



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

[Erste Hälfte.]

[urn:nbn:de:hbz:466:1-63507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-63507)

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 Völkern germanischen Blutes.

Diese Thatfache ist unbezweifelt; Schriftsteller und Kenner aller Länder und Zeiten haben sie bestätigt und dargelegt und die berühmtesten 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 grössere 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.

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 Thatfachen 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 Kunstsinne 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 Hansestädte 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.

Dafs der den Niederlanden eigenthümliche Kunstsinne wohl am meisten in der Malerei seinen entsprechenden Ausdruck fand, erhellt aus der Thatfache, dafs 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, dafs auch die besten von ihnen keinen Weltruhm genießen, und dafs 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, dafs 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 Geschichte 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.

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 angeborenem 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 Kunstsinne und Schaffensdrang Luft, wie die Vögel auf den Zweigen zu singen beginnen, ohne daß jemand anderer als Mutter Natur sie jemals in der Musik unterwies. 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 einfog, 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 gleichmäÙig 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 umgibt 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 Wahrheitsinn, d. h. ihre Liebe für das Wirkliche und ihre Treue in der Wiedergabe derselben. Von van Eyck bis Memlinc, von Memlinc bis Mafsijs 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 gechnitten, Mafsijs' Gemüths Ausdruck erscheint aus dem Gesicht wie aus der Seele gelesen, Rubens stellt den Menschen in seiner ganzen Kraft, van Dijk 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 bloß 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, Cuypp 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 ungefügter 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 wir seine echnen Gelenke knacken zu hören wännen. 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 Mafsijs sind in ihren Gott-Vater-Köpfen so edel und eindrucksvoll als es der Gegenstand erheischt; einige von Memlinc's Heiligenbilder leben außerhalb der

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 kommt 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 weis.

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 fogar 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 Landchenke, 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 Gefunde 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,

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 behaupten. 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 großen 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 Zeugniß 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 häßlich erscheinen zu lassen, 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 äußere Welt auf die Entwicklung eines Künstlers ausüben kann, zur Sprache gekommen, müssen 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 reifend diese Lande mit anderen verglichen hat. Der Boden ist durch und durch feucht. Wie schon der Name des Complexes bezeugt, erhebt sich dessen sanft ansteigendes alluviales Tiefland minder über den Meerespiegel, als irgend ein anderes Gebiet Europa's und wird von drei der größten 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 Ueberfüttigung 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 arbeitfamem Volke, reich belohnt; daß das kleinste Streckchen Flur oder Bruch sich mit dichtem Graswuchs und kräftigem Pflanzengrün schmückt, und daß jedes Gräschen, Kornhalmchen und Blatt von Bäumen oder Gefträuchen von dem reichlichen Nafs mild genährt wird. Es giebt hier keine

kahlen Hügelrücken, die ihre dünnen 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 Flusssarmen unterbrochen wird, welche das helle Grün ihrer Ufer in frischem Spiegelbild wiedergeben. Nirgends wird die Ansicht durch stolze und gewaltige Linien begränzt, nirgends flößt 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 neblig. Dies giebt ihr eine silberige Durchsichtigkeit, welche die Umrisse der Gegenstände mildert, dem Nächstgelegenen eine volle frische Farbe verleiht, das Darauf folgende 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 verurfacht. Während in den südlichen Ländern die scharfe Klarheit bleichend und entfärbend wirkt, und harte, weiße Flecken oder bunte, süßliche 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. Dies 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 arbeitames praktisches Volk, auf das hinfrebend, was Sicherheit und Genuß im Leben bedingt. Sie haben ihren Grund und Boden der See abgewonnen, indem sie ihn nicht bloß gegen die Angriffe der Wellen zu vertheidigen hatten, die ihn bei jeder Sturmfluth zu verschlingen drohten, sondern auch weil der Boden, den die Fluthen zurückließen, 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 Weifstannen, erst durch mehrhundertjährige Bearbeitung ist fast überall der sterile Grund in fruchtbare Aecker umgeschaffen worden.

Die Materialien für Gewerthätigkeit 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 bloß 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 fauer erworbenen Habe bemächtigen. Wie oft ist dieser Boden von feindlichen Heerlagern zertreten worden, wie viel hatten die

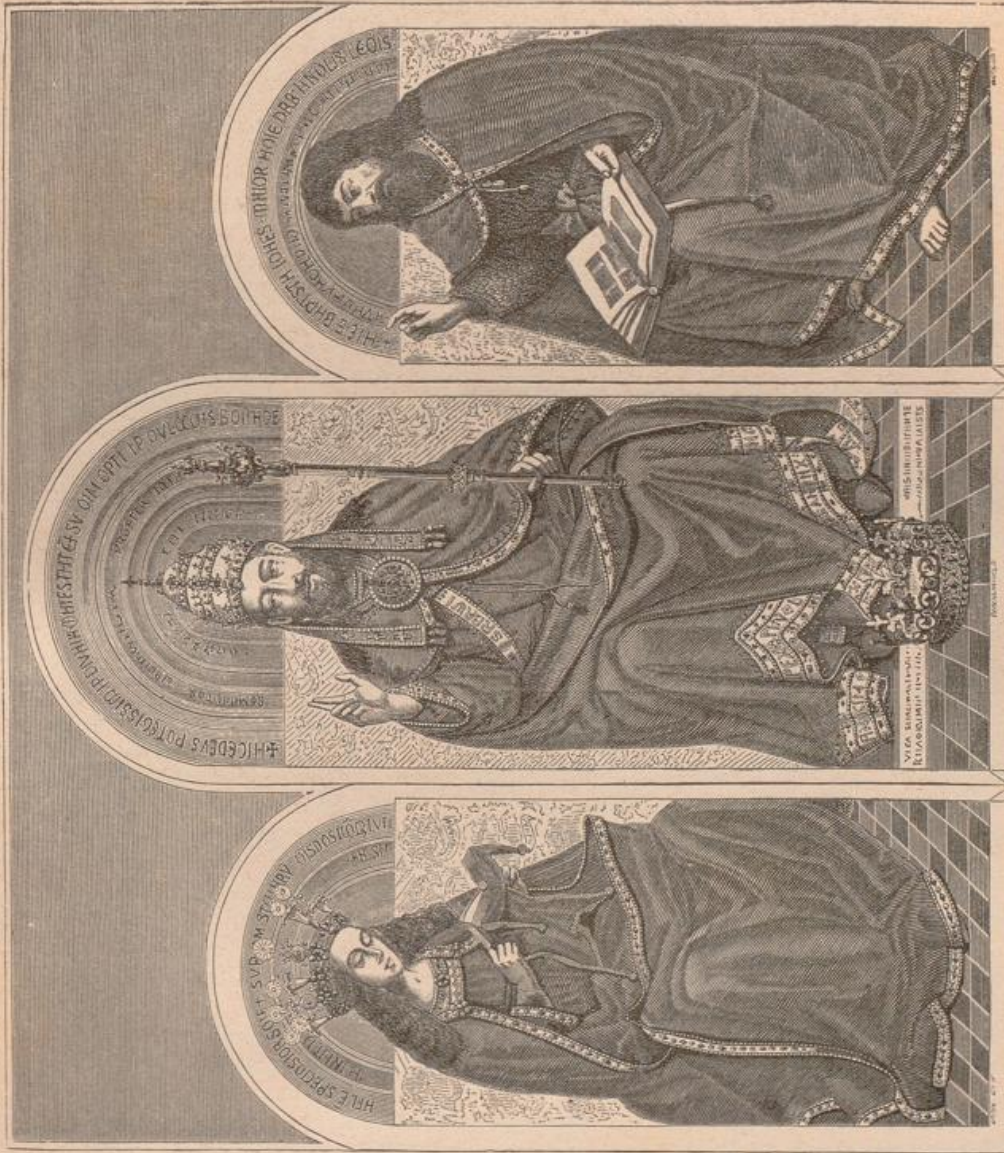
* K. L. LEDEGANCK'S *Boekweit*.

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.

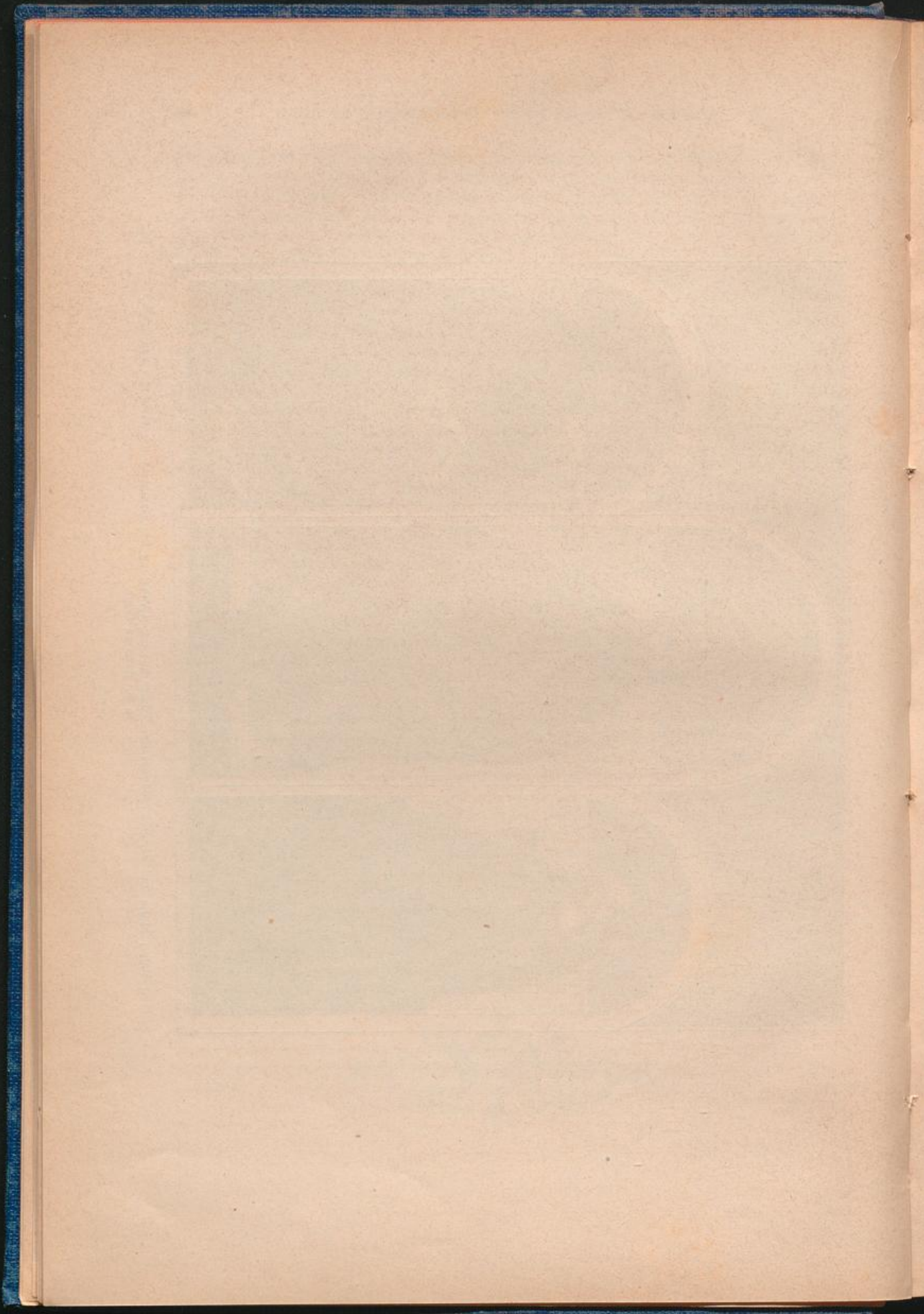
In diesem mehrhundertjährigen Kampf wendete sich ihr Sinn natürlich dem Nützlichen und Praktischen zu, sie lernten in dieser strengen Schule wirken und kämpfen. Es ward den Niederländern keine Zeit gelassen um zu träumen, zu tändeln und in den Luftgebilden der Einbildungskraft sich zu ergehen oder um auf dem schwanken Grunde abstrakter Philosopheme hoherhabene 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 gefelligen 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 Wohlfeins 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 Gemäßigkeit von Luft und Licht weder die schweren Träume des Nordens, noch die glühenden Triebe des Südens zuliefs, 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 angeborenen Kunstsinnes und der äußeren Lebensumstände der Niederländer: gerade das, was sie sein mußten und das Beste was sie sein konnten.





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



II.

Die älteren Niederländischen Maler.



Unser Gegenstand bringt es nicht mit sich, dafs 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 Thatfachen und Beweisen, als reich an Vermuthungen und auseinandergehenden Ansichten.

Entsprang 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 grofsen 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 grofsen 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.

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 Hilfsmittel, 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 Verandung des Zwijn, des Brügge'schen Vorhafens, wie die Umwandlung, die gegen das Ende des XV. Jahrhunderts in Folge der Entdeckung von America und der Umfegung 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 Vlamingen 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,

aber unter den prunkfüchtigen 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 flämische 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 hervorragenden 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, unbegrenzter 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 Seitentücke, die obere aus sieben besonderen Tafeln, von welchen die mittelfte 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 Vordergrund 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 Jerufalem. 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 Fuße, 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 dreitache 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.

find. 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 gehaltenen Ausdruck 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 liefs 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 Aeufserungen 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 Escorial. 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 befaß 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

heit. Aus feinen 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 ein 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, niedergechlagen, in jungfräulicher Reinheit und gottesfürchtiger Eingelegenheit sitzt sie in ihrem dunkelblauen mit Gold und Edelsteinen verbrämten Gewand, eine schwere Krone von in Gold gefassten 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 süßlich 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 Ueberflus 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, daß 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 zwischen dem Allem, und der Verband zwischen Himmel und Erde oder mit einem Wort die Perspective ist noch nicht erfaßt. Das Bestreben die Zonen anzudeuten, die Abdämpfung der Fernsicht fühlen zu lassen, 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 weissen 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 vollfarbig 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 lebensgroßen Bildnisse des Jodocus Vydt und seiner Frau sind äußerst 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 häßlicher, als gewöhnliche entkleidete Menschen

der Meister, sowie es ihn befehle, wiederzugeben suchte. Betrachten wir darauf hin sein hervorragendstes Werk, die »Verlobung der hl. Katharina« im Johannespital 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 fein, 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 liches Kopfband und einen nur an der zarten Linie, die der Saum auf ihrem Gesicht zeichnet, erkennbaren Schleier. Ihre Kleidung besteht aus einem weissen Leibchen, aus welchem karmoisinrothe Aermel hervorkommen und einem goldbraunen mit schwerem Blumendessin durchwobenen und mit Weiss 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.

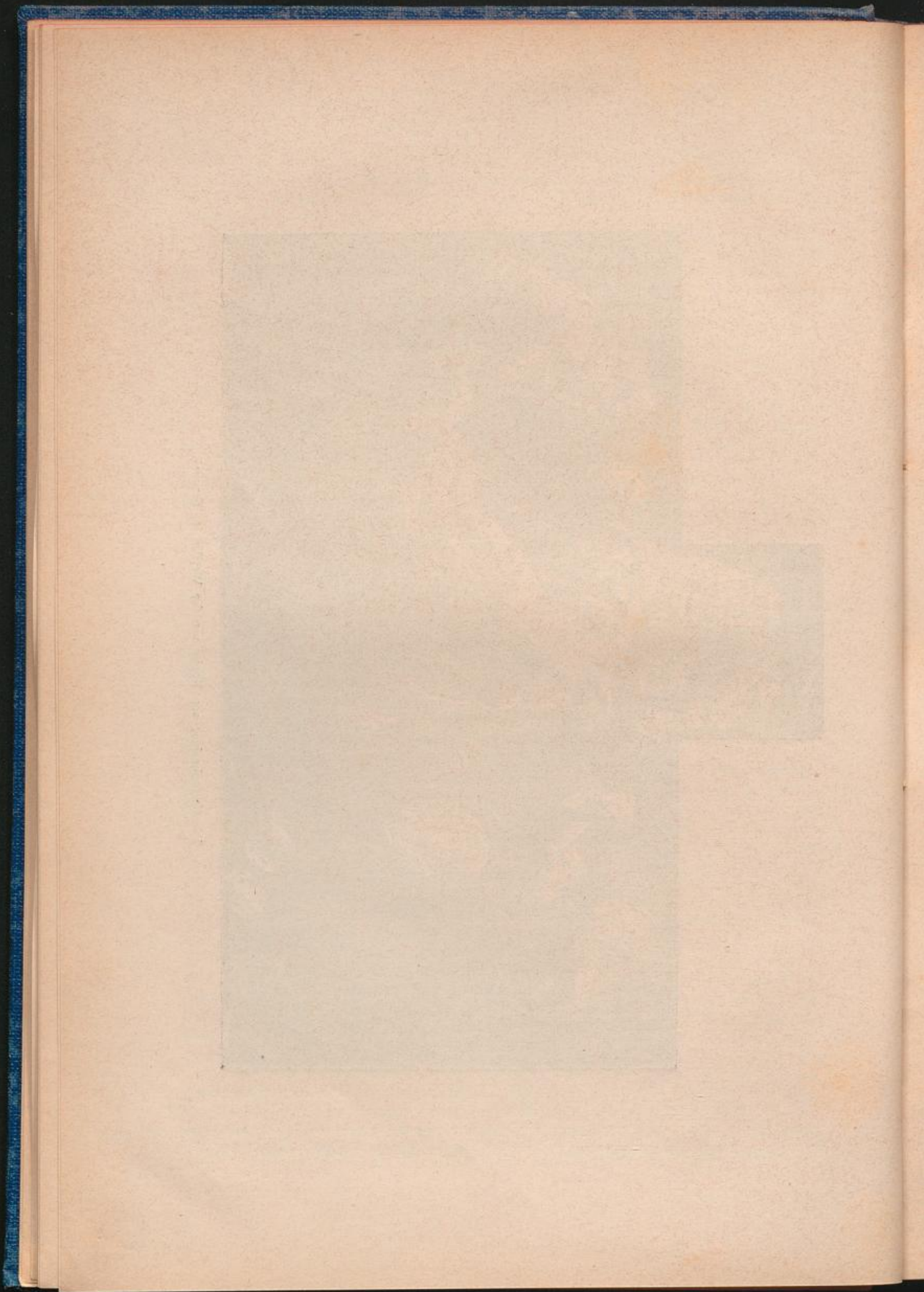
Der Ausdruck der Figuren ist von zarter Schönheit von der Ersten bis zur Letzten. In sich gekehrt segnet der Apostel Johannes den Kelch, mit einer Geberde ruhiger Theilnahme weist der hl. Johannes Baptista nach der hl. Katharina; still aber ohne Scheu und mit einer unaussprechlichen Feinheit der Gesichtszüge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

All das Unterscheidende, was Gesicht, Körper und Geberde annehmen bei vollkommener Unkenntnis 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 Masse das Schlanke, Zarte, das Memlinc's Gestalten eigen ist und die Körper so durchsichtig macht, das wir bis auf den Grund sehen und mühelos in der Seele lesen können; sie ist ein Urbild von jungfräulicher Fleckenlosigkeit, von Zartfinn 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 äußerlicher Fleckenlosigkeit Zeugnis 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 reißt 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 abgefordert.

Es liegt etwas Zartes in den unabgeschwächten Tönen, etwas wie ein geheimnisvoller 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 fließt zu einer Melodie zusammen, worin wir die reichsten Töne in einen Accord verschmelzen fühlen, ebenso zart in seinem Ganzen, als



Die Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden im Escorial.



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

Berühmter noch als dies Werk ist Memlinc's Reliquienschrein der hl. Urfula, der in kleinen höchst sorgfältigen Täfelchen die hervorragendsten Begebenheiten aus dem Leben der hl. Urfula 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 unbefangenen 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 Befcheidenheit mit milderem 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 Farbenreichtum, 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 Schattenswirkung erlangen. Die Schärfe der Linien, die vollfarbigen 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 regelmäßiger, 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, dieß 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 genießen. Ihren Nachfolgern war es vorbehalten, Uebereinstimmung zwischen Farbe und Ausdruck, zwischen Beleuchtung und Handlung, zwischen Körper und Seele zu bringen.

III.

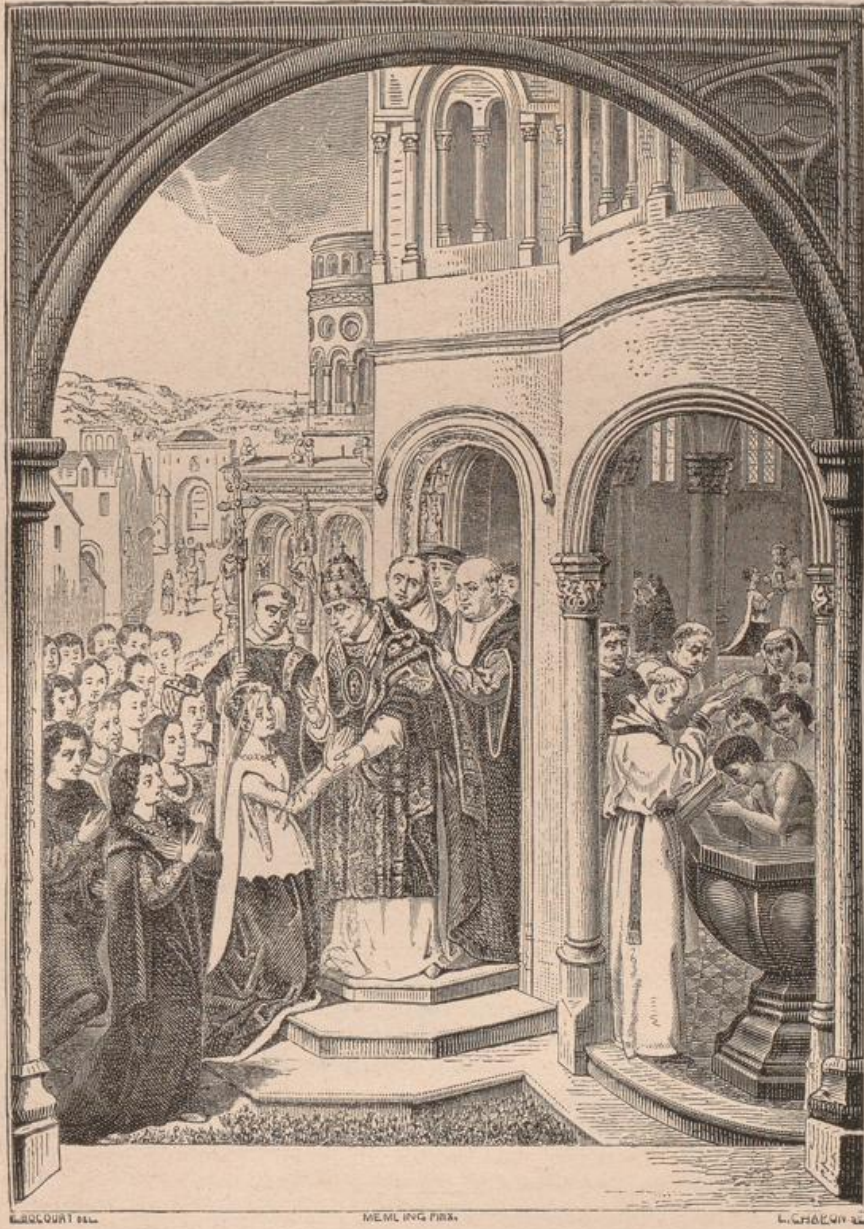
Antwerpen's Aufblühen. — Die St. Lucas-Gilde.



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 Kaufahrer 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 Schifffahrt eine Hauptbeschäftigung ihrer Einwohner. Schon 1225 hatte Papst Honorius III. eine Bulle erlassen, in welcher er den Antwerpenern 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, aufser in Winterszeit, wenn böses Wetter die Leute hinderte in See zu gehen». Im 13. Jahrhundert befaß 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 privilegierten 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.



Die Ankunft der hl. Ursula in Rom. Vont Memline'schen Reliquienschrein der hl. Ursula
im Johannesspital zu Brügge.

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 beteiligten 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 Hanfastädte 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 Abgabefreiheit; 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 5,000,000 Frs. unseres Geldes gleichkommen würde. Derselbe Fürst machte dann noch bei antwerpischen Kaufleuten eine Anleihe von 400,000 Gulden (etwa 8,000,000 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 Urfachen fielen allmählig 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 bloß 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 bloß der meist befuchte Hafen, sondern überdies 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 verendet.

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 Zeugniß von diesem doppelten Aufschwung ab. Mit dem richtigen Vorgefühl der hohen Bestimmung Antwerpen's hatte man bereits 1352 die Hauptkirche in größeren Verhältnissen 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 großen 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 Oosterse (Hanfa-)Haus 1564. Von 1540 bis 1555 bebaute Gilbrecht van Schoonbeke ganze Quartiere und damals erhielt die Stadt durch diese Vergrößerung die Gestalt, die sie drei Jahrhunderte lang behalten sollte.

Derfelbe materielle Wohlstand, der damals den Baukünstlern Arbeit verschaffte, erweckte auch den beiden anderen Künften größeres 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 Zeugniß 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 angeschlossen und eine durch die gesetzliche Obrigkeit anerkannte Körperschaft bildeten. Wer Mitglied einer Zunft war, durfte in der Gemeinde, in welcher er ansässig war, sein Geschäft

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 gemeißelt, 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 empfangen aufser ihrem Jahrgeloh 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.

Allmählig machten sich Künfte 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 meißelte, und als der tüchtigste Maler für die Composition und Ausführung von Gemälden reichlicher belohnt wurde als der, welcher nur Holz- oder Stein-sculpturen 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 Erlaubnis 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 mußten; dafs sie zu bestimmten Zeiten gewisse Gelder an die Zunft und an die Kirche bezahlen mußten; 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 Ausschluss 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.

keit auszuüben und ihre Arbeit zu verkaufen, und dafs die letztere von der Zunft approbirt wurde. Berufstreitfragen wurden durch die Zunfthaupter 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 Unsern Lieben Frauen 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 Bruggen, 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 Unsern Lieben Frauen 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 betheiligte Decorateure, Spiegelmacher, Bildhauer, Tischler, Goldschläger, Vergolder, Holzschneider, Typengieser, 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, Büchfenschäfter und Spielkartenmacher gefügt werden.

1453 begann man die Gildebrüder von St. Lucas aufzuzeichnen, und mit diesem Jahre 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. Jahrhunderts 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 Schoofse 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 verfaemt

* De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpische Sint-Lucasgilde, nitgegeven 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 Ereignis. Der derselben zu Grunde liegende Gedanke, wie er später auch wiederholt von den Violieren ausgesprochen wurde, war das »Pictura« und »Poësis« (Maler- und Dichtkunst) zusammengehen müßten, die Folge davon aber war, das die St. Lucasgilde sich in allen Angelegenheiten der Stadt die zur Kunst in Beziehung standen, wirksam an die Spitze stellte, und das sie der große 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 gefelligen 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 Düfte ausbreitete.

Die Violieren nahmen den einflußreichsten 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 größten Theil ihrer Einkünfte aufzehrten, und am St. Lucastage wie am Fastnachtstage gaben sie Schaufeststellungen. 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 bloß 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 Fuß, 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 ansässig,** 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, Geschichte der Rederijkkamer de Violieren of Violettebloem onder de zinspreuk »Wt jonsten versaemt« te Antwerpen. Im Taelverbond. Antw. Jahrg. 1853 p. 205.

** MERTENS en TORFS, Geschichte 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 empfangen waren ihrer 65 Männer zu Pferd, alle köstlich gekleidet mit violetten Reiterröcken, Hüten und Huttüchern von derselben Farbe, weißen Wämfern, 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, Wämfern, Strümpfen und Federn, goldenen Kränzen und schwarzen Stiefeln ausgestattet, überdies 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 Wämfer 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 Wämfer, Federn, Schuhe und Gürtel von vielfärbig durchwirktem Goldstoff. Sie hatten zwei antike Prunkwagen mit figurlichen 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, das 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 dies letztere schloß nicht vor dem 2. September, so das einen vollen Monat jubiliert 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, »das einige unserer Edelleute, welche meinen, das die Welt von Hafergrütze gemacht ist, dies gesehen hätten; dann würden sie einsehen, das 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, dafs 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 dies Volk seinen Sinn zumeist auf Handelsgewinn gerichtet hat, hängen sie doch viel Geld an Häuser und Grundbesitz wie an jegliche Verschönerung, so dafs 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, Gastmähler 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 liefs. 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.



IV.

