



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

VII. Die ältesten Landschaftsmaler.

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

VII.

Die ältesten Landschaftsmaler.



chon in den ersten Zeiten der niederländischen Malerschule fällt die Sorgfalt auf, mit welcher die Landschaften ausgeführt sind. Die Gebrüder van Eyck geben uns in der unteren Reihe der Tafeln ihres Hauptwerkes nicht blos die Anbeter des Lammes zu sehen, sondern auch die Landschaft, durch welche sie nach dem Gegenstande ihrer Anbetung ziehen. Die Bedeutsamkeit beider Theile ist fast dieselbe, und die Sorgfalt mit welcher die Natur gemalt erscheint, dürfte nicht geringer sein denn jene, welche an den Figuren bethätigt ist.

Eigenartig ist dieser Landschaftsdarstellung, das zunächst im Vordergrund das Gras und die dazwischen blühenden Blümchen, Stengel für Stengel, Blatt für Blatt in hellem Ton und scharfem Umriß gemalt sind. Auch weiter in der Ferne bis zu grossem Abstand von dem uns zunächst gelegenen Theil behalten die Wiesenblumen ihre Schärfe und Helligkeit und noch in der weitesten Entfernung sind die Bäume mit ihren Zweigen und Blättern sorgfältig und genau ausgeführt; auch da noch unterscheidet man sehr wohl eine Pappel von einem Palm- oder Orangenbaum, auch da kann man noch die Blättchen zählen und sehen ob sie schmaler oder runder, härter oder weicher sind.

Daselbe Streben, welches die Figuren in reichem Gewande darstellt, und ihre Kleider mit Perlen und Gold säumt und mit Blumen durchwebt, finden wir in der Landschaft wieder. Schiefen im Vordergrund Schritt vor Schritt frische Kräuter mit farbigen Blümchen aus der Erde auf, so sieht man weiterhin die höherstämmigen Pflanzen, Bäume und Gebüsche, und wieder weiter auf der Höhe der Berge und an den Abhängen der Thäler erheben sich ganze Städte oder zierliche Thürme. Und ebenso ist auch die Farbenscala und die Perspective gegliedert. Ein Uebergang von dem einen Plan zum anderen besteht weder in Farbe noch in Ton; die Hintergründe sind so hell und so scharf gefärbt und gezeichnet wie der Vordergrund; die Gegenstände verkleinern sich zwar, aber hüllen sich in keinen Luftton. Dagegen entdecken wir schon bei den van Eycks eine Eigenthümlichkeit, die wir noch zwei Jahrhunderte lang bei unsern Landschaftsmalern wiederfinden. Die Gründe nemlich, auf welchen die Figuren stehen, haben eine hellgrüne natürliche Färbung, in den Hintergründen und ausgedehnten Fernsichten jedoch nimmt Alles einen blauen Ton an. Berge, Weide-

gründe, Häuser erhalten nicht eine bläuende Tinte, die zart in das Grün übergeht, sondern eine hellblaue Farbe, die sich scharf gegen den Vordergrund abhebt. Gegen den äußersten Horizont hin wird dies Blau graulich und verschmilzt da mit dem Himmel, welcher gegen den Horizont eine weißliche Färbung hat, nach oben zu hellblau und endlich hochazur wird. Der Maler versteht dabei die Kunst noch nicht, die Erstreckung des Terrains sichtbar zu machen: statt nemlich dasselbe in horizontaler Perspective mit zurückgehender verduftender Fernsicht wiederzugeben, läßt er die verschiedenen Pläne übereinander sich erheben, so dafs man die Fluren über den Häusern und die Wasser über den Bergen zu sehen bekommt.

Bei den unmittelbaren Nachfolgern der van Eyck finden wir dieselbe Auffassung der Landschaft, wenn sie auch in ihren Werken eine viel untergeordnetere Rolle spielt als in der Anbetung des Lammes. Auch bei Massijs macht sich die alte Ueberlieferung noch in voller Kraft geltend. In der Grablegung findet man wie bei den van Eyck's die Felslandschaft mit ihren steilen Wänden mit ihren Bäumen und Gebäuden auf dem Rücken der Hügel in scharfen ungemilderten Tinten und in miniaturartiger Ausführlichkeit. Wie der Hintergrund durch reich detaillirten Hausrath, Teppiche, Säulen und dgl. gebildet wurde, wenn die Scene im Innern eines Hauses vor sich gehen sollte, so bildete der Künstler, wenn sie unter freiem Himmel stattfand, mit derselben Ausführlichkeit und Wahrheitsliebe Gras und Blumen, Bäume und Felsen, Schlöfser und Städte nach. Bis dahin, das ist bis 1510, war die Landschaft von der Historienmalerei noch nicht geschieden.

Um diese Zeit jedoch änderte sich das. Einerseits begann man die Landschaft für sich selbst zum Gegenstande eines Bildes zu machen, andererseits machte man die Figuren unabhängig von ihrer Umgebung und zum ausschließenden Gegenstande der Gemälde. Zwei von den Ufern der Maas herkommende Maler, Henri met de Bles, geboren 1480 zu Bouvignes, und Joachim de Patinir, ein Jahrzehnt später zu Dinant geboren, waren die ersten, welche der Landschaft das Uebergewicht in ihren Arbeiten einräumten.

HENRI MET DE BLES hatte diesen Namen von dem weissen Haarbüchel (Bles) am Vorderhaupt; die Italiener nannten ihn Civetta (Eule) weil er die Gewohnheit hatte in feinen Stücken eine Eule als Kennzeichen anzubringen. Er mußte um seinen Beinamen zu erhalten, geraume Zeit im vlämischen Gebiete verbracht haben, als spezieller Ort hiefür wird aber einmal Antwerpen, dann wieder Mecheln angegeben.

Eine gute Vorstellung von seiner Richtung gibt die Tafel, welche das Museum von Antwerpen (Nr. 47) von ihm besitzt. Es heifst die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« und stellt die Mutter Gottes dar, die in einer Landschaft ihr Kind stillt. Hinter ihr rechts sieht man einen dichten düstern Wald, in welchem die Sonne mit ihren Strahlen nicht durchdringt, links bemerkt man eine Landschaft, die wie in regelmäfsig abgemessenen Stufen emporsteigt, dahinter gewahrt man eine Stadt mit Kirchen und Mauern. Der Wald ist schwarzgrün, zu schwerer Masse verdichtet, aber in den Bäumen sorgfältig gezeichnet. Die Felsen des Vorgrundes sind violettgrau und mit dunkelbraunem sammtartigem Moose bedeckt, auf dem hellen Vorgrunde zeichnet das dunkle Gras einen scharfen fast schwarzen Streifen ab. Die stufenförmige Landschaft im Hintergrunde hat eine blaugrüne Färbung. Die wirkliche Farbe der Natur ist demnach nicht entfernt getroffen und ebenso wenig das Spiel von Licht und Perspective. Das Ganze sieht unwahr, gekünstelt und steif aus, und verräth zwar das Bestreben, die Natur für sich selbst zum Gegenstande zu nehmen, aber wenig

Glück in der Verwirklichung dieses Vorhabens. Da war die feine, geschickte Landschaft der Aelteren, wieviel Unwahrheit auch in derselben lag, doch weit kunstvoller und geniefsbarer.

Eine zweite Behandlung deselben Gegenstandes finden wir in den Uffizien von Florenz (Nr. 730). Im Vordergrund sieht man eine Schmiede, in welcher viele Leute an der Arbeit sind, und dahinter gewaltige Felsen mit einer Burg dazwischen. In der Ferne bemerkt man noch Wasser und Schiffe. Ein Mann, welcher ein Frau und Kind tragendes Pferd führt, an sich eine sehr untergeordnete Gruppe, deutet allein den Gegenstand an. Hinsichtlich der Ausführung ist das Stück herrlich und steht unendlich über dem Antwerpen'schen, auch besitzt es eine Feinheit und Wärme des Tones, welche an Bosch und den älteren Brueghel denken läßt.

JOACHIM DE PATINIR verbrachte wie de Bles seine erste Jugend an den malerischen Ufern der Maas, in einem Gebiete, wo der Strom sich zwischen bewachsenen Bergen, nackten Felsen und durch frische Thäler hindurch krümmt, hier lachende und sonnige Plätzchen, dort romantische und düstere Winkel zeigend, einmal eng eingezwängt, dann wieder durch eine Fläche sich hinziehend, die sich soweit das Auge reicht ausdehnt. Dieses anziehende Land scheint Beider Geist angeregt zu haben, das was sie Schönes in der Natur sahen, auf ihre Tafel zu übertragen und so auch Andere bewundern und genießen zu lassen. Ihren Landschaften ist denn auch der Stempel der Heimat der Künstler tief aufgeprägt. Wellige Gründe, zwischen Bergen gelegene Wasser, bewachsene Hügel, zackige Felsen, immer verschiedene Situationen und unermessliche Fernsichten findet man bei ihnen wie bei den van Eyck's die auch Söhne des Maas-Ufers waren.

Joachim de Patinir, zu Dinant geboren, wurde 1515 in Antwerpen als Freimeister der St. Lucasgilde eingetragen. Er vermählte sich daselbst in erster Ehe mit Franziska Buyft und kaufte gemeinschaftlich mit ihr am 31. März 1520 ein in Gafhuisstraat belegenes Haus. Am 5. Mai 1521 heiratete er in zweiter Ehe Johanna Noyts, welche ihm zu den zwei Töchtern erster Ehe noch eine dritte schenkte, aber schon 1524 Wittwe war. Wie soviele andere niederländische Künstler gilt auch Patinir nach den summarischen Fabeln, die Kette und Einschlag in dem Gewebe der Lebensbeschreibungen der niederländischen Maler ausmachen, für einen üblen Trunkenbold und sorglosen Geldverschwender. Die Geschichte liefert uns von ihm sehr gegenheilige Zeugnisse. Er war ein Mann, der sich in einer der vornehmeren Strafsen ein Haus kaufte. Und als Albrecht Dürer 1520—1521 in Antwerpen verweilte, hatte er mit keinem andern Künstler so gefelligen Verkehr als mit Patinir. Er aß bei ihm, machte sein Porträt, schenkte ihm von seinen Stichen, wohnte seiner zweiten Hochzeit bei und sprach überall mit Freundschaft und Hochachtung von ihm. Als dann Patinir gestorben war, trat unter den Freunden und Vormündern seiner minderjährigen Kinder auch Quinten Massijs auf. Wie wäre zu begreifen, daß der ernste und sparsame Dürer mit einem Trunkenbold sich vergesellschaftet, und daß der würdige und gereifte Massijs einen solchen feinen Freund genannt hätte? Wir wissen zwar wenig von Patinirs Lebensumständen, aber genug um ihn von dieser leichtsinnigen Verleumdung frei zu sprechen.

