UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

urn:nbn:de:hbz:466:1-63507

Visual Library

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

~~120~~

63/ ~~55065~~

72261

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

D 15. 333

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



RUBENS' SELBSTBILDNISS

in Windsor Castle.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

GESCHICHTE

DER

MALERSCHULE ANTWERPENS

ERSTE HÄLFTE



RUBENS' SELBSTBILDNISS

GESCHICHTE

DER

MALERSCHULE ANTWERPENS.

ERSTE HÄLFTE.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

GESCHICHTE

DER

MALERSCHULE ANTWERPENS

VON Q. MASSIJS

BIS ZU DEN LETZTEN AUSLÄUFERN DER SCHULE

P. P. RUBENS.

VON

MAX ROOSES

CONSERVATOR DES MUSEUM PLANTIN-MORETUS IN ANTWERPEN.

AUS DEM VLÄMISCHEN ÜBERSETZT

VON

DR. FRANZ REBER

DIRECTOR DER K. BAYER. STAATS-GEMÄLDE-GALERIEN.

ERSTE HÄLFTE.

MÜNCHEN

Literarisch-artistische Anstalt (TH. RIEDEL)

VORMALS DER COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG

1880.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn
Pä 60
03
M
66792
21/12470
KBAA

Vorwort des Uebersetzers.

Das vorliegende Buch verdankt wenn nicht sein Entstehen so doch seine Gestaltung einem Preisausschreiben des Gemeinderathes von Antwerpen anläfslich der Vorbereitungen zum Rubens-Jubiläum 1877. Aus der Concurrenz siegreich hervorgegangen und vom Jubiläumsjahre an bis vor Kurzem in vlämischer Sprache publicirt, hat es längst jeden Zweifel beseitigt, ob es auch wirklich nicht blos eine bestehende Lücke füllte und dem Bedürfnisse erwünscht entgegenkam, sondern dieses auch befriedigend deckte. Die Entwicklung der südniederländischen Malerei namentlich seit dem Verblühen der van Eyck'schen Schule, ihre glänzende Entfaltung durch Rubens wie die Verzweigung der Schule dieses vielseitigen Meisters harrten dringend einer zusammenfassenden Behandlung durch einen berufenen Darsteller und die Nützlichkeit einer solchen war dadurch nicht geringer geworden, dafs besonders die letzten Jahre an bezüglichen Monographien fast überreich gewesen sind. Denn es war nicht blos der engere Kreis der Kunstgelehrten, um dessen Bedürfnifs es sich hier handelte, sondern mindestens ebenso der weitere Kreis der Kunstfreunde und Künstler, welchem ein auf der vollen Höhe der gleichzeitigen Forschung stehendes Handbuch sehr gelegen kommen mufste: den Kunstfreunden, weil ungefähr ein Dritttheil der Gemäldeschätze wenigstens der deutschen Galerien dem in vorliegendem Werke behandelten Gebiete angehört, den Künstlern, weil die Kunst der Gegenwart von der gesammten Tradition keine näherliegenden Anknüpfungspunkte aufzuweisen hat als die der niederländischen Kunst. Weiss doch Jedermann, welchen Einfluss die letztere, in der belgischen Malerei seit 1830 zu neuem Leben erweckt, auf die ganze moderne Richtung gewonnen hat!

Es ist daher kein geringes Verdienst des Verfassers gewesen, die streng fachwissenschaftliche Behandlung des Forschers mit einer auch den ungeschulteren Leser berücksichtigenden Darstellung in ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verhältnifs gefetzt zu haben, welches nicht glücklicher gedacht werden könnte. Ebnete diefe Combination dem Buche fchon im engeren Vaterland des Autors den Boden, fo trug sie auch nicht wenig dazu bei, den Ueberfetzer zu beftimmen, feine Arbeit zum Zwecke weiterer Verbreitung des Werkes anzubieten. Die Umftände waren auch fonft fo förderlich als möglich. Der Verfafser konnte es nur wünfchen, fein gleichwohl zunächft für feine Landsleute gefchaffenes Werk einer grofsen Nation zugänglich zu machen, die an Kunftpflege und Kunftkenntnifs von keiner anderen übertroffen wird. Es mufste überdiefs in feinem wie im Intereffe feiner Schöpfung liegen, dem Buche noch alle jene Verbefferungen angedeihen laffen zu können, welche aus der Benutzung der neueften wie nachträglich gefundenen Publicationen und aus neuen Reifen und Galerieftudien in Deutfchland, Italien und England entfprangen, wodurch es nicht fehlen konnte, dafs die vom Verfaffer dem Ueberfetzer zur Verfügung geftellten eingehenden Zufätze und Berichtigungen der deutfchen Ausgabe den Werth einer neuen Auflage verliehen. Die perfönlichen Beziehungen zwifchen den beiden Betheiligten endlich ficherten auch jede Verftändigung. War nemlich durch die Verwandtfchaft des vlämifchen Idioms mit der deutfchen Sprache fchon von vorneherein die Gefahr gering, dafs durch die Ueberfetzung dem Originale Abbruch gefchehe, fo wurde die inhaltliche Congruenz in beiden Sprachen noch durch den dankenswerthen Umftand gewährleiftet, dafs fich der Verfaffer zu der Mühe beftimmen liefs, eine forgfältige Correctur des deutfchen Textes zu lefen, und fomit die Ueberfetzung zu einer in vollem Sinne authentifchen zu machen.

Wenn aber der Ueberfetzer mit Vergnügen erklärt, für feine Arbeit durch eine Fülle von Belehrung belohnt worden zu fein, fo darf er auch hoffen, durch feine Mitwirkung an der Belehrung Anderer, dem Zwecke feines Unternehmens, ein Verdienft erworben zu haben. Ermöglicht indefs war die vorliegende Ausgabe nur durch das liberale Entgegenkommen der Verlagshandlung von A. Hoste in Gent, welche den ftattlichen Illuftrations-Apparat der Originalausgabe aufs Uneigennützigfte überliefs.

München, Mai 1880.

FRANZ REBER.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VERZEICHNISS

der dem ersten Halbbande beigegebenen Radirungen.

P. P. RUBENS' Selbſtbildniſs (Windſor Caſtle).

P. P. RUBENS, Der hl. Ildefons die Casula aus den Händen Mariens empfangend (Belvedere in Wien).

P. P. RUBENS, Der Früchtekranz (Pinakothek zu München).

A. VAN DIJCK, Heilige Familie (Pinakothek zu München).

A. VAN DIJCK, Die Beweinung Chriſti (Muſeum zu Antwerpen).

J. JORDAENS, Das Dreikönigfeſt (Belvedere zu Wien).

Eine Anweisung an welche Stellen die Radirungen zu placiren ſind, wird dem 2. Halbbande beigefügt werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

I.

Charakter der niederländischen und der Antwerpen'schen Malerschule.

In zwei Ländern Europa's hat die Malerei ihren Doppelthron aufgeschlagen: in Italien, welches im Reiche der schönen Künste über die Völkergebiete romanischer Abstammung herrscht, und in den Niederlanden, welche hierin den Vortritt haben unter den Völkerschaften germanischen Blutes.

Diese Thatsache ist unbezweifelt; Schriftsteller und Kenner aller Länder und Zeiten haben sie bestätigt und dargelegt und die berufensten Forscher wie Millionen von Besuchern aller Kunstsammlungen der Welt geben ihr täglich laut Zeugniss.

Ebenso unwidersprechlich ist es, dass es in den Niederlanden keine Stadt giebt, in welcher die Malerei so ununterbrochen blühte und so viel unübertroffene Meisterwerke hervorbrachte, als Antwerpen. Theilen die Niederlande und Italien miteinander den ersten Rang in der Kunstwelt, stehen dann die beiden Hälften, in welche sich die ersteren vor annähernd drei Jahrhunderten gespalten, auf gleicher Höhe an Kunstruhm, so fiel an Antwerpen seinerseits das eine Vorrecht, als erste Kunststadt in der germanischen Welt keinen Nebenbuhleranspruch besorgen zu dürfen. Wohl gedieh innerhalb Brügge's Mauern eine frühere Schule, wohl blühten zu Haarlem und Amsterdam in einem gewissen Zeitpunkt grösere Künstler und zahlreichere Kunstfächer; aber Antwerpen bleibt die Ehre, vier Jahrhunderte lang die Heimats- und Aufenthaltsstätte einer dichten Reihe ausgezeichneter Meister gewesen zu sein, und von Quentin Massijs an unter einem Frans Floris, Rubens, van Dijck, Jordaens, Teniers, und unter den Nachfolgern dieser bis zu den Malern unseres Jahrhunderts herab ununterbrochen eine glänzende Stelle in der niederländischen Kunstwelt bekleidet zu haben.

Es wurden bereits Bücher voll über die Fragen geschrieben, warum die Malerei in dieser und nicht in jener Stadt, in diesem und nicht in einem anderen Lande geblüht habe, warum ihre Erscheinung je nach Zeit und Ort, je nach gesellschaftlicher Entwicklung und nach Culturstand verschieden gewesen, warum sie an derselben Stelle jetzt Fortschritte und dann wieder Rückschritte machte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einige dieser Fragen werden wir im Laufe dieser Geschichte zu besprechen genöthigt sein; aber hier wie sonst wollen wir uns nicht in allgemeine Betrachtungen vertiefen, die von weit auseinander gehender Art sind, häufig ebenso sehr aus scholastischen Liebhabereien wie aus dem Drang nach Wahrheit entspringen und mehr auf dem Spiel der Einbildungskraft als auf festen Gründen ruhen.

Doch wollen wir einige allgemeine Erscheinungen berühren, die das niederländische Kunstleben überhaupt und insbesondere das Antwerpen'sche kennzeichnen, und einige geschichtliche Thatsachen und Eigenthümlichkeiten des in Rede stehenden Gebietes, die auf Leben und Erscheinungen Einfluss gehabt haben, als Einleitung vorausschicken. Es muss aber aufs allerbestimmteste erklärt werden: welche Einwirkung Lage und Klima, sociales und politisches Leben auf unsere Maler auch immer gehabt haben mögen, so liegt doch etwas von diesen Einflüssen Unabhängiges vor, was durch denselben zwar gereift aber nicht erzeugt werden konnte: der Kunstsinn der Bevölkerung und die eigenthümliche Schaffenskraft der Künstler. Das aber war die Saat, aus welcher die vlämische Kunst hervorsprosste, und welcher sie Wesen, Kraft und Eigenart zu danken hat. Menschen und Elemente, der Boden und dessen Cultur konnten die Pflanze in ihrem Wachsthum verzögern oder befördern, sie gerade oder krumm, höher in die Luft oder mehr zur Erde gebeugt sich entwickeln lassen: die Pflanze selbst aber war in ihrer Saat schon vorhanden, und diese Saat lag in der Tiefe des niederländischen und Antwerpen'schen Naturell's.

Englands Lage und Klima unterscheidet sich nicht wesentlich von dem der Niederlande und seine politischen wie socialen Einrichtungen scheinen sogar noch vortheilhafter für die Kunst als die diesseitigen, und doch hat sich das Land keiner grossen Maler zu rühmen, so üppig auch dessen Literatur gedeihen mochte. Die Hansastädte an der Elbe, der Weser und dem Rhein waren in jedem Betracht Schwesterstädte der Hafenplätze an den Mündungen von Schelde und Rhein; sie erzogen jedoch keine eigene Kunst, und wenn eine solche, wie in Köln, in einer gewissen Zeit auftrat, so trieb sie keine Wurzeln und welkte nach kurzer Blüthe hin.

Dass der den Niederlanden eigenthümliche Kunstsinn wohl am meisten in der Malerei seinen entsprechenden Ausdruck fand, erhellt aus der Thatsache, dass die Niederlande in diesem Kunstzweig über die meisten anderen Völker sich erheben, während sie in der Literatur unter vielen derselben stehen. Welche Verehrung auch der Belgier oder Holländer vor seinen Dichtern der Gegenwart wie früherer Zeiten fühlen mag, so muss er doch zugeben, dass auch die besten von ihnen keinen Weltruhm geniessen, und dass die Schriftsteller zweiten Ranges sich nicht über die Mittelmässigkeit erheben. Den besten niederländischen Malern dagegen stehen vielleicht ebenbürtige aber keine überlegenen Meister in ganz Europa gegenüber, und mancher selbst minder ansehnliche Meister besitzt noch Kraft und Ursprünglichkeit der Begabung genug, um anderwärts als ein Talent ersten Ranges gelten zu können.

Noch heutzutage finden wir, dass Geschick und Vorliebe für die Malerei in den Niederlanden keine zufällige Erscheinung, nichts Angelerntes, sondern eine angeborne und gleichsam erbliche Gabe ist. Die einheimischen Fürsten von der Palette sind in Antwerpen besser bekannt, als die Könige und Kaiser, welche über diese Lande geherrscht haben, das Volk hat durch seine von Geschlecht zu Geschlecht überlieferten Legenden die Namen jener mit Unsterblichkeit gestempelt und sie zu seinen eigentlichen, geliebten und verehrten Helden gemacht. Man lehrt ein Volk wohl die Geschiche seiner Künstler, aber man lehrt es nicht, sie mit Legenden zu umgeben: Dies thut es nur aus sich selbst heraus, aus eigener Lust und Verehrung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Man muſs nur ſehen, wie die Einheimiſchen beiderlei Geſchlechts, Alt und Jung, Reich und Arm, Sonntag für Sonntag ſich ins Muſeum zu Antwerpen drängen und zwar ohne Anleitung und Aufforderung, man muſs nur hören, wie ſie ſich in den belgiſchen Triennalausſtellungen über die Werke der lebenden Maler ſtreiten, man muſs nur beobachten, mit welchem Feuer ſie ſich darüber ausſprechen, wie ſie dieſelben genieſsen ohne ſich ſattſehen zu können, ſie lieben ohne dabei irgend welchen Vortheil zu haben, nur aus eigenem Drang, aus angebornem Bedürfniſſe und mit natürlicher Anlage, und man wird begreifen, daſs die Kunſt hier ein einheimiſches Gewächs iſt, das man nur nicht hemmen darf um es reiche und geſunde Früchte tragen zu ſehen.

Wir haben in Antwerpen mehr als einen Jungen kennen gelernt, der zu zeichnen begann, ehe er noch ordentlich ſchreiben konnte, und der alles Papier vollkritzelte wie das Fränzchen im „Wie man Maler wird,“* oder alle Stallwände vollzeichnete wie der Kuhhirt, von welchem die Volksüberlieferung und van Beers in ſeinem „Koſtkind“** erzählt. Dieſe Knaben machten ſo ihrem unwiderſtehlichen Kunſtſinn und Schaffensdrang Luft, wie die Vögel auf den Zweigen zu ſingen beginnen, ohne daſs jemand anderer als Mutter Natur ſie jemals in der Muſik unterwieſen. Aus dieſen Kindern erwachſen dann die einheimiſchen groſsen Meiſter, in ihren jungen Fingern prickelt die vorälterliche Liebe zu Zeichenſtift und Pinſel, in ihren jugendlichen Herzen ſprüht das heilige Feuer, das in den Heroen der Palette brannte; und die Neigung iſt ihnen von Kindesbeinen an eigen, als hätten ſie ſie aus der Mutter Bruſt, aus dem Boden auf dem ſie ihre erſten Schritte verſuchten oder aus der Luft, die ihr erſter Athemzug einſog, gezogen.

Fragen wir nun nach den charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten der niederländiſchen Malerei, welche ihren ganzen Entwicklungsgang bedingen, ſo treten uns zwei Grundzüge entgegen, welche ſie von den Schulen anderer Länder unterſcheiden: Farbe und Unmittelbarkeit nach dem Leben.

Die niederländiſche Schule verdient während ihres ganzen Beſtandes den Namen einer Coloriſten-Schule. Jeder einzelne modificirt ſeine Farbenſcala auf ſeine Weiſe: dieſer wählt ſie voller, jener blaſſer, der eine bunter, der andere minder abwechſelnd, einer glänzender, ein anderer ruhiger: alle aber haben eine unverkennbare Vorliebe, dem Auge durch Anwendung von vollen, lichten, lachenden Farben zu ſchmeicheln. Alle unter ihnen hervorragenden Künſtler wiſſen ihre reichen Töne in eine glückliche Uebereinſtimmung und durch zarte Uebergänge in Verbindung zu bringen, ſo daſs eine wohlthuende Harmonie aus ihren Stücken quillt, nicht erreicht durch Abſchwächung und Dämpfung des Tones, ſondern durch das Gleichgewicht zwiſchen den verſchiedenen kräftigen Tinten und durch das Verbinden der contraſtirenden Farben.

Unſeres Bedünkens nicht minder hervorhebenswerth erſcheint, obwohl es weniger allgemein betont wird, daſs Farbe und Lichtführung untrennbar ſind, und daſs das Licht in der niederländiſchen Malerei vielleicht eine noch gröſsere Rolle ſpielt, als die Farbe. Zartheit und Fülle ſind die Haupteigenthümlichkeiten dieſes Lichts. Es tritt nicht mit der gleichmäſsig vollen Kraft, welche es in den Werken der älteren niederländiſchen und italieniſchen Meiſter beſitzt, nicht in Verbindung mit den ſchweren Schatten, die es bei den ſpäteren ſüdlichen Malern wirft, bei den vlämiſchen Künſtlern auf; ſondern Alles durchfunkelnd, erwärmend und in Glanz hüllend, ſehen wir es ſtrahlend über das Ganze hin-

* H. Conscience, *Hoe men ſchilder wordt.* 5. Uitg. Antw. 1857, deutſch von M. Diepenbrock. Regensb. 1845. Eine wahre Geſchichte von einem noch lebenden Maler.

** Jan van Beers, *de Beſtedeling* (Levensbeelden).

gleiten. Es ruht zart auf den Gegenſtänden und ſcheint ſie zu durchdringen, es umgiebt ſie von oben und rechts und links, und da wo der Schatten liegt, weiſs es ſich noch leiſe einen Weg zu bahnen um mit ſeinem ſchimmernden Spiel das Dunkel zu mildern und Farben wie Formen beſcheiden anzudeuten.

Die zweite Eigenſchaft die wir an unſeren Künſtlern beobachten iſt ihr Wahrheitsſinn, d. h. ihre Liebe für das Wirkliche und ihre Treue in der Wiedergabe derſelben. Von van Eyck bis Memlinc, von Memlinc bis Maſsijs und Lucas van Leyden, und von dieſen bis Jordaens und Hals, Snijders und Potter, Rijckaert und Geeraart Dou, Teniers und Hobbema, Ommeganck und unſere lebenden Landſchaftsmaler ſehen wir dasſelbe Beſtreben, der wirklichen wahren Welt mit voller Hingebung das abzulauſchen, was ſie Maleriſches beſitzt, und dieſes treu zu vergegenwärtigen. Van Eyck's Bildniſſe waren aus dem Leben geſchnitten, Maſsijs' Gemüthsausdruck erſcheint aus dem Geſicht wie aus der Seele geleſen, Rubens ſtellt den Menſchen in ſeiner ganzen Kraft, van Dijck in ſeiner ganzen Vornehmheit, Jordaens und Teniers in all ſeiner ungekünſtelten Fröhlichkeit dar. Landſchaftsmalerei und Seeſtück ſind in den Niederlanden entſtanden, ebenſo das Genre; Thier- und Blumenmalerei aber erreichten ebenda ihre höchſte Stufe. Kühnlich Alles darzuſtellen, was die Welt uns in und auſſer dem Hauſe, in der Stadt und auf dem Felde ſchauen läſst, ſei es nun niedrig oder erhaben, edel oder unedel, das iſt ſtets der Gegenſtand des Ringens der niederländiſchen Künſtler.

Bei aller Treue waren ſie nicht blos mechaniſche Beobachter. Man fühle der niederländiſchen Malerſchule den Puls wo und wann man will, ſo wird man immer ihren Blutlauf friſch und lebensluſtig ſpüren. Sie nahm aus dem Leben das Fröhliche, das Lachende, das Genieſsbare, wie ſie aus der Natur das Sonnige und Farbige genommen hat. Boſch, Brouwer und Brueghel, Rubens und Jordaens, Hals und van der Helſt, Teniers und van Oſtade, Cuyp und Wouwermans und jene alle, die ihre Perſonen ſo friſch und geſund, ſo gemüthlich und unbekümmert in die Welt ſchauen und mit ganzem Munde in den Apfel des Lebens, unbekümmert ob er geſchält oder nicht, ob er auf Herren- oder Bauerngrund gewachſen, beiſsen laſſen, ſie alle, mehr oder weniger gut wie ſie ſein mögen, ſind niederländiſche Künſtler.

Vergleichen wir von dieſem Geſichtspunkte der Weltanſchauung die niederländiſche Schule mit ihrer groſsen Rivalin, der italieniſchen, dann finden wir kein beſſeres Wort um das Eigenartige der erſteren Kunſt zu bezeichnen, als wenn wir ſie „eine menſchliche" nennen. Die Italiener ſtehen in ihrer Art über der Natur: ihre Darſtellungen ſind erhabener, ſchöner, ſtärker als die Menſchen ſind; ihre Anſtrengungen wie ihre Genüſſe ſind höher als die irdiſchen. Raphael's Schöpfungen wurden auf den Flügeln der Poeſie in höhere Sphären gehoben, wo nur Edles und dem Materiellen Entrücktes athmet, wo die Geſtalten nur fleiſchgewordene Ideen ſind. Michel Angelo ſchuf Menſchen, die ſtärker und ungeſtümer ſind als die Natur ſie hervorbringt: die Mauern ſcheinen unter dem Fuſſe der Rieſen die er darauf malte, zu berſten, die Luft ſcheint zu erbeben und wir ſelbſt zittern, wenn wie ſeine ehernen Gelenke knacken zu hören wähnen. Tizian, Veroneſe, Correggio, Murillo, Claude Lorrain, ja die ganze Reihe der hervorragenden ſüdlichen Meiſter, alle zeigen die Verhimmelung der Erde, die Vergötterung des Menſchen, das Streben nach etwas Höherem und Schönerem als die Wirklichkeit.

Die niederländiſchen Maler ſind damit verglichen voll Einfalt und Wahrheitsliebe. Nur einige Male erheben ſie ſich über die Natur. Van Eyck und Maſsijs ſind in ihren Gott-Vater-Köpfen ſo edel und eindrucksvoll als es der Gegenſtand erheiſcht; einige von Memlinc's Heiligenbilder leben auſſerhalb der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Welt, Rubens schuf einige Gestalten von mehr als menschlicher Kraft und Rembrandt versetzte einige durch sein zauberhaftes Licht ausserhalb unseres Sonnenkreises. Aber diese Bilder sind Ausnahmen unter den Werken jener Meister und stehen vereinzelt in der ganzen niederländischen Schule; überall sonst ist es der Mensch, der wirkliche, daseinsfähige Mensch, den die Bilder wiedergeben, in seinem Wesen und seinem Thun, in seinem Geniessen wie Leiden, mit dem was ihn umgibt und was er gesehen, und zwar gesehen nicht im Traum sondern in Wirklichkeit, nicht mit dem Auge des Geistes sondern des Körpers.

Man hat sich gefragt, welche Richtung, die der Italiener oder die der Niederländer, die bessere sei. Eine eitle Frage, die wir auch nicht in Rede ziehen würden, hätte nicht ihre Beantwortung schon öfter als einmal dazu gedient, die niederländische Schule zu Gunsten ihrer Rivalin herabzuwürdigen. Allerdings hat Italien Meister hervorgebracht, die all das Lob verdienen, welches ihnen ihre wärmsten Bewunderer zollen: sie waren Dichter mit dem Pinsel, Zauberer in Ideen und Formen. Aber das Charakteristische ihrer Schule, das was sie gross machte, gab ihr auch eine schwache Seite. Die Italiener erhoben sich zu gerne über die Erde, so dass sie diese gar leicht aus dem Auge verloren; sie lebten zu sehr mit den Augen nach innen und nach oben gewandt, als dass sie noch klar hätten sehen sollen, was in der Aussenwelt zu sehen ist. Sie verfielen dadurch leicht in manierirten Formalismus, und entbehrten das Heilmittel, das sie von diesem Uebel hätte befreien können. Sie suchten nicht aus der Beobachtung der Wirklichkeit und Wahrheit die heilsame Kraft zu ziehen, die der Kunst neues Leben gibt, wenn das alte versiegt ist und leerer Schein geworden, und die sie auf den ersten Weg zurückführt, wenn sie ihn verloren. So kömmt es, dass die italienische Schule, so glänzend sie auch war, nicht so lange geblüht hat als die niederländische, die zwar fällt, aber sich auch wieder zu erheben weiss.

Das Verdienst der niederländischen Malerschule dagegen besteht darin, dass sie die Wirklichkeit packend und geniessbar wiedergibt. Andere zeichnen, denken, träumen: sie sieht und malt; in der künstlerischen Fertigkeit, im Wahrnehmen der farbigen Wahrheit ist sie unerreicht. Sie erhebt sich mit ihren Ideen nicht hoch, und steigt sogar manchmal sehr tief herab, aber der lebendige Sinn für das malerisch Schöne verlässt sie niemals und gibt ihr stets neue Nahrung.

Sind deshalb die niederländischen Maler Menschen niedrigeren Schlages und ohne einige Poesie? Was sollen wir darauf antworten! Das Gemüthliche eines Tanzes im Schatten eines Baumes vor einer Landschenke, das Selbstbewusste von ein paar Bauern, die trinkend und rauchend um ein Fass sitzen; das Einladende einer netten Wohnstube, das Vergnügliche der einen oder anderen Scene; das Gesunde am Menschen, das Farbige in der Natur kann nur durch feinere und reichere denn gewöhnliche Menschennaturen gut empfunden und wiedergegeben werden. Derjenige, welcher gepackt wird von der Schönheit eines Sonnenstrahls, der durch die Bäume brechend hier das Grün zart grau färbt, dort glänzend gelb, weiterhin silberfarbig, schimmernd roth, oder warm goldig, sollte der keinen höheren Genuss kennen und um uns dafür empfänglich zu machen, nicht zu den besseren und edleren Seiten unseres Gemüthes sprechen müssen? Und so in der Landschaft, im Seestück, im Genre und im Geschichtsbild. Die menschliche Erscheinung als Spiegel der Seele zu erfassen, seine Handlungen mit seinem Wesen und Denken in Verbindung zu bringen und dies alles der Wahrheit gemäss künstlerisch zu erstreben, ein offenes Auge zu haben für die eigenartige Anziehungskraft jedes Gegenstandes,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

für Licht und Farbe, welche als Vater und Mutter von Schönheit und Form bezeichnet werden können, ist dies alles nicht erhebend, nicht dichterisch?

Wie reich der aus dieser Weltanschauung entspringende Born der Kunst, bezeugt wohl die lange Blüthe der niederländischen Schule. Ihre Kunst sank und siechte, aber wie der Riese, welcher nach der alten Mythe immer nur Kräfte schöpfte, so lange er seine Mutter, die Erde, berührte, so erblühte auch diese Kunst, so lange sie ihre Mutter, die Natur, mit ungetrübtem Blicke schaute.

Besteht nun eine Antwerpen'sche Schule in der niederländischen, sowie z. B. eine venetianische in der italienischen besteht? Wir können dies nur bejahen. Die allgemeinen Kennzeichen der niederländischen Schule sind zugleich die der Antwerpen'schen, und insoferne ist ihr Leben ein gemeinsames. Aber die Antwerpen'schen Maler haben auch ihr Besonderes. Die Zeiten und Plätze worin sie lebten, die Einflüsse, welche sie, sei es von der eigenen Schule oder von fremden Meistern, empfingen, gaben einer grosen Zahl von ihnen eine gewisse Neigung, die Wirklichkeit nach ihrer schönen und höheren Seite aufzufassen, sie zu verschönern und zu veredeln. Viele von ihnen waren gehalten, für Kirchen zu arbeiten. Dies und der Einfluss des Rubens und der Italiener und vielleicht auch der eingeborne Hang grosszuthun, zu prunken und zu glänzen, welcher nach dem Zeugnis der Bevölkerung der Umgegend allezeit und in forterbender Weise eine der Schwächen des Antwerpen'schen Volkscharakters ausmacht und den Antwerpenern den Zunamen der »Sinjors« erwarb, kann an der prunkenden Veredelung wohl ein wenig Schuld haben.

Rubens, van Dijck, Corn. de Vos, Teniers, Snijders, Vloeren-Brueghel, Brill, Bonaventuur Peeters, van Bree, Wappers, Leys in seiner ersten Manier, keiner von allen krankt daran, Mensch, Thier und Natur häslich erscheinen zu lasen, im Gegentheile alle heben die Brust höher, spannen die Beine kräftiger an, und bewegen die Arme eleganter als das natürliche Vorbild. Alle sind geborne Sinjors und als Maler Sinjors geblieben. Alle lieben das helle, lachende Licht, das lachende Leben, alle haben in ihrer Ausführung auch mehr Freiheit und Lebendigkeit als ihre Landsleute, sie sind aufgeräumter und geneigt, das Leben von der schöneren Seite zu sehen und sehen zu lassen. Durch ihre verschönernde Richtung überbrücken sie die Kluft zwischen den idealistischen Italienern und den realistischen Niederländern.

Weil aber nun der Einfluss, den die innerliche und die äusere Welt auf die Entwicklung eines Künstlers ausüben kann, zur Sprache gekommen, müsen wir uns auch fragen, welchen Einfluss Land, Zeit und Volkscharakter auf unsere niederländische Malerschule gehabt habe.

In der natürlichen Beschaffenheit des niederländischen Bodens liegt etwas, das jedem aufgefallen ist, der aufmerksamen Auges reisend diese Lande mit anderen verglichen hat. Der Boden ist durch und durch feucht. Wie schon der Name des Complexes bezeugt, erhebt sich dessen sanftansteigendes alluviales Tiefland minder über den Meeresspiegel, als irgend ein anderes Gebiet Europa's und wird von drei der grösten Ströme des nordwestlichen Europa durchschnitten, welche auf ihrem schleichenden und gewundenen Wege nach der See so wenig Gefäll haben, dass sie hier durch Spaltungen, dort durch Erbreiterungen, ja selbst stellenweise durch völliges Stillestehen jedes Fleckchen des Bodens bis zur Uebersättigung tränken.

Dieser Ueberfluss von Feuchtigkeit hat für den Boden die Folge, dass er die Bearbeitung, welche nirgend so sorgfältig bestellt wird, als bei dessen ausdauerndem und arbeitsamem Volke, reich belohnt; dass das kleinste Streckchen Flur oder Bruch sich mit dichtem Graswuchs und kräftigem Pflanzengrün schmückt, und dass jedes Gräschen, Kornhälmchen und Blatt von Bäumen oder Gesträuchen von dem reichlichen Nas mild genährt wird. Es giebt hier keine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kahlen Hügelrücken, die ihre dürren Sandmaſſen in der Sonne farblos weiſs erſcheinen laſſen, keine Felswände, die ihre dunklen Zacken hart gegen die Luft abzeichnen, ſondern niedrige weitgeſtreckte Wieſenflächen, überall mit lieblichen Tönen geſchmückt, zart grün im Lenz, zart gelblich im Sommer, bräunlich im Herbſt, Flächen deren Eintönigkeit nur durch Reihen oder Gruppen von Bäumen oder durch die ſpiegelnden Waſſer von Gräben und Fluſsarmen unterbrochen wird, welche das helle Grün ihrer Ufer in friſchem Spiegelbild wiedergeben. Nirgends wird die Anſicht durch ſtolze und gewaltige Linien begränzt, nirgends ſtöſst ſich der Blick an farbloſen Flecken, denn

»Das Auge wohin es ſich wende und kehre
Ruht ſanft als wie auf glänzendem Meere
Von Gelb und Grün und von Grün und Gelb.« *

Auch auf die niederländiſche Atmosphäre übt die wäſſerige Beſchaffenheit des Bodens einen gleichartigen Einfluſs aus. Die Luft iſt fortwährend feucht und nebelig. Dieſs giebt ihr eine ſilberige Durchſichtigkeit, welche die Umriſse der Gegenſtände mildert, dem Nächſtgelegenen eine volle friſche Farbe verleiht, das Darauffolgende ruhiger wirken läſst, die Hintergründe duftig umſchleiert und eine groſse Helligkeit des Tones und Fülle der Farbe, eine reiche Manigfaltigkeit von Tönen und ein zartes Spiel von Licht verurſacht. Während in den ſüdlichen Landen die ſcharfe Klarheit bleichend und entfärbend wirkt, und harte, weiſse Flecken oder bunte, füſsliche Reflexe entſtehen läſst, treten in dem gemäſsigten Licht und in der feuchten Atmosphäre der Niederlande die Vordergründe in voller Helligkeit und Farbenfriſche heraus, indeſs die folgenden Pläne zarter getönt ſind und die manigfaltigen Farben in der dämpfenden und weichen Luft zu entſprechendem Zuſammenhang und zarter Verſchmelzung gelangen. Dieſs unterſtützte ſicher unsere Künſtler um die erſten Coloriſten der Welt zu werden, indem ſie in der Schule der Natur vom Morgen bis zum Abend die Farben und das Spiel von Licht und Schatten lieben lernten.

Auch der Volkscharakter muſs auf ihre Richtung von Einfluſs geweſen ſein. Die Niederländer ſind von Natur und aus Noth ein arbeitſames praktiſches Volk, auf das hinſtrebend, was Sicherheit und Genuſs im Leben bedingt. Sie haben ihren Grund und Boden der See abgewonnen, indem ſie ihn nicht blos gegen die Angriffe der Wellen zu vertheidigen hatten, die ihn bei jeder Sturmfluth zu verſchlingen drohten, ſondern auch weil der Boden, den die Fluthen zurückliefsen, beinahe ganz unfruchtbar war. Die vlämiſchen und holländiſchen Gebiete beſtanden urſprünglich zum gröſsten Theile aus trockenem Sand, auf welchem nichts anderes gedieh als magere und düſtere Haidepflanzen und Weiſstannen, erſt durch mehrhundertjährige Bearbeitung iſt faſt überall der ſterile Grund in fruchtbare Aecker umgeſchaffen worden.

Die Materialien für Gewerbthätigkeit fehlen dem niederländiſchen Boden gänzlich, und doch waren die vlämiſchen Provinzen Jahrhunderte hindurch die gewerbfleiſsigſten von ganz Europa. Für den Handel war das Land zwar durch die Natur bevorzugt; muſste man aber dieſe Gunſt durch unabläſsiges Wachen gegen Ueberfluthung und Verſandung bezahlen, ſo ward man ihrer auch nicht minder werth durch das Eindämmen der Ströme und durch das Graben von Canälen und Häfen.

Und nicht blos mit der Natur, ſondern auch mit den Menſchen war ein ſchwerer Kampf zu kämpfen. Denn als die erſtere überwunden war, kamen dieſe und wollten ſich der ſauer erworbenen Habe bemächtigen. Wie oft iſt dieſer Boden von feindlichen Heerlagern zertreten worden, wie viel hatten die

* K. L. Ledeganck's *Boekweit.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bewohner von rücksichtslosen Fürsten aus eigenem wie aus fremdem Blut zu leiden, wie viele Angriffe, Vergewaltigungen und Plünderungen finden wir überall in unserer Geschichte. Gegen die im Norden stürmende See, welche das Land zu verschlingen drohte, wussten sich die Niederländer zu vertheidigen, aber gegen die im Süden, im Osten und im Westen angreifenden übermächtigen Nachbarn, welche von allen diesen Seiten Landestheile an sich zu reissen suchten, waren sie häufig zu schwach, und mussten Stücke ihres Landes in deren Fäusten lassen.

In diesem mehrhundertjährigen Kampf wendete sich ihr Sinn natürlich dem Nützlichen und Praktischen zu, sie lernten in dieser strengen Schule wirken und kämpfen. Es ward den Niederländern keine Zeit gelassen um zu träumen, zu tändeln und in den Luftgebilden der Einbildungskraft sich zu ergehen oder um auf dem schwanken Grunde abstrakter Philosopheme hocherhabene und spitzfindige Systeme aufzubauen. Sie begnügten sich mit dem Thatsächlichen, Wirklichen, Irdischen, sie suchten das dringend Nothwendige und das materiell Geniessbare zu erringen und zu sichern. Zu der feinen überciviliſirten Kurzweil der südlichen Völker, zu den höfischen Formen ihres geselligen Verkehrs, zu ihrem empfänglichen Ergehen in abstracten Ideen hatten sie keine Lust und selbst ihr veränderliches Klima mit seinen vielen bösen Tagen widersetzte sich solchem festlichen Treiben. Sie betrachteten vielmehr das Leben mit nüchternem Sinn und unbenebeltem Auge, sahen mehr auf den Boden als gegen Himmel, erfreuten sich mehr des Wohlseins zu Hause als auf offenen Plätzen und im Festsaal, mehr des Genügens der Tafel als leidenschaftlicher Liebesabenteuer, mehr der ernstlichen Berathung oder der scherzenden Unterhaltung als der hochtrabenden Redeweisen feiner und höfischer Gespräche.

Darum waren auch ihre Künstler Realisten d. h. Männer der Wirklichkeit, keine Idealisten oder Männer hoher Ideen und der Phantasie. Das niederländische Volk hatte von steter Wachsamkeit gegen die Feinde jeder Art, die sie umringten, die Nothwendigkeit gelernt, nichts dem Zufall zu überlassen, sondern allzeit klar aus den Augen zu sehen und auszubeuten, was Nutzen schaffen konnte: ihre Maler entwickelten und schärften ihre Beobachtungsgabe, sie lasen im Geiste des Menschen, sie belauschten Art und Wesen von allem was in der Natur lebt und webt. Wie das Volk die hart gewonnenen Gemächlichkeiten des Lebens schätzen gelernt hatte, so zeigten auch die Maler, dass sie dieselben hochachteten; wie das Volk an materiellem Genusse sein Behagen fand, so gaben auch die Maler mit derselben Vorliebe Mahlzeiten und Trinkgelage wieder, und bildeten ihre Menschen vielmehr wohlgenährt und gesund als von zierlichem Gliederbau und von elegantem Benehmen. Und wie das Land durch seine Gemässigtheit von Luft und Licht weder die schweren Träume des Nordens, noch die glühenden Triebe des Südens zuliess, so begnügten sich auch die Maler mit einem hellen Blick in die Natur und mit der Poesie der Wahrheit. Ihre Werke waren das Spiegelbild des angebornen Kunstsinnes und der äusseren Lebensumstände der Niederländer: gerade das, was sie sein mussten und das Beste was sie sein konnten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Gott Vater, Maria und der hl. Johannes der Täufer aus der »Anbetung des Lammes« der Gebrüder van Eyck, in S. Bavo zu Gent.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

II.

Die älteren Niederländischen Maler.

Unſer Gegenſtand bringt es nicht mit ſich, daſs wir um die Geſchichte der Antwerpen'ſchen Schule zu ſchreiben, zu den erſten Keimen der Malerkunſt in unſeren Landen emporſteigen. Die Geſchichte dieſer Anfänge iſt übrigens ſehr unſicher und ebenſo arm an Thatſachen und Beweiſen, als reich an Vermuthungen und auseinandergehenden Anſichten.

Entſproſs die niederländiſche Kunſt dem eigenen Boden und entſtand ſie in den Werkſtätten der Miniaturmaler, welche in den Pergamentbüchern jene fein gezeichneten und klar gemalten Bildchen malten, die im Kleinen ſo ſprechend den Malereien der älteren flandriſchen Schule gleichen, oder entblühte ſie allmählig den groben Wandmalereien des Mittelalters, von welchen ſich einige in den Niederlanden erhalten haben? Oder kamen vielleicht durch den Handel von Brügge oder durch den Verkehr zwiſchen dieſer Stadt und Conſtantinopel in den Zeiten der Kreuzzüge Gemälde aus der Hauptſtadt des Griechiſchen Reiches hieher, die dann unſeren älteren Künſtlern zum Vorbilde dienten, oder endlich entſtammen die van Eyck's, unſere erſten groſsen Maler, aus einer Schule, die damals an den Ufern der Maas in Lüttich und Limburg blühte, und ſelbſt von einer älteren Schule am Rhein ſich ableitete? Das Alles ſind Fragen, die wir nicht zu unterſuchen haben, auf welche übrigens im Augenblicke auch keine befriedigende Antwort gegeben werden kann.

Wir müſſen uns begnügen in kurzen Zügen anzudeuten, welche Höhe die Malerei in den Niederlanden erreichte, ehe ſie zu Antwerpen mit einigem Beifall ausgeübt wurde. Auf dieſem Wege werden wir ſehen, welche Vorbilder die älteſten Meiſter Antwerpens bei ihren groſsen Vorgängern finden konnten und wie ſie den gebahnten Weg verfolgten oder verlieſsen.

Die niederländiſchen Städte waren im Mittelalter wie bekannt, eine Art von kleinen Republiken, geſchaffen, verſtärkt und bereichert durch die Freiheitsliebe, den Muth und die Betriebſamkeit ihrer Bewohner; ſie hatten thatſächlich eine unabhängige Stellung, eigene Geſetze und Einrichtungen, beſondere Finanzen und eine ſtädtiſche Kriegsmacht. Fortwährend nach mehr Freiheiten und Vorrechten ſtrebend, lagen ſie auch beſtändig mit ihren eigenen Fürſten, mit der kirchlichen Hoheit und mit den Nachbarſtädten in Conflict, nicht zu ſprechen von den Uneinigkeiten, welche die Bürger einer und derſelben Stadt unter einander entzweiten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ein streng abgeschlossenes und dabei kräftig aufgewecktes Leben führten alle, und das Schicksal vieler war im Mittelalter wirklich merkwürdig. Der Fall der einen bedeutete das Emporkommen der andern und der Wohlstand, wie die Blüthe von Wissenschaft und Kunst wanderten von dieser Stadt in jene, von der einen Provinz in die andere.

Erst war West-Flandern, wo der älteste Sitz der niederländischen Cultur, an der Reihe. In Brügge blühte der auswärtige Handel in Verbindung mit der einheimischen Industrie früher als anderswo, und hier strömte denn auch zusammen, was der Wohlstand an Genüssen für Körper und Geist bieten kann. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts war die Stadt der erste Seehafen des westlichen Europa, sie stand in Beziehung zur ganzen damals bekannten Welt. In ihren Mauern wohnten Kaufleute von siebzehn fremden Ländern, ihre Kanäle waren mit Schiffen, ihre Magazine mit köstlichen Waaren gefüllt. Die Pracht, welche ihre Bürger entfalteten, war im Verhältnisse zu ihrem Reichthum. Jedermann kennt das Wort der stolzen Johanna von Navarra, welche als sie 1301 ihren Triumph-Einzug in Brügge hielt, beim Anblick der reich aufgeputzten Frauen, die sie bewillkommten, den spitzigen Ausruf nicht unterdrücken konnte: »Ich dachte hier die einzige Königin zu sein, und sehe deren mehr als hundert.« Allbekannt ist auch, dass in dieser Stadt die patriotische Erhebung entstand, die mit der Golden-Sporen-Schlacht und mit der völligen Niederlage Frankreichs zu Land und See endigte, grösstentheils herbeigeführt durch das männlich muthige Auftreten der Brüggelinger und durch die erstaunlich grossen Hülfsmittel, über welche sie zu verfügen hatten.

Diese Blüthezeit war von langer Dauer. Nach einigen Jahrhunderten von Aufschwung erreichte Brügge um 1450 unter den Herzogen von Burgund den Höhenpunkt seines Glanzes. Aber unmittelbar darauf folgte ein Verfall, der die Stadt viel schneller zurückgehen liess, als sie sich früher gehoben hatte; und der westflandrische Hafen musste bald an den brabantischen den Ehrentitel des ersten Handelsplatzes der Niederlande abgeben.

Der langwierige Krieg, welchen Brügge während des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts gegen Maximilian von Oesterreich, den Vormund seines Sohnes Philipp des Schönen, Herzogs von Burgund führte, und in welchem zwölf Jahre hindurch die Stadt und deren Umgebung verwüstet und ausgeplündert wurde, war Ursache, dass dieser Fürst Antwerpen vor Brügge begünstigte. Die Versandung des Zwijn, des Brügge'schen Vorhafens, wie die Umwandlung, die gegen das Ende des XV. Jahrhunderts in Folge der Entdeckung von America und der Umseglung des Cap's der guten Hoffnung im Seeverkehr Platz griff, beschleunigten ebenso sehr die Uebersiedlung des Handels nach der Scheldestadt.

Einen anderen Ehrentitel noch musste die älteste Metropole des niederländischen Handels an ihre jüngere Rivalin preisgeben. So lange Brügge der Sitz von Wohlstand und Macht gewesen, hatte auch die geistige Entwicklung daselbst ihre Stätte aufgeschlagen. Der westvlämische Dialekt war die allgemeine Schriftsprache während der ersten Jahrhunderte der niederländischen Literatur. Der grösste Theil der ältesten Gedichte und der Dichter, wie Reinaert de Vos, Jacob van Maerlant, und unsere ersten Volkslieder, sind in Flandern zu Hause, und bis auf den heutigen Tag werden nach dem Namen dieses ältesten Culturgebietes die südwestlichen Niederländer von Einheimischen wie Fremden Vlaminger genannt.

Auch die Malerei erreichte während des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Brügge einen hohen Grad von Vollendung. Die Stadt sah zwar in ihren Mauern keine hervorragende Maler geboren werden,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber unter den prunksüchtigen und kunstliebenden Herzogen von Burgund und in den Tagen ihrer höchsten Blüthe lebten hier die zwei grossen Meister der älteren Schule van Eyck und Memlinc, lernte Rogier van der Weyden, und wohnte eine zahlreiche Schaar anderer Künstler, deren Namen entweder ohne damit zu verbindende Werke, oder deren Werke ohne die zugehörigen Namen auf uns gekommen sind.

Zur selben Zeit, in welcher Antwerpen ihre vlämische Schwesterstadt in Handel und Wohlstand überflügelte, wurde sie auch ihre Erbin im Reich der Kunst. Ehe wir jedoch verfolgen, was dieses köstliche Erbtheil in ihren Händen wurde, ist es nöthig das in Betracht zu ziehen, was die niederländische Malerei war, bevor sie ihren Thron von Brügge nach Antwerpen verlegte. Suchen wir uns eine Vorstellung davon zu bilden, indem wir uns mit ihren drei hervorragendsten Trägern bekannt machen.

JAN VAN EYCK oder JAN und HUIBRECHT VAN EYCK (denn die Schöpfungen des letzteren hat die Geschichte bislang nicht von jenen seines jüngeren Bruders auszuscheiden vermocht) malten in majestätischer, würdiger Art, mit offenem Auge für die Wahrheit, unbegränzter Liebe für volle Farbenpracht und feinem Gefühl für ihre glänzende Verbindung.

Werfen wir einen Blick auf ihr weltberühmtes Meisterwerk, die »Anbetung des Lammes Gottes,« welches für die Grab-Kapelle von Jodocus Vydt in der damals St. Jans, jetzt St. Baafs genannten Kirche zu Gent gemalt wurde.* Das Werk theilt sich in eine untere und in eine obere Hälfte. Die untere besteht aus fünf Theilen: ein Mittel- und vier Seitenstücke, die obere aus sieben besonderen Tafeln, von welchen die mittelste und die zwei äussersten etwas höher sind als die vier übrigen. Gent hat von dem grossen Werk nichts anderes behalten als das Mittelbild der unteren und die drei Mitteltafeln der oberen Reihe, von dem Uebrigen, was die aufzuschlagenden Flügel des Altarschreines bildete, befinden sich die beiden äusseren Tafeln des Obertheils im Museum zu Brüssel, und die sechs anderen in jenem von Berlin.

Der Obertheil enthält in der Mitte Gott Vater, rechts folgen St. Johannes Baptista, die orgelnde Cäcilia und Eva, links sieht man die Jungfrau Maria, eine Gruppe singender Engel und Adam. Unterhalb ist die Vision dargestellt, die Johannes in der Offenbarung (cap. 7) beschreibt: »Nach diesem sah ich eine grosse Schaar, die Niemand zählen konnte aus allen Nationen und Geschlechtern und Völkern vor dem Thron und vor dem Lamm stehen, bekleidet mit langen weissen Kleidern und Palmenzweige waren in ihren Händen.« Im Vorgrunde entspringen die lebenden Quellen der Wasser der Offenbarung, dahinter steht auf einem Altar von Engeln umringt das Lamm Gottes, vier Schaaren von Martyrern, aus den vier Ecken des Gemäldes kommend, begeben sich nach der Mitte über eine blumige Wiese; im Hintergrunde zeigt sich Jerusalem. Auf den untersten Seitentafeln sieht man (ehemals rechts) die heiligen Eremiten und Pilger, (links) die Streiter Christi und die gerechten Richter, die sich alle, die einen zu Fuse, die andern zu Pferd durch eine gebirgige Landschaft zum Lamme begeben.

In majestätischer Haltung und voll Manneskraft thront Gott Vater in der Mitte des Werkes, zwei Finger der rechten Hand erhebend, das Scepter in der Linken, die dreifache Krone auf dem Haupte, im rothen über das rothe Unterkleid geschlagenen Mantel: ein Bild von mehr als menschlicher Erhaben-

* Die in diesem Werke besprochenen Gemälde sind von dem Verfasser im Original besichtigt und an Ort und Stelle beschrieben worden. Die Bezeichnungen rechts und links verstehen sich von der rechten und linken Seite des Beschauers.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſind. Er ſcheint beſchämt und bekümmert ſeines Ungehorſams wegen, Röthe bedeckt ſeine Wangen und zwiſchen den Augenbrauen erſcheinen leichte Falten. Alle Beſonderheiten des Modells ſind wie in einem Spiegel wiedergegeben: die Härchen auf und die Adern unter der Haut, ſelbſt die gebräunte Farbe an Geſicht und Händen, als gewöhnlich der Luft blosgeſtellt. Eva iſt mit ihrer groſsen Stirn, ihren hochabſtehenden Augenbrauen und ihrem gehaltloſen Ausdrucke geradezu häſslich. Der Umriſs ihrer Geſtalt ſcheint aus mechaniſch gezogenen Curven zu beſtehen, ihre dünnen Arme, ihr herausgetriebener Unterleib ſind unzierlich. Alles beweiſt, daſs Adam nach dem lebenden Modell gemalt iſt, und Eva nicht; doch verrathen beide Figuren deutlich das Beſtreben nach unverblümter Wahrheit und richtiger Wiedergabe der Natur.

Der Name der van Eyck's hat ſich weit ausgebreitet und der Ruf ihrer Werke erhielt ſich nach ihrem Tode in ihrem Vaterland in hohen Ehren. Ihr Einfluſs als Erfinder oder Vervollkommner der Oelmalerei wie als Künſtler iſt über den gröſsten Theil von Europa fühlbar; ſie beherrſchen die ganze ältere niederländiſche Schule und mehr oder weniger ſind alle niederländiſchen Maler bis 1500 ihre Nachfolger.

Der zweite groſse Meiſter, den wir im weiteren Verlaufe finden, iſt ROGIER VAN DER WEYDEN. Er wurde zu Tournay geboren, lernte die Malerkunſt zu Brügge unter den van Eyck's und lieſs ſich darauf in Brüſſel nieder, wo er um 1460 ſtarb. Obſchon aus einer Stadt ſtammend, in welcher die Kunſt ſelbſt frühzeitig geblüht zu haben ſcheint, die aber in wiederholte Berührung mit unſeren vlämiſchen Landen kam, muſs doch van der Weyden, ſowohl wegen ſeiner Lehrjahre, die er in Brügge als wegen ſeiner Meiſterjahre, die er in Brüſſel verlebte, unmittelbar zu der vlämiſchen Kunſtſchule, der Schule der van Eyck's gerechnet werden.

Charakteriſtiſch iſt ihm die ſcharfe Helligkeit ſeiner Farbe, welche die Figuren faſt aus den Rahmen heraustreten, ſie im kräftigen Licht von einander abgehen und doch gut verbunden bleiben läſst. Leiden und Mitgefühl, den Schmerz, der die Frau ohnmächtig zuſammenbrechen und den Mann ſchwermüthig und düſteren Blickes vor ſich hin ſtarren läſst, weiſs er meiſterlich wiederzugeben. Leider verſteht er die Aeuſserungen der Seele beſſer darzuſtellen als die Bewegungen des Körpers, und allzu oft ſind ſeine Figuren, ſo herrlich von Farbe und Ausdruck, unbeholfen und übertrieben in ihrer Bewegung.

Beinahe das einzige Werk, an welchem er mit voller Sicherheit ſtudirt werden kann, iſt ſeine »Kreuzabnahme Chriſti« im Escurial. Im Mittel der Tafel, das oben die zwei Seitentheile überragt, ſteht das Kreuz noch aufrecht; Chriſtus wird durch einen Jünger herabgelaſſen und von zwei anderen unter den Schultern und bei den Beinen gehalten, eine Frau weint zu ſeinen Füſſen. Die linke Seite wird von der in Ohnmacht ſinkenden Maria, trauernd umringt von Johannes und zwei Frauen, eingenommen. Die Einheit fehlt dem Werke und die Handlungen ſind nicht ohne ſteife Härte, aber um ſo tiefer iſt die Trauer auf allen Geſichtern ausgeprägt. Dieſelben beſſeren wie minder guten Eigenſchaften finden wir wieder in den »Sieben Sacramenten« im Muſeum zu Antwerpen, die mit Recht dem Meiſter von Tournay zugeſchrieben werden.

Rogier van der Weyden war der Lehrer MEMLINC'S. Dieſer war kein ſo mächtiger Maler als die van Eyck's, aber er beſaſs mehr Gefühl, indem er, weniger auf körperliche als ſeeliſche Wahrheit, und weniger auf die impoſante Majeſtät der Gottesverehrung als auf die ſüſse Schwärmerei der Gottesfurcht bedacht, ſich mehr dem Himmel als der Erde zu nähern ſtrebte. Seine Farbe iſt auch ruhiger, ſeine Harmonie ſanfter, nicht überwältigend, hinreiſsend, ſondern langſam durchdringend und vollkommen dem Gefühl entſprechend das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heit. Aus seinen schönen jugendkräftigen und mächtigen Zügen, würdig ernst in ihrer Unbeweglichkeit, und mild in ihrer zarten Zierlichkeit spricht die höchste Gerechtigkeit mit der höchsten Güte gepaart. In breiten kunstvoll geworfenen Falten fällt sein rothes Kleid um ihn herab, kostbar und glänzend, reich und Ehrfurcht erweckend, ein Kleid werth von einem Gott getragen zu werden. In Haltung, Ausdruck und Farbe hat das Ganze einen tiefdurchdringenden Ernst, ohne eine Spur von Uebertreibung. Mehr menschlich ist Maria, ihre Augen sind züchtig auf das Buch, in welchem sie liest, niedergeschlagen, in jungfräulicher Reinheit und gottesfürchtiger Eingezogenheit sitzt sie in ihrem dunkelblauen mit Gold und Edelsteinen verbrämten Gewand, eine schwere Krone von in Gold gefafsten Lilien und Rosen auf dem Haupt. Ihr Antlitz ist zarter und leuchtender als das von Gott Vater, besitzt jedoch die Weichheit des lebenden Fleisches noch nicht. Der hl. Johannes ist geringer. Sein Ausdruck ist doch allzu süfslich für einen Prediger, die Geberde der erhobenen Hand allzu kraftlos, sein Kopf zu dunkel. Die Hintergründe der drei Stücke sind golden mit schwarzen Inschriften, auch die schwärzlichen Flieſe sind in goldenen Fugen verbunden. Aus allen Farben und dem Ueberfluſs von Edelsteinen strahlt ein dunkler kraftvoller Schimmer, der dem Werke einen überirdischen Glanz verleiht und zu Ehrfurcht und Verehrung stimmt.

Betrachten wir daneben die Gruppen, welche heranziehen um das Lamm anzubeten, so bemerken wir, dafs dieser Theil neben den Eigenschaften, die durch das ganze Werk dieselben bleiben, besondere Eigenthümlichkeiten besitzt, welche uns dienen sollen um die van Eyck'sche Richtung näher zu charakterisiren. Die eigentliche Bewegung fehlt: das gottesdienstlich Feierliche überwiegt noch das menschlich Gemüthvolle; die aus künstlerisch ausgeführten Personen bestehenden Gruppen sind selbst noch nicht künstlerisch componirt und ziehen sich in geraden Linien gleichförmig durch das Bild. Auch die Natur ist behandelt als stünde Alles auf sich selbst; jedes Pflänzchen, Bäumchen, Blümchen ist fein durchgeführt aber der Verband zwischem dem Allem, und der Verband zwischen Himmel und Erde oder mit einem Wort die Perspective ist noch nicht erfafst. Das Bestreben die Zonen anzudeuten, die Abdämpfung der Fernsicht fühlen zu lafsen, ist zwar bemerkbar, aber das Ziel ist noch nicht erreicht: die dritte Zone ist ebenso ausgeführt wie die erste, und in dem fernsten Hintergrunde gehen Berge, Fluren und Häuser in einen blauen Ton über, der von dem weifsen Rand des Horizonts scharf abgeht.

Die singenden Mädchen auf den jetzt in Berlin befindlichen Flügeln zeigen rücksichtslose Naturtreue: sie singen tüchtig darauf los, und ihr Mund hat die unangenehm gesperrte Verzerrung, die man bei Singenden bemerkt. Viel anmuthiger und ruhiger ist die Gruppe der lieben, engelartigen Mädchen um die orgelnde Cäcilia. In diesen beiden Stücken herrscht des Meisters bekannte Ausführlichkeit und das Streben nach glänzenden Farben: die Locken der singenden Mädchen sind Haar für Haar gemalt, die Mäntel der spielenden zeigen auf den vollfärbig rothen und grünen Stoffen reiche Bordüren. Dieselbe Treue und Ausführlichkeit, denselben gesetzten Ausdruck, wie sie den Haupttheil dieses Werkes charakterisiren, treffen wir auch in den Bildern der Eremiten und des hl. Christophorus.

Die lebensgrofsen Bildnisse des Jodocus Vydt und seiner Frau sind äufserst sorgfältig gemalt: der Mann hat kurzes ergrautes Haar und geschorenen Bart, jedes Fädchen scheint besonders gemalt zu sein und doch ist Alles breit, seine betende Geberde ist voll Treue und richtigem Gefühl wiedergegeben. Auch Adam und Eva (im Museum zu Brüssel), sind in voller Naturwahrheit gemalt, nicht schöner und nicht häfslicher, als gewöhnliche entkleidete Menschen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Meister, sowie es ihn beseelte, wiederzugeben suchte. Betrachten wir darauf hin sein hervorragendstes Werk, die »Verlobung der hl. Katharina« im Johannesspital zu Brügge.

Auf einem vor eine marmorne Colonnade gesetzten Thron mit braungoldner Rücklehne sitzt die hl. Jungfrau mit dem Jesuskind auf dem Schoofs. Ihr Gesicht ist zart ohne schön zu sein, sie trägt einen hochrothen Mantel, der ihr in brüchigen Falten umgeworfen ist, ihr Unterkleid ist blau und mit einer Edelsteinbordüre verbrämt, das Körperchen des nackten Christuskindes rosenfarbig mit dunkeln Schatten, sein Köpfchen lieblich aber sein Fleisch ohne Weichheit. Neben Maria stehen zwei Engel: der eine mit einem lächelnden, gütigen Muttergesichtchen spielt eine kleine Handorgel, der andere hält ein aufgeschlagenes Buch, in welchem die Mutter Gottes liest. Rechts kauert die hl. Katharina, ihre Attribute, Rad und Schwert, neben sich. Sie trägt ein lichtes Kopfband und einen nur an der zarten Linie, die der Saum auf ihrem Gesicht zeichnet, erkennbaren Schleier. Ihre Kleidung besteht aus einem weifsen Leibchen, aus welchem karmoisinrothe Aermel hervorkommen und einem goldbraunen mit schwerem Blumendessin durchwobenen und mit Weifs ausgeputzten Rock. Die linke Hand hält sie nach dem Kinde ausgestreckt das einen Ring daran steckt. Hinter ihr steht Johannes Baptista, dessen nacktes Bein aus seinem dunklen Kleide hervortritt, ein Lamm neben sich. Rechts kniet die hl. Barbara mit grünem Unter- und dunkelpurpurnem Ober-Kleid, gleichfalls einen durchsichtigen Schleier tragend und andächtig in einem Buche lesend. Hinter ihr befindet sich der Apostel Johannes.

Der Ausdruck der Figuren ist von zarter Schönheit von der Ersten bis zur Letzten. In sich gekehrt segnet der Apostel Johannes den Kelch, mit einer Geberde ruhiger Theilnahme weist der hl. Johannes Baptista nach der hl. Katharina; still aber ohne Scheu und mit einer unaussprechlichen Feinheit der Gesichtszüge sieht diese nach ihrem göttlichen Bräutigam.

All das Unterscheidende, was Gesicht, Körper und Geberde annehmen bei vollkommener Unkenntnifs dessen, was schlecht und niedrig auf Erden ist, bei vornehmer Erziehung und edlem Naturell, alles das ist in der Erscheinung der hl. Katharina vereinigt. Sie besitzt in hohem Mafse das Schlanke, Zarte, das Memlinc's Gestalten eigen ist und die Körper so durchsichtig macht, dafs wir bis auf den Grund sehen und mühelos in der Seele lesen können; sie ist ein Urbild von jungfräulicher Fleckenlosigkeit, von Zartsinn und doch von Freimuth, von einer kristallklaren Seele ohne Stolz wie ohne Zaghaftigkeit. Die hl. Barbara besitzt in ihrer feierlichen Andacht und in dem gemüthlichen Ernst, mit welchem sie unbeweglichen Auges und Leibes in ihrem Buche liest, mehr den Ausdruck von Würde und strenger Eingezogenheit, obwohl auch ihr ganzes Wesen von innerlicher und äufserlicher Fleckenlosigkeit Zeugnifs ablegt. Beide sind Kinder in ihrer Einfalt und Wahrhaftigkeit, Frauen durch den Ernst ihrer überirdischen Liebe: „reine Körper ohne Mackel, reine Seelen ohne Sünde". Ihre Handlung ist wenig und reifst keine Furche in den ruhigen Spiegel ihres Seins. Auch die andern Figuren stehen wohl nahe aneinander, sind wohl bewundernswerth in der Feinheit ihrer Form wie ihres Ausdrucks, aber sie handeln wenig und wirken noch weniger zusammen. Sie füllen die Tafel aber es bleibt jede für sich abgesondert.

Es liegt etwas Zartes in den unabgeschwächten Tönen, etwas wie ein geheimnifsvoller Zauber, der über die Personen, über ihr Gemüth und über ihre Kleidung sich ausbreitet. Die Farbe ist voll und reich, aber nichts strahlt und glänzt. Alles fliefst zu einer Melodie zusammen, worin wir die reichsten Töne in einen Accord verschmelzen fühlen, ebenso zart in seinem Ganzen, als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Die Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden im Escorial.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

jede Note kräftig für sich selbst ist. Es ist ein Lied von Gottesdienst und Einfalt, gesungen von zarten Mädchenstimmen unter den schlanken Bogen einer gothischen Klosterkirche, die durchströmt wird von dem geheimnisvollen, gedämpften Licht, das durch die farbigen Scheiben hereindringt.

Berühmter noch als dies Werk ist Memlinc's Reliquienschrein der hl. Ursula, der in kleinen höchst sorgfältigen Täfelchen die hervorragendsten Begebenheiten aus dem Leben der hl. Ursula und der ihr folgenden elftausend Jungfrauen zu sehen gibt. Hier wie überall bleibt Memlinc ein rein in sich gekehrter Künstler, aber er wirft, wie van Eyck in seinen kleineren Gemälden, in diesen farbenreichen Täfelchen einen viel offeneren und unbefangenern Blick in die Aussenwelt.

Sahen wir sonach bei van Eyck gottesdienstliche Feierlichkeit mit glänzender Farbenpracht, bei van der Weyden Tiefe des Ausdrucks mit harten Bewegungen und hellen Farben, so finden wir bei Memlinc zarte anmuthige Bescheidenheit mit milderen Tinten.

Fassen wir nun die Momente zusammen, welche die ältere niederländische Schule charakterisiren, ohne darauf Rücksicht zu nehmen was jedem einzelnen Meister insbesondere eigen ist, so finden wir einen entschiedenen Farbenreichthum, der sich in glänzenden bunten Gewändern, im fest durchgeführten Nackten, in reich ausgestatteten Hintergründen und hellen Fernsichten darstellt. Die Ausführung Aller ist sehr eingehend: Zug für Zug wird jede Besonderheit an den Menschen, ihren Kleidern, ihren Wohnungen wie auch in der Natur aufgefasst und treu wiedergegeben. Die sorgfältige Ausführlichkeit ist die natürliche Genossin der Wahrheitsliebe: Die älteren Maler fassen nicht zusammen, geben nicht den allgemeinen Eindruck der Dinge, sondern die Dinge selbst wieder. Sie stellen den lebenden Menschen nicht nackt dar, daher mussten sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf die detaillirt und reich gemalten Kleider und auf die Gesichtszüge werfen, in welch letztere sie wie in einen klaren Spiegel der Seele tiefes Gefühl legten. Sie kannten die Luftperspective nur unvollkommen und machten von Helldunkel-Effekten keine Anwendung. Ihre Werke sind mit voller Klarheit übergossen, alles hebt sich in scharf abgegränztem Contour von einander ab: alle Farben mussten ihren harmonischen Einklang durch ein künstlerisches Gleichgewicht, nicht durch Abtönung und Schattenwirkung erlangen. Die Schärfe der Linien, die vollfärbigen und in schweren Falten fallenden Gewänder, die reich gestalteten Hintergründe, der Mangel an Bewegung und Zusammenhang der Menschen und an Luftmedium zwischen allem bewirken, dass die Menschen nicht gänzlich von einander und aus ihrer Umgebung loskommen, dass sie etwas Steifes und Unbewegliches behalten und dass sie mehr inneres als äusseres Leben zeigen.

Mit dieser ruhigen Haltung stimmt die stark ausgesprochene Neigung der älteren Meister vollkommen überein, Andachtsbilder lieber auf sinnbildliche denn auf dramatische Weise, lieber in streng regelmäsiger, als in frei bewegter Anordnung, lieber in traditionellen Formen als nach frei schaffender Eigenwahl wiederzugeben. Sie fassen ihre Kunst wie das Leben ernst auf. Eitel Augenblendwerk, weltlicher Sinn, muthwillige Ungebundenheit, dies alles war für die züchtigen, rechtschaffenen, kindlich gläubigen Künstler ein Greuel. Lachend und hell ist ihre Farbe und ihr Licht, schwermüthig und tiefsinnig sind ihre Figuren, welche noch nicht das volle Leben besitzen und noch wenig von der Welt geniesen. Ihren Nachfolgern war es vorbehalten, Uebereinstimmung zwischen Farbe und Ausdruck, zwischen Beleuchtung und Handlung, zwischen Körper und Seele zu bringen.

III.

Antwerpen's Aufblühen. — Die St. Lucas-Gilde.

Die Stelle, wo Antwerpen ſich erheben ſollte, iſt ſchon von der Natur als die geeignetſte für den groſsen nordweſtlichen Hafen des europäiſchen Feſtlandes angezeigt worden. An einem Strom gelegen, der bis vor die Mauern der Stadt ein anſehnliches Fallen und Steigen bei Ebbe und Fluth erfährt, und der bis dahin tief genug iſt um die ſchwerſten Kauffahrer zu tragen und doch nicht ſo breit um den Verkehr zwiſchen den beiden Ufern zu hemmen; an einer Stelle, die weit genug landeinwärts liegt um von dem Ungeſtüm der Meereswogen geſchützt zu ſein, und von allen Seiten umgeben von ſtark bewohnten Städten und Landſchaften, muſste Antwerpen mit der ſteigenden Wohlfahrt der Nachbarlande wohl der Mittelpunkt eines ausgebreiteten Handels und der Markt von einem groſsen Theil Europa's werden.

Frühzeitig ſehen wir auch in der Schiffahrt eine Hauptbeſchäftigung ihrer Einwohner. Schon 1225 hatte Papſt Honorius III. eine Bulle erlaſſen, in welcher er den Autwerpenern Diſpenſe vom langwierigen kirchlichen Aufgebot bei Trauungen verlieh, «indem ein groſser Theil der Bewohner der Stadt Seehandel triebe, von einem Lande zum andern fahre, und faſt nie in der Stadt ſich aufhielte, auſser in Winterszeit, wenn böſes Wetter die Leute hinderte in See zu gehen». Im 13. Jahrhundert beſaſs Antwerpen bereits das Stapelrecht von Fiſch, Salz und Hafer, es hatte ferner zwei Jahrmärkte, den Sinxenmarkt und den Bamismarkt (St. Bavo's-Meſſe), und eine Anzahl von handelbegünſtigenden Privilegien. Zu Ende dieſes Jahrhunderts, 1291, erhielt die Stadt von ihrem Herzog Jan I. von Brabant eine Handveſte, die als der Taufbrief ihres gemeindlichen Beſtandes betrachtet werden kann, und die ihr dieſelben bürgerlichen und politiſchen Freiheiten, dieſelben Bürgſchaften für gute Rechtspflege und perſönliche Sicherheit verlieh, wie ſie die andern gröſseren Gemeinden von Brabant und Flandern genoſsen.

Antwerpen's Wachsthum machte nicht ſo ſchleunige Fortſchritte, wie man es von deſſen natürlichen und privilegirten Vorzügen erwarten ſollte. Die Urſache davon war der beſtändige Kampf mit mächtigen und älteren Nachbarſtädten. Brügge, Gent, Ypern, Brüſſel und Löwen ſtanden ringsum bereits in Blüthe als Antwerpen kaum als Gemeinde entſtand, und gegen dieſe Rivalen war der Kampf gerade nicht leicht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Die Ankunft der hl. Urſula in Rom. Vom Memlinc'ſchen Reliquienſchrein der hl. Urſula im Johannesſpital zu Brügge.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Noch 1312, als der Herzog Jan II. von Brabant durch die Verfaſſungsurkunde von Cortenberg ſeinen Unterthanen eine Art von Volksvertretung verlieh, finden wir unter den zehn betheiligten Städten Löwen und Brüſſel von je drei, Antwerpen von nur einem Repräſentanten vertreten. Doch war im 14. Jahrhundert ein Fortſchritt zu bemerken. 1315 wurde Antwerpen unter die Hanſaſtädte aufgenommen, und eine Akte von 1333 verlieh ihr in der Repräſentantenkammer von Cortenberg bereits zwei Sitze. 1318 liefen die zwei erſten venetianiſchen Galeeren, und 1324 die erſte genueſiſche im Scheldehafen ein. Von da ab ward der Handel in Wolle und Tuch zwiſchen England und den producirenden Städten Brabants über Antwerpen geführt. Engliſche Kaufleute ließen ſich daher frühzeitig in ſeinen Mauern nieder, und erhielten ſchon 1305 Abgabenfreiheit; 1338 ſehen wir einen von ihnen, Wilhelm de la Pole, dem damals in Kriegsangelegenheit in die Scheldeſtadt gekommenen König Eduard von England 18,500 Pfund Sterlings leihen, eine Summe, der kaum eine Summe von 5,000000 Frs. unſeres Geldes gleichkommen würde. Derſelbe Fürſt machte dann noch bei antwerpiſchen Kaufleuten eine Anleihe von 400,000 Gulden (etwa 8,000000 Frs.)

Der Wohlſtand der Stadt ſtieg beſonders im 15. Jahrhundert mit Rieſenſchritten. Am Anfange dieſer Periode hatte ſie langdauernde Schwierigkeiten mit dem Grafen von Flandern, in deſſen Hände ſie gefallen war, und der ſie ziemlich ſtiefväterlich behandelte, auch von den unfähigen Herzogen von Brabant, die ihm folgten, hatte ſie wenig Gutes zu befahren: als aber 1430 die Herzoge von Burgund den Thron von Brabant beſtiegen hatten, brach das Morgenroth ihrer goldenen Periode an.

Das Gedeihen hatte nothwendig durch die Zerſplitterung der Niederlande und durch die Abſonderung zwiſchen jeder Stadt und jedem Fürſtenthum gehemmt werden müſsen. Dieſe Urſachen fielen allmälig weg, als die Verwaltung der ganzen niederländiſchen Staatengruppe in eine Hand kam und Antwerpen einen Theil eines groſsen ſelbſtändigen Reiches bildete. In dieſen Zuſtand aber gelangte man, als die Herzoge von Burgund alle Niederlande unter ihrem Scepter vereinigt hatten, und noch mehr als ſie Könige von Spanien wurden und die Macht erlangten, dieſe Lande, die immer eine gierig belauerte Beute für die Nachbarn geweſen, gegen jede Habſucht zu ſchirmen. Antwerpen als Seehafen eines groſsen Reiches war beſtimmt für den Süden des Kanals das zu werden, was London für den Norden geworden iſt; und in den Jahren, die zwiſchen 1430 und 1560 verliefen, mochte es ſich mit gegründeter Hoffnung dieſe glänzende Beſtimmung vergegenwärtigen. Von 1380 bis 1450 ſtieg die Zahl der Einwohner von 20,000 auf 40,000, von 1450 bis 1520 hatte ſie ſich abermals verdoppelt, und 1550 war ſie auf ungefähr 125,000 Seelen geſtiegen. Im Jahre 1421 bezahlte die Scheldeſtadt blos ein Drittheil der von Brüſſel aufgebrachten Abgaben, 1465 die Hälfte, aber 1540 mehr als das anderthalbfache und 1558, 1564, 1571 mehr als dreimal ſoviel als die Hauptſtadt Brabants.* Welche Zukunft hätte die Scheldeſtadt zu gewärtigen gehabt, wenn nicht der damals ausbrechende Religionskrieg ihren Fortſchritten in den Weg getreten wäre und bald ihre Blüthe unbarmherzig in den Wurzeln geſchädigt hätte!

Es iſt überflüſſig zu ſagen, daſs mit dem Wachſen der Bevölkerung im XV. und XVI. Jahrhundert eine entſprechende Ausbreitung und Bethätigung des Wohlſtandes gepaart erſcheint. Wie wir bereits angedeutet, verzog ſich um 1500 der Handel von Brügge nach Antwerpen, was zur Folge hatte, daſs die letztere Stadt nicht blos der meiſt beſuchte Hafen, ſondern überdieſs der Mittel-

* Mertens en Torfs, Geſchiedenis van Antwerpen. IV. p. 145.

punkt der Kunstthätigkeit in den Niederlanden ward. Diese Auswanderung von Brügge nach der Scheldestadt war im Wesentlichen erst nach 1485 begonnen worden, und man darf annehmen, dass 1516 die letztere ihre Vorgängerin überflügelt hatte. Von diesem Jahre bis zum Ausbruch der Wirren stieg Antwerpen's Bedeutung immerwährend noch weiter und erreichte um 1560 ihren Höhenpunkt.

Guicciardini gibt uns ein Bild von dem was Antwerpen damals geworden war. Es trieb Handel mit den meisten Ländern Europa's: Portugal sandte seine Spezereien, die es aus fernen Ländern zusammenbrachte: die blühenden italienischen Handelsstädte brachten hier ihre kostbaren Goldbrokate und Seidengewebe zu Markt; Spanien Wein und Wolle, Frankreich und Deutschland ihre Weine, England seine Tücher, der Norden sein Getreide, seine Metalle und seine Fische; hier wurden die Erzeugnisse der verschiedenen entlegenen Länder gegen einander ausgetauscht und die Früchte der einheimischen Industrie, das verarbeitete Gold und Silber, Hausgeräth und Mobilien, Tücher, Leinwand und Wandteppiche nach der Fremde versendet.

Ganz fabelhaft klingt die Zahl der Schiffe, die hier täglich einliefen und der Frachtwagen, mit welchen die Waaren von und nach Deutschland gebracht wurden. Siebzehn verschiedene Nationen hatten in Antwerpen ihre Faktoreien oder gemeinschaftliche Handelscomptoire. Die dortige Börse war ein Weltmarkt wo die Anleihen von Königen und Kaisern abgeschlossen wurden. Von 1558 bis 1562 hatte der Bevollmächtigte des Königs von England zu Antwerpen mehr als 120 Millionen Franken aufgenommen.

Mit dem Handel hielt die Kunstblüthe gleichen Schritt. Die öffentlichen Gebäude, welche sich in dieser Zeit daselbst erhoben, legen Zeugnis von diesem doppelten Aufschwung ab. Mit dem richtigen Vorgefühl der hohen Bestimmung Antwerpen's hatte man bereits 1352 die Hauptkirche in gröfseren Verhältnisen angelegt, als in irgend einer andern Stadt der Niederlande, und ihr stolzer und schlanker Thurm stieg höher empor als irgend ein Bauwerk in diesen Landen, als ein Sinnbild der nahenden Erhebung der Scheldestadt über die benachbarten Gemeinwesen. 1550 ward die letzte Hand an dies Gebäude gelegt, 1491 erhoben sich die Grundmauern der St. Jacobskirche, und im 16. Jahrhundert entstanden öffentliche und Privatgebäude, wie mit Zauberschlag. Die Fleischhalle ward 1501 begonnen; das Haus zur Alten Armbrust auf dem grofsen Markt 1513, die St. Andreaskirche 1514, der »Steen« 1520, die St. Michaelskirche 1527, die Börse 1531, die Dominikanerkirche 1540, das Brauerhaus 1553, das Stadthaus 1561, das Oosterschе (Hansa-)Haus 1564. Von 1540 bis 1555 bebaute Gilbrecht van Schoonbeke ganze Quartiere und damals erhielt die Stadt durch diese Vergröfserung die Gestalt, die sie drei Jahrhunderte lang behalten sollte.

Derselbe materielle Wohlstand, der damals den Baukünstlern Arbeit verschaffte, erweckte auch den beiden anderen Künsten gröfseres Ansehen und reichere Entwicklung. In Antwerpen hängt die Geschichte dieser aufs innigste mit jener der St. Lucasgilde zusammen. Die Gründung dieser Gilde ist ein untrüglicher Beleg für die wachsende Zahl der ausübenden Künstler, und die Lebenskraft, welche sie bald entwickelte, gibt Zeugnis von der bedeutsamen Stellung, welche ihre Mitglieder frühzeitig in ihrer Geburtsstadt einnahmen.

Hier wie sonst war die St. Lucasgilde für die Künstler das, was die Zunft für den gewöhnlichen Handwerksmann war; eine Vereinigung, in welcher sich die Genossen oder Gildebrüder, wie man sie nannte, zu dem Zwecke, die Interessen ihres Berufes wahrzunehmen, aneinander anschlofsen und eine durch die gesetzliche Obrigkeit anerkannte Körperschaft bildeten. Wer Mitglied einer Zunft war, durfte in der Gemeinde, in welcher er ansäfsig war, sein Geschäft

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ausüben und genofs dabei den Schutz; wer kein Zunftglied war, durfte seine Arbeit nicht zu Markte bringen.

Die Gleichstellung von Kunst und Handwerk lag vollkommen im Geiste der Jahrhunderte, in welchen sich die niederländische Kunst zuerst zeigte. Man hatte bereits geraume Zeit gemalt und gemeifselt, ehe man Anstreicher und Maler, Steinmetzen und Bildhauer unterschied. Die Anfänge der niederländischen Schule waren auch unansehnlich, während das gewöhnliche Handwerk in denselben Zeiten häufig genug den Stempel echten Kunstgeschmackes trug, um diese Vermengung so befremdlich nicht erscheinen zu lassen. Bis lang über die Hälfte des XV. Jahrhunderts finden wir die Architekten noch als Steinmetzen angesehen. Meister Appelmans im Jahre 1431 und Meister Everaert im Jahre 1454, beide Architekten an der Kirche unser Lieben Frau empfingen aufser ihrem Jahrgehalt den Taglohn als erste Steinmetze, nemlich neun Groschen oder Denare Brabantischer Münze.* Die Verfertiger der prächtigen Glasgemälde jener Zeiten waren zu den Glasmachern gezählt, und dieselben Männer wurden wechselweise zum Anstreichen, Vergolden oder Firnissen von figürlichen oder ornamentalen Sculpturen in Holz oder Stein, von Sätteln, Schilden, Bannern, Wappenzierden, Bordüren, Fliesen, Zimmern, Wetterfahnen, Schenkkrügen, Traghimmeln, Festwagen, ja selbst von Kanonen und Kanonenkugeln** verwendet.

Allmälig machten sich Künste und Zünfte von einander los. Als Wohlstand genug entstanden war, dafs man einem Architekten für seine Pläne so viel bezahlte, dafs er ohne Handwerk leben konnte; als der, welcher Figuren schnitt, höher gestellt wurde, als jener, der nur architektonisches Detail meifselte, und als der tüchtigste Maler für die Composition und Ausführung von Gemälden reichlicher belohnt wurde als der, welcher nur Holz- oder Steinsculpturen anstrich, da erhoben sich die Künstler über die Handwerker. Wie langsam jedoch die Trennung sich vollzog, mag aus dem Beispiel erhellen, dafs 1514 jenen, welche Schnitzwerk und Figuren in Holz machten, vorgeschrieben wurde, in die Zunft der Steinmetze einzutreten, und dafs sie damit bis 1606 vereinigt blieben.***

Die Statuten der St. Lucasgilde lehren uns die Verhältnisse kennen, in welchen sich Kunst und Künstler in Antwerpen befanden. Schon 1382 finden wir eine Urkunde, in welcher den Gold- und Silberschmieden, Malern, Glasmachern, Bortenwirkern und Holzschnitzern die Erlaubnifs ertheilt wird, eine Zunft zu bilden, welche wie jede andere Zunft ihre Mitglieder gewisser Rechte und Verpflichtungen theilhaftig machte.

Die Verpflichtungen lauteten hier wie sonst: dafs die Mitglieder Bürger der Stadt sein mufsten; dafs sie zu bestimmten Zeiten gewisse Gelder an die Zunft und an die Kirche bezahlen mufsten; dafs sie eine gewisse Zahl von Jahren als Lehrlinge bei einem Meister gearbeitet und dann, um ihre Berufstüchtigkeit zu beweisen, ein Probestück geliefert hatten; endlich, dafs sie in Ausübung ihres Berufs sich den Vorschriften unterwürfen, welche die Zunft bezüglich der Qualitäten der verwendeten Stoffe und der gelieferten Arbeit zu erlassen gerathen fände. Die Rechte waren, dafs lediglich den Mitgliedern unter Ausschlufs aller nicht der Zunft Angehörigen gestattet war, in der Stadt ihre Berufsthätig-

---

* Vgl. Leo de Burbure, Toestand der Beeldende Kunsten in Antwerpen omtrent 1454. Antw. 1854 p. 8.

** Emmanuel Neefs, Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines. Gand. 1876. T. I. p. 89—142. Ed. v. Even, L'ancienne école de peinture à Louvain. Brux. 1870. p. 21 sv. Edm. de Busschere, Recherches sur les peintres gantois des XIV. et XV. siècles. Gand. 1859 p. 10—66.

*** J. B. van der Straelen: Jaarboek der vermaarde en kunstrijke gilde van St. Lucas binnen de stad Antwerpen. Antw. 1855 p. 38.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

keit auszuüben und ihre Arbeit zu verkaufen, und dafs die letztere von der Zunft approbirt wurde. Berufsſtreitfragen wurden durch die Zunftoberhäupter verbeſchieden, die Mitglieder leiſteten gemeinſchaftliche Krankenverpflegungsbeiträge und kamen von Zeit zu Zeit zu Gottesdienſten oder feſtlichen Versammlungen zuſammen.

Von 1435—1455 finden wir in den Rechnungen der Kirche zu Unſer Lieben Frau bereits den Empfang von »Rheiniſchen Gulden« verbucht, den die in die Zunft eintretenden Maler zahlten.* Am 14. Juli 1442 wurde durch den Vogt Jan van der Brugghen, Herrn zu Blaesvelt und Markgrafen des Landes van Rijen und durch die Bürgermeiſter, Schöffen und den Rath von Antwerpen ein Beſchluſs ausgefertigt, wonach den Malern, Bildhauern in Holz und Stein, Glasarbeitern, Illuminatoren und Allen, die der St. Lucasgilde angehören, die Erlaubniſs ertheilt wird, von den Mitgliedern der Gilde höhere Beiträge als bisher bezahlt worden waren, zu erheben, um die Kapelle, die ihnen in der Kirche zu Unſer Lieben Frau eingeräumt war, zur Ehre Gottes und des hl. Lucas koſtbar ausſtatten zu können. Die St. Lucasgilde beſtand daher bereits vor dieſem Jahre, in welchem derſelben zum erſtenmal in einer amtlichen Urkunde Erwähnung geſchieht. Aufser den oben aufgezählten Gewerken waren damals oder ſpäter dabei betheiligt die Decorateure, Spiegelmacher, Bildhauer, Tiſchler, Goldſchläger, Vergolder, Holzſchneider, Typengieſser, Feintöpfer, Knopfmacher und Koffermacher, ſoweit ſie einiges Bildwerk an ihren Arbeiten anbrachten. Dazu müſſen noch die im Jahre 1574 zugetretenen Buchbinder, wie die ſpäter aufgenommenen Buchdrucker, Kupferſtecher, Büchſenſchäfter und Spielkartenmacher gefügt werden.

1453 begann man die Gildebrüder von St. Lucas aufzuzeichnen, und mit dieſem Jahr fängt auch das Regiſter an, das unter dem Namen der »Liggeren« von ſo unſchätzbarem Werthe für die Geſchichte der niederländiſchen Kunſt iſt, da es von 1453—1773 mit einigen Unterbrechungen von Jahr zu Jahr angibt, wer als Meiſter in der Gilde aufgeſchworen, und ſonſt viele koſtbare Notizen über die Antwerpen'ſchen Künſtler enthält.

Im Jahre 1454 wurden zehn neue Freimeiſter aufgenommen, in den nächſtfolgenden Jahren beläuft ſich ihre Zahl durchſchnittlich auf ein halbes Dutzend; um 1500 ſteigt ſie namhaft: auf 26 im Jahre 1493, auf 18 im Jahre 1502, 17 im Jahre 1506, 25 im Jahre 1508. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts verdoppelt ſie ſich abermals, indem ſie ſich 1535 auf 46, 1540 auf 42, 1556 auf 48, 1560 auf 40, 1561 auf 53 ſtellt. Die Lehrjungen, die man 1469 aufzuſchreiben begann, zählen damals jährlich im Durchſchnitt acht neu aufgenommene, nach 1500 ſteigt die Ziffer auf 20, im weiteren Verlauf des XVI. Jahrhundert wechſelt ſie ſtark, zwiſchen 23 im Jahre 1540 und 9 im Jahre 1560 oder 16 im folgenden.

Mit dem Aufſchwung Antwerpens und der übrigen Städte Brabants hatte dieſes Land auch an dem literariſchen Leben der Niederlande Theil genommen, und ſeit van Heelu und Boendale ſchrieben, war es nicht mehr Flandern allein, das Dichter in ſeinem Schooſse zählte. Die »Rederijkkamers« von Antwerpen wurden bald die glänzendſten des Landes und kurz nach 1520 ſollte die Stadt die beſte oder vielmehr die einzige Dichterin der Niederlande in Anna Bijns beſitzen. Dicht- und Malerkunſt durften aber in Antwerpen nicht lange einander fremd bleiben.

Im Jahre 1480 wurde die »Rederijkkamer der Violiere (Vortragsgenoſſenſchaft zur Levkoje)« unter dem Wahlſpruch »Wt jonſten verſaemt

* De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpſche Sint-Lucasgilde, uitgegeven door Ph. Rombouts en Th. van Eerius Antw. en s'Gravenhage. 1864—1876.

(durch Freundschaft verbunden)« mit der St. Lucasgilde vereinigt.* Diese Vereinigung war im Kunstleben Antwerpens ein eigenthümliches und glückliches Ereignifs. Der derselben zu Grunde liegende Gedanke, wie er später auch wiederholt von den Violieren ausgesprochen wurde, war dafs »Pictura« und »Poësis« (Maler- und Dichtkunst) zusammengehen müfsten, die Folge davon aber war, dafs die St. Lucasgilde sich in allen Angelegenheiten der Stadt die zur Kunst in Beziehung standen, wirksam an die Spitze stellte, und dafs sie der grofse Mittelpunkt aller öffentlichen Festlichkeiten und der glänzende Vertreter der aufwandvollen Oeffentlichkeit wurde.

Der Verband zwischen der Kammer und der Gilde war sehr innig. Die letztere nahm den Wahlspruch »Wt jonsten versaemt« an, und gebrauchte gelegentlich selbst den Namen Violier als gleichbedeutend mit dem ihren: »Die Gilde von St. Lucas, die man die Violier-Blomme nennt,« sagt ein Aktenstück von 1574. Die Dekane von St. Lucas waren auch Dekane der »Blomme« und leisteten ihr den Eid, und der Oberdekan stand an der Spitze beider Körperschaften. Die Gilde war der Verband der handthätigen Arbeiter, die Kammer ein Verein zu geselligen Zusammenkünften und literarischen Unterhaltungen. Jene war der Baum, diese die immerhin ansehnliche Blüthe, welche sich mit dem Aufschwunge Antwerpens entfaltete und über die Tage materieller Wohlfahrt und ungewöhnlichen Wohlstandes ihre glänzenden Farben und zarteren Dufte ausbreitete.

Die Violieren nahmen den einflufsreichsten Antheil an den Festzügen, den rhetorischen Spielen, den Einzügen von Prinzen, den Prozessionen und andern öffentlichen Festlichkeiten. Sie hielten jährlich zwei Mahlzeiten ab, die in späteren Jahren den gröfsten Theil ihrer Einkünfte aufzehrten, und am St. Lucastage wie am Fastnachtstage gaben sie Schauvorstellungen. Jeder Präsident war gehalten, «seine Präsidentschaft durch ein Wappen- oder Spruchfest zu verherrlichen», zu dem er verbunden sein sollte Preise zu widmen «mindestens 50 Gulden- aber auch mehrwerthig nach seinem Belieben« wie die Vereinigungs-Urkunde von 1480 sagte.

Und nicht blos in ihren Sitzungen und für ihre Mitglieder gaben die Violieren literarische Feste, sondern sie gingen auch in andere Städte, um dort an solchen Theil zu nehmen, oder sie veranstalteten ihrerseits festliche Wettkämpfe. 1510 zogen die Violieren und »Goudbloem« (Ringelblume), eine andere Antwerpensche Rederijkkamer, mit mehr als 400 Mitgliedern nach Herenthals und übertrafen dort alle anderen Städte durch die Pracht ihres Aufzuges.

Im Jahre 1549 wurde Philipp, der Sohn des Kaisers Carl V., als künftiger Herr der Niederlande festlich empfangen: 879 Bürger zu Pferd und 4000 zu Fufs, alle in kriegerischer Ausrüstung, gaben ihm das Geleit, dreiundzwanzig Ehrenbogen und Schaubühnen waren ihm von der Stadt, fünf von den Kaufmanns-Innungen der auswärtigen Nationen errichtet. Für Bogen und Bühnen, an welchen nach Grapheus 895 Zimmerleute, 233 Maler, und 498 Bildhauer, alle in Antwerpen ansäsig,** beschäftigt waren, bezahlte die Stadt an 260,000 Gulden.

Am Vorabend jener jammervollen Periode, welche damals über die Stadt hereinbrechen sollte, bot das Jahr 1561 noch das herrliche Schauspiel eines Sonnenuntergangs voll von der wärmsten Gluth und dem reichsten Farben-

---

* Vgl. J. B. VAN DER STRAELEN, Geschiedenis der Rederijkkamer de Violieren of Violettebloem onder de zinspreuk »Wt jonsten versaemt« te Antwerpen. Im Taelverbond. Antw. Jahrg. 1853 p. 205.

** MERTENS en TORFS, Geschiedenis van Antwerpen. IV. 126.

zauber, ein Schauſpiel deſſen man in den Tagen der Drangſal mit Wehmuth ſich erinnerte, aber nachdem die dunklen Nächte und die langen bangen Stürme vorbei ſind, mit Freude gedenkt. In jenem Jahre wurde in Antwerpen ein Feſt gefeiert, in welchem wie in einem Brennpunkte alle Lichtſtrahlen zuſammenfallen, die Handel und Gewerbfleiſs, Künſte und Wiſſenſchaften darüber hatten erglänzen laſſen. Das »Landjuweel« von 1561 mag als einer von den vielen Beweiſen für Antwerpen's reichen Glanz und für den hohen Rang dienen, welchen die Maler unter der Violiere einnahmen, wenn es galt den guten Namen der Stadt aufrecht zu halten und Freunden wie Fremden zu zeigen, was an Kunſt und Pracht hier zu Hause war.

Der Schöffe Melchior Schets, Herr von Rumpſt, war jenes Jahr Präſident und Anthonis van Straelen, Herr von Merxem und Bürgermeister von Antwerpen war Hauptmann der Kammer. Als die Violieren die vierzehn theilnehmenden Genoſſenſchaften empfingen waren ihrer 65 Männer zu Pferd, alle köſtlich gekleidet mit violetten Reiterröcken, Hüten und Huttüchern von derſelben Farbe, weiſsen Wämſern, Strümpfen und Schuhen, violetten, rothen und weiſsen Federn. Die Betheiligten wetteiferten mit einander an Pracht und der damals von ihnen entfaltete Reichthum iſt unerhört. Eine der zwei Mecheln'ſchen Kammern, die daran theilnahmen, die »Pioene« (Päonie) hatten 326 Reiter in dem prächtigen Empfangszug, der am 3. Auguſt ſtattfand. Sie waren in goldverbrämte Röcke von feinem hochrothen Stoff gekleidet und mit rothen Hüten, Wämſern, Strümpfen und Federn, goldenen Kränzen und ſchwarzen Stiefeln ausgeſtattet, überdieſs führten ſie ſieben antike Wagen mit allegoriſchen Figuren beſetzt und ſechzehn kleinere Wagen mit ſich, und ritten paarweiſe, das erſte Paar brennende Fackeln in der Hand, die zwei folgenden Reiter je eine Blume und ſo abwechſelnd weiter. Unter ihnen waren 112 Edelleute, die eine ſchwere goldene Kette um den Hals trugen und deren Wämſer mit echtem Gold beſetzt waren, Reiter und Fuſsgänger zuſammen aber waren mindeſtens 600. Das »Marien-Kränzchen« von Brüſſel hatte 340 Mann zu Pferd, noch reicher gekleidet als die Mecheler. Sie trugen lange karmoiſinrothe und mit goldenem und ſilbernem Bortenwerk verbrämte Ueberkleider, rothe Hüte von der Geſtalt antiker Helme, weiſse Wämſer, Federn, Schuhe und Gürtel von vielfärbig durchwirktem Goldſtoff. Sie hatten zwei antike Prunkwagen mit figürlichen Darſtellungen und noch achtundſiebzig ſchön verzierte Wagen; zu Fuſs, zu Pferd und zu Wagen aber zuſammengenommen waren die Betheiligten wohl an 1000 Mann.* Der Einzug dieſes feſtlichen Heeres währte von ein Uhr Nachmittags bis drei Uhr Morgens.

Der »Landjuweel«, d. h. der Wettſtreit zwiſchen den Rederijkkamers der Städte, dauerte vom 3. Auguſt bis zum 23., die Preiſe wogen 114 Unzen Silber, und am 16. Tage des Feſtes berechnete ein Augenzeuge, daſs man bereits 100,000 engliſche Pfund, nach heutigem Werthe mindeſtens acht Millionen Francs verzehrt habe. Und nach dem Landjuweel begann das »Haagſpel« (Heckenſpiel), wie man den Wettkampf der Rederijkkamers der Dörfer nannte, und dieſs letztere ſchloſs nicht vor dem 2. September, ſo daſs einen vollen Monat jubilirt wurde. Die Einheimiſchen wie Auswärtigen laſſen all die Pracht, die ſie da ſahen, nicht unerwähnt und ſprechen mit beſonderem Rühmen von Antwerpen's reicher Ueppigkeit im Allgemeinen. »Ich wollte bei Gott«, ſchrieb der Engländer Clough, »daſs einige unſerer Edelleute, welche meinen, daſs die Welt von Hafergrütze gemacht iſt, dieſs geſehen hätten; dann würden ſie einſehen, daſs es andere Männer gibt als ſie, und an die Zeiten denken, die noch kommen müſſen: denn die, welches ſolches können, können auch etwas

* Brief von Clough bei Mertens en Torfs, Geſchiedenis van Antwerpen. V. 216.

anderes». Der Italiener Guicciardini ſchrieb, daſs in Antwerpen im Jahre 1566 300 Meiſter in Malerei, Holzſchnitt, Kupferſtich und Bilderhauerkunſt lebten, während er nur 169 Bäcker und 78 Fleiſcher gezählt habe. Und er endigt ſeine Beſchreibung von Antwerpen mit folgenden Worten; »Obwohl dieſs Volk ſeinen Sinn zumeiſt auf Handelsgewinn gerichtet hat, hängen ſie doch viel Geld an Häuſer und Grundbeſitz wie an jegliche Verſchönerung, ſo daſs die Stadt von Tag zu Tag ſich wunderbar ausbreitet und ihre Erſcheinung bereichert. Und obwohl zumeiſt der gemeine Mann und etliche kluge Leute am alten Gebrauche eines ſparſamen Lebens feſthalten, ſo findet man doch ſonſt hier groſsen Aufwand, vielleicht ſogar mehr als ſich geziemt. Männer und Frauen jeglichen Alters halten viel auf eine Stellung und Vermögen zeigende Kleidung, immer nach neueſter und prächtiger Façon, aber nicht ſelten viel koſtbarer als Zucht und Sitte erheiſchen. Auch ſieht man allezeit Hochzeitsfeſte, Gaſtmäler und Tänze, überall hört man luſtigen Sang und Klang, mit einem Wort an allen Orten und Enden ſieht man den Reichthum, die Macht, den Prunk und die Herrlichkeit dieſer Stadt.«*

So hatte ſich Antwerpen hundert Jahre nachdem die St. Lucasgilde gegründet worden, entwickelt, zu einer Stadt der Betriebſamkeit, des Luxus und der Kunſt, in welcher Alles blühte, was aus dem Reichthum entſpringt, aber wo auch Alles getrieben wurde, was die erworbenen Schätze auf edle Weiſe anwenden lieſs. Wir wollen nun ſehen, welchen Rang die Malerei in den erſten Zeiten, in welchen ſie auftrat, unter den andern Künſten einnimmt, und was ſie während des Emporkommens und der Blüthezeit von Antwerpens Handel leiſtete.

---

* Guicciardini. Descrittione di tutti i paesi bassi. Anversa 1588 p. 157.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

IV.

Die ältesten Antwerpen'schen Maler. Quinten Massijs.

Ehe wir die eigentliche Geschichte der Antwerpen'schen Schule begannen, beschäftigten wir uns ziemlich eingehend mit ihren allgemeinen Verhältnissen, mit der Geschichte der ihr voraufgehenden Meister und endlich mit der Betrachtung dessen, was Antwerpen während der Zeit war, als ihre ersten Maler auftraten und die Kunst der südlichen Niederlande ihren Hauptsitz in ihren Mauern aufschlug. Wir haben verfahren, wie Jemand der ehe er uns in eine Kirche oder in ein anderes Gebäude führt erzählt, wann und wie das Werk begonnen wurde, aus welchen Gründen es errichtet und in welchem Styl es aufgeführt wurde. Wie diese Aufklärungen nöthig sind um ein Gebäude richtig kennen zu lernen, so war es auch nothwendig, sich Rechenschaft von den Umständen zu geben, unter welchen die Malerei innerhalb unserer Mauern Wurzel fasste und empor wuchs, um ihr Entstehen und ihren Aufschwung nicht blos kennen, sondern auch begreifen zu lernen.

Ganz im Allgemeinen ist eine Erscheinung in der Geschichte, eine Zeitperiode aus dem Bestande eines Volkes, selbst das Leben eines einzelnen Menschen nicht zu verstehen, wenn man sie aus ihrer Umgebung lostrennt. Wenn man die Abenteuer eines Chinesen erzählt, als wäre er ein Niederländer; wenn man von Jemand spricht, der um d. J. 1000 oder 1500 lebte, als ob er aus unserem Jahrhundert wäre; wenn man dem Leser nicht sagt, was in der Geburtszeit oder an dem Geburtsort des in Rede stehenden Mannes der Entwicklung seines Talentes vortheilhaft oder ungünstig war, was Andere vor ihm gefunden oder gethan haben, um ihm seine Thätigkeit zu erleichtern oder zu erschweren: so giebt man Räthsel zu lösen, und macht die Geschichte weder klarer noch interessanter, als wenn man ein Blatt mitten aus einem dicken Buch ausreisst und vorliest ohne Mittheilung von dem, was auf den vorhergehenden Blättern behandelt worden ist.

Aus dem, was wir gesehen haben, geht hervor, dass in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts die Malerei zu Brügge und in anderen flandrischen Städten einen hohen Grad von Entwicklung erreichte, und dass um 1450 auch in Antwerpen ein Kunstleben entstanden war, welches sich mit dem stets zunehmenden Luxus der Stadt zu wachsender Blüthe erhob. Fragen wir nun darnach welchen Rang die Maler in der Reihe der Künstler, die unter dem Banner der St. Lucas-Gilde vereinigt waren, bekleideten, so ist es unbestreitbar, dass er von früher Zeit an der erste war. Von den 35 Meistern, die 1453 aufgenommen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wurden, finden wir vierzehn als Maler, während der Kunstzweig, der nächst der Malerei die meisten Mitglieder zählte, nur durch sechs Namen vertreten ist. Dieser Thatbestand erhält sich während des ganzen ersten Jahrhunderts der St. Lucas-Gilde: denn auch von den 53 i. J. 1561 aufgenommenen Meistern stehen 24 als Maler eingetragen. In der Violiere war sie in noch gröfserem Uebergewicht, und nichts war gebräuchlicher, als die Bezeichnung dieser Kammer als „der Violieren, wie man die Maler der St. Lucasgilde nennt." Nach Guicciardini waren unter den Rederijkers fast keine anderen Mitglieder als Maler. Der Schreiber jenes englischen Briefes, der uns so kostbare Mittheilungen über den „Landjuweel" von 1561 macht, nennt die ihn veranstaltende Kammer schlechtweg „die Maler von Antwerpen". Manchmal wird selbst die ganze St. Lucasgilde die Malergilde genannt. Die Malerkunst war damals von ihrem ersten Aufschwung an, was sie dauernd und bis auf den heutigen Tag in Antwerpen geblieben ist, die Kunst par excellence; und unter einem Künstler verstand man in Antwerpen allezeit und versteht man noch einen Maler.

Wie grofs das Ansehen der Malerkunst in Antwerpen im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts war, können wir ferner aus einigen Notizen im Tagebuch Albrecht Dürers, der in den Jahren 1520 und 1521 in dieser Stadt sich aufhielt, entnehmen. Kurz nachdem er angekommen, nöthigten ihn die Maler zu einem Gastmahle in ihrem Gildelokal. »Bei Tische war alles Geräth von Silber, das Essen köstlich. Es waren auch ihre Frauen alle zugegen und als der Nürnbergische Künstler hingeleitet wurde, stand das Volk in zwei Reihen, als führte man einen grofsen Herrn. Es waren unter ihnen auch Männer von gar stattlicher Persönlichkeit, die sich alle mit tiefer Verneigung auf das Allerdemüthigste gegen ihn benahmen und sagten sie wollten so viel wie nur möglich alles das thun, was sie wüfsten, dafs ihm lieb wäre.« Und als er ein Jahr darauf wieder abreisen wollte, bot ihm der Magistrat ein Jahrgeld von 300 Philippsgulden und Freiheit von allen Abgaben an, sammt einem gutgebauten Hause und besonderer Bezahlung für jedes Bild, was er für die Stadt machen würde, wenn er nur in Antwerpen wohnen bleiben wollte. Doch Dürer zog es vor in seiner Heimatstadt ein geringes bürgerliches Leben, als in einer fremden Stadt ein üppiges Dasein zu führen: wie aber ihn diese Anhänglichkeit an sein Nürnberg ehrt, so verdient die Liebe der Antwerpischen Rathsmitglieder für die Kunst sicher nicht minderes Lob.

Die ersten Maler haben uns nur dürftige Erinnerungen hinterlassen. Kein ihnen mit Sicherheit zuzuschreibendes Werk ist auf uns gekommen, und auch sonst sind die Namen einiger von ihnen mit etlichen mageren Notizen Alles, was wir von ihnen verzeichnet finden. Man spricht von ihnen wie von Handwerkern, und was sie leisteten war häufig nichts anderes als Handwerk.

Der erste Name, den wir auf der Mitgliederliste der St. Lucas-Gilde im ersten Jahre, in welchem man die Namen der Meister aufzuzeichnen begann, finden, ist der von WILLEM DE CUPERE oder DE CUYPERE wie wir jetzt sagen würden. Von ihm selbst wissen wir wenig, aber er mufste zu einer Familie gehört haben, die sich frühzeitig in der Malerei bethätigte. Denn über einen Namensgenossen von ihm, vielleicht seinen Vater, bewahrten uns die Stadtrechnungen von 1398 und 1404, die einzigen, die von jener Zeit auf uns gekommen sind, einige Notizen.*

Dieser de Cuypere wird dort als eigentlich ANDRIES STEVENS mit dem Beinamen DE CUYPERE heifsend angegeben. Er war um 1360 geboren und

* Vgl. den von L. DE BURBURE stammenden Artikel in der Biographie nationale unter dem Namen de Cuypere.

war ein Sohn des JAN STEVENS, der gleichfalls das Malerhandwerk ausübte. Andries de Cuypere wird nach den damaligen aus dem Lateinischen (pingere) entlehnten Sprachgebrauche in den Stadtrechnungen „pingerer" oder „pingeerder" genannt. 1398 bezahlte die Stadt an ihn 21 Schilling vlämische Groschen für des Zusammenstellen und Malen der „Ornamente" zu den Umgängen oder Prozessionen, welche jährlich zweimal an den Jahrmarkttagen des Sinxenmarktes und des Bamismarktes die Strafsen durchzogen. Diese sogenannten Ornamente bestanden aus den Wagen und aus den Kleidern jener Personen, die auf oder um jene Wagen die eine oder andere Gruppe darstellten. Der Maler mufste die Verzierungen zeichnen, den Zug anordnen und dafür sorgen, dafs Alles wieder gut zurückkam und aufbewahrt wurde. Die Gruppen, die bei dieser Gelegenheit (als lebende Bilder) dargestellt wurden, waren zumeist der hl. Schrift entlehnt, fünf aus dem Alten Testament: Moses und Abraham, die zwölf Propheten, der Traum Jakobs, David und Bethsabe, Moses auf dem Berge Tabor; zehn aus dem Neuen Testament: die zwölf Apostel und der hl. Christophorus, die Jungfrauen und der hl. Michael, der Kaiser Augustus, die heiligen Ritter, die Beschneidung, der Stall von Betlehem, die hl. drei Könige und ihr Gefolge, das hl. Grab und die drei Marien, die Vermehrung der Brode, das jüngste Gericht; dazu kamen noch: die Herzoge von Brabant und St. Georg mit dem Drachen. In demselben Jahre 1398 wurde eine Unser Lieben Frauen-Prozession veranstaltet, für welche Andries de Cuypere auf Kosten der Schöffen das Bild der hl. Jungfrau und die Wappen von Burgund und von Antwerpen auf zwei Standarten von Sammt malte.

Im Jahre 1404 wurde er mit MICHIEL LODEWYCKX beauftragt die Wappen der Handbogengilde auf versilbertes Pergament zu malen, bestimmt auf die Kapuzen der 326 Gildenmitglieder geheftet zu werden, welche zu einem Preisschiefsen nach Mecheln zogen. Er malte auch die Banner mit den Wappen von Antwerpen, die auf den mit grobem Geschütz versehenen Schiffen angebracht wurden, welche damals die Stadt nach Brügge sandte um zwei von da nach Antwerpen kommende Schiffe gegen die Ueberfälle der Middelburger zu decken. Andries de Cuypere mufs 1431 gestorben sein, denn die Executoren seines letzten Willens verkauften das Jahr darauf ein Haus, das an jenes stiefs, welches er am »Zand« bewohnt und besessen habe. Anderer Hausbesitz auf dem Oude Koornmarkt und in St. Jacobsstraat zeugt von seiner Wohlhabenheit.

Der zweite Name, den wir in der Meisterliste der St. Lucas-Gilde unter 1453 finden, ist der von LUCAS CODDE, CODDEN oder CODDEMAN.* Aufser der Erwähnung von durch ihn hergestellten Cartons für Glasgemälde der St. Katharinenkirche zu Breda finden wir die Notiz von dem Porträt des Herzogs von Burgund, Philipp des Guten, das er gemalt und worunter er die Inschrift setzte »oud (alt) 42 jaren«. Wenn auf den Herzog bezogen, deutet diese Alterszahl auf das Jahr 1438 als Entstehungszeit des Bildes. Ihn selbst finden wir bereits 1426 als Maler erwähnt und wissen, dafs er 1469 starb, er mag also um 1400 geboren sein. Die Coddemans waren eine ganze Familie von Künstlern. An derselben Orgel von Unser Lieben Frau, an welcher Lucas 1450 den Kasten verzierte, arbeitete sein Bruder Jan das Schnitzwerk der Vororgel, auch ein dritter Bruder, Willem, war Bildhauer, und sein Schwager WILLEM COEMAN war Maler. Was wir später wiederholt sehen sollen, finden wir schon in diesen frühesten Zeiten, nemlich, dafs die Kunst in einigen Häusern erblich war und die Künstler sich häufig verschwägerten.

Die Namen der ersten Dekane der Antwerpen'schen St. Lucasgilde (1454)

* Ebenda unter den Namen Codde.



P. P. RUBENS, DER FRÜCHTEKRANZ

war ein Sohn des JAN STEVENS, der gleichfalls das Malerhandwerk ausübte. Andries de Cuypere wird nach den damaligen aus dem Lateiniſchen (pingere) entlehnten Sprachgebrauche in den Stadtrechnungen „pingerer" oder „pingeerder" genannt. 1398 bezahlte die Stadt an ihn 21 Schilling vlämiſche Groſchen für des Zuſammenſtellen und Malen der „Ornamente" zu den Umgängen oder Prozeſſionen, welche jährlich zweimal an den Jahrmarkttagen des Sinxenmarktes und des Bamismarktes die Straſsen durchzogen. Dieſe ſogenannten Ornamente beſtanden aus den Wagen und aus den Kleidern jener Perſonen, die auf oder um jene Wagen die eine oder andere Gruppe darſtellten. Der Maler muſste die Verzierungen zeichnen, den Zug anordnen und dafür ſorgen, daſs Alles wieder gut zurückkam und aufbewahrt wurde. Die Gruppen, die bei dieſer Gelegenheit (als lebende Bilder) dargeſtellt wurden, waren zumeiſt der hl. Schrift entlehnt, fünf aus dem Alten Teſtament: Moſes und Abraham, die zwölf Propheten, der Traum Jakobs, David und Bethſabe, Moſes auf dem Berge Tabor; zehn aus dem Neuen Teſtament: die zwölf Apoſtel und der hl. Chriſtophorus, die Jungfrauen und der hl. Michael, der Kaiſer Auguſtus, die heiligen Ritter, die Beſchneidung, der Stall von Bethlehem, die hl. drei Könige und ihr Gefolge, das hl. Grab und die drei Marien, die Vermehrung der Brode, das jüngſte Gericht; dazu kamen noch: die Herzoge von Brabant und St. Georg mit dem Drachen. In demſelben Jahre 1398 wurde eine Unſer Lieben Frauen-Prozeſſion veranſtaltet, für welche Andries de Cuypere auf Koſten der Schöffen das Bild der hl. Jungfrau und die Wappen von Burgund und von Antwerpen auf zwei Standarten von Sammt malte.

Im Jahre 1404 wurde er mit MICHIEL LODEWYCKX beauftragt die Wappen der Handbogengilde auf verſilbertes Pergament zu malen, beſtimmt auf die Kapuzen der 325 Gildenmitglieder geheftet zu werden, welche zu einem Preisſchieſsen nach Mecheln zogen. Er malte auch die Banner mit den Wappen von Antwerpen, die auf den mit grobem Geſchütz verſehenen Schiffen angebracht wurden, welche damals die Stadt nach Brügge ſandte um zwei von da nach Antwerpen beſtimmte Schiffe gegen die Ueberfälle der Middelburger zu decken. Andries de Cuypere muſs 1431 geſtorben ſein, denn die Executoren ſeines letzten Willens verkauften das Jahr darauf ein Haus, das an jenes ſtieſs, welches er ein Jahr vorher gekauft und bezogen hatte. Anderer Hausbeſitz auf dem Oude Koornmarkt und in St. Jacobsſtraat zeugt von ſeiner Wohlhabenheit.

Der zweite Name, den wir in der Meiſterliſte der St. Lucas-Gilde unter 1453 finden, iſt der von LUCAS CODDE, CODDEN oder CODDEMAN.* Auſser der Erwähnung von durch ihn hergeſtellten Cartons für Glasgemälde der St. Katharinenkirche zu Breda finden wir die Notiz von dem Porträt des Herzogs von Burgund, Philipp des Guten, das er gemalt und worunter er die Inſchrift ſetzte »oud (alt) 42 jaren«. Wenn auf den Herzog bezogen, deutet dieſe Alterszahl auf das Jahr 1438 als Entſtehungszeit des Bildes. Ihn ſelbſt finden wir bereits 1426 als Maler erwähnt und wiſſen, daſs er 1469 ſtarb, er mag alſo um 1400 geboren ſein. Die Coddemans waren eine ganze Familie von Künſtlern. An derſelben Orgel von Unſer Lieben Frau, an welcher Lucas 1450 den Kaſten verzierte, arbeitete ſein Bruder Jan das Schnitzwerk der Vororgel, auch ein dritter Bruder, Willem, war Bildhauer, und ſein Schwager WILLEM COEMAN war Maler. Was wir ſpäter wiederholt ſehen ſollen, finden wir ſchon in dieſen früheſten Zeiten, nemlich, daſs die Kunſt in einigen Häuſern erblich war und die Künſtler ſich häufig verſchwägerten.

Die Namen der erſten Dekane der Antwerpen'ſchen St. Lucasgilde (1454)

* Ebenda unter den Namen Codde.



P. P. RUBENS, DER FRÜCHTEKRANZ.

Pinakothek zu München.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſind die des Glasarbeiters Jan Scuermoke, welcher nachmals noch viermal der Gilde vorſtand, und der Maler JAN SNELLAERT, welchem dieſe Würde ſpäter noch dreimal übertragen ward. Nebenbei ſei bemerkt, daſs die Dekane vor 1470 mit einer einzigen Ausnahme alle in Zwiſchenräumen von zwei, drei oder mehr Jahren wiedergewählt wurden, während nach 1470 die Wiederwahlen viel weniger häufig ſind, unſers Bedünkens ein Beweis, daſs die Zahl der Künſtler mittlerweile ſtark angewachſen war. Jan Snellaert war nach dem Malerregiſter von Tournay ein Antwerpener von Geburt. Am 11. Auguſt 1453 aber zu Tournay als Freimeiſter aufgenommen, brachte er ſein Leben theils in der Waalſchen Stadt theils in Antwerpen zu und nahm in beiden Wohnplätzen Lehrlinge an. Erwägt man, daſs zu jener Zeit in Tournay eine Malerſchule blühte, die Rogier van der Weyden unter ihre Mitglieder zählte, und daſs wir Antwerpener erwähnt finden, die zu Tournay bei Snellaert in die Lehre gingen, dann iſt es auſser Frage, daſs gewiſſe Beziehungen zwiſchen den Antwerpen'ſchen und den Tournay'ſchen Künſtlern beſtanden, obſchon dieſs gerade nicht beweiſt, daſs die Antwerpener Malerſchule von der Tournay'ſchen abſtammt.* Jan Snellaert wurde durch Maria von Burgund zu ihrem Hofmaler ernannt, und muſste bedeutende Werke ausgeführt haben, von welchen uns jedoch leider nichts bekannt iſt. Am 6. Januar 1480 war er geſtorben.

Wir würden die Liſte der erſten Maler, die als Dekane und Mitglieder der St. Lucas-Gilde aufgezählt werden, noch lange fortſetzen können, aber dabei wenig mehr als trockene Namen und Jahrzahlen zu vermelden haben. Keine charakteriſtiſche Begebenheit, wie kein auf uns gekommenes Werk würde uns die Perſönlichkeit der Künstler näher vor Augen bringen.

Nicht die geringſte Anſchauung von dem, was die Künſtler damals waren und thaten, geben die Verordnungen der St. Lucas-Gilde. Aus dieſen erſehen wir, daſs bis in die ſpäte Zeit des XV. Jahrhunderts die Maler noch immer als eine Art Handwerker betrachtet wurden, von welchen man in erſter Reihe verlangen durfte, daſs ſie gute Materialien verwendeten. Die Vorſchriften der Schöffenbriefe vom 9. November 1470 beſtimmten z. B. daſs die Maler keine Figuren oder geſchnitzte Altarwerke faſſen ſollten, ehe das Holz daran ganz trocken ſei; daſs ſie dieſs auch nicht thun ſollten, wann es gefriert, es ſei denn, daſs ſie eine Werkſtatt hätten, wo kein Froſt auftreten könne; daſs ſie ferner keinen Grund anders als mit einer Farbe legen ſollten, »die tüchtig auf einem Stein gerieben ſei, wie es ſich gehört.« Auch ſollten ſie bei Feingold kein grobes verwenden, keine Geſichter oder Hände malen, ohne daſs ſie grundirt wären, und wie viele andere Vorſchriften heiſsen mögen, nach welchen man ſich zu richten hatte.

Wie man ſieht, beziehen ſich alle dieſe Verordnungen auf das Bemalen von plaſtiſchen Figuren oder Schnitzwerk, was bis dahin Hauptſache im Beruf der Maler geblieben war. Daſs jedoch bereits früher Gemälde in nicht unanſehnlicher Zahl hier verfertigt wurden, erhellt aus der Thatſache, daſs 1460 von den Kirchenvorſtänden von Unſer Lieben Frau eine Verkaufshalle (Pand) errichtet wurde, um Bücher, Gemälde, plaſtiſche Werke und Tiſchlerarbeit zum Verkauf zu ſtellen.** Dieſer Pand befand ſich nächſt dem Kirchhof von Unſer Lieben Frauen-Pfarr, da wo gegenwärtig de lange und de korte Pandſtraat angelegt ſind.

Im Jahre 1481 wurde zwiſchen den Malern von Brüſſel und Antwerpen einerſeits und den Kirchenvorſtänden von Unſer Lieben Frau mit den Bevoll-

* Vgl. hierüber GÉNARD, Luister der Lucasgilde.
** VAN DER STRAELEN, Jaerboek der gilde van St. Lucas, p. 26.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mächtigten der Stadt Antwerpen anderfeits eine Uebereinkunft getroffen, wonach den Brüffelern verftattet ward, in diefem Pand ihre Mälereien feil zu bieten. Fünf Jahre fpäter wurde verboten, auf den Jahrmärkten Altartafeln, Gemälde, Schnitzbilder, Tabernackel, Lefepulte u. dgl. von Holz oder Stein anders als durch die Maler von Brüffel oder Antwerpen in Unser Lieben Frauen-Bänken feil zu halten. Die Altartafeln waren jene Holzfchnitzreliefs, welche vor der gröfseren Ausbreitung der Malerkunft an der Stelle der nachmaligen Gemälde auf den Altären angebracht waren. Das Bemalen (Faffen) diefer Schnitzwerke war, wie wir fahen, eine der hervorragendften Befchäftigungen unferer erften Maler. Wir finden indefs hier zum erftenmal auch eigentliche Gemälde erwähnt, obwohl es aufser Zweifel fteht, dafs folche bereits feit fünfzig Jahren in Antwerpen bekannt waren und wohl auch gemacht worden find. Jan von Eyck war 1440 geftorben und man kann nicht annehmen, dafs fich vor seinem Tode noch Niemand zu Antwerpen auf das Malen, fo wie es der Brügge'fche Meifter verftand, verlegt haben follte. Allein wir müfsen uns mit der innern Ueberzeugung begnügen: äufsere Beweife, Kunftfchöpfungen von Antwerpen'fchen Malern aus jenen Tagen, find uns unbekannt geblieben.

Das XV. Jahrhundert follte jedoch nicht endigen, ohne dafs fich die Nebel, die über unferer älteften Malerfchule hingen, gründlich und für immer verzogen. Es erhob fich am Horizont eine Kunftfonne, deren Gluth nicht mehr erlöfchen und deren Glanz Antwerpens Stolz bleiben follte.

Diefs gefchah mit QUINTEN MASSIJS, dem älteften und einem der gröfsten der Maler Antwerpens, von welchen uns Werke bekannt find.* Da tritt uns zuvörderft die Frage entgegen, ob Q. Maffijs wirklich ein Antwerpener fei, und wir dürften diefelbe unmöglich unbeantwortet laffen, weil es von ihrer Löfung abhängt, ob der grofse Meifter mit vollem Rechte feine Stelle in diefer Gefchichte einnimmt oder nicht; und weil einige namhafte Autoren bis in die letzten Jahre herab hartnäckig die Behauptung aufrecht gehalten haben, dafs Quinten Maffijs zu Löwen geboren fei.

Van Even, der Verfechter der letztern Meinung, nimmt den Meifter in feine 1870 erfchienenen Gefchichte der Löwen'fchen Maler auf und räumt ihm einen umfänglichen Platz ein. Michiels, der Verfaffer einer ausführlichen franzöfifch gefchriebenen Gefchichte der vlämifchen Malerfchule, hält die Frage wegen Maffijs' Geburtsort fo ausgemacht zu Gunften Löwen's, dafs er fie 1867 felbft nicht mehr zu befprechen für werth erachtete. Wahr ift, dafs felbft der Katalog des Antwerpener Mufeums von 1863 dem Herrn van Even vollkommen beipflichtete, und die Angelegenheit als für Löwen entfchieden annahm.

Da erfchien jedoch 1870 das merkwürdige Buch des Archivars Génard von Antwerpen, welches mit einer Fluth von Beweisftücken und unwiderleglichen Folgerungen das ganze Kartenhaus der Löwen'fchen Gefchichtfchreiber umblies. Um nun felbft als Richter in diefer Streitfrage zwifchen den zwei Forfchern auftreten zu können, müfsen wir forgfältig von den gewichtigften ihrer

---

* Quellen: VAN EVEN, L'ancienne école de peinture de Louvain. Bruxelles. 1870. — P. GÉNARD, Quinten Massijs, Vlaamsche School 1855 und 1856; Nasporingen over de geboorteplaats en de familie van Quinten Massijs. Antw. 1870. — ALEX. VAN FORNENBERGH, den Antwerpfchen Proteus. Antw. 1658. — Catalogue du Musée d'Anvers, III. Ed. 1874. PH. ROMBOUTS en TH. VAN LERIUS, Liggeren der St. Lucasgilde van Antwerpen.

Um unnütze Wiederholungen zu vermeiden, fei ein für allemal gefagt, dafs die zwei Werke, der Catalog des Antwerpener Mufeums der Ausgabe 1874 und die gedruckten Liggeren der St. Lucas-Gilde als Hauptquellen der Gefchichte der Malerfchule Antwerpens für alle Künftler, deren Namen darin vorkommen und die von uns befprochen worden find, zu Rathe gezogen wurden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Porträt des QUINTEN MASSIJS. — Nach einem Stich von JAN WIERICX.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beiderseitigen Argumente Kenntnifs nehmen, und vorerst sehen, welche Beweismittel van Even als Stützen seiner Meinung beibringt, und welche Folgerungen er daraus zieht.

Guicciardini, ein italienischer Geschichtschreiber, 1521 in Florenz geboren und um 1550 in Antwerpen sich niederlassend, verfasste hier ein Werk, das er »Beschreibung der Niederlande« nannte. Dieses Werk war 1561 vollendet, somit 31 Jahre nach Quinten Massijs' Tode, welcher wie wir sehen werden in das Jahr 1530 fällt. Guicciardini spricht in diesem Buche mit Vorliebe von Antwerpen und flicht bei Beschreibung dieser Stadt eine kurze Uebersicht der Geschichte der hervorragendsten vlämischen Maler ein. In dieser nun sagt er nachdem er von einigen Künstlern gesprochen: »Neben diesen möchten wir in Bausch und Bogen noch viele andere bereits verstorbene berühmte Maler nennen, welche erwähnt zu werden verdienen, und in erster Reihe den Dirk (Bout) von Löwen, einen sehr grofsen Künstler, und Quinten Massijs von demselben Land (terra) einen grofsen Meister in der Figurenmalerei, von welchem wir unter anderem das herrliche Gemälde von unserm lieben Herrn in Unser Lieben Frau hier aufgestellt finden.« Später bei Erwähnung des Jan Massijs nennt er diesen ausdrücklich »Jan Quinten, einen Sohn des Quinten von Löwen.«

Molanus, der um 1575 eine Geschichte von Löwen schrieb, sagt nicht blos, dass Massijs da geboren sei, sondern fügt noch hinzu, dass dieser bevor er Maler geworden, Schmied war, und das Gehäng machte, womit der Deckel des Taufbeckens der St. Peterskirche zu Löwen weggeschoben wird. Opmeer der um dieselbe Zeit eine Beschreibung der Welt verfertigte, die 1611 durch einen Antwerpener in Antwerpen herausgegeben wurde, sagt gleichfalls, dass Massijs ein Löwener war, der sich in Antwerpen niederliefs.

Diese drei sehr achtbaren Zeugnisse werden noch durch echte Urkunden aus den Löwen'schen Archiven verstärkt. Es bestand in der That im XV. Jahrhundert und sogar bereits 1404 dort eine Familie, die den Namen Massijs oder Metsijs führte. 1459 findet man einen Joost Massijs, der mit Catharina van Kinckem verheirathet und von dieser mit vier Kindern, Joost, Quinten, Jan und Catharina gesegnet war. Der zweite Sohn Quinten erklärte am 10. September 1494 vor den Schöffen von Löwen, dass er damals 28 Jahre alt sei, und dieser war nach van Even unser Maler, der somit vor dem 10. September 1466 geboren sein musste.

Es ist jedoch sehr die Frage, ob dieser Quinten Massijs, von dessen Eigenschaft als Maler kein amtliches Aktenstück auch nur ein Wort verlautbart, dieselbe Person ist wie der gleichnamige Antwerpener Maler. Wir wollen daher die Geschichte der Löwen'schen Familie weiter verfolgen.

Joost Massijs, der Vater, genofs einen gewissen Wohlstand und ein gewisses Ansehen in seinem Gewerbe. Die Stadt verwendete ihn zu kunstreicher Schmiedearbeit und bezahlte ihn für seine Kunstfertigkeit. Er starb um 1481, wenigstens finden wir im folgenden Jahre seine Frau als Wittwe verzeichnet. Joost, der älteste Sohn, setzte zunächst mit seiner Mutter das Gewerbe seines Vaters fort, nahm aber später einen Compagnon, Hendrik van Culemont, bei welchem er dann wohnte. Er verheirathete sich 1489. Nach dem Weggang des älteren Bruders blieb Quinten Massijs bei seiner Mutter um die Schmiede zu versehen. Um diese Zeit mag es gewesen sein, dass er die Arbeit in der St. Peterskirche lieferte, deren Molanus erwähnt. Am 4. April 1491 erscheint Katharina van Kinckem, Quinten's Mutter, vor den Schöffen von Löwen um die Entlassung ihrer drei jüngeren Kinder, Quinten, Jan und Katharina aus der Vormundschaft zu vermitteln und sie somit vor dem gesetzlichen Alter als volljährig erklären zu lassen. Der älteste von den dreien hatte demnach sein 25

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lebensjahr noch nicht völlig erreicht. 1494 verkauft die Familie Maſſijs ihr Haus an einen jüngeren Blutsverwandten, welcher Verkauf 1499 durch Jan Maſſijs, Quinten's jüngſten Bruder beſtätigt wird, und nach dieſer Zeit hört man von keinem der Mitglieder dieſer Familie mehr etwas in Löwen. Sie hatte kein Eigenthum behalten und war wahrſcheinlich nach einem anderen Orte verzogen.

Soweit die echten und unbeſtreitbaren Nachrichten bezüglich des Löwenſchen Quinten Maſſijs. Dazu kommt, daſs die Volksüberlieferung allzeit von Quinten Maſſijs erzählt hat, daſs er, ehe er aus Liebe Maler wurde, Schmied war. Ferner wiſſen wir aus den Liggeren von Antwerpen, daſs Quinten Maſſijs, der Maler, ſich 1491 in dem Jahre, in welchem ſein Namensgenoſſe von Löwen volljährig erklärt ward, ſich als Mitglied der St. Lucas-Gilde von Antwerpen einſchreiben ließ. Wir wiſſen auch, daſs er eines ſeiner hervorragendſten Gemälde für die Hauptkirche von Löwen ſchuf. Somit haben wir eine Kette von Thatſachen und Ueberlieferungen, die in der That ſich ſtark und unzerreiſsbar ausnimmt, und den beſtimmten Ton der für Löwen eintretenden Geſchichtſchreiber wohl zu rechtfertigen ſcheint.

Allein unglücklicherweiſe für dieſe iſt dieſs Alles nur Schein, und andere Thatſachen führen zu ganz anderen Ergebniſsen. Betrachten wir daher nun die entgegenſtehenden Beweismittel, welche Génard zu Gunſten von Antwerpens Anſprüchen auf die Ehre des Geburtsortes von Quinten Maſſijs geltend machte.

Guicciardini, welcher zuerſt Maſſijs als einen Löwener erſcheinen läſst, und auf deſſen Ausſpruch ſich alle Autoren ſtützten, hatte ſelbſt ſeine Notizen faſt wörtlich aus ſeines Landsmannes Vaſari Lebensbeſchreibungen der hervorragendſten Maler herübergenommen. Dieſer hatte bei Quinten Maſſijs geſagt: »Aber vor dieſen zeichneten ſich aus Dirk von Löwen, ein guter Meiſter dieſes Fachs und Quinten von demſelben Land, der in ſeinen Figuren immer ſo viel wie möglich der Natur folgt.« Sowie Guicciardini es ihm nachſagte, nennt er Maſſijs nicht wie Dirk Bout einen Löwener, ſondern einen Mann von demſelben Land, d. h. einen Niederländer. Die Worte »daſſelbe Land,« von Vaſari beſtändig in einem andern Sinn denn in jenem von »derſelben Stadt« gebraucht, werden von Guicciardini miſsverſtanden und dieſes Miſsverſtändniſs war die Wurzel, aus welcher Quinten's Löwen'ſcher Stammbaum hervorwuchs. Daſs Vaſari den Maſſijs nicht zu einem Löwener machen wollte, beweiſt folgende Thatſache. Der italieniſche Geſchichtſchreiber empfing ſeine Nachrichten von Dominicus Lampſonius, der als geborner Brügger nach längerem Aufenthalt in Italien ſeit 1558 die Stelle eines Sekretärs der Fürſtbiſchöfe von Lüttich verſah. Dieſer Lampſonius nun fertigte die lateiniſchen Unterſchriften für eine Sammlung von Porträts, welche Hieronymus Cock 1572 in Antwerpen herausgab, und das Bildniſs von Quinten Maſſijs iſt betitelt: Quinten Maſſijs, Maler von Antwerpen.

Auch van Mander, der 1603 die Lebensbeſchreibungen der niederländiſchen Maler verfaſste, nennt Quinten Maſſijs einen Maler von Antwerpen ohne mit einer Silbe deſſen Löwen'ſcher Abkunft zu erwähnen.

Die Zeugniſse der Geſchichtſchreiber neigen daher, für ſich ſelbſt auf die Wagſchale gelegt, ehe nach der Seite von Antwerpen, denn nach jener von Löwen. Aber was ſagen nun die echten Urkunden der Archive? Unbeſtreitbar iſt, daſs von 1466 bis 1491 und vielleicht ſpäter zu Löwen ein Quinten Maſſijs wohnte, deſſen Vater ein Schmied war, aber daſs dieſer Quinten unſer Maler, erhellt nirgends. Die von Génard gefundenen Urkunden beweiſen vielmehr, daſs das von dem Löwen'ſchen Quinten Geſagte insgeſammt auf den Antwerpenſchen nicht paſſe. Und zwar aus folgenden Gründen. Wir wiſſen mit voller Sicherheit, daſs unſer Maler 1491 in Antwerpen als Meiſter aufgenommen ward;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sollte es nun nicht befremden, dass Jemand, der wie der Löwen'sche Quinten eine geraume Zeit das Schmiedhandwerk ausgeübt, und 1491 erst volljährig erklärt werden musste, in demselben Jahre bei seiner Ankunft in Antwerpen als Meister in der Malerei aufgenommen wurde? Widerspricht dem nicht die Ueberlieferung, nach welcher Massijs in eine Antwerpen'sche Schönheit verliebt das Malen erlernte und sich dadurch ihre Hand verdiente?

Es giebt indess noch positivere Beweise, dass jener Quinten Massijs, der 1491 in die St. Lucas-Gilde aufgenommen wurde, nicht der im Jahre 1466 geborne Löwener war. Unser Quinten, der Maler, berief 1508 nach dem Tode seiner ersten Frau Aleidis van Tuylt, die ihm vier Kinder geschenkt, seine nächsten Blutsverwandten und die seiner Frau zusammen. Unter diesen befanden sich die Vormünder der zwei jüngsten Kinder Quintens, des Pauwel und der Catharina Massijs. Da nur die zwei jüngeren Kinder Vormünder hatten, waren die zwei älteren volljährig, mithin über 25 Jahre alt. War nun der älteste von ihnen 1508 erst 26 Jahre alt, so wurde er 1482 geboren und dann heirathete der Vater Massijs spätestens 1481. Wäre er aber wie der Löwen'sche Quinten Massys 1466 geboren gewesen, so hätte er 1481 noch nicht vermählt sein können. Unser Quinten Massijs, der Maler, war daher um verschiedene Jahre älter, als sein Löwen'scher Namensvetter. Jan aber, der älteste Sohn Quintens, war Maler und wurde 1501 in die Lucasgilde aufgenommen, er musste damals wohl 20 Jahre alt sein, und war demnach spätestens 1481 geboren. Nimmt man an, dass sein Vater erst 1486 heirathsfähig war, dann konnte der Sohn nicht 1481 geboren sein und 1501 das Alter der Meister der St. Lucas-Gilde nicht erreicht haben.

Es giebt ferner zahlreiche Umstände, von denen jeder diesen bündigen Beweisen einen höhern Grad von Wahrscheinlichkeit verleiht. War im XV. Jahrhundert eine Schmiedfamilie Namens Metsijs in Löwen, so finden wir 1453 und 1454 auch in Antwerpen einen Jan Metsijs, der als Schmied für die Kirche zu Unser Lieben Frau arbeitet, und 1467 auf 1468 eine Frau Metsijs, die gleichfalls ein Schmiede-Geschäft betreibt, abgesehen von anderen geistlichen wie weltlichen Mitgliedern einer Familie Namens Metsijs, die in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Antwerpen wohnte. Findet man ferner zu Löwen im Jahre 1500 in einer Schöffenakte den Namen eines gewissen Aart van Tuylt, so findet man dagegen viele Beweise, dass die van Tuylt's, aus deren Familie Quinten Messijs seine Frau erwählte, in Antwerpen ansässig waren. Und als Quinten Massijs, der Maler, nach dem Tode dieser seiner ersten Frau einen Familienrath berief, erscheint bei demselben ein Jan Massijs als sein nächster Blutsverwandter, höchst wahrscheinlich sein Bruder. Dieser letztere müsste nun gleichfalls von Löwen sein; aber dieser Jan, der nächste Verwandte des Malers Quinten, ist kein Löwener, sondern ein Sohn von Jan Massijs, einem Schmied und von Magaretha Van den Eynde, welche beide in Antwerpen ansässig waren. Endlich wird in keiner der zahlreichen Urkunden, die wir über Massijs und seine Familie in den Antwerpen'schen Archiven finden, auch nur mit einem Worte seine Herkunft von auswärts erwähnt, wie das sonst beständig in den Urkunden geschieht.

Wir könnten nach Génard noch mehr Beweise aufführen, aber wir glauben uns mit den obigen begnügen zu können, und halten auch so den Streit erledigt und eine schöne Entscheidung mehr durch unermüdliche und rationelle Ausbeutung der Archive errungen.

Was Quinten's Leben betrifft, so ist uns der Name seiner Eltern nicht bekannt, allein es bestehen wie wir oben gesehen, Gründe zur Vermuthung,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

daſs er einen Bruder hatte, der Jan hieſs und Pelzarbeiter war. Dieſes Jan Eltern nun waren Jan Maſſijs, ein Schmied, und Magaretha van den Eynde. Jan Maſſijs, der Schmied, 1453 als ſolcher in Antwerpen nachweisbar, war ein Sohn von Hendrik Maſſijs, der gleichfalls Schmied war und ſich 1425 zu Antwerpen als Bürger einſchreiben lieſs, damals von Putte, einem Dorfe im Kempen'ſchen kommend. Wahrſcheinlich waren dieſe Groſsvater und Vater unſeres Malers.

In dieſem Falle ſtammte die Familie Maſſijs aus dem Kempen'ſchen, der natürlichen Vorrathskammer, aus welcher ſich Antwerpen mit Bürgern verſieht, und der noch jetzt vielleicht jeder Antwerpener ein ſchätzbares Familienglied verdankt. Die Maſſijſe von Löwen entſtammten gleichfalls vom Kempenſchen, und es liegt nichts Gewagtes in der Vorausſetzung, daſs die Jan's und die Quinten's, die wir gleichzeitig in Löwen und in Antwerpen als Schmiede anſäſsig finden, zwei Zweige von demſelben Baume ſind und von demſelben Vorfahren abſtammen, der ſeine niedrige Dorfſchmiede in der Umgegend von Herenthals aufſchlug. Dieſe Annahme wird durch folgende Thatſache unterſtützt. Catharina Metſijs, eines der Mitglieder der Löwen'ſchen Familie, ward 1543 der Ketzerei beſchuldigt, eingezogen und auf die Folter gebracht. Erſt leugnete ſie, aber bei einer zweiten Tortur bekannte ſie, ketzeriſchen Verſammlungen beigewohnt zu haben. Die Unglückliche wurde nach dem Gebrauch jener Tage lebendig begraben. Im Laufe ihres Verhörs hatte ſie erklärt, daſs ſie »Freunde«, (eine Bezeichnung, die man damals häufig für Blutsverwandte gebrauchte), zu Antwerpen wohnhaft habe.

Quinten Maſſijs muſs nach den obenangegebenen Daten von der Vormundſchaft ſeiner Kinder und beſonders von Jan's Eintritt in die Gilde vor 1460 geboren ſein. Um vieles früher kaum, denn 1508, ſomit den Fünfzigen nahe heirathete er zum zweitenmale und zeugte dann noch zehn Kinder.

Nach der Ueberlieferung war Maſſijs, ehe er Maler wurde, Schmied und mehr als ein Umſtand ſeines Lebens iſt von der Art, dieſer Sage eine Stütze zu verleihen. Man muſs ſich in der That fragen, was er denn, da er erſt 1491 mithin in einem Alter von über 30 Jahren in die St. Lucasgilde aufgenommen wurde, vor dieſer Zeit gethan habe? Man vermuthet, er habe Italien beſucht. Aber dieſe Vermuthung verliert durch den Umſtand ſehr an Wahrſcheinlichkeit, daſs er bereits ſeit 1480 verheirathet ſein muſste. Zwiſchen dem Jahr ſeiner Vermählung und dem ſeiner Aufnahme in der Gilde iſt Raum genug für den Austauſch ſeines erſten Gewerbes gegen einen ruhmreicheren Beruf. Wenn man aber, wie dieſs wohl unvermeidlich, annimmt, daſs Maſſijs erſt mehrere Jahre nach ſeiner Vermählung zu malen begann, dann wird allerdings die über ihn im Volksmunde gehende Legende hinfällig. Dieſe erzählt, daſs Maſſijs noch als Schmied ſich in ein junges Mädchen verliebt habe, welches jedoch mehr zu einem anderen Bewerber, der ein Maler war, hinneigte. Um nun der Berufsvorliebe der Angebeteten zu genügen, verlieſs er Hammer und Ambos, und griff zu Pinſel und Palette, worauf es ihm gelang, Herz und Hand derſelben zu gewinnen. Die Sage zeigt an und für ſich alle Kennzeichen der Erfindung, und es beſteht kein Bedenken ſie einfach fallen zu laſſen. Nicht begründeter iſt eine andere Erzählung, die uns durch den älteſten einheimiſchen Geſchichtſchreiber der niederländiſchen Malerſchule, Karel van Mander, mitgetheilt wird, und womit dieſer die Berufsänderung des Maſſijs motivirt. Es ſoll demnach der junge Schmied, als er zwanzig Jahre alt war, in eine ſchwere Krankheit gefallen ſein und bitter beklagt haben, daſs er nun nicht mehr im Stande ſei den Unterhalt für ſeine alte Mutter zu verdienen. Da ſoll ihm Jemand den Rath gegeben haben, Papierbildchen zu coloriren, und Maſſijs ſoll dieſs mit Erfolg verſucht haben, und ſo Maler geworden ſein. Es bleibt auch dabei die Frage offen, warum er, wenn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

er vor 1480 zu malen begann, bis 1491 wartete, ehe er ſich in die St. Lucas-Gilde einſchreiben lieſs.

Das Sicherſte wird ſein, ſich an die ächten Begebniſſe zu halten. Dieſe geben uns zwar wenig Näheres bezüglich ſeines Lebenslaufes, aber das Leben eines Künſtlers iſt hauptſächlich in ſeinen Schöpfungen enthalten, und für Maſſijs ſprechen dieſe Zeugen deutlich genug.

Daſs er kurz vor 1460 geboren, um 1480 zum erſtenmal vermählt und aus dieſer Ehe mit vier Kindern geſegnet war,* haben wir bereits geſehen. Da von dieſen Jan ſeit 1501 Freimeiſter der St. Lucasgilde, Quinten 1508 volljährig, und das jüngſte, Catharina, 1511 majoren war, ſo waren die vier Kinder wahrſcheinlich zwiſchen 1480 und 1486 geboren. Maſſijs, der Vater, ſeit 1491 als Freimeiſter in der Gilde, nahm nach den Liggeren als Lehrlinge auf: 1495 einen gewiſſen ARIAEN, 1501 WILLEM MUELENBROEC, 1504 EDUARD PORTUGALOIS, 1510 HENDRIK BOECKMAKERE oder BOECKMANS. Nicht ein einziges Mal bekleidete er merkwürdigerweiſe während ſeiner langjährigen Thätigkeit das Amt eines Dekans der Gilde. Am 15. März 1508 nach dem Tode ſeiner erſten Frau gab er vor den Vormündern ſeiner zwei jüngeren, damals noch minderjährigen Kinder Rechenſchaft über ſeinen Beſitz, und erkannte dabei den Kindern als Muttergut die Summe von 96 Pfund brabantiſch zu. Als Vormünder der minderjährigen traten der Pelzarbeiter Jan Maſſijs, der Maler Jan Maſſijs der älteſte Sohn des Meiſters und nicht mit ſeinem gleichnamigen, weit jüngeren Stiefbruder zu verwechſeln, der Kunſtmaler PETER MOYS und der Schreiner Cornelis Petercelis als nächſte Freunde und Verwandte Quinten's auf.

1508 oder in den erſten Tagen von 1509 vermählte ſich Quinten mit Catharina Heyns, einer natürlichen Tochter von Jan Heyns, welcher einem der beſten Häuſer Antwerpens angehörte. Von den zehn Kindern, welche ſie ihm ſchenkte, waren die zwei älteſten, JAN und CORNELIS, Maler. Von dem erſteren ſoll ſpäter geſprochen werden, der letztere um 1512 geboren und 1562 noch thätig, iſt uns nur durch Kupferſtiche mit ſeinem Namen bekannt.

Maſſijs Porträt läſst ihn uns als einfachen Bürgersmann erkennen: Auf dem Haupte trägt er eine Mütze, deren Ränder an der Rückſeite aufgeſchlagen ſind, ſeine Kleidung beſteht aus einem Rock mit Aermeln, und einem leichten Oberkleid mit Halbärmeln darüber. Sein Haar iſt lang, ſein Geſicht knöchern, ſeine Augen etwas träumeriſch, ſein ganzer Ausdruck faſt von kindlicher Einfalt; aber aus den feinen zurückgezogenen Mundwinkeln ſpricht Sammlung. Sein Geſicht iſt das eines Mannes, der ein Träumer und ein Arbeiter, ein Dichter und ein Denker zugleich iſt.

Er war ein wohlhabender Mann und wohnte erſt in »Huidevetterſtraat«, einer Straſse, die damals noch bei weitem nicht ſo breit und reich war, wie ſie jetzt geworden iſt. 1519 kaufte er da ein Haus mit geräumigem Garten. Auſserdem beſaſs er zwei ſchöne Häuſer mit Gärten in Schutterhofſtraat gegen die Ecke von Hopland hin, und ſiedelte in den letzten Jahren ſeines Lebens in eines derſelben über. Dieſem gab er den Namen Sinte Quinten und ſetzte auf deſſen Giebel die in Eiſen geſchmiedete und vergoldete Statue ſeines Namenspatrons. Hundert und dreiſsig Jahre nach ſeinem Tode konnte man ſie noch an ihrer Stelle prangen ſehen.

Eines der Zimmer ſeines Hauſes in der Schutterhofſtraat verzierte er mit Aquarell-Griſaillen. »Dieſs Werk,« ſagt van Fornenbergh, der es noch ſah »beſteht aus runden und ovalen Compartimenten, Groteksen, Feſtons und zier-

* Van Even zählt deren ſechs: Quinten, Jan, Cornelis, Paulus, Catharina en Maria. Die Angabe des Antwerpenſchen Archivars beruht indeſs auf eigenen Unterſuchungen, der des Löwen'ſchen auf fremden.

lichem Zierrat, von einigen Blattranken durchzogen, und hie und da von Putten umſchwebt, alles in Waſſerfarbe weiſs und ſchwarz gemalt. In der, wenn man in die Kammer tritt, rechtſeitigen Ecke ſtellte er die ſpaniſchen Wappenſäulen mit der herumgeſchlungenen Rolle des Plus Ultra und mit zwei Genien oder Kinderchen, welche die Säulen feſt halten, dar. In der Ecke gegenüber machte er neben dem Kamine über dem Tiſchplatz eine kleine vorſpringende Gallerie, auf welcher vier Figürchen nebeneinander in Farbe gemalt ſitzen, zuſammen ein Flötenconcert ſpielend.«*

Maſſijs genoſs in Antwerpen und in der Fremde jenes Anſehen auf welches ihm ſein Talent ein Anrecht gab. Beſonders befreundet war er mit Peeter Gillis, oder Petrus Aegidius, dem Sekretär der Schöffen von Antwerpen, einem ſehr geachteten Mann, Rechtsgelehrten und Literaturfreund, Schüler des Erasmus und ſpäterem Buſenfreund ſeines vormaligen Lehrers.** Erasmus ſelbſt war damals der berühmteſte Gelehrte von Europa, überall gekannt und gefeiert, der höchſte Richter in Sachen von Wiſſenſchaft und gutem Geschmack. Durch Gillis kam er in Beziehung zu Meſſijs, der ihn zweimal zum wenigſten porträtirte.

Unter all den anſehnlichen Bekanntſchaften, die Erasmus durch ganz Europa beſaſs, ſteht Thomas Morus, der wohlbekannte Kanzler von England, an erſter Stelle. Durch Vermittlung des Erasmus knüpfte Gillis mit Thomas Morus Freundſchaft an, und durch Gillis lernte Maſſijs den gefeierten Engländer kennen. Maſſijs malte das Doppelbildniſs Gillis' und Erasmus', und wir beſitzen noch den Brief, in welchem Morus, für den dieſe Bildniſse beſtimmt waren, ſeine hohe Befriedigung über dieſes Werk zu erkennen gibt. Er nennt Maſſijs ſeinen Freund und ſpricht von ſeiner Kunſt in den wärmſten Lobesbezeugungen. Eines dieſer Porträts, das des Erasmus, wird in Hampton-Court durch eine beſchädigte Copie vertreten; das andere bewundert man in all ſeinem urſprünglichen Glanze zu Langford-Caſtle. Man glaubt, daſs der ſogenannte Thomas Morus, im Catalog von Antwerpen dem Holbein zugeſchrieben, eine alte Copie des Porträts des Aegidius von Maſſijs ſei.***

Als Albrecht Dürer 1520 Antwerpen beſuchte, ſtattete der treffliche Nürnberger Maler dem Maſſijs in deſſen Hauſe »den Aap (zum Affen)« in Huidevetterſtraat einen Beſuch ab. Holbein, der 1526 über Antwerpen nach England reiſte, war der Ueberbringer eines von Erasmus an ſeinen Freund Gillis zu Antwerpen gerichteten Briefes, in welchem er dieſen erſuchte, den groſsen deutſchen Künſtler bei Maſſys einzuführen.

Die Art und Weiſe, in welcher Erasmus und Morus über Maſſijs ſprechen, zeigt genug, daſs er nicht allein ein groſser Maler, ſondern auch ein vollentwickelter Menſch war. Wir wiſſen aufserdem, daſs er ſich als Künſtler nicht mit der Ausübung ſeines Hauptfaches begnügte. Wir leſen in Erasmus' Briefen, daſs er die Züge dieſes Gelehrten in Bronze goſs† und abgeſehen von den Einzelheiten der Decoration ſeines Speiſezimmers belehren uns van Mander und Fornenbergh, daſs er ein Liebhaber von Muſik war. Eine alte Ueberlieferung ſchreibt ihm auch die eiſernen Verzierungen zu, welche den Brunnen beim Haupteingang der Kirche zu Unſer Lieben Frau in Antwerpen bekrönen. Die Ueberlieferung beruht auf keinen hiſtoriſchen Gründen; aber das hohe Alter und die Wahrſcheinlichkeit, daſs Quinten auch als Schmied künſtleriſch gearbeitet habe, ſprechen für deren

---

* Den Antwerpſchen Proteus, p. 30.

** Foppens, Bibliotheca Belgica. III. 998. — Des Erasmus Briefe an mehren Stellen.

*** H. Hymans, Quentin Metsys et son portrait d'Erasme. Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie 16. année. 616. — A. Woltmann, Zeitſchrift für bildende Kunſt. 1866. S. 198. — Woltmann, Holbein II. 9.

† Aere fudit (Erasmus, Henrico Botteo 29. Martii 1528).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Annehmbarkeit. Es sind zwar das Laubwerk und die fabulosen Figürchen, aus welchen das Brunnendach besteht etwas jüngeren Styles als der des Massijs, aber anderseits zeigt auch die Auszierung seiner Stube, so wie sie Fornenbergh beschreibt, dieselben Renaissance-Laubranken und Grotesken. Es dürfte demnach Quinten als Decorateur mehr zur neueren, als Historienmaler mehr zur älteren Schule hingeneigt haben.

Quinten Massijs starb zwischen dem 13. Juli und dem 16. September 1530. Am ersteren der beiden genannten Tage erschien er noch vor den Schöffen, am letzteren finden wir seine Frau in einer Urkunde des brabantischen Rechnungshofes als »Hausfrau weiland Quinten Metsijs« bezeichnet. Die letztere vermählte sich als Wittwe mit einem gewissen Jacob Pauwels. Massijs wurde auf dem kleinen Kirchhof von Unser Lieben Frau, dem nunmehrigen Handschoemarkt begraben. Ungefähr hundert Jahre nach seinem Tode war sein Leichenstein unkenntlich geworden und wurde weggenommen, um »verhauen« zu werden. Aber Cornelis van der Geest, ein Kunstreund, suchte um die Erlaubnis nach, einen Grabstein des »fameusen« Malers, wie er ihn nannte, an der Thurmmauer mit eisernen Hacken befestigen zu dürfen.* Dies wurde gestattet, und der Stein blieb am Fus des grosen Thurmes bis 1825, in welchem Jahre er nach dem Museum verbracht und durch einen neuen, den man noch heute an dessen Stelle sieht, ersetzt wurde. Irrthümlicherweise war auf dem von Cornelis van der Geest besorgten Grabsteine das Jahr 1529 als Todesjahr des Malers angegeben.

Zeitgenossen wie Nachkommen sprechen alle mit gleichem Lob von unserm Meister. Die Jahrhunderte haben das Lob befestigt, die Volksüberlieferung hat ihren eigenthümlichen Stempel darauf gedrückt und anstatt durch Jahre und Wandelbarkeit des Geschmacks zu verbleichen, ist Massijs' Ruhm beständig gestiegen. Wir aber wollen nun sehen, worin seine Verdienste bestanden, und welche Werke er uns hinterliefs.

Das Hauptwerk hängt im Antwerpen'schen Museum (Nr. 245—249). Es ist dreitheilig, d. h. mit an beiden Seiten bemalten Flügeln versehen, hat eine Höhe von 2,60 m. bei einer Breite von 2,07 m. in der Mitteltafel und von 1,17 in den Flügeln.**

Betrachten wir zuerst und möglichst genau das Mittelbild, das die Grablegung oder Beweinung Christi darstellt.

Im Hintergrunde stehen noch die drei Kreuze auf dem Gipfel eines steilen Felsens, dessen graue Spitzen scharf gezackt vom weis bewölkten Himmel abgehen. Die zwei Schächer hängen noch am Galgenholz; Christi Leichnam ist soeben davon abgenommen und nach dem Vordergrunde gebracht worden um gesalbt zu werden, ehe er beigesetzt wird. Links steigen die graugrünen Häuser und Tempel von Jerusalem den Rücken eines zweiten Hügels hinan und bilden eine Fernsicht, wie sie bei den niederländischen Malern des XV. Jahrhunderts nie fehlte.

Ein helles, weises und gleichmäsiges Licht bestrahlt die Hauptscene,

---

* Vgl. VERACHTER, A. Dürer in de Nederlanden. Antw. 1840 p. 38.

** Wir geben bei jedem Bilde die Nummer, die es in dem bezüglichen Museum trägt, mit Ausnahme der Bilder des Belvedere in Wien, wo dies wegen der Zählung nach jedem einzelnen Saal, wie der Zählung der Säle nach jeder Etage zu umständlich wäre. Die Nummern werden nach den neuesten Ausgaben der Kataloge gegeben: Antwerpen 1874, Mecheln 1864, Brüssel 1875, s'Gravenhage 1874, Amsterdam 1876, London (Nat. Galery) 1875, Berlin 1878, Braunschweig 1868, Kassel ohne Datum, Darmstadt 1875, Dresden 1872, Frankfurt 1873, Hannover (Hausmann) 1857, Köln 1875, München 1876, Wien (Lichtenstein) 1873, Budapest 1876, Paris (Louvre) 1866, (Lacaze) 1874, Lille 1875, Valenciennes 1876, Stockholm 1867, St. Petersburg 1870, Florenz (Uffizien) 1876, (Pitti) 1867, Madrid 1876.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welche fich am Fufse der Felswand des Golgatha entfaltet. Hier liegt der nackte Chriftus, mit erftarrten Beinen ausgeftreckt und mit bogenförmig emporgehobenem Oberleib auf einem Leichentuch. Das Leiden hat den Körper abgezehrt; die Rippen durchfurchen wellenförmig die Bruft, der Unterleib ift eingefunken, auf der pergamentartigen Haut von Armen nnd Beinen zeichnen fich die blutlofen Adern, der fchöne Kopf ift fleifchlos. Hinter ihm find neun lebensgrofse Figuren verfammelt, vier Männer an der Kopffeite, fünf Frauen an den Beinen und am Fufsende. Alle find Freunde Chrifti, alle gekommen um den leiblichen Ueberreften des Gottmenfchen, den fie nicht vom Tode hatten erretten können, einen letzten traurigen Liebesdienft zu erweifen. Sie fchicken fich zur Beftattung an. Rechts fieht man bereits eine regelmäfsige Grotte in den Felfen gehauen, wo ein Mann und eine Frau bei dem Licht einer Kerze die Grabftätte in Bereitfchaft fetzen. Der erfte der um Chriftus gedrängten Männer ift eine bejahrte und vornehme Perfon; er hält den Kopf der Leiche und mit dem Oberkörper darüber gebeugt macht er die Haare von dem geronnenen Blute frei; auf feinem Antlitz ift tiefe Niedergefchlagenheit zu lefen. Neben ihm kniet ein anderer anfehnlicher Mann mit langem Bart, der die Leiche unter den Armen ftützt und ruhigen doch gefühlvollen Auges auf die traurige Scene blickt. Der dritte fteht aufrecht, die Dornenkrone in der Hand haltend und mit fchwer zu errathendem Ausdruck nach dem Befchauer herausblickend. Dann folgt Johannes, der Maria ftützt, welche um den Tod ihres Sohnes wehklagend zufammenzubrechen droht. Hierauf kommen drei junge Frauen, im Begriffe die Leiche zu falben. Die erfte nimmt einen mit Balfam getränkten Schwamm aus einer koftbaren goldenen Vafe, eine zweite, die Chrifti Hand hält, will eben den Schwamm nehmen, die dritte falbt Chrifti Füfse. Hinter ihr fteht in jammernder Haltung eine bejahrte Frau.

Die ganze Compofition ift einfach, und ebenfo glücklich als einfach. Chrifti Leiche foll hier die Hauptfache fein, und ift fie auch, Alle follen ringsum zu demfelben Liebeswerk vereinigt fein, und find es auch. Es ift gewifs etwas zu Schlichtes in der Anordnung, wonach Chriftus in feiner vollen Länge im Vordergrunde ausgeftreckt liegt und feine Freunde hinter ihm in zwei Linien gereiht find, die eine aus den Knienden oder Vorgebeugten beftehend, in halber Mannesgröfse, die andere von den Aufrechtftehenden gebildet in ganzer; aber diefe Schlichtheit kennzeichnet den Künftler und feine Zeit, übrigens hier, verglichen mit der mathematifchen Regelmäfsigkeit, wie fie in den grofsen Werken von van Eyck, Memlinc, ja felbft in der St. Annenlegende von Maffijs herrfcht, bereits einen Uebergang zu der freieren Bewegung der fpäteren Zeit bildend.

Liebevolle Beforgtheit und tiefgefühlte Trauer ift klar und ungekünftelt und zu gleicher Zeit manigfaltig in Haltung, Geberde und Mienen von Allen ausgedrückt. Die zwei würdigen Männer zur Linken find treffend charakterifirt. Der erfte ift alt: ihm geht der Tod zu Herzen, doppelt die ihm verfallene Jugend. Im ruhigen Nachdenken des zweiten liegt mehr Beherrfchung feiner Empfindungen, wie man diefs auch von feiner kräftigen Geftalt erwarten darf. Das Leid des hl. Johannes ift getheilt zwifchen Chriftus und Maria: fein Angeficht ift dem Sohne zugewandt, feine Arme ftützen die Mutter. Er bricht nicht in Thränen aus, um den Schmerz der in Ohnmacht Sinkenden nicht zu erhöhen, aber man fieht, wie fein Mund und fein ganzes Geficht von zurückgehaltenem Schluchzen zufammengezogen wird und wie die Betrübnifs ihm die Kehle zufchnürt. Und unter all den gefühlvollen Figuren, welche das Bild füllen, ift diefe wohl noch die meifterhafteſte. Die drei jüngern Frauen weinen; jene welche die Hand der Leiche hält und minder als die beiden andern mit dem Salben befchäftigt ift, macht ihrer Trauer lauter, jede der beiden anderen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſtiller Luft. Die alte Frau iſt die Perſonification von ſtummer und tiefgefühlter Betrübniſs. So viele Köpfe ſo viel Arten von Schmerz. Die wehklagende und liebreiche Mutter, die verweinte junge und die tiefgebeugte Frau, die vor Jammer die Hände zuſammenſchlägt; Johannes der ſein Leid unterdrückt, der Greis, dem die Thränen aus dem ganzen Geſicht zu quellen ſcheinen, der ruhig überlegende Mann: ſie ſtellen alle Abſtufungen von Leiden und Mitleiden, alle Sproſsen der Leiter der Klage nebeneinander gereiht dar. Und wie Alle durch ein Gefühl von Liebe und Jammer verbunden ſind, ſo auch durch ihr gemeinſames Handeln; ſo daſs die Einheit in dem Werke meiſterlich zu nennen iſt: das Auge ſieht es mit einem Blick, und der Geiſt erfaſst es bei der erſten Berührung, es iſt klar in ſeiner Kunſtſprache und ausdrucksvoll in ſeiner Tiefe. Chriſtus iſt von einem doppelten Kreiſe umſchloſsen, von niedergeſchlagenen Seelen und von ſorgſamen Körpern.

Erſtaunlich iſt die Farbenſcala dieſes Meiſterwerks. Der Hintergrund iſt ruhig, aber ſehr hell im Ton durch die graulichen Tinten der Felſen und der Stadt, wie durch die blauen und weiſsen Töne des Himmels. Der Leichnam Chriſti iſt hell bräunlich, und zwar undurchſcheinend, ſo daſs er eher das Glatte und Harte von Holz, denn das Geſchmeidige und Elaſtiſche von noch nicht ſtarr gewordenem Fleiſch hat. Aber zwiſchen die ruhigen Töne des oberen Theiles des Bildes und die härteren Tinten des Leichnams ſetzt ſich mächtig ein breiter Streifen von unübertroffenem Farbenreichthum: ein wahres Feſt für die Augen. Alle Perſonen haben gleichſam gewetteifert, um ihr glänzendſtes Gewand anzuziehen: Maria in der Mitte trägt Mantel und Kleid von hellblauer Farbe, ihr Geſicht iſt von einem warm-weiſsen Kopftuch umſchloſsen, welches unvermittelt von dem hochrothen Kleide des Johannes ſich abhebt; das Gewand der Frau, welche darauf folgt wie von der am weiteſten rechts ſtehenden iſt bronzegrün, und dazwiſchen liegen dunkel- und hellpurpurne Tinten und ein paar Aermel von glühend rothem Sammt auf einem hell violettfarbigen Kleid. Links folgt auf den rothgekleideten Johannes ein dunkelgrüner, dann ein chokoladefarbiger Atlas an Weichheit und Glanz unüberbietbar, und am äuſseren Ende erſcheint ein Gewand das mit goldener Verzierung an Leib und Aermeln prangt. Beinahe alle Perſonen tragen Stoffe von mehr als einer Farbe: das Unterkleid iſt anders wie das Oberkleid, die freihangenden Tücher, die Aermel, die Kopfbedeckungen, die Mäntel Alles iſt verſchieden von Farbe.

Dabei iſt zu bemerken, daſs die Farben alle in gleicher Stärke auftreten, und faſt keinen Schatten und keinen abgetonten Uebergang haben. Auf der Höhe der Falten wird die Farbe wohl etwas blaſſer und in deren Tiefen etwas dunkler; aber ſie ſchwindet nicht und ſchwächt ſich nicht ab, und links und rechts wie in der Mitte, überall iſt Farbe und Licht gleichförmig hell, ſo daſs keine Figur der anderen ſchadet oder ruhiger gehalten wird, um das Nebenſtehende abzuheben, ſondern alle gleiche Rechte und gleiche Kraft behalten. In die weit auseinander gehenden Farben wird Harmonie durch ein paar vorherrſchende Töne gebracht. Johannes iſt vom Kopf bis zu den Füſsen in ein gleiches Roth gekleidet, Maria bis auf ihr weiſses Kopftuch in Blau, und dieſe zwei Töne liegen voll und rein zwiſchen der reichen und bunten Manigfaltigkeit und Verſtreuung der anderen Farben.

Man frage nun nicht, wie es denkbar ſei, daſs all die Perſonen in ſo traurigen Umſtänden ſo glänzendfarbige und ſo reiche Kleider tragen? Der Maler wird gewuſst haben, daſs die Aufputzung mit Prachtgewändern der ſachlichen Wahrſcheinlichkeit nicht ganz entſprechend ſei, aber er wollte den Reichthum ſeiner Palette, ſeine kühne Meiſterſchaft in den Farben zur Schau ſtellen und bewundern laſſen; er wollte ſich ſelbſt und uns ebenſo durch die leiblichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Augen ein erſtaunliches Feſt bereiten, wie er durch die Augen des Geiſtes der ſeeliſchen Empfindung Rechnung trug.

Im Nackten iſt Maſſijs minder glücklich denn im Uebrigen des ganzen Werkes. Er weiſs wohl, daſs das lebende Fleiſch nicht das Glatte und Harte hat, wie er es an ſeinem todten Chriſtus gibt und wie es ſeine Vorgänger mehr oder weniger allen ihren Figuren gaben, aber er verſteht noch nicht ganz, das Weiche und Durchſichtige des Fleiſches auszudrücken. Seine Köpfe ſind zart gefärbt ohne ſcharfe Modellirung; in zwei von den jungen Frauen bringt die ſüſsliche Behandlung der Züge etwas Abgeſtorbenes und Lebloſes hervor, bei Johannes und der alten Frau verurſacht die Malerei eine unnatürliche und roſige Färbung. Die kräftigeren männlichen Köpfe ſind etwas beſſer, doch bleiben auch ſie noch ferne von natürlicher Lebensfarbe. Wir wiederholen jedoch bei Erwähnung dieſer ſchwachen Seite, daſs dieſer Mangel an Geſchick in Wiedergabe des äuſseren Menſchen den groſsen Meiſter nicht hinderte, in ſeinen Figuren das tiefſte Gefühl mit aller Innigkeit und Wahrheit zum Ausdruck zu bringen.

Ein anderes Gebrechen in der Kunſtfertigkeit an Maſſijs Meiſterwerk iſt der Mangel an Perspective, an entſprechender Luftwirkung und dem richtigen Verhältniſs zwiſchen den verſchiedenen Zonen ſeines Gemäldes. In der Hauptgruppe fällt uns dieſes Gebrechen weniger auf, weil die Perſonen in einer Linie ſtehen, obwohl man auch da bei näherer Ueberlegung bereits zu der Beobachtung gelangt, daſs die hintere Reihe zu ſehr auf die vordere drückt; vergleicht man aber die Hauptgruppe mit den Figuren und den Details des Hintergrundes, ſo tritt dieſe ſchwache Seite recht deutlich entgegen. Die Scene ſpielt ſich hart vor dem Felsberge ab, wenigſtens ſieht man zwiſchen dem Fuſse des Golgatha und den Freunden Chriſti keinen Abſtand. Und doch ſind die letzteren faſt ſo hoch wie der Berg und höher wie die Bäume, die darauf wachſen, die Arbeiter auf dem Hügel dagegen ſind kaum ſo groſs als die Hand eines unterhalb ſtehenden, und dieſs alles, ohne daſs man zwiſchen beiden die Entfernung bemerkt, welche dieſs Verhältniſs klar machen ſoll. Es iſt vielmehr Alles in derſelben Ausgeführtheit gemalt, wir ſehen die Blüthe des Strauchwerks auf der Höhe, das feinſte Laubwerk auf der Thurmſpitze in völliger Deutlichkeit. Dieſen Mangel an Perſpective hat Maſſijs mit ſeinen Vorgängern gemein, wie er auch nach vielen andern Geſichtspunkten mit ihnen zuſammenhängt. Er weiſs ſich jedoch durch viele ſeiner Eigenſchaften von ihnen loszumachen, wie wir weiterhin ſehen werden.

Der rechte Flügel ſtellt das »Martyrium des hl. Johannes Evangeliſta« dar. In der Mitte befindet ſich der groſse kupferne Keſſel, in welchen der Heilige entkleitet aufrecht ſteht. Zwei meiſterlich gemalte Knechte ſind im Vorgrunde beſchäftigt, das Feuer zu nähren, hinter dem Keſſel drängt ſich eine dichte Schaar Volk und obrigkeitlicher Perſonen zu Fuſs und zu Pferd; in der zweiten Zone erhebt ſich ein Baum, aus deſſen Zweigen ein Junge zuſchaut, der Hintergrund wird durch die Mauern einer befeſtigten Stadt, durch das Grüne von Bäumen und durch das Blau des Himmels gebildet.

Der Mangel an Perſpective iſt hier weit unangenehmer, als im Hauptbilde: alle zuſchauenden Perſonen bilden einen dichten Knäuel, es iſt kein Raum für ſie und noch weniger für ihre Pferde. Aber das Kolorit, die Ausführung, die Köpfe, das Alles iſt erſtaunlich ſchön.

Wir nannten bereits die zwei Henker meiſterlich und wiederholen es: es iſt hier keine Unbeholfenheit, keine Unſicherheit im Gebahren; nichts Conventionelles im Ganzen dieſer Geſtalten mehr zu verſpüren. Sie arbeiten mit einer Thatkraft, die der Künſtler offenbar geſteigert hat um Geſtalten anbringen zu können, die über dem Gewohnten an Kraft und Kühnheit der Bewegung ſtehen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dieſe Menſchen ſind ohne Gefühl für die Marter, den erlittenen Schmerz, die Idee, für welche gekämpft wird: für ſie exiſtirt nichts als ihre Arbeit, mit welcher ſie allein, aber auch ganz beſchäftigt ſind. Bei dem älteren der Beiden iſt kein Glied, keine Muskel, kein Nerv, der nicht arbeitet und mit Aufgebot aller Kraft arbeitet. Sein Körper iſt zuſammengekrümmt um den Reiſigbündel um ſo wuchtiger auf ſeine Gabel faſſen zu können; die mit den zwei Händen kräftig hineingeſtoſſene Gabel ruht auf dem Kniee, welches ſofort als Stützpunkt dienen wird, wenn die Laſt empor gehoben wird. Die Unterlippe iſt zwiſchen die Zähne geklemmt und hat das Fleiſch des Kinns gewaltſam gegen die Kinnbacken emporgezogen; die Augen ſind halb zugekniffen, der Nacken ſenkt ſich zwiſchen die Schultern, Alles zieht, ſtöſst, drückt, die ganze Figur iſt ein lebender, ſich ſelbſt bewegender, fieberhaft arbeitender Hebebaum. Der Andere, gedrungener, kräftiger, kühner von Gliederbau und Haltung drückt in nicht minder hohem Maaſse als der erſte in jedem Glied, von Kopf bis zum Fuſse die Anſpannung aus.

Die Farbe der Geſichtszüge auf dieſer Tafel iſt keine Fleiſchfarbe, indem ſie von Graubraun in Graugelb übergeht, aber ſie hat in dieſen der Wahrheit ferne ſtehenden Tinten eine unerreichte Feinheit des Korns und Geſchmeidigkeit der Verarbeitung. Auch hier iſt der Ausdruck der Perſonen meiſterlich aufgefaſst. Der Heilige iſt mager, abgezehrt durch die Peinigung, aber gelaſſen in ſeinem Schmerz; mit einer Geberde kindlicher Einfalt hebt er die Arme zum Himmel; mit erſterbenden Augen, in denen Erſchöpfung, Unterwerfung und Hoffnung zu leſen iſt, wendet der arme, müde Dulder, ein Verlaſſener und Ausgeſtoſsener hier auf Erden, aber ein Auserkorener von Oben, Aug' und Haupt und Hand nach der beſſeren Heimath, die ſeiner wartet, wenn die menſchliche Ruchloſigkeit ſich ausgetobt haben wird.

Neben ſeinem Haupte ſteht im ſchrillſten Contraſt ein Kopf, eher einem Affen als einem Menſchen angehörend, um bösartig zu grinſen, links ein anderer um ſchalksnarrenartig zu ſpotten. Dann folgen beiderſeits ſtark ausgeſprochene Judenköpfe, worunter beſonders das ſchöne aber erbarmungsloſe und bösartige Geſicht eines iſraelitiſchen Fürſten mit einem hellblauen reich mit Krone und Edelſteinen verzierten Turban hervorragt. Daſs der Maler hier den Perſonen, die als Mithelfer oder als Zuſchauer an dem Marteracte theilnehmen, mit Abſicht häſsliche Köpfe geben wollte, erhellt aus dem allerliebſten Köpfchen des von dem Baume herabguckenden Jungen, der in ſeiner einfältigen Neugierde die zarte jugendliche Lebensluſt, Anmuth und Schönheit ſelbſt iſt.

Der linke Flügel iſt geringer. Hier ſitzt Herodes mit Herodias hinter einem Tiſche, auf welchem Johannis Haupt auf einer Schüſſel liegt. Die Kebse des Königs ſteckt mit gezierter Geberde die Spitze ihres Meſſers in das blaſse Geſicht des Todten. Vor dem Tiſche ſteht die Tochter der Herodias und ein Page; im Hintergrunde ſieht man in einer Niſche vier Muſikanten ſpielen. Durch eine Bogenöffnung gewahrt man in der Ferne, wie der Henker das Haupt des Johannes der Tochter der Herodias übergibt.

In den Figuren iſt viel Unbeholfenheit; alle dürften eher Gliederpuppen mit ſteifen Gelenken als wirkliche Menſchen heiſsen, aber die Ausführung und Färbung des Stückes iſt bemerkenswerth, Herodias zarter Kopf geradezu ein Meiſterwerk. Ein Ueberfluſs von reichen Verzierungen und Koſtbarkeiten iſt auf der Tafel angebracht: goldene Tafelgeſchirre, goldene Kleinode, Gold und Edelſteine auf den Kleidern, goldene Verzierungen auf den Tapiſſerien, auf den Bogen-Faſſungen, an den Säulenkapitälen, alles das verbreitet ein gedämpftes Flimmern über die Tafel. Wie konnte es auch anders ſein, als daſs Maſſijs mit ſeiner Vorliebe für reiche Gewänder hier die Gelegenheit mit Begierde er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

griff um ſeine fürſtlichen Perſonen einmal recht königlich auszuſtatten? Und dadurch wurde dieſe Scene, welche die ärmſte an Zeichnung iſt, die reichſte an hohen, vollen und harmoniſchen Tönen.

Die Auſsenſeiten der Tafeln ſind en griſaille gemalt und ſtellen dar: links den »hl. Johannes Baptiſta,« mit der Rechten das Lamm Gottes zeigend, das auf einem geſchloſſenen Buche, welches er in der Hand hält, liegt; rechts den »hl. Johannes Evangeliſta,« mit der Rechten den vergifteten Kelch ſegnend, welchem ein drachenartiger Wurm entfährt.

Noch ein Wort über die Geſchichte dieſes Maſſijs'ſchen Meiſterwerks.* Es wurde 1508 bei dem Maler von der Zunft der Schreiner von Antwerpen für ihren Altar in der Kirche zu Unſer Lieben Frau beſtellt, um den in drei Raten zu bezahlenden Preis von 300 Gulden, welcher 1511 in eine, zwei Kindern des Künſtlers, nemlich Quinten und Katelijn zuzuwendende Jahresrente von 30 Schillingen brabantiſch umgewandelt wurde. Das Werk entging der Raſerei der Bilderſtürmer des XVI. Jahrhunderts. Auch Philipp II., der groſse Summen dafür bot, gelang es nicht, es Antwerpen zu entführen. Die Königin Eliſabeth bot dafür 8000 Roſenobel oder mehr als 64000 Gulden, eine übergroſse Summe für jene Zeit: und die Schreiner waren daran den Kauf abzuſchlieſsen, als Marten de Vos, der Maler, den Magiſtrat beredete, ſich der Veräuſserung zu widerſetzen und das Gemälde ſelbſt von der Zunft käuflich zu erwerben. Die Bedingungen beſtanden in einer Jahresrente von 50 Gulden, und in der Schankung der Kapelle zur Alten Armbruſt, mit dem Gemälde von Mariä Verkündigung, welches auf dem Altare ſtand. In demſelben Jahre (1589) erwarb die ſtädtiſche Obrigkeit das Schirmrecht des Altars der hl. Beſchneidung und lieſs auf denſelben das Gemälde des Maſſijs aufſtellen. Es blieb dort bis 1798, in welchem es zum zweitenmal von einem unſeligen Verkaufe gerettet ward und zwar durch den Maler G. J. Herreyns, der es nach der Zeichenſchule des Departements bringen lieſs. Die franzöſiſchen Republikaner hatten das unſchätzbare Kunſtwerk ſammt dem marmornen Altar, auf welchem es ſtand, und zwei kupferne Thüren auf 600 frcs. geſchätzt!

Unter den als echt erkannten Werken des Quinten Maſſijs ſteht die Grablegung an der höchſten, ja an einer einzigen Stelle. Der Maler zeigt ſich in derſelben als der Verkündiger einer neuen Lehre, als Finder wie als Schöpfer.

Was Maſſijs fand und was er ſchuf, iſt in zwei Worten geſagt: er machte den Menſchen als ſolchen und als Gruppe zum Hauptheil ſeines Werkes. Zwar kommen viele Menſchen und ſchöne Menſchen in den Werken der früheren Maler vor, aber entweder ſind es Himmelsbewohner in mehr als irdiſcher Majeſtät und Pracht, wie in der Anbetung des Lammes der Gebrüder van Eyck oder traumhafte Geſtalten, die mit dem Körper auf der Erde ſind und mit dem Geiſte über derſelben, wie bei Memlinc, entweder ſind ihre Bewegungen zu unbeholfen und ſtarr um das Leben darzuſtellen, wie bei van der Weyden, oder aber die Menſchen ſind nicht ſtreng genug durch eine gemeinſchaftliche Handlung verbunden wie bei Dirk Bouts, oder endlich ſie dienen nur dazu, um abſtracte philoſophiſche Ideen zu verkörpern, um ein Myſterium zur Darſtellung zu bringen oder eine religiöſe Wahrheit zu lehren, und ſind ſo Symbole und noch keine Menſchen, wie bei allen früheren Malern und ſelbſt noch bei Quinten Maſſijs in einem anderen Werke, das wir unten zu betrachten haben. In dieſer Rolle kann aber keine Sprache ſein von freier Entfaltung der menſchlichen Natur und der menſchlichen Handlung: die Perſonen, als Beiwerk behandelt, werden viel-

* A. van Fornenbergh, den Antwerpſchen Proteus und P. Génard, Beſcheiden rakende de ſchilderij »De nood Gods« door Q. Massijs. Antw. 1868.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Die Beweinung Chriſti von Q. Massijs im Muſeum zu Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mehr in Reihen oder Gruppen geordnet, die ſcharf gegen einander abgewogen werden, regelmäſsig und abgerundet nach Zahl und Raum.

Da trat Maſſijs auf, der in den Figuren Menſchen erkannte und erkennen lieſs, und was noch mehr, ſie künſtleriſch an einander geſchloſsen, miteinander verbunden, zuſammenwirkend, leidend, ſorgend, weinend zu Gruppen fügte. Das menſchliche Gefühl herrſchte in jeder ſeiner Figuren, das menſchliche Handeln in ſeinen Gruppen vor. Seine Grablegung iſt das Werk eines dramatiſchen Dichters, der in der Seele der Menſchen geleſen, und zugleich die Bewegungen ihrer Körper mit Aufmerkſamkeit verfolgt hat, der, was er ſo beobachtete, in ſeine Darſtellung übertrug, und zwar nicht ſtückweiſe, ſondern im Ganzen, der das Zuſammengehen von Seele und Körper, das Zuſammenwirken einer ganzen Menſchennatur in einer mächtigen ergreifenden Einheit zur Erſcheinung zu bringen wuſste.

Mit dieſem Emporkommen des Menſchen in ſeiner Einzelerſcheinung wie im Zuſammenwirken mehrerer muſste das Beiwerk in den Hintergrund gedrängt werden. In der Grablegung ſehen wir denn auch die handelnde Gruppe im unbeſchränkten Uebergewicht. Die Fernſicht mit ihren hellen Tinten iſt noch da, aber ſie iſt bereits ſtark verkürzt; die Kleider ſind noch reich, aber die ſchwer gewirkten Behänge, die vollfärbigen Gobelins, die glänzenden Gebäude, das koſtbare Hausgeräth, das Alles iſt verſchwunden um dem Menſchen, dem Herrn der Schöpfung und höchſten Gegenſtande künſtleriſcher Studien, Platz zu machen.

Religion und die Geſchichten aus dem Evangelium blieben für den Künſtler nicht länger übernatürliche Dinge, die den Menſchen fremd waren und ihnen durch tiefſinnige und myſteriöſe Erklärungen zum Verſtändniſse gebracht werden ſollten. Er faſste eine Begebenheit aus der hl. Schrift auf, wie es das Volk thut, gemüthlich, einfach menſchlich. Wenn das niederländiſche Volk in ſeinen Krippenliedern ſingt:

Maria, die ſollte nach Betlehem gehen,
Am Tag vor dem Weihnachtsfeſte
Sanct Joſeph ſollte auch mit ihr gehen,
Um zu geleiten die Beſte.
Weiſs waren die Wege und jegliches Dach
Es hagelt' und ſchneit' ohne Ruhen
Sanct Joſeph nun zu Maria ſprach
Maria, was ſollen wir thuen?

ſo iſt doch klar, ob dieſs Andacht oder Erzählung, ob dieſs Götter und Heilige oder Menſchen, ob dieſs Himmel oder Erde. Und während das niederländiſche Volk in ſeiner Poeſie Alles ſo anſchaulich machte, ſollten da deſſen Maler, um der Volksart getreu zu bleiben, dieſs nicht noch mehr thun? Wir wiſſen, daſs in den Klöſtern eine andere, myſtiſche Literatur gepflegt wurde, aber dieſs war eine Pflanze der Kloſterzelle, keine Blume, die geſund, farbig und kräftig im freien Garten wuchs. Es mag ſein, daſs dieſe Auffaſſung der Religion nicht ſo groſsartig war als die der van Eyck, kann man aber aufrecht halten, daſs ſie minder vlämiſch iſt, wie man gleichwohl behauptet hat? War ſie minder geeignet um gute Gedanken zu erwecken, ſtimmte ſie weniger mit der Lehr- und Lebensweiſe Chriſti überein, welcher Menſch wurde um mit den Menſchen zu verkehren?

Es iſt nicht zu bezweifeln, daſs Maſſijs bewuſst oder unbewuſst den Einfluſs der neueren Richtung erfuhr, welche die Kunſt in jenen Tagen auswärts eingeſchlagen hat. Er ſcheint zwar Italien nicht beſucht und nichts von den italieniſchen Meiſtern entlehnt zu haben, aber im Süden erſcholl zu ſeiner Zeit bereits unbedingt die Loſung, daſs der menſchliche Körper das Schönſte ſei,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

was die Kunſt nachbilden könne. Maſſijs malte keine nackten claſſiſchen Körperformen, wie die italieniſchen Künſtler, aber er, der Freund von Erasmus und Morus, den Begründern der neueren Schule in Literatur und Leben, muſste der Selbſtändigkeit des Menſchen Denken und Schaffen widmen, dem Menſchen ſelbſt ſo viel Bedeutung verleihen wie ſeine literariſchen Freunde, und ihm in ſeinen Werken die Hauptſtelle einräumen.

Seine Kunſtrichtung wird auch in den Niederlanden nicht auf einmal und unvorbereitet aus der Luft gefallen ſein. In der Sammlung des Hrn. René della Faille zu Antwerpen finden wir ein ſehr verdienſtliches Bild, die »Auffindung des hl. Kreuzes« darſtellend und dem Jooſt van Gent zugeſchrieben. Das Werk iſt ſicher älter als Maſſijs, und bildet augenſcheinlich einen Uebergang zwiſchen van Eyck und dem Antwerpen'ſchen Meiſter. Die Draperien ſind mit höchſter Geſchicklichkeit wie in ungemein reichem Glanze gemalt, die Geſtalten ſelbſt haben zwar in ihrer Haltung etwas Steifes, ſind aber der wirklichen Welt entnommen, edel, wo es ſich ziemt, bäuerlich wo dieſs ſich eignet. Hinter- und Vordergrund ſind beide vollſtändig farblos, der erſtere, ein Kirchenportal darſtellend, iſt einfach grau, der zweite hellbraun; beides ohne die mindeſte Ausſchmückung. Das Stück liefert den Beweis, daſs ſchon vor Maſſijs ein Schritt auf der Bahn gewagt wurde, die dieſer ſo ſicher betrat.

Quinten Maſſijs vollzog überdieſs auch nicht die ganze Umwandlung auf einmal, ſondern bereitete einen allmäligen Uebergang vor; und ſieht man eine neue Richtung in ſeinen Werken, ſo zeigen dieſe, Alles in Allem doch noch ebenſo viel von der früheren als von der ſpäteren Schule. Die bei ihm allerdings zur Hauptſache gewordenen Figuren haben bei weitem noch nicht ihre volle körperliche Ungebundenheit erreicht; ihre Glieder ſind noch von reizloſer, ſo zu ſagen alterthümlicher Magerkeit; der ganze Vortrag hat etwas Geſpanntes, das einen Schein von Unbeweglichkeit und Gezwungenheit zur Folge hat.

Gehen wir nun zum zweiten Hauptwerk des Maſſijs über, welches 1509 für die St. Annen-Bruderſchaft in der St. Peterskirche zu Löwen gemalt ward. Von dem Altar, auf welchem es urſprünglich ſtand, wurde es ungefähr ein Jahrhundert ſpäter mit der Bruderſchaft in eine andere kleinere Kapelle derſelben Kirche verſetzt. Es war damals bereits beſchädigt und wurde 1633 von Jan Baptiſt Bruno von Antwerpen reſtaurirt, litt jedoch, weil an ſeinem neuen Platze den Sonnenſtrahlen ausgeſetzt, auch noch weiterhin ſehr. Am 18. Juli 1799 ward es auf Befehl der franzöſiſchen Republik von ſeinem Altar weggenommen und nach Paris geſandt, wo es bis 1815 verblieb. Erſt im Auguſt 1816 kam es an die St. Peterskircke zurück, wo es unter ſehr ungünſtigen Verhältniſsen unter einem Fenſter aufgehangen wurde. Dieſe Stelle und die Reiſe von 1815 hatte es in einen traurigen Zuſtand verſetzt; zum letztenmal 1860—1864 reſtaurirt, erhielt es 1865 ſeinen urſprünglichen Platz an der Wand der St. Annenkapelle wieder, um endlich 1879 käuflich an den Staat und in das Brüſſeler Muſeum zu gelangen.

Es beſteht aus einem Mittelbild und zwei innen und auſsen bemalten Flügeln. Auf den zwei Flügeln ſieht man an der Auſsenſeite rechts die »Verwerfung« und links die »Annahme von Joachims Opfer,« auf den Innenſeiten links die »Verkündigung der Geburt Mariä an Joachim,« rechts den »Tod der hl. Anna.« Auf der Haupttafel ſieht man die »hl. Anna, umgeben von ihren Blutsverwandten und Freunden.«

Auf einer marmornen Ruhebank ſitzt in dieſem letzteren Stück die Mutter Gottes mit dem Jeſuskinde auf dem Schooſs und St. Anna neben ihr. Etwas tiefer ſitzt, rechts von der Mutter Chriſti Maria Cleophas mit ihren vier Kindern, und links Maria Salome mit ihren zwei Söhnen. Hinter der Bank knien mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Händen und Armen auf der Lehne ruhend der hl. Joſeph, Alpheus, der Mann von Maria Cleophas, Joachim, der Gemahl der hl. Anna, und Zebedeus der Mann von Maria Salome. Ueber der Ruhebank erhebt ſich eine Porticus mit einer Kuppel in der Mitte, durch deren Bogen man eine miniaturartige aus grüner Flur und blauen Felſen beſtehende Landſchaft ſieht, den gewöhnlichen Hintergrund der Gemälde jener Zeit.

Der erſte und bleibende Eindruck, den das Werk auf uns macht, iſt der von Zartheit, Anmuth und Sammlung. Alle Geſichter zeugen von den reinſten zarteſten Empfindungen; Mutterliebe, Kinderglück, religiöſe Ehrfurcht ſprechen aus jedem Zug und jeder Geberde, Reinheit, Unſchuld, Einfalt des Gemüthes ſind auf jedem Antlitz zu leſen. Die Ausführung ſtimmt vollkommen mit dem Ausdruck überein, es zeichnet ſie etwas Zartes und Liebevolles aus, alle Theile und Theilchen ſind ſorgfältig durchgebildet, Haare und Bärte beſonders von bewundernswerther Feinheit der Behandlung. Haltung und Handlung, ſofern man von Handlung an einem Stücke, an welchem alle Perſonen ruhig ja faſt bewegungslos ſitzen oder knien, ſprechen kann, ſind ebenſo ſtill als gefällig. Die Mutter Gottes iſt traumartig in ſich gekehrt: ihre groſse und ſtark gewölbte Stirn, ihr rundes Geſicht und ihre zarte Geſtalt laſſen uns jene ideale Frauenſchönheit ſehen, in welcher ſie in unſerer früheren Kunſtſchule allgemein aufgefaſst wurde. Ihr reines blaues und frei drapirtes Gewand und

»Ihr hängend Haar, ein Nimbus goldner Strahlen,
Die ſchön gewellt vom Haupte niederfallen
Und um den Nacken flieſsen . . .«

geben ihr etwas recht Zartes und Reines mit etwas Edlem und Heiligen in ihrer Bewegungsloſigkeit. In ihrer feinen Hand hält ſie einen Faden, an welchem ein Vögelchen angebunden iſt, das auf der Hand ihres Kindes ruht. Die hl. Anna bietet liebevoll und anmuthig ihrem Enkelchen eine Traube dar. Das Kind bringt mit der einen Hand den Vogel an den Mund, um ihn von ſeinen Lippen zu ätzen, während es mit der andern Hand im Begriff iſt die Traube zu ergreifen.

Nicht allein von dieſen Hauptfiguren, ſondern auch von allen übrigen kann man ſagen, daſs ſie mehr mit der Seele als mit dem Körper leben, daſs ſie mehr im Reich der Träume als in der Wirklichkeit zu Hauſe ſind, mehr dem Himmel als der Erde angehören. Faſt Alle haben niedergeſchlagene Augen, fahle Fleiſchtöne, entnervte Züge, welche ihnen das Anſehen geben als ob ſie körperlich wie geiſtig gleichſam nur flüſternd mit einander verkehrten. Nur die Köpfe der knienden Männer, von welchen zwei die Augen aufgeſchlagen halten, ſind in kräftiger Art aufgefaſst: ſie leben mehr in Wirklichkeit, mehr körperlich, ſind augenſcheinlich nach dem Leben gemalt, während ſie durch das Inſichgekehrte von Geberde und Ausdruck auch der Welt der betenden und beſchaulichen Seelen angehörig bleiben.

So hat auch die Gruppirung des Ganzen wie jedes Theiles etwas Ruhiges und Einfaches. Das Gemälde iſt durch die drei Bogen und die dieſe tragenden Pfeiler in drei Abtheilungen geſchieden. In jeder Abtheilung befinden ſich drei Hauptperſonen: links und rechts je zwei Männer und eine Frau, in der Mitte Maria Anna und das Kind. Jede dieſer Gruppen bildet ein gleichſeitiges Dreieck, das die Spitze nach unten wendet, ſo daſs die neun Perſonen in drei regelmäſsige Gruppen vertheilt ſind und ihre Köpfe in zwei Horizontalen liegen, ſechs in der oberen, drei in der unteren. Die drei Gruppen ſind beinahe gleichwerthig und doch liegt nichts Steifes oder Abgemeſſenes in der Anordnung, die uns indeſs viel lebhafter als die Grablegung an die geometriſche Vertheilung der älteren Werke erinnert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch die Farbenfcala ift in demfelben fanften, zarten Ton gehalten, der wie ein geheimnifsvoller Duft über dem Werke fchwebt. Die Farben find abwechfelnd; entfchieden aber ohne Härte gehen Grün und Blau, Schwarz und Weifs, die verfchiedenen Tinten einer Farbe von einander ab, alle aber find ohne Glanz, und laffen an ein in leichten Morgenduft gehülltes Bouquet denken. Sie verfallen nicht in Blafsheit, haben jedoch hie und da, befonders in den Draperien etwas Kraftlofes gleichfam Sonnengebleichtes. Es ift indefs möglich, dafs das Gemälde, welches ja fehr unglückliche Schickfale erlebte, im Lauf der Zeit einen Theil feines Farbenreichthums eingebüfst habe.

Auf den Flügeln fieht man links den in einer wüften Landfchaft knienden hl. Joachim, die Hände mit Erftaunen zu dem Engel erhebend, durch welchen ihm die überrafchende Botfchaft von der Mutterfchaft feiner betagten Frau gebracht wird. Die Geberde des Heiligen ift von weitgehender Unbehülflichkeit. In der Ferne erhebt fich ein Berg, an deffen Rücken fich eine Stadt emporzieht. Auf dem rechten Flügel fieht man die hl. Anna auf ihrem Sterbebett. Reichlich drei Viertel des Raumes find von rothen Vorhängen, rothen Gardinen und dem rothen Bettüberzug eingenommen. Die Trauer ift in abwechfelnder und recht inniger Art auf den Gefichtern der Umftehenden ausgedrückt.

Die Aufsenfeiten der Flügel find von gröfserer Bedeutung als gewöhnlich in folchen Triptychen, und übertreffen felbft die Innenfeiten durch ein reicheres Colorit. Befonders die Scene rechts, in welcher der Prieftér das Geld wegwirft und Joachim fich entfernt, packt durch einige Köpfe, die mit Ausdruck, Weichheit und doch kraftvoll gemalt find.

Wir fagten, dafs diefes Gemälde 1509 gemalt wurde, man lieft auch auf einem Fries des Mittelbildes: Quinten Metfys screef dit A°. 1509. Das Gemälde von Antwerpen wurde 1508 beftellt. Hieraus möchte man vielleicht fchliefsen, dafs das Löwen'fche das jüngere ift. Aber man foll nicht aus dem Auge verlieren, dafs »beftellt« nicht gleichbedeutend mit »geliefert«, und dafs nichts an der Annahme hindert, Maffijs habe die Beftellung der »Grablegung« empfangen als er noch an der »Legende der hl. Anna« malte. Er dürfte dann diefes letztere Bild vollendet und 1509 erft mit dem anderen begonnen haben. Diefe Vermuthung dürfte weitere Verftärkung in dem Umftande finden, dafs 1511 zwifchen Maffijs und der Schreiner-Zunft eine Uebereinkunft abgefchloffen ward, wonach man den früher feftgeftellten Preis in eine Jahresrente von 30 Schillingen umwandelte, und es kann als keine Willkürlichkeit betrachtet werden, wenn man das Jahr der Bezahlung als das der Ablieferung annimmt, und die forgfältig durchgeführte Arbeit als das Werk von ungefähr zwei Jahren berechnet. Nehmen wir nun an, dafs die »hl. Anna« vor der »Grablegung« gemalt wurde, fo kann man füglich erkennen, wie der Meifter in feinem zweiten Werk auf feiner Künftlerbahn einen Schritt weiter gethan, während man bei umgekehrter Vermuthung annehmen müfste, dafs er den neueren Styl des Antwerpen'fchen Stückes wieder verliefs, um in dem Löwen'fchen zu einer älteren Art zurückzukehren.

Vergleicht man jedoch die »Grablegung« mit der »Legende der hl. Anna«, fo findet man die Auffassung diefer beiden Hauptwerke ganz verfchieden; dort ift es ein Arbeiten und Sorgen, hier ein Beten und Träumen; dort fühlen und leiden Alle aufs tiefffte, hier fitzen die Figuren in ruhiger Befchaulichkeit oder befchäftigen fich mit kindlichem Zeitvertreib; dort hören wir banges Seufzen und mühfam bekämpftes Schluchzen, hier das leife Geplauder der Stube oder das Murmeln in einer Kapelle. Diefe Gegenfätze würden nun an fich nicht hindern, dafs beide Werke vom Standpunkte der Kunft aus auf derfelben Höhe ftehen. Doch dünkt uns der Verfuch, diefs zu behaupten, wie er gemacht worden ift, nicht zuläffig indem wir vielmehr glauben das Löwen'fche Werk

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

halte den Vergleich mit dem Antwerpen'schen nicht aus. Es ist in der »St. Annen-Legende« Einheit, aber sie ist von minderem Gehalte, mehr äufserlich als innerlich, mehr in Linien und Farbe denn in Empfindung und Handlung; es ist Ausdruck in den Köpfen, aber er ist minder tief; es ist Farbe, aber diese ist minder glänzend, und anstatt in den Tiefen von heller Fülle in tiefere Töne überzugehen, geht sie von blassen in helle Tinten über. Auch die Mache ist minder geschickt, die schönen reich gesäumten Gewänder sind minder zahlreich, Gold und Edelstein weniger reichlich. Und mehr als das Alles: die »Grablegung« ist ein Werk von grofser Ursprünglichkeit, von eigener Erfindung, womit Massijs den Fufs auf eine neue Bahn stellte und seine eigene Auffassung von Welt und Kunst auf überraschende Weise aussprach; die »Legende der hl. Anna« dagegen ein Werk, das in der alten Bahn läuft; und wäre nicht die zartere, weichere Malerei, das gröfsere auf die Menschen gelegte Gewicht und die Wahrheit der männlichen Köpfe, so würde man das letztere Werk, was Auffassung und geistigen Inhalt betrifft, ebenso gut einem Memlinc als dem Massijs zuschreiben können. Dasselbe in sich gekehrte und träumerische Wesen der Menschen, dieselbe Unbeweglichkeit und regelrechte Vertheilung der Personen, dasselbe ängstliche Abwägen von Theil gegen Theil, dieselbe Vorliebe für das Symbolische und Uebernatürliche, die Memlincs Gebilde charakterisiren, finden sich auch an diesem Stücke von Massijs. Die Gruppen werden sorgfältig auseinander gehalten, anstatt sich zu verbinden wie in der Grablegung; das Beiwerk des Porticus und der Bank heischt wie in früheren Tagen seine Stellung unter den Menschen, die Blümchen, Vögel, Früchte, Bücher in den Händen der Figuren, wie der Ausdruck dieser selbst, Alles spricht von Insichgekehrtheit und Beschaulichkeit, nichts von den wirklichen Beschäftigungen und Bestrebungen, die den Gegenstand der Grablegung ausmachen.

Ein drittes Werk von Massijs, welches seine dritte Hauptschöpfung und ein wirkliches Meisterwerk zu nennen ich keinen Anstand nehme, ist seine »Maria mit dem Kinde«, jetzt im Museum zu Berlin (Nr. 561).

Die Mutter Gottes sitzt auf einer Ruhebank von buntfärbigem Marmor mit durchbrochen gearbeiteter Lehne, durch welche und neben welcher man den blafsblauen Himmel und eine miniaturartige Landschaft sieht. An ihrer Seite steht ein niedriges Tischchen, worauf Weifsbrod und einige rothe Radischen liegen, eine zinnerne Schüssel enthält Backwerk. Sie selbst sitzt etwas zur Seite gewandt und hält ihr unbekleidetes Kind im rechtem Arm, mit ihrer Linken bringt sie auf höchst anmuthige Weise dessen Köpfchen an ihren Mund und drückt einen innigen Kufs auf seine Lippen; ihre Augen sind in die seinen versenkt, ihr ganzer Körper wie ihre ganze Seele schliefst sich dem Kinde an. Das Jesuskind hat das rechte Händchen an ihren Hals gelegt und steckt die Fingerspitzen in den Saum ihres Hemdes, seine linke Hand hat es um ihren Hals geschlungen und fafst damit ihr helles durchsichtiges Haupttuch. Diese Geberde und das anmuthige Küssen des Kindes zeigen, dafs es der Mutter Liebe begreift und mit Empfindung erwidert, und zwar nicht unbewufst und alltäglich wie ein gewöhnliches Menschenkind.

In diesem Werke offenbart sich uns Massijs abermals als ein Darsteller inniger Empfindungen, als ein Kenner der menschlichen Seele. Es ist aber wieder verschieden von seinen anderen und von jenen seiner Vorgänger, indem es statt der erhabenen oder schmerzlichen Darstellungen, die bis dahin gegeben wurden, zum erstenmale ein so zartes, reizendes und echt menschliches Gefühl wie die Mutterliebe wiedergiebt. Trefflich ist daran auch die Ausführung. Das Kind ist allerliebst von Form und hat nicht mehr das Altmännerchenartige wie die van Eyck'schen Jesuskinder, es ist weich und rundlich, jedoch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

etwas ſchwärzlich in den Schatten. Maria hat in ihrem Geſicht das charakteriſtiſche unmodellirt Flache von Maſſijs Geſichtszügen, aber ihre Haltung iſt ebenſo natürlich als gefällig. Ihre Kleider ſind aufsergewöhnlich reich an Farbe: auf einem weifsen Hemde trägt ſie ein blaues Bruſtkleid mit hellviolettfärbigen in bläulichen Reflexen glänzenden Aermeln; um ihre Glieder iſt ein feurig rother Mantel mit dunkeln Faltenschatten geworfen.

Das Berliner Marienbild iſt keineswegs Maſſijs' einzige Arbeit in dieſem Gebiete. Das Amſterdam'ſche Muſeum beſitzt von ihm (Nr. 237) eine »ihr Kind umarmende Maria«, welche von kleinerem Maſse aber eben ſo prächtig in Farbe und Ausdruck iſt. Dieſs merkwürdige Bildchen wurde bereits 1615, als es noch im Beſitze des Antwerpen'ſchen Kunſtliebhabers van der Geeſt war, von Albert und Isabella bewundert, und 1658, nachdem es in die Hand des Herrn Stevens übergegangen, von van Fornenbergh eingehend beſchrieben.*

Am meiſten nähert ſich jedoch Maſſijs den van Eyck's in den »Köpfen Chriſti und der Maria« im Muſeum zu Antwerpen (Nr. 241 und 242). Was zunächſt den erſteren betrifft, ſo nennt ihn der Catalog einen ſegnenden Chriſtus: unſers Bedünkens iſt er vielmehr der richtende.** Seine Haltung mit der erhobenen Rechten und den ausgeſtreckten Fingern iſt dieſelbe, wie ſie auf hundert mittelalterlichen Sculpturen, welche das jüngſte Gericht darſtellen, vorkommt. Der Kopf hat auch einen klaren und deutlich ſprechenden Ausdruck: die Augen ſind gerade vorwärts gerichtet, die Unterlippe iſt entſchieden gegen die Oberlippe emporgezogen, die ganze Miene hat die Strenge eines Richters und die Ruhe eines Gottes. Wir finden etwas von der Majeſtät des groſsen Gott-Vaters von van Eyck hier wieder und faſt etwas von ſeiner Behandlung. Haar und Bart ſind ungemein fein ausgeführt, das Fleiſch iſt roſig mit braunen Schatten und hat daher mehr Kraft als Maſſijs gewöhnlich in ſeine Geſichtszüge legte.

Das Marienbild, welches das Gegenſtück des vorgenannten bildet, trägt deutlich Maſſijs' Stempel. Maria erſcheint betend; ihr Kopf iſt mit einem durchſichtigen Schleier bedeckt, auf welchem eine Krone ruht. Die Zartheit des Ausdrucks, der Malerei, der roſigen Fleiſchtöne wirkt hier zuſammen, um den Geſichtszügen etwas Süſſes, beinahe all zu Süſſes und Verwaſchenes zu geben. Es ſteht daher dieſer Kopf mit dem majeſtätiſchen ſtrengen Weſen des Chriſtuskopfes in ſchärfſtem Gegenſatze.

Wir dürfen nicht alle Gemälde aufzählen und beſchreiben, die wir in der Geſchichte oder in den Muſeen Europa's unter Quinten Maſſijs' Namen antreffen. Nur einen Augenblick wollen wir noch bei einer Reihe von Werken verweilen, die nahezu immer dasſelbe darſtellen, und welchen man an den verſchiedenen Orten verſchiedene Namen gegeben hat. Ich meine die Gruppe der Geldzähler, die man einmal Wechsler, dann Einnehmer, dann wieder Geizhälſe oder Goldwäger, endlich Sachwalter oder Advokaten genannt hat, und die in der That ihrerſeits etwas von dem Allen zu ſein ſcheinen.

Das Bild, welches uns am beſten und ſicherſten über dieſes Gebiet von Maſſijs' Kunſt urtheilen läſst, iſt das im Muſeum des Louvre befindliche, welches die Nummer 279 und den Namen des »Banquier und ſeine Frau« trägt, welches ich aber lieber den »Goldſchmied und ſeine Frau nennen« möchte. Es iſt bezeichnet: »Quinten Matſijs, ſchilder 1518 (oder 1519)«. Eine Wiederholung davon, bezeichnet: »Quinten Maſſijs 1519, inventor«, ebenſo trefflich und mindeſtens ſo gut erhalten, wie das Stück im Louvre, beſitzt Herr Alphons della Faille in Antwerpen.

---

* A. van Fornenbergh, Antwerpſche Proteus, p. 25.
** Der Ueberſetzer ſchlieſst ſich der Annahme des Katalogs an.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Die Legende der hl. Anna von Q. Massijs. Mittelbild des Tripychons aus St. Peter in Löwen (jetzt im Museum zu Brüssel).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hinter einem mit grünem Tuch belegten Tische sitzt ein mit dem Wägen von Goldstücken beschäftigter Mann. Seine mit Pelzumschlägen an Händen und Hals versehene Kleidung ist von dunkler tiefblauer Farbe, seine Mütze ist schwarz: neben ihm sitzt seine in Roth gekleidete Frau, vor ihr liegt ein handschriftliches Andachtsbuch. Der Mann ist ganz in seine Arbeit vertieft; die Frau sieht über ihr Buch hinweg nach dem, was ihr Mann macht. Beide sind Bürgersleute, nach dem Leben gesehen und ohne erniedrigende oder veredelnde Zuthat von Seite des Künstlers gemalt. Auf dem Tische befinden sich ausser einem Haufen Goldstücke noch ein kostbares mit Gold beschlagenes Glas, Ringe, Perlen und ein kleiner Spiegel, der einen lesenden Mann und ein Stück Landschaft reflektirt. Im Hintergrunde bemerken wir zwei Wandbretter, auf welchen Goldwägergeräth, eine Flasche, eine Orange, Papier, Geschäftsbücher und Briefe liegen. Wir sehen demnach hier wirkliche, aus ihrer täglichen Umgebung genommene Menschen, mit Genauigkeit studirt und in ihren geringsten Einzelheiten wiedergegeben. In der gleichmässigen, eintönigen Farbe, in den runzellosen Formen der Gesichtszüge, in der sorgfältigsten Ausführung alles Beiwerks sowie in den vollen Tönen der Draperien und in der glatten feinen Malweise, erkennen wir ganz Massijs' Pinsel. Nicht minder deutlich erkennen wir in der Wahl seines Gegenstandes, der ihm zwar Menschen aus dem bürgerlichen Leben aber dazu eine Anzahl von glänzenden farbigen Kostbarkeiten zu machen darbot, den Maler der Grablegung.

Im Museum zu Antwerpen (Nr. 244) sehen wir einen Einnehmer an seiner Arbeit, wie er eben die vereinnahmten Posten der Accise verbucht, während ein Mann, der neben ihm steht, die Hand auf seine Schulter legt. Die Gestalt des Einnehmers ist bedächtig und aufmerksam bei seiner Arbeit, die des zuschauenden Clienten drückt bösartige Arglist aus. Neben dem bürgerlichen durch seine Thätigkeit etwas verkümmerten Einnehmer sehen wir hier eine Sorte von Menschen, deren Geist und Gesicht mit dem Stempel niedriger Neigungen gebrandmarkt sind. Es ist übrigens hier nicht das erstemal, dass Massijs solche Züge verwendete, denn schon auf einem der Flügel der Grablegung lernten wir Geistesverwandte dieses katzenartigen Clienten kennen.

In Windsor, München, St. Petersburg und an vielen anderen Plätzen findet man Wiederholungen von dergleichen Scenen. Ob Massijs sie alle gemalt, ist eine Frage die später untersucht werden soll. Für den Augenblick genügt es festzustellen, dass einige unzweifelhaft von seiner Hand gemacht und von seinem Geist durchdrungen sind, und daraus den Schluss zu ziehen, dass er in sich das Talent vereinigte, neben den rührendsten Aeusserungen des menschlichen Herzens und neben den innigsten und reinsten Empfindungen auch die einfachsten und alltäglichsten Genrebilder in ihrer Eigenart und eigenen Farbe zur Darstellung zu bringen.

Es ist nicht zu verwundern, dass Massijs, der einen so tiefdringenden Blick in das menschliche Gemüth warf, und der Natur so treu folgte, sich auch als Porträtmaler einen Namen erwarb. Wir sprachen bereits von den von ihm gemalten Bildnissen seiner berühmten Freunde, des Erasmus, Morus und Aegidius. Ausser diesen sind noch drei andere Porträts von ihm erhalten, sämmtliche in den Uffizien in Florenz und angeblich zweimal den Meister selbst, im dritten dessen Frau darstellend. Für diese Annahme sind freilich keine genügenden Gründe vorhanden. Beide männlichen Bildnisse unterscheiden sich ziemlich stark von dem im 16. Jahrhundert gestochenen Bildnisse, und überdiess giebt das grössere von den Beiden einen nicht über 40 Jahre alten Mann, während das Frauenporträt, zu welchem jenes den Flügelpendant bildet, mit der Jahreszahl 1520 bezeichnet ist, in welcher Zeit Massijs bereits die Sechziger

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erreicht hatte. Wer aber auch die gemalten Figuren ſein mögen, ſoviel ſteht feſt, daſs ſie nicht minder bemerkenswerth ſind durch die Delicateſſe ihrer Ausführung, wie durch die Wahrheitsliebe, die aus ihren Zügen ebenſo deutlich ſpricht, als aus den Köpfen der religiöſen wie bürgerlichen Darſtellungen unſers Meiſters.

Auf dieſe Weiſe beſtellte Maſſijs auf dem Felde der Kunſt ſeinen Theil, indem er die niederländiſche Kunſt um jenen Schritt vorwärts führte, der ſie auf die ihr in der Kunſt-Geſchichte zukommende Stelle gebracht hat. Seine groſsen Vorgänger achtend huldigte er ihren Traditionen in einem ſeiner hervorragendſten und wahrſcheinlich in mehr denn einem ſeiner früheren Werke. Später entwickelte ſich in ihm eine neue und breitere Kunſtauffaſſung, die er in ſeinen letzteren Werken bethätigte. Hatten die früheren Meiſter die Ausführung, die Maltechnik auf eine nicht mehr überbotene Höhe gebracht, Seele und Körper mit ängſtlicher Genauigkeit wiederzugeben geſucht, ſo gebrach es ihnen neben dem beſchaulichen, an dem bewegten und handelnden, neben dem himmliſchen an dem irdiſchen Leben. Dieſs gab Maſſijs: er ſtellte den Menſchen in jeder Thätigkeit der Hand wie des Herzens dar, und machte ihn, mochte er nun edel oder unedel von Körper und Seele ſein, zum Hauptgegenſtande ſeiner Studien und zum Herrſchenden ſeiner Gemälde.

Mit ſeiner Grablegung trat er als ein mächtiger tragiſcher Dichter auf und iſt der erſte Vorläufer des groſsen dramatiſchen Künſtlers P. P. Rubens; mit ſeinen Geldmännern brach er die Bahn, welche von den nord- wie ſüdniederländiſchen Kleinmeiſtern betreten werden ſollte. Denn dieſe alle ſollten, wie er den Gegenſtand ihrer Gemälde in der Beobachtung des gewöhnlichen Menſchen und ſeines Alltagstreibens ſuchen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

V.

Quinten Massijs' Nachfolger. — Die bürgerliche Schule des XVI. Jahrhunderts.

So groſs die Bedeutung Quinten Maſſijs' für ſich ſelbſt betrachtet iſt, und ſo gewichtig die von ihm in der Geſammtentwicklung der Kunſt geſpielte Rolle bei gröſserem Horizonte betrachtet erſcheint, ſo überraſchend gering und beinahe unmerkbar iſt der Einfluſs auf ſeine nächſte Umgebung und ſeine unmittelbaren Nachfolger. Während wir Woltmann und Thauſing* gerne beipflichten, wenn der erſtere behauptet, daſs der gröſste deutſche Maler, Holbein, in ſeinen ſpäteren Schöpfungen den Einfluſs Quinten Maſſijs' verrathe, und wenn der andere in Dürer's nach dem Antwerpen'ſchen Aufenthalt gemalten Werken den Eindruck wieder findet, den Maſſijs' Art auf den genialen Nürnberger hervorbrachte, ſo macht ſich dagegen der unmittelbare Einfluſs des Malers der Grablegung auf die Antwerpen'ſche Malerſchule kaum bemerkbar, und es ſollte erſt mehr als ein halbes Jahrhundert nach ſeinem Tode verlaufen, ehe aus dem Samen, den er geſät hatte, reife Früchte erwuchſen. Der Grund dieſer widerſprechenden Erſcheinung liegt nicht in ihm, ſondern in ſeiner Zeit. Er trat in einem Augenblick auf, in welchem die neuere Auffaſſung mit der älteren im Kampfe um die Exiſtenz lag, in welchem wie immer die ältere das Leben einbüſste, und Maſſijs, zwar keineswegs ein ſclaviſcher Nachfolger der früheren Meiſter, aber doch ihr direkter Geiſtesverwandter, theilte auch ihr Schickſal. Seine Spur wurde verlaſſen zu Gunſten anderer Wege, ſeine Lehre vergeſſen zu Gunſten anderer Syſteme.

Er glänzte am Himmel der Kunſt, wie die Abendſonne im Weſten: ſo herrlich ihre Gluth, ſo zauberhaft ihre Farben auch ſind, ſo iſt doch beides beſtimmt nach kurzem Glanze ſich im Dunkel zu verlieren und dann durch ein neues Morgenroth und ein neugebornes Licht erſetzt zu werden.

Zu den wenigen Künſtlern, die wir als Nachfolger von Maſſijs nennen können, gehört an erſter Stelle ſein Sohn »Jan Maſſijs der Aeltere«. Ich glaube der erſte zu ſein, der in der Kunſtgeſchichte den Altersbeinamen anfügt, thue

* A. Woltmann, Holbein, Lpz. 1874. I. S. 367. M. Thauſing, Dürer, Lpz. 1876. S. 415.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dieſs jedoch ohne das geringſte Bedenken. Maſſijs hatte zwei Söhne Namens Jan; den älteren von ſeiner erſten Frau Alijt van Tuylt, den jüngeren von ſeiner zweiten, Catharina Heyns. Der erſtere wurde 1501 Meiſter in der St. Lucasgilde, der letztere 1531. Von dem letzteren haben wir bezeichnete Bilder von 1558, 1562, 1564, 1565, an welchen Styl wir Gegenſtand ganz verſchieden von den Werken des Vaters ſind. Wenn man bisher von Jan Maſſijs ſprach, verwechſelte oder combinirte man immer die zwei Brüder. Selbſt der ſonſt ſo genaue Catalog des Muſeums von Antwerpen nennt den jüngeren Jan einen Sohn der Alijt van Tuylt, und verwechſelt ihn alſo mit ſeinem Halbbruder. Van Mander und Waagen nennen auch blos einen Jan Maſſijs, obwohl ſie augenſcheinlich von dem älteren ſprechen. Die Werke des jüngeren Jan Maſſijs ſind wohl bekannt, die ſeines Bruders weniger.

Wir nennen aber den letzteren einen Nachfolger ſeines Vaters aus folgenden Gründen. Van Mander ſagt von Quinten Maſſijs: »Er hatte auch einen Sohn Jan, der ſein Schüler und auch ein guter Maler geweſen iſt: von deſſen Hand iſt zu Amſterdam im ſog. Lavoir an Marmoesſtraat eine Darſtellung von Wechslern, die mit Geldzählen und Wechſeln beſchäftigt ſind, zu ſehen: auch in Antwerpen und an anderen Plätzen befinden ſich von ihm verſchiedene Stücke«.

Wir kennen von jenen Stücken, die in Nachahmung von Quinten Maſſijs Geldwechſler vorſtellen und doch nicht von deſſen Hand ſelbſt ſind: eines in Antwerpen (Nr. 567), eines in München (Nr. 80) ein anderes in Berlin (Nr. 671) zwei in St. Petersburg. Waagen ſah deren mehrere 1857 zu Mancheſter, und hielt ſie für das Werk Jan Maſſijs', den er jedoch mit dem jüngeren Träger dieſes Meiſters verwechſelt. Ebenſo geſchieht es im Berliner Katalog, und auch in St. Petersburg wird der Meiſter einfach Jan genannt. Es gab alſo einen Jan Maſſijs, der Geldwechsler und andere Stücke in der Art des Vaters malte, dieſer aber war nicht derſelbe, welcher noch 1565 thätig war, und wie wir weiterhin ſehen werden, in Nachahmung der Italiener eine ganz andere Richtung einſchlug. Was bleibt uns dann übrig, als ſeinen älteren Halbbruder, den Lehrling ſeines Vaters und Nachahmer ſeiner Werke, für den erſteren zu nehmen?

Schon auf den erſten Blick, den man auf einige dieſer Nachahmungen wirft, erkennt man eine minder geſchickte Hand, als die Quinten's war. Die Malerei iſt viel weniger durchgeführt, die Töne ſind minder harmoniſch, und das Ganze zeigt, obwohl es der Art des Meiſters getreu bleibt, doch mehr den Willen als die Fähigkeit es ihm gleich zu thun.

Von Jan Maſſijs' des Aelteren Leben wiſſen wir nur, daſs er 1501 als Freimeiſter in der St. Lucas-Gilde aufgenommen wurde, 1504 einen Lehrling, Stoffele van de Putte genannt, annahm, 1508 volljährig und 1526 geſtorben war. Sein Geburtsjahr können wir, wie früher gezeigt wurde, auf ungefähr 1480 anſetzen.

Ein anderer Nachfolger von Quinten war Marinus van Roymerswale,* bei Guicciardini Marinus van Zierikzee, bei van Mander Marinus de Zeeuw, Maler van Romerswalen genannt. In Dresden, München und Madrid finden wir von ihm bezeichnete Stücke: manchmal nennt er ſich auf denſelben einfach Marinus (Dresden Nr. 1722, München Nr. 44), dann wieder Marinus van Roymerswale (Madrid, Akademie, München Nr. 4). Die Jahrzahlen gehen von 1521 (Muſeum von Madrid Nr. 1421) bis 1558 (Ebenda Nr. 1422).

Marinus van Roymerswale iſt in der Geſchichte der niederländiſchen Kunſt ſo viel wie unbekannt geblieben, obwohl er keineswegs dieſe Miſsachtung verdient und ſicher der treueſte Nachfolger des Quinten Maſſijs war. Für uns

* Journal de Beaux-Arts V. 127.

steht es außer Zweifel, daß mehr denn eines von den Quinten Massijs zugeschriebenen Stücken thatsächlich dem Marinus zugehören. Bezeichnend hiefür ist das Museum in Dresden, wo Nr. 1721 dem Massijs und Nr. 1722 unserem Marinus zugeschrieben wird. Freilich trägt nur das letztere seine Namensbezeichnung, aber auch auf dem ersteren steht der erste Buchstabe desselben und beide sind nicht blos dem Gegenstande sondern auch der Ausführung nach gleichartig. So kommen auch die »hl. Hieronymusse« zu Berlin (Nr. 574b) und Wien mit mehr Recht ihm als seinem Lehrmeister zu.

Den letzteren Gegenstand malte Marinus von Roymerswale mit grosser Vorliebe. Madrid allein besitzt drei Exemplare davon, von welchen zwei bezeichnet sind. In dem der Akademie von St. Fernando gehörigen sieht man den Heiligen an einem Tische sitzen, auf welchem ein aufgeschlagenes Pergamentbuch liegt. Er legt den Finger auf einen Todtenkopf, auf dem Tische sieht man ein Schreibzeug, hinter ihm steht ein Schrank von braunem Holze. Das Stück ist sehr dick gemalt, sehr ins Detail ausgeführt und hoch in der Farbe. Der Heilige trägt ein glänzend rothes Gewand, sein Kopf ist ausgemergelt und seine runzelige Haut wie Pergament über seinen knochigen Schädel gespannt. Wir finden hier all den Farbenglanz und die fleisige Detailarbeit der älteren Schule wieder, wie dies aber in den Tagen des Verfalls immer der Fall, nicht ohne Gekünsteltheit und Uebertreibung an der Stelle der früheren Naivetät; es ist nicht blos die Haut gerunzelt, sondern auch das Kleid verknittert, alles verhärtet und verschärft.

In dem »Sachwalter« zu Dresden (Nr. 1721) sieht man eine sehr treue Wiedergabe einer Scene aus dem täglichen Leben: Die Bauersleute mit ihrem halsstarrigen und habsüchtigen Mistrauen, den durchtriebenen und geschmeidigen Rechtskundigen, und dazu als Contrast eine einfältige junge Bäuerin und einen arglosen Jungen. Das Werk detaillirt wie immer, und nicht minder hart als gewöhnlich, ist seiner hellen Farbe wie scharfen Beobachtung der Wirklichkeit wegen zu loben. Einen ähnlichen Gegenstand behandelt eines der beiden Stücke, welche die Pinakothek zu München von diesem Meister besitzt (Nr. 44). Es stellt eine Art von Notar dar, welcher lächelnd die Geldbussen empfängt, die er auferlegt hat. Der Kopf des Beamten ist prosaisch aber wahr, die seiner Opfer streifen an Karrikaturen. Der Ton dieses Werkes, welches als Marinus' bestes gelten mag, ist kräftig, doch minder durchsichtig als Massijs' Farben.

Wir können aus Marinus' Werken fast mit völliger Sicherheit den Schluss ziehen, dass er Massijs' Unterricht empfing, obwohl kein urkundlicher Nachweis über seinen Aufenthalt in Antwerpen Aufschluss giebt. Er nahm sich augenscheinlich die von seinem Meister angestrebte Wiedergabe des wirklichen bürgerlichen Lebens zum Vorbilde, und machte diese Seite der Quinten'schen Kunst zu seinem ausschliessenden Ziel. Dadurch aber handelte er als ein wahrer Sohn der nördlichen Lande, in welchen immer eine Reaction gegen die zur Erhebung über das Alltägliche und die unverblümte Wirklichkeit hinneigende Schule von Antwerpen bemerklich ist.