Die ältesten Antwerpen'schen Maler. Quinten Massijs.



he 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 emporwuchs, um ihr Entstehen und ihren Aufschwung nicht bloß 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

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 größerem 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 groß 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 großen 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 wußten, 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 aufzeichnen begann, finden, ist der von WILLEM DE CUPERE oder DE CUYPERE wie wir jetzt sagen würden. Von ihm selbst wissen wir wenig, aber er mußte 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 Cuyper wird dort als eigentlich ANDRIES STEVENS mit dem Beinamen DE CUYPERE heissend angegeben. Er war um 1360 geboren und

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

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 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 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 MICHEL LODEWYCKX beauftragt die Wappen der Handbogengilde auf verfilbertes Pergament zu malen, bestimmt auf die Kapuzen der 326 Gildenmitglieder geheftet zu werden, welche zu einem Preischiefsen 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 muß 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.* 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 verchwägerten.

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

* Ebenda unter den Namen Codde.



P. P. RUBENS, DER FRUCHTEKRANZ.

Frankfurt an der Oder.

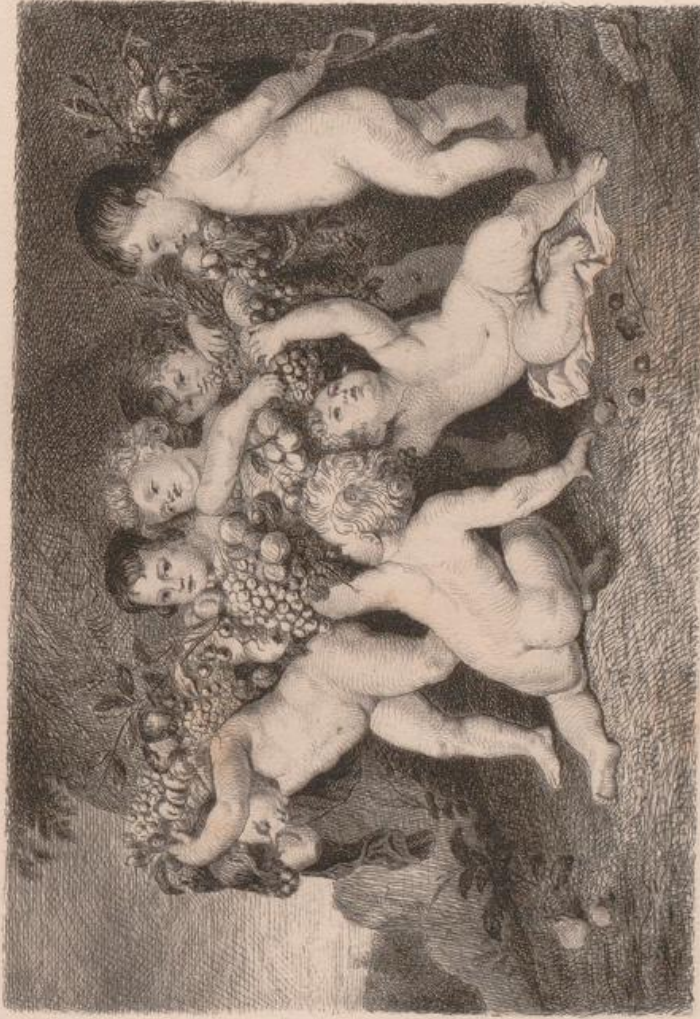
war ein Sohn des JAN STEVENS, der gleichfalls das Malerhandwerk ausübte. Andries de Cuypere wird nach den damaligen aus dem Lateinischen (pingere) entlehnten Sprachgebrauche in den Stadtrechnungen „pingerer“ oder „pingeerder“ genannt. 1398 bezahlte die Stadt an ihn 21 Schilling vlaemische Groschen für das Zusammenstellen und Malen der „Ornamente“ zu den Umgängen oder Prozessionen, welche jährlich zweimal an den Jahrmarttag 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 Beichneidung, 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 MICHEL LODEWYCKX beauftragt die Wappen der Handbogengilde auf versilbertes Pergament zu malen, bestimmt auf die Kapuzen der 125 Gildemitglieder geheftet zu werden, welche zu einem Preisfesteisen nach Moseln zogen. Er malte auch die Banner mit den Wappen von Antwerpen, die zu den mit grobem Geschütz versehenen Schiffen angebracht wurden, welche damals die Stadt nach Brugge sandte um zwei von da nach Antwerpen zurückzubringen. Schiffe gegen die Überfälle der Middelburger zu decken. Andries de Cuypere muß 1431 gestorben sein, denn die Executoren seines letzten Willens erbauten das Jahr darauf ein Haus, das an jenes stieß, welches er von Jacobus besaß und besessen habe. Anderer Hausbesitz auf dem Oude Kerkmarkt 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 CODDIE, 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, 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 Coddie.



P. P. RUBENS, DER FRÜCHTEKRANZ.

Plankbdruck zu Minnehen.

find 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, unfers 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 Waal'schen 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 aufser 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 Schöffensbriefe 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 Werkstätt 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 gefertigt wurden, erhellt aus der Thatfache, 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.

MAX ROOSES, Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule.

mächtigten der Stadt Antwerpen anderseits eine Uebereinkunft getroffen, wonach den Brüsselern verstatet ward, in diesem Pand ihre Malereien feil zu bieten. Fünf Jahre später wurde verboten, auf den Jahrmärkten Altartafeln, Gemälde, Schnitzbilder, Tabernackel, Lesepulte u. dgl. von Holz oder Stein anders als durch die Maler von Brüssel oder Antwerpen in Unser Lieben Frauen-Bänken feil zu halten. Die Altartafeln waren jene Holzschnittreliefs, welche vor der größeren Ausbreitung der Malerkunst an der Stelle der nachmaligen Gemälde auf den Altären angebracht waren. Das Bemalen (Fassen) dieser Schnitzwerke war, wie wir sahen, eine der hervorragendsten Beschäftigungen unserer ersten Maler. Wir finden indess hier zum erstenmal auch eigentliche Gemälde erwähnt, obwohl es außer Zweifel steht, daß solche bereits seit fünfzig Jahren in Antwerpen bekannt waren und wohl auch gemacht worden sind. Jan von Eyck war 1440 gestorben und man kann nicht annehmen, daß sich vor seinem Tode noch Niemand zu Antwerpen auf das Malen, so wie es der Brügge'sche Meister verstand, verlegt haben sollte. Allein wir müssen uns mit der innern Ueberzeugung begnügen: äußere Beweise, Kunstschöpfungen von Antwerpen'schen Malern aus jenen Tagen, sind uns unbekannt geblieben.

Das XV. Jahrhundert sollte jedoch nicht endigen, ohne daß sich die Nebel, die über unserer ältesten Malerschule hingen, gründlich und für immer verzogen. Es erhob sich am Horizont eine Kunstsonne, deren Gluth nicht mehr erlöschen und deren Glanz Antwerpens Stolz bleiben sollte.

Dies geschah mit QUINTEN MASSIJS, dem ältesten und einem der größten der Maler Antwerpens, von welchen uns Werke bekannt sind.* Da tritt uns zuvörderst die Frage entgegen, ob Q. Massijs wirklich ein Antwerpener sei, und wir dürften dieselbe unmöglich unbeantwortet lassen, weil es von ihrer Lösung abhängt, ob der große Meister mit vollem Rechte seine Stelle in dieser Geschichte einnimmt oder nicht; und weil einige namhafte Autoren bis in die letzten Jahre herab hartnäckig die Behauptung aufrecht gehalten haben, daß Quinten Massijs zu Löwen geboren sei.

Van Even, der Verfechter der letztern Meinung, nimmt den Meister in seine 1870 erschienene Geschichte der Löwen'schen Maler auf und räumt ihm einen umfänglichen Platz ein. Michiels, der Verfasser einer ausführlichen französisch geschriebenen Geschichte der vlämischen Malerschule, hält die Frage wegen Massijs' Geburtsort so ausgemacht zu Gunsten Löwen's, daß er sie 1867 selbst nicht mehr zu besprechen für werth erachtete. Wahr ist, daß selbst der Katalog des Antwerpener Museums von 1863 dem Herrn van Even vollkommen beipflichtete, und die Angelegenheit als für Löwen entschieden annahm.

Da erschien jedoch 1870 das merkwürdige Buch des Archivars Génard von Antwerpen, welches mit einer Fluth von Beweistücken und unwiderleglichen Folgerungen das ganze Kartenhaus der Löwen'schen Geschichtschreiber umblies. Um nun selbst als Richter in dieser Streitfrage zwischen den zwei Forschern auftreten zu können, müssen wir sorgfältig von den gewichtigsten 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 Antwerpischen Proteus*. Antw. 1658. — *Catalogue du Musée d'Anvers*, III. Ed. 1874. PH. ROMBOUTS et TH. VAN LERIUS, *Liggeren der St. Lucasgilde van Antwerpen*.

Um unnütze Wiederholungen zu vermeiden, sei ein für allemal gesagt, daß die zwei Werke, der Katalog des Antwerpener Museums der Ausgabe 1874 und die gedruckten Liggeren der St. Lucas-Gilde als Hauptquellen der Geschichte der Malerschule Antwerpens für alle Künstler, deren Namen darin vorkommen und die von uns besprochen worden sind, zu Rathe gezogen wurden.





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

beiderseitigen Argumente Kenntniss 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 slicht 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 Baufch 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 grossen Künstler, und Quinten Massijs von demselben Land (terra) einen grossen 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, das Massijs da geboren sei, sondern fügt noch hinzu, das 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, das 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 fogar bereits 1404 dort eine Familie, die den Namen Massijs oder Metijs 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, das 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 Wittve 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, das 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

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 Löwen'schen Quinten Massijs. Dazu kommt, das die Volksüberlieferung allzeit von Quinten Massijs erzählt hat, das er, ehe er aus Liebe Maler wurde, Schmied war. Ferner wissen wir aus den Liggeren von Antwerpen, das 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 liefs. Wir wissen auch, das er eines seiner hervorragendsten Gemälde für die Hauptkirche von Löwen schuf. Somit haben wir eine Kette von Thatfachen und Ueberlieferungen, die in der That sich stark und unzerreifsbar ausnimmt, und den bestimmten Ton der für Löwen eintretenden Geschichtschreiber wohl zu rechtfertigen scheint.

Allein unglücklicherweise für diese ist dies Alles nur Schein, und andere Thatfachen 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 läfst, und auf dessen Ausspruch sich alle Autoren stützten, hatte selbst seine Notizen fast wörtlich aus seines Landsmannes Vafari 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 »daselbe Land,« von Vafari 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. Das Vafari den Massijs nicht zu einem Löwener machen wollte, beweist folgende Thatfache. Der italienische Geschichtschreiber empfing seine Nachrichten von Dominicus Lampfonius, der als geborner Brügger nach längerem Aufenthalt in Italien seit 1558 die Stelle eines Sekretärs der Fürstbischöfe von Lüttich versah. Dieser Lampfonius 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, das von 1466 bis 1491 und vielleicht später zu Löwen ein Quinten Massijs wohnte, dessen Vater ein Schmied war, aber das dieser Quinten unser Maler, erhellt nirgends. Die von Génard gefundenen Urkunden beweisen vielmehr, das das von dem Löwen'schen Quinten Gefagte insgesammt auf den Antwerpischen nicht passe. Und zwar aus folgenden Gründen. Wir wissen mit voller Sicherheit, das unser Maler 1491 in Antwerpen als Meister aufgenommen ward;

folte es nun nicht befremden, das 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, das 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 Tuyt, 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 Massijs 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, das 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 Metijs in Löwen, so finden wir 1453 und 1454 auch in Antwerpen einen Jan Metijs, der als Schmied für die Kirche zu Unser Lieben Frau arbeitet, und 1467 auf 1468 eine Frau Metijs, die gleichfalls ein Schmiede-Geschäft betreibt, abgesehen von anderen geistlichen wie weltlichen Mitgliedern einer Familie Namens Metijs, die in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Antwerpen wohnte. Findet man ferner zu Löwen im Jahre 1500 in einer Schöffenate den Namen eines gewissen Aart van Tuyt, so findet man dagegen viele Beweise, das die van Tuyt's, aus deren Familie Quinten Massijs 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 mußte 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,

dafs er einen Bruder hatte, der Jan hiefs 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 liefs, 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 Familienmitglied verdankt. Die Massijse von Löwen entstammten gleichfalls vom Kempen'schen, und es liegt nichts Gewagtes in der Voraussetzung, dafs die Jan's und die Quinten's, die wir gleichzeitig in Löwen und in Antwerpen als Schmiede anfsässig 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 Thatfache 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, dafs sie »Freunde«, (eine Bezeichnung, die man damals häufig für Blutsverwandte gebrauchte), zu Antwerpen wohnhaft habe.

Quinten Massijs mufs 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 mufs 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, dafs er bereits seit 1480 verheirathet sein mufste. 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 dies wohl unvermeidlich, annimmt, dafs Massijs erst mehrere Jahre nach seiner Vermählung zu malen begann, dann wird allerdings die über ihn im Volksmunde gehende Legende hinfallig. Diese erzählt, dafs 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, verlies 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, dafs er nun nicht mehr im Stande sei den Unterhalt für seine alte Mutter zu verdienen. Da soll ihm Jemand den Rath gegeben haben, Paplerbildchen zu coloriren, und Massijs soll dies mit Erfolg versucht haben, und so Maler geworden sein. Es bleibt auch dabei die Frage offen, warum er, wenn

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

Das Sicherste wird sein, sich an die ächten Begebnisse zu halten. Diefes 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.

Dafs 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 PORTUGALLOIS, 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 Rechenchaft 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 läfst 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 Ärmeln, 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 Strafse, 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 besafs er zwei schöne Häuser mit Gärten in Schutterhoffstraat gegen die Ecke von Hopland hin, und siedelte in den letzten Jahren seines Lebens in eines derselben über. Diefem gab er den Namen Sinte Quinten und setzte auf dessen Giebel die in Eisen geschmiedete und vergoldete Statue seines Namenspatrons. Hundert und dreifsig Jahre nach seinem Tode konnte man sie noch an ihrer Stelle prangen sehen.

Eines der Zimmer seines Hauses in der Schutterhoffstraat verzierte er mit Aquarell-Grifaillen. »Diefs 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 porträtierte.

Unter all den ansehnlichen Bekanntschaften, die Erasmus durch ganz Europa befaß, 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 fogenannte 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 reifte, war der Ueberbringer eines von Erasmus an seinen Freund Gillis zu Antwerpen gerichteten Briefes, in welchem er diesen ersuchte, den großen deutschen Künstler bei Massijs 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 außerdem, 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 Fornbergh, 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 bekronen. 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 Antwerpischen Proteus, p. 30.

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

*** H. HYMANS, Quentin Metsys et son portrait d'Erasmus. 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).

Annehmbarkeit. Es sind zwar das Laubwerk und die fabulösen Figürchen, aus welchen das Brunnendach besteht etwas jüngeren Styles als der des Massijs, aber andererseits zeigt auch die Auszierung seiner Stube, so wie sie Fornenbergh beschreibt, dieselben Renaissance-Laubranken und Grottesken. 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 Metijs« bezeichnet. Die letztere vermählte sich als Wittve mit einem gewissen Jacob Pauwels. Massijs wurde auf dem kleinen Kirchhof von Unser Lieben Frau, dem nunmehrigen Handfchoemarkt 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 Kunstfreund, suchte um die Erlaubniß nach, einen Grabstein des »fameusen« Malers, wie er ihn nannte, an der Thurmmauer mit eisernen Hacken befestigen zu dürfen.* Diefes wurde gestattet, und der Stein blieb am Fuß des großen 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 unfrem 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 hinterließ.

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 Felfens, dessen graue Spitzen scharf gezackt vom weiß bewölkten Himmel abgehen. Die zwei Schächer hängen noch am Galgenholz; Christi Leichnam ist soeben davon abgenommen und nach dem Vordergrund gebracht worden um gefalbt zu werden, ehe er beigefetzt 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, weißes und gleichmäßiges 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. Gallery) 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.

welche sich am Fusse der Felswand des Golgatha entfaltet. Hier liegt der nackte Christus, mit erstarrten Beinen ausgestreckt und mit bogenförmig emporgehobenem Oberleib auf einem Leichentuch. Das Leiden hat den Körper abgezehrt; die Rippen durchfurchen wellenförmig die Brust, der Unterleib ist eingefunken, auf der pergamentartigen Haut von Armen und Beinen zeichnen sich die blutlosen Adern, der schöne Kopf ist fleischlos. Hinter ihm sind neun lebensgroße Figuren versammelt, vier Männer an der Kopfteite, fünf Frauen an den Beinen und am Fußende. Alle sind Freunde Christi, alle gekommen um den leiblichen Ueberresten des Gottmenschen, den sie nicht vom Tode hatten erretten können, einen letzten traurigen Liebesdienst zu erweisen. Sie schicken sich zur Bestattung an. Rechts sieht man bereits eine regelmässige Grotte in den Felsen gehauen, wo ein Mann und eine Frau bei dem Licht einer Kerze die Grabstätte in Bereitschaft setzen. Der erste der um Christus gedrängten Männer ist eine bejahrte und vornehme Person; er hält den Kopf der Leiche und mit dem Oberkörper darüber gebeugt macht er die Haare von dem geronnenen Blute frei; auf seinem Antlitz ist tiefe Niedergeschlagenheit zu lesen. Neben ihm kniet ein anderer ansehnlicher Mann mit langem Bart, der die Leiche unter den Armen stützt und ruhigen doch gefühlvollen Auges auf die traurige Scene blickt. Der dritte steht aufrecht, die Dornenkrone in der Hand haltend und mit schwer zu errathendem Ausdruck nach dem Beschauer herausblickend. Dann folgt Johannes, der Maria stützt, welche um den Tod ihres Sohnes wehklagend zusammenzuberechnen droht. Hierauf kommen drei junge Frauen, im Begriffe die Leiche zu salben. Die erste nimmt einen mit Balsam getränkten Schwamm aus einer kostbaren goldenen Vase, eine zweite, die Christi Hand hält, will eben den Schwamm nehmen, die dritte salbt Christi Füße. Hinter ihr steht in jammernder Haltung eine bejahrte Frau.

Die ganze Composition ist einfach, und ebenso glücklich als einfach. Christi Leiche soll hier die Hauptsache sein, und ist sie auch, Alle sollen ringsum zu demselben Liebeswerk vereinigt sein, und sind es auch. Es ist gewiss etwas zu Schlichtes in der Anordnung, wonach Christus in seiner vollen Länge im Vordergrunde ausgestreckt liegt und seine Freunde hinter ihm in zwei Linien gereiht sind, die eine aus den Knienden oder Vorgebeugten bestehend, in halber Mannesgröße, die andere von den Aufrechtstehenden gebildet in ganzer; aber diese Schlichtheit kennzeichnet den Künstler und seine Zeit, übrigens hier, verglichen mit der mathematischen Regelmässigkeit, wie sie in den großen Werken von van Eyck, Memlinc, ja selbst in der St. Annenlegende von Massijs herrscht, bereits einen Uebergang zu der freieren Bewegung der späteren Zeit bildend.

Liebevolle Beforgtheit und tiefgefühlte Trauer ist klar und ungekünstelt und zu gleicher Zeit manigfaltig in Haltung, Geberde und Mienen von Allen ausgedrückt. Die zwei würdigen Männer zur Linken sind treffend charakterisirt. Der erste ist alt: ihm geht der Tod zu Herzen, doppelt die ihm verfallene Jugend. Im ruhigen Nachdenken des zweiten liegt mehr Beherrschung seiner Empfindungen, wie man dies auch von seiner kräftigen Gestalt erwarten darf. Das Leid des hl. Johannes ist getheilt zwischen Christus und Maria: sein Angesicht ist dem Sohne zugewandt, seine Arme stützen die Mutter. Er bricht nicht in Thränen aus, um den Schmerz der in Ohnmacht Sinkenden nicht zu erhöhen, aber man sieht, wie sein Mund und sein ganzes Gesicht von zurückgehaltenem Schluchzen zusammengezogen wird und wie die Betrübniß ihm die Kehle zuschnürt. Und unter all den gefühlvollen Figuren, welche das Bild füllen, ist diese wohl noch die meisterhafteste. Die drei jüngern Frauen weinen; jene welche die Hand der Leiche hält und minder als die beiden andern mit dem Salben beschäftigt ist, macht ihrer Trauer lauter, jede der beiden anderen

filler Luft. Die alte Frau ist die Personification von stummer und tiefgefühlter Betrübniß. So viele Köpfe so viel Arten von Schmerz. Die wehklagende und liebevolle 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 erfasset 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 sorgsamem 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 Farbenreichtum: 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 unübertreffbar, 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 Kopftdeckungen, 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 Nebensiehende 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 Vertreibung 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 Reichtum seiner Palette, seine kühne Meisterschaft in den Farben zur Schau stellen und bewundern lassen; er wollte sich selbst und uns ebenso durch die leiblichen

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 füßliche 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 dies alles, ohne daß man zwischen beiden die Entfernung bemerkt, welche dies 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 entkleidet aufrecht steht. Zwei meisterlich gemalte Knechte sind im Vordergrund 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 besetzten 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.

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 Reifigbündel um so wuchtiger auf seine Gabel fassen zu können; die mit den zwei Händen kräftig hineingestoffene 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 Kornes 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 böseartig zu grinzen, links ein anderer um schalksnarrenartig zu spotten. Dann folgen beiderseits stark ausgesprochene Judenköpfe, worunter besonders das schöne aber erbarmungslose und böseartige Gesicht eines israelitischen Fürsten mit einem hellblauen reich mit Krone und Edelsteinen verzierten Turban hervorragte. Dafs 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 Johannes Haupt auf einer Schüssel liegt. Die Keuse des Königs steckt mit gezielter 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 Ueberflufs von reichen Verzierungen und Kostbarkeiten ist auf der Tafel angebracht: goldene Tafelgeschirre, goldene Kleinode, Gold und Edelsteine auf den Kleidern, goldene Verzierungen auf den Tapifferien, auf den Bogen-Fassungen, an den Säulenkapitälern, alles das verbreitet ein gedämpftes Flimmern über die Tafel. Wie konnte es auch anders sein, als dafs Massijs mit seiner Vorliebe für reiche Gewänder hier die Gelegenheit mit Begierde er-

griff um feine fürstlichen Personen einmal recht königlich auszufatten? 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 Rauferei 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 Schenkung 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 unglücklichen 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 Haupttheil 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 Antwerp'schen Proteus und P. GÉNARD, Bescheiden rakende de schilderij »De nood Gods« door Q. Massijs. Antw. 1868.



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

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 liefs, 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 wufste.

Mit diesem Emporkommen des Menschen in seiner Einzelercheinung 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 vollfarbigen Gobelins, die glänzenden Gebäude, das kostbare Hausgeräth, das Alles ist verschwunden um dem Menschen, dem Herrn der Schöpfung und höchsten Gegenstände 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 tief sinnige 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.
Weifs waren die Wege und jegliches Dach
Es hagelt' und schneit' ohne Ruhem
Sanct Joseph nun zu Maria sprach
Maria, was sollen wir thuen?

so ist doch klar, ob dies Andacht oder Erzählung, ob dies Götter und Heilige oder Menschen, ob dies 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, dies nicht noch mehr thun? Wir wissen, das in den Klöstern eine andere, mystische Literatur gepflegt wurde, aber dies war eine Pflanze der Klosterzelle, keine Blume, die gesund, farbig und kräftig im freien Garten wuchs. Es mag sein, das diese Auffassung der Religion nicht so grosartig war als die der van Eyck, kann man aber aufrecht halten, das 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, das Massijs bewußt oder unbewußt den Einfluß der neueren Richtung erfuhr, welche die Kunst in jenen Tagen auswärtig 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 Lofung, das der menschliche Körper das Schönste sei,

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 »Aufindung 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 dies 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 überdies 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 Gefpanntes, 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 gefandt, wo es bis 1815 verblieb. Erst im August 1816 kam es an die St. Peterskirche zurück, wo es unter sehr ungünstigen Verhältnissen unter einem Fenster aufgehängt wurde. Diese Stelle und die Reife 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 »Verwertung« 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 Schoofs 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

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 Ruhebänk 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, Einfachheit des Gemüthes sind auf jedem Antlitz zu lesen. Die Ausführung stimmt vollkommen mit dem Ausdruck überein, es zeichnet sie etwas Zartes und Liebevolltes 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 atzen, 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 In sich gekehrte von Geberde und Ausdruck auch der Welt der betenden und beschaulichen Seelen angehörig bleiben.

So hat auch die Gruppierung 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.

Auch die Farbenscala ist in demselben sanften, zarten Ton gehalten, der wie ein geheimnißvoller Duft über dem Werke schwebt. Die Farben sind abwechselnd; entschieden aber ohne Härte gehen Grün und Blau, Schwarz und Weiß, die verschiedenen Tinten einer Farbe von einander ab, alle aber sind ohne Glanz, und lassen an ein in leichten Morgenduft gehülltes Bouquet denken. Sie verfallen nicht in Blafsheit, haben jedoch hie und da, besonders in den Draperien etwas Kraftloses gleichsam Sonnengebleichtes. Es ist indess möglich, daß das Gemälde, welches ja sehr unglückliche Schicksale erlebte, im Lauf der Zeit einen Theil seines Farbenreichtums eingebüßt habe.

Auf den Flügeln sieht man links den in einer wüsten Landschaft knienden hl. Joachim, die Hände mit Erstaunen zu dem Engel erhebend, durch welchen ihm die überraschende Botschaft von der Mutterschaft seiner betagten Frau gebracht wird. Die Geberde des Heiligen ist von weitgehender Unbehilflichkeit. In der Ferne erhebt sich ein Berg, an dessen Rücken sich eine Stadt emporzieht. Auf dem rechten Flügel sieht man die hl. Anna auf ihrem Sterbebett. Reichlich drei Viertel des Raumes sind von rothen Vorhängen, rothen Gardinen und dem rothen Bettüberzug eingenommen. Die Trauer ist in abwechselnder und recht inniger Art auf den Gesichtern der Umstehenden ausgedrückt.

Die Außenseiten der Flügel sind von größerer Bedeutung als gewöhnlich in solchen Triptychen, und übertreffen selbst die Innenseiten durch ein reicheres Colorit. Besonders die Scene rechts, in welcher der Priester das Geld wegwirft und Joachim sich entfernt, packt durch einige Köpfe, die mit Ausdruck, Weichheit und doch kraftvoll gemalt sind.

Wir fragten, daß dieses Gemälde 1509 gemalt wurde, man liest auch auf einem Fries des Mittelbildes: Quinten Metfys screef dit A^o. 1509. Das Gemälde von Antwerpen wurde 1508 bestellt. Hieraus möchte man vielleicht schließen, daß das Löwen'sche das jüngere ist. Aber man soll nicht aus dem Auge verlieren, daß »bestellt« nicht gleichbedeutend mit »geliefert«, und daß nichts an der Annahme hindert, Massijs habe die Bestellung der »Grablegung« empfangen als er noch an der »Legende der hl. Anna« malte. Er dürfte dann dieses letztere Bild vollendet und 1509 erst mit dem anderen begonnen haben. Diese Vermuthung dürfte weitere Verstärkung in dem Umstande finden, daß 1511 zwischen Massijs und der Schreiner-Zunft eine Uebereinkunft abgeschlossen ward, wonach man den früher festgestellten 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 sorgfältig durchgeführte Arbeit als das Werk von ungefähr zwei Jahren berechnet. Nehmen wir nun an, daß die »hl. Anna« vor der »Grablegung« gemalt wurde, so kann man füglich erkennen, wie der Meister in seinem zweiten Werk auf seiner Künstlerbahn einen Schritt weiter gethan, während man bei umgekehrter Vermuthung annehmen müßte, daß er den neueren Styl des Antwerpen'schen Stückes wieder verließ, um in dem Löwen'schen zu einer älteren Art zurückzukehren.

Vergleicht man jedoch die »Grablegung« mit der »Legende der hl. Anna«, so findet man die Auffassung dieser beiden Hauptwerke ganz verschieden; dort ist es ein Arbeiten und Sorgen, hier ein Beten und Träumen; dort fühlen und leiden Alle aufs tiefste, hier sitzen die Figuren in ruhiger Beschaulichkeit oder beschäftigen sich mit kindlichem Zeitvertreib; dort hören wir banges Seufzen und mühsam bekämpftes Schluchzen, hier das leise Geplauder der Stube oder das Murmeln in einer Kapelle. Diese Gegensätze würden nun an sich nicht hindern, daß beide Werke vom Standpunkte der Kunst aus auf derselben Höhe stehen. Doch dünkt uns der Versuch, dies zu behaupten, wie er gemacht worden ist, nicht zulässig indem wir vielmehr glauben das Löwen'sche Werk

halte den Vergleich mit dem Antwerpen'schen nicht aus. Es ist in der »St. Annen-Legende« Einheit, aber sie ist von minderm Gehalte, mehr äußerlich 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 blaffen in helle Tinten über. Auch die Mache ist minder geschickt, die schönen reich gefäumten Gewänder sind minder zahlreich, Gold und Edelstein weniger reichlich. Und mehr als das Alles: die »Grablegung« ist ein Werk von großer Ursprünglichkeit, von eigener Erfindung, womit Maffijs den Fuß 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 größere 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 Memline als dem Maffijs 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 Memlines Gebilde charakterisiren, finden sich auch an diesem Stücke von Maffijs. 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 Inselfekehrtheit und Beschaulichkeit, nichts von den wirklichen Beschäftigungen und Bestrebungen, die den Gegenstand der Grablegung ausmachen.

