



Adriaen Brouwer

Begegnen wir dem Namen **Adriaen Brouwer**, so denken wir an die vielen kleinformatischen, turbulenten Treiben schildernden Gemälde von der Hand jenes niederländischen Malers. Eine Köstlichkeit der Schilderung derben Volkslebens sind die bunten Wirtshaus- und Kartenspielerbilder, diese Prügeleien oder Quacksalbereien humorvoll wiedergebenden skizzenhaften Ölbildchen. Oft schon wurden die Voraussetzungen und Gründe für Brouwers so eigenwilligen und eigenartigen künstlerischen Werdegang und seine drastische Sprache untersucht. In diesem Buche vermittelt Erich Höhne dem Leser an Hand der weitgespannten kunstgeschichtlichen Entwicklung und der umwälzenden historischen Ereignisse in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts ein anschauliches Bild über das Leben und Schaffen Adriaen Brouwers. Wir lernen den Maler als einen seiner Umwelt durchaus aufgeschlossenen und scharf beobachtenden Künstler kennen, der Charakteristisches mit Kuriosum zu verbinden wußte. Sich selbst außerhalb der üblichen Lebensbahn seiner Zeitgenossen durchschlagend, schuf er mit seinen Figurenbildern kleine Dokumente vom echten ungeschminkten Leben des „kleinen Mannes“ – und so steht Adriaen Brouwer mit seiner Kunst den anderen großen niederländischen Malern in nichts nach.

Adriaen Brouwer



Erich Höhne

Adriaen Brouwer

VEB E.A. Seemann

Verlag Leipzig

Sächsische
Landesbibliothek
25. FEB. 1960
Dresden

p

Adriaen Brouwer und seine Zeit

Die Urteile über Brouwer als Künstler stimmen im ganzen darin überein, daß sie die Originalität seiner Motive und die Genialität der Ausführung anerkennen. Die Meinungen über den Menschen Brouwer gehen stärker auseinander, von der Beschönigung, ja Heroisierung seiner menschlichen Schwächen bis zu der Behauptung, seine menschlichen Qualitäten hätten im umgekehrten Verhältnis zu seinen künstlerischen gestanden. Seine frühesten Biographen nennen ihn „träg im Malen und fleißig im Verzehren“ (Cornelis de Bie, 1661), „außerordentlich dem ‚Lebenswasser‘ und dem Tabak ergeben“ (Isaac Bullaert, 1668), „ein Diogenes Cynicus“ (Joachim von Sandrart, 1675). In den Augen der beiden Biographen unseres Jahrhunderts ist er „ein genialer Bohemien“ (Schmidt-Degener, 1908) und „ein Kommunist ganz eigener Art, der das Seine jedem zum Mitgenuß zur Verfügung stellte, aber von einem unüberwindlichen Hang zur Boheme beseelt war“ (Wilhelm von Bode, 1924). Nach alledem muß Brouwer erheblich von dem abgewichen sein, was man eine solide Lebensweise nennt.

Wer ein liederliches Leben führt, ist natürlich weder genial noch gar kommunistisch. Andererseits darf man moralische Maßstäbe ruhigerer Zeiten nicht an die stürmische Epoche des niederländischen Freiheitskampfes und des Dreißigjährigen Krieges legen, in der alles Festgefügte wankte und die Menschen zu Hunderttausenden entwurzelt wurden. Brouwer wuchs in Flandern unter den dürftigsten Verhältnissen auf. Er wanderte kaum sechzehnjährig nach Holland aus, durch Gebiete, in denen bereits wieder Kriegszustand herrschte, und er arbeitete sich in knapp vier Jahren vom unbekanntem Flüchtling zum angesehenen Maler empor. Ein solcher Mensch setzt sich leicht über herkömmliche Anschauungen hinweg, besonders wenn er jung ist und Erfolg hat. Von seinen holländischen Zeitgenossen wird seine Lebensführung gelegentlich mit Heiterkeit vermerkt, aber nirgends abfällig kritisiert, trotzdem er rund zehn Jahre in Holland zubrachte. Die Holländer hatten fünfzig Jahre erfolgreichen Kampf gegen zwei Weltmächte ihrer Zeit, gegen Spanien und die katholische Kirche, hinter sich und bewiesen durch den beispiellos schnellen Aufstieg ihres Landes zur ersten modernen Großmacht Europas, daß auch im Zeitalter des Absolutismus eine – wenigstens relativ – demokratische Staatsform die überlegenere sein konnte. Ihre Lebensauffassung war damals noch robust genug, um es einem jungen Künstler nicht besonders übelzunehmen, wenn er über die Stränge schlug, denn sie

selbst trieben es nicht viel anders. Der Gelehrte Theodor Schrevelius, Rektor an der Lateinschule in Leiden, hat in seiner lateinisch geschriebenen „Harlemiade“ die Verhältnisse in Haarlem recht anschaulich geschildert. Er nennt die Schützenhäuser „Stätten des Vergnügens und der Üppigkeit, wo man den Wein aus vollen Gläsern trinkt“. Zahlreiche Schützen- und Gesellschaftsstücke holländischer Maler geben Aufschluß über die Lebensgewohnheiten der wohlhabenden Bürger, und der Haarlemer Skandalprozeß gegen den Maler Torrentius (1) im Jahre 1627 enthüllt noch bedenklichere Seiten bürgerlichen Lebensgenusses. Für die charakterliche Entwicklung des jungen Brouwer war Haarlem kein günstiger Boden, zumal sein großer Lehrmeister Frans Hals auch „allezeit wat lustig von leven“ gewesen ist, wie sich sein Hamburger Zeit- und Kunstgenosse Mathias Scheit vorsichtig ausdrückt.

Künstlerisch stand Brouwer von Anfang an im Einklang mit den Tendenzen der holländischen Malerei und ist ihnen zeit seines Lebens treugeblieben. Sie sind zu bekannt, als daß sie hier wiederholt werden müßten. Bemerkenswert bleibt jedoch, daß in Holland die künstlerische Blüte zwar mit der wirtschaftlichen zusammenfiel, daß aber die systematische Unterstützung der neuen Kunst durch die herrschende Klasse fehlte. Die öffentlichen Aufträge waren viel zu gering, um den auf einem Raum von kaum fünftausend Quadratkilometern zusammengedrängten zahlreichen selbständigen Malern eine ausreichende Existenz zu sichern. Als später noch eine immer stärkere Vorliebe der reichen Bürger für dekorative Gemälde oder kleinbürgerliche Bildmotive hinzukam, die zur Überschätzung zweitrangiger Maler und schließlich zum raschen Absinken der holländischen Malerei führte, gerieten gerade die besten Maler in Not und Elend. Frans Hals und Jacob Ruisdael starben im gleichen Armenhaus, Rembrandt mußte Bankrott anmelden, Jan van Goyen hielt sich als Tulpen- und Häusermakler über Wasser, Meindert Hobbema war nebenbei Steuereinnehmer, Jan Steen Gastwirt und Jan van der Heyden – Feuerwehrhauptmann. Friedrich Engels stellt fest, daß dem holländischen Bürgertum als künstlerisches Erbe des Freiheitskampfes eine grandiose Malerei in den Schoß gefallen war, daß es aber damit nichts anzufangen wußte und bei der Aufgabe versagte, dieser Kunst neue, vorwärtsweisende Inhalte zu geben.

Brouwer erhielt jedoch für seine originellen Bildchen stets gute Bezahlung und hätte bei etwas soliderem Leben zweifellos sein gutes Auskommen gehabt, zumal er für niemand weiter zu sorgen hatte. Immerhin sind aus seiner holländischen Zeit keine Schuldurkunden bekannt, sondern nur Anerkennungen seiner Kunst und Zeugnisse für seine Beliebtheit bei der bürgerlichen Gesellschaft. Warum er 1631 plötzlich Holland verließ und nach Antwerpen übersiedelte, erscheint deshalb zunächst unverständlich; denn hier erwarteten ihn Verhältnisse, die ihm in jeder Beziehung zuwider sein mußten. In Flandern herrschte der Hochadel und die katholische Kirche. Sechzigtausend Jesuiten hatten in den beiden ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts der Gegenreformation zu einem vollständigen Siege verholfen und verstanden es, jeden politischen oder religiösen Widerstand im Keime zu ersticken. Ein gesichertes Auskommen als Maler hatte nur, wer im Solde geistlicher oder fürstlicher Auftraggeber stand. Wie es in einem von Adel und Geistlichkeit beherrschten Land nicht

anders sein konnte, war nur der Barock anerkannter und offiziell geförderter Kunststil. Mit seiner Neigung zum Pathos, zum Überwältigenden in Idee und Ausführung war er die geeignete Kunstform, um die Stärke der reaktionären Mächte zu demonstrieren und im Volke noch einmal jenes Gefühl der eigenen Nichtigkeit und Ohnmacht zu wecken, das schon im Mittelalter so gute Dienste bei der Aufrechterhaltung der feudalen Gesellschaftsordnung geleistet hatte.

Im Flandern des 17. Jahrhunderts treten die reaktionären Züge des Barock allerdings mehr in der Architektur als in der Malerei hervor; denn es gelang dem Genie eines Rubens, das Positive am Barock, dramatische Bewegung, kraftvolle Körperdarstellung und leuchtende Farbenpracht noch einmal zu stärkster künstlerischer Wirkung zu bringen. So wirkt die flandrische Barockmalerei kräftiger und weniger lebensfremd als in anderen katholischen Ländern. Für Brouwer genügte aber offenbar die im ganzen negative Grundtendenz des Barock, um auch die flandrische Richtung abzulehnen. Selbst mit den bürgerlich realistischen Malern Flanderns wie Jacob Jordaens und Frans Snyders (2) hat er wenig Gemeinsames. Er malt in Antwerpen seine eigenwilligen Genrebilder im holländischen Stil weiter, die in der Metropole der flämischen Großmalerei doppelt rebellisch wirken. Aber obwohl ihm die Sammler jedes Bild förmlich aus den Händen reißen, steigt die Schuldenlast immer höher. Brouwer muß auch im Gelddurchbringen ein Genie gewesen sein, wozu freilich die Weltstadt Antwerpen mit ihren mehr als hunderttausend Einwohnern – Leipzig zählte hundert Jahre später erst 36000 – mehr Gelegenheiten bot als das provinzielle Haarlem. In den Antwerpener Winkelkneipen fand Brouwer nicht nur die damals offiziell verbotenen Genußmittel Tabak und Branntwein in jeder Menge, sondern auch die bunte Gesellschaft, die er liebte und als Modelle für seine Kunst brauchte. Und wieder bestätigt sich, daß damals eine etwas andere Moralauffassung herrschte als heute, denn Brouwer war in der vornehmen bürgerlichen Gesellschaft Antwerpens ebensogern als Gast gesehen wie einst in der holländischen. Da sogar die Gläubiger seine Freunde blieben, obwohl er ihnen nur höchst selten etwas zurückzahlte, muß er doch auch als Mensch liebenswürdige Seiten gehabt haben. Aber viel mehr als die Berichte über die ständigen Geldnöte und seine mehr oder weniger aktive Teilnahme an verbotenen Trink- und Tabakorgien interessiert heute die Tatsache, daß der Flame Brouwer sich stets mutig zu Holland bekannt hat, er soll sogar eine zeitlang als Soldat gegen Spanien gekämpft haben. Wegen seiner Sympathie für Holland saß er mehr als sieben Monate in Haft und schloß trotzdem sofort nach seiner Freilassung enge Freundschaft mit den Malern Jan Lievens (3) und Jan Davidz de Heem (4), zwei Holländern, die sich um diese Zeit in Antwerpen niederließen. Die Vorliebe für Holland und seine Lebensauffassung liefert auch den Schlüssel zu manchen Besonderheiten der Brouwerschen Kunst, die sonst schwer erklärbar bleiben. Schon bei Wilhelm von Bode steht die nachdenkliche Bemerkung, daß die Werke Brouwers den Zugang zu dem offenbar philosophischen Kern seines Wesens viel eher erschließen als alle Berichte der Biographen über sein tolles Leben, was doch nichts anderes heißt, als daß aus den Gemälden Brouwers eine bestimmte Weltanschauung spricht.

Welcher Art sie war, zeigen die Bilder deutlich genug. Brouwer lehnte die feudalaristokratische Lebensform Flanderns und ihre Widerspiegelung in der Kunst ab, war aber auch mit gewissen Erscheinungen des holländischen Lebens nicht einverstanden. Er mißbilligte die holländische Neigung zur Großmannssucht auf der einen und zu enger, selbstgefälliger Zufriedenheit auf der anderen Seite, zwei Charakterzüge des holländischen Bürgertums, die sich später auch auf die Kunst auswirkten und zu ihrem Verfall führten. In seiner Kunst gleicht Brouwer den literarischen Stürmern und Drängern des 18. Jahrhunderts, und mag er mit seiner Lebensweise auf falsche Art gegen Standesvorrechte und konventionelle Überlieferungen protestiert haben, mit seiner Kunst hat er es auf geniale und wirkungsvolle Weise getan.

Brouwers Leben

Oudenaarde (1605/6–1621)

Wenn über manches im Leben der niederländischen Maler noch heute Unklarheit herrscht, so ist daran hauptsächlich der Mangel an Urkunden und zuverlässigen zeitgenössischen Berichten schuld. Viele Rats- und Kirchenarchive wurden im Laufe des achtzigjährigen Freiheitskampfes vernichtet und die Biographen waren gezwungen, aus unsicheren Nachrichten, mündlichen Überlieferungen und gelegentlichen Bemerkungen in der weitverstreuten Literatur ein Lebensbild zusammenzufügen, daß zwangsläufig Widersprüche aufweisen mußte.

Arnold Houbraken⁽⁵⁾, der als erster versuchte, ausführlicher über die bedeutenderen niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts zu berichten, stand deshalb vor großen Schwierigkeiten. Er beklagt sich im Vorwort seiner „Großen Schauburg der niederländischen Maler und Malerinnen“ (1718) darüber: „Die zeitgenössischen Schreiber haben wenig oder gar nichts über viele Maler geschrieben, so daß ich oft ärgerlich darüber war, daß man meinem Eifer so wenig Unterstützung angehen ließ. Ja, ich kann versichern, daß, wenn jeder, bei dem ich mich über Dinge, welche mir dunkel waren, zu unterrichten versuchte, denselben Eifer und dieselbe Genauigkeit angewendet hätte wie ich, wohl manche Umstände aufgeklärt worden wären, die nun für alle Zeiten im Dunkel begraben sein werden.“ (Nach der Übersetzung von Wurzbach, Wien 1880).

Die Ansicht, Houbrakens Künstlerbiographien glichen oft mehr einer Anekdotensammlung als einem objektiven Lebensbild, ist nicht ganz gerechtfertigt. Obwohl ihm inzwischen viele Irrtümer und Ungenauigkeiten nachgewiesen worden sind, wodurch das Leben mancher Maler mitunter arg entstellt wurde, bleibt seine Schauburg das wichtigste Quellenwerk über die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Auch über Brouwer hat er neben vielem Richtigem allerlei Falsches berichtet. Ein Vorwurf kann ihm deshalb kaum gemacht werden, denn amtlich erscheint Brouwers Name zum ersten Mal in dem Protokoll eines Amsterdamer Notars aus dem Jahre 1626. Als Geburtsjahr gibt Houbraken 1608 an. Heute wird auf Grund später aufgefundener Unterlagen 1605 oder 1606 angenommen. Über den Geburtsort gab es ebenfalls lange Zeit verschiedene Meinungen. Sein erster Biograph Cornelis de Bie bezeichnet ihn in seinem „Gulden Cabinet“ (1661) als „Maler aus Flandern“. Da er Geburtsjahr und Geburtsort nicht nennt, werden sie ihm nicht bekannt gewesen sein. Isaac Bullaert aus Brüssel, der Brouwer wahrscheinlich noch persönlich ge-

kannt hat, nennt als Geburtsort Oudenaarde in Flandern, ein Städtchen an der Schelde südlich von Gent, schon damals durch seine Wandteppich-Manufakturen berühmt. Houbraken kennt die Meinung der beiden ersten Biographen, kommt jedoch trotzdem zu der Auffassung, Brouwer sei von Geburt Holländer. Er beruft sich dabei auf ein Schriftstück, das er bei seinem Freunde Nicolas Six (6) gesehen hat und in dem Brouwer „Maler von Haarlem“ genannt wird. Da aber auf anderen gleichzeitigen und späteren Dokumenten die gleiche Angabe offensichtlich nur den Ort seiner künstlerischen Tätigkeit bezeichnet, kann sie nicht als Beweis dafür gelten, daß Brouwer in Haarlem geboren wurde.

Neuere Untersuchungen in Oudenaarde und Haarlem sind ohne Ergebnis geblieben. Bei dieser Gelegenheit wurde jedoch die Erklärung eines ehemaligen Ratsbeamten veröffentlicht, die zusammen mit den Angaben de Bies und Bullaerts den Streit um Brouwers Geburtsort endgültig zugunsten Oudenaardes entschieden hat: „Was den Maler Adriaen Brouwer anbetrifft, so habe ich – vor der Revolution und zu der Zeit, als ich Sekretär am Vormundschaftsamt von Oudenaarde war – das Besitzstandsverzeichnis gesehen, das beim Tode des Vaters von Adriaen Brouwer aufgenommen wurde, der Patronenmaler für die Teppichwebermeister war und in äußerster Armut starb. Die Vormünder der Kinder verzichteten auf den Nachlaß wegen seiner Geringfügigkeit gegenüber den Schulden. Sein Sohn, der Maler, damals kaum 16 Jahre alt, hatte das väterliche Haus bereits verlassen, ohne daß man wußte, wo er sich aufhielt.“ (Übersetzt nach dem französischen Originaltext bei Bode: „Die holländischen und flämischen Malerschulen“, Leipzig 1958, S. 479).

Demnach malte Brouwers Vater Muster für die Wandteppiche und lebte mit seiner Familie in dürftigsten Verhältnissen. Leider ist auch diese wichtige Urkunde nicht mehr aufzufinden, und an das Datum des Protokolls kann sich der Sekretär nicht mehr erinnern, sonst könnte aus der Altersangabe das genaue Geburtsjahr errechnet werden. Eine sorglose Kindheit hat Brouwer in Oudenaarde bestimmt nicht verbracht und wahrscheinlich stimmt die Angabe Houbrakens, nach der er frühzeitig dem Vater bei der Arbeit helfen mußte. Dabei wird er sich Grundkenntnisse im Malen und Zeichnen angeeignet haben und war so imstande (nach Houbraken), Blumen, Laubwerk und Vögel auf Leinwand zu entwerfen, die die Mutter dann überstickte und für wenig Geld als Kopf- oder Brusttücher an Bäuerinnen verkaufte.

Da Brouwers außerordentlich rascher Aufstieg zum berühmten Maler manches Rätsel aufgibt, ist vermutet worden, er habe bereits in Oudenaarde eine umfassende künstlerische Ausbildung erhalten und sei als fertiger Maler zu Frans Hals nach Haarlem gekommen. Das ist nicht sehr wahrscheinlich, denn die Kunstgeschichte kennt in Oudenaarde keinen Maler, der als Lehrer in Frage käme. Berühmte Gemälde, an denen er sich selbst hätte bilden können, gab es in der kleinen Stadt ebenfalls nicht, und wären sie vorhanden gewesen, hätte selbst ein so frühreifes Genie wie Brouwer allein durch ihr Studium sich nicht zum Meister entwickeln können. Ungeklärt bleibt weiter, warum er noch als halbes Kind Oudenaarde verließ, ob sein Weggang mit dem Einverständnis der Eltern erfolgte oder ob er einfach davonlief. Vermutlich wollte er dem häuslichen Elend entfliehen und sah in Oudenaarde keine Möglichkeit vor-

wärtszukommen. Vielleicht hatte er von der ganz anders gearteten holländischen Malerei gehört und ging nach dem Norden, um sie kennen zu lernen. Vielleicht folgte er aber auch nur dem allgemeinen Zuge, denn die holländische Republik übte damals auf die ärmere Bevölkerung Flanderns eine ähnliche Anziehungskraft aus wie Amerika im 19. Jahrhundert auf die politisch und wirtschaftlich Unterdrückten in ganz Europa. Es war allgemein bekannt, daß in Holland ein freier Geist herrschte und das Land wirtschaftlich mächtig aufblühte, während in den spanischen Niederlanden religiöse Unduldsamkeit ständig das Leben bedrohte und die Lasten durch die spanische Besatzung immer unerträglicher wurden. Zehntausende wanderten während des Befreiungskampfes nach den Nordprovinzen aus in der Hoffnung, dort eine bessere Existenz zu finden. Um 1621 verstärkte sich der Auswandererstrom, weil in diesem Jahre der holländisch-spanische Waffenstillstand ablief, und auch Brouwer könnte sich trotz seiner Jugend entschlossen haben, jetzt die Auswanderung zu wagen, um noch vor dem Wiederbeginn der Kriegshandlungen Flandern zu verlassen.

Welchen Weg er eingeschlagen hat und wovon er unterwegs gelebt hat, läßt sich wiederum nur vermuten. Haarlem liegt immerhin rund 250 Kilometer von Oude-naarde entfernt, für die damalige Zeit eine beträchtliche Strecke, und Brouwer wird die Reise sicher ohne nennenswerte Mittel angetreten haben. Deshalb hat die Annahme viel für sich, daß er mit einer Schauspielertruppe gewandert ist. Damit wären auch seine überdurchschnittlichen Leistungen als Sänger, Schauspieler und Musiker erklärt, von denen die Biographen immer wieder berichten und die ihn trotz seines lockeren Lebens überall zu einem gern gesehenen Gesellschafter machten.

Haarlem und Amsterdam (1621–1631)

Die notarielle Erklärung vom 23. Juli 1626, die als erste amtliche Urkunde Brouwers Namen enthält, ist die Bestätigung der Maler Adriaen van Nieulandt und Barent van Someren, daß sie im März 1625 in Amsterdam bei dem Ehepaar Nieuwendijk 32 Bilder zum Zwecke des Verkaufs besichtigt haben. Abraham Bredius druckt das Schriftstück in seinen „Quellen zur holländischen Kunstgeschichte“ ab. Danach hat Brouwer nur als Zeuge unterschrieben; die Urkunde beweist also lediglich, daß er um diese Zeit in Amsterdam gewesen ist. Ob er bei der Bilderbesichtigung anwesend war, geht daraus nicht hervor.

Die Bekanntschaft mit Someren könnte die Annahme stützen, daß Brouwer eine zeitlang den Schauspielerberuf ausgeübt hat, denn der damals fünfundfünfzigjährige Someren betätigte sich nicht nur als Maler, Kupferstecher und Bilderhändler, sondern besaß auch die bekannte Künstlergaststätte „Schild von Frankreich“. Durchreisende Schauspielertruppen pflegten dort abzusteigen und öffentliche Vorstellungen zu geben, bei denen Brouwer mitgewirkt hat. Eine Anekdote de Bies weist ebenfalls auf Verbindungen zum Theater hin. Danach soll Brouwer einmal völlig ausgeplündert von einer Seereise nach Amsterdam zurückgekehrt sein, einen Anzug aus grobem

Sackleinen als einzigen Besitz. Er bemalte ihn mit einem schönen Blumenmuster und erregte damit in den Straßen Amsterdams solches Aufsehen, daß er rasch bekannt wurde und die jungen Damen überall in den Geschäften nach dem neuen Stoff fragten. Da sei er eines Abends nach der Vorstellung auf die Bühne gesprungen, habe die Blumen vor den Augen der überraschten Zuschauer von seinem Anzug abgewaschen und darauf eine kräftige Rede gegen Modenarren männlichen und weiblichen Geschlechts gehalten.

Die Anekdote verschweigt, wie Brouwer zu einer Seereise gekommen ist. Vergnügensreisen zur See gab es damals noch nicht, deshalb kann die Vermutung, er habe sich als Soldat in holländischen Diensten auf dem Schiffe befunden, nicht ohne weiteres abgelehnt werden. Seine Verhaftung in Antwerpen unter dem Verdacht, ein holländischer Spion zu sein, läßt doch auf irgendwelche Tätigkeit zugunsten Hollands schließen. Weiter enthält ein Verzeichnis seines Eigentums, das anlässlich einer Pfändung im Jahre 1632 aufgestellt wurde, eine Karte der Festung Breda. Die Annahme Bodes, es sei gar keine Karte gewesen, sondern die bekannte Radierung „Die Belagerung von Breda“, die Callot (7) 1627 im Auftrage der Regentin Isabella anfertigte, klingt nicht sehr wahrscheinlich. Das Verzeichnis ist peinlich genau, und der Notar Frans Marcelis, der es aufstellte, galt als sehr kunstverständiger Mann und war unter anderem Rechtsberater des Malers Joos van Craesbeeck (8); er wird eine Radierung nicht mit einer Landkarte verwechselt haben. Die Festung Breda ergab sich im Juni 1625 nach sechsmonatiger tapferer Gegenwehr dem spanischen Feldherrn Spinola, und wenn die Spanier dabei auch sicherlich nicht soviel ritterliche Großmut walten ließen wie es Velasquez auf seinem berühmten Gemälde „Die Übergabe von Breda“ darstellt, so steht doch fest, daß sie die holländische Besatzung frei abziehen ließen. Ein Teil der Verteidiger soll sich bis zum Meer durchgeschlagen haben und nach einer abenteuerlichen Schifffahrt in Amsterdam gelandet sein. Nimmt man an, daß die Schiffsreise, von der de Bie erzählt, diese Kriegsfahrt gewesen ist, müßte Brouwer aktiv an der Verteidigung von Breda teilgenommen haben und könnte Mitte Juni 1625 tatsächlich auf diese Weise nach Amsterdam gekommen sein. Natürlich ist diese Hypothese nicht bewiesen. Sicherlich hat Brouwer nicht drei Jahre ununterbrochen Kriegsdienst geleistet, denn dann wäre es ihm unmöglich gewesen, sich während dieser Zeit zum anerkannten Maler emporzuarbeiten. Er muß diese Jahre in Haarlem verbracht haben, dafür existiert ein wichtiger Beleg. Der Amsterdamer Kunstfreund Pieter Nootman widmet 1627 sein Gedicht auf die Schlacht von Pavia „dem kunstreichen und weitberühmten jungen Mann Adriaen Brouwer, Maler von Haarlem“. Er könnte ihn nicht so nennen, wenn Brouwer nicht vor seinem Aufenthalt in Amsterdam längere Zeit in Haarlem als Maler tätig gewesen wäre. Unter einer Zeichnung, die der Rubensschüler Matthys van den Bergh nach einem Brouwerschen Bilde anfertigte, steht ebenfalls „Adrianus Brouwer Harlemensis“. Wahrscheinlich hat sich Brouwer nicht nur zwischen 1622 und 1625 in Haarlem aufgehalten, sondern auch von 1626 bis 1631, so daß er allgemein als Haarlemer Künstler galt.

Schließlich kann noch eine Anekdote Houbrakens als Beweis für den Aufenthalt in Haarlem und die Lehre bei Frans Hals gelten. Er hat sie von dem Maler Carré

erfahren, der mit dem Ehepaar Roestraeten (9) gut befreundet war. Frau Adriaentge Roestraeten, eine Tochter von Frans Hals, erzählte ihm die heitere Geschichte als Zweiundsiebzigjährige im Jahre 1695 so, wie sie sie von ihrer Mutter gehört hatte: Brouwer mußte, wie alle Lehrlinge, im Haushalt helfen und gelegentlich auch die Kinder betreuen. Dabei passierte einmal der kleinen Adriaentge, als sie auf Brouwers Schoß saß, etwas, was bei Babys häufig vorkommt. Brouwer sei darüber so aufgebracht gewesen, daß er sich auf der Stelle revanchiert habe, worauf es zu einem heftigen Zusammenstoß mit der herbeigeeilten Mutter gekommen sei. Dem ungestümen jungen Brouwer wäre so etwas schon zuzutrauen; vielleicht verdankt er der Erinnerung an diese anrühige Begebenheit gar die Anregung zu seinem Bild „Unangenehme Vaterpflichten“. Wenn die Anekdote wahr ist, und eigentlich besteht kein Grund daran zu zweifeln, war Brouwer 1623 als Lehrling bei Frans Hals, denn in diesem Jahre wurde Adriaentge geboren.