De Patinir gab zuerst der Landschaft eine überwiegende fast ausschließende Stellung. In den besten seiner Stücke, wie in seiner »Flucht nach Aegypten« im Museum zu Madrid (Nr. 1519 und 1520) sind die Scenerien sehr felsig, die Bäume und andere Details mit der größten Sorgfalt ausgeführt, die Schatten aber im Allgemeinen zu schwer. Seine Vorliebe für stark bewegte Naturansichten wie er sie aus seiner Heimat mitgebracht, ließ ihm das einfache flache

Land, die bebaute und bewohnte Flur nicht malerisch genug erscheinen, es mußte etwas Außergewöhnliches und Capriciöses in der Ansicht sein, wenn er sie für darstellenswerth halten sollte. Wie er aber der erste war, welcher der Landschaft ihre Sonderstelle in der Malerei einräumte, so gab er auch das Vorbild für die kühnen und aufgeputzten Ansichten, die lange Zeit in unserer Schule vorherrschend waren. Die Antwerpener Maler, welche auf ihn folgten, sollten zwar nicht mehr den Felsen und Wüsteneien den Vorzug geben, indem sie sich mehr dem hellen Grün, den Bäumen mit ihren dichten Kronen zuwandten, aber es sollte lange Zeit dauern, ehe sie in ihren Landschaften den gebirgigen und aufgebauten Zug der Patinir'schen Stücke abstreiften.

Manchmal malte de Patinir bloß die Hintergründe, während in seiner Landschaft die Hauptszene durch andere Künstler ausgeführt wurde, wie wir in dem Stücke sehen, welches das Museum in Brüssel (Nr. 28) von ihm besitzt. Es stellt »Maria mit Christi Leichnam auf dem Schooße« dar, in einer Landschaft, welche aus einem braungrünen Hügel mit drei fest gezeichneten und gemalten Bäumen besteht, die in ihrer dichten oder dünneren Belaubung mit der größten Ausführlichkeit und Genauigkeit gemacht den Beweis liefern, daß de Patinir auch in größerem Mafsstabe ein kunstvolles Werk zu liefern vermochte. Der Hintergrund besteht wie gewöhnlich aus graublau abtechenden Hügeln.

Nach dem Jahr 1524, dem Todesjahr de Patinirs, verläuft ein halbes Jahrhundert, ehe wir einen Namen von hervorragender Bedeutung in dem von ihm cultivirten Fache zu vermelden haben. Doch wissen wir durch van Mander, daß in der Zwischenzeit in Antwerpen ein hervorragender Landschaftsmaler wohnte, Namens JAN DE HOLLANDER, der dafelbst gebürtig 1522 in die St. Lucasgilde trat, wie auch die Gebrüder MATTHIJS und JEROOM KOCK, der erstere bereits 1540 Meister und vor 1570 todt, der zweite 1546 Meister und 1570 gestorben war. Außerdem sind noch zu erwähnen JAQUES GRIMMER, ein Schüler des Matthijs Kock, ein geborner Antwerpener und 1547 in die Gilde aufgenommen, und CORNELIS MOLENAER, gleichfalls zu Antwerpen geboren und 1564 in die Gilde eingetreten, welcher oft mit Klaas Molenaar, einem holländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, oder selbst gelegentlich mit Cornelis Massijs, dessen Namen mit denselben Anfangsbuchstaben beginnt, verwechselt wird. Alle vier werden wegen ihrer schönen Landschaften von van Mander gerühmt, aber von dreien derselben fehlt es uns an sicheren Stücken von ihrer Hand, so daß wir uns kein Urtheil bilden können.

Von Jacob Grimmer jedoch besitzt das Stadthaus von Antwerpen eine »Ansicht des Kiel« von 1575. Es ist eine helle, farbige Darstellung einer Reihe von mit Bäumchen umfäumten Wiesenflecken mit der Aussicht auf die Schelde. Im Hintergrunde gewahrt man die Ruinen des Karthäuserklosters und einige andere Gebäude, welche anläßlich der Errichtung der Veste abgebrochen wurden, im Vorgrunde sieht man eine Menge Personen. Die Fernsicht ist etwas stark ansteigend nach der in jenen Tagen üblichen Darstellungsweise, aber die Wiesen sind so weich, die Bäumchen und Figürchen so geschickt gemacht, das Ganze mit so sonnigem Licht übergossen, daß man nicht umhin kann, dem Künstler einen ersten Platz unter unsern alten Landschaftsmalern anzuweisen.

In Antwerpen lebten auch einige Zeit vor 1566 die aus Mecheln gebürtigen Gebrüder LUCAS und MARTEN VAN VALKENBURG, welche die geschicktesten und feinsten kleinen Ansichten, die man bis dahin gesehen, malten.

GILLIS VAN CONINXLOO,* der von van Mander als der ausgezeichnetste

* VAN MANDER. — Catalogue du Musée de Bruxelles. — Journal des Beaux-Arts 1870 p. 50.

Landchaftsmaler seiner Zeit gerühmt wird, wurde zu Antwerpen den 24. Jan. 1544 (1545 neuen Styls) geboren, nachdem seine Eltern 1539 von Brüssel nach Antwerpen übergesiedelt waren. Wahrscheinlich war er der Schüler seines Stiefvaters Jan de Hollander. Er bereifte Frankreich und kehrte nach Antwerpen zurück wo er sich verheiratete und bis 1584 blieb. Darauf hielt er sich in Zeeland, zu Frankenthal in Deutschland und endlich zu Amsterdam auf, wo er noch 1604 lebte. Mit dem letzteren Jahre ist eine Landschaft bezeichnet, welche Fürst Lichtenstein besitzt und das einzige aber sehr unbedeutende Werk ist, das wir von dem Meister kennen. Nicolaas de Bruyn stach viel nach ihm. Eines dieser 1603 gestochenen Blätter stellt Samson, einen Löwen erschlagend, vor. Links thürmen sich Felsen, rechts ist der hügelige Boden von herrlichen buschigen Bäumen bestanden, in der Mitte durch sieht man eine Stadt am Ufer eines Gewässers. Es ist eine nur in der Phantasie zu sehende Natur, wie sie in Wirklichkeit so wenig in den Niederlanden als irgendwo sonst in der Welt zu finden ist, die aber die Schablone zeigt, nach welcher unsere älteren Landschaftler ihre Werke nachbilden.

Wir eilen über diese Maler, die uns wenig hinterließen, weg, um uns etwas länger mit ein paar Künstlern zu beschäftigen, welche in jeder Hinsicht ausführlicher bedacht zu werden verdienen; wir meinen die Gebrüder Bril, die ersten unserer eigentlichen und großen Landschaftsmaler.*

MATTHIJS BRIL wurde 1550 zu Antwerpen geboren und muß sich sehr früh nach Italien begeben haben, da sein Name unter den Meistern und selbst Lehrjungen der St. Lucasgilde nicht vorkommt. Hatten die niederländischen Landschaftsmaler von jeher einen guten Namen jenseits der Alpen, wie schon Hendrik met de Bles lange Zeit in Venedig thätig war, so war auch Bril kaum in Rom, als ihn schon der Papst mit der Herstellung von Landschaftsbildern und religiösen Prozessionen auf den Wänden des Vatican betraute. Matthijs Bril wußte sich ehrenvoll des Auftrags zu entledigen und wurde von allen Kennern in Rom seiner Leistung wegen gelobt. Leider starb er schon 1584 im 34. Jahre seines Alters.

PAUWEL BRIL, war 1556 zu Antwerpen geboren und lernte da einige Zeit bei DAMIAAN OORTELMANN. Er folgte früh dem Vorgang seines Bruders und befand sich als dieser starb bereits seit vier Jahren in Rom. Als Schüler seines Bruders setzte er im Auftrage Gregor XIII. die Arbeiten fort, die Matthijs hatte unvollendet lassen müssen. Nach deren Vollendung wurde er von Gregor XIII. wie von dessen Nachfolger Sixtus V. mit neuen und ansehnlichen Aufträgen bedacht, und hatte ferner auf Befehl Clemens VIII. im neuen Saale des päpstlichen Palais ein Fresco von 60 Fufs Höhe zu malen, das Martyrium des hl. Clemens enthaltend, der mit einem an den Hals gebundenen Anker beschwert in die See geworfen wurde. Dann ward ihm der Auftrag zu Theil im Sommerpalast des Papstes sechs große Landschaften, die hervorragendsten Klöster des Kirchenstaates darstellend, zu malen. Auch in verschiedenen Kirchen und Klöstern der ewigen Stadt, wie in den Palästen der Cardinäle und Vornehmen bedeckte er Wände und Gewölbe mit seinen kunstvollen Schöpfungen. So malte er unter Anderem in der Chiesa Nuova das Landschaftliche in der »Erfassung der Welt,« in S. Cecilia das Badegemach vom Hause der Heiligen, in S. Vitale zehn große Landschaften, bei dem Cardinal Montalti einen ganzen Saal, bei dem Cardinal Mattei eine Reihe von Ansichten und Schlössern, in Palazzo Rospigliosi vier Frescolandschaften und einen ganzen Saal; auch in Palazzo Colonna und im Vatican trifft man Werke seiner Hand. In den letzten Jahren seines Lebens

* ED. FÉTIS, Les artistes Belges à l'étranger. I. 143. — GIO. BAGLIONE, Le vite de pittori.

malte er nur kleine Stückchen, die ebenso fein ausgeführt, als seine großen Stücke breit und kräftig waren. Pauwel Brill starb zu Rom 1626 als ein Siebziger, und wurde in der Kirche der Madonna dell' Anima begraben.

