

Zur Einführung unserer Schüler in die Kasseler Bildergalerie, IV.

(Das niederländische Sittenbild.)

Die Genremalerei oder das Sittenbild ist das Gebiet der Malerei, das bei besonderer Bevorzugung von Begebenheiten des täglichen Lebens die Menschen als Musterbilder einer bestimmten Gattung oder Lebensbeschäftigung zur Darstellung bringt. Es steht im Gegensatz zur Historienmalerei, die bestimmte Personen der Geschichte oder auch der Religion, Sage und Mythologie in einem bedeutungsvollen Zeitmoment vorführt.

Wenn es auch für den Unterschied von Sitten- und Historienbild jetzt nicht mehr als Regel gilt, daß jenes in kleinerem Format ausgeführt werden soll als dieses, so ist doch ein solcher Unterschied in den Stoffen wohl begründet. Gewaltige Ereignisse, ideale Darstellungen führen von selbst zu einem größeren Maßstab der Figuren, während sich mit dem kleinen Maßstab eine intimere Auffassung des Lebens in seinen mannigfaltigen Beziehungen verbindet, und kleinere Genrebilder muten uns um so mehr an, je mehr sie dem alltäglichen und gewöhnlichen Leben entnommen sind. Zudem waren und sind historische Bilder hauptsächlich für Kirchen, Rathäuser, Schlösser und Museen mit ihren großen Räumen bestimmt, die Sittenbilder dagegen zum Schmuck der wesentlich kleineren Zimmer des Privatmanns.

Zu einer selbständigen Ausbildung gelangte das Sittenbild erst in der Neuzeit, vor allem in den Niederlanden. Im 16. Jahrhundert war es besonders Pieter Brueghel der ältere, der die niederländische Bauernwelt trefflich schilderte, daher auch der „Bauernbrueghel“ genannt, bis die Genremalerei im 17. Jahrhundert in Holland ihren Höhepunkt erreichte.

Die Maler nahmen ihre Stoffe aus allen Lebensgebieten, aus dem Leben der Bauern, Soldaten, Bürger und der vornehmen Aristokratie.

Diese Gemälde liefern uns beredte Sitten- und Kulturbilder jener Zeit und sind so von großem kulturgeschichtlichem Wert. Sie lehren uns zugleich erkennen, daß auch das

alltägliche Leben uns einen reichen Stoff zu schönen und unterhaltenden Bildern liefert, lehren uns unser eigenes Leben und unsere Umgebung daraufhin beobachten und fördern so in reichem Maße den malerischen Sinn.

Ich stelle im folgenden einige der schönsten, wichtigsten und besonders charakteristischen Bilder dieser Gattung aus der flämischen und holländischen Schule, die sich in unserer Galerie befinden, zusammen, ohne dabei eine erschöpfende Darstellung oder gar Geschichte der Entwicklung der Gattung irgendwie zu beabsichtigen.

Bei der Betrachtung der Bilder zur Belehrung der Schüler werden diese, wie ich es schon in meiner Abhandlung zum Jahresbericht des Gymnasiums 1899 über Rembrandt S. 4 hervorgehoben habe, anzuleiten sein, auf Fragen des Lehrers das Wichtige und Wesentliche in stofflicher und künstlerischer Hinsicht selbst zu finden. Hier gebe ich in einfacher Darbietung das für den Lehrer notwendige oder brauchbare Material. Zugleich hoffe ich damit manchem anderen hier in Kassel einen Beitrag zu gründlicherer Kenntnis und tieferem Verständnis dieses so wichtigen und wertvollen Teiles unserer Gemäldegalerie und der Vertreter dieser Gattung zu geben. Das ist der Zweck der Abhandlung.

Riehl sagt in seinem trefflichen Buche „Land und Leute“ (Stuttgart 1861) S. 7: „In der Kunsttätigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts tritt das Volk als Kunstobjekt in den Hintergrund. Die Zopfzeit hatte keine soziale Politik. Wo es nur Untertanen, keine Bürger gibt, da wird freilich das Studium des Volkes überflüssig. Während selbst der typische Chor der Volksgruppen von den Historienbildern verschwindet, sind es nur noch die republikanischen Holländer (und, füge ich hinzu, die ihnen zum Teil noch nahe stehenden spanischen Niederländer), welche Art und Sitte des gemeinen Volkes behaglich vor unsere Sinne bringen. Sie führen die erloschene grobianische Litteratur der früheren Zeit mit dem

Pinfel fort; Teniers, Ostade, Jan Steen boten dem verschörkelten Wesen der vornehmen Welt Trumpf, indem sie in unvergleichlicher Naivität Studien zur Naturgeschichte des Volkes malten.“ Entfaltete sich doch, seitdem mit dem Jahre 1609, dem Abschluß des zwölfjährigen Waffenstillstandes, tatsächlich die Anerkennung der sieben vereinigten nördlichen Provinzen als eines selbständigen Staates erfolgte, gerade die Malerei in der mannigfaltigsten Nachbildung des rührigen und volkstümlichen Lebens, und somit gelangte auch das Sittenbild in den verschiedenen Zweigen zu hoher Blüte.

Der freie Norden aber blieb nicht ohne Nachhall und Einwirkung auf den noch unter der spanischen Herrschaft gehaltenen Süden. Trotz der politischen Trennung der nördlichen und südlichen Niederlande blieb die Genremalerei wie auch die Landschaftsmalerei der beiden Landesteile in engem Zusammenhang, während sich die religiöse Malerei großen Stils unter dem Einfluß der verschiedenen Bekenntnisse entgegengesetzten Zielen zuwandte. Von Haarlem aus wurden auch neue Keime in die Entwicklung der Antwerpener Schule getragen, und so hielt wenigstens das gemeinsame nationale Band eines wichtigen Teiles der Kunst die auseinandergerissenen Bruderstämme noch einigermaßen zusammen. —

Gleich im ersten Saale haben wir einige Sittenbildchen aus dem niedrigsten Volksleben von dem Vlamländer David Teniers d. J., die so recht als Vertreter eines Teils dieser Gattung gelten können: „Kartenspielende Bauern“ (Nr. 139) und „Zechende und schreiende Bauern“ (Nr. 140).

David Teniers d. J. war 1610 in Antwerpen geboren und starb 1690 im Alter von fast 80 Jahren in Brüssel. Dieser gilt als Muster des vlämischen Sittenbildes. Er lernte bei seinem Vater und bildete sich dann besonders nach Adriaen Brouwer († 1638), dem genialen Darsteller des Bauern- und Kneiplebens. Von ihm hat unsere Galerie auch ein solches Bild, eine lustige Gesellschaft in der Kneipe (Kab. 14 Nr. 137). Die Kneipen und Rüpelleien hat Teniers aus eigener Anschauung ebenso wie Brouwer gründlich kennen gelernt, sie bilden den Hauptgegenstand seines Kunststudiums, er schildert sie mit der größten Naturwahrheit und einem köstlichen Humor, und auf diesen Bildern beruht sein Ruhm.

Bei dem ersten Bilde, den kartenspielenden Bauern, fesseln uns zunächst die beiden Spieler. Der eine sitzt rittlings auf einer Bank, der andere auf einem Holzstuhle. Jener streckt seinem Gegenspieler, mit triumphierendem Lachen zum Beschauer gewendet, zwei Aß und einige

Zehner entgegen. Dieser sieht verdutzt und besorgt auf die hingehaltenen Karten, während er die seinigen verdeckt in die Höhe hält, darauf bedacht, vielleicht doch noch einen Vorteil zu gewinnen.

Zwischen und hinter diesen sind noch drei Zuschauer, von denen zwei sitzen, einer steht. Sie nehmen lebhaften Anteil; zwei sehen lachend auf die Karten, der dritte, der einen Tonkrug zum Trunke emporhebt, hält inne und blickt, gleichfalls lachend und an der Freude des glücklichen Spielers teilnehmend, diesem ins Gesicht.

Auf der anderen Seite steigt eben der Wirt aus dem Keller. In der Rechten hat er einen großen Bierkrug, mit der Linken hält er der oben beschriebenen Gruppe einen prächtigen Käse entgegen mit freudigem Lächeln über den herrlichen Genuß, den er ihnen jetzt bieten wird.

