



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Kunst in Flandern

Rooses, Max

Stuttgart, [1914]

Kapitel IV Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert

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



387. — Rubens, Der Fruchtkranz (München, Pinakothek).

KAPITEL IV

Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert

Architektur — Skulptur — Rubens und seine Schule

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts unter der Regierung Erzherzog Albrechts und Isabellas wurden in allen Städten des Landes unzählige Kirchen aufgeführt. Jacques Francquaert aus Brüssel lieferte die Pläne für die dortige Jesuitenkirche (1617) und für die Beginenkirche in Mecheln; Wenzel Coberger die für die der Augustiner und Karmeliter in Brüssel und Notre-Dame von Montaigu; François Aiguillon zeichnete den Entwurf der Jesuitenkirche von Antwerpen, die von Pieter Huyssens ausgeführt wurde (1614 bis 1621). Letzterer erbaute auch in Brügge Kirchen (1619—1642) und in Namur (1621—1645), ebenso die Abteikirche St. Peter (Saint-Pierre) in Gent (1621). Willem Hessius war der Erbauer der Jesuitenkirche von Löwen, jetzt St. Michael (Saint-Michel) (1650—1671) (Abb. 388). Für alle diese und die übrigen Kirchen desselben Stils ist charakteristisch eine breite einheitliche Fassade, die in zwei Stockwerke gliedert, mit reich umrahmten Fenstern und Türen versehen und von einem üppig entwickelten Giebel bekrönt ist. Die gefällige zwanglose Leichtigkeit der ersten Renaissance und ihre in lebenswürdiger Laune sich ergehende Ornamentik sind ganz und gar verschwunden. Die Formen sind massiger, schwerer und ärmer geworden; nur die strenge Beobachtung der

Symmetrie ist erhalten geblieben. Die Jesuitenkirche in Antwerpen ist das bedeutendste Bauwerk dieses Stils. Die Fassade (Abb. 389) ist ein gewaltiges Schaustück von gradlinigem Grundriß, welcher in keiner Weise der dahinter liegenden Baukonstruktion entspricht. Diese Fassade besteht aus einem verhältnismäßig schmucklosen Erdgeschoß, einem ersten Stock von gleicher Breite, der aber verschwenderisch ausgeschmückt ist, einem zweiten schmäleren Stockwerke und einem von Skulpturen eingerahmten Giebel. Der massige, reiche Schmuck macht den Eindruck von robuster, aber überladener Pracht. Der Turm dieser Kirche (Abb. 390) ist das bestgelungenste Bauwerk dieser zweiten Renaissance.

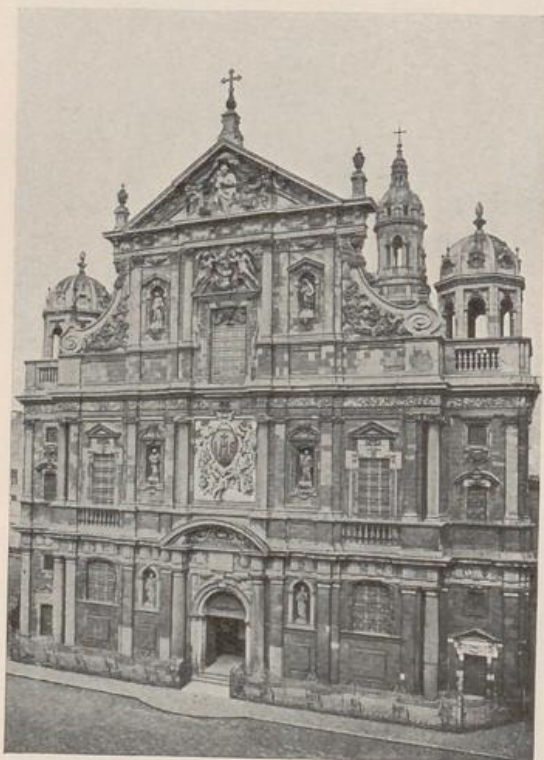
Wie die Mehrzahl der Jesuitenkirchen zeigt das Innere ein Mittelschiff mit zwei übereinanderstehenden Säulenreihen, und an beiden Seiten ein niedriges Seitenschiff mit flacher Decke, über dem eine offene Säulengalerie entlang läuft, alles Reminiszenzen aus der antiken römischen Bauweise. Der ursprüngliche Bau erstrahlte im Schmucke von seltenen Marmorsorten, von Vergoldungen und Rubensschen Malereien; im Jahre 1718 vernichtete ein Brand fast das gesamte Kircheninnere. Die herrlichen marmornen Säulen und Arkaden wurden durch Säulengänge in weißem und blauem Stein ersetzt. Die Katastrophe hatte nur den Chor und die Seitenkapellen verschont, die noch ihre prunkvolle Verkleidung aus kostbarem Material aufweisen.

Mit einigem Recht hat man diesen Stil „Jesuitenstil“ genannt, obgleich er durchgehend fast allen Kirchen des 17. Jahrhunderts eigentümlich ist; aber die Jesuiten haben ihm eine feste Form gegeben und durch sie hat er sich ausgebreitet. Auch „Rubensstil“ hat man ihn benannt in der Idee, daß die Jesuitenkirchen zum großen Teil nach Plänen des berühmten Malers erbaut worden seien, was jedoch unrichtig ist.



388. — Löwen, Fassade der Kirche St. Michael.

Rubens hat keinen anderen architektonischen Entwurf gemacht, als den zu seinem eigenen Hause. Seine Liebe zur Antike verbindet sich darin mit seiner schöpferischen Eigenart; er hat die dekorative Schönheit italienischer und speziell genuesischer Paläste mit den Anforderungen der nordischen Natur zu vereinen gewußt, und das Resultat war sein wundervolles Palais in Antwerpen (Abb. 391). In diesem üppigen Stil der Spätrenaissance sind auch eine Anzahl Zunfthäuser erbaut, deren elegantestes das der Gerber



389. — Antwerpen, Jesuitenkirche.

(1644) ist auf der Grand' Place in Antwerpen; im Jahre 1755 wurde es von den Tischlern erworben. In den Hauptstädten und vor allem in Antwerpen gibt es einige Privathäuser dieses Stiles. Ihren Hauptschmuck bildet das Einfahrtstor mit breiter skulptierter Steinrahmung, versehen mit soliden Pfosten und dekoriert mit launigen Rollwerkornamenten. Die Gesamterscheinung ist reich und eindrucksvoll.

Die Freiheit und Bizarrie der Erfindung ist in den bedeutendsten Werken dieser Epoche bis aufs äußerste getrieben, wie man an den die Grand' Place in Brüssel umgebenden Häusern sehen kann.

Als im Jahre 1695 Brüssel durch den Oberbefehlshaber der französischen Armee, den Marschall Villeroy, beschossen wurde, verbrannten ein Teil der Stadt und fast sämtliche Zunfthäuser. Ein einziges von diesen und das Rathaus blieben unversehrt. Die „Maison du Roi“ (Broodhuis), eine der köstlichsten Juwelen aus der dritten gotischen Periode, wurde zum Teil verschont. Die Stadtverwaltung befahl den Gilden, ihre Häuser sofort wieder aufzubauen, was auch in wenigen Jahren, 1696—1699, geschah. Gemeinsam mit dem Rathaus und der „Maison du Roi“ machen sie die Grand' Place zu einem Forum, das an malerischer Schönheit und Originalität nur dem Markusplatz in Venedig nachsteht. Alle diese Häuser wetteifern miteinander an Reichtum und Phan-

tasie. Hier wie überall sind die spitzen Giebel verschwunden und haben der größten Mannigfaltigkeit Platz gemacht; sie sind dreieckig oder abgerundet, mit Fenstern, Gesimsen oder Skulpturen verziert, häufig von Statuen, Vasen oder allegorischen Figuren überragt; die Fassaden sind mit Säulen, Kartuschen und Balustraden, mit Figuren und Girlanden geschmückt. Man war bemüht, Leben und Bewegung in die kalten und starren Wände zu bringen; die Gebäude sollten froh und heiter sein, und es gelang, ohne daß man in geschmacklose Pracht verfiel. Das Schifferhaus krönt ein Giebel, der dem Hinterteil eines Schiffes genau nachgebildet ist (Abb. 392).

Das 18. Jahrhundert hat kein großzügig-charaktervolles Gebäude hervorgebracht oder eines, das wirklich künstlerischen Wert hätte. Man fuhr fort, reiche Bürgerhäuser aufzuführen — das muß zugegeben werden —, aber die ursprüngliche Eigenart der vlämischen Architektur war nach und nach erloschen. Die Nachahmung Frankreichs gelangte mehr und mehr zur Herrschaft. Aber während man den Rokokostil annahm, wußte man in den Grenzen des guten Geschmackes zu bleiben. Das reizendste Bauwerk dieser Zeit und dieser Art ist der jetzige königliche Palast in Antwerpen (Abb. 393), der 1745 für Jan Alexander van Susteren nach Plänen des Architekten Baur-scheidt ganz in grauem Bentheimer Stein erbaut wurde. In ehrlicher und biederer Weise und ohne Überladung ist hier der Rokokostil angewendet und zu koketter und heiterer Wirkung gebracht. In der Folge gab man einer strengeren und akademischeren Art den Vorzug, deren interessanteste Beispiele wir in den



390. — Antwerpen, Turm der Jesuitenkirche.



391. — Rubenshaus in Antwerpen.



392. — Brüssel Häuser am Grand' Place.

die Gewandung wird schmiegsamer und völliger. Nachrichten über die damaligen Bildhauer fehlen keineswegs; die Künstler waren aber so zahlreich und als Persönlichkeiten so wenig ausgeprägt, daß wir uns begnügen, nur die hauptsächlichsten unter ihnen anzuführen.

Sie gruppieren sich familienweise. Die Dynastie der Nole tut sich hervor im Erbauen von Altären und anderen zur Kirchengestaltung gehörigen Dingen. Jan und Robert de Nole oder Colyns de Nole stammten aus Utrecht, erwarben aber im



393. — Antwerpen, Königlicher Palast.

monumentalen Bauten der Place Royale in Brüssel sehen.

Nach den schrecklichen Wirren der Bilderstürme (1566), als es hieß, die zerstörten Bildwerke zu ersetzen, hatte der dekorative Stil sich unter dem Einfluß von Bernini und Rubens umgebildet; die Körper werden muskulöser, die Bewegungen bekommen mehr Schwung, und

Jahre 1593 das Bürgerrecht (*poorterrecht*) von Antwerpen. Sie schufen Grabmäler und Heiligenfiguren für verschiedene Kirchen in Brüssel, Antwerpen und Gent. Eine andere berühmte Bildhauerfamilie ist die der Quellinus. Ihr Ahnherr, Artus Quellinus, der 1606 als Bildhauer in die Sankt Lukas-Gilde Aufnahme gefunden hatte, arbeitet viel gemeinsam mit Jan van Mildert und mit seinem eigenen Sohne Artus (1609—1668), dem Begabtesten aus der Familie. Dieser schmückte das von 1648 bis 1655 erbaute Amster-

damer Rathaus mit einer Anzahl von Skulpturen, wie Freiguren, Flachreliefs und Karyatiden (Abb. 394). Für die Fassade schuf er einen großartigen Giebel, der gut in der Zeichnung und ganz entzückend dekoriert ist. Artus Quellinus hatte seinen Neffen, Artus Quellinus den Jüngeren (1625—1700), zum Schüler, der ihm bei seinen Arbeiten am Amsterdamer Rathause half und wie er eine Menge Bildwerke für die Kirchen verschiedener anderer Städte ausführte. Die beste von diesen Statuen, die heilige Rosa (Abb. 395), in der St. Paulskirche (Saint-Paul) zu Antwerpen ist ein Meisterwerk an Grazie und innerlicher Sammlung.

Die Duquesnoy sind ebenfalls eine ganze Familie von Bildhauern. Das Haupt, Jérôme Duquesnoy, übte seine Kunst seit Anfang des 17. Jahrhunderts bis zum Jahre 1641 in Brüssel aus. Sein Sohn François, 1594 in Brüssel geboren, begab sich 1618 nach Italien, wo er blieb und bis zu seinem Tode im Jahre 1642 arbeitete. Von Päpsten und Kardinälen wurden ihm viele Aufträge zuteil. So bestellte Urban VIII. im Jahre 1630 einen heiligen Andreas bei ihm (Abb. 396), eine der vier Kolossalstatuen, die sich an die Kuppelpfeiler von St. Peter in Rom anlehnen. Diese riesenhafte Statue fällt durch ihre großzügige Bewegung der Arme auf und durch kräftige Struktur der Brustmuskeln. Der schmerzhafteste Gesichtsausdruck ist zu einheitlicher Wirkung mit der ungestümen Haltung gebracht. Diesem stürmisch pathetischen Wesen haftet aber viel von der theatralischen Emphase Berninis an. Flandern besitzt von François Duquesnoy kein anderes Werk als das Grabmal des Bischofs von Triest in St.-Bavo in Gent; und dies Werk wurde sogar von seinem Bruder, Jérôme dem Jüngeren (1602—1654), vollendet. Als einer der bemerkenswertesten Bildhauer dieser



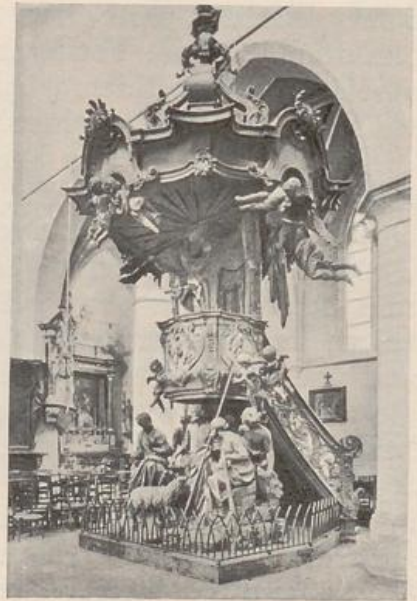
394. — Artus Quellinus, Statue am Rathaus zu Amsterdam.



395. — Artus Quellinus d. J., Die hl. Rosa (Antwerpen, St. Paulskirche).



396. — François Duquesnoy,
Der hl. Andreas (Rom, St. Peter).



397. — Theodor Verhaeghen, Kanzel
in der Johannis-Kirche zu Mecheln.

Epoche ist noch zu nennen Jean Delcour (Lüttich 1627—1707); er schuf einen Leichnam Christi für die Franziskaner-Kirche von Hasselt (Abb. 398).

Unter den Bildhauern, die mehr oder weniger unter dem Einfluß von Rubens standen, ist Lukas Fayd'herbe aus Mecheln (1617—1697) der bekannteste; er arbeitete gemeinsam mit ersterem und schnitzte Elfenbeinfiguren nach dessen Zeichnungen oder Bildern. Zahlreiche Bildhauer zweiten Ranges schmückten in den Kirchen Pfeiler und Altäre verschwenderisch mit Skulpturen, führten herrliche Grabdenkmäler aus, die den Großen des Landes als Begräbnisstätte dienten, und verschönten die Kirchenschiffe durch Statuen und geschnitzte Beichtstühle. Die meiste Mühe und ihre besten Einfälle verwandten die Künstler auf die Ausgestaltung der Kanzeln. Im 18. Jahrhundert schuf man wahre

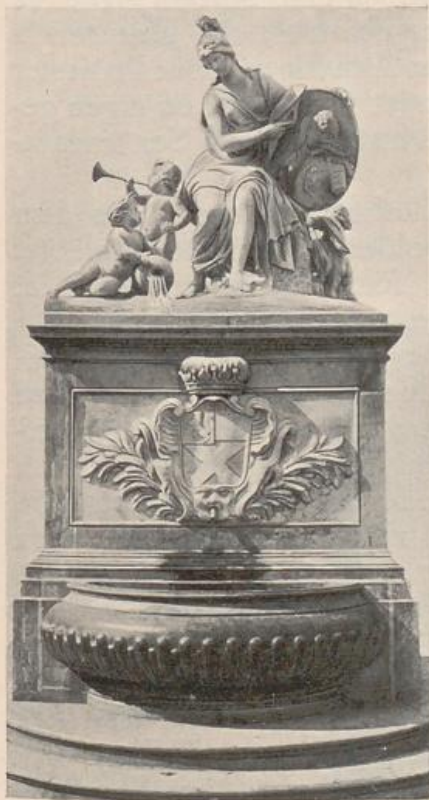


398. — Jean Delcour, Der tote Christus (Hasselt, Franziskaner-Kirche).

Prunkstücke von großem Wert. Nicht eine Kirche gab es, die nicht eines dieser Wunderwerke ihr Eigen nannte. Und Descamps hatte recht, als er seiner Reisebeschreibung Stiche nach vlämischen Kanzeln als den seltensten Kunstwerken seiner Zeit einfügte. Die Gegenstände, die man zum Schmuck dieser Kanzeln wählte, und die Form, die man ihnen verlieh, waren oftmals ziemlich sonderbar. Am häufigsten behandelte man Stoffe, die der Bibel oder dem Evangelium entnommen waren, wie z. B. *Der gute Hirte* (Abb. 397) in der Johannis-Kirche (Saint-Jean) zu Mecheln,



399. — Henri-François Verbruggen, Kanzel in St. Gudula in Brüssel.



400. — Jakob Berger, Brunnen (Brüssel, Grand Sablon).

1741 von Theodor Verhaeghen geschnitzt. Manchmal stellt man die handelnden Personen auch in eine Landschaft wie *Die Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 399), wo Adam und Eva von Bäumen und Tieren des Gartens Eden umgeben sind. Diese Kanzel, die sich heute in St. Gudula zu Brüssel befindet, wurde von Henri-François Verbruggen für die Jesuitenkirche in Löwen geschnitzt. Die Schranken sind später, 1780, von Verhaeghen hinzugefügt worden.

In den Heiligenfiguren, die an den Kirchenpfeilern angebracht waren, beobachtete man keine Zurückhaltung; die Geste wird deklamatorisch, die Muskulatur hohl und unnatürlich; die Gewänder scheinen Schauspieler zu



401. — L. Godecharle,
Mädchen mit Kopftuch
(Brüssel, Museum).

ausführte: den Giebel des Parlamentsgebäudes, die Flachreliefs und Skulpturen in Schloß Laeken und endlich Figuren für Brüsseler Kirchen. Die klassische Vornehmheit ist ihm nicht zu eigen geworden, und seine Gestalten sind mit fast süßlicher Sentimentalität modelliert.

Doch kehren wir wieder ins 17. Jahrhundert zurück, in dem Flanderns Malerschule ein neues goldenes Zeitalter erlebte. Rubens führt es herauf und ist seine erste Verkörperung.



402. — Rubens, Die vier Philosophen
(Florenz, Pitti-Galerie).

bekleiden. Um die Bildhauerkunst zu retten, war eine Reaktion gegen diesen barocken Stil unumgänglich notwendig geworden. Und schon im 18. Jahrhundert kündigt dieser Umschwung sich an; heraufgeführt wurde er durch die einsetzende archäologische Bewegung, die durch die Entdeckung von Herkulanum (1737) und Pompeji (1738) neue Anregung erhielt und durch Winkelmann (1717—1768) unterstützt und wissenschaftlich ausgebaut wurde. Eines der ersten dieser von dem neo-antiken Stilgefühl eingegebenen Denkmäler war der im Auftrag von Lord Bruce errichtete Brunnen auf dem Grand Sablon in Brüssel von Jakob Berger (Abb. 400). Lambert Godecharle (Brüssel 1750—1835) (Abb. 401), der erste Künstler von Bedeutung, der diesen neuen Weg beschritt, vollendete seine Studien in Paris und Rom. Im Jahre 1780 war er nach Brüssel zurückgekehrt, wo er eine Anzahl Arbeiten

Er war am 28. Juni 1577 zu Siegen, einer kleinen westfälischen Stadt, wo seine Eltern in der Verbannung lebten, geboren. Nach dem Tode des Vaters kehrte die Mutter mit ihren Kindern nach Antwerpen zurück. Der junge Peter Paul besuchte dort bis zu seinem 15. Jahre eine Lateinschule und trat dann bei einem unbedeutenden Landschaftler in der Art des Josse de Momper, Tobias Verhaecht, in die Lehre. Später wurde er Schüler von Adam van Noort (1557—1641), von dem wir kein

authentisches Bild kennen und der — nach seinen Zeichnungen oder den nach seinen Bildern angefertigten Stichen zu urteilen — nichts weiter war, als ein mittelmäßiger süßlicher Nachahmer der Italianisten. Der dritte und einzige wirkliche Lehrer von Rubens war Otto van Veen, dessen Einfluß in allen Erstlingswerken deutlich erkennbar ist. Mit 23 Jahren reiste Rubens 1600 nach Italien, dem Lande seiner Träume. Berauscht und von Begeisterung getragen

für die Meisterwerke der großen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts hielt er sich acht Jahre dort auf und studierte auch die antiken Ruinen und Skulpturen mit leidenschaftlicher Bewunderung. Er trat in den Dienst des Herzogs von Mantua, Vincenzo Gonzaga, und führte eine Reihe von Arbeiten für den Fürsten aus, unter anderen *Die Dreieinigkeit* mit den Eltern des Herzogs in Anbetung und die *Taufe* und *Verklärung Christi*. Gelegentlich einer Mission nach Spanien, mit der der Herzog ihn im Jahre 1603 betraute, fertigte er verschiedene Bilder für Philipp III. an. Später malte er in Italien eine Menge Bilder her-

unter. Unter denen, die sich erhalten haben, muß man anführen die sogenannten *Vier Philosophen*

Philosophen (Abb. 402), Rubensselbst, seinen Bruder Philipp, seinen Freund Jan Woverius und Justus Lipsius, den Lehrer der beiden letzteren, darstellend, *Romulus und Remus* (Abb. 403) im Ka-



403. — Rubens, Romulus und Remus (Rom, Kapitolin. Museum).



404. — Rubens, Anbetung der Könige (Madrid, Prado).