Während seine großen Malereien alle in Italien blieben, zerstreuten sich seine kleinen in alle Museen Europa's. Jagden, Allegorien, Schlachten, Darstellungen aus dem Evangelium, Marinen, Landschaften mit Thieren, mit Ruinen, mit Felsen und Flüssen, in allem war der Meister zu Hause.

Man hat gesagt, daß er in hohem Maße von der italienischen Schule beeinflusst worden sei. Dies bedarf einiger Erläuterung. Das Studium der Natur und das Landschaftsmalen ist rein niederländischen Ursprunges, und dieses Fach fand immer in den Niederlanden seine verdienstlichsten Vertreter. Nur bemerken wir durchgehends bei jenen niederländischen Meistern, welche einige Zeit in Italien verblieben, daß sie von der Natur dieses Landes und von der Richtung seiner Künstler einigermaßen berührt werden. Die Lichter werden wärmer, die Töne brauner, die Ansichten theatralischer, als dies bei den rein niederländischen Künstlern der Fall ist.

De Bles und de Patinir brachten, wie wir gesehen haben, zuerst die stark bewegten und phantastisch aufgebauten Landschaften in Schwung. Die Meister des 16. Jahrhunderts entäußerten sich auch dieser Gekünsteltheit nicht und suchten in ihrer Weise die Natur aufzuputzen und sie vielmehr in einer erborgten Schönheit denn in ihrer einfachen Wahrheit wiederzugeben. Das Streben nach Verschönerung entsprach auch zu sehr der angeborenen Richtung der Antwerpen'schen Maler, als daß sie nicht auch in der Landschaft dem Schönen vor dem Wahren den Vorzug gegeben hätten. Es sollte daher durch das ganze 16. Jahrhundert die gekünstelte Landschaft vorherrschend bleiben, und Rubens sollte der erste sein, welcher die Poesie der wirklichen Natur, von Feld und Weide wie von Busch und Berg verstehen und zum Verständniß bringen sollte.

Die Gebrüder Brill, die fast ihr ganzes Künstlerleben im Apenninenlande verbrachten, fanden sich ohne Mühe in die beliebte Richtung. Ein paar Aenderungen versuchten sie indess doch in ihren Landschaften, und zwar mit Erfolg. Ertlich legten sie die Hintergründe flach, indem sie, statt deren Wirkung in dem unnatürlichen Emporsteigen zu suchen, wie man es früher in der Fernsicht anwandte, im Spiel von Licht, Farbe und Tönen das Zurückweichen des Terrains wiederzugeben suchten.

Daraus folgte die zweite von ihnen eingeführte Neuerung. Um den Eindruck der Ferne zu gewinnen, müssen die Hintergründe sich verlieren; da aber Paul Brill wie seine Vorgänger die Gewohnheit hatte, auch diese sehr ausführlich und farbhell zu machen, so blieb ihm nichts übrig, als den Vordergrund kräftig genug zu malen, um selbst den klaren Hintergrund düstern abgeblaßt erscheinen zu lassen. Deshalb setzte er gewöhnlich auf seine vorderen Pläne düster gefärbte und scharf abgegrenzte Berge und Büsche, wogegen die hell blaugrüne Ferne beziehungsweise blaß erscheint und so ein Spiel von Licht und Dunkel hervorbringt, das sprechend wenn auch minder harmonisch und wahr ist.

Die Landschaften von Pauwel Brill und von seinem Nachfolger Joost de Momper, zeigen immer zweierlei Gebiete von Licht und Farbe; der erste Plan scheint im Schatten zu stehen, der zweite ist heller, ohne daß irgend etwas auf der Erde oder am Himmel die widersprechende Beleuchtung und harte Gegenüberstellung rechtfertigen könnte. Alles ist dabei so luftig und fein bis in die weiteste Ferne und bis in die kleinsten Einzelheiten ausgeführt, daß man eher an eine geschickte Miniatur denn an ein naturgetreues

Gemälde denkt. Doch dürften immerhin die eigenartigen Effecte der Gebirgslandschaft im Gegensatz zum Flachland dieses Charakteristicum der Brill'schen Weise nicht als ganz unnatürlich erscheinen lassen.

Betrachten wir nun einige Werke Pauwel Brill's im Einzelnen, und zunächst das »der verlorne Sohn« genannte Stück im Museum zu Antwerpen (Nr. 30). Schräg durch das Bild zieht sich ein Gewässer. Am oberen Ende desselben, wo es mit Schiffen bedeckt gegen einen flachen Strand ausläuft, liegt eine Hafensadt, hinter welcher sich ein gewaltiges Felfengebirg erhebt. An dieser Seite des Wassers zieht sich ein Hochland hin, auf welchem eine mächtige Eiche steht, und welches von Gras, Farren und anderen Kräutern bewachsen und mit einer Schweineerde staffirt ist. Unter den vier Figuren, welche man dabei bemerkt, ist der verlorne Sohn an seinem verzweifelten Gebahren zu erkennen. Baum, Figürchen, Schweine, wie Felswände und Gebäude in der Ferne sind mit der größten Sorgfalt ausgeführt. Die Farbe hat einen porzellanartigen Schimmer mit den zartesten, feinsten Uebergängen und Verschmelzungen. Das Luftspiel ist in feiner scheinbaren Eintönigkeit doch unendlich mannigfaltig. Aber der Hintergrund ist gleichförmig zartgrau, der Vorgrund hartbraun, so dafs die Pläne scharf von einander abgehen, und die natürliche Farbe vermifst wird. Auch die gezackten Felsen scheinen wohl etwas von ihrer Gestalt der Phantasie des Malers zu danken zu haben.

Dies hindert jedoch nicht, dafs seit Patinir ein unermesslicher Schritt vorwärts gethan erscheint. War es bei diesem ein schwacher Versuch, die Natur genießen zu lassen, so war es bei Brill ein gelungenes Unternehmen. Es ist wohl noch viel Willkürliches in dieser Natur, aber daneben fällt auch die richtige Wahrnehmung von hundert kleinen gut gesehenen Einzelheiten auf. Man fasse nur näher in's Auge, wie warm die belichteten Blättchen an dem braunen Baume funkeln, wie das Wasser da, wo die Sonnenstrahlen hinfallen, weißer wird, und sehe die Taufende von Tonabstufungen, welche das Luftspiel auf jede kleine Ecke und Kante, auf jeden kleinen Rifs und Spalt, auf jeden Splitter und jede Aushöhlung der Felsen wirft. Man sehe endlich wie alles Fernerstehende gut zurückgeht und sich hier zart verliert.

Wählen wir unter den in die Museen Europa's verstreuten Stücken Brill's einige weitere Proben seiner Richtung aus, so finden wir im Museum von Darmstadt (Nr. 278) ein herrliches Stück von ihm. Links und rechts hebt sich der Grund, in der Mitte sich senkend gestattet er einen Blick in die zwischen den beiden Hügeln sich in's Unendliche erstreckende Ferne. Der Hügel im Vorgrunde links trägt eine dichte Gruppe knorriger Eichen, wie sie Brill gerne sah und malte, der Hügel rechts im Hintergrunde trägt ein altes Schlofs; und während die Höhe mit den Eichen in dunkelbraune kraftvolle Tinten getaucht ist, bestrahlt die rechte Seite ein unaussprechlich helles Licht. Hier sieht man auch das gebirgige, mit niedriger Vegetation bedeckte, von frischen Wasserfällen und Thälern durchschnittene Terrain, im lieben Licht gebadet und so von Plan zu Plan sich wellenförmig hinziehen, soweit das Auge reicht. Die Landschaft ist wohl etwas theatralisch aufgebaut. Auch ist die Abwechfelung von Licht und Schatten etwas willkürlich, so dafs man in einer Gruppe dunkelbrauner Bäume plötzlich einen hellgrünen und umgekehrt zwischen hellbeleuchteten einen dunkel beschatteten findet. Der Maler hat ferner nicht genügend verstanden, das Detail dem Allgemeinen zu opfern, so dafs man ebenso gut wie im Vorgrunde auf einem ferngelegenen Hügel die Aestchen und Blättchen unterscheidet. Aber was für Verdienste neben diesen Unvollkommenheiten! Das helle zarte Licht, die so passend angebrachten Naturschönheiten, die jedem Theil bewahrte und doch zu einem ansprechenden Zusammenhang gebrachte Eigenartigkeit, die

feine gefchickte Ausführung, das Alles bildet ein Ganzes, das nicht überwältigend wirkt aber sich kräftig geltend macht und das Auge anzieht und fesselt.

Im Museum zu Berlin (Nr. 744) sehen wir von Brill eine feine graugrün gehaltene »Seefansicht« mit Licht übergossen. Die Sonne geht eben auf und trifft mit ihren ersten Strahlen das Meer und das darauf fahrende Schiff, wie Thurm und Schloß auf einer vorpringenden Landzunge, während sie das Gebüsch im Vorgrunde in dunklem Schatten läßt. Hier treffen wir den Maler von einer anderen Seite feiner Begabung. Es war hier das Licht, welches das Wasser mit seinem Zauberglanze wie mit Perlen befät, wie Silber und Gold vom Himmel niedersteigt und auf der flüssigen Fläche schmelzend das Wasser und dessen dünnen Dunst mit feinen herrlichen Farbtönen verklärt, der Gegenstand seines Studiums, und er wußte ihn wiederzugeben. Er bahnte somit den Weg, den die südlichen Landschaftsmaler und die französischen, Claude Lorrain und die Poussin's weiterhin verfolgen sollten.

