

DIE SILBERNEN BÜCHER



PIETER BRUEGHEL
LANDSCHAFTEN

ΗΚΗ
ΕΙΟΥ
ΤΟΣ
Π.Θ. ΑΤΟΣ
Η
ΗΣ Η

00077/BRU
V3C

PIETER BRUEGHEL / LANDSCHAFTEN



Βιβλιοθήκη
ΤΣΙΛΤΣΙΣ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
.....

ND
673
B74
P5
1934
c.2

PIETER BRUEGHEL
LANDSCHAFTEN

ZEHN FARBIGE TAFELN UND FÜNF

ABBILDUNGEN IM TEXT

EINGELEITET VON

KURT ZOEGE VON MANTEUFFEL



H.A. 19



DIE SILBERNEN BÜCHER

WOLDEMAR KLEIN

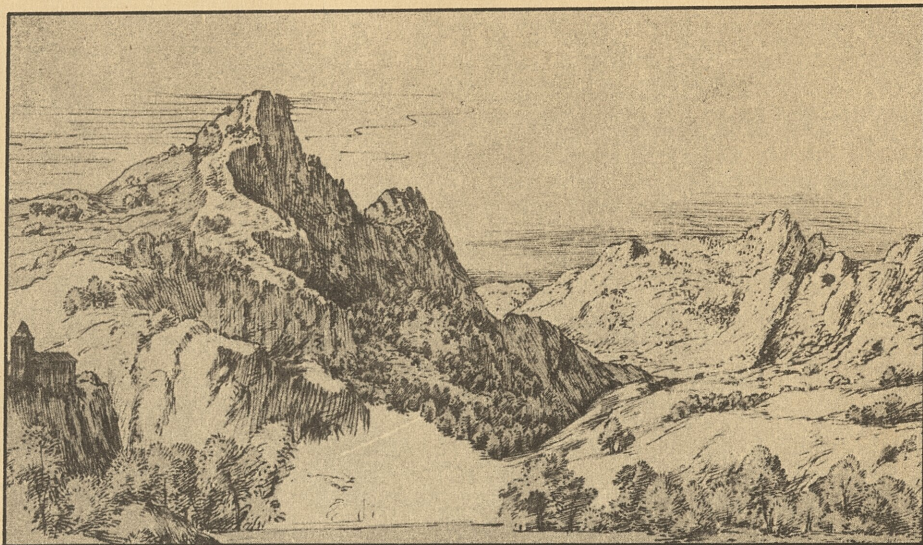
BERLIN

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....00577

064 0010663

COPYRIGHT 1934 BY WOLDEMAR KLEIN, BERLIN
GESAMTHERSTELLUNG VON OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG
PRINTED IN GERMANY

Pieter Brueghel der Ältere
und sein Beitrag zur Landschaftsmalerei



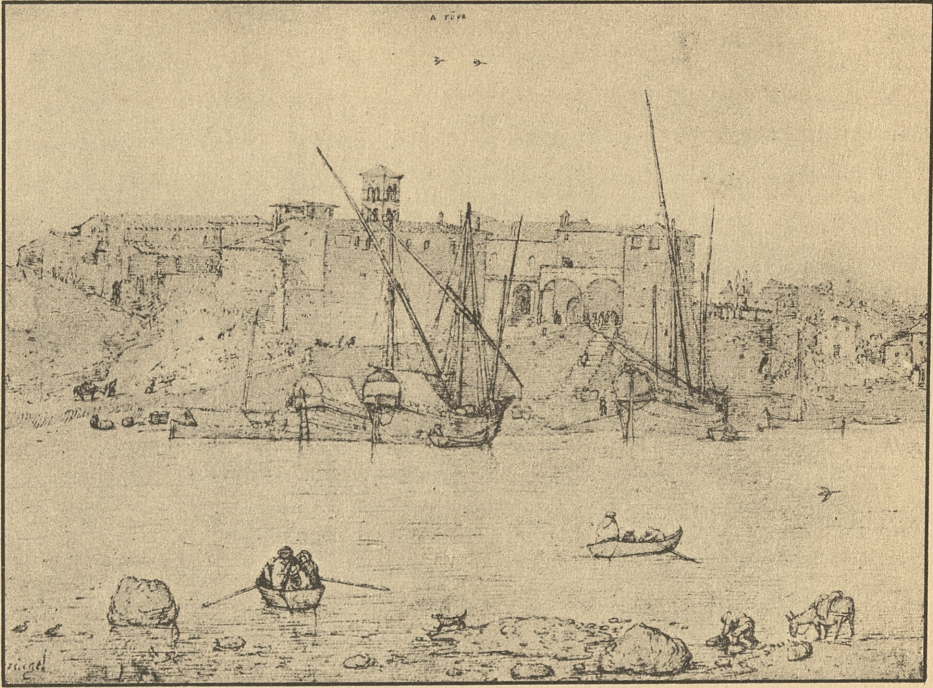
Pieter Brueghels Bedeutung in der Geschichte der Malerei erschöpft sich nicht in dem, was er als Landschaftsmaler geschaffen hat. Er lebt nicht ohne Grund in der Vorstellung seiner Zeitgenossen und der Nachwelt als der »Bauernbrueghel«, der Schilderer flämischen Volkslebens. Jedoch sein Beitrag zur Landschaftsmalerei ist gewichtig genug, um eine gesonderte Betrachtung berechtigt erscheinen zu lassen. Die Wirkung seiner Gemälde beruht zu einem großen Teil darauf, daß Brueghel der Umgebung des Menschen ihr Recht zuteil werden läßt, und in einem tieferen Sinn darauf, daß er sich mit der unbelebten Natur aufs innigste verbunden fühlt. Er knüpft an Überkommenes an, aber er sieht es neu und erobert bis dahin unbetretene Gebiete des Künstlerischen. So treibt er die Entwicklung ein beträchtliches Stück vorwärts und gibt der Landschaftsmalerei einen ganz neuen Sinn.

