



Die Blüte der Malerei in Belgien

Philippi, Adolf

Leipzig [u.a.], 1900

3. Die Antwerpener Großmaler neben Rubens. Antonius van Dyck.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60313)



Fig. 83. Antonius van Dyck, Selbstbildnis. München.

3. Die Antwerpener Großmaler neben Rubens. Antonius van Dyck.

Abraham Janssens, Crayer, Cornelis de Vos. Jordaens, van Balen, Sebastian
Brant. Nachahmer van Dycks. Peeter de Meert.

Eine eigene hohe Idealmalerei kann sich neben Rubens nicht halten: entwicklungsfähig hingegen ist alles, was mit dem Bildnis zusammenhängt. Die einfache Natur, namentlich auch in ihrer niedrigsten Sphäre, bietet der künstlerischen Eroberung noch Stoffe genug. Aber etwas Selbständiges wie das Sittenbild und das Gegenstandsbild entsteht daraus nicht so leicht wie bei den holländischen Nachbarn, denen keine Stilüberlieferung, keine höhere Doktrin den Sieg erschwerte.

Abraham Janssens (1575—1632) soll Rubens' Gegner gewesen sein, jedenfalls war er dann kein gefährlicher. Er hatte wie dieser in Italien Caravaggio auf sich wirken lassen und malte nun ebenfalls Altartafeln und Mythologien, aber wenn zwei dasselbe thun, so ist es nicht immer dasselbe.



Fig. 84. Die Madonna der Armbrustigenossenschaft, von Crayer. Brüssel.

Das Beste, was er konnte, zeigt uns wohl ein Kaminbild aus dem Antwerpener Stadthause (jetzt im Museum) mit dem graubärtigen Scheldegott neben einer Antwerpia, aber wie ärmlich nehmen sie sich aus gegen Rubens' Flußgötter und landschaftliche Repräsentanten! Zwei Halbfigurenbilder in Berlin (Vertumnus und Pomona; Meleager und Atalante) sind im Hinblick

auf Rubens gemalt worden und schwerlich im feindlichen Wettstreit, da sonst Frans Snyders wohl nicht die Tiere und Früchte dazu geliefert haben würde.



Fig. 85. Der Schutzengel, von Crayer. Löwen.

Mehr spricht uns der freundliche Gaspar de Crayer an (1584—1669), der hauptsächlich in Brüssel arbeitete — dort und in Wien finden sich seine

meisten Bilder — und Rubens, den er lange überlebte, auf seine Art fortsetzte. Außerlich kommt er ihm bisweilen recht nahe: ein lebensgroßer, muskulöser Elias im roten Gewand in der Waldeinsamkeit sitzend (Antwerpen). Aber in Gnadenbildern und Martyrien kann er ja freilich neben seinem großen Vorbilde nicht mehr viel bedeuten. Dann entschädigt er uns wohl durch gute Porträts, wie die des Stifters und seiner Gattin auf einer Beweinung Christi (Brüssel) oder die der dreizehn Vorsteher der Armbrustgenossenschaft, die in zwei Gruppen unter einer Gnadenmadonna, ihrer



Fig. 86. Der h. Norbert und die Familie Schnoek, von Cornelis de Vos. Antwerpen.

Patronin, knieend und stehend angebracht sind (Brüssel, aus Notre-dame du Sablon; Fig. 84). Als Gegenstand, der aus dem gewohnten feierlichen Stil herausfällt, ist noch ein Schußengel mit drei modisch gekleideten Kindern (Löwen, Museum; Fig. 85) bemerkenswert, an Murillo erinnernd.

Ein tüchtiger und in seiner Einfachheit gewinnender Bildnismaler ist erst neuerdings zu der verdienten Anerkennung gekommen; sie hat ihm den Platz in der unmittelbaren Nähe der ganz Großen zugesprochen, deren Vorgänger er ist. Cornelis de Vos, des Tiermalers Paul älterer Bruder (1585—1651), porträtierte das wohlstehende Bürgertum seiner Stadt, bald schlicht und geschäftsmäßig, bald höher gehalten und feiner ausgeführt, je

nach den Ansprüchen und Aufwendungen seiner Besteller. Er war 23 Jahre alt, als Rubens aus Italien zurückkehrte. Mit diesem hat er sich ohne Frage gut gestanden, denn keiner vertrat dem andern den Weg; für Rubens als Bildnißmaler kamen nur persönliche Freunde und der hohe Adel in Betracht. So lange sich van Dyck in Italien aufhielt, war Cornelis in diesem Fache der Erste.

Im Antwerpener Museum, wo man ihn am vollständigsten kennen lernt, finden sich zunächst aus seiner früheren Zeit, als er noch nicht der gesuchte Porträtist war, einige gute Duzendarbeiten, die in ihrer schlichten, treuen Natürlichkeit etwas geradezu Rührendes haben. Auf zwei Altarflügeln (Nr. 105) sehen wir den Stifter und seine Gattin mit je fünf Söhnen und Töchtern, sämtlich in Halbfiguren und schwarz gekleidet vor einem Betpult knieen (ein rotes Kreuz über den Köpfen von drei Knaben bezeichnet diese als verstorben); ein einzelnes Motivbild (Nr. 106) zeigt uns Mann und Frau vor einem Marienaltar knieend. Zwei schwarzgekleidete Halbfigurenporträts eines Herrn und seiner Gattin ohne sakrale Bestimmung (Nr. 660. 661) haben denselben schlichten Charakter. Etwas kostbareres ist dann das Meerbecksche Epitaph (einst in der Kathedrale) mit einer ganz in Rubens Weise gemalten Anbetung der Könige als Mittelstück und den wesentlich höher aufgefaßten Stiftern, die unter ihren Namensheiligen knieen, auf den Flügeln. Es ist aber auch ein reifes Werk von prächtig wirkenden tiefen und satten Farben, nach 1632, wo der Mann starb, im Auftrage der 1650 verstorbenen Gattin gemalt. Ein anderes sakrales Bildniswerk, das sich ursprünglich ebenfalls in der Grabkapelle seiner Stifter befand, ist 1630 gemalt worden und stellt äußerlich einen historischen Vorgang dar (Fig. 86). Der heilige Norbert empfängt die Kirchengesäße zurück, die man vor den Angriffen eines Ketzers in Sicherheit geborgen hatte; rechts sieht man die Familie Schnoek und im Durchblick die Michaelskirche, aus der das Bild stammt. Der Farbenton ist diesmal ungemein zart und hell, bläulich grau in der Gesamtwirkung, und die Figuren haben zum teil etwas von der Eleganz des späteren van Dyck. Man meint es zu fühlen, daß sich der Künstler hier, in einer Art von Historie, nicht so frei bewegte wie im einfachen Bildnis.

Günstige Umstände oder auch ein glückliches Taktgefühl hielten ihn auf diesem Gebiet fest, wo seine Stärke lag. Wir wenden uns dem zu und dürfen seine nicht zahlreichen Kirchenbilder ganz außer acht lassen. In Antwerpen befindet sich noch das merkwürdigste aller seiner Einzelporträts von

1620 (Fig. 87). Ein grauköpfiger Klubdiener der Lukasgilde, über und über mit Medaillen und Bierschildern behängt, steht unter seinen Prunkgefäßen und sieht griesgrämig ins weite; ein freundlicheres Gesicht zu machen, war dem vielgeplagten Bezierburschen wohl nicht gegönnt. Das ist sprechende Natur in aller ihrer Häßlichkeit, dabei äußerst subtile Zeichnung und ein feiner, silbergrauer Farbenton. Besonders anziehend sind seine Gruppenporträts.



Fig. 87. Abraham Grapheus, von Cornelis de Vos. Antwerpen.

Das seiner eigenen Familie in ganzen Figuren in Brüssel, nach dem Aussehen des Malers zu schließen, um 1625 entstanden, ist noch ein wenig steif, aber doch fein komponiert, nicht mehr bloß gestellt wie die Familienhälften auf den Flügeln der Epitaphien, und in der Farbe tief und kräftig (Fig. 88). Die Töchterchen glaubt man wiederzuerkennen auf einem Berliner Bilde (Nr. 832), wo zwei kleine blonde Mädchen in einer Landschaft nebeneinander sitzen, sich

mit Früchten beschenken und dabei den Beschauer höchst lebendig ins Auge gefaßt halten. Auch das Frankfurter Städelsche Institut besitzt ein solches Kinderbild von 1627 (früher Rubens zugesprochen). In Berlin findet sich noch eine Gruppe in ganzen Figuren, ein Ehepaar einfacheren Schlages, fast ein wenig einfältig, bei Abendhimmel auf der Terrasse seines Landhauses



Fig. 88. Cornelis de Vos und seine Familie, von ihm selbst. Brüssel.

sitzend, von 1629. Eine gewähltere Haltung weiß sich die Familie Hutten beizulegen (München; Fig. 89). Die Eltern sitzen, bis zu den Knien sichtbar, unter einem Vorhang vor einer weiten Parklandschaft, sie haben zwei allerliebste Kinder zwischen sich, das dritte steht neben der Mutter; die Komposition ist freier als auf dem Brüsseler Familienbilde. Das Braunschweiger Museum



Fig. 89. Die Familie Gutton, von Cornelis de Vos, München.

besitzt ein bezeichnetes sittenbildlich aufgefaßtes Bildnis einer reichen Dame mit zwei Kindern. In Köln wird ein anfangs der achtziger Jahre erworbenes eigentümliches Bild mit acht Figuren, zu dem damals Kenner den Namen Jan Gerritsz Cuyp nannten, dem Cornelis de Vos zugeschrieben. Eine auffallend bäurische Gesellschaft! Die zwei kleinen Mädchen sind bei weitem nicht so niedlich wie sonst bei Cornelis, aber die ganze weibliche Sippe hat offenbar schon von Natur wenig Anmut. Das Malwerk ist vom allerbesten, die Komposition äußerst steif, die innere Verbindung ist nicht gerade geschickt dadurch zuwege gebracht, daß ein großer Fruchtkorb die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Das alles aber spricht nicht gegen Cornelis, für den die Anordnung so vieler Personen keine leichte Sache gewesen sein mag. Vergleichen wir hiermit ein Familienbild von zehn Häuptern in Braunschweig, dort Kabe-steyn genannt, aber von Bode längst unserem de Vos glücklich zurückgegeben. Es ist mehr zusammengestellt als gruppiert: Vater und Mutter sitzen links und rechts, in der Mitte spielt eine Tochter Klavier, dazwischen in den Lücken stehen die übrigen Kinder, nach ihrem Geschlecht zu Vater oder Mutter geordnet. Es gewinnt durch die Treuherzigkeit aller dieser einfachen Menschen in ihrem Festtagschmuck, ein echter de Vos. Der Familienvater trägt hier, wie der Hutten in München, die Radkrause, die um diese Zeit sonst nur noch bei den Frauen vorzukommen pflegt. Es giebt noch andere Porträts von de Vos, die früher unter Kabe-steyns Namen gingen: ein alter Rechtsgelehrter, in dreiviertel Figur sitzend, von 1622, in Braunschweig (Nr. 207); in Berlin ein Stück eines Altarflügels mit einem andächtigen Gelehrten und seinem Töchterchen in der Kirche, gute, feine Arbeit (Nr. 757) und das Brustbild eines Herrn van Nieuwerkerke (Nr. 757A).

Eigentlich muß man Cornelis einen ganz hervorragenden Kindermaler nennen, und seine Babies sind uns entschieden lieber als die seines auch in diesem Punkte berühmter gewordenen Zeitgenossen Velazquez. Es kann sein, daß ihm auch die rätselhaften Bildnisse eines Knaben und eines Mädchens in Kassel (Nr. 122. 123) gehören, die aus einem größeren Ganzen ausgeschnitten und zu Einzelbildern hergerichtet worden sind. Aber Kassel besitzt noch das bezeichnete Kniestück des Antwerpener Waisenhausvorstehers Cock, eines freundlichen älteren Herrn in schwarzem Atlas, vor dem ein rotgekleideter Knabe mit einem Briefe steht. Die Zeichnung ist hier so frei, wie sie bei Cornelis überhaupt nur sein kann, und die Farbenzusammenstimmung — grünes Stuhlpolster, dunkelgrüne Tischdecke und brauner Grund — meisterhaft.