Weniger glaubhaft klingt ein weiterer Bericht Houbrakens, Hals habe seinen begabten Lehrling abgesondert von den anderen Schülern in eine Bodenkammer eingesperrt und ihn kleine Bilder malen lassen, namentlich Darstellungen der fünf Sinne und der sieben Todsünden, um sie als „Werke eines unbekanntem fremden Meisters“ zu hohen Preisen zu verkaufen, bis Brouwer den Betrug erfuhr und daraufhin zu Sommeren nach Amsterdam flüchtete. Zwar war er 1625 und 1626 tatsächlich in Amsterdam, aber nicht als davongelaufener Lehrling. Dagegen könnte er nach Beendigung seiner Lehre für kurze Zeit Kriegsdienste genommen haben, um zu Geld zu kommen, und nach dem Fall von Breda auf die angegebene Weise nach Amsterdam gelangt sein. Denn in den ersten Jahren nach dem Waffenstillstand unternahmen sogar die Schützengilden noch gelegentlich Kriegszüge, wenn die Not es erforderte. Nachweisbar ist z. B. eine Expedition der Haarlemer St. Adriaensschützen nach Hasselt in Belgien im Jahre 1622, und das Gruppenporträt, das Frans Hals von der Gilde 1626 gemalt hat, soll zur Erinnerung an dieses Unternehmen in Auftrag gegeben worden sein. Solche Einsätze erfolgten jedoch nur noch selten und in dringenden Nottfällen. Praktisch hatten die Schützengilden ihre Rolle als Bürgermiliz längst ausgespielt. Die geschäftstüchtigen holländischen Bürger trugen die Waffen nur noch als repräsentative Schaustücke und zogen es im übrigen vor, die Schlachten durch Söldnerheere schlagen zu lassen. Sie zahlten dafür gut, was sie um so leichter konnten, als sie nicht davor zurückschreckten, auch dem Feinde Kriegsmaterial zu Wucherpreisen zu liefern und damit die eigene Kriegsführung zu finanzieren. An Soldaten fehlte es ihnen nie, denn schon Schiller stellt fest: „Alle, die unter der Willkür eines europäischen Herrschers gelitten hatten, stießen zur niederländischen Revolutionsarmee . . . die republikanische Armee war vollzählig, ohne daß sie es nötig gehabt hätte, den Pflug zu entblößen. Mitten unter Waffengeräusch blühten Handel und Gewerbe, und der Bürger genoß im voraus alle Früchte der Freiheit, die mit fremdem Blut erst erstritten wurde.“ (Fr. Schiller: „Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von Spanien“, 1788).

Falls Brouwer wirklich Soldat gewesen ist, wird das Landsknechtsleben seiner charakterlichen Entwicklung ebenso nachteilig gewesen sein wie der Aufenthalt in

Haarlem. Jedenfalls häufen sich mit seinen zunehmenden Erfolgen als Maler auch die Berichte über allerlei Ausschweifungen und mehr oder weniger harmlose Streiche in Haarlem und Amsterdam. So soll er (nach Houbraken) das erste größere Honorar von hundert Dukaten, das ihm der Amsterdamer Kunstliebhaber Vermandois für das Gemälde „Streit beim Kartenspiel“ zahlte, benutzt haben, um eine ausgedehnte Bierreise durch die Amsterdamer Winkelkneipen zu unternehmen, von der er nach neun Tagen vergnügt und ohne einen Pfennig in der Tasche zu seinem damaligen Wirt Someren zurückgekehrt sei. Es kann sich jedoch nicht um das Bild im Amsterdamer Rijksmuseum (s. Tafel 4) gehandelt haben, sondern Houbrakens Beschreibung paßt auf ein bedeutend später entstandenes Gemälde „Raufende Kartenspieler“ in der Münchener Pinakothek (Tafel 13). Für den Aufenthalt in Haarlem nach 1626 gibt es nur einen Beleg, die Mitgliederliste der Haarlemer Rederykerkammer „In Liefde boven al“ von 1627/28. Dort steht Brouwer als „Liebhaber“ eingetragen. Die „Redereichen“ waren für die Niederlande typische Vereinigungen von Laienkünstlern, die moralisierende Schauspiele und derbe Possen, sogenannte Kluchtenstücke, öffentlich aufführten, aber auch untereinander musikalische und literarische Wettbewerbe austrugen. Außerdem veranstalteten sie Festessen und andere Vergnügungen, bei denen es nicht weniger turbulent herging als bei den Schützenversammlungen. Kein Wunder, daß der junge Brouwer auch später in Antwerpen in eine Rederykervereinigung eintrat und sich dort wohlfühlte.

Im ganzen gesehen gleichen die Berichte über Brouwers Leben in Holland tatsächlich mehr einer Anekdotensammlung und bilden keineswegs die erwünschte Grundlage für eine Künstlerbiographie, aber ohne sie ließe sich zwischen den wenigen Urkunden überhaupt keine Verbindung herstellen. Zumindest ergeben sie zusammen mit den Dokumenten die Gewißheit, daß Brouwer etwa zehn Jahre seines Lebens in Holland verbrachte, und zwar die ersten drei in Haarlem, dann zwei in Amsterdam und die letzten fünf wieder in Haarlem, daß er ein sehr geschätzter Maler war und ein lockeres Leben führte, ohne deshalb in der bürgerlichen Gesellschaft unmöglich zu werden.

Antwerpen (1631–1638)

Ebenso unerwartet wie einst in Amsterdam erscheint Brouwers Name in Antwerpener Urkunden, zum erstenmal in dem Jahrgang 1631/32 der Malergilde. Über die vorhergehenden drei Jahre fehlen sichere Nachrichten; da jedoch ein Maler seinen Beruf erst ausüben durfte, wenn er Gildenmitglied in der betreffenden Stadt war, wird sich Brouwer sofort nach seiner Ankunft angemeldet haben, also etwa Mitte 1631 in Antwerpen eingetroffen sein.

Überzeugende Gründe für die plötzliche Übersiedelung hat kein Biograph angegeben. Heimweh, wie Hofstede de Groot (10) annimmt, kann es nicht gewesen sein, denn Brouwer ist niemals wieder in Oudenaarde gewesen, obwohl es nur fünfzig Kilometer von Antwerpen entfernt liegt; der Besuch eines so berühmten Sohnes wäre

in der Chronik seiner Vaterstadt bestimmt vermerkt worden. Der Erklärung, er sei vor seinen Gläubigern geflüchtet, fehlt jede Grundlage, weil im Gegensatz zur Antwerpener Zeit aus Holland weder Schuldurkunden noch entsprechende Berichte vorliegen. Sogar politische Ursachen sind in Zusammenhang mit der Verhaftung in Antwerpen vermutet worden, merkwürdigerweise aber nirgends künstlerische Gründe. Nur Houbraken deutet etwas Ähnliches an, indem er sagt, Brouwer habe plötzlich Lust verspürt, seine flämischen Kollegen zu besuchen. Fügt man hinzu: nicht um sie, sondern um ihre Werke kennenzulernen, dürfte diese Erklärung der Wahrheit am nächsten kommen. Seine Einstellung zur Barockkunst ist zwar eindeutig ablehnend, doch könnte er gerade deshalb den Entschluß gefaßt haben, sie in ihrem Zentrum aufzusuchen und dort einen künstlerischen Gegenpol zu schaffen. Tatsächlich ist er ja – trotz Teniers – der eigentliche Führer der Antwerpener Kleinmalerei geworden. Im Gegensatz zu seinem Leben war Brouwer in seiner Kunst stets konsequent. Wenn er es als notwendig erkannt hatte, die flämische Barockmalerei an Ort und Stelle zu studieren, konnten ihn weder seine holländischen Freunde noch die Sympathie für dieses Land noch die allgemeine Anerkennung abhalten, nach Antwerpen zu gehen.

Der künstlerische Erfolg hat ihm recht gegeben, der wirtschaftliche blieb durch eigene Schuld aus. Seine Bilder waren in Antwerpen ebenso gesucht wie in Holland und bereits häufig kopiert worden, weshalb sich viele Kunstsammler von ihm notariell bestätigen ließen, daß sie ein Originalwerk erworben hatten. Eine solche Erklärung vom 4. März 1632 trägt sogar zwei berühmte Namen: Adrian Brouwer und Peter Paul Rubens. Brouwer bestätigt auf Wunsch des Kapitäns der Bürgerwehr Deegbroot, daß er seinen „Bauerntanz“ nur einmal gemalt hat und keine Kopie von seiner Hand existiert. Rubens, der das Brouwersche Gemälde ein Jahr vorher von Deegbroot gekauft hatte, unterschrieb die Urkunde als Zeuge.

Brouwers Bilder finden also mühelos Käufer und erzielen hohe Preise. Trotzdem wird im Sommer 1632 zum erstenmal seine gesamte Habe gepfändet. Das sehr genaue Inventarverzeichnis ergibt einen äußerst geringen Besitz: wenige abgetragene Kleidungsstücke, zwei Hüte, drei Mützen, einen (!) Kragen, ein paar Manschetten, einen Gürtel mit Dolch und einen kleinen Spiegel; weiter etliches Malgerät, sechs unbedeutende Bilder, 12 Kupferstiche und die schon erwähnte Karte von Breda. Er hat kein einziges vollendetes Gemälde von seiner Hand im Hause, sondern nur eine Anzahl Entwürfe. Den größten Aktivposten bilden acht Bücher, für einen Künstler der damaligen Zeit ein ungewöhnlicher Besitz. Durch seine verhängnisvolle Vorliebe für Tabak und Alkohol muß Brouwer bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in Antwerpen tief in Schulden gesteckt haben, denn die Beschlagnahme seines Eigentums erfolgte offenbar, um ihn vor Zugriffen anderer Gläubiger zu schützen. Am 5. Oktober 1632 übernahm nämlich sein Hauptgläubiger, der reiche Seidenhändler Jan van den Bosch, das gesamte sichergestellte Inventar und überließ es Brouwer gegen das Versprechen, die Schuld durch Lieferung von Bildern zu begleichen.

Trotzdem ist die Schuld an Bosch am 23. Februar 1633 auf die enorme Summe von 1600 Gulden angewachsen, wie aus einer Schuldverschreibung vom gleichen Tage

hervorgeht. Brouwer verspricht, ab 1. März 1633 monatlich hundert Gulden in Form von Bildern zurückzuzahlen, wogegen Bosch sich verpflichtet, die Gemälde zu anständigen Preisen zu übernehmen.

Brouwer hat die Urkunde als Staatsgefangener auf der Antwerpener Zitadelle unterschrieben. Warum er verhaftet wurde, ist wiederum nicht ganz klar. Schulden können nicht die Ursache gewesen sein, denn das Antwerpener Schuldgefängnis war der „het Steen“, auf die Festung kamen nur politische Gefangene. Die harmlose Erklärung Houbrakens, Brouwer hätte vergessen, sich bei der Übersiedelung einen gültigen Paß zu besorgen, ist schon deshalb unmöglich, weil er dann sofort bei seiner Ankunft verhaftet worden wäre und nicht erst zwei Jahre später. Bullaerts Angabe, Brouwer sei wie ein Holländer gekleidet demonstrativ vor der Festung spazierengegangen, rechtfertigt die lange Haft nicht, sie deutet jedoch wieder auf irgendwelche politischen Zusammenhänge hin, die im Leben Brouwers anscheinend eine Rolle gespielt haben und doch nie direkt zu beweisen sind: So verläßt er Flandern, als der Waffenstillstand zu Ende geht; er besitzt eine Karte von Breda und trifft wenige Monate nach dem Fall der Festung in Amsterdam ein; er übersiedelt wieder nach Flandern, als dort noch einmal der Widerstand gegen die spanische Herrschaft aufblüht; denn im Jahre 1631 erheben sich in Gent die Handwerker, gleichzeitig bereitet ein Teil des Adels eine umfangreiche Verschwörung gegen die spanischen Gewalthaber vor. Die Verschwörung wird Anfang 1633 durch einen gewissen Gerbert (einen Antwerpener Maler!) verraten, und im Februar des gleichen Jahres befindet sich Brouwer in Haft unter dem Verdacht, ein holländischer Spion zu sein.

Trotz aller Bemühungen einflußreicher Freunde, unter denen sich sogar Rubens befand, ist Brouwer nach sieben Monaten noch immer nicht entlassen. Das geht aus einem neuen Schuldbrief hervor, den er am 23. September 1633 unterschreibt und der wieder auf van den Bosch lautet. Die Schuldsumme beträgt 1516 Gulden, das heißt, Brouwer hat in sieben Monaten für ganze 84 Gulden Bilder geliefert, also ein einziges Gemälde. Diesmal wird ihm allerdings „Aburteilung ohne Gnade“ angedroht, falls er seine Verpflichtungen in Zukunft nicht besser einhalten sollte. Trotzdem übernimmt van den Bosch, wie ein zweiter Schuldbrief vom gleichen Tage beweist, auch noch die Bezahlung der aufgelaufenen Verpflegungskosten von nicht weniger als 600 Gulden. Was diese Summe bedeutet, wird klar, wenn man sie mit einer zeitgenössischen Berechnung vergleicht, nach der 20 Gulden für einen Bürger ausreichen, um einen Monat anständig zu leben.

Brouwer hat sich während seiner Haft offenbar alles leisten können einschließlich Tabak und Alkohol. Die Zustände auf der Festung schildert recht anschaulich van den Branden („Adriaen Brouwer und Joos van Craesbeeck“, Haarlem 1881). Danach lebte die spanische Besatzung völlig getrennt vom übrigen Antwerpen, auch in wirtschaftlicher Hinsicht. Alle notwendigen Handwerks- und Gewerbebetriebe lagen innerhalb der Festung und arbeiteten nur für die spanischen Soldaten, die Inhaber mit ihren Angehörigen und Gehilfen wohnten ebenfalls dort. Sie lebten billig, denn alle für den Verbrauch in der Festung bestimmten Waren blieben zoll- und steuerfrei. Da hierunter auch die Erzeugnisse der Festungsbrauerei und die eingeführten spa-

nischen Weine fielen, herrschte in der Festungstaverne stets Hochbetrieb, der gelegentlich auch gefährliche Formen annahm. Allen im Festungsbereich Wohnenden war der Besuch erlaubt einschließlich der politischen Gefangenen, wenn sie Erleichterungen genossen und genügend Geld oder Kredit besaßen.

Brouwer gehörte zu den Bevorzugten, und die Höhe der Verpflegungskosten beweist, daß er davon ausgiebig Gebrauch gemacht hat. Geld besaß er zwar nicht, aber genügend Kredit beim Besitzer der Taverne. Um die Rückzahlung von Schulden hat er sich nie Gedanken gemacht, und so wird er seine Zeit mehr in der Schenke als in seiner Zelle oder mit Bildermalen für Bosch verbracht haben. Zechkumpane fand er stets unter den Soldaten oder den in der Festung Tätigen, zu denen auch einige Antwerpener Künstler gehörten, die dort bei ihren Verwandten wohnten. In Joos van Craesbeeck erhielt er sogar einen Schüler. Der ehemalige Bäckergehilfe war durch Einheirat Besitzer der Festungsbäckerei geworden und blieb ein ergebenere Freund Brouwers bis zu dessen frühem Tode. Später malte er selbst Bilder im Stile Brouwers, ohne ihn an künstlerischer Qualität entfernt zu erreichen, dafür übertraf er seinen Meister im Zechen und in der Lust zu bedenklichen Abenteuern erheblich. Daß sich Brouwer unter solchen Umständen auf der Festung äußerst wohlfühlte und von sich aus nichts unternahm, um freizukommen, ist erklärlich. Schließlich wurde er aber doch entlassen, entweder Ende 1633 infolge der Fürsprache seiner Freunde, oder nach Bezahlung der Verpflegungskosten durch van den Bosch, vielleicht auch nur auf Grund der allgemeinen Amnestie, die Anfang 1634 für politische Vergehen erlassen wurde.

Über die Zeit zwischen Oktober 1633 und April 1634 liegen keine Nachrichten über Brouwer vor, und das genaue Datum seiner Entlassung ist nicht bekannt. Rubens scheint während dieser Zeit versucht zu haben, den jungen Brouwer in sein Haus zu ziehen, brachte ihn aber schließlich bei dem hochangesehenen jungen Ehepaar du Pont (11) unter, wohl weil er einsah, daß es unmöglich war, den unverbesserlichen Bohemien dauernd an seinen Kreis zu fesseln. Die nächste Urkunde ist der Mietvertrag mit Paul du Pont vom 26. April 1634. Brouwer scheint lange bei dem Ehepaar gewohnt zu haben, wenigstens werden bis zu seinem Tode keine anderen Wohnungen genannt. Er war dort in voller Kost und Logis und hat sich zweifellos im Hause von seiner besten Seite gezeigt; zwischen ihm und den du Ponts hat immer ein freundschaftliches Verhältnis bestanden, obwohl er die Miete meist schuldig blieb und außerhalb der Wohnung sein altes Leben fortsetzte, wie es de Bie in einem achtzeiligen Gedicht schildert: trägt im Malen und fleißig im Verzehren, mit der Pfeife im Munde ein ständiger Gast in schlechten Kneipen, immer ohne Geld, im Leben so, wie seine Bilder es darstellen.

Der Tabak- und Alkoholmißbrauch hatte sich damals in den Niederlanden allerdings zu einem wirklichen Volkslaster entwickelt. Branntwein, im 16. Jahrhundert noch verhältnismäßig selten und ein teures Medikament, wurde bald zum begehrten Rauschgift mit oft verhängnisvoller Wirkung, weil die Technik des Brennens noch in den Anfängen steckte und häufig nur gesundheitsschädigenden Fusel zustande brachte. Der Tabak war bereits früher von den Portugiesen nach Europa gebracht worden,

zunächst ebenfalls als Heilmittel gegen Nervenschmerzen aller Art. Erst mit der zunehmenden Einfuhr aus den holländischen Kolonien wurde er billiger und begann in den Niederlanden als Genuß- und Berausungsmittel eine ähnliche Rolle zu spielen wie heute das Kokain. Das „Tabaktrinken“, wie es genannt wurde, wuchs sich rasch zu einer wahren Volksseuche aus. Da aus sehr kurzen Tonpfeifen geraucht wurde, gelangte das Nikotin in großen Mengen in den Körper und bewirkte schwere Rauschzustände und Vergiftungserscheinungen. Zwei- bis dreimal am Tage berauschten sich die Raucher am Tabak, sie trugen stets mehrere Pfeifen bei sich, nach damaliger Sitte meist durch die Hutkrempe gesteckt. Die Behörden bedrohten das Tabakrauchen mit schweren Strafen wie Naseabschneiden und sogar Erhängen, und Papst Urban VIII. schloß unverbesserliche „Tabaksünder“ aus der Kirche aus; man erreichte damit lediglich, daß sich das Laster heimlich in Winkelkneipen, sogenannten Tabagien, um so schlimmer austobte.

Brouwer hat das Treiben in den Tabagien sehr naturalistisch in seinen Gemälden dargestellt, wozu er freilich wie kein anderer befähigt war, da er alle Stadien des Rausches aus eigener Erfahrung kannte. Mit seinen Freunden Craesbeeck, Lievens und de Heem besuchte er die Tabagien in den dunklen Gassen Antwerpens so oft, daß seine Schulden allmählich grotesken Umfang annahmen. Rund zwei Drittel aller Urkunden über ihn aus den letzten Jahren bestehen aus Schuldverschreibungen mit dem Versprechen, dafür Bilder zu liefern. Infolgedessen waren Brouwers Gemälde im Kunsthandel kaum zu haben, er brauchte jedes fertige Bild, um irgendeine Schuld damit zu bezahlen. Hieraus erklärt sich auch die fast unbegreifliche Geduld seiner Gläubiger, denn jeder andere wäre mit einer solchen Schuldenlast längst im Schuldgefängnis verschwunden. Auf Geld legten die Gläubiger keinen Wert, sie wußten, daß Brouwer nie welches besaß; sie waren zufrieden, ab und zu ein Bildchen von ihm zu erhalten und borgten ihm daraufhin immer aufs neue.

Trotzdem muß der Vorwurf de Bies, der Künstler sei träg im Malen gewesen, eingeschränkt werden. Aus dem Verzeichnis Hofstede de Groot und aus den Untersuchungen Wilhelm von Bodes geht hervor, daß er während seiner fünfzehnjährigen Tätigkeit rund 250 Gemälde geschaffen hat. Mancher bedeutende Künstler, der viel länger lebte, hat diese Zahl nicht erreicht. Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, zu glauben, daß kleine Bilder weniger Zeit beanspruchen als große. Das winzige Format erschwert die Arbeit eher, besonders wenn es zahlreiche Figuren enthält, ganz abgesehen von der Kunst, ein Gesicht individuell und mit einem bestimmten Gefühlsausdruck auf einer Fläche von oft weniger als einem Quadratcentimeter zu gestalten. Ein Blick auf den Aufbau, die Handlung und das Milieu läßt erkennen, wie sorgfältig Brouwer seine Bilder anlegte und mit welcher bewundernswerten Präzision er auch nebensächliche Dinge der Kleidung vom Faltenwurf bis zu den Schuhschleifen wiedergab. Eine solche künstlerische Vollendung im Kleinen war ungewöhnlich und erklärte die starke Nachfrage und die hohen Preise. Die sachverständigen Kunstsammler erkannten außerdem das Neuartige im Motiv und in der Auffassung, den Humor und die Lebensechtheit selbst bei Bildern mit vorwiegend parodistischer Tendenz.

Die Achtung vor dem Künstler führte auch in Antwerpen zur Nachsicht gegenüber

seinen menschlichen Schwächen, und seine geselligen Talente öffneten ihm genau wie in Holland die Bürgerhäuser, selbst wenn er beim Hausherrn tief in der Kreide stand. Sein ältester Gläubiger Jan Dandoy gab ihm den Sohn als Lehrling, und obwohl Brouwer bis zu seinem Tode sein Schuldner blieb, ließ Dandoy ihn Pate stehen, als der erste Enkel getauft wurde. Du Pont trat zusammen mit Brouwer im Jahre 1634 in die Antwerpener Rederykerkammer ein. Wenig später, am 12. Februar 1635, erscheinen beide vor dem Notar, wo Brouwer eine Schuld von 225 Gulden für Kost und Wohnung sowie für geborgtes Geld anerkennt und durch Bilder auszugleichen verspricht. Van den Bosch hat 1635 über zweitausend Gulden zu fordern und unterstützt ihn trotzdem weiter. Den Hofmann und Diplomaten Rubens trennt eine Welt von Brouwers Lebenssphäre, aber er verwendet sich immer wieder für ihn. Brouwer überließ ihm dafür nach und nach siebzehn Gemälde, eine Anzahl, die keiner seiner Gläubiger auch nur annähernd erreicht hat. Noch 1637 ist Brouwer Mitglied der Rederykerkammer und nimmt auch an allen gesellschaftlichen Veranstaltungen der Lucasgilde teil. Durch seine Liebenswürdigkeit, seinen schlagfertigen Humor und seine ironischen Ansprachen machte er sich überall beliebt. Der deutsche Maler und Kunsthistoriker Joachim von Sandrart, der lange Zeit in den Niederlanden verbracht hat, faßt das Urteil der Antwerpener über Brouwer in dem Schlagwort „ein Diogenes Cynicus“ zusammen („Teutsche Academie“, 1675), woraus doch zweifellos auch eine gewisse menschliche Wertschätzung spricht.

In den letzten Januartagen des Jahres 1638 stirbt Brouwer ganz unerwartet, „verzehrt von seinen Ausschweifungen“, wie Bullaert sagt, wahrscheinlich aber an der Pest, die im Frühjahr 1638 in Antwerpen viele Opfer forderte. Das geht auch aus der formlosen Art seiner Beerdigung hervor: er wird zusammen mit anderen Toten in ein Pestgrab geworfen. Das Totenbuch der Karmeliter vermerkt unter dem 1. Februar 1638 neben anderen Namen lakonisch: „Schilder Brouwer“. Houbraken will wissen, daß Brouwer kurz vor seinem Tode zusammen mit Craesbeeck in Paris gewesen und von dort schwerkrank zurückgekommen ist, ein Beleg dafür hat sich bis heute nicht gefunden. Was Houbraken weiter berichtet, stimmt wohl nur in seinem ersten Teil, nämlich daß Rubens über das Ende Brouwers sehr erschüttert gewesen ist. Er soll ein Denkmal für ihn geplant haben, welches im Modell 1639 fertig gewesen sei, die Ausführung habe nur Rubens' Tod 1640 verhindert. Der Bericht wirft noch einmal ein Licht auf das Freundschaftsverhältnis dieser beiden so ungleichen Künstler. Rubens war es auch, der zusammen mit anderen Freunden nach dem Abklingen der Pestepidemie dafür sorgte, daß Brouwer in der Krypta der Karmeliterkirche eine ehrenvolle letzte Ruhestätte erhielt, „nicht wegen seiner Tugenden, sondern wegen des Ruhms, den er durch sein Werk erworben hatte“, sagen die zeitgenössischen Biographen.

Brouwers künstlerische Entwicklung

Frühwerke

Im allgemeinen läßt sich aus den Frühwerken eines Malers schließen, bei wem er in die Schule gegangen ist. Brouwer bildet auch hierin eine Ausnahme. Seine künstlerische Selbständigkeit ist so groß, daß Einflüsse anderer Meister immer nur indirekt nachweisbar sind. Sogar seine beiden letzten Biographen sind sich nicht einig, ob Brouwer seine künstlerische Ausbildung in Flandern oder in Holland erhalten hat. Schmidt-Degener findet die Frühwerke in Aufbau, Technik und Farbgebung ausgesprochen flämisch und von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel d. Ä. beeinflusst. Nach seiner Ansicht hat Brouwer, ehe er nach Holland ging, in Antwerpen studiert, wahrscheinlich bei Brueghels Sohn Pieter Brueghel d. J., dem sogenannten Höllenbrueghel. Ein Schüler von Frans Hals im eigentlichen Sinne des Wortes sei er nie gewesen. Demgegenüber kommt Wilhelm von Bode zu dem Ergebnis, Brouwer könne nur in Holland bei Frans Hals gelernt haben, denn das Wesentliche an den Bildern, Motive, Auffassung der Personen und Darstellungsart seien holländisch. Eine Entscheidung erscheint zunächst schwierig.

Tatsächlich gibt es bis heute keinen urkundlichen Beweis für die Lehre bei Hals; da jedoch für einen Aufenthalt Brouwers in Antwerpen vor 1631 überhaupt kein Anhaltspunkt vorliegt, während über seine Anwesenheit in Haarlem zwischen 1622 und 1624 direkte und indirekte Nachweise existieren, erscheint eine Lehre in Antwerpen auch zeitlich kaum möglich. Nach den gründlichen Stilanalysen der Frühwerke durch Bode gehört Brouwer zu Frans Hals und seiner Schule, und die Lehrzeit bei ihm gilt heute als gesichert. Gewiß kann manches in Aufbau, Technik und Farbgebung flämisch genannt werden, aber ganz allgemein gesehen fehlen in der holländischen Malerei flämisch-barocke Züge ebensowenig wie bürgerlich-realistische in der flandrischen, ohne daß die beiden Schulen deshalb ihren Grundcharakter verlieren. „Flämisch“ bedeutet hier flandrisch im Sinne der Barockkunst des Rubenskreises. Diesen Sinn hat das Wort jedoch erst nach der politischen Spaltung bekommen, ursprünglich bezeichnet es die gesamte Kunst der ungeteilten Niederlande im 15. und 16. Jahrhundert. Wenn Schmidt-Degener von Beziehungen zu Bosch und Brueghel spricht, muß man sich daran erinnern, daß beide flämische Meister in der ursprünglichen Bedeutung des Begriffes waren. Zur flandrischen Barockmalerei haben sie keine Beziehungen, sie können deshalb auch nicht als Beweis für eine Lehre Brouwers in Antwerpen gelten. (Wie mir der Brouwerexperte Dr. G. Knuttel, 's Graven-

hage, mitteilt, der mit Schmidt-Degener eng befreundet war, hat dieser später ihm gegenüber die Antwerpen-Hypothese selbst als unhaltbar bezeichnet.)

Religiöse Themen

Tafel 1 Bei der „Versuchung des heiligen Antonius“ glaubt man sich auf den ersten Blick wirklich in die Zeit Boschs zurückversetzt. Eine Anzahl grotesker Fabelwesen will den Heiligen seiner Andacht entreißen und zu weltlichen Freuden verführen. Die Gestalt neben ihm ist bemüht, ihm das Tabakrauchen beizubringen. Sie hält ihm dringlich einladend die Tonpfeife hin, während eine Ersatzpfeife wie damals üblich am Hut steckt. Von hinten krallt sich ein wüster Geselle in die Kutte des Einsiedlers, durch sein Äußeres und das Messer in der Hutkrempe wohl als Räuber gekennzeichnet. Ob er hofft, Antonius für sein Räuberleben als Kumpan zu gewinnen? Verlangen nach kriegerischem Ruhm soll der mörderische Zweikampf wecken, der über dem Tisch in der Luft tobt. Ein geigendes Schwein und ein Zinkenbläser bemühen sich im Verein mit dem Terzett vor dem Felsentisch, Antonius Lust zu Spiel und Tanz zu machen. Ganz links blickt der Kopf des Teufels mit sichtlichem Vergnügen an diesem wahrhaft höllischen Treiben ins Bild. Kein Wunder also, wenn der geplagte Heilige solchen Anfechtungen gegenüber etwas ängstlich in sein frommes Büchlein schaut. Stärken soll ihn der Totenschädel, eindrucksvoll beleuchtet durch das Tageslicht, das links durch eine Felsspalte in die Höhle dringt, indem er ihn an die Vergänglichkeit alles Irdischen mahnt.