Noch schöner ist eines der Stücke, welche das Madrider Museum von ihm besitzt (Nr. 1212). Es stellt ein Gewässer dar, in welchem sich das frische Grün eines Inselchens widerspiegelt; links und rechts stehen hohe Bäume; im Vorgrunde sieht man Jäger und Schweinehirten. Auf den vorderen Plan fällt weißes helles Licht, die Fernsicht ist warm im Ton. Bei äußerster durchgeführter Malerei ist das Stück glänzend in Licht und Farbe und hat etwas besonders Lebendiges und Festliches.

Und zum Schlusse noch das Bild »Diana und ihre Nymphen« im Louvre (Nr. 68). Die Göttin der Jagd geht von ihren Hunden und lieblichen Mädchen gefolgt über eine ländliche Brücke, beschattet von tausendjährigen epheum-schlungenen Eichen, die zur Linken ihre trotzigen Stämme und majestätischen Kronen erheben. Zwischen und neben den Stämmen öffnet sich dem Blicke eine Fläche, die nach vorne durch einen spiegelhellen Teich begrenzt wird und im Hintergrunde in eine sanfte Hügelreihe ausläuft. Rechts drängt sich am Ufer des Teiches wolliger Baumwuchs, spitzes Schilfwerk und frisches Gras mit Blumen. Auf dem Wasser tummelt sich Geflügel, ein Langfüßler fliegt aus dem Ufergestrüpp, und unter dem Laubwerk des Gebüsches nähert sich der schüchterne Hirsch dem hellen Gewässer. Man erhält den Eindruck des Genusses, hier zu jagen und zu sein. Wird aber auch noch immer die Landschaft durch die eigenartigen Schwächen des Malers charakterisiert, indem die Helligkeit noch nicht ohne Kälte, das lichte Farbenspiel nicht ohne Härte ist, so zählt doch die Abtönung und Verschmelzung der Farben in der Landschaft zu den höchsten künstlerischen Leistungen und erhebt deren Vertreter in die Reihe der größten Meister.

Dieselbe verschönernde Wiedergabe der Natur kennzeichnet auch seine römischen Fresken. Sie zeigen meistens felsige Berge mit Burgen oder Ruinen, hohe Bäume und Figuren, die der hl. Schrift, dem Leben der Heiligen und den ländlichen Sitten entlehnt sind. Der Ton ist gewöhnlich zu fahl und manchmal zu dunkel. Viele davon haben sehr gelitten oder sind an schlecht beleuchteten Stellen angebracht, so daß sie wenig in's Auge fallen und bestechen. Obwohl ihnen aber der Farbenglanz der Oelmalerei fehlt, sind sie doch nicht un erfreulicher als seine Oelbildchen, weil sie kühner und breiter gemalt sind.

Nach den Gebrüdern Brill begegnen wir in der Geschichte der Schule von Antwerpen einer Anzahl Landschaftsmaler von großen Verdiensten. Der erste in der Zeitfolge ist JOOST DE MOMPER. Von seinen Lebensumständen ist uns wenig überliefert. Der erste Künstler dieses Namens, den wir in den Liggenen finden ist ein JOOST MOMPÈRE, der 1530 als Freimeister aufgenommen



D. J. JARDIN sc.

Diana und ihre Nymphen von Paulus Brill. Im Museum des Louvre.

Daubigny D.

wurde, und der Großvater unseres Landschaftsmalers ist. Im J. 1581 schreibt Bartholomeus de Momper, Dekan von St. Lucas, seinen Sohn Joeys de Momper als Meister ein. Hieraus folgt, daß unser Landschaftsmaler, der ohne Zweifel unter dem letzten Namen gemeint ist, um 1560 geboren sein muß. 1590 ward er in der Frauenkirche mit Elifabeth Gobijn getraut, welche am 12. November 1622 starb.* Er hatte einen Sohn, PHILIPS DE MOMPER, der 1622 Italien bereiste und 1624 als Meister aufgenommen ward, aber schon 1633 oder 1634 starb. Alles was wir von diesem wissen, ist, daß er die Landschaften seines Vaters mit Figuren staffirte. Joost de Momper nahm von 1591—1599 Lehrlinge an, war 1611 Dekan, und starb 1634 oder 1635.

Joost de Momper wird als Maler nicht nach Gebühr geschätzt. Man begegnet seinem Namen zu häufig bei Stücken, auf welchen ein phantastisch gezeichneter, graubraun gemalter Felsen die Hauptrolle spielt, als daß sich nicht eine solche unfreundliche und unnatürliche Landschaft, sobald wir seinen Namen hören, sofort unserer Erinnerung aufdrängte, und uns dadurch die Luft benommen werden sollte, weitere Bekanntschaft mit ihm zu machen. Aber man muß ihn in einigen seiner schönen Stücke gesehen haben, um eine ganz andere Vorstellung von ihm zu gewinnen, und ihm seinen wahren und ehrenvollen Platz neben Pauwel Brill und zwischen diesem Meister und dem Sammet-Brueghel anzuweisen.

In seiner vollen Kraft zeigt er sich in den »vier Jahreszeiten«, welche das Museum von Braunschweig von ihm besitzt (Nr. 638—641). Im »Lenz« läßt er uns eine Bleiche sehen, die aus einem Grasplatze mit einem Stück Wasser, auf welchem Enten schwimmen, besteht, und zur Linken von zwei Häusern, einem Karren mit verschiedenen Personen und Vieh abgeschlossen wird, während sich im Hintergrunde ein Hügel mit Gebäuden und Kirchen auf seinem Rücken und einem kleinen Schlosse am Fuße erhebt. Die Sonne bricht durch die Wolken und breitet ihr noch bleiches Licht weiß und flaumig über die Fläche aus, während sie die Ecken in kräftige Schatten setzt. Das Grün ist noch spärlich und zart, ein wahres Bild der jungen Natur. Im »Sommer« sehen wir an einer Seite einen bewachsenen Hügel mit Häusern und Wasser, an der anderen eine Gruppe von Bäumen, dazwischen einen Wagen mit Volk das zu einer Kurzweil fährt, und Wanderer zu Fuß und zu Pferd in Bewegung oder auf dem Rasen ausruhend. Der Himmel ist von warmer Helligkeit, das Grün reichlich und kräftig geworden. Im »Herbst« zeigt er uns eine gewundene Straße. Links sind Arbeiter beschäftigt einen Wald auszuroden, eine Heerde Schweine schnüffelt die Eicheln auf; Männer die auf Fischfang ausziehen und ein feine Kuh fortreibender Bauer ziehen den Weg entlang. Der Himmel ist trüb und halb nebelig, die Sonne ist verdüstert und die Natur bunt gefärbt. Der »Winter« ist ein ernstes Bild: die Mauern einer befestigten Stadt von aufsen gesehen. Auf den Dächern und Vorsprüngen liegt der Schnee, im Zwinger tummeln sich Schlittschuhläufer, vor der Stadt steht ein Kuchenverkäufer mit seinen Waaren und laufen Jungen mit Kramkörbchen unter dem Arme. Der Himmel hat eine fahle blaugraue Färbung und ganz den Charakter der Jahreszeit. Die Figürchen in den vier Bildern sind vom Sammet-Brueghel gemalt*** und machen sich geschickt in den lebenswürdigen Bildern geltend, obwohl sie sich nicht immer besonders gut mit der Landschaft verbinden.

* G. CRIVELLI, Giovanni Brueghel p. 315.

** Id. p. 337.

*** G. CRIVELLI, Giovanni Brueghel p. 208. „Li quatro stagioni f. del Momper, et l'altro fatto in Casa, li figuri fatto del mio mane a 40 fiorina per pezzo = 160.“

Auch ihre Wahl ist — und diese muß wohl von de Momper herrühren — eine glückliche.

Die ganze Folge ist in feiner, lichter Art gehalten. Die scharfe Gegenüberstellung von Licht und Schatten hat aufgehört, wenn auch Häuser und Bäume noch kräftig von den beleuchteten Theilen abgehen. Der Künstler gibt uns zum erstenmale die Landschaft seiner Heimat und die eigenen Sitten zu sehen, und so ist die Landschaft nicht mehr ein Schaustück, das schön sein sollte, sondern ein Stück aus der heimischen Umgebung, das wahr ist. Ist auch der heimische Boden nicht überall schön, so dürfte ihn doch der Maler nicht anders machen als er ist. Die gekünstelten Landschaften, wie schön sie auch sein mögen, lassen uns kälter als die wahre Natur, wie armselig sie auch aussehen mag. Dies empfand vielleicht auch de Momper, als er die Jahreszeiten malte. Und so liefs er sich keine Eigenthümlichkeit jeder der vier Perioden entgehen.

Doch bin ich weit entfernt, behaupten zu wollen, daß er die Poesie der Landschaft fühlte, wie sie Rubens, nach ihm die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts und nunmehr die Landschaftsmaler unserer Zeit verstehen und wiedergeben. In der Kunst des de Momper und seiner Zeitgenossen spricht die Natur immer mehr zum Auge als zum Herzen. Sie fühlten sich durch die Linien, Reihenfolgen und Gegenätze, welche sie in Feld, Berg und Busch sahen, angezogen, für die Schönheit, die in dem einfachsten Fleckchen Landes, in dem zwischen einer Reihe von Bäumen nach einem Dorfe führenden Steinweg, in dem niedrigsten durch gemeines Strauchwerk beschatteten Sumpfe liegt, blieben sie ohne Gefühl. Sie waren niemals von dem Eindruck berührt worden, welchen unsere ländliche Natur auf uns machen kann, wenn wir sie in erregter Stimmung zu sehen bekommen, niemals fanden sie den am Morgen über den Fluren hängenden Duft schöner als das volle Sonnenlicht, niemals gaben sie der Gemüths erwärmung, welche die dämmerige Gluth der Abendsonne erweckt, Ausdruck, niemals begriffen sie, daß ein Bauer, der mit der Sense auf dem Rücken heimkehrt, als Landschafts-Staffage passender sei, als alle Nymphen, die das alte Griechenland verehrte, und ebenso fanden sie niemals, daß eine Hütte mit ihrem Strohdach malerischer sei als die Paläste, mit welchen sie ihre Gemälde ausstatteten. Bei ihnen mußte die Natur, um malenswerth zu werden, über und außerhalb dem Gemeinen und Bäuerlichen stehen. De Momper's Malerei gibt treu aber kalt wieder, was der Künstler sah. Er hat seine Jahreszeiten nicht anders machen wollen, als sie sind, doch erfaßte er sie nicht gänzlich wie sie sind, indem er die Poesie davon nicht begriff; auch er mußte, um sich packen zu lassen, auf etwas Ungewöhnliches und Scenerieartiges stofsen.