Als Cornelis de Vos sah, daß ihn Rubens und van Dyck überholten, lernte er von ihnen, aber er wurde nicht zum Nachahmer. Er ließ einen Abstand zwischen ihnen und sich, und das hat ihm seine Selbständigkeit und neben ihnen seine Vorzüge gesichert. Man traut ihm heute viel zu und hält ihn für einen recht feinen Maler, der dann freilich in seinen einzelnen Leistungen um so verschiedenartiger gewesen sein muß. In diesem Zusammenhange noch ein Wort über zwei merkwürdige Bilder. Die wundervolle Fa-

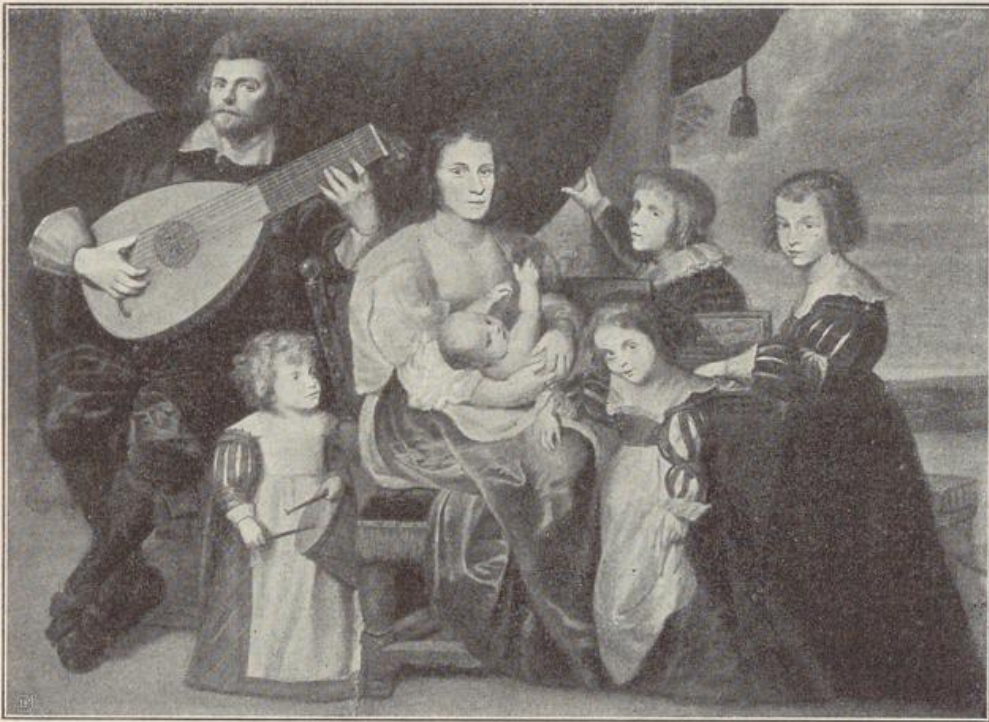


Fig. 90. Die Familie van Bilsteren, von Cornelis de Vos (?). Brüssel.

milienszene in München mit den spielenden Kindern vor einem Säulenvorhang und Landschaftsdurchblick, die unter Frans Halsens Namen geht, ist für diesen selbstverständlich unmöglich, und es findet sich in seinem ganzen Kreise keiner, dem sie gehören könnte, auch nicht Pot! Die Kinder erinnern an die Raffeler Kinder, und es bleibt nach unserer gegenwärtigen Kenntnis kein anderer übrig als Cornelis de Vos, dieser hat sich dann in Lebendigkeit, feinen Mäßen und stattlicher Umgebung hier selbst übertroffen. Die hier abgebildete sogenannte Familie van Bilsteren in Brüssel (Fig. 90) stimmt, wenn man von dem gitarrespielenden Vater und dem trommelnden Kinde

absieht, in Anordnung, Bewegungen und Kleidung so auffällig mit der Mittelgruppe des uns bekannten Rubensschen Familienbildes (Fig. 73) überein, daß dabei verschiedene Möglichkeiten denkbar sind. Das Bild hat tiefe, kräftige Farben von warmer Gesamthaltung, sehr viel Rot, und im Vortrag eine anziehende Mischung von Freiheit und Befangenheit, es hat kaum etwas von van Dyck, dem es in Brüssel zugeschrieben wird, wohl aber erinnert uns mancherlei an Cornelis de Vos.

Selbständig hielt sich auch der fernige Jakob Jordaens (1593—1678) neben Rubens und zum teil in denselben Gegenständen. Er war der jüngste namhafte Schüler Adams van Noort (nach dem Schlachtenmaler Sebastian Brant, dem Mythologiker Hendrik van Balen und Rubens), und er wurde 1616 sein Schwiegersohn. Die knorrige, derbe Art des Alten erfüllte ihn ganz, nach Italien ging er nicht; wozu auch? was er an Italienerie brauchte, konnte er ja Rubens absehen. Er wurde auch nicht Hofmaler wie Rubens, denn er wollte für das ungelehrte Volk malen, und wir können uns heute noch vorstellen, wie er es ergriff, wenn wir uns einige seiner Bilder darauf ansehen wollen. Da ist zunächst ein wirkliches Kirchenbild, das Abendmahl (Antwerpen), nicht übel, nur viel weniger feierlich als sonst: Christus bricht das Brot dem Judas, die anderen sitzen und stehen in Gruppen herum, darüber ein Portikus, von dem eine Lampe niederhängt, mit Draperien, ein Fenster, eine Thür mit Durchblick in die Landschaft. So könnte es wohl in einer Abendgesellschaft aussehen, in der sich gerade etwas seltsames zugetragen hat. In Amsterdam finden wir die Geschichte von Petrus und dem Stater ganz in eine Szene des täglichen Verkehrs übersetzt, ein Hasenbild mit vielen lebhaften Menschen und Tieren, in venezianische Blutfarben getaucht. Man errät den Gegenstand nicht mehr; nach Christus muß man suchen, um ihn zu erblicken. Ein solches Bild mußte namentlich in Holland gefallen, wo Jordaens viel verkehrte. Im Brüsseler Museum hängt wieder ein einstiges Altarblatt von 1630: S. Martin im geistlichen Ornat heilt einen Besessenen, umgeben von allerlei Gefolge und Volk, einem römischen Prokonsul mit einem schwarzen Sklaven. Die Gruppierung steigt die Treppenstufen eines prachtvollen Bauwerks hinan, ganz wie manchmal bei Rubens, dem hier auch übrigens Jordaens nachgegangen ist, aber auf seine Weise. Die Körper und die Stoffe, das Licht und die Farben, das alles erscheint uns bei ihm oftmals wie dem Rubens abgesehen, und doch wie anders ist gewöhnlich die

Schlußwirkung! Jordaens hat mehr Hell Dunkel, das seine Figuren kräftiger modelliert; sie schaffen sich nun mit ihrer an sich stärkeren Leiblichkeit schwerer und unbehilflicher weiter, während bei Rubens viel eher alles in Leben erzittert, — und statt der leuchtenden, bunten Lokalfarben seiner früheren Zeit findet sich allmählich bei Jordaens eine allgemeine, übrigens höchst malerisch wirkende bräunliche Tönung, oft mit metallischen Lichtern, ein. Man ver-



Fig. 91. Satyr und Bauer, von Jordaens. Kassel.

gleiche einerseits die Susanna im Bade, eins seiner farbenprächtigsten Bilder, in Brüssel, andererseits zwei jener beinahe einfarbig wirkenden Stücke in Dresden: der Verlorene Sohn, fast nackt unter Schweinen und anderen Tieren, wie auf einem Viehmarkt, alles in Lebensgröße, und ebenso Diogenes unter zahlreichem Volk und Vieh über einen wirklichen Gemüsemarkt vierschrötig einhertrottend. Aus diesem Diogenes hätte ebensogut ein Heiliger werden

können, ein Antonius oder Leonhard oder Wendelin; das Parodische, was wir bei diesen Szenen empfinden, lag dem Künstler ganz fern, er schilderte nur für starke und gesunde Nerven. Daß er aber biblische Gegenstände gern einmal aus dem Kirchenbarock des Rubensstils auf die Gasse verlegte, in der Weise der Holländer, hängt noch besonders zusammen mit seinem heimlichen reformierten Bekenntnis. Er konnte nun als Künstler beiden Teilen dienen und hat es gethan; aus alten Verzeichnissen geht hervor, daß er es in Bezug auf den Absatz seiner Bilder wohl mit Rubens aufnehmen durfte. Und nun sehe man den Riesenknaben Jesus unter einem Haufen von Schriftgelehrten auf einer großen Kirchentafel von 1663 (Mainz), die jeden, der sie zuerst erblickt, betroffen machen muß, ein wildes Spiel von Körperkraft und Helldunkel. So etwas packte und es konnte vielleicht noch wirken, wo kein Rubens mehr hingriff.

Den Bacchanalien des Rubens entsprechen bei Jordaens allerlei mythologische Szenen, sehr gute in Kassel (wo er überhaupt in allen Gattungen, außer im Kirchenbilde, am besten vertreten ist): der trunkene Bacchus mit einem rauschenden Gefolge von Weibern und Kindern, von jungen Burschen, einem Faun und einem Mohren (Nr. 100), sämtlich ausgelassener und namentlich fülliger in den Körperformen als bei Rubens. Ferner die Ernährung des kleinen Bacchus durch ziegenmelkende Nymphen (Nr. 94) und ein kleineres Bild, auf dem ein Satyr ihm den Trunk reicht, während eine Nymphe die Ziege melkt (Nr. 95). Es könnte auch an Jupiter gedacht werden, indessen Jordaens hat selbstverständlich keinen Ovid oder Hygin gelesen. Beide Bilder, namentlich das erste, zeichnet eine große Kraft und Schönheit der Farbe aus. Bisweilen wird der Großmaler aber auch zierlich bis zur Grazie, so wenn er einen farbenfrischen, lebensgroßen Satyr seiner Ziege etwas vorflöten läßt (Amsterdam).

Nun thut Jordaens einen wichtigen Schritt. Er setzt in die Umrahmung dieser anonymen oder wenigstens nach ihrem geschichtlichen Inhalt nicht mehr interessierenden Mythologie anstatt der Bacchanten und Satyrn seine eigenen Landsleute, die er auf diese Weise auch halbnackt mit zügelloser Freiheit und vor allem in dem großen Format einer Historie auftreten lassen darf. Das ist der Sinn des ihm eigentümlichen Sittenbildes, mit dem er solchen Eindruck machte, daß er die einzelnen Motive oft und zum teil mit Gehilfen wiederholen mußte. Manchen wird ihre Derbheit in den Gegenständen nicht zum Genuß kommen lassen, der empfindlichste künstlerische Mangel bleibt ihre Schwere, die Überfüllung, das Lustlose. Man fühlt ihn,

wenn man Rubens vergleicht. Könnte man sich schwebende Putten von Jordaens denken? Höchstens sitzen sie auf ihren Wolkenkissen, wie auf einer „Anbetung der Hirten“ in Antwerpen. — Ein Satyr sitzt in einer Bauernfamilie zu Tisch und entsetzt sich, daß der Hausherr mit demselben Atem kalt und warm blasen kann, nämlich seine Suppe und seine erstarrten Finger; am besten in Kassel, Nr. 92 (Fig. 91), eine andere Darstellung in München, der in den Hauptfiguren eine zweite Kasseler, Nr. 93, entspricht; wieder anders



Fig. 92. Dreikönigsfest, von Jordaens. München.

eine Brüsseler. Köstlich natürlich mit einer an das Unanständige streifenden Derbheit führt sich ein mit den Seinen unter einer Rebenlaube tafelnder dicker Bauer auf (Kassel, Nr. 96); er bläst in seinen Brei, umgeben von seinem Weibe mit drei Kindern und noch einem älteren Paar, zu deren Ergözung der vielseitige Meister nicht nur einen Hund und eine Ziege, sondern auch noch alle Bestandteile eines vollendet gemalten Küchenstilllebens herbeigeschafft hat. Eine ebenso lebensfrohe Gesellschaft ist die Tafelrunde des Dreikönigsfestes in Kassel, fünfzehn Personen im ganzen: der König trinkt,
Philippi v. 10

die anderen johlen und schreien, es geht wild her, etliches ist auch nicht mehr schön, aber Farbenpracht und Helldunkel wetteifern miteinander in der Verschönerung der losgelassenen Natur; eine ähnliche Szene in München (Fig. 92), andere in Wien, Braunschweig und im Louvre, kleiner und mit weniger Figuren. Fünffmal kommt auch in guten Exemplaren ein Familienkonzert bei oder nach einer Mahlzeit vor, dessen Teilnehmer, ein Alter, eine Alte, ein üppiges junges Weib mit Kindern und ein Dudelsackpfeifer (wie die Alten sungen u. s. w.) verschieden gruppiert sind; ähnlich in Dresden und Berlin, anders in München, datiert 1646, wieder anders in Antwerpen und im Louvre. Der Haupteffekt liegt in dem gespannten Ausdruck der Gesichter und dem gut ausgeführten Stilleben.