Beim genauen Betrachten des Bildes tauchen freilich Zweifel auf, ob Brouwer wirklich beabsichtigt hat, die vielen seriösen Darstellungen des heiligen Antonius um eine weitere zu vermehren. Bedrückt und unscheinbar sitzt er zwischen seinen Versuchern, völlig eingeordnet in die zwei dreieckförmig aufgebauten Hauptgruppen. Einzeln betrachtet, verlieren die Spukgestalten viel von ihrer Gruseligkeit. Das pfeifen anbietende Vollmondgesicht mit dem schiefgezogenen Froschmaul, den hervorquellenden, wahrhaft hypnotisch blickenden Augen und der so intensiv präsentierten Pfeife wirkt eher komisch als gefährlich, der Räuber mit seinem erwartungsvoll starrenden Auge und dem Hauerzahn erscheint trotzdem als ganz gemütlicher Geselle. Das Schwein geigt mit sanfter Hingebung, die Kopfbedeckung erinnert bedenklich an die Tracht der Nonnen. Der Zinkenbläser verfügt über eine so ungeheure Nase, daß er sie zum Blasen des Instrumentes benutzt. Der ekstatisch verzückte Frosch steht in der Pose einer tanzenden Bacchantin, seine beiden Kunstgenossen singen mit komischer Inbrunst. Dem Luftkampf fehlt schon durch die Kleinheit der Streiter das Schreckliche, ganz abgesehen von ihren Reittieren und der seltsamen Panzerung. Bleibt schon bei Bosch oft zweifelhaft, ob er es mit seiner mittelalterlichen Laster-symbolik ernst meint, so ist hier die satyrische Absicht unverkennbar, zumal holländische Maler die Nöte des heiligen Anton ebenfalls humoristisch dargestellt haben. Die Beziehung zu Bosch besteht auch weniger im Nachahmen der Fabelwesen als in der grotesken Wiedergabe des „sündigen Alltags“, den Bosch wie Brouwer als

Gegensatz zu den Idealisierungstendenzen der religiösen Malerei zeigen. Damit deutet schon dieses frühe Gemälde die Richtung der künftigen Entwicklung Brouwers an: Protest gegen jede Glorifizierung und unechtes Pathos in der Kunst.

Ein sehr frühes Bild Brouwers mit einem religiösen Thema ist durch eine Arbeit des Kupferstechers Wenzel Hollar (1607–1677) erhalten geblieben, „Der heilige Franziskus“. Im Aufbau und im Milieu ähnelt es dem Antoniusbild, doch fehlen die Spukgestalten und die parodistische Tendenz. Gewiß ist der Heilige in seiner abgeklärten Ruhe überzeugend dargestellt, aber Brouwer hat wohl selbst erkannt, daß er mit solchen Bildern Gefahr lief, längst gut gestaltete Themen zu wiederholen. Ein Vergleich mit dem Antoniusbild zeigt deutlich die veränderte Auffassung.

Hofstede de Groot nennt in seinem Werkverzeichnis noch zwei Gemälde Brouwers mit religiösen Themen, ohne für ihre Echtheit zu garantieren. Sie sind ebenfalls in den ersten Jahren entstanden und heute verschollen, für sein Gesamtchaffen haben sie keine Bedeutung. Welchem Glaubensbekenntnis unser Künstler angehört hat, wird nirgends berichtet. Seiner Herkunft nach könnte er Katholik gewesen sein, seiner Kunst nach war er Protestant, seinem Leben nach hat er sich um sein Seelenheil wenig Sorgen gemacht. Gemälde wie die Versuchung des heiligen Antonius verraten jedenfalls keinen besonderen Respekt vor den Traditionen der katholischen Kirche.

Abbildung 1

Genrebilder

Der erkennbare Einfluß Boschs beschränkt sich auf das Antoniusbild, wenn man nicht ganz allgemein Brouwers Neigung zu karikaturenhafter Verzerrung auf Boschs Vorbild zurückführen will. Sie tritt aber nur in den Frühwerken auf und geht, wenigstens bei den Hauptfiguren, bald in individuelle Charakteristik über. Die „Schule“ ist dafür bereits ein Beispiel. Das Thema gehört zu den üblichen häuslichen und Straßenszenen der holländischen Malerei: eine wütende Lehrerin verprügelt einen Jungen zum Gaudium seiner Mitschüler. Sie ist schon keine Karikatur mehr, sondern eine meisterhafte Verkörperung höchsten Zornes, ein Mensch, der völlig außer sich geraten ist. Vom Gesicht sind nur der aufgerissene Mund und die wie bei einem gereizten Tier emporgezogene Nasenwurzel zu sehen, doch genügt das, um den Grad ihres Zornes augenfällig zu machen und auch die Lautstärke, mit der er sich äußert. Alle Kraft konzentriert sich in dem etwas kurz geratenen rechten Arm, der linke überträgt das gesamte Gewicht des massigen Körpers auf den Delinquenten und hält ihn nieder. Der Kleine krümmt sich unter dem harten Griff, und die schmerzlich angezogenen Beine verraten, daß der Schlag, der gleich niedersausen wird, nicht der erste ist. Das verrät auch der dunkle nasse Fleck am Boden, eine peinliche Nebenwirkung der Exekution.

Während diese Gruppe trotz aller Derbheit nicht ohne Humor ist, entsteht durch die sonderbar verzerrten Figuren der Kinder eine fast spukhafte Gesamtwirkung, die noch schwach an die Fabelwesen Boschs erinnert. Genauer ausgeführt sind die vier Jungen rechts und die Dreiergruppe in der Bildmitte. Das Pärchen neben der Lehre-

Tafel 2



1 Wenzel Hollar: Heiliger Franziskus. Radierung nach Adriaen Brouwer

rin liest nur scheinbar, denn in den Gesichtern steht das Vergnügen an der Züchtigung ebenso deutlich wie in den Zügen des Jungen, der den Lesenden über die Schulter blickt. In der Vordergruppe schielt der sitzende Schüler im Schutze seines halb abgewendeten Körpers hämisch und schadenfroh nach dem Strafgericht. Mit ähnlichem Gesichtsausdruck deutet der Schüler mit der Kappe auf die Hauptgruppe, wobei unbestimmt bleibt, ob ihm die unbeherrschte Lehrerin oder der Schmerz des Geprügelten mehr Freude bereiten. Seine Nachbarn stehen dazu in absolutem Gegensatz. Einer liest unberührt von all dem Lärm, er hat sich nicht nur von der Prügelei, sondern auch vom Beschauer abgewendet; ein zweiter betrachtet den Vorgang stupide, aber mit sachlichem Interesse; das Mädchen hinter den beiden schläft oder liest mit unbewegtem Gesicht. Nach dem Hintergrund zu werden die Kinder weniger scharf gezeichnet und typenhafter charakterisiert, besonders heiter das Mädchen – Mütterchen ist man beinahe versucht zu sagen – in der Bildmitte zwischen den beiden Schülergruppen, das stillvergnügt in seinem Blatte liest.

Von Franz Hals und wenigen anderen Malern abgesehen, hatte die damalige Kunst noch kein Verständnis für das wirkliche Wesen des Kindes, trotzdem kommen so häßliche Kindergestalten außer bei Brouwer selten vor. Er will hier wohl auch weniger Kinder wiedergeben, als vielmehr Erwachsene in verschiedenen Gefühlsäußerungen karikieren. Das ist ihm allerdings gelungen, obwohl das Bild noch mit Figuren überfüllt und im Aufbau der Gruppen unübersichtlich ist. Dafür vermittelt der Raum durch den Gegensatz zwischen dem kahlen, düsteren Hintergrund und dem hellen Ausblick ins Freie recht gut einen Eindruck von der Öde und Freudlosigkeit einer damaligen Schulstube.

Nach Motiv und Art der Darstellung gehört das Bild ohne Zweifel zum Themenkreis der Haarlemer Schule des Frans Hals. Hals hat selbst eine „Schule“ gemalt, leider ist sie nur dem Titel nach aus dem Verzeichnis des Rubensschen Nachlasses bekannt. Seine holländischen Volkstypen wie die „Malle Babbe“, der sog. „Mulatte“, die sog. „Zigeunerin“, der „Rommelpotspieler“ und andere wurden dagegen weltberühmt. Sein Bruder Dirk, seine Söhne und Schüler haben ähnliche Motive aus dem holländischen Leben gestaltet, und wenn auch viele Frühwerke Brouwers verschollen sind, so beweisen doch die erhalten gebliebenen Beschreibungen in Auktions- und Nachlaßverzeichnissen, daß sie zu dem gleichen Themenkreis gehörten. Genannt werden aus den ersten Jahren ein „Leiermann in der Dorfstraße“, eine „Rommelpotspielerin“ und andere Straßentypen; sein „Pfannkuchenbäcker“ gefiel z. B. Rembrandt so gut, daß er ihn kaufte und zu einer eigenen Komposition „Pfannkuchenbäckerin“ benutzte, die eindeutig die Brouwersche Vorlage erkennen läßt.

Zu den holländischen Straßenszenen gehört auch „Der Quacksalber“, zugleich das erste „medizinische“ Motiv in Brouwers Schaffen. Ein umherziehender Scharlatan preist die Wirkung einer Wundersalbe dem unterschiedlich reagierenden Publikum. Nach Bänkelsängerart hat er hinter sich eine Tafel hängen, die teils in Zeichnungen, teils in Natur Gegenstände seines Handwerks zeigt. Zahlreiche Neugierige umlagern den Tisch. Die zwei Bäuerinnen betrachten den seltsam aufgeputzten Fremdling mit einer Mischung von Bewunderung und leisem Zweifel, drei Männer blicken etwas skeptisch auf die Auslagen, der Bucklige ausgesprochen spöttisch. Nur der Dicke, der dem Beschauer den Rücken zuwendet, erscheint recht aufgeregt. Die Nebengruppen rechts sind paarweise geordnet und gut mit der Hauptgruppe verbunden. Die Kinder vergnügen sich auf ihre Weise, wobei der Kleine am Tisch und der Steckenpferdreiter kindgemäßer wirken als die Pärchen vor dem Tisch und an der Plakatstange. Trotz seiner prächtigen Kleidung ist der Quacksalber in Gestalt und Haltung eine ziemlich nichtssagende Figur. Außerdem stört er die Einheit der Handlung, indem er mit ausdrucksloser Miene nach dem Beschauer blickt. Bemerkenswert wird das immer noch mit Figuren überladene Gemälde durch die Behandlung der Landschaft. Manches ist noch unvollkommen, so das perspektivische Verhältnis zwischen den mächtigen Häusern und den dörflichen Gebäuden rechts. Dagegen erhält die Landschaft Stimmung und Tiefe durch die rasche Verjüngung bis zu dem winzigen Kirchlein weit in der Ferne, das in hellstem Licht bei sonst wolkenverhangenem Himmel liegt. Die Mischung von städtischen und dörflichen Häusern macht eine Ortsbestimmung schwierig, wahrscheinlich will Brouwer damit die Handlung am Stadtrand spielen lassen. Wie damals auf Genrebildern häufig, sitzt auf dem Übergang vom belebten zum unbelebten Teil des Bildes ganz links (in der Reproduktion kaum erkennbar) ein Mann in bedenklicher Stellung und noch bedenklicherer Beleuchtung.

Ungefähr gleichzeitig mit den Straßenszenen entstehen Bilder mit Bauern als Hauptfiguren: Hochzeiten, Kirmesfeiern, Schlachtfeste, Tänze und Spiele, woraus sich für den Betrachter schon durch die Motive Beziehungen zu Brueghel ergeben. Der große Bauernmaler hat bis zu Brouwer keinen eigentlichen Nachfolger gehabt, außer viel-

Tafel 3

leicht Lucas van Valckenborch (12). Freilich muß bezweifelt werden, ob Brouwer jemals ein Originalwerk von Brueghel gesehen hat, denn dessen zweiter Sohn Jan, der sogenannte Blumenbrueghel, teilt um diese Zeit dem Cardinal Carlo Borromeo mit, daß sich nur noch ein Bild seines Vaters in den Niederlanden befinde.

Allen niederländischen Bauerndarstellungen auf Genrebildern ist gemeinsam, daß sie den Bauern nie bei der Arbeit zeigen, sondern stets bei seinen mehr oder weniger derben Vergnügungen. Vielleicht waren hier die bäuerlichen Feste häufiger als anderwärts, weil es den holländischen Bauern im ganzen gesehen besser ging als in den meisten übrigen Ländern. Viele besaßen eigenen Grund und Boden oder waren freie Pächter, denn der fruchtbare Boden brachte gute Ernten, die sich in den rasch wachsenden Städten gewinnbringend absetzen ließen. Für die Bedeutung des Bauern als Fundament der Gesellschaft hatte das 17. Jahrhundert noch kein Verständnis, und niemand kümmerte sich um seine kulturelle Entwicklung. Er bildete eine billige Zielscheibe für den überheblichen Spott der Städter und erscheint auf den Genrebildern meist als rüpelhafter Tölpel bei Eß- und Trinkgelagen im Dorfwirtshaus oder in seiner primitiven Häuslichkeit.

In Holland gab es für Brouwer kaum Vorbilder, weil dort zu Anfang des 17. Jahrhunderts noch keine eigentliche Bauernmalerei vorhanden war. Ob er Anregungen von einigen heute weniger bekannten holländischen Malern wie z. B. dem Landschaftler David Vinckeboons (13) übernommen hat, könnte nur eine besondere Untersuchung ergeben, die hier nicht angestellt werden kann.

Tafel 4

Im „Streit beim Kartenspiel“ (Rijksmuseum Amsterdam) steht jedenfalls eine Landschaft als ruhiger Gegensatz gleichberechtigt neben der starkbewegten Handlung. Brouwer geht es weniger um die Ursache des Streites als um die verschiedene Reaktion der Beteiligten. Von angstvollen Gesichtern umgeben, hat der Hauptheld eine wahrhaft klassische Pose eingenommen. Zornig und kampftentschlossen blickt er auf seinen Gegner und ist im Begriff, sein Schwert zum wilden Streit zu ziehen, die Bemühungen der Frau werden ihn nicht daran hindern können. Die Gestalt gleicht in der Haltung bis in Einzelheiten einer schwertziehenden Figur auf van Dycks Gemälde „Simson und Delila“, Brouwer hat also mit Absicht eine Barockszene parodiert. Der Humor und die Satire liegen in der Übertragung des heroischen biblischen Motivs in das Milieu eines holländischen Bauerndorfes und in der Nichtigkeit des Streitobjektes. Die Tiergruppe mit ihrem Betragen ergibt Beziehungen zu dem Bauern, der über einem Balken lehnt und sich übergibt.

Tafel 5

Ob Brouwer mit einigen Bauerngelagen holländische Schützenstücke parodieren wollte, ist nicht nachweisbar. Die repräsentativen Gruppenporträts tafelder Schützen in prunkvollen Räumen könnten ihn wohl dazu gereizt haben, aber eindeutige Beziehungen ergeben sich nicht. Die „Singende Bauerngesellschaft“ stellt einen harmlos vergnügten Abend im kleinen Kreise bei fortgeschrittener Stimmung dar. Eine Gruppe verläßt die Gesellschaft bereits wieder, was wohl auch nötig war, denn der Mann zwischen den beiden Frauen scheint sehr auf ihre Unterstützung angewiesen zu sein.

Von den Wirtsleuten brauchen sie sich nicht zu verabschieden. Die Mutter liegt

schlafend vor dem Tisch, weder das schreiende Kind noch die lärmende Tafelrunde können sie wecken. Der leicht verzogene Mund und die wie schützend davorgehaltene Hand lassen vermuten, daß der Alkohol in ihr zu rebellieren beginnt. Ähnliches deutet der andere Arm mit seiner Lage vor der Magengegend an. Als Rückenstütze dient der Bäuerin das rechte Bein ihres Mannes. Der allerdings bietet das vollkommene Bild eines friedlichen Schläfers. Sein umfangreicher Körper lehnt mit leicht eingeknickten Knien an der Wand, der Kopf ist ihm auf die Brust gesunken, die Gesichtszüge sind gänzlich entspannt.

Die zweite Gruppe steht wieder in bewußtem Gegensatz zur ersten, wobei der rechts am Tisch sitzende Raucher die Verbindung herstellt. Er ist eifrig bemüht, seine Pfeife am Feuer des kleinen Kohlenbeckens in Brand zu stecken, die Augen quellen ihm vor Anstrengung fast aus den Höhlen. Seine vier Nachbarn, die dem Bild den Namen gegeben haben, sind noch ganz im Stadium lärmender Fröhlichkeit, besonders der stehende Alte. Er macht zugleich den Stimmführer und wetteifert an Lautstärke und Bewegung mit der Frau vor ihm. Er taktiert mit beiden Armen und bringt damit den dicken Sänger in Gefahr, etwas vom Inhalt des Pokals auf den Hut zu bekommen. Allzu zornig wird er darüber nicht werden, denn nach seinem Gesichtsausdruck zu urteilen folgt er als nächster dem Beispiel der Wirtsleute. Sein linker Nachbar ist dagegen noch ganz auf der Höhe der Situation. Er singt mehr stillvergnügt als begeistert mit, stopft mit geübten Händen seine Pfeife und wendet sich dabei heiter nach dem Beschauer. Der verhältnismäßig hohe Raum, das feinverglaste Fenster über der Tür sowie der Umfang der Wirtsleute und ihre gute Kleidung lassen auf eine wohlhabende Bauernfamilie schließen.

Figuren und Milieu sind bereits gut miteinander verschmolzen, die Gesichter individuell und doch der Gesamtstimmung entsprechend charakterisiert, Licht und Schatten wirkungsvoll verteilt. Nur einige Kleinigkeiten glückten dem kaum zwanzigjährigen Künstler noch nicht ganz. Die linke Hand der Mutter erscheint zu groß und zu grob geformt, und ihren rechten Arm hätte das Kind bei dieser Haltung längst herabgezogen; die rechte Hand des Vaters hat keinen Halt unter der geöffneten Jacke. Mit Brueghel hat dieses Gemälde seiner Anlage und seinem Inhalt nach nichts mehr zu tun. Trotzdem galt es lange Zeit als Kopie eines Brueghelschen Originals, entweder von Brueghel selbst oder von einem seiner Schüler angefertigt.¹ Die ersten Kritiker betrachteten es deshalb vom Standpunkt der Brueghelschen Kunst und mußten dabei natürlich zu einer abfälligen Beurteilung kommen. Heute ist das Werk als Originalgemälde Brouwers anerkannt und geschätzt, sein Monogramm erscheint auch undeutlich auf dem Faßstuhl rechts neben dem Krug.

Die „Bauerngesellschaft“ im Schweriner Landesmuseum ist auch unter dem Titel „Schlachtfest“ bekannt, doch trifft die allgemeine Bezeichnung den Bildinhalt besser, denn zweifellos bildet ein Trinkgelage und keine Mahlzeit das Grundmotiv. Nur der Bauer mit dem Messer kann mit den Speisen auf dem Tisch in Verbindung gebracht werden – und die kleine Katze, die mit Hingebung an einem Knochen nagt.

Im Aufbau und in der Gruppierung weist das Bild deutliche Parallelen zu der singenden Bauerngesellschaft in Amsterdam auf und wird mit ihr etwa gleichzeitig ent-

Tafel 27

standen sein. Wieder verläßt jemand den Raum und füllt dabei den größten Teil des Türrahmens aus, nur gestaltet Brouwer den Hintergrund diesmal reichhaltiger und belebt ihn durch eine weitere Figur. Die beiden Schläfer rechts im Vordergrund werden in einer ähnlichen Diagonale aufgebaut und bilden den Gegensatz zur Gruppe am Tisch. Ein Schläfer lehnt wieder an der Wand und sein Bauch ist ebenso umfangreich wie der des Vaters auf dem vorigen Bild. Die Komik kommt hier weniger durch den Gesichtsausdruck als durch die schlafmützenartig über die Ohren gezogene Kappe zustande, unter der ein borstiger Haarkranz hervorlugt.

Den Übergang von der stillen zur lauten Gruppe vermittelt auf diesem Gemälde der Bauer, der recht unappetitlich mit dem Messer in den Zähnen stochert. Sein Nachbar wird dafür gleich in heftigster Bewegung gezeigt. Die Ursache verraten Haltung und Gesichtsausdruck, man weiß nur nicht, ob das Schlimmste schon geschehen ist oder unmittelbar bevorsteht, weil der Mund zum Teil durch die Schulter des anderen Bauern verdeckt wird. Die Frau blickt jedenfalls bedenklich auf ihn nieder und übersieht deshalb, daß ihr jemand ein leeres Glas zum Füllen hinhält. Das geschieht sehr unhöflich über die Schulter und ohne Wendung des Kopfes. Die Miene des Mannes scheint Hochmut auszudrücken, wahrscheinlich Künstlerstolz, denn die Blockflöte am Hute weist ihn als Kunstbeflissenen aus. Ob freilich auch Würste immer auf diese ungewöhnliche Art befördert wurden, darf wohl bezweifelt werden, der Schläfer auf dem Faß versucht es jedenfalls.

Mit dem Paar an der linken Tischseite hat sich Brouwer wenig Mühe gemacht. Man weiß nicht, wer zu wem spricht und was das schwammige, gedunsene Gesicht der Frau eigentlich ausdrückt. Die beiden sind schablonenhafte Genrebildfiguren ohne schärfere Charakteristik, die unförmige Frau mit dem tierischen Gesicht und der verzeichneten Armhaltung kann höchstens als Karikatur gewertet werden. Dieses Bild erreicht das vorige weder an Geschlossenheit der Szene noch an individueller Charakteristik der Personen, die zwei schlafenden Bauern ausgenommen. Es ist mit nebensächlichen Dingen überladen, mögen sie auch im einzelnen scharf beobachtet und virtuos wiedergegeben sein.

Adriaen Brouwer und Frans Hals

Wie es von einem so jungen Künstler wie Brouwer nicht anders erwartet werden kann, sind Qualitätsunterschiede in seinen Werken bis 1626 nicht selten. Neben ausgezeichneten Charakter- und Milieudarstellungen stehen typenhafte und verzerrte Figuren, neben klarem künstlerischen Aufbau finden sich Überhäufungen mit Figuren und überflüssigen Gegenständen. Das Derbe und Anstößige überschreitet in manchen Frühwerken das künstlerisch zulässige Maß, selbst wenn man berücksichtigt, daß das 17. Jahrhundert eine andere Auffassung von solchen Dingen hatte. Es empfand derbe und sogar widerliche Szenen noch als komisch, sie gehörten zur Bauernmalerei wie der Harlekin mit Prügel und zotigen Späßen zum Theaterstück, ganz gleich ob es eine Posse oder eine Tragödie war. Ähnlich müssen die Figuren aufgefaßt werden,

die als speiende oder ein Bedürfnis verrichtende Bauern auf Brouwers Bildern auftauchen. Der Gipfel muß ein Gemälde „Die Hochzeit“ gewesen sein, der Volksmund belegte es mit dem bezeichnenden Titel „De Pisser“. Wilhelm von Bode beschreibt es wie folgt: „Man wundert sich, wenn man den Verkehr der Gäste untereinander sieht, warum man sich in diesen Kreisen überhaupt noch heiratet. Nur die Braut sitzt im Hintergrunde in züchtig formaler Haltung zwischen einigen alten Frauen, während die übrige Gesellschaft sich keinerlei Zwang antut.“

Wenn Brouwer auch mit diesem Bilde sicherlich parodistische Absichten verfolgte, stehen doch solche Gemälde in so großem Widerspruch zu der Kunst von Frans Hals, daß es verständlich ist, wenn auch vom Künstlerischen her Zweifel an der Lehre Brouwers bei Hals geäußert worden sind. Kein Bild von Hals hat drastische oder gar rohe Züge, und zwischen seinen Kinderbildern und den Gnomen der Brouwerschen „Schule“ besteht eine unüberbrückbare Kluft. Figurenhäufungen gibt es bei Hals nicht, seine berühmtesten Genrebilder beschränken sich sogar nur auf eine Person. Er gibt dabei die Persönlichkeit, ganz gleich ob Bürger, Handwerker oder Arbeiter, immer in ihrer charakterlichen Grundhaltung wieder, niemals in einer vorübergehenden, durch die Situation bedingten Stimmung. Schließlich stehen seine Personen dem Beschauer meist als lebensgroßes Brustbild gegenüber.

Alle diese unbestreitbaren Unterschiede gegenüber der Auffassung und der Gestaltungsweise Brouwers galten lange Zeit als gewichtige Argumente gegen seine Lehre bei Hals, zumal dieser gerade seine berühmtesten Genrebilder in der Zeit schuf, als Brouwer in Haarlem war. Sie müßten auch überzeugen, wenn nicht unbezweifelbare Halsschüler wie seine Söhne, sein Bruder Dirk und die Brüder Ostade ebenso starke Abweichungen von der Art ihres Lehrers aufwiesen. Der unübertroffene Meister der Menschendarstellung verstand es eben, die Eigenart jedes Schülers zu erkennen und individuell zu entwickeln. Grundsätzlich unterscheiden sich alle bedeutenden Genremaler der Halsschen Schule dadurch von ihrem Meister, daß er die Einzelpersönlichkeit und sie die jeweilige Situation als Ausgangspunkt der Gestaltung wählten.

Neben dem Trennenden gibt es aber auch viel Gemeinsames bei beiden Künstlern. So nähert sich Brouwer in der Persönlichkeitsgestaltung und in der Treffsicherheit bei der Wiedergabe eines bestimmten Gefühlsausdruckes immer mehr seinem Meister. Schließlich besteht der Unterschied nur noch darin, daß es Hals auf den Grundcharakter ankommt, während Brouwer augenblickliche Gemütszustände festhält. Beide zeichneten nach lebenden Modellen, und Brouwers Skizzenbücher beweisen, wie er den Haupteindruck eines Menschen oder einer Situation zunächst ganz flüchtig entwirft, um ihn dann später sorgfältig auf dem Gemälde auszuführen.

Hals hat nur selten Skizzen angefertigt, sondern seinen Eindruck sofort mit Pinsel und Farbe im Gemälde festgehalten. Von ihm ist bekannt, daß er nie einen Pinselstrich ändern mußte. Wie Hals mit unfehlbarer Sicherheit den richtigen Augenblick für ein Porträt erfaßte, so verstand es Brouwer, den Höhepunkt einer Handlung zu erkennen und die Menschen in der entsprechenden Verfassung wiederzugeben.

Hierbei sollen beide die Neigung gehabt haben, die Frauen zu benachteiligen. Dieser Vorwurf hält bei beiden einer sachlichen Prüfung nicht stand. Gewiß stimmen sie darin

Abbildung 2



2 Adriaen Brouwer: Figurenstudien. Federzeichnung

überein, daß sie so gut wie keine erotischen Motive gestaltet und weder eine nackte noch eine im landläufigen Sinne schöne Frau gemalt haben. Unter den vielen Bildnissen vornehmer Bürgerinnen von Hals finden sich nur wenige anmutige Frauen, aber wirklich häßliche kommen ebensowenig vor. Als Menschen wirken sie den Männerbildnissen gegenüber meist unbedeutender und als Frauen oft hart und reizlos, selbst wenn man die damalige Frauentracht berücksichtigt, die alle Körperformen ängstlich verhüllte und das Kopfhaar unter einer großen Haube verbarg. Da aber Hals auf Porträts wie auf Genrebildern Frauen mit allem weiblichen Liebreiz dargestellt hat, wenn er wirklich vorhanden war, müssen seine Frauen wohl so ausgesehen haben, wie er sie im Bilde festgehalten hat.

Brouwer ordnete natürlich auch die Frauen der Gesamttenenz seiner Bilder unter. Eine Trink- und Tabaksorgie in einer wüsten Schenke verträgt keine ideal schönen weiblichen Wesen, ganz abgesehen davon, daß sie auch in Wirklichkeit nicht dabei gewesen sein werden. Sie werden jedoch nirgends so schlimm wie die Männer dargestellt. Und eine zornsprühende Lehrerin oder sonstwie außer sich geratene Frau mit einem Engelsantlitz darzustellen, wäre Brouwer nie eingefallen, obwohl er damit im Grunde nichts anderes getan hätte als die Barockmaler auf ihren Amazonen- und Märtyrerbildern. Eine widerwärtige Mutter hat er dagegen nie gemalt, selbst die betrunkene Mutter der singenden Bauerngesellschaft wirkt humoristisch. Auf späteren Gemälden wird uns noch eine ganze Anzahl anmutiger Frauen begegnen, ohne daß damit die Liste erschöpft wäre. Was Brouwer auch hier am stärksten mit Hals verbindet, ist nicht die Abneigung gegen schöne Frauen, sondern der Blick für die Wirklichkeit. Auf seinen Skizzenblättern hat er ebenfalls nur das für die Person Charakteristische aufgezeichnet, ohne dabei die Frauen irgendwie zu benachteiligen.

