



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Kunst in Flandern

Rooses, Max

Stuttgart, [1914]

Kapitel III Der italiensche Einfluss im 16. Jahrhundert

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60332)



280. — Cornelis Floris, Rathaus in Antwerpen.

KAPITEL III

Der italienische Einfluß im 16. Jahrhundert

Architektur — Skulptur — Malerei

Zur Zeit der Brüder van Eyck war die vlämische Malerei der italienischen sicherlich überlegen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts nahm aber die Kunst der Italiener einen gewaltigen Aufschwung und übte einen mehr und mehr überwiegenden Einfluß auf die niederländischen Künstler. Zuerst war es ein kaum wahrnehmbares Durchsickern, dann wurde das Eindringen mächtiger, und schließlich war es ein unwiderstehlicher Strom, der die ganze vlämische Malerschule mit sich fortriß. Die Italiener waren bemüht, die griechisch-römische Architektur wieder aufleben zu lassen, sie studierten die Schönheiten des menschlichen Körpers, dessen anmutige Bewegungen und harmonische Verhältnisse wiederzugeben sie niemals müde wurden. Die Vlamen, die ausgezogen waren, um die transalpinen Meister zu studieren, nahmen völlig deren Stil an.

Der italienische Einfluß ist in der zeitgenössischen Architektur zu verspüren. Die letzten gotischen Bauwerke haben nicht mehr dieselbe Stilreinheit wie die früheren Bauten. Sie sind nicht

weniger originell und schön, aber die maßvolle Zurückhaltung hat einer überreichen phantastischen Ausschmückung Platz gemacht. Der Spitzbogenstil wurde jedoch keineswegs darum fallen gelassen, weil man gegen seine Entartung ankämpfen wollte. Die Architekten verschmähten den Stil des vorhergehenden Zeitalters als zu barbarisch, was ihm den Namen „gotisch“ eintrug, und griffen mit Begeisterung den Stil der Renaissance auf, der im Laufe des 15. Jahrhunderts in Italien entstanden war. In der Mitte des folgenden Jahrhunderts bürgerte er sich in unserem Lande ein. Pieter Coecke gab von 1546 bis 1553 in Antwerpen eine Übersetzung der „Architettura“ des Sebastiano Serlio heraus, um seine vlämischen Mitbrüder in die Geheimnisse einzuweihen, die die Italiener von Vitruv gelernt hatten. Im Jahre 1551 publizierte Hans Bloem ebenfalls in Antwerpen bei Hans Lieftrinck „*Les Cinq Coulomnes de l'Architecture*“; Vredeman de Vries (geb. Leeuwarden 1527, gest. Antwerpen 1604) gab sieben Bände wundervoller Entwürfe für Karyatiden, Grabmäler und Ornamente im neuen Stile heraus. Von jetzt ab sollten die Bauten des alten Rom als die höchsten und sogar einzigen architektonischen Vorbilder gelten. Die fünf klassischen Säulenordnungen wurden die Grundmotive; die Horizontalen der griechischen und römischen Gesimse treten an Stelle der Vertikalen des Spitzbogenstiles. Keine gebrochenen und gewundenen Linien mehr, keine phantasievollen Einfälle bei der Anordnung einer Fassade; alles ist unerbittliche, symmetrische Regelmäßigkeit! Außerdem werden die gewohnten Schmuckmotive des mittelalterlichen Stils, die Spitzbögen und der Dreipaß, durch „Grotesken“ auf italienische Manier ersetzt.

Zu den bedeutendsten Bauten der Frührenaissance gehört das Antwerpener Rathaus (Abb. 280) (1561—1565) von Cornelis Floris. Es ist ein großes, dreistöckiges Gebäude, im Erdgeschoß mit Rundbogen, in den oberen Stockwerken mit rechteckigen Fenstern, mit



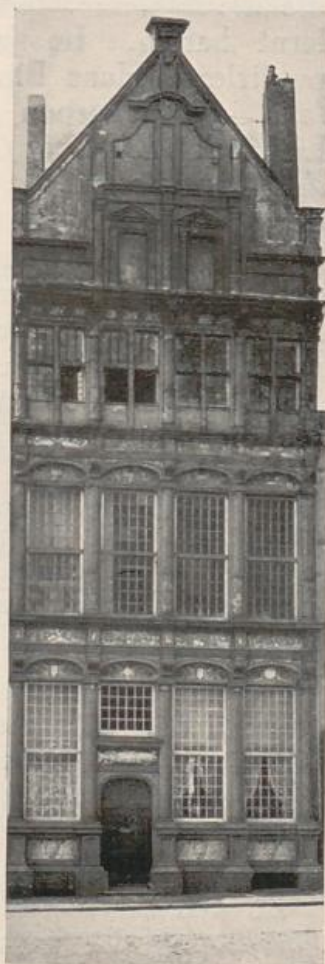
281. — Brügge, Alte Stadtkanzlei
(jetzt Friedensgericht).



282. — Antwerpen, Tuchmacher- und Gerber-Amtshaus.

Rathaus zu einer der interessantesten Arbeiten dieser Zeit zu machen, die alte Stadtkanzlei in Brügge (1537) (Abb. 281) ist eine der gefälligsten. Diese erste Periode der Renaissance hat nicht lange gedauert. Bald nach ihrem Erscheinen kamen so unruhige Zeiten über Flandern, daß man nicht mehr an Prachtbauten denken durfte. Einige Gebäude, vor allem Zunft- und Innungshäuser, zählen zu den bemerkenswertesten Beispielen dieses Stiles und zeichnen sich aus durch ihre geschmackvoll ausgeführten Ornamente, ihre ebenmäßigen Verhältnisse und ihre ansprechende Linienführung, so z. B. das Haus der Tuchmacher und das der Gerber auf der Grand' Place in Antwerpen (1541) (Abb. 282) und das Haus der Fischhändler (Haus zum Salm) in Mecheln

einer Loggia unter dem Dach und römischen Pilastern zwischen den Fenstern. Der interessanteste Teil ist der mittlere Vorbau, der ziemlich weit aus der übrigen Fassade hervorspringt und weit über die Bedachung des Ganzen emporragt, sich nach oben stufenweise verschmälernd. Dieser Mittelbau steht durch seine elegante Schlankeheit in glücklichem Gegensatz zu den beiden Flügeln dieses etwas massigen Gebäudes und trägt dazu bei, das



283. — Mecheln, Haus der Fischhändler.

(1530) (Abb. 283). Letzteres bleibt, trotz beklagenswerten Restaurationen und Herabwürdigungen, die es im Laufe der Jahrhunderte erdulden mußte, immer noch der anmutigste Frührenaissancebau. Im Anfang des 16. Jahrhunderts, zur Zeit, als der italienische Einfluß sich in der vlämischen Malerei fühlbar zu machen begann, wanderte auch mehr als ein Bildhauer über die Alpen. Wie die Maler, so brachten auch sie neue Ideen und eine neue Formensprache von ihrem Aufenthalte dort unten mit. Die Skulptur macht sich nach einigen Werken des Übergangsstils, wie den Bildwerken in der Kathedrale von Brou, bei denen mehrere vlämische Bildhauer mitwirkten, gänzlich von der gotischen Überlieferung frei.

Die berühmteste Bildhauerarbeit aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist der Kamin im Schöffensaal der „Freiheit Brügge“ im jetzigen Justizpalast (Abb. 284), der nach Zeichnungen des Malers Lancelot Blondeel von Guyot de Beaugrand und drei anderen Bildhauern ausgeführt und im Jahre 1529 aufgestellt wurde. Die Wandung der Feuerstelle ist von schwarzem Marmor und Alabaster. Ein monumentaler, holzgeschnittener Fries zeigt die lebensgroßen Gestalten Karls V., Maximilians I. und seiner Gattin Maria von Burgund, Ferdinands von Aragon und Isabellas von Kastilien, die umgeben sind von Putten, Wappenschilden und anderen dekorativen Motiven. Die



284. — Brügge, Justizpalast. Kamin im Schöffensaal der „Freiheit Brügge“.



285. — Jan van Backere, Grabmal Marias von Burgund (Brügge, Liebfrauen-Kirche).



286. — Jacques du Broeucq, Altarbild
(Mons, Sainte-Waudru).

Blondeel und seinen Gehilfen wissen wir nicht, ob sie in Italien gewesen sind, aber wir wissen, daß Jacques du Broeucq, geboren zwischen 1500 und 1510 zu Mons, gest. 1584, sich nach Rom begab, um dort seine Studien zu vollenden, und daß er 1535, von Begeisterung für die Kunst Italiens und die Antike erfüllt, zurückkehrte. Er arbeitete viel für die Kirchen seiner Vaterstadt, für Sainte-Waudru einen Lettner, die Chorschranken und einen Altar (Abb. 286 und 287) und die Chorschranken in Saint-Germain.



287. — Jacques du Broeucq,
Altarstatue (Mons, Sainte-
Waudru).

Renaissance hat endgültig den Sieg errungen. Die fürstlichen Personen haben eine ungezwungene Haltung, eine großzügige Gebärde, und die Gewandung folgt gut den Linien des Körpers. Die Amoretten sind voll der köstlichsten Phantasie und Schalkhaftigkeit.

Die Liebfrauen-Kirche von Brügge birgt ebenfalls zwei berühmte Werke, das Grabmal Marias von Burgund (Abb. 285), 1495 von Jan van Backere (aus Brüssel) ausgeführt, und das Karls des Kühnen von Jakob Jonghelinck (aus Antwerpen) (1558). Von Lancelot

Von italienischen Meistern hatte er gelernt, seine Gestalten natürlich und harmonisch zu gruppieren und die Schönheit und Eleganz des menschlichen Körpers gut herauszuarbeiten. Das nordische Temperament läßt sich aber doch nicht vollkommen verleugnen; seine Gestalten behalten die mageren Formen, eine gekünstelte Haltung und die übertriebene Gebärdensprache. Wohl sind sie von gesundem und frischem Leben erfüllt, aber sie danken ihre Entstehung eher dem Gehirn eines akademischen Künstlers als treuem Naturstudium. Wie dem auch sei, Broeucq war ein eigenartiger Künstler, durch den der Kunst neuer Lebenssaft zuströmte. Unglücklicherweise sind die meisten seiner Werke zerstört, verstümmelt oder zerbrochen.

Ein anderer Romanist unter den Bildhauern und Bewunderern der italienischen Renaissance war Cornelis de Vriendt oder

Floris, geb. 1518 zu Antwerpen und dort 1575 gestorben. Er ging so vollkommen in italienischer Kunst auf, daß seinen Werken nichts mehr von dem früheren Stile anhaftet. Seine berühmteste Arbeit ist das Tabernakel von Léau (Abb. 288), ein 100 Fuß hoher, achteckiger Turm aus Stein. Er besteht aus zehn Stockwerken, deren Flächen mit Reliefs und deren architektonisches Gerüst mit kleinen Figuren und Girlanden geschmückt sind. Das köstliche Werk wurde 1551 ausgeführt. Andere Hauptarbeiten des Floris sind das Tabernakel von Zuerbempde (Abb. 289), der Lettner in der Kathedrale von Tournai und das Grabmal König Christians von Dänemark in Roeskilde. Bei Cornelis Floris finden wir viel Anmut, liebenswürdige Einfälle und einen großen Reichtum dekorativen Beiwerkes. Er wählt elegante Figuren und drapiert sie mit Geschmack. Ihm ist weder die solide, ja fast herbe künstlerische Auffassung noch das machtvolle Können des du Broeucq zu eigen; er arbeitet leicht, er schafft unermüdlich und gefällt immer, ohne jemals zu ergreifen.

Die das Tabernakel umschließende Einfassung ist eine wundervolle Arbeit des Renaissance-stiles. Nicht weniger charakteristisch und entzückend ist die von Jan Veldener signierte Tabernakel-Einfassung in St. Jakob zu Löwen (1568).

In der Mitte des 16. Jahrhunderts schossen die Bildhauer in der Art des Floris nur so aus der Erde. Die besten waren Pieter Coecke aus Alost (1507—1550), der Schöpfer des Kamins in der Bürgermeisterstube des Antwerpener Rathauses (Abb. 290), und der unbekannteste Meister des Grabmals von Jan von Mérode (gest. 1559) in St. Dymphna zu Gheel, des stilreinsten und in der Ausführung vollendetsten aller Grabmäler dieser Zeit (Abb. 291). Alexander Colin oder Colyns verdient auch angeführt zu werden. Im Jahre 1529 in Mecheln geboren, wurde er 1562 von Kaiser Ferdinand nach Innsbruck berufen, um das Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. in der dortigen Hofkirche auszuführen. Er schuf die



288. — Cornelis Floris, Tabernakel (Léau, Saint-Léonard).



289. — Cornelis Floris, Tabernakel (Zuerbempde, Kirche).

vierundzwanzig, das Grabmal zierenden Flachreliefs mit Szenen aus dem Leben des Kaisers, vier allegorische Figuren, die Tugenden des hohen Toten darstellend, verschiedene Kinderstatuen und die auf dem Sarkophage knieende Gestalt des Kaisers. Seit dem Jahre 1562



290. — Pieter Coecke, Kamin im Bürgermeisterzimmer des Rathauses zu Antwerpen.

arbeitete er an dem großartigen, gänzlich in Bronze ausgeführten Werke. Die achtundzwanzig Fürsten und Helden aus dem Hause Habsburg, die das Grabmal umgeben, stammen von anderen Künstlern. Ebenfalls für die Hofkirche in Innsbruck schuf Colyns das Grabmal Erzherzog Ferdinands und seiner Gattin; für das Heidelberger Schloß machte er sechsunddreißig Statuen und massenhafte dekorative Schmuckstücke und für Sankt Veit in Prag das Grabmal der Königin von Böhmen (1589). Er starb 1622 in Innsbruck. Das Grabmal Maximilians (Abb. 292) ist das bedeutendste und

vollkommenste in dieser Epoche ausgeführte derartige Werk, und Colyns verdankt man die wichtigsten und schönsten Teile daran. Seine Gestalten zeichnen sich durch ihre kräftigen Formen, ihre freie Haltung und ihre dramatische Bewegtheit aus.