405. — Rubens, Die Kreuzaufrichtung (Madrid, Prado).

von Bedeutung mehr; die alte vlämische Kraft war erschöpft, und die vereinzelt Versuche, das alte Kunstzentrum wieder neu zu beleben, waren gescheitert. Da erschien Rubens, der Träger einer neuen Kraft, und man sah nun, wie die inbrünstige Hingabe an die Natur, die das Gut des alten Flandern war, die dann durch

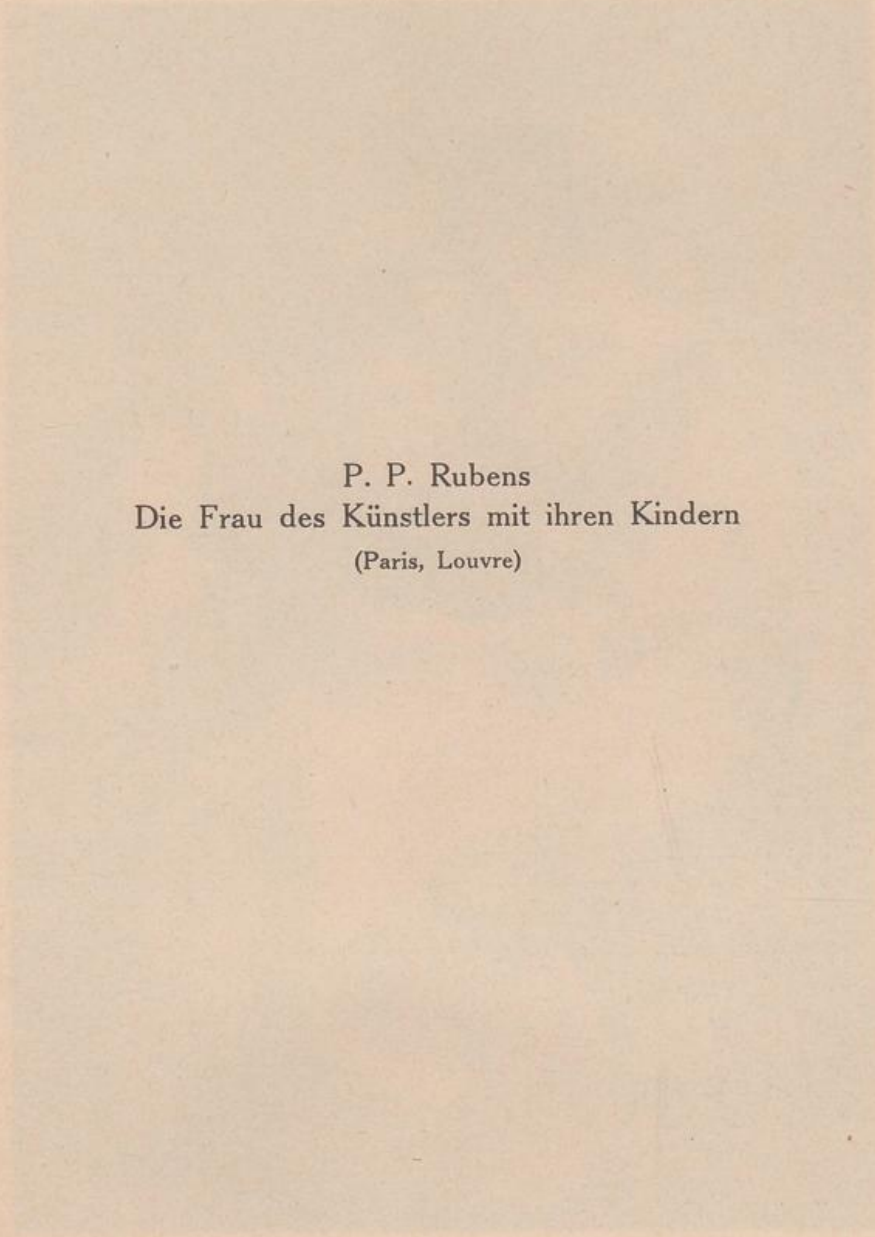
pitolinischen Museum in Rom, *Die zwei Satyrn* der Münchener Pinakothek und andere mehr. Das letzte seiner in Italien ausgeführten Bilder, *Der heilige Gregorius mit Heiligen*, nahm er mit sich nach Antwerpen; es befindet sich jetzt in Grenoble. Denselben Gegenstand behandelt er in drei Bildern, die er für die Chiesa Nuova in Rom malte. Im Oktober 1608 kehrt er nach Antwerpen zurück. Er war im Vollbesitze seiner künstlerischen Persönlichkeit, begabt mit einer nie versagenden und kühnen Vorstellungskraft und einer Hand, die fähig war, alles, was er sah oder erträumte, wiederzugeben. Flandern

hatte damals keinen einzigen Maler

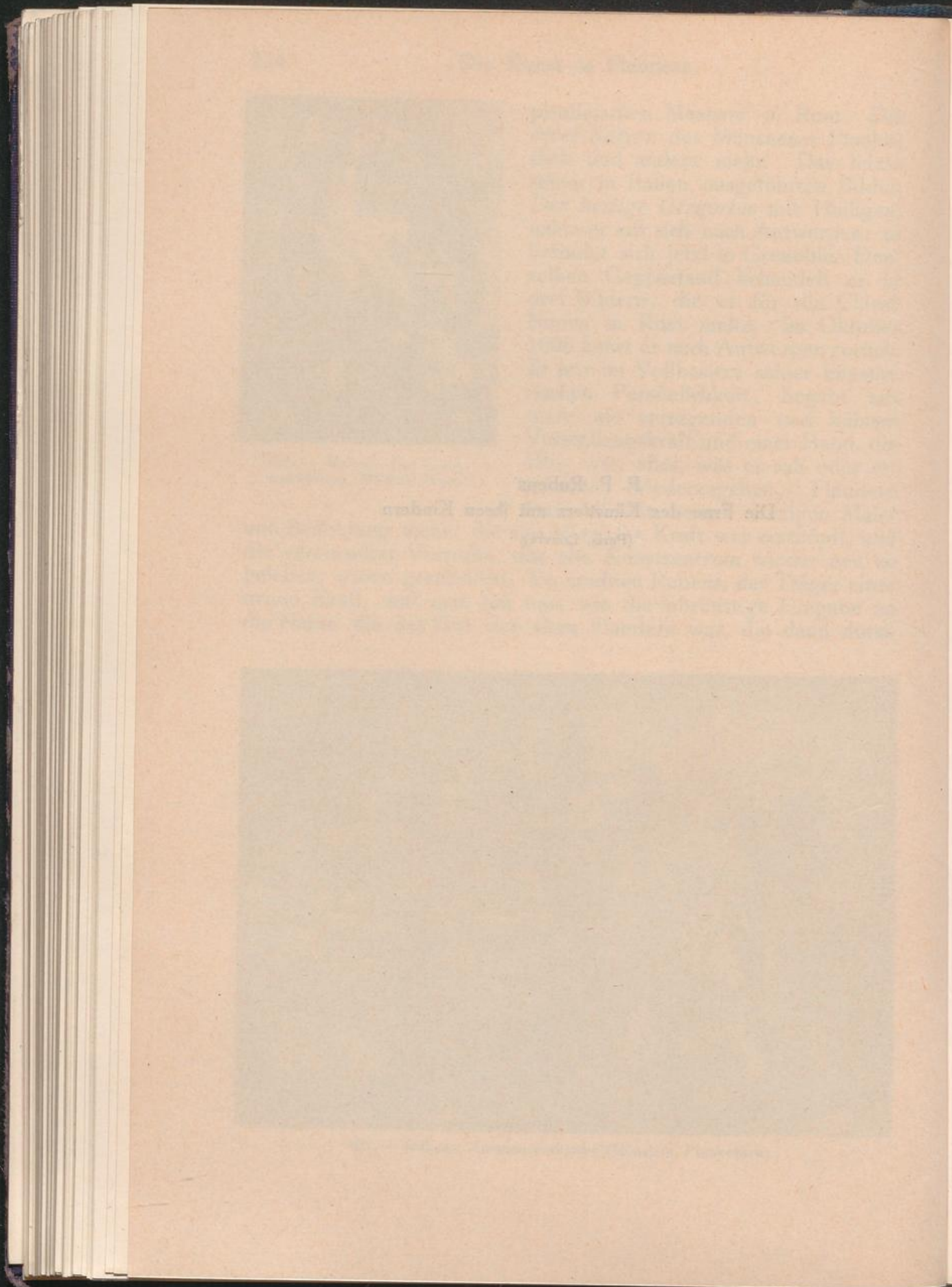


406. — Rubens, Amazonenschlacht (München, Pinakothek).

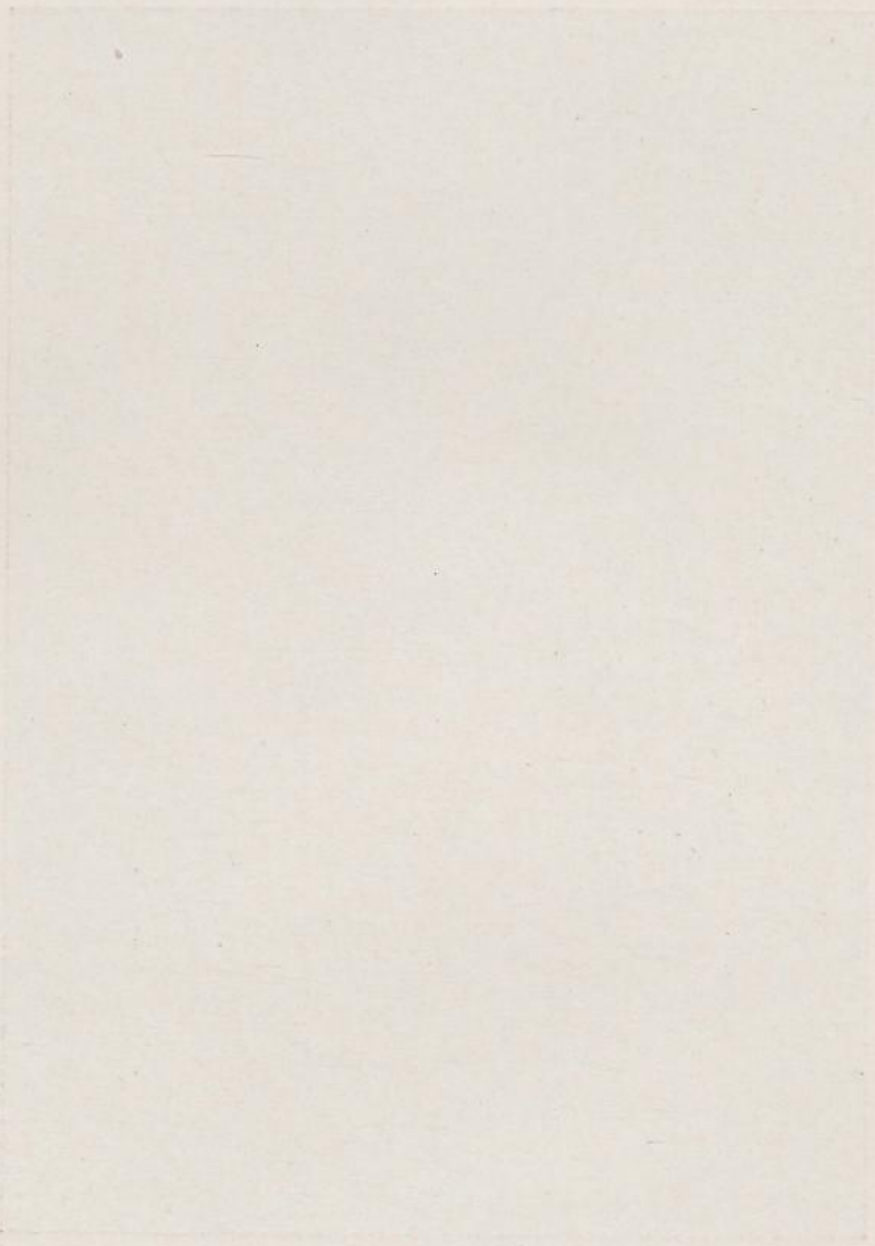
ie
o-
te
r,
n,
es
n-
in
sa
er
k.
e-
it
n
e
r-
n
er
d
u
r
n
h



P. P. Rubens
Die Frau des Künstlers mit ihren Kindern
(Paris, Louvre)







die zauberische Phantasie der italienischen Meister ins Erhabene gesteigert wurde, erweitert wird durch eine schöpferische Macht, deren Wunder in der Geschichte einzig dastehen. Diese wunderbare Gabe der Erfindung verband sich bei ihm mit einer unbegrenzten Beherrschung der Farbe und des Lichtes; diese Herrschaft gewann wohl mit der Zeit an Wissen und Verfeinerung, sie enthüllt sich aber schon in voller Macht bei seinen ersten Anfängen. Kaum hatte er sich in Antwerpen niedergelassen, als die Erzherzöge sich ihn als ihren Hofmaler verpflichteten, und die Aufträge ihm zuströmten. Der Magistrat von Antwerpen bestellte 1609 für einen Saal des Rathauses eine *Anbetung der Könige* (Abb. 404) die sich jetzt im Madrider Museum befindet. Für die Kirche der heiligen Walpurga malte er 1610 eine *Kreuzaufrichtung*, jetzt im Besitz der Kathedrale zu Antwerpen. Von 1612—1614 arbeitete er im Auftrag der Armbrustschützengilde an der berühmten *Kreuzabnahme*, die in derselben Kirche untergebracht ist.



407. — Rubens, Der Maler und seine Frau (München, Pinakothek).

Die *Kreuzaufrichtung* (Abb. 405) zählt unter die Hauptwerke des Meisters. Trotzdem ist dies Bild noch in der Art seiner ersten Schaffensperiode gehalten, in der Art, die er aus Italien mitbrachte, und für welche glühende Töne eines heimlich glimmenden Feuers, eine ungestüme Komposition, athletische Körper mit übertriebener, wulstiger Muskulatur charakteristisch sind. Die Henkersknechte wenden schier übermenschliche Kräfte an, um das Kreuz aufzurichten. Christus erhebt die Augen zu seinem himmlischen Vater mit einem Blick, in dem sich ergreifender Schmerz und hingebendes Vertrauen mischen. Wie wundervoll ist der Gegensatz zwischen dem erhabensten seelischen Aufschwung und der brutalsten physischen



408. — Rubens, Dianas Rückkehr von der Jagd (Dresden, Galerie).

Gewalt gegeben! Schon Tintoretto hatte denselben Stoff auf ähnliche Weise behandelt, aber Rubens hat seinen venezianischen Vorgänger weit übertroffen.

Von da ab sind die Meisterwerke gar nicht mehr zu zählen. Eine der erstaunlichsten Kundgebungen von Rubens' dramatischem Genie ist seine 1610 entstandene *Amazonenschlacht* (Abb. 406), ein schreckenerregendes Durcheinander von Kämpfenden, von sich bäumenden Pferden, von in den Fluß gestürzten Toten und Lebenden.



409. — Rubens, Kreuzabnahme
(Antwerpen, Kathedrale).

richtung. Freunde und Diener des Herrn haben sich um ihn geschart, um ihm die letzten Beweise ihrer Anhänglichkeit zu geben. Einige sind bis an den Querbalken des Kreuzes hinaufgestiegen, andere stehen auf Leitern, und manche drängen sich am Fuße; alle strecken die Hände nach dem gemarterten Gottmenschen aus und bemühen sich um ihn mit ihrer liebevoll hingebenden Hilfsbereitschaft. Magdalena kniet vor dem Heiland und netzt ihm die Füße mit ihren Tränen. Maria sinkt ohnmächtig in die Arme des heiligen Johannes, und inmitten dieser schmerzlichen Erregtheit gleitet der göttlich schöne Körper Christi sanft zur Erde. Der Tote ist edler als alle die Lebenden, sein blasses Fleisch ist strahlender und blendet die Blicke mehr als die prächtigen Gewänder. Zeichnung und Farbe haben sich seit

den. Die Komposition erinnert an die Tiziansche *Schlacht bei Cadore* im Dogenpalast von Venedig.

Zwischendurch malte Rubens zahlreiche Porträts; unter den frühesten bemerken wir das der Münchener Pinakothek, wo er sich selbst mit seiner jungen Frau Isabella Brant dargestellt hat, er selbst, dem ihm lächelnden Glück vertrauensvoll entgegenblickend, die Frau voller Stolz über den geliebten und schon berühmten Mann, und beide mit einem Herzen voller Glückseligkeit inmitten des blühenden Frühlings (Abb. 407).

Die Kreuzabnahme (Abb. 409) ist eines seiner berühmtesten Werke, das Hohelied der treu besorgten Liebe, der Gegensatz zu der *Kreuzauf-*

der Kreuzerhöhung sehr verändert. Rubens ist wieder zum vlämischen Maler geworden: blonde Töne, klares Licht, weniger athletische Körper und ruhigere Gesten; für diese Szene der Barmherzigkeit hat er weichere Formen und Farben gewählt. Diesen gemäßigteren Stil, den wir seine zweite Manier nennen können, behält er bis ungefähr zum Jahre 1625. *Die Kreuzabnahme* begründete endgültig seinen Ruhm in seiner Vaterlande, und kaum hatte er sie vollendet, als ihm andere Bilder des gleichen Gegenstandes für die Kirchen von Lier, Arras, Valenciennes und anderen Orten in Auftrag gegeben wurden.

Die bemerkenswerten Bilder dieses Stiles seiner zweiten Periode sind nicht zu zählen. Von denen religiösen Inhalts sind die berühmtesten *Die Anbetung der Könige* in der Johannis-Kirche zu Mecheln, einer seiner beliebtesten Stoffe, der ihm Gelegenheit bot, gleichzeitig die Pracht der orientalischen Könige und ihr demutvolles Sichbeugen vor dem Jesuskinde wiederzugeben; *Die Himmelfahrt* — ebenfalls ein Stoff, den er bevorzugte —, die er für die Barfüßer in Brüssel malte und die sich jetzt dort im Museum befindet; *Die letzte Kommunion des heiligen Franz von Assisi* (Abb. 411) des Antwerpener Museums, ein Werk,

das durch die Glaubensinbrunst, die von dem Heiligen ausstrahlt, und durch die liebevolle Trauer seiner Umgebung tief ergreifend wirkt. Dann ebendort *Golgatha* („le coup de lance“) (Abb. 410), auch eines von den häufig von Rubens behandelten Kapiteln der Leidensgeschichte. Die ruhige Majestät, die hehre Schönheit und das sieghafte Sterben des gekreuzigten Gottes sind hier in Gegensatz gebracht zu dem Ungestüm der beiden Schächer. Unter den bedeutendsten religiösen Gemälden dieser Epoche müssen wir noch anführen *Das Jüngste Gericht* und den *Engelsturz*. Das *Kleine Jüngste Gericht* (Abb. 412) in München kommt der dortigen *Amazonenschlacht* an Einheitlichkeit des Ganzen, an Kühnheit der Bewegungen und an plastischer Schönheit gleich.



410. — Rubens, Golgatha
(Antwerpen, Museum).

Die Fabel hat Rubens zu nicht minder meisterhaften Stücken angeregt wie die Bibel. Er behandelt zahlreiche Episoden daraus mit dem leuchtenden Kolorit, der abwechslungsreichen Anordnung und dem eindringlichen Rhythmus, die ihm eigen sind, aber auch mit der Formenschönheit, die er an den Antiken bewundert hatte. *Diana von der Jagd zurückkehrend* (Abb. 408) ist schön wie ein griechisches Relief. *Der Raub der Töchter des Leukippos* (Abb. 413) ist die wunderbare Wiedergabe einer



411. — Rubens, Die letzte Kommunion des hl. Franz von Assisi (Antwerpen, Museum).

stürmischen Handlung und harmonisch entfalteten Muskel-spieles. *Der trunkene Silen* (Abb. 414), den er gegen 1618 malte, ist das originellste aller seiner Bilder, die von der Antike angeregt wurden. Es gibt verschiedene Wiederholungen davon. Der Vlamen nimmt hier die Gelegenheit wahr, die oft brutalen Sitten seines Landes, in ein mythologisches Gewand gekleidet, zu schildern. Den Silen hat er zum Symbol der entfesselten Sinnlichkeit gemacht. *Die Löwenjagd*, die er in den Jahren 1616—1621 ausführte (Abb. 415), ist bemerkenswert durch die Kühnheit ihrer dramatischen Bewegtheit. Die großen Raubtiere sind nicht etwa in ihrer ruhigen Majestät dargestellt, sondern er

zeigt sie in der Verteidigung gegen den Menschen, mit Pferden und Jägern zu einem dichten Knäuel zusammengeballt und in furchtbarem Kampfe von Körper gegen Körper.

Rubens war der ungestüme Darsteller heroischer oder brutaler Kraft. Aus dem Leben der Heiligen zog er die Märtyrerszenen vor; beschwor er den Himmel, so war es nur, um die Verdammten herabzustürzen, oder um den Sieg der getreuen Heerscharen über Luzifer zu zeigen; aus dem Leben der Tiere schildert er mit Vorliebe ihren Kampf gegen den Menschen; aus dem Leben der Völker verherrlicht er Schlachten und Gemetzel; in der Mythologie sieht er nur die von Haß und Rache erzeugten grauenvollen Geschehnisse. Aber auch die weichen und wollüstigen Saiten wußte er in Schwingung zu versetzen. Mit nicht geringerer



412. — Rubens, Das kleine Jüngste Gericht (München, Pinakothek).

lyrischer Begeisterung preist er die verführerische Schönheit der Frauen in der Fülle ihrer üppigen Formen und der Frische



413. — Rubens, Der Raub der Töchter des Leukippos (München, Pinakothek).

ihres Fleisches oder die vollen, in Gesundheit und Reinheit blühenden Kinderkörper. Seine Madonnen und seine Engel gehören zu seinen bezauberndsten Schöpfungen, die gelungensten darunter sind *Der Fruchtkranz* (Abb. 387) und die *Madonna mit Engeln*, beide in der Münchener Pinakothek.

In dieser Zeit entstanden auch dekorative Werke von größerem Umfange. Für Genuesische Patrizier malte er *Die Geschichte des Konsuls Decius Mus*, die bestimmt war, als Vorlage für Wandteppiche zu dienen. Die Malereien befinden sich jetzt in der

Liechtenstein-Galerie in Wien. Unter seine bedeutendsten Werke zählen neununddreißig Gemälde, die er 1620 für die Decke der Jesuitenkirche in Antwerpen ausführte. Den Stoff bildeten außer zahlreichen Heiligen die wichtigsten Parallelen zwischen dem



414. — Rubens, Trunkener Silen (München, Pinakothek).

alten und neuen Testament. In denselben Jahren schuf Rubens ebenfalls für die Jesuitenkirche *Die Wunder der Heiligen Ignazius und Franz Xaver*, die sich beide im Wiener Hofmuseum befinden. Aber das bedeutendste große in dieser Zeit vom Meister unternommene Werk, das in der Auffassung herrlichste, wenn nicht erhabenste, ist das, welches er für Maria von Medici in den Jahren zwischen 1621 und 1625 ausführte (Abb. 416). Es zierte später das Luxembourg-Palais; im Jahre 1900 jedoch erbaute ihm Frankreich den prächtigsten

Raum, der auf Erden ein Kunstwerk beherbergt. Dies Werk besteht aus dreiundzwanzig großen Gemälden, wovon zwei Por-



415. — Rubens, Löwenjagd (München, Pinakothek).

träts der Königin und einundzwanzig Episoden aus ihrem Leben sind. Es war ein recht undankbarer Stoff, dem Künstler gelang es aber, ihn zu verherrlichen, ihn über das Alltägliche hinaus zu heben, indem er dem Historischen das Mythologische beifügte. Er verwirklichte diesen kühnen Anachronismus mit solch meisterhafter Gewalt und verlieh ihm einen solchen Zauber, daß er ein Glanzstück der dekorativen Kunst daraus geschaffen hat.



416. — Rubens, Krönung der Maria von Medici (Paris, Louvre).



417. — Rubens, Selbstbildnis
(Windsor Castle).

Meisterschaft des Künstlers und die Überlegenheit des Menschen enthüllt; das Bildnis seiner beiden ältesten Söhne Albert und Nikolas (Abb. 419) in der Liechtenstein-Galerie und der „Chapeau de Paille“ (Abb. 420), im Besitz der National Gallery, das Susanne Fourment darstellt, nächst seiner zweiten Frau, Helene Fourment, sein liebstes Modell.

Den Medici-Zyklus kann man als das letzte Werk aus Rubens' zweiter Stilepoche ansehen, die mit der Kreuzabnahme so stolz eingesetzt hatte. In diesem Meisterwerk und in seinen Arbeiten



418. — Rubens, Maria von Medici
(Madrid, Prado).

Der Luxus des französischen Hofes vereinte sich mit den Herrlichkeiten des Olympos, historische Wahrheit und dichterische Fiktion verbinden sich, um diesen Bilderzyklus zu einem in seiner Art einzigen Schmuck zu machen.

Zu den besten Bildnissen dieser Zeit zählen folgende: *Maria von Medici* (Abb. 418), heute im Madrider Museum; sein *Selbstbildnis* (Abb. 417) in Windsor Castle, das den eleganten Rubens mit dem breitrempigen Hute, den regelmäßigen Zügen, dem langen, wohlfrisierten Schnurrbart darstellt, ein Porträt, das in dem ruhigen Selbstvertrauen seiner Züge die aus den Jahren 1612—1625 nähert er sich mehr dem Stil von Otto van Veen. Mit seinen verschiedenen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes findet er seine erste schöpferische Kühnheit und sein kraftvolles Kolorit wieder, und bis zum Jahre 1625 steigerte sich die Eleganz seiner Zeichnung und der Reichtum seiner Farben fortgesetzt. Im Jahre 1625 erfuhr seine Kunst eine vollkommene Umwandlung; er geht mit mehr Freiheit und größerem Raffinement an die Wahl seiner Töne und Farbennuancen, deren Zusammensetzung er vervielfacht und die sich gegenseitig in ihrer Wirkung beeinflussen; seine

Lichtbehandlung gewinnt an Leuchtkraft, und er arbeitet mit fein nuancierten Reflexen; immer mehr und mehr wächst er sich zu dem Koloristen ohne gleichen aus, wie er ja schon der dramatischste aller Künstler war. Das erste Werk von Bedeutung seiner dritten Stilperiode ist die heute als eine der Perlen des Antwerpener Museums bewunderte, 1625 vollendete *Anbetung der Könige*, die er für die Abteikirche von St. Michael (Saint-Michel) in Antwerpen gemalt hatte, eine Schöpfung von wahrhaft blendender Herrlichkeit. Im Jahre darauf folgte *Die Himmelfahrt* für die Kathedrale in Antwerpen. Die bedeutendste Hauptarbeit dieser Jahre ist aber der von 1627—1628 im Auftrag der Infantin Isabella von Spanien ausgeführte Zyklus *Triumph des Abendmahls* (Abb. 421), der als Entwurf für Wandteppiche dienen sollte. Durch den großen Erfindungsreichtum und die sturmdurchtobte und doch elegante Bewegtheit zählen diese großartigen Bilder mit zu seinen Meisterwerken.