Abbildung 3



3 Adriaen Brouwer: Figurenstudien. Federzeichnung

In der Technik lassen sich gleichfalls gemeinsame Züge feststellen. Z. B. gleicht Brouwer in der Farbgebung seinem Lehrer, indem er im Laufe seiner Entwicklung von kräftigen Lokalfarben zu immer stärkerer Abtönung übergeht und schließlich alle Farben einem einheitlichen Grundton unterordnet. Weiter vermindert er schon gegen Ende der ersten Schaffensperiode die Figurenzahl und vermeidet unübersichtliche Gruppierungen. Die „Schule“ hat noch 28 Figuren, der „Quacksalber“ ebensoviele, und im „Streit beim Kartenspiel“ sind sie kaum zu zählen. Bei den zwei Bauerngesellschaften beschränkt er sich bereits auf acht Hauptfiguren und verstärkt dadurch beträchtlich die Einheit von Handlung und Personen.

Deshalb überrascht die Beschränkung auf nur zwei Personen und den typischen Hinausgeher auf dem Gemälde „Bauern in der Kneipe“ nicht. Eine große kahle Fläche genügt als Hintergrund, nur belebt durch ein kurzes Wandbrett und einiges Deckengebälk, von dem Würste und Schinken einladend herabhängen. Im Verhältnis zur Höhe besitzt der Raum nur eine geringe Tiefe, nicht viel mehr als die schmale Seitentür. Dadurch rücken die Hauptfiguren ganz nach vorn und beherrschen das Bild ähnlich wie bei Hals.

An Schärfe des Ausdrucks und Natürlichkeit der Körperhaltung erreicht Brouwer seinen Meister hier freilich noch nicht. Die beiden Bauern singen mit einer Art gedämpfter Heiterkeit, als wären sie gehemmt durch den Beschauer. Der stehende Bauer hält die Arme verkrampft, sein Zechgenosse stützt die linke Hand geziert auf die Tischplatte. Falls Brouwer absichtlich Befangenheit andeuten wollte, ist ihm dies ebenso gelungen wie ihre verschiedene Widerspiegelung in den Gesichtern; doch gleichzeitig ergäbe sich ein gewisser Widerspruch zum Motiv, denn trinkende Bauern pflegen in der Kneipe keineswegs schüchtern zu sein.

Tafel 6

Tafel 7 Der „Singende Bauer“ zeigt dagegen keine Spur von Befangenheit. Er sitzt behaglich auf dem typischen Tonnenstuhl und singt zu seinem eigenen Vergnügen, ohne Wert auf Zuhörer zu legen oder sich durch sie beirren zu lassen. Stimmung und Körperhaltung ergeben das Bild eines Menschen, der mit sich und der Welt zufrieden ist.

Tafel 8 Das ist auch der „Sitzende Raucher“ auf dem Bild im Rijksmuseum in Amsterdam. Offensichtlich handelt es sich um das gleiche Motiv, aber geringe Abweichungen rechtfertigen doch die verschiedenen Titel, die man den Bildern gegeben hat.

Nach dem geräuschvollen Treiben der Trink- und Streitszenen erscheinen diese Bilder ruhig und besinnlich heiter und nähern sich damit der Grundstimmung der Halsschen Genrebilder. Wie bei ihm spielt hier der Raum so gut wie keine Rolle; außer dem schadhaften Faßstuhl und einem angedeuteten Kaminfeuer enthält er nichts. Obwohl die zwei Bildchen mehr Studien als ausgeführten Gemälden gleichen, sind sie schon zu Brouwers Zeiten mehrfach kopiert worden, wie auch später der Kupferstich von William Unger (1837–1932) zeigt.

Abbildung 4

Überblickt man Brouwers Entwicklung in der ersten Schaffensperiode, so ergeben sich eindeutige Beziehungen zu Frans Hals in der Konzentration auf individuelle Darstellung der Hauptpersonen und ihre Einordnung in den Raum, in der Verringerung der Personenzahl und in der Vernachlässigung des Raumes. Wenn Brouwer auch später dem Milieu wieder größere Aufmerksamkeit zuwendet, weil es für seine Motive unerlässlich ist, so wird doch seine Persönlichkeitsgestaltung im Halsschen Sinne immer offensichtlicher und zum wesentlichen Merkmal seiner Kunst.



4 William Unger:
Alter Mann auf einem Faß sitzend
Radierung nach Adriaen Brouwer

Mittlere Schaffensperiode

Die mittlere Schaffensperiode umfaßt ungefähr die letzten vier Jahre in Holland und die Zeit in Antwerpen bis etwa 1634. Da Brouwer seine Gemälde nicht datierte, lassen sich die einzelnen Perioden nicht sicher gegeneinander abgrenzen; sie können nur aus Veränderungen im Stil und in der Technik abgeleitet werden.

Das „Bauerngelage am Kamin“ zeigt eine fortgeschrittene künstlerische Entwicklung, hat aber auch noch manche Beziehungen zu den Frühwerken. Die belebte Gruppe steht wieder im Gegensatz zu einem Schläfer, diesmal jedoch viel schärfer von ihm abgesetzt. An Stelle des Hinausgehers wendet ein Bauer im Hintergrund der Gesellschaft den Rücken zu. Er steht kaum erkennbar neben dem stark rauchenden Kaminfeuer, das zugleich einen einsam am Rauchfang baumelnden Hering anrührt. Fünf originelle Gestalten gruppieren sich um einen leicht erstaunt dreinblickenden Raucher. Jede tut etwas anderes, und sie tut es mit Hingabe, aber alle verbindet jenes Stadium des Alkoholgenusses, in dem man sich zusammengehörig fühlt und trotzdem nur wenig Notiz voneinander nimmt. Ein Bauer singt oder vielmehr lärmt mit geschlossenen Augen in ähnlicher Haltung wie der Vorsänger der singenden Bauerngesellschaft. Ein zweiter singt mit, wobei er jedoch ins Leere starrt und auch sonst in seinem Wesen zeigt, daß er auf Übereinstimmung mit dem Dirigenten keinen großen Wert mehr legt. Der Dicke als Hauptfigur leert einen gewaltigen Krug auf einen Zug, während der Nachbar mit wohligem Behagen seinen Bierkrug wieder füllt. Der letzte Zecher ist ebenfalls ganz mit sich selbst beschäftigt, aber nicht auf angenehme Weise, wie sein Gesicht deutlich widerspiegelt.

Überraschend neuartig hat Brouwer den Schläfer im Vordergrund gestaltet. Er gehört einem anderen Stande an als die übrigen Zecher. Der Kleidung nach könnte er Diener in einem reichen Bürgerhause sein oder ein Künstler, der zufällig hierher geraten ist. Vielleicht hat Brouwer diese Gestalt gar als Erinnerung an eine Situation gemalt, in der er sich selbst einmal befunden hat. Der Mann wirkt merkwürdig fremd in dieser Umgebung. Fast wie ein Toter liegt er lang ausgestreckt auf der niedrigen Pritsche, steif und eigenartig abstechend von der derben Bewegtheit der anderen. Er macht nicht den Eindruck eines Betrunkenen, sondern scheint einfach müde geworden zu sein und sich ungeniert einen Schlafplatz zurechtgemacht zu haben. Seine Jacke hat er sorgfältig als Unterlage für Kopf und Rücken über die Pritsche gebreitet, und selbst im Schlaf liegt um seinen Mund noch ein hochmütiger Zug.

Der Schläfer weist eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Toten auf dem Seziertisch in Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp“ auf. Er liegt in der gleichen Schräglage und dient hier wie dort als Basis für die darüber aufgebaute Gruppe, sogar ein Messer schwebt drohend an der gleichen Stelle über seinem Leib. Bei Brouwers bekannter Neigung zum Parodieren könnte hier die gleiche Absicht vermutet werden, wenn sein Bild nicht fünf Jahre vor Rembrandts weltberühmtem Gemälde entstanden wäre. Also hat Rembrandt ein Motiv von Brouwer übernommen, wie er es schon einmal mit der Kuchenbäckerin getan hat. Der künstlerische Wert der Anatomie wird dadurch natürlich in keiner Weise beeinträchtigt, sondern es zeugt nur von der großen Ge-

Tafel 9

staltungskraft des kaum zwanzigjährigen Brouwer, daß ein Genie wie Rembrandt keine Bedenken hatte, Motive von ihm für eigene Kompositionen zu benutzen. Umgekehrt scheint Rembrandts Helldunkeltechnik Brouwer vorübergehend interessiert zu haben, was freilich wie immer bei Brouwer nur indirekt nachweisbar ist. Einige Jugendwerke Rembrandts kann er in den letzten Jahren seiner holländischen Zeit gesehen und studiert haben. Rembrandtsche Lichtbehandlung weist zum Beispiel ein Gemälde „Lautenspieler bei Kerzenlicht“ auf. Es ist etwa 1630 oder 1631 gemalt und erzielt mit zwei Lichtquellen, einer Kerze und einem Kaminfeuer, großartige Licht- und Schattenwirkungen. Auf einigen anderen Bildern aus jener Zeit sind die Hauptfiguren ebenfalls auffallend hell und die Nebenfiguren auffallend dunkel gehalten. Brouwer hat diese Technik jedoch bald wieder aufgegeben, wohl aus der Erkenntnis heraus, daß sie für seine künstlerischen Absichten nicht zweckmäßig war; denn die scheinwerferartige Wirkung des Helldunkels hebt einzelnes stark hervor und isoliert es dadurch vom Ganzen. Sehr an Rembrandts Zeichentechnik erinnern dagegen die Brouwerschen Skizzen, und sicher hat Rembrandt nicht ohne Grund außer acht Gemälden auch ein Skizzenbuch von Brouwer erworben.

Darstellung der fünf Sinne und der sieben Todsünden

Tafel 28

Das Gemälde „Unangenehme Vaterpflichten“ in der Dresdener Galerie besitzt ebenfalls ein starkes Lichtzentrum – den Körperteil des Säuglings, auf den sich die väterlichen Bemühungen konzentrieren. Sinnigerweise hat Brouwer dem Gesicht des Vaters, gewissermaßen als Gegenpol, die nächststarke Beleuchtung gegeben. Die Art der „Beziehungen“ verrät die Miene des Bauern deutlich genug, sie kann die Gefühle eines Vaters bei einer solchen Beschäftigung nicht treffender widerspiegeln. Die Nase ist sichtlich unangenehmen Einwirkungen ausgesetzt. Deshalb sind auch die Lippen zusammengepreßt und die Augen halb zugekniffen, sie weigern sich, das Objekt der Tätigkeit zu betrachten. Der Bauer verrichtet das nun einmal Notwendige mit Ernst, Sachlichkeit und Selbstüberwindung. Sein linker Arm hängt schlaff herab und genügt eben noch, um das Kind vor dem Herabfallen zu bewahren.

Außerdem liegt in dem Gesicht ein leicht beleidigter Zug, wohl aus dem Gefühl heraus, daß eine derartige Arbeit eigentlich der Mutter zukommt. Warum er den Protest nicht laut äußert, versteht man, wenn man seine Frau betrachtet. Ihre Haltung und ihre Miene geben eine deutliche Vorstellung von der Energie und Lautstärke ihrer Anweisungen. Den Säugling kümmern die Gefühle der Eltern nicht. Er läßt die Prozedur über sich ergehen, das Körperchen drückt sogar ein gewisses Wohlbehagen aus, besonders der lustig herabhängende Unterteil.

Wer den Humor dieses kleinen nächtlichen Zwischenfalls nicht empfindet, versteht die gesamte Brouwersche Kunst nicht und fragt sich, warum er sein großes Können an solche Motive verschwendete. Aber auch wer Sinn für Humor hat, denkt zunächst nicht daran, daß es sich hier um eine parodistische Darstellung des Geruches handelt, der Titel des Bildes also das Grundmotiv nicht trifft. Die Zeitgenossen erkannten

sofort die Doppeldeutigkeit, denn sogenannte Fünfsinnebilder waren schon im 16. Jahrhundert ein bekanntes und beliebtes Motiv in der niederländischen Malerei. Geruch, Geschmack, Gehör, Gefühl und Gesicht erschienen jeweils in einer Serie von fünf Bildern vereinigt und zeigten die Tätigkeit oder die Wirkung der Sinne entweder allegorisch oder in charakteristischen Szenen, meist mit moralischer oder belehrender Tendenz. Brouwer denkt natürlich nicht daran, zu moralisieren oder zu belehren. Er stellt die Sinne humoristisch so dar, wie sie sich bei alltäglichen Anlässen äußern. Sicher sind viel mehr Gemälde Brouwers Fünfsinnebilder als allgemein angenommen wird; denn er gab seinen Bildern keine Titel, sondern überließ die Deutung dem Betrachter. Da eine geschlossene Folge Brouwerscher Fünfsinnebilder nur in fünf Kupferstichen von L. Vorsterman (1595–1675) erhalten geblieben ist und die anderen im Laufe der Zeit auseinandergerissen und in alle Welt verstreut wurden, ging der Grundgedanke allmählich verloren, und die Bilder erhielten die verschiedensten Bezeichnungen wie eben z. B. „Unangenehme Vaterpflichten“. Als lebensnahe Darstellung der fünf Sinne betrachtet, verlieren viele solcher Gemälde ihre Derbheit zugunsten des gesunden Humors, der in der Simplifizierung und Profanierung dieses bis dahin so ganz anders behandelten Themas liegt. Wer vermutet heute in dem freudigen Gesicht des Bauern auf dem nachstehenden Kupferstich und dem unglücklichen des Schweines angesichts des Messers eine Parodierung des Gefühls! Ohne den Titel „Der Geruch“ würde auch hier niemand das gleiche Grundmotiv erkennen wie in den unangenehmen Vaterpflichten. Das Bild stammt aus einer älteren Folge von Fünfsinnebildern und wird noch bei Bode als „Zwei Raucher“ bezeichnet. Ganz abgesehen von dem schlechten Zustand – die Holzmaserung kommt überall durch und hat sicher manche Feinheit verschwinden lassen – reicht das Gemälde künstlerisch nicht an das vorige heran. Es gehört in die Zeit, in der Brouwer mit neuen Gestaltungsproblemen rang, etwa in die Nachbarschaft des sitzenden Rauchers und des singenden Bauern. Der Raum wird auf ähnliche Weise angedeutet durch ein Feuer und ein Möbelstück, hier eine niedrige Bank. Außer dem gemeinsamen Sitzplatz haben die beiden Männer keine Beziehungen zueinander. Der hintere Bauer hat eben seinen Fidibus am Feuer entzündet und hält ihn so, daß die Flamme wachsen kann. Der Augenblick ist in der Arm- und Körperhaltung ausgezeichnet festgehalten, sogar in den ruhigen Gesichtszügen, obgleich davon nur wenig sichtbar ist.

Abbildung 5

Tafel 10

Man glaubt dem anderen Bauern, daß er mit Genuß den Tabakrauch durch Nase und Mund entweichen läßt und damit etwas ungewöhnlich den Geruchsinn demonstriert. Mit leicht zurückgeneigtem Kopf blickt er fast andächtig den aufsteigenden Rauchkringeln nach, ganz Zufriedenheit und Behagen.

Das Gemälde „Der Geschmack“ stammt aus der mittleren Schaffensperiode. Wie auf fast allen Fünfsinnebildern verkörpert eine Hauptperson das eigentliche Thema, Nebenfiguren ergänzen die Handlung und runden sie ab. So bekundet der stehende Bauer durch die liebevolle Art, mit der er seine Pfeife stopft, wie er sich schon auf den Genuß freut. Sein rechter Nachbar läßt den Geschmack des ausgestoßenen Tabaks genießerisch auf der Zunge nachwirken. Mit halbgeschlossenen Augen blickt er nach dem jungen Mann im Vordergrund. Dessen Aufmerksamkeit konzentriert

Tafel 11



5 Lucas Vostermann: Bauer am Tisch mit Ferkel. Kupferstich nach Adriaen Brouwer

sich vollständig auf die Flamme, die den Tabak zu entzünden beginnt, prüfend macht er die ersten Züge. Die drei Männer bilden eine natürliche, der Situation entsprechende Einheit in Ausdruck und Haltung, ihre Hände sind kleine Meisterwerke individueller Gestaltung.

Tafel 12

Aus der gleichen Serie von Fünfsinnebildern stammt „Das Gehör“, nur hat hier die Hauptperson keine Verbindung zu den Nebenfiguren. Sie gibt sich ganz der Freude am Klang hin. Der junge Geiger genießt sein Spiel nicht weniger intensiv als vornehme Damen und Herren ihre Kammermusik. Fröhlich sitzt er auf seinem Kübel und lacht den Beschauer mit einem Auge an, das andere hat er geschlossen, ganz wie ein Musikliebhaber, wenn ihm eine Melodie besonders gefällt. Aus dem gleichen Grunde hat er wohl auch den Kopf zur Geige hingeneigt, denn zum Halten des Instrumentes braucht er ihn nicht, weil er die Geige nach Dilettantenart mit der

Hand stützt. Dafür nimmt der ganze Körper an der lustigen Weise teil, sogar die Beine scheinen zum Tanz ansetzen zu wollen.

Die vier noch typenhaft gesehene Sänger ergänzen und unterstreichen das Derbkomische dieser geräuschvollen Demonstration des Gehörsinnes. Ihre Köpfe liegen in einer Diagonale, wobei die Einordnung in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Anteilnahme an dem Geschehen steht. Der sitzende Bauer gibt dem Geiger an Begeisterung nichts nach, nur äußert sie sich auf ganz andere Weise. Als Gegengewicht gegen seine Ekstase hat ihm Brouwer eine mächtige Nase und ziemlich grobe Züge gegeben. Die zwei vor ihm stehenden singen gemäßiger. Der linke blickt besonders sachverständig in die Noten und beweist durch die Blockflöte an seinem Hute, daß er schon tiefer in die schwierige Kunst der Töne eingedrungen ist. Der stehende Bauer tut seine Pflicht als Sänger, zeigt aber durch das Bierglas in seiner Hand, daß er nicht gewillt ist, über dem Singen das Trinken zu vergessen.

Sind Brouwers Fünfsinnebilder nur die humorvolle Behandlung eines von den Malern sonst ernst gestalteten Themas, so begibt er sich mit seiner Darstellung der sogenannten sieben Todsünden auf gefährlicheres Gebiet. Diese Bildserien waren in den Niederlanden ebenso bekannt und beliebt, schon Bosch und Brueghel haben sie gemalt. Ihnen liegt die Auffassung der katholischen Kirche zugrunde, nach der es neben „läßlichen“ Sünden, die nur zu einem mehr oder weniger langen Aufenthalt im Fegefeuer führen, auch „Hauptsünden“ gibt, die den Verlust der ewigen Seligkeit zur Folge haben.

Sie waren Hoffart, Geiz, Völlerei, Unkeuschheit, Zorn, Faulheit und Neid; eine sehr brauchbare Zusammenstellung, um das Volk in ständigem Schuldbewußtsein und damit in Gefügigkeit zu halten. Symbolische und allegorische Darstellungen der sieben Todsünden entstanden schon lange vor Bosch, und die Phantasie trieb dabei so üppige Blüten, daß eine Deutung heute manchmal nicht mehr möglich ist. Brouwers „Versuchung des heiligen Antonius“ erinnert noch schwach daran.

Eine vollständige Bildfolge Brouwerscher Darstellungen ist leider nicht mehr vorhanden, so daß aus den Titeln der einzelnen Gemälde das Grundmotiv heute ebenso schwer zu erkennen ist wie bei den Fünfsinnebildern. Brouwer ist auch hier weit davon entfernt, zu moralisieren oder abzuschrecken; er läßt den Betrachter über die Todsünden lachen, indem er sie in ihren alltäglichen Äußerungen zeigt. So mag manche Raufszene und vielleicht auch die Lehrerin der „Schule“ die Todsünde des Zornes darstellen, manches Gelage die Völlerei, ohne daß es der heutige Beschauer erkennt. Der nachstehende Kupferstich gibt z. B. den Geiz auf recht gemütliche Art wieder.

Abbildung 6



6 Lucas Vostermann: *Alter Mann am Tisch mit Geldsack*. Kupferstich nach Adriaen Brouwer

Raufszenen

Tafel 13

Auf dem Bildchen „Raufende Kartenspieler“ tobt sich der Zorn nicht weniger wild aus als auf einem Großgemälde der historischen Malerei, mag auch der „Held“ statt mit dem Schwert mit einem Bierkrug zum vernichtenden Schlage ausholen. Wenn er trifft, wird der Gegner ebenso erledigt sein wie ein zu Tode getroffener Krieger, nur hat der Beschauer hier die beruhigende Gewißheit, daß der Unterlegene schlimmstenfalls ein paar Tage im Bett bleiben muß. Er liegt bereits halb am Boden, zusammengekrümmt unter dem Griff der Faust in seinen Haaren und versucht verzweifelt, in dieser nachteiligen Stellung sein Schwert zu ziehen. Äußerste Pein und mörderischer Zorn können auf zwei Gesichtern nicht packender ausgedrückt werden. Dem Manne im Hintergrund wird es kaum gelingen, dem Wütenden die Kappe noch rechtzeitig über die Augen zu ziehen, um ihm die Sicht zu nehmen. Der kräftige

Bursche links beschränkt sich vorläufig auf drohende Reden und Gebärden. Er hat zwar sein Messer schon gezogen, doch braucht es sicher nicht mehr in Aktion zu treten, weil der Krug die Schlacht sehr schnell beenden wird.

Der vierte Bauer ist am Spiel nicht beteiligt gewesen. Er dient zur Erhöhung der dramatischen Spannung, denn es bleibt ungewiß, ob er den Schlag verhindern kann. Übermäßig strengt er sich nicht an. Seine Linke faßt zwar kräftig zu, aber sein Gesicht zeigt keine Aufregung, der rechte Arm hängt sogar recht gemütlich herab. Ihm liegt offenbar mehr daran, das Schlimmste zu verhindern, als aktiv am Kampfe teilzunehmen. Auf das Geschrei eilt auch der Wirt herbei, doch wird er ebenfalls nicht mehr in den Kampf einzugreifen brauchen.

Das Milieu entspricht völlig der Handlung: ein tiefgelegener, kellerartiger Raum, verwahrlost und schmutzig, der richtige Ort für eine solche Rauferei. Trotzdem lassen einige Gegenstände erkennen, daß bis zum Ausbruch des Streites eine ganz gemütliche Atmosphäre geherrscht hat. Das Spieltischchen sieht sehr ordentlich aus, auf dem bankartigen Tisch im Vordergrund steht der Bierkrug, das Tuch daneben ist sauber, der Bursche links hat sich eine weiche Sitzunterlage geschaffen, und zu seinen Füßen steht ein kleines Kohlenbecken zum Anzünden der säuberlich auf dem Tisch liegenden Tonpfeifen. Alles ist auf das sorgfältigste gezeichnet, von den herumliegenden Holzscheiten und Kohlen bis zu jeder Kleiderfalte – ein Meisterwerk, das zu den besten Gemälden Brouwers gerechnet werden kann.

Nach Houbraken soll dieses Bild Brouwer im Jahre 1626 das erste große Honorar von hundert Gulden eingebracht haben. Seine Beschreibung stimmt bis auf den Angegriffenen, den er als „totenbleich am Boden liegend“ schildert. Trotzdem muß er sich geirrt haben, denn ein Vergleich mit den Frühwerken ergibt, daß Brouwer damals ein solches Bild noch nicht hätte schaffen können. Möglich wäre höchstens, daß er damals einen ähnlichen Entwurf gestaltet hat, der heute verschollen ist.

Auf dem Bild „Zwei raufende Bauern“ liegen sich buchstäblich die zwei derben jungen Burschen in den Haaren.

Tafel 14

Noch wilder geht es bei der „Keilerei zwischen fünf Bauern“ zu. Einer ergreift schon laut schreiend die Flucht, hoffen wir, daß ihn der Knüppel seines Verfolgers nicht mehr erreicht. Ob der von rückwärts gesehene Bauer die beiden Kampfahne trennen oder selbst mitraufen will, bleibt ungewiß. Er umklammert den Arm des Angreifers viel kräftiger als der Bauer der „Raufenden Kartenspieler“ und vermehrt damit den Schmerz des Angegriffenen, weil er die Faust auf dessen Kopf nach oben zieht. Der zornige Hauptheld läßt sich durch den hindernden Griff in keiner Weise stören. Mit den hervorquellenden Augen und dem verkniffenen Mund wirkt er trotz aller Wut eher komisch als gefährlich. Der Angegriffene wird in seiner nachteiligen Stellung das Schwert nicht aus der Scheide bekommen, außerdem ist ihm das Faß dabei im Wege. Weshalb der Streit entstanden ist, zeigt Brouwer nicht. Der Kampf ist bereits entschieden, noch ehe er recht begonnen hat. Auch hier hat der Betrachter die Gewißheit, daß die Folge höchstens ein für längere Zeit verbundener Kopf sein wird, abgesehen von dem zerbrochenen Krug links, dem bisher einzigen Opfer des Streites. Die Komik des Ganzen wird verstärkt durch die Gestalt des Wirtes, der in stoischer

Tafel 15

Ruhe einen neuen Krug herbeischleppt. Brouwer hat ihn durch den starken Balken von der Haupthandlung abgetrennt, aber durch seine Tätigkeit und die ängstlich aus der Tür blickende Frau mit ihr verbunden.

Tafel 29 Auf dem Gemälde „Bauernrauferei beim Würfelspiel“ in der Dresdener Galerie gewinnt Brouwer dem Raufmotiv wieder neue Seiten ab, obwohl er die Dreiergruppe ähnlich aufbaut wie bei den raufenden Kartenspielern.

Tafel 30 Ganz auf der Höhe Brouwerscher Kunst steht die „Bauernrauferei beim Kartenspiel“, ebenfalls in der Dresdener Galerie, wohl das beste seiner Raufbilder. Die gedrungene Gestalt in der Mitte ist ganz geballte Kraft und jäh ausbrechender Zorn. Diesmal wird der Krug das Haupt des Falschspielers bestimmt erreichen und damit auch diesen Kampf in kürzester Zeit beenden. Der Angegriffene ist zur Gegenwehr bereits nicht mehr fähig. Der Schmerz durch die eiserne Faust auf seinem Kopfe hat jeden Gedanken an Widerstand erstickt, ihm bleibt nichts als klägliches Geschrei. Schmerzgekrümmt zieht sich sein rechter Arm unwillkürlich nach oben, unfähig zum Gegenangriff, die linke Hand umklammert krampfhaft die Bankkante. Der dritte Kartenspieler hat nicht so schnell reagiert wie sein Nachbar. Er ist erst im Begriff aufzustehen, den zornigen Blick auf den Falschspieler gerichtet und die Hand am Messergriff. Vom Hintergrund her blickt die Wirtin ängstlich herüber, während der aufgestandene Wirt in Haltung und Gesichtsausdruck deutlich erkennen läßt, wie unangenehm es ihm ist, hier eingreifen zu müssen. Damit verstärken die Nebenfiguren wieder die dramatische Wirkung, ohne von der Haupthandlung abzulenken. Zur humoristischen Parodie werden die Brouwerschen Raufbilder einmal durch den Einfall, die Handlung in eine primitive Dorfkneipe zu verlegen und zum andern dadurch, daß Brouwer diesen Streit um Nichtigkeiten mit denselben künstlerischen Mitteln und mit der gleichen wilden Bewegtheit gestaltet wie die Antwerpener Großmalerei. Im Grunde tobt auf allen Brouwerschen Bildern viel Lärm um nichts, und der Ausgang ist niemals so gefährlich, wie es auf den ersten Blick scheint. Außer Fäusten und Tonkrügen werden keine Waffen gebraucht, Schwerter und Messer dienen überall mehr zur Erhöhung der Spannung, wirklich gekämpft wird mit ihnen nirgends. Der Humor liegt nicht nur in der Komik des außer sich geratenen Haupthelden, sondern auch in vielen zunächst kaum beachteten Kleinigkeiten wie dem Versuch, dem Angreifer die Mütze über die Augen zu ziehen, trotz des Kampfes den Hut festzuhalten, in der Ruhe des krugschleppenden Wirtes oder auch nur in einer Ärmelnaht, die von der plötzlichen Kraftanstrengung unter der Achsel aufplatzt. Wer aber schon eine Rauferei an sich als zu derb für ein Kunstwerk empfindet, sollte daran denken, daß selbst ein blutiger Bauernschädel – der übrigens nirgends zu sehen ist – viel weniger roh ist als eine bis in alle Einzelheiten wiedergegebene Märtyrerfolterung oder das wüste Morden auf einem Schlachtgemälde oder gar das Umbringen von Säuglingen beim Kindermord zu Bethlehem.