In den Ornamenten der Architekten und Schreiner sieht man im Laufe des 16.



291. — Unbekannter Meister, Grabmal des Jan von Mérode (Gheel, St. Dymphna).

Jahrhunderts und vor allem während der ersten Hälfte eine heitere Phantastik ihr Wesen treiben, die an die römischen Grottesken erinnert. Die Erfindungskraft der Künstler war unerschöpflich; sie spielten mit den entzückendsten Motiven und erfanden bis ins Unendliche immer wieder neue Zusammenstellungen

von Engeln und Putten, Trophäen, Masken und Vögeln, verschlungenem Bandwerk oder Blumen und Laubgewinden. Die

bedeutendste, bekannteste Arbeit in dieser Art ist das innere Portal des Schöffensaales im Rathaus von Oudenaarde (Abb. 293), das 1531 von Paul van der Schelde gemacht wurde. Achtundzwanzig kleine Tafeln, ein Durcheinander von laubbekränzten Engeln, Tierköpfen, menschlichen Gestalten, Seepferden, Vögeln und Blumen, alles das mit Sorgfalt, Geschmack, größter Feinheit und unvergleichlichem Erfindungsreichtum ausgeführt, macht dies „Stilleben“ zu einem allerlebendigsten Kunstwerk.

Vor allem aber sehen wir bei der Malerei in Flandern die Folgeerscheinungen des römischen Einflusses. Van Mander erzählt uns, daß Jan van Scorel der erste Niederländer gewesen sei, der Italien besuchte; er nennt ihn den Bannerträger und Pionier der fremden Kunst in Flandern. Aber es hat sich doch herausgestellt, daß vor ihm, der 1520 über die Alpen ging, schon mancher Vlame hinuntergezogen war. Roger van der Weyden z. B. besuchte Rom im Jahre 1450; Justus von Gent hatte 1468 in Italien gearbeitet, wo er von Herzog Federigo da Montefeltro nach Urbino berufen worden war. Er malte für die Bruderschaft von Corpus Domini ein *Abendmahl*, das sich noch jetzt im Museum von Urbino befindet (Abb. 294), und führte auch noch andere Arbeiten für den Herzog aus, eine Serie von achtundzwanzig Porträts, Philosophen und Gelehrte darstellend, von denen die eine Hälfte im Palazzo Barberini in Rom hängt (Abb. 295), die andere dem Louvre gehört; dann malte er eine Folge von Allegorien der sieben Künste, von denen zwei in Berlin, zwei in der National Gallery sich befinden. Dem Palazzo Barberini gehört ferner das Porträt des Herzogs von Urbino mit seinem Sohne Guidobaldo. Das Bildnis der beiden berühmten Persönlichkeiten zeichnet sich durch weiche und harmonische Töne aus und durch



292. — Al. Colyns, Grabmal Kaiser Maximilians I. (Innsbruck, Hofkirche).



293. — Paul van der Schelde, Inneres Portal des Schöffensaales im Rathaus zu Oudenaarde.

eine Vornehmheit der Formen, die eher an ein Werk italienischer als vlämischer Kunst denken läßt. Man könnte daraus



294. — Justus van Gent, Das Abendmahl (Urbino, Museum).

schließen, daß dieser Nordländer, den man nach dem Süden berief, weil sein Können dem der dortigen Künstler überlegen sein sollte, den Stil seines Vaterlandes verschmähte, um sich den des Landes anzueignen, in dem er Gast war. Die Porträts Federigos da Montefeltro und seines Sohnes (Abb. 296) sind jedoch getreu nach der Natur ohne die Absicht, zu idealisieren, wiedergegeben, mit einer durchaus vlämischen Genauigkeit trotz aller italienischer dekorativer Breite.



295. — Justus von Gent, Moses (Rom, Palazzo Barberini).

Jan Gossart, häufiger Mabuse genannt, nach seinem Geburtsorte Maubeuge, ist in der chronologischen Reihenfolge der zweite dieser italienisierenden Maler. Er ist um 1478 geboren. Van Mander bemerkt, er sei „einer der ersten gewesen, der aus Italien die wahre Art, Historienbilder mit nackten und aller Art allegorischen Figuren zu komponieren, herübergebracht habe, welche Dinge man vor seiner Zeit in unseren Landen nicht gekannt habe“.

Von den Italienern überkam er die Liebe zur Schönheit des menschlichen Körpers, und auf seinen Bildern verwandte er als Schmuck in verschwenderischer Weise die Motive ihrer Renaissancearchitektur. Aus dem Erbe der primitiven Vlamen bewahrte er sich den Ernst und die Innigkeit ihres Empfindens sowohl wie auch ihre kraftvolle und strahlende Farbe. Er ist unbestritten der bemerkenswerteste Repräsentant dieser Übergangsperiode. Van Mander erwähnt mehrere seiner Werke, unter anderen, eine *Kreuzabnahme*, die für den Hauptaltar der Abteikirche in Middelburg gemalt war. Das Bild galt als das Hauptwerk des Meisters; es verbrannte mit der Kirche im Jahre 1568. Außer anderen, seitdem ebenfalls verschwundenen Gemälden nennt van Mander noch einen *Adam*

der Kirche im Jahre 1568. Außer anderen, seitdem ebenfalls verschwundenen Gemälden nennt van Mander noch einen *Adam*

und Eva (Abb. 298), von dem zwei verschiedene Wiederholungen existieren, deren eine sich im Schlosse Hampton Court bei London, die andere sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin befindet. Es ist eine Aktstudie in italienisierendem Geschmack. Aber die Zeichnung der Figuren und ihr etwas schwerfälliger Naturalismus, desgleichen die emailartigen Farben und die transparenten Schatten erinnern an den Stil der Primitiven und beweisen, daß die vlämischen Maler bis jetzt die Prinzipien der italienischen Schule nur erst zur Hälfte anwenden. Unter den sicheren Bildern Mabuses ist zu nennen, *der heil. Lukas die Madonna malend*, das er 1515 für den Altar der Lukas-Gilde in St. Romuald zu Mecheln vollendete. Heute befindet es sich im Prager Museum und ist seines überreichen, architektonischen Beiwerkes wegen bemerkenswert. Ein anderes Bild, das gleiche Thema behandelnd, ist im Wiener Hofmuseum (Abb. 297). Es ist das hübscheste Bild des Malers, das wir kennen, ein Werk von höchst eigentümlicher Stilmischung; denn während die reizenden lockigen Engelsköpfchen, die elegante Renaissancearchitektur, die Spuren einer flüssigeren Formengebung und eines mehr einschmelzenden Wesens und vor allem ein köstlicher zartgrüner Gesamtton schon Ausdruck der neuen Kunst sind, steht an anderen Stellen das kräftige und leuchtendere Kolorit mit dem starken, edelsteinartigen Flimmern noch unter dem Einfluß der gotischen Malerschule Flanderns. Zwei Werke in der Münchener Pinakothek sind von 1527 datiert. Das erste davon ist *Danae mit dem Goldregen* (Abb. 299), ein junges Weib von klassischen Formen mit niedlichem, aber etwas geistlosem Gesicht und mit den bei Gossart so beliebten runden Backen, die den köstlichen Regen auf sich niederrieseln



296. — Justus von Gent,
Federigo da Montefeltro mit
seinem Sohne
(Rom, Palazzo Barberini).



297. — Jan Gossart gen. Mabuse,
Der hl. Lukas die Madonna malend
(Wien, Hofmuseum).

läßt. Das andere stellt die in einer Nische thronende *Madonna* dar (Abb. 300). Mit beiden Händen hält sie das Kind, das sich ihr zu entwinden sucht. Die Mystik der alten Zeiten ist verschwunden; selbst die Engel, die Heiligen und Seligen haben profane Gestalt und profanes Wesen angenommen.



298. — Jan Gossart gen. Mabuse, Adam und Eva. Nach der Kopie im Brüsseler Museum.

Jan Gossart hatte noch für die Fürsten aus dem Hause Burgund gearbeitet, seine Nachfolger stellten ihre Kunst in den Dienst Karls V. Barent van Orley ist der erste aus der Reihe dieser Künstler, die unter der neuen Regierung standen. Er wurde im Jahre 1493 in Brüssel geboren und war von adeliger Abstammung; aus seiner Familie sind mehrere Künstler hervorgegangen. Man nimmt an, daß er zweimal über die Alpen reiste, ein erstes Mal in den Jahren zwischen 1509 und 1515, ein zweites Mal nach 1527. Van Orley war Hofmaler der beiden Statthalterinnen der Niederlande, Margaretes von Österreich und Marias von Ungarn. Er hat in Rom noch mit Raffael in Berührung kommen können, und es läßt sich denken, mit welcher Verehrung der junge Vlame seine Augen zu dem Fürsten unter den Künstlern seiner Zeit erhob. Die Madonnenbilder van Orleys, von denen er in seiner Jugend, d. h. von



299. — Jan Gossart, gen. Mabuse, Danae mit dem Goldregen (München, Pinakothek).



300. — Jan Gossart, gen. Mabuse, Maria mit dem Kinde (München, Pinakothek).

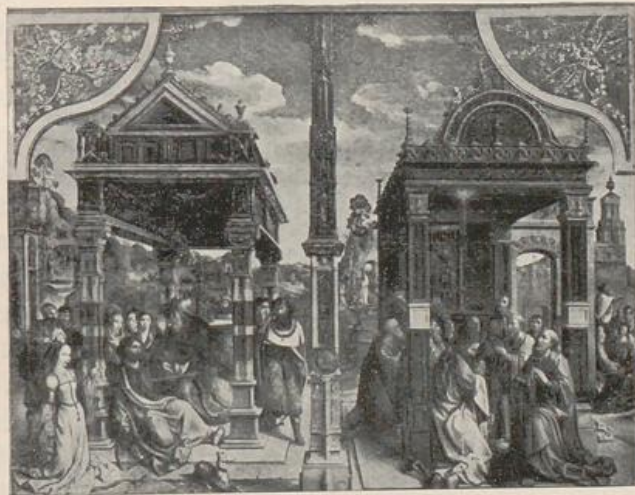
1515 bis ungefähr 1522, eine große Anzahl malte, tragen sichtbarlich Spuren Raffaelschen Einflusses. Wie Gossart genießt

van Orley die Ehre, daß ihm eine Reihe von Werken aus der Zeit Raffaels, wenn nicht sogar von dessen Hand, zugeschrieben werden. Er malte mit unendlicher Sorgfalt, und jedesmal, wenn man die Geschichte eines seiner großen Altarbilder durchgeht, erfährt man, daß er vier oder fünf Jahre daran gearbeitet hat. Michelangelo verdankte er ebenso viel wie Raffael. Er war vor allem bestrebt, schöne Körper zu zeichnen und verlieh ihnen mehr Eleganz und Schlankheit als Gossart, gab ihnen auch eine größere dramatische Bewegtheit. Mehr noch als Gossart übertrieb er in der Verwendung architektonischer Ornamente. Sein saftiges und einheitliches Kolorit aber neigt zu einem dunkleren Gesamttone.

Zu seinen Hauptwerken zählen *Das Jüngste Gericht* (Abb. 303) und *Die sieben Werke der Barmherzigkeit* im Antwerpener Museum, das von den dortigen Armenpflegern bestellt worden war. Es ist ein Triptychon, im Mittelbilde die Bestattung der Toten, auf jedem Flügel je drei Gute Werke. Van Orley hatte den eigentümlichen Einfall, das erste der guten Werke, „Die Totenbestattung“, in das Tal Josaphat zu verlegen, ebenso wie Roger van der Weyden eines der Sakramente am Fuß des Kreuzes vollziehen läßt. Später gab er zwei Gestalten



301. — Barent van Orley, Die Prüfungen Hiobs. Mittelbild des Hiob-Altars (Brüssel, Museum).



302. — Barent van Orley, Die Apostel Thomas und Matthäus (Wien, Hofmuseum).

im Jüngsten Gerichte die Köpfe Luthers und Melanchthons. — Ein anderes bedeutendes Werk des Meisters, die *Prüfungen*



303. — Barent van Orley, Das Jüngste Gericht (Antwerpen, Museum).

der *Apostel Thomas und Matthäus* im Wiener Hofmuseum (Abb. 302). Die Malerei ist, trotzdem auf dem Bild mehrere Episoden dargestellt sind, einheitlicher als die meisten anderen Arbeiten des Künstlers, das Kolorit ist leuchtend, doch fällt



304. — Barent van Orley, Bildnis des Dr. Georg Zelle (Brüssel, Museum).

es durch etwas bizarre Reflexe auf. Van Orley schuf zahlreiche Porträts, darunter auch solche verschiedener Fürstlichkeiten. Im Jahre 1515 malte er die (nicht mehr erhaltenen) Bildnisse der sechs Kinder Philipps des Schönen, die dem König von Dänemark geschenkt wurden. Seine Porträts scheinen alle, bis auf sehr wenige, wie das 1519 gemalte von Doktor Zelle im Brüsseler Museum (Abb. 304), verloren gegangen zu sein. Für die Herren der Niederlande lieferte van Orley auch zahlreiche Kartons für Teppiche und führte auch solche für Glasfenster aus. Mehrere dieser Glasfenster befinden sich in St. Gudula in Brüssel und stellen Karl V. mit seiner Gemahlin Isabella von Portugal und Ludwig von Ungarn nebst Gemahlin dar, umgeben

Hiobs (Abb. 301), war ihm von Margarete von Österreich für den Grafen Antoine de Lalaing in Auftrag gegeben worden. Es befindet sich im Brüsseler Museum. Viele Anklänge an italienische Werke, gequälte Bewegungen, kühne Stellungen, die in ihrer Übertreibung immerhin einen höheren Schwung zeigen, das wären die Urteile, die man über das Mittelbild fällen könnte. Das Kolorit ist ebenfalls etwas gekünstelt, aber die Ausführung ist wundervoll in ihren reichen, üppigen und weich verschmolzenen Tönen.