Jordaens war wirklich ein Meister in der Wiedergabe von Stoffen, Geräten und Naturerzeugnissen jeglicher Art. Das Einzelne gerät ihm dann nach seiner Weise leicht ausführlich, groß, massig. Ein Riesenstilleben, aus Rüstungsstücken, Musikinstrumenten, Stoffen und vielen Kleinigkeiten aufgebaut, eine sogenannte Vanitas in dem tonigen Farbenvortrag seiner reifen Zeit (Brüssel) hat einen beinahe monumentalen Zug. Daß er endlich auch, wie sich nach seinen Sittenbildern erwarten läßt, ein nicht gewöhnlicher Porträtmaler war, würde schon das eine Bild einer unbekanntten Familie von neun lebensgroßen Figuren beweisen (Kassel, Fig. 93, denn daß es weder die seine noch die seiner Frau sein kann, zeigt Eisenmanns Analyse). Es ist aus seiner frühen Zeit, locker, blumig, mit viel Lokalfarbe und noch ohne die metallischen Lichter gemalt; die Auffassung ist lebendig, die Verbindung geschieht durch Musik und Blumen gegeben. Gute Einzelbildnisse sind der Admiral de Ruyter im Louvre, sodann eine lebensgroße Dame, ganz von vorn, in Brüssel (ohne Nummer), ein Herr und eine Dame in Köln (Nr. 634 A B), alle drei im bräunlichen Ton, dabei voll und behäbig, das Gegenteil von vornehm, worauf ja auch keiner weniger Anspruch machte als Jordaens.

Neben dem Künstlertalent steckte ein tüchtiges Stück Charakter in dem Manne, der vorbei an Rubens Gestirn und ungeblendet durch dessen Strahlen diesen Weg machen konnte! Als er 1678 hochbetagt starb und, da er Calvinist war, auf holländischem Gebiet beerdigt wurde, hatte er ein Leben hinter sich, reich an Erfolgen, und für seine Ansprüche war er ebenso glücklich gewesen wie Rubens. Sein Andenken in der Kunstgeschichte ist also keineswegs das eines bloßen verbauerten Nachtreters.

Wie kümmerlich fällt gegen ihn der konventionelle Hendrik van Balen

(† 1632) ab, der immer auf seiner einen Saite weiter geigt! Seine glatten mythologischen Bilder mit Figuren von mittlerer Größe — nicht Miniaturen und nicht Großmalerei — findet man beinahe in jeder Sammlung. Er kann für einen fleißigen Maler gelten, ein Künstler war er kaum, und eine künstlerische Eigenart hat er nicht gehabt. Und die nervöse Unruhe auf den nicht zahlreichen Schlachtenbildern seines Schulgenossen Sebastian Branz ist doch auch kein großer Zug und vor allem keiner, aus dem neues gefolgt



Fig. 93. Familienbild, von Jordaens. Kassel.

wäre. Denn was hatte Rubens schon um 1618 an Pferde- und Schlachten- darstellungen geschaffen, und darnach lebte Branz noch beinahe dreißig Jahre († 1647).

Antonius van Dyck, das einzige wirkliche Talent unter Rubens Schülern, umfaßte doch, gegen diesen gehalten, nur einen kleinen Stoffkreis. Als Bildnismaler regte er Rubens an, dafür wurde er selbst durch diesen tiefer in die religiöse Historie eingeführt, und aus dem glücklichen Verhältnis

wechselseitiger Ergänzung ergab sich für van Dycks künstlerische Entwicklung eine erste Periode, seine Rubens'sche Zeit, 1618 bis 1621. Daß er aber kein starkes und selbständiges Talent war, zeigt seine letzte Periode (seit 1632): künstlerisch vereinsamt ging er ganz in demjenigen Bildnis auf — oder auch unter — in dem wir nicht mehr die Höhe seiner Leistung erkennen. Alle wahrhaft großen Künstlernaturen haben bis an ihr Lebensende zugenommen. Für ihn liegt zwischen jenen beiden Perioden die Zeit seiner Blüte. Er geht um 1622 nach Italien und wird hier der große Porträtist und der beliebte religiöse Genredarsteller, als welcher er dann nach seiner Rückkehr (1628) hochgefeiert in seiner Heimat neben Rubens dasteht bis zu seiner Übersiedlung nach England*).

Er kam aus einem reichen Hause und er liebte den Reichtum; gegen den Luxus, den er später in England trieb, waren Rubens und Tizian mit allem ihrem Wohlleben nichts. Als Lieblingssohn einer feinen und kunstsin- nigen Mutter nahm er, selbst eine beinahe weibliche Natur, deren An- regungen frühe in sich auf. Den Zehnjährigen bekam Hendrik van Balen in seine Werkstatt, und er unterrichtete ihn mindestens drei Jahre lang (was wahrscheinlich des Mannes größtes Verdienst gewesen ist), dann aber zog es van Dyck zu Rubens. Über den Beginn dieses Verhältnisses fehlen be- stimmte Nachrichten. Wir wissen nur, daß er schon 1618 Freimeister wurde, und daß damals die merkwürdige Arbeitsgemeinschaft schon bestand, die bis zu seiner italienischen Reise dauerte und die in ihrer Bedeutung immer mehr durch die Forschung aufgeklärt wird. Mitten hinein fällt noch ein kurzer englischer Aufenthalt, 1620 bis Frühling 1621, während dessen van Dyck schon Jakobs I. Hofmaler wurde. Als er dann — 1622 oder spätestens 1623 — nach Italien ausbrach, schieden die beiden Maler als Freunde von- einander, und der jüngere wanderte zunächst in des älteren Spuren.

Von dem männlich kräftigen Rubens war van Dyck in seinem Wesen

*) Zur Übersicht:

Antonius van Dyck (1599—1641).

1618 Meister in Antwerpen. Rubens'sche Periode.

1620—1621 Aufenthalt in London.

1621 frühestens, 1623 spätestens nach Italien. Der Bildnismaler.

1627—1628 Winter im Haag, 1628 Frühling wieder in Antwerpen.

1632 nach England. Hofmaler Karls I. Spätere Bildnisse.

1634—1635 Besuch in Brüssel und Antwerpen.

1640—1641 Aufenthalt in den Niederlanden und in Paris.

grundverschieden. Eine schlaffe Natur, die nach Reizmitteln verlangte, leicht verstimmt und niemals befriedigt, genußsüchtig, sehr eitel. Rubens mit seinem warmen Herzen war jedermanns Freund; van Dyck, der Maler-Kavalier, der „Sinjoor“, kam eigentlich mit keinem aus. Sein persönliches Ideal spricht aus seinen verschiedenen Selbstbildnissen mit ihrer gewählten Kopfrichtung, dem überlegt drapierten Mantel und der Goldkette, mit dem künstlich verwirrten Haar, dem matten Blick und der schmalen weißen Hand (Fig. 83, S. 132). So wollte er sich haben, so liebte er sich. Er war ein Freund der Weiber und heiratete erst ganz zuletzt in England, mit einer im Genuß des Lebens am freudenreichen Hofe Karls I. bereits zerstörten Gesundheit (1639). Seine Frau war aus hohem Hause, aber arm. Er hat sie in anmutiger Haltung mit einem Cello gemalt, in weißem Kleide, ein feines, silbertoniges Bild (München, Fig. 94); daß es aber viel Seele ausdrückte, wird man nicht behaupten wollen. Er selbst hatte immer Geld verdient, mehr als Rubens, und er war auch vornehm wie dieser, denn er war englischer Ritter, aber zufrieden war er doch nicht, denn nun war sein Schmerz, daß er es nicht zum Monumentalmaler gebracht hatte. Das hing freilich nicht bloß mit dem selbstgewählten Lebenslauf zusammen, sondern auch mit den Grenzen seiner Begabung. Seine Stärke sind die Frauen und die Flügelfinder, auch die weichgestimmten Jünglinge; die Kraft des vollen Mannesalters übersteigert er leicht auf seinen historischen Bildern, und nur im Porträt, wo er die Natur unmittelbar vor sich hat, gelingt sie ihm oftmals. Aus Rubens Nähe gewann er seine Stärke, sie hielt ihn auch an der Malerei des großen Stils fest, nach der ihm die Sehnsucht wiederkam, als es zu spät war. Einen Auftrag auf Wandschmuck im Saale von Whitehall (unterhalb der Decke von Rubens) hatte der König Karl I. infolge der Zeitverhältnisse zurücknehmen müssen. Wir finden nun van Dyck nach Rubens Tode (1640) in den Niederlanden und auch in Paris. In Antwerpen konnte er sich nicht dazu entschließen, Arbeiten, die Rubens für El Bardo (S. 79) übernommen hatte, zu vollenden, was wahrscheinlich recht klug gehandelt war, er nahm aber einen andern Auftrag des Kardinalinfanten bei seiner Abreise nach Paris mit. Hier handelte es sich um die Ausschmückung des Louvre, um die er sich bemühte, er war schon ein todkranker Mann; mit Hoffnungen, die vielleicht begründet waren, verließ er die Stadt, zeitig genug, um in London zu sterben (Dezember 1641). Möglich, daß ihm noch Großes gelungen wäre, wären ihm noch einige Jahre beschieden gewesen. Aber alles Nähere entzieht sich hier unserer Kenntnis, und die trotz vieler wissenschaftlicher Be-

mühungen noch unsichere Chronologie seiner letzten Reisen wird sich ohne neue Hilfsmittel nicht festlegen lassen.

Um eine Vorstellung zu gewinnen von dem van Dyck der Rubensschen, voritalienischen Periode, stellen wir zwei wichtige Bilder voran, eins aus dem Anfang, das andere aus dem Ende dieses Zeitraumes. Zuerst die ganz frühe Kreuztragung aus der Paulskirche zu Antwerpen (Fig. 95), voller



Fig. 94. Mary Ruthwen, van Dycks Gattin. München.

Jugendkraft und Empfindung, — rechts der aufdringlich in den Vordergrund geschobene halbnackte Athlet, links die schmerzzerfüllten Köpfe Marias und Simons von Kyrene — das Ganze mehr van Dyck als Rubens, denn dieser würde fester und klarer komponiert haben. Sodann die großartige Mantelteilung des h. Martin aus der Kirche zu Saventhem (1621, Fig. 96). Hier sieht man den Rubensschen Grundgedanken, und ein ähnliches diesem

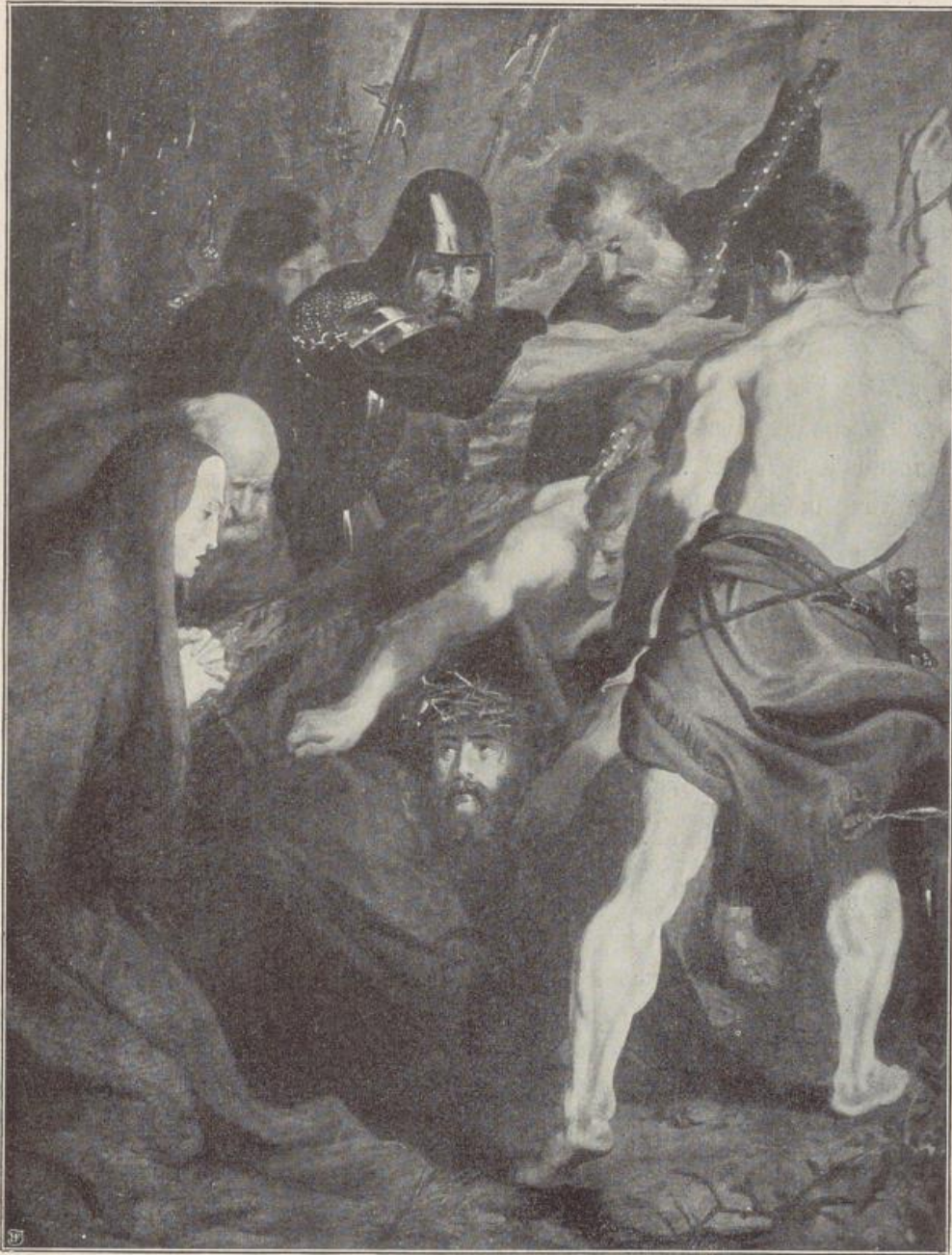


Fig. 95. Die Kreuztragung, von van Dyck. Antwerpen, Paulskirche.

zugeschriebenes Bild, welches rechts noch zwei weitere Figuren enthält, befindet sich in Windsor. Wann ward dieses gemalt? Früher, so daß das Verhältnis hier so läge wie bei den zwei Hieronymusdarstellungen der Dresdener Galerie, oder gleichzeitig und dann unter einer gewissen Mitwirkung van Dyckscher Gedanken? Das Saventhemer Bild hat andere Bewegungen und ein anderes Sentiment, ferner mehr Stimmung im Hintergrund mit seinen Wolken, soviel also gehört sicher van Dyck, aber er hätte es schwerlich als sein Werk an den Patron der Kirche abliefern können, wenn nicht noch mehr auf seine Rechnung käme, als sich bis jetzt und vor der Entscheidung jener Frage bestimmen läßt.