Zur Schule des Massijs dürfte auch JAN GOSSAERT zu zählen sein. Dieser wurde um 1470 in Maubeuge, einer damals einen Bestandtheil von Hennegau bildenden und jetzt zu Frankreich gehörenden Stadt geboren, von welcher er den ihm gewöhnlich beigelegten Namen van Mabuse erhielt. Wahrscheinlich machte er seine Studien als Maler in Antwerpen, er wurde nemlich da 1503 unter dem Namen Jennijn van Henegauwen in die St. Lucasgilde eingeschrieben und nahm 1505 und 1507 Lehrlinge an. Im letzteren Jahre finden wir ihn im Gefolge des Philipp von Burgund, eines Bastardsohnes Philipp des Guten, welchen Prinzen er während seines Aufenthaltes in verschiedenen Städten Italiens und Hollands begleitete. Im Jahre 1528 nach dem Tode seines ersten Gönners ging

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gossaert in die Gefolgschaft des Anton von Burgund, Herrn von Verre über. Am 1. Oktober 1532 starb er zu Antwerpen.

Der Umstand allein, dass seine Gebeine daselbst ruhen, würden seinem Namen noch keinen Platz in der Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule einräumen, wenn nicht die Wahrscheinlichkeit bestünde, dass er im Beginn seiner Laufbahn als ausübender Künstler sich mehrere Jahre in der Scheldestadt aufhielt. Dazu gibt er uns ein Beispiel von dem, was aus Massijs' Nachfolgern wurde, und von der Art und Weise, wie sie sich von seiner Richtung zu Gunsten einer fremden entfernten.

Nehmen wir zwei von Gossaerts Gemälden heraus: eines aus welchem die Auffassung des Massijs und der früheren vlämischen Meister noch klar und ungebrochen spricht, und ein anderes, welches bereits weit von dieser älteren Richtung abweicht und deutlich den italienischen Einfluss zeigt, so werden wir sehen, welche Wirkung die Reise über die Alpen auf die Malweise dieses Meisters und so vieler nach ihm ausübte.

Betrachten wir zunächst das kleine Bild im Museum zu Antwerpen (Nr. 179) durch den Catalog eben nicht ganz passend »die vier Marien vom Grab Christi zurückkehrend« genannt. Maria begegnet einer Frau, die weinend und ein Salbengefäss tragend von der Grabgrotte, in welcher Christus beigesetzt ward, zurückkömmt. Diese theilt der Mutter des Gekreuzigten mit, dass die Leiche ihres Sohnes verschwunden sei; und bei dieser Nachricht paaren sich Verwunderung und Trauer auf den Gesichtern von Maria, Johannes und den Beide begleitenden Frauen.

Jede dieser kleinen Figuren ist, für sich betrachtet, mit guter und richtiger Empfindung aufgefasst: Die Frau, die Maria begegnet und den Mantel an die Augen bringt, die Mutter Gottes, die in gebeugter Haltung und wehklagend die Hände faltet, der sie stützende Johannes und die zwei Frauen die unter sich die überraschende Nachricht besprechen: das Alles ist richtiger Beobachtung entnommen. Aber die Art der Wiedergabe ist nicht ohne Uebertreibung. Das Jammern Maria's, die Hülfebereitheit des Johannes, die gänzliche Niedergeschlagenheit der Frauen geht wohl einigermafsen über das richtige Maafs hinaus. Dazu kömmt noch als weitere schwache Seite die Eintönigkeit in der Anbringung der Personen, die nicht blos alle mit derselben den Athem beengenden Schmerz-Empfindung erfüllt sind, sondern deren Köpfe alle in derselben Linie, zwischen einem gleichförmig blauen Himmel und einem gleichförmig hellbraunen Grunde zu stehen kommen.

Auch in die Farbe ist seit Massijs' „Grablegung" eine Veränderung gekommen. Die Töne haben zwar noch ihre volle Helligkeit und die Draperien eine grosse Bedeutsamkeit, aber das Streben nach dem Glänzenden, Brillanten hat abgenommen, die Frische der Farbe ist stark vermindert. Ein blaues Kleid erhält weisse Reflexe auf der Höhe der Falten, dunkelorangegelbe Aermel gehen in Hellgelb über; und wenn auch Roth und Blau noch ziemlich Stand halten, so ist doch auch da der Unterschied zwischen den höchsten Lichtern und tiefsten Schatten in einer und derselben Farbe gröfser. Und noch in mancher anderen Hinsicht ist das Abweichen von der früheren Richtung zu beobachten: die Falten der langen Schleppkleider brechen da wo sie auf den Boden aufstossen noch immer scharfwinklig, aber sie legen sich fliefsender an den Körper, das Nackte gewinnt mehr Wahrheit in seinen lichteren gelbrosigen Tinten, die Formen werden gerundeter, das Streben und Suchen nach dem Schönen neben dem Wahren beginnt sich zu offenbaren, die Hintergründe werden bedeutungslos und verwaschen. Und dennoch ist trotz dieser Abweichungen der Stempel der Massijs'schen Schule unleugbar auf diesem Jünglingswerk Gossaert's zu sehen;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Goldwäger mit Frau von Q. Massijs. Im Louvre und in der Sammlung della Faille zu Antwerpen.

die Figuren leben noch immer mehr durch die Seele und das Antlitz als durch Körper und Geberde, die Wahrheit ſteht über der Schönheit, die Farbe über Linie und Form.

Betrachten wir dagegen ein anderes Bild aus einer anderen Periode Goſſaerts, nemlich jenes, welches das Muſeum in Brüſſel (Nr. 15) von dieſem Meiſter beſitzt, ein Flügelgemälde, von dem das Mittelbild »Chriſtus bei Simon dem Phariſäer« darſtellt. Chriſtus ſitzt an der Haupttafel, zu ſeiner Rechten Simon, zur Linken eine andere reichgekleidete Perſon. Im Vorgrunde kniet Maria Magdalena, die Füſse Chriſti salbend und küſsend. Im zweiten Plane ſieht man noch ein Paar Tiſche, der Hintergrund wird durch reiche architektoniſche Decoration gebildet. Der linke Flügel hat die »Auferweckung des Lazarus« zum Gegenſtande und ſtellt Chriſtus dar, wie er von ſeinen Apoſteln, von Lazarus' Schweſter und anderen Perſonen umringt das wunderthätige Wort ausſpricht, welches den Todten erweckt.

Auch hier iſt nicht alle alte Ueberlieferung abgeſchüttelt: Chriſtus im Mittelbild wie auf dem linken Flügel und der Abt auf dem rechten ſehen noch ſtreng und mittelalterlich aus, die Farben ſind noch hoch im Ton, wie ihn die italieniſche Schule ſelten kannte, die Landſchaft mit ihren zwiſchen das Strauchwerk geſetzten Kapellchen iſt noch kindlich naiv, die Engel mit ihren ſchwalbenſchwänzig endigenden Draperien deuten auf andere Zeiten zurück. Aber welche Umwandlung anderſeits! Die Geſtalt des rothen Phariſäers mit ſeiner Habichtsnaſe, ſeiner ausgeſtreckten Hand und dem emporgezogenen Fuſs iſt wie aus einem der raphaeliſchen Gemälde geſchnitten, dieſelbe Abkunft verräth der hl. Petrus mit ſeiner ehrwürdigen Figur, wie wir ſie hier zum erſtenmale ſehen, die hl. Maria Magdalena iſt ein ſchönes Weib, noch etwas hart gezeichnet, aber voll in den Formen, und von anmuthigem Umriſs; die Falten der Gewänder fallen weicher und zierlicher, als ob ihnen der Hauch einer neuen Zeit ihre ſteife Eckigkeit ausgeweht hätte.

Hier wie in der Begegnung der von Chriſti Grab zurückkehrenden Frauen ſind die Figuren ernſt, empfindungsvoll, faſt leidend, ſie faſſen das Leben noch nicht als eine Zeit von Glück und Genuſs auf, wie ſie ſpäter dargeſtellt wurden, ſondern vielmehr als eine Zeit der Erfahrungen und Entbehrungen nach der Art des Maſſijs.

Die Farbe verliert die helle Entſchiedenheit von früher; ſie bleibt zwar noch ziemlich voll, aber verdüſtert in den Tiefen, verblaſst auf der Höhe der Falten, und kündigt ſo das Aufdämmern der Periode des Helldunkels an. Der Hintergrund iſt noch nicht bedeutungslos, aber in den Flügeln wird er von Landſchaften eingenommen, die farblos genug ſind, um den Figuren nicht zu ſchaden, während er im Mittelbild aus einer künſtleriſch ausgeführten aber kunſtgerecht angebrachten Architektur, ſehr reich von Zeichnung aber tonlos in der Farbe, beſteht, die in ihrem charakteriſtiſchen Miſchſtyl, halb gothiſch halb Renaiſſance und beides miteinander verſchmolzen, ſelbſt ein Sinnbild jener Zeit darſtellt. Was Zeit und Bauſtyl in Goſſaerts Jahrhundert thaten, das that er in der Malerei: ſeine erſten Werke ſind noch rein vlämiſch, ſeine zweiten halb italieniſch. Wir könnten die Beiſpiele beider Gruppen leicht vermehren, aber wir nahmen den reiſeluſtigen Künſtler eher als ein Kind ſeiner Zeit, denn als einen Antwerpen'ſchen Maler und wollen uns deshalb nicht länger bei ihm verhalten.

Der Künſtler, den wir nach Goſſaert zu beſprechen haben, ſteht in manchem Betracht dem letzteren nahe. Wie dieſer war er nicht in Antwerpen geboren und brachte einen groſsen Theil ſeines Lebens in Holland zu, dann verlieſs auch er in einem gewiſſen Stadium ſeines Künſtlerlebens die Bahn, welche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

er als Nachfolger der älteren Meister betreten hatte, um einen neuen Weg einzuschlagen. Doch hat JAN VAN HEMISSEN, oder Jan Sanders wie sein eigentlicher Name lautet, mehr Recht auf den Titel eines Antwerpen'schen Malers als Gossaert von Maubeuge. Denn wie die Ortsbezeichnung seines Namens, welche seinen Familiennamen verdrängt hat, schliessen lässt, war er von Hemixem, einem wenige Stunden von Antwerpen gelegenen Dorfe gebürtig.

1519 war er in Antwerpen Schüler bei Hendrik van Cleve, und nahm 1524 selbst einen Schüler auf, wonach er in der Zwischenzeit Meister geworden war, 1548 erscheint er als Dekan der St. Lucasgilde, kommt aber nach diesem Jahre in den Liggeren nicht mehr vor. Van Mander erzählt 1604 von ihm, dass er in früheren Zeiten Bürger in Harlem war, und dass seine Manier mehr zur alterthümlichen als zur neuen Richtung hinneigte. Guicciardini zählt ihn im Jahre 1566 unter die verstorbenen Meister, wonach anzunehmen ist, dass seine Lebenszeit ungefähr in die Periode von 1500—1560 fällt. Er hatte eine Tochter, Namens CATHARINA, die eine Malerin von Verdienst wurde und sich mit ihrem Manne, dem Musicus Christian de Morien, in Spanien niederliess. Die National-Gallerie zu London erwarb kürzlich ein mit ihrem Namen und der Jahrzahl 1552 signirtes Bildniss.

Van Hemissen trat ein Menschenalter später als Massijs auf, in einer Zeit als schon überall rings um ihn die italienische Schule ihren berückenden Einfluss verspüren liess, allein er hielt sich an die alte Ueberlieferung. Steht er auch weit unter Massijs, so lässt er doch keinen Zweifel zu, dass er den grossen Meister gesehen habe und seiner Spur nachstrebte. Mehr deshalb als seiner persönlichen Bedeutsamkeit wegen, dürfen wir ihn nicht unberücksichtigt lassen.

Wer hätte das von ihm herrührende Stück im Museum zu Antwerpen (Nr. 425) sehen können, ohne ein berechtigtes Gefühl von Widerstreben und Verwunderung über so viel Ungeschick und so weit gehende Hässlichkeit bekämpfen zu müssen? Und dieses Pröbchen von Abscheulichkeit war für ihn ein Lieblingswerk: Denn eben so zahlreich als die Geldzähler von Massijs, sind die »Berufungen des hl. Mathäus zum Apostelamt« von Hemissen, von welchen eines im Museum zu Antwerpen, ein anderes bei Herrn van Lerius, eines in Gent (Nr. 86), eines in München (Nr. 74) und drei im Belvedere zu Wien sich befinden. Das Antwerpener Stück ist sicher wenig anziehend: Dieser Christus mit seinem knöchernen Gesicht, den kleinen Augen, der schmalen Nase und dem magern Bart lässt an Jemand denken, der das Problem anstrebt, durch ein Nadelöhr zu gehen; und doch ist dieses Bild Alles in Allem noch annehmlich im Vergleich zu dem Genter Exemplar, welches denselben Gegenstand mit noch bemerkenswertheren Verschlimmerungen darstellt.

In Antwerpen sehen wir nichts weiteres als Christus, welcher von seinen Jüngern gefolgt im Vorübergehen den Zöllner Matthäus anspricht und mit seinen Worten einen tiefen Eindruck auf das Gemüth des Geld- und Zahlenmenschen macht. In Gent ist die Scene umfänglicher: Christus steht da in Mitte einer Gruppe von Männern, von welchen die einen miteinander sprechen und die anderen Geld zählen. Einer von ihnen giebt Matthäus ein Papier, neben dem letzteren sitzt noch ein arbeitender Schreiber, und im Vorgrunde steht ein Aufpasser. Die Scene ist sonach entwickelter, die Composition reicher, aber wie bereits bemerkt noch häslicher als am Antwerpener Stück, womit nicht wenig gesagt sein will. Wie unanschaubar Christus dargestellt ist, erscheint fast unbeschreiblich: Als Bart an Kinn und Oberlippe drei Büschelchen Haar, eine Nase wie eine lange flache Gräte, Augen wie von einem Schellfisch, das Haar gegen die Schläfen geklebt, die Ohren unmässig gross und der Kopf so schmal als wäre er von einem ungeschickten Dilettanten auf einen Spazierstock ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſchnitten, wozu Hände und Arme kommen, die in ihrer Dünnheit im natürlichen Verhältniſs zu der ganzen hölzernen Figur ſtehen. Die Farbe der Draperie wechſelt zwiſchen Dunkelgrün und Rothbraun, die des Nackten modellirt ſich zwiſchen jener von friſchem bis zu der von geräuchertem Lachs. Die Geſichter ſind plump und albern, doch findet ſich hin und wieder eines, das gut erfaſst iſt: ſo der Schreiber des Matthäus, ein Apoſtel der auf das lauſcht, was ihm ein Genoſſe ſagt und ein alter ſein Geld zählender Mann. Nach Perſpective und Luftwirkung ſucht man vergebens, Alles klebt an einander; die Schatten, die der Maler anzubringen ſucht, ſind ſchwer und ſchwarz. Man kann ſich mit einem Wort nichts Ungeſchickteres, Ungeſchlachteres, kindiſch Barbariſcheres vorſtellen, als dieſes Stück, das wie ein unverſchämter Proteſt gegen Alles erſcheint, was man nach dem Vorbilde der Italiener hoch zu ſchätzen begann, wie freie volle Geſtalten, graziöſe Bewegungen, und entſprechendes Spiel von Licht und Schatten. Das Antwerpener Gemälde, mit welchem das Genter zumeiſt übereinſtimmt, trägt übrigens die unbezweifelte Signatur des Meiſters, wir haben auch noch nie das Werk anzweifeln hören, und doch ſtehen alle übrigen, die wir von Jan van Hemiſſen ſehen, unendlich höher, als dieſe Beiden.

So gibt uns ſeine »Berufung des Matthäus« zu München (Nr. 74) bezeichnet mit „1826 Johannes de Hemeſſen pinxit“ etwas ganz anderes zu ſehen. An einem mit Schreibgeräth und Goldſtücken bedeckten Tiſche ſitzen fünf Männer, Matthäus und vier andere ſehr verſchiedenen Alters; vor dem Tiſche Chriſtus und zwei Bürgersleute. Der Heiland ruft den Zöllner, dieſer läſst ſeine Arbeit liegen und leiſtet dem Ruf Folge. Hier iſt von Unbehülflichkeit in der Handlung keine Spur mehr. Chriſtus iſt plaſtiſch von Geſtalt und Geberde, mit der einen Hand hält er ſein Oberkleid feſt, die andere hat er winkend erhoben. Matthäus hat ein rothbraunes Geſicht mit rundem Krauskopf, was ihn auch an dem Antwerpener Bilde charakteriſirt, aber Geſicht und Haltung ſind würdig und laſſen ſofort an italieniſche Meiſter denken. Den dichtbeſetzten Hintergrund, die vollen und abwechſelnden Farben, die eintönig roſigen oder bräunlichen Geſichtszüge, den Mangel an Perſpective, alles das hat das Werk mit jenen von Maſſijs gemein; aber das Dunkel überwiegt das Licht, ſo daſs die glänzende Helligkeit und feine Ausführung des Meiſters Quinten ebenſo wie deſſen mittelalterliche Geſtalten hier vergeblich geſucht werden.

Von den drei »Berufungen des Matthäus« zu Wien ſtimmen zwei (Belvedere 2. Etage, 2. Saal Nr. 28 und 55) ganz mit der Münchener überein: plaſtiſch ſchöne Geſtalten, gefällige und kräftige Geberden, bei den Männern italieniſche Köpfe mit ſchwarzem krauſen Haar, und bei den Frauen die röthlich goldenen Locken, auf welche die venetianiſchen Damen ſo groſsen Werth legten. Die dritte (Nr. 52 desſelben Saales) iſt etwas alterthümlicher in der Haltung und heller von Farbe, unterſcheidet ſich aber nicht merklich von den zwei vorigen. Diese (Nr. 28 und 55) ſind mit den Jahrzahlen 1537 und 1548 bezeichnet.

Noch deutlichere Spuren der Veränderung tragen die »Heilung des blinden Tobias« im Louvre von 1555 und »Maria mit dem Kinde« im Muſeum zu Madrid. Die letztere zeigt ſowohl durch die Gefälligkeit ihrer Haltung und durch die Geſundheit ihrer Formen, als durch die dunkle Kraft ihrer Farben den italieniſchen Einfluſs klar ausgeſprochen.

Und ſelbſt da wo Sanders in den Fuſsſtapfen des Maſſijs bürgerliche Scenen aus dem Alltagsleben zum Gegenſtande nimmt, finden wir, wenigſtens in einem der bezüglichen Stücke, eine auffallende Beſſerung ſeiner erſten Manier. Das Stück heiſst der »Dorfchirurg« und befindet ſich im Muſeum zu Madrid (Nr. 1396). Der Heilkünſtler ſchneidet einem Jungen einen Stein, der ihm an den Kopf geflogen, heraus, während die Mutter jammernd zuſieht. Die Farbe iſt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hoch, der Schatten dunkel, aber was vor Allem auffällt, ist des Künstlers Streben nach Wahrheit und die Schärfe seiner Beobachtungsgabe. Der junge Patient, die kummervoll die Hände faltende Mutter, und der Chirurg, der fühllos gegen Blut und Wehklagen mit affectirter Geberde seinen Beruf ausübt, bilden eine höchst natürliche Gruppe von gesunden Menschen und wahren Körpern: sonach ohne Verwandtschaft mit dem Christus und Matthäus von Gent und Antwerpen.

Van Mander schreibt, dass van Hemissen sich noch an das Alte hielt: wir reihen ihn unter die Nachfolger des Massijs. Und in der That blieb er, so sehr er sich auch durch seine Annäherung an die italienische Richtung von den älteren vlämischen Meistern entfernte, doch noch zu alterthümlich und zu wenig modern, um nicht vielmehr neben Massijs, als in der jüngeren Schule aufgeführt zu werden. Wie die grossen Vertreter der älteren Schule, die dem Unbeseelten eine so ansehnliche Rolle in der Darstellung einräumen, behielt auch er noch die farbigen Hintergründe. Er belauscht den Menschen in seinem alltäglichen Leben und sucht seine wirkliche Art zu erfassen. Seine Bewegungen erlangen noch nicht ganz die Freiheit der Italiener des 16. Jahrhunderts, wie er auch deren Vorliebe für anatomische Studien und deren Geringschätzung der Farbenpracht noch nicht theilt. Kurz, er entfernte sich einen Schritt weiter als Massijs von der altvlämischen Auffassung, that aber den grossen Sprung nicht, der ihn in eine andere Periode und Kunstwelt gebracht hätte. —

In verschiedenen Museen findet man Stücke von unbekannten Meistern, die eine ähnliche Zwischenstellung zwischen der Massijs'schen Art und der einer späteren Schule einnehmen. Die Gefühlsinnigkeit wie die genaue Durchführung sind von der ersteren beihalten, aber sie verbindet sich mit mehr Weichheit in der Ausführung und mit mehr Formschönheit. Unter diesen namenlosen Stücken befinden sich auch wirkliche Meisterwerke, von welchen wir die »Pietá« in der Pinakothek zu München (Nr. 66) mit lebensgrossen Figuren und die kleine »schmerzhafte Mutter« im Museum zu Antwerpen (Nr. 548) als Beispiele hervorheben, denen übrigens noch viele andere, welche weder Namen noch Jahrzahl tragen, aber unzweifelhaft aus der Zeit um 1550 stammen, angefügt werden könnten. Derjenige, welcher diese Stücke oder einen Theil derselben malte, war ein höchst verdienstvoller Meister und es wäre von Interesse, feststellen zu können, ob er ein Antwerpener war und wie er geheissen. Bis jetzt müssen wir uns freilich mit Vermuthungen begnügen.

Ueberblicken wir zum Zwecke der Aufhellung dieses dunklen Punktes in der Kunstgeschichte die Reihe der hervorragenden Antwerpener Meister, die auf Massijs folgen, so stossen wir in erster Reihe auf den Namen des JOOST VAN CLEEF. Dieser war nach Guicciardini ein sehr geschickter Colorist und im Bildniss nach dem Leben so vollendet, dass, als König Franz I. von Frankreich einen Vertrauensmann entsendet hatte, um einen hervorragend tüchtigen Künstler für seinen Hof zu gewinnen, die Wahl auf ihn fiel, worauf er nach Frankreich geführt, die Bildnisse des Königs, der Königin und anderer fürstlicher Personen malte, und damit grosses Lob und hohen Lohn erntete. Nicht minder rückhaltlos lobt ihn van Mander, der ihn eine von den »hervorragendsten Perlen und Zierden der Malerkunst« nennt und dann ausführlich erzählt, dass Joost van Cleef anlässlich der Vermählung Philipp II. von Spanien mit der Königin Maria von England über den Canal gegangen sei, um in England seine Arbeiten zu verkaufen, und da ihm dies nicht gelang vor Künstlereifersucht den Verstand verlor, weshalb er den Namen „de Zotte (Närrische) van Cleef" erhielt. Lampsonius, der seiner gleichfalls lobend gedenkt, sagt ausdrücklich, dass er geisteskrank war und 1554 in Antwerpen lebte, wozu erwähnt werden muss, dass die Vermählung des spanisch-englischen Königspaares in dasselbe Jahr fällt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die übrigen dürftigen Nachrichten über ihn ſind ſehr verworren. Die Antwerpener Liggeren kennen einen einzigen Jooft van Cleef, der 1511 in die Gilde aufgenommen wurde, 1519, 1520 und 1525 Dekan war, zwiſchen 1516 und 1536 fünf Schüler annahm und nach dem letzten Jahre aus dem Buche verſchwindet. Van Mander beginnt mit der Erklärung, daſs er nicht wiſſe, ob dieſer van Cleef einer der Vorfahrer unſeres Jooft wäre, und fügt bei, daſs Willem van Cleef, der 1518 in die Gilde eintrat, der Vater des »närriſchen« van Cleef geweſen. Die Antwerpener Liggeren würden demnach den letzteren nicht kennen. Van Mander bemerkt zwar in dem Appendix ſeines Werkes, daſs Jooft van Cleef demſelben Geſchlecht angehörte wie Marten und Hendrik, da aber dieſe beiden erſt ſpäter in die Gilde kamen, gibt dieſe Notiz wenig Licht. Und um die Verwirrung noch zu vermehren, ſagt van Mander, daſs Jooft van Cleef einen Sohn hatte, und daſs es noch einen zweiten Jooft van Cleef gab. Auch Lampſonius bezeugt, daſs der geiſteskranke Künſtler einen Sohn hatte, der ein Maler von Ruf wurde; doch findet ſich von einem zweiten Jooft van Cleef keine Spur. Guicciardini ſpricht von unſerem Meiſter als im Jahre 1567 bereits verſtorben. Bis zu weiteren Aufklärungen erſcheint es daher als das Nächſtliegende, jenen Jooft van Cleef, der 1511 in die Gilde kam, für den „närriſchen“ van Cleef zuhalten, der dann von dieſem Jahre bis 1554 thätig geweſen ſein mag und zwiſchen dem letzteren Jahre und 1567 ſtarb.

Leider ſind auch ſeine Arbeiten nicht viel beſſer bekannt als ſeine Geſchichte. Wir ſahen indeſs, wie hoch ihn ſeine Zeitgenoſſen rühmten, und die unter ſeinem Namen auf uns gekommenen Stücke rechtfertigen dieſes Lob durchaus. Waagen, der das Porträt von Jooft van Cleef in der Sammlung des Grafen Spencer ſah, ſagt, daſs es elegant gezeichnet und in einem warmen den Venetianern nahekommenden Tone meiſterhaft gemalt ſei, ferner daſs es in Form und Haltung zwiſchen Holbein und Moro und zwar nicht unter dieſen Beiden ſtehe. Die Gallerie in Florenz (Nr. 762) beſitzt von ihm eine betende Heilige mit einem der ſchönſten Köpfe, die man ſehen kann: mit zarter Verzückung in den thränenden Augen, kräftigem und warmem Ton im Fleiſch und im weiſsen Kopftuch und wundervoll geſchmeidigem Vortrag.

Jooft van Cleef war ſomit nach Allem was wir von ihm leſen und ſehen ein ausgezeichneter Künſtler, der die Ueberlieferung der alten Schule fortſetzte, ohne auf dem Entwicklungs-Wege der Kunſt ſtille zu ſtehen, und deſſen Pinſel wahrſcheinlich einige von den namenloſen Meiſterwerken angehören, die zwiſchen Maſſijs und Floris fallen. In derſelben Richtung arbeitete noch ein anderer zeitgenöſſiſcher Maler von groſsem Talent, der wie van Cleef in einer Periode vorherrſchender Entartung der alten niederländiſchen Ueberlieferung treu blieb und zeigte, daſs eine weiſe Umbildung heilſam und möglich geweſen wäre. Es war ANTHONIUS MOR oder MORO, welchen wir, obwohl er kein Antwerpener war und nur den kleinſten Theil ſeines Lebens in der Scheldeſtadt verbrachte, nicht unerwähnt laſſen dürfen. In Utrecht 1512 geboren und ein Schüler Schooreel's ward er nach ſeiner Rückkehr aus Italien durch Granvelle dem Kaiſer Karl V. empfohlen, welcher ihn in ſeine Dienſte nahm und im Inwie Auslande zahlreiche Porträts von ihm malen lieſs. Ebenſo günſtig ward er von Philipp II. behandelt und fand, nachdem er für dieſen König zu Madrid gearbeitet hatte und nach den Niederlanden zurückgekehrt war, endlich in dem Herzog von Alba einen Gönner. Moro lieſs ſich 1547 in die St. Lucasgilde zu Antwerpen einſchreiben und ſtarb daſelbſt 1576. Dieſes Todesjahr glauben wir gegen van Mander annehmen zu müſſen, denn aus den Kirchenrechnungen von Unſer Lieben Frau zu Antwerpen von 1576—1578 geht hervor, daſs er bereits verſtorben war und ein Bild un-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

vollendet liefs,* wonach das mit der Jahrzahl 1576 bezeichnete Porträt des Hubertus Goltzius, welches das Brüffeler Mufeum (Nr. 247) von ihm befitzt, eines feiner letzten Werke ift.

Moro war ein meifterhafter Porträtmaler. Sein »Narr« im Mufeum zu Madrid (Nr. 1483) und jener im Louvre gehören zu den fchönften Werken diefes Faches, welche von irgend einem Meifter, welcher Schule es auch fei, geliefert wurden. Ebenfo fchön find die unlängft von Mr. Duchâtel an das Mufeum des Louvre gefchenkten Bildniffe eines Mannes und einer Frau. Findet man fonft auch einige Steifheit in feinen Figuren, fo fpricht doch immer Wahrheitsliebe aus feinen Zügen, wie auch der Farbenglanz überall unabgefchwächt erfcheint. Er blieb auch fo bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts der früheren Schule getreu, obgleich er im Ausdruck des körperlichen Lebens mit feiner Zeit ging.

In Goffaert und van Hemiffen fanden wir zwei Maler, die vom Süden her Einflüfse empfingen, und im Mannesalter das Vlämifche verliefsen, um fich in Holland niederzulaffen, als die erften aber keineswegs einzigen, die mit Wohnung und Kunftrichtung von Antwerpen nach dem Norden überfiedelten. Im Gegenfatz zu diefen werden wir wiederholt Männer aus den nördlichen Niederlanden nach Antwerpen kommen und ihren Einfluſs ausübend fich hier für kürzere oder längere Zeit niederlaffen fehen. Die Richtung, welche die füdlichen Niederländer nach dem Norden mitnehmen, gibt immer von der Neigung Zeugnifs, Dinge und Menfchen fchöner und fchmucker aufzufaffen als fie von Natur find. Die von den nördlichen Niederlanden nach den füdlichen mitgebrachte Richtung dagegen ift öfter eine realiftifche, d. h. eine, welche die Dinge zu fehen ftrebt, wie fie find, und nicht zurück fchreckt vor dem Alltäglichen, dem Gemeinen und felbft vor dem Häfslichen.

Diefe entgegengefetzte Strömung entfpricht denn auch vollkommen der Richtung, welche in jeder der beiden Hälften der Niederlande die Oberhand erlangte: war in den füdlichen Provinzen die religiöfe Malerei mit ihrem Streben fich zu erheben und über die Erde zu fteigen, vorherrfchend, fo hielt man fich in den nördlichen an das finnlich Wahrnehmbare, Irdifche, Wirkliche; lebten hier Floris, Rubens, van Dyck, Cornelis de Vos, Er. Quellin, Diepenbeck, fo lebten dort van Oftade, Rembrandt, van der Helft, Hals, Wilhelm van der Velde, Jan Steen. Und felbft in den Fächern, die in beiden Landen gepflegt wurden, findet man immer mehr unverblümte Natur im Norden, mehr verfchönerte Darftellung im Süden: Paul Potter fchliefst fich enger an die Wirklichkeit an als Snijders, Hobbema gibt die Natur treuer wieder als van Uden, van de Velde's Marinen find einfacher als die von Peeters, die Bauern von Oftade und Brouwer find bäurifcher als die von Teniers.

Einer der erften Nord-Niederländer, die wir nach der Scheldeftadt kommen und einer den Ober-Moerdijk'fchen Stempel tragenden Richtung folgen fehen, ift Pieter Aertszen, mit dem Beinamen der Lange Peer. Er war zu Amfterdam 1507 geboren und hatte dort den Unterricht von Allaert Claeffen genoffen. Von da begab er fich nach Antwerpen, wo er 1535 als Freimeifter in der St. Lucasgilde aufgenommen wurde. Hier mufs er viele Jahre geblieben fein, da er 1552 Bürger von Antwerpen ward und die Tante feines Schülers Joachim Beukelaer heirathete. Im fpäteren Alter kehrte er wieder in feine Geburtsftadt zurück, wo er 1573 ftarb.

Der „Lange Peer" malte religiöfe Stücke und Scenen aus dem bürgerlichen Leben. Van Mander bezeugt von ihm, dafs er Küchen machte „mit

* Liggeren I. S. 159.

allerlei Geräthen und Speisen nach der Natur, in allen Farben so packend wahr, dass sie der Natur gleich waren«. Einmal hatte er eine Küche gemacht, in welcher sein zweiter Sohn nach dem Leben gemalt vorkam. „In dieser Küche", erzählt uns van Mander weiterhin, „befand sich unter Anderem ein Ochsenkopf, so abgehäutet, wie dies beim Schlachten geschieht. Die Besichtigung dieser Darstellung wurde die Veranlassung, dass bei ihm das Hochaltarbild der Alten Kirche zu Amsterdam bestellt wurde." Es mag zwar eine kühne Schlussfolgerung heissen, wenn man aus einem abgehäuteten Ochsenkopf ableitet, das Jemand ein Altarbild malen kann, aber, abgesehen davon, können wir aus van Mander's Worten die Richtung unseres Meisters kennen lernen, welche darauf ausging, Alles, selbst die alltäglichsten Dinge mit der Kraft der Wahrheit nach dem Leben wiederzugeben.

Ein Probestück von seinen Genrescenen finden wir im Museum zu Brüssel (Nr. 409). Es stellt eine »holländische Küchenmagd« vor, eine flinke kräftige Frau mit bräunlichem Gesicht. Sie trägt eine weisse Schürze, einen rothen Rock und eine weisse Haube; Kleidung, Gliederbau und Ausdruck, Alles ist streng und ungemildert, eben wahre und volle Natur. In einem ihrer durch Arbeit gestähltem Arme trägt sie einen Weiskohl, der andere stützt sich auf einen Bratspiesträger; neben ihr sitzt ein brauner Junge auf dem Boden, um den Spiess zu drehen, und setzt eine andere Magd einen rothen Topf auf einen Schrank. Alles Küchengeräth ist eingehend und mit Liebe behandelt, in kräftiger und bräunlicher Farbe aber mit hellem Licht. Die ungemilderten einigermassen rohen Töne und Formen, die kräftige naturgemässe Haltung, die alltägliche Umgebung und Handlung bieten hier ein aus dem wirklichen Leben genommenes und unbeschränkt in seiner vollen Eigenart wiedergegebenes Bild dar.

Noch bezeichnender ist sein »Eiertanz« im Museum zu Amsterdam (Nr. 2) ein von Kolorit und Lebensluft strahlendes Stück. Wir finden hier eine aus den Volksbelustigungen entlehnte Scene, mit Personen voll Charakter, die in Ausdruck und Handlung den vollen Stempel der Wahrheit tragen.

Als Schüler des Peter Aertszen nannten wir bereits den JOACHIM BUECKELAER. Karel van Mander, hier unser Hauptgewährsmann, berichtet von ihm, dass er in Antwerpen geboren sei und von Jugend auf viel Hinneigung und Talent zur Kunst besass, aber in der Farbe schwach war. Pieter Aertszen, der Gemahl seiner Tante, wurde sein Lehrer und liess ihn Allerlei nach dem Leben malen, wie Märkte, Fleisch, Vögel, Fische und dgl. Unter dieser ersprieslichen Anleitung erwuchs Beuckelaer zu einem gewandten und verdienstlichen Künstler. Er malte Stillleben und Küchen wie sein Meister, und Märkte oder solche Scenen aus Christi Leben, bei welchen grosser Volkszulauf passend anzubringen war. Van Mander endigt seinen Bericht mit den Worten: „Joachim ist in Antwerpen gestorben, als er eben für einen Kriegsobersten, Vitello, arbeitete, in der Zeit als der Herzog von Alba zum letztenmale in den Niederlanden war. Wie man sagt, beklagte er bei seinem Hinscheiden, dass er sein ganzes Leben so billig gearbeitet habe. Er war ungefähr vierzig Jahre alt."

Wie man weiss, verliess der Herzog von Alba die Niederlande gegen Ende des Jahres 1573, und Beuckelaer wird daher um diese Zeit gestorben sein. Die Jahrzahlen, welche die Liggeren und seine Werke über ihn geben, kommen ziemlich mit van Manders Angaben überein. Im Jahre 1560 wurde er als Meistersohn zum Freimeister der St. Lucasgilde erklärt und 1573 nahm er einen Lehrling Namens JACQUES COMPERIS an, auf welche beiden Daten sich die Erwähnung seines Namens beschränkt. Doch muss sein Todesjahr mindestens um zwei Jahre später als nach van Mander's Angabe gesetzt werden, wenn das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit der Jahrzahl 1575 bezeichnete Bild »Chriſtus den Lahmen heilend« in der Eremitage zu St. Petersburg (Nr. 512) von ihm iſt, wie es der Catalog angibt.

Die Richtung Bueckelaer's iſt, wie die ſeines Meiſters, eine wahre Volksrichtung; der gewöhnliche Menſch in ſeiner gewöhnlichen Arbeit auf dem Feld, auf dem Markt und in der Küche, das Volk mit ſeiner Eigenthümlichkeit als Maſſe, mit ſeinen Gebräuchen und Handlungen, dieſs zog ihn an und darin ſuchte er Farbe und geiſtigen Inhalt. Auf einem Gemälde der Gallerie zu München (Nr. 78), das mit der Jahrzahl 1561 bezeichnet iſt, ſehen wir einen groſsen Platz. Der Hintergrund iſt von Paläſten im italieniſchen Renaiſſanceſtyl mit offenen Säulengängen von Marmor eingenommen. In der Loggia eines der Paläſte wird Chriſtus von Pilatus dem Volke gezeigt, aber die Umgebung des »Eccehomo« iſt ſo klein und farblos, daſs, wenn nicht der Katalog darauf aufmerkſam machte, man ſie nicht einmal bemerken würde. Die Hauptſache für den Beſchauer wie für den Künſtler, iſt der Markt auf dem groſsen Platze. Im Vorgrund ſitzen Händlerinen mit Gemüſe, Früchten und anderen Eſswaaren, die Käufer ſchlendern zwiſchen den Waarenauslagen herum. Um Chriſtus und Pilatus kümmert ſich Niemand von der beſchäftigten Volksmenge, die blos für ihre Aepfel und Kohlköpfe ein Auge zu haben ſcheint. Der Ton iſt bräunlich, aber die Farben ſind noch voll und die kräftigen Roth überwiegend; das Licht iſt warmbraun, aber die Schatten ſind ſchwarz.

Wir finden demnach die Beobachtung der Wirklichkeit und die kräftige Farbe des Maſſijs bei dem Schüler des nordniederländiſchen Meiſters wieder, aber modificirt. Was hell war iſt dunkler, was nebenſächlich war, nemlich die treue Wiedergabe jedes Standes, auch des arbeitenden, iſt Hauptſache geworden; die Hintergründe, die bei ihm ſo farbig ſind, erſcheinen hier zwar abgeblaſst aber noch nicht aufgegeben. Die italieniſche Architektur, die bei Bueckelaer, wie bei Goſſaert den Hintergrund bildet, finden wir bereits in Maſſijs' Legende der hl. Anna.

Die Schauſtellung Chriſti am Palaſt des Pilatus muſs den Volksmaler Bueckelaer beſonders angezogen haben. Wahrſcheinlich war ihm der Gegenſtand willkommen als eine Verſchmelzung der religiöſen Scenen, wie ſie im allgemeinen Gebrauche waren, mit den Volksſcenen, wie er ſie aus eigener Neigung erwählte. Van Mander berichtet uns von einem Eccehomo, das erſt im Beſitze des Jacob Raeuwaert in Amſterdam war, und von dieſem an den Kaiſer verkauft wurde. In der Moritzkapelle zu Nürnberg finden wir denſelben Gegenſtand wieder: Chriſtus vor dem Palaſt des Pilatus dem Volke gezeigt, und die Gemüſefrauen im Vorgrunde (Nr. 19. bez. J. B. 1566). Der nennenswertheſte Unterſchied zwiſchen dieſem und dem Münchener Bilde iſt, daſs das Nürnberger, obwohl auch bräunlich im Ton, merklich heller im Licht iſt.

Wir führen noch ein Gemälde von Beuckelaer an: die »Fiſchverkäufer« bezeichnet mit der Jahrzahl 1568, in der Pinakothek zu München (Nr. 57). Auf einem Tiſche ſteht ein groſser Bottich, eine hölzerne Mulde, ein Korb und ein kupferner Keſſel, alle mit Fiſchen gefüllt, dahinter ſtehen zwei Frauen und ein Mann. Der letztere legt über die Schulter der einen Frau die Hand auf ihre Bruſt, während die andere nach dieſer anzüglichen Handlung umſieht. Braungrau und braunroth herrſchen in den Draperien vor, auch das Nackte iſt bräunlich, das Licht kräftig und die Farbenſcala hoch ohne hell zu ſein. Mit Genauigkeit, faſt mit Vorliebe ſind die Fiſche und das Geräth wiedergegeben. In Allem und vorab in den weiblichen Geſtalten mit ihren eigenartigen Hauben erkennt man die Art von Beuckelaer's Meiſter bis in ſeine kleinſten Eigenthümlichkeiten wieder. Doch iſt ein neues Element dabei zu bemerken: Das Volks-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

leben kann oft unbedeutend oder schwerfällig sein, trocken und langweilig ist es weniger als irgend etwas anderes. Wenn man vom Volke spricht, kann man sein Leiden und sein Plagen erzählen, will man aber eine treue Darstellung seines Lebens geben, so muss man auch seines angebornen Hangs zu Scherz und Geplauder Erwähnung thun. Oft freilich sind diese Scherze und Gespräche gehörig grob und unlauter; aber dem hellen Lachen, dem derben Genuss und rauhen Leben muss der Volksmaler und launige Künstler möglichst nahe zukommen suchen. Der Fischverkäufer, der mit der Frau bei seinem Kram sich seine Späfse erlaubt, zeigt uns diefs bei Bueckelaer, und viele andere nach ihm geben uns davon noch deutlichere Belege.

In erster Reihe thut diefs PIETER BRUEGHEL, der Aeltere, welcher als satyrischer und launiger Maler unter dem Antwerpen'schen Volke berühmt geblieben ist und mit dem Namen Bauernbrueghel oder Viezen (närrische) Brueghel belegt wurde.* Dass sein Name dreihundert Jahre nach seinem Tode im Lande noch die Bedeutung von einem possirlichen und launigen anne hat, beweist genug, welchen Ruf er sich seiner Zeit zu erwerben wusste und wie sehr seine Art bei dem Volke beliebt war.

Der Vieze Brueghel ist kein Antwerpener von Geburt, sondern bei Breda in dem Dorfe Brueghel geboren. Das Jahr seiner Geburt ist unbekannt geblieben. Die einen geben 1510, die andern 1530 dafür an, die Wahrheit liegt vielleicht in der Mitte. Er kam früh nach Antwerpen, wo er der Schüler des PIETER COECKE von Aalst und darnach des HIERONYMUS COCK wurde. Bald nachdem er Freimeister geworden (1551) ging er nach Italien, wie die Signatur „Rome 1553" auf einem seiner Kupfer beweist. Nach seiner Rückkehr wohnte er in Antwerpen, verliefs aber 1563 diese Stadt abermals, um die Tochter seines ersten Lehrers Pieter Coecke, welche er als sie noch ein Kind so oft auf dem Arm getragen, zu heiraten und sich in Brüssel, wo seine junge Braut lebte, ansässig zu machen, und starb dort 1569 unter Hinterlassung von zwei Söhnen, die mit ihm dem Namen Brueghel einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der niederländischen Kunst erwarben.

Pieter Brueghel war zwar der Schüler des Pieter Coecke, aber er folgte den Fussstapfen seines Meisters nicht. Denn Coecke verräth in alledem, was wir von ihm kennen, in seinen Stichen wie in dem Bild des Antwerpen'schen Kirmesriesen u. a. m. eine Richtung, die ganz aufserhalb der Art Brueghels liegt. Der Künstler, den sich unser Maler zum Vorbild erwählte, war vielmehr sein Landsmann, der Nordbrabanter JERONIMO BOSCH**, welcher sich in einer absonderlichen Richtung bewegte. Denn statt sich dem Realen zuzuwenden, beherrschten sein Gehirn Hölle und Teufel, Ungeheuer und Schauererscheinungen aller Art und diese misförmigen Gebilde seiner Phantasie suchte er wiederzugeben.

In der von Jan Wiericx gestochenen und von Theodor Galle herausgegebenen Sammlung von Malerporträts finden wir ein bezeichnendes Bildnis dieses künstlerischen Sonderlings. Seine Wangen sind eingefallen, seine Haare wie vom Wind nach rückwärts getrieben, weit geöffneten Auges und unbeweglich starren Blickes sieht er vor sich, als ob er in seinen fremdartigen Visionen gefühllos gegen das geworden wäre, was rings um ihn vorgeht. Schon Lampsonius war über diefs verwilderte Gesicht betroffen und seine Verwunderung gab ihm die einzigen glücklichen Zeilen ein, die wir von ihm finden:

* Die alte und erste Schreibweise ist Brueghel, wir wählten daher diese Form; in den Niederlanden und in Frankreich schreibt man jedoch gerne Breughel, weil die Aussprache des Namens der letzteren Schreibung (nach Art des französischen eu) wie schon in der Lebenszeit des Meisters so auch noch jetzt entspricht.

** Eigentlich Jeronimus van Aeken, geb. zu Herzogenbusch um 1462, † daselbst 1516. D. Ü.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

»Was ſucht denn, Hieronymus Boſch, Euer ſtarrer Blick? Was bedeutet die Bläſse Eurer Wangen? Sind es Geiſter, die Ihr ſchaut, oder flattern die Bewohner des Schattenreichs um Euch? Ich möchte faſt glauben, daſs der Zugang zu dem geheimniſsvollen Reich der Todten Euch geöffnet ward, ſo gut wiſst Ihr Alles zu malen, was die Hölle in ihrem Schooſse birgt.«

Wie ihm ſeine wilde Phantaſie die Hölle und deren Bewohner zeichnet, ſehen wir an einem Bild in der Akademie zu Wien (Nr. 220—223), die Hölle und das jüngſte Gericht darſtellend.* Seine Teufel haben allerlei unmögliche monſtröſe Geſtalten; Menſchen und Thiere miteinander verbunden, Thiere, die an allerlei Dinge gemahnen und mit allen Arten von Gegenſtänden zuſammengeſchmiedet ſind, durch Tonnen, Schilde, Körbe geſteckt, durch einander gebohrt, in einander verwachſen erſcheinen: Ausgeburten der wildeſten und ausſchweifendſten Einbildungskraft, die den Eindruck machen, als ob ihr Verfertiger unabläſſig und am hellen Tage von Alpdrücken gepeinigt worden wäre. Auch die Malerei hält mit den ſpuckhaften Gegenſtänden gleichen Schritt. Groſse Flecken Gelb, Braun, Grün und Roth liegen in grellen Tönen mit ſcharf abgrenzenden Umriſsen über das Bild zerſtreut. Wir nennen eine ſolche Malerei krankhaft, denn das Geiſtige, das der Künſtler hineinzulegen meint, kann den Widerwillen nicht beſiegen, den all die Truggeſtalten und monſtröſen Ungeheuer, wie ſie von aller Welt zuſammengeſucht ſind, auf uns machen.

Man würde jedoch Boſch falſch beurtheilen, wenn man glauben würde, daſs er ſeinen Spuckgebilden allein ſeinen guten Künſtlernamen zu danken hat. Das Muſeum zu Madrid beſitzt von ihm eine Reihe von unzweifelhaft echten Werken (Nr. 1172—1181) die ihn uns ganz anders kennen lehren. Unter den Teufeleien mit all ihren Extravaganzen, begegnet man hier Stücken, die viel klüger componirt ſind, wie die »Anbetung der Könige«, in welcher die grillenhafte Phantaſie des Malers nur in dem wunderlichen Einfall wieder zu finden iſt, der ihn einige Hirten auf das Dach und vor die Stallthüre ſetzen lieſs, um durch die Ritzen zu erſpähen, was innen vorgeht. Es iſt jedoch nicht die höhere Gemäſsigtheit dieſer Schöpfungen, welche ihm den Namen eines groſsen Künſtlers verdienen könnte, ſondern vielmehr der in ſeinen beſten Werken überraſchende unerreichte Glanz ſeiner Farbe, und die unübertroffene Feinheit ſeiner Ausführung. Sein Mohr mit dem weiſsen Kleid in dem Bild der drei Könige iſt vielleicht das höchſte, was jemals in ſauberem und feinem Colorit hervorgebracht wurde, und von mehr als einem Bilde könnte man dasſelbe ſagen.

Jeronimo Boſch fand einen Nachfolger in JAN MANDIJN, der von Haarlem, wo er um 1500 geboren, vor 1530 nach Antwerpen kam, dort Stadtmaler wurde und vor 1560 ſtarb.** Keines ſeiner Werke geht unter ſeinen Namen, indem ſie wahrſcheinlich Boſch zugeſchrieben werden, mit welchem er nach van Mander die gröſste künſtleriſche Verwandtſchaft hatte.

Brueghel erbte von Boſch die Feinheit der Ausführung und das glänzende Colorit, was wir an ſeinen beſten Stücken ebenſo wie an jenen ſeines Vorbildes bewundern; er erſetzte aber weislich die Spuckgeſchichten durch mehr menſchliche Schwänke, und während ſein Vorgänger dem gewöhnlichen Volksleben fremd blieb, ſuchte Brueghel ſeine Gegenſtände und Modelle fleiſsig in dieſem. Waren aber auch ſeine Bilder durchaus dem Volksleben entlehnt, ſo wuſste er im Gewande desſelben doch ebenſo bibliſche und andere Ge-

* Der Verfaſſer nennt das Berlinerbild Nr. 563, jetzt als Copie des Wiener Triptychons (von der Hand eines ſächſiſchen Meiſters) bezeichnet. Vgl. Catalog der Berliner-Gallerie 1878 S. 341. D. Ü.

** Notizen von R. Leo de Burbure aus dem Stadt-Archiv von Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schichten wiederzugeben wie gelegentlich Sprichwörter oder moralische Lehren zu veranschaulichen.

Seine aus der Geschichte entnommenen Bilder umfassen gewöhnlich eine ansehnliche Zahl von Personen. Im Belvedere zu Wien befindet sich eine ganze Gruppe seiner hervorragendsten Stücke. Kaiser Rudolf II. (1552—1611) war ein grosser Liebhaber des Meisters und sammelte in Prag eine ansehnliche Zahl seiner besten Werke, die von der böhmischen Hauptstadt nach der österreichischen gelangten. Wir heben daraus hervor: den »Streit zwischen Fastnacht und Fasten« einen Mummenschanz des 16. Jahrhunderts auf einem offenen Platze vorstellend und mit dem Jahre 1559 bezeichnet; den »Bethlehemitischen Kindermord« in einem niederländischen Dorf zu Winterzeit, den »Thurm zu Babel« und eine »Kreuztragung« beide mit 1563 bezeichnet.

Betrachten wir das letztgenannte Werk, das uns auch als das am meisten charakteristische erscheint. Zur Rechten erhebt sich ein Berg aus graubraunem Gestein mit grünen Grasflecken abwechselnd, auf dessen Gipfel man einige Bäume und auf halber Höhe einen zackigen Fels mit einer Windmühle sieht, hinter dem sich die Stadt zeigt. Den Bergrücken steigen Hunderte von Personen hinan. Von diesen ist ein Theil bereits oben angelangt und bildet einen Ring um den Bergscheitel, andere kommen in abgesonderten Haufen zu Fuss, zu Pferd und zu Wagen an. Christus und die welche ihn führen bilden eine kleine unansehnliche Gruppe, die Schächer ebenfalls, so dass Alles über die grosse mit Figuren gespickte Landschaft verbröckelt und verstreut ist. Die bunte Menge, die da so ordnungs-, sorg- und gefühllos fortzieht, lässt eher an einen Kirmesszug denn an eine Kreuztragung und eine Hinrichtung denken, und Multatuli scheint dieser Scene von Herzlosigkeit eine Stimme zu verleihen, wenn er sein geniales Gedicht über seine eigene Kreuztragung mit dem Rufe beginnt:

Kommt mit, kommt mit, ein Mann kömmt an das Kreuz!
Da ist was Schön's zu sehn auf Golgatha,
Werft Meisel weg und Spaten, Bürgersleut,
Und ruft die Töchter, ruft die Jungen von dem Spiel
Und lasst die Arbeit Arbeit sein für heut'
Werft Hammer, Kelle, Hobel, Webschiff weg
Kommt Alle mit! . . da ist was Neu's zu sehn
Kommt Alle mit! . . . Hurrah auf Golgatha!
Hurrah! Hurrah! auf Golgatha!

Auf der Ebene sinkt Maria, die den letzten Gang ihres Sohnes mitgehen wollte, vor Kummer zusammen, und erhält Beistand durch Johannes und zwei Frauen. Die Bewegungen und die Haltung dieser wie auch einigermassen der anderen Figuren sind vollständig hölzern, die Gruppirung fehlt entweder ganz oder ist kindisch einfältig; doch ist die Erfindung der Figuren sehr abwechselnd, und alles dicht bemalt, funkelnd von Farbe; die Figürchen in vollem Roth, Gelb, Weiss, Blau, Violett bilden auf dem braun- und grünmarmorirten Grund farbige helle Flecken.

Eines der schönsten sittenbildlichen Werke, auf welchem die vollständige Geschichte eines Goldmachers gegeben ist, besitzt der Verfasser dieses. Rechts sieht man den Mann an seinem Lesetisch sitzen, der ganz und gar mit Büchern bedeckt ist. Er sucht nach dem Stein der Weisen, der das werthlose Metall in Gold verwandeln soll. In der Mitte der Tafel sieht man ihn abermals die Narrenkappe auf dem Kopfe unter den Schmelztigeln, worin die wunderthätige Umschaffung vor sich gehen und worin vorerst sein Vermögen und Lebensglück in Rauch aufgehen soll, das Feuer anblasen. Neben ihm steht seine Frau und zeigt ihre Tasche, aus welcher der letzte Pfennig bereits verschwunden ist. Links

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſieht man den Mann zwiſchen Tigeln und Schmelzöfen, Pfannen und Bechern, mit verwilderten Haaren und zerſchliſsenen Kleidern ſein Werk mit Eifer fortſetzen. Oberhalb an den Kaminmantel iſt ein Zettel geheftet, auf welchem das Wort al-ghemiſt* (für Alchemiſt) zu leſen iſt. Im oberen Theil ſpielt der vierte und fünfte Akt der traurig endenden Comödie. Die Kinder ſind in den leeren Schrank gekrabelt und dem nach Brod verlangenden Schweſterchen antwortet einer der Kleinen, der den nutzlos gewordenen Keſſel auf den Kopf geſetzt hat, daſs keines mehr zu finden iſt. Durch das Fenſter in der Ecke ſieht man, wie der wahnſinnige Goldmacher mit Frau und Kindern geht um ſein Leben in einem Armenhaus zu endigen. So geiſselte Brueghel eine der menſchlichen Verrücktheiten, die in ſeiner Zeit noch immer ihre Opfer forderte, und faſste in einen Rahmen Anfang, Mitte und Ende einer und derſelben Manie.

Hinſichtlich der Ausführung iſt das Gemälde ein Meiſterwerk: Die Farbe hat eine Wärme, die Malerei eine Feinheit, die an Hieronymus Boſch denken läſst. Der Grundton iſt bräunlich, aber die anheimelnden warmen Töne, beſonders der gelbbraune, ſind herrlich. Das Stück hat nichts von der harten Malweiſe, die man oft an echten oder unechten Brueghels findet, es glänzt, iſt aber zugleich harmoniſch in ſeiner Kraft. Daſs die Linien etwas eckig, die Bewegungen zu ſteif, und die Perſpective minder beobachtet iſt, muſs als ein unſerem Maler charakteriſtiſches Gebrechen betrachtet werden.

Nicht minder ſchön iſt das Stück, das Baron Leys in Antwerpen beſitzt. Es ſtellt den bibliſchen Spruch dar: »Wenn ein Blinder den andern führt, ſo fallen beide in die Grube«. In einer Landſchaft zieht eine Reihe von Blinden einher, die ſich gegenſeitig bei dem Wanderſtab oder bei der Schulter halten. Der vorderſte der Reihe iſt in die Grube gefallen, die andern ſind im Begriffe ihm zu folgen. Das Stück iſt von mehr als einem Geſichtspunkte aus merkwürdig. Zunächſt iſt Alles in einem düſter grauen Ton mit wenig vortretenden Farben gehalten, aber mit einer Feinheit der Tinten und Geſchloſſenheit der Malerei, die nicht verfehlen dann eine ruhige und doch tiefgehende Harmonie hervorzubringen. Dann iſt in der Wahl der Figuren ein Mittelweg zwiſchen dem ſpuckhaft Miſsförmigen und dem natürlich Wahren eingehalten. Die Blinden ſind zwar mögliche Menſchen, haben aber zugleich etwas in ihren Zügen und Kleidern, was an die phantaſtiſchen Geſtalten von Boſch denken läſst. Und endlich, während die Figuren zu unſchöner Wahrheit hinneigen, ſpricht aus der wohl entwicklten ſorgfältig durchgeführten und wirklich gefälligen Landſchaft das Streben des Malers die Natur in ihren ſchönſten Formen erſcheinen zu laſſen. Das Muſeum von Neapel beſitzt davon eine Wiederholung in ungefirniſster Leim- oder Eiweiſsfarbe mit der Signatur „Brueghel 1568". Dabei iſt zu bemerken, daſs ſehr wahrſcheinlich viele von Breughel's Stücken in Leimfarbe gemalt ſind, jedoch durch ſtarke Firniſſe das Ausſehen von Oelgemälden erhielten.

Das dritte Meiſterwerk von Brueghel dieſer Art, das ich kenne, iſt ſeine »Bauernſchlägerei« in Dresden (Nr. 722), welches immer als eines der entwickeltſten Stücke des Meiſtes galt und dieſen Namen auch verdient. Vor einer Kneipe auf der Straſse waren vier Bauern beim Kartenſpiel, welches zum Streit und nach dem Wortkampf zur Schlägerei führte. Schon iſt die Bank, auf welcher man ſpielte umgeworfen, und Karten wie Kannen liegen am Boden umher, und ſchon wird tapfer darauf losgeſchlagen. Drei Bauern ſtehen auf einer Seite und der vierte ſteht ihnen allein gegenüber; zwei von den erſten bearbeiten den Gegner ſo unſanft mit einem Dreſchflegel an Schulter und Kopf, daſs dem Bauer, der überdieſs von einem der Beiden noch mit einem Fuſstritte

* Wortſpiel für ganz verfehlt oder ganz vergebens.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bedient wird, das Blut vom Geſichte ſtrömt, der Dritte iſt im Begriff ihm einen Krug an den Kopf zu ſchleudern. Der arme Ueberwältigte nimmt ſeine Zuflucht zu ſcharfen Waffen und hat bereits eine Gabel erfaſst, mit welcher er auch den Angreifern zu Leibe gehen würde, wenn nicht eine noch Aergeres befürchtende Frau mit ihrem Arme den Gabelſtiel umklammern und ſo weiterem Blutvergieſsen vorbeugen würde. Auch auf der anderen Partei ſucht eine Frau die Kämpfer zur Ruhe zu bringen. Hinter den Raufenden zeigt ſich eine dicht mit Häuſern und Bäumen beſetzte Landſchaft auf einem Grund, der nach alterthümlicher Weiſe in die Höhe geht. Die Farben erſcheinen in vollem Glanze, carmoiſinroth, weiſs, kräftig grün; aber die ungemilderten Töne und der reichgefüllte Hintergrund verbinden ſich zu weicher Harmonie.

Man ſieht leicht, um was es dem Maler zu thun war: Allerdings wollte er Bauern darſtellen, und zwar in ihrem vollen bäueriſchen Weſen, aber zu gleicher Zeit wollte er den Beſchauern eine Lection geben über die nachtheiligen Folgen des Spieles. Brueghel hat als echter Niederländer einen ſtark ausgeſprochenen Sinn für das Moraliſiren und für das Verkündigen einer Lebensweisheit, die den unmittelbaren Nutzen vor Augen hat, und ſich gerne der gebräuchlichen Sprichwörter und überlieferten Wahrheiten als ererbter und erprobter Lehrmittel bedient. Spricht dieſer Zug ſchon deutlich aus den Gemälden, die wir von ihm beſitzen, ſo zeigt er ſich noch unverkennbarer in den Stichen nach ſeinen Zeichnungen und Malereien, die während ſeines Lebens wie nach ſeinem Tode aufsergewöhnlich zahlreich entſtanden; ein Beweis mehr, wie ſehr das launige und moraliſirende Fach der Art des niederländiſchen Volkes entſprach. Oft ſind die Stiche von Verſen begleitet, welche die Bedeutung derſelben noch klarer hervortreten laſſen. Hier ſind es Volksſpiele oder Volksfeſte, die gezeigt, dort Volksſprüche oder Sprichwörter, die illuſtrirt, oder volksthümliche Scenen aus der hl. Schrift, die wiedergegeben werden. Immer ſucht der Künſtler die launige Seite ſeines Gegenſtandes herauszukehren, oft in wenig lauterer, manchmal in anſtöſsiger Weiſe. Das Publikum, welches es in jenen Tagen ſo genau nicht nahm, verzieh es ihm gerne und erhob ihn zu ſeinem Liebling, zu dem Volksdichter par excellence.

Hier nur ein Pröbchen von ſeinen Artigkeiten: »die keifenden Weiber«. Zwei Frauen ſind einander gegenüber; die eine ſteht aufrecht und ſchmält auf die andere los, die ärgerlich, aber gelaſſen mit den Händen im Schooſs zuhört; ein Affe ſitzt am Herde, eine Henne gackert im Vorgrunde. Die moraliſirende Inſchrift lautet:

Ein Dach und ein Ofen mit Löchern im Leib
Ein Affe am Herde, der ſchmeiſset und piſst
Eine krähende Henne, ein keifendes Weib
Iſt Unglück im Hauſe, das jeden verdrieſst.

Brueghel hat oft den Frauen mitgeſpielt, und man könnte wohl geneigt ſein, folgendes Geſchichtchen zu glauben, das van Mander von ihm erzählt. Als er nemlich noch in Antwerpen wohnte, liebte er ein Mädchen, welches er zu heirathen gedachte, wenn ſie nicht ſo ſehr dem Laſter des Lügens ergeben geweſen wäre. Um ihr jedoch Gelegenheit zu geben, dieſe üble Gewohnheit abzulegen, kam er mit ihr überein, daſs er ihre Lügen auf einem Kerbſtock anzeichnen wollte, und daſs, wenn dieſer vor einem gewiſſen Zeitpunkt voll wäre, die Heirath unterbleiben, dagegen wirklich ſtattfinden ſollte, wenn der Stock am beſtimmten Tage nicht gefüllt wäre. Leider war die Gewohnheit bei dem Mädchen zur zweiten Natur geworden; das Kerbholz war vor der beſtimmten Zeit voll und das Mädchen blieb ſitzen.

Wie uns van Mander weiterhin erzählt, vermachte der Vieze Brueghel

seiner Frau testamentarisch ein Gemälde mit einer »Elster auf einem Galgen«, womit er andeuten wollte, dass Klatschereien den Galgen verdienten. Dies Bild ist als Bestätigung von Brueghel's wenig galantem Charakter erhalten und hängt gegenwärtig im Museum zu Darmstadt. (Nr. 271.) Es soll nach dem Zeugnis des Malers selbst das Beste sein, was er gemalt hat, und besitzt in der That besondere Verdienste. Es stellt eine Landschaft dar, durch welche sich ein Fluss zwischen schroffen Hügeln hinwindet. Die Ferne ist von blass blauem Ton, mehr nach vorne steht eine Baumgruppe mit sehr fein gemalten Blättern von bläulichen, gelben und grünen Tinten; ganz im Vorgrunde steht ein Häuschen mit einer Mühle und auf einem Felsen erhebt sich ein Galgen, auf welchem eine Elster sitzt; links ergötzt sich eine Gruppe von Bauern mit Tanzen. Der ganze Vordergrund ist sehr farbig gehalten und gemahnt stark an den Sammt-Brueghel. Die tanzenden Figürchen in vollen hellen Tönen von Roth, Weiss, Grün, Grau bilden immerhin Flecken, aber es ist Bewegung in ihrer Geberde und Lebendigkeit in der Darstellung. Die Umrisse werden weich, und die Ausführung hat die Feinheit der besten Stücke von Brueghel's Vorbilde. Was die Landschaft betrifft, so sei nebenbei bemerkt, dass Brueghel, wie wir durch van Mander erfahren, von seiner italienischen Reise einen ansehnlichen Skizzenvorrath von Land- und Gebirgansichten mitgebracht hat und dass er in späteren Jahren diese in seinen Bildern wohl zu verwerthen wusste. Mit welcher Sorgfalt und Kunst er dies that, haben wir wiederholt gesehen.

Um sein Bild zu vervollständigen, ist hier nur noch anzudeuten, dass hunderte von Stücken ihm zugeschrieben werden, die sowohl in Hinsicht auf den Gegenstand als hinsichtlich der verhältnismässig noch geringeren Ausführung wenig zu bedeuten haben, und den Gemälden sehr ferne stehen, die wir von ihm beschrieben haben.

Wir können in Brueghel eine doppelte Künstlernatur erkennen: In der Darstellung der Figuren neigt er zu derber Wahrheit hin, in der Wiedergabe der übrigen Natur sucht er diese so lieblich, so zierlich und so sorgfältig als möglich darzustellen. Einer seiner Söhne, der Sammet-Brueghel, folgte der landschaftlichen Richtung seines Vaters, während der andere, der Höllen-Brueghel mehr direkt in dessen Fussstapfen als Figurenmaler trat.

Dieser letztere PIETER BRUEGHEL, wie sein Vater genannt, wurde zwischen 1564 und 1567 geboren und starb 1637/38. Er ging bei Gillis van Coninxloo in die Lehre und liess sich 1585 in die St. Lucasgilde zu Antwerpen einschreiben. Am 5. Nov. 1588 vermälte er sich in der Kirche zu U. L. F. daselbst mit Elisabeth Goddelet, welche ihm am 6. Juli 1589 einen Sohn gebar, PIETER BRUEGHEL der dritte, jüngste, später wie sein Vater und Grosvater Maler, und am 12. Aug. 1591 eine Tochter, Maria. Unter den vier Schülern Pieter Brueghels des Jüngeren (zweiten), welche in den Liggeren genannt werden, finden wir den berühmten Frans Snijders.

Der Höllenbrueghel folgt, wie sein Name andeutet, mehr wie sein Vater der teufelluftigen und spuckhaften Richtung des Hieronymus Bosch. Der alte Pieter hatte nur ausnahmsweise derlei Ungeheuerlichkeiten geschaffen und sich mit Vorliebe auf die Wiedergabe von Scenen aus der Wirklichkeit verlegt: sein Sohn malte ausnahmsweise Scenen aus dem Volksleben und gewöhnlich Darstellungen phantastischer Art.

Im Museum zu Brüssel (Nr. 3) sehen wir von ihm den »Fall der widerspänstigen Engel«, eine Scene, die für seine Richtung wie geschaffen schien. Das Gemälde bildet, von einiger Entfernung gesehen, den buntesten Wirrwar dar, den man nur träumen kann: man sieht nichts als eine grosse eintönige Oberfläche, auf welcher Lichtflecken von warmem Ton, bräunlich grün und



Der Alchemiſt von Pieter Brueghel dem Aelteren. Im Beſitz von Max Rooses in Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

weiſs, mit allerlei Tinten verſtreut ſind. Tritt man näher, ſo bemerkt man in der Mitte des Stückes einen Engel mit Gliedern, die ebenſo ſteif und eckig in den Gelenken ſind wie die einer Heuſchrecke, in der erhobenen Hand ein Schwert, am Leibe einen goldenen Panzer tragend. Zur Rechten und Linken von ihm ſtehen zwei andere Himmelsbewohner in flatterndem weiſsen Gewande, ein halbes Dutzend andere oberhalb ſtoſsen in Trompeten, welche ausſehen wie gekrümmte Füllhörner. Unter ihnen fallen die Teufel in die Hölle, zum grössten Theile wie Variationen über die Form eines Froſches erſcheinend. Hier ein Froſch mit Gefieder und einem Schnabel, den Krallen und den Flügeln eines Vogels, dort ein anderer Froſch mit einem Helm auf dem Kopf und einem Schwert in der Hand, einen Turnier-Ärmel um den Arm und eine Sonnenuhr auf dem Rücken, dann ein dritter, der auf dem Rücken liegt und in ſeine Pfote beiſst, ein vierter, deſſen Hals aufgeſchlitzt iſt; grüne, braune, weiſse Fröſche, Eidechſen und Fiſche, wie unmögliche Frucht- und Gewächssorten, die Fleiſch geworden ſind; eine ganze Trödlerbude in Menſchen umgeſchaffen, ringend und fallend, taumelnd, beiſsend und durcheinander wirbelnd, und nichts was zum Auge oder gar zum Geiſte ſpricht. Schade um all die ſchöne Farbe und die geſchickte Technik, welche an dieſe kindiſchen Spuckgeſchichten vergeudet ſind.

Es war Brueghel in dieſen Gemälden augenſcheinlich nicht um einen mächtigen Eindruck des Furchtbaren, Schauerlichen und Schreckhaften zu thun, er wollte nur ſeiner Laune, ſeinem Sinn für das Poſſenhafte, Ungewöhnliche und Unerhörte fröhnen.

Selbſt in Vorwürfen, aus welchen frühere oder ſpätere Meiſter tief ergreifende Scenen zu ſchöpfen wuſsten, iſt es nur das Fremdartige und Lächerliche was ihn anzieht. In der Liechtenſtein-Gallerie zu Wien (Nr. 1134) ſehen wir von ihm den »Triumph des Todes« vom Jahre 1597. Anſtatt dieſem Gegenſtand ſeine eigne Art zu laſſen und das Verhängniſsvolle, Unvermeidliche und Entſetzliche des Beſuchs von dem, der da kömmt wie der Dieb in der Nacht, hervortreten zu laſſen, begnügt er ſich die Verwirrung zu ſchildern, welche der Tod auf der Welt hervorbringt. Ein mit Todtenſchädeln beladener Wagen wird von Skeletten gezogen; der Tod ſchleppt einen König und ſeine Schätze, einen Kardinal mit einem Sarkophage und einen Mönch mit; weiterhin ſchwingt er die Senſe unter den Lebenden, holt ſie von der Tafel, von der Muſik und von den Geliebten. Auf einem Pferde-Skelette reitend trabt er in vollem Laufe durch das Volk, die verhängniſsvolle Waffe in der Hand. Ueberall flüchtet man, und überall wird man eingeholt, es iſt eine Scene von unbeſchreiblicher Verwirrung. Der Tod erſcheint nicht mehr als der ſchleichende, ſchweigende Beſuch des ungebetenen Gaſtes, ſondern als der wüthende Kampf gegen einen gefürchteten Feind. Um das Phantaſtiſche noch zu erhöhen, ſteigen in der Ferne die rothen Flammen und der ſchwarze Rauch von einem Glühofen auf und ſind die Berge im Hintergrund mit Galgen beſetzt.

Näher an der Richtung ſeines Vaters bleibt er in Stücken wie die »Kreuztragung« im Antwerpen'ſchen Muſeum (Nr. 31) bezeichnet mit der Jahrzahl 1607. Dieſs Werk hat die meiſte Uebereinſtimmung mit jenem des älteren Brueghel im Wiener Belvedere, welches wir oben beſchrieben haben. Hier wie dort findet man den langen Zug mit ſeinen Gaſſenjungen, für welche das Schauſpiel ein Feſt iſt, mit ſeinen Krämern und Bettlern; hier wie dort ſieht man die hölzerne Gruppe von Maria und ihren Freunden mit ihren knitterig glänzenden Kleidern im Vorgrunde; hier wie dort ſind die Menſchen ſteif und roh gezeichnet, ihre Glieder wie mit ein paar Beilſchlägen aus einem Baumſtamme gehauen, ihre Züge wie mit einem angekohlten Zündhölzchen auf das Geſicht getupft. Die Perſpective iſt noch immer unvollkommen; Bäume,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſechsmal ſo hoch wie Häuſer, und Häuſer, nicht höher als Menſchen, begegnen überall. Wie bei dem Vater iſt die Farbe ſchneidig und von ungedämpfter und unbeſchatteter Kraft; der Grundton iſt braun und davon gehen die bunten Figürchen hell ab. Und ebenſo wie bei dem Vater könnten wir Gemälde des Sohnes anführen, in welchen er beim Malen der Landſchaft oder der Dorfanſichten Auftrag und Farben feiner und geſchickter behandelt.

Dagegen unterſcheidet er ſich von dem ältern Pieter Brueghel darin, daſs er dem Moraliſiren ganz aus dem Wege geht. Er gibt die alltägliche Wahrheit nur im wirklichen Leben ohne Zuthat wieder, und in dieſer Wahrheit ſucht er mit Vorliebe den eigenartigen Charakter des minderen Mannes und der minderen Dinge, im Uebernatürlichen ſucht er das Ungeheuerliche und Poſſirliche.

Wir ſind mit dem jüngeren Brueghel bereits um ein Jahrhundert ſeit Maſtijs' Tode vorgeſchritten, in eine Periode, in welcher man im Allgemeinen bereits ganz anderen Idealen huldigte als Maſſijs und die Brueghels. Es iſt Zeit, daſs wir der jüngeren Bewegung nachgehen; ehe wir jedoch dieſs thun, dürfen wir doch nicht unterlaſſen, einen Blick hinter uns zu werfen, um zu ſehen, welchen Weg die Schule des Maſſijs und der Nachfolger der nord-niederländiſchen Meiſter in den ſüdlichen Niederlanden von 1530—1637 zurückgelegt hatten.

Wir ſind weit von der Zeit entfernt, in welcher die erſten vlämiſchen Maler in ſich gekehrt und mit ehrfurchtsvoller Scheu ihre religiöſen Tafeln malten und Zug für Zug, Punkt für Punkt ihre Geſtalten aus den überirdiſchen Kreiſen ſchufen, von der Zeit, in welcher ſie allen Reichthum, Glanz und Farbenſchimmer, von dem was die Natur Schönes beſitzt, auf ihre übernatürlichen Schöpfungen mit vollen Händen ausſtreuten. Wir ſind ſelbſt ferne von der Zeit, in welcher Maſſijs mit der Vorliebe für Farbenglanz dieſelbe Sorgfalt der Ausführung verband, und das wirkliche Leben in ſeiner vollen Kraft, wenn auch nicht ohne Härte wiedergab. Nun ſind wir zu einer Kunſt gelangt, welche jedes Verſtändniſs für höhere Auffaſſung von ſich geworfen, und in der Wirklichkeit das ſtark Auffällige an die Stelle des innig Rührenden geſetzt hat, welche das Alltägliche und Gewöhnliche für anziehender hält als das Schöne, welche ſtatt der in ſich gekehrten Ruhe der alten Schule, ſtatt der ſorgfältig abgemeſſenen Compoſitionen der van Eycks und ſtatt der kräftig zuſammengefaſsten Gruppirung des Maſſijs die ſtark bewegte Zerſplitterung und das verwirrte Gewühl erwählte.

Wir haben geſehen, wie bei dem letzten Vertreter der Schule die Malerei der Auffaſſung an Albernheit entſpricht, und wie die Kunſt in den Werken des jüngeren Pieter Brueghel mit dem Strom der Zeit abwärts treibt und barbariſcher wird, als ſie zweihundert Jahre früher geweſen.

Welche Bedeutung können nun dieſe Werke für die Kunſt haben und wie kann man ſie mit Maſſijs' Schule in Zuſammenhang bringen? Daſs die bürgerliche Schule des 16. Jahrhunderts direkt oder indirekt von Q. Maſſijs abſtammt, haben wir zu zeigen geſucht: war für jenen die Ungeſcheutheit, die wenn auch noch ſo häſsliche Menſchennatur ebenſo treu wieder zu geben, als wäre ſie claſſiſch ſchön, Grundregel, ſo ermuthigte die Hingebung, welche er Perſonen und Scenen aus dem alltäglichen Leben widmete, ſeine Nachfolger, dem Volksleben in ſeine verzweigteſten Aeuſserungen zu folgen; auch ſuchten ſie ſein Colorit zu behalten, obwohl ſie dasſelbe durch ihre ſcharfen Contraſte und ihre glänzende Buntheit hart und grell, ſtatt zart und hell werden lieſsen. Aus der Beobachtungsgabe aber, die ſie mit dem groſsen Meiſter gemein hatten, ging die Neigung hervor, den Gebräuchen und Gebrechen ihrer Perſonen nachzugehen und daraus entſtand der Hang zum Moraliſiren und Satyriſiren; damit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber entwickelte sich von selbst die Vorliebe für die Darstellung des Tadelnswerthen, des Ungeheuerlichen, Teuflischen und Spuckhaften.

Wenn wir uns aber fragen, ob diese Richtung für die Geschichte der Kunst bedeutsam, — so muss in dieser Beziehung vor Allem betont werden, dass jeder Richtung, sei es nun dass sie im Gebiete des Schönen und Vollkommenen steige oder falle, in den Annalen der Kunst ein Platz eingeräumt werden müsse, weil sie immer eine wenn auch mindere oder verkehrte Aeusserung des Volksgeistes ist. Die Zeiten sind vorbei, in denen man eine Schule oder einen Theil derselben in den Bann that, weil sie nicht nach Vorschriften oder Prinzipien schuf, die spätere Zeiten zu Gesetzen und unumgänglichen Regeln machten. Wir haben gelernt, zu untersuchen, welche Bedeutung jede Kunstform haben kann und mit der umfassenderen Kenntniss ist in uns auch ein umfassenderes Interesse an den auseinanderzweigenden Richtungen wach geworden. Es soll hier kein Vergleich gezogen werden zwischen den Verdiensten der Schule der Realität und jener, welche die Schönheit zur Losung nimmt; wir zeigten bereits, dass beide Richtungen durch grosse Meister vertreten werden. Schön und wahr müssen, um das rechte Ziel zu erreichen, gleichbedeutend geworden sein, und in jedem Kunstwerk ist ein Theil Schönheit und ein Theil Wahrheit. Der Unterschied ist nur, dass in dem einen mehr Phantasie, in dem andern mehr Wahrheit ist. Aber beide Grundrichtungen des vollkommenen Kunstsinnes müssen, oder sollen, oder können einander nicht ausschliessen. Wenn eine Richtung das eine zu viel dem anderen opfert, wird sie einseitig und sonach verfehlt. In einer Schule, die Lebensfähigkeit genug besitzt, überwiegt die eine Richtung die andere und dient durch das Sinken der Wagschale nach der einen der zwei Seiten dazu, das Gleichgewicht in der Gesammtheit herzustellen.

Die Schule eines Bosch und Brueghel artete in das Ungeheuerliche aus; aber vergessen wir nicht, dass in ihr der Keim fortlebte, aus welchem die Bauernmaler, die Maler des Conversationsstückes wie der komischen Scenen erwuchsen: die Teniers, die Rijckaert und Craesbeeck in den südlichen, die Brouwer, van Ostade, Steen, Hals in den nördlichen Niederlanden. Diese alle sollten in späteren Tagen die Weltanschauung in der Form verändern, aber im Wesen bewahren, und so eine der eigenartigsten und reichsten Seiten unseres Kunstlebens vertreten.

Während die Schule der Bauern- und Höllenmaler den Weg verfolgten, den wir mit ihnen zurücklegten, standen sie in schroffem Gegensatz gegen die Masse ihrer Kunst- und Zeitgenossen. Die Richtung dieser war nemlich eine ganz andere, wenn auch nicht minder einseitig und nicht weniger von der Art eine Reaktion zu bedingen und herauszufordern. Es ist die Richtung der Idealisten, der auf Massijs folgenden religiösen Maler, welche nun Gegenstand unserer Betrachtung sein soll.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VI.

Die ersten Nachfolger der Italiener.

Unmittelbar nach Q. Maſſijs waren die niederländiſchen Künſtler von der Strömung nach Italien ergriffen worden und ſie begannen jene Wanderung, welche Jahrhunderte lang, ja bis in unſere Tage fortdauerte. Wenn man aber gegenwärtig allgemein begreift, daſs das Studium der fremden Meiſter mit weiſer Wahl, faſt mit Miſstrauen begonnen werden müſse, ſo dachte man zu Anfang des 16. Jahrhunderts am allerwenigſten an Vorſicht und Beſchränkung. Italien hatte alle Herzen erobert; und wie einſt durch unſere Lande der Ruf: „Nach Jeruſalem! Gott will es!“ erſcholl und die Kreuzfahrer unwiderſtehlich nach Paläſtina forttrieb, ſo klang nun der Ruf wieder: „Nach Italien! die Kunſt will es!“ und ebenſo allgemein gehorchte man der Parole.

Es war wie ein unheilbarer Sehnſuchtsdrang, welcher unſere Maler im Beginn des XVI. Jahrhunderts ergriff und ihnen weder Raſt noch Ruhe lieſs, ehe ſie das Land ihrer Träume erreicht hatten. Da war kein Opfer zu viel: Die einen gingen zu Fuſs, unterwegs um das tägliche Brod arbeitend, andere verzehrten ihre oder ihrer Eltern Sparpfennige, um die Koſten zu tragen; viele erreichten niemals das Land ihrer Sehnſucht, und einige wollten es nie mehr verlaſſen, als ſie einmal daſelbſt angelangt waren. Man hat oft dieſe Eingenommenheit für die Kunſt des Südens beklagt; aber mag man ſie nun billigen oder nicht, ſie iſt jedenfalls leicht zu begreifen.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts und in der erſten Hälfte des 16. war in Italien eine Reihe unſterblicher Kunſtwerke geſchaffen worden, die Alles hinter ſich lieſsen, was früher geſehen worden war und die ſpäter wohl noch einmal erreicht, aber nimmermehr übertroffen wurden. Lionardo da Vinci lebte von 1452 bis 1519, Michel Angelo von 1475 bis 1564, Raffael Santi von 1483 bis 1520, Antonio Allegri (Correggio) von 1494 bis 1534, Tizian von 1477 bis 1576. In dem Jahre, in welchem bei Maſſijs die Grablegung beſtellt wurde (1508), begann Michel Angelo das Gewölbe der ſixtiniſchen Capelle zu malen und wurde Raffael von Julius II. nach Rom berufen um die Säle des Vatican auszuſchmücken.

Die dort blühende Kunſt war bedeutend von der niederländiſchen verſchieden, und gerade dieſer Unterſchied war ein Reiz mehr für die nördlichen

Maler. Anſtatt der ruhigen und inſichgekehrten züchtig bedeckten Menſchen, die in voller Kraft, aber nicht ohne Härte, in glänzenden Kleidern, aber ohne Bewegung in den Werken der älteren Schulen begegneten, war bei den groſsen italieniſchen Meiſtern eine neue Auffaſſung entſtanden, welche die ſchöne menſchliche Geſtalt über reiche Draperien, den reizenden Fluſs der groſsen Linien und Gruppen über die Durchführung kleiner Details, und das künſtleriſche Spiel des Helldunkels über die Harmonie der gleichmäſsig hellen und vollen Farben ſetzte. Die Liebe zur Schönheit war an die Stelle der Wahrheitsliebe, die Phantaſie an die Stelle der Empfindung getreten. Liebe, Poeſie, Erhebung des Geiſtes, ſchönere als irdiſche Träume, ſchönere als natürlich menſchliche Formen bemächtigten ſich des Herzens und der Hand der italieniſchen Künſtler.

Und wie dieſe Bewegung in der Malerei nicht für ſich vereinzelt war, ſo war ſie auch ſelbſt nicht von den Malern ausgegangen. Dieſe groſsen Meiſter lebten in einem Jahrhundert, welches man das der Wiedergeburt nennt, weil es die Kunſt und Literatur des griechiſchen und römiſchen Alterthums zu neuem Leben erwecken ſollte. Bald nach der Erfindung der Buchdruckerkunſt um 1450 hatte man in Italien die groſsen alten Dichter, Redner, Philosophen und Geſchichtſchreiber zu drucken begonnen und ſeit 1470 erſchien Jahr für Jahr das eine oder andere Meiſterwerk der Literatur, das geleſen, erklärt, überſetzt und allgemein bewundert ward. Zu gleicher Zeit verlegte man ſich nicht minder eifrig auf die Wiedergewinnung der Ueberreſte des Alterthums. Päpſte, Fürſten und Edelleute ſammelten Sculpturen, geſchnittene Steine, Medaillen und Alles, was den Stempel der hohen Kunſtentwicklung der alten Welt trug.

Was an den Werken von Griechenland und Rom in erſter Linie mit Bewunderung erfüllte, war die Schönheit der Form. In den Verſen der claſſiſchen Dichter, in den Ausführungen der Redner und in den Erzählungen der Geſchichtſchreiber, überall wird das Wort als ein fein gewebtes und kunſtvoll drapirtes Kleid der Gedanken gebraucht. In den Schöpfungen der Bildhauer ſind ſowohl die mächtigen Muskel des Herkules wie die geſchmeidige Biegung der Glieder der Venus, ſowohl die herrliche Nacktheit wie die geſchmackvolle Drapierung eine der Formenſchönheit gebrachte Huldigung, eine Verherrlichung der Schönheit des Körpers. Die ſtolzen Arkaden der Amphitheater, die ſtaunenerweckenden Kuppeln, die ſchlanken Säulen der Tempel und Paläſte erwecken die Bewunderung ihrer imponirenden Majeſtät und Harmonie. Und all dieſe Durchbildung, Schönheit und Geſetzmäſsigkeit ſtellte man mit Begeiſterung über das, was man Launigkeit, Härte und Rohheit des Mittelalters nannte.

Und damals ging die Kunſt in Italien wieder den Weg, welchen der menſchliche Geſchmack, ſolang wir die Welt kennen, immer verfolgt hat: nach dem Ernſteren kömmt das Mildere, nach dem Majeſtätiſchen das Anmuthige, nach dem Strengen das Geſchmeidige. Nach dem düſteren Aeſchylos der ſonnige Sophokles; nach dem ſtrengen Phidias der anmuthige Praxiteles; nach dem träumeriſchen und ſcheuerweckenden Dante der ritterliche Taſſo; nach Giovanni da Fieſole Perugino und nach dieſem ſein Schüler Raffael. So wandelt ſich die Kunſt auch einmal zum Guten, dann wieder zum Schlechten, bis ſie eine Umwälzung aus ihrem alten Geleiſe wirft, um ſie denſelben Kreislauf in ſpäteren Zeiten wieder beginnen zu laſſen.

Doch nicht blos in dem Gebiet von Kunſt und Literatur herrſchte damals in Italien dieſe Anmuth, denn das ganze Land hatte den Einfluſs einer verfeinerten Anſchauung erfahren. Die Zone ſelbſt läſst ein Leben zu, das die Formenſchönheit mehr begünſtigt, als im Norden. Der Verkehr in der freien Luft, die Spaziergänge und die vielen Kreiſe, in welchen die Menſchen einander begegnen und feſtlich zuſammen ſind, dieſs Alles lieſs ihn anmuthige Reden und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Manieren mehr beachten. Ihre wärmere, leichter reizbare Einbildungskraft gab auch ihrer Geſellſchaft äuſserlich betrachtet einen glänzenden und geiſtreichen Ton. Jemand, der an die bürgerliche Kunſt, die bürgerlichen Wohnungen, die einfachen Sitten und die kühle Atmoſphäre des Nordens gewohnt iſt, iſt wohl entzückt über die mildere Sonne und die groſsartige Natur des transalpiniſchen Landes, über die mit Marmor und Wandgemälden bedeckten Paläſte und Kirchen, über die Eleganz im Leben und die Monumentalität in der Kunſt.

Dazu herrſchte damals in allen gröſseren wie kleineren Gebieten Italiens hoher Wohlſtand. Das päpſtliche Rom, das Florenz der Medicis, Venedig, Genua, Bologna, Mantua und ſo viele Städte, die am Fuſs der Alpen und Apenninen liegen, erfreuten ſich einer Wohlfahrt, die ſie weder früher noch ſpäter jemals in ſo hohem Maaſse gekannt haben. Der Handel war hier wie in Flandern der fruchtbare Baum, welchem die Kunſt als eine ſchöne Blüthe entſprang. In jeder dieſer Städte fand man Geiſtliche, Kloſtervorſtände, Fürſten, Adelige und Kaufleute, welche die Künſtler ermuthigten, beſchirmten, in ihre geſellſchaftlichen Kreiſe zogen und mit freigebiger Hand belohnten. Die Maler waren höher geſchätzt als im Norden. Man denke nur an die Rolle, welche die gröſsten von ihnen im 15. Jahrhundert ſpielten, verglichen mit dem Leben, welches damals die des Nordens führten. Da Vinci war Maler, Bildhauer, Architekt und Ingenieur am Hof Lodovico Sforza's in Mailand, ehe er von König Franz I. nach Frankreich berufen ward. Raffael wurde von Julius II. und Leo X. gehätſchelt, von der ganzen Welt verehrt, umdrängt von einem Heere von Schülern. Michel Angelo durfte Päpſte als Seinesgleichen behandeln, und ſprach ſtolzer mit ihnen „als ein König von Frankreich gethan haben würde.“ Tizian war der Maler von Kaiſern und Königen, ihm hob Kaiſer Karl den Pinſel auf. Alle führten ein Leben von Edelleuten, erwarben Reichthum, Ehren und Ruhm im Ueberfluſs und erhoben ſich in ihrer Umgebung höher, als dieſs ſonſt Künſtler jemals vermochten; dabei war man freier im Umgang, die Sitten waren loſer, man hielt auf Heiterkeit und Witz, und die Geſchichte bewahrt die Erinnerung an die köſtliche Art und Weiſe, in welcher ſich die Künſtlerſchaft beluſtigte.

Italien ſchien daher nicht blos das Land, wo herrliche Meiſterwerke zu ſtudiren und zu bewundern waren, ſondern auch ein Land, wo die Kunſt geachtet und gehegt ward, und wirklich fanden in ſpäteren Tagen manche von unſeren Künſtlern, wie wir ſehen werden, dort das liberalſte Entgegenkommen. Die Künſtler wurden gut aufgenommen, die Sonne ſchien mild, und mancher Niederländer mag wie Albrecht Dürer gelegentlich ausgerufen haben: „Wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!“

Erklärt dieſs Alles nicht genugſam, warum das leidenſchaftliche Streben, welches in Goethe's Wilhelm Meiſter die poetiſche Mignon ſtets ihr Auge nach dem Süden richten lässt, ſich auch der niederländiſchen Maler bemächtigt; ſo daſs auch ſie ſchmachtend nach dieſem Lande der Sehnſucht ausſahen, und wenn nicht in Worten ſo doch durch das Beiſpiel einander von Vater auf Sohn, von Meiſter zu Schüler, von Jahr zu Jahr, und von Jahrhundert zu Jahrhundert das Sehnſuchtslied zuſangen, das bei der Heldin Goethe's immer wieder hervorquillt:

„Kennſt du das Land, wo die Citronen blühen . . .“

Der Einfluſs aber, den dieſe Eingenommenheit für die Culturentwicklung des Südens auf die Niederlande ausübte, war mannigfaltig und äuſserte ſich in jeder Thätigkeit des menſchlichen Geiſtes.

In der Wiſſenſchaft hatte die Bewegung zur Folge, daſs man ſich ernſtlicher als früher auf Naturſtudien verlegte. Vezaal, Dodoens, Ortelius, Mercator, Simon Stevijn und ſo viele andere machten ſich in den Niederlanden in dieſer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Periode der Wiedergeburt der Wissenschaften einen unsterblichen Namen. Jeder Mann von Erziehung lernte Latein und man schrieb in dieser Sprache nicht mehr wie früher so gut oder schlecht es eben ging, um seine Gedanken auszudrücken, sondern man strebte nach Eleganz der Form; man nahm die grossen Prosaisten und Dichter des Alterthums in Geschichtsschreibung, in Dichtung und Rhetorik zum massgebenden Vorbilde, und beschäftigte sich weit mehr mit der lateinischen und griechischen Sprache als mit der niederländischen. Dies hatte zur Folge, dass unsere eigene Literatur und mit ihr unsere Sitten von der Luft gesättigt wurden, welche aus dem Alterthum in Italien wieder emporgestiegen war, und von da ihre Strömung auch nach dem Norden gerichtet hatte. Griechische und lateinische Fabeln, Citate aus allen Dichtern, Erinnerungen an berühmte Namen von Athen und Rom, dies Alles hatte sich ziemlich nüchtern und oft ganz abgeschmackt auf unsere eigene Art des Denkens und Redens abgelagert und erstickte in seinen pompösen üppigen Ranken Blüthe und Leben unserer eigenen Sprache und Literatur.

In der Baukunst wurde der gothische Styl gänzlich verlassen und eine Richtung eingeschlagen, die eine eigenartige Vermengung von griechisch-römischer Gesetzmässigkeit mit germanischer Freiheit bildete: der Renaissancestyl wie er den germanischen Landen eigenthümlich ist und sich zwar nicht ohne Willkürlichkeit und Ueberladung aber im Ganzen nicht unelegant entwickelte. In der Bildhauerkunst, von welcher die Bilderstürmerei uns leider zu wenig übrig gelassen, musste natürlich das gröstentheils aus der Bewunderung der griechisch-römischen Statuenschatzes entstandene Wiederaufleben übermächtig geherrscht haben.

Nicht minder bedeutend war die Einwirkung auf das Kunstgebiet, welches unseren Gegenstand bildet, auf die Malerei dieser Periode.

Die Figuren der italienischen Maler sind direkte Abkömmlinge der Griechen, die den meisterhaften Statuen des Alterthums zu Modell standen, sonach von Menschen, die, an sich von schönerer Race, sich gymnastisch entwickelt hatten, viel in freier Luft lebten und sich wenig kleideten. Den schönen Formen ihrer Glieder, der Eleganz ihrer Geberden, der Gefälligkeit ihrer Gruppen, diesem Allem strebten die italienischen Meister der Glanzzeit nach, und in ihren Fussstapfen deren niederländische Nachfolger. Dagegen opferten die letzteren unbesonnen mit beiden Händen Alles auf, was bei den früheren Meistern des Nordens die Hauptsache gewesen war; das Studium des inneren Menschen, den innigen Ausdruck des Seelenlebens, die vorherrschende Wahrheitsliebe. Die Italiener sahen mit Geringschätzung auf die niederländische Malerschule herab. „Es steckt darin weder Vernunft noch Kunst, keine Symmetrie, keine Proportion, keine sorgsame Auswahl, keine Gröfse“ bemerkte Michel Angelo* und auch die italienisch gesinnten Künstler der Niederlande bezeugen durch Wort und That, dass sie nicht anders darüber dachten.

Die alte vlämische Schule hielt auf volle unabgeschwächte Farben, die fein, lackartig von Korn, hell von Ton, ohne namhafte Schattenbildung, in mächtigen Flecken sich einander das Gleichgewicht hielten. Ihr Licht war gleichförmig und zart ohne Contrastwirkung. Die Italienischgesinnten begannen die Farbe zu verleugnen, um sich im Anschluss an ihre Vorbilder in erster Reihe auf die Schönheit der Linien zu verlegen. Wenn die Farbe in ihren Werken wieder ihre alten Ansprüche erhebt, so kömmt sie matt und verwaschen und mit allerlei verfälschenden Reflexen zum Vorschein. Anstatt der verlornen Farbe suchten sie ihre Effekte im Spiel von Licht und Schatten, aber als Nachahmer sind sie hier kraftlos und fast immer auf falschem Wege.

---

* Springer, Michel Angelo und Raphael. S. 458.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mit Maſſijs war die niederländiſche Schule zum vollen Bewuſstſein ihres Berufes gekommen: ſie ſollte die menſchliche Wahrheit in ihrer tauſendfältigen Aeuſserung wiedergeben, Die ſich an die Italiener anſchlieſsenden Künſtler begaben ſich auf einen Irrweg zur Erreichung von Idealen, die ſie weder verſtanden noch fühlten. Es erwuchs mithin daraus keine Reform für die niederländiſche Kunſt, ſondern vielmehr Selbſtmord. In den erſten Zeiten jener Beſtrebungen war daher das Studium der ſüdlichen Meiſter ein unermeſsliches Unglück für die niederländiſchen Künſtler, indem ſich dieſe, die im Beſitze einer eigenen freien Kunſt befindlichen Söhne eines reich begabten und edlen Volkſtammes, zu ſclaviſchen Nachtretern fremder Meiſter machten. Sie büſsten dabei all ihre Eigenartigkeit und ſchöpferiſche Kraft, Alles was einen Künſtler über einen Handwerker erhebt, ein. Später, als die groſsen Meiſter vom Ende des 16. und von der erſten Hälfte des 17. Jahrhundert erſtanden, lebte das nationale Kunſtgefühl wieder auf und bot dem fremden Einfluſs ein Gegengewicht. Da kömmt erſt das Studium der transalpiniſchen Meiſter den niederländiſchen zu Gute, da erwuchs erſt aus der Verbindung der verſchiedenen Kunſttraditionen die groſse Antwerpener Schule.

Wie die Sehnſucht nach dem Süden nirgends ſo allgemein und ſo unheilbar war, als in Antwerpen, ſo lieſs auch der Studienaufenthalt in Italien nirgends ſo tiefe Spuren an den Künſtlern zurück. Als die Maler von der Schelde mit Rubens und ſeinen Nachfolgern aus ſclaviſchen Nachahmern wieder souveräne Meiſter werden und wie alle Niederländer wieder ein offenes Auge für Wahrheit gewinnen und den reichen Farben huldigen ſollten, konnten ſie doch auch nicht mehr wie die übrigen Niederländer mit der einfachen Wahrheit ſich begnügen, ſondern muſsten ſie erheben und veredeln, muſsten ihren wirklichen Menſchen ein höheres dramatiſches Leben verleihen und neben dem Farbenglanz auch dem Helldunkel ſein zauberhaftes Spiel entfalten laſſen. Ehe aber dieſe Zeit erreicht wurde, war ein Jahrhundert der Schulung nöthig, und hunderte von Mitgliedern unſerer St. Lucasgilde muſsten ſich auf Schülerarbeit beſchränken, ehe wieder ein Meiſterſtück geſchaffen ward, das den Vergleich mit den Schöpfungen der alten vlämiſchen Kunſt aushielt.

Wir ſagten, daſs unmittelbar nach Quinten Maſſijs unſere Maler den Einfluſs des Südens empfingen. Selbſt ſchon während ſeiner Lebenszeit konnte man bei einigen ſeiner Zeitgenoſsen deutliche Spuren des italieniſchen Stiles gewahren. Wir ſahen bereits, daſs Goſſaert, der nur vier Jahre jünger als Maſſijs, ſich lange Zeit in Italien aufhielt und daſs dort ſeine Richtung eine merkwürdige Wandelung erfuhr, auch ſahen wir, daſs van Hemiſſen ebenſowenig von dieſem Einfluſse frei blieb. Aber nach dieſen beiden wird die Einwirkung der ſüdlichen Kunſt mehr und mehr erſichtlich. Schoorl oder Schooreel, 1495 in Holland geboren, der geraume Zeit in Rom verweilte, wird von van Mander als der erſte gerühmt, der aus Italien das Licht mitgebracht habe, an welchem die niederländiſchen Künſtler, die bis dahin im Dunkeln geſeſſen und ſich begnügt hätten, dem gewöhnlichen Leben zu folgen, erſt unterſcheiden lernten, was wahre Kunſt, was Häſslich und Schön, und was das Schönſte an Menſchen und Thieren ſei.

Wäre unſer Geſchichtſchreiber beſſer mit den Lebensumſtänden von Barend van Orley aus Brüſſel bekannt geweſen, ſo hätte er wohl Bedenken getragen, Schooreel ſo kecklich als den „Laternenträger und Bahnbrecher der neuen Kunſt“ auszurufen. Denn Barend van Orley, geboren zwiſchen 1488 und 1490 war etliche Jahre älter als Schooreel, und wenn auch die Zeit ſeines Beſuches in Italien nicht genauer bekannt iſt, ſo war er doch ſicher nicht nach dem Aufenthalte des holländiſchen Malers daſelbſt. Van Orley galt als ein Schüler und Freund Raffaels, und iſt dieſs auch noch einigem Zweifel unter-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

worfen, ſo wird dieſe Behauptung doch von ſeinem Beſtreben, den Fuſsſtapfen des groſsen italieniſchen Meiſters zu folgen einigermaſſen unterſtützt.

Michiel van Coxcijen von Mecheln war ein Jahrzehend jünger als Barend van Orley und wurde von dieſem unterrichtet, ehe er nach Italien ging. Die Ueberlieferung läſst ihn gleichfalls in Beziehung mit Raffael kommen, was indeſs wenig wahrſcheinlich iſt, da van Coxcijen erſt 21 Jahre alt war, als der römiſche Meiſter ſtarb.

Lambrecht Suſterman oder Lambert Lombard war 1506 zu Lüttich geboren; er war erſt Schüler des Goſſaert und lernte ſo die italieniſche Richtung hochſchätzen, welcher er ſich bald in Italien ſelbſt noch enger anſchloſs.

Alle dieſe Männer: Goſſaert, Schooreel, van Orley, van Coxcijen, Suſterman waren in gleichem Maaſse und faſt gleichzeitig die Miſſionäre der neuen Kunſtlehre in den Niederlanden. Alle waren übrigens Antwerpen fremd, ſo daſs es deren Schülern vorbehalten blieb, die italieniſche Richtung in Antwerpen zum Siege zu bringen. Dieſs will jedoch nicht ſagen, daſs ſich nicht ſchon unter den erſten Niederländern, welche die Alpen überſtiegen, Angehörige der Scheldeſtadt befanden. Als Schooreel kurz vor 1520 in Venedig anlangte, traf er dort verſchiedene Antwerpener Maler an. Aber dieſe erſten Antwerpenſchen Auswanderer des 16. Jahrhunderts hinterlieſsen weder von ihrem Namen noch von ihren Werken eine weitere Spur.

Der älteſte Antwerpen'ſche Künſtler, bei welchem der Einfluſs des Südens deutlich zu Tage tritt, iſt — ſeltſam genug — Quinten Maſſijs' eigener Sohn: Jan Massijs, der jüngere dieſes Namens. Dieſer wie wir bereits ſahen, beſtändig mit ſeinem älteren Halbbruder verwechſelte Maler muſs 1510 oder 1511 geboren ſein. Denn ſein Vater heiratete 1508 oder 1509 Catharina Heyns, welche ihm zehn Kinder ſchenkte. Sechs von dieſen waren 1544 noch minderjährig, vier, darunter als älteſter Jan, hatten damals das Alter von 25 Jahren erreicht und waren folglich von 1509 bis 1516 geboren: Jan Maſſijs der Jüngere heiratete Anna van Tuylt, wahrſcheinlich eine Verwandte von Quinten Maſſijs' erſter Frau, Alijt van Tuylt. Er zeugte mit ihr fünf Kinder, nämlich vier Töchter und einen Sohn, den Maler Quinten Maſſijs den jüngeren, der zu Frankfurt ſtarb. Jan Maſſijs der Jüngere wurde 1531 als Freimeiſter von St. Lucas aufgenommen; 1536 nahm er Frans van Tuylt, 1543 Frans de Witte als Schüler an. Am 10. Nov. 1544 wurde er von dem General-Gouverneur von Brabant wegen Ketzerei verbannt: das Aktenſtück, in welchem er 1551 eine Abſchrift des geheim gegen ihn ausgeſprochenen Erkenntniſses verlangte, iſt uns erhalten geblieben.* Seine Forderung wurde ihm bewilligt, aber nichtsdeſtoweniger war er zwei Jahre nachher noch immer flüchtig und verbannt und muſste ſeine Frau ihre Rechte durch vormundſchaftliche Vermittlung, welche ihr die Schöffen beſtellten, geltend machen.** Später kehrte er nach Antwerpen zurück, wo wir ſeinen Namen in den Liggeren als Jan Quintens mit der Notiz vermerkt finden, dass er 1567 und 1569 noch einen Schüler aufnahm. Das Jahr ſeines Todes iſt nicht genau bekannt. Wir wiſſen nur, daſs ſeine Frau am 14. Oktober 1575 bereits Wittwe war.

Das Muſeum zu Antwerpen beſitzt von ihm ein Gemälde, das mit „Joannes Maſſijs 1558" bezeichnet iſt, und ein anderes von 1565 datirt. In Wien (Belvedere) ſind zwei mit den Jahrzahlen 1563 und 1564; im Louvre iſt eines von 1562. Von der ſeiner Verbannung vorausgehenden Zeit kennen wir keines von ſeinen Werken, ebenſowenig von der Zeit, in welcher er auſser

* Messager des sciences historiques. Gand 1871, p. 250.
** Génard, Nasporingen over Quinten Massijs p. 82.

Landes ſein muſste. Es iſt wahrſcheinlich, daſs er im Exil mit italieniſch geſinnten Malern Bekanntſchaft machte, vielleicht beſuchte er ſelbſt Italien; gewiſs iſt auf alle Fälle, daſs er bei ſeiner Rückkehr nach Antwerpen die ſüdliche Kunſtrichtung angenommen hatte. Die Stücke, welche Jan Maſſijs mit ſeinem Namen bezeichnete, tragen alle ohne Ausnahme und deutlich den Stempel einer anderen Schule als jener ſeines Vaters. Zugleich fällt uns bei ihrer Betrachtung auf, daſs die Farbe ihre Kraft und die Formen ihre Strenge verloren haben, und daſs die Figuren und ihre Umgebung an Bleichſucht und Entnervung leiden.

Davon gibt uns Nr. 252 des Antwerpener Museums eine genügende Vorſtellung. Das Stück ſtellt die »Heilung des Tobias« vor. Es ſind fünf Perſonen in dreiviertel Lebensgröſse auf der Tafel. Die eine, des Tobias Frau, trägt ein rothes, verblichenes Oberkleid mit einem Unterkleid von unnennbarer etwas an Purpur gemahnender Farbe; der alte Tobias ſitzt in einem Gewand, welches etwas von vergrautem Meſſing hat; ſein Sohn trägt ein braunrothes Oberkleid, über welchem ein rother Mantel hängt, die zweite Frau iſt in verblaſster Nanking-Farbe, und der Engel in ſchmutziges Orange drapirt. Das Nackte iſt fahlbraun, die Luft hat weiſsgraue Flecken, die Schatten ſind ſchwer und dunkel. So bekömmt man eine Muſterkarte von namenloſen Farben, die unentſchieden, verwaſchen, verlaufen und entwerthet ſind, und welche man nicht bezeichnen kann, ohne ihnen abfällige Namen zu geben.

Nicht minder unerfreulich ſind die Figuren. Alle haben etwas gemacht Zärtliches, worin fröhliche Erwartung und Vertrauen auf das Verſprechen des Engels zu leſen iſt, was aber gleichzeitig einen unangenehm ſüſslichen Eindruck macht. Bei Allen iſt geſuchte Verſchönerung und Abrundung zu bemerken. Die puppenhaften, porzellanartigen Köpfchen, glatt in der Form, blank und wie gepudert in der Farbe und zuckerig im Ausdruck, begegnen hier zum erſten Male. Das Gemachte in Geberden und Haltung, das gefällig ſein will und nur unwahr und weichlich wird, tritt an die Stelle der freien vlämiſchen Figuren und Draperien, welche zwar eine gewiſſe Eckigkeit hatten, die man aber doch auch anfaſſen konnte und durfte ohne befürchten zu müſſen, daſs ſie einem in der Hand zergingen. Die Koketterie mit den Linien von Geſicht und Draperien, das Zwitterhafte, die Nichtwirklichkeit tritt an die Stelle der früheren Schärfe des Ausdrucks, der Glaubhaftigkeit der Empfindungen, der Individualität der Geſichtszüge. Bei Jan Maſſijs verfällt das Streben nach Grazie noch etwas in's Linkiſche; ſeine Perſonen gleichen Bürgerstöchtern, die mit den Manieren und der Haltung, wie ſie ihnen der Tanzmeiſter auf ihre Handwerkernatur gepfropft hat, in die groſse Welt kommen. Die Kinder thun was ſie können, um den empfangenen Unterricht zu verwerthen, aber wie wenig wiſſen ſie noch mit Armen und Beinen anzufangen und wie ſchrecklich unnatürlich nimmt ſich dabei ihre Kunſt aus. Die Nachfolger Maſſijs' ſollten wohl dieſes linkiſche Weſen, dieſes bürgerliche Ungeſchick ablegen, doch ohne darum ganz natürlich zu werden.

Die zwei Stücke Jan Maſſijs' im Muſeum zu Brüſſel ſind zwar ſchöner als das Antwerpener, aber ſie haben doch auch alle Eigenthümlichkeiten und Gebrechen desſelben. Sie ſcheinen ein Paar zu bilden, und was man von dem einen ſagt, paſst auch auf das andere. Die Nummer 426 ſtellt »Suſanna im Bade« vor. Der Hintergrund iſt aus einem bewölkten Himmel, in welchem ſich eine Bergkette, Tempel und Paläſte abzeichnen, gebildet. Iſt dieſer klar im Ton, ſo iſt dagegen der Vorgrund, ein mit groſsen Bäumen bepflanzter Hof, dunkelgrün und geht hart von dem hellen Hintergrund ab. Suſanna iſt eine allerliebſte Geſtalt mit blaſsroſigem Fleiſch, wie es Niemand je beſeſſen hat. Sie hat ſich in Bereitſchaft geſetzt in's Bad zu ſteigen und ſo dem Maler

die fleifsig gefuchte und begierig ergriffene Gelegenheit geboten, eine nackte Frauengeftalt zu malen. Sie ift, wie alle Kinder des Jan Maffijs'fchen Pinfels ebenfo linkifch als hübfch, und hat mit allen ihren Schweftern das charakteriftifche übrigens gut zu ihrem linkifchen Wefen paffende Gebrechen, zu fchielen. Die alten Schurken halten fich hinter der marmornen Bank, auf welcher Sufanna fitzt, verborgen und laufchen mit feltfam verdrehter Geberde nach den Worten, mit welchen die fchöne Badende ihre zwei Dienerinen entläfst. Eine fonderbare Farbe haben alle diefe Figuren, aber fie gehen gut von dem dunklen Laubwerk ab. Die Falten ihrer Draperien find zart geworfen, wie überhaupt augenfcheinlich Alles aufgeboten ift, um Gefälligkeit zu erzielen. Ift aber diefer Verfuch diefsmal auch nicht ohne guten Erfolg gewefen, fo ift ihm doch auch die Wahrheit von Farbe und Form, wie die Tiefe des Gemüths geopfert worden.

So wurde denn in Antwerpen einer neuen Mode gehuldigt. Die Abkehr von der bis dahin verfolgten Bahn war jedoch zu plötzlich und zu gründlich. Wäre man nach dem Süden gegangen um zu fehen, was dort nachfolgens- und beherzigenswerth war, hätte man weislich auf den alten Stamm von der neuen Pflanze gepfropft um ihm frifche Kraft und ein verjüngtes Leben zu verleihen, hätte man diefs mit Selbftbeherrfchung, mit offenen Augen, und nicht blind und ohne fich Rechenfchaft zu geben, nicht in Nachäffung und äufserlicher Wiedergabe gethan, dann würde das Streben, das was Eckiges und Steifes in der ältern Kunft lag, weicher und gefälliger zu machen, zum Heile gediehen fein, dann hätte die Lehre von der Perfpective und dem Helldunkel heilfam auf die Farbengebung und Zeichnung der früheren Tage wirken können; aber Alles über Bord zu werfen, was man felbft befafs um mit den von anderwärts gebettelten Gütern zu fegeln, war Kopflofigkeit, ja Unfinn.

Der erfte mehr bekannte und vornehmfte Vertreter der italienifchen Richtung, der auch feinen Namen als Meifter diefer Schule wohl verdient, ift FRANS DE VRIENDT, gewöhnlich FRANS FLORIS genannt. Sein Name, in der zeitvermengenden Weife der Volksfage mit dem von Quinten Maffijs in Verbindung gebracht, hat den beftätigenden Stempel der Legende etwas verfchoben. Denn diefe erzählt, dafs der reiche und berühmte Maler Floris es gewefen fei, bei welchem der Schmied Quinten Maffijs um die Hand der Tochter geworben habe, und der diefem rundweg erklärte, dafs feine Tochter nur einen Maler heiraten follte. Um nun die Jungfrau zu gewinnen, habe Quinten insgeheim malen gelernt und eines Tages mit folcher Gefchicklichkeit eine Biene auf eine der von Floris gemalten Figuren gepinfelt, dafs diefer, als er feine Werkftatt betrat, mit feinem Tafchentuch das Thierchen zu verfcheuchen fuchte. Und als er bemerkte, dafs es keine lebende, fondern eine gemalte Biene war, habe er ausgerufen: »das mufs ein tüchtiger Maler gemacht haben!« worauf Quinten, der blos auf diefes Wort wartete, mit feiner Geliebten hervorgetreten fei und auf den Ausruf des Vaters fich ftützend abermals um die Hand der Tochter angehalten habe. Nun habe fich Floris nicht länger weigern können, und die zwei Geliebten feien ein glückliches Paar geworden. — Natürlich ift die Legende unwahr und fogar abfolut unmöglich. Aber etwas Wahres liegt doch zu Grunde. Maffijs war ein Schmied, Floris ein hochlebender Herr und auf einem der Gemälde des letzteren ift in der That eine Figur, auf welcher eine Biene fitzt. Eine wichtigere Thatfache aber als diefe Nebendinge und der eigentliche Grund der Volkserzählung ift, dafs Maffijs und Floris die Häupter von zwei aufeinander folgenden, wenn auch von einander verfchiedenen Epochen der antwerpener Schule find. Das Volk gedachte deffen in feiner Erzählung und brachte den wirklichen Verdienften durch feine erdichtete Liebesgefchichte feine Huldigung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Frans Floris iſt zu Antwerpen wahrſcheinlich um 1516 geboren. Sein Vater trug bereits den Beinamen Floris, den er ſelbſt von ſeinem Vater, einem Mitglied der Zunft zu den vier Gekrönten, geerbt hatte; ſeine Mutter hieſs Margaretha Goos. Unſer Frans hatte drei Brüder, die alle Künſtler von Verdienſt waren: Cornelis war ein ausgezeichneter Architekt, der das Stadthaus von Antwerpen, das »Ooſterſch Huis (Orientaliſche Haus)« und viele andere Gebäude erbaute, Jacob ein Glasdecorateur und Maler, Jan ein berühmter Fayencenmacher, der vom Könige von Spanien in Dienſt genommen wurde und in dieſem Lande ſtarb.

Frans de Vriendt hatte ſich zuerſt der Plaſtik gewidmet; als er aber zwanzig Jahre alt war, ging er zu Lambert Lombard und übte ſich bei dieſem berühmten Lütticher in der Malerkunſt. Da nun Lambert Lombard 1538 nach Italien ging, ſo iſt anzunehmen, daſs de Vriendt vor dieſem Jahre bei ihm lernte, und da Floris zwanzig Jahre alt war, als er in Lüttich in die Lehre ging, ſo iſt auch wahrſcheinlich, daſs er um 1516 geboren worden. Nach ſeiner Lehrzeit verreiſte er nach der mehr und mehr in Schwung kommenden Mode ebenfalls nach Italien und kehrte mit einem hohen Ruf von Talent zurück. 1540 als Freimeiſter in der St. Lucasgilde aufgenommen, erhielt er von Kirchenvorſtänden, Prinzen und vornehmen Herrn groſse Aufträge, und das Geld ſtrömte ihm im Ueberfluſse zu.

Frans, nicht blos ein Künſtler von Talent, ſondern auch ein Mann von Geiſt ſoll nach van Mander ſoviel Genuſs an fröhlichen Parthien und Gelagen gefunden haben, daſs ſein Ruf als Trinker und flotter Junker noch gröſser war, wie der von ſeiner Kunſtbegabung. Van Mander wird nicht müde, Pröbchen von Floris Zügelloſigkeit zu geben. Unter den Beweiſen dafür aber ſind einige ernſterer Art. So wird uns z. B. mitgetheilt, daſs ihm der holländiſche Dichter Coornhert in einem Gedichte über ſein unordentliches Leben tüchtig den Text las, und daſs unſer Maler, obwohl er viel Geld verdient hatte, doch ſchlieſslich noch tief in Schulden ſtack. Die letzte Anklage gewinnt durch den Umſtand an Wahrſcheinlichkeit, daſs, als er am 1. Oct. 1570 ſtarb, ſeine Beerdigung am Minoriten-Kirchhof zu Antwerpen um den abgeminderten Preis von 11 Schillingen und 9 Pfenningen beſorgt wurde, während ſich die gewöhnlichen Taxen hiefür auf 17 Schillinge 6 Pfenninge beliefen.*

Wenn wir erwägen, was an den gegen Floris erhobenen moraliſchen Beſchuldigungen begründet iſt, ſo müſſen wir vorerſt bemerken, daſs von 1604 an bis auf dieſes Jahrhundert herab der Vorwurf von Trunkenheit und lüderlichem Lebenswandel von allen Geſchichtſchreibern mit Recht oder Unrecht gegen einen groſsen Theil der niederländiſchen Künſtler erhoben wird. Nach van Mander pflegte man Jemand, der im Trunke maſslos war, »einen Trunkenbold trotz einem Maler« zu nennen. Wir haben Beweiſe genug, um mit vollem Vertrauen annehmen zu können, daſs dieſe Beſchuldigung bei einigen, an welchen ſie erhoben wird, ganz unbegründet oder arg übertrieben war, wollten aber nicht ſoweit gehen, alle niederländiſchen Künſtler der früheren Jahrhunderte als eine Art von verläſterten Engeln hinzuſtellen. Van Mander beginnt ſeinen »Grondt der Edel vrij Schilder-const« mit einer an die jungen Maler ſeiner Zeit gerichteten Predigt über die guten Sitten, und ermahnt ſie, daſs ſie des gemeinen Volkes Sprichwort »hoe schilder (Maler) hoe wilder« umwandeln ſollten in »hoe schilder hoe stilder (eingezogen)«. Nicht minder bemerkt er bezüglich der Gefahren der Reiſe nach Italien, daſs dieſs »der rechte Platz ſei, wo die verlornen Söhne ihre Habe durchbringen könnten,« und von

* Liggeren I. 137.

wo »mancher arm und erbärmlich zurückkömmt.« Auch Samuel von Hoogſtraeten hält die niederländiſche Malergeſellſchaft in Rom für nicht minder gefährlich, und preiſt den glücklich, »der aus jenem Genoſſenſchaftskeſſel entrinnt, in welchem ſo mancher erſtickte.« *

Der Maler Goubau zeigt uns ſeine Kunſtgenoſſen auf dieſem Wege in einem Bilde, welches das Muſeum zu Antwerpen (Nr. 185) beſitzt. Auf der einen Seite ſieht man eine Anzahl Künſtler ſich im Zeichnen und Malen nach der Natur und der Antike üben, an der andern Seite dagegen ein Dutzend Leute von der Malergenoſſenſchaft vor einer ländlichen Kneipe zu tapferer Erluſtirung ſitzen; der eine ſingt zur Guitarre, andere trinken, einer gieſst den Inhalt einer Weinkanne in den Mund eines nach rückwärts geneigten Geſellen: Alles iſt voll Luſtbarkeit, ausgelaſſen im Johlen und wüſt in den Späſsen. So fand ſie van Dijck, der in ſeiner Vornehmheit nicht mit ihnen in Berührung kommen wollte, und ſo dürften ſie ſich auswärts wohl öfters aufgeführt haben. Auch zu Hauſe lief nicht immer Alles ganz maſsvoll ab. Die Rechnungen der Violiere belehren uns, daſs die Freimeiſter an dem alljährlichen Lucasbanket die Hälfte des Einkommens der Gilde und mehr ausgaben: und wenn nur 1000 Gulden, vielleicht 5—6,000 Fcs. unſeres Geldes an dieſem Tage verzehrt wurden, ſo war das noch gemäſsigt. Auch ſonſt fehlte es nicht an aufwandvoller Luſtbarkeit. Allein es war wohl wie jetzt, und man darf doch nicht allzu ſtreng beurtheilen, wenn Künſtler einſt wie jetzt im Allgemeinen loſer von Lebenswandel waren und ſind, als eine andere Klaſſe von Menſchen.

Was Floris insbeſondere betrifft, der nach Van Mander in »Thorheiten und in unſere allgemein niederländiſche Krankheit der Trunkliebe verfallen,« ſo befremdet zunächſt, daſs er trotzdem (nach demſelben Gewährsmann) bei den Vornehmſten des Landes in groſser Achtung ſtand, wie bei den Rittern vom goldenen Vlies, dem Prinzen von Oranien und den Grafen van Egmond und Hoorn, welche oft zu ihm kamen und ganz vertraulich mit ihm verkehrten. Er ſcheint auch ſeine Wohlhabenheit weniger durch die Gurgel gejagt als vielmehr durch luxuriöſes Bauen erſchüttert zu haben, wozu ihn übrigens ſeine wie es ſcheint ſchwer zu befriedigende und mürriſche Frau, Clara Boudewijns, veranlaſste. Denn nachdem er erſt ein ſchönes freieigenes Haus auf dem Meir bewohnt hatte, lieſs er durch ſeinen Bruder in den »Gaſthuisbeemden«, jetzt Arembergſtraat einen wunderlichen Palaſtbau ** aufführen, welcher nicht blos den Erlös aus dem Verkauf des erſteren und all ſein Baargeld verſchlang, ſondern ihn auch in Schulden ſtürzte. Das klingt begreiflicher, als wenn der Aufwand für Schmarotzer von van Mander als Urſache ſeines Ruins bezeichnet wird. Und wenn anderſeits von demſelben Gewährsmann hervorgehoben wird, daſs er immer groſse Arbeiten, von welchen er eine lange Reihe aufzählt, unter

---

* Samuel van Hoogstraeten. Inleydingh tot de Hoogeschool der Schilderkunſt p. 207.

** Pater Papebrochius hat dafür Sorge getragen, daſs dieſer merkwürdige Bau den Nachkommen nicht ganz verloren ging, indem er ſeinen handſchriftlichen Annales Antverpienſes eine 1696 von van Croes ausgeführte Zeichnung davon beifügte (geſtochen in der erſt in unſerem Jahrhundert von Mertens und Buſchmann beſorgten Publication dieſer Annalen). Er hatte ein Erdgeſchoſs mit zwei groſsen und zwei kleinen Thüren und vier ſchmalen Fenſterchen die ſicher kein genügendes Licht in die vorderen Gemächer abgeben konnten. Das über einem doriſchen Gebälk ſich erhebende zweite Stockwerk beſaſs zwei ganze und drei halbe Fenſter, welche ſich zwiſchen den Schäften vom phantaſtiſch geformten joniſchen Halbſäulen öffneten, die wie die Portale von grauem Hauſtein waren. Zwiſchen den Fenſtern des erſten Stockwerks waren ſieben ſymboliſche Figuren bronzeartig gemalt, welche den Fleiſs, die Uebung, die Poeſie, die Architektur, die Thätigkeit, die Erfahrenheit, und die Geſchicklichkeit darſtellten. Ueber der Thüre war ein prächtiges Gemälde angebracht, das die freien Künſte darſtellte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Hand hatte, daſs dieſe in viele Lande verſtreut wurden und überall die Ausgezeichnetheit ſeiner Kunſt offenbaren, und daſs er eine unglaublich groſse Zahl von Schülern, nach dem Zeugniſs einiger derſelben an 120, hatte, welche zärtlich an ihm hingen, und unter welchen viele, wie Crispijn van der Broeck, Marten und Hendrik van Cleef, Lucas de Heere von Gent, Jeronymus und Frans Francken von Herenthals, Frans Pourbus von Brügge, groſse Meiſter wurden, ſo wiegen dagegen wohl die leeren Phraſen nicht ſchwer, daſs er ſelbſt über das Ungeregelte ſeines Lebens klagend wehmüthig ſeiner Jugend gedachte, in welcher Alles ganz anders war, und ſeine Schüler zu beſſerem Lebenswandel ermahnte, ſelbſt aber oft halb oder mehr betrunken nach Hauſe kommend ſich wieder an die Arbeit ſetzte. Jedenfalls reimt ſich van Manders Trunkenbold nicht mit ſeiner ſonſtigen Charakteriſirung des Meiſters als eines unermüdlichen Arbeiters und höchſt productiven Schöpfers kunſtreicher Werke, als eines Lehrers von mehr Schülern als irgend ein anderer, die ihn hochverehrten, und als eines Mannes, der mit den Gröſsten ſeiner Zeit verkehrte, und der den Ehrgeiz hatte, das ſchönſte Haus in der Stadt beſitzen zu wollen, welchem er Alles opferte, ſelbſt mehr als er wirklich ſein eigen nannte. Immerhin mag Floris geweſen ſein, wie Künſtler häufig ſind: Menſchen die mehr Luſt und Intereſſe haben für die Angelegenheiten der Kunſt als für die häuslichen Angelegenheiten und ihren Geldſchrank; die ſtärker in ihrer Phantaſie als in ihrer Ueberlegung und Selbſtbeherrſchung ſind und fröhlicher Geſellſchaft wie einem ermunternden Becher ſchwer widerſtehen, und die zu wenig auf das Geld halten, um immer zu erwägen, wie viel ein Gelage koſten dürfte, welches ſie ſich oder andern vergönnen. Es iſt als ob Guicciardini, ſein Stadt- und Zeitgenoſſe, die Verleumder des Floris von vorhinein Lügen ſtrafen wollte, als er 1566, mithin 4 Jahre vor des Künſtlers Tod, den Maler einen ruhigen und gebildeten Mann nannte. Haben van Manders Beſchuldigungen irgend welchen Grund, ſo kann, wie man ſieht, Floris' lockerer Lebenswandel nur ganz kurze Zeit gedauert haben. Wenn es aber auſser Zweifel ſteht, daſs er in zerrütteten Vermögensverhältniſſen ſtarb, ſo erklärt ſich dieſs leicht durch ſeine Bauluſt, die ihn wie viele andere vor wie nach ihm tief in Schulden ſtürzte.

Als ein gebildeter Mann, wie ihn Guicciardini nannte, erſcheint er auch in dem Selbſtbildniſs im Muſeum von Antwerpen, Nr. 114, in welchem er ſich als Farbenreiber des RYCKAERT-AERTSZ malte. Sein kräftiger Kopf mit kurzem Haar und braunem Bart und ſeine ſchönen Züge mit der angenehmſten Lebensfreudigkeit auf dem ſtattlich männlichen Geſichte deuten auf einen Freund des geſelligen Lebens, der das Beſtehende von der Lichtſeite ſieht und ebenſo wenig ein gemeiner Kneipbruder als wüſter Säufer iſt. Van Mander aber, obwohl ſonſt der verdienſtlichſte der niederländiſchen Kunſtgeſchichtſchreiber, wird wohl wie ſeine Nachfolger kein beſſeres Mittel gefunden haben, um ſeinen langweilenden Bemerkungen über die Verſchiedenheit der Künſtlernatur, Aufzählungen der Werke u. ſ. w., Farbe und Relief zu geben, als daſs er auf den eintönigen Grund ſchwarze Schatten legte!

Als Künſtler unterſcheidet ſich Floris merklich von Jan Maſſijs und anderen ſeiner Vorgänger. Wie bereits van Mander bemerkt, ſuchte er in den Fuſsſtapfen des Michel Angelo Buonarotti und deſſen Schule die Schönheit der Glieder vorzugsweiſe in reichgemuskelten Körpern und anatomiſch ſtudirten Formen. Ihn zog der angenehme Anblick an, den ein wohlbeleuchteter und geſunder Rücken, eine gut gewölbte Bruſt, ein kräftiger Hals, ein Bein oder Arm von ſchöner Modellirung dem Auge darbietet, und er wollte dieſe körperlichen Schönheiten in ihrem ganzen Glanze wiedergeben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Hercules im Kampf mit der Hydra. Nach einem von dem Gemälde von Frans Floris erhaltenen Stiche.

Dabei führte er und seine Schule in die niederländische Historienmalerei einen Grundzug ein, der uns nicht entgehen kann. Die van Eyck und die Ihrigen wie auch Massijs hatten in ihren Stücken wenig Bewegung und wenig Handlung; bei den Brueghels war die Handlung zerfahren; seit Floris wird in der niederländischen Kunst die Bewegung der Figuren angestrebt und mit Eleganz von Haltung und Gruppirung verbunden. Man wollte nicht blos schöne Menschen darstellen, sondern auch Körper, die auf kräftige und passende Weise thätig sind und zusammenwirken.

Das Stück, welches Floris 1554 für die Fechterinnung machte und das bis 1794 in der Frauenkirche auf dem Altar dieser Gilde hing, galt stets als eines seiner Hauptwerke. Es hat den »Engelsturz« zum Gegenstande und bestand früher aus drei Flügeln. Auf einem der Flügel befand sich das Bildniss des Gildehauptmannes mit einem Haudegen in der Hand. Das Mittelbild ist erhalten geblieben und wird im Museum von Antwerpen (Nr. 112) bewahrt.

Die Schaar der Engel und Teufel ist dicht in einander geschlungen. Die ersteren oberhalb haben sich mit Speeren, Schwertern und Streithämmern auf die abgefallenen Geister geworfen und stossen, stechen und schlagen sie herab aus dem himmlischen Wohnsitz, von welchem man ganz oben noch den feurig warmen Schimmer sieht. Die Verurtheilten suchen sich zur Wehre zu setzen, aber es ist als ob eine unsichtbare Macht noch mehr als die Gewalt der Engel sie stürzen, verkrümmen und taumeln machte. Die Engel sind die Lieblichkeit selbst, aber eine Lieblichkeit, die nicht mit wahrer Schönheit verwechselt werden kann. Ihr Fleisch ist wie aus rosenfarbenem Marmor gehauen, ihre Köpfe lassen an gebleichte Wachsfiguren denken, ihre Formen gestatten den Zweifel ob man männliche oder weibliche Wesen vor sich habe. Der Maler wollte sie zu Idealen körperlicher Schönheit und ebenmässig entwickeltem Gliederbau machen. Zum Theil mit überraschender Wirkung. Wie hebt sich z. B. an dem emporgezogenen Knie des mittleren Engels die Kniescheibe zart und weiss zwischen den zwei hellen Muskelwellen ab, fast wie Marmor, und doch weich durch das geschmeidige Spiel des Schattens. Ist es nicht, als ob das Studium von Fleisch und Bein hier zur Poesie, die feine Haut über der wohlgebildeten Gestalt zu einem mit dem Pinsel geschriebenen Gedicht geworden wäre? Und nicht blos dieses Stück allein, sondern jeder Theil und jedes Theilchen des Stückes verkündigt dasselbe. Bei den Engeln ist Biegung oder Verkürzung von Armen und Beinen, Hals und Händen sorgfältig studirt, und auch bei den Teufeln findet man die anatomische Richtigkeit in nicht geringerem Maasse, nur ist bei den letzteren Alles systematisch verhässlicht, wie bei jenen verschönert. Es sind monströse Gestalten mit Menschenleibern und Schweins-, Affen- oder Ziegenköpfen mit Haarlocken aus Schlangen gebildet und mit Schweifen oder Krallen. Ihr Fleisch ist blasgrau oder braun, stark abstechend gegen die rundlichen Linien, blühenden Wangen und das lockige Haar der Engel. Und doch sieht man auch bei den Teufeln deutlich des Künstlers Bestreben, den Körper zu analysiren. Das trockene harte Fleisch der Verdammten lässt in seinen Erhöhungen die Muskel wie Stränge sehen, ihre Knochen zeigen sich unter der Haut, ihre eckigen Geberden lassen das Gelenkspiel ihrer Glieder scharf hervortreten. Zu verwundern ist, dass van Mander, der so grosses Wesen aus der Nachfolge der Italiener macht, nicht schon hervorhebt, dass Floris neben der Anatomie des Michel Angelo auch die Anmuth Rafaels nachzuahmen suchte, und so das, was erst die spätern Italiener zum Gesetz erhoben, schon bethätigte, nemlich die Verbindung der höchsten Eigenschaften der zwei grössten Künstler zu einer neuen und vollkommenen Kunst.

Was aber Floris sicher nicht anstrebte, das ist die Farbe und einige andere Eigenschaften des alten Flandern beizubehalten. Wenn seine Körper nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gut modellirt waren, dann legte er wenig Werth auf das Uebrige, und am wenigſten auf die Farbe. Die einzige Abwechslung ſeiner Tinten beſteht in dem mehr ins Blaſse, Graue, oder Dunkle Gehenden des Fleiſches ſeiner Figuren. Die wenigen Draperien, die er anwandte, ſind abſichtlich farblos, um dem kunſtvollen Nackten nicht zu ſchaden.

Im Muſeum zu Brüſſel (Nr. 196) finden wir ein Stück von Floris, welches lebhaft an den Engelſturz erinnert. Es iſt ein Triptychon, 1566 gemalt und das »Jüngſte Gericht« vorſtellend. Wie das eben beſprochene Werk des Künſtlers iſt es eine Studie von nackten Körpern, die in allerlei Formen und Haltungen ihre akademiſchen Gliedmaſsen zur Schau ſtellen. Dazu repräſentirt es eine ſtolze Verleugnung der Farbe, die bis dahin das hervorragendſte Element in der Malerei war, und die Verhimmelung eines neuen Stils, der vielmehr bei einem Bildhauer als bei einem Maler gelernt zu ſein ſcheint. Floris der ſelbſt ehe er den Pinſel ergriffen den Meiſsel geführt, der von Michel Angelo, dem groſsen Maler und noch gröſserem Bildhauer hoch eingenommen geweſen, war auch wohl der Mann dazu, dieſe Richtung unverblümt zu verkünden.

Im Muſeum von Antwerpen finden wir noch ein Stück von Floris, das ihn uns von einer etwas andern Seite kennen lehrt. Es iſt No. 113 und trägt den Titel: »die Anbetung der Hirten«. Rings um das Jeſuskind und ſeine Mutter ſind verſchiedene Hirten und eine Hirtin verſammelt; auf dem Boden liegt ein Lamm mit zuſammengebundenen Pfoten, dazu ein Eſel. Die Scene geht in einem verlaſſenen und zur Ruine verfallenen Gebäude vor ſich. Was uns zuerſt auffällt, iſt die Abweſenheit aller glänzenden Farben: die einzigen in die Augen ſpringenden Töne ſind die von einem citronengelben Kleid links und von einem orangegelben rechts. Die ganze obere Hälfte des Gemäldes wird durch graurothe Bautrümmer eingenommen, alle Farben der Hauptperſonen ſind verwaſchen und verſchoſſen und haben eine ſtark ausgeſprochene Neigung ins Weiſs zu verblaſſen. Dasſelbe iſt am Nackten der Fall, was bei einigen Figuren, wie z. B. bei der Mutter Gottes weiſs wie Kreide ausſieht, während es bei andern hell und gebräunt erſcheint. Die vollen Farben der alten Schule ſind hier ganz verlaſſen und durch Gegenüberſtellung von Licht und Dunkel erſetzt. Und merkwürdigerweiſe iſt die aus dieſen farbloſen Tönen entſtehende Harmonie und das ausſtrahlende Licht die beſte Eigenſchaft des Werkes. Die Hauptgruppe iſt einfach faſt kunſtvoll componirt, mit klar ausgeſprochenem aber nicht immer erreichten Streben nach Gefälligkeit. Die Malerei hat etwas Grieſiges, was man früher nicht kannte und ſpäter wieder abſtreifte.

Unter den hiſtoriſchen Bildern des Floris darf auch ſein »Salomoniſches Urtheil« nicht unerwähnt bleiben, das Prunkſtück des antwerpener Gemeinderathſaales, das ſicher eines ſeiner ſchönſten Werke iſt, aber leider in zu ſchlechtem Lichte hängt um ſich geltend zu machen.

Eine ſeiner vornehmſten Schöpfungen iſt uns lediglich im Stich erhalten geblieben: »die ſchönen Künſte und die Thaten des Herkules«, welche er in zwei Sälen der Villa des Nikolaas Jonghelingh nahe bei Antwerpen malte, und wovon die erſte Reihe aus ſieben, die zweite aus 10 Stücken beſtand. In dem die Erde von Ungeheuern ſäubernden Herkules fand er die mit Begierde ergriffene Gelegenheit um ſeiner Liebe für kräftigen Körperbau und wuchtige Bewegungen freien Lauf zu laſſen.*

* Die „Thaten des Herkules" ſind vielleicht nach Spanien gekommen. Philipp II. hatte ſie bei ſeinem erſten Beſitzer bewundert und als dieſer mit Schulden an die Staatskaſſe ſtarb, wurden durch Vermittlung des Arias Montanus die zehn Gemälde behufs Begleichung der Angelegenheit dem Könige zum Kauf angeboten. Ob dieſer zu Stande kam, wiſſen wir

Zum Schlusse sei noch eines Stückes im Museum zu Braunschweig (Nr. 101) gedacht, das »Porträt eines Falkenjägers« bezeichnet mit der Jahrzahl 1558. Keines seiner Werke hat mich mehr gefesselt als dieses, weil es aufs deutlichste zeigt, was Floris zu leisten vermocht hätte, wenn er den Muth gehabt hätte, mehr die Natur als die herrschende Mode zu Rathe zu ziehen. Der Mann ist ganz in Schwarz gekleidet: auf dem Kopfe trägt er einen schwarzen runden Hut, über der Schulter eine Waidtasche, auf der Faust einen Falken. Das Gesicht ist augenscheinlich porträtgetreu. Es ist sauber gemalt, aber mit einer Wahrheit und Kühnheit, die es lebendig und sprechend macht. Der Maler hat hier einmal seine angenommene schmeichelnde Koketterie verleugnet, und uns ein Stück geschenkt, das durch seine unabgeschwächte und ungekünstelte Kraft überrascht. Dem Gesichte ist der Stempel der Entschiedenheit aufgeprägt, der rothe Krausbart ist breit wenn auch in den Lichtern sorgfältig gemalt, die sonst hindernde Farblosigkeit thut hier keinen Eintrag. Die einzige lebendige Farbe ist die eines weisen Halsbandes, welches frisch hingesetzt ist und der würdigen schwarzen Kleidung wie der etwas wettergebräunten Haut des Jägers alle ihre natürliche Strenge läßt. Floris, und nicht allein dieser, wurde eben auch kräftig und tüchtig, wenn er der Natur, diesem grosen und guten Schutzgeist der niederländischen Schule Gehör schenkte.

Der Künstler, welcher in der Reihe der grosen Romanisten nach Frans Floris genannt zu werden verdient, ist MARTEN DE VOS. Er ist zu Antwerpen 1531 geboren, als der Sohn des Malers PIETER DE VOS, der sich von Leiden nach Antwerpen begeben hatte und 1519 unter die Freimeister der St. Lucas-Gilde aufgenommen worden war. Marten de Vos empfing den ersten Unterricht von seinem Vater und stellte sich dann unter die Leitung von Frans Floris. Noch sehr jung ging er nach Italien, wo er der Schüler und Freund Tintoretto's wurde; 1559 trat er als Meister in die Antwerpener St. Lucasgilde. Von 1564 bis 1599 verzeichnen die Liggeren zehn junge Maler, die bei ihm lernten, unter welchen jedoch nur ein bekannter Name vorkömmt, der von WENZEL COBERGHER. Im Jahre 1561 heiratete er Joanna le Boucq oder de Bock, welche ihm fünf Kinder schenkte, als jüngstes einen Sohn, der wie sein Vater MARTEN genannt und Maler wurde. Der Vater starb am 4. Dezember 1603 im Alter von 72 Jahren und wurde in der St. Lucaskapelle der Frauenkirche begraben. Sein Grabmal ward mit seinem Wappen geschmückt: einem rothen Felde mit silbernem Balken und drei Rosen von demselben Metall, was uns zeigt, dass er von Adel war. Weiterhin finden wir noch, dass er 1596 in Schutterhofstraat wohnte, und dass noch 1616 seine Wittwe daselbst wohnhaft war. Sonst verdient zu dem Wenigen, was über seine Lebensumstände bekannt ist, noch hinzugefügt zu werden, dass seiner Vermittlung im Jahre 1580 der Ankauf von Massijs' »Grablegung« und damit deren Erhaltung für die Heimat zu danken ist.

Marten de Vos war einer der fruchtbarsten Künstler, die unsere Schule gehabt hat. Ausser seinen zahlreichen Gemälden zeichnete er mehrere hundert Blätter für die Kupferstecher seiner Zeit. Nach ihm waren thätig Crispijn van de Passe, Pieter van der Borcht, Anthoon und Hieronymus Wiercx, Egidius Sadeler der Aeltere und der Jüngere, Rafael und Jan Sadeler, Adriaan und Jan Collaert, Dirk Galle, Jacob de Bye, mit einem Wort, alle hervorragenderen Kupferstecher der älteren niederländischen Stecherschule. In seinen Zeichnungen

---

nicht. Arias macht von den Bildern viel Aufhebens und nennt Floris den berühmtesten Maler der Niederlande. — Brief von Arias Montanus an Zayas vom 18. März 1571 (Colleccion de documentos para la storia de Espana. Tomo XLI p. 235).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

behandelt er beſonders Gegenſtände aus der heiligen Schrift, gelegentlich auch Allegoriſches, ja der ſonſt ſo würdige Künſtler wagte ſelbſt ab und zu in der Art des älteren Brueghel ein Volksſprüchlein zu illuſtriren. Daſs er ein flinker Zeichner war, und eher eine leichte als eine bedeutſame und tief durchdachte Arbeit lieferte, beweiſt ſchon die überaus groſse Zahl der nach ihm geſtochenen Stücke. Leicht von Gruppirung und gefällig von Haltung ſind ſeine Figuren von der Art, daſs der Meiſter an einem Abend ein ganzes Blatt damit füllen konnte, ohne bei der hundertſten viel mehr geiſtige Ermüdung zu fühlen als bei der erſten.

Nicht anders verhält es ſich mit ſeinem Malen. Er bedeckt gewaltige Flächen mit ſeinen ſchönen aber kalten Figuren, ohne daſs er ſelbſt dabei einige Bewegung fühlte oder in uns erweckte. Alle Geſtalten ſind ſäuberlich und aufmerkſam angeordnet wie gemalt, ſie ſind im Fleiſch wie in der Farbe gut, und das einzige Gebrechen, welches ſie haben iſt, daſs ſie nicht leben und daſs ſie uns die Frage aufdrängen, ob es Menſchen ſeien oder gut gefärbte Wachsfiguren.

Es ſcheint faſt unglaublich, daſs Marten de Vos ein Schüler und Freund des Tintoretto war, und bei dieſem nicht blos zeichnen und componiren lernte, ſondern ſogar das Landſchaftliche in deſſen Gemälden ausführte.* Würde man vielmehr unter allen italieniſchen Meiſtern den zu ſuchen haben, welchem Marten de Vos am fernſten ſteht, ſo müſste man zunächſt an dieſen Venetianer denken, an dieſen kühnſten Coloriſten und wildeſten Zeichner, an dieſe unbezähmbarſte Künſtlernatur, die jemals jenſeits der Alpen lebte. Das einzige, worin de Vos einigermaſſen an ſeinen Meiſter gemahnt, iſt ſeine ungemeine Fruchtbarkeit. Denn von Tintoretto's Urwüchſigkeit, feuriger Phantaſie und ungeſtümer Schöpfungskraft hat er nichts, auch nicht den blaſſeſten Anklang und Schatten überkommen.

Frägt man ſich, wie es geſchehen konnte, daſs die niederländiſchen Maler in Italien in dieſer Weiſe zu Antipoden ihrer Meiſter ſich entwickeln konnten, — denn wie de Vos iſt es den meiſten ſeiner Schulgenoſſen eigenthümlich, daſs ſie nur ganz wenig an die groſsen Männer erinnerten, deren Spuren ſie zu folgen vorgaben und deren Namen man ihnen wohl auch gelegentlich als Ehrentitel beilegte — ſo ergibt ſich Folgendes. Van Orley erinnert allerdings ſchlagend an Rafael, wie auch Floris in einigen Gemälden an Michel Angelo denken läſst; wenn aber nach ihnen ſchwer wird zu ſagen, welchem Meiſter der eine oder andere der Niederländer gefolgt ſei, ſo kömmt dieſs wahrſcheinlich daher, daſs die letzteren, ehe ſie in Italien jene Meiſter von Angeſicht zu Angeſicht kennen lernten und dazu kamen, die ſüdliche Kunſt an der Quelle ſelbſt zu ſtudiren, bereits den Unterricht von ſolchen genoſſen hatten, welche früher über den Alpen geweſen waren. Dieſer Kunſtunterricht aus zweiter Hand brachte nothwendig eine doppelte Verſchlechterung zu Wege; und wenn die verderbten Schüler in die Werkſtätten oder vor die Meiſterwerke der groſsen Meiſter ſelbſt kamen, war ihr Gemüth nicht mehr empfänglich und ihre Hand nicht mehr biegſam genug, um die Eindrücke friſch zu empfangen und frei von vorausgegangenen Maniereinflüſsen wiederzugeben. Ohne ſich nun Rechenſchaft von ihrer eigenen Anlage zu geben und ohne den Muth zu eigener Wahl zu beſitzen, verloren ſie ſich an den Werken verſchiedener Schulen und Zeiten und es entſtand daraus ein Gemengſel, in welchem alle Eigenart und Kraft erſtickte. Sie wollten von Allem etwas behalten, und behielten auch in der That von Allem, mit Ausnahme von ſich

* Orlandi Abecedario pittorico, ad nomen.

ſelbſt, und in ihren Werken kann man häufig einen raffaeliſchen Kopf auf einem Körper von Michel Angelo mit einem Kleide von Veroneſe ſehen.

Antwerpen iſt ſo reich an Werken von Marten de Vos, daſs man ſeine Richtung ſtudiren kann ohne über dieſe Stadt hinauszugreifen. Das Muſeum allein zählt 33 Nummern dieſes fruchtbaren Meiſters.

Betrachten wir das Triptychon Nr. 83, von welchem das Mittelbild das »Gebt dem Kaiſer was des Kaiſers iſt« und beide Flügel den »Zinsgroſchen« und den »Pfennig der Wittwe« darſtellen. Wie man ſchon aus dem Gegenſtand ſchlieſsen könnte, wurde das Werk für die Münzarbeiter (und zwar für den St. Eligius-Altar der Andreaskirche) gemalt und iſt mit der Jahreszahl 1601 bezeichnet. Chriſtus befindet ſich im Mittelbild von einer Menge von Schriftgelehrten umringt, die ihn auf die Probe ſtellen, alle in einer Reihe und in gerader Linie ſtehend, eine Eintönigkeit, welche nur durch je eine ſitzende Figur an den beiden Enden gemindert wird.

Der Reichthum von Farben, die alle höchſt glänzend aber ohne Friſche oder Fülle ſind, wird durch zahl- und grundloſe Reflexe gebrochen. Dieſer Mangel an Entſchiedenheit des Colorits hat die auffällige Wirkung zur Folge, daſs das Ganze trotz ſeiner hellabwechſelnden Töne bei einigem Abſtand ausſieht, als ob der Grundton blaſsblau wäre und alle anderen Töne ſich um dieſe flaue Farbe bewegten. Selbſt die Köpfe, die ſo geſchickt wie ſauber gezeichnet und gemalt ſind, haben dieſelben ſonderbaren blauen Tinten in ihrem Fleiſche. Marten de Vos ſcheint zwei verſchiedene Kunſtauffaſſungen haben verſchmelzen zu wollen: die reiche helle Färbung der vorausgehenden Periode und die Eleganz der Italiener; die feſte Malweiſe des Maſſijs nnd die ſchönen Formen des Floris. Gelungen iſt ihm dieſs freilich nicht: er hatte weder den Muth noch die Kraft um das friſche Colorit ſeiner Vorgänger zu bethätigen, und ſo milderte, vermengte und verſchmolz er es derart, daſs Alles falſch wurde. Floris hatte wenige Grundtöne, aber er brachte ſie in Harmonie und übergoſs ſie mit einem ſtrahlenden Licht. Seine Figuren haben wirklich die Gefälligkeit und die Bewegung, die der Meiſter dabei anſtrebt. Bei de Vos haben ſie eine entnervte Schönheit ohne Abwechslung und Bewegung: ihre Handlung iſt ebenſo wie ihr Ausdruck unbedeutend und läſst uns kalt.

Betrachten wir noch ein Gemälde, das ſeit Jahrhunderten für ſein Meiſterwerk gehalten wird: »die Hochzeit von Cana« in der Frauenkirche zu Antwerpen, an welchem der Maler ſichtlich viele Mühe und ſeine beſten Kräfte aufgeboten.* In einem Saal mit Wänden und Paviment von Marmor ſitzt die feſtliche Geſellſchaft an der Tafel, an zwanzig Männer und Frauen zählend. Alle ſehen jung und anmuthig aus, die meiſten Frauen ſcheinen nach der Zartheit der Behandlung kaum den Kinderjahren entwachſen. Chriſtus ſitzt am oberſten Ende der Tafel halb von der übrigen Geſellſchaft abgekehrt und nach dem Beſchauer gewendet. Mit gebietender Geberde bedeutet er ein paar Knechte die im Vorgrunde ſtehenden Weinkrüge zu füllen. Einer der Diener iſt bereits damit beſchäftigt und Maria, welche neben ihrem Sohne ſitzt, theilt denſelben Befehl einem dritten Aufwärter mit. Weiterhin an der Tafel ergeht man ſich in Trunk und Geſpräch; auf einer ſich in den Saal öffnenden Gallerie ſpielen drei Muſikanten.

Die Hintergründe ſind dicht bemalt; die Farben glänzend wie gewöhnlich aber dieſsmal entſchiedener; das Nackte blaſs und hart, Haltung und Gebahren von mehr Abwechſelung als ſonſt, aber noch nicht ohne Steifheit.

* Das Bild wurde 1596—1597 für die Weinſchenkwirthe um den Preis von 500 Gulden gemalt (Notiz des Ritters Leo de Burbure).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beſonders Chriſtus und Maria leiden an dem letzteren Gebrechen, die anderen Perſonen ſind beſſer gelungen, und die Knechte z. B. können geradezu elegant in der Haltung genannt werden. Aus dem ganzen Stücke ſpricht das Beſtreben nach Gefälligkeit und Verſchönerung; die hellen, glänzenden Farben der Draperien, die blaſſen Fleiſchtöne und die Dichtheit der Malerei tragen dazu bei, dieſen Eindruck zu erwecken, die geſuchte Lieblichkeit der Formen und Geberden, wie die geſchickte Behandlung der Kleider und Kopfbedeckungen ihn zu erhöhen. Es iſt wohl das bunteſte aufgeputzteſte Werk, das man ſehen kann, aber die Figuren gleichen zu ſehr den Puppen, ihre Schönheit iſt zu unnatürlich, ihre glänzende Farbe zu unwahr, der dichte Farbenauftrag zu geleckt, als daſs man auch über das beſte von den Werken dieſes Meiſters ein günſtiges Urtheil fällen könnte.

Zu derſelben Schule gehören verſchiedene andere Maler von geringerem Namen, aber darum eben nicht von geringeren Verdienſten.

Denijs Calvart* vorerſt, um 1540 in Antwerpen geboren und der Schüler des Landſchaftmalers Christiaan Queckborne. Calvart ging in ſeinem zwanzigſten Jahre nach Italien und blieb dort bis an ſeinen Tod. Er wurde dort ſo ſehr italieniſirt, daſs man ſeinen ächten Namen ganz vergeſſen hat, und es nur einem glücklichen Gedanken des Herrn de Burbure zu danken iſt, wenn wir nun wiſſen, daſs er eigentlich Caluwaert hieſs. Für die niederländiſche Schule iſt dieſer Maler ohne Bedeutung geblieben; er bildet jedoch eine merkwürdige Erſcheinung in der Geſchichte, indem er der erſte Vlamänder war, der ſich in Italien niederlieſs und dort einen groſsen Einfluſs ausübte. Von ihm kann man ſagen, daſs er nach dem Süden ging um dort zu lernen, aber daſs er dort blieb um zu lehren.

Er hatte die Abſicht gehabt nach Rom zu gehen, verhielt ſich aber in Bologna, machte unter Lorenzo Sabattini ſeine Studien und erlangte die Gönnerſchaft der Bolognini. Später ging er mit ſeinem Meiſter nach Rom um im Vatican zu arbeiten, kehrte aber, als er ſich genug gefördert glaubte, nach ſeiner Lieblingsſtadt Bologna zurück, und eröffnete dort im Palaſt ſeiner Gönner eine Schule. Der Geſchichtſchreiber der italieniſchen Kunſt, Lanzi, berichtet uns, daſs aus ſeiner Schule nicht weniger als 137 Profeſſoren der Malerei hervorgingen, unter welchen man Männer wie Guido Reni, Zampieri (Domenichino) und Albani zählt. Calvart trug auſserordentlich viel bei, um der italieniſchen Schule, die damals in eine Periode des Verfalls getreten war, eine Periode des Wiederaufſchwungs zuzuführen.

Lanzi ſagt unter Anderem von ihm: »Denis Calvart oder Dionisio Fiammingo, wie ihn die Italiener auch nennen, verſtand ſich wohl auf die Perſpective, die er bei Fontana gelernt hatte, und war ein tüchtiger und gefälliger Zeichner in der Art von Sabattini. Er beſaſs dabei das kunſtvolle Colorit nach dem Geſchmack ſeiner Landsleute. Wegen all dieſer Eigenſchaften betrachten ihn die Bologneſer als den Wiederherſteller ihrer Schule, die in Hinſicht auf Farbe in Verfall gerathen war. Wenn in ſeiner Malerei einige Gemachtheit iſt, und wenn einige Bewegungen ſeiner Figuren nicht ſchön, oder all zu heftig ſind, ſo iſt das eine Gebrechen ſeiner Schule zuzuſchreiben, das andere ſeinem Charakter, welchen die Geſchichte als ungewöhnlich unruhig und feurig ſchildert. Abgeſehen von dieſen Mängeln unterrichtete er die Jünglinge mit unermüdlichem Fleiſse und leitete deren Kunſtſtudien nach Zeichnungen der berühmteſten Meiſter. Die Sammlungen ſind voll von ſeinen auf

* Ed. Fetis, Les artistes belges à l'étranger. Brux. 1865. II. 151. — Lanzi, Storia pittorica (Srittori de Belle Arti. Milano. 1831. p. 404).

Kupfer gemalten kleine Gegenstände aus dem Evangelium darstellenden Bildchen. Sie gefallen durch ihren Figurenreichthum und durch die Lebendigkeit und Zartheit der Tinten. Derartige Aufträge waren damals in Bologna sehr häufig, und kamen gewöhnlich von jungen Nonnen, die solche Gemälde mit ins Kloster zu nehmen pflegten, um ihre Zellen damit zu schmücken. Calvart liefs sie dann durch seine Schüler wiederholen und überging sie. Er fand damit reichlichen Absatz in Italien und in Flandern; besonders beliebt aber waren jene, welche durch seine Schüler Albani und Guido gemacht wurden, und sich durch mehr Kühnheit, Kenntnifs und Leichtigkeit auszeichneten. Unter seinen Gemälden sind die berühmtesten der »hl. Michael« in S. Petronio und das »Fegefeuer« in der Kirche delle Grazie. Von diesen, wie von anderen Werken Calvart's bezeugen die Nachfolger der Carracci, dafs sie viel Nutzen gestiftet haben.«

Sein und der vlämische Einfluss im Allgemeinen ist unseres Bedünkens auch leicht an den Malern seiner Schule zu bemerken. Haben nicht Guido Reni, Albani, Berrettini (Pietro da Cortona) Domenichino und so viele andere Italiener vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in ihrer Malerei etwas Zarteres, Vertraulicheres als ihre Landsleute aus früheren Tagen, und ist ihre Farbe nicht lachender und freundlicher: lauter Kennzeichen, welche wir gerade als Eigenthümlichkeiten der vlämischen Schule und als deren Unterscheidungsmerkmale von der italienischen erkennen? Und sollte der grofse Lehrer nicht den ersten Anlafs zu dieser Reform gegeben haben?

Calvart's Werke sind selbst in Italien selten geworden. Das Museum auf dem Capitol zu Rom besitzt von ihm ein kleines manierirtes Stück mit hellen schmelzenden Tönen, welches die »Vermählung der hl. Katharina« zum Gegenstande hat. Vier Bilder von seiner Hand findet man in der Pinakothek zu Bologna, in S. Domenico daselbst aber eine »Verkündigung Mariä«, das Beste was wir von ihm gesehen haben. Alle diese Werke zeichnen sich durch etwas Anmuthiges und Lebendiges in Farbe und Gefühlsausdruck aus. Er liebte gefällige Töne und süfsliche schillernde Draperien, wodurch er etwas Weichliches und Gekünsteltes erhielt. Seine Schüler stehen ohne Vergleich höher als er, aber doch ist auch in ihren Werken der Grundzug von Calvarts Art noch wiederzufinden, indem auch sie etwas Anmuthigeres und Weichlicheres haben als ihre älteren Landsleute.

Calvart starb 1619 zu Bologna. Er ist nicht der einzige, der seine Mutterstadt verliefs, um sich in der Fremde niederzulassen, was aber er aus freier Wahl und durch den Zufall unterstützt gethan, das thaten Andere im Drang der schlechten Zeiten.

Gillis Congnet, eines Muttermales auf der Wange wegen genannt Gillis met de Vlek, war 1535 in Antwerpen geboren.* Noch in jungen Jahren ging er bei Antonius Palermo in die Lehre, genofs auch den Unterricht von Lambert Wenslijns, und begab sich dann nach Italien, wo er geraume Zeit geblieben sein mufs, wie aus der grofsen Zahl seiner Werke hervorgeht, die er nach van Mander in verschiedenen Städten ausführte. Nach der Einnahme von Antwerpen wanderte er nach Amsterdam aus, wahrscheinlich wegen Betheiligung an der Reformation. Von Amsterdam siedelte er nach Hamburg über, wo er am 24. Dezember 1599 starb und in der Jakobskirche begraben wurde. Nach van Mander war er ein kurzweiliger, heiterer Mann, und durfte auf seiner Grabschrift mit den besten vlämischen, deutschen, französischen und italienischen Meistern auf eine Linie gestellt werden.

* Van Mander. — Catalogue du Musée d'Anvers. — Biographie nationale.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der That erweckt auch eines der zwei Stücke, welche das Muſeum zu Antwerpen (Nr. 35) von ihm beſitzt, von ſeinem Talente eine günſtige Vorſtellung. Es ſtellt den Trommelſchläger der Alten Bogen-Gilde, Pierſon la Hues, dar, eine lebendige Figur mit einnehmendem Ausdruck, die in ebenſo eleganter als natürlicher Geberde, mit der einen Hand den Federhut lüftend und mit der andern den Trommelſchlegel haltend, den Beſchauer zu grüſsen ſcheint. Seine beſcheidene aber kräftig farbige Kleidung, fein weich modellirter Kopf und das leuchtende Fell ſeiner groſsen Trommel treten voll Kraft und Harmonie aus dem Hintergrunde heraus.

Ein dritter Auswanderer war JORIS HOEFNAGEL,* 1545 zu Antwerpen geboren, als der Sohn eines reichen Diamantenhändlers, der bei der ſpaniſchen Plünderung von 1576 ſein Vermögen verlor. Vor und nach dieſem Jahre durchreiſte Hoefnagel die Welt, zum Theil allein, zum Theil mit dem berühmten Geographen Abraham Ortelius von Antwerpen, überall nach Land und Leuten, nach Sitten und Kleidertrachten Studien ſammelnd, die er in manchem Stich und Gemälde verwerthete. Er muſste ſeine Wanderungen ſchon frühzeitig begonnen haben, da er zu der Beſchreibung der Städte der Erde, welche G. Braun von Cöln 1572 herauszugeben begann,** bereits Zeichnungen lieferte. Seine Reiſen wurden durch einen Aufenthalt in Antwerpen unterbrochen, wo er mit den von ihm illuſtrirten Büchern Handel trieb. So finden wir, daſs er 1579 an Plantijn 6 Exemplare der zwei erſten Theile von Braun's »Städten« abſetzte.*** Er beſuchte Spanien, Frankreich, Italien und England und verweilte lange Zeit in Deutſchland, wo er viel für den Herzog von Bayern und den Kaiſer Rudolph malte. Da er 1618 noch thätig war, muſs er ein ziemlich hohes Alter erreicht haben.

Die Burgundiſche Bibliothek zu Brüſſel beſitzt von ihm ein miniaturartiges Gemälde, welches eine Anſicht von Sevilla darſtellt, die reich mit allerlei ſymboliſchen Figuren von unerreichter Geſchicklichkeit und Lieblichkeit umrahmt iſt und beweiſt, daſs der Maler einen höheren Namen verdient, als er gegenwärtig beſitzt.

Joris Hoefnagel hatte einen Sohn JACOBUS HOEFNAGEL, welcher in ſeine künſtleriſchen Fuſsſtapfen trat, und 1582 als Lehrling bei ABRAHAM LESART aufgenommen ward. Er begleitete ſeinen Vater auf der Reiſe, ſtach viele der von Joris gezeichneten Anſichten und Studien und malte auch in deſſen geſchickter miniaturartiger Manier. Im Muſeum von Valencia in Spanien fanden wir einen »Samſon, der mit dem Eſelskinnbacken die Philiſter erſchlägt«, in Waſſerfarbe gemalt und mit allerliebſten Renaiſſanceverzierungen eingefaſst. Die Aufſchrift lautet: »Albrecht Dürer von Nürnberg machte dieſs 1510 nach Chriſtus. Farbig wiedergegeben hat es ſo Jacob Hoefnagel von Antwerpen 1600.† Einer von Hoefnagels Zeitgenoſſen, der ſich mit ihm in Deutſchland befunden haben muſs, iſt BARTHOLOMEUS SPRANGER,†† geboren zu Antwerpen 1546. Er trat 1559 in die Werkſtatt des in Antwerpen anſäſsigen Haarlemers Jan Wandyn, der in der Weiſe des Hieronymus Boſch arbeitete, lernte aber noch bei vielen anderen Meiſtern und verlieſs in früher Jugend ſeine Geburtsſtadt, um ſich nach Frankreich und Italien zu begeben; hierauf trat er in die

* VAN MANDER, p. 179. FÉTIS, Les artistes belges à l'étranger. I. 85.

** Civitates orbis terrarum in aes incisae et excusae et descriptione topographica morali et politica illustratae. Col. 1572—1618. VI Voll. Fol.

*** Museum Plantin-Moretus. Archiv XIV. 32.

† Albertus Durer Norimbergensis faciebat post virginis partum 1510. Coloribus sic illustrabat Jacobus Hoveneglius Antverp. 1600.

†† FÉTIS, Les artistes belges à l'étranger I. 389.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dienſte des Kaiſers Maximilian II. von Deutſchland und ſpäter in die ſeines Nachfolgers Rudolph II. des kunſtſinnigen in Prag hofhaltenden Kaiſers. In dieſer Stadt wohnte er lange Zeit und ſtarb dort in vorgerücktem Alter. Das Muſeum in Brüſſel (Nr. 446) beſitzt eines ſeiner Werke: »Suſanna von Daniel gerechtfertigt«, ein Stück voll Lebendigkeit und Bewegung. Das Fleiſch iſt etwas fleckig, die Perſpective mangelhaft, Farbe und Licht etwas taub; aber die Geberden ſind natürlich und vornehm und die Perſonen haben viel Wahrheit im Ausdruck.

Begegnen wir in dieſer Zeit verſchiedenen Malern, die ihre Geburtsſtadt mit der Fremde vertauſchten, ſo finden wir eine noch gröſsere Zahl von ſolchen, die ihre Heimat verlieſsen, um ſich in Antwerpen niederzulaſſen.

Von Courtray kam BERNAARD DE RIJCKERE, und wurde 1561 als Mitglied der Antwerpen'ſchen St. Lucasgilde aufgenommen. Er hatte ſich am 9. October 1563 mit Maria Boots vermählt, die ihm ſechs Kinder ſchenkte, und ſtarb am 1. Januar 1590 in ſeinem Hauſe »zum ſchwarzen Ritter« in der Judenſtraſse.* 1617 bewohnte noch einer ſeiner Söhne, der gleichfalls Maler war, das väterliche Haus.** Schon vor 1561 hatte er für den Altar der Kreuzbruderſchaft in der St. Martinskirche zu Courtray eine »Kreuztragung« gemalt, von welcher van Mander mit Lob ſpricht.

Am 25. September 1585 hatte de Rijckere mit den Kirchenvorſtänden derſelben Kirche eine Uebereinkunft, in welcher er ſich verpflichtete, binnen zwei Jahren und gegen die Summe von 200 Pfund Groſchen ein Triptychon zu malen, welches im Mittelbilde die »Sendung des hl. Geiſtes«, rechts die »Erſchaffung Adams«, links die »Erſcheinung des hl. Geiſtes bei der Taufe Chriſti« darſtellen ſollte. Dieſs Werk prangt noch heute in der genannten Kirche und wird ſowohl wegen der Schönheit der Compoſition als wegen der Kraft ſeiner Farbe gerühmt.*** Im Nachlaſſe de Rijckere's befanden ſich auſser einer Sammlung von Werken älterer Meiſter nicht weniger als 114 Werke von ſeiner eigenen Hand, und zwar 51 Hiſtorienbilder, ebenſoviel Porträts und 12 Landſchaften, unter den erſteren eine Madonna und ein untermaltes Marienbild nach Quinten Maſſijs. Was aus all dieſen Bildern geworden, iſt unbekannt. Der Prinz von Oranien und der Kunſtliebhaber de Cachiopin beſaſsen zahlreiche Stücke von ſeiner Hand.

Sonſt ſind von erhaltenen Werken von ihm nur die zwei Porträts im Muſeum von Antwerpen (Nr. 65 und 68) und das Bildniſspaar in der St. Jakobs-Kirche daſelbſt bekannt. Die letzteren ſtellen Jan Baptiſt Doncker und Magdalena Hockaert dar, beide mit gefalteten Händen vor einem Betſchemmel betend, auf welchem ein Andachtsbuch aufgeſchlagen liegt. Die Geſtalt der Frau iſt unbedeutend, ihr Geſicht ſchief gezogen, ihr Fleiſch wie Kleid trocken in der Farbe. Dagegen iſt der Mann meiſterhaft und verräth eine vollkommene Umwandlung des Künſtlers. Die Hände ſind warm und zart, das ſchwarze Gewand iſt geſchmeidig, der grauhaarige Kopf mit kurzem Barte beſitzt einen treffenden Ausdruck von Selbſtbewuſstſein und Geſundheit, und dazu iſt das Ganze ſo fein und zart gefärbt, ſo warm im Licht, ſo weich in der Modellirung, ſo fähig zu ſprechen und ſich zu bewegen, daſs es im erſten Augenblick an ein Werk von Rubens oder van Dyck denken läſst. Doch hat das Stück nicht

---

* R. GÉNARD, Bern. de Rijckere (Revue artistique I. année).

** Boek gehouden door J. Moretus, deken der St. Lucasgilde. p. 15.

*** F. DE POTTER, Geſchiedenis der ſtad Kortrijk III. 95. Gent 1876. — A. Michiels, Histoire de la peinture flamande VI. 276. In dem letzteren Buche wird das Werk miſsverſtändlich Frans Pourbus dem Aelteren zugeſchrieben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die breite Freiheit dieſer groſsen Meiſter und iſt vielmehr geſchickt durchgeführt; aber es hat in der That ihre ſchöne, glänzende Wahrheit und iſt wie die Porträts jener ein Meiſterwerk.

Auſser dem Maler, der 1617 noch das väterliche Haus bewohnte, hinterliefs Bernaard de Rijckere noch einen anderen Sohn, der am 5. Juli 1566 getauft wurde und vor ſeinem 30. Jahre ſtarb. Er vollendete die Porträts von Marten della Faille und deſſen Frau, welche die Jahrzahl 1592 tragen. Die Bilder, welche Antwerpen von ſeinem Vater beſitzt, dieſem Sohne zuzuſchreiben, fehlt es an vollgenügenden Gründen.

Nicht minder bedeutend iſt FRANS POURBUS* als der Sohn des Peter Pourbus, eines in Brügge anſäſsigen Malers, 1540 daſelbſt geboren. Nach dem erſten Unterricht bei ſeinem Vater kam er nach Antwerpen, wo wir ihn noch in Frans Floris Werkſtatt finden, und zwar nach van Mander als deſſen beſten Schüler. 1569 trat er, wie die Liggeren ausweiſen, als Freimeiſter in die St. Lucasgilde, worauf er ſich als einen ſehr verdienſtvollen Hiſtorien- und Thiermaler bekannt machte und noch mehr als Porträtmaler auszeichnete. 1566 willens nach Italien zu gehen, wurde er durch die Liebe zu der Nichte ſeines Meiſters zurückgehalten und fand, einmal getraut, die Gelegenheit zum Reiſen nicht wieder. Als Fahnenträger bei der Bürgerwache von Antwerpen hatte er ſich eines Tages mit dem Schwingen des Banners ſehr erhitzt, wurde, da er ſich darauf im Wachthauſe bei einer feuchten Goſſe ſchlafen gelegt, krank und ſtarb bald, nach van Mander 1580. Seine Wittwe heiratete HANS JORDAENS, der ſchöne Landſchaften, Hiſtorien- und Genrebilder malte, und kurz nach ſeiner Vermählung nach Delft verzog, wo er 1509 ſtarb.

Pourbus' Porträts zeichnen ſich durch einen kraftvollen Ausdruck aus, und ſind gewöhnlich in einem warmbraunen Tone mit aufgehöhten Lichtern paſtos gemalt. Sie haben manchmal etwas Hartes und Undurchſichtiges, das einzige, was ſie den beſten Werken der Antwerpener Schule nachſtehen läſst.

Seine Hiſtorienmalerei iſt gewöhnlich milder afs ſeine Porträttechnik, und beſitzt gleichfalls hohen Werth. »Der hl. Matthäus vom Engel inſpirirt«, im Muſeum zu Brüſſel (Nr. 269) zeigt den ſchreibenden Evangeliſten, wie er ſich plötzlich mit fragendem Ausdruck nach dem Engel umwendet, der ihm die Hand auf die Schulter legt. Der Heilige iſt eine ſehr bedeutſame Mannesgeſtalt mit kräftigem Fleiſch, ſchönen Armen und Beinen und hell vielleicht zu draſtiſch gehaltener rother und blauer Draperie. Der Engel iſt weniger gelungen, ſeine Geſtalt gekünſtelt und die Farbe ſeiner Gewandung verblichen. Der Auftrag iſt gut verarbeitet und ohne Geleckтheit, die Figuren ſind voll Leben und natürlicher Bewegung.

Sein Meiſterwerk iſt das Triptychon der Grabkapelle des Viglius Aytta van Zuichem in der St. Bavo-Kirche zu Gent. Das Mittelbild ſtellt »Chriſtus unter den Schriftgelehrten« dar. In einem Tempel von römiſcher Architektur ſind die Schriftgelehrten in dichter Schaar um den in der Mitte ſitzenden Heiland verſammelt; im Vorgrunde ſtehen verſchiedene Figuren, unter denen man leicht Kaiſer Karl V. und Viglius erkennt. Der linke Flügel enthält die »Beſchneidung«, der rechte die »Taufe Chriſti«. Die Malerei gemahnt durch ihren warmen Ton und ihre verwaſchenen Farben an Floris, hat aber dazu etwas von der geſchickten Ausführung der älteren Schule. Auch die mangelhafte Perſpective ſcheint Pourbus von einer früheren Kunſt geerbt zu haben. Seine eigene Manier aber läſst ſich am meiſten in der feinen Ausführung der Köpfe erkennen. Das Fleiſch iſt zwar etwas eintönig gelb aber alle Geſichter ſind eingehend gezeichnet und

* KERVYN DE VOLKAERSBEKES, Les Pourbus. Gand. 1870. p. 25.

es ſteht aufser Zweifel, daſs ſie vom erſten bis letzten nach dem Leben gemalt ſind. Beſonders in dem Bildniſs des »anbetenden Viglius« auf der Aufsenſeite des einen Flügels, welches mit ſo viel Wärme und Gründlichkeit durchgeführt iſt, fällt uns das Vorherrſchen des Porträtmalers an Pourbus auf. Der dem Donator entſprechende »Chriſtus« auf der Aufsenſeite des anderen Flügels iſt mit jenem verglichen kalt und ſteif.

Wie Pourbus von Brügge ſo kam einer ſeiner Schüler GUALDORP GORTZIUS* von Löwen, wo er 1558 geboren wurde, aber ſchon im Alter von 17 oder 18 Jahren nach Antwerpen zog. Erſt bei Frans Francken daſelbſt unterrichtet, dann bei Pourbus beſonders zur Porträtmalerei angeregt, erwarb er ſich in dieſem Fache ſolche Geſchicklichkeit, daſs der Herzog von Terra-Nova ihn zu ſeinem Maler ernannte und ihn anläſslich der 1579 in Köln geführten Friedensverhandlungen mit in die Rheinſtadt nahm. In dieſer aber fand er ſo viel Anklang, daſs er dort bis an ſeinen Tod (1616 oder 1618) blieb. Das Muſeum in Köln beſitzt von ihm neben einigen Gemälden religiöſen Inhalts eine Anzahl von Bildniſsen (Nr. 451—464), die vor den Werken ſeines Meiſters wie vor jenen anderer aus ſeiner Zeit wahrlich nicht zurückſtehen.

Von Mecheln kam JAN SNELLINCK der Aeltere. Dort 1549 geboren, verheiratete er ſich am 10. Juli 1574 zu Antwerpen mit Helena de Jode, lieſs ſich jedoch obwohl bereits längere Zeit in der Scheldeſtadt ſeſshaft, nicht vor 1597, in welchem Jahre er eine zweite Ehe mit Pauline Cuypers ſchloſs, als Bürger einſchreiben. Seine erſte Frau ſchenkte ihm drei Söhne, JAN, geboren 1575, DANIEL, geb. 1576 und GEERAARD, geb. 1577, welche ſämmtlich den väterlichen Beruf erwählten und in den Antwerpener Liggeren verzeichnet ſind, während uns von ihren Werken nichts bekannt blieb. Seine zweite Frau gebar ihm zehn Kinder, darunter ſechs Söhne, von welchen der älteſte ANDREAS und ein ſpäter geborner ABRAHAM auch als Maler verzeichnet ſind.

Jan Snellinck war wie mehrere ſeiner Kunſtgenoſſen, Hofmaler des Erzherzogenpaares Albrecht und Iſabella, und wurde mit dieſem Titel auch von Peter Ernſt Grafen von Mansfeld und Gouverneur der Provinz Luxemburg beehrt: ein Beweis, daſs er in ſeiner Kunſt zu Anſehen gelangte. Er malte Porträts, religiöſe und hiſtoriſche Stücke und fertigte Cartons für die Gobelinweber von Audenaarde, während van Mander die Art rühmt wie er Schlachten darzuſtellen wuſste. Ebenſo an Lebenstagen wie an Kindern geſegnet ſtarb er am 1. Oktober 1638 im Alter von 89 Jahren. In der St. Georgskirche, wo er begraben ward, erhielt er einen Grabſtein, welcher mit ſeinem von van Dyck gemalten Bildniſse verziert ward und ſein Wappen trug: ein Beweis, daſs er von adeliger Geburt oder, was noch wahrſcheinlicher, von ſeinen hohen Gönnern in den Adelſtand erhoben war.

Im Muſeum von Antwerpen hängt ein ſchönes Stück (Nr. 334) »Chriſtus zwiſchen den zwei Schächern« darſtellend. Hier findet ſich manche in Empfindung und Haltung in der That gut aufgefaſste Figur: ſo der hl. Johannes mit den Händen auf der Bruſt nach Chriſtus emporſehend, ſo Maria mit gefalteten Händen unbeweglich vor ſich hin ſtarrend, und die junge in tiefe Trauer verſunkene Frau links, lauter Geſtalten von geſundem Ausdruck und Gebahren. Auch Chriſtus erſcheint als würdige Hauptfigur. Andere Perſonen dagegen ſind in ihrer Bewegung übertrieben, woran z. B. Magdalena, die ſich am Fuſs des Kreuzes windet, und die beiden ſich am Galgenholz verkrümmenden Schächer leiden. Die Farbe iſt hell genug, aber etwas kalt, beſonders in dem blaſsen bräunlichen Fleiſch, auch gebricht es an dem richtigen Ver-

* VAN MANDER 195 b.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hältniſs zwiſchen den Figuren des Vor- und jenen des Hintergrundes. All dieſe ſchwachen Seiten, welche übrigens dieſes Werk mit der ganzen Schule gemein hat, hindern nicht, daſs es doch auch wirkliche Verdienſte in Hinſicht auf Zeichnung und Ausdruck aufweiſt, und daſs es mit Leben und Empfindung beſeelt iſt. Die St. Rombalduskirche von Mecheln beſitzt von ihm eine »Auferſtehung Chriſti«, die ebenſo hell und voll gemalt iſt, wie das Stück des Muſeums in Antwerpen.

ADRIAAN KEY, von welchem wir nichts wiſſen, als daſs ſein Vater Thomas hieſs, daſs er 1558 bei Jan Hack lernte, 1568 in die Gilde trat, und 1582 wie 1588 Schüler annahm, kam wahrſcheinlich auch von auswärts nach Antwerpen, nemlich von Breda, dem Geburtsorte ſeines Oheims WILLEM KEY, der nach Lampſonius ein guter Porträtmaler war und 1568 in Antwerpen ſtarb. Nach dem Stück zu urtheilen, welches das Muſeum zu Antwerpen von Adriaan beſitzt (Nr. 228—231) war auch er ein geſchickter Porträtmaler. Beſagtes Werk ſtellt uns in der einen Hälfte Gillis Desmedt und einen ſeiner ſieben Söhne, in der anderen Maria Dedecker, deſſen zweite Frau und eine ihrer Töchter vor. In betender Stellung gegeben haben ſie zwar kein betendes Ausſehen, beſitzen jedoch wohl den Ausdruck von Leben und Wahrheit, indem ſie getreu aufgefaſst und ſchlicht wiedergegeben ſind, alle in ſchwarzem Gewand, die Männer in weiſsen Halskraufen, die Frauen mit weiſsen Hauben. Charakteriſtiſch iſt die blaſſe Fleiſchfarbe, die zwar etwas kalt iſt aber doch weich bleibt und die ſprechende Lebendigkeit der Figuren nicht beeinträchtigt.

Wir ſahen, daſs verſchiedene von den Meiſtern dieſer Schule eine groſse Zahl von Schülern beſaſsen. Was wir auch an ihrer Richtung zu bemängeln finden, ſo dürfen wir doch nicht vergeſſen, daſs ſie es waren, welche Antwerpen zum Hauptſitze der vlämiſchen und eine Zeit lang der niederländiſchen Schule machten.

Unter den Schülern von Frans Floris finden wir die zwei Gebrüder VAN CLEEF verzeichnet. Dieſer Name wird von vielen Künſtlern des 15. und 16. Jahrhunderts in Antwerpen getragen.

Wir ſprachen bereits von Jooſt van Cleef, welcher ein Zeitgenoſſe der Gebrüder van Cleef war, die bei Frans Floris lernten. Jene Brüder aber waren drei, HENDRIK, 1534 als Meiſter aufgenommen, der als geſchickter Landſchafter die Hintergründe auf den Stücken von Frans Floris malte; MARTEN, der, ſeit 1550 Meiſter, kleine Figuren in die Landſchaften ſeines Bruders, des Gillis van Coninxloo und Anderer malte, und WILLEM, deſſen Schülerſchaft bei Floris nicht gewiſs iſt, der gleichfalls 1550 in die Gilde trat, ein guter Maler von groſsen Figuren wurde und jung ſtarb.

Noch zahlreicher als die van Cleefs ſind die FRANCKENS,* welchen wir in der Antwerpen'ſchen Malerſchule begegnen. Drei von ihnen, Ambroos der Aeltere, Frans der Aeltere und Hieronymus der Aeltere waren wie die Gebrüder van Cleef Schüler des Frans Floris. Sie kamen alle drei von Herenthals, wo ſie zwiſchen 1540 und 1550 geboren wurden, mit ihrem Vater Nicolaas nach Antwerpen, in welcher Stadt ſich der letztere niederlieſs und am 12. März 1596 ſtarb.

AMBROOS FRANCKEN der Aeltere wurde 1573 Meiſter der St. Lucasgilde, 1577 Bürger und ſtarb am 16. Oktober 1618. Wir wiſſen, daſs er in ſeiner Jugend nach dem Süden ging; 1570 war er in Fontainebleau, ſpäter fand ihn van Mander bei dem Biſchof von Tournay. Von ihm beſitzt das Antwerpen'ſche Muſeum eine ſehr groſse Zahl von Gemälden. Eines von dieſen (Nr. 135) ſtellt

* Catalogue du Musée d'Anvers.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die »Vermehrung der Brode« dar. Chriſtus ſitzt im Vorgrunde, die Brode ſegnend, welche ihm ein Kind darbietet, hinter ihm ſtehen die Apoſtel im Kreiſe, kleine Gruppen, welche die wunderthätige Nahrung genieſsen, breiten ſich im Hintergrunde aus. Die Hauptgruppe iſt einfach, aber ſchön componirt, die andern ſind unverhältniſsmäſsig verkleinert, die Draperie iſt farbig doch nicht mehr ſo glänzend wie bei Marten de Vos, das Nackte iſt noch etwas hart, läſst jedoch das Streben nach Verſchmelzung deutlich erkennen.

Ein anderes Stück (Nr. 145) zeigt uns das »Martyrium der hl. Crispinus und Crispinianus«. Die Heiligen liegen ausgeſtreckt auf einer Bank, und aus ihren nackten Körpern fliegen die Pfriemen nach den Henkern, die mit den heftigſten Geberden von Ueberraſchung und Schrecken ſich dagegen zu ſchützen ſuchen. Die Lebendigkeit der Bewegungen und der Gefühle ſteht noch in Widerſpruch zu dem roſigen Fleiſche der Figuren und zu der gekünſtelten Helligkeit der Farbe ihrer Gewänder. Alles zuſammen genommen findet man jedoch hier wie ſonſt bei Ambroos Francken weder die Farbloſigkeit des Floris, noch die leuchtenden Tinten des Marten de Vos, ſondern ein ruhiges mehr gedämpftes und beſſer verſchmolzenes Colorit. Seine Compoſitionen hängen gut zuſammen und haben viel Bewegung; die blaſſen Töne ſind etwas wärmer ohne jedoch ſchon durchſichtig zu werden. Leider folgt der Maler der Neigung, ſeinen Figuren gemachte Haltungen und übertriebene Geberden zu geben, und die Tinten und Schatten des Fleiſches wie die Reflexe auf den Kleidern ſind oft nicht minder gekünſtelt wie die Handlung. In der »Anbetung der hl. Dreifaltigkeit" in der St. Jakobskirche lernen wir ihn noch als lebendigeren Coloriſten kennen; die hundert Figuren ſind zwar klein aber fein durchgeführt, die Farbe iſt bunt und glänzend und läſst bereits die lackartigen Malereien von Frans Francken dem Jüngeren vorausſehen.

Weniger Coloriſt als Ambroos iſt dagegen ſein Bruder FRANS FRANCKEN der Aeltere. Seine Farbe iſt, beſonders im Nackten, dämmerig grau, oder fahl oder braun; ſeine Compoſitionen ſind wenig hervorſtechend, aber die Geberden und Geſtalten ſeiner Perſonen haben etwas Breites und Elegantes. Er war 1567 als Bürger von Antwerpen eingetragen worden und in die St. Lucas-Gilde getreten. Seine Frau Eliſabeth Mertens, welche er 1575 geheiratet, hatte ihm ſechs Kinder geboren, darunter vier Söhne, die alle des Vaters Kunſtberuf ergriffen. Zwei von den letztern ſind in der Geſchichte der niederländiſchen Malerſchule als die jüngeren FRANS, und AMBROOS bekannt; von den zwei übrigen, HIERONYMUS und THOMAS, kennen wir keine Werke. Frans Francken der Vater ſtarb am 5. Oktober 1616 und wurde in der St. Andreaskirche begraben.

HIERONYMUS FRANCKEN, der dritte Bruder, war nach van Mander ein Schüler von Frans Floris; er wohnte noch 1604 in Paris in der Vorſtadt St. Germain und war „ein ſehr guter Meiſter, der viel ſchöne Werke und gute Porträts nach dem Leben gemacht hat." Er muſs ſchon jung nach Frankreich gezogen ſein, denn ſein Name kömmt in den Liggeren nicht vor, und die erſte Meldung, die wir von ihm finden, iſt die von van Mander, wonach er 1566 in Fontainebleau im königlichen Schloſse für Heinrich III. arbeitete. Wenn er wie ſeine Brüder nach 1540 geboren iſt, ſo konnte er damals, als er bereits in der Fremde beſchäftigt war, nicht über 25 Jahre alt ſein. Zwanzig Jahre ſpäter war er in Paris und malte ein »Chriſti Geburt« darſtellendes Altarbild für die dortige Minoritenkirche. Unter der Regierung Heinrich IV. wie Ludwig XIII. finden wir ihn noch am franzöſiſchen Hofe und in hohem Anſehen. Die Zahl der von ihm erhaltenen Gemälde iſt nicht groſs, aber einige von ihnen zeichnen ſich durch wirkliche Verdienſte und Selbſtändigkeit aus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

So z. B. ſeine Abdankung Kaiſer Karl V. im Muſeum zu Amſterdam (Nr. 95), ein ſehr merkwürdiges Stück, in welchem man den Kaiſer und ſeine Umgebung in Mitte allegoriſcher Figuren ſieht. Die Hauptperſon iſt voll Majeſtät, die Allegorien ſind ſehr gefällig und hell, doch nicht glänzend von Farbe. Dieſelben Verdienſte zeichnen ein anderes Stück von ihm aus, das ſich im Muſeum zu Lille befindet, und auch aus der Geſchichte des Kaiſers Karl entlehnt deſſen »Eintritt in das Kloſter S. Yuste« darſtellt. Durch die helle Farbigkeit ſeiner Malweiſe kömmt auch Hieronymus Francken ſeinen Neffen näher, von welchen wir anderwärts zu ſprechen haben.

Als zur Schule des Floris gehörend müſsen zum Schluſse noch erwähnt werden JACOB DE BACKER, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebend blos 30 Jahre alt wurde, und CRISPIJN VAN DEN BROECK, geb. zu Mecheln, 1555 Freimeiſter von St. Lucas und 1593 noch thätig. Beide verlegten ſich auf die Darſtellung ſchöner kräftiger Körper, wie man aus den »Jüngſten Gerichten« ſehen kann, welche die Muſeen in Brüſſel und Antwerpen beſitzen und wie man es auch in dem von J. de Backer gemalten »Jüngſten Gericht« wiederfinden könnte, welches das plantiniſche Grabmal in der Frauenkirche ſchmückt, wenn das Gemälde nicht immer ſorgfältig verhängt und verhüllt wäre. In beiden herrſcht das Studium des Nackten vor, und damit waren ſie in der Schule, welcher ſie zugehören, wohl etwas zurückgeblieben.

Was nemlich den Gang dieſer Schule betrifft, ſo iſt während ihres Beſtehens eine Reaction zu bemerken. Von ausſchlieſslichen Formſtudien ausgehend, läſst ſie allmälig die alteinheimiſche Richtung nach hoher Farbe wieder obenan kommen; der Körper bleibt zwar der höchſte Gegenſtand des Studiums, aber das Gefühl findet auch ſeine Vertreter und endlich werden Verſuche gemacht, um alle dieſe Tendenzen in ein harmoniſches Ganze zu bringen. Dieſe Verſuche ſollten indeſs in jener Zeit noch nicht gelingen, und erſt von einem ſpäteren Geſchlecht fortgeſetzt und zu einem guten Ziele geführt werden.

Ehe wir aber dieſs in Behandlung ziehen, müſsen wir der Zeitfolge entſprechend erſt noch aufſuchen, was im 16. Jahrhundert auf einem beſonderen Gebiete geleiſtet wurde, nemlich auf dem der Landſchaft.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



ANT. VAN DYCK, DIE BEWEINUNG CHRISTI.

So z. B. feine Abdankung Kaifer Karl V. im Mufeum zu Amfterdam (Nr. 95), ein fehr merkwürdiges Stück, in welchem man den Kaifer und feine Umgebung in Mitte allegorifcher Figuren fieht. Die Hauptperfon ift voll Majeftät, die Allegorien find fehr gefällig und hell, doch nicht glänzend von Farbe. Diefelben Verdienfte zeichnen ein anderes Stück von ihm aus, das fich im Mufeum zu Lille befindet, und auch aus der Gefchichte des Kaifers Karl entlehnt deffen »Eintritt in das Kloiter S. Yuste« darftellt. Durch die helle Farbigkeit feiner Malweife kommt auch Hieronymus Francken feinen Neffen näher, von welchen wir anderwärts zu fprechen haben.

Als zur Schule des Floris gehörend mufsen zum Schlufse noch erwähnt werden JACOB DE BACKER, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebend blos 30 Jahre alt wurde, und CRISPIJN VAN DEN BROECK, geb. zu Mecheln, 1555 Freimeifter von St. Lucas und 1593 noch thätig. Beide verlegten fich auf die Darftellung fchöner, kräftiger Körper, wie man aus den »Jüngften Gerichten« fehen kann, welche die Mufeen in Brüffel und Antwerpen befitzen und wie man es auch in dem von J. de Backer gemalten »Jüngften Gericht« wiederfinden konnte, welches das plantinifche Grabmal in der Frauenkirche fchmückt, wenn das Gemälde nicht immer forgfältig verhängt und verhüllt wäre. In beiden herrfcht das Studium des Nackten vor, und damit waren fie in der Schule, welcher fie zugehören, wohl etwas zurückgeblieben.

Was nemlich den Gang diefer Schule betrifft, fo ift während ihres Beftehens eine Reaction zu bemerken. Von ausfchliefslichen Formftudien ausgehend, läfst fie allmälig die altheimifche Richtung nach hoher Farbe wieder obenan kommen; der Körper bleibt zwar der höchfte Gegenftand des Studiums, aber das Gefühl findet auch feine Vertreter und endlich werden Verfuche gemacht, um alle diefe Tendenzen in ein harmonifches Ganze zu bringen. Diefe Verfuche follten indefs in jener Zeit noch nicht gelingen, und erft von einem fpäteren Gefchlechte fortgefetzt und zu einem guten Ziele geführt werden.

Ehe wir aber diefes in Betrachtung ziehen, mufsen wir der Zeitfolge entfprechend erft noch nachholen, was im 16. Jahrhundert auf einem befonderen Gebiete gefchah, nemlich auf dem der Landfchaft.



ANT. VAN DIJCK, DIE BEWEINUNG CHRISTI.

Museum in Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VII.

Die ältesten Landschaftsmaler.

Schon in den erſten Zeiten der niederländiſchen Malerſchule fällt die Sorgfalt auf, mit welcher die Landſchaften ausgeführt ſind. Die Gebrüder van Eyck geben uns in der unteren Reihe der Tafeln ihres Hauptwerkes nicht blos die Anbeter des Lammes zu ſehen, ſondern auch die Landſchaft, durch welche ſie nach dem Gegenſtande ihrer Anbetung ziehen. Die Bedeutſamkeit beider Theile iſt faſt dieſelbe, und die Sorgfalt mit welcher die Natur gemalt erſcheint, dürfte nicht geringer ſein denn jene, welche an den Figuren bethätigt iſt.

Eigenartig iſt dieſer Landſchaftsdarſtellung, daſs zunächſt im Vorgrunde das Gras und die dazwiſchen blühenden Blümchen, Stengel für Stengel, Blatt für Blatt in hellem Ton und ſcharfem Umriſs gemalt ſind. Auch weiter in der Ferne bis zu groſsem Abſtand von dem uns zunächſt gelegenen Theil behalten die Wieſenblumen ihre Schärfe und Helligkeit und noch in der weiteſten Entfernung ſind die Bäume mit ihren Zweigen und Blättern ſorgfältig und genau ausgeführt; auch da noch unterſcheidet man ſehr wohl eine Pappel von einem Palm- oder Orangenbaum, auch da kann man noch die Blättchen zählen und ſehen ob ſie ſchmaler oder runder, härter oder weicher ſind.

Dasſelbe Streben, welches die Figuren in reichem Gewande darſtellt, und ihre Kleider mit Perlen und Gold ſäumt und mit Blumen durchwebt, finden wir in der Landſchaft wieder. Schieſsen im Vorgrunde Schritt vor Schritt friſche Kräuter mit farbigen Blümchen aus der Erde auf, ſo ſieht man weiterhin die höherſtämmigen Pflanzen, Bäume und Gebüſche, und wieder weiter auf der Höhe der Berge und an den Abhängen der Thäler erheben ſich ganze Städte oder zierliche Thürme. Und ebenſo iſt auch die Farbenſcala und die Perſpective gegliedert. Ein Uebergang von dem einen Plan zum anderen beſteht weder in Farbe noch in Ton; die Hintergründe ſind ſo hell und ſo ſcharf gefärbt und gezeichnet wie der Vorgrund; die Gegenſtände verkleinern ſich zwar, aber hüllen ſich in keinen Luftton. Dagegen entdecken wir ſchon bei den van Eycks eine Eigenthümlichkeit, die wir noch zwei Jahrhunderte lang bei unſern Landſchaftsmalern wiederfinden. Die Gründe nemlich, auf welchen die Figuren ſtehen, haben eine hellgrüne natürliche Färbung, in den Hintergründen und ausgedehnten Fernſichten jedoch nimmt Alles einen blauen Ton an. Berge, Weide-

gründe, Häufer erhalten nicht eine bläuende Tinte, die zart in das Grün übergeht, fondern eine hellblaue Farbe, die fich fcharf gegen den Vorgrund abhebt. Gegen den äufserften Horizont hin wird diefs Blau graulich und verfchmilzt da mit dem Himmel, welcher gegen den Horizont eine weifsliche Färbung hat, nach oben zu hellblau und endlich hochazur wird. Der Maler verfteht dabei die Kunft noch nicht, die Erftreckung des Terrains fichtbar zu machen: ftatt nemlich dasfelbe in horizontaler Perfpective mit zurückgehender verduftender Fernficht wiederzugeben, läfst er die verfchiedenen Pläne übereinander fich erheben, fo dafs man die Fluren über den Häufern und die Waffer über den Bergen zu fehen bekommt.

Bei den unmittelbaren Nachfolgern der van Eyck finden wir diefelbe Auffaffung der Landfchaft, wenn fie auch in ihren Werken eine viel untergeordnetere Rolle fpielt als in der Anbetung des Lammes. Auch bei Maffijs macht fich die alte Ueberlieferung noch in voller Kraft geltend. In der Grablegung findet man wie bei den van Eyck's die Felslandfchaft mit ihren fteilen Wänden mit ihren Bäumen und Gebäuden auf dem Rücken der Hügel in fcharfen ungemilderten Tinten und in miniaturartiger Ausführlichkeit. Wie der Hintergrund durch reich detaillirten Hausrath, Teppiche, Säulen und dgl. gebildet wurde, wenn die Scene im Innern eines Haufes vor fich gehen follte, fo bildete der Künftler, wenn fie unter freiem Himmel ftattfand, mit derfelben Ausführlichkeit und Wahrheitsliebe Gras und Blumen, Bäume und Felfen, Schlöfser und Städte nach. Bis dahin, das ift bis 1510, war die Landfchaft von der Hiftorienmalerei noch nicht gefchieden.

Um diefe Zeit jedoch änderte fich das. Einerfeits begann man die Landfchaft für fich felbft zum Gegenftande eines Bildes zu machen, andererfeits machte man die Figuren unabhängig von ihrer Umgebung und zum ausfchliefsenden Gegenftande der Gemälde. Zwei von den Ufern der Maas herftammende Maler, Henri met de Bles, geboren 1480 zu Bouvignes, und Joachim de Patinir, ein Jahrzehnt fpäter zu Dinant geboren, waren die erften, welche der Landfchaft das Uebergewicht in ihren Arbeiten einräumten.

Henri met de Bles hatte diefen Namen von dem weifsen Haarbüfchel (Bles) am Vorderhaupt; die Italiener nannten ihn Civetta (Eule) weil er die Gewohnheit hatte in feinen Stücken eine Eule als Kennzeichen anzubringen. Er mufste um feinen Beinamen zu erhalten, geraume Zeit im vlämifchen Gebiete verbracht haben, als fpezieller Ort hiefür wird aber einmal Antwerpen, dann wieder Mecheln angegeben.

Eine gute Vorftellung von feiner Richtung gibt die Tafel, welche das Mufeum von Antwerpen (Nr. 47) von ihm befitzt. Es heifst die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« und ftellt die Mutter Gottes dar, die in einer Landfchaft ihr Kind ftillt. Hinter ihr rechts fieht man einen dichten düfteren Wald, in welchem die Sonne mit ihren Strahlen nicht durchdringt, links bemerkt man eine Landfchaft, die wie in regelmäfsig abgemeffenen Stufen emporfteigt, dahinter gewahrt man eine Stadt mit Kirchen und Mauern. Der Wald ift fchwarzgrün, zu fchwerer Maffe verdichtet, aber in den Bäumen forgfältig gezeichnet. Die Felfen des Vorgrundes find violettgrau und mit dunkelbraunem fammtartigem Mooſe bedeckt, auf dem hellen Vorgrunde zeichnet das dunkle Gras einen fcharfen faft fchwarzen Streifen ab. Die ftufenförmige Landfchaft im Hintergrunde hat eine blaugrüne Färbung. Die wirkliche Farbe der Natur ift demnach nicht entfernt getroffen und ebenfo wenig das Spiel von Licht und Perfpective. Das Ganze fieht unwahr, gekünftelt und fteif aus, und verräth zwar das Beftreben, die Natur für fich felbft zum Gegenftande zu nehmen, aber wenig

Glück in der Verwirklichung dieſes Vorhabens. Da war die feine, geſchickte Landſchaft der Aelteren, wieviel Unwahrheit auch in derſelben lag, doch weit kunſtvoller und genieſsbarer.

Eine zweite Behandlung desſelben Gegenſtandes finden wir in den Uffizien von Florenz (Nr. 730). Im Vorgrunde ſieht man eine Schmiede, in welcher viele Leute an der Arbeit ſind, und dahinter gewaltige Felſen mit einer Burg dazwiſchen. In der Ferne bemerkt man noch Waſſer und Schiffe. Ein Mann, welcher ein Frau und Kind tragendes Pferd führt, an ſich eine ſehr untergeordnete Gruppe, deutet allein den Gegenſtand an. Hinſichtlich der Ausführung iſt das Stück herrlich und ſteht unendlich über dem Antwerpen'ſchen, auch beſitzt es eine Feinheit und Wärme des Tones, welche an Boſch und den älteren Brueghel denken läſst.

Joachim de Patinir verbrachte wie de Bles ſeine erſte Jugend an den maleriſchen Ufern der Maas, in einem Gebiete, wo der Strom ſich zwiſchen bewachſenen Bergen, nackten Felſen und durch friſche Thäler hindurch krümmt, hier lachende und ſonnige Plätzchen, dort romantiſche und düſtere Winkel zeigend, einmal eng eingezwängt, dann wieder durch eine Fläche ſich hinziehend, die ſich ſoweit das Auge reicht ausdehnt. Dieſes anziehende Land ſcheint Beider Geiſt angeregt zu haben, das was ſie Schönes in der Natur ſahen, auf ihre Tafel zu übertragen und ſo auch Andere bewundern und genieſsen zu laſſen. Ihren Landſchaften iſt denn auch der Stempel der Heimat der Künſtler tief aufgeprägt. Wellige Gründe, zwiſchen Bergen gelegene Waſſer, bewachſene Hügel, zackige Felſen, immer verſchiedene Situationen und unermeſsliche Fernſichten findet man bei ihnen wie bei den van Eyck's die auch Söhne des Maas-Ufers waren.

Joachim de Patinir, zu Dinant geboren, wurde 1515 in Antwerpen als Freimeiſter der St. Lucasgilde eingetragen. Er vermählte ſich daſelbſt in erſter Ehe mit Franziska Buyſt und kaufte gemeinſchaftlich mit ihr am 31. März 1520 ein in Gaſthuisſtraat belegenes Haus. Am 5. Mai 1521 heiratete er in zweiter Ehe Johanna Noyts, welche ihm zu den zwei Töchtern erſter Ehe noch eine dritte ſchenkte, aber ſchon 1524 Wittwe war. Wie ſoviele andere niederländiſche Künſtler gilt auch Patinir nach den ſummariſchen Fabeln, die Kette und Einſchlag in dem Gewebe der Lebensbeſchreibungen der niederländiſchen Maler ausmachen, für einen üblen Trunkenbold und ſorgloſen Geldverſchwender. Die Geſchichte liefert uns von ihm ſehr gegentheilige Zeugniſse. Er war ein Mann, der ſich in einer der vornehmeren Straſsen ein Haus kaufte. Und als Albrecht Dürer 1520—1521 in Antwerpen verweilte, hatte er mit keinem andern Künſtler ſo geſelligen Verkehr als mit Patinir. Er aſs bei ihm, machte ſein Porträt, ſchenkte ihm von ſeinen Stichen, wohnte ſeiner zweiten Hochzeit bei und ſprach überall mit Freundſchaft und Hochachtung von ihm. Als dann Patinir geſtorben war, trat unter den Freunden und Vormündern ſeiner minderjährigen Kinder auch Quinten Maſſijs auf. Wie wäre zu begreifen, daſs der ernſte und ſparſame Dürer mit einem Trunkenbold ſich vergeſellſchaftet, und daſs der würdige und gereifte Maſſijs einen ſolchen ſeinen Freund genannt hätte? Wir wiſſen zwar wenig von Patinirs Lebensumſtänden, aber genug um ihn von dieſer leichtſinnigen Verleumdung frei zu ſprechen.

De Patinir gab zuerſt der Landſchaft eine überwiegende faſt ausſchlieſsende Stellung. In den beſten ſeiner Stücke, wie in ſeiner »Flucht nach Aegypten« im Muſeum zu Madrid (Nr. 1519 und 1520) ſind die Scenerien ſehr felſig, die Bäume und andere Details mit der gröſsten Sorgfalt ausgeführt, die Schatten aber im Allgemeinen zu ſchwer. Seine Vorliebe für ſtark bewegte Naturanſichten wie er ſie aus ſeiner Heimat mitgebracht, lieſs ihm das einfache flache

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Land, die bebaute und bewohnte Flur nicht maleriſch genug erſcheinen, es muſste etwas Auſſergewöhnliches und Capriciöſes in der Anſicht ſein, wenn er ſie für darſtellenswerth halten ſollte. Wie er aber der erſte war, welcher der Landſchaft ihre Sonderſtelle in der Malerei einräumte, ſo gab er auch das Vorbild für die kühnen und aufgeputzten Anſichten, die lange Zeit in unſerer Schule vorherrſchend waren. Die Antwerpener Maler, welche auf ihn folgten, ſollten zwar nicht mehr den Felſen und Wüſteneien den Vorzug geben, indem ſie ſich mehr dem hellen Grün, den Bäumen mit ihren dichten Kronen zuwandten, aber es ſollte lange Zeit dauern, ehe ſie in ihren Landſchaften den gebirgigen und aufgebauten Zug der Patinir'ſchen Stücke abſtreiften.

Manchmal malte de Patinir blos die Hintergründe, während in ſeiner Landſchaft die Hauptſcene durch andere Künſtler ausgeführt wurde, wie wir in dem Stücke ſehen, welches das Muſeum in Brüſſel (Nr. 28) von ihm beſitzt. Es ſtellt »Maria mit Chriſti Leichnam auf dem Schooſse« dar, in einer Landſchaft, welche aus einem braungrünen Hügel mit drei feſt gezeichneten und gemalten Bäumen beſteht, die in ihrer dichten oder dünneren Belaubung mit der gröſsten Ausführlichkeit und Genauigkeit gemacht den Beweis liefern, daſs de Patinir auch in gröſserem Maſsſtabe ein kunſtvolles Werk zu liefern vermochte. Der Hintergrund beſteht wie gewöhnlich aus graublau abſtechenden Hügeln.

Nach dem Jahr 1524, dem Todesjahr de Patinirs, verläuft ein halbes Jahrhundert, ehe wir einen Namen von hervorragender Bedeutung in dem von ihm cultivirten Fache zu vermelden haben. Doch wiſſen wir durch van Mander, daſs in der Zwiſchenzeit in Antwerpen ein hervorragender Landſchaftsmaler wohnte, Namens JAN DE HOLLANDER, der daſelbſt gebürtig 1522 in die St. Lucasgilde trat, wie auch die Gebrüder MATTHIJS und JEROOM KOCK, der erſtere bereits 1540 Meiſter und vor 1570 todt, der zweite 1546 Meiſter und 1570 geſtorben war. Auſserdem ſind noch zu erwähnen JAQUES GRIMMER, ein Schüler des Matthijs Kock, ein geborner Antwerpener und 1547 in die Gilde aufgenommen, und CORNELIS MOLENAER, gleichfalls zu Antwerpen geboren und 1564 in die Gilde eingetreten, welcher oft mit Klaas Molenaar, einem holländiſchen Landſchaftsmaler des 17. Jahrhunderts, oder ſelbſt gelegentlich mit Cornelis Maſſijs, deſſen Namen mit denſelben Anfangsbuchſtaben beginnt, verwechſelt wird. Alle vier werden wegen ihrer ſchönen Landſchaften von van Mander gerühmt, aber von dreien derſelben fehlt es uns an ſicheren Stücken von ihrer Hand, ſo daſs wir uns kein Urtheil bilden können.

Von Jacob Grimmer jedoch beſitzt das Stadthaus von Antwerpen eine »Anſicht« des Kiel« von 1575. Es iſt eine helle, farbige Darſtellung einer Reihe von mit Bäumchen umſäumten Wieſenflecken mit der Ausſicht auf die Schelde. Im Hintergrunde gewahrt man die Ruinen des Karthäuſerkloſters und einige andere Gebäude, welche anläſslich der Errichtung der Veſte abgebrochen wurden, im Vorgrunde ſieht man eine Menge Perſonen. Die Fernſicht iſt etwas ſtark anſteigend nach der in jenen Tagen üblichen Darſtellungsweiſe, aber die Wieſen ſind ſo weich, die Bäumchen und Figürchen ſo geſchickt gemacht, das Ganze mit ſo ſonnigem Licht übergoſsen, daſs man nicht umhin kann, dem Künſtler einen erſten Platz unter unſern alten Landſchaftsmalern anzuweiſen.

In Antwerpen lebten auch einige Zeit vor 1566 die aus Mecheln gebürtigen Gebrüder LUCAS und MARTEN VAN VALKENBURG, welche die geſchickteſten und feinſten kleinen Anſichten, die man bis dahin geſehen, malten.

GILLIS VAN CONINXLOO,* der von van Mander als der ausgezeichnetſte

* VAN MANDER. — Catalogue du Musée de Bruxelles. — Journal des Beaux-Arts 1870 p. 50.

Landſchaftsmaler ſeiner Zeit gerühmt wird, wurde zu Antwerpen den 24. Jan. 1544 (1545 neuen Styls) geboren, nachdem ſeine Eltern 1539 von Brüſſel nach Antwerpen übergeſiedelt waren. Wahrſcheinlich war er der Schüler ſeines Stiefvaters Jan de Hollander. Er bereiſte Frankreich und kehrte nach Antwerpen zurück wo er ſich verheiratete und bis 1584 blieb. Darauf hielt er ſich in Zeeland, zu Frankenthal in Deutſchland und endlich zu Amſterdam auf, wo er noch 1604 lebte. Mit dem letzteren Jahre iſt eine Landſchaft bezeichnet, welche Fürſt Lichtenſtein beſitzt und das einzige aber ſehr unbedeutende Werk iſt, das wir von dem Meiſter kennen. Nicolaas de Bruyn ſtach viel nach ihm. Eines dieſer 1603 geſtochenen Blätter ſtellt Samſon, einen Löwen erſchlagend, vor. Links thürmen ſich Felſen, rechts iſt der hügelige Boden von herrlichen buſchigen Bäumen beſtanden, in der Mitte durch ſieht man eine Stadt am Ufer eines Gewäſſers. Es iſt eine nur in der Phantaſie zu ſehende Natur, wie ſie in Wirklichkeit ſo wenig in den Niederlanden als irgendwo ſonſt in der Welt zu finden iſt, die aber die Schablone zeigt, nach welcher unſere älteren Landſchafter ihre Werke nachbilden.

Wir eilen über dieſe Maler, die uns wenig hinterließen, weg, um uns etwas länger mit ein paar Künſtlern zu beſchäftigen, welche in jeder Hinſicht ausführlicher bedacht zu werden verdienen; wir meinen die Gebrüder Bril, die erſten unſerer eigentlichen und groſsen Landſchaftsmaler.*

Matthijs Bril wurde 1550 zu Antwerpen geboren und muſs ſich ſehr früh nach Italien begeben haben, da ſein Name unter den Meiſtern und ſelbſt Lehrjungen der St. Lucasgilde nicht vorkömmt. Hatten die niederländiſchen Landſchaftsmaler von jeher einen guten Namen jenſeits der Alpen, wie ſchon Hendrik met de Bles lange Zeit in Venedig thätig war, ſo war auch Bril kaum in Rom, als ihn ſchon der Papſt mit der Herſtellung von Landſchaftsbildern und religiöſen Prozeſſionen auf den Wänden des Vatican betraute. Matthijs Bril wuſste ſich ehrenvoll des Auftrags zu entledigen und wurde von allen Kennern in Rom ſeiner Leiſtung wegen gelobt. Leider ſtarb er ſchon 1584 im 34. Jahre ſeines Alters.

Pauwel Bril, war 1556 zu Antwerpen geboren und lernte da einige Zeit bei Damiaan Oortelmann. Er folgte früh dem Vorgang ſeines Bruders und befand ſich als dieſer ſtarb bereits ſeit vier Jahren in Rom. Als Schüler ſeines Bruders ſetzte er im Auftrage Gregor XIII. die Arbeiten fort, die Matthijs hatte unvollendet laſſen müſſen. Nach deren Vollendung wurde er von Gregor XIII. wie von deſſen Nachfolger Sixtus V. mit neuen und anſehnlichen Aufträgen bedacht, und hatte ferner auf Befehl Clemens VIII. im neuen Saale des päpſtlichen Palais ein Fresco von 60 Fuſs Höhe zu malen, das Martyrium des hl. Clemens enthaltend, der mit einem an den Hals gebundenen Anker beſchwert in die See geworfen wurde. Dann ward ihm der Auftrag zu Theil im Sommerpalaſt des Papſtes ſechs groſse Landſchaften, die hervorragendſten Klöſter des Kirchenſtaates darſtellend, zu malen. Auch in verſchiedenen Kirchen und Klöſtern der ewigen Stadt, wie in den Paläſten der Cardinäle und Vornehmen bedeckte er Wände und Gewölbe mit ſeinen kunſtvollen Schöpfungen. So malte er unter Anderem in der Chiesa Nuova das Landſchaftliche in der »Erſchaffung der Welt,« in S. Cecilia das Badegemach vom Hauſe der Heiligen, in S. Vitale zehn groſse Landſchaften, bei dem Cardinal Montalti einen ganzen Saal, bei dem Cardinal Mattei eine Reihe von Anſichten und Schlöſsern, in Palazzo Roſpiglioſi vier Frescolandſchaften und einen ganzen Saal; auch in Palazzo Colonna und im Vatican trifft man Werke ſeiner Hand. In den letzten Jahren ſeines Lebens

* Ed. Fétis, Les artistes Belges à l'étranger. I. 143. — Gio. Baglione, Le vite de pittori.

malte er nur kleine Stückchen, die ebenfo fein ausgeführt, als feine grofsen Stücke breit und kräftig waren. Pauwel Bril ftarb zu Rom 1626 als ein Siebziger, und wurde in der Kirche der Madonna dell' Anima begraben.

Während feine grofsen Malereien alle in Italien blieben, zerftreuten fich feine kleinen in alle Mufeen Europa's. Jagden, Allegorien, Schlachten, Darftellungen aus dem Evangelium, Marinen, Landfchaften mit Thieren, mit Ruinen, mit Felfen und Flüfsen, in allem war der Meifter zu Haufe.

Man hat gefagt, dafs er in hohem Maafse von der italienifchen Schule beeinflufst worden fei. Diefs bedarf einiger Erläuterung. Das Studium der Natur und das Landfchaftsmalen ift rein niederländifchen Urfprunges, und diefes Fach fand immer in den Niederlanden feine verdienftlichften Vertreter. Nur bemerken wir durchgehends bei jenen niederländifchen Meiftern, welche einige Zeit in Italien verblieben, dafs fie von der Natur diefes Landes und von der Richtung feiner Künftler einigermaffen berührt werden. Die Lichter werden wärmer, die Töne brauner, die Anfichten theatralifcher, als diefs bei den rein niederländifchen Künftlern der Fall ift.

De Bles und de Patinir brachten, wie wir gefehen haben, zuerft die ftark bewegten und phantaftifch aufgebauten Landfchaften in Schwung. Die Meifter des 16. Jahrhunderts entäufserten fich auch diefer Gekünfteltheit nicht und fuchten in ihrer Weife die Natur aufzuputzen und fie vielmehr in einer erborgten Schönheit denn in ihrer einfachen Wahrheit wiederzugeben. Das Streben nach Verfchönerung entfprach auch zu fehr der angebornen Richtung der Antwerpen'fchen Maler, als dafs fie nicht auch in der Landfchaft dem Schönen vor dem Wahren den Vorzug gegeben hätten. Es follte daher durch das ganze 16. Jahrhundert die gekünftelte Landfchaft vorherrfchend bleiben, und Rubens follte der erfte fein, welcher die Poefie der wirklichen Natur, von Feld und Weide wie von Bufch und Berg verftehen und zum Verftändnifs bringen follte.

Die Gebrüder Bril, die faft ihr ganzes Künftlerleben im Apenninenlande verbrachten, fanden fich ohne Mühe in die beliebte Richtung. Ein paar Aenderungen verfuchten fie indefs doch in ihren Landfchaften, und zwar mit Erfolg. Erftlich legten fie die Hintergründe flach, indem fie, ftatt deren Wirkung in dem unnatürlichen Emporfteigen zu fuchen, wie man es früher in der Fernficht anwandte, im Spiel von Licht, Farbe und Tönen das Zurückweichen des Terrains wiederzugeben fuchten.

Daraus folgte die zweite von ihnen eingeführte Neuerung. Um den Eindruck der Ferne zu gewinnen, müfsen die Hintergründe fich verlieren; da aber Paul Bril wie feine Vorgänger die Gewohnheit hatte, auch diefe fehr ausführlich und farbhell zu machen, fo blieb ihm nichts übrig, als den Vorgrund kräftig genug zu malen, um felbft den klaren Hintergrund duftig abgeblafst erfcheinen zu laffen. Defshalb fetzte er gewöhnlich auf feine vorderen Pläne düfter gefärbte und fcharf abgegrenzte Berge und Büfche, wogegen die hell blaugrüne Ferne beziehungsweife blafs erfcheint und fo ein Spiel von Licht und Dunkel hervorbringt, das fprechend wenn auch minder harmonifch und wahr ift.

Die Landfchaften von Pauwel Bril und von feinem Nachfolger Jooft de Momper, zeigen immer zweierlei Gebiete von Licht und Farbe; der erfte Plan fcheint im Schatten zu ftehen, der zweite ift heller, ohne dafs irgend etwas auf der Erde oder am Himmel die widerfprechende Beleuchtung und harte Gegenüberftellung rechtfertigen könnte. Alles ift dabei fo luftig und fein bis in die weiteffe Ferne und bis in die kleinften Einzelnheiten ausgeführt, dafs man eher an eine gefchickte Miniatur denn an ein naturgetreues

Gemälde denkt. Doch dürften immerhin die eigenartigen Effecte der Gebirgslandschaft im Gegensatz zum Flachland dieses Charakteristicum der Bril'schen Weise nicht als ganz unnatürlich erscheinen lassen.

Betrachten wir nun einige Werke Pauwel Bril's im Einzelnen, und zunächst das »der verlorne Sohn« genannte Stück im Museum zu Antwerpen (Nr. 30). Schräg durch das Bild zieht sich ein Gewässer. Am oberen Ende desselben, wo es mit Schiffen bedeckt gegen einen flachen Strand ausläuft, liegt eine Hafenstadt, hinter welcher sich ein gewaltiges Felsengebirg erhebt. An dieser Seite des Wassers zieht sich ein Hochland hin, auf welchem eine mächtige Eiche steht, und welches von Gras, Farren und anderen Kräutern bewachsen und mit einer Schweineheerde staffirt ist. Unter den vier Figuren, welche man dabei bemerkt, ist der verlorne Sohn an seinem verzweifelten Gebahren zu erkennen. Baum, Figürchen, Schweine, wie Felswände und Gebäude in der Ferne sind mit der gröfsten Sorgfalt ausgeführt. Die Farbe hat einen porzellanartigen Schimmer mit den zartesten, feinsten Uebergängen und Verschmelzungen. Das Luftspiel ist in seiner scheinbaren Eintönigkeit doch unendlich mannigfaltig. Aber der Hintergrund ist gleichförmig zartgrau, der Vorgrund hartbraun, so dafs die Pläne scharf von einander abgehen, und die natürliche Farbe vermifst wird. Auch die gezackten Felsen scheinen wohl etwas von ihrer Gestalt der Phantasie des Malers zu danken zu haben.

Dieſs hindert jedoch nicht, dafs seit Patinir ein unermefslicher Schritt vorwärts gethan erscheint. War es bei diesem ein schwacher Versuch, die Natur geniefsen zu lassen, so war es bei Bril ein gelungenes Unternehmen. Es ist wohl noch viel Willkürliches in dieser Natur, aber daneben fällt auch die richtige Wahrnehmung von hundert kleinen gut gesehenen Einzelheiten auf. Man fasse nur näher in's Auge, wie warm die belichteten Blättchen an dem braunen Baume funkeln, wie das Wasser da, wo die Sonnenstrahlen hinfallen, weifser wird, und sehe die Tausende von Tonabstufungen, welche das Luftspiel auf jede kleine Ecke und Kante, auf jeden kleinen Rifs und Spalt, auf jeden Splitter und jede Aushöhlung der Felsen wirft. Man sehe endlich wie alles Fernerstehende gut zurückgeht und sich hier zart verliert.

Wählen wir unter den in die Museen Europa's verstreuten Stücken Bril's einige weitere Proben seiner Richtung aus, so finden wir im Museum von Darmstadt (Nr. 278) ein herrliches Stück von ihm. Links und rechts hebt sich der Grund, in der Mitte sich senkend gestattet er einen Blick in die zwischen den beiden Hügeln sich in's Unendliche erstreckende Ferne. Der Hügel im Vorgrunde links trägt eine dichte Gruppe knorriger Eichen, wie sie Bril gerne sah und malte, der Hügel rechts im Hintergrunde trägt ein altes Schlofs; und während die Höhe mit den Eichen in dunkelbraune kraftvolle Tinten getaucht ist, bestrahlt die rechte Seite ein unausprechlich helles Licht. Hier sieht man auch das gebirgige, mit niedriger Vegetation bedeckte, von frischen Wasserfällen und Thälern durchschnittene Terrain, im lieben Licht gebadet und so von Plan zu Plan sich wellenförmig hinziehen, soweit das Auge reicht. Die Landschaft ist wohl etwas theatralisch aufgebaut. Auch ist die Abwechselung von Licht und Schatten etwas willkürlich, so dafs man in einer Gruppe dunkelbrauner Bäume plötzlich einen hellgrünen und umgekehrt zwischen hellbeleuchteten einen dunkel beschatteten findet. Der Maler hat ferner nicht genügend verstanden, das Detail dem Allgemeinen zu opfern, so dafs man ebenso gut wie im Vorgrunde auf einem ferngelegenen Hügel die Aestchen und Blättchen unterscheidet. Aber was für Verdienste neben diesen Unvollkommenheiten! Das helle zarte Licht, die so passend angebrachten Naturschönheiten, die jedem Theil bewahrte und doch zu einem ansprechenden Zusammenhang gebrachte Eigenartigkeit, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

feine gefchickte Ausführung, das Alles bildet ein Ganzes, das nicht überwältigend wirkt aber fich kräftig geltend macht und das Auge anzieht und feffelt.

Im Mufeum zu Berlin (Nr. 744) fehen wir von Bril eine feine graugrün gehaltene »Seeanficht« mit Licht übergoffen. Die Sonne geht eben auf und trifft mit ihren erften Strahlen das Meer und das darauf fahrende Schiff, wie Thurm und Schlofs auf einer vorfpringenden Landzunge, während fie das Gebüfch im Vorgrunde in dunklem Schatten läfst. Hier treffen wir den Maler von einer anderen Seite feiner Begabung. Es war hier das Licht, welches das Waffer mit feinem Zauberglanze wie mit Perlen befät, wie Silber und Gold vom Himmel niederfteigt und auf der flüfsigen Fläche fchmelzend das Waffer und deffen dünnen Dunft mit feinen herrlichen Farbtönen verklärt, der Gegenftand feines Studiums, und er wufste ihn wiederzugeben. Er bahnte fomit den Weg, den die füdlichen Landfchaftsmaler und die franzöfifchen, Claude Lorrain und die Poussin's weiterhin verfolgen follten.

Noch fchöner ift eines der Stücke, welche das Madrider Mufeum von ihm befitzt (Nr. 1212), Es ftellt ein Gewäffer dar, in welchem fich das frifche Grün eines Infelchens wiederfpiegelt; links und rechts ftehen hohe Bäume; im Vorgrunde fieht man Jäger und Schweinehirten. Auf den vorderen Plan fällt weifses helles Licht, die Fernficht ift warm im Ton. Bei äufserft durchgeführter Malerei ift das Stück glänzend in Licht und Farbe und hat etwas befonders Lebendiges und Feftliches.