Ein drittes seiner Hauptwerke ist eine Szene aus dem Leben der *Apostel Thomas und Matthäus* im Wiener Hofmuseum (Abb. 302). Die Malerei ist, trotzdem auf dem Bild mehrere Episoden dargestellt sind, einheitlicher als die meisten anderen Arbeiten des Künstlers, das Kolorit ist leuchtend, doch fällt es durch etwas bizarre Reflexe auf.

Van Orley schuf zahlreiche Porträts, darunter auch solche verschiedener Fürstlichkeiten. Im Jahre 1515 malte er die (nicht mehr erhaltenen) Bildnisse der sechs Kinder Philipps des Schönen, die dem König von Dänemark geschenkt wurden. Seine Porträts scheinen alle, bis auf sehr wenige, wie das 1519 gemalte von Doktor Zelle im Brüsseler Museum (Abb. 304), verloren gegangen zu sein. Für die Herren der Niederlande lieferte van Orley auch zahlreiche Kartons für Teppiche und führte auch solche für Glasfenster aus. Mehrere dieser Glasfenster befinden sich in St. Gudula in

von ihren vier Schutzheiligen. Die beiden Glasfenster wurden in den letzten Lebensjahren des Künstlers ausgeführt, das eine 1537, das andere 1538.

Ein anderer, viel weniger bekannter Brüsseler Maler, Cornelis Schernier, genannt van Coninxloo, gehört derselben Zeit an und hat denselben Stil. Man weiß auch, daß er von 1529—1558 arbeitete, und daß er wahrscheinlich gegen 1500 geboren wurde. Das Brüsseler Museum besitzt zwei Bilder von ihm, ein großes und ein kleines. Ersteres ist ein Triptychon mit der Darstellung der *Maria Magdalenen-Legende* (Abb. 305), das 1537 für Jan Teughel, Abt von Dilighem, gemalt wurde. Lange ist es Jan Gossart zugeschrieben worden, und in der Tat weist es einige Verwandtschaft mit dessen Werken auf. Der Christus am Tische des Simon kommt noch aus der Schule des Dirck Bouts, während der rothaarige, robuste Pharisäer im Vordergrund an Raffael erinnert. Das Kolorit ist üppig, die Lichtbehandlung wohl gelungen. Die Neigung, die Gestalten und ihre Haltung zu idealisieren, tritt deutlich zu Tage. Die Überfülle architektonischer Ornamente ist hier nicht minder groß als bei Gossart und van Orley.

Auf dem kleinen, *Die Genealogie der Madonna* (Abb. 306) betitelten Bilde sitzen Joachim und Anna auf einer Bank, umschlungen von den Wurzeln einer Pflanze, aus deren Blüte Maria erwächst. Im Hintergrund und an den Seiten eine übertriebene architektonische Ornamentik, in welche zwei



305. — C. van Coninxloo, Die Legende der hl. Maria Magdalena (Brüssel, Museum).



306. — C. van Coninxloo, Die Genealogie der Madonna (Brüssel, Museum).



307. — Lancelot Blondeel, Szenen aus dem Leben des hl. Cosmas und Damian (Brügge, St. Jakob).



308. — Lancelot Blondeel, Der hl. Lukas die Madonna malend (Brügge, Museum).

Episoden aus dem Leben der Eltern Marias hinein komponiert sind. Die Malerei ist in prächtigen Farben gehalten und so fein, daß sie von einem Miniaturisten ausgeführt sein könnte; die Ornamente sind in Grisaille behandelt. Das Bild trägt die volle Signatur des Meisters.

Die späteren Brügger Maler traten ebenfalls in die mächtige italienisierende Bewegung ein. Der erste von ihnen ist Lancelot Blondeel (1496 bis 1561). Er war Maler und Architekt in einer Person, vor allem aber war er Zeichner. Er lieferte Kartons für Teppiche und zeichnete

eigenhändig den ganzen Entwurf für sein Hauptwerk den Kamin in der „Freiheit Brügge“ (s. S. 165). Bei ihm ging die Vorliebe, seine Bilder durch architektonisches Beiwerk auszuschnücken, noch viel weiter als bei Gossart, van Orley und Coninxloo. Er teilte seine Malereien durch ein Rahmenwerk von Arkaden und prächtig ornamentierten Säulenhallen in einzelne Teile. Die Pracht des Dekors und der Einrahmungen war derartig groß, daß der erzählende Inhalt zur Nebensache wurde. Alle diese tollen architektonischen Einfälle, die auf goldenem Grunde ihr heiteres Wesen treiben, sind von anmutvollstem Stil und bilden



309. — Lancelot Blondeel, Die Legende des hl. Georg (Brügge, Museum).

in ihrer sorglosen Inkonsequenz das Vorspiel jenes dekorativen Stils der vlämischen Renaissance, der, von unerschöpflicher Phantasie getragen, sich in einer zügellosen Zerstückelung und üppigen Häufung der Formen ergeht. Blondeel zeichnet die architektonischen Motive, mit denen er den Grund seiner Bilder bedeckte, vermittelst eines braunen Firnisses oder mit der Feder; mit Ölfarben malte er nur die Figuren. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Brügge; die bedeutendsten sind *Szenen aus dem Leben der Heiligen Cosmas und Damian* in St. Jakob, von 1523 (Abb. 307), *Der heilige Lukas die Madonna malend*, 1545 datiert (Abb. 308), *Die Legende des heiligen Georg* (Abb. 309) im Museum und *Die Schutzheiligen der Malergilde* in der Salvator-Kirche (Saint-Sauveur), ebenfalls von 1545 datiert (Abb. 310).

Indessen gingen die Nachahmer des italienischen Stiles ihrer vlämischen Eigenschaften, die man bei



310. — Lancelot Blondeel, St. Lukas und St. Eligius, die Schutzheiligen der Malergilde (Brügge, Salvator-Kirche).



311. — Michel van Coxeyen, Martyrium des hl. Sebastian (Antwerpen, Museum).

tion legte man den größten Wert, und dabei kam das Kolorit schlecht weg. Gelehrsamkeit und akademische Virtuosität traten an Stelle von Erfindung und wahrhaft schöpferischer Hochspannung. Schule und Atelier ersetzten die Naturbeobachtung, und die Schablone das Leben.

Die Mitte des 16. Jahrhunderts schenkt uns eine ganze Reihe



312. — Lambert Lombard, Das Osterlamm (Lüttich, Museum).

den ersten Romanisten Gossart und van Orley noch bewunderte, immer mehr und mehr verlustig. Ein vlämischer Raffael genannt zu werden, bedeutete für sie den höchsten zu erstrebenden Ruhmestitel, den man ihnen auch nur allzu großmütig zuerkannte. Sie imitierten in der Tat eigentlich nur die Italiener des Verfalls. Lange Zeit begegnen uns nur die Schüler der Meister zweiten Ranges. Es ist das die Zeit der großen Altarbilder mit zahlreichen und stürmisch bewegten Figuren. Auf Zeichnung und Komposition legte man den größten Wert, und dabei kam das Kolorit schlecht weg. Gelehrsamkeit und akademische Virtuosität traten an Stelle von Erfindung und wahrhaft schöpferischer Hochspannung. Schule und Atelier ersetzten die Naturbeobachtung, und die Schablone das Leben.

Die Mitte des 16. Jahrhunderts schenkt uns eine ganze Reihe dieser Romanisten; Michel van Coxeyen, geb. 1499 in Mecheln, ist der erste, von dem man mit voller Sicherheit weiß, daß er nach Beendigung seiner Lehrzeit im eigenen Lande nach Italien ging, um sich dort zu vervollkommen. Später lebte er in Mecheln, Brüssel, Gent und in Antwerpen. Er war ein Mann von großem Ruf, ein Günstling Karls V., der vier seiner Bilder mit sich nach St. Just nahm, und auch Philipps II. Er wurde zweiundneunzig Jahre alt, und alle Bilder, die wir von ihm besitzen, sind Alterswerke; so hat er z. B. einen *Heiligen Sebastian* im Antwerpener Museum (Abb. 311), eins der frühesten uns bekannten Bilder, gemalt, als er schon sechsundsiebzig Jahre alt war. Sein

Lebenswerk ist eine Nachahmung der Italiener, nicht eines oder des anderen im besondern, sondern verschiedener Meister, deren Stilarten er kombiniert. Er widmet sich vor allem dem Studium des Nackten; einige Hauptfiguren werden kunstvoll im Vordergrund disponiert, die übrigen erscheinen durch zu weites Nachhinterücken übertrieben klein. Sein Kolorit ist sehr bizarr, und er hebt es durch fahle Reflexe.

Einen nicht geringer klingenden Namen hat Lambert Lombard aus Lüttich (1505—1566). In der gebildeten Welt seiner Zeit erwarb er sich großes Ansehen. Er war ein sehr gelehrter Maler, und seine tiefen Kenntnisse römischer Altertümer trugen viel bei zu dem Erfolg und dem Einfluß, den sein Atelier hatte. Sein Lebenswerk ist fast unbekannt. *Das Osterlamm* (Abb. 312) im Museum von Lüttich, ein korrektes Werk und nicht ohne Kälte, ist eines der seltenen Bilder, deren Vaterschaft ihm mit einiger Gewißheit zuzuweisen ist.

In dem Maße, wie das Reich der Fürsten sich ausbreitete, wurde auch die vlämische Malerschule kosmopolitischer. Der beste Beweis hierfür ist uns in Pieter van Kempnaer, bekannter unter dem Namen Pedro Campaña, gegeben, der 1503 in Brüssel geboren, mehrere Jahre in Italien und noch längere Zeit in Spanien ver-



313. — Campaña, Die Kreuzabnahme (Sevilla, Kathedrale).



314. — Pieter Pourbus d. Ä., Das Jüngste Gericht (Brügge, Museum).



315. — Pieter Pourbus d. Ä.,
Bildnis des Jan van der Gheenste
(Brüssel, Museum).

italienischen Schule herangebildet hatten. Er hat uns Bilder biblischen Inhalts und Porträts hinterlassen. *Das Jüngste Gericht* des Brügger Museums (Abb. 314) ist eines seiner berühmtesten Gemälde. Es erinnert an ein Bild desselben Stoffes von Frans Floris, der zwar jünger war als Pourbus, von diesem aber trotzdem nachgeahmt wurde. Pourbus hat sich in seiner Technik etwas von der Feinheit der Primitiven bewahrt, obwohl er auch akademische Eleganz anstrebt. Vor allem in seinen Porträts



316. — Jan Massys?, Weibliche
Halbfigur (Paris, Slg. Pacully).

brachte, von wo er 1560 nach Brüssel zurückkehrte. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Sevilla; eines davon, *Die Kreuzabnahme* (Abb. 313), besitzt die dortige Kathedrale. Die übertriebenen Geberden und Empfindungen, ebenso wie das Gegenüberstellen von blassem Fleisch und starken Schatten bekunden deutlich den spanischen Einfluß.

Pieter Pourbus der Ältere war das Haupt einer Generation von Malern, die im 16. Jahrhundert den alten Ruhm von Brügge aufrecht zu halten suchten. Er war gegen 1510 in Gouda geboren, ging ungefähr 1538 nach Brügge, wo er 1584 starb. Wenn er auch nicht selber nach Italien gereist ist, so folgte er doch den Spuren derer, die sich an der

Zusammenhang mit den Meistern des 15. Jahrhunderts noch sehr fühlbar. Meisterwerke dieser Art sind das so überaus minutiös fein ausgeführte Bildnis des Jan van der Gheenste (Abb. 315), dessen Gesichtsfarbe wie Alabaster leuchtet, im Brüsseler Museum, und das der Adrienne de Buuck (Abb. 317) im Museum von Brügge.

Mit Erstaunen begegnet man unter den auf die italienische Kunst eingeschworenen Künstlern Quintens eigenem Sohn und Schüler, Jan Massys (Antwerpen 1509 — 1575). Alle Bilder, die wir von ihm haben, stammen aus den Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien. Vermutlich be-

gann er seine Laufbahn damit, seinen Vater nachzuahmen, und manch Quinten zugeschriebener Wucherer und manch verliebter Greis stammen eher von der Hand Jans. In der Folge malte er dann gern halb oder ganz nackte, hübsche Frauen, und man ist versucht, sich zu fragen, ob Jan Massys nicht der Meister der weiblichen Halbfiguren (Abb. 316) sein könnte. Seine Frauengestalten, meistens in biblischer Einkleidung, wie die keusche Susanna, die Töchter Lots und Bathseba, haben alle hübsche, geschminkte Lärchen mit mandelförmigen Augen, einen niedlichen Mund und ein gezieltes Lächeln. Manchmal schielen

die hübschen kleinen Augen ein wenig, und es kommt auch vor, daß die Haltung steif ausfällt. Die Farbe endlich ist blaß und unrein geworden. Kurz, in diesem zwiespältigen Künstler steckt etwas von einem Überläufer, er ist in einen gekünstelten, unmännlichen Stil verfallen. Trotzdem verraten seine kokette Art zu zeichnen, und selbst seine Ungeschicklichkeit und seine Empfindsamkeit, daß er sich noch nicht ganz vom Einfluß des Vaters befreit hat. *Die Judith*, im Besitz des Herrn Dannat in Paris, ist die bemerkenswerteste dieser Darstellungen des weiblichen Kör-

pers von glatter Farbengebung, aber solider Technik (Abb. 318). *Elias und die Witwe von Sarepta* (Abb. 319) im Karlsruher Museum erinnert mit ihrer köstlichen, miniaturartig behandelten Stadtansicht an die Bilder der alten Schule. In *der Susanna im Bade* (Abb. 320) im Brüsseler Museum malt er eine etwas bläßliche, sich zierende Blondine mit zärtlichen Augen, die ihre üppigen und tadellosen Formen zur Schau stellt. Bis zu seinem Lebensende hat er das Bedürfnis, sich über alte Verliebte lustig zu machen, ein Erbteil seines Vaters. Einem von diesen gebrechlichen Wüstlingen begegnen wir im Museum von Stockholm



317. — Pieter Pourbus d. Ä., Adrienne de Buuck (Brügge, Museum).