Drei Gemälde dieser Zeit, ebenfalls mit lebensgroßen Figuren, besitzt die Berliner Galerie; sie gehören zu einem größeren Cyklus (nebst einem vierten, der „Gefangennahme Christi“, in Corsham House). Das erste, die „Ver-spottung Christi“ (Nr. 770), ist von ungemeiner Kraft und Reckheit in den Formen, im Affekt, in den rauschenden, beinahe venezianischen Farben und in der unheimlich scharfen Beleuchtung Rubens noch überbietend. Vor seiner Abreise nach Italien wiederholte er diese Darstellung mit Ausnahme des Hauptmanns und eines Kriegsknechts, ebenso jene „Gefangennahme“, und schenkte beide Bilder seinem Lehrer, aus dessen Nachlaß sie später Philipp IV. kaufte (jetzt im Prado). Die beiden Johannes (Nr. 799) in einer Pfeilerarchitektur vor leicht gemaltem Landschaftshintergrunde sind in ganz gleicher Weise charakteristisch nach Auffassung, Zeichnung und Farbe, dagegen fällt die „Ausgießung des heiligen Geistes“ (Nr. 794), die für den jungen Künstler wenig Reiz gehabt haben mag, stark ab. In Dresden finden sich vier einzelne Apostelköpfe, noch früher, angeblich 1615. Namentlich aber der wichtige, aus Rubens Besitz stammende Hieronymus in ganzer Figur, im Walde betend, bei ihm liegt sein Löwe (Nr. 1024). Er hängt dort nicht weit von einem ganz entsprechend aufgefaßten Hieronymus, den Rubens selbst nach seiner Rückkehr aus Italien, also reichlich zehn Jahre früher gemalt hatte (Nr. 955), der also dem Schüler als Vorbild diente. Wir sehen nun wie an keinem zweiten Beispiel, wie naturwüchsig und unbefangen sich der eine giebt, wieviel bewußter, bewegter und nervöser in den Formen, wieviel glühender in den Farben der andere erscheint. Noch findet sich in Dresden aus der Zeit, wo van Dyck die Rubensschen Bacchanale ausführte, ein ähnliches, echtes Stück seiner eignen Erfindung, der „trunkene Silen“, wie er mit vornüber gefallenem Kopfe von einer Bacchantin und einem männlichen Genossen auf uns zu ins Freie geführt wird, zwei andere folgen, alle in halber Figur

(Nr. 1017, mit einem Monogramm bezeichnet). Auch hier sehen wir Rubens „trunkenen Herkules“ (Nr. 957 derselben Galerie) in Form und Farbe überboten und ins Nervöse und Empfindliche gesteigert, ganz wie van Dyck selbst seinem Meister gegenüber dasteht. Die Szene, im 1618, übertrifft an



Fig. 96. Der h. Martin, von van Dyck. Kirche zu Saventhem.

Lebendigkeit eine etwas andere Komposition mit nur drei Figuren auf dunklem Grunde (in Brüssel, Nr. 362), die einige Jahre später entstanden sein kann.

Der junge van Dyck stand fest auf seinen Füßen. Von einem bloßen Nachahmer kann keine Rede sein. Er war Rubens' vorderster Gehilfe, und

wenn er sich selbständig versuchte, so kamen Proben zu Tage, die sich gar wohl neben den Arbeiten des Meisters sehen lassen konnten (S. 60). In einer ganzen Reihe von Porträts dieser Zeit, die früher unter Rubens Namen gingen, zeigt sich der ungleichmäßige, breite, feste Strich einer jungen Hand, ferner mehr Hingabe an das Modell, als man Rubens zutraut, und mehr Wärme im Farbenton, als dieser damals anzuwenden pflegte, endlich auch einzelne Kennzeichen, die auf van Dyck deuten, wie die zugespitzten Finger. Wieder finden sich in der Dresdener Galerie lehrreiche Beispiele. Ein Herr und eine Dame, beide sechzigjährig, von 1618, schlichte Leute, Brustbilder ohne Hände (Nr. 1022, 1023); eine ältliche Dame mit ihrem Kinde, nicht Isabella Brant, trotz entfernter Ähnlichkeit, und ein blonder Herr im bloßen Kopf, der sich den linken Handschuh anzieht (Nr. 1023 B C); ein sonnenverbrannter jüngerer Mann mit dunkelblondem, über der Stirn in einen Schopf ausgehendem Haar und hellerem Spitzbart, ganz von vorn, ungemein breit und energisch gemaltes Brustbild, sehr klug, aber im Ausdruck so gewöhnlich, daß man kaum versteht, wie van Dyck diesen Burschen hat malen mögen (Nr. 1023 A). Man vergleiche hiermit das von einem gemalten ovalen Rahmen umgebene Brustbild eines Einundvierzigjährigen von 1619 (Brüssel, Nr. 419; früher Rubens, von Rooses van Dyck gegeben). Ein vornehmes Gesicht, sehr breit gemalt, der Herr trägt eine Radkrause statt des umgelegten Kragens auf dem Dresdener Bildnis. Ein Brustbild einer älteren Dame mit einer Rose in der Hand (Kassel, Nr. 110, früher Rubens zugeschrieben) zeigt noch stellenweise die braune Untermalung. Alle diese sind mehr Studien als fertige Bilder, aber es liegt etwas in ihnen, sie deuten in die Zukunft.

In Italien fesselte ihn hauptsächlich Genua, wo auch Rubens so gern gewesen war, hier fand er Aufträge im Porträt, das die italienischen Maler nicht mehr recht gepflegt hatten, und in diesen etwa sechs Jahren machte er seine Schule durch als Darsteller der Gesellschaft nicht eines einzelnen Landes, sondern Europas. Er wußte frühzeitig, was er wollte. Seelenkämpfe und innere Künstlergesichte erschwerten ihm seinen Weg nicht. Über hundert Bildnisse, denn soviel haben wir noch aus seiner italienischen Zeit, brachten etwas ein, und sie befestigten seinen Ruf. Auch das war klug und wohlgethan, daß er sich gar nicht erst wie Rubens mit Mantegna und den Mailändern abgab, sondern nur die Venezianer an sich herankommen ließ, die

seiner ganzen Art von vornherein genehm waren, vor allem Tizian und Paolo. Nun ließ er ihren Linienfluß, ihre tonigen Farben und ihr Licht

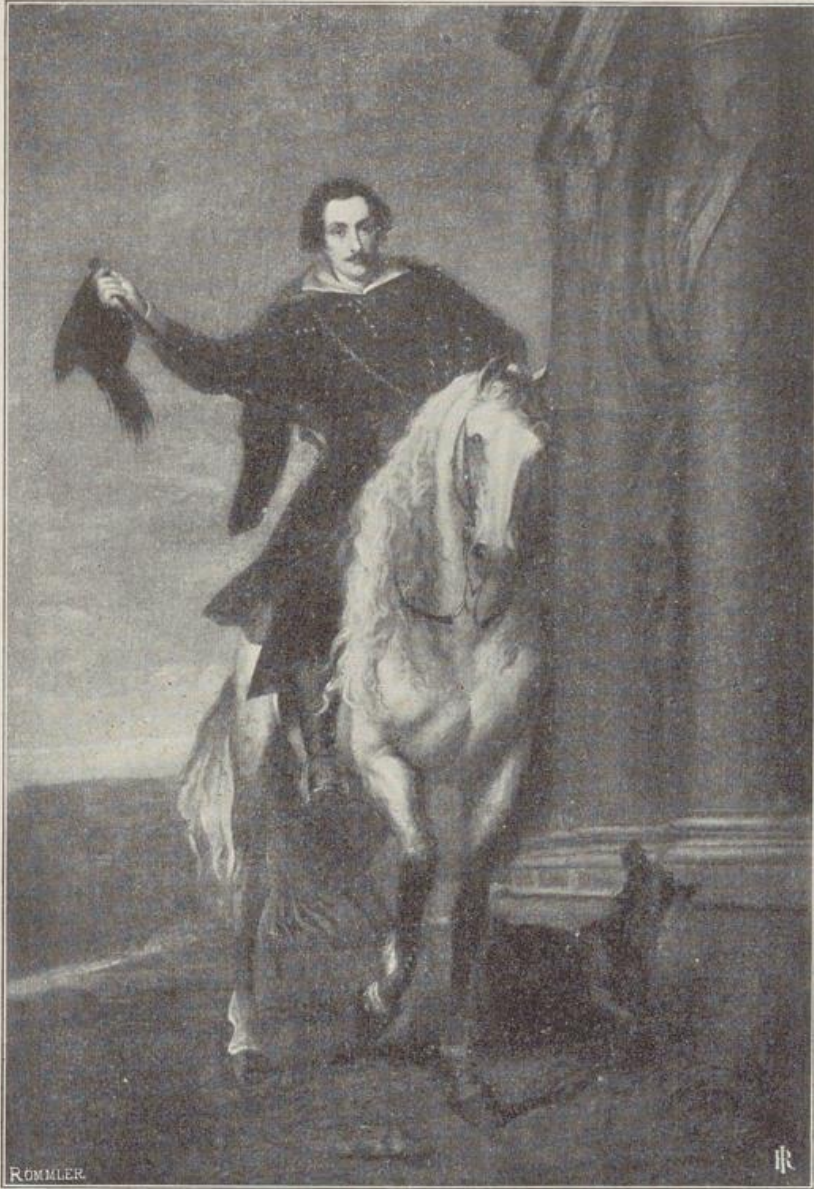


Fig. 97. Marchese Brignole, von van Dyck. Genua, Pal. Rosso (Brignole).

auf seine Bildnisse wirken, und hin und wieder malte er auch ein komponiertes Bild mit religiösen Figuren, deren sich in den verschiedenen Hauptsammlungen Italiens im ganzen neun erhalten haben. Das waren die Vor-



Fig. 98. Marchesa Geronima Brignole mit Tochter, von van Dyck. Genua, Pal. Rosso.

stufen zu seiner zweiten Spezialität, den berühmten religiösen Genrebildern, die seit seiner Rückkehr in Antwerpen entstanden.

Was nun die Bildnisse der italienischen Zeit betrifft, so kommt er in den besten den Venezianern so nahe, wie das ein nordischer Maler überhaupt gekonnt hat. Große, freie Haltung, schönfließende Linien, Stoffmalerei und kräftige, warmgestimmte Farben, alles das zusammen hat nur van Dyck seinen italienischen Mustern abgesehen. Dazu kommt als Abbrüviatur für die großräumige Umgebung eines italienischen Signore noch eine Säule auf Treppenstufen, eine Balustrade oder ein Stück Portal mit einem herabwallenden Vorhang, der seitwärts den Durchblick freigiebt. Manche ziehen diese nach Art der venezianischen aufgefassen Porträts allen seinen übrigen vor. Indessen die später nach seiner Rückkehr bis zu seiner Reise nach England gemalten, die freilich nicht mehr den großen Wurf haben, dafür aber auch nicht in das Theatralische fallen, sind natürlicher, der nordischen Heimat und ihrem Ortsgeist entsprechender, von großer Kraft und innerer Wahrheit. Sie dürften darum das Höchste sein, was van Dyck auf einem scheinbar einfachen und doch so vielgestaltigen Gebiet geleistet hat, und es beweist aufs neue die ungemeine Anpassungsfähigkeit dieses beweglichen Geistes, daß er die italienische Pose fallen ließ, sobald er sich wieder im Norden schlichteren Menschen gegenüber fand.