Und zum Schlufse noch das Bild »Diana und ihre Nymphen« im Louvre (Nr. 68). Die Göttin der Jagd geht von ihren Hunden und lieblichen Mädchen gefolgt über eine ländliche Brücke, befchattet von taufendjährigen epheuumfchlungenen Eichen, die zur Linken ihre trotzigen Stämme und majeftätifchen Kronen erheben. Zwifchen und neben den Stämmen öffnet fich dem Blicke eine Fläche, die nach vorne durch einen fpiegelhellen Teich begrenzt wird und im Hintergrunde in eine fanfte Hügelreihe ausläuft. Rechts drängt fich am Ufer des Teiches wolliger Baumwuchs, fpitzes Schilfwerk und frifches Gras mit Blumen. Auf dem Waffer tummelt fich Geflügel, ein Langfüfsler fliegt aus dem Ufergeftrüpp, und unter dem Laubwerk des Gebüfches nähert fich der fchüchterne Hirfch dem hellen Gewäffer. Man erhält den Eindruck des Genuffes, hier zu jagen und zu fein. Wird aber auch noch immer die Landfchaft durch die eigenartigen Schwächen des Malers charakterifirt, indem die Helligkeit noch nicht ohne Kälte, das lichte Farbenfpiel nicht ohne Härte ift, fo zählt doch die Abtönung und Verfchmelzung der Farben in der Landfchaft zu den höchften künftlerifchen Leiftungen und erhebt deren Vertreter in die Reihe der gröfsten Meifter.

Diefelbe verfchönernde Wiedergabe der Natur kennzeichnet auch feine römifchen Fresken. Sie zeigen meiftens felfige Berge mit Burgen oder Ruinen, hohe Bäume und Figuren, die der hl. Schrift, dem Leben der Heiligen uud den ländlichen Sitten entlehnt find. Der Ton ift gewöhnlich zu fahl und manchmal zu dunkel. Viele davon haben fehr gelitten oder find an fchlecht beleuchteten Stellen angebracht, fo dafs fie wenig in's Auge fallen und beftechen. Obwohl ihnen aber der Farbenglanz der Oelmalerei fehlt, find fie doch nicht unerfreulicher als feine Oelbildchen, weil fie kühner und breiter gemalt find.

Nach den Gebrüdern Bril begegnen wir in der Gefchichte der Schule von Antwerpen einer Anzahl Landfchaftsmaler von grofsen Verdienften. Der erfte in der Zeitfolge ift Joost de Momper. Von feinen Lebensumftänden ift uns wenig überliefert. Der erfte Künftler diefes Namens, den wir in den Liggeren finden ift ein Joost Mompere, der 1530 als Freimeifter aufgenommen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Diana und ihre Nymphen von Paulus Bril. Im Mufeum des Louvre.

wurde, und der Grofsvater unferes Landfchaftsmalers ift. Im J. 1581 fchreibt Bartholomeus de Momper, Dekan von St. Lucas, feinen Sohn Joeys de Momper als Meifter ein. Hieraus folgt, dafs unfer Landfchaftsmaler, der ohne Zweifel unter dem letzten Namen gemeint ift, um 1560 geboren fein mufs. 1590 ward er in der Frauenkirche mit Elifabeth Gobijn getraut, welche am 12. November 1622 ftarb.* Er hatte einen Sohn, PHILIPS DE MOMPER, der 1622 Italien bereifte und 1624 als Meifter aufgenommen ward, aber fchon 1633 oder 1634 ftarb. Alles was wir von diefem wiffen, ift, dafs er die Landfchaften feines Vaters mit Figuren ftaffirte. Jooft de Momper nahm von 1591—1599 Lehrjungen an, war 1611 Dekan, und ftarb 1634 oder 1635.

Jooft de Momper wird als Maler nicht nach Gebühr gefchätzt. Man begegnet feinem Namen zu häufig bei Stücken, auf welchen ein phantaftifch gezeichneter, graubraun gemalter Felfen die Häuptrolle fpielt, als dafs fich nicht eine folche unfreundliche und unnatürliche Landfchaft, fobald wir feinen Namen hören, fofort unferer Erinnerung aufdrängte, und uns dadurch die Luft benommen werden follte, weitere Bekanntfchaft mit ihm zu machen. Aber man mufs ihn in einigen feiner fchönen Stücke gefehen haben, um eine ganz andere Vorftellung von ihm zu gewinnen, und ihm feinen wahren und ehrenvollen Platz neben Pauwel Bril und zwifchen diefem Meifter und dem Sammet-Brueghel anzuweifen.

In feiner vollen Kraft zeigt er fich in den »vier Jahreszeiten«, welche das Mufeum von Braunfchweig von ihm befitzt (Nr. 638—641). Im »Lenz« läfst er uns eine Bleiche fehen, die aus einem Grasplatze mit einem Stück Waffer, auf welchem Enten fchwimmen, befteht, und zur Linken von zwei Häufern, einem Karren mit verfchiedenen Perfonen und Vieh abgefchloffen wird, während fich im Hintergrunde ein Hügel mit Gebäuden und Kirchen auf feinem Rücken und einem kleinen Schlofse am Fufse erhebt. Die Sonne bricht durch die Wolken und breitet ihr noch bleiches Licht weifs und flaumig über die Fläche aus, während fie die Ecken in kräftige Schatten fetzt. Das Grün ift noch fpärlich und zart, ein wahres Bild der jungen Natur. Im »Sommer« fehen wir an einer Seite einen bewachfenen Hügel mit Häufern und Waffer, an der anderen eine Gruppe von Bäumen, dazwifchen einen Wagen mit Volk das zu einer Kurzweil fährt, und Wanderer zu Fufs und zu Pferd in Bewegung oder auf dem Rafen ausruhend. Der Himmel ift von warmer Helligkeit, das Grün reichlich und kräftig geworden. Im »Herbft« zeigt er uns eine gewundene Strafse. Links find Arbeiter befchäftigt einen Wald auszuroden, eine Heerde Schweine fchnüffelt die Eicheln auf; Männer die auf Fifchfang ausziehen und ein feine Kuh forttreibender Bauer ziehen den Weg entlang. Der Himmel ift trüb und halb nebelig, die Sonne ift verdüftert und die Natur bunt gefärbt. Der »Winter« ift ein ernftes Bild: die Mauern einer befeftigten Stadt von aufsen gefehen. Auf den Dächern und Vorfprüngen liegt der Schnee, im Zwinger tummeln fich Schlittfchuhläufer, vor der Stadt fteht ein Kuchenverkäufer mit feinen Waaren und laufen Jungen mit Kramkörbchen unter dem Arme. Der Himmel hat eine fahle blaugraue Färbung und ganz den Charakter der Jahreszeit. Die Figürchen in den vier Bildern find vom Sammet-Brueghel gemalt*** und machen fich gefchickt in den liebenswürdigen Bildern geltend, obwohl fie fich nicht immer befonders gut mit der Landfchaft verbinden.

---

* G. CRIVELLI, Giovanni Breughel p. 315.
** Id. p. 337.
*** G. CRIVELLI, Giovanni Brueghel p. 208. „Li quatro stagioni f. del Momper, et l' altro fatto in Casa, li figuri fatto del mio mane a 40 fiorina per pezzo = 160."

Auch ihre Wahl ift — und diefe mufs wohl von de Momper herrühren — eine glückliche.

Die ganze Folge ift in feiner, lichter Art gehalten. Die fcharfe Gegenüberftellung von Licht und Schatten hat aufgehört, wenn auch Häufer und Bäume noch kräftig von den beleuchteten Theilen abgehen. Der Künftler gibt uns zum erftenmale die Landfchaft feiner Heimat und die eigenen Sitten zu fehen, und fo ift die Landfchaft nicht mehr ein Schauftück, das fchön fein follte, fondern ein Stück aus der heimifchen Umgebung, das wahr ift. Ift auch der heimifche Boden nicht überall fchön, fo dürfte ihn doch der Maler nicht anders machen als er ift. Die gekünftelten Landfchaften, wie fchön fie auch fein mögen, laffen uns kälter als die wahre Natur, wie armfelig fie auch ausfehen mag. Diefs empfand vielleicht auch de Momper, als er die Jahreszeiten malte. Und fo liefs er fich keine Eigenthümlichkeit jeder der vier Perioden entgehen.

Doch bin ich weit entfernt, behaupten zu wollen, dafs er die Poefie der Landfchaft fühlte, wie fie Rubens, nach ihm die holländifchen Meifter des 17. Jahrhunderts und nunmehr die Landfchaftsmaler unferer Zeit verftehen und wiedergeben. In der Kunft des de Momper und feiner Zeitgenoffen fpricht die Natur immer mehr zum Auge als zum Herzen. Sie fühlten fich durch die Linien, Reihenfolgen und Gegenfätze, welche fie in Feld, Berg und Bufch fahen, angezogen, für die Schönheit, die in dem einfachften Fleckchen Landes, in dem zwifchen einer Reihe von Bäumen nach einem Dorfe führenden Steinweg, in dem niedrigften durch gemeines Strauchwerk befchatteten Sumpfe liegt, blieben fie ohne Gefühl. Sie waren niemals von dem Eindruck berührt worden, welchen unfere ländliche Natur auf uns machen kann, wenn wir fie in erregter Stimmung zu fehen bekommen, niemals fanden fie den am Morgen über den Fluren hängenden Duft fchöner als das volle Sonnenlicht, niemals gaben fie der Gemüthserwärmung, welche die dämmerige Gluth der Abendfonne erweckt, Ausdruck, niemals begriffen fie, dafs ein Bauer, der mit der Senfe auf dem Rücken heimkehrt, als Landfchafts-Staffage paffender fei, als alle Nymphen, die das alte Griechenland verehrte, und ebenfo fanden fie niemals, dafs eine Hütte mit ihrem Strohdach malerifcher fei als die Paläfte, mit welchen fie ihre Gemälde ausftatteten. Bei ihnen mufste die Natur, um malenswerth zu werden, über und aufserhalb dem Gemeinen und Bäuerlichen ftehen. De Momper's Malerei gibt treu aber kalt wieder, was der Künftler fah. Er hat feine Jahreszeiten nicht anders machen wollen, als fie find, doch erfafste er fie nicht gänzlich wie fie find, indem er die Poefie davon nicht begriff; auch er mufste, um fich packen zu laffen, auf etwas Ungewöhnliches und Scenerieartiges ftofsen.

Im Mufeum zu Dresden finden wir von ihm drei Landfchaften mit zackigen und mager gemalten Felfen und heftig bewegten aber elegant gezeichneten Linien, Stücke, wie man fie zu Dutzenden unter Momper's Namen begegnet, aber neben diefen auch ein Bild von ganz anderem Ausfehen. Es hat den Decorationsftyl, wie wir ihn bei den Gebirgsmalern beftändig antreffen, unterfcheidet fich aber von deren Werken durch feine breite Behandlung. Eine weite Fläche mit einer von zahlreichen Thürmen überragten Stadt breitet fich zur Linken aus, hinter welcher fich die Wellen der blauen Hügel in der Ferne unter der warm weifsen Wolkenmaffe verfchwindend hinziehen; zur Rechten erhebt fich eine felfige Höhe, auf welcher Bäume, ein paar Häuschen und eine grofse Zahl von Reitern zu fehen find. Die Flachlandfchaft fluthet in dunftig blauen und lichtgelben Tinten, wogegen fich der Hügel in voller Kraft mit warmbraunen Tönen abhebt. Der Contraft ift noch immer allzu fcharf, aber

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Jan Brueghel der Aeltere, nach A. van Dijck.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bewunderungswürdig ſind die Hunderte von Modulationen des Lichtſpiels, die Geſchicklichkeit mit welcher Alles ausgeführt iſt, und die Eleganz der ganzen reichen ſchmucken Tafel.

An den Momper'ſchen Stücken fanden wir bereits den Sammet-Brueghel als Staffagenmaler, doch machte ſich auch dieſer hauptſächlich als Landſchafter berühmt. JAN BRUEGHEL, beigenannt der Vloeren (Sammet) Brueghel, iſt eine der anziehendſten Geſtalten, die wir in der Reihe der Antwerpener Maler treffen, und glücklicherweiſe finden wir auch eine vollkommenere Folge von Documenten über ihn als über einen groſsen Theil der hervorragenderen Meiſter der Schule. Ein günſtiger Zufall bewahrte uns unter anderem ein dickes Convolut von Briefen, die er an ſeinen Gönner, den Erzbiſchof Federigo Borromeo, Neffen und Nachfolger des heiligen Carolus Borromeus von Mailand ſchrieb. Beziehen ſich auch dieſe Briefe groſsentheils auf Gemälde, die er für den Kirchenfürſten ausführte, ſo ſtoſſen wir in denſelben doch auch auf einige kleine Lebensumſtände und etliche wiſſenswerthe Details bezüglich der Schöpfungen ſeines Pinſels überhaupt.*

Jan Brueghel, der gröſste unter ſeinen Namensgenoſſen, wurde in der erſten Hälfte des Jahres 1568, als der Sohn Pieter Brueghel's, des närriſchen, und der Maria Coecke, der Tochter des PIETER COECKE, eines geachteten Malers und Architekten, geboren. Erſt ein Jahr alt, verlor er ſeinen Vater; ſeine Groſsmutter MARIA BESSEMER, des Pieter Coecke Frau, unterrichtete ihn im Aquarellmalen. Die Oeltechnik lehrte ihn PIETER GOETKINT von Antwerpen. In ſeiner Jugend reiſte er nach Italien, und verweilte nach der Jahrzahl, welche eine das Coloſſeum vorſtellende Handzeichnung von ihm trägt, 1593 in Rom.** Wahrſcheinlich dort lernte er Federigo Borromeo kennen, in deſſen Gefolge er vielleicht nach Mailand ging, als dieſer den erzbiſchöflichen Stuhl der lombardiſchen Hauptſtadt beſtieg. Am 30. Mai 1596 gab ſein geiſtlicher Gönner dem nach Antwerpen zurückkehrenden Künſtler Empfehlungsbriefe an den Biſchof von Antwerpen mit, unzweifelhaft an Laevinus Torrentius, der jedoch 1596 ſchon geſtorben war, aber erſt 1597 wieder erſetzt ward. In dem Empfehlungsbriefe ſagt der Erzbiſchof, daſs Brueghel ihm ſehr lieb ſei, ſowohl wegen ſeines Talentes, als auch wegen der Reinheit ſeines Gemüthes und ſeiner Sitten, und bezeugt auſserdem, daſs der abgehende Künſtler einige wenige Monate unter der Zahl ſeiner Diener war.

Am 12. September 1596 kam Brueghel in Antwerpen an, nachdem er vorher noch eine kleine Tour in Holland und Flandern gemacht hatte. Dieſe hatte er unternommen, um die Werke der vlämiſchen Maler kennen zu lernen, hatte aber gefunden, daſs dieſe weit unter den Meiſterwerken der Italiener und ſelbſt unter jenen des deutſchen Malers Rottenhammer ſtünden. Im Jahre ſeiner Rückkehr nach Antwerpen lieſs er ſich als Freimeiſter der St. Lucasgilde einſchreiben und wieder zwei Jahre ſpäter wurde er in der Frauenkirche mit Eliſabeth de Jode, der Tochter des Kupferſtechers Geeraard de Jode, getraut. Aus dieſer Ehe entſproſsten ein Sohn, Jan Brueghel II., der am 13. September 1601, in welchem Jahre (4. October) ſich der Vater als Bürger eintragen lieſs, getauft wurde, und eine Tochter, Paschasia. Doch war ihm die Mutter dieſer Kinder nicht lange beſchieden, und ſchon im April 1605 ſchloſs er eine zweite Ehe mit Catharina van Marienburg, die ihm acht Kinder ſchenkte.

---

* GIOV. CRIVELLI, Giovanni Brueghel, Pittor Fiammingo, o sue lettere e quadretti esistent presso l' Ambrosiana, Milano 1868.

** RATHGEBER, Annalen der niederländiſchen Malerei. Gotha 1844 p. 335.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vom Jahre 1595 an, in welchem er Federigo Borromeo in Rom oder Mailand kennen lernte, bis an ſein Todesjahr hatte Brueghel beſtändig das eine oder andere Werk für den Erzbiſchof von Mailand in Arbeit. Die Ambroſianiſche Bibliothek dieſer Stadt, in welcher die Kunſtſchätze bewahrt werden, die Federigo Borromeo geſammelt und bei ſeinem Tode ſeinen Mitbürgern vermacht hatte, beſitzt noch die meiſten der von Brueghel für den Kirchenfürſten gemalten Werke, 17 an der Zahl nach Zählung des Verfaſſers. Zwei davon tragen die Jahreszahl 1595, und dieſe, in Rom oder Mailand gemalt, ſind die älteſten, welche wir von unſerem Meiſter überhaupt kennen. Das eine ſtellt »Chriſtus auf dem See von Geneſareth«, das andere »Eremiten in einer Landſchaft« vor. Ein anderes Eremitenſtück iſt von 1596, ein drittes Bild von 1597, während zwei undatirte Werke augenſcheinlich aus derſelben Zeit ſtammen. In den erſten Stücken iſt Brueghel's Art verglichen mit ſeiner ſpäteren Manier ſchwer und ſchwarz und die Nachfolge nach Paulus Bril unverkennbar.

Von ſeinen ſpäteren Jahren hat die Ambroſianiſche Bibliothek bewahrt: den »Ueberfluſs« von 1605, an welchem van Balen die Figuren malte; ein »Bouquet« von 1608, von welchem er ſelbſt bezeugt, daſs es die erſten Blumen ſeien, die er gemalt, und daſs ſie ihn ſehr viel Mühe koſteten, weil er ſie naturgetreu und ohne eigene Erfindung malen wollte; ferner »Daniel in der Löwengrube« von 1608 und die zwei Elemente »Feuer« und »Waſſer« von 1610 und 1611. Die letztern, die ihm mit 150 Gulden das Stück bezahlt wurden, malte er, ſeinem Verſprechen gemäſs, »mit der gröſsten Sorgfalt und mit all der Manigfaltigkeit, mit welcher die Natur ihre Producte ſchmückt«. In dieſen jüngeren Stücken zeigt ſich denn auch Brueghel in all der Zartheit ſeines Pinſels und in dem ganzen Glanze ſeines Colorits. Gegenwärtig fehlen in der ambroſianiſchen Sammlung einige Stücke, welche ſich im vergangenen Jahrhundert noch in derſelben befanden, nemlich die zwei übrigen Elemente die »Erde« von 1611 und die »Luft« von 1621, wie auch ein Blumenkranz um eine Madonna von Rubens, für welche er vom Cardinal eine »soddisfattione straordinaria« gewärtigte. Dieſe drei Werke wurden von den Franzoſen zu Ende des vorigen Jahrhunderts entführt, und da man ſie 1815 zu reclamiren vergaſs, verblieben ſie im Louvre (Nr. 58. 59. 429).

Auch bei dem Erzherzogenpaare Albert und Iſabella ſtand er in wärmſter Gunſt. Schon am 18. März 1606 reichte er ein Geſuch ein, daſs die Landesfürſten ſich ihres Rechtes auf zwei Bildchen von ihm ſelbſt und von ſeinem Schüler begeben möchten, welche durch die Zollbeamten von Oordam confiscirt worden waren. Dieſem Anſuchen ward am 30. März Folge gegeben. Aber in der Zwiſchenzeit waren die zwei Bildchen bereits von Amtswegen öffentlich verkauft worden und es blieb nichts mehr übrig, als daſs die Regierung den ihr zukommenden Antheil des Erlösdrittels mit 24 Gulden zurückerſtattete.* Im October 1609 theilte das Erzherzogenpaar dem Antwerpener Magiſtrat den Wunſch mit, daſs Brueghel von militäriſcher Einquartirung und vom Wachdienſt enthoben bleiben ſolle. Wenige Monate ſpäter ſtellte er das Anſuchen, daſs Ihre Hoheiten ihn in ihren beſonderen Dienſt nehmen und ihm Wacht- und Zollfreiheit, wie dieſs den anderen Malern an ihrem Hofe gewährt war, verleihen möchten. Dieſe Privilegien erlangte er am 13. März 1610 auf Grund ſeiner Thätigkeit für den Landesherrn zu Brüſſel. Der Antwerpener Magiſtrat ſträubte ſich wohl, aber Brueghel that was ihm früher ſo wohl geglückt war: er berief ſich nemlich auf die höhere Zuſage zu Brüſſel und kam auch dieſsmal zum

* Catalogue du Musée d'Anvers. p. 304 sv.



Landſchaft mit Wagen von Jan Bruegel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ziele. Am Tage vor der obengenannten Entſchlieſsung ſchrieb er an den Erzbiſchof Borromeo, daſs er ſchon ſeit drei Monaten in Brüſſel ſei, um unter den Augen des Erzherzogenpaares ſelbſt elf groſse Malereien auszuführen. Und ſchon früher am 27. Auguſt 1609 war er in Brüſſel geweſen, »um vier Gemälde für Ihre Hoheiten zu malen.« Welcher Art aber dieſe Beſtellung waren, ſehen wir im Muſeum zu Madrid, das die von Albert und Iſabella in Brüſſel geſammelten Kunſtſchätze geerbt hat, und nicht weniger als 54 Stücke Brueghel's beſitzt.

Unter dieſen ragen zwei Folgen hervor, welche beide den Namen der »fünf Sinne« tragen, aber eigentlich Abbildungen von dem ſind, was der erzherzogliche Palaſt Köſtlichſtes beſaſs. Die erſte Folge beſteht aus zwei 1,75 m. hohen und 2,63 m. breiten Stücken (Nr. 1237 und 1238), von welchen das eine das Geſicht und den Geruch, das andere das Gehör, den Geſchmack und den Taſtſinn vorſtellt. Im »Geſicht« findet Brueghel die Gelegenheit, alle Kunſtſchätze der Fürſten, ihre Gemälde, Statuen, Kupferſtiche und koſtbaren Geſchirre, wie auch ihren herrlichen Garten und Palaſt bewundern zu laſſen, im »Geruch« prangen die prächtigſten Blumen, im »Gehör« kömmt eine Sammlung von Muſikinſtrumenten zur Darſtellung, im »Geſchmack« finden wir die auſserleſenſten Speiſen im Speiſeſaal der Fürſten aufgetragen, im »Taſtſinn« iſt deren reiche Waffenſammlung ausgebreitet. Die Sinne werden dabei durch Frauen und Kinder dargeſtellt, welche auf den Inſtrumenten ſpielen, die Speiſen koſten und die ſchönen Dinge bewundern, aber von anderer Hand gemalt ſind. 1617 wiederholte er denſelben Gegenſtand in einer zweiten Folge von fünf kleineren Bildern (Nr. 1228—1232) von welchen jedes für ſich einen der Sinne veranſchaulicht. Die Ausſtattung iſt dieſelbe, die Figuren aber ſind durch Venus und Cupido erſetzt.

In einem anderen groſsen, die »Künſte und Wiſſenſchaften« darſtellenden Bilde (Nr. 1239) war gleichfalls die Sammlung von Kunſtgegenſtänden und wiſſenſchaftlichen Geräthen wiedergegeben: Gemälde, Muſikinſtrumente, Globuſſe, Landkarten und Muſcheln. Auſserdem findet man noch das »erzherzogliche Schloſs« (Nr. 1264) und den »Park« von Brüſſel (Nr. 1265). Am 6. Dezember 1619 ſchrieb er an Ercole Bianchi, einen Kunſtfreund, durch deſſen Vermittlung unſer Maler mit dem Cardinal zu verkehren pflegte: »Es iſt jetzt neun Monate, daſs Ihre Hoheiten mich beauftragten, 38 Miniaturgemälde mit eigener Hand zu malen, was mir, wie Ihr Euch vorſtellen könnt, ungewöhnlich viel Arbeit gemacht und mich bis jetzt beſchäftigt hat. Nachdem ich ſie aber am 1. dieſes Monats Ihren Hoheiten abgeliefert, bin ich am 4. nach Antwerpen zurückgekehrt, die Fürſten in guter Geſundheit verlaſſend.« Die Stücke, welche Brueghel für Albert und Iſabella machte, gehören zu dem Geſchickteſten, was er überhaupt ſchuf, und ſind wo möglich mit noch gröſserer Sorgfalt ausgeführt, als er ſie ſonſt anzuwenden pflegte, da es ſich darum handelte, die fürſtlichen Gemächer mit Darſtellungen zu ſchmücken, die oft neben den Gegenſtänden, die darauf abgebildet waren, aufgehängt wurden. Konnte da das Erzherzogenpaar dem Künſtler, der mehr denn irgend einer, und mehr als Otto Venius und Rubens ihr Hofmaler war, etwas abſchlagen? Brueghel mit den obigen Gnaden noch nicht zufrieden, erbat und erlangte auch 1613 Steuerfreiheit.

Man möchte vielleicht geneigt ſein, ihm dies als Habſucht zu verübeln, wenn man verfolgt, wie unermüdlich er im Heiſchen von Gnadenbezeugungen war. Wir haben jedoch guten Grund, ihn von der üblen Nachrede weiſs zu waſchen, denn es fehlt nicht an Beweiſen ſeiner Freigebigkeit. Daſs er 1616, als Abraham Grapheus, der Sohn des Schildknappen von St. Lucas, Schulden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

halber ins Gefängniſs gerathen war, ſechs Gulden beitrug, die höchſte Summe welche zu deſſen Befreiung, geſteuert wurde, oder daſs er 1619 der Rederijkkammer der Violier, deren eifriges Mitglied er war, ein Prachtgewand für die Göttin Pallas verehrte, wäre noch das Geringſte. Wir kennen aber noch ein ſprechenderes Zeugniſs ſeines guten Herzens. Als nemlich Frans Snijders 1608 von Rom nach Mailand überſiedelte, erſuchte Brueghel brieflich ſeine italieniſchen Freunde, in ſeinem Namen dem Kunſtgenoſſen, der auch ihm Beiſtand und Troſt geſpendet, als er ſonſt von Jedermann verlaſſen war, das nöthige Geld zu beſorgen, auf welches Schreiben dem ankommenden groſsen Thiermaler 600 Gulden, eine anſehnliche Summe für jene Zeit zur Verfügung geſtellt wurde. In welcher Noth er Brueghel beigeſtanden iſt uns nicht ſicher bekannt: vielleicht iſt die Krankheit darunter gemeint, welche ihn und ſeine Frau zu Anfang 1608 befallen hatte und deren er in einem ſeiner Briefe erwähnt.

Brueghel war Dekan der Romaniſten, als Rubens 1609 in dieſe Geſellſchaft der Antwerpen'ſchen Künſtler, die Italien beſucht hatten, aufgenommen wurde. Damals ſcheint die Freundſchaft, welche beide Künſtler ſo innig und dauernd verband, ihren Anfang genommen zu haben. Von dieſen guten Beziehungen beſitzen wir vollgültige Beweiſe. Brueghel kam mit dem Italieniſchen nicht ganz zurecht, wie er denn wiederholt ſeinem Mailändiſchen Gönner klagt, daſs er ihm nicht vlämiſch ſchreiben dürfe. Rubens war nun zwar auch kein Meiſter in fremden Sprachen, aber auf das Italieniſche verſtand er ſich doch beſſer als mancher andere, und ſo wurden Brueghels Briefe nach Mailand von 1610 an faſt ohne Ausnahme durch den genialen Freund geſchrieben. »Mein Secretär Rubens iſt nach Brüſſel, um das Porträt der Erzherzogin zu malen,« ſchrieb Brueghel 1616 in einem Briefe, den er aus dieſem Grunde ſo kurz als möglich machte. Doch nicht blos im Briefſchreiben halfen die beiden Freunde einander, ſondern ſie arbeiteten auch in verſchiedenen Gemälden zuſammen. So beſitzt unter anderen das Antwerpener Muſeum davon einen Beweis, welcher zeigt, wie Rubens ſeine kühne Hand der feinen Brueghel'ſchen Durchführung anbequemte wenn er die Landſchaften ſeines Freundes ſtaffirte, und an vielen anderen Plätzen finden wir Gemälde, die aus dem Zuſammenwirken Beider entſtanden ſind.

Was konnte nun Brueghel fehlen, um glücklich zu ſein! Seine Bilder verkaufte er, ſo viel er nur malte, und zu guten Preiſen. Die vier Elemente z. B. wurden ihm durch Federigo Borromeo mit 150 Gulden per Stück bezahlt, und an den deutſchen Kaiſer hatte er 1608 bereits eine Forderung von 7200 Gulden. Unter der Gönnerſchaft der Groſsen, der Liebe ſeiner Freunde, dem Anſehen vor ganz Europa genoſs er auch das Glück, der Vater einer zahlreichen Familie zu ſein. Der Erzbiſchof von Mailand und die Infantin Clara Eugenia Iſabella erwieſen ihm 1623 die Ehre Pathenſtelle bei ſeinem jüngſten Kinde, dem achten ſeiner zweiten Frau zu übernehmen. Daſs er vermöglich geworden, bezeugt ſein Sohn ausdrücklich. Er lebte auch auf breitem Fuſs und ging gewöhnlich üppig in Sammt und Seide gekleidet, was ihm wie man ſagt ſeinen Zunamen Vloeren-Brueghel erworben hat. Er war ſonach einer von jenen Antwerpen'ſchen Malern, welche durch Beſitz und Anſehen groſse Herrn geworden waren, die ſchönſten Wohnhäuſer der Stadt (in Lange Nieuwſtraat Nr. 107, wo nach ihm auch ſein Schwiegerſohn David Teniers wohnte) erbauten, und mit Gnadenbezeugungen und Freundſchaft der Fürſten und Groſsen überhäuft wurden.

Gegen das Ende ſeines Lebens traf ihn jedoch ſchreckliches Unglück. 1622 verlor er nicht blos ſeinen beſonderen Wohlthäter, den Erzherzog Albert, ſondern auch den gröſsten Theil ſeines Vermögens. Drei Jahre ſpäter, am

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

13. Januar 1625, raffte ihn jäher Tod (Ruhr) dahin; und nicht blos ihn: innerhalb zwanzig Tagen ſtarben auſser ihm, wie ſein Sohn ſchreibt, drei Kinder, Pieter, Iſabella und Maria, im ſiebzehn-, ſechzehn- und vierzehnjährigen Alter. »Sein Tod ward von der ganzen Stadt beweint und ſein Leichenbegängniſs war rührend zu ſehen.« In der St. Georgskirche, wo er begraben wurde, errichteten ihm ſeine Kinder ein marmornes Grabdenkmal, welches mit ſeinem von Rubens gemalten Porträt geſchmückt ward. Und unter den Vormündern ſeiner Kinder finden wir auch Rubens und van Balen.

Der Sammet-Brueghel cultivirte verſchiedene Fächer und alle mit dem beſten Erfolg. Die Landſchaft erſcheint im Uebergewichte, doch ſtaffirte er dieſelbe mit allerlei Gegenſtänden, ſo daſs einmal mythologiſche Bilder, dann die vier Elemente oder andere Allegorien, oder kleine Darſtellungen aus der hl. Schrift, aus dem Soldaten- oder Bauernleben daraus wurden. Mit groſser Vorliebe ſchuf er ſolche Stücke, in welchen er eine groſse Menge von Thieren anbringen konnte, wie das »Paradies« oder die »Arche Noah,« oder ſolche, in welchen es dichte Volksanſammlungen darzuſtellen gab, wie eine Predigt, die Belagerung einer Stadt, einen Markt oder ein Bauernfeſt, oder ſolche, in welchen er koſtbare Gegenſtände in all ihrer reichen Feinheit wiedergeben konnte. Seine Landſchaften ſind wie die ſeiner Vorgänger äuſserſt geſchickt und detaillirt gezeichnet und hell in der Farbe. Das Grün belebt er zu einer Friſche, die beinahe hart erſcheint. Alles iſt dazu angethan das Auge zu berücken; die gewöhnliche Natur war ihm zu armſelig, er wollte ſie farbiger, verklärter, geordneter, ſo daſs ſie ſich auf das Feſtlichſte und Anziehendſte darſtellte. Es ſind vielmehr prachtvolle Bühnendecorationen, innerhalb welcher ſich eine Handlung entwickelt oder lebloſe Gegenſtände zur Schau geſtellt werden, denn Seiten aus dem wirklichen Buch der Natur. Sein Vater war ein Holländer und ſomit auch ein Mann von unaufgeputzter Wahrheit: der Sohn wurde ein Sinjoor, ſomit ein Freund von zierlicher Schönheit; und die Züge, welche bereits die Naturſchilderungen der Gebrüder Bril kennzeichneten, charakteriſirten auch die ſeinen, wie auch jene von allen ſeinen Antwerpen'ſchen Fachgenoſſen ſpäterer Tage.

Brueghel war in erſter Reihe ein geſchickter Maler. In dieſer Beziehung ſtammt er in direkter Linie von den gröſsten Meiſtern der alten Schule ab: er weiſs wie dieſe oder wie die Miniatoren des Mittelalters haarfein zu analyſiren und mit den vollſten lebendigſten Farben wiederzugeben, was es in der lebenden wie in der lebloſen Natur zu ſehen gibt. So gut wie jene weiſs er Harmonie in ſeine glänzenden Farben zu bringen, und beſſer als ſie wuſste er die Eleganz der Linie, das Lachende des Lebens in ſeinen geſchickten Bildchen feſtzuhalten; in ſeinen ſcharfgezeichneten Gemälden gibt es nichts Steifes, Alles iſt voll Bewegung und Anziehungskraft. Auch hat er noch etwas mit den Alten gemein, was bei Betrachtung ſeiner Werke ſogar das Auffälligſte iſt: er hat wie die van Eyck's und andere Vorgänger die Gewohnheit, ſeinen Hintergründen eine blaue Färbung zu geben. Nicht blos der Himmel iſt in den meiſten Stücken Brueghel's hellblau, ſondern auch die Fernſicht mit Gebirgshöhen, Wieſengründen und Strauchwerk bekömmt eine ſtark ausgeſprochene blaue Färbung. Fragen wir uns ob wir hiebei an einen Sehfehler, der den Maler die Natur ſo ſehen lieſs, oder lediglich an eine Grille des Meiſters zu denken haben, ſo bekennen wir, eine befriedigende Erklärung nicht geben zu können. Doch glauben wir, daſs Italien wohl einige Schuld daran trägt. In den Landen des nördlichen Europa's iſt an Ebenen wie an Höhen dieſe blaue Fernſicht unbekannt, die fernſten Grenzen werden wohl grau und blaſs, aber blau ſehen wir ſie da kaum werden. Die niederländiſchen Künſtler hatten nun das Verblauen der Hintergründe in Italien beobachtet, und ohne ſich eben darüber

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rechenſchaft zu geben, wie ſie die Natur am wahrſten, ſondern vielmehr wie ſie dieſelbe am ſchönſten wiedergeben könnten, machten ſie ſich dieſe Eigenthümlichkeit und zwar in ſtarker Uebertreibung zu Nutzen, und indem ſie ja keine beſtimmten Anſichten gaben, ſondern Landſchaften im Allgemeinen malten, ſahen ſie nichts Unrechtes darin, dieſe mit jener Erſcheinung auszuſchmücken, die ihnen im Süden als eine weitere Schönheit erſchienen war.

Wir haben bereits einige Stücke Brueghel's aus dem Madrider Muſeum und aus der ambroſianiſchen Bibliothek kennen gelernt. Betrachten wir nun noch einige andere, in welchen ſich ſeine Eigenart offenbart.

Im Muſeum des Haag (Nr. 200) und in Paris (Nr. 58) finden wir von ihm das »Paradies.« Das erſtere dieſer Bilder iſt weitaus das Schönere. Im Vorgrunde ſieht man die groſsen Thiere: Stier und Kuh, Wolf, Hirſch und Hinde, Tiger und Tigerin, Löwe und Löwin und ein Paar Elephanten. Zur Linken flieſst ein Bach, in welchem Enten und Stelzfüſsler ſich aufhalten, und über ihnen ſitzt in den Zweigen eines entblätterten Baumes allerlei buntfärbiges Federvieh. Im zweiten Plan ſieht man Adam und Eva, jener auf einer Erhöhung ſitzend, dieſe die Hand erhebend, um die verbotene Frucht zu pflücken. Hinter ihnen ſchlieſst die Scene mit einer Gruppe von Bäumen ab. Die Figuren von Adam und Eva ſind von Rubens' Hand, ſo lieb und durchſichtig gemalt und ſo geſchickt gezeichnet, wie man es nur jemals von ihm findet. Alle Thiere auf der Erde, im Waſſer und in den Zweigen ſind mit ſtaunenswerther Genauigkeit und Farbenklarheit ausgeführt, und beſonders die Vögel mit ihrem glänzenden bunten Gefieder erſcheinen wie ebenſo viele Edelſteine, die auf dem lichten und dichten Landſchaftsgrunde funkeln.

In Berlin (Nr. 678) finden wir eine »Schmiede des Vulkan,« ein Wunderwerk der Malerei. Tauſende von Panzerſtücken und koſtbaren Geſchirren ſtehen und liegen in der Höhle, in welcher Vulcan arbeitend den Beſuch der Venus empfängt. Alles iſt mit der äuſserſten Geſchicklichkeit ausgeführt. Jeder Nagel der Werkſtücke, jeder Buckel der getriebenen Arbeit, jedes Metall, jeder Stoff all der kaum zollgroſsen Stücke iſt charakteriſtiſch wiedergegeben und deutlich zu erkennen. So iſt auch die Grotte wie die umgebenden Bäume, Steinchen für Steinchen, Blatt für Blatt gemalt, und die Figuren ſtehen an Feinheit und Glanzreichthum der Umgebung nicht nach.

In demſelben Muſeum (Nr. 688) ſehen wir ein »Bacchusfeſt« mit entſprechender Landſchaft. Hinter den feſtfeiernden Figuren befindet ſich die ſchönſte Waldanſicht, die man nur träumen kann: und in der That eher ein Traumbild, denn eine Naturanſicht. Dichtbelaubte Bäume, entſchieden in der Farbe wie im Schatten, erheben ſich in der Mitte und laſſen hin und wieder Oeffnungen, in welchen das Licht zart durch die Blätter ſtrömt und Durchſichten zeigt, die zwiſchen Klarheit und Schatten, zwiſchen Wärme und Kühle höchſt anmuthige Contraſte bilden, welchen der Maler in aller Feinheit und Transparenz gerecht wird.

In München (Nr. 241) ſehen wir eine Landſchaft derſelben Art, nur wo möglich noch anziehender. Im Vorgrund ſitzt Flora, von Blumen ſtreuenden Amoretten umſchwebt und bekrönt, in Mitte eines Beetes mit den glänzendſten Blumen. Hinter den von Rubens gemalten Figürchen erhebt ſich wieder das dichte Gehölz mit ſeiner doppelten Durchſicht mit ſeinem hinreiſsenden Spiel von Licht und Dunkel und dahinter prangt der hellblaue mit weiſsen Wölkchen beſetzte Himmel. Hier ſind die Blumen ſo ausführlich und geſchickt gemalt, wie die Vögel und Thiere im Haag und die Waffenſtücke in Berlin. Hier wie dort kann man für einen der Fabel angehörigen lieblichen Gegenſtand keine fabelhaft ſchönere Umgebung wünſchen und träumen. Ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

noch schöneres Exemplar dieses Gegenstandes befindet sich in Palazzo Durazzo zu Genua unter dem irrthümlichen Namen von Frans Pourbus: ein grosses Stück auf welchen Blumen und Landschaft an Farbenpracht und Feinheit der Malerei miteinander wetteifern.

Brueghel malte gern Blumen, die er mit Sorgfalt auswählte und mit Genauigkeit ausführte. »Ich glaube, dass die Blumen ziemlich natürlich aussehen dürften,« sagt er in einem seiner Briefe. »Es sind deren mehr als hundert, alle rar und schön. Die gemeinen Blumen sind Rosen, Tulpen, Nelken und Veilchen, die anderen sind aussergewöhnliche, einige findet man nicht in diesen Landen.« Er hielt darauf, sie nach der Natur zu malen, und begab sich wohl einmal nach Brüssel, um sie dort in der Blüthe zu sehen. Seine Blumenstücke sind auch Meisterwerke in ihrer Art. Das Berliner Museum, das zu Wien und andere Sammlungen, worunter wir die des Herrn Bamberger in Messina, die wir 1877 in Antwerpen zu bewundern Gelegenheit hatten, nicht unerwähnt lassen möchten, besitzen Blumenstücke von ihm, welche zu dem Schönsten und Geschicktesten gezählt werden dürfen, was jemals in diesem Fache hervorgebracht wurde. Mit Feinheit und Kraft wird jedes Blümchen bis in's Detail durchgeführt, mit dem besten Geschmack werden die reichen Farben verbunden; und was uns sonst an Brueghel's Werken unangenehm berührt, nemlich seine Liebe für den Glanz, ist hier gerade ein Verdienst. Ein Bouquet von ihm schiesst wie eine dichte Garbe aus der Blumenvase auf, und glänzt und strahlt mit seinen tausend warmen Farben wie die blendenden Raketen und Sterne eines Feuerwerks.

Im Museum zu Brüssel (Nr. 129) finden wir von Brueghel eine »Predigt des h. Norbert gegen die Tanchelm'sche Ketzerei.« Der Heilige steht auf einer Erhöhung, die Ketzer mit Füsen tretend. Hinter ihm befindet sich eine Schaar von Prämonstratensern, deren Ordensstifter er war; vor ihm sitzt und steht eine Menge Volks im Kreise gedrängt und auf ihn hörend: erst eine Reihe sitzender Frauen, dann Kanoniker, ein auf seinen Stock gestützter Mann steht vorne, zwei Fuhrleute zu Pferd sind dahinter und in der Mitte noch zwei Reiter. In der Ferne sieht man die Frauenkirche von Antwerpen. Das Colorit ist, wie immer von voller Frische und Kraft mit den sich daraus ergebenden scharfen Contrasten. Auf dem warm weisen Gewande der Herren vom hl. Michael zeichnet sich hart und schwarz eine Figurengruppe des vorderen Planes ab; die vordersten Zuhörer stehen im hellsten, die dritte und vierte Reihe bereits im gedämpften Licht, die letzte im Dunkel.

Brueghel wählte wiederholt solche Scenen, bei welchen zahlreiche Volksmengen darzustellen waren, und in keinen anderen von seinen Stücken tritt so viel Wahrheitsliebe zu Tage. So besitzt das Museum von Madrid (Nr. 1277) von ihm eine »Bauernhochzeit,« die man für das Werk eines Genremalers unserer Tage halten möchte. Der Tambour voran, der Bräutigam mit seinem Beiständer, die fackeltragenden Frauen, die Braut zwischen ihren zwei Kranzjungfern, der Bürgermeister zu Pferd, die tanzenden Bauern und Bäuerinen, die Neugierigen auf der Kirchhofmauer, das Alles ist richtig gesehen und so lebendig wiedergegeben, als man es nur wünschen kann.

Jan Brueghel hatte, wie wir bereits sahen, einen gleichnamigen Sohn, der, im September 1601 geboren, 1622 seine italienische Tour antrat und im August 1625 nach Antwerpen zurückgekehrt war. Dieser JAN BRUEGHEL DER JÜNGERE heiratete am 5. Juli 1626 Sara Goetkint, die Tochter des Lehrmeisters seines Vaters. Er hatte mehrere Kinder, darunter zwei Maler, und lebte noch 1667. Ganz in der Art seines Vaters malend, erntete er auch nicht weniger Beifall als dieser. Die grösten Meister, Rubens, van Diepenbeeck,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

van Tulden, van Balen, ſtaffirten ſeine Werke mit Figuren. Und doch iſt er ſo viel wie unbekannt geblieben. Seine Werke werden mit denen ſeines Vaters verwechſelt, was kein Wunder, denn wenn man ſie nebeneinander ſieht, findet man keinen Unterſchied zwiſchen beiden. Würden nicht unter den zahlreichen Stücken, welche das Muſeum von Dresden von Vloeren Brueghel beſitzt, einige vorkommen (Nr. 739, 740, 741), welche zwar ſeinen Namen aber dazu eine Jahrzahl tragen, die nach ſeinem Tod fällt, ſo würden alle Werke des Sohnes dem Vater zugeſchrieben werden. Die drei bezeichneten und ſicher von dem jüngeren Jan Brueghel gefertigten Stücke ſind doch als ſolche ſchwer von jenen ſeines Vaters, welche daneben hängen, zu unterſcheiden. In der Gallerie zu Schleiſsheim befinden ſich gleichfalls einige Stückchen mit der Bezeichnung Jan Brueghel 1625. Da nun der Vater am 13. Januar dieſes Jahres ſtarb, müſſen auch dieſe Werke dem Sohne zugeſchrieben werden. Das einzige, was den Jüngern unter Jan Brueghel den Aelteren ſtellt, iſt etwas Wolligeres in der Malweiſe und etwas Blaſſeres im Ton. Herr van de Wiel in Antwerpen beſitzt einen Blumenkranz um eine hl. Familie mit der Bezeichnung J. Brueghel 1636. Die Blumen ſind in der Art des älteren Jan, ebenſo farbig aber minder dicht gemalt.

In derſelben Art, wie die beiden Jan Brueghel, arbeitete noch ABRAHAM GOVAERTS, der 1607 als Meiſter aufgenommen ward, und 1626/27 ſtarb. Die einzigen Stücke von ihm, die in öffentliche Sammlungen gelangt ſind, befinden ſich in den Muſeen zu Braunſchweig (Nr. 656) und zu Bordeaux (Nr. 189). Das erſtere iſt mit ſeinem Namen und der Jahrzahl 1624 ſignirt und zeichnet ſich durch dieſelbe geſchickte und glänzende Ausführung aus, wie ſie die Werke ſeines groſsen Vorgängers zeigen. Das Stück in Bordeaux ſteht näher an Brils Art. Unzweifelhaft wird auch von dieſem Meiſter manches Stück älteren Landſchaftsmalern zugeſchrieben.

Mit dieſen Künſtlern endigt die erſte Schule unſerer Landſchaftsmalerei, die der Brueghel und Bril, eines de Momper, Savery, Valkenburg u. ſ. w. Sie waren alle, die einen weniger, die andern mehr, Aufputzer der Natur, die ſie erſt bekleiden zu müſsen glaubten, um ſie faſhionable zu machen. Daher kömmt das Puppenhafte, ſauber Angeordnete, kleinlich Aufgefaſste von Allem, was ſie zu ſehen gaben. Davon das Grelle ihres Grün, das Blaue ihrer Fernſichten, das Aufhäufen von Ruinen, Felſen und Waſſerfällen, die Verbindung von künſtlich geberdeten Figürchen oder gekünſtelt angeordneten Gegenſtänden mit Bäumen und Gründen, die ſelbſt Erzeugniſſe halb der Kunſt und halb der Natur ſind.

Die Schule des Rubens, die der geſchraubten Richtung der Romaniſten ein Ende machte, ſollte auch die gekünſtelte Landſchaftsmalerei überwinden. Nach Rubens werden wir zwar noch Spuren der Brueghel'ſchen Tradition bei einigen niederländiſchen Malern wiederfinden, allein das ſind ſeltene Ausnahmen. Uebrigens eilten wir ſchon jetzt mit der ſpeziellen Behandlung der Landſchaftsmalerei den Jahren nach dem Geſammtentwicklungsgang etwas voraus, und es iſt Zeit auf dieſen zurückzulenken und zu ſehen, welche Modificationen unſere Schule nach dem Auftreten der älteſten Italianiſten und dem Auftreten von Rubens' Lehrmeiſtern durchzumachen hatte.



VIII.

Rubens' Vorgänger.

Der Einfluſs, welchen die italieniſche Nachfolge ausübte, war wie wir bereits geſehen haben, für diejenigen, welche ihn zuerſt erfuhren, verderblich geweſen. Rubens, der die Eigenthümlichkeiten der italieniſchen und vlämiſchen Kunſt in eine höhere Urſprünglichkeit zuſammenzufaſſen wuſste, brachte bei allen denen, die ihn umgaben oder in ſeiner Werkſtatt verkehrten, eine Umwandlung zu Wege, welche die Antwerpiſche Schule gänzlich unabhängig machte. Auf dieſe neue Epoche drückte er ſeinen Stempel und das ganze 17. Jahrhundert wie alles Gute was das 18. Jahrhundert hervorgebracht, trägt die unverkennbare Spur ſeiner Thätigkeit. Aber ein Rubens erſchien nicht plötzlich, nicht unangemeldet. Der neue Tag, deſſen Sonne er ſein ſollte, röthete ſchon vor ſeinem Anbruch allmälig den Horizont in vielverſprechender Klarheit. Ehe wir indeſs in Betrachtung ziehen, wer ſich um die Zeit dieſer Morgendämmerung hervorthat, und ſich wenigſtens theilweiſe des fremden Einfluſses zu entledigen wuſste um einem Rubens die Wege zu bahnen, ſei noch ein Wort von der Veränderung geſtattet, welche Antwerpen in der Periode, in die wir nun eintreten, auf politiſchem wie ſocialem Gebiete zu erleiden hatte.

Beinahe ein ganzes Jahrhundert liegt zwiſchen dem Jahre 1561, dem Höhenpunkt von Antwerpens Blüthe und dem Vorabend des Aufſtandes gegen Spanien, und dem 1648, dem Jahre des Friedensſchluſſes, der dieſem langen Kampfe ein Ziel ſetzte, ein Jahrhundert von Unglücksfällen ohne Zahl, von ſchonungsloſen Kriegen, von unvergleichlichen Leiden. Fünfundzwanzig Jahre ſchwangen die furchtbarſten Dämonen, welche die Geſchichte der Menſchheit kennt: religiöſe Wirren, Bürgerſtreit, Krieg und Hungersnoth ihre Fackeln über den niederländiſchen Gefilden. Mord, Brand, Plünderung, Belagerung und Zwingherrſchaft hauſten in den Mauern ihrer Städte. An jeder Seite der Geſchichte dieſer Tage klebt Blut, und Rückgang und Verarmung iſt das Schluſswort jedes Capitels. Und als die Ruhe einigermaſſen hergeſtellt und der Rauch der Scheiterhaufen und Schlachtfelder verweht war, da war das Land kirchlich und politiſch vergewaltigt, ſeiner tüchtigſten Söhne und ſeiner reichſten Wohlfahrtsquellen beraubt, und die Bevölkerung lag wie ein abgehetztes Wild wehrlos, lechzend und erſchöpft darnieder, ergeben in ihr herbes

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schickfal, keine Hilfe von den Menfchen erwartend und die Augen fchliefsend, um im Schlummer der Betäubung das Leid von geftern zu vergeffen und von einem froheren Morgen zu träumen.

1561 war der Wendepunkt von Antwerpens materieller Gröfse gewefen. Schon ein Jahr darauf wurde feine Bürgerfchaft durch die Ankündigung aufgefchreckt, dafs die Inquifition ihren mörderifchen Richterftuhl in ihren Mauern auffchlagen werde. Antwerpen, eine Weltftadt freien Verkehrs, Kaufleuten und Befuchern aller Länder und Religionen geöffnet, im Mittelpunkte zwifchen der grofsen Gruppe der reformirten Lande deutfcher und englifcher, franzöfifcher wie fcandinavifcher Zunge gelegen, mufste wohl eine Triebftätte für die religiöfe Neuerung werden. In ihren Mauern waren die zwei erften Martyrer der Lutherifchen Lehre 1522 auf den Scheiterhaufen geftiegen, und feitdem hatten von Jahr zu Jahr die kaiferlichen Haftbefehle neue Schlachtopfer gefordert. Doch waren die Verfolgungen um des Glaubens willen, wie fie die ftädtifche Obrigkeit vollzog, nicht von der Unerbittlichkeit und Spürkraft, wie fie die geiftlichen Richter nach ihrer eigenen Art und Kraft ihres Amtes kennzeichnen follte, und fo kam es, dafs man, als fich die Kunde von der bevorftehenden Einführung der Inquifition in Antwerpen verbreitete, diefe als ein öffentliches Unglück abzuwehren fuchte. Allmälig hatten fich aber aus der Fremde und aus der Bevölkerung eine Schaar von Andersdenkenden gebildet, die nicht wohl beftraft oder vertrieben werden konnten, ohne der Stadt grofsen Schaden zu verurfachen, und fo gelang es der ftädtifchen Obrigkeit, die Inquifition vorläufig fern zu halten. Diefer Erfolg, verbunden mit der Nachficht fo mancher, deren Amt die Ueberwachung des Religionswefens war, wurde die Urfache, dafs die neue Lehre von Tag zu Tag fchnellere Fortfchritte machte. Man zählte an fechzehntaufend Reformirte, welche bereits im J. 1565 in Antwerpen feshaft waren.

Da brach 1566 der Bilderfturm los, eine Greuelthat, die in den Jahrbüchern der Kunft mit noch glühenderem Schandmal gebrandmarkt werden mufs, wie in der politifchen oder Religions-Gefchichte. Die Reformirten erhoben damals ihr Haupt noch kühner und die Regierung fah, dafs es hohe Zeit zur Ergreifung von fchnellen und ftrengen Mafsregeln geworden war, wenn man nicht eine gänzliche religiöfe Umwälzung gewärtigen wollte. Diefe Mafsregeln wurden auch ergriffen. Das Jahr 1567 ift noch unglücklicher als das Jahr des Bilderfturms. Die Geufen wurden bei Auftruweel gefchlagen, und in der Stadt felbft ftanden die Calviniften den Lutheranern und Katholiken kampfbereit gegenüber. Dem Bürgerkrieg wurde zwar durch das Eingreifen Oraniens vorgebeugt, aber die Inquifition ward eingeführt, und der Herzog von Alba, der eiferne, kam, um die Rache des düftern Fanatikers Philipp II. zu vollziehen. Sofort ward die Citadelle als eine Feffel um die Lenden Antwerpens gefchlagen und eine eiferne Schreckensherrfchaft organifirt.

Es ift überflüfsig, auseinanderzufetzen, welch unheilvollen Einfluss diefs Alles auf unfere Wohlfahrt ausgeübt hat. Der Handel will Vertrauen, das Geld will Sicherheit, und die eine wie die andere Bedingung war in jenen Wirren verfiegt. Schon in den erften Monaten des Jahres 1567 waren die hervorragendften Kaufleute abgezogen, und als Alba ankam und keine Gnade mehr zu hoffen war, flüchteten nicht blos die Proteftanten, fondern auch diejenigen, welche ihre Habe und ihr Gefchäft auf einen ruhigeren Boden bringen wollten. Auf Alba folgte Requefens, fchwächer von Art aber nicht beffer an Einficht; und als diefer letztere 1576 ftarb und die Generalftaaten die Verwaltung an fich zogen, entbrannte der Kampf in Antwerpen und Umgebung zwifchen den Niederländern und fremden Herren. In dem genannten Jahre wurde Antwerpen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von aufständischen spanischen Soldaten überfallen, und Tausende von Menschenleben wie Millionen an Besitz gingen in der sog. spanischen Furie verloren. Dann folgte die Verdrängung der Katholiken durch die Protestanten, als Rückwirkung nach der Verfolgung der Protestanten durch die Katholiken. Und während der Religionshass so innerhalb der Mauern wühlte, lauerte Parma ausserhalb auf den günstigen Moment, sich der Stadt zu bemächtigen.

Der Augenblick kam. 1585 nach monatelanger tapferer Vertheidigung unter herben Leiden fiel Antwerpen abermals den Spaniern in die Hände. Wer den neuen Glauben nicht abschwören wollte, konnte seine Habe zu Geld machen und anderswo eine Heimat suchen, was denn auch Tausende thaten, während Tausende nicht so lange gewartet hatten, um nach Holland, Deutschland und England auszuwandern. Im Jahre 1584, während der Belagerung, belief sich die Bevölkerung der Stadt noch auf 85,000 Seelen, fünf Jahre später, 1589, zählte man deren nur mehr 55,000.

Und wenn man nur nach der Unterwerfung auch Frieden und eine weise und geordnete Verwaltung gehabt hätte, um die geschlagenen Wunden zu heilen. Aber dem Kriege mit Holland gegen Spanien folgte der Krieg mit Spanien gegen Holland, der bis 1609 dauerte und nach zwölfjährigem Stillstand 1621 neuerdings losbrach. Doch galt Antwerpen, so sehr es sich auch im Verfall befand, noch immer für die erste Stadt der Niederlande, und um sich ihrer zu bemächtigen, liessen denn auch die vereinigten Provinzen und die Prinzen von Oranien kein Mittel der List und der Gewalt unversucht. Die Stadt lebte in beständiger Angst und in ununterbrochenem Krieg. Die Landesherren waren auch nicht die Männer, dem Lande aufzuhelfen. Mit Philipp II. und besonders mit seinen tüchtigen Heerführern und unüberwindlichen Truppen gingen auch die Leistungsfähigkeit, der Kriegsmuth und das Kriegsglück von Spaniens Fürsten wie Heeren zu Grabe, und frühzeitig wurde das einst so geachtete und gefürchtete Spanien ein Gegenstand des Spottes und Mitleids.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts schien es als ob die südlichen Niederlande in eine ruhigere und unabhängigere Periode eintreten sollten. Der Erzbischof Cardinal Albert war 1595 zum Gouverneur ernannt worden, und vermählte sich 1599 mit Philipps Tochter Isabella Clara Eugenia. Das fürstliche Paar sollte das Land als eine Art von Lehen der spanischen Krone besitzen und es seinen Kindern als väterliches Eigenthum vererben. Allein dieser Schein von Lösung vom fremden Reiche war nur ein vorübergehender: nach dem kinderlosen Absterben des Fürstenpaares fiel das Land wieder der unmittelbaren Herrschaft Spaniens anheim. Auch hatte das Erzherzogenpaar während seiner ganzen Regierungszeit mit den Generalstaaten zu kämpfen und seinen Truppen wurden mehr Niederlagen und Verluste als Siege zu Theil. Im Innern war es am meisten besorgt und darauf bedacht, die katholische Kirche und die römische Geistlichkeit in ihrem früheren Glanz und Ansehen herzustellen. Allerwärts erhoben sich Klöster zu Dutzenden, und um diese zu dotiren und die Kirchen zu schmücken gab es Geld genug, während sonst das Land in immer armseligeren Zustand gerieth.

Auch als Politiker waren die Landesfürsten nicht besser wie in der Kriegskunde. Im J. 1609 vergassen sie im Waffenstillstand die Erklärung der freien Scheldeschiffahrt aufnehmen zu lassen, und es gelang ihnen auch nicht mehr, diese Bestimmung, welche die erste Lebensbedingung von Antwerpen war, von Holland zu erlangen. Die Schelde war und blieb geschlossen während wie nach der Zeit des Waffenstillstandes, vorläufig bis zum Münster'schen Frieden 1648, in welchem diese Schliessung zum Vortheile Hollands und zum vollständigen Verderben von Antwerpen durch die eigenen Landesfürsten unterzeichnet ward.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im Jahre 1616, als Lord Dudley Carleton Antwerpen besuchte, beschrieb er dessen Zustand in einem Briefe an seinen Freund mit folgenden Worten: »Ich kann Euch den Zustand dieser Stadt in ein paar Worte fassen, welche buchstäblich wahr sind: Eine grosse Stadt, eine grosse Verödung; denn in der ganzen Zeit, die wir hier verbrachten, sahen wir niemals vierzig Menschen zugleich in einer Strasse, sah ich keine einzige Kutsche und keinen Reiter. Obwohl zwei Werktage anwesend, sahen wir in den Buden und Strassen nicht um einen Stüber kaufen oder verkaufen, und zwei Lastträger und ein Krämer könnten so viel auf ihrem Rücken tragen, als wir in den zwei Stockwerken der Börse sahen. Das Engelsch-Huis (das jetzige Militärspital) ist voll Schuljungen der Jesuiten und das Oosterschen-Huis ist leer. An vielen Stellen wächst das Gras in den Strasen, während seltsam genug in solcher Verödung die Häuser alle gut unterhalten werden. Der Zustand dieser Stadt ist, was sehr befremdet, seit dem Beginn des Waffenstillstandes noch schlechter als früher, und das ganze Land gleicht dieser Stadt: eine glänzende Armuth, schön aber elend.«*

Und merkwürdiger Weise fiel mit diesen Jahren des Rückgangs die Periode der höchsten Blüthe der Antwerpen'schen Schule zusammen. So grausam das Schicksal der Stadt sonst, so herrlich war es in dieser Hinsicht, und während alle Leiden wie eine nichts verschonende Sündfluth über dieselbe hereinbrachen, sehen wir zahllose Namen ruhmreicher Künstler in jener Zeit auftauchen, deren dichte Schaar wir nicht überblicken können ohne davor zu bangen, dass in unserem engen Raume etwas von allen gesagt werden soll. Sind es doch keine unbekannten oder künstlich zum Ruhm emporgeschraubten Talente; sondern in der Tat tüchtige Meister in ihrem Fach, durch die Jahrhunderte hindurch gefeiert und in ihren erhaltenen Werken noch bewundert. Die grosse religiöse und historische Malerei blüht mit van Veen, van Noort, van Balen, Pepijn, Rubens, Jordaens, Rombouts, Zegers, de Crayer, Cornelis de Vos, Schut, van Dijck, Cossiers, E. Quellin, van Tulden, van Diepenbeeck, Wouters, Thijs, Boeyermans und so vielen andern. Die Thier- und Blumenmalerei hat sich eines Snijders, Fijt, van Utrecht, Seghers zu rühmen, die Landschaft eines Wildens, Siberechts, van Uden, van Avont, das Genre eines Teniers, van Craesbeeck, Rijckaert, Coques, Hieronymus Janssens. Und wie viele Fächer und Namen könnten wir noch aufzählen ohne die Liste zu erschöpfen.

Wie lässt sich nun diese Erscheinung erklären? Wir sehen in vielen Landen, dass die Blüthe von Kunst und Literatur mit dem von einem Staat erreichten Höhenpunkt von Macht und Wohlfahrt zusammenfällt. Erlebte aber auch Athen diese Blüthezeit unter Perikles, Rom unter Augustus, Frankreich unter Ludwig XIV., Holland im 17. Jahrhundert, so bemerken wir doch dabei sofort, wie es vielmehr kurz nach als, gleichzeitig mit der höchsten Kraftentwicklung geschieht, dass die friedlichen Lorbeeren üppig emporschiessen. Griechenland und Rom hatten sich auf dem politischen und militärischen Gebiete früher über ihre Nebenbuhler erhoben als ihre grosen Künstler und Dichter entstanden, Italien hatte politisch viel ruhmreichere Tage erlebt als in den Zeiten Raphaels, Michel Angelo's, Tizian's und Tasso's. Die Regierung Richelieu's in Frankreich war kräftiger als die Ludwig XIV., Spaniens grosse Kunstära entfaltet sich unmittelbar nach dem Ende seiner Weltherrschaft, und die neue und glänzende französische Schule kömmt nach den Kriegen des Kaiserreichs. In dieser Hinsicht besteht also Zusammenhang zwischen einer von der Geschichte bezeugten allgemeinen Erscheinung und der Entwicklungsfolge, wonach die

* Noel Sainsbury, Original papers relating to Rubens. London 1859 p. 11.

grosse vlämische Kunstepoche unmittelbar auf den Höhenpunkt materieller Wohlfahrt und auf die heftigsten Kriegswirren folgt. Hier wie anderwärts schien das Volk die Thätigkeit, die es früher in anderen Fächern an den Tag gelegt, nun auf jene Schaffensgebiete zu concentriren, welchen sich nach den Kriegen Herz und Gemüth hingebender öffnen, und die das einzige Feld sind, das dem menschlichen Ehrgeiz übrig gelassen worden.

Dazu kommen noch einige nicht zu übersehende Umstände. Die Regierung des Erzherzogenpaares, so schwach und entnervend immer sie auf die Dauer wirken musste, war in ihrem Beginn eine Periode des Verschnaubens und relativer Wohlfahrt. Man konnte noch von den Schätzen zehren, die in früherer Zeit gesammelt worden waren, und die Zukunft war noch nicht so undurchdringbar dunkel, dass alle Hoffnung auf bessere Zeiten gänzlich verloren gewesen wäre. Es war eine der düsteren Nacht vorausgehende Abendfrische, welche auf eine mitten in einem Sommertage entstandene Bö folgte. Die untergehende Sonne lachte noch einmal, zwischen den abziehenden Wetterwolken hindurch, und in dieser farbigen Stunde der Ruhe nach erduldetem Leid gab man sich dem wohlthätigen Gefühl von Sicherheit herzlich hin, und träumte in der Dämmerung von einer besseren Zukunft.

Ueberdiess mussten die ruinosen Kirchen, die verbrannten, geraubten, zerschlagenen Gemälde und Sculpturen hergestellt und die neuen Gotteshäuser mit neuen Kunstwerken versehen werden. War das Land arm, so war doch die Geistlichkeit reich, und die Klosterorden und Bürgerinnungen wetteiferten mit den Privaten in Freigebigkeit der Bestellungen bei den Künstlern. Die Landesfürsten, sonst so kurzsichtig und lahm, hatten den Kunstsinn von ihren Vorfahren, den Herzogen von Burgund, den Gönnern der van Eyck geerbt. Was die letztern für die Brügge'sche Schule, das thaten jene für die Antwerpen'sche. Philipp II. und seine Nachfolger waren warme Liebhaber der schönen Künste, und die spanischen Gouverneure der Niederlande hielten, wie wir bereits gesehen haben und noch weiterhin sehen werden, für Pflicht und Bedürfniss, reiche Kunstkabinete zusammenzubringen. Das königliche Museum zu Madrid und das Belvedere zu Wien sind die noch existirenden Beweise dieses Kunstsinnes.

Und endlich war es auch, wie man sagen muss, eine glückliche Fügung, dass in dem Jahrhundert des Unglücks Männer erstanden, die mehr noch als den äusseren Umständen dem eigenen Genius wie dem angebornen Kunstgeiste ihres Volksstammes die Gaben zu danken hatten, welche die Antwerpen'sche Schule in diesen Jahren so hoch in der Achtung der Welt steigen liessen. Es ist aber Zeit, nunmehr des Näheren zu betrachten, welche diese Männer waren.

Derjenige, welcher auf Rubens' Entwicklung den grössten Einfluss ausübte, war unwidersprechlich Adam van Noort, sein erster Lehrer. Er war der Sohn des LAMBERT VAN NOORT,* dessen Name häufig aber irrthümlicher Weise van Oort geschrieben wird. Dieser hatte, durch die immer steigende Blüthe Antwerpen's angezogen, Nord-Niederland verlassen, um sich an den Ufern der Schelde niederzulassen. Im J. 1549 wurde er als Freimeister bei St. Lucas, und am 30. April des folgenden Jahres als Bürger von Antwerpen aufgenommen. Ueber seinen Lebenslauf ist uns wenig bekannt. Eine ziemlich grosse Zahl seiner Malereien ist auf uns gekommen, und das Antwerpen'sche Museum allein besitzt deren sechzehn: sieben davon Sibyllen in Einzelfiguren, die übrigen Scenen aus dem Leben Christi darstellend und 1555—1565 gemalt. War der Künstler fruchtbar genug, so hielt doch sein Talent mit seiner Productivität bei

* Catalogue du Musée d'Anvers, ad nomen. — GÉNARD, Album der St. Lucasgilde p. 120.

weitem nicht gleichen Schritt: ſeine Figuren ſind entweder plump oder von gekünſtelter Schönheit und ſeine Farbe iſt trocken, roh und ziegelig. Nur die »Anbetung der Hirten« im Muſeum zu Brüſſel (Nr. 257) ſtellt ſich günſtiger dar. Die Köpfe ſind zwar auch hier eintönig, derb in der Form und gelbroth in der Färbung, die Hintergründe noch düſter grau, aber die Draperien ſind in vollen, hellen und ziemlich glücklich harmonirenden Tönen gehalten.

Lambert van Noort wohnte in Kammerſtraat im vierten Haus vom Kammerthor her, welches als Emblem »die Flucht nach Aegypten« trug. Hier ſtarb er 1571 »tief in Armuth und Elend,« ſo daſs die Pfleger der Frauenkirche, der Eigenthümerin ſeines Wohnhauſes, ſeinen Kindern den Miethzins des letzten Jahres »um Gotteswillen nachlieſsen.«

Alle über Lambrecht van Noort beigebrachten Daten würden uns ſo wenig wie ſeine Gemälde veranlaſst haben, ihm ſo viele Zeilen zu widmen, als hier geſchehen iſt, wenn er nicht einen Sohn gehabt hätte, der den Namen van Noort unſterblich machte, nemlich ADAM VAN NOORT. Denn dieſer war — und da der gröſste Theil ſeiner Werke verſchwunden, bleibt dieſs ſein ſchönſter Ruhm — der Lehrer eines Rubens, Jordaens, van Balen, Vrancx und noch einer ganzen Schaar von anderen Künſtlern.

Adam van Noort wurde nach de Bie* geboren zu Antwerpen 1557, verlor ſeinen Vater ſchon in einem Alter von vierzehn Jahren, und findet ſich als Künſtler genannt erſt 1587, in welchem Jahre, dem dreiſsigſten ſeines Lebens, er als Meiſterſohn in die St. Lucasgilde aufgenommen ward. Das Jahr vorher hatte er ſich mit Eliſabeth Nuyts verheiratet. Daſs van Noort ſo ungewöhnlich lang wartete, bis er ſich in die Gilde einſchreiben lieſs, leitet zu der Annahme, er ſei wie die meiſten ſeiner Kunſtgenoſſen vorher, ehe er ſich definitiv in ſeiner Mutterſtadt niederlieſs, gereiſt, und wenn man ſagt, er ſei gereiſt, ſo bedeutet dieſs ſo viel als: er habe Italien beſucht.

War aber auch Adam van Noort, wie geſagt, der Lehrer des Rubens, Jordaens und vieler anderer, ſo darf man doch nicht ohne Vorſicht und Vorbehalt von dem Einfluſse ſprechen, den er auf dieſe alle ausübte. Bei ſeiner Beurtheilung iſt man bisher von zwei ganz verſchiedenen Standpunkten ausgegangen. Die einen, wie Herr Génard in der vortrefflichen Lebensbeſchreibung, die er im »Album der Lucasgilde« unſerem Meiſter widmete, richten ihr Auge mehr auf die Verdienſte der von ihm unterrichteten Schüler und laſſen einen guten Theil des Ruhmes der letzteren auf den Meiſter zurückfallen. Andere, wie Herr Michiels in ſeiner Hiſtoire des Peintres Flamands, legen mehr Gewicht auf die weniger verdienſtlichen Werke, die ihm zugeſchrieben werden, erklären, daſs das Beſſere ſeinen Namen fälſchlich trägt, und ſprechen ihm alles nennenswerthe Talent ab. Würden wir mehr von ſeinen Werken kennen, ſo wäre es nicht ſchwer zwiſchen den beiden Beurtheilungen zu entſcheiden, aber unglücklicher Weiſe exiſtirt kein einziges Gemälde, welches mit voller Sicherheit Adam van Noort's Hand zugeſchrieben werden könnte, und noch weniger wiſſen wir, in welcher Lebenszeit die ihm zugeſchriebenen Stücke gemalt ſeien. Das einzig Unzweifelhafte, was wir von ihm kennen, ſind einige wenig belangreiche Zeichnungen im Muſeum Plantin-Moretus zu Antwerpen, und einige nach ihm geſtochene Blätter. Dennoch ſcheint es uns nicht unmöglich, wenn auch nur auf dem Vermuthungswege, ein unpartheiiſcheres Urtheil über Adam van Noort zu fällen, als diejenigen ſind, welche ſich jetzt über ihn im Umlaufe befinden.

---

* Het gulden Cabinet van de edel vry ſchilderconſt door Corn. de Bie, notaris tot Lier. 1661. Antwerpen by Jan Meyssens. Die Approbation des Werkes datirt vom 18. Feb. 1662.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Man hat zu sehr ausser Acht gelassen, dass van Noort ein hohes Alter erreichte und selbst Rubens überlebte. In Folge davon hat man daher auch vergessen in Rechnung zu ziehen, dass nach 1609 der Schüler den Lehrer belehrte, und dass Rubens Thätigkeit auch van Noort's Arbeit umbildete. Gibt man sich davon Rechenschaft, so gewinnt man eine Vorstellung von van Noort's Entwicklungsgang, der von der Manier seines Vaters, mit einiger Neigung der gekünstelten Richtung der Schule desselben mehr Wahrheit und Kraft zuzusetzen, ausging. Unzweifelhaft ist auch, dass er ein ausgezeichneter Lehrer war, dessen Unterricht die von ihm geschaffenen Vorbilder übertraf, und die gute Saat in den Geist seiner Jünger warf. Als aber Rubens zurückkam, wirkte dessen übermächtiges Talent gewaltig auf die Schule, aus welcher er hervorgegangen war, und van Noort wie Jordaens öffneten das Auge für das neue Licht. Diese Anschauung scheint mir der Wahrheit wie der Wahrscheinlichkeit etwas näher zu kommen und den Vortheil vorauszuhaben, die grosse Verschiedenheit unter den dem Meister zugeschriebenen Werken auf befriedigende Weise erklären zu lassen.

Nehmen wir eine Darstellung in seiner ersten Manier, wie die »fünf Sinne«, die wir aus dem Stich von Adriaan Collaert kennen, dann sehen wir noch ganz die Art des Lambert van Noort vorherrschen. Die Sinne werden durch eine nackte Frau, die Guitarre spielt, durch eine zweite, die gleichfalls nackt einen Spiegel emporhält, durch eine dritte, ein Körbchen mit Früchten und einen Becher haltend, und durch einen Mann, der eine vierte Frau umarmt, vorgestellt. Im Hintergrunde sieht man einen Palast mit Gärten. Die Frauen haben die zarten Gestalten, welche Lambert van Noort seinen Sibyllen im Antwerpen'schen Museum gab, sie sind steif in der Haltung, zierlich in der Gruppirung, haben aber weder in der Form noch Handlung etwas, was an Rubens oder Jordaens denken lässt. Ebenso verrathen die Stücke, die man zu Antwerpen im Beggijnhof und zu Brüssel unter dem Namen Adam van Noorts findet, die Schule seines Vaters. Aus den Zeichnungen des Plantin-Museums Schlüsse auf seinen Styl zu ziehen, ist schwierig. Es sind einfache Marienbildchen von 1634, von symbolischen Vögeln getragen, und kleine Darstellungen aus dem Leben Mariae, die den Künstler als Maler nicht beurtheilen lassen.

Das Museum zu Lille (Nr. 397) besitzt ein ihm wahrscheinlich zugehöriges Stück, »Jesus bei Martha und Maria,« das gleichsam den Uebergang von Lambert van Noort zu Rubens bildet. Wir finden hier den langen schmalen Kopf, den wir an dem Christus in Adam van Noorts »Zinsgroschen« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen sehen werden, ebenso den Apostel mit seinem grauen Haar, vollen Bart und warm weissen Mantel. Christus trägt einen rothen Mantel, der Lichtglanz ist kräftig: lauter Kennzeichen, die wir in van Noort's Meisterwerk wiederfinden werden. Aber die Töne sind noch hart, die Figuren seelenlos; es fehlt an Schwung und Weichheit wie an vollem Leben, und selbst der farbige Hintergrund scheint an eine ältere Schule zu erinnern. Ein anderes Stück mit denselben Merkmalen ist die »Grablegung Christi« im Maagdenhuis (Lange Gasthuisstraat) zu Antwerpen. Es ist in der Ausführung Breite bis zur Derbheit, aber die Köpfe sind voll Kraft, die Gruppe greift tüchtig ineinander, und das helle Roth wie die kräftigen Lichter heben sich vortheilhaft von den schweren und dunklen Schatten. Wir sind geneigt anzunehmen, dass diese Stücke van Noort in jener Zeit, als Rubens bei ihm lernte, repräsentiren.

In jenen aber, die wir weiterhin zu besprechen haben, glauben wir den Einfluss des Schülers auf den Lehrer wiederzufinden. Im Verwaltungsrathszimmer der bürgerlichen Spitäler Antwerpens hängt ein »hl. Hieronymus,« der bereits im vorigen Jahrhundert in den Verzeichnissen der den Wohlthätigkeits-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anſtalten gehörenden Kunſtwerke dem Adam van Noort zugeſchrieben wird. Wo aber ſolche Benennungen weder mit unbeſtreitbaren Urkunden, noch mit der Art der Werke im Widerſpruche ſtehen, betrachten wir ſie als Beweisſtücke der gewichtigſten Art. Der Eremit trägt eine breite karmoiſinrothe Draperie. Seine Haltung iſt eben ſo ungezwungen als würdig. Er ſtützt den Kopf mit einer Hand, während die andere, ein beſchriebenes Papier haltend, in ſeinem Schooſse ruht. Tiefe geiſtige Verſenkung iſt auf ſeinem kraftvollen Geſichte zu leſen, das von der Sonne gebräunt und im Haar ergraut iſt. Der Ton der ganzen Geſtalt erſcheint zwar düſter, doch gibt das Licht, das auf ſeinem Haupte ſtrahlt, der Figur Wärme, und die aus Gliederbau und Drapirung wie aus dem Contraſte von Licht und Dunkel ſprechende gewaltige Kraft iſt überwältigend.

Wir halten auch den »hl. Petrus, den Zinsgroſchen aus dem Fiſch holend,« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen für ein Stück aus derſelben Periode von van Noort's Leben. Zehn Apoſtel ſind rings um Chriſtus am Strande verſammelt. Petrus, ein ehrwürdiger Greis, völlig unbekleidet, bringt einen Fiſch herbei, den er gefangen. Der Apoſtel hat eine warmgelbe Haut mit bläulichen, dunklen Schatten; ein zweiter Fiſcher iſt kränklich blaſs mit noch dunkleren Schatten, ein dritter iſt durch Sonne und Wind gebräunt, ein vierter, eine grauhärige impoſante Geſtalt erinnert an van Noort's Porträt. Die Kleider ſind hell aber nicht ganz voll in der Farbe. Die Köpfe zeigen eine merkwürdige Kraft mit Ausnahme des Chriſtuskopfes, der ſchwärmeriſch ſchön iſt; die Apoſtel ſind Männer der Arbeit, derb, geſund, aber ohne etwas Unedles. Der Lichteffekt iſt bedeutſam: durch den dichtbewölkten Himmel bricht die Sonne, die in voller Glut auf die Scene fällt, Alles erwärmend und erhellend ohne etwas glänzen zu laſſen. Die Schatten ſind in breiten Maſſen geworfen, wie überhaupt die ganze Malerei und Anordnung etwas Breites hat. Alle Kennzeichen einer kräftigen Hand, die kühn und mild Farben und Lichter vertheilt, finden wir hier vereinigt. Das Bild iſt kein Rubens, kein Jordaens, aber es hat etwas von beiden und zeigt, daſs deſſen Verfertiger entweder von dieſen zwei Meiſtern gelernt, oder dieſelben gelehrt hat, oder endlich, was uns das Wahrſcheinlichſte dünkt, ebenſo viel von ihnen lernte, als er ſie gelehrt hatte.

Van Noort hat uns ſonach Arbeiten von verſchiedener Art hinterlaſſen. Eine überwiegend groſse Zahl von Werken dieſes ein Alter von 84 Jahren erreichenden Meiſters muſs jedoch verloren gegangen, oder unter anderem Namen, vielleicht etwa unter dem von Jordaens oder ſogar Rubens gehen. Liefert aber auch die Thatſache, daſs uns ſo ſehr wenig von ihm erhalten iſt, den Beweis, daſs der Maler nicht immer das groſse Talent entfaltete, welches wir im Zinsgroſchen bewunderten, ſo bleibt ihm doch der unbeſtreitbare Ruhm, der Lehrer ſo vieler und ſo groſser Künſtler geweſen zu ſein. Dieſer Umſtand bezeugt auch das in ſeinem Leben genoſſene Anſehen und genügt um ſeinen Namen für alle Zukunft zu verewigen.

Wir wiſſen nicht viel von van Noort's Leben. Von ſeinen zwei Söhnen und drei Töchtern heiratete die älteſte Tochter am 15. Mai 1616 Jacob Jordaens, den groſsen Maler. Perſonen der beſten Antwerpen'ſchen Familien hielten alle ſeine Kinder über die Taufe. Als einer der eifrigſten Mitglieder der Violieren, wird er 1619 unter den Altdekanen genannt, welche dieſe Rederijkkamer neuorganiſirt hatten. Im Jahre 1618 ſteuerte er zwei Gulden bei, um den Sohn des Grapheus, des Knappen der St. Lucasgilde, mit aus dem Schuldgefängniſſe zu löſen. 1617 wohnte er mit ſeinen Maler-Söhnen* in Everdijſtraat. Sein

* Boek gehouden door Jan Moretus II, als Deken der St. Lucasgilde 1616—1617. Uitgaven der Antwerpsche Bibliophilen Nr. 1. Antw. 1878 p. 24.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Portrait von Adam van Noort.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schwiegerſohn wohnte bei oder neben ihm, da Adam van Noort dort zwei Häuſer beſaſs. 1618 finden wir unſern Meiſter und Jacob Jordaens auf der Begräbniſsrolle von Jan Moretus II. mit den Worten »Adam van Noort und ſein Schwiegerſohn Everdyſtraat.« *

Dieſe Söhne, die wir in den Liggeren nicht verzeichnet finden, müſſen das älteſte und das jüngſte ſeiner fünf Kinder ſein, Jan, getauft am 5. October 1587 und Adam, getauft am 8. November 1598. Seine Häuſer in Everdyſtraat verkaufte er am 24. October 1626 an die Patres Auguſtiner, die ſie behufs Vergröſserung ihres Kloſters abbrechen lieſsen.** Van Noort und Jordaens blieben wahrſcheinlich auch weiterhin in Wohnungsgemeinſchaft, wie die Notiz in der Begräbniſsrolle des Melchior Moretus vom Jahr 1634 »Adam van Noort en Jordaens Hoogstraet« *** ſchlieſsen läſst. Adam van Noort ſtarb Ende 1641 in ſeinem 84. Jahre. Sein Bildniſs wurde von van Dijck und Jordaens gemalt.

Das Kennzeichen von van Noort's Malereien beſtand vorab in deren wohl manchmal in Derbheit ausartender Kraft. Die Geſchichtſchreiber der niederländiſchen Malerſchule nahmen es bei Abfaſſung der Künſtler-Biographien als Grundregel an, daſs man den Charakter eines Meiſters aus ſeinen Werken kennen lerne, und daſs z. B. wer Trunkenbolde malte, ſelbſt einer ſein muſste, oder wer Bauern, ſelbſt bäueriſch war. Ganz ungerechtfertigt wendeten ſie dieſe Regel blos dann an, wenn ſie damit die Künſtler in ein unvortheilhaftes Licht ſtellen konnten, und zogen niemals die ebenſo gegründete Schluſsfolgerung, daſs, wer Könige malte, auch ſelbſt ein Königreich beſeſſen habe, oder wer Heilige darſtellte, ſelbſt bereits auf dem Wege zum Himmel war. Daſs eine ſolche Logik ungereimt wäre, ſieht jeder und ſahen auch jene Geſchichtſchreiber ein, und doch iſt ſie nicht viel ungereimter als das, was ſie ſelbſt thaten. War etwa Maſſijs ein Geizhals, weil er ſo gerne Geizige malte, oder war der fein gebildete Rubens ein Wollüſtling, weil er ſo gut und ſo oft betrunkene und verthierte Satyren und Bacchanten malte, oder war Teniers grob von Art, weil die Bauern in ſeinen Werken vorherrſchen? Wer möchte ſo etwas im Ernſte behaupten?

Was ſo vielen anderen angethan wurde, ward auch Adam van Noort zu Theil. Seine Werke waren kräftig durch und durch, manchmal bis zu derber Freiheit; was war nun natürlicher als daraus abzuleiten, daſs der Mann ſelbſt derb und unbändig war. Rubens verlieſs ſeine Werkſtatt, um in die des durch und durch gebildeten und verfeinerten Otto Vaenius überzutreten; was brauchte es mehr, um daraus den Schluſs zu ziehen, daſs Rubens den van Noort verlieſs, weil er von ihm grob behandelt, ja miſshandelt wurde.

Die zwei älteſten Geſchichtſchreiber der niederländiſchen Schule, van Mander und de Bie, wiſſen nichts von dieſer Rohheit und Unbändigkeit und ſprechen nur lobend von van Noort. Erſt lange nach des Künſtlers Tode ſchrieb ein Nord-Niederländer,† welcher ihm in ſeiner Lebensbeſchreibung des Rubens flugs ein paar Zeilen widmete, daſs Rubens gezwungen geweſen, van Noort zu verlaſſen, weil dieſer ſo roh und unbändig geartet war. Dieſe Anſchuldigung wurde von dem, der ſie gebracht, in keiner Weiſe bewieſen, und überdieſs von einem Manne veröffentlicht, der in dieſer Sache ohne Autorität iſt. Dennoch genügte ſie,

* Archiv des Muſeum Plantin Moretus.
** R. GÉNARD, Verhandeling over het Auguſtijnen Klooster te Antwerpen. In den Grafen Gedenkſchriften der provincie Antwerpen. IV. p. 103. Antw. 1859.
*** Museum Plantin-Moretus.
† BULLART, Académie des sciences. Amsterdam 1682.

um dem gröfsten Theil der folgenden für derlei bösartigen Nachreden höchft eingenommenen Literaten einen Stoff zu geben, den fie mit reicher Phantafie und unverkennbarer Vorliebe weiter auszufpinnen wufsten. Wir wollen uns jedoch nicht mit der Widerlegung folcher tollen Befchuldigungen aufhalten, welche, wie wir bereits früher gezeigt haben, auf nichts anderem als auf klatfchfüchtiger Verleumdung unwiffender Gefchichtenmacher beruhen, und an welchen wir in der Folge, wo wir ähnlichen noch bei anderen Malern begegnen, ohne weitere Notiz zu nehmen, vorübergehen werden.

Rubens' zweiter Meifter war OTTO VAN VEEN oder OTTO VAENIUS, wie er nach der lateinliebenden Mode diefer Tage gewöhnlich genannt wurde.* Er war 1558 in Leiden geboren und ftammte aus einer anfehnlichen und adeligen Familie diefer Stadt. Während der Unruhen des Jahres 1572 kam Otto, der in feiner Geburtsftadt den Unterricht des Malers Isaak Claesz genoffen, mit feinem Vater Cornelius van Veen nach Lüttich. Hier machte er die Bekanntfchaft mit Lampsonius, einem Vertreter der lateinifchen Versmacherei, der den jungen Maler in diefe Liebhaberei einführte. 1575 ging er nach Rom, wo er in fünfjährigem Aufenthalt dem Unterricht Zucchero's folgte. Nach feiner Rückkehr nach Lüttich wurde er Page des Bifchofs Ernft von Bayern, der grofse Stücke von ihm hielt. 1584 war Otto Vaenius in Leiden, und am 31. Auguft 1593 finden wir ihn zu Antwerpen, wo er wahrfcheinlich um diefe Zeit die edle Jungfrau Anna Loots heiratete, und die Strafse bewohnte, die jetzt feinen Namen trägt. 1594 wurde er als Freimeifter in die St. Lucasgilde aufgenommen. Zweimal erhielt er den Auftrag, die Stadt mit Triumphbogen und Schauftücken zu fchmücken: einmal 1594, bei dem Einzuge des Erzherzogs Ernft, und das anderemal 1599, als das Erzherzogenpaar Albert und Ifabella feftlich empfangen wurden. Die letztern ernannten ihn zu ihrem Hofmaler und beriefen ihn 1620 als Vorftand der Münze nach Brüffel. Er ftarb dafelbft am 6. Mai 1629.

Von Otto Vaenius kann man fagen, dafs er nicht blos ein Edelmann war, fondern dafs auch feine Auffaffung, feine Studien, feine Liebhabereien und fein ganzer Handel und Wandel einem Edelmanne entfprachen. In den Häufern der Grofsen und am Hofe der Fürften aus- und eingehend, war er auch mit den hervorragendften Gelehrten feiner Zeit befreundet, bekleidete am Ende feines Lebens ein hohes öffentliches Amt und betrieb als Erholung von feiner Arbeit, wie viele vornehme Geifter jener Tage, die lateinifche Poefie, das Auffinden von finnreichen Allegorien und die Darftellung derfelben mit Zeichen- und Schreibfeder. Es ift unbeftreitbar, dafs ein fo fein entwickelter Mann auf den jugendlichen Geift feines grofsen Schülers einen bedeutenden und wohlthätigen Einfluss ausübte und dafs Rubens von Otto Vaenius, dem Liebhaber lateinifcher Literatur und geiftreichem Treibens Manches überkam, wie die Hinneigung zu allegorifchen Darftellungen, wie wir fie unter feinen Werken finden, und zum Studium der Gefchichte und Mythologie, welche ihm fo viel Vorfchub leiftete. Dafs Rubens feinen vierjährigen Verkehr mit dem Hofmaler und Hofmanne Otto Vaenius fich in ausgedehnter Weife auch dahin zu Nutzen zog, dafs er fich jene gefälligen Manieren und elegante Vornehmheit aneignete, welche fpäter Jedermann für ihn einnahmen, ift bei dem feinfühligen Naturell des Schülers und feiner Empfänglichkeit für alle edlen Eindrücke nicht zu bezweifeln.

Treten wir, um zu fehen, was Rubens bei ihm als Maler lernen konnte,

* Catalog des Antwerpener Mufeum. — P. VISSCHERS, Jets over Jacob Jonghelinck, Octavio van Veen en de gebroeders Colyns de Nole Antw. 1853.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Portrait von Otto Vaenius.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einigen von Otto Vaenius Werken näher. In der St. Bavokirche zu Gent befindet sich eine »Erweckung des Lazarus« von seiner Hand. Christus steht in einem Gewand von schieferblauer und rother Farbe in der Mitte des Bildes, mit der einen Hand seinen Mantel festhaltend, mit der andern dem Lazarus winkend aufzustehen; Haltung und Kopf sind voll edler männlicher Schönheit, die Falten seines Mantels fallen bestimmt und breit. Hinter ihm steht eine dichte Schaar von Jüngern und Schriftgelehrten, neben ihm sind vier Frauen, worunter des Lazarus Schwestern; im Vorgrunde helfen zwei Apostel dem Erweckten sich aus dem Leichentuche entwinden.

Wie Christus von männlicher Schönheit, so sind Lazarus' Schwestern frauenhaft lieblich, und in ihrem Gebahren bescheiden und anmuthig. Das Licht fällt hell in die Mitte des Stückes, aber die Schatten sind noch zu schwer und bilden einen gekünstelten unnatürlichen Contrast; die Farben sind hell aber ohne Sättigung; das Nackte erscheint etwas blass und gleissend aber nicht gerade hart. Gewahrt man deutlich das Streben nach anziehenden, angenehm verklärten Gestalten, so ist dies hier auch nicht unbelohnt geblieben. Denn in vieler Hinsicht ist hier Schönheit mit Natürlichkeit gepaart, Farbe und Licht verlieren ihre schimmernde Kälte und werden wärmer. Das Alles aber ist noch nicht frei von einem Schein von Beschränktheit und ängstlicher Mühe. Man fühlt, dass der Schmetterling sich allmälig aus seiner Larve losmacht und das Fliegen versucht, es währt noch einige Zeit, ehe der Flügelschlag frei wird, ehe das Steife, Eingeschnürte von früher dem ungebundenen Leben, die Eckigkeit der gesunden Grazie, und die vorherige puppenhafte Gemachtheit ganz und gar der Natürlichkeit Platz machen wird.

Diese guten Eigenschaften treffen wir in gesteigertem Grade in den vier Stücken, welche das Museum von Antwerpen (Nr. 479—482) von ihm besitzt. Man betrachte zum Beispiel die »Berufung des hl. Matthäus«. Christus hat dem Zöllner gewinkt, und auf dies sein Schicksal bestimmende Zeichen hat sich Matthäus Alles vergessend erhoben, um den Heiland zu fragen, was er wolle. Die aus dem lebendigen und schönen Kopfe, aus der Bewegung von Hand und Beinen ersichtliche Ueberraschung ist sprechend. Christus bildet mit seinem sanftmüthigen aber durchdringenden Blick, mit seiner schönen, bewussten aber einnehmenden Geberde und überhaupt würdigen Haltung einen gelungenen Contrast gegen den aufgeschreckten Jünger. Das Nackte hat einen gesunden aber südlichen Ton, die Farben verschmelzen mit dunklen Tönen in die Schatten, während sie in den hellen Parthien blassere Reflexe haben. Zwar herrscht noch die Zeichnung vor, aber Farbe und Licht werden kräftiger, zwar steht Schönheit noch über der Wahrheit, aber Gemachtheit und Härte sind verschwunden.

Rubens dritter oder richtiger erster Lehrmeister hiess TOBIAS VERHAECHT oder VAN HAECHT. Nach de Bie war er 1566 geboren uud starb 1631. 1590 als Meistersohn in die St. Lucasgilde aufgenommen, erscheint er 1596 als Dekan derselben. Er nahm zahlreiche Schüler auf, unter deren Namen jedoch der des Rubens in den Liggeren nicht vorkömmt. 1617 war er noch in Antwerpen und wohnte am Wapper, in derselben Strasse wie sein grosser Schüler. Nach de Bie ging er nach Italien und blieb zu Rom und Florenz, wo er Wand- und Tafelbilder hinterliess, die von hoher Kunst Zeugniss geben:

»Mit Bäumen schön belaubt, und lebensvoll gelungen
Auf Gründen frei und weich, die Zweige dicht verschlungen.«

Leider sind uns von diesem verdienstlichen Meister keine Werke mehr erhalten, aus welchen seine Kunst wie der Einfluss, den er auf Rubens Entwicklung ausgeübt haben könnte, zu ersehen wäre. Das Einzige, was uns von seiner Art Zeugniss ablegt, sind ein paar Serien, worunter »Morgen,« »Mittag,« »Abend« und »Nacht«

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und von Egbert van Panderen nach Verhaecht's Compositionen gestochen. Der »Morgen« ist eine Gebirgsansicht mit Hirten, welche ihre Heerden auf die Weide treiben, der »Mittag« ein ebenes Getreidefeld, neben welchem die Schnitter von der Arbeit ausruhen, der »Abend« eine Dorfansicht mit heimkehrenden Bauern, die »Nacht« eine italienische Stadtansicht mit einer fröhlichen bei Fackellicht ausziehenden Schaar. Nach diesen Blättern zu urtheilen, arbeitete er in der geschickten Weise der Landschafter jener Tage, und darf in der That neben den besten genannt werden. Das aber, was die erwähnten Stücke von den Werken Bril's unterscheidet und sie näher jener des Vloeren-Brueghel bringt, ist, dass die Figuren eine weit bedeutendere Rolle spielen.

Unter den Rubens unmittelbar voraufgehenden Meistern haben wir ausser seinen Lehrern noch mehr als einen Namen von wirklichen Verdiensten aufzuzählen. An erster Stelle steht HENDRIK VAN BALEN der Aeltere, der nach van Mander gleichfalls ein Schüler des Adam van Noort gewesen sein soll. Nach der allgemein angenommenen Ueberlieferung ist er 1560 in Antwerpen geboren, ein amtliches Actenstück jedoch, in welchem er 1618 als 43jährig bezeichnet wird, beweist, dass er erst 1575 zur Welt kam.* 1593 trat er in die St. Lucasgilde, wohnte in Lange Nieuwstraat, starb 1632 und wurde in der St. Jakobskirche begraben, wo man am ersten Pfeiler rechts vom Mittelschiff noch sein Grabdenkmal sieht, welches mit einer »Auferstehung Christi« und den »Bildnissen des Künstlers und seiner Frau,« beides von seiner Hand, geschmückt ist.

Dieselbe Kirche besitzt von van Balen ein Stück, das wie sein Selbstbildniss für ein Hauptwerk von ihm gelten kann. Es stellt die »Anbetung der Könige« dar und ist durch Colorit und Composition bemerkenswerth. Maria trägt ein Gewand von zart blasser Färbung in Blau und Roth, die Könige prangen in glänzenden Mänteln von Goldbrokat und rothen Stoffen, ein Page im Vorgrunde, der ein goldenes Gefäss in der Hand hat, ist in ein Gewand von wärmstem Roth gehüllt. Die Composition ist reicher, als wir sie in der Schule des Floris und de Vos sahen, die Handlung breiter und die Geberde gesünder. Der Farbenauftrag welcher ungemein dick, zeigt als unterscheidendes Merkmal des van Balen etwas Glänzendes, Porzellanartiges in den hellen Tönen. Das Nackte ist noch etwas blass und diese Eigenthümlichkeit der strahlenden Farbe gegenüber gibt dem sonst schönen Werke etwas Gekünsteltes und Kaltes.

Diese Merkmale zeigt er in allen seinen grossen Stücken, aber sein eigentlicher Triumph waren die Darstellungen kleinerer Figuren, welche er entweder zu einer selbständigen Composition zusammenstellte oder womit er die Landschaften seiner Freunde Brueghel und Joost de Momper staffirte. Hier kam ihm seine feine sorgfältige Technik, sein glänzendes, lackartiges Colorit auf's Beste zu statten, um wirklich anmuthige Bildchen und Parallelen zu den hellen geschickten Naturansichten jener Landschafter zu malen.

Das Liebenswürdigste, was wir in dieser Art von ihm sahen, ist das Stück im Museum des Haag, welches »Wassernymphen ein Füllhorn beladend« darstellt. Die lieblichen ganz oder halb nackten Frauengestalten sammeln Früchte, welche auf dem Boden liegen, oder die sie von den Bäumen pflücken, oder welche Amoretten und Satyren von den Aesten schütteln, während zwei von den Nymphen von einem kleinen Satyr unterstützt sie in das Horn stopfen. In voller Frische und Farbe entfalten sich die hellen feinen Gestalten der schönen in atlasartiger Haut prangenden Göttinen, und Sorgfalt und Delikatesse der Ausführung stört in diesem mythologischen Bildchen nicht, welches ebenso gefällig in der Zeichnung wie im Ton ist.

---

* I. VAN DEN BRANDEN, Gemeente-Bulletijn van Antwerpen. 1877.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hendrik van Balen hatte einen Sohn, JAN, geboren den 21. Juli 1611, geſtorben den 14. März 1654, welcher der Richtung ſeines Vaters folgte. Wir kennen von ihm nur einige Copien nach Rubens, welche ſich im Belvedere zu Wien, in der Pinakothek zu München und im Muſeum zu Madrid befinden, und die glänzende dicke Malweiſe ſeines Vaters zeigen, deſſen feine und porzellanartigen Kinder-, und Nymphenfiguren er auch gewöhnlich darzuſtellen fortfuhr.

Das Muſeum zu Antwerpen (Nr. 366) beſitzt einen Schild der Rederijkkamer der Violier, bekanntlich der literariſchen Abtheilung der St. Lucasgilde. Dieſes Wappenſchild wurde 1618 von Hendrik van Balen, Vloeren-Brueghel, Sebaſtiaan Vrancx und Frans Francken dem Jüngeren gemacht und hatte in dem vom Olijſtak (Oelzweig) in Antwerpen veranſtalteten Preiskampf den erſten Preis im Gebiete der Malerei erhalten. Das Werk zeigt uns jene vier guten Freunde und Kunſtbrüder zuſammen, für welche der Name »Feinmaler« erfunden zu ſein ſcheint. Denn alle vier hielten auf elegante farbenreiche Bildchen, alle vier trieben die Ausführung ins Unglaubliche, und die Helligkeit wie den ſchimmernden Glanz bis zum Porzellanartigen. Durch ſie wurde mit der Farbloſigkeit der früheren Italiciſten gebrochen und die altvlämiſche Farbenluft neuerdings, und dieſsmal auf die Dauer in die Antwerpen'ſche Schule eingeführt.

SEBASTIAAN VRANCX iſt wie van Balen nach van Mander ein Schüler des Adam van Noort. Er wurde um 1573 geboren und 1600 als Meiſterſohn in die St. Lucasgilde eingeführt. 1610 wurde er mit Abraham Janſſens bei den Romaniſten eingeſchrieben und zur Mahlzeit zugelaſſen, »um die Bruderſchaft zu verſtärken zur Ehre Gottes und ſeiner heiligen Apoſtel.« Wahrſcheinlich war er in dieſem Jahre eben aus Italien zurückgekehrt. 1617 wohnte er am Wapper. Er ſtarb am 19. Mai 1647 und wurde mit ſeiner Frau Maria Pamphi und ihrer Tochter Maria im Chor der Liebfrauenbrüderkirche begraben. Er war nicht blos ein Verehrer der Malerkunſt, ſondern auch der Poeſie, und als ſolcher vielleicht das eifrigſte Mitglied und der opferwilligſte Beförderer der Violier in ſeiner Zeit. Er hatte 1619 das Gedenkbuch der »Rederijkkamer« begonnen; er ſchenkte der St. Lucasgilde die Summe von 106 Gulden zur Beſtreitung eines ſilbernen und vergoldeten die Pictura vorſtellenden Kelches, zu welch koſtbarem Kleinod, das man auf Grapheus' Porträt im Muſeum zu Antwerpen noch bewundert, er auch die Zeichnung lieferte; er kleidete die Poeſia, half das Wappenſchild malen, machte die Verſe, mit welchen die Kammer zu Antwerpen und zu Mecheln den Preis errang, und ſchrieb 14 Stücke für die Mitglieder der Violieren, worunter Schäfer- und Trauerſpiele waren.

Als Maler folgt Vrancx dem Vorgange der Jan Brueghel und Hendrik van Balen. Dieſs zeigt ein im Marſtall-Muſeum zu Hannover (Nr. 50) befindliches Bild, bezeichnet mit der Jahrzahl 1608 und die »Sieben Werke der Barmherzigkeit« genannt. Wir ſehen hier einen groſsen römiſchen Platz mit einem Hintergrunde von graugrünen Gebäuden unter einem blauen Himmel. Im Vorgrunde bewegen ſich Hunderte von Figürchen in verſchiedenen groſsen und kleinen Gruppen. Hie und da gewahrt man ein Stück rother Draperie, daneben ein halbes Gewand in Hellblau, Grün, Weiſs oder Schwarz. Alle Perſonen ſind lebendig in ihrer Bewegung, flach in der Ausführung, die Maltechnik iſt fein und dick, die Farben ſind gleiſsend. — Das Belvedere in Wien beſitzt von ihm ein Interieur der »Jeſuitenkirche zu Antwerpen,« ſo wie es vor dem Brande von 1718 war, als ihre von Marmor, Gold und Malereien ſtrotzenden Wände einen erwünſchten Gegenſtand für einen Freund glänzender Farbenpracht darboten.

Wir nannten unter jenen Vieren auch FRANS FRANCKEN den Jüngeren.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dieſer wurde 1581 als der Sohn Frans Francken des Aelteren geboren und ſtarb 1642. Wie Sebaſtiaan Vrancx war er ein groſser Verehrer der Violier, und ſchenkte der »Pictura«, der Schweſter der »Poeſis« ihr Prunkkleid. Als der dritte Frans Francken mit dem Beinamen der Rubens'ſche ſich als Maler bekannt machte, nannte ſich ſein Vater, der bis dahin ſich als »Frans Francken de jonge« bezeichnet hatte, nunmehr den Alten, wie man auf einem Werke von ihm in der Pinakothek zu München (Nr. 795) erſehen kann, welches »d Ouder F. Franck Anno 1631« bezeichnet iſt. Ebenſo findet man es bei verſchiedenen andern Stücken, z. B. dem Triumphzug der Amphitrite im Beſitz des Herrn Kums in Antwerpen, bezeichnet mit der Jahrzahl 1636.

Eine gute Vorſtellung von ſeiner Art giebt ein im Muſeum zu Brüſſel (Nr. 197) hängendes Bild, welches »Cröſus, dem Solon ſeine Schätze zeigend,« zum Gegenſtande hat. Der König ſteht im orientaliſchen Gewande von ſeinen Höflingen umgeben, Solon in ihrer Mitte, zur Rechten iſt der Schatz von Kleinodien, Kelchen, Bechern, Gefäſsen, Alles in reichgetriebenem Golde, aufgehäuft. Die Farbe iſt ſehr bunt, der Ton ſehr hoch, das Licht auf den Draperien ſehr hell. Man ſieht roth, braun, grün, gelb, blaugrün, gelbroth, meergrün, alle Farben des Regenbogens, mit leuchtenden Reflexen und Transparenzen, ohne Härte glänzend, und trotz fleiſsiger Durchführung doch breit. Und gerade die Breite der Zeichnung und Malerei der kleinen bunten Figuren iſt das eigenartigſte und anziehendſte Merkmal dieſes Meiſters. Alles iſt mit leichter Hand vollendet und macht den Eindruck feiner und ſorgfältiger Behandlung. Nur das Nackte iſt minder glücklich; es erſcheint einmal verblichen, dann wieder braun und porzellanartig, aber niemals natürlich.

Sehr verſchieden davon in Auffaſſung und Ausführung iſt das Bild der ſieben Werke der Barmherzigkeit, welches die Dominikanerkirche zu Antwerpen von ihm beſitzt. Von viel gröſseren Maſsverhältniſſen als ſeine Werke gewöhnlich ſind, erſcheint es auch in der Auffaſſung ſo treu aus dem wirklichen Leben herübergenommen, daſs man das Bild lange Zeit dem David Teniers dem Aelteren zugeſchrieben hat. In der That ſcheinen die Typen der Nothleidenden den treffend charakteriſirten und aus dem alltäglichen Leben entnommenen Figuren des Letzteren näher zu ſtehen als die vornehmen Perſonen den höheren Darſtellungen Franckens. Selbſt der trockene bräunliche Ton des Stückes weicht ſehr merklich von der gewöhnlichen Farbe des Meiſters ab. Von demſelben Stücke fertigte er eine verkleinerte Wiederholung, welche die Kapuzinerkirche zu Antwerpen beſitzt, und in welcher wir ihn mit ſeiner dichten, lackartig gleiſsenden Farbe und geſchickten Technik ganz in ſeiner gewöhnlichen Weiſe wiederfinden.

Wenzel Cobergher war ein ganz anderer Geiſt als dieſe vier Antwerpen'ſchen Freunde, deren Ehrgeiz ſich auf die Vollendung ihrer kleinen Gemälde, auf das Gewinnen von Preiſen in den rhetoriſchen Wettkämpfen oder auf die geſelligen Verſammlungen in der Violier beſchränkte. Cobergher's Ehrgeiz oder Thätigkeitskreis, wie man es nennen will, war unbegränzt. Er war nach einer amtlichen Urkunde 1556 oder 1557* nach einer anderen um 1561 in Antwerpen geboren, lernte bei Marten de Vos und reiſte 1583 nach Frankreich und Italien. In dem letzteren Lande ſah er den groſsen Meiſtern nicht blos ihre Pinſelkunſt ab, ſondern zog ſich auch deren Beſchäftigung mit allerlei andern Künſten zu Gemüthe, und wollte ſich wie Raphael, Da Vinci und Michel Angelo auch vielſeitig auf mehreren Gebieten bewegen. Wir wiſſen nicht, wann er Italien das erſtemal wieder verlieſs, aber am 13. September 1603

* Liggeren. 252. — Pinchart, Archives des Arts I. 129. — P. Bortier, Cobergher. Brux. 1867.

finden wir ihn in Antwerpen, von wo er sich mit einer Botschaft für Jan Moretus an Cardinal Baronius abermals nach Rom begab.* 1604 nach seiner Geburtsstadt zurückgekehrt und in die St. Lucasgilde getreten, wurde er schon im folgenden Jahre von dem Erzherzogenpaare in deren Dienst als Architekt und Ingenieur berufen. Er fertigte nun die Pläne zu verschiedenen Kirchen. Dann legte er, nachdem er schon 1610 die Sümpfe um Dendermonde, Lokeren und Sint-Niklaas entwässert, 1620 auch die Moore um Veurne durch bis in die See gezogene Canäle trocken. Daneben war er ein gelehrter Numismatiker und schrieb Abhandlungen über diese Wissenschaft wie auch über Malerei und Baukunst, die jedoch nicht puplicirt worden sind, führte in den Niederlanden Leihhäuser ein, zu deren Direktor er ernannt wurde, und erlangte endlich noch ein Patent für die Fabrikation von Potasche. Der betriebsame Mann starb zu Brüssel 1635.

Von seinen Gemälden kennen wir nur zwei Stücke: den «hl. Constantin vor dem durch die hl. Helena aufgefundenen Kreuze knieend« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen und eine »Grablegung« im Museum zu Brüssel. (Nr. 223). In beiden Werken ist das Streben nach edler Haltung und Gestalt, die Neigung zu höherer Farbe und warmem Licht erkenntlich, wie in beiden Bewegung und Gefühl ist, aber dies Alles vermengt mit Eigenthümlichkeiten, die befremden, und mit Ungleichheiten, die widerwärtig sind. In dem Brüsseler Bilde sehen wir im Vorgrunde Christi Freunde mit der Bestattung beschäftigt. Einer derselben mit dem Kahlkopf hat ein blasgrünes Gesicht, während ein anderer ein schönes Greisenhaupt zeigt, Maria ist schrecklich blass und hat dieselbe bleierne Färbung wie die schwer beschattete Leiche Christi, während eine Frau links einer tragischen Schauspielerin mit Bändern im Haar gleicht und wie auch Maria ein glänzend blaues Kleid trägt. An der anderen äusersten Seite steht dann wieder eine bildschöne Frau, welche die Dornenkrone hält, während vorne ein Mann in rosenrothem Gewand kniet. Dieses wunderliche Gemengsel von sehr schönen und sehr häslichen Gestalten, von hell glänzenden und von fahlen Färbungen, dieser graue Hintergrund im Gegensatze zu dem vollfarbigen Vorgrund sind im Allgemeinen von unangenehmer Wirkung, aber es ist nicht zu leugnen, dass der Maler gute Gruppen zu componiren wusste und schöne Köpfe malte, dass in denselben Bewegung und Empfindung reichlich vorhanden und dass seine Farben gut zusammenhängen, mit Ausnahme des glänzenden Blau, welches sich bei ihm noch schlechter als bei so vielen anderen Malern mit den übrigen Tönen verbindet. Während aber das Nackte in dem Brüsseler Bilde ganz verunglückt ist, müssen wir dagegen constatiren, dass in dem Antwerpener eine Frau vorkömmt, deren nackter Rücken von warmem Licht bestrahlt sich herrlich abhebt.

Man mag daher Cobergher wohlbegabt, aber ungleich und unreif nennen. Seine allzu gehäufte und mannigfaltige Thätigkeit liess ihn in der Malerei die Höhe nicht erreichen, zu welcher ihn sein Talent erhoben haben würde, wenn er sich diesem Fache allein gewidmet haben würde.

David Remeeus, der 1573 bei Peeter Liesaert als Schüler und 1581 in der Gilde als Meister aufgenommen wurde, gab sich ausser seinem Kunstfache niedrigeren Beschäftigungen hin als Cobergher, da er nebenbei Vergolder war. Als Maler war er nach der »bussfertigen Magdalena« in der St. Jacobskirche zu Antwerpen zu urtheilen, keineswegs ohne wirkliche Verdienste, und wenn es ihm auch an grosser Kraft und vollkommener Freiheit gebrach, so war er etwas breiter als van Balen und weicher als Cobergher, auch ver-

---

** Archiv des Museum Plantin-Moretus XII. 245.

ſtand er wohl ſeine zarten glänzenden Töne, wie ſeine ruhigen Lichter und grauen Schatten in Harmonie zu bringen. Zwiſchen 1581 und 1622 nahm David Remeeus nicht weniger als 22 Schüler auf, von welchen ſich jedoch nur Cornelis und Paulus de Vos rühmlich bekannt machten. 1617 wohnte er bei dem Kirchhof auf dem Schoenmerkt. 1625 oder 1626 wurde in Folge letztwilliger Verfügung in ſeinem Namen an die Dekane von St. Lucas ein Legat von 15 Gulden bezahlt.

GILLIS und WILLEM BACKEREEL ſind zwei Brüder aus einem Geſchlecht, welches nach Sandrart unzählige Künſtler hervorgebracht hat, die aber bis auf die zwei ebengenannten alle unbekannt geblieben ſind. Willem Backéreel wurde 1605 als Freimeiſter in die Gilde aufgenommen und ſtarb bereits am 23. Januar 1615 in Italien, wohin er ſich jung begeben hatte. Sein Bruder wurde 1629 als Freimeiſter eingeſchrieben und nahm noch 1651—1652 einen Schüler an. Er erwarb ſich durch die zahlreichen Werke, die er nach dem Zeugniſs von Descamps geſchaffen, einen groſsen Namen. Von Willem, der vorzugsweiſe Landſchaften malte, iſt uns kein Werk bekannt. Von Gillis beſitzt das Brüſſeler Muſeum zwei Stücke, das Belvedere in Wien eines, und die St. Salvatorkirche zu Brügge ein anderes. Die drei erſteren ſind durch den dunkelgrauen Schatten, in welchen das ganze Bild gehüllt iſt, und von welchem ſich die Figuren zart und lieblich abheben, beſtimmt gekennzeichnet. Der Künſtler macht unverkennbar Jagd auf packende Effekte von Licht und Dunkel, und zwar nicht ohne einigen Erfolg. Das Brügge'ſche Stück zeigt ihn uns jedoch ganz anders. Hier finden wir Buntheit der Farbe ohne viel Kraft, und Nacktes das durch ſeinen bläulichen Ton weniger natürlich erſcheint, aber wir ſehen auch eine Zeichnung, Anordnung und reiche Compoſition, die das Aufblühen einer neuen Schule ankündigt.

Ein ſich über ihn weit erhebender Künſtler, der ſich unter allen Vorgängern des Rubens dieſem am meiſten näherte, war ABRAHAM JANSSENS* oder JANSSENS VAN NUYSSEN, wie er ſich öfters bezeichnete, um ſich von ſeinen in Antwerpen immer zu Hunderten zu findenden Namensgenoſſen, die auch in der St. Lucasgilde zahlreich vertreten waren, zu unterſcheiden. Er trat 1585 bei Hans Snellinck in die Lehre, wurde 1601 in die Gilde aufgenommen und am 1. Mai 1602 mit Sara Goetkind getraut. 1610 lieſs er ſich als Mitglied der Genoſſenſchaft der Romaniſten einſchreiben. Im letztern Jahre wohnte er in Kolvenierſtraat, 1617 finden wir ihn am Katelijneveſt wohnhaft. Wie verſchiedene ſeiner Zeitgenoſſen war Janſſen ein groſser Liebhaber der Rhetorik. 1619 verehrte er der Violier mit vier andern Mitgliedern einen purpurnen goldverbrämten Atlasmantel. Er ſtarb zwiſchen dem 18. September 1631 und den 17. September 1632. Einer ſeiner Söhne, am 23. November 1616 getauft, trug den Taufnamen des Vaters und wurde 1636/37 in die St. Lucasgilde aufgenommen.

Als Maler war Abraham Janſſens wie bereits erwähnt worden iſt der unmittelbare und würdige Vorläufer des Rubens, welchen groſsen Coloriſten und Meiſter der Lichtführung er in der Breite der Zeichnung, wie in der Kraft und Wärme des Tones bereits ahnen läſst. Im Muſeum von Cöln (Nr. 1073) ſehen wir von ihm neben zwei anderen geringeren Stücken eine »Grablegung Chriſti,« ſo geſchmeidig in der Form und ſo warm in Farbe und Licht, daſs ſie eher von einer Rubens folgenden als ihm vorausgehenden Zeit zu ſtammen ſcheint. Doch iſt er nicht immer ſo glücklich: ſein im Belvedere befindliches Bild »Venus und Adonis« z. B. und ſeine »Diana« in Caſſel zeigen beide kreidige bleiche Figuren, die mehr Marmorbildern als lebenden Körpern gleichen.

* TH. VAN LERIUS, Album der St. Lucasgilde: Abraham Janssens und Marten Pepijn.



Die hl. Elisabeth, Almosen vertheilend, von Martin Pepijn. Mittelbild des Triptychons in den Elisabethspitalkirche zu Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Viel schöner sind seine Zwillingsbilder »Tag« und »Nacht« im Belvedere. Im ersteren sehen wir Apollo von den zwölf Horen umringt, die um eine den Sonnengott umgebende Colonnade den Reigen schlingen. Apollo selbst ist eine schöne nackte Figur, mit einer Leier in der einen und dem Plectrum in der andern Hand. Ueber seinem Haupte strahlt die Sonne, rings um seine Lenden trägt er eine rothe Draperie, sein schöner Körper ist in ruhigem, matten aber hellen Tone gemalt. Das zweite Stück, die »Nacht,« stellt den Mond unter der Gestalt einer Frau vor, die ein weisses und ein dunkles Kind, die guten und die bösen Träume, auf dem Schoosse hat; sie trägt ein blaues gestirntes Kleid, und neben ihr befindet sich ihr Symbol, die Fledermaus, rings um sie tanzen gleichfalls zwölf Geniusse, die dunkler als die Tageshoren, doch ebenso zart gemalt sind. Beides sind gelungene allegorische Stücke, lieblich von Auffassung und Ausführung, schön und correct, ohne Steifheit und akademischen Formalismus.

Das Museum von Antwerpen (Nr. 212) besitzt von dem Meister ein anderes allegorisches Bild von höchstem Verdienst, nemlich den »Scaldis«. Der Stromgott liegt in breiten gefälligen Linien ausgestreckt, sein Haupt ist schwer mit Wassergewächsen bekränzt, sein Bart grün, Körper und Gesicht sind voll Kraft und männlicher Schönheit, wie von jener höheren und gröfseren, welche das übernatürliche Wesen andeutet. Die Malerei ist glatt, die Schattengebung schwer, das Fleisch braun. Er ruht mit dem einen Arm auf seiner Stromurne und reicht mit dem anderen dem sich zu ihm beugenden Mädchen von Antwerpen einen Kranz von Früchten und Aehren. Das Mädchen ist breiter gemalt und lebendiger von Geberde, ihre hell gefärbte und frei gelegte Draperie geht von dem dunklen Schatten kräftig ab. Das Werk hat immerhin noch etwas Hartes im Ton, aber besitzt dabei soviel Kraft und Wärme, soviel Breite mit Eleganz gepaart, dafs es nur noch der höheren Weichheit ermangelt, um für ein Rubens'sches Werk gelten zu können. Diese Tafel wurde 1610 als ein Schaustück für die Rathskammer des Stadthauses von Antwerpen gemalt.*

Jünger an Jahren, wie Abraham Janssens, aber mehr als dieser der älteren Schule treubleibend, war MARTEN PEPIJN.** Er war in Antwerpen geboren und am 21. Februar 1575 in der Frauenkirche getauft. 1600 trat er in die St. Lucasgilde und heiratete im folgenden Jahre Maria Huybrechts, die ihm fünf Kinder schenkte. Das jüngste von diesen, eine Tochter Namens KATHELIJN verlegte sich auf die Malerei und wurde 1653—1654 als Meisterin in die St. Lucasgilde aufgenommen, von der vorletzten, Martha, war Isabella Brant, Rubens' Frau, die Pathe. 1617 wohnte Pepijn in Buekelaarstraat. 1628 war er Consultor der Sodalität der Getrauten, einer Bruderschaft, die unter dem Schutze von Mariä' Verkündigung im Jesuiten-Collegium errichtet war und welcher Künstler und würdige Geschlechter beizutreten pflegten. 1632 malte van Dijck Pepijn's Porträt, das sich gegenwärtig in der Sammlung des Herrn Kums in Antwerpen befindet. Pepijn starb zwischen dem 18. September 1642 und dem 18. September 1643.

Schon aus den Gemälden, die Antwerpen von ihm besitzt, können wir ihn vollkommen kennen lernen. Betrachten wir zunächst den »Durchzug durch das rothe Meer« im Museum (Nr. 273). Es trägt noch alle Merkmale der früheren Schule. Moses ist porzellanartig gleifsend und geht scharf von dem dunklen Grunde ab, Aaron ist ruhiger, die übrigen Gruppen sind fahl. Das Nackte ist bläulich oder bräunlich und hat etwas Hartes, Theatralisches, was zu dem Gegenstande schlecht pafst.

---

* R. GÉNARD, P. P. Rubens p. 394.
** TH. VAN LERIUS, Album der Lucasgilde, a. a. O.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der Kirche des St. Elisabeth-Spitals finden wir auf den Seitenaltären zwei Triptychen von seiner Hand.* Das eine von 1623 stellt Scenen aus dem Leben der hl. Elisabeth dar: die Heilige, von zwei Hofdamen gefolgt, steht in der Mitte, und theilt ihre von Pagen uud Dienern herbeigebrachten Schätze an die Armen aus. In der Höhe fliegen Engel, welche die Heiligenkrone herabtragen. Die Malerei zeigt noch die feine Durchführung und das dichte Korn, wie es die Schule kennzeichnet; die Farben haben noch etwas von den Glanzlichtern und Reflexen von früher, die Hintergründe bleiben grau und fahl, das Nackte blafs und braun, daneben aber stellen sich die Gruppen ausgezeichnet zusammen und sind voll Bewegung. Die mit ihren Kindern spielende Mutter im Vorgrunde, die Armen, die sich begierig vordrängen um Almosen zu empfangen, sind voll Leben und Wahrheit. Und so nicht blos die Gruppen, denn jede Person nimmt an diesem Leben Antheil. An der Stelle der leeren Gestalten von früher, die alle wie in einem Model geformt und mit der gleichen Süfslichkeit übergossen sind, haben wir hier Figuren, die zwar schön aber auch wahr sind. Alle scheinen nach dem Leben gemalt und sind Menschen, die der Maler gesehen hat. In dem die silbernen Kleinode herbeibringenden Knecht glauben wir sogar einen alten Bekannten, nemlich das einnehmende Gesicht von Frans Snijders wiederzufinden. Auch an dem anderen den »hl. Augustinus« darstellenden Bilde haben wir dieselben guten Eigenschaften zu rühmen. Die Malerei ist dicht und fein, und wenn auch das Nackte und die Schatten leider noch bläulich blafs sind, so sind die Figuren Porträts und wahre Empfindung spricht aus jeder derselben. Der das Tedeum anstimmende Bischof ist voll Sammlung, der Täufling Augustinus voll Erhabenheit.

In all diesen Stücken bemerken wir keine Spur von Rubens' Einfluss, obwohl sie in einer Zeit gemalt sind, in welcher der grofse Meister bereits den Höhenpunkt seines Ruhmes erreicht hatte. Die Sauberkeit der Malerei, die Schlankheit der Figuren, die Kälte des Fleisches und der Farbe stechen noch scharf ab von der Breite und Wärme des Hauptes der neuen Schule. In der Frauenkirche zu Antwerpen finden wir jedoch ein Stück, welches der Rubens'schen Zeit nicht mehr so fremd ist. Es ist der »hl. Norbertus«, der 1637, mithin elf Jahre später als der hl. Augustinus für die St. Michaelskirche gemalt wurde. Der heilige Stifter der St. Michaelsabtei sitzt, die Hände auf der Brust, betend vor dem hl. Sakrament, welches auf einem mit rothem Tuch bedeckten Tische in einem roth behängten Raume steht. Das Gesicht des Heiligen und seine ganze Haltung ist voll Sammlung und Anbetung, und besitzt so die gute Eigenschaft, die wir auch in den anderen Werken von Pepijn bewundern, aber dazu kömmt noch etwas mehr. Das weifse Gewand des Betenden ist in breiter Drapierung frei geworfen und zeigt eine Wärme und Weichheit der Malerei, wie wir sie sonst nirgends bei dem Meister finden. Von dem matten Roth geht diefs prächtige Weifs entschieden ab und gibt der ganzen Figur eine Kraft, die zur Genüge beweist, dafs für den Meister wie für die Schule eine neue Epoche angebrochen ist.

---

* Pastor Diercksens, »Antverpia Christo nascens et crescens VII. 261« schrieb dafs sie um 1623 gemalt seien, was van Lerius bestreitet, da er auf einem Stücke deutlich die Jahrzahl 1626 gelesen habe. Beide scheinen halb Recht halb Unrecht zu haben. Auf einem Bilde, dem hl. Augustinus liest man in zwei Zeilen. »Martinus Pepin vond en schilderde dit in het jaer Ons Heeren 1626« auf dem anderen »Martinus Pepin vond en schilderde dit in 1593.« Die letztere Jahrzahl ist augenscheinlich falsch: bei genauer Betrachtung bemerkt man auch, dafs die Inschrift hier früher gleichfalls zweizeilig war, dafs aber die untere Zeile bei einer nachträglichen Verkürzung des Bildes beinahe ganz unter den Rahmen verschwand. Als man aber diese Veränderung an dem Bilde vornahm, wollte man wahrscheinlich die Jahrzahl an einer sichtbaren Stelle erhalten, las aber mifsverständlich und machte aus 1623 in Folge einer aus der Form der alten Ziffern leicht erklärlichen Verwechslung 1593.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



ANT. VAN DAICK, HEILIGE FAMILIE.

In der Kirche des St. Elifabeth-Spitals finden wir auf den Seitenaltären zwei Triptychen von ſeiner Hand.* Das eine von 1623 ſtellt Scenen aus dem Leben der hl. Eliſabeth dar: die Heilige, von zwei Hofdamen gefolgt, ſteht in der Mitte, und theilt ihre von Pagen und Dienern herbeigebrachten Schätze an die Armen aus. In der Höhe fliegen Engel, welche die Heiligenkrone herabtragen. Die Malerei zeigt noch die feine Durchführung und das dichte Korn, wie es die Schule kennzeichnet; die Farben haben noch etwas von den Glanzlichtern und Reflexen von früher, die Hintergründe bleiben grau und fahl, das Nackte blafs und braun, daneben aber ſtellen ſich die Gruppen ausgezeichnet zuſammen und ſind voll Bewegung. Die mit ihren Kindern ſpielende Mutter im Vorgrunde, die Armen, die ſich begierig vordrängen um Almoſen zu empfangen, ſind voll Leben und Wahrheit. Und ſo nicht blos die Gruppen, denn jede Perſon nimmt an dieſem Leben Antheil. An der Stelle der leeren Geſtalten von früher, die alle wie in einem Model geformt und mit der gleichen Sufslichkeit übergoſſen ſind, haben wir hier Figuren, die zwar ſchön aber auch wahr ſind. Alle ſcheinen nach dem Leben gemalt und ſind Menſchen, die der Maler geſehen hat. In dem die ſilbernen Kleinode herbeibringenden Knecht glauben wir ſogar einen alten Bekannten, nemlich das einnehmende Geſicht von Frans Snijders wiederzufinden. Auch an dem anderen den »hl. Auguſtinus« darſtellenden Bilde haben wir dieſelben guten Eigenſchaften zu rühmen. Die Malerei iſt dicht und fein, und wenn auch das Nackte und die Schatten leider noch bläulich blafs ſind, ſo ſind die Figuren Porträts und wahre Empfindung ſpricht aus jeder derſelben. Der das Tedeum anſtimmende Biſchof iſt voll Sammlung, der Täufling Auguſtinus voll Erhabenheit.

In all dieſen Stücken bemerken wir keine Spur von Rubens' Einfluſs, obwohl ſie in einer Zeit gemalt ſind, in welcher der grofse Meiſter bereits den Höhepunkt ſeines Ruhmes erreicht hatte. Die Sauberkeit der Malerei, die Schlankheit der Figuren, die Kalte des Fleiſches und der Farbe ſtechen noch ſcharf ab von der Breite und Wärme des Hauptes der neuen Schule. In der Frauenkirche zu Antwerpen finden wir jedoch ein Stück, welches der Rubensſchen Zeit nicht mehr ſo fremd iſt. Es iſt der »hl. Norbertus«, der 1637, nuhin elf Jahre ſpäter als der hl. Auguſtinus für die St. Michaelskirche gemalt wurde. Der heilige Stifter der St. Michaelsabtei ſitzt, die Hände auf der Bruſt, betend vor dem hl. Sakrament, welches auf einem mit rothem Tuch bedeckten Tiſche in einem roth behangten Raume ſteht. Das Geſicht des Heiligen und ſeine ganze Haltung iſt voll Sammlung und Anbetung, und beſitzt ſo die gute Eigenſchaft, die wir auch in den anderen Werken von Pepijn bewundern, aber dazu kömmt noch etwas mehr. Das weiſse Gewand des Betenden iſt in breiter Drapierung frei geworfen und zeigt eine Wärme und Weichheit der Malerei, wie wir ſie ſonſt nirgends bei dem Meiſter finden. Von dem matten Roth geht dieſs prächtige Weiſs entſchieden ab und gibt der ganzen Figur eine Kraft, die zur Genüge beweiſt, daſs für den Meiſter wie für die Schule eine neue Epoche angebrochen iſt.

* Paſtor Diericksens, »Antwerpia Christo nascens et crescens« VII. 261« ſchrieb daſs ſie um 1623 gemalt ſeien, was van Lerius beſtreitet, da er auf einem Stücke deutlich die Jahrzahl 1626 geleſen habe. Beide ſcheinen halb Recht halb Unrecht zu haben. Auf einem Bilde, dem hl. Auguſtinus lieſt man in zwei Zeilen. »Martinus Pepin vond en schilderde dit in het jaer Ons Heeren 1626« auf dem anderen »Martinus Pepin vond en schilderde dit in 1593.« Die letztere Jahrzahl iſt augenſcheinlich falſch: bei genauer Betrachtung bemerkt man auch, daſs die Inſchrift hier früher gleichfalls zweizeilig war, daſs aber die untere Zeile bei einer nachträglichen Verkürzung des Bildes beinahe ganz unter den Rahmen verſchwand. Als man aber dieſe Veränderung an dem Bilde vornahm, wollte man wahrſcheinlich die Jahrzahl an einer ſichtbaren Stelle erhalten, las aber mifsverſtändlich und machte aus 1623 in Folge einer aus der Form der alten Ziffern leicht erklärlichen Verwechslung 1593.



ANT. VAN DIJCK, HEILIGE FAMILIE.

Pinakothek zu München.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Und ſo war es auch in der That: eine Zeitlang hatte man Rubens' Einfluſs zu widerſtehen vermocht, endlich aber wurde man von demſelben mitfortgeriſſen, Klein und Groſs vereinigte ſich um ihn, und ſeine Richtung wurde vorherrſchend. Die Bewegung der niederländiſchen Schule in den dem groſsen Meiſter voraufgehenden Tagen läſst an das Spiel der Waſſer bei beginnender Fluth denken. Es rollt eine Welle, den trockenen Sand befeuchtend vorwärts, kehrt aber ſogleich wieder zurück, eine zweite folgt ihr und wagt ſich etwas weiter, um ebenſo ſchleunig den Rückweg einzuſchlagen, da kömmt eine dritte und ſchieſst durch eine Lücke und eine Senkung an ihren Schweſtern um ein Stückchen vorüber, links und rechts drängen ſich die weiter ankommenden, um der gebahnten Spur zu folgen, immer vorwärts, hier und dort etwas weiter kommend, gewinnen ſie Grund, ja ſie beſpülen bereits die Dünen, und noch einmal werden ſie zurückgeſchlagen. Endlich rollt eine letzte Woge kühn heran; und von den Schultern der anderen getragen klammert ſie ſich feſt an den Strand und weicht nicht mehr. Der Streit iſt zu Ende, die Fluth herrſcht unbeſchränkt und ſo weit das Auge reicht iſt der Sand, der ſo eben noch frei zu ſehen war, durch das immer ſteigende Element bedeckt. Die Vorläufer des Rubens waren die wachſenden Wellen; er war die mächtige Woge, welche der neuen Kunſt die Herrſchaft entſchieden ſicherte.

IX.

Peter Paul Rubens.

Empfanden wir es ſchon bisher immer, daſs unſere Grenze zu eng, das geſchriebene Wort zu arm war um unſern Gegenſtand nach Verdienſt zu behandeln, ſo fühlten wir es nie ſo tief als jetzt, Angeſichts der Aufgabe, das zuſammenzufaſſen was wir von Rubens Leben und Thaten wiſſen und was wir über ſeine Werke denken. Es ſtehen uns nur wenige Blätter zu Gebote und es würden Bände nöthig ſein, um dieſen gröſsten Meiſter der niederländiſchen Schule, den rieſenhaften Genius, der nicht blos in ſeiner Heimat, ſondern durch die ganze Welt als eines der meiſt begnadeten Menſchenkinder gefeiert wird, nach Gebühr zu vergegenwärtigen. Wer vermöchte indeſs überhaupt mit Worten, mit kaltem farbloſen Klang die Vorſtellung von ſeinen Gemälden in all ihrer Gluth und Farbe zum Bewuſstſein des Leſers zu bringen! Opfern wir daher keine weitere Zeit mit Zagen und mit Klagen und treten wir vielmehr dreiſt an unſeren Gegenſtand.

Wo iſt Rubens geboren? Ueber dieſe ſchwierige Frage wurde bereits ein Dutzend Schriften verfaſst, um ſie zu klären und zu erörtern.* Jede derſelben mochte mit der Phraſe beginnen: ſo wie ſieben helleniſche Städte um den Ruhm ſtritten, Homer ein Kind ihrer Heimat nennen zu dürfen, ſo erheben auch vier Städte den Anſpruch auf Rubens' Geburt innerhalb ihrer Mauern; und jede Unterſuchung endigt mit einer verſchiedenen Schluſsentſcheidung. Nach der einen iſt es Antwerpen, wo Rubens das Licht der Welt erblickte, nach der anderen Siegen, nach einer dritten Cöln, nach einer vierten Curingen, ein Ort bei Haſſelt.

Kürzehalber verhalten wir uns nicht bei den Anwartſchaften der zwei letztgenannten, die doch auf allzuſchwachen Gründen beruhen und beſprechen nur die Beweiſe, welche die zwei übrigen Städte, Antwerpen und Siegen, geltend machen.

Die Frage über Rubens' Geburtsort kann nicht in Erwägung gezogen werden, ohne einen Blick auf die Geſchichte ſeiner Eltern zu werfen.

---

* Die hervorragendſte und erſchöpfendſte iſt die von R. GÉNARD, Aanteekeningen over P. P. Rubens en zijne bloedverwanten. Antwerpen. 1877.

Der Vater unseres grossen Meisters hiess Jan Rubens und war den 13. März 1530 in Antwerpen als der Sprössling einer Bürgerfamilie geboren, deren älteste Glieder wir dort schon vor 1400 als Lohgerber ansässig finden. Sein Vater Bartholomäus und sein Grosvater Peter waren beide Spezereihändler. Jan Rubens studirte die Rechte, brachte sieben Jahre in Italien zu und wurde in Rom am 13. November 1554 nach einem glänzend abgelegten Examen zum Doctor des bürgerlichen und canonischen Rechtes promovirt. Um das Jahr 1561 trat er mit Maria Pijpelinckx in den Ehestand. In den Jahren 1562 bis 1567, demnach in der Zeit als die ersten und ernstlichsten Unruhen in Antwerpen vorfielen, war er Schöffe dieser Stadt. Des Protestantismus schwer verdächtigt errachtete er es nach des Herzogs von Alba Ankunft und dem Beginne seiner Verfolgung gegen die Geusen und deren Freunde für gerathen, einem in Sachen des Glaubensbekenntnisses so unerbittlichen Manne gegenüber sich keiner Gefahr auszusetzen; er verliess daher Antwerpen und begab sich nach Cöln, wo er gegen Ende des Jahres 1568 ankam. Nicht zu früh, denn in Kurzem stand sein Name auf der Liste der Verbannten.

Annähernd um dieselbe Zeit wie Jan Rubens hatte Anna von Sachsen, Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, des erlauchten Führers im Aufstande gegen Spanien, Cöln zum Aufenthaltsort erwählt. Sie lebte in Unfrieden mit ihrem Manne und hatte ihm durch ihre leichtfertige Gebahrung bereits wiederholt Grund zu Klagen gegeben. In der That war sie eine Frau von unbeständiger Gemüthsart, ohne Schönheit und ohne einen Begriff von Pflicht und Würde, die niemals Selbstbeherrschung an den Tag legte und irrsinnig starb. In Cöln zunächst darauf bedacht, den ihren persönlichen Brautschatz ausmachenden Besitz von der Confiscation zu befreien, mit welcher die Güter ihres Gemahls belegt worden waren, zog sie zwei Rechtsgelehrte von grosem Rufe bei, Jan Bets von Mecheln, der auch bei Alba's Ankunft die Niederlande verlassen hatte, und Jan Rubens.

Der letztere gewann sofort das besondere Vertrauen Anna's von Sachsen; er erschien beständig an ihrer Tafel, begleitete sie stets auf ihren Reisen, und als sie ihrer beschränkten Geldmittel wegen nach Siegen, einem unfern von Cöln gelegenen Städtchen übersiedeln muste, vertraute sie ihm ihre Kinder und ihre kostbarste Habe an. Jan Rubens besuchte sie nun wiederholt in ihrem neuen Wohnsitz; es entstanden zwischen beiden sträfliche Beziehungen, und im August 1571 brachte die Prinzessin eine Frucht ihrer beiderseits ehebrecherischen Liebe zur Welt.

Bereits fünf Monate früher war Rubens eines Tages, als er sich eben nach Siegen begab, durch die Trabanten des Grafen von Nassau, eines Bruders des Prinzen von Oranien, aufgehoben und als Gefangener nach Dillenburg gebracht worden. So gros die Angst seiner Frau gewesen sein mag, als Tag um Tag verging, ohne dass er zurückkehrte, oder etwas von sich hören liess; so war doch gewiss ihr Herzeleid noch gröser, als sie gleichzeitig die Kunde von seiner Gefangennehmung und von seiner Untreue erhielt. Aber ihr edles Herz wuste ihr eigenes Unglück zu vergessen um das ihres Mannes zu lindern. Noch bevor sie eine Mittheilung von seiner Hand empfangen, sandte sie ihm brieflich ihre Verzeihung, und als drei Tage später ein Schreiben ihres eingekerkerten Gemahls eintraf, antwortete sie ihm umgehend, um ihm Trost und Muth zuzusprechen.

Dieser Brief war noch nicht abgegangen, als ein Dankschreiben für ihre Vergebung anlangte. Die treffliche Frau ergriff neuerdings die Feder und fügte dem ersten Brief einen zweiten bei, der mit folgenden Worten anfängt:

„Mein theurer und sehr geliebter Mann! Nachdem ich eben das bei-

folgende Schreiben vollendet hatte, kam der von mir abgefandte Bote zurück und brachte mir einen Brief von Euer Liebden, aus welchem ich mit Freude erfehe, dafs Euer Liebden gerührt von meiner Vergebung nun beruhigt feiet. Ich dachte nicht, dafs Ihr erwartet habet, ich würde dabei fo grofse Schwierigkeit machen, wie ich auch nicht gethan habe. Wie könnte ich fo hart gewefen fein, Euch in Eurer grofsen Bedrängnifs und Bangigkeit noch mehr zu befchweren, während ich Euch doch gerne, wenn möglich mit meinem Blut heraushelfen würde. Und wie follte überhaupt bei unferer früheren fo langen Freundfchaft jetzt fo grofser Hafs entftehen, dafs ich nicht eine kleine Miffethat gegen mich vergeben könnte, klein im Vergleich zu den mannigfachen grofsen Miffethaten, um welche ich alle Tage Vergebung von meinem himmlifchen Vater erflehen mufs, und zwar mit der Bedingung: wie auch ich vergebe jenen die mir Uebles thun. Sollten wir fein, wie der fchlechte Verwalter (im Evangelium), dem fo viele grofse Schulden von feinem Herrn nachgelaffen worden waren und der feinen Bruder eine kleine Summe bis auf den letzten Pfennig zu bezahlen zwang. Euer Liebden feiet daher darüber beruhigt, ob ich Euch gänzlich vergeben habe; gäbe Gott, dafs Eure Befreiung damit zufammenhinge, wir würden bald wieder glücklich fein . . . .“

Sie endigt ihren langen Brief, der neben den milden und warmen Troftfprüchen für ihren Mann auch nicht ohne manchen Klagefchrei ift, womit ihr eigener mühfam bezwungener Schmerz fich unwillkürlich Luft macht, mit folgenden Worten:

„Ich kann nun nicht weiter fchreiben, und bitte E. L. fo fehr, nicht das Schlimmfte zu gewärtigen: das Schlimme kömmt zeitig genug von felbft, und immer an den Tod zu denken und ihn zu fürchten ift härter als der Tod felbft. Defshalb verbannt diefen Gedanken aus Eurem Herzen. Ich hoffe und vertraue auf Gott, dafs er Euch gnädiger ftrafen und uns noch zufammen für all diefen Kummer Freude verleihen wird, um was ich ihn aus dem Grunde meines Herzens bitte. Und ich befehle Euch dem allmächtigen Herrn, dafs er Euch tröften und ftärken möge mit feinem heiligen Geift. Ich werde all mein Beftes thun, den Herrn für Euch zu bitten; und das Gleiche thun auch unfere Kinderchen, die E. L. fehr grüfsen laffen und fo fehr verlangen, Euch zu fehen, wie — das weifs der Herr! — ich felbft. Gefchrieben den 1. April Nachts zwifchen 12 und 1. — Und fchreibt doch nun nicht mehr „unwürdiger Mann“; da diefs doch vergeben.

Euer Liebden getreue Gattin Maria Ruebbens.“

Ich bitte nicht um Entfchuldigung wegen der Einfchiebung diefer langen Stücke aus einem häuslichen Briefe in die Gefchichte der Antwerpen'fchen Malerfchule. Sie gehören mit Recht in diefelbe, denn fie laffen uns einen tiefen Blick in Maria Pijpelinckx' Charakter thun. Den Unterricht in Künften und Wiffenfchaften hat Rubens bei Anderen empfangen, was aber Seelenadel ift, lernte er von der Mutter; fie ftimmte fein jugendliches Herz höher und empfänglich für das volle Verftehen und Empfinden des Seelenfchönen. Für uns ift es eine erfreulich merkwürdige Thatfache, dafs der gröfste Künftler die edelfte der Frauen zur Mutter hatte, und von diefer Thatfache wollten wir die Beweife nicht zurückhalten.

Jan Rubens blieb eingekerkert bis zum Anfang des Jahres 1573, in welcher Zeit ihm auf die wiederholten Bitten feiner edelmüthigen Gemahlin die Gnade gewährt wurde, fich mit ihr in Siegen aufhalten zu dürfen. Dort wohnten im Jahre 1577, dem Geburtsjahr unferes Malers, feine Eltern noch. Wir wiffen mit Sicherheit, dafs den 26. April diefes Jahres Maria Pijpelinckx in Siegen war, wir wiffen auch, dafs fie fich den 14. Juni dafelbft befand.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nach der Ueberlieferung wurde Rubens Ende Juni geboren, und wenn die Ueberlieferung auf einer Thatsache beruhte, würde es unzweifelhaft sein,* dass er zu Siegen das Licht der Welt erblickte. Nach seiner Grabschrift müsste er jedoch vor dem 30. Mai dieses Jahres geboren sein, und wir haben keinen Grund, eine unbeglaubigte Ueberlieferung über das öffentliche Zeugniss eines wohl unterrichteten Freundes zu stellen. Dass Rubens nicht lange vor Ende Mai zur Welt kam, ist einer in seiner Familie forterhaltenen Ueberlieferung ** und aus einem Briefe des Künstlers zu entnehmen, in welchem er sagt, dass er bis zu seinem zehnten Jahre in Cöln lebte.*** Da er nun mit seiner Mutter diese Stadt am 27. Juni 1587 verliess, mag man daraus ableiten, dass er vor dem 27. Juni 1577 geboren war.

Die ganze Angelegenheit bezüglich des Geburtsortes dreht sich daher um die Frage: wo verblieb Rubens' Mutter zwischen dem 26. April und dem 14. Juni 1577? Jene, welche glauben dass er zu Siegen geboren sei, heben hervor, wie unwahrscheinlich es sei, dass eine Frau in den letzten Tagen ihrer Schwangerschaft eine Reise unternehmen sollte, und wie schwer anzunehmen sei, dass Maria Pijpelinckx' Abreise von Siegen, die Geburt ihres Sohnes und ihre Rückkehr nach Siegen innerhalb eines Zeitraums von sieben Wochen stattgefunden habe. Wir gestehen, selbst lang geschwankt zu haben, ehe wir über diese Schwierigkeit hinaus kamen; aber in neuester Zeit sind einige Thatsachen an's Licht gekommen, welche die Behauptung, dass Rubens in Antwerpen zur Welt gekommen, nicht allein annehmbar, sondern selbst höchst wahrscheinlich machen.

Wir wollen in Kürze die Beweise für diese Wahrscheinlichkeit liefern: Am 26. April 1577 gab Jan Rubens seiner Frau, ihrem Vater, ihrer Mutter, ihrem Oheim und seinem eigenen Halbbruder die nöthige Vollmacht, um in den Niederlanden seine Geldangelegenheiten in Ordnung zu bringen. † Am 14. Juni desselben Jahres schrieb Maria Pijpelinckx von Siegen aus an Graf Johann von Nassau einen Brief, worin sie sagt, dass sie die unverhoffte Gelegenheit gefunden habe, den Prinzen von Oranien um Gnade zu bitten. †† Du Mortier lässt zuerst ersehen, dass in diesen Belegen, welche von den Vertretern Siegens als Geburtsort Rubens veröffentlicht worden sind, die stärksten Stützen der gegentheiligen Ansicht zu finden seien. †††

In der That, wenn Maria Pijpelinckx Ende April eine Sendung nach den Niederlanden auf sich nimmt, wenn sie sieben Wochen später erklärt, den Prinzen von Oranien, der sich mittlerweile in Dordrecht und Geertruidenberg aufhielt, gesprochen zu haben, dann ist es klar, dass sie im Lauf des Monats Mai nach den Niederlanden gekommen ist. Diese Folgerung wird auch völlig gerechtfertigt durch ein sehr belangreiches Belegstück, das Herr Génard in diesen Tagen veröffentlichte, wonach Marnix van Sint-Aldegonde den Jan Rubens wissen lässt, das von seinem Halbbruder Philipp Landmesser beabsichtigte Vorhaben, dem Prinzen von Oranien eine Bittschrift einzuhändigen, sollte zu einer besseren Gelegenheit aufgeschoben werden. ††††

---

* Wenn auch nicht unzweifelhaft, so doch in Rücksicht auf die Mutter ebenso wahrscheinlich als wenn er kurz vor Ende Mai geboren wäre. D. Uebers.

** Mittheilung des Herrn Ritter Gustav van Havre.

*** Gachet, Lettres inédits de P. P. Rubens. Bruxelles 1840 p. 277.

† Ennen, Ueber den Geburtsort des P. P. Rubens, Köln. 1861. S. 74; und Génard, P. P. Rubens. p. 178.

†† Bakhuizen van der Brinck, Les Rubens à Siegen. La Haye. 1861 p. 40.

††† B. du Mortier, Recherches sur le lieu de la naissance de n. P. Rubens et Nouvelles recherches etc. Bruxelles 1861. 1862.

†††† P. P. Génard, Nouveaux Documents sur la famille Rubens (Journal des Beaux-Arts 13. Mai 1878).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Halbbruder von Jan Rubens war, wie wir sehen, einer der Mitbevollmächtigten von Maria Pijpelinckx und begleitete sie sehr wahrscheinlich auf ihrer Reise von Siegen nach Antwerpen. Der Brief von Marnix ist aus Geertruidenberg, einem Städtchen an der Maas zwischen Breda und Dordrecht, datirt und wurde den 18. Mai geschrieben, drei Wochen nach der Unterzeichnung der Vollmacht, vier Wochen bevor Maria Pijpelinckx aus Siegen an Jan von Nassau schrieb. Rubens' Mutter kann um den 12. Mai oder früher aus Siegen abgereist sein, sich den 18. in Geertruidenberg und den 20. Mai zu Antwerpen befunden haben; hier kann Rubens zwischen dem 20. und dem 25. Mai zur Welt gekommen sein. Seine Mutter kann dann den 9. Juni nach Siegen zurückgekehrt sein und den Tag nach ihrer Ankunft ihre Bittschrift abgegeben haben.

Alle diese Beweisstücke unterstützen einander und führen zu der Schlussfolgerung, dass Rubens' Mutter im Augenblicke der Geburt ihres berühmten Sohnes nicht in Siegen, sondern in den Niederlanden war. Dass ferner gute Gründe bestehen, welche auf Antwerpen als die Stadt deuten, wo sie sich in der denkwürdigen Stunde befand, erhellt aus folgenden Thatsachen.

Um in die St. Lucasgilde aufgenommen zu werden, musste man ein geborner Antwerpener sein oder das Bürgerrecht erlangt haben. In den Bürgerbüchern finden wir keine Meldung davon, dass er das letztere jemals empfing, er besass es demnach schon durch seine Geburt.* Der Erzherzog Albert nennt anlässlich seines Ansuchens an den Herzog von Mantua, Rubens nach den Niederlanden zu entlassen, diesen einen Eingebornen der niederländischen Provinzen;** der König von England bezeichnet ihn bei der Erhebung desselben in den Ritterstand als einen Antwerpener***; und Rubens selbst nennt sich bei Gelegenheit einer Zeugschaftsleistung in einem Prozess einen Bürger dieser Stadt.† Dies alles sind Thatsachen, die der bereits erlangten Wahrscheinlichkeit weiteres Gewicht verleihen.

Endlich dürfen wir die uns durch einen glaubwürdigen Mann, den Herrn Kessels von Antwerpen geleistete Zeugschaft beifügen. Dieser erklärte, im Jahre 1856 in Cuba bei Don Augustin de Velasco, einem Nachkommen der alten gleichnamigen Adelsfamilie, in welcher Rubens Freunde und Gönner besass, einen Brief gelesen zu haben, in welchem der grosse Meister neben verschiedenen anderen Lebensumständen auch mittheilte, dass er in Antwerpen geboren sei.

Der endgültige und unleugbare Beweis dieser Behauptung wurde nun freilich noch nicht geliefert, aber ihre Wahrscheinlichkeit ist so überzeugend, dass sie fast einer völligen Sicherheit gleichkömmt.†† Wie es sich indess mit dem Austrag dieser Frage verhalten möge, etwas steht doch fest, dass Rubens, wo er auch das Licht der Welt erblickt haben mag, in jedem Falle ein Vollblut-Künstler Antwerpens ist. Ueber diesen Punkt, der für uns der wesentlichste, sind und bleiben Alle einstimmig.

Jan Rubens war von 1571 bis 1573 zu Dillenburg eingekerkert. Im letzteren Jahre erhielt er die Erlaubniss sich in Siegen niederzulassen und hier unter dem wachsamen Auge der nassauischen Beamten die eng begränzte

---

* V. van Grimbergen. Historische Levensbeschryving van P. P. Rubens. Antw. 1840. p. 377.
** Armand Baschet, Pierre Paul Rubens etc. Gaz. des Beaux-Arts 1. Avril 1868 p. 331.
*** Goupy de Quabeek, Facsimile van het diploma etc. Mechelen. 1878.
† I. van den Branden, Gemeente-Bulletijn van Antwerpen 1877. 2. halfjaar.
†† Für den Uebersetzer reichen die angeführten Gründe freilich nur hin, um dafür dass Rubens nicht in Siegen sondern in den Niederlanden geboren sei, die Möglichkeit nicht aber um dessen Wahrscheinlichkeit anzuerkennen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Freiheit einer Internirung zu genieſsen, muſste aber, bevor er aus dem Gefängniſs entlaſſen ward, eine Caution von 8000 Thalern ſtellen. Maria Pijpelinckx, edelmüthig und liebevoll wie immer, gab den beſten Theil ihres Vermögens hin, um die Summe aufzubringen, und zwar in der ausdrücklichen Form einer Schankung an ihren Gemahl, welche ſie einen Tag, nachdem dieſer den bezüglichen Schuldſchein unterzeichnet hatte, ausfertigte. In Siegen muſsten die Gatten von den Zinſen jener Caution leben: die Rente wurde ihnen unregelmäſsig, manchmal gar nicht bezahlt, und mehr als einmal hatte die Familie des Antwerpenſchen Altſchöffen Entbehrungen zu erdulden.

Graf Johann von Naſſau, mit ſeinen Brüdern in den Aufſtand gegen Spanien verwickelt, hatte wie dieſe Gut und Blut der Erlangung der Unabhängigkeit der Niederlande gewidmet und es war daher vielmehr aus Geldverlegenheit wie aus ſchlechtem Willen, daſs er der unglücklichen Familie das Nöthige vorenthielt. Von dieſer Geldverlegenheit machten die Ehegenoſſen Gebrauch, um ihre Freiheit erſt theilweiſe, dann ganz zu erkaufen. Im Jahre 1578 ſchrieben ſie dreitauſend Thaler von der Caution ab, während Jan Rubens ohne Vorwiſſen ſeiner Frau dem Grafen Johann noch eine Schuldverſchreibung von 1400 Thalern behändigte. Gegen dieſe Geldleiſtungen erlangte er die Erlaubniſs, ſich in Cöln niederzulaſſen. Er verlieſs jedoch Siegen nicht, ohne einen Revers zu unterzeichnen, worin er ſich verpflichtete, ſich neuerdings und auf den erſten Anruf bei Graf Johann ſtellen, Jahr für Jahr ſeinen Wohnort bekannt geben und den Hof des Prinzen Wilhelm wie überhaupt deſſen Erblande meiden zu wollen.

Im September 1582 wurde die halbe Ruhe, welche die Familie nun genoſs, plötzlich abermals geſtört und Rubens angewieſen, ſich nach Siegen zurück in das Gefängniſs zu begeben. Die Verzweifelung, die den Unglücklichen bei dieſer entſetzlichen Kunde ergriff, war herzzerreiſsend. Seine Tochter war verlobt, ſeine Verhältniſſe ſchienen wieder auf beſſeren Fuſs gekommen, da ſollte alles Hoffnungsvolle ſeines Zuſtandes durch den Befehl des Grafen abermals vereitelt werden. Jan Rubens ſtand mit einem Fuſse im Grabe: Folge leiſten war ſo viel, als den Tod im Herzen gehen. Nochmals trat Maria Pijpelinckx auf, um ihren Mann und ihre Familie zu retten; rührender und herzerweichender als je klangen die Bitten und Klagen, welche Angſt und Schmerz ihr in die Feder legten.

Es war jedoch dem Fürſten weniger um Rubens denn darum zu thun, ſein Geld zu erlangen. Die Bedräuung mit neuer Kerkerſtrafe war nur eine Preſſion, angewandt um eine Verzichterklärung auf den Cautionsreſt herauszulocken. Die 2000 Thaler — ſo viel betrug nemlich dieſer noch — wurden dadurch auf 800 gebracht, und ſo erlangte Jan Rubens für Geld ſeine Freiheit am 10. Januar 1583. Zwölf Jahre lang hatte ſeine Buſse gedauert, er hatte ſein, ſeiner Frau und ſeiner Kinder Vermögen, ſein und ihr Lebensglück, ſeine Geſundheit und ſeine Ehre verloren. Vier Jahre ſpäter beſchloſs er ſein Leben. So heldenmüthig und edel ſeine Frau ſich darſtellte, ſo charakterlos und unedel betrug er ſich in dem Theile ſeines Lebens, welcher der Geſchichte angehört.

Mit dem Tode Jan Rubens' endigt das Leiden der ſchwergeprüften Familie. Der Verlauf ihrer langen Folter iſt beklemmend und mitleiderweckend, ja Schuld und Sühne, wie der Edelmuth der unglücklichen heroiſchen Frau laſſen das Ganze wahrhaft tragiſch erſcheinen. Die mit brechendem Herzen und thränenſchweren Augen geſchriebenen Briefe, die Verzichterklärungen, durch welche immer wieder ein Stück von dem Brod der Kinder dem unermüdlichen Verfolger überlaſſen wurde, die knappen Notizen aus den Regiſtern, in welchen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leben und Ringen der Dulder von Tag zu Tag verzeichnet ſteht, geben uns einen Einblick in die Reihe der Demüthigungen und langen Henkersqualen, durch welche der Schuldige wie die Unſchuldige von der Rachegöttin ſtufenweiſe zum Verderben geführt wurden.

Wir können nicht bezweifeln, daſs dieſs Drama auf die geiſtige Entwicklung unſeres groſsen Malers von Einfluſs geweſen. Seine Mutter im Kampf des Lebens zu einer Heldin erſtarkt, mochte höheren Herzens nachdrücklichere Worte zu ihren Kindern ſprechen als ſie ſonſt geſprochen werden, Worte, durch welche frühzeitig in ihrem Sohne ein erhabener Sinn geweckt und gereift wurde. Das tragiſche Loos ſeiner Eltern bildet in ſeiner Geſchichte einen düſtern aber groſsartigen Hintergrund, der wohl übereinſtimmt mit ſeiner rieſigen Künſtlergeſtalt und mit ſeinem mächtigen dramatiſchen Geiſte.

Jan Rubens war am 1. März 1587 geſtorben; am 7. Juni desſelben Jahres erlangte ſeine Wittwe die Erlaubniſs mit den vier Kindern, die ihr geblieben waren, nach Antwerpen zurückzukehren. Der braven Frau wurde das Zeugniſs ausgeſtellt, daſs ſie ſich als ehrbare Bürgerin ohne Liſt und Betrug verhalten habe. Der cölniſche Magiſtrat wuſste nicht, wie viel höhere Lobſprüche die heldenhafte Gattin verdiente als jene allüblichen Banalitäten.

Wie die von Reiffenberg herausgegebene und wahrſcheinlich von dem Neffen des groſsen Meiſters geſchriebene Geſchichte ſeines Lebens berichtet, empfing Rubens ſeinen erſten Unterricht zu Cöln mit ſo gutem Erfolg, daſs er die Kinder gleichen Alters weit übertraf; und als er in Antwerpen angekommen dort ſeine Studien fortſetzte, konnte Balthaſar Moretus, der ihn ſchon als Schulgenoſſe kennen gelernt, bezeugen, daſs er Rubens als einen ganz hervorragenden und höchſt liebenswürdigen Jungen geliebt habe.*

Maria Pijpelinckx ſagt in ihrem Teſtament, daſs von der Zeit der Verheiratung ihrer Tochter Blandina an, welche am 25. Auguſt 1590 ſtattfand, ihre zwei Söhne Philipp und Peter Paul auſser Hauſe waren und ihr Brod verdienten.** Nach Rubens' Lebensbeſchreibung hatte ſeine Mutter den letzteren in das Haus der Frau von Ligne, Wittwe des Grafen Philipp von Lalaing gebracht, wo er einige Zeit als Page diente. Welche Gräfin von Lalaing dieſs war, iſt ſchwierig zu ermitteln, ebenſoſehr wen wir in ihrem Mann zu erkennen haben. Sicher iſt, daſs eine Gräfin von Lalaing ſich 1570 in Cöln befand,*** welche wahrſcheinlich die Wittwe von Anton von Lalaing, vormaligen Stadthalters von Antwerpen, war. Die Familie Rubens wird ſie demnach wohl ſchon in der Verbannung kennen gelernt haben.

Rubens war aber des Lebens in dem adeligen Hauſe bäldeſt müde, durch inneren Drang zum Studium der Malerkunſt getrieben, verlangte und erlangte er zu Adam van Noort in die Lehre gegeben zu werden. So erzählt uns ſein Neffe; eine Unterſchrift unter dem Porträt des Landſchaftsmalers Tobias Verhaecht dagegen deutet auf dieſen als ſeinen erſten Lehrmeiſter. In van Noorts Werkſtatt legte Rubens nicht blos groſses Talent an den Tag, ſondern er machte auch dieſem entſprechende Fortſchritte. Er blieb vier Jahre (1592—1596) in derſelben, dann ging er in Otto Vaenius' Atelier über, wo er gleichfalls vier Jahre zubrachte. Faſst man die beregten Worte aus Maria Pijpelinckx' Teſtament wörtlich, ſo würde Rubens bei ſeinen Lehrmeiſtern auch gewohnt und für ſeine Arbeit eine gewiſſe Vergütung erhalten haben. 1598 wurde er als Meiſter in der St. Lucasgilde aufgenommen.

---

* Balthasar Moretus, Brief an Philipp Rubens 3. Nov. 1600. »Fratrem tuum jam a puero cognovi in ſchola et amavi lectissimi ac suavissimi ingenii juvenem.« Arch. Plantin-Moretus.

** R. Génard, P. P. Rubens p. 374.

*** Ennen, a. a. O. S. 61.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im Jahre 1600 drängte es ihn Italien zu sehen, um sich dort durch das Studium der Meisterwerke alter und neuer Künstler vollends auszubilden. Am 8. Mai 1600 wurde sein Pass in Antwerpen ausgefertigt, am folgenden Tage verliefs er die Stadt. Otto Vaenius mufs ihm viel von dem schönen Lande jenseits der Alpen, von den herrlichen Ueberresten der Alten, von den unerreichten Schöpfungen der neuen Kunst erzählt haben. Sein Lehrling trat daher wohl voll Begierde die Reise an, von all dem Schönen träumend, das er sich anschickte zu sehen und dann selbst hervorzubringen. So kühn aber die Jünglingsträume auch waren, so schwebte ihm doch sicherlich nicht der hohe Rang vor Augen, den er neben und über den gröfsten Meistern der älteren wie der neueren Welt einzunehmen im Begriffe war. Rubens hatte indefs vor seiner Reise bereits Proben seines Talents gegeben. In dem 1607 gemachten Testamente bezeugt seine Mutter, dafs sie verschiedene von ihrem Sohne gefertigte Originalgemälde besafs, und es ist nicht zu bezweifeln, dafs Rubens diese Stücke vor seiner Abreise nach Italien gemalt hatte. Was daraus geworden, wissen wir unglücklicherweise nicht, wie wir überhaupt wenig oder gar keine sichere Kunde bezüglich der Arbeiten besitzen, die der künftige grofse Meister in seinen Lehrjahren geschaffen hat.

Wir finden Rubens seit seiner Abreise von Antwerpen zuerst in Venedig wieder:* wohin, als in die Vaterstadt der Coloristen, der gröfste Colorist, den die Welt jemals zu bewundern hatte, seine Schritte wohl vorerst richten mufste. Hier machte er die Bekanntschaft eines mantuanischen Edelmannes vom Hofe des Herzogs Vincentius von Gonzaga, welchem er einige von seinen Zeichnungen zeigte. Dieser fand daran Gefallen und machte seinen Fürsten auf das junge von ihm entdeckte Talent aufmerksam. Rubens wurde nach Mantua berufen und hier mit einem Gehaltsbezug von 400 Dukaten zum Hofmaler ernannt. Dort regierte damals Vincentius von Gonzaga der dritte, einer Fürstenfamilie angehörend, in welcher Liebe für die Kunst und Freigebigkeit gegen die Künstler erbliche Eigenschaften waren, und welcher ein Jahrhundert früher ein Mantegna, dann ein Giulio Romano und viele andere Maler gedient hatten. Gab es doch kaum einen Künstler von Namen, der nicht Mantua besucht und die Schöpfungen der genannten Meister wie die dort zusammengebrachten Meisterwerke der gröfsten italienischen Maler bewundert hätte. In der That war in ganz Europa kein Museum zu finden, das so reich gewesen wäre, wie die mantuanischen Paläste im Laufe des 16. Jahrhunderts an Gemälden und Sculpturen wie an Kostbarkeiten jeder Art geworden waren.

Die Kunstliebe des Fürsten, der Rubens nach Mantua gerufen hatte, war noch unersättlicher als die seiner Vorfahren. Seine Vorliebe für das Bauen von Palästen, für das Sammeln von Gemälden wie von Marmorwerken war gleich grofs; er besafs eine Schauspielertruppe, die durch ganz Europa berühmt war, hielt grofse Stücke auf Literatur, noch mehr auf Musik und selbst auf die Wissenschaften. Nichts war ihm zu theuer, wenn es galt, sich in den Besitz eines Kunstkleinodes zu setzen, und von ihm wird überliefert, dafs er ein adeliges Lehen und eine Markgrafschaft für ein Gemälde von Raphael, die »Madonna de la perla« hingab.

Aber die italienische Schule und insbesondere der mantuanische Zweig war in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts arg in Verfall gerathen. Ein feiner Kunstkenner wie Vincentius Gonzaga war, mufste bemerken, dafs

---

* Armand Baschet, P. P. Rubens, son séjour en Italie et son premier voyage en Espagne. Gaz. d. b. a. 1. Mai 1866; 1. Avril 1877 1. Mai 1868. — G. Baglione: Le vite de' Pittori p. 362.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die nächſte Zukunft den Niederländern gehörte, und ſchon vor 1600 hatte er von ſeinen manigfachen Reiſen im nördlichen Europa vlämiſche und deutſche Künſtler mitgebracht. 1599 hatte er die Niederlande und Antwerpen beſucht, und dort Franz Pourbus den jüngeren angeworben, der bis 1610 ſein Hofmaler blieb. Rubens konnte demnach keinen beſſeren Gebieter treffen als dieſen Fürſten, welchen er auch noch im Laufe desſelben Jahres, in welchem er ſeine Heimat verlieſs, kennen lernte.

Baglione bezeugt, daſs unſer junger Meiſter ſeine Thätigkeit für den Herzog von Mantua damit begann aufser verſchiedenen andern Bildern einige ſehr ſchöne Porträts zu malen. Da aber dieſer nicht blos groſse Paſſion für Originalwerke hegte, ſondern ſich auch gerne Copien von berühmten Meiſterſtücken zulegte, beauftragte er 1601 Rubens nach Rom zu gehen um dort einige Hauptwerke zu copiren, wozu der Künſtler bis zum Anfang des folgenden Jahres in der ewigen Stadt verweilte. Wie bekannt aber ſein Name ſchon vor ſeiner italieniſchen Reiſe geweſen ſein muſs, beweiſt die Beſtellung, die er vom Erzherzog Albert ſchon während ſeines erſten Aufenthalts in Rom empfing, beſtehend in drei Bildern für die Kirche S. Croce in Gerusalemme, von welcher Albert, als er noch Cardinal war, den Titel getragen hatte.

Für den Hauptaltar der Kapelle der St. Helena malte er die »Kreuzauffindung«, d. h. die Kaiſerin, welche von gaukelnden Engeln umgeben, in tiefer Andacht das Kreuz umfängt, für den Altar rechts die in ſehr dunklem Tone gehaltene »Dornenkrönung«, für den Altar links die »Kreuzigung« in der Scene der Kreuzaufrichtung mit Maria, welche von den heiligen Frauen umringt in Ohnmacht liegt. Am 20. April 1602 muſsten ſie bereits fertig geweſen ſein, denn an dieſem Tage war Rubens nach Mantua zurückgekehrt. 1811 wurden die drei ſehr gerühmten Stücke nach England gebracht, 1812 verkauft und ſeitdem waren ſie ſpurlos verſchwunden, bis ſie neueſtens Herr Alfred Michiels zu Graſſe in Südfrankreich am Fuſs der Alpen wiederfand, wenn dem kurzen Bericht zu trauen iſt, den er davon in öffentlichen Blättern gegeben hat.

Zu Mantua in der reichen Sammlung des Herzogs konnte Rubens nach Herzensluſt die groſsen Meiſter ſtudiren, indem er ſie zu eigener Belehrung wie für ſeinen Gönner kopirte. Da hingen zahlreichen Stücke von Mantegna, Bellini, Lionardo da Vinci, Correggio, Michel Angelo, Raphael, Palma vecchio, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Tizian, Veroneſe, Tintoretto, Pordenone: von all den Meiſtern, die Rubens verehrte. Von ſeinen nach dieſen gefertigten Studien (denn ſie dürfen weniger Copien genannt werden als freie Uebertragungen der Originalwerke in die Rubenſiſche Sprache), bewahrt die National-Gallerie von London ein wahres Meiſterſtück. Es iſt eines von den neun Cartongemälden des »Triumphes Cäſars« von Mantegna,* das Rubens bewegter und farbiger wiedergab, als das Original iſt. Beide Werke, das des italieniſchen und das des vlämiſchen Malers befinden ſich in England und die Vergleichung iſt daher leicht. Rubens wählte den Theil des Feſtzuges mit den dem Triumphwagen voraufgehenden Elephanten und anderen Thieren, aber anſtatt ihnen den ruhigen Schritt zu belaſſen, welchen ſie im Originale wandeln, gab er ihnen etwas Dramatiſches in ihrer Bewegung. Mantegna hatte neben dem Elephanten einen Widder gemalt: Rubens erſetzte dieſes harmloſe Thier durch ein das ungeſchlachte Rieſenthier anfletſchendes Löwenpaar, welches ſeinerſeits den Elephanten reizt, ſeinen Rüſſel zu erheben, um die Ruheſtörer mit

* Aufser dieſem werden noch zwei andere Theile von Mantegna's Triumphzug, von Rubens copirt, im Cataloge ſeines Nachlaſſes unter Nr. 315 aufgeführt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einem Schlag zum Schweigen zu bringen. Anſtatt der zahmen Rinder, die bei Mantegna an Stricken geführt werden, brachte Rubens einen ungefügen Stier an, der von ſeinem Führer mit Gewalt bei den Hörnern gefaſst und in Ruhe gehalten wird. Folgte aber Rubens dem Mantegna im Allgemeinen in der Compoſition, ſo ging er coloriſtiſch wie in der Formgebung ſeinen eigenen Weg. Sind Mantegna's Werke etwas eckig in der Form und etwas grau im Ton, ſo verräth die Rubens'ſche Nachbildung unverkennbar die Breite der Zeichnung und die Wärme des Lichtes, wie ſie dem vlämiſchen Meiſter eigen iſt.

Ein Jahr nachdem Rubens aus Rom nach Mantua zurückgekehrt war, wollte der Herzog dem Könige von Spanien, deſſen erſtem Miniſter Herzog von Lerma, und einigen anderen anſehnlichen Perſonen Geſchenke übermitteln. Er ſuchte hiezu einen Vertrauensmann, der ihn würdig vertreten konnte, und da er bei dieſer Gelegenheit die Porträts einiger Perſönlichkeiten jenes Hofes für ſeine Sammlung anfertigen zu laſſen wünſchte, ſo fiel ſeine Wahl von ſelbſt auf Rubens. Unſer Maler reiſte daher bald nach dem 5. März 1603 zu dieſem Debüt als fürſtlicher Abgeſandter aus Mantua nach Spanien ab, unter Umſtänden, welche dieſe Reiſe merklich verſchieden von jener machte, welche er ſpäter in derſelben Eigenſchaft unternehmen ſollte.

Am 13. Mai befand er ſich in Valladolid, wo der Herzog von Lerma ſeinen gewöhnlichen Aufenthalt hatte. Von da meldete er an ſeinen Gönner, daſs er eine Reiſe von zwanzig Tagen unter unaufhörlichen Regengüſsen und ſturmartigen Winden zurückzulegen gehabt, und daſs zwar die übrigen Geſchenke wohlbehalten angelangt ſeien, nicht aber die Bilder, welche durch die Feuchtigkeit aufs ärgſte gelitten hätten. Dieſe Widerwärtigkeit brachte Rubens und den ſtändigen mantuaniſchen Geſandten in keine geringe Verlegenheit. Der letztere dachte einen Augenblick, Rubens zu beauftragen, mit Hülfe einiger ſpaniſcher Maler in den wenigen Tagen, worüber ſie noch verfügen konnten, in aller Eile als Erſatz für die verdorbenen Tafeln neue Stücke zu malen; aber dagegen empörte ſich das Selbſtgefühl des Künſtlers. „Ich habe allzeit es als Grundſatz erachtet, ſchreibt er an den Sekretär des Herzogs, Annibale Chieppio, der ihm beſonders zugethan war, „mich mit Niemand anders, wie bedeutend er auch ſein mochte, vermengen zu laſſen; und mit ſolchen Mitarbeitern würde mein Name, der hier nicht unbekannt iſt, zum erſtenmal an ein Werk geknüpft werden, das meiner nicht würdig wäre."

Der Plan, neue Bilder anſtatt der verdorbenen zu malen, kam nicht zu Stande. Der Hof blieb glücklicherweiſe noch beinahe zwei Monate weg, und Rubens fand Zeit genug, um den Schaden an den mitgebrachten Gemälden auszubeſſern und zwei Stücke von ſeiner Hand herzuſtellen, die zu den übrigen gefügt wurden und »Demokrit« und »Heraclit«, den lachenden und den weinenden Philoſophen zum Gegenſtande hatten. Beide Stücke blieben uns (im Muſeum von Madrid Nr. 1601 und 1602) erhalten. Sie zeigen je eine Figur, die eine lachend, die andere grollend dargeſtellt; in beiden Fällen grob gemalt und die Haſt verrathend, mit welcher ſie gepinſelt ſind, und überhaupt von der Art, daſs ſie nur ſpärlich etwas von den Gaben deſſen ahnen laſſen, der ſie gefertigt hat.

Als am 17. Juli 1603 die Gemälde überreicht waren, hatte Rubens den Zweck ſeiner Reiſe erledigt. Doch weilte er noch bis in den Monat November in Spanien, und malte inzwiſchen für den Herzog von Lerma deſſen Reiterbild und einige andere Werke, wie einen »Chriſtus mit den zwölf Apoſteln.« Dieſe letzteren Werke oder vielmehr die zwölf Apoſtel allein beſitzt das Muſeum in Madrid noch (Nr. 1567—1578). Es ſind beſſer ausgeführte und auch beſſer gelungene Werke als »Heraclit« und »Demokrit«, indeſs haben ſie noch wenig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von des Meisters kraftvoller Zeichnung und noch weniger von seinem glänzenden Colorit.* Rubens war auch mit einigen Malaufträgen von dem Herzog von Mantua bedacht worden. Dieser hatte nemlich eine Galerie von Bildnissen der schönsten Frauen angelegt, und hätte es gerne gesehen dass der Künstler auf seiner Rückreise aus Spanien über Frankreich gegangen wäre, um die Schönheiten des Königlichen Hofes zu porträtiren. Rubens dankte für das Ansinnen und bat „mit Werken, die mehr mit der Art seines Talentes übereinstimmten," beschäftigt zu werden, ging auch nicht nach Frankreich, sondern war zu Anfang 1604 wieder in Mantua zurück. Die Reise hatte ein ganzes Jahr in Anspruch genommen und Rubens ein gutes Stück Welt gezeigt, wenngleich die Mission, mit welcher er betraut war, eher die eines Spediteurs, als eines Künstlers oder Gesandten war.

Von 1604 bis Februar 1606 blieb Rubens am Hof des Herzogs und malte hier drei grosse Stücke für die Jesuitenkirche. Das Mittelbild stellte die »hl. Dreifaltigkeit«, unter deren Namen die Kirche geweiht ist, dar; zur Linken befand sich die »Taufe Christi«, zur Rechten die »Transfiguration.« Diese Gemälde hatten ein unglückliches Loos: 1797 wurde Mantua durch die Franzosen eingenommen, und die Jesuitenkirche in ein Heumagazin verwandelt. Das Mittelstück, die »hl. Dreifaltigkeit«, wurde in zwei Stücke geschnitten um nach Frankreich gebracht zu werden und kehrte später in die Bibliothek jener Stadt zurück, aus welcher es entführt worden war. Die zwei Theile hängen an den beiden Endwänden des länglichen Bücherfaales von Mantua einander gegenüber. Der untere Theil stellt die Herzoge von Mantua Vincentius von Gonzaga und seinen Vater Wilhelm nebst Beider Frauen Eleonora von Oesterreich und Leonora von Medici, die erstere die ältere, die zweite die jüngere der beiden Herzoginen dar. Alle vier sind auf Betschemeln in andächtiger Erhebung dargestellt. Zeichnung und Malerei sind breit, das Ganze ist ein Meisterwerk. Die einst obere Hälfte, die Dreifaltigkeit in einer Glorie mit drei grosen darüber schwebenden Engeln darstellend, ist viel geringer als die Bildnishälfte, deren breite Technik sie keineswegs besitzt. Gemeinsam ist beiden Hälften nur ein brauner matter Frescoton, der an Giulio Romano's Wandmalereien erinnert. — Die »Transfiguration« ging spurlos verloren. Die »Taufe Christi« aber fiel in die Hände mailändischer Speculanten, kam später nach unbekannten Zwischenfällen in die reiche Sammlung der Herren Schamp van Aveschoot, wo sie sich bis 1840, dem Jahre des Verkaufs jener Gallerie befand; einige Jahre nachher fand sie sich im Besitz des weiland Herrn Joseph de Bom in Antwerpen, der sie letztwillig dem Museum seiner Vaterstadt schenkte. Das Bild wird durch einen mächtigen Baum in zwei Theile gegliedert, links sehen wir Christus unbekleidet bis auf ein Lendentuch im Jordan stehen, während Johannes Baptista das Taufwasser über ihn ausgiesst: über Christi Haupt schwebt der hl. Geist, neben und über ihm sieht man zwei grose und drei kleine Engel. In dem Theil zur Rechten sehen wir sechs Männer, die sich entkleidend der Taufe harren. Das Stück ist eine freie Nachbildung der raphaelischen Behandlung desselben Gegenstandes in der dreizehnten Arkade der Loggien des Vatican. Es trägt auch einen stark ausgesprochenen italienischen Charakter; das Fleisch ist bräunlich, das Licht eher hart als zart. Die Figuren sind elegant, Johannes breit gezeichnet und demüthigen Ausdrucks, Christus schön aber etwas beschränkten Wesens. Das Bild hat indess durch Uebermalung sehr gelitten.

* Eine Wiederholung der dreizehn Bilder, welche Rubens nach seiner Rückkehr in die Heimat von seinen Schülern ausführen liess aber eigenhändig vollendete, von ihm am 28. April 1618 dem Sir Dudley Carleton für 50 Gulden das Stück zum Kauf angeboten, befindet sich gegenwärtig in Palazzo Rospigliosi in Rom.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Gemälde für die Jeſuitenkirche von Mantua wurden nach der Ueberlieferung von dem Herzog Vincentius mit 1300 Doppeldukaten bezahlt. Im Auftrage desſelben Fürſten malte Rubens in jener Zeit noch zwei Copien nach Correggio für Kaiſer Rudolph II.

Gegen Ende 1605 verlieſs Rubens Mantua nochmals, um ſich anderthalb Jahre in Rom aufzuhalten, welche Zeit er mit dem Studium der groſsen Meiſter und mit Ausführung von verſchiedenen Originalgemälden verbrachte. Das Porträt der Marquiſe Brigitta Spinola, der Braut des Dogen Doria von Genua, in der Sammlung des Herrn Banks iſt mit dem Jahre 1606 datirt*. In demſelben Jahre malte er ein groſses Bild für Santa Maria in Vallicella, der ſogenannten Chiesa nuova der Redemptoriſten. Ehe dieſs Werk vollendet war erhielt Rubens vom Herzog von Mantua die Ordre Rom zu verlaſſen, um mit ihm eine Reiſe nach Flandern zu machen. Rubens ſtand jedoch von ſeinem begonnenen Werke erſt ab, als er durch Vermittlung des Cardinals Scipio Borgheſe das Verſprechen empfangen hatte, in die päpſtliche Stadt zurückkehren zu dürfen, ſobald die Reiſe nach Flandern gemacht ſei.

Auf dem Wege nach Mantua empfing er die Nachricht, daſs der Herzog ſeinen Plan geändert habe und ſtatt nach den Niederlanden nach Genua gehen würde. Rubens begleitete ihn nach dieſer Stadt, wo ſein Gönner am 4. oder 5. Juli 1607 ankam. Wahrſcheinlich aber waren beide vor dem 13. September wieder in Mantua zurück, da der Herzog unter dieſem Datum aus ſeiner Hauptſtadt eine ablehnende Antwort an den Erzherzog Albert ſchrieb, welcher an ihn das Anſuchen geſtellt hatte, „dem in ſeinen Staaten gebornen“ (natural de estos Estados) Peter Paul Rubens zu erlauben nach Hauſe zurückzukehren. Als Grund für die Ablehnung gab der Fürſt an, daſs Rubens' Wunſch mit dem ſeinigen übereinſtimme, der Einladung des niederländiſchen Fürſten nicht Folge zu geben.

Während ſeines Aufenthaltes zu Genua bereitete Rubens ein Kupferwerk vor, das er 1622 durch N. Rijckemans ſtechen lieſs, und unter dem Titel „Paläſte Genuas“ herausgab.** Er knüpfte dort auch Beziehungen mit einigen hervorragenden Perſönlichkeiten an, für welche er in ſpäterer Zeit verſchiedene Gemälde ausführte.

Bei ſeiner Rückkehr nach Mantua hatte der Herzog den Weg über Mailand genommen, wo Rubens von Lionardo da Vinci's Abendmahl die Zeichnung machte, welche ſich gegenwärtig im Muſeum zu Dijon befindet und durch Soutman's Kupferſtich vervielfältigt wurde. Schon auf ſeiner Reiſe nach Spanien hatte er die jetzt im Louvre befindliche Nachbildung eines Stückes aus der Anghiariſchlacht desſelben Meiſters gezeichnet, welche ſpäter durch Edelinck geſtochen ward, ſo daſs er merkwürdigerweiſe zwei Werke des groſsen Meiſters bewahren half, die für das ſpätere Geſchlecht ſo viel wie verloren ſind, indem das erſte durch die Feuchtigkeit der Wand, auf welcher es gemalt iſt, halb verzehrt iſt, während das zweite uns nur durch jenen Stich und durch eine ſtückweiſe Copie bekannt iſt.

Zu Anfang 1608 war Rubens nach Rom zurückgekehrt. Hier vollendete er das Altarbild für S. Maria in Vallicella, aber als es aufgeſtellt wurde, ward die Beleuchtung, in welcher es ſtehen muſste ſo ungünſtig befunden, daſs der Maler genöthigt war, ein anderes Bild zu malen, welches das Licht weniger reflectirte. Das erſte Gemälde bot er ſeinem Gönner zum Kaufe an, dieſer aber war augenblicklich in zu groſse Ausgaben verwickelt, um darauf

---

* Vielleicht iſt die Bezeichnung ſpäter auf das Bild gekommen und 1607 anſtatt 1606 zu leſen.

** (Petro Paulo Rubens) Palazzi di Genova. (Anversa. 1622.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eingehen zu können. Nach Antwerpen zurückgekehrt hing daher Rubens dieſes »S. Gregorius und andere Heilige« darſtellende Bild in die St. Michaelskirche über die Grabſtätte ſeiner Mutter, von wo es in der Zeit der franzöſiſchen Invaſion entführt und an das Muſeum zu Grenoble geſchenkt wurde, in welchem es ſich noch befindet. Rubens hatte zuerſt nur ein Bild gemalt, jetzt da er dieſes durch ein anderes erſetzen muſste, malte er dafür deren drei, die noch in Rom und an ihrem urſprünglichen Beſtimmungsort, dem Chor der genannten Kirche verblieben ſind. Das mittlere iſt ein Leinwandbild und ſchmückt den Altar, die beiden anderen ſind auf Schiefer gemalt und befinden ſich in einigem Abſtand zur Seite.

Das Bild zu Grenoble iſt eines von Rubens' hervorragendſten Werken, weſshalb wir auch geneigt ſind anzunehmen, daſs er es erſt nach ſeiner Rückkehr nach Antwerpen vollendet habe. Im oberen Theile ſieht man Maria mit dem Kinde in einem goldfarbigen Rahmen von vier Engeln getragen. Der untere Theil des Gemäldes ſtellt eine Porticus dar, in deren Durchſicht der hl. Gregorius ſteht, welcher die Augen entzückt zum Himmel erhebt und auf den über ſeinem Haupte ſchwebenden hl. Geiſt lauſcht. Zu ſeiner Linken ſtehen der hl. Maurus in römiſcher Rüſtung und der hl. Papias mit nacktem Oberkörper, rechts die hl. Domitilla und die Martyrer Nereus und Achilleus. Gregorius trägt eine weite weiſse Caſula, die mit groſsen Blumen durchwirkt und in Gold und Farben bordirt iſt. Das Viſionäre, was aus ſeinem ſchönen Kopfe ſpricht und der Reichthum ſeines kühn und breit drapirten und im Ton ſo glänzenden Ornates machen aus dieſer Geſtalt eine der edelſten und erhabenſten, die jemals gemalt wurden. Domitilla, wie der Kirchenvater in vollem Lichte ſtehend und nicht minder reich gekleidet als dieſer, wie auch der hl. Maurus mit ſeiner ritterlichen Haltung, reihen ſich der Mittelfigur als würdige Begleiter an. Was die Ausführung betrifft, ſo iſt der Ton ſehr kraftvoll bei ſchweren Schatten, das Licht warm, die Malerei ſehr dicht, der durch die offene Porticus ſichtbare Himmel aber, wie der architektoniſche Hintergrund, ganz italieniſch. Italieniſch iſt das Werk auch durch ſeine ſelbſtbewuſsten Geſtalten, ein wirkliches Cultbild endlich durch den erhabenen Ausdruck des hl. Gregorius.

Die drei Gemälde in der Chiesa nuova in Rom ſind viel geringer. Das Mittelbild ſtellt Maria mit dem Kinde dar, umrahmt von einem wirklichen Goldrahmen, der auf das Bild geheftet iſt und von vierzehn kleinen Engeln getragen wird. Eine dichte Schaar von Engelchen, im Halbrund angeordnet, füllt den unteren Theil, eine Reihe von gröſseren Engeln den oberen. Mit Mühe erkennt man Rubens' Zeichnung in der kindiſch einfältigen Compoſition und ſeine Farbe in dem trüben bräunlichen Ton dieſes Bildes. Die zwei Seitenſtücke ſind etwas beſſer. Links ſieht man die hh. Gregorius, Maurus und Papias, edle Figuren, die ſich in warmem Ton von dem düſteren Hintergrund abheben, aber ohne compoſitionelle Einheit ſind; rechts die hl. Domitilla mit Nereus und Achilleus, würdige Geſtalten immerhin, aber ohne Originalität in der Anordnung. Der warme Ton der venetianiſchen Schule iſt in der Farbe unverkennbar, während die Zeichnung einigermaſſen Rubens' Breite zeigt.

Dieſs war das letzte Werk, das Rubens in Italien ſchuf. Am 28. September 1608 ſchrieb er an ſeinen, damals auf der Reiſe nach Flandern befindlichen Gönner, daſs er vor zwei Tagen die ſchlimmſten Nachrichten bezüglich des Geſundheitszuſtandes ſeiner Mutter erhalten habe und daher nach Antwerpen abreiſe ohne Mantua zu berühren. Er rechnete darauf, nach zeitweiliger Abweſenheit wieder in die letztere Stadt zurückzukehren und ſich fernerhin dem Fürſten zu Dienſten zu ſtellen. Er ſollte jedoch Italien nicht wiederſehen. Als er Rom verlieſs, war Maria Pijpelinckx bereits todt und es blieb ihm

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nichts übrig als in Antwerpen an dem Grabe der trefflichen zärtlichgeliebten Mutter zu weinen. An die Gonzaga's bewahrte er ein liebevolles Andenken. Als er im August 1630 vernahm, dass ihre Stadt in die Hände der Kaiserlichen gefallen sei, schrieb er an seinen Freund Peireso: „Wir haben hier sehr schlechte Neuigkeiten von Italien empfangen, den 27. Juli ist Mantua durch die Kaiserlichen eingenommen worden, und man hat den grösten Theil der Einwohner niedergemacht; etwas was mich aufs tiefste schmerzt, da ich viele Jahre dem Hause der Gonzaga gedient und in meiner Jugend den Aufenthalt in diesem lieblichen Lande genossen habe. So entschied das Geschick!"

Bei dem Berichte von Rubens' Abreise aus Italien, ist wohl die Erörterung am Platze, welche Meister er dort studirte und welchen Einfluss diese Studien auf seine Entwicklung ausgeübt haben. Bemerken wir vorerst, dass Rubens sich nicht darauf beschränkte einen einzelnen oder etliche seiner Vorgänger auf ihre Art zu erforschen; denn man dürfte kaum einen Maler von grosser Berühmtheit unter den Italienern nennen können, mit welchem er sich nicht vertraut gemacht hätte. Zunächst zogen ihn die grosen Coloristen Venedigs und vorab Tizian an, von welchem letzteren er zahlreiche Werke kopirte und dessen warme Fleischtöne er höchlich bewunderte. Die elf ersten Nummern des Gemäldekatalogs aus seiner Verlassenschaft waren auch Tizians, 21 andere werden als Copien nach ihm bezeichnet, auch das von Rubens gemalte Bild »Venus und Adonis« im Museum des Haag ist eine Nachbildung nach demselben Meister. Nach Michel Angelo zeichnete er die Propheten der Decke der sixtinischen Kapelle, welche Zeichnungen sich erhalten haben; von Lionardo da Vinci zeichnete er, wie wir bereits gesehen haben, die zwei hervorragendsten Werke; Raffael folgte er in seiner »Taufe Christi«, in den »Werken der Apostel«, von welchen er sechs Bilder kopirte, und in anderen Stücken; nach Correggio kopirte er 1605 zwei Gemälde für Kaiser Rudolph II; Dominichino's Communion des hl. Hieronymus lieferte ihm das Vorbild für seine »Communion des hl. Franciscus«; die herrliche »Kreuzabnahme« von Daniel da Volterra gab ihm vielleicht die erste Anregung zu seinem eigenen denselben Gegenstand behandelnden Meisterstück, so wie ihm der Kalvarienberg Tintoretto's in der Scuola di S. Rocco zu Venedig vorschwebte, als er seine Kreuzaufrichtung malte. Dem Mantegna folgte er in seinem »Triumph des Julius Cäsar«; nach Caravaggio malte er eine »Grablegung«. Der letztere beeinflusste den Rubens überhaupt in Hinsicht auf Licht und Farbe und in der Anwendung des Helldunkels, wenigstens tragen die kurz vor wie kurz nach seiner Rückkehr nach Antwerpen geschaffenen Werke, worunter besonders, »Hercules und Deianira« wie die »Kreuzaufrichtung«, die deutlichsten Spuren des Anlehnens an Caravaggio's Art. Kein Meister jedoch übte einen so tiefgehenden Einfluss auf ihn aus als Giulio Romano, der Maler der herzoglichen Paläste von Mantua. Von ihm lernte Rubens die ungestüme hochdramatische Bewegung, die dessen hervorragendste Eigenthümlichkeit bildet, von ihm auch den grobsinnlichen Zug, die mindest edle Seite seiner Werke. Dies Alles aber war, wie wir bereits sagten, Studium zu selbständigem Gebrauche und zu originaler Umbildung, nicht zu sclavischem Nachtreten. Rubens verwirklichte den Traum der Schule der Carracci, welche jedem Meister das Beste was er besass entnehmen wollte, aber er fügte etwas bei, was nur ein genialer Geist bieten kann: er verschmolz all die Studien wie ebenso viel Metalle, die der Giesser braucht um eine Glocke hervorzubringen, welche ihren eigenen harmonischen Klang gibt.

Rubens' Selbständigkeit offenbarte sich nicht sofort: in den Werken wenigstens, welche er während seines italienischen Aufenthaltes schuf, glänzte er nicht durch Originalität. Er studirte da mehr als er schuf, und unter

dieſen Studien-Werken ſind wenige, ſehr wenige, welche etwas zu ſeinem Ruhme beitragen. Was er dagegen in den drei darauffolgenden Jahren ſchuf, gehört zu dem Schönſten, was er überhaupt malte, zu dem Vollkommenſten, was die Kunſt jemals hervorgebracht. Sobald er den vaterländiſchen Boden wieder betreten und die niederländiſche Luft wieder eingeathmet hatte, wurde ſeine Hand feſt, ſein Geiſt licht, ſein Denken rieſig, und im Bewuſstſein ſeiner Kraft unternahm und vollführte er Werke, an welche er in Italien nicht hätte denken dürfen.

Wir ſahen in der Geſchichte der Antwerpen'ſchen Meiſter, die Rubens voraufgingen, wie ſich ihre italieniſche Richtung allmälig von dem ſclaviſchen Anſchluſs der erſten Kunſtwallfahrer nach Rom losmachte. Bei den einen wird die Farbe nach der alten vlämiſchen Art glänzender, bei den anderen ergieſst ſich ein wärmeres Licht auf die Tafeln, bei den meiſten erlangt die Bewegung mehr Ungebundenheit, die Linienführung mehr Breite, der Vortrag mehr Weichheit: bei Allen kömmt mehr und mehr Originalität in die Nachfolge. Rubens ſetzt die Umbildung fort und gibt ihr überlegenen Geiſtes einen genialen Abſchluſs. Aus ſeiner niederländiſchen Art, aus ſeinen italieniſchen Studien und aus ſeinen eigenſten Gaben combiniren ſich die Eigenthümlichkeiten, welche ſeinen Werken den Stempel der Unſterblichkeit aufdrücken: die reichen Farbenverbindungen, die unvergleichliche Sonnigkeit, die kühnen und doch immer leichten Bewegungen ſeiner Figuren, die Tiefe ſeines Gefühls, die innige Wahrheit ſeines Lebens und die nie verſagende Schaffenskraft, womit er Alles erfaſst und Alles gleichſam ſpielend auf die Leinwand zaubert.

In den erſten nach ſeiner Rückkehr ausgeführten Arbeiten finden wir deutlich die Spuren des italieniſchen Einfluſses wieder, welchem er ſich auch nicht mehr ganz zu entziehen ſucht. Aber in denſelben herrlichen Werken gewahren wir ſofort, wie die Originalität des Meiſters die Oberhand über die Bewunderung des Schülers gewinnt, und noch ehe zwei Jahre ins Land gegangen ſind, ſehen wir Rubens jenen eigenartigen Zug annehmen, der ihn auf den erſten Blick unter allen übrigen Künſtlern erkennen läſst.

Ehe wir hievon den Beweis liefern, müſſen wir einen Augenblick bei den häuslichen Begebniſſen verweilen, welche ihn in den erſten Jahren nach ſeiner Rückkehr betrafen.

In Antwerpen angelangt, fand Rubens von dem häuslichen Kreiſe, in dem er auferzogen worden war, Niemand mehr als ſeinen Bruder Philipp, der um dieſe Zeit die Stelle eines Secretarius von Antwerpen bekommen hatte und die Tochter ſeines Collegen de Moy heiratete. Philipp Rubens war, wie ſo viele andere Sekretäre unſerer Stadt, ein tüchtiger Gelehrter, ein Freund von Wiſſenſchaften und Literatur. Er hing zärtlich an Peter Paul, mit welchem er eine Zeitlang in Rom zuſammengewohnt hatte und welchem er einige von den Verſen und Briefen gewidmet hatte, die in ſeinen geſammelten Werken gedruckt ſind.* Auch ihn ſollte der Tod frühzeitig hinwegraffen; er verſchied bereits am 26. Auguſt 1611 im 38 Jahre ſeines Alters.

Eine Schweſter von Philipps Frau, mit Jan Brant, dem Stadtſchreiber von Antwerpen vermählt, hatte eine Tochter Iſabella, deren Bekanntſchaft Rubens wohl im Hauſe ſeines Bruders, ihres Onkels, machte. Seitdem war keine Rede mehr von der Wiederkehr nach Italien. Ehe nach ſeiner Rückkunſt ein Jahr abgelaufen, war Rubens der glückliche Gemahl von Iſabella Brant. Die Trauung wurde am 13. October 1609 in der zur St. Andreaspfarrei gehörigen St. Michaelskirche vollzogen.**

---

* Philippus Rubenius, Electorum libri II. Antv. ex off. Plant. 1608.

** P. Visschers, Geſchiedenis der St. Andrieskerk. Antw. 1853. I. 99.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Rubens und seine erste Frau. In der Pinakothek zu München.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir nannten ihn nicht ohne Grund einen glücklichen Gemahl. Die Pinakothek zu München (Nr. 256) bewahrt ein Gemälde, auf welchem er sich mit seiner jungen Frau selbst dargestellt. An einer Gaisblattlaube sitzen beide in kostbarer und eleganter Kleidung, er die eine Hand an seinen Degengriff, die andere auf seine Knie legend, sie die eine ihrer Hände vertraulich in die seine fügend, in der gesenkten anderen einen Fächer haltend. All seine Züge athmen Glück und Vertrauen in die Zukunft. So bekommen wir zum erstenmal dieses Bildniss zu sehen, dem wir dreissig Jahre lang in jedem Werk des Meisters gleichsam als seinem Handzeichen wieder begegnen.

Beide sind glücklich: er so jung, so gesund und schon so berühmt; sein lichtblonder Knebel- und leichter Backenbart steht flockig und elegant auf seinem feinen und blanken Gesicht; sein Haar ist etwas dunkler und grossgelockt. Sie ist die verkörperte Herzensgüte und Einfalt, ihre Züge sind regelmässig ohne eigentlich schön zu sein. Aber durch den Schatten, den der breite Rand ihres Hutes auf ihr Gesicht wirft, leuchten ihre Augen voll Zufriedenheit und zarter Träumerei, und lassen ihr Glück und ihren Stolz auf ihren Lebensgefährten deutlich herauslesen. Seine Liebe zu ihr war nicht die masslose etwas sinnliche Leidenschaft, welche ihm später Helena Fourment einflössen sollte, sondern die Liebe zu einer treuen Lebensgefährtin, deren frühzeitigen Tod er mit den Worten betrauerte: „In der That, ich habe eine ausgezeichnete Gattin verloren, man durfte, ja was sage ich, man musste sie mit Grund lieb haben; denn sie hatte keines der Gebrechen ihres Geschlechtes, nichts als Güte und Zartgefühl. Ihre Tugenden machten, dass sie Jedermann während ihres Lebens liebte, Jedermann nach ihrem Tode beweinte.*

Noch ein anderes Band als die Liebe hielt Rubens ab, wieder nach Italien zurückzukehren. Das Erzherzogenpaar Albert und Isabella hatten, wie bereits früher bemerkt worden ist, seine aufserordentlichen Gaben schon seit Jahren kennen gelernt, und ergriffen die Gelegenheit seiner Rückkehr, um ihn in ihren Dienst und an die Heimat zu fesseln. Sie bestellten bei ihm ihre Bildnisse ** und ernannten ihn am 23. September 1609 zu ihrem Hofmaler, mit einem Jahrgehalt von 500 Pfund (Gulden) vlämisch, überdiess mit allen Freiheiten und Vorrechten, die mit diesem Titel verbunden waren.*** Das Jahrgehalt wurde ihm auch bis an den 1633 erfolgten Tod der Erzherzogin Isabella regelmässig ausbezahlt.

Die Künstlerlaufbahn, welche nun Rubens verfolgte, war eine wahrhaft königliche. Durch eine liebenswürdige Frau war er der Schwiegersohn eines der angesehensten Bürger von Antwerpen, die Fürsten des Landes schenkten ihm ihre besondere Gunst, und der allgemeine Beifall der seinen ersten Werken zu Theil wurde, drückte das Siegel der öffentlichen Meinung auf die so wohlverdiente Auszeichnung.

Vom ersten Augenblicke an wurden durch Private wie durch Vereine namhafte Arbeiten bei ihm bestellt und drängten sich die Schüler an der Thüre seiner Werkstatt: Am 11. Mai 1611 schrieb er bereits an den Kupferstecher de Bie, dass er keine Schüler mehr annehmen könne, da er von allen Seiten darum angegangen würde, so dass einige noch etliche Jahre bei anderen Meistern hätten in die Lehre treten müssen, und er gezwungen gewesen sei, bereits über Hundert, worunter Bekannte von ihm selbst wie von seiner Frau, abzuweisen.†

* Gachet, Lettres inédites de P. P. Rubens p. 51. Brief an Peiresc vom 15. Juli 1626.
** Rubensbiographie seines Neffen.
*** Gachard. Particularités et documents inédits sur Rubens. Trésor National, I. 157.
† Pinchart, Documents sur Rubens. Archives des arts et lettres Tome II. P. 164.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Werke, welche er kurz nach seiner Rückkunft malte, gehören zu den Besten, die er überhaupt geschaffen.

Unter den ersten Bestellern umfänglicher Werke begegnet uns der Magistrat von Antwerpen. Man war damals eben daran, den Rathsaal des Stadthauses, wo bald die Vertreter der bedeutendsten Mächte Europa's verhandeln sollten, künstlerisch auszuschmücken.* Rubens wurde beauftragt hiezu ein grosses Gemälde herzustellen, und malte eine »Anbetung der hl. drei Könige«, welche bereits 1610 vollendet und aufgestellt ward. Am 29. April dieses Jahres werden ihm dafür 1000, und der Rest von 800 Gulden im August ausbezahlt. Antwerpen behielt dieß Meisterstück nicht lange. Am 1. September 1612 wurde es Rodrigo Calderon, Grafen von Oliva, vom Magistrat als Geschenk angeboten, um den einflussreichen Mann, einen gebornen Antwerpener, für die Stadt günstig zu stimmen. Er nahm das Bild mit sich nach Spanien, wo es später, als er in Ungnade fiel und 1621 auf dem Blutgerüste endigte, beim Verkauf seines Nachlasses König Philipp IV. erwarb.

Der Magistrat war einsichtvoll genug gewesen, um von dem grösten Meister, den Antwerpen hervorgebracht, kurz nach seiner Niederlassung in den heimatlichen Mauern ein ansehnliches Werk zu verlangen, aber nicht verständig genug, um es zu bewahren oder durch ein anderes Stück von gleichem Werthe zu ersetzen. Wir glauben nicht, dass Rubens noch etwas anderes für seine städtische Regierung malte, als die Triumphbogen für den Einzug Ferdinands; und leider wurden auch diese Stücke weggeschenkt oder um Spottpreise verkauft. Was die Stadt von Werken des Rubens besitzt erhielt sie durch Confiscation aus den Kirchen oder durch Geschenke von Privaten; und das erste Werk, wofür sie Geld ausgab, wurde erst vor einigen Monaten gekauft. Hunderte von Gemälden des grosen Meisters verliesen dessen Heimat schon während seines Lebens, und dass man auch nach seinem Tode in derselben keinen zu grosen Werth auf deren Erwerbung legte, beweist der Umstand, dass Jahre vergingen, ehe die Gemälde, Zeichnungen und Stiche aus Rubens' Nachlass an den Mann gebracht waren. Auch dann noch währte die Ausfuhr von prächtigen Stücken seiner Hand nach der Fremde drei Jahrhunderte lang, und erst 1878 fand die Stadt in ihrer Verehrung für den grosen Meister den Impuls um ein Stück von ihm, leider untergeordneten Ranges, zu kaufen. Leider ist das bereits von den Vorältern herrührende Versäumniss nicht blos unverzeihlich, sondern auch nicht mehr gut zu machen.

Kehren wir jedoch zur »Anbetung der Könige« zurück. Das Gemälde hängt gegenwärtig im Museum zu Madrid (Nr. 1559). Es ist von gewaltigem Umfange mit Figuren von mehr als Lebensgröse. Zur Linken steht Maria, das Jesuskind in den Armen, und der hl. Joseph, in der Mitte befinden sich die drei Könige, rechts die Leute des Gefolges. Die Scene ist in die Nacht versetzt, und wird durch ein halb Dutzend Fackeln erleuchtet; am Himmel sieht man die Sterne glänzen. Deshalb erscheint an dem Gemälde der Hintergrund düsterer und die Perspective dunkler als dies bei Rubens' Werken gewöhnlich ist. Nichts destoweniger glaubt man kein Nachtstück vor sich zu haben, das auf den Effekt von Fackellicht berechnet wäre, und hier so wenig als sonst, wenn Rubens bei einer Anbetung Fackeln anbringt, läst das Gemälde an eine Nacht-Scene denken. Im Gegentheile prangt der Vordergrund in hellstem Lichtschimmer eines bunten Farbenschmelzes, den Rubens jemals hervorzauberte, im Glanz der Seide, der Edelsteine und der Waffenrüstungen.

* P. Génard, P. P. Rubens. Bl. 394.

Einer der Könige ist in ein purpurnes Gewand gekleidet und in einen pompösen mit goldenen Blumen durchwebten Scharlachmantel gehüllt; sein Page trägt ein weiss und blaues Atlas-Kleid. Ein gepanzerter Ritter beugt sich über das Jesuskind, wie um sein Gebahren zu belauschen. Der Mohrenkönig trägt einen weissen Turban mit weissem Federbusch und einen glänzend blauen Mantel; sein reiches Kleid ist mit Edelsteinen besetzt. Der dritte König mit grauem Haar und Bart trägt einen scharlachrothen Mantel. In dieser Gruppe drängen sich tausend Tinten zusammen, tausend glänzende und funkelnde Reflexe, die gegeneinander abstechen und wieder ineinander verarbeitet sind, sich nochmals abheben und aufs neue verschmelzen, um die reichste Harmonie der verstreuten Farben zuwege zu bringen. Die scharlachrothe Draperie des alten Königs hält allein ihren Ton grossentheils fest, doch auch sie zeigt eine reiche Faltenmodellirung und besitzt ein Spiel der Töne, welches bei Rubens ungewöhnlich ist. Es ist wie ein Feuerwerk von Tönen, die durcheinanderprasseln und knallen und über das Bild einen Regen von funkelnden Farben sprühen lassen, wie er auf keinem seiner hellfärbigen Gemälde von später wiederkehrt.

Zur Rechten stehen die Diener der Könige, zwei kräftiggebaute Lastträger und sechs Männer, welche die Pferde und Kameele beaufsichtigen und reiten. Vier jener Männer des Gefolges sind nackt; die zwei anderen sind ein Reiter, worin man leicht Rubens selbst erkennt, und ein Page. Die Lastträger mit ihrem kräftigen und leuchtenden aber bräunlichen Fleisch lassen an Michel Angelo denken, so wie das ganze Bild mit seinen kernigen Tönen, seinen tiefen Schatten, seinen minder üppigen Körpern an die Malereien des Südens gemahnt. Zwischen der Gruppe des Königs und jener des Gefolges ist wenig Zusammenhang; die ersten sind entschieden und bunt von Farbe, die zweiten sind Studien nach dem Nackten; aber alles zusammengenommen bleibt das Werk ein Meisterstück, glänzender im Colorit als es Rubens, der gröfste Colorist, jemals hervorgebracht. Es ist voll von Erinnerungen aus Italien; aber zum erstenmale sehen wir, dass der Meister mit dem, was er im Süden gelernt, wucherte, dass ihm, weit entfernt noch ein unselbständiger Nachfolger zu sein, das Bewusstsein seiner eigenen Kraft voll aufgegangen war.

Zu seinen ersten und schönsten Werken gehört ferner sein »hl. Ildefonsus.« Von diesem war der Landesfürst Erzherzog Albert der Besteller, welcher schon als Cardinal und Erzbischof von Toledo die Bruderschaft zum hl. Ildefonsus gegründet, und später, zum Regenten der Niederlande ernannt, zu Brüssel in St. Jacob op Koudenberg der Pfarrkirche seines Hofes eine Filiale jener Genossenschaft gestiftet hatte. Rubens wurde der Ueberlieferung nach veranlasst daran Theil zu nehmen, und liess sich nicht blos die Auszeichnung der vornehmen Genossenschaft wohl gefallen, sondern malte auch für den Altar der Bruderschaft das prächtige Bild, welches 1610 entstanden sein soll. Wir können uns in der That leicht vorstellen, wie der Erzherzog, der bereits früher auf Rubens grosse Stücke hielt, nun da der Künstler in seinem Dienst war sich beeilte, ihm ein Werk von Belang anzuvertrauen. Und hiezu schien die Gelegenheit bei dem persönlichen Antheil von Besteller und Künstler an der Stiftung besonders geeignet. Das Werk blieb in der Brüsseler Kirche bis zum Jahr 1770, in welchem es Maria Theresia von den Kirchenpflegern für 80,000 Fcs. erwarb, und so bewahrt es gegenwärtig neben so manchem Juwel der Antwerpen'schen Schule das Belvedere zu Wien. Es hat sich frischer erhalten, als die Rubens'schen Meisterstücke von Unser-Lieben-Frauenkirche in Antwerpen. Während diese letzteren, relativ gesprochen, etwas Trockenes in der Farbe und etwas Hartes in den Schatten zeigen, hat das Meisterstück in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wien ohne Spur von Welk- oder Taubwerden die Zartheit und durchsichtige Klarheit seiner ursprünglichen Tinten bewahrt.

Es besteht aus drei Tafeln: einem Mittelbild, »das Wunder des hl. Ildefonsus« und zwei Flügelbildern, links den »Erzherzog Albrecht« und rechts die »Erzherzogin Isabella« (Clara Eugenia Isabella) darstellend. Die Legende erzählt das hier vorgestellte Wunder in folgender Weise. Der hl. Ildefonsus, im 7. Jahrhundert Erzbischof von Toledo, hatte die unbefleckte Empfängniss der hl. Jungfrau gegen einige dieses Geheimniss leugnende Ketzer vertheidigt. Unser Liebe Frau war darüber so befriedigt, dass sie ihm die besondere Gunst erwies, in seine Kathedrale niederzusteigen um ihm ein schönes Messgewand von himmlischem Stoffe zu verleihen. Die Casula wird noch in der Kirche bewahrt und der Stein, auf welchen sich Maria niederliess, wurde in die Wand eingelassen mit der Inschrift: „Als die Königin des Himmels mit ihren Füssen die Erde berührte, setzte sie dieselben auf diesen Stein."

So das Ereigniss, welches Rubens im Mittelbilde vorstellen sollte. Der Hintergrund ist durch einen Thron eingenommen, auf welchem Maria sitzt, auf dem Schoos und in den Händen die wunderthätige Casula haltend. Ueber diesem ergiesst sich von links nach rechts ein mächtiger Strahlenbündel, in welchem drei Engel Hand in Hand schweben; zwei von ihnen schwingen Rosenkrone und Rosenzweig. Auf der unteren mit einem Kissen belegten Thronstufe kniet der hl. Ildefonsus, der das Messgewand empfängt und es mit inniger Dankbarkeit und Ehrfurcht küsst. Rechts stehen zwei Jungfrauen mit Palmen in der Hand, links zwei andere: alle vier sehen mit Bewunderung auf das Wunder.

So die ganze Composition, deren geschmackvolle Einfachheit zeigt, dass Rubens hier seine Phantasie zu zügeln weiss, um das allein zu sagen, was zu sagen nöthig ist. Er liess lediglich die Hauptpersonen und die Hauptsache zu Wort kommen. Maria und der hl. Ildefonsus bilden die Mittelgruppe, an welcher er alles Licht und alle Kraft entfaltet, die zwei Frauen beiderseits und die drei Engel in der Luft sind nur Umrahmungen, aus Personen gebildet, die mit Theilnahme aber passiv der Handlung beiwohnen.

Hatte sich aber Rubens auf diese einfache Wiedergabe des wunderbaren Ereignisses beschränkt, und war seine Darstellung in der That ebenso weise in der Auffassung als geschmackvoll in der Anordung, so gebricht es derselben doch an dem Stempel höherer Schöpfungskraft, wie ihn der geniale Meister seinen Hauptwerken aufzudrücken vermochte, und es möchte den Anschein haben, als habe sein Gegenstand ihn nicht genug angeregt, wie er auch uns kühl lässt. Aber er hatte uns etwas anderes zu sagen und zu zeigen als eine einfache Handlung. Das Ereigniss, welches er vorstellte, war wunderthätig: das Eintreten einer himmlischen Kraft in irdische Angelegenheiten, ein Werk der Liebe, durch die Königin der Himmels und der Engel an einem Auserwählten geübt. Seine Schilderung ward unter dieser begeisternden Auffassung einer übernatürlichen Vision ein Blick in den Himmel, in jene Regionen, wo ein anderes als das irdische Licht strahlt, wo schönere Wesen hausen als bei uns, wo die Triebfedern aus reineren und zarteren Gefühlen als die gewöhnlichen menschlichen sind, entspringen.*

---

* Unseres Ermessens liegt dem Bilde einfach die Erinnerung an jene Heiligenversammlungen um die thronende Maria zu Grunde, welche in der italienischen Kunst so beliebt waren, und unter dem Gattungsnamen »Santa conversazione« bekannt sind. Dieselben sind übrigens auch in der altniederländischen Kunst nicht selten, und es zeigt namentlich die häufige Darstellung der sog. Vermählung der hl. Katharina eine ganz verwandte Auffassung. D. U.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von der Betrachtung der handelnden Figuren gleitet das Auge unwillkürlich empor nach der linken oberen Bildecke, wo der Himmel geöffnet scheint um einen in zartem Gold glühenden Lichtstrom durchbrechen zu lassen, welcher erwärmt ohne zu blenden. In diesem Strom von Klarheit schwimmen die Engelchen, baden die übrigen Personen, in ihn ist das ganze Bild getaucht; er beherrscht in seiner schrägen Richtung das ganze Werk. Es ist nicht der schneidige Sonnenstrahl mit seinem weissen Licht und seinem schwarzen Schatten, der ebenso viel Dunkel als Helligkeit schafft; auch nicht jene sengende Hitze, welche glühen und brennen macht, sondern ein stiller wohlthuender Glanz ohne Schatten, der sich zwar abschwächt an den Aussenseiten, der aber auch abnehmend alles noch liebevoll umstrahlt; ein übernatürliches Licht mit einem Worte, ein Ambraduft, der vergoldet, verfeinert, verhimmelt, was er erreicht.

Rubens, der Meister des goldenen Lichts, sprach hier sein höchstes Wort; und doch war seine Palette zu reich, um das Licht allein die verhimmelnde Rolle spielen zu lassen. Neben der übernatürlichen Atmosphäre, in welche er seine Personen hüllte, setzte er noch eine andere Macht, die der Farbe. Maria ist davon die höchste Repräsentantin, der Brennpunkt. In unsagbarem Reize sitzt sie auf ihrem goldenen Thron mit dem Rosenschimmer auf den Wangen, dem zart goldbraunen Haar, den hellbraunen Augen, ein Ideal von Gesundheit und Lieblichkeit. Sie trägt ein rothes Unterkleid und einen blauen Mantel, wie gewöhnlich in Rubens' Werken, und behält ihre volle Kraft und Frische des Tones in jenem wahren Himmelslicht, vor welchem die vier Frauengestalten und sogar die ernstere Gestalt des hl. Ildefonsus einigermassen verbleichen und verschwinden. Wie im Herzen der Rose die Farbe am intensivsten und tiefsten ist und die Tinten gleichsam in zarten Kreiswellen von Blatt zu Blatt sich abschwächen, so dass das tiefe Roth vom Mittelpunkte aus in die blassere Rosenfarbe des äussersten Blätterkreises ausläuft, so verhalten sich auch die umgebenden Personen zu dieser Mittelfigur, den Farbenglanz, der von Maria ausströmt, theilend, fortsetzend und sanft verduftend. Wie aber in der Rose die milden Tinten noch in zarter Frische prangen, so glänzt Maria's Umgebung auch hier noch mehr denn gewöhnlich in Reichthum von Farben und Zartheit der Töne. Das weisse Atlaskleid mit goldenem Besatz und der Hermelin der Frau neben ihr; der Gaze-Schleier und das braunrothe Atlaskleid der anderen Frau bilden in dem durchfunkelnden Licht eine Gruppe, worin Alles an Farbenpracht zusammenwirkt.

Das dritte Meisterstück, das Rubens schuf, war seine berühmte »Kreuzaufrichtung«, die bei ihm durch den Pfarrer und Kirchenpfleger der St. Walburgiskirche für die Summe von 2600 Gulden bestellt wurde, und die er 1610 ausführte.

Das Gemälde befand sich ursprünglich auf dem Hochaltar dieser Kirche, einem Altar, welcher aus doppeltem Grunde ein „Hoch-"Altar zu nennen war, indem unter ihm ein offener gewölbter Durchgang durchlief. In der ursprünglichen Skizze, die wir noch in Holford-House zu London sehen, befindet sich der grosse Jagdhund, der jetzt auf der Mitteltafel steht, zur Linken; zwischen dem Kreuz und den Figuren von Maria und Johannes sitzen drei Männer in den Bäumen um die Kreuzigung näher zu sehen, und unten sind viel mehr Figuren angebracht als in dem ausgeführten Bild. Auch in dem Kupferstiche, den Witdoeck 1638 von diesem Werke herstellte, und zwar wahrscheinlich nach einer anderen Skizze, steht der Hund auf der linken Seite. Die Ueberlieferung will, dass Rubens verschiedene Jahre nach der Vollendung des Werkes an dem Hund die Versetzung vornahm; und in der That erfahren wir aus den Kirchenrechnungen, dass er 1627 sein Werk überarbeitete. Zu dem Gemälde

gehörte früher eine Darstellung von Gott Vater, welche so über das Mittel des Ganzen gesetzt war, dass Christus seine Augen nach ihm richtete. Dieser Theil und drei kleine unter dem Hauptgemälde angebrachte Staffelbilder, ein »Christus am Kreuz«, »der Tod der hl. Walpurgis« und ihre »Himmelfahrt«, wurden 1737 anlässlich des Umbaues des Altars durch die Kirchenvorstände* verkauft, eine Plünderung, die namentlich deshalb zu beklagen ist, weil jener Gott Vater einen integrirenden Bestandtheil jenes Hauptwerkes bildete. Mit so vielen anderen Gemälden wurde auch die Kreuzaufrichtung während der französischen Invasion von 1794 nach Paris gebracht, von wo es erst 1816 nach unserer Stadt zurückkam. Da aber inzwischen die Kirche, in welcher es früher stand abgebrochen worden war, ward es durch die damalige Stadtbehörde in die Frauenkirche gebracht.

Wollen wir nun das gewaltige Werk näher betrachten. Der Maler hatte an die Worte des Evangeliums gedacht: „Und von der sechsten bis zur neunten Stunde deckte Finsterniss die ganze Erde." Die Sonnenscheibe hat eine rothe feurige Farbe angenommen und der Mond zeichnet sich dunkelgrau gegen sie ab. Unheimlich ist das fahle Licht und greifbar sind die Schatten, die in Folge davon auf die Scene fallen. Den ganzen Hintergrund nimmt die steile Wand des Golgatha ein, zur Seite mit etwas rauher Vegetation behangen. Nur zur Rechten ist ein schmaler Streifen des Himmels zu sehen, blau nach unten, aber nach oben mit Wolken bedeckt, die dichter und dichter werden und von wollfarbenem Weiss in tiefes Schwarzgrau übergehen.

In diesem düsteren Licht, in dieser unfreundlichen Natur sind neun derbe Männer mit der Verrichtung ihres Henkerwerkes beschäftigt; zwei arbeiten am Fuss des Kreuzes, um es aufrecht zu stellen, drei ziehen an der Mitte und zwei an den Armen, während ein letzter sich anstrengt es mit einem um die Kreuzung von Hauptpfahl und Querholz geschlungenen Tau empor zu ziehen. Vom ersten bis zum letzten zeigen alle diese Henker eine gewaltige Muskelbildung, einer wahren Riesenschaar gleichend. Sie arbeiten nicht mit Eifer, sondern mit Wuth; wie Raubthiere halten sie ihre Beute fest; ihre Züge sind verzerrt, ihre Augen schwellen aus ihren Höhlen, ihre Arme und Beine sind gespannt wie Stahl, wir wähnen den aus ihren Kehlen gurgelnden Athem zu hören.

Man kann sich keinen draftischeren uud vollständigeren Ausdruck von roher Kraft und wüster Gewalt vorstellen als diese ziehenden und stützenden und hebenden Gestalten, keck hingesetzt auf den Grund, auf einen Vorsprung des Bodens, gegen die Bergwand, überall, wo ein Standpunkt zu finden war. So grimmig und gewaltsam mussten die mythischen Riesen ausgesehen haben, als sie den Ossa auf den Pelion thürmten. Und schrecklich ist diese ganze wüthende Rotte nicht allein durch ihre Kraft, sondern auch durch die Unbarmherzigkeit und Gefühllosigkeit, mit welcher sie ihr Henkerwerk verrichten. Der Riese mit seinem häslich kahlen Kopf und den widerwärtig knorrigen Muskeln, der in der Mitte des Bildes an der Aufrichtung arbeitet, verräth deutlich den Abscheu des Malers vor diesen Männern und ihrem Werk. Christus und sein Kreuz sind ihnen ein Gewicht; weder um seine Gottheit noch um seine Menschheit, weder um seine Leiden noch um seine Ergebung bekümmern sie sich. Ein einziger unter ihnen, der geharnischte Ritter, Rubens' Bildniss, erhebt seine Augen einigermassen theilnehmend zu dem Dulder.

Um so ergreifender tritt die Gestalt des Gekreuzigten zwischen seinen Peinigern heraus. Auch sein Körper ist kräftig gebaut: weder durch Leiden

* Descamps, La vie des peintres. Marseille 1842. I. 188.

noch durch Schmerz hat er seine Schönheit verloren, und läßt insoferne am wenigsten an einen Martyrer denken; aber in seiner Haltung, seinem Ausdruck, seinem Blick hat der Dichter alle Poesie seines Dramas zusammengefaßt. Während alle Henker in unangenehm verschränkter ermüdender Haltung verkrümmt stehen und blos stückweise gesehen werden, liegt Christus in seiner vollen Länge gerade ausgestreckt, jene beherrschend durch Schönheit und Klarheit seiner Gestalt. Wie in einer mächtigen krampfhaften Geberde der äußersten Hoffnungslosigkeit strecken sich seine beiden festgenagelten Arme zum Himmel und scheinen um Erbarmen zu flehen; das Angesicht folgt derselben Richtung, und aus seiner grauen Bläße, aus den starr nach oben gerichteten Augäpfeln spricht eine wehmüthige aber herzzerreißende Klage. Keine Verzweiflung, keine Verzerrung der Muskeln ist an dem noch immer göttlich schönen Antlitz zu sehen; aber das innige Vertrauen und die Unterwerfung, womit die Augen ihre stumme Klage ausdrücken, geben ein sprechendes Zeugniß von der Unschuld des Dulders, von dem Unverdienten seiner Qual. Wir kennen in Rubens' ganzem Gemäldeschatz, ja in dem irgend eines anderen Künstlers, nichts was über diesem Christuskopf steht.