In dem erhöhten Raum dahinter in der Mitte des Bildes, in den man hineinblickt, sind zwei Bursche am Kaminfeuer, der eine stehend uns zugewandt mit den Händen auf dem Rücken, den er sich an dem Feuer wärmt; der andere sitzt mit dem Rücken nach uns zu und starrt ins Feuer.

Auf den meisten Bildern von Teniers, die uns ins Innere eines Hauses versetzen, ist der Schauplatz in zwei Räume geteilt, einen größeren Hauptraum und einen kleinern im Hintergrunde. Diese Bauart ist typisch für das niederländische Haus.

Nun betrachten wir uns die Ausstattung des an sich fahlen und schmutzigen Raumes. Alles ist völlig roh und ohne jedes Streben nach Ordnung und Schönheit: die rohe, schief aufliegende Kellertür mit ihrer Umkleidung, die Bank und der Holzstuhl, auf dem die Spieler sitzen. Neben der Kelleröffnung stehen Scheite Holz, ein Besen, daneben ein zimmerner Nachtopf (sehr bezeichnend für diese Art Bilder und Räume). Über der Kellertür stehen auf der Umrahmung zwei irdene Schüsseln, und darüber sitzt auf einem aus der Wand hervorragenden Stück Holz, an einem Kettchen angebunden, eine Eule, eine häufige „Dekoration“ niederer Stuben. Über dem Kamine ist ein weißes Blatt befestigt, auf dem sich das karikierte Brustbild eines Burschen befindet. Auf diesem steht auch die kleine, kaum erkennbare Jahreszahl 1635 (oder 33). Daneben links an der Türe hängt eine Mütze. Neben der Bank des Spielers steht ein großer Krug, und in der Form entspricht ihm ganz der kleine Tonkrug, aus dem der eine Zuschauer trinkt. Neben jenem Krug, ganz links in der Ecke, liegt auf der Erde noch ein Tonpfeifen.

Alle Gegenstände sind mit großer Sorgfalt ausgeführt und meisterhaft wiedergegeben, und so ist der an sich häßliche Raum doch schon dadurch für uns interessant

gemacht. Es reizen solche Geräte durch ihre malerische Durchführung, Farbgebung und Beleuchtung besonders den koloristischen Sinn des Beschauers wie schon hier so noch mehr auf einigen Bildern, die wir nachher noch betrachten.

Die Personen sind alle möglichst naturalistisch derb in Gebärden, Stellung, Haltung und Kleidung. Man beachte die mannigfaltigen Kopfbedeckungen, besonders die des Wirtes und den am Boden liegenden Hut des einen Spielers, dann die vorn offene Hose des letzteren, die Haltung dieses und die des Burschen, der sich am Feuer wärmt, die verkniffenen und bis zur Karikatur unschönen Gesichter, besonders des Wirtes und des Zuschauers mit dem Trinkfrug in der Hand.

Gehen wir zu den Farben und der Beleuchtung des Bildes über. Der glückliche Spieler trägt eine rote Mütze, blaue Jacke und rötlichbraune Hosen, sein Widerpart hat eine violette Jacke und dunkelblaue Hosen. Der ganze Raum ist in Halbdunkel gehüllt und spärlich erleuchtet von dem Kamin her, dann von oben links durch ein kleines Fenster und ein weiteres vorn von links her kommendes Licht, das die Gesichter der Spieler und des Zuschauers mit dem Trinkfrug in eine helle Beleuchtung setzt. Ein bräunlicher Gesamtton deckt das Ganze.

Das Bild gehört einer Jugendperiode des Malers an — nach der Jahreszahl war er 23 oder 25 Jahre alt — und stammt aus seiner Brouwerschen Zeit d. h. der Zeit, in der er noch ganz in der Art und dem Geiste Brouwers, ihn durchaus nachahmend, malte. Brouwer selbst ist das Bild früher zugeschrieben worden.

Was fesselt uns denn nun an dem Gemälde, das uns doch nur ganz gemeines niederes Volksleben vorführt?

Zunächst ist es kulturgeschichtlich wertvoll, indem wir daraus das niedere flämische Volk des 17. Jahrhunderts in seinem Leben, seinen Belustigungen und Genüssen, die Räume, in denen es sich bewegte, und seine Gerätschaften kennen lernen. Es ist die ungeschminkte Naturwahrheit, die uns im Bilde entgegentritt.

Sodann mutet es uns an durch die Heiterkeit, die Lustigkeit des Volkes bei geringen Bedürfnissen, die sich auch durch die Fremdherrschaft gar nicht stören ließ, durch die Behaglichkeit, die über das Ganze ausgebreitet ist, wie diese Leute „ausgestoßen jeden Zeugen menschlicher Bedürftigkeit“, und so mutet die Szene den übersättigten und unzufriedenen Kulturmenschen fast an wie ein Idyll. Mit Recht sagt Riehl a. a. O. S. 5 f.: „Wie in der Dichtkunst die Sehnsucht nach der Natur erst dann bei allen Sängern widerklingt, wenn die Menschen sich der Natur entfremdet haben, so kann auch die künstlerische Selbstschau des Volkes,

der poetische Genuß an dem rohen Volksleben erst da eintreten, wo der soziale Stand der Unschuld bereits gebrochen ist, wo die Entfremdung einer verfeinerten Welt von volkstümlicher Sitte und Art bereits soziale Nervenleiden, Blutarmut und Muskelschwäche erzeugt hat, gegen die man in dem Schlammbad einer naturwüchsigen Roheit und Flegelei Hilfe sucht.“

Dem ganzen Bild gibt sodann einen besonderen Reiz das Halbdunkel, die Art der Beleuchtung, in der die Gesichter der Hauptpersonen so besonders wirkungsvoll hervortreten, und sodann die Farbe: der braune Gesamtton und die harmonische Zusammenstimmung der Farben in den Bekleidungen und Geräten, die auch wieder aus dem Halbdunkel ansprechend hervortreten. Werden so doch auch die niedrigsten Schauspiele menschlichen Lebens geadelt durch den koloristischen Reiz, den der Maler ihnen zu geben weiß.

Und was das Bild noch ganz besonders anmutend gestaltet, das ist der Humor, der auch Niedrigkeit und Gemeinheit mit einem leichten poetischen Schimmer verklärt und sie dadurch für die Kunst möglich und erträglich macht. Jede der Personen zeigt in leichter Karikatur in Gesichtszügen und Gesichtsausdruck, in Haltung und Bewegung und in charakteristischer Ausprägung des den einzelnen besonders Eigentümlichen etwas Komisches, so daß für uns aus dem gewöhnlichen Vorgang ein unterhaltendes und lustiges Bild geworden ist.

Das Gegenstück zu diesem Bilde ist das ihm gegenüber hängende: *Bechende und schreiende Bauern* in einer Kneipe (Nr. 140) mit zwei Personen weniger, in der Färbung dunkeler. Links vorn sitzen zwei Bauern bei einem umgestülpten halben Faß, über das ein Brett gelegt ist. Auf diesem steht ein Krug, neben dem ein Stückchen Kreide liegt. Der eine mit höchst unschönem, verkniffenem Gesicht singt von einem Blatt ab, das er in der Hand hält, der zweite brüllt mit, in der erhobenen Rechten einen Krug aus Birkenholz schwingend. Hinter diesen steht ein dritter in roter Mütze, der lachend zuhört. Ein vierter wendet sich gegen die Wand. Hat er zuviel getrunken? Rechts im Hintergrunde in einem erhöhten Raume (ganz wie bei dem vorhergehenden Bilde) sitzt einer abgewandt am Kaminfeuer, in das er hineinstarrt. Ein sechster steht hinter ihm und zündet sein Pfeifchen an. Im Vordergrund rechts steht ein glänzender Messingteller neben einer Bank, auf der ein Steinkrug steht und ein weißes Tuch liegt. Ganz an der Seite auf einem erhöhten Gestell ein großer eiserner Topf. Am Boden auch hier noch ein zinnener Nachtopf, Holzschicht, umhergestreute Muscheln und links auch hier wieder ein Tonpfeifchen.