Den größten Eindruck wird immer Genua hervorrufen, dagegen kommt kein anderes Gesamtbild auf. In der Galerie Pallavicini finden wir die Marchesa Durazzo mit ihren zwei Töchtern vor einem roten Vorhang, sie selbst in gelber Seide in einem Lehnstuhl sitzend, ferner drei auf uns zuschreitende Kinder mit einem Hunde, endlich einen weißgekleideten Knaben, der neben einem Stuhl steht, mit Früchten, einem Affen und einem Papagei. Im Palaß Brignole begrüßt uns ein Herr des Hauses zu Pferde, beinahe ganz von vorn, mit abgenommenem Hüt (Fig. 97); seine in blaue Seide gekleidete Gemahlin hält in der Hand eine Rose; eine andere Dame des Hauses, die Marchesa Geronima, in Schwarz, hat ein weißgekleidetes Mädchen neben sich (Fig. 98). Hervorragende Damenbildnisse finden sich noch in den Palästen Doria und Balbi, sodann im Palaß Cattaneo an der Annunziata (zehn, darunter das einer Dame mit zwei Kindern, und eines Herrn neben seinem Pferde, den Hut in der Hand) und in dem kleineren Palaß Cattaneo an der Piazza (acht, darunter das einer Dame, die sich von einem Neger mit einem roten Sonnenschirm beschatten läßt). Außerhalb Italiens sieht man noch ein gutes Beispiel dieser genuesischen Bildniskunst in Kassel, einen jungen

Edelmann in braunem Atlaskleid, der in ganzer Figur vor einer Säule mit dunkelgrünem Vorhang steht. Eins der besten Reiterbildnisse besitzt ferner



Fig. 99. Prinz Thomas von Savoyen, von van Dyck. Turin.

das Turiner Museum in dem Prinzen Thomas von Savoyen, der im Harnisch mit roter Schärpe auf seinem Schimmel nach links sprengt (Fig. 99); auch hier bildet eine Wand mit einer Säule und der herabwallenden Draperie den Hinter-



Fig. 100. Kardinal Bentivoglio, von van Dyck. Palast Pitti.

grund (um 1624). Zehn Jahre später malte der Künstler den Prinzen, der damals in den Niederlanden kommandierte, noch einmal, ebenfalls in voller Rüstung, aber zu Fuß, wieder mit Wand und Vorhang als Hintergrund (Berlin, Nr. 782); das Bild ist zwar ganz eigenhändig, denn van Dyck befand sich damals auf Reisen und war in Brüssel zu Besuch, aber kühl und unsympathisch, in der oberflächlichen englischen Machweise. Psychologisch wichtiger als alle diese bloß schönen Menschen ist das Bildnis Bentivoglios im Palast Pitti (Fig. 100). Er war erst 1621 Kardinal geworden und sitzt nun im Purpur zu dem gestickten Chorhemd vor uns im Lehnstuhl neben seinem Schreibtisch, mit dem schlauen, verkniiffenen Gesicht, etwa Audienz gewährend, hinter ihm fällt zwischen Säulen die rote Seidengardine her ab. Ehemals war er Nuntius in Brüssel gewesen, hatte auch über den niederländischen Krieg geschrieben, ein wichtiger Herr also, aus dem etwas besonder es zu machen dem Künstler wohl der Mühe wert war, als er ihn nun in Rom zu malen hatte, eins der wenigen „interessanten“ Bildnisse van Dycks.

Als er wieder daheim war in Antwerpen, spätestens 1628, malte er, wie einst vor seiner italienischen Reise, große Altartafeln. Er hatte es ja nun noch besser gelernt und traute sich selbständig zu vollbringen, was er damals von seines Meisters Werkstatt aus zu liefern gehabt hatte. Die Aussichten konnten nicht günstiger sein, denn Rubens war gerade jetzt durch seine diplomatischen Reisen ganz in Anspruch genommen. Alle diese Tafeln, die sich zum teil noch in belgischen Kirchen befinden, Kreuzigungen und eine Kreuzesaufrichtung, sind für seine Art nicht vorteilhaft. Eher gelingen ihm einfache Darstellungen des Gekreuzigten, bisweilen mit Nebenfiguren: mit Heiligen und Engeln, schwach und flau (Antwerpen, Nr. 401), oder mit abziehenden Kriegsknechten, klein und intim (München, Nr. 825), oder das Kreuz steht auch ganz allein vor einem ernstgestimmten, zerrissenen Wolkenhimmel (Antwerpen, Nr. 406 von 1629, Wien, Nr. 791). Aber viel bedeuten auch diese Sachen nicht. Van Dycks Natur spricht sich besser in ganz anderen Gegenständen aus, sie folgt mit Verständnis einem neuen Kunstgeschmack.

Was man früher nur als Kirchenbild angesehen und bestellt haben würde, das verlangt jetzt auch der Privatbesitz für sich nur um des Kunstwertes willen. So entsteht auch hier auf niederländischem Boden, wie viel früher in Italien, das religiöse Genrebild, und sein glänzendster Vertreter ist van Dyck. Seine „Susanna im Bade“ (München) ist eine geschmeidige, schwarzhaarige Italienerin, wie sie kein Flamländer vor ihm hat.



Fig. 101. Der h. Sebastian, von van Dyck. München.

Philippi V.

Sein Sebastian (München, Nr. 823; Fig. 101) ist ein koketter, mädchenhafter Jüngling, der nur seinen schönen Augen zuliebe an diesen Baum gebunden dasteht. Eine ältere Darstellung desselben Gegenstandes (München, Nr. 824), noch ganz im Rubensstil (sowie dieser Stil etwa in dem Saventhemer heiligen Martin ins Wanddyckische übersetzt ist), zeigt neben kräftigen Muskeln und starken Farben auch noch wenigstens etwas von dem Ernst eines Martyriums. Wie aber, wenn der Künstler nun zu dem nackten Fleisch und der malerischen Weichheit der sanft bettenden Farben der Venezianer noch eine neue, eigene Weichheit des Sentiments hinzuthat? Wenn er ganz darauf verzichtete, Rubens im Körperlichen und im lauten Pathos noch zu steigern, und statt dessen alle seine zarten Reize um die menschliche Seele spielen ließ, in allen Stufen, vom leisen, melancholischen Sinnen und Träumen bis zum Trauern und Aufschreien, das freilich immer als Seelenschmerz gelten wollte, gemildert, poetisch ermäßigt! Das war etwas neues nach und neben Rubens. Neben seiner Stärke eine Zartheit, die sich eigentlich nur noch in weiblichen Zügen äußert. Wir werden uns schwerlich eine ausreichende Vorstellung davon machen können, mit welchem Entzücken man in den fünf Jahren bis 1632 jedes einzelne der nun folgenden Bilder aufnahm. Um des Geistes willen, der aus ihnen spricht, rechnen wir sie dem religiösen Genre zu, obwohl von der Beweinung Christi, die wir voranstellen, die zwei Antwerpener Bearbeitungen aus Kirchen stammen und die Berliner viel von einem Kirchenbilde an sich hat.

Das stark restaurierte Breitbild in Antwerpen (Nr. 404; Fig. 102) ist das weichste und thränenreichste, das am meisten Wanddyckische, denn wer außer ihm hätte so etwas hervorbringen können, wie weit ist das entfernt von Rubens oder Tizian! Die trauernden Engel sind erwachsen, keine spielenden Putten mehr; Johannes neben ihnen hat ein tiefrotes Gewand, die einzige laute Farbe. Denn übrigens ist der in Hellblau und Silber ausgehende Gesamton sanft und milde, von einer gewissen Heiterkeit, als sollte er den Schmerz besänftigen. Bei weitem nicht so raffiniert ist die ganz anders gehaltene „kleine“ Beweinung Christi in München (Fig. 103) mit vielen klagenden Engeln, zart im Ausdruck und köstlich in Farbe gesetzt (eine Skizze dazu in der Albertina). Ein spätes Hochbild in München, mit Johannes und zwei Frauen, ganz schmerz erfüllt, ist kühlfarbig und weniger gut. Hervorragend dagegen ist das Berliner Hochbild (Nr. 778): der Leichnam halb sitzend vor der Grabeshöhle und an Johannes gelehnt, vorne unten steht ein Flügelputto und zeigt auf das Wundenmahl der Hand Christi, wie



Fig. 102. Beweinung Christi, von van Dyck. Antwerpen.

der Johannes auf der Antwerpener Beweinung. Der tief traurige Eindruck, auf den auch der Wolkenhimmel abgestimmt ist, hält sich doch von aller Übertreibung fern, und das Ganze wirkt wie ein ernster Tizian, nach dessen Grablegung im Louvre der Kopf des Johannes genommen ist. Diesem Bilde entspricht in den Figuren — nur der Putto fehlt — und der Auffassung einigermaßen eine größere Kirchentafel in Antwerpen (Nr. 403), nur ist der Farbenton hier nicht tief und düster, sondern sanft und silbern wie auf der Beweinung Nr. 404.



Fig. 103. Beweinung Christi, von van Dyck. München.

Der zweite Gegenstand, in dem van Dyck jetzt seine religiösen Sentimente kundgibt, ist die Maria im Mittelpunkte einer Gruppe — wie auf dem Raffeler Bilde um 1620, S. 61 — und man darf sagen, daß an innerem Gleichgewicht und in der beruhigenden, echt künstlerischen Wirkung diese Darstellungen die Beweinung Christi noch übertreffen. Eine Madonna mit dem neben ihr auf einem antiken Architekturstück stehenden Christkind, das in seiner Körperlichkeit noch stark an Rubens erinnert (München, Nr. 826), macht im übrigen ganz den Eindruck eines venezianischen Bildes; sie

sieht auf den Johannes nieder, der dem Kinde ein Spruchband hinreicht. Dieselbe Komposition, nur ohne den Johannes und mit einer anders gekleideten, ganz von vorn genommenen und sehnsüchtig himmelwärts blickenden Maria findet sich in der Dulwich Gallery (Fig. 104). Ein zweites Münchener Bild, eine „Ruhe auf der Flucht“ (Nr. 827; Fig. 105) ist noch anziehender durch die ganz intime, lauschige Haltung, den weichen Fluß aller Linien und



Fig. 104. Maria mit dem Kinde, von van Dyck. Dulwich.

den sonnendurchschienenen Baumhintergrund; es ist zugleich das einzige, das etwas an Correggios Madonnen erinnert. Die „Madonna mit dem Stifterpaar“ im Louvre (Fig. 106) sitzt breit und ziemlich teilnahmslos da, wie die erste Münchener; die Zärtlichkeit, die den Gegenstand zusammenhält, geht von dem Kinde aus. Der Stifter und seine Gattin, einfache flämische Leute in

schwarzer Kleidung, sind ganz nahe, wie auf einem venezianischen Bilde, an die heilige Gruppe herangetreten und verharren nun in einem glücklich ausgedrückten Gefühl, das zwischen Verehrung und zärtlicher Freude hin und her geht. Eigentlich beruht auf diesen zwei alten Leuten das Anziehende des ganzen Bildes. Oben flattern zwei Engel mit Blumensträußen. Auch



Fig. 105. Ruhe auf der Flucht, von van Dyck. München.

sonst haben wir gelegentlich bei van Dyck diese kleinen Putten gesehen, sie sind so ziemlich das Einzige, was ihm aus der Mythologie geblieben ist, für die er im Vergleich mit Rubens keinen Sinn hat. Einmal hat er diese kleinen Geschöpfe in Masse losgelassen, wie Tizian und Rubens in ihrem „Venusfest“, auf dem großartigen Breitbilde der „Madonna mit den Reb-

hühnern“, die durch die Luft flogen (Petersburg; Fig. 107). Der Reiz dieses Bildes beruht auf dem Linienfluß mit der scheinbar zufälligen Diagonal-



Fig. 106. Maria mit einem Stifterpaar, von van Dyck. Louvre.

Komposition, und auf den weichen, fülligen Formen des Pflanzenwuchses und der kindlichen Körper. Diese Maria mit ihrem Kinde kehrt wieder als „Madonna der bußfertigen Sünder“ auf einem Bilde im Louvre (Nr. 1961;



Fig. 107. Heilige Familie mit den Hebstühnern, von van Dyck. Petersburg.

Fig. 108; Werkstattwiederholung Berlin, Nr. 787), sie sitzt hier ebenfalls an der linken Seite der Komposition, nur hat sie einen weicheren Ausdruck, einen thränenverschleierte Blick, als gehörte sie selbst mit zu den Sündern, denen sie sich neigt. Sie sind von rechts hergekommen, Maria Magdalena, David und der Verlorene Sohn, die Blicke treffen sich. Das ist echt Bandyckisch empfunden, und die gut miteinander verbundenen Halbfiguren sind in eine durch Sonnenuntergangsbeleuchtung angeglühete Farbe gesetzt, so venezianisch, wie sie nur er auf seiner Palette hatte. Das Motiv knüpft an das Kasseler Bild an, aber die Behandlung ist sentimentaler geworden.