Ein drittes Werk von Maffijs, 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 Ruhebänk von buntfarbigem Marmor mit durchbrochen gearbeiteter Lehne, durch welche und neben welcher man den blaßblauen Himmel und eine miniaturartige Landschaft sieht. An ihrer Seite steht ein niedriges Tischchen, worauf Weißbrod 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 feinen versenkt, ihr ganzer Körper wie ihre ganze Seele schließt 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 faßt damit ihr helles durchsichtiges Haupttuch. Diese Geberde und das anmuthige Küssen des Kindes zeigen, daß es der Mutter Liebe begreift und mit Empfindung erwidert, und zwar nicht unbewußt und alltäglich wie ein gewöhnliches Menschenkind.

In diesem Werke offenbart sich uns Maffijs 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 allerliebste von Form und hat nicht mehr das Altmännerchen-artige wie die van Eyck'schen Jesuskinder, es ist weich und rundlich, jedoch

etwas schwärzlich in den Schatten. Maria hat in ihrem Gesicht das charakteristische unmodellirt Fläche von Massijs Gesichtszügen, aber ihre Haltung ist ebenso natürlich als gefällig. Ihre Kleider sind aufsergewöhnlich reich an Farbe: auf einem weissen Hemde trägt sie ein blaues Brustkleid mit hellviolettfarbigen 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 Amsterdamsche Museum besitzt von ihm (Nr. 237) eine »ihr Kind umarmende Maria«, welche von kleinerem Masse aber eben so prächtig in Farbe und Ausdruck ist. Diefs 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: unfers 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 feiner 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 Süffes, beinahe all zu Süffes und Verwaschenes zu geben. Es steht daher dieser Kopf mit dem majestätischen strengen Wesen des Christuskopfes in schärfstem Gegensatz.

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 daselbe darstellen, und welchen man an den verschiedenen Orten verschiedene Namen gegeben hat. Ich meine die Gruppe der Geldzähler, die man einmal Wechsler, dann Einnnehmer, dann wieder Geizhälfe oder Goldwäger, endlich Sachwalter oder Advokaten genannt hat, und die in der That ihrerseits etwas von dem Allen zu fein 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, Antwerp'sche Proteus, p. 25.

** Der Uebersetzer schliesst sich der Annahme des Katalogs an.



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

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 eine 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 Bürgerleute, 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 lebenden 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 böartige 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 Windfor, München, St. Petersburg und an vielen anderen Plätzen findet man Wiederholungen von dergleichen Szenen. 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 überdies 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

erreicht hatte. Wer aber auch die gemalten Figuren fein mögen, soviel steht fest, daß sie nicht minder bemerkenswerth sind durch die Delicateffe 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. Dies 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.



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 Gesamtentwicklung 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 Thaufing* 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 slavischer 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. Thaufing, Dürer, Lpz. 1876. S. 415.

dies jedoch ohne das geringste Bedenken. Massijs hatte zwei Söhne Namens Jan; den älteren von seiner ersten Frau Alijt van Tuyt, 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 verschiedenen 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 Tuyt, und verwechselt ihn also mit seinem Halbbruder. Van Mander und Waagen nennen auch bloß 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 Jahrezahlen 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 Mifsachtung 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 hierfür 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 bloß 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 Totenkopf, 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 knöchigen Schädel gespannt. Wir finden hier all den Farbenglanz und die fleißige 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 bloß 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 habfüchtigen Mißtrauen, 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 profaisch aber wahr, die seiner Opfer streifen an Karikaturen. 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 unverblühte 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

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 Hülfbereitheit des Johannes, die gänzliche Niedergeschlagenheit der Frauen geht wohl einigermaßen über das richtige Maas hinaus. Dazu kömmt noch als weitere schwache Seite die Eintönigkeit in der Anbringung der Personen, die nicht bloß 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 Grund 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, dunkelorange-gelbe Ärmel 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 größer. 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 fließender an den Körper, das Nackte gewinnt mehr Wahrheit in seinen lichterem gelbrothigen 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;



E. BOCCOURT DEL.

METSYS. P.

J. GUILLAUME. SC.

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 Pharifäer« darstellt. Christus sitzt an der Haupttafel, zu seiner Rechten Simon, zur Linken eine andere reichgekleidete Person. Im Vordergrund kniet Maria Magdalena, die Füße Christi salbend und küsend. 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 italicische 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 Pharifäers 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 Maffijs.

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 reiflufigen 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

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, schliesen 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 niederliefs. 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 liefs, 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 Bedeutung 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 dies Probenchen 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 Leries, 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 umfanglicher: 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 Aufpaffer. Die Scene ist sonach entwickelter, die Composition reicher, aber wie bereits bemerkt noch häßlicher als am Antwerpener Stück, womit nicht wenig gesagt sein will. Wie unanschaulich 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-

schnitten, wozu Hände und Arme kommen, die in ihrer Dünneheit 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 erfafst ist: so der Schreiber des Matthäus, ein Apostel der auf das laufcht, was ihm ein Genosse sagt und ein alter fein Geld zählender Mann. Nach Perspective und Luftwirkung fucht man vergebens, Alles klebt an einander; die Schatten, die der Maler anzubringen fucht, sind schwer und schwarz. Man kann sich mit einem Wort nichts Ungefechickteres, Ungefechlachteres, kindifch Barbarifcheres vorstellen, als dieses Stück, das wie ein unverfchämter Proteft gegen Alles erfcheint, was man nach dem Vorbilde der Italiener hoch zu fchätzen begann, wie freie volle Gefalten, graziöfe Bewegungen, und entfprechendes Spiel von Licht und Schatten. Das Antwerpener Gemälde, mit welchem das Genter zu meift übereinstimmt, trägt übrigens die unbezweifelte Signatur des Meifters, wir haben auch noch nie das Werk anzweifeln hören, und doch stehen alle übrigen, die wir von Jan van Hemessen sehen, unendlich höher, als diese Beiden.

So gibt uns feine »Berufung des Matthäus« zu München (Nr. 74) bezeichnet mit „1826 Johannes de Hemessen pinxit“ etwas ganz anderes zu sehen. An einem mit Schreibgeräth und Goldftücken bedeckten Tische fitzen fünf Männer, Matthäus und vier andere fehr verschiedenen Alters; vor dem Tische Christus und zwei Bürgersleute. Der Heiland ruft den Zöllner, dieser läfst feine Arbeit liegen und leistet dem Ruf Folge. Hier ist von Unbehülflichkeit in der Handlung keine Spur mehr. Christus ist plastifch von Gestalt und Geberde, mit der einen Hand hält er fein Oberkleid fest, die andere hat er winkend erhoben. Matthäus hat ein rothbraunes Gesicht mit rundem Krauskopf, was ihn auch an dem Antwerpener Bilde charakterifirt, aber Gesicht und Haltung sind würdig und lassen sofort an italienifche Meifter denken. Den dichtbesetzten Hintergrund, die vollen und abwechfelnden Farben, die eintönig rofigen oder bräunlichen Gesichtszüge, den Mangel an Perspective, alles das hat das Werk mit jenen von Maffijs gemein; aber das Dunkel überwiegt das Licht, so dafs die glänzende Helligkeit und feine Ausführung des Meifters Quinten ebenfo wie dessen mittelalterliche Gefalten hier vergeblich gefucht 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: plastifch schöne Gefalten, gefällige und kräftige Geberden, bei den Männern italienifche Köpfe mit schwarzem kraufen Haar, und bei den Frauen die röthlich goldenen Locken, auf welche die venetianifchen Damen fo großen Werth legten. Die dritte (Nr. 52 desfelben Saales) ist etwas alterthümlicher in der Haltung und heller von Farbe, unterfcheidet 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 fowohl durch die Gefälligkeit ihrer Haltung und durch die Gefundheit ihrer Formen, als durch die dunkle Kraft ihrer Farben den italienifchen Einflufs klar ausgesprochen.

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

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 gefunden 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 unbekanntem 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 beibehalten, 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 »Pietà« in der Pinakothek zu München (Nr. 66) mit lebensgroßen Figuren und die kleine »schmerzhaftige 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 daselbe Jahr fällt.

Die übrigen dürftigen Nachrichten über ihn sind sehr verworren. Die Antwerpener Liggeren kennen einen einzigen Joost 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 Joost wäre, und fügt bei, daß Willem van Cleef, der 1518 in die Gilde eintrat, der Vater des „narrischen“ van Cleef gewesen. Die Antwerpener Liggeren würden demnach den letzteren nicht kennen. Van Mander bemerkt zwar in dem Appendix seines Werkes, daß Joost 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 Joost van Cleef einen Sohn hatte, und daß es noch einen zweiten Joost van Cleef gab. Auch Lampsonius bezeugt, daß der geistesranke Künstler einen Sohn hatte, der ein Maler von Ruf wurde; doch findet sich von einem zweiten Joost 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 Joost van Cleef, der 1511 in die Gilde kam, für den „narrischen“ van Cleef zu halten, 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 fahen 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 Joost van Cleef in der Sammlung des Grafen Spencer sah, sagt, daß es elegant gezeichnet und in einem warmen den Venetianern nahekommenen 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 Verzückerung in den thränenden Augen, kräftigem und warmem Ton im Fleisch und im weißen Kopftuch und wundervoll geschmeidigem Vortrag.

Joost van Cleef war somit nach Allem was wir von ihm lesen und sehen ein ausgezeichnete 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 MORO 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-

vollendet liefs,* wonach das mit der Jahrzahl 1576 bezeichnete Porträt des Hubertus Goltzius, welches das Brüsseler Museum (Nr. 247) von ihm besitzt, eines seiner letzten Werke ist.

Moro war ein meisterhafter Porträtmaler. Sein »Narr« im Museum zu Madrid (Nr. 1483) und jener im Louvre gehören zu den schönsten Werken dieses Faches, welche von irgend einem Meister, welcher Schule es auch sei, geliefert wurden. Ebenso schön sind die unlängst von Mr. Duchâtel an das Museum des Louvre geschenkten Bildnisse eines Mannes und einer Frau. Findet man sonst auch einige Steifheit in seinen Figuren, so spricht doch immer Wahrheitsliebe aus seinen Zügen, wie auch der Farbenglanz überall unabgeschwächt erscheint. Er blieb auch so bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts der früheren Schule getreu, obgleich er im Ausdruck des körperlichen Lebens mit seiner Zeit ging.

In Gossaert und van Hemissen fanden wir zwei Maler, die vom Süden her Einflüsse empfangen, und im Mannesalter das Vlämische verließen, um sich in Holland niederzulassen, als die ersten aber keineswegs einzigen, die mit Wohnung und Kunstrichtung von Antwerpen nach dem Norden übersiedelten. Im Gegensatz zu diesen werden wir wiederholt Männer aus den nördlichen Niederlanden nach Antwerpen kommen und ihren Einfluss ausübend sich hier für kürzere oder längere Zeit niederlassen sehen. Die Richtung, welche die südlichen Niederländer nach dem Norden mitnehmen, gibt immer von der Neigung Zeugnis, Dinge und Menschen schöner und schmucker aufzufassen als sie von Natur sind. Die von den nördlichen Niederlanden nach den südlichen mitgebrachte Richtung dagegen ist öfter eine realistische, d. h. eine, welche die Dinge zu sehen strebt, wie sie sind, und nicht zurück schreckt vor dem Alltäglichen, dem Gemeinen und selbst vor dem Häßlichen.

Diese entgegengesetzte Strömung entspricht denn auch vollkommen der Richtung, welche in jeder der beiden Hälften der Niederlande die Oberhand erlangte: war in den südlichen Provinzen die religiöse Malerei mit ihrem Streben sich zu erheben und über die Erde zu steigen, vorherrschend, so hielt man sich in den nördlichen an das sinnlich Wahrnehmbare, Irdische, Wirkliche; lebten hier Floris, Rubens, van Dyck, Cornelis de Vos, Er. Quellin, Diepenbeck, so lebten dort van Ostade, Rembrandt, van der Helst, Hals, Wilhelm van der Velde, Jan Steen. Und selbst in den Fächern, die in beiden Landen gepflegt wurden, findet man immer mehr unverblümete Natur im Norden, mehr verschönerte Darstellung im Süden: Paul Potter schließt sich enger an die Wirklichkeit an als Snijders, Hobbema gibt die Natur treuer wieder als van Uden, van de Velde's Marinen sind einfacher als die von Peeters, die Bauern von Ostade und Brouwer sind bäurischer als die von Teniers.

Einer der ersten Nord-Niederländer, die wir nach der Scheldestadt kommen und einer den Ober-Moerdijk'schen Stempel tragenden Richtung folgen sehen, ist PIETER AERTSZEN, mit dem Beinamen der LANGE PEER. Er war zu Amsterdam 1507 geboren und hatte dort den Unterricht von Allaert Claessen genossen. Von da begab er sich nach Antwerpen, wo er 1535 als Freimeister in der St. Lucasgilde aufgenommen wurde. Hier muß er viele Jahre geblieben sein, da er 1552 Bürger von Antwerpen ward und die Tante seines Schülers Joachim Beukelaer heirathete. Im späteren Alter kehrte er wieder in seine Geburtsstadt zurück, wo er 1573 starb.

Der „Lange Peer“ malte religiöse Stücke und Scenen aus dem bürgerlichen Leben. Van Mander bezeugt von ihm, daß er Küchen machte „mit

* Liggeren I. S. 159.

allerlei Geräthen und Speifen nach der Natur, in allen Farben so packend wahr, daß sie der Natur gleich waren«. Einmal hatte er eine Küche gemacht, in welcher fein 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, daß 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 feinen Genreszenen 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 gestählten Arme trägt sie einen Weiskohl, der andere stützt sich auf einen Bratspießträger; 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 einermassen rohen Töne und Formen, die kräftige naturgemäße Haltung, die alltägliche Umgebung und Handlung bieten hier ein aus dem wirklichen Leben genommenes und unbefränkt in seiner vollen Eigenart wiedergegebenes Bild dar.

Noch bezeichnender ist fein »Eiertanz« im Museum zu Amsterdam (Nr. 2) ein von Kolorit und Lebenslust 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 Aertzen 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 Aertzen, der Gemahl seiner Tante, wurde sein Lehrer und ließ ihn Allerlei nach dem Leben malen, wie Märkte, Fleisch, Vögel, Fische und dgl. Unter dieser erspriesslichen Anleitung erwuchs Beuckelaer zu einem gewandten und verdientlichen Künstler. Er malte Stilleben 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 Bueckelaer 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

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, dies zog ihn an und darin fuchte 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 »Ecce homo« ist so klein und farblos, dafs, 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 Vordergrund sitzen Händlerinnen mit Gemüse, Früchten und anderen Efswaren, 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 nebenfächlich 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 Schauffellung Christi am Palaft des Pilatus mufs 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 Ecce homo, 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 Palaft des Pilatus dem Volke gezeigt, und die Gemüsefrauen im Vorgrunde (Nr. 19. bez. J. B. 1566). Der nennenswerthe Unterschied zwischen diesem und dem Münchener Bilde ist, dafs 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-

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 angeborenen 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 Späße erlaubt, zeigt uns dies bei Bueckelaer, und viele andere nach ihm geben uns davon noch deutlichere Belege.

In erster Reihe thut dies 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 (narrische) Brueghel belegt wurde.* Das sein Name dreihundert Jahre nach seinem Tode im Lande noch die Bedeutung von einem possirlichen und launigen annehmt, 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, verließ 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 außerhalb 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 mißförmigen Gebilde seiner Phantasie suchte er wiederzugeben.

In der von Jan Wiericx gestochenen und von Theodor Galle herausgegebenen Sammlung von Malerporträts finden wir ein bezeichnendes Bildniß 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 Lampfonius war über dies 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. U.

»Was fucht denn, Hieronymus Bofch, Euer starrer Blick? Was bedeutet die Bläse Eurer Wangen? Sind es Geifter, die Ihr fchaut, oder flattern die Bewohner des Schattenreichs um Euch? Ich möchte faft glauben, dafs der Zugang zu dem geheimnifsvollen Reich der Todten Euch geöffnet ward, fo gut wifft Ihr Alles zu malen, was die Hölle in ihrem Schoofse birgt.«

Wie ihm feine wilde Phantafie die Hölle und deren Bewohner zeichnet, fehen wir an einem Bild in der Akademie zu Wien (Nr. 220—223), die Hölle und das jüngfte Gericht darftellend.* Seine Teufel haben allerlei unmögliche monftröfe Gefalten; Menschen und Thiere miteinander verbunden, Thiere, die an allerlei Dinge gemahnen und mit allen Arten von Gegenftänden zufammengeschmiedet find, durch Tonnen, Schilde, Körbe gefteckt, durch einander gehohrt, in einander verwachfen erfcheinen: Ausgeburten der wildeften und ausfchweifendften Einbildungskraft, die den Eindruck machen, als ob ihr Verfertiger unabläffig und am hellen Tage von Alpdrücken gepeinigt worden wäre. Auch die Malerei hält mit den fpuckhaften Gegenftänden gleichen Schritt. Grofse Flecken Gelb, Braun, Grün und Roth liegen in grellen Tönen mit fcharf abgrenzenden Umrifsen über das Bild zerftreut. Wir nennen eine folche Malerei krankhaft, denn das Geiftige, das der Künftler hineinzulegen meint, kann den Widerwillen nicht befiegen, den all die Truggeftalten und monftröfen Ungeheuer, wie fie von aller Welt zufammengefucht find, auf uns machen.

Man würde jedoch Bofch falch beurtheilen, wenn man glauben würde, dafs er feinen Spuckgebilden allein feinen guten Künftlernamen zu danken hat. Das Mufeum zu Madrid befitzt 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 find, wie die »Anbetung der Könige«, in welcher die grillenhafte Phantafie des Malers nur in dem wunderlichen Einfall wieder zu finden ift, der ihn einige Hirten auf das Dach und vor die Stallthüre fetzen liefs, um durch die Ritzen zu erfpähen, was innen vorgeht. Es ift jedoch nicht die höhere Gemäfsigtheit diefer Schöpfungen, welche ihm den Namen eines grofsen Künftlers verdienen könnte, fondern vielmehr der in feinen beften Werken überfchende unerreichte Glanz feiner Farbe, und die unübertroffene Feinheit feiner Ausführung. Sein Mohr mit dem weifsen Kleid in dem Bild der drei Könige ift vielleicht das höchfte, was jemals in fauberem und feinem Colorit hervor gebracht wurde, und von mehr als einem Bilde könnte man dasfelbe fagen.

Jeronimo Bofch 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 farb.** Keines feiner Werke geht unter feinen Namen, indem fie wahrſcheinlich Bofch zugefchrieben werden, mit welchem er nach van Mander die gröfste künftlerifche Verwandtſchaft hatte.

Brueghel erbte von Bofch die Feinheit der Ausführung und das glänzende Colorit, was wir an feinen beften Stücken ebenfo wie an jenen feines Vorbildes bewundern; er eretzte aber weislich die Spuckgefchichten durch mehr menfchliche Schwänke, und während fein Vorgänger dem gewöhnlichen Volksleben fremd blieb, fuchte Brueghel feine Gegenftände und Modelle fleifsig in diefem. Waren aber auch feine Bilder durchaus dem Volksleben entlehnt, fo wufste er im Gewande defelben doch ebenfo bibliſche und andere Ge-

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

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

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 Mummenchanz 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 abgeforderten Haufen zu Fuß, zu Pferd und zu Wagen an. Christus und die welche ihn führen bilden eine kleine unansehnliche Gruppe, die Schwächer 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 Kirmeszug 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 kommt an das Kreuz!

Da ist was Schön's zu sehn auf Golgatha,
Werft Meißel weg und Spaten, Bürgersleut,
Und ruft die Töchter, ruft die Jungen von dem Spiel
Und laßt die Arbeit Arbeit fein 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 Gruppierung fehlt entweder ganz oder ist kindisch einfältig; doch ist die Erfindung der Figuren sehr abwechselnd, und alles dicht bemalt, funkelnd von Farbe; die Figuren 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 Schmelztiegeln, 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

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 gekrabbelt und dem nach Brod verlangenden Schwesterchen antwortet einer der Kleinen, der den nutzlos gewordenen Kessel auf den Kopf gesetzt hat, das 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. Das die Linien etwas eckig, die Bewegungen zu steif, und die Perspective minder beobachtet ist, muß als ein unferem 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 entwickelten 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, das sehr wahrscheinlich viele von Brueghel'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 Strafse 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 unanft mit einem Dreschflegel an Schulter und Kopf, das dem Bauer, der überdies von einem der Beiden noch mit einem Fußstritte

* Wortspiel für ganz verfehlt oder ganz vergebens.

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 Volksprüche oder Sprichwörter, die illustriert, 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 Schoofs 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 pifst
Eine krähende Henne, ein keifendes Weib
Ist Unglück im Haufe, das jeden verdriest.

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, das er ihre Lügen auf einem Kerbstock anzeichnen wollte, und das, 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

feiner Frau testamentarisch ein Gemälde mit einer »Elfter auf einem Galgen«, womit er andeuten wollte, daß Klatschereien den Galgen verdienten. Diefes Bild ist als Bestätigung von Brueghel's wenig galantem Charakter erhalten und hängt gegenwärtig im Museum zu Darmstadt. (Nr. 271.) Es soll nach dem Zeugniß 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 Elfter sitzt; links ergötzt sich eine Gruppe von Bauern mit Tanzen. Der ganze Vordergrund ist sehr farbig gehalten und gemahnt stark an den Sammet-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 Umriffe 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 Gebirgsansichten 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.

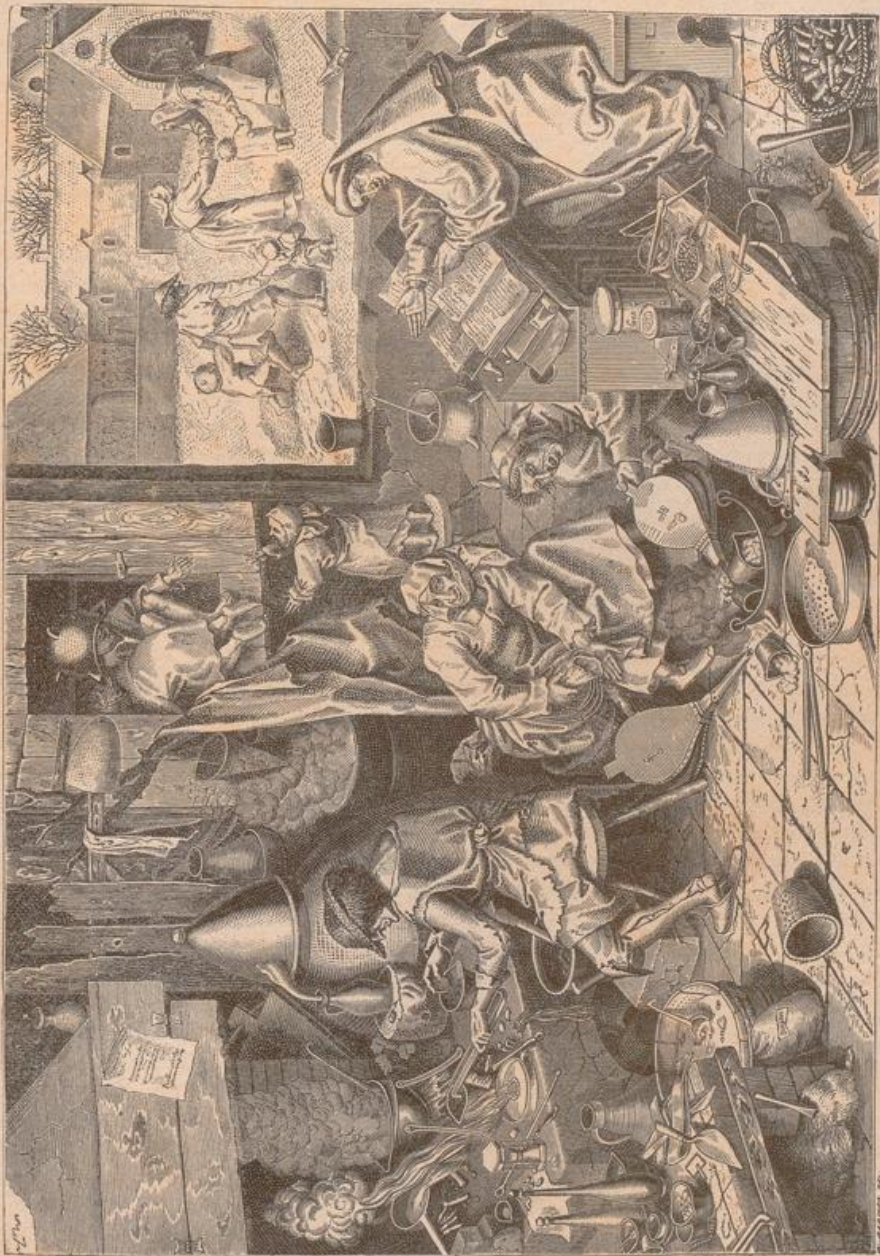
Um sein Bild zu vervollständigen, ist hier nur noch anzudeuten, daß hunderte von Stücken ihm zugeschrieben werden, die sowohl in Hinsicht auf den Gegenstand als hinsichtlich der verhältnißmäßig noch geringeren Ausführung wenig zu bedeuten haben, und den Gemälden sehr ferne stehen, die wir von ihm beschrieben 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 liefs sich 1585 in die St. Lucasgilde zu Antwerpen einschreiben. Am 5. Nov. 1588 vermählte er sich in der Kirche zu U. L. F. daselbst mit Elifabeth Goddelet, welche ihm am 6. Juli 1589 einen Sohn gebar, PIETER BRUEGHEL der dritte, jüngste, später wie sein Vater und Großvater 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 teuflustigen 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 Wirrwarr 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.

weifs, mit allerlei Tinten verstreut find. Tritt man näher, fo bemerkt man in der Mitte des Stückes einen Engel mit Gliedern, die ebenfo steif und eckig in den Gelenken find 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 weiffen Gewande, ein halbes Dutzend andere oberhalb stossen in Trompeten, welche ausfehen wie gekrümmte Füllhörner. Unter ihnen fallen die Teufel in die Hölle, zum grössten Theile wie Variationen über die Form eines Frosches erfcheinend. 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 feine Pfote beißt, ein vierter, dessen Hals aufgeschlitzt ist; grüne, braune, weisse Frösche, Eidechfen und Fische, wie unmögliche Frucht- und Gewächsorten, die Fleisch geworden find; eine ganze Trödlerbude in Menschen umgeschaffen, ringend und fallend, taumelnd, beißend und durcheinander wirbelnd, und nichts was zum Auge oder gar zum Geifte spricht. Schade um all die schöne Farbe und die geschickte Technik, welche an diese kindifchen Spuckgeschichten vergeudet find.

Es war Brueghel in diesen Gemälden augenscheinlich nicht um einen mächtigen Eindruck des Furchtbaren, Schauerlichen und Schreckhaften zu thun, er wollte nur feiner Laune, feinem 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) fehen wir von ihm den »Triumph des Todes« vom Jahre 1597. Anstatt diesem Gegenstand feine eigne Art zu lassen und das Verhängnisvolle, Unvermeidliche und Entsetzliche des Befuchs 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 feine Schätze, einen Kardinal mit einem Sarkophage und einen Mönch mit; weiterhin schwingt er die Senfe 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 verhängnisvolle Waffe in der Hand. Ueberall flüchtet man, und überall wird man eingeholt, es ist eine Scene von unbefchreiblicher Verwirrung. Der Tod erfcheint nicht mehr als der schleichende, schweigende Befuch 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 find 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. Diefs 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 Vordergrund; 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,

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 unbefschatteter 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 Dorfanfichten Auftrag und Farben feiner und geschickter behandelt.

Dagegen unterscheidet er sich von dem ältern Pieter Brueghel darin, daß er dem Moralifiren 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 Massijs' 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 dies 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 Kreifen 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 austreuten. 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 Gruppierung des Massijs die stark bewegte Zerfplitterung 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 Ungefcheutheit, 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 daselbe 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 Moralifiren und Satyrifiren; damit

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 bedeutend, — 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 Aeufserung 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 Lofung 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 Gesamtheit 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 Höllmaler 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 Maffijs folgenden religiösen Maler, welche nun Gegenstand unserer Betrachtung sein soll.