318. — Jan Massys, Judith (Paris, Slg. Dannat).

(Abb. 321). — Frans Floris ist der letzte aus der Reihe dieser ersten italienisierenden Künstler, die sich selber, weil sie in Rom gearbeitet hatten, Romanisten nannten. Floris ist insofern ein



319. — Jan Massys, Elias und die Witwe von Sarepta (Karlsruhe, Museum).

Schüler Michelangelos, als er die Farbe verschmähte, um sich ausschließlich an die Zeichnung und das anatomische Studium zu halten. Er erfreute sich zu seinen Lebzeiten und noch lange nach seinem Tode eines ungeheuren Ansehens, und die Jugend strömte ihm von allen Seiten in sein Atelier. Wir verdanken ihm Vorlagen für Bildwirkereien, Zeichnungen für Stiche, Altarbilder, mythologische Darstellungen und Porträts. Durch ihn wurde Antwerpen zum dauernden Mittelpunkt der vlämischen Malerschule. Er war dort 1516 geboren, besuchte die Werkstatt Lambert Lombards in Lüttich, ging dann nach Italien, von wo er 1547 nach Antwerpen zurückkehrte und dort 1570 starb. Sein Hauptwerk religiösen Inhalts ist der von 1554 datierte *Engelsturz* (Abb. 322) im Antwerpener Museum. Er gibt darin eine Fülle von Aktfiguren in den kühnsten Stellungen, mit hervortretender Muskulatur und stark herausgearbeiteten Rücken- und Hüftpartien.



320. — Jan Massys, Susanna im Bade (Brüssel, Museum).

Doch fehlt diesem Michelangelo nachempfundenen Werke die dramatische Kraft des großen Florentiners; es ist akademisch korrekt, läßt aber die Spuren eines schöpferischen Geistes völlig vermissen. Die Farbe ist unerfreulich und scheint nur angewandt zu sein, um die Formen plastischer herauszubringen.

In anderen biblische Stoffe behandelnden Bildern treibt er die Verachtung der Farben noch weiter; in den *Anbetungen der Hirten* in München (Abb. 323) und Antwerpen denkt er nur an die Eleganz der Gebärde, ebenso in den beiden

Darstellungen von *Mars und Venus* in Berlin und Braunschweig.

Seine besten Arbeiten sind aber seine Porträts, obgleich sie von seinen Zeitgenossen weniger geschätzt waren. Erstklassig sind z. B. *Der Falkner* (Abb. 325) in Braunschweig, der von 1558 datiert ist, dann ein weibliches Porträt aus demselben Jahre in Caen und ein Männer-

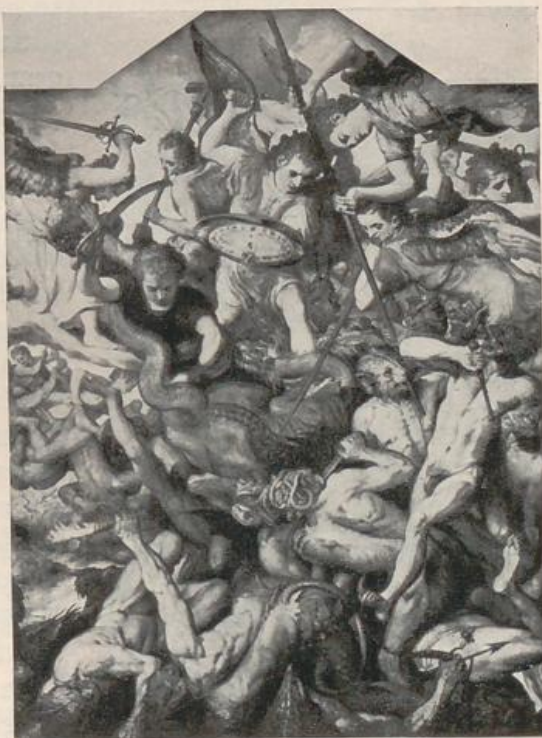
bildnis von 1555 in Madrid. Sein *Falkner* ist ein Musterbild von gesunder Einfachheit und verhaltner Kraft.

Zur Zeit, als die Kunst in Geziertheit und Affektiertheit verfiel, bewahrte sich allein das Porträt Natürlichkeit und Naturtreue. Viele uns unbekannt gebliebene Maler haben zweifellos tüchtige, von Talent zeugende Bildnisse geschaffen. Unter den bekannten

Künstlern ist Willem Key einer der bemerkenswertesten. Er war 1515 in Breda geboren, wurde 1542 in die Antwerpener Lukas-Gilde als Meister aufgenommen und starb dort 1568. Vortrefflich ist das Porträt von *Gillis Mostart* (Abb. 327) im Wiener Hofmuseum, mit seinem Ausdruck von Willensstärke und düsterem Stolze. Adrian Key (1558—1589), ein Neffe von Willem, malte ebenfalls Porträts. Die Bilder des *Gillis van Smidt* mit seinen sieben Söhnen (Abb. 324) und seiner Frau *Marie de Decker* mit einer ihrer Töchter (Abb. 326) im Antwerpener Museum zeichnen sich durch ihre klaren Gesichtszüge



321. — Jan Massys, *Der alte Liebhaber* (Stockholm, Museum).

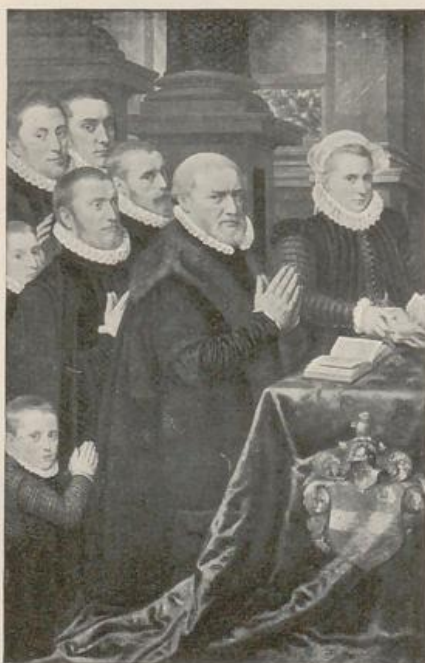


322. — Frans Floris, *Der Engelsturz* (Antwerpen, Museum).



323. — Frans Floris, Anbetung der Hirten
(München, Pinakothek).

uern, und sie werden so hoch eingeschätzt, daß man im Zweifel ist, ob man sie ihm zuschreiben, oder nicht eher Mor oder Holbein damit beehren soll (Abb. 328). Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt von ihm das *Bildnis eines jungen Mannes* (Abb. 329) mit schwarzer Mütze, das Rubens kopiert hat. Das



324. — Adrian Key, Die Familie van
Smidt (Antwerpen, Museum).

und ihre natürliche Haltung aus. Das Kolorit ist ziemlich matt, die Technik aber ist kräftig und lebendig. Joost van Cleve, genannt der Narr, zeichnet sich ebenfalls als Porträtmaler aus. Er ist der zweite seines Namens und gehörte einer großen Künstlerfamilie an, von denen einige nur dem Namen nach bekannt sind. Er ist 1518 in Antwerpen geboren und arbeitete 1554 in London. Die Mehrzahl seiner Werke befindet sich in Windsor Castle und anderen englischen Palästen und Schlössern.

Modell hebt sich mit seinen dick gemalten, warmen und einschmelzenden Fleischtönen kräftig von einem dunklen und durchsichtigen Grunde ab. Nicolas Neufchâtel oder Lucidel (aus Mons) ist der Maler zweier heute in München befindlicher Porträts (Abb. 330). Aber es verlangt uns, endlich zu dem berühmtesten Porträtisten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu kommen, zu Antonis Mor. Geboren wurde er 1519 zu Utrecht, wo er auch seine Laufbahn begann. Im Jahre 1547 nahm ihn die Antwerpener Sankt Lukas-Gilde als Mitglied auf. In der Folge begegnen wir ihm in Brüssel (1549), Rom (1550—1551), Madrid (1551), in Portugal (1552) und London (1553); dann kehrt er nach Utrecht zurück, von wo er 1559 wieder

aufbricht, um Philipp II. nach Spanien zu begleiten. In Brüssel sehen wir ihn im Jahre 1568 im Auftrage des Herzogs von Alba arbeiten. Er stirbt 1576 in Antwerpen. Mor war der ständige Maler von Fürsten und Großen; die Mehrzahl seiner Porträts sind Repräsentationsbilder, sorgfältig bis ins geringste Detail, ohne daß diese ängstliche Genauigkeit auch nur im mindesten die getreue Wiedergabe des Gesichtsausdruckes, die Natürlichkeit der Haltung, ja den warmen Lebenshauch selbst beeinträchtigt. Die historischen Persönlichkeiten tragen in packender Weise ihren Charakter auf der Stirn geschrieben. In *Maria Tudor* (Abb. 333) des Madrider Museums z. B. erkennt man die unversöhnliche Fanatikerin, die Mörderin in Seide und Edelsteinen; in dem Porträt des *Herzogs von Alba* (Abb. 331) (Kopie) in Brüssel den treulosen und grausamen Gewaltherrn; in seinem *Selbstbildnis* (Abb. 332) sieht man den tief angelegten Künstler mit dem durchdringenden Blick; *Die Domherrn* (Abb. 334) (Berlin) verkörpern die strenge Doktrin und das epikureische Leben; *Maximilian II.* (Abb. 335) ist das Sinnbild höchsten Adels und angeborener Vornehmheit. Nicht bloß die Großen dieser Erde und die Bevorrechteten der Gesellschaft gab er in all ihrer Eigenheit wieder, er erfaßt auch den Charakter der Enterbten und Entstellten und hält sie im Bilde fest. So sind der Narr des Kardinals von Granvella im Louvre und *Pereson*, der Narr des Königs von Spanien, im Prado (Abb. 336) zu seinen Meisterwerken zu zählen. Letzterer hält ein Spiel Karten in einer Hand, die andere ruht auf dem Degenknauf. Diese Verkörperung der Häßlichkeit ist mit einer Intensität ohne-



325. — Frans Floris, *Der Falkner* (Braunschweig, Museum).



326. — Adrian Key, *Die Familie van Smidt* (Antwerpen, Museum).



327. — Willem Key, Bildnis des Gillis Mostart (Wien, Hofmuseum).

(Abb. 337), einen lebenswürdigen Burschen, der uns mit edler Geste, gleichzeitig herzlich und würdevoll im Antwerpener Museum begrüßt. Abraham de Rycker (Antwerpen 1566—1599) war ein schätzenswerter Maler, nach seinen zwei Bildnissen zu urteilen, die sich in St. Jakob zu Antwerpen befinden. Ebenso Frans Pourbus, der Sohn von Pieter Pourbus, geb. 1545 in Brügge, gest. 1581 in Antwerpen. Eine seiner bedeutendsten Arbeiten ist der Altar der Vigliusschen Grabkapelle in St. Bavo in Gent,



328. — Joost van Cleve, Bildnis (Windsor Castle).

gleichem und doch ohne die mindeste Roheit auf die Leinwand gebannt. Im allgemeinen verfallen die Porträts trotz ihrer soliden Körperlichkeit niemals in Steifheit. Sie bilden den Übergang von den etwas abgezirkelten, gezwungenen Gestalten der früheren Zeiten zu denen, die Rubens und van Dyck bald mit überströmender Lebenskraft erfüllen sollten.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts begegnen wir noch einem Porträtisten, namens Gillis Coignet, geb. 1538, gest. in Hamburg 1599. Er malte *Pier-son La Hue*, den Tamburmajor der Lukas-Gilde von Antwerpen (Abb. 337), einen lebenswürdigen Burschen, der uns mit edler Geste, gleichzeitig herzlich und würdevoll im Antwerpener Museum begrüßt. Abraham de Rycker (Antwerpen 1566—1599) war ein schätzenswerter Maler, nach seinen zwei Bildnissen zu urteilen, die sich in St. Jakob zu Antwerpen befinden. Ebenso Frans Pourbus, der Sohn von Pieter Pourbus, geb. 1545 in Brügge, gest. 1581 in Antwerpen. Eine seiner bedeutendsten Arbeiten ist der Altar der Vigliusschen Grabkapelle in St. Bavo in Gent, *Christus unter den Schriftgelehrten* darstellend, ein akademisches Werk in abgeblaßten Farben. Besser ist *Der Mann mit dem Weinglas* (Abb. 338) im Braunschweiger Museum. Es ist 1575 datiert und erinnert gleichzeitig an Mor und an den Falkner von Floris, ist aber weniger solide ausgeführt und nicht von so eindringlicher Kraft. Der Trinker, ein beliebter Kerl, hat einen etwas unsicheren Blick und sieht aus, als ob das Glas, das er so ungeschickt hält, nicht das erste wäre, das er sich im Laufe des Tages zu Gemüte führen wolle.