Im Museum zu Dresden finden wir von ihm drei Landschaften mit zackigen und mager gemalten Felsen und heftig bewegten aber elegant gezeichneten Linien, Stücke, wie man sie zu Dutzenden unter Momper's Namen begegnet, aber neben diesen auch ein Bild von ganz anderem Aussehen. Es hat den Decorationsstyl, wie wir ihn bei den Gebirgsmalern beständig antreffen, unterscheidet sich aber von deren Werken durch seine breite Behandlung. Eine weite Fläche mit einer von zahlreichen Thürmen überragten Stadt breitet sich zur Linken aus, hinter welcher sich die Wellen der blauen Hügel in der Ferne unter der warm weißen Wolkenmasse verschwindend hinziehen; zur Rechten erhebt sich eine felsige Höhe, auf welcher Bäume, ein paar Häuschen und eine große Zahl von Reitern zu sehen sind. Die Flachlandschaft fluthet in dunstig blauen und lichtgelben Tinten, wogegen sich der Hügel in voller Kraft mit warmbraunen Tönen abhebt. Der Contrast ist noch immer allzu scharf, aber



Jan Brueghel der Aeltere, nach A. van Dijck.

bewunderungswürdig sind die Hunderte von Modulationen des Lichtspiels, die Geschicklichkeit mit welcher Alles ausgeführt ist, und die Eleganz der ganzen reichen schmucken Tafel.

An den Momper'schen Stücken fanden wir bereits den Sammet-Brueghel als Staffagenmaler, doch machte sich auch dieser hauptsächlich als Landschaftler berühmt. JAN BRUEGHEL, beigenannt der Vloeren (Sammet) Brueghel, ist eine der anziehendsten Gestalten, die wir in der Reihe der Antwerpener Maler treffen, und glücklicherweise finden wir auch eine vollkommenerere Folge von Documenten über ihn als über einen großen Theil der hervorragenderen Meister der Schule. Ein günstiger Zufall bewahrte uns unter anderem ein dickes Convolut von Briefen, die er an seinen Gönner, den Erzbischof Federigo Borromeo, Neffen und Nachfolger des heiligen Carolus Borromeus von Mailand schrieb. Beziehen sich auch diese Briefe größtentheils auf Gemälde, die er für den Kirchenfürsten ausführte, so stossen wir in denselben doch auch auf einige kleine Lebensumstände und etliche wissenswerthe Details bezüglich der Schöpfungen feines Pinsels überhaupt.*

Jan Brueghel, der größte unter feinen Namensgenossen, wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1568, als der Sohn Pieter Brueghel's, des närrischen, und der Maria Coecke, der Tochter des PIETER COECKE, eines geachteten Malers und Architekten, geboren. Erst ein Jahr alt, verlor er seinen Vater; seine Großmutter MARIA BESSEMER, des Pieter Coecke Frau, unterrichtete ihn im Aquarellmalen. Die Oeltechnik lehrte ihn PIETER GOETKINT von Antwerpen. In seiner Jugend reifte er nach Italien, und verweilte nach der Jahzahl, welche eine das Colosseum vorstellende Handzeichnung von ihm trägt, 1593 in Rom.** Wahrscheinlich dort lernte er Federigo Borromeo kennen, in dessen Gefolge er vielleicht nach Mailand ging, als dieser den erzbischöflichen Stuhl der lombardischen Hauptstadt bestieg. Am 30. Mai 1596 gab sein geistlicher Gönner dem nach Antwerpen zurückkehrenden Künstler Empfehlungsbriefe an den Bischof von Antwerpen mit, unzweifelhaft an Laevinus Torrentius, der jedoch 1596 schon gestorben war, aber erst 1597 wieder ersetzt ward. In dem Empfehlungsbriefe sagt der Erzbischof, daß Brueghel ihm sehr lieb sei, sowohl wegen seines Talentes, als auch wegen der Reinheit seines Gemüthes und seiner Sitten, und bezeugt außerdem, daß der abgehende Künstler einige wenige Monate unter der Zahl seiner Diener war.

Am 12. September 1596 kam Brueghel in Antwerpen an, nachdem er vorher noch eine kleine Tour in Holland und Flandern gemacht hatte. Diese hatte er unternommen, um die Werke der vlämischen Maler kennen zu lernen, hatte aber gefunden, daß diese weit unter den Meisterwerken der Italiener und selbst unter jenen des deutschen Malers Rottenhammer stünden. Im Jahre seiner Rückkehr nach Antwerpen ließ er sich als Freimeister der St. Lucasgilde einschreiben und wieder zwei Jahre später wurde er in der Frauenkirche mit Elifabeth de Jode, der Tochter des Kupferstechers Geeraard de Jode, getraut. Aus dieser Ehe entsprossen ein Sohn, Jan Brueghel II., der am 13. September 1601, in welchem Jahre (4. October) sich der Vater als Bürger eintragen ließ, getauft wurde, und eine Tochter, Paschasia. Doch war ihm die Mutter dieser Kinder nicht lange beschieden, und schon im April 1605 schloß er eine zweite Ehe mit Catharina van Marienburg, die ihm acht Kinder schenkte.

* GIOV. CRIVELLI, Giovanni Brueghel, Pittor Fiammingo, o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana, Milano 1868.

** RATHGEBER, Annalen der niederländischen Malerei. Gotha 1844 p. 335.

Vom Jahre 1595 an, in welchem er Federigo Borromeo in Rom oder Mailand kennen lernte, bis an sein Todesjahr hatte Brueghel beständig das eine oder andere Werk für den Erzbischof von Mailand in Arbeit. Die Ambrosianische Bibliothek dieser Stadt, in welcher die Kunstschatze bewahrt werden, die Federigo Borromeo gesammelt und bei seinem Tode seinen Mitbürgern vermacht hatte, besitzt noch die meisten der von Brueghel für den Kirchenfürsten gemalten Werke, 17 an der Zahl nach Zählung des Verfassers. Zwei davon tragen die Jahreszahl 1595, und diese, in Rom oder Mailand gemalt, sind die ältesten, welche wir von unserem Meister überhaupt kennen. Das eine stellt »Christus auf dem See von Genesareth«, das andere »Eremiten in einer Landschaft« vor. Ein anderes Eremitenstück ist von 1596, ein drittes Bild von 1597, während zwei undatirte Werke augenscheinlich aus derselben Zeit stammen. In den ersten Stücken ist Brueghel's Art verglichen mit seiner späteren Manier schwer und schwarz und die Nachfolge nach Paulus Brill unverkennbar.

Von seinen späteren Jahren hat die Ambrosianische Bibliothek bewahrt: den »Ueberfluß« von 1605, an welchem von Balen die Figuren malte; ein »Bouquet« von 1608, von welchem er selbst bezeugt, daß es die ersten Blumen seien, die er gemalt, und daß sie ihn sehr viel Mühe kosteten, weil er sie naturgetreu und ohne eigene Erfindung malen wollte; ferner »Daniel in der Löwengrube« von 1608 und die zwei Elemente »Feuer« und »Wasser« von 1610 und 1611. Die letztern, die ihm mit 150 Gulden das Stück bezahlt wurden, malte er, seinem Versprechen gemäß, »mit der größten Sorgfalt und mit all der Manigfaltigkeit, mit welcher die Natur ihre Producte schmückt«. In diesen jüngeren Stücken zeigt sich denn auch Brueghel in all der Zartheit seines Pinsels und in dem ganzen Glanze seines Colorits. Gegenwärtig fehlen in der ambrosianischen Sammlung einige Stücke, welche sich im vergangenen Jahrhundert noch in derselben befanden, nemlich die zwei übrigen Elemente die »Erde« von 1611 und die »Luft« von 1621, wie auch ein Blumenkranz um eine Madonna von Rubens, für welche er vom Cardinal eine »soddissazione straordinaria« gewärtigte. Diese drei Werke wurden von den Franzosen zu Ende des vorigen Jahrhunderts entführt, und da man sie 1815 zu reclamiren vergaß, verblieben sie im Louvre (Nr. 58. 59. 429).

Auch bei dem Erzherzogenpaare Albert und Isabella stand er in wärmster Gunst. Schon am 18. März 1606 reichte er ein Gesuch ein, daß die Landesfürsten sich ihres Rechtes auf zwei Bildchen von ihm selbst und von seinem Schüler begeben möchten, welche durch die Zollbeamten von Oordam confiscirt worden waren. Diesem Ansuchen ward am 30. März Folge gegeben. Aber in der Zwischenzeit waren die zwei Bildchen bereits von Amtswegen öffentlich verkauft worden und es blieb nichts mehr übrig, als daß die Regierung den ihr zukommenden Antheil des Erlösdrittels mit 24 Gulden zurückerstattete.* Im October 1609 theilte das Erzherzogenpaar dem Antwerpener Magistrat den Wunsch mit, daß Brueghel von militärischer Einquartirung und vom Wachdienst enthoben bleiben solle. Wenige Monate später stellte er das Ansuchen, daß Ihre Hoheiten ihn in ihren besonderen Dienst nehmen und ihm Wacht- und Zollfreiheit, wie dies den anderen Malern an ihrem Hofe gewährt war, verleihen möchten. Diese Privilegien erlangte er am 13. März 1610 auf Grund seiner Thätigkeit für den Landesherrn zu Brüssel. Der Antwerpener Magistrat sträubte sich wohl, aber Brueghel that was ihm früher so wohl geglückt war: er berief sich nemlich auf die höhere Zufage zu Brüssel und kam auch diesmal zum

* Catalogue du Musée d'Anvers. p. 304 sv.