Brueghel gehört einer Zeit an, die für die Kunst nördlich der Alpen eine Zeit der Ebbe ist. Er ist geboren etwa als Dürer starb — das genaue Geburtsjahr kennt man nicht, es muß zwischen 1525 und 1530 liegen — wird 1551 Meister der Malergilde und bleibt nur kurze Zeit am Werk; bereits 1569, rund 40 Jahre alt, ist er gestorben. Der ganze Norden und nicht am wenigsten die Niederlande unterliegen damals einer Überfremdung. Die Künstler wandern nach Italien, um an den Werken der Renaissance zu lernen, wie man schulgerecht aus prächtigen Menschengestalten großangelegte Bildergebäude aufführt, die historische, allegorische oder religiöse Personen und Begebenheiten zum Gegenstand haben. Die niederländische Kunst dieser Zeit ist vorwiegend eine Kunst aus zweiter Hand, unverbunden mit dem Heimatboden und dem Volk. Nur dünn rieselt neben

der offiziellen, international bedingten Bildungskunst eine mindestens im Gegenständlichen nationale Strömung. An sie hat Brueghel angeknüpft und von hier aus den Anschluß an Volkstum und Heimat gefunden. Es ist die Zeit des beginnenden Freiheitskampfes der Niederlande. So liegt der Gedanke nahe, Brueghel habe sich auf dem Gebiet der Kunst gegen die Überfremdung erhoben, wie die Geusen auf dem der Politik und Religion gegen die spanische Herrschaft. Zuerst aber mußte er, wie jeder Künstler der Zeit, den Weg nach Italien antreten. Er ist, bald nachdem er Meister geworden, über die Alpen gewandert und hat vor den Werken Rafaels und Michelangelos gestanden. Sollten sie ohne Eindruck auf ihn geblieben sein? Er mag sie bewundert haben; er hat auch sicher an ihnen gelernt, wie einige seiner Arbeiten beweisen. Dann aber ging er seinen eigenen Weg, der sehr weit ab von diesen Vorbildern führte.

Bei seiner Rückkehr nach etwa zweijährigem Aufenthalt im Süden brachte Brueghel nicht, wie andere Italiener der Zeit, Figurenstudien und Bildentwürfe, aber auch nicht einmal Ansichten berühmter Stätten oder Aufnahmen antiker Bauwerke mit, sondern eine Mappe voll Landschaftszeichnungen. Wie für die nordniederländischen Maler des siebzehnten, wie für die deutschen Landschaftler des neunzehnten Jahrhunderts, war für ihn auf der Reise das Entscheidende nicht die Kunst des fremden Landes, sondern dessen Naturgestaltung. Von diesen Landschaftszeichnungen hat sich eine ganze Reihe erhalten. Wir wissen auch, wie sie Brueghel verwertete, nämlich vorerst als Stichvorlagen, die er dem Antwerpener Verleger Hieronymus Cock lieferte und die dieser stechen und drucken ließ. So hat Brueghel als Landschaftszeichner seine künstlerische Laufbahn begonnen. Er hat sich in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr ganz auf dieses Gebiet beschränkt. Seine frühesten, uns erhaltenen figürlichen Zeichnungen sind 1556, drei Jahre nach der Italienreise entstanden; sie erschienen wieder als Stiche bei Hieronymus Cock. Etwa gleichzeitig tritt Brueghel als Maler in unseren Gesichtskreis. Das erste Datum, das sich auf einem Gemälde findet, ist 1557; ein oder zwei Bilder mögen etwas früher entstanden sein. Man mag auch vermuten, daß vereinzelt noch frühere zugrunde gegangen seien. Auffallend aber bleibt es, daß von 1557 an fast jedes Jahr mit einem oder mehreren datierten Tafelbildern zu belegen ist, zwischen die sich zahlreiche andere einordnen lassen, während aus der vorhergehenden Zeit nichts mit Sicherheit nachzuweisen ist. Die Neigung zur Landschaftsdarstellung hat Brueghel nicht wieder verlassen. Während seiner ganzen Künstlerlaufbahn greift er immer wieder zur Feder, um rein landschaftliche Vorwürfe zu gestalten, und nur wenige seiner Gemälde entbehren des landschaftlichen Rahmens.

Die Landschaftsmalerei hat die nordischen Völker immer viel stärker beschäftigt als die südlichen. Der Stammvater der niederländischen Malerei, Jan van Eyck, sah als erster, daß sie neben der menschlichen Gestalt ein Recht be-