Frans II., der Sohn von Frans Pourbus, war ein hervorragender

Porträtist. Er ist 1569 in Antwerpen geboren und 1622 in Paris gestorben. Im Jahre 1599 berief ihn Vincenzo Gonzaga, der Herzog von Mantua, als Maler an seinen Hof, nachdem er in Brüssel schon die Porträts der Erzherzöge gemalt hatte. Bis 1610 blieb er in Italien. Im selben Jahre schuf er die Bildnisse Heinrichs IV. und Marias von Medici und wurde bald Hofmaler der Königin. Er malte also den größten Teil seines Lebens gekrönte Häupter und er war wirklich der geborene Hofmaler. Seine Porträts atmen Vornehmheit, der Ausdruck seiner Modelle ist stolz und die Haltung hoheitsvoll. Gewöhnlich ist der Gesamtton etwas hart. Das Bild der *Maria von Medici* (Abb. 339) im Louvre ist farbig ziemlich kalt, die Erscheinung der Königin flößt aber Respekt ein. Ihr Sohn, *Ludwig XIII.* als Kind (Abb. 340), in den Uffizien zu Florenz, ist in der Art, wie die kindliche Anmut und das kindliche Naturell erfaßt sind, eine wahre Perle und läßt an die pastose Malerei des Großvaters Pieter Pourbus denken. Die Uffizien besitzen das *Bildnis eines Malers* (Abb. 341), das die Signatur von Frans Pourbus trägt, ihn selber aber keineswegs darstellt, was man auch für diese Annahme sagen mag; denn das Modell zählte im Jahre 1591 vierzig Jahre, während Pourbus damals kaum einundzwanzig alt war. Es ist sogar eine seiner frühesten Arbeiten, aber schon ein außerordentlich tüchtiges Werk. Endlich schuf er auch einige religiöse Bilder. *Das Abendmahl* im Louvre ist in warmen, kräftigen Tönen hingestrichen, aber nicht ohne Härte. Während Pourbus sich in Frankreich niederließ, ging ein anderer Porträtmaler, Paul van Somer (aus Antwerpen) nach London, wo er arbeitete und starb, und wo er der bevorzugte Maler von Prinzen und Pairs wurde.



329. — Joost van Cleve,
Bildnis eines jungen Mannes
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



330. — Nicolas Neufchâtel, Porträts
(München, Pinakothek).



331. — Antonis Mor, Herzog Alba
(Brüssel, Museum).

bei Patinir und Herri met de Bles gewesen war: eine Verkörperung der spezifisch vlämischen Malerei. Die ersten, die sich auszeichneten, Lukas Gassel (geb. 1510, gest. 1560) und Jakob Grimmer (Antwerpen 1526—1590), wußten sehr reizvoll schroffe Felsen und malerische Burgen zu malen, aber die kleinen Staffagefiguren gelangen ihnen weniger. Häufig ließen sie diese von einem Gehilfen ausführen (Abb. 342, 343).



332. — Antonis Mor, Selbstbildnis
(Florenz, Uffizien).

Die Landschaftsmalerei der Vlamen zeigt sich oftmals, ebenso wie das Porträt, frei von italienischem Einfluß. Wenn die Landschaftler die Reise über die Alpen antraten, so taten sie es nicht auf der Suche nach Lehrmeistern, sondern nach malerischen Gegenden. In der Tat stellten die Landschaftler dieses Jahrhunderts gewöhnlich bergige und felsige Gegenden dar. Pieter Bruegel scheint sogar keinen anderen Zweck gehabt zu haben, als er Italien durchstriefte; und als die Brüder Brill sich in Rom niederließen, war es nicht, um Stunden zu nehmen, sondern um solche zu erteilen. Die Landschaft bleibt also im 16. Jahrhundert, was sie

Hans Bol (geb. Mecheln 1534, gest. Amsterdam 1593) ist seiner wundervollen Zeichnungen wegen berühmt und durch seine mit sehr nüchternen Farben gemalten Bilder, die aber an miniaturartiger Feinheit die bedeutendsten Künstler dieser Kunstgattung übertreffen (Abb. 344).

Gillis van Coninxloo (geb. Antwerpen gegen 1544, gest. Amsterdam 1607) galt als einer der besten Landschaftler seiner Zeit, und wirklich ist das, was wir von ihm besitzen, bemerkenswert durch die tiefe und innige Liebe zur Natur, die aus seinen Werken spricht; seine dicht belaubten Bäume sind von einem Künstler

gemalt, der sie liebte und dem sie mehr als bloße Staffage waren (Abb. 345).

Zu dieser Zeit widmen sich ganze Familien der Malerei und im besonderen der Landschaft. Das ist der Fall namentlich bei den van Coninxloo und ist es später auch bei den van Valckenburgh, bei den de Momper und bei den Brill. Zwei Brüder des ersten Namens waren Landschaftler, beide waren in Mecheln geboren, Lukas, der ältere, gegen 1540, Martin, der jüngere, 1542. Beide wanderten aus, weil sie Protestanten waren, und begaben sich nach Deutschland, wo sie lange Jahre

blieben. Diese van Valckenburgh knüpfen eher an die alte Schule an als an die Italianisten. Lukas fährt fort, Bilder zu malen, in der Art des Patinir und des Herri met de Bles mit bizarren und phantastischen Felsen, mit entzückenden Hintergründen, die weich in den Himmel übergehen. Als Genremaler geht Lukas in den Spuren Bruegels, aber er wahrt den Anstand mehr und ist weniger urwüchsig. Gewisse Bilder, wie *die Winterlandschaft* mit den spielenden Kindern (Abb. 347) im Wiener Hofmuseum (Nr. 736) stehen offensichtlich unter dem Einfluß Pieter Bruegels. Die Malerei aber ist trocken und die Komposition ist steif im Vergleich zu der des großen Vorgängers. *Die Dorfschenke* (Abb. 346) von 1598 wirkt dank dem johannisbeerfarbenen Gesamttone fast wie eine Karikatur des Bruegelschen Bildes. Die Monatsdarstellungen (Abb. 348) von Martin van Valckenburgh sind angenehme Bilder, in denen die Landschaften reizend, die Figürchen aber unbedeutend sind. Von Friedrich van Valckenburgh (geb. Mecheln 1573, gest. Nürnberg 1623), dem Sohne von Lukas, besitzt das Wiener Hofmuseum drei in der Manier des Vaters gemalte Bilder, die aber von geringerem künstlerischem Werte sind.

Die de Momper bilden



333. — Antonis Mor, Maria Tudor (Madrid, Prado).



334. — Antonis Mor, Bildnis zweier Domherrn (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



335. — Antonis Mor, Kaiser Maximilian II. (Madrid, Prado).

Jüngeren zugeschrieben. Ein Bild in Wien (Abb. 349) liefert uns ein Beispiel dieser phantastischen Landschaften. Josse de Momper wandte bei den Landschaften als Erster eine Manier an, die bei der ganzen Schule lange in Gunst blieb. Er ließ zwischen



336. — Antonis Mor, Pereson, der Hofnarr des Königs von Spanien (Madrid, Prado).

eine dritte zahlreiche Künstlerdynastie, deren einzelne Mitglieder sich schwer auseinanderhalten lassen; mit Mühe unterscheiden wir einen Josse de Momper (gegen 1564—1635) und einen Frans de Momper (1607—1660). Die Archive berichten noch von anderen. Die Werke sind, ebenso wie die Maler, einander verwandt. Nichtsdestoweniger weisen sie genügend Verschiedenheiten auf, um die einzelnen Hände erkennen zu lassen. Die ältesten der Familie malen schroffe Felsen, die unmotiviert in der Einöde zerstreut liegen und mit großen, scharfen, braunen und grauen Flecken die Landschaft durchqueren. Andere Landschaften, die einen freundlicheren Anblick gewähren und wahrscheinlicher wirken, sind mit Recht Josse de Momper dem

dem Vordergrund und der Ferne die schärfsten Gegensätze von Licht und Schatten walten, ebenso zwischen der rechten und linken Seite des Bildes. Den Hintergrund überhaucht er mit zarten bläulichen Tönen. In anderen Bildern, wie in den *Vier Jahreszeiten* (Abb. 350) in Braunschweig dagegen, unterdrückt er alles Gesuchte, alles zu gewollt Malerische; die Landschaft ist einfacher und natürlicher; der Gesamtton ist leuchtend und strahlend. Diese vier Stücke waren wahrscheinlich seine ersten Werke.

Die berühmteste Antwerpener Familie von Landschaftmalern waren aber die Brill, zwei Brüder. Paul der bekanntere und begabtere (1556—1626) ging in seinem 20. Jahre nach Rom, wo sein älterer Bruder Matthäus (1550—1584) sich schon niedergelassen hatte. Von Paul Brill kennen wir zahlreiche Bilder

verschiedener Art. Zuerst sind zu nennen kleine auf Kupfer gemalte, die sowohl in der Ausführung wie in der Wahl des Stoffes, denen des Bles verwandt sind, wie z. B. *Christus den Besessenen heilend* (Abb. 351) in der Münchener Pinakothek, das 1601 datiert ist. Andere sind von größerem Maßstabe und breiter hingestrichen, wie die *Gebirgslandschaft* in Dresden (Abb. 352) von 1608. Endlich malte der Meister — häufig in Aquarell — auch größere Gemälde, die dazu bestimmt waren das Innere von Palästen und Kirchen zu schmücken. Dieser letzteren Art begegnet man im Palazzo Rospigliosi (Abb. 353) in Rom, im Anbau von Santa Cecilia in Trastevere, im Vatikan und in Santa Maria Maggiore. Sie sind stark dekorativ und gehen harmonisch zusammen mit den prächtigen Holzvertäfelungen. Auch die Ambrosiana in Mailand ist sehr reich an Werken Paul Brills; es sind entweder kleine Landschaften, fein wie Miniaturen, oder große, breit hingestrichene Kompositionen. Paul Brill war und blieb ein Maler von rein vlämischer Rasse, der die Landschaftsmalerei mit der seinen Landsleuten eigenen Phantasie erfüllte und mit deren gewissenhaften und soliden Technik betrieb, aber unter italienischem Einfluß einen breiteren und dekorativeren Stil annahm. Nicht einen isolierten Erdenwinkel greift er heraus, noch beschränkt er sich auf einen festumrissenen Naturausschnitt, vielmehr vereinigt er verschiedenartige Motive von gewaltigem oder liebenswürdig bestrickendem Charakter, die er den Alpenregionen entnimmt. Er ist es also, der die heroische Landschaft als Kunstgattung schuf, die dann durch Jahrhunderte fortlebte, in Italien sowohl, wie diesseits der Alpen.



337. — Gillis Coignet, Pierson la Hue, der Tambour der St. Lukasgilde (Antwerpen, Museum).



338. — Frans Pourbus, Der Mann mit dem Weinglas (Braunschweig, Museum).



339. — Frans Pourbus II., Maria von Medici (Paris, Louvre).

Kraft und ohne Empfindung. — An ihrer Spitze marschiert Marten de Vos aus Antwerpen



340. — Frans Pourbus II., Ludwig XIII. als Kind (Florenz, Uffizien).

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterlag die Schule der Italianisten einer Umformung, oder richtiger einer Reihe von Umformungen, die sie noch mehr von der alten vlämischen Schule loslösten, sie aber auch ebensoweit von der italienischen abrückten und ihr eine wirkliche Eigenart sicherten. Die Farbe gewann wieder ihre Bedeutung; zwar war es eine zweifellos gekünstelte Farbe, aber sie war satter als die der ersten Italianisten. Man begegnet zu der Zeit einer Menge von Historienmalern, die alle in der Handhabung des Pinsels äußerst geschickt, aber allen wahrhaft künstlerischen Temperamentes bar sind, weitschweifigen Erzählern von biblischen Geschichten oder Heiligenlegenden, aber ohne dramatische Kraft und ohne Empfindung. — An ihrer Spitze marschiert Marten de Vos aus Antwerpen (1531—1613), der nach Italien reiste und in Venedig Tintoretto kennen lernte. Sein Talent hatte sich zur vollsten Reife entwickelt, als die Bilderstürme entbrannten, deren Wut alle Altarbilder Antwerpens vernichtete. Als das Land den Frieden wiedererlangt hatte, und der Gottesdienst wieder eingesetzt worden war, beeilten sich Kirchen, Gilden und Bruderschaften ihre Altäre wieder aufzubauen, und aus dieser Zeit stammen ungezählte religiöse Bilder in der emphatischen und deklamatorischen Art der Bolognesischen und Venezianischen Malerschulen. De Vos war ein außergewöhnlich fruchtbarer Künstler, der eifrig und wie

spielend Bild auf Bild herunterpinselte. Er hatte in Italien den Unterricht eines der unerhörtesten Improvisationstalente der Malerei genossen, von dem er unglücklicherweise aber eben nur diese Leichtigkeit und Fülle im Schaffen übernahm. Tintoretto ist der ungestümste unter den Malern; Marten de Vos dagegen ist in der Auffassung sowohl wie in der Gruppierung seines Stoffes gemessen bis zur Zaghaftigkeit, seine Farben sind mannigfaltig und glänzend, aber ohne Kraft; seine Gestalten scheinen pomadisiert und geschminkt zu sein, und von allen vlämischen Malern ist er derjenige, dessen Manier den höchst unangenehmen Eindruck von Porzellanmalerei macht. *Der ungläubige Thomas* (Abb. 354), den er für den Altar der Kürschner in der Antwerpener Kathedrale malte (1574), liefert ein Beispiel für diese langweiligen Bilder, wo leidenschaftslose Figuren in abgemessenen Stellungen irgendwie herumstehen. Ebenso verhält es sich mit dem *Zinsgroschen*, der 1601 für die Eligiuskapelle in der Andreas-Kirche gemalt war; es ist eines seiner letzten Werke und befindet sich gegenwärtig im Antwerpener Museum. Das letzte Bild von Marten de Vos ist *Christus in der Glorie* (Abb. 357) im Antwerpener Museum, ein Triptychon, das für die alte Eidkapelle der Bogenschützen gemacht war. Hier begegnen wir einer wirklichen Steigerung des Empfindens. Es ist anzunehmen, daß ihn diesmal sein Stoff mit forttrieb, und daß er ebenso sehr mit dem Herzen, wie mit dem Kopfe bei der Arbeit war. Trotzdem ist er wie Frans Floris als Porträtist bedeutender, denn als Historienmaler. Als Beweis hierfür



341. — Frans Pourbus II., Bildnis eines Malers (Florenz, Uffizien).