Die Situation auf dem Bilde „Kartenspielende Bauern“ kennt jeder Spieler aus eigener Erfahrung. Ein Bauer hat drei Asse erhalten und deckt sie mit einem Freudenschrei vor den anderen auf. Erstaunen über das unerwartete Glück und Triumph über den sicheren Sieg sind so lebensecht dargestellt, daß er heute bei einer ähnlichen Gelegenheit ebenso beobachtet werden kann wie vor dreihundert Jahren. Das gleiche gilt für den Gegenspieler. Er prüft zwar gewohnheitsmäßig die gegnerischen Karten, doch mit einer Miene, die deutlich zeigt, daß ihm seine Niederlage klar ist. Er muß dem Kartenglück des anderen ein halb anerkennendes, halb entsagungsvolles Lächeln schenken. Der mittlere Kiebitz scheint sich mehr zu freuen als der Gewinner selbst, vielleicht lacht er aber auch über eine Bemerkung, die sein Nachbar über das Glück des Spielers an ihn richtet. Der dritte Zuschauer versucht, über die Köpfe der anderen hinweg einen Blick auf die Karten zu werfen, hat aber offensichtlich noch nicht ganz erkennen können, was vorgefallen ist.

Tafel 31

Vier Nebenfiguren nehmen an dem aufregenden Ereignis keinen Anteil. Zwei Sänger verursachen selbst genügend Geräusch, und der Wirt hat Kartenglück zu oft erlebt, um sich dadurch in der Unterhaltung mit seiner Frau stören zu lassen. Die beiden Gruppen sollen nur die Heiterkeit und Harmlosigkeit des Ganzen unterstreichen. Dementsprechend hat Brouwer auch den Innenraum gestaltet. Wahrhaftig aus dem Rahmen fällt nur die defekte Tür zu dem Schränkchen rechts, sonst herrscht eine bisher ungewohnte Ordnung und Sauberkeit. Der Fußboden ist gefegt, nichts liegt herum, und die Bierkrüge stehen ordentlich zu Füßen der Spieler. Die Möbel sind derb, aber solide, über dem Tisch liegt sogar eine nachlässig daraufgeworfene Decke. Alle Farben sind auf den bräunlichen Grundton abgestimmt, der charakteristisch für die späteren Werke der mittleren Schaffensperiode ist. Die rote Mütze des glücklichen Gewinners leuchtet mit ihrer kräftigen Lokalfarbe stark hervor. Als Hauptfigur steht er in heller Beleuchtung, wodurch das Grün der Jacke und Hose einen leuchtenden Glanz erhält, wirkungsvoll unterbrochen durch das Weiß des Hemdes. Die Kleidung des Gegenspielers hat gedämpftere Farben, doch fällt auch auf ihn genügend Licht, um ihn als gleichberechtigt neben dem anderen erscheinen zu lassen. Dem Raum hat Brouwer viel Helligkeit gegeben, so daß er ebenso freundlich wirkt wie die Landschaft, die durch die halbgeöffnete Tür sichtbar wird.

Das Gemälde „Der eingeschlafene Wirt“ ist durch den Stützbalken in zwei getrennte Szenen aufgeteilt, von denen die eine zur Erklärung der anderen dient. Im Hintergrund geht es wüst her, ein Gelage im fortgeschrittensten Stadium mit grölenden, speienden und schlafenden Bauern. Nur ein Mann steht noch aufrecht und fordert die anderen zum Trinken auf, ohne daß jemand darauf achtet. Beziehungsvoll läßt Brouwer drei Schweine gleichberechtigt und – mitgenießend an der Orgie teilnehmen. Für sich allein wäre die Szene mit ihren typenhaften Figuren ein Rückfall in einen überwundenen Schaffensabschnitt, wenn nicht die skizzenhafte Darstellung und die geringe Beleuchtung erkennen ließen, daß sie nur dazu dient, alle Aufmerksamkeit auf den Wirt zu lenken und sein Schläfchen zu motivieren.

Tafel 32

Dieser eingenickte Koloß hat sich für kurze Zeit zurückgezogen, um neue Kräfte zu sammeln. Erhöht durch das kleine Podium, sitzt er wie ein Herrscher auf seinem Thron, als Abzeichen seiner Würde in den Händen den Bierkrug und einen kräftigen Knüppel, den einzig möglichen Herrscherstab in einem solchen Reich. Zum erstenmal erscheint hier ein Wirt als individuelle Persönlichkeit und in einer Darstellung, die der heutigen Auffassung von einem Wirt mehr entspricht als auf den bisherigen Bildern. Trotz seiner verhältnismäßig jungen Jahre hat er es zu einem erstaunlichen Umfang gebracht und ruht auf seinem Tonnenstuhl wie ein Faß auf dem andern. Dabei ist die Haltung gänzlich entspannt. Der rechte Arm liegt leicht auf dem massigen Schenkel und die Hand hält den Krug so lose, daß er sicher bald herunterfallen und den Schläfer zu neuen Taten wecken wird. Dann wird wohl der Knüppel gegen Menschen und Schweine in Aktion treten und für Ordnung sorgen. Durch eine große Luke fällt helles Licht auf die Gestalt und hebt die Farbe der Kleidung prächtig hervor, Kessel und Krug am Boden sowie die kleine Schale auf dem Regal erhalten wirkungsvolle Lichtreflexe. Brouwer hat dieses Bild ausnahmsweise auf Kupfer gemalt, wodurch einzelne Farbtöne metallisch glänzen. Die kleine Eule auf dem Lukendeckel blickt erstaunt auf die Szene und vervollständigt den heiter besinnlichen Gesamteindruck der Haupthandlung.

Tafel 33

Das Gemälde „Die Raucher“ hat vermutlich in einer Folge der Fünfsinnebilder den Geschmack dargestellt. Von der kaum bemerkbaren schattenhaften Gestalt ganz links abgesehen, sind die drei Gruppen paarweise geordnet. Vier Männer verkörpern das Thema, während der fünfte keine Verbindung damit hat, er spricht mit dem Manne in der Tür.

Die vier Raucher befinden sich im ersten Stadium des Tabakgenusses, in dem das Rauchen noch reine Freude am Geschmack bedeutet, von den schlimmen Folgen ist hier noch nichts zu spüren. Vorläufig genießt jeder still für sich, ohne die anderen sonderlich zu beachten. Die beiden Bauern im Hintergrund nähern sich bereits dem zweiten Stadium. Sie stehen einander gegenüber und stoßen den Rauch schon mit einer Art Verzückung in die Luft. Für die beiden im Vordergrund existiert dagegen vorläufig nichts als der köstliche Geschmack des Tabaks. Der ältere Bauer genießt mit Ruhe und Bedachtsamkeit, völlig zufrieden mit sich und der Welt. Sein junger Nachbar empfindet ähnlich. Er scheint sogar noch versunkener, hat die Augen fast geschlossen und läßt die Hand mit der Pfeife entspannt auf der Stuhllehne ruhen. Die Stimmung ist gleich, doch hier hat es Brouwer meisterhaft verstanden, nach der Art von Frans Hals zwei verschiedene Menschen in ihrer charakterlichen Grundhaltung darzustellen. Der junge Mann ist keineswegs so ruhig und ausgeglichen wie sein Gefährte. Um den Mund liegt ein abweisender, hochmütiger Zug, hervorgerufen durch die leicht vorgeschobene Unterlippe und die abwärtsgezogenen Mundwinkel. Der rechte Arm hängt posenhaft in der Jacke, und die Beine ruhen zu betont lässig übereinander, um ungezwungen zu wirken. Nicht ohne Grund ist seine knallrote Mütze die einzige leuchtende Farbe in dem sonst wieder sorgfältig abgetönten Gemälde.

Von der üblichen Form der Fünfsinnebilder weicht das Bild etwas ab, indem es eine zweite Figur fast gleichberechtigt neben der Hauptperson erscheinen läßt. Der jün-

gere Raucher hat wohl die schärfste Zeichnung und das hellste Licht, aber der Bauer hinter ihm stellt eine so vorzügliche Charakterstudie dar, daß er in der Ausdrucksgestaltung gleichberechtigt neben der Hauptfigur steht. Dieses ausgeglichene, markante Bauerngesicht zeigt, wie Brouwer seine Kunst der Menschendarstellung in den wenigen Jahren vervollkommen hat.

Welche Bilder der mittleren Schaffensperiode Brouwer bereits in Antwerpen gemalt hatte, ist kaum zu entscheiden. Ein plötzlicher Stilwechsel tritt nicht auf, und außerdem wird er eine Anzahl Entwürfe aus Holland mitgebracht haben, um sie erst in Antwerpen auszuarbeiten. Im allgemeinen kennzeichnet die Gemälde aus der zweiten Hälfte dieser Periode größere Geschlossenheit der Handlung, schärfere Personencharakteristik und vollendete zeichnerische Sicherheit. Wie er sich in Antwerpen so entwickeln konnte, erscheint zunächst rätselhaft, denn nach den Theorien des Barock hatte dort die Kunst die Aufgabe, die unvollkommene und häßliche Natur zu veredeln das heißt also zu idealisieren. „Hohe“ Kunst war nur, was Schönheit, Grazie und „Dekor“ besaß, wobei unter Schönheit das antike Schönheitsideal verstanden wurde und unter Dekor (Wohlanständigkeit) alles, was Adel und Geistlichkeit billigten. Daß sich Brouwer an diese Prinzipien nicht gekehrt hat, ist offensichtlich. Es taucht also die Frage auf, ob ihm die Antwerpener Maler mit ihrer Kunst überhaupt eine Anregung geben konnten. Tatsächlich hat er zu Jacob Jordaens, dem Hauptvertreter der bürgerlichen Sittenbildmalerei in Flandern, die wenigsten Beziehungen. Jordaens hat höchstens in einigen Motiven äußerlich Ähnlichkeit mit Brouwer, nicht aber im geistigen Gehalt. Selbst seine berühmten „Bohnenfeste“ wahren das Dekor, sie sind trotz ihres turbulenten Treibens im Grunde nichts weiter als Vergnügungen harmloser Kleinbürger. Eine Mahlzeit bildet das Grundmotiv, der gewaltigste Esser wird König und von allen Teilnehmern vorbehaltlos gefeiert wie einst der Schützenkönig in einer deutschen Kleinstadt, ohne jede kritische oder gar satirische Tendenz. Die üppigen Figuren bei Jordaens sind Rubenssche Schule, die Lebhaftigkeit und Farbenpracht allgemeine positive Merkmale der flandrischen Barockmalerei. Das alles kannte Brouwer, und deshalb werden ihn die Bohnenfeste weit weniger interessiert haben als die anderen Gemälde von Jordaens, auf denen er mythologische und biblische Helden als derbe flämische Männer und Frauen erscheinen läßt. Mag Jordaens auch später den umgekehrten Weg eingeschlagen und Bürger und Bürgerinnen zu antiken Helden und Bacchantinnen gemacht haben, in den besten Jahren seines Schaffens sind seine Götter robuste Niederländer und seine Madonnen flämische Mütter.

Entscheidend wurde für Brouwer das Zusammentreffen mit Rubens. Es war für seine weitere künstlerische Entwicklung ebenso bedeutungsvoll wie einst die Begegnung mit Frans Hals. Der überwältigenden Wirkung Rubensscher Gemälde konnte er sich ebensowenig entziehen wie jeder kunstempfängliche Mensch. Er erkannte die meisterhafte Komposition, die jeder Figur sicher ihren Platz anwies und sie mit der Umgebung zu einheitlicher Wirkung zusammenschloß, er sah die kraftvollen und doch natürlichen Bewegungen der Körper, die den Bildern stürmisches Leben verliehen, und er studierte auch die trotz aller Pracht sorgfältig aufeinander abgestimm-

ten Farben. Er merkte, wie sehr es darauf ankam, eine Handlung in ihrem Höhepunkt zu erfassen und so aufzubauen, daß jede Einzelheit zum Teil des Ganzen wurde. Das freundschaftliche Verhältnis zwischen Rubens und Brouwer beruhte auf der gegenseitigen künstlerischen Achtung. Brouwer sah, was Rubens leistete, und Rubens erkannte besser als jeder andere, daß mit Brouwer eine neue Kunstauffassung sich Bahn brach, die eine ganz andere Welt als die seine künstlerisch gestaltete. Natürlich sah er auch, daß Brouwer ihn mitunter parodierte und künstlerisch direkt als sein Antipode gelten konnte, aber er war großzügig genug – und konnte sich das auch leisten – um daran seinen Spaß zu haben. Er machte sich den ungestümen jungen Künstler zum Freunde und unterstützte ihn während der ganzen Antwerpener Zeit, obwohl eine solche Freundschaft für den ersten Hofmaler und Diplomaten einer katholischen Majestät nicht immer bequem gewesen sein mag. Ohne Rubens und seine Fürsprache hätte Brouwer manche heikle politische oder finanzielle Schwierigkeit wohl weniger gut überstanden. Als Künstler aber verdankt er der Freundschaft mit Rubens entscheidende Erkenntnisse.

Spätwerke – Landschaften

Die Spätwerke unterscheiden sich nicht wesentlich von den Werken der mittleren Periode. Die Bildformate werden meist etwas größer und die Farben noch stärker auf den Grundton abgestimmt. Im Kolorit entsprechen Brouwers Spätwerke ungefähr den Genrebildern von Frans Hals nach 1630. Daß die Lokalfarben bei ihm nicht ganz verschwinden, ist wohl auf den Einfluß der farbenfreudigen flämischen Malerei zurückzuführen, vor allem auf das Vorbild von Rubens. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, wählt Brouwer in den letzten Jahren ruhigere Motive. Raufszene kommen nicht mehr vor, auch die Bauerngestalten werden seltener. Bei vielen Figuren bleibt ungewiß, welchen Ständen sie angehören, aber alle sind Menschen aus den unteren Volksschichten.

Als größte Überraschung erscheinen unter den Spätwerken etwa ab 1634 eine Anzahl Landschaften. Es sind nicht viel mehr als ein Dutzend, aber von einer bis dahin unbekanntem Naturwahrheit und vor allem mit einem Einfühlungsvermögen in die Stimmung gestaltet, das mehr als alles andere zur Vorsicht bei der charakterlichen Beurteilung dieses in jeder Beziehung ungewöhnlichen Künstlers mahnt. In der vollständigen Ausschöpfung feinsten Naturstimmungen ist Brouwer von keinem Maler übertroffen worden. Wahrscheinlich brachte ihm die Vertiefung in die Poesie einer Landschaft ebenso den notwendigen Ausgleich für seine Genrebilder, wie sich umgekehrt Frans Hals bei den Genrebildern von den Anstrengungen der seriösen Porträtmalerei erholte.

Vermutlich hat Rubens seinen jungen Freund zur Landschaftsmalerei angeregt, denn zu den anderen Antwerpener Landschaftsmalern haben Brouwers Bilder wenig Beziehungen. Die Holländer Jan van Goyen und Herkules Seghers werden ihm den Blick für die Behandlung der Atmosphäre geschärft haben, wie sie für das frühe hollän-

dische Landschaftsbild typisch ist. Der Horizont liegt im unteren Bilddrittel oder noch tiefer, Himmel und Wolken beherrschen den Raum und geben ihm Weite und Tiefe. In Brouwers Frühwerken entsteht der landschaftliche Hintergrund zunächst einfach dadurch, daß die Handlung im Freien vor sich geht: in der Dorfstraße, auf der Kirmeswiese oder vor der Schenke. Er ist notwendig, um die Örtlichkeit festzulegen und dem Bilde Tiefe zu geben. Immerhin erzielt schon beim Quacksalber die Behandlung der Wolken und des Lichtes eine gewisse Stimmung, ohne Beziehung zu der Handlung im Vordergrund. Im Streit beim Kartenspiel steht die Landschaft bereits als selbständiger Teil des Gemäldes neben der Handlung und nimmt fast die Hälfte des Bildes ein.

In der „Landschaft mit Kugenspielern“ wird die Handlung zum erstenmal zur Nebensache, wie aus der flüchtigen Behandlung der Figuren hervorgeht. Hier will Brouwer eine Landschaft darstellen, und zwar keine phantastische oder ideale, sondern ein wirkliches Stück Natur an der flandrischen Küste. Sanddünen, teils kahl, teils mit spärlichem Pflanzenwuchs, durchziehen das Gelände in nach rechts ansteigenden Wellen. Nur die vorderste Düne trägt einige höhere Bäume, deren verkrüppelte Stämme und zerzauste Kronen von dem ständigen Kampf mit Wind und Wetter zeugen. Längs des Dünenweges führen einige dürftige Bäumchen ein kümmerliches Dasein, zurückgeblieben im Wuchs und mit spärlichem Blätterwerk.

In der flachen Mulde zwischen zwei Dünen liegt der Bauernhof, ärmlich und vom Wetter mitgenommen wie das umgebende Land. Buschwerk reicht bis unmittelbar an die Mauer des verwitterten Wohngebäudes, der Sturm hat den Dachfirst schon zur Hälfte bloßgelegt und die Giebelwand zeigt viele schadhafte Stellen. Noch steigt der Rauch aus der Esse senkrecht empor, aber der Himmel ist bereits mit dunklen Wolken bedeckt, die mit ihren zerrissenen Formen ein kommendes Unwetter ankündigen. Nur an einer Stelle bricht Licht durch und beleuchtet die Giebelwände und den Platz vor dem Wohnhause mit fahlem Schein; Gewitterstimmung liegt über dem Lande, die Ruhe vor dem Sturm. Welche Gewalt er annehmen kann, zeigen die Wipfel der Bäume. Sie sehen aus, als wären sie schon in wilder Bewegung.

Anscheinend unberührt von der drohenden Atmosphäre sind die drei Bauern in ihr Kugenspiel vertieft. Der Spieler visiert aufmerksam das Ziel, während die beiden anderen gespannt auf das Ergebnis des Wurfes warten. Trotzdem schafft die Einordnung der Gruppe in die schützende Senke und ihre gebückte Haltung eine gewisse Verbindung zu der landschaftlichen Stimmung, auch die Bauern vor dem Wohngebäude können den Eindruck erwecken, als hätten sie sich vorsorglich unter das sichere Dach zurückgezogen.

Beim Gemälde „Hirt am Wege“ handelt es sich trotz des Titels um eine reine Landschaftsdarstellung. Der Hirt ist wohl die zentrale Figur, doch wird er selbst zu einem Teil der Natur, indem er die Landschaftsstimmung gewissermaßen personifiziert. Ein so junges, sympathisches Gesicht mit solchem Ausdruck hat sonst keine Brouwersche Figur. Wenn Brouwer mit seinen Landschaften nicht überhaupt vollständig aus dem Rahmen seines bisherigen Schaffens fiel, könnte man vermuten, daß ein anderer Meister mit feinstem Einfühlungsvermögen den Hirten in die Mitte

Tafel 16

Tafel 17

der Landschaft eingefügt hat. Da Brouwers künstlerische Stärke jedoch eben darin liegt, den Menschen in voller Übereinstimmung mit der Situation darzustellen, mußte wohl für die ruhig friedliche Sommerlandschaft eine solche Figur entstehen. Der sanfte, aber weittragende Ton der Schalmey scheint den Raum zu erfüllen und läßt die Ruhe noch spürbarer werden, so wie die Stille einsamer Felder plötzlich bewußt wird, wenn ein ferner Klang das Ohr erreicht.

Die Tiere fügen sich in gleicher Weise in die Gesamtstimmung ein. Der Hund blickt wohl nach dem rechts in der Senke vorbeigehenden Bauern, doch mehr aus gewohnter Wachsamkeit und nicht in der Absicht, seine behagliche Ruhe aufzugeben. Brouwer muß Tiere gern gehabt haben; im Gegensatz zu den Menschen kommen sie auf seinen Gemälden nie verzerrt vor, sondern sind stets mit Liebe gesehen. Schon auf dem frühesten bekannten Bild, dem Leiermann in der Dorfstraße, tollt ein possierlicher kleiner Hund zwischen den grotesken Menschengestalten umher. In dem Lärm der Schweriner Bauerngesellschaft verzehrt ein Kätzchen in Ruhe seinen Anteil an der Mahlzeit, und den schlafenden Wirt bestaunt eine kleine Eule. Selbst Schweine sind oft erfreulicher anzusehen als die betrunkenen oder zornigen Menschen.

Tafel 18

Daß Brouwer ein so poesievolles Gemälde wie den „Aufgehenden Vollmond am Meeresstrand“ schaffen konnte, erscheint nur unbegreiflich, wenn man in seinen Genrebildern lediglich die Handlung und nicht die feine Menschenbeobachtung sieht. Er vermochte eben Stimmungen der Natur mit der gleichen Sicherheit zu erfassen und wiederzugeben wie menschliche Gefühlsregungen. Diese Landschaft an der flandrischen Küste ist weder ideal mit einem Zug ins Idyllische dargestellt wie bei Claude Lorrain, noch ist sie ein sachlich kühles Naturbild wie bei Jan van Goyen. Im Erfassen des Besonderen, Nichttypischen könnte sie impressionistisch, in der Wiedergabe einer nächtlichen Stimmung romantisch genannt werden, wenn diese Begriffe nicht für Kunstauffassungen viel späterer Zeiten geprägt worden wären; außerdem träfen sie nur für einzelne Züge zu, im ganzen gesehen ist diese Landschaft weder das eine noch das andere. Sie ist einfach ein Stück Natur, ein Blick über zwei Dünen hinweg, die sich nach links zu einem von Büschen und Bäumen umgebenen schlafenden Dorf senken. Rechts steht eine dürftige Fischerkate, vielleicht auch nur ein Raum zum Aufbewahren von Fischereigeräten, wie er überall an den Meeresküsten zu finden ist. Die kräftigen hohen Bäume auf der vordersten Düne haben nichts Unnatürliches, und die Menschen sind nichts weniger als romantisch gesehen. Die Gruppe im Vordergrund unterhält sich bestimmt nicht über die nächtliche Stimmung. Die zwei Gestalten auf der hinteren Düne haben sich zum Meere gewandt, doch offensichtlich weist der stehende Fischer auf etwas anderes als den aufgehenden Mond. Unklar bleibt, was die sitzende Figur neben dem Faß treibt. Keinesfalls ist sie „ein schemenhafter Klumpen, der alles Leid der Welt in sich zu verschließen scheint, eine Gestalt, die Goya ankündet“, wie Günter Böhmer sie mit mehr poetischem Schwung als sachlicher Beobachtung schildert. Entweder raucht sie oder sie vertreibt sich die Zeit mit Flötenspiel. Für den Stimmungszauber hat sie ebensowenig einen Blick wie die anderen, sie kehrt dem flimmernden Meer den Rücken zu und ist ganz in die eigene Tätigkeit vertieft.

Die eigenartige Wirkung des Gemäldes entsteht hauptsächlich durch die Atmosphäre, ihre großartigen Licht- und Schatteneffekte ergeben den seltsam unwirklichen Eindruck. Der tiefstehende Mond übergießt vom Hintergrund her die Dünen mit silbrigem Licht und wirft seinen bleichen Schein auf die Giebelwand des Häuschens, er spiegelt sich im Meer und läßt den fernen Horizont verschwimmen, Himmel und Erde zu einer Einheit verschmelzend. Weit draußen liegen Fischerboote und geben mit ihrer starken perspektivischen Verkleinerung dem Bild die gewaltige Tiefe. Himmel, Wasser und Land leuchten und flimmern, wie es am Meer in besonderen Augenblicken der Fall sein kann, wenn zerrissenes Gewölk einen dicht über dem Horizont stehenden Mond für kurze Zeit freigibt.

Schwarze Wolken drohen auch hier, aber noch verdecken sie den Mond nicht. Im Gegenlicht wirken die Bäume auf der Düne doppelt dunkel, so daß es aussieht, als brenne der Himmel hinter dem zerrissenen Blätterwerk. Der rechte Baum, der seinen Stamm bis zum Bildrand emporreckt, scheint förmlich von Flammen umgeben zu sein. Dadurch erhält die rechte Bildseite, für sich betrachtet, scheinbar wildphantastisches Leben, noch verstärkt durch die Schräglage der Bäume, während sie sich doch zugleich als Ganzes in die nächtliche Gesamtstimmung einfügt.

Die wenigen anderen nächtlichen Landschaften Brouwers sind alle von einer ähnlichen sonderbar schwebenden Stimmung getragen, ohne deshalb ihren Wirklichkeitscharakter zu verlieren. Sie haben keine Gegenstücke in der zeitgenössischen Kunst, Brouwer steht damit an der Schwelle einer neuen Naturauffassung in der Malerei.

Das Bild „Wald vor der Düne“ in der Hamburger Kunsthalle, auch „Waldige Berglandschaft“ genannt, verrät schon durch die zwei Titel eine gewisse Zwiespältigkeit. Sie erstreckt sich sowohl auf die Landschaftsgestaltung als auch auf die Staffage. Der Hügel links ist seiner Struktur nach keine Düne, sondern eine Erhebung mit felsigem Untergrund ähnlich der Landschaft mit dem Hirten. Die bis zum rechten Bildrand verlaufenden Höhenzüge sind ebenfalls zu hoch, um als Dünen gelten zu können. Andererseits scheint die Bezeichnung „waldig“ auch nicht ganz gerechtfertigt, denn das Gelände ist kahl bis auf die beiden Baumgruppen in der Talsenke, die mehr busch- als waldartigen Charakter haben. Die idyllische Szene rechts paßt nicht zu der herben Stimmung der übrigen Landschaft, und schließlich steht der konventionell glatte Angler im Gegensatz zu dem echt Brouwerschen Bauernpaar und dem Wanderer.

Demnach dürfte die mehrfach geäußerte Vermutung stimmen, daß hier ein unvollendetes Gemälde Brouwers von einem anderen Maler fertiggestellt worden ist. Zweifellos von Brouwer stammen die linke Bildseite und der ganze Himmel, während die Tiere in der Viehtränke und der Angler später hinzugefügt worden sind. Auch der Busch hinter dem Angler entspricht nicht der Malweise Brouwers, der niemals jedes einzelne Blatt so peinlich genau gezeichnet hat, sondern dem Blätterwerk immer mit jäh herausfahrenden Pinselstrichen den Anschein heftiger Bewegung gibt. Schließlich scheint der Vollender des Gemäldes eine Gestalt übermalt zu haben, die ursprünglich neben dem Bauernpaar am Wegrand gesessen hat.

Tafel 19

Dem Wunsche nach Selbstbildnissen haben die Maler auf sehr unterschiedliche Weise entsprochen, je nachdem, ob sie sich selbst immer wieder grüblerisch im Spiegel beobachteten oder dem eigenen Ich wenig Aufmerksamkeit widmeten. Rembrandts viele Selbstporträts ergeben beinahe eine Autobiographie seiner wechselvollen Lebensschicksale und Stimmungen, während Frans Hals ein einziges unbezweifelbares Selbstbildnis hinterlassen hat. Er konnte es in diesem Falle nicht vermeiden, weil er den Auftrag bekam, alle Angehörigen der St. Georgsschützen auf einem Gruppenbildnis zu vereinigen und selbst Mitglied dieser Schützenvereinigung war. Ganz bescheiden läßt er seinen Kopf zwischen den Schultern zweier Kameraden hervorsehen.

Brouwer scheint die Abneigung seines ersten Lehrers gegen Selbstdarstellungen geteilt zu haben. Von ihm existiert kein Abbild, das dem entspricht, was man von einem Selbstporträt erwartet, nämlich die Wiedergabe der Persönlichkeit mit ihren individuellen Besonderheiten. Da jedoch manche Figuren auf den Genrebildern porträtähnliches Aussehen haben, ist oft vermutet worden, daß die eine oder die andere Brouwer selbst sein könnte. Die Berechtigung dazu wurde aus der mehr oder weniger großen Ähnlichkeit mit einem Bildnis abgeleitet, das van Dyck – wahrscheinlich nach 1632 – von Brouwer gezeichnet hat und von Schelte A. Bolswert (1581–1659) in Kupfer stechen ließ.

Abbildung 7

Danach müßte Brouwer ein sehr vornehmer Herr gewesen sein. In stolzer Haltung mustert er wie ein adliger Höfling sehr selbstsicher den Betrachter. Niemand glaubt, daß dieser Mann von Beruf ein Maler ist, der wüste Schenkenszenen auf winzige Bildchen malte und in anrühigen Kaschemmen an Trink- und Rauchgelagen als gleicher unter gleichen teilnahm. Es widerstrebt aber auch, diesem Manne die Fähigkeit zuzutrauen, sich in feinste Naturstimmungen einzufühlen und sie überzeugend in einem Gemälde festzuhalten. Andererseits war van Dyck ein viel zu großer Bildnismaler, um eine Persönlichkeit nicht ähnlich und mit individuellen Charakterzügen wiederzugeben. Doch ist erwiesen, daß er seine Modelle idealisierte, das heißt vornehmer und edler darstellte, als sie in Wirklichkeit waren. Berücksichtigt man ferner, daß er Brouwer zeichnete, um ihn seiner Sammlung berühmter Zeitgenossen einzuverleiben, die hauptsächlich aus Fürstlichkeiten, Hofleuten, Gelehrten und angesehenen Künstlern bestand, kann mit Sicherheit angenommen werden, daß er auch Brouwers Bildnis idealisiert hat.