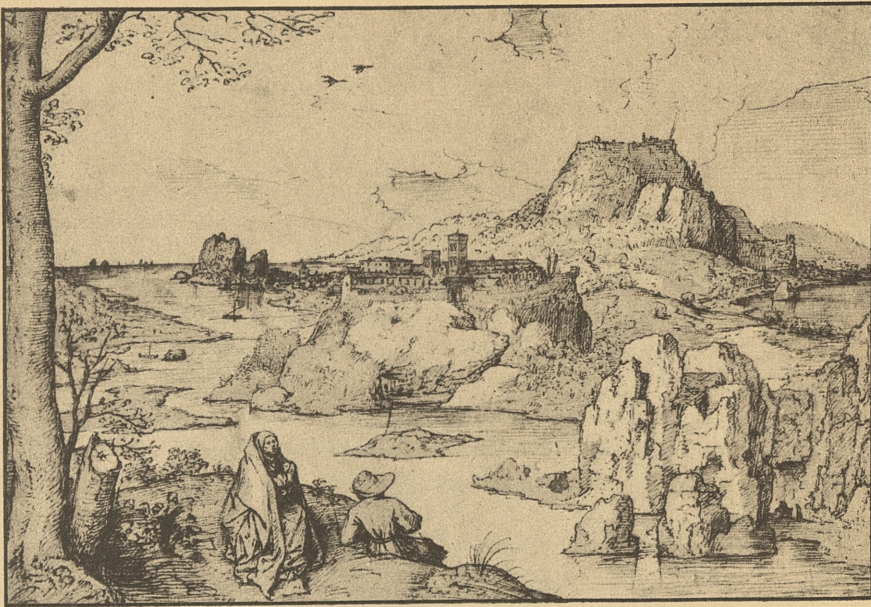


ansprechen kann, Gegenstand der Kunst zu sein. Aber vorerst blieb sie Hintergrund für die in großem Maßstab gegebenen Figuren, Füllsel auf der Bildtafel, die noch Gott und den Heiligen gehörte. Gleichsam verstohlen sprachen die Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts von der Schönheit der Natur auf untergeordneten Teilen des Gemäldes. Das änderte sich erst am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Als Brueghel zu lernen begann, gab es schon Gemälde, deren eigentlicher Gegenstand die Landschaft war. Auf ihnen erschien die menschliche Gestalt tief eingebettet, klein geworden, fast verschwindend in der Weite der sie umgebenden Welt. Dieses Herabdrücken der menschlichen Gestalt im gemalten Bilde ist keine gesonderte Erscheinung; sie hängt mit einer allgemeinen Gesinnungsänderung der Zeit zusammen. Die Menschheit bemerkt plötzlich im Zeitalter der Entdeckungsreisen, der beginnenden Naturforschung und der Reformation, einen wie kleinen Raum der einzelne einnimmt. Der Mensch wird vor der Größe der Erde, die man zu umschiffen beginnt, vor der Unendlichkeit des Weltenraumes, den man zu ermessen sich anschickt, bescheiden und wähnt nicht mehr im Mittelpunkt des Alls zu stehen. In religiösen und geistigen Fragen vor eigene Entscheidungen gestellt, wird er sich unversehens seiner Nichtigkeit bewußt. Es entsteht allenthalben, am stärksten aber in den germanischen Ländern, eine Gegenbewegung zur Gesinnung der Renais-

sance mit ihrem Kult des idealisierten Menschen und ihrer Vereinfachung des Weltbildes.

Die Landschaften, die niederländische Maler in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts schufen, sind in besonderer Art übersteigert, zusammengesetzt aus phantastisch gestalteten Felsen, aus unorganisch gefügten Bergen und Tälern. Das Streben, durch Ungewöhnliches zu fesseln, ist unverkennbar. Von Joachim Patinier bis zu dem um die Jahrhundertmitte tätigen Herri met de Bles herrscht diese Neigung. Man freut sich an Städten, die hoch auf unzugänglichen Kuppen gebaut sind, an überhängenden Gesteinsmassen, Naturbrücken und Felsentoren, an verschnörkelten Bäumen und ausgehöhlten Stämmen und füllt damit die Bildfläche in möglicher Häufung an. Trotz diesem Nachklingen spätgotischen Geschmacks sind Beziehungen zu italienischer, insbesondere venezianischer Kunst im Gesamtaufbau und selbst in Einzelheiten spürbar, wenn sie gleich sehr viel loser bleiben als in der Figurenmalerei. Besonders bei dem Antwerpener Landschaftsmaler Matthys Cock, einem Bruder des Verlegers Hieronymus Cock, ist Italienisches unverkennbar; aus seinen Zeichnungen hat es sicher Brueghel schon vor seiner Reise kennengelernt. Das nordische Naturgefühl biegt aber die übernommenen Formen immer wieder um und bleibt letzten Endes entscheidend.

Mit Bildern der geschilderten Art vor Augen muß Brueghel als junger Meister auf die Wanderschaft gegangen sein. Wir kennen allerdings keine Arbeiten von ihm aus dieser Frühzeit. Was er auf der Reise zeichnete, läßt aber einen Rückschluß darauf zu, wo er angeknüpft hat; seine Studien enthalten Reste des überkommenen Stils. Dann aber findet er im Süden, besonders beim Anblick der Alpen, seinen eigenen Stil. Im Hochgebirge erlebt er es, daß die Natur keine Sprünge macht, daß selbst im wildesten Felsengeschiebe alles nach ewigen Gesetzen gewachsen und nicht willkürlich aus verstreuten Gliedern angehäuft ist. Er beobachtet Bergketten in ihrem organischen Aufbau, Täler, die sich zwischen ansteigenden Hängen hindurchwinden, Kuppen, die von Tagwässern ausgewaschen sind. Merkwürdig bleibt, daß Brueghel wieder, wie fünfzig Jahre vorher Dürer, seinen Sinn für die Landschaft in den Alpen entdeckte, dem damals nicht als schön, sondern als gefahrvoll und grauenhaft angesehenen Berglande. In dieser von der heimischen so verschiedenen Welt wird er erfaßt von dem tiefen Atem der Erdoberfläche, von der Weite des Luftraumes. Eine Ehrfurcht erfüllt die Blätter aus dieser Zeit, eine Hingabe an die Schöpfung, wie sie in den erdachten Kompositionen seiner Vorgänger nirgends zu spüren sind. Aber Brueghel bleibt Künstler, muß Künstler bleiben, um dieses Allgefühl bildhaft zu gestalten. Er gelangt zur großen Form, zur Einheitlichkeit des Bildaufbaus und zur Unterordnung der Einzelheiten. Die Mittel, mit denen er das erreicht, sind klar und einfach. Eine schlichte Erd-



welle, eine Baumreihe oder ein Uferstreifen am unteren Bildrande gibt dem betrachtenden Blick den Absprung über ein Tal, eine Niederung oder eine Wasserfläche hinweg zu der ansteigenden Masse der Berge, der Felsen oder der Häuser im Hintergrunde. So wird Raumtiefe erreicht und die Fülle der Dinge klar geordnet. Über dem Ganzen wölbt sich die unermeßliche Himmelskugel, ballen sich die Wolken zu mächtigen Haufen oder verschwimmen im Firmament. Bei aller Strenge der Naturbeobachtung und des Bildaufbaus sind Brueghels Alpenlandschaften erfüllt von Pathos, durchklungen von einer heroischen Größe, die in der Bewegtheit der Linie, der Wucht der Bergmassen, der Unendlichkeit des Himmelsraumes sich ausdrückt.