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 fort dauerte. 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 Raht noch Ruhe liefs, 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 liefsen, 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 klassischen 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 staunen-erweckenden Kuppeln, die schlanken Säulen der Tempel und Paläste erwecken die Bewunderung ihrer imponirenden Majestät und Harmonie. Und all diese Durchbildung, Schönheit und Gefetzmäßigkeit 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, so lang 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 Aeschylus 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 find, dies Alles liefs ihn anmuthige Reden und

Manieren mehr beachten. Ihre wärmere, leichter reizbare Einbildungskraft gab auch ihrer Gefellschaft 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, Kloostervorstände, 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 Ueberflusse und erhoben sich in ihrer Umgebung höher, als die sonstigen Künstler jemals vermochten; dabei war man freier im Umgang, die Sitten waren looser, 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 bloß 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 dies 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 ausfahen, 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 zufangen, 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

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 Profanen und Dichter des Alterthums in Geschichtschreibung, 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 emporgeflogen 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 Ländern 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 größtentheils 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, so nach 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 unbefonnen 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 sorgfame Auswahl, keine Größe“ bemerkte Michel Angelo* und auch die italienisch gesinnten Künstler der Niederlande bezeugen durch Wort und That, daß sie nicht anders darüber dachten.

Die alte flämische 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 kommt sie matt und verwaschen und mit allerlei verfälschenden Reflexen zum Vorschein. Anstatt der verlorenen 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.

Mit Maffijs war die niederländische Schule zum vollen Bewußtsein ihres Berufes gekommen: sie sollte die menschliche Wahrheit in ihrer tausendfaltigen 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 slavischen 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 kommt 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 liefs 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 slavischen 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 Maffijs 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 Maffijs, sich lange Zeit in Italien aufhielt und daß dort seine Richtung eine merkwürdige Wandelung erfuhr, auch sahen wir, daß van Hemissen ebenfowenig 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 gefesselt 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 dafelbst. Van Orley galt als ein Schüler und Freund Raffaels, und ist dies auch noch einigem Zweifel unter-

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 Sufterman 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, Sufterman 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. Dies will jedoch nicht sagen, daß sich nicht schon unter den ersten Niederländern, welche die Alpen überflogen, 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 Tuyt, wahrscheinlich eine Verwandte von Quinten Massijs' erster Frau, Alijt van Tuyt. 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 Jahreszahlen 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

* *Messenger des sciences historiques.* Gand 1871, p. 250.

** GÉNARD, *Nasporingen over Quinten Massijs* p. 82.

Landes fein mußte. Es ist wahrscheinlich, daß er im Exil mit italienisch ge-
 finnten Malern Bekanntschaft machte, vielleicht besuchte er selbst Italien; ge-
 wiss 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 Bleichfucht 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 ver-
 blasster 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 bekommt 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 gefuchte Verschönerung und Abrundung zu bemerken.
 Die puppenhaften, porzellanartigen Köpfechen, 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 fein 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 Bürgerstöckern, die mit den Manieren
 und der Haltung, wie sie ihnen der Tanzmeister auf ihre Handwerkernatur ge-
 pflöpft 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 natür-
 lich 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 »Sufanna 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 Vordergrund, ein mit großen Bäumen bepflanzter
 Hof, dunkelgrün und geht hart von dem hellen Hintergrund ab. Sufanna ist
 eine allerliebste Gestalt mit blafsrofigem Fleisch, wie es Niemand je besessen
 hat. Sie hat sich in Bereitschaft gesetzt in's Bad zu steigen und so dem Maler

die fleißig gefuchte und begierig ergriffene Gelegenheit geboten, eine nackte Frauengestalt zu malen. Sie ist, wie alle Kinder des Jan Massijs'schen Pinsels ebenso linkisch als hübsch, und hat mit allen ihren Schwestern das charakteristische übrigens gut zu ihrem linkischen Wesen passende Gebrechen, zu schielen. Die alten Schurken halten sich hinter der marmornen Bank, auf welcher Sufanna sitzt, verborgen und lauschen mit seltsam verdrehter Geberde nach den Worten, mit welchen die schöne Badende ihre zwei Dienerinnen entläßt. Eine sonderbare Farbe haben alle diese Figuren, aber sie gehen gut von dem dunklen Laubwerk ab. Die Falten ihrer Draperien sind zart geworfen, wie überhaupt augenscheinlich Alles aufgeboten ist, um Gefälligkeit zu erzielen. Ist aber dieser Versuch diesmal auch nicht ohne guten Erfolg gewesen, so ist 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 sehen, was dort nachfolgens- und beherzigenswerth war, hätte man weislich auf den alten Stamm von der neuen Pflanze gepfropft um ihm frische Kraft und ein verjüngtes Leben zu verleihen, hätte man dies mit Selbstbeherrschung, mit offenen Augen, und nicht blind und ohne sich Rechenschaft zu geben, nicht in Nachäffung und äußerlicher Wiedergabe gethan, dann würde das Streben, das was Eckiges und Steifes in der ältern Kunst lag, weicher und gefälliger zu machen, zum Heile gediehen sein, dann hätte die Lehre von der Perspective und dem Hell-dunkel heilsam auf die Farbengebung und Zeichnung der früheren Tage wirken können; aber Alles über Bord zu werfen, was man selbst befaß um mit den von anderwärts gebettelten Gütern zu segeln, war Kopflofigkeit, ja Unfinn.

Der erste mehr bekannte und vornehmste Vertreter der italienischen Richtung, der auch seinen Namen als Meister dieser Schule wohl verdient, ist FRANS DE VRIENDT, gewöhnlich FRANS FLORIS genannt. Sein Name, in der zeitvermengenden Weise der Volksfage mit dem von Quinten Massijs in Verbindung gebracht, hat den bestätigenden Stempel der Legende etwas verschoben. Denn diese erzählt, daß der reiche und berühmte Maler Floris es gewesen sei, bei welchem der Schmied Quinten Massijs um die Hand der Tochter erworben habe, und der diesem rundweg erklärte, daß seine Tochter nur einen Maler heiraten sollte. Um nun die Jungfrau zu gewinnen, habe Quinten in-geheim malen gelernt und eines Tages mit solcher Geschicklichkeit eine Biene auf eine der von Floris gemalten Figuren gepinfelt, daß dieser, als er seine Werkstatt betrat, mit seinem Taschentuch das Thierchen zu verscheuchen suchte. Und als er bemerkte, daß es keine lebende, sondern eine gemalte Biene war, habe er ausgerufen: »das muß ein tüchtiger Maler gemacht haben!« worauf Quinten, der bloß auf dieses Wort wartete, mit seiner Geliebten hervorgetreten sei und auf den Ausruf des Vaters sich stützend abermals um die Hand der Tochter angehalten habe. Nun habe sich Floris nicht länger weigern können, und die zwei Geliebten seien ein glückliches Paar geworden. — Natürlich ist die Legende unwahr und fogar absolut unmöglich. Aber etwas Wahres liegt doch zu Grunde. Massijs war ein Schmied, Floris ein hochlebender Herr und auf einem der Gemälde des letzteren ist in der That eine Figur, auf welcher eine Biene sitzt. Eine wichtigere Thatfache aber als diese Nebendinge und der eigentliche Grund der Volkserzählung ist, daß Massijs und Floris die Häupter von zwei aufeinander folgenden, wenn auch von einander verschiedenen Epochen der antwerpener Schule sind. Das Volk gedachte dessen in seiner Erzählung und brachte den wirklichen Verdiensten durch seine erdichtete Liebesgeschichte seine Huldigung.

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 »Oosterfch 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 bloß ein Künstler von Talent, sondern auch ein Mann von Geist soll nach van Mander soviel Genusses 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, Proben von Floris Zügellosigkeit zu geben. Unter den Beweisen dafür sind einige ernsterer Art. So wird uns z. B. mitgeteilt, 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 steck. 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 Pfennigen besorgt wurde, während sich die gewöhnlichen Taxen hierfür auf 17 Schillinge 6 Pfennige 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 mafslos 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 Reife nach Italien, daß dies »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 preift 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 Erholung sitzen; der eine singt zur Guitarre, andere trinken, einer gießt den Inhalt einer Weinkanne in den Mund eines nach rückwärts geneigten Gefellen: Alles ist voll Luftbarkeit, ausgelassen im Johlen und wüßt 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 Haufe 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 gemäßiget. Auch sonst fehlte es nicht an aufwandsvoller Luftbarkeit. 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, liefs er durch seinen Bruder in den »Gasthuisbeemden«, jetzt Arembergstraat einen wunderlichen Palastbau** aufführen, welcher nicht blos den Erlös aus dem Verkauf des ersten 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 andererseits 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 Antverpieneses 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 Erdgeschloß 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 von phantastischgeformten ionischen Halbsäulen öffneten, die wie die Portale von grauem Haufstein waren. Zwischen den Fenstern des ersten Stockwerks waren sieben symbolische Figuren bronzartig gemalt, welche den Fleiß, die Übung, die Poesie, die Architektur, die Thätigkeit, die Erfahrung, und die Geschicklichkeit darstellten. Ueber der Thüre war ein prächtiges Gemälde angebracht, das die freien Künste darstellte.

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 unermüdelichen 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 Luft 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 Gefellchaft wie einem ermunternden Becher schwerwiderstehen, 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 dies 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 gefelligen 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 langweiligen 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 Maffijs und anderen seiner Vorgänger. Wie bereits van Mander bemerkt, suchte er in den Fußstapfen des Michel Angelo Buonarrotti 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.



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 Maffijs 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 Gruppierung verbunden. Man wollte nicht bloß 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 gefchlungen. 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 Wachfiguren 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 bloß dies Stück allein, sondern jeder Theil und jedes Theilchen des Stückes verkündigt daselbe. 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 blafsgrau 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 feinen 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

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 verfamelt; 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 Bauwürmer eingenommen, alle Farben der Hauptpersonen sind verwaschen und verflüchtigt und haben eine stark ausgesprochene Neigung ins Weiß zu verblaffen. 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 Falkenjähgers« 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 weissen Halsbandes, welches frisch hingefetzt ist und der würdigen schwarzen Kleidung wie der etwas wettergebräunten Haut des Jähgers alle ihre natürliche Strenge läßt. Floris, und nicht allein dieser, wurde eben auch kräftig und tüchtig, wenn er der Natur, diesem grossen und guten Schutzgeist der niederländischen Schule Gehör schenkte.

Der Künstler, welcher in der Reihe der grossen 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 vorkommt, der von WENZEL COBERGHEK. 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 Schutterhoffstraat 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 Maffijs' »Grablegung« und damit deren Erhaltung für die Heimat zu danken ist.

Marten de Vos war einer der fruchtbarsten Künstler, die unsere Schule gehabt hat. Aufser seinen zahlreichen Gemälden zeichnete er mehrere hundert Blätter für die Kupferstecher seiner Zeit. Nach ihm waren thätig Crispijn van de Passé, Pieter van der Borch, 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 (Collección de documentos para la storia de Espana. Tomo XLI p. 235).

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 Volksprüchlein zu illustriren. Dafs er ein flinker Zeichner war, und eher eine leichte als eine bedeutame und tief durchdachte Arbeit lieferte, beweist schon die überaus grofse Zahl der nach ihm gestochenen Stücke. Leicht von Gruppierung und gefällig von Haltung sind seine Figuren von der Art, dafs 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 feinen schönen aber kalten Figuren, ohne dafs 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, dafs sie nicht leben und dafs sie uns die Frage aufdrängen, ob es Menschen seien oder gut gefärbte Wachfiguren.

Es scheint fast unglaublich, dafs 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 müfste 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 ungemaine Fruchtbarkeit. Denn von Tintoretto's Urwüchsigkeit, feuriger Phantasie und ungestümer Schöpfungskraft hat er nichts, auch nicht den blasfesten Anklang und Schatten überkommen.

Frägt man sich, wie es geschehen konnte, dafs 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, dafs sie nur ganz wenig an die grofsen 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 läfst; wenn aber nach ihnen schwer wird zu sagen, welchem Meister der eine oder andere der Niederländer gefolgt sei, so kömmt dies wahrscheinlich daher, dafs 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 grofsen 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 Gemengfel, in welchem alle Eigenart und Kraft ersticke. 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 »Zinsgrofchen« und den »Pfennig der Wittwe« darstellen. Wie man schon aus dem Gegenstand schliefsen 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 blafsblau wäre und alle anderen Töne sich um diese flauere Farbe bewegten. Selbst die Köpfe, die so geschickt wie fauber 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 und die schönen Formen des Floris. Gelungen ist ihm dies 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 übergofs 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 läfst 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 aufgeboden.* 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 diesmal entschiedener; das Nackte blafs und hart, Haltung und Gebahren von mehr Abwechslung als sonst, aber noch nicht ohne Steitheit.

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

Befonders 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 blaffen Fleischtöne und die Dichtigkeit der Malerei tragen dazu bei, diesen Eindruck zu erwecken, die gefuchte 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 Farbauftrag zu geleckert, 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 italienisiert, 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 Vlaänder 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 Palaß 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 betrachteten 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 (Sittori 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, Kenntniß 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 Einflufs 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 verlies, 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 WENSLIJS, 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 Grabchrift mit den besten vlämischen, deutschen, französischen und italienischen Meistern auf eine Linie gestellt werden.

* VAN MANDER. — Catalogue du Musée d'Anvers. — Biographie nationale.

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, Pierfon 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, sein 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 Köln 1572 herauszugeben begann,** bereits Zeichnungen lieferte. Seine Reisen wurden durch einen Aufenthalt in Antwerpen unterbrochen, wo er mit den von ihm illustrierten 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 Efelskinbacken die Philister erschlägt«, in Wasserfarbe gemalt und mit allerliebsten Renaissanceverzierungen eingefasst. Die Aufschrift lautet: »Albrecht Dürer von Nürnberg machte dies 1510 nach Christus. Farbige 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 Antwerp. 1600.

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

Dienfte des Kaisers Maximilian II. von Deutschland und später in die seines Nachfolgers Rudolph II. des kunstfinnigen 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: »Sufanna 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. Diefes 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 aufser 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.

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, hinterließ 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 Gasse schlafen gelegt, krank und starb bald, nach van Mander 1580. Seine Wittve heiratete HANS JORDAENS, der schöne Landschaften, Historien- und Genrebilder malte, und kurz nach seiner Vermählung nach Delft verzog, wo er 1599 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 als 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 bedeutame 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 Gelecktheit, 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 außer Zweifel, daß sie vom ersten bis letzten nach dem Leben gemalt sind. Besonders in dem Bildnis des »anbetenden Viglius« auf der Außenseite des einen Flügels, welches mit so viel Wärme und Gründlichkeit durchgeführt ist, fällt uns das Vorherrschende des Porträtmalers an Pourbus auf. Der dem Donator entsprechende »Christus« auf der Außenseite 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, liefs 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 sämtlich 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 gefegnet 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 bläsen bräunlichen Fleisch, auch gebriecht es an dem richtigen Ver-

* VAN MANDER 195 b.

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 befeelt 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. Befagtes 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 sehen, daß verschiedene von den Meistern dieser Schule eine große Zahl von Schülern befasen. Was wir auch an ihrer Richtung zu bemängeln finden, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß sie es waren, welche Antwerpen zum Hauptsitze der flämischen 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 Landschaftler 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.

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 rofigen 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 blaffen 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 Elifabeth 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 kommt 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.

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 Farbigekeit 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 bloß 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 allmählig 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 dies in Behandlung ziehen, müssen wir der Zeitfolge entsprechend erst noch auffuchen, was im 16. Jahrhundert auf einem besonderen Gebiete geleistet wurde, nemlich auf dem der Landschaft.





ART. VAN DIJK, DIE BEWEINUNG CHRISTI.

Museum in Amsterdam.

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 kommt 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, bloß 30 Jahre alt wurde, und CRISPIJN VAN DEN BROECK, geb. zu Mecheln, 1555 Freimutter 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 konnte, 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.

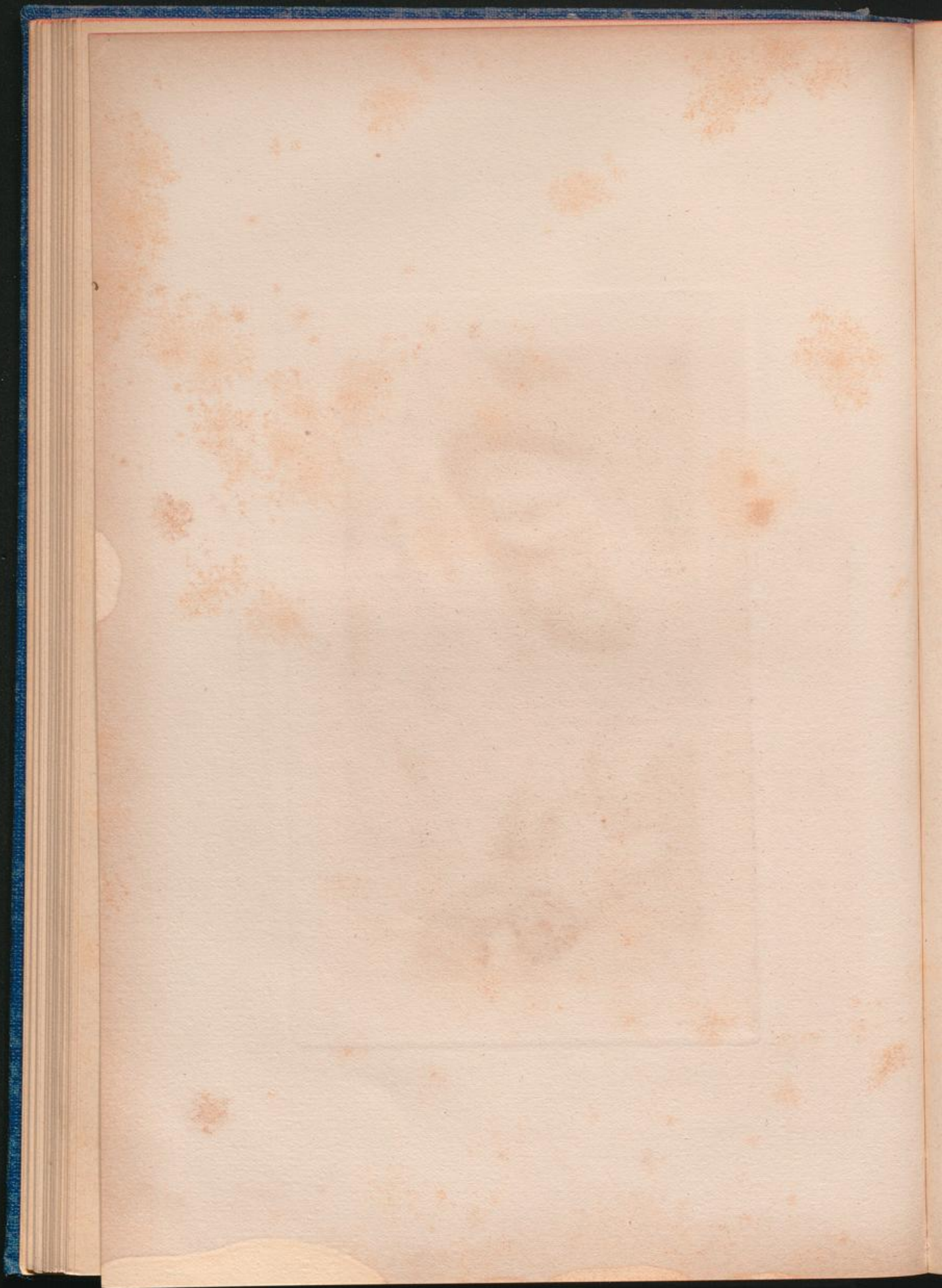
Was nämlich den Gang dieser Schule betrifft, so ist während ihres Bestehens eine Reaction zu bemerken. Von ausschließlichen Formstudien ausgehend, läßt sie allmählig die alleinheimische Richtung nach hoher Farbe wieder obenan kommen; der Körper bleibt zwar der höchste Gegenstand des Studiums, aber das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

Ehe wir aber diese in Behandlung ziehen, müssen wir der Zeitfolge entsprechend erst noch anführen, was im 16. Jahrhundert auf einem besonderen Gebiete getrieben wurde, nämlich auf dem der Landschaft.



ANT. VAN DIJCK, DIE BEWEINUNG CHRISTI.

Museum in Antwerpen.



VII.

Die ältesten Landschaftsmaler.



chon 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, das zunächst im Vordergrund 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.

Daselbe 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. Schiefsen im Vordergrund 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 Vordergrund; 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, Häuser erhalten nicht eine bläuende Tinte, die zart in das Grün übergeht, sondern eine hellblaue Farbe, die sich scharf gegen den Vordergrund abhebt. Gegen den äußersten Horizont hin wird dies Blau graulich und verschmilzt da mit dem Himmel, welcher gegen den Horizont eine weißliche Färbung hat, nach oben zu hellblau und endlich hochazur wird. Der Maler versteht dabei die Kunst noch nicht, die Erstreckung des Terrains sichtbar zu machen: statt nemlich dasselbe in horizontaler Perspective mit zurückgehender verduftender Fernsicht wiederzugeben, läßt er die verschiedenen Pläne übereinander sich erheben, so dafs man die Fluren über den Häusern und die Wasser über den Bergen zu sehen bekommt.

Bei den unmittelbaren Nachfolgern der van Eyck finden wir dieselbe Auffassung der Landschaft, wenn sie auch in ihren Werken eine viel untergeordnetere Rolle spielt als in der Anbetung des Lammes. Auch bei Maffijs macht sich die alte Ueberlieferung noch in voller Kraft geltend. In der Grablegung findet man wie bei den van Eyck's die Felslandschaft mit ihren steilen Wänden mit ihren Bäumen und Gebäuden auf dem Rücken der Hügel in scharfen 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 Hauses vor sich gehen sollte, so bildete der Künstler, wenn sie unter freiem Himmel stattfand, mit derselben Ausführlichkeit und Wahrheitsliebe Gras und Blumen, Bäume und Felsen, Schlöfser und Städte nach. Bis dahin, das ist bis 1510, war die Landschaft von der Historienmalerei noch nicht geschieden.

Um diese Zeit jedoch änderte sich das. Einerseits begann man die Landschaft für sich selbst zum Gegenstande eines Bildes zu machen, andererseits machte man die Figuren unabhängig von ihrer Umgebung und zum ausschließenden Gegenstande der Gemälde. Zwei von den Ufern der Maas herkommende Maler, Henri met de Bles, geboren 1480 zu Bouvignes, und Joachim de Patinir, ein Jahrzehnt später zu Dinant geboren, waren die ersten, welche der Landschaft das Uebergewicht in ihren Arbeiten einräumten.

HENRI MET DE BLES hatte diesen Namen von dem weissen Haarbüchel (Bles) am Vorderhaupt; die Italiener nannten ihn Civetta (Eule) weil er die Gewohnheit hatte in feinen Stücken eine Eule als Kennzeichen anzubringen. Er mußte um seinen Beinamen zu erhalten, geraume Zeit im vlämischen Gebiete verbracht haben, als spezieller Ort hiefür wird aber einmal Antwerpen, dann wieder Mecheln angegeben.

Eine gute Vorstellung von seiner Richtung gibt die Tafel, welche das Museum von Antwerpen (Nr. 47) von ihm besitzt. Es heifst die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« und stellt die Mutter Gottes dar, die in einer Landschaft ihr Kind stillt. Hinter ihr rechts sieht man einen dichten düstern Wald, in welchem die Sonne mit ihren Strahlen nicht durchdringt, links bemerkt man eine Landschaft, die wie in regelmäfsig abgemessenen Stufen emporsteigt, dahinter gewahrt man eine Stadt mit Kirchen und Mauern. Der Wald ist schwarzgrün, zu schwerer Masse verdichtet, aber in den Bäumen sorgfältig gezeichnet. Die Felsen des Vorgrundes sind violettgrau und mit dunkelbraunem sammtartigem Moose bedeckt, auf dem hellen Vorgrunde zeichnet das dunkle Gras einen scharfen fast schwarzen Streifen ab. Die stufenförmige Landschaft im Hintergrunde hat eine blaugrüne Färbung. Die wirkliche Farbe der Natur ist demnach nicht entfernt getroffen und ebenso wenig das Spiel von Licht und Perspective. Das Ganze sieht unwahr, gekünstelt und steif aus, und verräth zwar das Bestreben, die Natur für sich selbst zum Gegenstande 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 geniefsbarer.

Eine zweite Behandlung deselben Gegenstandes finden wir in den Uffizien von Florenz (Nr. 730). Im Vordergrund 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 Buyft und kaufte gemeinschaftlich mit ihr am 31. März 1520 ein in Gafhuisstraat 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 so viele 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 Strafsen ein Haus kaufte. Und als Albrecht Dürer 1520—1521 in Antwerpen verweilte, hatte er mit keinem andern Künstler so gefelligen 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 feinen 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

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 bloß die Hintergründe, während in seiner Landschaft die Hauptszene 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 Mafsstabe ein kunstvolles Werk zu liefern vermochte. Der Hintergrund besteht wie gewöhnlich aus graublau abtechenden 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 umfäumten 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.

Landchaftsmaler 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 bereifte 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 Landschaftler 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 vorkommt. 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 Fufs 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 »Erfassung der Welt,« in S. Cecilia das Badegemach vom Hauße 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 ebenso fein ausgeführt, als seine großen Stücke breit und kräftig waren. Pauwel Brill starb zu Rom 1626 als ein Siebziger, und wurde in der Kirche der Madonna dell' Anima begraben.

Während seine großen Malereien alle in Italien blieben, zerstreuten sich seine kleinen in alle Museen Europa's. Jagden, Allegorien, Schlachten, Darstellungen aus dem Evangelium, Marinen, Landschaften mit Thieren, mit Ruinen, mit Felsen und Flüssen, in allem war der Meister zu Hause.

Man hat gesagt, daß er in hohem Maße von der italienischen Schule beeinflusst worden sei. Dies bedarf einiger Erläuterung. Das Studium der Natur und das Landschaftsmalen ist rein niederländischen Ursprunges, und dieses Fach fand immer in den Niederlanden seine verdienstlichsten Vertreter. Nur bemerken wir durchgehends bei jenen niederländischen Meistern, welche einige Zeit in Italien verblieben, daß sie von der Natur dieses Landes und von der Richtung seiner Künstler einigermaßen berührt werden. Die Lichter werden wärmer, die Töne brauner, die Ansichten theatralischer, als dies bei den rein niederländischen Künstlern der Fall ist.

De Bles und de Patinir brachten, wie wir gesehen haben, zuerst die stark bewegten und phantastisch aufgebauten Landschaften in Schwung. Die Meister des 16. Jahrhunderts entäußerten sich auch dieser Gekünsteltheit nicht und suchten in ihrer Weise die Natur aufzuputzen und sie vielmehr in einer erborgten Schönheit denn in ihrer einfachen Wahrheit wiederzugeben. Das Streben nach Verschönerung entsprach auch zu sehr der angeborenen Richtung der Antwerpen'schen Maler, als daß sie nicht auch in der Landschaft dem Schönen vor dem Wahren den Vorzug gegeben hätten. Es sollte daher durch das ganze 16. Jahrhundert die gekünstelte Landschaft vorherrschend bleiben, und Rubens sollte der erste sein, welcher die Poesie der wirklichen Natur, von Feld und Weide wie von Busch und Berg verstehen und zum Verständniß bringen sollte.

Die Gebrüder Brill, die fast ihr ganzes Künstlerleben im Apenninenlande verbrachten, fanden sich ohne Mühe in die beliebte Richtung. Ein paar Aenderungen versuchten sie indess doch in ihren Landschaften, und zwar mit Erfolg. Ertlich legten sie die Hintergründe flach, indem sie, statt deren Wirkung in dem unnatürlichen Emporsteigen zu suchen, wie man es früher in der Fernsicht anwandte, im Spiel von Licht, Farbe und Tönen das Zurückweichen des Terrains wiederzugeben suchten.

Daraus folgte die zweite von ihnen eingeführte Neuerung. Um den Eindruck der Ferne zu gewinnen, müssen die Hintergründe sich verlieren; da aber Paul Brill wie seine Vorgänger die Gewohnheit hatte, auch diese sehr ausführlich und farbhell zu machen, so blieb ihm nichts übrig, als den Vordergrund kräftig genug zu malen, um selbst den klaren Hintergrund düstern abgeblaßt erscheinen zu lassen. Deshalb setzte er gewöhnlich auf seine vorderen Pläne düster gefärbte und scharf abgegrenzte Berge und Büsche, wogegen die hell blaugrüne Ferne beziehungsweise blaß erscheint und so ein Spiel von Licht und Dunkel hervorbringt, das sprechend wenn auch minder harmonisch und wahr ist.