Zu dieser Zeit erfuhr die künstlerische Laufbahn von Rubens eine Unterbrechung von einigen Jahren. Seit 1623 wurde er von der Infantin Isabella und dem Grafen Ambrogio Spinola zu den Regierungsgeschäften seines Landes herangezogen und spielte bis 1628 eine einflußreiche Rolle. Er litt unter der beklagenswerten Lage, in der sein Land schmachtete und war bemüht, dem Krieg zwischen Spanien und England, der Europa zerriß, ein Ende zu machen. Er ließ sich von Isabella als Unterhändler nach Madrid zu König Philipp IV. und von diesem nach London zu Karl I. senden, um die Grundlagen der Friedensverhandlungen festzulegen (1628 bis 1630). Seine Bemühungen hatten Erfolg. Auch für seine Kunst waren diese Jahre nicht vollständig verloren. In Madrid malte er eine große Anzahl Porträts, darunter auch die der königlichen Familie. Er kopierte auch eine



419. — Rubens, Bildnis seiner Söhne (Wien, Liechtensteingalerie).



420. — Rubens, Susanne Fourment (London, National Gallery).



421. — Rubens, Der Triumph des Abendmahls. Skizze (Madrid, Prado).

ganze Reihe von Werken Tizians. In London arbeitete er weniger; es entstanden aber immerhin doch einige Bilder, deren bedeutendstes, *Krieg und Frieden*, in der National Gallery ist.

Im Jahre 1626 hatte er seine erste Frau verloren; kurz nach der Rückkehr von seinen diplomatischen Reisen ehelichte er am 3. Dezember 1630 die kaum 16jährige Helene Fourment, die der Statthalter der Niederlande, Kardinal Erzherzog Ferdinand, für die schönste Frau des Landes hielt, und wie die Geschichte erzählt, soll seine Eminenz sich auf Derartiges verstanden haben. Rubens war in seine schöne Frau leidenschaftlich verliebt und hat sie wenigstens ein dutzendmal gemalt. Die Münchener Pinakothek besitzt nicht weniger als fünf ihrer Bildnisse; eines davon zeigt sie am Arme ihres Mannes in ihrem Garten lustwandelnd; ein anderes Bild stellt sie in ihrem herrlichen Hochzeitsgewande (Abb. 422), ein drittes in einfacher Kleidung dar. Auch ihre strahlende Nacktheit, einzig mit einem um Schultern und Hüften geschlungenen Pelzmantel bekleidet, hat er in einem meisterlichen Werk, das sich in Wien befindet, verewigt (Abb. 423). Oder er zeigt sie in Begleitung von einem oder mehrerer ihrer Kinder (München, Louvre, Taf. IV), mit ihrem Gatten oder mit dem ältesten ihrer Kinder (Abb. 424) (Slg. Alphonse de Rothschild).

Alle diese Bildnisse sind ebenso viele wundervolle Werke, die das intime Glück des Mannes und die Meisterschaft des Künstlers verraten, die beide mit den Jahren nur zunehmen. Der Frühling seines Lebens blühte ihm bis zu seinem Tode.

Seine letzten Lebensjahre waren sogar ganz besonders mit hervorragenden Schöpfungen seines Genies gesegnet. Eine der bemerkenswertesten ist *Das Wunder des heiligen Ildefons* (Abb. 425) im Wiener Hofmuseum, das er 1630—1632 für Saint-Jacques-sur-Coudenberg in Brüssel malte. Aus dieser Schaffensperiode sind noch folgende meisterhafte Werke zu



422. — Rubens, Helene Fourment
(München, Pinakothek).



423. — Rubens, Helene Fourment
(Wien, Hofmuseum).

nennen: *Das Venusfest* im Wiener Hofmuseum, eine Apotheose der Liebe und Wollust, dem großen Künstler eingegeben von einem Rausch aller Sinne, der ihn ergriffen, und *Thomyris und Cyrus*, ein Bild im Louvre, bei dem, wie das bei Rubens häufig der Fall ist, die Herrlichkeit des Kolorits die Greuel des sich abspielenden Dramas verhüllen oder abschwächen.

Auch in dieser Epoche unternahm er noch breit angelegte Arbeiten. Als ihn Maria von Medici beauftragt hatte, ihre Geschichte zu malen, war vereinbart worden, daß er das Leben König Heinrichs IV. in gleicher Weise darstellen sollte. Rubens versprach sich mit der Darstellung dieser glänzenden Heldenlaufbahn eine Reihe herrlichster Werke zu schaffen. Aber die Zwistigkeiten, die zwischen der Königin-Mutter und ihrem Sohne Ludwig XIII.



424. — Rubens, Der Maler mit Frau und Tochter
(Paris, Slg. Alphonse de Rothschild).

stimmte, allegorische Kompositionen, und für den König von Spanien führte er noch acht Kartons für Wandteppiche mit Dar-

ausbrachen, verhinderten die Ausführung dieser großartigen Pläne. Die Bilderfolge aus dem Leben Heinrichs IV. ist in den Anfängen oder im Entwurf stecken geblieben. Kaum daß der Meister nach 1630 einige Szenen davon skizzierte. Zwei von diesen Skizzen befinden sich in den Uffizien in Florenz, *Die Schlacht von Jury* und *Der Einzug in Paris*, und sie beweisen, daß, wenn diese Serie vollendet worden wäre, sie das wundervollste aller Wunderwerke des erhabenen Meisters bedeuten würde. Im Auftrag Karls I. von England malte er, für Whitehall be-



425. — Rubens, Das Wunder des hl. Ildefons (Wien, Hofmuseum).

stellungen aus der *Geschichte des Achilles* aus. Er machte eigenhändig die Skizzen, die seine Schüler dann vergrößerten und auf die Leinwand übertrugen. Unter seine bedeutendsten Arbeiten sind auch die Triumphbögen zu rechnen, die gelegentlich des feierlichen Einzugs des Kardinal-Infanten Ferdinand, dem Bruder König Philipps IV., am 17. April 1635 errichtet wurden. Rubens ließ sich von allem, was Antwerpen an Malern oder Bildhauern von Bedeutung zählte, dabei helfen. Er selbst entwarf die Pläne zu vier Triumphbögen, vier lebenden Bildern und einem Säulengang und schuf damit eine *Via triumphalis*, wie sie ähnlich prächtig von keinem Prinzen jemals durchschritten worden war. Von diesen Dekorationen, die unter der Leitung von Rubens



426. — Rubens, Die Infantin Isabella (Brüssel, Museum).



427. — Rubens, Weidende Herde (München, Pinakothek).



428. — Rubens, Rückkehr vom Felde (Florenz, Pitti-Galerie).

ausgeführt wurden, haben sich einige ganz eigenhändige Teile erhalten, unter anderen die sehr schönen Porträts der Infantin Isabella (Abb. 426) und des Erzherzogs Albrecht im Brüsseler Museum.

Im selben Jahre, 1635, kaufte Rubens die Herrschaft Steen bei Elewyt, zwischen Mecheln und Brüssel gelegen, wo er nun die Sommer seiner letzten Lebensjahre verbrachte und auch die meisten seiner Landschaften malte. Früher schon und seit seinem Aufenthalt in Italien hatte er gelegentlich Landschaftsbilder gemalt, aber seitdem er auf dem Lande lebte, legte er eine immer wachsende Vorliebe für diesen Zweig der Malerei an den Tag. Die Zahl seiner Landschaften beläuft sich auf fünfzig, die in verschiedenen Galerien und Privatsammlungen zerstreut sind. Rubens malte Felder, Wald, Berge und Wiesen, wie er sie in seiner Umgebung sah, mit weidenden Herden (Abb. 427 und 428) und arbeitenden Bauern;



429. — Rubens, Die drei Grazien (Madrid, Prado).



430. — Rubens, Rudolf I. und der Priester (Madrid, Prado).

er malte den anbrechenden Tag mit dem Jäger, der auf dem Anstand steht, den Mittag mit dem grellen Sonnenschein auf der Ebene, den Abend mit dem heimkehrenden Hirten und seiner Herde und endlich die Nacht mit dem einsamen Pferd auf der vom Mondlicht bestrahlten Weide. Entzückt von der Schönheit



431. — Rubens, Das Parisurteil (London, National Gallery).



432. — Rubens, Der Liebesgarten (Madrid, Prado).

seines Vaterlandes hat er Landschaften gemalt, wo wir mit Freuden die wahre ländliche Natur und die heitere Poesie der Felder wiederfinden.

Indessen hörte der König von Spanien nicht auf, durch den Geschäftsträger des Gouverneurs der Niederlande, seines Bruders,



433. — Rubens, Jan van Ghindertaelen (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

des Kardinal-Infanten, den großen Maler mit Aufträgen zu überhäufen. 1636 bestellte er die *Verwandlungen des Ovid* in sechsundfünfzig Bildern, die das Jagdhaus Torre della Parada bei Madrid schmücken sollten, dann 1638 eine neue Folge, die Rubens unter Beihilfe von Frans Snyders auszuführen beauftragt war, endlich vier große Bilder, die er eigenhändig zu malen hatte, von denen zwei aber durch seinen Tod unvollendet blieben. Unter den von Philipp IV. bestellten oder gekauften Bildern sind *Diana und ihre Nymphen von Satyrn überrascht*, *Diana und Kallisto* und *Die drei Grazien* (Abb. 429) drei vollendete Meister-



434. — Rubens, Der Bethlehemitische Kindermord (München, Pinakothek).

werke, in denen die weiblichen Akte in all ihrer Pracht mit einer heidnischen Sinnenfreude behandelt sind. *Kaiser Rudolf I. und der Priester* (Abb. 430) ist das einzige Bild, in dem der Meister eine humoristische Note anklingen läßt; in dem *Liebesgarten* (Abb. 432) bewundert man eine aristokratische Eleganz, die der Maler seiner eigenen Umgebung entlehnt hat.

Außer diesen zahlreichen, für den König ausgeführten Bildern vollendete Rubens in den letzten Jahren seines Lebens noch mehr als ein hervorragendes Werk, *Die Leiden des Krieges*, vom Großherzog von Toskana durch Vermittlung von Justus Suttermans in Auftrag gegeben, heute in der Pitti-Galerie; *Der Raub*



435. — Rubens, Heilige Familie (Antwerpen, St. Jakobs-Kirche).

der Sabinerinnen, *Die eiserne Schlange* und *Das Parisurteil* (Abb. 431) der National Gallery;

Die Madonna mit Heiligen vom Altar der Rubensschen Grabkapelle in St. Jakob (Saint-Jacques) zu Antwerpen; dann *Ein Hirt seine Hirtin liebkosend* in München und endlich die berühmte *Kirmes* des Louvre, ganz zu schweigen von den Porträts der *Helene Fourment* und des *Kardinal-Infanten* (Sammlung Pierpont Morgan), von denen seines Schwiegervaters *Jan Brant* (München) und *Jan van Ghindertaelens* (Abb. 433) im Berliner Museum. Alle diese Bilder zeichnen sich durch die charakteristischen Eigenschaften seines letzten Stiles aus, durch ein wundervolles Kolorit, in Farbverbindungen, die ebenso überraschen wie entzücken, und durch eine unbegrenzte Beherr-

schaftung der Formen- und Farbmöglichkeiten. Seine dramatische Kraft ist unvermindert, wie der *Bethlehemitische Kindermord* (Abb. 434) in München beweist. *Die Kirmes* ist ein Werk, das in dem Ruhmeshymnus auf Rubens eine ganz besondere Stellung einnimmt. Die wilde Schwelgerei und die brutale Sinnlichkeit dieser Bauern ist zu wahrhaft heroischer Höhe gesteigert. Das

strahlendste und feenhafteste aller seiner Bilder ist aber vielleicht das, welches seine Gruftkapelle schmückt (Abb. 435). Es ist das höchste Aufstrahlen des blendenden Feuerwerkes, mit dem er die Welt in Erstaunen versetzte. Als der Zauberer der Farbe dies erhabene Bild vollendet hatte, legte er seine Pinsel nieder. Er starb am 30. Mai 1640 im Alter von 63 Jahren. Sein ganzes Leben war ein Siegeszug, und auf der Höhe seiner Triumphe durfte er haltmachen. Von der Natur überreich bedacht, durch Übung zur Meisterschaft ge-



436. — A. van Dyck, Martyrium des hl. Sebastian (München, Pinakothek).



437. — A. van Dyck, Der hl. Martin verteilt seinen Mantel (Saventhem, Pfarrkirche).

langt, immer seines wunderbaren Schicksals würdig, war er berufen, die Kunst seiner Zeit und die der Zukunft in neue Bahnen zu lenken. Seine Schöpfungskraft grenzt ans Unfaßliche. Selbstverständlich malte er die Hunderte von Bildern, die seine Signatur tragen, nicht alle eigenhändig; die Schüler arbeiteten unter seiner Leitung, aber der Hauch seines Geistes teilte sich seiner ganzen Umgebung mit.



438. — A. van Dyck, Frans Snyders und seine Frau (Kassel, Galerie).

Der begabteste seiner Schüler war Anton van Dyck. Er war am 22. März 1599 in Antwerpen geboren und trat mit 11 Jahren in die Werkstatt des van Balen ein; von dort kam er dann zu Rubens. Im Jahre 1613 malte er das Bildnis eines alten Mannes, das er mit seinem Namen, seinem Alter und mit der Jahreszahl signierte; 1617 schuf er eine *Kreuztragung*, die zwar weit davon entfernt ist, ein Meisterwerk zu sein, aber schon im nächsten Jahre führte er Bilder aus, die Rubens, nachdem er sie übergeben hatte, unter seinem eigenen Namen verkaufte. Bei den Porträts ist es nicht immer leicht, sie von denen des Lehrers zu unterscheiden. Ein englischer Kenner stellte fest, daß van Dyck im Alter von 21 Jahren schon fast ebenso geschätzt war wie Rubens. Ende 1620 ging er nach London, wohin ihn Karl I. als Hofmaler berufen hatte. Nach einem Vierteljahr erhielt er einen achtmonatlichen Urlaub, um Italien zu bereisen. Die Daten seiner Abreise und seiner Rückkehr sind nicht genau festzustellen. Wahrscheinlich überschritt er die Alpen zu Anfang des Jahres 1621. Nach Antwerpen kehrte er 1622 zurück, und im Dezember dieses Jahres finden wir ihn am Sterbebette seines Vaters. Dann ging er 1623 abermals nach Italien und



439. — A. van Dyck, Geronima Brignole Sale (Genua, Palazzo Rosso).



440. — A. van Dyck, Marchese Brignole Sale
(Genua, Palazzo Rosso).

gen. Er begann damit, seinem glorreichen Meister nachzuahmen, indem er sich dessen Manier aneignete und diese in seinen ersten Arbeiten sogar übertrieb — die Rubenssche Kühnheit wurde bei dem jungen van Dyck zur Verwegenheit, die Kraft zur



441. — A. van Dyck, Kardinal Bentivoglio
(Florenz, Pitti-Galerie).

blieb dort bis zum Jahre 1627, wo er dann wieder einige Zeit in seiner Vaterstadt arbeitete. Aber Ende 1632 kehrte er nach London zurück, wo er in seiner Eigenschaft als Hofmaler Karls I. bis zu seinem, am 9. Dezember 1641 erfolgten Tode tätig war. In der Zwischenzeit hat er nur kurze Reisen nach dem Kontinent unternommen, nämlich in den Jahren 1634 und 1641.

Was uns bei van Dyck am meisten überrascht, ist jene fabelhafte Frühreife, für die wir Beweise angeführt haben. Wie Rubens hat auch er seine Malweise ununterbrochen vervollkommnet und verändert; er hatte in Antwerpen studiert, er studierte auch in Italien; seine Lebensbahn war ein fortwährendes Umformen und Aufsteigen. Aber seine Natur war doch eine ganz andere, was ja auch in seinen letzten Arbeiten zu Tage tritt. Sein träumerisch und weich veranlagtes Gemüt läßt sich in seinen religiösen Themen erkennen; er liebte die Leidensgeschichte mit ihrer ergreifenden Melancholie und malte den sterbenden Heiland mit flehendem Himmel gerichtetem Blick, die klagend um den Fuß des Kreuzes versammelten Heiligen und Maria und die Engel, die den Herrn beweinen. Bald wurde er vor allem Porträtmaler und widmete sich dann ganz ausschließlich diesem Zweige seiner Kunst. Seine Zartheit und sein aristokratisches Wesen, die ihm

angeboren waren, trieben ihn dazu, bei seinen Modellen moralischen Edelsinn und physische Vornehmheit zu betonen; aber er idealisierte sie nur bis zu dem Maße, als es sich mit der Naturwahrheit in Einklang bringen ließ. Bei seinen Historienbildern lassen sich vor seiner italienischen Periode eigentlich zwei Arten unterscheiden. Einige stehen unter Rubenschem Einfluß, und zwar *Die Dornenkrönung* und die beiden *Johannes* im Berliner Museum, *Die Dornenkrönung* und *Die eiserne Schlange* in Madrid, *Der heilige Martin* in Windsor Castle, die *Apostelköpfe* in der Münchener Pinakothek und andere mehr. Eins der Bilder aus der Zeit, wo er noch bei Rubens arbeitete, ist *Der heilige Sebastian* in München. Die Fleischtöne stechen grell einer vom andern ab und sind ohne Wärme (Abb. 436), die Henker und der Zenturio zu Pferde gehören zu derselben Sorte von rohen Gesellen wie die Henker auf seiner Dornenkrönung und die Kriegsknechte auf der Geschichte des Decius Mus von Rubens. Der heilige Sebastian ist van Dyck selbst mit seinem träumerischen Ausdruck und mit seinen Gesichtszügen von fast weiblicher Regelmäßigkeit und Süße. Eins der berühmtesten Bilder van Dycks ist sein *Heiliger Martin den Mantel teilend* (Abb. 437) in der Kirche von Saventhem. Das Bild wurde etwas später als der Sebastian, aber noch vor seiner zweiten italienischen Reise gemalt und verrät zahlreiche fremde Einflüsse; der auf der Erde hockende Bettler ist ganz in der Manier von Rubens gehalten; ein anderer, knieender, der den Kopf mit einem Leinen-



442. — A. van Dyck, Rosenkranz-Madonna (Palermo, Oratorio del Rosario).



443. — A. van Dyck, Cornelius van der Geest (London, National Gallery).



444. — A. van Dyck, Graf Heinrich van den Bergh (Madrid, Prado).

anderen, zwischen den beiden Reisen gemalten Bildern unterscheidet. In diese Zwischenzeit sind auch eine Anzahl Porträts zu verlegen, darunter das von *Frans Snyders und seiner Frau* (Abb. 438) in Kassel. Es ist ein so vollendetes Bild, daß man es kaum für ein Jugendwerk halten würde, wenn das Alter der



445. — A. van Dyck, Madonna mit Stiftern (Paris, Louvre).

Modelle es nicht mit voller Sicherheit bewiese. lappen umwunden hat, ist eine Erinnerung an Raffael; die köstliche Erscheinung des Heiligen selbst ist von einem von van Dyck kopierten Tizianschen Bilde angeregt, das wir in seinem, dem Duke of Devonshire gehörenden Skizzenbuche finden. Dies letztere Zusammentreffen beweist, daß das Bild nach van Dycks erstem Aufenthalte in Italien entstanden ist. Das ganze Werk zeichnet sich durch eine jugendliche, man möchte sagen blühende Technik aus, die sich sehr wesentlich von dem dunklen Kolorit und dem undurchsichtigen Gesamtton der

Während seines zweiten Aufenthaltes in Italien erlebte die Malweise van Dycks eine vollkommene Umformung. Er blieb mehrere Jahre in Genua und erfreute sich in der aristokratischen Gesellschaft einer außerordentlichen Beliebtheit. Man war noch keinem Maler begegnet, dessen Kunst elegant genug gewesen wäre, um der Vornehmheit der erlauchten Familien der Balbi, Pallavicini, Spinola und Cataneo gerecht zu werden. Für die letzteren malte er nicht weniger als neun Bildnisse, die vor ganz kurzer Zeit veräußert wurden, und von

denen zwei die National Gallery in London kaufte. Der Maler und seine Modelle paßten wundervoll zueinander. Die vornehmen Damen *Paola Adorno*, *Geronima Brignole Sale* (Abb. 439), die *Marchesa Balbi* und andere mit ihren entzückenden Gesichtern, ihren Kleidern aus Spitzen, Seide und Samt und ihrer hochmütigen Eleganz charakterisieren seinen Stil, den er im Süden annahm. Der *Marchese Brignole Sale* (Abb. 440) ist von prachtvoller ritterlicher Eleganz und aristokratischem Stolze erfüllt. In Italien wurde unser Antwerpener zu einem wirklich südländischen Maler mit warmem Kolorit und stark betonten Schatten. Tizian, der große Meister aus Venedig mit seinen goldroten Tönen und seinen flammenden Himmeln hatte etwas Verführerisches für ihn; der Vlame bewahrte sich aber trotzdem seine angeborene Zartheit, und den heißen Farben des Südens gelang es nicht, ihm seine Frische zu nehmen.

In Italien hielt er sich nicht ausschließlich in Genua auf; 1624 begegnen wir ihm in Rom, wo er den *Kardinal Bentivoglio* (Abb. 441) malte, dessen Gesicht und Haltung überlegenen Geist und untadelige Vornehmheit ausdrücken. Im selben Jahre wandte sich van Dyck nach Palermo, wo er das Porträt des Vizekönigs malte und wo ihm die Bruderschaft del Rosario ein Altarbild (Abb. 442) in Auftrag gab, kompositionell das großartigste und in der Auffassung



446. — A. van Dyck, Der hl. Augustinus (Antwerpen, Augustiner-Kirche).



447. — A. van Dyck, Der selige Herman Joseph erhält einen Ring von der hl. Jungfrau (Wien, Hofmuseum).

ergreifendste Bild, das man seinem Aufenthalt in Italien zu verdanken hat. Die Technik und die Farbengebung sind mehr vlämischer als italienischer Natur und bilden den Übergang von den



448. — A. van Dyck, Beweinung Christi (Antwerpen, Museum).

Genueser Werken zu denen in seinem Vaterlande, die er nach seiner Rückkehr schuf. Im Jahre 1627 war er wieder in Antwerpen eingetroffen. Man sieht nun, wie seine Technik sich in seinen zahlreichen Bildnissen umwandelt. Die Töne behalten noch ihre Wärme, aber das

glühende Feuer, das seine italienischen Werke durchlodert, ist gemäßigteren, etwa denen eines Sommersonnenunterganges vergleichbaren Tönen gewichen. Der Gesamtton auf den schönsten Bildnissen aus dieser Reihe weist Schatten von köstlicher Durchsichtigkeit auf. Der Ausdruck bleibt immer vornehm, die Geste immer elegant, sowohl bei den geborenen Patriziern als auch bei den Vertretern des Geistesadels. Unter diesen Porträts führen wir das von *Peter Stevens* an und von *Anna Wake* (Abb. 453) im Mauritshuis im Haag, das von *Cornelius van der Geest* in der National Gallery (Abb. 443), dem großen Freunde von Rubens; das vom *Grafen Heinrich van den Bergh* im Prado (Abb. 444), dem Oberbefehlshaber der Truppen in den spanischen Niederlanden, mit dem mißtrauischen Blick, der gebietenden Haltung und dem in einen funkelnden Küras gepreßten Körper, und das gegen 1632 gemalte Porträt von *Franz von Moncada*, dem Generalissimus der spanischen Truppen in den Niederlanden (1586—1635), das schönste Reiterbildnis des Meisters (Tafel I).



449. — A. van Dyck, Maria mit dem Kinde (München, Pinakothek).

vielen Altarbildern nennen wir hier *Die Madonna mit Stiftern* (Abb. 445) im Louvre, das van Hamme und seine Frau vor der Madonna knieend darstellt. Etwas Anmutigeres und Rührenderes

Van Dycks Bilder religiösen Inhalts fanden ebensoviel Bewunderer wie seine Porträts. Von seinen vielen, ja allzu

als die Geste des Jesuskindes, das, auf dem Knie der Mutter sitzend, sich umwendet und dem Stifter liebkosend die Wange streichelt, läßt sich nicht denken. Die tiefste Glaubensinbrunst strahlt von seinem *Heiligen Augustinus* (Abb. 446) aus, den er 1628 für die dem Heiligen geweihte Kirche in Antwerpen schuf. Im Jahre 1629 malte er für den Altar der Bruderschaft der Unvermählten eine *Heilige Rosalie*, die aus den Händen des Christkindes eine Krone empfängt, und 1630 den seliggesprochenen *Herman Joseph*, dem Unsere Liebe Frau einen Ring überreicht (Abb. 447), zwei Meisterwerke, die sich jetzt im Wiener Hofmuseum befinden. Das erstere zeichnet sich aus durch sein strahlendes Licht und sein üppiges Kolorit, das zweite durch seine noch leuchtenderen Töne und die Zartheit und Anmut des Empfindens. Rubens war der Maler des Heilandes, van Dyck der Maler der Jungfrau. Die anbetungswürdigste unter diesen jungfräulichen Müttern ist die des Münchener Bildes (Abb. 449), wo das Jesuskind auf einen Sockel gestellt ist. Die Gruppe, in der Komposition von wahrhaft statuarischer Schönheit, drückt wirklich das höchste Glück aus, das eine Mutter beim Anblick ihres Kindes durchströmt. Wenn van Dyck Vorgänge aus dem Leben Jesu behandelt, wählt er mit Vorliebe Szenen des Schmerzes und Leidens. Die vollendetste und ergreifendste dieser Darstellungen ist *Die Beweinung Christi* (Abb. 448) im Antwerpener Museum.



