Volksgeistes ist. Die Zeiten sind vorbei, in denen man eine Schule oder einen Theil derselben in den Bann that, weil sie nicht nach Vorschriften oder Prinzipien schuf, die spätere Zeiten zu Gesetzen und unumgänglichen Regeln machten. Wir haben gelernt, zu untersuchen, welche Bedeutung jede Kunstform haben kann und mit der umfassenderen Kenntniß ist in uns auch ein umfassenderes Interesse an den auseinanderzweigenden Richtungen wach geworden. Es soll hier kein Vergleich gezogen werden zwischen den Verdiensten der Schule der Realität und jener, welche die Schönheit zur Lofung nimmt; wir zeigten bereits, daß beide Richtungen durch große Meister vertreten werden. Schön und wahr müssen, um das rechte Ziel zu erreichen, gleichbedeutend geworden sein, und in jedem Kunstwerk ist ein Theil Schönheit und ein Theil Wahrheit. Der Unterschied ist nur, daß in dem einen mehr Phantasie, in dem andern mehr Wahrheit ist. Aber beide Grundrichtungen des vollkommenen Kunstsinnes müssen, oder sollen, oder können einander nicht ausschließen. Wenn eine Richtung das eine zu viel dem andern opfert, wird sie einseitig und sonach verfehlt. In einer Schule, die Lebensfähigkeit genug besitzt, überwiegt die eine Richtung die andere und dient durch das Sinken der Wagschale nach der einen der zwei Seiten dazu, das Gleichgewicht in der Gesamtheit herzustellen.

Die Schule eines Bosch und Brueghel artete in das Ungeheuerliche aus; aber vergessen wir nicht, daß in ihr der Keim fortlebte, aus welchem die Bauernmaler, die Maler des Conversationsstückes wie der komischen Scenen erwuchsen: die Teniers, die Rijckaert und Craesbeeck in den südlichen, die Brouwer, van Ostade, Steen, Hals in den nördlichen Niederlanden. Diese alle sollten in späteren Tagen die Weltanschauung in der Form verändern, aber im Wesen bewahren, und so eine der eigenartigsten und reichsten Seiten unseres Kunstlebens vertreten.

Während die Schule der Bauern- und Höllmaler den Weg verfolgten, den wir mit ihnen zurücklegten, standen sie in schroffem Gegensatz gegen die Masse ihrer Kunst- und Zeitgenossen. Die Richtung dieser war nemlich eine ganz andere, wenn auch nicht minder einseitig und nicht weniger von der Art eine Reaktion zu bedingen und herauszufordern. Es ist die Richtung der Idealisten, der auf Maffijs folgenden religiösen Maler, welche nun Gegenstand unserer Betrachtung sein soll.