Bestimmt ausgesprochene Farbe ist wenig an dem Gemälde. Ein rothes Stück Tuch in der Mitte, ein blaues unten rechts, ein weiß- und brauner Hund links: dieß sind die einzigen Punkte, die Abwechslung geben und das leuchtende Fleisch noch kräftiger aus dem braunen Grundton heraustreten lassen. Um eine gewaltige Wirkung mit seinem Gegenstand zu erzielen, hielt er bunte Farben für zu schwach. Mit dem Dichter empfindend: „dieß heischt der Pinsel der Natur: keine Farbe, aber Sonnenstrahlen;" war er sich bewußt, nur aus der warmen aus dem tiefen Dunkel hervorbrechenden Glut Macht genug gewinnen zu können, um mit der entfesselten Kraft seiner Bewegung Schritt zu halten. Die Lichtmasse, die aus den gewaltigen Muskeln und angespannten Schultern wie aus glühenden Metallklumpen strahlt, ist übermächtig, alleinherrschend, durchschneidet als ein gewaltiger Streifen das ganze Bild von unten nach oben, und bringt durch ihre erschütternde Kühnheit eine ängstigende Wirkung hervor. Sogar in ihrer Richtung zeigt sie eine geniale Erfindungskraft, indem die schräge Linie, die sich kühn durch das ganze Bild zieht, und deren Hauptbestandtheil der Körper Christi ausmacht, den Moment der Action schlagend zur Geltung bringt. Christus hängt, ohne unbeweglich zu sein; das Kreuz liegt nicht und steht nicht, sondern ist in der Aufstellung begriffen; man sieht den Effekt von der Anstrengung der Henker, nemlich die dadurch hervorgebrachte Hebung. Das ist eine glückliche Erfindung, ein kühner Griff ins Wahre, von einer Wirkung, die keinen Beschauer bewußt oder unbewußt unberührt oder die sich jemals wieder vergessen läßt.

So stellt sich das dritte große Werk, das Rubens nach seiner Rückkunft aus Italien schuf, dar als ein Werk von sprudelnder, entfesselter Kraft in Ton, Handlung und Körperformen. All das Jünglingsfeuer glüht darin, all die ungestüme Schaffenslust durchwühlt es, und all die Sicherheit einer gereiften Kunst, die in ihrer größten Kühnheit doch von Hand und Geist Meister bleibt, strahlt daraus hervor. Noch einen Schritt weiter und das Rauhe wird zur Ungeschlachtheit und die derben Riesen werden zu Ungeheuern thierischer Muskelkraft; allein der sichere hohe Geschmack des großen Künstlers wußte die Grenze zu finden, und die Kühnheit wird keine Wüstheit, der mächtige Hauch der Inspiration keine die Grenzpfähle des menschlichen Kunstschönen entführende Windsbraut, und das Bild blieb hinreißend an Macht, an Ton, an Einheit und Ganzheit in Auffassung wie Ausführung.

Rubens' viertes Meisterstück war die »Kreuzabnahme«. Er malte es

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

für die Schützengilde, von welcher damals Nicolaus Rockox, sein Busenfreund, Hauptmann war. Es wurden dafür dem Maler 2400 Gulden bezahlt, wozu ihm die Gilde noch ein Stück ihres Hofes abtrat. Dass es 1611 und 1612 ausgeführt wurde, erhellt aus folgenden Aufzeichnungen der Schützengilde: „Am 7. September 1611 ist das Bild von der Vorstandschaft bei Peter Paul Rubbens in Gegenwart des Hauptmannes Nicolaus Rockox bestellt worden." „Bei drei Besichtigungen des Bildes im Hause des genannten Rubbens anno 1611 ist an Trinkgeld für die Schüler und für geschenkten Wein verausgabt worden fl. 9.10." „Im Jahre 1612 ist das Gemälde aus dem Hause des genannten Rubbens abgeholt worden." Im Jahre 1615 ward das Uebereinkommen bezüglich der Grundüberlassung vollzogen, und die Summe von 8 Gulden 10 Stüber für ein Paar Handschuhe bezahlt, die Rubens als Geschenk für seine Frau bedungen hatte. Diese Summe erscheint nicht zu gross, wenn man erwägt, dass die Handschuhe damals aufs kostbarste besetzt waren und Geschenke bildeten, die man den höchsten weiblichen Persönlichkeiten ver ehrte. Das Gemälde wurde 1794 von dem Altar der Schützengilde durch die Franzosen nach Paris mitgenommen und kam 1816 nach Antwerpen zurück, wo es als würdiger Zwillingsbruder der Kreuzaufrichtung im Querschiff der Frauenkirche angebracht wurde und als Gegenstand der Bewunderung der ganzen Welt noch hängt.

Rauher Felsen soll den Hintergrund des Gemäldes bilden, aber diesen kann man nur muthmassen; denn in dem tiefen pechschwarzen Grunde unterscheidet man von Luft und Natur nichts anderes als links gegen den Boden ein Stück des feurig roth gestreiften Himmels. Der Hintergrund ist augenscheinlich keine Nachbildung nach der Natur: er dient Rubens lediglich, um sein farbenreiches Gemälde noch farbiger sich abheben zu lassen.

Noch ehe man das Gemälde genauer untersucht und beschreibt, drängen sich schon die Worte „farbenreich" und „farbig" unwillkürlich in Mund und Feder. Bei dem ersten Blick, der erstmaligen Besichtigung packt schon noch ehe man sich über den Gegenstand der Darstellung gefragt hat das Sonnige, das Reiche, das Frische, das es ausstrahlt; und wenn man es zum hundertstenmal wiedersieht kommt uns noch etwas daraus zugeströmt, was uns plötzlich und lebhaft ergreift wie ein durch die Wolken brechender Lichtstrahl; Auge und Herz öffnen sich freudig, es ist für beides ein Fest: ein Fest des Lichtes, ein Jubeltag der Sonne.

Das rohe Kreuz steht noch aufrecht, doch sieht man davon nur den obersten Theil; drei Leitern lehnen daran, von welchen zwei lediglich die höchsten Sprossen braun auf schwarz durchscheinen lassen. Christus ist losgemacht und hängt in der Mitte der Tafel in einem Leichentuch von warmem weisgelben Ton. Ueber die Kreuzarme beugen sich zwei Arbeiter: der jüngere mit nacktem Oberleib hält in der einen Hand einen Zipfel des Leichentuchs fest und folgt mit der anderen in einer sehr natürlichen Geberde von Besorgtheit dem Leichnam, den er so eben losgelassen hat. Der zweite Arbeiter, ein alter Mann mit nackten Armen und graulichem Oberkleid, hält Christus noch bei einem Arm fest und lässt ihn sanft niedergleiten. Zwischen den Zähnen hält er in nicht minder ausdrucksvoller Geberde das Leichentuch eingeklemmt.

In der Mitte in gleicher Höhe mit dem Leichnam Christi befinden sich zwei ehrwürdige bärtige Gestalten, die sich dicht an den Leichnam schliessen, aber ohne mitzuarbeiten nur bereit sind helfend einzugreifen. In einem Halbkreise um Christi Leiche geschaart sieht man noch vier Personen. Rechts steht Johannes mit dem einen Fuss auf der Leiter, mit dem anderen auf dem Boden. Der geliebte Apostel ist Hauptperson bei dem Werk: wem konnte

auch das Liebeswerk beſſer anvertraut werden als dem Jünger, der beim letzten Abendmahl an Chriſti Herzen ruhte? Auf ſeiner Bruſt empfängt er die Leiche, ſein Oberleib iſt nach rückwärts gebeugt, ſein linker Ellenbogen ſtützt ſich gegen ſeine Hüfte um ihm mehr Widerſtandskraft zu geben, ſeine ausgebreiteten Arme ſtützen Leib und Beine des Gekreuzigten.

Links unten kniet Maria Magdalena, nicht die büſſende Sünderin, ſondern die Freundin Maria's und auch die Freundin von Rubens. Sie iſt ſein Liebling; ihre goldblonden Locken, ihr ſammtenes, milchiges, durch das reine jugendliche Blut roſig gefärbtes Fleiſch, ihre jungfräulichen ungetrübten Züge, man findet ſie hier wie auf hundert anderen Gemälden: allzeit dieſelbe liebliche, zartſinnige, gefühlvolle, junge Frau, ſeine zweite Frau, wie jene ſagen, die nicht wiſſen, daſs Rubens bereits dieſe Magdalena's malte, als Helena Fourment noch nicht geboren war. Sie war daher ſicher nicht ſeine zweite Gattin, übrigens auch nicht ſeine erſte, ſondern vielmehr ein Kind ſeiner Künſtlerſeele, worin er zeigte wie er ſich die vlämiſche Frau in ihrer Schönheit dachte: ſammtweich an Leib und Gliedern, mit goldblonden Locken, zarten Herzens, eine Miſchung von kindlicher Einfalt und jungfräulicher Liebe. Ihr iſt der erſte Platz auf dem Gemälde, in der Mitte, im Vorgrunde, Chriſtus zunächſt eingeräumt, ihre Hand ruht auf ſeinem Fuſs, ſein Fuſs berührt ihre Schulter. Ihr werden hier wie ſonſt die ſchönſten Kleider zu Theil: gewöhnlich das goldgelbe Seidengewand, hier ein bronzegrünes Kleid, das in ſtillen goldenen Reflexen auf den normalen Falten glänzt. Hinter ihr, etwas kindlicher in Form und Ausdruck, kniet Maria Cleophas und ſteht Chriſti Mutter; blaſſen Angeſichts durch die langdauernde Angſt und den herzzerreiſsenden Schmerz, den ſie bis zu dieſer letzten Liebespflicht gelitten. Rührende Theilnahme und mütterliche Beſorgtheit ſprechen aus der Geberde, mit welcher ſie die Hände ausſtreckt um zu verhindern, daſs der Leichnam unſanft herabkomme; ehrfurchtsvolles Mitleiden liegt in dem Blick, den ſie auf ihr Kind richtet.

Der Leichnam Chriſti ſelbſt endlich zeigt einen trotz der Lebensloſigkeit bildſchönen Körper. Rubens weiſs einen Mittelweg zu finden zwiſchen der völligen Steifheit des bereits kalten Todten und dem unſehbaren Zuſammenſinken des eben Geſtorbenen. Er läſst ſeinen Chriſtus feſt- und auseinanderhalten, ſo daſs der Leichnam in die Form gebracht werden kann, wie ſie der Maler, wir ſagten faſt der Bildhauer, für vortheilhaft erachtete. In breiter naturgemäſser Lage hängt er in der Mitte des Gemäldes, mit dem linken Arm, an welchem er feſtgehalten wird in der Höhe, den rechten Arm, deſſen eingezogene Hand auf dem Beine ruht, im Winkel gebogen von dem Körper abſtehend — nach Eugène Fromentin's zutreffender Vergleichung: „ſchön wie eine abgeſchnittene Blume.“*

Das in Wahrheit leb- und kraftloſe Haupt Chriſti wird durch deſſen Schulter geſtützt, auf welche es herabgeſunken iſt. Die friſchen noch wohl gerundeten Formen, der feine edle Gliederbau, das auf die Bruſt fallende gelblich warme Licht halten jeden Gedanken von Abſcheu und Schauder fern. Wären nicht die blaugrauen Tinten, die unter der warm gefärbten Haut die Todtenfarbe durchfühlen laſſen; wären nicht die abgeſpannten, erweichten Muskeln, die hie und da eingeſunken ſind, ſo würde man wähnen, einen bildſchönen Mann zu ſehen, der durch Uebermüdung und Leiden erſchöpft, in feſten Schlaf geſunken iſt.

---

* Eug. Fromentin, Nos maîtres d' autrefois. Paris 1876.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Allen Perſonen iſt hier als vorherrſchendes Kennzeichen eigen, anſprechend und farbig zu ſein. Jede von ihnen beſitzt die Schönheit, die ſeiner Stellung, ſeinem Alter und der Rolle die er ſpielt zukömmt. Die Arbeitsleute oben zeigen energiſches Muskelwerk und kühn verkürzte Körper, bedeutſamer und gemeſſener ſind die ehrwürdigen Männer in der Mitte, männlich ſchön, ruhig und doch kräftig wirkend, iſt Johannes, während die Frauen durch ſanftere Formen, zartere und tiefere Gefühle ſich auszeichnen. Aber unter all den ſchönen Geſtalten iſt immer noch der todte Chriſtus die ſchönſte, er nimmt ebenſo für unſer Auge den Hauptplatz durch ſeine Form ein, wie er in unſeren Gedanken vorherrſcht.

Der Farbenglanz iſt eher berechnet und beſcheiden, als kühn und überflüſſig angebracht. Johannes Gewand bildet einen kräftigen rothen Fleck, der keck vorne hingeſetzt iſt und in der Mitte des Bildes durch die rothe Mütze das Gegengewicht erhält. Alle übrigen Töne erſcheinen nur gleichſam dämmernd und dazu da um die mächtigen Schatten nicht in das tiefe Dunkel fallen zu laſſen; alle wirken nur zuſammen, um die ſchönen leuchtenden Fleiſchtöne des herrlichen Chriſtus, die warm braune Haut der Arbeiter oben und das milchweiſse Fleiſch der Magdalena unten noch mehr hervortreten zu laſſen. Der Leichnam mit ſeiner matten gelblichen Färbung, der um ſo wirkungsvoller ſcheint, als er von dem helleren weiſsen Leichentuche und von dem Hochroth des Gewandes des Johannes abgeht, beherrſcht das Ganze ebenſo in der Farbe, wie deſſen Form Alles an Schönheit übertrifft. In dem unwiderſprechlichen Uebergewicht, welches der todte Chriſtus über die ihn umringenden Perſonen hat, iſt die ganze Einheit der ſtofflichen Bemeiſterung, in dem Zoll von Liebe und Ehrfurcht, welchen dieſe ihm darbringen, iſt die moraliſche Einheit, die tiefgedachte, beſeelende Auffaſſung ausgeſprochen. Die ganze würdige Menſchengruppe, welche ſo anziehend und leuchtend von den Armen des Kreuzes nach unten hängt, wird aufs innigſte verbunden durch die gemeinſame Beſorgtheit für den Heiland. Von der erſten bis zur letzten Figur ſind alle mit ihm beſchäftigt, aller Augen ſind auf ihn gerichtet, aller Hände nach ihm ausgeſtreckt, um ihn zu halten, zu ſtützen, zu empfangen, hängend oder ſtehend oder kniend; oben, unten, zur Seite arbeiten die Körper aller für ihn und ſchlieſsen ſich alle in einen dichten Kreis um ihn als ein ſprechendes Sinnbild der zarten ehrfurchtsvollen Liebe, welche ſie ihm geweiht hatten.

Die ſchöne, wohl berechnete, glücklich erfundene, gewählt zu Stande gebrachte Einheit von Gefühl, Handlung und Licht; die zutreffende Uebereinſtimmung jeder Perſon mit der anderen und mit ſeiner eigenen Aufgabe gibt dieſem Meiſterſtück ſeine eigentliche hohe Bedeutſamkeit: es iſt ein wahrhaft harmoniſches Werk. Eine jener glücklichen Melodien, in dem Reich des vollendet Schönen geboren, um menſchliche Worte zu begleiten und ihnen den ſchönſten Klang zu verleihen, rauſcht durch dieſs Werk, das Geiſt und Auge befriedigt und eine lichte Weihe in unſer Gemüth bringt.

Wenn wir die »Kreuzabnahme« mit der »Kreuzaufrichtung« vergleichen — und wie ſollten wir die Vergleichung nicht machen, da ſie Jahrhunderte vor uns gemacht haben, und die Stätte ihrer nunmehrigen Aufſtellung ſie uns von ſelbſt aufdrängt — dann finden wir viel Uebereinſtimmung aber unendlich mehr Verſchiedenheit zwiſchen beiden. Hier wie dort arbeitet Alles rings um und für Chriſtus, hier wie dort zieht eine ſchräge Linie durch das Bild, hier wie dort iſt Chriſtus umrahmt von den übrigen Perſonen und ragt über ſie empor. Dort aber wird Henkerswerk verrichtet, hier Freundesſorge geübt; dort ſprechen wüſte Kräfte und rohe Thaten aus jeder Linie und Muskel, hier iſt Behutſamkeit in jeder Bewegung zu leſen; dort war man unbarmherzig,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

höchstens gleichgültig, hier beklagt und verehrt man den Heifsgeliebten; jäh zuckt dort die Linie durch das Bild, hier quillt sie anziehend, kaum fühlbar, lediglich um die Vorstellung von Stillstand zu beseitigen. Auch die Menschen sind anders: anstatt der riesigen Wüthriche von dort sind es hier gesunde Arbeiter, kräftig von Gliederbau, aber noch reicher an Schönheit denn an Kraft. Anstatt der breiten ungestümen Pinselführung und Zeichnung, der sprudelnden überströmenden Körperformen und der stürmischen Bewegungen, haben wir hier ein Werk noch immer reich an Inspiration aber ruhiger bedacht und abgewogen, überlegter, sorgfältiger und feiner entwickelt, ausgeführt und vollendet. Die Gefühle, welche seine Personen erfüllen, scheinen auch Rubens beseelt zu haben; gewaltig schilderte er eine That der Gewalt, liebevoll und sorgfältig einen Act der Liebe und Sorge.

Man frage nun nicht, welches Stück das schönere sei? So wie sie in ihrer Art auseinandergehen, so wird auch deren Beurtheilung auseinandergehen, je nach der Art der Beurtheiler. Wer mehr für Kraft und Kühnheit eingenommen, der wird die »Kreuzaufrichtung« wählen, wer mehr Sinn für Schönheit hat, wird der »Kreuzabnahme« den Vorzug geben.

Vier Meisterwerke hat also Rubens in den vier ersten seiner Meisterjahre zu Stande gebracht: das erste, worin er all seine Farbe und allen Glanz entfaltete, das zweite, worin er alle Zauberkraft seines Lichtes strahlen liefs, das dritte, worin er allem Ungestüm seiner Phantasie, aller dramatischen Erfindung seines Künstlergemüthes die Zügel schiefsen liefs, und das vierte, worin er die Schönheit der Gruppe, der Linie und Bewegung, das Gleichgewicht unter allen Theilen der Composition, die reiche Harmonie seines Geistes und seines Pinsels bewundern liefs.

Der Abstand, welcher zwischen diesen Werken und jenen liegt, die er in Italien malte, ist unermefslich. Wir dürfen es sagen, dafs niemals ein Künstler eine so plötzliche Umwandlung erfuhr, wie die war, welche bei Rubens nach seiner Rückkehr Platz griff. Nicht als ob Rubens in den vier besprochenen Meisterwerken alle italienischen Erinnerungen abgeschüttelt hätte; weit entfernt davon. In den »drei Königen« sahen wir den südlichen Einfluss vorherrschen; auch der »hl. Ildefons« läfst in der einfachen Handlung, energischen Farbe und gelbbraunen Belichtung noch stark an die Italiener denken; seine »Kreuzaufrichtung« erinnert in ihrer kraftvollen Muskelentfaltung an Michel Angelo in ihrem mächtigen Helldunkel ebenso wie die brauen Seitenfiguren in den »drei Königen« an Caravaggio; seine Kreuzabnahme mit ihrem Gleichgewicht in Linie und Farbe, mit ihren schönen majestätischen Formen, setzt sich neben und über das Vollendetste, was an jener Seite der Alpen hervorgebracht wurde. Aber allmälig löste der Riese die Bande, welche seine freien Bewegungen hinderten, und in den drei letzten Stücken folgte er nicht mehr ängstlich und bescheiden seinen grofsen Vorgängern, sondern streitet mit ihnen um den ersten Rang. Jeden von ihnen greift er in dem Gebiete an, wo er seine glänzendsten Triumphe erlangte, Tizian nnd Correggio in ihrem herrlichen Licht, Tintoretto und Michel Angelo in ihrer mächtigen Entfaltung von Menschenmassen, Raphael in der Harmonie seiner Schöpfungen, und neben alle setzte er sich vom ersten Augenblicke an als ebenbürtig, indem er zu ihren Eigenarten seine Besonderheit fügte und seinen Stempel auf alle seine Werke drückte.

Rubens' »Kreuzaufrichtung« ist das letzte Werk seiner ersten, seine »Kreuzabnahme« das erste Werk seiner zweiten Epoche. Wir sahen bereits, dafs in seiner italienischen Zeit die dunkelbraunen Schatten und die warmbraunen Fleischtöne eine grofse Rolle spielten, dafs die Farbe von minderem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Belang und die Neigung zum Rieſenmäſsigen ſtark ausgeſprochen war. In ſeiner folgenden Art erlangt die Farbe allmälig die Oberhand über das Helldunkel, die Bilder werden ſonniger und durchgeführter, die Umriſse ſind deutlich gezeichnet. Dieſe Art dauerte bis um das Jahr 1625 und umfaſst unter Anderem die Gemälde von Mecheln, die „vier Welttheile", den „hl. Franciscus Xaverius", den „hl. Ignatius" und die „Himmelfahrt" im Belvedere zu Wien, den „Kalvarienberg" und den „hl. Thomas" im Muſeum zu Antwerpen, die „Amazonenſchlacht" und das groſse „jüngſte Gericht" in der Pinakothek zu München, den Deciuscyclus und die „Kinder des Rubens" in der Lichtenſtein-Gallerie zu Wien, die Medicisgallerie im Louvre, die „Himmelfahrt" in der Frauenkirche zu Antwerpen, die Porträts von Charles de Cordes und ſeiner Frau im Muſeum zu Brüſſel und hundert andere. In ſeiner dritten Periode wird Rubens' Malweiſe immer breiter und breiter, die Umriſse verlieren ihre Schärfe und Beſtimmtheit, die Farbe liegt nicht mehr entſchieden und in gröſseren Flächen auf der Leinwand, ſondern ſpielt und verſchmilzt in zahlloſen Reflexen und Uebergängen in einander, die Schatten verſchwinden mehr und mehr, bis gegen das Ende ſeines Lebens Rubens nur mehr Licht gegen Licht wirken läſst. Dieſes Licht, in ſeiner erſten Periode braun, in ſeiner zweiten intenſiv, wird immer blonder und gewinnt in ſeinen Abſtufungen gegen das Dunkel hin den goldenen Schimmer von reifem Korn. Zu dieſer letzten Art gehören die „Anbetung der Könige" im Muſeum zu Antwerpen, die „Kreuztragung" im Muſeum zu Brüſſel, der „bethlehemitiſche Kindermord" in München, das „Venusfeſt" und das „Rubensporträt" im Belvedere zu Wien, die zahlreichen „Porträts der Helene Fourment", die „Bauernkirmes" im Louvre, die Malereien für den Einzug des Prinzen Ferdinand und der gröſste Theil von den Landſchaften. Hält man dieſe datirenden Kennzeichen feſt, deren Zuverläſſigkeit hundert Gemälde beweiſen, ſo fällt es in der Regel nicht ſchwer, die Entſtehungszeit eines Rubens'ſchen Gemäldes auf ein Luſtrum zu beſtimmen.

Die Beſtellung ſeiner erſten Meiſterſtücke zeigt, wie raſch Rubens' Name berühmt geworden war; ihre Vollendung lieſs ihm die Arbeit förmlich zuſtrömen. Damals fing er ſeine weitverzweigte und übermenſchlich fruchtbare Thätigkeit erſt recht an; groſse Altartafeln und Kabinetsſtücke zu hunderten, ganze Serien von Gemälden für Kirchen und Paläſte verlieſsen ununterbrochen ſeine Werkſtatt.

Wir finden durch ſein eigenes Zeugniſs beſtätigt, daſs er den Pinſel ſeiner begabteren Schüler in ſeinen alles umfaſſenden Arbeiten zu benutzen wuſste. In einer Liſte von Gemälden, die er am 3. November 1618 an Lord Dudley Carleton den engliſchen Geſandten im Haag, ſandte, gedenkt er des verſchiedenen Antheils an der Ausführung ſeiner Werke in der unzweideutigſten Weiſe. * Einen Prometheus an den Kaukaſus gefeſſelt mit einem Adler, der ihm die Leber aushackt; der Prometheus von mir, der Adler von Snijders, Preis 500 Gulden. Leoparden, nach dem Leben gemalt, mit Satyren und Nymphen; ganz von mir gemalt mit Ausnahme der ſehr ſchönen Landſchaft, die von der Hand eines in dieſem Fache ſehr tüchtigen Meiſters ſtammt. Eine Suſanna, gemalt von einem meiner Schüler, und von mir übergangen." Von den zwölf Gemälden, die er anbietet, ſind fünf ganz von ihm, fünf hatten ſeine Schüler nach ſeinen Entwürfen untermalt und er vollendet, in zweien waren Thiere und landſchaftliche Hintergründe durch ſeine Gehülfen angebracht.

Wie man aus dieſer Aufzählung und aus mehren anderen glaubwürdigen Zeugniſſen ſieht, malte Rubens nur einen Theil ſeiner Werke allein, der andere

* Noel Sainsburg, Op. cit. p. 45.

Theil wurde durch ihn skizzirt, dann durch seine Schüler auf Leinwand oder Holz übertragen und endlich durch des Meisters Hand übergangen. Rubens und die Liebhaber schätzten seine Malereien um so höher, je mehr er selbst daran Hand angelegt, und es ist nicht zu verwundern, dass das Verhältniss zwischen dem Antheil des Meisters und jenem der Schüler von Werk zu Werk verschieden sein konnte. Von vielen unter Rubens' Stücken wurden Wiederholungen gefertigt, und es ist unnöthig zu sagen, dass in der Regel die zweite Ausgabe durch die Schüler besorgt und durch den Meister nur corrigirt wurde. Als Beispiel möge die grosse Löwenjagd dienen, die er 1617 für den Herzog von Bayern malte und von welcher er 1620 dem Lord Dudley Carleton eine Wiederholung anbot.*

Auch unter den Arbeiten der Schüler wurde durch die Besteller ein Unterschied gemacht, und van Dijck von vorne herein für den besten gehalten. Als die Jesuiten 1620 die Deckenbilder ihrer Kirche bei Rubens bestellten, bedangen sie, dass er die Zeichnung machen solle, und die Gemälde „durch van Dijck, wie durch einige andere seiner Schüler" ausgeführt werden sollten. Dass seine Schüler würdig zu nennen waren, ihm ihre Hand zu leihen, werden wir später sehen, wenn wir von ihnen besonders zu sprechen haben. Hier nennen wir nur als die bekanntesten von jenen, die sein Atelier besuchten, van Dijck, Cornelis Schut, Erasmus Quellin, van Tulden, Frans Wouters und Abraham van Diepenbeck.

Ein paar Briefe von Balthasar Moretus Hand gewähren uns einen belehrenden Einblick in das Verhalten des Rubens seinen Käufern gegenüber, so wie es sich in verschiedenen Perioden seines Lebens entwickelte. 1615 schrieb dieser Freund unseres Meisters an einen seiner Kunden. „Wir wollen es dabei machen, wie ein vornehmer Maler von der Art unseres Rubens in Antwerpen, der einen der Schätzung unkundigen Kunstliebhaber an einen gemeineren und daher für geringeren Preis arbeitenden Maler verweist, da es ihm für seine bedeutenderen und darum auch theureren Gemälde nicht an Abnehmern fehle." ** Am 31. August 1630 dagegen schreibt derselbe an einen anderen Correspondenten: „Ich habe mit Herrn Rubbens gesprochen, und ihm unumwunden von hundert Thalern gesagt, die Ihr Euch kosten lassen wolltet, worauf er antwortete, dass er von den drei Gegenständen keinen unter zweihundert machen könnte, da zu viel Arbeit daraufgehe. In so ferne Ihr aber Diana mit zwei Nymphen oder irgend einen anderen Gegenstand mit zwei oder drei Personen gemalt haben wolltet, würde er Ihnen gerne für die dafür gebotenen 100 Thaler zu Diensten stehen. Erwarte darauf Eure Antwort." — Am 22. October desselben Jahres schrieb Moretus noch einmal an denselben ... „Was Herrn Rubens betrifft, so ist er gerne gefällig, wenn es ohne seinen Schaden geschehen kann, falls Euch mit einem Bilde von drei oder vier Figuren gedient und die Gröfse, welche Ihr für 100 Thaler begehrt habt, genehm ist." ***

Unverkennbar spricht aus diesen Sätzen in dem Briefe von 1615 der Künstler, in jenen von 1630 mehr der Fabrikant. Es ist diese Aenderung auch ganz begreiflich, Angesichts der unglaublich grossen Zahl von Stücken, die aus

---

* Noel Sainsburg, Op. cit. p. 16 und 53.

** Balth. Moretus Philippo Peralto S. I. Toleto 9. April 1615. Atque ea in re elegantiorem aliquem pictorem imitamur, qualem Antverpiae Rubenium habemus, qui imperitum artis aestimatorem ad rudem et proinde minoris pretii artificem a se ablegat: neque enim ipsi desint elegantissimae suae picturae etsi alias cariores emptores. (Archiv des Museum Plantin-Moretus.)

*** Balth. Moretus an Jan van Vuecht in Madrid (Archiv des Museum Plantin-Moretus).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſeinem Atelier hervorgingen. Denn man darf immerhin die Zahl der Gemälde und Zeichnungen, die unter Rubens' Namen gehen, auf 2500 ſchätzen; und wenn man auch annimmt, daſs darunter 500 unechte mitgezählt ſind, ſo ſteht doch auſser Zweifel, daſs Rubens in den 40 oder richtiger 32 Jahren ſeiner Thätigkeit, wenn auch ſein Pinſel noch ſo fruchtbar war, dieſe coloſſale Menge von Bildern unmöglich allein ausführen konnte, und mindeſtens die Hälfte unter Mitwirkung ſeiner Schüler entſtanden ſein muſs. Sorgfältiges und vergleichendes Studium läſst uns auch bald die Hand des Meiſters und die des Schülers an einem und demſelben Bilde unterſcheiden, und es wäre nur zu wünſchen, daſs kundige Muſeumvorſtände ſo viel wie möglich anſtreben würden, was bereits an einigen Sammlungen Deutſchlands mit Erfolg verſucht worden iſt, nemlich die Werke Rubens zu claſſificiren in ſolche, welche ganz, und in jene, welche nur theilweiſe von ihm herrühren.

Neben den Malern, die unter ſeinen Augen arbeiteten, dürfen wir nicht unterlaſſen der Kupferſtecher zu erwähnen, die ſeine Gemälde unter ſeiner Leitung, einige ſogar in ſeinem Hauſe ſtachen. Hatte Rubens nicht wenig der Vervielfältigung ſeiner Werke zu danken, ſo die Kupferſtecherkunſt noch mehr ihm.

Als er in die Heimat zurückkehrte, war der Kupferſtich bereits in voller Blüthe; beſonders in Holland lebten tüchtige Stecher: Hendrik Goltzius, Crispijn van den Paſſe, Heemskerk und Matham hatten Kunſt und Ruhm von Lucas van Leyden geerbt.

Auch in Brabant war dieſes Kunſtfach blühend: die SADELERS, die DE JODE'S und WIERICXEN waren Familien, welche die Antwerpen'ſche Stecherſchule bereits berühmt gemacht hatten. Was ihre Kunſt auszeichnete war die Feinheit, die Zartheit, die Klarheit ihres Stichels, aber ihre Werke behielten eine gewiſſe Magerkeit und Beſchränktheit, die am wenigſten zu Rubens Art paſste.

Wahrſcheinlich war er ſelbſt betroffen über dieſen Mangel an Uebereinſtimmung zwiſchen ſeinen Gemälden und den erſten Platten, die nach ihm von SUYDERHOEF, MATHAM und MULLER geſtochen wurden, denn wir ſehen raſch eine Aenderung in der Nachbildung. In Soutmans Stichen entdecken wir bereits das Beſtreben, Farbe und Kraft, die zwei hohen Kennzeichen des Meiſters, wiederzugeben; aber meiſtens bleibt der Verſuch ohne vollſtändigen Erfolg, die Kraft wird zur Rohheit, die Farbigkeit ſchrill. Darauf ſtellt ſich eine zweite Reihe von Künſtlern dar, welche die kräftigeren und die zarteren Theile ihrer Arbeiten in beſſere Verbindung zu bringen und Rubens Colorit durch ihre reichen und doch weichen Töne wiederzugeben wiſſen. Die Häupter dieſer Reihe, LUCAS VORSTERMANN, BOETIUS und SCHELTE A BOLSWERT, die ebenſo wie Suyderhoef und Soutman aus Holland kamen, wurden mit ihren Nachfolgern PONTIUS, DE JODE, WITDOEK, EDELINCK, DE BAILLJU, LAUWERS, CLOUET, GALLE und noch vielen andern der Ruhm der Antwerpen'ſchen Stecherſchule, die unerreichten Coloriſten mit Zeichenſtift und Grabſtichel. Man muſs die dicken Stöſse ihrer Stiche durchblättern, die flieſsenden Linien, die weichen Töne, die kühne und doch zierliche Zeichnung, die kräftige und doch harmoniſche Gegenüberſtellung von Licht und Schatten ſehen und ſie dann vergleichen mit der mageren Trockenheit der Werke ihrer Vorgänger oder Zeitgenoſſen, um zu begreifen, welchen Umſchwung auch hier Rubens zuwege gebracht. Es iſt darnach unzweifelhaft, daſs ſie des Meiſters Unterweiſungen und Correcturen ihren eigenartigen Styl, der ſo ſehr mit dem ſeinen übereinſtimmt, zu danken haben. Man bewahrt noch mehrere Probeblätter von Stichen, auf welchen Rubens eigenhändig Veränderungen angebracht,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



P. P. RUBENS,
DER H. ILDEFONS DIE CASULA AUS DEN HÄNDEN MARIENS EMPFANGEND.

Belvedere in Wien.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

namentlich Verbeſſerungen in der Vertheilung von Licht und Schatten. Rubens ſelbſt bezeugt in einem Briefe an ſeinen Freund Peiresc, ſelbſt zu corrigiren.* Aus einem anderen Briefe vom 19. Juni 1622** erfahren und aus der Datirung der Stiche wiſſen wir, daſs LUCAS VORSTERMANN von 1619 bis 1623 für ihn ſtach. Nachdem Rubens ſechs Kupferſtiche aufgezählt die vollendet waren, fährt er in dem an Herrn Peter van Veen Penſionär im Haag gerichteten Schreiben fort: „Ich habe noch eine Amazonenſchlacht in ſechs Blättern; es fehlt daran nur noch die Arbeit einiger Tage, aber ich kann ſie nicht aus den Händen dieſes Mannes (des Stechers) loskriegen, obſchon ich ihn ſeit drei Jahren bezahlt habe.“ Auf Vorſtermann folgte PONTIUS als Rubens' Stecher und arbeitete vornehmlich von 1624 bis 1632 für ihn. Darauf verwendete er die Gebrüder BOLSWERT, gegen ſein Lebensende aber vorzugsweiſe den HANS WITDOECK zur Vervielfältigung ſeiner Werke. Auſserdem waren daran noch verſchiedene andere Künſtler betheiligt, wie CORNELIS GALLE der Aeltere und der Jüngere, RIJCKMANS, PIETER DE JODE der Jüngere, MARINUS ROBIN und JAC. NEEFS. Für CHRISTOPH JEGHER oder JEGHERENDORFF zeichnete Rubens einige ſeiner Compoſitionen auf Holz, die jener Künſtler dann breit und farbig ſchnitt wie ſeine Berufsgenoſſen es in Kupfer thaten. Rubens ſelbſt ätzte wohl die eine oder andere Platte; aber auſser ſeiner »hl. Catharina« ſcheinen mir die Werke der Art, die unter ſeinem Namen gehen, ſtark verdächtig.

Gewöhnlich wurden die Platten nicht nach dem Gemälde, ſondern nach der Skizze des Meiſters oder nach einer Schülerkopie geſtochen und daher kömmt es, daſs häufig ein ſo merklicher Unterſchied zwiſchen dem Gemälde und dem gleichzeitigen Stich beſteht. Die Stiche nach ſeinen Gemälden lieſs Rubens gewöhnlich ſelbſt ausführen; er bezahlte ſie wie wir ſahen und vertrieb ſie ſelbſt. In ſeiner Zeit war zu Antwerpen der namhafteſte Markt von Kupferſtichen und Holzſchnitten, die durch ganz Europa verſandt wurden und Rubens' Namen zugleich mit Antwerpens Ruhm weit und breit verbreiten halfen.

Für die zahlreichen Schüler, die Rubens beſchäftigte, für ſeine Stecher, für die unzähligen und manigfaltigen Bilder die er Jahr aus Jahr ein unter Handen hatte, muſste er wohl eine geräumige Wohnung beſitzen. Vor 1611 hatte er bereits den Plan zu einem Hausbau gefaſst, und zwar am Wapper, einer Straſse, die damals beſſer ausgeſehen haben mochte als heutzutage, da an der Stelle des gröſsten Theiles des Häuserſtocks, der nun zwiſchen der Rubens- und der Wapperſtraſse liegt, eine Verlängerung der Herentalſche Vaart lief, die Wappersvaart hieſs.*** Am 14. Januar 1611 hatte er den Grund für ſein Haus gekauft, und blieb mittlerweile bei ſeinem Schwiegervater in Wohnung. Auſser der Summe von 2400 Gulden, welche Rubens für die Kreuzabnahme von den Schützen in klingender Münze bezahlt ward, muſste ihm die Gilde wie wir bereits geſehen haben noch ein Stück von ihrem Hofe abtreten. Im Jahre 1616 wurde die Grenzbeſtimmung zwiſchen ſeinem Grundſtück und jenem der Schützengilde berichtigt. Im Jahre 1618 ſchrieb Rubens an Dudley Carleton, daſs er dieſes Jahr einige tauſend Gulden an ſeinem Bau verausgabt habe. Sieben Jahre bis zu dieſem Zeitpunkt hatte er alſo gebraucht, um ſich ein Ob-

* NOEL SAINSBURY, Op. cit. p. 189. Ueberarbeitete Stiche in den Cabineten von Paris, Amſterdam und Gent. H. HYMANS, Histoire de la gravure dans l'école de Rubens. Bruxelles 1879.

** 1877 durch das Antwerpen'ſche Archiv angekauft.

*** Siehe A. THYS, Rues et places d' Anvers und die alten Stadtpläne.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dach nach ſeinem Sinn herzuſtellen; und da wir wiſſen, wie kunſtliebend und hochſtrebend dieſer Sinn war, ſo können wir uns nicht verwundern, daſs jenes Haus, an welches er ſo viel Zeit und Geld wandte, den Namen eines Palaſtes verdiente.

Dieſes Gebäude, welches jetzt noch eine Perle unſerer Stadt bilden würde, wenn man es nicht erbärmlich verbaut hätte, iſt abgezeichnet worden, als es noch in ſeinem urſprünglichen Beſtande war. Aus dem nach jener Zeichnung gefertigten Stiche erſehen wir, daſs es an der Straſsenſeite aus drei verſchiedenen Theilen gebildet war: zwei niedrigeren an beiden Seiten, welche ſchon vorhanden geweſen ſein mochten als Rubens das Haus kaufte, und einem höheren in der Mitte, welchen er wahrſcheinlich ſelbſt bauen lieſs. Jeder dieſer Theile hatte nur ein Stockwerk über dem Erdgeſchoſs. An der Straſse ſehr einfach ausſehend, entfaltete es ſich an der Gartenſeite prächtig: die Hinterſeite des Mittelgebäudes war zwiſchen den Fenſtern mit Säulen, Reliefs und Karyatiden verziert. Um von dem Haupteingang in den Hof zu gelangen, ging man über einen kleinen Vorraum und durch eine zierliche Colonnade im Barockſtyl, mit Bruſt- und Standbildern und mancherlei Steinplaſtik verziert; der Garten war in italieniſcher Art angelegt mit regelmäſsig geformten Beeten, worin Tulpen, Orangenbäumchen und Levkojen gezogen wurden, wie wir dieſs auf dem Gemälde ſehen, worin Rubens die Anlage verewigte (München, Pinakothek Nr. 287). Am Ende des Mittelweges befand ſich ein offener Pavillon, wiederum mit Säulen und Bildhauerarbeit verziert. Der Pavillon und die Colonnade zwiſchen dem Vorraum und dem Garten ſind das Einzige, was ſich erhalten hat. Zwiſchen dem Hauſe und dem Garten lieſs Rubens einen ebenfalls reich ausgeſtatteten Rundbau herſtellen, der durch groſse Bogenfenſter erleuchtet und mit einer Kuppel gedeckt war, um ſeine von ihm ſehr hochgeſchätzten Alterthümer unterzubringen, wovon er wenigſtens vor dem ſpäter zu berichtenden Verkauf an den Herzog von Buckingham eine reiche Sammlung beſaſs.

Rubens hatte eine Behauſung wie ein Fürſt und in ſeiner ganzen Perſon lag etwas fürſtliches. „Ich bin kein Prinz, ſondern Jemand, der von ſeiner Hände Arbeit lebt“, ſchrieb er an den engliſchen Geſandten im Haag; und der ebenſo geiſtvolle als artige Staatsmann antwortete ihm: „Das Urtheil über Euch ſelbſt kann ich nicht unterzeichnen; Ihr ſeid der Prinz unter den Malern und unter den vornehmen Leuten.“* Und ſo mochte Rubens wohl gelten. Man denke nur an ſeine vornehme Geſtalt, an das ſchöne Haupt mit den leichtgewellten Locken, an jenen Blick, aus welchem ſein klarer Verſtand und ſein Seelenadel ſtrahlen, an den Beifall, den er vom erſten Augenblick bis zu ſeinem letzten Lebenstage erntete, an die Hunderte von Werken, in welchen er das reiche milde Leben als einen Wiederſchein ſeines eigenen ſonnigen Daſeins wiederzugeben wuſste: und man hat das Bild eines Fürſten vor Augen. Auf der noch erhaltenen Porticus ſeines Hauſes leſen wir die Verſe des römiſchen Dichters Juvenal: Wir wollen flehen, daſs in unſerem geſunden Körper der Geiſt geſund bleibe; daſs er kräftig genug ſei um den Tod nicht zu fürchten und durch keinen Zorn und keine Begierde ſich verzehren laſſe.“ Dieſe Worte zeigen uns Rubens, wie er war, als einen Mann, der ſich hoch halten will über den kleinlichen Tagesbedrängniſſen, in ruhigem und unverkümmerten Genuſs des Lebens, der Geſundheit und der Kunſt.

Sommer und Winter pflegte er ſchon in die erſte Meſſe zu gehen, ſagt ſein Biograph, ausgenommen wenn ihn die Gicht peinigte, hernach ſetzte er ſich an die Arbeit, mit einem Vorleſer neben ſich, der ihm aus Plutarch oder

* Noel Sainsnbury, A. a. O. p. 33 und 37.

Seneca vorlas, so dass er sich zugleich mit Malen und mit Literatur beschäftigt hielt. Gegen Abend dann pflegte er einen Ritt um die Stadtmauern zu machen. Seinem viel umfassenden Geist blieb nichts fremd: durchblättert man seine Briefe, so findet man, dass er von den verschiedenartigsten Arbeiten, die auf wissenschaftlichem und literarischem Gebiete erschienen, Kenntniss nahm, dass er der Politik des eigenen und der auswärtigen Länder ein lebhaftes Interesse widmete, und dass er ein einsichtiger Kenner und ein leidenschaftlicher Liebhaber von Alterthümern war. Er war somit nicht allein ein reichbegabter Geist, sondern zu gleicher Zeit ein unermüdlicher Arbeiter und Forscher, und verband seine unerreichte Schaffenskraft mit überraschender Gelehrsamkeit.

In dieser Welt von Kunst, Literatur und Wissenschaft, von häuslichem Glück und ununterbrochener geliebter Arbeit lebte er die schönsten, ruhigsten und fruchtbarsten Jahre seines Lebens, nemlich jene seiner Ehe mit Isabella Brant. Sie hatte ihm 1611 eine Tochter geschenkt, die am 21. März unter dem Namen Clara in der St. Andreaskirche getauft ward; 1614 gebar sie ihm einen ersten Sohn, Albert, dessen Pathe der Erzherzog war, und am 23. März 1618 einen zweiten, Nicolaus, der durch einen Stellvertreter des genuesischen Marchese Pallavicini über die Taufe gehalten ward.

Man kennt die lieben Jungen: wahre Rubenskinder, wie man sie auch nennen möchte, ohne deren Namen zu wissen. Der Maler bewahrte ihr Andenken in zwei herrlichen Stücken, das eine in der Dresdener, das andere in der Lichtenstein-Gallerie zu Wien befindlich. Verfasser hat sie Beide unmittelbar nach einander gesehen, kann aber schlechterdings nicht sagen, welches als das vollendetere bezeichnet werden dürfte. Albert Rubens mag zwölf Jahre alt sein, er ist in schwarz gekleidet, und trägt einen auf der Seite aufgekrempten Filzhut, einen weisen Halskragen, ein schwarzseidenes Wams, das an Brust und Armen geschlitzt das weisse Leinen durchblicken lässt. Er lehnt, die Beine übereinander geschlagen, gegen eine Säule. In der einen auf die Hüfte gestützten Hand hält er ein Buch mit Pergamenteinband, ein Symbol seiner Lernbegierde, die andere, einen ausgezogenen Handschuh haltend, schlingt sich über die Schulter seines jüngeren Bruders. Dieser, etwa acht Jahre alt, ist mit einem Finken beschäftigt; er ist barhäuptig und trägt buntes Gewand, ein blaues Wams mit gelben Schlitzen und Schnüren, graue Strümpfe und weisse Beinkleider mit gelben Schnüren. Beide haben langes bräunliches Haar und sind die herzigsten Kinder, die man sich nur vorstellen kann. Freilich ist wahr, dass ihr Vater es war, der sie in den wärmsten zartesten Farben, über die er gebieten konnte, malte, der den Glanz von Gesundheit und Jugend über ihr Antlitz verbreitete, der dafür sorgte, dass die Mutter ihnen die farbig entsprechendsten Sonntagskleider anzog, und der in ihr Bildniss all die Liebe legte, die er in seinem Herzen für sie empfand.

Ausserhalb seines häuslichen Kreises stand Rubens mit einer Anzahl von Kunst- und Literaturfreunden in Verkehr. Zu seinen intimen Freunden gehörten in Antwerpen der Bürgermeister Rockox, der Staatssekretär Gevaerts und der königliche Drucker Balthasar Moretus; im Ausland die französischen Gelehrten und alterthumskundigen Gebrüder Peiresc und Dupuy. Ganze Bündel von gedruckten wie nichtveröffentlichten Briefen, die zwischen ihm und den beiden letztgenannten gewechselt wurden, legen noch Zeugniss ab von ihrer dauernden Freundschaft. Noch deutlicher wird durch Briefe die innige Anhänglichkeit gezeigt, welche ihn mit seinen Antwerpen'schen Freunden verband.

An Gevaerts schrieb er 1628 gelegentlich einer Reise: „Ich bitte Euch meinen Albert wie mein eigenes Bild nicht in Euer Heiligthum oder zu Euern

Hausgöttern, ſondern in Euer Studirzimmer zu ſtellen. Ich liebe den Jungen und empfehle ihn angelegentlich Euch, dem beſten meiner Freunde und dem erſten Freunde der Muſen, damit Ihr mit meinem Schwiegervater und Schwager bei meinem Leben wie nach meinem Tode Sorge für ihn traget.“ Gevaerts war es, der zu den von Rubens 1635 für den Einzug des Prinzen Ferdinand gemalten Feſtpforten die Aufſchriften und die Beſchreibung machte und die Grabſchrift des Künſtlers beſorgte.

Rockox war Hauptmann der Büchſenſchützen-Genoſſenſchaft, als bei Rubens die Herſtellung der »Kreuzabnahme« beſtellt ward, und ließs ihn für die Minoritenkirche den großen »Kalvarienberg« und den »Ungläubigen Thomas« malen, beide Bilder gegenwärtig im Muſeum zu Antwerpen. Wie Rubens über ihn dachte, erhellt aus einem Brief Rubens' an Dupuy vom 3. Juli 1625, worin es von ihm heißt: „Er iſt ein trefflicher Mann, ein Kenner des Alterthums, reich und kinderlos, wohl beſchlagen in Regierungsangelegenheiten und überhaupt von gutem und fleckenlosen Rufe.“*

Aus dem Briefwechſel des Balthaſar Moretus erſehen wir deutlich, wie viel dieſer ausgezeichnete und gelehrte Mann von Rubens hielt. Er beſtellte bei ihm Arbeiten in Menge; nicht weniger als 26 Gemälde bezahlte er an denſelben laut erhaltener Rechnungen; davon waren zehn Bildniſſe von Mitgliedern der Familie Moretus oder von befreundeten Gelehrten. Für etliche dreißig ſeiner Ausgaben ließs er ihn Titelblätter oder andere Tafeln zeichnen. Niemals ſprach Balthaſar Moretus anders von ſeinem großen Freunde als mit der größten Hochachtung und „Apelles unſerer Zeit“ war der Name, den er ihm gewöhnlich gab.**

Bei dem durchſchlagenden Erfolge des Künſtlers ſchon von ſeinem erſten Auftreten an war es nicht zu verwundern, daſs die Zahl der Beſtellungen raſch wuchs, und Werke der verſchiedenſten Art, Beſtellungen kirchlicher Malereien größeren und kleineren Umfangs, Scenen aus der Geſchichte und aus der Mythe, Jagden, Landſchaften und Porträts ſchon während des erſten Abſchnittes ſeines Lebens in unglaublicher Menge unter ſeiner Hand entſtanden. Wenn wir nun jedes dieſer Fächer durchlaufen, ſo verſteht ſich von ſelbſt, daſs wir nur einige der hervorragendſten Werke, die er in jedem derſelben geſchaffen, in Betrachtung ziehen können. Denn aufzuzählen oder alles zu beſprechen, was beſprechenswerth wäre, würde uns zu weit über das uns geſteckte Ziel hinausführen.

Aus der heiligen Geſchichte, dem Alten und Neuen Teſtament, behandelte Rubens faſt jede Seite. Kurz nach Vollendung ſeiner »Kreuzaufrichtung« und »Kreuzabnahme« legte er ein Werk an, welches ihn durch ſeine Großartigkeit allerdings anziehen muſste, nemlich das »Jüngſte Gericht«, das er Anfangs 1618 bereits an den Pfalzgrafen von Neuburg für 3500 Gulden verkauft hatte.*** Das Bild hängt gegenwärtig in der Pinakothek zu München (Nr. 258) und trägt den Namen des »großen Jüngſten Gerichts«.

Es iſt ein Werk, klar und anſprechend, voll Einheit und Gleichgewicht. Die hl. Dreifaltigkeit in der Lichtglorie ſitzend, die herrliche Gruppe der emporſteigenden Himmliſchen, die peinvoll bewegte Gruppe der niederſtürzenden Verdammten, die dunkle Glut der Hölle an der einen, die lichten Leiber an der anderen Seite, das himmliſche Licht in der Höhe, das alles bringt Abwechſelung in die verſtändniſsvoll angeordnete Compoſition.

---

* In der Sammlung des Hrn. Veydt. Herausgegeben von C. Ruelens, Pierre Paul Rubens, documents et lettres. Bruxelles. Muquardt 1877.

** Archiv des Muſeums Plantin-Moretus.

*** Noel Sainsbury, p. 30.

Und doch, wie gut auch der Künstler seinen Plan auffasste und ausführte, das Werk lässt uns eher kalt, als dass es uns ergreift, es ist zu abgemessen, zu regelrecht, zu berechnet, um uns eine genügend eindrucksvolle Vorstellung der sinnbethörendsten Scenen zu geben, welche die menschliche Einbildungskraft träumen kann. Die Körper der Verurtheilten sind zu dünn gesät, zu persönlich aufgefasst, zu selbständig dargestellt um in uns den Gedanken an die Schaaren zu erwecken, welche gleich den durch den Sturmwind weggefegten fallenden Blättern des Herbstes, in der letzten Stunde erscheinen und verschwinden sollen. Der grosse ungestüme Maler blieb diesmal zu still für seine eigene Natur wie für seinen Gegenstand.

Rubens musste den Stoff wieder aufnehmen, und er that es noch dreimal. Auch diese drei Darstellungen werden in derselben Sammlung bewahrt. Das eine heisst der »Sturz der Verdammten« (Nr. 250). Hier schlug er zum entgegengesetzten Extrem über. In allerlei ungeheuerlichen Gestalten klammern sich die Teufel an ihre Opfer, die hier in dichten Massen niederstürzen, dort langgestreckte Verschlingungen mit verwirrten Knoten bilden und aus dem Lichte in die Finsternis purzeln und taumeln. Es ist ein phantastischer Traum, zu unruhig und versplittert, um uns beim ersten Anblick zu packen, zu derb von Malerei und zu unedel von Form, um uns bei näherer Untersuchung zu befriedigen.

Ferner besitzt man da die Himmelfahrt der Seligen (Nr. 908) und das kleine Jüngste Gericht (Nr. 889), von welchen das erstere ziemlich unbedeutend, das letztere ein Meisterstück ist. Nach langem Herumtasten fand Rubens in diesem Werke eine befriedigende Form für diesen Gegenstand, der seiner Art so entsprechend sein musste und den er so lange in seinem Geiste herumgetragen, ehe Auffassung und Ausführung übereinstimmten.

In dem kleinen Jüngsten Gericht (Nr. 889) kam unter blosser Andeutung der Erhebung der Seligen nur ein Theil des Gegenstandes zur Darstellung, nemlich der Fall der Verdammten, der jedoch die wirkungsvollste und für Rubens' Pinsel geeignetere Hälfte des Ganzen war. Oben sitzt der richtende Christus, neben ihm Maria, zu beiden Seiten sind einige Heilige; unter ihnen wird eine Schaar von Seligen in den Himmel geführt; noch tiefer, fast in der Hälfte des Bildes, schweben die Engel, welche die Verdammten zur Hölle stürzen, unter den Engeln taumelt ein beträchtlicher Schwarm von Verurtheilten nieder. Sie werden fortgestossen und fortgezerrt, an einander hangend suchen sie sich fest zu halten und zu erwehren, mit dem Ausdruck der Angst auf den Gesichtern heulend und jammernd. Gegen das untere Ende des Gemäldes sieht man Männer und Frauen, durch die Teufel bei den Haaren und Armen nach dem Höllenschlund fortgeschleppt, der unterhalb seine rothe Glut zeigt. Links herrscht zarter Lichtglanz auf dem Bilde, der sich nach oben zu steigert, bis er bei dem göttlichen Richter seinen Höhepunkt erreicht: da steigen die Seligen zum Himmel; rechts herrscht schwere Düsterkeit, die gegen den unteren Rand zunimmt und in die Höllengluth ausläuft. Zwischen diesem dramatischen Lichtspiel entrollt sich das gewaltige Drama. Der ungewohnte und doch so deutlich sprechende Uebergang vom Licht zur Finsternis, die heftig bewegten breit und abwechselnd hingeworfenen Gruppen packen Aug' und Geist und geben die Vorstellung von etwas Schrecklichem ohne in Verwirrtheit zu verfallen. Die Gestalten sind voll Kraft ohne Schwerfälligkeit; voll Kühnheit der Stellung ohne Uebertreibung. Ein Mann in der Mitte z. B. wird durch einen Engel niedergestossen und hält sich an dessen Flügel fest, während ihn ein Teufel am Bein fortzerrt; eine Frau wird rücklings bei den Haaren gezogen; ein Verdammter klammert sich mit Händen und Füssen fest an die ober ihm Befind-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lichen, und so ist überall Verschiedenheit in die eine Bewegung des Niederstürzens, in das eine Gefühl von Verzweiflung gebracht. Das Werk ist nicht viel mehr als eine ausgeführte Skizze, hätte es aber Rubens in gröfserem Mafsstabe wiedergegeben, so wäre es ohne Zweifel die riesigste Schöpfung seines riesenmäfsigen Genies geworden.

Unter allen Gegenständen, die Rubens behandelte, war keiner, der ihn mehr anzog als Christi Leben. Die Gemälde, welche er diesem widmete, bilden gleichsam ein umfassendes Epos, das mit der Geburt des Gottmenschen beginnt und mit seiner Himmelfahrt endigt. Er malte davon alle Haupt- und Nebenscenen, war sein ganzes Leben damit beschäftigt und verdankte diesem Stofigebiete seine beseeltesten Schöpfungen.

In erster Linie steht die »Anbetung der Könige,« eine Seite des Evangeliums, welche Rubens mit wahrer Vorliebe behandelte. Und wer den Mann kennt, versteht diese Vorliebe; die drei aus fernen Landen gekommenen Fürsten geben ihm Gelegenheit um prächtige Stoffe, fremde Trachten und eine ganz eigenartige farbige Umgebung zu malen. Neben diesem äufserlichen malerischen Moment hatte aber die Begebenheit noch eine mehr das Gemüth anregende Seite. Die Könige in einem Stall, die Mächtigen der Erde auf den Knieen vor einem Kinde, die Einfalt und Zartheit der Gestalt der Mutter neben dem Pomp und Glanz der orientalischen Fürsten gaben Rubens eine naheliegende Gegenüberstellung an die Hand, wie innere Gröfse über äufsere Macht triumphirt, und eine so packende Manifestation versäumte er niemals.

Wir sahen bereits, dafs sein erstes Werk nach seiner Rückkehr aus Italien eine »Anbetung der drei Könige« war, später malte er dieselbe noch wiederholt.

Die »Anbetung der Könige,« welche er für die St. Johanneskirche in Mecheln schuf, ward bei ihm am 27. Dezember 1616 bestellt, und mit 1800 Gulden bezahlt. Dieses ist das sorgfältigst ausgeführte wie das best zusammengestimmte Exemplar unter den Wiederholungen. Maria's sittige und würdige Haltung, der ehrerbietige Ausdruck der Könige, die Schönheit der übrigen Figuren, sowie das unerreicht feine Spiel von Tinten in Farbe und Licht, welche das Bild gleichsam in den tausend Reflexen von mattem Atlas schimmern läfst, geben der Darstellung eine Sammlung und Harmonie, die uns durch ihre Zartheit doppelt fesselt. Rubens hatte das Werk mit Liebe behandelt, und mit Liebe, wie die Ueberlieferung sagt, sprach er immer davon.

Ganz anders sehen die »drei Könige« aus, die er für die St. Michaelskirche zu Antwerpen malte (jetzt im Museum dieser Stadt). Nach der Tradition hat er diefs Bild in 16 Tagen hergestellt und wir sind auch geneigt, dieser Sage Glauben zu schenken. Mit ungestümem Drange scheint er das Werk auf einen Wurf ausgeführt zu haben. Es fehlt nicht an nicht zu billigenden Uebertreibungen, nicht an einer Breite, die stellenweise Nachläfsigkeit heifsen möchte: so in dem albernen und geistlosen Gesicht des knieenden Königs, dem melodramatischen des rechtsstehenden und in dem unehrerbietigen Ausdruck des Mohren mit seinem lüsternen auf Maria gerichteten Blick. Gebricht es aber diesem Bilde wie noch anderen an Innigkeit und Gefühl, und spricht es demnach weniger zum Geiste, so ist dafür das Colorit unübertroffen und ein wahres Fest für das Auge. Der oberste Rand bildet einen dunklen Rahmen, der Grund ist hellgrau, und dazwischen hinein spielen die weifsen, rothen, grünen, blauen Töne ein glänzendes Farbenconcert, voll Abwechselung und überraschenden Contrasten.

In Brüssel, Paris und Blenheim finden wir noch verschiedene Darstellungen

desselben Gegenstandes, die immer eine reiche Farbenscala und gefällige Zusammenstimmung neben dem Schauspiel königlicher Pracht und mütterlicher Zärtlichkeit bekunden.

Aus Christi Thaten zogen besonders die bewegten, wunderthätigen und tragischen Rubens an. So der »wunderbare Fischfang«, für die Frauenkirche zu Mecheln 1618 als eine Scene rauhen Fischerlebens in ungemilderter Derbheit gemalt; die »Erweckung des Lazarus«, jetzt im Museum zu Berlin (Nr. 783), zu den Werken seiner ersten Periode gehörig und ein Meisterstück von Composition, Farbe und Ausdruck; der »Tod des Täufers Johannes«, das »ehebrecherische Weib« und mehrere andere, alle Gelegenheit zu reich bewegten Gemälden gebend.

Das Leiden Christi behandelte er in jeder Einzelheit. Heben wir nur die hervorragendsten Stücke aus dem rührenden Drama hervor, so sind zu nennen: das »letzte Abendmahl«, das er für die St. Romboutskirche in Mecheln malte (jetzt in Mailand), die »Geisselung«, die er 1617 für die Dominikanerkirche zu Antwerpen schuf, wo man dieses, durch die herrliche Darstellung des Nackten ausgezeichnete Stück noch bewundert; die lebendig bewegte und glänzende »Kreuztragung« 1634 für das Kloster von Afflighem gemalt (jezt im Museum zu Brüssel); die »Kreuzaufrichtung« und »Kreuzabnahme«, die wir bereits besprachen, und eine grosse Zahl von Crucifixen, auf welchen man entweder Christus allein, oder den Heiland mit zwei Schächern oder mit einer Umgebung von Henkern und Freunden sieht, und von welchen das hervorragendste der »Kalvarienberg« des Antwerpen'schen Museums (Nr. 297) ist, den Rubens 1620 für seinen Freund Rockox gemalt und durch diesen in die Minoritenkirche geliefert hat.

Rubens war nicht blos ein tragischer Dichter; in dem Leben Christi und Mariä findet er auch Scenen, in welchen sich die zarteste und sonnigste, die lieblichste und gemüthvollste Poesie ausspricht. Man denke nur an »Maria mit dem Papagei« im Antwerpen'schen Museum (Nr. 312), an diese so gesunde, so glückliche, auf ihr Kind so stolze Mutter, an den nackten, einem wahren Götterkinde gleichenden Jungen, um zu verstehen, welche Gefühle von Rubens Geist bei dem Gedanken an die Kindheit seines grosen Gegenstandes auftauchte. Und dieses Bild wird noch durch so viele andere »hl. Familien« übertroffen, Stücke, in denen Mutterliebe, kindliche Unschuld, zufriedenes häusliches Leben, die blühende Mutter und das gesunde Kind aus voller Brust besungen werden.

Im Museum zu Köln (Nr. 618) hängt eines der ausgezeichnetsten Werke dieser Gattung. Maria, mit blau und rothem Gewand, weisem Brusttuch und weisser Kopfbedeckung, mit warmem und hellstrahlendem Antlitz trägt das in völliger Nacktheit blendendhelle, kluge Jesuskind, dessen lange Haare auf Hals und Stirne niederfallen, auf ihrem Schoos. Der hl. Johannes hält einen Vogelständer, und der kleine Jesus die Schnur, an welcher ein Vogel festgemacht ist, der hinter ihn fliegt. Die hl. Anna und der hl. Joseph sehen dem Kinderspiel zu und ergötzen sich mit der Mutter an der Genügsamkeit des Kindes. So lachend und fesselnd wie die liebliche häusliche Scene, ebenso klar, zart und warm sind Licht und Farbe.

England ist besonders reich an »hl. Familien.« Wir nennen nur: das kleine, fast miniaturartige Bild in Apsley-House im Besitz Lord Wellington's so wunderbar fein in der Ausführung; die lebensgrosse Darstellung in Devonshire-House, herrlich in jedem Betracht; die »hl. Familie mit Franciscus« in Windsor Castle, noch farbiger sonniger und anmuthiger als das im Antwerpen'-

ſchen Muſeum; die »Maria mit Kind, Joſeph und Anna« in der Sammlung des Herzogs von Marlborough: alles Meiſterſtücke von lieblichem Ausdruck und ſtrahlender Färbung.

Manchmal faſste Rubens Maria etwas materiell auf und machte ſie zu einer wohlgenährten Frau ohne etwas Gehobenes in ihrem Weſen und ohne viel Jungfräulichkeit in ihrer Geſtalt. Anderſeits malte er ſie als Kind, wie in der ſilberigen Tafel des Antwerpenſchen Muſeums (Nr. 306) die »Erziehung Maria's durch die hl. Anna« darſtellend; dagegen faſste er ſie dichteriſch auf, wenn er ſie als gefühlvolle Mutter in dem Drama von Chriſti Leiden auftreten liefs, endlich wenn er ſie, von der Erde gelöſt, durch Engel zum Himmel emporgetragen darſtellte. Dieſer letzte Gegenſtand, »Mariä Himmelfahrt« war noch eine von Rubens' Lieblingsdarſtellungen, die er öfters und immer auf packende Weiſe behandelte: Die »Himmelfahrt« im Brüſſel'ſchen Muſeum (Nr. 290) für die Kirche der unbeſchuhten Karmeliter gemalt, dürfte nach der feſten und maſsvollen Malweiſe aus der Zeit um 1615 ſtammen. Das Exemplar im Belvedere zu Wien wurde wahrſcheinlich kurz vor 1620 für eine Seitenkapelle der Jeſuitenkirche zu Antwerpen gemalt, um dieſelbe Zeit die von Pontius 1624 geſtochene Himmelfahrt in der Akademie zu Düſſeldorf, wie aus dem freien, kräftigen Farbenauftrag des Bildes zu entnehmen iſt. Das Exemplar der Frauenkirche zu Antwerpen, am 11. Mai 1626 am Hochaltar daſelbſt aufgerichtet,* war zwar ſchon 1619 von Jan Delrio, Dekan des Kapitels dieſer Kirche, beſtellt worden, wurde aber ſicher erſt kurz vor der Aufſtellung gemalt oder vollendet, da von dem bedungenen Preis zu 1500 Gulden zwei Drittel erſt am 30. September 1626 und der Reſt am 10. März 1627 bezahlt wurden.** Auch die Katharinenkirche zu Brüſſel und die Lichtenſtein-Gallerie zu Wien beſitzen noch Wiederholungen desſelben Gegenſtandes in groſsem Maſsſtabe, in kleinem der Buckingham-Palaſt, die Sammlung des Herzogs von Pembrock, die Pinakothek zu München und Dr. O. Berggruen zu Wien.

Ueberall folgt er dabei in der Hauptſache derſelben Conception. Oben ſchwebt Maria, dem Kummer der Erde entrückt, und mit Leib und Seele emporſtrebend und ſchmachtend nach einer beſſeren Heimat. Von Engeln getragen ſchwebt ſie in die Luft, während unten die Frauen, die ſie liebten, und Chriſti Apoſtel theils in das leere Grab ſchauen, theils ihr mit Bewunderung folgen. Ueberall bilden die luftigen, graziöſen und zart gefärbten Geſtalten der Höhe einen erwünſchten Contraſt gegen die ſchwereren, in kräftiger Farbe gehaltenen Geſtalten von unten. An Farbenglanz wetteifern die »Himmelfahrten Mariä« miteinander; die einen, wie die Antwerpen'ſche und die Lichtenſtein'ſche, ſind etwas breiter und wärmer; die anderen, wie die im Brüſſeler Muſeum und im Belvedere, ſind etwas ſchärfer und heller gemalt, alle aber voll Kraft und Harmonie.

Auch das Leben der Heiligen liefert Rubens Stoff zu einigen ſeiner Meiſterſtücken. Wir ſprachen bereits von ſeinem »hl. Ildefonſus,« und werden ſpäter von ſeinem »hl. Franciscus Xaverius« und »Ignatius von Loyola« zu ſprechen haben. Es ſei daher hier nur einiger der merkwürdigeren Stücke aus dieſem Stoffgebiete näher gedacht, wie des »hl. Rochus« in der St. Martinskirche von Aalſt, um 1624 gemalt; dann des »hl. Bavo« für die St. Bavos-

---

* Item den 11. Maii 1626: aen vier mans, die het panneel van Rubens gedragen hebben tot in de kercke ende helpen stellen, beneffens de werklieden van de kercke die medegeholpen hebben voor drinckgelt gegeven. 5 g. 12 ſt. (Abſchrift aus dem Kirchenarchiv, beſorgt von L. de Burbure.)

** Die bezüglichen Quittungen befinden ſich bei Baron de St. Génois in Gent.

kirche von Gent um dieſelbe Zeit hergeſtellt, und endlich der »Communion des hl. Franz von Aſſiſi«, 1619 für Herrn Caſpar Charles ausgeführt, der das Bild in die Minoritenkirche zu Antwerpen ſchenkte, aus welcher es in das Muſeum daſelbſt (Nr. 305) überging.

Der »hl. Rochus« beſteht aus zwei übereinander ſtehenden Theilen. Im oberen ſieht man den Heiligen für die Peſtkranken zu Chriſtus flehend, im unteren erblickt man die Siechen, die den hl. Rochus anrufen. Als Kunſtwerk ſteht die Gruppe der Leidenden über jener der Helfenden: die kühne Gruppirung der Glieder der vier Peſtkranken, von welchen drei in derſelben Richtung ausgeſtreckt ſind, ſo daſs ſich die nackten Arme und Beine kreuzen ohne verwirrt zu erſcheinen, weil ſie durch Licht und Farbe auseinander gehalten werden, iſt wahrhaft meiſterlich. Die Ausführung des leuchtenden Fleiſches, in dichten Maſſen keck und ſcheinbar kunſtlos hingeworfen, iſt hier kräftiger als in irgend einem anderen Rubens'ſchen Gemälde; die Glut, die aus den warmbraunen Fleiſchtheilen, aus den weiſsen Brüſten und Rücken ſtrahlt, iſt hier geradezu blendend. Und dann Ausdruck und Geberde! Der ſchmuckgeſtaltete Chriſtus oben, halb ſchwebend und halb ſtehend, wie der hl. Rochus, der ſich mit einer einnehmenden Geberde von Demuth umwendet, den einen Fuſs aufrichtend, als wollte er hingehen um die Leidenden zu tröſten, ſind beide voll Leben und Bewegungsfähigkeit. Der alte Mann im unteren Theil, der mit einer Geberde der äuſserſten Verzweiflung die Hände emporſtreckt, die todtblaſse Frau, nicht mehr im Stande zu rufen oder ſich aufzurichten, aber mit irrem Auge nach rückwärts gewandt, nicht minder die beiden anderen Kranken, die flehenden und vertrauensvollen Blickes emporſchauen, alle ſind an Körper und Seele voll Wahrheit und Gefühl und machen das Stück zu einem der glänzenden Brennpunkte, in welchem ſich Rubens' Kunſtvermögen in ungeſtörtem Gleichgewicht bethätigt.

Der »hl. Bavo«, ein minder gekanntes nnd berühmtes Werk, dürfte jenem Meiſterſtück zunächſt genannt werden; es hat dieſelbe Vertheilung, dieſelbe Anordnung und die gleichen Verdienſte, iſt jedoch minder gut erhalten.

»Die Communion des hl. Franciscus«, gleichfalls zu Rubens' beſten Stücken gehörig, zeigt ihn uns wieder unter einem neuen und originalen Geſichtspunkt. Es iſt ein ausdrucks- und empfindungsvolles Werk, in welchem alle Perſonen ſeeliſch belebt ſind, während gewöhnlich in den Werken unſeres Meiſters der Körper und ſeine Geberden wie Bewegungen vorherrſchen. Die Farbe wird hier Nebenſache, Alles iſt in düſter braune Töne getaucht, und kein anderes Licht als das der Augen, des Spiegels der Seele, will hier ſtrahlen. Die Scene ſtellt den hl. Franciscus dar, wie er umringt von Mönchen im Begriff iſt die ihm von einem Prieſter dargereichte hl. Hoſtie zu empfangen. Sein Haupt iſt bereits bleifarbig erblichen, die Haut ſpannt ſich über ein Skelett, aber auf dem ausgemergelten Antlitz flammt eine Lebhaftigkeit des Ausdrucks, eine Glut von Verlangen, eine Seligkeit und Erwartung, die jede noch übriggebliebene Faſer erzittern, die das bereits brechende Auge funkeln und die fahlen Lippen zu einem inbrünſtigen Seufzer ſich öffnen laſſen. Der ganze Körper folgt der Bewegung des Hauptes, die Beine ſcheinen ſich zu beugen, die Arme fallen entkräftet herab, aber die Bruſt neigt ſich vornüber und die Mönche, die ihn ſtützen, beugen ſich mit und folgen ganz der Gebahrung der Hauptperſon. Der Heilige lebt nur noch um die Communion zu empfangen, man ſieht, daſs er unmittelbar darauf mit Freuden ſterben will. Das Gefühl der übrigen Perſonen iſt getheilt. Voran ſteht ein Greis mit abgemagertem Haupt in Andacht verſunken; ein derberes Haupt daneben verräth minder tiefes Gefühl und mehr Neugierde, zur Linken dem Heiligen gegenüber ſteht eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einfaltvolle Seele, in deren Antlitz Trauer und Anbetung gepaart erſcheinen. Schmerz über den nahenden Tod und ehrfurchtsvoller Antheil an der vor ſich gehenden heiligen Handlung ſind abwechſelnd auf jedem Geſicht zu leſen; aber vom erſten bis zum letzten zeugen alle von innigem Gefühl und von Verſunkenheit in ihre Gedanken; überdieſs lauter Porträtbilder mit ihren eigenen Zügen und in ihrem eigenen Weſen, keine Kinder von des Künſtlers Phantaſie, ſondern wahre nnd darum ſehr mannigfaltige Menſchen.

Wir dürften vor dieſem Bilde wohl an die Frage herantreten, die man wiederholt geſtellt hat, ob Rubens ein religiöſer Maler war oder nicht. Sehr ſchwierig ſcheint uns die Beantwortung nicht. Rubens war ein ſtrenger Befolger der Vorſchriften der Kirche, welcher er angehörte; dieſs wird von ihm bezeugt, und nichts läſst uns an der Wirklichkeit dieſes Sachverhaltes zweifeln. Dennoch glauben wir nicht, daſs er als Menſch und Künſtler tief von dem Geiſte der Lehre durchdrungen war, welcher er ſo pünktlich nachlebte. In keinem ſeiner zahlreichen Briefe finden wir eine Spur von religiöſem Eifer und ſeine Werke bezeugen, daſs er in der hl. Geſchichte eher ſchöne menſchliche Geſtalten, herzergreifende Zuſtände und erhabene Gefühle ſuchte als den Geiſt, der aus den Glaubensartikeln und aus der kirchlichen Lehre ſpricht. Sein Chriſtus iſt ein Kind voll Schönheit oder ein vollkräftiger Mann Zug für Zug dem heidniſchen Jupiter gleichend; ſeine Maria iſt Tochter oder Mutter im menſchlichen Sinne des Wortes; ſeine Heiligen und ihre Thaten ſind hervorragende Menſchen und Werke groſser Männer. Es iſt keine Spur von der demüthigen Sammlung und Anbetung der alten vlämiſchen und italieniſchen Maler in deren Behandlung gleichartiger Gegenſtände bei ihm zu finden. Kein Schatten von der Abgeſtorbenheit gegen die Welt und der Abſchwörung derſelben, von der Verzückung ins Ueberirdiſche und Unmaterielle, welche der Katholicismus ſo gerne als ſeine Grundlagen zur Geltung bringt.

Fanatiſche Schriftſteller mögen ihm ſein Heidenthum zum Vorwurf machen oder es zu leugnen ſuchen: für uns iſt ſie in Rubens' Thätigkeit eine Conſequenz. Er war als Künſtler heidniſch; er ſchwärmte für griechiſche Kunſt, und ohne ſeine Ueberzeugung zu verleugnen konnte er ſeine chriſtlichen Gegenſtände ſchwerlich anders als heidniſch auffaſſen. Ja ſelbſt wenn er Stoffe zu behandeln hatte, die ganz von dem vertrocknenden Kloſtergeiſt durchdrungen waren, wie in ſeinem »hl. Franciscus der die Wundmale empfängt« im Muſeum zu Gent (Nr. 9), weiſs er über dieſe ascetiſche Darſtellung ſo viel Licht und Glanz auszubreiten, daſs die Erſcheinung mit dem Inhalt in Widerſpruch kömmt. Damit ſoll keineswegs geſagt ſein, daſs Rubens das religiöſe Gefühl nicht begriff: Seine »Communion des hl. Franciscus« belehrt uns überzeugend, daſs er dieſe Aeuſserung des menſchlichen Geiſtes ebenſo kräftig auffaſste und wiedergab, wie jede andere. Dieſs Meiſterſtück verräth unverkennbar die Erinnerung an die Behandlung desſelben Gegenſtandes durch Domenichino und Ag. Caracci; aber er hatte ſoviel von ſeiner eigenen Seele hineingelegt, daſs man hier an keine materielle Nachfolge, ſondern nur an eine innig gefühlte Wiedererſchaffung denken kann.

Wenn wir die Werke in Betracht ziehen, die Rubens aus dem griechiſchen Mythengebiet ſchöpfte, ſo treffen wir zwei verſchiedene Gattungen. Zunächſt jene, in welcher die heidniſchen Gottheiten in all ihrer blühenden Schönheit, als Männer voll Kraft und als Frauen voll Anmuth abgebildet ſind; hieher gehören »das Urtheil des Paris« und die »drei Grazien« im Muſeum zu Madrid (Nr. 1590, 1591), die »Vier Welttheile« im Belvedere zu Wien, »Diana's Rückkehr von der Jagd« in Dresden (Nr. 825); der »Raub der Töchter des Leucippus« und die »Amazonenſchlacht« in München (Nr. 291, 917),

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

»Venus und Adonis« zu Blenheim. Die zweite Gruppe besteht aus Satyrstücken und Bacchanalien, worin Rubens die grobsinnliche Seite des Heidenthums und die Personification von Schwelgerei und Ausgelassenheit in den Jüngern des Bacchus und der Venus zeigt. Zu Dutzenden kann man seine trunkenen Silene, Bacchusse und Herkulesse, seine üppigen Bacchanten, seine tollen Satyren zählen, alle ohne grosse Abwechselung aufgefasst, aber immer mit Vorliebe behandelt.

Rubens war tief durchdrungen von Hochachtung für die Alten. „Ich bekenne offen, dass ich ihnen mit der höchsten Verehrung nachfolge und vielmehr die von ihrer Bahn auf der Erde zurückgelassenen Spuren anbete, als dass ich den Gedanken hegte, sie jemals erreichen zu können.“ So beantwortete er 1637 die schankungsweise Zusendung eines Exemplars der „Malerkunst der Alten“ durch den Verfasser Franz Junius. Und dass dies keine leeren Worte waren, davon legen seine mythologischen Werke und in erster Reihe die herrlichen Bilder, an die wir erinnerten, Zeugniss ab.

Verweilen wir einen Augenblick bei einigen der bestgelungenen mythologischen Stücke. »Diana's Rückkehr« in Dresden stellt uns die Göttin der Jagd dar, wie sie mit Speeren bewehrt von fünf Nymphen begleitet und gefolgt von etwa dreissig Windhunden von der Jagd zurückkehrt; auf ihrem Schoss hält sie eine Menge buntfärbigen Geflügels, eine Nymphe hinter ihr trägt einen Hasen. Sie begegnen einer Schaar Satyren, welche allerlei Früchte schleppen. Zwischen der körperlichen und innerlichen Züchtigkeit der Frauen und der ungebundenen Lebenslust der Satyren liegt ein scharfer Gegensatz; aber beiden Gruppen gemeinsam ist die blühende Schönheit in allen ihren Theilen. Farbe und Fleisch sind ruhig gehalten, die Zeichnung ist ungewöhnlich sorgfältig und jede Linie, jede Bewegung, jeder Ausdruck so glücklich erfunden, so geschmackvoll angebracht, so tadellos schön, dass man eher eine antike Gruppe eines mächtigen Cameo zu sehen glaubt als ein Gemälde des 17. Jahrhunderts.

Nicht minder schön ist der in der Gallerie zu München befindliche »Raub der Töchter des Leucippus« mit seinen nackten jungen Frauen, die in kühner Bewegung durch junge Reiter auf die Pferde gehoben werden, in anmuthvollster Geberde, in lebendigster Farbe und dem glänzendsten Lichte dargestellt.

Seine Bacchanalien dagegen sehen anders aus. Sie zeigen uns die entfesselte Leidenschaft, wie an der Nymphe, die mit erhobenem Tambourin ganz nackt vorwärts eilt (Sammlung zu Blenheim); maasslose Trunkenheit, wie in den taumelnden Silenen und in den bewusstlos hinsinkenden Satyrweibern auf so vielen von Rubens Bildern, vorab dem schönen Bilde zu München (Nr. 265); oder auch gemüthliche Uebersättigung, wie an dem »Trunkenen durch Satyren geleiteten Herkules« im Museum zu Dresden (Nr. 827). In diesem letzteren Stück hat sich der Halbgott im Trunk vergessen; seine Riesenbeine knicken unter der Last, die er aufgeladen hat, und es ist nur gut, dass seine Arme an dem Feldgott und an dienstfertigen Bacchanten eine Stütze finden, sonst verlöre er sicher das Gleichgewicht. Liebevoll helfen ihm diese: er ist auch so gutartig und wohlgelaunt, so zufrieden an Leib und Seele, dass es eine Sünde wäre, ihn nicht auf den Beinen zu erhalten. Ein kleiner olympischer Schalk hat sich seiner Keule bemächtigt, und gebraucht sie als Reitpferd. Vom Hintergrunde guckt ein Satyr theilnehmend auf den schwerwandelnden Herkules; vor ihm stampfen Bacchanten, leuchtend vor Freude und Lustbarkeit. Das Gemälde, obwohl wahrscheinlich weil aus der Sammlung zu Mantua gekommen aus Rubens' Jugend stammend, ist noch etwas flockiger in den Fleischtönen, aber doch bereits voll hellem Licht und voll Wärme, es ist meisterhaft gruppirt und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erinnert wie das vorher beſprochene Bild ebenfalls ſchlagend an einen antiken geſchnittenen Stein.

Ein mythologiſches Stück, in welchem ſich Rubens vom Alterthümlichen losmacht, um ganz ſich ſelbſt zu geben in aller Kühnheit ſeiner Kraft, iſt die »Amazonenſchlacht,« wie ſo viele andere ſeiner Meiſterſtücke in der Pinakothek zu München befindlich (Nr. 917). Es iſt eine Tafel von nur ungefähr 1½ Meter Länge und 1 Meter Höhe; aber in dem kleinen Raum enthält es eine der hervorragendſten Schöpfungen, welche die Malerei jemals hervorgebracht hat. In dieſem Cabinetſtück iſt Stoff für einen hundertmal gröſseren Flächenraum enthalten, und in den kleinen Figuren Breite, Kühnheit und Groſsartigkeit genug, um ſie, wie ſie hier durcheinander wirbeln, Linie für Linie und ohne irgend eine Aenderung auſser der Vergröſserung des Maſsſtabes auf eine Wand des gröſsten Saales zu bringen.

Die heldenhaften Reiterinnen, von ihrer Königin Taleſtris angeführt, ſetzen über den Strom Thermodon und werden gerade auf der Brücke durch die unter Theſeus Führung ſtehenden Griechen angegriffen. Die beiden Heere prallen nicht aneinander, da nur den vorderſten Reihen die Möglichkeit zum Kampf geboten wird; und da der Angriff an den hinterſten Gliedern ſtattfindet, ſo können ſich beide Heerſchaaren vorwärts bewegen. Und welche Bewegung! Alle, Angreifer wie Angegriffene ſind zu Pferd; in der Mitte auf dem Brückenbogen iſt ein Gefecht zwiſchen einem Griechen und einer Amazone entſtanden, das Pferd der letzteren beiſst das des Reiters in die Schnauze, und beide Thiere bäumen ſich wüthend, während ihre Reiter ebenſo ungeſtüm handgemein werden. Ueber den Rücken des Reiters ſtreckt ein Grieche die Hand aus, um eine Amazone bei dem Schleier zu faſſen und rücklings von ihrem Pferd zu reiſsen. Dieſe mit Leib und Seele ineinander verſchlungenen vier Figuren bilden die Mittelgruppe. Links ſprengen die Amazonen und Griechen gemengt auf die Brücke; ein Theil findet keinen Raum mehr auf dem ſchmalen Weg und ſetzt in den Strom hinab, einander in wildem Laufe angreifend. Leichen liegen bereits am Ufer; Männer, Frauen und Pferde tauchen in das Waſſer. Zur Rechten ſetzt ſich der Brückenkampf fort und nimmt einen neuen und nicht minder heftigen Charakter an. In ihrer übereilten Flucht ſtürzen da drei Amazonen mit ihren ſchweren Roſſen in den Strom, und wild wogt die blaugrüne Fluth unter ihrem Fall. Einen herrlichen und zugleich ergreifenden Beſtandtheil des Gemäldes bilden die Pferde, die wiehernd vorwärts ſchnellen, die einen rücklings, andere auf den Hufen, wieder andere kopfüber wirbelnd und durcheinander gemengt mit verfolgten, raſenden und verwundet herabſinkenden Reitern, von welchen ein Theil nackt, ein anderer mit glänzenden Tüchern und federbuſchgeſchmückten Helmen bedeckt iſt. Dieſs alles wird noch erhöht durch die ungeſtüme Bewegung des Waſſers und durch die rothe Glut eines Brandes, die man unter der Brücke durch in der Ferne wahrnimmt, und die in der Luft ihren Widerſchein findet.

Rubens ſchuf dieſs Stück in ungebundener Herzensluſt und in ungedämpfter Kraft von Licht und Farbe. Er war hier in ſeinem Elemente und athmete frei und voll auf in dieſer erregteſten aller Darſtellungen, bei welcher jeder andere betäubt worden wäre. Das Rennen und Stürzen der Pferde, der Kampf zwiſchen Menſch und Menſch, zwiſchen Pferd und Pferd, deren wiehernde Leidenſchaft und deren ungeſtüme Bewegungen, der Gegenſatz von Himmelslicht und Brandglut, von Erde und Waſſer, das war der Inhalt des Heldengedichts, das er hier mit einem Pinſel voll Kühnheit und Sicherheit niederſchrieb.

Das Stück muſs um 1619 gemalt ſein, denn 1622 berichtete Rubens an den Rathspenſionär van Veen, daſs Lucas Vorſterman den Stich bereits

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

drei Jahre unter Handen habe. Die erste Idee entlehnte er Tizian's Cadoreschlacht. Diese stellte auch einen Kampf auf einem Brückenbogen vor, mit Pferden und Reitern, die in den Strom niederstürzten, nur dass dieser die feindlichen Parteien als ob sie sich gegenseitig ein Schauspiel gäben, rennen liess. Rubens machte von Tizian's Werk eine Federskizze, die uns erhalten geblieben ist. (Sammlung de Coster in Brüssel.)

Es gibt ein Werk unter Rubens' Schöpfungen, das durch seinen Namen zu den mythologischen Gegenständen zu gehören scheint, aber in Wirklichkeit eine Scene aus des Künstlers Zeit vorstellt und unter seinen Schöpfungen einen besonderen und ausgezeichneten Platz einnimmt. Es ist die Darstellung, welche die Stecher »Venus' Luftgarten« nannten, die aber von Rubens selbst mit ein paar vielgebrauchten Bastardworten seiner Zeit: »Conversatie à la mode« getauft wurde. Wir finden sie in Dresden und in Wien als kleine Cabinetsstücke, und zu Madrid in grösserem Massstabe. Ausser diesen drei Werken, von welchen das erste von Lempereur, das dritte mit einigen Abweichungen im Beiwerk von Clouwet gestochen wurde, kennen wir noch eine Behandlung desselben Gegenstandes, von Rubens gezeichnet und von Jegher in Holz geschnitten.

Das Stück im Museum zu Madrid (Nr. 1611) hat Figuren von halber natürlicher Grösse, und ist demnach viel grösser als jenes zu Dresden, steht aber an Verdiensten nicht unter dem letzteren, von welchem es übrigens weniger in der Composition wie in der Ausführung abweicht. Das Dresdener Bild hat vierzehn Figuren, die Liebesgötter ungerechnet, das Madrider hat drei weniger; auch im Beiwerk ist es verschieden, ohne dass jedoch die Abweichungen der Darstellung eine nennenswerthe Veränderung verursachen.

Eine Felsengrotte nimmt in dem Dresdener Juwel die ganze rechte Seite des Gemäldes ein. Links hat man die Aussicht auf den blauen Himmel mit grauen Wölkchen und ein paar Bäumen; vor der Grotte befinden sich ein paar Rosensträucher worin Engelchen flattern, und eine Fontäne mit einer weiblichen Statue, der Wasserstrahlen aus den Brüsten und aus einem über ihr Haupt gehaltenen Delphin entquellen, oberhalb schwebt ein kleiner Cupido; auf dem Rande des Brunnenbassins sieht man einen Pfau und ein paar Amoretten. Die Figuren stimmen mit dem reizenden Schauplatz überein: links hält sich ein Paar anscheinend tanzbereit umfangen, ein anderes sitzt an den Treppen der Grotte, sie ihre Wange auf ihre Hand und ihren Ellenbogen auf sein Knie gestützt und von seinem Liebesgeplauder in zarte Träume gewiegt, er voll Inbrunst und süsser Ueberredungskraft nach ihr geneigt, mit den Augen sie belauernd und in sich aufnehmend: eine Gruppe, die man nie mehr vergessen wird. Gegen die Wand der Grotte hin befinden sich fünf Frauen, umgaukelt von Amoretten und einen Kreis von mannigfachen Reizen darbietend; vor diesen sitzt ein anmuthiger Elegant auf dem Boden, hinter ihm spielt einer auf der Laute; mehr nach rechts kommen zwei Damen und ein Herr gewandelt. Alle tragen die zierliche Tracht der Höflinge des XVII. Jahrhunderts.

Worte sind wahrlich unzureichend um den feenhaften Glanz dieses Bildes zu beschreiben. Alle Figuren sind voll Schönheit und Jugend, mit Lilien auf den Wangen und Feuer in den Augen; mit langen warmen blonden und braunen Locken, mit glänzend farbigen Gewändern. Sie baden sich im wärmsten und süssesten Licht, das jemals von den zarten Schultern der Frauen widerstrahlte und in ihre Locken oder in die Biegungen ihres Halses quoll. Die Ausführung ist unglaublich fein und lässt eher an die delicatesten holländischen Meister als an Rubens' gewöhnliche Pinselführung denken. Die Figuren sind studirt ohne Künstelei, anziehend ohne Schmeichelei, sie geniessen das schöne Leben, aber sind durch und durch gesund und voll angeborner und natürlicher Verführungskraft.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Ausführung des Madrider Exemplars ist davon verschieden. Im Gegensatz gegen die glänzenden Farben, die wir in Dresden bewundern, stehen wir hier entzückt vor Tinten, die in einen wolligen Duft getaucht erscheinen. Die zierlichen Linien, die bunten Farben, das warme Licht, alles ist mit einem durchsichtigen Dunste überzogen, welcher der Darstellung eine ungemeine Süfsigkeit und Weichheit, etwas Schmachtendes und Wollüstiges gibt.

Es ist als ob aus dem Werke eine Melodie rauschte, die durch den Abstand abgeschwächt ein Lied von Verführung in träumerischen und hinreifsenden Klängen durch die magisch schöne Natur ertönen läfst. Shakespeare besang in Romeo und Julia die innige und unmaterielle Liebe; Rubens verherrlichte in diesem Gemälde die Liebe in ihrer Schönheit und ihrem Glück als das reinste menschliche Gefühl, das Mann und Frau erhebt und veredelt, aber beiden zugleich eine Seligkeit kosten läfst, neben welcher jeder andere Genufs schal und grob erscheint. Rubens' »Conversatie à la mode« ist ein Minnelied, das uns von schönen Männern erzählt, die noch schönere Frauen verehren und von ihnen verehrt werden, von den herrlichsten Stunden aus dem Leben der anziehendsten Menschen.

In zwei Fächern aber trat Rubens als Bahnbrecher einer neuen Behandlungsweise mit noch mehr Nachdruck auf als in den übrigen Gebieten seines umfassenden Schaffenskreises: nemlich im Porträt und in der Landschaft. Vor ihm war in den Niederlanden in diesen beiden Fächern noch immer etwas, was an Steifheit und mühseliges Machwerk denken liefs; Mensch und Natur wurden durch die Brille einer conventionellen Manier gesehen. Der Art war Rubens' Auffassung nicht: er gab uns den Menschen, den ganzen Menschen wieder, wie er leibt und lebt, mit Seele und Körper, das lebende und sich regende, das denkende und fühlende Wesen. Sein Fleisch ist weich, die Haut ist elastisch und durchscheinend, die Augen funkeln und sprechen; und zugleich ist etwas so breites in der Pinselführung, dafs wir die Personen aus dem Grund heraustreten sehen; die Linien sind so leicht, dafs wir die Empfindung haben, als seien diese Figuren wirklich in der Lage, sich nach Herzensluft zu drehen und zu wenden. Rubens gab ihnen von dem Seinigen nur einen höheren, kräftigeren und freieren Stempel, als er gewöhnlichen Sterblichen aufgeprägt ist.

Hat man seine Porträts gesehen, wie die von »Albert und Isabella« auf den Flügeln vom hl. Ildefonsus in Wien, wie »Carel de Cordes« und »Jakelijne van Caestre« im Museum zu Brüssel, seinen »Rockox« und »Gevartius« in Antwerpen, seine »Frau mit dem spanischen Hut« zu London, sein »Selbstbildnifs« und das der »Helena Fourment« zu Windsor, seine »Maria von Medici« zu Madrid, seinen »Doctor Thulden« zu München und überhaupt die lange Reihe seiner Bildnisse in Dresden, Wien und anderwärts, so sieht man, dafs Rubens als Porträtmaler vielleicht gelegentlich erreicht, aber niemals übertroffen ward.

Wie sprechend ist der Kopf von »Rockox!« Man glaubt, die Lippen müfsten sich öffnen um Worte voll Weisheit und Scharfsinn aus diesem feingeschnittenen Munde kommen zu lassen, denn welcher Verstand spricht aus diesen leuchtenden Augen und aus dieser hohen Stirn! Welche Charakterfestigkeit liegt in diesen Mundwinkeln, die leicht nach rückwärts gezogen sind während die Lippen sich mit sicherer Festigkeit schliefsen, in diesen gewölbten Brauen die gegen die Nase zu etwas eckig abbiegen, und überhaupt in dem ganzen fein aber festgebildeten Kopf voll edler Milde, voll durchdringender Einsicht.

»Carel de Cordes« ist eine runde, gesunde Natur, in welcher, wie es wohl scheint, der Stoff den Geist überwiegt, ein Mann der keinen Kummer kennt und Alles von der Lichtseite sieht, übrigens tapfer in Kriegs- und Friedens-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zeit und bereit, jedem mit Becher oder Degen Beſcheid zu thun. Dieſe leichtherzige Lebensluſt hat der Maler wie in einem Spiegel auf dem Geſichte wiedergegeben, aus welchem man ſofort den Charakter und die körperliche Dispoſition des Modells herauslieſt.

Ganz anders erſcheint ſeine Frau, »Jakelijne van Caeſtre«. Hat er etwas von dem Grundbeſitzer und dem Edelmann, der auf dem Lande lebt und mit Bauer und Soldat umgeht, ſo iſt ſie eine ſtädtiſche Dame, halb verwelkt im Innern des Hauſes. Aber wie feſſelt uns auch die zarte Treibhauspflanze, wie durchdringt uns der traurig ſchwärmeriſche Blick, als wollte er uns fragen, was für einen Grund wir denn haben können um vor ihr zu ſitzen und ſie zu fixiren? Allerdings iſt es, wie wir antworten könnten, weniger der uns unbekannten Edelfrau als des Meiſters wegen, der ſie ſo wie wir ſie ſchauen betrachtet und in ſich aufgenommen hat, wenn wir uns in die groſsen träumeriſchen Augen verſenken. Sie aber ſcheint die Unterlippe halb wehmüthig halb miſsvergnügt zu ſenken, letzteres über die Bewunderung, die wir an die Kunſt, an die Farbe, an das Leben knüpfen, was doch für ſie aller Anziehungskraft entbehrte. So viel Trotz indeſs in ihrem Weſen liegt, ſo iſt es doch noch mehr des Krankhaften. Deſshalb wohl hauptſächlich war die Welt für ſie ohne Freude, die Sonne ohne Licht, ihr ganzes Sein ohne ein Lächeln. Sie ſtarb jung: bereits 1618, ein Jahr nach ihrer Verheiratung, wenige Monate, nachdem ſie Rubens geſeſſen hatte. Aber ganz iſt ſie nicht geſtorben: ſo lange dieſs Bild mit ſeinen delicaten Tinten, ſeinem zarten leidenden Ausdruck, mit ſeiner wehmüthigen Vornehmheit uns aus dem Rahmen entgegenblickt, wird die jung verſtorbene Frau durch Rubens Hand verewigt für uns leben.

Das berühmte »Stroh-Hütchen,« wie es miſsverſtändlich genannt wird, da das Modell einen ſchwarzen Filz-Hut (chapeau de poil und nicht chapeau de paille, Spaansch und nicht spanen Hoedje) trägt, hat auf mich nicht den Eindruck gemacht, den ich nach den Berichten anderer davon erwartete. Der Kopf iſt lebendig und ſcheint ſtill zu lächeln, elegant iſt der breitrandige Hut aufgeſetzt und aufgekrempt, man kann ſich keine klarere Farbe denken als die der rothen Aermel; aber die Behandlung des Geſichtes iſt eher mager als fein, das Fleiſch eher bleich als durchſcheinend, der Schatten auf der Stirne eher grau als warm. Die ganze Figur iſt ja gut, ſie iſt Natur und ſchöne Natur, aber ſie hat nicht das Licht und die Wärme, die Rubens beſte Werke kennzeichnen; es wirken blos die Augen, während der Kopf, verglichen mit der breiten Bruſt unverhältniſsmäſsig mager erſcheint.

Schöner als das »Spaniſche Hütchen,« welches in der National-Gallerie zu London (Nr. 852) bewahrt wird, finden wir das Porträt von Maria Medici (Muſeum von Madrid Nr. 1606). Es iſt auf Leinwand gemalt, die ſpärlich mit einer Lage grauer Grundfarbe und einigen Flecken Braun bedeckt iſt. Das Kleid iſt nicht viel mehr als ein formloſer ſchwarzer Fleck, wovon ſich Halskragen und Manchetten in feinem weiſsen Neſſeltuch leuchtend abheben. Kopf und Hände ſind durchgeführt, beſcheiden aber auch mit unvergleichlicher Zartheit und Geſchicklichkeit gemalt. Das blendende Fleiſch mit lichtem Roth auf den Knöcheln gefärbt ſticht warm ab gegen das grauliche Weiſs des Linnens und das tiefe Schwarz des Kleides. Der milde Blick, der geſchloſsene Mund, die an der Hüfte und auf dem Schoſs ruhenden Hände geben dieſer herrlichen Frauengeſtalt ein Anſehen von ruhiger Majeſtät, ſo daſs man ſie eine Königin nennen würde, ſelbſt wenn man ſie aus ihrem Porträt nicht erkennen würde.

Sein »Doctor van Thulden« zeichnet ſich vor allen übrigen Bildniſſen durch die hinreiſsende Wahrheit aus, mit welcher das Leben wiedergegeben iſt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Mann, gekleidet in ein ſchwarzes Gewand mit grauen Reflexen von welchem ſich ein weiſser Kragen hell abhebt, braun von Haar mit blondem Schnur- und Kinnbart, erſcheint in der Blüthe der Jahre, voll geiſtiger Tüchtigkeit, die aus ſeinen energiſchen Augen und voll Lebensluſt, die aus ſeinen warm gefärbten Zügen ſpricht, ein Bild der Geſundheit ſelbſt. Die Malweiſe iſt auch ſo friſch im Ton und ſo weich im Vortrag, daſs man durch die helle Haut das warme Blut durchſchimmern zu ſehen glaubt, und dazu ſo leicht und ſicher, daſs man ſich keinen Augenblick bedenkt zu glauben, der Mann erſcheine hier wie er leibt' und lebte. Das Bildniſs ſtammt aus der Mitte von Rubens' Künſtlerlaufbahn und muſs, weil blonder und ſaftiger als das Porträt »de Cordes'« auch etwas ſpäter als das letztere und um 1625 gemalt ſein.

Ebenſo voll Breite und Naturwahrheit wie im Bildniſs war Rubens auch in der Landſchaft. Ueberhaupt dem Groſsartigen in der Welt zugewandt, konnte er auch in der Natur nicht gegen dasſelbe gleichgültig ſein: der gewaltige Sturm, der Waſſerfall, der kühn gekrümmte Baum, der undurchdringliche Wald, oder die geheimniſsvolle Ritterburg-Ruine zogen ſeinen dramatiſchen Geiſt vorzugsweiſe an. Auch das ländlich Schöne, wie es der groſse römiſche Dichter verherrlicht, der Landmann, der bei ſinkendem Abend ſeinen Rinderkarren nach Hauſe treibt, wenn, wie Vergilius ſingt, „in der Ferne der Rauch über den Schlot der Hütte emporſteigt und die Schatten der Berge auf den Aeckern ſich dehnen", der Schafhirt, der im Schatten einer dichten Buche mit ſeinem Nachbar einen Wettſtreit auf der Schalmei beginnt, lieſsen den claſſiſch gebildeten Künſtler nicht kalt. Aber ſelbſt die Natur, wie ſie ſich überall in Flandern darſtellt, die heimiſchen, nur durch die leichten Hebungen des Bodens modellirten Weideländer mit ihrem zarten Grün, ihren harmloſen Bewohnern und ihren einfachen Wohnſtätten, beſaſſen für ihn Schönheit und Poeſie. Ein Feld, über welches ein Sonnenſtrahl gleitet, der die Aufeinanderfolge der Pläne heraustreten läſst, etwas Waſſer und ein paar Bäume, einige Bauern oder Hirten mit Karren oder Heerden, dieſs war genug, um ihm Stoff zu einem Meiſterwerk zu liefern. Rubens ſchuf mindeſtens fünfzig Landſchaften, faſt alle von ausgezeichnetem Verdienſte; wir können indeſs nur einige als Proben herausheben.

In Windſor Caſtle befinden ſich zwei Stücke, die Rubens 1625 an den Herzog von Buckingham verkaufte,* und welche aus der erſten Hälfte ſeines Künſtlerlebens ſtammen: das eine gewöhnlich der »Auszug auf den Markt« genannt, aber vielmehr ein Bild des »Sommers«, das andere eine Darſtellung des »Winters«.

Im erſteren haben wir die Anſicht einer offenen Landſchaft mit leichtgewelltem Grund, Bauerhäuſern und Dörfern, zwiſchen welchen ſich ein Weg und ein Fluſs hinziehen. Sie iſt von vielen Figuren belebt; im Vorgrunde führt ein Mann einen beladenen Karren, eine Frau ſitzt auf einem Pferd, und ein zweiter Mann auf einem Eſel. Links befindet ſich eine Gruppe von groſsen Bäumen. Das Licht, das auf dieſs Alles fällt und den Hintergrund mit ſeinen warmen Strahlen übergieſst, dieſen den dunkleren Bäumen gegenüber vom Vorgrunde abhebend, lockt das Auge ferner und ferner, von Fernſicht zu Fernſicht, und läſst es in lauter Klarheit und Wärme baden.

Der »Winter« ſtellt ſich ganz anders dar. Eine Gruppe Bettler ſitzen um ſich zu wärmen an einem Feuer, das unter einem Schutzdach angezündet iſt; ein Mann ſteht an einer Seite neben Pferden, zwei Frauen ſitzen an der anderen neben Kühen. Durch die offene Hütte ſieht man den Schnee in dichten

* Noel Sainsbury, op. cit. p. 65.



V. BEAUCE .D. A. LAVIEILLE S.

Landſchaft mit Schloſs von Rubens. Im Belvedere zu Wien.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Flocken auf Hof und Feld fallen. Der Gegensatz des dunkelbraunen Holzes im Stall zu dem hellen Licht des Schnees und der rothen Gluth des Feuers ist aufs kräftigste durchgeführt: der düstere Vorgrund und das frostige Weiss, welches die Ansicht abgrenzt, lässt uns die Kälte des Winters fühlen als ob sie rund um uns herrschte.

Rubens hielt viel auf Landschaften mit Regenbogen: der Kampf zwischen Licht und Dunkel, seinem Freund und seinem Feind, hatte für ihn eine besondere Anziehungskraft. England besitzt verschiedene Stücke der Art, auch München bewahrt eines (Pinakothek Nr. 284). Im letzteren ist der Himmel zur Linken bereits aufgeklärt, zur Rechten noch bewölkt, dazwischen vollzieht sich der Uebergang. An der dunklen Seite stehen einige jüngere Bäume, in der Mitte bemerkt man einen Teich, etliche Bauerndirnen und Bauern mit Kühen und einem Wagen. Der Lichteffekt ist überaus schön, der warme Sonnenschein lässt seine goldenen Strahlen über das Land streifen und färbt mit bläulichen magischen Tinten die nasse Luft und die kleinen Bäumchen in der Ferne, während er die grösseren Bäume und die Heuschober des Vorgrundes kräftigere Schatten werfen lässt; unter dem Gehölz durch streift das Licht über den Grund und lässt die niedlichen Figürchen farbig heraustreten.

Eine solche Darstellung war für Rubens ein Spiel. Mit drei Pinselstrichen breit hingeworfen lässt er ein Weiblein entstehen, ein brauner Strich für den Stamm und einige Fleckchen grün blau und gelb für die Krone und sein Baum ist fertig. Besonders breit malt er sein Licht: in fettem Auftrag und kühner Verstärkung lässt er braune und gelbe Streifen quer durch das Bild laufen und da wo der Schatten anfängt ein Gemenge von Braun und Roth, von Grün und Weiss beginnen, das anscheinend planlos durcheinandergerieben in der That mit so treffender Sicherheit angewendet ist, dass man bei entsprechendem Abstand auf seinen Gemälden die Sonne selbst ihr buntes Spiel glaubt spielen zu sehen.

Niemals aber gab er den Kampf zwischen Licht und Finsterniss meisterlicher wieder als in der grosen Landschaft, die »Jagd des Meleager und der Atalante« genannt (Museum zu Madrid Nr. 1583). Der durch den Namen angedeutete Gegenstand ist nicht viel mehr als ein Vorwand um einen dichten Wald zu schildern, der durch die untergehende Sonne durchschienen wird. Einige wenig hervortretende Figürchen laufen am Rande eines Jahrhunderte alten Waldes, welcher links dünner bestanden, rechts dicht belaubt ist. Zwischen den spärlicheren Stämmen der einen Seite lässt die Sonne schräge Strahlen über den Grund streifen; hier dringt der Blick durch die Tiefe des Waldes und gewahrt in der Ferne die Wolken mit ihren herrlichen Purpurtinten. Zur Rechten wird dem Auge ein Ziel gesetzt durch die dichte Blättermasse, die nur an ihren Rändern beleuchtet wird und in welcher die Abendglut nur hie und da durch kleine feurige Punkte den Hintergrund andeutet. Der Kampf zwischen dem einfallenden nächtlichen Düster und dem glühenden Sonnenlicht ist das Zauberhafteste was man sehen kann. Das Sammetartige und warm Getonte der Schatten, die langen Lichtstreifen und die keck hingeworfenen Lichtpunkte geben der Darstellung eine erstaunliche Tiefe und Weichheit. All diese Eigenthümlichkeiten verleihen ihr eine Kraft und Grosartigkeit, die sie weit über ein gewöhnliches landschaftliches Schauspiel erheben und sie zu einem heroischen Gemälde machen, zu einem würdigen Jagdrevier für Götter und Helden.

Die Gallerie Pitti zu Florenz besitzt zwei der schönsten Landschaften des Meisters: »Ulysses auf der Phäakeninsel« (Nr. 9) und die »Rückkehr vom Felde« (Nr. 14). Die erstere stellt das felsige Meeresufer dar, an welchem Ulysses nach seinem Schiffbruch ans Land gekommen war. Der Sturm ist im Begriff

ſich zu legen, ein Theil des Himmels hat ſich aufgeklärt, ein anderer iſt noch in düſtere Wolken gehüllt. Der Gegenſatz von Licht und Dunkel iſt meiſterlich durchgeführt und verleiht der Scene eine Kraft, die mit dem wüſten Strand und den dräuenden Klippen des Ufers in vollem Einklang ſteht. Das Werk muſs aus der erſten Hälfte der Thätigkeit des Meiſters ſtammen.

Das andere Bild ſtellt einen ländlichen Sommerabend vor, an welchem Hirten und Bauern vom Felde heimkehren. Im Vorgrunde ſieht man zur Rechten fünf Bäuerinnen mit groſsen Getreidegarben auf dem Kopf oder mit Gabel und Rechen in der Hand zurückkehren, links einen Bauer, der ſein Zweigeſpann führt, in der Mitte einen Hirten, der ſeine Schafe zur Hürde treibt. Im zweiten Plan ſieht man rechts eine Gruppe ſchwerer Bäume, in der Mitte niedrigeres Gehölz, in der Ferne die Stadt Mecheln. Durch die ungleichen Wolkenflecken, welche die Luft durchziehen, ergieſst ſich warm blondes Licht über das Feld, das den Figuren eine ſammetartige Färbung mit durchſichtigen Schatten verleiht. Die landſchaftliche Scenerie iſt reich, aber ganz der brabantiſchen Natur entlehnt. Je mehr ſie aber der Wirklichkeit entſprungen iſt und von Jedem von uns das was Rubens ſagen wollte, gefühlt und geſehen werden kann, deſto eindringlicher wird auch deren Poeſie.*

War übrigens auch Rubens im Gebiete der Landſchafts- und Porträtmalerei ein neuer Bahnbrecher, ein urwüchſiges Genie, ſo wurde er doch in beidem von ſeinen Nachfolgern erreicht. Worin er dagegen einzig war und auch verblieb, das waren ſeine Jagden. Er hatte eine Vorliebe für das ſtolze edle Pferd, beſonders das kräftig gebaute, feurige Schlachtroſs; nicht minder für die wilden Wüſtenbewohner, den ſchlanken gelenkigen Tiger, den Löwen mit ſeinem impoſanten Kopf, dem majeſtätiſchen Bewuſstſein ſeiner Kraft und ſeines Muthes. Dieſe Thiere gegeneinander und gegen den Menſchen im Kampfgewühl zu zeigen, die Furchtbarkeit der Pranken und Zähne des angegriffenen Wildes, das Feuer des ſtampfenden und ſich bäumenden Roſſes, die Wuth des einen, die Angſt des anderen, dazu den Menſchen im Gemenge mit Feind und Freund aus dem Thierreiche zur Darſtellung zu bringen und aus dem allen kühn gewagte und doch richtig geſehene und packend componirte Gruppen zu formen, das muſste wohl einer der nächſtliegenden Wünſche Rubens' ſein. Der erſte Gedanke an eine derartige Jagddarſtellung entſprang bei Rubens wahrſcheinlich aus dem Anblick der zahlreichen Atalante- und Meleager-Jagden auf antiken Marmorſarkophagen. Auch in den Medaillons des Giulio Romano im Zodiacus-Saal des Palazzo del Te zu Mantua fand Rubens Vorbilder, die er in ſeinen kühn bewegten Jagdſtücken benutzte.

Bereits 1616 malte er eine Löwenjagd, vielleicht ſeine beſte, für den Herzog von Bayern. (Pinakothek zu München Nr. 245). Sieben Männer, wovon vier zu Pferd, haben einen Löwen und eine Löwin angegriffen. Der Kampf iſt in das Stadium der höchſten Wuth getreten. Der Löwe hat ſich auf einen der Reiter geworfen, ihm die Tatze in die Bruſt und die Zähne in die Lenden gedrückt und ihn ſo kopfüber von ſeinem Pferde geriſſen. Der Reiter hängt noch mit einem Bein an ſeinem ſich bäumenden Pferd, während er mit dem Kopfe bereits dem Boden nahe, und ſeine Fäuſte umklammern noch den Speer, womit er ſeinen Feind angegriffen. Der Anblick dieſes Mannes,

* In den Kupferſtichcabineten heiſst der prächtige Stich Schelte a Bolswert's nach dieſem Bilde La Campagne de Malines oder la Campagne de Laeken. Schneevoogt, Nagler und Andere geben als Original dieſes Stiches fälschlich die Sommerlandſchaft im Schloſs zu Windſor an, welche nicht von Bolswert, ſondern von Theod. van Keſsel (Schneevoogt 55) und von John Browne (Going to market) geſtochen wurde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Die Löwenjagd von Rubens in der Pinakothek zu München.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der in schräger Linie das Unterste nach Oben gekehrt über das Bild hingestreckt ist, in seinem aschgrauen Gesichte scharf contrastirend gegen das weisse Gewand und das Weiss seines Pferdes, ist wahrhaft erschütternd. Drei Reiter springen ihrem verunglückten Genossen bei, der eine stösst dem Löwen einen Speer in den Nacken, der zweite ist im Begriffe ihm mit seinem Schwerte den Schädel zu spalten, der dritte hat ihn bereits mit seiner Lanze durchbohrt, doch der Leu, dessen Zähne sich so in das Fleisch seines Opfers versenkt haben, dass seine Schnauze sich in dichte Falten presst, lässt nicht mehr los. Die vier Pferde scheuen voll Schrecken, das eine, welches der Löwe sammt dem Reiter angefallen, schlägt die Vorderhufe empor, wirft den Kopf zurück und sucht mit verzweifelter Anstrengung seinen Feind abzuschütteln; der braune Klepper des gepanzerten Jägers kann nur mit Mühe gezwungen werden, auf dem Platze zu bleiben, Ohren und Mähnen sind gesträubt, die Augen aufgesperrt, die Nüstern weit offen; das graue Pferd links schlägt fliehend die Hinterhufe empor, während das dunkelbraune rechts in gleicher Weise ausschlagend eben mit ängstlicher Spannung den Löwen erblickt. Dies ist die Hauptgruppe; nebensächlich nur erscheint eine Löwin, die rechts am Boden mit einem Manne ringt, dem sie bereits die Tatze in die Brust geschlagen und welchem ein Genosse zu Hülfe kömmt; links liegt einer der Jäger todt auf der Erde ausgestreckt.

Das Drama ist in furchtbarer Wahrheit wiedergegeben. Man sieht die Heftigkeit des Kampfes in den aufgeschreckten, gespornten, sich bäumenden und kreischenden Pferden; die kühnen wechselvollen Linien der dicht ineinanderverschlungenen Gruppe lassen das Gewühl des Gefechtes fühlen, ehe man noch die Kämpfer unterscheidet. Alle die kräftigsten Erregungen, Muth wie Schreck, Verzweiflung wie Wuth beseelen im höchsten Maasse Thier und Mensch, Angreifer wie Angegriffene.

Und jede seiner Jagden zeigt uns dieselbe Entfaltung seiner reichen Gaben, die grösste Kühnheit, um die reichst bewegten Gruppen zu erzielen, die aufs Höchste gespannten Kampfsituationen, um zu den krättigsten Bewegungen die Gelegenheit zu finden.

Das Münchener Bild ist ganz von Rubens Hand gemalt. Später begnügte er sich seine Jagden nur mehr zu skizziren und liess die Thiere zur Beschleunigung der Arbeit von Snijders malen; aber in dem Gesammtwerk erkennt man noch immer die Schöpfung des Rubens, der den Entwurf des Drama's gab, welchen sein Kunstfreund ausführen half. Wenn wir auf Snijders zu sprechen kommen, soll von jenen Stücken, in welchen dieser die Thiere malte, gehandelt werden.

Nachdem wir Rubens' hervorragendste Einzelwerke betrachtet, erübrigt noch von den grosen Cyklen zu sprechen, die er in der ersten und längsten Periode seiner Wirksamkeit schuf.

Am 26. Mai 1618 schrieb er an Lord Dudley Carleton: „Ich werde Euch die Maasse meiner Cartons zu der Geschichte des Decius Mus, des römischen Consuls, der sich für sein Volk opferte, schicken; aber ich muss erst nach Brüssel schreiben um sie genau zu erhalten, da die Cartons dort alle bei dem Fabrikanten sind." Eine Woche vorher hatte er dem Lord geschrieben: „Ich habe für genuesische Edelleute einige prächtige Cartons gemacht, welche man eben im Begriffe ist zu weben."

Rubens mochte sie wohl prächtig nennen. Die Geschichte, welche er darzustellen sich vorgesetzt hatte, war diese: Rom war im Krieg mit den Latinern und die Consuln Manlius und Decius Mus wurden mit einem Heere gegen sie ausgesandt. Die zwei römischen Heerführer hatten nun in ihren Lagern den gleichen Traum: sie sahen nemlich einen Mann von ungewöhnlicher Gestalt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der ihnen ſagte, daſs ein Anführer von der einen, und ein Heer von der anderen Partei den Göttern der Unterwelt und der Erde, der gemeinſamen Mutter, geopfert werden müſſe. Die Conſuln kamen überein, daſs jener von beiden, deſſen Heeresabtheilung weichen würde, ſich opfern ſolle. Die Schlacht begann und der Flügel wo Decius kämpfte, wurde durch den Feind zurückgedrängt. Da rief der König mit lauter Stimme dem Oberprieſter und frug ihn nach den Worten, welche man ſprechen müſse, wenn man ſich für das römiſche Volk dem Tode weihte. Marcus Valerius ſagte ſie ihm vor; dann ſandte der Conſul ſeine Lictoren hin, um dem Amtsgenoſſen über ſein Vorhaben zu berichten und warf ſich mitten unter die feindlichen Schaaren, worauf Schrecken und Furcht mit ihm in das Herr der Latiner übergingen. Dieſe wurden ſofort geſchlagen, als Decius tödtlich verwundet fiel. Erſt den folgenden Tag fand man ſeine Leiche und begrub ſie mit den verdienten Ehrenbezeugungen.*

Rubens hatte die Begebenheit in ihrer ganzen dramatiſchen Düſterkeit aufgefaſst. Der Held iſt durch göttlichen Fingerzeig als Sühnopfer bezeichnet; er beugt ſich gelaſſen unter ſein Schickſal und ſtirbt ohne Murren oder Klagen, aber auch ohne Erregtheit oder inneren Antrieb, als ein Opfer geiſtverdüſternden und ſinnverwirrenden Aberglaubens. Auf dem erſten Bilde theilt er ſeinen Soldaten ſeinen Traum mit, auf dem zweiten unterſucht man den Leib des Opferthieres, im dritten wird der Conſul dem Tod geweiht, im vierten entſendet er ſeine Lictoren, im fünften opfert er ſich und im ſechſten begeht man ſeine Beſtattung.

In jedem dieſer Gemälde, die ſich gegenwärtig in der fürſtlich Lichtenſtein'ſchen Sammlung zu Wien befinden, ſehen wir die ernſte männliche Geſtalt des Conſuls, die ſtattlichen Figuren der römiſchen Soldaten und Prieſter, ſo voll kräftiger und mannhafter Schönheit, wie ſie Rubens in antiken Sculpturen geſehen hatte und wie er ſie in ſeinen Gemälden ſo gerne und ſo gut wieder aufleben lieſs.

In den vier erſten Stücken finden wir die Gruppen in ſchöner Ruhe; in der Darſtellung des Kampfes herrſcht ein mächtiges Gewühl; im letzten ſieht man eine ſehr bewegte und reich ausgeſtattete Scene mit all der Groſsartigkeit und dem eindrucksvollen Ernſt, wie ſie die römiſchen Kriegsfeierlichkeiten auszeichnen.

Hier iſt Alles voll Einheit, voll ergreifender Wirkung, und man weiſs wahrlich nicht, welches unter den Stücken man wählen ſollte, um durch ein Beiſpiel eine klarere Vorſtellung einer Abtheilung zu geben. Doch iſt die Todesweihe des Decius das einfachſte in der Form wie das tiefſt gedachte unter den ſechs Tafeln. Am Rand eines Waldes und im Schatten eines mächtigen Baumes ſteht eine eindruckerweckende Gruppe. Decius hat Helm, Schild und Schwert abgelegt und Haupt und Oberleib mit ſeinem Mantel verhüllt; er ſteht in der Mitte, rechts befindet ſich der Oberprieſter mit grauem Bart und glänzendem Manteltuch, das ihm um Haupt und Leib geſchlagen iſt, hinter dieſem ein zweiter Prieſter, ganz in ſein ſchweres Gewand gehüllt, hinter dem Conſul ſtehen zwei ſeiner Lictoren, ſein Waffenträger und ſein treues Streitroſs, das die düſtere Feierlichkeit zu begreifen ſcheint und den Kopf traurig zu Boden ſenkt. Dieſe geheimniſsvoll verhüllten Geſtalten, dieſer Mann, der den Kopf ſchweigend unter der Hand des Prieſters beugt, die ehrfurchterweckende Geſtalt des letzteren, ſeine begeiſterte Geberde und Miene flöſsen dem Beobachter Schauder ein. Hier geht mehr als gewöhnliches

* Livius. VIII. 6, 9.

Menſchenwerk vor ſich, man glaubt die feierliche Beſchwörung in ihrer von Alters her geheiligten Form durch Decius ausſprechen zu hören.

Fügen wir noch bei, daſs dieſs Bild wie die ganze Reihe mit mehr als gewöhnlicher Sorgfalt ausgeführt iſt, ſo daſs man, wenn man nicht die gemalten Säulen an den Rändern ſähe, niemals glauben würde, daſs man Vorlagen zu Gobelins vor ſich habe. In klarem kräftigen Ton und in hellem Licht ſtehen dieſe Bilder voll Heldenhaftigkeit und majeſtätiſcher Harmonie da. Rubens hat keine zweite Suite hervorgebracht, welche ſo untadelig groſsartig und ſchön iſt wie dieſe. Die Medici-Gallerie iſt ausgedehnter, glänzender, vielſeitiger, aber ſie beſitzt nicht entfernt die Einheit, Tiefe und harmoniſche Kraft der »Geſchichte des Decius«; und keine der anderen Serien kann mit ihr auch nur verglichen werden.

Den 20. März 1620 unterzeichnete Rubens in Brüſſel eine Uebereinkunft mit Pater Jacobus Tirinus, dem Oberen der Geſellſchaft Jeſu zu Antwerpen, wonach der Meiſter ſich verpflichtete, noch vor Ende dieſes Jahres die Skizzen von 39 Gemälden zu liefern, mit welchen die Decken der unteren und oberen Gallerie der Antwerpener Jeſuitenkirche geſchmückt werden ſollten. Die Gemälde ſollten durch van Dijck nebſt einigen anderen von Rubens Schülern ausgeführt werden; mit eigener Hand ſollte der Meiſter ſie vollenden. Dazu ſollte er noch ein Gemälde für einen der vier Seiten-Altäre machen, oder die Skizzen der Deckenbilder abtreten, im Ganzen aber 7000 Gulden erhalten.* Rubens zog es vor ein weiteres Altargemälde zu liefern, die »Rückkehr aus Aegypten« darſtellend, jetzt zu Blenheim. Kurz vor jener Uebereinkunft hatte Rubens auſserdem für die Jeſuitenkirche zwei ſehr groſse und herrliche Gemälde geſchaffen, die ihm mit 3000 Gulden bezahlt wurden. Die »Himmelfahrt Mariä«, welche ſich auf einem der Seitenaltäre befand, bewahrt jetzt das Belvedere zu Wien.

Die Deckenmalereien der Jeſuitenkirche wurden mit der Kirche ſelbſt den 18. Juli 1718 ein Raub der Flammen und ſind uns nur noch durch die Stiche bekannt, die Jacob de Wit und Jan Punt nach den Zeichnungen, welche der erſtere dieſer Künſtler 1711 und 1712 davon machte, fertigten. Dieſe Stiche vergegenwärtigen uns nur die 36 Stücke, welche die Decke der Seitenſchiffe und der oberen Gallerie ſchmückten, die drei übrigen befanden ſich beim Eingang der Kirche und ſtellten die »hl. Clara und ihre Genoſſinen,« den »hl. Joſeph mit einem Engel« und die »hl. Eliſabeth mit einem Bettler dar.« Von den zwei letzteren Werken ſind uns nur die Namen bewahrt geblieben,** von dem erſteren der Preisler'ſche Stich.***

Mit ihnen allen verloren wir wahrſcheinlich keine von Rubens' Meiſterſtücken, ſoweit wir nach den erwähnten Stichen wie nach den Skizzen einiger derſelben, die in der Sammlung Lacaze im Louvre und anderwärts bewahrt werden, urtheilen können. Allerdings kann man ſich ſchwerlich eine vollkommene Vorſtellung von Rubens Werken machen, wenn man ſie nicht in ihrer Farbe und in ihrem Licht geſehen hat; aber bei ſeiner Art und Weiſe muſste Deckenmalerei ein von Allem am wenigſten für ihn paſſendes Werk ſein. Seine gewohnte Kühnheit muſste nemlich die Schwierigkeiten der Sache eher vergröſsern als verkleinern und ſo bekommen wir denn auch die Perſonen in einer Froſchperſpective zu ſehen, die faſt bis zur Sohlenanſicht getrieben

---

* Hiſtoriſche Levensbeſchryving van P. P. Rubens. Antwerpen, 1848. (Mit umfaſſenden Anmerkungen von Victor van Grimbergen) p. 403.

** De Kunſtwerken in de oude Antwerpſche Kerken. Handſchrift in der Bibliothek des Hrn. Ant. van Bellingen.

*** Die Zeichnungen von J. de Wit befinden ſich gegenwärtig im Muſeum Plantin-Moretus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

höchſtens dadurch gemildert wird, daſs der Künſtler das untere Kleiderende hinter Wolken verbirgt, oder den Perſonen den Kopf etwas vornüber neigt, um von den Geſichtern etwas mehr als die Unterſeite ihres Kinnes ſehen zu laſſen. Was ſoll man aber abgeſehen von anderen Waghalſigkeiten z. B. zu einer Treppe ſagen, die man von unten ſieht, während Perſonen hinaufgehen, wie in ſeinem »Abraham und Melchiſedech«; oder zu einem Engel, von welchem man nichts als die Füſse, die Beine und ein Stück ausgeſtreckten Armes ſehen kann!

Von ganz anderem Werthe ſind die zwei Gemälde, welche Rubens für den Hochaltar derſelben Kirche ſchuf: der »hl. Ignatius einen Beſeſſenen heilend« und der »hl. Franziscus Xaverius, einen Todten erweckend«, beide gegenwärtig im Belvedere zu Wien und zu ſeinen vollkommenſten Werken zählend. Es ſind zwei mächtige Compoſitionen: die ruhige Haltung des Heiligen ſteht in beiden Stücken in ſcharfem Gegenſatz gegen die furchtſamen Bewegungen der übrigen Perſonen, und ebenſo ſeine ruhige Farbe mit deren glänzenden Tinten. Die zwei Gemälde prangen noch in ihrer vollen Friſche, als ob ſie erſt geſtern gemalt worden wären und bilden die erſtaunlichſten Zeugniſſe von Rubens' Geſchick, die rieſigſten Gruppen und die glänzendſten Lichter und Farben zur Harmonie zu bringen.

Die Jeſuitenkirche mit ihren marmornen Wänden, ihren vergoldeten Gewölben, ihren Malereien von Rubens unten und oben, rechts und links, mochte in jener Zeit wohl einen prächtigen Anblick dargeboten haben, ſoweit wir dieſs nach Abbildungen beurtheilen können, von welchen zwei das Belvedere in Wien, zwei das Muſeum in Madrid und die Pinakothek in München bewahren. Eine iſt von Sebaſtian Vranck und drei ſind von Anton Gheringh, ſämmtlich das Innere dieſes Tempels, als er noch in ſeinem vollen Glanze prangte, wiedergebend. Das Ignatiusbild befindet ſich über dem Hochaltar, in der unteren wie oberen Gallerie ſieht man die Deckenbilder von Rubens; das Gewölbe des Mittelſchiffes iſt vergoldet, Marmorſäulen joniſcher und doriſcher Ordnung ſtützen die Gallerien und die Schiffe, oberhalb der Holzvertäfelung ſind die Wände mit grauem Marmor und mit Landſchaftſtücken verkleidet: kurz all der Luxus und all die weltliche Pracht, welche die Jeſuiten in ihren Kirchen und Gebäuden ſo gerne ausbreiten, finden ſich hier vereinigt.

Unmittelbar nachdem Rubens den Auftrag empfangen hatte, die Jeſuitenkirche auszuzieren, kam ein anderes Werk ähnlicher Art aber von gröſserem Belang zur Sprache. Maria von Medici, Königin von Frankreich und Witwe Heinrich IV., war Ende 1620 nach Paris zurückgekehrt, nachdem ſie ſich mit ihrem Sohne König Ludwig XIII. verſöhnt hatte. Im Begriffe das neugebaute Palais du Luxembourg zu beziehen, wünſchte ſie einen der groſsen Säle mit einer Reihe von Gemälden verzieren zu laſſen, worin ihr Lebenslauf abgebildet ſein ſollte. Auf den Rath des Baron de Vicq, Geſandten des Erzherzogs Albert, und durch Vermittlung des Abbé Claude Magis de S. Ambroise* wurde Rubens nach Paris berufen und empfing dort den Auftrag, Skizzen zu dem groſsen Werke herzuſtellen.** Am 11. Februar 1622 in Paris, um die Beſtellung dafür zu empfangen,*** konnte er ſich ſchon Anfangs Juni 1623 abermals dahin begeben, um ſich über den Effekt ein Urtheil zu bilden, den ſeine Malereien in

---

* Bulletin du bibliophile. Janvier 1875: Les amateurs d'autrefois, par CLÉMENT DE RIS. — Catalogue du Musée du Louvre.

** Die Skizzen befinden ſich in der Pinakothek zu München.

*** Mio secretario Rubens sta in Francia, altramento io haura schritto al mio Sig. et Pron. La Regina Mader del re ha fabricato un Palatco e desideroso dornaro de quadri de Rubens. J. Brueghel 11. Feb. 1622. — CRIVELLI Op. cit. 283

dem Saal, für welchen sie bestimmt waren, machen sollten. Fehlte es schon damals nicht an begeisterter Anerkennung* so steigerte sich diese noch, als er Anfang Februar 1625 kam, um sie aufzustellen und während der nächsten vier Monate an Ort und Stelle noch einmal zu übergehen. Jetzt existirt die Gallerie, für welche Rubens sein »Leben der Maria von Medici« malte, nicht mehr; die Gemälde befinden sich gegenwärtig im Museum des Louvre.

Nachdem dieser erste Saal vollendet war, kam die Königin auf den Gedanken einen zweiten gleichen zur Verherrlichung ihres verstorbenen Gemahles ausmalen zu lassen. Rubens ward wieder darum angegangen und hatte bereits sechs grosse Stücke dafür entworfen,** als im Jahre 1630 aufs neue Zerwürfnisse zwischen Maria von Medici und ihrem Sohne entstanden und die Verbannung der Königin dies Werk für immer unterbrach.

Ich weiss nicht, ob man Rubens' Medici-Gallerie nicht zu gering geschätzt hat. Es ist sicher das umfänglichste und das durchgeführteste Werk, das der Meister hervorgebracht hat. Alle seine anderen Serien, die von Decius Mus ausgenommen, stehen weit unter demselben und lassen den Geist der regelrechten epischen Entwicklung und reichen Abwechselung der Pariser Stücke vermissen. Für diese letztere Schöpfung war Rubens Alles zu Theil geworden, was er wünschen konnte: eine günstige Gelegenheit um sich in seinem Glanze zu zeigen, Zeit und Geld genug, um seinen Schöpfungen genügende Sorgfalt weihen zu können. Er selbst war in der vollen Kraft seines Genie's, freute sich seiner Aufgabe und führte sie ohne Hinderniss zu Ende. Unter solchen Umständen musste das Ganze ein Hauptwerk des Meisters werden, aus welchem wir die volle Bethätigung seines Kunstvermögens mit dessen starken und schwachen Seiten, mit seinen eigenartigen Auffassungen und Qualitäten kennen lernen können.

Man bleibt zumeist allzu bequem und zu ausschliessend bei den Schwachheiten des Werkes stehen, die allerdings in die Augen springen und die wir nicht verbergen wollen. Hiezu ist in erster Stelle die wahrlich unglückliche Vermengung von mythologischen, symbolischen und geschichtlichen Elementen, zu rechnen: eine Vermengung, die um so unglücklicher genannt werden muss als das Symbolische das Wirkliche an Bedeutsamkeit weit überwiegt, und, wenn beides neben einander auftritt, die Wahrheit durch die Fabel ganz in den Schatten gestellt wird. Rubens machte in der That in dem Medici-Cyclus keinen bescheidenen und gemässigten Gebrauch von mythologischen und symbolischen Zugaben; wiederholt verfällt er in Uebertreibung, Geschmacklosigkeit und Dunkelheit. Welchen anderen Namen verdient nemlich z. B. die Darstellung der »Hochzeit Maria's von Medici mit Heinrich IV.«, welche durch eine Gruppe versinnbildlicht wird, in welcher der König als Jupiter ver- oder entkleidet und die neue Königin mit den Attributen der Juno, beide majestätisch im Himmel sitzend gegeben werden, während die Stadt Lyon, in welcher das Fest stattfand, durch eine weibliche Figur auf einem von zwei Löwen (lions) bespannten Wagen angedeutet wird? Oder was soll man zu der »Versöhnung der Königin mit ihrem Sohne« sagen, die durch zwei Gruppen dargestellt wird, von welchen die kleinere aus Maria von Medici und Ludwig XIII. besteht, die hervorragendere aber aus einer symbolischen Vorstellung des Muthes, der in Gestalt eines hl. Michael das Ungeheuer der Zwietracht zu Boden blitzt? Sollte ein Rubens aus dem an sich so rührenden und dramatischen Act der Versöhnung zwischen Mutter und Sohn nichts Anderes zu machen

---

* A. Baschet: Gazette de Beaux-Arts. 1863 p. 493.
** Catalog von Rubens' künstlerischem Nachlass. Nr. 314.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gewuſst haben? Was iſt dann von der Darſtellung der Regierung der Königin zu ſagen, wo ihr Bild faſt nicht zu finden iſt, während der ganze Olymp in blendender Pracht auftritt? In der That eine ſonderbare Art Jemand zu verhimmeln: ihn ſelbſt thatlos in den Himmel zu ſetzen und ſeine ſchönen Thaten durch die ganze Götterſippſchaft verrichten zu laſſen.

Aber welch glänzende Qualitäten findet man neben und ſelbſt an dieſen Symbolen! Zunächſt ſtrömen die mythologiſchen Theile über von maleriſchen Schönheiten: nennen wir nur die drei nackten Schickſalsgöttinen, welche durch die graziöſe von ihren Händen gebildete Verkettung den Lebensfaden der Königin gleiten laſſen; dann die Seegöttinen, welche in kühner wellenartiger Gliederverſchlingung das Element, in welchem ſie leben, ſo ſprechend verſinnbildlichen; oder die kraftvolle mannhafte Perſonification der Geſundheit, wie ſie bei der Geburt Ludwig XIII. anweſend erſcheint, oder den glänzenden Apollo, der als eine fleiſchgewordene, lebende und ſich bewegende Statue die feindlichen Mächte eher durch ſeine hellſtrahlende Schönheit als durch ſeine Pfeile in die Flucht zu ſchlagen ſcheint; ferner das herrliche Bild des Ueberfluſſes, das aus einem Sonnenſtrahl geſchaffen und mit flüſſigem Gold umkleidet erſcheint; und endlich die kühne und doch ſo gefällige Gruppe des greiſen Gottes der Zeit, der die junge nackte Wahrheit empor hebt.

Alle dieſe Geſtalten und noch ſo viele andere zeigen, wie ſehr Rubens die Allegorie liebte, weil ſie ihm freieres Spiel lieſs, um ſeine Träume von Frauenſchönheit, ſeine Ideale von Manneskraft in eine freigewählte Form zu gieſsen. Die Wirklichkeit iſt ihm zu kalt, zu verhüllt, zu unbeſtändig von Geſtalt; er ſtrebt höher, nach der reinen Form, dem ewig Schönen. Was verſchlägt es ihm, wenn die Wahrſcheinlichkeit dabei verloren geht, und er ſeinen Helden Grund zu Klage über Zurückſetzung gibt? Ihm iſt es um die Kunſt, und nicht um die Königin zu thun. Triumphirt das Maleriſche ſeines Werkes, packt ſeine Erſcheinung, was kümmert es ihn, auf weſſen Koſten der Triumph errungen ward! Und doch war dieſe Richtung keine glückliche. Seine ſchönſten allegoriſchen Bilder ſtehen weit unter den Werken, in welchen er der Geſchichte und der wirklichen Menſchheit treu geblieben. Hier wirkte nemlich nicht blos ſein Geiſt und ſeine Phantaſie, ſondern auch ſein Gemüth und ſeine Beobachtungsgabe. Gebunden an Thatſachen und Perſonen die er darzuſtellen hatte, packt er uns mehr durch ſeine Gabe des Anordnens und Malens, als da, wo er Formen und Linien lediglich aus ſeiner perſönlichen Eingebung ſchöpfte.

Die Gruppe, in welcher Heinrich IV. voll Liebe und Bewunderung zum erſtenmal das Porträt ſeiner Braut erblickt, oder jene, in welcher Maria von Medici nach überſtandenen Geburtsſchmerzen mit Mutterliebe und Mutterſtolz ihr Kindchen betrachtet, oder eine dritte, worin der König ſeiner Gemahlin in Gegenwart ihres allerliebſten Söhnchens die Regierung Frankreichs überträgt, ſind voll von richtiger Beobachtung und zartem Gefühl. Die »Krönung Maria's von Medici«, ihre »Trauung durch Procuration«, ihre »Uebernahme der Regentſchaft« ſind unübertroffen in Farbe und Anordnung.

Die ganze Bilderreihe, beſonders aber die erſte Hälfte, an welcher der Maler mit friſcherem Geiſt und reicherer Phantaſie gearbeitet zu haben ſcheint, prangt in einem Glanze von Farbe und Licht, wie ihn Rubens ſelbſt niemals überboten hat. Hier mächtig und kraftvoll, wie im »Auszug des Königs in den Krieg«, und der »Flucht der Königin aus Pont de Cé«; dann wieder prangend in der wärmſten, vollſten Gluth, wie in der »Regentſchaft der Königin«, in welcher Alles von goldenem Lichte ſtrahlt, oder in ſtiller Glorie glänzend, wie in der »Ueberfahrt der Maria von Medici«, wo das Ganze in Silber ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

badet scheint; meistens aber in kraftvollen Gegensätzen der leuchtenden und düsteren Theile die einander wechselweise heben wirkend, immer sehen wir den Künstler in glänzenden Farben und leuchtendem Fleisch alle Zauberkraft seines Pinsels entfalten.

Meines Bedünkens gibt es kein Werk, das Rubens' eigenthümliche und ausgezeichnete Gaben so vollkommen wiedergibt, als dieses. Der grosse Meister war kein Träumer, und selten fühlte er die tiefwühlenden Erschütterungen, die das Blut in den Adern kalt werden und den Athem in der Kehle stocken lassen, die den Künstler überwältigen und verzücken, und ihn der Begeisterung gegenüber zum willenlosen Sklaven machen. Rubens beherrschte immer seinen Gegenstand, mit unerschöpflicher Schaffenskraft kleidete er Alles, was sich seinem Geiste darbot, in reiche Formen und glänzende Farben; er sah mit einem einzigen Blick und sah Alles von der bildsamsten Seite. Wie der erste Mensch auf die Erde kommend jedem Geschöpf seinen passenden Namen gab, so ging er durch die vor seinen Schritten sich aufthuenden Welten, allen ihre Formen austheilend, sie durch sein Streben nach hoher Schönheit beseelend und erhebend, sie bereichernd mit seiner angebornen Liebe für Pracht und Schimmer, und ihnen jenen Lichtquell zuführend, der in seinen Augen quoll.

Nirgends glaubte er diese erhebende Gabe so nöthig zu haben als hier. Maria de Medici's Geschichte ist wahrlich keine besonders theilnahmerweckende. Sie ward geboren, vermählte sich, gebar, verlor ihren Gemahl, entzweite sich mit ihrem Sohn und versöhnte sich wieder mit demselben. Später, nachdem Rubens ihr Leben geschildert, kam in ihr Schicksal mehr Wechsel, als sie aus ihrem Lande floh und in der Fremde herumirrend gegen Richelieu conspirirte und auf die Gelegenheit lauerte, um den grosen Staatsmann zu stürzen. Aber so wie sie 1625 war, gab sie dem Maler wenig Stoff: das Wenige aber wusste dieser mit glänzenden Erfindungen seiner Einbildungskraft zu bekränzen, indem er die dürftigen Vorfälle als die Hacken benutzte, an welche er seine reichen, farbigen Schöpfungen wie Prunkstücke hängte.

Hätte doch der Maler die Geschichte Heinrich IV., die man bei ihm bestellt hatte, zur Duchführung bringen dürfen, welch ein Epos für seinen dramatischen Geist wäre dies geworden! Was er aus dem reicheren Stoff gemacht haben würde, können wir einigermasen aus den zwei Darstellungen beurtheilen, welche davon in der Gallerie zu Florenz (Nr. 140 und 147) bewahrt werden, und welche die »Schlacht von Ivry« und den »Triumphzug Heinrich IV.« darstellen. Beide Werke sind in der Gröse angelegt, die sie in ihrer Ausführung behalten sollten, sind jedoch nur untermalt. Obwohl nicht ganz frei von mythologischen Zuthaten, tauchen sie doch beträchtlich tiefer in die Wirklichkeit, wie die Darstellungen aus dem Leben der Maria von Medici. In der »Schlacht von Ivry« sieht man in der Mitte des Bildes Heinrich IV. im Anprall auf den Anführer des feindlichen Herres, welcher im entscheidenden Augenblick von einem Offizier der königlichen Truppen durchbohrt wird. Die Pferde der beiden Gegner beisen wüthend einander in den Hals, und rechts und links, zu Fus und zu Pferd tobt das Getümmel der Kämpfer rings um die prächtige das Ganze beherrschende Hauptgruppe. Nicht minder energisch ist der Kampf zwischen Licht und Dunkelheit. Die Sonnenstrahlen vermögen mit Noth die zerrisenen Wolken und den dicken Pulverdampf zu durchbrechen, bahnen sich jedoch einen Weg und fallen kraftvoll auf den König und die zwei hervorragendsten Kämpfer. Das Ganze ist eine riesenmäsige Schöpfung, voll Adel und gewaltiger Bewegung, voll leidenschaftlicher Erregung und doch voll Einheit.

Ganz anderer Art ist der »Triumph Heinrich IV.« Der König ist eben

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

im Begriffe durch den Triumphbogen zu reiten, um seinen Einzug in Paris zu halten. Die Freudenfeuer und die Räucherpfannen füllen den Hintergrund mit ihren festlich qualmenden Wolken. Alles was jauchzen und prangen kann ist herbeigekommen und drängt sich um den Helden. In der Luft schweben Genien mit Palmen und Kronen, rings um den Wagen schreiten Spielleute in antiker Tracht mit altrömischen Tuben, kräftig gebaute Männer tragen Standarten und Trophäen, Männer, Frauen und Kinder jeden Alters bilden die Zuschauer und hinter der Siegerschaar folgt der Aufzug der Besiegten. Das Ganze ist eine Reminiscenz aus der Zeit der classischen Triumphe der Römer mit all der eindrucksvollen Entfaltung von Pracht und Glorie, womit die ewige Stadt ihre triumphirenden Söhne empfing, aber getaucht in das sprühende Leben, mit welchem Rubens Scenen aus dem Alterthum wiederzuschaffen wusste. Alles jauchzt, Alles drängt vorwärts, man glaubt das Volk jubeln, die Tuben schmettern, die Feuer knistern zu hören und fühlt sich mitgerissen von dem allgemeinen Siegesgeschrei und begeisterten Gedränge. Der Triumphator allein bleibt ruhig in all diesem Gewühl, doch ist auf seinen blassen Zügen das Ergriffensein von dem feierlichen Augenblick zu lesen; sein Blick, der bewegungs- und anscheinend empfindungslos vor sich hin starrt, sein mechanisch ausgestreckter Arm, der die Palme hält, seine ganze Haltung zeigt, dass ihn die Empfindung überwältigt und der eisige Schauer grosser Schicksalswendungen starr gemacht aber auch erhoben hat über das, was im gewöhnlichen Leben gross und genussreich erscheint.

Die zwei Gemälde sind zwei Gesänge aus einem Epos. Es ist nicht genug zu beklagen, dass das ganze Heldengedicht nicht vollendet ward, und dass es bei diesen genialen Entwürfen blieb. So wie diese selbst sind, stehen sie an Kraft und an Reichthum der Erfindung über den grössten Meisterwerken der florentinischen Gallerie; wären sie aber vollendet, so ständen sie sicher über den kühnsten und hervorragendsten der sonst von Rubens vollendeten Werke.

Die Ausführung der Medici-Gallerie fällt in die letzten der Jahre, welche die erste Periode von Rubens' Künstlerlaufbahn ausmachen, und welche er an der Seite von Isabella Brant verlebte. Rubens verlor 1626 seine erste Frau; am S. Michaelstage (29. September) dieses Jahres errichtete er ihr und seiner Mutter ein Gedenkzeichen in der S. Michaelskirche. Sie hatte ihn sechzehn Jahre unbewölkten Glückes geniessen lassen, und er klagte, wie wir oben sahen, innig über den Verlust der braven treuen Gattin.

Schon während der letzten Jahre von Isabella Brant's Leben hatte Rubens begonnen, sich auch mit Politik zu beschäftigen.* Denn ohne Zweifel war es dafür, dass ihm am 30. September 1623 die Infantin-Isabella in Anbetracht „seines Talentes und der Dienste, welche er dem Könige erwiesen", einen monatlichen Gehalt auf das Schloss von Antwerpen anwies, welcher, von König Philipp später erhöht, sich 1630 auf 40 Kronen belief. Doch wissen wir über die Gelegenheit, bei welcher sich Rubens zum erstenmale auf den schlüpfrigen Pfad der Politik wagte, nichts Näheres, als dass er sich am 23. September 1623 mit Jan Brant, seinem Neffen, der in Holland anfässig war, in Unterhandlung befand, um die nördlichen Niederlande zur Erneuerung des zwölfjährigen Waffenstillstandes zu bestimmen.

Als Rubens sich im Februar 1625 zu Paris aufhielt, war er gleichfalls in derselben Richtung thätig. Aus dem langen Brief, den er am 15. März

* Ueber Rubens' diplomatische Laufbahn siehe: Noel Sainsbury's bereits öfter angezogenes Werk; K. L. Klose, Rubens im Wirkungskreis des Staatsmannes (Raumer's Taschenbuch 1856). P. Henrard, Marie de Médicis dans les Pays Bas, Paris 1876, und besonders M. Gachard, Histoire politique et diplomatique de P. P. Rubens, Office de publicité 1877.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des folgenden Jahres an ſeine Fürſtin ſchrieb und worin er ſeine Dienſte zu ferneren Unterhandlungen anbot, erſieht man auch, wie ihn der Ehrgeiz kitzelt, ſich noch mehr in diplomatiſche Geſchäfte zu vertiefen. An Gelegenheit hiezu fehlte es nicht. Mit dem 16. Jahrhundert war auch das Leben jener zwei groſsen Fürſten zu Ende gegangen, die in England und Spanien herrſchten und durch politiſchen wie religiöſen Haſs von einander geſchieden alle Verſöhnung zwiſchen den beiden Reichen unmöglich gemacht hatten. Kurz nach dem Tode Philipps und Eliſabeths aber war ein Friede zwiſchen ihren Nachfolgern zu Stande gekommen, der am 28. Auguſt 1604 zu Madrid unterzeichnet worden war. Im Jahre 1617 war der engliſche König Jacob ſogar darauf bedacht, eine nähere Verbindung mit ſeinen vormaligen Feinden anzuknüpfen, um durch Spaniens Intervention für ſeinen Schwiegerſohn Friedrich von der Pfalz das Land zurückzugewinnen, das ihm der Kaiſer entriſsen hatte. Gerne hätte er deſshalb die Hand der Tochter Philipp III. für ſeinen Thronfolger gewonnen, und lange Jahre hindurch gab er ſich viele Mühe, um dieſs Ziel zu erreichen. Spanien trug zwar Bedenken, ein Kind des hochkatholiſchen Königs an einen ketzeriſchen Prinzen zu verheirathen, aber endlich würden doch die Unterhandlungen zu einem gedeihlichen Abſchluſse gelangt ſein, hätte nicht der nichtswürdige Günſtling des engliſchen Königs, der Herzog von Buckingham, der auf den Kronprinzen den gröſsten Einfluſs hatte, ſie abbrechen laſſen, um ſich für eine Zurückweiſung, die ſein eigener Stolz in Madrid erfahren hatte, zu rächen. Er wuſste die Schuld dieſes Bruches auf Spanien zu wälzen und die Kriegserklärung zu bewirken, ebenſo wie wenige Jahre ſpäter ſein gekränkter Eigendünkel einen Krieg mit Frankreich veranlaſste. England hatte 1624 die Feindſeligkeiten mit der Abſendung von 6000 Mann Hilfstruppen an Moritz von Naſſau begonnen, die dieſen im Kampfe gegen Spanien und die ſpaniſchen Niederlande unterſtützen ſollten. Auf dieſe Weiſe wurde Flandern in den Krieg verwickelt, und es war nicht zu verwundern, daſs jene, welche die Wohlfahrt dieſer Provinzen vorab vom Frieden erwarteten, den Krieg mit Bedauern beginnen ſahen.

Rubens machte 1625 in Paris die Bekanntſchaft des Herzogs von Buckingham und malte daſelbſt ſein gegenwärtig in der Gallerie Pitti zu Florenz (Nr. 324) befindliches Reiterbildniſs, wofür er ein Stück Silbergeräth im Werthe von 2000 Kronen empfing. Der Herzog, welcher wie ſein Fürſt ein groſser Kunſtliebhaber war, bekam Luſt, die ſchöne Sammlung antiker Sculpturen, geſchnittener Steine, Gemälde und dergleichen welche Rubens beſaſs zu kaufen, und lieſs ſich, nicht gewöhnt ſich etwas von ſeinen Gelüſten zu verſagen, zu einem Kaufpreis von 100,000 Gulden beſtimmen, wozu ſich Rubens von den ſchönſten Sculpturen auf Koſten des Käufers noch Abgüſse machen laſſen konnte. Unter den gekauften Kunſtwerken war eine groſse Zahl von Gemälden des Rubens ſelbſt, welche im September 1627 insgeſammt oder zum Theil nach England geſandt wurden.

Im Gefolge des Herzogs von Buckingham traf Rubens einen Maler, Namens Balthaſar Gerbier aus Middelburg in Seeland gebürtig, der den Beruf eines Künſtlers und eines diplomatiſchen Agenten zu gleicher Zeit ausübte: ein würdiger Handlanger ſeines Gebieters Buckingham, ein Mann von weiteſtem Gewiſſen und von durchdringender Schlauheit, bereit Alles in die Hand zu nehmen und mit allen Mitteln durchzuführen, vorausgeſetzt, daſs es etwas dabei zu verdienen gab. Er hatte Rubens' Vertrauen gewonnen, ſo wie er ſich in den Beſitz jenes des Königs Jacob und ſeines Nachfolgers, des Buckingham und der hervorragendſten belgiſchen Edelleute, die mit Spanien unzufrieden waren, zu ſetzen gewuſst hatte. Aus den in Paris gepflogenen Geſprächen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erwuchs als die zwei Maler-Diplomaten in ihr Land zurückgekehrt waren ein Briefwechsel, und zu Anfang des Jahres 1627 kam Gerbier nach Brüssel mit einem Brief von Buckingham an Rubens, worin vorgeschlagen war, einen Waffenstillstand zwischen England und Spanien anzubahnen, und mittlerweile den Frieden vorzubereiten. Rubens übermittelte das Ansinnen an den Infanten und dieser an den König, welcher die Botschaft den 17. April 1627 empfing, nachdem er jedoch schon einen Monat früher mit Frankreich einen geheimen Vertrag unterzeichnet hatte, worin er mit diesem Lande ein Bündniss zum Zweck der Eroberung Englands schloss. Mit der Ehrlichkeit, welche der Diplomatie eigen, zögerte er jedoch nicht, Isabella die nöthige Vollmacht zu ertheilen um die Unterhandlungen mit England fortzusetzen, wobei er jedoch sein Missfallen darüber ausdrückte, dass bei solch ernstlichen Angelegenheiten wie eine Unterhandlung mit England ein Maler betheiligt war, da es der Ehre seines Reiches Abbruch thue, wenn ein Mann von so geringem Ansehen durch Gesandte besucht werde.

Dies war die erste und nicht die einzige demüthigende Begegnung, die Rubens seinen diplomatischen Diensten zu danken hatte. Die Infantin, die unseren Künstler besser kannte und ihn sehr hoch schätzte, entschuldigte sich mit der Erklärung, dass England ja auch einen Maler als Vertreter benutze, und dass es später noch immer Zeit sein würde, Rubens durch Personen von höherem Range zu ersetzen. So fuhr Rubens fort, die Unterhandlungen zu vermitteln und seiner Passion, für einen gewandten Diplomaten gelten zu wollen, zu fröhnen. Eine leicht verzeihliche Schwachheit, wenn man bedenkt, dass er in der That in seiner Eigenschaft als Agent ein merkwürdiges Talent an den Tag legte, und dass das von ihm damals beförderte Unternehmen ein Werk des Friedens und eine Wohlthat für die Menschheit war.

Gerbier befand sich im Haag, als Rubens am 29. Mai 1627 die Erlaubniss erholte, ihn in Holland aufzusuchen, um weiter über den Frieden zu verhandeln. Ein Pass wurde an Rubens gesendet und unter dem Vorwande über Gemälde und Kunstgegenstände zu sprechen, kamen im Juli die zwei halboffiziellen Diplomaten zusammen. Der Zweck von Rubens' Reise wurde so gut geheim gehalten, dass alle Zeitgenossen darüber getäuscht wurden, dass Sandrart,* ein deutscher Maler und Kunstgeschichtschreiber, der damals als Schüler des Honthorst zu Utrecht war und Rubens während dieser Excursion zumeist Gesellschaft leistete, nichts davon merkte, und dass der englische Geschichtschreiber Noël Sainsbury, der uns die wahren Gründe dieser holländischen Reise angibt, so fest in dem alten Glauben befangen ist, um Rubens zwei Jahre später nochmals nach Holland gehen zu lassen, einmal um die Maler, das andere Mal um Gerbier zu besuchen, während es doch vollkommen sicher ist, dass unser Künstler nur einmal und zwar 1627 dahin gegangen ist.

Bis zu diesem Augenblick hatte sich Alles auf Unterredungen ohne amtlichen Charakter beschränkt; als aber Rubens aus Holland nach Antwerpen zurückgekehrt war, verlangte Gerbier von ihm eine schriftliche offizielle Darlegung von Spanien's Absichten. Rubens antwortete, dass ein derartiges Aktenstück vorerst nicht könne gegeben werden, da der spanische Gesandte, der von Paris nach Brüssel gekommen sei, der Infantin mitgetheilt habe, Spanien und Frankreich wären zu gemeinsamen Schritten behufs Vertheidigung ihrer Reiche übereingekommen. Wir wissen, dass die angebliche Vertheidigung in der Eroberung und Vertheilung Englands bestehen sollte. Trotz der sonach ungünstigen Umstände für Friedensunterhandlungen verlor unser Künstler den

* Sandrart, Teutsche Academie. Nürnberg 1675. II. 291.



JACOB JORDAENS, DAS DREIKÖNIGSFEST

erwuchs als [illegible] in ihr Land zurückgekehrt waren ein Briefwechsel, [illegible] 1627 kam Gerbier nach Brüssel mit einem Brief [illegible] worin vorgeschlagen war, einen Waffenstillstand [illegible] anzubahnen, und mittlerweile den Frieden [illegible] das Ansinnen an den Infanten und dieser [illegible] den 17. April 1627 empfing, nachdem [illegible] mit Frankreich einen geheimen Vertrag [illegible] Lande ein Bündniss zum Zweck [illegible] Ehrlichkeit, welche der [illegible] die nöthige Vollmacht zu [illegible] fortzusetzen, wobei er jedoch [illegible] ernstlichen Angelegenheiten [illegible] war, da es der Ehre [illegible] geringem Ansehen durch [illegible]

[illegible] Begegnung, die Rubens [illegible] hatte. Die Infantin, die [illegible] schätzte, entschuldigte sich mit der [illegible] einen Maler als Vertreter benutze, und dass [illegible] Rubens durch Personen von höherem [illegible] fort, die Unterhandlungen zu vermitteln [illegible] gewandten Diplomaten gelten zu wollen, [illegible] Schwachheit, wenn man bedenkt, dass er [illegible] als Agent ein merkwürdiges Talent an den Tag [illegible] von ihm damals beförderte Unternehmen ein Werk [illegible] Wohlthat für die Menschheit war.

[illegible] Haag, als Rubens am 29. Mai 1627 die Erlaubniss erhielt, [illegible] um weiter über den Frieden zu verhandeln. Ein Pass [illegible] und unter dem Vorwande über Gemälde und [illegible] kamen im Juli die zwei halboffiziellen Diplomaten [illegible] Der Zweck von Rubens' Reise wurde so gut geheim gehalten, [illegible] darüber getäuscht wurden, dass Sandrart,* ein deutscher [illegible] der damals als Schüler des Honthorst [illegible] während dieser Excursion zumeist Gesellschaft leistete, [illegible] und dass der englische Geschichtschreiber Noël Sainsbury [illegible] dieser holländischen Reise angibt, so fest in dem [illegible] um Rubens zwei Jahre später nochmals nach [illegible] die Maler, das andere Mal um Gerbier [illegible] ist, dass unser Künstler nur [illegible]

[illegible] auf Unterredungen ohne amtlichen [illegible] Holland nach Antwerpen zurückgekehrt [illegible] schriftliche offizielle Darlegung [illegible] dass ein derartiges Aktenstück [illegible] der spanische Gesandte, der von Paris nach [illegible] mitgetheilt habe, Spanien und Frankreich [illegible] behufs Vertheidigung ihrer Reiche übereingekommen [illegible] die angebliche Vertheidigung in der Eroberung und [illegible] sollte. Trotz der sonach ungünstigen Umstände für [illegible] verlor unser Künstler den

* Sandrart, Teutsche Academie. Nürnberg 1675. II. 291.



JACOB JORDAENS, DAS DREIKÖNIGFEST.

Belvedere zu Wien.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Muth nicht. In der That hatte auch König Phlilipp IV. wenig Vertrauen auf die Freundſchaft ſeines Bundesgenoſſen; die Erzherzogin aber wünſchte ſehnlichſt Frieden und lieſs Rubens wiſſen, daſs er fortfahren ſolle mit dafür zu wirken; auch England ſtrebte ſtärker als je nach einem Ausgleich.

Spinola, der ſpaniſche General in den belgiſchen Provinzen, war Anfangs Januar 1628 nach Madrid zurückgekehrt und theilte dem Könige mit, wie es mit den angeknüpften Unterhandlungen ſtand; darauf drückte Philipp den Wunſch aus von den Papieren Kenntniſs zu nehmen, die Rubens in Handen hatte. Dieſer antwortete auf das Anſinnen des Königs, daſs er allein im Stande ſei die Documente zu verſtehen, und daſs er, wenn man Jemand nach Brüſſel ſenden oder ihn ſelbſt nach Madrid entbieten wolle, die verlangten Aufklärungen geben würde. Rubens' Wunſch, an den königlichen Hof berufen zu werden, wurde am 6. Juli 1628 erfüllt. Er reiſte am 21. Auguſt ab und kam ungefähr am 10. September in Madrid an. Der königliche Rath hörte ihn und beſchloſs, daſs die Unterhandlungen mit England fortgeſetzt werden ſollten.

Buckingham war in dieſer Zeit ermordet worden, und die darauffolgende Regierung noch friedliebender als vorher. Die ſeit Ausbruch des Krieges vorgefallenen Ereigniſſe gaben auch England weiteren Grund nach Frieden zu verlangen. Denn Armee und Flotte Englands waren von Frankreich und Spanien geſchlagen worden, die Schwierigkeiten zwiſchen Karl I. und ſeinem Parlament, die dieſem Fürſten das Leben koſten ſollten, bereits ausgebrochen und das Haus der Gemeinen verweigerte die zur Ausrüſtung der Armee dringend nöthigen Steuern. Der engliſche König muſste daher mit Freude die Gelegenheit begrüſsen, um einem Kriege ein Ende zu machen, welchen zu führen er nicht in der Lage war. Frankreich hatte unter Leitung Richelieus' ſeine Reformen begonnen und war beſchäftigt im Innern die Edlen, nach Auſsen den deutſchen Kaiſer zu bekämpfen. Daran wollte es alle ſeine Kräfte wenden, und der Bedeutung dieſer Unternehmungen gegenüber verblaſsten die Vortheile ſtark, die es durch einen weiteren Sieg über England gewinnen konnte. Spanien anderſeits war nicht mehr die groſse in Europa den Ton angebende Macht, ſondern kämpfte bereits gegen ſeinen ſchnell nahenden Verfall, und muſste aus dieſem Grunde allein ſchon nach dem Frieden begierig ſein. Dazu kam noch, daſs die Erzherzogin Iſabella Hülfe und Geld nöthig hatte, um ſich gegen Holland zu vertheidigen, und dieſen Feind zu beſtehen lag der ſpaniſchen Krone weit näher, als einen end- und fruchtloſen Krieg gegen England zu führen.

Rubens' Reiſe nach England wurde nun ſo ſchleunig in Scene geſetzt, daſs ihm nicht die Zeit gelaſſen wurde, um über Italien, das er gerne wieder geſehen hätte, zurückzukehren. Er verlieſs Madrid den 29. April 1629 und kam am 5. Juni in London an. Während der achtehalb Monate ſeines Aufenthaltes am Hofe Philipps hatte er unter anderen Werken fünf Porträts des Königs und mehere Bildniſse der königlichen Familie für die Infantin gemalt, wie auch eine groſse Zahl der im Beſitz des Königs befindlichen Tizians copirt. Der König, der ihn im letzten Jahre beſſer hatte kennen lernen, ernannte ihn vor ſeiner Abreiſe zum Sekretär des geheimen Rathes der Niederlande und verehrte ihm einen koſtbaren Diamantring. Schon am 5. Juni 1624 hatte er ihn in den Adelſtand erhoben. Der ſpaniſche Maler und Schriftſteller Pacheco erzählt, daſs der ſpaniſche Miniſter Olivarez dem Schwiegerſohn Pacheco's Velazquez den Auftrag gegeben, Rubens in Madrid als Führer und Wirth zur Seite zu ſtehen, wonach die beiden groſsen Meiſter einen guten Theil von Rubens' Aufenthalt in Spanien zuſammen verbracht haben müſsen. Der Einfluſs Rubens' auf den ſpaniſchen Hofmaler wird auch häufig behauptet, iſt jedoch in deſſen Werken nicht zu erſehen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rubens wurde durch den König von England, der ebenso wie Philipp IV. ein grosser Liebhaber von Gemälden war, mit grösster Auszeichnung empfangen. In seiner diplomatischen Sendung zwar wurde ihm durch die Abgesandten von Holland, Frankreich und Venedig stark entgegengewirkt, aber nichts desto weniger machte er rasche Fortschritte, und ehe ein Monat verflossen war, reifte der Plan, von beiden Seiten Gesandte zur Feststellung der Friedenspräliminarien abzuordnen. Don Carlos de Coloma, der spanische Gesandte, kam den 11. Januar 1630 zu London an, um welche Zeit auch der englische Bevollmächtigte, Francis Cottington in Madrid eintraf. Rubens war noch etwa drei Monate in England festgehalten um Don Coloma Aufschlüsse zu geben, und erst am 6. März konnte er die Rückreise antreten. Obwohl jedoch am 6. April in Antwerpen angelangt, verzögerte sich der Wiederbeginn seiner Arbeiten daselbst doch noch bis Ende Juni, da er nach Brüssel berufen worden war, um dort über den Verlauf seiner Unterhandlungen Rechenschaft abzulegen. *

Am 3. März hatte ihn Karl I. zum Ritter geschlagen und sein adeliges Wappen um ein Stück, aus dem königlichen Wappenschild entlehnt, bereichert. Er schenkte ihm dabei das Schwert, das er bei der Ceremonie gebraucht hatte, und den Diamantring, den er am Finger trug, wie auch ein mit Diamanten verziertes Hutband und eine kostbare goldene Kette. Im October des vorausgegangenen Jahres hatte ihn die Universität Cambridge zum „Magister in artibus" oder wie wir sagen würden zum Doctor der Philosophie und Literatur ernannt. Er mochte wohl, nachdem er mitten durch zahllose Schwierigkeiten und Hindernisse den Weg zu einem ehrenvollen Frieden gebahnt, mit Stolz auf die Wohlthat zurückblicken, die er dadurch seinem Vaterlande und Europa erwiesen hatte. Ueberall, in Spanien wie in England, von den Räthen beider Kronen wie von den Gesandten der fremden Mächte wurde die Einsicht und Geschäftssicherheit des Liebhaber-Diplomaten gerühmt.

Am 15. November 1630 wurde der Friede auf Grundlage jenes von 1604 unterzeichnet. Coloma kehrte sofort nach den Niederlanden zurück und so musste bis zur Ernennung eines Nachfolgers auf seinen Gesandtenposten mittlerweile ein Stellvertreter abgeordnet werden. Rubens war unter den drei dafür vorgeschlagenen Candidaten: aber eines der Mitglieder der Staatsregierung, der Graf von Oñate, bemerkte, dass es sich nicht zieme, Jemanden der eine Kunst ausübte und von seiner Arbeit lebte zum Gesandten des Königs zu ernennen, und so wurde er abgelehnt. Wir haben keinen Grund, den Madrider Staatsmännern ihren Stolz allzusehr zu verübeln. Sie verhinderten, dass Rubens noch mehr Zeit mit den diplomatischen Cabalen vergeudete als er ohnedies bereits gethan hatte und noch thun sollte. Als politischer Agent mochte er leicht einen Stellvertreter gefunden haben, niemals aber als Künstler.

Rubens war nun von seinen langwierigen Reisen und vielfältigen Geschäften endlich nach Antwerpen zurückgelangt. Aber er kehrte wieder in ein Haus, das seit dem Tode seiner Gattin verödet und um so einsamer war, je geräumiger er es sich geschaffen hatte. Doch sollte er nicht lange ohne Lebensgefährtin bleiben. Am 6. Dezember 1630 heiratete der dreiundfünfzigjährige Künstler Helena Fourment, ein Mädchen von 16 Jahren, ein Bild von Gesund-

* »Mr. Rubens ist den lesten van Engeland gekomen, doet UL en mynheer Peres de Baron zeer groeten.« (Balth. Moretus an Jan van Vuecht 6. April 1630.) »Hebbe ontfanghen UL aengenamen van 28 n. voorleden met den ingeslotenen aen Sr. Petro Paullo Rubens den welcke eerst van daghe hebbe kunnen leveren mits de voorleden daghen te Brussel is geweest. Bidt geexcuseert te wesen dat hy met desen ordinaris UL brieven niet beantwoordt, mits hem vindende seer geoccupeerd, nu t'huys komende van syne rijse«. (Ders. an denselben 25. Juni 1630.) Archiv des Museum Plantin-Moretus.

heit und Schönheit. Hatte ihm seine erste Ehe ein ruhiges Glück geschenkt, so war seine zweite Liebe eine wirkliche Leidenschaft. Kein Wunder daher, dass er seine junge Frau oft und oft und unter allen Formen in seinen Bildern verewigte. Viele von ihren Brustbildern finden wir in den verschiedenen Museen Europa's, in der königlichen Sammlung zu Windsor, im Museum des Haag, im Museum van der Hoop zu Amsterdam, in München, in Blenheim, in Paris, in Dresden, in Berlin, in St. Petersburg und an anderen Plätzen. Das schönste ist zu Windsor, eines der schönsten im Haag. In all ihren Bildnissen erkennt man Helena Fourment an ihren grosen weitgeöffneten Augen von dunkelgraublauer Farbe und an den hochgeschwungenen Brauen, welche dem ganzen Gesicht etwas von kindlicher Einfalt und Naivetät geben. Sie mag als ein Musterbild einer schönen Frau gelten, ein Ideal von geistvollem Ausdruck war sie nicht. Die Farbe ihres Gesichtes ist hellglänzend, ihr üppiges krauses Haar ist kastanienbraun mit ambrafärbigem Reflex; ihr zierlicher Mund in der Gestalt von Engelsflügelchen wellig geschwungen, ihr Näschen mit stumpfer Spitze, ihr fleischiger Hals und ihre volle Brust bilden ein Ganzes von echt Rubens'scher Schönheit, nicht zu fein, aber flaumweich, zart und gesund. Sie trägt gewöhnlich die reichsten Gewänder: ein schwarzes Sammthütchen mit schweren weisen Federn, ein schwarzes oder gelbes Kleid von Seide oder Sammt, ein Perlencollier, und dies Alles lässt der jungen üppigen Frau recht schön. Sie zu malen wurde Rubens nie müde, und wir würden beinahe sagen, dass er die Neigung hiezu zu weit trieb, wenn wir derselben nicht so manches herrliche Stück zu danken hätten. Einmal malte er sie fast ganz nackt (Belvedere in Wien). Nur um ihre Mitte und ihre linke Schulter hält sie die Zipfel eines schwarzsammtenen pelzgefütterten Mantels fest. Ihre blanken Arme, ihre jungen runden Brüste, ihre fein geformten Beine scheinen von weicher Ueppigkeit überzuquellen. Das vollste Licht trifft ihr regelmäsiges und halb verschämtes Gesicht auf der Stirne, gleitet in zarter Schattenbrechung nach ihrem Halse und gibt dem Untertheil ihres Kopfes einen sammtartigen Schimmer. Ihre atlassene Haut wird noch glänzender gehoben durch den rothen Teppich, auf dem sie steht und durch den schwarzen Mantel, der sie umhüllt. Es ist wohl ein tüchtiges Porträt, aber zugleich die blühendste Frauengestalt, die man sich träumen kann, die glänzendste Malerei, die Rubens hervorgebracht. Oder er gab sie und sich in antik idyllischer Attitüde, wie in dem hochbedeutenden Bilde der Pinakothek zu München Nr. 286. Dann bildete er sie wieder ab mit einem oder zweien ihrer Kinder auf dem Schoos, so wie wir sie in München (Nr. 279) und in dem schönen unausgeführten Bilde des Louvre (Nr. 460) sehen, dann wieder an seiner Seite, entweder in dem Hof seines Hauses am Wapper wandelnd und die Tulpen, Orangenbäume und Blumenbeete, die Pfauen und Truthühner besichtigend (Pinakothek zu München Nr. 287) oder auch an Rubens Arm ein Kind am Gängelbande haltend, (Blenheim); nicht zu sprechen von all den Fällen, in welchen er sie und gelegentlich sich selbst mit ihr unter den Figuren seiner Gemälde anbrachte.

Nach seiner Vermählung mit Helena Fourment beginnt die zweite Periode von Rubens Thätigkeit, die leider viel kürzer als die erste war. Ganz ungestört konnte er sich noch nicht an seine Staffelei setzen: denn in dem auf seine Verheiratung folgenden Jahre wurde durch den Landesfürsten noch einmal seine Vermittlung in politischen Angelegenheiten angerufen. Die Veranlassung hiezu war folgende: Die Versöhnung welche 1620 zwischen Maria von Medici und ihrem Sohne Ludwig XIII. stattgefunden, war nicht von Bestand. Die stolze Königin sah mit Missfallen, dass der Kardinal Richelieu die Leitung der Staatsangelegenheiten, die sie selbst gerne in die Hand genommen hätte,

ganz an ſich riſs. Sie hatte ſich bitter über den erſten Miniſter beklagt, aber der Einfluſs dieſes behielt die Oberhand, und der Königin Mutter wurde im Februar 1631 Compiègne als Aufenthaltsort angewieſen. Hier wohnte ſie einige Zeit, aber es gelang ihr im Monat Juli die belgiſche Grenze zu erreichen, worauf ſie zunächſt in Avesnes verblieb und dann nach Bergen in Henegau überſiedelte.* Aber auch ihr zweiter Sohn, der Herzog von Orleans, hatte ſich gegen Richelieu und gegen den König erhoben und ſich gleichfalls nach den Niederlanden begeben um Truppen gegen ſeinen Bruder zu werben. Rubens wurde nun veranlaſst in Unterhandlung mit den Vertretern der zwei königlichen Häupter zu treten, wobei er Ordre hatte, die Sache auf die lange Bank zu ſchieben, da Spanien einerſeits wenig Luſt hatte, Frankreich anzugreifen, und Philipp IV. anderſeits den Schein vermeiden wollte, ſeine Schwiegermutter Maria von Medici ganz im Stiche zu laſſen. Rubens hielt vielleicht zu viel von der Macht der Anhänger der Königin, und ſchrieb nach Madrid um Unterſtützung derſelben. Aber man achtete dort wenig auf das wie Olivarez ſich ausdrückte „italieniſche Geſchwätz“ des Künſtlers, der in Folge ſeiner alten Freundſchaft mit der Königin die Intereſſen ſeines Königs allzuſehr aus dem Auge verloren habe, und überlieſs Maria von Medici ihrem Schickſale. Sie hielt ſich noch einige Tage in den hervorragendſten Städten der Niederlande auf, wurde überall mit fürſtlichen Ehrenbezeigungen aufgenommen, beſuchte Rubens Behauſung in Antwerpen, ging dann nach Holland, weiterhin nach London und lieſs ſich endlich in Cöln nieder, wo ſie 1642 in dem Hauſe ſtarb, das Rubens als Kind einige Jahre hindurch bewohnt hatte.

Ungefähr um dieſelbe Zeit wurde unſer Künſtler bei gleicher Gelegenheit in ernſtere politiſche Verwicklungen gezogen. Seit dem Tode des Erzherzogs Albert (1621) war bei den belgiſchen Edelleuten groſses Miſsvergnügen darüber entſtanden, daſs ihnen der König den Einfluſs nicht belieſs, den ſie unter dem Erzherzog beſeſſen hatten, ſondern die hervorragendſten Aemter an Spanier verlieh. Hendrik van Bergh, der an der Spitze der ſpaniſchen Kriegsmacht geſtanden, war durch Don Alvarez de Bazan verdrängt worden und der Graf van Warfuſée, der früher die Finanzen verwaltete, hatte ſein Amt wegen betrügeriſcher Händel niederlegen müſſen. Beide verkauften ſich an die vereinigten Staaten der Niederlande und verſprachen ihnen Geldern und die Städte an der Maas in die Hände zu ſpielen. Richelieu, der fortgeſetzt mit Spanien unterhandelte und Bündniſſe abſchloſs, aber unter der Hand noch eifriger Alles begünſtigte, was dieſem Lande Abbruch thun konnte, bearbeitete ſeinerſeits die Waal'ſchen Edelleute. Carondelet, der geiſtliche Dekan von Cambrai, die Prinzen von Epinoy und von Barbanson mit dem Herzog von Bourssonville und dem Grafen von Egmont ſchmiedeten eine Verſchwörung gegen Spanien und verſprachen ſich für den König von Frankreich erklären zu wollen, ſobald eine ſeiner Armeen in Henegau einfiele. Sie wuſsten den Herzog von Aarſchot zu bewegen ſich an ihre Spitze zu ſtellen.

Sich auf die Hülfe Hendrik van Bergh ſtützend, der ſeit dem Abgang Spinola's Erfolg auf Erfolg errang, fiel der Prinz von Oranien Friedrich Heinrich den 25. Mai 1632 in Limburg ein, rief die Bevölkerung zum Aufſtande gegen den König von Spanien auf und nahm verſchiedene Städte ein. Inzwiſchen hatte die Erzherzogin Iſabella Kunde von dem erhalten, was durch die Edelleute gegen ſie veranſtaltet worden war, und wuſste den Herzog von Aarſchot zu beſtimmen ihr treu zu bleiben. Hiedurch verloren die Eidgenoſſen eine mächtige Stütze; dazu kam, daſs der König von Frankreich den Prinzen

* Paul Henrard, Marie de Médicis dans les Pays-Bas. Bruxelles. 1876.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Rubens mit seiner zweiten Frau und einem Kind am Gängelband
von P. P. Rubens (Gallerie des Herzogs von Marlborough zu Blenheim).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von Epinoy wiſſen lieſs, daſs er ihm nicht zu Hülfe kommen könne, endlich wollte auch das Volk von keiner Unterwerfung an Holland oder Frankreich hören. Die verſchwornen Edelleute wurden nach Brüſſel entboten, und Carondelet mit ſeinen zwei Brüdern feſtgenommen.

Die Generalſtaaten fuhren inzwiſchen fort die ſpaniſchen Niederlande zum Aufſtande zu hetzen und ſo viel Städte als möglich zu nehmen: Venloo, Roermond und Maastricht waren auch bereits in ihrer Macht. Da ſchickte die Erzherzogin Geſandte an Friedrich Heinrich, um über den Frieden zu verhandeln. Dieſer verlangte die Abberufung der ſpaniſchen Truppen aus den ſüdlichen Niederlanden, Abbruch der Burgen, Schutz- und Trutzbündniſs zwiſchen beiden Niederlanden mit dem Vorrecht für die geſammte Staatenverbindung, ein Heer zu halten und zu führen. Die belgiſchen Bevollmächtigten dagegen, unter welche der Herzog von Aarſchot auf eigenen Wunſch ernannt war, hatten blos die Weiſung, die Erneuerung des Friedensvertrags von 1609, das heiſst einen Waffenſtillſtand vorzuſchlagen. Sie kamen am 4. Dezember 1632 im Haag an, ihnen ſollte ſich Rubens anſchlieſsen, der 1631 und 1632 als Agent Iſabella's in Unterhandlungen mit den Niederlanden geſtanden hatte, angeblich um die Geſandten zu unterſtützen und einige Punkte aufzuklären, die ihm ſpeziell bekannt wären, in Wirklichkeit aber um die Abſichten der Infantin jenen der Edelleute gegenüber zu vertheidigen, mithin als der Vertrauensmann ſeiner Gebieterin neben jenen, die öffentlich den Titel von Geſandten trugen. Am 16. Dezember 1632 ſchrieb er an den Prinzen von Oranien um freies Geleit. Sein Mandat ärgerte Aarſchot, welcher darüber bei der Herzogin Klage ſtellte. Als Rubens an ihn ſchrieb um ſich zu rechtfertigen, empfing er darauf eine Antwort, die als ein wahres Probeſtück rohen Adelſtolzes erſcheint. Nicht minder aber, als von eitler Aufgeblaſenheit und unverblümt ausgeſprochener Miſsachtung aller minderbetitelten Leute iſt ſie der Ausdruck des mit Mühe verborgenen Miſsvergnügens des ſein Gewiſſen nicht rein fühlenden Herzogs, dem man Jemand zugeſellt hatte, der ſeinen Handel und Wandel überwachen und alle heimtückiſchen Nebenabmachungen verhindern könnte.

Der berühmt gewordene Briefwechſel aber war folgender. Rubens ſchrieb:

Monſeigneur! Es thut mir leid zu vernehmen, daſs Euer Excellenz Sich ungehalten gezeigt haben über meine Bitte um einen Paſs; während ich doch recht in meinen Schuhen wandle und Euch bitte zu glauben, daſs ich allzeit gute Rechenſchaft von meinen Thaten geben könne. Auch erkläre ich vor Gott, daſs ich keine anderen Aufträge höchſten Ortes empfangen habe als Euer Excellenz auf alle mögliche Weiſe in der Behandlung dieſer Angelegenheit zu dienen, ſo wie es für des Königs Dienſt und des Landes Wohlfahrt ſo nothwendig iſt, und daſs ich den des Lebens für unwürdig erachten würde, der für ſeine Sonderintereſſen auch nur einigen Verzug veranlaſſen würde. Ich ſehe jedoch nicht ein, welche Schwierigkeit daraus ſollte erwachſen ſein, ſo ich meine Briefe in den Haag und zu Handen Euer Excellenz gebracht habe, ohne eine andere Rangauszeichnung, als die Euch unterthänig zu Dienſten zu ſtehen, indem ich nichts ſo ſehr wünſche als die Gelegenheit um zu zeigen, daſs ich in der That von ganzem Herzen bin u. ſ. w.

Aarſchot antwortete auf dieſen Brief, in welchem man ganz leicht die Anſpielungen auf des Herzogs verdächtige Handlungen durchleuchten ſieht, mit folgendem Schreiben:

Mein Herr Rubens! Ich ſehe aus Eurem Briefe, daſs es Euch leid thut, mich durch Euer Paſsverlangen ungehalten gemacht zu haben, und daſs Ihr recht in Eueren Schuhen wandelt und mich zu glauben bittet, Ihr wolltet allzeit gute Rechenſchaft von Euren Thaten geben. Ich hätte mich wohl über-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heben können, Euch der Ehre einer Antwort theilhaftig zu machen, der Ihr Euch habt beikommen laſſen, ſtatt mich ſelbſt aufzuſuchen wie es Euere Schuldigkeit war, mir wie auf gleichem Fuſse ein Briefchen zu ſchreiben, was ſich nur zwiſchen Perſonen gleichen Ranges ziemt. Ich bin von elf bis halb ein Uhr im Hôtel geweſen und bin Abends um halb ſechs zurückgekehrt, ſo daſs Ihr Zeit genug hattet um mich zu finden. Ueberdieſs muſs ich Euch ſagen, daſs alle bei der Brüſſeler Verhandlung Betheiligten es ganz wunderlich gefunden haben, daſs Ihr, auf Anordnung Ihrer Hoheit und des Marquis von Aytona beauftragt, die Briefe zu beſtellen, welche Ihr nach Eurem Schreiben bei Euch haben ſollt, ſtatt deſſen einen Paſs verlangtet. Das kann mich wenig kümmern wie Ihr in Euren Schuhen wandelt und welche Rechenſchaft Ihr von Euren Thaten geben könnt. Alles was ich Euch zu ſagen habe iſt, daſs Ihr in der Folge lernen ſollt, wie Leute von Eurem Schlage an Perſonen von meinem Range ſchreiben müſſen. Und dann mögt Ihr darauf rechnen, daſs ich ſein werde Euer u. ſ. w.

Dieſe Beleidigung war nicht genügend, um Rubens die Diplomatie zu verleiden. Er ſetzte ſeine Rolle im Haag fort, aber die Unterhandlungen verſchleppten ſich und gelangten zu keinem Reſultate. Iſabella ſtarb 1633, unter ihrem Nachfolger ſehen wir noch Rubens ſich bemühen, um zu den Unterhandlungen mit Holland beigezogen zu werden, aber ohne Erfolg. Wir bemerken dabei, daſs man am Niederländiſchen Hofe in dieſen Jahren die ſträflichen Beziehungen kannte, welche zwiſchen Rubens' Vater und Prinz Moritz' Mutter beſtanden hatten,* wir glauben daher, daſs dieſes Verhältniſs zwiſchen dem fürſtlichen Hauſe Oranien und dem Abgeſandten deſſen Wahl zu keiner ganz glücklichen machte. Was den weiteren Verlauf der Angelegenheit betrifft, ſo war der Herzog von Aarſchot nach Spanien gegangen, um weitergehende Vollmachten zum Zwecke der Fortſetzung der Unterhandlungen zu erlangen, aber Gerbier, der Niederländiſche Maler, der für Englands Rechnung den Sachwalter in unſeren Provinzen ſpielte, verrieth im November 1633 für 20000 Kronen und eine lebenslängliche Penſion das Komplott, das in ſeinem Hauſe unter den belgiſchen Edelleuten geſchmiedet ward. Aarſchot wurde in Madrid gefänglich eingezogen und endigte ſein Leben im Kerker; auch der Prinz von Barbanson wurde in Haft genommen, die anderen Häupter der Verſchwörung entgingen nur durch Flucht dem Henkerbeil.

Bei Betrachtung von Rubens' Eingreifen in die Politik hat man auch die Frage aufgeworfen, was von Rubens Vaterlandsliebe zu halten ſei, wobei wohl der Eine oder Andere einen geheimen Freund der nördlichen Niederlande in ihm hat ſehen wollen. Rubens war jedoch der beſondere Freund und Günſtling der Erzherzoge, unter deren Regierung er den gröſsten Theil der Jahre, die er in der Heimat verbrachte, verlebte. Brachte auch dieſe Regierung eher einen Rückgang als Gedeihen in die Provinzen, ſo bewahrte ſie doch wenigſtens einen Schein von Unabhängigkeit, indem Albert und Iſabella in eigenem Namen mit Spaniens Hülfe regierten, ſomit mehr Bundesgenoſſen als Unterthanen der Nachfolger Philipps II. geworden waren. Mit tollen Edelleuten aber, wie mit einem Aarſchot oder van Berg gemeinſame Sache zu machen und ſeine Gönner zu verrathen, daran konnte Rubens keinen Augenblick denken und dachte auch gewiſs nicht daran. Gerne freilich würden wir finden, daſs er kräftig an der Wiederaufrichtung der unabhängigen vereinigten Niederlande, wie ſie vor 1585 geweſen, mitgewirkt habe; allein auſser der traurigen Verſchwörung von 1632 gab es in den ſüdlichen Provinzen keine

* R. Truin, Nederlandsche Spectator. 13. October 1877.

politische Regung mehr und, dass Rubens sie hätte ins Leben rufen sollen, ist selbst von seinem edlen und mächtigen Geist zu viel verlangt.

Blieb ihm daher nichts anderes übrig als den Frieden und die Rückkehr der Wohlfahrt in sein Vaterland zu wünschen, so finden wir ihn auch von diesem Wunsche wirklich beseelt. Aus Dutzenden seiner Briefe und Gemälde sehen wir, dass er den Krieg verabscheute und auf alle Mittel bedacht war, um Handel und Gewerbfleiss in den Provinzen wieder in Blüthe zu bringen. In einem noch nicht publicirten Brief an seinen Freund Peiresc, lässt er sich folgendermassen über den Zustand seines Vaterlandes aus: „Die öffentlichen Angelegenheiten stehen hier flau und wir befinden uns eher ohne Frieden als im Krieg. Diese Stadt wenigstens sieht aus wie ein schwindsüchtiger Körper, der langsam verfällt. Tag für Tag sehen wir die Einwohnerzahl sich vermindern, da unser unglückliches Volk keine Mittel hat, um sich durch die Arbeit seiner Gewerbtreibenden und Kaufleute oben zu halten. Es ist zu hoffen, dass man einige Linderung für diese durch unsere eigene Unvorsichtigkeit verursachten Uebelstände finden wird.“ * Das sind Worte, die keine grosse Liebe für Spanien und selbst wenig Hinneigung zu Holland durchschimmern lassen, sondern nur das Verlangen des Friedens und der Früchte desselben theilhaftig zu werden. Und wenn Rubens als Politiker mitwirkte um das bedrängte Land auf einen festen sicheren Fuss zu bringen, selbst unter dem Opfer kostbarer seiner Kunst entzogener Jahre, so war dies Alles, was er thun konnte. Weitere Conjecturen sind eitles Gerede ohne Grund und Nutzen.

Die letzten zehn Jahre seines Lebens weihte er seiner ersten Liebe, der Malerei. Auch fuhr er fort, wie er seit 1613 gethan, Titelblätter und Bildnisse für die Druckerei seines Freundes Balthasar Moretus und für die der antwerpen'schen Drucker Nutius und Meursius zu zeichnen.

Für den ersten der drei genannten arbeitete er am meisten. Die Rechenbücher des Museum Plantin-Moretus geben uns kostbare Nachweise bezüglich der Zeichnungen, die er für Moretus lieferte, und welche fast ohne Ausnahme von Cornelius Galle Vater und Sohn gestochen wurden. Beide Stecher haben das Verdienst, durch ihre geschickten und farbigen Stiche die breit gezeichneten Entwürfe Rubens' so gut wiedergegeben zu haben, dass sie der Meister zur Vervielfältigung seiner Zeichnungen allen anderen vorzog.** Ihre Zahl beträgt ungefähr fünfzig, zur grösseren Hälfte aus Titelblättern, dann aus Brevier- und Missaletafeln, aus fünf Porträts, sechs Vignetten für ein historisches Werk und einigen anderen Stücken bestehend. Die Zeichnungen wurden Rubens mit 20 Gulden für ein Folioblatt, mit 12 für ein Quartblatt, mit 8 für ein Octav-, mit 5 für ein Sedezblatt bezahlt.

Er zeichnete diese Tafeln Abends oder an Festtagen. Balthasar Moretus schreibt in einem Brief vom 13. September 1630 an Balthasar Corderius, dass Rubens sich an Werktagen mit solcher Arbeit nur befassen würde, wenn man ihm 100 Gulden per Zeichnung bezahlte, wodurch wir die Ueberlieferung beglaubigt finden, dass der Meister seine Malereien mit soviel mal hundert Gulden bezahlen liess, als er Tage daran gearbeitet hatte.

Das Museum Plantin-Moretus besitzt einige solcher Zeichnungen von Rubens; sie sind mit der Feder auf Papier skizzirt oder grau in grau auf

---

* Nr. 6 der 10 Briefe in der Stadtbibliothek von Carpentras aus den nachgelassenen Papieren von Peiresc.

** Titulum incidi a Cornelio Gallaeo curabo; cujus scilicet manu Rubenius delineationes suas sculpi in primis desiderat. (Balth. Moretus an Ben. van Haeften 28. Aug. 1634.) Archiv des Museum Plantin-Moretus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leinwand gemacht und ragen durch die Leichtigkeit und Sicherheit des Zeichners wie durch den Reichthum und die gelehrte Erfindung der Compoſition hervor. Einigemale freilich iſt das Allegoriſche ſo complicirt, daſs es für uns dunkel wird. Von Rubens gelehrten Compoſitionen möge als Probe die Beſchreibung eines kleinen Titelblattes dienen, das zwar keineswegs die hervorragendſte derartige Arbeit des Meiſters, aber die einzige iſt, die wir von ihm ſelbſt erklärt finden. Balthaſar Moretus, welcher dem Rubens bei der Conception der für die Plantijn'ſche Druckerei beſtimmten Titelblätter berathend zur Seite ſtand, ſchildert nemlich in einem Briefe an ſeinen Freund Philipps Chifflet dieſes Titelbild zu „la Peinture de la Sérénissime princesse Isabelle" folgendermaſſen: „Herr Rubens will das Zeichen des Thierkreiſes unter welchem Ihre Hoheit geboren, über deren Haupt ſetzen, weſshalb ich den Triſtan erſucht habe, von Dir oder Deinem ſo erfahrenen Bruder ihr Horoſcop zu erkunden. Ob jener dem Erſuchen nachgekommen weiſs ich nicht: übrigens iſt die Compoſition des Bildes höchſt ſinnreich. Heſperus, welcher über ihrem Haupte ſchwebt, bedeutet ihr Vaterland Spanien, die Medaillenkette ihren Stammbaum. Kaiſerkrone, Lorber, Scepter und Palme zu ihrer Rechten ſollen ſie als Tochter Philipp II., Enkelin Carl V. und Sprößling ſo vieler Habsburgiſcher Kaiſer bezeichnen, die Lilien auf der anderen Seite als letzten Sproſs der Valois. Die Genien beiderſeits ſollen durch Donnerkeil und Mercurſtab Krieg und Frieden verſinnbildlichen, wovon ſie erſteren ertragen, letzteren vermittelte. Der Aufbau in der Mitte iſt der Altar der Salus mit den Schlangen, wie er auf römiſchen Münzen erſcheint. Die auf dem Steuerruder und dem Reichsapfel ſitzende Turteltaube, das Symbol der Wittwenſchaft, deutet auf die durch ihre Regierung Belgien erwachſene Wohlfahrt.*

Der gröſste Theil dieſer Zeichnungen von Rubens iſt verloren gegangen, aber die Stiche bewahren uns deren treue Nachbildung; verſchiedene der Titelblätter aber, die durch die Stichbeſchreiber und ſelbſt gelegentlich durch den Stecher auf Rubens' Namen geſetzt ſind, gehören ihm nicht zu.**

Unter den Malereien, welche er 1630 bis 1640 ſchuf, ſteht in erſter Reihe die groſse Serie von Bildern, die wahrſcheinlich während ſeines Aufenthaltes in Spanien bei ihm beſtellt worden war und den Triumph der römiſchen Kirche oder richtiger des hl. Sacramentes darſtellt. Ob ſie der Herzog von Olivarez

---

* Archiv des Muſeum Plantin-Moretus.

** Die Titelblätter und Bildniſse, welche Rubens für die Plantijn'ſche Druckerei verfertigte ſind folgende:

Titel und ſechs Vignetten zu »Aguilonius de Optica« (1613); Titel, zehn Platten und zwei Randleiſten für das »Breviarium Romanum« (1613—1614); Bildniſse Seneca's und des Juſtus Lipsius wie Seneca im Bade für den »Seneca von J. Lessius« (1615); Titelblatt zu »Bauhusius et Cabelauius, Poemata« (1616); »Bosius, de Cruce« (1617); »Lipsius, de Justitia et Jure« (1617); »Torniellus, Annales« (1620); »Mascardus, Sylvae« (1622); »Haraeus, Annales« (1623); »Coriolanus, Concilia« (1623); »Thomas a Jesu, de Contemplatione« (1623); »Urbanus VIII., Poemata« (1624); »Hugo, Obsidio Bredana« (1626); »Sarbievius, Lyrica« (1627); »Rosweydus, Vitae Patrum« (1628); »Corderius, Catena in Lucam« (1628); »Blosius, Opera« (1632); »Dionysius Areopagita, Opera« (1634); »Lessius, Opera« (1634); »Bidermannus, Poemata« (1634); »La peinture de son Altesse« (1634); »Petrasancta, Symbola« (1634); »Haſtenius, Via Crucis« (1635); »Sarbievius, Poemata« (1638); »Goltzius, Opera« (1644). Ferner das Bildniſs Urban VIII. (1627); das von Jan van Havre für ſeine »Arx Vitrutis« (1624) und das von Lessius für deſſen »Opuscula« (1627). — Erasmus Quellinus zeichnete nach Rubens' Entwürfen die Titelblätter für: »Math. de Morgues, Diverses pieces pour la défense de la Reyne Mère« (1637); »Jean Boyvin, Siège de la ville de Dole« (1638); »Luitprandi opera« (1640); »Ph. Chifflet, Concilium Tridentinum« (1640); »Barth. de los Rios, de Hierarchia Mariana (1641) und das Bildniſs von Olivarez vor »Luitprandi opera«. Vgl. des Verfaſſers Einleitung zu »Titels en portretten gegraveerd naar Rubens voor de Plantijnsche drukkerij« Antwerpen 1877.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

oder der König Philipp IV., machen liefs, wiffen wir nicht ficher. Gefichert ift nur, dafs ihm durch den König die Summe von 7500 Pfund für gelieferte Gemälde bezahlt wurde, und dafs der Triumph-Cyklus urfprünglich das von Olivarez geftiftete Klofter von Loeches bei Madrid fchmückte.*

Diefe als Vorlagen für Gobelins gemalte Suite umfafste folgende 10 Darftellungen:

1) »Die Ifraeliten fammeln das Manna in der Wüfte,« 2) »die Begegnung von Abraham und Melchifedech,« 3) »Elias durch die Raben ernährt,« 4) »die vier Evangeliften,« 5) »die Kirchenväter,« 6) »Triumph des Chriftenthums über das Heidenthum,« 7) »Triumph der Liebe,« 8) »Triumph des hl. Sakraments,« 9) »Triumph der römifchen Kirche über die Ketzer,« 10) »Triumph des Glaubens.« Vier diefer Stücke (1, 2, 4, 5) find im Befitz des Marquis von Weftminfter in London, zwei (3, 10) in Louvre, eines (7) bei Herrn Jofhua Taylor, von den noch übrigen kennen wir nur gemalte oder geftochene Wiederholungen.**

Einige find übertrieben breit gemalt und derb gezeichnet, wie »der von den Raben genährte Elias,« andere, wie »der Triumph des Glaubens,« »der Triumph über das Heidenthum,« »das Manna,« »Abraham und Melchifedech« entfalten in ihrer unbefchränkten Breite eine Fülle von Kraft, wieder andere, wie »der Triumph des hl. Sakramentes« und »die Kirchenväter« find nicht ohne vornehme Grofsartigkeit, alle aber mehr als irgend eine andere Rubens'fche Schöpfung von dekorativer Haltung, und erfcheinen, wenn man zunächft auf den Gegenftand fieht, vielmehr reich erfunden und leicht wiedergegeben, als empfunden und mafsvoll.

Eine zweite Reihe bildet die »Verherrlichung Jakobs I.« für die Decke des Banketfaales im königlichen Palaft White-Hall gemalt. Diefe Stücke waren befchädigt, noch ehe fie aufgeftellt wurden, und find jetzt faft unfichtbar geworden. Im Jahre 1629 beftellt, wurden fie von Rubens doch erft 1635 geliefert und ihm mit der erftaunlich hohen Summe von 3000 Pfund Sterling bezahlt. Sie gehören zu des Künftlers wenigft gelungenen Werken. Der König mufste jedoch nicht unzufrieden darüber gewefen fein, denn im Jahre 1639, ein Jahr nach der Bezahlung der bedungenen Summe, verlieh er dem Maler noch eine goldene Kette im Gewichte von 82½ Unzen.

Dann haben wir noch zwei andere Vorlagen für Gobelins, »die Gefchichte des Achilleus« und »die des Conftantin,« die erftere aus acht und die zweite aus zwölf Stück beftehend. Es ift unficher, wann Rubens beide malte. Von der »Gefchichte des Conftantin« kennt man nur noch die Skizzen, früher in der Sammlung des Herzogs von Orleans, jetzt im Befitz der Herren Brooksbank, Rogers und Vernon; eine nach diefen Gemälden gewebte Tapetenfuite bewahrt die Meubelkammer der franzöfifchen Republik. Die »Gefchichte des Achilleus« kennen wir aus den in der Sammlung des Herrn Barry in England befindlichen Skizzen, wie aus fünf Gobelins, die am 18. Januar 1875 bei Herrn

---

* Gachard, Particularités sur Rubens (Trésor National I. 182). Velasco Leben der Spanifchen Maler. Dresden 1781, p. 91.

** Nach einem Schreiben des Königs von Spanien an den Erzherzog Leopold Wilhelm (mitgetheilt von A. Pinchart in dem Messager des sciences historiques 1868) befanden fich 1648 im Palais zu Brüffel von diefer Serie fünfzehn grofse und mehrere kleine Stücke, die alle in dem genannten Jahre nach Madrid verbracht wurden. Die kleinen Stücke find wahrfcheinlich die acht kleinen Copien, welche das Mufeum dafelbft noch befitzt. Unter den 15 grofsen Stücken müfsen noch 5 andere als die oben aufgezählten fein. In der »Collection du duc de Berwick et d' Albe« Auctionscatalog von M. Haro 1877 p. 98 fg. kömmt die Triumph-Serie in 11 Tapeten vor. Sieben davon gehören zu der genannten Reihe, die vier übrigen Nr. 55 »David und die Engel«, Nr. 57 »Die Hoffnung ftärkt den Glauben«, Nr. 58 »Die Macht«, Nr. 58 »Die Kirche« find uns nur durch den Catalog bekannt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Terbruggen zu Antwerpen verkauft wurden und an das Museum der Hallepoort zu Brüssel gelangten.

Herrlich und umfänglich war endlich das Werk, welches Rubens anlässlich des Einzugs des Prinz-Cardinal Ferdinand zu Antwerpen im Jahre 1635 ausführte. Ueber die Geschichte dieses Einzuges wäre ein Buch zu schreiben. Alles was dem Feste voraufging, dabei vorfiel und demselben folgte, ist uns bis in die geringsten Einzelheiten bekannt; wir ersehen nicht blos, wie die Stadt ihre Arbeiten bestellte, wie die Maler dieselben unter sich vertheilten, welche Mühe es dem Magistrat kostete, um das nöthige Geld beizutreiben, sondern es entfaltet sich ein ganzes Stück Antwerpen'schen Lebens dieser Zeit.*

Die Erzherzogin Isabella war am 1. Dezember 1633 gestorben; erst ein Jahr später kam ihr Nachfolger Ferdinand, der einzige Bruder des Königs von Spanien und Cardinal-Erzbischof von Toledo nach den Niederlanden. Da er im Januar 1635 in Antwerpen seinen feierlichen Einzug halten sollte, erhielten am 13. November 1634 die zwei Bürgermeister, die zwei Pensionäre und der Schöffe Rockox Ordre, sich mit den Landsmannschaften von Portugal, Genua, Mailand, England und Deutschland bezüglich der Errichtung von Ehrenbogen für des Prinzen ersten Besuch zu verständigen. Früher waren die Landsmannschaften niemals abgeneigt gewesen, auf eigene Kosten solche Zierden für unsere Strasen aufrichten zu lassen, aber die Zeiten hatten sich damals übel geändert, und nur eine von den fremden Nationalitäten, nemlich die Portugiesen, leistete der Vorstellung des Magistrates Folge und baute eine Ehrenpforte, während die reichen Fugger von Augsburg für sich selbst einen Zuschuss von 1000 Gulden zu jener beisteuerten, welche am St. Michaelkloster aufgerichtet ward.

Schon das Zimmerwerk der Bogen erforderte bedeutende Summen. Die Malerei wurde besonders bestellt. Rubens, der nicht unter den Betrauten vorkömmt, aber die Oberleitung des Ganzen gehabt zu haben zu scheint, empfing 5000 Gulden für die zwei Stücke, die von ihm für das Schaugerüst an der St. Georgskirche geliefert und aufgestellt wurden, für das Uebergehen der Malereien und Porträts an den Bogen, für die Entwürfe, die er für diese gemacht und für die Mühe und Last bei der Leitung und Beaufsichtigung dieser Arbeiten. Cornelis de Vos und Jacob Jordaens verpflichteten sich zu den Gemälden des Bogens in der Huidevetterstrasse gegen den Meerplatz für 4200 Gulden, wozu später noch 754 für nachträgliche Arbeit kamen; Jasper und Joannes van den Hoecke übernahmen den Bogen der Lange Nieuwstraat für 3000 Gulden und erhielten noch 140 Gulden für Nacharbeit, Cornelis Schut empfing 7113 Gulden 10 Stüber für die Malerei des Schaugerüsts an St. Georg und 40 Gulden für Nacharbeit; Jordaens, Jan Coster und Genossen bekamen 2950 Gulden für das Malen der Schaugerüste von St. Georg und am Melkmarkt, Theodoor Rombouts, Cossiers, Wolfaert und Weri erhielten 950 Gulden und 14 Stüber für das Schaugerüst am Melkmarkt, dazu später noch 150 Gulden für Nacharbeit; David Rijkaart und Jan van Eyck bekamen 730 Gulden für das Malen des Bogens bei St. Michael; Theodoor van Thulden, Jan de Labaer, Erasmus Quellin und die zwei Söhne des van Balen bekamen 3500 Gulden für die Malereien der Gallerie auf dem Meerplatz und 1500 für das Schaugerüst am „Oever", Geeraard Zegers 600 Gulden für die grosse Malerei am Schaugerüst bei St. Jacob; Lange Jan und Borchgrave 470 für die übrige Malerei am letzteren. Jan Wildens malte für 600 Gulden zwei Ansichten der Stadt, und Alexander Adriaensens empfing 35 Gulden für das Malen des Landeswappens.

* Siehe P. Génard, Antwerpsch Archievenblad, VI und VII; Id. P. P. Rubens p. 458, und die im Archiv von Antwerpen befindlichen noch unedirten Stücke, die Folge der bereits erschienenen Theile im Archievenblad bildend.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Bildhauer Huybrecht van den Eynde, Forcy Cardon, Paulus van den Mortel, Jenin Veldeneer, Sebaſtiaan de Neve meiſselten in weiſsem Stein die Bildniſſe des Kaiſers, die auf dem Meer-Platz prangen ſollten, Erasmus Quellinus machte die groſse Bildſäule und mit Dembri zwanzig Capitäle für den Bogen in Huidevetterſtraat. Die Koſten des Ganzen auf wurden 36,000 Gulden, die man aus einem Bierauffchlag zu decken gedachte. Nicolaas Rockox ſteuerte 8000 Gulden bei, und acht andere Angeſehene zeichneten 6000 und weniger.

Die durch harten Froſt veranlaſste Verſchiebung des Einzugs* auf den 17. April erhöhte noch die Koſten. Man fand jetzt Zeit um Veränderungen vorzunehmen, woraus vielleicht Verbeſſerungen ſicher aber Koſtenmehrungen entſprangen. Es kam viel Nacharbeit dazu, ſo wie wir dieſs bei den Malern bereits geſehen haben, und wie dieſs auch aus der Rechnung der Zimmerleute hervorgeht.** Auch jede andere Mitwirkung koſtete Summen*** und der Schluſs der Rechnung war, daſs die bewilligte Summe bei weitem unzureichend war, und bei Ablauf der Feſtlichkeiten ergab ſich, daſs ſie über 78,000 Gulden gekoſtet hatten und demnach 42,000 Gulden fehlten. Darüber kam es zwiſchen Magiſtrat und den Stadtvertretungen zu peinlichen Schwierigkeiten. Die Letzteren verweigerten die Einwilligung in eine neue Acciſe behufs Ausgleichs des Deficits, und der Magiſtrat, von Malern und anderen Gläubigern vor Gericht auf Zahlung beklagt, hatte ſeine Noth, durch Einſchränkungen jeder Art die Mittel aufzubringen.

Dafür hat Antwerpen auch ein Feſt gefeiert, von welchem man noch nach Jahrhunderten ſpricht, ein Feſt von einem Rubens geleitet, der die Stadtausſchmückung gezeichnet und gemalt hat. Man muſs in dem koſtbaren durch van Thulden geſtochenen Kupferwerk die ſtolzen und eleganten Triumphbogen, den unerſchöpflichen Reichthum von Erfindung in Formen, Ornamenten und Bauweiſen ſehen, um ſich eine Vorſtellung zu machen, was damals in den Straſsen Antwerpens zu bewundern war. Es wurde dadurch einem Rubens, einem Decorateur von unvergleichlichem Genie zu Theil, uneingeengt in ſeinem künſtleriſchen Wollen eine ganze Stadt in das Feſtgewand zu hüllen. In drei Monaten zauberte er eine Anzahl rieſiger Coloſſe, alle groſsartig, gefällig, mannigfaltig, geſchmackvoll und originell.

Der Prinz wurde bei ſeinem Eintritt durch die St. Georgs- oder Kaiſerpforte, die aufgefriſcht und mit gemalten oder vergoldeten Sculpturen geſchmückt war, von einem Mädchen mit einer Lorbeerkrone empfangen. An der St. Georgskirche am Mechelſche Plein erhob ſich ein Schaugerüſt, wo ihn andere Mädchen bewillkommten. In Lange Gaſthuisſtraat gegen Arembergſtraat ſtand der Ehrenbogen der Portugieſen; am Ende von Huidevetterſtraat kam man durch den Philippusbogen nach dem Meerplatze, auf welchem zwiſchen Grammeiſtraat und Lange Claraſtraat die Gallerie der zwölf in Stein gehauenen und vergoldeten habsburgiſchen Kaiſer ſtand. Unmittelbar vor Lange

---

* Briefwechſel von Bath. Moretus, passim. Archiv des Muſeum Plantin-Moretus.

** Die Gallerie auf den Meerplatz war für 1800 Gulden vergeben worden und koſtete 6600, 1100 Gulden Nacharbeit wurde an dem Bogen von Huidevetterſtraat bezahlt und verſchiedene Hunderte anderwärts. Die Lieferanten rechneten in Pauſch und Bogen, einer von ihnen minderte ſeine Forderung bis auf die Hälfte ab, da man ihm ſeinen Betrug vorhielt.

*** Die Schatzmeister und Zahlmeister erhielten 200 Gulden, der Stadtschreiber Gaspar Gevaerts 480, die zwei Baumeister jeder 100, die vier Bezirksvorsteher und die zehn Dekane der drei Hauptgenossenschaften je 40, der Rathspensionär 70, Paulus van Lier Ritter und Aldbürgermeister 60, der Portier des Minoritenklosters 18, die zwei Bürgermeister je 240, der städtische Einnehmer 600 Gulden und das Alles »als Entschädigung für die Mühen, die sie gehabt hätten«.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Claraſtraat und dem Eingang von St. Jacobsſtraat erhob ſich ein Schaugerüſt, auf welchem die Verherrlichung von Iſabella-Clara-Eugenia dargeſtellt war, die Lange Nieuweſtraat von Pruinenſtraat bis Markgravenſtraat war durch den Ferdinandusbogen, der Melkmarkt mit einem den Janustempel vorſtellenden Schauſtück geſchmückt. Auf dem alten Kornmarkt war ein anderes mit der Darſtellung, wie der Prinz-Cardinal dem tiefgebeugten Belgien Muth einſpricht,* auf dem Oever an der St. Jansbrücke prangte ein weiteres, auf welchem der Verfall des Handels durch den fliehenden Mercur verſinnbildlicht wurde; den Eingang von Kloſterſtraat zierte der Bogen der Münze; und an der groſsen Pforte des St. Michaelskloſters, wo der Fürſt übernachtete, bildete den Schluſs der Bogen, auf welchem der Rieſe Hercules zwiſchen der Tugend und der Freude und der Sieg des Bellerophon über die Chimera dargeſtellt waren. Es waren ſomit im Ganzen fünf Bogen, vier Schauſtücke und eine Gallerie.

Es wird der Ereigniſſe aus dem Leben des Prinzen Ferdinand, eines Fürſten, der viel Kriegstalent beſaſs, gedacht und beſonders der Sieg gefeiert, den er wenige Monate vorher mit Ferdinand, König von Böhmen und Ungarn, bei Nördlingen über die Schweden und damit über die Proteſtanten gewonnen. Die Verherrlichung der Könige von Spanien, der habsburgiſchen Kaiſer und von Albertus und Iſabella bildeten, wie man es aus ihren Namen ſchlieſsen kann, den Gegenſtand der ſechs erſten Bogen und Schauſtücke; die drei folgenden betrafen die Stadt etwas näher, indem der Friede, der Verfall des Handels und die Münzprägung darauf dargeſtellt waren, der letzte Bogen war wieder dem Helden des Tages gewidmet.

Wie im Rechnungsabſchluſs, ſo zeugte an dieſem Feſt auch ſonſt nicht Alles von ungetrübter Glückſeligkeit: So gewiſs nicht der auf einem der Schauſtücke dargeſtellte mit Geldbörſe und Schlangenſtab dahinfliehende Mercur, als Sinnbild des verſiegenden Handels oder die Feſſelung der Füſſe des alten Scaldis, des Fluſsgottes der Schelde, oder die zerbrochen am Ufer liegenden Ruder und die auf umgekehrten Kiel eines Bootes ſchlafenden Matroſen; und eine nachdrucksvolle Erklärung dieſes Schauſtückes lag in den Worten der neben Mercur geſtellten allegoriſchen Figur der Stadt: „Möge der Gott von Kyllene doch ſeine ſchnellen Flügel nicht von hier abkehren und, o Prinz, die ihm geweihte Stadt nicht verlaſſen; möge der entfliehende Handel an meine Schelde zurückkehren!“

Gevaerts hatte Alles nach der damaligen Gepflogenheit mit lateiniſchen Aufſchriften erklärt und verherrlicht, oder auch verdunkelt. So viele Diſtichen und geſchraubte Verſe, ſo viel bombaſtiſche und pedantiſche Gelehrtheit, womit hier auf allen Ehrenpforten durch Schulmeiſter-Poeſie und langathmige Proſa Rubens' Schöpfungen ausgelegt wurden, ſind vielleicht bei keiner ähnlichen Gelegenheit aufgeſtapelt worden. Der ganze Olymp aber, die ganze Sammlung von griechiſchen und lateiniſchen Dichtern und Proſaikern, die Münzen und Medaillen des Alterthums und was der gelehrte Secretarius aus älteren und neueren Büchern auftreiben konnte, das wurde zu Haufen gebracht in dem die Beſchreibung von Ferdinands Einzug bildenden Werke.

Nach Ablauf der Feierlichkeit blieben die Bogen noch etwa einen Monat ſtehen; erſt ein Jahr nachher aber war man darauf bedacht, dem Prinzen die Malereien und plaſtiſchen Arbeiten, die man ihm verſprochen hatte, zuzuſtellen. Man liefs ſie reſtauriren und ſandte ſie ihm nach Brüſſel. Aus der Rechnung, die ſpäter hiefür bezahlt wurde, ſehen wir, daſs Joannes van

* Die dieses Schaustück darstellende Platte wurde später von Schelte a Bolswert besonders gestochen und fehlt in van Thuldens Kupferwerk.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Prunkwagen, gezeichnet von P. P. Rubens 1683. Nach einer im Antwerpener Museum befindlichen Skizze.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



P. P. RUBENS, DIE KREUZAUFRICHTUNG.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



P. P. RUBENS, DIE KREUZAUFRICHTUNG.

Unser Lieben Frauenkirche zu Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dijck und David Rijkaert die Malereien des Bogens an der S. Michaelskirche in Ordnung brachten; Rubens überging noch einmal die zwei Stücke, die er für das Schauſtück an S. Georg gemacht, den »Neptun« und die »Begegnung der zwei Ferdinande«; J. Jordaens ſtellte die zwei Gemälde aus dem Bogen von Huidevetterſtraat, das groſse Bild aus dem Schauſtücke an der St. Georgskirche, das Corn. Schut gemalt hatte, und die zwei Gemälde vom Ferdinandsbogen, welche die Gebrüder van den Hoeke zu Urhebern hatten, wieder her; Jan Coſſiers friſchte eines der Bilder vom Janustempel auf, Artus* Wolfaert das andere; Geeraard Zegers legte die letzte Hand an das groſse Bild, das Langen Claraſtraat gegenüber geſtanden hatte, und Theodor van Thulden am Mercur der St. Jansbrücke. Alle dieſe Stücke wurden gehörig eingerahmt mit den zwölf Kaiſerſtatuen dem Prinz-Cardinal zum Geſchenk angeboten.

Am 18. Juni 1635 verſuchte man die Gemälde der Ehrenpforten öffentlich zu verſteigern. Man begann mit dem Triumphbogen in Lange Nieuwſtraat, da aber die Gemälde welche deſſen Verkleidung bildeten, nur 429 Gulden 12 Stüber einbrachten, ſo beſchloſs der davon nicht befriedigte Magiſtrat, den Verkauf einzuſtellen und die Bilder aufzubewahren um ſie bei irgend einer anderen Gelegenheit zur Stadtdecoration zu verwenden. Sie müſsen indeſs ſpäter doch verkauft worden ſein, da wir nicht blos die groſsen dem Prinzen geſchenkten Stücke, ſondern auch verſchiedene andere Theile des Triumphbogenſchmuckes in öffentlichen wie Privat-Sammlungen finden. Im Muſeum zu Dresden bewundern wir den »Neptun«, der während Ferdinands Ueberfahrt die Stürme beruhigt, ein Bild, gewöhnlich »Quos ego« genannt; zu Wien im Belvedere prangt die »Begegnung der Ferdinande«, beide Bilder einſt für das Schauſtück an der St. Georgskirche beſtimmt. Im Muſeum zu Brüſſel finden wir die Originale der Erzherzogenbildniſſe, deren Copien Bildniſſe der Erzherzoge die auf dem Philippsbogen ſtanden; zu Wien im Belvedere hängen die Bildniſſe von Ferdinand König von Ungarn und von Prinz Ferdinand, der zwei Sieger von Nördlingen, die am Ferdinandsbogen neben der jetzt in Windſor bewahrten »Schlacht von Nördlingen« prangten; zu Lille finden ſich die allegoriſchen Darſtellungen der »Milde« und »Vorſicht« des Königs, welche die Rückſeite desſelben Bogens ſchmückten; das Muſeum der Ermitage von St. Petersburg beſitzt die Skizzen von fünfen der Kaiſerſtatuen die in der Gallerie auf dem Meerplatze ſtanden, wie auch die Skizzen des Schauſtückes bei der Georgskirche, der Vorderfaçade des Bogens der Portugieſen und jenes bei S. Michael, der Rückſeite des Ferdinandsbogens und der Schauſtücke auf dem Melkmarkt und bei der S. Jansbrücke; in der Sammlung du Bus de Ghisignies zu Brüſſel befindet ſich die Skizze von einem der Kaiſerbildniſſe, in jener des engliſchen Marquis van Bute die Skizze vom Janustempel auf dem Melkmarkt, während jene vom »Streit des Bellerophon mit der Chimära« vom Bogen bei der S. Michaelsabtei Herr William Beckford bewahrt. Im Halmale'ſchen Schloſs zu Broechem fanden wir kürzlich neun von den Fürſtenbildern, die für den Philippsbogen und eines von jenen die für den Ferdinandsbogen gemalt wurden, nebſt vier Decorationsſtücken, welche für den Janusbogen gedient hatten, ſämmtlich von einem Angehörigen der Bürgermeiſterfamilie van Halmale zur Auszierung einiger Säle ſeines Landſitzes erworben. Von all den koſtbaren Gedenkſtücken, die Antwerpen meiſtens für einige Gulden verſchleuderte, beſitzt das dortige Muſeum nichts als die Skizze des Münzbogens. Die Malereien ſind durchaus Rubens' würdig. Den »Neptun« im Muſeum zu Dresden halte ich ſogar für eines ſeiner Meiſterwerke. Auch die zwei »Porträts von Albert und Iſabella«, die

* Die Rechnung sagt »Geeraard« Wolfaert, was wir als einen Schreibfehler betrachten.

das Brüſſelſche Muſeum beſitzt, ſind höchſt bemerkenswerth. In einem Wurf auf die Leinwand geſetzt und nur auf den allgemeinen Effekt berechnet, haben ſie etwas Reſpecterweckendes, wie Thakerey von dem Bilde Iſabellens ſagt, etwas, das uns den Hut vom Kopfe zieht, etwas Majeſtätiſches, das in vollem Einklange ſteht mit ſeiner architektoniſchen Umrahmung. Die zwei Stücke haben zwar nicht ſelbſt für den Bogenſchmuck gedient, aber wahrscheinlich waren nach dieſen Bruſtbildern jene Porträts in ganzer Figur gemalt, welche zur Decoration beim Einzug verwendet ſchließlich in das Schloſs Broechem gelangten, und von welchen eine frevelhafte Hand die Köpfe herausſchnitt. Minder, aber immerhin hochachtbar ſind die »Begegnung der beiden Ferdinande« und die »Schlacht bei Nördlingen«. Von den allegoriſchen Malereien geben die zwei Figuren im Lille'ſchen Muſeum, zwei mächtige vornehm poſirte Geſtalten, bildſchön und geſund, voll Licht und Glanz obwohl ſie nicht viel mehr als Griſaillen ſind, eine Vorſtellung. Die Stücke aus dem Halmale'ſchen Schloſs haben ſeit langer Zeit in einem verlaſſenen Gebäude hängend ihren Glanz eingebüſst und erlauben ſomit kein ſicheres Urtheil über ihre einſtige Bedeutung.

Was das erwähnte Kupferwerk des Einzuges betrifft, ſo hatte van Thulden am 25. Mai 1635 den Auftrag erhalten die Platten, 25 groſse und 15 halbgroſse zu ſtechen und damit zu Kirmeſs des darauffolgenden Jahres fertig zu ſein. Allein Gaspar Gevaerts, der hochgelahrte Secretarius, der den Text dazu liefern ſollte, wollte ein klaſſiſches Werk daraus machen, und Jahr um Jahr verging, ehe er mit ſeinem Text zu Rande kam, natürlich zum groſsen Nachtheil van Thulden's, der ſeine rechtzeitig vollendete Arbeit gerne hätte erſcheinen laſſen ſo lange die Erinnerung an das Feſt noch in Aller Gedächtniſs war, was ſogar zur Klageſtellung vor Gericht von Seite Thulden's führte, der die Stadt auf Bezahlung einer Entſchädigung belangte. Und in der That war Rubens, der die Publication zu überwachen hatte, todt, ebenſo Prinz Ferdinand als das Werk ſiebenthalb Jahre nach dem Feſte endlich erſchien. Dem van Thulden muſste der gegen Ablieferung von 200 Exemplaren an die Stadt bewilligte ſtädtiſche Zuſchuſs von 2000 Gulden nach langem Hin und Her auf 4500 Gulden erhöht werden. Gevaerts wurden nicht weniger als 3600 Gulden zugeſtanden, eine Summe, welche er verdiente wenn man ſeine Arbeit nach dem Umfange ſchätzt; er hätte nur 25 bis 30 Blätter Text zu beſorgen gehabt, lieferte aber 70. Blos für das Illuminiren der drei für Prinz Ferdinand beſtimmten, aber ſeines vorzeitigen Todes wegen nicht mehr an ihn gelangten Exemplare hatte die Stadt 1168 Gulden bezahlt, und ſo ſtellten ſich die Geſammtausgaben für Ferdinands Einzug nicht unter 90,000 Gulden (beinahe eine halbe Million Franken unſeres Werthes). So hoch aber auch dieſer Preis, ſo war er nicht zu hoch für ein Feſt wie dieſes, das letzte für Jahrhunderte, das Antwerpen feiern ſollte, und das durch die Mitwirkung von Rubens und ſeinen Kunſtgenoſſen einen unerreichten Glanz gewonnen hat.