Die Landschaften von Pauwel Brill und von seinem Nachfolger Joost de Momper, zeigen immer zweierlei Gebiete von Licht und Farbe; der erste Plan scheint im Schatten zu stehen, der zweite ist heller, ohne daß irgend etwas auf der Erde oder am Himmel die widersprechende Beleuchtung und harte Gegenüberstellung rechtfertigen könnte. Alles ist dabei so luftig und fein bis in die weiteste Ferne und bis in die kleinsten Einzelheiten ausgeführt, daß man eher an eine geschickte Miniatur denn an ein naturgetreues

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

Betrachten wir nun einige Werke Pauwel Brill'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 Hafensadt, hinter welcher sich ein gewaltiges Felfengebirg 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 Schweineerde 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 größten Sorgfalt ausgeführt. Die Farbe hat einen porzellanartigen Schimmer mit den zartesten, feinsten Uebergängen und Verschmelzungen. Das Luftspiel ist in feiner 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 vermischt wird. Auch die gezackten Felsen scheinen wohl etwas von ihrer Gestalt der Phantasie des Malers zu danken zu haben.

Dies hindert jedoch nicht, dafs seit Patinir ein unermesslicher Schritt vorwärts gethan erscheint. War es bei diesem ein schwacher Versuch, die Natur genießen zu lassen, so war es bei Brill 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, weißer wird, und sehe die Taufende 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 Brill'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 Brill 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 unaussprechlich 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 Abwechslung 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

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

Im Museum zu Berlin (Nr. 744) sehen wir von Brill eine feine graugrün gehaltene »Seefansicht« mit Licht übergossen. Die Sonne geht eben auf und trifft mit ihren ersten Strahlen das Meer und das darauf fahrende Schiff, wie Thurm und Schloß auf einer vorpringenden Landzunge, während sie das Gebüsch im Vordergrund in dunklem Schatten läßt. Hier treffen wir den Maler von einer anderen Seite feiner Begabung. Es war hier das Licht, welches das Wasser mit seinem Zauberglanze wie mit Perlen befät, wie Silber und Gold vom Himmel niedersteigt und auf der flüssigen Fläche schmelzend das Wasser und dessen dünnen Dunst mit feinen herrlichen Farbtönen verklärt, der Gegenstand seines Studiums, und er wußte ihn wiederzugeben. Er bahnte somit den Weg, den die südlichen Landschaftsmaler und die französischen, Claude Lorrain und die Poussin's weiterhin verfolgen sollten.

Noch schöner ist eines der Stücke, welche das Madrider Museum von ihm besitzt (Nr. 1212). Es stellt ein Gewässer dar, in welchem sich das frische Grün eines Inselchens widerspiegelt; links und rechts stehen hohe Bäume; im Vordergrund sieht man Jäger und Schweinehirten. Auf den vorderen Plan fällt weißes helles Licht, die Fernsicht ist warm im Ton. Bei äußerster durchgeführter Malerei ist das Stück glänzend in Licht und Farbe und hat etwas besonders Lebendiges und Festliches.

Und zum Schlusse 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, beschattet von tausendjährigen epheum-schlungenen Eichen, die zur Linken ihre trotzigen Stämme und majestätischen Kronen erheben. Zwischen und neben den Stämmen öffnet sich dem Blicke eine Fläche, die nach vorne durch einen spiegelhellen Teich begrenzt wird und im Hintergrunde in eine sanfte Hügelreihe ausläuft. Rechts drängt sich am Ufer des Teiches wolliger Baumwuchs, spitzes Schilfwerk und frisches Gras mit Blumen. Auf dem Wasser tummelt sich Geflügel, ein Langfüßler fliegt aus dem Ufergestrüpp, und unter dem Laubwerk des Gebüsches nähert sich der schüchterne Hirsch dem hellen Gewässer. Man erhält den Eindruck des Genusses, hier zu jagen und zu sein. Wird aber auch noch immer die Landschaft durch die eigenartigen Schwächen des Malers charakterisiert, indem die Helligkeit noch nicht ohne Kälte, das lichte Farbenspiel nicht ohne Härte ist, so zählt doch die Abtönung und Verschmelzung der Farben in der Landschaft zu den höchsten künstlerischen Leistungen und erhebt deren Vertreter in die Reihe der größten Meister.

Dieselbe verschönernde Wiedergabe der Natur kennzeichnet auch seine römischen Fresken. Sie zeigen meistens felsige Berge mit Burgen oder Ruinen, hohe Bäume und Figuren, die der hl. Schrift, dem Leben der Heiligen und den ländlichen Sitten entlehnt sind. Der Ton ist gewöhnlich zu fahl und manchmal zu dunkel. Viele davon haben sehr gelitten oder sind an schlecht beleuchteten Stellen angebracht, so daß sie wenig in's Auge fallen und bestechen. Obwohl ihnen aber der Farbenglanz der Oelmalerei fehlt, sind sie doch nicht un erfreulicher als seine Oelbildchen, weil sie kühner und breiter gemalt sind.

Nach den Gebrüdern Brill begegnen wir in der Geschichte der Schule von Antwerpen einer Anzahl Landschaftsmaler von großen Verdiensten. Der erste in der Zeitfolge ist JOOST DE MOMPER. Von seinen Lebensumständen ist uns wenig überliefert. Der erste Künstler dieses Namens, den wir in den Liggenen finden ist ein JOOST MOMPÈRE, der 1530 als Freimeister aufgenommen



D. J. JARDIN S. 8.

Diana und ihre Nymphen von Paulus Brill. Im Museum des Louvre.

Daubigny 2.

wurde, und der Großvater unseres Landschaftsmalers ist. Im J. 1581 schreibt Bartholomeus de Momper, Dekan von St. Lucas, seinen Sohn Joeys de Momper als Meister ein. Hieraus folgt, daß unser Landschaftsmaler, der ohne Zweifel unter dem letzten Namen gemeint ist, um 1560 geboren sein muß. 1590 ward er in der Frauenkirche mit Elifabeth Gobijn getraut, welche am 12. November 1622 starb.* Er hatte einen Sohn, PHILIPS DE MOMPER, der 1622 Italien bereiste und 1624 als Meister aufgenommen ward, aber schon 1633 oder 1634 starb. Alles was wir von diesem wissen, ist, daß er die Landschaften seines Vaters mit Figuren staffirte. Joost de Momper nahm von 1591—1599 Lehrlinge an, war 1611 Dekan, und starb 1634 oder 1635.

Joost de Momper wird als Maler nicht nach Gebühr geschätzt. Man begegnet seinem Namen zu häufig bei Stücken, auf welchen ein phantastisch gezeichneter, graubraun gemalter Felsen die Hauptrolle spielt, als daß sich nicht eine solche unfreundliche und unnatürliche Landschaft, sobald wir seinen Namen hören, sofort unserer Erinnerung aufdrängte, und uns dadurch die Luft benommen werden sollte, weitere Bekanntschaft mit ihm zu machen. Aber man muß ihn in einigen seiner schönen Stücke gesehen haben, um eine ganz andere Vorstellung von ihm zu gewinnen, und ihm seinen wahren und ehrenvollen Platz neben Pauwel Brill und zwischen diesem Meister und dem Sammet-Brueghel anzuweisen.

In seiner vollen Kraft zeigt er sich in den »vier Jahreszeiten«, welche das Museum von Braunschweig von ihm besitzt (Nr. 638—641). Im »Lenz« läßt er uns eine Bleiche sehen, die aus einem Grasplatze mit einem Stück Wasser, auf welchem Enten schwimmen, besteht, und zur Linken von zwei Häusern, einem Karren mit verschiedenen Personen und Vieh abgeschlossen wird, während sich im Hintergrunde ein Hügel mit Gebäuden und Kirchen auf seinem Rücken und einem kleinen Schlosse am Fuße erhebt. Die Sonne bricht durch die Wolken und breitet ihr noch bleiches Licht weiß und flaumig über die Fläche aus, während sie die Ecken in kräftige Schatten setzt. Das Grün ist noch spärlich und zart, ein wahres Bild der jungen Natur. Im »Sommer« sehen wir an einer Seite einen bewachsenen Hügel mit Häusern und Wasser, an der anderen eine Gruppe von Bäumen, dazwischen einen Wagen mit Volk das zu einer Kurzweil fährt, und Wanderer zu Fuß und zu Pferd in Bewegung oder auf dem Rasen ausruhend. Der Himmel ist von warmer Helligkeit, das Grün reichlich und kräftig geworden. Im »Herbst« zeigt er uns eine gewundene Straße. Links sind Arbeiter beschäftigt einen Wald auszuroden, eine Heerde Schweine schnüffelt die Eicheln auf; Männer die auf Fischfang ausziehen und ein feiner Kuhfortreibender Bauer ziehen den Weg entlang. Der Himmel ist trüb und halb nebelig, die Sonne ist verdüstert und die Natur bunt gefärbt. Der »Winter« ist ein ernstes Bild: die Mauern einer befestigten Stadt von aufsen gesehen. Auf den Dächern und Vorsprüngen liegt der Schnee, im Zwinger tummeln sich Schlittschuhläufer, vor der Stadt steht ein Kuchenverkäufer mit seinen 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 sind vom Sammet-Brueghel gemalt*** und machen sich geschickt in den lebenswürdigen Bildern geltend, obwohl sie sich nicht immer besonders gut mit der Landschaft verbinden.

* G. CRIVELLI, Giovanni Brueghel 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 ist — und diese muß wohl von de Momper herrühren — eine glückliche.

Die ganze Folge ist in feiner, lichter Art gehalten. Die scharfe Gegenüberstellung von Licht und Schatten hat aufgehört, wenn auch Häuser und Bäume noch kräftig von den beleuchteten Theilen abgehen. Der Künstler gibt uns zum erstenmale die Landschaft seiner Heimat und die eigenen Sitten zu sehen, und so ist die Landschaft nicht mehr ein Schaustück, das schön sein sollte, sondern ein Stück aus der heimischen Umgebung, das wahr ist. Ist auch der heimische Boden nicht überall schön, so dürfte ihn doch der Maler nicht anders machen als er ist. Die gekünstelten Landschaften, wie schön sie auch sein mögen, lassen uns kälter als die wahre Natur, wie armselig sie auch aussehen mag. Dieß empfand vielleicht auch de Momper, als er die Jahreszeiten malte. Und so liefs er sich keine Eigenthümlichkeit jeder der vier Perioden entgehen.

Doch bin ich weit entfernt, behaupten zu wollen, daß er die Poesie der Landschaft fühlte, wie sie Rubens, nach ihm die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts und nunmehr die Landschaftsmaler unserer Zeit verstehen und wiedergeben. In der Kunst des de Momper und seiner Zeitgenossen spricht die Natur immer mehr zum Auge als zum Herzen. Sie fühlten sich durch die Linien, Reihenfolgen und Gegenätze, welche sie in Feld, Berg und Busch sahen, angezogen, für die Schönheit, die in dem einfachsten Fleckchen Landes, in dem zwischen einer Reihe von Bäumen nach einem Dorfe führenden Steinweg, in dem niedrigsten durch gemeines Strauchwerk beschatteten Sumpfe liegt, blieben sie ohne Gefühl. Sie waren niemals von dem Eindruck berührt worden, welchen unsere ländliche Natur auf uns machen kann, wenn wir sie in erregter Stimmung zu sehen bekommen, niemals fanden sie den am Morgen über den Fluren hängenden Duft schöner als das volle Sonnenlicht, niemals gaben sie der Gemüthserwärmung, welche die dämmerige Gluth der Abendsonne erweckt, Ausdruck, niemals begriffen sie, daß ein Bauer, der mit der Sense auf dem Rücken heimkehrt, als Landschafts-Staffage passender sei, als alle Nymphen, die das alte Griechenland verehrte, und ebenso fanden sie niemals, daß eine Hütte mit ihrem Strohdach malerischer sei als die Paläste, mit welchen sie ihre Gemälde ausstatteten. Bei ihnen mußte die Natur, um malenswerth zu werden, über und außerhalb dem Gemeinen und Bäuerlichen stehen. De Momper's Malerei gibt treu aber kalt wieder, was der Künstler sah. Er hat seine Jahreszeiten nicht anders machen wollen, als sie sind, doch erfaßte er sie nicht gänzlich wie sie sind, indem er die Poesie davon nicht begriff; auch er mußte, um sich packen zu lassen, auf etwas Ungewöhnliches und Scenerieartiges stofsen.

Im Museum zu Dresden finden wir von ihm drei Landschaften mit zackigen und mager gemalten Felsen und heftig bewegten aber elegant gezeichneten Linien, Stücke, wie man sie zu Dutzenden unter Momper's Namen begegnet, aber neben diesen auch ein Bild von ganz anderem Aussehen. Es hat den Decorationsstyl, wie wir ihn bei den Gebirgsmalern beständig antreffen, unterscheidet sich aber von deren Werken durch seine breite Behandlung. Eine weite Fläche mit einer von zahlreichen Thürmen überragten Stadt breitet sich zur Linken aus, hinter welcher sich die Wellen der blauen Hügel in der Ferne unter der warm weißen Wolkenmasse verschwindend hinziehen; zur Rechten erhebt sich eine felsige Höhe, auf welcher Bäume, ein paar Häuschen und eine große Zahl von Reitern zu sehen sind. Die Flachlandschaft fluthet in dunstig blauen und lichtgelben Tinten, wogegen sich der Hügel in voller Kraft mit warmbraunen Tönen abhebt. Der Contrast ist noch immer allzu scharf, aber



Jan Brueghel der Aeltere, nach A. van Dijck.

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 Landschaftler 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 vollkommeneren 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 größtentheils auf Gemälde, die er für den Kirchenfürsten ausführte, so stößen wir in denselben doch auch auf einige kleine Lebensumstände und etliche wissenswerthe Details bezüglich der Schöpfungen feines Pinsels überhaupt.*

Jan Brueghel, der größte unter feinen 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 reifte er nach Italien, und verweilte nach der Jahrszahl, 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 Elifabeth de Jode, der Tochter des Kupferstechers Geeraard de Jode, getraut. Aus dieser Ehe entsprossen 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 esistenti presso l'Ambrosiana, Milano 1868.

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

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 Kunstschatze 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 Zahlung 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 undatierte 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 Brill unverkennbar.

Von seinen späteren Jahren hat die Ambrosianische Bibliothek bewahrt: den »Ueberfluß« von 1605, an welchem von 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 »soddissazione straordinaria« gewärtigte. Diese drei Werke wurden von den Franzosen zu Ende des vorigen Jahrhunderts entführt, und da man sie 1815 zu reclamiren vergafs, 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. Diefem 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 besondern Dienst nehmen und ihm Wacht- und Zollfreiheit, wie dies 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 Zufage zu Brüssel und kam auch diesmal zum

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

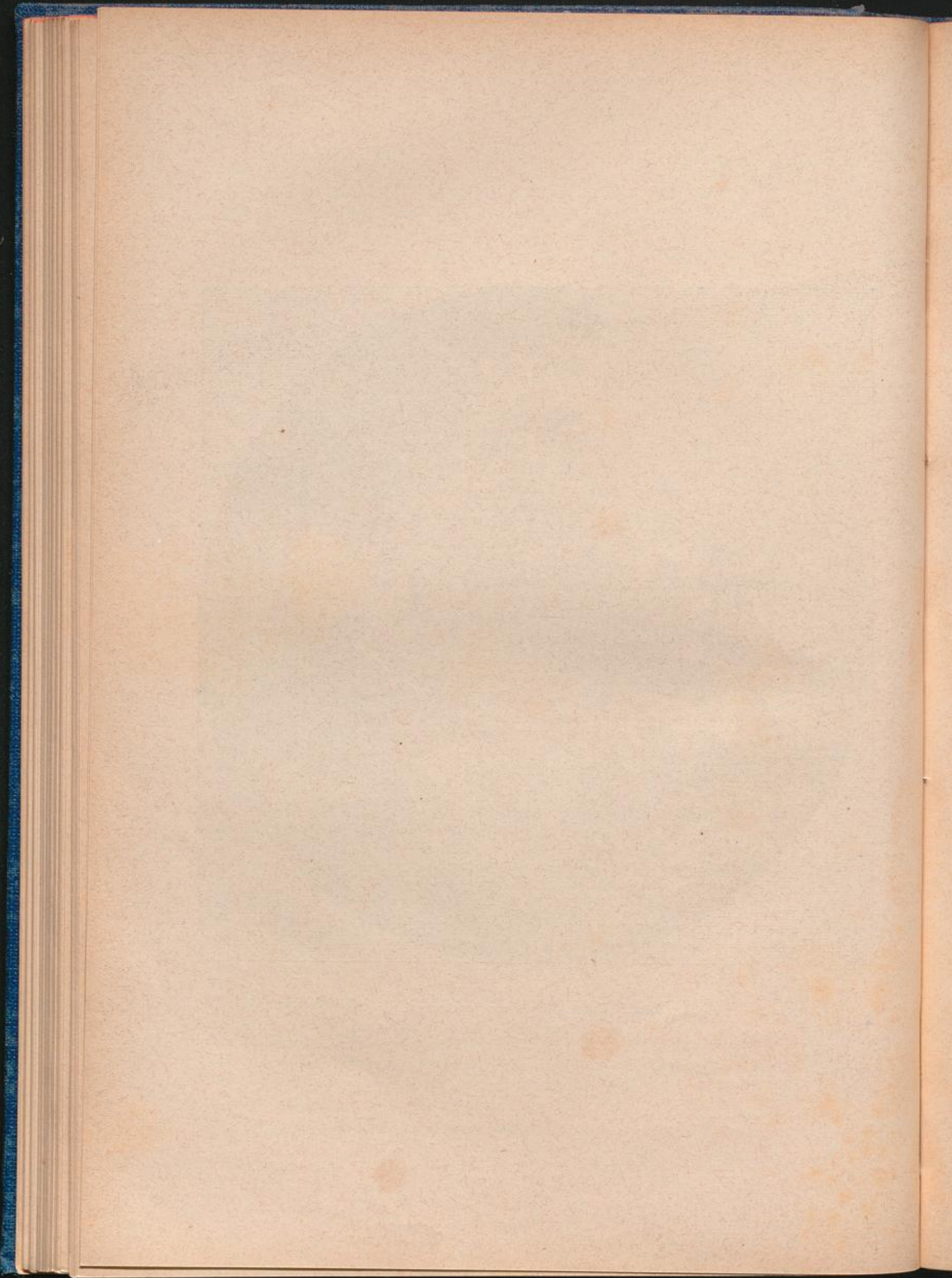


BREUCHEL .P

AUBER .D

PIERDON .S

Landchaft mit Wagen von Jan Bruegel.



Ziele. Am Tage vor der obengenannten Entschliessung schrieb er an den Erzbischof Borromeo, dafs er schon seit drei Monaten in Brüssel sei, um unter den Augen des Erzherzogenpaares selbst elf grofse 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 Palaft Köstlichstes besafs. 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 Taftinn vorstellt. Im »Gesicht« findet Brueghel die Gelegenheit, alle Kunstschätze der Fürsten, ihre Gemälde, Statuen, Kupferstiche und kostbaren Geschirre, wie auch ihren herrlichen Garten und Palaft bewundern zu lassen, im »Geruch« prangen die prächtigsten Blumen, im »Gehör« kömmt eine Sammlung von Musikinstrumenten zur Darstellung, im »Geschmack« finden wir die aufserlesensten Speisen im Speisefaal der Fürsten aufgetragen, im »Taftinn« ist deren reiche Waffenammlung 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 grofsen, die »Künfte 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 Schlofs« (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, dafs 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 Gefundheit verlassend.« Die Stücke, welche Brueghel für Albert und Isabella machte, gehören zu dem Geschicktesten, was er überhaupt schuf, und sind wo möglich mit noch gröfserer 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 Habfucht zu verübeln, wenn man verfolgt, wie unermüdlich er im Heischen von Gnadenbezeugungen war. Wir haben jedoch guten Grund, ihn von der üblen Nachrede weifs zu waschen, denn es fehlt nicht an Beweisen seiner Freigebigkeit. Dafs er 1616, als Abraham Grapheus, der Sohn des Schildknappen von St. Lucas, Schulden

halber ins Gefängniß gerathen war, sechs Gulden beitrug, die höchste Summe welche zu dessen Befreiung, gesteuert wurde, oder dafs er 1619 der Rederijk-kammer 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 beigefanden 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, dafs 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. Dafs er vermöglicher geworden, bezeugt sein Sohn ausdrücklich. Er lebte auch auf breitem Fuße 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 besondern Wohlthäter, den Erzherzog Albert, sondern auch den größten Theil seines Vermögens. Drei Jahre später, am

13. Januar 1625, raffte ihn jäher Tod (Ruhr) dahin; und nicht blos ihn: innerhalb zwanzig Tagen starben aufser ihm, wie sein Sohn schreibt, drei Kinder, Pieter, Ifabella 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 dafs 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 armfelig, er wollte sie farbiger, verklärter, geordneter, so dafs 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 Brill 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 weifs wie diese oder wie die Miniaturen 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 weifs er Harmonie in seine glänzenden Farben zu bringen, und besser als sie wufste 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 fogar 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, Wiefengründen und Strauchwerk bekommt eine stark ausgesprochene blaue Färbung. Fragen wir uns ob wir hiebei an einen Sehfehler, der den Maler die Natur so sehen liefs, oder lediglich an eine Grille des Meisters zu denken haben, so bekennen wir, eine befriedigende Erklärung nicht geben zu können. Doch glauben wir, dafs 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 blafs, 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

Rechenchaft 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 auszumücken, 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 Vordergrund 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 buntfarbiges 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. Taufende 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 Glanzreichtum 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 Natursicht. 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 Vordergrund 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 feinem hinreisenden 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

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 feinen 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 Füßen 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 weissen 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 Bäuerinnen, 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 größten Meister, Rubens, van Diepenbeeck,

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 Älteren stellt, ist etwas Wolligeres in der Malweise und etwas Blässerem 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. f. 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 kommt das Puppenhafte, fauber Angeordnete, kleinlich Aufgefaste 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 Gesamtentwicklungsgang 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 wufste, 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 allmählig 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 wufste 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 Friedenschlusses, 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, Bürgerfret, 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

Schickfal, keine Hilfe von den Menschen erwartend und die Augen schließend, um im Schlummer der Betäubung das Leid von gestern zu vergessen und von einem froheren Morgen zu träumen.

1561 war der Wendepunkt von Antwerpens materieller Größe gewesen. Schon ein Jahr darauf wurde seine Bürgerschaft durch die Ankündigung aufgeschreckt, daß die Inquisition ihren mörderischen Richterstuhl in ihren Mauern aufschlagen werde. Antwerpen, eine Weltstadt freien Verkehrs, Kaufleuten und Besuchern aller Länder und Religionen geöffnet, im Mittelpunkte zwischen der großen Gruppe der reformirten Lande deutscher und englischer, französischer wie scandinavischer Zunge gelegen, mußte wohl eine Triebstätte für die religiöse Neuerung werden. In ihren Mauern waren die zwei ersten Martyrer der Lutherischen Lehre 1522 auf den Scheiterhaufen gestiegen, und seitdem hatten von Jahr zu Jahr die kaiserlichen Haftbefehle neue Schlachtopfer gefordert. Doch waren die Verfolgungen um des Glaubens willen, wie sie die städtische Obrigkeit vollzog, nicht von der Unerbittlichkeit und Spürkraft, wie sie die geistlichen Richter nach ihrer eigenen Art und Kraft ihres Amtes kennzeichnen sollte, und so kam es, daß man, als sich die Kunde von der bevorstehenden Einführung der Inquisition in Antwerpen verbreitete, diese als ein öffentliches Unglück abzuwehren suchte. Allmählig hatten sich aber aus der Fremde und aus der Bevölkerung eine Schaar von Andersdenkenden gebildet, die nicht wohl bestraft oder vertrieben werden konnten, ohne der Stadt großen Schaden zu verursachen, und so gelang es der städtischen Obrigkeit, die Inquisition vorläufig fern zu halten. Dieser Erfolg, verbunden mit der Nachsicht so mancher, deren Amt die Ueberwachung des Religionswesens war, wurde die Ursache, daß die neue Lehre von Tag zu Tag schnellere Fortschritte machte. Man zählte an sechzehntausend Reformirte, welche bereits im J. 1565 in Antwerpen sesshaft waren.

Da brach 1566 der Bildersturm los, eine Greuelthat, die in den Jahrbüchern der Kunst mit noch glühenderem Schandmal gebrandmarkt werden muß, wie in der politischen oder Religions-Geschichte. Die Reformirten erhoben damals ihr Haupt noch kühner und die Regierung sah, daß es hohe Zeit zur Ergreifung von schnellen und strengen Mafsregeln geworden war, wenn man nicht eine gänzliche religiöse Umwälzung gewärtigen wollte. Diese Mafsregeln wurden auch ergriffen. Das Jahr 1567 ist noch unglücklicher als das Jahr des Bildersturms. Die Geusen wurden bei Austruweel geschlagen, und in der Stadt selbst standen die Calvinisten den Lutheranern und Katholiken kampfbereit gegenüber. Dem Bürgerkrieg wurde zwar durch das Eingreifen Oraniens vorgebeugt, aber die Inquisition ward eingeführt, und der Herzog von Alba, der eiserne, kam, um die Rache des düstern Fanatikers Philipp II. zu vollziehen. Sofort ward die Citadelle als eine Fessel um die Lenden Antwerpens geschlagen und eine eiserne Schreckensherrschaft organisiert.

Es ist überflüssig, auseinanderzusetzen, welcher unheilvollen Einfluß dieses Alles auf unsere Wohlfahrt ausgeübt hat. Der Handel will Vertrauen, das Geld will Sicherheit, und die eine wie die andere Bedingung war in jenen Wirren verlegt. Schon in den ersten Monaten des Jahres 1567 waren die hervorragendsten Kaufleute abgezogen, und als Alba ankam und keine Gnade mehr zu hoffen war, flüchteten nicht blos die Protestanten, sondern auch diejenigen, welche ihre Habe und ihr Geschäft auf einen ruhigeren Boden bringen wollten. Auf Alba folgte Requesens, schwächer von Art aber nicht besser an Einsicht; und als dieser letztere 1576 starb und die Generalstaaten die Verwaltung an sich zogen, entbrannte der Kampf in Antwerpen und Umgebung zwischen den Niederländern und fremden Herren. In dem genannten Jahre wurde Antwerpen

von aufständischen spanischen Soldaten überfallen, und Taufende 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 Religionshabs 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 Taufende thaten, während Taufende 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. Allwärts 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 armfeligeren 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.

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 StraÙe, sah ich keine einzige Kutsche und keinen Reiter. Obwohl zwei Werktag anwesend, sahen wir in den Buden und StraÙen 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 Schulungen der Jesuiten und das Oosterch-Huis ist leer. An vielen Stellen wächst das Gras in den StraÙen, 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 Schickfal der Stadt sonst, so herrlich war es in dieser Hinsicht, und während alle Leiden wie eine nichts verschonende Sündfluth über dieselbe hereinbrachen, sahen 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 unbekanntenen oder künstlich zum Ruhm emporgeschraubten Talente; sondern in der That 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 emporstieÙen. Griechenland und Rom hatten sich auf dem politischen und militärischen Gebiete früher über ihre Nebenbuhler erhoben als ihre großen Künstler und Dichter entstanden, Italien hatte politisch viel ruhmreichere Tage erlebt als in den Zeiten Raphaels, Michel Angelo's, Tizian's und Taffo'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 Verschraubens 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.

Ueberdies mußten die ruinosen Kirchen, die verbrannten, geraubten, zerfchlagenen 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 Kunstsinne 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 Bedürfnis, 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 angeborenen 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 Ort 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 dafs 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 veranlassen 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 diefs 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. Dafs 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 diefs 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« unserm 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, dafs 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.

Man hat zu fehr außer Acht gelassen, daß van Noort ein hohes Alter erreichte und selbst Rubens überlebte. In Folge davon hat man daher auch vergeffen 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 deselben mehr Wahrheit und Kraft zuzusetzen, ausging. Unzweifelhaft ist auch, daß er ein ausgezeichnete 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 Palaß 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 Gruppierung, 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 Begijnhof 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 »Zinsgrofchen« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen sehen werden, ebenso den Apostel mit feinem 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 feelenlos; es fehlt an Schwung und Weichheit wie an vollem Leben, und selbst der farbige Hintergründ 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-

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 feinem Schoofse 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 Zinsgrofchen 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 grauhäufige 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 bedeutend: 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 Thatfache, daß uns so sehr wenig von ihm erhalten ist, den Beweis, daß der Maler nicht immer das große Talent entfaltetete, welches wir im Zinsgrofchen 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 neuorganisirten 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 Everdijftraat. Sein

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



Portrait von Adam van Noort.