Fig. 108. Madonna mit den Bußfertigen, von van Dyck. Louvre.

Als van Dyck aus Italien nach Antwerpen zurückgekehrt war, spätestens im März 1628, hatte er seinen Weg über Holland genommen und sich dort längere Zeit aufgehalten. Da entstanden z. B. zwei kraftvolle, sprechende Bildnisse eines Sheffield (sein Vater war Gouverneur von Brielle) und seiner Gemahlin (Fig. 109 u. 110), 1627 und 1628. datiert — im Haag — Aniestücke von einer so einfachen und großen Naturwahrheit, daß man sich immer wieder zu ihnen hinwenden muß: also das ist jetzt van Dyck? Im Haag haben wir ferner ein drittes Porträt, es stellt den aus Brüssel stammenden

Historienmaler Simons dar und ist bei sehr flüssiger Malweise leichter und freier aufgefaßt, weniger gewichtig und ernst als jene beiden. Der Ortsgeist von Holland kann auf den Leichtempfindlichen nicht ohne Eindruck geblieben sein, wenn er nun mit manchem Fachgenossen persönlich zusammentraf und viele andere in ihren Bildern kennen lernte. Im Museum zu Antwerpen befindet sich jetzt ein Brustbild von 1632 aus der Sammlung Kunsz, das den Ant-



Fig. 109. Anna Wake, Gemahlin des Cheffield, von van Dyck. Haag.

werpener Maler Marten Pepyn darstellt, schwarzgekleidet mit weißem Kragen, ein schon aus der Ferne frappierender Kopf mit graublondem Haar und Bart, er hat die rechte Hand auf die Brust gelegt, der goldwarne, leuchtende Ton erinnert an Rembrandt. Damals malte auch Frans Hals seine schönsten Haarlemer Schützenstücke. Van Dyck soll ihn, als er sich 1630 im Haag aufhielt, von dort aus in Haarlem besucht haben, wenn das Zusammentreffen auch nicht mit allen Nebenumständen, die eine unverbürgte Anekdote berichtet,

verbunden gewesen sein mag. Diese unmittelbar nach den Eindrücken der italienischen Reise wieder ganz neuen Anregungen erklären vielleicht die geradezu wunderbare Mannigfaltigkeit in den Bildnissen der wenigen nun folgenden Jahre. Immer wieder andere Auffassungen und besondere einzelne Motive; welcher Wechsel gegenüber der Monotonie des englischen van Dyck! Wir folgen in unserer Übersicht den einzelnen Sammlungen.

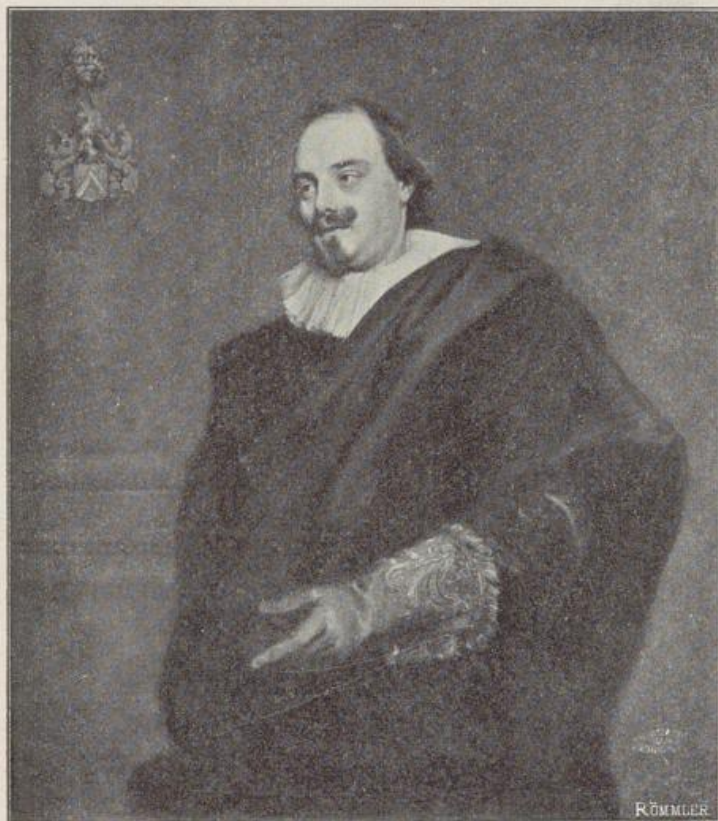


Fig. 110. Ein Sheffield, von van Dyck. Haag.

In München, wo sich die meisten befinden (18), haben wir zuerst hochgestellte Herrschaften in ganzer Figur, Repräsentanten, die kein tieferes Interesse erwecken, als sich an Stand und Tracht zu knüpfen pflegt, und die in der Haltung der genuesischen Bildnisse vor einer architektonischen Wand oder einer Säule mit Vorhang dastehen. Der wohlgenährte junge Herzog von Croi in Mantel und Degen hat seinen Fuß auf eine Treppenstufe gesetzt und sieht uns an mit einer einladenden Handbewegung (Fig. 111). Seine Gemahlin steht aufrecht und teilnahmslos da in einem überaus prächtigen Brokat-



Fig. 111. Herzog von Croi, von van Dyck. München.

kleide mit schwarzem Dossier, Spitzenkragen und vielem Schmuck; zu ihren Füßen spielt ein Bologneserhund, ohne Beachtung zu finden. Die sogenannte Bürgermeisterin (Nr. 840; Fig. 112) ist nicht viel weniger kostbar gekleidet, aber



Fig. 112. Sog. Bürgermeisterin, von van Dyck. München.

einfacher, sie steht ganz natürlich da, und ebenso ungezwungen zieht sie ihr Gatte seine Handschuhe an. Regungslos, ganz von vorn, steht der Herzog von Pfalz-Neuburg neben einem großen Hunde vor seiner Säule, etwas freier ein unbekannter Herr (Nr. 843) im seidenen Mantel, gleichfalls mit ab-

genommenem Hut. Künstler und ähnliche Leute werden in halber Figur gemalt, wobei dann die individuelle Anordnung mitspricht und auch auf den Gesichtern etwas mehr zu lesen steht: der fette, wohlgepflegte Kupferstecher Malery, der gezierte Musiker Liberti, weich hingegossen, mit dem schwärmerischen



Fig. 113. Maler Snayers, von van Dyck. München.

Blick eines jungen Propheten, der Figurenlandschafter Snayers, ganz kleines Brustbild im breiten Schlapphut, ein zurückgeworfener, aufwärtsblickender Kopf, beinahe Profil, äußerst frisch und geistreich (Fig. 113). (Die Brustbilder des Landschafters Wildens, Kassel, Nr. 108 und Wien, Nr. 813, gehören noch in

die Rubenszeit.) Bis zu den Knien dargestellt sind der Bildhauer de Nole und seine Frau, er höchst behäbig und innerlich zufrieden im Lehnstuhl sitzend, sie mit einem neben ihr stehenden Töchterchen, das ihren Arm umfaßt hält, etwas gleichgiltigen Blickes, leicht verschleiert, vielleicht auch weniger glücklich als der schmunzelnde Gatte. Dagegen zeigt uns das Doppelbildnis des Malers Jan de Wael und seiner Frau in tiefgreifender Schilderung ein

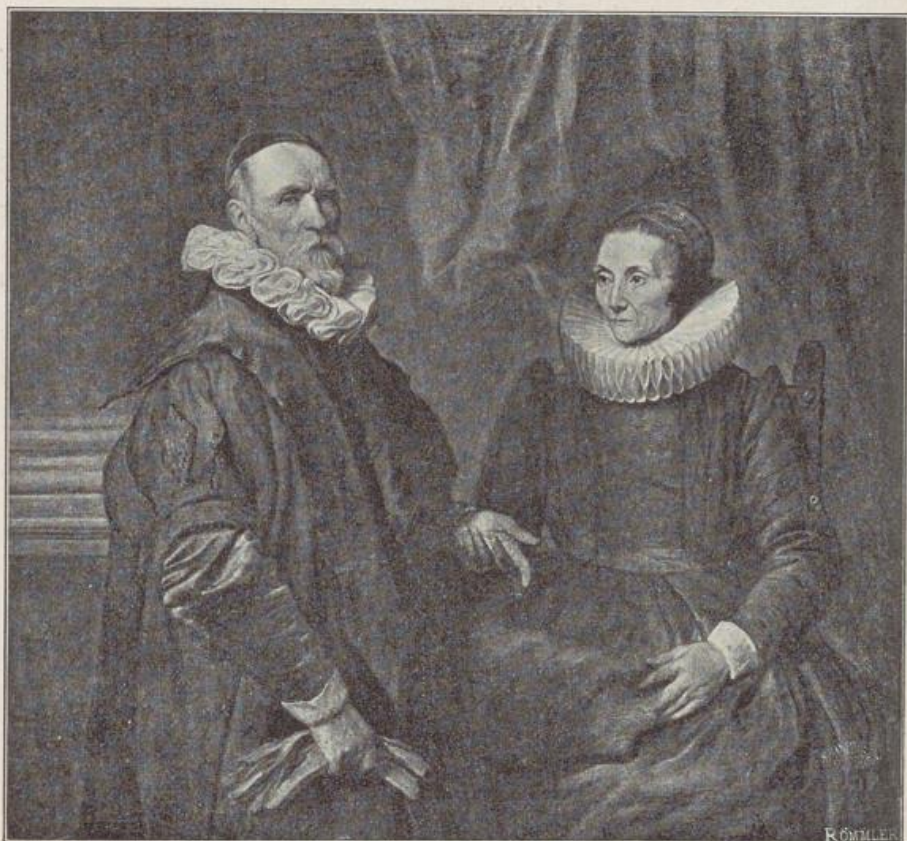


Fig. 114. Maler de Wael und seine Frau, von van Dyck München.

glückliches altes Ehepaar: er steht da wie der Mann, der weiß, was er geleistet hat; sie sitzt neben ihm und blättert wehmütig zufrieden in ihren Erinnerungen: es war nicht immer leicht, aber schön wars doch (Fig. 114). Ihre Söhne Lukas und Cornelis lebten in Italien, seit den zwanziger Jahren bis zu ihrem Tode in Genua (1661 und 1662); Lukas war Landschaftler, Cornelis malte kleine Figuren. Van Dyck hatte sie kennen gelernt und in einem lebensgroßen Doppelbildnis dargestellt (Galerie des Kapitols), nach welchem er

später in der Heimat noch eine geistreiche kleine Grisaille für den Kupferstich ausführte (Kassel, Nr. 112). In derselben Technik sind die Vorlagen gehalten, die er für seine Ikonographie (Sammlung von Porträtsichen berühmter Männer, 100 bis 199 Blätter in den verschiedenen Auflagen) mit eigener Hand herstellte. Zehn davon befinden sich in München, darunter Gustav Adolf, Wallenstein und Tilly. Solche eigentliche Berühmtheiten waren selbstverständlich nicht nach dem Leben gemalt.