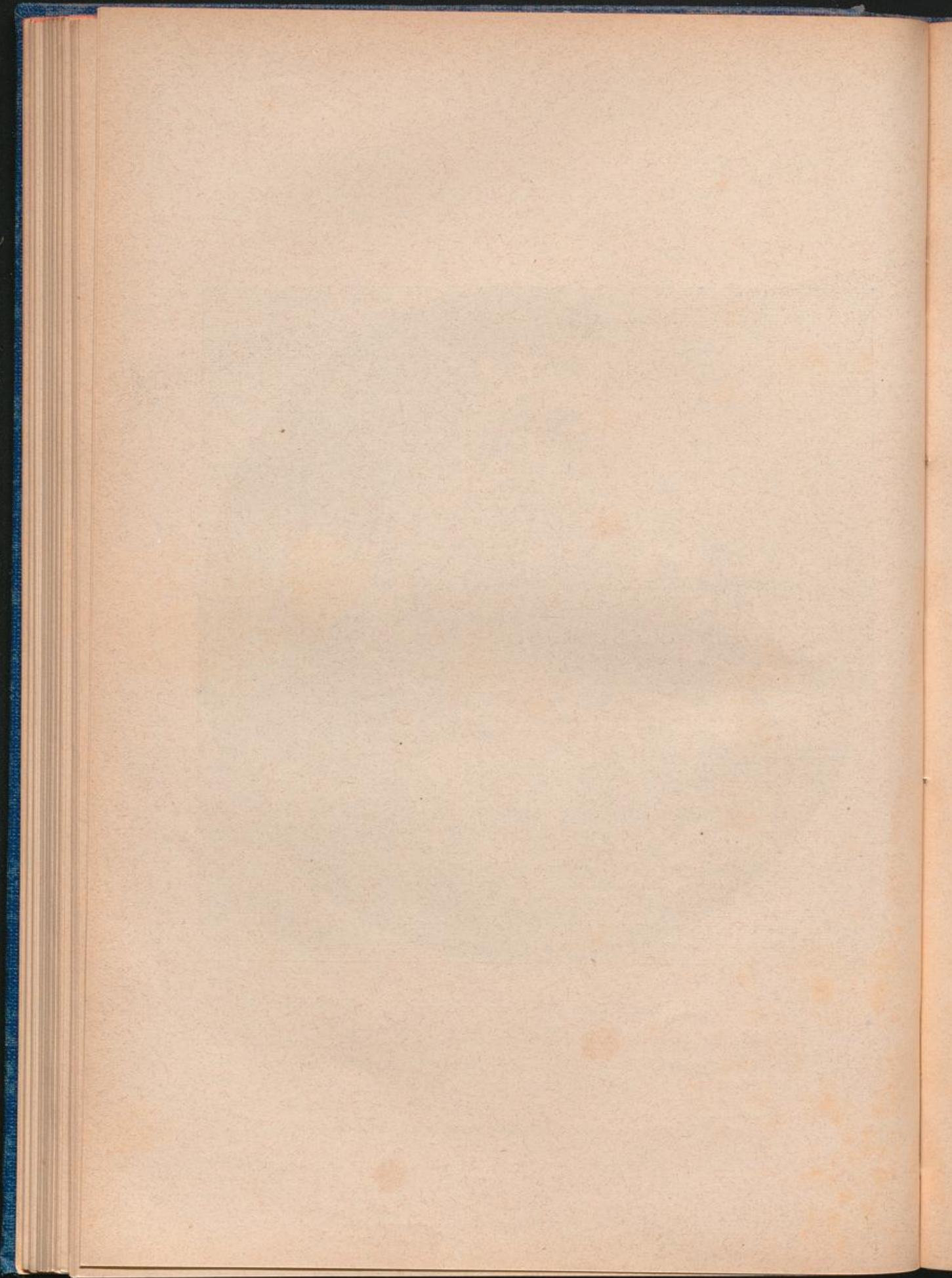


BREUCHEL .P

AUBER .D

PIERDON .S

Landchaft mit Wagen von Jan Bruegel.



Ziele. Am Tage vor der obengenannten Entschliessung schrieb er an den Erzbischof Borromeo, dafs er schon seit drei Monaten in Brüssel sei, um unter den Augen des Erzherzogenpaares selbst elf grofse Malereien auszuführen. Und schon früher am 27. August 1609 war er in Brüssel gewesen, »um vier Gemälde für Ihre Hoheiten zu malen.« Welcher Art aber diese Bestellung waren, sehen wir im Museum zu Madrid, das die von Albert und Isabella in Brüssel gesammelten Kunstschätze geerbt hat, und nicht weniger als 54 Stücke Brueghel's besitzt.

Unter diesen ragen zwei Folgen hervor, welche beide den Namen der »fünf Sinne« tragen, aber eigentlich Abbildungen von dem sind, was der erzherzogliche Palaft Köstlichstes besafs. Die erste Folge besteht aus zwei 1,75 m. hohen und 2,63 m. breiten Stücken (Nr. 1237 und 1238), von welchen das eine das Gesicht und den Geruch, das andere das Gehör, den Geschmack und den Taftinn vorstellt. Im »Gesicht« findet Brueghel die Gelegenheit, alle Kunstschätze der Fürsten, ihre Gemälde, Statuen, Kupferstiche und kostbaren Geschirre, wie auch ihren herrlichen Garten und Palaft bewundern zu lassen, im »Geruch« prangen die prächtigsten Blumen, im »Gehör« kömmt eine Sammlung von Musikinstrumenten zur Darstellung, im »Geschmack« finden wir die aufserlesensten Speisen im Speisefaal der Fürsten aufgetragen, im »Taftinn« ist deren reiche Waffenammlung ausgebreitet. Die Sinne werden dabei durch Frauen und Kinder dargestellt, welche auf den Instrumenten spielen, die Speisen kosten und die schönen Dinge bewundern, aber von anderer Hand gemalt sind. 1617 wiederholte er denselben Gegenstand in einer zweiten Folge von fünf kleineren Bildern (Nr. 1228—1232) von welchen jedes für sich einen der Sinne veranschaulicht. Die Ausstattung ist dieselbe, die Figuren aber sind durch Venus und Cupido ersetzt.

In einem anderen grofsen, die »Künste und Wissenschaften« darstellenden Bilde (Nr. 1239) war gleichfalls die Sammlung von Kunstgegenständen und wissenschaftlichen Geräthen wiedergegeben: Gemälde, Musikinstrumente, Globusse, Landkarten und Muscheln. Ausserdem findet man noch das »erzherzogliche Schlofs« (Nr. 1264) und den »Park« von Brüssel (Nr. 1265). Am 6. Dezember 1619 schrieb er an Ercole Bianchi, einen Kunstfreund, durch dessen Vermittlung unser Maler mit dem Cardinal zu verkehren pflegte: »Es ist jetzt neun Monate, dafs Ihre Hoheiten mich beauftragten, 38 Miniaturgemälde mit eigener Hand zu malen, was mir, wie Ihr Euch vorstellen könnt, ungewöhnlich viel Arbeit gemacht und mich bis jetzt beschäftigt hat. Nachdem ich sie aber am 1. dieses Monats Ihren Hoheiten abgeliefert, bin ich am 4. nach Antwerpen zurückgekehrt, die Fürsten in guter Gefundheit verlassend.« Die Stücke, welche Brueghel für Albert und Isabella machte, gehören zu dem Geschicktesten, was er überhaupt schuf, und sind wo möglich mit noch gröfserer Sorgfalt ausgeführt, als er sie sonst anzuwenden pflegte, da es sich darum handelte, die fürstlichen Gemächer mit Darstellungen zu schmücken, die oft neben den Gegenständen, die darauf abgebildet waren, aufgehängt wurden. Konnte da das Erzherzogenpaar dem Künstler, der mehr denn irgend einer, und mehr als Otto Venius und Rubens ihr Hofmaler war, etwas abschlagen? Brueghel mit den obigen Gnaden noch nicht zufrieden, erbat und erlangte auch 1613 Steuerfreiheit.

Man möchte vielleicht geneigt sein, ihm dies als Habfucht zu verübeln, wenn man verfolgt, wie unermüdlich er im Heischen von Gnadenbezeugungen war. Wir haben jedoch guten Grund, ihn von der üblen Nachrede weifs zu waschen, denn es fehlt nicht an Beweisen seiner Freigebigkeit. Dafs er 1616, als Abraham Grapheus, der Sohn des Schildknappen von St. Lucas, Schulden

halber ins Gefängniß gerathen war, sechs Gulden beitrug, die höchste Summe welche zu dessen Befreiung, gesteuert wurde, oder dafs er 1619 der Rederijk-kammer der Violier, deren eifriges Mitglied er war, ein Prachtgewand für die Göttin Pallas verehrte, wäre noch das Geringste. Wir kennen aber noch ein sprechenderes Zeugniß seines guten Herzens. Als nemlich Frans Snijders 1608 von Rom nach Mailand übersiedelte, ersuchte Brueghel brieflich seine italienischen Freunde, in seinem Namen dem Kunstgenossen, der auch ihm Beistand und Trost gespendet, als er sonst von Jedermann verlassen war, das nöthige Geld zu besorgen, auf welches Schreiben dem ankommenden großen Thiermaler 600 Gulden, eine ansehnliche Summe für jene Zeit zur Verfügung gestellt wurde. In welcher Noth er Brueghel beigefanden ist uns nicht sicher bekannt: vielleicht ist die Krankheit darunter gemeint, welche ihn und seine Frau zu Anfang 1608 befallen hatte und deren er in einem seiner Briefe erwähnt.