Am 12. Mai desſelben Jahres in welchem der Einzug ſtattgefunden, kaufte Rubens die Herrſchaft van Steen bei Elewijt, einem Dörfchen zwiſchen Mecheln und Vilvoorde.* „Das Gut van Steen hat gekoſtet 93,000 Gulden" ſagt eine auf den Kaufbrief geſchriebene Notiz, jetzt im Archiv des dermaligen Beſitzers Baron Coppens bewahrt, und „wurden hineingebaut 7000 Gulden — der Pächter gibt 2400 (Gulden) des Jahres." In Rubens' Hinterlaſſenſchaft wird auch wirklich das Gut zu 100,000 Gulden berechnet.

Als das Beſitzthum am 13. Oktober 1682 zu Brüſſel in der Kanzlei

* Archievenblad: Rubens' Nalatenschap. II. 112.

van Ukkel auf dem Stadthause verkauft wurde, beschrieb es der Kaufbrief folgendermassen: „Die Herrschaft und der Grundbesitz van Steen zu S. Huybrechts Elewyt bei Perck zwischen Eppegem und Weerde gelegen und den Kindern von weiland Herrn Ritter Petro Paulo Rubbens und seiner Frau Helena de Fourment gehörig. In der ersteren eine Hofstatt mit grosem steinernen Haus und anderen schönen Baulichkeiten in Form eines Schlosses mit Hof, Baumgarten, Fruchtbäumen, Aufziehbrücke mit einer grosen Erdaufschüttung und einem grosen viereckigen Thurm in der Mitte derselben; rings herum zieht sich ein Teich, an welchen sich der Oekonomiehof mit seinen besonderen Pächterwohnungen, Scheunen, verschiedenen Stallungen und allem Dazugehörigen anschliesst. Alles zusammen vier Tagwerk und 50 Ruthen innerhalb seines Wassergrabens. Ferner Pflanzungen, verschiedene Alleen und Parke wohl besetzt sowohl mit schönen grosen jungen Eichen als anderem . . . .“ Folgt eine lange Aufzählung der Ländereien, Weideplätze und Wiesen, unter Elewijt, Eppeghem und Weerde gelegen und ein Wald in Houtem unter Vilvoorde. Zu dem Besitzthum gehörte das Zins- und Lehenrecht von Steen und Attenvoorde.*

Seit Rubens' Tode sind viele Aenderungen an dem Landgut vorgenommen worden: der grose Thurm ist abgebrochen, das Wasser des Grabens ausgetrocknet, die Fallbrücke in eine steinerne umgewandelt worden, die Weiher und Alleen und die jungen Eichen wie die Parke sind verschwunden. Das Innere des Hauses wurde auch zumeist umgestaltet; das grose Zimmer über dem Thor, wo Rubens wahrscheinlich arbeitete, ist jetzt durch hölzerne Verschläge in drei geschieden und die Inneneintheilung überhaupt nur mehr schwer zu erkennen. Das Aeusere des Gebäudes ist jedoch noch erhalten und wir können uns sehr wohl eine Vorstellung von seiner früheren Gestalt bilden. Das zur Zeit von Rubens' Ankauf bereits Jahrhunderte alte Schlöschen war vormals ein befestigtes Ritterschlos mit Zugbrücke, Graben und Schiesscharten. Der Maler liess Veränderungen anbringen und machte es zu einer bescheidenen, halb ritterlichen, halb bürgerlichen Wohnung, nicht um damit zu prahlen, sondern um in stiller Zurückgezogenheit Erholung für sich selbst und gesunde Lust wie freie Bewegung für seine Kinder zu finden.

Hier brachte er die schöne Jahreszeit von 1635 bis 1640 zu und malte unter anderem verschiedene der kleinen Landschaften, von welchen Schelte a Bolswert eine Sammlung stach. Die gröseren der in seinen letzten Lebensjahren gemalten Bilder verrathen indes keine Erschöpfung seiner Schaffenskraft. Hieher gehört in erster Reihe seine »Kreuztragung« (Museum zu Brüssel Nr. 285) die er zwischen 1634 und 1637 und wahrscheinlich näher an dem letzteren als an dem ersteren Jahre malte: eine prächtige Schöpfung voll Bewegung, Licht und Farbenglanz, werth unter seine Meisterwerke gerechnet zu werden. In dieselben Jahre gehören auch — freilich fehlt es an Beweismitteln für die Entstehungszeit — drei Stücke, die zu seinen bedeutendsten Werken zählen und die wir bisher unerwähnt liesen: die »Bauernkirmes« im Louvre zu Paris (Nr. 462), das »Venusfest« im Belvedere zu Wien und der »Unschuldigen Kinder-Mord« in der Pinakothek zu München (Nr. 269).

Die »Bauernkirmes« ist eines der wenigen Stücke, in welchen Rubens die geringere Klasse zur Darstellung brachte und einer der Fälle, in welchen er ausschweifende Bewegung und entfesselte Leidenschaft malte. Mit der ungestümen aufs Aeusserste gespannten Erregtheit der Personen dieses grosen Werkes erscheint jeder andere Maler von Volksbelustigungen und Schlemmereien

* Archiv van Baron Coppens auf dem Landgut Steen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nonnenhaft ſtill. Teniers iſt neben dieſem Bild ein wahrer Höfling, Jan Steen ein Spaſsmacher, der feine Witze gibt, van Oſtade's und Brouwer's Helden ſind Schuljungen, die bei ihrer erſten Pfeife und bei ihrem erſten Glas unwohl und unanſtändig geworden ſind. Bei Rubens wurde es anders und muſste anders werden. Da er einmal den Plan gefaſst, rohe Naturen auch nach rohem Genuſs ſtrebend darzuſtellen, iſt es begreiflich, daſs er ſie uns gab wie wir ſie hier ſehen: einen Haufen Männer und Frauen ausgelaſſen und toll auf alles losſtürmend was ihnen die Kirmeſs bieten kann.

Sie ſind etwa zu fünfzig verſammelt, nicht in der Wirthsſtube oder vor der Thüre des Wirthshauſes, ſondern im weiten offenen Feld: links in dichtem Haufen, rechts in dünnerer Schaar, ſo daſs alle zuſammen ein ſpitzes Dreieck bilden. An der Spitze des Dreiecks ſchwärmen zwei oder drei Paare grober Bauern und ſchwerer Bäuerinnen. Der erſte Mann hat in wüſtem Tanz den Arm um die Mitte des erſten Weibes geſchlungen; der zweite hebt ſeine Genoſſin zu ſeiner Hüfte empor, der dritte ruft die andere herbei. Die Gruppe verbindet ſich mit dem Uebrigen durch zwei Männer, welche eine betrunkene Frau zwiſchen ſich fortſchleppen, während von ihnen zwei andere Paare auf dem Wege ſind, ſo dargeſtellt, daſs ſich der Mann an die Frau klammert, ſie preſſend an Arm und Hand, an Bruſt und Mund.

In der Mitte des Bildes ſtellt ſich Paar für Paar daſſelbe Schauſpiel dar. Ein Mann drängelt ſich um eine Frau, ſie aufhebend, ſie niederwerfend, ſich auf ſie wie auf eine Beute ſtürzend, alles mit übermenſchlicher Wuth und thieriſchem Triebe. Und ſie faſt ebenſo wüſt, nimmt halb paſſiven halb activen Theil an den rohen Ausgelaſſenheiten.

Zur Linken verändert ſich das Schauſpiel; hier wird nicht der Venus, ſondern dem Bacchus geopfert. Zwei alte Männer begegnen einander, der eine bietet dem andern einen vollen Becher an; dieſer, überwältigt von ſo viel Liebenswürdigkeit, drückt ſeinem Freund gerührt die Hand; eine alte Frau ſtürzt eine Kanne kurzer Hand in den Mund eines rücklings umgeworfenen Jungen; hier hat einer genug, dort einer zu viel getrunken; der Säugling, der ſich noch nicht der Kanne widmen kann, thut ſich an dem ſtrotzenden Buſen der Mutter gütlich. Am Rande ſehen wir den gewöhnlichen Ausgang von Schwelgereien, mit welchem ſpäter auch Teniers die Ecken ſeiner Bilder zu ſtaffiren pflegt; bei Rubens nicht blos durch Bauern ſondern auch durch Bäuerinnen vertreten. Das Werk iſt eine ungeſcheute grobkörnige Darſtellung entfeſſelter Sinnlichkeit, ein Epos von rohen Naturen, deren Gott der Bauch iſt, und deren Seele und Körper ſich nicht übermüdet und quält, um die niedrigen Triebe ganz zu befriedigen.

Im »Venusfeſt« behandelt er ſo ziemlich denſelben Gegenſtand, nur verſetzt er ihn auf mythologiſches Gebiet. Die Bauern werden Satyren, die Bäuerinnen Bacchanten, das Wirthshaus wird ein Venustempel, die Dorfwieſe ein Wäldchen; aber hier wie dort wird der Triumph des Fleiſches verherrlicht.

Das Standbild der Venus ſteht unter einem Baum, am Eingang eines Waldes; vor dem Piedeſtal zündet eine Prieſterin Weihrauch an, drei Frauen bringen ihr Geſchenke dar, zahlloſe Amoretten tanzen rings um ſie auf dem Boden oder ſchweben in Blumen- und Traubenguirlanden über ihr in der Luft. Zwei Bacchanten, geführt von einem Satyr, kommen rechts herbei, hinter ihnen noch ein Frauenpaar, und links nach einer Felsgrotte hin taumeln drei Paare von Satyren und Bacchanten in wilder Umhalſung herum. Es iſt ein überaus prächtiges Bild, ſehr breit, in heller Gluth ausgeführt, alle Körper voll Geſundheit, fleiſchig und doch nicht fett, zart und doch nicht flockig, in der Bewegung überkühn und doch nicht übertrieben. Die Engelchen ſchlingen die lieblichſten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Reigen die man fehen kann; mit ihrem milchigen Fleifch, ihren rundlichen Gliedern, ihrer kindlichen Ausgelaffenheit, ihren blonden und braunen Krausköpfchen, eine wahre Augenweide bildend.

Einen fcharfen Gegenfatz zu diefer lieblichen Seite des Gemäldes bildet die ausgelaffene Sinnlichkeit der Satyren, welche ihre Genoffinen angreifen und aufheben, voll Wolluft befchauen, und fie mit Händen, Armen und Beinen umfchlingen. Und diefe, die vollen, üppigen Frauen, zeigen ihre breiten Rücken, ihre blendenden Schultern und verkünden laut, was Rubens unter Venus' Kraft und Venus' Triumph verftand. Liebe war nach diefen und anderen Stücken für ihn weniger der überwältigende und verhängnifsvolle Zauber, welcher die Seele erfafst und den Menfchen in ftillem Schmerze aufreibt, fondern vielmehr die unwiderftehliche Leidenfchaft, welche Sinne und Geift unterjocht und den Menfchen zu feinem Sclaven umfchafft. Es ift nicht überflüfsig, fich daran zu erinnern, dafs der Maler des »Venusfeftes« auch die »Converfation à la mode,« die Verherrlichung der höfifchen Liebe fchuf, um fich des Gedankens zu erwehren, dafs der Meifter von dem zarteften menfchlichen Gefühl nur die grobe und niedrigere Seite kannte.

Das letzte Stück, von dem ich fprechen wollte, der »Bethlehemitifche Kinder-Mord,« ift das ergreifendfte unter den von Rubens gemalten Dramen. Der Künftler ftellte fich beim Entwurf feines Werkes nicht die Frage: wie werden die Kinder getödtet? — fondern vielmehr die: was litten und was thaten die Mütter als man ihre Kinder fchlachtete? Er liefs fie nicht jammern und feufzen, er liefs fie gegen die Henker ankämpfen; Alles, auch fich felbft opfern, um ihre Kinder zu retten. Mit herzerfchütterndem Schmerzensfchrei klagen fie Gott und den Menfchen ihr Leid, wie Tigerinen fuchen fie ihre Brut zu retten.

Vor einem ftattlichen in der Mitte des Bildes befindlichen Gebäude fehen wir die Soldaten mit dem Henkerwerk befchäftigt. Einige find bereits am Schlachten, andere tragen die Kinder weg welche fie im Begriffe find zu ermorden. Die armen Kleinen ftrecken die Hände aus nach ihrer Mutter, die mit erhobenen Armen ihnen zu Hülfe eilt, aber fie leider nicht wird retten können; dann kömmt eine Frau, in den Armen ihr todtes Kind haltend, auf deffen erblichene Wange fie in ftummer für alles andere ftumpfer Verzweiflung einen langen Kufs drückt; eine andere hat ihr Kind durchbohren fehen, deffen Leiche auf dem Boden liegt, und mit einer jähen Geberde die Arme emporftreckend, hält fie hoch über ihr Haupt das blutbefleckte Lacken: ein Schaufpiel von rührendem Schmerz, von hoffnungslofer Mutterliebe ohne Gleichen. In diefer Gruppe liegt eine ganze Welt von Leiden und Mitgefühl erfchloffen; die thränenden Augen diefer Frauen, ihr Kufs auf die Wange des todten Kindes, ihre wahnfinnige Geberde und ihr Schluchzen find keine Mlereffekte: fie fprechen uns von Mutterfchmerz, dem grenzenlofeften den die Menfchen kennen, und preffen uns wider Willen die Thränen aus den Augen.

Zur Rechten der Tafel entfaltet fich eine andere Scene des Drama's: ein Soldat entreifst hier einer Mutter ihr Kind und ftöfst mit dem blutigen Dolch darnach, fie jedoch fafst den Säugling, der nach ihr fchreit und zieht ihn mit fich, während fie rücklings zu Boden fällt. Eine andere jammert mit ausgeftreckten Armen um ihr Kind, das man ihr entführt; eine dritte bedeckt ihren Säugling mit ihrem Körper und beifst den Henker, der es durchbohren will, in den Arm, eine vierte hält den Dolch feft, den ein Soldat auf ihren kleinen Sprösling zückt, während eine alte Frau den Wütherich bei den Haaren rückwärts zerrt. Links find zwei Henker an ihrer Arbeit; vier Kinder haben fie bereits gefchlachtet, von welchen zwei wie rofige fchlafende Engelchen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

am Boden liegen. Die Mutter des einen derfelben kniet vor einer kleinen Leiche und drückt ihre Lippen auf ihren Mund; eine andere Mutter ſtöſst den Henker der eben ihr Kind gefaſst hat weg, während eine zweite Frau ihm mit den Nägeln ins Geſicht fährt, ſo daſs er mit ſchmerzlichem Geheul den Kopf zurückwirft; der zweite Henker durchbohrt ein Kind in den Armen der Mutter.

Und dieſes ganze Schauſpiel von Wuth und namenloſem Weh wird vom hellſten reinſten Sonnenlicht beſchienen, das die mit Grün bewachſenen Gebäude in der Ferne wohlthätig erglänzen, und die Trauben des gegen den Palaſt hin liegenden Weingartens zart reifen läſst, das Henker wie Schlachtopfer mit gleicher milder Gluth übergieſst und ihre Panzer, bunten Kleider und nackten Glieder in reichem Wechſelſpiel erglänzen macht, das Schreckliche dieſes Meiſterwerkes für das Auge einigermaſſen verſüſsend und mildernd.

Rubens' Kraft hatte mit den Jahren nicht abgenommen; ſie hatte vielmehr eine Steigerung erfahren: er war noch kühner in ſeinem Ausdruck geworden, er zog noch mehr wie früher kräftige Bewegung der ruhigen und zarten Schönheit vor; mehr und mehr verloren ſeine Umriſse an Schärfe, ſeine Farbe an Dicke; ſein Licht wurde noch heller, ſeine Pinſelführung noch breiter als früher.

Und nun, da wir am Ende von Rubens' ſo reicher Laufbahn angekommen, ſcheint es uns an der Zeit uns eingehender davon Rechenſchaft zu geben, was er als Künſtler und als Menſch war.

In beiden Qualitäten war er vollkommen eins; die Gaben ſeines Geiſtes ſtimmen ganz mit den Eigenthümlichkeiten ſeines Charakters überein, die letzteren erklären und beſtätigen die erſteren.

Die Urkunde, in welcher ihn der Erzherzog als Hofmaler anſtellte, jene mit welcher ihn der König von Spanien adelte und zum Secretarius ſeines Rathes ernannte, wie jene womit Karl I. ihn zum Ritter erhob, alle die Zeugniſſe, welche wir von denen die mit ihm umgingen, niedergelegt finden, ſtimmen darin überein, daſs er nicht allein als Künſtler, ſondern auch als vielſeitig entwickelter und begabter, als ausgezeichneter Menſch und als genialer Geiſt das ihm zu Theil gewordene Anſehen vollauf verdiente.

Gevartius begann ſeine Grabſchrift mit den Worten: „Peter Paul Rubens, Ritter, Sohn des Jan Rubens, Schöffen dieſer Stadt, Beſitzer von Steen, der neben den anderen Gaben, durch welche er in der Kenntniſs der alten Geſchichte und in allen Künſten und Kunden hervorleuchtete, der erſte Maler ſeiner und jeder anderen Zeit genannt zu werden verdient."

Daſs dieſs Alles keine eitlen Worte waren, wiſſen wir. Rubens, der reichſtbegabte niederländiſche Maler war zugleich der unermüdlichſte in ſeinen Studien, der gelehrteſte in allen Fächern, die den Künſtler und den Menſchen in ihm entwickeln konnten. Seine Bemühungen und ſeine Kenntniſſe waren vielſeitig, ſein Durſt nach neuer wie nach vermehrter Wiſſenſchaft unerlöſchlich; mannigfaltig auch ſeine Thätigkeit und kühn wagt er ſich auf die von einander entlegenſten Bahnen.

In ſeinem »Decius Mus« dichtete er eine Tragödie der Superſtition, in ſeiner »Communion des hl. Franciscus« verherrlicht er die Frömmigkeit, in der »Kreuzaufrichtung« ſchuf er das rührendſte Bild der Erhebung, im »bethlehemitiſchen Kindermord« zeichnete er den wahnſinnigſten Streit, in der »Converſation à la mode« feiert er die verfeinerte Liebe, im »Venustempel« beſingt er die ſchrankenloſe Wolluſt, in Dutzenden von ſeinen Bildern ſetzt er Rieſen in Thätigkeit und erſchreckende Triebe in Bewegung; in Dutzenden von anderen gibt er uns die ruhigſten Schauſtücke zu genieſsen. In München hängen zwiſchen der »Löwenjagd« und dem »Kindermord« zwei Stücke, worin Alles ruhiges Glück und warme Anmuth athmet. Es iſt zunächſt die ſonnige

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Porträtgruppe von ihm ſelbſt mit ſeiner jungen erſten Frau, und dann die farbige »Kindergruppe die einen Früchtenkranz« ſchleppt, ſechs liebe Geſchöpfchen, die wie ein Kranz von drallen Kinderkörpern rings um den Kranz, welchen ſie tragen, geſetzt ſind, und zarter erſcheinen wie die Pfirſiche, ſaftiger wie die Trauben, und farbiger wie die Blumen, welche ſie umgaben. Rubens gab der Porträtmalerei wie der Landſchaft ein neues Gepräge, er ſchuf die Jagdbilder, nichts blieb ihm in ſeiner herrlichen Thätigkeit fremd. In ſeinem »Rudolph von Habsburg« im Muſeum zu Madrid worauf er einen Geiſtlichen, der niemals einen Fuſs in einen Steigbügel geſetzt, zu Pferd reiten läſst, ſchlug er die launige Seite an, auch hier, wie ſonſt mit Erfolg. Die ſich entlegenſten Fächer cultivirte er, und in jedem einzelnen Fache wagte er ſich an die weiteſt von einander liegenden Grenzen und brachte in jedem Gebiet und in jeder Richtung meiſterliche Werke hervor.

Er war in der That ein Lieblingskind der Natur. Sein Leben war ihm ſchön: wie eine Flur voll Sonnenlicht und Blumenpracht entfaltete es ſich ohne wüſte Flecken auf dem Boden, ohne Wolken am Himmel: Alles und Jedes feierte ſeine Schaffenskraft.

Er war einer der ſchönſten Männer, die man ſehen konnte, und was auf ſeinen vornehmen Zügen von Lebensglück und triumphirender Ueberlegenheit in der Kunſt zu leſen war, das war auch ſeinen Werken aufgeprägt. Dieſe theilen ſich mit ihm in den Schimmer, der ihn umgibt und in den Glanz ſeiner Laufbahn. Das Breite, das Kräftige, das Farbige, das Leuchtende herrſcht in ſeinen Bildern vor wie ſeine herrliche Erſcheinung von Sonnenglut umſtrahlt aus ſeiner Geſchichte vor unſeren Augen auftaucht.

Er fühlte ſich in der Lage Alles auszuführen, jedes auch noch ſo kühne Unternehmen zu Stande zu bringen und gab auch ſeinen Figuren etwas von dieſer überwältigenden Kraft, von dieſer Rieſenſtärke in Gliederbau, in Handlung und Leidenſchaften. Die Henker der »Kreuzaufrichtung,« die weiblichen und männlichen Kämpen der »Amazonenſchlacht,« die Menſchen und Thiere aus ſeinen unerreichten Jagddarſtellungen: all die kräftig gebauten Körper, ſo breit und doch von ſo vornehmer Geberde, ſo voll Leben und Bewegung, tragen den Stempel ſeines kühnen ſtarken Geiſtes, der niemals unſicher, niemals ermüdet, ſtets wieder etwas Anderes, Originelles und Ueberraſchendes zu ſchaffen weiſs.

Rubens' Kraft war keine düſtere, Schrecken einflöſsende, die durch ihre Groſsartigkeit dem gewöhnlichen Menſchen ſeine Kleinheit fühlen läſst und ihn in ehrfurchtsvollem Abſtand hält, wie z. B. die Michel Angelo's, ſeines Bruders in der Rieſenmäſsigkeit. Während dieſer letztere ſeine ſchwermüthige Lebensauffaſſung, ſein leichterwecktes Miſsvergnügen und Miſstrauen gegen die Menſchen, ſein Grollen wegen erduldeten wie vermeintlichen Unrechts aus ſeinen erhabenen aber grimmigen Gebilden ſprechen läſst, theilt Rubens ſeinen kräftigen Schöpfungen etwas von dem Lachenden und von der lichten Heiterkeit ſeines Lebens mit.

Das blendende überreiche Licht umgibt und durchdringt jeden Theil ſeiner Werke. Nicht blos in jener himmliſchen Viſion, in welcher der »hl. Ildefonſus« ſchwelgt, ſondern in allen ſeinen Gemälden finden wir die Vorliebe für das Helle und Glänzende wieder; auf den Menſchen, auf ihren Kleidern und ihrer Umgebung, auf den Häuſern und auf den Fluren, auf Darſtellungen von Freude wie von Leiden, überall ſtrahlt die milde Sonne, Alles mit ihrer Wärme übergieſsend. Gibt es kein ergreifenderes Drama als ſeinen »bethlehemitiſchen Kindermord,« ſo gibt es auch keine lieblichere Landſchaft als den Fleck, auf welchem er ſich vollzieht; ſein Leichnam Chriſti iſt nicht minder blendend beleuchtet als ſein ſiegreicher Apollo; ſeine Magdalena am Fuſs des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kreuzes wie seine Andromeda am Felsen, seine drei Grazien wie seine Schicksalsgöttinen scheinen aus lauter Sonnenstrahlen gebildet zu sein.

Und eben so hell wie sein Licht, ebenso glänzend waren seine Farben und Töne. Wirft man bei einer Uebersschau über die in der Salle carrée des Louvre zusammengestellten Meisterwerke aller Schulen einen Blick auf eine der Malereien des Rubens, nemlich auf das dort hängende Bild »Thomiris und Cyrus,« so erbleichen die farbigsten anderen Werke gegen das seine. Betrachtet man im Isabellasaal zu Madrid sein zwischen den Werken der grösten Coloristen: Velasquez, Murillo, Ribera, Tizian, Correggio hängendes Bild: »Perseus und Andromeda,« so überstrahlt der Glanz seiner nackten Heldin Licht und Farbe von Allen. Und so könnten wir neben diesen zweien hunderte von Werken als ebenso viele glänzende Phänomene nennen.

Rubens erreichte in dem grösten Theile seiner Werke die Höhe seiner Töne nicht durch den Gegensatz von dunklen Schatten, durch den Uebergang von zarteren zu kräftigeren Tinten: er streut auf seine Leinwand mit rascher doch sicherer Hand die vollsten Farben, und diese, weit entfernt sich gegenseitig zu schwächen oder gegeneinander zu schreien, wirken zusammen um ein Ganzes von unerreichter Kraft und Pracht zuwege zu bringen. Und die Harmonie, die wir in Rubens Farbenglanz bewundern, können wir auch in der Uebereinstimmung bewundern, welche zwischen Bild und Handlung herrscht. Unter all seine mächtigen Körper, seine hochgefärbten Draperien und leuchtenden nackten Theile, unter die kühnen Geberden und tiefen Seelenstimmungen, sowie unter die üppigen Glieder und die arglose Lebensluft der Kinder weis er Harmonie zu bringen. Allem und Jedem weis er die rechte Stelle und die Rolle, die es in seinen Schöpfungen zu spielen hat, anzuweisen; und es gibt nichts, was sich nicht willig seinem Winke fügte. Es gibt kein Beiwerk, das von ihm behandelt nicht seinen Stempel trägt und in glücklichem Zusammenhang mit dem Uebrigen steht, er zeichnet keine Linie, er trägt keinen Ton auf, die nicht zur entsprechenden Note in dem herrlichen Accord würden, der aus seinen Schöpfungen wiederklingt. Rubens' Pinsel war wie ein Dirigentenstab, der wo er geschwungen ward die reinste Harmonie in einer Welt von reichbegabten Sängern herrschen, der die reichste Harmonie aus aller Brust entspringen läst.

Halten wir uns nicht länger dabei auf, Rubens für sich selbst zu betrachten, sondern fragen wir uns, welche Stelle er in der Geschichte der südniederländischen Schule einnimmt, so finden wir, dass diese eine höchst belangreiche ist. Die alte Schule bis Massijs hatte ihren Gott in der Farbe gefunden, die darauffolgende hatte die Farbe verleugnet und nach dem Licht gestrebt; Rubens vereinigte Farbe und Licht in höherer Kraft, als sie die beiden einseitigen Schulen gekannt hatten: seine Farbe ist voll Licht, sein Licht voll Abwechselung, Spiel und Leben. Die alte Schule hatte Wahrheit angestrebt, die spätere Schönheit; Rubens weis Wahrheit und Schönheit Hand in Hand gehen zu lassen. Die alte Schule hatte vorab den Einzelmenschen als Porträt ins Auge gefasst, die folgende hatte alle ihre Menschen in dieselbe allgemeine und unindividuelle Form gegossen; Rubens weis seinen Personen ein höheres Leben zu schenken, ohne ihnen ihre eigenartige Persönlichkeit zu nehmen: seine Menschen sind keine gemalten Akademiebildwerke, sie sind auch keine fleischgewordenen Gedanken: es sind Figuren aus der wirklichen Welt, die Schönheit der Bewegung und Kraft besitzend.

So brachte er die vlämische Kunst, die sich selbst untreu geworden war, zu ihrer eigenen Natur zurück, wieder herrschte bei ihm die Farbe vor, wieder war der Maler ein Maler im wahren Sinne des Wortes, kein verunglückter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildhauer geworden, und wieder wurden die Menſchen und wurde die Natur von Angeſicht zu Angeſicht geſchaut. Er war der höchſte Ausdruck der Antwerpenſchen Schule, welche die Eleganz in der Wahrheit, die Wärme des Lichts und die Klarheit der Farbe über Alles ſetzt. Und nicht in kalter Ueberlegung, wie wir ſie gebrauchen müſſen, um ſein Streben in Worten klar zu machen, vollzog er dieſs Werk. Im Gegentheile, er ſchuf, das heiſst er gab den warmen Odem, das heiſse Blut allen ſeinen Bildwerken; er ſprach zu ihnen das hohe gebietende Wort, das die frühere Schule nur geſtammelt hatte: „Steh auf und wandle!“ und das Wunder, wodurch die Geſchöpfe ſeines Pinſels Leben und Bewegung bekamen, wurde durch ihn bei uns zum erſtenmal ganz verwirklicht.

Er gab ſich Rechenſchaft von dem, was Griechen, Römer und Italiener in der Kunſt gefunden und geſchaffen hatten, und pfropfte ihre eigenartigen Züge auf den niederländiſchen Stamm, nicht um die vlämiſche Kunſt zu verdrängen, ſondern um ſie zu vollenden; er verjüngte die altniederländiſche Schule, indem er einen Lebensſaft in ſie goſs der reichlich und kräftig genug war, um ſie zwei Geſchlechter lang blühen und nach einem Jahrhundert von Scheintod noch einmal aufleben zu laſſen.

Rubens blieb bis wenige Tage vor ſeinem Ableben thätig. Eines der letzten Stücke welche er malte, war die »Kreuzigung des hl. Petrus,« welches Bild 1637 durch den damals in London lebenden Maler Georg Geldorp für einen Cölner beſtellt wurde. Das Jahr darauf bezeichnet es Rubens brieflich als „vorgeſchritten“, aber bei ſeinem Tode finden wir es noch in ſeinem Nachlaſs, verzeichnet als gekauft von Joris Deschamps „für einen Mann aus Cöln.“ Dieſer Mann war der berühmte cölniſche Bankier und Kunſtliebhaber Jabach, der das Stück für den Altar der Peterskirche in Cöln beſtimmte, wo es ſich auch noch befindet, ſeltſam genug gerade in der Kirche jener Pfarrei, in welcher Rubens während ſeines Aufenthaltes in Cöln mit ſeinen Eltern gewohnt hatte.

Auf dem Bilde ſieht man den hl. Petrus mit dem Kopfe nach unten am Kreuz hängend; fünf Henker ſind beſchäftigt, ihn feſt zu nageln, ein Engel reicht ihm eine Matyrerkrone und einen Palmzweig dar. Grimmig bis zur Uebertriebenheit, gehäuft und zuſammengedrängt ſind die Henker an ihrer Arbeit, im Nackten, mit Rubens ſonſtiger Malerei verglichen, von ziemlich taubem Colorit. Das Schönſte iſt der Heilige ſelbſt: auf ſeine Bruſt fällt ein kräftiges warmes Licht, das nach den Beinen zu ſich ſanft verliert; das Haupt iſt in einen dunklen Ton gehüllt. Das über Verdienſt gerühmte Werk trägt ſehr deutlich die Spuren der Ermattung: die Adlerfänge öffneten ſich wohl noch um zu greifen, aber dem Griff gebrach es bereits an Feſtigkeit.

Unter den Werken ſeines Nachlaſſes, von welchen man mit einigem Recht annehmen darf, daſs ſie in ſeinen ſpäteren Jahren entſtanden ſind, zählen wir verſchiedene namhafte Stücke. So z. B. die groſse Landſchaft mit «Meleager und Atalante« im Muſeum zu Madrid, die wir bereits früher hoch gerühmt haben, ferner der »Tanz italieniſcher Bauern,« »die drei Grazien,« »S. Georg,« »Andromeda und Perſeus,« in demſelben Muſeum, welche alle vom König von Spanien aus Rubens' Rücklaſs angekauft wurden. Das letztgenannte dieſer Werke war ſogar noch unvollendet als Rubens ſtarb und es wurden an Jordaens 240 Gulden bezahlt um dieſs Stück, wie auch einen Hercules, der gleichfalls nach Spanien geſendet wurde aber dort verloren ging, fertig zu malen. Wie wir bereits ſagten iſt ſeine Andromeda wohl das glänzendſte Frauenbild, das er jemals ſchuf.

Zu einem ſeiner letzten Werke mögen wir auch die Madonna von verſchiedenen Heiligen umgeben zählen, die zufolge letztwilliger Verfügung des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Künſtlers auf dem Altar ſeiner Grabkapelle angebracht wurde. Das Stück ſtellt die thronende Maria dar, das nackte Jeſuskind haltend, das ſein Händchen einem alten Cardinal zum Kuſse darreicht. Hinter dem letzteren ſtehen drei junge Frauen, und zur Linken S. Georg im Panzer mit erhobenem Panier; vorne kniet der hl. Hieronymus unbekleidet bis auf ein rothes Tuch, das ihm um die Mitte und über die Schulter geworfen iſt. Neben dieſem Heiligen ſteht ein dickes Engelchen, welches das auf dem Knie des Kirchenvaters aufgeſchlagene Buch feſthalten hilft. In der Luft ſchweben drei andere himmliſche Kinder, die einen Blumenkranz über Jeſu Haupt halten.

Als Compoſition iſt das Werk nicht untadelig. Maria mit ihrem Kinde bilden zwar eine allerliebſte Gruppe und die zwei Frauenköpfe hinter dem Cardinal ſind ſo anziehend als möglich; auch die Engel ſind, wie Rubens ſie in ſeinen beſten Werken zu machen weiſs, die Weichheit und Lieblichkeit ſelbſt. Die übrigen Figuren aber ſind minder entſprechend: der hl. Georg mit ſeinem kriegeriſchen Ausdruck als wollte er einem Feinde zu Leib gehen, iſt weder mit Seele noch mit Leib bei der Vorſtellung gegenwärtig, der er anwohnt; die hl. Frau mit dem offenen Haar und dem von den Schultern gleitenden Unterkleid iſt geiſtlos von Ausdruck und ſteif von Haltung, der hl. Hieronymus, der ſeinen rechten Arm in die Höhe hebt und den Kopf jäh nach links wendet, iſt unerklärbar und unbehaglich in dieſer gewaltſamen Haltung.

Aber zauberhaft ſchön an dieſem Stücke iſt die Farbe, das Licht, die maleriſche Behandlung. Nirgends war Rubens' Pinſel ſo kühn und ſicher, nirgends war er ſo warm und harmoniſch im Ton. Mit breiten Strichen iſt das Stück auf die Leinwand mehr gelegt als gepinſelt; ohne beſtimmte Linien, ohne breite und abſtechende Farbeflächen, ohne ſtrahlende Lichter oder dichte Schatten, in einer an und für ſich willkürlich ſcheinenden Nebeneinanderſtellung, Vermengung und Verſchmelzung von Tinten und Tuſchen ein Ganzes bildend, das durch Wahrheit und Kraft verſtummen macht. Alles badet in einer Wolke von warmem Dunſt, welche das Ausſtrahlen der Farben dämpft, deren Glut erhöht und ſie zu einer reichen Harmonie verbindet. Es iſt das letzte Wort der Subjectivität in der Kunſt, die äuſserſte Grenze der Herrſchaft über den Pinſel, die ihren Willen und ihr Gefühl zum Geſetz macht und dieſem Verehrung und Bewunderung zu erringen weiſs.

Man hat oft den Perſonen dieſes Gemäldes die Namen von Rubens' Verwandten gegeben. Uns ſcheint es nicht mehr als irgend ein anderes Werk die Abſicht zu verrathen, daſs Rubens daraus ein Familienbild habe machen wollen. Der hl. Georg iſt ſein Porträt, der alte Cardinal gleicht ihm ebenfalls, die vorderſte der drei Frauen hinter dem Cardinal hat etwas von Iſabella Brant, und die zweite etwas von Helena Fourment; aber es iſt faſt kein Stück unter Rubens Schöpfungen, worin man nicht dieſelben Aehnlichkeiten wiederfinden könnte. Gewiſs iſt, daſs Rubens, als er dieſs bewundernswürdige Werk malte, zwar alt von Jahren geweſen ſein mag, aber noch jung an Kräften war, daſs ſeine Hand ſo ſicher, ſein Herz ſo zart, ſeine Kühnheit ſo ungeſchwächt war, wie in den Tagen ſeiner vollen Manneskraft.

Ein anderes Werk ſeiner letzten Lebenstage, ſeiner vollkommen würdig und ſogar eines der ergreifendſten unter ſeinen Schöpfungen, iſt ſein Selbſtbildniſs im Belvedere zu Wien. In der »Kreuzigung des hl. Petrus« zu Cöln, in welcher Rubens wie in faſt allen ſeinen Werken als eine Art von unnachahmbarem Handzeichen ſein Selbſtbildniſs anbrachte, erſehen wir, wie er von den Jahren gelitten: ſein Bart iſt dünner geworden und grau, ſeine ſchöne Naſe knöchern, ſein Auge iſt getrübt, ſein Geſicht abgemagert, vertrocknet, abgeblaſst; er erſcheint als vorzeitiger Greis. Und ſo ſehen wir ihn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch wieder auf seinem Porträt im Belvedere: Sein Lockenhaar ist ungepflegt, von der Wange nach dem Kinn laufen tiefe Furchen, seine früher so feurigen Augen haben all ihren Glanz verloren und sind halb von den müden Augenlidern bedeckt. Derselbe Mann, der immer so kräftig von Haltung und Geberde war, erscheint hier so still und wie ein Kranker, der sich noch einmal angekleidet hat und erschöpften Blickes in die Welt schaut, nichts mehr als Ruhe und stille Einsamkeit verlangend. Aber welches Meisterwerk von Malerei! Wie rührend ist die Müdigkeit von Körper und Geist wiedergegeben; wie bezeichnend verleiht das volle Licht dem abgespannten Antlitz noch all seine Helligkeit wenn auch nichts mehr von seiner Glut, indem es vielmehr das Krankhafte, das Runzelige, das Abgespannte an demselben hervortreten läßt. Es ist überwältigend an Wahrheit, an Kunst und an Poesie; es zwingt uns den frühzeitigen Verfall des unlängst noch so blühenden und kraftvollen Mannes zu bejammern, den wir über gewöhnliches Menschenmaaß erhaben zu sehen uns gewöhnt hatten, und den wir hier durch und durch als sterblichen ja fast sterbenden Menschen wiederfinden.

Am 26. September 1639 unterzeichnete Rubens vor dem Notar Cantelbeck ein Codicill zu seinem schon 1631 gemachten Testament, wahrscheinlich unter dem Einflusse der sich steigernden Gicht, woran er bereits länger litt. Anfangs April 1640 war dieses Leiden ernstlicher als gewöhnlich aufgetreten; am 17. desselben Monats entschuldigt er sich bei dem Bildhauer Franz Duquesnoy unter bitteren Klagen darüber, daß die Gicht ihn verhindere zu kommen um die Sculpturen seines Freundes zu bewundern. Am 21. hatte sie ihn bis zur Lähmung ergriffen, und auch die in der ersten Hälfte des folgenden Monats eintretende Linderung, welche ihn wieder an neue Arbeit denken ließ, erwies sich als trügerisch. Noch vor Ende des Monats war alle Hoffnung verloren, und am 27. Mai 1640 machte er sein letztes Testament.

Das Dokument ist nicht erhalten, aber durch Génard aus anderen Urkunden wieder hergestellt.* Rubens drückte „in seiner angebornen Bescheidenheit" den Wunsch aus, daß ihm, „wenn er ein solches Gedächtniß verdient haben sollte," eine Grabkapelle gebaut werden möchte, wovon der Altar als Zierde ein Gemälde von ihm „Unser Liebe Frau mit dem Jesuskindchen auf ihrem Arm umgeben von verschiedenen Heiligen" darstellend, und eine Marmorstatue der Madonna, von seinem Schüler Lucas Faydherbe gemeißelt, erhalten sollte. Seine Verwandten sollten am Tage seines Leichenbegängnisses sich zu einer Mahlzeit im Sterbehause versammeln, den Herren vom Magistrat sollte eine solche auf dem Stadthause, den Romanisten eine dritte im „Goudbloem" und der Lucasgilde und den Violieren eine vierte im „Hert" ausgerichtet werden.

Sein Sohn Albert erhielt als besondere Zugabe seine Bücher, Nicolaus seine geschnittenen Steine und Medaillen; die Kinder aus zweiter Ehe bekamen die Hälfte der Besitzung Steen „im Werthe von 50,000 Gulden" und Helena Fourment die andere Hälfte. Die Gemälde sollten unter Beirath von Frans Snijders, Jan Wildens und Jaques Moermans verkauft werden, ausgenommen die Porträts von ihm selbst und von seinen beiden Frauen. Helena Fourment empfing ihr eigenes Porträt, das »Pelzchen,« welches wir als in Belvedere zu Wien befindlich bewundert haben. Die Zeichnungen, welche er gesammelt oder gemacht, sollten zum Gebrauche desjenigen seiner Söhne, der sich der Malerei widmen würde oder für diejenige seiner Töchter, die mit einem „hervorragenden" Maler sich vermählen würde, aufbewahrt werden. Würde keiner seiner Söhne oder Schwiegersöhne Maler, dann sollten sie, sobald das

* P. Génard, P. P. Rubens, p. 29.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

jüngſte ſeiner Kinder ein Alter von 18 Jahren erreicht hätte, verkauft, und der Erlös getheilt werden. Helena Fourment empfing die Hälfte des Nachlaſſes und einen Kindstheil, das Uebrige wurde in gleichen Raten unter die Kinder vertheilt.

Drei Tage, nachdem er dieſs Teſtament gemacht, am 30. Mai um Mittag hatte Rubens aufgehört zu leben. Gegen Abend wurde er vorläufig in der Gruft der Familie Fourment im Chor der St. Jakobskirche beigeſetzt. Drei Tage ſpäter wurden die Funeralien in groſser Pracht abgehalten. Der Chor der Jakobskirche, der Altar und die Bahre waren mit ſeinem Wappen verziert, die ganze Kirche war mit Trauerdraperien behangen und blieb ſechs Wochen in dieſem Zuſtand. Im November 1643 wurde die Leiche des Meiſters nach der eigenen Ruheſtätte in der Gruftkapelle hinter dem Hochaltar der St. Jakobskirche übergeführt, wo ſie noch ruht. Doch erſt 1755 kam auf Veranſtaltung des Canonicus van Parijs die von Gaspar Gevaerts verfaſste Grabſchrift auf dem Sarkophag zur Ausführung.*

Es iſt nicht zu bezweifeln, daſs die Trauerkunde von dem Ableben des ruhmreichſten Sohnes Antwerpens in der Stadt allgemeine Trauer erweckte. Rubens war zu hoch gefeiert und zu wohl bekannt, als daſs nicht Groſs und Klein an ſolch einem unerſetzlichen Verluſte Antheil genommen hätte. Jedoch, bittere Ironie! Das einzige Zeugniſs von Trauer das uns die Geſchichte bewahrt, ſind die Rechnungen über die Begräbniſskoſten und über die zahlreichen und opulenten am Tage der Leichenfeierlichkeit veranſtalteten Mahlzeiten.** Aber was man von dem Hingang des Unvergeſslichen dachte, was man über den Verluſt ſprach, den die Stadt und die Welt, den die Kunſt jener Zeit und aller Jahrhunderte erlitten, wie man um ihn trauerte, und wie man ſich ſeiner rühmte, davon ſpricht die Geſchichte dieſer Tage kein Wort. Die Dichter jener Zeit, die niederländiſchen wie die lateiniſchen, die ſich einander über Alles und Jedes Verſchen zuſchickten, die bei jeder Hochzeit in ihrer Bekanntſchaft lachten, und bei jedem Leichenbegängniſs weinten, ſcheinen bei Rubens' Tod vollſtändig unberührt geweſen zu ſein. Wenn wir Rubens' Namen ein paarmal in den Werken von Heinsius und Bauhusius entdecken, iſt es immer weniger der Künſtler als der Bruder des literaturkundigen Philips Rubens der hier gefeiert wurde. Wir kennen hier nur ein Leichengedicht auf Rubens: das von Alexander van Fornenbergh in ſeinem „Antwerpenſchen Proteus.“ Es endigt mit dem einzigen erträglichen Vers der in dem Ganzen zu finden iſt: Rubens' Lob zu ſingen „heiſst ſo viel als wohl die goldene Sonne zeichnen mit der ſchwarzen Kohl'.“ Das einzige entſprechende Wort aber, das wir in den Briefen jener Tage finden, iſt das von dem Abbé von St. Germain, der auf den Bericht, welchen ihm Balthaſar Moretus von dem ſchweren Verluſt „ſo die Stadt und beſonders ihn“ mit dem Ableben ſeines alten Freundes betroffen, antwortete, der groſse Maler ſei gegangen im Himmel die lebenden Modelle ſeiner Malereien zu ſehen.***

Rubens hinterlieſs von ſeiner erſten Frau zwei Söhne: Albert, ein ge-

---

* F. Verachter, Le tombeau de Rubens. Anvers. 1843.

** 9 Gulden 3 Stüber für die »Herren« welche die Leiche trugen, 69 fl. 3 St. für das Leichenbegängniſs; 22 fl. 10 St. für Geläute und Kirchendecoration, 400 fl. für die Leichenbeſorgung, 113 fl. 16 St. für Gillis Anthoon van Fornenbergh, der die Wappen malte; 383 fl. für die Mahlzeit im Sterbehaus; 250 fl. für jene des Magiſtrats auf dem Stadthauſe, 126 fl. für die Bruderſchaft der Romaniſten; 182 fl. für jene der St. Lucasgilde, ohne der Hunderte von Gulden einzeln zu gedenken, die den Klöſtern und Kirchen wie den Armen verabreicht wurden. Fred. Verachter, Le tombeau de Rubens.

*** Archiv des Muſeums Plantin-Moretus.

lehrter Philologe, der ſeinem Vater als Secretarius von S. Majeſtät geheimem Rathe nachfolgte und 1657 43 Jahre alt ſtarb, und Niklas, der ſchon 1655 im 37. Jahre ſeines Alters verſchied. Von Helena Fourment waren Rubens fünf Kinder geſchenkt worden: Clara Joanna, getauft den 18. Januar 1632, die Philips van Parijs heiratete; Frans, getauft am 12. Juli 1633, der Rathsherr des Hofes von Brabant wurde; Iſabella Helena, getauft am 3. Mai 1635 und ſiebzehnjährig verſtorben; Petrus Paulus, getauft den 1. März 1637, der in den geiſtlichen Stand trat, und Conſtantia Albertina, die erſt acht Monate nach ihres Vaters Tod zur Welt kam, den 3. Februar 1641 getauft wurde und als Nonne ſtarb. Helena Fourment, die bei Rubens' Tode erſt 26 Jahre alt war, vermählte ſich 1645 mit Joannes Baptiſta van Broeckhoven, Herrn von Berghеyck, Ritter des St. Jacobordens, Schöff von Antwerpen, Rathsherr am höheren Hofe und beim Staats- und Finanzrath zu Brüſſel.* Das dieſer Familie hinterlaſſene Vermögen war ſehr anſehnlich und betrug nach Abzug aller Koſten 244,426 Gulden, ungerechnet das Haus am Wapper nebſt verſchiedenen anderen angrenzenden Gebäuden, das Silberzeug und die zahlreichen Werthſachen, die ſeiner Frau oder dem einen oder anderen ſeiner Kinder zugefallen waren. Nehmen wir an, daſs der Geldwerth jetzt um das dritthalbfache gegen 1640 geſunken iſt, ſo beläuft ſich der ſämmtliche Beſitz auf mehr denn anderthalb Millionen Franken unſeres Geldes.

Die nachgelaſſenen Kunſtſachen des Meiſters, worunter bei hundertfünfzig Gemälde von ſeiner Hand waren, wurden theils öffentlich verſteigert, theils gelegentlich verkauft. Verſchiedene Perſonen erwarben Gemälde vor der Auction; ſo der König von Spanien 32 Stück, worunter 10 Originalarbeiten von Rubens und 5 Copien von ihm nach Titian waren. Der in franzöſiſcher und engliſcher Sprache herausgegebene Auctionskatalog** hatte den Verkauf gegen den Mai 1641 angekündigt, aber er wurde erſt am 17. März 1642 begonnen, und im April, Mai und Juni fortgeſetzt mit einem Geſammtertrag von 52,804 Gulden 12½ Stüber. Die Stücke, welche Rubens und ſeinen erſten Kindern gemeinſchaftlich gehörten, warfen 16,649 Gulden 15 Stüber ab. Einige Werke wurden durch die Hinterbliebenen zurückgekauft und ſpäter neuerdings veräuſsert.

Da ſich unter Rubens' Söhnen und Schwiegerſöhnen bis zu dem Zeitpunkt, in welchem der jüngſte Sprößling achtzehn Jahre alt war, kein Künſtler befand, ſo wurden ſeine Zeichnungen (wahrſcheinlich 1659) auch an den Mann gebracht.

Sie ſind gegenwärtig in einer groſsen Zahl von Sammlungen Europa's verbreitet. Die Albertina zu Wien, das Muſeum daſelbſt, die Muſeen von Weimar, Dresden und im Louvre ſind am reichſten hierin. Die Zeichnungen beſtehen in Copien nach italieniſchen Meiſtern, in Studien nach der Natur, in Entwürfen zu Gemälden, alle mit der Rubens kennzeichnenden Breite und Sicherheit der Hand hergeſtellt. Werfen jedoch die Zeichnungen anderer groſser Meiſter, eines Rafael, Dürer und Holbein z. B., über das Entſtehen und Reifen ihrer Compoſitionen manches Licht, ſo iſt dieſs bei Rubens Zeichnungen nicht in dem Maaſse der Fall. Wenn nicht der gröſste Theil derſelben verloren gegangen, was man indeſs nicht annehmen kann, ſo geht aus ihrer kleinen

---

* F. Verachter, Généalogie de P. P. Rubens. Anvers. 1840.

** Die erſten Ausgaben wurden von Jan van Meurs in Antwerpen gedruckt, die franzöſiſche ward wieder abgedruckt im Catalogue d' Estampes von del Marmol (Brux. 1794) und in Michel, Histoire de la vie de Rubens (Brux. 1771). Der engliſche Text wurde wieder abgedruckt in Smith's Catalogue Raisonné, Vol. IX. und für ſich in Yarmouth 1838 und 1839.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zahl und relativen Unbedeutendheit hervor, daſs Rubens ſeine Gemälde mehr auf den erſten Wurf ſchuf, ſtatt ſie mit ängſtlicher Sorgfalt und ſchwankender Mühſamkeit vorzubereiten. Eine anſehnliche Zahl von unter des Meiſter's Namen eingereihten Blättern aber iſt augenſcheinlich falſch beſtimmt oder von den Stechern nach ſeinen Gemälden gezeichnet.

Rubens' Stiche wurden am 16. Auguſt 1641 verkauft und brachten 2685 Gulden 17 Stüber ein. Die von Rubens nachgelaſſenen Papiere aber wurden mit ſo wenig Pietät bewahrt, daſs wir zur Zeit noch ganz ohne Nachricht über ihr Schickſal ſind, und daſs von den Briefen, die er ſchrieb oder empfing, nur durch Zufall hier und da einige Blätter wiedergefunden werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

X.

Die Rubens'sche Schule.

Einer der überzeugendsten Beweise von Rubens durchgreifender Bedeutung ist die Thatsache, dass er bedeutendere und zahlreichere Schüler gebildet hat als irgend ein anderer Künstler. Raphael allein könnte sich hierin mit ihm messen, doch würde auch er im Vergleich mit Rubens zurückstehen. Und nicht blos die unter seinen Augen in seiner Werkstätte gebildeten Schüler folgten seiner Spur, auch seine vorerst nicht in unmittelbare Berührung mit ihm gelangten Zeitgenossen, selbst jene, die älter an Jahren waren und bei seinem ersten Auftreten bereits Proben von Meisterschaft abgelegt hatten, wurden durch seine unwiderstehliche Anziehungskraft mit fortgerissen und verwandelten sich in seine Nachfolger und Gehülfen. Cornelis de Vos und Jacob Jordaens, die originalsten seiner Zeitgenossen, so gut wie Geerard Zegers, der durch seine eigene Art stets näher an Rubens stand, unterwarfen sich seinem Einfluss. Der Vloeren Brueghel, der neun Jahre älter war als er, malte die Landschaften in seine kleineren Stücke, Snijders, nur zwei Jahre jünger als Rubens, wurde sein treuer Gehilfe, und so auch Paulus de Vos, Jan Wildens und Lucas van Uden.

Beginnen wir mit diesen Mitarbeitern des Meisters die lange Reihe der Künstler aus seiner Schule, so begegnet uns nach Jan Brueghel, von welchem wir bereits gesprochen, in erster Linie der treueste und verdienstlichste von Rubens' Gehülfen, FRANS SNIJDERS, ebenso gross als Künstler wie liebenswerth als Mensch.

Man wird sich noch an das erinnern, was wir, als wir vom Vloeren Brueghel sprachen, von ihm erzählten. Als nemlich Brueghel von Jedermann verlassen war, war es Snijders der ihm beisprang, und dankbar gedachte dieser jenes Zuges von Gutherzigkeit als er seine Freunde in Italien ersuchte, dem jüngeren Künstler auf seiner Reise das nöthige Geld zur Verfügung zu stellen. Rubens bezeichnete in seinem letzten Willen den Snijders zugleich mit Jan Wildens und Jacob Moermans als jene, welche den Verkauf seiner Kunstwerke besorgen sollten, und gab ihm dadurch einen öffentlichen Beweis von Vertrauen. Aber noch mehr als Brueghel und Rubens scheint van Dijck für Snijders eingenommen gewesen zu sein. Unter den zahllosen Porträts, die England von dem grössten vlämischen Porträtmaler besitzt, schätzt W. Burger keines höher,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

als das im Besitze des Grafen Carlisle befindliche des Frans Snijders, und von jenen die der Continent von demselben Meister bewundert, ist wie wir wohl hinzufügen möchten, keines, welches den Snijders mit seiner Frau im Casseler Museum übertrifft. Und nicht blos in diesen zwei Bildern verewigte van Dijck seinen Freund, sondern auch sonst noch findet man Wiederholungen dieser Werke, wie er auch sein Bildniss überdiess radirte. Er musste ihm daher sehr geneigt sein, und man sieht wenn man eines dieser Porträts betrachtet, dass er mit Liebe daran arbeitete, denn nicht in breiter Technik und flott auf die Leinwand hingeworfen, sondern mit Hingebung, fast mit Inbrunst sind sie gemalt. Es musste eine gewisse innere Harmonie zwischen den zwei grössten Nachfolgern des Rubens bestanden haben: der grosse Porträtmaler der Menschen musste Freundschaft und Hochachtung für den grossen Porträtisten der Thierwelt gehabt haben.

Auf dem Casseler Bilde (Nr. 290) sehen wir Snijders mit seiner Frau. Er kann etwa 35 Jahre alt sein, seine Frau ist jünger. Sie hat ein regelmässiges Gesicht, mit zartem liebevollem Ausdruck. Er hat einen auffallend feinen Kopf mit braunem Haar und gleichfarbigem den Mund umrahmendem Bart, seine Züge sind mager, sein Augenaufschlag ist träumerisch, und im Ganzen sieht er ebenso schwach von Gesundheit als gutherzig aus. Wie durch eine Flamme, die zart von Innen brennt, wird das helle blanke Gesicht erleuchtet, ein Licht, nichts anderes als der Seelenadel, der höhere Geist, der durch die zartere körperliche Umhüllung hindurchstrahlt. Seelen- und Körperzustand sind deutlich in dieser durchsichtigen Gestalt zu lesen, die bescheiden von Haltung und Farbe, still und doch lebendig, voll Einfachheit und doch voll Vornehmheit ist. Auch van Dijck war eine feine Natur, vergleicht man aber sein Bildniss mit dem Snijders', so erscheint das erstere als das einer sorglosen und genussliebenden, das letztere als das einer gesetzten und zarten Natur.

Wie still aber auch sein Bildniss aussehen mag, in seiner Thätigkeit war Snijders ganz anders. Er war ein Schüler Pieter Brueghel des Jüngeren und Hendrik van Balen des Aelteren, und begann in der Art dieser Meister Stillleben zu malen. Die ersten seiner Bilder jedoch, von denen wir hören,* waren ein »hl. Sebastian,« den er vor seiner Reise zu copiren im Begriffe war, dann eine »Porzellanschale mit Früchten« und ein anderes Bild mit »Früchten, Thieren und Fleisch,« die 1611 vollendet waren. Ausser diesem hl. Sebastian hören wir nichts weiter von historischen Gemälden von Snijders. Stillleben war und blieb das Fach, worin er sich hervorthat. Schon 1609 nennt ihn Brueghel einen der besten Maler Antwerpens, zwei Jahre später bezeugt derselbe Freund von ihm, dass er wunderbare Sachen mache.** Und diess Lob ist nicht übertrieben.

Snijders erste Werke bezeugen deutlich den Einfluss der Brueghels und van Balen: seine Frucht- und Vogelstücke zeichnen sich durch sorgfältige Ausführung und glänzendes Colorit aus. Doch ist unverkennbar, dass Snijders schon von vorneherein breiter und natürlicher war, als seine Vorgänger. Die Federn der Vögel erhalten ein scharfes Glanzlicht, der Flaum der Gänse seine Weichheit, die Aepfel ihre warme Farbe, die Trauben ihre saftige Durchsichtigkeit, und die „todte Natur" erhält unter seiner Hand neues Leben. Im Umgang mit Rubens wurde jedoch seine Art noch breiter und lernte er auch grosses Wild und Jagden darzustellen. Das Licht, das aus Rubens' Werken funkelt und durch die Haut seiner Figuren strahlt, durchströmt auch mild und

---

* Crivelli, Giovanni Breughel p. 117, 185.

** Cose miracolosa (Brueghel an Borromeo 10. Juni 1611. Crivelli a. a. O. S. 185).

GESCHICHTE

DER

MALERSCHULE ANTWERPENS

VON Q. MASSIJS

BIS ZU DEN LETZTEN AUSLÄUFERN DER SCHULE

P. P. RUBENS.

VON

MAX ROOSES

CONSERVATOR DES MUSEUM PLANTIN-MORETUS IN ANTWERPEN.

AUS DEM VLÄMISCHEN ÜBERSETZT

VON

Dr. FRANZ REBER

DIRECTOR DER K. BAYER. STAATS-GEMÄLDE-GALERIEN.

Mit 10 Radirungen von J. B. Michiels und 40 Holzschnitt-Vollbildern.

MÜNCHEN

Literarisch-artistische Anstalt (Th. Riedel)

vormals der Cotta'schen Buchhandlung

1881.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vorwort des Uebersetzers.

Das vorliegende Buch verdankt wenn nicht sein Entstehen so doch seine Gestaltung einem Preisausschreiben des Gemeinderathes von Antwerpen anläfslich der Vorbereitungen zum Rubens-Jubiläum 1877. Aus der Concurrenz siegreich hervorgegangen und vom Jubiläumsjahre an bis vor Kurzem in vlämischer Sprache publicirt, hat es längst jeden Zweifel beseitigt, ob es auch wirklich nicht blos eine bestehende Lücke füllte und dem Bedürfnisse erwünscht entgegenkam, sondern dieses auch befriedigend deckte. Die Entwicklung der südniederländischen Malerei namentlich seit dem Verblühen der van Eyck'schen Schule, ihre glänzende Entfaltung durch Rubens wie die Verzweigung der Schule dieses vielseitigen Meisters harrten dringend einer zusammenfassenden Behandlung durch einen berufenen Darsteller und die Nützlichkeit einer solchen war dadurch nicht geringer geworden, dafs besonders die letzten Jahre an bezüglichen Monographien fast überreich gewesen sind. Denn es war nicht blos der engere Kreis der Kunstgelehrten, um dessen Bedürfnifs es sich hier handelte, sondern mindestens ebenso der weitere Kreis der Kunstfreunde und Künstler, welchem ein auf der vollen Höhe der gleichzeitigen Forschung stehendes Handbuch sehr gelegen kommen mufste: den Kunstfreunden, weil ungefähr ein Dritttheil der Gemäldeschätze wenigstens der deutschen Galerien dem in vorliegendem Werke behandelten Gebiete angehört, den Künstlern, weil die Kunst der Gegenwart von der gesammten Tradition keine näherliegenden Anknüpfungspunkte aufzuweisen hat als die der niederländischen Kunst. Weiss doch Jedermann, welchen Einflufs die letztere, in der belgischen Malerei seit 1830 zu neuem Leben erweckt, auf die ganze moderne Richtung gewonnen hat!

Es ist daher kein geringes Verdienst des Verfassers gewesen, die streng fachwissenschaftliche Behandlung des Forschers mit einer auch den ungeschulteren Leser berücksichtigenden Darstellung in ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verhältnifs gefetzt zu haben, welches nicht glücklicher gedacht werden könnte. Ebnete diefe Combination dem Buche fchon im engeren Vaterland des Autors den Boden, fo trug sie auch nicht wenig dazu bei, den Ueberfetzer zu beftimmen, feine Arbeit zum Zwecke weiterer Verbreitung des Werkes anzubieten. Die Umftände waren auch fonft fo förderlich als möglich. Der Verfafser konnte es nur wünfchen, fein gleichwohl zunächft für feine Landsleute gefchaffenes Werk einer grofsen Nation zugänglich zu machen, die an Kunftpflege und Kunftkenntnifs von keiner anderen übertroffen wird. Es mufste überdiefs in feinem wie im Intereffe feiner Schöpfung liegen, dem Buche noch alle jene Verbefferungen angedeihen laffen zu können, welche aus der Benutzung der neueften wie nachträglich gefundenen Publicationen und aus neuen Reifen und Galerieftudien in Deutfchland, Italien und England entfprangen, wodurch es nicht fehlen konnte, dafs die vom Verfaffer dem Ueberfetzer zur Verfügung geftellten eingehenden Zufätze und Berichtigungen der deutfchen Ausgabe den Werth einer neuen Auflage verliehen. Die perfönlichen Beziehungen zwifchen den beiden Betheiligten endlich ficherten auch jede Verftändigung. War nemlich durch die Verwandtfchaft des vlämifchen Idioms mit der deutfchen Sprache fchon von vorneherein die Gefahr gering, dafs durch die Ueberfetzung dem Originale Abbruch gefchehe, fo wurde die inhaltliche Congruenz in beiden Sprachen noch durch den dankenswerthen Umftand gewährleiftet, dafs fich der Verfaffer zu der Mühe beftimmen liefs, eine forgfältige Correctur des deutfchen Textes zu lefen, und fomit die Ueberfetzung zu einer in vollem Sinne authentifchen zu machen.

Wenn aber der Ueberfetzer mit Vergnügen erklärt, für feine Arbeit durch eine Fülle von Belehrung belohnt worden zu fein, fo darf er auch hoffen, durch feine Mitwirkung an der Belehrung Anderer, dem Zwecke feines Unternehmens, ein Verdienft erworben zu haben. Ermöglicht indefs war die vorliegende Ausgabe nur durch das liberale Entgegenkommen der Verlagshandlung von A. Hoste in Gent, welche den ftattlichen Illuftrations-Apparat der Originalausgabe aufs Uneigennützigfte überliefs.

München, Mai 1880.

FRANZ REBER.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Inhalts-Verzeichnifs.

I.

Charakter der niederländifchen und der Antwerpen'fchen Malerfchule.

Antwerpen die Hauptftätte der niederländifchen Malerei S. 1. Vorliebe der Niederlande für die Farbe S. 2. 3 und für realiftifche Auffaffung S. 4. Unterfchied zwifchen italienifcher und niederländifcher Kunft S. 4. 5. Antwerpen und Venedig S. 6. Einflufs der landfchaftlichen Natur S. 6 des Volkscharakters S. 7 und der Gefchichte S. 8.

II.

Die älteren Niederländifchen Maler.

Entwicklung der niederländifchen Malerei vor dem Beginn der antwerpifchen Schule S. 11. Brügge S. 12. Jan und Huysbrecht van Eyck S. 13. 14. Rogier van der Weyden und Memlinc S. 15—19.

III.

Antwerpens Aufblühen. Die S. Lucas-Gilde.

Aufftchwung der Scheldeftadt S. 20—24. Gründung und Bedeutung der St. Lucasgilde S. 24—25. Die Liggeren S. 26. Verbindung der Lucasgilde mit der Rederijkkamer der Violiere S. 26. Feftc S. 27. 28. Zahl der antwerpifchen Künftler im J. 1566 S. 29.

IV.

Die älteften Antwerpen'fchen Maler. Quinten Maffijs.

Dürftigkeit der Notizen über die antwerpifchen Maler des XV. Jahrhunderts S. 30. Dürer's Aufenthalt in Antwerpen S. 31. Willem de Cuypere (Andries Stevens) S. 31. Michiel Lodewyckx, Lucas Codde (Codden, Coddemann), Willem Coeman S. 32. Jan Snellaert S. 33. Die Maler noch Handwerker S. 33. Quinten Maffijs S. 34. In Löwen oder in Antwerpen geboren? S. 34—39. Seine Familienverhältnifse und Schüler S. 40. 41. Sein Anfehen S. 41. Seine Werke S. 43—60.

V.

Quinten Maffijs' Nachfolger. Die bürgerliche Schule des XVI. Jahrhunderts.

Jan Maffijs der Aeltere S. 61. Marinus von Roymerswale S. 62. Jan Gofsaert (Mabuse) S. 63—67. Jan Sanders (van Hemifsen) S. 68—70. Jooft van Cleef S. 70. Anthonius Moro S. 71. Pieter Aertszen (Lange Peer) S. 72. Joachim Bueckelaer S. 73 Pieter Coecke. Hieronymus Cock. Jeronimo Bofch.S. 75. Jan Mandyn S. 76. Pieter Brueghel d. Ä. S. 76—79. Pieter Brueghel d. J. 80—83. Rückblick 84.

VI.

Die erften Nachfolger der Italiener.

Wanderung nach Italien S. 86. Italienifcher Einflufs auf allen Culturgebieten S. 87—89. Schooreel und Barend van Orley S. 90. Jan Maffijs d. Jüngere S. 91. 92. Frans Floris de Vriendt S. 93—100. Marten de Vos S. 101—103. Denijs Calvaert (D. Fiammingo) S. 104. Gillis Congnet S. 105. Joris und Jacob Hoefnagel, Bartholomeus Spranger S. 106. Bernaard de Rijckere S. 107.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Frans Pourbus S. 108. Qualdorp Gortzius. Jan Snellinck S. 109. Adriaan Key. Hendrik Marten und Willem van Cleef S. 110. Frans Franken d. Aeltere und Hieronymus Francken S. 111. Jacob de Backer. Crispijn van den Broeck S. 112.

VII.
Die älteſten Landſchaftsmaler.

Landſchaftliches der van Eyck'ſchen Schule S. 113. Trennung der Landſchaft von der Hiſtorienmalerei durch Henri met de Bles und Joachim de Patinir S. 114. 115. Jan de Hollander Matthijs und Jeroom Kock, Jacob Grimmer, Cornelis Molenaer, Lucas und Marten Valkenburg, Gillis van Coninxloo S. 116. Matthijs und Pauwel Bril S. 117—119. Jooſt de Momper S. 120—126. Jan Brueghel d. Aeltere S. 127—134. Jan Brueghel d. Jüngere S. 135. Abraham Govaerts S. 136.

VIII.
Rubens' Vorgänger.

Politiſche und religiöſe Wirren Antwerpens nach 1561 S. 137—139. Rückgang Antwerpens. Aufblühen ſeiner Kunſt S. 140. Lambert van Noort S. 141. Adam van Noort S. 142—147. Otto van Veen (Vaenius) S. 148—151. Tobias Verhaecht oder van Haecht S. 151. Hendrik van Balen S. 152. Jan van Balen, Sebaſtian Vrancx S. 153. Frans Francken der Jüngere, Wenzel Cobergher S. 154. David Remeeus S. 155. Gillis und Willem Backereel, Abraham Janſſens van Nuyſen S. 156. Marten Pepijn S. 159.

IX.
Peter Paul Rubens.

Geburtsort des Rubens S. 162—166. Sein Knabenalter S. 167. Rubens als Page und als Lehrling S. 168. Sein Aufenthalt in Venedig und Mantua S. 169, in Rom S. 170, in Spanien S. 171, abermals in Mantua S. 172, Genua S. 173 und Rom S. 174. Rückkehr nach Antwerpen. Italieniſche Einflüſſe S. 175. 176. Hausſtand und Atelier S. 178. 179. Erſte Hauptwerke S. 180—189. Eigene und Schülerarbeit S. 190. 191. Die für Rubens arbeitenden Stecher S. 192. Fürſtliche Behauſung S. 193. 194. Lebensweiſe, Familie und Freunde S. 195. Werke religiöſen Inhalts S. 196—201. Mythologiſches S. 202—205. Porträts S. 206. 207. Landſchaften S. 208—211. Jagdſtücke S. 212. 213. Cyklen 215—221. Rubens' diplomatiſche Thätigkeit S. 222—226. Zweite Ehe S. 226. Zweite Periode von Rubens' Künſtlerlaufbahn S. 227. Neue politiſche Verwicklungen S. 228. Rubens abermals Diplomat S. 229—239. Die letzten zehn Künſtlerjahre S. 233. Entwürfe zur Bücherausſtattung und zu Gobelins S. 234. 235. Stadtdecoration zum Einzug des Erzherzogs Ferdinand in Antwerpen S. 236—239. Erhaltene Ueberreſte davon S. 241. Aufenthalt und Arbeiten auf Schloſs Steen S. 242—245. Allgemeine Charakteriſtik S. 246—248. Letzte Werke und Tage S. 249—251. Rubens' Tod S. 252. Hinterlaſſenſchaft S. 253.

X.
Die Rubens'ſche Schule.

Gehülfen: Frans Snijders S. 255—259. Paulus de Vos S. 260. Jan Wildens S. 261. Lucas van Uden S. 262. 263. Jacob Fouquier S. 264. Geeraard Zegers S. 264—270. Deodaat Delmont S. 271. — Unmittelbare Schüler des Rubens: Cornelis Schut S. 272—274. Theodoor van Tulden S. 275. 276. Antoon van Dijck S. 277. Deſſen Werke in Rubens' Atelier S. 278. Erſter Aufenthalt in England S. 280. Van Dijck's Werke aus Rubens' Nachlaſs S. 281—282. Van Dijck in Saventhem S. 283—284, in Venedig und Rom S. 287, in Genua S. 288—291. Rückkehr nach Antwerpen S. 292. Arbeiten religiöſen Inhalts S. 292—302. Bildniſse S. 303—305; Griſaillen für den Stich S. 306. Van Dijck's Berufung nach England S. 308. Engliſche Bildniſse S. 310—315. Van Dijck's Tod S. 316. Jan van den Hoecke S. 317. V. Wolfvoet, Juſtus van Egmont S. 318. Willem Paneels, Frans Wouters S. 319. 320. Erasmus Quellin S. 321—323. Abraham van Diepenbeeck S. 324. Nicolaas van der Horſt S. 325. Jacob Moermans, Jan Thomas van Ieperen, Pieter Soutman S. 326. — Von Rubens beeinflufst: Pieter van Moel, Frans Luyckx (Leux), Simon de Vos S. 327. Pieter van Lint, Thomas (Willebrords) Boſſchaert S. 328. Pieter Thijs S. 329. 330. Gijsbrecht Thijs, Theodoor Boeyermans S. 331. Frans Francken III, Geeraard Weri S. 332. Jan van Eyck, Hubert Sporckmans, Michael Angelo Immenraet, Jacob van Reesbroeck S. 333. Frans Goubau, Jan Erasm Quellin, Pieter IJkens S. 334. Jan Pieter IJkens, Jan Baptiſt Wans, Pieter Frans de Baillu, Godfried Maes S. 335. Jacob Herreyns, Gaspar Jacob van Opstal, Jacob Denijs, Antoon Schoonjans S. 336.

XI.
Die Hiſtorienmaler aus Rubens' Zeit.

Antoon Succa S. 337. Jasper de Crayer S. 338—339. Theodoor Rombouts S. 340—346. Cornelis de Vos S. 347—351. Jacob Jordaens' Lebensverhältniſse S. 352—356. Jordaens' Werke religiöſen Inhaltes 359—362. Mythologiſche Stücke S. 363—364. Hiſtorienbild im Huis ten Boſch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

S. 365. Porträts S. 366. Genre S. 367—370. Jan van Bockhorſt (Lange Jan) S. 371. Jan Coſſiers S. 372. 373. Frans Pourbus d. Jüngere S. 374. Jooſt Suſtermans und deſſen Brüder S. 375. Abraham Matthijs, Balthazar van Cortbemde S. 376.

XII.

Die Kleinmeiſter des 17. Jahrhunderts.

Näherer Anſchluſs an die Nord-Niederländer S. 378. Artus Wolfaerts S. 379. Gonzales Coques S. 379—382. Chriſtoffel Jacob van der La(e)men S. 383. Hieronymus Janſſens, Karel Emmanuel Biſet S. 384. David Teniers d. Aeltere S. 385. David Teniers d. Jüngere, ſein Leben S. 386—390. Seine Werke S. 391—399. Teniers' Nachfolger: Thomas und Ferdinand van Apshoven, Hendrik van Herp, Theobald Michau, Niklaas van Keſsel S. 400. Die Familie Rijckaert S. 401—403. Jooſt van Craesbeeck S. 404—406. Von Italien beeinflufste Genremaler: Jan de Wael, Willem und Adriaan van Nieulandt, Jan Miel, Antoon Goubau, Pieter van Bloemen S. 407. 408. Schlachtenmaler: Cornelis de Wael, Pieter Snayers, Pieter Meulenaar, Robert van Hoeck, die Familie Bredael S. 409. 410. Landſchafter: Adriaan van Stalbemt, Marten Rijckaert, Mathias van Plattenberg S. 411. Alexander Keerincx, Jasper de Witte, Jan Siberechts S. 412. Philips Auguſtijn Immenraet S. 413. Pieter Rijsbrack, Jan Baptiſt Wans, Abraham Genoels, Cornelis und Jan Baptiſt Huysmans S. 414. Pieter Spierinx, Frans Millet, Jan Frans van Bloemen (Orizonte) S. 415. Gillis Nijts, Pieter Gijsels S. 416. Marinemaler: Adam Willaerts S. 419. Andreas van Artvelt, Jan Baptiſt Bonnecroy, Bonaventura Peeters S. 420. Jan Peeters S. 421. Thier- und Stilllebenmaler: Alexander Adriaenssens, Adriaan van Utrecht S. 422. Jan Fijt S. 423. 424. Nicaſius Bernaerts, David de Corinck, die Familie Boel S. 425. Die Familie van Keſsel, Jacob van Es, Isaac Wigan: S. 426. Willem Gabron, Jacob van Hulsdonck S. 427. Daniel Seghers S. 428—429. Jan Philips van Thielen, Chriſtiaan Luyks, die de Heem S. 431. Theodoor Aenvanck, Abraham und Jan Baptiſt Brueghel, die van Son S. 432. Nicolaas van Veerendael, die Gillemans, Elias van den Broeck, Hieronymus Galle, Jan Baptiſt Boſſchaert S. 433. Architekturmaler: Die Neeffs S. 434. Die Steenwijk, Antoon Gheringh, Willem van Ehrenberg S. 435. Dirk van Delen, Erasmus de Bie S. 436.

XIII.

Die Periode des Verfalls.

Politiſche Verhältniſse S. 438. Anlehnen an die franzöſiſche Kunſt. Die Hiſtorienmaler: Willem Ignatius Kerricx S. 439. Zeger Jacob van Helmond, Jacob Ignatius de Roose S. 440. Frans Stampart, Cornelis Joſef d'Heur, Martin Joſef Geeraerts, Balthazar Beſchey S. 441. Andreas Cornelis Lens S. 442—444. Willem Jacob Herreyns S. 447. Andreas Bernard de Quertenmont, Lodewyk Adriaan Mons. Genre, Thierſtück und Bildniſs: Die Breydsel, Gaspar Broers S. 448. Karel van Falens, die Bredael, Balthazar van den Boſſche, die Horemans, Frans Hendrik Verbeeck. Hendrik Goovaerts S. 449. Pieter van Engelen. Landſchaft: Pieter Snijers, Pieter Verduſſen, Hendrik Joſef Antoniſsen, Hendrik Frans de Cort, Balthazar Pauwel Ommeganck S. 450—453. Martin Verſtappen, Petrus Joannes van Regemorter, Simon Denis. Stilllebenmaler: Pieter Caſteels III., Joris Frederik Zieſel, Pieter Faes, Jan Frans Eliaerts S. 455. Jan Baptiſt Berre S. 456.

XIV.

Die Antwerpiſche Malerſchule im 19. Jahrhundert.

Vereinigung der Niederlande mit Frankreich S. 457. Mathijs Ignatius und Philips van Brée S. 458—461. Jan Joſef Delin, Cornelis Cels S. 463. Die Romantik S. 464. 465. Ignatius Joſef de Regemorter, Guſtaaf Wappers S. 466. 467. Hendrik Leys S. 468—470. Joſef Lies 471. Landſchaft: Guſtaaf Pieron. Die Mehrzahl der Meiſter noch am Leben. Schluſs S. 472.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verzeichniss der Holzschnitt-Vollbilder:

1. Gebrüder van Eyck. Gott Vater, Maria und der hl. Johannes aus der »Anbetung des Lammes« (S. Bavo zu Gent) . . . . . Seite 9
2. Rogier van der Weyden. Die Kreuzabnahme (Escorial) . . . . » 17
3. Memlinc. Die Ankunft der hl. Urſula in Rom vom Reliquienſchrein der hl. Urſula (Johannesſpital zu Brügge) . . . . . » 21
4. Q. Maſſijs' Porträt. (Nach einem Stiche von Jan Wiericx) . . . » 36
5. Q. Maſſijs. Die Beweinung Chriſti. (Muſeum zu Antwerpen) . » 49
6. Q. Maſſijs. Die Legende der hl. Anna. Mittelbild der Triptychons aus St. Peter in Löwen (Muſeum zu Brüſſel) . . . . . » 57
7. Q. Maſſijs. Der Goldwäger und ſeine Frau. (Louvre und Sammlung della Faille zu Antwerpen . . . . . » 65
8. P. Brueghel der Aeltere. Der Alchemiſt. (Conſervator Max Rooses in Antwerpen) . . . . . » 81
9. F. Floris. Hercules im Kampfe mit der Hydra. (Nach einem von dem Gemälde erhaltenen Stiche) . . . . . » 97
10. P. Bril. Diana und ihre Nymphen. (Louvre) . . . . . » 121
11. J. Brueghel des Aelteren Bildniſs (nach A. v. Dijck). . . . . » 125
12. J. Brueghel. Landſchaft mit Wagen . . . . . » 129
13. A. v. Noort's Bildniſs (nach A. v. Dijck) . . . . . » 145
14. O. Vaenius' Bildniſs . . . . . » 149
15. Marten Pepijn. Die hl. Eliſabeth, Almoſen vertheilend. (Mittelbild des Triptychons in der Eliſabethſpitalkirche zu Antwerpen) . . » 157
16. P. P. Rubens. Der Künſtler mit Iſabella Brant. (Pinak. zu München). » 177
17. P. P. Rubens. Landſchaft mit Schloſs. (Belvedere zu Wien) . . » 209
18. P. P. Rubens. Die Löwenjagd. (Pinakothek zu München) . . . » 213
19. P. P. Rubens. Der Künſtler mit Helena Forment. (Blenheim) . . » 229
20. P. P. Rubens. Prunkwagen von 1635. (Muſeum zu Antwerpen) . » 239
21. F. Snijders. Die Eberjagd. (Nach einem Stiche von Zaal) . . . » 257
22. L. v. Uden. Landſchaft mit dem wiederaufgerichteten Wagen. (Nach einem Stich des Meiſters) . . . . . » 265
23. G. Zegers. Die hl. Cäcilia . . . . . » 269
24. A. van Dijck. Selbſtbildniſs. (Nach einem Stich des Meiſters) . . » 285
25. A. van Dijck. Die myſtiſche Vermählung des ſeligen Herman Joſeph. (Belvedere zu Wien) . . . . . » 293
26. A. van Dijck. König Karl I. von England auf der Jagd. (Louvre) » 311
27. Th. Rombouts. Der Zahnbrecher. (Muſeum zu Madrid) . . . . » 341
28. C. de Vos. Bildniſs des Abraham Grapheus. (Muſeum zu Antwerpen) » 345
29. C. de Vos. Der hl. Norbert empfängt die geweihten Gefäſse zurück. (Muſeum zu Antwerpen) . . . . . » 349

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

30. J. Jordaens' Selbſtbildniſs . . . . . Seite 357
31. J. Jordaens. Jupiter durch die Ziege Amalthea genährt. (Louvre) » 361
32. G. Coques. Familienbild. (Muſeum zu Caſſel) . . . . . » 381
33. D. Teniers' d. J. Bildniſs . . . . . » 387
34. D. Teniers d. J. Bauernkimeſs . . . . . » 393
35. D. Teniers d. J. Rauchende Bauern . . . . . » 397
36. B. Peeters. Ein Seehafen . . . . . » 417
37. D. Seghers. Ein Blumenſtrauſs . . . . . » 429
38. K. van Falens. Die Reiherbeize . . . . . » 445
39. B. P. Ommeganck. Landschaft mit Schafen . . . . . » 453
40. M. van Brée's Bildniſs . . . . . » 461

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verzeichniss der Radirungen.

1. P. P. Rubens' Selbftbildnifs (Windfor Caftle). Titelblatt.
2. P. P. Rubens, Der hl. Ildefons die Casula aus den Händen Mariens empfangend (Belvedere in Wien) . . . . . Nach Seite 180
3. P. P. Rubens, Die Kreuzaufrichtung (U. L.-Frauenkirche in Antwerpen) . . . . . » 184
4. P. P. Rubens, Die Kreuzabnahme (U. L.-Frauenkirche in Antwerpen) . . . . . » 188
5. P. P. Rubens, Der Früchtekranz (Pinakothek zu München) . » 246
6. A. van Dijck, Die Beweinung Chrifti (Mufeum zu Antwerpen) » 300
7. A. van Dijck, Heilige Familie (Pinakothek zu München) . » 304
8. J. Jordaens, Das Dreikönigfeft (Belvedere zu Wien) . . » 364
9. J. Jordaens, Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen (Bar. de Pret in Antwerpen) . . . . . » 370
10. H. Leys, Cornelis van Spanghen und Lanceloot van Ursele (Stadthaus zu Antwerpen) . . . . . » 468

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Eberjagd von F. Snijders. Nach einem Stiche von Zaal.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kräftig Snijders' Schöpfungen. Man betrachte nur wie er das rauhe kurzhaarige Fell eines Rehbockes oder eines Hundes, und die fahle, weiche Mähne eines Löwen zu malen weifs: Scheint dabei jedes Härchen befonders gemalt und befonders in Licht gefetzt, jede Strichrichtung der Haare in der Beleuchtung befonders berückfichtigt, fo ift die Arbeit durch und durch nicht blos gefchickt, fondern auch fo frei und breit, dafs man fieht wie der Maler mit dem Wefen jedes diefer Thiere fich vertraut zu machen und es in jedem feiner Bilder mit Leichtigkeit und Sicherheit wiederzugeben wufste.

In dem reichen Cabinete des Herrn van Loo in Gent finden wir von Snijders' Hand ein Bild, das feine kleineren Stücke gut repräfentirt. Es find »todte Vögel« neben weifsen und blauen »Trauben« und »Erdbeeren,« die in einer blauen Porzellanfchüffel auf einem rothen Teppich liegen. Das Stück ift höchft kräftig in der Farbe, forgfältig und doch breit gemalt, zwar mit Wenigem aber doch bis in die Einzelheiten ausgeführt und fo zart im Ton, dafs ein feiner nebenhängender de Heem dagegen hart ausfieht.

In der Pinakothek zu München bewundern wir unter anderen Meifterwerken von Snijders ein umfänglicheres Küchenftück (Nr. 205). Rehbock, Haafe, Wildfchweinkopf, Krebs, Hahn und Henne, kleineres Geflügel und Früchte liegen auf einem Tifche, Hund und Katze find auf der Lauer. Thiere und Früchte find in voller Helligkeit und Feinheit gemalt, das klare Licht liegt reichlich darauf und läfst Alles mit gleichem Glanz prächtig hervortreten. Die Felle des Rehes, des Hundes und der Katze wie die Federn des Geflügels fehen aus wie wenn fie haarfein ausgeführt wären, und find doch fehr breit gemalt.

Ein Bild im ftädtifchen Mufeum zu Hannover (Nr. 403) ftellt einen »Bären fich gegen Hunde vertheidigend« dar. Das wilde Thier hat die Schnauze eines feiner Feinde mit den Zähnen gepackt um fie zu zermalmen, einem anderen Hunde ift der Unterleib aufgefchlitzt, ein dritter ift kopfüber geworfen und drei noch unverfehrt fallen den Bären an. Hier ift Alles Drama, Alles wimmelt vor Bewegung und verwirrt fich in ungeftümer Leidenfchaft. Nicht minder dramatifch ift die »Wildfchweinjagd,« welche wir nur aus dem Stiche von Zaal kennen. Der Eber vertheidigt fich gegen zehn Hunde, die ihn von allen Seiten befpringen. Zwei hat er bereits verwundet, aber fünf hängen ihm nun am Leibe, und bald wird er der Uebermacht erliegen.

Befonders da, wo Snijders mit Rubens zufammen arbeitet, tritt das leidenfchaftliche Leben und die ungeftüme Bewegung, welche er den Thieren zu geben weifs am deutlichften hervor, da verfchmilzt fein Bild und fein Geift mit dem feines grofsen Mitarbeiters, fo dafs man nicht mehr fieht, wo der Antheil des einen endet und der des anderen beginnt. Einen treffenden Beleg davon liefert die »Hirfchjagd« im Mufeum zu Berlin (Nr. 774) mit Jägern von Rubens und Thieren von Snijders. Im Vorgrunde einer hell gehaltenen Landfchaft fpringt eine Hinde und ein Hirfch vorwärts von Hunden verfolgt und angefallen. Voll Bewegung und Kampfluft laufen und fpringen und taumeln die Thiere, kläffend, beifsend, bedrohend, fich fürchtend und erhitzt durch die Jagd und ihre natürliche Aufregung. Zur Rechten find vier Jäger, zwei Männer und zwei Frauen, eine der letzteren (Diana?) zückt den Speer, die andere fchiefst einen Pfeil ab; einer der Männer ift im Begriff die Lanze zu fchleudern, während fein Genoffe ins Horn ftöfst; auch bei diefen ift alles Bewegung und Erregtheit. Auf die breite Landfchaft, auf die weich gemalte Haut der Frau, auf den muskulöfen Rücken des Mannes auf die zartgefärbten Draperien wie auch auf die ungeftümen Thiere wirft ein und dasfelbe warme Licht feine hellen Töne mit durchfichtigen Schatten, und das Spiel von Licht und Dunkel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

setzt sich fort auf dem Boden und in der Luft und vervollständigt die Harmonie, die zwischen der leidenschaftlichen Gruppe von Menschen und Thieren, zwischen der Arbeit Rubens' und Snijders' so glücklich herrscht. Niemals hatte Rubens einen passenderen Gehülfen, niemals verstanden sich zwei zusammen Arbeitende so gut. Auch mit Jordaens arbeitete Snijders gemeinschaftlich, und man sieht dabei, dass die Stücke, welche er mit diesem Meister malte, eine stark ausgesprochene Färbung von Rubensartigkeit erlangen.

Wir sagten bereits, dass Snijders zwei Jahre jünger war, als Rubens; er war in Antwerpen geboren und daselbst am 11. November 1579 in der Frauenkirche getauft. 1602 liess er sich als Freimeister in der St. Lucasgilde eintragen. 1608 reiste er nach Italien, befand sich im September dieses Jahres in Rom, und brachte den darauffolgenden Winter in Mailand zu, wo er auf Empfehlung seines Freundes Jan Brueghel gut aufgenommen wurde und für denselben Copien nach italienischen Meistern malte. Im April 1609 verliess er Mailand und war am 4. Juli wieder in Antwerpen. Er arbeitete dort für verschiedene Edelleute und Fürsten, wie auch für den König von Spanien. 1640 wurden an Frans Rojas als zweite Rate, der schon 1637 2500 Pfund vorangegangen waren, 5000 Pfund für 18 Gemälde bezahlt, welche der König in Antwerpen von Rubens und Snijders malen liess, und zur Auszierung des Palastes de la Torre de la Parada bei Madrid bestimmte. Am 23. October 1611 hatte Snijders Margaretha de Vos, die Schwester der Maler Cornelis und Paulus de Vos geheiratet, und wohnte 1518 in Korte Gasthuisstraat, während wir ihn später (1634) in Keizerstraat wohnhaft finden.* Er starb am 19. August 1657 und wurde neben seiner Frau in der Minoritenkirche begraben. Bei seinem Tode hatte der immer gutmüthige Künstler seinen Genossen, den Mitgliedern der Violier eine Schankung von 70 Gulden gemacht, wovon sie in fröhlicher Gepflogenheit sofort 46 in der Herberge zum „Troon" verzehrten.

Paulus de Vos, wie erwähnt der Schwager von Snijders, war wie dieser ein Thiermaler, und malte wie dieser an Rubens' Jagden. Nummer 153 des Gemälde-Verzeichnisses aus dem Nachlasse des grossen Meisters nennt als Darstellung einen »Bauer und eine Bäuerin« von Rubens, mit viel Wild und Früchten von Paulus de Vos. Dass ihn der grosse Meister zum Gehülfen erkor beweist schon zur Genüge seine Verdienste als Künstler, doch bezeugen es die Werke, welche er mit seinem Namen bezeichnete nicht weniger. Und doch wird er nicht unter die grossen Antwerpener Maler gezählt, so sehr er auch zum Anspruch auf diese Auszeichnung berechtigt wäre. Der Grund davon ist einfach der, dass die besten Stücke von Paulus de Vos, besonders seine Jagden, unter Snijders' Namen gehen, und dass anderseits viele Werke von mittelmässigem Werthe ihm zugeschrieben werden, nur weil man nicht recht weiss wem sie sonst zuzutheilen wären. Im Museum des Haag z. B. hängt eine schöne »Hirschjagd« unter Snijders' Namen, die augenscheinlich seinem Schwager zugehört, und so verhält es sich mit Dutzenden von Werken.

Es ist schwer diese Verwechselungen wieder in Ordnung zu bringen, weil nur sehr wenige Paulus de Vos mit Sicherheit zuzuschreibende Werke bekannt sind; aber diese wenigen sind doch hinreichend um unsere Behauptung zu stützen. Die Sammlung des Herrn du Bus de Ghisignies in Brüssel und das Museum in Madrid besitzen bezeichnete Stücke des Meisters, die ihn in einem ganz anderen Lichte sehen lassen, als man bei ihm gewöhnt ist. Das im Besitze des Herrn du Bus befindliche Stück stellt eine »Hirschjagd« vor. Sieben Hunde fallen über das flüchtige Wild her, zwei haben es gefasst, drei

* Begräbnissliften von Jan und Melchior Moretus (Archiv des Museum Plantin-Moretus).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſetzen ihm nach, einer iſt von dem Hirſch auf das Geweih genommen und wird in die Höhe geſchleudert, der letzte liegt feſtgehalten unter ſeinen Klauen. Das Stück hat die Breite und correcte Ausführung von Snijders, mit den blonden Tönen des Rubens in der Landſchaft und der dramatiſchen Bewegung beider; es ſteht auch dem Beſten, was dieſe zwei Meiſter gemeinſchaftlich geſchaffen haben nicht nach, und es iſt nur zu conſtatiren, daſs die Stücke von de Vos grauer, die von Snijders glänzender in der Farbe ſind. Ganz dasſelbe lehrt uns eine andere ebenfalls das „fecit" von P. de Vos tragende »Hirſchjagd« im Muſeum zu Madrid (Nr. 1803), in welcher wir dieſelbe leichte Bewegung, denſelben lichten Ton, dieſelbe meiſterliche Behandlung finden.

Ein prächtiges Stück unſeres Meiſters wurde am 27. Auguſt 1878 in der Verſteigerung des Herrn Geelhand de Labistraete verkauft und Herrn René de la Faille in Antwerpen zugeſchlagen: »Zwei Raubvögel überfallen eine Hühnergruppe,« die auf einem Bauerngute verſammelt iſt. Erſchreckt ſtieben die Hühner auf, von welchen einige in eine Steige eingeſchloſſen vor Angſt auſser ſich gerathen; der Hahn weiſs nicht ob er für das Leben ſeiner Genoſſinen kämpfen oder behufs Selbſterhaltung entfliehen ſoll. Ein Bauernjunge, den Jordaens gemalt, kömmt herbeigeſprungen um die Angreifer zu verjagen. Die leidenſchaftliche Bewegung, in der dieſs alles gezeigt wird, iſt meiſterlich, das Auffliegen der Hühner, die Angſt und der Muth des Hahnes ſind packend zum Ausdruck gebracht. Die Farbe iſt nicht glänzend, hat aber die helle Friſche und breite Harmonie wie wir ſie an anderen Werken des Meiſters gewahren.

Paulus de Vos war ein Sohn des Jan de Vos und der Iſabella van den Broek und ein Bruder des bekannten Hiſtorienmalers Cornelis de Vos; er iſt etwa 1592 wahrſcheinlich wie der letztere zu Hulſt geboren. 1605 trat er bei David Remeeus in die Lehre. Am 26. Mai 1626 hielt er das jüngſte Kind ſeines Bruders Cornelis über die Taufe, und wohnte 1634 in Korte Gaſthuisſtraat. Viel malte er für den König Philipp IV. von Spanien, wie denn auch das Muſeum in Madrid nicht weniger als 15 Stücke von ihm beſitzt. Seine Frau hieſs Iſabella van Waerbeke und ſtarb am 27. Auguſt 1660. Er ſelbſt ſtarb am 30. Juni 1678, folglich in hohem Alter. Sein von van Dijck gemaltes Bildniſs iſt ein Meiſterwerk, jetzt im Beſitze des Königs Leopold II. von Belgien. Es iſt eine geſunde Figur mit einem friſchen Lächeln auf dem offenen Geſicht und heiter von Charakter, ſomit ganz das Gegentheil von Snijders' träumeriſchem und kränklichem Ausſehen.

Wie Snijders und Paul de Vos in Rubens' Gemälden Thiere malten, ſo malten an denſelben die Landſchaften Jan Wildens und Lucas van Uden. Nicht als ob Rubens ſich weniger im Stande fühlte dieſe Aufgabe ſo zu löſen wie ſeine Gehülfen, im Gegentheile: wenn ihre Arbeit der ſeinen würdig war ſo hatten ſie es nur ſeinem Vorbild und ſeiner Unterweiſung zu danken. Snijders, Paulus de Vos, Wildens und van Uden arbeiteten unter Rubens' Leitung und obwohl ſie bereits Meiſter waren als ſie zum erſtenmale ſein Atelier betraten, ſo kann man doch mit vollem Rechte ſagen, daſs ſie an dem Tage an welchem ſie ſeine Gehülfen wurden aufs neue in die Lehre gingen.

Jan Wildens wurde 1584 zu Antwerpen geboren und folgte ſeit 1596 dem Unterricht eines gewiſſen Pieter Verhult. 1604 ward er als Meiſter in die St. Lucasgilde aufgenommen. Da ſein Name in der Liſte der Gildebrüder 1616—1617 nicht vorkömmt, ſo iſt anzunehmen daſs er in dieſer Zeit ſich auſserhalb Antwerpens aufhielt. Am 12. November 1619 heiratete er Maria Stappaert, die am 29. Mai 1624 ſtarb, nachdem ſie ihrem Manne zwei Söhne, Joannes Baptiſta und Jeremias, geſchenkt hatte. Der letztere ward Maler und wurde 1646/1647 als Freimeiſter in die St. Lucasgilde eingeführt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Er war am 29. September 1621 getauft und starb am 30. Dezember 1653. Wildens selbst war kurz zuvor, am 16. October 1653 gestorben. Er wohnte bereits 1634* und bis an seinen Tod in Lange Nieuwstraat. Sein Leichengottesdienst ward in St. Jacob gefeiert, begraben wurde er in der Frauenkirche.

Von den Werken Wildens' ist uns wenig mit Sicherheit bekannt, was sich füglich damit erklären läfst, dafs er zumeist mit anderen Malern gemeinschaftlich arbeitete und lediglich die Hintergründe ihrer Bilder machte. Dafs er jedoch gelegentlich auch Landschaften und Stadtansichten allein malte, versteht sich von selbst und wird durch die Thatsache bestätigt, dafs ihm am 23. Mai 1635 von der Stadt Antwerpen die Summe von sechshundert Gulden für zwei grofse Leinwandbilder bezahlt ward, Stadtansichten von der Land- und von der Wasserseite aus, welche bei dem feierlichen Einzuge Ferdinands verwendet wurden. Wir kennen indefs blos ein einziges Stück, das mit seinem Namen bezeichnet ist. Es ist eine Landschaft im Museum zu Dresden (Nr. 898), auf welcher man einen Jäger sieht, der einen Hasen trägt, mit drei Hunden im Gefolge. Ueber den beschneiten Boden läuft ein bräunlicher Pfad, links ist eine dunkelbraune Baumgruppe. Der Himmel ist wollig weifs, und verschmilzt fast mit dem blanken Schnee. Die braune Figur des von einer unbekannten Hand gemalten Jägers hebt sich von dem flockigen Hintergrund gut ab. Das Stück trägt die Jahrzahl 1624.

Um ihn in seiner gemeinschaftlichen Thätigkeit mit Rubens zu studiren, wählen wir den »Rudolph von Habsburg« im Museum zu Madrid (Nr. 1566), jenes Werk des grofsen Meisters, in welchem sich die Landschaft belangreicher als in irgend einem anderen Stücke darstellt. Sie besteht aus einem felsigen und hügeligen Grund, auf welchem sich links Thurm und Dach einer Dorfkirche über dichtes Laubholz erhebt. In der Mitte steigt ein Hügel an, mit zwei Bäumen bekrönt, rechts befindet sich ein abgestorbener Stamm und ein knorriger Baum, am Rande sieht man eine Hütte, im Vorgrunde eine Pfütze. Alles ist in einen lichtgrauen Ton gehüllt. Wildens zeigt hier wie sonst als charakteristisches Kennzeichen eine breite und blonde Malweise, die zwar nicht gekünstelt, aber dagegen von Flockigkeit nicht frei zu sprechen ist.

Kürzlich, am 27. August 1878, wurde in der Auction Geelhand de Labistraete ein Gemälde von Jordaens mit umfänglicher Landschaft von Wildens an das Brüssel'sche Museum verkauft, welches die »Begegnung von Eliezer und Rebecca« darstellt. Rechts sieht man ein starkes Schlofs auf einem Hügelrücken, links eine Gruppe hoher Bäume, dazwischen offenen mit einem spitzen Berge abschliefsenden Grund. Schlofs und Hügel sind braun, der mittlere Theil ist im Vorgrunde braun, im zweiten Plane gelbgrün, in der Ferne blau. Die Veränderung der Färbung im flachen Grund ist in langen durchlaufenden Streifen angebracht, die Behandlung ist breit und einfach aber ohne grofse Kraft und reiche Erfindung. Rubens' blondes Licht wird bei Wildens wollig, seine Breite leer.

Ein grofser Unterschied besteht zwischen Wildens und LUCAS VAN UDEN. War der erstere blafs im Colorit, so hat der letztere kräftige Töne, war jener schlicht in der Composition, so zeigt sich dieser reich und mannigfaltig. Zwischen beiden Malern liegt bis zu einem gewissen Punkte die Verschiedenheit, die wir zwischen Snijders dem glänzenden, und Paulus de Vos dem blafseren Thiermaler wahrnehmen, jedoch mit dem Unterschied, dafs die zwei Meister welche an Rubens Jagden mitwirkten merklich höher standen als jene, welche seine Landschaften malten.

---

* Begräbnifslifte von Melch. Moretus. (Archiv des Museum Plantin-Moretus.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lucas van Uden wurde am 18. October 1595 zu Antwerpen geboren, als der Sohn des Landschaftsmalers ARTUS VAN UDEN. 1626/1627 wurde er als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Am 14. Februar 1627 heiratete er Anna van Woelput, die ihm zwei Töchter und zwei Söhne schenkte. Van Udens Tod fällt zwischen den 18. September 1672 und den 18. September 1673. Da er sich am 31. Dezember 1649 als Aufsenbürger einschreiben liefs ist es höchst wahrscheinlich, dafs er 1650 seine Geburtsstadt für eine gewisse Zeit verliefs.

Wenn auch Uden sicher von Rubens gebraucht wurde um Landschaften in seine Bilder zu malen, so dürfte es doch unmöglich sein, mit Sicherheit eines der Stücke nachzuweisen, an welchem er so betheiligt war. Auch in Teniers Hintergründen malte er Feldansichten, und man möchte sagen, dafs van Udens' geschickte und schmucke Composition und Ausführung mit der Art des Bauernmalers besser in Uebereinstimmung war als mit der des Heldenmalers. Das Museum zu Brüssel (Nr. 327) besitzt ein liebenswürdiges Stückchen von Teniers und van Uden, mit einer warm und weich beleuchteten Landschaft, einer schmucken und doch wahren Natur. Die Sammlung des Fürsten von Lichtenstein besitzt sieben von seinen Bildern geringeren Umfangs und das Dresdener Museum deren neun. Es sind im Allgemeinen gesprochen hübsche Bildchen, fast so fein in der Ausführung wie die von Vloeren Brueghel, aber etwas blasser in der Farbe und dadurch sogar natürlicher.

Das Museum Plantin-Moretus besitzt ein ähnliches bezeichnetes Stückchen, das eine »Winterlandschaft« darstellt und elegant componirt wie geschickt ausgeführt ist. Man sieht zwischen zwei Hügeln eine überschwemmte Wiese, die zugefroren und von Schlittschuhläufern besetzt ist. Der Hügel rechts, welcher sich fast über den ganzen Vorgrund hinzieht, ist mit hohen Bäumen und Häusern bedeckt, der Hügel links trägt eine kleine Dorfkirche, ein paar Häuser und eine Mühle. Stutzweiden umsäumen den Eisplatz, die Luft ist mit schwarzen Wolken überzogen, hinter welchen die Sonne untergeht. Im Vorgrunde geht der beschneite Boden weifs ab, weiterhin wird er bläulich und geht in der Ferne in die Luft über. Es ist ein Bildchen voll Poesie, so gefällig ist die Scene angeordnet, so friedlich liegen die Häuser und das Kirchlein am Abhang der Hügel, so schön bekrönt die Mühle die Höhe, so gut empfunden ist das eigenartige Aussehen der nebligen Winterlandschaft und so geschmackvoll und geschickt ist Alles gezeichnet.

Denselben Reichthum in der Composition und dasselbe Streben nach Eleganz bemerken wir auch in Udens landschaftlichen Kupferstichen. Besonders deutlich wird seine Neigung hiezu aus den Blättern ersichtlich, welche er nach Rubens ätzte. Statt die grofsartige Einfachheit des Originals zu bewahren, suchte er es gefälliger zu machen: die Baumstämme werden mehr verkrümmt, die Details vermehrt und verschärft und natürlich Alles auf diese Weise einigermafsen gefälscht und verkünstelt. Wildens wich von Rubens dadurch ab, dafs er laxer und flockiger war als sein Meister, van Uden dadurch, dafs er compositionell mehr arrangirte und dichter ausführte.

Für van Udens Meisterwerk halten wir die Landschaft, die der Graf du Bus de Gisignies in Brüssel von ihm besitzt. Sie stellt einen ausgedehnten Weidegrund dar, durch welchen sich ein mit etlichen Stutzweiden besetzter Bach schlängelt. Der Hintergrund wird von einem Streifen blauer Hügelwellen gebildet. Links erhebt sich ein dichtes und hochstämmiges Wäldchen; zur Rechten stehen dünner gesäet einige Bäumchen, dazwischen sieht man ein Gehöft einige Pferde einen Hirten und Hirtinnen. Die zur Linken untergehende Sonne ergiefst über die Fläche helle blonde Lichtstrahlen, welche leicht ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

golden was sie erreichen. Die Bäume werden warm gefärbt, der Vorgrund ist dunkler, die Hintergründe sind zart und hell beleuchtet. Am Himmel schweben links einige graue Wolken mit versilberten Rändern, rechts einige Wolkensplitter mit goldenen Tinten. Die Lichtführung ist überaus herrlich: sie spielt durch das ganze Bild und bringt in dasselbe Leben und überraschende Abwechselung. Die Composition ist eben so reich als einfach, eben so wahr als fesselnd.

Und doch zeigt van Uden auch in diesem Meisterwerk ebenso wie in seinen geringeren Werken deutlich die Neigung, die alte Ueberlieferung nicht loslassen zu wollen. Auch diese Landschaft mit ihren bläulichen Hügelwellen in der Ferne, mit ihren sorgfältig gegen einander abgewogenen Seitenstücken, und ihrer reichen Staffage erinnert noch immer an die frühere Schule, und obwohl Rubens' Einfluss kräftig genug daraus spricht, so ist er doch noch nicht überwiegend. Van Uden bleibt noch immer Antwerpener in seinen Landschaften, zu sehr arrangirt, zu wenig natürlich. Die nach ihm kommenden Fachgenossen bleiben an demselben Uebel kränkelnd. Rubens' breite Natur sowenig wie die holländische wahre Natur sollte in unserer Schule überzeugte Nachfolger finden. Dies erbliche Gebrechen stellt denn auch unsere Landschaftsmaler weit unter ihre holländischen Fachgenossen.

Ein dritter Landschaftsmaler, den man einen Gehilfen des Rubens nennt, hiess Jacob Fouquier. Er ist in Antwerpen geboren, wurde 1614 Meister, und ging wenige Jahre später nach Heidelberg um das Schloss des Pfalzgrafen Friedrich V. auszuschmücken. 1621 begab er sich nach Paris, wo er bis an seinen Tod, der in die Zeit um 1659 fällt, verblieb. Fouquier hatte seiner Zeit einen grossen Namen und einen noch grösseren Hochmuth. Er schmückte den königlichen Palast, den Louvre mit Landschaften und wurde von Ludwig XIII. in den Adelstand erhoben.

Leider gingen fast alle seine Malereien verloren. Das Museum in Berlin (Nr. 718) besitzt ein kleines Bildchen von ihm; das Museum von Darmstadt (Nr. 303) schreibt ihm ein unbedeutendes Stückchen zu, das hart in der Farbe, unnatürlich im Licht, mit einem Worte ungenießbar ist. Das Museum von Valenciennes (Nr. 85) dagegen bewahrt eine bedeutsame und schöne Landschaft von seiner Hand. Zur Linken sieht man eine leichte mit Bäumen bepflanzte Anhöhe, rechts den Auslauf eines dichten Gehölzes, in der Mitte öffnet sich dem Auge die Aussicht auf ein blaues Gewässer und einen leichtgewellten viel zu blauen Hintergrund. Am scharf blauen Himmel hängen schwere, hart weisse Wolken. Ein helles Licht fällt auf die schweren Baumstämme und lässt deren eine Hälfte warm vortreten, während die andere Hälfte ohne Härte in kräftigem Helldunkel bleibt; die Bäume sind von freier, lebendiger Bewegung. Das Ganze ist trotz seines dunklen Aussehens und seiner Gesuchtheit in Anordnung und Ton reich an Kraft und Charakter: es ist ein „stylvolles" Werk, das in der That bemerkenswerth genannt werden darf.

Ein anderer Künstler von grossen Verdiensten stellt sich unter Rubens' Panier: Geeraard Zegers, wegen seines künstlerischen Anschlusses gewöhnlich ein Schüler des Rubens genannt, obwohl er wahrscheinlich in Rubens Werkstatt niemals einen Pinsel anrührte. Er wurde 1591 geboren und am 17. März dieses Jahres in der Frauenkirche getauft. Sein Vater war Weingastgeber und hiess Jan, seine Mutter Ida de Neve. Wie es heisst lernte er bei Abraham Janssens und Hendrik van Balen. Die Liggeren führen ihn 1604 als Lehrling auf, ohne seinen Meister zu nennen. 1608, mithin vor Rubens' Rückkehr aus Italien und erst siebzehn Jahre alt, wurde er als Freimeister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Dann begab er sich nach Italien und Madrid

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Landſchaft mit dem wiederaufgerichteten Wagen von L. v. Uden. Nach einem Stiche des Meiſters.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und wurde in der letzteren Stadt von König Philipp III. sehr gut aufgenommen und an dessen Hof gezogen, an welchem er für den König verschiedene Bilder malte. 1620 war er nach Antwerpen zurückgekehrt und trat in die Kammer der Violier ein. Um 1621 heiratete er Catharina Wouters, und diese Ehe war mit elf Kindern gesegnet. Sein ältester Sohn »JOHANNES BABISTA« wurde auch Maler. Als dieser am 31. Dezember 1624 geboren ward wohnte Geerard Zegers noch in Keizerstraat, später liefs er sich auf de Meer das prächtige noch existirende Haus neben dem Palais bauen, das er 1634 bereits bewohnte. Von dem nicht geringen Aufsehen welches Zegers' fürstliche Wohnung in Antwerpen machte gibt die Inschrift Zeugnifs, welche Lucas Vorstermann der Jüngere unter das von ihm nach van Dijck gestochene Porträt Zegers' setzte und seine durch ganz Europa verbreiteten Werke und sein Ansehen bei Kaisern, Königen und Fürsten ebensosehr pries, wie seinen reichen Kindersegen und die Verherrlichung seiner Vaterstadt durch den bewundernswerthen Baustyl seines neuen Hauses. Zegers war ein vermöglicher Mann, nicht unbemittelt von Haus aus und wohl auch für seine sehr gesuchten Werke gut bezahlt. Er nahm verschiedene Schüler auf, unter welchen jedoch nur THOMAS WILLEBORDS BOSSCHAERT sich einen Namen machte. Er starb am 18. März 1651; seine Leiche wurde in der St. Michaelskirche in der Grabstätte der Familie seiner Frau beigesetzt.

Zegers malte besonders religiöse Bilder; doch weifs man, dafs er auch profane, wie kartenspielende Soldaten oder Musikgesellschaften schuf. In einigen dieser letzteren Stücke und selbst in einigen seiner religiösen, wie in seiner »Cäcilia mit Engeln,« von Bolswert gestochen, und in »Christus bei Martha und Maria« aus dem Madrider Museum (Nr. 1852) suchte er durch kräftige Gegensätze von Licht und Dunkel wie durch Kerzen- und Fackellicht-Effekte zu fesseln, worin er wahrscheinlich von der Richtung Caravaggio's abhängig war. In seinen besten religiösen Gemälden aber, wo er durch helles Colorit zu gefallen sucht, folgte er augenscheinlich hinsichtlich der Malerei wie der Zeichnung dem Einflusse des Rubens.

Das schönste Stück, das wir von ihm kennen, die »Anbetung der drei Könige,« wurde 1630 für die Frauenkirche zu Brügge gemalt. Es strahlt etwas Hinreifsendes aus dem grofsen glanzvollen Werke. Die blaue mit weifsen rundlichen Wölkchen besetzte Luft wird von einem lichtgelben Strahlenbündel durchschnitten, in welchem jubelnde und Blumen tragende Engelchen niederschweben. In der festlich aussehenden Colonnade links drängen sich einige Zuschauer um das herrliche Schauspiel in der Nähe zu betrachten, rechts steht eben so festlich ein Zug von Soldaten: Reiter mit fliegenden Fähnlein, römischen Standarten und erhobenen Lanzen, Fufsvolk mit schimmernden Panzern und Helmen. Nicht minder glänzend erscheint die Hauptscene. Besonders fesselt uns ein prächtiger orientalischer König mit warm weifsem Turban, grofsem weichgewellten Bart, geradliniger Nase, lebendigen Augen, die aus den tiefen dunklen Höhlen erglänzen, und vom dunklen Unterkleid sich warm abhebend ein Mantel aus reichem rothen Stoff, wie man ihn nur an einem morgenländischen Hofe oder bei einem Fest zu Venedig getragen haben kann, auf und zwischen dessen breiten Falten das Licht zart spielt. War es augenscheinlich dieser König (um nicht zu sagen dieser Mantel) in all seiner königlichen Pracht, mit dem schönen Turban, dem schönen Gesicht und schönen Bart, worum es dem Künstler mehr als um alles Uebrige zu thun war, so stand er auch vornean in dem Bilde, und spielte mit einer stolzen Bewegung nach vorwärts, gleichsam aus dem Bilde herausschreitend, so sehr die erste und eine so unabhängige Rolle, dafs er statt das Kind oder dessen Mutter zu besehen viel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mehr ganz in der Absicht aufgeht, dem Publikum aufserhalb des Bildes seine schöne Gestalt und seine glänzende Kleidung zu zeigen und die Beschauer mit den Augen zu fragen, wie sie ihn fänden. Im Hintergrund genau in der Mitte steht der wie immer erstaunt aufgefafste Mohrenkönig, von seinem glänzenden Nachbar völlig verdunkelt, übrigens auch selbst etwas unbehülflich und nicht von der lebensvollen Breite und sinnlichen Gluth, wie sie ihm Rubens so freigebig zu verleihen pflegte. Neben ihm kniet in wirklich fesselnder Erscheinung ein ergrauter König, ehrwürdig und allein ehrfürchtig in diesem bunten Festgewühl. Er beugt das Haupt unter der Berührung der segnenden Hand des Jesuskindes und ein Gefühl von Seligkeit durchrieselt bei dieser Berührung sein ganzes Wesen und strahlt aus seinem schönen Kopfe mit den geschlossenen Augen. Er trägt einen Mantel von reich dessinirtem Goldstoff mit silberigen Reflexen, dessen heller Ton sich in glücklicher Harmonie mit dem zarteren Ausdrucke seines Inhabers befindet. Maria, der hl. Joseph und das Kind bilden links eine Gruppe, die besonders blafs erscheint neben der reichfarbigen Gruppe der Könige.

Das Bild ist in der That der Schule Rubens' würdig und trägt in Auffassung, Composition und Farbe die Kennzeichen des Rubens'schen Einflusses tief aufgeprägt. Alles ist daran energisch und strahlend: Kleider, Nacktes und Himmel erglänzen am meisten, und das Ganze stellt sich als ein wahres Fest von reichen Farben, hellem Licht, schönen Männern und kostbaren Stoffen dar. Und doch ist der Unterschied zwischen dieser und den Rubens'schen Behandlungen desselben Gegenstandes grofs. Die Malerei ist schärfer in den Umrissen und weniger voll, die Töne sind hervorstechender und gehen in dunklere Schatten über. Auch die Composition ist abgemessener in ihrem Reichthum und hat nicht die Kühnheit des grofsen Meisters. Das Nackte ist nicht so durchsichtig und weich, sondern fester und erhält zugleich etwas porzellanartig Gleifsendes. Das Bild hat die heidnische Prunksucht, die Rubens so oft in ähnlichen Gegenständen eignet, aber es besitzt dabei nicht die innere harmonische Wahrheit, welche dieser zu erzielen wufste, sondern wirkt etwas theatralisch.

In der St. Jacobskirche sehen wir noch eine »Anbetung der Könige,« die zwar nicht die pompöse Pracht des Brügge'schen Meisterwerks besitzt, aber sonst sehr wohl neben das letztere gesetzt werden kann. Es hat auch etwas festlich Glanzvolles, aber es ist zarter und lieblicher, die Farben sind gedämpft und durch Licht und Schatten gebrochen, so dafs mehr Spiel, fröhliches Leben und behaglicher Ton in dasselbe kömmt. Weiterhin besitzt Antwerpen noch ein paar der hervorragendsten Stücke dieses Meisters. Die »Vermählung Mariens« im Museum (Nr. 508) und die »Kreuzaufrichtung« in der Jesuitenkirche. Das erstere Bild, das bei vielen für sein Meisterwerk galt, ist ein schönes, stilles Stück. Beiderseits vor dem einsegnenden Priester stehen Maria und Joseph, welche die Hände in einander legen, und weiterhin die Zuschauer; in der Höhe schwebt der hl. Geist mit Engeln. Sammlung herrscht bei Allen, die Nebenpersonen sind wenig durchgeführt und flau gehalten, der Priester und Joseph treten kräftig heraus. Maria mit ihrem atlasfeinen Gesicht, ihren züchtig niedergeschlagenen Augen, ihrem weifsseidenen warmglänzenden und weich beschatteten Kleide, ist zwar eine etwas materiell aufgefafste hl. Jungfrau, aber immerhin eine einnehmende und würdige Gestalt. In den Figuren erinnert auch dieses Bild sprechend an Rubens, aber es ist für den Meister zu still, wie auch die gerade Linie, welche die Köpfe der Personen durch das Bild ziehen, ihm nicht entspricht.

Das andere Stück trägt den Stempel des von Zegers erwählten Meisters noch deutlicher an sich. Die »Aufrichtung des Kreuzes,« eines der drei Bilder,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Die hl. Cäcilia v. Geeraard Zegers.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welche am Hochaltar der Jesuitenkirche zu Antwerpen prangen, erinnert an Rubens' meisterhafte Behandlung desselben Gegenstandes. Das Kreuz ist beinahe senkrecht gehoben, so dass Christus ganz über den anderen Figuren zu stehen kömmt. Vier Männer arbeiten mit grosser Kraftanstrengung am Fusse desselben, zwei ziehen an Tauen um es aufzurichten, einer stützt es mit einer Leiter. Rechts bringt eine Gruppe Soldaten die Schächer auf den Richtplatz, links an einer mit spärlicher Vegetation besetzten Felswand stehen klagend Maria, Johannes und die Frauen. Der Himmel ist mit schwarzgrauen Wolken überzogen, aus welcher ein mächtiger Lichtstrom schräg über die Figuren fällt. Christus tritt in seiner hellen Blässe gut vor Allem heraus, aber er erscheint auf der grosen Leinwand etwas dürftig, sein Gesicht ist zwar durch den Schmerz verzerrt, aber es mangelt ihm das tiefe Gefühl, das Rubens hinein legte. Die Henker arbeiten zwar kräftig, aber ihr Gebahren ist nicht von der unwiderstehlichen Macht, der Poesie der Gewalt jenes Meisters, und trotz ihrer Anstrengung bleiben sie kalt und kraftlos. Was noch am unangenehmsten berührt ist die Schwere der dunklen Theile und der Gegensatz von Bleich und Schwarz. Dazu hängen die Gruppen nur lose zusammen, sind zu sehr verbröckelt und lassen grose Lücken in der übergrosen Tafel. Doch hindern diese Schwächen nicht, dass das Colorit schön ist und etwas von der Zegers eigenthümlichen glanzvollen Festlichkeit besitzt, wie auch dass in der Composition etwas Ausdrucksvolles und selbst Mächtiges liegt, was beweist, dass der Maler grosartige Vorwürfe auf würdige, wenn auch nicht auf geniale Weise wiederzugeben wusste.

Deuteten wir schon in dem beschriebenen Bilde auf die schroffe Gegenüberstellung von Licht und Dunkel hin, so finden wir in einigen Stücken, welche gleichsam als eine Nachwirkung seiner Nachtstücke erscheinen, dass Zegers alle Farbe wegliess, um nur durch blasse und dunkelgraue Töne zu wirken. Das Museum zu Antwerpen besitzt dergleichen, so z. B. die »Verzückung der hl. Theresia« (Nr. 509), ein höchst unglückliches Werk, das mit ein paar anderen in derselben Sammlung befindlichen uns hier zum erstenmale eine Gattung von Bildern zeigt, die in ihrer träumerisch bigotten Richtung später unter den Gemälden der Antwerpen'schen Schule uns wohl noch öfter begegnen wird.

Zegers Thätigkeit war demnach nicht ohne Ungleichheiten; aber Alles in Allem rechtfertigt er vollkommen den Beifall welchen er in seinem Leben genos und den Ruhm, welchen ihm die folgende Generation zuerkannte, indem sie ihn nächst van Dijck als Rubens' besten Nachfolger rühmte.

Wenn wir nun die Reihe der eigentlichen Schüler des Rubens eröffnen, bietet sich uns von selbst zunächst der Name seines ältesten Freundes und ersten Schülers in der Zeitfolge dar. Rubens lebte in Italien auf freundschaftlichem Fusse mit DEODAAT DELMONT oder van der Mont, geboren 1581 zu St. Truiden. Beide Künstler reisten zusammen und theilten mit einander Tisch und Quartier. Wahrscheinlich war Delmont in diesen Jahren soviel wie Rubens Schüler, da er 1608, ehe Rubens aus Italien zurückkehrte, in der St. Lucasgilde noch als Weinmeister, d. h. als der Sohn eines Gildebruders eingeschrieben wurde. Sein Vater hatte sich demnach bereits früher in Antwerpen angesiedelt und vielleicht ist jener Guilliam van Dendermonde dafür zu nehmen, der 1593 als Silberarbeiter und Schriftgiesser aufgenommen ward, ohne den Eid geleistet zu haben. Die Freundschaft zwischen den zwei Malern blieb lange Jahre bestehen und am 19. August 1628 gab Rubens davon ein amtliches Zeugnis in einer Urkunde, in welcher er auf Grund langer zwischen ihnen bestehender naher Bekanntschaft Delmonts Betragen, Gottesfurcht und Charakter rühmt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und ihm Lob spricht im Malen wie in anderen Künsten. Man kann sogar sagen, dass die in ihren jungen Jahren angeknüpften freundschaftlichen Beziehungen sich über ihren Tod hinaus fortsetzten, indem Rubens' ältester Sohn Albertus Clara Delmont heiratete, welche, als dieser im Alter von 43 Jahren starb, vor Schmerz über den Verlust ihres trefflichen Gemahls in Siechthum verfiel und ihm in Monatsfrist ins Grab nachfolgte, wie das Grabmal Beider in der St. Jakobskirche vermeldet.

Was Delmont in den anderen Künsten, die Rubens in jener Urkunde andeutet, geleistet, wissen wir nicht näher; wir erfahren blos, dass der Herzog von Neuburg ihn als Maler und Baumeister in seinen Dienst nahm und dass der König Philipp IV. von Spanien ihn zum Ingenieur ernannte, während ihn Sandrart überdiess als Astrologen bezeichnet. Nicht viel besser wissen wir, was er in der Malerkunst bedeutete und geleistet hat. Beurtheilen wir sein Talent nach dem einzigen Stücke, welches das Antwerpen'sche Museum von ihm besitzt (Nr. 56), so müssen wir bekennen, dass Rubens' Zeugniss mehr durch Freundschaft als durch Unparteilichkeit dictirt war.

Dieses Bild spricht nemlich bedenklich gegen ihn. Es stellt die »Transfiguration« dar: oben Christus zwischen Moses und Elias, unten die Apostel und drei Männer mit einer Frau, die eine Besessene herbeibringen. Sechs von den Personen unten strecken ihre Hände mit ungelenker und schwer verständlicher Geberde des Schreckens aus oder schlagen sie auseinander; die Schatten sind schwarz und taub, die Farben bilden Flecken und sind unglücklich gewählt: ein hartes Orange und ein schmutziges Gelb nehmen die beiden Seiten ein, dann findet man drei violette Töne, ein blasses Blau mit schwarzen Schatten, ein fahles Grün und ein fahles Roth. Nicht minder unglücklich ist der Ausdruck der Figuren und die Composition des Ganzen: unten scheint sich Niemand um das zu bekümmern was oben vorgeht, was freilich weniger zu verwundern ist, da der obere Theil sich besonders armselig ausnimmt und aller Schönheit, alles Glanzes und überhaupt alles Fesselnden ermangelt. Das aber war Alles, was Delmont aus Raphaels Meisterwerk, welches ihm augenscheinlich vorschwebte, zu machen wusste.

Andere Gemälde sind uns von ihm nicht bekannt, wenn man nicht ein Gemälde in einem der Säle des Stadthauses zu Löwen heranziehen will, das er mit Coffiers malte. Allein es ist natürlich schwer, aus einem derartigen von zwei Händen hergestellten Werke einen Meister zu beurtheilen. Delmont war ein wohlhabender Mann und bewohnte eines der schönsten Häuser in Prinsenstraat; er starb zu Antwerpen im November 1644 und wurde in der St. Jakobskirche begraben.

Unter den in Rubens' Werkstatt eingetretenen Schülern ist der erste nach Jahren und der beste nach Verdiensten CORNELIS SCHUT, geboren zu Antwerpen und am 13. Mai 1597 in der Frauenkirche getauft. Wahrscheinlich 1619 wurde er Freimeister der St. Lucasgilde, das Jahr darauf Mitglied der Violier. 1631 vermählte er sich in der Frauenkirche (im nördlichen Viertel) mit Catharina Geensins, die ihm drei Kinder schenkte, einen Sohn, der jung starb, und zwei Töchter. Nach Catharinens Tod (22. Dezember 1637) ging Schut eine zweiter Ehe mit Anastasia Scelliers ein und nahm nun Wohnung ausserhalb der Stadtmauern in der St. Willebrords-Pfarrei. Das Haus, das er da in Zavelstraat, wie die Strasse gegenwärtig heisst, Nr. 16 bezog, ist in seinem damaligen Zustande bis vor einigen Jahren erhalten geblieben und war bis in die letzten Zeiten, in welchen es zu einem Kloster umgebaut wurde, unter dem

Namen Gouden Leerhuis eine ſtark beſuchte Herberge. Schut bezahlte 1634/1635 zweihundert Gulden, um der Laſt des Gildendekanats enthoben zu bleiben. 1635 wurde er mit Jasper de Crayer, Nicolas Rooſe (Liemaeckere), Joſ. Stadius und Theodor Rombouts beauftragt, die Triumphbogen für den Einzug des Prinzen Ferdinand zu Gent herzuſtellen, wie er bereits zu Antwerpen das Seine beigetragen hatte, um nach Rubens' Skizzen einen der Triumphbogen für den Einzug desſelben Prinzen zu malen. Er erhielt auch den Auftrag, den Gent'ſchen Einzug in Kupfer ſtechen zu laſſen. Schut ſelbſt war ein gewandter Aetzer und ſchuf zahlreiche Aetzdrucke, die groſsentheils die Mutter Gottes zum Gegenſtande haben. Seine zweite Gattin verlor er am 24. October 1654 und ſtarb ſelbſt am 29. April des folgenden Jahres. Für ſein Grab malte er drei Stücke, die ſich noch in ihrem Rahmen von ſchwarzem Marmor und Schiefer links am Eingang zum hohen Chor der St. Willebrordskirche befinden. Im Obertheil ſieht man »Gott Vater und den heiligen Geiſt,« in der Mitte befindet ſich das Hauptbild, die »Leiche Chriſti,« im unteren Theile ſieht man en grisaille gemalt die »Auferſtehung der Todten.« Das Werk trägt als Aufſchrift das Wortſpiel „Godt is ons Schut," (Gott iſt unſer Schutz).

Wie von Janſſens und Rombouts hat man auch von Schut erzählt, daſs er Rubens miſsgünſtig war, doch ſind die bezüglichen Ueberlieferungen über alle drei eitel Erfindung, die auf nichts anderem als auf der Phantaſie einiger Schriftſteller beruht, welche die von ihrer Unkenntniſs in ihren Malerbiographien gelaſſenen Lücken mit Lügen auszufüllen ſuchten. Cornelis de Bie war der erſte, welcher dieſe Gehäſsigkeit widerlegte, indem er ſeinen kurzen Bericht über Jan Witdoeck in einer die angebliche Miſsgunſt keineswegs bekräftigenden Weiſe mit folgenden Reimen begann: *

Als Cornel Schut, ein Maler wohlerfahren,
An Witdoeck, der als Schüler ihm geſchickt,
Den Zeichenſtift ſich tüchtig ſah gebahren
Dieweil ihm weniger das Malen glückt,
Da lieſs er ihn nach Rubens Werken ſtechen . . .

Schut iſt einer von jenen Schülern des Rubens, welche den Stempel der Art des Meiſters aufs deutlichſte an ihren Werken zeigen, ohne daſs ihre Individualität unter dieſem Gepräge ganz verloren gegangen wäre. Von Rubens hat er die Eleganz, die vornehme Bewegung, oft den glänzenden Lichteffekt; von ſich ſelbſt dagegen etwas Schwächlicheres als es dem Meiſter eigen iſt: ſeine Gefälligkeit hat weniger Kraft, weniger Muskeln, ſie iſt frauenhafter, zarter. Der groſse Meiſter hatte ſeinen Nachfolgern viel gelernt: ſeine Art, Menſchen und Dinge in voller Bewegung und in vollem Glanze, in gefälliger Geſchmeidigkeit und vornehmer Breite zu ſehen, ſeine Vorliebe für das Lachende und Geſunde hatte er ihnen unauslöſchlich eingeprägt. Was er nicht mittheilen konnte, war der höhere Odem, den er ſeinen Schöpfungen einhauchte, das kräftige Leben, das er ſeinen Menſchen einflöſste, den immer neuen und originalen Charakter, den er ihnen verlieh. Was ſie ihm am leichteſten abſchauten, war die Form. Aber die Form ohne den dazu gehörenden Geiſt war zu heroenartig und zu weit und erſchien wie eine Hülle, die zu groſs war für die ſchwächeren Geſtalten, die ſich darunter bargen. Die beſten ſeiner Schüler waren klug genug, die groſsartigen und kühnen Perſonen und Handlungen des Meiſters nicht nachahmen zu wollen, indem ſie vielmehr ſeine lebendigen lachenden Formen mit minder groſsartiger Schönheit in Verbindung ſetzten, ſo daſs bald die Schule des kräftigſten aller Lehrer groſsentheils auf eine Kunſt hinauskam,

* C. de Bie, Gulden Cabinet. p. 473.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in welcher Lieblichkeit und Zartheit die Grundtöne wurden. Van Dijck schlug diesen Weg ein, und er fand mehr wie sein Lehrer Nachfolger in der nächstfolgenden Generation; Schut und van Tulden thaten wie van Dijck. Dies wird ein Blick, den wir auf einige Werke von Schut werfen, überzeugend darthun.

Im Antwerpen'schen Museum Nr. 327 finden wir von ihm das »Martyrium des hl. Georg.« Der Heilige kniet nackt auf einer Stufe vor seinem Henker, die Augen zum Himmel gerichtet, aus welchem ihm in hellem graulichen Lichte der Palmzweig und die Marterkrone von Engeln gezeigt wird. Der auf den Martyrer fallende Lichtstrahl lässt ihn in hellem etwas blassen Glanze erscheinen, links und rechts breitet sich grauer Schatten aus, in welchem man die Soldaten und Henker sieht. Licht und Schatten sind eher überraschend als natürlich, der Hauptmann der Soldaten und der grosse Engel in der Luft verrathen dieselbe Hinneigung zu jener gekünstelten Schönheit, die nur auf Kosten von Kraft und Wahrheit zu erlangen ist. Den Gipfel der Gekünsteltheit erreicht jedoch die Haltung des Heiligen, der mit seinen erhobenen Armen und Beinen unwillkürlich an die Holzpuppen denken lässt, deren Glieder die Kinder mit Drähtchen in die Höhe schnellen. Neben dieser misslichen Neigung ist jedoch in der Malerei Ursprünglichkeit und Talent genug zu beobachten um Schut für einen sehr tüchtigen Künstler und dies Bild für ein verdienstliches Werk zu halten.

Würdevoller erscheint das Bild vom Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche zu Antwerpen, welches die »Anrufung der Fürbitte Mariens« zum Gegenstande hat. Die Mutter Gottes thront in einer glühend warmen Glorie, welche die ganze Mitte des Gemäldes einnimmt. Sie wird auf einer kleinen Schichte dunkler Wolken von Engelchen getragen, links und rechts schweben andere Himmelsbewohner. Auf dem Schoosse hält sie ihr Kind, das sie krönt, über ihr thronen die zwei anderen Personen der hl. Dreifaltigkeit, unterhalb wird sie von einer Menge von Heiligen angerufen, welche mit der Gottheit einen Kranz um sie bilden. In diesem Stücke ist mehr Grosartigkeit als sie sonst bei dem Meister gewöhnlich ist. Die Haltung Mariens ist frei; frei und stolz um nicht zu sagen gewagt die ihrer Anrufer. Gesuchtheit und Uebertreibung der bewegten Gestalten ist zwar auch hier, aber nicht in dem Masse wie in dem Martyrium des hl. Georg zu tadeln. Das ganze Gemälde bis auf die glänzende Glorie in der Mitte ist in dunkler Färbung gehalten. Licht und Farbe sind nicht ohne Härte, aber sowohl die Erfindung des Ganzen, wie die kraftvolle Durchführung der Himmelsglut zeugt von einem nicht gewöhnlichen Talent.

Im Belvedere zu Wien bekommen wir Schut wieder von einem anderen Gesichtspunkte aus zu sehen, nemlich in dem schönen Stücke »Hero und Leander.« Der junge Held schwamm täglich über den Hellespont um seine Geliebte zu besuchen, aber einmal verliessen ihn die Kräfte, und nun liegt er entseelt am Strande. Cupido steht trauernd dabei und mit wahnsinniger Geberde beweint Hero den Geliebten. Rechts sieht man die schwarze düstere See, die so viel Muth und Liebe unbarmherzig verschlang, hinter der fesselnden Gruppe erhebt sich eine dunkle Felswand, von welcher die blasse Leiche und die hellen Figuren sich wirksam abheben. Das Stück ist in jeder Hinsicht, im Ausdruck und in der Empfindung der Figuren sowohl wie in der Composition und Ausführung zu rühmen.

Neben dieses Gemälde dürfen wir seinen »Bacchantinenzug« setzen, den wir zweimal besitzen, im Museum zu Braunschweig (Nr. 471) und in jenem zu Dresden (Nr. 952). Es ist ein Stück, das eher ausschweifend als gefällig heissen mag: eine grosse Zahl Frauen, ganz oder zu drei Viertheilen nackt, wandeln in triumphartigem Aufzug nach der Venus hin, bei welcher ihre männlichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Anbeter ſtehen und die Frauen auf eine Weiſe empfangen, die eben weder zart noch keuſch genannt werden kann. In der Luft ſchwebt ein Rundtanz von Amoretten. Das Ungeſtüme in Formen und Gebahren der Männer und Frauen iſt nicht ohne Rohheit, aber Licht und Landſchaft ſind voll hellem lachenden Reiz. Ein zweites Bild, das die Dresdener Gallerie (Nr. 953) von Schut beſitzt, iſt gefälliger ohne etwas Anſtöſsiges zu haben. Es ſtellt »Neptun und Venus« dar, wie ſie aus den Fluthen emporſteigen und neben einander, umringt von hundert Waſſergöttern und Göttinen, auf den Wellen hinfahren; ein Feſt auf der See und am Strande, Alles voll Lichtglanz und Fröhlichkeit.

Schuts Pinſel ſpielte ganz ungezwungen und ſprühend von Lebhaftigkeit, wo er ſolche Triumphzüge der Natur und Schönheit verherrlichen durfte. Die ſanfteren und zarteren Gefühle und liebende Perſonen fanden augenſcheinlich mehr Wiederhall in ſeinem Gemüthe als die majeſtätiſchen religiöſen Vorſtellungen. Dieſs beweiſen ebenſo wie ſeine mythologiſchen Stücke die unzähligen Marienbilder, die er ätzte und malte und worin er die Jungfrau einmal als glückliche Mutter, dann in freudiger Verzückung zum Himmel fahrend, dann wieder um den Tod ihres geliebten Sohnes trauernd darſtellte. Sein prächtiges Gemälde in der St. Jakobskirche zu Antwerpen, auf welchem der »Leichnam Chriſti im Schooſse Mariens« dargeſtellt iſt, läſst uns einen jener wehmüthigen und empfindungsvollen Töne hören, wie wir ſie bei van Dijck noch ſo oft angeſchlagen finden werden.

Ein anderer von Rubens' Schülern, dem noch durchgängiger eine ſchwächlichere Kunſtauffaſſung anklebte, war THEODOOR VAN TULDEN, welchen wir bereits zu nennen Gelegenheit hatten, als wir von dem durch ihn nach Rubens Zeichnungen hergeſtellten Kupferwerke »der Einzug Ferdinands« ſprachen. Van Tulden war um 1607 zu s'Herzogenboſch geboren, war 1621/1622 als Schüler des ABRAHAM BLIJENBERCH nach Antwerpen gekommen und empfing ſpäter Rubens' Unterricht. 1626/1627 wurde er Meiſter in der St. Lucasgilde und 1636 Bürger von Antwerpen. Am 24. Juli 1635 wurde er in der St. Jakobskirche mit Maria van Balen, der Tochter des Malers Hendrik van Balen, getraut. In demſelben Jahre war van Tulden einer der Mitarbeiter des Rubens bei Herſtellung der Triumphbogen für den Einzug des Prinzen Ferdinand, wie er auch, was bereits erwähnt worden iſt, die Kupfer für die Beſchreibung des Einzuges ſtach. Vor ſeiner Verheiratung hatte er ſich in Paris aufgehalten und dort in der Kirche des Trinitariſſenkloſters einen Cyclus mit Darſtellungen aus dem »Leben des Ordensſtifters Johann von Matha« gemalt. Wahrſcheinlich hatte er auch damals die das Schloſs Fontainebleau zierenden Gemälde von Primaticcio gezeichnet, da 1639 in Paris die von ihm herrührende aus 58 Blättern beſtehende Kupferfolge nach dieſen Werken erſchien. Im Mai 1643 nahm er einen Paſs, und es war wahrſcheinlich damals, daſs er neuerdings nach Paris überſiedelte, wo wir ihn 1647 abermals thätig finden. Damals malte er für den Hochaltar derſelben Trinitariſſenkirche die drei Bilder: »hl. Dreifaltigkeit,« »Himmelfahrt Mariä« und »Sendung des hl. Geiſtes,« von welchen ſich das erſtere gegenwärtig im Muſeum zu Grenoble (Nr. 134) befindet und die Jahrzahl 1647 trägt, ein Werk blond im Licht und kraftlos im Ton wie in der Formgebung. 1648 wurde er mit Jordaens und anderen Künſtlern berufen, um das ſogenannte Huis ten Boſch bei dem Haag mit auszumalen; 1656 finden wir ihn zu s'Herzogenboſch anſäſsig und dort ſoll er auch 1676 geſtorben ſein.

Van Tuldens Arbeiten erinnern auffällig an Rubens Art, von welcher jedoch ſeine geſuchte Eleganz wir möchten faſt ſagen Süſslichkeit eine nicht zu überſehbare Abweichung bildet. Dieſs zeigt uns deutlich ein Gemälde in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der St. Michaelskirche zu Gent, das »Martyrium des hl. Adrian« darſtellend. Der Heilige ſitzt auf einem glühenden Amboſs; eine blonde ſchöne Frau tröſtet und ſtützt ihn, links ſteht ein Henker, der die rechte Hand des Martyrers erhoben hält, rechts ein Prieſter der ihm zuredet, Jupiter anzurufen; der Hintergrund wird von römiſchem Kriegsvolk eingenommen, in der Luft ſchweben zwei Engelchen mit Palmzweigen und Lorbeerkrone. Im Ganzen leuchtet Rubens durch: der Prieſter mit ſeinem kräftigen Kopf und rothen Mantel, die blonde Frau, der halbnackte Henker, der römiſche Offizier, die Bewegung und die maleriſche Compoſition ſind dem groſsen Meiſter entlehnt. Dem Tulden eigen dagegen iſt der weiche, Alles mildernde und dämpfende Duft, mit dem das Gemälde übergoſſen iſt. Das zart ſtrahlende Licht, das auf die Bruſt des nackten Heiligen fällt und nach aufsen in einen dunſtigen graulichen Schimmer übergeht; die junge Frau, der Mantel des Prieſters, die Luft, Alles hat etwas Süſses, Liebliches. Das ſchreckliche Martyrium wird hier in ein Bild umgeſchaffen, das eher angenehm und anmuthig als durch die Herbigkeit ſeines Gegenſtandes abſchreckend und eindrucksvoll erſcheint.

Seine Malereien im Oranienſaal dürfen ſeine Meiſterwerke genannt werden. Sie ſtellen dar: die »Erziehung Friedrich Heinrichs,« »ſeine Ernennung zum Statthalter,« »die Ernennung ſeines Sohnes Wilhelm II. zum Nachfolger,« »eine Allegorie auf Friedrich Heinrich,« »die Schlacht von Nieuwpoort,« »die Cyklopen des Aeneas Waffenrüſtung ſchmiedend« und »zwei Triumphſcenen,« zumeiſt in allegoriſcher Auffaſſung. In der eleganten Zeichnung der Figuren, in der Vertheilung des Lichtes und in der Compoſition zeigt ſich van Tulden als einen Schüler, der ſeinem Lehrer Ehre macht; aber ſelbſt in dieſem mächtigen Werk iſt Farbe und Licht blaſs, die Formen ſind rund und weich gemalt, und das Ganze neigt überhaupt zum Rundlichen und Flockigen über.

In ſeinen rein mythologiſchen und profanen Stücken ſtellt er ſich in noch ſchärfer ausgeprägter Eigenart dar. Das Muſeum zu Brüſſel (Nr. 333) beſitzt von ihm eine »Bauernkirmeſs,« die eine Umbildung der Rubens'ſchen Bauernkirmeſs im Louvre iſt. Vor einem Gehöft ſind zahlreiche Feſtgäſte verſammelt; hier lärmen die Kugelſpieler, dort ſchwirrt ein luſtiger Reigentanz, weiterhin buhlt, iſst und trinkt man und von der Seite her kommen Edelleute in anſtändiger Haltung um die Volksſcene zu beſichtigen. Man betrachte jedoch nur den Schauplatz der Scene. Der Grund ſo ſonnig und das Haus rechts, als ob es in lauter Licht und Wärme aufgehen wollte mit all den roſigen und ſaffranartigen Tinten, wie ſie der Maler liebt, die Bäume und der Schuppen links in kräftigen Schatten und vor uns in zarter graugrüner Färbung die leichtgewellte Flur. Hier iſt Alles wahrhaft lebend, lachend und feſtlich, in Bewegung, Lichtführung und Farbe. Sonnig bis zur Unwahrſcheinlichkeit, farbig bis zum Geſuchten, zierlich bis zum Gekünſtelten hat das Werk nichts mehr von der kräftigen Derbheit und bäueriſchen Wahrheit des Rubens'ſchen, ſondern iſt geſetzter, vornehmer gemacht, leider aber auch verwaſchen und verfälſcht.

Nicht minder charakteriſtiſch iſt ſein »Aeneas bei Dido«, im Marſtall-Muſeum zu Hannover (Nr. 6). Van Tulden folgte Vergil, wenn er auch das Purpurkleid der Königin mit einem hellgelben zu vertauſchen ſeiner zarteren Farbengebung für angemeſſen erachtet. Aeneas iſt vom Pferde geſtiegen und beſtimmt die Königin ſeinem Beiſpiel zu folgen. Der troianiſche Held erſcheint in ein glänzend blaues und rothes Gewand gehüllt. Auf dem Boden ſpielen zwei Amoretten, links ſieht man eine hellgraue Mauer und rechts die untergehende Sonne, die den Himmel mit feurigem Roth ſtreift und ein warmes, helles Licht auf die Erde und auf die Figuren wirft. Dieſs klare Licht, dieſe höchſt gefälligen und in glänzenden Farben gemalten Menſchen, die ſo ſchön von Ausdruck und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Haltung, ſingen ſchweigend das Lied von der Liebe, welches im Moment des Sonnenunterganges und der beginnenden Ruhe die ganze Natur zu durchdringen ſcheint. Es mag viel Unnatürliches in den ſtark ausgeſprochenen Eigenthümlichkeiten dieſer letzteren Stücke ſein, und vieles, was den Künſtler von Rubens Art entfernt, aber es bleibt doch unbeſtreitbar, daſs ſie van Tuldens Lieblingswerke waren, daſs in denſelben ſeine individuellen Gaben ſich am beſten geltend machen, und daſs ſie in der That nicht gering zu ſchätzen ſind.

Am nächſten aber kömmt dem Meiſter ein Künſtler, deſſen Eigenthümlichkeit zum Theil auch in jener der Schut und van Tulden, nemlich in gröſserer Gefälligkeit und Zartheit beſteht, deſſen Namen man aber ſeit Jahrhunderten in einem Athem mit jenem des Rubens auszuſprechen gewohnt iſt, nemlich ANTOON VAN DIJCK.* Seine Eltern Frans van Dijck und Maria Cuypers (Cupers oder Cuperis) gehörten dem beſſeren Bürgerſtande an. Sein Vater war Kaufmann und Pfleger der Venerabile-Kapelle der Frauenkirche zu Antwerpen, ein Titel der blos von Perſonen der höheren Klaſſen der Bevölkerung getragen wurde. Seine Mutter ſtarb am 17. April 1607, nachdem ſie ihrem Manne zwölf Kinder geſchenkt, von welchen Antoon das ſiebente war. Maria Cuypers war, wie de Bie erzählt, eine ſehr geſchickte Stickerin, und arbeitete, als ſie unſern Maler unter dem Herzen trug, eben an einem Schaukleid, auf dem die Geſchichte der keuſchen Suſanna dargeſtellt war. Der Sohn erbte den Kunſtſinn ſeiner Mutter, doch konnte ihr Unterricht nur von geringem Einfluſs geweſen ſein, da er kaum acht Jahre alt war als ſie ſtarb.

Antoon van Dijck wurde zu Antwerpen geboren am 22. März 1599 und am folgenden Tage in der Frauenkirche getauft. Seine Eltern wohnten in dem Haus zum „Berendans“ auf Oude Koornmarkt und kauften am 7. Februar 1599 das Haus in Korte Nieuwſtraat, welches den Namen „Paulus in 't Kaſteel van Rijſel“ trug, im 16. Jahrhundert dem Gilbert van Schoonbeke gehört hatte und jetzt die Nummer 24 trägt.** Wir finden den Jungen ſchon 1609 als Schüler des Hendrik van Balen in den Liggeren der St. Lucasgilde eingetragen und am 11. Februar 1618 als Freimeiſter aufgenommen.

Bellori, der augenſcheinlich ſeine Mittheilungen aus guten Quellen ſchöpfte und nach eigenem Zeugniſſe einen Theil derſelben dem Kenelm Digby verdankte, welcher ſeinerſeits mit dem Meiſter in den Niederlanden wie in England in perſönlichem Verkehr geſtanden, erzählt, daſs van Dijck, als er Rubens Schule verlieſs, die »Kreuztragung« in der Dominicanerkirche zu Antwerpen malte. Van Dijck freilich arbeitete und wohnte 1620, in welchem Jahre er nach England ging, noch bei Rubens. Es bleibt demnach keine Zeit, in welcher er auſserhalb der Leitung ſeines Meiſters vor ſeiner erſten Reiſe nach England anſehnliche Reiſen hätte ausführen können, und wir müſsen daher wohl annehmen, daſs Bellori etwas ungenau iſt und daſs das beſagte Bild von van Dijck gemalt wurde, während er noch bei Rubens in Dienſten ſtand. Begründet iſt an der Mittheilung des Italieners, daſs die »Kreuz-

---

* Hauptquellen: Catalogue du Musée d'Anvers. — HOOKHAM CARPENTER, Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dijck, traduit par L. Hymans, Anvers. 1845. — GIO. PIETRO BELLORI, Vite dei Pittori etc. Pisa 1821. Toma I. p. 257. — NOEL SAINSBURY, Unpublished papers relating to Rubens. — KRAMM, de Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders. Amsterdam 1857. — SMITH, Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters London 1830—1840. — WAAGEN, Treasures of art in Great Britain. London 1854—1857.

** P. GÉNARD, Les grandes familles artistiques d'Anvers (Revue d'histoire et d' Archéologie, Tome I. p. 106) Brux. 1859. Nach A. THYS (Historique des rues et places d'Anvers) ſoll van Dijck am Ecke von Groote Markt und Oude Koornmarkt geboren ſein, wo jetzt das Haus zur »Maagd van Antwerpen« ſteht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tragung« eines der ersten Werke des van Dijck ist. Erwägt man nun, dass das von Rubens in den Rosenkranzcyclus, dem auch das Bild von van Dijck angehört, gelieferte Stück im Jahre 1617 gemalt wurde, so ist es wahrscheinlich, dass das Werk des Lehrlings um dieselbe Periode, als dieser erst 18 Jahre alt war, entstanden ist. Das Bild selbst ist ziemlich unbedeutend; die Gruppe, die aus dem gefallenen Christus, den ihn misshandelnden Soldaten wie aus der ihn mit Johannes beklagenden Mutter besteht, setzt sich flau und verwirrt zusammen, die dunklen Stellen, welche vorherrschend sind, erscheinen schwer, die lichten hart. Doch ist das Werk für die Geschichte der Entwicklung von van Dijck's Talent von Belang. In dem Soldaten mit dem nackten braunen Rücken und den knolligen Muskeln sehen wir deutlich Rubens' Einfluss, während aus dem Kopfe Christi und dessen wehmüthig klagendem Ausdruck van Dijck's gefühlvolles Gemüth spricht.

Kramm theilt uns nach einer Handschrift von Mols mit, dass dieser zu Antwerpen zwei später nach Polen gekommene Porträts gesehen habe auf deren Rückseite in französischer Sprache zu lesen war: „Gemalt von mir Anton van Dijck i. J. 1618 als ich 19 Jahre alt war." Diese dürften demnach als die ersten Beweise von der frühzeitig sich äussernden Begabung des Meisters für das Porträtfach betrachtet werden.

Unter van Dijcks früheſten Werken müssen wir auch eine Gemäldereihe nennen, über welche von 1660—1662 ein langwieriger und nicht unmerkwürdiger Prozess geführt wurde.* 1659 oder 1660 nemlich kaufte der Canonicus van Hillewerve von einem gewissen Pieter Meulewels dreizehn Gemälde mit den Figuren Christi und der zwölf Apostel, welche ihm als von van Dijck herrührend geliefert worden waren. Nach dem Kaufabschluss wurde ihre Aechtheit von einer Anzahl kundiger Männer bestritten und der Canonicus wollte daher den Kauf rückgängig machen. Der Verkäufer blieb dabei, dass die Stücke ächt seien, und es entspann sich daraus ein Prozess, in welchem verschiedene Künstler als Zeugen aufgerufen wurden, um über die Stücke ihr Gutachten abzugeben.**

---

* L. Galerloot, Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dijck 1660—1662. Annales de l'Académie d'Archéologie. 1860. p. 561.

** Jan Brueghel der Jüngere, welcher erklärte von Jugend auf mit van Dijck vertraulich verkehrt zu haben und mit ihm aufgezogen worden zu sein, bezeugt, dass er van Dijck vor dessen Abreise nach Italien als er im Hause zum „Dom zu Cöln" bei den Minoriten wohnte »Christus und die zwölf Apostel« habe malen sehen und später erfahren habe, diese Stücke seien in die Hände von Pieter Meulewels gelangt, ferner dass er, obgleich einige minder gut seien als die anderen, sie alle für ächt halte. Sein Sohn Jan Pieter Brueghel bezeugte, dasselbe schon als der Kauf geschlossen wurde von seinem Vater gehört zu haben. Abraham Janssens der Jüngere, und Cornelis de Baellieu, beide Maler, von Meulewels beigezogen, legten ein Zeugniss ab, das für den letzteren günstig, aber für uns ohne Belang ist. Auch Willem Verhagen, weiland Dekan der Gilde zum Jongen handboog (Bogen) erklärte, dass er um 1615 bei van Dijck eine Reihe von dreizehn Stücken mit den Figuren der zwölf Apostel und unsers Herrn bestellt, dass diese ihm geliefert und von Rubens, Zegers und anderen grossen Meistern, die sie in seinem Hause sahen, hoch gepriesen worden seien, ferner dass er sie später an Cornelis Nuldens verkauft, von welchen sie an Meulewels übergingen. Der Maler Herman Servaes dagegen, nach seinem Zeugniss 1601 geboren und ein Schüler van Dijck's erklärte, dass er seinen Meister allerdings eine Bildreihe von Christus und Aposteln habe malen sehen, dass jedoch diese nicht dieselbe war, welche Meulewels verkauft habe; von den letzteren erkannte er indess ein Stück als von ihm selbst gemalt wieder. Gonzales Coques bezeugte, dass er Servaes bereits früher in diesem Sinne habe sprechen hören. Die Maler Justus van Egmont, Robertus Sporkman, Jan Bouckhorst, Matthijs Musson, David Rijckaert, Abraham van Diepenbeeck, Peeter Verbrugghen, Peeter Thijs, Peeter Thomas erklärten sich alle gegen die Aechtheit der Stücke. Jaques Jordaens bezeugte, dass sie ihm unächt schienen, und dass er 1622 bei van Dijck die Originale gesehen habe, welche dann von einem gewissen Henricus Vuylenborgh gekauft worden seien; drei Tage vor Pfingsten 1661 habe er (Jordaens) dieselben Stücke noch zu Utrecht gesehen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Kauf wurde von der erſten Inſtanz als ungültig erklärt, gegen welches Erkenntniss Meulewels die Berufung ergriff. Wir kennen den weiteren Verlauf des Prozeſſes nicht, aber ſehen doch deutlich genug daraus, daſs van Dijck vor ſeiner Abreise nach Italien mindeſtens einmal, wenn nicht zweimal den Erlöſer mit den zwölf Jüngern malte.

Wie verſchiedene andere Künſtler arbeitete van Dijck auch noch als er bereits Meiſter geworden war, bei Rubens. Dieſer gebrauchte ihn nach Bellori um ſeine Bilder nach den Skizzen auf die Leinwand zu bringen und um ſeine Werke für den Zweck des Kupferſtichs in Zeichnungen zu übertragen, welche letztere Beſchäftigung uns, wenn wir van Dijcks ausgezeichnete Geſchicklichkeit in der Griſaille in Betracht ziehen, ſehr wahrſcheinlich dünkt. Als näheren Beleg für dieſe Behauptung finden wir in der Nationalgallerie zu London (Nr. 680) eine Griſaille von van Dijck nach Rubens' »Wunderbarem Fiſchfang,« welche für den Stecher frei nach dem Originale hergeſtellt iſt.

Das erſte Stück, von welchem wir mit Sicherheit wiſſen, daſs es van Dijck in Rubens' Atelier hergeſtellt, iſt ein »Achilles bei den Töchtern des Lykomedes. Wir finden nemlich unter den Bildern, die Rubens am 28. April 1618 Sir Dudley Carleton zum Kaufe anbot „einen Achilles als Frau verkleidet, von dem beſten meiner Schüler gemalt und ganz von meiner Hand übergangen, ein glänzendes Gemälde voll der allerſchönſten Mädchen.“ Das Stück war 9 Fuſs hoch und 10 Fuſs breit und wurde von Rubens auf 600 Gulden gewerthet. Wie wir dieſs auch noch von anderen Stücken aus van Dijck's Lehrjahren ſehen werden, exiſtirt dieſs Werk zweimal. Waagen ſah einen »Achill unter den Töchtern des Lykomedes« bei dem Grafen von Listowel und bemerkte, daſs er in van Dijck's erſter Manier gemalt ſei und zehn kleine Figuren zeige. Das Muſeum von Madrid (Nr. 1582) beſitzt ein Stück unter Rubens' Namen, deſſen Maaſse ziemlich genau mit dem an Dudley Carleton zum Kauf angebotenen Werke übereinſtimmt. Dieſs ſcheint das ganz von Rubens übergangene Werk zu ſein, da es die ſchweren und dunklen Tinten von van Dijck's erſten Arbeiten weniger zeigt. Das Bild des Grafen von Listowel wird dann eine erſte Ausführung in kleinerem Maſsſtabe von einem Werke ſein, welches van Dijck nachher in gröſserem Maaſsverhältniſſe für ſeinen Meiſter wiederholte. Daſs davon mehr als ein Exemplar exiſtirte, ſehen wir ſchon aus den Stichen von Corn. Visscher und Nic. Rijckmans, welche zu bedeutende Abweichungen in den Hintergründen zeigen, als daſs ſie nach demſelben Original gezeichnet ſein könnten.

Ein anderer unzweifelhafter Beweis von van Dijck's Anweſenheit in Rubens' Atelier und von ſeiner Betheiligung an den Werken ſeines Lehrers finden wir in der Uebereinkunft, welche am 29. März 1620 zwiſchen Rubens und Pater Jacobus Tirinus, dem Prior des Profeſshauſes der Jeſuiten zu Antwerpen bezüglich der Deckengemälde in der Jeſuitenkirche daſelbſt abgeſchloſſen wurde. In dieſer Urkunde wird bedingt, daſs Rubens die Skizzen machen und ſie „durch van Dijck nebſt einigen anderen von ſeinen Schülern ſo im Groſsen ausführen und vollenden laſſen ſolle, als dieſs die Stücke ſelbſt und die Räumlichkeit, wo ſie eingeſetzt werden ſollten, erfordern würden.“ Van Dijcks Mitwirkung an den Deckenmalereien der Jeſuitenkirche erhellt auſser dieſer Urkunde noch deutlich aus den Kupfern, welche nach den nachmals verbrannten Gemälden geſtochen wurden. An dem hl. Michael den Lucifer niederſchmetternd zeigt einer der Engel die wohlbekannten Geſichtszüge, welche van Dijck öfters ſeinen jugendlichen Figuren gab und die auf nichts anderem beruhen, als auf ſeinem eigenen Bildniſs. In der Uebereinkunft mit Pater Tirinus wird noch weiter beſtimmt, daſs der Jeſuitenprior zu gelegener Zeit bei van Dijck ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gemälde für einen der vier Seitenaltäre derſelben Kirche beſtellen ſolle. Aus dieſem Aktenſtück erhellt unverkennbar, wen Rubens meinte, als er in dem Schreiben an Lord Dudley Carleton von dem „beſten ſeiner Schüler" ſprach.

Daſs van Dijck ſchon ſehr früh dieſe ſchmeichelhafte Bezeichnung verdiente, wird uns noch durch den Brief vom 17. Juli 1620 beſtätigt, welchen der engliſche Graf Thomas Arundel, ein groſser Kunſtgönner, durch ſeinen Geſchäftsträger auf dem Feſtlande erhielt und in welchem folgende merkwürdigen Sätze zu leſen ſind: „Van Dijck wohnt bei dem Herrn Rubens und ſeine Werke fangen an beinahe ebenſo hoch geſchätzt zu werden als die ſeines Lehrers. Er iſt ein Jüngling von etwa zwanzig Jahren und der Sohn ſehr reicher Eltern in dieſer Stadt, ſo daſs es ſchwer ſein wird ihn zu beſtimmen, dieſs Land zu verlaſſen; um ſo mehr, als er ſieht, welches Vermögen Rubens zuſammenbringt." Aus dieſen Worten geht hervor, daſs man in England damals bereits darauf bedacht war, den vielverſprechenden jungen Meiſter dahin zu locken. Dieſe Verſuche blieben nicht lange fruchtlos, denn am 25. November desſelben Jahres ſchrieb Toby Mathew, ein Unterhändler des Lord Dudley Carleton in Kunſtſachen, an den letzteren: „Euer Lordſchaft wird gehört haben, daſs van Dijck, Rubens berühmter Schüler,* nach England gegangen ſei und von dem Könige eine jährliche Penſion von 100 Pfund Sterling zuerkannt erhalten habe.

Es muſste während dieſes erſten Aufenthalts in England geweſen ſein, daſs van Dijck das Porträt des Königs Jakob I. in ſtehender Figur, welches ſich gegenwärtig zu Windſor befindet, malte. Am 26. Februar 1621 war er noch in England, da ihm damals von dem Könige die Summe von hundert Pfund als Belohnung für einen beſonderen Seiner Majeſtät geleiſteten Dienſt, wahrſcheinlich das Malen des genannten Porträts und anderer Werke, angewieſen wurde; zwölf Tage darauf aber erhielt er einen Paſs, um eine achtmonatliche Reiſe zu machen. Wir wiſſen nicht, wohin er ſich begab, aber wahrſcheinlich kehrte er nach Ablauf ſeiner Urlaubszeit an den Hof Jacob I. zurück; freilich abermals nicht für längere Dauer, denn als am 1. Dezember 1622 ſein Vater ſtarb, ſtand Antoon van Dijck an ſeinem Sterbebett und verſprach auf das Verlangen des Kranken, für die Dominicanerinen, welche während der Abweſenheit des Künſtlers deſſen Vater „gewiſſe Freundſchafts- und Anhänglichkeitsbeweiſe" gegeben hatten, ein Bild zu malen. Dieſes Gemälde iſt »Chriſtus am Kreuz« mit dem hl. Dominicus und der hl. Katharina von Siena, nun im Beſitz des Muſeums zu Antwerpen (Nr. 401), welches van Dijck erſt 1629 malte und den Kloſterfrauen ſchenkte. Die Dominicanerinen hatten ſich in Antwerpen am 8. April 1621 feſshaft gemacht; zwiſchen dieſem Tage und dem Tode ſeines Vaters war van Dijck nach der obigen Mittheilung abweſend geweſen, er brachte ſomit ſeinen Urlaub nicht in Antwerpen zu und kehrte wahrſcheinlich erſt auf die Nachricht von dem ihm bevorſtehenden Schlage aus England zurück. Im Jahre nach ſeines Vaters Tod ging er nach Italien.

Ehe wir ihm dahin folgen, dürfte es paſſend ſein, einen Blick auf die anderen uns bekannten Gemälde aus der erſten Periode ſeines Lebens zu werfen. Der Unterſchied, welcher zwiſchen den Werken aus den verſchiedenen Perioden von van Dijck's Laufbahn wahrzunehmen iſt, erſcheint ſehr groſs. Wir wollen verſuchen, die drei Manieren, welche er nacheinander annahm, und die man ſeine Rubens'ſche, ſeine italieniſche und ſeine engliſche nennen könnte, durch die Betrachtung der bezüglichen Schöpfungen jeder der drei Perioden ſeines Lebens näher zu begründen.

Während ſeines Aufenthaltes in Rubens' Haus empfing van Dijck mehr

* Allievo und nicht Allieno, wie Sainsbury abdruckt.

als irgend ein anderer Schüler desselben dessen Einfluss: verschiedene seiner ersten Gemälde sind blos Copien nach den Stücken seines Lehrers, einige andere tragen nicht minder deutlich die Spuren des empfangenen Unterrichts, bezeugen aber doch die eigenartige Auffassung des Schülers.

Einen überraschenden und bis jetzt zu sehr vernachlässigten Beitrag zur Geschichte von van Dijck's Entwicklung liefert uns der Catalog der Gemälde aus Rubens' Nachlass. Der Meister besass darunter von seinem Schüler: einen »Kaiser Karl V.« nach Tizian, einen »Jupiter bei Antiope,« einen »hl. Hieronymus mit einem Engel,« einen »grossen knieenden hl. Hieronymus,« eine »Gefangennehmung Christi,« einen »hl. Ambrosius,« einen »hl. Martin« und eine »Krönung Christi.« Diese acht Stücke sind fast alle erhalten und liefern uns genügende Bausteine um dem, was man früher über van Dijck und seine Werke schrieb, ein weiteres Capitel hinzuzufügen.

Der »Kaiser Karl V.« wird wohl eine Copie nach dem Gemälde von Tizian sein, das in dem Cataloge der nachgelassenen Gemälde des Rubens unter Nr. 5 vorkömmt und das sich gegenwärtig in der Gallerie zu Florenz (Nr. 1128) befindet.

Der »hl. Ambrosius« ist eine stark verfärbte und wenig bedeutende Copie nach Rubens' meisterhaftem Gemälde, welches den Kaiser Theodosius darstellt, dem der Bischof von Mailand den Eintritt in die Kirche verweigert. Das Original befindet sich im Belvedere zu Wien, die van Dijck'sche Copie in der National-Gallerie zu London (Nr. 50).

»Jupiter und Antiope,« oder wie das Bild im englischen Catalog genannt wird, eine »Nackte Venus mit einem Satyr,« befand sich zu Anfang dieses Jahrhunderts im Museum zu Düsseldorf und wurde von da nach München gebracht, wo es sich nach längerer Versetzung nach Schleisheim neuerdings wieder befindet (Nr. 1450). Der Graf von Coventry besitzt davon eine Wiederholung. Antiope erscheint lieblich und weich von Gestalt aber blass im Ton, der Satyr wie der Hintergrund sind dunkel gehalten. Verräth der weibliche Körper deutlich die Rubens'sche Schule, so der männliche die Eigenart van Dijck's, in beiden Figuren aber würde van Dijck später mehr Wärme in Farbe und Licht entwickelt haben.

Der »grosse hl. Hieronymus« hängt im Museum zu Dresden (Nr. 982) unmittelbar neben dem hl. Hieronymus von Rubens, nach welchem es gemalt ist. Van Dijck's Bild übertrifft das seines Lehrers durch die kraftvolle über die Fleischtheile ausgegossene Gluth und durch den porösen Ton, der über dem ganzen Bilde liegt. Aber der Schüler verfällt in Uebertreibung der Eigenthümlichkeiten seines Meisters. Um der Haut des Einsiedlers einen glühenden Ton zu geben, legt er sie in krause Falten und lässt in den tiefen Furchen glühendes Licht und tiefe Schatten spielen, so dass sich die Kraft in Derbheit verwandelt. Dieselbe Uebertreibung beobachten wir in dem »Satyrstück« im Brüsseler Museum (Nr. 187). Unflätig betrunken taumelt Silenus, halb Mensch halb Thier, heran; seine Gestalt hebt sich glühend ab von den schweren schwarzen Schatten und der feuerrothen Draperie neben ihm. Rubens' sprudelnde Lebenslust ist hier in Gemeinheit und seine Breite in Grobheit ausgeartet. Dies gilt ebenfalls von dem »Martyrium des hl. Petrus« in demselben Museum (Nr. 188), ein Werk, welches durch seine Wüstheit widerwärtig wird. Diese beiden Werke stammen unzweifelhaft aus des Meisters Lehrjahren. Graf Spencer und Herr Matthew Anderson besitzen noch andere Wiederholungen des »hl. Hieronymus«. Waagen bemerkt zu jener des letzteren, dass sie aus van Dijck's erster Zeit stamme und augenscheinlich Rubens verwandt sei.

Drei von den Gemälden, welche Rubens von van Dijck besass, wurden

vom König von Spanien angekauft, (nun im Museum zu Madrid Nr. 1318, 1319, 1335): der »hl. Hieronymus mit dem Engel« um 500 Gulden, die »Dornenkrönung« um 1000, und die »Gefangennehmung Christi« um 1200 Gulden. Der hl. Hieronymus ist ein ziemlich unbedeutendes Stück, die beiden anderen sind viel belangreicher. Die »Dornenkrönung« ist, was die Composition betrifft, ganz unter Rubens' Einfluss entstanden, steht jedoch in der Farbe den Werken des Meisters weit nach. Van Dijck wiederholte denselben Gegenstand noch einmal in dem Gemälde des Berliner Museums (Nr. 770), das durch den meisterhaften Stich von Schelte a Bolswert weltberühmt geworden ist. Christus sitzt in Mitte einer Schaar von Henkern, ein niedergekauerter Soldat rechts bietet ihm ein Schilfrohr an, ein geharnischter Ritter setzt ihm die Dornenkrone auf, links schlägt ihm ein Scherge ins Angesicht. Auf dem Berliner Exemplar brachte van Dijck links noch einen in eine Thierhaut gehüllten Kriegshauptmann an, und einen Knappen, der grösstentheils im Rahmen verborgen ist, so dass das Madrider Stück sechs, das Berliner acht Figuren enthält. Beide Tafeln fallen durch das Rubensartige auf, obgleich unter Rubens' Werken diese Composition nicht vorkömmt. Hier, wie im hl. Hieronymus ist Alles mehr auf Kraft als auf Eleganz berechnet; sie sind breit gemalt, die Gestalten von nahezu riesenhafter Muskelbildung, der Hintergrund wie der Gesammtton sind dunkel, wogegen das Nackte warm hervortritt. Das berlinische Exemplar ist unzweifelhaft nach dem Madrider gemalt und übertrifft auch das letztere in der Ausführung, beide stammen jedoch sicher aus der Zeit vor van Dijcks italienischer Reise.

Wie in der »Kreuztragung« in der Dominicanerkirche zu Antwerpen, so finden wir auch in der »Dornenkrönung« die Absicht, den misshandelten und von Beleidigern umdrängten Erlöser mit sympathischem Ausdrucke wehmüthiger Hinnahme des Hohnes darzustellen. Noch wirksamer äussert sich diese Neigung van Dijck's, Mitleiden zu erregen, in dem dritten Gemälde aus dem Museum von Madrid, der »Gefangennehmung Christi.« Die ältesten Biographen van Dijck's gedenken der Ueberlieferung, dass unser Meister dies Stück im Augenblick seiner Abreise nach Italien dem Rubens schenkte, und das Vorhandensein des Bildes in Rubens' Nachlasse macht diese Notiz nicht unwahrscheinlich. Die Scene am Oelberg ist in dem gewöhnlichen Momente gegeben. Der Verräther ist im Begriffe, seinen Herrn zu küssen: die Trabanten laufen herbei und strecken die Hände aus um ihn zu misshandeln und öffnen den Mund um ihn zu beleidigen. Der rothe Fackelschein, der die Scene erhellt, lässt auf der dunklen Luft ihre grinsenden Züge abstossend und gespenstisch erscheinen. Im Gegensatz gegen die den Herrn umringenden, vor Wuth stampfenden und von boshafter Freude knirschenden Schergen und Verfolger steht ihr Opfer reinen und erhabenen Geistes, schön und zart von Gestalt, in stiller Kümmernis sie anblickend, wortlos, ohne Zeichen des Grolls, aber das Haupt auf die Brust gesenkt, während auf dem langen matten Blick der tiefste Schmerz über den Verrath seines Jüngers zu lesen ist. Das Bild ist, durch die nächtliche Scene mit Fackelbeleuchtung bedingt, noch dunkler im Ton als das vorher beschriebene. Die Herren Methuen und Douglas besassen 1831 eine Wiederholung von der »Gefangennehmung Christi;« bezüglich des ersteren Exemplars erklärt Waagen, dass es das Gegenstück zur Dornenkrönung im Museum zu Berlin zu sein scheint.

Von dem letzten van Dijck'schen Werk aus Rubens' Nachlasse, dem »hl. Martinus« hört man nach der Meldung in jenem Cataloge nichts mehr. Doch glauben wir darum nicht, dass es verloren gegangen sei. Unsere auf den Vergleich der van Dijck'schen frühesten Werke gegründete Ueberzeugung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist vielmehr, dass jener »hl. Martinus,« den die Königin von England in Windsor-Castle besitzt, und welchen man bis jetzt dem Rubens zuschrieb, jenes van Dijck'sche Werk aus Rubens' Nachlasse sei. Es hat den breiten Vortrag der Werke von van Dijck's Lehrjahren, wie auch seine kräftigen aber rauhen Effekte, und besitzt sonach viel Uebereinstimmung mit der Dornenkrönung in Berlin. Ausserdem zeigt es Tongegensätze, Zeichenfehler und Häslichkeiten, wie sie sich Rubens nie erlaubt hat. Waagen's erster Eindruck als er das Werk sah war auch, dass es von van Dijck und aus seinen früheſten Jahren sei. Dieser erste Eindruck war unseres Bedünkens der richtige, und leider liess er sich später bestimmen, Smith beizupflichten, der es für eine gemeinschaftliche Arbeit von Rubens und van Dijck hielt.

Van Dijck wiederholte seinen »hl. Martinus« in dem berühmten Altarstück von Saventhem, liess aber hier aus der ursprünglichen Composition zwei Figuren weg. Wenn wir jedoch selbst die Dornenkrönung in Berlin als vor der italienischen Reise gemalt angenommen haben, so wird dies von dem hl. Martinus von Saventhem mit Unrecht behauptet, da es unserer Ansicht nach unbestreitbar ist, dass der letztere erst nach van Dijck's Rückkehr aus dem Süden hergestellt wurde. Es stellt den Heiligen als einen jugendlichen Kriegsmann auf einem Schimmel reitend dar, mädchenhaft lieb von Angesicht mit langen welligen Locken; halbumgewendet auf seinem Pferd mit dem Schwert seinen rothen Mantel zertheilend, der noch auf der Schulter haftet. Hinter ihm sitzen zwei Bettler, der eine mit dem nackten braunen Rücken das abgeschnittene Mantelstück an sich ziehend, der andere im graubraunen Gewand wie es scheint auf anderes Almosen harrend; zur Linken sieht man ein paar Figuren im Halbton. Der Himmel ist hellblau mit lichten silberartigen Wolken besät; ein Säulenbau, an welchem sich ein Rankengewächs emporschlingt, schliesst mit seinen dunklen Tinten das Bild an der rechten Seite ab. Die Composition ist ganz dieselbe wie an dem hl. Martin zu Windsor, und der Unterschied zwischen beiden Werken besteht in dieser Beziehung nur darin, dass in Windsor zu den beiden Bettlern noch eine aufrechtstehende Frau mit einem Kinde im Arm hinzugefügt ist. Auch die Wahl der Farben ist dieselbe, sehr verschieden aber ist die Behandlung und Malweise. Im Saventhem'schen Bild ist Alles lebendig und lachend: das Blühende von St. Martins Angesicht, das glänzende Roth seines Mantels, die lichte Färbung seines Pferdes, der helle Himmel und die warme Gluth des nackten Bettlers macht auf uns den Eindruck von Frische und Anmuth. Die Ausführung ist überdiess äusserst sorgfältig, die Pinselführung geschickt und verarbeitet im schroffsten Gegensatz gegen van Dijck's derbe Arbeiten aus dem Brüssel'schen Museum und gegen Rubens' breiten Strich.

An das Saventhemer Gemälde knüpft sich, wie bekannt, ein kleiner Roman. Als nemlich van Dijck nach Italien reiste sei er durch Saventhem gekommen, habe da ein allerliebstes Bauernmädchen gefunden und sich stracks in sie verliebt. Er sei daher dort geblieben und hätte das Ziel seiner Reise ganz aus dem Auge verloren, wenn nicht Rubens als er davon vernommen in das brabantische Dorf geeilt wäre, um seinem verliebten Schüler tüchtig den Text zu lesen und ihn zu bestimmen seinen Weg fortzusetzen. So lautet die Sage. Unsere Anekdotenmacher kramen ja meistens Märchen aus, aber ihre Erzählungen stimmen doch oft mit dem wirklichen Charakter ihrer Helden überein. Wenn sie also z. B. van Dijck sofort als er den ersten Schritt in die Welt setzte sich sterblich verlieben lassen, so war es weil die Verliebtheit in seinem Charakter lag. Er war verliebt in Saventhem wie er es in Antwerpen gewesen und wie er es in London nicht weniger sein sollte. Doch diese Anekdote

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beruht nicht blos auf einer Charaktereigenthümlichkeit van Dijck's, sondern auch auf einer wirklichen Begebenheit seines Lebens.

Aber sie verhielt sich thatsächlich etwas anders. Von 1591 bis 1634 wohnte in Saventheim ein Edelmann Namens Marten van Ophem,* welcher der erste Landvogt jenes Gebietes war. Unter seinen acht Kindern war das siebente eine Tochter, Isabella oder Elisabeth genannt. Ein Schriftsteller jener Zeit bezeugt, dass van Dijck in ein Mädchen von Saventhem verliebt war und ihr einen Heiratsantrag machte, aber abgewiesen wurde. Ein Neffe jener Ophem bezeugte vor dem Notar, dass van Dijck seine Tante Isabella 1629 zur Ehe verlangt habe und dass er zur Erinnerung an seine Geliebte, bei deren Eltern er „Speise und Trank hatte, ein St. Martin vorstellendes Gemälde stiften wollte." Auf dem linken Seitenschiffaltar der Kirche von Saventhem stand van Dijck's »Familie Mariä,« auf dem rechtseitigen befindet sich der »hl. Martinus.« Nach der Tradition war Maria das Porträt Isabellens von Ophem, und der hl. Martin jenes van Dijck's. Die »hl. Familie« wurde von den Franzosen während der Invasion von 1672 mitgenommen und verschwand spurlos; der »hl. Martinus« wurde damals geflüchtet und nachher wieder an seinen Platz gestellt. Zweimal versuchte die Obrigkeit von Saventhem in späteren Tagen das Kunstwerk zu verkaufen, aber jedesmal erhoben sich die Dorfbewohner nachdrücklichst dagegen und so blieb das Gemälde bis jetzt eine Zierde ihrer Kirche wie des Landes.

Mit alldem wissen wir noch nicht besonders viel über den Ursprung jenes »Martinus.« Dass der Heilige nicht das Porträt des Künstlers, ist auf den ersten Blick zu sehen und dadurch wird wahrscheinlich, dass van Dijck das Bild nicht als Andenken für seine Geliebte malte. Wenn wir eine Vermuthung aufzustellen wagen wollen, so dürften wir uns die Sache folgendermassen vorstellen: Van Dijck wurde 1629, wie der Neffe der Isabella van Ophem bezeugt, nach Saventhem berufen, um für Martin van Ophem, den damaligen Landvogt, einen vermöglichen Mann, ein Bild zu malen, das den hl. Kirchenpatron und zugleich den Gönner vorstellen sollte. Er malte das Bild in Antwerpen und kam nach Saventhem um es aufzustellen, verblieb im Hause des Landvogts, machte die Bekanntschaft mit der Tochter, verliebte sich natürlich in sie, malte sie als Maria in eine hl. Familie, die er der Kirche schenkte, hielt um ihre Hand an und wurde abgewiesen, weil Isabella zu jung war oder aus irgend welchen anderen Gründen. Nach dieser Auffassung würde daher der »hl. Martin« nicht vor, sondern nach van Dijck's italienischer Reise gemalt sein. Unsere Vermuthung stützt sich vorerst darauf, dass der glaubwürdigste Zeuge in dieser Sache das Jahr 1629 als dasjenige des Aufenthalts van Dijck's in Saventhem angiebt. Würde man weiterhin auf Grund der unbelegten Ueberlieferung das Jahr 1621 als das der Vollendung jenes Gemäldes annehmen, so müsste man die Geburt Isabellens spätestens in das Jahr 1604 setzen, und sie, da sie erst 1701 starb, 97 Jahre alt werden lassen. Endlich möchten wir unsere Annahme noch und zwar ganz besonders darauf stützen, dass das Gemälde von Saventhem unwidersprechlich in die beste Zeit des Meisters und nicht in seine ersten Jahre gehört. Er benutzte dazu die Composition, die er früher in Rubens' Atelier herstellte, führte sie aber in der Weise aus, wie er sie sich in der Zwischenzeit angeeignet hatte. — Woltmann erwähnt in seiner Beschreibung der kaiserlichen Burg zu Prag noch eine kleinere Wieder-

* L. Galesloot, Renseignements concernant l'amie d'Antoine van Dijck à Saventhem (Annales de l'Académie d'archéologie. T. XX. et XXII. Anvers.)



Bildnifs des van Dijck. Nach einem Stich von ihm felbft.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

holung des »hl. Martin« von van Dijck. Dieſes Bild, welches der genannte Gewährsmann unter die Schöpfungen des Meiſters aus ſeinen früheren Jahren rechnet, befindet ſich jetzt zu Wien.

Wie in ſeinen Hiſtorienbildern übertrieb van Dijck auch in den Bildniſſen aus ſeiner früheſten Zeit die Breite des Rubens. Die Belege hiefür ſind eben nicht zahlreich; wir glauben jedoch in einem Porträt im Beſitz des Herrn Alfons della Faille zu Antwerpen eines der Werke zu finden, die van Dijck vor ſeiner italieniſchen Reiſe ausführte. Es iſt ein Mann mit ſchwarzem Kleid und weiſsem Kragen, in einem Seſſel ſitzend und ein gefaltetes Papier in der Hand haltend. Sein Scheitel iſt kahl, das Haar an den Schläfen und der Bart ſind grau. Das ſchwarze Tuch hat bereits die bläuliche durchſichtige Färbung, die van Dijck eigen iſt; der Kragen iſt ſcharf weiſs und dick paſtirt, das Geſicht braunroth mit weiſsen Lichtern auf der Stirne. Das ganze Bild iſt breit gemalt und mit ſteifer Farbe übergangen und erhält dadurch eine Freiheit und Fülle von Kraft, wie wir ſie ſpäter weder in ſeinen Porträts noch in ſeinen Hiſtorienbildern wiederfinden.

Aus dem Studium der erſten Werke van Dijck's ergibt ſich deutlich, daſs er damit begann, ſeinem Meiſter zunächſt die ſchrankenloſe Kraft der Formen und Töne abzuſehen; er fühlte, daſs es ihm an Muskelkraft fehlte und wollte durch die Nachahmung erſetzen, was ihm die Natur vorenthalten hatte. Ein eitler Verſuch, den er glücklicherweiſe bald wieder aufgab. Was er von des Meiſters Unterricht behielt, war die Lebendigkeit ſeiner Bewegungen und die geſunde Gluth ſeines Fleiſches, die wir in den beſten Werken ſeines übrigen Lebens zu bewundern haben werden. Aber ſelbſt unter ſeinen erſten Werken könnten wir verſchiedene aufzählen, die in ihrer ſich an den Lehrer anſchlieſsenden Richtung eine wirkliche Meiſterſchaft zeigen. Van Dijck ging nicht als ein ungeübter Schüler nach Italien, ſondern als ein Künſtler, der bereits Proben eines ungewöhnlichen Talentes gegeben. Und hätte er in ſeiner vierundzwanzigjährigen Lebenszeit nur das eben aufgeführte Dutzend groſser Gemälde geſchaffen, ſo würde ſeine frühzeitige Entwicklung noch immer als eine überraſchende Erſcheinung in der Geſchichte der Kunſt gelten müſſen.

Man muſs es auch als einen ſprechenden Beweis von Rubens' Hochſchätzung für van Dijck betrachten, daſs der Lehrer ſo viele Werke ſeines Schülers in ſeine reiche Sammlung aufnahm und bewahrte. Ohne Zweifel war es auch der Rath des Rubens, der van Dijck zur Reiſe nach Italien, und zur Verfolgung desſelben Weges, den früher der Lehrer ſelbſt eingeſchlagen, beſtimmte.

Als van Dijck 1623 die Alpen überſtiegen hatte, begab er ſich zunächſt nach Venedig, wohin er durch das Colorit Tizians und Veroneſe's gelockt ward. Er copirte deren ſchönſte Stücke, beſonders aber Köpfe und Porträts. Da während dieſer Studien ſeine Geldmittel verſiegten, ſah er ſich gezwungen, nach Genua zu gehen, wo ſeine Leichtigkeit im Porträtmalen ſeine Börſe aufs neue füllte. In dieſer Stadt fand er die beſte Aufnahme und jedesmal, ſo oft er auf ſeinen mannigfachen Reiſen durch Italien ſich in Genua aufhielt, wurde er wie in ſeinem Vaterlande empfangen. Rom war jedoch ſein Ziel, welchem er ſich auch baldigſt zuwandte. Der Cardinal Bentivoglio, der als Nuntius zu Brüſſel gelebt hatte, bekannt als der Verfaſſer einer viel geleſenen Geſchichte der Kriege der Niederlande gegen Spanien, nahm ihn bei ſich auf, und ſchon 1623 malte van Dijck in Rom jenes Bildniſs dieſes ſeines Gönners, welches ſich jetzt in Palazzo Pitti zu Florenz befindet. Ebenfalls in Rom malte er auch die Porträts des perſiſchen Geſandten Robert Shirley und der Frau desſelben in orientaliſchem Coſtüm.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Van Dijck traf in Italien seinen alten Genossen Jan Brueghel den Jüngeren, und unterhielt mit ihm die in ihrer Geburtsstadt angeknüpften Beziehungen von Freundschaft und Vertraulichkeit. In Rom machte er die Bekanntschaft mit den Gebrüdern LUCAS und CORNELIUS DE WAEL, zwei Antwerpen'schen Malern, deren Doppelbildniss von seiner Hand das Museum auf dem Capitol (Nr. 106) noch besitzt. Dort fand er auch eine Anzahl anderer niederländischer Maler, welche das lustige Leben führten, woran die Kunstlandsmannschaft dort gewohnt war. Sobald ein neuer Kunstgenosse aus dem Vaterlande angekommen war, musste er als Mitglied in den Kreis eingeführt und mit einem Beinamen wiedergetauft werden, unter welchem er dann gang und gäbe blieb. Diese Festivität fand in einer Schenke statt und verlief natürlich nicht bei trockener Kehle. Van Dijck hatte etwas an sich, welches ihn lärmenden Schwelgereien und grobem Unwesen abgeneigt machte. Vornehm von Natur und fein in seiner ganzen Erscheinung, die trotz seinem etwas kleinen Wuchs schön zu nennen war, liebte er es, wie Bellori sagt, durch Manieren und Kleider zu glänzen, und sich „durch Federn auf dem Hute, durch goldene Ketten auf der Brust und durch ein Gefolge von Dienern zu unterscheiden, weshalb man ihn den Malerariſtokraten nannte." Für diesen Antwerpener schien der Zuname „Sinjoor" speziell erfunden zu sein. War er aber etwas prunkliebend, so war er auch in seinem ganzen Wesen und Treiben ein gebildeter und höfischer Mann.

Er war es in Rom und blieb es immer. Wenn wir eines seiner geätzten oder gemalten Selbstbildnisse betrachten, wie z. B. das im Louvre (Nr. 152), so ist das erste Wort, welches wir ausrufen: „ein feiner Kopf." Er ist fein durch die Zartheit wie durch die untadelige Schönheit der Züge. In der hohen spiegelglatten Stirne, in den mandelförmigen braunen Augen, in der langen regelmässigen Nase, dem von hellem Schnur- uud Kinnbart umsäumten feingeschnittenen Mund, dem lichtbraunen zurückgekämmten und in eleganter Unordnung glegten Lockenkaar, kurz in allen Linien wie in dem Blick und selbst in der matten Gesichtsfarbe liegt etwas Vornehmes. Hals und Lippen allein sind schwer und verrathen Jemand, der wohl drei Schwestern im Nonnenconvent haben, aber nicht wohl selbst im Kloster leben könnte, keinen Mann für einen Einsiedler, selbst keinen für einen Ehemann geeignet. Diese so ausgezeichnete Gestalt sprüht von Geist und von kecker Lebenslust, sie ist ein Licht das schnell aufflammt, aber auch bald durch Mangel an Brennstoff verlöscht. In dem grünen Wams, welches elegant auf der Brust offensteht und das schneeige Hemd durchblicken lässt, sieht man die Eitelkeit des schönen Künstlers.

In diesem Porträt ist sein Schaffen und sein Leben zu lesen. Man begreift, wenn man es sieht, dass er sich durch die lustige Bande in Rom nicht zum Genossen taufen lassen wollte, und wenn man auch an diesem junkerhaften Dünkel gerade keinen Geschmack findet, so muss man doch bekennen, dass es in seiner Natur lag sich so zu gebahren. Es braucht nicht versichert zu werden, dass die niederländischen Maler in Rom ihm seinen Hochmuth nicht wenig verübelten, so dass Bellori's Notiz ganz glaublich ist, sie hätten gesucht nicht blos sein Wesen, sondern auch seine Kunst in Misskredit zu bringen. Van Dijck, der nach Rom gekommen war, um sein Talent zu zeigen und nicht blos um zu studiren, war durch die unfreundliche Behandlung seiner Landsleute so sehr berührt, dass er nach Genua zurückkehrte, wo er die hervorragendsten Mitglieder des dortigen Adels porträtirte und für die Familien der Balbi, Spinola, Pallavicini, Brignole-Sale und anderer Bildnisse zu Dutzenden schuf. Von Genua ging er nach Sicilien, wo er die Porträts des damaligen Vicekönigs Thomas von Savoyen und seiner Kinder malte, jedoch der ausbrechenden Pest wegen nur kurze Zeit blieb, das für die Rosenkranzbruderschaft daselbst begonnene Bild mit sich nehmend, um es in Genua zu vollenden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



P. P. RUBENS, DIE KREUZABNAHME.

Unser Lieben Frauenkirche zu Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Van Dijck traf in Italien seinen alten Genossen Jan Brueghel den Jüngeren, und unterhielt mit ihm die in ihrer Geburtsstadt angeknüpften Beziehungen von Freundschaft und Vertraulichkeit. In Rom machte er die Bekanntschaft mit den Gebrüdern LUCAS und CORNELIUS DE WAEL, zwei Antwerpen'schen Malern, deren Doppelbildnisse von seiner Hand das Museum auf dem Capitol (Nr. 106) noch besitzt. Dort fand er auch eine Anzahl anderer niederländischer Maler, welche das lustige Leben führten, woran die Künstlandsmannschaft dort gewohnt war. Sobald ein neuer Kunstgenosse aus dem Vaterlande angekommen war, musste er als Mitglied in den Kreis eingeführt und mit einem Beinamen wiedergetauft werden, unter welchem er dann ging und gäbe blieb. Diese Festivität fand in einer Schenke statt und verlief natürlich nicht bei trockener Kehle. Van Dijck hatte etwas an sich, welches ihn lärmenden Schwelgereien und grobem Unwesen abgeneigt machte. Vornehm von Natur und fein in seiner ganzen Erscheinung, die trotz seinem etwas kleinen Wuchs schön zu nennen war, liebte er es, wie Bellori sagt, durch Manieren und Kleider zu glänzen, und sich „durch Federn auf dem Hute, durch goldene Ketten auf der Brust und durch ein Gefolge von Dienern zu unterscheiden, weshalb man ihn den Malerariſtokraten nannte." Für diesen Antwerpener schien der Zuname „Sinjoor" speziell erfunden zu sein. War er aber etwas prunkliebend, so war er auch in seinem ganzen Wesen und Treiben ein gebildeter und höfischer Mann.

Er war es in Rom und blieb es immer. Wenn wir eines seiner geätzten oder gemalten Selbstbildnisse betrachten, wie z. B. das im Louvre (Nr. 152), so ist das erste Wort, welches wir ausrufen: „ein feiner Kopf." Er ist fein durch die Zartheit wie durch die untadelige Schönheit der Züge. In der hohen spiegelglatten Stirne, in den mandelförmigen braunen Augen, in der langen regelmässigen Nase, dem von hellem Schnur- und Kinnbart umsäumten feingeschnittenen Mund, dem lichtbraunen zurückgekämmten und in eleganter Unordnung gelegten Lockenhaar, kurz in allen Linien wie in dem Blick und selbst in der matten Gesichtsfarbe liegt etwas Vornehmes. Hals und Lippen allein sind schwer und verrathen Jemand, der wohl drei Schwestern im Nonnenconvent haben, aber nicht wohl selbst im Kloster leben könnte, keinen Mann für einen Einsiedler, selbst keinen für einen Ehemann geeignet. Diese so ausgezeichnete Gestalt sprüht von Geist und von kecker Lebensluft, sie ist ein Licht das schnell aufflammt, aber auch bald durch Mangel an Brennstoff verlöscht. In dem grünen Wams, welches elegant auf der Brust offensteht und das schneeige Hemd durchblicken lässt, sieht man die Eitelkeit des schönen Künstlers.

In diesem Porträt ist sein Schaffen und sein Leben zu lesen. Man begreift, wenn man es sieht, dass er sich durch die lustige Bande in Rom nicht zum Genossen [illegible] wollte, und wenn man auch an diesem junkerhaften [illegible] Geschmack findet, so muss man doch bekennen, dass es [illegible] sich so zu gebahren. Es braucht nicht versichert zu [illegible] niederländischen Maler in Rom ihm seinen Hochmuth nicht [illegible], so dass Bellori's Notiz ganz glaublich ist, sie hätten gelebt [illegible] sein Wesen, sondern auch seine Kunst in Misskredit zu bringen. Van Dijck, der nach Rom gekommen war, um sein Talent zu zeigen und nicht blos um zu studiren, war durch die unfreundliche Behandlung seiner Landsleute so sehr berührt, dass er nach [illegible] zurückkehrte, wo er die hervorragendsten Mitglieder des dortigen Adels porträtirte und für die Familien der Balbi, Spinola, Pallavicini, Brignole-Sale und anderer Bildnisse zu Dutzenden schuf. Von Genua ging er nach Sicilien, wo er die Porträts des damaligen Vicekönigs Thomas von Savoyen und seiner Kinder malte, jedoch der ausbrechenden Pest wegen nur kurze Zeit blieb, das für die Rosenkranzbruderschaft daselbst begonnene Bild mit sich nehmend, um es in Genua zu vollenden.



P. P. RUBENS, DIE KREUZABNAHME.

Unser Lieben Frauenkirche zu Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ein Zeugniſs von der Sorgfalt, mit welcher er die italieniſchen Meiſter ſtudirte, liefern uns ſeine im Beſitz des Herrn Ellis befindlichen Zeichenbücher.* In dieſen befinden ſich ungefähr 150 Detailſkizzen nach Gemälden van Giorgione, Veronese, Raphael, Parmigiano, Giulio Romano, gröſstentheils aber von ſeinem Lieblingsmeiſter Tizian. Die Umwandlung, welche bei van Dijck während ſeines Aufenthaltes in Italien und in Folge ſeiner Studien nach den ſüdlichen Meiſtern ſich vollzog, war ſo vollſtändig als möglich. Der Idealismus der italieniſchen Schule lieſs ihn ganz von der ſtofflichen kraftvollen Auffaſſung des Rubens, welche er früher zu erreichen geſtrebt oder ſogar übertrieben hatte, abkommen. Nicht geringer war die Wirkung welche Farbe und Licht der fremden Meiſter auf ihn ausübten. Tizian machte den tiefſten Eindruck auf ihn. De la Serre erzählt, daſs van Dijck, als Maria von Medici mit dem Berichterſtatter einen Beſuch bei dem Maler machte, ihnen ein ganzes Cabinet von Meiſterwerken Tizians zeigte. Dieſe werden wohl Copien geweſen ſein, aber ſie beweiſen doch genugſam die Hochachtung des jungen Malers für den Meiſter, welchem er nachſtrebte. Die warmen goldenen Töne, die wir in den Porträts ſeiner beſten Zeit und in verſchiedenen ſeiner Madonnen finden, ſind Erinnerungen an die Farbe und an das Licht des groſsen Venetianers. Es würden noch andere italieniſche Maler aufzuzählen ſein, denen van Dijck mehr oder weniger zu Dank verpflichtet war; es genüge jedoch zu bemerken, daſs Rubens zwar ſeine erſten Schritte leitete, daſs ihm aber die Italiener das Feld wieſen, auf welchem er ſeine reichſten Lorbeeren erntete. Van Dijck ſcheint für die Eindrücke anderer Künſtler leicht empfänglich geweſen zu ſein, doch iſt der Uebergang zu ſeiner zweiten Richtung nicht dieſer Empfänglichkeit allein zuzuſchreiben. Die italieniſche Kunſt in ihrer idealen Richtung und gemäſsigten Farbe ſtimmt ganz überein mit der feinen, dichteriſchen zarten Art van Dijck's, welcher auf Rubens' groſsartige Schöpfungen zwar dauernd voll Ehrfurcht blickte, aber ſie nach ſeinem Aufenthalte im Süden eher umbildete als weiter verfolgte.

Die Umwandlung von van Dijck's Art vollzog ſich jedoch nicht auf einen Schlag. Es iſt ſogar ein ſehr merklicher Unterſchied unter den von ihm in Italien gemalten Bildniſſen, und würde man alle dieſe Stücke zu datiren vermögen, ſo könnte man Schritt für Schritt verfolgen, wie der Meiſter allmälig ſeine Richtung modificirte. Führen wir uns nun die hervorragendſten von den Werken vor, die man noch in Italien von ihm trifft.

Den weitaus gröſsten Theil davon beſitzt Genua. In Palazzo Reale finden wir eine Dame in ganzer Figur, in Palazzo Roſso das lebensgroſse »Reiterbildniſs des Marchese Giulio Brignole Sale«, das Porträt der »Marchesa Geronima Brignole Sale mit Tochter« und jenes der »Marchesa Paolina Adorno-Brignole Sale«, ferner einen ſogenannten »Prinz von Oranien«, einen »Vater mit Sohn« und das lebensgroſse Bildniſs von »Galeazzo Alessi«; in Palazzo Spinola ein Reiterbildniſs und zwei Bruſtbilder, beim Marchese Francesco Spinola einen »Knaben mit einem Hunde«, in Palazzo Cataneo eine »Dame mit einem Neger«, eine »Gruppe von zwei Kindern«, vier männliche und zwei weibliche Bildniſse; in Palazzo Balbi auſser einem männlichen und einem weiblichen Bildniſs das »Reiterbild des Francesco Maria Balbi«; in Palazzo Durazzo das Porträt eines »Kindes mit einem Fisch«, ein anderes mit einem Affen, eine »Gruppe von zwei Knaben und einem Mädchen«, und eine »Dame mit zwei Kindern«. Die ſchönſten

* Smith, Catalogue raisonné etc. T. III. p. 21. Derſelbe Autor berichtet in ſeinem neun Jahre ſpäter gedruckten IX. Theil von einem ähnlichen Studienbuch von van Dijck in der Bibliothek des Herzogs von Devonſhire. Waagen ſah keines von beiden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von diesen Stücken sind jene in Palazzo Rosso und Palazzo Durazzo. Der »Marchese Giulio Brignole Sale« reitet, den Hut in der ausgestreckten Hand haltend als grüsste er das Publicum, gerade heraus gegen den Beschauer so dass man Mann und Pferd ganz von vorne sieht. In Haltung und Bewegung von Ross und Reiter erkennt man die elegante Leichtigkeit und Kühnheit von van Dijcks Bewegung bereits in voller Entwicklung. Die »Marchesa Paolina Adorno« ist eine von den liebenswürdigsten Gestalten, die man nur träumen kann: der feine Kopf, das schwellende Fleisch, die leichte und doch stolze Haltung, das reiche und gut getragene Gewand, alles verbindet sich zu verführerischer Anziehungskraft. In Palazzo Durazzo sind besonders die Kinderporträts bewundernswürdig. Der »Knabe mit dem Affen« trägt ein weisses Kleid und eine goldene Kette und lehnt sich gegen einen rothen Stuhl, auf welchem ein Papagei sitzt, am Boden liegen Früchte und ein Affe sitzt daneben. Das Kind geht von einer dunklen Wand ab und zeigt in seinem Angesichte etwas von jener goldenen Sonnigkeit, die des Meisters spätere Werke so zauberhaft schön macht. Die drei Kinder, welche man die »Familie des Königs von England« getauft hat, obgleich die Familienwappen der Spinola und der Pallavicini beigemalt sind, dürfen wohl mit den wirklichen Kindern Karl I., einem von van Dijck's Meisterwerken, verglichen werden. Erreichen sie auch an Schönheit von Licht und Farbe die letzteren nicht, so besitzen sie doch bereits die graziöse und vornehme Haltung der genannten Prinzen. Eines von den genuesischen Bildnissen van Dijck's, »Marchesa Balbi« genannt, befindet sich in Dorchester House, der fürstlichen Behausung des Herrn Holford in London. Es ist ausgezeichnet erhalten und vielleicht das Beste, was der Meister in Italien geschaffen.

Trotz allem Gesagten und allem Rühmenswerthen stehen doch die genuesischen Porträts unzweifelhaft und zwar weit unter den Werken von van Dijck's Blüthezeit, welche in die Periode nach seiner Rückkehr in die Heimat fällt. Den Glanz und das Licht, die Weichheit der Malerei und das volle höhere Leben, wie er sie damals seinen Gestalten verlieh, besitzen seine italienischen Werke noch nicht. Die genuesischen Bilder sind im Ganzen zu dunkel. Anstatt seine Figuren mit Licht und Luft zu umgeben, greift er hier um sie heraustreten und weicher erscheinen zu lassen meistens zu dem Auskunftsmittel, sie gegen einen sehr dunklen Hintergrund zu setzen, sie in sehr dunkles Gewand zu kleiden und das Licht blos auf Kopf und Hände fallen zu lassen. Er erlangt so seine Effecte auf Kosten der Wahrheit und der Harmonie: seine Menschen die weder Licht noch Luft um sich haben, sitzen im Hintergrund und in den Draperien fest. Was aber alle diese Bildnisse vom ersten bis zum letzten auszeichnet, das ist die Vornehmheit der Erscheinung und Haltung, welche er ihnen zu verleihen weiss. Möglich, dass alle diese Nobili nicht so adelig ausgesehen haben, als van Dijck sie malte, aber wir wissen, dass das Veredeln in seiner Art lag und begreifen, wie in Genua dieser Zug seines Kunstcharakters sprosste und Blüthen trieb. Unter Rubens' Leitung war er schlicht und recht der Dolmetsch der Wahrheit geblieben, in Genua, wo er statt im vlämischen Atelier in den Marmorpalästen der Grossen lebte, entwickelte sich die ihm angeborne Neigung, die Menschen welche ihm Modell sassen zu höheren und feineren Wesen zu erheben.

Die Bildnisse, welche Rom von ihm besitzt, stimmen ziemlich mit den genuesischen überein: »Carlo Colonna zu Pferd« und »Lucrezia Colonna« in Palazzo Colonna zählen unter die besten seiner italienischen Werke und stehen auf derselben Höhe wie die des Marchese Brignole Sale und seiner Frau. Die Bildnisse von Cornelis und Jan de Wael in der Sammlung des Capitols und ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anderes ebenda befindliches Stück, auf welchem ein alter und ein junger Mann dargeſtellt ſind, zeigen braunes Fleiſch auf dunklem Grunde und erſcheinen geringer.

Merklich höher ſteht der »Cardinal Bentivoglio« in der Gallerie Pitti zu Florenz. In weiſsem über den rothen Talar geworfenen Chorkleid hebt er ſich leuchtend vom dunklen Grund; hohe geiſtige Begabung und ſtolze Vornehmheit ſprechen aus ſeinen Zügen. Fällt auch der ſcharfe Contraſt zwiſchen Licht und Dunkel auf, ſo findet ſich in dem Werke doch mehr Harmonie als in den obenbeſprochenen Stücken. Das Muſeum zu Turin beſitzt von van Dijck das »Reiterbildniſs des Prinzen Thomas von Savoyen«. Das die beiden Vorderhufe emporſchlagende Pferd iſt in der That ſchön, der Herzog aber in ſeinem ſchweren Panzer mit der rothen Schärpe und dem weiſsen Kragen hat wieder die ſchweren dunklen Töne der genueſiſchen Porträts. In demſelben Muſeum finden wir die zwei Kinder des Genannten, »Amadeo und Luiſa«, mit viel Wahrheit wiedergegeben, weich gemalt und ſchwellend im Licht; und dieſelben Eigenſchaften zeigt auch der kleine »Hyacinthus von Savoyen«. Ueberhaupt ſtehen hier wie in Genua die Kinderporträts entſchieden über jenen der Erwachſenen.

Die kirchlichen Gemälde, welche von van Dijck in Italien geſchaffen wurden und ſich noch daſelbſt befinden, ſind von viel geringerer Bedeutung als ſeine Porträts. Eine »hl. Familie« im Muſeum zu Turin (Nr. 384) ein »hl. Franciscus mit Maria« in jenem zu Mailand (Nr. 439) ein »Chriſtus« in Palazzo Rosso zu Genua; die Skizze für das Altarbild von S. Michele di Ripallo »Chriſtus mit drei Figuren« darſtellend bei Marchese Francesco Spinola, die »vier Evangeliſten« und die »ſchmerzhafte Mutter« ebenda, die »Madonnen« in Palazzo Balbi und Durazzo: all dieſe Werke ſind kaum des groſsen Meiſters würdig, als welchen er ſich bald darauf offenbaren ſollte. Beſſer iſt bereits ſeine Madonna in der Academia die S. Luca in Rom, eine erſte Probe von den nachher von ihm ſo oft gemalten Zuſammenſtellungen Maria's mit Engeln bildend. Seine zwei beſten Stücke in Italien gehen unter dem Namen des Rubens: ein »hl. Sebaſtian« in Palazzo Corsini zu Rom und eine Pietà im Muſeum zu Parma. Beide Stücke verrathen deutlich den italieniſchen Einfluſs und zeigen den Uebergang von van Dijck's Rubenſiſcher Manier zu jener ſeiner beſten Periode an.

Zu den Gemälden, welche van Dijck in Italien oder unter dem direkten Einfluſse dieſes Landes ſchuf, gehören die Bilder aus Taſſo's befreitem Jeruſalem, welchem er wiederholt Scenen aus der Geſchichte von Rinaldo und Armida entlehnte. Rinaldo, den die Zauberin Armida in ihren berückenden Wohnort gelockt, um ihn dort zu tödten, hatte ſie durch ſeine Schönheit überwältigt und beſtimmt, ihn auf ein einſames Eiland zu entführen, wo ſie ungeſtört der Liebe pflegen konnten; da fanden ihn zwei Boten des Gottfried von Bouillon* im Schooſs der Holden. Dieſe

»Den Buſen von dem Schelier nicht umfangen,
Und Zephyrwehn im Haar, das ihn umſchwebt,
Sie ſchmachtet ſanft, und die entflammten Wangen
Bleicht holder Schweiſs, der ihr Geſicht belebt.
Im feuchten Auge funkelt voll Verlangen
Ein Lächeln, wie der Strahl im Waſſer bebt
Sie beugt ſich über ihn; er hin ſich gebend,
Ruht ihr im Schooſs, den Blick zum Blick erhebend ...«

Dieſen Augenblick wählte van Dijck für ſeine im Louvre (Nr. 141) befindliche Darſtellung, zugleich das Liebespaar in die bezaubernde Natur ſetzend, wie ſie Taſſo einige Strophen früher ſo unvergleichlich geſchildert hat

* T. Tasso, la Gerusalemme liberata. Canto XVI. Deutſch v. Gries St. 18.

Van Dijck verkaufte dieſs Stück durch Vermittlung des Endymion Porter an König Karl I. von England. Es iſt in rothbraunem aber doch weichem Tone gehalten. Das Weſentlichſte der ganzen Scene iſt der Charakter der Lieblichkeit, der in der That unwiderſtehlich bezaubernd iſt: vor einem Himmel und einer Natur, vor einer Frau und vor Amoretten wie hier, würde auch ein gröſserer und kühlerer Held als Rinaldo war ſich gebeugt haben. Um dieſen Eindruck zu erzielen machte van Dijck ſeine Geſtalten nicht blos lieblich von Form und ſchmachtend von Gefühl, ſondern gab auch ſeiner Ausführung etwas feſtlich Geſchmücktes, Gewähltes und Geziertes, etwas Glänzendes und Funkelndes, was er ſonſt nicht beſitzt. Jeder kleine Zug und jede Linie iſt haarfein gemalt und gezeichnet und Licht und Farbe funkeln wie Diamanten auf dieſem gleichſam wie in Metall getriebenen Gemälde. — Ein zweites Mal malte er denſelben Gegenſtand mit einigen Aenderungen in der Compoſition, aber mit demſelben funkelnden Glanze. Dieſes Exemplar war lang im Beſitze der Familie des Prinzen von Oranien und befindet ſich gegenwärtig in der Sammlung des Grafen Fitz William in England. In den Sammlungen des Sir Robert Peel, von Charles Eastlake und des Herzogs von Carlisle fand Waagen noch andere Wiederholungen.

Dieſelben Merkmale, welche van Dijck's Rinaldo und Armida auszeichnen, finden wir in ſeinem »hl. Georg« in der Jacobskirche zu Antwerpen. Der Heilige iſt eher ein Elegant als ein Bekämpfer von Ungeheuern; die Geziertheit und der Glanz, wie ſie den Rinaldo charakteriſiren, machen auch den hl. Georg ſo gewählt und ſo puppenhaft lieblich, und der warme Schein von Licht und Farbe, welcher die heidniſche Zauberin umgiebt, ſchmückt hier auch den chriſtlichen Ritter.

Man nimmt an, daſs van Dijck zu Ende des Jahres 1626 nach Antwerpen zurückkehrte. Den erſten Beweis ſeiner Rückkehr finden wir in dem »Porträt des Sir Sheffield«, des Gouverneurs von Briel, welches im Muſeum des Haag hängt und die Jahrzahl 1627 trägt, während deſſen Pendant, Sheffield's Gemahlin Anna Wake darſtellend, mit der Jahreszahl 1628 bezeichnet iſt. Demnach muſste in dieſen Jahren van Dijck eine Reiſe nach den Nördlichen Niederlanden gemacht haben. 1628 malte er noch das lebensgroſse »Bildniſs des zweijährigen Prinzen von Naſſau« des nachmaligen Wilhelm II., ein von jenen die es ſahen hochgerühmtes Werk. Dieſs war jedoch keineswegs das einzige, welches van Dijck für den Statthalter der Niederlande ausführte, indem er für denſelben noch eine »Caritas«, eine »Madonna«, eine »Thetis bei Vulcan« und den ſchon erwähnten »Rinaldo bei Armida« ſchuf.*

In demſelben Jahre 1628 malte er für die Auguſtinerkirche zu Antwerpen das Altarbild »des hl. Auguſtinus in der Extaſe«, welches noch daſelbſt befindlich iſt, und für welches ihm 600 Gulden bezahlt wurden.** Der Kirchenlehrer erblickt in dem geöffneten Himmel die hl. Dreifaltigkeit und breitet verzückt die Arme aus, während eine Thräne der Begeiſterung ſeinen Augen entquillt. Ja er würde von Bewegung überwältigt rücklings niederſinken, wenn er nicht von zwei Engeln geſtützt würde. Zur Linken ſteht Monica, die Mutter des hl. Auguſtinus hingeriſſen und gleichſam beängſtigt durch die himmliſche Viſion, rechts ſinkt ein Mönch in Anbetung nieder. In der Höhe ſchwebt eine Menge von Engelchen rings um die Dreifaltigkeit, welche durch Chriſtus, den hl. Geiſt und den Namen Jehova repräſentirt wird. Die ganze Kraft der Malerei fällt auf den unteren Theil und beſonders auf den

* Veegens, de Stichting der Oranjezaal. s'Gravenhage. 1876. p. 38.
** Van Grimbergen, Hiſtoriſche levensbeſchrijving van Rubens p. 508.



Die myſtiſche Vermählung des ſeligen Herman Joſeph von A. van Dijck.
(Belvedere in Wien).

hl. Auguſtinus, ein breite vornehme poetiſche Geſtalt mit ungemein fein gemaltem Kopf der voll von tiefſtem Gefühl und in dem darauffallenden Dämmerlicht und mit dem ihn umſchlieſsenden ſchweren Bart ebenſo edel als kräftig erſcheint. Hier finden wir zum erſtenmal den eigentlichen, den groſsen van Dijck. Das Lichtſpiel iſt ruhiger als bei Rubens; liegt ſchon in ſeiner Dämmerung mit dem dunklen Hintergrunde etwas Geheimniſsvolles und Träumeriſches, ſo ſpricht aus ſeinen Figuren etwas Poetiſches und Empfundenes. Es iſt beſonders die Seele, welche er darſtellt, leidend oder liebend, begeiſtert oder wehmüthig, aber immer zarter bewegt, immer in feinere Formen gehüllt, als dieſs bei ſeinem Lehrer der Fall war.*

1629 malte er für die Sodalität der Ungetrauten zu Antwerpen die »hl. Roſalia«, jetzt im Belvedere zu Wien, ein Bild, für welches ihm 300 Gulden bezahlt wurden. Vor einer Colonnade ſitzt Maria zwiſchen den Apoſteln Petrus und Paulus, auf ihrem Schooſs das Jeſuskind haltend, welches der vor ihm knieenden Roſalia eine Krone reicht; ein Engel bringt in einem Körbchen Blumen herbei, während ein paar andere mit Roſenzweigen in der Luft ſchweben. Das Bild, ſicher eine der beſten Schöpfungen van Dijck's, iſt in einem ſehr feinen glänzendhellen Ton gemalt. Maria trägt ein weiſses Kleid, Petrus ein Gewand von energiſchem Blau, die hl. Roſalia einen geblümten Mantel von warmrother und goldener Färbung; Maria's Kopf erſcheint in's hellſte Licht geſetzt und ebenſo hell aber weiſser iſt das Jeſuskind. Die fröhlichen Töne ſtimmen vollkommen zu der liebenswürdigen Hinneigung des Kindes zur hl. Roſalia und zu dem innigen Glück, das ſich auf dem Geſichte der letzteren ausprägt. Die übrigen Theile ſind in zartgrauem Tone gehalten und tragen ſo dazu bei, die feine Ausführung der Haupttheile zur Geltung zu bringen.

Minder hoch ſtellen wir den »Chriſtus am Kreuz«, den er in demſelben Jahre für die Dominicanerinen vollendete, und der ſich jetzt im Muſeum zu Antwerpen (Nr. 401) befindet. Es iſt zwar die untere Gruppe breit und mit Empfindung gemalt, wie namentlich der hl. Dominicus etwas von dem hl. Auguſtinus hat und auch die vor Schmerz und Liebe ohnmächtig hinſinkende Katharina von Siena treffend wiedergegeben iſt, aber der Chriſtus iſt unbedeutend und der obere Theil des Gemäldes ſonſt zu leer. Neu aber iſt die Art wie van Dijck hier zum erſtenmal die Darſtellung von Chriſti Tod auffaſst. Denn er macht daraus nicht wie Rubens eine bewegte Scene, welche durch die Grauſamkeit der Henker, durch die Erhabenheit des Dulders oder den tiefen Schmerz ſeiner Freunde ergreift, ſondern im Einklang mit ſeiner Art ſieht er in dem ſchmerzlichen Schauſpiel nur das Schmerzliche, die düſtere Verlaſſenheit, das Traurige des unverdienten Leidens und den troſtloſen Schmerz der Klagenden.

Ein Jahr ſpäter malte van Dijck für dieſelbe Bruderſchaft, für die er bereits ſeine hl. Roſalie gemalt, um den Preis von 150 Gulden ſeinen »ſeligen Herman Joſeph«. Das Bild welches an Schönheit ſeinem älteren Pendant nachſteht befindet ſich wie jenes gleichfalls in Wien.

Der »hl. Auguſtin«, die »hl. Roſalia« und »Herman Joſeph« ſind drei der hervorragendſten Darſtellungen, welche van Dijck dem Leben der Heiligen entnahm. Um die Zahl ſeiner bedeutenderen Werke voll zu machen fügen wir noch ſein »Wunder von Toulouſe« im Muſeum zu Lille (Nr. 194) an. Dieſes prächtige Bild ſtellt eine Begebenheit aus dem Leben des hl. Antonius dar. Ein Ketzer leugnete die Wahrheit des Altarſacraments; der Heilige befahl

* Eine Farbenſkizze des »hl. Auguſtinus« befindet ſich in der Sammlung der Lord Northbrook zu London, eine wenig bedeutende Grisaille in der Universitäts-Gallerie zu Oxford.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einem Esel vor dem Allerheiligsten zu knien, und das Thier gehorchte dem Befehl, obwohl ihm der Ketzer einen Büschel Heu vorhielt. Die Malerei ist ungemein warm gehalten; der niedergekniete Ketzer besonders ist überaus weich in seinen durchsichtigen warmen Tinten, und so ist auch das Nackte der anderen Figuren, die Luft, der Grund und das braune Gewand des Heiligen glühend. Alles ist von demselben Licht gesättigt, vergoldet und warm geröthet.

Das einzige Stück, welches sich an Sonnigkeit mit diesem Gemälde messen kann, ist die »Kreuzaufrichtung« in der Hauptkirche zu Courtray, die van Dijck 1631 für den Canonicus Braye um 100 Pfund vlämisch (600 Gulden) malte.* Diese Composition erinnert sprechend an Rubens' Behandlung desselben Gegenstandes. Von beiden ist der Moment gewählt, in welchem das halbaufgerichtete Kreuz den Körper Christi in schräger Linie das Gemälde durchschneiden läfst; Alles ringsum bewegt sich und arbeitet und der mifshandelte Heiland erhebt sich edel über seine unedlen Henker in majestätischer Ruhe unter seinen roh triumphirenden Feinden. Drei Männer heben und zerren links am Kreuzstamm, ein vierter zieht rechts und beugt sich vor Anstrengung fast bis auf den Boden. Zur äufsersten Linken zeigt sich ein Reiter auf einem weifsen Pferd, und selbst der Hund auf der gegenüberliegenden Seite ist nicht vergessen.

Es mag fatal, ja ungerechtfertigt erscheinen, anläfslich der Werke van Dijck's beständig Rubens' Namen zu nennen, doch ist dies unvermeidlich. Van Dijck hat Alles was möglich gethan, um selbst uns diesen Namen beständig aufzudrängen, und nichts vermieden, um sich diese gefährliche Zusammenstellung zu ersparen. Er erkannte sich gerne und ohne Bedenken als den Schüler des grofsen Meisters, und schien es mit Wohlgefallen denen in Erinnerung zu bringen, die es übersehen wollten. Es war vielleicht bewufstes Selbstvertrauen des jugendlichen Künstlers, indem er dachte, dafs auch nach Abzug des Rubens'schen Antheils an seinen Werken noch genug von seinen eigenen Verdiensten übrig bliebe, um dem Vorwurfe wegen Mangels an voller Originalität begegnen zu können. Keinem seiner Werke aber schadet die Erinnerung an Rubens mehr als dieser Kreuzaufrichtung. Für den, welcher die in dem Antwerpener Bild entfalteten Riesenkräfte, die dort strahlende Glut des Fleisches, die ungestüme Bewegung, welche die ganze Masse belebend Aug' und Geist des Beschauers unwiderstehlich hinreifst, noch nicht vergessen hat, scheint in van Dijck's Bild nichts als eine verwaschene, entnervte, taube Nachbildung übrig zu bleiben. Die Arbeiter machen den Eindruck, als ob sie arbeiten müfsten, aber mit Widerwillen; der erste, eine braune Gestalt mit nacktem Oberleib, schlingt seine Arme lahm um das Kreuz; der zweite mit dem rothen Wams, weifsen Beinkleidern und langem graulichen Haar und Bart, eine Gestalt, wie sie van Dijck gerne anbringt, strengt sich kräftiger an, aber es fehlt ihm der nöthige Muskelbau um die schwere Arbeit verrichten zu können und die nöthige Rohheit zur Ausübung eines Henkeramtes. Und nicht blos alle Arbeiter einzeln für sich betrachtet, lafsen uns kalt, sondern auch und zwar noch mehr die ganze Gruppe. Die drei Männer, die das Kreuz stützen, stehen in gleichlaufender Linie nebeneinander, so dafs der rechte Arm des zweiten mit dem linken des dritten zusammenfällt; sie sind wie in Ordnung gesetzte Stützbalken unter einem schrägliegenden Baum, die an Länge zunehmen, je weiter sie vom Fufse des Kreuzes entfernt stehen. Der längste unter den Stützenden hat keinen Körper; ein paar vielmehr von einem Pfahl ausgehende Arme strecken sich aus einer lose flatternden Draperie heraus, die offenbar keinen Leib birgt, dem

* A. van Hasselt, Rectification d'un épisode de la vie de van Dijck. Bulletin de l'Academie d'archéologie. I. 129.

Arbeiter mit dem braunen nackten Oberleib anderseits scheint der Kopf zu fehlen, von dem man zwar einen borstigen Haarbüschel sieht, während der darunter sitzende Schädel nicht wohl gröfser gedacht werden kann, als der eines kleinen Kindes. Zur Entschädigung für dieses Zuwenig, gab ihm der Künstler zu viel bei den Armen, an denen die Muskeln in mifsgestaltiger Uebertreibung förmliche Knoten bilden, und von welchen einer höchst unglücklich an den Schultern sitzt. Und man glaube nicht, dafs es sich hier um Zeichnungsfehler handle, die man blos mit Vergröfserungsgläsern bei eingehendem Studium und mittelst genauer Nachmessungen bemerkt; nein, sie sind augenfällig, ja auf den ersten Blick und für das ungeübteste Auge störend.

Der Kopf Christi ist schön, aber er hat nicht das Tiefklagende von Rubens' unerreichtem Erlöser auf dessen Kreuzaufrichtung. Er scheint eher ein Dulder, der nicht klagen will, weil er sich zu hoch über seinen Feinden erhaben hält. Sein blasses Gesicht, sein schwarzes Haupt- und Barthaar, seine von einem kalten fieberhaften Feuer glänzenden Augen sagen nicht: „Vater nimm diesen Kelch von mir, doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe," sie deuten vielmehr auf ein hochmüthiges Verachten des Leidens, auf ein Unterdrücken jeder Schmerzensäufserung. Sein Körper, schlank und blanker als van Dijck sonst die Körper malte, macht sich aufs Vortheilhafteste geltend, allein man sieht auch hier, dafs der Künstler seine Effekte mit manchem Kunststückchen erzielte. Der Körper des Gekreuzigten, so hell weifs auf Brust und Schenkeln, geht in den Extremitäten in ein wolkiges Dämmern von Schwarzgrau über, welches zwar die leuchtenden Theile herrlich hervortreten läfst, aber selbst ungerechtfertigt bleibt.

Ueberall also Willkür, im Gliederbau und in den Proportionen der Figuren, Künsteleien und keine Kunst, Effekt und keine Wahrheit, Schule und keine Natur, Atelierüberlieferung statt unmittelbaren Studiums, und überdiefs abgeschwächte Wiederholung eines kräftigeren Vorbildes. Dem allen öffnete van Dijck damit Thür und Thor, das finden wir auf jedem Punkte dieses Werkes. Und doch ist es eine Schöpfung von hohem Werthe, doch entspricht es dem seitherigen Rufe von Jahrhunderten, doch ist es nicht ohne Originalität, eigenen Charakter und eigene Verdienste. Wir finden nemlich in hohem Grade die Feinheit von van Dijck's Künstlernatur und seine Delicatesse in der Auffassung der Bilder und in der Zusammenstellung von Licht und Farbe. Ihm war alles was roh und wüst ein Greuel, und er blieb deshalb aufserhalb des Vollkräftigen und Vollblütigen. Wüstes Gebahren, Ueberspannung der Muskeln, glänzende Farben, strahlende Lichter, alles das widersprach seiner schwächeren Natur, und er vermied es mit dem charakteristischen Abscheu, der die Insecten bei allem was sie unangenehm berührt, die Fühlhörner einziehen liefs. Er hatte keine richtige Auffassung, keine wirklich empfundene Liebe für gesunde kraftvolle Körper und wo er versuchte, diese anzubringen, wie in der Gestalt des halbnackten Arbeiters, verfiel er in Gekünsteltheit.