Brueghel hat nach seiner Rückkehr anfangs noch eine Vorliebe für die Berge behalten. Einige der großartigsten Alpenansichten sind in Antwerpen aus der Erinnerung gezeichnet, und auch im eigenen Lande suchte er gerne nach felsigen und hügeligen Gegenden. Bald aber entdeckte er den Reiz des kleinen Ausschnitts und freute er sich an schlichten Vorwürfen: Bauernhütten zwischen Bäumen, Landkirchen in stillen Tälern, verwitterten Burgen an Flußläufen. Mit seinem in der Fremde am Ungewöhnlichen geschärften Auge ersah er die Schönheit der schlichteren Heimat. Diese Entdeckung der Heimat gehört durchaus in das allgemeine Bild jener Zeit, da in den Niederlanden das Bewußtsein

des Bodenständigen erwachte. Mit wachsender Meisterschaft vereinfacht Brueghel den Aufbau seiner Landschaftszeichnungen. Er braucht nicht mehr den Vordergrundstreifen, um Raumwirkung zu erzielen, nicht mehr die Tieferlegung des Mittelgrundes, um die Ferne zurücktreten zu lassen. So schneidet er scheinbar kunstlos, tatsächlich aber mit feinstem Gefühl Stücke aus der ihn umgebenden Natur, die nach allen Seiten offen bleiben. War die Alpenlandschaft rückwärts mit den Werken seiner Vorgänger verknüpft, so weisen die heimischen Ansichten vorwärts als Vorläufer der niederländischen Landschaftskunst des siebzehnten Jahrhunderts.

Karel van Mander, Brueghels erster Biograph, berichtet von der Bedeutung der Landschaftszeichnungen in seinem Schaffen sehr anschaulich, jener habe auf seinen Reisen viele Ansichten nach der Natur gezeichnet, so daß gesagt würde, daß er während seiner Anwesenheit in den Alpen alle die Berge und Felsen in sich hineingeschlungen und sie, nach Hause zurückgekehrt, auf Leinwand- und Tafelbilder wieder ausgespieen habe. Der Bestand an Gemälden bestätigt diese Beobachtung. Brueghels Landschaftsstudien sind seiner Malkunst durchaus zugute gekommen, haben sein Schaffen entscheidend befruchtet. Erweitern muß man allerdings van Manders zugespitzte Schilderung dahin, daß die heimische Landschaft im Werk Brueghels nicht weniger bedeutet als die Alpenwelt.

Auf Brueghels Gemälden ist fast immer etwas erzählt, Geschichten aus der Bibel, aus Sage und Märchenwelt, Geschehnisse aus dem Treiben des Volkes mit betonter Sinndeutung, etwa als Wiedergabe von Sprüchwörtern, als Schilderung von Volksbräuchen, als Darstellung der menschlichen Beschäftigung in den verschiedenen Jahreszeiten. Das alles wird möglichst in das Gewand der Gegenwart gekleidet, häufig in die Umgebung des heimischen Landes eingefügt; so ergibt sich eine enge Verbindung der Erde mit ihren Bewohnern, als wüchse der Mensch wie eine Pflanze aus dem Boden der Heimat. Es entsteht gegenüber der mittelalterlichen Auffassung, die nur geheiligte Gestalten für darstellenswert hält, gegenüber der der Renaissance, die nur den schönen Menschenleib für künstlerisch wertvoll ansieht, und die beide die Umgebung, insbesondere das Landschaftliche bestenfalls als eine Beigabe betrachten, ein ganz neues Weltbild. Noch zerfällt die Malerei zwar nicht in Einzelgebiete wie im folgenden Jahrhundert, da es Spezialisten für Landschaft und Stilleben, für Sittenbild und Tierbild gibt, aber die Vorherrschaft der menschlichen Gestalt ist gebrochen. In glücklicher Allverbundenheit greift Brueghel noch nach der Gänze des Sichtbaren.

Auf der Mehrzahl der frühesten Gemälde Brueghels ist merkwürdigerweise das Landschaftliche nicht so beherrschend, wie man es bei einem Künstler, der bis dahin sich fast ganz auf dieses Gebiet beschränkt hatte, erwarten sollte. Sie stehen vielmehr mit den figürlichen Stichvorlagen, die um die gleiche Zeit ent-

stehen, in Zusammenhang. Zwar ist die Landschaft nicht Hintergrund im alten Sinn, aber doch nur Bühne, auf der sich das Jahrmarktstreiben der Menschen abspielt. In Aufsicht, von überhöhtem Standpunkt gesehen, breiten sich Marktplatz und Dorfstraße, Hügel und Tal aus, ansteigend bis an den oberen Bildrand, so daß nur ein schmaler Streifen Himmel sichtbar wird. Irgendwo in einer Ecke aber taucht immer ein Stück Landschaft auf, das herausgelöst für sich bestehen kann (Tafel I). Diese Bilder haben keine Mitte und keinen seitlichen Abschluß; Bäume und Häuser ragen über den oberen Bildrand hinaus, werden seitlich vom Rahmen willkürlich überschritten, wie auch die Menschen sich nicht daran kehren, wo der Künstler zu malen aufgehört hat. Die Dinge bedecken die Bildtafel, als hätte man eine Spielzeugschachtel ausgeschüttet. Dabei herrscht aber doch eine gewisse Ordnung wie etwa bei einem Teppichmuster, die das Ganze überschaubar macht. In dieser Bildanordnung knüpft Brueghel an das Vorbild des Höllenmalers aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, Hieronymus Bosch, an, von dem er auch in der Sinngebung und Figurengestaltung manches gelernt hat. Er verdankt ihm mindestens soviel, wie den eigentlichen Landschaftsmalern der Zeit.