Brueghel war Dekan der Romaniſten, als Rubens 1609 in diese Gesellschaft der Antwerpen'schen Künstler, die Italien besucht hatten, aufgenommen wurde. Damals scheint die Freundschaft, welche beide Künstler so innig und dauernd verband, ihren Anfang genommen zu haben. Von diesen guten Beziehungen besitzen wir vollgültige Beweise. Brueghel kam mit dem Italienischen nicht ganz zurecht, wie er denn wiederholt seinem Mailändischen Gönner klagt, dafs er ihm nicht vlämisch schreiben dürfe. Rubens war nun zwar auch kein Meister in fremden Sprachen, aber auf das Italienische verstand er sich doch besser als mancher andere, und so wurden Brueghels Briefe nach Mailand von 1610 an fast ohne Ausnahme durch den genialen Freund geschrieben. »Mein Secretär Rubens ist nach Brüssel, um das Porträt der Erzherzogin zu malen,« schrieb Brueghel 1616 in einem Briefe, den er aus diesem Grunde so kurz als möglich machte. Doch nicht blos im Briefschreiben halfen die beiden Freunde einander, sondern sie arbeiteten auch in verschiedenen Gemälden zusammen. So besitzt unter anderen das Antwerpener Museum davon einen Beweis, welcher zeigt, wie Rubens seine kühne Hand der feinen Brueghel'schen Durchführung anbequemte wenn er die Landschaften seines Freundes staffirte, und an vielen anderen Plätzen finden wir Gemälde, die aus dem Zusammenwirken Beider entstanden sind.

Was konnte nun Brueghel fehlen, um glücklich zu sein! Seine Bilder verkaufte er, so viel er nur malte, und zu guten Preisen. Die vier Elemente z. B. wurden ihm durch Federigo Borromeo mit 150 Gulden per Stück bezahlt, und an den deutschen Kaiser hatte er 1608 bereits eine Forderung von 7200 Gulden. Unter der Gönnerschaft der Großen; der Liebe seiner Freunde, dem Ansehen vor ganz Europa genoß er auch das Glück, der Vater einer zahlreichen Familie zu sein. Der Erzbischof von Mailand und die Infantin Clara Eugenia Isabella erwiesen ihm 1623 die Ehre Pathenstelle bei seinem jüngsten Kinde, dem achten seiner zweiten Frau zu übernehmen. Dafs er vermöglich geworden, bezeugt sein Sohn ausdrücklich. Er lebte auch auf breitem Fuße und ging gewöhnlich üppig in Sammt und Seide gekleidet, was ihm wie man sagt seinen Zunamen Vloeren-Brueghel erworben hat. Er war sonach einer von jenen Antwerpen'schen Malern, welche durch Besitz und Ansehen große Herrn geworden waren, die schönsten Wohnhäuser der Stadt (in Lange Nieuwstraat Nr. 107, wo nach ihm auch sein Schwiegersohn David Teniers wohnte) erbauten, und mit Gnadenbezeugungen und Freundschaft der Fürsten und Großen überhäuft wurden.

Gegen das Ende seines Lebens traf ihn jedoch schreckliches Unglück. 1622 verlor er nicht blos seinen besonderen Wohlthäter, den Erzherzog Albert, sondern auch den größten Theil seines Vermögens. Drei Jahre später, am

13. Januar 1625, raffte ihn jäher Tod (Ruhr) dahin; und nicht blos ihn: innerhalb zwanzig Tagen starben aufser ihm, wie sein Sohn schreibt, drei Kinder, Pieter, Isabella und Maria, im siebzehn-, sechzehn- und vierzehnjährigen Alter. »Sein Tod ward von der ganzen Stadt beweint und sein Leichenbegängniß war rührend zu sehen.« In der St. Georgskirche, wo er begraben wurde, errichteten ihm seine Kinder ein marmornes Grabdenkmal, welches mit seinem von Rubens gemalten Porträt geschmückt ward. Und unter den Vormündern seiner Kinder finden wir auch Rubens und van Balen.

Der Sammet-Brueghel cultivirte verschiedene Fächer und alle mit dem besten Erfolg. Die Landschaft erscheint im Uebergewichte, doch staffirte er dieselbe mit allerlei Gegenständen, so dafs einmal mythologische Bilder, dann die vier Elemente oder andere Allegorien, oder kleine Darstellungen aus der hl. Schrift, aus dem Soldaten- oder Bauernleben daraus wurden. Mit grosser Vorliebe schuf er solche Stücke, in welchen er eine grosse Menge von Thieren anbringen konnte, wie das »Paradies« oder die »Arche Noah,« oder solche, in welchen es dichte Volksansammlungen darzustellen gab, wie eine Predigt, die Belagerung einer Stadt, einen Markt oder ein Bauernfest, oder solche, in welchen er kostbare Gegenstände in all ihrer reichen Feinheit wiedergeben konnte. Seine Landschaften sind wie die seiner Vorgänger äusserst geschickt und detaillirt gezeichnet und hell in der Farbe. Das Grün belebt er zu einer Frische, die beinahe hart erscheint. Alles ist dazu angethan das Auge zu berücken; die gewöhnliche Natur war ihm zu armfelig, er wollte sie farbiger, verklärter, geordneter, so dafs sie sich auf das Festlichste und Anziehendste darstellte. Es sind vielmehr prachtvolle Bühnendecorationen, innerhalb welcher sich eine Handlung entwickelt oder leblose Gegenstände zur Schau gestellt werden, denn Seiten aus dem wirklichen Buch der Natur. Sein Vater war ein Holländer und somit auch ein Mann von unaufgeputzter Wahrheit: der Sohn wurde ein Sinjoor, somit ein Freund von zierlicher Schönheit; und die Züge, welche bereits die Naturschilderungen der Gebrüder Brill kennzeichneten, charakterisirten auch die seinen, wie auch jene von allen seinen Antwerpen'schen Fachgenossen späterer Tage.

Brueghel war in erster Reihe ein geschickter Maler. In dieser Beziehung stammt er in direkter Linie von den grössten Meistern der alten Schule ab: er weifs wie diese oder wie die Miniaturen des Mittelalters haarfein zu analysiren und mit den vollsten lebendigsten Farben wiederzugeben, was es in der lebenden wie in der leblosen Natur zu sehen gibt. So gut wie jene weifs er Harmonie in seine glänzenden Farben zu bringen, und besser als sie wufste er die Eleganz der Linie, das Lachende des Lebens in seinen geschickten Bildchen festzuhalten; in seinen scharfgezeichneten Gemälden gibt es nichts Steifes, Alles ist voll Bewegung und Anziehungskraft. Auch hat er noch etwas mit den Alten gemein, was bei Betrachtung seiner Werke fogar das Auffälligste ist: er hat wie die van Eyck's und andere Vorgänger die Gewohnheit, seinen Hintergründen eine blaue Färbung zu geben. Nicht blos der Himmel ist in den meisten Stücken Brueghel's hellblau, sondern auch die Fernsicht mit Gebirgshöhen, Wiefengründen und Strauchwerk bekommt eine stark ausgesprochene blaue Färbung. Fragen wir uns ob wir hiebei an einen Sehfehler, der den Maler die Natur so sehen liefs, oder lediglich an eine Grille des Meisters zu denken haben, so bekennen wir, eine befriedigende Erklärung nicht geben zu können. Doch glauben wir, dafs Italien wohl einige Schuld daran trägt. In den Landen des nördlichen Europa's ist an Ebenen wie an Höhen diese blaue Fernsicht unbekannt, die fernsten Grenzen werden wohl grau und blafs, aber blau sehen wir sie da kaum werden. Die niederländischen Künstler hatten nun das Verblauen der Hintergründe in Italien beobachtet, und ohne sich eben darüber

Rechenchaft zu geben, wie sie die Natur am wahrsten, sondern vielmehr wie sie dieselbe am schönsten wiedergeben könnten, machten sie sich diese Eigenthümlichkeit und zwar in starker Uebertreibung zu Nutzen, und indem sie ja keine bestimmten Ansichten gaben, sondern Landschaften im Allgemeinen malten, sahen sie nichts Unrechtes darin, diese mit jener Erscheinung auszumücken, die ihnen im Süden als eine weitere Schönheit erschienen war.

Wir haben bereits einige Stücke Brueghel's aus dem Madrider Museum und aus der ambrosianischen Bibliothek kennen gelernt. Betrachten wir nun noch einige andere, in welchen sich seine Eigenart offenbart.

Im Museum des Haag (Nr. 200) und in Paris (Nr. 58) finden wir von ihm das »Paradies.« Das erstere dieser Bilder ist weitaus das Schönere. Im Vordergrund sieht man die großen Thiere: Stier und Kuh, Wolf, Hirsch und Hinde, Tiger und Tigerin, Löwe und Löwin und ein Paar Elephanten. Zur Linken fließt ein Bach, in welchem Enten und Stelzfüßler sich aufhalten, und über ihnen sitzt in den Zweigen eines entblätterten Baumes allerlei buntfarbiges Federvieh. Im zweiten Plan sieht man Adam und Eva, jener auf einer Erhöhung sitzend, diese die Hand erhebend, um die verbotene Frucht zu pflücken. Hinter ihnen schließt die Scene mit einer Gruppe von Bäumen ab. Die Figuren von Adam und Eva sind von Rubens' Hand, so lieb und durchsichtig gemalt und so geschickt gezeichnet, wie man es nur jemals von ihm findet. Alle Thiere auf der Erde, im Wasser und in den Zweigen sind mit staunenswerther Genauigkeit und Farbenklarheit ausgeführt, und besonders die Vögel mit ihrem glänzenden bunten Gefieder erscheinen wie ebenso viele Edelsteine, die auf dem lichten und dichten Landschaftsgrunde funkeln.

In Berlin (Nr. 678) finden wir eine »Schmiede des Vulkan,« ein Wunderwerk der Malerei. Taufende von Panzerstücken und kostbaren Geschirren stehen und liegen in der Höhle, in welcher Vulcan arbeitend den Besuch der Venus empfängt. Alles ist mit der äußersten Geschicklichkeit ausgeführt. Jeder Nagel der Werkstücke, jeder Buckel der getriebenen Arbeit, jedes Metall, jeder Stoff all der kaum zollgroßen Stücke ist charakteristisch wiedergegeben und deutlich zu erkennen. So ist auch die Grotte wie die umgebenden Bäume, Steinchen für Steinchen, Blatt für Blatt gemalt, und die Figuren stehen an Feinheit und Glanzreichtum der Umgebung nicht nach.