342. — Lukas Gassel, Landschaft (Brüssel, Museum).

nennen wir das Bildnis der *Familie Anselmo* (Abb. 355) im Brüsseler Museum (1577), dann das von *Gillis Hoffman und seiner Frau* (1570) in Amsterdam (Abb. 356) und endlich das



343. — Jakob Grimmer, Landschaft (Wien, Hofmuseum).

einer unbekannt-
ten Dame in Ma-
drid. Das Por-
zellanartige, was
die Malerei des
de Vos so unan-
genehm macht,
ist hier sehr ab-
geschwächt und
hat sich in einen
wie festes Email
wirkenden Farb-
auftrag verwan-

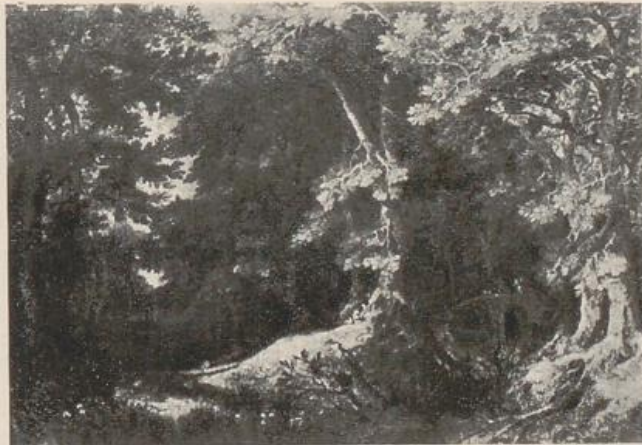
delt; die Modelle sind robuste vlämische Typen, die gewissenhaft und wahrheitsgetreu wiedergegeben sind.

Der Hauptschüler von Frans Floris war Ambrosius Francken aus Antwerpen (1544—1618), der Sohn eines Malers und der jüngste von drei Brüdern, die ebenfalls Maler waren. Das Museum und die Kirchen von Antwerpen besitzen zahlreiche Bilder von ihm. *Die Speisung der Fünftausend* (Abb. 358), die er 1598 für die Kapelle der Müller und Bäcker in der Kathedrale malte, ist seine beste Arbeit. Der größte Fehler dieses Künstlers und der seiner ganzen Gruppe ist, den natürlichen Sinn für die Farbe verloren zu haben, den seine Vorläufer in so starkem Maße besaßen. Sie bemühten sich mittelst seltener Farbtöne einen Effekt hervorzubringen und treffen nur auf solche, die gekünstelt und unerfreulich wirken. In einem *Martyrium der Heiligen Crispinus und Crispinianus* (Abb. 359), das für den Altar der Schuster in der Kathedrale ausgeführt wurde, hat der Maler ein Drama zu gestalten gesucht; die Personen, die in ihm mitwirken, sind aber eher Henker als Märtyrer. Sie boten ihm nur eine Gelegenheit, Aktfiguren zu malen. Das nackte Fleisch jedoch, das er zeigt, wirkt wattig und kraftlos. Ob sie sich auch noch so sehr erregen, keine der Gestalten besitzt



344. — Hans Bol, Fischerstechen (Dresden, Galerie).

wirkliches Pathos. Im Antwerpener Museum befindet sich ein Triptychon, das von dem Altar der Schmiede in der Kathedrale stammt. Es trägt ein Monogramm aus den Buchstaben G. L. M. B. (Abb. 366) und auf einem Grabmal die Jahreszahl 1588. Das Bild ist offenkundig aus dieser Zeit, man kann es aber keinem der bekannten Meister zuschreiben. Es weist einige Ähnlichkeiten mit den Werken Ambrosius Franckens auf, die Gesichter sind aber lebendiger, porträtmäßiger, die Zeichnung ist straffer, das Ganze natürlicher. Es ist sogar ein den meisten Bildern dieser Zeit überlegenes Werk.



345. — Gillis van Coninxloo, Landschaft (Wien, Liechtenstein-Galerie).

Mit dieser Gruppe hängt auch der Genter Lucas de Heere (geb. 1534, gest. Paris 1584) zusammen. Er war der gelehrteste, aber auch der akademischste Künstler seiner Zeit. In St. Bavo in Gent hängt ein Bild von ihm *Salomon und die Königin von Saba*, das 1559 datiert ist, im Kopenhagener Museum *die klugen und die törichten Jungfrauen* (Abb. 360), beides sind Werke von sehr kalter Korrektheit. Endlich ist auch noch der Brüsseler



346. — Lukas van Valckenburgh, Dorfschenke (Wien, Hofmuseum).



347. — Lukas van Valckenburgh, Winterlandschaft (Wien, Hofmuseum).

Joost van Winghe (geb. 1544, gest. Frankfurt 1603) zu nennen, von dem das Wiener Hofmuseum unter anderem zwei Bilder mit ganz erloschenem Gesamtton besitzt, die *Apelles malt die Geliebte Alexanders des Großen* (Abb. 361), darstellen.

Der berühmteste und bemerkenswerteste dieser im Ausland lebenden Künstler ist Denis Calvaert oder Dionisio Fiammingo. Er war gegen 1540 in Antwerpen geboren und begab sich in seinem zwanzigsten Jahre nach Bologna, zu einem Zeitpunkt, wo sich dort, als ein letztes Aufblühen der italienischen Malerei, eine einheimische Malerschule bildete. Die Italiener waren die ersten,



348. — Martin van Valckenburgh, Der Januar (Wien, Hofmuseum).

die es anerkannten, daß Calvaert mit seiner kräftigen Farbengebung nicht wenig zur Entwicklung der neuen Schule beitrug, und daß mehrere seiner zahlreichen Schüler, darunter Guido Reni, Albano, um nur einige zu nennen, ihre Paletten nach der seinen zusammenstellten. Der Ausdruck seiner Ge-

stalten ist voller Jugend und Anmut, und diese Auffassung übte einen fruchtbaren Einfluß auf die Malerschulen jenseits der Alpen aus. Er seinerseits macht eine Anleihe bei seinen italienischen Genossen: seine Gestalten nahmen einen leidenschaftlichen Ausdruck an und bekamen eine den Nordländern sonst unbekannt



349. — Josse de Momper, Landschaft (Wien, Hofmuseum).

Gefühls; die Heiligen Franziskus und Dominikus, denen die Madonna erscheint (Abb. 362), in der Dresdener Galerie, fühlen sich allein durch diesen Anblick bis in den Himmel versetzt. Es ist das Werk eines visionär Erleuchteten. Das Gegenstück hierzu bildet seine *Danae* in Lucca: ein wollüstiges Traumgesicht, eine Verkörperung irdischer Wonnen. Von seiner *Verkündigung* (Abb. 364) in San Domenico zu Bologna endlich strahlt eine Frische und Anmut aus, die den meisten Andachtsbildern Flanderns fremd ist. Dieser Maler, der das Bindeglied zwischen Nord und Süd bildete, war ein sympathischer, wahrhaft eigenartiger



350. — Josse de Momper, Frühling (Braunschweig, Museum).



351. — Paul Brill, Christus den Besessenen heilend
(München, Pinakothek).

akademische Korrektheit nach Österreich. Sein „*Lasset die Kindlein zu mir kommen*“ (Abb. 365) im Antwerpener Museum ist wie



352. — Paul Brill, Gebirgslandschaft (Dresden, Galerie).



353. — Paul Brill, Landschaft
(Rom, Palazzo Rospigliosi).

und lebensvoller Künstler. — Bartholomäus Spranger (1546—1627?) ging frühzeitig nach Frankreich, dann nach Rom und schließlich nach Prag, wohin ihn die Gunst Kaiser Rudolfs II. berufen hatte, und wo er bis zu seinem Tode arbeitete. Er kommt von den Italienern her und verpflanzt die südländische Geschicklichkeit und

ein Strauß liebevoller Gestalten. Der Künstler besitzt in höchstem Maße alles das, was man sich durch Schulung zu eigen machen kann.

Zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts fanden unsere italienisierenden Vlamen, ebenso wie die Bolognesen, wieder mehr Geschmack an einer naturalistischeren Kunst.

Der erste und verdienstvollste unter diesen Neueren war Otto van Veen (Venus), der im Jahre 1558 von adeligen Eltern in Leiden geboren war. Im Jahre 1573 besuchte er die Werkstatt des Lampsonius, dieses gelehrten Künstlers aus Lüttich

und drei Jahre später die des Federigo Zuccaro in Rom. Er kehrte dann 1581 in sein Vaterland zurück und wohnte nacheinander in Lüttich, Leiden, Antwerpen und Brüssel, wo er seit 1612 das Amt eines Münzkontrolleurs bekleidete. Er starb 1629. Nachdem er Hofmaler Alexander Farneses gewesen war, wurde ihm dieselbe Würde von dem erzoglichen Paare Albrecht und Isabella verliehen. Wir verdanken ihm ungezählte Bilder. Vier davon im Antwerpener Museum, die aus dem Zunfthaus der Schnittwarenhändler stammen, lassen ihn in günstigem Licht erscheinen; zwei stellen Szenen aus den Evangelien dar, *die Berufung des Matthäus* (Abb. 367) und *Zacharias im Feigenbaum*;



354. — Marten de Vos, Der ungläubige Thomas (Antwerpen, Museum).

die beiden anderen schildern Vorgänge aus dem Leben des *heiligen Nikolaus*, wie der Heilige nachts heimlich einer armen Familie eine gefüllte Börse ins Fenster wirft (Abb. 368) und der belagerten Stadt Myra seinen Schutz angedeihen läßt (Abb. 369). Die Malerei ist körnig und saftig, das Kolorit sehr warm, die Lichtbehandlung wohltuend und durchsichtig, das Ganze aber ohne besondere Kraft; das Farbengemengsel des Marten de Vos ist verschwunden; die Gestalten haben ihre Gesundheit wiedererlangt und sind voller Lebensfreude. Wohl bringt man der akademischen Korrektheit noch Opfer, aber mit einfacheren Mitteln. Entfaltet der Künstler auch keine große schöpferische Kraft, so bringt er doch wenigstens nichts Geschmackloses mehr. Eins seiner besten Bilder ist der *Christus mit den vier Büßern* (Abb. 363) im



355. — Marten de Vos, Bildnis der Familie Anselmo (Brüssel, Museum).

Mainzer Museum. Otto van Veen hat auch viele Porträts gemalt; charakteristisch für seine Art ist das Bild des *Miraeus, Bischofs von Antwerpen* (Abb. 370);



356. — Marten de Vos, Bildnis des Gillis Hoffman und seiner Frau (Amsterdam, Rijks-Museum).

es ist ein Stück gesunder Malerei, jedoch ohne bemerkenswerte Kraft. Unser Maler war ein sehr gebildeter und kultivierter Geist; er schrieb eine Anzahl Bücher, die historische Überblicke mit Moralpredigten vereinen und illustrierte sie mit Stichen im Geschmack der Zeit. Ähnliche Stoffe behandelte er in Bilderfolgen, wie z. B. das *Leben Mariä* in 15 und den *Triumph der katholischen Kirche* in 6 Bildern;

beide Serien sind in der Galerie von Schleißheim. Er übte einen starken Einfluß auf seinen berühmten Schüler Rubens aus, der wie er zugleich Gelehrter und Künstler war.

Marten Pepyn (Antwerpen 1575—1643) war an Jahren zwar jünger, sein Stil aber war viel archaischer. Er blieb der früheren



357. — Marten de Vos, Christus in der Glorie (Antwerpen, Museum).

Romanistenschule wesentlich treuer als Otto van Veen; er hat deren kalte Farbe behalten, die matte glanzlose Lichtbehandlung und die ängstliche Zeichnung. Das Antwerpener Museum ist im Besitz einer großen Anzahl seiner Werke; eines davon, *die Taufe des heiligen Augustinus* ist 1626 datiert (Abb. 371). Es ist ein Beweis dafür, daß sein Schöpfer von dem Einfluß von Rubens ganz unberührt blieb, daß er weiter in der überlieferten Art zart und sanft zu malen fortfuhr, zu einer Zeit, als die ganze Schule sich auf der Bahn des großartigen Revolutionärs zu einer ungestümeren und gewaltigeren Kunst mitreißen ließ.

In Abraham Janssens (Antwerpen 1575—1632) treten die ersten Anzeichen dieser Revolution zutage. Das Antwerpener Museum

besitzt zwei klägliche Bilder religiösen Inhalts von ihm, und es existieren von dieser Art noch viel mehr. Andererseits enthält dasselbe Museum ein Gemälde der Personifikation der *Schelde und der Jungfrau Antwerpen* (Abb. 372), worin die Gestalt des Flusses mit der kräftigen Muskulatur und die durchsichtigen Schatten schon vollkommen rubensartig anmuten. Die Jungfrau Antwerpen ist dieser heroischen Figur würdig. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Janssens dies Bild im Jahre 1610 für den Saal der Generalstaaten im Antwerpener Rathause malte, und daß zur selben Zeit und für denselben Saal Rubens seine *Anbetung der Könige* schuf, versteht man, woher dieser Umschwung kam, und zweifelt keinen Augenblick, *die Schelde* wenn nicht für ein eigenhändiges Werk von Rubens, so doch für eine unter seinem unmittelbarem Einfluss entstandene Figur anzusehen. Nicht nur dies Bild weist Einzelheiten auf, die an Rubens denken lassen. Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt von Janssens *Vertumnus und Pomona* und einen *Meleager und Atalante* (Abb. 373) mit Tieren von der Hand Snyders; diese Bilder erinnern stark an die Schelde-Allegorie. Die Figuren sind gut angelegt und flott gemalt. Die Härte und Undurchsichtigkeit des Kolorits tragen den Stempel des alten



358. — Ambrosius Francken,
Die Speisung der Fünftausend
(Antwerpen, Museum).