Abbildung 8

Glücklicherweise existiert in der Sammlung von F. Lugt in Maartensdijk ein anderes Bildnis Brouwers, eine Schwarzkreidezeichnung von Jan Lievens. Ihn verband seit 1635 eine enge Freundschaft mit Brouwer, und ihm gegenüber wird er sich so gegeben haben, wie er wirklich war. Sie dürfte deshalb Brouwer im Aussehen und im Charakter wesentlich näherkommen als die Arbeit van Dycks. Daß die Zeichnung tatsächlich Brouwer darstellt, beweist der Vermerk auf der Rückseite: „Conterfeitzel van Adriaen Brouwer. Die Ähnlichkeit mit dem Bolswertschen Stich ist unverkennbar; Kopfform, Nase, Mundpartie, Haar- und Barttracht stimmen überein, ebenso die



7 Schelte A. Bolswert: Abraham (!) Brouwer. Radierung nach van Dyck



8 Jan Lievens: Adriaen Brouwer. Schwarzkreidezeichnung

ungewöhnlich großen Augen. Aber in der Auffassung der Persönlichkeit besteht ein beträchtlicher Unterschied. Dem Brouwer von van Lievens glauben wir zumindest den Künstler, der jede menschliche Regung und jede Naturstimmung mitzufühlen vermochte. Lievens hat einen Augenblick festgehalten, in dem alles Ungestüme und die gefürchtete Ironie abgefallen sind und ein empfindsamer Mensch erscheint, der im Grunde einsam ist. Das sagen die melancholisch blickenden Augen, der resignierte Zug um den weichen Mund und die matte Neigung des Kopfes. Man könnte sagen, Lievens zeichnete den privaten Brouwer, während van Dyck den offiziellen darstellte, den glänzenden Gesellschafter, der die äußeren Formen sehr wohl beherrschte, wenn er wollte, und der keine Antwort schuldig blieb. Gepflegtes Aussehen lassen beide Bildnisse erkennen, und zusammen ergeben sie ein getreues Abbild der inneren Widersprüche dieses merkwürdigen Menschen und Künstlers.

Das Porträt im Mauritshuis heißt jetzt wieder „Ein Bauer“, nachdem es lange Zeit als Selbstporträt gegolten hat und als Bildnis Brouwers oft kopiert worden ist. So recht überzeugt der neue Titel freilich auch nicht, wenigstens ist der Dargestellte kein typischer niederländischer Bauer des 17. Jahrhunderts.

Der wohlgenährte Mann, der hier in zwangloser Haltung vor einem kaum erkennbaren landschaftlichen Hintergrunde steht, mag Anfang vierzig sein. Die genaue Schätzung wird durch das sehr Ungepflegte der gesamten Erscheinung erschwert. Das dichte, struppige Kopfhaar wächst wie es will, Schnurr- und Knebelbart sind lange nicht verschnitten worden und auch der Backenbart hat das Rasiermesser dringend nötig. Für einen Bauern erscheinen die Züge zu weich und zu fein durchgebildet, sie lassen eher auf Kopf- als auf Handarbeit schließen, die Haut wirkt zu zart für eine Tätigkeit im Freien. Sein Äußeres beeinträchtigt jedoch die Sicherheit des Mannes in keiner Weise. Die klugen Augen blicken ruhig und etwas nachdenklich zur Seite, das rechte ergibt zusammen mit einem schwer beschreibbaren Zug um die Nasenwurzel und den Mund einen Schimmer von Humor, der in merkwürdigem Widerspruch zu dem leicht melancholischen Gesamteindruck steht.

Die Kleidung ergänzt den Gesamteindruck. Das Hemd ist unordentlich eingeschlagen und nur die obersten Knöpfe der Jacke sind geschlossen. Mehr zu schließen wäre freilich auch nicht möglich gewesen, weil das Jackett viel zu eng geworden ist. Die schwarzen Stoffhüllen, die über die Jackenärmel gezogen sind, wären für einen Bauern unerklärlich, dagegen pflegten sie die Maler als Schutz gegen Farbflecke bei der Arbeit zu tragen. Für einen Maler spricht auch die Barttracht, denn diese Schnurr- und Knebelbartform war damals besonders bei Künstlern beliebt, während sie bei Bauern selten vorkam.

Trotzdem kann dieser Maler nicht Brouwer sein, wie Hans Schneider („Die Bildnisse des Adriaen Brouwer“, 1924) überzeugend nachgewiesen hat. Zwar steht nicht genau fest, wann das Porträt gemalt worden ist, aber selbst ein sehr spätes Datum angenommen, etwa 1635, kann der knapp dreißigjährige Brouwer nicht so ausgesehen haben. Der Mann hier hat einen zu massigen Körper, rundere Kopfform, ein breiteres, etwas aufgeschwemmtes Gesicht und eine kürzere Nase. Einige ähnliche Charakterzüge berechtigen nicht, auf Personengleichheit zu schließen, denn sie kom-

Tafel 20



men bei vielen Menschen vor. Ein weiterer Widerspruch ergibt sich durch das sehr gepflegte Äußere auf den Bildnissen von Lievens und van Dyck, die in dieser Beziehung übereinstimmen. In den Berichten der Biographen wird mehrfach hervorgehoben, wie peinlich Brouwer auf gute Kleidung achtete und welchen Wert er auf einwandfreie Haar- und Barttracht legte. Wer der Dargestellte ist, weiß man bis heute nicht; wahrscheinlich hat Brouwer hier einen seiner Kollegen porträtiert.

Das Bildnis von Lievens erklärt vielleicht bis zu einem gewissen Grade, warum Brouwer keine Selbstbildnisse geschaffen hat. Ein empfindsamer Mensch zeigt der Welt nicht gern sein wahres Wesen. Er gibt sich nach außen robust und will durch seine Extravaganzen beweisen, wie sehr er gesellschaftliche Formen verachtet, während er in Wirklichkeit weich und leicht verwundbar ist. De Bie gibt davon ein Beispiel, indem er erzählt, wie Brouwer einmal in einer Tafelrunde, als seine elegante Kleidung allgemein bewundert wurde, sich die Bratensoße über den Anzug schüttete und die Gesellschaft mit der Bemerkung verließ, man habe offenbar seinen Anzug und nicht ihn eingeladen. Irgendwie scheinen die Zeitgenossen aber doch den wahren Kern seines Wesens gespürt zu haben, und auch das dürfte mit ein Grund sein, warum sie seinen Streichen gegenüber so nachsichtig gewesen sind. Damit soll nicht gesagt werden, das Brouwer sich nur betrank, um der Welt seine Verachtung zu zeigen. Aber ein empfindlicher und unausgeglichener Mensch braucht öfter ein Gegengewicht gegen die Unannehmlichkeiten des Daseins. Brouwer fand es im Alkohol und im Tabak; denn ein Berauschter fühlt sich der Welt überlegen, und Brouwer hatte eine solche Selbsttäuschung nötig, um mit den Widersprüchen des eigenen Ich fertigzuwerden.

Tafel 21

Es wäre verständlich, wenn er einmal Lust verspürt hätte, dieses überlegene Ich der Welt im Bilde vorzuführen. Das hat er auf dem Gemälde „Die Tabakraucher“ getan. Es ist schon immer vermutet worden, daß mindestens zwei Figuren des Bildes Porträts sind. Schneider hat bewiesen, daß sich Brouwer in der Hauptfigur selbst dargestellt hat. Natürlich zeigt er nicht sein wahres Wesen, sondern einen mit Hilfe von Tabak und Alkohol sehr selbstbewußt gewordenen, lärmenden Brouwer. Trotz der Verzerrung stimmt die Persönlichkeit mit den beiden genannten Bildnissen überein. Haar- und Barttracht sind die gleiche, ebenso die längliche Gesichtsform, die Nase und das spitze, etwas zurückweichende Kinn. Der Mund täuscht gewaltige Energie vor und weitaufgerissene Augen starren unter hochgezogenen Brauen beinahe gefährlich nach vorn; sie blicken jedoch den Beschauer nicht direkt an, sondern gehen etwas nach unten, als musterten sie dessen Gestalt. Der Bierkrug wird unternehmend erhoben, ebenso die Tabakpfeife. Das rechte Bein ruht betont sicher und mit nachlässiger Eleganz auf dem Fußbänkchen. Die ganze Figur posiert, und man erkennt, daß die Lustigkeit geschauspielert ist.

Das Durcheinander am Fußboden soll die ausgelassene Stimmung unterstreichen, aber bezeichnenderweise teilt sie nur der linke Zechgenosse. Er bläst den Rauch übermütig durch ein Nasenloch, wobei er den Betrachter halb herausfordernd, halb erwartungsvoll mit dem einen Auge anstarrt, während er das andere zugekniffen hat. Es sieht aus, als warte er, wie sein Spaß aufgenommen wird. Der Mann zwischen dem

Bierkrug und Brouwers Kopf blickt andächtig dem aufsteigenden Rauch nach. Sein Nachbar tut dasselbe mit weit weniger belebtem Gesicht. Ob die Gestalt mit dem seelenvollen Augenaufschlag wirklich Jan Cossiers (14) ist, wie J. G. Weyerman behauptet („Das Leben der niederländischen Kunstmaler“, 1729), konnte bisher noch nicht bestätigt werden. Dagegen stimmt die Angabe Weyermans, nach der die rechts sitzende Gestalt Brouwers Kollege und intimer Freund Jan Davidsz de Heem ist; schon die ganze Art der Darstellung kennzeichnet die Figur als Porträt. Er stopft gemütlich seine Pfeife und lächelt dabei dem Betrachter mit gutmütigem Spott zu, als bäte er ihn um Nachsicht wegen des aufgeregten Treibens seiner Freunde.

Da de Heem erst 1635 nach Antwerpen übersiedelte, kann das Bild nicht vor 1636 entstanden sein. Es zeigt also Brouwer so, wie er kurz vor seinem Tode aussah oder besser aussehen wollte. Deshalb erscheint hier noch einmal eine karikierte Gestalt, obwohl diese Periode längst überwunden ist, und ein scheinbar orgienhaftes Gelage, wie es schon gegen Ende der mittleren Schaffensperiode kaum noch vorkommt. Aber Brouwer brauchte eine solche Handlung, um das verzernte Selbstbildnis zu motivieren.

„Der Raucher“ im Pariser Louvre, wohl der größte Kopf, den Brouwer gemalt hat, gilt ebenfalls als karikierte Selbstdarstellung. Überzeugender als mit den beiden echten Bildnissen ist die Übereinstimmung mit dem vorigen Gemälde: längliches, nach vorn spitzes Gesicht, ungewöhnlich große Augen und eine lange, kräftige Nase. Hier wie dort täuscht das ins Gesicht fallende Haar eine niedrige Stirn vor. Die Barttracht ist ebenfalls die gleiche, nur daß hier der Schnurrbart seinen unternehmenden Schwung verloren hat. Brouwer zeigt sich auf diesem Bild in weniger exaltierter Stimmung. Er hat die Lippen nicht wie zu einem Ausruf in straffer Rundung gespannt, sondern den Mund lockerer fast zu einem Viereck geöffnet, um den Rauch langsam und behaglich abziehen zu lassen. Nachdenklich und weniger starr blickt er der davonziehenden Rauchfahne nach, liebevoll umfassen die Hände Pfeife und Schnapsflasche.

Das Gemälde könnte ein verspätetes Fünfsinnebild sein und den Geschmack darstellen. Die etwas flüchtige Ausführung läßt aber auch den Schluß zu, daß es sich hier um eine Ausdrucksstudie handelt, wie dies bei Brouwer, der ja einmal Schauspieler war, naheliegt. Das Bild kann zeitlich nicht zuverlässig eingeordnet werden; in Holland muß es sehr früh bekannt gewesen sein, denn in einem Fisch-Stilleben von Frans Hals d. J. (in der Dresdner Galerie) sieht man zwei Bilder an der Wand hängen, von denen eines die „Malle Babbe“ seines Vaters und das andere den Brouwerschen „Raucher“ wiedergibt.

Schenkenszenen

Als Ursache für das Verschwinden der derben Motive vermutet Bode die allgemeine Hebung des Wohlstandes und die damit verbundene Verfeinerung der Sitten. Das kann nicht sein, denn getrunken, geraucht und sicher auch geprügelt wurde in den

Tafel 22

Schenken nach wie vor, in den Niederlanden übrigens nicht mehr als anderswo. Und wenn Karl Marx im „Kapital“ feststellt, daß in jener Zeit das holländische Volk das am schärfsten ausgebeutete gewesen ist, so trifft das ebenso für die unteren Volksschichten Flanderns zu. Es ist nicht einzusehen, wo ein plötzlicher Wohlstand in den vom Krieg und von der Besatzung ausgesogenen spanischen Niederlanden hergekommen sein soll. Aber auch Bodes Ansicht, Brouwer sei durch das Studium harmonischer Naturstimmungen selbst ein besserer Mensch geworden, klingt wenig überzeugend. Roh und schlecht war er nie, und seine Vorliebe für Tabak und Alkohol hat er bis zu seinem Tode beibehalten, das beweisen die vielen Gläubiger, die Hand auf seinen Nachlaß legten.

In erster Linie werden ihn wohl künstlerische Gründe bestimmt haben, vom Lauten zum Intimen überzugehen. Den Gefühlsüberschwang des Barock hatte er ausgiebig parodiert, nun wollte er zeigen, daß seine einfachen Menschen feinerer Regungen ebenso fähig waren wie die vornehme Welt.

Tafel 23

Das Bild „Wirt und Wirtin bei der Weinprobe“ ähnelt in der Anlage dem Gemälde „Der eingeschlafene Wirt“. Die Hintergrundhandlung ist noch flüchtiger skizziert und in der Stimmung behaglicher als das Gelage auf dem früheren Bild. Die Gäste trinken gemütlich am Kamin, einer schürt das Feuer und ein anderer kommt mit Brennholz zur Tür herein. Die Wirtsleute sitzen durch das nach vorn gerückte parallel zur Hintergrundwand verlaufende Mauerstück wie auf einer Bühne, eine Raumwiedergabe, die so häufig auf niederländischen Genrebildern erscheint, daß sie der Wirklichkeit entsprochen haben muß.

Das Ehepaar hat sich zurückgezogen, um eine neue Weinsorte zu probieren. Anscheinend hat der Wirt eben eine Charakteristik des Weines gegeben, Miene, Haltung und Leibesumfang überzeugen, daß er von solchen Dingen etwas versteht. Von seinem Hals ist nicht viel zu sehen, der Kopf scheint unmittelbar auf den Schultern zu sitzen, die kurzgeschnittenen Haare unterstreichen noch die kugelfunde Form. Das junge Gesicht wirkt trotz aller Massigkeit sympathisch und intelligent durch die hohe Stirn, die scharfblickenden Augen und die wohlgeformte Nase. Dieser Fachmann wird nicht leicht zu betrügen sein. Der schwere Körper ruht erstaunlich leicht auf der Bank, und obwohl die weite Pluderhose das linke Bein noch wuchtiger erscheinen läßt als es in Wirklichkeit ist, wirkt die Gestalt nicht schwerfällig. Die steife Lederhülle paßt ausgezeichnet dazu.

Seine Frau verfügt ebenfalls über stattlichen Leibesumfang, er geht jedoch in ein wohlgeformtes Mieder über, dezent bis zum Hals geschlossen, und endet in einem hübschen Kopf mit einem anmutigen Gesicht. Ihr Haar lugt ein wenig unter dem Häubchen hervor und läßt wie bei ihrem Manne eine hohe Stirn sehen. Sie betrachtet aufmerksam den Wein in ihrem Glas, wodurch der Eindruck entsteht, als hielte sie den Blick schüchtern gesenkt. Um ihren Mund spielt ein nachdenkliches Lächeln, offensichtlich überprüft sie das Urteil ihres Mannes.

Alles Ablenkende wird vermieden. Vor dem Ehepaar steht nur der Weinkrug, auf dem Tischchen liegt ein kleines rundes Brot. Ein zweites hält die Frau in der Hand; sie hat davon ein Stück abgebissen, um der Zunge nicht durch das mehrfache Pro-

bieren den feinen Geschmack zu nehmen. Die Wand hinter dem Paar ist kahl bis auf die Kappe des Wirtes, die er dort aufgehängt hat. Ein dreibeiniger Schemel, ein Pantoffel und ein Tuch stellen die Verbindung zum Hintergrund her.

Die Verbundenheit der Wirtsleute ist künstlerisch vollendet gelungen durch die äußerlichen und charakterlichen Ähnlichkeiten der beiden Gestalten. Sie haben gleiche behäbige Fülle und sitzen ungezwungen auf der Bank. Der rechte Arm der Frau und der linke des Mannes könnten zu einem Körper gehören, so gleichartig entspannt liegen sie auf den Oberschenkeln. Auch die beiden anderen Arme mit den übereinanderschwebenden, fein durchgebildeten Händen wirken stärker verbunden als nur durch die augenblickliche Tätigkeit. Körper und Köpfe neigen sich auf ähnliche Art zueinander, und der Gesichtsausdruck spiegelt bei beiden dieselbe sachliche Konzentration und Kennerschaft wider.

„Der Meisterzecher“ oder „Auf einen Zug“, wie das Gemälde auch genannt wird, scheint zunächst im Motiv den Bohnenfesten von Jordaens nahezustehen: der beste Trinker wird laut bewundert und ehrfurchtsvoll bestaunt. Auch die Personenzahl ist für ein Spätwerk recht groß; neun Personen sitzen um den Tisch, fünf fungieren als Nebenfiguren, in Mimik und Haltung erinnern manche an Gestalten aus früheren Werken. Sogar der „Held“ hat äußerlich Ähnlichkeit mit dem dicken Trinker des „Bauerngelages am Kamin“. Trotzdem ist er eine geniale Schöpfung, eine echte Falstaff-Figur, eitel wie ein Pfau auf seine Virtuosität im Trinken. Er zelebriert die Handlung mit feierlichem Ernst. Weil er weiß, daß alle Augen auf ihn gerichtet sind, zeigt er sich in Heldenpose. Die Augen in die Ferne gerichtet, das Gesicht ganz Konzentration auf die Aufgabe, sicher wie ein Fels auf dem Faß sitzend, schüttet er das Bier in sich hinein. Seine Hand liegt mit großartiger Geste am Gürtel, das linke Bein ist vorgestreckt und fest mit der Hacke aufgesetzt.

Der komische Widerspruch zwischen der Heldenpose und dem wirklichen Wert der „Leistung“ liefert den Schlüssel zum eigentlichen Motiv des Bildes, der Ironisierung menschlichen Geltungstriebes. Dadurch unterscheidet es sich grundsätzlich von den Jordaensschen Bohnenfesten, denen jede ironisierende Tendenz fehlt. Infolgedessen wird die grenzenlose Bewunderung der Tischgenossen bei Brouwer zur Satire auf die Neigung des Durchschnittsmenschen, kritiklos alles zu bewundern, was er selbst nicht kann, und sei es nur eine außergewöhnliche Fertigkeit im Leeren von Bierkrügen. Die eng zu einem Halbbogen zusammengeschlossenen Teilnehmer an dem Schauspiel äußern ihre Bewunderung individuell verschieden; sie feiern die Tat mit begeistertem Brüllen oder anerkennendem Lachen, einer starrt den Trinker fassungslos an, als habe er ein Wunder erblickt.

Das Gemälde „Eine Trinkstube“ führt in eine recht dürftige Schenke, offenbar einen Kellerraum, fensterlos und mit primitiver Einrichtung. Das Mobiliar besteht in einer Balkenbank, einigen Tonnen als Sitzgelegenheiten und einem Faß mit übergelegtem Brett als Tisch. Den Vordergrund belebt nur der große Krug, und in die kahle Hinterwand ragt eine schadhafte Tür in bekannter Weise hinein.

Trotzdem befindet sich die Hauptperson in festlich gehobener Stimmung. Sie hat den vollen Pokal inbrünstig mit beiden Händen erhoben und richtet die schon ver-

Tafel 24

Tafel 34

schwimmenden Augen auf den Beschauer, während der Mund mit beträchtlicher Lautstärke seinen Trinkspruch ausbringt. „Es lebe der Wein!“ heißt das Bild mit seinem zweiten Titel. Wegen dieser echt Brouwerschen Devise wollen manche in dem Begeisterten den Maler selbst sehen, was nach den bekannten Bildnissen unmöglich ist. Der einzige, der sich auf dem Bilde noch in ähnlicher Ekstase befindet, ist ein wohlgenährter Kapuzinermönch. Er stimmt in das Hoch auf Bacchus mit der gleichen Inbrunst und demselben verzückten Augenaufschlag ein, den er auch beim Halleluja in der Kirche zeigen könnte. Randalierende Mönche wurden von der hohen Geistlichkeit äußerst ungern in öffentlichen Kneipen gesehen und ihre Darstellung im Bild dem Künstler sehr übelgenommen. Brouwer hat sonst keine Angehörigen der Kirche parodiert, hier hebt er jedoch den Mönch noch dadurch besonders hervor, daß er ihn an das untere Ende der Diagonale setzt, in die alle Köpfe eingeordnet sind, und ihm ein nicht gerade intelligentes Gesicht gibt. Durch die Wirtin mit ihrer müden, unbeteiligten Miene wird sein Betragen noch auffallender. Ebenso unbeteiligt zeigt sich der Wirt. Er hat eben eingeschenkt und wartet stumpfsinnig, bis die Gläser wieder leer sind.

Den Wirtsleuten liegt Kritik an dem Mönch fern, wohl aber läßt sie der junge, kräftige Mann auf der Bank in seiner Haltung erkennen. Obwohl er dem Betrachter den Rücken zuwendet, wird er durch das auffallende Blau seiner Kleidung, das sich in dem ausgestreckten Bein bis zum Bildrand verlängert, in der Farbe zur auffallendsten Figur des Gemäldes. Sicher nicht ohne Absicht; denn daß er die Begeisterung des Mönches nicht teilt, sondern ihn im Gegenteil recht kritisch mustert und dabei seine Betrachtungen anstellt, ergibt sich aus der Kopfhaltung und die in die Hüfte gestemmte Faust. Hier taucht die Erinnerung an die sieben Todsünden auf, zu denen ja auch die Völlerei gehört, und es ist immerhin möglich, daß in dem Bild eine Spitze gegen die allgemein bekannte Zügellosigkeit der Mönche enthalten ist.

Die Farben sind stark auf den bräunlich-grünlichen Hintergrund der Spätwerke abgetönt. Der Leuchter am Türrahmen übergießt den Mönch und die Hauptgestalt mit rötlich flackerndem Schein und läßt sogar die kahlen Wände seltsam lebendig werden. In wirkungsvollem Gegensatz dazu steht das kalte, irisierende Blau der Kleidung des kritischen Mannes.

Tafel 35

Das Bild „Würfelnde Soldaten“ zeigt eine ganz andere Spielsituation als bei den kartenspielenden Bauern. Der Gewinner steht in einer Art Angriffsstellung vor seinem Gegner, das Körpergewicht liegt auf dem vorgestreckten Bein und dem linken Arm, der sich mit der Faust auf die Tischplatte stemmt. Der Kopf duckt sich zwischen die Schultern und die Hand hält die Würfel wie eine Waffe. Mit zusammengekniffenen Augen und vorgeschobenem Kinn konzentriert er sich ganz auf den entscheidenden Wurf — ein gefährlicher Bursche, brutal und verschlagen, mit dem man sich besser nicht einläßt.

Sein junger Gegenspieler hat es getan und muß nun dafür zahlen. Er gibt das Spiel bereits verloren, die rechte Hand ist bereit, dem andern den Gewinn zuzuschieben. Melancholisch betrachtet er seinen zusammengeschmolzenen Einsatz, sein gutmütig biederer Gesicht hat weiche Züge ohne große Intelligenz. Hier wird der Verlust

nicht mit heiterer Gelassenheit hingenommen und der Gewinn nicht mit harmloser Freude begrüßt, hier plündert der eine den anderen rücksichtslos aus.

Die zwei Zuschauer haben viel Ähnlichkeit mit ihren Spielern. Der eine kann beinahe als Gehilfe des Gewinners gelten, so gespannt und lauernd beobachtet er den Verlierer. Vielleicht hilft er gar, daß Glück ein bißchen zu korrigieren; seine Hand schiebt sich recht verdächtig auf die Tischplatte, und Zuschauer pflegen auf die Würfel zu blicken und den Gegenspieler nicht auf solche Weise zu mustern. Der Gewinner steht ebenfalls auffallend siegessicher und wenig vertrauenerweckend vor seinem Opfer. Ein geeignetes Objekt für eine kleine Gaunerei könnte der brave Biedermann schon abgeben, denn man sieht ihm an, daß er nicht allzu schnell im Denken ist. Er senkt den Blick trübselig auf sein Geld, statt die Gegenseite zu beobachten. Dem zuschauenden Wirt braucht man nur ins Gesicht zu blicken, um überzeugt zu sein, daß er einen Betrug noch weniger bemerken wird als sein Nachbar.

Einige Besonderheiten lassen es als möglich erscheinen, daß Brouwer auch hier eine Nebenabsicht hatte und mehr zeigen wollte als einen spannenden Augenblick. Um ein harmloses Spielchen handelt es sich nicht, und wenn die Nationalität des Gewinners auch nicht bestimmt werden kann, so ist er doch ein Offizier der spanischen Besatzung. Der Verlierer ist dagegen durch sein breites Gesicht und die blonden Haare eindeutig als Flame gekennzeichnet, der für Spanien Söldnerdienste leistet. Brouwers Abneigung gegen die fremden Eindringlinge ist bekannt, und die Art der Darstellung verrät deutlich, wie rücksichtslos der eine nimmt und wie widerstandslos der andere gibt. Der Verlierer wird durch die Farbe ähnlich hervorgehoben wie der kritische junge Mann auf dem vorigen Bilde. Vielleicht haben die dümmlichen Gesichter der beiden Flamen manchen Zeitgenossen zu nachdenklichen Betrachtungen über das wahre Gesicht der spanischen Besatzung angeregt. Sicher ist kein Zufall, daß die beiden Gauner ihre hohen Hüte aufbehalten haben und der Verlierer barhäuptig vor ihnen sitzt; denn der große Holländerhut war das Zeichen des freien Bürgers, er nahm ihn selbst im Raume nur ausnahmsweise ab.

Abbildung 9

Musikthemen stellen den Maler vor besondere Probleme, weil es schwierig ist, die musikalische Atmosphäre in dem stummen Bild spürbar zu machen. Bei Sängern muß er außerdem noch die innere Anteilnahme mit den offenen Mündern künstlerisch in Einklang bringen, damit Geschrei und Gesang unterschieden werden können. Nur wenigen Malern ist es gelungen, die körperliche Anstrengung des Singens mit der musikalischen Ergriffenheit so überzeugend zu vereinen wie van Eyck bei den singenden Engeln des Genter Altars oder Frans Hals bei den singenden Knaben.

Auf dem Bild „Bauernquartett“ singen keine Engel zum Lobe Gottes, sondern einfache Männer zu ihrer eigenen Freude. Die Anteilnahme ist deshalb nicht geringer, und obgleich sie sich auf verschiedene Weise äußert, erwecken die vier zusammen doch den Eindruck einer einheitlichen musikalischen Leistung. Die einzelnen Stimmlagen sind leicht zu erkennen. Der erste Tenor, zugleich die Hauptfigur des Gemäldes, hat den Kopf infolge der Anstrengung durch die hohen Töne nach rückwärts geneigt und den Blick in die Ferne gerichtet. Er singt mit der größten Lautstärke und stärkster Hingabe. Der zweite Tenor gibt ihm in beidem nur wenig nach. Wie das bei zweiten

Tafel 36

Stimmen öfter vorkommt, neigt er dazu, sich zur Geltung zu bringen. Hier hat er den Arm selbstbewußt in die Hüfte gestützt und die Augen auf den Beschauer gerichtet, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Die beiden Bassisten geben wenig auf äußere Wirkungen. Der erste Baß denkt nur an seine musikalische Aufgabe. Mit den leicht eingeknickten Knien, den auf dem Rücken verschränkten Händen und dem nicht eben geistvollen Gesicht wirkt er leicht komisch durch den Zwiespalt zwischen künstlerischem Bemühen und körperlicher Erscheinung. Vom Gesicht des zweiten Basses ist wenig zu sehen, aber es genügt, um zu erkennen, daß er sich bewußt ist,



9 Joh. Anton Riedel: Ein Zerrbild - Brustbild
Radierung nach Adriaen Brouwer

die solide Grundlage des Ganzen zu sein. Er singt mit würdevollem Ernst und hat dabei die linke Hand mit seriöser Geste auf die Brust gelegt. Was gesungen wird, ist aus den Gesichtern der Sänger zu lesen; sicher kein leichtfertiges Trink- oder Tanzliedchen, sondern eine gefühlvolle Volksweise, und trotz des feinen Humors in der Darstellung hat der musikalische Ernst dieser vier kunstbegeisterten Männer etwas Rührendes.