Der umgebende Raum ist auch hier das Innere einer Kneipe, wie Teniers seine Bauernszenen überhaupt gern in einen geschlossenen Raum legt (abgesehen von den Kirmessen); und in der malerischen Behandlung dieses Raumes liegt ein Hauptreiz dieser Bilder. Auch hier wie dort ist das Kolorit warm und kräftig und mit feiner Überlegung durchgeführt. Auch sonst erinnert das Bild in Einzelheiten an das oben beschriebene, und alles, was dort als wesentlich, charakteristisch und als trotz der Niedrigkeit anmutend bezeichnet wurde, ist auch aus diesem Gemälde herauszulesen.

Auch dieses gehört der Jugendzeit des Malers an und ist ganz in der Manier Brouwers gemalt, dem es ebenfalls früher zugeschrieben wurde.

Ein drittes Bild von Teniers, das zwischen jenen hängt und auf dem Pilatus (in der Tracht eines Orientalen!) den Juden den gegeißelten Erlöser zeigt (Nr. 141), ist eigentlich ein geschichtliches und kein Sittenbild. Und doch gehört auch dieses hierher. Denn aus den Schilderungen der Volksmassen, die auf den Bildern aus der heiligen Schrift gemalt wurden, wie sie den Wunderthaten des Heilands zuschauten, seiner Lehre lauschten, das „Kreuzige, kreuzige ihn!“ schrieten, seine Kreuztragung begleiteten oder die drei Kreuze auf Golgatha umstanden, erwuchs die moderne Genremalerei oder das Sittenbild. So malten auch Dürer, Holbein, Cranach das deutsche Volk in der Peripherie ihrer historischen Bilder ebenso, wie das Volk im Reformationszeitalter in der Poesie dargestellt wird.

Niehl sagt a. a. O. S. 5: „Die göttliche Grobheit der Sprache und Sitte des gemeinen Mannes sollte ihre poetische Naturkraft bekunden; bei Spott und Hohn auf den modischen Anstand und das eigensinnige Herkommen der höheren Stände fühlten sich die Volkschriftsteller kannibalisch wohl. Dieselben von der Straße aufgelesenen Gestalten mit den gemeinen Gesichtern, welche teilweise auf den Historien- und Kirchenbildern den typischen Chor des Volkes bilden, pflanzen sich in dem Vordergrund der Spott- und Lehrgebichte auf. Sie drohen hier als eine Schar der Rache, die den Mut und die Faust hat, das Unrecht der Zurücksetzung hinter Fürsten, Ritter und Pfaffen wieder wettzumachen“.

Und nun betrachte man sich auf unserem Bilde die höhrende, johlende Menge, die gemeinen Gesichter und frechen Gebärden!

Die anderen Bilder von Teniers sind in Kap. 10. Gehen wir nun zu diesen über. Zunächst finden wir da zwei kleine friedliche Bildchen in Nr. 142 und 143, „Der

Bauer mit dem Schubkarren“ und „Bauern beim Kegelspiel“.

Die Handlung auf jenem ist eine wenig besondere und eigentümliche. Es schiebt da ein Bauer in blauer Jacke einen Schubkarren. Ein Hündchen läuft hinter ihm her. Links geht ein Bauer nach der Tür eines Hauses hin, neben ihm eine Bäuerin mit einer Messingfaune am Arm. In der offenen Tür des Hauses steht eine weibliche Gestalt.

Die Hauptsache ist hier die Landschaft, und so wird dieses Bild auch bezeichnet als „Landschaft mit Bauernhäusern“. Aber wie Teniers' landschaftliche Kunst — und darin ist er wirklich groß (vgl. Rosenberg S. 86 ff.) — ganz im vaterländischen Boden wurzelt, so konnte er sich seine Landschaften auch nicht ohne seine Bauern denken. Und so gibt er uns hier ein schönes, idyllisches Bildchen aus dem Landleben, naiv, ohne jede empfindsame Weigabe, und dadurch besonders anziehend und fesselnd; anmutend besonders durch des Malers Liebe zur Natur, zur heimischen Landschaft, durch das Eindringen und Sichversenken in ihre heiteren, sanften Reize, was bei anderen Bildern von ihm noch ausgeprägter hervortritt. Solche winzige Bildchen mit Figuren, die eigentlich nichts bedeuten, sind oft grade von der allergrößten Lieblichkeit und Anmut.

Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten genannten Bildchen, obgleich dieses schon mehr charakteristische Handlung zeigt und so mehr in das Bereich des Sittenbildes gehört. Ein Bauer ist eben im Begriff die Kugel zu schieben, ein anderer feuert ihn an, zwei stehen als Zuschauer daneben. Rechts stehen zwei andere Bauern neben einem kleinen Kegel, auf den jener zielt. Daneben liegen zwei Kugeln, die schon abgeworfen sind. Links neben dem Hause stehen drei weitere Bauern im Gespräch. Aus der Türe des Hauses tritt eine Bäuerin. In der Mitte des Bildes, etwas nach rückwärts, steht eine Bank mit Krug und Glas darauf. Rechts im Hintergrunde sehen wir mehrere Häuser und eine Kirche.

Auch hier haben wir eine kleine anmutige Idylle, eine Zeichnung aus dem einfachen, natürlichen, behaglichen Landleben mit landschaftlicher Stimmung, ungeschminkt und ohne Idealisierung, die aber unser Herz gewinnt. In den Bereich idealer Kunst werden beide Bildchen gehoben schon durch den harmonischen, warmen, goldbraunen Ton, der über sie gebreitet ist und sie als Werke unseres Teniers kennzeichnet.

Und nun wieder ein Bild ausgeprägtesten Kneip- und Zechlebens aus dem niederen Volke, der „Bauerntanz vor dem Wirtshause“ (Nr. 148). Alles ist voll Leben und Bewegung. Die Bauern links plaudern, zechen

oder tanzen nach den Tönen eines Dudelsacks oder einer Sackpfeife, des ländlichen Hauptinstrumentes der Niederländer. Mit freudiger Teilnahme schauen mehrere Gesichter aus dem Fenster der Kneipe dem Treiben zu. So weit geht es noch im ganzen anständig her. Aber mehr nach rechts im Mittelgrunde sind schon zwei Betrunkene. Der eine lehnt sich auf ein Faß und sieht lächelnd nach dem andern, der neben ihm an einen Pfosten gelehnt steht und seine Güter übergibt, über die sich Schweine hermachen. Auf dem rechts vorüberführenden Wege sind mehrere angetrunkene oder schwer betrunkene Bauern in verschiedenartiger Wirkung des Alkohols, die von ihren Frauen zurückgehalten oder nach Hause geführt werden. Im Hintergrunde ist eine hügelige Landschaft in herbstlicher Abendstimmung und darauf, im Gegensatz zu dem Treiben jener, ein Schäfer mit seiner friedlichen Herde.

Während die beiden zuerst beschriebenen Bilder in das Innere einer Kneipe führen, sind wir hier ins Freie versetzt. Während dort noch alles sich ziemlich friedlich und anständig abspielt, haben wir hier auf der Bauernfirmeß ein tolles Treiben, das ans Häßliche und Unanständige streift. Während jene Bildchen klein und bescheiden im Umfang sich als Kabinetbildchen darstellen (0,30 h. und 0,52 br.), haben wir hier ein großes Bild vor uns (1,65 h. und 2,41 br.) zugleich mit wesentlich größeren Figuren. Und es ist das nicht zu seinem Vorteil. Solche Sittenbilder machen sich, wie schon gesagt, besser im Kleinen, sie sollen nicht breit und dadurch aufdringlich werden. Daß der braune Gesamtkon, der über das Ganze gebreitet ist und der uns bei den kleinen Bildern, die daneben hängen, so anmutet, hier etwas Eintöniges erhält, ist wohl auf Rechnung des später darüber gezogenen Firnißes zu setzen. Entschieden hervorgehoben zu werden verdient die Stimmung der schönen Abendlandschaft. — Es stammt dieses Bild wahrscheinlich aus des Malers späterer Zeit.