Aber was gab er anstatt dessen? Betrachten wir das Gemälde von Courtray näher, so werden wir finden, dafs dessen zarte Eigenschaften zwar nicht in gewaltigen Schlägen auf Sinn und Gemüth wirken, dafür aber langsam, sanft und darum nicht minder tief durchdringen. In die volle Mitte des Gemäldes, da wo der braune Henker seine breite Schulter gegen die blanke Mitte Christi stemmt, fällt ein zart weifses Licht, das durch dünnen Dunst hindurchgeführt scheint und in diesem kühlenden, abschwächenden Bade seine energischesten Strahlen und seine glänzendste Glut verloren hat. Von diesen gemilderten Strahlen berührt tritt das Nackte der beiden Figuren in weicher Geschmeidigkeit hervor, während das Licht nach allen Seiten gleichmäfsig

abnimmt, alle Eckigkeiten und Contraste versöhnend und selbst sich verlierend, indem es von einem zarten in ein durchsichtiges Grau übergeht. Der ganze Hintergrund ist grau, aber von Klarheit gesättigt und jede Farbe macht sich im ruhigen Dämmerschein frisch und weich geltend. Man betrachte nur den blanken Christus mit seinem lichten weisen Lendentuch, den braunen Arbeiter und besonders das weisse Wollentuch, das er um seine Mitte geschlagen hat, das rothe Wams des zweiten, die gelbe Draperie des dritten, das weisse Pferd links, den weis und schwarzen Hund rechts, wie weich, wie hell, wie sanft strahlend ist das Alles, und wie gut stimmt es auf diesem grauen Grunde zusammen.

Mit dem Dämpfen von dem, was uns zu heftig erregen könnte, und mit dem Belassen von allem, was nöthig ist um uns den Eindruck von verschmolzener Farbe, von gemildertem Licht und von einer gemäsigten Wirksamkeit zu geben, entspricht van Dijck dem, was die einen gebildeten, die anderen verbildeten Geschmack nennen werden. Sein Christus klagt nicht laut, weil uns dies zu heftig erregen würde, seine Männer sind nicht sehr fleischig, weil viel Fleisch grob ist, sie arbeiten nicht zu energisch oder sind nicht zu muskulös, weil schwere Arbeit und schwere Gliedmassen derb erscheinen; sein Licht ist nicht glänzend, sondern sanft strahlend wie die Flamme einer Lampe, die in einem matten Glase oder marmornen Ballon eine gleichmäsige gedämpfte Klarheit ausstrahlt; die Farben sind nicht zu voll, weil energische Farben in Mitte dieser Weichheit schreiend sein würden.

In demselben Ton wie das Bild von Courtray ist der »gekreuzigte Christus mit Johannes und Maria« im Museum zu Lille (Nr. 193) aufgefasst, nur dass hier die Wärme von Farbe und Licht noch weiter getrieben ist. Das herrliche Stück, welches für den Hochaltar der Minoritenkirche zu Lille gemalt wurde, kann auch von Rubens' glühendstem Gemälde nicht in Schatten gestellt werden und ist sicher eines der glänzendsten und feurigsten Gemälde, welche die niederländische Schule jemals hervorgebracht hat.

Van Dijck's Natur war eine vornehme und feine, es lag etwas Weibliches in seinem ganzen Wesen, vorab die Feinfühligkeit. Die Vorstellung von Scenen, wie auf dem Golgatha, konnte sein Auge feucht und seinen Mund verstummen machen. Dies prägt sich in verschiedenen »Kalvarienbergdarstellungen« aus, die wir von ihm besitzen, namentlich in jenen der Hauptkirchen zu Mecheln und zu Dendermonde wie der St. Michaelskirche zu Gent.

Der »Kalvarienberg« zu Mecheln wurde für Jan van der Laen, Herrn von Schrieck und Grootloo um den Preis von 2000 Gulden gemalt und von dem Besteller in die Minoritenkirche von Mecheln gestiftet. 1794 nach Paris geschleppt, und 1815 wieder zurückgebracht, wurde das Werk 1816 von Wilhelm I. der Hauptkirche geschenkt, wo es sich noch befindet. Christus hängt in der Mitte zwischen den zwei Schächern, das Haupt gegen Maria gewendet, die unten rechts die Arme ausbreitet und mit schmerzvollem Ausdruck nach dem Kreuze blickt. Johannes steht hinter ihr und Magdalena umfängt den Fus des Kreuzes. Links steht ein halbnackter Soldat mit weisem Tuch um die Lenden und am Rande wird noch die Hälfte eines römischen Reiters sichtbar. Einige Geberden, wie die Verrenkung des unbusfertigen Schächers, sind unglücklich, andere, wie die unter dem Mantel erkennbare Handbewegung des Johannes, unschön. Es ist wenig Zusammenhang in dem Stücke, aber die Figuren haben für sich betrachtet hohe Verdienste. Maria's Schmerz ist würdig ausgedrückt, Magdalena ist eine liebe Frauengestalt, der nackte Mann ist sehr kräftig und gut bewegt, auch Christus ist schön zu nennen. Das Ganze badet in grauem Dämmerlicht mit schwacher Feuerglut

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in der Höhe. Einzelne Theile, wie die Bruſt Chriſti, Magdalena's Kopf, das weiſse Tuch des nackten Mannes und Johannes' rother Mantel treten allein aus dieſem nebligen Tone hervor; die Harmonie aber wird nicht durch das Zuſammenwirken der helleren, ſondern durch das Verſchmelzen der gedämpfteren Töne erreicht. Die Compoſition erinnert ſprechend und Punkt für Punkt an Rubens' Kalvarienberg im Muſeum zu Antwerpen. Gerade deſshalb aber iſt es lehrreich, auch dieſs Werk des Lehrers mit dem ihm folgenden des Schülers zu vergleichen. Bei Rubens iſt Alles Kraft in Geſtalt, Licht und Farbe; bei van Dijck wird Maria eine bleiche abgehärmte Frau; ſtatt des ſtrahlend hellen Chriſtus bei Rubens tritt hier nur die Bruſt des Gekreuzigten hervor, während ſeine übrigen Gliedmaſſen in Schatten ſinken. Die Schächer, die ſich mit wüſter Kraftanſtrengung auf ihren Kreuzen winden ſollen, ſind miſsglückt. Das bei Rubens funkelnde Licht wird hier beſcheiden angewendet, auch die Farbe wird gedämpft, und der ſtille in ſich gekehrte Ausdruck, die ſchwächlichere Schönheit der Figuren ſteht mit dieſen gemilderten Tönen im Einklang. Es iſt kein Werk von kühner Erfindung und Ausführung, ſondern blos eine Umbildung in zarterer rührender Form; weder durch Kraft noch durch Gluth ergreifend, aber einnehmend durch den Hauch von ſtiller Trauer der ſich darüber ausbreitet, und ohne zu erſchüttern durchdringt es unſer Gemüth und weiſs es zu bewegen.

Ganz von derſelben Art iſt der »Chriſtus am Kreuz« in der Pinakothek zu München (Nr. 955). Der Gekreuzigte empfängt helles Licht auf der Bruſt, während Alles ringsum in Finſterniſs verſchwimmt. Gegen den Boden hin ſieht man einen rothen Gluthſtreifen hinziehen; rechts bemerkt man die undeutlichen Geſtalten der abziehenden Kriegsleute. Alles deutet hier auf Verlaſſenheit und auf ungetröſteten Schmerz.

Auch die »Kreuzigung« in der Hauptkirche zu Dendermonde iſt in demſelben Tone aufgefaſst, aber ſie befriedigt viel weniger und verdient nach meinem Dafürhalten den Namen nicht, deſſen ſie ſich in der Kunſtwelt zu erfreuen hat. Sie wurde für die Kapuzinerkirche gemalt, unter der franzöſiſchen Verwaltung nach Paris geführt und 1815 an die Hauptkirche geſchenkt. Am Fuſs des Kreuzes ſtehen links Maria, Magdalena und Johannes, in der Mitte kniet der hl. Franziskus, rechts befindet ſich ein Soldat zu Pferd. Chriſtus hat ein mageres armſeliges Geſicht, ohne Schönheit und Erhabenheit, auf welchem kaum noch ein Zug von Leiden zu bemerken iſt. Sein Körper iſt in fahlem grauen Ton gemalt, nur die Bruſt hat die nöthige Conſiſtenz um für Fleiſch gelten zu können, die übrigen Theile ſchmelzen weg. Der hl. Franziskus am Fuſse des Kreuzes bildet eine Ausnahme unter den miſsglückten unnatürlichen Figuren; er iſt ruhig in Ton und Farbe, innig und geſammelt im Ausdruck, mit Lichtern in den Augen, aus welchen ſeine Frömmigkeit ſtrahlt. Das Hervorragende in dieſem Werke aber iſt der feine, hellgraue Ton, in welchem es van Dijck auffaſste, ein Ton, der ihm in ſeinen Kreuzigungen eigen iſt, aber hier beſſer und harmoniſcher feſtgehalten wird, als ſonſt. Luft, Fleiſch und Draperie, Alles iſt in dieſen rauchigen Tinten gehalten, auf welche ein ruhiges Licht einen ſilbernen Glanz wirft, und welche die wärmere Bruſt Chriſti, die glänzende bernſteinfarbige Draperie der Magdalena und ein Glanzlicht auf dem Panzer des Soldaten vor Eintönigkeit bewahrt.

Der »Kalvarienberg« in der St. Michaelskirche zu Gent wurde 1630 für die Bruderſchaft zum hl. Kreuze um den Preis von 800 Gulden gemalt, für welche Summe die Lehenleute von Oudburg zur Hälfte aufkamen. 1659 wurde das Bild durch Bernaert gereinigt und ſpäter durch eine ungeſchickte Hand ſtark übergangen. Im Jahre 1826 wurde eine Subſcription veranſtaltet

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

behufs Kostendeckung einer Restauration, welche letztere jedoch ohne Erfolg blieb, wie man aus einer Urkunde im Kirchenarchiv ersieht, die das Verfahren jener sogenannten Restauration als „Bestreichen mit Oel und dann als Abreiben mit Weissbrod" darstellt. Es ist schwer über ein Werk zu urtheilen, das so viel von seinen ursprünglichen Qualitäten einbüssen musste. Das Kreuz ist aufgerichtet. Christus hat über Durst geklagt und es wird ihm Essig und Galle mittelst eines Schwammes dargereicht. Links stehen Maria und Johannes, rechts der Mann mit der Lanze und zwei Reiter, am Fusse des Kreuzes Magdalena. Die vier Figuren zu Fuss stehen so ziemlich in einer Linie; über den Reitern flattern ein paar Fähnchen; auf der anderen Seite schweben zwei Engelchen in der Luft. Die Scene ist von dem Maler, um nicht zu sagen Dichter, mit der unverkennbaren und ausschliessenden Absicht aufgefasst, als vorherrschenden Eindruck den der unsagbaren Trauer über die Begebenheit auf Golgatha in dem Beschauer zu hinterlassen. Diesen erweckt der Unschuldigste der Unschuldigen, wie er die Vollendung seiner erhabenen Mission am Kreuze hangend mit dem Tode besiegelt, diesen die zarteste der Mütter, welche das herzerschütternde Schauspiel ansehen muss, ohne etwas anderes für ihren hingeschlachteten Sohn thun zu können als zu klagen und zu jammern. Auch der anhänglichste unter den Jüngern Christi kann nur seine Klagen zu denen der niedergedrückten Mutter fügen. Maria Magdalena, kindlicher in ihrer Hinneigung und vertraulicher in ihrem Mitleide, umfasst den Kreuzstamm und berührt mit ihrer feinen Hand Christi Fuss. Links steht die fühllose Schaar der Henker. Nichts weiter, sonst herrscht die vollkommenste Verlassenheit an dem wüsten Ort und bei dem jammervollen Schauspiel. Darunter wie darüber, überall fliesst der undurchdringliche Schleier der Wolken zusammen; es ist nicht Nacht aber eine schreckliche greifbare Verfinsterung, ein peinlicher Kampf zwischen Licht und Dunkel, in welchem das Licht besiegt wird. Ausser den dichten grauen Wolken gewahrt man von der Natur nichts als den nackten grauen Fels, der eben so düster und traurig als der Himmel.

In jedem dieser Werke brachte van Dijck seine Auffassung der Kalvarienbergscene auf gleichlautende Weise zum Ausdruck. Um die Poesie dieser Auffassung zu fühlen, muss man sich vergegenwärtigen, was der Maler zeigen wollte: die nackte Felskuppe, auf welcher ein unschuldiges und liebevolles Schlachtopfer zum Tode gebracht wird, das Verdunkeln der Sonne und das Versinken der Natur in Finsternis, so wie es das Evangelium erzählt — und man wird die ergreifende Wahrheit des Werkes empfinden. Er wollte Christi Tod auf eine Weise vorstellen, welche erkennen liess, wie tief gerührt er selbst bei dem Andenken jener auf Golgatha vollzogenen Greuelthat war. Der packenden Erfüllung dieser Auffassung opferte er Alles auf, was ein Gemälde angenehm machen kann: Linie und Farbe, ausgezeichnete Gestalten wie ganze Gruppen; er wollte nicht das Auge beschäftigen, sondern direkt auf das Gemüth wirken, und aus der Wahrheit die Poesie entströmen lassen.

Wie weit sind wir hier von Rubens entfernt, der selbst in der Darstellung des höchsten Schmerzes noch eine Augenweide bereiten will, und bei welchem Christus noch im Tode triumphirt und mehr durch seine Schönheit als durch sein Leiden fesselt. Wie weit auch von den Italienern, die wie Rubens überall der schönen Form huldigen und um zum Herzen zu sprechen niemals die Befriedigung der Augen zum Opfer bringen. In seinen Leidensdarstellungen war van Dijck ein originaler Meister, der hier keinem Vorgang oder Unterricht anderer folgte, sondern nur seinem eigenen Gemüth. Christi Tod und die Trauer seiner Nächststehenden war van Dijck ein bevorzugter Gegenstand, der ihm Gelegenheit gab, der Poesie des Seelenschmerzes, welche er so tief fühlte,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unbeschränkten Ausdruck zu verleihen. Die merkwürdige Erscheinung der Vorliebe für trübsinnige Darstellungen an dieser weichlichen, mehr dem Genuss als ernster Bemühung zugänglichen Natur würde uns in Erstaunen setzen, wenn wir dieselbe nicht wiederholt in der Geschichte fänden. Byron zum Beispiel und Alfred de Musset in unserer Zeit liessen als Dichter in ihren Gesängen die Saite der Verzweiflung und der quälendsten Seelenleiden aufs vollste erklingen, während sie als Menschen wie van Dijck keineswegs eingezogen lebten. Alle drei starben jung, und alle drei zeigten, dass bei ihnen trotz des üppigsten Schlürfens am Lebensbecher der Geist durch den materiellen Genuss nicht gesättigt ward, selbst wenn der Körper im Jagen nach Vergnügen sich aufrieb. Wenn ein solcher Geist zur Klasse der höher Begabten, der feiner Fühlenden gehört, dann wendet er sich in Augenblicken der Ueberlegung und des Emporsteigens zu höheren Sphären mit Widerwillen von der Welt ab und findet das Leben düster, leer und traurig. Wie aber in der Kunst eines Byron und de Musset etwas Krankhaftes, so finden wir auch bei van Dijck die gesunde Lebensanschauung seines Lehrers nicht wieder.

Noch einen anderen Gegenstand von noch traurigerer Art behandelte van Dijck mit nicht weniger Vorliebe, nemlich die »Beweinung Christi durch seine Mutter.« Eine Behandlung dieser Scene findet man im Museum zu Berlin, eine in dem von München, zwei in jenem von Antwerpen, eine in der Kapuzinerkirche daselbst, und leicht liesse sich die Liste derselben noch verlängern. Kein Wunder. Wenn es eine Figur in der Geschichte des Christenthums giebt, die van Dijck anziehen musste, so war es Maria. Der männliche Rubens erwählte Christus zu seinem Helden, der mehr weibliche van Dijck Maria. Und in ihrem Leben gab es einen Augenblick, in welchem sie mächtiger als je zu seiner Phantasie und seinem Gefühl sprach. Dies war die Stunde, in welcher sie ihren Sohn todt, gelästert und bis auf wenige Getreue verlassen auf den Knieen hatte. Alle ihre schönen Träume von der erhabenen Rolle in dem von ihm zum Nutzen der Welt zu stiftenden Reiche waren dahin und von dem so sehr Geliebten und Verehrten nur mehr ein kalter Leichnam übrig. Dieser Gedanke und die Verzweiflung, die vielleicht mehr Menschenkenntniss als Gottesgelehrtheit verrathen, sprechen deutlich aus van Dijck's Auffassungen der Pietà.

Jedermann kennt das kleinere und bessere der beiden Stücke im Museum zu Antwerpen. Der Leichnam Christi liegt auf dem Schoos seiner Mutter, Johannes zeigt die Wunden der Leiche und zwei Engel weinen bei dem traurigen Schauspiel. Maria schlägt mit einer sprechenden Geberde der Verzweiflung die Hände auseinander, ganz die schmerzhafte Mutter, der ein doppelschneidiges Schwert die Brust durchbohrt hat. Christi Leiche vereinigt die Schönheit des Lebens mit der Starrheit des Todes. Johannes und die Engel sind voll Vornehmheit und Gefühl. Der Ton ist ruhig und bräunlich gehalten, der Leichnam hebt sich kräftig ab zwischen dem grünblauen Tuch, auf welchem er liegt, und dem blassblauen Himmel. Der Umriss ist von der elegantesten Wellenbewegung und die Composition so gefällig abgewogen, dass sie alle Personen des traurigen Schauspiels auf den rechten und besten Platz zu stellen scheint. Es ist ein fein- und tiefgefühltes Werk, dessen Zeichnung wie Malerei aus Ueberzeugung entsprungen.

In München (Nr. 202) finden wir diese Darstellung ebenfalls. Die Engel sind dieselben wie in Antwerpen; einer von den zweien ist wie auf Dutzenden von van Dijck's Gemälden des Meisters Porträt, welches er wie Rubens sehr oft als Handzeichen anbrachte. Zur Linken sieht man das Kreuz schräg stehen, glühendes Roth färbt die Luft und geflügelte Engelköpfchen schweben darin. Der Leichnam Christi ist wunderschön und von warmem, gelbem Licht über-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gossen, während das Uebrige des Bildes in warmbraunem Dämmerlicht schwimmt. Er liegt auf dem Boden ausgestreckt mit dem Rücken im Schooße seiner Mutter und mit dem Haupt an ihrer Brust. Maria sitzt an dem Kreuze, die eine Hand wehklagend ausstreckend, in der andern die durchbohrte Hand ihres Sohnes haltend. Ihr Kopf ist voll Jammer zum Himmel gerichtet, dem sie ihren Verlust zu klagen scheint. Der erste Engel mit der langen blauen und braunen Draperie schlägt die Arme auseinander und betrachtet voll Trauer und Andacht Christi Leiche, der andere im rothen Gewand stützt das eine Knie auf den Boden, faltet die Hände und läßt das Haupt voll Betrübniss auf seine Schultern sinken. Die edle Haltung des Leichnams, die innige Trauer und rührende Geberde Mariens, das schöne Gesicht und der glücklich erfasste Ausdruck der Engel, dieß Alles macht das Bild zu einer würdigen Wiedergabe von Leiden, schwerer als die irdischen und ertragen von höheren als menschlichen Wesen.

In der traurigen Scene, in welcher Maria über ihren Sohn weint, spielt sie die Hauptrolle als Personification des tiefsten Schmerzes. Doch nicht immer fasste sie van Dijck so auf und unter die schönsten seiner Werke sind die Bilder zu zählen, in welchen sie als glückliche Mutter erscheint. Von dieser Gruppe ist an erster Stelle, ein Juwel von reinstem Wasser, »die Anbetung der Hirten« in der Hauptkirche zu Dendermonde zu nennen, bezeichnet mit der Jahrzahl 1635. Die hellsten Farben, die zartesten Schatten, das weichste Fleisch, die lieblichsten Geberden und Gestalten, Alles vereinigt sich hier, um den Augen ein Fest zu bereiten. Die Engel singen oben „Friede den Menschen auf Erden, die eines guten Willen sind," und dass die in gemeinschaftlicher Anbetung, Verehrung und Liebe zum Christuskinde hier Vereinigten den ihnen gewünschten Frieden auch unbedingt verdienen, erhellt aus ihrem ganzen Wesen, aus ihrem Ausdruck und ihrer Haltung. Sie bilden eine Gruppe von biederen und einfachen Menschen, die an einem herrlichen Herbstmorgen gekommen sind, um der reinsten der Frauen und dem anbetungswürdigsten der Kinder einen ungezwungenen Tribut von Liebe und Ehrerbietung darzubringen. Dieß Werk steht sowohl hinsichtlich der Wahl des Gegenstandes, wie auch durch die frische und harmonische Helligkeit seiner Ausführung unter den Schöpfungen des Meisters vereinzelt.

Van Dijck's Madonnen sind gewöhnlich in warmbraunen Duft gehüllt und tragen in der gerötheten Atmosphäre die sie umgiebt, in ihren feinen edlen Zügen und in den bildschönen sie umringenden Engeln die deutlich ausgesprochenen Kennzeichen ihrer italienischen oder richtiger ihrer venetianischen Abkunft. Die lange geradlinige Nase, das warme bräunliche Incarnat und die träumerischen Augen gehören einem andern Ideal an als dem der vlämischen Schönheit. Ein »Engelsconcert« im Besitz der Baronin Diert zu Antwerpen gibt uns davon eine vortreffliche Vorstellung. Maria hält das Christuskind auf dem Schooß, links sieht man einen Engel, welcher mit der Laute sich selbst begleitend singt, rechts spielt ein anderer auf der Geige. Christus neigt sich zu dem ersteren, Maria zu dem letzteren, wodurch Bewegung und Abwechselung in die Gruppe kömmt. Maria und Jesus sitzen vor einer dichten Wolke und einem warmen Lichtglanz, der durch den schweren Nebel bricht und eine überraschende, mysteriöse Beleuchtung zuwege bringt. Die nackten Theile von Mutter und Kind sind höchst warm und kräftig, ihre Draperien von energischer Farbe; unübertrefflich aber sind besonders die Köpfe, der zartschmelzende Blick, das poesievoll träumerische Wesen, die Erhebung aller durch die Poesie der Musik, der reinen Liebe und der gesammelten Anbetung. Man denkt sofort an Raphael's Madonnen: hatte aber der italienische Meister seine idealen Frauen in der Farbe

kalt und beſtimmt gehalten, ſo ſchwimmen die von van Dijck in lauter Licht und Wärme, und wie jene ſchön ſind wie himmliſche Weſen, ſo ſind die van Dijck'ſchen die anmuthigſten und poeſievollſten der Erdentöchter.

Dieſem Stücke nicht unebenbürtig iſt die »Madonna mit Engeln«, dem Grafen Corneliſſen gehörig und wiederholt geſtochen. Das Bild ſtellt Maria dar wie ſie das auf ihrem Schooſs liegende Kind mit Liebe und Bewunderung betrachtet. Ein blonder Engel mit einem Palmzweig ſteht die Arme gekreuzt neben ihr. Derſelbe zarte warme Hauch iſt auch über dieſs Werk ausgegoſſen, aus deſſen lieben Geſtalten auch dieſelbe in ſich gekehrte Poeſie ſpricht.

Die Gallerie zu München beſitzt zwei »heilige Familien,« welche den vorerwähnten an zarter Harmonie, warmer Farbigkeit und plaſtiſcher Schönheit nicht nachſtehen. Die erſte iſt eine »Ruhe auf der Flucht nach Egypten,« (Nr. 316), in welcher man das weiche rundliche Jeſuskind auf ſeiner Mutter Schooſs in einer Landſchaft ſchlafen ſieht, das zweite (Nr. 175) iſt eine »Maria mit dem Jeſuskind und dem kleinen Johannes.« Maria ſitzt hier an einer dunkelgrauen Säule, ihr ganz nacktes Kind ſteht auf einer Ausladung des Sockels, ſie faſst es unter dem Arm und an der Bruſt, ein weiſses Tuch in der Hand haltend, welches neben dem Kinde niederfällt. Ihre Augen richtet ſie auf den kleinen Johannes, der etwas tiefer neben ihr ſteht und ihr ein Papierſtreifchen zeigt worauf das „Ecce agnus dei" zu leſen iſt. Jeſus greift zart nach ſeiner Mutter und hält ſie mit der einen Hand, geiſtvollen Auges ins Weite blickend und glänzend in der weichen hellen Farbe ſeines Fleiſches wie in ſeinen blonden Locken. Das weiſse Tuch, das Maria in der Hand halt, und ihre hell blaue, rothe und braune Gewandung ſtimmen in ihrem energiſchen unabgeſchwächten Ton glücklich zu dem ſchwellenden Fleiſch. Ihr Geſicht iſt roſig und geſund mit dunklen durchſichtigen Schatten, auch Johannes, obwohl brauner im Fleiſch ist von ſehr lebendiger Färbung. Es iſt eine Gruppe von plaſtiſcher Schönheit, von ruhiger und majeſtätiſcher Compoſition, ausgezeichnet durch das helliſte wärmſte Licht, die geſundeſten Körper und den feſſelndſten Ausdruck: ein Bild, werth neben Rubens' beſte Werke geſtellt zu werden, und ſich von dieſen nur durch mehr Feinheit unterſcheidend.*

Eines von van Dijck's Meiſterwerken, in welchem er ſich zu gleicher Zeit als Madonnen- und Porträtmaler bethätigte, iſt ſeine »Maria mit Donatoren« im Louvre (Nr. 137). Maria iſt in dem van Dijck eigenen warmen duftigen Ton gemacht, der kleine Jeſus ſteht auf ihrem Schoos und legt ein Händchen in die Hand ſeiner Mutter, während er mit der andern das Geſicht des vor ihm knieenden Donators liebkoſt. Dieſer und ſeine Frau ſind in voller Friſche nach der Natur gemalt, ausgezeichnet durch lebendige Wahrheit und innige Empfindung. Auch die Madonna des Herzogs von Marlborough, welche das ſtehende Jeſuskind auf den Knien hält und himmelwärts blickt, ein durch Stich und zahlloſe Wiederholungen ſehr bekanntes Bild, iſt ein Meiſterwerk das unter den verwandten Werken nicht vergeſſen werden darf.

In den Jahren, welche zwiſchen van Dijck's Rückkehr aus Italien und ſeiner zweiten oder richtiger ſeiner dritten Reiſe nach England liegen, nemlich von 1626—1635, erreichte er auch die höchſte Stufe ſeiner Vollkommenheit als Porträtmaler. Die kräftige Auffaſſung der menſchlichen Geſtalt, wie er ſie bei Rubens gelernt hatte, mit der warmen und anmuthigen Wiedergabe der Italiener verſchmelzend, erlangte er in ſeinen beſten Porträts einen hohen Glanz von Geſundheit und Schönheit gepaart mit feiner Empfindung und friſchem

* Der Herzog von Buccleugh bewahrt zu Montague House eine Wiederholung dieses Werkes, welche indeſs geringer iſt als das Münchener Exemplar.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leben. Hatte er in manchem seiner historischen Stücke den Einfluss seines Lehrers allzu deutlich verrathen, so zeigt er sich in seinen Porträts vollkommen selbständig und original.

Wo sollten wir beginnen und wo endigen, wenn wir all die Meisterwerke im Porträtfach aufzählen wollten, die van Dijck in diesen zehn Jahren schuf? Obenan steht die lange Reihe der Kunstgenossen die er malte, und wenn wir uns von diesen die schönsten vergegenwärtigen, so kommen wir vor allen Anderen wieder auf den zarten, schwermüthigen und unvergesslichen Kopf »Snijders'«, das unübertreffliche Meisterwerk zurück, von welchem wir jedoch bereits gesprochen haben. Dann folgt »Marten Rijckaert«, für welchen van Dijck ebenfalls eine gewisse Vorliebe hatte. Wir finden dessen Bildniss im Museum zu Dresden und bei Fürst Lichtenstein in Wien, wie auch der Herzog von Warwick davon eine Wiederholung besitzt. Rijckaert trägt ein rothes Unter- und ein dunkles Oberkleid, welches letztere wie seine Mütze mit Pelz verbrämt ist. Die eine sichtbare Hand ruht auf dem Arm des Lehnstuhls, auf welchem er in schräger Haltung liegt. Er ist ein schöner Mann mit kräftigen, markirten, beinahe wüsten Zügen, vollem Bart, dichten hochgezogenen Augenbrauen, hoher gewölbter Stirn und dunkeln Augen. Hält man damit seinen Pelzmantel und die Pelzmütze, sein rothes Kleid und das um dasselbe gelegte weisse Tuch zusammen, so scheint er eher einen ungarischen Kriegsobersten als einen ruhigen vlämischen Maler vorzustellen, wie denn Rijckaert ein Sonderling sein musste, da er sich so kleidete und malen liess. Trotz aller Absonderlichkeit jedoch ist sein Porträt herrlich, und wenn van Dijck in ihm ein Bild von ungemein kräftigem Schlag oder Aussehen liefern wollte, etwas Glänzendes von Form und Farbe, das dem Auge erfreulich ist und auf die Phantasie wirkt, so hat er diese Absicht vollkommen erreicht.

Auch die Münchener Pinakothek besitzt von dieser Klasse von Bildnissen einige Stücke von ausgezeichnetem Verdienste: So den Maler »Jan de Wael mit Gemahlin« (Nr. 217), ein Bild voll Wahrheit und Leben; den Bildhauer »Colyns de Nole« (Nr. 321) und seine Frau (331), ein Paar Porträts, von welchen das männliche durch den feinen und gesunden Ton des Gesichtes von zarten Schatten gemildert sich auszeichnet, während das weibliche, obwohl ebenso durchgeführt und voll schöner Wahrheit etwas grauer und duftiger erscheint; endlich das kleine Bildniss des Schlachtenmalers »Pieter Snayers« (Nr. 935), durch den emporgestrichenen Schnurbart, zurückgeworfenen Kopf, das wenig fleischige aber sehnige Gesicht, und den breitrandigen eine Wange beschattenden Hut eine sehr militärische Erscheinung.

Der König der Belgier besitzt von van Dijck das in jedem Betracht ausgezeichnete Bildniss des Bildhauers Frans Duquesnoy. Es fesselt im höchstem Maasse durch die warme Durchsichtigkeit des Nackten und durch die Noblesse die es in allen Theilen kennzeichnet. Anstatt der grellen Glut, welche van Dijck dem Rubens folgend über seine Werke verbreitet hatte, ist hier zarteres Licht, das mehr von innen als von aussen zu kommen scheint, das inniger, unmaterieller ist. Duquesnoy hat ein müdes, träumerisches Aussehen: in eleganter Nachlässigkeit fallen seine dunklen Locken um seine Stirne, seine schweren, schwarzen Brauen ziehen sich in gerader Linie hin, ein wenig zusammengezogen über seine halbgeschlossenen Augen; die Nase ist fein und rein von Form, und das ganze Gesicht von edler Vornehmheit. Ein warm weisser Kragen umrahmt seinen Hals, ein schwarzer Mantel mit grauen Reflexen hängt über seinen Schultern, in der Hand hält er ein marmornes Satyrsköpfchen. Die delicate Pinselführung steht ganz in Uebereinstimmung mit der Feinheit der Beleuchtung und mit der Noblesse des Modells. Alles zeigt uns, dass van Dijck

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dieſes Stück mit beſonderer Vorliebe und nicht in Italien, wie man denken könnte, ſondern nach ſeiner Rückkehr in's Vaterland und in der Glanzzeit ſeiner Entwicklung geſchaffen habe. Zu den ſchönſten Künſtlerbildniſſen, welche er in dieſer Zeit malte, gehört noch das in der Sammlung des Herrn Kums in Antwerpen befindliche Porträt von »Marten Pepijn«, bezeichnet mit der Jahrzahl 1632 und mithin unmittelbar vor van Dijck's Abreiſe nach England gemalt. Der kräftige Kopf ſeines Kunſtgenoſſen erglänzt durch die herrliche Malerei noch veredelt in zartem warmen Ton, und wie das Licht darin ſpielt, ſo ſcheint das Leben aus ihm zu ſprechen.

Wir könnten Werke derſelben Art zu Dutzenden aufzählen, wollen aber keine Liſte, ſondern nur Beiſpiele von van Dijck's Meiſterwerken geben. Modelle zu nicht minder herrlichen Werken fand van Dijck in einer anderen Klaſſe von Menſchen, nemlich in jener der Fürſten oder Perſonen hohen Ranges. Mir beſonders lieb iſt ſein Porträt der »Maria Luiſa von Taſſis«, welches in der ſo ſchätzereichen Sammlung des Fürſten von Lichtenſtein zu Wien (Nr. 115) prangt und eine der reinſten und glänzendſten Perlen davon bildet. Die noch junge Frau trägt eine reiche Bekleidung von weiſsem und ſchwarzem Atlas, einen hohen Spitzenkragen, eine Hals- und Bruſtſchnur von Perlen und einen Federfächer in der Hand. Ungewöhnlich dichter Haarwuchs umſchlieſst ihr geiſtreiches, freundlich lächelndes Geſichtchen, und volles warmes Licht ſpielt auf deſſen jugendlichen, leicht gerötheten Zügen wie auch auf dem geſchmackvollen Gewand, von welchem das blanke Fleiſch herrlich abgeht. Sind aber alle dieſe Erſcheinungen van Dijck's gewöhnliche Kennzeichen aus dieſer Zeit, ſo hat er ſich hier ſelbſt übertroffen in dem vornehmen und doch gütigen von Licht und Glut ſtrahlenden Geſichtsausdruck, und mit den ebenſo lebendig als ſchalkhaft blickenden Augen. Das Ganze iſt in der That berückend durch die ſichere Malerei und den feinen Gehalt wie durch die trotz aller künſtleriſchen Steigerung bewahrte packende Porträtwahrheit. Was ſoll man von den Porträts ſagen, die das Muſeum von Kaſſel von ihm beſitzt, wo neben Snijders und ſeiner Gattin ſo viele ſeiner Meiſterwerke hängen. Unter dieſen ragt das Bildniſs des Brüſſeler Penſionärs »Juſtus van Merſtraten« hervor. (Nr. 291.)* Er ſteht gerade nach dem Zuſchauer gewendet, den Daumen zwiſchen den Knöpfen ſeines Wammſes und die andere Hand auf einen nebenan auf einem Tiſch liegenden Codex geſtützt; ſpärliches Haar über ſeiner hohen Stirn, der emporgeſtrichene Schnurbart, die etwas vornehm emporgezogene Unterlippe, wie die in ruhiger Sicherheit blickenden Augen, geben uns eine volle Charakteriſtik des Mannes. Dazu iſt die Färbung des Geſichtes und des ſehr warm aufgelichteten, flach gefältelten weiſsen Kragens ſo weich und delicat, daſs man glaubt, unter der Haut das Blut flieſsen und das Fleiſch leben zu ſehen. Die Londoner National-Galery beſitzt eines ſeiner Meiſterſtücke in dem männlichem Bildniſse (Nr. 52), in welchem der Kopf allein in leuchtendem Glanze vom pechdunklen Grunde und dem nur einen leichten Schimmer zeigenden ſchwarzen Gewande ſich abhebt, ſo daſs das Werk viel an einen Rembrandt gemahnt.

Ein Paar der Bildniſſe im Muſeum zu Braunſchweig (Nr. 104 und 109) verdient nicht geringere Bewunderung. In München würden wir ein ganzes Dutzend als meiſterhaft zu verzeichnen finden, doch müſſen wir uns mit der Aufführung einzelner Bildniſſe in ganzer Figur begnügen, wie des »Herzogs Wilhelm von Pfalz-Neuburg« mit ſeinem groſsen ſchönen Hund, 1629 gemalt

* Juſtus von Merſtraten war Advocat des Rathes und Penſionär der Stadt Brüſſel und ſtarb am 15. Mai 1639 (Mittheilung des Herrn Ch. Ruelens, Conſervator der Handſchriften an der königl. Bibliothek zu Brüſſel).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(Nr. 345), des »Herzogs Alexander von Croy«, eines wohlbeleibten Mannes mit schwarzem Lockenkopf (Nr. 347), des »Bürgermeisters von Antwerpen« (Nr. 313) und «seiner Frau« (Nr. 315), durch frische seelenvolle Gesichter und leichte elegante Pose, vollendete Malerei und ebenso gesunde wie vornehme Wiedergabe der Natur gleich auszeichnet.

Fast ebenso reich ist der Louvre; dort erfordert ausser dem meisterhaften Bildniss »Carl I.«, von welchem wir später sprechen werden, das berühmte Reiterbild des »Franciscus de Moncada«, Marquis von Aytona, Oberbefehlshaber der spanischen Truppen in den Niederlanden, eine etwas ausführlichere Besprechung. Der Reiter kömmt auf einem Wege, der scharf um eine bewachsene Höhe biegt, angeritten. Links sieht man einen dunkelbraunen Himmel mit ähnlich färbiger Vegetation breit angedeutet, rechts die Luft mit dünnen schieferblauen und gelblichen Wölkchen überzogen. Baumwuchs und Wolken sind schwammartig auf die Leinwand gesetzt und bilden einen flockigen und nebelhaften Hintergrund, von welchem die Gestalt von Pferd und Reiter in aller Bestimmtheit und Farbigkeit abgeht. Don Moncada's Schimmel trabt gerade nach vorwärts und wird so in starker Verkürzung gesehen; der Reiter ist barhäuptig und lässt seine Rechte auf dem am Sattel gestützten Feldherrnstab ruhen; ein grosser weisser Kragen hebt sich von dem dunkeln, in glänzenden Reflexen leuchtenden Stahlpanzer, während eine rothe Schärpe an seiner linken Seite flattert. Trotz der etwas schwerfälligen Schläfrigkeit, welche aus den anscheinend nicht ohne Mühe offengehaltenen Augen spricht, giebt sich der korpulente Kriegsmann doch nicht blos ruhig und gesetzt, sondern auch nicht ohne Würde.

Ist indess die Persönlichkeit selbst nicht allzu bedeutsam, so ist es die Malerei doppelt! Sie hält die glückliche Mitte zwischen der aufgeputzten Art der früheren Werke und der breiten manchmal in unbedeutende Unbestimmtheit verwaschenen von van Dijck's letzten Bildnissen. Das Pferd bewegt sich elegant und stolz, der Reiter ist in allen Einzelheiten und doch in breiter Technik durchgeführt. Er sitzt ruhig, fest und ungezwungen im Sattel, das Pferd trabt rüstig vorwärts und erhebt schon durch seine überraschende Wendung das Bild sofort über das Alltägliche. Mehr noch aber als Ausdruck und Verkürzung fesselt die Farbe. Es ist derselbe Ton, den wir in den Stücken von Courtray und Lille sahen, der aber hier minder warm und glänzender hell ist. Die Feinheit der Färbung des Schimmels mit den kräftigen durchsichtigen Schatten ist besonders herrlich, und auch der Reiter mit seinem hellen Kopf auf dem Stahlpanzer und weisen Kragen ebenso entschieden als weich im Ton.

Nicht blos als Maler, sondern auch als Radirer und Zeichner machte sich van Dijck in diesen Jahren bekannt. Seine Aetzdrucke, 21 an der Zahl, sind bis auf zwei Ausnahmen, nach der Natur gezeichnete Porträts. Drei davon wurden von anderen Kupferstechern ausgeführt, von fünfen radirte van Dijck nur den Kopf, die übrigen stellte er ganz her. Die Radirungen gehören zu dem Vollendetsten was die Stecherkunst hervorgebracht hat. Alle Personen erhalten unter seiner Nadel eine Bewegung, eine Anmuth und Geistigkeit, wie sie sonst kaum durch die ausgeführtesten Gemälde erreicht worden ist. Wie hoch man diese Werke schätzt kann man daraus ersehen, dass man erste Drucke davon gegenwärtig bis über 2000 Fr. bezahlt.

Wenn wir sagten, dass van Dijck auch Porträts zeichnete, so ist dieser Ausdruck nicht ganz genau. Nicht mit Stift oder Feder nemlich, sondern mit Pinsel und Bister und auf Leinwand zeichnete er seine Skizzen, die dann durch die Stecher auf Kupfer übertragen wurden. Es haben sich etwa fünfzig der so gemalten Figuren erhalten, von welchen der gröfste Theil eine wahrhaft

fürſtliche Verzierung des Arbeitszimmers des Herzogs von Buccleugh in London bildet, während zehn in der Pinakothek zu München, einige andere anderwärts zu finden ſind. Alle haben die Leichtigkeit und Feinheit der Behandlung, die Lebendigkeit und Eleganz, wie ſie van Dijck's beſte Werke kennzeichnet. Kurz nach ſeiner Rückkehr in's Vaterland ging er daran eine Folge von Bildniſſen herzuſtellen, in welcher fürſtliche Perſonen, Staatsmänner, Gelehrte und Künſtler ſeiner Zeit zuſammengeſtellt werden ſollten, und arbeitete bis in ſeine letzten Lebensjahre an der Vollendung dieſer Sammlung. Er brachte ſie bis auf 80 Blätter und lieſs ſie durch die beſten Antwerpen'ſchen Stecher, Schelte a Bolswert, Vorſterman, Pontius, de Jode und Galle ſtechen, durch Martin van den Enden aber, den berühmten Kupferdrucker, deſſen Namen wir ſo gerne auf unſeren Stichen leſen, herausgegeben. Nach dem Tode von van Dijck und van den Enden kamen die Platten in die Hände des Gillis Hendrickx, des zweiten der groſsen Antwerpen'ſchen Kupferdrucker, welcher den 80 Stichen des van den Enden 15 Radirungen von van Dijck beifügte und noch ſechs Stück dazu ſtechen lieſs. So brachte er die berühmte Iconographie zu Stande, die in ſeiner Ausgabe auſser dem Titelblatt 100 Blätter zählt. Das Werk wurde wiederholt gedruckt und erfuhr hinſichtich der Auswahl der Porträts viele Aenderungen, ſo zwar, daſs zuletzt die Zahl der Blätter auf hundertneunzig anwuchs.*

Unter den letzten Stücken, welche van Dijck vor ſeiner zweiten Reiſe nach England malte, müſſen wir das Porträt der »Maria von Medici« erwähnen, die aus Frankreich nach den Niederlanden geflüchtet war und im September 1631 Antwerpen berührte. Es war damals, daſs ſie Rubens und van Dijck in deren Wohnungen beſuchte und bei dem letzteren die Sammlung der Meiſterwerke von Tizian bewunderte, von welcher wir bereits früher geſprochen haben. Er malte in dieſer Zeit ein neues Bildniſs Ihrer Majeſtät, welches von deren Biographen de la Serre hoch gerühmt wird.**

Kurz darauf, Ende 1631 oder Anfangs 1632, wurde van Dijck vom König Karl nach London berufen, wahrſcheinlich durch die gönnerſchaftliche Vermittlung des erleuchteten Kunſtkenners Lord Arundel, der damals in groſser Gunſt am Hofe ſtand. Unſer Maler befand ſich am 13. März 1632 noch zu Brüſſel, zu Ende dieſes oder zu Anfang des folgenden Monats ging er nach London ab. Er wurde mit Auszeichnung empfangen, der König ſelbſt gab Befehl, ihm eine behagliche Wohnung zu ſuchen, und wies ihm vom 1. April 1632 anfangend einen Bezug von täglich fünfzehn Schillingen für ſeinen und ſeiner Bedienſteten Unterhalt an, welchen er noch in demſelben Jahre in einen Jahresgehalt von zweihundert Pfund Sterling umwandelte. Am 5. Juli des folgenden Jahres ſchlug er van Dijck, der mittlerweile ſein erſter Hofmaler geworden war, zum Ritter, und verehrte ihm auſserdem eine goldene Kette, an welcher das mit Brillanten gefaſste Porträt Seiner Majeſtät hing. Die Werke, welche er zu Dutzenden bei dem Künſtler beſtellte, wurden ihm noch beſonders bezahlt.

Karl I. war vom Standpunkt der Politik ein kurzſichtiger und unüberlegter Fürſt, der weder ſeine Zeit noch ſein Volk begriff. Als König von Gottes Gnaden wollte er zwar von Gunſtbeweiſen, aber von keinen Rechten hören, und wenn er ſich der Forderung der letzteren von Seite ſeiner Unter-

---

* F. Wibiral: l'Iconographie d' Antoine van Dijck. Leipzig 1877.

** De la Serre, Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l' entrée de la Reyne, mère du Roy très-chrestien dans les villes des Pays-Bas. Anvers 1632 p. 69.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

thanen nicht entziehen konnte, speiste er diese mit Versprechungen ab, die er bei der nächsten Gelegenheit wieder brach. Er hatte auf eine behagliche, für ihn wie für sein Volk angenehme Regierung gerechnet und war erbost wie ein Kind, wenn seine guten Absichten nicht sofort begriffen und seine Ideen nicht immer getheilt wurden. In der Unmündigkeit seines Wesens erinnerte Alles, sein unbegrenztes Vertrauen in seiner ersten Zeit, seine Sorglosigkeit für den morgigen Tag, seine Launenhaftigkeit und die Unkenntniss der daraus entspringenden Gefahren, sein Hang zu Genuss und Vergnügungen, selbst sein Muth, mehr an ein Kind, als an einen König. Unglücklicherweise fiel er in eine Zeit, in welcher kaum die kräftigste Männerhand, geschweige denn die eines Kindes, Kraft genug gehabt hätte, um die Zügel der Regierung entsprechend zu führen. Wie ein leichtsinniger Knabe, der spielend Feuer ins Pulver steckt, wurde er unbedachtsam und halb aus Uebermuth der Held einer der düstersten Tragödien in der Geschichte Europas und bezahlte mit seinem Kopfe seine Treulosigkeit, Launenhaftigkeit und seine Ausbrüche von Zorn und Verfassungsbrüchigkeit. Aber es war auch etwas Gutes an diesem vielfach kindlichen König. Liebte er den Genuss, so liebte er auch die Kunst. Hierin vielfach verwandt mit Rubens' erstem fürstlichen Herrn, dem Herzog von Mantua, war seine Liebhaberei für das Schöne jeder Art unersättlich, und gross seine Freigebigkeit gegen die welche es schufen. Seine Höflinge wussten, dass sie ihrem Fürsten kein grösseres Vergnügen bereiten konnten als durch das Geschenk eines schönen Gemäldes oder anderen Kunstwerkes und in allen Landen Europa's wurde für ihn auf Meisterwerke Jagd gemacht. Er bezahlte 80,000 £ für die Sammlung der Herzoge von Mantua, die 1629 ihren Thron verloren hatten, wie er den seinigen wenige Jahre später verlieren sollte. Rubens kaufte für ihn die berühmten Cartons von Raphael, die Könige von Spanien und Frankreich schenkten ihm Meisterwerke von Tizian und da Vinci. Gemälde, Antiken in Marmor, Medaillen, Handzeichnungen grosser Meister und dergl. sammelte er in grosser Menge.

Für van Dijck war er sehr eingenommen: er sass ihm nicht blos wiederholt zu Porträts und interessirte sich für Alles was der Maler schuf, sondern liess sich auch herab ihn in seinem Ruderboot zu besuchen und Stunden bei ihm zu verbringen. Bei van Dijck's Talent und der Gönnerschaft, die er von Seite des Königs genoss, konnte es auch nicht ausbleiben, dass er zugleich in hoher Gunst bei dem englischen Adel stand. Es gibt auch fast keine englische Familie von grossem Namen aus dieser Zeit, welche nicht einige und zuweilen sogar zahlreiche Bildnisse ihrer Vorfahren von van Dijck's Hand besässe. Der Meister verdiente daher Geld in Ueberfluss und nicht geringer war das von ihm genossene Ansehen, welches ihm verstattete, auf vertraulichem Fuss mit Gliedern des höchsten Adels zu verkehren. Es konnte auch nicht fehlen, dass ihn wie sein Talent, so seine Liebe für äusseren Prunk und sein üppiges Leben dem kunstliebenden und leichtsinnigen König und seinen gleichgesinnten Höflingen angenehm machte. Der Adel erwählte sein Atelier zum beliebten Stelldichein der höchsten Stände und van Dijck blieb an Pracht und Aufwand nicht hinter denselben zurück. Er hielt sechs Diener, hatte ein auf dem reichsten Fuss eingerichtetes Haus und kleidete sich wie der höchste Herr, damit die Gepflogenheit verbindend, die Personen, die zu ihm kamen um sich malen zu lassen, zu Tisch zu bitten und festlich zu bewirthen. Liebesabenteuer suchte und fand er, wie es in der Welt in der er verkehrte Sitte war. Einige adelige Modelle, unter Anderen Lady Venetia Digby, malte er so oft und mit soviel Vorliebe, dass er wahrscheinlich ihren Reizen gegenüber nicht gefühllos geblieben ist. Sie starb bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in London und nachdem er sie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bei ihren Lebzeiten in seinen Werken verherrlicht, malte er sie noch auf ihrem Todbette ausgestreckt mit einer verwelkten Rose neben ihr und mit einem so zarten und gehobenen Ausdruck auf dem Gesichte, dass sie eher einer schlafenden Schönheit als einer Todten gleicht. Natürlich war er auch für seine Liebschaften nicht minder freigebig wie in seinem ganzen Haushalt. Als ihn einmal, wie erzählt wird, der König fragte: „Und Ihr, Herr Ritter, wisst Ihr auch was es ist drei- oder viertausend Pfund Sterling nöthig zu haben," antwortete van Dijck: „Ja Sire, wer sein Haus seinen Freunden und seine Börse seinen Freundinnen offen hält, findet rasch den Boden seiner Kasse."

Dass jedoch van Dijck trotz dieser Lebensweise seine Börse reichlich zu füllen wusste, werden wir später sehen. Er kann wohl einmal in Geldverlegenheit gewesen sein, aber dies dürfte dann die Beklemmung eines Millionärs gewesen sein, der keine passende Münze bei der Hand hat. Seine Gesundheit litt unter der Anstrengung und Ueppigkeit leider mehr als sein Vermögen. Schwächlich von Constitution that er wahrlich alles, was er konnte, um seine schwachen Lebenskräfte vor der Zeit zu erschöpfen.

Van Dijck, der 1632 nach England gegangen war, kehrte bereits 1634 in die Niederlande zurück. Am 29. März dieses Jahres kaufte er eine Rente von 125 Gulden von der Gutsherrschaft van Steen, derselben, von welcher bald darauf Rubens der Eigenthümer wurde. Den folgenden 16. Dezember muss er sich in Brüssel befunden haben, da unter diesem Datum der Secretär Valckenisse an den Antwerpen'schen Geschäftsträger schrieb, „er möge ihm zum Zwecke der Verwendung zu Triumphbogen wie zu Gemälden eine Copie von dem Porträt des Prinzen-Cardinal (Ferdinand) senden, welches unlängst von van Dijck gemalt worden sei." Dabei wird er als damals im Haus zum Paradies hinter dem Stadthause wohnhaft bezeichnet.* Am 13. Januar 1635 schreibt dann derselbe Sekretär an den Geschäftsträger, dass er einen Brief von van Dijck erhalten habe, in welchem dieser seine Forderungen über die Möglichkeit einer Verständigung hinaus hochgestellt habe.

Campo Weyerman rühmt als van Dijck's Meisterwerk ein Gemälde, auf welchem der Magistrat von Brüssel in dreiundzwanzig lebensgrossen Figuren dargestellt war, ein unvergleichliches Kunstjuwel, welches jedoch bei dem französischen Bombardement des Jahres 1695 ein Raub der Flammen geworden sei. Es ist möglich, dass van Dijck dieses während seines Aufenthaltes zu Brüssel in den Jahren 1634—35 ausgeführt hat. Von dem letzteren Jahre datiren auch die Bildnisse des Thomas von Savoyen, Prinzen von Carignan (Berlin Nr. 782) und der Henriette von Lothringen, Prinzessin von Phalsburg, welche Persönlichkeiten er in den Niederlanden getroffen haben dürfte. Auch das Familienbildniss des Grafen Johann von Nassau von 1634,** im Besitz des Grafen Cowper, sowie jenes des Balthasar Gerbier von demselben Jahre, muss er in den Niederlanden gemalt haben, weil damals jene beiden Persönlichkeiten sich daselbst aufhielten.

Wahrscheinlich malte er auch während seines Aufenthaltes in Brüssel die oben besprochenen mit der Jahrzahl 1636 bezeichneten Bildnisse des Pensionärs van Merstraten und dessen Frau und möglicher Weise datirt noch vom Jahr 1634 das Reiterbild des de Moncada im Louvre: wenigstens war es in diesem Jahre, dass dieser zeitweise die Statthalterschaft über die Niederlande versah, während

---

* Antwerpsch Archievenblad: VI, 437 und 470.

** Waagen: Treasures of Art in Great Britain. III. 17. Rathgeber, Annalen der Niederländischen Malerei. Sub anno 1634.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

jener Monate, die zwischen dem Tode der Erzherzogin Isabella und der Ankunft ihres Nachfolgers des Prinzen-Cardinal lagen. Auch erwähnten wir bereits früher, dass van Dijck im Jahre 1635 die Anbetung der Hirten für die Hauptkirche zu Dendermonde malte, ein Bild, welches für den Frauenalter daselbst bestellt und mit 500 Gulden bezahlt wurde.*

Im Jahre 1635 kehrte van Dijck nach England zurück und malte damals die drei Kinder Karl I., die sich im Besitz des Grafen von Pembroke befinden. 1640 finden wir ihn abermals auf dem Festlande, wonach sein zweiter und dritter Aufenthalt in England nur sieben Jahre gedauert haben kann, obgleich seine Bildnisse nach Hunderten zählen. Allerdings liess er sich von talentvollen Schülern unterstützen, unter welchen Jan de Reyn aus Dünkirchen, der in der That van Dijck's Hand meisterlich nachfolgte, David Bok von Arnhem und Jacob Gandy zu nennen sind. Van Dijck fand auch Nachfolger genug in England, und ein Jahrhundert lang wurde er von den Porträtmalern daselbst als Vorbild betrachtet. Er war daher auch unter den Künstlern nicht minder angesehen als unter den Kunstgönnern, und stiftete in der Herberge zur Rose in Fleetstreet (City) einen St. Lucasclub in Nachahmung der Antwerpen'schen St. Lucasgilde, bei deren Einrichtung er von den hervorragendsten englischen Malern treu unterstützt wurde.

Um die zahllosen Bilder, welche er schuf, bewältigen zu können, musste van Dijck den Pinsel besonders flink handhaben. Man sagt, dass er ein Porträt an einem Tag fertig stellen konnte, und Piles,** ein Schriftsteller zu dem wir viel Vertrauen haben, berichtet, dass er nur eine Stunde ununterbrochen an einem Porträt zu arbeiten pflegte und dann wieder ein anderes zur Hand nahm. Nachdem er die Köpfe skizzirt, zeichnete er ihre Haltung und Kleider auf graues Papier und liess diese durch seine Gehülfen auf der Leinwand ausführen. Er selbst ging dann erst wieder daran, um sie zum letzten Male zu übergehen. Die Hände malte er nach gemietheten Modellen.

Es wäre unmöglich, selbst einen kleinen Theil seiner Porträts aus diesen Jahren aufzuführen, geschweige denn alle. Einige von ihnen sind jedoch so berühmt geworden, dass sie nicht ganz unerwähnt übergangen werden dürfen. An erster Stelle steht das prächtige Bild Karl I., jetzt im Louvre (Nr. 142), und ursprünglich »der König auf der Jagd« genannt. Es ist zwischen 1632 und 1638 gemalt, wahrscheinlich 1635 und der Maler begehrte dafür 200 £, welche jedoch der König oder vielmehr sein Schatzmeister auf 100 £ abzumindern karg genug war.

Verweilen wir einen Augenblick vor dem berühmten Werke. Im offenen Felde steht der König; vom Pferde gestiegen, das er seinem Knappen überlassen, scheint er die Absicht zu haben weiter zu wandeln. Aber mit plötzlicher Bewegung wendet er den Kopf nach dem Beschauer, so dass man sein Gesicht zu drei Viertheilen und die ganze übrige Gestalt im Profil sieht. Sein Pferd, von welchem nur die vordere Hälfte sichtbar ist, steht rechts hinter ihm unter einem dichtbelaubten Baum, zur Linken gewahrt man den warmen, dicht bewölkten Himmel. Der König befindet sich gerade auf der Scheidungslinie zwischen der düsteren Rechts- und der helleren Linksseite; sein prächtiges Colorit grenzt daher einerseits an die kräftigen Töne des Baumes und Pferdes, während anderseits seine ganze Gestalt in ihrer nachlässigen Eleganz sich glänzend und kühn von dem immer wärmer und glühender werdenden Himmel abhebt.

---

* Alph. de Vlaminck, de Stad en de Heerlijkheid van Dendermonde. III. p. 77. Dendermonde 1866.

** Cours de peinture par principes. Paris 1708. P. 291.



König Carl I. v. England auf der Jagd von A. van Dijck. (Museum des Louvre.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Diese Besonderheit, nemlich die Figur auf die Grenze zwischen der helleren und dunkleren Seite des Bildes zu setzen, sahen wir bereits in dem Reiterbild des de Moncada mit dem besten Erfolge angewendet. Die plötzliche Wendung des Gesichts nach dem Zuschauer aber ist eines von jenen glücklichen Kunstmitteln, deren sich van Dijck wiederholt bedient, um Leben und Bewegung in seine Figuren zu bringen und sie über das Alltägliche zu erheben. Besonders aber packt in der Malerei die aufsergewöhnlich warme Färbung dieser leuchtenden Figur auf der gerötheten Landschaft, in welcher Hinsicht sie keinem von Rubens' glühendsten Gemälden nachsteht und vortheilhaft absticht von den letzteren Erzeugnissen van Dijck's in England. Des Königs Wamms ist von weisem Seidenstoff, der auf den Faltenbrüchen in warm gelblicher Färbung glänzt. Er trägt einen grosen schwarzen Hut, rothe Beinkleider und ziegenlederne Reitstiefel. Und was nun den Mann selbst betrifft, so verräth sein zarter Körper mehr Feinheit als Kraft, mehr Selbstvertrauen als Ueberzeugungsfestigkeit, mehr Genussinn und Eleganz als Weisheit. So wie er dasteht, seinen Hut schräg auf die langen, wallenden Locken gesetzt, mit emporgestrichenem Schnurbart, die Rückseite der einen Hand in die Hüfte gestützt und in der andern einen hohen Spazierstock vor sich haltend, die Unterlippe energisch emporziehend und mit einer Art von Geringschätzung und Unerschrockenheit schauend, ist er wohl der Mann der Geschichte, der so schwere Leiden verursachen und ertragen sollte, der verständnisvolle und freigebige Kunstfreund und der durch und durch unfähige Fürst mit so viel natürlicher Eleganz und glücklicher Anlage als falscher Auffassung von Pflicht und Recht. Wir sehen ihn hier in seiner schönsten Gestalt, von seiner schönsten Seite; er hat noch nicht, wie in seinem, im Besitz des Herzogs von Marlborough befindlichen Reiterbild, den träumerischen unsicheren Ausdruck in den grosen etwas matten Augen, die er unwillkürlich in Erschöpfung und Wehmuth nach dem Himmel zu richten scheint, als läse er in den Wolken sein schauriges Ende. Hier scheint er noch ganz der lebenslustige glückliche König, in dessen Aeusserem man wohl den Keim seines Unglückes verspüren kann, welcher aber bis dahin von dem Dasein noch nichts als das Schöne, und von dem Königsein nichts erfahren, als die Gelegenheit Alles zu geniesen und von allem Genuss verwöhnt zu werden.

Im Schloss zu Windsor findet man eine lange Reihe van Dijck'scher Bildnisse meist aus der königlichen Familie. Darunter erscheinen besonders bewundernswerth »der König mit Gemahlin und Kindern«, »die zwei Söhne des Herzogs von Buckingham«, zwei Kinderporträts, zart im Licht und in dem grauen Ton, der des Meisters letzten Jahren eigen ist, »die fünf Kinder des Königs mit ihrem grosen Hund«, »die Königin Henriette«, »der König auf einem Schimmel«, unter einem hohen Portal im Skurz dargestellt, schön von Haltung, ruhig von Ausdruck, eine echt königliche Gestalt, der van Dijck auch gerne seine besten Kräfte gewidmet.

In einer uns erhaltenen Rechnung, welche der Meister Carl I. stellte, kommen nicht weniger als fünf Bildnisse des Königs und zwölf von seiner Gemahlin vor, ausserdem sechs andere Gemälde und eine Zeichnung. Die besagte Rechnung ist noch merkwürdig durch den Umstand, dass der König die von van Dijck gesetzten Preise entweder selbst abgemindert hat oder sie reduciren liess, Posten von 200 £. werden auf 100 gebracht, andere von 90 auf 75, von 30 auf 20 u. s. w. Damals war der König dem Maler auch noch mit fünf Jahrgehältern im Rückstande, und das Gesammtguthaben van Dijcks bei Carl I. belief sich auf 2370 £., mindestens 150,000 Fr. unseres Werthes. Der reducirte Preis der Gemälde wurde 1639 an van Dijck bezahlt, aber die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schuld an rückständigen Jahrgehältern vor seinem Tode nicht mehr bereinigt. Die politischen Schwierigkeiten, in welche der König verwickelt war, nahmen alle seine Mittel in Anspruch und liefsen ihm nicht genug übrig, um die Kosten seiner Liebhabereien zu decken.

Nicht blos für den König, sondern auch, wie gesagt wurde, für eine grofse Zahl der vornehmsten englischen Familien malte van Dijck Porträts. Auf vielen fürstlichen Landsitzen des höheren englischen Adels findet man noch lange Reihen von Bildnissen seiner Hand, welche von den Besitzern eben so sehr als Ahnenporträts wie als Meisterwerke der Kunst verehrt werden. Bei dem Herzog von Marlborough bewundert man neben einem überaus prächtigen „Herzog von Buckingham" früheren Datums abermals ein Reiterbild Carl I., welches den König auf rahmfarbenem Rofs in einer Landschaft darstellt, ein Bild, welches vor dem Exemplar zu Windsor kaum zurücksteht. Auch bei Lord Darnley zu Cobham-House, bei dem Herzog von Buccleugh in London, auf Wilton-House dem Landsitz des Lord Pembroke prangt noch ein ganzer Schatz von Meisterwerken. Aber wie gesagt wir würden kein Ende finden, wenn wir ein Verzeichnifs von all jenen Werken geben wollten, welche van Dijck in England geschaffen.

Unter den Porträts, welche er von 1632—35 malte, zählten wir einige seiner gefeiertsten Werke auf. Die Stücke aber, die er während seines dritten Aufenthaltes in England geliefert, sind durch flüchtige Ausführung und matte Färbung unterscheidbar. In den letzten Jahren seines Lebens gab er seinen warmen Ton und sein gründliches Studium des menschlichen Gesichtes preis um eine schwächere graue Färbung und eine nachläfsige Eleganz anzunehmen, welche beweisen, dafs er seine Leichtigkeit im Arbeiten und seine reiche Begabung gebrauchte oder misbrauchte um viel zu produciren. Die warme Sonne, welche van Dijck auf den Bildnissen seiner zweiten und besten Manier strahlen liefs, hatte ausgeschienen und wurde durch ein blasses Mondlicht ersetzt, das Feuer, das aus seinen Augen funkelte, war erloschen, die Kraft war in der Breite der Ausführung und Formgebung untergegangen. Die Malerei ist grau, die Pinselführung manchmal geschickt aber sehr oft nachläfsig und flüchtig. Es ist noch immer Leben und Bewegung im Körper und Kopf, aber die Bewegung ist meistens erlangt durch die Stellung der Person und durch die Tournüre, welche der Maler durch die Pose dem Oberkörper gab. Elegant und vornehm bleibt er immer, wenn auch in die feinen Köpfe etwas Entnervtes, Allzuschwaches kömmt. Dieses ungünstige Urtheil findet jedoch keine Stelle bei seinen Kinderporträts aus dieser Periode, welche sogar zu van Dijcks berühmtesten und namhaftesten Stücken zählen. Wie am Anfang seiner Laufbahn, so malte er auch gegen das Ende seines Lebens Kinderbildnisse, welche weit über den Darstellungen von erwachsenen Personen stehen. Es scheint demnach, dafs er ebenso wie damals, als seine Kunst noch nicht die volle Reife erlangt hatte, so auch in der Zeit, als seine Hand die Zauberkraft den Menschen auf der Höhe seines Lebens wiederzugeben bereits wieder verloren hatte, noch das zarte naive Wesen des Kindes mit all der schwächeren Anmuth und stilleren Poesie zu erfassen vermochte, wie sie der Jugendperiode von van Dijck's Kunst eigen sind.

Das schönste dieser Kinderbildnisse ist wohl die Gruppe im Museum zu Turin, welche die drei Kinder, oder vielmehr die drei Töchter Carl I. darstellt, Nach dem Alter der Kinder zu schliefsen, mufs das Bild vom Jahre 1639 stammen, in welchem Prinzefs Mary 8, Elisabeth 4 und Anna 2 Jahre alt war. Das älteste Kind legt die Hand auf den Kopf eines Hundes; in vollem Lichte stehend trägt sie ein rothes silbergesticktes Kleid und guckt sehr verständig aus

ihren braunen Augen; die zweite mit Blumen im Lockenhaar trägt ein weifses Atlasgewand, die dritte, auf einer Stufe ftehend, ein blaues Seidenkleid, am Boden liegt ein hellfarbiger Teppich. Die drei Kinder find voll wirklichen Lebens, ihre Köpfe und Händchen find weich gemalt und ihre Kleider mit ebenfoviel Sorgfalt als Erfolg ausgeführt. Das über fie ausgegoffene filberne Licht läfst ihre Geftalten hell und ftill hervortreten, welche ebenfo durch ihre elegante Haltung als junge Fürften, wie durch ihre Einfalt als Kinder fich darftellen.

Windsor Castle befitzt ein Gruppenbildnifs der fünf Kinder Carl I. das mit der Jahrzahl 1637 bezeichnet ift, ein anderes mit den drei älteften von diefen Kindern von 1638 und den jungen Herzog von Buckingham mit feinem Bruder. Von den fünf Kindern Carl I. bewahrt das Mufeum zu Berlin (Nr. 790) eine Wiederholung, die Gruppe der drei Kinder findet fich im Mufeum zu Dresden (Nr. 987) in etwas veränderter Geftalt. Die Kinderbildniffe von Windsor ftehen, was Lebendigkeit der Farbe betrifft, unter jenen von Turin, wetteifern aber mit den letzteren in Hinficht auf natürliche Anmuth und naive Vornehmheit. Das Mufeum zu Amfterdam enthält die Bildniffe der beiden älteften Kinder Carl I.: Charles, geboren 1630, und Mary, nach der Entwickelung der Modelle wohl 1640 gemalt, da der Prinz ficher 10 Jahre alt erfcheint. Die Kinder halten fich bei der Hand oder vielmehr bei den Fingerfpitzen; das Colorit ift grau, die Zeichnung allerliebft.

Wie bereits erwähnt worden, fchuf van Dijck aufserordenlich viel in England und verdiente damit auch viel Geld, freilich auch unter Vernachläfsigung der höheren Kunftanforderungen und vermittelft fabrikmäfsiger Ausführung. Mag er daher auch materiell dabei gewonnen haben, dafs er feine bürgerliche Werkftätte am Ufer der Schelde und feine Freunde von der St. Lucasgilde zu Gunften der Paläfte und Edelleute an der Themfe verlaffen, fo war doch fein idealer Verluft, wie Woltmann mit Recht bemerkt,* dabei nicht gering. Und hatte er in feinem Vaterlande religiöfe und mythologifche Gemälde voll feinen Gefchmacks gemalt, fo kam er in England nur zu Porträts und wenn er noch Religiöfes und Mythologifches malte, fo waren es faft immer Kabinetsftücke.

Im Jahre 1639 heiratete van Dijck Maria Ruthven, aus einer edlen und anfehnlichen aber damals verarmten Familie. Ihr Vater war unter der vorigen Regierung unter Anklage von Hochverrath in den Tower gefperrt gewefen und fie felbft war zwar mit den gröfsten Gefchlechtern verwandt, hatte Gräfinen und Herzoginen zu Tanten, befafs aber nichts als das was ihr der König etwa zuwenden wollte. Carl I. und andere Freunde und Gönner van Dijck's fcheinen diefe Verbindung vermittelt und vorbereitet zu haben, um den Künftler zu einer regelmäfsigeren und wirthfchaftlicheren Lebensweife zu bringen. Er felbft hatte, wie man fagt, eine grofse Neigung zu Lady Stanhope, gerieth aber mit ihr in Zwift über den Preis ihres Porträts, was die Annäherung an die Frau, die man ihm ausgefucht, zur Folge hatte. Maria Ruthven's Bild ift uns von van Dijck erhalten und hängt gegenwärtig in der Pinakothek zu München (Nr. 1308). Es ift eine junge, kränklich und träumerifch vor fich blickende Frau mit regelmäfsigem fehr blafsen Geficht, grofsen Augen und kleinem Munde. In der einen Hand hält fie ein Violoncello, in der anderen den Bogen, mit welchem fie foeben fpielte. Sie fieht adelig genug aber wenig aufgeweckt aus und erfcheint zu kindlich jung und einfach, um ihren Mann feffeln und beherrfchen zu können.

In feinen letzten Lebensjahren machte van Dijck zweimal den Verfuch,

* Holbein und feine Zeit. pag. 415.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Bestellung historischer Werke zu erhalten. Das erstemal schlug er Carl I. vor, die Wände des Banketsaales zu Whitehall, dessen Decke Rubens gemalt hatte, mit Scenen aus der Geschichte des Hosenbandordens zu verzieren. Dem König gefiel dieser Gegenstand und er beauftragte den Maler die Skizzen zu machen. Eine von diesen, einen Zug der Ritter des Hosenbandordens darstellend, ist uns in der Sammlug des Herzogs von Rutland in Belvoir-Castle erhalten geblieben. Nach Bellori sollten van Dijcks Gemälde als Modelle für Gobelins dienen und wäre der König dadurch abwendig gemacht worden, dass dafür die Summe von 300,000 Scudi oder ungefähr 5,000,000 Fr. nach unserem Geldwerthe veranschlagt worden sei, eine Ziffer, die augenscheinlich ungereimt ist, wenn man nicht annimmt, dass sie sich nicht blos auf die Cartons allein, sondern auch auf die Gewebe bezog. Wie dem auch sei, der Plan kam nicht zur Ausführung.

Den zweiten verunglückten Versuch derselben Art machte van Dijck am französischen Hof. Er verliess im September 1640 mit seiner Frau England und zog nach Paris um an Ort und Stelle selbst die Verhandlungen bezüglich eines grossen Malauftrages zu führen, welchen er gerne bekommen hätte. Wahrscheinlich reiste er über Holland, denn von diesem Jahre datiren die Porträts von Huygens und seinen fünf Kindern im Museum des Haag (Nr. 205). Das Stück hat sicher van Dijck's frühere Genialität nicht mehr, aber die Köpfe der Kleinen sind noch voll Geist und harmloser Aufgewecktheit. Von Antwerpen reiste van Dijck nach Paris. Er hatte gehört, dass der König von Frankreich Willens war, die grosse Gallerie des Louvre mit Gemälden zu verzieren, wie dies Maria von Medici im Luxembourg gethan hatte, und er wollte für diese Arbeit seine Dienste anbieten. Van Dijck's edler Ehrgeiz wurde auch diesmal getäuscht, denn schon hatte Ludwig XIII. Poussin aus Rom kommen lassen und diesem die Arbeit zugesagt. Es ist uns ein, vom 16. November 1641 datirter Brief* erhalten, in welchem van Dijck von Paris aus eine uns unbekannte Person ersucht, ihm einen Pass für ihn selbst, für fünf Diener und vier Mägde zu besorgen. Er war damals bereits ernstlich krank, versprach aber nach seiner Herstellung nach Frankreirh zurückzukehren um die Befehle des Cardinals Richelieu entgegen zu nehmen.

Der Kranke sollte jedoch nicht mehr genesen, sondern er starb wenige Tage nachdem er in London eingetroffen, am 9. Dezember 1641 und wurde am 11. Dezember in St. Paul begraben. Man sagt, dass Carl I. seinem Arzte 300 £. versprochen habe, wenn es ihm gelänge, van Dijck zu retten. Acht Tage vor seinem Tod ward ihm eine Tochter Justiniana geboren, die spätere Gemahlin des Sir John Stepney. Van Dijck hatte an dem Tage, an welchem sein Kind zur Welt kam, sein Testament gemacht. Er vermachte in diesem seiner natürlichen Tochter Maria Theresia, die zu Antwerpen wohnte, alles Hab und Gut, welches er in seiner Geburtsstadt zurückliess, mit Ausnahme von zwei Schuldverschreibungen zu 4000 £. und ernannte seine Schwester, die in einem Ordensstift wohnte, zu ihrer Vormünderin. Einer anderen Schwester vermachte er eine Jahresrente von 250 Gulden. Das Uebrige seines Vermögens hinterliess er, einige Legate an Arme und Kirchen abgerechnet, seiner Frau und Tochter. Van Dijck muss ausserordentlich viel Geld verdient haben, um bei seiner verschwenderischen Lebensweise noch solche Schätze zu erübrigen. Reich in der That darf man ihn wohl nennen, da er ausser all dem, was er an seine anderen Verwandten vermachte, seiner Frau und Tochter erstlich ein Capital von

---

* Journal des Beaux-Arts, 1876 pag. 191.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

4000 £. und aufserdem noch andere anfehnliche Werthe hinterlaffen konnte. Unter diefen letzteren war auch der Betrag, den ihm der König noch fchuldete und deffen Höhe man daraus ermeffen kann, dafs Carl II. der Juftiniana van Dijck eine Jahresrente von 200 £ anwies, um diefe Rechnung zu begleichen.

Ehe wir von dem gröfsten flandrifchen Porträtmaler fcheiden, wollen wir noch einen Blick auf die Gefchichte feines Lebens und feiner Werke in ihrer Ganzheit werfen. Van Dijck war der Romantiker in Rubens' Schule, in welcher noch fo viel claffifche Ueberlieferungen herrfchten, der dichterifchefte nicht blos unter den Genoffen feiner Schule, fondern unter allen niederländifchen Hiftorienmalern. Empfänglich und gefühlvoll von Gemüth und von Natur reich begabt, war er wie fein Lehrer durch gewiffenhaftes Studium der gröfsten Künftler vielfeitig entwickelt. Sein Talent und feine Werke verrathen weder hohe Schöpfungskraft noch geniale Urfprünglichkeit, aber fie laffen einen feffelnden Künftler erkennen, einen Porträtmaler, der feinen Modellen in der Seele las und fie mit einem Funken feines edlen Feuers begabte, der zum Ausdruck brachte, was es Feinftes und Erhabenftes in unferer Natur gibt und zwar mit der eleganteften und gewandteften Sprache, die jemals ein Künftler fprach. Er träumte von höheren Idealen und empfand tiefer als irgend ein Pinfel wiedergeben kann, aber gleichfam fieberhaft gejagt, um in feinem kurzen Leben diefe Traumbilder zu verkörpern, entging er dem Schickfal nicht, dafs kränkliche Entmuthigung und düftere Unluft feine Zauberhand bereits fühlbar gefchwächt hatten, ehe fie noch ein vorzeitiger Tod gänzlich erftarren liefs.

Im Leben wie in der Kunft ift daher ein grofser Unterfchied zwifchen van Dijck und Rubens. Der Schüler mit feiner fchwachen Körpergeftalt und feinem unruhigen Geifte, fchweifte immer weiter aber erreichte niemals jenes Ziel, in welchem er Befriedigung und Uebereinftimmung der Form mit feiner Idee gefunden hätte. Der Lehrer, an Seele und Körper gleich gefund, fchaute in der Ruhe feiner Macht mit unbeirrter Zufriedenheit fein glänzend und vollkommen zum Ausdruck gebrachtes Ideal und herrfchte wie ein überall gefeierter Fürft auf dem Gebiete der Künfte.

Van Dijck's Einfluss auf die fpätere Antwerpen'fche Schule war grofs: man fühlte jedoch feine innige Empfindung nicht nach, fondern ftrebte blos feine gefälligen Formen wiederzugeben. Man fand ihn nahbarer als den riefenhaften Rubens und war vielmehr angezogen als abgefchreckt von dem Vorbilde diefes weichherzigften und liebenswürdigften der niederländifchen Maler.

Als der erfte diefer Nachfolger mag JAN VAN DEN HOECKE angefehen werden, der nach de Bie ein Schüler des Rubens war, während feine Werke aber eher den Einfluss van Dijck's verrathen. Am 6. September 1598 getauft, fcheint er nach feiner Lehrzeit wenig in der Heimatftadt verweilt zu haben, denn fein Name kömmt in den Liggeren der St. Lucasgilde nicht vor. Doch malte er 1635, wie wir bereits fahen, die zwei grofsen Gemälde am Ferdinandsbogen, welche aber Jordaens 1637 „wegen Abwefenheit des damals in Italien befindlichen van Hoecke" wieder herzuftellen beauftragt wurde. Von Italien nach Deutfchland übergefiedelt, war van Hoecke lange Jahre für den Kaifer und die Churfürften thätig, und kam erft 1647 nach Antwerpen zurück, wo er vier Jahre fpäter ftarb.

In dem »Chriftus am Kreuze«, welchen die St. Salvatorskirche zu Brügge von diefem Maler befitzt, fieht man die Verwandtfchaft zwifchen feiner Art und der des van Dijck auf das Deutlichfte. Das Empfindfame in den Figuren, die einigermafsen theatralifche Trauer der Umftehenden, die magere Compofition und anderes erinnert an die fchwächere Seite von van Dijck's Talent. Die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Farbe ist zwar noch hell aber ohne Tiefe und Wärme, sie ist in den Draperien grell und unnatürlich im Nackten. In der Farbe besser und glänzender im Licht sind die zwei in der Lichtenstein'schen Gallerie befindlichen Bilder »Samson und Delila« (Nr. 182) und der »Bethlehemitische Kindermord« (Nr. 186). Das letztere ist eine Reminiscenz an Rubens' draftisch bewegte Darstellung, von welcher er die dramatische Seite übertreibt. Das im Belvedere zu Wien befindliche Porträt des »Erzherzog Leopold Wilhelm,« Statthalters der Niederlande, dessen Hofmaler van den Hoecke war, ist ein grofses graues Bild in lichtem Ton ohne Glanz und Glut. Das Werk ist zwar pompös, aber die Engel, die den Fürsten krönen und die umfängliche Leinwand füllen helfen, entsprechen hinsichtlich der Composition wenig. Im Uebrigen ist das Bild nicht ohne Verdienst und läfst an einen feines Meisters nicht unwerthen Schüler van Dijck's denken.

Rubens getreuer bleibt VICTOR WOLFVOET, geboren zu Antwerpen und am 4. Mai 1612 in der Frauenkirche getauft.* Sein Vater, gleichfalls Victor genannt, war auch Maler. Der jüngere Victor vermählte sich am 9. Juli 1639 mit Elisabeth Mertens und starb am 23. Oktober 1652. Er war 32 Jahre alt, als er Meister wurde. Wahrscheinlich blieb er lange als Lehrling bei Rubens, vielleicht machte er auch nach seines Lehrers Tod eine Reise, da sonst schwer ist, seine späte Aufnahme in die Künstlergilde zu erklären. Von seinen Arbeiten wissen wir nicht viel mehr als von seinem Leben. Die St. Jakobskirche in Antwerpen besitzt ein Altarbild von ihm, welches »Mariä Heimsuchung« darstellt und im Jahre 1639 gemalt wurde. Die zwei Frauen stehen auf dem Vorplatze sich freundschaftlich umarmend; Elisabeth spricht die Worte: „Gebenedeit ist die Frucht deines Leibes“ und begleitet sie mit einer entsprechenden Geberde ihrer Hand. Die beiderseitigen Gatten stehen unmittelbar hinter ihnen, aber in so stark abnehmendem Licht, dafs sie nicht viel mehr als untermalt erscheinen; in der Höhe schweben zwei, einen Kranz von Rosen tragende Engelchen. Wir finden hier die lachenden, sonnigen, glitzernden Touchen eines van Tulden und Geeraard Zegers wieder, nur mit dem Unterschied, dafs der Grundton blasser ist, und müssen in Wolfvoet immerhin einen Maler von unbestreitbarem Talent erkennen. Geben ihm übrigens die edle Gestalt der Maria, das Elegante der Gruppirung, das Frische und Gefällige seiner Farbe u. s. w. ein Recht auf dieses Lob, so ist doch eben so unzweifelhaft sein Werk nicht frei von Gekünsteltheit. Das scharfe Licht im Vorgrunde, welches an den dichtgrauen Schatten des zweiten Planes stöfst, die Geziertheit aller Haltungen, die lieblichen Reflexe auf den Farben und selbst die übertrieben bedeutsame Geberde sprechen von Gesuchtheit und Unnatürlichkeit. Aufser diesem Werk kennen wir nur noch ein Stück von Victor Wolfvoet, nemlich einen »Medusenkopf« im Museum zu Dresden (Nr. 886). Es ist ein frisch abgeschlagenes Haupt mit der blassen Farbe und der entsetzlichsten Angst auf dem krampfhaft verzogenen Gesicht. Und rings um diesen Schauder erweckenden Kopf schlingen sich eben so krampfhaft eine Menge von Schlangen durcheinander. Ein ähnliches Stück wird in Prag dem Artus Wolfaert zugeschrieben, augenscheinlich durch Namenverwechselung. Beide sind Reminiscenzen von dem da Vinci zugeschriebenen Bilde in den Uffizien zu Florenz (Nr. 1159).

JUSTUS VAN EGMONT ** war 1602 entweder zu Leyden oder zu Antwerpen geboren, jedenfalls mufste er jung in die letztere Stadt gelangt sein,

---

* P. GÉNARD: Revue d'Histoire et d'Archéologie. (Les grandes familles artistiques d'Anvers.) I. p. 222 — Liggeren. II. 157.

** DE BIE; DESCAMPS; Liggeren.

da er 1615 bei St. Lucas als Schüler des JASPAR VAN DEN HOECKE eingetragen ist. 1627/28 finden wir ihn als bei Rubens arbeitenden Meister angeführt, in demselben Jahr aber kömmt er in der Rechnung der Violier als abwesend vor. Er begab sich nach Frankreich wo er Maler Ludwig XIII. und XIV. wurde und 1648 bei der Einrichtung der königlichen Academie der Maler- und Bildhauerkunst als einer der zwölf Aelteren aufgenommen wurde. Wie in Antwerpen dem Rubens, so half er in Paris dem Vouet bei den grosen Malereien, welche dieser für den Hof ausführte. Er kam jedoch vor dem 11. November 1660 nach Antwerpen zurück, wo wir ihn am letzteren Tage in dem früher (Seite 278) besprochenen Prozes Meulewels-Hillewerve als Zeugen auftreten sehen. In seiner damaligen Aussage theilt uns van Egmont mit, dass er in früheren Jahren verschiedene Copien nach van Dijck gemacht habe.* Er starb am 8. Januar 1674 und wurde wie später seine Frau Emerentiana Bosschaert, die am 19. Juni 1685 starb, in der St. Jakobskirche begraben. Von van Egmont sind uns nur Porträtarbeiten bekannt. Seine »Maria von Medici« in der Gallerie zu Schleissheim (Nr. 263) ist flockig gemalt, zart im Licht und in der Farbe von etwas gesuchter Lieblichkeit, wie wir dies bei van Thulden wiederfinden. Noch geringer sind die drei Porträts in Belvedere zu Wien.

1628, in demselben Jahr, in welchem Justus van Egmont als ein bei Rubens arbeitender Meister in den Liggeren eingetragen ist, wurde auch WILLEM PANNEELS in die St. Lucasgilde aufgenommen mit dem Zusatze „bei Rubens." Er war jedoch schon längere Jahre bei dem grosen Künstler thätig, wie dieser selbst in dem Zeugnisse erklärt, das er seinem Schüler bei dessen Abgang aus dem Vaterlande mitgab.** In dieser, am 1. Juni 1630 vor den Schöffen von Antwerpen ausgefertigten Urkunde deponirt Rubens eidlich, dass Willem Panneels, damals dreisig Jahre alt, seit fünfeinhalb Jahren die Malerkunst gelernt und sich als einen tüchtigen und aufmerksamen Schüler der grose Fortschritte gemacht gezeigt, wie auch, dass er während Rubens' Abwesenheit in Spanien und England des Meisters Haus und Hof mit der grösten Zuverlässigkeit verwaltet habe. Nicht minder günstig lautete das Zeugnis von Cornelis van der Geest, dem bekannten Kunstliebhaber.

Panneels hatte, wie dieselbe Urkunde lehrt, den Plan gefasst, verschiedene fremde Länder zu durchreisen. Er ging über Köln nach Frankfurt und radirte in beiden Städten nach Rubens. Sein »David den Goliath enthauptend« ist bezeichnet mit Köln 1630, eine grose Zahl anderer Blätter zeigt in der Unterschrift, dass sie in Frankfurt gemacht wurden, wie er sich auch ausdrücklich einen Schüler des Rubens nennt. Alle tragen die Jahrzahlen 1630 und 1631, und wenn Voorhelm-Schneevoogt*** dem »David« wie der »Taufe Christi« die Jahrzahl 1670 und der »Tochter des Herodias« das Jahr 1671 gibt, so ist dies irrig und dafür 1630 und 1631 zu lesen. Sein »Cursus Mundi« welcher 1631 gestochen ward, wurde im Schlosse des Fürsterzbischofs Anselm Casimir von Mainz in dessen Dienst Pannels sich damals befand, hergestellt. Nach diesem letzteren Jahre fehlt uns jeder Bericht bezüglich jenes Schülers, auf welchen Rubens soviel Vertrauen setzte und der selbst auf seinen Meister so stolz war. Auch von den Gemälden Panneels' ist nichts bekannt.

FRANS WOUTERS† wurde zu Lier geboren, wo er am 2. October 1612 in der St. Gommaruskirche getauft wurde, und im Alter von 16 Jahren

---

* L. GALESLOOT: Annales de l'Académie d' Archéologie; XXIV. 598.
** Nach einer von P. Génard, Archivar der Stadt Antwerpen, gütigst mitgetheilten Abschrift.
*** Catalogue des estampes gravées d' après Rubens. Haarlem 1873.
† I. VAN DEN BRANDEN: Frans Wouters Kunstschilder Antwerpen. 1873.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in den Liggeren der St. Lukasgilde von Antwerpen als Schüler des PIETER VAN AVONT eingeschrieben. Dieser war 1600 zu Mecheln geboren, hatte sich 1622/23 in die St. Lukasgilde eintragen lassen und malte in sehr gefälliger Art Landschaften mit Figürchen. Wouters blieb nicht lange bei seinem ersten Meister, indem er bei Rubens, welcher als eine neue Sonne an dem Kunsthimmel die kleineren Sterne anzog, seine Studien fortsetzte. 1634/35 wurde er als Freimeister in die St. Lukasgilde aufgenommen, musste sich aber bald darnach auf Reisen begeben haben, da wir ihn zu Anfang 1637 in Deutschland finden, von wo er mit dem Gesandten des Kaisers Ferdinand II. nach England reiste. Dort erlangte er den Titel eines Malers des Prinzen von Wales, nachmaligen Königs Karl II. In einem der königlichen Paläste schmückte er eine Decke mit einem Herkules und andere Gottheiten darstellenden Gemälde.* Auch hier kann er nicht lange verweilt haben, da wir ihn Rubens' letztwilliger Anordnung zufolge am 26. August 1641 nach Steen reisen sehen, um die dort befindlichen Malereien zu schätzen. Seit dieser Zeit blieb er in Antwerpen, wo er am 21. Juli 1644 mit Maria Doncker, einem reichen Mädchen, getraut wurde, die ihm sechs Kinder, alle weiblichen Geschlechts, schenkte. Im Jahre 1649 wohnte Wouters nächst dem Meir, von wo er nach dem gegenwärtigen Rubensstraat übersiedelte, in welchem er noch wohnhaft war, als er Ende 1659 oder Anfang 1660 starb.

Frans Wouters war ein Maler von wirklichem Talent. Seine Zeitgenossen rühmten ihn der Lieblichkeit und Weichheit seiner nackten Figürchen wegen, richtiger wäre es gewesen hervorzuheben, dass er in seinen Figuren trotz der kleinen Verhältnisse des Rubens Kraft und Glut beibehielt. Auch als Landschaftsmaler findet man ihn ehrenvoll erwähnt. Leider ist in den öffentlichen Sammlungen Europa's keine einzige Probe der letzteren Art seiner Thätigkeit erhalten, wenn man nicht etwa seine »tanzenden Liebesgötter« zu Hampton-Court zu den Landschaften rechnen will, und selbst seine figürlichen Gemälde sind selten.

Von dem halben Dutzend derselben, welche die öffentlichen Sammlungen besitzen, steht an Bedeutsamkeit an erster Stelle der »Prometheus an dem Felsen« im Museum zu Lille (Nr. 632). Das Stück ist über einen Meter hoch und dreiviertel breit und stellt den Prometheus dar, der zur Strafe für seinen Feuerraub an den Kaukasus geschmiedet worden war, wo ein Adler seine immer neu wachsende Leber ewiglich verzehren sollte. Der mythische Heros liegt rücklings, das Haupt herabhängend an einen Felsen gefesselt, gierig ist der Adler auf ihn zugeflogen und hat ihm die Klauen in den Unterleib und in die Stirn geschlagen, während er mit seinem krummen Schnabel die aus der Brust gezerrte Leber zerbeisst. Mit den ausgespannten Flügeln misst der Vogel in der Länge mehr als der Körper des Dulders. Auf der Höhe des Felsens windet eine schwere knorrige Eiche ihre braunen Aeste empor, während in der Ecke links eine brennende Fackel an den Raub des Waghalses erinnert. Die ganze Scene ist in kräftig braunem Ton gehalten, auch die Behandlung des Lichts, welche die mächtigen Gliedmassen des Helden, wie auch das Gefieder des Adlers und den Stamm des Baumes bestrahlt ist nicht minder kraftvoll. Alles athmet Gewalt und Kühnheit bis zur Verwegenheit. Ein wesentlich farbiger Theil ist ein blau und weisses Tuch, auf welchem der Dulder liegt, und dessen voller Ton und helle Beleuchtung die Energie des Ganzen erhöht.

In der Sammlung Leleux desselben Museum findet man eine nackte

* H. WALPOLE: Anecdotes of painting. London. 1872. p. 187.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Frauengeſtalt, mit Kornähren bekrönt und eine Blumenguirlande in der Hand haltend, ein Bild, das etwas härter in der Linienführung aber eben ſo kräftig im Lichte iſt. In Hampton-Court ſieht man einen Amorettentanz in einer Landſchaft; die Figürchen ſind ſehr rund von Fleiſch und ſehr lieb in der Bewegung offenbar nach dem Vorgange ſeines erſten Lehrers van Avont, die Landſchaft aber iſt dunkel und ſchwer. Im Belvedere zu Wien treffen wir zwei Heilige, St. Joſeph und St. Joachim, kräftige Geſtalten mit warmem Lichteffect und etwas ſchweren Schatten; ſonſt wird noch ein Priapus-Opfer unter den Kunſtſchätzen des Königl. Schloſſes zu Berlin (Nr. 984) erwähnt.*

Wie man aus dieſer dürftigen Aufzählung erſehen kann, und wie es de Bie und der Jeſuit Papebroek von ihm bezeugen, entlehnte unſer Maler ſeine Gegenſtände mit Vorliebe aus der griechiſchen Mythologie. Wenn er auch in ſofern ſeinem erſten Lehrer van Avont treu blieb, daſs er die Scenen gerne in der freien Natur vor ſich gehen ließ, ſo war doch der Einfluſs ſeines zweiten Meiſters überwiegend. Durch die Anordnung ſeiner Figuren, die in dramatiſcher und kühner Haltung oder in lebendiger Bewegung dargeſtellt ſind, durch die kräftige und volle Geſtalt die er ihnen gibt, durch das warme Licht, mit welchem er ſie übergießt und durch die vollen Töne, in welche er ſie kleidet, erſcheint er ein direkter Nachkomme des Rubens.

Beſſer bekannt und höher von Ruf als Wouters iſt ERASMUS QUELLIN.** Zu Antwerpen am 19. November 1607 einem aus Lüttich ſtammenden Vater von einer Antwerpen'ſchen Mutter geboren, empfing er eine ſehr ſorgfältige Erziehung, ſo daſs er den Grad eines Magiſter artium (was gegenwärtig Doktor der Philoſophie) nehmen konnte. Seine auswärtige Abkunft machte ihn jedoch dem Volksdialekt ſeiner Mutter nicht abwendig, da er wie wir aus dem Lobgedicht, das de Bie ſeinem Guldenkabinet vorandruckte erſehen, ſehr geſchickt und geiſtreich zu reimen verſtand:

Kam ein Mann aus fernem Lande
Und erzählt was ihm geſchehen,
Und daſs an des Weſtens Strande
Wunderbienen er geſehen,
Die ſo groſs wie Schafe ſchienen.
Fragten die und lachten laut:
Ob er von den fremden Bienen
Auch den Bienenkorb geſchaut?***

Und ſo fort in gleicher Art, die uns nur beklagen läſst, daſs der Reimer de Bie in der Dichtkunſt keinen Unterricht bei Quellin dem Maler nahm. 1633/34 trat der letztere bei JAN BAPT. VERHAEGHE in die Lehre, wurde aber noch in demſelben Jahre als Meiſter bei St. Lucas aufgenommen und ging dann zur letzten Ausbildung zu Rubens. Italien beſuchte er nicht. 1634 heiratete er Katharina de Hemelaer und begab ſich am 19. November

---

* M. SCHASLER, Berlin's Kunſtſchätze 1859. p. 217.

** Catalogue du musée d'Anvers; GÉNARD Revue d' Histoire et d' Archéologie II. 310; derſelbe, Luister der St. Lucasgilde 22; Archiv des Muſeums Plantin-Moretus.

*** Foppe quam uyt verre landen,
En vertelden aen de liên,
Dat hy aen de Westerstranden
Wonder dingen had ghesien,
Biên groot als onze schapen.
Titer vraeghden, met een lagh,
Oft hy van dees vreemde apen
Oock haer korven niet en sagh?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1663, mittlerweile Wittwer geworden nach Perck, um dort Francisca de Fren, eine Blutsverwandte von Teniers' zweiter Frau zu heiraten. Er starb am 11. November 1678.

1660 malte er ein grosses Schaustück, welches anlässlich der Verkündigung des zwischen Spanien und Frankreich geschlossenen Friedens vor dem Stadthaus aufgestellt wurde. Man sah darauf zwei grosse Gemälde »Mars und Bellona durch Pax und Hymen nach der durch die Türken belagerten Stadt Candia vertrieben« und »die Vermählung Ludwig XIV. von Frankreich mit Maria Theresia von Spanien.« Dem ersten dieser Stücke widmete de Bie etliche 50 Verse voll schwülstigen Lobes. 1665 stellte er bei dem Einzug des Marquis von Castel-Rodrigo, damaligen Statthalters der spanischen Niederlande, die Decoration der Stadt her.

Hinsichtlich der Stadtdecoration bei solchen festlichen Anlässen hatte er sonach seinen Lehrer Rubens ersetzt; dasselbe that er als Zeichner für die Plantijn'sche Druckerei, deren prachtvolle gestochene Büchertitel bis 1640 von Rubens und nach dieser Zeit fast immer von Quellin entworfen wurden. Die Titelstiche, Vignetten, Wappen und Initialen, welche Quellin von 1636—1647 für die damals von Balthasar Moretus I. und II. geleitete Druckerei verfertigte sind unzählig und das Museum Plantin Moretus besitzt deren noch zwanzig. Vier davon sind Zeichnungen, die Quellin unter Rubens' Leitung herstellte.* Fünfzehn andere sind Titelblätter von verschiedenen Büchern oder Marienbilder für los Rios' Hierarchia Mariana von 1641. Alle diese Zeichnungen machen sich durch ihre geschickte Ausführung bemerklich, die Composition besitzt zwar weder Rubens' Kühnheit noch seine Ueberfülle, aber die Arbeit ist geschmackvoll und elegant.

Dasselbe Museum besitzt von Erasm Quellin das grau in grau gemalte Bildniss von Balthasar Moretus I., welches dem Stiche von Corn. Galle zur Vorlage gedient hat und so gelungen ist, dass es lange dem van Dijck zugeschrieben worden ist. Am 18. April 1626 wurde ihm für ein Porträt desselben Moretus, das er für die Jesuiten in Brüssel ausgeführt, 9 Gulden bezahlt. Dieses wird wahrscheinlich für die Bibliothek des Jesuiten-Collegiums bestimmt gewesen sein, da jener Verleger 1626 derselben ein Exemplar von allen Werken, die er wie seine Nachfolger gedruckt hatte und drucken würden vermacht. Am 18. April 1647 empfing Quellin 15 Gulden für das Porträt des Nonnius und für das Titelblatt Thomas von Kempis. Ob die Porträts farbig hergestellt waren, wird nicht gesagt wahrscheinlich waren sie auch nur Grisaillen.

In der letzterwähnten Technik besass Quellin eine bemerkenswerthe Fertigkeit und vielleicht war er es, der im Atelier des Rubens van Dijck in der Herstellung der Vorlagen für die Stecher nach den grossen Gemälden des Meisters nachfolgte. Verfasser dieses besitzt ein paar von Quellin unterzeichnete und von ihm componirte Grisaillen auf Leinwand, von welchen das eine die allegorische Darstellung, der »Eigenschaften Mariens«, das andere die »sieben ersten Prinzen von Tassis« darstellt. Beide liefern den Beweis von der Geschicklichkeit und Sicherheit, mit welcher sein Pinsel den Kupferstechern vorarbeitete.

Quellin verdiente auch sicher die Vorliebe, die sein grosser Meister offenbar für ihn hatte, denn wenn ein Schüler des Rubens dem Meister treu blieb, so war es er, indem er mehr als irgend ein anderer den Diepenbeeck

* Das Bildniss des Grafen-Herzogs von Olivarez für die Opera Luitprandi von 1643, die Titelblätter desselben Werkes wie des Werkes von GOLTSIUS, Icones Imperatorum von 1644 und jenes von BOYVIN, Siège de la ville de Dôle (1638).

ausgenommen die Ueberlieferungen der Schule, das helle Licht, die leuchtenden Fleiſchtheile, die breite und doch elegante Compoſition rein bewahrte. Wir vermögen keinen ſprechenderen Beleg für ſeine Rubensart anzuführen als ſeine »Vertheidiger des hl. Sacraments« in der Hauptkirche zu Lüttich, bei welchem Bilde nicht blos die Compoſition mit Rubens' Darſtellung desſelben Gegenſtandes in der Dominicanerkirche zu Antwerpen übereinſtimmt, ſondern auch das warme Colorit und die breite Formgebung an ſeinen Meiſter gemahnen. Von ſeinen Gemälden gingen viele verloren. Zu den beſten gehört ſeine »Heilung des hl. Rochus« in der St. Jacobskirche zu Antwerpen. Der Heilige ſitzt auf der Erde, bedient von zwei Engeln, von welchen ihn der eine ſtützt, während der andere die Wunde an ſeinem Beine verbindet. Oberhalb ſchweben zwei Engelchen, deren einer ein Blatt mit den Worten: Eris in peſte patronus (du wirſt der Patron gegen die Peſt ſein), trägt. Der Ausdruck von Leiden und Ergebenheit an dem hl. Rochus iſt voll groſser Schönheit, die Engel ſind elegante Figuren und von dem dunklen Grunde hebt ſich die warme Malerei zart ab. Es iſt ein ſtilles Bild von innerer und äuſserer Harmonie, ganz dem Maler entſprechend, der voll guten Geſchmacks und voll von lobenswerthen Eigenſchaften doch den hohen Flug und die packende Originalität nicht erreichte, wie ſie die Meiſter erſten Rangs kennzeichnen.

In der Sammlung Lichtenſtein zu Wien (Nr. 208) befindet ſich von ihm ein Gemälde anderer Art, aber von noch gröſseren Verdienſten, die »Königin von Saba bei Salomon.« Der weiſe König ſitzt auf ſeinem mit rothem Stoffe überzogenen Thron, umgeben von drei alten Rathsleuten; vor ihm kniet mit einer Ehrendame, Dienern und Kriegern im Gefolge die Königin, im Vordergrund liegt koſtbares goldenes Geräth, im Hintergrunde erhebt ſich eine Colonnade. Die Figürchen ſind in ſehr hellen, ja glänzenden Tönen gemalt und beſonders die Frauenköpfe lieblich, die Farben ſind voll Kraft und die ſonſt etwas ſchweren Schatten zart, während die Compoſition ſehr anſprechend und ganz dem feſtlichen Gegenſtande gemäſs iſt: mit einem Worte, das Stück iſt ausgezeichnet und voll des ſchönſten lachendſten Lebens. Eine Wiederholung desſelben Gegenſtandes beſitzt das Muſeum zu Lille (Nr. 435), dieſelben guten Eigenſchaften zur Schau tragend. Es iſt kleiner als das Wiener Exemplar und beſtätigt, was de Bie von ſeinem Freunde bezeugt, daſs er

In Klein wie Groſs voll geiſtiger Manieren
Wie in der Zeichnung feſt, ſo ſtark ſie auszuführen.

Das Muſeum zu Madrid beſitzt ſieben ſeiner ſchönſten Werke. Vier davon ſind mythologiſche Scenen, worunter »Bacchus und Ariadne«, »der Tod der Eurydice« und »Jaſon« wahrſcheinlich zu einer Folge gehören, die zur Auszierung eines der Paläſte Philipp IV. beſtimmt waren. Der Tod der Eurydice kann hinſichtlich des ſtrahlenden Colorits, des Ausdrucks und der Compoſition neben gute Arbeiten des Rubens geſtellt werden. Doch finden wir in keiner der Schöpfungen Quellin's das Ungeſtüm und die kühne Kraft ſeines Lehrers wieder, in einigen uns nur aus den Stichen bekannten, von ſeinen Gemälden drängt ſich uns eher das Bedächtige und die weiche Empfindung ihrer Compoſition auf. So z. B. bei der »hl. Familie, von Engeln bedient« geſtochen von Antoon van der Does (Coll. Terbruggen Nr. 776). Maria ſitzt das von ihr enthüllte Jeſuskind auf dem Schoſse, auf einem Rohrſtuhl, auf deſſen Lehne ſich Joſeph, Hammer und Meiſsel in beiden Händen, ſtützt, während ein Engel eines der Tücher des Kindes am Heerde wärmt und ein anderer deſſen Federbett rüttelt, Maria aber in ihrer Arbeit innehält, um mit lieblicher Zufriedenheit nach jener der Engel zu ſehen. Man kann ſich kaum eine gemüthvollere Darſtellung denken.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erasm Quellin war jedoch keineswegs der einzige Meister dieses Namens, indem das Geschlecht der Quellin der Antwerpener Schule noch mehrere nennenswerthe Künstler lieferte. Obenan stehen Bildhauer, von welchen der erste der sich in der Scheldestadt niederliess und Erasmus hiess, wie dessen Sohn Artus, der Bruder unseres Malers, den Meisel hervorragend handhabten, so dass namentlich der letztere als der beste niederländische Bildhauer betrachtet werden darf. Hubertus Quellin aber, des Malers wie des Artus Bruder, war ein sehr tüchtiger Stecher und Jan Erasmus, der Sohn des Malers Erasmus einer der letzten verdienstlichen Repräsentanten der Rubens'schen Schule.

Wir sagten, dass der Richtung des Rubens noch treuer als Quellin ABRAHAM DIEPENBEECK geblieben sei. Dieser verdienstvolle Maler wurde in s'Herzogenbosch geboren und liess sich 1636 in Antwerpen als Bürger aufnehmen. Ein noch zu seinen Lebzeiten erschienenes Bildniss von ihm nennt ihn einen Schüler des Rubens. Am 16. Dezember 1660 erklärte er vor den Schöffen, dass er „über sechzig Jahre alt sei"; er war sonach vor dem 16. Dezember 1600 und wohl in dem letzteren Jahre geboren.* Die Rechnungen des Museum Plantin Moretus berichten uns, dass er sich bereits 1627 zu Antwerpen befand, denn am 12. September dieses Jahres wurden ihm »für das Zeichnen des neuen Titels der Vitae Patrum« 20 Gulden bezahlt.** Da dieses Stück in dem Verzeichnisse der von Rubens für die Plantin'sche Druckerei gefertigten Zeichnungen dem Rubens selbst zugeschrieben wird, so wird es wahrscheinlich dass van Diepenbeeck 1627 bei ihm in der Lehre war. 1648 und 1650 finden wir den letzteren noch wiederholt in den Rechnungen der genannten Druckerei als Zeichner von Missalekupfern vorgetragen, welche Arbeiten ihm mit 20 Gulden das Stück bezahlt wurden. Wahrscheinlich hatte van Diepenbeeck zwischen 1627 und 1638 Italien besucht und zwar wie berichtet wird in Gesellschaft des Jan Thomas van Ieperen, eines anderen Schülers des Rubens. 1638 trat er als Meister in die St. Lucasgilde, verblieb einige Zeit in England, wo er für den Herzog von Newcastle arbeitete*** und starb 1675. Er zeichnete sich als Glasmaler wie als Zeichner aus, besonders aber als Historienmaler. Betrachten wir nun, um ihn in der letzteren Eigenschaft kennen zu lernen, einige seiner Werke.

Das Hervorragendste befindet sich in der Kirche des Dorfes Deurne bei Antwerpen und stellt die »Consecration eines Abtes« dar. In der Mitte des Bildes kniet das künftige Klosteroberhaupt vor dem stehenden Bischofe, der ihn weiht und ihm eben den Stab überreicht, während ein Engel beschirmend und ermuthigend die Hand auf seine Schulter legt. Hinter ihm knien zwei Prämonstratenser ebenfalls von Engeln begleitet, andere Engelchen in der Luft tragen Mithra, Palmzweige und einen rothen Bandstreifen mit der Aufschrift: „Pasce oves (Weide meine Schafe)." Auf der mit einem rothen Teppich belegten Stufe des Altars und zwischen den rothen Vorhängen, die als Seitenwände des Thrones hervortreten, steht der Bischof in vollem Ornat, mit rother in goldenen Blumen gestickter Casula, gegen welches Prachtgewand das weisse Kleid der St. Michaelsherren vortheilhaft contrastirt. Die Engel tragen bunte Draperien, der Hintergrund ist in schwarzgrauen Dampf gehüllt. Das Colorit ist eben nicht das krättigste, aber es ist in seinen zarten duftigen Tönen voll Harmonie, auch verbindet sich die Lichtglorie oben und das ruhige

---

* Nach der oben angezogenen Abhandlung: Un procès de vente de tableaux attribués à van Dijck.

** De Vita et Verbis Seniorum sive Historiae Eremiticae libri X, opera et studio Heriberti Rosweydi. Antv. 1628. fol.

*** HOR. WALPOLE, Anecdotes of painting p. 165.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Weifs, wie die buntfärbigen Theile unten gut mit einander. Die Anordnung der Gruppen ift ungezwungen und von natürlicher Eleganz. Alle Köpfe fcheinen wohl Porträts zu fein. Kurz es ift ein verftändig aufgefafstes und ausgeführtes Bild, ohne grofse Künheit, aber auch ohne Verworrenheit, durch und durch gefund und von wohlthätigem Eindruck auf die Befchauer. Van Diepenbeeck macht fich als einen gewifsenhaften und gefchmackvollen Maler geltend, der in Rubens' Methode grofs gezogen ift, aber doch zugleich feine Selbftftändigkeit bewahrte. Es fehlt ihm nur die hinreifsende Schöpferkraft des grofsen Meifters und jenes unnennbare Etwas, das grofse Talente und dominirende Geifter auszeichnete.

Zu feinen beften Werken zählen wir noch feine »Grablegung Chrifti« im Mufeum zu Braunfchweig (Nr. 475), ein kleines aber gut gruppirtes und fehr gefchicktes Stück; feine »Vermählung der hl. Katharina im Mufeum zu Berlin (Nr. 818), einen der herrlichften Repräfentanten, den man fehen kann, das »Verliebte Paar« im Louvre zu Paris (Nr. 119) in fehr gefälliger heller Art gemalt und früher, wie das grofse Stück zu Deurne, Rubens zugefchrieben, ein allerliebftes »Porträt« im Mufeum zu Frankfurt (Nr. 123) bezeichnet mit dem Jahre 1665, und endlich eine fchöne »Beweinung Chrifti« im Belvedere zu Wien. Welch ein meifterlicher Porträtmaler er war, beweift das Bildnifs des »Cornelis Lantfchot« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen, das zuerft dem van Dijck, dann dem Cornelis de Vos zugefchrieben wurde und nun (nach einer ungedruckten Mittheilung des Herrn van Lerius) dem Diepenbeeck gefichert erfcheint. Ohne Zweifel ift das nicht das einzige von Diepenbeeck's Bildnifsen, das anderen Meiftern zugefchrieben wurde.

Am deutlichften zeigt der Meifter die Spuren des Rubens'fchen Einflufses in feinen mythologifchen Stücken. Das hervorragendfte Werk diefer Gattung ift »Cloelia's Flucht,« welche wir im Mufeum zu Berlin (Nr. 964), unter Rubens' Namen zu Dresden (Nr. 841) und im Louvre zu Paris (Nr. 118), und zwar am letzteren Orte, foweit es bei dem dermaligen hohen Standort beurtheilt werden kann, im befseren Exemplare finden. Es ftellt die Römerin Cloelia als Geifsel des Etruskerkönigs Porsenna in dem Augenblicke dar, in welchem fie fich an der Spitze ihrer Genoffinen aufs Pferd wirft um über den Tiber zu fchwimmen und nach Rom zurückzukehren. Wir erkennen hier kaum noch den züchtigen Maler fo mancher kirchlichen Bilder, denn das Bild ift nicht viel mehr als ein Vorwand, um nackte Frauen zur Schau zu ftellen. Zwei von den Flüchtlingen tauchen in's Waffer, andere fitzen zu Pferd, bereit über den Strom zu fetzen. Ein zu drei Viertheilen nackter Mann reifst eine beinahe ebenfo wenig bekleidete Frau auf etwas unziemliche Weife von ihrem Rofs. Die nackten Körper werden nach allen Richtungen hin zur Schau geftellt, fo dafs felbft Rubens hierin nichts Gewagteres producirte. Die Bewegung in der Frauenfchaar, die Wärme in den Farben ift nicht geringer als bei dem Letzteren und die anziehenden Gruppen find gut angeordnet, fo dafs Alles fprechend an van Diepenbeeck's grofsen Meifter erinnert.

Unter Rubens' Schülern nennt de Bie noch NICOLAAS VAN DER HORST. Nachdem er die Schule feines Meifters verlaffen, reifte er „in viel Königreiche, Länder und Städte, wo feine Thätigkeit in grofsen Ehren gehalten wurde. Und nach feiner Rückkehr hielt er fich lange Zeit in Brüffel auf, wo er viel fchöne und niedliche Zeichnungen für Büchertitel und anderes machte, die von Cornelis Galle, dem Aelteren, wie von anderen mehr geftochen in Druck erfchienen. Er war Kupferftecher des Erzherzogs Albert und der Infantin Clara Eugenia feligen Andenkens, für welche er viele feltfame und gefchickte

Zeichnungen ausführte, die alle sehr hübsch und tiefsinnig erfunden sind. Er starb zu Brüssel i. J. 1646."*

Das Museum Plantin-Moretus besitzt drei von den fünf Zeichnungen, welche er 1631 auf den »Einzug der Königin Mutter in die Städte der Niederlande« machte. Diese Stücke wurden mit 48 Gulden bezahlt und von Andries Pauwels in Kupfer gestochen.** Die miniaturartig feine und delicate Zeichnung steht im vollständigsten Gegensatz gegen die Breite und Kühnheit der Rubens'schen Schule. Das von ihm in demselben Jahre gezeichnete und von Cornelis Galle gestochene Porträt des »Jacob Decker« dagegen zeigt in der Figur und noch mehr in der Umrahmung Eigenschaften, die eines Rubens nicht unwürdig sind.

In den Liggeren der St. Lucasgilde finden wir 1621/22 JACOB MOERMANS als Schüler des Rubens, 1629/30 als Meister eingetragen. Rubens übertrug ihm, Jan Wildens und Frans Snijders durch eine testamentarische Bestimmung die Beaufsichtigung des Verkaufs seines künstlerischen Nachlasses. Dass dafür an Moermans aus der Erbmasse 1000 Gulden bezahlt wurden, beweist, dass er die hervorragendste Rolle in diesem Verkaufsgeschäft spielte. Von seiner Thätigkeit als Maler ist nichts auf uns gekommen, wonach es wahrscheinlich ist, dass dieser sich auf Gehülfenarbeit an den Werken des Meisters beschränkt habe; vielleicht trieb er auch Kunsthandel und besorgte in dieser Eigenschaft den Verkauf von Rubens' Nachlass, wenigstens trägt die zweite Ausgabe der von Kessel nach Rubens gestochenen »Wildschweinjagd« den Namen des Jacobus Moermans als Herausgeber.*** Er vermählte sich im Dezember 1623 mit Maria Schut, die 1651/52 starb, und starb selbst am 21. Dezember 1653. Die Sterbebücher der St. Jacobskirche besagen, dass er in der Kloake ertrank und ohne Leichenbegängniss begraben ward.

Ein Schüler des Rubens war ferner JAN THOMAS VAN IEPEREN, der am 5. Februar 1617 geboren und 1639/40 Meister der St. Lucasgilde wurde. Er besuchte Italien mit van Diepenbeeck und bereiste noch verschiedene andere Länder. 1654 war er nach Antwerpen zurückgekehrt und zeichnete dort frei nach Rubens einen sehr grossen Stich, die »Geisselung Christi« darstellend. Die Inschrift besagt, dass Joannes Thomas van Ieperen, ehemaliger Schüler des P. P. Rubens dies componirt und gezeichnet habe zu Antwerpen 1654.

Er selbst führte viele Blätter in Mezzo-tinto und Aqua-forte aus. Als Maler arbeitete er für den Erzbischof von Mainz und den deutschen Kaiser Leopold, der ihn nach Wien entboten hatte. Wahrscheinlich hielt er sich dort schon 1656 auf, da das Belvedere daselbst den »Triumphzug des Bacchus«, mit seinem Namen und jener Jahrzahl bezeichnet, besitzt. 1673 starb er in der habsburgischen Kaiserstadt. Das genannte Bild verräth nach Waagen† in manchen Theilen der Composition wie in seiner warmen Farbe einen Schüler des Rubens, während man in den eleganten Formen und in dem schweren Tone den italienischen Einfluss erkennt. Die Lichtenstein'sche Gallerie besitzt von ihm einen Alchimisten (Nr. 911) und einen Bücherverkäufer (Nr. 914).

Unter Rubens' Schülern nennt uns de Bie noch den PIETER SOUTMAN. Er war zu Haarlem geboren und am 18. September 1620 zu Antwerpen als Bürger eingetragen worden, kehrte aber 1630 in seine Heimatstadt zurück, wo er am 16. August 1657 starb, nachdem er Jahrelang Hofmaler des Königs von

---

* C. DE BIE, Het gulden Cabinet. p. 162.
** Archiv des Museum Plantin-Moretus.
*** VOORHELM SCHEENVOOGT. p. 228. Nr. 9.
† Die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien. Wien, 1866. S. 228.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Polen gewesen. Uns ist er hauptsächlich durch seine zumeist nach Werken seines Lehrers gestochenen Blätter bekannt, deren Originale gröfstentheils in die frühere Zeit des Rubens gehören, wenn auch drei dieser Stiche erst mit der Jahrzahl 1642 bezeichnet sind.

Nach diesen nachweislich zu Rubens' Schule gehörenden Malern begegnen wir noch verschiedenen anderen, die augenscheinlich seinen Einfluss erfuhren, und deshalb hier zu besprechen sind.

Pieter van Mol ist 1599 zu Antwerpen geboren und 1650 zu Paris gestorben. Das Museum seiner Geburtsstadt (Nr. 439) besitzt von ihm eine »Anbetung der Weisen«, die zwar den Nachfolger des Rubens in der Zeichnung verräth, aber besonders hart in Farbe und Licht ist. Noch weniger gelungen ist eine »Kreuzabnahme« im Louvre (Nr. 338), viel besser dagegen der »Segen des Isaak« im Berliner Museum (Nr. 994). Im letzteren ist die Malerei weich, die Lichtwirkung kräftig, die Farbe warm, der Ausdruck entsprechend, und das ganze Werk läfst uns einen Meister von wirklichem Verdienst erkennen.

Unter dem Namen Frans van Leux finden wir in der Lichtenstein'schen Gallerie (Nr. 167) eine »Auferstehung Christi«, ein schwaches Bild, blass in der Farbe, kalt im Licht und dunkel in den Schatten. Der wahre Name des Malers ist Frans Luyckx, der 1617/18 als Lehrjunge, und zwei Jahre später als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen ward. Wie Pieter van Mol verliefs auch er sein Vaterland und starb zu Wien.

Unter den verblafsten Erscheinungen dieser Maler tritt freundlich strahlend das Bild des Simon de Vos hervor. Sein Porträt hängt im Vorsaal des Maagdenhuis zu Antwerpen, während die daruntersteheuden Reime erzählen, welcher Mann er war:

»Simon de Vos hat nach der Kunst
Sich selbst hier dargestellt,
Der als das Ziel von seiner Gunst
Die Armen sich erwählt,
Indem er sie zu Erben schrieb
Von seinem halben Gut.
O weckte dies des Herzens Trieb,
Dass ihr ein Gleiches thut!
Er lebte gern den Armen gleich,
Um mit dem Gut zu machen reich
Das Haus der lieben Armen.
Mög' Gott sich sein erbarmen!
Er starb am 15. October 1676 im Alter von 73 Jahren.«

Mit dieser Unterschrift stimmt sein Porträt überein. Er ist in halber Figur dargestellt, der eine Arm ruht, eine Rolle Papier in der Hand haltend, auf der Lehne eines Stuhles, die andere Hand stützt er in die Hüfte. Sein dichtes schwarzes Haar ist ungewöhnlich kraus, sein Schnurbart emporgestrichen, seine Kleidung schwarz. Und besagte dies auch die Inschrift nicht, so würden wir aus seinem gutherzig lächelnden Gesicht seinen edlen Charakter errathen. Das prächtige Werk zeigt uns indefs nicht blos, dass Simon de Vos ein braver Mann, sondern auch, dass er ein talentvoller Künstler war: und hätte er nichts gemalt als diess, so würde sein Name in Ehren bleiben.

Als Maler religiöser Bilder gefällt er weniger: sein Triptychon im Hedwigshospital zu Mecheln, die »Anbetung der Könige« darstellend, und seine »Anbetung der Hirten« in der Kapelle der Celliten daselbst sind Werke, die mehr Ungebundenheit als Eleganz besitzen. Sie stimmen sprechend mit der dem Cornelis

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

de Vos zugeschriebenen »Anbetung der Könige« im Museum zu Antwerpen überein, und zeigen dieselbe Uebereilung in der Zeichnung, Flauheit der Farbe und Gemachtheit der Haltung. Seinem trefflichen Porträt ebenbürtiger sind ein paar profane Stücke. Das erste in der Lichtenstein'schen Gallerie (Nr. 924), welches das Handzeichen des Meisters mit der Jahrzahl 1640 trägt, stellt eine Herberge dar, in welcher man einen Herrn und eine Dame an einem Tische sitzen sieht, während sich der Wirth an seinem Herdfeuer hält und zwei Kinder in der Kammer spielen. Es ist ein kleines Bild, glänzend von Farbe, in warmem Dämmerton gehalten und voll von geschmackvoller Eleganz und von Lichtspiel. Ein anderes mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1635 bezeichnetes stellt »Frühling, Herbst und Winter« dar. Unter blühenden Rosen sitzt ein Mädchen an der Seite eines Mannes, in der Mitte thront Bacchus unter einem Rebendache voll reifer Trauben, und an der andern Seite sitzen zwei alte Leute sich an einem Kohlenfeuer wärmend. Das Stück ist hinsichtlich der Erfindung wie der Ausführung von unleugbaren Verdiensten.

Von PIETER VAN LINT (1609—1690) besitzt das Antwerpen'sche Museum unter mehreren ein Stück, »die Furth«, das nicht schlecht von Farbe, aber schwach in der Composition ist, während der im Belvedere zu Wien befindliche »Teich von Bethsais« dagegen eben so schön in Composition und Ausdruck ist, wie im Ton.

Nicht minder ungleich, wie Pieter van Lint, Simon de Vos und Pieter van Mol war THOMAS WILLEBRORDS BOSSCHAERT oder WILLEBORDS wie man ihn zu nennen pflegt. Er ist 1613 zu Bergen-op-Zoom geboren, ging 1628/29 bei Geeraard Zegers in die Lehre und wurde 1636/37 als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Am 7. August 1637 in die Bürgerliste von Antwerpen eingetragen, starb er daselbst am 23. Januar 1654, in welchem Jahre seine Schwester mit der Gilde über die Pfennige Abrechnung pflog, welche ihr Bruder deren Casse noch schuldig war, ein Beweis, dass unser Maler entweder unverheiratet geblieben war, oder als Wittwer starb.

Bosschaert folgte in seinen Bildnissen viel mehr der Art des van Dijck als jener des Rubens, und es steht fest, dass einige seiner Werke dem Namen des grossen Porträtmalers zugeschrieben werden. Am 11. October 1641 wurden ihm von Balthasar Moretus II. die Summe von 96 Gulden »für zwei Bildnisse meines seligen Oheims (Balthasar Moretus I.), ein Todtenbild und eines nach dem Leben«* bezahlt. Das Museum Plantin-Moretus besitzt beide Stücke, das Porträt nach dem Leben ging unter van Dijck's Namen, bis die Stadt Antwerpen das Erbgut der Familie Plantin-Moretus käuflich erwarb, das andere Stück war als ein werthloser Gegenstand aufgerollt in einem Schranke geborgen. Der lebende Balthasar Moretus ist in der That eines van Dijck nicht unwürdig, und wenn man von dem etwas zu intensiven Roth der Wangen, von welchem Bosschaert manchmal Missbrauch machte, und von einigem Mangel an Durchsichtigkeit des Nackten absieht, so dürfte man es für ein gutes Werk des grössten Rubensschülers halten. Auch das Leichenporträt ist ein Bild von wirklichem Verdienst.

Im Jahre 1641 sah der Statthalter der Niederlande, Prinz Friedrich Heinrich von Nassau, irgend ein Gemälde von Bosschaert und war von demselben so eingenommen, dass er unter Zusendung eines Passes den Künstler einlud, nach Holland zu kommen. Bosschaert folgte dem Rufe und fertigte zwischen 1642 und 1647 für diesen Fürsten nicht weniger als siebzehn Gemälde, fast alle Scenen aus der griechischen Mythologie darstellend. Ein paar davon,

* Archiv des Museum Plantin-Moretus.

»Venus und Adonis« und der »durch die Liebe gezähmte Löwe« ſind kürzlich in das Muſeum des Haag (Nr. 266 bis und 266 ter) gelangt. Für das erſtere und für ein anderes Stück wurden 1642 von Friedrich Heinrich 1000 Carolus Gulden bezahlt.

Bosſchaert verblieb nicht jene ganze Zeit in den nördlichen Niederlanden, denn kurz vor 1647 war er in Antwerpen, und malte dort für Balthaſar Moretus II. noch das Porträt des Pater Cordiers. Unterm 14. Januar des letzteren Jahres finden wir verzeichnet, daſs dieſes Porträt wegen Abweſenheit Willebord's in Holland noch nicht bezahlt ſei.* Auch von Amalie von Solms, der Wittwe des Prinzen Friedrich Heinrich, erhielt er einen Auftrag, nämlich ein Stück für den Oranienſaal zu malen. Huygens ſah im Auguſt 1649 bei dem Künſtler in Antwerpen die Skizze des den Prinzen als Seefürſten darſtellenden Werkes.** Eines von den Gemälden jenes Saales trägt in der That dieſen Titel, jedoch ohne Künſtlernamen, indeſs iſt es immerhin möglich, daſs diess wirklich von Bosſchaert ausgeführt wurde.

Das Muſeum zu Brüſſel beſitzt von ihm einen »Beſuch der Engel bei Abraham« (Nr. 123) der ebenſo fade in der Farbe, wie in der Zeichnung, in den Gruppen unzuſammenhängend und in den Figuren geſchmacklos iſt. Nicht beſſer iſt ſein »den Elias ſpeiſender Engel« im Belvedere. Andere Werke dagegen ſind vortrefflich und rechtfertigen vollkommen den Ruf, den ſich Bosſchaert als dem van Dijck ganz naheſtehend erwarb. Seine »Maria mit dem hl. Franciskus« im germaniſchen Muſeum zu Nürnberg iſt ganz in der Art jenes Meiſters, nur etwas dunkler und minder vornehm. Seine »Vermählung der hl. Catharina im Museum zu Berlin (Nr. 1002) nähert ſich ſeinem groſsen Vorgänger noch mehr. Das warme Licht, womit Maria, das Kind, und die jugendliche Heilige breit übergoſsen ſind, die feine Körnigkeit der Malerei und die Gefälligkeit der Figuren erinnern ganz an van Dijck.

Mit Bosſchaert beginnt eine Reihe von Künſtlern, die weniger den Spuren des Rubens als jenen ſeines gröſsten Schülers folge. Sicher zu wenig gekannt und geſchätzt iſt einer der merkwürdigſten von dieſen PIETER THIJS. Geboren 1616 und am 5. April dieſes Jahres in der St. Georgskirche getauft, wurde er 1635/36 als Schüler des ARTUS DEURWAERDER in die St. Lucasgilde aufgenommen und 1644/45 zum Meiſter erklärt. Er heiratete am 19. März 1648 Conſtantia van der Becken und ſtarb zwiſchen dem 2. Juni 1677 und dem 14. Februar 1679. Aus ſeiner Ehe entſproſsten zehn Kinder, von welchen eines, Namens PIETER, von den Liggeren als Maler erwähnt wird.

Pieter Thijs war ein Verehrer der Dichtkunſt. 1648 bezahlte er anläſslich ſeiner Hochzeit als Mitglied des Olijſtak (Oelzweig) 6 Gulden an die St. Lucasgilde, und 1660 malte er das Bildniſs des Willem Ogier, des beſten Bühnenſchriftſtellers den jene literariſche Geſellſchaft jemals beſeſſen. 1661 wurde der Olijſtak mit der St. Lucasgilde vereinigt, und im folgenden Jahre, als Pieter Thijs Dekan war, die Vorſtandſchaft desſelben zum erſtenmal durch die volle Gilde ernannt. Die Rechnungsbücher von St. Lucas fahren noch geraume Zeit fort, die Aufnahme der in die Violier getretenen Liebhaber zu verzeichnen, aber dieſe alte literariſche Geſellſchaft vertauſcht von dieſer Zeit an ihren Namen gegen den des Olijſtak.

Das Muſeum zu Gent (Nr. 38) beſitzt unter anderen Stücken von Thijs einen »hl. Sebaſtian, der von Engeln getröſtet wird.« Das ſchöne Stück ſtellt einen jungen nackten Mann dar, der an einen Baum gebunden mit den Armen

---

* Archiv des Muſeum Plantin-Moretus.

** VEEGENS, de Stichting dər Oranjezaal. p. 20.

auf dem Knie ruht. Ein Engel bindet sein Bein los, ein zweiter spricht ihm Muth ein, zwei andere bringen Krone und Palmzweig vom Himmel. Auf der grauen und durchsichtigen Luft hebt sich der schöne blanke Leib des Martyrers, vom vollen Licht getroffen, herrlich ab; seine weisse Draperie, der Stahlharnisch neben ihm und die blaue Schärpe des Engels bilden ein helles, gut verbundenes Ganzes. Auch in diesem Stück, wie noch mehr an dem in der St. Peterskirche derselben Stadt befindlichen »hl. Hadrian« fesselt uns eine wieder an van Dijck gemahnende Vornehmheit.

Das Museum zu Brüssel (Nr. 329) besitzt von Thijs ein »Martyrium des hl. Benedict«, verdienstvoll durch schöne, klare Fleischfarbe. Schwächer sind die Werke, welche sich von ihm in der Peterskirche zu Cöln, in der Leliendal-Kirche zu Mecheln und in der Hauptkirche zu Aalst befinden. Von ungleichem Werthe sind auch die van Thijs im Museum zu Antwerpen. Ein »Icarus und Dädalus« (Nr. 353) und eine »Erscheinung Mariens» (Nr. 354) gehören zu den geringeren; zu den guten Stücken des Meisters dagegen zählen ein »hl. Franciskus, den Portiuncula-Ablass empfangend,« (Nr. 352) und ein »Christus, dem hl. Johann vom Kreuz erscheinend,« (Nr. 355). Im letzteren Werke sehen wir den nackten Christus mit seinem Kreuze vor dem Heiligen, der in seinem warmweisen Mönchsgewand mit einer schönen Geberde von Demuth und Liebe vor ihm niederkniet. Thijs schlägt hier einen Mittelweg zwischen Rubens' Kraft und Wärme und van Dijck's Empfindung und Eleganz ein. Die männlichen Figuren lassen an jene des ersteren, die Gestalten Mariens und der Engel an jene des letzteren Meisters denken.

Wie Bosschaert zeichnete sich auch Pieter Thijs im Porträt aus. Das Antwerpen'sche Museum besitzt ein paar Werke dieses Faches von ihm, die von wirklichem Verdienste sind, noch bemerkenswerther aber ist ein Bild im Halbrund über einer Thür der Trauungskapelle zu St. Jacob in Antwerpen, welches den Pfarrer der Kirche, fünf Vorstände der Bruderschaft zum hl. Sakrament und deren Knappen mit Flambeaux in der Hand darstellt, vor dem Allerheiligsten knieend, über welchem Engelchen einen rothen Vorhang emporhalten. Es sind feine Gestalten, geschmackvoll angeordnet, und in Haltung wie Geberde gelungen. Zwar ist auch hier das Leben minder innig, das Fleisch minder weich, die Pinselführung minder breit als bei van Dijck; erreicht aber auch Thijs alle diese guten Eigenschaften seines grossen Vorgängers nicht, so darf er doch ohne zu grosse Kluft nach ihm genannt werden. Wie geschätzt aber seine Bildnisse waren, ersehen wir aus der Zahlung von 60 Gulden, welche Balthasar Moretus II. dem Maler für ein Porträt seines Sohnes Johannes entrichtete.*

Wie aus einem Gemälde im Belvedere zu Wien hervorgeht, malte Thijs auch mythologische Gegenstände. Wir sehen hier »Venus, den Adonis beweinend«. Unter einem Baume sitzt die trauernde Göttin der Liebe, ihr durch den Eber getödteter Geliebter liegt mit dem entfärbten Haupte auf ihrem Schoofs, Amoretten umgeben die Gruppe. Ein zartdämmerndes Licht fällt auf alle Figuren und lässt einige Stellen in schmelzenden Tönen hervortreten, während auch die Schatten von diesem Dämmerlicht berührt werden und etwas Duftiges und Warmes erhalten. Hebt sich aber das volle Fleisch der Amoretten und deren Köpfchen in diesem sommerlichen Glanz atlasartig ab, so erscheint das Nackte von Adonis und Venus wie ein durch zartes Licht vergoldeter Marmor: und das ganze Werk erhält so die stille harmonische Färbung, wie sie dem Meister eigen ist.

---

* Archiv der Museum Plantin-Moretus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ein Namens- und Zeitgenoſſe des Pieter Thijs war GIJSBRECHT THIJS, der 1629/30 bei JACOB VAN DEN BEMDEN lernte und demnach um 1616, dem Geburtsjahre des Pieter Thijs zur Welt kam. Er ward 1636/37 Meiſter der St. Lucas-Gilde und erſcheint 1646/47 zum letzten Male in den Liggeren. Wahrſcheinlich 1669 malte er das Gemälde, das in der Hauptkirche zu Dendermonde auf dem in dem genannten Jahre anläſslich der Peſt errichteten Votivaltare angebracht iſt.* Wir kennen von ihm nur dieſs eine Stück, aber in dieſem ein wahres Meiſterwerk. Höchſt wahrſcheinlich gehen viele von ſeinen Schöpfungen unter dem Namen des Pieter Thijs, mit welchem er auch dieſs gemein hat, daſs ſeine Art jener des van Dijck nahe verwandt iſt. Das Bild von Dendermonde ſtellt Maria mit dem Chriſtkind auf dem Schooſse mit der hl. Anna neben ihr dar. Auf dem Boden ſieht man mehrere Peſtkranke, für welche der hl. Rochus Geneſung erfleht. Der Ton iſt ſehr hell, die Malerei fein und über das ganze Werk breitet ſich zarte Harmonie und ein warmes, anziehendmachendes Licht aus.

Noch näher als Pieter und Gijsbrecht Thijs ſchloſs ſich THEODOOR BOEYERMANS an van Dijck's Art an. Er wurde in der Frauenkirche von Antwerpen am 10. November 1620 getauft, trat am 17. Mai 1654 als Meiſter in die St. Lucasgilde und ſtarb unvermählt 1677/78.

Das Muſeum zu Antwerpen beſitzt fünf Stücke von Boeyermans, die eine gute Vorſtellung von ſeinem Talente geben. Das gröſste und hervorragendſte iſt der »Teich von Bethſais« (Nr. 21), in welchem beſonders des Künſtlers Empfindung, jener des van Dijck verwandt, hervortritt. In der maleriſchen Behandlung der Figuren ſowohl als in ihrem Ausdrucke iſt etwas Zartes, Weichliches und Schmerzliches augenfällig. Das Licht iſt gedämpft und geht in ein fahles Braun über, die Umriſse ſind unklar, aus Allem athmet Niedergeſchlagenheit, Leiden und Mitgefühl. In der Compoſition iſt das Bild einfach doch nicht ohne Kunſt, und mehr als eine Gruppe iſt glücklich aufgefaſst. Die Farbe iſt geringer als bei van Dijck, doch iſt in der zarten, gedämpften Melodie, die uns aus dem Gemälde entgegenklingt, das Echo jenes groſsen Meiſters leicht zu erkennen. Die Kapelle der Schwarzen Schweſtern zu Antwerpen beſitzt von Boeyermans ein Bild desſelben Gegenſtandes, das indeſs 1674, ein Jahr vor dem Exemplar des Muſeums, gemalt iſt. Es iſt kleiner als das letztere und beſitzt dieſelben Eigenſchaften, jedoch bei geringeren Verdienſten.

Ein anderes Bild desſelben Muſeums (Nr. 23) ſtellt eine Familie dar, aus einer alten Dame, einem jungen Ehepaar, zwei Kindern und drei Geiſtlichen beſtehend. Statt dieſe Perſonen geradewegs nebeneinander zu ſetzen, hat ſie der Künſtler zu einer gefälligen Scene gruppirt. Sie ſind in einem Garten verſammelt, der ebenſo gut ein Salon heiſsen könnte: die Geiſtlichen, von welchen einer die anderen einführt, ſtehen auf einer Steintreppe links; das junge Paar kömmt von der anderen Seite auf ſie zu, und die alte Mutter erwartet ſie ſitzend. Rechts iſt eine zwiſchen Säulen hängende Draperie, hinter welcher die Kinder zum Vorſchein kommen, in der Mitte ſprüht eine Fontäne und im Hintergrunde erheben ſich Bäume. Jede Figur, die Geiſtlichen in ihrem durchſichtigen Schwarz, wie die junge Frau in ihrem warmweiſsen Seidenkleide, und die feinen Köpfe von Allen deuten auf fleiſsiges Studium unſeres gröſsten Porträtiſten. Die Färbung iſt zwar minder durchſichtig, beſonders im Nackten, die Compoſition in ihrer Gefälligkeit etwas trocken, aber doch darf das Bild im Ganzen tüchtig und hervorragend genannt werden.

* Journal des Beaux-Arts 1871. p. 133.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die folgende Nummer des Museums zeigt uns »Antwerpen als Nährmutter der Künste«. Eine herrlich schöne Frau sitzt in der Mitte des breiten Bildes. Rechts führt ihr die Zeit einige Kinder zu, deren erste Schritte auf der Bahn der Kunst sie ermuthigt, während an derselben Seite im Vorgrunde die braune Greisenfigur des Scaldis liegt; links weist ihr ein junger Maler sein Werk und zeigen sich kleine Genien mit Zeichnen beschäftigt. Durch eine Oeffnung in der Wand des Thrones sieht man in der Ferne Rubens und van Dijck. Das Ganze ist eine geschmackvolle und verständliche Allegorie in klarem, zart dämmerigem Ton. Es bekleidete früher die Decke der Malerstube und bildete das Gegenstück zu dem den Handel und die Industrie als Nährmutter der Kunst darstellenden Gemälde von Jordaens. Man braucht nur beide Bilder mit einander zu vergleichen, um den packenden Unterschied zwischen Boeyermans' glücklicher Gefälligkeit und Jordaens für die Allegorie ungehörige Derbheit zu bemerken, wie sie sich schon in dem von Jordaens gewählten Motiv ausspricht, das die Industrie ihre Brust entblösen läst, um die lüstern die Lippen anpresende Pictura zu laben.

Die St. Jacobskirche zu Antwerpen besitzt eines von Boeyermans' schönsten Bildern: die »Himmelfahrt Mariä«. Die Jungfrau, auf wolligen Wolken kniend und mit reinem und feuerigem Verlangen den Blick empor richtend, schwebt zum Himmel empor mit einer an Rubens erinnernden Geberde, indem sie die eine Hand an die Brust hält, und die andere nach abwärts streckt. Nicht blos ihre ganze Haltung, ihr Ausdruck und besonders ihre grosen, unverwandt nach oben blickenden Augen zeigen ihr nach höheren Sphären gerichtetes Streben, sondern selbst ihre Draperien verrathen den aufwärts gehenden Flug. Sie trägt drei oder vier verschiedene Kleider und Schleier, die sie umwehen und von dem Künstler so angeordnet sind, dass sie, weit entfernt vor Ueberladenheit, der Gestalt etwas Luftiges und Geflügeltes verleihen und eine farbige Umrahmung von roth, blau und hellgelb bilden, aus welcher sie mit ihrem weisen Unterkleid herrlich hervortritt. Der übrige Raum ist mit flaumigen Wolken gefüllt, nach aussen hin dunkel und im oberen Theile von glühendem Licht durchbrochen, und von rosigen Engelchen belebt, die gleichsam einen Vorgeschmack himmlischer Lieblichkeit geben. Es ist ein Werk von poetischer, fein gefühlter Auffassung, von luftiger und kunstgerechter Ausführung und in der idealen Richtung gehalten, wie sie der Gegenstand erheischt, den Gedanken an schönere und höhere Sphären als die irdische in dem Beschauer erweckend.

Unter den Rubens' Art folgenden Meistern dürfen wir auch den dritten, Frans Francken, den sogenannten Rubens'schen Francken, einen Neffen Frans Francken des jüngeren,* nicht unerwähnt lassen. Er wurde 1639/40 Meister und ist demnach wahrscheinlich um 1620 geboren. Sein Leichengottesdienst wurde am 4. September 1667 in U. L. Frauenkirche abgehalten. Wie dies sein Zuname andeutet, haben seine Werke eine klar ausgesprochene Rubens'sche Färbung. Man braucht z. B. nur die »Predigt Johannis des Täufers« in der Lichtenstein'schen Gallerie zu sehen, um sofort das Zutreffende der populären Bezeichnung des Meisters zu erkennen.

Geeraard Weri (Wery, Verry) wurde 1629/30 Freimeister und am 6. Oktober 1637 in U. L. Frauenkirche mit Anna van Thienen getraut.** 1635 malte er mit Rombouts, Cossiers und Wolfaert den »Tempel des Janus«, der beim Einzuge des Statthalters den Melkmarkt schmückte, und um 1640 malte er für Bartholomeus de los Rios das Altarblatt der Kirche von Calloo,

* Catalogue du Musée d'Anvers. p. 168.
** Mittheilung des Ritters Leo de Burbure.

welches »Maria, dem Prinzen Ferdinand ein Schwert reichend,« darſtellte. Das Bild iſt verſchwunden, und wir können nur mehr aus dem uns davon erhaltenen Stiche* entnehmen, daſs Weri zur Schule Rubens' gehörte.

JAN VAN EYCK wurde 1632/33 als Meiſter in die St. Lucasgilde aufgenommen. Drei Jahre ſpäter malte er mit David Rijkaert den Prunkbogen, der anläſslich des Empfanges des Prinzen Ferdinand bei dem St. Michaelskloſter errichtet ward. Das Muſeum zu Madrid (Nr. 1150) beſitzt ein Gemälde mit der Bezeichnung ÆYCK, welches den »Sturz des Phaëton« darſtellt, den unmittelbaren Einfluſs des Rubens verräth und wahrſcheinlich dem vorgenannten Meiſter zuzuſchreiben iſt.

HUBERTUS SPORCKMANS,** geboren zu Antwerpen und daſelbſt in der Jakobskirche am 13. Oktober 1619 getauft, wurde 1640/41 Meiſter und ſtarb 1690. Nach archivaliſchen Notizen wurde ſein Leichengottesdienſt am 14. Auguſt des letztgenannten Jahres in der St. Jacobskirche gefeiert. Sein Vater, der Advokat Marcellus Sporkmans, hatte bei ſeinem Tode (1655) ſieben Kinder hinterlaſſen, unter welchen das Abfinden getroffen wurde, wonach Hubertus käuflich in den Beſitz des väterlichen Hauſes an der Ecke von Meir und Claraſtraat gelangte.*** Von ſeinen Werken iſt nur das groſse Gemälde aus dem Stadthauſe zu Antwerpen bekannt, welches die Stadt »Antwerpen, die Eröffnung der Schelde erflehend,« darſtellt. Es iſt eine halb allegoriſche, halb hiſtoriſche Darſtellung. Rechts ſieht man die bittende Stadtfigur, den fliehenden Handel und die gefeſſelte Schelde, links die Bildniſse der Vertreter der Schiffer- und Fiſcher-Zunft. Das ganze Stück iſt gut und hell im Licht, das Nackte aber minder gelungen, da deſſen Ton zu wenig naturgemäſs und deſſen Textur zu locker erſcheint, auch die allegoriſchen Theile ſind etwas zu gekünſtelt, doch gehört die Wärme und Weichheit des Vortrags einer guten Schule halb des Rubens und halb des Jordaens an.

MICHAEL ANGELO IMMENRAET, von welchem kürzlich Herr Edouard Fétis ein Gemälde entdeckte, wurde zu Antwerpen geboren und am 18. Oktober 1621 in U. L. Frauenkirche getauft. Am 8. Februar 1661 heiratete er Maria Vergauwen, am 26. November 1665 in zweiter Ehe Margaretha Corthals, und noch ſpäter in dritter Maria Brouwers, welchen drei Ehen vier Töchter und zwei Söhne entſproſsten. Nach Fétis iſt die »Selbſtbeherrſchung Scipio's« das einzige Stück, welches wir bis jetzt von ihm kennen, ein Bild von vorzüglicher Compoſition und gutem Colorit, das auch deutliche Spuren von Rubens' Schule zeigt. Michael Angelo Immenraet hatte einen Bruder, Namens Philips Auguſtijn, der Landſchaftsmaler war und ſpäter zu beſprechen ſein wird.†

JACOBUS VAN REESBROECK, der 1633/1634 als Lehrling, 1641/1642 als Meiſter in die St. Lucasgilde aufgenommen worden war und 1704 ſtarb, war ein Porträtmaler, von welchem uns einige nicht unverdienſtliche Werke erhalten geblieben ſind. Am 3. März 1659 hatte er den Auftrag übernommen, das Porträt des Balthaſar Moretus II., ſowie das ſeiner Frau Anna Goos und ſeiner Mutter Maria de Sweert zu malen und überdieſs die Bildniſse von Moretus Groſsvater und Groſsmutter mütterlicher Seits umzugeſtalten. Später, am 20. November 1660 bezahlte derſelbe Moretus für das Porträt ſeines Sohnes Balthaſar III. die Summe von 44 Gulden. All dieſe Stücke befinden ſich

---

* In B. DE LOS RIOS Hierarchia Mariana. Antv. 1641. p. 168.

** TH. VAN LERIUS, Journal des Beaux-arts V. 8 & 29.

*** Nach Auszügen L. de Burbure's aus dem ſtädtiſchen Archiv von Antwerpen. Wijkboek XVII. 194.

† ED. FÉTIS, Un nouveau peintre du dix-septième siècle (Bulletin de l' Académie Royale, 1878); ALPH. GOOVAERTS, Michel Ange Immenraet et sa famille (ibid.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

noch im Museum Plantin-Moretus. Das Porträt des Hermanus Lisens wurde nach ihm gestochen, jenes des Jesuiten Cornelis Hasart stach und druckte er selbst.

Nach Frans Goubau (1622—1679), von welchem die St. Jacobskirche unter Anderem einen verdienstlichen »Leichnam Christi« besitzt, und Mark Antoon Garibaldo, geboren 1620 und in sehr hohem Alter gestorben, von welchem wir nur eine »Flucht nach Aegypten« im Antwerpen'schen Museum (Nr. 173) kennen, die süsslich in ihrem klaren Ton wie im Ausdrucke ist, gelangen wir zu einem Künstler, der sich lärmender Bahn zu brechen suchte.

Es ist Jan Erasm Quellin, der Sohn des Rubensschülers Erasm Quellin, getauft am 1. Dezember 1634 in der Frauenkirche zu Antwerpen. Er machte die italienische Tour und brachte von derselben die Neigung zu grosartigen complicirten Compositionen mit, die ihn sein Leben lang charakterisiren. 1660 als Weinmeister (Meistersohn) in die Gilde aufgenommen, heiratete er am 13. Oktober 1662 zu Perk die Tochter des David Teniers und bewohnte nun jenes Haus zu Antwerpen, in welchem sein Schwiegervater und der Schwiegervater der letzteren, Vloeren-Breughel, vor ihm gewohnt hatten. Das Todesjahr des Künstlers ist unbekannt.

Der zweite Quellin fiel in eine Zeit, in welcher die grosse Kunst ausstarb, und er war kühn genug, deren Wiedererweckung zu versuchen. Wir wissen, dass viele von seinen Werken höchlich eingenommen sind: in der That machen die übergrosen Dimensionen einiger, die Unerschrockenheit, mit welcher unzählige Personen auf der Leinwand untergebracht sind, die prunkenden, architektonischen Hintergründe einen gewissen Eindruck, und verrathen Kühnheit und Leichtigkeit des Arbeitens, berechtigen aber noch nicht zu dem Namen eines Veronese des Nordens, wie man ihm denselben gelegentlich gegeben hat.

Sein grosses Bild im Antwerpen'schen Museum (Nr. 282) trug am meisten dazu bei, ihm diesen Ehrennamen zu erwecken. Es stellt den »Teich von Bethsais« dar, und ist eine der riesigsten Leinwande, die jemals bemalt wurden. Sicher fehlt es nicht an mächtiger Composition und Kühnheit in der Zeichnung wie in der Malerei, aber es ist mehr eine äusserliche als innerliche, eine mehr lärmende als wohllautende Kunst, die aus diesem riesigen Ungethüm spricht. Alles ist darauf berechnet zu verblüffen und zu packen. Der Schauplatz ist eine Bühne, auf deren Brettern die Personen ihre kunstgerechte Rolle spielen. Die Farbe erscheint jetzt fast überall stark gebräunt, wird jedoch ursprünglich, besonders im Nackten, wohl röthlich und undurchsichtig gewesen sein.

Die anderen Gemälde desselben im Museum zu Antwerpen sind meistens schwer in den Figuren und matt in der Farbe, zeigen jedoch manchmal dieselbe umfängliche Gruppirung und reiche Gefülltheit. In kleineren Stücken weiss J. E. Quellin wohl auch gelegentlich gefällig zu sein, obwohl er immer gekünstelt bleibt. So in seiner »Anbetung der Hirten« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen. Maria sitzt am Piedestal einer Säule, das Christkind im Schoosse haltend. Hinter und über ihr befinden sich Engel in grosser Zahl, vor ihr Hirten und Hirtinen, welche Lämmer und Zicklein anbieten. Die Farbe ist wie gewöhnlich stark braun und das Nackte meist röthlich, aber die Anordnung und Zeichnung ist gefälliger und zeigt deutlich das Streben nach Eleganz. In der Wendung der Maria, der Hirten und der Engel dagegen, wie in den scharfen Contrasten von Licht und Dunkel herrscht Gekünsteltheit und Effekthascherei vor.

Vor den prunkenden, fanfarenartig wirkenden Stücken von Jan Erasmus Quellin würden wir den ruhigen und geschickten Malereien von Pieter Ijkens (1648—1695/96) den Vorzug geben. Das Museum zu Antwerpen (Nr. 505)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

befitzt von ihm eine »hl. Katharina mit den Philofophen ftreitend«, ein viele gute Eigenfchaften befitzendes Bild. Die Gruppe der Gelehrten ift voll Kraft, die Beleuchtung warm, die Farbe zart und frifch genug; einige Theile, wie die Hauptperfonen und einige Lichttöne erfcheinen indefs wenig natürlich. Will man indefs Ijkens nach einem feiner beften Werke beurtheilen, fo ftellt er fich weit vortheilhafter dar. So nach der »hl. Thereüa« im Mufeum zu Lille (Nr. 646), auf welchem Bilde Chriftus der Heiligen mit einem Nagel die Hand durchbohrend (Stigmatifirung), als eine fchöne männliche Geftalt, Maria und die umgebenden Engel, als elegante und zarte Wefen erfcheinen. Aufser der Zierlichkeit diefer Figuren feffelt uns die Entfchiedenheit von Farbe und Licht, wie der angenehme Ton der Malerei. Der Hochaltar der Kirche zu Wommelghem ift mit einem Bilde gefchmückt, welches die »Schlüfselübergabe an Petrus« darftellt, und mit P. Jjkens 1690 bezeichnet ift. Chriftus hat leider durch Uebermalung gelitten, aber die Apoftel, befonders Petrus, find eindruckerweckende Figuren und aus der guten alten Schule, feft in Zeichnung und Farbe.

Pieters älterer Sohn, JAN PIETER IJKENS, getauft am 4. Juli 1673, war Maler, wie fein Vater. Am Hauptaltar der Kirche zu Deurne befindet fich von ihm eine »Grablegung«, bezeichnet mit J. P. Ijkens, 1701. Auch diefs Stück hat gelitten, doch verräth es Kühnheit in Farbe und Zeichnung und eine Breite der Pinfelführung, die bis zur Zügellofigkeit ausartet.

Man fagt, dafs Pieter Ijkens öfters Figuren in die Landfchaften von JAN BAPTIST WANS (1628—16 . . ?) malte. Merkwürdigerweife wird eine fehr fchöne »hl. Familie« in der Kirche des weftflandrifchen Städtchens Meenen von den einen dem Pieter Ijkens, von den anderen dem Wans zugefchrieben, und es würde diefe Zutheilung eines kirchlichen Bildes an einen Landfchafter höchft befremdlich erfcheinen, wenn man nicht zugleich erführe, dafs Wans auch nach van Dijck arbeitete.

PIETER FRANS DE BAILLU,* der Sohn des Kupferftechers Pieter de Baillu und der Elifabeth van Engelen, wurde am 27. Mai 1644 in der Hauptkirche von Antwerpen getauft, arbeitete in Rom im Atelier des Carlo Maratti und wurde 1688/89 in der St. Lucasgilde feiner Heimatftadt aufgenommen. Er ftarb 1726/27. Im kleinen Schöffenfaal des Stadthaufes von Antwerpen befinden fich von feiner Hand zwei Grifaillen, den »athenifchen Areopag« und die »Rechtspflege« darftellend, und am 13. Mai 1709 vom Magiftrat mit 229 Gulden bezahlt. Es find fchöne claffifche Geftalten, edel in der Form, glücklich in der Haltung und überhaupt den italienifchen Einflufs deutlich verrathend. Von ihm ftammen auch etliche Grifaillen in den Medaillons, welche die damaligen Blumenmaler gern in die Mitte ihrer Blumenftücke fetzten.

Der Künftler, mit deffen Leben das 17. Jahrhundert zu Ende ging, und der auch wohl würdig war, die Schule Rubens' zu befchliefsen, ift GODFRIED MAES (1649—1700). Das Mufeum zu Antwerpen (Nr. 240) befitzt von ihm ein »Martyrium des hl. Georg«. In der Mitte der Darftellung kniet der heilige Martyrer mit ausgebreiteten Armen und den Blick zum Himmel gerichtet, von wo ihm die Lorberkrone dargebracht wird, neben und hinter ihm ftehen Götzenprieftер, Henker, Soldaten, eine Frau und ein Kind. Das Stück hängt Schuts' Behandung desfelben Gegenftandes gegenüber und erinnert auch deutlich daran. Es hat nicht die Schönheit der Farbe feines Vorgängers, fteht aber, was Wahrheit des Ausdrucks und Würde der Compofition betrifft, höher. Der Heilige mit feiner weifsen Draperie, tritt im Vorgrunde gut heraus, feine nackte

* Handfchriftliche Biographien Antwerpifcher Künftler aus Th. v. Lerius' Nachlafs.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Brust hat eine Helligkeit und Festigkeit des Tones, welche sonst die Schule bereits verlernt hatte. Besonders schön ist der Ausdruck seines Kopfes, aus dessen unabwendbar gegen Himmel gerichtetem Blick die innigste Selbstentäußerung und die vollste Ergebung im qualvollsten Leiden strahlt. Das Bild wurde 1684 für den Hochaltar der St. Georgskirche gemalt.

Vollständigkeitshalber seien noch erwähnt der ältere JACOB HERREYNS (1643—1732), GASPAR JACOBUS VAN OPSTAL (1654—1717), JACOB DENIJS (1644—16..?), welche zugleich als Historienmaler und als Porträtmaler zu Rubens' Schule gehören, und endlich ANTHOON SCHOONJANS, der 1668/69 bei Erasm Quellin lernte und sich 1671 in Rom befand. Der letztere hielt sich abwechselnd zu Wien, in Holland und zu Düsseldorf auf, und starb, wie man sagt, 1727 zu Wien. Von ihm besitzt die Pinakothek zu München (Nr. 318) einen »sich im Wasser spiegelnden Narzis«, eine nackt, in zarter Färbung gemalte Figur, mit durchsichtigen Schatten, ziemlich lieblich in Form und Farbe aber etwas kraftlos und zu der gekünstelten Manier hinneigend, die später zur Herrschaft gelangte. Vom Stadthaus zu Nürnberg gelangten in's germanische Museum ein »hl. Hieronymus« und ein »hl. Sebastian«, ebenfalls nackte Körper in derselben zarten, gefälligen und kraftlosen Art. Schoonjans ist besonders als Porträtmaler bekannt.

So starb nach einer ungefähr hundertjährigen Blüthe die Rubens'sche Schule allmälig ab, nachdem sie während ihres ganzen Bestehens den Geist des Meisters wie den seines größten Schülers beseelt hatte. In der Doppelrichtung, welche sie demnach eingeschlagen, hatte sie einerseits in der Bahn des Rubens Kraft und Eleganz, anderseits in jener des van Dijck Empfindung und Gefälligkeit zu paaren gewusst.

Doch machte sich der Einfluss der beiden grossen Führer nicht blos im Gebiete der Historienmalerei geltend, sondern auch in den vielen Fächern, die neben demselben geübt wurden, folgte man ihrer Unterweisung. David Teniers, der Bauernmaler, und Gonzales Coques, der Bürgermaler, tragen ebenso gut den Rubens'schen Stempel, als Quellin und Wouters, die in seinem Atelier arbeiteten, oder als Crayer und Jordaens, die in seiner Zeit lebten ohne seinen Unterricht zu genießen. In den Werken Aller strahlt die volle Farbe und das warme blonde Licht, bei allen findet man die elegante Linie, den breiten weichen Auftrag, das schöne und reiche Naturleben. Es sterben zwar die guten Eigenschaiten allmälig dahin, indem an die Stelle der warmen Beseelung früherer Tage schulmäßiges Nachtreten und leerer Formalismus tritt, aber doch dauerte Rubens' Ueberlieferung lange genug, um das Jahrhundert bis zum Ende mit reichem Glanz zu verklären und Antwerpens Kunstruhm für ewig zu sichern.

Wären die Zeiten günstiger gewesen, so hätten wohl ein neues Leben und neue Ideen auch eine neue Schule auf den Ruinen der Rubens'schen erstehen lassen, aber leider sanken die Wohlfahrt und das geistige Leben in diesen Landen niemals so tief, als gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Keine Wiedergeburt, sondern eine Periode des Verfalls, ihrerseits wieder ein Jahrhundert dauernd, folgte auf die Epoche der Rubens'schen Schule. Ehe wir jedoch diese düsteren Tage in Betrachtung ziehen, erübrigt uns noch von jenen Künstlern des 17. Jahrhunderts zu sprechen, welche, obwohl sie indirekt Rubens' Einfluss empfingen, doch nicht zu seiner Schule gerechnet werden können: nemlich von den Historienmalern seiner Zeit und von den Kleinmeistern des 17. Jahrhunderts.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

XI.

Die Historienmaler aus Rubens' Zeit.

Nicht gering ist die Zahl jener Historienmaler, welche neben Rubens lebten und wirkten, und ohne ihn ihren Lehrer zu nennen, dennoch durch die mit ihm übereinstimmende Richtung ihres Schaffens ihm huldigten.

Derjenige, welcher den Reigen eröffnet, ist soviel wie unbekannt, und erst in neuester Zeit zur Beachtung gelangt. Es ist Antoon Succa. Sein Name kömmt in den Liggeren unmittelbar nach jenem des Rubens in der Liste der im Jahre 1598 aufgenommenen Freimeister vor, wonach sein Geburtsjahr wohl in die Zeit um 1577 fällt. 1625 wurde ein anderer Succa, wahrscheinlich Antoon's Sohn, als Weinmeister in die Gilde aufgenommen; 1646/47 bezahlte eine Wittwe van Succa an die Gilde die Todschuld ihres Mannes. Da indess bei der letzteren Notiz der Vorname weggelassen ist, dürfte es schwer zu sagen sein, ob sie dem Vater oder etwa dem Sohne gilt.

Antoon Succa war seiner Zeit als Porträtmaler berühmt. Die 1600 erschienene Chronik der Herzoge von Brabant von Barlandus enthält schon Bildnisse jener Fürsten nach seinen Zeichnungen. 1610 wurde er vom antwerpischen Magistrat mit der Herstellung der Bildnisse der früheren niederländischen Souveräne betraut, wobei er ein gewisses künstlerisches Eigenthum auf diese Arbeiten behielt, wie daraus abzunehmen, dass man ihm wiederholt um die Bildnisse kopieren zu dürfen eine Entschädigung bezahlte.* Das Stadthaus zu Antwerpen besitzt noch ein Porträt Philipp III., der als Knabe von etwa 12 Jahren dargestellt ist. Vielleicht ist es eines der besagten Bildnisse. Die Figur hat etwas Eckiges in den Formen, die Perspective des Paviments ist misslungen, die Draperien sind ausführlich und etwas hart gemalt: lauter Kennzeichen einer früheren Schule. Aber die kraftvolle Färbung mit vorherrschenden goldgelben Tönen und das gut durchgeführte Nackte rechtfertigen den guten Namen, welchen der Künstler in seiner Zeit erwarb.

Nach Succa kömmt nach der Zeitfolge Jasper de Crayer.** Er wurde zu Antwerpen 1582 geboren und am 1. April dieses Jahres in der St. Georgs-

---

* P. Génard, P. P. Rubens, p. 395.

** Catalogue du Musée d' Anvers; de Busscher, de Crayer (Biographie nationale).

kirche getauft, als der Sohn eines Schullehrers gleichen Namens und der Chriſtina Abshoven. Die Liggeren der Antwerpen'ſchen St. Lucasgilde verzeichnen den Maler nicht, obwohl er höchſt wahrſcheinlich ſeinen erſten Unterricht in ſeiner Geburtsſtadt empfing, denn er war bereits 22 Jahre alt, als er zu Brüſſel bei Raphael Coxcyen in die Lehre ging. De Crayer verliefs damals ſeine Heimatſtadt gänzlich, wenn er auch am 17. Februar 1613 noch einmal zurückkehrte um ſeine Vermählung mit Catharina Janſſens zu feiern. Am 3. November 1607 wurde er als Freimeiſter in die Brüſſeler Gilde aufgenommen und bekleidete 1614/15 in derſelben die Würde eines Dekans. Von 1612 an war er lange Jahre von den ſpaniſchen Königen und ihren Statthaltern mit dem Ankauf von Gemälden und Kunſtgegenſtänden für deren ſpezielle Sammlungen betraut, malte auch viel für die Höfe zu Brüſſel und Madrid, wie er auch Hofmaler des Erzbiſchofs von Mecheln, Jacob Boonen, war. Die Zahl der Gemälde, die er während ſeines ſechzigjährigen Aufenthaltes zu Brüſſel ausführte, iſt ungemein groſs, und die Kirchen dieſer Stadt, wie der umliegenden Dörfer wurden damit reichlich verſehen. Doch war de Crayer nicht blos der berühmteſte Maler der Hauptſtadt, ſondern auch für weitere Kreiſe fruchtbar, wie man denn mehr als zweihundert von ſeinen Werken, lauter groſse Altarbilder, kennt. Zu der fürſtlichen Gunſt genoſs de Crayer auch groſses Anſehen in den bürgerlichen Kreiſen ſeines Wohnortes: 1626/27 erſcheint er unter den Rathsherrn des Brüſſeler Magiſtrats und war 1626—1629 Canaleinnehmer. Im Dezember 1634 wurde er gerufen, um bei der Malerei des Triumphbogens mitzuwirken, den die Stadt Gent anläſslich des feſtlichen Einzuges des Prinzen-Cardinals errichten wollte, und obwohl de Crayer mit dem gröſsten Theile dieſer Arbeit betraut ward, entledigte er ſich doch dieſes Auftrages innerhalb eines Monats.

Von 1635—1641 war er Maler des Statthalters Ferdinand. In dieſer Zeit ſchuf er das prächtige Reiterbild dieſes Fürſten in Louvre (Nr. 103) eine majeſtätiſche Figur, in hellem Ton gehalten, und das des Königs von Spanien, das ſehr bewundert wurde und ihm eine goldene Medaille eintrug. 1641, nach dem Tode des Prinzen Ferdinand, erlangte de Crayer den Titel eines Malers des Königs und blieb bis 1664 zu Brüſſel von den ſtädtiſchen Abgaben befreit. In dieſem letzteren Jahre ſiedelte er nach Gent über, wo er gleichfalls aller Abgaben enthoben ward. Ungeachtet ſeiner höchſt zahlreichen Arbeiten jedoch wie der Gunſtbezeigungen und hohen Gönnerſchaft, welche er ſein ganzes Leben hindurch genoſs, war er in ſeinen letzten Jahren keineswegs wohlhabend, ſondern muſste vielmehr in Gent wiederholt Geld borgen, ſei es nun, daſs er in Folge der zu geringen Durchführung ſeiner Werke mit zunehmenden Jahren an Anſehen verlor, oder daſs er ſeine Mittel mit zu wenig Bedacht zu verwalten wuſste. Er ſtarb zu Gent am 27. Januar 1669.

Was uns zunächſt an de Crayer auffällt, iſt die Leichtigkeit oder richtiger die Eilfertigkeit, mit welcher er producirte. Ziehen wir ſeinen langen Lebenslauf in Rechnung, ſo iſt ſeine Fruchtbarkeit zwar nicht gröſser als die eines van Dijck oder Rubens, ſie fällt jedoch mehr in die Augen. Dieſs kömmt daher, daſs de Crayer einen groſsen Theil ſeiner Malereien augenſcheinlich als eine Art von Fabrikarbeit flugs und dazu leichthin erledigte. Es gibt bei ihm Figuren, die man zwanzigmal und immer als dieſelben in ſeinen Bildern wiederfindet, aus verſchiedenen Werken entnommene Bildniſse und Gruppen dienen ihm als Material für andere Bilder, und viele leiden nicht blos an Eintönigkeit in Haltung und Ausdruck, ſondern ſind auch gar zu unbedeutend in Zeichnung und Colorit, um die mächtigen Leinwandflächen, auf denen ſie ſtehen, zu füllen. Blaſsgeröthetes oder bräunliches Fleiſch mit flau gefärbten Draperien bekleidet,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

armfelige Zufammenftellung von oberflächlich gemalten Figuren, Geftalten mit dicken Augäpfeln, offenem Mund und ftarrem Blick, was Extafe bedeuten foll, das Alles findet man nur zu oft in feinen gewöhnlichen Arbeiten und erweckt den Eindruck einer handwerklichen Kunft.

Damit foll nicht gefagt werden, dafs de Crayer den grofsen Namen nicht verdient, den er in der Gefchichte erworben hat. Neben feiner Fabrikarbeit kennen wir von ihm noch manches Stück, das unter den Erzeugnifsen unferer gröfsten Meifter einen Ehrenplatz einnimmt. So hängt in der St. Martinskirche zu Aalft eines feiner vorzüglicheren Gemälde neben einem von Rubens' beften Stücken, und hält fich in der That gut neben diefem zu fürchtenden Rivalen, und eben fo fchwer ift es bei einer andern feiner auserlefenen Schöpfungen, die im Mufeum zu Lille zwifchen zwei der wärmften Malereien van Dijcks hängt, zu entfcheiden, welchem von den beiden Meiftern die Palme gebührt. De Crayer hat in feinen guten Werken etwas von Rubens: diefelbe Leichtigkeit der Anordnung, und diefelbe Breite der Behandlung; nur haben feine Malereien im Allgemeinen etwas Trockenes und Hohles. Mit van Dijck aber hat er das gemein, dafs ein Theil feiner Werke ein ungemein warmes Colorit befitzt, und dafs feine Figuren mehr Eleganz als Kraft zeigen, dagegen fehlt ihm der höhere Adel und das feinere Seelenleben diefes Rivalen.

Zu den beften Schöpfungen de Crayer's gehören die zwei obengenannten Stücke. Das in der St. Martinskirche zu Aalft befindliche ftellt »Maria, umgeben von einer grofsen Zahl von Heiligen,« dar: Die Mutter Gottes mit dem Kind auf dem Arm, von einer warmen Glorie umgeben und von Engeln adorirt, verleiht einem Mönche das Ordenskleid. Ihr zartes duftiges Incarnat geht warm ab von dem fie umftrahlenden Lichtglanz. Unten kniet ein Bifchof, ein Abt, ein Papft, ein Cardinal, alle in verfchiedentlich ausgedrücktem Erftaunen das Wunder anftarrend. Das helle himmlifche Licht, welches das Bild überftrömt, läfst die Draperie diefer Figuren, befonders den weifsen Kuttenftoff und das blanke Chorhemd, kräftig hervortreten, und die Geberden der anfcheinend in ehrfurchtsvoller Bewunderung und Anbetung verfunkenen Figuren find vollkommen würdig. Der innige Ausdruck des in der unterften Reihe knienden Paters und die noch tiefere Seligkeit, welche aus der hageren felbftlofen Geftalt des den Habit empfangenden Mönches ftrahlt, find in der That voll edlen und dichterifchen Gefühls. Die Anordnung ift durchaus natürlich und reich: durch die himmlifche Erfcheinung wird die hohe Leinwand auf die einfachfte Weife in ihrem oberen Theile gefüllt, während die anbetenden Figuren unten eine dichte Schaar bilden. Das merkwürdige Bild wurde für das Grabmal des Herrn Joannes van der Meerfche, Schöffen von Aalft gemalt, welcher 1619 ftarb; damals in der Karmelitenkirche aufgeftellt, kam es fpäter mit dem Hauptaltar, auf welchem es fich befand, nach der St. Martinskirche.

Das im Mufeum zu Lille (Nr. 143) befindliche Bild heifst die »Vier Gekrönten« und zeigt uns verfchiedene Martyrer, die lebendig begraben werden. Einer ift bereits in den Bleifarg gelegt, in welchem er verfchmachten foll, und weift mit der Hand das Götzenbild zurück, das ihm ein heidnifcher Prieftер anbietet; ein anderer, der im Begriff ift in das Grab zu fteigen, erhebt flehend und hoffend das abgewandte Geficht zum Himmel, wo er bereits die Engel fieht, die ihm die Martyrerpalme bringen, andere Schlachtopfer knien betend neben ihm. Es ift ein in jeder Hinficht reiches Gemälde, die dichten Gruppen greifen gut ineinander, der Ausdruck der Hauptperfonen ift innig, ja rührend, die blauen, rothen und weifsen Kleider, befonders aber die meergrüne Draperie des rechtsftehenden Martyrers und der rothe Sammtmantel des Priefters find

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

prächtig in der Farbe, und eben ſo reich und prachtvoll iſt das warme Licht, das auf dem Nackten, in der Luft und auf dem Grunde ſpielt. Dieſes Meiſterwerk, welches mit dem Aalſter Gemälde genügen würde, um de Crayers Namen zu verewigen, wurde 1642 für die Gilde zu den „Vier Gekrönten" zu Brüſſel gemalt und auf dem Hochaltar der St. Catharinakirche aufgeſtellt.

Wie viele andere könnten wir noch aufzählen, die einer genauen Betrachtung ebenſo würdig wären! Die »Anbetung der Hirten« im Muſeum zu Brüſſel (Nr. 413) mit der zarten eleganten Behandlung und der warmgerötheten Färbung; den »das Scapulier empfangenden Simon Stock« im Genter Muſeum (Nr. 22) mit der ſchönen geſunden Maria und der verzückten ausdrucksvollen Mönchsgeſtalt, oder das Bild mit derſelben etwas modificirten Darſtellung im Muſeum zu Valenciennes (Nr. 68) mit der gefälligen jungfräulichen Mutter, dem empfindungsvollen Pater und den glänzenden Draperien; die »Krönung der hl. Roſalia« im Gent'ſchen Muſeum (Nr. 14), hell gemalt und leicht componirt; »Mariä Himmelfahrt« am Hochaltar der Kirche zu Dendermonde mit ſeinen reichgefärbten und breitdrapirten Figuren, welche an Rubens denken laſſen; die »Anbetung der Hirten zu Caſſel« (Nr. 230), ſo glänzend in Farbe und Licht und ſo voll von Bewegung, daſs eher Jordaens' Namen als jener Crayer's ſich dem Beſchauer aufdrängt; der »Chriſtus in Emaus« im Muſeum zu Berlin (Nr. 868), die »hl. Thereſia« im Belvedere zu Wien, »Maria mit Heiligen« in München (Nr. 314), »der hl. Auguſtinus« im Louvre (102), die zwei Altarbilder in der Auguſtinerkirche zu Gent, dieſe alle ſind Werke, welche von einer reichen Künſtlergabe Zeugniſs geben, und, wenn ſie allein ſtänden, Crayers Namen füglich mit mehr Hochachtung nennen lieſsen, als dieſs der Fall iſt, während uns ſo viele Werke von geringerem Werthe das Talent des Meiſters im ungünſtigeren Lichte darſtellen. De Crayer's groſses Verdienſt liegt aber, wie wir ſahen, nicht ſo ſehr in ſeiner Originalität als in dem Talente, mit welchem er ſich neben den gröſsten Meiſtern ſeines Jahrhunderts, mit deren Werken die ſeinigen innig verwandt ſind, zu behaupten wuſste.

Von fremdem Einfluſse freier blieb THEODOOR ROMBOUTS.* Zu Antwerpen geboren und daſelbſt in der Hauptkirche am 2. Juli 1597 getauft, ſcheint er ſeine Kunſt zuerſt bei Abraham Janſſens, Rubens' groſsem Vorläufer gelernt zu haben. 1617 ging er nach Italien, von wo er erſt 1625 zurückkehrte um ſofort als Freimeiſter in die St. Lucasgilde einzutreten. Im September 1627 heiratete er Anna van Thielen, ein Fräulein aus einem edlen Mecheler Hauſe, aus welcher Ehe nur eine Tochter entſproſste. Rombouts wohnte in der Pfarrei von U. L. Frau, doch wurde er, als er am 14. September 1637 ſtarb, in der Kirche der U. L. Frauenbrüder neben ſeinem Vater begraben. Seine Künſtlerlaufbahn war, da er nur ein Alter von 40 Jahren erreichen ſollte, von kurzer Dauer; doch fertigte er in dieſer Zeit eine groſse Zahl von verdienſtlichen und originalen Werken. Rombouts iſt unſeres Ermeſſens der Meiſter Antwerpens, gegen welchen die Nachwelt am ungerechteſten geweſen, und der von dem Ruhm, auf welchen er Anſpruch machen durfte, nur den geringſten Theil erlangte.

Was ſeinem Lehrer Abraham Janſſens begegnete, das traf auch ihn: die Büchermacher nemlich erfanden um etwas Pickantes in ſeine einfache Biographie zu bringen das Anecdötchen, daſs er ſich mit Rubens habe meſſen wollen, und daſs der Verdruſs, ſich von dieſem übertroffen zu ſehen, ihn beſtändig zu böswilligen Ausfällen gegen das ruhmvolle Haupt der Antwerpen'ſchen Schule verleitete. Iſt es nun auch bis zu einem gewiſſen Punkte,

* Catalogue du Musée d' Anvers.



Der Zahnbrecher von Theod. Rombouts im Museum zu Madrid.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wenn auch nur als Symbol für beider Rivalität auf dem Kunſtgebiet, begreiflich, daſs man ſo etwas von Abraham Janſſens erſonnen, der in der That in Richtung und Behandlung mit Rubens zu wetteifern ſcheint, ſo muſs es uns füglich Wunder nehmen, wenn man auf Rombouts eine derartige Fabel ausſpann. Denn in Rubens' Zeit iſt gerade Rombouts einer von jenen, die dem Rubens'ſchen Styl am fernſten blieben. Ob es nun vielleicht dieſer Unterſchied zwiſchen den zwei Meiſtern iſt, der von den beſagten Geſchichtſchreibern als ein Beweis jener Rivalität erachtet wurde, oder ob die ganze Erzählung auf der zweiten Erfindung beruht, daſs Rombouts eine »Kreuzabnahme« gemalt habe, von welcher man ſagte, daſs er ſie für beſſer als das Rubens'ſche Meiſterwerk hielt, wollen wir nicht entſcheiden und halten es auch für ebenſo überflüſsig als unmöglich, dieſe Frage zu löſen.

Das ſo eben genannte Stück iſt eines von Rombouts' Meiſterwerken. Es hängt in der St. Bavokirche zu Gent und erinnert in vielen Einzelheiten an die berühmte Kreuzabnahme von Daniel da Volterra, wenn auch die Compoſition lockerer iſt als die des italieniſchen Meiſters. Die Farben haben hohe lackartige Töne, die Schatten dagegen ſind zu ſchwer. Der Ausdruck von Liebe und Schmerz auf den Geſichtern iſt gut getroffen.

In Gent finden wir von unſerem Maler noch ein paar bedeutſame Stücke. Das Muſeum daſelbſt (Nr. 35) beſitzt ein ſehr groſses Bild, das in allegoriſcher Weiſe die »Befugniſse der Hinterlaſſenſchafts-Schöffen« darſtellte. Das Bild wurde für den Gerichtsſaal jener Obrigkeit gemalt, die mit dem Eröffnen der Teſtamente und mit der Vormundſchaft über die Waiſen betraut war. Im Allgemeinen iſt die Allegorie ſo kalt und ſteif, als eine ſolche nur ſein kann; die laut- und bewegungsloſen Geſtalten auf den Stufen ſind wie gegoſſen, und auch die Mädchen in der Mitte leben nur halb. Dagegen ſind die der Wirklichkeit entnommenen Figuren im Vorgrunde um ſo mehr und um ſo glücklicher bewegt, kräftige Geſtalten, in farbigen Draperien und ungezwungenen Haltungen, lebende Menſchen, die auf lebendige Weiſe gemalt ſind.

Das überraſchendſte Bild unſeres Meiſters, das wir kennen, iſt die »Vermählung der hl. Katharina« in der Hauptkirche von Ieperen. Wäre es nicht mit ſeinem Namen und mit der Jahrzahl 1636 bezeichnet, ſo würde es ihm Niemand zuſchreiben. Statt ſeiner ſonſtigen düſteren wie gleiſsenden Art finden wir hier Zartheit und Weichheit. Maria in lichtblauer Draperie hält das Kind auf dem Schoſs, hinter ihr ſtehen der hl. Joſeph, die hl. Anna und der kleine Johannes, vor ihr kniet die hl. Katharina in buntfärbigem Gewande. Die Schatten ſind überall grau, die Tinten vielmehr matt als hell, der Ausdruck iſt gutmüthig. Maria iſt eine der liebenswürdigſten Darſtellungen der heiligen Jungfrau, die man ſehen kann; die hl. Katharina minder majeſtätiſch, aber nicht weniger anmuthig, die hl. Anna ein ſchönes Frauenbildniſs. Das Bild iſt in dem letzten Lebensjahre des Meiſters gemalt und läſst wohl ſchlieſsen, daſs er, wenn ihn nicht der Tod zu vorzeitig hingerafft hätte, ſeine frühere Art merklich geändert haben würde.

Denſelben Gegenſtand ſtellt ein in der St. Jakobskirche zu Antwerpen befindliches und mit der Jahrzahl 1634 bezeichnetes Bild dar, welches, mit der gewöhnlichen Arbeit Rombouts' verglichen, faſt ebenſo überraſcht, wie das Bild von Ieperen. Auf den Draperien ſpielen die Farben ihr lieblichſtes und glänzendſtes Spiel, das Nackte iſt atlasartig zart, die Geſichtszüge ſind engelhaft ſchön, und Alles, Geberde wie Handlung, Menſchen wie Beiwerk lacht uns hell und zartklingend entgegen.

Im Genter Muſeum (Nr. 76) ſieht man noch eines der Meiſterwerke von Rombouts. Es ſtellt die »Fünf Sinne« dar, einen Gegenſtand, den er oft und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit Vorliebe behandelte. Das Stück iſt ſo wohlgelungen, daſs es einmal als ein Werk von Rubens geſtochen ward. Das eigenſte Verdienſt, welches uns an demſelben am meiſten feſſelt, iſt die Wahrheit, mit welcher jede der die Sinne repräſentirenden Figuren wiedergegeben iſt. Ein Greis mit einer Brille auf der Naſe und einem Spiegel in der Hand ſtellt das Geſicht vor, ein Sänger, der ſich auf der Guitarre begleitet, das Gehör, ein Blinder, welcher eine Sculptur betaſtet, den Taſtſinn, ein Mann mit Flaſche und Römer den Geſchmack, und endlich ein Bauernjüngling mit Knoblauch in der Hand und die Pfeife im Munde den Geruch. Jeder von ihnen iſt lebendigen Leibes aus der wirklichen Welt auf die Leinwand übertragen.

Das Muſeum von Madrid beſitzt von Rombouts zwei meiſterliche Bilder, die noch unmittelbarer aus dem Volksleben entnommen ſind. Das erſtere (Nr. 1547) ſtellt einen »Zahnbrecher« dar. Um einen Tiſch, auf welchem allerlei Quackſalbergeräth liegt, ſind neun Perſonen verſammelt. Der Mann von der Kunſt iſt beſchäftigt einem Jungen einen Zahn zu ziehen, die übrigen Perſonen ſehen zu oder beſprechen die Operation. Es ſind vom erſten bis zum letzten Figuren voll Kraft und Wahrheit, mit glänzendem Licht auf Fleiſch und Kleidung, mit ſchweren Schatten, von welchen ſich die hellen Parthien in mächtigem Glanz aber ohne Härte abheben, während der Hintergrund mit Berechnung grau und ruhig im Licht gehalten iſt. Das wirkliche Leben, die Natürlichkeit der Bewegung und die Kraft des Halbdunkels machen das Bild zu einem Meiſterwerk. Es wurde von Andries Pauwels geſtochen und zwar unter dem Malernamen des Theodoor Roelants. Bemerkenswerth iſt überhaupt, welch' groſse Zahl von Rombouts' Stücken anderen Meiſtern zugeſchrieben wurde, wie denn blos von den neun von uns beſprochenen Bildern drei unter fremden Namen gehen, und zwar zwei ſchon von den Stechern ſeiner Zeit dem Künſtler abwendig gemacht.

Das zweite Stück (Nr. 1548) ſtellt »Kartenſpieler« dar. Acht Perſonen ſitzen an einem Tiſche, drei davon, worunter zwei Soldatendirnen, haben Karten in der Hand. Unter den Zuſchauern ſieht man auch zwei Kriegsleute: einer davon, den Rücken dem Publikum zugewandt, vorne ſitzend, trägt einen runden Hut mit brauner Feder, ein Lederkoller mit ſtählerner Halsberge wie ein braunledernes Bandelier, und ſcheint unter entſprechender Handgeberde mit einer gerade vor ihm ſitzenden Frau zu converſiren. Ein alter Mann mit einer Klemmbrille guckt derſelben jungen Dirne über die Schulter und hält einen Geldbeutel in der Hand. Das andere junge Weib, in ein blaues Gewand gekleidet und den Kopf mit einer Art Turban umwunden, zeigt ihre Karten einem nebenſitzenden Soldaten. Die drei anderen Perſonen ſind Zuſchauer. Wie in dem vorigen Stück iſt die Farbe glänzend, und zeichnet ſich Compoſition wie Ausführung durch Wahrheit und Originalität aus.

Das Muſeum zu St. Petersburg (Nr. 601) beſitzt ein dem Madrider Bild ſtark gleichendes Bild desſelben Meiſters, wie dann beide wieder in der allgemeinen Art und in vielen Einzelheiten mit den prächtigen »Kartenſpielern« übereinſtimmen, die im Antwerpen'ſchen Muſeum (Nr. 358) dem Valentin zugeſchrieben werden, die aber unzweifelhaft dem Rombouts zugehören. Die Perſonen ſind dieſelben, wenn auch die Anordnung etwas verſchieden iſt; die Farben haben denſelben vollen Glanz, und auch das Leben kömmt mit ebenſoviel Wahrheit zum Ausdruck.

Die beſagten Stücke weichen ziemlich merklich von den hiſtoriſchen Malereien des Rombouts ab, ſind aber doch tüchtige niederländiſche Kunſt. Sie bezeugen unſerem Meiſter eine Beobachtungsgabe und die Fähigkeit zu markiger maleriſcher Wiedergabe des wirklichen Lebens, wie ſie immer als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Bildnifs des Abraham Grapheus Knappen der Lucasgilde zu Antwerpen von Corn. de Vos. (Mufeum zu Antwerpen.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verdienſtliche Kennzeichen der niederländiſchen Schule galten. Würde man an Rombouts Werken dieſe originalen Volksſcenen nachdrücklicher in Betracht ziehen, ſo würden dieſe gerade die durchſchlagendſten Belege darbieten, um ihm einen beſonderen und hohen Platz in der Antwerpener Schule zu ſichern.

Nach dem kräftig farbigen Rombouts kommt der blaſſer gefärbte CORNELIS DE VOS. Welcher Antwerpener kennte nicht das Porträt jenes Mannes im Muſeum zu Antwerpen (Nr. 104) mit den vielen groſsen Platten und Medaillen auf der Bruſt, dem goldenen Kelch in der Hand und den koſtbaren Geſchirren vor ſich auf dem Tiſch, den geheimniſsvollen Greis mit dem ſeltſamen Zierrath, in welchem er prangt, mit dem energiſch braunen ſo lebendig funkelnden Auge, den blaſſen, ſchwer gefurchten Zügen, dem grauen krauſen Haar und dem ernſten Ausdruck, der ſo ſcharf gegen den drolligen Bruſtſchmuck, wie gegen den Schurz um ſeine Lenden abſticht. Man kann nicht lachen über den faſt närriſchen Aufputz, denn der durchdringende Blick des Mannes und die harten an nichts weniger als an heiteren Mummenſchanz gemahnenden Züge laſſen die leiſeſte Anwandlung von Spottluſt erſterben. Dieſer kräftige, ſprechende Kopf, ſo maſsvoll in Farbe und Malweiſe, und doch ſo energiſch in der Linie und ſo prächtig in der Beleuchtung iſt der des Abraham Grapheus, des Knappen der St. Lucasgilde. Wie viel durch Unglück und ſchmerzliche Erfahrungen, nicht durch Miſsethat und Gewiſſensqualen verurſachte Sorgen ſprechen aus dieſem Blick! Selbſt Maler, aber durch unglückliche Umſtände bedrängt, hatte ſich Grapheus um die Knappenſtelle in dem Kreiſe, deſſen Mitglied er vorher war, bewerben müſſen. Sechsunddreiſsig Jahre, groſsentheils höchſter Bedrängniſs, wie während der Belagerung und nach der Einnahme von Antwerpen ſorgte Grapheus treuen und edlen Herzens für die häuslichen Intereſſen der St. Lucasgilde, und that es mit dem ſorglichen Ernſt, der auf ſeinem ehrlichen Geſichte ausgeprägt iſt. Vielleicht war er es, der einige von den koſtbaren Schalen und Gefäſsen, welche hier abgebildet ſind, zu retten wuſste, dieſelben, die 1794 nach Paris entführt, 1815 wieder zurückkamen und noch Gegenſtand der Bewunderung ſind, und ſicher wiſſen wir, daſs er mit eigener Hand die Lücken ausfüllte, die in dreizehn verſchiedenen Jahrgängen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Liggeren entſtanden.

Dieſer »Grapheus« wurde von Cornelis de Vos 1620, als er Dekan war, gemalt und das Bild der Lucasgilde geſchenkt, welche aus Achtung vor dem treuen Diener beſchloſs, es in ihrem groſsen Verſammlungsſaal aufzuhängen. Ein Denkmal zweier trefflicher Herzen, des Dieners wie des Meiſters, welchen letzteren wir von dieſer Seite auch ſonſt erkennen. Man betrachte nur das 1870 aus dem Beſitz des Herrn Gauchez für das Brüſſeler Muſeum (Nr. 453) erworbene Familienſtück, auf welchem Cornelis de Vos ſich, ſeine Frau und zwei Kinder in lebensgroſsen Figuren dargeſtellt hat, ein Stück, das uns in empfindungsvollſter Wahrheit in des Künſtlers Wohnſtube verſetzt. Da ſitzt er neben ſeiner Frau, den Arm auf den Stuhl ſeines kleinen Mädchens lehnend, ein zweites Töchterchen vor ſich, und lächelt uns ſo gutherzig und in jener Zufriedenheit mit ſeinem Schickſal und mit ſeiner jungen Familie an, welche nicht ohne das Bewuſstſein von Tüchtigkeit und Geſchicklichkeit, wie es aus ſeinem feinen Kopfe und ſeinen tiefliegenden Augen ſpricht, möglich iſt. Er muſs etwa 40 Jahre alt ſein, wenn ihn auch ſeine mäſsig fleiſchigen Züge nebſt der beginnenden Kahlheit ſeines Hauptes eher an Alter etwas vorgeſchrittener erſcheinen laſſen dürften, als er wirklich war. Denn er war um 1585 zu Hulſt geboren, als der Sohn des Jan de Vos und der Iſabella van den Broeck, trat 1599 als Schüler des David Remeeus in Antwerpen ein, und erſcheint 1608 als Meiſter in den Liggeren vorgetragen. Am 16. Mai 1617 wurde er in der St. Jakobskirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit Suſanna Cock getraut, die ihm ſechs Kinder ſchenkte, welche alle in U. L. Frauenkircke getauft wurden. Er ſtarb am 9. Mai 1651 und ſeine Frau am 29. Juni 1668, beide wurden in der Nähe der St. Lucaskapelle in der Antwerpen'ſchen Hauptkirche begraben. Cornelis de Vos war demnach ungefähr 32 Jahre alt, als er heiratete; die zwei Kinder und die gute Hoffnung auf ein drittes verrathende Geſtalt ſeiner Frau laſſen das Bild als etwa 1623 gemalt annehmen, mithin in einer Zeit, in welcher der Meiſter etwa 38 Jahre alt war.

Der Künſtler iſt ſchlicht in ſchwarz gekleidet mit einem Spitzenkragen, ſeine Frau dagegen ſitzt in einem weit koſtbareren Staate. Sie trägt ein ſchwarzes Kleid mit breitem, weiſsſeidenen gelbgeſticktem Ausputz, unter welchem ein rother geſtickter Rock zum Vorſchein kommt, ein ſchwerer Halskragen und Spitzenmanchetten vervollſtändigen ihre Toilette. Nicht minder zufrieden als der Maler ſchaut das liebliche Kind auf dem Stuhle drein, während das ſtehende etwas ſchüchtern blickt, als ob es fürchtete zu fallen, ſobald es den Rock der Mutter losließe. Nebenan ſteht ein Tiſch mit farbiger Decke, hinter demſelben iſt eine rothe Gardine emporgehalten. So reich indeſs die Kleidung der Frau und ihrer Umgebung im Ton iſt, erſcheint doch die Farbe aller Bildniſſe gemäſsigt und würdig, und das Nackte, die weiſsen Spitzen und die rothen wie die geblümten Stoffe treten in warmer Beleuchtung heraus. Im Ganzen genommen iſt es wie das Porträt des Grapheus ein Stück voll Leben, voll Bewegung, richtigem Ausdruck und maſsvoller Eleganz, das Werk eines ſicheren Pinſels in der Hand eines Künſtlers, der ſich Angeſichts ſeines häuslichen Behagens in glücklicher Gemüthsverfaſſung befindet.

Der Ruf des Cornelis de Vos als Porträtmaler iſt mit Recht und ſeit Langem begründet. Einige ſeiner Bildniſſe, wie z. B. eine »Alte Frau« im Beſitz des Baron Le Candele zu Antwerpen, erinnern ſo ſprechend an Rubens' Manieren, daſs man geneigt iſt, ſie dieſem Meiſter zuzuſchreiben. Man erzählt auch, daſs Rubens ſolchen, die von ihm ihr Bildniſs wünſchten, zu ſagen pflegte: „Geht zu de Vos, der macht es ſo gut wie ich!“ Ob wahr oder nicht, zeigt dieſs Wort deutlich, welch hohe Meinung man ſchon in früheren Jahrhunderten von unſerem Meiſter als Porträtmaler hatte.

In ſeinem eigenen Familienbild zu Brüſſel iſt der Ton ſehr warm, durch welche Eigenſchaft ſich auch noch eine andere Darſtellung desſelben Gegenſtandes, die wir in einer Privatſammlung antrafen, auszeichnet, aber in vielen ſeiner Porträts iſt Cornelis de Vos merklich blass im Fleiſch: ſo iſt in dem »Salomon Cock« im Caſſeler Muſeum (Nr. 316) und in der »Familie Hutten« in der Pinakothek zu München (Nr. 231) das Nackte faſt kreideweiſs. Indeſs bleibt ſelbſt da, wo die Malerei kalt iſt, der Ausdruck voll Wahrheit.

Zu ſeinen hervorragendſten hiſtoriſchen Bildern zählen wir eine ſymboliſche Darſtellung der »Eitelkeit« im Muſeum zu Braunſchweig (Nr. 112) fälſchlich »Rubens' Frau mit zwei Kindern« genannt. Inmitten einer Anhäufung von reichen Schüſſeln, Kannen und Gefäſsen, worunter ein Sack, aus welchem goldene Medaillen oder Münzen gleiten, auf dem Boden liegt, ſieht man zwei Seifenblaſen machende Kinder und eine reichgeſchmückte Frau, Alles auf die angegebene ſymboliſche Bedeutung hinweiſend. Es iſt ein reifes Bild, mit etwas von der dem Meiſter eigenen Zurückhaltung, mit weniger Ausdruck und Bewegung als gewöhnlich, aber ſehr harmoniſch in Licht, Farbe und Linie.

Ein viel ſchöneres Bild iſt die »Salbung Davids« im Belvedere zu Wien, unter dem Titel Taufe des Clodwig im Cataloge verzeichnet und durch einen Kupferſtecher auf Rubens' Namen zurückgeführt. Es ſtellt den König von Iſrael vor dem aus einem Horn das Salbungsöl ausgieſsenden Hohenprieſter dar. Im Vorgrunde halten zwei knieende Pagen eine goldene Schüſſel, um das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Der hl. Norbert empfängt die geweihten Gefäfse zurück, von Cornelis de Vos. (Mufeum zu Antwerpen).

herabträufelnde Nafs aufzufangen, während fich zur Seite und im Hintergrund verschiedene Zufchauer befinden. Der König trägt ein rothes Gewand, der Hoheprieſter grün und weifs, die Pagen weifs und blau, das Gefolge roth und weifs. Und alle diefe bunten Farben der feidenen und atlafenen Gewänder gleifsen und fchimmern auf's Höchfte und verleihen dem Ganzen, ja felbft dem Nackten etwas Glänzendes, Porzellanartiges, das man an des Künftlers übrigen Werken nicht findet. Der Verfaffer diefes befitzt eine von Cornelis de Vos unterzeichnete Wiederholung diefes Meifterwerks in kleinerem Maafsftabe mit Figuren von ein Drittel Lebensgröfse. Statt quadratifch ift das Bild oblong, und an die Gruppe der Weihung ift links noch eine Schaar von Kriegern und Prieftern angefügt. Es fteht dem Wiener Exemplar in nichts nach: die Töne find mehr gemäfsigt, fo dafs eine helle aber gut verbundene Harmonie in dem Werke herrfcht.

Das fchönfte Bild, welches wir von dem Meifter kennen, hängt im Antwerpen'fchen Mufeum (Nr. 107) und ftellt den hl. Norbert vor, wie er die Hoftie und geweihten Gefäfse empfängt, die während der Tankelm'fchen Ketzerei verfteckt gewefen waren. Es ift eine der anmuthendften Malereien, die man fehen kann. Der heilige Abt mit feiner matten, etwas gedunfen blaffen Gefichtsfarbe, feinen vornehmen Zügen, feinen feinem weifsen Prieftergewand in Tuch und Linnen und feiner goldenen mit Edelfteinen verzierten Mithra tritt edel hervor. Hinter ihm ebenfo blank und weich wie er, und doch nicht ohne die Wahrheit, welche nicht nothwendig mit der Anmuth im Widerfpruch, befinden fich noch andere Mönche in ihren breit drapirten zartbefchatteten Mänteln, wohl Porträts gleichend, fo lebendig und fprechend ftehen fie da. In der Mitte kniet ein Edelmann voll Eleganz in Bewegung, in Gliederbau und Kleidern. Er hält die Monftranze in der Hand und auf dem Arm die gold und rothe Casula, welche er den Mönchen überbringt. Unter den Falten des reichen Kirchengewandes zeigt ein fchwarzer Mann, der Ketzer Tankelm, die Hoftie die er verfteckt hatte. Braun im Fleifch und farbig in der Kleidung hebt fich die kniende Mittelfigur im zarten Glanze von der weifsen aufrechtftehenden Gruppe links ab. Hinter dem Edelmann kniet ein junger Mann, und weiter ab ein Paar Kinder in bunter Kleidung, Kirchenzierden darbietend, dann folgt noch eine Anzahl anfcheinend von Mitgliedern derfelben Familie, zwei Männer, zwei Frauen und ein drittes Kind, welche in Farbe und Zeichnung ruhiger gehalten find. Im Hintergrunde bemerkt man die Kirche und das Klofter von St. Michael zu Antwerpen.

Die fanft gewellte Linie, die fich durch das ganze Bild hinzieht, die ruhigen und doch warmen Töne, die eleganten Geftalten und Geberden, das Weiche der Malerei, das heitere befcheidene Licht, das Glück auf allen Gefichtern, die Würde in allen Geberden, jedes Theilchen und jedes Fleckchen des ganzen Gemäldes wirkt zufammen, um der Scene den Stempel der höchften Anmuth und des reinften Gefchmackes aufzudrücken. Selbft der folide und volle aber nicht brillante Auftrag und die Ruhe von Seele und Körper, wie fie allen gemein ift, tragen dazu bei, eine lieblich quellende Harmonie aus diefem Meifterwerk ftrömen zu laffen. De Vos bezeichnete es mit der Jahrzahl 1630 und malte es für die Grabftätte des am 27. October 1607 geftorbenen Nicolaas Snoeck und feiner Frau Catharina van Uytrecht, welche am 23. März des Entftehung-Jahres des Bildes dem Gatten gefolgt war. Ihr Sohn Jan Snoeck war damals Prämonftrantenfer zu St. Michael und fo gewinnt die Ueberlieferung an Glaubwürdigkeit, wonach der gröfste Theil der dargeftellten Perfonen zu derfelben Familie gehört haben foll.

Obwohl Cornelis de Vos unter Rubens' Zeitgenofsen eine der erften

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Stellen bekleidete, ſo wurde er doch von einem Meiſter in Schatten geſtellt, den wir nun zu beſprechen haben, nemlich von Jordaens. War Cornelis de Vos ruhig und elegant, in ſeiner Farbe eher beſcheiden als warm, in allem was er malte geſetzt und wähleriſch, ſo finden wir bei Jordaens von alledem das Gegentheil: ſeine Darſtellung exceſſiv in der Bewegung, ſeine Earbe lärmend wie Trompetenſchall, ſein Licht glühend wie flüſsiges Metall, ſein Ausdruck rückſichtslos in der Wiedergabe der Wirklichkeit des lebensluſtigen, zuweilen derben Volkslebens.

JACOB JORDAENS* entſtammte einer Antwerpen'ſchen Bürgerfamilie. Sein Vater Jacobus war ein Leinenweber und ſeit dem 2. September 1590 mit Barbara von Wolſchaten vermählt, aus welcher Ehe nicht weniger als elf Kinder hervorgingen. Der älteſte von dieſen, geboren am 19. Mai 1593 und am folgenden Tage in U. L. Frauenkirche getauft, war unſer Maler.

Obwohl im 16. Jahrhundert ein halbes Dutzend von Antwerpener Malern den Namen Jordaens tragen, ſcheint es doch nicht, daſs der Jüngling, der van Noort's Unterricht genoſs, mit irgend einem davon verwandt war. Es ſind uns auch nur von einem derſelben Werke bekannt, nemlich von HANS JORDAENS dem Jüngeren (1581—1642/3?) einem Antwerpener, den man gewöhnlich zu Delft geboren ſein läſst. Er malte »den Untergang der Aegypter im rothen Meere,« welches Bild das Muſeum zu Antwerpen (Nr. 214) beſitzt. Es iſt in graugrünem Ton gehalten, von mittelmäſsigen Verdienſten, ſehr vieler Bewegung in der Landſchaft, in den Wogen und den hunderten von kleinen Figuren, aber von ebenſo vieler Unnatur. Der Meiſter muſste eine ganz beſondere Vorliebe für dieſen Gegenſtand gehabt haben, denn nicht blos das Muſeum zu Berlin (Nr. 679 und 697) beſitzt noch zwei andere Exemplare von ſeiner Hand, von welchen das eine die Jahrzahl 1624 und den Künſtlernamen trägt, während beide in demſelben Ton wie das Antwerpener Exemplar ausgeführt ſind, ſondern auch das Muſeum von St. Petersburg und die Gallerie zu Hampton-Court bewahren dieſelbe Scene in vierter und fünfter Wiederholung.

Der Vater von Jacob Jordaens, ſein Groſs- und Urgroſsvater, ſeine Oheime und Urgroſsoheime waren ſicher keine Maler. Die Brüder und der Vater ſeines Groſsvaters waren Trödler, zu deren Geſchäft der Handel von Alterthümern und Gemälden gehörte. So mochte er frühzeitig mit Künſtlern und Kunſtwerken in Berührung kommen und Beweiſe ſeiner ungemeinen Begabung geben. Alles, was man von Jordaens' Jünglingsjahren weiſs, iſt, daſs er 1607/8 in die Werkſtatt des Adam van Noort trat und 1615 als Freimeiſter in die St. Lucasgilde aufgenommen wurde. Daſs er und Rubens die zwei gröſsten Coloriſten der Antwerpener Schule ihrem gemeinſamen Meiſter, dem glanz- und glutvollen van Noort viel zu danken hatten, bedarf keiner weiteren Belege. Seltſamer Weiſe geben ihm die Liggeren bei der Meldung ſeiner Aufnahme als Freimeiſter die Bezeichnung »Waſſermaler.« Man hat die Vermuthung ausgeſprochen, daſs ſein Vater, der Leinwandhändler, ſeinen Sohn beſtimmte, gemalte Wandbehänge zu machen, und daſs dieſer die älterlichen Abſichten in ſo ferne täuſchte, als er ſtatt eines Decorationsmalers ein Künſtler von höchſtem Rang wurde. Wie dem auch ſei, in demſelben Jahre noch nennen ihn die Liggeren bei einer zweiten Erwähnung ſeines Namens kurzweg »Maler.«

---

* Hauptquellen über Jordaens Leben: P. GÉNARD, Notice sur Jacques Jordaens (Messager des sciences historiques 1852 p. 203. — Catalogue du musée d' Anvers. — Jacobus Jordaens (Histor. levensbeschrijving van P. P. Rubens. 1840. Met notas van G. VAN GRIMBERGEN p. 511.) — De Liggeren der St. Lucasgilde. — VEEGENS, de stichting der Oranjezaal, s' Gravenhage. 1876. — Register der Protestantsche Gemeente de Olijfberg im Stadthauſe zu Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im gleichen Jahre (1616) am 15. Mai heiratete Jordaens die Tochter seines Lehrers, Catharina van Noort, die ihm in langen Zwischenräumen zwei Töchter und einen Sohn schenkte. Der Maler hat uns in einem seiner Werke ein kunstreiches Andenken an seine bräutliche Liebe hinterlassen. Ein Bild im Museum zu Cassel (Nr. 268) zeigt uns ihn mit seiner jungen Frau, seinen Schwiegereltern und fünf von seinen Brüdern und Schwestern. Er hat sich selbst auf der Laute spielend dargestellt, und scheint etwa 25 Jahre alt zu sein, seine Frau ist etwas jünger. Sie trägt ein warm gefärbtes, gelbes Kleid, ein weisses Brusttuch und eine weisse Schürze, und hat Blumen im Schoosse, zu welchen Jordaens' jüngere Brüder und Schwestern noch weitere herbeibringen. Wie lieblich erscheint sie mit ihrem farbigen Blumenkränzchen im Haar: selbst eine frische Blume unter den Blumen! Sie trägt wahrscheinlich ihren Brautstaat und sieht wohl auch etwas verdutzt aus unter den Blicken von Interesse und Liebe, welche sie empfängt. Hinter ihr steht ein bejahrtes Paar; im Kopf des Mannes erkennt man Adam van Noort. Jordaens malte seine Frau noch öfters, treffen wir sie aber dann gewöhnlich in üppig entwickelter Figur mit gerötheten Wangen, so finden wir sie niemals mit so viel Vorliebe und zarter Poesie dargestellt, als in diesem früheſten Bildniss, das ein Unterpfand seiner Jugendliebe und ein Beweis von bereits gereifter Kunst zugleich ist.

Jordaens bezog nach seiner Vermählung eine Wohnung bei oder neben seinem Schwiegervater, in einem Doppelhause, das dieser in Everdijstraat besass. 1618 finden wir beide in der Begräbnisrolle des Jan Moretus mit den Worten „Adam van Noort und Schwiegersohn, Everdijstraat“ * erwähnt. Nachdem dann Adam van Noort am 24. October 1626 zwei Häuser mit Rückgebäude Hof und Zugehör verkauft hatte, welche dem Areal des im Bau begriffenen Augustinerklosters einverleibt und abgebrochen wurden,** folgte er seinem Schwiegersohne als dieser in Hoogstraat Wohnung nahm, was die Begräbnisliste des Melchior Moretus unter 1634 mit den Worten erwähnt: „Adam van Noort und Jordaens, Hoogstraat.“ *** Als Jordaens' drittes Kind geboren ward, 1629, wohnte der grosse Künstler bereits in der letzteren Strasse „bei Bacx“, wie das Taufbuch sagt. Dieser Bacx musste daher ein grosses Haus besessen haben, und in der That kaufte Jordaens am 11. October 1639 von Nicolaas Bacx ein Eigenthum, genannt Hal van Turnhout in Hoogstraat zwischen Reynders- und h. Geeststraat. Er liess dieses und sein nebenliegendes Haus † abbrechen und auf deren Stelle ein prächtiges Wohnhaus erbauen, würdig, wie die Paläste, welche sich Rubens und Geeraard Zegers in der Stadt hatten erbauen lassen, um einem der grösten Meister der Antwerpener Schule als Wohn- und Arbeitsplatz zu dienen. Er schmückte die Gemächer mit Gemälden von seiner Hand, und in der 1877 zu Antwerpen veranstalteten Ausstellung alter Meister konnte man noch fünf Deckenstücke sehen, welche aus diesem Hause stammten, jedoch aus ziemlich rohen und unbedeutenden Malereien mit mythologischen Figuren bestanden. Leider ist der vordere Theil dieses Wohnhauses jetzt ganz umgebaut und zu vollständiger Bedeutungslosigkeit modernisirt, das Hinterhaus jedoch, das jenseits des Hofes so wie Jordaens es erbaute erhalten blieb, zeigt in seiner reichen geschmackvollen Architektur wie das Wohnhaus gewesen sein mag. Wer Reyndersstraat passirt versäume nicht durch das offenstehende Thor

* Archiv des Museum Plantin-Moretus.

** Graf-en Gedenkschriften der Provintie Antwerpen. IV. p. CIII. — P. GÉNARD, Verhandeling over het Augustijnerklooster.

*** Archiv des Museum Plantin-Moretus.

† THIJS, Historique des rues et places publiques de la Ville d' Anvers. Anvers 1873 p. 456.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf dieſes Schauſtück vlämiſchen Renaiſſanceſtyls aus dem 17. Jahrhundert einen Blick zu werfen.

In der Zeit, in welcher ſich Jordaens dieſs Haus baute, war ſein Ruf bereits feſt begründet, und als das Jahr darauf der Fürſt der vlämiſchen Schule vom Throne ſtieg, den er zweiunddreiſsig Jahre innegehabt, wurde von den berufenſten Kunſtrichtern Jordaens als der beſte Antwerpen bewohnende Maler erklärt.* Einer der Männer, die ihm dieſen ruhmvollen und wohlverdienten Titel gaben, war Balthazar Gerbier, Rubens' Freund, den wir bereits früher kennen gelernt, und welcher am 9. Juni 1640 folgende Worte ſchrieb: „Nun ſeit Rubens todt, bleibt Jordaens der beſte Maler."

Es war nicht das erſte Mal, daſs Gerbier die beiden groſsen Künſtlernamen ſo nebeneinander ſetzte. 1639 hatte er von Seite des Königs von England den Auftrag erhalten, bei Jordaens neun Gemälde zu beſtellen, die das Cabinet der Königin ſchmücken ſollten. Jordaens verlangte für neun Deckenſtücke 2400 Gulden, für dreizehn Wandbilder 4400. Während nun Gerbier im Auftrage ſeines Fürſten dieſe Unterhandlung pflog hielt er nicht zurück, auf eigene Fauſt Rubens vor Jordaens zu rühmen. Er ging ſo weit, anzudeuten, daſs der erſtere nicht viel mehr als der letztere für das verlangte Werk angeſetzt hätte und rieth dem Könige wiederholt, den Auftrag unter beide Künſtler zu theilen, da er merkte, daſs er die Uebertragung des ganzen Werkes an ſeinen Freund nicht durchſetzen würde. Dieſe ſo vollkommen zu Gerbier's hinterliſtiger Natur paſſende Handlungsweiſe wurde jedoch in dieſem Falle durch Rubens ſelbſt nicht unterſtützt, da dieſer das Doppelte des von Jordaens geſtellten Preiſes verlangte. Ob nun dieſe Forderung zu hoch ſchien, oder ob man mit Rubens' Gemälden für den Saal von White-Hall, auf welche man Jahre lang hatte warten müſsen, die verdorben in London angekommen waren, und die, obwohl die geringſten Leiſtungen des groſsen Meiſters, doch entſetzlich viel Geld gekoſtet hatten, nicht zufrieden war, oder endlich ob man einmal für Jordaens eingenommen war und keine Aenderung mehr treffen wollte, auf dieſe Fragen geben uns die erhaltenen Urkunden keine Antwort. Genug, Rubens' Tod vereitelte alle Aenderungsverſuche des urſprünglichen Planes und Jordaens blieb allein mit dem königlichen Auftrag betraut, den er ſicher ausgeführt hätte, wenn nicht die Revolution und der Tod des Königs ihn für immer abgebrochen hätte. Eine von den zweiundzwanzig Malereien war zu Ende Mai 1640 vollendet und am 1. Juni nach London gebracht worden, allein was daraus wurde und was ſie darſtellte iſt unbekannt geblieben.

Zwölf Jahre ſpäter war Jordaens in einem ebenſo bedeutſamen Werke, das ihm eine andere Fürſtin anvertraut hatte, glücklicher. Amalie von Solms, die Gemahlin des Statthalters der Niederlande, Friedrich Heinrich von Naſſau, hatte 1645 begonnen, auf einem Grundſtück am öſtlichen Ende des Haag'ſchen Gehölzes, das ihr von der Rechnungskammer der Grafſchaft Holland dazu verliehen worden war, ein Sommerpalais zu erbauen. Nach dem urſprünglichen von dem Baumeiſter van Campen entworfenen Plane ſollte dieſer Luſtſitz hauptſächlich aus einem groſsen wahrſcheinlich zu Empfangſaal und Kunſtgallerie beſtimmten Saale beſtehen, der in zwei Stockwerken von ſechs Zimmern und ein paar Cabineten umgeben ſein ſollte. Nachträglich erweiterte ſich der Plan und mit den Aenderungen, welche ſpätere Beſitzer an dem noch vorhandenen Gebäude vornahmen, wurde es das merkwürdige „Huis ten Boſch." Noch vor der Vollendung des Gebäudes ſtarb Friedrich Heinrich und ſeine Wittwe machte es zu ihrem Lieblingsſitze, darauf bedacht, unter ihren Augen

* Noel Sainsbury, Original papers relative to Rubens p. 230. 233.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Darstellungen ruhmvoller Begebenheiten aus dem Leben ihres beweinten Gemahles daselbst anbringen zu lassen. Zu diesem Zwecke liefs sie den grofsen Saal mit Gemälden bekleiden, auf welchen die hervorragendsten Waffenthaten und Triumphe Friedrich Heinrichs dargestellt waren. Der Baumeister van Campen gab die zu behandelnden Gegenstände an, und verschiedene holländische und Antwerpen'sche Maler wurden mit der Ausführung betraut. Jordaens, Jasper de Crayer, Thomas Willebords Bosschaert und van Tulden mufsten natürlich zunächst in Betracht kommen, als man sich 1650 um Antwerpen'sche Historienmaler umsah. Minder natürlich, wenn auch als Thatsache nicht zu bezweifeln ist, dafs man auch dem Gonzales Coques dem miniaturartigen Bildnifsmaler eine darauf bezügliche Aufforderung zugehen liefs, und im höchsten Grade überraschend mufs es erscheinen, dafs man selbst Daniel Seghers, den Jesuitenpater aufforderte, seinen Pinsel der Verherrlichung des grofsen Feindes seiner Confession zu widmen. Der letztgenannte wie auch de Crayer schlug das Anerbieten aus, von Coques und Bosschaert wissen wir nicht mit Sicherheit, ob sie es annahmen; den schönsten Theil des Oraniensaales lieferten Jordaens und van Tulden. Van Tulden machte eine gröfsere Zahl von Bildern, Jordaens nur zwei: den »Tod, der den Neid besiegt,« und den »Triumph Friedrich Heinrichs.« Das letztere 1652 vollendet und in dem Kostenvoranschlag für den Saal auf 3000 Gulden geschätzt, ist weitaus das Hauptwerk des ganzen Saales, welcher besonders diesem Meisterwerk seine Weltberühmtheit verdankt.

Dafs Jordaens nach Vollendung dieser Arbeiten wieder in Antwerpen weilte, ersehen wir aus einer Urkunde, nach welcher er am 25. November 1655 in seinem eigenen Namen und in dem seiner Frau, wie von deren Geschwistern Anna, Elisabeth und Martin van Noort einen Spielplatz vor der Stadt verkaufte, der aus dem Nachlasse der Eltern seiner Schwiegermutter, Elisabeth Nuyts, der Gemahlin Adam van Noort's, stammte.* Jordaens verlor seine Frau am 17. April 1659, lebte dann noch fast 20 Jahre als Wittwer und starb am 18. October 1678 am gleichen Tage mit seiner Tochter Elisabeth, beide unzweifelhaft die Opfer einer Epidemie, der sogenannten Antwerpischen Seuche, welche in diesem Jahre drei Monate lang wüthete. Vater und Tochter starben als Reformirte, weshalb ihre Leichen nach Putte, dem ersten Dorfe jenseits der holländischen Grenze, wo eine protestantische Gemeinde in Freiheit lebte, verbracht wurden. Ein auf ihr Grab gesetztes Denkmal meldet, dafs sie da neben Jordaens' Frau, Catharina van Noort, ruhen.

Obwohl die strengen Gesetze gegen den reformirten Gottesdienst noch immer in Kraft waren, hatte sich doch um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Antwerpen eine geheime calvinistische Gemeinde gebildet, die den Namen „Olijfberg" (Oelberg) trug. Die Bücher, in welche die Versammlungen der Kirchenvorstände, die Abhaltungen der Abendmahlsfeier, die Taufen und Hochzeiten der Mitglieder von 1652 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eingetragen wurden, haben sich erhalten. Wahrscheinlich war es in demselben Jahre, in welchem Jordaens den »Triumph Friedrich Heinrichs« im Huis ten Bosch aufstellte, dafs die Antwerpener Reformirten sich aus Holland einen Prediger senden liefsen, und vielleicht besteht ein gewisser Zusammenhang zwischen dieser Sendung und dem Aufenthalte des Künstlers im Haag. Wenn auch das erste Verzeichnifs der Reformirten in den Büchern des Olijfberg — und in diesen kömmt Jordaens' Namen unter den 90 Mitgliedern vor — erst vom Jahre 1671 stammt, so gehörte Jordaens der reformirten Kirche doch nachweislich bereits früher an. Anläfslich der Zeugschaft, welche er in dem mehrfach erwähnten

* Notizen von Leo de Burbure aus dem städtischen Archiv zu Antwerpen.

Prozeſse Hillewerve gegen Meulewels zu Ende 1660 leiſtete, ſchrieb der Gerichtsſchreiber unter Jordaens' Ausſage: Juravit per deum (ſtatt der katholiſchen Eidesleiſtung). Das Muſeum zu Grenoble beſitzt von ihm eine Zeichnung, welche einen thronenden König, umgeben von Cardinälen, Biſchöfen und fürſtlichen Perſonen, darſtellt, welchen die Zeit die Wahrheit vorführt. Die von Jordaens' Hand herrührende Aufſchrift lautet: „De Waerheyt is voor Coninghen en prinsen eenen seer seltsaemen vogel; sy werdt haer meest vermaskert ende bedeckt gestellt voor oogen, totdat den snellen tydt de selfde naeck voorsteldt, waer door menigmael te laet het Recht eerst wordt gekent. 9. Januari 1658". (Die Wahrheit iſt für Könige und Fürſten ein ſehr ſeltener Vogel; ſie wird ihnen meiſtens ſehr entſtellt und verhüllt vor Augen geführt, bis ſie die ſchnelle Zeit entſchleiert, wodurch manchmal das Rechte erſt zu ſpät erkannt wird." In der Art den Sinnſpruch zu verbildlichen, dürfte die proteſtantiſche Anſchauung unſchwer zu erkennen ſein. Da nichts das Gegentheil beweist, müſsen wir ſeine Convertirung ſelbſt ſchon vor 1658 annehmen, ob er indeſs 1652 übertrat, oder ſchon vor ſeiner Reiſe nach dem Haag reformirt war, wiſſen wir nicht. Daſs er Beziehungen mit den nördlichen Niederlanden unterhielt, bezeugt er ſelbſt bei ſeiner zweiten Vernehmung im Prozeſs Hillewerve-Meulewels, indem er erklärte, daſs er ſich drei Tage vor Pfingſten 1661 in Utrecht befand. Sein Grabſtein meldet ausdrücklich, daſs ſeine Frau, Katharina van Noort, in dem proteſtantiſchen Kirchlein zu Putte begraben wurde, und daſs ſie am 17. April 1659 ſtarb. Es gehörte demnach ſchon damals Jordaens' Familie zur reformirten Gemeinde. 1675 bis 1678 wurde ſogar die kirchliche Feierlichkeit des Abendmahles achtmal bei ihm gefeiert, wonach er ein eifriger Bekenner des verfolgten Bekenntniſses war, der auch öffentlich dafür eintrat.

Befremdlich iſt, daſs trotz den Geſetzen des Landes der Calvinismus hier ſtillſchweigend geduldet wurde. Denn daſs die Regierung wohl wuſste, was im Olijfberg vorging, geht aus dem Erlaſs des Statthalters an den Magiſtrat vom 5. Mai 1655 hervor, in welchem auch angeordnet wird, daſs der Magiſtrat allen Fleiſses und mit aller Strenge bis zur Anwendung der feſtgeſetzten Strafen und ohne Bemäntelung, jedoch gleichwohl mit der Discretion welche die Sachlage erlaubt vorgehen ſolle.* Der Magiſtrat fand indeſs wahrſcheinlich, daſs die armſelige Gemeinde für die beſtehende Ordnung auf geiſtlichem wie weltlichem Gebiete ungefährlich ſei, und lieſs die Jünger Calvins ohne groſse Beläſtigung ihren Gottesdienſt nach ihrem Gewiſſen feiern. Wir wiſſen indeſs nicht, wie die Convertiten ſich mit dem von der römiſchen Geiſtlichkeit allein vertretenen Civil-Standesamt auseinanderzuſetzen wuſsten, und wie ſie die Geburt ihrer Kinder geſetzlich eintragen laſſen konnten: und es bleibt immerhin ſchon überraſchend genug, wie eine richterliche Macht es für zuläſsig halten konnte, daſs ein Mann wie Jordaens ſich der proteſtantiſchen Eidesformel in einer Zeit bediente, in welcher nach den beſtehenden Geſetzen Ketzerei noch bei Todesſtrafe verboten war.

Einige der Antwerpen'ſchen Reformirten lieſsen ſich zu Putte oder zu Oſſendrecht jenſeits der holländiſchen Gränze in den Kirchen ihrer religiöſen Gemeinden begraben, einige von ihnen waren ſogar zu Putte getraut. Daſelbſt war auch Jordaens zur Erde beſtattet und ruhte dort ungeſtört bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit das Kirchlein geſchleift, die Grabſteine zerbrochen und als Trümmer auf dem wüſten Felde zurückgelaſſen wurden. Um 1840 ſammelte man die Grabſteine, darunter auch jenen von Jordaens, und legte ſie auf einem Plätzchen mit paſſender Umfriedung

* Placcaeten van Brabant. Bruſſel. 1664. III. 34.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Jacob Jordaens. Nach einem Selbstbildnis.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nieder, auf welchem dann 1877 aus Beiträgen, die unter freigiebiger Mitwirkung des Antwerpener Magiſtrats in Belgien, Holland und anderen Landen geſammelt worden waren, ein einfaches aber würdiges, mit Jordaens' Bruſtbild bekröntes Denkmal errichtet wurde.

Wie Jordaens in ſeiner Convertirung den Muth an den Tag legte, die herrſchende und allmächtige Confeſſion zu verlaſſen um ſich unter die Mitglieder einer bedrückten und verfolgten zu ſchaaren, ſo war er auch in Allem ein Mann, der ſich durch ſein Verſchmähen jeder Wahrheitsumgehung auszeichnete: Seine ungekünſtelte Geradheit, die manchmal in Derbheit ausartete, war das charakteriſtiſche Merkmal ſeines Charakters, und wie ſein Ehrentitel ſo auch ſeine ſchwache Seite als Künſtler. Wenn man die Porträtſammlung unſerer Künſtler durchblättert, ſo feſſelt uns das Anziehende von Allen: Auszeichnung oder Eigenartigkeit, Geiſt oder Seelenadel, Gutherzigkeit oder Feinheit, Denk- oder Schaffenskraft ſind beinahe auf allen Geſichtern zu leſen. Betrachten wir Jordaens' Bild, ſo finden wir ganz etwas anderes. Sein Kopf iſt ſchwer und die breitgeflügelte Naſe fleiſchig, ſeine ſtark vortretenden Backenknochen machen den mittleren Theil ſeines Geſichtes breiter als die Stirne, während das Fleiſch knorrig auf den derben Knochen ſeines Kopfes liegt. Sein Hals iſt kurz und ſeine langen Haare umrahmen zwiſchen zwei harten Strängen und einem ſtarren emporgeſtrichenen Schöpfchen das volle und wahrlich nicht ſchöne Geſicht. Allein aus den groſsen, ſo frei unter den ſchweren Augenbrauen hervorblickenden Augen glänzt der höhere ſchöpferiſche Geiſt. Daſs dieſer wuchtige Kopf auch auf einem geſunden Körper ſaſs, beweiſt das hohe von dem Künſtler erreichte Alter, der 85 Jahre alt, nicht etwa an Altersſchwäche, ſondern an einer acuten Krankheit ſtarb. Seine Studien hatte er bei dem originalen und kraftvollen Adam van Noort gemacht, Italien, das Land der verfeinerten Ideale und der transcendentalen Kunſtrichtung niemals beſucht. Seine Werke aber liefern eine ſprechende Beſtätigung von all den Eigenthümlichkeiten, die wir in ſeiner Geſchichte und an ſeiner Perſon hervorhoben.