In Dresden, dessen wichtige Bildnisse aus der Rubensperiode schon erwähnt wurden, haben wir aus dieser späteren Zeit zwei feine Kniestücke,



Fig. 115. Das Leers'sche Familienbild, von van Dyck. Kassel.

einen Herrn und eine Dame in Schwarz, mit dem italienischen Hintergrund, frei angeordnet und leicht, beinahe duftig gemalt. Berlin besitzt kein gutes Porträt. Kassel zeichnet sich zunächst durch drei Familienbilder aus, Kniestücke in breitem Format, in denen van Dyck außerordentlich glücklich ist. Auf einem (Nr. 114) sehen wir ein schlichtes Ehepaar auf seiner Gartenterrasse mit Aussicht auf die Landschaft; er steht, sie sitzt auf einem Lederstuhl, beide sind schwarz gekleidet, sie feierlich gepuzt mit Nelken in der Hand, rötlich blond, etwas beschränkt im Ausdruck und nicht einmal angenehm. Es sind eben Leute, die nichts vorstellen wollen. Das sogenannte Leers'sche Familienbild (Nr. 113; Fig. 115) führt uns bei ähnlicher Anordnung auf eine

höhere Stufe; die Menschen sind feiner, sie haben sich mit mehr Geschmack gekleidet und sitzen ungezwungen da. Alles Einzelne ist gewählter und auch

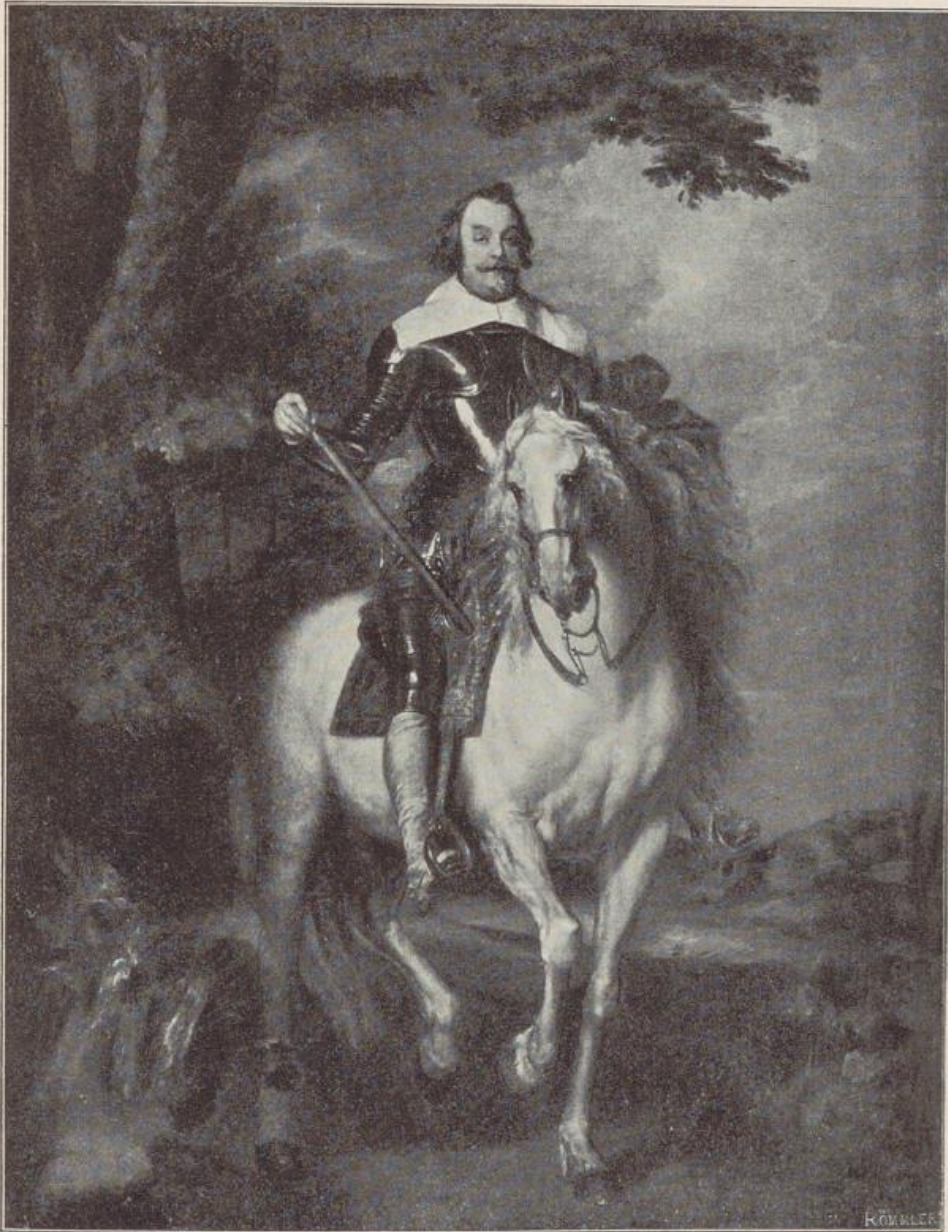


Fig. 116. General de Moncade, von van Dyck. Louvre.

etwas reicher. Aus dem Schwarz der Atlasgewänder heraus leuchtet lebhaftes Grün, in das der neben seiner Mutter stehende Knabe gekleidet ist. Der
Philippi V.

Farbenton ist warm und kräftig, das Malwerk sehr fleißig. Es giebt aber ein noch schöneres Doppelbildnis (Nr. 115). Unter einem Säulenvorhang sitzt der Tiermaler Snyder's mit einer echt Bandyckischen Kopfhaltung neben seiner jungen Frau, traulich, aber nicht ohne einen Anflug von Grazie; man



Fig. 117. Marie de Tassis, von van Dyck. Wien, Liechtenstein.

sieht, sie wollen bessere Leute sein. Die Kleidung in dem damals üblichen Schwarz ist doch überlegt und zierlich, die Anordnung frei und der Vortrag so leicht, daß das Bild gewiß nicht mehr, wie manche meinen, n die Rubens-

zeit gehört. Ein älterer Herr, der in ganzer Figur vor einem grünen Vorhang steht (Nr. 118), im langen Staatskleide mit einer sprechenden Gebärde der linken Hand, hat alle Kennzeichen dieser späteren Periode; ebenso die reichgekleidete ältere Dame auf einem Smyrnateppich (Nr. 119, nicht seine Frau). Die Liechtensteingalerie in Wien besitzt ein Brustbild des Malers de Crayer mit zurückgeworfenem Kopf und einer sprechenden Bewegung der linken Hand. Im Reichsmuseum zu Amsterdam haben wir einen schwarzgekleideten Herrn van der Borcht in ganzer Figur vor einem roten Vorhang, in dem kräftigen, schwärzlichen, kühlen Ton, der anstatt des bräunlich warmen gegen 1630 hervortritt. In Brüssel befindet sich die breit und energisch gemalte Halbfigur eines Delafaille, ganz von vorn mit schwarzem Haar und Bart und breiter, umgelegter Halskrause über dem schwarzen Mantel und Wams. Zahlreich und zum teil bedeutend sind die Petersburger Porträts, darunter noch einmal wie in Kassel ein Doppelbildnis von Snyders und seiner Frau und das hervorragende Bild eines Herrn in einem Leopardenpelz.

In dieser Übersicht fehlt uns nur noch ein Reiterbildnis, worin ja auch eine Stärke van Dycks lag. Nach Waagens Meinung wäre das beste nicht nur von ihm, sondern überhaupt das beste in dieser Art das des spanischen Generalissimus in den Niederlanden, de Moncade (Louvre, um 1631; Fig. 116). Er sitzt auf seinem Schimmel barhäuptig im Harnisch mit roter Schärpe und hält in der Rechten den Kommandostab. Also wie es das Schema dieser Bilder fordert, aber er ist von vorn und sehr viel geistreicher aufgefaßt als der Prinz von Savoyen. Nach Waagen gebührt die Krone unter den weiblichen Porträts der Antwerpnerin de Tassis in der Galerie Liechtenstein (Fig. 117). Das ist allerdings ein herausschender Glanz von ausgesuchter französischer Tracht, ein Leuchten von Steinen und Perlen, und dazu ein neben all dieser Pracht immer noch zur Geltung kommender persönlicher Liebreiz, wie das alles zusammen der Künstler auf keinem andern Bilde mehr gegeben hat. Dieses ist mit großer Sorgfalt ausgeführt, nachdem er bereits nach England übergesiedelt war, aber während eines mindestens anderthalbjährigen Aufenthaltes in Antwerpen und Brüssel (1634—1635), dem wir noch einige andere gute Bilder verdanken. So das nach der Meinung mancher hervorragendste Gruppenbild mit dem Herzog Johann von Nassau, seiner Gemahlin und drei Töchtern mit der Jahrzahl 1634 (Pansanger, Lord Comper). Damals malte der Künstler auch den Brüsseler Syndikus van Meerstraeten, wie er sich ganz von vorn neben einen Tisch mit seinen Pandekten und einer antiken Büste gestellt hat (Kassel, Nr. 116; die Dame Nr. 117

ist nicht das Gegenstück), meisterhaft im kühlen, schwärzlichen Farbenton, und mit einer Sorgfalt gemalt, die er bald nur noch einer allerhöchsten Persönlichkeit zu Gefallen that.

In England war der Hofmaler des Königs, der Ritter (seit Juli 1632) van Dyck ein großer Herr, und mit den Jahren wurde er auch in seiner Kunst immer mehr der große Unternehmer. Er verdiente viel und brauchte womöglich noch mehr. Nach Berichten aus dieser späteren Zeit bewilligte er der einzelnen Person höchstens eine Stunde am Tage; ein huldvolles Neigen seines schönen Kopfes war das Zeichen zum Schluß der Sitzung. Er selbst legte das Gesicht und die Figur an, das Kostüm malten die Gehilfen nach seiner Kreideskizze und den in die Werkstatt geschickten Kleidungsstücken, für die Hände saßen bezahlte Modelle. Zuletzt übergang er das Ganze, sorgfältiger oder nur obenhin, je nach der Wichtigkeit und dem Werte des Auftrages. Das war dann ein van Dyck! — Es giebt auch in dieser Zeit noch Unterschiede der Ausführung, Stufen oder Grade der Originalität, wenn man so sagen darf, aber von einer Eigenhändigkeit im höheren Sinne wie bei vielen früheren Bildern kann nicht mehr geredet werden. Wer den gegen 300 Bildnissen, die in den englischen Sammlungen meist von den Zeiten der ersten Besitzer her in Gewahrsam gehalten werden, an Ort und Stelle nachgehen kann, dem sei dazu Entgegenkommen, Ausdauer und gute Laune gewünscht. Eine mäßige Übersicht würde ein eigenes Buch fordern, in dem freilich weniger von dem Künstler van Dyck die Rede sein könnte als von dem Kulturbilde der englischen hohen Gesellschaft. Wir beschränken uns deswegen auf das Notwendigste.

Man hat für diese englischen Bildnisse vorzugsweise das Wort „Vornehm“, ein zweifelhaftes Lob. Sie drücken den Stand aus, das Niveau einer Gattung, aber keine Individualität. Gleichmäßig und einförmig sind namentlich die Bilder der einzeln gemalten Damen. Schmale, blasse Gestalten, manchmal zart bis zum kränklichen, denn alles Gesunde ist plebejisch, mit gelangweilten Gesichtern und mit den übergroßen Augen, die wie von künstlichem Feuer leuchten, auch wenn die müde niederfallenden Lider sie halb bedecken. Das sind die Vanddyck-Augen, die schönsten, die sich eine Frau wünschen konnte; wie wertvoll, daß es einen Maler gab, der sie einer jeden zu machen verstand! Zu diesem abgeschwächten menschlichen Typus würden keine warmen, kräftigen Farben mehr passen. Die Kleidung ist weiß, wasser-

blau oder matt rosa, die Skala im ganzen kühl und der Auftrag glasig. Figurenreiche Familienbilder, auch wenn sie oberflächlich durchgeführt oder schlecht erhalten sind, fallen manchmal noch durch ihre wirklich geistreiche Komposition auf. Ebenso hat sich der Künstler seine Begabung als glücklicher Darsteller des Kindesalters erhalten. Besonders anziehend sind die Doppelbildnisse vornehmer Knaben (die Söhne des Herzogs von Buckingham,



Fig. 118. Endymion Porter und der Künstler, von van Dyck. Madrid.

stehend in ganzer Figur, von 1635, Windsor) oder jüngerer Leute. Diese haben freilich oft einen an das Weibliche streifenden Ausdruck, den der damalige aristokratische Geschmack in England erstrebenswert fand. Ausgezeichnet die jungen Grafen Bristol und Bedford, jener in Schwarz, dieser in Rot (Althorp, Spencer), ferner Endymion Porter, ein wohlgenährter junger königlicher Kammerherr, ganz in Weiß, neben unserem schwarzgekleideten Künstler,

der, ins Profil gestellt, seinen Kopf mit einer Lieblingswendung über die Schulter zurückwirft; den Hintergrund bildet ein vor eine Landschaft gespannter Vorhang (Madrid; Fig. 118). Diese sind nicht bis zu den Füßen, sondern in halber Figur dargestellt. Für den Unterschied, der wenigstens oft von seiner eignen Bestimmung abgehangen haben wird, hat van Dyck ein feines Gefühl. Man sehe den blondgelockten Herzog von Richmond im Louvre



Fig. 119. Herzog von Richmond, von van Dyck. Louvre.

(Fig. 119) im weißen Spitzenhemd mit einem vorgesteckten Diamanten, seinem Hauskleide, das er als einer jener weichlichen Halbänner wenigstens in seinem Garten tragen darf. Von den kirschroten seidenen Beinleidern sehen wir nur ein Stück, gerade soviel, daß es der weißen Fläche als Basis dient und die hier allein angebrachte, außerordentlich fein abgewogene Halbfigur ermöglicht. Noch aus dem Jahre 1638 haben wir ein Doppelbild der Dichter

Killigrew und Carew (Windsor), geistvoll komponiert und mit der Inspiration seiner guten Zeit erfunden, die also vorhielt, wenn ihm ein Gegenstand zusagte (Fig. 120). Man sieht sofort, dies sind geistige Naturen, die hier ganz anders als gewöhnliche Menschen vor uns sitzen, und die übliche Wandpfeiler-Säule war diesmal nur als Ruine zu verwenden.