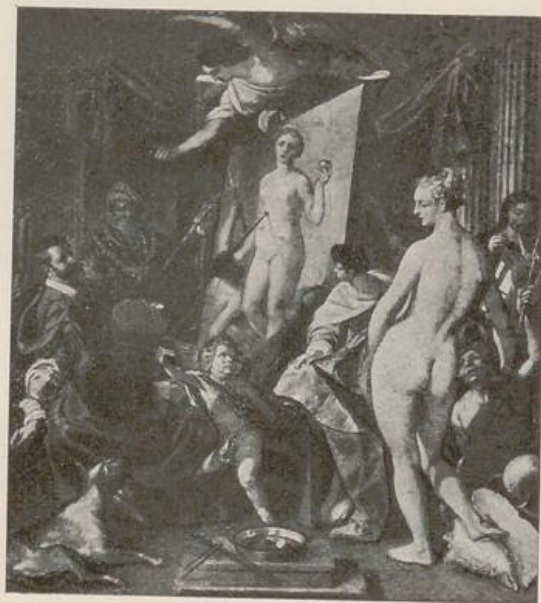


359. — Ambrosius Francken, Martyrium des
hl. Crispin und des hl. Crispinianus
(Antwerpen, Museum).



360. — Lucas de Heere, Die klugen und törichten Jungfrauen (Kopenhagen, Museum).

Jahre 1510 in Augsburg an der Genealogie Maximilians; 1516 und 1517 schuf er neun von den Holzstöcken des Dürerschen Triumphzuges, von 1518—1519 zwölf der „Heiligen Österreichs“ und andere Platten. Willem Lieftrinck, wahrscheinlich der Bruder von Cornelis, arbeitete in den Jahren 1516—1518 an denselben berühmten Werken; 1528 war er wieder in Antwerpen, wo er bis 1538 lebte; sein Schüler Jan Molyns oder Lyns trat in die Fußstapfen



361. — Joost van Winghe, Apelles malt die Geliebte Alexanders des Großen (Wien, Hofmuseum).

Stiles, aber viele andere Anzeichen deuten den beginnenden Umschwung an.

Im 16. Jahrhundert geht die Graphik denselben Weg wie die Malerei. Sie beginnt damit im Holzschnitt die unsterblichen Zeichnungen wiederzugeben, die Albrecht Dürer, Hans Burgkmair und Hans Springinklee für Kaiser Maximilian schufen. Der Antwerpener Cornelis Lieftrinck arbeitete im

Jahre 1510 in Augsburg an der Genealogie Maximilians; 1516 und 1517 schuf er neun von den Holzstöcken des Dürerschen Triumphzuges, von 1518—1519 zwölf der „Heiligen Österreichs“ und andere Platten. Willem Lieftrinck, wahrscheinlich der Bruder von Cornelis, arbeitete in den Jahren 1516—1518 an denselben berühmten Werken; 1528 war er wieder in Antwerpen, wo er bis 1538 lebte; sein Schüler Jan Molyns oder Lyns trat in die Fußstapfen seines Lehrers. Sein Bildnis des Dogen von Venedig Francesco Donato (Abb. 375), das 1554 von ihm geschnitten und herausgegeben wurde, hat noch den breiten kraftvollen Strich der vorhergehenden Epoche. Eine Folge von neun Holzschnitten, die derselben Schule angehören, stellen in einer kräftigen Manier Helden zu Pferde in kriegerischer Haltung dar: Gottfried von Bouillon, Hektor von Troja und andere. Eins der Stücke trägt die Jahreszahl 1510 und das Monogramm M. C., ein anderes hat sich

erhalten mit den Initialen R. H. Die königliche Bibliothek in Brüssel besitzt zwei Exemplare von beiden Ausgaben, von denen die eine, mit den vlämisch gedruckten Heldennamen, derselben



362. — Denis Calvaert, St. Franziskus und St. Dominikus (Dresden, Galerie).



363. — Otto van Veen, Christus mit den vier Büßern (Mainz, Museum).

breit und kräftig arbeitenden Schule angehört (Abb. 374). Die folgende Generation verlor viel von dieser Kraft und wandte eine magere, zarte Technik an, die dabei oft der Eleganz nicht entbehrt, wie z. B. das Porträt der Königin Elisabeth von Jan Liefrinck, dem Sohn von Willem. In derselben Manier arbeitete Pieter Coeck auch seine *Türkischen Sittenbilder*, die er in zehn Platten herausgab (Abb. 376 und 378). Diesem Stile folgte auch die Schar der Buchillustratoren, wie Arnold Nicolai, Antonis van Leest, Gerard Jansen, Cornelis Muller und viele andere, die für die Plantinsche Druckerei nach Zeichnungen von Pieter van der Borcht die Platten schnitten.

Wesentlich größer war die Zahl der Kupferstecher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Antwerpen wurde damals der große



364. — Denis Calvaert, Die Verkündigung (Bologna, San Domenico).

Stapelplatz für Stiche, die man oftmals in Heften zu mehreren Blättern herausgab. Unter den namhaftesten Künstlern der Stadt



365. — Bartholomäus Spranger, „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Antwerpen, Museum).

gab es manche, die den Kupferstechern ungezählte Vorlagen geliefert haben: so Frans Floris, Marten de Vos, — dessen Arbeiten dieser Art nach hundert zählen — Stradanus aus Brügge und Pieter Bruegel. Der Stecher gab es weit mehr als Zeichner für den Kupferstich. Zuerst beschränkte man sich darauf, die Zeichnungen einfach in Kupfer wiederzugeben, die Komposition zu ver-

vielfältigen, ohne aus Eigenem hinzuzufügen, wie es die Stecher von religiösen Blättern taten, von Moralpredigten, von Allegorien, historischen Unterweisungen und Fachschriften, die gewöhnlich in



366. — Unbekannter Meister, Die Predigt des hl. Eligius (Antwerpen, Museum).

Quartformat erschienen und von Hieronymus Cock (Antwerpen 1510—1570), Gerard de Jode (geb. Nymwegen 1517, gest. Antwerpen 1591), Frans Huys, Maler und Stecher (1522—1562) (Abb. 377), Pieter van der Heyde (1530—1576) und Philipp Galle (geb. Haarlem 1537, gest. Antwerpen 1612) hergestellt wurden. Eine zweite Gruppe von Antwerpener Stechern zeichnete sich durch eine sorgfältigere, zartere und glänzendere Technik aus; es sind das die Miniaturisten ihrer Kunst, aber sie haben mehr Glanz als Wärme, mehr Überfeinerung als Geschmeidigkeit. In der Geschichte treten sie familienweise auf; zwei de Jode, vier Galle, vier Collaert (Abb. 386), zwei de Passe, zwei Mallery, drei Wiericx. Die beiden ersten Gruppen wenden

Jode, vier Galle, vier Collaert Mallery, drei Wiericx. Die

bald eine knappere Technik an, bald ist ihr Stil lockerer. Die drei letzten Gruppen wetteifern in der geradezu glänzenden



367. — Otto van Veen,
Die Berufung des Matthäus
(Antwerpen, Museum).



368. — Otto van Veen,
Die Mildtätigkeit des hl. Nikolaus
(Antwerpen, Museum).

Handhabung des Grabstichels miteinander um die Siegespalme. Die drei Brüder Wiericx, Jan (1549—?), Hieronymus (1553—1619), Antonis (1559—1624) (Abb. 380) übertreffen alle durch die feine Schärfe ihres Striches und die Zartheit ihrer Wirkungen. Eine Gruppe von Meistern, die nach Deutschland gingen und arbeiteten, wie die drei Sadeler (Abb. 379) und Barth. Spranger zeichnen sich durch bedeutendere Blätter von lebhafter Wirkung aus; sie arbeiteten aber übermäßig auf den Effekt hin und verfielen in Manieriertheit.

Im 16. Jahrhundert konzentrierte sich die Teppichwirkerei in die beiden Städte Brüssel und Oudenaarde. In ersterer wurden die großen Historienbilder, die bedeutendsten Werke reproduziert; in letzterer behandelte man einfachere Stoffe, wie Dorfgeschichten und Landschaften oder Verdüren. In Brüssel arbeitete man ge-



369. — Otto van Veen, Der heil.
Nikolaus beschützt das belagerte
Myra (Antwerpen, Museum).



370. — Otto van Veen, Bildnis des Miraeus, Bischofs von Antwerpen (Antwerpen, Museum).

wöhnlich für Fürsten und Herren, in Oudenaarde mehr für den Bürgerstand. Es ist erstaunlich, wie verschwenderisch das spanische Königshaus, dem die flandrischen Herrscher angehörten, diese Schätze anfertigen ließ und aufhäufte. Der Palast in Madrid besitzt noch 122 vlämische Wandteppiche. Viele dieser Werke aus dem Besitz der Könige von Spanien sind durch Feuer zerstört; andere haben sich durch langen und häufigen Gebrauch abgenutzt, denn die Teppiche blieben nicht auf einem Fleck; man hängte sie bei festlichen Gelegenheiten in den Sälen und Gemächern auf, nahm sie wieder ab und rollte sie auf, wenn sie ihrem Zweck gedient hatten; sie wurden auf die Reise mitgenommen, um unterwegs die Wohnung zu schmücken; man führte sie bei Kriegszeiten als Gepäck mit, um die Zelte damit auszuhängen; sie zierten die Schranken bei Turnieren, die Straßen und Plätze beim Einzug des Herrschers.



371. — Marten Pepyn, Die Taufe des hl. Augustinus (Antwerpen, Museum).

Von überall her strömten die Aufträge nach Brüssel. Kaiser Karl V., sein Vater und seine Mutter, sein Sohn Philipp II. und die Prinzen ihres Hauses waren die freigebigsten Besteller der vlämischen Werkstätten und die unersättlichsten Sammler ihrer Erzeugnisse. Andere Fürsten erteilten staunenerregende Aufträge. Im Jahre 1518 wurden die *Taten der Apostel* vollendet, deren Kartons, die Raffael für Leo X. ausführte, im Viktoria- und Albert-Museum aufbewahrt werden und deren erste gewebte Ausführung die Sixtinische Kapelle im Vatikan schmückt. Die Generalstaaten schenkten im Jahre 1531 Karl IV.

in Brüssel einen Wandteppich mit der Darstellung der *Schlacht bei Pavia* mit der Gefangennahme Franz' I. Zur selben Zeit schenkte Karl V. Kardinal Wolsey den Teppich mit der *Geschichte Abrahams*, der in Brüssel ausgeführt war. Franz I. bestellte dort *das Leben Scipios* nach Giulio Romano; sein Sohn Heinrich II. ließ nach Entwürfen von demselben Künstler *die Triumphe Scipios* anfertigen. Kaiser Maximilian ließ seine „*Schöne Jagden*“ ausführen, wo-



372. — Abraham Janssens, Allegorie der Schelde und der Jungfrau Antwerpen (Antwerpen, Museum).

für die Kartons von Barent van Orley stammen und sich im Louvre befinden. Karl V. beauftragte Willem de Pannemaker, den berühmtesten Zunftmeister, in zwölf Stücken *Die Eroberung von Tunis* nach Zeichnungen von Jan Vermeyen (Abb. 381, 384) herzustellen; die Kartons dazu befinden sich im Wiener Hofmuseum, die Teppiche selber im königlichen Schloß zu Madrid. Der Herzog von Alba bestellte bei demselben Bildwirker drei aus Wolle, Seide, Gold und Silber gewebte Stücke, die seine in den Niederlanden errungenen Siege verherrlichten. Die Künstler, die in dieser Zeit die Vorlagen für die Teppiche machten, sind uns besser bekannt als die der vorigen Epoche. Von den fremden Künstlern, deren wir zwei nannten, werden wir nicht mehr sprechen. Interessanter sind für uns die Vlamen, die sich auf diesem Gebiete hervortaten. Wir nannten Vermeyen. Karl V. ließ sich von ihm begleiten, als er durch das Mittelmeer fuhr, um den Zufluchtsort des Sultans von Tunis zu zerstören. Der Maler nahm genau die Lage all der Orte auf, wo die Flotte anlegte und belebte die Ufer und Küstenstriche und die anliegenden Länder mit Schiffen und Soldatengruppen. Barent van Orley zeichnete die Jagden



373. — Abraham Janssens, Meleager und Atalante (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



374. — Einer der neun Helden.
Holzschnitt
(Brüssel, Kgl. Bibliothek).



375. — Jan Molyns, Der Doge
Francesco Donato. Holzschnitt
(Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus).

Maximilians nach selbstgeschauten Szenen. Der Maler Stradanus und sicherlich auch viele andere haben ebenfalls Vorlagen geliefert. Bekannter sind aber die Bildwirkmeister, deren Tätigkeit in den Werkstätten oft vom Vater auf den Sohn



376. — Pieter Coeck
Johann III. von Portugal
(St. Petersburg, Eremitage).



377. — Frans Huys,
Erasmus von Rotterdam
(Brüssel, Kgl. Bibliothek).



378. — Pieter Coeck,
Sitten der Türken
(Brüssel, Kgl. Bibliothek).



379. — Ägidius Sadeler, Bildnis des Marten de Vos. Kupferstich (Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus).



380. — Antonis Wierix, Bildnis der Infantin Isabella (Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus).

übergang, so vor allem die Leyniers, die Pannemaker und die Raes (Abb. 385).