Als Sittenbild ist es höchst beachtenswert, denn es zeigt uns das niederländische Bauernvolk in ungeschminkter, erschreckender Natürlichkeit. Sind doch die Folgen zügelloser Trunksucht der eiserne Bestand auf den Kirmesdarstellungen välmischer Maler.

Doch ist Teniers seiner ganzen Natur nach Kleinmeister und ein sehr vortrefflicher Maler in kleinen Figuren und Landschaften. Darstellungen von größerem Umfang gegenüber versagt seine Begabung, wie wir dies schon an der eben beschriebenen und an andern Kirmessen von ihm sehen, die übrigens doch noch ihre Vorzüge haben. Anderen großen Bildern, zu denen ihn u. a. als „offiziellen Hofmaler“ des Statthalters Gelegenheit und Ehrgeiz trieben,

fehlt der höhere Kunstwert, wir erhalten keinen packenden Gesamteindruck, und sie werden leicht langweilig. Dahin gehören der Einzug der Erzherzogin Isabella, der Gemahlin des Erzherzogs und Statthalters der spanischen Niederlande Leopold Wilhelm von Österreich, in Brüssel (Nr. 145) und der Einzug derselben bei Mondenlicht und Jackelschein in Wilvoorde, in dessen Nähe Teniers' Landgut lag (Nr. 146). Auf ihnen sind 300 bis 400 Figuren bis ins einzelne mit großem Fleiß gearbeitet; und hervorheben wollen wir besonders die lebensvolle Ausprägung der einzelnen Gestalten auf dem erstgenannten dieser beiden Bilder.

„Viel packender als in den großen Schaustrücken seiner Kunst tritt seine Kunstfertigkeit und Zauberkraft in den kleinen Bildern hervor, wo er einzelne Personen bei irgend einer drastischen Handlung ertappt. Ein im Sonnenschein rauchendes Bäuerlein, eine Anzahl Kegelspieler, ein Scherenschleifer, ein Zahnbrecher, ein Hühneraugenschneider, das sind seine großen Helden, an denen seine Kunst unsterblich geworden“ (Schütte).

Ein Zahnbrecher und ein Hühneraugenschneider, das sind die beiden Bildchen, die wir noch zu betrachten haben.

Zunächst der Zahnbrecher (Nr. 144). Im Vordergrund des Zimmers hinter einer Steinbrüstung steht der Zahnkünstler, in der Rechten mit triumphierendem Lächeln das Instrument mit dem ausgerissenen Zahn hochhaltend. Rechts hinter ihm steht vorgebeugt ein junger Mann, der sich mit verzweifelter Miene die linke Wacke hält. Rechts vorn auf einer Erhöhung liegt ein Totenkopf, und auf der Brüstung sehen wir allerlei Töpfe und Flaschen mit Medikamenten, zahnärztliche Instrumente, zwei Mohnköpfe u. s. w. Im Hintergrund auf einem Brett an der Wand stehen auch noch allerlei Büchsen und Flaschen.

Es war das die glückliche Zeit, in der das ärztliche Gewerbe noch in voller Freiheit betrieben werden durfte, wo jeder Quacksalber und Charlatan ohne eigene Gefahr am Leibe des lieben Nächsten nach Herzenslust herumkurieren konnte und dafür seinen Lohn einheimste.

Von all seinen Büchsen und Instrumenten umgeben, macht unser Held einen gar wissenschaftlichen Eindruck, und nach seiner eleganten, fast stugerhaften Kleidung zu schließen, scheint ihm seine Kunst schon etwas eingebracht zu haben. Und von welchem Werte ist diese Kleidung für das Kolorit des Ganzen!

Von dem dunkeln, braunen Hintergrunde und dem im Halbdunkel stehenden Patienten hebt sich der Zahnbrecher im Vordergrund mit seinen Gerätschaften sehr be-

stimmt ab, und Farbe und Beleuchtung bewirken einen lebhaften, frischen Eindruck des Ganzen. Man beachte das frische, rote Gesicht, den rotbraunen Rock, darüber die graue ärmellose Jacke, die dunkelblaue, breit mit Pelz verbrämte Mütze, dann das grüne, über die Brüstung gebreitete Tuch, und wir werden erquickt und erfreut durch die reiche Farbestimmung des Meisters, die hier viel lebhafter ist als bei seinen andern Bildern unsrer Galerie.

Und auch hier ist es neben der Farbengebung eine Art humoristischen Behagens, mit dem das an sich im wirklichen Leben Widerwärtige — denn diese Zahnoperation ist doch an sich recht wenig appetitlich — auf die Leinwand gebannt und damit in seiner Art „salonfähig“ gemacht wird.

Das beste und schönste von Teniers Genrebildern in der hiesigen Galerie ist unstreitig die Baderstube (Nr. 147). Diese müssen wir noch etwas eingehender betrachten.

Links im Vordergrunde, auch am meisten in Beleuchtung gesetzt, sehen wir eine Gruppe von drei Personen, die unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt. Ein älterer Bauer sitzt da und hat den rechten entblößten Fuß auf einen vor ihm stehenden Schemel gesetzt. Der davor knieende Bader hat den vorderen Fuß mit der Linken etwas aufwärts gebogen, hat eben mit der Rechten aus einem Fläschchen eine ätzende Flüssigkeit auf den Fuß des Bauern gegossen — vielleicht hat er ihm ein Hühnerauge wegoperiert —, und sieht nun zu ihm empor. Nach hinten zwischen beiden steht die Frau des Bauern mit einem Korb am linken Arm und sieht wie der Bauer selbst auf die Wunde am Fuß.

Welch reiches psychologisches Leben spielt sich schon in dieser kleinen Szene ab! Das Gesicht des Bauern schmerzlich verzogen, der Mund etwas geöffnet, man sieht, wie er krampfhaft an sich hält. Sein Weib beobachtet den Vorgang teils mit Teilnahme teils mit einigem Mißtrauen, aber in wesentlich ruhigerer Haltung. Und der Bader sieht auch teilnahms- und erwartungsvoll zu dem Bauer empor: er kann ihm den Schmerz nicht ersparen, hoffentlich wird jener ihn männlich ertragen, die günstige Wirkung ist ihm gewiß.

So klein die Figuren auch sind, in Haltung, Bewegung und Geberden sind sie wahre Meisterwerke, das reine, wahre, natürliche Leben, nichts gemacht und nichts gekünstelt.

Doch mit in diese Szene einzuschließen ist noch eine andere Persönlichkeit, die nach rechts an einem runden Tische steht: ein Junge, der über einem irdenen Kohlen-

becken auf dem Tisch ein Pflaster wärmt. Eine etwas langweilige Beschäftigung, die so lange fortgesetzt werden muß, bis der „Chirurgus“ mit seiner Operation fertig ist. Darum blickt er von dem Pflaster weg etwas mißmutig aus dem Bilde heraus. Nach Vollendung der Operation wird dann das Pflaster auf die Wunde gelegt, und es wird seine lindernde- und heilende Wirkung nicht verfehlen.

Dann rechts im Hintergrunde, in einem erhöhten Nebenraume (wie wir ihn ähnlich in den beiden ersten Bildern sahen), mehr in Dunkel gehüllt, ist ein anderes, friedlicheres Bild. Da sitzt ein Mann mit einem weißen Tuch unter dem Kinn, und ein neben ihm stehender Barbiergehülfe seilt ihn gerade ein. Zwei andere sitzen zur Seite und warten, um sich dann auch rasieren zu lassen. Ein dritter steht links hinten, gegen die Wand gelehnt.

Welch mannigfaltiges Leben in den Räumen dieses Chirurgus, und doch alles zusammengehörig in einen Rahmen. Und wie reich sind diese Räume ausgestattet mit allen möglichen Handwerksinstrumenten, Apothekertöpfen, Barbierbecken, Kolben, Büchsen, Fläschchen u. s. w. An dem einen Balken hängt ein großer Beutel. Vermutlich sind getrocknete heilsame Kräuter darin. In der Mitte hängt wie oft in den einfachen niederländischen Häusern von der Decke herab ein getrockneter Fisch, und links oben sitzt auf einem an einen Wandbalken genagelten Holze, so wie auf dem Bilde der kartenspielenden Bauern, eine Gule, hier vielleicht zugleich ein Symbol der ärztlichen Weisheit.