Schwiegerfohn wohnte bei oder neben ihm, da Adam van Noort dort zwei Häuser befaß. 1618 finden wir unsern Meister und Jacob Jordaens auf der Begräbnisrolle von Jan Moretus II. mit den Worten »Adam van Noort und sein Schwiegerfohn 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 Begräbnisrolle des Melchior Moretus vom Jahr 1634 »Adam van Noort en Jordaens Hoogstraet« *** schließt läßt. Adam van Noort starb Ende 1641 in seinem 84. Jahre. Sein Bildniß wurde von van Dijk 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 bloß 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 Maffijs ein Geizhals, weil er so gerne Geizige malte, oder war der sein 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 überdies 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 größten Theil der folgenden für derlei böartigen Nachreden höchst eingenommenen Literaten einen Stoff zu geben, den sie mit reicher Phantasie und unverkennbarer Vorliebe weiter auszuspinnen wußten. Wir wollen uns jedoch nicht mit der Widerlegung solcher tollen Beschuldigungen aufhalten, welche, wie wir bereits früher gezeigt haben, auf nichts anderem als auf klatschfüchtiger Verleumdung unwissender Geschichtsmacher 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 Meister war OTTO VAN VEEN oder OTTO VAENIUS, wie er nach der lateinliebenden Mode dieser Tage gewöhnlich genannt wurde.* Er war 1558 in Leiden geboren und stammte aus einer ansehnlichen und adeligen Familie dieser Stadt. Während der Unruhen des Jahres 1572 kam Otto, der in seiner Geburtsstadt den Unterricht des Malers Isaak Claesz genossen, mit seinem Vater Cornelius van Veen nach Lüttich. Hier machte er die Bekanntschaft mit Lampsonius, einem Vertreter der lateinischen Versmacherei, der den jungen Maler in diese Liebhaberei einführte. 1575 ging er nach Rom, wo er in fünfjährigem Aufenthalt dem Unterricht Zucchero's folgte. Nach seiner Rückkehr nach Lüttich wurde er Page des Bischofs Ernst von Bayern, der große Stücke von ihm hielt. 1584 war Otto Vaenius in Leiden, und am 31. August 1593 finden wir ihn zu Antwerpen, wo er wahrscheinlich um diese Zeit die edle Jungfrau Anna Loots heiratete, und die Strafe bewohnte, die jetzt seinen Namen trägt. 1594 wurde er als Freimeister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Zweimal erhielt er den Auftrag, die Stadt mit Triumphbogen und Schaustücken zu schmücken: einmal 1594, bei dem Einzuge des Erzherzogs Ernst, und das anderemal 1599, als das Erzherzogenpaar Albert und Isabella festlich empfangen wurden. Die letztern ernannten ihn zu ihrem Hofmaler und beriefen ihn 1620 als Vorstand der Münze nach Brüssel. Er starb dafelbst am 6. Mai 1629.

Von Otto Vaenius kann man sagen, daß er nicht bloß ein Edelmann war, sondern daß auch seine Auffassung, seine Studien, seine Liebhabereien und sein ganzer Handel und Wandel einem Edelmann entsprachen. In den Häusern der Großen und am Hofe der Fürsten aus- und eingehend, war er auch mit den hervorragendsten Gelehrten seiner Zeit befreundet, bekleidete am Ende seines Lebens ein hohes öffentliches Amt und betrieb als Erholung von seiner Arbeit, wie viele vornehme Geister jener Tage, die lateinische Poesie, das Aufsuchen von sinnreichen Allegorien und die Darstellung derselben mit Zeichen- und Schreibfeder. Es ist unbestreitbar, daß ein so fein entwickelter Mann auf den jugendlichen Geist seines großen Schülers einen bedeutenden und wohlthätigen Einfluß ausübte und daß Rubens von Otto Vaenius, dem Liebhaber lateinischer Literatur und geistreichem Treibens Manches überkam, wie die Hinneigung zu allegorischen Darstellungen, wie wir sie unter seinen Werken finden, und zum Studium der Geschichte und Mythologie, welche ihm so viel Vorschub leistete. Daß Rubens seinen vierjährigen Verkehr mit dem Hofmaler und Hofmanne Otto Vaenius sich in ausgedehnter Weise auch dahin zu Nutzen zog, daß er sich jene gefälligen Manieren und elegante Vornehmheit aneignete, welche später Jedermann für ihn einnahm, ist bei dem feinfühligem Naturell des Schülers und seiner Empfänglichkeit für alle edlen Eindrücke nicht zu bezweifeln.

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

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



Portrait von Otto Vaenius.

einigen von Otto Vaenius Werken näher. In der St. Bavokirche zu Gent befindet sich eine »Erweckung des Lazarus« von feiner Hand. Christus steht in einem Gewand von schieferblauer und rother Farbe in der Mitte des Bildes, mit der einen Hand feinen Mantel festhaltend, mit der andern dem Lazarus winkend aufzustehen; Haltung und Kopf sind voll edler männlicher Schönheit, die Falten feines 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 gleisend 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 allmähig aus seiner Larve losmacht und das Fliegen versucht, es währt noch einige Zeit, ehe der Flügelschlag frei wird, ehe das Steife, Eingefchnürte von früher dem ungebundenen Leben, die Eckigkeit der gefunden 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 gefunden aber süßlichen Ton, die Farben verschmelzen mit dunklen Tönen in die Schatten, während sie in den hellen Parthien blässere 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 und 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 vorkommt. 1617 war er noch in Antwerpen und wohnte am Wapper, in derselben Strafe 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 Zeugnis 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 Zeugnis ablegt, sind ein paar Serien, worunter »Morgen,« »Mittag,« »Abend« und »Nacht«

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 Landschaftler jener Tage, und darf in der That neben den besten genannt werden. Das aber, was die erwähnten Stücke von den Werken Brill'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 feinen 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 blauer Färbung in Blau und Roth, die Könige prangen in glänzenden Mänteln von Goldbrokat und rothen Stoffen, ein Page im Vordergrund, 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 Farbauftrag 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 feinen 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 sorgfältige Technik, sein glänzendes, lackartiges Colorit auf's Beste zu statten, um wirklich anmuthige Bildchen und Parallelen zu den hellen geschickten Naturansichten jener Landschaftler zu malen.

Das Liebenswürdige, 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 Göttinnen, 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.

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 Rederijkamer der Violier, bekanntlich der literarischen Abtheilung der St. Lucasgilde. Dieses Wappenschild wurde 1618 von Hendrik van Balen, Vloeren-Brueghel, Sebastiaan Vranckx und Frans Francken dem Jüngeren gemacht und hatte in dem vom Olijftak (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 diesmal auf die Dauer in die Antwerpen'sche Schule eingeführt.

SEBASTIAAN VRANCKX ist wie van Balen nach van Mander ein Schüler des Adam van Noort. Er wurde um 1573 geboren und 1600 als Meisterfohn 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 bloß 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 »Rederijkamer« begonnen; er schenkte der St. Lucasgilde die Summe von 106 Gulden zur Bestreitung eines silbernen und vergoldeten die Pictura vorstellenden Kelches, zu welchem 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 Vranckx dem Vorgange der Jan Brueghel und Hendrik van Balen. Dieses 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 Vordergrund 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 frotzenden Wände einen erwünschten Gegenstand für einen Freund glänzender Farbenpracht darboten.

Wir nannten unter jenen Vieren auch FRANS FRANCKEN den Jüngeren.

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 »Crofus, dem Solon seine Schätze zeigend,« zum Gegenstande hat. Der König steht im orientalischen Gewande von feinen 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 feiner dichten, lackartig gleisenden 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 unbegrenzt. 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 bloß ihre Pinselfkunst 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 publicirt 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 Greifenhaupt zeigt, Maria ist schrecklich blas 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 äußersten 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 hässlichen Gestalten, von hell glänzenden und von fahlen Färbungen, dieser graue Hintergrund im Gegenfatze 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 vorkommt, 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 REMEUS, 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 »busfertigen 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.

ftand er wohl feine zarten glänzenden Töne, wie feine ruhigen Lichter und grauen Schatten in Harmonie zu bringen. Zwischen 1581 und 1622 nahm David Remeus 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 feinem Namen an die Dekane von St. Lucas ein Legat von 15 Gulden bezahlt.

GILLIS und WILLEM BACKEREEL ſind zwei Brüder aus einem Gefchlecht, welches nach Sandrart unzählige Künftler hervorgebracht hat, die aber bis auf die zwei ebengenannten alle unbekannt geblieben ſind. Willem Backereel wurde 1605 als Freimeifter in die Gilde aufgenommen und ſtarb bereits am 23. Januar 1615 in Italien, wohin er ſich jung begeben hatte. Sein Bruder wurde 1629 als Freimeifter eingefchrieben 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 Brüffeler 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 Künftler 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 feinen 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 Künftler, 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 feinen in Antwerpen immer zu Hunderten zu findenden Namensgenoffen, 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 lieſt er ſich als Mitglied der Genoffenſchaft der Romaniften einſchreiben. Im letztern Jahre wohnte er in Kolvenierſtraat, 1617 finden wir ihn am Katelijneveſt wohnhaft. Wie verſchiedene feiner Zeitgenoffen 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 feiner 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 Coloriften 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: fein im Belvedere befindliches Bild »Venus und Adonis« z. B. und ſeine »Diana« in Caſſel zeigen beide kreibige bleiche Figuren, die mehr Marmorbildern als lebenden Körpern gleichen.

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



Die hl. Elifabeth, Almofen vertheilend, von Martin Peijjn. Mittelbild des Triptychons in den Elifabethfpitalkirche zu Antwerpen.

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 Schoofse 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 gröseren, 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 Confultor 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 gleisend 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 paßt.

* R. GÉNARD, P. P. Rubens p. 394.

** TH. VAN LERIUS, Album der Lucasgilde, a. a. O.

In der Kirche des St. Elifabeth-Spitals finden wir auf den Seitenaltären zwei Triptychen von feiner Hand.* Das eine von 1623 stellt Scenen aus dem Leben der hl. Elifabeth 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 blaß 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 bloß 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 Süßlichkeit 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 Sniijders 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 blaß 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 große 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 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 diese 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 Dierckens, »Antverpia Christo nascens et crescens VII. 261« schrieb daß sie um 1623 gemalt seien, was van Lerijs 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 lieft 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 mißverständlich und machte aus 1623 in Folge einer aus der Form der alten Ziffern leicht erklärlichen Verwechslung 1593.



ANT. VAN DIJK. HEILIGE FAMILIE.

FRANKFURT A. M. 1840.

In der Kirche des St. Elisabeth Spitals finden wir auf den Seitenaltären zwei Triptychen von seiner Hand.⁸ 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 Süsslichkeit 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 Snyders 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.

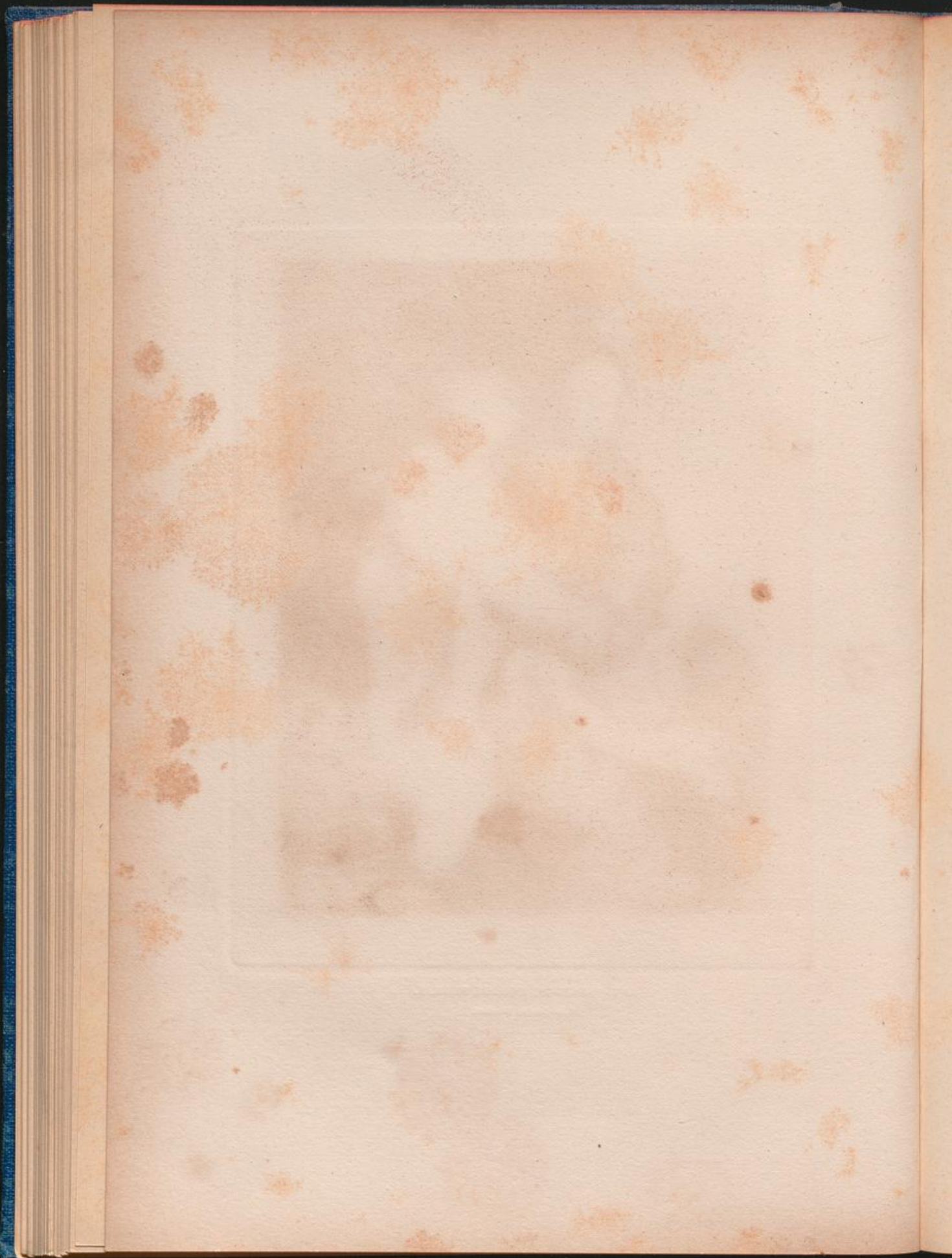
In all diesen Stücken bemerken wir keine Spur von Rubens' Einfluss, obwohl sie in einer Zeit gemalt sind, in welcher der große Meister bereits den Höhepunkt seines Ruhmes erreicht hatte. Die Sauberkeit der Malerei, die Schlichtheit der Figuren, die Kalte des Fleisches und der Farbe stechen noch sehr 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, nur ein 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 kommt 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 dies 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.

⁸ Pastor Dierckxens, »Antverpia Christo nascens et cres. etc.« II. 361* schrieb das sie um 1623 gemalt seien, was van Lerius bestritt, 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 heist man in zwei Zeilen. »Martinus Pepijn vond en schilderde dit in het jaar Ons Heeren 1626.« auf dem anderen »Martinus Pepijn 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 mißverständlich 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.



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 vorausgehenden 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 kommt 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 bloß 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 Schlufsentscheidung. 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.

Kürzlicher 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 anfänglich finden. Sein Vater Bartholomäus und sein Großvater Peter waren beide Spezereihändler. Jan Rubens studierte 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 verächtigt 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 unbefähigter 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 Brautchatz ausmachenden Besitz von der Confiscation zu befreien, mit welcher die Güter ihres Gemahls belegt worden waren, zog sie zwei Rechtsgelehrte von großem 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 mußte, vertraute sie ihm ihre Kinder und ihre kostbarste Habe an. Jan Rubens besuchte sie nun wiederholt in ihrem neuen Wohnsitze; 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 groß 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 größer, als sie gleichzeitig die Kunde von seiner Gefangennehmung und von seiner Untreue erhielt. Aber ihr edles Herz wußte 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 ersehe, daß Euer Liebden gerührt von meiner Vergebung nun beruhigt feiet. Ich dachte nicht, daß Ihr erwartet habet, ich würde dabei so große Schwierigkeit machen, wie ich auch nicht gethan habe. Wie könnte ich so hart gewesen sein, Euch in Eurer großen Bedrängnis und Bangigkeit noch mehr zu beschweren, während ich Euch doch gerne, wenn möglich mit meinem Blut heraushelfen würde. Und wie sollte überhaupt bei unserer früheren so langen Freundschaft jetzt so großer Haß entstehen, daß ich nicht eine kleine Missethat gegen mich vergeben könnte, klein im Vergleich zu den mannigfachen großen Missethaten, um welche ich alle Tage Vergebung von meinem himmlischen Vater erfehen muß, und zwar mit der Bedingung: wie auch ich vergebte jenen die mir Uebles thun. Sollten wir fein, wie der schlechte Verwalter (im Evangelium), dem so viele große Schulden von seinem Herrn nachgelassen worden waren und der seinen 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, daß Eure Befreiung damit zusammenhinge, wir würden bald wieder glücklich sein“

Sie endigt ihren langen Brief, der neben den milden und warmen Trostprüchen für ihren Mann auch nicht ohne manchen Klageschrei ist, womit ihr eigener mühsam bezwungener Schmerz sich unwillkürlich Luft macht, mit folgenden Worten:

„Ich kann nun nicht weiter schreiben, und bitte E. L. so sehr, nicht das Schlimmste zu gewärtigen: das Schlimme kömmt zeitig genug von selbst, und immer an den Tod zu denken und ihn zu fürchten ist härter als der Tod selbst. Deshalb verbannt diesen Gedanken aus Eurem Herzen. Ich hoffe und vertraue auf Gott, daß er Euch gnädiger strafen und uns noch zusammen für all diesen Kummer Freude verleihen wird, um was ich ihn aus dem Grunde meines Herzens bitte. Und ich befehle Euch dem allmächtigen Herrn, daß er Euch trösten und stärken möge mit seinem heiligen Geist. Ich werde all mein Bestes thun, den Herrn für Euch zu bitten; und das Gleiche thun auch unsere Kinderchen, die E. L. sehr grüßen lassen und so sehr verlangen, Euch zu sehen, wie — das weiß der Herr! — ich selbst. Geschrieben den 1. April Nachts zwischen 12 und 1. — Und schreibt doch nun nicht mehr „unwürdiger Mann“; da dies doch vergeben.

Euer Liebden getreue Gattin Maria Ruebbens.“

Ich bitte nicht um Entschuldigung wegen der Einschlebung dieser langen Stücke aus einem häuslichen Briefe in die Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule. Sie gehören mit Recht in dieselbe, denn sie lassen uns einen tiefen Blick in Maria Pijpelinckx' Charakter thun. Den Unterricht in Künsten und Wissenschaften hat Rubens bei Anderen empfangen, was aber Seelenadel ist, lernte er von der Mutter; sie stimmte sein jugendliches Herz höher und empfänglich für das volle Verstehen und Empfinden des Seelenschönen. Für uns ist es eine erfreulich merkwürdige Thatfache, daß der größte Künstler die edelste der Frauen zur Mutter hatte, und von dieser Thatfache wollten wir die Beweise nicht zurückhalten.

Jan Rubens blieb eingekerkert bis zum Anfang des Jahres 1573, in welcher Zeit ihm auf die wiederholten Bitten seiner edelmüthigen Gemahlin die Gnade gewährt wurde, sich mit ihr in Siegen aufhalten zu dürfen. Dort wohnten im Jahre 1577, dem Geburtsjahr unseres Malers, seine Eltern noch. Wir wissen mit Sicherheit, daß den 26. April dieses Jahres Maria Pijpelinckx in Siegen war, wir wissen auch, daß sie sich den 14. Juni daselbst befand.

Nach der Ueberlieferung wurde Rubens Ende Juni geboren, und wenn die Ueberlieferung auf einer Thatfache beruhte, würde es unzweifelhaft sein,* dafs 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. Dafs 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, dafs 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, dafs 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 dafs er zu Siegen geboren sei, heben hervor, wie unwahrscheinlich es sei, dafs eine Frau in den letzten Tagen ihrer Schwangerschaft eine Reise unternehmen sollte, und wie schwer anzunehmen sei, dafs 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 Thatfachen an's Licht gekommen, welche die Behauptung, dafs 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, dafs sie die unverhoffte Gelegenheit gefunden habe, den Prinzen von Oranien um Gnade zu bitten.†† Du Mortier läßt zuerst ersehen, dafs 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, dafs 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. Ueberf.

** 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).

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 abgereift 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 Thatfachen.

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 befafs es demnach schon durch seine Geburt.* Der Erzherzog Albert nennt anläßlich seines Anfuchens 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 Zeugenschaftsleistung in einem Prozeß einen Bürger dieser Stadt.† Dieß alles sind Thatfachen, die der bereits erlangten Wahrscheinlichkeit weiteres Gewicht verleihen.

Endlich dürfen wir die uns durch einen glaubwürdigen Mann, den Herrn Kessels von Antwerpen geleistete Zeugenschaft 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 befafs, 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 wachsamem 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.

*** GOPY 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.

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 Schenkung 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 Verzweiflung, die den Unglücklichen bei dieser entsetzlichen Kunde ergriff, war herzerreißend. 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 Bedrängung 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 thränen schweren Augen geschriebenen Briefe, die Verzichtklärungen, durch welche immer wieder ein Stück von dem Brod der Kinder dem unermüdlichen Verfolger überlassen wurde, die knappen Notizen aus den Registern, in welchen

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 dies 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 Wittve 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 kölnische 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 Köln 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, Wittve des Grafen Philipp von Lalaing gebracht, wo er einige Zeit als Page diente. Welche Gräfin von Lalaing dies war, ist schwierig zu ermitteln, ebensosehr wen wir in ihrem Mann zu erkennen haben. Sicher ist, daß eine Gräfin von Lalaing sich 1570 in Köln befand,*** welche wahrscheinlich die Wittve 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 baldest 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 bloß 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. Fast 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.

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 verließ er die Stadt. Otto Vaenius muß 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 hervorbringen. So kühn aber die Jünglingsträume auch waren, so schwebte ihm doch sicherlich nicht der hohe Rang vor Augen, den er neben und über den größten Meistern der älteren wie der neueren Welt einzunehmen im Begriffe war. Rubens hatte indess vor seiner Reise bereits Proben seines Talents gegeben. In dem 1607 gemachten Testamente bezeugt seine Mutter, daß sie verschiedene von ihrem Sohne gefertigte Originalgemälde besaß, und es ist nicht zu bezweifeln, daß 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 große 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 größte Colorist, den die Welt jemals zu bewundern hatte, seine Schritte wohl vorerst richten mußte. 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 größten 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 unerfättlicher als die seiner Vorfahren. Seine Vorliebe für das Bauen von Palästen, für das Sammeln von Gemälden wie von Marmorwerken war gleich groß; er besaß eine Schauspielertruppe, die durch ganz Europa berühmt war, hielt große 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, daß er ein adeliges Lehen und eine Markgraffchaft 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, mußte bemerken, daß

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

die nächste Zukunft den Niederländern gehörte, und schon vor 1600 hatte er von feinen manigfachen Reifen 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 außer verschiedenen andern Bildern einige sehr schöne Porträts zu malen. Da aber dieser nicht bloß 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 wieder fand, 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 Uebersetzungen 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 anflutschendes Löwenpaar, welches seinerseits den Elephanten reizt, seinen Rüssel zu erheben, um die Ruhestörer mit

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

einem Schlag zum Schweigen zu bringen. Anstatt der zahmen Rinder, die bei Mantegna an Stricken geführt werden, brachte Rubens einen ungefügigen 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 stürmartigen 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 Gefandten 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 Grundfatz 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 Haft verrathend, mit welcher sie gepinfelt 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

von des Meisters kraftvoller Zeichnung und noch weniger von seinem glänzenden Colorit.* Rubens war auch mit einigen Malaufrägen von dem Herzog von Mantua bedacht worden. Dieser hatte nemlich eine Galerie von Bildnissen der schönsten Frauen angelegt, und hätte es gerne gesehen das der Künstler auf seiner Rückreise aus Spanien über Frankreich gegangen wäre, um die Schönheiten des Königlichen Hofes zu porträtiren. Rubens dankte für das Ansuchen und bat „mit Werken, die mehr mit der Art seines Talentes übereinstimmen,“ 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, wenn gleich die Mission, mit welcher er betraut war, eher die eines Spediteurs, als eines Künstlers oder Gefandten 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 Herzoginnen 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 großen darüber schwebenden Engeln darstellend, ist viel geringer als die Bildnishalfte, deren breite Technik sie keineswegs besitzt. Gemeinam 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 unbekanntem 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 Lententuch 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 große 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.

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

Gegen Ende 1605 verließ Rubens Mantua nochmals, um sich andert-halb 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 dies 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 deselben 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.)

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, weshalb 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 Cafula, 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.

Dieses 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

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 größten 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 großen 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 Anlehns 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 slavischem Nachtreten. Rubens verwirklichte den Traum der Schule der Carracci, welche jedem Meister das Beste was er befafs 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 Gießser 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 sehen in der Geschichte der Antwerpen'schen Meister, die Rubens vorausgingen, wie sich ihre italienische Richtung allmählig von dem slavischen Anschluß der ersten Kunstwallfahrer nach Rom losmachte. Bei den einen wird die Farbe nach der alten flämischen 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 veragende Schaffenskraft, womit er Alles erfafst 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.

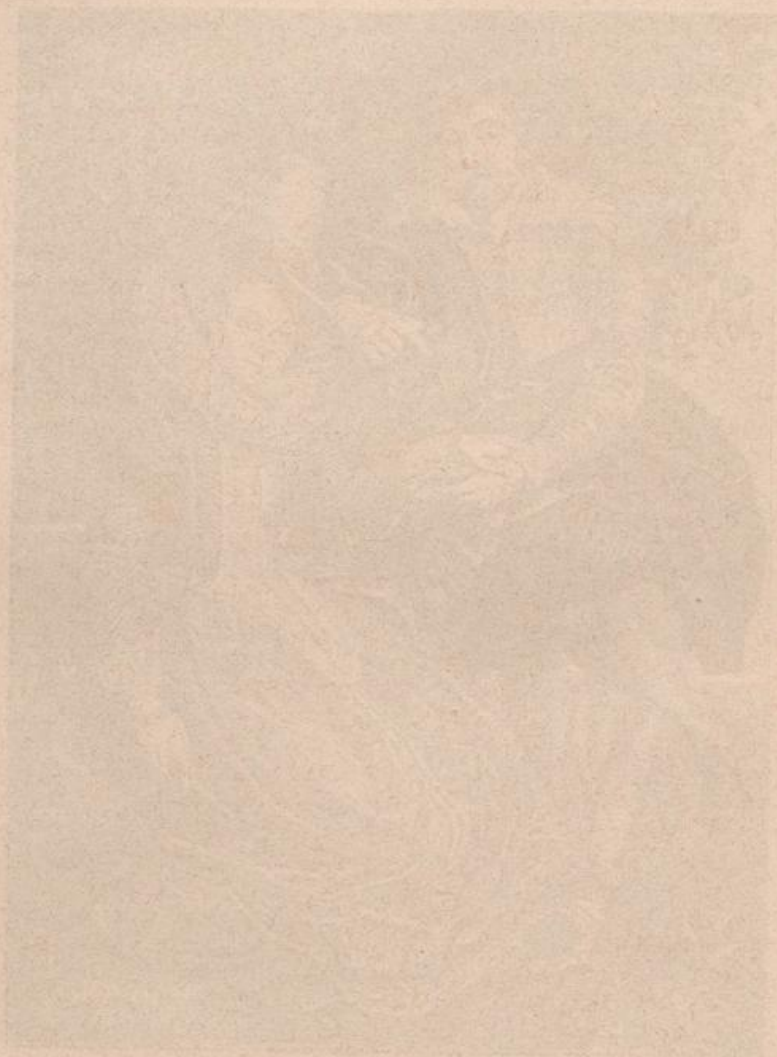
Eine Schwester von Philipps Frau, mit Jan Brant, dem Stadtschreiber von Antwerpen vermählt, hatte eine Tochter Isabella, deren Bekanntschaft Rubens wohl im Hause seines Bruders, ihres Onkels, machte. Seitdem war keine Rede mehr von der Wiederkehr nach Italien. Ehe nach seiner Rückkunft ein Jahr abgelaufen,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

* PHILIPPUS RUBENIUS, Electorum libri II. Antv. ex off. Plant. 1608.

** P. VISSCHERS, Geschichte der St. Andrieskerk. Antw. 1853. I. 99.



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



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 fugend, in der gesenkten anderen einen Fächer haltend. Alle 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 außerordentlichen 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 Jahresgehalt von 500 Pfund (Gulden) vlämisch, überdies mit allen Freiheiten und Vorrechten, die mit diesem Titel verbunden waren.*** Das Jahresgehalt 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 lebenswürdige 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 feinen ersten Werke 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.