450. — A. van Dyck, Beweinung Christi (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



451. — A. van Dyck, Karl I. auf der Jagd (Paris, Louvre).



452. — A. van Dyck, Die Kinder Karls I. (Turin, Museum).

dem Berliner Bild vergolden noch die letzten Strahlen der Sonne die Wolken; Himmel und Licht erscheinen tränenvoll wie die Menschheit.

Als van Dyck im Jahre 1632 zum zweitenmal nach England kam, arbeitete er für den König und für die Familien des höchsten Adels. Eine neue Wandlung seines Stiles findet statt. Für viele



453. — A. van Dyck, Bildnis der Anna Wake (Haag, Mauritshuis).

Die verzweiflungsvolle Gebärde der Mutter will Himmel und Erde zum Zeugen dafür anrufen, daß kein Schmerz dem ihren gleichkommt. Die ergreifende Inbrunst, die das ganze Werk ausströmt, ist von wahrhaft unvergeßlicher, pathetischer Erhabenheit. In ganz anderem Stil ist die *Pietà* des Berliner Museums gehalten (Abb. 450), die kurz nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden ist. Der Gesamtton des Antwerpener Bildes ist blaß, aber kalt; in

seiner Bildnisse wendet er einen grauen, stumpfen Ton an, und oft sind sie in fieberhafter Hast breit und flott hingestrichen. Seine Kunst war aber keineswegs im Niedergang begriffen, im Gegenteil, sie war gewachsen und hatte sich noch verfeinert. Viele seiner Porträts aus der englischen Periode zählen zu den Meisterwerken der Malerei überhaupt, z. B. *Karl I. auf der Jagd* (Abb. 451) im Louvre, das er gegen 1635 malte. Es ist wohl die vollendetste und erschöpfendste Darstellung dieses unglücklichen, von Liebe zu Kunst und Luxus erfüllten

Fürsten, dieser Verkörperung der Eleganz, der das Leben wie ein Fest genoß bis zu dem Tage, da er fiel — ein Opfer seines eigenwilligen Charakters und seiner autokratischen Phantastereien. Auch *Die Kinder Karls I.* (Abb. 452) hat der große Künstler mehrmals gemalt und immer mit so glücklichem Gelingen, daß man nicht weiß, welchem dieser Bilder man den Vorzug geben soll. Das berühmteste, 1636 entstandene besitzt jedoch das Turiner Museum, eine bezaubernde kleine Gruppe; die königlichen Kinder zeigen sich hier voller Würde und Unschuld; sie tragen ihre stolzen Gewänder aus Seide, Samt und Silber, als wenn es die Kleider des Alltags wären, und trotz ihres königlichen Blutes sind es doch vor allem Kinder. Die Porträts, die er für die englische Aristokratie geschaffen hat, sind schier unzählbar. Jedes Jahr fördert bis dahin noch unbekannt gebliebene zu Tage. In der allerletzten Zeit noch hat Lord Lucas in der National Gallery neun Bilder ausgestellt, von deren Vorhandensein man nichts ahnte. Aus der Reihe wundervoller Bildnisse des Hochadels wählen wir das von *Thomas von Savoyen* (Abb. 454), 1634 in Brüssel gemalt, jetzt im Berliner Museum; es stellt eine von Jugend und Leben überströmende Persönlichkeit dar; das Bild ist in einem warmen bläulichen Gesamtton gehalten, und auf dem Kuraß liegt ein blendendes Glanzlicht. Dann das 1638 gemalte Porträt der beiden Brüder *Lord John*



454. — A. van Dyck, Bildnis des Thomas von Savoyen (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

und Lord Bernard Stuart (Abb. 455), 1638 gemalt, jetzt im Cobham Hall, Slg. Earl Darnley).



455. — A. van Dyck, Lord John und Lord Bernard Stuart (Cobham Hall, Slg. Earl Darnley).



456. — A. van Dyck, Wilhelm II. von Oranien und seine Braut (Amsterdam, Rijks-Museum).

Van Dyck war auch als Zeichner ein Künstler höchsten Ranges; die Skizzen zu seinen Bildern waren zwar nur flüchtig hingeworfen, aber seine durchgeführten Zeichnungen sind Meister-



457. — Gerard Zeghers, Josephs Traum (Gent, Museum).

und Bernard Stuart (Abb. 455), der Vettern Karls I., zwei junger Leute von einer Eleganz und Vornehmheit ohnegleichen. Und doch gelangte van Dyck am Ende seines Lebens dahin, diese aristokratische Auffassung noch zu verfeinern und zu übertreffen, indem er seine lebenswürdigen Modelle mit der strahlendsten Glorie von Anmut und Ritterlichkeit umkleidete. Dieser höchst erlesene Geschmack und dieses zarte Empfinden haben ihre rührendste Verkörperung in dem Bildnis von *Wilhelm II., Prinzen von Oranien, mit seiner jungen Braut* (Abb. 456) im Rijks-Museum zu Amsterdam gefunden.

werke voller Schwung und bestrickendem Leben. Nicht minder sind seine Radierungen, obwohl meist unvollendet, durch ihre Anmut und spontane Lebendigkeit bewundernswert.

Die anderen Rubensschüler, die minder begabt waren als van Dyck, haben sich ihre Eigenart nicht in dem Maße zu bewahren gewußt, wie er. Nennen wir zuerst die Historienmaler. Chronologisch und auch dem Talent nach der erste war Gerard Zeghers (Antwerpen 1591—1651). Als er 1620 aus Italien heimkehrte, standen seine Werke stark unter dem Einfluß der italienischen Naturalisten des 17. Jahrhunderts, wie man an

Josephs Traum (Abb. 457) im Genter Museum und an der *Maria mit dem Jesuskind* (Abb. 458) im Hofmuseum zu Wien erkennen kann; aber nach einigen Jahren gab er den italienischen Stil auf, um sich dem von Rubens zuzuwenden. Er erklärte sogar im Jahre 1645 dem deutschen Maler und Geschichtsschreiber Sandrart, die Art von Rubens und van Dyck sei so beliebt und in Mode, daß man, um zu gefallen, diese unbedingt nachahmen müsse. Er arbeitete also bis an sein Lebensende in der Manier des größten aller Meister, und die unter dessen Einfluß ausgeführten Werke sind wohl abgewogen und ausgeglichen.

Das beste ist *die Vermählung der Maria* (Abb. 459) im Antwerpener Museum. Es zeigt Gestalten mit gemessenem und heiterem Wesen, nicht ohne Vornehmheit im Ausdruck der Gesichter und in der Haltung, in einer harmonischen Skala üppiger Farben. In vielen Kirchen findet man Bilder dieser Art.

Ich glaube Zeghers eine *Anbetung der Hirten* (Abb. 460) in der Kasseler Galerie zuweisen zu können. Das Werk ist zweifelsohne des Pinsels eines Zeitgenossen und eines Malers aus der Schule von Rubens würdig, und Zeghers scheint mir das meiste Anrecht darauf zu besitzen. Die Vereinigung von natürlicher Anmut, Mannigfaltigkeit ohne Künstelei, die weiche Schmiegsamkeit der Bewegung, der Reichtum und die Harmonie der Farbengebung sind Vorzüge, die wir bei ihm häufig antreffen, die hier aber in höherem Maße sich vereinigt finden als gewöhnlich.

Die Werke des Cornelis Schut



458. — Gerard Zeghers, Maria mit dem Kinde (Wien, Hofmuseum).



459. — Gerard Zeghers, Die Vermählung der Maria (Antwerpen, Museum).



460. — Gerard Zeghers, Anbetung der Hirten
(Kassel, Galerie).

dessen beide Seitenflügel er selber malte. Schut wurde auch mit der Ausführung eines der vier für den Hauptaltar der Jesuitenkirche bestimmten Bilder beauftragt, von denen Zeghers das zweite und Rubens die beiden anderen malten. Das Bild *Marias als Himmelskönigin* ist eines seiner Hauptwerke, ebenso das *Martyrium des heiligen Georg* (Abb. 461) im Antwerpener Museum. Letzteres bildet einen scharfen Kontrast zu der Ver-



461. — Cornelis Schut, Martyrium des
hl. Georg (Antwerpen, Museum).

(Antwerpen 1597 bis 1655) gehen unmittelbar von Rubens aus. Er scheint Italien besucht zu haben; unter den Beinamen, die die vlämischen Künstler in Rom führten, kommt auch der seine vor. In Antwerpen erfreute er sich in seiner Umgebung einer so großen Hochschätzung, daß Rubens ihn 1635 erwählte, um das Mittelbild von dem *Einzug des Kardinal-Infanten* auszuführen,

neben der es hängt. Während das Werk des Zeghers heiter und voller Inbrunst ist, wirkt das von Schut erregt theatralisch und ist in Farbe und Lichtbehandlung voller Effekthascherei. *Der Triumph der Zeit* (Abb. 462) im Wiener Hofmuseum ist trotz der zusammenhanglosen Komposition und seines wenig harmonischen Kolorits ein höchst dekoratives Bild.

Theodor van Thulden (Herzogenbusch 1606—1676) stand in näheren Beziehungen zu Rubens, als die beiden vorhergehenden Künstler. Er arbeitete in Paris, half dann bei den Dekorationen zum Einzug des Kardinal-Infanten in Antwerpen

und bei denen des Huis ten Bosch beim Haag. Van Thulden machte sich den dekorativen Stil von Rubens zu eigen; von ihm entlehnte er die bauschigen Draperien, die machtvolle großzügige Eleganz seiner Akte und vor allem das samtweiche Fleisch seiner Frauenkörper; aber die Gliederkraft der Gestalten seines Meisters und deren solide Muskulatur hat er nicht wiedergeben können und ersetzte sie durch weiche und energielose Formen. Um die Mitte des Jahrhunderts erst beweist er, daß er auch eine gewisse eigene Note hat. Seine Bilder



462. — Cornelis Schut, Der Triumph der Zeit (Wien, Hofmuseum).

im Oraniensaal, von denen eines, *die Schätze Brasiliens*, 1651 datiert ist, die Bilder im Wiener Hofmuseum *die Niederlande der Maria huldigend* (Abb. 463) (1654) und *die Rückkehr des Friedens* (1655), die Glasfenster der Marienkapelle in St. Gudula zu Brüssel, die von ihm entworfen und von Jean de la Barre auf Glas gemalt sind, zählen zu seinen besten Arbeiten.

Abraham van Diepenbeeke, 1596 ebenfalls in Herzogenbusch geboren, kam 1623 nach Antwerpen und starb dort 1675. Er war ein Künstler von Geschmack und Talent, aber ohne viel Schwung oder wirklich schöpferische Kraft. Zwischen seinen mythologischen Kompositionen und seinen Bildern religiösen Inhalts ist ein merkbarer Unterschied. Er erscheint in ersteren als ein leidenschaftlicher Darsteller weiblicher Schönheit, sehr sinnlich und sogar sehr heidnisch, wie in seinem *Neptun und Venus* (Abb. 464) in Dresden, seiner *Flucht der Clelia* in Berlin und im Louvre und



463. — Theodor van Thulden, Die Niederlande der Maria huldigend (Wien, Hofmuseum).



464. — Abraham van Diepenbeeke, Neptun und Venus (Dresden, Galerie).

seiner *Diana mit Nymphen und Satyrn* in Stockholm. Auch als Porträtmaler war er gesucht.

Erasmus Quellin (Antwerpen 1607—1678) ist ebenfalls Schüler und Mitarbeiter von Rubens. Er war sein Gehilfe und bis zu einem gewissen Grade sein Diener. Als Rubens im Jahre 1637 aufhörte für die Druckerei von Plantin zu zeichnen, übernahm Quellin die Arbeit, zuerst unter der Leitung seines Lehrers, dann selbständig. Nach dem Tode von Rubens trat er an dessen Stelle als Maler der Triumphbögen, die zu den Feierlichkeiten der Stadt Antwerpen erbaut wurden. Er besaß all die Geschicklichkeit, die man bei einer guten Schulung sich anzueignen vermag,



465. — Frans Wouters, Diana im Walde (Wien, Hofmuseum).

aber er besaß nicht die erlesenen Gaben eines schaffenden Geistes und nicht einmal die eines eigenartigen Malers. In den Kirchen von Flandern und Belgien findet sich eine Menge seiner Altarbilder. Unter den Schülern der Rubensschen Werkstatt begegnen wir noch Justus van Egmont (geb. Leiden 1611, gest. Antwerpen 1674), der seinem Lehrer bei den Arbeiten am Zyklus der Maria von Medici half und lange in Paris lebte. Er malte zahlreiche Porträts, darunter mehrere sehr schöne.



466. — Pieter van Lint, Der Teich Bethesda (Wien Hofmuseum).

Pieter van Mol lebte ebenfalls in Paris (geb. Antwerpen 1599, gest. Paris 1650). Seine *Kreuzabnahme* im Louvre weist in ihren kraftvollen Gestalten, dem warmen Gesamtton und der geschickten Raumverteilung Rubensschen Einfluß auf. Frans Wouters (1612—1659) tat sich als Landschaftsmaler hervor und belebt seine Bilder mit kleinen Figuren, die an seinen ersten Lehrer Pieter van Avont erinnern. Das Wiener Hofmuseum besitzt mehrere Bilder von Wouters, die man früher Gerard Zeghers zuschrieb, unter anderm

eine *Diana im Walde* (Abb. 465), datiert 1636. Viktor Wolfvoet (Antwerpen 1612—1652) ist in der St. Jakobs-Kirche zu Antwerpen mit einer wirklich talentvollen *Heimsuchung* vertreten. Pieter van Lint (Antwerpen 1609—1690) behandelt in Bildern aller Formate religiöse und profane



467. — Jan van Bockhorst, Ceres begibt sich in den Tempel der Minerva (Wien, Hofmuseum).

Stoffe. Am vorteilhaftesten präsentiert er sich in einem Werke von kleinem Umfange, dem *Teich Bethesda* (Abb. 466) im Hofmuseum. Von Jan van Bockhorst (geb. Münster 1605, gest. Antwerpen 1668)



468. — Jan van den Hoeck, Der Tag (Wien, Hofmuseum).

werpen geborene Jan van den Hoeck. Für Erzherzog Wilhelm Leopold führte er zahlreiche Entwürfe für Wandteppiche aus, unter anderem eine Reihe von sechs Kompositionen *die zwölf Monate* darstellend, außerdem allegorische Szenen und Porträts. Er hatte auch mit Rubens zusammengearbeitet, und der Einfluß des



469. — Pieter Thys, Der hl. Sebastian von Engeln getröstet (Gent, Museum).

kennen wir verschiedene unbedeutende Kirchenbilder und eine sehr hübsche mythologische Darstellung, *Ceres begibt sich in den Tempel der Minerva* (Abb. 467), ebenfalls in Wien. Thomas Willibrord Bosschaert (Antwerpen 1614—1654) arbeitete viel für den Prinzen Friedrich Heinrich von Nassau und fand in Holland einen Erfolg, den seine Arbeiten kaum gerechtfertigt erscheinen lassen.

In dem Maße wie der Ruhm von van Dyck wuchs, fühlten die vlämischen Maler sich immer mehr zu der Anmut und Eleganz seiner Kunst hingezogen. Der erste, bei dem diese Neigung sich bekundet, ist der 1611 in Antwerpen geborene Jan van den Hoeck. Für Erzherzog Wilhelm Leopold führte er zahlreiche Entwürfe für Wandteppiche aus, unter anderem eine Reihe von sechs Kompositionen *die zwölf Monate* darstellend, außerdem allegorische Szenen und Porträts. Er hatte auch mit Rubens zusammengearbeitet, und der Einfluß des Meisters ist noch hin und wieder zu spüren, aber die Kraft will sich in Schwächlichkeit wandeln, aus dem Pathos wird Banalität. Die *Allegorien des Tages* (Abb. 468) und *der Vergänglichkeit* im Wiener Hofmuseum sind von Pieter Thys nach Entwürfen des Jan van den Hoeck ausgeführt. Bei Thys (Antwerpen 1624—1678) ist der Einfluß van Dycks sehr bemerkbar. Ein *heiliger Sebastian* (Abb. 469), von Engeln getröstet, im Genter Museum, vereinigt alle wesentlichsten Eigenschaften dieses Malers der zarten Empfindsamkeit und Melancholie.

Theodor Boeyermans (Antwerpen 1620—1678) ist derjenige, der von van Dyck am stärksten und auch in der glücklichsten Weise beeinflusst



470. — Theodor Boeyermans, Der Teich Bethesda (Antwerpen, Museum).

war. Das Antwerpener Museum besitzt seine beiden besten Bilder, den *Teich Bethesda* (Abb. 470) und eine *Heimsuchung*.

In der zweiten Generation der Rubens-Schüler wird das Talent seltener. Über Seinesgleichen hinausgewachsen ist Erasmus Quellin II. (1634 bis 1715), der nach Rom reiste, Hofmaler des deutschen Kaisers wurde und in der Wiener Hofburg 15 Deckengemälde ausführte. Das Hofmuseum besitzt von ihm *Die Krönung Karls V.* (Abb. 471), das Antwerpener Museum den *Teich Bethesda*, ein Bild von ungewöhnlichen Maßen, nämlich von 10 Metern



471. — Erasmus Quellin II., Krönung Kaiser Karls V. (Wien, Hofmuseum).



472. — Gottfried Maes, Martyrium des hl. Georg (Antwerpen, Museum).



473. — Gaspar de Crayer, Die hl. Therese empfängt von der Madonna eine Halskette (Wien, Hofmuseum).

Höhe und 7,69 Metern Breite. Die beiden Bilder sind in der Auffassung sehr dekorativ, aber in der Ausführung zu affektiert behandelt. Das schlimmste ist, daß die strahlende Rubenssche Lichtbehandlung und sein leuchtendes Kolorit vollkommen verschwunden sind. Die aus Italien importierte „schwarze Manier“ beginnt ihre Schatten über die vlämische Kunst zu breiten.

Mit Gottfried Maes (1647 bis 1700) endet das 17. Jahrhundert und auch die Reihe der mehr oder minder direkten Schüler von Rubens. Glücklicherweise ist dies Ende nicht ruhmlos. Das *Martyrium des heiligen Georg* (Abb. 472) von Gottfried Maes ist in der Komposition tüchtig; die Geste des Heiligen hat Größe und sein ekstatischer Ausdruck ist tief empfunden. In dem Bild ist viel Bewegung, ja vielleicht versündigt es sich sogar durch allzuviel Verrenkungen, wie das von Schut.

Eine besondere Stellung nehmen einige gleichzeitig mit Rubens lebende Historienmaler in Anspruch, die, obwohl sie sich seinem Einfluß nicht ganz entziehen konnten, doch ihren Stil nicht völlig in dem seinen aufgehen ließen.

Zeitlich der früheste ist Gaspard de Crayer (geb. Antwerpen 1585, gest. Gent 1669). Seine Bilder in den Kirchen von Brüssel, der Umgegend und im ganzen vlämischen Lande sind kaum zu zählen. Er malte reichlich zweihundert, von denen die meisten sich noch an ihrem Platze befinden, die andern aber in den Museen Belgiens und

des Auslandes verstreut sind. Für seine besten Arbeiten halte ich die *Madonna mit Heiligen* in der Kirche von Alost, *Die vier Gekrönten* im Museum zu Lille, *Die heilige Therese empfängt von der Madonna eine Kette* (Abb. 473) im Wiener Hofmuseum und die *Madonna mit Heiligen* (Abb. 474) im Antwerpener Museum. De Crayer zeichnet sich durch die außerordentliche Leichtigkeit seines Schaffens aus; seine Werke kosteten ihm wenig Mühe und wie spielend füllte er seine Rahmen aus. Die Haltung, die Bewegung und die Anordnung seiner Gestalten sind richtig gesehen und unmittelbar empfunden. Er hat viel mit dem großen Peter Paul verkehrt; aber seinen Bildern fehlt dessen kraftvolle Gesundheit, und er hat weder den Adel seiner kühnen Linien, noch die Feinheiten und die weiche Nuancierung seines Kolorits. Alle seine Eigenschaften sind von der biedersten Durchschnittsmäßigkeit, und mit geblähten Backen, hervorquellenden Augen, aufgerissenen Mündern und verzückten Gesichtern treibt er einen wahren Mißbrauch.

Cornelis de Vos (geb. Hulst 1585, gest. Antwerpen 1651) ist ein Künstler mit viel mehr Talent und Eigenart als de Crayer. Er malte mehrere Historienbilder, wovon die

hauptsächlichsten sind *Der heilige Norbert empfängt die geweihten Hostien* (Abb. 475), 1630 datiert, im Antwerpener Museum, *Salomo wird zum König gesalbt* im Hofmuseum zu Wien, und eine Replik davon in gleicher Größe,



474. — Gaspar de Crayer, *Madonna mit Heiligen* (Antwerpen, Museum).



475. — Cornelis de Vos, *Der hl. Norbert empfängt die geweihten Hostien* (Antwerpen, Museum).



476. — Cornelis de Vos, Abraham Grapheus, der Pedell der St. Lukasgilde (Antwerpen, Museum).

Abraham Grapheus, dem Pedell der St. Lukasgilde (Abb. 476), im Antwerpener Museum, gemalt 1620, und sein *Selbstbildnis* mit Frau und zwei Kindern (Abb. 477) im Museum zu Brüssel. Diese letzteren Persönlichkeiten unterscheiden sich wesentlich von denen seiner übrigen Bildnisse; sie geben ein Bild vollkommensten ehelichen Glückes und sind mit dankbarer Liebe gemalt. Das Bild hat einen braunen Ton und gedämpftes Licht.



477. — Cornelis de Vos, Die Familie des Malers (Brüssel, Museum).

zum Schmuck eines Kaminaufsatzes bestimmt, die er seinem Schwager Frans Snyders schenkte und welche heute dem Verfasser dieses Buches gehört. Er war vor allem Porträtmaler und in dieser Eigenschaft hat er sich auch den größten Namen gemacht. Wenn Rubens sich außerstande sah, den vielen Porträtaufträgen nachzukommen, verwies er seine Kunden an Cornelis de Vos, indem er ihnen sagte, sie würden dort ebenso gut bedient werden. Der große Maler übertrieb. Im allgemeinen ist die Farbe der Bildnisse des de Vos kalt und glasig. Die besten, die wir von ihm besitzen, sind die Porträts von

ist eine höchst originelle Erscheinung, ja fast burlesk wirkend mit allen den Goldschmiedearbeiten, die er sich vor die Brust gesteckt hat. Die Porträts von de Vos und seine Historienbilder weisen neben einer persönlichen Note auch Erinnerungen an die vorhergehende Schule auf.

Der größte der vlämischen Meister des 17. Jahrhunderts nach Rubens und van Dyck ist Jakob Jordaens. War Rubens der Maler von Helden und von Bewohnern des Himmels und des Olympos, van Dyck der Darsteller von Fürstlichkeiten, der Aristokratie

und der geistigen Elite, so war Jordaens der Sänger des Bürgertums und des Volkes. Seine Sympathien waren bei den Menschen seines Standes oder seiner Umgebung. Ihre Sitten und ihre Art sich zu geben, waren ihm lieb. Er zog die Wirklichkeit dem Ideal vor, und bei ihm hat die Naturbeobachtung den Vorrang vor der Phantasie. Ihn lockten handgreifliche Schönheit, üppige Formen, die schwellend sich nur ungerne unter Mieder und Rock bergen, unersättliche Trinker und Esser, lustige Kerle von jedem Alter, die den Mund immer zum Lachen oder Singen geöffnet haben. Er holte sich seinen Anteil von der ihn überall umgebenden Heiterkeit. Häufig stellte er in seinen Bildern Sprichwörter dar. Außerdem liebte er die frische, gesunde, vlämische Farbe und das blendendhelle Licht über alles und läßt beide in allen seinen Werken glänzen und strahlen. Er begann mit einer dichten emailartigen Farbe zu malen, deren Anwendung ihn keiner lehrte, am wenigsten sein Meister Adam van Noort. Er hatte schon herrliche Werke geschaffen, als er der unwiderstehlichen Anziehungskraft von Rubens erlag. Gewiß, er hat später seine Eigenart bewahrt, aber er hat seinen Stil dem Zeitgeschmack angepaßt, wie es Gerard Zeghers vor ihm getan hatte.