Wie primitiv sind dabei die Räume und ihre Ausstattung, in welcher genialer Unordnung steht alles durcheinander! Links der Bretterverschlag, davor die rohe Bank mit dem Krug darauf und dem Topf darunter, der Strohhessel, auf dem der Bauer sitzt, mit seinem Schlapphut daran und daneben sein alter Schuh. Rechts in der Ecke das hochgestülpte Faß mit dem Handtuch und dem glänzenden, messingenen Barbierbecken darauf. Daneben der große gedeckelte Topf und die beiden Scheite Holz, an den Holzblock gelehnt. Und inmitten von alledem der Künstler und Charlatan in seinem langen, welligen Haar, der rötlichen Mütze, dem gelben Rock, der blauen, ärmellosen Oberjacke, und seine beiden Gehülfsen in demselben Haarschmuck wie er. Wahrlich ein Kulturbild des Landes und der Zeit, wie es reicher und treffender und lebensvoller nicht gedacht werden kann.

Und all das Triviale, ja Abstoßende des Gegenstandes, wie ist es doch in die Sphäre der höheren Kunst erhoben! Wie fein ist der bräunlich warme Ton, der das Ganze zusammenhält, wie schön und harmonisch zusammen-

stimmend treten daraus die wenigen markierten Farben hervor, wie lebhaft und belebend wirken Licht und Schatten! Wie leicht und geistreich ist das Machwerk, wie schlagend die Charakteristik, wie wahr der gleich einer Naturnotwendigkeit wirkende Ernst der Situation, verbunden mit dem leichten Humor des Malers! Da ist nichts Gemachtes, Gequältes und Pointiertes, wie in so manchen der modernen sog. Genrebilder, alles ist einfach und wahr und doch so kunstvoll und künstlerisch bedeutend. Mit scheinbar so kleinen Mitteln ist eine große künstlerische Wirkung erreicht worden. (vgl. Eisenmann zu Ungers Radierungen S. 15).

Teniers' Kunst umfaßt noch weitere Gebiete. Er hat auch, besonders später, Bilder aus der höheren und feineren Gesellschaft gemalt. Aber in allen wird besonders der nationale Zug seines Wesens und seiner Kunst seine Schöpfungen stets jung und lebendig erhalten. Wie er die Menschen und Sitten seiner Zeit gesehen und gemalt hat, so werden sie in der Kulturgeschichte für alle Zeiten fortleben, und so erhebt sich der bescheidene Sittenschilderer zu der Bedeutung eines Geschichtsmalers seines Volkes. —

Nun vom Vlamen zum Holländer, von Teniers zu Adriaen van Ostade, dem größten Bauernmaler der holländischen Schule. Beide waren im Dezember des Jahres 1610 geboren, jener zu Antwerpen, dieser zu Haarlem, Ostade starb 1685, Teniers 1690. Sein Vorbild ist ebenso wie das Teniers' Adriaen Brouwer gewesen, dessen Bauernmalerei Ostade in Holland zur höchsten künstlerischen Ausbildung brachte.

Wir gehen in Kab. 8 und finden hier zwei Sittenbilder von Ostade, „Fröhliches Landvolk“ (Nr. 275) und „Feierabend auf dem Lande“ (Nr. 276). Jenes, auch als „Ländliches Konzert“ bezeichnet, ist das ältere und stammt wohl aus der Mitte der vierziger Jahre.

Die Urheber des Vergnügens sind die beiden Spielleute rechts vor dem alten Bauernhause, der alte Fiedeler und der Junge mit dem Leierkasten. Ihnen gegenüber sitzen im Halbkreise Bauern und Bäuerinnen in der fröhlichsten Stimmung. Einer umarmt liebevoll seine Nachbarin, vor derselben steht einer, der sie zum Tanze aufzufordern scheint. In der Türe des Hauses steht ein Bauer, der jenen johlend einen Krug entgegenstreckt. Ein Schwein, ein Hund und Hühner helfen die Szenerie beleben. Rechts haben wir nach hinten einen Blick auf eine Dorfstraße, auf der noch tanzende Paare und spielende Kinder sichtbar sind. Alles ist voll dramatischen Lebens.

Wie einfach und bäuerlich sind Haus und Gerätschaften! Das Haus alt, mit Stroh gedeckt. Der eine der Bauern sitzt auf einem umgestülpten Korb, das Pärchen

auf einer rohen Holzbank. Eine ebensolche liegt umgeworfen rechts zur Seite. Neben dem alten Hause steht links ein alter, knorriger, oben abgestorbener Eichenbaum, rechts ein kleiner Eichstumpf an der Ecke des Hauses.

Ein gar einfacher, anspruchsloser Vorgang, der kaum des Malens wert erscheint, und doch, welcher Reiz liegt in dem naiven Behagen dieser Bauerngesellschaft, deren Sinne so wenig verwöhnt erscheinen; wie wird das Bild durch den liebenswürdigen Humor, die drolligen Erscheinungen und unschönen und doch so vergnügten Gesichter mit den Hakennasen und dem spizen, hervortretenden Kinn gehoben! Und dann erst der warme, goldige Ton, die Harmonie der Farben, das feine Halbdunkel, das Abendlicht, in das die ganze Landschaft getaucht ist. Wie heben sich Haus und Bäume, in Dämmerlicht gehüllt, so schön von dem Abendhimmel ab, der links blau, auf der rechten Seite von einer dunklen Wolke überzogen ist!

In allem erkennen wir den glücklichen Schüler seiner Meister, Brouwers in der leichten Karikierung, des Frans Hals, der Frohsinn und Heiterkeit in die holländische Malerei brachte, und Rembrandts, den er in dem Halbdunkel und dem goldigwarmen braunen Tone zum Vorbilde hatte.

Neben dem Genrebild gewinnt hier auch die Landschaft eine größere Bedeutung mit ihrem sich weit ausdehnenden Hintergrunde. Immer wärmer wurde um diese Zeit das Interesse des Künstlers an den Reizen der holländischen Landschaft, und bald fühlte er die Kraft in sich, gelegentlich auch mit den Landschaftsmalern zu wetteifern, an denen seine Vaterstadt besonders reich war.

Das zweite Bild in demselben Kabinete, der „Feierabend auf dem Lande“, stammt aus dem Jahre 1659. Das Motiv ist ganz ähnlich dem des vorigen. Bauern und Bäuerinnen vergnügen sich vor einer Hütte unter einer mit Reben bepflanzen Sommerlaube mit Singen, Trinken und Rauchen. In der Mitte vorn sitzen und stehen vier Leute um ein Faß, auf dem ein Kartenspiel liegt. Eine Frau erhebt mit der Linken ein gefülltes Glas, mit der Rechten hält sie einen Krug auf dem Schoß. Hinter ihr steht ein fiedelnder Geigenspieler. Im Mittelgrunde rechts, unter der Türe der Hütte, sehen wir weitere Gruppen von Bauern. Links liegt eine umgeworfene Bank, rechts steht eine alte, in ihrer Form beachtenswerte Wasserpumpe mit einem breiten Eimer davor. Wie auf dem ersten Bilde rechts so eröffnet sich hier links ein Blick nach hinten in die Landschaft. Der Gesamton ist hier kühler als auf jenem; Rembrandts Einfluß schwindet, aber wir heben hervor den Farbenafford des blau, violett und grün.

Nun kehren wir zurück zu Saal I, von dem wir ausgingen, und finden hier neben den zuerst betrachteten Bildern von Teniers das dritte Bild von Ostade, aus dem Jahre 1676 stammend, die „Bauern unter einer Sommerlaube“ (Nr. 277), auch den beiden vorigen ganz nahe verwandt.

Noch sehen wir keine Abnahme der künstlerischen Kraft des Malers. Im Gegenteil, unter den Bildern der siebenziger Jahre sind noch einige Meisterwerke, die sich an Lebendigkeit und Wahrheit der Charakteristik und an Feinheit des Tons, namentlich auch in der Wiedergabe der landschaftlichen Stimmung noch durchaus mit den Hauptwerken aus den fünfziger und sechziger Jahren messen können. Und dazu gehört auch dieses.