Treten wir in das Antwerpen'ſche Muſeum und wenden uns links, ſo ſehen wir eines von Jordaens' Meiſterwerken (Nr. 215). Es wurde für die Auguſtinerkirche gemalt, wo es in einem der Seitenſchiffe über den Beichtſtühlen hing, und ſtellt das »letzte Abendmahl« dar. Johannes hat Chriſtum gefragt, wer von den Apoſteln der Verräther ſei, und der Meiſter antwortet: »Der, welchem ich dieſen eingetunkten Bissen geben werde,« und gibt ihn dem Judas Iſchariot. Es entſteht darüber eine Bewegung unter den umſitzenden Apoſteln, die ſich in vier Gruppen getheilt haben, und über die ſchreckliche gegen den rothen Verräther ausgeſprochene Beſchuldigung ſprechen. Chriſtus bildet mit Judas, der ihm ſchräg gegenüberſitzt, eine beſondere Gruppe, in welcher das feine Geſicht des Heilandes in ſcharfem Contraſt zu dem groben Kopfe des Elenden ſteht, der eben den Mund öffnet, um den Biſſen zu empfangen. Mit Ausnahme von Chriſtus und Johannes, die von edlerem Aeuſsern ſind, erſcheinen die übrigen Perſonen ganz in Uebereinſtimmung mit ihrem Stande, nemlich tüchtige Fiſcher und Arbeiter aus der niederen Klaſſe, gefurcht und gebräunt von Arbeit und Luft, durch Unwetter und glühende Sonne, deren Haar und Bart durch keinen Kamm gebändigt, aber durch die Jahre verdünnt, in rauhen ungeregelten Büſcheln ſtarrt, und deren in der Form verſchiedene aber in der Farbe durchaus düſtere und taube Kleidung den groben Stoff verrathen.

Es feſſelt uns denn auch an dem Werke nicht die Farbe, ſondern das mächtige Licht. Aufsen graut der ſinkende Abend, innen brennen zwei Kron-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

leuchter und überwinden nur theilweiſe die eintretende Finſterniſs. Denn nur auf die Köpfe und Kleider werfen ſie einen warmen Lichtglanz, welcher dieſe mit gewaltigem Nachdruck aus dem dunklen Hintergrunde hervortreten läſst. Es iſt jedoch keine Kerzenbeleuchtung, die Jordaens malte. Um der Tagesdämmerung noch eine gewiſse Kraft zu laſſen, vermeidet er den harten Contraſt, wie er dergleichen Stücken eigen zu ſein pflegt, und ſein glühendes Fleiſch geht nicht von dem Pechſchwarz der Nacht ab, ſondern hebt ſich ſtrahlend von dem braunen Halbdunkel, in welchem noch das Spiel der Färbungen wie die Formen zu unterſcheiden ſind. Die alltäglichen Geſichter der Apoſtel haben zwar etwas Befremdendes und die unedle Geberde, mit welcher Chriſtus nicht blos den Biſſen Brod, ſondern auch ſeine Hand ſelbſt in des Judas' Mund ſtecken zu wollen ſcheint, etwas Miſsfälliges. Vergiſst man aber dieſen letzteren unglücklichen Pinſelzug, und denkt darüber nach, daſs die Apoſtel in der That ſo geweſen ſein muſsten, wie ſie der Maler hier vorſtellt, und hat uns einmal der dem Bilde entſtrömende mächtige Lichtſtrahl durchdrungen, ſo erkennt man nicht blos eines von Jordaens' edelſten Werken, ſondern überhaupt ein Meiſterwerk von Lichteffekt und unerſchrockener Wiedergabe der Wirklichkeit.

Wir würden noch viele Bilder religiöſen Inhalts von Jordaens' Hand aufführen können, es übertrifft jedoch keines das »letzte Abendmahl.« Die Auguſtinerkirche zu Antwerpen beſitzt ein »Martyrium der hl. Apollonia,« ein Bild, das übervoll von Figuren iſt, auf welchem die Farben herumwirbeln, die Gruppirungen geſucht, die Haltungen unnatürlich ſind und auf welchem nur die Pferde mit Recht ſchön genannt werden dürfen. In der St. Jacobskirche ſteht ein »hl. Carl Borromeus, der für die Peſtkranken betet,« ein Bild, zwar kräftig in der Farbe aber unedel in der Zeichnung. Die Dominicanerkirche und die Terninck'ſche Schule beſitzen zwei »Crucifixe«, das erſtere um 1617 gemalt, und ſonach zu den früheſten Werken des Meiſters gehörig, das letztere aber als eines ſeiner ſchönſten zu bezeichnen. Zu Brüſſel finden wir im Muſeum (Nr. 216) den »hl. Martin einen Beſeſſenen heilend,« 1630 für die St. Martinskirche zu Tournay gemalt und ganz Jordaens' Farbenpracht, aber auch ſeine Gebrechen zeigend.

Sollten wir alle religiöſe Stücke, die das Ausland von ihm beſitzt aufzählen, ſo müſsten wir den Leſer zu lange hinhalten. Nennen wir daher ihres höheren Werthes wegen nur noch die »Opferung im Tempel« im Muſeum zu Dresden (Nr. 959) ein groſses und würdevolles Altarbild, edler von Auffaſſung und Ausführung als ſonſt gewöhnlich; »die Anbetung der Hirten« zu Frankfurt (Nr. 122), zu Braunſchweig (Nr. 465) und zu Antwerpen (Nr. 288), drei Stücke, in welchen ſich Jordaens gemüthvoller bethätigte, als in ſeinen religiöſen Werken ernſteren Inhalt. Jedes der drei letztgenannten iſt von den andern in der Gruppirung, Zeichnung und Beleuchtung verſchieden, aber in jedem beobachtet man des Künſtlers warmes Intereſſe für den Gegenſtand. Die ſchlichten Landleute, die in ihrer einfachen Art ein neugebornes Kind zu beſuchen kommen, laſſen ihn an eine feſtliche und häusliche Begebenheit aus dem täglichen Leben denken und ſo macht er aus dieſem Beſuche im Stall eine lachendes und lebendiges Bild aus der Wirklichkeit. Man betrachte z. B. in dem Antwerpener Exemplar diese gemüthliche Scene etwas näher. Das Kind in ſeiner gelben Jacke, das mit der einen Hand ein Ei anbietet und mit der andern einen Hirtenſtab über der Schulter hält, woran ein Vogelneſt hängt, der Hund der nach dem Vögelchen ſchnuppert, die Hirtin mit dem kupfernen Milchtopf auf dem Kopf, alle dieſe Einzelnheiten aus dem Volksleben gegriffen und ſo wie ſie ſind dem höchſten und wunderbarſten Geheim-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Jupiter durch die Ziege Amalthea genährt, von Jac. Jordaens. (Museum des Louvre.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nisse der Religion angepafst, und die höheren Wesen selbst, Maria, das Christkind und die drallen Engelchen in der Luft, so voll von liebenswürdiger und menschlicher Schönheit; das Alles ist reine Wahrheit, wie man sie im menschlichen Leben, aber auch im Evangelium findet. Die Neigung, in der biblischen Geschichte mehr dem wirklichen als dem höherem Leben gerecht zu werden, finden wir noch in seinem grofsen Gemälde in Louvre (251), welches »Christus, die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel jagend« darstellt. Es ist lustig zu sehen, wie die ausgetriebene Rotte übereinander taumelt und welcher Wirrwar unter den fallenden Männern und Frauen und den sich davonmachenden Esel und Ochsen entsteht; possirlich ist auch das Vergnügen, welches die Zuschauer an der tollen Scene haben, und noch vergnüglicher die Sonnenglut, welche sich in breiten Wellen über die eilende und stürzende Menge ergiefst.

Vergleichen wir damit das was Jordaens aus Darstellungen ernsteren Inhalts macht, wie z. B. von den Scenen am Grabe Christi. Sind die Gemälde, auf welchen Christi Geburt verherrlicht wird, lachend und gemüthlich, schön und wahr, so erscheinen die, auf welchen sein Tod beweint wird, falsch, unschön, ja selbst häfslich. Im Besitz des Herzogs von Marlborough zu Blenheim sehen wir »Christus von seiner Mutter und fünf anderen Personen beweint,« ein Stück voll Kraft aber hart durch den Gegensatz von Blafs und Dunkel und verzeichnet in Christi Leichnam. Zu Dresden (Nr. 958) sieht man eine Gruppe von fünf »Personen, Christi Leiche im Grabe suchend,« die einander ihre wohlbegründete Verwunderung auszudrücken scheinen, nicht blos dafs sie den Todten nicht antreffen, sondern selbst sein Grab, das der Maler vergafs auf der Leinwand anzubringen, nicht mehr finden. In Antwerpen sieht man im Museum (Nr. 217) eine »Grablegung Christi,« bei welcher die Personen so ungeschickt mit der Leiche umgehen, dafs sie erst den Kopf in die Grube sinken und uns nur noch die in die Höhe gehaltenen Beine sehen lassen.

Auch seine Darstellungen aus dem Leben der Heiligen zeichnen sich gerade nicht durch edle Auffassung und Eleganz aus. Die »Vermählung der hl. Katharina« zu Madrid (Nr. 1405) ist sicher eines seiner schönsten Werke und besitzt einen Licht- und Farbenglanz, der blendend genannt werden darf. Allein aus der mystischen Jungfrau, von welcher uns die Legende erzählt, macht Jordaens eine kräftiggebaute Frau in voller Blüthe des Fleisches, deren geschürztes Hemd in losen Falten über den Gürtel fällt, und die eher mit Widerwillen als mit Liebe vom Christkinde den Trauring zu empfangen scheint. Mit ihrer vollen Gestalt und dem Schwert an ihrer Seite erscheint sie eher wie eine Heroine, die sich ein Kinderspiel gefallen läfst, denn wie eine heilige Jungfrau, die mit Schüchternheit eine Gunst des Himmels empfängt. Und dies ist dann noch ein kunstvolles wohl durchgeführtes Werk; aber in vielen anderen Museen treffen wir roh hingestrichene, unedel gezeichnete Köpfe von Heiligen, Aposteln und Evangelisten, die eher Spottbildern, als sittigen und ernsten Wiedergaben ihrer Vorbilder gleichen. Kurz, Jordaens war kein Kirchenmaler! Nur da, wo er in einem himmlischen Gegenstande rein menschliche Zustände und Gefühle anbringen konnte, erlangte sein Werk Leben und Wahrheit.

In seinen mythologischen Gegenständen ist er oft nicht edler und würdiger, als in seinen religiösen Stücken. Man betrachte nur »seinen durch die Ziege Amalthea genährten Jupiter« im Louvre (Nr. 254). In dieser durch ihre Formenschwerfälligkeit höchst unzierlichen Nymphe und in dem nicht minder schwerleibigen Jupiter, der mit der Milchflasche in der Hand nach Nahrung schreit, dürfte man nicht leicht eine Darstellung aus dem Leben der Götter erkennen. Das Werk ist ein Meisterstück in Farbe und Licht, und warm wie weich heben sich die hellen Fleischtheile von dem dunklen Grunde ab, aber noch einmal, es ist profan im höchsten Grade.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Unter Jordaens' aus der Mythe entnommenen Gegenſtänden findet man ein Stück, in welchem er die Pointe der Begebenheit auf muthwillig unverblümte Weiſe wiedergab. »König Kandaules« war, wie man weiſs, ſo ſehr von der Schönheit ſeiner Frau bezaubert, daſs er ſie eines Abends nackt dem Hirten Gyges ſchauen lieſs. Wie nun Jordaens dieſe bedenkliche Scene darzuſtellen für gut gefunden, kann keine Feder füglich beſchreiben. Es genügt zu ſagen, daſs kein Pinſel jemals etwas Unziemlicheres und Anſtöſsigeres gemalt hat, als dieſe Schlafgemachſcene, welche das Muſeum zu Stockholm (Nr. 1159) von unſerem Meiſter beſitzt.

In vielen anderen Stücken dieſes Gebietes ſtellt ſich Jordaens als ein Maler dar, der Aug' und Herz für reiche farbige Natur offen hat, und ſie dann auch in all ihrer Herrlichkeit und Fülle wiedergibt. Satyr- und Bacchantenſcenen ſind ihm ſelbſtverſtändlich beliebte Vorwürfe. »Der auf der Flöte ſpielende Satyr« im Muſeum zu Amſterdam (Nr. 202) iſt ein Naturmenſch in voller Gröſse mit dem Lächeln der Zufriedenheit auf dem Geſicht; er ſitzt an einem Baum auf einem rothen mit weiſsem Pelz beſetzten Mantel und läſst ſein Auge über ſeine Ziegen und Schafe ſchweifen. Das Werk iſt hoch im Ton und harmoniſch warm in der Färbung. Der »Satyr mit Trauben« im Muſeum des Haag (Nr. 209) iſt ebenſo herrlich in Farbe und Licht. Auch die »Fruchtbarkeit« im Muſeum zu Brüſſel (Nr. 217) glänzt weniger durch Eleganz und Verſtändlichkeit als durch die hellen energiſchen Farben und das lachende Licht.

Wir könnten noch viele Werke von Verdienſt heranziehen, die alle prächtig ſind, wie »Promethus und Neptun« im Muſeum zu Cöln, das »Bacchusfeſt« zu Caſſel, die »Ceres« und »Meleager mit Atalante« in Madrid. Aber wir verweilen lieber einen Augenblick länger bei ein paar in Privatſammlungen zu Antwerpen befindlichen Bildern; dem »Bacchuskopf« im Beſitz der Madame Foulon, und die »Raſt der Diana« im Beſitz des Baron le Candele. Das erſtere, ein tüchtig durchgeführtes Werk, ſtellt den jungen Weingott in halber Figur, das Haupt mit Rebenlaub bekränzt, die Bruſt nackt und ein rothes Tuch auf der Schulter tragend, dar. Die Züge haben das gutherzige Lächeln inniger Befriedigung, der Mund iſt halb geöffnet, die Augenlider ſind ſchwer, Alles deutet auf die Seligkeit der Trunkenheit hin, die Körper und Seele durchdringt, und den jungen Gott zu dem glücklichſten Weinerprober von Himmel und Erde macht.

Das Bild des Baron le Candele, die »Ruhe der Diana und ihrer Nymphen,« gibt die Landſchaft in der Zeit, in welcher die untergehende Sonne einen feurigen Lichtſtreif zurückläſst. Diana die Göttin der Jagd und Perſonification des Mondes hat ſich nach einem ermüdenden Zug durch Feld und Buſch mit ihren Nymphen gelagert. Durch den blaſsblauen Schimmer auf ihrem Geſichte, auf das Mondlicht hinweiſend, trägt ſie um ihre Glieder ein weiſses Gewand, und ſitzt auf einem karmoiſinrothen Tuch in der Mitte des Bildes, etwas höher als ihr Gefolge. Neben ihr ruht eine Nymphe mit gelber Schärpe, goldblonden Locken und mit einem Fleiſch ſo ſonnig und weich, wie Sammt, rechts an dem Hügelchen, auf welchem Diana thront, lehnt eine zweite mit dem Rücken in vollem Licht, hinter der Göttin ſteht eine dritte im gelben Ueberwurf, den zarten Schimmer des Mondes auf dem Geſicht, und etwas Verſchwimmendes in ihrem ganzen Geſicht, eine vierte ſitzt, das Haupt über die Kniee gebeugt, ſchlummernd im Schatten. So gibt er ſeine Göttinenſchaar, voll jugendlicher Lebensfriſche und üppiger Lebenskraft, viel feiner als er jemals ſeine Heiligen malte. Die Beute der Dianajagd, Rehböcke, Haſen, Vögel, ein Wildſchwein, liegen rechts am Boden, oder hängen an den Aeſten eines Baumes im Hintergrund, von Snijders in deſſen ſicherer kräftiger Art ausgeführt. Links dagegen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſieht die Scene anders aus. Da kömmt ein Zug von Satyren an, voran ein nackter Schmerbauch mit haarigen Bocksfüſsen und gehörnt, vor ſeinem dicken Leib trägt er ein Körbchen mit herrlichen Früchten, ſeine gerunzelte braune Haut ſteht in vollem warmen Lichte, ſeine kleinen, von wollüſtiger Begehrlichkeit funkelnden Aeugelein ſagen genug, welche Gefühle die keuſche Götterjungfrau in dem thieriſch-luſtigen Menſchen erweckt. Hinter ihm bläſt ein Satyr einen fröhlichen Marſch auf der Flöte, und im Vorgrunde humpelt heiter ein doſtiges Satyrkind mit Thyrſus und Flöte in der Hand, während ſich im Hintergrunde eine von Diana's Mädchen der kecken Verſuche eines nach ihrer Umarmung ſtrebenden vierten Satyrs erwehrt. In der Höhe hängt eine zwiſchen zwei Bäume geſpannte Draperie.

Das Bild bietet Licht und Farbe bis zum Excess auf, als einen Hymnus an die alles ſchaffende Mutter Natur, an deren volle Bruſt ſich Jordaens legte, um gierig ihre reichen Gaben zu genieſsen und darnach in Bewunderung ihrer wohlthätigen Kraft ihr Lob mit vollen Lungen zu verkünden. Und dass er ſelbſt von ſeinem Werke eingenommen war, es mit Ueberzeugung und Hingebung malte, bezeugt die Art, in welcher das ganze Stück auf's Sorgfältigſte durchgeführt iſt. Er ſang aus freier Bruſt, mit innigem Behagen und aus poetiſchem Impulſe dieſes Lied, das er am liebſten ſang und am beſten kannte. Daher malte er auch den Gegenſtand mehr als einmal. Am 17. Juni 1774 wurde in der Sammlung des Bürgermeiſters Schoreel, Herrn von Wilrijck ein Stück verkauft, deſſen Beſchreibung es als eine Wiederholung des eben Beſprochenen erweiſt,* obwohl die Maasse verſchieden ſind, da das Exemplar Schoreel blos 44 Zoll (1,40 m.) hoch und 61 Zoll (1,95 m.) breit war, während das Bild bei Baron le Candele bei 2 m. Höhe 2,62 m. in der Breite miſst. Es wurde, während es ſich noch im Cabinet Schoreel befand, von dem Maler Lens radirt.**

Das groſse Hiſtorienbild im Huis ten Boſch, deſſen Geſchichte wir oben mittheilten, ſchlieſst ſich durch die zahlreich darin vorkommenden allegoriſchen Figuren ziemlich eng an die mythologiſchen Darſtellungen an. Der Gegenſtand mit den dabei anzubringenden hiſtoriſchen uud allegoriſchen Figuren wurde dem Maler wahrſcheinlich durch den Architekten angegeben. Jordaens beſchreibt uns ſelbſt im gebrochenen Franzöſiſch ſein Werk ungefähr ſo: »An erſter Stelle kömmt der Prinz Friedrich-Heinrich, auf einem vergoldeten Triumphwagen ſitzend. Hinter ihm ſteht ein Bronzebild, die Victoria, in der einen Hand einen Kranz über dem Haupte Seiner Hoheit, in der andern einen zweiten, für den auf einem ſpaniſchen Pferdchen neben dem Vater reitenden Prinzen Wilhelm haltend. Die vier weiſsen Pferde, welche den Siegeswagen ziehen, ſtellen die Herzensreinheit und Rechtſchaffenheit des ausgezeichneten Helden dar, welcher ſein eigenes Intereſſe und ſeine Ruhe zum Opfer brachte, um als Schirmer und Vater des Vaterlandes aufzutreten. Mercur, der Gott der Liſt führt das eine der Pferde, Minerva, die Göttin der Weisheit, das andere. Der Wagenlenker trägt ein Füllhorn als Zeichen der Wohlfahrt. Die Löwen, welche vor dem Wagen ſchreiten, ſind Symbole des Muthes, die Blumen ſtreuenden Nymphen wie die tanzenden und ſingenden Kinder mit den Wappenſchilden ſtellen die Freude der Provinzen dar. Prinz Wilhelm iſt von Hymen und einem Jüngling begleitet, der eine Fackel und zwei gekrönte Hände trägt, eine Anſpielung auf ſeine königliche Vermählung. Dann kommen einige Soldaten zu Pferd, den Krieg ſymboliſirend,

---

* Génard, Messager des sc. hist. 1852. p. 229.
** Catal. Del-Marmol. Nr. 1643. Sammlung Terbruggen Nr. 1318—19.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das gemeine Volk aber iſt auf die Piedeſtale der Standbilder der Prinzen Wilhelm und Moritz von Naſſau geſtiegen und jubelt über die Freiheit und den Frieden, wie ſie deren Sprößling erkämpft hat. Der Friede ſteigt, von vielen wiſſenſchaftliche und muſikaliſche Inſtrumente tragenden Genien umgeben, mit einer Palme in jeder Hand, vom Himmel herab. Andere Kinder tragen eine Inſchrift, in welchen der Frieden, das letzte Werk des Prinzen, über ſeine Kriegsthaten geſtellt wird: Ultimus ante omnes de parta pace triumphus. Noch andere heften zum Zeichen des Triumphes Blumen an ſeinen Sattel. Der Tod und die Fama ſtreiten im Obertheil des Bildes; der Erſtere will den Prinzen und ſeinen Namen vernichten, die letztere ſeinen Ruhm über die ganze Welt auspoſaunen. Zwei Figuren liegen auf der Erde, es ſind Haſs und Zwietracht, welche beide der Fürſt beſiegt hat.« *

Der Triumphator hat ein zartes gutherziges Geſicht, ganz naturgetreu ohne irgend welche Verſchönerung und Idealiſirung. An den Frauen und Männern, welche den Wagen umgeben, findet man ſelbſt Jordaens' Neigung wieder, ſeine Geſtalten bis zur Uebertreibung unſchön zu bilden. Herrlich dagegen iſt Farbengebung und Beleuchtung. Wer jemals die Grotte von Han beſucht hat, erinnert ſich ohne Zweifel noch an das herrliche Schauſpiel, das man, wenn man längere Zeit in den unterirdiſchen Höhlen herumgewandelt, plötzlich durch eine Oeffnung des Berges den Sonnenſchein und die freie Natur zu ſehen bekommt. Man weiſs bis dahin nicht, daſs das Licht wirklich ſo hell und ſchön, man ſtellt ſich nicht vor, daſs das grüne Gras ſo glänzend iſt und daſs ſo zarte Strahlen von einer rauhen Baumrinde oder von einer kahlen Felswand ausgehen können. Etwas dergleichen packt uns, wenn die Thüre des Oranienſaales aufgeht und wir uns plötzlich gerade vor dem groſsem Triumphzug Friedrich Heinrichs ſehen. Er iſt wie eine Offenbarung, und niemals würde man, welche Malerei man auch ſonſt geſehen haben mag, glauben, daſs dieſer Farbenglanz, dieſe Lichtglut mit Farbenmaterial auf die Leinwand zu bringen ſei, und daſs ſoviel Friſche der Färbung mit ſoviel Wärme des Tons vereinigt werden könne.

Jordaens hat als Porträtmaler einen geringeren Namen und doch iſt ſein Verdienſt in dieſem Fache gröſser als im hiſtoriſchen. Eines ſeiner ſchönſten Werke dieſes Faches iſt ein in Devonshire-House zu London befindliches Bild, das den Namen »Prinz und Prinzeſſin von Oranien« trägt, obwohl es nach dem darauf gemalten Wappen ein anderes Ehepaar darſtellen muſs. Der Mann mit dem Commandoſtab in der Hand und einer rothen Schärpe um den Leib ſteht neben ſeiner vor einer offenen Arcade in einem Armſtuhl ſitzenden Gemahlin. Die Zeichnung iſt ohne geſuchte Eleganz aber nichts deſtoweniger von vornehmer Würde, die Malerei durchgeführt, der Ton warm und ohne übertriebene Glut.

Sein »Bildniſs des Michiel de Ruyter« im Louvre (Nr. 257) läſst den Helden in ſeiner Körperfülle und mit ſeinem von Selbſtvertrauen und Lebensluſt ſtrahlenden Geſichte neuerdings leben. Sein eigenes Familienbild in Caſſel führten wir bereits als ein Meiſterwerk an. Eben ſo hoch ſchätzen wir ein Familienſtück im Muſeum zu Madrid (Nr. 1410) aus Vater, Mutter, Tochter und Magd beſtehend. Der Vater hält eine Guitarre in der Hand, die Mutter den Arm um ihr Töchterchen geſchlungen ſitzt an der gegenüberliegenden Seite auf einem Stuhl. Das Kind iſt die feſſelndſte Figur der Gruppe: ihr ſchalkhaftes, halb verſchämtes Lächeln, womit ſie den Beſchauer anblickt, iſt wohl der beſtbeobachtete und anmuthigſte Ausdruck, den Jordaens gemalt hat. Die

* Veegens, Op. cit. p. 78.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mutter ist eine gutherzige, der Vater eine sehr würdige Person ohne irgend welche Steifheit. Das Ganze vereinigt dazu mit dem gewohnten Licht und Farbenglanz eine Vornehmheit und noble Wahrheit, die uns von dem Künstler angenehm überrascht.

Wir würden noch viele andere Stücke dieses Faches anführen, wenn wir nicht fürchteten zu lang zu werden. Ein einziges noch soll indess nicht unberührt bleiben, nemlich die Kinder im Museum zu Valenciennes (Nr. 110). Zwei liebliche Geschöpfchen sitzen mit einem vor ihm stehenden Lamm spielend in der Wiege, das eine auf einer Flöte blasend, das andere mit einem Apfel in der Hand. Beide sind weich und blühend von Fleisch mit einer Haut, die so zart wie Pfirsich und so durchsichtig wie eine reife Traube ist. Wer etwa geneigt wäre, Jordaens alles poetische Gefühl abzusprechen, betrachte dieses Bildchen, welches man eher von einer Mutter, deren Herz von Liebe und Glück überströmt, als von dem kraftvollen Maler wie wir ihn kennen, gemalt halten möchte.

Die letzten Stücke bringen uns auf das Gebiet, auf welchem Jordaens seine schönsten Triumphe feierte, und in welchem er ganz heimisch sich ungezwungen im vollem Besitz seiner Gaben bewegte, nemlich auf das Gebiet der Scenen aus dem bürgerlichem Leben mit dessen eigenartigen Gebräuchen, eigenen Figuren, Farbigkeit und Lebensluft. Wo es zu lachen, zu singen, zu essen und zu trinken gibt, da lebt Jordaens; wo sich runde Bürgerwänste erlustiren, da ist er nicht blos mit Pinsel und Palette, sondern auch mit der Seele dabei. Weiss er nicht den rechten Ton zu treffen, wo es sich um überirdische Dinge handelt, so trifft er ihn im weltlichen und rein menschlichen Handeln um so sicherer, war er dort wohl einmal derb und unzart unter seinem Gegenstande geblieben, so weiss er hier nicht selten seine Figuren zu heben und wird gelegentlich geradezu poetisch.

Das erste seiner Bürgerstücke ist sein »Dreikönigsfest«. Wie bekannt ist es ein alter niederländischer Brauch, zu Epiphanie eine Torte zu essen, in welcher eine Bohne steckt. Man schneidet die Torte bei Tisch und der, welcher das Stück mit der Bohne bekömmt, wird als König des Festes und als Tischpräsident ausgerufen. Ich kenne ein halbes Dutzend verschiedener Darstellungen, welche Jordaens von diesem Gegenstand malte, und sicher gibt es deren noch mehr; obschon auch wohl unechte Wiederholungen dem Meister zugeschrieben werden.

Das hervorragendste »Dreikönigsfest« befindet sich im Belvedere zu Wien, schöner meines Erachtens ist jedoch das kleinere Exemplar im Louvre (Nr. 255). Hier sind zehn Personen an einem Tische vereinigt, die ganz glücklich sind, einmal zusammen zu sitzen und sich's schmecken zu lassen. Die Gesellschaft macht in der That einen heiteren Eindruck. Nicht dass es gerade unruhig oder ausgelassen zugeht: zwei singen, nur der König trinkt, während die Becher der Anderen gefüllt sind, ein Jüngling ist mit seinem Hund beschäftigt, eine junge Frau sieht blos zu, und eine Magd trägt Waffeln auf. Die Handlung ist eher verbröckelt als tüchtig concentrirt. Darin liegt denn auch der hohe Werth des Stückes nicht, der vielmehr erstlich in der Gesundheit und Lebensluft, die auf den schönen Zügen aller Anwesenden zu lesen sind und mehr noch in der darüber ausgegossenen Poesie der Farbe liegt. Ein zartes sammtenes Licht umfängt die ganze Gesellschaft. Je nachdem die Figuren weisser oder brauner von Fleisch sind, scheint dieses Licht heller oder wärmer zu werden; eine junge Frau empfängt es auf dem vollen Gesicht und auf der Brust, so dass ihre weisse Haut und ihr weisses Brusttuch dadurch erglänzen, die Sänger sind von mehr brauner und warmer Haut, ein Kind steht zwischen beiden Tönen. Ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anderer Theil der Geſellſchaft wird vom Licht ſeitlich getroffen, und zeigt deren Geſichter in durchſichtige Dämmerung getaucht. Der Kopf des Königs und des Jungen mit dem Hund ſind hinſichtlich des warmen Schatteneffekts unerreicht, das Spiel von Licht und Dunkel wirft über ihr Geſicht einen atlaſenen Glanz, der die Färbungen milder, zarter, weicher macht.

Das Exemplar im Belvedere trägt die Aufſchrift: »Nil similius insano quam ebrius« (Nichts iſt einem Narren ähnlicher als ein Betrunkener). Nach dieſen Worten wollte Jordaens hier mehr eine Säuferſitzung als ein Dreikönigsfeſt malen, es geht auch im Gegenſatze zu den gefälligen Figuren und der gemäſsigten Handlung auf dem Louvre-Exemplar hier durchaus wilder und ausgelaſſener zu. An der Spitze der Tafel rechts ſitzt der König des Tages, ein alter Mann mit einer hohen weiſsen Krone auf dem Haupte, im Begriff, von ſeinem weingefüllten Römer zu ſchlürfen. Im Vorgrund hebt ein junger kecker Geſelle in Soldatenkleidung mit lautem Gejohl den Becher in die Höhe, ein Mann mit einer Narrenkappe auf dem Kopfe, der hinter dem Tiſche ſitzt, macht es dem Soldaten nach, links ſchenkt ein Dritter einen Weinkelch voll, dazwiſchen ſitzen noch drei Männer, der eine rauchend, der andere ſingend, und ein dritter, welcher mit dem Ausdruck roher Begierde ein Stück Fleiſch über den Mund hält, im Begriff, es in denſelben gleiten zu laſſen. Der weibliche Theil der Geſellſchaft beſteht aus einer alten Mutter, die dem König gerade gegenüber ſitzt und der luſtigen Geſellſchaft beifällig zuſieht, aus drei jungen Frauen, welche auch wenig Antheil an der Unterhaltung nehmen und einer vierten, die von ihrem Nachbar umarmt wird. Im Vorgrunde ſieht man einen Mann, der mehr Wein geladen hat, als er tragen kann, daneben ein allerliebſtes Kind, das ſeinen Becher leert, eine Katze und verſchiedene kupferne Krüge. Die Bewegung iſt ungeſtüm: vier Hände und noch mehr Köpfe ſtrecken ſich empor, die Männer richten ſich auf, und vier von ihnen ſchreien, was ſie nur aus dem Halſe bringen. Unter dem heftig bewegten Theil des Kränzchens aber ſitzen die Frauen ſtill und unerregt, als ob ſich nichts Aufsergewöhnliches begäbe, und der gute König leert ſeinen Becher ſo vorſichtig, als ob er ein Weinkieſer wäre, der ſich ganz allein ein Gläschen ſchmecken läſst. Die Figuren ſind zum gröſseren Theile weit entfernt, ſchön oder edel zu ſein; der König iſt ein faſelnder Greis, verſchiedene von den Männern ſind miſsgeſtaltig und widerwärtig, die jungen Frauen dagegen nicht ohne anziehenden Liebreiz. Wenn indeſs auch das Stück ungleich in der Auffaſſung und unzuſammenhängend in der Handlung, indem Häſslichkeit und Schönheit, Lärm und Ruhe neben einander ſtehen, ſo erſcheint es doch als ein Bild, welches von ausgelaſſener Aufgewecktheit, von einer zwar etwas derben aber doch hinreiſsenden Lebensluſt überſtrömt.

Sind aber Handlung und Zeichnung die ſchwachen Seiten des Stückes, ſo iſt dafür der Glanz dieſer lauten Geſellſchaft unvergleichlich. Ein warm ſtrahlendes Licht fällt auf Geſichtszüge, Schultern und Arme der Figuren, auf ihre weiſsen Linnen und ihre farbige Kleidung und läſst die getroffenen Theile aus dem braunen Hintergrunde hervorſchimmern. Der Hintergrund ſelbſt iſt von der das Bild durchwogenden Glut durchdrungen, die hie und da auf einem Kleide, einem Hund oder einer Katze, einem Glas oder einer Kanne, einem Brödchen oder einer Citrone ſich concentrirt. Die dunklen Theile ſehen aus wie gebraten, die Schatten haben Ecken, die Bergkämmen gleichen, über welche die untergehende Sonne ihren feurigen Schein hingleiten läſst, das ganze Bild aber läſst an die Oberfläche von geſchmolzenem Blei in einem Keſſel denken, von welchem der Mitteltheil glühend weiſs, die Ränder ruhiger gefärbt ſind, und auf welchem hie und da das Wogen des flüſsig heiſsen Metalls

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



JAC. JORDAENS, WIE DIE ALTEN SUNGEN, SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN.

Naturalung des Baron de Pret in Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anderer Theil der Geſellſchaft wird vom Licht ſeitlich getroffen, und zeigt deren Geſichter in durchſichtige Dämmerung getaucht. Der Kopf des Königs und des Jungen mit dem Hund ſind hinſichtlich des warmen Schatteneffekts unerreicht, das Spiel von Licht und Dunkel wirft über ihr Geſicht einen atlaſenen Glanz, der die Farbungen milder, zarter, weicher macht.

Das Exemplar im Belvedere trägt die Aufſchrift: »Nil similius insano quam ebrius« (Nichts iſt einem Narren ähnlicher als ein Betrunkener). Nach dieſen Worten wollte Jordaens hier mehr eine Säuferſitzung als ein Dreikönigsfeſt malen, es geht auch im Gegenſatze zu den gefälligen Figuren und der gemäſsigten Handlung auf dem Louvre-Exemplar hier durchaus wilder und ausgelaſſener zu. An der Spitze der Tafel rechts ſitzt der König des Tages, ein alter Mann mit einer hohen weifsen Krone auf dem Haupte, im Begriff, von ſeinem weingefüllten Römer zu ſchürfen. Im Vorgrund hebt ein junger kecker Geſelle in Soldatenkleidung mit lautem Gejohl den Becher in die Höhe, ein Mann mit einer Narrenkappe auf dem Kopfe, der hinter dem Tiſche ſitzt, macht es dem Soldaten nach, links ſchenkt ein Dritter einen Weinkelch voll, dazwiſchen ſitzen noch drei Männer, der eine rauchend, der andere ſingend, und ein dritter, welcher mit dem Ausdruck roher Begierde ein Stück Fleiſch über den Mund hält, im Begriff, es in denſelben gleiten zu laſſen. Der weibliche Theil der Geſellſchaft beſteht aus einer alten Mutter, die dem König gerade gegenüber ſitzt und der luſtigen Geſellſchaft beifällig zuſieht, aus drei jungen Frauen, welche auch wenig Antheil an der Unterhaltung nehmen und einer vierten, die von ihrem Nachbar umarmt wird. Im Vorgrunde ſieht man einen Mann, der mehr Wein geladen hat, als er tragen kann, daneben ein allerliebſtes Kind, das ſeinen Becher leert, eine Katze und verſchiedene kupferne Krüge. Die Bewegung iſt ungeſtüm: vier Hände und noch mehr Köpfe ſtrecken ſich empor, die Männer richten ſich auf, und vier von ihnen ſchreien, was ſie nur aus dem Halſe bringen. Unter dem heftig bewegten Theil des Kränzchens aber ſitzen die Frauen ſtill und unerregt, als ob ſich nichts Aufsergewöhnliches begäbe, und der gute König leert ſeinen Becher ſo vorſichtig, als ob er ein Weinkiefer wäre, der ſich ganz allein ein Gläschen ſchmecken läſst. Die Figuren ſind zum gröſseren Theile weit entfernt, ſchön oder edel zu ſein; der König iſt ein ſafelnder Greis, verſchiedene von den Männern ſind miſsgeſtaltig und widerwärtig, die jungen Frauen dagegen nicht ohne anziehenden Liebreiz. Wenn ſchon auch das Stück ungleich in der Auffaſſung und unzuſammenhängend in der Handlung, indem Häſslichkeit und Schönheit, Lärm und Ruhe neben einander ſtehen, ſo erſcheint es doch als ein Bild, welches von ausgelaſſener Aufgeräumtheit, von einer zwar etwas derben aber doch hinreifsenden Lebensluſt durchdrungen.

Durch ſeine Handlung und Zeichnung die ſchwachen Seiten des Stückes, ſo iſt es [illegible] unvergleichlich. Ein warm [illegible] und Arme der Figuren, auf [illegible] läſst die getroffenen Theile [illegible] Der Hintergrund ſelbſt iſt [illegible], die hie und da auf einem Kleide, einem Glas oder einer Kanne, einem Brodchen oder [illegible] Die dunklen Theile ſehen aus wie gebraten, die Schatten haben Ecken, die Bergkämmen gleichen, über welche die untergehende Sonne ihren feurigen Schein hingleiten läſst, das ganze Bild aber läſst an die Oberfläche von geſchmolzenem Blei in einem Keſſel denken, von welchem der Mittelheil glühend weifs, die Ränder ruhiger gefärbt ſind, und auf welchem hie und da das Wogen des flüſsig heifsen Metalls



JAC. JORDAENS, WIE DIE ALTEN SUNGEN, SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN.

Sammlung des Baron de Pret in Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in rothen und grauen Reflexen funkelt. Diese Farben und dieses Licht lachen und lärmen denn auch lauter als die ausgelassenen Personen und stimmen uns auch viel fröhlicher, als das Klingen der Gläser, das Gejohl der Männer und die Gleichgültigkeit der Frauen.

Die übrigen Darstellungen desselben Gegenstandes sind geringer. Eines der zwei Stücke zu Cassel (Nr. 272) hat fast dieselbe Composition und Personengruppirung wie das grosse Exemplar im Belvedere, nur ist der Lichteffekt viel weniger gelungen, die warme Glut kömmt nicht zum Durchbruch und Alles bleibt kastanienfärbig. Es ist eher eine Scene der Unordnung als des Vergnügens, und man scheint vielmehr über den albernen König als mit demselben zu lachen. Das Exemplar in Braunschweig (Nr. 468) unterscheidet sich vortheilhaft von dem vorigen: sehr breit gehalten ist es nicht ohne Rohheit in Ausdruck und Pinselführung, aber es besitzt Jordaens' Leuchtkraft und dazu noch ein anderes Leuchten, nemlich das der sorglosesten Freude und des zwanglosen Lachens. „Der König lacht" würde ein passenderer Titel dafür sein, als „der König trinkt". Und nicht blos der dicke Schmerbauch, der bei dem Feste den Vorsitz führt, sondern die trinkenden Männer, die kosenden Paare, Gross und Klein, Alt und Jung, Haus und Tisch, jede Farbe, jeder Lichtstrahl, alles was man hört und sieht, lacht und lärmt, die Fröhlichkeit wirkt ansteckend und lässt den Beschauer mittaumeln in dem Strudel der lauten Lustbarkeit.

Der zweite von Jordaens' Lieblingsgegenständen ist die Illustration des Spruches: »Wie die Alten sungen, so pfeifen die Jungen.« Welche Aufgabe für ihn, einen ganzen Tisch voll von johlenden, lebenslustigen Gesichtern zu malen, die da singen, schäckern, und um nur an das Vergnügen zu denken, alles andere vergessen, und welche Genugthuung überdiess, während er sich in der Verherrlichung der reinen Lust die Zügel schiessen liess, zugleich noch auf altvlämisch eine Moral daran zu knüpfen!

Die vollendetste Darstellung dieses Gegenstandes, welche wir kennen, ist das im Besitz des Baron de Pret in Antwerpen befindliche Exemplar, welches, Alles zusammengenommen, wohl als Jordaens' Meisterstück betrachtet werden kann. Die Scene umfasst sechs Personen: rechts eine alte Frau in einem weissen Stuhl mit nischenförmiger Kappenlehne sitzend, die Klemmbrille in der einen, das Notenblatt in der andern Hand haltend und mit fröhlichem Eifer singend; in der Mitte Jordaens' Frau mit Federhut, dicken Locken und üppigen Körperformen, ein Kind auf dem Schoos haltend, das mit seiner Klapper lärmt; links ein alter Mann in einem Armstuhl, ebenso eifrig singend wie seine Ehehälfte. Zwischen dem Greise und der jungen Frau bläst ein Bauer auf dem Dudelsack und ein Knabe auf der Flöte, was sie nur blasen können. Das Sprichwort ist demnach wörtlich befolgt, die Alten singen, die Jungen pfeifen, nur die schöne Frau begnügt sich mit dem Zuhören. Von dem dunkel gehaltenen Hintergrunde heben sich die Personen und Gegenstände in warmen und zarten Lichtglanz ab, die alten Leutchen sind braun gefärbt mit Jordaens' Glut unter der Haut, die junge Frau ist aussergewöhnlich blank von Farbe, das Kind auf ihrem Schooss ist weich und hell, brauner das andere, welches vor ihr steht, der Hund und der Tisch werden von dem wärmsten Licht gestreift. Besonders herrlich sind die Figuren der zwei alten Sänger, so ganz in ihre Thätigkeit versunken und so wahr und schön in ihren Zügen. Die ganze Scene ist gemässigt und edel, in voller Kraft des Tones aber ebenso berechnet wie körnig gemalt, ein geschmackvolles Bild von häuslichem Glück, gesundem, lebenslustigem Alter und blühender sorgloser Jugend; eine Verherrlichung des fröhlichen Liedes, schmackhafter Tafel und schöner wie gutgelaunter Menschen.

Das Exemplar im Louvre (Nr. 256) enthält ein paar Personen mehr

und iſt auch in der Anordnung einigermaſsen verſchieden; hat jedoch ſonſt, obwohl etwas ſchwächer in Färbung und Beleuchtung, viele Uebereinſtimmung mit dem beſchriebenen Bilde. Die ausführlichſte Behandlung finden wir in der Pinakothek zu München (Nr. 181). Von den nicht blos mit Singen, ſondern ebenſo ſehr mit Trinken beſchäftigten Figuren ſitzt links ein bejahrter Mann mit der Bierkanne in der Hand und im Begriff zu ſingen; eine junge Frau und ein Kind ſingen mit; in der Mitte der Tafel läſst ein jugendliches Paar die Gläſer klingen, rechts faſst ein Mann in Schalksnarrenkappe eine junge Dirne beim Kinn; ein anderes Paar ſieht lachend zu, und ein Kind leert einen Becher. Moral: Singen die Alten, ſo pfeifen die Jungen, trinken die Väter, ſo trinken die Söhne, ſchäckern die einen, ſo koſen die andern. Hat der Mäler in abweichender Weiſe den Wortlaut des Sprichwortes vernachläſsigt, ſo war es um den Geiſt desſelben zu wahren. Das Bild iſt in Jordaens' rothbraunem Ton gemalt mit dem warmen, braunen, wogenden Licht, aber es iſt noch unharmoniſch im Ton. Während die meiſten Figuren in ſammtartige Glut getaucht ſind, erſcheint die jüngere Frau bläulich grau und die Frau mit dem Kind neben dem alten Mann in klarer roſiger Färbung. Die Handlung iſt ebenfalls etwas in wenig zuſammenwirkende Gruppen verbröckelt, und einige Figuren ſind derb gemalt. Alles zuſammengenommen iſt überhaupt das Stück ungleich von Verdienſt, aber es ſpricht von hinreiſsender Bewegung und Glut. Es trägt die Jahrzahl 1646.

Im Muſeum zu Berlin (Nr. 879) finden wir eine dritte Wiederholung desſelben Sprichworts, in der Anordnung mit dem Pariſer Exemplar übereinſtimmend, aber in der Ausführung unter demſelben ſtehend. Eine vierte (im Muſeum zu Dresden Nr. 962) iſt beſſer, die Perſonen ſind immer dieſelben, doch iſt die Anordnung etwas verſchieden. Das Stück iſt ruhiger im Ton als das vorhergehende, hat jedoch in allen ſeinen Theilen jenen zarten Glanz, der uns wie eine ruhige Harmonie aus dem Bilde entgegenquillt. Eine fünfte Wiederholung, und zwar eine der ſchönſten, iſt im Beſitz des Grafen von Wemyss in England.

Ein drittes, ſehr bekanntes, oft wiederholtes und geſtochenes Werk des Jordaens iſt der »Satyr und der Bauer.« Der Gegenſtand iſt einer Fabel entlehnt, die nach Lafontaine kurz alſo lautet: Ein Satyr mit Frau und Kindern hatte ſich in einer Höhle zur Mahlzeit geſetzt. Da kam ein Reiſender herein, der gegen einen Platzregen ein ſchützendes Obdach ſuchte, und zum Miteſſen aufgefordert ſich das nicht zweimal ſagen läſst. Ehe er ſich jedoch zu Tiſch ſetzte, blies er in die Hände um ſeine Finger zu wärmen, und darauf blies er auch jeden Biſſen. Der Satyr fragte ihn verwundert, was dieſs bedeute; da antwortete jener: „Erſt wärmte ich meine Hände und nun kühle ich mein Eſſen ab.“ „Dann mach daſs du fortkommſt“, ſprach hierauf der Eigenthümer der Grotte, „Gott bewahre mich davor, mit Jemand unter einem Dache zu ſchlafen, der kalt und warm aus ſeinem Munde bläſt.“

In dem Exemplar des Muſeums zu Brüſſel (Nr. 218) ſtellte Jordaens den Gegenſtand in modificirter Auffaſſung dar. Der Bauer kömmt nicht zu dem Satyr, ſondern der letztere zum erſteren; und in dem Moment, wo der Bauer ſeinen Brei zu blaſen beginnt, ſteht der Satyr auf und verläſst das Haus oder vielmehr das Laubdach unter welchem ſie ſitzen. Augenſcheinlich war es dem Maler darum zu thun, eine Bauernfamilie darzuſtellen, deren Vater ſich kräftiglich auf's Eſſen oder vielmehr auf's Blaſen verlegt, und auch wirklich mit einer Anſtrengung bläst, dass ſeine Naſe hinter ſeinen aufgeblähten Wangen zurücktritt, ſeine Augenlider ſich ſchlieſsen und ſein ganzes Geſicht ſich in ſchwere Falten runzelt. Mit dieſer läppiſch beſchäftigten Figur, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſich in Mitte des Gemäldes als ein Bild der Eſsgier darſtellt, ſteht das übrige in ſcharfem Contraſte: die Frau des gewaltigen Bläſers ſitzt mit einem Kinde auf dem Schooſse ruhig und lachend neben ihm, die alte Dienſtmagd ſchaut mit ſpöttiſchem Geſicht der Anſtrengung ihres Gebieters zu, der Satyr ſprudelt über vor Aerger über die Handlung des Mannes. Dieſer allein kehrt ſich an Niemand. Es iſt einer von jenen Gegenſtänden, in welchen ſich Jordaens zu Hauſe fühlte, eines von ſeinen Stücken, die von Wärme glühen, von Leben ſprühen, von Licht ſtrahlen.

Denſelben Gegenſtand finden wir noch einmal zu München (Pinakothek Nr. 324) in einer gröberen harten Ausführung, und dreimal zu Caſſel, wo ein Exemplar (Nr. 266) viel beſſer ausſieht, ein zweites (Nr. 267) geringer iſt, ein drittes aber die Satyrfabel ganz fahren läſst, und einfach eine Bauernfamilie giebt, die ſich daran letzt, dem Körper gütlich zu thun. In England befindet ſich noch ein ſchönes Exemplar bei Mr. Stirling.

Die Wiedergabe der drei beſprochenen Gegenſtände, zu welchen wir noch einige andere Sprichwörter und Moralvorſtellungen fügen könnten, bilden den originalſten und gelungenſten Theil von Jordaens' Werken. Er zeigt ſich in denſelben, wie er im Leben geweſen zu ſein ſcheint und wofür man ihn ſchon nach ſeinem Geſichte hält: einen Maler des bürgerlichen und des Volkslebens. In ſeinen bürgerlichen Gemälden hat er die Derbheit abgelegt, die wohl gelegentlich ſeine religiöſen Stücke kennzeichnet; ſein Styl wird bereift, ſeine Zeichnung frei, ein ungeſchwächter Odem geht durch ſein Werk und gibt ihm eine höhere von Begeiſterung und ſchöpferiſcher Kraft zeugende Einheit und Harmonie.

Man hat Jordaens wiederholt den Schüler oder Gehilfen des Rubens genannt. Nichts rechtfertigt dieſe Bezeichnungen, obwohl Jordaens wie jeder Antwerpen'ſche Maler dieſer Tage in gewiſſen Momenten und in einigen ſeiner Werke den Einfluss des groſsen Meiſters empfing. Einige Stücke copirte er nach Rubens wie ſeine »Venus mit der Ziege« im Haag'ſchen Muſeum (Nr. 210) und ſein »Gaſtmahl bei Simon dem Phariſäer« in der Ermitage zu St. Petersburg (Nr. 658). Andere von ſeinen Werken ſind augenſcheinlich von Rubens' Vorbildern ausgegangen, wie ſeine groſse Kreuzigung in der Hauptkirche zu Bordeaux, die nichts anderes iſt, als eine in Jordaens'ſcher Manier gegebene Umbildung des meiſterlichen Calvarienberg's im Muſeum zu Antwerpen, aber derber, gemeiner und unehrerbietiger als das vorbildliche Werk. Auch aus ſeiner Anbetung der Hirten ſpricht Rubens' Art deutlich genug.

Trotz alledem aber iſt unter ſeinen Zeit- und Stadtgenoſſen kein Maler, der ſich dem Alles beherrſchenden Geiſte des Hauptes der Schule gegenüber ſo unabhängig und ſelbſtſtändig erhielt, wie Jordaens. Neben dem heroiſchen Maler verherrlicht er die niederen Klaſſen, neben dem groſsen dramatiſchen Dichter hält er ſich an die Comödie des menſchlichen Lebens. Seine rieſigen Genreſtücke haben wohl die äuſsere Geſtalt der groſsen Gemälde und mächtigen Formen der Antwerpen'ſchen Schule, aber ſie athmen den Geiſt der holländiſchen Kleinmeiſter. Und ſo zog Jordaens in Kunſt und Religion, in Leben und Streben eine Verbindungslinie zwiſchen dem proteſtantiſchen Norden und dem katholiſchen Süden; zwiſchen ſeinem Vaterland, wo die Bürgerſchaft einem fremden Fürſten, und einer die Ehrfurcht vor ihrer Autorität als Princip hinſtellenden Kirche unterthan war, und den ſtammverwandten Gebieten, wo die Bürgerſchaft herrſchte und die Religion auf freier Unterſuchung und eigenem Urtheil beruhte.

Die Liggeren führen vierzehn Schüler des Jordaens auf, von welchen ſich jedoch kein einziger in der Geſchichte einen Namen erwarb. Man ſagt, daſs JAN VAN BOCKHORST der ſogenannte LANGE JAN, 1605 zu Münſter

geboren, 1633 als Meiſter in die St. Lukasgilde von Antwerpen eingetreten und in der letzten Stadt 1668 verſtorben, ebenfalls ſeinen Unterricht empfangen habe. Nach den wenig verdienſtlichen Stücken, die wir von ihm kennen, zu urtheilen, folgte er jedoch eher der Spur des Rubens als jener des Jordaens. Das Muſeum von St. Petersburg (Nr. 1312—1315) beſitzt vier »Marktſtücke,« von welchen Snyders das Stillleben und der Lange Jan die Figuren malte, indeſs findet man dieſe Stücke gewöhnlich unter den Arbeiten des Rubens mit der Bemerkung aufgeführt, daſs dieſer und van Bockhorſt die Figuren gemalt habe.*

Unter den Meiſtern dieſer Periode, die noch eine ausführlichere Behandlung verdienen, darf JAN COSSIERS nicht vergeſſen werden, ein Maler von wirklich ſonderbarer Art, ſehr ungleich und ſich widerſprechend in Manier wie Verdienſt, ein Feind alles Alltäglichen, eine experimentirende, waghalſige und ſelbſt gelegentlich halsbrecheriſche Natur. So kann man ihn in der Beghinenkirche zu Mecheln kennen lernen, wo wir an den acht groſsen daſelbſt befindlichen Bildern einen lebendigen und richtigen Eindruck ſeiner Art oder vielmehr ſeiner Arten gewinnen kann. Wir wollen ſie der Reihe nach betrachten.

Zunächſt den »Chriſtus bei Simon dem Phariſäer.« Der Erlöſer ſitzt mit fünf Gäſten an der Tafel, Maria Magdalena trocknet ihm auf den Boden liegend mit ihren Haaren die Füſse, ein bei einem Weinkühler ſtehender Page füllt einen Schenkkrug. Von dem ſchwer dunklen Hintergrund heben ſich die Figuren in mehr oder minder hellem Dämmerlichte ab; drei Judenköpfe ſind nur leicht angedeutet, dann folgt nach rechts ein ungemein eleganter, der Tafel präſidirender Mann mit emporgeſtrichenem Schnurbart, lockigem Haar und reich geſticktem Kragen, neben dieſem ſitzt ein alter, eben ſo vornehmer Mann und endlich folgt Chriſtus, eine abgemagerte, blaſſe, kränkliche Geſtalt, heller als die übrigen und mit einem beſcheidenen Nimbus um das Haupt. Der Tiſch iſt mit allerlei Früchten beladen. Die in Dämmerlicht von dem pechdunklen Hintergrunde abgehenden und wie mit dem Daumen ſtatt mit dem Pinſel ausgeführten Figuren laſſen unmittelbar an Rembrandt denken, deſſen orientaliſche Prachtentfaltung ſie überdieſs darbieten.

Geht man zu dem nächſten Bilde, ſo ſtöſst man in der »Verſuchung des hl. Antonius« auf ein Bild in entſchiedenem grauen Ton. Der Kopf des im Leſen vertieften Heiligen mit dem weiſsen Bart und hell beleuchteten Schädel iſt kraftvoll und paſtos gemalt. Hinter ihm hat Cossiers mit einem wirklich originellen Einfall den Teufel in Geſtalt einer Kupplerin, einer alten, halb würdigen Dame dargeſtellt, welche auf eine anziehende Frauengeſtalt in glänzendem Gewande und mit einem Ueberfluſs von goldenen Zierwerk hinweiſt, die mit verführeriſchem Mienenſpiel in dämmerigem Lichte vor dem Felsen auftaucht, hinter welchem der Eremit leſend ſitzt. Ruhig überſteht er den Angriff der beiden Frauen und vertieft ſich reinen Herzens und klaren Gemüthes um ſo mehr in ſeine Lectüre, je dringender die Verſuchung wird. Himmel, Felſen, Kleider — mit Ausnahme jener der ſchönen jungen Frau — gehen im Dunkel in ſchwarzgrau über.

An dritter Stelle ſteht »Maria mit dem Jeſuskind, dem Nährvater, dem h. Johannes und fünf h. Frauen.« Die Figuren ſind höchſt anmuthig, die Beleuchtung iſt hell mit einem grauen Schimmer auf den blanken nackten Theilen und Draperien. Ueber der ganzen Malerei liegt etwas Dunſtiges

* VOORHELM SCHNEEVOOGT, op. cit. p. 221. Nr. 21. VAN HASSELT, Histoire de P. P. Rubens. p. 360 Nr. 1295.

mit vieler Weichheit. Dieſs und die Vorliebe für graue Töne ſind bleibende Kennzeichen des Malers. Der von ihm angeſtrebte und erreichte Effekt beſteht darin, ſeine Gegenſtände in dämmerigem Licht von den düſteren Hintergründen abgehen zu laſſen und ſeine grauen Töne durch ſchwarze zu heben. Rubens wirkte mit vollem Licht auf vollem Licht, Rembrandt mit ſprühendem Licht auf tiefem durchſichtigen Dunkel, Cossiers, (ohne dass er deſshalb mit den beiden Rieſen auf eine Linie geſtellt werden ſoll) mit Dämmerlicht auf düſterem oder grauem Grund.

Ueber dem Hochaltare in den zugemauerten Fenſterniſchen befinden ſich drei rieſige Gemälde von nicht weniger als 3 und 8½ Meter in Breite und Höhe. Sie ſtehen 14 Meter über den Boden und machen einen mächtigen Eindruck ſchon durch ihre auſserordentlichen Dimensionen, noch mehr aber durch die Kühnheit ihrer Compoſition. Auf jeder Tafel erhebt ſich ein Kreuz hoch in die Luft: die Figuren vertheilen ſich ſo, dass die mittlere Tafel Chriſtus mit drei Figuren, die linksſeitige den verſtockten Schächer mit ſieben, die rechtsſeitige den bekehrten mit neun Perſonen zeigt. Die Kreuze, welche da ſo jäh in die Höhe und weit über die umſtehenden Personen emporſchieſsen, machen bei dem bedeutenden Abſtand den Eindruck, als ob man das Golgatha-Drama plötzlich vor ſich abſpielen ſähe. Das blaſse Licht verleiht der Darſtellung etwas Geheimnissvolles, die kühnen Windungen der Schächer auf ihren Kreuzen etwas Tragiſches, und die ganze Auffaſſung zeugt von mehr als gewöhnlicher Künheit und Originalität.

Was endlich das letzte Gemälde betrifft, das im rechten Seitenſchiff der Kirche hängt und »Chriſti Leiche« im Schoosse Maria's darſtellt, ſo finden wir hier Coſſiers, den Experimentirer auf einem ganz anderen und ganz verkehrten Wege: ſeine Kühnheit iſt in tolle Verwegenheit und grobe Geſchmacklosigkeit ausgeartet; er iſt der Gefahr erlegen, welche er aufzusuchen liebte. Das Bild bietet uns das abſcheulichſte Chriſtusbild, das jemals gemalt wurde: die Leiche iſt ſteif wie ein Brett, und ſieht aus als ob ſie nachdem ſie sechs Wochen im Grabe gelegen wieder an's Licht gebracht worden wäre. Die Glieder haben keine Formen mehr und die Knie zeigen das eckle Schauſpiel, daſs durch die zerfetzte Haut und Fleiſchlage die entblöſsten Knochen hervorſtehen. Man darf doch behaupten, dass dann die Wunden mit Blut bedeckt ſein müssten, aber diess dünkte wahrſcheinlich dem Maler zu ſchön zu ſein, und ſo gab er dem Fleiſch eine ſchmutzig graue Färbung, als hätte vielmehr Verweſung als Marter dasſelbe zerſchunden. Und nicht blos an den Händen, Füſsen und an der Bruſt iſt die Haut durchbohrt, ſondern auch an Armen und Beinen iſt ſie wie an den Knien augenbeleidigend und widrig zerriſsen. Man hat von Spottbildern und Carricaturen auf religiöſe Malereien geſprochen; dieſes Gemälde iſt jedoch ärger als Hohn, es iſt eine Beleidigung von allem Gefühl für das Schöne, Edle und Ziemliche. Maria iſt seelenlos, verglast, Johannes ſieht wie betrunken aus, und Magdalena allein würde auf Schönheit Anſpruch machen können, wenn ſie nicht einſchliefe, abgeſehen davon, daſs ihr Kleid lächerlich in der Farbe, die Rundung ihrer Glieder geradezu anſtöſsig erſcheint.

Um Coſſiers nicht unter dieſem Eindrucke zu verlaſsen, verweisen wir nur noch auf ein charakteriſtiſches Stück von ihm, auf die in ſeinem zweiundſechzigſten Lebensjahre gemalte »Anbetung der drei Könige« in der Kapelle der Schwarzen Schweſtern zu Antwerpen. Bis zu ſeiner letzten Lebenszeit blieb er ſeiner eigenartigen Weiſe getreu, der ſeltſamen Fleckigkeit von hellem Licht und Schwarzgrau, dem breiten Pinſelſtrich, der Zuſammenſtellung der lieblichsten Figuren, (Jeſuskind) mit den unangenehmſten, (Maria) den

verwegenen Waghalsigkeiten, die manche gute, aber ebenso viele unglückliche Effekte hervorbrachten.

Jan Coffiers (Contsiers, Caussiers oder Cotsiers) war als der Sohn eines Aquarellmalers und der ebenfalls einer Künstlerfamilie angehörigen Maria van Cleef zu Antwerpen geboren und am 15. Juli 1600 in U. L. Frauenkirche getauft. Er genofs den Unterricht des Cornelis de Vos und seine Werke zeigen auch mehrmals die Art seines Meisters. 1628/29 trat er in die St. Lucasgilde, vor welchem Jahre er aufser Landes gewesen. Am 20. Mai 1630 wurde er in der St. Jacobskirche von Antwerpen mit Joanna Darragon getraut, und blieb auch nach seiner Heirat in dem Pfarrsprengel dieser Kirche wohnhaft, da seine vier Kinder dieser Ehe in derselben getauft wurden. 1631 wird er als Mitglied der Violier erwähnt. Am 26. Juli 1640 verband er sich in zweiter Ehe mit Maria van der Willigen, welche ihm noch zehn Kinder schenkte. 1670 wurde er zum Consultor der Bruderschaft der Getrauten erwählt, und am 7. Juli 1671 sein Leichengottesdienst gefeiert.

Coffiers mufste eine ziemlich ansehnliche Stellung eingenommen haben, denn unter den Taufpathen seiner Kinder zählen wir die Maler Simon de Vos, Willem Gabron, Adriaan van Utrecht, Anthoon Goubau, den Staatssekretär Philips van Valckenisse und den Secretär des hohen Rathes zu Mecheln, Franciscus Anguissa; zwei seiner Söhne wurden Canoniker und ein dritter Kapellan von U. L. Frau. Er wurde durch Bestellungen des Königs von Spanien ausgezeichnet, wie auch durch solche des Cardinal-Infanten Ferdinand, des Statthalters der Niederlande, Erzherzog Leopold Wilhelm, und vieler anderen Prinzen und hoher Herren.

Um das Verzeichnifs der Künstler, die in die Zeit des Rubens gehören ohne zu seiner Schule gezählt werden zu können, abzuschliefsen, bleiben noch einige Namen zu nennen übrig. Voran steht Frans Pourbus, der Jüngere, ein tüchtiger Porträtmaler, der von 1570—1622 lebte und in demselben Jahre wie Rubens von dem Herzoge von Mantua als Hofmaler angenommen ward. Nachdem er diesen Titel zehn Jahre getragen,* liefs er sich 1610 in Paris nieder, wo er von Maria von Medici mit einem Jahrgehalt von 500 Scudi zum Hofmaler ernannt ward und bis an seinen Tod blieb.

Nach den Bildern, die der Louvre von ihm besitzt, war er ein nicht verdienstloser Historienmaler, seine Stärke lag jedoch im Porträt. Seine diesem Gebiete angehörigen Werke, solid ausgeführt und glänzend in der Lichtführung wie sie sind, dürften nur etwas mehr Weichheit und Durchsichtigkeit besitzen, um zu den besten der südniederländischen Schule gezählt zn werden.

Der Louvre besitzt von ihm zwei Bildnisse der »Maria von Medici«, die etwas hart im Umriss und blass in der Farbe sind, zwei Porträts »Heinrich IV.«, das eine (Nr. 395) mit der Jahrzahl 1610 bezeichnet, und endlich (Nr. 397) ein Bildniss des Siegelbewahrers von Frankreich, »Willem du Vair«, das glänzend im Colorit und fein in der Ausführung ist. Als die besten von seinen Leistungen betrachte ich zwei von den drei Porträts, die das Museum von Valenciennes von ihm besitzt, und welche Dorothea de Croy, Herzogin von Aarschot und ihre zwei Kinder, Philips-Emmanuel und Maria de Croy, das letztere Bild mit 1615 datirt, vorstellen. Beide Stücke sind noch immer etwas streng, aber sie haben viel Entschiedenheit in der Ausführung und Tüchtigkeit im Ausdruck. Ein in der k. Gallerie zu Florenz befindliches männliches

* E. Fetis, Les artistes Belges à l' Étranger. I. 257.

Bildnifs (Nr. 445) wird durch den Catalog mifsverftändlich als Selbftbildnifs des Künftlers angegeben, während doch die Jahrzahlbezeichnung 1591 und die Altersangabe von 49 Jahren nicht auf den 1570 gebornen Künftler bezogen werden kann.

Pourbus hatte in Paris einen Antwerpener zum Schüler im Porträtfache, der feinen Meifter übertreffen follte. Es war JOOST SUSTERMANS,* am 28. September 1597 in U. L. Frauenkirche getauft, und 1609 als Schüler des Willem de Vos eingetragen. Zwei Jahre lang genofs Suftermans des Pourbus Unterricht, arbeitete hierauf anderthalb Jahre als felbftändiger Meifter, und ging dann nach Italien. Dort wurde er von Cosimo II., Herzog von Toscana, gut aufgenommen, und liefs fich in Florenz als Hofmaler diefes Fürften nieder. 1620 von dem Nachfolger Cosimo's mit demfelben Amt bekleidet, und bei einem Gehalt von monatlich 25 Scudi im grofsherzoglichen Palaft wohnhaft, ward er nun der Fürftenmaler par excellence in Italien. Vom Jahre 1620 datirt das Porträt der Prinzeffin Eleonora, Herzogin von Mantua und Braut des Kaifers, aus der nächftfolgenden Zeit die Darftellung des Treufchwurs der Senatoren von Florenz vor Grofsherzog Ferdinand II. von Medici. Auf Veranlaffung feines Gönners ging er 1623 nach Wien um die Bildniffe von Kaifer Ferdinand II. und deffen Frau zu malen, und wurde dahin von feinem Bruder, JAN SUSTERMANS, begleitet, der gleichfalls Maler war und in Wien verblieb, wie auch ein zweiter Bruder CORNELIS fich als Maler in den Dienft des Kaifers begab, während ein dritter, FRANS, als Schüler des van Dijck auch als deffen Nachfolger betrachtet werden kann. 1627 wurde er nach Rom berufen, um das Bildnifs des Papftes Urban VIII. zu malen, bei welcher Gelegenheit er eine Menge von Cardinälen und Nipoten des Papftes porträtirte, und von Seiner Heiligkeit zum Mitglied des Maltheſer-Ordens ernannt wurde. Im September desfelben Jahres heiratete er Dejanira Fabretti aus Pifa, welche ihm am 21. Auguft 1628 auf Koften ihres eigenen Lebens einen Sohn, Carl, gebar, worauf er fich 1635 mit Magdalena Mazocchi vermählte, welche ihm zwei weitere Kinder, Franciscus und Victoria, fchenkte. Das Jahr darauf malte er das Porträt des berühmten Naturforfchers Galilei, ging 1645 mit einem Cardinal aus dem herzoglich-toscanifchen Haufe abermals nach Rom, und malte dann in Genua, Modena, Parma, Piacenza, Mailand und in vielen anderen Städten die hervorragendften Perfönlichkeiten. Von 1652 auf 1653 verweilte er zu Innsbruck im Dienft des Kaifers. Rüftig genug, um noch 1664 eine dritte Ehe mit Magdalena Artimini einzugehen, die ihm einen dritten Sohn Frans und eine Tochter Margaretha Louifa fchenkte, malte er auch noch im Alter von 82 Jahren, wie z. B. das fchöne Porträt des Erzherzogs Franz von Toskana, und ftarb am 23. April 1681. Die Bildniſse von hochftehenden und irgendwie bedeutenden Perfonen, welche er während feines langen Lebens malte, find zahllos. Baldinucci, fein ausführlicher italienifcher Biograph, ift unerfchöpflich in feinem Lobe, aber fo viel man auch von deffen überfchwenglicher Verhimmelung reduciren mag, fo bleibt doch ficher, dafs Suftermans ein Meifter von fehr grofsen Verdienften war. In feinen hiftorifchen Stücken hat Suftermans viel von Rubens' Art. Der letztere fchätzte ihn fehr hoch, und ftand mit ihm in brieflichem Verkehr, wie er auch für ihn 1638 den »Krieg und Frieden« malte, der fich jetzt im Befitz der Gallerie von Florenz (Nr. 670) befindet. Van Dijck malte kurz vor feinem Tode für ihn fein Selbftbildnifs und das von Suftermans Mutter, wogegen ihm Suftermans das feine fandte.

* FIL. BALDINUCCI, Opere (Milano, Classici Italiani XII. 13).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In seinen Bildnissen reiht sich der grossherzogliche Hofmaler unmittelbar an Rubens und van Dijck, welchen er sehr nahe kömmt. Die Gallerien von Florenz sind reich an Werken seiner Hand. In den Uffizien befindet sich die »Huldigung vor Grossherzog Ferdinand II.«, (Nr. 139) ein grosses Gemälde mit vielen Bildnissen, warm und kraftvoll auf dunklem (etwas zu schwarz gewordenem) Grunde gemalt, ebenda das Porträt »Galileo's« (Nr. 163), ein Bild voll Wahrheit, sehr schön im Vortrag, wirksam im Helldunkel, ein Meisterwerk in jeder Hinsicht, ferner das Porträt eines »Mannes in Schweizer-Tracht« (Nr. 192), welches den Vergleich mit Rubens' und van Dijck's besten Werken aushält. In Pitti finden wir »Vittoria della Rovere« (Nr. 116), eine allerliebste junge Frau, »Ferdinand II. von Medici« (Nr. 415), ein nicht minder prächtiges Stück, und das Bildniss des Sohnes Friedrich III. von Dänemark (Nr. 190), vielleicht die schönste von Sustermans' Schöpfungen. Der Prinz mag 15 Jahre alt sein, trägt einen goldeingelegten Panzer, einen übergrossen weissen Halskragen und eine schräg über die Brust gelegte blauweisse Seidenschärpe. Sein langes dunkelbraunes Haar ist, soweit es über die Stirn hereinfällt, parallel mit den Brauen in gerader Linie verschnitten und fällt im Uebrigen in schweren Locken auf die Schultern, das Gesicht ist nicht fein geschnitten aber doch nicht ohne Vornehmheit, wenn auch die kirschrothen Lippen, die lebendigen Augen, das weiche Fleisch weniger einen Prinzen, als einen gesunden Jungen zeigen. In sonnigem Schimmer hebt sich das lebensvolle Bildniss von dem fahlgrünen Grunde und bildet eine Perle von reinstem Wasser in dem Meer von Meisterwerken, welche die Wände der überreichen Gallerie schmücken. Freilich sind nicht alle Werke Susterman's in demselben Grade vortrefflich: in Florenz wie anderwärts trifft man deren, welche in der Zeichnung steifer und in der Lichtführung härter sind. Wahrscheinlich verlor auch sein Pinsel mit den Jahren seine Zauberkraft und überlebte sich des Künstlers bewundernswerthes aber zu wenig bekanntes und gewürdigtes Talent.

Abraham Matthijs wurde 1581 geboren und starb 1649. Zum dritten Orden des hl. Franciscus gehörig malte er 1632—1634 um eine Vergütung von 800 Gulden das Bild, welches der Rubens'schen »Himmelfahrt Mariä« auf dem Hochaltar von U. L. Frau zu Antwerpen als Rückseite dient und den »Tod Mariens« darstellt. Rubens' Einfluss ist in den breiten Drapierungen und deren vollen Tönen unschwer zu entdecken, aber die Anordnung ist unzusammenhängend und die Farbe eher hell und bunt als kräftig.

Von Balthasar van Cortbemde, 1612 in Antwerpen geboren und zwischen dem 18. März 1663 und dem 6. Mai 1670 gestorben, kennen wir nur das Bild, welches das Museum von Antwerpen unter seinem Namen besitzt. Es trägt die Jahrzahl 1647 und stellt den »barmherzigen Samaritaner« dar, wie er dem auf dem Boden liegenden Verwundeten Balsam in die Wunden giesst. Die Scene geht in einer dicht bewachsenen Landschaft vor sich, die indess etwas zu schwarz im Ton ist. Die Farben der reichen Kleidung des Samaritaners sind energisch, die des nackten Verwundeten entsprechend leuchtend. Die Malweise ist von einer Solidität und Delicatesse, die an eine frühere Schule denken lässt.

Dies sind die hervorragendsten Historienmaler, welche in Rubens' Zeit lebten. Wenige von ihnen entgingen, wie wir gesehen haben, seinem Einflusse, und selbst die originalsten und begabtesten, wie Jordaens, Cornelis de Vos, Theodor Rombouts bezahlten früher oder später ihren Tribut an den Meister der Meister. Ausserhalb der Rubens'schen bildete sich keine Schule. Jeder von den selbständigen Künstlern hatte seine eigene charakteristische Art, aber diese ist oft unbeständig und wurde niemals von Anderen aufgenommen. Wie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rubens in ſeiner Zeit der fruchtbarſte Meiſter war, ſo blieb er es auch nach ſeinem Tode. Und zwar nicht blos auf ſeine engeren Fachgenoſſen, die Meiſter der monumentalen Kunſt, war ſein Einfluſs herrſchend, ſondern er läſst ſich auch bei jenen, welche durch die Wahl ihrer Gegenſtände in der Lage waren, ſich ihm zu entziehen, ſehr deutlich fühlen. Bei der Betrachtung der Kleinmeiſter des 17. Jahrhunderts, welche uns nunmehr beſchäftigen ſollen, werden wir wiederholt dieſs zu betonen Gelegenheit finden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

XII.

Die Kleinmeister des 17. Jahrhunderts.

Wie die Meister der Schule des Rubens in ihrer Blüthe und Nachblüthe, womit wir uns im vorletzten Kapitel beschäftigt, so haben auch die bis auf einen gewissen Punkt unabhängig bleibenden Künstler, die im letzten Capitel dargestellt worden sind, mit dem grossen Meister das gemein, dass sie vorzugsweise religiöse, supranaturalistische Scenen geben, und dass sie, wenn sie zur Erde niedersteigen, auch hier die Menschen in ihrer grössten Kraft und glänzendsten Schönheit, wie in ihrem edelsten Streben zeigen. Dass hiebei allmälig die Beobachtung der gewöhnlichen Menschennatur in ihrem alltäglichen Handel und Wandel verloren gehen musste, dass die Schulüberlieferung mit ihren hochgehaltenen und angelernten Auffassungen an die Stelle der klaren Wahrnehmung der Wirklichkeit, dieses höchsten Kennzeichens der niederländischen Kunst treten musste, versteht sich von selbst, und es konnte nicht ausbleiben, dass die grossartigen kühnen Gestalten zu leeren conventionellen Formen herabsinken mussten. Darin lag die Gefahr für die Nachfolger des Rubens, wie es das Gefährliche in der Nachfolge jedes Meisters ist, wer es auch sei.

Diese Kunstrichtung war jedoch nicht die einzige Antwerpens. Neben dem langen Zuge der hochtrabenden Künstler, die mehr oder weniger in den Wolken lebten, zieht sich eine noch längere und dichtere Reihe von Malern durch das 17. Jahrhundert hin, die auch das Geringere und Geringste der Natur nicht zu gering erachteten, um beobachtet und nachgebildet zu werden. Die Bestrebungen, welche sich im 16. Jahrhundert in der Schule der Brils und Brueghels geltend gemacht, wurden auch durch die Künstler des 17. Jahrhunderts fortgesetzt, die Beobachtung der Wirklichkeit ward bei ihnen sogar noch intimer, das Interesse an allem ins Bereich des Auges wie des Geistes fallenden vielseitiger und allgemeiner.

In diesen Malern lebte demnach ein anderer Ast des niederländischen Kunststammes fort; sie schufen ihre kleineren Bilder nicht für Kirchen und öffentliche Gebäude, sondern für die Stube, wie sie ihre Helden nicht im Himmel und in den Palästen, sondern in bürgerlichen Wohnungen oder auf dem Lande suchten. Während Rubens' Schule mehr mit der südlichen Richtung verwandt ist, welche Festlichkeit und Pracht liebt, so schlossen sich die Kleinmeister näher an die Nord-Niederländer, die vorab bürgerlich und wahrheits-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

liebend ſind. Damit ſoll nicht geſagt ſein, daſs die Antwerpen'ſchen Maler damit ihre Eigenart verleugneten, die ſie in der niederländiſchen Schule auszeichnet, nemlich das Streben nach Verſchönerung, nach Vornehmheit und nach dem Herrenmäſsigen. Weit entfernt, denn auch die vlämiſchen Bauernmaler, Teniers zuerſt und vor Allen, ſtellen ſich in ihren Werken ſo herrenmäſsig dar, wie in ihrem Leben. Van Craesbeeck darf als eine Ausnahme betrachtet werden, aber er iſt kein Antwerpener von Geburt und war überdieſs Schüler und Genoſse eines auswärtigen Künſtlers, des Adriaan Brouwer. Die Landſchafts- und Marinemaler der Scheldeſtadt übertreiben leider den Hang zur Verſchönerung, und ſuchen der Natur, die ihnen nicht ſchön genug, etwas Bedeutenderes, Kunſtgerechteres und Feſſelnderes zu verleihen. Auch die Genremaler Antwerpens ſtreben nicht minder nach Vornehmheit und ſelbſt bei den Stilllebenmalern bemerkt man den Hang zur Aufputzung.

Wie ſchon die Betrachtung der ſich um Rubens gruppirenden Maler, ſo zeigt uns auch ein Blick auf die unabſehbare Reihe von Namen, welche ſich uns bei der Beſprechung der Kleinmeiſter darbietet, auf überzeugende Weiſe, was für eine fruchtbare Zeit für die niederländiſche Kunſt das 17. Jahrhundert war! Wie fänden wir ein Ende, wenn wir von all dieſen Männern ein erſchöpfendes Bild entrollen und Begabungen wie Leiſtungen Aller genau darſtellen wollten! Da an ein ſolches Unternehmen nicht zu denken, müſsen wir uns beſcheiden, nur bei den hervorragendſten und zwar auch bei dieſen nur in Kürze zu verweilen, um nur in breiten Zügen die verſchiedenen Gebiete und deren Vertreter zu charakteriſiren.

Wir wählen unter den zahlreichen Meiſtern, die wir in dieſem Capitel zu beſprechen haben, zunächſt einen, welcher durch ſeine Gegenſtände zu den Hiſtorienmalern, durch ſeine Behandlung zu den Genremalern gehört. Es iſt ARTUS WOLFAERTS, geboren zu Antwerpen, aber drei Monate nach ſeiner Geburt mit ſeinen Eltern nach Dordrecht übergeſiedelt, wo er am 29. Dezember 1603 in die St. Lucasgilde trat. Sein Name wurde ſpäter aus unbekannten Gründen aus den Liggeren der Geſellſchaft mit der Meldung geſtrichen, daſs Wolfaerts ſein Geld verloren. 1616 lieſs er ſich in die Antwerpen'ſche St. Lucasgilde einſchreiben, 1640/41 wurde ſeine Todſchuld bezahlt.*

Nach de Bie malte er religiöſe und poetiſche Scenen. Das Muſeum von Madrid beſitzt zwei ſehr liebliche mit A. W. bezeichnete Bildchen, welche die »Flucht nach Aegypten« (Nr. 1826) und die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« (Nr. 1827) darſtellen. Im erſteren führen zwei Engel die reiſende Familie durch eine gefällige Landſchaft, im zweiten tanzen Kinder in einem ſchönen Garten einen Rundtanz. Beide Stücke ſind hell im Licht, delicat gemalt, und im Ganzen genommen ausgezeichnet, wenn auch die Ferne etwas bläulich und die Erſcheinung etwas porzellanartig iſt. Zeigen Wolfaerts Compoſitionen eine auffällige Uebereinſtimmung mit jenen des Pieter van Avont, ſo gleicht ſein Vortrag mehr dem des Hendrik van Balen.

Möglichſt nahe an der Art und Weiſe der groſsen Meiſter ſteht GONZALES COQUES oder COCX. Er malte beſonders Familienbilder, in welchen er die Glieder eines Hauſes in eleganten Gruppen und Actionen zuſammenſtellte. Seine nur einen Fuſs hohen Figuren haben die Breite der guten Meiſter aus Rubens' Schule und deren durchſichtige Färbung. Ein Unicum in ſeiner Spezialität iſt er auch einer der verdienſtlichſten Meiſter der vlämiſchen Schule.

---

* Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis Rotterdam 1877/78 I. 91. Boek gehouden door Jan Moretus II, als deken der St. Lucasgilde. (Uitgave der Antwerpsche Bibliophilen 1878 p. 44.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geboren zu Antwerpen und am 8. Dezember 1614 im Südviertel von U. L. Frau getauft, wurde er 1626/27 bei Pieter Breughel III., der selbst ein verdienstlicher Porträtmaler gewesen zu sein scheint, als Schüler aufgenommen, ging dann später in das Atelier des David Rijckaert II., des Genremalers, über und wurde 1640/41 als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Am 11. August 1643 heiratete er die Tochter seines zweiten Meisters, welche ihm fünf Monate später ein Mädchen, Catharina Gonzalina, gebar. Wie er diese in einem Alter von 24 Jahren verlor, so auch am 2. Juli 1674 seine Frau, worauf er im folgenden Jahre zu einer zweiten Ehe (mit Catharina Rijsheuvels) sich entschloss. Am 18. April 1684 starb er.

Coques erfreute sich in seiner Zeit grossen Beifalls:

„Der Herzog Leopold, Don Juan und andre Herren
Die an des Prinzen Hof gar fürnehmlich verkehren
Die lieben hoch Gonzales' edle Malerei
Ob ihrer noblen Art und ihrer Kunst dabei.
Das Haus Oranien war ihm nicht minder holde
Und schenkt ihm eine Kett' aus schwerem Golde
Für all die raren Ding', die er so kunstreich schuf,
Zu mehren Nassau's weit bekannten Heldenruf.
Der Herr van Eyck, der Schöffe wie Almosenier
Hier zu Antwerpen, hielt es für die gröste Zier
Zu nutzen seine Kunst, und liess nicht eher ab
Bis Cocq ihm all die Seinen in treuem Bildniss gab."

So ungefähr die Reimerei des Cornelis de Bie über unseren Künstler, welchem er sehr gewogen war. Das schönste Stück, das wir von Coques kennen, trägt, obwohl mit Unrecht, den Namen der »Familie van Eyck«, von welcher de Bie spricht. Wir fanden es ziemlich weit von seiner Heimat verschlagen im Museum zu Buda-Pest (Nr. 724) wohin es mit der Sammlung Esterhazy gekommen war. Es ist ein ausgezeichnetes Probestück von der Weise des Meisters, das seiner Kunst eine sehr hohe Stellung einräumt. Rechts sieht man ein Gebäude mit drei Säulen vor dem Portale, links schaut man den dunkelblauen Himmel, oben hängt eine draftisch rothe Draperie. Auf dem mit Marmorplatten belegten Flur befindet sich die Familie: links an einem mit einem rothgeblümten Teppich belegten Tische sehen wir einen Greis sitzen, welchem ein junger wohlgenährter Mann einen Brief überbringt; ein noch junger Herr mit schwarzlockigem Haar spielt das Basset, rechts sitzen drei junge Frauen, eine mit der Guitarre in der Hand und zwei am Klavier; hinter ihnen steht eine alte Frau und ganz zur Linken ein Mönch in weissem Gewand. Man hat hier demnach die beiden Eltern mit ihren sechs Kindern, beziehungsweise deren Gatten. Drei von den Männern sind ganz in Schwarz mit weissem Halskragen und Manchetten gekleidet, ebenso zwei von den Frauen, während die zwei anderen ein farbiges Gewand tragen. Alle die mit feinen unverarbeiteten Pinselstrichen gemalten Köpfe sind von einer Breite der Behandlung, wie sie in so kleinem Maasstabe fast nicht erreichbar scheint. Die warme Helligkeit des Fleisches macht im Verein mit der energischen Färbung des blauen Himmels, des rothen Vorhanges und der farbigen Kleidung den Gesammtton sehr hoch, ohne dass etwas zu glänzend wäre. Und dann erst der Ausdruck! Der Pater mit seinem Brevier in der Hand ist eine so edle Jünglingsgestalt, der alte Herr sieht so selbstbewusst, die alte Frau so würdig, jedes andere Familienglied mit den strahlenden Augen und dem Glanz der Gesundheit auf dem Gesichte so zufrieden aus, dass man sie nicht betrachten kann, ohne sich in die Atmosphäre einer achtbaren Familie, in welcher Glück und Friede



Familienbild von Gonzales Coques (Museum zu Cassel).

herrſchen, verſetzt zu fühlen. Ein Bild von ſolcher Qualität erſcheint uns als der natürliche Ausdruck ruhiger Behäbigkeit und bürgerlicher Selbſtbewuſstheit, und ſolch ein Bild hängt man gern an die Wand des Geſellſchaftszimmers und bewahrt es mit Verehrung durch Generationen.

In höherem oder minderem Maaſse haben alle Coques'ſchen Bilder dasſelbe Ausſehen und dieſelben Verdienſte. Anſehnliche Bürgersfamilien, in der einen oder anderen ſtillen häuslichen Beſchäftigung vereint, ſind die immer wiederkehrenden Helden. Im Muſeum von Kaſſel finden wir zwei ſolcher Meiſterwerke: das eine (Nr. 458) ſtellt einen jungen Gelehrten dar, vor einem aufgeſchlagenen Buche an einem Tiſche ſitzend, auf welchem auſserdem ein anatomiſches Bild, eine Sanduhr und ein Globus ſtehen, zur Rechten ſteht ſeine Frau an einem Flügelclavier. Das andere (Nr. 459) verſetzt uns in das Haus eines Malers, vielleicht des Coques' ſelbſt. Der Mann ſitzt an einem Tiſche, auf welchem ein Zeichenbuch liegt: in der Linken hält er ein Blatt Papier, auf welchem ein Bild gezeichnet iſt; neben ihm ſteht ein Knabe, der ihm ſeine Arbeit zeigt; auf der anderen Seite des Tiſches ſitzen Frau und Tochter an ihren Spitzenkiſſen, und rechts iſt die Magd beſchäftigt, ein Huhn am Spieſse zu braten: immer dieſelben warm belichteten, feingemalten Figürchen, dasſelbe ſtille, ſelbſtbewuſste häusliche Leben, dieſelbe Geſundheit und Zufriedenheit.

Unſer Meiſter malte auch kleine Einzelbildniſſe, wie das Muſeum zu Antwerpen (Nr. 34) eines, und das Berliner Muſeum jenes des Cornelis de Bie (Nr. 864 b) beſitzt. Im Benedictinerkloſter zu Dendermonde ſahen wir jenes des Hendrik van den Sijpe, Abtes von Afflighem, in drei Viertel Lebensgröſse gemalt, eine gerade nicht lobenswerthe Ausnahme unter den Arbeiten des Meiſters.

Coques wurde nach de Bie von dem Prinzen von Oranien mit einer goldenen Kette ausgezeichnet: aus echten Urkunden erhellt, daſs ihm Amalia von Solms die Ausführung eines der Bilder im Oranienſaal, die »Uebertragung der Erblichkeit« übertrug. Dieſs lebensgroſse Bild trägt van Thulden's Namen; es iſt jedoch nicht unmöglich, daſs es ganz oder theilweiſe von Coques gemalt wurde.*

Er malte auch »Kunſtkabinete«, wie ein ſolches das Muſeum des Haag (Nr. 202) beſitzt. In ſolchen Stücken füllte jeder Künſtler ein Miniaturbildchen in der dargeſtellten Gemäldeſammlung aus; der das Bild unternehmende Meiſter malte dann die im Saale befindlichen Perſonen. Endlich ſchuf er noch kleine Bildchen von allegoriſcher Bedeutung. So theilt uns Willem Ogier am Schluſse ſeiner Schauſpiele mit, daſs unſer Maler die »Sieben Todſünden« dargeſtellt habe, welche dem Dichter den Stoff für ſeine ſieben vorzüglichſten Werke lieferten. In der Sammlung Dubus de Ghisignies zu Brüſſel befindet ſich eine Reihe von Bildchen unſeres Meiſters, welche die »fünf Sinne« zum Gegenſtande haben, eine Suite von ſehr geiſtvoller Auffaſſung und offenbar fünf Porträts darſtellend. Eine Wiederholung davon befindet ſich im Beſitz des Herrn Trachez zu Antwerpen.

Dieſem von Gonzales Coques geſchaffenen Fache zunächſt ſteht jenes, welches ſich CHRISTOFFEL JACOB VAN DER LAMEN erwählte. Er war der Sohn des Antwerpen'ſchen Malers JACOB VAN DER LAMEN, welcher am 15. November 1584 in U. L. Frauenkirche getauft, ſpäter bei Hendrik Leuvens (Leunis?) in der Kunſt unterrichtet und 1604 als Freimeiſter aufgenommen worden war, 1616 aber ſich in Brüſſel niedergelaſſen hatte. Chriſtoffel Jacob's

* Vergl. Veegens, op. cit. p. 39.

Geburtszeit iſt unbekannt: Herr Th. van Lerius* nimmt ſie zwiſchen dem 21. Auguſt 1606 und dem 29. März 1607 an, wahrſcheinlich ward indeſs unſer Künſtler erſt nach 1616 zu Brüſſel geboren. 1636/37 wurde er als Weinmeiſter in der St. Lucasgilde zu Antwerpen aufgenommen, und am 15. Februar 1642 in der St. Jacobskirche mit Maria Michielſen getraut, die ihm zwei Söhne und eine Tochter gebar; 1651/52 ſtarb er.

Van der Lamen malte fröhliche Geſellſchaften

„Die mit Ränken und mit Schwänken
Bringen hin all ihre Zeit
Mit Balleten und Banketen
Wo das Geld ſie niemals reut.
Hier mit Tänzeln dort Scharwenzeln
Und viel anderer Narrethei
Kokettirend, paradirend
Pflegen ſie Verführerei.“

Herr Th. van Lerius beſitzt zwei ſchöne Stückchen von Chriſtoffel Jacob van der Lamen, einen »Schachſpieltiſch« und eine »muſicirende Geſellſchaft«. Das erſtere iſt in mehr lichtem, das andere in dunklerem Tone gehalten, aber beide ſind ſehr gefällig. Das Nackte erſcheint etwas blaſs oder roth, die Draperie etwas reflectirend und glänzend, aber die Figürchen ſind durchaus lieblich in der Attitüde. Das Muſeum zu Madrid (Nr. 1415 a) beſitzt ein ſehr ſchönes, helles Stückchen von ihm, eine »luſtige Geſellſchaft von Soldaten und Frauen» darſtellend.

Auſser Jacob und Chriſtoffel Jacob van der Lamen kennen die Liggeren noch einen JASPER VAN DER LAMEN, der 1607/8 bei NICOLAAS GEERTS lernte und einen BARTHOLOMEUS VAN DER LAMEN, der 1632/3 bei einem anderen van der Lamen, deſſen Vorname nicht angegeben iſt, den Kunſtunterricht empfing. Von beiden gebricht es uns an jeder weiteren Kunde.

HIERONYMUS JANSSENS, auch Janſſens der Tänzer genannt, ging 1636/37 bei Chriſtoffel Jacob van der Lamen in die Lehre und wurde ſieben Jahre ſpäter als Meiſter aufgenommen. Er muſste ſich keines geringen Beifalles zu erfreuen haben, da er im Jahre 1651/52, in welchem wir ihn zum letzten Male in den Liggeren finden, nicht weniger als vier Schüler aufnahm. Er malte ganz in der Art ſeines Lehrers, leider aber wurden viele von ſeinen Gemälden anderen Trägern ſeines Namens zugeeignet. Die Herausgeber der Liggeren erwähnen z. B. ein Stück von ihm im Louvre (Nr. 241), das unter dem Namen des Victor Honorius Janſſens geht, und das Muſeum zu Gent bewahrt ein anderes, welches einem unbekannten H. Janſſens zugeſchrieben wird. Herr Th. van Lerius beſitzt von ihm eine »Geſellſchaft von Herren und Damen« vor einem Palais, welches letztere von Ehrenberg gemalt iſt, ſehr liebliche Figürchen und in warmer zarter Färbung gemalt. Die Fräulein Giebens zu Antwerpen beſitzen von demſelben ein in Silberton gehaltenes Stückchen, betitelt der »Prinz von Oranien« und mit der Jahrzahl 1663 bezeichnet. Janſſens wie van der Lamen, und insbeſondere der erſtere iſt viel zu wenig gekannt, keiner von beiden aber nach Verdienſt geſchätzt.

In der Art dieſer zwei Meiſter malte KAREL EMMANUEL BISET, getauft zu Mecheln am 26. Dezember 1633, geſtorben zu Breda 1685. 1661/62 lieſs er ſich in der St. Lucasgilde zu Antwerpen eintragen, deren Dekan er 1675/76 war, und wurde am 20. April 1663 Bürger von Antwerpen. Das Brüſſeler

* Handſchriftliche Sammlung etlicher Lebensbeſchreibungen Antwerpen'ſcher Maler, Publication durch die Antwerpen'ſchen Bibliophilen in Ausſicht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Muſeum (Nr. 118) beſitzt von ihm ein groſses und ſchönes Bild, »Wilhelm Tell und die Mitglieder der Sebaſtiansgilde von Antwerpen« darſtellend, und das Muſeum von Rotterdam (Nr. 16) ein »Familienbild« in der Art des Coques aber minder harmoniſch in der Farbe und minder elegant in den Figuren.

Die vier letztgenannten Künſtler malten die Vergnügungen aus dem Leben der Herren und Bürger. Ein kleiner Schritt führt von dieſen zu den Malern der Bauernbeluſtigungen. Unter dieſen aber treffen wir an erſter Stelle den allbekannten Namen der Familie Teniers.

1558 war ein gewiſſer Juliaan Teniers aus Ath in Henegau nach Antwerpen gekommen, um ſich dort als Krämer niederzulaſſen, und ſchlug ſeine Wohnung in einem Hauſe am Handſchoenmarkt auf. Hier iſt 1582 ſein Sohn DAVID TENIERS * geboren. 1596 wurde er in der St. Lucasgilde als Lehrling aufgenommen, war dann nach Papebroek in Italien, und blieb auf ſeiner Rückreiſe durch Deutſchland mehrere Jahre bei dem ſchon ſeiner Zeit berühmten Maler Adam Elzheimer. Dieſer Aufenthalt im Auslande muſs in die Zeit unmittelbar nach 1596 fallen, denn 1606 erſcheint er als Freimeiſter eingetragen und zwei Jahre darauf heiratete er zu Antwerpen Dymſna Corneliſſen de Wilde, die Tochter des Scheldecapitäns Corneliſſen Hendrickx, mit dem Beinamen Platvoet. Er ſtarb 1649 und iſt in der Geſchichte bekannt als David Teniers der Aeltere.

Er malte religiöſe Bilder und Bauernſcenen. Die erſteren ſind ziemlich grau im Ton, in den letzteren ſtellt er die Figuren, die er nach der Art Elzheimers hell und energiſch in Farbe geſetzt, in kleine Landſchaften, die ſo zart von Licht und ſo breit von Zeichnung ſind, wie ſie Rubens zu ſchaffen pflegt.

Die Hauptkirche von Dendermonde beſitzt ein groſses Altarbild von ihm mit der Jahrzahl 1615, welches die »Transfiguration« vorſtellt. Chriſtus in weiſsem Gewande und die Rechte erhoben ſteht in der Mitte des Bildes, am Boden befinden ſich von Staunen überwältigt drei Apoſtel, oben ſtehen Moſes und Elias einander gegenüber. Die Figuren geberden ſich ſehr eckig und ſteif, die Farbe iſt leimig trocken und undurchſichtig ohne Glanz und Friſche. Die Geſtalt Chriſti allein kann man in Hinſicht auf Ausdruck und innere Erhabenheit gelten laſſen, das Ganze aber iſt mittelmäſsig.

Teniers war kein religiöſer Maler, und wie Bürger und Bauern mehr als die Heiligen nach ſeinem Geſchmacke waren, ſo wuſste er ſie auch weit beſſer in ſeinen Werken wiederzugeben. In ſeinen Bauernſtückchen hat er ſehr viel von der Art, welche der jüngere Teniers ſo wohlbekannt machen ſollte. Luſtige Geſellſchaften vergnügen ſich in einer Natur die ebenſo voll freudigen Lebens als er ſelbſt iſt, und welche ebenſo lacht vor Sonnigkeit und geſunder Friſche, wie die kirmeſsfeiernden Menſchen, die ſich darin bewegen. Von ſeinem Sohne unterſcheidet er ſich dadurch, daſs ſeine Farbe grauer und ſein Vortrag minder lebens- und geiſtvoll iſt. Bei denſelben Compoſitionen und Figuren hat er nicht das Zauberhafte des Lichts und die Feinheit des Tones, welche die Werke des jungen Teniers ſo hinreiſsend und ſo unnachahmlich machen.

David Teniers hatte als Menſch das Glück und als Künſtler das Unglück, einen Sohn zu haben, welcher ihn ganz in Schatten ſtellte. Dieſer Sohn, DAVID TENIERS DER JÜNGERE, iſt zu Antwerpen geboren und am 15. Dezember 1610 in der St. Jakobskirche getauft. Er lernte ohne Zweifel bei ſeinem Vater, obwohl aber nicht zu beweiſen, daſs er auch Rubens' Unter-

* Ueber David den Aelteren und den Jüngeren vergleiche CONSTANTIN SIMILLION Levensschets van David Teniers den jonge (Kermisfeesten van Antwerpen 1864); JOHN VERMOELEN, Teniers le jeune sa vie et ses oeuvres, Anvers 1865; Catalogue du Musée d' Anvers.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

richt genoſs, ſo darf man doch annehmen, daſs die Werke des groſsen Coloriſten einen namhaften Einfluſs auf ſeine wie auf ſeines Vaters Art ausübten. Der jüngere Teniers muſste übrigens mit Rubens perſönlich befreundet geweſen ſein, denn am 22. Juli 1637 heiratete er Anna Brueghel, die den Rubens unter ihren Vormündern zu verehren hatte. 1632/33 wurde Teniers in die St. Lucasgilde als Meiſter aufgenommen, und bewohnte nach ſeiner Vermählung das Haus ſeines Schwiegervaters in Lange Nieuwſtraat, welches dieſer ſeiner Tochter als Brautſchatz vermacht hatte.

Nicht zu verwundern iſt, daſs der talentvolle Meiſter bald ſich einen Namen und ſeinen Weg machte. Leopold Wilhelm von Oeſterreich, ſeit 1647 Statthalter der Niederlande, ſein warmer Bewunderer und freigebiger Gönner, ernannte ihn zu ſeinem Hofmaler und Kammerdiener, ein Titel, welcher einen Ehrenpoſten und keineswegs eine niedrige Dienerſtellung bedeutet. In dieſer Eigenſchaft lieſs ſich Teniers zwiſchen 1648/52 zu Brüſſel nieder. Der Statthalter beſtellte nicht blos manches Werk bei ihm, ſondern übertrug ihm auch die Oberaufſicht über ſeine reiche Kunſtſammlung. Teniers copirte auch die in der Gallerie befindlichen Gemälde der Italiener, lieſs ſie radiren und ſtellte 246 Tafeln unter dem Titel Theatrum pictorum zu einem Werk zuſammen, das er 1660 zum erſtenmal in Antwerpen erſcheinen lieſs. Doch begnügte ſich Teniers nicht, Werke der fürſtlichen Gallerie einzeln zu copiren, ſondern er malte auch zu wiederholten Malen die Gemäldeſammlung im Ganzen und theilweiſe auch Anſichten des Saales, in welchem ſie ſich befand. Die Muſeen von Brüſſel, Madrid, Wien und München, beſitzen von verſchiedenen Seiten aufgenommene Anſichten dieſer Kunſtkammer.* In verſchiedenen Sammlungen findet man noch kleine Bildchen, welche Teniers nach den Gemälden der fürſtlichen Gallerie gemalt hatte; den gröſsten Theil derſelben aber in Blenheim-Palace, dem Aufenthalt der Herzoge von Marlborough, wo gegen 120 Stück davon bewahrt werden. Teniers weiſs mit merkwürdiger Geſchicklichkeit die Art jedes Meiſters wiederzugeben, wenn auch ſeine eigene, feine, ſpitze Pinſelführung ſelbſt in den Nachbildungen nach italieniſchen Meiſtern deutlich kennbar bleibt.

Teniers muſste ein geſchätzter Kunſtkenner ſein, denn auch der Graf von Fuensaldaña gebrauchte ihn, um Gemälde zu kaufen, und ſandte ihn nach England, um dort Werke italieniſcher Meiſter zu erwerben.

Prinz Leopold Wilhelm verlieſs die Niederlande 1656, erſetzt durch Don Juan von Oeſterreich, der den Teniers ebenſoſehr wie ſein Vorgänger begünſtigte. Auch der König von Spanien, Philipp IV., hielt viel auf ihn und lieſs an ſeinem Hofe einen Corridor ausſchlieſslich mit Werken unſeres Malers behängen. Teniers hegte den Wunſch, ebenſo wie ſeine groſsen Vorgänger, Rubens und van Dijck, in den Adelſtand erhoben zu werden, und nach der warmen Gunſt, in welcher er bei dem König wie bei deſſen Statthalter in Brüſſel ſtand, kann dieſer Wunſch weder als anmaſsend noch als ſchwer zu verwirklichen erachtet werden. Doch gelang es ihm vorerſt nicht: vielleicht weil man fand, daſs ſo ein Bauernkirmeſsmaler nicht vornehm genug war, um auf gleichem Fuſse mit Edelleuten zu verkehren; in der Antwort auf ſein 1655

* Das Theatrum Pictorum wurde 1658 in Einzelblättern durch Abraham Teniers, Davids Bruder, herausgegeben. 1660 wurden dieſe in einen Band geſammelt, welcher den Titel des Henricus Aertssens trug. Er enthält 243 Abbildungen von Gemälden, eine Wiederholung von einem derselben, und zwei Porträts. Heinecken gibt die Ausgabe von Jacob Peeters, Antwerpen 1684 als den zweiten Druck an, es besteht aber noch eine zwiſchen dieſem und dem erſten mit der Titelbezeichnung: Weduwe Abraham Teniers, 1673.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



David Teniers der Jüngere.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eingereichtes Gesuch um ein Adelsdiplom wurde indess als Hinderniss der Bewilligung vorgeschützt, dass er erst aufgehört haben müsste, seine Kunst um Geld auszuüben. Am 10. Januar 1663 wiederholte er das Gesuch, und zwar wohl nicht sicher aber wahrscheinlich mit besserem Erfolge als das erstemal. Teniers hatte zur Unterstützung seines Ansuchens die Thatsache geltend gemacht, dass seine Voreltern im Hennegau ein adeliges Wappen trugen. Er selbst und seine Nachfolger führten es fort und ein von dem Wappenkönig von Brüssel abgegebenes Zeugniss vom 30. Mai 1680 besagt, dass ihm dessen Besitz vom König von Spanien bestätigt worden sei. Einer der Söhne des Meisters trug den Titel eines Edlen der Artillerie, und wenn wir auch Teniers selbst nicht als von Adel genannt finden, so scheinen doch diese Thatsachen zu der Schlussfolgerung zu genügen, dass er es wirklich war.

Obwohl in Brüssel ansässig, vergass doch Teniers seine Vaterstadt nicht, und benutzte die bei dem Landesfürsten genossene Gunst bei einer denkwürdigen Gelegenheit zu ihrem Vortheile. Die Kunst war nemlich um 1660 zu Antwerpen bereits stark im Niedergange und man suchte nach einem Mittel, um deren weiterem Verfalle vorzubeugen. Man dachte es in der Errichtung einer Akademie, wie sie Rom und seit wenigen Jahren auch Paris besass, zu finden. In dieser Akademie sollte man Unterricht in den Künsten geben, die früher in den Meisterateliers gelehrt wurden, man sollte dort nach dem lebenden Modell zeichnen, und eine Sammlung von Gemälden der einheimischen wie der fremden Meister zusammenbringen. War auch dieses Mittel leider nicht stark genug, um dem aus dem immer fortschreitenden Rückgang Antwerpens entspringenden Verfall zu steuern, so war doch die Absicht, in welcher man es durchsetzte, lobenswerth. Um den Plan zu verwirklichen, knüpfte Teniers mit dem damaligen Bürgermeister von Antwerpen, Hendrik van Halmale, Hauptmann der St. Lucasgilde, einen Briefwechsel an. Weiterhin liess er Anfangs 1662 im Namen der Dekane der St. Lucasgilde durch einen Klostergeistlichen zu Brüssel eine Bittschrift in spanischer Sprache herstellen, um von dem Könige für zwölf Personen Freibriefe von allen Abgaben zu bekommen, welche man verkaufen wollte, um aus deren Erlös die nöthigen Gelder zum Unterhalte der Akademie zu gewinnen. Der König sandte diese Bittschrift am 5. Mai 1662 an den Marquis von Caracena, Statthalter der Niederlande, um weitere Information, und dieser, den Dekanen der St. Lucasgilde und dem Teniers besonders gewogen, kam ihnen in jeder Beziehung unterstützend entgegen. Am 17. Juli 1662 wurde das Gesuch im Geheimen Rathe zu Brüssel vorgetragen, am 11. Januar des folgenden Jahres, da der Verkauf von Freibriefen vorab die Stadt anging, von dem Magistrat Antwerpens in Erwägung gezogen. Dieser beschloss am 26. Januar 1663 statt den verlangten zwölfen nur acht zuzugestehen, machte sich aber ausserdem anheischig, kostenfrei ein Local für die Akademie zu besorgen.

Am Abend desselben Tages brachte Teniers den Magistratsbeschluss an die in ihrem Lokal im ersten Stock des Gildehauses zum „Ouden Voetboog (Alten Armbrust)" versammelten Dekane. Man feierte dieses erfreuliche Ereigniss auf die üblich gemüthliche Weise: trank ein Viertel Wein und 15 Krüge Bier, ass Würste und Parmesankäse mit Weizenbrod, und verzehrte 26 Gulden auf Gildenkosten. Nun wurde noch die Bewilligung des Geheimen Rathes von Brabant und des Königs von Spanien erlangt, erstere am 19. Februar letztere am 6. Juli 1663, und am 27. August war wieder Fest im Malerhause, wo die Dekane mit Teniers den guten Erfolg ihrer Bemühungen feierten. Endlich wurde noch am 12. October 1663 der Beschluss des Königs von dem souveränen Rath von Brabant bestätigt, und der nun veranstaltete Verkauf der Freibriefe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

brachte 5240 Gulden ein. Die Stadt trat ein Lokal im Obergeschosse der Börse ab und die grosse Mahlzeit von St. Lucas konnte bereits am 18. October 1664 im neuen Lokal begangen werden. Der Versammlungssaal wurde dann mit dem von Artus Quellin modellirten Brustbild des Marquis von Caracena geschmückt, Jordaens und Boeyermans fertigten Gemälde, um die Decke zu verkleiden, und was man noch an Werken alter Meister besass, wurde von dem alten Local am Grosen Markt nach der Börse übergeführt. Hinter dem Gesellschaftsraum ward der Akademiesaal eingerichtet, und nachdem die nöthigen Arbeiten noch ein Jahr in Anspruch genommen, am 26. Oktober 1665 der erste Unterricht gegeben. Dieser währte alle Werktage, im Winter von sechs bis acht Uhr Abends, im Sommer von fünf bis acht Uhr Morgens, und die aktiven wie vormaligen Dekane der St. Lucasgilde besorgten abwechselnd das Amt des Professors.

Es dauerte aber nur wenige Jahre und der warme Eifer, der sich bei Errichtung der Akademie kund gegeben, war dergestalt abgekühlt, dass die Dekane von St. Lucas durch allerlei Bussen gezwungen werden mussten, Unterricht zu geben und den Versammlungen anzuwohnen. Die Akademie führte auch bis zum Beginn unseres Jahrhunderts und bis zu ihrer Neueinrichtung, immer an Geldnoth und Theilnahmslosigkeit leidend, ein kümmerliches Dasein. Beständig auf dem Punkte ganz einzugehen, wurde sie immer doch wieder von dem einen oder anderen gutwilligen Künstler über Wasser gehalten. Blieb aber ihr Einfluss auch immer klein, so darf man doch nicht vergessen, dass sie in den schlechten Zeiten des 18. Jahrhunderts den Kunstgeist in Antwerpen vor gänzlichem Entschlummern bewahrte, und dass sie bei der Besserung der Verhältnisse sofort bereit war, ihre Aufgabe thatkräftig wieder aufzunehmen, und die fast erloschenen Funken des heiligen Feuers in der Stadt wieder aufflammen zu lassen.

Der grosse Antheil, den Teniers an der Einrichtung der Antwerpener Akademie nahm, ist die wichtigste Thatsache aus der Geschichte seines Lebens, denn die übrigen besonderen Begebenheiten, welche wir noch von ihm zu melden haben, sind ziemlich dürftig. In den ersten Tagen des Monats Mai 1656 war seine erste Frau, Anna Brueghel, gestorben, nachdem sie ihm sieben Kinder, drei Söhne und vier Töchter, geschenkt hatte. Bereits am 21. October desselben Jahres vermählte er sich zum zweitenmale mit Isabella de Fren, der Tochter des Secretärs des Rathes von Brabant, Andries de Fren, welche ihm noch vier Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter, gebar. Mit einer zahlreichen Familie gesegnet, geachtet und gefeiert durch die ganze Welt, reich gelohnt für jedes seiner zahllosen Werke mochte er wohl wenig Aehnlichkeit mit dem armen und unglücklichen Künstler haben, der, wie eine Anekdote von ihm erzählt, sich eines Tages für todt ausgab, um seine Bilder vortheilhafter verkaufen zu können. Er besass ein Haus zu Brüssel und brachte den Sommer auf seinem Landgütchen zu Perk zu, dessen Behausung noch gröstentheils erhalten geblieben ist. Teniers stellte gerne sein Schlösschen auf seinen Bildern dar, auf welchen wir es mindestens ein Dutzendmal finden. Es macht da mit seinen drei viereckigen in geräumigem Abstand von einander gesetzten Thürmen einigen Effekt, war aber nach dem was erhalten geblieben, nicht viel anderes als ein mehr oder weniger zum Herrenhaus aufgestutzter Bauernhof. So ungestört indess vor den Augen der Menschen Teniers' Glück erschien, so waren doch auch ihm schwere Prüfungen nicht erspart. Von 1683 an hatte er Schwierigkeiten mit den Kindern aus seiner ersten Ehe, welche ihr Muttergut verlangten. Es kam zu ärgerlichen Briefen und richterlichen Verhandlungen zwischen Vater, Söhnen und Schwiegersöhnen, die sich über ein volles Jahr

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erſtreckten, und auch ein zu Stande gekommener Vergleich hatte die Ruhe kaum auf einen Monat hergeſtellt, als neue Zwiſtigkeiten ausbrachen, welche nicht blos des Künſtlers letzte Lebensjahre vergällten, ſondern auch über ſeinen Tod hinaus zwiſchen den Kindern ſeiner beiden Ehen fortgeſetzt wurden. Teniers ſtarb am 25. April 1690 zu Brüſſel im Alter von 80 Jahren und wurde wahrſcheinlich in der Dorfkirche zu Perk neben der ihm kürzlich vorangegangenen Iſabella de Fren begraben.

Er war ein flinker, unermüdlicher Arbeiter, lebte lang und ward durch nichts in ſeiner Thätigkeit unterbrochen; kein Wunder daher, daſs ſeine Bilder unzählbar ſind. Die lange Reihe der ziemlich weitauseinandergehenden Gegenſtände, welche er malte, umfaſst Bauernkirmeſsen, Bauernherbergen von innen und von auſsen geſehen, ſpielende, trinkende, rauchende, leſende Bauern, Landſchaften, groſse Volksfeſte, Scenen aus dem Leben von Zahnärzten und Quackſalbern, von Soldaten und Zünftigen, Metzgen, Wachtſtuben und Jagden, allegoriſche Darſtellungen, Imitationen anderer Meiſter, Verſuchungen des hl. Antonius, Alchimiſten und Hexen, ſelbſt einige Darſtellungen aus der hl. Schrift und aus der Mythologie: eine ſeltſame Vermengung von Scenen aus dem täglichen Leben und der wirklichen Natur mit Vorſtellungen aus dem ſpuckartigen und übernatürlichen Gebiet.* Teniers beweiſt dadurch ſeine Abhängigkeit von Hieronymus Boſch und Pieter Brueghel hinſichtlich der Wahl ſeiner Gegenſtände. Nur ſtehen bei ihm die abgeſchmackten Ungeheuerlichkeiten der bizarren Phantaſie hinter den aus der Wirklichkeit entnommenen Darſtellungen weit zurück.

In ſeinen Stücken beobachtet man eine zwiefache Art, die älteren, bis ungefähr 1640 herabreichenden, ſind brauner, die ſpäteren heller, wonach die erſtere Periode ſeine goldige, die zweite ſeine ſilbrige zu nennen ſtatthaft ſein mag. Ziehen wir von den vielen ſchönen Stücken, welche das Louvre von ihm beſitzt, je ein Werk aus jeder dieſer Perioden in Betrachtung.

Vorerſt ein Stück von ſeiner goldigen Art: eine »ländliche Herberge« (Nr. 518) Zwei Bauern, ein alter und ein junger, ſpielen Karten, wobei zwei Männer und eine Frau zuſehen, links kreidet der Schenkkellner die Zeche, während man links deſſen Familie, eine Frau mit Kindern, am Feuer ſieht, ein weggehender Herr bezahlt den alten Wirth. Der Hintergrund der Stube iſt düſter, faſt ſchwarz, der Raum links klarer braun im Ton, die Figuren heben ſich mit warmem Licht übergoſsen und fein und lebendig in goldiger Färbung von dem düſteren Grunde ab. Wer kennt ſie nicht die hier verſammelten Figuren! Hier ſitzt der jüngere Bauer mit den derben Zügen, auf dem langen Haar die rothe Mütze mit einer Hahnenfeder, bekleidet mit grünem Wams, kurzen braunen Beinkleidern und grünlich braunen Strümpfen. Dabei der ältere, feiner von Geſicht mit grauem Haar und Bart, weiſser Schlafmütze, grünlichem Wams und gelbärmligem Leibchen; das Weiblein trägt einen Kragen und eine weiſse Haube, zwei Bauern weiterhin haben das Haupt mit ſchlappen Filzhüten bedeckt, die in zufälligen, freien Falten und netten Brüchen den Rand hier etwas höher, dort etwas niedriger gekrämpt, den einen Deckel etwas flacher als den anderen zeigen, aber insgeſammt wetteifernd an maleriſcher Faltenknitterung. Auf dem Boden ſieht man Irdengeſchirr und an der Mauer einen ſteinernen Krug. Das iſt das Haus, der Hausrath und die Bewohnerſchaft, welche Teniers durch ſein Licht unſterblich machte.

Betrachten wir ein anderes Werk desſelben Muſeums, das kleine Bildchen vom »Verlornen Sohn« (Nr. 512). Ein junger Herr ſitzt mit zwei Damen bei

* Vgl. die Aufzählung bei Smith, Catalogue raisonné. III und IX.

Tische, einem einschenkenden Jungen zur Linken seinen Befehl ertheilend. Der Aufwärter bringt eine bedeckte Schüssel herein, die Aufwärterin nimmt davon Notiz; zwei Spielleute mit Fiedel und Flöte erheitern die Gesellschaft, während eine alte Frau Almosen heischt. Am Boden sieht man ein Kühlgefäss, eine Kanne, ein Hündchen, wie Hut, Mantel und Degen des jungen Edelmanns. Es ist ein fröhliches, festliches, gemüthliches und artiges Genrestückchen von ungemeiner Feinheit in Vortrag und Farbe. Nur macht das Licht, statt Alles zu vergolden und zu erwärmen, hier Alles hell, entlockt den Farben an Figuren, Hausrath und Wand kühlen Glanz und überströmt Alles mit silbriger Klarheit. Das Stück trägt die Jahrzahl 1644.

Ein gröfseres Werk desselben Museums (Nr. 516) stellt eine Herberge dar, deren graubraune Mauern und Bedachung fast die ganze linke Hälfte des Bildes einnehmen: eine kahle platte Oberfläche in den graueften Tönen gemalt, die man nur finden kann, und doch ein Meisterstück von Farbe und Licht, und so warm und klar, wie es nur unter Teniers' Pinsel entstehen konnte. Rechts sehen wir einen Hügel, auf welchem ein Schlöfschen steht. Der Himmel ist ziemlich stark bewölkt und die Strahlen der Sonne durchbrechen die Wolken nur in schmalen Strichen, den braunen Hang in hellen Silberglanz hüllend, aber die Herberge nicht erreichend, welche nur durch den Reflex ihr durchsichtiges ruhiges Dämmerlicht empfängt. Von dem feinen Hintergrunde der Herberge heben sich sechs von Teniers' gewöhnlichen Helden ab: einer mit rothem Hut, ein anderer mit weifser Mütze, ein paar Dickköpfe und eine alte braune Gestalt. In der Ecke schiefst ein Wasserstrahl, der aus keinem Brunnen entspringt, mitten im Vorgrunde steht der so beliebte Kupferkessel nebst einigen Irdengeschirren. Ein Gewässer zeichnet seinen weifsen Streifen am Fufse des Hügels, einige leicht skizzirte Männchen sind daran mit Fischen beschäftigt. In Hinsicht auf Lichteffekt ist das Stück überaus herrlich, und hält die Mitte zwischen dem Gold- und dem Silberton des Meisters. Hintergrund und Landschaft sind in graubraune Färbung getaucht, in welcher jedoch die Sonne ihr weifses Licht spielen, und von welcher sie die ruhig gefärbten Figuren sauber abgehen läfst, während auf dem Boden wie im Himmel und Wasser aus hundert verschiedenen Tinten ein Gemenge von Licht und Dunkel entsteht, das überall mit einander verschmilzt und das Auge zart fesselt.

Treten wir nun, nachdem wir uns mit Teniers' gewöhnlicher Art vertraut gemacht, vor einige seiner gröfseren und berühmten Werke. An erster Stelle die grofse »Vlämische Kirmefs«, bezeichnet mit der Jahrzahl 1652, im Museum zu Brüssel (Nr. 449). Die Scene stellt die Rückseite einer Dorfherberge mit einem Hinterhofe im Vorgrunde dar, wo sich die Bauern und Bäuerinnen an Schinken und Bier, an Tanz und Liebelei vergnügen. Links hebt sich die Landschaft und hinter einer den Hang bedeckenden Gruppe von Bäumen ragt noch der Dachfirst mit drei Thurmspitzen von Teniers' Landgut hervor. Eine Kutsche hält am Fufs der Anhöhe und ein schön gekleideter Herr, der eine Dame bei der Hand führt, gefolgt von zwei Dienerinen und einem die Schleppe der Dame tragenden Pagen, begibt sich zu der fröhlichen Bauerngesellschaft. Die Sonne ist im Untergehen und läfst den Himmel warm erglühen, während sie den Rücken des Hügels in tiefen Schatten setzt, braune Töne auf den Mittelgrund, auf das Laub der Bäume und selbst auf die nicht unmittelbar vor dem Beschauer stehenden Figuren werfend. Im Osten hat der Himmel bereits eine graue Färbung angenommen. Von diesem braungrauen Grunde gehen die Figuren hell, ja scharf ab, heller und schärfer als sie das natürliche Licht der untergehenden Sonne färben könnte. Ihre weifsen Hemden, Schürzen und Mützen bilden blanke Flecken, deren Glanz aufgewogen und gemildert wird

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Bauernkirmefs von David Teniers dem Jüngern.

von rothen Jacken, Wämfern und Hüten, von hellrothen, meergrünen oder gelben Kleidern, die ihrerfeits wieder in ruhigen grauen Tönen verfchmelzen. Das Colorit neigt ftark zu der filbrigen Manier des Meifters über. Die Scene ift voll Bewegung und alle Gruppen find doch gut auseinander gehalten. Rechts ficht man einen Tifch, an welchem fich Männer, Frauen und Kinder Bier und Schinken fchmecken laffen, in der Mitte find drei Paare, von welchen eines tanzt und zwei warten, bis die Reihe an fie kömmt, und das ganze Bild beherrfcht ein Spielmann, der mit feinem Dudelfack auf einem Fafs fteht. Dann folgt im zweiten Plan zur Linken eine gedrängte Schaar von Zechern und noch weiter links im erften Plan die elegante und vornehme Gruppe der Gutsherrfchaft.

Alle Figuren find in Haltung und Geberde von unübertrefflicher Lebendigkeit und Wahrheit. Man nehme davon heraus, welche man will: die Frau, welche dem Kinde hausmütterlich vorfichtig zu effen giebt, den Mann, welcher im Begriff den Schinken zu fchneiden auf einen Augenblick innehält, wie überrafcht von etwas, was er eben hört, den dicken Rothen, der mit erhobenem Glafe aus dem Bilde blickt, den Tänzer, der von Luftbarkeit ftrahlt, und mehr an den Genufs wie an correcte Pas denkt, während feine Tänzerin ihre Aufmerkfamkeit auf ihre Schritte lenkt und auf Zierlichkeit bedacht ift, den jungen robuften Kerl, der fo gemüthlich feine Liebfte umarmt, die Männchen, welche zuhörend oder zufchauend die Pfeife aus dem Munde nehmen, endlich das vornehme herbeiwandelnde Paar: Alle find Menfchen, welche das Leben von der Lichtfeite nehmen, und fich deffen Eitelkeiten ohne Reflexion, und ohne Bedenken oder Beforgnifs hingeben. Das Schlichte ihres Denkens, das Abgerundete ihres Handelns, ihr ganzes Wefen, das obenaufliegt und nach Aufsen gekehrt ift, fpricht aus ihren Geftalten, die leuchtend und lachend von Geficht, bäuerlich jedoch nicht häfslich von Zügen, gefund aber nicht plump von Gliedern, in ihrer Ländlichkeit nicht ungefchlacht, in ihrer Luftbarkeit nicht ungeziemend, ebenfo voll von Genufs find als von Geniefsbarkeit.

Ein Werk anderer Art, einen »Italienifchen Jahrmarkt« nach einem Callot'fchen Stich darftellend, wohl Teniers' umfänglichftes Stück, hängt in der Pinakothek zu München (Nr. 299). Der Hintergrund wird von einer Reihe von Bäumen und Häufern, einer Kirche und bläulichen Hügeln gebildet. Vor der Kirche erftreckt fich ein weiter Platz, auf welchem Hunderte von Menfchen rings um offene Zelte zufammengekommen find. Es ift ein in allen Einzelheiten befchriebener Jahrmarkt, ohne eine hervorftechende und Einheit in das Ganze bringende Hauptfcene, aber mit richtiger Beobachtungsgabe und in genauer Vorftellung wiedergegeben, mit allem Treiben der Welt und einer Fülle von launigen Vorfällen, und grofs genug, um ein Buch damit zu füllen: Alles voll Leben und Bewegung, gut beobachtet, und erzählt, wie nur ein Teniers erzählen kann. Leider hat das koloffale Stück, das von der hellen Art des Meifters, fchrecklich gelitten.

Das Mufeum von Madrid befitzt einen Schatz von erlefenen Stücken des Teniers. Wir heben davon nur die grofse »Bauernhochzeit« (Nr. 1721) bezeichnet mit der Jahrzahl 1637 hervor, ein Stück von dunklem Ton, von welchem die leuchtenden Figuren glänzend abgehen. Vier Leute tanzen nach den Klängen eines Dudelfackes und einer Drehorgel, links und rechts wird gezecht, Alles ift lachend und fröhlich, in Licht, Farbe und Handlung. Auch die Privat- und öffentlichen Sammlungen Englands befitzen eine Anzahl auserlefener Stücke von Teniers' Hand. Sein »Wallfahrtsplatz« in der National-Gallerie von 1643 (Nr. 952) gibt eine Scene vlämifcher Volksgepflogenheiten meifterlich wieder. In einem Antwerpen benachbarten jenfeits der Schelde liegenden Dorfe erwartet eine Menge von Männern, Frauen und Kindern einen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wallfahrerzug, und kürzt sich die Zeit damit, den mitgebrachten Proviant auszupacken und sich an Speis und Trank zu laben. Zwei Bauern rühren in grossen kupfernen Becken ein Gebräu um, welches bald in die bereitstehenden Tonnen übergefüllt werden soll, ein Mann verkauft Wallfahrtsfähnchen und Herren wie Damen aus der Stadt kommen herbei, um sich an dem bunten Schauspiel zu ergötzen, Im Hintergrund sieht man den Thurm der Hauptkirche Antwerpens. Auch die Bauernkirmess der Sammlung des Lord Ashburnham in London von 1648, eine höchst abwechselungs- und lebensvolle Scene von trinkenden oder rauchenden Bauern wie von tanzenden Paaren, ist durch die Bedeutsamkeit der Composition, wie durch die Geschicklichkeit ihrer Ausführung, zu Teniers' Meisterstücken zu zählen. Sonst erwähnen wir noch aus der Ermitage zu St. Petersburg, welche mit nicht weniger zahlreichen und ausgezeichneten Stücken unseres Meisters prangt, die »auf dem grossen Markt zu Antwerpen versammelte Schützengilde« (Nr. 672), welche 1643 für die Sebastiansgilde gemalt wurde.

Die meisten seiner grossen Bilder malte Teniers für den Statthalter der Niederlande, zumeist Begebenheiten aus dem Leben desselben darstellend. So die Darstellungen der »Gemäldekabinete«, in welchen er die Art der fremden Meister trefflich nachzuahmen verstand, und die zu seinen Meisterwerken zählenden »öffentlichen Festlichkeiten.« Im Museum zu Cassel befindet sich von ihm der »Einzug Isabella's zu Vilvoorden« (Nr. 406) und zu »Brüssel« (Nr. 407). Wir können nicht dafür einstehen, dass der Gegenstand genau wiedergegeben ist, können aber versichern, dass beide Stücke zauberhaft schön sind. Diese Festlichkeiten gehen bei Mondschein vor sich, und in diesem Licht ohne Licht, in dieser Farbigkeit ohne Farbe weiss der Maler seine Figürchen ruhig und zart, aber voll Harmonie hervortreten zu lassen. Im Belvedere zu Wien hängt eines der berühmtesten Stücke von Teniers, das »Vogelschiessen des Prinzen Leopold zu Brüssel.« Der Schauplatz ist ein öffentlicher Platz, wahrscheinlich Kleine Zavel, zur Seite einer gothischen Kirche. Im Hintergrunde erhebt sich ein Thurm und auf diesem die Stange, von welcher der Statthalter eben den Vogel herabgeschossen. Unten auf dem Platze befinden sich Hunderte von Figuren, eine gedrängte Gruppe von Edelleuten, voran dann eine grosse Volksmenge, weiterhin ein paar Kutschen, ein paar Reiter, ein paar Bäume, in deren Aeste mehrere Jungens geklettert sind. Auf einer Schaubühne wird der Erzherzog eben vom Magistrat beglückwünscht. Die Gruppen im Vorgrund sind glänzend von Farbe: die blauen, rothen, gelben Gewänder strahlen in hellem Licht, das weisse Linnenzeug schimmert zwischen den schwarzen Mänteln, ein Schimmel mit einem grauen Reiter geht zwischen ein paar grauen Mänteln in vollem Tone ab. Aber an der linken Seite des Hintergrundes verliert die Farbe an ihrer Kraft und geht in grauen Dämmerton über, hier sieht man auch ganze Schichten von grauen Hüten. Die freistehenden Figuren sind Studien nach der Natur. Ein Weib aus dem Volke, das sich neben ihrem Manne vordrängt, um noch etwas vom Feste zu sehen, die würdigen Edelleute im Staatskleid in ernsthaftem Gespräche über die Ereignisse des Tages, eine von einem Ritter begrüsste Edeldame, die auf einen Baum kletternden Jungen: alles ist voll Mannigfaltigkeit und Leben. Das Stück trägt die Jahrzahl 1652.

Bilder, auf welchen Teniers grosse Volksmengen anbrachte, sind unter seinen Stücken nicht selten, und Märkte wie Kirmessen mit hundert, ja selbst mit drei- und vierhundert Figuren, begegnen mehr als einmal. Gewiss waren diess Schaustücke, an welche er viel Arbeit verwandte, und mit welchen er auch viel Ehre gewann, doch liegt seine eigentliche Originalität, seine packende Kunstfertigkeit und seine Zauberkraft vielmehr in seinen kleineren Bildchen und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Rauchende Bauern von David Teniers dem Jüngern.

besonders in seinen Bauernstückchen. Wir beschrieben drei davon aus dem Louvre, aber wie viele andere in England, Deutschland und Spanien befindliche könnten wir nicht noch anführen, um diese Angabe zu belegen. Lärmende Dorffeste, bei welchen sich der Landmann für ein ganzes Jahr der Plage an Tanz und Trunk entschädigt, die ruhigere Freude einer kleineren Gesellschaft am reich beladenen Tisch, und das einfache häusliche Leben der Landleute waren seine bevorzugten Gegenstände. Er begriff das Malerische davon so gut und sah so klar die eigenartig gefärbte Seite der anscheinend so farblosen Lebensweise derselben! Eine armselige Hütte mit ihrem dürftigen Hausrath, einem irdenen Topf und kupfernen Kessel, die Rückseite einer Dorfschenke mit ein paar Bäumen um die trinkende und tanzende Menge zu beschatten, das waren die Schauplätze, auf welchen er seine niedrigen Helden am liebsten auftreten liefs und wo er sie auch am besten ins Leben zu setzen verstand. Ein im Sonnenschein rauchendes Bäuerlein, ein halb Dutzend Kegelspieler, ein Scheerschleifer, ein Hühneraugenschneider, das sind so seine grofsen Helden, die Fürsten in seinen sonnigen Landen.

Man darf jedoch im Hinblicke auf die Wahl seiner Gegenstände nicht den Schluss ziehen, dass Teniers derb gewesen sei. Denn Niemand ist feiner und eleganter in seiner Wahrheit, Niemand herrenmäfsiger in der Darlegung niedriger Zustände als dieser Bauernmaler, dessen Werke Ludwig XIV. mit entschiedenem Unrecht für zu gemein hielt, um vor seinen Augen geduldet werden zu können. Die Feldbewohner sind ja keine Rentiers und nicht kostbar gekleidet: aber welche Lebensluft glänzt auf ihrem Gesichte, wie gut sitzt ihnen der Hut auf dem Kopfe und das Wams am Leibe, wie pafst das Alles, wie leben diese Menschen in ihrem eigenen Kleid und wie lebt dieses Kleid an diesen Menschen! Und dann wie herrlich ist die Farbe ihres Anzugs zusammengefunden! Man wickle einmal einen Teniers'schen Bauern in eine neue schwarztuchene Umhüllung und sehe dann, was an ihm noch sehenswerthes übrig bleibt!

Wie wusste er ferner die Natur von Leben und Licht sprechend zu machen! Kann man etwas Herrlicheres und Anmuthigeres träumen, als eine von Teniers in Farbe gesetzte und beleuchtete Wand einer Hütte? Die Mauer hört auf, eine grobe, kalte Masse zu sein, der Boden ist nicht mehr hart und schmutzig, sondern das zarte Licht dringt hinein und dringt durch, macht Alles warm und weich, lässt es lachen und schimmern. Welcher Genuss für die Augen, die Sonne immer so scheinen, das Bauernleben so geniefsbar gemacht zu sehen, welcher Genuss für den Geist, in der freigebigen Natur verweilen, das Jauchzen der gesunden Naturkinder hören zu können, und welches Vergnügen, mit Teniers, seinen Menschen, Häusern und Bäumen Kirmefs halten zu können! Denn damit, dass er alle diese Figürchen und diese Dinge in seinen Bildern wiederleben lässt, sie mit seinem Lichte übergiefst und mit seiner Farbe glänzen lässt, vergisst man was sie sind, um blos zu bewundern, was er daraus machte. Für die Eleganz seiner Zeichnung, für den unwiedergebbaren Reichthum seines goldigen oder silberigen Lichtes, für die Zartheit seiner lebendigen Farben und die Durchsichtigkeit seiner braunen Gründe, für dies Alles findet man nur ein Wort: es ist zauberhaft.

Und das Vergnügen daran verdoppelt sich, wenn man sieht, wie er diese Wirkung ohne Anstrengung zu erreichen wusste. An seinen feinen farbigsten Bildchen ist nichts Gelecktes, Vertriebenes, mit seinem Pinsel, der nur drei Härchen dick zu sein scheint, tickt er nur auf seine Tafel, und die anmuthigsten Gestalten kommen zum Vorschein. Einige Strichlein und einige Pünktchen, und die Figuren leben und bewegen sich. Sie sind fein und zugleich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

breit gemalt, und gewinnen dadurch eine Sicherheit des Baues und eine Natürlichkeit der Bewegung, welche man in den mehr verarbeiteten und sorgfältigeren Figuren der holländischen Kleinmeister selten oder niemals findet.

Teniers besass sonach eine kräftige, klar ausgesprochene Originalität. Er sah die Natur und die Menschen — ich will nicht sagen genau wie sie sind — aber doch anders als seine Vorgänger und Nachfolger. Er zauberte Alltagsmenschen und die ihn umgebenden Dinge, welche er auf seine Art sah und zur Anschauung zu bringen wusste, mit ebenso viel Wahrheit als Phantasie auf seine Tafel. Wenn aber auch Teniers die Originalität selbst, so ist es doch leicht, in der Antwerpen'schen Schule seine beiderseitigen künstlerischen Väter und Grossväter anzugeben. Von der Richtung unserer älteren bizarren Volksmaler hatte er, wie wir bereits sahen, den Sinn für die Eigenthümlichkeiten des Volkslebens und für die monströsen Gestalten der Spuckbilder geerbt. Von Vloeren Brueghel und seinen Zeitgenossen, Sebastiaan Vrancx und dem jungen Frans Francken die farbigen Gewänder: hatten sie aber die letztgenannten um die Schultern ihrer königlichen oder mythologischen Figuren gehangen, so bekleidete er damit seine Bauern, und niemals liess die farbige Hülle den Bewohnern der Paläste wie des Himmels so gut, wie diesen Dorf- und Hüttenbewohnern. Von Rubens hatte er sein Licht: das warme, durchdringende, umfluthende und verschmelzende, blonde Licht, von ihm hatte er auch die weichen Töne seiner Häuser, Gründe und Hintergründe, seiner breiten und sammtartigen Landschaften und Bäume. Er ahmte indess diese Meister nicht nach, entlehnte nicht ängstlich und unbehülflich von jedem, was ihm von deren Art dienlich sein konnte, sondern hatte ihre vielseitigen Gaben zu einer selbständigen und frischen Originalität vereinigt, die ihn, ihrer aller Schüler, zu einem der eigenartigsten Meister machte.

David Teniers der Jüngere hatte vier Brüder: Joannes Baptista, geboren 1613, JULIAAN, geboren 1616, THEODOOR, geboren 1619 und ABRAHAM, geboren 1629. Die drei jüngeren waren gleichfalls Maler. Auch sein Sohn, David III., folgte der väterlichen Laufbahn. Von den Werken und Verdiensten aller ist wenig bekannt. Abraham Teniers wird auf seinem von Edelinck gestochenen Porträt „Maler des Erzherzogs Leopold, Statthalters der Niederlande", genannt. Von David Teniers dem dritten sahen wir bei Fräulein Parmentier zu Dendermonde das verdienstliche Porträt der Anna Maria Bonnarens, die er am 4. August 1671 zu Dendermonde heiratete. Ohne Zweifel war er ein Schüler und Nachfolger seines Vaters.

Doch war er nicht der einzige, der sich Teniers zum Vorbild wählte. Verschiedene von den südniederländischen Malern des 17. und 18. Jahrhunderts schufen sich daraus eine Erwerbsquelle, den grossen Bauernmaler nachzuahmen, und einigen gelang dies in der That sehr wohl. Die Gebrüder THOMAS VAN APSHOVEN (1622—1664/5) und FERDINAND VAN APSHOVEN der Jüngere (1630—1694) waren Schüler von David Teniers * und wussten seine Art so gut zu erfassen, dass ohne Zweifel manche von ihren Bildchen unter des Meisters Namen gehen. HENDRIK VAN HERP der dritte wurde 1651/2 bei Thomas van Apshoven als Schüler aufgenommen und folgte Teniers nicht ohne Verdienst nach. Sein Vater HENDRIK der zweite war 1626 bei Adam van Noort in der Lehre gewesen und hatte dann Bürger- und Bauern-Genrebildchen gemalt, die nicht viel zu bedeuten haben, während von seinem Grossvater HENDRIK dem ersten, der seit 1602 bei Hendrik van Balen als Schüler eingetreten war und 1616 starb, kein Werk bekannt ist. Zur selben Familie gehört wahrschein-

* TH. VAN LERIUS, Apshoven. Künstlerlexikon von Dr. J. Meyer.

lich auch WILLEM VAN HERP, der 1625/6 bei DAMIAAN WORTELMANS lernte und 1637/8 Meiſter wurde, und welchem zwei Stücke aus dem Leben des hl. Auguſtinus, »die Bekehrung« und »die Taufe des Heiligen«, in der Auguſtinerkirche zu Antwerpen zugeſchrieben werden. Im folgenden Jahrhundert iſt der geſchickteſte Nachahmer des Teniers THEOBALD MICHAU, geboren 1676 zu Tournay, 1710 als Meiſter in die St. Lucasgilde zu Antwerpen aufgenommen, und am 27. Oktober 1765 in U. L. Frauen-Brüderkirche begraben. Auch NIKLAAS VAN KESSEL (1684—1741), der ſich in Paris niedergelaſſen, malte, jedoch mit geringem Beifall, Bauerngeſellſchaften und Kirmeſsen in der Art des Teniers.

Nach der Familie der Teniers kömmt unmittelbar die der Rijckaert,* und zwar beſteht zwiſchen beiden nicht blos ein Zuſammenhang hinſichtlich der Zeitfolge, ſondern auch künſtleriſche Verwandtſchaft. Der älteſte der Rjickaerts, von welchem in den Antwerpen'ſchen Liggeren Erwähnung geſchieht, iſt DAVID RIJCKAERT I., der kurz vor 1560 geboren ſein muſs, und 1585 als Freimeiſter in der St. Lucasgilde aufgenommen wurde. Bei ſeiner Einſchreibung wird er, wahrſcheinlich nach ſeinem früher betriebenen Gewerbe, „Brauer" genannt. Er beſchäftigte ſich zumeiſt mit dem Staffiren von Werken anderer Meiſter. Aus ſeiner Ehe mit Catharina Rem entſproſs MARTINUS RIJCKAERT, der Maler mit einem Arm, deſſen meiſterliches Bildniſs wir unter van Dijck's Werken bewunderten. Er wurde am 8. Dezember 1587 getauft und war nach de Bie „ſehr geſchätzt in der Landſchaft mit Ruinen, Gebirgen, Waſſerfällen, Fernſichten und lieblichen Thälern." Er ſtarb zwiſchen dem 18. September 1631 und 1632. Das Muſeum von Madrid beſitzt von ihm ein Stück (Nr. 1926) bezeichnet: M. R. 1616. Es iſt eine ſtark bewegte und reich ſtaffirte Landſchaft mit Fels, Teich, Baum und Gebäude, belebt von Vieh, Reitern, Bauern und Bäuerinen. Die Ferne iſt hügelig und von blauer Färbung mit ſcharf von einander abgegrenzten Plänen, die Ausführung ſehr ſorgfältig aber nicht ohne Härte. Ein mit denſelben Anfangsbuchſtaben bezeichnetes Bild derſelben Art beſitzt die Gallerie der Uffizien. Der zweite Sohn des David Rijckaert I. war DAVID RIJCKAERT II., deſſen Taufe am 9. Auguſt 1589 in der Hauptkirche vollzogen ward, in welcher er auch am 3. Oktober 1642 begraben wurde. Er war wie ſein Bruder Marten ein Landſchaftsmaler. Auſser der Staffagenmalerei, der Hauptthätigkeit des erſten David, und der Landſchaftsmalerei, dem Kunſtgebiet des zweiten, beſchäftigten ſich beide auch mit Bauerngenre, welches Fach jedoch dem dritten David Rijckaert ein weit höheres Anſehen verſchaffte, als deſſen Vater und Groſsvater jemals beſeſſen.

Herr Th. van Lerius beſitzt von den zwei älteren David Rijckaert je ein Bildchen von dieſem Genre. Jenes des erſten iſt mit der Jahrzahl 1603 bezeichnet und zeigt eine Geſellſchaft von zechenden und rauchenden Bauern, die rings um ein Faſs ſitzen. Der Hintergrund iſt grau und braun, die Figuren ſind ſkizzenhaft und breit gemalt, braunroth im Nackten und hell von dem dämmerigen Grund abgehehenden Kleidern. Als Beiwerk bemerkt man auf auf dem Boden einen Topf, einen Keſſel und Gemüſe. Das Licht wirkt gut, und das Ganze iſt von durchſichtiger Färbung. Als charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit führen wir die groſsen Köpfe der Figuren an, welche wir auch in den Bildern des letzten David Rijckaert wiederfinden.

Das dem zweiten David Rijckaert zugeſchriebene Stück ſtellt einen Bauern dar, der in einem Korbe Gemüſe herbeiträgt. Auch hier finden wir Töpfe und Grünes als Beiwerk. Die Zeichnung iſt dieſelbe, die Malerei feſter,

* Catalogue du Musée d' Anvers.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

obwohl noch breit, Licht und Farben ſind etwas weniger kräftig als bei dem Vater, aber noch ziemlich hell. Man braucht dieſe Bildchen nur zu ſehen, um ſofort zu begreifen, daſs durchgängig die Werke der drei Rijckaert einem derſelben, natürlich dem beſten, dem dritten DAVID RIJCKAERT, zugeſchrieben zu werden pflegen.

Dieſer wurde am 2. Dezember 1612 getauft und 1636 in St. Lucas aufgenommen, nachdem er bei ſeinem Vater die Lehrjahre durchgemacht. Er vermählte ſich am 31. Auguſt 1647 im ſüdlichen Viertel von U. L. Frau mit Jacoba Palmans, die ihm acht Kinder ſchenkte und ſtarb zwiſchen dem 18. September 1661 und 1662. Er behandelte Scenen aus dem Bauernleben, und zeichnete ſich, wie die Inſchrift auf ſeinem noch bei ſeinen Lebzeiten publicirten Bildniſse beſagt, in der Darſtellung von Kerzenbeleuchtung aus. Die von ihm bezeichneten Stücke, die übrigens zu ſeinen beſten zählen, tragen alle Jahrzahlen aus der erſten Hälfte ſeines Künſtlerlebens und gehen von 1638 bis 1650.

Das Muſeum zu Dresden (Nr. 1020) beſitzt von ihm vier »Trinkende Bauern in einer Küchenkammer«. Das Bild trägt die Jahrzahl 1638 und zeigt bei nur dünner Farbe in ſeiner Brouwer'ſchen Art einen ſchwarzgrauen Hintergrund mit bräunlich belichteten Figuren. Ein anderes Stück desſelben Muſeums (Nr. 1016) mit der Jahrzahl 1639 ſtellt eine »Bauernfamilie« dar: In der Mitte ſitzt ein Mann, der ſeine Pfeife ſtopft, daneben ein Raucher und ein leſender Greis, dahinter ſind zwei, welche ſingen, und eine ihr Kind ſäugende Frau, rechts eine Gruppe von Kindern, von welchen eines ſein Hemdchen ganz emporhebt. Die Figürchen ſitzen hell auf dem warmen, grauen Hintergrund, und ſind von groſser Wahrheit und Lebendigkeit in der Bewegung, wie von groſser Leichtigkeit des Vortrags, aber von geringer Kraft und noch geringerer Phantaſie. In Dresden finden wir noch ein Stück von 1642 (Nr. 1017), welches wenig Farbe hat und mehr in Braun ausgeführt iſt.

Zwei prächtige Stücke von ihm beſitzt das Belvedere in Wien. Das eine iſt mit der Jahrzahl 1648 bezeichnet und veranſchaulicht eine »Kirmeſs« mit tanzenden, zechenden und verliebten Bauern, einem Reiter darunter und Kindern im Vorgrund, alle in ſehr lichtem Ton gemalt. Weiſs und blau herrſcht vor, nur das Nackte hat noch etwas Braunes und Undurchſichtiges. Das andere Stück iſt von 1649 und iſt ebenſo hell und bläulich von Farbe. Es ſtellt »Soldaten, die ein in Brand geſtecktes Dorf plündern«, vor. Die bunte Gruppe derſelben, hier mit den Frauen careſſirend dort mit den Bauern fechtend dargeſtellt, iſt voll Bewegung. Von 1648 datiren ein »Dreikönigsfeſt« in München (Nr. 991) und ein »Alchymiſt in ſeinem Laboratorium« zu Brüſſel (Nr. 298), welche wie die zwei letztgenannten Stücke leuchtender und farbiger ſind, als die aus Rijckaert's früheren Jahren.

Mit 1650 iſt das Werk bezeichnet, welches wir für ſein Meiſterſtück halten, die »Muſicirende Geſellſchaft« in der Gallerie Lichtenſtein zu Wien (Nr. 833). Die Darſtellung iſt ausnahmsweiſe einmal aus der vornehmen Welt genommen. Ein bejahrter Mann mit Krausbart und dem ſo oft bei Rijckaert zu findenden kahlen Schädel ſitzt guitarreſpielend hinter einem Tiſche, vor welchem eine junge Frau in weiſsem Kleide an der Harfe ſitzt; ein Jüngling bläſt die Flöte, andere ſpielen Geige, Mandoline, Baſs; ein Mann und eine Frau ſingen. Wie würdig auch die Geſellſchaft ſein mag, Rijckaert vergiſst ſein Fach nicht und läſst die Volksſitten nicht unrepräſentirt: eine gutmüthige runzelige Alte wartet mit Erfriſchungen auf, ein Diener kömmt mit einer Weinkanne herbei, ein junger Schalk greift einer ältlichen Frau an das Kinn. Das Stück iſt ſehr delicat ausgeführt, von dem grauen Hintergrunde mit den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

rothen Draperien gehen die Köpfe in vollem Lichte ab, zwar noch etwas farblos und bräunlich nach Rijckaert's Manier, aber voll Leben und Feinheit. Die Gewandung ist hell in der Farbe und gut im Ton verbunden, jedes Figürchen für sich malerisch angeordnet und das Ganze gefällig in kleinere Gruppen gegliedert. Der Mandolinespieler, die Harfnerin, und die voll Begeisterung singende Frau rechts sind ebenso liebliche als wahre Gestalten.

Aus diesen Stücken erhellt, dass Rijckaert zwei Manieren hatte: in seiner ersten folgte er, mehr auf braune und gedämpfte Töne haltend, dem Brouwer, in seiner zweiten wird er viel heller und farbiger nach der Art Teniers'. In beiden Perioden blieb er jedoch durchaus originell, das Volksleben von seiner malerischen Seite wiedergebend, wogegen ihm in beiden das warme oder durchdringende Licht seiner Meister und deren Feinheit der Pinselführung fehlt.

Das in Hinsicht auf Lichteffekt beste Bild, das wir von ihm sahen, ist das kürzlich für den Louvre erworbene Selbstbildniss, welches uns Rijckaert an seiner Staffelei sitzend und beschäftigt zeigt, einen Bauer mit der Pfeife in der einen und den Bierkrug in der andern Hand zu malen. Der Schnur- und Kinnbart tragende Künstler sieht etwa wie ein Vierziger aus, sein Haar hängt ihm lang in den Hals und ist über der Stirne rund geschnitten, sein volles Gesicht ist trotz einer etwas dicken Nase nicht unschön, das schwarze Mützchen und die braune Kleidung erscheint schmuck und gewählt. Der Hintergrund des Gemäldes hat eine dunkle graubraune Färbung, das Spiel des halben, oder noch weniger als halben Lichtes, auf welchem, da das Stück wenig oder keine Farbe hat, die Wirkung ganz und gar beruht, darf prächtig genannt werden.

Ein schönes Stück ist auch die im Antwerpener Museum befindliche »Lustige Gesellschaft bei Tische« (Nr. 322). Ein alter in Roth gekleideter Mann ist im Begriffe das Trinkgeschirr an den Mund zu bringen, wendet sich aber plötzlich ab, um ein paar Kinder tanzen zu sehen. Hinter ihm steht ein Musikant, der auf Flöte und Trommel spielt. Rechts sitzt eine alte Frau in einem mit Kapplehne versehenen Rohrstuhl, den Blick ebenfalls nach den kleinen Tänzern gerichtet. Dann folgt gerade in der Mitte des Bildes sitzend ein strammer blonder Jüngling in weissem Hemd, hellgelben Beinkleidern und hellrothen Strümpfen, eine junge Mutter mit einem Kinde, ein junger Mann, der eine Frau zu umarmen sucht, ein anderer, der die Magd küsst, und ein dritter, welcher einem Betrunkenen empor hilft. Der Hintergrund ist in dichte Finsternis gehüllt, von welcher sich die hervorragendsten Figuren warm und scharf abheben. Besonders der junge Mann in Hemdärmeln ist von ungemeiner Kraft, und auch der rothe Mann sehr wirksam, alle anderen sind absichtlich flauer gehalten als diese beiden. Die Figuren sind nicht plump bäuerisch, sondern eher gewählt, ihre Bewegung ist dem Leben abgelauscht, ihre Composition gelungen. Die Contraste von starker und schwacher Farbe wie von Licht und Dunkel sind jedoch gesucht, und opfern die Seiten des Bildes zu sehr der Mitte, welche letztere aber von ausserordentlicher Kraft und in der That schön zu nennen ist.

Wenigstens einmal in seinem Leben malte Rijckaert auch ein religiöses Bildchen, nemlich die »Anbetung der Hirten«, jetzt in der Lichtenstein'schen Gallerie (Nr. 491). Nur darf man hier nicht an die gewohnten würdig drapirten Figuren denken: die Hirten sind in das Costüm der Bauern des 17. Jahrhunderts gesteckt, und ihre Handlungen, wie ihre guten kräftigen Gestalten stimmen mit diesem einfachen Gewande vollständig überein; Joseph und Maria allein tragen die breiten, traditionellen Draperien. Dieses Stück lässt einigermassen an die Kerzenbeleuchtungen denken, von welchen die Legende auf Rijckaert's Porträt spricht: denn während man ausserhalb des Stalles die dunkle Nacht sieht, ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

innerhalb Alles zart beleuchtet. Es ist ein liebenswürdiges Bild, nicht von besonderer Kraft, aber mit genügendem Relief, rein und hell in der Farbe und gut in der Bewegung.

Mit Rijckaerts Kunst verwandt ist jene des JOOST VAN CRAESBEECK.* Doch huldigte er einem noch rücksichtsloseren Realismus, indem er die Natur in ihrer Alltäglichkeit, Unbedeutendheit, ja Unschönheit darstellt, und mit Vorliebe nicht blos den geringeren Mann, sondern diesen in untergeordneter Handlung zu seinem Helden erwählt. Auch die Art und Weise seines Malens, die unruhige Pinselführung, die warmbraunen Töne auf den dunklen Gründen oder die scharfen flockigen Gegensätze bei dämmernder Beleuchtung, entfernen ihn sehr von der gewöhnlichen Antwerpen'schen Weise. Dies und seine Figuren, die noch mehr verschoben und noch possirlicher angezogen sind als Rijckaerts Personen, welche letztere durch Formen und Kleider doch schon eigenartig genug sind, bringen ihn den holländischen Malern näher, von welchen auch einer sein Lehrmeister war. Wie Brouwer und andere nördliche Fachgenossen mengt auch er in seine Naturauffassung einen guten Theil Phantasie, und sieht seine Menschen, Farbe und Lichter gleichsam durch ein Glas, welches ihn dieselben vielleicht weniger schön, aber darum noch nicht wahrer sehen läßt, als Teniers seine gemeinen Helden sah.

Von Craesbeeck's Leben ist uns wenig bekannt. Er ist zu Neerlinter bei Thienen in Brabant geboren, wo sein Vater Schöffe war. Frühzeitig muss er nach Antwerpen gekommen sein, denn schon am 25. Juli 1631 erscheint er dort als Bürger eingeschrieben. 1633/34 wurde er als Freimeister in die St. Lucasgilde aufgenommen, wobei sein Name in den Liggeren mit dem Beisatze „Maler und Bäcker" erscheint. Nach Mols und van Regemorter soll er auf Oude Koornmarkt an der Ecke des Vlaaikensgangs gewohnt und sein Doppelgeschäft betrieben haben. Da aber in demselben Jahre, in welchem Craesbeeck Bürger von Antwerpen ward, Adriaan Brouwer als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen wurde, so darf man vielleicht annehmen, dass dieses Zusammentreffen nicht zufällig sei, und etwa schon früher zwischen den beiden Neuankömmlingen Bekanntschaft bestanden habe. Jedenfalls scheint es eine ausgemachte Sache, dass van Craesbeeck bei Brouwer lernte, wie auch, dass er sofort nach dessen Ansiedlung in Antwerpen den Unterricht zu empfangen begann, da er bereits zwei Jahre später als Meister aufgenommen wurde. Herr Lenglart freilich besitzt ein Bild mit der Signatur C. B. 1626, welches er unserm Meister zuschreibt. Ist seine Ansicht begründet, so muss des Malers Geburtsjahr wohl etwas vor 1608 angenommen werden, und müsste er schon vor Brouwer's Ankunft in Antwerpen die Malerkunst betrieben haben.

Die alten Erfinder der Biographien unserer Maler sind unerschöpflich, wenn es gilt, Abenteuer von Adriaan Brouwer zu erzählen, der nach ihnen ebenso unglücklich in seinen Schicksalen als liederlich gemein in seinem Lebenswandel war. Van Craesbeeck war Brouwer's Freund, und so war nichts natürlicher, als auch seine Gestalt mit demselben Klatsch zu besudeln. Nach diesen Erzählungen nun hätten van Craesbeeck und Brouwer ebenso in ihrer Liebe zur Kneipe gewetteifert, wie sie in ihrer Kunst miteinander rivalisirten. Brouwer wurde 1631 in Antwerpen als Meister aufgenommen, bezahlte 1634/35 18 Gulden als Mitglied der Violieren und in den zwei folgenden Jahren je 10 Gulden für die Mahlzeit, wonach die Violier in drei Jahren von ihm 38 Gulden empfing, was ein paar hunderts Francs unseres Geldes gleichkömmt:

* Biographie nationale; Liggeren; KRAMM, Levens der Schilders, TH. VAN LERIUS Journal des Beaux-Arts 1869. p. 50. JULES LENGLART ibid. 1872. p. 153. 162.

Lumpe von der Art aber, wie man ihn darftellt, waren und find nicht gewöhnt, folch grofse Poften fo prompt zu bereinigen. Es wird eben hier wieder die alte Gefchichte gelten: Brouwer und van Craesbeeck malten betrunkene Bauern und Schenkefcenen, mithin waren fie felbft Trunkenbolde und Wirthshausmenfchen. Ohne Spur von Beweis für diefe Befchuldigungen wäre es verlorne Zeit länger bei denfelben zu verweilen, wenn auch nach dem gewichtigen Zeugnifse feines Zeitgenoffen de Bie nicht zu bezweifeln ift, dafs Jooft van Craesbeeck ein lebensluftiger Mann war. Er blieb zwanzig Jahre in Antwerpen, dann verliefs er diefe Stadt, um fich in Brüffel anzufiedeln, wo er am 5. März 1651 in die Malergilde aufgenommen wurde, und ftarb, nach de Bie zu fchliefsen, vor 1662.

Ein Bild im Louvre (Nr. 97) läfst uns mit Jooft in nähere Bekanntfchaft treten. Wir fehen ihn hier in feinem Atelier. Hübfch wie ein Edelmann gekleidet, mit grofsem fchwarzen Hute, weifsem Kragen und braunem Gewand, fitzt er in ungezwungener Haltung an einem roth bedeckten Tifche, einen Pinfel in der Hand und ein Hündchen auf dem Schoofse. Ein Bedienter und ein Page ftehen hinter ihm, und ein Diener bietet ihm auf einer Credenzplatte einen Römer Wein an, dem der Maler fein heiteres Geficht zuwendet. Ein Mann links ift im Begriffe zur eigenen Guitarrebegleitung zu fingen, ein zweiter Diener trägt ein paar Schüffeln herbei. Es geht, wie man fieht, in dem nicht blos zum Malen beftimmten Atelier ganz luftig zu. Der Maler hat auch einen vergnüglichen Kopf, langes fchwarzes Haar, wuchtigen Schnurbart, leichten Kinnbart und fleifchige Züge. Als Freund von Effen, Trinken und Rauchen ftellt er fich felbft dar: man bringt ihm Wein und Speife, feine Pfeife wie der offene Tabaksbeutel liegen neben ihm; aber zwifchen diefer Neigung und der gemeinen Zügellofigkeit, die man ihm angedichtet, ift ein grofser Unterfchied, den auch das Bildchen klar genug zeigt, auf welchem Alles in der Form elegant ift, die Geftalten eher verfchönert als verhäfslicht erfcheinen und Nichts an Rohheit gemahnt. Als Gemälde ift das Stück meifterlich. Von dem ganz in dunkler faft fchwarzgrauer Färbung gehaltenen Hintergrund heben fich die Perfonen in ihrem warmen Fleifch und weifsen Kragen, in körnig gerötheten und fehr warmen Tönen ab. Das Lichtfpiel ift ungemein fein, man verfpürt darin die wohlgeübte Hand eines Künftlers, für welchen das Fach kein Geheimnifs hat, und der mit Wenig oder Nichts zauberhafte Wirkungen erzielt.

In der Sammlung des Herzogs von Aremberg fehen wir nochmals den Maler an feiner Arbeit, wie er nemlich mit Kreide eine fröhliche Gruppe von fechs Perfonen zeichnet. Er felbft trägt ein weifses Ueberwams und eine meergrüne Sammtmütze mit weifser Feder. Helles weifses Licht durchdringt den Raum und übergiefst ihn mit einer ruhigen grauen Färbung. Das Stück hat weder die Wärme noch die Innigkeit des vorgenannten, ift mehr obenhin gemalt und deutet auf eine zweite Manier des van Craesbeeck, welche man feine lichte und farbige nennen mag, und die fehr verfchieden von jener braunen erfcheint, welche er von Brouwer überkommen.

Zu der Gruppe von Werken in feiner braunen Manier gehört noch das Stück im Mufeum zu Antwerpen (Nr. 377). Um eine in der Mitte ftehende Tafel ift eine luftige Gefellfchaft verfammelt: ein Mann mit einer Trinkkanne in der Hand, ein zweiter mit einer Frau zufammen fingend, ein dritter rauchend. Ein Diener fteht daneben und fieht auf ein Paar, welches fich bei einem mit Schalthieren belegten Tifche befindet, zur Rechten fitzen noch ein Mann und eine Frau bei dem Feuer. Die Behandlung ift ganz abweichend von der Art, wie wir fie bei den übrigen Antwerpen'fchen Malern treffen, und neigt zu der von Brouwer hin. Die Figuren haben die launigen Eigenthümlichkeiten, welche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Meister vielmehr in seiner Phantasie als in der Natur findet, seine Menschen sind minder schön aber malerischer und ungewöhnlicher als in der Wirklichkeit. Die Lichtführung trägt dieselben Kennzeichen: der Hintergrund ist sehr dunkelgrau, der Vorgrund von Streifen warmen Lichtes durchschnitten, die Figuren gehen in ganzer oder halber Helligkeit wirksam von dem düsteren Hintergrunde ab. Dieselbe launenhafte Willkür herrscht auch in der Kleidung. Wunderlich genug erscheinen darnach zwei Frauen der reicheren Klasse in eine Schenke verschlagen, die bei Tische sitzende ist schwarz in Seide oder Sammt gekleidet und mit Spitzen und Federn aufgeputzt, die andere am Aufterntische, welche selbst ziemlich jung aussieht, während ihr Haar grau oder vielmehr weiss ist, erscheint ganz in Weiss mit einer schneeigen Feder auf dem Hut. Die gleiche muthwillige Absonderlichkeit findet sich an den Männern: der Raucher hat ein schönes kräftiges Gesicht, die Trinker und Sänger dagegen sind grobe Bauerngesichter, der Diener im Vorgrunde mit dem rothen Wams und Beinkleid und weissem Kragen, einen riesigen hellgelben Hut in der Hand haltend, sieht fast einfältig aus, während der Mann in Schwarz hinter dem Aufterntische Craesbeeck selbst mit seinen lustigen, etwas gewöhnlichen Zügen zu fein scheint.

Man versteht recht gut, dass von solchen Stücken gesagt wird, sie seien durch den Qualm von Tabakrauch und von Wein- und Bierdünsten gesehen. In der That geht der Künstler mit der Wahrheit in extravaganter Freiheit um, indem er sich im Geiste eine Natur geschaffen, in welcher er das gewöhnliche wirkliche Leben in eine Dichtung umsetzt, die seinen Pinsel mit Farbe, Licht und Formen nach Massgabe seines Ideals vom Malerischen spielen lässt. Dass aber das Malerische erreicht wurde, und dass eine ungewöhnliche Geschicklichkeit des Malens erforderlich war, um ein Bildchen so zusammenzustellen, ist ebenso unbestreitbar, wie die launenhafte Composition von einer gewissen Caprice des Künstlers Zeugniss gibt.

Zu den Werken seiner hellen Manier gehört ein Meisterstück, welches wir im Belvedere zu Wien finden, eine »Bauerngesellschaft in einer Schenke« darstellend. Im Vorgrunde rechts sitzt ein alter Pächter, der verstörten Aussehens die eine Hand auf die Lehne seines Armstuhles legt, und mit der andern seinen Kopf stützt. Neben ihm links sitzt ein junger Mann und eine Frau, hinter ihm ein anderes Paar, weiterhin in der Schenke sind trinkende und careссirende Dorfbewohner. Es muss zwischen dem schweren bejahrten Bauer, welcher die Hauptperson bildet, und dem ihm Nächstsitzenden Streit entstanden sein, denn der junge Mann hat die Pfeife aus dem Munde genommen und frägt den Alten, betroffen von dessen Verstimmung, ärgerlich nach der Ursache davon. Die Frau tritt vermittelnd zwischen beide und indem sie zärtlich auf den Uebelwollenden blickt, ermahnt sie ihn zur Ruhe. Die anderen Figuren links und rechts von der Hauptgruppe bekümmern sich wenig um den Streit und sind blos Nebensache. Worüber entstand der Streit, und was rechtfertigt die Verstörtheit des Alten? Nichts in dem Bilde giebt darüber Aufschluss, und offenbar war es dem Maler auch weniger darum zu thun ein sprechendes Drama oder eine sittenschildernde Comödie darzustellen, als vielmehr darum, uns ein feines Bild schauen zu lassen. Dies liefert er aber auch in hohem Grade. Der alte Bauer, welcher eine Ottermütze und einen sehr hellen blassvioletten Rock wird wie die ganze glänzendfarbige Ecke von weissem Sonnenlicht getroffen, das jeden Ton in unabgeschwächtem Glanze strahlen lässt. Die Gesichtszüge, gleichfalls im vollsten Lichte, haben eine überraschende Feinheit, Weichheit und Wärme und sind mit Pinselstrichen gemalt, die breiter sind als die eines Teniers. Die kühne Lichtführung, diese gleissende, bunte, von einem mit zartem Hauche übergossenen Hintergrunde abgehende Farbigkeit ist noch eben so

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

friſch und kräftig, als ob das Stück geſtern gemalt worden wäre. Es iſt in der That, als ob Licht und Farbe aus jeder Faſer des Nackten und aus jedem Faden der Stoffe herauswallte und ſprühte, um in den hellſten Akord zu verſchmelzen. Unter allen Werken dieſes oder etlicher anderer Kleinmeiſter habe ich nichts angetroffen, was ſo glänzend und zugleich ſo feſt wie weich wäre. Das Bildchen iſt überdieſs nicht blos herrlich in Färbung und Licht, ſondern auch meiſterlich hinſichtlich der Wahrheit der Darſtellung des Menſchen. Der alte dicke Bauer iſt mit all ſeinem Glanz doch noch ein wirklich dicker Bauer, ebenſo gut geſehen als richtig wiedergegeben, und nicht minder treffend ſind auch die anderen Figuren beobachtet. Jeder Gedanke an grobe Pinſelführung wie rohe Auffaſſung bleibt hier ſo ferne, wie der an Geleckтheit und Manierirtheit.

Wie auf die niederländiſchen Hiſtorienmaler, ſo muſste auch auf die Bauernmaler der Beſuch Italiens ſeinen Einfluſs fühlbar machen. Manche von ihnen wurden nicht blos in die ſüdliche Kunſtweiſe verſchlagen, ſondern auch zu italieniſchen Genre- und Naturdarſtellungen, und malten mit Vorliebe Anſichten und Bauern aus dem geſegneten Lande.

Dieſs geſchah zuerſt von JAN DE WAEL, welcher nach de Bie 1633 in einem Alter von 75 Jahren ſtarb. In U. L. Frauenkirche zu Antwerpen befinden ſich ſein und ſeiner Frau Bildniſse von Cornelis de Vos gemalt, das Doppelbildniſs derſelben, hier eines der Meiſterſtücke von van Dijck, ein Werk voll Wahrheit und Charakter in der Pinakothek zu München (Nr. 217). Von ihm beſitzt Fürſt Lichtenſtein (Nr. 522) eine italieniſche »Bauerngeſellſchaft.« Die Leute ſitzen mit Kartenſpielen beſchäftigt vor einer Felswand, lebendig von Ausſehen in warmem Tone gemalt und von dem dunklen Hintergrunde in glücklichem Lichtſpiele abgehend.

WILLEM VAN NIEULANT * wurde 1584 zu Antwerpen geboren. Als er vier Jahre alt, verlieſsen ſeine reformirt gewordenen Eltern ſeine Heimat um nach Amſterdam überzuſiedeln, wo dann 1599 Willem Schüler des Jacob Savery von Courtray wurde. 1602 ging er nach Rom, und trat bei Paul Bril in die Lehre, war aber Anfangs 1606 nach Antwerpen zurückgekehrt und vermählte ſich mit Anna Huſtart, bei welchem Anlaſse er bezeugte, dem katholiſchen Glauben anzugehören. In demſelben Jahre wurde er in die St. Lucasgilde aufgenommen, malte Anſichten aus Stadt um Umgebung von Rom und radirte nach ſeinen oder nach Paul Bril's Bildern. Kurz nach dem 8. September 1628 muſs er nach Amſterdam zurückgekehrt ſein, wo er 1635 ſtarb.

Willem van Nieulant oder van Nieuwelandt verlegte ſich auſserdem beſonders auf Bühnendichtung und ſchrieb manches Trauerſpiel in dem ſchwulſtigen Style jener Zeit. Als Maler erweckt er in dem Bildchen, welches das Muſeum zu Antwerpen (Nr. 440) von ihm beſitzt, eine nicht ſehr günſtige Vorſtellung von ſeinem Talent. Es iſt eine »Anſicht des CampoVaccino in Rom« mit Ruinen und Figuren, bezeichnet mit der Jahrzahl 1611; der Vorgrund iſt ganz dunkel, der Hintergrund ganz hell, die dunklen Parthien, welche die beſſeren, machte er zu ſchwer, die hellen zu flau, beide eintönig und ſchwach in der Farbe. Allerdings lieferte er auch Bedeutenderes: So z. B. die »Römiſchen Ruinen« im Belvedere zu Wien, mit den farbigeren Figuren bei immerhin noch eintönig grauem Hintergrund, obwohl auch dieſes Werk durch die geſchraubte Ueberſchwenglichkeit des Künſtlers entſtellt wird, mit welcher er im Vorgrunde theatraliſche Draperien, orientaliſche Turbane, antike Gewänder und dergleichen mehr auf durchaus unpaſsende Weiſe zuſammenbringt.

* J. VAN DEN BRANDEN, Willem van Nieuwelandt (Nederl. Museum, Gent. 1875 II.).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Willem hatte einen Bruder, ADRIAAN VAN NIEULANT, welcher zwei Jahre nach der Uebersiedlung seiner Eltern nach Amsterdam geboren wurde aber auch nach Antwerpen zurückkehrte, wie ein mittelmäfsiges Stück von ihm im Museum zu Brüssel (Nr. 256) und wiederholt im Museum zu Madrid beweist, das eine »Carnevalscene vor den Festungsmauern von Antwerpen« darstellt.

JAN MIEL* (1599—1664), nach einigen ein Antwerpener, nach seinem Zeitgenossen Cornelis de Bie ein Flandrer von Geburt, schlug denselben Weg ein wie Willem van Nieulant. Man sagt, dafs er Schüler des Geeraard Zegers war, aber auch dies ist ohne Beleg, da ihn die Liggeren von Antwerpen nicht kennen. Frühzeitig nach Italien gehend, versuchte er sich in religiösen Bildern, kah sich aber durch Neigung und Talent immer wieder zu Genrebildern aus dem Bauernleben hingewiesen. Nach der Datirung seines Testamentes vom 10. April 1654 war er im Begriffe damals von Rom nach der Lombardei überzusiedeln, wurde jedoch, wie es scheint, durch päpstliche Aufträge zurückgehalten; denn am 13. September 1656 bezahlte ihm Papst Alexander VII. 50 Kronen für ein Gemälde, welches Moses Wasser aus dem Felsen schlagend darstellte. Am 20. October 1658 wurde er vom Herzog Carl Emmanuel mit einem Gehalt von 2000 Lire als Hofmaler nach Turin berufen, wo er seine Bauern, Soldaten, Reisenden u. s. w. in fettem Primaauftrag mit wenig Lasuren oder Detaildurchbildung leicht und gefällig aber auch ohne viel Originalität weitermalte. Sein Name wird auch Meel geschrieben; die Italiener nennen ihn Jamiel oder Giovanni della Vite, während man ihm in den Niederlanden gelegentlich auch den Beinamen van Bieken gab.

Ein weiterer Liebhaber von Städteansichten und Volksstücken war ANTHOON GOUBAU. Zu Antwerpen geboren und am 27. Mai 1616 in der St. Georgskirche getauft, wurde er 1629/30 Schüler des JAN DE FACIUS und 1636/37 als Freimeister aufgenommen. Unter seinen Schülern nennen wir den französischen Maler Nicolas de Largillière. Goubau starb unvermählt 1698.

Aufser dem »Künstlerfest«, welches wir bereits früher (S. 95) kennen lernten, besitzt das Antwerpen'sche Museum von ihm noch ein Stück (Nr. 186), welches eine gute Vorstellung von seiner Begabung gibt. Es ist die Ansicht der »Piazza Navona in Rom«, welche durch die Masse von Figuren und die Lebendigkeit ihrer Handlungen sprechend an den grofsen Jahrmarkt des Teniers in der Pinakothek zu München erinnert. Goubau's Stück stellt einen grofsen an drei Seiten von Gebäuden umschlofsenen Platz mit einem Brunnen und Obelisk in der Mitte dar, welchen Hunderte von Personen, in Gemüsefrauen, Fischverkäufern, spielenden Jungen, musicirenden Gesellschaften und Gauklern bestehend, besetzen. Der Ton ist bräunlich, und wenn der Künstler auch die Lebendigkeit eines Teniers nicht erreicht, so sind doch die zahlreichen Figuren nicht ohne Geist in Ausdruck und Bewegung. Ein anderer »italienischer Markt«, klarer im Ton und ebenso durchgebildet in der Ausführung, im Besitz des Baron de Pret zu Antwerpen und bezeichnet: Ant. Goubau 1651 ist im Allgemeinen annähernd so schön wie das vorerwähnte Stück.

In derselben Art malte noch PIETER VAN BLOEMEN mit dem Beinamen Standaard, geboren am 17. Januar 1651, 1667 Lehrjunge und 1674 Meister. Unmittelbar nach dem letzteren Jahre verschwindet sein Name aus den Liggeren, in welchen er erst 1694/95 wieder auftaucht, indem er inzwischen nach Italien übergesiedelt war und 1688 in Rom ansässig erscheint,** wo er sich seine Manier

* E. FÉTIS, Les artistes belges à l'étranger. I. p. 315. A. BERTOLOTTI, Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII Firenze 1880.

** BERTOLOTTI, a. a. O. p. 174.

aneignete, die er auch nicht mehr abſtreifen ſollte. Er wurde am 6. März 1720 in der St. Jacobskirche zu Antwerpen begraben.

Er malte in warm und dunkel geſtimmten italieniſchen Landſchaften Reiter, Hirten und Bauern. Wie Miel hatte er der fremden Richtung folgend die niederländiſche Eigenthümlichkeit ganz verloren, und zwar nicht blos in der Auffaſſung der Landſchaft, ſondern auch in der Beleuchtung und Färbung. Beide Künſtler werden ſchwer und trüb, und wenn sie auch das Fremdartige der Natur welche ſie malten anzog, fühlten ſie ſich doch niemals darin zu Hauſe. Damit ſoll eben nicht geſagt ſein, daſs die Landſchaftsmaler dieſer Zeit, welche in ihrem Vaterlande blieben, die Natur ſo ganz in ihrer einfachen Wahrheit wiedergaben. Es fehlt noch immer viel, wie wir bei Beſprechung der hervorragenderen Meiſter des Faches ſpäter ſehen werden.

Nach dem bunten Gedränge von Kirmeſs und Jahrmarkt und nach den launigen Scenen im Haus oder in der Schenkſtube liefert auch das Gewühl der Schlachtfelder unſeren Malern geeigneten Stoff. Das farbige Coſtüm der Soldaten, das Feuer der Pferde, der Rauch der Geſchütze, das Alles bietet ja ſo viele den Maler anregende Erſcheinungen dar. Ohne Gedanken an die Leiden, welche dieſe bunten Schaaren über ein Land bringen, oder an die Wunden und den Tod dieſer maleriſchen Soldaten, oder an die Gefahr dieſer muthigen Pferde, hat er nur ein Auge für die leidenſchaftliche Bewegtheit des Schauſpiels mit ſeiner Abwechſelung, ſeiner Eigenartigkeit und ſeinem Glanz und kümmert ſich blos darum, einen äuſserlichen Eindruck wieder zu geben.

Der erſte, den wir in dieſem Fache antreffen, iſt CORNELIS DE WAEL, geboren 1598, da er nach de Bie 1662 im Alter von 68 Jahren in Rom lebte. Auffällig iſt das Zuſammentreffen, daſs in demſelben Jahre in der St. Lucasgilde die Todſchuld für einen Cornelis de Wael bezahlt wird. Er hatte einen Bruder, LUCAS, der Landſchaftsmaler war. Wie wir bereits geſehen haben, traf van Dijck beide Brüder in Rom und malte ſie in jenem Doppelbildniſs, welches von W. Hollar 1646 geſtochen wurde. Auf dieſem werden die beiden Künſtler ebenſo wie von de Bie Söhne des oben beſprochenen Jan de Wael genannt, aber derart verwechſelt, daſs Cornelis als Landſchafter und Lucas als Schlachtenmaler bezeichnet wird. Palazzo Roſso in Genua bewahrt ein Stück, welches höchſt wahrſcheinlich das gemeinſchaftliche Werk der beiden Brüder iſt, und ein »Gefecht in einem Walde« darſtellt. Die Landſchaft iſt breit und kräftig gemalt, die fechtenden Soldaten aber ſind ſo gut, daſs ſie der Catalog dem van Dijck zuſchreiben konnte. Nach de Bie malte Cornelis auch kleine Hiſtorienbilder. Palazzo Adorno beſitzt von dieſer Gruppe „die ſieben Werke der Barmherzigkeit“, ein ſehr ſchönes, ſonniges Stück, das ihn wohl als einen in ſeinem Fach verdienſtvollen Maler erweiſt.

Der gröſste der Antwerpener Schlachtenmaler iſt PIETER SNAYERS. 1593 als der Sohn eines Stadtboten zu Antwerpen geboren, trat er 1612 als Meiſter in die St. Lucasgilde, ſiedelte aber 1624 nach Brüſſel über, wo er ſich als Mitglied der Malergilde und als Bürger der Stadt einſchreiben lieſs. 1638/39 nahm er noch einmal an der groſsen Mahlzeit der St. Lucasgilde zu Antwerpen Theil, für welche er 6 Gulden bezahlte. 1662 lebte er noch, das Jahr ſeines Todes iſt unbekannt. De Bie rühmt ſeine Kunſt in überſchwenglichen Verſen, hebt hervor, daſs Snayers niemals eine der Schlachten ſah, welche er ſo gut darzuſtellen wuſste, und berichtet, daſs er Hofmaler des Erzherzogenpaares Albert und Iſabella und des Prinzen Ferdinand war. Seine Kunſt lebte in ſeinem Schüler van der Meulen von Brüſſel, dem unerreichten Maler von Heeresſcenen fort.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Snayers suchte in seinen Schlachten zwei auseinandergehende Eigenschaften zu vereinigen, die Genauigkeit und das Malerische. Die meisten von seinen Gemälden zeigen in Hinterplänen einen allgemeinen Ueberblick über die Schlacht, eine Art von gemalter Landkarte, auf welcher Aufstellung und Bewegung der beiden Armeen dargestellt sind, während der Vorgrund von dem einen oder anderen malerischen Vorgang eingenommen wird. So in den vier Stücken des Brüssel'schen Museums (Nr. 441—444), so in jenem des Museums zu Pest, wo in der Ferne in starker Verkleinerung der Aufmarsch wie auf einem Plane dargestellt ist, während im Vorgrunde zwei Soldaten, vom Kartenspiel erhitzt mit dem Degen aneinander gerathen, so noch in dem Bilde zu Lille (Nr. 510), wo man im Vorgrund eine Fleischerbude, eine Schenke, eine Tanz- und eine Gefechtgruppe, die Abführung eines Verwundeten und einen Trupp Reiter sieht. Derselben Art ist auch der grösste Theil der fünfzehn prächtigen Schlachten, welche das Museum von Madrid (Nr. 1661—1675) von ihm besitzt, und welche ihn erst recht in seiner vollen Meisterschaft würdigen lassen. Eines dieser Stücke (Nr. 1671) trägt die Jahrzahl 1650, ein anderes ist mit 1653 bezeichnet, auf beiden aber nennt sich Snayers Maler des Cardinal-Infanten.

Manchmal lässt er auch die Darstellung der Schlacht ganz weg, um blos die Bewegung und das Gefecht einzelner Figuren zu malen. So in seinem Meisterwerk im Belvedere zu Wien, einem Bilde, auf welchem nur ein Dutzend Figuren im Kampfe dargestellt sind. Immer aber sind seine Figuren, mögen sie nun für sich handeln oder an einer Schlacht Theil nehmen, lebhaft bewegt, malerisch im höchsten Grad, sorgfältig durchgeführt und kräftig gemalt. Seine Beleuchtung ist einmal zart, das anderemal warm, lässt aber immer seine Gestalten gut hervortreten. Seine markigen Figuren, sein blondes Licht, und seine graue, silberige Färbung setzt ihn näher an Teniers als irgend einen anderen Rivalen des grossen Bauernmalers.

Ein Nachfolger, vielleicht ein Schüler von ihm, war PIETER MEULENAAR, Meister im Jahre 1631/32, gestorben 1654/55, als Landschafts- und Bataillenmaler von de Bie gerühmt.

ROBERT VAN HOECK, 1644/45 in der St. Lucasgilde aufgenommen und von de Bie nicht minder gepriesen, malte gleichfalls kleine Kriegsscenen, welche jedoch bei weitem nicht das Lob rechtfertigten, das ihm von dem reimlustigen Geschichtsschreiber zuerkannt wird.

Mehr als einem Schlachtenmaler begegnen wir in der Familie van Bredael. PIETER VAN BREDAEL oder VAN BREDA ward nach de Bie 1630, nach einer Notiz aus dem Archiv der St. Jacobskirche 1622 zu Antwerpen geboren, 1650/51 als Meister aufgenommen, ging dann nach Italien und Spanien und malte Landschaften und römische Ruinen. Fürst Lichtenstein besitzt von ihm zwei lebendige und farbige »Bauernkirmessen«, bezeichnet mit 1715. Nach der oben angeführten Quelle der St. Jacobskirche starb er im März 1719 in einem Alter von 97 Jahren. Sein Sohn JAN PIETER VAN BREDAEL malte Schlachten und Landschaften. Er wurde 1679/80 als Meister eingetragen und ging dann nach Deutschland und Italien, von wo er jedoch frühzeitig wieder zurückgekehrt sein muss, da er 1716 in die Gilde der Romanisten aufgenommen wurde. Das Jahr seines Todes wird um 1733 angenommen. Das Belvedere zu Wien besitzt von ihm die Türkenschlacht bei Belgrad, bezeichnet mit der Jahrzahl 1717, und zwei Jagdstücke, von welchen eines gleichfalls die Jahrzahl 1717 trägt. Pieter van Bredael hatte noch zwei andere Söhne: JORIS, der 1683/84 Meister wurde, und ALEXANDER, der 1685/86 als Meister auftritt und 1720/21 starb. Dieser letztere war ein ziemlich guter Maler von Landschaften und Stadtansichten. Der Louvre (Nr. 49) besitzt von seiner Hand ein »Lager«, ein lebendiges,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

farbiges Stückchen, mit Zelten an der einen Seite, bei welchen Fufsvolk und Reiter ftehen, und zwei Reitern in der Mitte, einer auf weifsem, der andere auf grauem Pferd, dann einem Baum und warm bewölktem Himmel; alles fehr fauber und mit der Eleganz des Vortrags gemalt, welche die meiften unferer militärifchen Maler kennzeichnet.

In mehren von den eben durchlaufenen Fächern erfcheint mit der Figurendarftellung die Landfchaftsmalerei gepaart: die Teniers, die Snayers, die Bredaels fetzten eben ihre Scenen ins freie Land und mufsten daher der Natur mehr oder minder namhaften Platz einräumen. War aber ihnen die Landfchaft nebenfächlich, fo war fie für viele Künftler der 17. Jahrhunderts gerade die Hauptfache.

Der erfte Name, den wir unter den Landfchaftsmalern diefer Periode antreffen, ift der des ADRIAAN VAN STALBEMT, geboren am 12. Juni 1580, geftorben am 21. September 1662. Er war 1609 als Freimeifter in die St. Lucasgilde eingetreten und mufste der proteftantifchen Lehre gehuldigt haben, da er und feine Frau wie Jordaens zu Putte begraben wurden. Seine Landfchaft war angenehm und tüchtig und von einer poetifchen einigermafsen theatralifchen Art. Man betrachte zum Beifpiel das Stück, welches das Antwerpen'fche Mufeum (Nr. 469) von ihm befitzt. Es ftellt einen dichten Wald dar, durch welchen ein Flufs ftrömt, der hier fchmäler dort breiter wird und fich in verfchiedenen Biegungen krümmt. Ueber das Waffer fpannt fich eine Brücke wie auch fonft umgeftürzte Bäume darüber liegen, hier liegt ein Felsblock im Strom, dort fpiegeln fich Bauerngehöfte in demfelben. Ein Storch fängt an dem Ufer einen Frofch, ein Fuchs und Kaninchen laufen durch den Wald. Im Vorgrunde bilden Bäume eine dichte Maffe, abwechfelnd im Ton, einmal dunkelbraun, dann gelbgrün, dann bläulich. Die letztere Färbung beherrfcht das ganze Werk, wie auch das Waffer in Blaugrün fchimmert. Ift diefer Ton auch nicht ungefällig, fo ift er doch nicht fachlich entfprechend, wie überhaupt das fonft fchöne Werk in Naturwahrheit der Farbe wie in Anordnung und Zeichnung zu wünfchen übrig läfst. Es ift mit der Jahrzahl 1620 bezeichnet.

Von feinen Dorfanfichten mit Figuren bewahren die Mufeen von Frankfurt und Wien je ein Probeftückchen. Beide ftellen »Bauernkirmeffen« dar. Das Wiener Exemplar ift fehr fein, kräftig in der Farbe, lebendig in der Bewegung, und in einem warmbraunen Tone aufgefafst. Das Frankfurter dagegen, auf welchen man eine Menge trinkender und tanzender Bauern in verftreuten Gruppen zwifchen zwei Gruppen von Häufern ficht, ift zwar gleichfalls hellbräunlich, aber minder farbig in den Figuren. Das Mufeum zu Berlin (Nr. 647) befitzt von ihm ein kleines Hiftorienbildchen, die »Geburt Chrifti« darftellend und mit der Jahrzahl 1622 bezeichnet. Im Mufeum von Madrid (Nr. 1709) befindet fich ein gröfseres Bild, die »Triumph-Rückkehr Davids nach der Befiegung des Goliath«. Das Werk trägt die Bezeichnung P. Brueghel 1618 u. A. v. Stalbemt 1619; die Landfchaft wird dem erften, das Figürliche dem letzteren zugefchrieben: wir find jedoch geneigt, Stalbemt die Landfchaft und Brueghel die Figuren zuzufchreiben.

Unter den Landfchaftsmalern nannten wir bereits MARTEN RIJCKAERT und LUCAS DE WAEL, als von den Brüdern die Rede war.

Nur kurz erwähnen wir den Landfchafts- und Marinemaler MATHIAS VAN PLATTENBERG, 1600 in Antwerpen geboren, der, nachdem er fich frühzeitig in Italien gebildet, nach Paris übergefiedelt war, dort feinen Namen in Plate-Montagne umformte. Sein Sohn NICOLAAS VAN PLATTENBERG (1631—1706) war ein am franzöfifchen Hofe fehr geachteter Hiftorienmaler.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Alexander Keerincx wurde 1618—1619 Freimeister, nahm fünf Jahre später einen Schüler an und verschwindet dann aus den Liggeren, da er sich nach England begeben, wo er bereits 1625 für König Karl I. thätig war. Das Museum zu Rotterdam (Nr. 282) besitzt von ihm eine kraftvolle, breit gemalte Landschaft mit blondem Licht.

Jasper de Witte wurde am 23. August 1618 in der Hauptkirche getauft, trat 1650/51 als Meister in die St. Lucasgilde und starb 1680/81. Er verblieb lange Jahre in Frankreich und Italien, von wo er eine gewisse Vorliebe für theatralisch aufgeputzte Landschaften mitbrachte, indefs ohne dabei sein vlämisches Colorit einzubüfsen. Das Museum von Antwerpen besitzt ein Paar von seinen guten Werken (Nr. 115—116). Es sind elegant aufgebaute staffirte Landschaften, etwas trocken in der Malerei, aber hell in der Färbung, was ihn vortheilhaft von den späteren Meistern des 17. Jahrhunderts unterscheidet. Zwischen anmuthig ansteigenden Hügeln strömen schön überbrückte Flüfse, auf Wiesen und Hügeln erheben sich stattliche Bäume mit schönen Laubkronen, der Himmel ist mit warmen weifsen Wolken besät; Alles aufser dem weifsen Licht erinnert an italienische Natur und italienische Kunst. Noch viel mehr das in der Gallerie Lichtenstein (Nr. 1234) befindliche Stück, welches in einem zart warmen Tone gehalten ist und deutlich die Spuren einer fremden Natur trägt. Das Stück, welches dem Verfasser am meisten von ihm gefiel, war eine Landschaft im Museum zu Lille (Nr. 643), zwar decorativ aufgebaut, wie das vorausgenannte, aber in allen Theilen mit Geschmack angeordnet und von überraschend gelungener Beleuchtung. Von dem dämmerig grauen allgemeinen Ton gehen die Bäume kräftig ab, und die Contraste von Licht und Schatten auf dem feinen Halbdunkel dürfen reizend genannt werden.

Der beste Landschaftsmaler dieses Jahrhunderts nach Rubens und seinen Gehilfen ist wohl Jan Siberechts, am 29. Januar 1627 in U. L. Frau getauft. 1648/49 als Weinmeister in der St. Lucasgilde aufgenommen, heiratete er am 2. August 1652 Maria Anna Croes, ging später nach England, wo ihn der Herzog von Buckingham einführte, und starb daselbst 1703. Seine Werke sind von ziemlich erschiedener Art und man darf mit de Bie annehmen, dafs er holländischen Landschaftern und Viehmalern, wie Niklaas Berchens und Karel Dujardin, nachzufolgen suchte. Sie haben in der That den braunen tiefen Ton, welchen man in den mehr oberflächlichen Werken der Antwerpen'schen Landschafter sonst nicht findet. Aber Siberechts Nachfolge war keine kraft- und geschmacklose Nachäfferei, sondern er wufste mit Wahl zu verarbeiten, was er von anderen herübernahm, und sich daraus seine eigene Art zu schaffen.

Man darf ihn freilich nicht nach dem allerunglücklichsten Stück beurtheilen, das ihn im Antwerpen'schen Museum repräsentirt, sondern mufs ihn anderwärts in seiner vollen Kraft sehen. So besitzt das Museum zu Brüssel (Nr. 311) einen sehr merkwürdigen Siberechts vom Jahre 1660. Es stellt den »Hof eines Bauerngutes« dar. Felder und Bäume sind dunkelgrau, der Hintergrund düster aber durchsichtig, nur der Himmel ist hellgrau und klarer. Von dem matten Rückplane heben sich die Figuren des Vorplanes durch die schneeweifsen Linnen, hellrothen, grauen oder blauen Kleider sehr licht ab. Es sind vier Frauen, von denen die eine ein Kind kämmt, eine andere vor einem Gemüsekarren kniet, die dritte einen Korb und die vierte einen Bündel Stroh trägt, links lädt ein Mann Dünger auf einen Karren, rechts steht ein Hirt mit seinen Schafen. Die Scene besitzt viel Natürlichkeit und Wahrheit in den Bewegungen, die Gruppen sind leicht in einander gefügt, Alles ist aus dem Leben genommen und in der Farbe, wenn auch etwas eintönig, so doch nicht stumpf.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Noch ſchönere Stücke findet man anderwärts: ſo z. B. zu Hannover (Marſtall 106) eine »Landſchaft mit waldigem Hintergrund«, auf welcher ſich ein Canal ins Innere zieht; Kühe und menſchliche Staffagen zieren die Ufer, und das Ganze iſt von heller, einigermaſsen blaſſer Färbung, aber immerhin ſehr gefällig. Schön iſt auch die »Anſicht eines Pachthofes« in Valenciennes (Nr. 196). Schöner noch und das Beſte, was wir von ihm kennen, die mit der Jahrzahl 1663 bezeichnete Landſchaft im Muſeum zu Lille (Nr. 508). Der Gegenſtand hat viel Uebereinſtimmung mit dem Hannover'ſchen Bilde, unterſcheidet ſich aber ſtark durch die Behandlung. Aus dunklem Hintergrunde und unter hellem Himmel zieht ſich eine doppelte Reihe von Bäumen den Ufern eines Fluſſes entlang nach vorne, ſich ſchnell ſo ausbreitend, daſs ſie im Vorgrunde das ganze Bild einnimmt. Ein paar Bauern und Bäuerinen, ein Mann auf einem Heuwagen, ein Pferd mit einem Karren und drei Kühe ſind eben im Begriffe den Fluſs zu paſſiren. Das Alles iſt delicat und fein gemalt und ſorgfältig durchgeführt. Die Situation iſt dichteriſch gewählt und geſchmackvoll ſtaffirt, nur ſind auch hier die Schatten noch etwas zu ſchwarz. Das höchſte Verdienſt des Bildes aber iſt die daraus ſtrahlende Liebe für die Schönheit der wirklichen Natur.

Frühere wie ſpätere Landſchaftsmaler: Bril, Brueghel, van Uden und Wildens, wo dieſe beiden ohne Rubens arbeiteten, ſelbſt van Stalbemt, obwohl dieſer für das ländlich Schöne nicht ohne Gefühl war, muſsten aufgeputzte Anſichten haben, um die Landſchaft vollauf genieſsen zu können: Felſen, Hügel und Waſſerfälle, majeſtätiſche Bäume, tiefe Durchſichten im Wald, und nur was ungewöhnlich und bedeutſam, zog ſie an. Siberechts wuſste ſich ebenſo wie die Maler der nördlichen Niederlande mit minderem zu begnügen, und indem er zwar nicht ganz auf die verſchönernde Landſchaft der Antwerpen'ſchen Schule verzichtete, vereinfachte er doch den Aufputz, den er der wirklichen Natur ſchenkte. Was iſt nun ungekünſtelter als ein Fluſs zwiſchen zwei Baumreihen, mit etwas Menſchen und Vieh dabei, was iſt aber auch dem Auge des Freundes des wahren und einfachen Naturſchönen ſchmackhafter, als das durchſichtige Naſs in die Ferne ſich hinziehend, die Spiegelung der Baumkronen in demſelben, die friſche Luft an ſeinen Ufern, der Strom von Licht zwiſchen dem Blau oben und dem Grün unten? Siberechts hatte dieſe ruhige Befriedigung und dieſen wahren Genuſs gekannt, und als ein Dichter in ſeinem Fache, das in ſeiner Zeit ſo viele Bildermacher und ſo wenig ächte Künſtler zählte, verdiente er ſeiner auſsergewöhnlichen Gabe wegen wohl beſonders hervorgehoben zu werden.

In demſelben Jahre wie Siberechts iſt PHILIPS AUGUSTIJN IMMENRAET geboren, der am 21. Februar 1627 in U. L. Frau getauft wurde, 1641/42 als Schüler des Lucas van Uden in die St. Lucasgilde trat und 1654/55 Freimeiſter ward. Die Zeit ſeines Todes fällt zwiſchen 1676 und von 1688.*

Herr Theodor van Lerius zu Antwerpen beſitzt von ihm eine mit der Jahrzahl 1657 bezeichnete Landſchaft mit einem felſigem Hang von welchem ein Gieſsbach brauſt, ein Bild, das etwas hart in der Linie und trocken im Colorit aber ſorgfältig in der Ausführung iſt. Dr. Fremie zu Antwerpen beſitzt zwei Stücke von Immenraet mit der Jahrzahl 1663. Auf dem einen ſieht man einen von einem Hügel ſtürzenden Waſſerfall, auf dem anderen Hügel und Gebäude nebſt einer über den kleinen Gebirgsſtrom führenden Brücke. Die Stücke ſind hoch und kräftig im Ton, aber ebenfalls nicht ohne Härte. Immenraets Werke ſtellen uns den Künſtler als einen von jenen Landſchafts-

* A. GOOVAERTS, Le Peintre Michel-Ange Immenraet d' Anvers et sa famille. Bruxelles, 1878.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

malern dar, denen die einfache Natur nicht genügt, und welche an den aufgebauten Gebirgsansichten der Italiener nur zu viel Geschmack fanden.

Andere folgen ihm in dieser Richtung. So schufen sein Schüler PIETER RIJSBRACK, geboren 1655 und 1672/73 in der Lehre, und JAN BAPTIST WANS, geboren 1628, Landschaften mit gekünstelter Silhouette, schwer im Ton wie in der Anordnung. Und man denke nicht, dafs blos die Geringeren dieser Abgeschmacktheit verfielen, denn auch die Besseren blieben nicht davon frei. ABRAHAM GENOELS,* getauft am 25. Mai 1640 und gestorben 1723, gehört zu diesen letzteren. Er hatte die Heimat frühzeitig verlassen, war 1659 nach Paris gekommen und wurde dort in einem Alter von 25 Jahren zum Mitglied der königlichen Akademie der Malerei und Baukunst ernannt. 1672 finden wir ihn wieder in Antwerpen, wo er sich damals in die St. Lucasgilde als Meister einschreiben liefs. Zwei Jahre später verliefs er seine Geburtsstadt abermals, um sich nach Rom zu begeben, wo er von 1674—1682 blieb. Dann kehrte er über Frankreich nach seiner Heimat zurück, wo er sich als eifrigen Lehrer und Vorstand der Akademie bezeigte, und am 10. Mai 1723 starb. Von seinen Reisen nach dem Süden hatte er den sogenannten französisch classischen Styl mitgebracht, eine Richtung, kalt in ihrer Correctheit, langweilig in ihrer Würde und unvlämisch an Geist und Farbe. Seine Figuren wie seine Bäume sind Modellen entnommen, wie sie in der Schule gelehrt wurden, aber niemals in der Natur zu sehen waren. Genoels lieferte auch an hundert Blätter in Aetzdruck (Sammlung Terbruggen 1111—1151), in welchen die Landschaften meistens ebenso wie in seinen Gemälden aufgebaut sind, die aber doch durch ihre breite Art über jenen stehen.

CORNELIS HUYSMANS verliefs seine Heimat nicht, aber erlag doch auch dem fremden Einfluss. Geboren 1648 zu Antwerpen siedelte er, nachdem er seine Lehrzeit bei Jasper de Witte beendigt, nach Mecheln über, wo er 1682 heiratete und bis 1702 verblieb. Von 1702—1716 wohnte er in Antwerpen, und verzog dann neuerdings nach Mecheln, wo er auch 1727 starb. Der lange Aufenthalt in der erzbischöflichen Stadt verschaffte dem Antwerpischen Maler den Namen Huysmans von Mecheln.

Er ist in der That nicht ohne Verdienst. Erscheint er auch in den meisten seiner Landschaften etwas theatralisch aufgeputzt und schwerdunkel von Farbe, zu Wans und Rijsbrack hinneigend, so gewinnt er doch da, wo er ruhigere Vorwürfe wählt und seiner Behandlung mehr Weichheit läfst, unglaublich. Allerdings begreift er keine Naturansicht ohne Hügel und ohne gekünstelt dazwischen vertheilte Wasserparthien, Kühe und Menschen, ohne eine Sonne, welche ihr Licht zwischen Vor- und Hintergrund strahlen oder den gelben Sand eines aufgeschlossenen Hügelabhanges warm hervortreten läfst, aber er kennt doch die Wirkung des Lichtes, ist manchmal sogar durchsichtig, wie es ihm auch nicht an Geschmack in der Anordnung seiner besseren Stücke fehlt.

Cornelis Huysmans hatte einen Bruder, JAN BAPTIST, der zu Antwerpen geboren und am 7. October 1654 in der Hauptkirche getauft, 1674/75 als Lehrling und zwei Jahre später als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen wurde. Er starb 1715/16. Jan Baptist Huysmans ist neben seinem Bruder Jan kaum bekannt, obwohl er ihn an Talent übertrifft, indem ein ungünstiges Schicksal seine Werke unter dem Namen des älteren Bruders verbarg und so den wahren Urheber des ihm gebührenden Rufes beraubte. Hätte man nicht

* ARNOLD HOUBRAKEN, De groote schouburgh der Nederlantsche Kunstschilders. 's Gravenhage 1753. III. 96. (In deutscher Uebersetzung von A. v. Wurzbach, Wien 1880. S. 337.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf einigen Stücken vergeſſen ſein Handzeichen zu löſchen, wie an dem Bild von 1697 des Brüſſeler Muſeums, oder an einer früher in Schleiſsheim befindlichen, jetzt nach München in die Pinakothek verbrachten Landſchaft, ſo würde man jetzt nichts von ihm kennen. Die Anordnung dieſer Landſchaften iſt ganz ähnlich jener, welche die nach Cornelis genannten Stücke zeigen: hügeliges Terrain rechts und links, in der Mitte eine Durchſicht, tiefblauer Himmel, dichtes und ſchweres Laub, ſelbſt die gelben Abſtürze an den Hügelabhängen fehlen nicht. Aber in der Luft, in den Terrainaufſchlieſsungen und auf dem Laubwerk iſt das Lichtſpiel wirkſamer und packender als auf irgend einem Bilde des Cornelis.

Während bei einigen der Landſchaftsmaler, deren Reihe wir eben durchlaufen haben, der Italianismus in der Wahl ihrer Gegenſtände wie in der Farbe ſich deutlich ausſpricht, gibt es noch eine Gruppe, bei welcher ſich dieſer Einfluſs noch auffälliger ausprägt, nemlich jener Maler, welche ganz nach Italien überſiedelten, und in langem Aufenthalt ſich ganz in der ſüdlichen Luft ſattigten. Hatten die Antwerpen'ſchen Meiſter im vorausgegangenen Jahrhundert in Rom die Landſchaftsmalerei gelehrt, ſo gingen dieſe jetzt, ihre Kunſt an den Ufern der Tiber zu lernen.

Pieter Spierinx, gewöhnlich Nicolaas Spierinx genannt, wurde 1655/56 als Meiſter in der St. Lucasgilde aufgenommen und ſtarb 1711. Er arbeitete lange in Frankreich und Italien und ſcheint ſich viel und mit Beifall auf die Nachahmung der rauhen Felſenlandſchaften des Salvator Roſa verlegt zu haben. In der Auguſtinerkirche zu Antwerpen ſieht man zu beiden Seiten des Chors übergroſse Leinwande von ſeiner Hand, bräunlich im Ton und ungenieſsbar in ihrer Auffaſſung. Beide Stücke gehören zu jener Klaſſe von Landſchaften, in welcher die Natur als theatraliſche Decoration dient, und nicht viel mehr Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit beſitzt als gewöhnliche Bühnenſcenerien. Beſſer ſind die zwei Stücke, welche das Muſeum zu Madrid (1708. 1709) von ihm beſitzt, obwohl auch dieſe ſich nicht über die Mittelmäſsigkeit erheben.

Wie im Namen, ſo ähneln ſich auch in der Art Jan Miel und Frans Millet,* der letztere als der Sohn eines Franzoſen und einer Vlamänderin in Antwerpen geboren und am 27. April 1642 in der Hauptkirche getauft.** Sein Lehrer Laurens Franck oder Francken nahm ihn mit nach Paris, wo er verblieb und als achtzehnjähriger Jüngling die Tochter ſeines Lehrers heiratete. Italien ſah er niemals, malte aber niemals andere als italieniſche Landſchaften, deren Natur er an den Werken des franzöſiſchen Malers Pouſſin ſtudirte. Er war ein reichbegabter Nachfolger, der leider ſeinen höchſten Ruhm in der Nachahmung anderer Meiſter ſuchte und lieber die Werke dieſer, als die Natur ſtudirte. Millet blieb bis an ſeinen Tod, der ihn ſchon 1680 in einem Alter von nur 38 Jahren erreichte, zu Paris. Seine Landſchaften erinnern beſonders an jene von Pouſſin, und bilden künſtlich aufgebaute Naturſcenerien mit bewaldeten Hügeln, Gebäuden, Ruinen und Waſſerfällen; der Ton iſt öfter dunkler als die warmen hellgerötheten Malereien des groſsen franzöſiſchen Meiſters, die darauf angebrachten Figürchen ſind lebendig genug in der Bewegung, obwohl ſie auch keine vlämiſche Farbe mehr haben.

Weitaus der beſte unter den Landſchaftsmalern italieniſcher Richtung iſt Jan Frans van Bloemen, mit dem Beinamen Orizonte.*** Geboren zu

---

* E. Fétis, Les artistes belges à l' étranger. II. 51.

** Catalogue du Musée d' Anvers s. v. Genoels.

*** P. Génard, Les grandes familles artistiques d' Anvers. Revue d'histoire et d' Archéologie. Bruxelles 1859. p. 330.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Antwerpen und am 12. Mai 1662 getauft, ward er Schüler des Anthoon Goubau, bei welchem er noch 1682 arbeitete, und begab sich später nach Rom, wo er bis an seinen angeblich in das Jahr 1740 fallenden Tod verblieb. In Italien folgte er der Art der grossen französischen Maler, eines Claude Lorrain und Poussin, die ebenfalls ihr Vaterland verlassen hatten. Er wusste sich den poetischen Hauch, den jene über den classischen Boden zu verbreiten vermochten, ihre warmen Sonnen und endlosen Fernsichten auf meisterliche Art anzueignen. Seine Werke sind so schön, dass sie uns vor solch herrlicher Natur in Bewunderung setzen, so voll Harmonie, dass man nimmermehr an einen tüchtigen Schüler grosser Meister, sondern vielmehr an einen original schöpferischen Geist denken möchte. Er weiss auf anziehende Weise durch seine kräftigen Schatten eine warme Glut spielen zu lassen und dadurch packende Contraste von Hell und Dunkel zu erzielen, und wie überhaupt die Poesie des Sonnenunterganges, der weiten Erde, des unergründlichen Himmels, wenn auch nicht ganz tief, so doch klar verständlich aus seinen Werken sprechen zu lassen.

Sein den Verfasser am meisten anziehendes Stück ist die »Flucht nach Aegypten« im Museum zu Lille (Nr. 38). Vor einem dichtbewachsenen Hügel läuft durch das Thal ein Weg, auf welchem Jesus und Maria ziehen. Am Abhange sieht man Felsblöcke, einen kleinen Wasserfall, Bäume von verschiedener Grösse, Gebäude und dann wieder Felsen auf dem Scheitel der Höhe. Das zarte warme Licht, welches durch die reiche Landschaft spielt, wie die Delicatesse und Weichheit der Vegetation erfüllen das Stück mit Anmuth, Sonnigkeit und Harmonie. Die Bäume selbst, zwar dunkel im Laub aber von der Glut des Himmels warm durchdrungen, die in geröthetem Ton gehaltene Erde, alles trägt dazu bei, ein anmuthiges Ganze aus dem Bilde zu machen.

Weniger gekannt als van Bloemen ist GILLIS NIJTS, obwohl seine besten Stücke wohl neben jenen Orizonte's genannt zu werden verdienen. Er ward wahrscheinlich zu Gent geboren und in der dortigen Niklaaskirche am 4. April 1623 getauft, wurde am 27. Juni 1643 in der Jacobskirche zu Antwerpen mit Clara de la Porte getraut,* trat 1647/48 als Meister in die St. Lucasgilde und starb 1686/87. Vorzugsweise als Stecher bekannt, als welcher er viele Federzeichnungen besonders Städteansichten hinterliess, pflegte er doch auch das Malen von Landschaften. Das Museum zu Dresden bewahrt zwei solcher Landschaften, von welchen die eine (Nr. 1026) mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1684 bezeichnet ist. Es ist ein ganz liebes Bildchen, gemacht um den Augen zu schmeicheln: rechts erhebt sich ein mit Ruinen, Bäumen, einem Wasserfall und Felsblöcken staffirter Bergrücken, links öffnet sich die Fernsicht auf entlegene Berge, in der Mitte befinden sich einige Figürchen. Es ist theatralisch arrangirt aber höchst anmuthig: wollig und weich sitzt das Gras auf der Anhöhe, die Sonne spielt warm in Sträuchern und Ruinen, die Ferne geht gut zurück. Der Künster hält in Anordnung und Colorit die Mitte zwischen van Uden und der italienischen Schule.

Sehr merkwürdig ist, dass in dieser Zeit die Ueberlieferungen einer älteren Schule noch so getreu forterhalten werden konnte, und zwar selbst durch einen Künstler von Talent, wie PIETER GIJSELS. Zu Antwerpen geboren und daselbst in der St. Jacobskirche am 3. Dezember 1621 getauft, trat er 1641/42 als Schüler des JAN BOOTS in die Gilde, wurde 1649/50 als Meister aufgenommen und starb 1690/91. Das Dresdener Museum besitzt zehn Gemälde von ihm, wovon sieben sein Monogramm tragen. Sie sind ganz in der Art des

* Nach den von Th. van Lerius hinterlassenen Papieren.



Ein Seehafen von Bonaventura Peeters.

Vloeren-Brueghel, in deſſen Vorliebe für bläuliches Grün abwechſelnd mit etwas Braun, und in ſeiner miniaturartigen Feinheit. Bei genauer Vergleichung dürfte man wohl finden, daſs Gijſels in der Färbung zarter und im Licht wärmer war als ſein groſser Vorgänger und durch dieſe Kennzeichen eine ſpätere Entſtehungsperiode verräth; aber im Grunde iſt die Manier beider eine und dieſelbe. Daſs Gijſels dem Jan Brueghel auch in der Darſtellung von Volkszuſammenkünften nachfolgte, ſehen wir unter Anderem an der »Kirmeſs von St. Job«, welches Bild ſich in der Sammlung des Herrn Moons in Antwerpen befindet.

Daſs er ihm aber und zwar mit nicht geringem Erfolg im Gebiete der Stilllebenmalerei nacheiferte, beweiſt das merkwürdige, kürzlich vom Antwerpen'ſche Muſeum käuflich erworbene Stück. Vor einem dunklen durch eine Colonnade und einem mit hochſtämmigen Bäumen bewachſenen Garten gebildeten Hintergrund ſind allerlei Gegenſtände ausgebreitet. Ein langer Früchtefeſton, ein reicher Teppich, todtes Geflügel und Wild, Schüſseln von Porzellan und Kupfer, Muſcheln und Waffen nehmen die rechte Seite und den unteren Theil des Gemäldes ein. Einige nackte Kinder, ein Affe, ein Papagei, ein Hündchen und ein paar Vögel treiben ſich unter den buntfärbigen Gegenſtänden herum. Auch das nicht Lebende iſt von überraſchender Feinheit der Ausführung und Delicateſſe der Tinten, wenn auch ziemlich düſter geſtimmt, weſshalb man das Bild nicht mit Unrecht »Gijſels' Sarg« nannte.

Neben den Landſchaftsmalern haben wir noch die kleine Gruppe unſerer Marinemaler aufzuführen. Sie treten uns weder zahlreich noch als Meiſter von ausgezeichneten Verdienſten entgegen. Antwerpen war ja auch zwar ein Seehafen aber keine Seeſtadt und die weite Meeresfläche mit ihrer eindruckerweckenden Poeſie war für unſere Künſtler immer ein fremdes und abgelegenes, ja faſt unbekanntes Gebiet. Sie ſind niemals ſo wie die holländiſchen Maler in die Natur der See, in die Majeſtät ihrer Ruhe, in die Groſsartigkeit ihrer Aufregung, in die Poeſie ihrer endloſen Fernſichten eingedrungen. Es iſt ſeltſam, daſs keiner von dieſen Bewohnern der Scheldeufer etwas von der Erregung verſpürt zu haben ſcheint, welche augenſcheinlich das Gemüth der nordniederländiſchen Maler in der Darſtellung ihrer Fluſsanſichten bewegte, daſs keiner von ihnen ſich jemals von dem Anblick eines in warmer Färbung von ſtiller Abendluft abgehenden Segels entzückt zeigt, daſs keiner empfänglich war für das Schwärmeriſche des Anblicks groſser Waſſermaſſen, in welchen ländliche Gebäude und Mühlen, wie Bäume von niedrigen Ufern ſich ſpiegeln. Was die Antwerpener von der See anſprach, war vielmehr das Ungewöhnliche, Ueberraſchende: das Raſen des Orkans zum Beiſpiel, oder hohe Felſen, rieſige Schiffe und ſtarke Feſtungen, wie ſie dergleichen in fremden Gebieten auf dem Meere oder an deſſen Ufern ſahen.

Der Zeit nach der erſte der Antwerpiſchen Marinemaler iſt ADAM WILLAERTS, geboren 1577 und gröſstentheils in Utrecht lebend. Das Muſeum zu Antwerpen (Nr. 499) beſitzt von ihm das »Feſt zu Tervuren«, ein Stück von ungewöhnlicher Härte und Ungenieſsbarkeit. Sonſt kennen wir von ihm noch einen »Seeſtrand« mit der Jahrzahl 1616 in der Lichtenſtein'ſchen Sammlung, ein Bild, das minder ſtreng als jenes iſt und obwohl nicht breit gemalt, in Licht und Farbe gut genannt werden kann; die Ankunft einer »Fiſcherflotte« vom Jahre 1627, im Muſeum zu Madrid (Nr. 1825), fein in der Ausführung aber düſter im Ton, die »Maasmündung« mit der Jahrzahl 1633 im Muſeum zu Rotterdam, ein groſses aber minder gelungenes Stück; endlich eine »Stürmiſche See« vom Jahre 1638 im Muſeum zu Frankfurt. Auf dem letzteren ſind Wolken und Waſſer weich und eher zu zart und lieblich als zu hart

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gemalt, während von den lichten Tinten Figürchen und Schiffe kräftig abgehen; iſt aber auch die Malerei breit, ſo iſt ſie doch nicht energiſch genug, um die See in ihrer Wuth entſprechend wiederzugeben. Von Willaerts' Sohn, Jsaac, beſitzt das Muſeum von Rotterdam (Nr. 246) eine unbedeutende Fluſsanſicht; Marinemaler war auch ein zweiter Sohn, Cornelis.

Andreas van Artvelt* wurde in Antwerpen am 25. März 1590 getauft. 1609/10 Meiſter bei St. Lucas geworden, heiratete er 1615 Catharina de Vlieger und wohnte 1616 auf St. Jansvliet. Nach dem 1626/27 erfolgten Tode ſeiner erſten Frau beſuchte er wahrſcheinlich Italien, war aber 1630 wieder in Antwerpen, ſchloſs 1633 eine zweite Ehe mit Eliſabeth Boots und ſtarb 1652. Das Muſeum von Gent (Nr. 88) beſitzt von ihm eine mit der Jahrzahl 1623 bezeichnete Marine, auf welchem Bilde man viele Fahrzeuge und ein untergehendes türkiſches Schiff ſieht. Die Scene iſt breit componirt, und ächt dramatiſches Gefühl liegt in der Vorſtellung des ſinkenden Schiffes wie in der tollen Fahrt eines anderen groſsen Bootes, das man unter dem Wogenandrang krachen zu hören glaubt. Das ruhige aber etwas trockene Colorit läſst die Durchſichtigkeit in Waſſer und Wolken vermiſſen; auch die Figürchen ſind unbedeutender. Dieſelben Qualitäten und Gebrechen hat das Stück, welches das Belvedere in Wien beſitzt. Die dem Herrn van Lerius in Antwerpen gehörige Marine Artvelt's zeigt auf ſtürmiſcher See drei Schiffe miteinander im Gefecht; von den elegant und gut gemalten Fahrzeugen hebt ſich das hervorragendſte in hellen Tönen von dem Pulverdampf ab.

Von Jan Baptist Bonnecroy, der 1645/46 Meiſter wurde, beſitzt das Stadthaus von Antwerpen eine von Vlaamsch Hoofd aus aufgenommene Anſicht der Scheldeſtadt, welche mehr als gewöhnliche Verdienſte beſitzt. Sie iſt in einem feinen graulichen Ton gehalten, und auch das Grün der vlämiſchen Polder, das Waſſer der Schelde, die Häuſer der Stadt und die Luft ſtimmen in dieſen ruhigen angenehmen Ton ein. Die Sonne, welche auf Damm, Gebäude, Segel und Wolken ihr Licht ausſtrömt, übergieſst dieſs Alles mit recht gelungen hervorgebrachter zarter Helligkeit.

Die bedeutendſten unter den Antwerpen'ſchen Marinemalern ſind die Gebrüder Peeters. Bonaventura Peeters, geboren zu Antwerpen und am 23. Juli 1614 getauft, wurde 1634/35 Meiſter und ſtarb am 25. Juli 1652 zu Hoboken, einem Dorfe in der Nähe ſeiner Geburtsſtadt. Man ſieht dort noch ſein Grabmal, das aus einem von allegoriſchen Figuren der Poeſie und Malerei gehaltenen Marinebild mit dem Porträt des Künſtlers oberhalb beſteht. Unten ſtehen folgende Knittelverſe, welche wir (in Ueberſetzung) wiedergeben, weil über das derſelben beigefügte Jahr Streit beſtanden:

Die Erde hier umſchlieſset 'nen Wundermann der Welt
Der als Poet und Maler die Wage Jedem hält
Er trug den Namen Peeters, dazu Bonaventur,
Sein Ruhm währt Ewigkeiten, ſein Grabmal zeitlich nur.
Starb am 25. Juli. Bete für ſeine Seele. Anno 1652.

Im Pavimente lieſt man auf einer Platte: „Hier liegt begraben der ehrſame Bonaventura Peeters, Maler, geboren zu Antwerpen, geſtorben am 25. Juli 1652. Bete für ſeine Seele.

Die Werke Bonaventura Peters' ſind von ziemlich ungleichem Werthe. Die meiſten zeigen ſtürmiſche See und ſtellen dieſe eher bombaſtiſch als treffend dar. In ſeinen beſſeren Werke weiſs er ein feines Lichtſpiel zu

* Van Lerius, in Meyer's Künſtlerlexicon.

entfalten, das ſeine Wogen und Schiffe gut heraustreten läſst, wie z. B. in den ſchönen Stücken, welche die Herren Alphons della Faille und Theodor van Lerius zu Antwerpen von ihm beſitzen. Im vortheilhafteſten Licht aber zeigt er ſich in ſeiner Darſtellung von Flusufern. In der Sammlung des Herrn Moons zu Antwerpen hängt eine Anſicht des «Werft von Antwerpen«, auf welchem man den Krahn, die St. Walburgiskirche und ein Stück der Schelde mit Booten ſieht, ein ſehr liebes, ganz in grauen Tönen gehaltenes Bild, mit grauem Waſſer, graugrünen Bäumen, graublauem Himmel, was aber alles gut von einander abgeht und ohne die Wolligkeit iſt, welche ſeine Marinen manchmal haben. Auch Herr du Bus de Ghisignies zu Brüſſel beſitzt von ihm eine ſehr ſchöne mit der Jahrzahl 1641 bezeichnete Hafenanſicht. Noch ſchöner iſt ſeine »Anſicht von Dordrecht« im Muſeum zu Darmſtadt (Nr. 372) mit der Jahrzahl 1647. Gegen den gelbweiſs bewölkten Himmel zeichnet ſich der Contour der Stadt mit ihren Häuſern, Kirchen und Bollwerken in einem röthlichen Grau von ungemein feiner Leuchtkraft ab; ein Boot mit braunem Segel, ein hohes zweimaſtiges Kriegsſchiff und ein kleineres bilden mit drei kleinen Kähnen den farbigen und in der That ſchönen Vorgrund. Sanft ſchaukeln die Wellen, und ſind dieſe auch noch etwas wollig und undurchſichtig, etwas gekünſtelt in Zeichnung und Beleuchtung, hier blaugrau, dann gelblich weiſs, dann wieder braun, ſo macht doch das groſse Gemälde im Ganzen einen höchſt vortheilhaften Eindruck. Die zarte Färbung der Stadt im Hintergrunde und der kräftige Vorgrund contraſtiren ſehr wirkſam und bilden ein gefälliges Ganzes.

Bonaventura's Bruder, JAN PEETER, (1624—1677) folgte den Fuſsſtapfen des erſteren. Das Vorhandenſein von geätzten Anſichten von Städten der vereinigten Niederlande, wie der Inſeln Candia und Malta und von verſchiedenen Städten Afrika's nach ſeinen Zeichnungen läſst vermuthen, daſs er viel und weit gereiſt ſei. Seine Zeichnungen unterſcheiden ſich vortheilhaft durch eine ſaubere und maleriſche Anordnung, der Styl ſeiner Gemälde aber beſitzt die Ungleichheiten, guten und ſchwachen Seiten der Art ſeines Bruders, und erſcheint einmal übertrieben, wie in ſeinem »Sturm« (Muſeum zu Darmſtadt Nr. 392), dann wieder fein und von zarter Lichtführung, wie in der »Marine« der Pinakothek zu München (Nr. 336).

Verwandt den Landſchaftsmalern ſind die Thier- und Blumenmaler: Betrachten nemlich die erſteren die Natur mehr ins Breite, ſo die letzteren mehr ins Einzelne, ſtudiren die erſteren die Wirkung von Farbe und Licht auf Fluren und Bäumen, ſo die letzteren am Fell der Thiere, am Gefieder der Vögel, am Blatt von Blume und Zweig. Liegt mehr Poeſie in dem Erfaſſen der Landſchaft, ſo erheiſcht die Thier- und Blumenmalerei mehr Geſchicklichkeit: und eröffnet jene unſerem Geiſte Fernſichten, in welchen wir uns gerne träumend ergehen, ſo feſſeln dieſe unſer Auge durch glänzende und reicher abwechſelnde Farben. Es wird zwar die Stillebenmalerei nicht zur hohen Kunſt gerechnet, wie auch ihre Blüthe öfters eine Zeit des Verfalls andeutet, in der Antwerpen'ſchen Schule aber entſtand ſie nicht blos in den Jahren ihrer vollen Kraft, ſondern war auch von ſo ausgezeichneten Talenten vertreten, daſs Niemand deren Leiſtungen als Zeichen ſinkender Kunſt erachten dürfte. Die hohen Gaben, welche ſie in ihrem untergeordneten Kunſtzweige zur Schau ſtellen, entſprechen der Tendenz der ſüdniederländiſchen Kunſt, welche ganz beſonders da in ihrer ganzen Herrlichkeit zu Tage tritt, wo ſie ſich die maleriſche Natur und die farbige Wahrheit zu Ziel und Vorbild nimmt.

Der erſte Maler von todten Thieren, welchem wir im 17. Jahrhundert

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

begegnen, iſt ALEXANDER ADRIAENSENS.* Geboren zu Antwerpen am 17. Januar 1587, ward er 1597/98 Schüler des ARTUS VAN LAECK, wurde 1610/11 „als Aquarellmaler" zum Meiſter erklärt und verheiratete ſich am 20. Februar 1611 mit Maria Zeeldrayers. Im Jahre 1616 wohnte er in Kolvenierſtraat und war ſomit Nachbar des Rubens, deſſen Freund er überdieſs geweſen ſein muſste, da Iſabella Brant die Pathin von einem ſeiner Kinder war. Er ſtarb am 30. October 1661.