Die kleine Familienszene leidet ein wenig unter der Gestaltung der Kinder. Der Kleine auf dem Schoße der Mutter wirkt wie ein winziger Erwachsener, und der Junge hinter dem Faß, der seinen Teller unter den strafenden Blicken des Vaters in abgekürztem Verfahren leert, hat nicht den Kopf eines Kindes. Der Junge vor dem Vater vollends lehnt an der Bank wie ein alter Bauer, der ein Feierabendgespräch mit einem Nachbarn führt. Kinder sind Brouwers schwache Seite. Wahrscheinlich war seine Jugend und sein Junggesellenleben schuld, daß er das Besondere des kindlichen Wesens nicht erkennen und infolgedessen auch nicht gestalten konnte. Alle seine Kinderfiguren bleiben mehr oder weniger Karikaturen.

Die noch junge, recht rundliche Mutter gehört dagegen zu den Frauengestalten, die Brouwer mit Liebe gesehen und gemalt hat. Sie vermittelt den Übergang zu der Sängergruppe und hat ein launiges Gegenstück in der Tiermutter rechts, so daß Quartett, Menschen- und Tierfamilie zu einer einheitlichen Gesamtstimmung verschmelzen. Um den gemeinsamen Hintergrund der Hauptgruppen nicht zu stören,

hat Brouwer das Fenster an die rechte Seite verlegt. Ob der Raum eine Wohnstube oder eine Schenke ist, bleibt ungewiß. Der große Krug könnte eine Schenke andeuten, die Familienszene und die Art des Musizierens sprechen dagegen. In den niederländischen Bauernhäusern stieß der Stall meist unmittelbar an den Wohnraum, und wenn im Sommer das Vieh im Freien blieb, wurde oft das eine oder das andere ausgeräumt und als Behelfsschenke hergerichtet, wodurch die manchmal sehr dürftige Einrichtung erklärlich wird.

Tafel 25

Als Beispiel dafür, wie schwer es oft ist, nur durch Stilanalysen zu einer klaren Entscheidung zu kommen, soll die umstrittene „Kneipe“ im Haarlemer Frans-Hals-Museum die Reihe der Schenkenbilder beschließen. Hofstede de Groot nennt sie ein Meisterwerk Brouwers, Rudolf Oldenbourg („Geschichte der flämischen Malerei“) schreibt sie Craesbeeck zu, G. Knuttel hält sie für eine Arbeit von D. Teniers. Bode nimmt an, Craesbeeck habe hier ein halbfertiges Gemälde Brouwers vollendet; auch Schmidt-Degener spricht von einer Vollendung des Bildes durch dritte Hand.

Auf Grund einer Schwarz-Weiß-Reproduktion läßt sich dazu nur sagen, daß es ein vorzügliches Genrebild mit mindestens teilweise Brouwerschen Zügen ist. Motiv und Milieu gehören zum Brouwerschen Themenkreis, und die beiden Offiziere sind prachtvolle Figuren. Der sitzende wirkt trotz seiner Kleinheit – er reicht mit den Füßen kaum bis auf den Boden – kräftig und gedrunken mit einer Spur von Komik, wie sie Brouwer liebte. Er raucht gemütlich und zufrieden seine Pfeife, doch seinem Gesicht nach wird ihm im Ernstfalle Mut und Entschlossenheit nicht fehlen. Der andere Offizier, ein Hüne voll Kraft und Männlichkeit, mustert den Beschauer, als sei er ein wenig unwillig über die Störung. Gesicht und Haltung lassen es nicht ratsam erscheinen, seinen Zorn zu erregen.

In großartigem Gegensatz zu dem harten Männergesicht steht der Page, der frischen Tabak bringt, nach damaligem Brauch auf einem Stück Papier serviert. Seine weichen, zarten Gesichtszüge können jedoch nur dann als für Brouwer unmöglich gelten, wenn nachgewiesen würde, daß auch die Gestalt des Hirten nicht von ihm stammt. Ähnliches gilt für das ungewöhnlich hübsche Mädchen, das nachdenklich und leicht befangen den Worten ihres Nachbarn lauscht. Immerhin erscheinen diese beiden Gesichter für den großen Meister der Persönlichkeitscharakteristik tatsächlich etwas zu salonmäßig glatt, wie überhaupt dem Bild der kräftige Schwerpunkt fehlt, der für die Schenkenszenen sonst typisch ist. Im Milieu, besonders in der malerischen Unordnung des Vordergrundes und in dem Bänkchen mit dem hier sehr feinen, durchsichtigen Tuch taucht Bekanntes aus früheren Bildern auf. Doch braucht das nicht unbedingt für Brouwer zu sprechen, denn Teniers hat solche Dinge mitunter sklavisch nachgeahmt. Ebenso verhält es sich mit der Alten, die aus einer Luke neugierig auf die Szene herabblickt.

Wenn das Gemälde von Brouwer stammt oder von ihm entworfen und von Craesbeeck vollendet wurde, könnte man darin eine Erinnerung an jene Taverne erblicken, in der die beiden während Brouwers Festungshaft zusammen gezecht haben. Nach allem, was darüber berichtet wird, müssen so friedliche und harmlose Szenen dort allerdings selten gewesen sein.

Unter den Gefühlen, die Brouwer dargestellt hat, taucht der Schmerz schon auf einigen frühen Fünfsinnebildern auf, aber immer in harmloser Form und mit humoristischem Einschlag. Brouwer läßt niemandem die Zunge herausreißen, die Haut vom Leibe ziehen, niemanden mit glühenden Zangen zwicken oder auf dem Scheiterhaufen rösten. Die Folterung der heiligen Apollonia, deren Martyrium bekanntlich damit begann, daß man ihr alle Zähne ausbrach (weshalb sie später zur Schutzheiligen der Zahnärzte wurde), wird bei Brouwer zur Szene in der Dorfbaderstube, wo sich ein Bauer den schlechten Zahn ziehen läßt. Dafür reagiert der Gepeinigte nicht mit frommem Augenaufschlag, sondern so, wie jeder Mensch auf Schmerz reagiert und wie es die Heiligen sicher auch getan haben. Damit werden die Dorfbaderszenen zur Parodie der Märtyrerbilder mit ihren psychologischen Unmöglichkeiten.

Tafel 26

„Der bittere Trank“ hat allerdings mehr mit dem Geschmack nach der Art der Fünfsinnebilder als mit dem Gefühl zu tun, aber in einem solchen Augenblick ist schwer zu entscheiden, wo der Geschmack aufhört und wo das Gefühl anfängt. Und Beziehungen zum Dorfbader bestehen nur dann, wenn der Trank Medizin ist und kein schlechter Schnaps, wie Wilhelm von Bode annimmt.

Wie sie geschmeckt hat, zeigt die außerordentlich heftige Reaktion. Das verzerrte Gesicht ist trotzdem keine Karikatur, sondern die naturgetreue Widerspiegelung einer solchen unangenehmen Empfindung. Auch wer sein Haar besser pflegt und sich sorgfältig rasiert wird in diesem Augenblick nicht anders aussehen als der Bauer, der die Augen zusammenkneift, die Nase gewaltig verzieht und den Mund zu einem Ächzen weit öffnet. Wenn das Gesicht statt Mitleid nur Heiterkeit erregt, liegt das wieder an dem Gegensatz zwischen der geringen Ursache und der heftigen Wirkung. Durch ihre Größe – 47 × 35,5 cm – und die Darstellung als Brustbild wird die Figur zum genreartigen Porträt wie die Volkstypen von Frans Hals, und wie Hals hat Brouwer dem Bild keinen Hintergrund gegeben, der die Örtlichkeit festlegt, er stellt den Bauern vor eine glatte Wand.

Abbildung 10

Daß kein Selbstporträt vorliegt, wie wieder vermutet worden ist, braucht nicht bewiesen zu werden. Höchstens könnte es als Parodie eines Porträts gelten, weil hier ein Mensch in einer zwar lebenswahren, aber für ihn keineswegs typischen Haltung gezeigt wird. Brouwer liebte es, Menschen in grotesken Situationen zu zeigen, so daß bei Einzeldarstellungen oft Bilder entstanden, die wie Parodien auf die seriöse Porträtmalerei wirken. Vielleicht hat wirklich der eine oder andere Zeitgenosse heitere Parallelen z. B. zu einem Porträt von van Dyck gezogen und sich vorgestellt, wie dessen vornehme Kavaliere in solchen Augenblicken ausgesehen hätten.

Tafel 37

Den Dorfbader bei der Arbeit hat Brouwer bereits auf frühen Bildern mehrmals dargestellt. Seine „Dorfbaderstube“ wird in den ersten Antwerpener Jahren entstanden sein, denn die Farben sind noch nicht so stark abgetönt wie in den Spätwerken und der Grundton ist ein warmes Rötlichbraun. Das Gemälde enthält die üblichen zwei Szenen, wobei sich die Haupthandlung wieder vor einem nach vorn gerückten

Wandstück abspielt. Mit Humor hat Brouwer die Gruppe rechts durch einen schräg-stehenden Besen, links durch einen langen Knüppel eingerahmt. Er liegt über der Habe des Händlers, der hier seinen kranken Fuß behandeln läßt. Was er dabei empfindet, spiegeln Gesicht und Haltung eindeutig wider. Mit der linken Hand hält er ängstlich das Bein, während die rechte die Ferse umspannt, damit das Messer nicht abgleitet und die Schmerzen noch ärger macht. Den „Chirurgen“ stört das Stöhnen des Patienten nicht im geringsten, er ist mit Eifer und Sammlung bei der Sache. Solche Fußbehandlungen gehörten damals zur täglichen Arbeit eines Dorfbaders, weil das



10 Joh. Anton Riedel: *Alter Mann mit Finger im Mund*
Radierung nach Adriaen Brouwer

schlechte Schuhwerk häufig kleine Wunden verursachte, die infolge der mangelhaften Sauberkeit leicht eiterten und dann den Betroffenen zum Bader trieben wie heute ein schlimmer Zahn zum Zahnarzt. Hier faßt der Operateur den Fuß mit festem Griff, die andere Hand führt leicht und sicher das Messer. Es scheint in die spitze Nase des Baders überzugehen und damit eine unmittelbare Verbindung zwischen Fuß und Gesicht herzustellen. Anerkannt muß werden, daß der Bader sich durch eventuelle Einwirkungen auf seine Geruchsnerve nicht beeinflussen läßt.

Seine Gehilfin hält ein zweites Messer bereit, wird aber durch einen neuen Kunden abgelenkt, der mit Leidensmiene in die Stube tritt. Man weiß nicht, ob ihr freudiges Lächeln dem neuen Opfer gilt oder ob es noch die Nachwirkung des Vergnügens ist, das ihr der Anblick des gepeinigten Handelsmannes bereitet hat.

Im Gegensatz zu den anderen Spätwerken weist das Gemälde sehr viele Einrichtungsgegenstände auf, um das Milieu einer Dorfbaderstube zu kennzeichnen. Gleichem Zweck dient die Nebenhandlung rechts im Hintergrund des Bildes.

In dem Spätwerk „Die Operation am Rücken“ hat Brouwer die Einrichtungsgegenstände auf das Notwendigste beschränkt und auf eine Nebenszene verzichtet. Die drei Personen stehen groß und lebendig in einem Raum von geringer Tiefe, körperlich eng zusammengeschlossen. Der Patient kann nicht sehen, was auf seinem Rücken vorgeht, aber er spürt es um so schmerzhafter. Er hat den Kopf so weit wie mög-

Tafel 38

lich nach hinten gedreht, sein Mund verzieht sich nach der Operationsstelle, die Nase ist stark gekraust und das eine Auge krampfhaft halb zugekniffen. Mit der linken Hand scheint er die Operation aufhalten zu wollen, die rechte klemmt fest zwischen den Knien, um die Schulter fest in ihrer Lage zu halten.

In groteskem Gegensatz zu der peinvollen Unruhe des Patienten steht die stoische Gelassenheit des Operateurs. Er hat das rechte Bein bequem auf eine Fußbank gesetzt, um der Hand in dem aufgestützten Ellenbogen einen sicheren Halt zu geben und führt nun sein Messer mit unerbittlicher Sachlichkeit wie ein Zeichner den Bleistift. In dem schläfrigen Gesicht verzieht sich keine Miene, nur das vorgeschobene Kinn deutet an, daß er gewissenhaft arbeitet.

Um so mehr Anteilnahme bezeugt die dicke Alte, jedoch weniger an den Schmerzen des Patienten als am Verlauf der Operation. Sie hat ihren Oberkörper vorgebeugt und verfolgt die Arbeit ihres Herrn mit so großer Aufmerksamkeit und so freudiger Bewunderung, daß sie nicht bemerkt, wie inzwischen der Krug in ihrer gewaltigen Faust ausläuft.

Trotzdem steht in ihren Mienen auch deutlich eine gewisse Lust an dem schmerzhaften Vorgang, und damit wird sie zu einer Parodie der Zuschauer auf den Märtyrerbildern, deren wirkliche Gefühle ein Maler biblischer Historien ebensowenig darzustellen gewagt hätte wie die Pein des Gemarterten. Darüber hinaus verkörpert die Frau alle Betrachter solcher Gemälde, und so enthüllt Brouwer – absichtlich oder unabsichtlich – den uneingestanden Zweck derartiger Darstellungen, nämlich die Nerven des Beschauers zu kitzeln durch den Anblick von Szenen, für die sonst in der Kunst kein Platz ist.

Den malerischen Mittelpunkt des Gemäldes bildet die entblößte Schulter des jungen Burschen, sie leuchtet förmlich aus dem schneeweißen Hemd hervor. In genau der gleichen Weise wächst die nackte Schulter der „Bathseba“ von Rembrandt (in Rennes) blühend und aufreizend aus einem weißen Hemd, das Brouwer fast bis in die Falten nachgebildet hat. Sie sitzt in derselben Weise nach rechts gewendet und blickt ebenso über die Schulter nach dem Beschauer, allerdings mit einem gänzlich anderen Gesicht, wodurch ein heiterer Vergleich mit dem jungen Burschen geradezu herausgefordert wird. Die Übereinstimmung der beiden Gestalten schließt aus, daß Brouwer dieses lustige Gegenstück etwa ungewollt geschaffen hat.

Tafel 39

Obwohl „Die Operation am Fuße“ dasselbe Thema behandelt wie die „Dorfbaderstube“, ist das Gemälde im Aufbau und in der Durchführung ein Gegenstück zu der Operation am Rücken und ungefähr gleichzeitig mit ihm entstanden. Wieder vereint eine ganz ähnliche Situation drei eng zusammengeschlossene, fast porträthaft gesehene Personen, aber hier verhalten sie sich anders zu dem Vorgang. Dieser Bader ist viel älter als sein Kollege auf dem vorigen Bild und sein Gesichtsausdruck wesentlich anders. Er beobachtet wachsam den Verlauf seiner Bemühungen, ein Geschwür am Fuße des Patienten zu öffnen, indem er mit der linken Hand die Fußsohle stützt und mit der rechten dagegen drückt. Trotz der Kraft, die er sichtlich dabei aufwenden muß, liegt in seiner Haltung eine gewisse Vorsicht; er will keine unnützen Schmerzen verursachen. Sein Gesicht zeigt sogar ein gewisses Mitgefühl.

Der spanische Offizier, ebenfalls nicht mehr jung und nicht zum besten gekleidet, bemüht sich um mehr Selbstbeherrschung als seine Leidensgenossen auf den vorigen Bildern. Er hält das Schienbein mit beiden Händen umklammert, hat die Augen halb geschlossen, doch sind die Schmerzen so groß, daß er ein Stöhnen nicht unterdrücken kann.

Die alte Frau zwischen den beiden Männern trägt den Arm in der Binde, sie wird also die nächste sein, die mit dem Messer des Chirurgen Bekanntschaft macht. Voller Angst verfolgt sie jede Regung in dem Gesicht des Offiziers, um daraus zu schließen, was sie erwartet. Da das Gemälde als Gegenstück zur Operation am Rücken gedacht ist, wollte Brouwer offenbar zeigen, wie sehr sich die Empfindungen der Zuschauer bei solchen peinvollen Szenen ändern können, wenn sie die Aussicht haben, selbst Opfer zu werden. Die Komik liegt darin, daß es sich hier wie überall bei Brouwer um einen verhältnismäßig harmlosen und alltäglichen Vorgang handelt, der zudem noch trotz aller augenblicklichen Schmerzen schließlich dem Wohle des „Märtyrers“ dient.

Brouwers Stellung in der Malerei

Wenn Brouwer in einem neuen Werk über die Alte Pinakothek in München, die die größte Anzahl seiner Meisterwerke besitzt, nur als der scharfäugigste, souveränste Schenkenmaler aller Zeiten gewürdigt wird (Ernst Buchner, „Die Alte Pinakothek“, München, 1957), scheint zuzutreffen, was Wilhelm von Bode in der Einleitung zu seinem Brouwerbuch sagt, daß nämlich das Werk eines Künstlers überprüft werden muß, sobald sich durch eine andere Weltanschauung veränderte Gesichtspunkte für die Bewertung ergeben. Wird er jedoch von Anfang an danach beurteilt, was er für seine Zeit Neues und Vorwärtsweisendes in künstlerisch vollendeter Form geschaffen hat, wird keine neue Bewertung notwendig werden, weil dieser Maßstab unveränderlich bleibt. Und da ist Brouwer doch viel mehr als nur ein genialer Schenkenmaler, selbst wenn man seine Landschaften gar nicht berücksichtigt, mit denen er zwischen Rubens und Rembrandt steht.

Zunächst hat er seinen Platz in der langen Reihe großer Maler, die das Mittelalter endgültig überwinden halfen, indem sie den Menschen aus seiner Stellung als kirchlich und feudal gebundenes Massenwesen befreiten. Dieser Protest gegen eine überalterte Weltanschauung und ihre Kunst beginnt bekanntlich in der Renaissance: „...oder bilden die marmornen Kraftgestalten des Michelangelo, die lachenden Nymphengesichter des Giulio Romano und die lebenstrunkene Heiterkeit in den Versen des Meisters Ludovico nicht einen protestierenden Gegensatz zu dem alt-düsteren, abgehärmten Katholizismus? Die Maler polemisierten gegen das Pfaffentum vielleicht weit wirksamer als die sächsischen Theologen. Das blühende Fleisch auf den Gemälden des Tizian, das alles ist Protestantismus. Die Lenden seiner Venus sind viel gründlichere Thesen als die, welche der deutsche Mönch an die Kirchentüre von Wittenberg angeklebt.“ (Heinrich Heine, „Die romantische Schule“, 1. Buch, 1836). Diese Art Protestantismus war an keine Konfession gebunden, denn die Maler der italienischen Renaissance waren alle gute Katholiken.

In den Niederlanden beginnt die Abwendung vom Mittelalter ebenfalls Anfang des 15. Jahrhunderts, etwa mit den Genter Altarbildern der Brüder van Eyck, wenn auch noch nicht im Thema, so doch in der Art der Darstellung. Im folgenden Jahrhundert bringt Pieter Brueghel d. Ä. die Welt des Bauern in die Kunst. Wie er sie sieht, sagen die Worte, die er unter seine Bauernskizzen zu setzen pflegte: „Naer het leven“ (nach dem Leben). Die politische Spaltung während des Befreiungskampfes hemmte

diese Entwicklung in Flandern und beschleunigte sie in Holland. In den spanischen Niederlanden gelang es dem Genie eines Rubens noch einmal, den erstarrenden Barock mit Leben und dramatischer Spannung zu erfüllen. Aber das Leben kommt bei ihm doch in erster Linie von der Verherrlichung des Körperlichen und die Dramatik aus Situationen, die nur selten etwas mit der Wirklichkeit zu tun haben. Selbst die großartige „Kirmes“ ist mehr ein überwältigendes Bacchanale als ein Tanz flämischer Bäuerinnen und Bauern. Streng genommen, hat Rubens mit diesem Spätwerk und mit dem „Bauerntanz“ (nach einem Gemälde von Brouwer!) den Themenkreis des Barock bereits verlassen. Die Schwächen des Barock treten bei seinen Schülern weit deutlicher hervor.

Die gesamte holländische Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist Protest gegen den Barockstil, wenn sie auch ihren Weg ging, ohne sich viel um die Kunst der spanischen Niederlande zu kümmern. Einige Werke des jungen Rembrandt lassen gewisse ironisierende Tendenzen erkennen, wie z. B. seine ausgesprochen häßliche „Nackte Frau auf einem Erdhügel“ (Radierung um 1631) oder der kleine „Ganymed“, dem bei der Entführung etwas Menschliches passiert (1635); doch im ganzen gesehen lagen Ironie und Satire der Rembrandtschen Kunst fern und sie bleiben auf wenige Werke beschränkt.

Adriaen Brouwer steht als selbständiger Künstler zwischen Holland und Flandern. Er ist der letzte große Niederländer, der den Schwung der Flamen mit dem Wirklichkeitssinn und der Präzision der Holländer vereinigt. Er übernimmt positive Züge beider Schulen, ohne sich der einen oder anderen unterzuordnen. Wenn er ein Flamen von Geburt und ein Holländer aus Neigung genannt wird, so ist damit seine Kunst nur in bezug auf Motivwahl und Darstellungsweise gekennzeichnet. Neu und einmalig an ihm ist, wie er mit seinen Bildern gegen den Barock kämpft. Seine Waffe ist die Parodie, und er gebraucht sie mit solcher Feinheit und Virtuosität, daß seine Gemälde Kunstwerke bleiben, was durchaus nicht von jeder Parodie behauptet werden kann. Viele Bilder aus den reiferen Jahren Brouwers stehen an Lebendigkeit und dramatischer Spannung den besten flämischen Barockgemälden nicht nach. Häufig wendet er sogar das gleiche Aufbauprinzip an wie z. B. die Diagonale und parodiert allein durch das Thema und die Verlagerung der Handlung in das Milieu der Angehörigen unterer Stände. Indem er sie als individuelle Persönlichkeiten mit den vielseitigsten Gefühlsäußerungen darstellte, trug er wesentlich dazu bei, dem einfachen Menschen sein Recht auf einen Platz in der Kunst zu sichern.

Brouwer war ein so originaler Künstler, daß er weder in Flandern noch in Holland einen wirklichen Nachfolger gefunden hat. Das ist freilich zum Teil seine eigene Schuld, denn geduldige, systematische Lehrarbeit lag ihm nicht. Von dem einzigen urkundlich nachgewiesenen Schüler Jan Dandoy sind keine Bilder bekannt, und das Naturtalent Craesbeeck lernte von ihm mehr durch Zusehen als durch regelrechten Unterricht, die künstlerische Höhe seines Meisters hat er jedoch nirgends erreicht. Houbraken nennt noch Abraham Diepram (15) und Cornelis Saftleven (16) als Schüler, ohne Beweise dafür bringen zu können. Der nach Brouwer bedeutendste Kleinmeister Antwerpens, David Teniers, blieb trotz aller Feinheit seiner Bilder zeit seines

Lebens mehr Nachahmer Brouwerscher Themen als künstlerischer Nachfolger. Während in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Antwerpener Kleinmalerei rasch zur völligen Bedeutungslosigkeit herabsank, erlebte Holland nach Brouwer noch eine Blütezeit des Sittenbildes mit einer Reihe bedeutender Künstler. Bei ihnen finden sich wohl gelegentlich Anklänge an Brouwer, wirkliche Nachfolger sind auch sie nicht, weil sie meist andere künstlerische Ziele verfolgen. Die Brüder Ostade nehmen anfangs Brouwersche Themen auf, doch fehlt den Bildern das Originale und den Bauern die scharfe Persönlichkeitscharakteristik. Am ehesten ist beides noch bei Jan Steen zu finden. Die holländischen Genremaler verlieren sich allmählich in kleinbürgerliche Enge, und mit dem Ende des 17. Jahrhunderts ist auch in Holland die große Zeit der Genremalerei vorbei.

Es bleibt noch zu erwähnen, daß die Gestalt Brouwers auch in die Literatur eingegangen ist. Felix Timmermans hat einen Roman „Adriaen Brouwer“ geschrieben, und Eduard von Stucken macht ihn zum Helden eines fünftaktigen Schauspiels „Die Hochzeit des Adriaen Brouwer“. Beide Werke gestalten mehr den unverbesserlichen Bohemien als den großen Künstler, der konsequent den einfachen Menschen in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte und damit echter volkstümlicher Sprache in der Kunst den Weg ebnete.



11 Adriaen Brouwer: Figurenstudien. Federzeichnung

Die Bildtafeln

1 Versuchung des Hl. Antonius



2 Schule





3 Der Quacksalber





4 Streit beim Kartenspiel





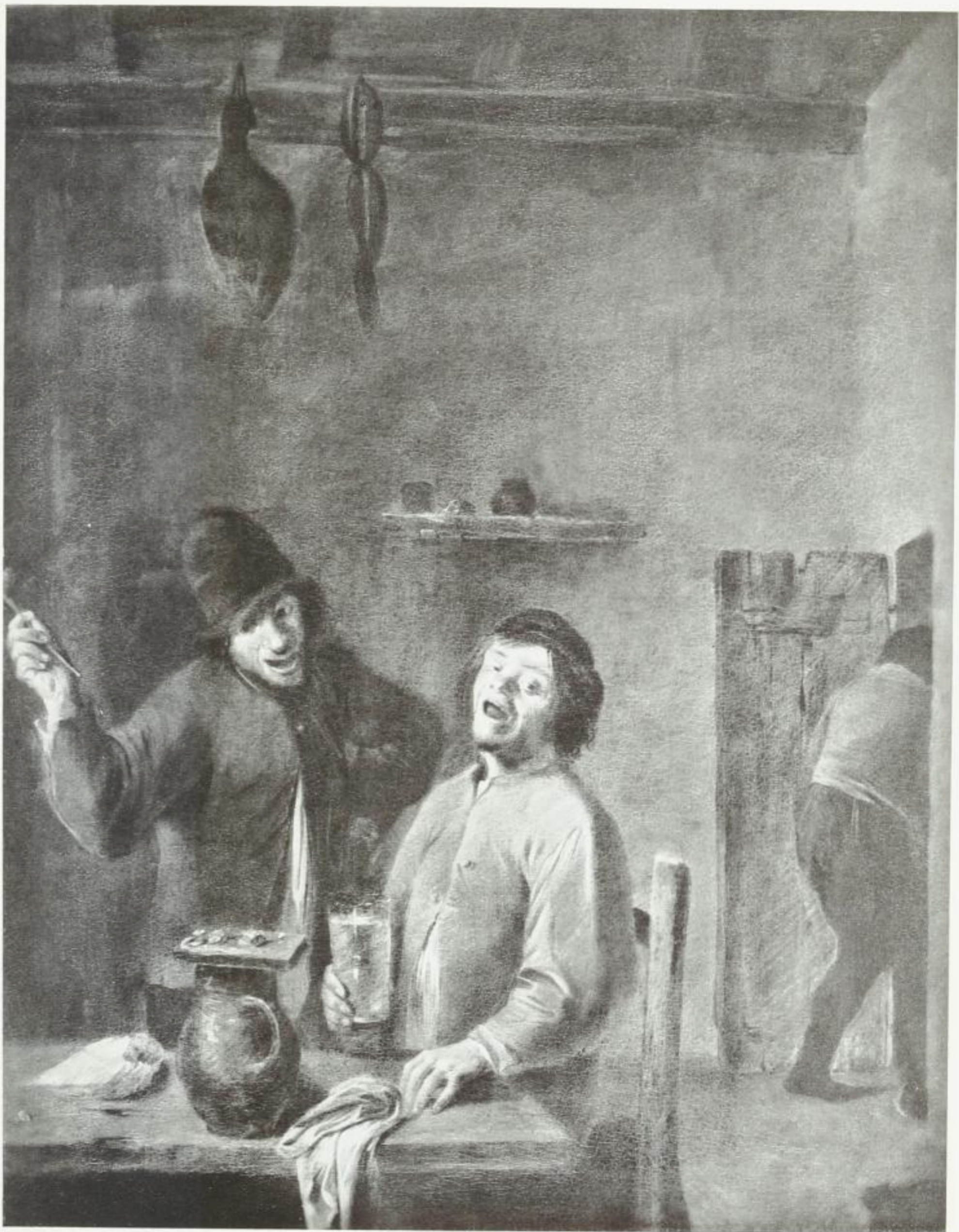
5 *Singende Bauerngesellschaft*





6 Bauern in der Kneipe





7 *Singender Bauer*





8 *Sitzender Raucher*





9 Bauerngelage am Kamin





10 Der Geruch





11 Der Geschmack





12 Das Gehör





13 Raufende Kartenspieler





14 Zwei raufende Bauern





15 Keilerei zwischen fünf Bauern





16 *Landschaft mit Kugenspielern*





17 Hirt am Wege





18 Aufgehender Mond am Meeresstrand





19 *Wald vor der Düne*





20 Ein Bauer





21 Die Tabakraucher





22 *Der Raucher*





23 *Wirt und Wirtin bei der Weinprobe*





24 *Der Meisterzecher*





25 Kneipe





26 Der bittere Trank





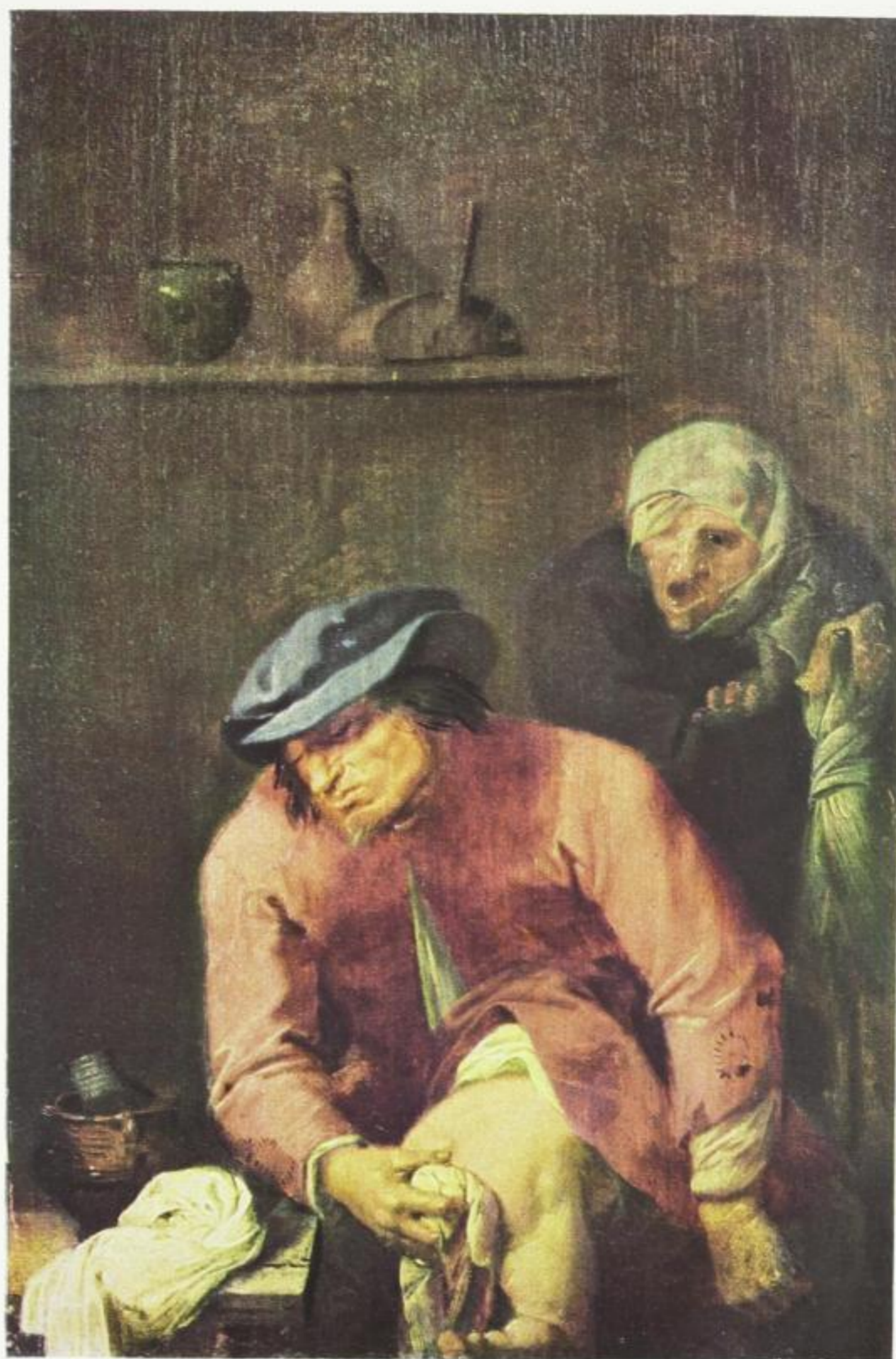
27 Bauerngesellschaft (auch Schlachtfest)