Auch hier haben wir wieder unmittelbar den Gesamteindruck einer behaglichen, frohen Gesellschaft in idyllischer Umgebung, echtes Bauern- und Landleben. Betrachten wir das einzelne näher.

An einem Tische sitzen zwei Bauern und eine Bäuerin. Diese, behaglich zurückgelehnt, nimmt an der heiteren Unterhaltung teil. Der eine der Bauern reicht seinen Becher einem dritten, der mit dem Krüge kommt, um ihm einzuschchenken, der andere raucht, vor sich hinblickend, sein Pfeifchen, ein vierter steht hinter dem Tische mit heiterem Gesicht, seine Arme auf den Tisch stützend, ein fünfter steht neben der Bäuerin und redet lebhaft auf sie ein, sein Pfeifchen in der Hand. Auf dem Tische liegen Karten und ein Tonpfeifchen.

Im Hintergrunde zeigen sich uns dann noch zwei weitere Gruppen. Links vor der Türe des Hauses steht ein Dudelsackpfeifer. Eine Frau, auf die geschlossene Untertür gestützt, den Finger am Munde, hört aufmerksam zu, ebenso ein Knabe, der vor ihr steht. Rechts hinter der zuerst besprochenen Gruppe stehen unter einem Heuboden wieder drei Leute. Einer tut eben aus einem Krüge einen kräftigen Zug, die beiden anderen sehen ihm teilnahmsvoll zu. Rechts davon wandert ein Bauer durch das Gebüsch fort.

Über die beiden ersten Gruppen breitet sich ein schönes, großes, mit Reben übersponnenes Dach, und im Hintergrunde nach rechts eröffnet sich uns der Blick in eine Baumlandschaft.

Wie bäuerlich primitiv ist auch hier alles. Man sehe den Heuboden, die Wäschestücke, die zum Trocknen davor hängen, den Tisch, die Bank, auf der der Bauer sitzt, den Topf und das zerbrochene Wagenrad im Vordergrund rechts, dazu die Kleidung und Kopfbedeckung der Personen. Diese, größer und ausdrucksvoller als auf den vorigen Bildern, stellen so recht die einfachen, niederen Bauern dar

in Haltung und Bewegung. Man beachte auch die häßlichen, ins Komische gebildeten Gesichter mit den unförmlichen Rammsnasen und dem unschönen Munde: ein köstlicher Humor des Malers.

Und doch dabei nichts Karikiertes. Wie wohltuend wirkt auf uns diese ergötzliche Gesellschaft, die sich so gutmütig spafend und lachend ihres Feierabends freut, genügend beim Pfeifchen Tabak und Trunk. Nicht bei der Arbeit sucht unser Ostade seine Leute, sondern wie sie nach derselben sich der Ruhe freuen und so recht behaglich und vergnügt sind. Man möchte, sagt Eisenmann, sich gleich selber gern unter diese harmlosen, fröhlichen Menschen mischen.

Dazu kommt dann, den Wert des Bildes wesentlich hebend, der schöne Wechsel von Licht und Schatten bei hellerer Beleuchtung als in den beiden zuerst besprochenen Bildern von Ostade, und der Farbenakkord mit dem belebenden, aber doch gedämpften Rot im Vordergrund. Es ist auch hier ein Ton über das Ganze ausgebreitet, der die einzelnen Farben beherrscht und zusammenhält, die Gegensätze zwischen ihnen ausgleicht und verschmilzt, im Gegensatz zu der lustigen kecken Buntheit, die durch unmittelbare Lokalfarben zu wirken liebt und die man als vlämisch kennzeichnet. Daß sich aber hier ein Hinneigen zu stärkerer Betonung der Lokalfarben zeigt als in den früheren Bildern Ostades und das Rembrandtsche Hell dunkel einem helleren Lichte weicht, das ist in der ganzen Entwicklung der holländischen Malerei begründet, der auch Ostade folgte.

So haben wir in den drei betrachteten Bildern Vertreter aus drei Perioden verschiedener Malweise des Künstlers; und so sind sie auch nach dieser Seite für uns besonders wertvoll.

Auch Ostade hat seine Zeit gehabt, in der er die rohesten Bauernszenen darstellte, aber allmählich erhob sich seine Malerei, da er eine ruhige, beschauliche Natur war, mehr ins Behagliche, Anheimelnde und Gemütvolle, und wir gewinnen ihn lieb in seinen lebenswürdigen und originellen Darstellungen. So ist denn auch sein Name im Wandel der Zeiten nie verdunkelt worden wie etwa der des Jan Steen, sondern seine Wertschätzung ist immer noch gestiegen, und wir verehren in ihm den größten Schilderer holländischen Volkslebens, der uns in seinen Bildern ein gutes Stück Kulturgeschichte seines Vaterlandes liefert. —

Wir kommen nun zu dem dritten der drei von Riehl zusammengestellten niederländischen Volksmaler, zu Jan Steen, dem anderen großen Humoristen und zugleich dem Satiriker der holländischen Malerei. Er war geboren zu

Leiden, 16 Jahre jünger als die beiden anderen, wurde in seiner Kunst beeinflusst von Frans Hals und Ostade und starb vor Ostade und Teniers schon im Jahre 1679.

Das Bild Nr. 297 hier im Saal I „Muntere Gesellschaft“ ist wahrscheinlich nicht von ihm, sondern von einem Nachahmer, vielleicht von Richard Brakenburgh. Darum übergehen wir dieses und werden nur nachher einmal zur Hervorhebung einer Ähnlichkeit auf dasselbe zurückkommen.

Wir gehen also in Kabinett 11, wo das einzige Bild unserer Galerie von Jan Steen hängt, das „Bohnensefte“ aus dem Jahr 1668, aus der besten Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit.

Zunächst etwas über die Feier des Bohnenfestes. Es war ein namentlich in Frankreich und in den Niederlanden üblicher Brauch, am Tage der heiligen drei Könige, der ein toller Festtag war und mit Umzügen, Mummenschanz und Kapzelmusiken gefeiert wurde, während des reichlichen Mahles auch einen großen Kuchen zu essen, in den eine Bohne gebaeken war. Wer das Stück mit der Bohne bekommen hatte, wurde zum Bohnenkönig ernannt, mit einer papierenen Krone gekrönt und führte den Vorsitz beim Mahle. Alle mußten ihm huldigen, er aber war dafür meist gehalten, die Beche zu bezahlen. Sooft er das Glas an den Mund setzte, rief die Tafelrunde unter komischen Ehrenbezeugungen: „Der König trinkt!“

Es war dieses Fest ein sehr beliebter Gegenstand der Malerei. Wir haben hier in der Galerie noch ein großes Bohnensefte von Jordans (in Saal II), und Jan Steen hat mehrere solche Bohnensefte gemalt.

Auf unserem Bilde ist ein kleiner Knabe Bohnenkönig geworden. Er steht auf einem hohen Gestell, die Großmutter reicht ihm eben mit heiterem Lächeln den Königstrunk, hinter ihm steht ein etwas älterer Bruder, der einen Korb auf den Kopf gestülpt hat und, mit strahlendem Antlitz zu jenem aufschauend, ihn am Köckchen zupft.

In der Mitte des Vordergrundes aber sitzt die Mutter des spaßigen kleinen Bohnenkönigs zur Seite eines Tisches und blickt selig schwimmenden Auges zu ihrem zu so hoher Würde gelangten Sprößling zurück. Sie hat offenbar des Guten schon zu viel getan. Rückwärts liegend auf ihrem Stuhl, hält sie in der schlaff über die Rücklehne herabhängenden Rechten einen Krug, in der bereits schwankenden Linken ein halbgeleertes, schon fast zum Verschütten geneigtes Glas.

In der Haltung wie auch in Farbe und Beschaffenheit der Kleidung gleicht ihr die junge Frau auf dem vorher erwähnten Bilde „Muntere Gesellschaft“ im Saal I, die lächelnd zum Bilde herausschaut, in der Rechten ein

halbgefülltes Kelchglas emporhaltend, während sie die Linke, die den Krug hält, über die Rücklehne ihres Stuhls herabsinken läßt.