Die Werke, welche er kurz nach seiner Rückkunft malte, gehören zu den Besten, die er überhaupt geschaffen.

Unter den ersten Bestellern umfanglicher 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 auszufschmücken.* 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 dies 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 größten Meister, den Antwerpen hervorgebracht, kurz nach seiner Niederlassung in den heimatlichen Mauern ein ansehnliches Werk zu verlangen, aber nicht verständlich 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 großen Meisters verließen dessen Heimat schon während seines Lebens, und daß man auch nach seinem Tode in derselben keinen zu großen 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 großen Meister den Impuls um ein Stück von ihm, leider untergeordneten Ranges, zu kaufen. Leider ist das bereits von den Vorältern herrührende Verfümmnis nicht bloß 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 Lebensgröße. 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 Nachstück 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, läßt das Gemälde an eine Nacht-Scene denken. Im Gegentheile prangt der Vordergrund in hellstem Lichtschimmer eines bunten Farbensmelzes, den Rubens jemals herverzauberte, 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 weißes 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 größtentheils 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 hellfarbigen 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 Schattens, 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 größte 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

Wien ohne Spur von Welk- oder Taubwerden die Zartheit und durchsichtige Klarheit feiner 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 Empfängnis der hl. Jungfrau gegen einige dieses Geheimnisses leugnende Ketzler 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 Ereignis, welches Rubens im Mittelbilde vorstellen sollte. Der Hintergrund ist durch einen Thron eingenommen, auf welchem Maria sitzt, auf dem Schooß 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 liebt lediglich die Hauptpersonen und die Hauptfache 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 Anordnung, 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 Ereignis, 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 haufen 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. Ü.

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 unfagbarem 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 das das tiefe Roth vom Mittelpunkte aus in die blässere 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 Befatz 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, das Rubens verschiedene Jahre nach der Vollendung des Werkes an dem Hund die Verfetzung vornahm; und in der That erfahren wir aus den Kirchenrechnungen, das 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 Staffelnbilder, ein »Christus am Kreuz«, »der Tod der hl. Walpurgis« und ihre »Himmelfahrt«, wurden 1737 anlässlich des Umbaus des Altars durch die Kirchenvorstände* verkauft, eine Plünderung, die namentlich deshalb zu beklagen ist, weil jener Gott Vater einen integrierenden 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 wolffarbenem 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 wähen den aus ihren Kehlen gurgelnden Athem zu hören.

Man kann sich keinen drastischeren und vollständigeren Ausdruck von roher Kraft und wüster Gewalt vorstellen als diese ziehenden und stützenden und hebenden Gestalten, keck hingefetzt 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 häßlich kahlen Kopf und den widerwärtig knorrigten 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 kümmern 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 insofern 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 bloß 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 Bläse, aus den starr nach oben gerichteten Augäpfeln spricht eine wehmüthige aber herzerreißende 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 Gemäldefchatz, 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: dies 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: „dies 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 Schaffensluft 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 Ungeflachtheit und die derben Riefen werden zu Ungeheuern thierischer Muskelkraft; allein der sichere hohe Geschmack des großen Künstlers wußte die Grenze zu finden, und die Kühnheit wird keine Wüthheit, 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

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. Dafs 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, dafs die Handschuhe damals aufs kostbarste besetzt waren und Geschenke bildeten, die man den höchsten weiblichen Persönlichkeiten verehrte. 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 Zwillingbruder 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 wieder sieht kommt uns noch etwas daraus zugefrömt, 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 weißgelben 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 Beforgtheit 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 samttenes, milchiges, durch das reine jugendliche Blut rosig gefärbtes Fleisch, ihre jungfräulichen ungeübten Züge, man findet sie hier wie auf hundert anderen Gemälden: allzeit dieselbe liebliche, zartfinnige, 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 Vordergrund, 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 Beforgtheit sprechen aus der Geberde, mit welcher sie die Hände ausstreckt um zu verhindern, daß der Leichnam unanft 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 unfehbaren Zusammenfallen 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 vorthellhaft 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 abgehend — nach Eugène Fromentin's zutreffender Vergleichung: „schön wie eine abgechnittene 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 seine 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 eingefunken 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.

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, bedeutfamer 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 unsern Gedanken vorherrscht.

Der Farbenglanz ist eher berechnet und bescheiden, als kühn und überflüssig angebracht. Johannes Gewand bildet einen kräftigen rothen Fleck, der keck vorne hingefetzt 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, befeelende 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 gemeinfame Beforgtheit 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, raucht durch dies 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 Freundesforge 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,

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 gefunde Arbeiter, kräftig von Gliederbau, aber noch reicher an Schönheit denn an Kraft. Anstatt der breiten ungefümen 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 befeelt 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 entfaltetete, das zweite, worin er alle Zauberkräfte seines Lichtes strahlen liefs, das dritte, worin er allem Ungefüm seiner Phantasie, aller dramatischen Erfindung seines Künstlergemüthes die Zügel schiefen 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 unermesslich. Wir dürfen es sagen, daß 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« läßt 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 braunen 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 allmählig löste der Riese die Bande, welche seine freien Bewegungen hinderten, und in den drei letzten Stücken folgte er nicht mehr ängstlich und bescheiden seinen großen 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 und 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, daß in seiner italienischen Zeit die dunkelbraunen Schatten und die warmbraunen Fleischtöne eine große Rolle spielten, daß die Farbe von minderem

Belang und die Neigung zum Riesenmässigen stark ausgesprochen war. In feiner folgenden Art erlangt die Farbe allmählig die Oberhand über das Hell-dunkel, 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 feiner 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 feiner ersten Periode braun, in feiner zweiten intensiv, wird immer blonder und gewinnt in feinen 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 „Bauernkirchens“ 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 feiner ersten Meisterstücke zeigt, wie rasch Rubens' Name berühmt geworden war; ihre Vollendung ließ ihm die Arbeit förmlich zufließen. Damals fing er seine weitverzweigte und übermenschlich fruchtbare Thätigkeit erst recht an; große Altartafeln und Kabinetstücke zu hunderten, ganze Serien von Gemälden für Kirchen und Paläste verliefen 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 Sufanna, 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 zwei waren Thiere und landschaftliche Hintergründe durch seine Gehülfen angebracht.

Wie man aus dieser Aufzählung und aus mehreren 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 übergeben. 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 befohrt 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 Rubens 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 Größe, 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. Toletto 9. April 1615. Atque ea in re elegantiore 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 Vucht in Madrid (Archiv des Museum Plantin-Moretus).

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.

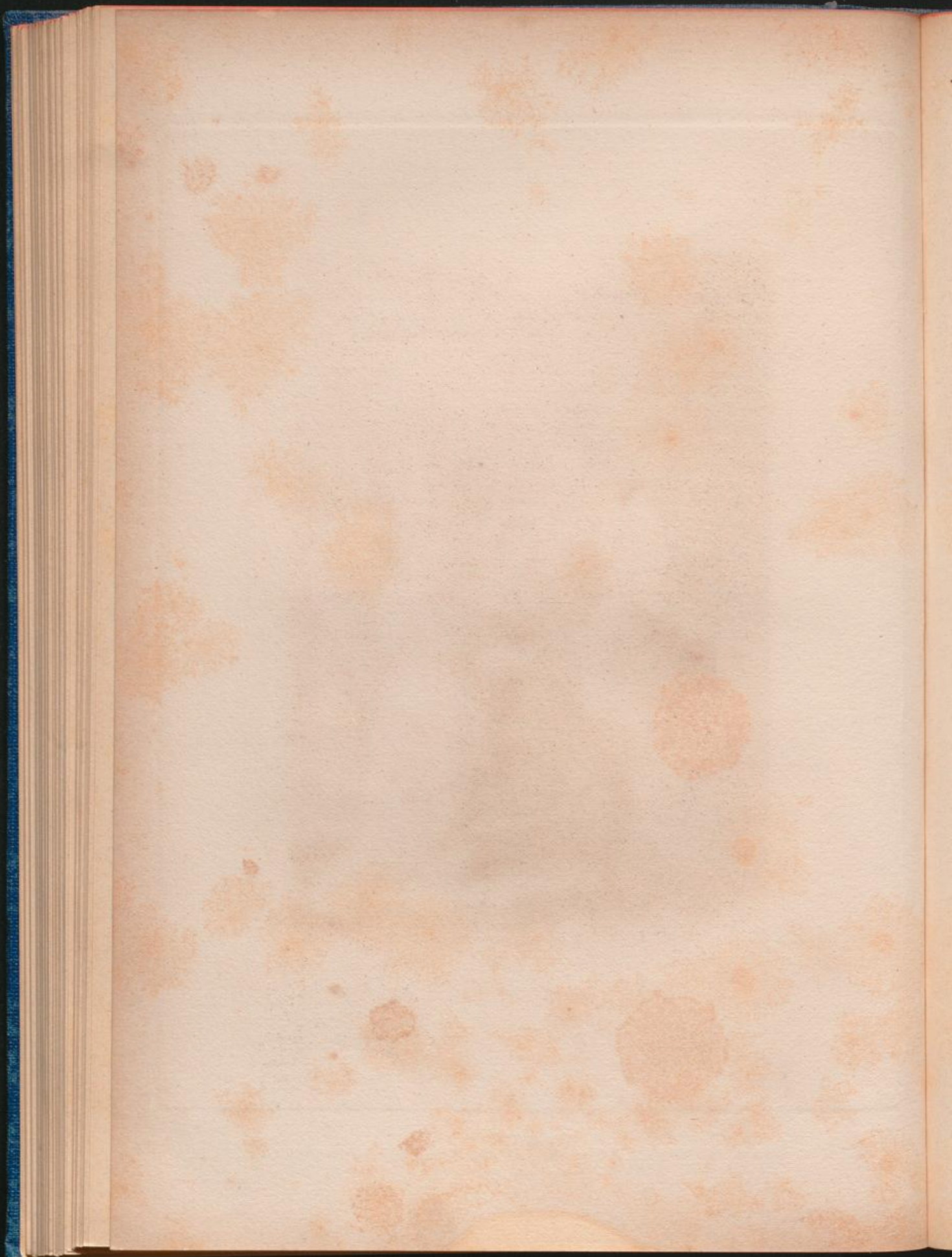
Als er in die Heimat zurückkehrte, war der Kupferstich bereits in voller Blüthe; besonders in Holland lebten tüchtige Stecher: Hendrik Goltzius, Crispijn van den Passe, Heemskerk und Matham hatten Kunst und Ruhm von Lucas van Leyden geerbt.

Auch in Brabant war dieses Kunstfach blühend: die SADELERS, die DE JODE'S und WIERICXEN waren Familien, welche die Antwerpen'sche Stechersehule 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 Farbigekeit 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, BOËTIUS 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 Stechersehule, 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,



P. P. RUBENS,
DER H. ILDEFONS DIE CASULA AUS DEN HÄNDEN MARIENS EMPFANGEND.
Belvedere in Wien.



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 theilhaftig, 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 kommt 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 verandt 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 Händen hatte, mußte er wohl eine geräumige Wohnung besitzen. Vor 1611 hatte er bereits den Plan zu einem Hausbau gefaßt, und zwar am Wapper, einer StraÙe, 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 berichtet. Im Jahre 1618 schrieb Rubens an Dudley Carleton, daß er dieses Jahr einige tausend Gulden an seinem Bau verausgabte habe. Sieben Jahre bis zu diesem Zeitpunkt hatte er also gebraucht, um sich ein Ob-

* NOEL SAINSBURY, Op. cit. p. 189. Uebearbeitete 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.

MAX ROOSES, Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule.

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 Palaßtes 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 Erdgeschofs. 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 dies 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 Behauptung 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 in 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 Widerschein 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 gefunden 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 hochhalten 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 SAINSBURY, A. a. O. p. 33 und 37.

Seneca vorlas, so dafs 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, dafs er von den verschiedenartigsten Arbeiten, die auf wissenschaftlichem und literarischem Gebiete erschienen, Kenntnifs nahm, dafs er der Politik des eigenen und der auswärtigen Länder ein lebhaftes Interesse widmete, und dafs 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 weissen Halskragen, ein schwarzseidenes Wams, das an Brust und Armen geschlitzt das weisse Leinen durchblicken läfst. 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 Schlitz 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, dafs 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, dafs die Mutter ihnen die farbig entsprechendsten Sonntagskleider anzog, und der in ihr Bildnifs all die Liebe legte, die er in seinem Herzen für sie empfand.

Aufserhalb 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 Zeugnifs 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, fndern in Euer Studirzimmer zu stellen. Ich liebe den Jungen und empfehle ihn angelegentlich Euch, dem besten meiner Freunde und dem ersten Freunde der Mufen, 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 Grabchrift des Künstlers beforgte.

Rockox war Hauptmann der Büchenschützen-Genossenschaft, als bei Rubens die Herstellung der »Kreuzabnahme« bestellt ward, und liefs ihn für die Minoritenkirche den grofsen »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 heifst: „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 dreifsig feiner Ausgaben liefs er ihn Titelblätter oder andere Tafeln zeichnen. Niemals sprach Balthasar Moretus anders von seinem grofsen Freunde als mit der gröfsten 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, dafs die Zahl der Bestellungen rasch wuchs, und Werke der verschiedensten Art, Bestellungen kirchlicher Malereien gröfseren 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, dafs 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 Grofsartigkeit 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 »grofsen 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 verständnisvoll 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 gefaßt, 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 ungefüme 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 Verchlingungen mit verwirrten Knoten bilden und aus dem Lichte in die Finsternis purzeln und taumeln. Es ist ein phantastischer Traum, zu unruhig und verplittert, um uns beim ersten Anblick zu packen, zu derb von Malerei und zu unedel von Form, um uns bei näherer Unterfuchung 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 Herumtaften fand Rubens in diesem Werke eine befriedigende Form für diesen Gegenstand, der seiner Art so entsprechend fein 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 Dürsterkeit, 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-

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 größerem Maßstabe wiedergegeben, so wäre es ohne Zweifel die riesigste Schöpfung seines riesenmäßigen 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 Stoffgebiete seine befeeltesten 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 äußerlichen malerischen Moment hatte aber die Begebenheit noch eine mehr das Gemüth anregende Seite. Die Könige in einem Stall, die Mächtigen der Erde auf den Knien 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 Größe über äußere Macht triumphirt, und eine so packende Manifestation verfaumte er niemals.

Wir fahen bereits, das 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 läßt, 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 dies 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 billigen Uebertreibungen, nicht an einer Breite, die stellenweise Nachlässigkeit heißen möchte: so in dem albernen und geistlosen Gesicht des knieenden Königs, dem melodramatischen des rechtsstehenden und in dem uehrerbietigen Ausdruck des Mohren mit seinem lüfternen auf Maria gerichteten Blick. Gebriecht 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 weißen, rothen, grünen, blauen Töne ein glänzendes Farbenconcert, voll Abwechslung und überraschenden Contrasten.

In Brüssel, Paris und Blenheim finden wir noch verschiedene Darstellungen

deselben Gegenstandes, die immer eine reiche Farbenscala und gefällige Zusammenfassung 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 »ehebercherische 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 (jetzt im Museum zu Brüssel); die »Kreuzaufrichtung« und »Kreuzabnahme«, die wir bereits besprochen, 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 bloß 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 ausdrückt. 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 großen 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 befruchtungen werden.

Im Museum zu Köln (Nr. 618) hängt eines der ausgezeichnetsten Werke dieser Gattung. Maria, mit blau und rothem Gewand, weißem 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 Schooß. 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 Kinderpiel 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 Apfley-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's-

fchen Mufeum; die »Maria mit Kind, Jofeph und Anna« in der Sammlung des Herzogs von Marlborough: alles Meifterftücke von lieblichem Ausdruck und ftrahlender Färbung.

Manchmal fafte Rubens Maria etwas materiell auf und machte fie zu einer wohlgenährten Frau ohne etwas Gehobenes in ihrem Wefen und ohne viel Jungfräulichkeit in ihrer Geftalt. Anderfeits malte er fie als Kind, wie in der filberigen Tafel des Antwerpenfchen Mufeums (Nr. 306) die »Erziehung Maria's durch die hl. Anna« darftellend; dagegen fafte er fie dichterifch auf, wenn er fie als gefühlvolle Mutter in dem Drama von Chrifti Leiden auftreten liefs, endlich wenn er fie, von der Erde gelöst, durch Engel zum Himmel emporgetragen darftellte. Diefer letzte Gegenftand, »Mariä Himmelfahrt« war noch eine von Rubens' Lieblingsdarftellungen, die er öfters und immer auf packende Weife behandelte: Die »Himmelfahrt« im Brüffel'schen Mufeum (Nr. 290) für die Kirche der unbefchuhten Karmeliter gemalt, dürfte nach der feften und mafsvollen Malweife aus der Zeit um 1615 ftammen. Das Exemplar im Belvedere zu Wien wurde wahrſcheinlich kurz vor 1620 für eine Seitenkapelle der Jefuitenkirche zu Antwerpen gemalt, um diefelbe Zeit die von Pontius 1624 geftochene Himmelfahrt in der Akademie zu Düffeldorf, wie aus dem freien, kräftigen Farbenauftrag des Bildes zu entnehmen ift. Das Exemplar der Frauenkirche zu Antwerpen, am 11. Mai 1626 am Hochaltar dafelbft aufgerichtet,* war zwar ſchon 1619 von Jan Delrio, Dekan des Kapitels diefer Kirche, beftellt worden, wurde aber ſicher erft kurz vor der Aufftellung gemalt oder vollendet, da von dem bedungenen Preis zu 1500 Gulden zwei Drittel erft am 30. September 1626 und der Reft am 10. März 1627 bezahlt wurden.** Auch die Katharinenkirche zu Brüffel und die Lichtenſtein-Gallerie zu Wien beſitzen noch Wiederholungen deſſelben Gegenftandes in grofsem Mafsstabe, in kleinem der Buckingham-Palaft, 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 emporftrebend und ſchmachtend nach einer beſſeren Heimat. Von Engeln getragen ſchwebt ſie in die Luft, während unten die Frauen, die ſie liebten, und Chrifti Apoftel theils in das leere Grab ſchauen, theils ihr mit Bewunderung folgen. Ueberall bilden die luftigen, graziöfen 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 Brüffeler Mufeum 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 feiner Meifterftücken. Wir ſprachen bereits von ſeinem »hl. Idefonſus,« 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 Aalft, 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 ft. (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 Gruppierung 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 empor schauen, 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 ungeförttem Gleichgewicht bethätigt.

Der »hl. Bavo«, ein minder gekanntes und 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

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; überdies lauter Porträtbilder mit ihren eigenen Zügen und in ihrem eigenen Wesen, keine Kinder von des Künstlers Phantasie, sondern wahre und 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; dies 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 vämischen 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.

Fanatistische 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), weist 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 Aeufserung des menschlichen Geistes ebenso kräftig auffaßte und wiedergab, wie jede andere. Dies 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),

»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 Herkuleffe, seine üppigen Bacchanten, seine tollen Satyren zählen, alle ohne große Abwechslung 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 anbeate, als daß ich den Gedanken hegte, sie jemals erreichen zu können.“ So beantwortete er 1637 die schankungsweise Zufendung 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, Zeugnis 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); maßlose 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 Ueberfättigung, 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 Luftbarkeit. 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 gruppiert und

erinnert wie das vorher besprochene Bild ebenfalls schlagend an einen antiken gefchnittenen 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 $1\frac{1}{2}$ 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 Grofsartigkeit genug, um sie, wie sie hier durcheinander wirbeln, Linie für Linie und ohne irgend eine Aenderung aufser der Vergrößerung des Mafsstabes 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 wiehern vorwärts schnellen, die einen rücklings, andere auf den Hufen, wieder andere kopfüber wirbelnd und durcheinander gemengt mit verfolgten, rasenden und verwundet herabfinkenden Reitern, von welchen ein Theil nackt, ein anderer mit glänzenden Tüchern und federbuschgeschmückten Helmen bedeckt ist. Diefs 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 diefs 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 mufs um 1619 gemalt sein, denn 1622 berichtete Rubens an den Rathspensionär van Veen, dafs Lucas Vorsterman den Stich bereits

drei Jahre unter Händen habe. Die erste Idee entlehnte er Tizian's Cadore-schlacht. Diese stellte auch einen Kampf auf einem Brückenbogen vor, mit Pferden und Reitern, die in den Strom niederstürzten, nur dafs dieser die feindlichen Parteien als ob sie sich gegenseitig ein Schauspiel gäben, rennen liefs. Rubens machte von Tizian's Werk eine Federkizze, 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 gröfserem Mafsstabe. Aufser 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 Gröfse, und ist demnach viel gröfser 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 dafs 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 umfassen, 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 süfser 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 süfsesten 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 läfst 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.

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 ungemaine 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 hinreisenden Klängen durch die magisch schöne Natur ertönen läßt. Shakespeare befang 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 läßt, neben welcher jeder andere Genuß 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 feines 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 lebt 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, daß wir die Personen aus dem Grund heraustreten sehen; die Linien sind so leicht, daß wir die Empfindung haben, als seien diese Figuren wirklich in der Lage, sich nach Herzenslust 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, seine »Rockox« und »Gevartius« in Antwerpen, seine »Frau mit dem spanischen Hut« zu London, sein »Selbstbildniß« 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, daß Rubens als Porträtmaler vielleicht gelegentlich erreicht, aber niemals übertrifft ward.

Wie sprechend ist der Kopf von »Rockox!« Man glaubt, die Lippen müßten sich öffnen um Worte voll Weisheit und Scharfzinn aus diesem feingefchnittenen 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 schliessen, 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-

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 unbekanntes 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 misvergnügt zu senken, letzteres über die Bewunderung, die wir an die Kunst, an die Farbe, an das Leben knüpfen, was doch für sie aller Anziehungskraft entbehrt. So viel Trotz indess in ihrem Wesen liegt, so ist es doch noch mehr des Krankhaften. Deshalb 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 Verheirathung, wenige Monate, nachdem sie Rubens gefessen hatte. Aber ganz ist sie nicht gestorben: so lange dieses Bild mit seinen delicates Tinten, feinem 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 aufgekrempft, 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 Schofs 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.

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 feinen energischen Augen und voll Lebensluft, die aus feinen warm gefärbten Zügen spricht, ein Bild der Gefundheit 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 lebt' 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 Grofsartigen in der Welt zugewandt, konnte er auch in der Natur nicht gegen daselbe gleichgültig sein: der gewaltige Sturm, der Wasserfall, der kühn gekrümmte Baum, der undurchdringliche Wald, oder die geheimnißvolle Ritterburg-Ruine zogen feinen 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 feinem Nachbar einen Wettstreit auf der Schalmel 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, befaßen 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, Bauerhöfem und Dörfern, zwischen welchen sich ein Weg und ein Fluß hinziehen. Sie ist von vielen Figuren belebt; im Vordergrund 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 feinen warmen Strahlen übergießt, dießen den dunkleren Bäumen gegenüber vom Vordergrund 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.



A. LAVIEILLE S.

V. BEAUCE .D.

Landſchaft mit Schloß von Rubens. Im Belvedere zu Wien.

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 Vordergrund und das frostige Weifs, 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 Lichteffect 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 gröfseren Bäume und die Heufchober des Vordergrundes 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 fein Baum ist fertig. Besonders breit malt er fein 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 Weifs beginnen, das anscheinend planlos durcheinandergerieben in der That mit so treffender Sicherheit angewendet ist, dafs 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 Finsternifs meisterlicher wieder als in der grofsen 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 Jahrhunderts 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 Düfter 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 Grofsartigkeit, 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: »Ulyffes auf der Phäakeninsel« (Nr. 9) und die »Rückkehr vom Felde« (Nr. 14). Die erstere stellt das felsige Meeresufer dar, an welchem Ulyffes 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 düftere 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 Zweigespänn 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 Jägen. 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 impofanten 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 gefehene 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-Jägen auf antiken Marmorarkophagen. 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 Kupferstichcabinetten heißt der prächtige Stich Schelte a Bolswert's nach diesem Bilde La Campagne de Malines oder la Campagne de Laeken. Schneevooft, 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 (Schneevooft 55) und von John Browne (Going to market) gestochen wurde.



Die Löwenjagd von Rubens in der Pinakothek zu München.

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 feiner Lanze durchbohrt, doch der Leu, dessen Zähne sich so in das Fleisch seines Opfers verfenkt 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 gestäubt, 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 ineinander verschlungenen Gruppe lassen das Gewühl des Gefechtes fühlen, ehe man noch die Kämpfer unterscheidet. Alle die kräftigsten Erregungen, Muth wie Schreck, Verzweiflung wie Wuth befeelen 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 kräftigsten 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 Gesamtwerk 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 großen Cyklen zu sprechen, die er in der ersten und längsten Periode seiner Wirkksamkeit 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,

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 fandte 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 Dürfterkeit aufgefaßt. Der Held ist durch göttlichen Fingerzeig als Sühnopfer bezeichnet; er beugt sich gelassen unter sein Schickfal und stirbt ohne Murren oder Klagen, aber auch ohne Erregtheit oder inneren Antrieb, als ein Opfer geistverdüstern- den 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 entfendet er seine Lictoren, im fünften opfert er sich und im sechsten begehrt 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 Consuln, 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 liefs.

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 Grofsartigkeit und dem eindrucksvollen Ernst, wie sie die römischen Kriegsfeierlichkeiten auszeichnen.

Hier ist Alles voll Einheit, voll ergreifender Wirkung, und man weifs 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 eindruckerverweckende 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 Schauer 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 dies 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 Genossinnen«, 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 feiner 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 Lebensbeschryving van P. P. Rubens. Antwerpen, 1848. (Mit umfassenden Anmerkungen von Victor van Grimbergen) p. 403.

** De Kunstwerken in de oude Antwerpse Kerken. Handschrift in der Bibliothek des Hrn. Ant. van Bellingen.

*** Die Zeichnungen von J. de Wit befinden sich gegenwärtig im Museum Plantin-Moretus.

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 fagen, 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 Befessenen 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 dies 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. veröhnt hatte. Im Begriffe das neugebaute Palais du Luxembourg zu beziehen, wünschte sie einen der großen Säle mit einer Reihe von Gemälden verziern 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 Effect 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 segretario 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 dieses Werk für immer unterbrach.

Ich weiß nicht, ob man Rubens' Medici-Gallerie nicht zu gering geschätzt hat. Es ist sicher das umfanglichste 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 Abwechslung 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 Genies, 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 verfinnbildlicht 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 »Veröhnung 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 Veröhnung zwischen Mutter und Sohn nichts Anderes zu machen

* A. BASCHET: Gazette de Beaux-Arts. 1863 p. 493.

** Catalog von Rubens' künstlerischem Nachlass. Nr. 314.

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 Göttersippchaft verrichten zu lassen.

Aber welche 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 Schicksalsgöttinnen, welche durch die graziöse von ihren Händen gebildete Verkettung den Lebensfaden der Königin gleiten lassen; dann die Seegöttinnen, welche in kühner wellenartiger Gliederverfchlingung das Element, in welchem sie leben, so sprechend verfinnbildlichen; oder die kraftvolle mannhaftige 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 greifen 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 liefs, um seine Träume von Frauenschönheit, seine Ideale von Manneskraft in eine freigewählte Form zu giefsen. 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 Thatfachen 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 Geburtschmerzen 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-

badet scheint; meistens aber in kraftvollen Gegensätzen der leuchtenden und düfteren Theile die einander wechselweise heben wirkend, immer sehen wir den Künstler in glänzenden Farben und leuchtendem Fleisch alle Zauberkräfte 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 austeilend, sie durch sein Streben nach hoher Schönheit befehlend und erhebend, sie bereichernd mit seiner angeborenen 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 theilnehmerweckende. Sie ward geboren, vermählte sich, gebar, verlor ihren Gemahl, entzweite sich mit ihrem Sohn und verführte 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 großen 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 Durchführung bringen dürfen, welches ein Epos für seinen dramatischen Geist wäre dies geworden! Was er aus dem reicheren Stoff gemacht haben würde, können wir einigermaßen 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 Größe 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 beißen wüthend einander in den Hals, und rechts und links, zu Fuß 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 zerrissenen 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 riesenmäßige 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

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 Befiegten. 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 wufte. 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 Siegesgefchrei und begeisterten Gedränge. Der Triumphator allein bleibt ruhig in all diesem Gewühl, doch ist auf seinen blaffen Zügen das Ergriffenfein 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 Gefänge 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 erwies“, 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 anständig 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.