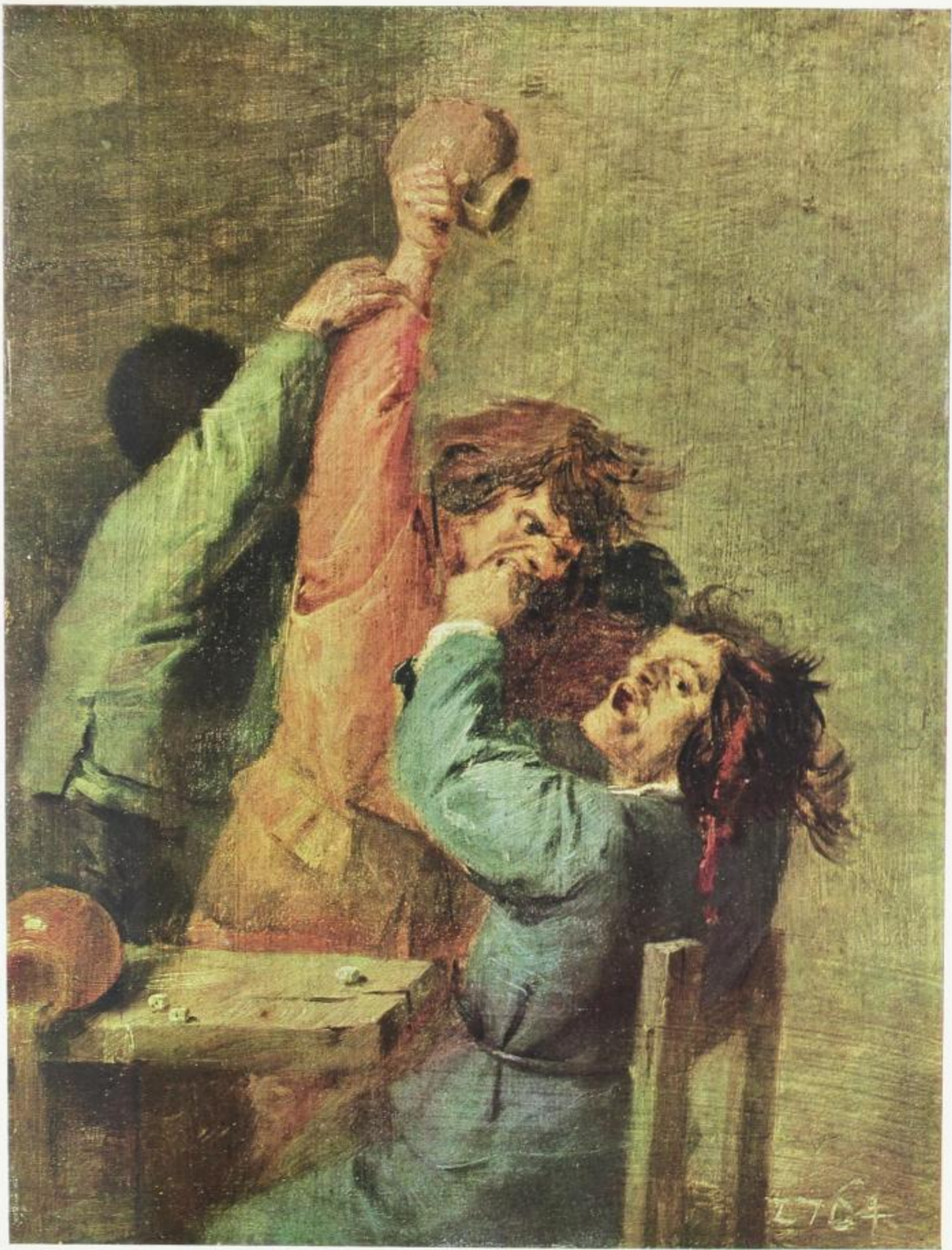
28 Unangenehme Vaterpflichten





29 Bauernrauferei beim Würfelspiel





30 Bauernrauferei beim Kartenspiel





31 Kartenspielende Bauern





32 Der eingeschlafene Wirt





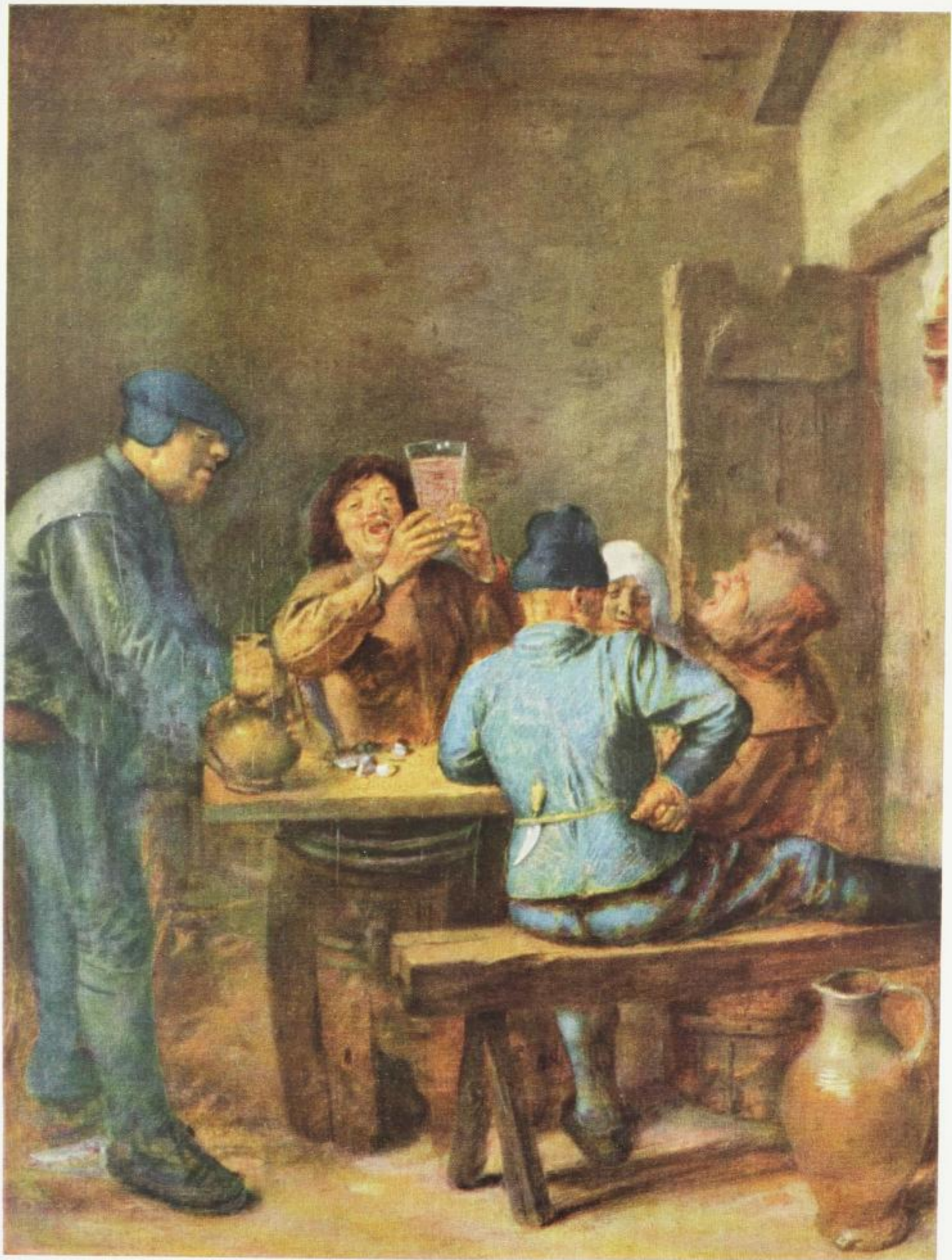
33 Die Raucher





34 Eine Trinkstube





35 *Würfeln* Soldaten





36 Bauernquartett





37 Dorfbaderstube





38 Die Operation am Rücken





39 Die Operation am Fuße







Verzeichnis der Abbildungen

Die Textabbildungen

- 1 *Heiliger Franziskus*. Radierung von Wenzel Hollar (nach A. Brouwer), 20,3×28,8 cm, Berlin: Staatliche Museen
- 2 *Figurenstudien*. Feder in Braun über Bleistiftvorzeichnung von Adriaen Brouwer, 21,5×32,9 cm, Berlin: Staatliche Museen
- 3 *Figurenstudien*. Feder in Braun, laviert, mit Bleistiftvorzeichnung, von Adriaen Brouwer, 21,5×33,1 cm, Berlin: Staatliche Museen
- 4 *Alter Mann auf einem Faß sitzend*. Radierung von William Unger (nach A. Brouwer), 9,9×7,7 cm, Dresden: Graphische Sammlung
- 5 *Bauer am Tisch mit Ferkel*. Kupferstich von Lucas Vosterman (nach A. Brouwer), 16,4×13,8 cm, Dresden: Graphische Sammlung
- 6 *Alter Mann am Tisch mit Geldsack*. Kupferstich von L. Vosterman (nach A. Brouwer), 16,2×13,5 cm, Dresden: Graphische Sammlung
- 7 *Abraham Brouwer*. Radierung von Schelte A. Bolswert (nach van Dyck), 24,4×16,1 cm, Berlin: Staatliche Museen
- 8 *Adriaen Brouwer*. Schwarzkreidezeichnung von Jan Lievens, 22,3×10,5 cm, Kollektion F. Lugt, Maartensdijk
- 9 *Ein Zerrbild - Brustbild*. Radierung von Joh. Anton Riedel (nach A. Brouwer), 7,1×5,2 cm, Dresden: Graphische Sammlung
- 10 *Alter Mann mit Finger im Mund*. Radierung von Joh. A. Riedel (nach A. Brouwer), 7,5×5,5 cm, Dresden: Graphische Sammlung
- 11 *Figurenstudien*. Feder in Braun über Bleistiftskizze von Adriaen Brouwer, 22×32 cm, Berlin: Staatliche Museen

Die Bildtafeln

- 1 *Versuchung des Hl. Antonius*. 26×19 cm, auf Holz, Ehemals Staatl. Museen Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie
- 2 *Schule*. 30×30 cm, auf Holz, Ehemals Staatl. Museen Berlin-Dahlem
- 3 *Der Quacksalber*. 45×50 cm, auf Holz, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe
- 4 *Streit beim Kartenspiel*. 25,5×34 cm, auf Holz, Rijksmuseum Amsterdam
- 5 *Singende Bauerngesellschaft*. 19,5×26,5 cm, auf Holz, Rijksmuseum Amsterdam
- 6 *Bauern in der Kneipe*. auf Holz, Paris: Louvre
- 7 *Singender Bauer*. 19×15 cm, auf Holz, Ehemals Staatl. Museen Berlin-Dahlem
- 8 *Sitzender Raucher*. 19,3×15,3 cm, auf Holz, Rijksmuseum Amsterdam
- 9 *Bauerngelage am Kamin*. auf Holz, Museum Boymans, Rotterdam
- 10 *Der Geruch*. 21×19 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 11 *Der Geschmack*. 23×20 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 12 *Das Gehör*. 23×20 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

- 13 *Raufende Kartenspieler*. 32×49 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 14 *Zwei raufende Bauern*. 15,5×14 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 15 *Keilerei zwischen fünf Bauern*. 23×31 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 16 *Landschaft mit Kugelspielern*. 23×33 cm, auf Holz, Ehemals Staatl. Museen Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie
- 17 *Hirt am Wege*. 49×82 cm, auf Holz, Ehemals Staatl. Museen Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie
- 18 *Aufgehender Vollmond am Meeresstrand*. 25×34 cm, auf Holz, Ehemals Staatl. Museen Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie
- 19 *Wald vor der Düne* (auch: *Waldige Berglandschaft*). 29,5×40 cm, auf Holz, Hamburg: Kunsthalle
- 20 *Ein Bauer*. 24×16 cm, auf Holz, Den Haag: Mauritshuis
- 21 *Die Tabakraucher*. 46×37 cm, auf Holz, New York: Metropolitan Museum
- 22 *Der Raucher*. 41×32 cm, auf Holz, Paris: Louvre
- 23 *Wirt und Wirtin bei der Weinprobe*. 40×53 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 24 *Der Meisterzecher* (auch: *Auf einen Zug*). 35×48 cm, auf Holz, Berlin: Privatbesitz
- 25 *Kneipe*. 60×47,5 cm, auf Holz, Haarlem: Frans-Hals-Museum
- 26 *Der bittere Trank*. 47,5×35,5 cm, auf Holz, Frankfurt/M.: Städelsches Institut
- 27 *Bauerngesellschaft* (auch: *Schlachtfest*). 34×37 cm, auf Holz, Schwerin: Landesmuseum
- 28 *Unangenehme Vaterpflichten*. 20×13 cm, auf Holz, Dresden: Gemäldegalerie
- 29 *Bauernrauferei beim Würfelspiel*. 22,5×17 cm, auf Holz, Dresden: Gemäldegalerie
- 30 *Bauernrauferei beim Kartenspiel*. 26,5×34,5 cm, auf Holz, Dresden: Gemäldegalerie
- 31 *Kartenspielende Bauern*. 32×43 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 32 *Der eingeschlafene Wirt*. 32×25 cm, auf Kupfer, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 33 *Die Raucher*. 35×26 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 34 *Eine Trinkstube* (auch: *Es lebe der Wein*). 36×27 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 35 *Würfelnde Soldaten*. 35×46 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 36 *Bauernquartett*. 43×58 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 37 *Dorfbaderstube*. 31×40 cm, auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 38 *Die Operation am Rücken*. 34×27 cm, auf Holz, Frankfurt/M.: Städelsches Institut
- 39 *Die Operation am Fuße*. 35×26 cm, auf Holz, Frankfurt/M.: Städelsches Institut

Anmerkungen

- 1 *Torrentius*, eigentlich van der Beeck, 1589-1644. Er arbeitete als Akt- und Stillebenmaler in Amsterdam, Leiden und Haarlem. Seine sehr freien Aktbilder wurden heimlich von den Bürgern gekauft. Als bekannt wurde, daß ihm angesehene Bürgerfrauen Modell gestanden hatten, wurde ihm wegen Gotteslästerung und Sittenlosigkeit der Prozeß gemacht. Er gestand jedoch auch auf der Folter nichts, mußte auf Betreiben Karls I. von England begnadigt werden und ging nach London. Leichtsinngerweise kehrte er später nach Amsterdam zurück und soll dort auf der Folter gestorben sein. Seine Bilder wurden öffentlich verbrannt.
- 2 *Frans Snyders*, 1579-1657, entwickelte sich in Antwerpen unter Anleitung von Rubens und später als sein Mitarbeiter zu einem der besten Stilleben- und Tiermaler seiner Zeit. Seine Gemälde, die Tiere, Früchte und Blumen meist in natürlicher Größe wiedergeben, wirken äußerst dekorativ und waren deshalb vom Adel und von der hohen Geistlichkeit sehr begehrt.
- 3 *Jan Lievens*, 1607-1674, war in Leiden Studienfreund Rembrandts, ging 1632 nach England und kehrte schließlich nach Leiden zurück, nachdem er sich von 1635-1643 in Antwerpen aufgehalten hatte. Seine Genrebilder sind stark von Brouwer beeinflusst, viele seiner vorzüglichen und stimmungsvollen Landschaften galten lange Zeit als Werke von Brouwer.
- 4 *Jan Davidsz de Heem*, 1606 in Utrecht geboren, kam 1635 oder 1636 aus Leiden nach Antwerpen und blieb dort bis zu seinem Tode im Jahre 1684. Er schuf vorzügliche Stilleben, wobei er es verstand, den dekorativen Stil von Snyders und die Farbenpracht der flandrischen Malerei mit der Präzision der holländischen Kleinmalerei zu vereinen. Seine Bilder zählen zu den besten Stilleben des 17. Jahrhunderts.
- 5 *Arnold Houbraken*, 1660-1719, war Maler und Radierer. Bleibendes Verdienst hat er jedoch als Kunsthistoriker durch sein dreibändiges Werk „De Grootte Schouburgh der Nederlandsche konstschilder en schilderessen (1718-1720). Es ist als Fortsetzung des „Malerbuchs“ von Carel van Mander gedacht und als Quellenwerk noch heute unentbehrlich.
- 6 *Nicolas Six* lebte von 1694 oder 95 bis 1731 in Haarlem als Licentiat (sww. Doktor) der Rechte. Er nahm aus Liebhaberei Unterricht im Malen und Radieren und ist 1725 in der Mitgliederliste der Haarlemer Lukasgilde als Maler eingetragen.
- 7 *Jacques Callot*, geboren 1592 in Nancy, gest. das. 1635. Er ist der erste große Künstler, der sich ganz auf Zeichnungen und Radierungen beschränkte, die Technik der Radierung entscheidend verbesserte und sie zur selbständigen Kunstgattung erhob. Berühmt sind seine Radierungen aus dem italienischen Volksleben und die zwei Folgen „Misères de la guerre“ (Schrecken des Krieges), die ihm schon zu Lebzeiten einen Ruhm verschafften, der noch heute anhält.
- 8 *Joos van Craesbeeck* wurde um 1605 in Neerlinter in Brabant geboren. Über seine Jugend ist nichts bekannt, er scheint um 1627 als Bäckergehilfe nach Antwerpen gekommen zu sein. 1633 steht er als „Maler und Bäcker“ in der Meisterliste der Lukasgilde. Die enge Freundschaft, die Brouwer bis zu seinem Tode mit ihm hielt, soll nach den Berichten der Biographen auch Craesbeecks hübscher Frau gegolten haben. 1651 taucht Craesbeecks Name in der Meisterliste der Lukasgilde von Brüssel auf. Dort stirbt er zwischen 1654 und 1662.
- 9 *Pieter Gerritsz van Roestraeten*, geboren 1630 in Haarlem, gest. 1700 in London, Schüler und seit 1654 Schwiegersohn von Frans Hals. Seine Genrebilder haben jedoch mehr die Art Jan Steens, seine Stilleben waren zu seiner Zeit sehr beliebt.

- 10 *Cornelis Hofstede de Groot*, 1863–1930, niederländischer Kunsthistoriker, einer der besten Kenner der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Er schrieb 1892 in Leipzig seine Doktor-dissertation über Houbrakens „Große Schauburg“. Sein Hauptwerk „Beschreibendes und kri-tisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts (10 Bände, 1. Band 1907) ist ein unentbehrliches Nachschlagewerk.
- 11 *Paul(us) Dupont* oder *Pontius* 1603–1658, entwickelte sich unter der Leitung von Rubens und später als sein bevorzugter Kupferstecher zu einem hervorragenden Meister auf diesem Gebiet.
- 12 *Lucas van Valckenborch*, Glied einer zahlreichen Malerfamilie, mußte 1566 als 31-jähriger wegen seines protestantischen Glaubens aus den Niederlanden fliehen und lebte bis 1597 in Frankfurt am Main. Er stand im Dienste des Kaisers Matthias und schuf interessante Landschaften von meist kleinem Format nach der Art P. Bruegels d. Ä., aber bereits unter Berücksichtigung topographi-scher Besonderheiten und mit stark betonten Genreszenen.
- 13 *David Vinckeboons*, 1576–1629, Landschaftsmaler in Amsterdam. Er kam aus den südlichen Nie-derlanden und behielt Besonderheiten dieser Malerei auch in Holland bei. Seine Landschaften versah er mit Dorfkirmessen, Plünderungsszenen und ähnlichen Darstellungen, so daß manch-mal nicht entschieden werden kann, ob das Gemälde eine Landschaft oder ein Genrebild ist.
- 14 *Jan Cossiers*, Maler in Antwerpen von 1600–1671, schuf mythologische Bilder, Porträts und Genrebilder sowie Altargemälde für Kirchen und Klöster.
- 15 *Abraham Diepram*, holländischer Genremaler, trat 1648 in Dordrecht in die Lukasgilde ein. Nach Thema, Technik und Farbgebung erinnert er stark an Brouwer, an künstlerischer Quali-tät steht er weit unter ihm.
- 16 *Cornelis Saftleven*, 1607–1681, lebte in Rotterdam. Sein Aufenthalt in Antwerpen ist bewiesen durch Bilder, in die Rubens die Staffage eingefügt hat, und durch Genrebilder im Brouwerschen Stil.

Literaturverzeichnis

- Blok, Pieter Joh., „Geschichte der Niederlande“ (Gotha 1913)
- Bode, Wilhelm von, „Adriaen Brouwer“ (Berlin 1924)
- Bode, Wilh. v., „Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen“ (Leipzig 1958)
- Böhmer, Günter, „Der Landschaftler Adriaen Brouwer“ (München 1940)
- Bredius, Abraham, „Künstler-Inventare, Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 17. Jh.“ (Den Haag 1915)
- Claudel, Paul, „Vom Wesen der holländischen Malerei“ (Bln. 1954)
- Drost, Willi, „Motivübernahme bei J. Jordaens und A. Brouwer“ (Königsberg 1928)
- Fierens, Paul, „Peinture flamande“ (Biberach 1953)
- Fierens, Paul, „Peinture hollandaise“ (Paris 1949)
- Große Sowjet-Enzyklopädie, „Der Barock“ (Berlin 1954)
- Hamann, Richard, „Geschichte der Kunst“ (Berlin 1955)
- Heinen, Hellmuth, „Psychologische Betrachtungen zu zahnärztlichen Darstellungen in der Kunst“ Diss. (Köln 1937)
- Heidrich, Ernst, „Flämische Malerei“ (Jena 1924)
- Hofstede de Groot, Cornelis, „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts“ (Berlin 1907)
- Holländer, Eugen, „Die Medizin in der klassischen Malerei“ (Stuttgart 1923)
- Houbraken, Arnold, „Große Schauburg der niederländischen Maler und Malerinnen“ (Übersetzung von Alfred Wurzbach, Wien 1880)
- Hüttinger, Eduard, „Holländische Malerei im XVII. Jahrhundert“ (Stuttgart 1956)
- Huizinga, Johan, „Holländische Kultur des 17. Jahrhunderts“ (Jena 1933)
- Jahn, Johannes, „Wörterbuch der Kunst“ (Berlin 1957)
- Jannasch, Adolf, „Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts“ (Berlin 1940)
- Jantzen, Hans, „Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert“ (Leipzig 1912)
- Lambotte, Paul, „Flemish Painting before the 18. th. century“ (Berlin 1927)
- Leymarie, Jean, „Die holländische Malerei“ (Genf 1956)
- Oldenburg, Rudolf, „Die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts“ (Berlin 1918)
- Philippi, Adolf, „Die Blüte der Malerei in Holland“ (Leipzig 1901)
- Sandart, Joachim von, „Teutsche Academie“ (München 1925)
- Schmidt-Degener, F., „Adriaen Brouwer et son Évolution Artistique“ (Brüssel 1908)
- Schneider, Hans, „Die Bildnisse des Adriaen Brouwer“ (in „Festschrift für J. Friedländer“, Leipzig 1927)
- Stucken, Eduard, „Die Hochzeit Adriaen Brouwers“ (Berlin 1914)
- Thieme/Becker, Künstler-Lexikon (Leipzig 1907-1958)
- Timmermans, Felix, „Adriaen Brouwer“
- Weiber, Lucy von, „Der Innenraum in der holländischen Malerei“ Diss. (Würzburg 1937)
- Wurzbach, Alfred von, „Quellenschriften zur Kunstgeschichte“ (Wien 1880)

Nachweis der Abbildungen

Textabbildungen Staatliche Museen, Berlin 1, 2, 3, 7, 11; Deutsche Fotothek, Dresden 4, 5, 6, 9, 10; F. Lugt, Maartensdijk 8

Bildtafeln Ehem. Staatliche Museen (Steinkopf), Berlin-Dahlem 1, 2, 7, 16, 17, 18; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 3; Rijksmuseum, Amsterdam, 4, 5, 8; Archives Photographiques, Paris 6; Museum Boymans, Rotterdam 9; Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München 10-15, 23; Kunsthalle Hamburg (Kleinhempel), Hamburg 19; Mauritshuis (A. Dingjan), Den Haag 20; Metropolitan Museum, New York 21; Verlagsarchiv 22, 31, 33, 36, 37, 38, 39; Gustav Schwarz, Berlin 24; Frans-Hals-Museum (A. Dingjan), Den Haag 25; Dorle Barleben, Mainz 26; Heinrich Loew, Leipzig 27, 28, 29, 30; Heinz Gleixner, München 32, 34, 35

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany. VEB E. A. Seemann, 1. Auflage 1960, Buch- und Kunstverlag, Leipzig. Veröffentlicht unter Lizenznummer 460, 350/2/59.

Die Gesamtherstellung übernahm die Druckerei Fortschritt, Erfurt.

Die Gestaltung des Schutzumschlages, des Einbandes und der Typographie führte Gert Wunderlich (Druckerei Fortschritt, Erfurt) aus.

Das Kunstdruckpapier fertigte der VEB Papierfabrik Dreiwerden, das Offsetpapier der VEB Papierfabrik zu Weissenborn.

Bestellnummer: 31 TB

130 217 20

11. 01. 74

22. 03. 74

21. 08. 75

3. Feb. 1987

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

28. Nov 1992

6. April 1995

26. März 1997

17. Okt. 1997

III/9/280 JG 162/6/85

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0063211

SLUB Dresden



2 0063211