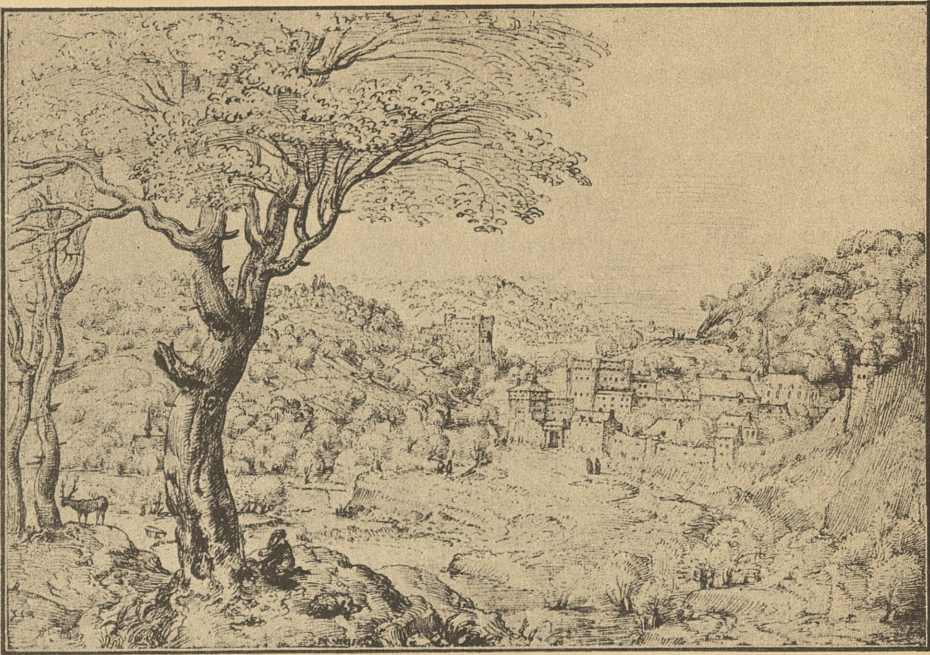
Gleichzeitig mit diesen Werken taucht auch das reine Landschaftsbild in einem 1557 datierten Gemälde bei Brueghel auf, um dann im Lauf der sechziger Jahre immer häufiger und entschlossener behandelt zu werden. Ein Beispiel aus den früheren sechziger Jahren, der »Turmbau zu Babel« (Tafel II und III) von 1563 nimmt einen überkommenen Bildvorwurf auf. Niemals vorher aber wurde er zum Anlaß, eine so reiche, mit soviel Sinn für malerische Feinheiten ausgebreitete Landschaft zu schaffen. Unabsehbar erstreckt sich rechts und links von dem unförmlichen Turmbau ein welliges Gebiet, erfüllt von Städten und Dörfern, Feldern und Wäldern, Straßen und Flüssen. Das alles ist mit leichtem tupfenden Pinsel hingesezt, klar ohne trocken, farbig ohne bunt zu sein. Noch in Aufsicht gesehen, lockt diese landkartenartig ausgebreitete Gegend, durch sie zu schweifen, immer wieder den Vordergrund mit der fieberhaft tätigen Menschheit zu verlassen und sich in die Weite der Welt zu verlieren.

Zwei Jahre später hat Brueghel eine Folge von Bildern geschaffen, bei denen — wie schon bei dem oben erwähnten von 1557 — die Landschaft der eigentliche Darstellungsgegenstand ist. Ursprünglich waren es wohl zwölf Tafeln, von denen ein Teil verloren ging; möglicherweise blieb aber auch die Folge unvollendet. Sicher ist jedenfalls, daß es sich um die zwölf Monate handelt. Fünf dieser Monatsbilder kennen wir: ein Herbstbild (Tafel IV), ein Winterbild (Tafel V und VI), ein Vorfrühlingsbild, zwei Sommerbilder (Tafel VII und VIII). Der Maler greift in ihnen auf einen alten Gedankenkreis zurück, der zwar in der Tafelmalerei vorher nicht nachweisbar ist, um so häufiger aber in illustrierten Gebetbüchern den Kalender zierte und auch in Teppichfolgen und Wandmalereien behandelt wurde. Be-

stimmte Beschäftigungen der Menschen waren von jeher den einzelnen Monaten beigeordnet. Brueghel lehnt sich im allgemeinen an die Überlieferung an, schöpft aber im einzelnen unverkennbar aus eigener Beobachtung. Es bezeichnet bei ihm den November die Rückkehr der Viehherde von der Alm, den Januar Jäger, die durch den Schnee mit ihrer Beute heimkehren, den Februar (oder März) Waldarbeiter, die Bäume beschneiden, den Juni Gemüse und Heuernte, den Juli Kornschnitt (wozu zu bemerken ist, daß die Deutung der Monate nicht ganz sicher ist). Das Entscheidende des Eindrucks geht aber nicht von den Menschen und ihrem Treiben, sondern von der Natur in ihrem Wechsel aus; ihr unterliegen die Landbewohner in ihrem Gehaben und ihrem Treiben als der beherrschenden Lebensmacht. Braun und entfärbt liegt das Land im sinkenden Jahr da; das Laub ist von den Bäumen gefallen und hält sich nur noch an niedrigem Gebüsch; Wolken hängen über der verdämmernden Weite, und kalte Luft strömt von den Bergen herab. Von weißer Schneedecke verhüllt sind Höhen und Tiefen im Winter; bläulich schimmert das Eis der Teiche und Flüsse; wolkenlos, aber von trübem Dunst verhüllt erhebt sich der Himmel. Die neuerwachte Natur hat alles wiederhergestellt; ein klarer Himmel liegt bei der Heuernte über dem frischgrünen Land mit seinen hellen Wiesen und dunklen Wäldern; die Ferne verschwimmt in feinem blauem Dunst. So ist im Wechsel der Beleuchtung, des Wetters und der Luft, im Wandel der Jahreszeiten und der menschlichen Tätigkeit, dieses alles umfassend, die Unzerstörbarkeit des Seins und Werdens sinnfällig gemacht.