Die Mutter des Bohnenkönigs trägt einen gelbseidenen Rock, eine emporgeschlagene Schürze und ein weißes Tuch um den Kopf. Die Jacke aus braunrot schillernder Seide hat sie lässig über der Brust geöffnet, wodurch diese und ihr rotes Nieder sichtbar werden.

Die vier genannten Personen bilden eine Gruppe, die noch etwas erweitert wird durch einen jungen Mann mit unschönem, verzerrtem Gesicht, der, mit einem Frauenrock angetan, einem großen Trichter als Kopfbedeckung, ein Löffelbrett umgehängt, einen Bratrost, welchen er wie eine Geige hält, mit einem Schaumlöffel bearbeitet. Eine tolle Figur! Aus dem Hintergrunde lugt dann noch ein Mann mit freudigem Interesse nach dem kleinen Bohnenkönig hervor und scheint einen Stock wie eine Flöte zu handhaben.

An diese Gruppe schließt sich eine andere im Mittelgrunde des Bildes in hellster Beleuchtung, durch die Mutter mit der vorhergehenden Gruppe verbunden. Außer ihr sitzen noch zwei andere Personen an dem gedeckten Tische, an der rechten Seite desselben aber steht die tollste Figur des Bildes, der Narr, wie er durch die kleine Aufschrift am Hüte „Sot“ bezeichnet ist. Er hat über seiner schwarzen Jacke einen schwarz, gelb, rot und weiß gestreiften Teppich als Mantel drapiert. Auf dem Kopf trägt er eine anschließende Mütze, darüber einen flachen, roten Hut mit Hahnenfeder. Mit dem linken Arm hält er einen „Kommelpot“ umschlungen, einen Topf, dessen Öffnung mit einer straffen Schweinsblase überspannt ist, und den er nun, mit fidelem, urkomischem Gesicht aus dem Bilde herausschauend, mit einem Instrument bearbeitet. Der Lärm ist so entsetzlich, daß der dicke, behäbige Herr, der ihm gegenüber hinter dem Tisch sitzt, entsetzt das Gesicht verziehend, zurückfährt, während die rechts neben diesem sitzende Dame, die bessere Nerven zu haben scheint, ruhig lächelnd den Kommelpotspieler ansieht. Erweitert wird die Gruppe durch einen hinter dieser Dame stehenden Geiger, der das Konzert vervollständigt und sich mit freundlichem Gesicht einer Magd zuwendet, die mit einer Schüssel voll Waffeln auf dem Kopf sich dem Tische nähert und laut lachend den Kommelpotspieler ansieht.

So hat jede der Gruppen fünf Personen, zu denen als verbindende sechste die Mutter des Bohnenkönigs hinzukommt.

Zu beiden gehört auch das Hündchen, das, auf der linken Seite stehend, den Narren verwundert und kläffend ansieht.

Nun noch eine dritte Gruppe im Hintergrunde. Da sitzt im Schatten, das Gesicht nach uns gekehrt, ein finster dreinschauender, schwarzgekleideter Mann, an dessen Hut ein Zettelchen steckt mit der Aufschrift „Pastor“. Höchst mißmutig schielt er nach dem Kommelpothelden hinüber. Ihm gegenüber sitzt, den Rücken nach uns gekehrt, ein junges Mädchen in rotem Rock und dunkler Jacke und dem damals üblichen Kopfsputz; daneben noch, im Profil gesehen, ein junger Mann mit wallenden Locken und einem Federhut, der in stillem Behagen vor sich hinsieht, und eine ältere Frau, die lachend nach den Lärmern hinüberblickt. Es ist das die solideste Gruppe, aber schon dadurch, daß sie an dem Feste teilnimmt, nicht ohne Interesse dafür; und auch der Pastor, obgleich ihm das Treiben etwas zu wüß wird, bleibt doch dabei.

So haben wir drei getrennte, unterschiedene Gruppen, die doch wieder eng untereinander verbunden sind.

Etwas wüß sieht es auch auf dem Boden aus. Da liegen rechts umhergestreute Eierschalen, links am Boden steht ein schöner irdener Krug mit Medaillons, dessen Deckel geöffnet ist, daneben eine Bratpfanne, eine Zinnschüssel mit einem Löffel darin und auf dem Gestell, auf dem der Bohnenkönig steht, ein kleiner dreiarmer Leuchter mit langem Griff. Sollen diese letztgenannten Gegenstände andeuten, daß der kleine Bohnenkönig, nachdem er getrunken, sein Breichen essen und ihm dann zu Bett geleuchtet werden soll?

Übrigens sind wir hier in einem feineren Hause als bei den beiden zuvor besprochenen Malern, wohl wie auf manchen Bildern Steens in der „guten Stube“ eines wohlhabenden Bürgerhauses, ganz wie bei dem Bohnenfeste von Jordaens. Das zeigt schon der getäfelte Fußboden, der schöne vorhin erwähnte Krug, die schöne, bunte Tischdecke, das Gestell, auf dem der Bohnenkönig steht, wenn wir diese mit den Gegenständen auf den Bildern von Teniers und Ostade vergleichen. An der Wand hängt eine Landschaft in barockem Goldrahmen, von der Decke herab ein großer, schöner Vogelkäfig.

In allem ist die Vollendung der malerischen Ausführung zu bewundern. Farbenstimmung und Beleuchtung, auch durch das Fenster im Hintergrunde, durch das man den abendlichen Himmel sieht, sind malerisch schön und heben auch hier das Gewöhnliche in das Reich idealer Kunst. —

Das Fest hat seinen Höhepunkt erreicht, der Wein beginnt schon seine Wirkung zu tun, und während der kleine König trinkt, wird ihm zu Ehren von den drei oder vier „Musici“ die tollste, herzerreißendste Karnevalsmusik gemacht. Geessen und getrunken wird dabei immer weiter.

Das beweist schon die Magd mit der großen Schüssel voll Waffeln.

Ist es die Familie des Malers selbst, die hier mit Freunden und Bekannten das Bohnenfest feiert? Es scheint so; und wir haben auch sonst manche Bilder seiner stets bunt bewegten Häuslichkeit. Dazu nahm er gern die Modelle zu den Figuren seiner Bilder aus dem Kreise der eigenen Familie. Die behäbige Mutter im Vordergrund scheint Steens Frau zu sein. Es sind dieselben von einem sonnigen Lächeln erhellen Züge, die wir sonst auf Bildern seiner Frau sehen, nur hat hier der Wein seine Wirkung geübt, die sonst lieblichen Züge etwas aufgeschwemmt und die Augen verschwommen gemacht. — Sie starb schon im nächsten Jahre.

Und welche Person ist Jan Steen selbst? Der Kommelpotspieler soll Züge von ihm zeigen. Oder sollen wir ihn uns lieber denken in dem behäbigen, hinter dem Tisch sitzenden Manne, der, feuchtfrohlich im ganzen Gesicht, erschreckt und lachend zurückfährt vor der entsetzlichen Musik jenes? Ähnlich sieht er auf anderen Selbstbildnissen aus, wo er auch neben seiner Frau sitzt.

Kräftig läßt der von Laune übersprudelnde, stets frische und originelle Kopf in diesem Bilde seinem derben Humor die Zügel schießen, nicht ohne einen Anflug von Bosheit und Satire in der Darstellung des in den Winkel gedrängten Pastors. In andern Bildern geht er stark über den Humor hinaus zu Hohn und Sarkasmus, hinaus über die Grenzen, die dem Anstand und der wahren Kunst gesteckt sind. Und das mag es gewesen sein, was ihm bei den so stark humoristisch und satirisch beanlagten Engländern — Ähnlichkeit mit ihm zeigt William Hogarth, der fünfzig Jahre nach ihm malte und gewiß Bilder von ihm kannte — mehr Sympathie verschafft hat als bei den Deutschen. Infolgedessen wanderten die meisten Bilder von ihm nach England, und die großen Galerien Deutschlands besitzen nur sehr wenige von ihm.