Jakob Jordaens ist 1593 in Antwerpen geboren. Nach Italien ist er nicht gegangen, er blieb der unwandelbargetreueste Vlame von allen Malern seiner Zeit. Offenbar hat er mit Aquarellfarben zu malen begonnen; denn als er 1615 in die Lukasgilde Aufnahme fand, wurde er dort als Aquarellist (waterschilder) eingetragen. Seine ersten Arbeiten waren wahrscheinlich Bilder in



478. — J. Jordaens, Die Anbetung der Hirten (Stockholm, Museum).



479. — J. Jordaens, Der Satyr als Gast des Bauern (Brüssel, Slg. A. Cels).

der Art der leinenen Bildwirkereien, mit denen man damals die Wände der Zimmer behängte. Das älteste uns bekannte seiner



480. — J. Jordaens, Die Fruchtbarkeit (Brüssel, Museum).

Werke ist der *Kruzifixus* in der Pauls-Kirche in Antwerpen, der 1617 oder sogar früher entstanden ist. Jordaens hat hier seinen Stil noch nicht gefunden, und seine Technik steht noch nicht endgültig fest. Stark ausgeprägt finden wir seinen Stil zum ersten Male in der 1618 datierten *Anbetung der Hirten* (Abb. 478) im Stockholmer Museum. In diesem Bilde gibt er keine überirdischen Erscheinungen. Maria und das Jesuskind sind gewöhnliche Sterbliche, sie ist nur eine Mutter, die ihr Neugeborenes glücklich ein paar Bauern aus der Nachbarschaft zeigt. Die Farbe ist breit hingestrichen und der Gegensatz von Licht und Schatten ist stark betont; es ist ein Werk von derber Kraft und unverfälschter Naturwahrheit. — In der *Anbetung der Hirten* behandelt Jordaens einen Stoff, der das Gemeingut aller Maler war, aber er war der Erste, der Szenen aus dem Volksleben behandelte, wie keiner es vor ihm getan hatte. Zuerst



481. — J. Jordaens, Familienbild (Madrid, Prado).

Der Satyr als Gast des Bauern (Abb. 479), ein Werk von außerordentlich starkem Realismus. Die Farbe ist in saftigen Tönen und breitem Auftrag auf die Leinwand gestrichen, leuchtendes Rot, intensives Weiß und hier und da ein tiefer klingender Ton in einem Stück Hausrat. Das sind keine Bruegelschen Bauern mehr, lebensgroß bannt sie Jordaens auf die Leinwand. Er hat den Stoff zu wiederholten Malen behandelt; Herr Alph. Cels in Brüssel besitzt die älteste Fassung, die,

welche von Lukas Vorstermans gestochen wurde. Die Museen in München, Budapest und Kassel haben ebenfalls Wiederholungen aus der ersten Zeit, sonst stammen sie aus späteren Perioden. Zu den besten Bildern aus seiner ersten Schaffensperiode sind *Die vier Evangelisten* im Louvre zu zählen, wo die Töne alle etwas abgeschwächt und verschmolzen sind, ohne daß die Technik darum weniger solide wäre. Hier wie überall in seinen Meisterstücken zeigt sich Jordaens als genauer Beobachter und wirklicher Psychologe.



482. — J. Jordaens, *Der Satyr bei der Bauernfamilie* (Brüssel, Museum).

Die vier Evangelisten sind ernsthafte und bedächtige Wesen, ehemalige Handwerker, die sich, ein jeder wie seine Natur es ihm eingibt, zu der Würde ihrer Rolle erheben. Aus dieser Zeit stammen auch zahlreiche Altarbilder, so *Das Martyrium der heiligen Apollonia* in der Augustiner-Kirche zu Antwerpen (1628), *Der hl. Martin den Besessenen heilend*, aus dem Martins-Kloster zu Tournai (1630), jetzt im Brüsseler Museum; außerdem allegorische Darstellungen wie die *Fruchtbarkeit* (Abb. 480) ebenfalls in Brüssel und eine zweite anders komponierte Fassung in der Wallace Collection zu London; dann Porträts wie das des *van Surpele* und seiner Frau, das des *Herzogs von Devonshire* und das



483. — J. Jordaens, *Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen* (Antwerpen Museum).

Familienbildnis (Abb. 481) im Museum von Madrid.

Selbst in seinen Kirchenbildern bleibt Jordaens der unentwegte Realist, der übertriebene Bewegungen und wulstige, hervortretende Muskeln liebt. Er ist gewiß kein Maler von Heiligen;

dazu fehlt ihm die innere Versunkenheit. Dafür hält er sich in seinen Allegorien schadlos, wo er seine Liebe für die Herrlichkeit



484. — J. Jordaens, „Der König trinkt!“ (Brüssel, Museum.)

der nackten Körper voll zum Ausdruck bringt. Die große Nymphe aus der *Fruchtbarkeit* in Brüssel ist in der Haltung wohl etwas steif, aber die schimmernden Lichter, die auf dem nackten Fleische spielen, sind wirklich wundervoll, ebenso die feste und konsistente Farbe, in der das Bild gemalt ist.

Nach 1630 tritt in der Jordaensschen Manier eine Veränderung ein, und der Maler folgt Rubens' Fahne. Seine Farbe erlangt größere Durchsichtigkeit und wird kerniger. Er nimmt alte Stoffe wieder auf und behandelt sie in seiner neuen Art, so *Den Suppenesser* in Kassel und den *Satyr bei der Bauernfamilie* (Abb. 482) im Brüsseler Museum. Alle Härte in Linie und Ton sind in dem Bilde verschwunden; das Licht ist weich verschmolzen und durchscheinend, die Figuren bewahren sich wohl ihre Kraftfülle, aber ihrer Erscheinung ist die



485. — J. Jordaens, Diogenes einen Menschen suchend (Dresden, Galerie).

Roheit genommen. Man kann Jordaens mit Frau und Kindern in dieser Vereinigung von glücklichen Menschen erkennen. Dann ein anderes seiner Lieblingsthemen: *Der König trinkt!* (Abb. 484) oder das Epiphaniast, die saftige Darstellung einer Szene vlämischen Volkslebens. Einige Teile des Bildes ver-

stoßen etwas gegen den Anstand, aber wie appetitlich und herzerquickend wirken dagegen die übrigen. Alles jauchzt und

freut sich über das Glück zu leben und ist voll der frohesten, glücklichsten Lebensbejahung. Die dicken, fidelen Kerle mit ihrem Geschrei und ihrem Singen, die hübschen Mädchen mit ihrem Lächeln und ihren verliebten Blicken und selbst die schluckenden Trunkenbolde — alles freut sich über das Glück zu leben. Mit welcher Wonne Jordaens solch Fest oder solch Gelage malte! Das Brüsseler Museum besitzt zwei Exemplare, die diesen Stoff behandeln. Eine Fassung befindet sich in Kassel, eine in Wien, eine weitere im Louvre, und der Herzog von Devonshire besitzt ebenfalls eine, und alle wetteifern untereinander in Heiterkeit, aber auch in künstlerischer Qualität. — Ein anderer bei Jordaens nicht weniger beliebter Stoff ist das Sprichwort: *Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen* (Abb. 483); das früheste und beste dieser Bilder ist das 1638 datierte im Antwerpener Museum. Eine Gesellschaft behäbiger wohlhabender Bürgersleute sitzt um einen reichlich bestellten Tisch; Großvater und Großmutter trällern ein altes Lied, der Vater spielt den Dudelsack. Hier haben wir die Alten, die singen. Die Kinder blasen auf ihren Flöten, sie stellen die Jungen dar, die zwitschern. Strahlendes Licht ist neben Schatten und Halbdunkel gestellt. Die Farbe ist bald samtweich, bald emailartig. Unter seinen mythologischen Bildern muß man anführen *Jupiter und Amalthea*, von dem eine Fassung im Louvre und zwei sich in Kassel befinden, dann ebendort den *Triumph des Bacchus*, eines der prächtigsten Bilder, *Der verlorene Sohn*, *Diogenes einen Menschen suchend* (Abb. 485), beide in Dresden, und *König Kandaules* in Stockholm. Die berühmtesten und wohlgelungensten Arbeiten von Jordaens be-



486. — J. Jordaens, *Der junge Bacchus* (Antwerpen, Slg. Max Roose).



487. — J. Jordaens, *Der Schürzenjäger* (Frankfurt a. M., Slg. Goldschmidt).

finden sich im Oraniensaal des „Haus im Busch“ (Huis ten Bosch) beim Haag; es sind zwei 1652 ausgeführte Bilder, ein



488. — J. Jordaens, Der Fruchthändler (Glasgow, Museum).

Teil der großartigen Gemäldefolge, die den Saal schmückt und von verschiedenen Künstlern stammt. Die Jordaensschen Bilder sind *Der Triumph Friedrich Heinrichs* und *Die Zeit verschleucht die Laster*. Bei ersterem, dem größeren von beiden, hat die Komposition etwas Gequältes, aber die Ausführung ist herrlich und überstrahlt alles übrige im Saal. In dem *jungen Bacchus* (Abb. 486), auf dessen blühendem Gesichte

man die ersten Spuren der Trunkenheit sieht (im Besitze des Verfassers), erkennt man den Pagen, der auf dem eben besprochenen Bilde den Triumphwagen führt.

Mit großer Freude, Eigenart und lebensvoller Kraft behandelt Jordaens Volksszenen, Sprichworte und mehr oder weniger geistvolle Schwänke, die ihn zum Lachen gereizt hatten. Gruppen wie sein *Narr* (Slg. Porgès, Paris), *Die Serenade* (Sgl. Leblon, Antwerpen), *Der Schürzenjäger* (Abb. 487) (Slg. Goldschmidt, Frankfurt a. M.), *Der Fruchthändler* (Abb. 488) (Museum in Glasgow) sind wundervolle Beispiele für seine gute Laune sowohl wie für seine leuchtenden Farben. Bis an sein Lebensende hat er bedeutende Altarbilder geschaffen; *Die Anbetung der Könige* (1644) in Dixmuiden, *Die Vertreibung aus dem Tempel* im Louvre, *Die Darstellung im Tempel* in Dresden, *Das Abendmahl* im Antwerpener Museum und *Die Kreuzigung* in der Kathedrale von Bordeaux zählen zu den bemerkenswertesten. Sie zeigen sowohl im Stil wie in der Qualität Verschiedenheiten. Die zuletzt aufgeführten sind



489. — J. Jordaens, Milchmädchen. Zeichnung (Gent, Slg. Delacre).

dunkler als die ersten, aber allen ist ein üppiges Kolorit, eine Ausführung voller Verve und Leben und die tiefste Natur-

beobachtung zu eigen. Er lieferte eine Anzahl Entwürfe für Wandteppiche, und der ehemalige Aquarellist führte später zahlreiche Zeichnungen aus, die meisten davon mit Farbstiften oder mit Wasserfarbe, wie z. B. *Das Milchmädchen* (Abb. 489) im Besitze von Herrn Delacre in Gent.

Jordaens trat ungefähr im Jahre 1655 zum Protestantismus über, was ihn aber nicht hinderte, bis zu seinem Tode, der am 13. Oktober 1678 erfolgte, Altarbilder für katholische Kirchen zu malen. Der Religionswechsel war aber Ursache, daß er nicht in seiner Vaterstadt begraben werden konnte. Seine Leiche wurde nach Putten überführt, einem holländischen Dorfe jenseits der Grenze, wo sie auf dem Friedhofe der Reformierten beigesetzt wurde.

Man kann sich wohl denken, daß die originelle Malweise von Jordaens ihm viele Gehilfen und Anhänger zuführte; Schüler im eigentlichen Sinne hatte er jedoch nicht, es sei denn, man wolle Jean Cossiers (Antwerpen 1600 bis 1671), der den Realismus bis zur Trivialität trieb, als solchen ansehen. Dieser malte zahlreiche Bilder, die durch ihren undurchsichtigen und dunklen Gesamtton auffallen. Die Mechelner Beginenkirche nennt nicht weniger als acht große Bilder von ihm ihr eigen. Das Antwerpener Museum besitzt einen *Edelmann, seine Pfeife anzündend* (Abb. 490), das einzige Bild dieser Art, das wir von ihm kennen. Unschwer vermag man in ihm einen Bewunderer Caravaggios zu erkennen.

Der eigentliche vlämische Erbe der italienischen Meister vom Anfang des 17. Jahrhunderts, d. h. dieser Darsteller des Wirtshaus- und Wachtstuben-



490. — J. Cossiers, Edelmann seine Pfeife anzündend (Antwerpen, Museum).



491. — T. Rombouts Landsknechte beim Kartenspiel (Antwerpen, Museum).



492. — T. Rombouts, Die fünf Sinne (Gent, Museum).

fensaal des Rathauses und *Die fünf Sinne* (Abb. 492). Die Kirchen in Gent besitzen ebenfalls mehrere seiner religiösen Bilder. Der Maler ist bemerkenswert durch seine grellen und bunten, aber kalten Töne, seine stumpfen und undurchsichtigen Schatten, seine stark bewegten Gestalten und auch durch die Sorgfalt, mit der er ihren Charakter beobachtet und wiedergibt. Vlamme ist er durch seinen farbigen Realismus, Italiener oder zum mindesten Vlamme mit italienischem Einschlag durch die Eleganz und Lebendigkeit, die er seinen Wirtshauspossen verleiht.

Im selben Jahre, 1597, wurde in Antwerpen ein berühmter Porträtmaler geboren, Justus Suttermans oder Sustermans. Zwei Jahre lang war er bei Frans Pourbus dem Jüngeren in Paris in der Lehre und ließ sich dann in Italien nieder, wo er 1681 starb. Er erfreute sich bei den Großherzögen von Toskana der allerhöchsten Gunst, und man hatte ihm sogar im Palast Wohnung zugewiesen. Kaiser Ferdinand II., Papst Urban VIII. und alle bedeutenden Persönlichkeiten von ganz Italien ließen sich von dem ausgezeichneten Porträtisten malen. Sein Stil hatte etwas von der minutiösen Ausführung seines Lehrers Pourbus, vielleicht aber noch mehr von der van Dyckschen Eleganz, und selbst von der gesunden Kraft und vom Kolorit eines Rubens wohnt ihm etwas inne. Die Florentiner



493. — J. Suttermans, Christian von Dänemark (Florenz, Pitti-Galerie).

lebens, scheint Theodor Rombouts (Antwerpen 1597—1637) zu sein. Er malte Kirchenbilder und Allegorien; am meisten empfiehlt ihn aber sein Bild *Landsknechte beim Kartenspiel* (Abb. 491). Im Genter Museum befindet sich eine Menge seiner Werke, darunter *Die Allegorie der Gerechtigkeit* aus dem Schöf-

Museen besitzen eine ganze Reihe von seinen Bildnissen; das schönste ist das des jungen Prinzen *Christian von Dänemark* (Abb. 493) in der Pitti-Galerie, das ganz auf warme, kräftige Töne gestimmt ist: ein entzückendes von langen Locken umrahmtes Gesicht, eine über die Schulter geschlungene blau-weiße Schärpe, ein reichdamaszierter Kürasß.

Ein anderer Porträtmaler, Jakob Ferdinand Voet, geb. 1639 in Antwerpen, steht offenkundig unter dem Einfluß von Sustermans, dem er in Italien begegnet war. Sein Bildnis des *Kardinals Ludovisi* in Budapest und das des *Kardinals Dezio Azzolini* (Abb. 494) in Berlin sind seines Vorgängers würdig. Frans Denys (Antwerpen 1610?—1657) war ebenfalls ein talentvoller Porträtist. Das Wiener Hofmuseum besitzt das 1640 datierte Bildnis eines Kanonikers von ihm, das in einem eigenartigen Stil behandelt ist und sehr dunkle, opake Schatten neben nicht minder starken Lichtern aufweist. Viktor Bouquet (Ypern 1619—1677) verdient ebenfalls lobend erwähnt zu werden, wäre es auch nur wegen des herrlichen, schwungvollen Porträts des *Bannerträgers* im Louvre (Abb. 495). Jakob van Oost (Brügge 1600—1671), Pieter Franchoys (Mecheln 1606—1654), Pieter Meert (Brüssel 1614—1669) und Philippe de Champaigne (geb. Brüssel 1602, gest. Paris 1674) malten Porträts und Kirchenbilder. Das Berliner Museum stellt von van Oost einen 1633 datierten Männerkopf aus, der bemerkenswert ist durch seinen dünnen Farbauftrag und seine warm braune Tonigkeit. Dieser Kopf hebt sich von einem sehr klaren Grunde ab, er packt den Beschauer durch das sprühende Leben, das die ganze Physiognomie, vor allem die großen Augen ausströmen (Abb. 496). Von Pieter Franchoys besitzt das Frankfurter Museum ein ausgezeichnetes Bildnis, das elegant ist wie eine van Dycksche Gestalt



494. — J.F. Voet, Kardinal Dezio Azzolini (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



495. — Viktor Bouquet, Bannerträger (Paris, Louvre).



496. — J. van Oost, Bildnis
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Seine religiösen Szenen, wie die *Darstellung im Tempel* (Abb. 500) des Brüsseler Museums, sind ohne viel Originalität. Nicolas de Liemaekere (Gent 1575—1646) ist ein Historienmaler, dem es nicht an einer eigenen Note fehlt; er wiederholt sich nur zu häufig. Mit Vorliebe malt er die Jungfrau Maria. Er stellt sie strahlend in Schönheit dar, geschmückt von leuchtenden Farben, in goldenem Lichte schwebend, mit über die Schultern flutendem



497. — Pieter Franchoys, Bildnis
(Frankfurt, Städelsches Institut).

(Abb. 497). Pieter Meert ist ein Porträtist von strengem, ernstem Charakter; er liebt ein warmes, bräunliches Kolorit, besitzt eine männlich-solide Technik (Abb. 498). Philippe de Champaigne verbrachte den größten Teil seines Lebens in Paris, wo er zuerst bei Poussin arbeitete und sich viel von der kalten Korrektheit des akademischen Stiles, der zu jener Zeit in Frankreich herrschte, aneignete. Seine Porträts sind seinen zahlreichen Altarbildern an Eigenheit und Naturwahrheit weit überlegen. Er malte auch eine Reihe von Bildnissen der Insassen von Port-Royal, des jansenistischen Klosters in Paris, und das ihres gefürchteten Gegners Richelieu (Abb. 499).

Haar, wie *Die Madonna in der Glorie* (Abb. 501) im Genter Museum.

Nicht bloß als Historienmaler hat Rubens Schule gemacht, auch auf anderen Gebieten hatte er Schüler und Mitarbeiter. An deren Spitze begegnen wir Jan Bruegel dem Älteren, genannt Sammet-Bruegel, Sohn Pieter Bruegels, genannt Bauern-Bruegel. Er ist ein vollkommen andersgearteter Künstler als sein Vater, dieser Realist im wahrsten Sinne des Wortes. Der Sohn eröffnet den Reigen der Kleinmeister, die ihre Stoffe in einer lebenswürdigen und verführerischen Welt wählten. Was die

Natur an Bezauberndem besitzt, die Blumen und Pflanzen, was auf Erden und im Himmel anbetungswürdig ist, Madonnen, Göttinnen und sterbliche Frauen läßt er wiedererstehen; und wenn er Tiere wiedergibt, so tut er es, um in ihnen Träger gefälliger und üppiger Formen für das Bild zu gewinnen. Er bewahrte sich aus der früheren Schule eine etwas geleckte und zu stark wie Email wirkende Farbe. Zu Rubens hatte er sehr viele Beziehungen und arbeitete an zahlreichen seiner Werke mit. Hatte er auf den Bildern des Meisters irgend ein liebenswürdiges Stück Beiwerk anzubringen, so wird seine Farbe kerniger und wärmer als gewöhnlich. Er war 1568 in Brüssel geboren, wo sein Vater lebte, aber schon früh kam er nach Antwerpen, wo er sich mit den Anfangsgründen seines Handwerks vertraut machte und 1625 starb. Nach einem Aufenthalte in Italien kehrte er 1596 nach Antwerpen zurück und wurde bald Hofmaler des Erzherzogs Albrecht und Isabellas. Ein Teil der in Italien und Antwerpen für den Erzbischof von Mailand, Federigo Borromeo, ausgeführten Werke befindet sich noch in der Biblioteca Ambrosiana. Einige davon sind Miniaturen, die offenbar auf Anregung von Paul Brill, dessen Bekanntschaft er in Italien gemacht hatte, zurückzuführen sind. Bilder, die im Auftrage von Albrecht und Isabella geschaffen wurden, einige fünfzig, befinden sich im Madrider Museum. Es sind seine Hauptwerke, unter anderem zwei Fassungen der *Fünf Sinne* (daraus *Das Gehör* Abb. 502) und der *Vier Elemente* (Abb. 503). Außer Landschaften mit sehr hellen und leuchtenden Vordergründen, deren funkelnde

Rooses



498. — Pieter Meert, Bildnis (Brüssel, Slg. Baron Janssens).



499. — Philippe de Champaigne, Kardinal Richelieu (Paris, Louvre).



500. — Philippe de Champaigne,
Die Darstellung im Tempel
(Brüssel, Museum).

zu erreichen. Abraham Goovaerts (1589—1626) und Anton Miron (1570—1633) ahmten ihn mehr gewissenhaft als talentvoll nach.

Hendrik van Balen (Antwerpen 1575—1632) staffierte die Landschaften Jan Bruegels I., dessen Stil er angenommen hatte, mit kleinen Figuren aus. Seine großen Altarbilder und seine anderen Gemälde religiösen Inhaltes haben kaum irgend welchen Wert, aber seine kleinen Bilder sind entzückend. Das Wiener



501. — N. de Liemaekere, Die Madonna
in der Glorie (Gent, Museum).

Hofmuseum besitzt eines der besten, den *Raub der Europa* (Abb. 506), mit Landschaft und Blumen von der Hand Jan Bruegels. Die Figürchen sind köstlich, in warmen emailartigen Tönen gehalten, mit Verve gezeichnet, kurz ein kleines Juwel. Eine überraschende Ähnlichkeit mit Jan Bruegel I. ist noch bei Roelant Savery zu konstatieren, der 1576 in Courtrai geboren und 1639 in Utrecht gestorben ist, und den Sammet-Bruegel imitiert hat, aber ohne dessen Festigkeit und Harmonie. Der *Orpheus besänftigt die Tiere durch sein Spiel* (Abb. 507) in der Gemäldegalerie im Haag gibt uns ein charakteristisches Beispiel seiner

Tonigkeit in duftiger bläulicher Ferne verschmilzt, malte er seit 1608 sehr reichfarbige Blumen in Sträußen und Kränzen; die Farbe ist aber von einer Konsistenz des Auftrags, die bis zur Härte geht (Abb. 504). Tiere und anderes Beiwerk behandelt er mit derselben Genauigkeit und demselben etwas gläsernen Glanze. Ein einziges Mal hat er, in der *Versuchung des heiligen Antonius* (im Karlsruher Museum) (Abb. 505), einen den Teufeleien seines Vaters verwandten Stoff aufgenommen. Sein Sohn Jan Bruegel II. (Antwerpen 1601 bis 1678) arbeitete in seiner Manier weiter, ohne aber seine gefällige und frischunmittelbare Ausführung



502. — Jan Bruegel d. Ä., Das Gehör. Aus der Bilderreihe Die fünf Sinne (Madrid, Prado).

Manier. — Allen diesen Bildern, die der Verherrlichung von hübschen Dingen und eleganten Menschen gewidmet sind, gliedern sich naturgemäß Szenen aus dem Leben der reichen Gesellschaft, der Edelleute und mächtigen Herren an. Eine Welt der Pracht feiert in den Bildern dieser Zeit ihre Auferstehung. Das gilt für das Werk David Vinckeboons (geb. Mecheln 1578?, gest. Amsterdam 1629), der mit Vorliebe Volksfeste malte, die er in die Landschaft verlegte. Das Antwerpener Museum besitzt eine *Kirmes* (Abb. 508) von ihm.