Sein nach van Dijck geſtochenes Bildniſs nennt ihn ausgezeichnet als Maler von Blumen, Vögeln und Fiſchen. Beſonders beſchäftigte er ſich mit den letzteren, ob immer ausgezeichnet, iſt eine andere Frage. Ein kleiner »Karpfe auf einem Brett neben einer Schüſſel Brombeeren« zu Caſſel (Nr. 608) iſt unglaublich unbedeutend und nur auf den Lichteffekt berechnet, der den weiſsen Bauch des Fiſches trifft. Unbedeutend iſt auch die »Kramauslage von Auſtern, geräucherten Häringen, Schelfiſchen und anderen Fiſchen« zu Darmſtadt (Nr. 402). Beſſer das Bild im Muſeum zu Antwerpen (Nr. 1), auf welchem ein »Küchentiſch mit Fiſchen, Auſtern, Crevetten, einer lauernden Katze, Küchengeräth, Gemüſe und Wildpret« zu ſehen iſt. Wie immer, iſt auch dieſes Werk von zarter Lichtführung, wie ſelten, von entſprechender Abwechſelung in der Farbe. Er weiſs die verſchiedenen Fiſcharten ſehr glücklich zu charakteriſiren: das zarte Fleiſch des Schelfiſches mit ſeinem verſchwimmenden Schmelz neben der dichteren Haut und der feſten Farbe des Hechtes und den glänzenden Schuppen des Karpfen und Braſſen. Die Crevetten und Krebſe ſetzen durch ihr Roth einen kräftigen Ton in die blaſſeren Fiſchfarben, und die ruhige Farbe der Gartenerzeugniſse verbindet ſich gut mit der weiſsen Haut der Fiſche. Seine beſten Stücke beſitzt das Muſeum von Madrid (Nr. 1146—1149), von welchen beſonders bemerkenswerth das Bild mit »Haſen, Vögeln und Fiſchen« (Nr. 1147), welches zart und hell in der Farbe, delicat und weich in der Ausführung und gut im Lichte iſt, und ebenſo fein »gedeckter Tiſch« (Nr. 1148), welcher Käſe, Brod, Butter, Pöckelfiſche, einen Schenkkrug und einen Becher enthaltend durch ſein helles Licht wie durch hohe Sorgfalt und Wahrheit der Ausführung ſich auszeichnet.

ADRIAAN VAN UTRECHT verlegte ſich mehr auf die Darſtellung von Früchten und todtem Wild, worin er ſich wirkliche Verdienſte erwarb. Geboren am 12. Januar 1599, war er 1614 bei HERMAN DE RIJT in die Lehre getreten und am 14. Auguſt 1625 Meiſter geworden. Seine Familienbeziehungen machen ihn zu einem ſprechenden Beiſpiel bezüglich der Verwandtſchaft, die gewöhnlich unter den Antwerpiſchen Künſtlern beſtand. Seine Schweſter heiratete am 13. Juni 1628 den Simon de Vos, er ſelbſt am 5. September desſelben Jahres Conſtantia van Nieulant, die ihm zwölf Kinder ſchenkte, unter deren Pathen und Pathinen wir Simon de Vos, Willem van Nieulant, Geeraard Zegers, Jacob Moermans, Joanna Darragon, Coſſiers' Frau und Frans Ijkens finden. Derlei enge Freundſchaftsbeziehungen ſind keine Seltenheiten im Leben der Antwerpen'ſchen Maler. Van Utrecht ſcheint viel gereiſt zu ſein, arbeitete viel für den deutſchen Kaiſer und den König von Spanien und ſtarb 1652/53.

Das Antwerpen'ſche Muſeum (Nr. 478) beſitzt von ihm ein »Stillleben« mit Schwan, Ente, Haſe und anderem Wild vor antiken Ruinen darſtellend, ein breit und feſt gemaltes und in allen Theilen wirkſames Bild. Das Muſeum zu Caſſel (Nr. 289) beſitzt gleichfalls ein groſses Stück von ihm: Vögel, Haſen und koſtbares Geſchirr, kräftig in Licht und Farbe auf dunklem Hintergrund. Im Muſeum zu Gent (Nr. 10) befindet ſich die »Auslage eines Fiſchhändlers«

* VAN LERIUS, Adriaensens, Künſtlerlexicon von J. Meyer.

auf der ungewöhnlich grofsen Leinwand ausgebreitet: Stockfifche in Körben, wie unter Seegegenftänden und Mufcheln auf dem Boden, Hechte, Karpfen und Neunaugen auf einem breiten Brett, Krabben, Krebfe, Stinte und andere Seethiere auf dem Tifche, an welchem der Fifchhändler fteht, während getrocknete Fifche oberhalb aufgehangen find. Der Maler wufste die eigenartige Färbung und Natur der Fifche in packender Wahrheit wiederzugeben: den fchlüpfrigen und fettig glänzenden Stockfifch mit feiner weichen halb atlas- halb fammtartigen Haut und deren zarten bald ins Bläuliche bald ins Grauliche gehenden Reflexen, deffen offenes Auge und Maul ebenfo glotzig als wahr erfcheinen; daneben den flach auf den Rücken hingeftreckten Schelfifch, mit feinem zarteren Fleifch und feiner glanzlofen fchlappen Haut; ferner den Karpfen mit feinen glänzenden hornartigen Schuppen, dann die Stinte mit ihrem filbrigen Köpfchen, oder den Hecht mit feinem fcharf glänzenden fpitzen Kopfe, oder die Krabben mit ihren harten ins Gelbliche oder Bläuliche gehenden Panzern: mit einem Worte, er wufste mit grofser Feinfühligkeit des Auges und Pinfels alle die taufend Töne, Lichtreflexe und Farbenfpiele, wie fie ein Fifchmarkt darbietet, wiederzugeben.

Im Mufeum zu Lille (Nr. 543) befindet fich von ihm ein bemerkenswerthes Bild, einen »Hahnenkampf« darftellend. Die Streiter kämpfen um die dem Gefecht zufchauenden Hennen, und find eben daran aufeinander zuzufliegen, während bereits ihre Federn den Boden befäen. Ihr glänzendes Gefieder und ihr glühender Muth find ein wahrhaft fchönes Schaufpiel, und in dem vollen Lichte heben fie fich herrlich von dem ruhigen Hintergrunde ab. Herr du Bus de Ghifignies zu Brüffel befitzt ein fehr farbiges Stück von ihm, welches »Rebhühner« darftellt. Die fchönften Werke des Meifters befitzt aber wieder das Mufeum von Madrid (Nr. 1782—1784). Die erfte Nummer, wie die zweite, ift von fehr grofsen Dimenfionen, ungefähr drei Meter breit und zwei hoch, und ftellt eine »Vorrathskammer« dar: grofses und kleines Wild in Unmaffe, auf einem Tifch ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln, daneben ein Pfau und ein Rehbock, ferner Gemüfe, Früchte und kleine Vögel auf und unter dem Tifche. Das Stück ift fehr breit auf dunklem Grunde gemalt, hat jedoch nicht viel Farbe. Das Gegenftück (Nr. 1783) behandelt denfelben Gegenftand, aber in glänzendem Ton. Schwan, Pfau und Rehbock liegen auf dem Boden, eine Menge von Früchten, Gemüfen, Hafen, Krebfe und Geflügel auf dem Tifche, alles in vollftem, wärmften, herrlichften Colorit mit mächtigem Lichtfpiel, welches jeden Theil hell abgehen läfst. Das dritte Stück (Nr. 1784) ift kleiner und ftellt einen Haufen Früchte und Gemüfe in glänzender Farbe dar. Alle diefe drei Werke fetzen den Meifter neben die beften Stilllebenmaler.

Van Utrecht wird jedoch, fo hoch auch feine Verdienfte fein mögen, noch übertroffen von JAN FIJT, dem Rivalen von Frans Snijders um die Palme in diefem Fache. Fijt wurde am 19. Auguft 1609 in der St. Jacobskirche zu Antwerpen getauft, trat 1621/22 bei JAN VAN BERCH in die Lehre und wurde acht Jahre fpäter Meifter der St. Lucasgilde. Nach einer italienifchen Reife trat er 1650 in die Gilde der Romaniften. Am 22. März 1654 wurde er in der St. Andreaskirche mit Johanna Francisca van der Zande getraut, die ihm acht Kinder gebar. Sieben Jahre nach feiner Hochzeit wurde in der Kirche, in welcher er getraut worden, fein Leichengottesdienft abgehalten, am 14. September 1661. Man fagt, ohne es beweifen zu können, dafs er gelegentlich Rubens' Gemälde ftaffirte, feft fteht, dafs er mit Jordaens und van Dijck zufammenarbeitete.

Das Mufeum von Antwerpen (Nr. 171) befitzt von ihm eine »Adlermahlzeit«, die von befonderer Bedeutung ift. Ein Adler hat feine Beute, eine

Ente, auf einen Felsen getragen, und hält sie mit seinen scharfen Krallen am Boden fest; sein Auge strahlt von erhitzter gieriger Mordlust, während er mit seinen niedergehaltenen Fittichen sein Schlachtopfer vor fremden Blicken bergen und für sich allein abschliefsen zu wollen scheint. Neben ihm lauert ein zweiter Adler mit aufgesperrtem Schnabel, als ob er nach seinem Antheil an der Jagd lechzte und besorgte, dafs er ihm entzogen würde. Die Malerei ist voll Kraft mit gebrochenem Pinselstrich, der etwas momentaneres und kühneres als jener des Snijders besitzt. Hat der letztere mehr Rubens' Breite und Weichheit, so verschmilzt Fijt weniger und wirkt mit unvermittelt neben einander gesetzten Touchen, wodurch er mehr Intensität und Kraft erlangt.

Noch schöner ist das mit „Johannes Fijt 1658" bezeichnete Stück im Besitz des Baron de Pret zu Antwerpen. Zur Linken sieht man eine Familie von Hasen und Häschen die an einem Brombeerenzweig nagen, rechts eine Gruppe von sie belauernden Jagdhunden. Wie dort die Adler, so sind hier die Hasen mit körnigem pastosen Pinselstrich gemalt, so dafs die Haare der Felle jedes für sich gemalt zu sein scheinen, die Hunde sind weicher behandelt und ihr Seidenhaar sammtartig gemalt. Beide farbigen Gruppen heben sich von einem zart aber hellbeleuchteten Hintergrunde herrlich ab.

Das schönste Stück Fijt's, das wir gefunden, ist das grofse Thierstück, welches der Herr du Bus de Ghisignies zu Brüssel von ihm besitzt. Es stellt einen mit todten Hasen, Pfauen, Rebhühnern und anderem Geflügel beladenen Wagen dar, zwei schwere Zughunde sind davor gespannt, rückwärts sucht eine Katze sich ein Stück Wild anzueignen. Der Hintergrund wird zu drei Viertheilen von einer dunkelgrauen Mauer eingenommen, im Uebrigen durch die Aussicht auf ein Dorf, einen Berg und einen warmen Himmel bei Sonnenuntergang. Das Stück ist in der kraftvollen pastosen Manier des Meisters ausgeführt. Besonders die Hunde mit ihren weifsen Flecken auf dem dunkelbraunen Fell sind packend, wie auch die weifsen Flecken der Hasen und das blanke Tuch, auf welchem das Wildpret liegt, glänzend hervortreten und mit dem Uebrigen einen herrlichen Akord von Licht und Dunkel bilden. Dazu ist viel Bewegung in den Hunden, von denen der eine sich krazt, der andere sich nach der diebischen Katze umsieht, die selbst voll kraftvoller Wahrheit und schöner Natürlichkeit dargestellt ist.

Hunde malte Fijt überaus herrlich. Das Museum von Antwerpen besitzt davon zwei Proben (Nr. 172 und 407), das von Dresden erwarb erst in neuester Zeit ein Meisterwerk, »ein Kind und einen Zwerg bei einem Hunde« (Nr. 2379). Das Thier ist prächtig: fest auf seinen Pfoten, mit etwas Feurigem und Blutdürstigem in seinem glänzenden Auge und in seinem rothen Maul, aber so treu sich an seinen jungen Gebieter anschmiegend, dafs man wohl sieht, wie alle seine Kraft dem Kinde, all seine Wildheit dem, der es etwa berühren würde, gewidmet seien.

Das Museum von Madrid bewahrt zwölf bedeutende Stücke von Fijt, von welchen wir nur ein paar Meisterwerke erwähnen: den »auf einen Hühnerhof niederstofsenden Raubvogel« (Nr. 1368) und ein Wild- und Früchtestück (Nr. 1370). Auch der Louvre besitzt drei Meisterwerke von ihm (Nr. 177—179). Es sind Hasen, Vögel, Früchte und Wildpret. Hier bewundert man an dem Todten wieder seine kräftigen Lichteffekte, seine kühne und effectvolle Pinselführung, die aus scheinbar rohen Pinselstrichen die Natur so unmittelbar hervortreten läfst und alles zu detailliren scheint, während sie sich doch nirgends auf kleine Einzelheiten einläfst. Er malt gerne die Felle gegen den Strich, um sie dadurch besser von Licht durchdringen zu lassen und einen körnigeren Auftrag zu erzielen. Dieses verleiht seiner Farbe Wärme und Allem was er hervorbringt Festigkeit und Leben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

NICASIUS BERNAERTS* wurde 1608 geboren, ging 1633/34 bei Frans Snijders in die Lehre, ward aber erst zwanzig Jahre später Meister in der St. Lucasgilde. Der ganz ausserordentliche Abstand dieser Daten findet seine Erklärung in der Thatsache, dass er einen grossen Theil seines Lebens ausserhalb seiner Geburtsstadt verbrachte. Baldinucci, welcher mit grossem Lobe von ihm spricht, berichtet, dass er nach seinen Lehrjahren nach Italien ging und von da nach Frankreich zog, wo er Maler des Königs und Mitglied der Akademie zu Paris wurde, als welches wir ihn in der That zum erstenmal 1665 und zum zweiten Male 1672 aufgenommen finden. Er starb in der Hauptstadt Frankreichs am 16. September 1678. Im Museum zu Dijon (Nr. 281) befindet sich ein schönes Stück von ihm, einen Kampf zwischen Katze und Hund vorstellend, das viel dramatische Bewegung und warmes Licht zeigt, aber der Detailschönheit ermangelt, wie sie Snijders' Werke kennzeichnet.

Baldinucci nennt als Schüler des Nicasius Bernaerts den DAVID DE CONINCK, welchen wir 1659/60 in den Liggeren als Schüler des Peeter Boel, und 1663/64 als Meister verzeichnet finden. Baldinucci meldet im zehnten Theile seines grossen Werkes, dass de Coninck, während er die Biographie des Bernaerts schrieb, in Rom wohnte. Da nun die Vorrede der Notizie de 'Professori del Disegno von 1681 datirt ist und Baldinucci ohne sein Werk vollendet zu haben 1696 starb, so ist anzunehmen, dass er den vorletzten von den elf Theilen desselben um 1695 geschrieben habe, und dass sonach de Coninck in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts in Rom lebte.

Das Museum von Amsterdam (Nr. 72. 73) besitzt von ihm zwei grosse »Jagdstücke«, grau im Ton und stramm in der Bewegung; im Museum zu Lille (Nr. 130) befindet sich ein schwaches »Früchtestück«, mittelmässig ist auch das im Besitze des Fürsten Lichtenstein (Nr. 1155) befindliche »todtes Geflügel« darstellende Bild.

PEETER und JAN BATIST BOEL waren zwei Thiermaler.** Der erstere ist weitaus der bessere; man nennt ihn einen Schüler des Snijders, aber seine Art erinnert mehr an die des Fijt. Er war als der Sohn des Kupferstechers Jan Boel und der Anna van der Straeten zu Antwerpen geboren und am 22. October 1622 getauft. 1650 mit Maria Blanckaert vermählt, zeugte er drei Kinder, JAN BAPTIST, BALTHASAR LUCAS, geboren 1651, gestorben 1702/3, welche beide Maler wurden, und Anna Basilia. Wie er sich vor seiner Verheiratung mehrere Jahre in Rom aufgehalten, so liess er sich nach 1663 in Paris nieder, wo er für die Gobelinmanufaktur arbeitete und am 3. September 1674 starb. Peeter Boel war im Thierbilde als Maler wie als Stecher hervorragend, und obgleich weder die Kraft Fijt's noch die Breite und dramatische Bewegtheit Snijders zu besitzen, ein würdiger Nachfolger dieser beiden Meister. Besonders dem ersteren sucht er in Kühnheit der Pinselführung, in Kraft und Wärme es gleichzuthun, und kömmt diesem auch am nächsten. Im Museum zu Frankfurt (Nr. 130) sehen wir »drei ein Reh zerfleischende Adler«, ein Stück das er selbst radirte und welches frappant an Fijt's schönes Bild im Museum zu Antwerpen erinnert. Diese Sammlung besitzt von ihm ein Stillleben (Nr. 19), welches Wild und Geflügel vor einem Parkeingang liegend darstellt. Es ist sehr breit und keck gemalt, und nichtsdestoweniger in gewissen Einzelheiten gut. Man glaubt die Haare des Hasen, die Federn jedes Vogels unterscheiden zu können, man sieht das Licht zwischendurch spielen, man

* BALDINUCCI, Opere XIII. 330. — Liggeren II. 50.

** THÉOD. VAN LERIUS, Catalogue du Musée d' Anvers (mit den seinen nachgelassenen Papieren entnommenen Berichtigungen).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erkennt die dichteren Lapen des Pelzes, die glattere Oberfläche der Federn, und doch verräth Nichts Mühſamkeit. Der braune Ton der Malerei gibt den Thieren eine warme Kraft und läſst die hellen Theile entſchieden vortreten.

Jan Batiſt Boel, Sohn des Thiermalers Peeter Boel, wurde um 1650 geboren und 1674/75 als Meiſter in der St. Lucasgilde aufgenommen, und vermählte ſich am 4. Mai 1675 mit Maria Catharina van Immenraet, der Tochter des Malers Philips Auguſtus. 1688/89 war er bereits todt. Das Antwerpiſche Muſeum (Nr. 18) beſitzt von ihm ein mittelmäſsiges und zwar das einzige von ihm bekannte Stück, welches »todtes Geflügel« unter reichem Beiwerk darſtellt, gemalt 1679/80 um die Entlaſſung aus der St. Lucasgilde ohne Todſchuld zahlung zu erlangen.

Nennen wir noch, um die Reihe der Thiermaler zu ſchlieſsen, JAN VAN KESSEL (1626—1678/79), dem die Darſtellung von Vögeln am beſten gelang. Bei Baron de Pret zu Antwerpen ſehen wir zwei hochfeine Stückchen, beide mit „J. v. Keſsel, 1661“ bezeichnet, von welchen das eine die Fabel vom »Fuchs und Storch«, das andere ein Vogelconcert darſtellt. Die lieblichen Bildchen ſind in der zierlichen und farbigen Art von Vloeren Brueghel gemalt, ebenſo ausführlich und nicht minder glänzend und geiſtreich an Bewegung und Vorſtellung. Im Muſeum von Madrid (Nr. 1413) prangt ein Blumenkranz rings um einen Jeſus und St. Johannes mit der Signatur J. van Kessel, gemalt in der Art von Daniel Seghers und zwar ſo ſchön als die beſten Stücke des letzteren.

In demſelben Muſeum (Nr. 1414) finden wir ein kleines Bildniſs des Königs Philipp IV. von JAN VAN KESSEL, dem Jüngeren, der am 23. November 1654 geboren wurde und um 1708 zu Madrid ſtarb. Ein zweiter Sohn des älteren Jan van Kessel war FERDINAND VAN KESSEL (1648—1698) der Landſchaften, Blumen und Thiere malte.

JACOB VAN ES, der 1606 zur Welt kam, 1646/47 Meiſter wurde und 1665/66 ſtarb, malte Fiſche und andere Thiere, Früchte und Tiſchgeräth. Das Belvedere zu Wien beſitzt von ihm eine Fiſchbank, zu welcher Jordaens die Figuren malte, und welche in manchen Theilen viel Wahrheit und Originalität beſitzt. Die Lichtenſtein-Gallerie bewahrt von ihm ein »Frühſtückbild«, d. h. einen mit Schinken, Früchten, Bierkanne und Glas beſetzten Tiſch, alles ſehr zart und warm im Licht, und ein ſchönes mit der Jahrzahl 1640 bezeichnetes Früchteſtück (Nr. 1160), ſehr weich gemalt und fein beleuchtet. In den Muſeen von Antwerpen, Frankfurt und Lille befinden ſich Stücke von ihm, die zwar minder bedeutend aber nicht weniger zart in der Färbung ſind.

In van Es ſehen wir einen Maler, deſſen Pinſel nichts verſchmähte, wenn ſich daran nur ein hübſches Lichtſpiel oder ein feſſelnder Ton zeigte, und ſo wählte er nicht nur lebloſe Thiere, ſondern auch Früchte und ſelbſt noch Geringeres als dieſs, wie ſogar Küchengeräth zum Gegenſtande ſeiner Studien. Auf dieſer Bahn folgte ihm ISAAC WIGANS. Dieſer Stilllebenmaler wurde am 11. Juni 1615 in der Walburgiskirche zu Antwerpen getauft, trat 1631/32 bei VINCENT MALO in die Lehre und wurde Meiſter 1651/52. Am 5. November 1648 vermählte er ſich mit Catharina Martens, die ihm ſechs Kinder ſchenkte, deren letztes am 27. October 1663 nach ſeines Vaters Tod zur Welt kam, denn Wigans Todſchuld wurde zwiſchen dem 18. October 1662 und jenem 1663 bezahlt.*

Von den wenigen von ihm bekannten Stücken ſind zwei, beide einen »gedeckten Tiſch« darſtellend, im Beſitz des Verfaſſers dieſes Buches. Auf dem erſten

* Die Nachweiſungen bezüglich Wigans' Geburt und Vermählung verdankt der Verfasser den gefälligen Mitheilungen des Stadt-Archivars P. Génard.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſieht man Schinken, Brod und Bier, mit Tiſchgeräth, auf dem anderen mit der Jahrzahl 1648 bezeichneten Trauben, eine Orange, eine halbgeſchälte Citrone, kleine Seekrebſe, ein Weinglas, einen koſtbaren goldenen Becher und eine ſilberne Schale. Das erſtere Stück zeigt viel Wärme und Kraft, das zweite fleiſsige Durchführung und glänzendes Licht. Einige Theile wie die Tiſchtücher und die Trauben ſind zwar etwas kreidig, hindern jedoch nicht, Wigans unter die verdienſtlichen Meiſter Antwerpens zu zählen. Ein drittes ähnliches Stück befindet ſich in der Pinakothek zu München (Nr. 983) unter dem Namen WILLEM GABRON.

Dieſer erwies ſich in demſelben Fache in der That als groſser Künſtler. Als der Sohn des 1609 in der St. Lucasgilde Meiſter gewordenen Tafelmachers Willem Gabron und der Magdalena Coſſiers, wie als Enkel des 1588 als Meiſter in derſelben Gilde aufgenommenen Trödlers und Bilderhändlers Jan Gabron, wurde er am 28. Oktober 1619 als das dritte von neun Kindern geboren und 1640/41 als Weinmeiſter in die St. Lucasgilde aufgenommen. Unter ſeinen Brüdern und Schweſtern nennen wir ANTOON GABRON, geboren am 1. Januar 1621, der als Maler 1640/41 Meiſter in der Gilde wurde, und Anna Maria, geboren 29. October 1631, geſtorben 15. October 1668, die am 30. November 1652 Artus Quellinus, den groſsen Bildhauer, heiratete.*

Das Muſeum von Braunſchweig (Nr. 868) beſitzt von ihm ein prächtiges mit der Jahrzahl 1652 verſehenes Stück, das einen mit einem »türkiſchen Teppich belegten Tiſch« darſtellt, auf welchem ein Papagei ſitzt. In demſelben Muſeum (Nr. 858) wird ein Bild, eine »auf einem Teppich liegende Rüſtung«, dem Rubens zugeſchrieben, gleicht aber der Arbeit des Gabron ſprechend genug, um es dieſem mit gröſserer Wahrſcheinlichkeit zutheilen zu können. Daſs man ſeine Stücke mit jenen des Rubens verwechſeln kann, ſagt genug; er verfügt auch über eine Kraft und Farbe, über eine Breite und Weichheit der Pinſelführung, welche ihn einer ſolchen Verwechſelung würdig machen. Gabron's Name iſt wenig und dafür, daſs er in ſeinem geringen Fache ein groſser Künſtler war, zu wenig bekannt.

Ein anderes Fach, in welchem ſich die niederländiſche Schule mit Recht einen groſsen Namen erwarb, iſt die Blumenmalerei. Farbig wiederzugeben, was die Natur am farbigſten beſitzt, treu wiederzuſchaffen, was ſie am lieblichſten hervorbringt, dazu waren die ſüdniederländiſchen Maler wie von ſelbſt berufen und ſie blieben auch hierin nicht zurück.

Ohne bei dem wenig bekannten JACOB VAN HULSDONCK, der 1608 Meiſter in der St. Lucasgilde wurde und 1646/47 ſtarb,** zu verweilen, nennen wir an erſter Stelle den berühmteſten Antwerpener Blumenmaler, den Frater DANIEL SEGHERS.*** Zu Antwerpen am 5. Dezember 1590 geboren und am folgenden Tage in U. L. Frauenkirche getauft, verlor er noch als Kind ſeinen Vater, Peeter Seghers. Seine Mutter, die ſich der Reformation zugewandt, nahm ihn mit ſich nach den nördlichen Niederlanden, wo der künftige Jeſuit in der calviniſchen Lehre erzogen wurde, und auch die Malerkunſt zu erlernen begann. Während des Waffenſtillſtandes von 1609 kehrte ſeine Mutter mit ihm nach Antwerpen zurück, wo er 1611 als Schüler des Vloeren Brueghel und

---

* Die auf Willem Gabron, die Familie Neefs und Antoon Ghering bezüglichen Daten hatte Herr Hilfsbibliothekar Alf Goovaerts die groſse Güte, für den Verfaſſer in den Akten des ſtädtiſchen Standesamtes aufzuſuchen.

** A. GOOVAERTS, Le peintre van Hulsdonck (Journal des Beaux-Arts. 1879. p. 2.

*** H. J. ALLARD, Broeder Daniel Seghers (Almanak voor Nederlandsche Katholiken. Amſterdam 1870. p. 114). — VEEGENS, de Stichting der Oranjezaal p. 20.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

noch in demselben Jahre als Meister in der St. Lucasgilde eingeschrieben ward. Im Jahre 1614 kehrte er zur römischen Kirche zurück und trat am 10. Dezember desselben Jahres in die Gesellschaft Jesu, sein Noviziat zu Mecheln verbringend, und dann in das Professhaus zu Antwerpen versetzt. Nachdem er die Gelübde abgelegt, besuchte Seghers Italien, malte viel für die Kirche seines Ordens in Antwerpen und sah die Fürsten sich um die Erzeugnisse seines eleganten Pinsels streiten.

Friedrich Heinrich von Nassau verlangte ein Gemälde von Seghers, und, da dieser dafür kein Geld annehmen wollte, sandte ihm der Statthalter einen Rosenkranz von Gold, und verlieh ihm für ein zweites Bild ein goldenes Kreuz und die Erlaubnis für fünf Jesuiten, die von seinen Truppen besetzten Landstriche zu passiren, wie er auch dem Künstler zu Liebe das Landgut, das dessen Orden zu Deurne besass, verschonte, wie überhaupt die Freundschaft zwischen dem ketzerischen Fürsten und dem talentvollen Jesuiten bei ihrer beiderseitigen religiösen Stellung überrascht. Unter den Gemälden, welche Seghers für Friedrich Heinrich malte, befindet sich eines, welches eine Wand darstellt, an welchem einerseits blühende Orangenzweige, anderseits geblümte Disteln sich emporschlingen, offenbar eine durch ihre Wappensymbole vergegenwärtigte Anspielung auf die Verbindung zwischen dem Hause Oranien und jenem der schottischen Stuarts. Und als der Saal im Huis ten Bosch mit Gemälden verziert werden sollte, welche Friedrich Heinrich's Leben und Triumph darstellen sollten, da ging man Frater Seghers an, auch hiezu die Hand zu bieten. Das war augenscheinlich zu viel verlangt, und soweit konnte die Freundschaft des Künstlers nicht gehen, dass er die Niederlage der Vorkämpfer seiner Kirche verherrlicht hätte. Sicher ist jedoch, dass er für Amalie von Solms einen der Säle des Huis ten Bosch mit seinen Gemälden schmückte, und dass ihm die Wittwe des Statthalters eine Palette, einen Malstock und sechs Pinsel von Gold sandte, begleitet von Versen des Constantin Huygens.

Der Markgraf von Brandenburg, ein anderer protestantischer Fürst, versprach für ein Stück von Seghers seinen Schutz für die in seinem Herzogthume Cleve sesshaften Jesuiten, und schenkte dem Künstler eine Reliquie in einem kostbaren Kästchen. Auch für verschiedene andere Fürsten arbeitete Seghers und weit und breit war das Talent des Jesuiten berühmt. Am 2. November 1661 schloss er in der Stille seines Regelhauses und im Genuss seiner Kunst ein friedliches und ruhmvolles Leben.

Die schönen Blumenstücke von Seghers kennt Jedermann. Das Antwerpen'sche Museum besitzt davon drei schöne Proben. Die eine (Nr. 329) besteht aus einem von Schut gemalten »Brustbild des hl. Ignatius« in marmorner Umrahmung, in welcher ein fünftheiliger Blumenkranz hängt. Rosen, Tulpen, Lilien, Nelken und vielerlei Feldblumen bilden das farbige Geschlinge, die Malerei bringt die zarte Weichheit des Rosenblattes, das Flockige des Tulpenkelches, das Festere der Nelke mit grosser Wahrheit zum Ausdruck. Seghers liebt volle helle Töne und den unverschleierten Glanz des blanken Lichtes; er ordnet die Blumen zu festlicher Zier, und bildet aus ihren Gruppen glänzende Umrahmungen für das eine oder andere Bild, wobei er weniger den Blumen für sich als in ihrem Ensemble sein Studium widmet und mehr den allgemeinen Eindruck ihrer reichen klaren Töne als die Eigenart von Farbe und Ton im Einzelnen zu erreichen strebt.

Schöner noch als dies grosse Stück finden wir das kleinere (Nr. 331). Hier wird eine Masse von stachlichem Gesträuch, von Disteln, dornigen Brombeerranken und allerlei gewöhnlichen Feldblumen, die ihre blaugrünen Zweige nach den Ecken des Bildes schiessen, unter die Gartenblumen gemengt. Bei

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Ein Blumenstrauss von Daniel Seghers.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den ſorgfältig ſtudirten Feldgewächſen iſt die Natur mehr auf der That betroffen als bei dem ſchönſten Blumenkranz aus Culturgewächſen, und gerade da, wo man ſie weniger ſuchen würde, mehr Schönheiten erſchlieſsend, zeigt ſich der Maler als ein wahrer Freund der Natur und als ein geſchmackvoller Kenner ihrer alltäglichen Wunderwerke.

Ganz in der Art des Daniel Seghers, aber etwas flauer in der Farbe, malte ſein Schüler JAN PHILIPS VAN THIELEN (1618—1667), als Sprösling einer adeligen Familie zu Mecheln geboren und 1641/42 in die St. Lucasgilde zu Antwerpen aufgenommen. Dasſelbe gilt von CHRISTIAEN LUYKS, 1644/45 als Meiſter aufgenommen, von welchem das Madrider Muſeum ein bezeichnetes Blumenſtück (Nr. 1290) beſitzt, das zwar in der Farbe etwas ſtumpfer iſt als die Art ſeines Vorgängers, ihr aber ſonſt ſo nahe als möglich kömmt.

Von FRANS IJKENS, der am 17. April 1601 getauft wurde, 1615 bei OSIAS BEET in die Lehre trat, und 1662 noch lebte, bezeugt de Bie, daſs er in Früchten, Blumen und anderem Stillleben ſich groſsen Rufes erfreute; und in der That iſt ein dem Muſeum Plantin-Moretus gehöriges Blumenſtück, auf welchem vier Gruppen von Früchten und Blumen um ein Marienbild hängen, von ſehr lebendigem und friſchem Colorit und zwar nicht ſo fein, wie ein Seghers, aber immerhin verdienſtlich genug, um de Bie's Lobeserhebungen zu verdienen. Noch ſchöner iſt ein anderes Stück von ihm, das die St. Jacobskirche, dieſes zweite Muſeum Antwerpen's, beſitzt: ein Blumenkranz um ein Madonnenbild, der mit glänzender Farbe, ſammtenem Blatt und anmuthiger Anordnung feſte Töne und ein reiches Lichtſpiel verbindet.

Ueber Daniel Seghers und jedem anderen Fachgenoſſen ſteht aber JAN DE HEEM, David de Heem's Sohn.* Zwar nicht Antwerpener von Geburt hat er doch Anſpruch hier behandelt zu werden, da er faſt ein halbes Jahrhundert in der Scheldeſtadt lebte. Er war ein Sohn des Utrechter Blumen- und Früchtemalers David de Heem, und wahrſcheinlich 1600 (Beweiſe dafür liegen nicht vor) zu Utrecht geboren. Am 12. November 1626 finden wir ihn als Verlobten von Aaltje (Alyt) van Weede von Utrecht daſelbſt ausgeſchrieben, er wohnte jedoch zu Leiden, wo er auch am 22. Dezember 1626 getraut ward. Nach Antwerpen überſiedelnd, lieſs er ſich 1635/6 dort in die St. Lucasgilde aufnehmen, und am 28. Auguſt 1637 als Bürger einſchreiben. Nachdem er am 29. März 1643 ſeine Frau verloren, trat er am 6. März 1644 in eine zweite Ehe mit Anna Catharina Ruckers, der Tochter des berühmten Klaviermachers Andries Ruckers. Dort blieb er auch mit kurzen Unterbrechungen bis an ſeinen Tod, der in das Jahr 1683/84 fällt, wohnhaft.

Wie wir bereits geſagt und wiederholen, iſt Jan de Heem als Blumenmaler unerreicht. Seine Behandlung iſt merklich von jener Seghers' verſchieden; nimmt dieſer erwähntermaſſen die Blumen vielmehr in ihrer Geſammtheit als für ſich, mehr als Material um daraus eine Verzierung zu flechten, ſo ſtudirt de Heem Blume, Blatt, Frucht, Schmetterling für ſich im Einzelnen, analyſirt und erforſcht Alles und gibt Jedem ſeine eigenthümliche Form und Färbung. So wird er vielſeitiger, reicher, mannigfaltiger als Seghers, der oberflächlicher und flockiger bleibt. Er bringt jeden Ton und Halbton feiner farbiger Gegenſtände, jedes Lichtſpiel, jeden Schimmer und Reflex auf einem Blatt, ja Blattrippchen oder Samenkörnchen, auf den Flügeln eines hundertfarbigen Schmetterlings oder auf dem glänzenden Panzer einer Heuſchrecke zur Geltung; wie den Sammt der Pfirſich und die transparente Glut der Traube, ſo gibt er

* Ueber die Familie de Heem verdankt der Verfaſſer manchen Aufſchluſs den nachgelaſſenen Papieren des Théod. van Lerius.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch das reich geäderte Rebenblatt und das regelmäſsig gebauchte Roſenblatt, die ſtachlich ausgebuchteten Blätter der Stechpalme, die mürbe Granate nach dem Leben wieder, mit Tauſenden von Glanzlichtern übergoſſen und beſtreut. Und wie die Frucht, ſo weiſs er auch das Geräth, Silber, Porzellan und dergleichen in ſeiner Eigenthümlichkeit mit unübertroffener Wahrheit, Delikateſſe und Glanzfülle auf die Leinwand zu zaubern.

Jan de Heem hatte aus ſeiner erſten Ehe einen Sohn Namens CORNELIS, in welchem er ſich einen würdigen und getreuen Nachfolger heranbildete. Dieſer war zu Leiden geboren und daſelbſt am 8. April 1631 in Hooglandsche Kerk getauft, folgte um 1635/6 ſeinem Vater nach Antwerpen und wurde daſelbſt 1660/1 als Meiſter aufgenommen. Aus ſeiner Ehe mit Catharina Pauwens entſproſsten zwei Kinder, DAVID DE HEEM, DER JÜNGERE, und Anna Catharina. 1678 finden wir Cornelis de Heem im Haag anſäſsig, wo er auch wahrſcheinlich ſtarb. Das Muſeum zu Brüſſel (Nr. 418) beſitzt von Cornelis de Heem ein mit der Jahrzahl 1671 bezeichnetes Stück, welches eine blaue Porzellanſchüſſel mit Früchten, Maulbeer- und Stechpalmzweigen, ein Weinglas und ein Champagnerglas darſtellt. Es iſt ganz in der geperlten Art ſeines Vaters gehalten, und wenn auch etwas weniger glänzend als die Werke dieſes, doch des David de Heem würdig, wie es auch auſser Zweifel ſteht, daſs ein groſser Theil der Werke des Cornelis de Heem unter dem Namen ſeines groſsen Vorgängers geht.

David de Heem der Jüngere wurde zu Antwerpen geboren und daſelbſt in der St. Georgskirche am 27. Februar 1663 getauft. Mit ſeinen nach dem Haag überſiedelnden Eltern frühzeitig ſeine Geburtsſtadt verlaſſend, folgte er der Laufbahn ſeines Vaters und Groſsvaters, muſs jedoch nach Antwerpen zurückgekehrt ſein, da wir ihn 1693/4 als Lehrjungen in der Lucasgilde daſelbſt aufgenommen finden. 1697 war er abermals im Haag ſeſshaft.

Als Nachfolger der de Heem erſcheint THEODOOR AENVANCK, der am 30. November 1633 zu Antwerpen getauft, 1647/8 als Lehrjunge und 1669/70 als Meiſter in der St. Lucasgilde aufgenommen ward. Am 15. März 1671 in U. L. Frauenkirchen mit Maria Michielſens getraut, zeugte er drei Kinder; ſein Todesjahr iſt unbekannt. Herr van Cutsem-Molyn beſitzt von ihm ein die Jahrzahl 1653 tragendes Früchteſtück, welches zwar das Anlehnen an de Heem deutlich verräth, aber minder perlend und glänzend iſt.

Ein würdiger Nachfolger des groſsen Meiſters war AMBROSIUS BRUEGHEL, an welchem wir etwas von der Kunſt des Vloeren Brueghel, ſeines Vaters ſich erneuern ſehen. Er malte mit beſonderer Begabung ſeine reichen Blumenkränze und machte ſeine farbigen und geſchickten Schöpfungen wie ſein Vater eher warm als hell, eher energiſch feſt als weich, wovon man ſich bei Betrachtung des ſchönen Stückes, welches die St. Jacobskirche zu Antwerpen beſitzt, überzeugen kann. Er war am 10. Auguſt 1617 geboren und ſtarb am 9. Februar 1675.

ABRAHAM und JAN BATIST BRUEGHEL, Söhne des Ambroſius Brueghel und gleichfalls Blumen- und Früchtemaler, lieſsen ſich in Italien nieder, woher Abraham den Namen des Neapolitaniſchen Brueghel oder des Rheingrafen erhielt. Die Antwerpener Liggeren kennen keinen von Beiden.

Als Blumenmaler finden wir noch JORIS VAN SON (1622—1667) und ſeinen Sohn JAN VAN SON, der 1653/54 zwei Schüler aufnahm, erwähnt. Der letztere malte in hellem Tone gelungene Blumenſtücke und allerlei Stillleben. Das Muſeum von Lille (Nr. 513) beſitzt von ihm ein ſchönes Blumenſtück mit der Jahrzahl 1705. Nach Campo Weyermann ſoll er 1709 zu London geſtorben ſein. Walpole ſpricht mit Lob von einem FRANS VAN SON aus Antwerpen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sohn des Blumenmalers van Son, welcher jung nach England gekommen ſein, dort viele groſse Stillleben gemalt haben und 1750 im Alter von 50 Jahren geſtorben ſein ſoll.

Nicolaas van Veerendael (1640—1691) iſt noch einer von den guten, ja beſten Blumenmalern Antwerpens. Das Antwerpen'ſche Muſeum (Nr. 485) beſitzt von ihm ein kleines Stückchen, welches etwa auf der Höhe eines Abraham Brueghel ſteht und jedes Blümchen fein detaillirt und in ſeinem Farbenſchmelz gut wiedergegeben zeigt. Das Bildchen iſt miniaturartig klein und doch packend durch Kraft und Farbe. Bei Fürſt Lichtenſtein (Nr. 1176) hängt von ihm ein groſses Stück mit der Jahrzahl 1662, welches blaſſer im Ton und von minderem Verdienſte iſt. Im Muſeum zu Dresden (Nr. 937) befindet ſich ein Bild, »Wild und Blumen«, von welchem Teniers die Figuren malte, und ein anderes (Nr. 1071), das die Jahrzahl 1686 zeigt, und »Affen um einen gedeckten Tiſch« darſtellt: ein doppelter Beweis, daſs Veerendael nicht blos Blumen, ſondern auch lebende und todte Thiere malte.

Von der Familie Gillemans kennen unſere Liggeren verſchiedene Maler: Adriaen Gillemans, der 1613 Meiſter wurde, Jan Paul Gillemans den erſten, 1647/48 Meiſter, Jan Paul Gillemans den zweiten, 1673/74 Meiſter, und Peter Mathijs Gillemans, der 1673/74 Meiſter wurde, am 7. März 1692 ſtarb und ſich in der Blumenmalerei auszeichnete, in welchem Fache ſich auch die anderen Gillemans, mit beſonderem Erfolge aber die beiden Jan Paul bethätigten. Von dem älteren der beiden letzteren beſitzen das Muſeum zu Lille (Nr. 237) und Herr van Lerius zu Antwerpen hell und fein gemalte Blumen- und Früchteſtücke. In der Sammlung des Herrn Jos. de Bom zu Antwerpen befindet ſich von dem jüngeren ein »Mercursopfer«, auf welchem man eine Frau ſieht, die von zwei Kindern unterſtützt einen ſchweren Blumen- und Früchtefeſton in der Hand trägt und zum Gotte emporhält. Es iſt ein farbiges Stück, in welchem zwar das Schwarz etwas überwiegt, das indeſs trotz ſeiner düſteren Tinten gut wirkt.

Elias van den Broeck wurde 1673/74 als Meiſter aufgenommen und folgte der geperlten Art des de Heem auf eine würdige Weiſe. Die Sammlung des Fürſten Lichtenſtein beſitzt von ihm zwei Bilder, ein »Frühſtück« (Nr. 839) und ein »Früchtenſtück« (Nr. 692), das letztere aus ſehr delikat ausgeführten und gut ins Licht geſetzten Blättern beſtehend, auf welchen Brombeeren liegen und Inſekten ſitzen; wobei die Schnacken, Raupen und Schmetterlinge ebenſo fein ausgeführt ſind als die Blätter.

Mehr als einen Blumenmaler von Talent müſsen wir unbeſprochen laſſen, weil man über ihre Perſonen zu keiner völligen Klarheit gelangen konnte. So kennen unſere Liggeren zwei Hieronymus Galle, von welchen der eine 1645/46 Meiſter, der andere 1673/74 Lehrling wurde, und von welchen einer ein ſehr geſchickter Blumenmaler geweſen ſein muſste.* Ferner zwei Jan Babtist Bosschaert, von welchen der eine 1649/50, der andere 1692/93 Meiſter wurde, und von welchen auch einer Blumenmaler war, und uns noch manches verdienſtliche Werk zu ſehen giebt.

Um die lange Reihe der Kleinmeiſter abzuſchlieſsen, haben wir nur noch der Architekturmaler zu gedenken, jener Künſtler, welche Kircheninterieurs, oder Anſichten von Straſsen oder hervorragenden Gebäuden malten. Schon in den Werken Willem van Nieulant's, Antoon Goubau's und mehrerer anderer fanden wir das Beſtreben, Gebäude und Ruinen kunſtreich wiederzugeben, aber

* Journal des Beaux-Arts. VIII. 157.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sie machten daraus nicht die Hauptsache, wie es ein halbes Dutzend anderer Maler thaten, worunter die zwei Peeter Neeffs die hervorragendsten waren. Die antwerpischen Achitekturmaler widmeten sich vorab dem Kircheninterieur, und sind auch in diesem Fache unerreicht. Man begreift ihre Vorliebe für diesen Gegenstand, denn kein Innenraum ist reicher an Lichtspielen und architektonischer Schönheit als die Kirche mit ihren sich nach allen Richtungen hinziehenden Pfeilerreihen, zwischen denen das von unten oder oben, rechts oder links einfallende Licht sein magisches Spiel treibt, während diesen Räumen überdiefs eine gewisse Poesie innewohnt, welche ihre Wirkung auf den Ungläubigen wie auf den Gläubigen beim Betreten eines Kirchengebäudes auszuüben selten verfehlt.

Der ältere der beiden PEETER NEEFFS, der Vater, wurde 1609 als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen, und am 30. April 1612 in U. L. Frauenkirche mit Maria Lauterbeens getraut; das Jahr seines Todes ist unbekannt. Er hatte fünf Kinder, von welchen das älteste Magdalena hiefs, am 11. Oktober 1614 geboren wurde, und WILLEM NEEFFS, der 1609 bei Hendrik van Balen dem älteren in die Lehre getreten war, als Taufpathen hatte. Sein zweites Kind war LODEWIJK, geboren am 22. Januar 1617, der Mönch und Maler wurde, sein drittes PEETER DER JÜNGERE, der am 23. Mai 1620 geboren wurde. 1655 bezahlte Peeter Neeffs die Todschuld seiner Frau. Am 8. August 1649 finden wir die Trauung eines Peeter Neeffs mit Maria Neeffs in der St. Jacobskirche eingetragen, wobei natürlich an den jüngern Peeter gedacht werden mufs. Diese dürftigen Nachrichten sind Alles, was wir über die zahlreiche Malerfamilie beibringen können.

Das Museum zu Dresden besitzt von Peeter Neeffs, dem Vater, ein Stück mit der Jahrzahl 1605, während die Liggeren berichten, dafs er erst 1609 in die Antwerpener Gilde aufgenommen wurde, woraus hervorzugehen scheint, dafs er erst als fertiger Meister von auswärts nach der Scheldestadt gekommen sei. Jedenfalls blieb er, wie man sieht, von 1609 bis 1655 in Antwerpen. Er zeichnete sich in einem Bilde des Louvre (Nr. 347) den „ouden (alten) Neeffs" und liefs seine Kircheninterieurs gelegentlich (Pinakothek zu München Nr. 1065 vom Jahre 1638 und Museum des Haag Nr. 211 von 1654) von F. Francken III. staffiren. Fürst Lichtenstein (Nr. 1406) besitzt ein Bild mit der Signatur P. Neeffs 1675, welches offenbar dem jüngeren Träger dieses Namens zugehört. Man nimmt gewöhnlich an, dafs der Sohn geringer ist, als der Vater, doch dürfte dieis schwer zu erweisen sein, da man nur ein oder zwei Stücke von jedem Einzelnen mit Sicherheit kennt, und der Unterschied unter den hunderten von Werken der beiden Neeffs, die wir besitzen, im Ganzen eben nicht auffällig ist.

Beide verlegten sich, wie gesagt, auf die Darstellung der Interieurs von Kirchen oder solcher Gebäude, die eine gewisse constructive Verwandschaft damit haben, wie z. B. die unterirdischen Gewölbe eines Gefängnisses. Ihre Stücke zeichnen sich durch die Feinheit der Ausführung und die packende Weise aus, in welcher das Lichtspiel zwischen Bogen und Pfeilern wiedergegeben ist. So das »Innere von U. L. Frau« zu Antwerpen im Louvre (Nr. 346), in welchem der Künstler eine Ansicht des Mittelschiffes mit der Durchsicht in die Seitenschiffe giebt. Das Licht dringt in sonnigem Glanze durch alle Fenster und wirft warme gelbliche Tinten auf die dunkelgrauen Pfeiler. Das feine Lichtspiel, welches jeden Plan so richtig abgrenzt und Alles so zart und warm abgehen läfst, ist das gröfste Verdienst dieses Werkes. Man betrachte anderseits die »Befreiung Petri« im Museum zu Gent (Nr. 47). Es ist eine Art von Nachtbild und stellt ein unterirdisches Gewölbe dar. Die Wirkung der weifsen

Lichter unter dem ſchweren grauen Gewölbe und in den langen Kerkergängen ſchlieſst die Düſterheit aus und iſt im Gegentheil auf Feinheit und angenehmes Lichtſpiel berechnet. Es iſt ein lieblicher Streit zwiſchen zartem Licht und zarter Dunkelheit, welchem der Maler mit dem Auge eines Liebhabers nachgeht wie das Volk mit Befriedigung zwei Herculeſſe kunſtmäſsig ringen ſieht. Das Licht behält die Oberhand, und ſcheint nicht von den kalten Steinen abzugleiten, ſondern ſie zu durchdringen und alle Winkelchen und Eckchen bis in die fernſte Tiefe in eine halbe Dämmerung zu bringen, welche dem Maler Gelegenheit giebt, die Fertigkeit ſeines Pinſels in der Wiedergabe der durchſichtigen Schatten bewundern zu laſſen. Das Stück iſt datirt mit der Jahrzahl 1651.

Der älteſte Sohn von Peeter Neeffs, LODEWIJK, war, wie wir ſahen, ebenfalls Maler und zwar in dem Fache ſeines Vaters und Bruders. Dieſs beweiſt ein im Muſeum von Dresden (Nr. 1050) befindliches Stück mit der Bezeichnung „Frater Ludovicus Neeffs Anno 1648", welches die Kirche U. L. Frau zu Antwerpen darſtellt. Nach dieſer Unterſchrift war Lodewijk ein Mönch.

Man ſagt, daſs Peeter Neeffs der Aeltere Schüler des HENDRIK VAN STEENWIJK des Aelteren, der gleichfalls Kircheninterieurs malte, geweſen ſei. Auch auf dieſem Namen ruht die Dunkelheit, die das Leben der Neeffs umſchleiert. Ein Hendrik van Steenwijck wurde 1577 Meiſter in der St. Lucasgilde von Antwerpen, aber ſein Name wird nur einmal erwähnt. Man glaubt, daſs er in Steenwijk um 1550 geboren und 1603 in Frankfurt geſtorben ſei. Er hatte einen Sohn HENDRIK VAN STEENWIJK, den Jüngeren, der um 1580 in Amſterdam geboren worden und 1648 zu London geſtorben ſein ſoll.

Ein ſechſter Kirchenmaler war ANTOON GHERINGH, der 1664 die »Innenanſicht einer Kirche« malte, welche wir im Muſeum zu Dresden (Nr. 1051) bewundern. Es iſt eine reiche Architektur mit Marmor, Vergoldung, Plaſtik und Malerei, nicht ſo feſt und fein im Ton als die Werke der Neeffs, aber doch elegant und angenehm. Im Belvedere zu Wien finden wir von ihm die Innenanſicht der »Jeſuitenkirche zu Antwerpen,« ebenſo reich in der Farbe aber etwas flockig. Dieſes Stück iſt von 1665 datirt, ein kleineres desſelben Gegenſtandes in der Pinakothek zu München (Nr. 1418) mit der Jahrzahl 1663; eine dritte Wiederholung derſelben Anſicht, ohne Bedenken gleichfalls unſerem Meiſter zuzuſchreiben, befindet ſich im Muſeum zu Madrid (Nr. 1909). Die Stücke zu Dresden, München und Wien tragen nach den Catalogen den Namen J. Ghering. Dieſe Abweichung des Vornamens entſprang aus einer irrigen Leſung des von Antoon Ghering ſo mit dem erſten Buchſtaben ſeines Familiennamens verbundenen A, daſs deſſen erſter Strich allerdings einem J ähnlich erſcheint. Von ſeinem Leben wiſſen wir nichts anderes, als daſs er 1662/63 Meiſter in der St. Lucasgilde wurde und fünf Jahre ſpäter arm ſtarb. Wahrſcheinlich wurde er wie der ältere Peeter Neeffs und der jüngere Hendrik Steenwijk anderwärts geboren, und lieſs ſich erſt in ſpäteren Jahren in Antwerpen nieder.

Geringer als die Werke der aufgezählten Kircheninterieurmaler iſt die »Anſicht eines Palais« von WILLEM VAN EHRENBERG (1630—1675/76), im Muſeum von Antwerpen (Nr. 408). Die Schatten ſind ſchwer, das Licht iſt kraftlos; es iſt wie gemacht um zu zeigen, welche Kunſt die Neeffs beſitzen muſsten, um ihre Bildchen ſo genieſsbar zu machen. Die Pinakothek zu München (Nr. 308) bewahrt von demſelben Maler eine gemeinſchaftlich mit mehren anderen Künſtlern ausgeführte, mit der Jahrzahl 1666 bezeichnete »Kunſtkammer«, die in ihrem zartgrauen Ton und in ihrer guten Beleuchtung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gelungener ist. Auch das Museum des Haag besitzt ein ähnliches mit der Jahrzahl 1671 bezeichnetes Stück.

Dirk van Delen, um 1600 zu Alkmaar geboren und 1669 noch am Leben, malte gleichfalls architektonische Ansichten. Das Museum zu Augsburg (Nr. 513) besitzt von ihm eine Aussenansicht der »St. Peterskirche zu Rom« mit der Jahrzahl 1623, und Lord Caledon ein Kircheninterieur mit Figuren von Geerard van Herp. Von besonderem Interesse ist die in der Sammlung des Herrn Edmond Philips befindliche »Ansicht von Rubens' Haus«, auf welcher der grosse Meister selbst, seine Freunde empfangend, dargestellt ist.* 1669 schenkte er der Kammer der St. Lucasgilde jenes allegorische Stück mit Figuren von Boeyermans, jetzt im Museum von Antwerpen (Nr. 378), welches mit dem vorausgenannten davon Zeugniss ablegt, dass der Künstler geraume Zeit in Antwerpen lebte. Im Allgemeinen sind seine Arbeiten mittelmässig, und zeigen wie jene Ehrenberg's den Verfall eines Kunstfaches, dessen ganze Art schon den Zeiten des Niederganges angehört. Die Gebäude sind aus der Phantasie gemalt und in ihrer Form ebenso unwahr, als ihre Beleuchtung und Farbe unbedeutend ist.

Ein mittelmässiger Maler von Strassenansichten und Scenen sehr mannigfaltiger Art war Erasmus de Bie, der 1640/41 bei David Rijckaert II. lernte und 1674/75 starb. In der Sammlung Moons zu Antwerpen befindet sich eine »Ansicht des Meir« mit dem „Tour à la mode" eine Menge Menschen zu Fuss, zu Pferd und zu Wagen, ein düster braunes Bild ohne viel Belang. Herr van Lerius besitzt von ihm eine »Reiterschaar«, frisch und gefällig gemalt. Bei Madame Parmentier zu Dendermonde sehen wir von de Bie eine »Bauernkirmess« in der Art des Teniers, und das Dominikanerkloster zu Gent besitzt eine allegorische Darstellung aus dem Leben des Thomas von Aquin, beide bei grosser gegenständlicher Verschiedenheit an Unbedeutendheit gleich.

So endigt das 17. Jahrhundert innerhalb der Rubens'schen Schule mit leerem Formnachtreten, ausserhalb derselben mit immer grösserer Vorliebe für die Darstellung der todten Natur, im Allgemeinen mit dem Aussterben der Künstler von Namen und mit dem Versiegen der würdigen Nachfolger der grossen Meister. Wie aber auch der Ausgang war, so bleibt doch dies Jahrhundert die goldene Periode der Antwerpen'schen Schule. Verfasser glaubt nicht, dass bis auf unser Jahrhundert jemals und irgendwo sonst in der Welt in so eng begrenzter Zeit und Oertlichkeit so viele Künstler geboren wurden als zu Antwerpen während diesen hundert Jahren. Von 1628 bis 1676, also innerhalb kaum eines halben Jahrhunderts, verzeichnen die Listen unserer Liggeren ungefähr 1350 in Antwerpen lebende und wirkende Maler. Und nicht blos durch ihre Zahl, sondern auch durch ihre hohe Begabung glänzt diese unabsehbare Reihe: Nehmen Rubens, van Dijck, Jordaens, Teniers den ersten Rang ein, so folgen ihnen Janssens, Rombouts, Cornelis de Vos, Crayer, Cossiers, Snijders, Fijt, Boel, Geerard Zegers, Schut, Erasmus Quellin, van Diepenbeeck, Boeyermans, van Tulden, Thijs, Gonzales Coques, Vloeren Brueghel, Joost de Momper, Daniel Seghers, Jan de Heem, David Rijckaert III., van Craesbeeck, die Peeters, die Neeffs möglichst dicht nach, und neben wie nach diesen kommen Dutzende, die wir nannten, und Hunderte, die wir nicht nennen konnten, weil es an Raum gebrach oder weil ihre Werke nicht genug bekannt sind.

Man hatte alle Wege betreten, und in allen Fächern Meisterwerke

* Waagen, Treasures of art in Great Britain IV. 149 und II. 228.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

geſchaffen, das Religiöſe und das Hiſtoriſche, wie das Bürgerliche und Poſſenhafte, das Lebende und das Todte, Menſch und Natur: Alles hatte man gründlichen Studien unterzogen und kunſtreich farbig wiedergegeben. Rubens beherrſcht, wie bereits ausgeführt wurde, das ganze Jahrhundert; ſeine helle glühende Farbe, ſein Beſtreben und Vermögen, Allem Leben und Bewegung, Kraft und Vornehmheit zu geben, iſt ein Kennzeichen, welches allen nach ihm kommenden Malern aufgeprägt iſt.

Das Ende des 17. Jahrhunderts ſah das Ende der Blüthe der Antwerpen'ſchen Schule. Von dunkleren Tagen und untergeordneter Pinſelhandhabung werden wir im folgenden Capitel zu ſprechen haben.

XIII.

Die Periode des Verfalls.

Ohne Bedenken dürfen wir das 18. Jahrhundert eine Periode des Verfalls für die Malerſchule Antwerpen's wie für die Stadt überhaupt nennen. Die definitive Sperre der Schelde i. J. 1648 hatte den langen Jahren von Unruhen, von Krieg und Rückgang, welche Antwerpen ſeit 1585 erlebt hatte, ihren vernichtenden Abſchluſs gegeben. Konnte man bis zur Zeit des weſtphäliſchen Friedens von den früher geſammelten und aus den Tagen der Noth geretteten Schätzen noch einigermaſsen zehren, ſo muſsten ſich doch die Mittel innerhalb jener ſechzig Jahre der Drangſal erſchöpfen, da keine neuen Hilfsquellen für die hinſiechende Bevölkerung zu Tage traten. Von 1648 bis 1700 aber aus der Hand eines ſpaniſchen Statthalter in die eines anderen überliefert, wurde die Stadt durch nichts als durch ein paar Volksaufläufe in ihrem Todesſchlafe geſtört, und mehr und mehr nahm die Verarmung und Entvölkerung überhand.

Mit neuen Wirren brach das 18. Jahrhundert an. Der ſpaniſche König Karl II. ſtarb im Jahre 1700 kinderlos, und der König von Frankreich wie der römiſche Kaiſer, beide Söhne und Gatten von ſpaniſchen Königstöchtern, traten in die Arena um ſich des Erbes des verſtorbenen Fürſten zu bemächtigen. Von 1701 bis 1714 dauerte der Krieg und während des gröſsten Theils dieſer Zeit waren die ſüdlichen Niederlande der Schauplatz der Feindſeligkeiten, unter denen beſonders Antwerpen, welches 1701 bis 1706 in den Händen der Franzoſen blieb, zu leiden hatte. Und als man endlich nach vierzehnjährigem Kampf zu dem in Utrecht geſchloſſenen Frieden gelangte, beſtieg ein Enkel des franzöſiſchen Königs den Thron von Spanien und behielt die überſeeiſchen Beſitzungen, während Belgien, Neapel und Mailand Oeſterreich zu Theil wurde, wonach die ſüdlichen Niederlande abermals in die Hände eines neuen Gebieters fielen, der ſie auch bis gegen das Ende des Jahrhunderts behalten ſollte. Und vom erſten Augenblick der Beſitzergreifung an lieſs ſich Oeſterreich eine Erniedrigung gefallen, welche unzweifelhaft bewies, daſs unſere Landſtriche als erobertes Land betrachtet wurden: die neuen Herrſcher nahmen nemlich den Traktat von Barreel an, in welchem Holland ermächtigt wurde, in die bedeutendſten flandriſchen Feſtungen auf Koſten der Einwohner Beſatzungen zu legen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Während der österreichischen Regierung dauerte der Rückgang der Stadt fort. Zwar erlebten die Provinzen unter Maria Theresia eine Periode des Friedens, aber es waren Zeiten eines zarten Schlummers zwischen Jahren von aufgeregtem und unruhigen Schlafe. Joseph II. versuchte eine Reihe von Reformen einzuführen, aber das Volk, das nicht Willenskraft genug gehabt, sich gegen seine Bedrücker zu erheben, fand jetzt Muth genug, die Waffen gegen den Fürsten zu ergreifen, der es aus seinem Zustand von Verfall erheben wollte. Joseph II. bezweckte nichts weiter, als dass er den südlichen Niederlanden einige Jahre von Verwirrung und Krieg verursachte, und kurz nach seinem Tode fielen sie den französischen Republikanern in die Hände.

Von Antwerpens alter Blüthe bestand wenig mehr; Handel, Gewerbfleiss und Wohlfahrt waren verflogen, und nirgends war ein Versuch zu bemerken, sie neuerdings dahin zu ziehen. Das 18. Jahrhundert bietet im Ganzen nur das Schauspiel von Erniedrigung und Entkräftung ohne leuchtende Flecken an dem grauen Himmel, ohne Morgenroth für die Zukunft.

Mit der Antwerpen'schen Kunst ging es nicht besser. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hatte sich ihre Schule noch auf einer gewissen Höhe gehalten, und der gleichwohl unverkennbare Verfall hinderte doch nicht, dass bis um 1700 jedes Fach noch Meister von wirklichen Verdiensten aufzuweisen hatte. Im 18. Jahrhundert verändert sich dieser Zustand. Zwar gross genug ist noch die Zahl der Antwerpen'schen Maler. Campo Weyermann, der widerliche Geschichtschreiber der niederländischen Malerschule, der sein liederliches Dasein in Schenken und Correctionshäusern zubrachte, und die Antwerpen'schen Künstler mit seinem besonderen Hasse auszeichnet, findet noch Veranlassung, Antwerpen die fruchtbarste Wiege von Pinselführern zu nennen. Aber die Qualität hielt mit der Quantität nicht mehr gleichen Schritt.

Die höchsten Merkmale der Antwerpen'schen Kunst, das Naturstudium und die Farbenluft, waren vollständig verlernt, und man verfiel mehr und mehr in zielllose Nachäffung der französischen Akademieweise und Farblosigkeit. Unsere Maler reisten noch wie früher, aber anstatt anderwärts ihre Eigenart einzuführen, oder wenigstens aus der Schule der grossen Meister Italiens der einheimischen neue Nahrung zuzuführen, brachten sie fremden Ungeschmack nach Hause, und führten eine beschämende Nachäffung von Pariser Manier und von Pariser Meistern ein, deren Eigenschaften eine Verleugnung des flandrischen Kunstcharakters in sich schlossen. So blieb es bis zum Ablauf des dritten Viertheils des Jahrhunderts, in welcher Zeit die Vorzeichen der Wiederbelebung, etwas wie eine träge Bewegung bei dem Schläfer, der Vorbote des bevorstehenden Erwachens, bemerkbar wurden, während erst um 1800 ein Lens und Herreyns, ein van Bree und Ommeganck, jeder in seiner Art, dieses Erwachen vollständig zu machen begannen. Die Früchte ihrer Bestrebungen zu pflücken und in Verbindung mit einem neuen materiellen Aufschwung eine glänzende Wiederbelebung der flandrischen Kunst zu begrüssen, war daher erst unserem Jahrhundert vorbehalten.

Wir dürfen uns in der Aufzählung der Künstler dieser unglücklichen Zeit kurz fassen, da von denselben die meisten weniger um ihrer Verdienste als um der Vollständigkeit willen genannt werden müssen, wie auch, um an ihnen zu zeigen, in welcher Weise und in wie weit die Antwerpen'sche Schule ihren ruhmvollen Traditionen untreu geworden ist.

Die Historienmalerei vorab wurde immer weniger gepflegt und entartete kläglich. Zu Anfang des Jahrhunderts trifft man jedoch noch einige nennenswerthe Künstler. Willem Ignatius Kerricx, der Sohn des berühmten Bildhauers Willem Kerricx und der Barbara Ogier, der Dichterin und Tochter des

gefeierten Bühnendichters Willem Ogier, wurde am 22. April 1682 in der St. Walburgiskirche getauft, lernte die Malerei bei Godfried Maes und trat 1703 als Meister in die St. Lucasgilde. Er beschränkte sich indess nicht auf die Führung des Pinsels, sondern verlegte sich auch nach dem Vorbilde seines Vaters auf die Bildhauerkunst und betrieb nach jenem seiner Mutter die Dichtkunst. Schon 1700 war er Factor des „Olijstak" und die Statue des Johannes Baptista im Kreuzschiff von St. Jakob in Antwerpen ist ein Beweis von dem Talente, mit welchem er den Meisel handhabte. Ueberdiess that er sich auch als Architekt hervor, wusste der einsturzdrohenden Walburgiskirche ihre Festigkeit wiederzugeben und war eben mit dem Umbau der Abtei von Waasmunster beschäftigt, als er im Januar 1745 starb. Am 4. dieses Monats wurde er in der Dominikanerkirche begraben.

Das Museum von Antwerpen besitzt von ihm drei grosse Stücke, die zur Zeit keinen Platz in den Ausstellungssälen finden. Das »Paschafest in Aegypten« (Nr. 226) ist ein umfängliches Bild mit mächtigen Figuren und kräftiger Bewegung. Die Tradition der Schule ist festgehalten, aber die Farbe ist verblichen, die Composition von geringem Zusammenhang und ohne Beseelung. Die »Anbetung des Lammes« (Nr. 227) hat dieselben grosen Gestalten, edle Figuren von schöner Haltung, die sofort an Raphael's Art erinnern. Die Farbe ist hier besser, aber auch ohne Leuchtkraft, der Zusammenhang fehlt gleichfalls und die Aeltesten bilden nur einen losen Rahmen um die Mitte des Bildes.

Zeger Jacob van Helmond* wurde am 17. April 1683 zu Antwerpen geboren und war der Schüler seines Vaters Jan van Helmond. Er siedelte frühzeitig nach Brüssel über, wo er am 21. August 1726 starb. Die Kirchen der letzteren Stadt besitzen eine grosse Zahl von Werken seiner Hand. Das Museum von Gent (Nr. 3) einen »Christus am Kreuz«. Dieses Altarbild zeigt uns an einem der gerühmtesten Repräsentanten der Schule, was aus derselben bereits geworden war. Es ist eine umfängliche Leinwand mit grosen leeren Stellen und trockenem Colorit, von welchem nur die helle rothe Draperie des Johannes eine glückliche Ausnahme macht. Der Maler entlehnte vielmehr von van Dijck als von Rubens den schmächtigen Christus, welcher mit seinen jammervollen Gesichtszügen eher wie ein unglücklicher Sieche, denn wie ein leidender Gott erscheint. Die übrigen Figuren, Johannes, der seine Hände gerade zu Christus emporhält, Maria, die rücklings hingestreckt ist, Magdalena, die kalt wie ein Wachsbild das Kreuz umfängt, die Kriegsleute, die ganz schrecklich aussehen wollen, figuriren alle entweder als personificirte Trauer, oder als Mitleid oder aber als Wehrhaftigkeit, während sie alle genauer besehen nur Schulfiguren, keine lebenden nach der Natur studirte Menschen sind. So bemerkt man auch in der Anwendung der Farbe die Fortdauer der Tradition, jedoch ohne lebendiges Harmoniegefühl. An ein paar Punkten hat die Schule guten Einschlag gegeben, anderwärts aber ist sie machtlos gewesen, den Künstler vor Bläsfe des Tones zu bewahren.

Jacob Ignatius de Roore** wurde am 20. Juli 1686 zu Antwerpen geboren, 1698/99 als Lehrjunge in die Liggeren eingetragen, und 1707 als Meister aufgenommen. Er empfing den Unterricht verschiedener Maler, besonders aber des Gaspar Jacobus van Opstal. De Roore malte viele grosse Stücke zur Decoration von Sälen und liess sich, da ihm dergleichen Arbeiten in verschiedenen holländischen Städten aufgetragen wurden, im Haag nieder, wo er

---

* Descamps, Vies des peintres flamands. Marseille 1842. III. 188.

** Van Immerzeel, De levens en werken van Hollandsche en Vlaamsche schilders etc.— Liggeren.

1722 in die Bruderschaft von St. Lucas trat. Er sammelte durch seine Kunst und durch den Bilderhandel, welchen er gemeinschaftlich mit Geeraard Hoet betrieb, ein ansehnliches Vermögen und starb 1747. Die St. Jacobskirche zu Antwerpen besitzt von ihm ein Gemälde, welches den »Loskauf von Sclaven durch die Trinitarier« darstellt. Ein orientalischer Fürst steht mit Gefolge auf den Stufen eines Palastes und schenkt einem Mönche die Freiheit verschiedener Christen. Es ist eine gut componirte Gruppe, die aber in der Anordnung einigermafsen nach der theatralischen Seite hinneigt. Die Farben sind etwas blafs und dunkel, aber das Ganze erweckt durch seine ruhigen und gut verbundenen Töne und durch seine gefällige Zeichnung einen angenehmen Eindruck. Noch besser sind die Plafonds, die er im Gemeinderathssaal des Stadthauses zu Antwerpen malte. Diese allegorischen Stücke besitzen eine Kühnheit, die mehr als sonst irgend ein Werk dieser Zeit der früheren Schule würdig ist.

Ein dritter Künstler, der Antwerpen verliefs um in der Fremde zu leben und zu sterben, war FRANS STAMPART, geboren am 12. Juni 1675. 1688/89 bei GILEIN PEETER VAN DER SIJPEN in die Lehre tretend, wurde er 1692/3 Meister und begab sich später nach Wien, wo er Hofmaler wurde, und am 3. April 1750 starb. Er malte vorzugsweise Porträts und bewahrte hierin bis auf einen gewissen Punkt die Ueberlieferungen eines van Dijck und Peeter Thijs.

CORNELIUS JOSEPHUS D'HEUR, als der Sohn Lüttich'scher Eltern in Antwerpen geboren und daselbst am 27. März 1707 in U. L. Frauenkirche getauft, folgte erst dem Unterricht des Gaspar Jacob van Opstal, dann jenem des Jan Josef Horemans des Aelteren und ging 1730 nach Paris, wo er einige Zeit verblieb. Er starb in seiner Geburtsstadt am 12. März 1762. Er zeichnete gut und malte hübsche Grisaillen. Das Museum Plantin-Moretus bewahrt verschiedene Serien von Zeichnungen, welche er für Missale's ausführte.

MARTINUS JOSEPHUS GEERAERTS (1707—1791) verlegte sich ebenfalls vorzugsweise auf Grisaillemalerei. Die Gallerie Lichtenstein besitzt von ihm fünf grau oder braun auf grau ausgeführte Gemälde: »Liebes- und Weingenien mit Früchten und Blumen« darstellend, und ein farbiges Bild (Nr. 865) mit einer allegorischen Darstellung des »Friedens«, welches indefs nicht viel mehr Farbe hat als seine Grisaillen.

Mit BALTHAZAR BESCHEY (1708—1776) machte die Antwerpen'sche Schule einen entscheidenden Schritt auf dem Wege des Verfalls. Bis dahin hatte man Rubens' Traditionen hoch gehalten, und folgte man ihnen auch handwerksmäfsig nach, so bewahrte man doch die Achtung vor den Eigenschaften, welche die vlämische Kunst von früheren Tagen kennzeichneten. Jetzt aber brach die Zeit an, in welcher man anderen Göttern huldigte. Man braucht nur die zwei Stücke aus der »Geschichte Josephs« zu sehen, welche unser Museum (Nr. 12—13) von Beschey besitzt, um zu verstehen, worin die Abweichung von der früheren Art besteht. Die Töne sind zart und süfslich, durch ihre Kraftlosigkeit sich dem Charakter der Wasserfarbenmalerei nähernd, die Handlung ist einfach und verständlich, aber zugleich ohne Tiefe und ohne etwas Packendes; die Formen der Figuren tragen die Merkmale, welche der französischen Malerei eigen sind, und welche die Menschen zu einer Art von Schemen machen, die alle aus derselben Schul-Form gegossen erscheinen: regelmäfsig, aber kraftlos, würdig und schön genug, aber ohne Seele und Leben. In seinen früheren Jahren hatte Beschey gelegentlich versucht, der Art unserer alten Maler des Bauernlebens nachzufolgen, jedoch ebenfalls ohne besseren Erfolg wie im historischen Fache. Die Sammlung des Fürsten Lichtenstein (Nr. 1330) enthält von ihm eine »Scene vor einem Bauernhaus« in der Art des Teniers, aber

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ſchwach in der Farbe; es ſind wohl die Männlein und Weiblein des groſsen Bauernmalers, auch fehlen die kupfernen Keſſel und der ſonſtige Hausrath nicht, aber Licht und Farbe des Meiſters ſind leider verloren gegangen.

Die Nachfolge nach der faden klaſſiſchen Art, welche in Frankreich bis auf dieſes Jahrhundert herab vorherrſchend war, finden wir bei Beſchey zum erſtenmale. Einer ſeiner Schüler, der ihn an Ruf weit übertraf, ANDREAS CORNELIS LENS, ſollte dieſer Manier mit noch mehr Nachdruck huldigen und durch Wort und That für einige Zeit in den ſüdlichen Niederlanden zur Herrſchaft verhelfen. Lens wurde als der Sohn des Blumenmalers CORNELIS LENS am 31. März 1739 geboren und genoſs den Unterricht eines Künſtlers aus der Familie Ijkens, ehe er bei Beſchey in die Lehre ging. Am 10. September 1764 verlieh ihm Prinz Carl von Lothringen, der damalige Statthalter der ſüdlichen Niederlande, den Titel ſeines Hofmalers und ſetzte ihm die nöthigen Mittel aus, um ſechs Jahre oder länger in Rom und anderwärts Studien zu machen. Am 21. October des genannten Jahres begab ſich Lens nach der ewigen Stadt, wo er mit Vorliebe nach Raphael und nach der Antike zeichnete und malte, und kehrte erſt 1769 nach Antwerpen zurück.

Unmittelbar nach ſeiner Ankunft daſelbſt empfing die St. Lucasgilde ein Schreiben von Carl von Lothringen, in welchem dieſer den Dekanen mittheilt, ein franzöſiſches Schriftſtück mit dem Antrage empfangen zu haben, daſs die Maler, Bildhauer, Kupferſtecher und Architekten von der Verpflichtung der Aufnahme in die St. Lucasgilde enthoben werden ſollten. Lens war der Verfaſſer oder wenigſtens die Triebfeder jener Vorſtellung. Sonderbar klingt der Anfang davon: „Die Künſte ſind hier in gewiſſen Hinſichten in einen ſchändlichen Zuſtand des Verfalls gekommen, wie ihn Italien niemals erlebt hat. Dort hat man ihnen auch eine gewiſſe Auszeichnung zu geben gewuſst, welche den Künſtler über den Handwerker erhebt und ihn zu Anſehen bringt nicht um ſeiner Handfertigkeit willen, ſondern wie einen Dichter und Schriftſteller, der ſich opfert, um unſterblichen Ruhm zu verdienen, was von ſolchem Einfluſs auf ſeine Werke iſt, daſs man trotz der geiſtigen Erhabenheit unſerer groſsen Meiſter verſchiedene Beiſpiele von ihrem Zurückſtehen in der Form und Vornehmheit ihrer Ideen anführen könnte.“ Nach Italien alſo ſollte man ſich immer wenden, wo die Dichtermaler ſchafften, und die wahrhaft Unſterblichen lebten; auch Frankreich und ſeine Akademie ſei nachahmungswürdig, während unſere gröſsten Meiſter faſt nicht in Betracht kommen. In einer anderen ſeiner Schriften, der Abhandlung über den guten Geſchmack in der Malerei, wollte er dieſe Ideen weitläufiger auseinanderſetzen und nochmals eine Lanze für „den edlen Styl“, den man im Süden holen müſse, brechen.

Die Dekane von St. Lucas widerlegten in einer eingehenden Antwort Lens' Bemerkungen über ihre Gilde: In einem Kreiſe, meinten ſie, in welchem Rubens, van Dijck und hundert Andere als Dekane gedient hatten,* könne Niemand ſich entehrt fühlen, und man könne jene Satzungen, welchen dieſe groſsen Männer ſich gefügt, ohne Scham auch jetzt noch befolgen. Sie begannen ihre Verwahrung mit der keineswegs zutreffenden Behauptung: „es ſei deutlich zu erkennen, daſs das erwähnte Schriftſtück oder Memorandum lediglich aus „Pikanterie“ entſtanden ſei, welche ihrerſeits wahrſcheinlich den Urſprung in Selbſtſucht verbunden mit einem auf Unabhängigkeit gerichteten

* Rubens und van Dijck waren niemals Dekane der Antwerpener St. Lucasgilde, und auf der im Antwerpener Muſeum aufgeſtellten Dekantafel ſind ihre Namen erſt in ſpäterer Zeit eingemalt, der des Rubens unter dem Jahre 1631, der des van Dijck unter 1634. Waren es vielleicht unſere Dekane von 1769 welche ſich, um ihrer Entgegnung mehr Gewicht zu geben, die groſsen Meiſter zu Collegen machten?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sinne habe.“ Das Vlämiſche der Dekane war noch elender als das verkrüppelte Franzöſiſch des Lens, aber ihre Argumentation iſt viel gewichtiger als die ſeine. Dennoch erhielten ſie Unrecht, trotzdem daſs ſie auch die ſtädtiſche Obrigkeit an ihrer Seite hatten: am 20. März 1773 erlieſs die Kaiſerin einen Befehl, wonach künftighin die Maler, Bildhauer, Kupferſtecher und Architekten nicht mehr gehalten waren, ſich in irgend eine Zunft aufnehmen zu laſſen, und die Kunſt für frei erklärt wurde, ſo daſs ſie ſogar Adelige ausüben konnten, ohne ihren Stand zu ſchädigen.* In der Gilde blieben demnach nur mehr jene Berufsarten, welche näher am Handwerk ſtanden. Der Sturm der franzöſiſchen Umwälzung, welche unſere mittelalterlichen Einrichtungen von Gewerken und Gilden gänzlich hinwegfegen ſollte, lieſs ſonach ſeine Annäherung bereits verſpüren. Ob nun dieſe Auflöſung zwanzig Jahre früher oder ſpäter erfolgte, iſt übrigens ebenſo ohne Belang, als es gleichgültig iſt für die Geſchichte, ob die Gilde unter öſterreichiſcher oder franzöſiſcher Regierung geſprengt wurde.

Es muſs übrigens bemerkt werden, daſs die Maler die Einhaltungen der Verpflichtungen gegen die Gilde immer als eine Laſt, die Befreiung davon immer als eine Gunſt angeſehen haben. Damit, daſs man die Kunſt in ihrer Ausübung für frei und nicht unvereinbar mit dem Adel erklärte, verlieh man ihr wirklich ein Vorrecht. Dieſs hindert nicht, daſs die Beweggründe, welche Lens anführte, armſelig ſind und daſs es ſich ganz unglücklich traf, daſs gerade er, der geſchmackloſeſte antwerpiſche Meiſter, auf reineren Geſchmack und gröſsere Vorrechte pochte. Aber Lens wurde keineswegs von einer Ueberlaſt von Beſcheidenheit beſchwert, und es fügte ſich überdieſs, daſs ſein ganzes Leben hindurch jeder Fürſt und jeder vornehme Herr das Seine dazu beitrug, ihn in dem Wahn zu ſtärken, er ſei wirklich der groſse Mann, und der Mann mit den edlen Ideen, wie ſie unſeren alten Meiſtern immer gefehlt hätten. Kurz vor ſeiner Ueberſiedlung nach Brüſſel (1780) hatte ihn Kaiſer Joſeph II. bei einem Beſuche in Antwerpen zum Führer erkoren, hatte ihm dafür eine goldene Tabatière verehrt, ihn zum Ritter des belgiſchen Löwenordens ernannt und ſich ſogar bemüht, ihn zur Ueberſiedelung nach Wien zu beſtimmen. Auch König Wilhelm würdigte Lens mehr als einer ehrenden Auszeichnung. Und nicht blos Kaiſer und Könige, ſondern auch Kirchenvorſtände und Private wetteiferten in Huldbeweiſen. Der ſo gefeierte Künſtler ſtarb zu Brüſſel am 30. März 1822.

Es iſt Zeit, daſs wir die Art jener Stücke kennen lernen, die damals ſo ſehr gefielen und jetzt vergeſſen ſind. Ziehen wir als Beiſpiel »die Verkündigung« in der St. Michaelskirche zu Gent, die als ſein Meiſterſtück gerühmt wird, in Betracht. Die Scene geht in der niedrigen Wohnſtube Mariens vor ſich. Um uns vor Täuſchung zu bewahren war der Künſtler darauf bedacht, einen Armentiſch nebſt einem hölzernen Stuhl in das Gemach zu ſtellen, und ein weiſses Arbeitskörbchen darunter ſehen zu laſſen. Maria iſt ſoeben beim Eintritt des Engels vom Stuhl aufgeſtanden, blickt mit einer Geberde der Verwunderung und zugleich der Ergebung demüthig zu Boden und ſchlägt leicht die Arme auseinander. Der Engel, ein Jüngling von voller Mannslänge, verkündet ihr die frohe Botſchaft des Ave Maria. Mit zarter Verwirrung und Ehrerbietung ſchlägt auch er die Augen nieder, einen Arm hebt er mit ausgeſtrektem Zeigefinger empor, den andern hält er in freier Bewegung. Dieſe bürgerlich einfache, faſt ärmliche Kammer mit ihrem höchſt proſaiſchen Hausrath, die einfache Jungfrau mit ihrer ſprechenden Geberde, dieſer Engel mit ſeiner freien Haltung ſollen Natürlichkeit und Ungemachtheit ausdrücken, und

* J. B. van Straelen, Jaerboek der Gilde van St. Lucas. Antwerpen 1855. S. 185 fg.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

doch sieht Alles erstaunlich gekünstelt aus, scheint so recht akademisch und ist zu zierlich gesucht, um einfach und zu einfach um künstlerisch zu sein. In der Luft schweben fünf Engelchen in verschiedenen Haltungen. Eine breite Glorie strahlt aus dem Himmel auf Maria nieder, safrangelb oben, gelbgrau da, wo sie Maria erreicht. Die Kammer ist mit einer blaugrauen Wolke gefüllt, die Alles bis zum Dämmerigen duftig macht. Und nun die Farben! Maria trägt ein weifses Unter- mit hellblauem Oberkleid, ihre sittig auf ihrer Stirne gescheitelten und glatt gestrichenen Locken sind lichtbraun. Der Engel hat ein hellgrünes Unter- und amaranthrothes Oberkleid, in allen Draperien ist kein einziger voller Ton zu bemerken. Ihren höchsten Triumph feiert jedoch diese Süfslichkeit im Nackten. Das kugelrunde Gesicht Mariens scheint nicht viel fester als Watte, die mit einer zuckerartigen Schicht von rosigen und milchigen Tönen gepudert ist; der Engel ist gebaut wie ein Held und zeigt das Colorit eines Jüngferchen, und während seine Arme von Muskelkraft Zeugnifs geben, würde man sich nicht wundern, wenn sein Gesicht mit der grauen Wolke, in welcher man es wahrnimmt, verduftete. Die Engelchen oben sind vergröfserte Porzellainfiguren, leicht mit Kirschensaft getönt und in Atlas-Reflexen schimmernd, wie es selbst bei dem koketteften Flaummaler auf Sèvres-Porzellain übertrieben erscheinen würden. Die allgemeine Süfslichkeit wird noch erhöht durch die Rundlichkeit aller Formen: Köpfe und Arme, Gliedmafsen und Gelenke scheinen von der Drehbank zu kommen, und verrathen ein entnervtes Schönheitsgefühl, welches allgemeines Verschwemmen und Verzärtlichen für Gefälligkeit und Harmonie hält, Freiheit und Wahrheit aber für Rohheit und Barbarei. Uebertriebene Rücksichtnahme auf theoretische Kunstregeln, die das Heil in Einschnürung und Zustutzung predigen, die Ursprünglichkeit als Uebertretung des Gesetzlichen, und Natürlichkeit als Kunstlosigkeit verdammen, das ist es, was dieses Werk von Lens wie die Erzeugnisse seiner Geistesverwandten charakterisirt.

Es mufs jedoch zugegeben werden, dafs Lens die heidnischen Darstellungen besser gelangen, als die christlichen. Seine »Ariadne von Bacchus getröstet« und sein Bacchusopfer in der Gallerie neuer Werke zu Brüssel sind, wenn auch noch immer wolkig, vertrieben und ohne Festigkeit, heiter von Aussehen und lieblich in der Bewegung. In gröfseren Compositionen, wie in seinem »Eteokles und Polynikos,« zeigt er die plastischen Formen und die heroischen Bewegungen, welche den Einfluss der classischen Kunst verrathen.

Es giebt dagegen vielleicht kein Werk, das die entartete Kunst Lens' tiefer brandmarkt, als sein »Porträt des Kupferstechers P. F. Martenasie« im Museum zu Antwerpen (Nr. 235). Es ist ein Kopf ohne Kraft der Zeichnung, flau und flockig in der Farbe, wollig im Auftrag, und ohne irgend etwas von den Merkmalen, welche den vlämischen Porträtisten so viele Jahrhunderte hindurch eigen waren, und ihren im Ausdruck immer so treffenden wie in Licht und Farbe kräftigen und energischen Werken einen wohlverdienten Namen erworben hatten.

Lens war in mehr als einer Hinsicht ein Mann seiner Zeit. Er lebte in den Jahren, in welchen Raphael Mengs und Winkelmann in Rom durch ihre Schriften eine bessere Kenntnifs und eine neue Begeisterung für die grofsen italienischen Maler und für die griechischen Bildhauer erweckt hatten; er war ein Zeitgenosse David's, der die Vorliebe der französischen Republicanisch-Gesinnten für Altrom in seine Gemälde übertrug, und so liefs er sich durch die herrschende Richtung mitfortreifsen, liefs sich italianisiren, gallisiren, grächisiren, was man nur wollte und in jener Zeit anstrebte, als man lediglich einen Schein von plastischen regelmäfsigen Formen, und von verfeinerten Empfindungen für das Ziel der Kunst hielt. Diese Cultivirtheit und conventionelle Würde



Die Reiherbeize von Karel van Falens.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

theilten ſich ſeiner Farbe und ſeinem Lichte mit, die durch und durch unvlämiſch, energielos und unnatürlich werden. In ſeinen Schriften vertrat er dieſelbe Lehre, wobei wir es als einen traurigen Beweis von Entartung zu erwähnen haben, daſs Lens unter den antwerpiſchen Malern zuerſt das Beiſpiel gab, über ſeine Kunſt in franzöſiſcher Sprache zu ſchreiben.*

Lens war daher und blieb, trotz dem was wir an ihm zu loben haben, eine traurige Figur in unserer Schule: unnatürlich und unmännlich. Etwas Gutes jedoch haben wir von ihm zu erwähnen: er war ein Sucher, ein Arbeiter und ſelbſt ein Fanatiker für die Kunſt. Er ſchlug einen ganz verkehrten Weg ein, aber er that es mit reifer Ueberlegung und fester Ueberzeugung. Seine aus dem Studium der Kunſt früherer Zeiten gezogenen Folgerungen waren falſch aber ſein Studium war ernſt, ſein Eifer für das was er für das Schönſte hielt, ungewöhnlich. Er verliess die Bahn unſerer groſsen Meiſter, aber er that es nicht leichtſinnig, ſondern aus Gründen; er verlieſs deren Schule, als ſie nur noch leeren Formen huldigte, und wollte etwas Neues an deren Stelle ſetzen, das kaum unter dem ſtehen konnte, was aus dem Alten geworden war. Er sank tief, aber ſein Streben war hoch, ſeine Leiſtungen waren ſchwach, aber ſeine Abſichten gut. Die claſſiſche Richtung, welche eine Zeit lang bei Lens herrschen ſollte, war unfruchtbar; aber etwas Fruchtbares lag in der Bewegung ſelbſt, in dem Studium, dem Suchen nach etwas Anderem, und Lens' anmaſſendes Auftreten als Reformator mit Feder und Pinſel wirkte als nützlicher Sporn in einer Zeit allgemeinen Einſchlummerns.

Lens ſollte jedoch nicht der einzige bleiben, der von warmem Eifer für die Kunſt erfüllt war, und in ernſtlichem Studium das Mittel zu ihrer Wiederbelebung ſuchte. Herreyns erwies ſich als ein noch leidenſchaftlicherer Vertreter von Allem, was unſere Malerſchule neuerdings erwecken konnte und van Brée übertraf beide an unverdrossenem Beſtreben, Antwerpen ſeinen alten Rang im Gebiete der Kunſt wieder zu erringen, und in der Aufopferung, womit er ſeinen akademiſchen Unterricht ſich angelegen ſein lieſs.

Willem Jacobus Herreyns** wurde 1743 geboren und am 10. Juni in U. L. Frauenkirche getauft. Er erlangte 1764 an der Akademie den erſten Preis aus dem Zeichnen nach dem Leben, und eröffnete im folgenden Jahre an demſelben Inſtitute einen Cursus über Geometrie und Perſpective. In demſelben Jahre war er einer von den Künſtlern, die ſich mit dem Unterricht im Zeichnen nach der Antike befaſsten. 1767 verlieſs er ſeine Geburtsſtadt, reiſte einige Zeit und lieſs ſich dann in Mecheln nieder, wo er die Akademie einrichtete. Nach der Invasion der Franzoſen von 1794 wurde er zum Lehrer an der Centralſchule des Departements der beiden Nethen, der gegenwärtigen Provinz Antwerpen, ernannt. Damals war es, daſs er die Kunſtwerke ſammelte, die er ſo den Bildſtürmern jener Tage unter dem Vorwande entrückte, daſs er ſie für ſeinen Unterricht benützen wollte. Bereits im Februar 1800 wurde er als Lehrer der Akademie von Antwerpen angeſtellt, welche damals, »beſondere Schule für Maler-, Bildhauer- und Baukunſt« hieſs und am 25. September desſelben Jahres zeichnete er ſich als Lehrer und Direktor. Dieſes Amt bekleidete er bis an ſeinen Todestag, den 10. Auguſt 1827. Die Dienſte, welche er während ſeiner langen Laufbahn der von ihm geleiteten Anſtalt und den Künſten, die dort gelehrt wurden, leiſtete, ſind unzählbar.

---

* André Lens, Le Costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l' antiquité prouvé par les monuments. Liége 1776. — A. Lens, Du bon goût ou de la beauté de la peinture. Bruxelles 1811.

** Catalogue du Musée d' Anvers. — Jos. van den Branden, Geschiedenis der Academie van Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1741 war die Antwerpener Akademie von der St. Lucasgilde unabhängig geworden und der damit eingetretene oder beſiegelte Zuſtand des Siechthums der letzteren hatte natürlich auch den Verfall des unter ihrer Leitung ſtehenden Kunſtunterrichts zur Folge gehabt. Nach einem vergeblichen Verſuch, ihr Anſehen als Zeichenſchule herzuſtellen, verzichtete ſie daher 1749 auf alle Anſprüche der Art und ſeit dieſer Zeit wurde der Unterricht nur mehr an der Akademie durch das uneigennützige Zuſammenwirken einiger Künſtler gegeben. Es herrſchte mehr Regelmässigkeit im Unterricht und mehr Eifer bei den Lehrern als dieſs im vorigen Jahrhundert der Fall war. und dieſe Erscheinungen kamen in ſpäteren Jahren der Kunſt zu Gute. Die Invaſion der Franzoſen wirkte zunächſt unglücklich auf die Zeichenſchule, indem 1794 alle Curſe mit Ausnahme jener der Architektur und Perſpektive eingeſtellt wurde. Zwei Jahre ſpäter jedoch kam es zu einer Reorganiſation auf viel feſteren Grundlagen, was vorzugsweise dem Eingreifen Dargonne's des damaligen nationalen Agenten und Repräſentanten der franzöſiſchen Republik in Antwerpen zu danken war. Noch mehr Eifer als dieser legte d'Herbouville der 1800 zum Präfekten des Departements der beiden Nethen ernannt worden war, an den Tag, und es gelang ihm 1804 unſerer Akademie ihre gegenwärtige Geſtaltung zu verſchaffen.

Von 1765 an, unter der Oeſterreichiſchen Regierung, dann unter Dargonne und d'Herbouville, endlich unter Napoleon und Wilhelm I. war Herreyns immer raſtlos bemüht, den Kunſtunterricht Antwerpen's in Blüthe zu bringen. Hatte er gethan, was er konnte, um die Gemälde, welche die Franzoſen der Scheldeſtadt entführt hatten, zurückzuerhalten, ſo that er auch was er konnte, um den Ueberlieferungen der alten vlämiſchen Malerſchule über die damals hochgehaltene falſche Lehre der Pariſer Schule zum Siege zu verhelfen und er that es in der That nicht ohne guten Erfolg. Herreyns war der einzige aus ſeiner Zeit, an welchem man noch den vlämiſchen Maler von früher erkennt, und deſſen Farbe und Zeichnung noch an die Rubens'ſche Schule erinnert.

Von den Hiſtorienmalern dieſer Periode haben wir ſchlieſslich noch Andreas Bernardus de Quertenmont, geboren am 1. März 1750, geſtorben am 3. Juli 1835, der Maler und Kupferſtecher war, und ſeinen Schüler Lodewyk Adriaan Frans Moons, geb. den 11 Mai 1769 und geſtorben am 25. December 1844 zu erwähnen, von welchen es jedoch genügt anzugeben, daſs ſie beide im franzöſiſchen klaſſiſchen Styl jener Zeit arbeiteten.

In den kleinen Fächern iſt nur eine verhältniſsmäſsig geringe Zahl von Künſtlern untergeordneten Ranges zu verzeichnen.

Karel Breydel (1677—1744) beigenannt der Ritter, Schüler des Peeter Ijkens und abwechſelnd Nachfolger des Vloeren Brueghel und des van der Meulen, malte Landſchaften, Thiere und Reitergefechte und machte ſich beſonders in den letzteren einen Namen. Er wuſste ſeine Pferde und Reiter auf lebendige Weiſe durcheinander zu werfen, ſie ernergiſch zu coloriren und lebendig auszuführen.

Ein anderer Breydel, Franz, (1679–1750) der ſich auf das Malen von Bildniſſen und Feſtlichkeiten verlegte, verbrachte, wie Karel, einen groſsen Theil ſeines Lebens auſſerhalb Antwerpens.

Gaspar Broers, der 1694/95 bei Jan Baptist Vermeire lernte, 1703/4 Meiſter wurde und ſchon zwölf Jahre ſpäter ſtarb, iſt vielleicht noch der beſte Schlachtenmaler ſeiner Zeit, wie aus einem groſsen Bild im Muſeum Plantin-Moretus, die »Schlacht bei Eekeren«, hervorgeht, in welchem die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Compoſition hinſichtlich der Anordnung wie der Bewegung gut iſt und einige Gruppen kraftvoll hervortreten. Der gröſste Theil des Gemäldes hat die graue Färbung, welche man damals hoch in Ehren zu halten begann, aber die Befehlshaber ſind in vollen Tönen, die linke Seite des Himmels iſt in warmen Tinten gehalten.

KAREL VAN FALENS (1683—1733) lieſs ſich in Paris nieder und malte an Wouwermans ſich anlehnend ſehr hübſche Jagdſtückchen. Wie ſein Meiſter, dem er öfters ganz nahe kömmt, weiſs er ſeine Pferdchen geſchickt zu zeichnen und zu malen, ſeine Naturanſichten glücklich anzuordnen und ſo Bildchen hervorzubringen, die gefällig componirt, mit leichter Hand gemalt, in Form und Ton lebendig und ſo wirklich anmuthig ſind.

Die Familie Bredael lieferte in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert eine lange Reihe von Malern. Nach jenen, welche wir bereits in einem früheren Capitel namhaft gemacht, kommen noch: PIETER VAN BREDAEL der Jüngere, Meiſter ſeit 1720/21, und JAN FRANS VAN BREDAEL, der Sohn des Alexander, Meiſter ſeit 1725/26, und wie ſein Oheim Jan Pieter ein ausgezeichneter Nachfolger des Wouwermans.

Von den Genremalern des 18. Jahrhunderts iſt der Zeit und Bedeutung nach in erſter Linie zu nennen BALTHAZAR VAN DEN BOSSCHE (1681—1715). Das Antwerpen'ſche Muſeum beſitzt von ihm (Nr. 379) eine »Inauguration des Hauptmannes der „Jungen Armbruſt"«, ein Bild, das nicht ſehr hell in der Farbe, aber natürlich in der Haltung und bemerkenswerth fein in der Lichtführung iſt mit etwas Transparentem, was dem Werke Eleganz und Vornehmheit giebt.

Von JAN JOSEF HOREMANS (1682—1759) beſitzt dasſelbe Muſeum (Nr. 200) ein ähnliches Gemälde: die »Inſtallation des Abtes von St. Michael als erblichen Patron der Antwerpener Fechtergilde« ein Bild, das zwar düſterer im Ton, aber noch ziemlich lebendig in den Figürchen wie in der Farbe iſt. Die von dieſem Maler bewahrten Stücke ſind zahlreich und alle tragen den unverkennbaren Stempel des Verfallsjahrhunderts. Die ſchwerfälligen Figuren ſeiner gravitätiſchen Compoſitionen laſſen ſofort an die Zopfzeit denken, in welcher er lebte; ſeine Bauernſtücke aber ſind düſter im Ton und meiſtens ebenſo grob in der Auffaſſung wie Ausführung.

Die Antwerpen'ſchen Liggeren kennen noch einen PIETER HOREMANS, der 1716/17 bei JAN JOSEF vermuthlich ſeinem Oheim lernte. Er begab ſich nach München, wo er Hofmaler des Churfürſten wurde und mit Hinterlaſſung zahlreicher meiſt kleiner Fürſtenbildniſſe (Sammlung des clementiniſchen Fideicommiſſes in Schleiſsheim) 1776 ſtarb. Das Muſeum zu Braunſchweig (Nr. 628) beſitzt von ihm eine »Frau mit zwei Kindern«, ein Stückchen, welches ſehr fein gemacht, zwar einigermaſsen grau aber gut in der Lichtführung und Compoſition iſt, und weit über den Werken Jan Josef's ſteht. Ein paar Söhne des Jan Joſef Horemans wurden ebenfalls Maler, nemlich JAN JOSEF II., geboren 1715, und FRANS KAREL, geboren 1716. Von keinem dieſer beiden iſt Beſonderes zu melden.

In derſelben zopfigen Art, aber in noch matterem Tone wie Jan Joſef Horemans malte FRANCISCUS XAVERIUS HENRICUS VERBEECK (1686—1755), von welchem das Antwerpen'ſche Muſeum (Nr. 487) einen »Beſuch des Hauptmannes und erblichen Patrons in der Fechtergilde« beſitzt.

Von HENDRIK GOOVAERTS (1669—1720) hängt im Antwerpen'ſchen Muſeum (Nr. 178) ein Stück, welches die »„Junge Armbruſt", das Bildniſs ihres

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hauptmannes Jan Karel de Cordes inaugurirend« darſtellt, ein halb hiſtoriſches halb mythologiſches Bild, dunkel im Ton und in Compoſition wie Zeichnung vollſtändig verunglückt.

PIETER VAN ENGELEN, von welchem unſere Liggeren nur melden, daſs er 1693/94 einen Schüler aufnahm, malte unter Anderem einen »Jahrmarkt« und einen »Fiſchmarkt«, welche ſich beide in der Sammlung des Herrn Huybrechts zu Antwerpen befinden, und einigermaſsen über der Mittelmäſsigkeit ſtehen.

Unter den Landſchaftsmalern des 18. Jahrhunderts treffen wir an erſter Stelle PIETER SNIJERS (1681—1752), einen Schüler des Alexander Bredael, welcher auſser Naturanſichten auch Thiere und Früchte malte. Das Muſeum zu Antwerpen (Nr. 337) beſitzt von ihm eine »bergige Landſchaft« von der unbedeutendſten Sorte, ein hartes, mattes Bild ohne Licht und Farbe. Im Muſeum zu Frankfurt befindet ſich eine »Speiſekammer« mit Wild, Früchten und Fiſchen, einem Hund und zwei Katzen, auf welchem Bilde zwar die lebenden Thiere minder glücklich dargeſtellt ſind, die todte Natur dagegen in Anordnung und Colorit gut iſt.

PIETER VERDUSSEN wurde Meiſter in der St. Lucasgilde im Jahre 1696/97, und malte in einer grauen nicht unangenehmen Art, wie man aus dem Bilde im Muſeum Plantin-Moretus ſieht. Es ſtellt eine hügelige Landſchaft, rechts mit einer dichten Maſſe von Bäumen, einem alten Schloſs in der Mitte, zwei hochragenden Bäumen links und einem Bächlein mit ſteinerner Brücke im Vorgrunde dar. Es iſt in grauem Dämmerton und flockig gemalt mit einigen helleren Lichtflecken. Alles iſt zwar etwas künſtlich gezeichnet, aber die Compoſition doch angenehm. Pieter Verduſſen hatte einen Sohn, JAN PIETER, der ein guter Schlachtenmaler war, den gröſsten Theil ſeines Lebens in Frankreich und Italien verbrachte und 1763 zu Avignon ſtarb.

HENDRIK JOSEF ANTONISSEN (1737—1794), ein Schüler des Balthazar Beſchey des Aelteren, war ſeiner Zeit ein Maler von Namen, der Landſchaften und Thiere, beſonders Schafe, malte. Baron de Pret beſitzt von ihm zwei Stücke in der gerötheten italieniſchen Art des van Bloemen, aber matter und eintöniger als die Werke des letzteren. Ueber die Landſchaften ſind Heerden verſtreut, die ſehr ſorgfältig ausgeführt ſind, aber auch zu wenig Kraft und Farbe beſitzen um ſich entſprechend abzuheben. Daſs er viel Mühe auf die Beobachtung der Thiere und beſonders der Schafe verwandte, zeigt eine Leinwand mit Studien nach Schafsköpfen im Beſitz des Herrn van Lerius. Seinem Einfluſse iſt es zu danken, daſs ſein groſser Schüler Balthazar Ommeganck ſich mit Vorliebe auf die Darſtellung derſelben Thiere verlegte. Und könnten wir von Antoniſſen nur melden, daſs er zur Ausbildung Ommeganck's beigetragen, ſo würde dieſs genügen, um ſeinen Namen hoch zu halten.

Ein anderer Schüler des Antoniſſen war HENDRIK FRANS DE CORT, der 1742 zu Antwerpen geboren wurde und 1810 in London, wo er ſeit zwanzig Jahren gelebt hatte, ſtarb. Das Belvedere zu Wien beſitzt von ihm eine kleine Anſicht eines Landgutes am Ufer der Schelde, welche zwar etwas trocken in der Farbe und paſtellartig in der Ausführung, aber ſonſt ſehr ruhig und niedlich gemacht iſt. Ein dritter Schüler Antoniſſen's war JACOB ANDRIES TRACHEZ (1750(?)—1822), der in derſelben Art wie de Cort arbeitete.

Der beſte Schüler des Antoniſſen war, wie bereits erwähnt wurde, BALTHAZAR PAUWEL OMMEGANCK,* am 26. Dezember 1755 zu Antwerpen

* Catalogue du Musée d' Anvers.

geboren. An der Akademie daſelbſt gebildet, erlangte er von 1771—1775 verſchiedene Preiſe. Am 26. Juni 1781 wurde er in U. L. Frauenkirche mit Petronella Parrin getraut, die ihm zwei Söhne und ſieben Töchter ſchenkte. 1789 bekleidete er die Dekanſchaft der St. Lucasgilde, ein Amt, welches die Künſtler ſeit 1773 nicht mehr zu übernehmen verpflichtet waren, und gab dadurch einen Beweis von ſeinem Eifer für die Inſtitutionen, die zu Antwerpen's Kunſtruhm beitragen. Das Jahr zuvor hatte er ſich noch einem ähnlichen Zwecke gewidmet, indem er die Geſellſchaft der „Schönen und edlen Künſte", welche die Vorläuferin der gegenwärtigen Königlichen Geſellſchaft zur Förderung der ſchönen Künſte war, mit gründen half. Die Ausſtellungen, welche die junge Genoſſenſchaft 1789 und 1790 veranſtaltete, beſchickte Ommeganck mit je vier Gemälden, gröſstentheils Landſchaften aus den hügeligen Strecken des Wallonenlandes und einige Anſichten aus Antwerpen und Umgebung. Jedes dieſer Stücke war mit Thieren, beſonders mit Schafen ſtaffirt.

1796 wurde Ommeganck zum Profeſſor an der Akademie ernannt und erhielt 1804 bei der Neueinrichtung dieſes Inſtitutes den Titel eines Mitgliedes des Directoriums, welches Amt er bis an ſeinen Tod bekleidete. Nach dem Sturz des franzöſiſchen Kaiſerreiches erwies er der Kunſt wie ſeiner Geburtsſtadt die nachdrücklichſten Dienſte, indem er unter denjenigen war, welche die Rückgabe der von der franzöſiſchen Armee aus Antwerpen entführten Gemälde zurückzuerlangen ſtrebten, und nachdem dieſe Bemühungen von Erfolg gekrönt wurden, nach Paris gingen, um die wiedergewonnenen Stücke unter dem jubelnden Beifall von ganz Antwerpen wieder innerhalb deſſen Mauern zu bringen. Ommeganck's Talent wurde ſchon während ſeines Lebens hoch gefeiert und reichlich belohnt. 1799 erhielt er in Paris mit einem Stücke, das einer ſeiner Freunde dahin geſendet hatte, den erſten Preis im Gebiete der Landſchaft und drei Jahre ſpäter einen Preis der Aufmunterung ebenda; 1809 kaufte die franzöſiſche Regierung eines ſeiner Bilder und ernannte ihn zum correſpondirenden Mitgliede des Inſtituts. Immerzeel ſagt, daſs Ommeganck jedes Jahr für die Kaiſerin Joſephine ein Bild malen muſste, und zwei ſeiner Meiſterwerke, die ſich jetzt im Beſitze der Baronin Diert zu Antwerpen befinden, wurden nach der in der Familie erhaltenen Tradition für die erſte Frau Napoleons gemalt. Seine geringeren Stücke wurden ihm mit 2000, ſeine bedeutenderen mit 4 bis 6000 Franken bezahlt.

Der in der That verdienſtvolle Künſtler verlor ſeine Frau Petronella Parrin am 26. November 1820, und ſtarb ſelbſt am 18. Januar 1826. Am St. Willebrords-Kirchhof liegt er begraben. Eine der Schweſtern des Künſtlers, Maria Jacoba (1760—1849), malte gleichfalls Landſchaften und heiratete den Landſchaftsmaler Hendrik Aarnout Myin (1760—1826).

Ommeganck verlieſs die durch und durch verkünſtelte Natur, welcher ſich ſeine Vorgänger faſt ausnahmslos und zwar mehr und mehr hingegeben hatten, und näherte ſich der Wahrheit um einen bedeutenden Schritt. Er erreichte ſie freilich nicht ganz: denn es ſteckt noch etwas Geſuchtheit in der Wahl ſeiner Scenen und Gekünſteltheit in der Weiſe ſie wiederzugeben, aber er liebte die Natur in ihrer wirklichen Schönheit und trachtete dieſelbe dem Beſchauer zum Bewuſstſein zu bringen. Er wählte ſeine Situationen einigermaſsen nach älterer Art, hielt ſich aber dann in der Ausführung mehr an die wirkliche Landſchaft und malte nicht nach der Phantaſie, ſondern nach der Natur. Seine Schafe beſitzen nicht die Feinheit, welche die groſsen niederländiſchen und antwerpiſchen Thiermaler früherer Tage erreichten, und behalten immer etwas Flockiges im Vortrag, ein Gebrechen, welches in der Wiedergabe der wolligen Schaffelle zur Erſcheinung zu kommen reichliche Gelegenheit hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ueber ſeine Vorgänger erhebt den Ommeganck auch noch die Wärme ſeines Tones und die Glut ſeines Lichtes, indem er den grauen Dämmerton, der in den Landſchaften des 18. Jahrhunderts vorherrſchte, abſtreifte und die volle warme Sonne wieder in ſeinen Werken ſpielen liefs. Auf Vor- und Hintergrund, auf das Fell der Kühe, auf die Figuren, überallhin ergieſst die wohlthätige Mutter des Lichts und der Wärme ihre milden Strahlen und überallhin bringt ſie Farbe und Leben.

Um uns von Ommeganck's Talent eine Vorſtellung zu machen, wollen wir zunächſt ſeine zwei hervorragendſten Schöpfungen, die Gemälde bei Baronin Diert, betrachten. Das eine ſtellt einen »Sonnenuntergang« in hügeliger Landſchaft dar. Zur Linken ſieht man einen Felsklotz mit ſpärlicher Vegetation, in der Mitte ein paar Bäume, zur Rechten einen Teich und dahinter eine niedrige Hügelreihe, im Vorgrunde eine Heerde von Schafen, Ziegen und Kühen mit Hirt und Hirtin. Die Sonne geht hinter den Hügeln unter, ihre Glut röthet den Himmel und ſpiegelt ſich im Teiche wieder; alles iſt nach des Tages Arbeit ſtill und in ſanfter Ruhe, kein Laub regt ſich an den Bäumen, deren Zweige die Glut der Abendſonne in zartem Scheine durchdringt, am Himmel treiben goldige Wölkchen, die Vlieſse der Schafe wie die Felle der Kühe werden von den letzten Sonnenſtrahlen geſtreift, welche lange, zarte Schatten auf den Boden zeichnen; die ganze Natur athmet Ruhe und iſt von der Wonne durchdrungen, welche der Menſch fühlt, wann er mit vollen Lungen die friſche Sommerabendluft einathmen und in dieſer ruhigen Stunde von der harten Arbeit ausruhen kann. Das Spiel von Licht und Schatten am Himmel, im Waſſer, auf den niedrigen wie hohen Hügeln, auf Menſch und Thier iſt unausſprechlich ſchön. Beſitzt auch die Farbe nicht ganz die Glut und Fülle der Werke der gröſsten Meiſter, iſt auch noch immer etwas Geſuchtes in Form und Lichtführung, ſo daſs die dargeſtellte Gegend mehr an Italien, das Ommeganck niemals beſuchte, denn an die Niederlande, wo er lebte und wirkte, denken läſst, ſo liegt doch bei verblümter Wahrheit hochgradige Poeſie in der Auffaſſung der Landſchaft wie in der Art ihrer Wiedergabe.

Das andere einen »Sonnenaufgang« darſtellende Stück iſt nicht blos auf dieſelbe Weiſe componirt, ſondern zeigt auch in der Behandlung des Lichtes ſo wenig Unterſchied von dem vorigen, daſs man ſchwer finden kann, warum nicht auch dieſes wie jenes einen Sonnenuntergang vorſtellen ſolle.

Jedes Werk Ommeganck's beſitzt jedoch dieſe anſprechende Poeſie nicht; ſehr oft iſt auch die Landſchaft nicht viel mehr denn Nebenſache und die Schafheerde die Hauptſache. Zu einem ſeiner beſten mehr in ſeine gewöhnliche Art fallenden Stücke gehört die »Anſicht aus den Ardennen« im Muſeum neuer Meiſter zu Brüſſel. Der Vorgrund iſt flach und mit Schafen beſetzt, auf dem zweiten Plane befinden ſich rechts ein dichtes Gehölz, in der Mitte mehr vereinzelte Bäume und links einige Hügel, zwiſchen welchen man eine doppelte Durchſicht in die Ferne hat. Der Himmel iſt blau mit dichten weiſsgelben Wölkchen; Vor- und Hintergrund wie die Schafe ſind ſehr ſonnig gehalten, das Grüne der Bäume iſt etwas hart und braun im Ton. Die Scenerie iſt auch hier geſucht elegant und abwechſelnd gewählt und zwar keine decorative Natur mehr, aber doch auch nicht in ihrer vollen Urſprünglichkeit erfaſst, da Ommeganck nicht frei von dem Beſtreben nach Aufputzung iſt. Er wagte es noch nicht geradezu vlämiſch zu ſein, und ſo findet man in ſeinen Ardennen, wie in ſeinen namenloſen Anſichten viele italieniſche Traditionen und italieniſche Färbungen wieder.

Alles zuſammengenommen bleibt er jedoch eine erfreuliche Erſcheinung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Landſchaft mit Schafen von Ommeganck.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Antwerpener Schule, die erſte, die wieder Gefühl und, was noch mehr iſt, eigenes Gefühl und Originalität erkennen läſst, die wieder etwas Natur in die Kunſt brachte, jenen Beſtandtheil, der immer das Hauptziel der vlämiſchen Schule geweſen und im 18. Jahrhundert ſo blindlings daraus verbannt war.

Zu dieſem Jahrhundert dürfen wir noch den MARTINUS VERSTAPPEN rechnen, der am 7. Auguſt 1773 zu Antwerpen geboren wurde, ſich frühzeitig nach Italien begab und dort bis an ſeinen Tod 1840 blieb. In Antwerpen hatte er den PETRUS JOANNES VAN REGEMORTER (1755—1830), welcher häusliche Scenen und Landſchaften malte, als Lehrer. In Rom traf er noch mit ſeinem Landsmann, dem Antwerpener SIMON DENIS (1755—1813), zuſammen, der als Schüler des Antoniſſen in Italien Landſchaften in der Art des Claude Lorrain malte. Bei diesem fand Verſtappen Unterſtützung und Aufmunterung und so erwarb er ſich frühzeitig in Rom einen groſsen Namen. Wie Denis folgte auch er den Spuren des groſsen franzöſiſch-italieniſchen Malers. Frau Baronin Diert in Antwerpen beſitzt drei Verſtappen'ſche Anſichten aus Italien: Stücke, welche decorativ im Styl und trocken im Tone ſind, und als ob die Staffage der Landſchaften aus aufgeklebtem Papier beſtünde, während ſie ſich lediglich durch ihre Anordnung dem Auge gefällig erweiſen.

Um den Rahmen des 18. Jahrhunderts zu vervollſtändigen, erübrigt noch einige Stilllebenmaler aufzuzählen. Ihre Zahl iſt klein, ihr Verdienſt untergeordnet.

PEETER CASTEELS, DER DRITTE, war der letzte in der langen Reihe von Malern desſelben Familiennamens, von welchen im 16. und 17. Jahrhundert nicht weniger denn ſechzehn als Meiſter in der St. Lucasgilde angeführt werden. Der jüngſte Sprösling dieſes Künſtlergeſchlechts, welches ebenſo merkwürdig durch ſeine Zahl als durch die Unbedeutendheit ſeiner Glieder war, muſs um 1693 geboren ſein, da er 1712/13 als Meiſter aufgenommen wurde, und noch ein paar Bilder mit der Jahrzahl 1775 bezeichnete. Die letzteren ſtellen den »Groſsen Markt« und »de Meir« vor, und befinden ſich das erſtere auf dem Stadthauſe, das zweite im Muſeum Plantin-Moretus zu Antwerpen; beide ſind in braunem Tone gemalt, nicht ſchlecht im Licht, und beſitzen lebendig colorirte aber wenig anſprechende Figürchen.

Am zahlreichſten unter den Malern jener Verfallszeit ſind die Blumenmaler. Alle kennzeichnen ſich durch eine flockige ballige Malweiſe, die ſtark zum Blaſſen und Eintönigen hinneigt, als ob alle Blumen und Früchte von einem Baum gepflückt wären. Was ſie vortheilhaft von einigen ihrer Vorgänger unterſcheidet, iſt die Helligkeit ihrer Farbe, die Genauigkeit und Deutlichkeit ihrer Ausführung.

Mehr als einer der geringeren Blumenmaler der letzten Zeit des vorigen Jahrhunderts hatte ſich zu einer düſteren, undeutlichen Darſtellung der Blumen verleiten laſſen, in dem Wahne, dadurch etwas ganz Effektvolles zu erzielen, wenn man hie und da vom undurchdringbaren ſchwarzen Grunde einen farbigen Blumenball hervortreten lieſs. Von dieſen ſehen wir ganz ab, und begnügen uns mit der Aufzählung einiger beſſerer Künſtler der erſteren Art. Dahin gehören: JORIS FREDERIK ZIESEL, geboren 1756 zu Hoogſtraten und von 1770 bis an ſeinen Todestag 26. Juni 1809 in Antwerpen wohnhaft, PEETER FAES, geboren am 14. Juli 1750 zu Meir bei Hoogſtraten, geſtorben zu Antwerpen am 22. Dezember 1814, JAN FRANS ELIAERTS, geboren zu Deurne bei Antwerpen am 1. Januar 1761 und nachdem er den gröſsten Theil ſeines Lebens zu Paris verbracht zu Antwerpen geſtorben am 17. Mai 1848, ſämmtlich zu der antwerpiſchen Schule zu rechnen, weil ſie in der Nähe der Scheldeſtadt zur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Welt kamen und von ihren Jünglingsjahren an dort ſich ihrer Kunſt widmeten. Dieſe und JAN FRANS VAN DAEL (1764—1840), der beſte von ihnen, der wie Eliaerts frühzeitig nach Paris zog, wo er groſsen Beifall erntete und bis an ſeinen Tod blieb, malten in der hellen Art, wie wir oben angedeutet haben, und ſind unter den Kleinmeiſtern jener Tage wohl noch die genieſsbarſten.

JAN BATIST BERRE, geboren am 4. Februar 1777, begab ſich, den Fuſsſtapfen ſo vieler ſeiner Zeitgenoſſen folgend, früh nach der damaligen Hauptſtadt unſeres Landes und verblieb dort bis an ſeinen Tod 1828. Er malte lebendes und todtes Wild mit wirklichem Talent.

Wie man ſieht, wird die Zahl der antwerpiſchen Künſtler, die ſich nach Paris begaben, gröſser und gröſser. Dort war Luxus und daher Arbeit für ſie zu finden, dorthin verſetzte man in jener Zeit die groſsen Geiſter der Malerei, in deren Nachfolge allein das Heil geſucht werden ſollte. In dem folgenden Kapitel werden wir den Einfluſs der franzöſiſchen Schule vom Ende des 18. Jahrhunderts auf die antwerpiſchen Maler näher zu ſchildern haben.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

XIV.

Die Antwerpische Malerschule im 19. Jahrhundert.

Mit dem 19. Jahrhundert begann für Antwerpen eine Periode der Wiedergeburt. Die Vereinigung der Niederlande mit Frankreich von 1795 hatte bereits das Jahr darauf die Folge gehabt, dafs die Schiffahrt auf der Schelde für frei erklärt wurde. Dadurch aber war der grofse Lebensquell der Stadt, der beinahe zweihundert Jahre gesperrt geblieben, endlich neuerdings geöffnet.

Im Uebrigen hatte das Land von seinem neuen Oberherrn schrecklich zu leiden. Seine Kunstschätze wurden entführt und unerschwingliche Lasten auf die erschöpften Städte gelegt. Die Jugend ward den französischen Armeen einverleibt, um an mörderischen Feldzügen Theil zu nehmen, jede Selbständigkeit als Volk unbedingt in Abrede gestellt, und einheimische Sprache wie Einrichtungen mit einem Federstrich unterdrückt. Während aber andere Städte der Niederlande bei diesem Wechsel der Oberherrn nur verloren, brachte der neue Stand der Angelegenheiten, obgleich Antwerpen seinen vollen Antheil an dem politischen Unglück zu tragen hatte, doch auch eine Umwandlung zum Guten mit sich. Denn der Wiedereröffnung der Schelde folgte die Anlage eines grofsen Kriegshafens zu Antwerpen, welches längstgefafste Lieblingsprojekt Napoleon kurz nach seiner Kaiserproclamation zu verwirklichen begann. Docks und Seearsenal von Antwerpen wurden gegraben und gebaut, und Kriegsschiffe gezimmert, wodurch bald wieder Leben und Bewegung in die Scheldestadt gebracht war.

In gewöhnlichen Zeiten würden alle diese neuen Schöpfungen auch den Handel der Stadt wieder erweckt haben, da aber ununterbrochen der Krieg wüthete, und die Engländer die Herren der Seemündungen und Feinde des Eroberers waren, so konnte nicht an das Gedeihen der Werke des Friedens gedacht werden. Erst nachdem die Franzosen vertrieben waren, und die südlichen Niederlande mit Holland vereinigt das Königreich der Niederlande bildeten, begann der Handel Antwerpens wieder aufzuleben und die Wohlfahrt in die Stadt zurückzukehren.

Die Revolution von 1830 verursachte eine zeitliche Unterbrechung in diesem Fortschritte, als aber die Aufregung sich gelegt hatte, und Antwerpen der grofse Seehafen des jungen unabhängigen Belgien geworden war, schlug

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Stadt feſten Schrittes die Bahn ein, welche ſie in weniger als einem halben Jahrhundert wieder auf jenen Höhenpunkt von Blüthe bringen ſollte, wie ſie ihn dreihundert Jahre vorher bereits erreicht hatte, und den ſie wie zu hoffen ſteht bäldeſt überſchritten haben wird. Mit dem Wiederaufleben der materiellen Wohlfahrt aber hielt die Blüthe der antwerpiſchen Schule gleichen Schritt. Wir ſahen bereits, wie unter der franzöſiſchen Regierung die Akademie reformirt wurde, und wie Herreyns ſich beeiferte, um unter der fremden Oberherrſchaft den vlämiſchen Kunſtgeiſt wieder zu beleben. Neben ihm nennen wir van Brée als einen Mann, der für den Kunſtunterricht wie geſchaffen war.

Mathijs Ignatius van Bree* wurde am 22. Februar 1773 zu Antwerpen geboren. Sein erſter Lehrer war Petrus Joannes van Regemorter, 1794 erlangte er den erſten Preis aus dem Zeichnen nach dem Leben. Einige Zeit darauf begab er ſich nach Paris, das mehr als jemals der Mittelpunkt der Kunſt geworden war, und wo unſere vlämiſchen Maler einerſeits die Loſung anderſeits die Förderung des Staates wie der Gewalthaber desſelben ſuchten. Van Brée trat in das Atelier von Vincent, eines der Häupter der franzöſiſchen Schule jener Zeit.

Eine ſtark ausgeſprochene klaſſiſche Richtung war damals unter mancherlei Einflüſſen die herrſchende geworden. Nachdem Winckelmann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Kenntniſs der antiken Plaſtik und die Liebe dafür zu neuem Leben erweckt, und Raphael Mengs die groſsen italieniſchen Meiſter wieder zu Ehren zu bringen und deren Schönheit mit jener der Antike zu verbinden geſucht hatte, erhoben Canova wie Thorwaldſen die Bildhauerkunſt auf der Spur der alten zu neuer Blüthe, und ſo war mit der geſteigerten Hochachtung für die Kunſt Griechenlands und Roms angeſichts des Erfolges auch mehr Eifer erwacht, ſie zum Vorbild zu nehmen. Und die Zeiten wurden günſtiger als jemals, um Bewunderer für römiſche und griechiſche Thaten und Formen zu erwecken. Die allmälig in Frankreich durch Philoſophen und Schriftſteller vorbereitete Revolution hatte mit den royaliſtiſchen Traditionen früherer Jahrhunderte gewaltſam gebrochen, und die ſchrittweiſe entwickelte Freiheitsliebe, wie die Verhimmelung der Tugenden der römiſchen und griechiſchen Republiken, ſeit Jahrhunderten in den franzöſiſchen Schulen und auf der franzöſiſchen Bühne im Schwange, fand in der republikaniſchen Staatsform ihre tiefgreifende Bethätigung. Hatte der Maler David bereits 1784, als er ſeine Horatier malte, damit ungemeinen Beifall geerntet, ſo konnte es nicht fehlen, daſs unter der Republik, die wenige Jahre ſpäter zu Stande kam, nur mehr republikaniſche Seelengröſse verherrlicht wurde. Inhalt und Form deckten ſich: dachte und empfand man antik, ſo war es um ſo natürlicher, daſs dieſs Denken und Empfinden in der Kunſt durch direkten Anſchluſs an die Kunſt des alten Hellas und Rom ſeinen conſequenten Ausdruck fand.

David war der Mann ſeiner Zeit. In Geſtalten, deren Formen den Statuen und deren Thaten und Gefühle den Schriften des Alterthums entlehnt waren, verherrlichte er die Helden früherer Tage. Seine Gemälde waren klaſſiſch in Linie, Ausdruck und Gegenſtand: Alles erhaben, pathetiſch wie eine franzöſiſche Tragödie. Er verdient unſeres Erachtens die Geringſchätzung nicht, mit der man ſpäter von ihm ſprach, ſicher aber iſt ſeine Schule die abſolute Verleugnung der niederländiſchen. Die letztere war auf der Natur und dem wirklichen Menſchen begründet, gab vielmehr den maleriſchen Körper als den

---

* Catalogue du Musée d'Anvers. — L. Gerrits, Levensbeschrijving van M. I. van Brée. Antwerpen 1852. — Felix Bogaerts, Esquisse d'une histoire des Arts en Belgique depuis 1640 jusqu'a 1830. Anvers 1841.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

reflektirenden Geiſt wieder und ſtand dadurch im ausgeſprochenem Gegenſatze gegen David's Schule, die in erſter Reihe Ideen verkörpern und tendentiös wirken wollte, die ihre Inſpirationen nicht im wirklichen Leben, ſondern im geträumten Ideal ſuchte, die wenig auf Farbe gab und nur auf ſchöne Zeichnung bedacht war.

So ſcharf aber auch der Gegenſatz der franzöſiſchen Schule gegen die niederländiſche war, ſo genoſs jene doch auch in Antwerpen wie in Paris unbeſchränkten Beifall. Van Brée wurde von dem Strom mit fortgeriſſen. 1797 malte er den »Tod des Cato« und erlangte mit demſelben den zweiten römiſchen Preis. Dann ſchuf er den Einzug Napoleon I. in Antwerpen, den Heldenmuth des Bürgermeiſters van der Werf bei der Belagerung von Leiden, den Tod des Rubens und auſserdem verſchiedene allegoriſche Stücke, in welchen die griechiſche Mythologie in ihren verwickeltſten Erdichtungen zur Schau geſtellt wurde.

Die edlen Ideen, die Lens in der Kunſt der Malerei ſo hoch hielt, die erhabenen Thaten, welche die Franzoſen ſo gerne in ihren Schöpfungen verherrlichen, erfüllten auch ſeine Seele, die plaſtiſchen Formen mit der ihnen von Natur aus eigenen Kälte und mit den blaſſen Farben, welche ihnen die Franzoſen gaben, waren auch ſeine Ideale; für ihn war wie für ſeine ſüdlichen Meiſter das Zeichnen die Hauptſache, und die Einführung eines tüchtigen Zeichenunterrichtes wurde ſein Hauptziel, als er zum Leiter der antwerpiſchen Akademie ernannt wurde.

Erſt nach der Antike und nach Abgüſsen zu zeichnen, ſomit erſt das Ideal zu ſtudiren, und dann erſt die Natur, war ſein Grundſatz. „Man muſs," ſchreibt er irgendwo, „damit anfangen, das Zeichnen nach den Elementen, die den ſchönſten Antiken entlehnt ſind, zu lernen, und dieſe mit der Natur vergleichen, um von vorneherein die Gebrechen zu entdecken, welche man vermeiden muſs, wenn man das Idealſchöne darſtellt." Mit dieſer Hochhaltung des Idealismus, die ſo wenig mit der Ueberlieferung der naturliebenden niederländiſchen Schule übereinſtimmt, wollte er freilich die Farbigkeit der groſsen Antwerpener Meiſter verbinden. „Laſst uns nicht vergeſſen", ſchrieb er, „daſs wir von Antwerpen ſind, und daſs unſere Schule ſich durch ihre Farbe unſterblich gemacht hat." Wie wir aber aus ſeinen Werken ſehen, war er nicht im Stande, dieſe Verſchmelzung zwiſchen claſſiſcher und niederländiſcher Kunſt, die er predigte, auch entſprechend zu verwirklichen. Der zwitterhafte Compromiſs ſeiner Prinzipien verlieh vielmehr auch ſeinen Werken ein Gepräge von Zwitternatur, welches die Lebensfähigkeit von ſelbſt ausſchloſs.

Abgeſehen von dem Unvlämiſchen ſeiner Richtung leiſtete indeſs van Brée als Direktor der Antwerpener Akademie erhebliche Dienſte. 1804 war er in ſeine Geburtsſtadt zurückgekehrt, in demſelben Jahre wurde er als erſter Lehrer an der Akademie ernannt, und erbte bei Herreyns' Tode deſſen Titel als Direktor, nachdem er bereits längſt zuvor deſſen Amt verwaltet hatte. Alle die ihn gekannt haben ſind unerſchöpflich, ſeine ausgezeichnete Begabung für die ihm an der Kunſtſchule übertragenen Obliegenheiten, ſein väterliches Wohlwollen gegen die Schüler, ſeine angeborne Anlage, ſeine unverdroſſene Geduld und die nie erkaltende begeiſterte Hingebung im Ertheilen des Unterrichts zu rühmen. Er war es, der die Antwerpen'ſche Akademie zur erſten Kunſtſchule der Niederlande machte, wie er auch die ausgezeichnetſten Männer, welche dieſer Schule einen neuen Glanz verleihen ſollten, unter ſeinen Schülern zählte.

Van Brée ſtand in hoher Gunſt am niederländiſchen Hofe, arbeitete wiederholt für den König und war Hofmaler des Prinzen von Oranien. Wie mit vielen Ritterorden ausgezeichnet, ſo war er auch Mitglied mehrer aus-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wärtigen Verbände, und genoſs in der Heimat wie auswärts die Achtung, die er ſo reichlich verdiente.

Auch mit Literatur beſchäftigte er ſich, ſchrieb verſchiedene Schauſpiele in niederländiſcher Sprache und war mit den Schriftſtellern jener Zeit innig befreundet. Zum Zwecke des Unterrichtes publicirte er 1821 ſeine „Lessen van Teekenkunde", die ſich weit und breit des gröſsten Beifalls erfreuten. Sie enthielten die Erklärung der „Grundregeln der Zeichenkunſt", ein Werk von hundert von van Brée gezeichneten und lithographirten Tafeln. Nach ſeiner Rückkehr aus Paris verlieſs er Antwerpen nur mehr um 1821 eine Reiſe nach Italien zu machen. Am 15. Dezember 1839 ſtarb er. Seine dankbaren Schüler errichteten ihm 1852 im Treppenhauſe des Antwerpen'ſchen Muſeums ein marmornes Standbild.

Dasſelbe Museum (Nr. 368) beſitzt von ihm ein groſses Bild, welches uns ſeine Art deutlich kennen lehrt. Es ſtellt »Rubens' Tod« dar, und ſteht bei dem Publikum wegen der Sauberkeit ſeiner Figuren und Farben, wie wegen der Deutlichkeit der Darſtellung in groſser Gunſt. Rubens liegt ſterbend in einem zum Bette umgeſtalteten Seſſel: einerſeits knien ſeine Kinder und Freunde jammernd und weinend, vor ſeinem Lager betet ein Prieſter uud hält eine Nonne die geweihte Kerze, anderſeits ſtützt Gevartius die in Ohnmacht ſinkende Gemahlin des Meiſters, und ſitzen die Notare bei der Anfertigung ſeines Teſtaments.

Wie wir es ſchon bei Lens bemerkten, blieb auch van Brée in ſoweit der Wahrheit treu, als er die Scene dieſes Sterbezimmers mit all dem wiedergab, was eine ſolche Begebenheit im täglichen Leben charakteriſirt. Trotz ihrer Galliſirung und ihren claſſiſchen Studien waren beide Künſtler von Gemüth noch vlämiſch geblieben, und hatten den Sinn für die Wirklichkeit nicht abgeſchüttelt. Aber ſo wahrheitliebend die Anordnung, ſo unwahr iſt die Ausführung. In jeder Handlung, jeder Figur, in jeder Färbung und jedem Lichte begegnet die Aufputzung. Alle dieſe Menſchen ſind gewaſchen, gekämmt, gebürſtet und blank gemacht bis ins kleinſte Detail, jedes Licht und jeder Ton iſt gedämpft, um zu einem gefälligen Ganzen mitzuwirken, und dieſe Gefälligkeit iſt hier nicht die geſchmackvolle und elegante Schönheit, ſondern die puppenhafte Aufputzung, die gekünſtelte Sauberkeit. Dieſe Menſchen ſind dazu mit all ihrer Zurſchauſtellung von Gefühlen überraſchend kalt: ſie weinen nicht, fühlen nicht, ja leben überhaupt nicht, ſondern ſtellen ſich nur traurig und ſpielen eine Begebenheit aus dem wirklichen Leben mit viel Kunſt, aber mit theatraliſcher Garderobe und Geberde. Der Ausführung iſt Sorgfalt genug gewidmet, und es fehlt überhaupt nicht an Geſchicklichkeit. Die Verſtändlichkeit, welche dem Bilde innewohnt, entſpringt auch nicht aus Armuth an Vorſtellung, ſondern aus dem gelungenen Zuſammenwirken jedes Theiles und des Ganzen. Es iſt ein Werk des Studiums und der Kunſtmäſsigkeit, das Erzeugniſs vielmehr eines tüchtigen Zeichenmeiſters als eines originalen und packenden Malers.

Zwar iſt van Brée in anderen ſeiner Werke weniger unwahr, als in ſeinem „Tod des Rubens." In der »Taufe des hl. Auguſtinus«, welche ſich in der Auguſtinerkirche und in dem »Antwerpen mit der Schelde«, welches ſich auf dem Stadthauſe zu Antwerpen befindet, ſehen wir Beiſpiele von wärmerer Färbung, die nur leider zu ſehr ins Rothe fällt. Was aber der Maler überall behält und was der ganzen Schule eigen iſt, das iſt die Abgemeſſenheit der Formen, die immer etwas an Gemachtheit und Steifheit leiden.

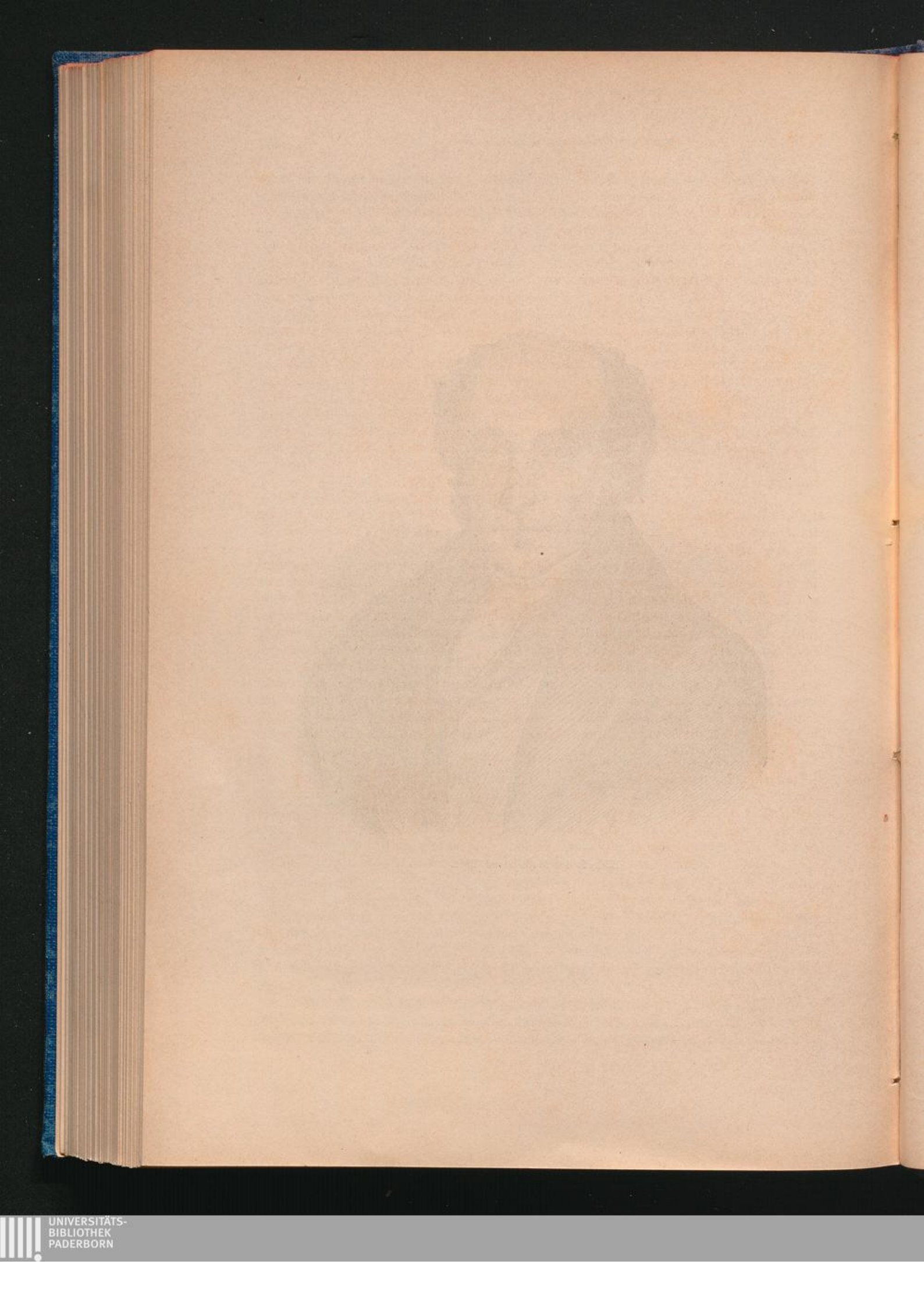
Mathijs van Brée hatte einen Bruder, PHILIPS, 1786 geboren und 1871 geſtorben, welcher Hiſtorienbilder in kleineren Dimenſionen malte. Er arbeitete in jener ſüſslichen, rundlichen und hohlen Art, welche zwiſchen der Davidiſchen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Bildnifs des Mathijs van Brée.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und der modernen Kunst den Uebergang bildet, und ist wie die meisten Maler dieser Tage durch seine geschmacklose Richtung bald ungenießbar geworden.

In dieselbe Schule und Zeit wie van Brée gehören Delin und Cels. Jan Josef Delin* war nur um drei Jahre jünger als Mathijs van Brée; zu Antwerpen am 12. Januar 1776 geboren, siedelte er 1804 nach Paris über, wo er schon am 11. November 1811 starb. Die vormalige Jesuitenkirche seiner Geburtsstadt besitzt von ihm eine Darbringung im Tempel, die er 1810 malte. Das Stück hat die akademisch regelmäßigen und majestätischen Formen der Schule sammt deren Mangel an Bewegung, aber der Ausdruck ist gut erfaßt, und die Farbe ist voller, das Licht wirksamer als wir es bei den unmittelbaren Vorgängern des Künstlers finden mochten.

Cornelis Cels** wurde am 10. Juni 1778 zu Lier, wo sein Vater Kaufmann und Bürgermeister war, geboren. Frühzeitig gelangte er nach Antwerpen, wo sich auch sein Vater niederließ. Von 1795 bis 1800 genoß er den Unterricht des Lens in Brüssel, ging dann nach Paris und 1801 nach Rom, um bis 1807 in verschiedenen Städten Italiens zu verweilen. Dann kehrte er nach Antwerpen zurück, wo er bis 1815 blieb, und nachdem er weitere vier Jahre im Haag sich aufgehalten, finden wir ihn von 1820 bis 1827 in Tournay und nach dieser Zeit in Brüssel seßhaft, wo er erst 1859 starb.

Das Hochaltarbild in der Dominikanerkirche zu Antwerpen ist sein Werk. Es wurde in Rom gemalt und lehnt sich in der Auffassung ganz an den großen italienischen Styl; die pastose Malerei auf dunklem Grund hat ein düsteres und etwas grünliches Aussehen, was gegen den vlämischen Farbenschmelz stark absticht. Wie der Ton, so ist auch die plastische Form ganz fremdartig, man muß jedoch zugeben, daß, wenn einmal eine fremde Schule zum Vorbild genommen wird, hier die Wahl keine niedrig gegriffene und die Nachfolge nicht kümmerlich war. Es liegt etwas Kühnes in den riesigen Gestalten mit ihren nüchternen durch die classischen Vorschriften so streng im Gleichgewicht gehaltenen Formen, und kann auch das Werk keinen Anspruch auf Gefälligkeit und Originalität machen, so bleibt es doch ebensoweit von Alltäglichkeit und Geschmacklosigkeit entfernt. In der Augustinerkirche kann man einen »Besuch Mariä bei Elisabeth« von Cels neben einem Stück von Brée und einem anderen von Lens hängen sehen, wobei man beobachten kann, wie der erstere diese Schulgenossen schlägt, weil farbiger als der erstere, fester als der letztere und formgeschickter als beide.

Auf van Brée folgte jene kraftlose Manier, deren wir bei dem Namen seines Bruders gedachten und welche bis auf unsere Tage noch hie und da einen Vertreter fand, eine halb historische halb genrehafte Art, die in jeder Beziehung zwitterhaft erscheint. Nebenher jedoch brach sich bald eine frischere, kräftigere Richtung Bahn und eröffnete die jüngste Periode der Geschichte der antwerpischen Schule, eine Periode des Wiederauflebens und einer neuen kräftigen Blüthe. Wir müssen indeß erst einen Blick auf die Einflüsse werfen, welche diese Wiedergeburt der vlämischen Kunst beförderten.

Als Napoleon 1815 durch die Bundesgenossen besiegt war, gingen die Ideen, welche die französische Revolution ins Leben gerufen hatten, und auf welche der große Tyrann zum Theil seinen Thron gegründet, mit ihm in die Verbannung und feierten die Prinzipien, auf welche sich die alten Dynastien von Gottes Gnaden stützten, mit den Siegern ihren Triumpheinzug in Paris und in ganz Europa. Alle Schleusen der Reaction öffneten zugleich und in ganzer Ausdehnung ihre Thore. Seit mehr als fünfundzwanzig Jahren hatte man für

* Immerzeel, Leven en werken der Hollandsche en Vlaamsche schilders.
** Ibidem. — H. Hymans, Journal des Beaux-Arts. V. 38.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heidniſche Gottheiten und republikaniſche Helden geſchwärmt, und das alte Rom und Griechenland hatten allein den Ton in Kunſt und Literatur angegeben. Nach Napoleon's Fall entſtand eine Schule, die entſchieden zum alten Glauben zurückkehrte, und Kirche wie Thron mit Ueberzeugung und Talent vertheidigte. Chateaubriand in der Literatur, Cornelius und Overbeck in der Kunſt und die groſse Schaar ihrer Nachfolger unter den deutſchen Malern, der franzöſiſchen Dichter, Geſchichtſchreiber und Kanzelredner empfingen ihre Impulſe aus dieſer Bewegung.

Hatten Republik und Kaiſerreich die Autorität der claſſiſchen Richtung als die allein ſeligmachende erkannt, ſo huldigte die 1815 entſtandene Rückkehr zur Vergangenheit wie die 1830 beginnende Bewegung nach einer neuen Zukunft früheren nationalen Ueberlieferungen und einer unbegrenzten Freiheit in Kunſt und Literatur. Auf die Claſſiciſten folgten in beiden Gebieten die Romantiker. Man entbrannte plötzlich in warmer Liebe für das lang vergeſſene Mittelalter: die Ritter mit ihren Rieſenſchwertern und dunklen Rüſtungen, die Burgen mit ihren ungeſchlachten Mauern und Zinnen, ihren groſsen Sälen und finſteren Verlieſsen wurden die beliebten Stoffe für Gemälde und Gedichte. Der geniale engliſche Novelliſt Walter Scott rief mit ſeinem Zauberſtabe eine ganze Periode der Weltgeſchichte und mehr als das wieder zum Leben, die groſsen franzöſiſchen Dichter und Novelliſten jener Tage, Victor Hugo an der Spitze, eine Anzahl von deutſchen Schriftſtellern, worunter Goethe in erſter Reihe, erweckten aus den dunklen Zeiten Geſtalten von eigenartiger Färbung.

Seit einem halben Jahrhundert hatte man nur mehr ruhige Vernunft und entſchiedene muthige That, die den Menſchen durch geiſtige oder körperliche Stärke ſiegen lieſs, verherrlicht; nun begann man eine ganz andere Seite unſeres Denkens und Thuns zu beſingen. Der menſchenfeindliche Unglückliche, welcher ſich gegen Geſetz und Geſellſchaft erhebt, das weichgeſtimmte Gemüth, das nur ſeufzen und ſehnen kann und weinend und klagend, oder hoffend und liebend, immer aber träumend und niemals handelnd ſich in die Beſchauung ſeines Traumbildes verſenkt, wurden nun die gefeierten Charaktere. Die mit ihrem Gegenſtande ſchwärmende und ihn vergötternde Liebe nahm in Literatur und Kunſt wieder jene hervorragende Stelle ein, die ſie im Mittelalter inne hatte, die Frau erlangte wieder einen idealeren Charakter, wie er zu einem angebeteten Weſen paſst, und zugleich wurde ſie weicher von Gemüth und zarter von Körperbau, in ſcharfem Gegenſatz zu den ungeſchlachten Rittern der Alten und als Perſonification der Traumſeligkeit der damaligen Zeit.

Es war unendlich viel Falſches in dieſer ganzen reactionären Bewegung auf dem literariſchen Gebiete, aber das Streben nach perſönlicher Unabhängigkeit, welches all dieſem unruhigen Suchen und murrenden Groll das Daſein gab, erweckte auch manches originale Talent. Nicht ohne Grund räumt die Geſchichte der Malerei hier ſo vielen literariſchen Namen eine Stelle ein. Denn noch niemals gingen dieſe beiden Manifeſtationen des menſchlichen Geiſtes ſo freundſchaftlich Hand in Hand als in unſerem Jahrhundert. Unzählige Maler und Zeichner wählen ihre Gegenſtände aus den literariſchen Schöpfungen und auch wenn ſie aus eigener Erfindung ſchaffen, verkörpern ſie dichteriſche Ideale.

Durch alle Malerſchulen erwachte das Beſtreben, den Pinſel mehr als bisher ſagen, und ihn mit der Feder im Ausſprechen der innigſten Empfindungen des menſchlichen Herzens wetteifern zu laſſen. Man wollte ſich nicht länger damit begnügen, ein einziges Volk aus alter Zeit wieder aufleben zu laſſen, und durchblätterte die Geſchichte eines Volkes nach dem anderen, um derſelben feſſelnde Geſtalten zu entlehnen. Dabei ſtellte man ſich alle pſycho-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



H. LEYS, CORNELIS VAN SPANGHEN UND LANCELOOT VAN URSELE.

Wandgemälde im Stadthaus zu Antwerpen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

logiſchen Fragen, die je in Gedichten und Dramen erörtert worden waren, um ſie auf die Leinwand zu bringen, und wagte ſich mit Vorliebe an ſolche Zuſtände, die am wenigſten geeignet erſcheinen, und ſich dann auch wirklich zumeiſt als ungeeignet herausſtellten, um mit Farbe und Licht dargeſtelit zu werden. Der düſtere Seelenkampf Fauſt's, das herzbrechende Leiden Gretchens, die wehmüthige Sehnſucht Mignon's nach ihrem Heimatlande, Dante's träumeriſche Anbetung Beatricens, oder wohl Taſſo im Gefängniſs, Egmont mit ſeinen Beichtvätern, oder endlich „der Engel des Guten und der Engel des Böſen," „Armuth und Poeſie," das waren ſo die Gegenſtände, wie ſie damals in Schwang kamen.

Dieſes Arbeiten, Verſuchen, Unterſuchen und Fragen lieſsen ſich die Beſten ernſtlich und gewiſſenhaft angelegen ſein. Kein Wunder daſs man unter und neben viel Scheinſchönem auch wohl etwas von wirklichem Werthe fand. An erſter Stelle aber tritt hier als eine von den guten Früchten dieſer Bewegung das geweckte Gefühl für jede Schönheit alter und neuer Zeit, eigener und fremder Lande entgegen. Der Horizont erweiterte ſich, und die Vorurtheile gegen dieſe oder jene Richtung machten der Betrachtung mit ungetrübtem Auge und dem Empfinden mit unbefangenem Gemüthe Platz, und zwar von Allem, was im Lauf der Jahrhunderte auf jedem Fleck des Erdbodens Schönes und Originales in der Kunſt geſchaffen worden war. Die Folge davon war, daſs man ſich, nach dem Verkühlen der erſten romantiſchen Schwärmerei und der einſeitigen Eingenommenheit für das Mittelalter, von den wirklichen Eigenthümlichkeiten jeder Zeit und jedes Landes, wie von dem Menſchen im Allgemeinen genauere Rechenſchaft zu geben ſuchte. Man ſtrebte nach Wahrheit, nach hiſtoriſcher wie menſchlicher, und zwar nicht nach alltäglicher und plumper, ſondern nach maleriſcher und abwechſelnder Wahrheit.

Dazu kam die glückliche Erſcheinung einer freien Rückkehr zu treuer Naturauffaſſung der Landſchaft. Die romantiſchen Dichter hatten nach dem Vorgange von Jean-Jaques Rouſſeau und Chateaubriand überall einen wirklichen Hang zu feſſelnden Naturſcenen erweckt, und die Maler jener Tage lernten von ihnen die Liebe und Bewunderung für das Einfache, ewig Wahre und ewig Schöne von Wald und Wieſe, von See und Feld ſo wie es ſich in Wirklichkeit und täglich darſtellt.

Alle dieſe tiefgreifenden Erſcheinungen blieben nicht ohne Einfluſs auf die antwerpiſche Malerſchule, und beſonders nach 1830 lieſsen dort alle die Neuerungen, welche die neue Welt bewegten, ihre Strömung fühlen. Die junge vlämiſche Literatur, die damals ſo kräftige Keime trieb und ſich bald ſo herrlich entfaltete, begann damit ihre Helden unter den Burgbewohnern des Mittelalters zu wählen, und die vlämiſchen Maler ſchienen ihre Ateliers in Magazine von alten Möbeln und altem Kram umgeſtalten zu wollen. Auf den Leinwanden von den verſchiedenſten Dimenſionen, vom Kabinetſtückformat bis zu den rieſigen Darſtellungen, welche die Regierung für öffentliche Gebäude malen lieſs, ſtellte man Vorfälle aus der Vaterlands-Geſchichte dar, ebenſo gut gemeint, als ſchlecht gelungen. Bei Betrachtung der hiſtoriſchen Gemälde jener Zeit wird man mit Befremden finden, wie bombaſtiſch und unwahr alle dieſe Stücke ausſehen, und wie ſie eher miſslungenen hiſtoriſchen Romanen als hiſtoriſchen Werken gleichen. Auch in den dem gewöhnlichen Leben oder der Literatur entlehnten Gegenſtänden wurde Wahrheit und Natürlichkeit nicht viel mehr gewürdigt, indem träumeriſche Wehmuthſeligkeit wie entnervender Menſchenhaſs unſere Maler das Leben durch falſch gefärbte Gläſer ſehen lieſsen.

Aber doch kam zu dieſen Modegefühlen auch etwas und ſogar viel Gutes. Man ſuchte allerwärts Früchte zu ziehen, ob grün oder reif, ob eigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

oder fremd. Der eine ſtudirte Rubens, der andere die holländiſchen Kleinkünſtler, und ein groſser Theil nahm nur die Natur zum Lehrmeiſter. Als man die mittelalterlichen Eiſenfreſſer ſatt hatte, wandte man ſich der Zeit der Geuſen zu, dann jener der alten vlämiſchen Gemeinde und keine Seite der Geſchichte, die Helden aufzuweiſen hatte, blieb unaufgeſchlagen. Wo aber Hiſtoriſches gemalt wurde, ſtrebte man mehr und mehr nach Wahrheit, wo Menſchen dargeſtellt wurden, nach Wahrſcheinlichkeit.

Es traf ſich glücklich, daſs Frankreich, deſſen Einfluſs auf die Niederlande ſeit der Revolution immer ſehr groſs geblieben war, auf dem Gebiete der Malerei einen ganz anderen Weg einſchlug, als es bisher verfolgt hatte. Der falſche Claſſicismus, das blaſſe Colorit, die ganze Gemachtheit der alten Schule wurde unbedingt auf die Seite geſchoben, und es erwuchs ein junges Künſtlergeſchlecht voll leidenſchaftlicher Hingabe an Natur und Farbe, eine Schule die in ihrem Ganzen mit Recht als die ausgezeichnetſte unſeres Jahrhunderts gilt. Anſtatt daſs man nun in Paris die Farbe und die Natur, die groſsen Eigenſchaften der flandriſchen Kunſt gering ſchätzen lernte, lernte man nun vielmehr die erſte hochachten und die zweite zum Vorbilde nehmen. Und zwar ohne daſs die vlämiſchen Maler dadurch in's Schlepptau der Franzoſen gekommen wären, da im Gegentheile das vlämiſche Element in der Antwerpen'ſchen Schule niemals in höheren Ehren ſtand als in dieſem Jahrhundert. Die beſten flandriſchen Maler jener Tage waren mit den vlämiſchen Schriftſtellern der Periode unmittelbar nach 1830, den erſten und verdienſtlichſten Männern der vlämiſchen Bewegung eng befreundet und theilten mit ihnen die Begeiſterung für ihre alte Kunſt, Sprache und Sitte; ſie wirkten zuſammen um das vlämiſche Volk zu einem lebendigeren Verſtändniſs für das in ſeiner Vergangenheit liegende Gute und Schöne und für die Nothwendigkeit der Selbſtändigkeit zu erheben, das altvlämiſche Leben fortleben zu machen und ſich zu würdigen Nachfolgern ruhmreicher Ahnen zu bilden.

Und zwar mit Erfolg. Niemals ſtrahlte die Literatur Antwerpens in einem Glanze wie nach 1830, und während zwei Jahrhunderten hatte deſſen Malerſchule keine ſo originalen und reichbegabten Künſtler mehr hervorgebracht wie jene waren, die ſeit fünfzig Jahren in der Scheldeſtadt wirken. Mit dieſen und durch ſie wurde die gegenwärtige Schule gegründet. Einige von ihnen ſind noch am Leben, andere vor Kurzen zu früh hingegangen: keiner von Allen gehört ſchon der eigentlichen Geſchichte an, die mit ruhigem Urtheil nur von einer folgenden Generation geſchrieben werden kann. Wenn wir den hervorragendſten unter den Verlebten einige Worte widmen, ſo geſchieht dies vielmehr um die in unſerer Schule entſtandenen Strömungen zu charakteriſiren, als um die Verdienſte der groſsen Künſtler in ihrer ganzen Ausdehnung und ihr Leben und Schaffen in allen Einzelheiten darzulegen.

Ignatius Josephus van Regemorter, Sohn des Petrus Joannes, geboren am 4. Dezember 1785 und geſtorben am 16. Juni 1873 erwarb ſich durch hiſtoriſche Genrebilder, theilweiſe dem Leben der Maler entlehnt, groſsen Beifall, iſt aber jetzt völlig ungenieſsbar geworden.

Berühmter war ſein Schüler Gustaaf Wappers (1803—1874). Dieſer repräſentirt unter van Brée's Nachfolgern vorzugsweiſe die romantiſche Richtung, die Poeſie der Träumenden und Seufzenden, welche immer in ſeinen hiſtoriſchen und religiöſen Stücken ſowohl wie in ſeinen Cabinetsbildern hindurch klingt. Und als ſollte die weichere Gemüthſtimmung ihre Nebelhaftigkeit auch auf ſeine Gemälde übertragen, erſcheint als ein charakteriſtiſches Kennzeichen ſeiner Malerei nur zu oft etwas Verblaſenes, Wäſſeriges und Unfeſtes. Doch erfreute ſich Wappers bei ſeinem Auftreten eines unerhörten Beifalls. Indem er ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schieden mit der strengen Richtung und den fremden Ueberlieferungen der neuen Classicisten brach, und seine Anregungen mehr aus den alten Meistern und aus der Geschichte Flanderns wie aus zarteren menschlichen Gefühlen schöpfte, zeigten überdiefs seine Gegenstände etwas, was nach höhern Zielen leitete. Diefs Alles war neu, und um den jungen Meister sang man freudig das Weihnachtslied der wiedergebornen vlämischen Kunst. Zwischen van Brée, der an der Spitze der antwerpischen Akademie stand, und Wappers, der an derselben Unterricht gab, begann ein Prinzipienstreit, der, wie sich ältere Leute noch lebendig erinnern, die Schule in zwei Lager theilte, und dessen Feindseligkeit sich nicht immer auf das theoretische Kunstgebiet beschränkte. Wappers fasste die Historienmalerei als die Verkörperung des menschlichen Gemüthes durch bekannte Personen auf, und wählte mit Vorliebe neben dem Heldenhaften das Schmerzliche in der Geschichte: so in »van Speyk, der sein Kanonenboot in die Luft sprengt,« in dem »Tod des Grafen von Buren,« in »Maria von Burgund, um Gnade für ihre Minister bittend,« in »André Chenier im Kerker,« in den »gefangenen Brüdern de Wit,« in den »Kindern Edwards im Tower,« »im sterbenden Columbus,« in »Marie-Antoinette auf dem Weg zur Guillotine,« in »Karl des Ersten Gang zum Schaffot,« und in ähnlichen Gegenständen mehr, aus welchen wir die genannten dem Auctionskatalog seines künstlerischen Nachlasses entnommen haben.

Das Antwerpener Museum besitzt von ihm ein kleines aber ausgezeichnetes Stück, die »Mutterfreude.« Eine rücklings auf dem Bette liegende Frau hält mit beiden Händen ihr Kind empor und vergnügt sich in der Angst des kleinen rundlichen nackten Wesens. Ihr ganz entblösster Oberleib lässt das rosige Fleisch von dem weiss und rothen Bettdecken zart und weich abgehen. Auch ist viel elegante und zierliche Freiheit in der Bewegung der Mutter, wie auch die sie beseelenden Gefühle menschlich wahr und poetisch schön sind.

Baron de Pret bewahrt von ihm den »Engel des Guten und den Engel des Bösen.« Ein schönes junges mit Rosen bekränztes Mädchen sitzt sinnend zwischen den zwei Engeln, welche sie beide zu gewinnen suchen. Der eine, mit kühn aufgeschlagenen vom Feuer der Leidenschaft glühenden Augen, bietet ihr einen Perlenhaarschmuck an, der andere, der fromme Engel des Guten, richtet seine liebevollen halbtrauernden Blicke auf das unschlüssige Mädchen. Nach der Darstellung des Künstlers dürfte das Böse die Oberhand gewinnen, wenigstens erscheint der es repräsentirende Engel thatkräftig genug, während das Gute, dessen Engel zu schüchtern und zu kraftlos ist, nicht triumphiren kann. Der Gegenstand lässt erkennen, in welcher Welt sich die Maler der neuen Schule mit Vorliebe bewegen, nemlich in einer Welt von Phantasie- und Traumgebilden, die durch nebelhafte und krankhafte Wesen verkörpert wird.

Sein die »Anrufung der h. Jungfrau« darstellendes Altarbild in der Carl-Borromeuskirche zu Antwerpen zeigt uns, wie Wappers seine religiösen Werke auffasste. Im obern Theile, wo Maria von Engeln umringt thront, ist Alles in Form und Licht himmlisch, im unteren Theile, wo Männer und Frauen jeden Standes und Alters sich zur jungfräulichen Mutter wenden, sind die Figuren mit jenem poetischen Hauche übergossen, welcher die Schule von damals charakterisirt: schmachtend in der Stimmung, unmateriell in der Form, reiner und schöner als Menschenkinder sind, aber auch minder fest und lebendig als wirkliche und leibhafte Menschen. In diesem Werke zeigte übrigens Wappers, wie es uns auch an manchem anderen Gemälde seiner früheren Jahre sichtbar wird, sein lebendiges Gefühl für volle Farben. Leider verwässerten sich diese frischeren, wärmeren Töne allmälig in graue taube Tinten. Sein »Karl I auf dem Weg zum Schaffot« im Museum neuerer Werke zu Brüssel ist ein trauriger

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beweis von dem Verfall des Künſtlers in ſeiner ſpätern Lebenszeit. Auch ſein die »Revolution von 1830« darſtellendes Geſchichtsbild, welches rieſige Stück ſich jetzt in demſelben Muſeum befindet, iſt kreidig im Licht, gezwungen in Ausdruck und Bewegung, und in Auffaſſung wie Ausführung gleich unnatürlich.

Hendrik Leys repräſentirte eine andere Seite ſeiner Zeit. Er war ein Sohn jener Periode die fanatiſch für das Charakteriſtiſche der Geſchichte früherer Zeiten und für das Leben unſerer Voräitern eingenommen war und kein Mittel unverſucht ließs, um das letzte Wort über Verhältniſſe und Menſchen von einſtmals zu wiſſen und auszuſprechen. Was die Ausführung betrifft, ſo liebte er nicht blos wie Wappers das warme Licht, ſondern anch mit den alten niederländiſchen Meiſtern die volle Farbe und wuſste ſie zauberhaft zu benutzen. Als Hiſtorienmaler ſtrebte er erſt nach dem Eigenartigen und ſpäter nach dem Wahren. Indem er damit begann den Weg der vornehmthuenden Maler zu wandeln und das Gefällige und Prunkhafte zu lieben, endigte er damit, den treuen Anſchluſs an die alten Zeiten ſo weit zu treiben, daſs er dem Anmuthigen ſyſtematiſch aus dem Wege ging um die bürgerlichen wirklichen Geſtalten der Schule Maſſys' wieder zum Leben zu erwecken. Und ließs er in ſeinen früheren Werken das wärmſte Licht herrſchen, ſo in ſeinen ſpätern die helle volle Farbe in gleichmäſsiger Beleuchtung.

Aus all den Wandelungen, die wir bei dem Meiſter an der Auffaſſung und Wiedergabe ſeiner Gegenſtände beobachten, entſtand eine ganze Reihe von künſtleriſchen Arten, von welchen jede acht oder zehn Jahre vorhielt, und zu den ſchärfſten Gegenſätzen zwiſchen ſeinen früheſten und ſeinen ſpäteſten Stücken führte. In allen Werken aber war Leys ein Maler, ein Maler im vollen Sinne des Wortes und nichts als Maler. Mag er nun ſeine Tafeln in feſtlicher Erſcheinung mit glänzendem Licht übergieſsen und mit glänzenden Geſtalten füllen, oder mag er ſtrenger nach hiſtoriſcher Wahrheit ſtreben, immer und überall beherrſcht ihn das Maleriſche der Scene. Fern von jedem kecken Verſuch um in halb unſtofflicher Form ganz unſtoffliche Gedanken auszuſprechen, wollte und verwirklichte er nichts anderes, als kühn der Wahrheit ins Auge zu blicken und ſie in ihrer farbigſten Erſcheinung wiederzugeben.

Spricht man von Leys' Begabung, ſo muſs man wohl zwiſchen ſeinen weitauseinandergehenden Manieren einen Unterſchied machen und jede für ſich betrachten.

Das älteſte Stück, welches ich von ihm kenne, im Beſitz des Baron de Pret, iſt mit der Jahrzahl 1832 bezeichnet, mithin im 17. Jahre des Künſtlers gemalt. Es ſtellt eine Mutter mit einem Jungen dar, der als Soldat coſtümirt iſt, ein zur Revolution von 1830 zu ſpät gekommener Patriot; ſein Vater betrachtet ihn durch das Fenſter. Die kleinbürgerliche Scene iſt ganz in der Art von Ferdinand de Braekeleer, nur iſt die Farbe kräftiger als ſie bei Leys' Lehrer zu ſein pflegt.

Im Muſeum der neueren Werke zu Brüſſel finden wir Leys mit bedeutſamen Werken von jeder ſeiner Manieren vertreten. Vom Jahr 1837 ſtammt das Bild »Reich und Arm.« Ein reiches Paar ſteigt eine im Geſchmack des 16. Jahrhunderts verzierte Treppe herab, die Frau in koſtbarem Gewande, der Mann in Rittertracht mit ſtählernem Bruſtpanzer und Federhut. Neben der Treppe befindet ſich eine arme Familie: eine alte Frau, eine Mutter mit vier Kindern und ein Mann mit einer Mandoline in der Hand. Eines der Kinder heiſcht von dem reichen Paar Almoſen. Gerade über der Treppe fällt durch ein übrigens unſichtbares Fenſter ein voller Sonnenſtrahl, der die Gruppe der Reichen in helles Licht ſetzt und die Geſtalt des Fenſterrahmenwerks in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

flüssigem Gold auf den Grund zeichnet; oben herrscht dämmeriges Dunkel, unten warmes aber glanzloses Licht. Die Figuren der Armen sind gemüthlich in der Art Braekeleer's aufgefasst, die der Reichen romantisch aufgeputzt. Der Gegenstand erscheint ganz unbedeutend, die Composition ist lose, die Farbe warm aber dunstig und unentschieden. Leys tastete damals noch nach seinem Wege, unsicher, ob er Genre- oder Historienmaler werden sollte, ob er der Wirklichkeit oder der Fantasie folgen sollte, aber augenscheinlich bereits mehr zur letzteren hinneigend. Schon in diesem ersten gröfseren Werke aber zeigt er jene noch weit über Wappers und selbst wohl über natürlichen Lichteffekt gehende Wärme des Tons, die jedenfalls von einer glücklichen Rückwirkung gegen die kalte und matte Malerei des 18. Jahrhunderts und der David'schen Schule Zeugnifs gibt.

Die »Herstellung des Gottesdienstes in der Frauenkirche zu Antwerpen,« welche die Jahrzahl 1845 trägt, läfst schon grofse Fortschritte in derselben Richtung gewahren. Es steigert sich die Pracht des Beiwerks und das Streben nach malerischer Auffassung bereits wesentlich. Die Kirche zunächst mit ihren sich phantastisch durchschneidenden Gewölben und Pfeilern, die kunstvolle Ausstattung, das Chorgestühle im Renaissancestyl, die gothischen Kirchenstühle der Kanzel gegenüber, die Kandelaber, Kniebänke, das Taufbecken, kurz Alles ist mit Vorliebe beobachtet und wiedergegeben. Auch der Lichteffekt ist kräftiger: durch die hohen Fenster ergiefst sich ein Strom von silberigen Sonnenstrahlen mit blonden Reflexen; auf jedem Kopf, jeder Kleiderfalte, auf dem Paviment und auf den Kirchengeräthen funkelnd verbreitet er hier hellen Tag, und blendet dort Farbe und Form verzehrend in weifsem Glanze, gelegentlich in den Massen einen rothen Fleck heraushebend und unter den weiten Bogen in allmälig abgeschwächtem Wiederschein hinsterbend.

Auch das Studium der Menschen hat sehr gewonnen. Die Scene stellt eine Predigt dar, welche Gelegenheit gab, jeder Figur einen besonders studirten, gleichsam auf frischer That ertappten Ausdruck zu verleihen. Gläubige, Denker, Träumer, Gecken und gemeines Volk, alle möglichen Anwohner von Predigten sind in ihrer charakteristischen Eigenart zur Schau gestellt. Der Prediger ist ein Fanatiker, der von seiner leidenschaftlichen Schwärmerei verzehrt wird, und in der Welt nichts sieht als die Kirche, für welche er allein eifert.

Eine neue Richtung finden wir in dem »Seelengottesdienst für Barthel de Haze« vom Jahre 1854. Hier ist Alles viel strenger aufgefasst, nichts mehr geopfert um dem Auge zu schmeicheln, im Gegentheil die Ungekünsteltheit durch eine so einfache Anordnung erstrebt, dafs sie obwohl voll Kunst bis an Unschönheit streift. Die Farbe hat die Oberhand über das Licht erlangt. Das Letztere ist gedämpft und abgeschwächt, die erstere dagegen viel kräftiger und voller geworden. Fast jede Person trägt Kleider, deren verschiedene Farben in hohen Tönen gegeben sind, oder eintönige mit vollen Tinten. Dabei ist Alles mit weit gehender Gewissenhaftigkeit beobachtet: Jahrhundertelang pflegten unsere Maler Gewänder und Gegenstände zu malen, von welchen man selten die Natur des Stoffes errathen konnte; Leys strebte darnach Alles ganz in seiner eigenartigen Erscheinung zu geben, und es gelang ihm in überraschender Weise. Und nicht blofs die leblosen Dinge erhielten ihr eigenes naturgemäfses Gepräge, sondern den Geräthen, Gebäuden und auch den Menschen ist der Stempel der entsprechenden Zeit tief aufgedrückt. Es ist wie eine Wiedererweckung der Sitten der Vorzeit und der altväterischen Gestalten, die aus den Gemälden von Massys und Holbein herauszutreten scheinen, um unserm modernen Meister Modell zu stehen.

Das vierte Stück, welches das Museum zu Brüssel von Leys besitzt, ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der »Eid Karl V,« die Vorlage für eine von den groſsen Wandmalereien die er im Stadthaus zu Antwerpen malte.* Dieſe Wandmalereien, das letzte und hervorragendſte Werk von Leys, wurden 1864 bis 1868 ausgeführt, und von dem Tode des Künſtlers unterbrochen. Sie beſtehen aus vier Gemälden; die zwei groſsen ſtellen das »Bürgerrecht« und die »Selbſtvertheidigung« die zwei kleinern die »Selbſtändigkeit« und die »Selbſtverwaltung« der Stadt Antwerpen dar, durch Epiſoden veranſchaulicht, die in die Epoche von 1514 bis 1567 fallen. Alle zeichnen ſich durch ihr kräftiges Colorit und durch die Wahrheit jeder Einzelheit aus. Wir ſehen uns vor ihnen ganz in jene alten Zeiten zurückverſetzt, in denen man noch kein Spiel von Helldunkel, kein Zurückdrängen des Beiwerks zum Zwecke der Hebung der Hauptperſonen kannte; Alles hat vielmehr gleichen Werth und erlangt durch ſeine vollen feſten Töne eine Schärfe des Umriſſes, welche die Perſonen etwas ſteif und unbeweglich erſcheinen läſst. Was ſonſt unangenehm berührt, iſt die augenſcheinliche Beſorgtheit des Künſtlers nicht in das Aufgeputzte zu verfallen und die Mühe welche er ſich gab, um ſeinen Menſchen alltägliche und welke Züge zu verleihen.

Nehmen wir eines von den Gemälden zu näherer Betrachtung heraus: »Cornelis van Spanghen, als Anführer der Bürgerwehr durch Lanceloot van Urſele im Namen der Königin von Ungarn in Pflicht genommen.« Die Scene vergegenwärtigt den Alten groſsen Markt von Antwerpen mit ſeinen unbeworfenen Häuſerfronten, an welchen Holz, Backſtein und Hauſtein mit maleriſchen Pförtchen und Fenſterchen abwechſeln. Vor der Treppe des Stadthauſes hat ſich Lanceloot, aufgeſtellt, und ſcheint mit einer ſchönen Armbewegung Befehl zum Auszuge gegen den Feind zu geben. In der Mitte des Bildes ſteht van Spanghen, in Büffelleder und Stahl gekleidet und mit dem entblöſsten Degen in der Hand, eine ruhige, faſt etwas ſchwerfällig ausſehende Figur. Hinter ihm trägt ein Knappe ſeinen Schild und Helm, dann folgt ein Bannerträger, und in dichtem Haufen ſchaaren ſich die Mitglieder der Bürgerſchaft im Halbkreis weiterhin über den ganzen Platz. Fünf von den vorderſten ſtrecken ihre Schwerter mit mannhafter und lebhafter Geberde aus, ruhiger ſtehen die Lanzenträger hinter ihnen, alle lauſchen auf das Wort des Statthalters, bereit ihre Stadt muthig zu vertheidigen.

Die Gruppirung der Figuren iſt packend, und zwar ſowohl die der wenig zahlreichen Kriegsleute als die der unzählbaren Volksmenge. Unzählbar aber erſcheint die letztere in der That, obwohl vielleicht keine hundert Menſchen dargeſtellt ſind: ihre dichten Schaaren ſcheinen den geräumigen Platz zu füllen und dort zuſammengedrängt zu ſein. Mit den geſenkten Degen, den erhobenen Picken und den wehenden Bannern darüber, den lichten Pflaſterſteinen vor und den farbigen Giebeln hinter ſich, macht die bunte Schaar einen ergreifenden Eindruck. Sie ſtellt ſich als eine Genoſſenſchaft bürgerlicher Helden dar, und der Genremaler Leys, der hier ganz Hiſtorienmaler geworden, entwickelt hier aus ſeinem früheren Fache die Kunſt, auf eine einfache faſt gemüthliche Weiſe erhabene Gefühle und ruhmvolle Thaten darzuſtellen.

Die Kraft dieſes Kolorits, wie deſſen Weichheit und Harmonie ſind in unſerer Zeit unübertroffen. Man hat hier nicht mehr den Aufputz von Maſſijs' glänzendem Feſtgewand, noch den Glanz und die triumphirende Breite von Rubens' Farbflächen, ſondern eine Energie und Farbigkeit des Tones, wie in einem Trompetenſchall, in welchem tauſend verſchiedene Klänge alle gleich hell zur vollſten Harmonie verſchmelzen und nur den Eindruck von reichen und

* Die drei anderen Vorlagen zu dieſen Wandgemälden befinden ſich noch im Beſitz des Sohnes des Meiſters, Baron Juliaan Leys.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kraftvollen Akkorden vorherrschen lassen. Jedes Steinchen von Haus und Strasse, jeder Theil von Gewand und Waffen ist hier in seiner eigenen Färbung in unabgeschwächter Buntheit und unglaublicher Weichheit hingezaubert. Das energischeste Roth und Gelb wird mit den gemässigsten Farben verbunden, das hellste Grün glänzt neben dem dunkelsten Purpur, die nächst verwandten wie die sich fernliegendsten Tinten stehen harmonisch nebeneinander. Fesselt das Bild durch die Composition unseren Geist, so ist es durch das Colorit ein wahres Fest für das Auge.

Leys' Richtung hatte viele Nachfolger; wir können nur eines von seinen Schülern, des ausgezeichnetsten von Allen, der leider seinem Meister im Tode voranging, gedenken. Josef Lies (1821—1865) nahm sich Leys hinsichtlich der genauen Wiedergabe von allen Eigenthümlichkeiten der Zeiten und Ereignisse welche er malte, zum Vorbilde. Hatte aber der Meister vorzugsweise dem Aeussern von Menschen und Dingen seine Aufmerksamkeit gewidmet, so war sein Schüler immer darauf bedacht, auch das Leben der Seele in seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen. Hinsichtlich der Farbe ist Lies ein Nachfolger des Leys, ohne aber hierin die Höhe seines Meisters zu erreichen: seine Töne sind warm, besitzen aber nicht die farbige Abwechselung und glänzende Fülle seines Vorgängers. Dagegen fesseln seine Werke durch die Lebendigkeit des Ausdrucks unmittelbarer, so dass wir sie leichter geniessen als die Malereien von Leys, die immer einige Zeit erfordern, ehe man sich damit befreunden kann.

Lies begann mit der aufgeputzten Phase des Leys. Herr Jos. de Bom besass in seiner Sammlung ein Stück von seiner ersten Zeit, einen »buhlerischen Landsknecht« mit dem Schwert auf der Schulter und mit Hühnern im Brodsack darstellend, der lüstern vor zwei jungen lieblichen Mädchen stehen bleibt. Der Unwiderstehliche dreht auf triumphirende Weise seinen Schnurbart und man zweifelt nicht, dass das Ergebniss seiner Jagd hier nicht schlechter sein werde, als jenes auf die Hühner. Sind auch die Mädchen über die Begegnung in Angst, so werden sie wohl bald zahmer werden, wenigstens denkt so und vielleicht nicht mit Unrecht der Soldat. Das Licht fällt in kräftig warmem Ton auf die Gruppe und auf den Grund, der Himmel ist grünlich blau, das Ganze hat die Wärme und Zierlichkeit mit dem romantischen Anstrich, wodurch auch Leys' frühere Werke gekennzeichnet werden.

Das Museum zu Antwerpen (Nr. 239) besitzt ein Bild »der Feind ist nahe« welches als Beispiel für sein beste Manier dienen kann. Im Vorgrunde sieht man einen Offizier und einige Soldaten, im Begriff die Bauern auszuheben und das Dorf zu brandschatzen. Rechts sind Greise und Frauen, die auf die Kunde von dem Bevorstehenden fliehen, in der Ferne befindet sich ein Dorf, auf dem Mittelgrunde ein Hohlweg, welchen entlang die Bauern über Hals und Kopf flüchten. Die Malerei ist sehr weich, ja flaumig, in der Farbe herrscht ein warmer röthlicher Ton etwas zu sehr vor. Ungetheilte Bewunderung dagegen erwecken die Gruppen und der Ausdruck der Gesichter. Der Offizier, der mit affektirter Gleichgültigkeit der Elasticitätsprobe seines Degens alle Aufmerksamkeit zu widmen scheint, während Alles ringsum in fieberhafter Flucht ist, der junge Bauer, von so viel Kaltblütigkeit und Eleganz in Erstaunen gesetzt, die angstvollen Flüchtlinge, die ihre Waffen in Stand setzenden Männer: das Alles ist meisterlich erfunden, ausgeführt und zusammengestellt, jede Figur ein Charakter, und das ganze Stück ein wirkliches und scenenreiches Drama.

Aehnlich hinsichtlich des Gegenstandes aber in der Ausführung prächtiger ist sein Bild im Brüsseler Museum neuerer Werke, »die Leiden des Krieges.« Hier führen Soldaten zu Fuss und zu Pferd alte Männer, Frauen und deren

Vieh mit ſich fort. Die Gruppen ſind voll Bewegung, die Perſonen voll Ausdruck, Licht und Farbe iſt kräftig und wahr. Dasſelbe Muſeum beſitzt von Lies auch noch ein groſses Gemälde mit dem Titel »Die Gerechtigkeit des Boudewijn Hapkin,« in welchem zwar ebenfalls die ſeeliſchen Empfindungen auf packende Weiſe dargeſtellt ſind, das aber in Hinſicht auf Farbe und Harmonie unter dem vorigen ſteht. In dieſem Werke hat Lies ganz der geſchichtlichen Genauigkeit ſeines Meiſters nachgeſtrebt, zugleich mit deſſen Richtung nach voller Farbe, die ſich in ſcharf abgegrenzten Flecken über die ganze Leinwand ausbreitet.

Es iſt merkwürdig zu beobachten, wie die Antwerpenſche Schule in den jüngſten ihrer Hiſtorienmaler zu den früheſten ihrer Meiſter zurückkehrte. Ueber die Italianiſten hinweg ſuchen Leys und Lies wieder die Spuren eines Maſsijs und Pieter Brueghel. In Reaction gegen die verſchönernde Tendenz der Italienifchgeſinnten und der Nachfolger des Rubens ſtreben ſie nach Wahrheit auf Koſten der Schönheit, ſind aber inſoferne Kinder ihrer Zeit geblieben, als ſie anſtatt der religiöſen Gegenſtände, wie ſie die Ueberlieferung feſtgeſtellt hat, ſich Aufgaben aus der vaterländiſchen Geſchichte erwählten, und dieſe mit dem Geiſte kritiſcher Geſchichtsforſcher und mit dem Gefühl für maleriſche Schönheit behandeln, wie dieſs die Gegenwart charakteriſirt.

Auch in der Landſchaft zeichnet ſich die vlämiſche Schule nicht minder aus, wie irgend eine andere. Der Antwerpener kann ſich glücklich ſchätzen, ſagen zu können, daſs ſeine beſten Landſchaftsmaler noch am Leben ſind, und er mag nur wünſchen, daſs ſie noch lange Jahre warten möchten, ehe ſie aus der Mitte der Lebenden in die Geſchichte übergehen. Unter denen aber, die bereits entrückt ſind, genügt es den Namen GUSTAAF PIERON (1824—1864) zu nennen. Das Antwerpen'ſche Muſeum beſitzt von ihm ein paar Landſchaften, aus welchen uns der erfriſchende Hauch wahrer Natur entgegen weht, breit, wie die Natur ſelbſt, und von überwältigender Schönheit, wie ſie immer ſein wird, wenn der Künſtler ſie nicht durch Verſchönerungsverſuche kalt und falſch macht.

Es bedarf ſchlieſslich keiner weiteren Ausführung, daſs neben der Hiſtorien- und Landſchaftsmalerei jedes andere Fach auch ſeine Vertreter fand. Wer wüſste nicht, daſs die Genremalerei ernſter wie launiger Richtung, daſs die Thier-, Blumen- und Marinemalerei ebenſo talentvoll geübt wurden und werden? Da jedoch für die jüngſte niederländiſche Schule ſowohl was deren Mitglieder als was ihre Werke betrifft die Stunde der Geſchichte noch nicht geſchlagen hat, ſo wollen wir lieber es der Zukunft überlaſſen, das fortzuſetzen, was zur Stunde unabgeſchoſsen bleiben muſs, und hoffentlich, wenn nicht alle Anzeichen einer langdauernden Blüthenperiode trügen, noch lange bleiben wird.

FINIS.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

INDEX

der antwerpiſchen Künſtler und des Aufſtellungsortes der beſprochenen Werke.

Aalst *Martinskirche:* Rubens 200. J. de Crayer 399. P. Thijs 330.

Adriaenssens Alexander 236. 422.

Aenvanck Theodoor 432.

Aertszen Pieter (Lange Peer) 72. 73.

Amſterdam *Muſeum:* Q. Maſſijs 56. P. Aertszen 73. H. Francken d. Ä. 112. van Dijck 315. J. Jordaens 364.
Muſeum van der Hoop: Rubens 227.

Antoniſsen Hendrik Joſef 450.

Antwerpen *Auguſtinerkirche:* M. v. Brée 460. C. Cels 463. van Dijck 292. 293. W. v. Herp 401. J. Jordaens 360. P. Spierinx 415.
Mr. J. de Bom: J. P. Gillemans d. J. 433. J. Lies 471.
Bar. Le Candele: J. Jordaens 364. 365. C. de Vos 348.
Carl Borromaeuskirche: G. Wappers 467.
Baronin Diert: v. Dijck 302. B. P. Ommeganck 451. M. Verstappen 455.
Dominikanerkirche: C. Cels 463. v. Dijck 277. 278. 282. Fr. Francken II. 154. J. Jordaens 360. Rubens 199.
Elisabethſpitalkirche: M. Pepijn 155. 160.
Mr. Alph. della Faille: v. Dijck 287. Q. Maſſijs 56. B. Peeters 421.
Mr. René della Faille: P. de Vos 261.
U. L. Frauenkirche: J. de Backer 112. A. Matthijs 376. M. Pepijn 160. Rubens 183—189. 190. 196. 199. 200. 246. 247. C. de Vos 407. M. de Vos 103.
Mad. Foulon: J. Jordaens 364.
Dr. Fremie: Ph. A. Immenraet 413.
Mlle. Giebens: H. Janſſens 384.
Mr. Huybrechts: P. v. Engelen 450.
Jacobskirche: H. v. Balen 152. Th. Boeyermans 332. W. Cobergher 155. A. v. Diepenbeeck 325. van Dijck 292. A. Francken 111. F. Ijkens 431. A. v. Noort 143. 144. E. Quellin 323. D. Remeeus 155. B. de Rijckere 107. Rubens 249. 250. C. Schut 275. P. Thijs 330. V. Wolfvoet 318. G. Zegers 268.
Jeſuitenkirche: J. J. Delin 463. C. Schut 274. G. Zegers 268. 269.
Kapuzinerkirche: v. Dijck 301.
Mr. Kums: v. Dijck 159. 305. Fr. Francken II. 154.
Mr. Th. van Lerius: H. I. Antoniſsen 450. E. de Bie 436. J. P. Gillemans d. Ä. 433. J. van Hemiſsen 68. H Janſſens 384. Ph. A. Immenraet 413. Ch. J. v. d. Lamen 384. B. Peeters 421. D. Rijckaert I. 401. D. Rijckaert II. 402.
Maagdenhuis: A. v. Noort 143. S. de Vos 327.
Mr. Moons: E. de Bie 436. P. Gijsels 419. B. Peeters 421.
Muſeum: A. Adriaenſſens 422. H. v. Balen 153. B. Beschey 441. H. met de Bles 114. J. B. Boel 426. P. Boel 425. Th. Boeyermans 331. 332. 436. B. v. d. Boſſche 449. M. v. Brée 460. P. Bril 119. C. v. den Broeck 112. J. Brueghel d. Ä. 153. P. Brueghel d. J. 83. J. v. Cleef (?) 70. G. Congnet 106. G. Coques 383. B. v. Cortbemde 376. I. v. Craesbeeck 405. 406. D. v. Delen 436. D. Delmont 272. v. Dijck 280. 295. 301. J. v. Es 426. J. Fijt 423. 424. F. Floris (de Vriendt) 96. 99. 100. A. Francken 110. 111. F. Francken d. J. 153. M. A. Garibaldo 334. P. Gijsels 419. J. Goſsaert (Mabuſe) 64. H. Goovaerts 449. A. Goubau 95. 408. J. v. Hemiſsen (Sanders) 68. 69. J. J. Horemans 449. A. Janſſens 159. P. Ijkens 334. 335. H. Jordaens 352. J. Jordaens 359. 360. 363. W. J. Kerricx 440. A. Key 110. A. C. Lens 442. J. Lies 471. P. v. Lint 328. G. Maes 335. 336. J. Maſſijs d. Ä. 62. J. Maſſijs d. J. 91. 92. Q. Maſſijs 42—49. 54. 56. 59. P. v. Mol 327. W. v. Nieulant 467. L. v. Noort 141. M. Pepijn 159. E. Quellin 334. D. Rijckaert III. 403. B. de Rijckere 107. Th. Rombouts 344. Rubens 172. 190. 196—202. 206. 239. 241. 246. C. Schut 274. D. Seghers 428. 429. J. Siberechts 412. I. Snellinck d. Ä. 109. P. Snijers 450. A. v. Stalbemt 411. P. Thijs 330. O. v. Veen 151. N. v. Veerendael 433. F. H. Verbeeck 449. C. de Vos 328. 345—347. 349. 351. M. de Vos 103. S. Vranckx 153. G. Wappers 467. R. v. d. Weyden 15. A. Willaerts 419. J. de Witte 412. G. Zegers 268. 271.
Plantin-Moretus-Muſeum: T. W. Bosschaert 328. P. Casteels III. 455. C. J. d'Heur 441. N. v. d. Horſt 326. F. Ijkens 431. A. v. Noort 142. 143. E. Quellin 322. J. Reesbroeck 333. 334. Rubens 217. 233. 234. D. Teniers d. J. 363. L. v. Uden 263. J. de Wit 217.
Bar. de Pret: J. Fijt 424. A. Goubau 408. J. Jordaens 369. J. v. Kessel d. Ä. 426. H. Leys 468. G. Wappers 467.
Mr. Max Rooses: P. Brueghel d. Ä. 77. 78. 81. E. Quellin 322. I. Wigans 426.
Schwarze-Schweſtern Kapelle: Th. Boeyermans 331. J. Cossiers 373. 374.
Stadthaus: P. F. de Baillu 335. J. B.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bonnecroy 420. M. v. Brée 460. S. Casteels III 455. Fr. Floris (de Vriendt) 100. J. Grimmer 116. H. Leys 470. 471. A. v. Noort 143. 144. J. J. de Roore 441. H. Sporkmans 333. A. Succa 337.
Terninck'sche Schule: J. Jordaens 360.
Mr. Trachez: G. Coques 383.
Mr. van de Wiel: J. Brueghel d. J. 136.
van Apshoven Ferdinand u. Thomas 400.
van Artvelt Andreas 420
Augsburg. *Museum:* D. v. Delen 436.
van Avont Pieter 320. 321.
Backer Jakob de 112.
Backereel Gillis und Willem 156.
de Baellieu Cornelis 278.
Baill(i)u Peter Kupferstecher 192.
» Pieter Franz 335.
van Balen Hendrik 152.153.256.277.379.400.
van Balen Jan 153. 236.
Beet Osias 431.
Belvoir-Castle v. Dijck 316.
van den Bemden Jacob 331.
van den Berch Jan 423.
Berlin *Museum:* Th. W. Bosschaert 329. P. Bril 120. J. Brueghel d. Ä 134. 135. G. Coques 383. J. de Crayer 340. A. v. Diepenbeeck 325. van Dijck 282. 301. 309. 315. van Eyck 13. 14. J. Fouquier 264. H. Jordaens 352. J. Jordaens 370. J. Maffijs d. Ä. 62. Q. Maffijs 55. 63. M. v. Roymerswale 63. Rubens 199. 227. 259. 260. F. Snijders 259. 260. A. v. Stalbemt 411.
k. Schloss: F. Wouters 321.
Bernaerts Nicasius 425.
Berre Jan Baptist 456.
Beschey Balthazar 441—442.
Bessemer Maria 127.
Beuckelaer (Bueckelaer) Joachim 72—75.
de Bie Erasmus 436.
de Bie Jacob, Kupferstecher 101.
Biset Karel Emmanuel 384. 385.
Blenheim J. Jordaens 363. Rubens 198. 203. 217. 227. 229.
Bles Henri met de (Civetta) 114. 118.
van Bloemen Jan Frans (Orizonte) 415. 416.
van Bloemen Pieter 408. 409.
van Bockhorst Jan (Lange Jan) 236. 278. 371. 372.
Boeckmakers (Boeckmans) Hendrik 41.
Boel Balthazar Lucas 425.
» Jan Baptist u. Pieter 425. 426.
Boeyermans Theodoor 331. 332. 390. 436.
Bok David 310.
Bologna *Pinakothek* D. Calvart 105.
S. Domenico: D. Calvart 105.
Bolswert Boetius Kupferstecher 192.
Bolswert Schelte A desgl. 192. 238. 243. 307.
Bonnecroy Jan Baptist 420.
Boots Jan 416
Borchgrave 236.
van der Borcht Pieter 101.
Bordeaux *Museum:* A. Govaerts 136.
Bosch Jeronimo (van Aken) 75. 76.
Bosschaert Jan Baptist 433.
Bosschaert Thomas Willeb(r)ords 267. 328—329. 355.
van den Bossche Balthazar 449.
Brackeleer Ferdinand 468.
Braunschweig *Museum:* A. v. Diepenbeeck 325. v. Dijck 306. F. Floris (de Vriendt) 101. W. Gabron 427. A. Govaerts 136. P. Horemans 449. J. Jordaens 360. 369. J. de Momper 123. C. Schut 274. 275. C. de Vos 348.
van Breda f. van Bredael.
van Bredael Alexander 410. 450.
» Jan Frans 449.
» Jan Pieter 410.
van Bredael Joris u. Pieter d. Ä. 410.
» Pieter d. J. 449.
van Brée Mathijs Ignatius 458—461. 467.
van Brée Philips 460—463.
Breydel Frans und Karel 448.
Bril Matthijs 117. 118.
» Pauwel 117—121. 407.
Broechem *Schloss Halmale:* Rubens 241. 242.
van den Broeck Crispijn 96. 112.
» Elias 433.
Broers Gaspar 448.
Brueghel Abraham u. Ambrosius 432.
» Jan d. Ä. 123. 125. 127—135. 153. 255. 400. 427.
» Jan d. J. 127. 135. 136. 278. 288.
» Jan Baptist 432.
» Jan Pieter 278.
» Pieter d. Ä. 75—80. 84. 391. 400.
» Pieter d. J. 80. 83. 84. 256.
» Pieter d. Dritte 80. 380.
Brügge *Frauenkirche:* G. Zegers 267. 268.
Johannesspital: H. Memlinc 16—19.
Salvatorkirche: G. Backereel 156. J. v. d. Hoecke 317. 318.
Brüssel *Herzogv. Aremberg:* J. van Craesbeek 405.
König der Belgier: v. Dijck 261. 304. 305.
Bibliothek: J. Hoefnagel 106.
Du Bus de Ghisignies: G. Coques 383. J. Fijt 424. B. Peeters 421. Rubens 241. 242. L. van Uden 263. 264. P. de Vos 260. 261.
Mr. de Cosler: Rubens 205.
Halleport-Museum: Rubens 236.

Katharinenkirche: Rubens 200.
Muſeum: P. Aertsen 73. G. Backereel 156. K. E. Biſet 384. 385. Th. W. Bosschaert 329. C. van den Broeck 112. J. Brueghel d. Ä. 135. W. Cobergher 155. J. de Crayer 340. van Dijck 281. van Eyck 13—15. F. Floris (de Vriendt) 100. Fr. Francken II. 154. J. Goſsaert (Mabuse) 67. C. de Heem 432. J. B. Huysmans 415. J. Jordaens 262. 360. 364. 370. A. C. Lens 442. H. Leys 468. 469. 470. J. Lies 471. 472. J. Maſſijs d. J. 92. 93. Q. Maſſijs 52—55. 57. A. Moro 72. A. v. Nieulant 408. J. de Patinir 116. Fr. Pourbus 108. D. Rijckaert III. 402. Rubens 190. 198. 199. 200. 206. 207. 208. 241. 243. J. Siberechts 412. P. Snayers 410. B. Spranger 107. D. Teniers d. J. 263. 386. 392. P. Thijs 330. Th. v. Tulden 276. L. v. Uden 263. C. de Vos 347. 348. G. Wappers 467. J. Wildens 262.
de Bruyn Nicolaas Kupferſtecher 117.
Buda Peſt *Muſeum* G. Coques 380. P. Snayers 410.
Calvaert (Caluwaert) Denijs. (Dionisio Fiammingo 104. 105.
Caſsel *Muſeum:* A. Adriaenſſens 422. G. Coques 383. J. de Crayer 340. v. Dijck 256. 304. 305. 309. A. Janſſens 156. J. Jordaens 353. 364. 369. 371. D. Teniers d. J. 396. A. v. Utrecht 422. C. de Vos 348.
Caſteels Pieter III. 455.
Cels Cornelis 463.
van Cleef (Cleve) Hendrik 68. 71. 110.
» Jooſt 70. 71. 110.
» Marten 71. 96. 110.
» Willem I. 71.
» Willem II. 110.
Clou(w)et Pieter Kupferſtecher 192.
Cobergher Wenzel 101. 154. 155.
Cock Hieronymus 75. 116.
» Matthijs 116.
Codde (Codden, Coddeman) Lucas 32.
Coecke Pieter 75. 127.
Cöln *Muſeum:* G. Gortzius 109. A. Janſſens 156. J. Jordaens 364. Rubens 199.
Peterskirche: Rubens 249. 250. P. Thijs 330.
Coeman Willem 32.
Collaert Adriaan Kupferſtecher 101.
» Jan Kupferſtecher 101.
Comperis Jacques 73.
Co(n)gnet Gillis (met de Vlek) 105. 106.
de Coninck David 425.
van Coninxloo Gillis 116. 17.
Coques (Cock) Gonzales 278. 355. 379 bis 383.
de Cort Hendrik Frans 450.
Coſsiers (Co(n)tſiers,) Jan 236. 241. 272. 332. 372—374.
Coſter Jan 236.
Courtrai *Hauptkirche:* v. Dijck 296—298.
Martinskirche: B. de Rijckere 107.
van Cortbemde Balthazar 376.
van Craesbeeck Jooſt 379. 404—407.
de Crayer Jasper 273. 337—340. 355.
van Croes Jan Baptiſt 95.
de Cu(y)pere Andries u. Willem 31.
Dael Jan Frans van 456.
Darmſtadt *Muſeum:* A. Adriaenssens 422. P. Bril 119. P. Brueghel d. Ä. 80. J. Fouquier 264. B. Peeters 421. J. Peeters 421.
Delen Dirk 436.
Delin Jan Joſef 463.
Delmont (van der Mont) Deodaat 271. 272.
Dendermonde *Benediktinerkloſter*: G. Coques 383.
Hauptkirche: J. de Crayer 340. van Dijck 298. 299. 302. 310. D. Teniers d. Ä. 385. G. Thijs 331.
Mlle. Parmentier: E. de Bie 436. D. Teniers III. 400.
Denis Simon 455.
Denijs Jacob 336.
Deurne *Kirche*: A. v. Diepenbeeck 324. 325. J. P. Ijkens 335.
Deurwaerder Artus 329.
v. Diepenbeeck Abrah. 191. 278. 324—325.
van Dijck Anthoon 125. 147. 159. 191. 255. 256. 261. 277—317. 409. 442.
» Joannes 238. 241.
Dijon *Muſeum*: Rubens 173.
Does Antoon Kupferſtecher 323.
Dresden *Muſeum*: J. Brueghel d. Ä. 136. J. Brueghel d. J. 136. P. Brueghel d. Ä. 78. 79. A. v. Diepenbeek 325. van Dijck 281. 304. 315. J. Fijt 424. A. Gheringh 435. P. Gijsels 416. 419. J. Jordaens 360. 363. 370. J. de Momper 124. L. Neeffs. 435. P. Neeffs d. J. 434. G. Nijts 416. D. Rijckaert III 402. M. v. Roymerswale 62. 63. Rubens 195. 202—206. 227. 241. 246. C. Schut 274. 275. D. Teniers d. J. 433. N. v. Veerendael 433. J. Wildens 262. V. Wolfvoet 318.
Düſseldorf *Academie*: Rubens 200.
Edelinck Geeraard 192.
van Egmont Juſtus 278. 318. 319.
van Ehrenberg Willem 384. 435—436.
Eliaerts Jan Frans 455—456.
Engelen Pieter van 450.
van Es Jacob 426. 427.
Escorial *Schloſs*: v. d. Weyden 15.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Facius Jan de 408.
Faes Pieter 455.
van Falens Karel 445. 449.
Fiammingo Dionisio (Calvaert) 104. 105.
Fijt Jan 423—424.
Florenz *Uffizien*: H. m. d. Bles 115. Q. Massijs 59. 60. F. Pourbus d. J. 374. 375. M. Rijckaert 401. Rubens 221. 222. J. Sustermans 375. 379.
Pitti: v. Dijck 287. 291. Rubens 211. 212. 223. J. Sustermanns 376.
Floris Frans (de Vriendt) 93—101.
Fouquier Jacob 264.
Francken Ambroos d. Ä. u. J. 110. 111.
» Frans d. Ä. 96. 109—111. 154.
» Frans II. 111. 153. 154.
» Frans III. 154. 332. 400. 434.
» Hieronymus d. Ä. 96. 110—112.
» Hieronymus d. J. 111.
» Laurens (Franck) 415.
» Thomas 111.
Gabron Antoon und Willem 427.
Galle Cornelis d. Ä. u. d. J. Kupferstecher 192. 193. 307. 325. 326.
» Dirk Kupferstecher 101.
» Hieronymus 433.
Gandy Jacob 310.
Garibaldo Mark Antoon 334.
Geeraerts Martinus Josephus 441.
Geerts Nicolaas 384.
Genoels Abraham 414.
Gent *Augustinerkirche*: J. de Crayer 340.
S. Bavo: H. und J. v. Eyck 13. 19. Fr. Pourbus 108. 109. Th. Rombouts 343. Rubens 200. 201. 202. O. v. Veen 151.
Dominikanerkirche: E. de Bie 436.
Mr. van Loo: F. Snijders 259.
Michaelskirche: A. v. Dijck 298—300. A. C. Lens 443. 444. Th. v. Tulden 276.
Museum: A. v. Artvelt 420. J. de Crayer 340. Z. J. v. Helmond 440. J. v. Hemissen 68. 69. H. Janssens 384. P. Neeffs 434. Th. Rombouts 343. P. Thijs 329. 330. A. v. Utrecht 422. 423.
Peterskirche: P. Thijs 330.
Genua *S. Michele di Ripallo*: v. Dijck 291.
Pal. Adorno: C. de Wael 409.
Pal. Balbi: v. Dijck 291.
Pal. Cataneo: v. Dijck 289.
Pal. Durazzo: v. Dijck 289—291.
Pal. Reale: v. Dijck 289.
Pal. Rosso: v. Dijck 290. 291. C. de Wael 409.
Pal. Spinola: v. Dijck 289. 291.
Gheringh Antoon 435.
Gijsels Pieter 416. 119.
Gillemans Adrian 433.
» Jan Pauwel d. Ä. u. J. 433.
Gillemans Pieter Mathijs 433.
Goetkint Pieter 127.
Goovaerts Hendrik 449. 450.
Gortzius Gualdorp 109.
Gossaert Jan (Mabuse) 63—67. 72. 74.
Govaerts Abraham 136.
Goubau Anthoon 95. 334. 408. 416.
Grafse (Südfrankreich) Rubens 170.
Grenoble *Museum*: J. Jordaens 356. Rubens 174. Th. v. Tulden 275.
Grimmer Jaques 116.
Haag *Museum*: H. v. Balen 152. J. Brueghel d. Ä. 134. Th. W. Bosschaert 329. G. Coques 383. v. Dijck 292. W. v. Ehrenberg 435. J. Jordaens 364. P. Neeffs d. Ä. 434. Rubens 227.
Huis ten Bosch: Th. W. Bosschaert 329. 355. G. Coques 383. J. Jordaens 355. 365. 366. 371. Th. v. Tulden 275. 276. 355.
Hack Jan 110.
van Haecht Tobias 151. 152.
Hampton-Court H. Jordaens 352. Q. Massijs 42. F. Wouters 320. 321.
Hannover *Marstallmuseum*: J. Siberechts 413. Th. v. Tulden 276. 277. S. Vranckx 153.
de Heem Cornelis 432.
» David d. J. 433.
» Jan 431. 432.
de Heere Lucas 96.
van Helmond Jan u. Zeger Jacob 440.
van Hemissen (Hemessen) Jan 68—70. 72.
» Catharina 68.
van Herp Geeraard 436.
» Hendrik I. II. u. III. 400. 401.
» Willem 401.
Herreyns Jacob 336.
» Willem Jacob 447. 458.
d'Heur Cornelis Josef 441.
van Hoeck Robert 410.
van den Hoecke Jan 236. 241. 317. 318.
» Jasper 236. 241. 319.
Hoefnagel Jacobus und Joris 106.
de Hollander Jan 116. 117.
Horemans Frans Karel 449.
» Jan Josef I. u. II. 441. 449.
» Pieter 449.
van der Horst Nicolaas 325—326.
van Hulsdonck Jacob 427.
Huysmans Cornelis 414.
» Jan Baptist 414. 415.
Janssens Abraham d. Ä. 156. 157. 340.
» Abraham d. J. 156. 278.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Janſſens Hieronymus 384.
Jegher oder Jegherndorff Chriſtoph Xylograph 193.
van Jeperen Jan Thomas 324. 326.
Jeperen *Hauptkirche*: Th. Rombouts 343.
Ijkens Frans 431.
» Jan Pieter 335.
» Pieter 334. 335.
Immenraet Michael Angelo 333.
» Philips Auguſtijn 333. 413 bis 414.
de Jode Gerhard Kupferſt. 192. 193. 307.
» Pieter d. Ä. u. J. 192. 193. 307.
Jordaens Hans d. J. 108. 352.
» Jacob 144. 147. 236. 241. 249. 255. 262. 278. 352—371. 390. 426.

Kaſſel s. Caſſel.
Keerinck Alexander 412.
Kerrix Willem Ignatius 439. 440.
van Keſſel Ferdinand 426.
» Jan d. Ä. u. J. 426.
» Nicolaas 401.
» Theodoor 324.
Key Adrian und Willem 110.
Kock Jeroom 75. 116.
» Matthijs 116.
Köln s. Cöln.

Labaer Jan de 236.
van Laeck Artus 422.
van der La(e)men Bartholomeus 386.
» Chriſtoffel 383. 384.
» Jacob 383.
» Jasper 384.
Lange Jan (van Bockhorſt) 239. 371. 372.
Lange Peer (P. Aertszen) 72. 73.
Langford-Caſtle Q. Maſſijs 42.
Lauwers Nicolaas Kupferſtecher 192.
Lens Andreas Cornelis 442—447. 463.
» Cornelis 442.
Lesart Abraham 106.
Leuvens (Leunis?) Hendrik 383.
van Leux (Luyckx) Frans 327.
Leys Hendrik 468—471.
de Liemakere s. Roose.
Lies Joſef 471—472.
Liesart Pieter 155.
Lille *Muſeum*: J. F. v. Bloemen 416. J. de Crayer 339. v. Dijck 295. 296. 298. I. v. Es 426. I. P. Gillemans 433. P. Ijkens 335. A. v. Noort 143. E. Quellin 323. Rubens 241. 242. J. Siberechts 413. P. Snayers 410. A. v. Utrecht 423. J. de Witte 412. F. Wouters 320. 321.
van Lint Pieter 328.
Lodewycks Michiel 32.
Löwen *Peterskirche*: Q. Maſſijs 52.
Stadthaus: J. Cossiers u. D. Delmont 272.
London *Mr. M. Anderson*: v. Dijck 281.
Apsley House: Rubens 199.
Lord Ashburnham: D. Teniers d. J. 396.
Mr. Barry: Rubens 235.
Mr. W. Beckford: Rubens 241.
Mr. Brooksbank, Rogers u. Vernon Rubens 235.
Herz. v. Buccleugh: v. Dijck 307. 314.
Buckingham-Palace: Rubens 200.
Marq. v. Bute: Rubens 241.
Lord Caledon: D. v. Delen 436.
Graf von Carlisle: v. Dijck 256. 292.
Cobham-House: v. Dijck 314.
Graf von Coventry: v. Dijck 281.
Graf Cowper: v. Dijck 309.
Devonshire-House: Rubens 199. Jordaens 366.
Dorchester House: van Dijck 290.
Mr. Ch. Eastlake: v. Dijck 292.
Mr. Ellis: v. Dijck 289.
Graf Fitz William: v. Dijck 292.
Graf Listowel: Rubens — v. Dijck 279.
Herz. v. Marlborough: Rubens 200. v. Dijck 314.
Montague-House: v. Dijck 303.
National-Galery: v. Dijck 279. 281. 305. Cath. v. Himeſen 68. Rubens 170. 206. 207. 279. D. Teniers d. J. 395. 396.
Sir Robert Peel: v. Dijck 292.
Graf Spencer: Jooſt v. Cleef 71. v. Dijck 281.
Mr. Joshua Taylor: Rubens 235.
Herzog v. Warwick: v. Dijck 304.
Marq. v. Weſtminſter: Rubens 235.
White-Hall: Rubens 235.
Wilton-House: Rubens 200. v. Dijck 310. 314.
Lüttich *Hauptkirche*: E. Quellin 323.
van Luyckx (Leux) Frans 327.
Luyks Chriſtiaen 430.

Mabuse (Goſsaert) Jan 63. 67.
Madrid *Akademie*: M. v. Roymerswale 63.
Muſeum: A. Adriaenssens 422. J. v. Balen 153. H. Boſch 76. P. Bril 120. J. Brueghel d. Ä. 131. 135. v. Dijck 279. 282. J. v. Eyck d. J. 333. J. Fijt 424. A. Gheringh 435. J. v. Hemiſsen 69. 70. J. Jordaens 363. 364. 366. J. v. Keſsel d. Ä. 426. Ch. J. v. d. La(e)men 384. A. Moro 72. A. v. Nieulant 408. J. de Patinir 115. E. Quellin 323. M. Rijckaert 401. Th. Rombouts 341. 344. M. v. Roymerswale 62. 63. Rubens 171. 180. 181. 198. 202. 205—207. 211. 235. 246—249. 262. 279. P. Snayers 410. P. Spierinx 415. A. v. Stalbemt 411. D. Teniers d. J. 386. 395. 396. A. v. Utrecht 423. P. de Vos 261. J. Wildens 262. A. Willaerts 419. G. Zegers 267.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Maes Godfried 335. 336. 440.
Mailand *Ambrofiana*: J. Brueghel d. Ä. 128.
Brera: v. Dijck 291. Rubens 199.
Malo Vincent 426.
Mandijn Jan 76. 106.
Mantua *Bibliothek*: Rubens 172.
Marinus s. Roymerswale.
Maſſijs Cornelis 41. 116.
» Jan d. Ä. 39. 41. 61.
» Jan d. J. 41. 61. 91—93.
» Quinten d. Ä. 34—60. 65. 74.
» Quinten d. J. 91.
Matthijs Abraham 376.
Mecheln *Beghinenkirche*: J. Cofsiers 372. 373.
Cathedrale (Rombalduskirche): Jan Snellinck 110. Rubens 190. van Dijck 298. 299.
Cellitenkapelle: S. de Vos 327.
Frauenkirche: Rubens 190. 199.
Hedwigſpital: S. de Vos 327.
Johanneskirche: Rubens 190. 198.
Leliendalkapelle: P. Thijs 330.
Meſſina(neueſt.Genua) *Samml.Bamberger* 135.
Metsijs s. Maſſijs.
Meulenaer Pieter 410.
Michau Theobald 401.
Miel (Bieken, Meel, Jamiel, Gio. della Vite) Jan 408.
Millet Frans 415.
Moermans Jacob 255. 326.
van Mol Pieter 327.
Molenaer Cornelis 116.
de Momper Jooſt d. Ä. 123.
» Jooſt d. J. 118. 120. 122—127.
» Philips 123.
van der Mont Deodat 271. 272.
Moons Lodewyk Adriaan Frans 448.
Moor (Moro) Antoon 71. 72.
Moys Pieter 41.
Muelenbroec Willem 41.
München *Pinakothek*: J. v. Balen 153. J. Bueckelaer (jetzt in Schleiſsheim) 74. 75. J. Brueghel d. Ä. 134. J. v. Cleef 70. J. de Crayer 340. v. Dijck 281. 299. 301—307. 315. 407. W. v. Ehrenberg 436. Fr. Francken II. 154. A. Gheringh 435. J. v. Hemiſsen 68. 69. J. B. Huysmans 415. J. Jordaens 370. 371. J. Maſſijs d. Ä. 62. Q. Maſſijs 59. P. Neeffs d. Ä. 434. J. Peeters 421. D. Rijckaert III. 402. 421. M. v. Roymerswale 62. Rubens 177. 179. 190. 191. 196—198. 200. 202—208. 211—215. 218. 227. 243. 246. 247. A. Schoonjans 336. F. Snijders 259. 336. D. Teniers d. J. 386. 395. C. de Vos 348. I. Wigans (W. Gabron) 427.
Musson Matthijs 278.
Myin Hendrik Aarnout 451.

Neapel *Muſeum*: P. Brueghel d. Ä. 78.
Neeffs Lodewijk 434. 435.
» Pieter d. Ä. u. d. J. 434. 435.
» Willem 434.
Neefs Jacob Kupferſtecher 193.
van Nieulant (Nieuwelandt) Adriaan 408.
» Willem 407.
Nijts Gillis 416.
van Noort Adam d. Ä. 141—148. 152. 168. 352. 400.
» Adam d. J. u. Jan 144. 147.
» Lambert 141. 142.
Nürnberg *Germaniſches Muſeum* Th. W. Boſchaert 329. A. Schoonjans 336.
Moritzkapelle: J. Buekelaer 74.
van Nuyſſen Janſſens 156. 157.

Ommeganck Balthazar Pauwel 450—455.
» Maria Jacoba 451.
van Oort s. van Noort.
Oortelmann Damiaan 117.
van Opstal Gaspar Jacob 336. 440. 441.

Palermo Antonius 105.
Panderen Egbert van Kupferſtecher 152.
Panneels Willem 319.
Paris *Louvre*: A. v. Bredael 410. 411. J. Brueghel d. Ä. 128. 134. P. Bril 120. J. v. Craesbeeck 405. J. de Crayer 338. 340. A. v. Diepenbeeck 325. v. Dijck 288. 291. 292. 303. 306. 309—311. J. Fijt 424. J. v. Hemiſsen 69. H. Janſſens 384. J. Jordaens 361. 363. 366—370. J. Maſſijs d. J. 91. Q. Maſſijs 56. 59. P. v. Moel 327. A. Moro 72. P. Neeffs d. Ä. 434. F. Pourbus d. J. 374. D. Rijckaert III. 403. Rubens 137. 190. 198. 218—221. 227. 235. 243. 244. D. Teniers d. J. 391. 392.
Parma *Muſeum*: van Dijck 291.
de Patinir Joachim 115. 116. 118.
Pauwels Andries Kupferſtecher 326.
Peeters Bonaventura 417. 420—421.
» Jan 421.
Peer Lange (Pieter Aertszen) 72. 73.
Pepijn Kathelijn 159.
» Marten 157. 159—161.
Peſt *Muſeum*: G. Coques 380. P. Snayers 410.
St. Petersburg *Ermitage*: J. Beuckelaer 74. J. v. Bockhorſt (Lange Jan) 372. H. Jordaens 352. J. Jordaens 371. J. Maſſijs d. Ä 62. Q. Maſſijs. 59. Th. Rombouts 344. Rubens 227. 241. D.Teniers d. J. 396.
Pieron Guſtaaf 472.
van Plattenberg (Plate-Montagne) Matthijs u. Nicolaas 411.
Pontius Pauwel Kupferſtecher 192. 193. 307.
Portugalois Eduard 41.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Pourbus Frans d. Ä. 96. 108. 109.
» Frans d. J. 170. 374—375.
Punt Jan Kupferſtecher 217.
van de Putte Stoffele 62.
Queckborne Chriſtiaan 104.
Quellin Erasmus d. J. 191. 236. 237. 321—324. 336.
» Hubertus Kupferſtecher 324.
» Jan Erasmus 324. 334.
de Quertenmont Andreas Bernardus 448.
Reesbroeck Jacob 333. 334.
van Regemorter Ignatius Joſephus 466.
» Petrus Joannes 455. 458.
Remeeus David 155. 156. 261.
de Reyn Jan 310.
Rijckaert-Aertsz 96.
Rijckaert David I. 401.
» David II. 236. 241. 278. 333. 401. 402—436.
» David III. 402—404.
» Marten 401. 411.
de Rijckere Bernaard 107. 108.
Rijckmans Nicolaas Kupferſtecher 193.
Rijsbrack Pieter 414.
de Rijt Herman 422.
Robin Marinus Kupferſtecher 193.
Rom *Akademie di S. Luca*: v. Dijck 291.
Capitol. Muſeum: Calvaert 105. v. Dijck 288. 290. 291.
Chiesa nuova: P. Bril 117. Rubens 173. 174.
S. Cecilia: P. Bril 117.
S. Vitale: P. Bril 117.
Pal. Colonna: P. Bril 117. v. Dijck 290.
Pal. Corſini: Rubens — v. Dijck 291.
Pal. Mattei: P. Bril 117.
Pal. Montalti: P. Bril 117.
Pal. Rospigliosi: P. Bril 117.
Vatican: P. Bril 117.
Rombouts Theod. 236. 273. 332. 340—347.
de Roore Jacob Ignatius 440—441.
Roose Nicolaas (de Liemaeckere) 273.
Rotterdam *Muſeum*: K. E. Biset 385. A. Keerincx 412. A. Willaerts 419. J. Willaerts 420.
van Roymersvale(n) Marinus 62.
Rubens Peter Paul 162—254. 259. 260. 262. 263. 275. 277—281. 326. 342. 343. 354. 371. 372. 442.
Sadeler Egidius d. Ä. Kupferſt 101. 192.
» Egidius d. J. Jan und Rafael 101. 192.
Sanders (van Hemiſsen) Jan 68—70.
Saventhem *Kirche*: v. Dijck 283. 284.
Schleiſsheim *Galleric*: J. Bueckelaer 74. 75. J. Brueghel d. Ä. 136. J. Brueghel d. J. 136. v. Dijck (Hillewerve-Meulewels) 278. ? J. v. Egmont 319. P. Horemans 449.
Schoonjans Anthoon 336.
Schut Cornelis 191. 236. 241. 272—275.
Seghers Daniel 335. 427—431.
Servaes Herman 278.
Siberechts Jan 412—413.
van der Sijpen Gilein Pieter 441.
Snayers Pieter 409—410.
Snellaert Jan 33.
Snellinck Abraham u. Andreas 109.
» Daniel u. Geeraard 109.
» Jan d. Ä. u. J. 109. 110.
Snijders Frans 80. 132. 255—260. 372.
Snijers Pieter 450.
van Son Frans 432. 433.
» Jan u. Joris 432.
Soutman Pieter 192. 326. 327.
Spierinx Pieter (Nicolaas) 415.
Sporckmans Hubertus 278. 333.
Spranger Bartholomeus 106. 107.
Stadius Josef 273.
Stalbemt Adriaan 411.
Stampart Frans 441.
Steenwijk Hendrik d. Ä. u. J. 435.
Stevens Andries (de Cuypere) 31. 32.
» Jan 32.
Stockholm *Muſeum*: J. Jordaens 364.
Succa Antoon 337.
Sustermans Cornelis 375.
» Frans u. Jan 375.
» Joost 375. 376.
Suyderhoef Jonas Kupferſtecher 192.
Teniers Abraham 400.
» David d. Ä. 385.
» David d. J. 263. 379. 385—400.
» David III. 400.
» Juliaan u. Theodoor 400.
van Thielen Jan Philips 431.
Thijs Gijsbrecht 331.
» Pieter d. Ä. 278. 329—330.
» Pieter d. J. 329.
Thomas Pieter 278.
Trachez Jacob Andries 450.
van Tulden Theodoor 191. 236. 241. 242. 275—277. 355. 383.
Turin *Muſeum*: v. Dijck 291. 314. 315.
van Tuylt Frans 91.
Uden Lucas van 255. 261—265. 413.
» Artus van 263.
van Utrecht Adriaan 422—423.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vaenius Otto s. Otho van Veen.
Valencia *Museum*: Jac. Hoefnagel 106.
Valenciennes *Museum*: J. de Crayer 340. J. Fouquier 264. J. Jordaens 367. F. Pourbus d. J. 374. J. Siberechts 413.
Valkenburg Lucas u. Marten 116.
v. Veen (Venius) Otho 147—151. 168. 169.
van Veerendael Nicolaas 433.
Verbeeck Frans Xaver 449.
Verbrugghen Pieter 278.
Verdufsen Jan Pieter u. Pieter 450.
Verhaecht Tobias 151. 152. 168.
Verhaeghe Jan Baptift 321.
Verhult Pieter 261.
Vermeire Jan Baptift 448.
Verry Geerard (Weri) 236. 332. 333.
Verstappen Martinus 455.
Vorsterman Lucas I. Kupferft. 192. 193. 307.
» Lucas II. 267.
de Vos Cornelis 156. 236. 255. 345—352. 374.
» Marten d. Ä. 101—104. 154.
» Marten d. J. 101.
» Paulus 156. 255. 260. 261.
» Pieter 101.
» Simon 327. 328.
Vrancx Sebastiaan 153. 400.
de Vriendt Frans (Floris) 93—101.
» Jacob 94.
Wael de Cornelis 288. 409.
» Jan 407.
» Lucas 288. 411.
Wans Jan Baptift 335. 414.
Wappers Gustaaf 466—468.
Wenslijns Lambert 105.
Weri (Wery, Verry) Geeraard 236. 332. 333.
Wien *Academie*: H. Bofch 76.
Belvedere: A. v. Artvelt 420. J. v. Balen 153. G. Backereel 156. Th. W. Boffchaert 329. J. P. v. Bredael 410. J. Brueghel d. Ä. 135. P. Brueghel d. Ä. 77. H. F. de Cort 450. J. v. Craesbeeck 406. 407. J. de Crayer 340. A. v. Diepenbeeck 325. v. Dijck 287. 293. 295. J. v. Egmont 319. J. v. Es 426. A. Gheringh 435. J. v. Hemifsen 68 69. J. v. d. Hoecke 318. A. Janffens 156. 159. J. Th. v. Jeperen 326. J. Jordaens 367. 368. 396. P. v. Lint 328. J. Maffijs d. Ä. 77. J. Maffijs d. J. 91. W. v. Nieulant 407. D. Rijckaert III. 402. Rubens 181—183. 190. 200. 202. 205. 206. 209. 217. 218. 241—245. 247. 250. 251. 281. C. Schut 274. P. Snayers 410. A. v. Stalbemt 411. D. Teniers 386. P. Thijs 330. C. de Vos 348. 351. S. Vranckx 153. F. Wouters 321.
Dr. O. Berggruen: Rubens 200.
Lichtenstein-Gallerie: B. Beschey 441 P. v. Bredael 410. E. v. den Broeck 433. P. Brueghel d. J. 83. G. v. Coninxloo 117. v. Dijck 304. 305. J. v. Es 426. J. Francken III. 332. M. J. Geeraerts 441. v. d. Hoecke 318. J. Th. v. Jeperen 326. J. v. Leux 327. P. Neeffs d. J. 434. E. Quellin 323. D. Rijckaert III. 402—404. Rubens 190. 195. 200. 215—217. N. v. Veerendael 433. S. de Vos 328. J. de Wael 407. A. Willaerts 419. J. de Witte 412.
Wiercx Anton, Hieronymus und Johann Kupferstecher 101. 192.
Wigans Isaac 426—427.
Wildens Jan 236. 254. 261. 262.
» Jeremias 261. 262.
Willaerts Adam 419. 420.
» Cornelis u. Isaac 420.
Willeb(r)ords s. Bosschaert.
Windsor-Castle v. Dijk 280. 282. 283. 313. 315. Q. Maffijs 59. Rubens 199. 206. 208. 209. 227. 241. 242.
de Wit Jacob 217.
Witdock Hans Kupferstecher 192. 193. 273.
de Witte Frans 91.
» Jasper 412.
Wolfaert Artus 236. 241. 332. 379.
Wolfvoet Victoor d. Ä. u. d. J. 318.
Wommelghem *Kirche*: P. Ijkens 335.
Wortelmans Damiaan 401.
Wouters Frans 191. 319—321.
Zeeuw Marinus de (Roymerswale) 62.
Zegers Geeraard 236. 241. 255. 264—271. 328.
» Jean Baptift 267.
van Zierikzee (Roymerswale) 62.
Ziesel Joris Frederik 455.

Kgl. Hof- und Univerfitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Metropolitana Llibreria vella i nova
Canuda, 31 - Barcelona

Autor i títol Rooses, M.
Malerschule
Antwerpens

Preu D 15,-

Notes 2 vol. en 1 vol.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

03M66792

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


P
03
M
66792