Brueghels Monatsfolge zeigt noch dieselbe Art des Bildaufbaus wie seine frühen Zeichnungen: Vordergrundstreifen, tiefegelegter Mittelgrund, ansteigende Ferne. Auch die Weite der Aussicht von erhöhtem Standpunkt ist beibehalten. Die Vorliebe für steile Gebirge ist deutlich, ja gelegentlich wirkt noch der Stil seiner Vorgänger in verstreuten Felsenmassen nach. Aber wie bei den Zeichnungen ist das Ganze organisch aufgebaut, so durchgestaltet, daß stärkster Eindruck des Gesehenen und Erlebten sich ergibt. Entscheidend ist die Wandlungsfähigkeit im Wechsel der Jahreszeiten und der Wetterlage; Brueghel bricht damit die Bahn für die ganze weitere Entwicklung der Landschaftsmalerei. Man hat der Gattung, die hier entsteht, sehr viel später den Namen »Stimmungslandschaft« gegeben; sie lebt bis auf den heutigen Tag.

Brueghel ist noch auf ein zweites Gebiet vorgestoßen und hat es für die Folgezeit erobert: das Seebild. Wir kennen zwei Gemälde dieser Art. Das eine stellt den Hafen von Messina dar mit einer weiten blauen Wasserfläche davor, auf der zahlreiche Schiffe segeln. Wohl nach Studien von der Italienreise gemalt, dürfte es in der Heimat entstanden sein, gleichzeitig mit den frühesten Tafelbildern. Bei dem zweiten (Tafel IX) sehr viel später entstandenen ist der Horizont merklich herabgedrückt und die Andeutung einer Küste weit in die



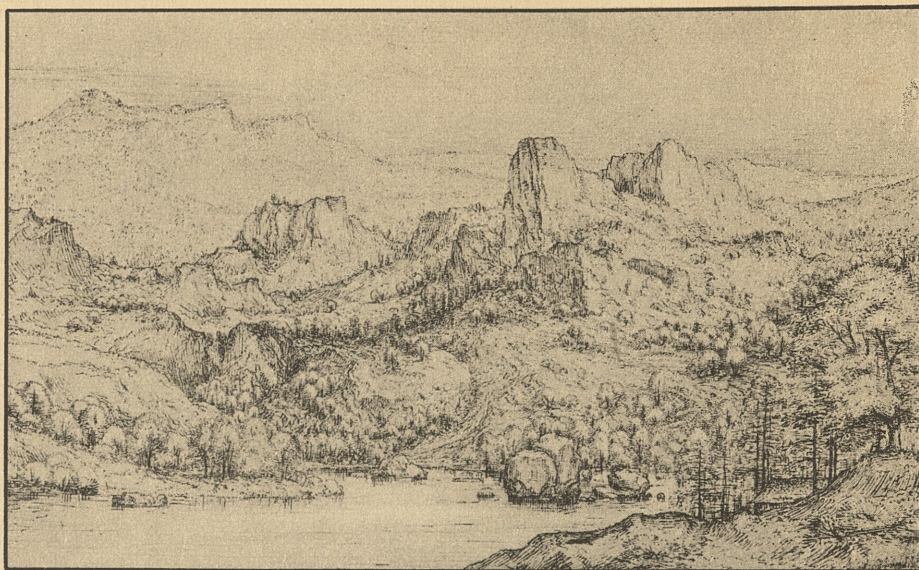
Tiefe geschoben. Auch bei dieser Gattung wirkt am stärksten, daß Brueghel das Leben der Natur gestaltet, nicht nur ihr Dasein. Von rechts zieht in unheimlich schwarzer Wolkenwand ein Gewitter herauf; links in der Ferne leuchtet rötlich ein Stück Himmel am Horizont, von dem in klarer Regenluft ein Kirchturm sich abhebt. In wildestem Aufschäumen erfüllt die untere Bildhälfte das Meer in dem bezeichnenden Wechsel von bräunlichen und grünen Tönen, die das Wasser beim Herannahen eines Gewitters annimmt. Nur ein Spielball der Wellen sind die vereinzelt Schiffe mit ihren gereiften Segeln, und vom Sturm dahingetragen schwingen sich Mövenschwärme durch die Luft. Der Eindruck des Bedrohlichen der Wetterlage, des Gefährlichen der Meeresfahrt ist überwältigend mitgeteilt. Wie in den Monatsbildern erweist sich der Künstler in diesem Seebild als Gestalter dramatisch bewegten Naturlebens.

Noch einmal ist Brueghel zu neuen Fragestellungen vorgestoßen. In seinen letzten Lebensjahren, etwa seit 1566, erscheinen neben den dichtbesetzten Bildern, wie er sie aus seiner Frühzeit beibehält, und neben den bergigen weiten Ausblicken, die er auch jetzt noch malt, Werke einer ganz anderen dritten Art. Es sind ihrer nur wenige, aber sie sind bezeichnend für sein nochmals gewandeltes Wollen. Meist sind vorne wenige, nun näher an den unteren Bildrand gerückte menschliche Gestalten zu sehen; sie stehen aber durchaus in der Landschaft, nicht vor ihr wie im fünfzehnten Jahrhundert. Dazu haben sie noch stärker als die