Zwei Mitglieder der Familie Francken gehören dieser Gruppe an. Die Geschichte der Familie liegt ziemlich im Dunkeln. Nicht weniger als drei oder vier ihrer Mitglieder führen den Vornamen Frans; der erste ist Frans Francken d. Ä. (1542—1616), der zweite ist Frans d. J. (1581 bis 1642), der Sohn des ersteren,



503. — Jan Bruegel d. Ä., Die vier Elemente (Madrid, Prado).



504. — Jan Bruegel d. Ä., Madonna in Blumen (Madrid, Prado).

der dritte ist Frans „der kleine Rubens“, Sohn Frans' II. (1607 bis 1667). Der zweite Frans der Familie signiert einige seiner Schöpfungen „Frans d. J.“ und andere „Frans d. Ä.“, z. B. *Das Gleichnis vom verlorenen Sohn* in Karlsruhe (Abb. 509). Frans „der kleine Rubens“ tat dasselbe, so daß, wenn er „der Ältere“ signierte, es zum Unterschiede von seinem Sohne geschah. Frans I. war ein schätzenswerter Historienmaler; Frans II. schuf große religiöse Gemälde und kleine Bilder verschiedener Art. Frans „der kleine Rubens“ hat nur Malereien in kleinem Format ausgeführt. Es hält schwer, die Werke von

Frans II. und die von Frans „dem kleinen Rubens“ von einander zu unterscheiden. Beiden gemeinsam ist das lebhafteste, etwas harte Kolorit. Kurz, nur die Datierungen der Werke gestatten es, mit Sicherheit festzustellen, ob sie von dem einen oder eher von



505. — Jan Bruegel d. Ä., Die Versuchung des hl. Antonius (Karlsruhe, Museum).

dem anderen sind. Das Wiener Hofmuseum besitzt einen *Hexensabbath* von 1607, die Hamburger Kunsthalle einen *Durchzug durchs Rote Meer* von 1621, Madrid einen *Ecce Homo* von 1623, Berlin ein *Kircheninneres* von 1624, die alle Frans II. zugeschrieben sind. *Der Kruzifixus* im Augsburger Museum ist das Werk des „kleinen Rubens“.

Sebastian Vranckx (1573—1647) ist ebenfalls als zu dieser Gruppe gehörig zu betrachten, obgleich er schon früher tätig ist als die übrigen Künstler und

einen etwas altfränkischen Stil hat, das heißt, im Ton glänzender und härter ist. Von 1597—1600 arbeitete er in Rom und kam dann nach Antwerpen zurück. Er malte Interieurs, Schlachten und Kirchweihbilder, Landschaften mit figürlicher Staffage, alles angenehme Bilder, die bemerkenswert sind durch ihre sorgfältige Ausführung, ihr funkelndes Kolorit und ihren interessanten Inhalt (Abb. 510). Einer seiner Schüler, Pieter Snayers (geb. Antwerpen 1592, gest. Brüssel 1667), war der größte vlämische Schlachtenmaler. Er war Hofmaler der flandrischen Fürsten, Philipps IV., des Kardinal-Infanten und des Erzherzogs Leopold Wilhelm, und in dieser Eigenschaft mußte er ihre Feldzüge illustrieren. Er



506. — Hendrik van Balen, Der Raub der Europa (Wien, Hofmuseum).



507. — Roelant Savery, Orpheus besänftigt die Tiere durch sein Spiel (Haag, Gemäldegalerie).



508. — David Vinckeboons, Dorfkirmeß (Antwerpen, Museum).

malte Schlachten (Abb. 511), Belagerungen und auch Jagden. Er trägt mit Schwung vor und versteht es, die wimmelnde Menschen-



509. — Frans Francken II., Gleichnis vom verlorenen Sohn (Karlsruhe, Museum).



510. — Sebastian Vranckx, Wallfahrer zum Mittagmahl gelagert (München, Pinakothek).

menge zu konzentrieren; seine malerischen Figürchen kleidet er in die strahlendsten Farben und stellt die verschiedenen Ansichten mit bemerkenswerter Genauigkeit dar. Weitere Schlachtenmaler sind der Antwerpener Cornelis de Wael (1592—1662), Pieter Meulener (1602—1654), Robert van Hoecke (1629—1668) und der Brüsseler Frans van der Meulen (1632—Paris 1690), dieser der Jüngste und Beste unter ihnen. Er war Schüler Pieter



511. — Pieter Snayers, Gefecht bei der Windmühle (Dresden, Galerie).



512. — Frans van der Meulen, Fahrt Ludwigs XIV. nach Vincennes (Dresden, Galerie).

Snayers' und hatte dessen sprühende Farbe und seine lebensvollen Figuren; er übertraf ihn sogar noch in der Leuchtkraft des Kolorits. Im Jahre 1665 berief ihn Ludwig XIV. an seinen Hof. Er hat den König als Kriegsherrn und als Jäger erfolgreich im Bilde zu verewigen gewußt (Abb. 512).

Auch noch andere vlämische kleine Meister schufen sich ein



513. — Gonzales Coques, Familienbild (Dresden, Galerie).

Spezialgebiet. Einige gingen nach Italien und ließen sich dort nieder, um vorzüglich die Landschaft und die Volkssitten zu studieren, wie z. B. Willem van Nieulant (geboren Antwerpen 1584, gest. Amsterdam 1635), der die Welt verschwenderisch mit häufig recht mittelmäßigen italienischen Städteansichten versah. Jan



514. — Gonzales Coques, Familienbild (London, Wallace Collection).

Miel (1599—1664) arbeitete in derselben Art, aber mit mehr Talent und Leichtigkeit. Seine Kompositionsart hat mehr Einnehmendes, seine Technik ist besser. Er hat auch Figuren für Bilder von Claude Lorrain und Jan Both gemalt. Antonis Goubau (Antwerpen 1616—1698) brachte Ansichten von Rom in einem angenehmen Gesamtton und unzähligen, mit Verve und Leben hingetzten Gestalten. Pieter van Bloemen (Antwerpen 1651—1720) verlor in Italien ganz wie Miel sein vlämisches Kolorit. Seine Palette wurde stumpf und dunkel. Er war von diesen Überläufern der am meisten unter italienischen Einfluß geratene, darum aber keineswegs ein besserer Künstler.

Andere Maler bemühten sich, die ele-



515. — Adrian Brouwer, Dorfschenke (Amsterdam, Rijks-Museum).

gante Welt darzustellen, wie Christoph Jakob van der Laenen (Antwerpen um 1615—1658), sein Schüler Hieronymus Janssens (1614—1693) und Balthasar van den Bossche (1681—1713).



516. — Adrian Brouwer, Bauernschlägerei beim Kartenspiel (Dresden, Galerie).

Den Rahmen bilden die aristokratischen Lebensbedingungen seiner Modelle; ihr eigenes Schloß, ihr Garten ist es, die man im Hintergrunde gewahrt, nicht irgendeine Dekoration. Keinerlei Affektiertheit, nichts Gekünsteltes liegt in dieser Eleganz, sie ist die Natur selbst. Gonzales Coques erfreute sich auch bei Fürsten und großen Herren hoher Gunst. Allegorische Gemälde wie *Die fünf Sinne* verdankt man ihm ebenfalls. Außerdem konterfeite er Innenräume und Bildergalerien.



517. — Joost van Craesbeeck, Dorfschenke (Wien, Hofmuseum).

Gonzales Coques (1618—1684) kann auch als Maler der großen Welt angesehen werden; aber anstatt sie bei Galaveranstaltungen zu zeigen, malt er die vornehmen Leute nach der Natur in der Einfachheit ihres Familienlebens. Seine anmutigen Gestalten lassen an die größten Meister denken.

Aber die größte Eigenart bewahrt er sich in seinen Familienbildern. In den Museen findet man sie in großer Anzahl. Eines der bemerkenswertesten ist das in der Wallace Collection in London (Abb. 514), das in einer herrlichen Tonskala von solcher Glut gehalten ist, daß man meinen könnte, die Farben seien mit Gold und Silber durchtränkt. Die Dresdener Galerie besitzt ein zweites seiner Meisterwerke (Abb. 513).

Die jungen Leute auf den Bildern von Coques, Söhne aus gutem Hause, lassen an die jungen Lords van Dycks denken. Nicht ohne

Grund hat man ihn „den kleinen van Dyck“ genannt. — Nach diesen Geschichtsschreibern der großen Welt kommen wir zu denen, die die Bauern und die kleinen Leute besangen. Dies arme Volk mit seinem Leben voller Arbeit und Elend, mit den abgetragenen, geflickten Kitteln lieferte den Malern unerschöpflich reichen Stoff, und viele, die uns Szenen aus dem Volksleben vorführten, waren den mondanen Künstlern bei weitem überlegen. Der erste, der zu nennen ist, ist Adrian Brouwer, einer der begabtesten unter den vlämischen Malern. Er scheint 1606 in Oudenaarde in Flandern geboren zu sein; früh begab er sich nach Holland, und hatte er auch Frans Hals nicht direkt zum Lehrer, so übernahm er von ihm doch seine geschickte Technik und sein Kolorit. Im Jahre 1632 kehrte er in sein Vaterland zurück und ließ sich in Antwerpen nieder, wo er 1638 starb. Er wurde also nur 32 Jahre alt, was ihn aber nicht gehindert hat, Hunderte von guten Bildern zu malen. Sie sind zwar nur von kleinem Format und schnell hingestrichen, aber gerade in der Spontanität der Arbeit liegt ihr Hauptreiz. Es scheint, als ob Brouwer sich beifert habe, in seinen Bauernbildern die Verachtung für die Menschenklasse, deren Darstellung seine südniederländischen Kol-



518. — Joost van Craesbeeck, Die Austernhändlerin (Antwerpen, Museum).

zurück und ließ sich in Antwerpen nieder, wo er 1638 starb. Er wurde also nur 32 Jahre alt, was ihn aber nicht gehindert hat, Hunderte von guten Bildern zu malen. Sie sind zwar nur von kleinem Format und schnell hingestrichen, aber gerade in der Spontanität der Arbeit liegt ihr Hauptreiz. Es scheint, als ob Brouwer sich beifert habe, in seinen Bauernbildern die Verachtung für die Menschenklasse, deren Darstellung seine südniederländischen Kol-



519. — Joost van Craesbeeck, Maleratelier (Brüssel, Slg. des Herzogs von Arenberg).

zurück und ließ sich in Antwerpen nieder, wo er 1638 starb. Er wurde also nur 32 Jahre alt, was ihn aber nicht gehindert hat, Hunderte von guten Bildern zu malen. Sie sind zwar nur von kleinem Format und schnell hingestrichen, aber gerade in der Spontanität der Arbeit liegt ihr Hauptreiz. Es scheint, als ob Brouwer sich beifert habe, in seinen Bauernbildern die Verachtung für die Menschenklasse, deren Darstellung seine südniederländischen Kol-

legen sich zur Aufgabe gemacht, auf die Spitze zu treiben. Niemals sind weniger vertrauenerweckende Burschen gemalt



520. — David Teniers d.J., Wirtshaus am Fluß (Paris, Louvre).

worden. Das sind wohl Bauern, aber keine gesunden, kraftvollen, von der Arbeit abgehärteten ländlichen Naturen, die die Sonne verbrannt hat, die einfach, aber sauber mit der blauen Bluse oder dem roten Hemde gekleidet, ihren schweren Arbeiten im Felde nach-



521. — David Teniers d. J., Kirmeß (München, Pinakothek).

gehen oder sich lärmend in dem tollen Durcheinander der Kirmeß heruntreiben. Nein, Brouwers Gestalten sind grundhäßliche, affenartige Wesen mit verquollenen Gesichtern, gedrunzen und hochschulterig, mit kurzen, krummen Beinen, bedeckt mit Lumpen, von denen weder Schnitt noch Farbe mehr zu erkennen sind. Trinkend, rauchend oder sich prügelnd begegnen wir ihnen in Löchern, die so schmutzig sind wie die Ställe. Die Leute sind finster, abgestumpft, heruntergekommen und wachen aus ihrem Hinbrüten nur auf, um zu brüllen und um sich wie Besessene

oder wie Epileptiker zu gebärden. Ein Lumpenpack! Aber ihre Lumpen hängen ihnen so bizarr um den Leib, ihre randlosen Hüte haben sie so flott auf die Köpfe gestülpt, und vor allem werden diese ungeschliffenen Bauern von einem so wundersamen Lichte umspielt, sind sie mit solch eleganter Leichtigkeit hingemalt, flimmert alles um sie herum in so

ein geheimer Zauber bannt. Auf dem Amsterdamer Bilde der *Dorfschenke* (Abb. 515) sind die Trunkenbolde dargestellt, wie sie grölend auf ihre Art sich belustigen; *Die Bauernschlägerei beim Kartenspiel* in Dresden (Abb. 516) stellt den Moment dar, wo die Kerle nach friedlichem Spiel in Streit

geraten sind, das Messer spielen lassen und sich die Schädel mit den Stuhlbeinen einschlagen wollen. Mit welcher toller Wut ist der Arm erhoben, und welche Blutgier liegt in dem mörderischen Blicke. Wie gut sind die verzerren Lippen beobachtet. Ein Drama spielt sich in dieser grotesken Welt ab. Brouwer ist halb Holländer, halb Vlame, und die Kunstgelehrten selbst schwanken, welchem Lande sie ihn zuzählen sollen. In Flandern geboren setzte er die Tradition der großen vlämischen Naturalisten, dieser in bezug auf Sonne und harmonische Farben so feinschmeckerischen Koloristen, fort; sein Handwerk lernte er in Holland; er sah bei Hals, zu welcher siegesbewußten Kühnheit ein Pinsel fähig sein könne, und wie man durch vieles Verreiben des an sich dicken Farbauftrages diesen mit Temperament behandeln und flüssig und durchscheinend gestalten könne.

Der Schüler von Adrian Brouwer, Joost van Craesbeeck, hat viel von seinem Lehrer. Mehr als einmal sucht er seine Helden unter den Gewölben einer Schenke oder vor den Auslagen der Fischweiber. Aber seine Kompositionsweise ist komplizierter. Seine Gestalten sind ein barockes Gemisch von



522. — David Teniers d. J., Bauern beim Bogenschießen (Wien, Hofmuseum).



523. — David Teniers d. J., Die Versuchung des hl. Antonius (Paris, Louvre).

Vornehmheit und Trivialität; die Technik ist markanter als bei Brouwer, die Farbe ist von seltener Üppigkeit, oft blendend, das



524. — David Teniers d. J., Dorfkirchweib (Brüssel, Museum).

Licht so lebendig, daß es von den Menschen auszustrahlen scheint, wie es z. B. der Fall ist bei der *Dorfschenke* (Abb. 517) des Wiener Hofmuseums. Es kommt vor, daß der Gegensatz von Licht und Schatten übertrieben ist wie bei der *Austernhändlerin* (Abb. 518) im Antwerpener Museum, aber der Künstler verfügt stets über eine reiche Palette und den allerfeinsten Pinsel; häufig verwendet er ein Licht von zu fahler Blässe. Brouwer ist ein Erfinder, Craesbeeck ein Nachahmer, übrigens kein überhängstlicher, einer, der originell zu bleiben verstand. Der Louvre besitzt ein sehr reifes, ausgeglichenes Bild von ihm, wo er sich selber in seinem Atelier, an einem Porträt malend, dargestellt hat; ein ebensolches Bild besitzt der Herzog von Arenberg in Brüssel (Abb. 519). — Der berühmteste vlämische Maler von Dorfgeschichten



525. — David Teniers d. J., Vogelschießen in Brüssel (Wien, Hofmuseum).

ist David Teniers der Jüngere, der 1610 in Antwerpen geboren wurde. Sein Großvater Julian war Genremaler, sein Vater, David Teniers der Ältere (1582 bis 1649), ebenfalls Maler, behandelte religiöse Stoffe und ländliche Szenen, und diese wurden die Spezialität des Sohnes. Dieser ließ sich 1650 in Brüssel nieder, wohin ihn Erzherzog Leopold Wilhelm, der Statthalter der spanischen Niederlande, berufen hatte. Er war auch Hofmaler

der, wohin ihn Erzherzog Leopold Wilhelm, der Statthalter der spanischen Niederlande, berufen hatte. Er war auch Hofmaler



526. — Gillis van Tilborch, Vlämische Bauernhochzeit (Dresden, Galerie).

von dessen Nachfolger. Im Jahre 1690 starb er. Teniers war in seinem Schaffen sehr fruchtbar; seine Werke findet man in allen Museen der Welt und häufig in enormer Anzahl. Sein Stoffgebiet war sehr mannigfaltig; es umfaßt die Galerie Ihrer Hoheiten, die Festlichkeiten, die die hohen Herrschaften mit ihrer Gegenwart beehrten, die Versuchung des heiligen Antonius, kirchliche Bilder und Allegorien und andere Motive, aber seine Lieblingsgebiete bleiben das bäuerliche Leben, die Dorfschenken, die Trinkereien und die Kirmeß. Er faßt seine Bauern ganz anders auf als Adrian Brouwer, obgleich er von letzterem viel gelernt hat. Er hat sie heiter gesehen, am Tische vor dem Wirtshaus (Abb. 520), vor der Herberge beim Tanze (Abb. 521), Bogen schießend (Abb. 522) und Ball spielend; oder sie machen ihren Frauen den Hof, zünden sich eine Pfeife



527. — David Ryckaert, Bauernstube (Dresden, Galerie).



528. — David Ryckaert, Der Alchimist
(Brüssel, Museum).

an, ganz ohne Rückhalt dem hinreißenden Temperament ihrer rohen, aber gesunden Natur hingegen. Denn sie sind vor allem gesund, Männer sowohl wie Frauen, wohlgenährt, wohlverwahrt und eingepackt in warmen, buntscheckigen Kleidern. Von Brouwer hat Teniers die strahlenden, flimmernden Töne übernommen, den geistreichen und sprühenden Pinselstrich; aber seine Tech-

nik ist straffer, seine Pinselführung zurückhaltender, weniger kühn, obgleich sein Pinsel immer schmiegsam bleibt und der Farbauftrag fein und dünn. Auch er liebt es, Bauern zu malen, macht aber weder Rasende aus ihnen, noch vertierte Dummköpfe; er stellt sie weder dar, wie sie im Handgemenge erschlagen werden, noch wie sie vom Trunke zu Boden gestreckt daliegen; sie verhalten sich anständig; aber die Art, die blanke Mütze forsch auf den Kopf zu stülpen, die Kittel mit den kräftigen Falten und vor allem das bizarre Spiel von Licht und Farbe erinnern an Adrian Brouwer. Auch ein Zusammenhang mit Rubens ist fest-



529. — Lukas van Uden, Landschaft (München, Pinakothek).

zustellen; ihm verdankt er das helle Licht, die kernige Technik und die Komposition voll Natürlichkeit und Bewegung. Ebenso ist er von Pieter Bruegel beeinflusst, und *Die Versuchung des heiligen Antonius* (Abb. 523) mit den phantastischen Gestalten war sogar eines seiner Lieblingsthemen.

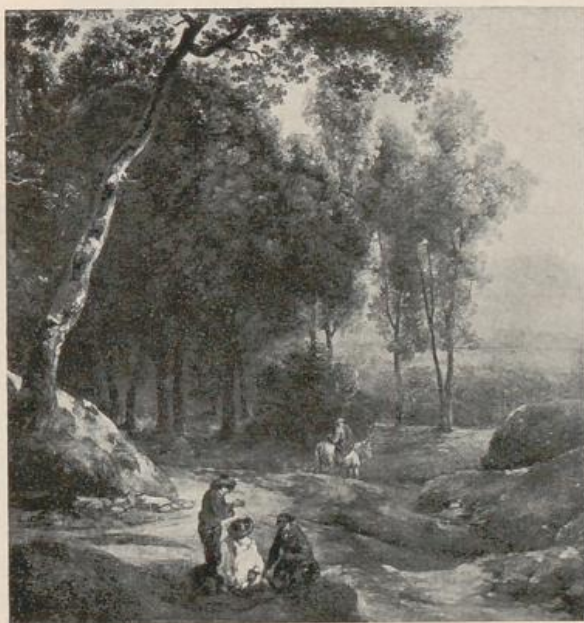
Wohl war er ein Freund der Bauern, aber als verfeinerter Mensch stellte er sie dar, und trotz der Verachtung, die Ludwig XIV. für das Bauerngesindel, das er malte, an den Tag legte, war er ein Hofmaler. Auf vielen seiner Kirmeßbilder, wie z. B. auf dem in Brüssel (Abb. 524), erscheint die Schloßherrschaft, um an den Lustbarkeiten ihrer Bauern teilzunehmen, und in seinen „offiziellen“ Bildern, wie u. a. dem *Vogelschießen in Brüssel* (Abb. 525), wohnen der Erzherzog und ein imposanter Schwarm von Höflingen dem Feste bei. Auch für landschaftliche Reize ist er empfänglich; das Land, das er mit leichter Hand und herzlicher Freude an der Sache malt, ist ebenso fröhlich wie seine Bewohner. Mit besonderer Aufmerksamkeit scheint er die Wirtshäuser und Gutshöfe zu behandeln, die er mit braunen Tönen überstreicht, mit einem Kastanienbraun, das weniger tief ist als bei Pieter Bruegel, aber freudiger, leichter und sonnen-durchstrahlter.

Gillis van Tilborch (Brüssel 1625?—1678?) war ein Schüler von

Roses



530. — Jan Wildens, Landschaft (Wien, Hofmuseum).



531. — Cornelis Huysmans, Waldlandschaft (Wien, Hofmuseum).



532. — Alexander Keyrinex, Landschaft (Braunschweig, Museum).

Teniers. Er erinnert an seinen Lehrer sowohl in der Wahl seiner Stoffe wie in der Art, wie er sie auffaßt, aber er erinnert doch nur von ferne an ihn. Sein großes Bild in Dresden, eine *Vlämische Bauernhochzeit* (Abb. 526), steht jedoch einem



533. — Jan Siberechts, Landschaft (München, Pinakothek).

kaum nach. Zu seinen Hauptwerken zählen noch andere Bilder großen Maßstabes: *Das ländliche Fest* in Lille, *Der Geograph* oder besser *Die fünf Sinne* in Dijon (1658) und *Das Gastmahl* im Haag.

Ein besserer Schüler und Nachahmer von Teniers war David Ryckaert (1612 bis 1661), der Sohn eines Malers. Er hat aber nur ausnahmsweise dörfliche Szenen dargestellt. *Die Bauernstube* (Abb. 527) in Dresden (1638) ist eines seiner ältesten und sozusagen das einzige Bild dieser Art. Es erinnert viel mehr an Brouwer als an



534. — Andreas van Eertvelt, Marinebild (Wien, Hofmuseum).

Teniers. Er wählt auch Stoffe, die bei Jordaens beliebt waren: *Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen, Der König trinkt! Die Versuchung des heiligen Antonius, Sprichwörter und Allegorien.* Aber Darstellungen aus dem Volksleben überwiegen; er bevorzugte den Handwerker bei der Arbeit, in seiner Wohnung, mit Frau und Kind (Abb. 528). Es würde ihm nie einfallen, allzu brutale Vorgänge oder zu tolle Episoden zu schildern; er ist ein gesetzter Mann, ein ruhiger, dezenter und abwägender Künstler. Seine Modelle lachen nicht, noch amüsieren sie sich, sie haben weder etwas Elegantes, noch etwas Einnehmendes; ihre schweren Köpfe scheinen auf ihren gedrungenen Körpern zu lasten, und sie haben die bleigraue, fahle Gesichtsfarbe von Heimarbeitern. Wie bei Teniers ist das Beiwerk ein Stück saftiger Malerei. Die Landschaft aber interessiert Ryckaert nicht. Er malt den Bürgersmann, das heißt die Klasse von Menschen, die am allerunmalerische-



535. — Bonaventura Peeters, Am Ufer des Flusses (Braunschweig, Museum).

sten ist von allen. Auch Jordaens hatte dasselbe getan, aber wenn der große Lyriker sie durch seine glänzende Technik verherrlicht, so führt sie uns Ryckaert in ihrem nüchternen Aussehen vor und bei ihren Arbeiten des Alltags. Seine Werke bilden die Einleitung zu den friedlichen und trocknen Bildern des 18. Jahrhunderts; ihm fehlt absolut jede Phantasie, ja selbst jede Anmut.



536. — Frans Snyders, Küchenstück (München, Pinakothek).