Von besonderem Interesse sind die Bildnisse aus der Königsfamilie, nicht als ob sie vorzugsweise eigenhändig gemalt wären, denn gerade die aller-



Fig. 120. Killigrew und Carew, von van Dyck. Windsor.

höchsten Kreise lassen ja bekanntlich die meisten Werkstattbilder in die Welt hinausgehen, — sondern um der Personen willen und wegen ihrer künstlerischen Komposition. Auf dem schönsten Bildnis des Königs (Louvre; Fig. 121) sehen wir diesen im Jagdanzuge, weißer Jacke und roten Beinkleidern, stehend vor seinem Pferde, das der Stallmeister hält, während ein gespornter Page den Mantel trägt. Die Gruppierung ist ebenso einfach und natürlich wie künstlerisch gefällig — wie nahe lag z. B. die Versuchung, noch ein

zweites oder gar ein drittes Pferd anzubringen! — die Farbe warm und goldtonig. Neben diesem intimen Bilde können sich die Reiterporträts des feierlichen Stils (von vorn, mit dem Stallmeister, der den Helm trägt, in



Fig. 121. Karl I., von van Dyck. Louvre.

Windsor; kleiner und im Profil, Buckingham Palace) nicht behaupten. Unter den Einzeldarstellungen Karls I. und seiner Gemahlin Henriette von Frankreich nehmen die zwei Dresdener Bildnisse der Erfindung nach die erste Stelle

ein. Das der Königin ist ein Werkstattbild, es ist aber zart gedacht, das höchst charakteristische Porträt des Königs ist eine Kopie Velys nach einem verbrannten Original von 1632.

Von den Bildnissen der Königskinder befindet sich das schönste und früheste, das einzige, das noch für eigenhändig gelten kann und darin anderen, älteren Kinderbildern des Künstlers gleichwertig ist, in Turin (Fig. 122).



Fig. 122. Die Königskinder, von van Dyck. Turin.

Ein köstlicher Farbenflor: zarte, hellseidene Kleider und Rosen! Der neben dem Hünerhund stehende älteste Prinz, später Karl II., 1630 geboren, trägt noch Mädchentracht, er ist etwa fünfjährig, und damit stimmt die Datierung 1635 auf einer Wiederholung. Etwas später hat der Prinz Beinkleider an, seine Geschwister sind ein wenig größer geworden, und alle drei sind flankiert von zwei kleinen Wachtelhunden (King Charles). Die Kleider sind farbiger,

und das Bild hat auch übrigens mehr Lokalfarbe und im ganzen einen warmen Ton (Dresden, Fig. 123; zwei andere in Windsor und Grove Park, dieses mit der Jahrzahl 1635). Die Darstellung muß um 1636 entstanden sein trotz dieser Jahrzahl. Alle sind Werkstattarbeiten, was z. B. auf dem Dresdener Exemplar die Ausführung der Prinzessin Maria, namentlich ihrer Hände, erkennen läßt. Das folgende Jahr bringt eine ganz neue Komposition, etwas genrebildartig, indem den drei älteren, ein wenig zwangloser gestellten Kindern

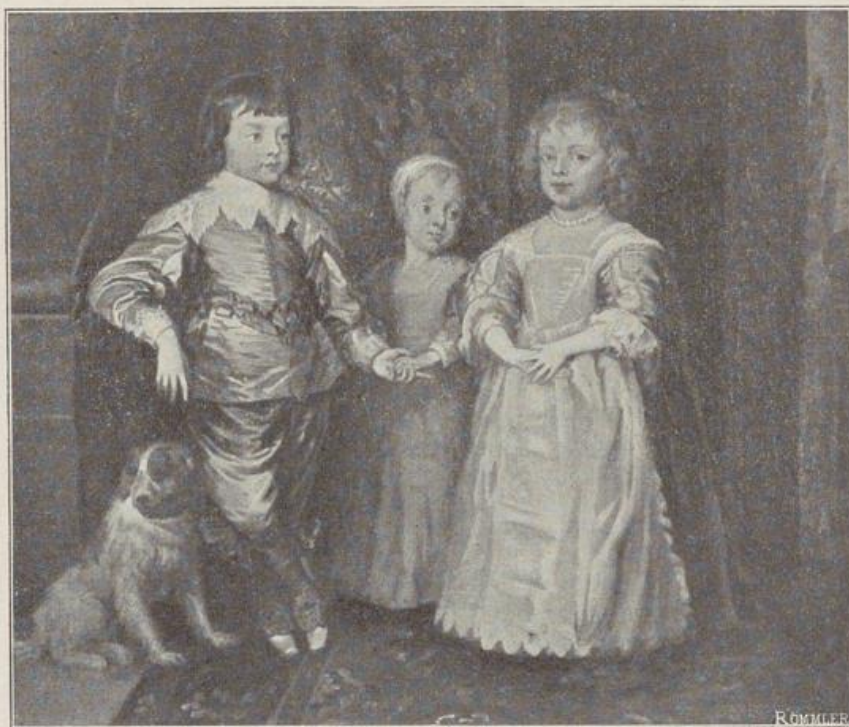


Fig. 123. Die Königskinder, von van Dyck. Dresden.

noch eine höchst lebendige Gruppe von zwei jüngeren Mädchen hinzugesügt ist, deren eines das andere auf seinem Stuhle festhält. Ein Tisch mit Früchten oberhalb dieser Gruppe, der Riesenhund des ältesten Prinzen und ein Wachtelhündchen vervollständigen die Ausstattung; von glücklicher Wirkung ist in der Mitte das Stück Luft mit dem Landschaftsdurchblick. Diesem Berliner Bilde entspricht ein gleichwertiges in Windsor (Fig. 124), beide mit der Jahrzahl 1637.

Das letzte, was van Dyck gemalt hat, ist ein anderes Bildnis zweier fürstlicher Kinder, auf dem die eben erwähnte Prinzessin Maria zehnjährig mit ihrem fünfzehnjährigen Verlobten, Wilhelm II. von Nassau-Dranien,

dargestellt ist (Amsterdam, aus dem Haag stammend). Wahrscheinlich lieferte er es bei seinem letzten Aufenthalt auf dem Kontinent im Herbst 1641 selbst im Haag ab. Die Kinder stehen in ganzer Figur und haben sich angefaßt, etwas gezwungen, eine höchst einfache, beinahe steife Gruppierung; hinter ihnen sieht man Vorhang und Säule. Die Auffassung zeigt nichts für den Künstler besonderes, aber die Ausführung ist sorgfältiger, als man sie um diese Zeit



Fig. 124. Die KönigsKinder, von van Dyck. Windsor.

von ihm gewohnt ist. Vielleicht dachte er dabei noch an eine Zukunft für sich in den Niederlanden.

Eigenartige Schüler konnte van Dyck nicht bilden, weil aber seine Auffassung vom Bildnis, namentlich dem weiblichen, ihn noch mindestens ein Jahrhundert überlebte, so hat er Nachahmer gehabt, die sich auf ihre Weise einen großen Namen gemacht haben: Hanneman aus dem Haag, der von 1624 bis 1640 in London und später wieder in seiner Vaterstadt lebte († 1671), Sir Peter Vely (eigentlich van der Jaes aus Soest), der erst im Todesjahre

van Dyck nach London kam und dort in hohen Ehren 1680 starb, endlich der Lübecker Kneller, seit 1674 in London, Velys Nebenbuhler und Nachfolger, auch in der Verwertung van Dycks († 1723).

Dies sind ausgesprochene Nachahmer. Andere benützten das Vorbild

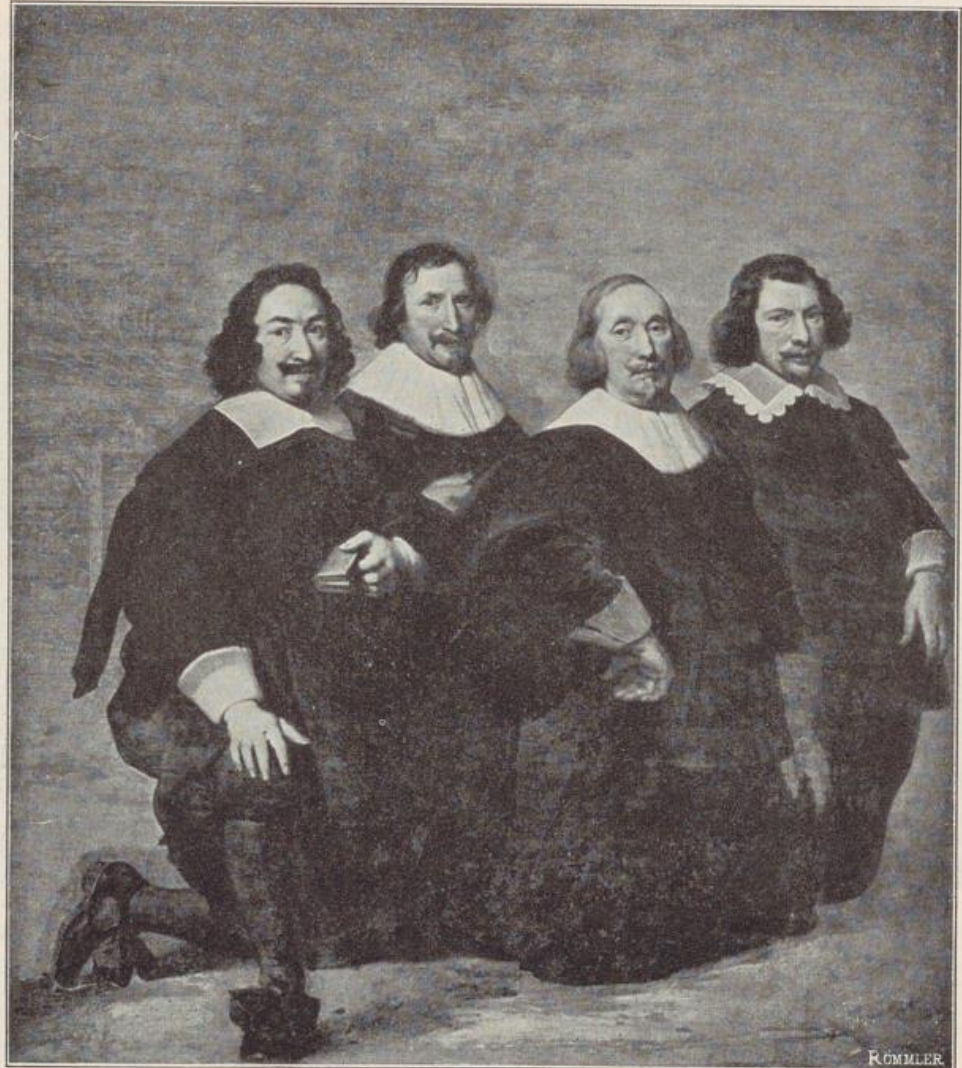


Fig. 125. Die Vorsteher der Fischerzunft von Pieter de Meert. Brüssel.

selbständiger. Ein nicht ganz gewöhnlicher Künstler ist der Antwerpener Theodor Boeyermans (1620—1678), der erst 1654 Meister wird und jedenfalls an Bildern van Dycks gelernt hat. In einem Gesellschaftsstück des Antwerpener Museums (eine feine Familie empfängt in ihrem Garten

Besuch) erinnert er uns an Gonzales Coques, nur sind seine Figuren etwas größer. Aber in einem Heiligenbilde mit ganz großen Figuren wirkt er völlig anders, als hätte er Rembrandt nahe kommen wollen: der Teich von Bethesda (ebenda, datiert 1675).

Es berührt eigentümlich, wenn uns in dieser späten Zeit noch das schlichte alte Bildnis in der einheimischen Auffassung, für die van Dyck nicht existierte, begegnet, sogar in der feinen Stadt Brüssel. Von Peeter de Meert (1619—1669), der erst kurz vor van Dycks Tode Meister wurde (1640), hat sich im Brüsseler Museum ein einzelner Altarflügel mit vier Figuren erhalten (Fig. 125). Vor einfarbig braunem Grunde knieen die Vorsteher der Fischerzunft in schwarzen Kleidern und sehen den Betrachter an. Altertümlich, an Auffassung das Einfachste, was sich denken läßt, in der Farbe sogar eintönig, wenn die leuchtenden Kragen und Manschetten nicht ihre Wirkung thäten, giebt doch das Ganze einen echten, treuherzigen Eindruck. Das gute Malwerk läßt auf einen Künstler schließen, der auch anspruchsvollere Sachen hätte machen können, aber seine Kunden werden ihn gerade deswegen geschätzt haben, weil ihnen selbst die nicht stilisierte Wirklichkeit verständlicher war. Das sieht man an einem Häringskaufmann, der mit seiner Gattin neben seinem Fischerkahn am Strande sitzt (Berlin). Peeter de Meert hat dies seelenzufriedene, zahlungsfähige Ehepaar im größten Format bis zu den Füßen abgemalt. Dazu hätte sich längst nicht jeder bereit finden lassen; man denke sich dieser Aufgabe gegenüber etwa Terborch!