Jan Steen hat das gesamte Stoffgebiet der niederländischen Genremalerei mit Ausnahme des Soldatenbildes beherrscht. Im Bauernbilde dem jüngeren Teniers verwandt, übertrifft er diesen an Kraft, Mannigfaltigkeit und Tiefe der Charakteristik und der frischen Ursprünglichkeit des Humors. Außer an diesen erinnert er in den Höhepunkten seiner Kunst an Brouwer, Jordaens, dann an Terborch, Dou und Metsu. Seine Universalität kennzeichnet am besten Karl Lemcke, wenn er sagt: „Er umfaßt das ganze Gebiet des Komischen seiner Zeit, vom Derb-Gemeinen, Unflätigen, Karikierten durch alle Weisen der Jovialität und Freude, des Jubels und Trubels in

Zucht und Unzucht bis zum Wild-Bacchischen holländischen Stils und zur schneidendsten Satire mit dämonisch-genialer Kraft. Er umfaßt den menschlichen Ausdruck vom Gemeinsten, Verzerrten, Dämonischen bis zum Kindlich-Naiven und Edeln. Er kann so fein und zart sein, und unwillkürlich selbst gestaltet er oft Nobeles, wie sehr er das Unbändige liebt und am Fragenhaften sich ergötzt." Rosenberg aber schließt seine Monographie mit den Worten: „Wir behalten in der Erinnerung die Gestalt eines lachenden Philosophen zurück, der sich über alle Torheiten dieser Welt lustig machte und darin und im Weine auch Trost für alles eigene Ungemach — und das hat er reichlich erlebt — fand.“

Fassen wir nun noch einmal all die betrachteten Bilder zusammen und sehen, was wir für die Kenntnis des damaligen Lebens und Treibens, des damaligen Kulturstandes der Niederlande daraus gewinnen.

Wir lernen das Leben der Vlamländer in ihren Winkelkneipen kennen, die armseligen Verhältnisse, in denen sich das Leben der unteren Schichten bewegte, wie aber auch innerhalb dieser Trost und Freude in reichem Maße heimisch war. Lebenslust und Geselligkeit war ihr Element.

Wir erhalten insbesondere ein Bild der vlämischen Kirmeßfeier in und vor dem ländlichen Wirtshause, des Ernte- oder Oktoberfestes, das, erst später mit dem Kirchweihfest in Zusammenhang gebracht, ursprünglich auf ein heidnisches Opferfest zurückging und in Böllerei und wilder Lust noch recht „heidnisch“ gefeiert wurde. Hierbei tritt die Stammesnatur der Vlamen so recht zu Tage, die in Schmausen und Trinken, in wilder Lust und Ausschweifungen sich hervortaten, und so werden sie vom Maler naturgetreu geschildert.

Sodann lernen wir die Feier des Bohnenfestes mit all seinem tollen und ausgelassenen Treiben kennen, das wohl von den alten Saturnalien stammt; dieses aber hier nicht in ärmlichen Verhältnissen, sondern in einer in behaglichem Wohlstand und in angenehmer, wohl ausgestatteter Häuslichkeit lebenden bürgerlichen Gesellschaft. Denn es hatte sich unter dem Einfluß des steigenden Wohlstandes in Holland damals schon ein wohlhabender Bürgerstand entwickelt.

Daneben haben wir dann auch Bildchen des friedlichsten, idyllischen Lebens und Treibens der Bauern auf dem Lande, ihres behaglichen Zusammenlebens am Feierabend in lieblicher Landschaft.

Wir erkennen aus den Bildern die unwiderstehliche Liebe der Niederländer zur Musik. Dudelsack, Geige und Leierkasten sind die Instrumente, die das Zusammensein heben und beleben, und vom Anfang bis zum Schluß eines Festes darf die Musik nicht fehlen.

Sowohl in den ärmlichen wie in den besseren Verhältnissen werden wir bekannt gemacht mit den Haus- und Küchengeräten und den Zimmerdekorationen. Von der Decke herab hängt häufig ein getrockneter Fisch, wie man es noch heute in dortigen Fischerkneipen findet. Auf einem hervorragenden Holz sitzt eine Gule. Von der Decke herab hängt auch wohl ein oft großer Käfig, in dem selbst Hühner und Tauben für kommende Mahlzeiten aufbewahrt wurden. Der Hund ist ein beliebtes Haustier, und in besserem Hause fehlte nicht das Bologneser Hündchen.

In dem Zahnbrecher, dem Quacksalber und seiner Barbierstube haben wir getreue Abbilder der Wirklichkeit, die uns einen Einblick in den Kulturzustand einer ganzen Klasse von Leuten des Landes in jenem Jahrhundert eröffnen.

Wie schon in den betrachteten Bildern sich ein Fortschritt vom mittellosen, derben Naturkind durch das behagliche Bauernvolk zum wohlhabigen, festesfrohen Städter zeigte, so können wir in den Bildern von Metsu, Terborch, Gonzales Coques u. a. ein Aufsteigen zu immer feinerer und salonmäßiger Darstellung finden, Hand in Hand gehend mit dem bei der Zunahme des Wohlstandes sich immer mehr verfeinernden niederländischen, besonders holländischen Bürgertum.

Eine eingehendere Betrachtung und Würdigung der Genrebilder dieser letztgenannten Maler wird mir vielleicht Stoff geben für eine weitere Programmabhandlung.

Dankbar benutzte ich bei dieser Arbeit die Monographien von Teniers, Ostade und Steen von Adolf Rosenberg, den großen Katalog unserer Gemäldegalerie von Geh. Reg.-Rat Dr. Oskar Eisenmann, desselben erläuternden Text zu den Radierungen von William Unger, „Rubens und die Vlamländer“ und „Die Blüte der Malerei in Holland“ aus den kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen von Adolf Philippi.

Für manche Bemerkungen bei Durchsicht einer Korrektur bin ich auch diesmal Herren Geh. Reg.-Rat Dr. Eisenmann und Herren Prof. Paulus zu Danke verpflichtet.

Dr. F. Heußner.



Die Natur der Dinge ist nicht durch
 ihre Erscheinung, sondern durch
 ihre Ursache zu erkennen. Die
 Erscheinung ist nur ein Abbild
 der Wirklichkeit, die nur durch
 Vernunft erkannt werden kann.
 Die Vernunft ist das Licht,
 das die Dunkelheit der Sinne
 überwindet und die Wahrheit
 offenbart. Sie ist das Werkzeug,
 mit dem der Mensch die
 Geheimnisse der Natur
 entschlüsselt. Die Vernunft
 ist das Fundament der
 Wissenschaft, die auf der
 Erkenntnis der allgemeinen
 Gesetze der Natur beruht.
 Sie ist die Quelle aller
 Erkenntnis, die über die
 bloße Erfahrung hinausgeht.
 Die Vernunft ist das
 höchste Vermögen des
 Menschen, das ihm die
 Möglichkeit gibt, die
 Ordnung der Welt zu
 verstehen und sich ihr
 anzuschließen. Sie ist
 das Licht, das die
 Dunkelheit der Sinne
 überwindet und die
 Wahrheit offenbart.

Die Vernunft ist das höchste
 Vermögen des Menschen, das
 ihm die Möglichkeit gibt,
 die Ordnung der Welt zu
 verstehen und sich ihr
 anzuschließen. Sie ist das
 Licht, das die Dunkelheit
 der Sinne überwindet und
 die Wahrheit offenbart.
 Sie ist die Quelle aller
 Erkenntnis, die über die
 bloße Erfahrung hinausgeht.
 Die Vernunft ist das
 Fundament der Wissenschaft,
 die auf der Erkenntnis der
 allgemeinen Gesetze der
 Natur beruht. Sie ist die
 Quelle aller Erkenntnis,
 die über die bloße
 Erfahrung hinausgeht.
 Die Vernunft ist das
 höchste Vermögen des
 Menschen, das ihm die
 Möglichkeit gibt, die
 Ordnung der Welt zu
 verstehen und sich ihr
 anzuschließen. Sie ist
 das Licht, das die
 Dunkelheit der Sinne
 überwindet und die
 Wahrheit offenbart.