Rubens war nicht bloß der Begründer der Historienmalerei und des Genrebildes; er hat auch eine Schule von Landschaftern und Tiermalern begründet. Unter ersteren waren seine Mitarbeiter Lukas van Uden (Antwerpen 1595—1672/3) und Jan Wildens (Antwerpen 1586—1653). Rubens hat dem Landschaftsbild neue Formen verliehen, er hat eine genaue und großzügige Darstellung der Natur daraus gemacht; bald war es eine heroische Ansicht, bald eine ländlich einfache Gegend. Wenn van Uden mit ihm zusammen arbeitete, was häufig geschah, so entfaltet dieser ein solches Ungestüm und eine solche Kraft, daß es schwer fällt, die



537. — Frans Snyders, Fruchstück (Kopenhagen, Museum).

Arbeit der beiden Genossen zu unterscheiden. Den Anteil van Udens erkennt man jedoch an seiner Vorliebe für hochgewachsene, dünne und gewundene Baumstämme und an seiner Lichtbehandlung, die fahler und spärlicher ist als bei seinem großen Vorgänger. In seinen kleinen Bildern, die er allein malte, rückt ihn seine miniaturartige Ausführung in die Nähe des Sammet-Bruegel (Abb. 529). Jan Wildens

scheint ebenfalls ein emsiger Mitarbeiter von Rubens gewesen zu sein und scheint sogar zu seinen Tischgenossen gezählt zu haben. Er malte für ihn nicht bloß Landschaften, sondern auch viele Nebendinge und Stillleben; er scheint sich sogar auf dieses ehrenvolle Mitarbeiterbeschränkt zu haben, so daß man ihm nur wenige ganz eigenhändig gemalte sichere Bilder zuschreibt.



538. — Paul de Vos, Hirschjagd (Brüssel, Museum).

Es steht fest, daß er außer einigen Landschaftsbildern Städteansichten, Tiere und Jagddarstellungen malte. Gewöhnlich sind die Bilder von Wildens grau und matt. Man könnte von einem klaren und geläufigen Prosastil reden. Eine kürzlich von dem Wiener Hofmuseum angekaufte, ziemlich umfangreiche Landschaft (Abb. 530) ist voll signiert. Im goldenen Strahl der untergehenden Sonne breitet sich ein Wasser aus, an dessen Ufern Jäger und Hirten sich gruppieren; zu beiden Seiten einige hohe, vom Lichte warm beschienene Bäume, ein herrliches Ganzes, das beweist, daß sein Schöpfer würdig war, an den großartigsten Landschaften von Rubens mitzuarbeiten.

Ungezählte Landschaften folgen einander bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, aber meist waren es mittelmäßige Persönlichkeiten. Alle verfügen über eine gewisse Geschicklichkeit und malen hübsche Gegenden mit Wald und Bergen in dekorativem Stil, aber sie scheinen für die natürlichere Schönheit, die sie darzustellen vorgeben, unempfänglich zu sein. Nichtsdestoweniger waren einige von ihnen



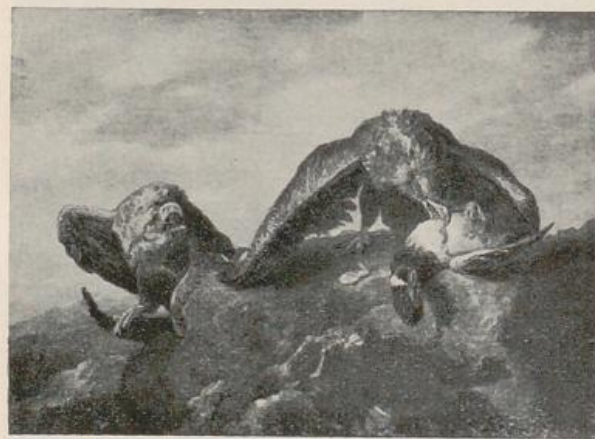
539. — Jan Fyt, Stilleben (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

im Auslande und in Ländern, wo die Landschaftsmalerei nur selten gute Jünger fand, geschätzt. Gillis Neyts (Antwerpen



540. — Jan Fyt, Hunde bei erlegtem Wilde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

1617—1687), Pieter Gysels (Antwerpen 1621—1690), Cornelis Huysmans (geb. Antwerpen 1648, gest. Mecheln 1727) (Abb. 531) sind die bekanntesten. Alexander Keyrinx arbeitete lange Jahre in England (Abb. 532), van Plattenberg in Frankreich, wo man ihn Plate-Montagne nannte; Jacques Fouquier, Gaspar de Witte und Abraham Genoels in Frankreich und Ita-



541. — Jan Fyt, Adler mit Beute (Antwerpen, Museum).

lien, Pieter Spierinx und Jan Frans van Bloemen in Italien, René Megan in Wien. Der beste von ihnen war Jan Siberechts (Antwerpen 1627—1703), ein Künstler von wirklichem Talent (Abb. 533). Er malte Landschaften mit Staffage, und das Ganze sowohl wie die Einzelheiten sind ausgezeichnet. Seine Töne gehen etwas stark ins Schwarze, aber die Leinwand strahlt förmlich die Frische der Luft, der Seen und des Laubes aus. Der Eindruck, den man hier empfängt, ist ein vollkommen anderer als der, den die Liebhaber der glühenden Atmosphäre des Südens wiederzugeben bestrebt sind, die einen Felsen einem Baum vorziehen und das stumpfgraue Fell eines italienischen Esels der buntscheckigen Haut der vlämischen Kuh. Siberechts empfindet die Schönheit seiner heimatlichen Landschaft; er erfreut sich einer erfrischenden Lebhaftigkeit, die er auch zur Geltung zu bringen weiß. Er versteht es ganz wunderbar, sie uns fühlbar zu machen. Mit den Landschaftern stehen die Maler von Seestücken in

Gillis Neyts (Antwerpen 1617—1687), Pieter Gysels (Antwerpen 1621—1690), Cornelis Huysmans (geb. Antwerpen 1648, gest. Mecheln 1727) (Abb. 531) sind die bekanntesten. Alexander Keyrinx arbeitete lange Jahre in England (Abb. 532), van Plattenberg in Frankreich, wo man ihn Plate-Montagne nannte; Jacques Fouquier, Gaspar de Witte und Abraham Genoels in Frankreich und Ita-

liens, Pieter Spierinx und Jan Frans van Bloemen in Italien, René Megan in Wien. Der beste von ihnen war Jan Siberechts (Antwerpen 1627—1703), ein Künstler von wirklichem Talent (Abb. 533). Er malte Landschaften mit Staffage, und das Ganze sowohl wie die Einzelheiten sind ausgezeichnet. Seine Töne gehen etwas stark ins Schwarze, aber die Leinwand strahlt förmlich die Frische der Luft, der Seen und des Laubes aus. Der Eindruck, den man hier empfängt, ist ein vollkommen anderer als der, den die Liebhaber der glühenden Atmosphäre des Südens wiederzugeben bestrebt sind, die einen Felsen einem Baum vorziehen und das stumpfgraue Fell eines italienischen Esels der buntscheckigen Haut der vlämischen Kuh. Siberechts empfindet die Schönheit seiner heimatlichen Landschaft; er erfreut sich einer erfrischenden Lebhaftigkeit, die er auch zur Geltung zu bringen

Zusammenhang. Sie sind weder zahlreich noch glänzend. Es ist recht sonderbar, daß Antwerpen, seit zwei oder drei Jahrhunderten der Mittelpunkt der vlämischen Malerei, nicht eine größere Zahl von Malern hervorgebracht hat, die die Schelde oder das Leben der Seeleute darstellten. Willaerts (Antwerpen 1577 bis nach 1665) und van Eertvelt (Antwerpen 1590—1652) malten das eigentliche Meer mit seinen Stürmen und Schiffbrüchen (Abb. 534). Bon-



542. — Adrian van Utrecht, Früchte
(Stockholm, Museum).

necroy (Antwerpen 1618—?) und die Brüder Bonaventura (Antwerpen 1614—1652) und Jan (1624—1677) Peeters, schildern uns bald die Küsten des Ozeans, bald die Ufer der Schelde und anderer Flüsse. Der Tüchtigste dieser ganzen Gruppe ist Bonaventura Peeters (Abb. 535), ein leicht schaffendes, lebenswürdiges und lebendiges Talent, aber ohne große Kraft.

Die Maler von Tierbildern, Stilleben und Blumenstücken, die mit Rubens gearbeitet hatten oder wenigstens seiner Schule angehörten, waren begabter als die Landschaftler dieser Epoche.

Zu allen Zeiten haben die Vlamen sich durch die Schönheit ihrer Technik ausgezeichnet und haben darin die Tier- und Stillebenmaler anderer Schulen übertroffen. Frans Snyders (Antwerpen 1579—1657) steht unter den Malern von Tieren und Fruchtstücken sehr hoch. Seit seiner Rückkehr aus Italien arbeitete er gemeinsam mit Rubens. So malte er bei Werken des Meisters, wie dem *Faun* in der Sammlung Schönborn (um 1612) und dem *Bacchanal* in Berlin (um 1618) die Früchte.



543. — Pieter Boel, Adler
(Frankfurt a. M., Städelsches Institut).



544. — Guillaume Gabron, Stilleben
(Braunschweig, Museum).

beiter bestand viel Verwandtschaft, und die gemeinsame Arbeit nähert sie einander noch mehr. Jan Bruegel mußte, um sich Rubens anzupassen, seine Malweise geschmeidiger, weicher werden lassen, Snyders dagegen mit seiner kernigen Pinselführung und seinem frischen Kolorit war es ein Leichtes, seine Technik mit der von Rubens in Einklang zu bringen. In den Werken, die Snyders allein malte — und diese sind zahlreich — hat er eine Technik von allerhöchster Zartheit und eine sanft strahlende



545. — Jan Davidsz de Heem, Stilleben
(Dresden, Galerie).

Auf dem Dresdener Bilde *Diana von der Jagd zurückkehrend* verdankt man seiner Hand das Wild, die Hunde und das Obst. In Torre della Parada bei Madrid hat er einen Teil der Wände mit seinen Malereien geschmückt, den übrigen Raum nehmen Allegorien von Rubens ein. Zwischen dem genialen Künstler und seinem sehr geschickten Mitarbeiter bestand viel Verwandtschaft, und die gemeinsame Arbeit nähert sie einander noch mehr. Jan Bruegel mußte, um sich Rubens anzupassen, seine Malweise geschmeidiger, weicher werden lassen, Snyders dagegen mit seiner kernigen Pinselführung und seinem frischen Kolorit war es ein Leichtes, seine Technik mit der von Rubens in Einklang zu bringen. In den Werken, die Snyders allein malte — und diese sind zahlreich — hat er eine Technik von allerhöchster Zartheit und eine sanft strahlende Farbengebung; das dichte Fell seiner Tiere läßt an silbrig glänzende Sammete denken, die im Lichte spiegeln, und das schillernde Gefieder seiner Vögel erinnert an funkelndes Geschmeide. Aber seine Malerei ist immer von bemerkenswerter Genauigkeit und erlesener durchsichtiger Klarheit. Nichts dem Zufall überlassend, ja kaum etwas seiner Phantasie opfernd, begnügt er sich mit dem Reiz und dem Zauber der Natur. Unter seinen Hauptwerken führen wir das *Küchenstück* (Abb. 536) in der Münchener Pinakothek an; dasselbe

reiche Licht ist mit der gleichen Kraft über alles verbreitet, über das Reh, den Hund, den Hasen, die Rebhühner und die Fasanen, und läßt alles in gleichem Glanze aufleuchten. Ein anderes Meisterwerk, das *Fruchtstück* (Abb. 537) in Kopenhagen, hat einen strahlend hellen und zarten Gesamtton, was mit dem dunkleren Grunde, von dem sich die Dinge abheben, eine feine Wirkung hervorbringt. Es gibt nichts Dekorativeres und Anziehenderes als diese Art der Anordnung. Und, um es nochmals zu betonen, welche Naturtreue liegt dieser lyrisch schwungvollen Malerei zugrunde.

Ein zweiter Tiermaler, der häufig mit Rubens in Berührung kam, ist Paul de Vos (geb. Hulst 1590, gest. Antwerpen 1678). Er malte vor allem lebende Tiere und Jagdbilder (Abb. 538). Seine Anlage und seine Liebhabereien bestimmten ihn in noch größerem Maße als Snyders zur Mitarbeit an den stürmisch dramatischen Werken Rubens'. Aber de Vos unterscheidet sich von Snyders auch sehr in der Technik. Er hat weder dessen Farbglanz noch dessen saubere und anständige Art zu zeichnen. Er behandelt seine Tierkämpfe und Jagdbilder in einem grauen Tone und gibt mehr auf die Gesamtwirkung als auf die Einzelheiten. Trotzdem wird ein großer Teil seines Lebenswerkes noch Snyders zugeschrieben.

Andere tüchtige Tiermaler arbeiteten zwar nicht bei Rubens, gehören aber gleichwohl seiner Schule an. Der beste, Jan Fyt (Antwerpen 1611—1661), ein Schüler von Snyders, übertraf seinen Lehrer und alle übrigen Maler von Tierstücken und Stilleben. Er hat nacheinander in zwei verschiedenen Manieren gearbeitet. Zuerst getreulich in der Art von Snyders: kräftiges Kolorit, weiches Licht, sammetweiche, emailartige Ausführung. In seiner zweiten Stilphase nehmen die Töne seiner Palette an Kraft zu,



546. — Daniel Seghers, Der hl. Ignatius
(Antwerpen, Museum).



547. — Pieter Neefs, Inneres einer gotischen Kirche (Madrid, Prado).

die Farbenmasse wird körniger, seine Pinselführung ungestümer und eigenartiger. Seine Malerei bekommt Unebenheiten wie ein Reibeisen, tintenschwarze Töne sind über helle und blasse Farben gelegt. Wie kühn auch seine Komposition sein mag, und wie schwer auch gewisse Farbskalen von ihm wirken, in seiner Pinselführung bleibt er sicher und das Ganze ist immer so wohl gelungen, daß man meint, es sei dies durch Fleiß und größte Sorgsamkeit der Ausführung erreicht. Bis um das Jahr 1647 ungefähr bleibt er der Art von Snyders treu, und dieser Zeit gehören Bilder aus der Liechtenstein-Galerie an, aus den Museen in Petersburg, Frankfurt und Dessau. Nach diesem Zeitpunkt geht er zur zweiten Manier über. Ihr gehören gewisse Bilder aus der Liechtenstein-Galerie und noch weitere an, die sich in Wien und an anderen Orten befinden. Das Berliner Museum besitzt einige Hauptwerke von Jan Fyt. In erster Linie ein *Stilleben* (Abb. 539): ein Tisch mit einer blauen Sammetdecke, darauf in einer ziselirten Schüssel große Fische, darüber hängen zwei aus Obst und Laub gewundene Girlanden. Es läßt sich nichts denken, was zaubernder und in der Ausführung vollendeter wäre. Ein ähnliches Bild im selben Museum stellt *Hunde bei erlegtem Wilde* dar (Abb. 540), einen geschossenen Rehbock, Hasen, Rebhühner und anderes kleines Wild, die von Jagdhunden bewacht werden. Die Hunde weisen den Gegensatz von fahlem Weiß und tintigem

Schwarz auf, von dem wir oben sprachen; das Reh ist prachtvoll, von einer unvergleichlichen Wärme des Tones, die Landschaft ist von reichem Sonnenlicht bestrahlt. Es ist wirklich die verkörperte Sonne. *Die Adler* (Abb. 541) im Antwerpener Museum bieten ein Beispiel für die dramatische Note in des Meisters Schaffen und einen Beweis dafür, welch Leben dieser Maler von Stilleben seinen Tieren einzuhauchen imstande war.



548. — Gérard de Lairesse, Judith (Lüttich, Museum).

An diese großen Meister reihen sich noch einige andere an, die denselben Zweig der Malerei pflegten, Alexander Adriaensens (Antwerpen 1587 bis 1661), der vor allem Fische malte, aber auch Blumen und Vögel; Adrian van Utrecht (Abb. 542) (Antwerpen 1599—1652), der Hochwild, Küchengerätschaften und auch Hahnenkämpfe behandelte; Nicasius Beernaerts (geb. Antwerpen 1620, gest. Paris 1678), Schüler von Frans Snyders; David de Coninck (Brüssel 1636—1700), Jan Roos (geb. Antwerpen 1591, gest. Genua 1638), ebenfalls ein Snydersschüler; Pieter Boel (geb. Antwerpen 1622, gest. Paris 1674) (Abb. 543), Jakob van Es (1596—1666), Isaac Wigans (Antwerpen 1615—1662/3) und Guillaume Gabron (Abb. 544) (Antwerpen 1619 bis 1678); die beiden letzteren sind ausschließlich Maler von Stilleben.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts war es bei den vlämischen Edelleuten beliebt, die Speisesäle mit großen Bildern auszumücken, die tote oder lebende Tiere darstellten. Die üppigen und großartigen Malereien von Adrian van Utrecht, David de Coninck, Pieter Boel und Jakob van Es waren vor allem gesucht. Die übrigen Stillebenmaler führten kleinere Bilder aus mit goldig oder rötlich glänzenden Früchten, silbernem Geschirr und kristallinen Gläsern, alles koloristisch anziehende Werke, geschickt in der Komposition und ausgezeichnet

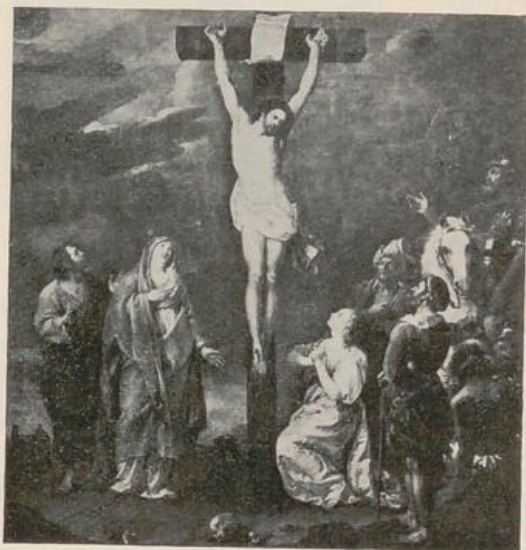


549. — Pieter Jakob Horemans, Frau mit Kindern (Braunschweig, Museum).



550. — A. C. Lens, Ariadne
(Brüssel, Museum).

schicklichkeit hervorbringt, findet durch ihn seine wundersamste Wiedergabe. Blumen und Früchte in den appetitlichsten Farben, Fliegen und Käfer, funkelnd wie Geschmeide, buntes Gefieder, Spitzen, Gläser, Juwelen und Edelsteine, die von Feenhänden gefaßt zu sein scheinen, alles was die Blicke blendet und um-



551. — W. J. Herreyns, Christi letzte Augenblicke (Antwerpen, Museum).

in der Technik. — Wieviel Namen müßte man nennen unter all den Malern dieser glänzenden und kostbaren Dinge. Begnügen wir uns anzuführen Cornelis Mahu (1613 bis 1689), Ambrosius Bruegel, Sohn des Sammet-Bruegel (1617—1673), Jan Paul Gillemans (1618—1675) und Jan Paul II. Gillemans (1651 bis 1704), Georg van Son (1623 bis 1667) und Jan Frans van Son (1658—1718). Der beste von allen ist Jan Davidsz de Heem (geb. Utrecht 1606, gest. Antwerpen 1683/4), dessen Leben sich teils in Holland, teils in Belgien abspielte. Was die Natur an Zauberhaftem und das Feinste, was der Mensch durch Geschmeide, schauen wir dank seinem unerhörten Können wie in einem Zauberspiegel, nur daß der Glanz und die Pracht der Wirklichkeit noch übertroffen sind (Abb. 545). Sein Sohn, Cornelis de Heem (1631 bis 1695) behandelt talentvoll dieselben Gegenstände, aber in einer ängstlicheren und erloscheneren Tonskala. Ganz mit Unrecht neigt man dazu, die Blumenmaler mit den Malern von Stilleben in Beziehung zu bringen. Selbst die vielseitigsten Blumenmaler hüten sich sehr,



552. — Pieter Verhaghen, Darstellung im Tempel (Gent, Museum).

ihre Sträuße, Garben und Girlanden in Gesellschaft von anderen Erzeugnissen der Natur zu zeigen. Der berühmteste Blumenmaler ist Daniel Seghers (Antwerpen 1590—1661). Er war Schüler des Sammet-Bruegel, übertraf aber seinen Meister in dem von ihm gewählten Genre. Er trat in die Gesellschaft Jesu ein, was ihn nicht hinderte, sein ganzes Leben lang zu malen. Seine Kunst war übrigens eine Andachtsübung. Er liebte es, Rundbilder von der Jungfrau oder von Heiligen mit seinen köstlichen Blumen zu umkränzen. Niemand außer ihm hat für die schimmernden Blumen so frische und so naturgetreue Töne gefunden



553. — Balth. Ommeganck, Landschaft mit Viehherde (Braunschweig, Museum).



554. — Lukas Vorsterman, Der Engilsturz. Stich nach Rubens.

Neefs aus Antwerpen (1578—1660) und sein Sohn. Er arbeitete in der Art des Hendrik van Steenwyck. Vater und Sohn malten mit Vorliebe Kircheninterieurs kleinen Formats. Ersterer war das größere Talent, nichtsdestoweniger sind die Werke des einen



555. — Schelte a Bolswert, Die Dornenkrönung. Stich nach van Dyck.

(Abb. 546). — Seghers hatte als Schüler und Nachahmer Jan Philipp van Thielen (Mecheln 1618—1667) und Nicolas van Verendael (Antwerpen 1640 bis 1691), die getreulich in seiner Art, nur saftloser, weiterarbeiteten. Auch noch andere hängen mit ihm zusammen, wenn auch indirekter. So Frans Ykens (Antwerpen 1601—1693), Jan Antonis van den Baren, der 1656 den Erzherzog Leopold Wilhelm nach Wien begleitete, Jan van den Hecke 1620—1684), Christian Luckx (1623—?) und viele andere.

Endlich muß man die Architekturmalerei nennen, von denen einige im 17. Jahrhundert sich großen Rufes erfreuten. Die hauptsächlichsten sind Pieter Neefs aus Antwerpen (1578—1660) und sein Sohn. Er arbeitete in der Art des Hendrik van Steenwyck. Vater und Sohn malten mit Vorliebe Kircheninterieurs kleinen Formats. Ersterer war das größere Talent, nichtsdestoweniger sind die Werke des einen schwer von denen des andern zu unterscheiden. Fast in allen europäischen Museen begegnet man ihnen. Gewöhnlich nahmen sie sich Notre-Dame in Antwerpen zum Modell, malten sie aber nie so wie sie ist. Sie diente ihnen vielmehr als Thema, das sie variierten. Sie bemühten sich, das Spiel der Lichte, das sich in den Schiffen verbreitet und zwischen den Säulen verliert, wiederzugeben. Meistens beleben sie ihre Bilder durch kleine, von anderen Künstlern ausgeführte Figürchen (Abb. 547).

Das Fürstbistum Lüttich schenkte Belgien im 17. Jahrhundert einige Künstler von Ruf, die sich von der vlämischen Schule losmachten und unter südlichem Einfluß standen.

Gérard Douffet (1594—1660), der, wie man sagt, bei Rubens arbeitete, war der Lehrer von Bartholet Flémalle (1614 bis 1675). Dieser ging nach Italien und hatte Gérard de Laïresse (1641—1711) zum Schüler, der sich in Amsterdam niederließ, um durch seine Schriften ebenso, wie durch seine Malerei den akademischen Stil auszubreiten, dem die Regierung Ludwigs XIV. in Frankreich scheinbar endgültig zur Herrschaft verholfen hatte (Abb. 548).

Das 18. Jahrhundert war für die vlämische Malerschule eine Zeit tiefsten Verfalls und einer langen Lethargie. Höchstens, daß es dem Land blutleere Altarbilder ohne Erfindung und ohne Farbe von Willem Ignaz Kerricx (Antwerpen 1682—1745), Jakob van Helmont (Brüssel 1683—1726), Robert van Audenarde (Gent 1663—1743) bescherte, oder häusliche Szenen von einem süßlichen Realismus, die ein Pieter Jakob Horemans (Antwerpen 1700—1776) (Abb. 549) anfertigte. Die Bildnisse von der Hand fast gänzlich unbekannter Maler sind noch die am wenigsten banalen Werke.

Gegen Ende des Jahrhunderts macht sich eine Art von Erwachen in der Kunstwelt bemerkbar. Andreas Cornelis Lens (geb. Antwerpen 1739, gest. Brüssel 1822) war seiner Studien wegen nach Rom gegangen und wurde nach seiner Rückkehr der Vorkämpfer der Freiheit der Künstler, indem er verlangte, diese sollten von nun an endlich davon befreit sein, der Lukasgilde angehören zu müssen. Er gewann seine Sache, aber die Malerei



556. — Paul Pontius, Peter Paul Rubens. Stich nach Rubens.