der früheren Gemälde eine besondere Bedeutung, indem sie, stets bewegt, eben durch ihre Bewegung die Raumvorstellung unterstützen. Den Hintergrund bildet bei diesen Spätwerken ein Ausschnitt aus der heimischen Welt, eine von Bäumen umgebene Wiese, eine Dorfstraße, Felder, Raine und Bauernhütten. Das sind Darstellungen aus der Gegend von Antwerpen und Brüssel, bezeichnend für den Kulturboden der Brabanter Ebene. Bei dem »Vogeldieb«, einer Darstellung des Sprichwortes »Wer weiß, wo das Nest ist, weiß es, aber wer es holt, hat es«, erstreckt sich, links von einer Reihe hoher Stämme eingefaßt, rechts von einem Bächlein durchzogen, eine stille Waldwiese (Tafel X) in den Mittelgrund; Bäume, Buschwerk und ein Gehöft begrenzen den Blick. Tief gelegt ist der Horizont, so daß man das Land nicht mehr von hohem Standpunkt erblickt, sondern so, wie es dem Wanderer sich darstellt. Ruhige Wolkenmassen stehen am Himmel, weiß vor tiefem Blau, und zwischen zartem Grün des Laubes erscheinen die gelblichen, entfärbten Strohdächer. Das ist die heimatliche Erde, nicht mehr die fremde Welt der Ferne. Die heimatliche Erde bleibt es jetzt auch dann, wenn Brueghel einmal einen Blick in die Weite malt; er hat auch das nordische Flachland in seiner ununterbrochenen Erstreckung ins Bild gezwungen, die endlose Ebene, durch die der Blick, von einzelnen Bäumen und Häusern nicht behindert, bis dahin schweift, wo Himmel und Erde ineinander übergehen. Von solchen Werken ist nur noch ein Schritt zu denen der holländischen Landschaftsmaler des siebzehnten Jahrhunderts. Die einheitliche Raumgestaltung ist erreicht und mit der Beobachtung von Luft und Licht verbunden. Dabei wird aber auch klar, was Brueghel von den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts unterscheidet. Er bleibt immer ein Maler der Farbe gegenüber den Helldunkelmalern Hollands. Er wird nie ein Lyriker, nie ein Gestalter der Stille, sondern laut und deutlich klingt alles, was er zu sagen hat; selbst das flache Land ist erfüllt von Kräften der Bewegung und Spannung.

Brueghel hat der Farbe wieder zu ihrem Recht verholfen und damit den alten Ruhm der niederländischen Malerei, der über dem Akademismus der meisten Zeitgenossen verschüttet worden war, erneuert. Seine Gemälde sind erfüllt von reicher und lebhafter Farbe, darin oft erinnernd an die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts. Er hat aber nicht nur das Alte verstanden und wiederbelebt, sondern auch weiterentwickelt. Nicht emailleartig fest und glänzend sitzt die Farbe auf der Tafel, sondern breit und fleckenhaft; nicht hart und plastisch erscheinen die Dinge, sondern weich und malerisch.

Überblickt man die Reihe der landschaftliche Teile enthaltenden Gemälde Brueghels in Hinblick auf ihre farbige und malerische Gestaltung, so ergibt sich trotz der Kürze seiner Schaffenszeit eine deutliche Entwicklungslinie. Die Farbe legt sich bis um 1565 dunkel und lastend über das Bildfeld. Gelbe und grüne Flächen breiten sich aus, untermischt mit schwerem Braun und Blau; das dunkle



Grün der Vegetation ist nach Blau gebrochen, das Weiß der Wolken lastend. In den Spätwerken wird die Farbe zarter, das Grün frühlingshaft, das Blau duftiger, das Braun durchsichtiger, und lichter schwimmen die Wolken im Himmel. Statt kräftiger Farben treten im Lauf der Entwicklung immer feinere, toniger wirkende auf. Die Pinselführung entspricht dem; es ist, als wäre die Hand des Künstlers leichter geworden, beweglicher und feinfühlicher. Die zeichnerischen Elemente werden immer mehr durch eine malerische Vortragsweise verdrängt. Diese Wandlung läuft parallel zu der Vereinfachung im Bildaufbau und der Beschränkung in der Wahl des Darzustellenden, so daß sich ein ganz einheitliches Bild davon ergibt, wohin Brueghels Weg zielte: nach einer Einfühlung in die heimische Landschaft und einer unbefangenen Hingabe an die ihr eigentümlichen Reize. Seine unmittelbaren Nachfolger sind nur in sehr bedingtem Sinn auf diesem Wege weitergeschritten. Rubens, der über zwei Generationen hinweg als Brueghels Fortsetzer betrachtet werden kann, greift das Heroische und Bewegte aus seiner Kunst auf. Die andere Seite, das Malerische und Schlichte, dagegen fließt in die holländische Landschaftskunst ein.

Steht Brueghels Schaffen auch in einem gewissen Gegensatz zu der allgemein anerkannten Kunst seiner Zeit, so enthält sie doch nichts, das den Kenner der Kulturgeschichte jener Zeit überraschen müßte. Brueghel gehört in den Zusammenhang des damaligen geistigen Geschehens, wenn er auch nur eine Seite ausprägt. Aber gerade sie ist es, die in die Zukunft weist. Er erhält die seinem Lande eigentümliche Kunst lebendig und entwicklungsfähig. Das weist ihm

seine kunsthistorische Stellung an. Aber mit solchen Feststellungen ist seine Bedeutung nicht erschöpft. Brueghels Landschaften, wie seine anderen Werke, ergreifen uns in besonderer Weise; sie heben sich aus dem Fluß des geschichtlichen Geschehens als etwas Einmaliges heraus, das nicht zu erklären, nur in künstlerischem Verständnis zu erfühlen ist. Innerhalb der geistigen und bildnerischen Haltung seiner Zeit erhebt er sich zu einer Unmittelbarkeit des Naturerlebnisses und einer Beseelung der Dinge, die nicht mehr zeitgebunden ist. Er tritt der Erdenwelt mit einem beinahe religiösen Gefühl der Ehrfurcht gegenüber, ihren ewigen Gesetzen nachspürend. Aber er sucht die Schönheit nicht abstrahierend hinter der Welt, hebt die Erscheinungen nicht aus dem Bereich des Wirklichen. Sein Schaffen beruht auf leidenschaftlicher Einfühlung in die Allgewalt der Natur; so bleibt er stets verbunden mit dem Erdgeist.