In demselben Museum (Nr. 688) sehen wir ein »Bacchusfest« mit entsprechender Landschaft. Hinter den festfeiernden Figuren befindet sich die schönste Waldansicht, die man nur träumen kann: und in der That eher ein Traumbild, denn eine Natursicht. Dichtbelaubte Bäume, entschieden in der Farbe wie im Schatten, erheben sich in der Mitte und lassen hin und wieder Oeffnungen, in welchen das Licht zart durch die Blätter strömt und Durchsichten zeigt, die zwischen Klarheit und Schatten, zwischen Wärme und Kühle höchst anmuthige Contraste bilden, welchen der Maler in aller Feinheit und Transparenz gerecht wird.

In München (Nr. 241) sehen wir eine Landschaft derselben Art, nur wo möglich noch anziehender. Im Vordergrund sitzt Flora, von Blumen streuenden Amoretten umschwebt und bekrönt, in Mitte eines Beetes mit den glänzendsten Blumen. Hinter den von Rubens gemalten Figürchen erhebt sich wieder das dichte Gehölz mit seiner doppelten Durchsicht mit feinem hinreisenden Spiel von Licht und Dunkel und dahinter prangt der hellblaue mit weißen Wölkchen besetzte Himmel. Hier sind die Blumen so ausführlich und geschickt gemalt, wie die Vögel und Thiere im Haag und die Waffenstücke in Berlin. Hier wie dort kann man für einen der Fabel angehörigen lieblichen Gegenstand keine fabelhaft schönere Umgebung wünschen und träumen. Ein

noch schöneres Exemplar dieses Gegenstandes befindet sich in Palazzo Durazzo zu Genua unter dem irrthümlichen Namen von Frans Pourbus: ein großes Stück auf welchen Blumen und Landschaft an Farbenpracht und Feinheit der Malerei miteinander wetteifern.

Brueghel malte gern Blumen, die er mit Sorgfalt auswählte und mit Genauigkeit ausführte. »Ich glaube, daß die Blumen ziemlich natürlich aussehen dürften,« sagt er in einem seiner Briefe. »Es sind deren mehr als hundert, alle rar und schön. Die gemeinen Blumen sind Rosen, Tulpen, Nelken und Veilchen, die anderen sind auisergewöhnliche, einige findet man nicht in diesen Landen.« Er hielt darauf, sie nach der Natur zu malen, und begab sich wohl einmal nach Brüssel, um sie dort in der Blüthe zu sehen. Seine Blumenstücke sind auch Meisterwerke in ihrer Art. Das Berliner Museum, das zu Wien und andere Sammlungen, worunter wir die des Herrn Bamberger in Messina, die wir 1877 in Antwerpen zu bewundern Gelegenheit hatten, nicht unerwähnt lassen möchten, besitzen Blumenstücke von ihm, welche zu dem Schönsten und Geschicktesten gezählt werden dürfen, was jemals in diesem Fache hervorgebracht wurde. Mit Feinheit und Kraft wird jedes Blümchen bis in's Detail durchgeführt, mit dem besten Geschmack werden die reichen Farben verbunden; und was uns sonst an Brueghel's Werken unangenehm berührt, nemlich seine Liebe für den Glanz, ist hier gerade ein Verdienst. Ein Bouquet von ihm schießt wie eine dichte Garbe aus der Blumenvase auf, und glänzt und strahlt mit feinen tausend warmen Farben wie die blendenden Raketen und Sterne eines Feuerwerks.

Im Museum zu Brüssel (Nr. 129) finden wir von Brueghel eine »Predigt des h. Norbert gegen die Tanchelm'sche Ketzerei.« Der Heilige steht auf einer Erhöhung, die Ketzer mit Füßen tretend. Hinter ihm befindet sich eine Schaar von Prämonstratensern, deren Ordensstifter er war; vor ihm sitzt und steht eine Menge Volks im Kreise gedrängt und auf ihn hörend: erst eine Reihe sitzender Frauen, dann Kanoniker, ein auf seinen Stock gestützter Mann steht vorne, zwei Fuhrleute zu Pferd sind dahinter und in der Mitte noch zwei Reiter. In der Ferne sieht man die Frauenkirche von Antwerpen. Das Colorit ist, wie immer von voller Frische und Kraft mit den sich daraus ergebenden scharfen Contrasten. Auf dem warm weissen Gewande der Herren vom hl. Michael zeichnet sich hart und schwarz eine Figurengruppe des vorderen Planes ab; die vordersten Zuhörer stehen im hellsten, die dritte und vierte Reihe bereits im gedämpften Licht, die letzte im Dunkel.

Brueghel wählte wiederholt solche Scenen, bei welchen zahlreiche Volksmengen darzustellen waren, und in keinen anderen von seinen Stücken tritt so viel Wahrheitsliebe zu Tage. So besitzt das Museum von Madrid (Nr. 1277) von ihm eine »Bauernhochzeit,« die man für das Werk eines Genremalers unserer Tage halten möchte. Der Tambour voran, der Bräutigam mit seinem Beiständer, die fackeltragenden Frauen, die Braut zwischen ihren zwei Kranzjungfern, der Bürgermeister zu Pferd, die tanzenden Bauern und Bäuerinnen, die Neugierigen auf der Kirchhofmauer, das Alles ist richtig gesehen und so lebendig wiedergegeben, als man es nur wünschen kann.

Jan Brueghel hatte, wie wir bereits sahen, einen gleichnamigen Sohn, der, im September 1601 geboren, 1622 seine italienische Tour antrat und im August 1625 nach Antwerpen zurückgekehrt war. Dieser JAN BRUEGHEL DER JÜNGERE heiratete am 5. Juli 1626 Sara Goetkint, die Tochter des Lehrmeisters seines Vaters. Er hatte mehrere Kinder, darunter zwei Maler, und lebte noch 1667. Ganz in der Art seines Vaters malend, erntete er auch nicht weniger Beifall als dieser. Die größten Meister, Rubens, van Diepenbeeck,

van Tulden, van Balen, staffirten seine Werke mit Figuren. Und doch ist er so viel wie unbekannt geblieben. Seine Werke werden mit denen seines Vaters verwechselt, was kein Wunder, denn wenn man sie nebeneinander sieht, findet man keinen Unterschied zwischen beiden. Würden nicht unter den zahlreichen Stücken, welche das Museum von Dresden von Vloeren Brueghel besitzt, einige vorkommen (Nr. 739, 740, 741), welche zwar seinen Namen aber dazu eine Jahrzahl tragen, die nach seinem Tod fällt, so würden alle Werke des Sohnes dem Vater zugeschrieben werden. Die drei bezeichneten und sicher von dem jüngeren Jan Brueghel gefertigten Stücke sind doch als solche schwer von jenen seines Vaters, welche daneben hängen, zu unterscheiden. In der Gallerie zu Schleißheim befinden sich gleichfalls einige Stückchen mit der Bezeichnung Jan Brueghel 1625. Da nun der Vater am 13. Januar dieses Jahres starb, müssen auch diese Werke dem Sohne zugeschrieben werden. Das einzige, was den Jüngern unter Jan Brueghel den Älteren stellt, ist etwas Wolligeres in der Malweise und etwas Blässerem im Ton. Herr van de Wiel in Antwerpen besitzt einen Blumenkranz um eine hl. Familie mit der Bezeichnung J. Brueghel 1636. Die Blumen sind in der Art des älteren Jan, ebenso farbig aber minder dicht gemalt.

In derselben Art, wie die beiden Jan Brueghel, arbeitete noch ABRAHAM GOVAERTS, der 1607 als Meister aufgenommen ward, und 1626/27 starb. Die einzigen Stücke von ihm, die in öffentliche Sammlungen gelangt sind, befinden sich in den Museen zu Braunschweig (Nr. 656) und zu Bordeaux (Nr. 189). Das erstere ist mit seinem Namen und der Jahrzahl 1624 signirt und zeichnet sich durch dieselbe geschickte und glänzende Ausführung aus, wie sie die Werke seines großen Vorgängers zeigen. Das Stück in Bordeaux steht näher an Brils Art. Unzweifelhaft wird auch von diesem Meister manches Stück älteren Landschaftmalern zugeschrieben.

Mit diesen Künstlern endigt die erste Schule unserer Landschaftsmalerei, die der Brueghel und Brill, eines de Momper, Savery, Valkenburg u. f. w. Sie waren alle, die einen weniger, die andern mehr, Aufputzer der Natur, die sie erst bekleiden zu müssen glaubten, um sie fashionable zu machen. Daher kommt das Puppenhafte, fauber Angeordnete, kleinlich Aufgefaste von Allem, was sie zu sehen gaben. Davon das Grelle ihres Grün, das Blaue ihrer Fernsichten, das Aufhäufen von Ruinen, Felsen und Wasserfällen, die Verbindung von künstlich geberdeten Figürchen oder gekünstelt angeordneten Gegenständen mit Bäumen und Gründen, die selbst Erzeugnisse halb der Kunst und halb der Natur sind.

Die Schule des Rubens, die der geschraubten Richtung der Romanisten ein Ende machte, sollte auch die gekünstelte Landschaftsmalerei überwinden. Nach Rubens werden wir zwar noch Spuren der Brueghel'schen Tradition bei einigen niederländischen Malern wiederfinden, allein das sind seltene Ausnahmen. Uebrigens eilten wir schon jetzt mit der speziellen Behandlung der Landschaftsmalerei den Jahren nach dem Gesamtentwicklungsgang etwas voraus, und es ist Zeit auf diesen zurückzulenken und zu sehen, welche Modificationen unsere Schule nach dem Auftreten der ältesten Italianisten und dem Auftreten von Rubens' Lehrmeistern durchzumachen hatte.