557. — A. van Dyck, Porträt des Justus Suttermans. Radierung.



558. — Christoph Jegher, Der trunkene Silen. Holzschnitt nach Rubens.

(Abb. 552). Aber er predigte in der Wüste, von ihm sollte der Anstoß zu einer Wiederbelebung der Kunst noch nicht ausgehen. Noch weniger von einem Maler, der zu großem Ruhm gelangte und der Beweise von wirklichem Talente lieferte, sowohl was Erfindung wie Ausführung betrifft, nämlich Balthasar Ommeganck (Antwerpen 1755—1826). Dieser arbeitete in der Art



559. — Gerard Edelinck, Magdalena. Stich nach Le Brun.

des Hendrik Joseph Antonissen (Antwerpen 1737—1794), übertraf ihn aber ganz beträchtlich. Er malte sehr reizvolle und anziehende Landschaften mit Hammelherden oder anderen Tieren, die von einem vollen weichen Lichte umspielt sind (Abb. 553). Jean-Louis de Marne (geb. Brüssel 1744, gest. Paris 1829), ein Zeitgenosse Ommegancks, pflegte eine Kunst, die starke Verwandtschaft mit der des berühmten Schafmalers aufwies; er malte Landschaften mit Tieren, Städteansichten, Kirmeßbilder und eine Anzahl Episoden aus dem täglichen Leben. Genau wie die Dekorationsmaler seiner Zeit be-

nahm darum doch keinen Aufschwung; denn Lens benutzte seinen Namen und seinen Einfluß dazu, um dem Beispiel seines Lehrers Balthasar Beschey zu folgen und in Flandern den pseudo-klassischen Stil heimisch zu machen, der in Frankreich despotisch herrschte (Abb. 550). Willem Jakob Herreyns (Antwerpen 1743—1827) blieb der alten Tradition treuer (Abb. 551), ebenso Pieter Verhaghen (Löwen 1728—1811). Dieser, ein kernigeres Talent, kehrte entschlossen zum Rubensstile zurück und setzte seine kraftvolle farbenfreudige Malerei den gekünstelten und unmännlichen Gemälden von Lens entgegen



560. — Der Triumph des Abendmahls. Teppichkarton nach Rubens.

sinnt auch er sich auf Teniers, aber die Anregung, die ihm von diesem zufließt, gibt er farbiger und schneidiger wieder als die übrigen Künstler seiner Zeit, in warmen, leuchtenden Tönen, wie sie Ommeganck verwendet, und mit einem Humor, der Madou vorausahnen läßt.

Wie auf alle übrigen Künste, und sogar in erhöhtem Maße, hat Rubens einen allmächtigen Einfluß auf die Graphik ausgeübt. Bei seiner Rückkehr aus Italien fand er eine heimische, sehr tätige Schule vor, die den Stichel mit einer Gewandtheit ohnegleichen handhabte, in der Ausführung aber das vollkommene Gegenteil von dem war, wie Rubens diese Kunst auffaßte. Er ließ keinen dieser sauber arbeitenden, aber unbedeutenden Kleinmeister für sich stechen. Nur einem Mitglied der Familie Galle, Cornelis dem Vater (1575—1650), war es gestattet für ihn zu stechen, und Cornelis der Sohn (1615—1678) nahm an der Ehre teil. Rubens hat sich seine Stecher und ihre Schule herangebildet; er hat ihre Arbeiten geleitet. Um 1620 herum ließ er durch van Dyck nach seinen Bildern Zeichnungen anfertigen, die wiederum seinen Stechern als Vorlagen dienen sollten; oftmals führte er auch selbst Zeichnungen und Skizzen für seine Kupferstecher aus. Soviele in seiner Umgebung oder für seine Rechnung arbeiten mochten, bei einem jeden revidierte er die Probedrucke und übergab sie eigenhändig, bis sie seine Zu-

friedenheit erreichten. Da er die Männer, die er brauchte, in Antwerpen nicht fand, wandte er sich nach Holland, dessen Stecher z. T. für ihn arbeiteten, ohne ihr Vaterland zu verlassen, so Willem Swanenberg, Jakob Matham und Jan Muller, die von 1611 bis 1615 Rubens' Werke vervielfältigten. Pieter Soutman kam als erster dieser Holländer nach Antwerpen und arbeitete dort unter des Meisters Augen. Lukas Vorsterman (geb. Bommel 1595, gest. Antwerpen 1675) ließ sich gegen 1620 in Rubens' Nähe nieder und arbeitete für ihn bis 1623. Er ist der älteste dieser großen Stecher (Abb. 554). Boethius a Bolswert (geb. Bolswert um 1580, gest. Brüssel 1633) und sein Bruder Schelte a Bolswert waren



561. — Der Tod des Achilles. Teppich nach Rubens (Brüssel, Musée du Cinquante-naire).

die beiden letzten Holländer, die nach Flandern übersiedelten und hier für Rubens stachen (Abb. 555). Sie und Paul Pontius (Abb. 556), Hans Witdoeck, Pieter de Jode der Jüngere, Conrad Lauwers, Cornelis van Caukercken, Nicolas Ryckmans waren die hauptsächlichsten Vervielfältiger von Rubens und seiner Schule, vor allem von Anton van Dyck und Jakob Jordaens. Alle arbeiteten unter des Meisters Leitung und folgten in ihren kraftstrotzenden harmonischen Blättern, die strahlendes Licht und tiefster Schatten

erfüllt, dem breiten Strich und dem glanzvollen Kolorit des wahrhaft souveränen Meisters. Der berühmteste vlämische Holzschneider, Christoph Jegher (Antwerpen 1596—1623), begeisterte sich ebenfalls an Rubens und arbeitete viel für ihn (Abb. 558). Auch einige Radierer, wie vor allem Willem Panneels und Theodor van Thulden, beide zugleich Maler, reproduzierten Rubens' Werke. Unter den Malern der Rubensschule zeichneten sich übrigens verschiedene als Radierer aus, Van Dyck, der unvergleichliche Porträts ätzte (Abb. 557), der derbe Jordaens, der süßliche Cornelis Schut, der Landschaftler Lukas van Uden, die Tiermaler Pieter Boel und Jan Fyt, sowie manche andere.

Als Antwerpen aufgehört hatte, die Führerin in der Kunstwelt zu sein, wanderten die Schüler und Abkömmlinge dieses großen Meisters des Stichels und der Nadel, wie Gerard Edelinck



562. — Heimkehrender Erntewagen. Teppich nach David Teniers d. J.
(Brüssel, Musée du Cinquantenaire).

(Abb. 559), Nicolas Pitau, Cornelis Vermeulen und Pieter van Schuppen nach Paris aus und begründeten dort die französische Stecherschule, aus der dann die moderne Graphik hervorging. Während mehr als eines halben Jahrhunderts hatte die Rubensschule in der Welt des Kupferstiches den Ton angegeben, und Antwerpen hatte allerorten die Meisterwerke seiner Kunst verbreitet. In dieser großen Epoche endlich ist es wieder Rubens, der auch der Teppichwirkerei den Stempel seiner Kunst aufdrückt. Ende des 16. Jahrhunderts und im Laufe des schrecklichen mehr als zwanzig Jahre wütenden Krieges, der so bedauernswerte Folgen brachte, hatte diese Industrie wie alle andern, schwer zu leiden; sie erholte sich erst, als der Frieden dem Lande wieder gegeben war, und Erzherzog Albrecht und Isabella hier eine, wenn auch beschränkte, Souveränität ausübten. In Brüssel nahmen die Handwerker die Arbeit wieder auf. In der Tat besaß die Stadt aber nicht mehr die Alleinherrschaft in Europa; überall, in Paris, in Lille, in Spanien und Italien hatten sich Werkstätten aufgetan, aber in Brüssel arbeitete man doch emsig fort, und der Export war beträchtlich; der mehr oder weniger blühende Reichtum des Landes hatte über die Zukunft der Bildwirkerei zu entscheiden. Rubens, von allen Seiten angetrieben und ein unermüdlicher Arbeiter, lieferte den Brüsseler Werkstätten vier große Serien: Die *Geschichte des Consuls Decius Mus*, die für genuesische Kaufleute

bestimmt war, den *Triumph des Abendmahls*, den die Infantin Isabella für das Klarissinnenkloster in Madrid bestellt hatte (Abb. 560), die *Geschichte Kaiser Konstantins* für Ludwig XIII. und die *Geschichte des Achilles* für Karl I. (Abb. 561). Jede dieser Folgen wurde in mehreren Wiederholungen ausgeführt.

Wie allen Zweigen der Kunst, mit denen Rubens sich beschäftigte, führte er auch der Teppichwirkerei einen Strom neuen Lebens zu. Die Entwürfe, die er lieferte, sind Dichtungen in grandiosem Stil, die unwiderlegbar den Stempel des Genies, das sie hervorbrachte, aufweisen. *Der Triumph des Abendmahls* ist die machtvollste Allegorie, die jemals zur Verherrlichung der Mysterien des katholischen Glaubens erdacht wurde; in der *Geschichte des Decius Mus* hat er seiner enthusiastischen Bewunderung für den edlen Charakter der Republikaner des alten Rom Ausdruck gegeben und hat ihrer Erscheinung, ihren Waffen und ihren Kostümen den Typus und die Form verliehen, welche die Jahrhunderte sich gebildet haben, um auf das genaueste den Charakter des heldenhaften Volkes wiederzugeben. *Die Geschichte des Achilles* und *Die Geschichte Konstantins* sind ebenfalls heroische Heldenbilder, wie sie bloß ein Rubens schaffen konnte. Er verließ die seit dem vorigen Jahrhundert begangenen Wege; die Eleganz ersetzte er durch das dramatische Interesse, die Leichtigkeit durch üppige Macht, die Überfülle durch die Einheitlichkeit des Ganzen.

Er war nicht der einzige seiner Zeit und seiner Richtung, der den Bildwirkern Kartons lieferte. Jakob Jordaens hat mehrere geschaffen, eine Sprichwörterfolge nach seinen Bildern, eine Vermählung Ludwigs XIII. gemeinsam mit Jan Fyt, Szenen aus dem Leben der Bauern, das Opfer Abrahams, den Monat März, ein Konzert und anderes. Der Künstler bleibt in diesen Arbeiten der Maler des Bürgertums, des Volkes; die hohe Vornehmheit, die für Rubens immer charakteristisch ist, fehlt ihm; und des Farbenglanzes entkleidet, wie die Wandteppiche sich jetzt dem Auge zeigen, gebietet es ihnen an dem Reiz, der den Bildern des Meisters eigen ist. Auch andere Rubensschüler, wie Schut, Sallaert und van Uden arbeiteten für die Teppichwirkereien.

Der Künstler, der Ende des 17. und im 18. Jahrhundert am populärsten wurde, ist David Teniers. Direkt für die Teppichwirker hat er nicht gemalt, aber die Wirker entlehnten ihre Darstellungen aus seinen Werken. Die heroischen Taten begeisterten das Volk nicht länger, die ländlichen Vorgänge, das Leben der Bauern und besonders die Lustbarkeiten auf dem Dorfe entzückten den reichen Bürger und die Eigentümer der prächtigen Paläste. Es gefiel ihnen, auf den Wänden ihrer Salons das lustige Bauernvolk zu sehen, das, die breite Lebens-

freude im Gesicht und in den Bewegungen, sich unter den Bäumen und vor den Hütten tummelt, die all dies gesunde und ausgelassene Treiben umrahmen.

Brüssel arbeitete noch nach Entwürfen von Rubens; Oudenaarde, dessen Spezialität Verdüren waren, webte nach Teniers (Abb. 562). Was man in der kleinen Stadt hervorbrachte, waren bescheidenere Darstellungen, dazu bestimmt, weniger prächtige Wohnungen zu schmücken.

Da das Land sich aus seinem Zustand des Verfalls nicht wieder in die Höhe arbeitete, ging die Kunst der Teppichweberei immer mehr und mehr bergab und verschwand schließlich am Ende des 18. Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts wurden die Wandteppiche durch mit Öl gemalte Leinwände ersetzt, die die Wände bedeckten und Bauerngeschichten darstellten. Noch später war es die Tapete, die alles erdrückte. In unseren Tagen hat ein Haus in Tournai, Gebrüder Braquenié, es versucht, die alte Kunst zu neuem Leben zu erwecken, und in Mecheln eine Fabrik errichtet, wo nach Entwürfen des Malers Willem Geefs eine Reihe schöner Bildteppiche, die Zünfte und Gilden von Brüssel darstellend, für das Rathaus der Hauptstadt gewebt wurde.

Literatur zu Kapitel IV

- L'Art Belge au XVII^e siècle. Brüssel 1912. — A. Bachet, Pierre-Paul Rubens peintre de Vincent I de Gonzague, Duc de Mantoue (Gaz. des Beaux-Arts, XX, XXII, XXIV, 1876–1878). — K. Baedeker, Belgien und Holland. Leipzig 1910. — G. Baglione, Vita di Pietro Paolo Rubens (in: Le Vite de Pittori, Scultori usw. Neapel 1733). — E. Baie, Les éléments représentatifs du génie de Jordaens (Art moderne. Brüssel 1905). — Bakhuizen van den Brinck, Het huwelijk van Willem van Oranje. Amsterdam 1853; Les Rubens à Siegen. Haag 1861. — P. Bautier, Twee allegor. Portretten van Vorstinnen uit het Huis van Medici, door Suttermans (Onze Kunst, 1912); Juste Suttermans, peintre des Médicis. Brüssel 1912. — G. P. Bellori, Le Vite. Rom 1672. — S. L. Bensusan, Rubens. London 1909. — C. de Bie, Het gulden Cabinet van de edele vrye Schilder Const. Antwerpen 1662. — A. Blomme, Deux tableaux d'Ant. van Dyck. Antwerpen 1899. — W. Bode, Adriaen Brouwer (Die Graph. Künste, VI, Wien 1884); Anton van Dyck in der Liechtenstein-Galerie (ebenda, XII, 1889); Die Fürstlich Liechtensteinsche Galerie. Wien 1896; Neue Gemälde von Rubens in der Berliner Galerie (Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsln., XXV, 1904); Kritik und Chronologie der Gemälde des P. Rubens (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVI, 1905; Rembrandt u. s. Zeitgenossen. Charakterbilder d. holländ. u. vläm. Malerschule im 17. Jahrh. Leipzig 1906. — J. de Bosschère, Les Vitraux de Lierre et d'Anvers (XV^e, XVI^e et XVII^e siècles) (L'Art flamand et holland., IX, 1908). — H. Bouchot, La Gravure et l'Estampe (in: Michel, Histoire de l'Art, III). — F. J. van den Branden, Frans Wauters. Antwerpen 1872; Willem van Nieuweland. Gent 1875; Adriaan de Brouwer en Joos van Craesbeeck. Antwerpen 1882. — J. Braun, Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag z. Gesch. d. Kampfes zwischen Gotik u. Renaissance (Ergänzungsh. Nr. 95 zu Stimmen aus Maria-Laach. Freiburg 1907). — A. Bredius, Die Jordaens-Ausstellung in Antwerpen (Kunstchronik, XVII, 1905). — J. Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens. Basel 1898. — P. Buschmann jr., Jacob Jordaens. Amsterdam u. Brüssel 1905; L'exposition Jordaens à Anvers (L'Art flamand et hollandais, 1905). — de Busscher, Les Duquesnoy, Laurent Delvaux, Jan Robert Calloigne (Ann. de la Soc. Royale des Beaux-Arts et Littér., Gent 1873–77). — W. H. Carpenter, Pictorial Notices consisting of a memoir of Sir Anthony van Dyck. London 1844. — A. Castan, Les Origines et la Date du Saint Ildefonse de Rubens. Besançon 1884; Une visite au Saint Ildefonse de Rubens. 1885; Opinions des éru-

dits de l'Autriche sur les Origines et la Date du Saint Ildefonse de Rubens. 1887. — G. Celis, Niklaas de Liemacker (Roose). Gent 1910. — E. Chardome, Rubens et van Dyck (Rev. littér., 1909). — H. Chervet, Rubens. Melun 1909. — S. J. A. Churchill, Sir Anthony van Dycks Visit to Sicily about 1624 (Burlington Mag., XIV, 1909). — H. Coninckx, David Vinckeboons, peintre, et son œuvre et la famille de ce nom (Ann. de l'Acad. Royale d'Archéol. de Belgique, IX, 1908). — G. Crivelli, Giovanni Brueghel, pittore fiammingo. Mailand 1878. — L. Cust, A description of the Sketchbook by Sir Anthony van Dyck used by him in Italy 1621–1627. London 1902; Van Dyck. London 1907; The triple Portrait of Charles I by van Dyck and the Bust by Bernini (Burlington Mag., XIV, 1909). — Descamps, La vie des Peintres flamands, allemands et hollandais. Rotterdam 1752. — E. Dillon, Rubens. London 1909. — L. Dimier, L'Esposizione Jordaens ad Anversa (Nuova Antologia, CXXII, 1906). — F. Donnet, Van Dyck inconnu. Antwerpen 1899. — B. C. Dumortier, Recherches sur le lieu de naissance de P.-P. Rubens. Brüssel 1861; Nouvelles Recherches sur le lieu de naissance de Rubens. Brüssel 1862. — L. Dumuys, Groupe en ivoire attribué à François du Quesnoy (Annal. de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, XVII, 1903). — P. Durrieu, Le prétendu Philippe de Champagne de l'église d'Asté (in: Mélanges Couture. Toulouse 1902). — L. Ennen, Über den Geburtsort des Peter Paul Rubens. Köln 1861. — K. Erasmus, Roelant Savery, sein Leben u. s. Werke. Halle 1908. — H. Fierens-Gevaert, Van Dyck. Paris 1904; Jacques Jordaens. Paris o. J. (1905). — E. Fiévet, Laurent Delvaux. 1880. — V. Fleischer, Johannes Antonius van der Baren (Kunstgesch. Jahrb. d. K. K. Zentralkommiss., Beibl. zu Bd. II. Wien 1908). — Th. v. Frimmel, David Ryckaert (in: Bilder von seltenen Meistern). (Monatsber. f. Kunstw. u. Kunsthandel, II, 1902); Zu van Dycks Bildnis des jungen William Villiers (Kunstchronik, XIII, 1902); Kleine Funde zu Jakob Jordaens (Blätter f. Gemäldekunde, 1904). — Gachard, Particularités et Documents inédits sur Rubens (Trésor nat., I); Histoire politique et diplomatique de P.-P. Rubens. Brüssel 1877. — E. Gachet, Lettres inédites de P.-P. Rubens. Brüssel 1840. — C. Gailly de Taurines, Philippe de Champagne et Richelieu (Rev. de Belgique, 1908). — Galesloot, Un Procès pour une vente de Tableaux attribués à van Dyck. Brüssel 1868. — G. Gazier, Les peintres Philippe et Jean-Baptiste de Champagne. Paris 1893. — E. van Gelder, La Grand' Place de Bruxelles. 1899. — Die Gemäldegalerie der Königl. Museen zu Berlin. III. Die Deutschen, Alt-Niederländer, die Vlamen. Text von W. Bode, M. J. Friedländer u. H. v. Tschudi. Berlin. — P. Génard, De Nalatenschap van P.-P. Rubens (Bull. des Archives d'Anvers, Bd. II); Het Testament der moeder van Rubens (ebenda, Bd. II); Intrede van den Prins Cardinal Ferdinand van Spanje te Antwerpen op 17 April 1635 (ebenda, Bd. VI u. XIII); P. P. Rubens, aanteekeningen over ten grooten meester en zyne afstammelingen. Antwerpen 1877. — G. Geoffroy, Rubens. Paris 1909. — G. Glück, Aus Rubens' Zeit u. Schule. Bemerkgn. zu einigen Gemälden d. Galerie in Wien: Geeraerd Segers, Frans Wauters, Andreas Benedetti, Jan van Dalen, Jan van den Hecke, die beiden Quellinus (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXIV, 1903); Über Entwürfe von Rubens zu Elfenbeinarbeiten Lucas Faidherbes (ebenda, XXV, 1904). — F. Frhr. Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike. Jena 1882; P. P. Rubens als Gelehrter, Diplomat, Künstler und Mensch. Heidelberg 1883. — J. van Gool, De nieuwe Schouwburgh. Haag 1750–51. — G. Gronau, Das van Dyck-Skizzenbuch in d. Slg. zu Chatsworth (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIV, 1903). — C. Grossmann, Der Gemäldezyklus d. Galerie der Maria von Medici von P. P. Rubens. Straßburg 1906. — J. Guiffrey, Ant. van Dyck, sa vie et son œuvre. Paris 1882. — C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils, 2. Bd. Stuttgart 1888. — F. M. Haberditzl, Die Lehrer des Rubens [van Noort, Verhaecht]. (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXVII, 1908); Studien über Rubens (ebenda, XXX, 1912). — V. van der Haeghen, La Corporation des Peintres et des Sculptures de Gand: Matricules, comptes et documents (XVIe–XVIIIe siècles). Brüssel 1906. — A. van Hasselt, Histoire de Rubens. Brüssel 1840. — L. Hennebicq, Rubens, génie occidental. Brüssel 1906. — G. Hirth, Rubens und die Späteren (in: Kleinere Schriften, I. München 1902). — L. Hourticq, Rubens et Delacroix (Rev. de l'Art ancien et mod., XXVI, 1909). — H. Hyman, Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens. Brüssel 1879; Lucas Vorsterman. Brüssel 1893; Quelques Notes sur Ant. van Dyck. Antwerpen 1899; Henri van Paesschen et l'ancienne Bourse de Londres (Bull. de l'Acad. Royale d'Archéol. Antwerpen 1908). — H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910. — Jordaens, Les Chefs-d'œuvre de Jacob Jordaens. Brüssel 1907. — K. Justi, Rubens u. d. Kardinal-Infant Ferdinand (in: Miscellaneen aus 3 Jahrh. span. Kunstlebens, Bd. II. Berlin 1908 u. Zeitschr. f. bild. Kunst, XV, 1880). — P. W. Keppler, Rubens als religiöser Maler (in: Aus Kunst u. Leben, N. F. Freiburg i. B. 1906). — H. Knackfuß, A. van Dyck. Bielefeld 1910; Rubens. Bielefeld 1909. — P. Lafond, Cartons de Rubens pour la suite de Tapisserie de l'Histoire d'Achille (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, XXVI, 1902). — P. Lambotte, Rubens et ses Contemporains (L'Art flamand et hollandais, VI, 1906). — E. Law, Van Dycks pictures at Windsor Castle, London 1899. — L. Maeterlinck, Gérard Zegers et Frans Wouters au Musée de Gand (Bull. de la Soc. d'Hist. et d'Archéol. de Gand, XII, 1904). — F. Marcus, Vlämische Künstler im Ausland (Monatsh. f. Kunstwiss,

und Kunst u. Künstler, II, 1904. — C. G. Voorhelm-Schneevogt, Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens. Haarlem 1873. — E. Voss, Rubens' eigenhändiges Original der hl. Familie in Antwerpen. Berlin 1903. — H. Voss, Ein neuer Jacob Jordaens (Monatsh. f. Kunstwiss., 1908). — K. Voll, Zum kleinen Jüngsten Gericht von Rubens in d. Alten Pinakothek (Beil. z. Allg. Zeitung, 1906, Nr. 141). — G. F. Waagen, Über den Maler Petrus Paulus Rubens (Histor. Taschenbuch). Leipzig 1833; Handbuch d. deutschen u. niederländ. Malerschule. Stuttgart 1862, engl. Ausg. von J. A. Crowe. London 1874. — P. Walpole, Anecdotes of Painting. London 1872. — A. Wauters, David Teniers et son Fils. Brüssel 1897. — A. J. Wauters, Catalogue historique et descript. des tableaux anciens du Musée de Bruxelles. 3. ill. Aufl. Brüssel 1908. — J. C. Weijerman, De Levensbeschrijvingen der Nederlandsche Kunstschilders. I—III Haag 1729, IV Dordrecht 1769. — F. Wibiral, L'iconographie d'Antoine van Dyck. Leipzig 1877. — R. de Witte, Les Paysages de Rubens (Magazine of Fine Arts, I, 1905). — K. Woermann, Die frühe Apostel- folge van Dycks (Dresdener Jahrb., I, 1905); Geschichte der Kunst aller Völker u. Zeiten. Bd. III. Leipzig 1911. — A. Woltmann u. K. Woermann, Geschichte der Malerei. 3 Bde. Leipzig 1879—1888. — A. v. Wurzbach, Niederländ. Künstlerlexikon. Wien 1906 ff. — M. G. Zimmermann, Bildnisse eines Ehepaares von Cornelis de Vos (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1912).