Künstler und Handwerker arbeiteten mit vereinten Kräften, um Werke zu schaffen, die bei ihren Lebzeiten hochgeschätzt



381. — Jan Vermeyen, Die Eroberung von Tunis durch Karl V. Teppich (Madrid, Kgl. Schloß).



382. — Aus der Geschichte des Cephalus. Teppich (Rom, Vatikan, Appart. Borgia).



383. — Kreuzabnahme. Teppich
(Brüssel, Musée Cinquantenaire).

waren und bis in unsere Tage berühmt sind. Was die Erzeugnisse des 16. Jahrhunderts auszeichnet, ist vor allem ihre Komposition, wobei das Ganze bewundernswürdig ausgefallen ist, die oft sehr zahlreichen Personen geschickt angeordnet sind, und alle an einer gemeinsamen Handlung teilnehmen. Die Maler sind erfindungsreich und können ihre Gestalten atmen, sich bewegen und handeln lassen. Unerschöpflich erzählen sie Geschichten von zehn, zwanzig,

dreißig Episoden; ihre Stoffe entnehmen sie den Vorgängen von heute sowohl wie dem Altertum, der Bibel sowohl wie Titus Livius; sie predigen Moral, sie sind geistreich und vor allem



384. — Jan Vermeyen, Die Eroberung von Tunis
durch Karl V.
Teppich (Madrid, Kgl. Schloß).

wissen sie zu gefallen. Wir bewundern schöne Frauen und kraftstrotzende Krieger; den Reiz der Gegend, in die sie ihre Bilder verlegen, erhöhen sie durch entzückende Landschaften und wunderbare Renaissancebauten, wie van Orley und Gossart sie auf-

zuführen wußten. Sie wurden berufen, Paläste auszuschnücken und sie zeigten sich dieser schwierigen aber Ehre und Ruhm bringenden Aufgabe gewachsen.



385. — Romulus gibt dem Volk die Gesetze
Brüsseler Teppich (Madrid, Kgl. Schloß).

Literatur zu Kapitel III

Charl. Aschenheim, *Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance*. Straßburg 1910. — K. Baedeker, *Belgien und Holland*. Leipzig 1910. — E. Baes, *Jean Gossaert et le Groupe wallon de son Époque*. Brüssel 1880. — Baldinucci, *Notizie de professori del disegno*. Florenz 1681. — A. Baschet, *François Pourbus* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1868). — P. Bautier, *Lancelot Blondeel*. Brüssel 1910. — F. Benoit, *Un Tableau du Musée de Lille: Une Prédication de S. Jean, attrib. à Pieter Coecke* (*Rev. de l'Art ancien et mod.*, XXIV, 1908). — A. Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nel sec. XVI e XVII*. Florenz 1880. — G. v. Bezold, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark*. Stuttgart 1908. — F. Blommaert, *Levenschets van Lucas d'Heere*. 1853. — W. Bode, *Justus de Gand* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1887). — J. de Bosschere, *La Sculpture Anversoise aux XVe et XVIe siècles; Les Vitraux de Lierre et d'Anvers (XVe, XVIe et XVIIe siècles)* (*L'Art flam. et holland.*, IX, 1908). — M. W. Brockwell, *The „Adoration of the Magi“ by Jan Mabuse*. London 1911. — E. Brunelli, *La Madonna attribuita al Mabuse nella Pinacoteca Ambrosiana* (*Rassegna d'Arte*, V, 1905). — F. Carstanjen, *Entwicklungsfaktoren der niederländ. Frührenaissance*. Altenburg 1906 (Sonderdr. aus Vierteljahrsschr. f. wiss. Philos., XX). — F. C., *Étude sur Lambert Lombard*. Lüttich 1858. — A. de Ceuleneer, *Justus de Gand* (*Les Arts anciens en Flandre*, V, 1910). — L. Cloquet, *Architecture ouest-flamande ancienne et moderne* (*Rev. de l'Art chrétien*, LI, 1908). — D. Conforti, *La Bataille de Pavie, Tapisserie du Musée national de Naples [B. van Orley]* (*Les Arts anciens en Flandre*, III). — L. Cust, *Notes on the inventory of Paintings belonging to John, Lord Lumley, in 1590, and on the painter using the monogram H E, usually assigned to Lucas d'Heere* (*Burlington Mag.*, XIV, 1909). — Dehaisnes, *Les Oeuvres des Maîtres de l'École flamande conservées en Italie*. Paris 1891. — J. Destrée, *Justus van Gent (Joost van Wassenhove)* (*Onze Kunst*, 1912). — M. Dieulafoy, *Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal*. Stuttgart 1913. — E. Diez, *Der Hofmaler Barth. Spranger* (*Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses*, XXVIII, 1909). — A. Duclos, *L'art de façades à Bruges*. Brügge 1902. — E. v. Engerth, *Jan Vermeyen* (*Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses*, IX). — van Even, *Louvain monumental*. Löwen 1860. — E. Fétis, *Accroissement du Musée de Bruxelles*. Lambert Lombard, Pierre Coeck. —

J. Floris, Veelderly Veranderingen van groteszen en compartimenten. Antwerpen 1556; Compertementen. Antwerpen 1564. — Foutard, Les Peintures de Martin de Vos à Valenciennes. Paris 1893. — M. J. Friedländer, Meisterwerke der niederländ. Malerei des XV. u. XVI. Jahrh. auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903; La Galerie von Kaufmann à Berlin [Mabuse] (L'Art flamand et hollandais, VI, 1906); Bernaert van Orley (Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstslgn., XXIX u. XXX, 1908, 1909). — Th. v. Frimmel, Zu Frans de Momper (Bl. f. Gemäldekunde, 1904). — Gilliodts van Severen, Lancelot Blondeel (Annales de la Soc. d'Emulation, 1894). — G. Glück, Beitr. z. Gesch. der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrh. Dirk Vellert (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901). — A. Goffin, Les Tapisseries [Vermeyen] (Les Arts anciens en Flandre, III). — M. Gossart, Un des Peintres peu connus de l'Ecole flamande. Jean Gossart de Maubeuge. Lille 1902. — R. Graul, Beiträge zur Gesch. der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Leipzig 1889. — H. E. Greve, De Bronnen van Carel van Mander (in: Quellenstudien zur holl. Kunstgesch. Haag 1903). — F. M. Haberditzl, Die Lehrer des Rubens [Venius] (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXVII, 1908). — V. van der Haeghen, La Corporation des Peintres et des Sculpteurs de Gand: Matricules, comptes et documents (XVIIe—XVIIIe siècles). Brüssel 1906. — R. Hedicke, Jacques Dubroeucq von Mons. Straßburg 1904; Neue Dubroeucq-Studien (Repert. f. Kunstwiss., 1912). — J. Helbig, Lambert Lombard (Bull. de l'Acad. Royale d'Art et d'Archéologie, 1892); La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse. Lüttich 1903. — Hofstede de Groot, Arnold Houbraken. Haag 1893. — G. J. Hoogewerff, Nederlandsche Schilders in Italie in de XVI. eeuw. Utrecht 1912. — J. Houdoy, La Tapisserie représentant la Conquête du Royaume de Tunis [Vermeyen]. Lille 1873. — H. Hymans, Lancelot Blondeel als Graphiker (Graph. Künste, XXVII, 1904); Antonio Moro. Brüssel 1910. — E. Jacobsen, Quelques Maîtres des vieilles Écoles néerlandaise et allemande à la Galerie de Bruxelles (Gaz. des Beaux-Arts, XXXVI, 1906). — H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910. — K. Justi, Peeter de Kempeneer (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., V, 1884); Der Fall Cleve (ebenda, XVI, 1895). — Kervyn de Lettenhove, Pol de Mont, J. van den Gheyn et autres, Les Chefs d'œuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'Or à Bruges 1907. Brüssel 1908. — Kervyn de Volkaersbeke, Les Pourbus. 1870. — P. Lafond, Les Portraits d'Antonio Moro au Musée du Prado (Les Arts, 1908). — V. v. Loga, Antonis van Mor als Hofmaler Karls V. und Philipps II. (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXVII, 1907); Dasselbe, Wien 1908. — G. Hulin de Loo, Juste de Gand (Bull. de l'Acad. d'Archéologie de Gand, VIII). — L. Maeterlinck, Faut-il considérer Lucas de Heere comme étant le maître des demi-figures de femmes? (B. d. Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1907); Une œuvre inconnue de Lucas de Heere au Musée de Gand (Chronique des Arts, 1907); Les Peintres rhétoriciens flamands et le „Maître de femmes à micorps“ (Gaz. des Beaux-Arts, 1908). — A. Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill. Leipzig 1910. — F. de Mély, Une vierge de Cornelis Schernir van Coninxloo (Rev. de l'Art ancien et mod., XXIV, 1908). — J. de Mesnil, Over de Betrekkingen tusschen de Italiaansche en de Nederlandsche Schilderkunst ten tijde der Renaissance (Onze Kunst, 1902—1904). — P. de Mont, Le Musée d'Anvers. Antwerpen o. J. (1908). — R. Muther, Geschichte der Malerei. 2 Bde. Leipzig 1909. — G. K. Nagler, Neues allgem. Künstlerlexikon. 22 Bde. München 1835—1852. 2. Abdruck. Linz 1904 ff. — E. van Overloop, Dentelles anciennes des Musées Roy. des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles. Mit 100 Taf. Brüssel 1911 ff. — A. Philippi, Die Kunst d. 15. u. 16. Jahrh. in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898. — V. Reynolds, Stories of the Flemish and Dutch Artists. From the time of van Eycks to the End of the 17th century. London 1908. — Th. M. Roest van Limburg, Vier Cartoons van Barend van Orley (Onze Kunst, III, 1904). — M. Rooses, De Teekeningen de Vlaam. Meesters (Onze Kunst, II, 1903). — M. Rudelsheim, Lucas d'Heere (Oud Holland, XXI, 1903). — J. v. Sandrart, Teutsche Academie. 1675. — A. G. B. Schayer, Histoire de l'Architecture en Belgique. Bd. I—IV. Brüssel o. J. — Schlie, Das Altarwerk der beiden Brüsseler Jan Bormans und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1884). — A. Schmarsow, Joos van Gent und Melozzo da Forli in Rom und Urbino. Leipzig 1913. — W. Schmidt, Zu Nicolaus von Neufchâtel (Repert. f. Kunstwiss., XXX, 1907). — D. v. Schönherr, Alexander Collins u. seine Werke (Mittlgn. über d. Bau d. Heidelberger Schlosses, Bd. II. Heidelberg 1889); Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XI, 1890). — A. Schoy, Histoire de l'Influence de l'Architecture italienne sur l'Architecture dans les Pays-Bas. Brüssel 1873; L'Art architectural décoratif industriel et somptuaire de l'époque Louis XIII. — N. Sentenach, Antonis Mor van Dachorts (Boletín de la Sociedad española de excursiones, 1905). — M. Siebert, Die Madonnendarstellung in der altniederländ. Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Straßburg 1906. — J. L. Sponzel, Gillis van Coninxloo u. s. Schule (Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstslgn., X, 1889). — A. Springer, Handb. d. Kunstgeschichte, Bd. IV. Leipzig 1909. — E. Starke, Die Coninxloo (Oud Holland, XVI, 1898). — C. E. Taurel, De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen. Amsterdam u.

Brüssel 1881. — U. Thieme u. F. Becker, Allgem. Lexikon der bild. Künstler. Leipzig 1907 ff. — K. Voll, Josse van Gent und die Idealporträts (Repert. f. Kunstwiss., XXIV, 1901). — G. F. Waagen, Handbuch d. deutschen u. niederländ. Malerschule. Stuttgart 1862; Handbook of Painting. Revised by J. A. Crowe. London 1874. — A. Warburg, Flandrische Kunst u. florentin. Frührenaissance (Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsln., XXIII, 1902). — A. Wauters, Pierre de Kempeneer (Bull. de l'Acad. Royale, XXIV u. XXXIII); Barent van Orley, sa famille et son œuvre. Brüssel 1881; Les Coxie et Théodore van Loon (Bull. de l'Acad. Royale, 1884). — A. J. Wauters, Le retable de Sainte-Walburge, commandé en 1515 à Bernard van Orley. Brüssel 1899; Les van Orley, Valentin, Bernard, Pierre, Richard, Jean. Brüssel 1902; Les primitifs flamands Jean Gossart et Antoine de Bourgogne (Rev. de Belgique, XXXVII, 1903); Les deux Josse van Cleve [1. J. v. C., d. ältere (Meister vom Tode Mariä), 2. J. v. C. d. jüngere (le Fou)]. (L'Art flam. et holland., VII, 1907); Catalogue historique et descript. des tableaux anciens du Musée de Bruxelles. 3. ill. Aufl. Brüssel 1908; Corneille van Coninxloo et le triptyque de l'abbé de Tuegèle au Musée de Bruxelles (Rev. de Belgique, LV, 1909); Van Orley, le Retable de Sainte-Walburge. Brüssel 1909. — W. H. J. Weale, Lancelot Blondeel (Ann. de la Soc. d'Émulation pour l'étude de l'hist. et des antiqu. de la Flandre, 1908 u. 1909); Lancelot Blondeel (Burlington Mag., XIV, 1908). — E. Weisz, Jan Gossart, gen. Mabuse. Sein Leben u. s. Werke. Parchim 1913. — F. Wickhoff, Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz' I. (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901). — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Völker u. Zeiten. Bd. II u. III. Leipzig 1905, 1911. — A. Woltmann u. K. Woermann, Geschichte der Malerei. 3 Bde. Leipzig 1879–1888. — A. v. Wurzbach. Niederländisches Künstlerlexikon. Wien 1906 ff. — A. W. Wussmann, Lambertus van Noort (Elseviers Tijdschrift, Amsterdam 1909).



386. — Adrian Collaert, Das Feuer
(Antwerpen, Museum Plantin-Moretus).