Literatur

R. van Bastelaer und G. H. de Loo: P. Brueghel l'ancien, Brüssel 1905—1907. — A. Romdahl: P. Brueghel und sein Kunstschaffen, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXV, 1904. — M. J. Friedländer: P. Brueghel, Berlin 1921. — K. Tolnai: Die Zeichnungen P. Bruegels, München 1925. — Gustav Glück: Brueghels Gemälde, Wien 1932.

Verzeichnis der Tafeln

I AUSSCHNITT AUS DEM KINDERMORD Gemäldegalerie Wien 116 : 160 cm	VI AUSSCHNITT AUS DEM WINTER Gemäldegalerie Wien 117 : 162 cm
II TURMBAU ZU BABEL Gemäldegalerie Wien 114 : 155 cm	VII DIE HEUERNT Sammlung Lobkowitz Schloß Raudnitz 114 : 158 cm
III AUSSCHNITT AUS DEM TURMBAU Gemäldegalerie Wien 114 : 155 cm	VIII DER SOMMER Metropolitan Museum New York 121,8 : 165,5 cm
IV DER HERBST Gemäldegalerie Wien 123 : 159 cm	IX STÜRMISCHES MEER Gemäldegalerie Wien 72 : 98 cm
V DER WINTER Gemäldegalerie Wien 117 : 162 cm	X AUSSCHNITT AUS DEM VOGELDIEB Gemäldegalerie Wien 59 : 68 cm

Abbildungen im Text

Seite 7 Alpenlandschaft (Staatl. Kupferstichkabinett Dresden)	17,6 : 30,3 cm
Seite 9 Ripa Grande in Rom (Sammlung Duke of Devonshire Chatsworth)	20,7 : 28,5 cm
Seite 11 Ruhe auf der Flucht (Staatl. Kupferstichkabinett Berlin)	20,3 : 28,2 cm
Seite 15 Der Heilige Hieronymus (Sammlung Liechtenstein Wien)	23,5 : 34,0 cm
Seite 17 Alpenlandschaft (Sammlung T. Fitzroy Fenwick Cheltenham) . .	19,5 : 32,1 cm

Die Originale der vorstehend aufgeführten Abbildungen sind Federzeichnungen
Die Zahlen geben die Größe der Originale wieder.

Der Verleger dankt auch an dieser Stelle der Österreichischen Staatsdruckerei in Wien für die freundliche Erlaubnis, die Lichtdrucke ihrer Brueghel-Publikation für die Reproduktionsarbeiten der Tafeln I bis VI, IX und X zu benutzen, sowie der Piperdrucke G. m. b. H. in München für die liebenswürdige Überlassung ihrer Lichtdrucke für die Wiedergabe der Tafeln VII und VIII.





















DIE SILBERNEN BÜCHER

Kleine Reihe

Bisher liegen vor:

- Band 1
A. DÜRER, LANDSCHAFTEN (I. Folge)
- Band 2
DEUTSCHE MADONNEN
- Band 3
P. BRUEGHEL, LANDSCHAFTEN
- Band 4
ROMANTIKER — LANDSCHAFTEN
- Band 5
P. BRUEGHEL, FLÄMISCHES VOLKSLEBEN
- Band 6
ITALIENISCHE MADONNEN
- Band 7
A. DÜRER, BLUMEN UND TIERE
- Band 8
MICHELANGELO, SIXTINAKÖPFE
- Band 9
VAN GOGH, BLUMEN UND LANDSCHAFTEN
- Band 10
POMPEJANISCHE WANDBILDER
- Band 11
A. DÜRER, LANDSCHAFTEN (II. Folge)
- Band 12
NIEDERLÄNDISCHE MADONNEN
- Band 13
ALTDORFER/HUBER, LANDSCHAFTEN
- Band 15
G. F. KERSTING, BILDER UND ZEICHNUNGEN

*

In Vorbereitung:

- Band 14
A. DÜRER, BILDNISSE

Jeder Band RM. 2.80

Als Leinenmappe im Format 24:35 cm RM. 7.50

WOLDEMAR · KLEIN · BERLIN

DIE SILBERNEN BÜCHER

Große Reihe

Bisher liegen vor:

Band I

MEISTERWERKE FRANZÖSISCHER IMPRESSIONISTEN

9 farbige Tafeln und 18 einfarbige Abbildungen

Kart. RM. 5.60, Lwd.-Mappe RM. 10.-

Band II

MEISTERWERKE DEUTSCHER MALEREI

18 farbige Tafeln und 6 einfarbige Abbildungen

Kart. RM. 7.60, Lwd.-Mappe RM. 12.-

Band IV

MEISTERWERKE JAPANISCHER LANDSCHAFTSKUNST

10 farbige Tafeln und 25 einfarbige Abbildungen

Kart. RM. 9.60, Lwd. RM. 12.80, Lwd.-Mappe RM. 16.-

*

In Vorbereitung:

Band III

MEISTERWERKE ITALIENISCHER MALEREI

DER FRÜHRENAISSANCE

*

Außerhalb der Reihe erschienen:

A. THON, FRIDERICIANISCHE SCHLÖSSER

RM. 3.40

A. THON, WEIMARS KLASSISCHE STÄTTEN

RM. 3.40

DER SILBERNE KALENDER

enthält 24 besonders schöne Postkarten nach ausgewählten Tafeln aus den Silbernen Büchern
sowie viele schöne Aphorismen über Kunst

RM. 2.50

*

Von fast allen Tafeln der Silbernen Bücher erschienen farbige Postkarten.

Bitte verlangen Sie kostenlose Zusendung des illustrierten Postkartenprospekts

WOLDEMAR KLEIN · BERLIN

ΒΙΒΛ
ΤΕΛΛ
Β
ΙΔΡ
ΤΕΛΛΟ ΤΕΧΝ
ΣΥ
ΣΥ