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 Veröhnung 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 fogar darauf bedacht, eine nähere Verbindung mit seinen vormaligen Feinden anzuknüpfen, um durch Spaniens Intervention für seinen Schwiegerohn Friedrich von der Pfalz das Land zurückzugewinnen, das ihm der Kaiser entrissen hatte. Gerne hätte er deshalb die Hand der Tochter Philipp III. für seinen Thronfolger gewonnen, und lange Jahre hindurch gab er sich viele Mühe, um dies 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 wufste 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 veranlafste. England hatte 1624 die Feindseligkeiten mit der Abfendung 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 befaß zu kaufen, und liefs 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 Abgüffe 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 gefandt 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 Schlaueit, 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

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 betheilt war, da es der Ehre seines Reiches Abbruch thue, wenn ein Mann von so geringem Ansehen durch Gefandte befucht werde.

Dies war die erste und nicht die einzige demüthigende Begegnung, die Rubens seinen diplomatischen Diensten zu danken hatte. Die Infantin, die unsern 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 aufzufuchen, um weiter über den Frieden zu verhandeln. Ein Paß wurde an Rubens gefendet und unter dem Vorwande über Gemälde und Kunstgegenstände zu sprechen, kamen im Juli die zwei halbofficiellen 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 Gefandte, der von Paris nach Brüssel gekommen sei, der Infantin mitgetheilt habe, Spanien und Frankreich wären zu gemeinfamen 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 DRINKSCHICKST

Rembrandt in Wien

erwuchs als die zwei Reichsdiplomaten in ihr Land zurückgekehrt waren ein Briefwechsel, und im Anfang des Jahres 1627 kam Gerbier nach Brüssel mit einem Brief von Madrid, worin vorgeschlagen war, einen Waffenstillstand zu schließen, um die Grenzen anzubahnen, und mittlerweile den Frieden vorzubereiten. Dieser Bescheid machte das Ansehen an den Infanten und dieser an der spanischen Gesandtschaft den 17. April 1627 empfing, nachdem er durch den spanischen Botschafter mit Frankreich einen geheimen Vertrag geschlossen hatte, die beiden Länder ein Bündniß zum Zweck der gegenseitigen Sicherheit. In der Ehrlichkeit, welche der Diplomat in dieser Angelegenheit bewies, ist die nothige Vollmacht zu ersehen, welche er durch seine Mission zu vollziehen hatte, wobei er jedoch für die spanische Regierung in allen politischen Angelegenheiten wie ein Privatmann zu handeln befugt war, da es der Ehre dieses Hofes zuwiderstand, einen Künstler in so wichtigem Ansehen durch Gesandtschaft zu beehren.

Die Reise nach Madrid war eine sehr interessante Begegnung, die Rubens trotz seiner geringen Bekanntschaft mit Spanien machte. Die Infantin, die seinen Namen sehr hoch schätzte, und ihn sehr hoch schätzte, entschuldigte sich mit der Unmöglichkeit, ihn persönlich zu empfangen, und einen Maler als Vertreter zu benutze, und daß er in Madrid ein sehr gutes Bild von ihm würde. Rubens durch Personen von höherem Range, als er selbst, zu Madrid zu bringen fort, die Unterhandlungen zu vermitteln, und seine Talente für einen gewandten Diplomaten gelten zu wollen, zu zeigen, daß trotz seiner Schwachheit, wenn man bedenkt, daß er in der That eine gewisse Eigenschaft als Agent ein merkwürdiges Talent an den Tag legte, und also das von ihm damals beförderte Unternehmen ein Werk des Himmels und eine Wohlthat für die Menschheit war.

Gerbier kam am 20. März, als Rubens am 29. Mai 1627 die Erlaubniß erhielt, in die spanischen Gesandtschaft, um weiter über den Frieden zu verhandeln. Ein Paß wurde von Rubens gefordert und unter dem Vorwande über Gemälde und Kunstgegenstände zu sprechen, kamen im Juli die zwei halbofficiellen Diplomaten an. Der Zweck von Rubens' Reise wurde so gut geheim gehalten, daß alle diejenigen, die darüber getäuscht wurden, daß Sandrart,* ein deutscher Bild- und Kunstgeschichtschreiber, der damals als Schüler des Honthorst in Madrid war, und Rubens während dieser ExcurSION zumeist Gesellschaft leistete, nicht davon wusste, und daß der englische Geschichtschreiber Noël Sandmeyer, der die Gründe dieser holländischen Reise angibt, so weit in dem Alter verstorben ist, als Rubens zwei Jahre später noch mal nach Madrid kam, um seinen Namen als der Maler, das andere Mal um Gesandtschaft zu empfangen, und die spanische Gesandtschaft sehr ist, daß unser Künstler nur wenig von dem, was er dort gesehen hat, zu erzählen hatte.

Die spanische Gesandtschaft hatte sich Alles auf Unterredungen ohne amtlichen Charakter beschränkt, und die Infanten auf Holland nach Antwerpen zurückgeholt, und verweigerte, eine von den eine schriftliche offizielle Darlegung von Rubens' Mission zu bewilligen, und die spanische Gesandtschaft, daß ein derartiges Aktenstück vorerst nicht weiter zu thun war, da der spanische Gesandte, der von Paris nach Brüssel gekommen war, und Infanten mitgetheilt habe, Spanien und Frankreich wären im gemeinschaftlichen Interesse behufs Vertheidigung ihrer Reiche übereingekommen, die selben, die die angebliche Vertheidigung in der Eroberung und Vertheidigung Englands bestanden sollte. Trotz der sonach ungünstigen Umlage für Verhandlungen verlor unser Künstler den

* SANDRART, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, II. 291.



JACOB JORDAENS, DAS DREIKÖNIGSFEST.

Bevorderer zu Wien.

Muth nicht. In der That hatte auch König Philipp IV. wenig Vertrauen auf die Freundschaft seines Bundesgenossen; die Erzherzogin aber wünschte sehnlichst Frieden und liefs Rubens wissen, dafs 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 Kenntnifs zu nehmen, die Rubens in Händen hatte. Dieser antwortete auf das Ansinnen des Königs, dafs er allein im Stande sei die Documente zu verstehen, und dafs 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 beschlofs, dafs 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 begrüfsen, 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 Aufsen 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 grofse in Europa den Ton angegebende Macht, sondern kämpfte bereits gegen seinen schnell nahenden Verfall, und musste aus diesem Grunde allein schon nach dem Frieden begierig sein. Dazu kam noch, dafs 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' Reife nach England wurde nun so schleunig in Scene gesetzt, dafs ihm nicht die Zeit gelassen wurde, um über Italien, das er gerne wieder gesehen hätte, zurückzukehren. Er verlies 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 mehre Bildnisse der königlichen Familie für die Infantin gemalt, wie auch eine grofse 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 Adelsstand erhoben. Der spanische Maler und Schriftsteller Pacheco erzählt, dafs 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 grofsen 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.

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 fagen 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 Räten 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 Onate, bemerkte, daß es sich nicht ziemt, Jemanden der eine Kunst ausübt 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 Paulo Rubens den welke 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 großen 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 ambrabäufigem Reflex; ihr zierlicher Mund in der Gestalt von Engelsflügelchen wenig 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 Sammhütchen mit schweren weissen 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 schwarzsamtenen pelzgefütterten Mantels fest. Ihre blanken Arme, ihre jungen runden Brüste, ihre fein geformten Beine scheinen von weicher Ueppigkeit überzuquellen. Das vollste Licht trifft ihr regelmäßiges und halb verschämtes Gesicht auf der Stirne, gleitet in zarter Schattenbrechung nach ihrem Halbe 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 Schoofs, 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 Gängelbände 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 Veröhnung 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 rifs. 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. andererseits 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 Ehrenbezeugungen 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 beliefs, den sie unter dem Erzherzog befaßen 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 von 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 einfiel. 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.



Rubens mit seiner zweiten Frau und einem Kind am Gängelband
von P. P. Rubens (Galerie des Herzogs von Marlborough zu Blenheim).



von Epinoy wissen liefs, dafs 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 Aufftande 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 Trutzbündnis 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 heifst 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 Adelftolzes 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 zugefellt 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, dafs Euer Excellenz Sich ungehalten gezeigt haben über meine Bitte um einen Pafs; während ich doch recht in meinen Schuhen wandle und Euch bitte zu glauben, dafs ich allzeit gute Rechenchaft von meinen Thaten geben könne. Auch erkläre ich vor Gott, dafs 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 dafs 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, dafs 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 Euren Briefe, dafs es Euch leid thut, mich durch Euer Pafsverlangen ungehalten gemacht zu haben, und dafs Ihr recht in Euren Schuhen wandelt und mich zu glauben bittet, Ihr wolltet allzeit gute Rechenchaft von Euren Thaten geben. Ich hätte mich wohl über-

heben können, Euch der Ehre einer Antwort theilhaftig zu machen, der Ihr Euch habt beikommen lassen, statt mich selbst aufzufuchen wie es Euere Schuldigkeit war, mir wie auf gleichem Fufse 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 dafs Ihr Zeit genug hattet um mich zu finden. Ueberdies mufs ich Euch sagen, dafs alle bei der Brüsseler Verhandlung Betheiligten es ganz wunderlich gefunden haben, dafs 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 Pafs 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, dafs Ihr in der Folge lernen sollt, wie Leute von Eurem Schlage an Personen von meinem Range schreiben müssen. Und dann mögt Ihr darauf rechnen, dafs ich fein werde Euer u. f. 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, dafs man am Niederländischen Hofe in diesen Jahren die sträflichen Beziehungen kannte, welche zwischen Rubens' Vater und Prinz Moritz' Mutter bestanden hatten,* wir glauben daher, dafs dieses Verhältnifs zwischen dem fürstlichen Hause Oranien und dem Abgefandten 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 gewifs nicht daran. Gerne freilich würden wir finden, dafs er kräftig an der Wiederaufrichtung der unabhängigen vereinigten Niederlande, wie sie vor 1585 gewesen, mitgewirkt habe; allein aufser 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 befeelt. Aus Dutzenden seiner Briefe und Gemälde sehen wir, daß er den Krieg verabscheute und auf alle Mittel bedacht war, um Handel und Gewerbleiß 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 schwindfächtiger 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 Gewerbetreibenden 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 Misfaletafeln, 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 Haesten 28. Aug. 1634.) Archiv des Museum Plantin-Moretus.

Leinwand gemacht und ragen durch die Leichtigkeit und Sicherheit des Zeichners wie durch den Reichthum und die gelehrte Erfindung der Composition hervor. Einigemal 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, weshalb ich den Trifan erfucht habe, von Dir oder Deinem so erfahrenen Bruder ihr Horoscop zu erkunden. Ob jener dem Erfuchen nachgekommen weifs ich nicht: übrigens ist die Composition des Bildes höchst sinnreich. Hesperus, welcher über ihrem Haupte schwebt, bedeutet ihr Vaterland Spanien, die Medaillenkette ihren Stammbaum. Kaiferkrone, Lorber, Scepter und Palme zu ihrer Rechten sollen sie als Tochter Philipp II., Enkelin Carl V. und Sprößling so vieler Habsburgischer Kaifer 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 erfteren 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 erwachene 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 verfertigt 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 Cabelanius, 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); »Rosweydeus, 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); »Haftenius, 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.

oder der König Philipp IV., machen liefs, wissen wir nicht sicher. Gesichert ist nur, dafs ihm durch den König die Summe von 7500 Pfund für gelieferte Gemälde bezahlt wurde, und dafs der Triumph-Cyklus ursprünglich das von Olivarez gestiftete Kloster von Loeches bei Madrid schmückte.*

Diese als Vorlagen für Gobelins gemalte Suite umfafste folgende 10 Darstellungen:

1) »Die Israeliten sammeln das Manna in der Wüste,« 2) »die Begegnung von Abraham und Melchisedech,« 3) »Elias durch die Raben ernährt,« 4) »die vier Evangelisten,« 5) »die Kirchenväter,« 6) »Triumph des Christenthums über das Heidenthum,« 7) »Triumph der Liebe,« 8) »Triumph des hl. Sakraments,« 9) »Triumph der römischen Kirche über die Ketzer,« 10) »Triumph des Glaubens.« Vier dieser Stücke (1, 2, 4, 5) sind im Besitz des Marquis von Westminster in London, zwei (3, 10) in Louvre, eines (7) bei Herrn Joshua Taylor, von den noch übrigen kennen wir nur gemalte oder gestochene Wiederholungen.**

Einige sind 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 Melchisedech« entfalten in ihrer unbefchränkten Breite eine Fülle von Kraft, wieder andere, wie »der Triumph des hl. Sakramentes« und »die Kirchenväter« sind nicht ohne vornehme Grofsartigkeit, alle aber mehr als irgend eine andere Rubens'sche Schöpfung von dekorativer Haltung, und erscheinen, wenn man zunächst auf den Gegenstand sieht, vielmehr reich erfunden und leicht wiedergegeben, als empfunden und mafsvoll.

Eine zweite Reihe bildet die »Verherrlichung Jakobs I.« für die Decke des Bankettsaales im königlichen Palaft White-Hall gemalt. Diese Stücke waren beschädigt, noch ehe sie aufgestellt wurden, und sind jetzt fast unsichtbar geworden. Im Jahre 1629 bestellt, wurden sie von Rubens doch erst 1635 geliefert und ihm mit der erstaunlich hohen Summe von 3000 Pfund Sterling bezahlt. Sie gehören zu des Künstlers wenigft gelungenen Werken. Der König mufste jedoch nicht unzufrieden darüber gewesen sein, denn im Jahre 1639, ein Jahr nach der Bezahlung der bedungenen Summe, verlieh er dem Maler noch eine goldene Kette im Gewichte von 82 $\frac{1}{2}$ Unzen.

Dann haben wir noch zwei andere Vorlagen für Gobelins, »die Geschichte des Achilleus« und »die des Constantin,« die erstere aus acht und die zweite aus zwölf Stück bestehend. Es ist unsicher, wann Rubens beide malte. Von der »Geschichte des Constantin« kennt man nur noch die Skizzen, früher in der Sammlung des Herzogs von Orleans, jetzt im Besitz der Herren Brooksbank, Rogers und Vernon; eine nach diesen Gemälden gewebte Tapetensuite bewahrt die Meubelkammer der französischen Republik. Die »Geschichte 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 Spanischen Maler. Dresden 1781, p. 91.

** Nach einem Schreiben des Königs von Spanien an den Erzherzog Leopold Wilhelm (mitgetheilt von A. Pinchart in dem Messenger des sciences historiques 1868) befanden sich 1648 im Palais zu Brüssel von dieser Serie fünfzehn grofse und mehrere kleine Stücke, die alle in dem genannten Jahre nach Madrid verbracht wurden. Die kleinen Stücke sind wahrscheinlich die acht kleinen Copien, welche das Museum daselbst noch besitzt. Unter den 15 grofsen Stücken müssen noch 5 andere als die oben aufgezählten sein. 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 stärkt den Glauben«, Nr. 58 »Die Macht«, Nr. 58 »Die Kirche« sind uns nur durch den Catalog bekannt.

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 vorausging, dabei vorfiel und demselben folgte, ist uns bis in die geringsten Einzelheiten bekannt; wir ersehen nicht bloß, 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 Straßen 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 Zuschufs 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 vorkommt, aber die Oberleitung des Ganzen gehabt zu haben 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, Coffers, 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.

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 Capitale für den Bogen in Huidevetterstraat. Die Kosten des Ganzen auf wurden 36,000 Gulden, die man aus einem Bieraufschlag zu decken gedachte. Nicolaas Rockox steuerte 8000 Gulden bei, und acht andere Angefehene 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 dies bei den Malern bereits gesehen haben, und wie dies 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 Stadtaus schmückung gezeichnet und gemalt hat. Man muß in dem kostbaren durch van Thulden gestochenen Kupferwerk die stolzen und eleganten Triumphbogen, den unerföpflichsten Reichtum von Erfindung in Formen, Ornamenten und Bauweisen sehen, um sich eine Vorstellung zu machen, was damals in den Straßsen Antwerpens zu bewundern war. Es wurde dadurch einem Rubens, einem Decorateur von unvergleichlichem Genie zu Theil, uneingeengt in seinem künstlerischen Willen 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 aufgefrißt 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 bewillkomnten. In Lange Gasthuisstraat gegen Aremborgstraat stand der Ehrenbogen der Portugiesen; am Ende von Huidevetterstraat kam man durch den Philippusbogen nach dem Meerplatze, auf welchem zwischen Grammeisstraat 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 dem 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*.

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 Schlangentab dahinfliehende Mercur, als Sinnbild des verfallenden Handels oder die Fesselung der Füße des alten Scaldis, des Flufsgottes 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 Profai kern, die Münzen und Medaillen des Alterthums und was der gelehrte Secretarius aus älteren und neueren Büchern aufreiben 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 ließ 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.



Prunkwagen, gezeichnet von P. P. Rubens 1683. Nach einer im Antwerpener Museum befindlichen Skizze.



P. P. RUBENS, DIE KREUZABNÄHME

Das Original befindet sich in Antwerpen.



P. P. RUBENS, DIE KREUZAUFRICHTUNG.

Unser Lieben Frauenkirche zu Antwerpen.

Dijck und David Rijckaert die Malereien des Bogens an der S. Michaelskirche in Ordnung brachten; Rubens übergab 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 Coffiers 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 bloß 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 Windfor 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 fünf 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 Brochem 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 Landfitzes 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 fogar für eines feiner 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 Respекterweckendes, wie Thakerey von dem Bilde Ifabellens sagt, etwas, das uns den Hut vom Kopfe zieht, etwas Majestätisches, das in vollem Einklange steht mit feiner 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 herauschnitt. 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 Grifaillen 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 Gedächtnis 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 befragen gehabt, lieferte aber 70. Bloss 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 Gesamtausgaben 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 dormaligen 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 Eppeghem 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 großem steinernen Haus und anderen schönen Baulichkeiten in Form eines Schloßes mit Hof, Baumgarten, Fruchtbäumen, Aufziehbrücke mit einer großen Erdauffschüttung und einem großen viereckigen Thurm in der Mitte derselben; rings herum zieht sich ein Teich, an welchen sich der Oekonomiehof mit feinen 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 großen jungen Eichen als anderem . . .“ Folgt eine lange Aufzählung der Ländereien, Weideplätze und Wiesen, unter Elewyt, 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 große 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 große Zimmer über dem Thor, wo Rubens wahrscheinlich arbeitete, ist jetzt durch hölzerne Verschlüsse in drei geschieden und die Inneneintheilung überhaupt nur mehr schwer zu erkennen. Das Außere 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 Schloßchen war vormals ein befestigtes Ritterschloß mit Zugbrücke, Graben und Schiefscharten. 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 Luft 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 größeren der in seinen letzten Lebensjahren gemalten Bilder verrathen indess 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 ersten 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 ließen: 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 ungehämerten auf Aeufserste gespannten Erregtheit der Personen dieses großen Werkes erscheint jeder andere Maler von Volksbelustigungen und Schlemmereien

* Archiv van Baron Coppens auf dem Landgut Steen.

nonnenhaft still. Teniers ist neben diesem Bild ein wahrer Höfling, Jan Steen ein Spafsmacher, 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 Kirmes 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 daselbe 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 faßt ebenso wüth, 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 bloß 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 Dorfweide 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

Reigen die man sehen kann; mit ihrem milchigen Fleisch, ihren rundlichen Gliedern, ihrer kindlichen Ausgelassenheit, ihren blonden und braunen Krausköpfchen, eine wahre Augenweide bildend.

Einen scharfen Gegensatz zu dieser lieblichen Seite des Gemäldes bildet die ausgelassene Sinnlichkeit der Satyren, welche ihre Genossinnen angreifen und aufheben, voll Wollust beschauen, und sie mit Händen, Armen und Beinen umschlingen. Und diese, die vollen, üppigen Frauen, zeigen ihre breiten Rücken, ihre blendenden Schultern und verkünden laut, was Rubens unter Venus' Kraft und Venus' Triumph verstand. Liebe war nach diesen und anderen Stücken für ihn weniger der überwältigende und verhängnisvolle Zauber, welcher die Seele erfasst und den Menschen in stillem Schmerz aufreibt, sondern vielmehr die unwiderstehliche Leidenschaft, welche Sinne und Geist unterjocht und den Menschen zu seinem Sklaven umschafft. Es ist nicht überflüssig, sich daran zu erinnern, daß der Maler des »Venusfestes« auch die »Conversation à la mode,« die Verherrlichung der höfischen Liebe schuf, um sich des Gedankens zu erwehren, daß der Meister von dem zartesten menschlichen Gefühl nur die grobe und niedrigere Seite kannte.

Das letzte Stück, von dem ich sprechen wollte, der »Bethlehemitische Kindermord,« ist das ergreifendste unter den von Rubens gemalten Dramen. Der Künstler stellte sich beim Entwurf seines Werkes nicht die Frage: wie werden die Kinder getödtet? — sondern vielmehr die: was litten und was thaten die Mütter als man ihre Kinder schlachtete? Er liefs sie nicht jammern und seufzen, er liefs sie gegen die Henker ankämpfen; Alles, auch sich selbst opfern, um ihre Kinder zu retten. Mit herzerschütterndem Schmerzensschrei klagen sie Gott und den Menschen ihr Leid, wie Tigerinen suchten sie ihre Brut zu retten.

Vor einem stattlichen in der Mitte des Bildes befindlichen Gebäude sehen wir die Soldaten mit dem Henkerwerk beschäftigt. Einige sind bereits am Schlachten, andere tragen die Kinder weg welche sie im Begriffe sind zu ermorden. Die armen Kleinen strecken die Hände aus nach ihrer Mutter, die mit erhobenen Armen ihnen zu Hülfe eilt, aber sie leider nicht wird retten können; dann kommt eine Frau, in den Armen ihr todttes Kind haltend, auf dessen erblichene Wange sie in stummer für alles andere stumper Verzweiflung einen langen Kufs drückt; eine andere hat ihr Kind durchbohren sehen, dessen Leiche auf dem Boden liegt, und mit einer jähen Geberde die Arme emporstreckend, hält sie hoch über ihr Haupt das blutbefleckte Lacken: ein Schauspiel von rührendem Schmerz, von hoffnungsloser Mutterliebe ohne Gleichen. In dieser Gruppe liegt eine ganze Welt von Leiden und Mitgefühl erschlossen; die thränenden Augen dieser Frauen, ihr Kufs auf die Wange des todtten Kindes, ihre wahnsinnige Geberde und ihr Schluchzen sind keine Malereffekte: sie sprechen uns von Mutter Schmerz, dem grenzenlosesten den die Menschen kennen, und pressen uns wider Willen die Thränen aus den Augen.

Zur Rechten der Tafel entfaltet sich eine andere Scene des Drama's: ein Soldat entreißt hier einer Mutter ihr Kind und stößt mit dem blutigen Dolch darnach, sie jedoch faßt den Säugling, der nach ihr schreit und zieht ihn mit sich, während sie rücklings zu Boden fällt. Eine andere jammert mit ausgestreckten Armen um ihr Kind, das man ihr entführt; eine dritte bedeckt ihren Säugling mit ihrem Körper und beißt den Henker, der es durchbohren will, in den Arm, eine vierte hält den Dolch fest, den ein Soldat auf ihren kleinen Sprößling zückt, während eine alte Frau den Wütherich bei den Haaren rückwärts zerrt. Links sind zwei Henker an ihrer Arbeit; vier Kinder haben sie bereits geschlachtet, von welchen zwei wie rosige schlafende Engelchen

am Boden liegen. Die Mutter des einen derselben 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 Palaß 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 Wechselfpiel erglänzen macht, das Schreckliche dieses Meisterwerkes für das Auge einigermaßen verfüßend 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 ausgezeichnete 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 Künften und Kunden hervorleuchtete, der erste Maler seiner und jeder anderen Zeit genannt zu werden verdient.“

Daß dies Alles keine eiteln Worte waren, wissen wir. Rubens, der reichstbegabte niederländische Maler war zugleich der unermülichste 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 wahnfinnigsten Streit, in der »Conversation à la mode« feiert er die verfeinerte Liebe, im »Venustempel« befangt 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 Schauftücke 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

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 Pflümchen, 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 entgegenstehenden 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 entfaltetete 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 Grofsartigkeit dem gewöhnlichen Menschen seine Kleinheit fühlen läßt und ihn in ehrfurchtsvollem Abstand hält, wie z. B. die Michel Angelo's, seines Bruders in der Riesenmäfsigkeit. 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

Kreuzes wie feine Andromeda am Felsen, feine drei Grazien wie feine Schicksalsgöttinnen scheinen aus lauter Sonnenstrahlen gebildet zu sein.

Und eben so hell wie fein Licht, ebenso glänzend waren feine Farben und Töne. Wirft man bei einer Ueberschau 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 feine. Betrachtet man im Isabellafaal zu Madrid ein zwischen den Werken der größten Coloristen: Velasquez, Murillo, Ribera, Tizian, Correggio hängendes Bild: »Perfeus und Andromeda,« so überstrahlt der Glanz feiner 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 größten Theile seiner Werke die Höhe feiner 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 weifs er Harmonie zu bringen. Allem und Jedem weifs 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 läfst.

Halten wir uns nicht länger dabei auf, Rubens für sich selbst zu betrachten, sondern fragen wir uns, welche Stelle er in der Geschichte der süd-niederländischen Schule einnimmt, so finden wir, dafs 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: feine Farbe ist voll Licht, fein Licht voll Abwechslung, Spiel und Leben. Die alte Schule hatte Wahrheit angestrebt, die spätere Schönheit; Rubens weifs Wahrheit und Schönheit Hand in Hand gehen zu lassen. Die alte Schule hatte vorab den Einzelmenschen als Porträt ins Auge gefafst, die folgende hatte alle ihre Menschen in dieselbe allgemeine und unindividuelle Form gegossen; Rubens weifs seinen Personen ein höheres Leben zu schenken, ohne ihnen ihre eigenartige Persönlichkeit zu nehmen: feine 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

Bildhauer geworden, und wieder wurden die Menschen und wurde die Natur von Angesicht zu Angesicht geschaut. Er war der höchste Ausdruck der Antwerpenfchen Schule, welche die Eleganz in der Wahrheit, die Wärme des Lichts und die Klarheit der Farbe über Alles fetzt. Und nicht in kalter Ueberlegung, wie wir sie gebrauchen müssen, um sein Streben in Worten klar zu machen, vollzog er diefs Werk. Im Gegentheile, er schuf, das heißt er gab den warmen Odem, das heißse Blut allen feinen 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 Pinfels 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 pflanzte 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 Lebensaft 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 fogar noch unvollendet als Rubens starb und es wurden an Jordaens 240 Gulden bezahlt um diefs 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

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 gewaltfamen 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 gepinfelt; 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 Tuschchen 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, das 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, das Rubens, als er dies bewundernswürdige Werk malte, zwar alt von Jahren gewesen sein mag, aber noch jung an Kräften war, das 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 Lebensstage, seiner vollkommen würdig und sogar eines der ergreifendsten unter seinen Schöpfungen, ist sein Selbstbildnis 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 Selbstbildnis 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, abgebläst; er erscheint als vorzeitiger Greis. Und so sehen wir ihn

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 Gebärde 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 abgesspannten Antlitz noch all seine Helligkeit wenn auch nichts mehr von seiner Glut, indem es vielmehr das Krankhafte, das Runzelige, das Abgesspannte 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 Menschenmaafs 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 steigenden 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 liefs, 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 angeborenen 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 Beszung 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 Schwiegeröhne Maler, dann sollten sie, sobald das

* P. GÉNARD, P. P. Rubens, p. 29.

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 unerfetzlichen Verluste Antheil genommen hätte. Jedoch, bittere Ironie! Das einzige Zeugniß von Trauer das uns die Geschichte bewahrt, sind die Rechnungen über die Begräbniskosten 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 fingen „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 Leichenbe-forgung, 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 Bergh-eeyck, 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 Werthfachen, 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 Kunstfachen des Meisters, worunter bei hundert-fünfzig 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 Gesamtertrag von 52,804 Gulden 12 $\frac{1}{2}$ 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 Schwiegerföhnen 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 dies bei Rubens Zeichnungen nicht in dem Maße 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.

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 eingereichten 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 Schickal sind, und daß von den Briefen, die er schrieb oder empfing, nur durch Zufall hier und da einige Blätter wiedergefunden werden.



X.

Die Rubens'sche Schule.



iner der überzeugendsten Beweise von Rubens durchgreifender Bedeutung ist die Thatfache, dafs 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 Werkstatt 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 Einflufs. 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 grofs 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,

als das im Besitze des Grafen Carlisle befindliche des Frans Sniijders, und von jenen die der Continent von demselben Meister bewundert, ist wie wir wohl hinzufügen möchten, keines, welches den Sniijders 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 überdies radirte. Er mußte ihm daher sehr geneigt sein, und man sieht wenn man eines dieser Porträts betrachtet, dafs 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 Sniijders 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 gleichfärbigem 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 Sniijders', so erscheint das erstere als das einer sorglosen und genussliebenden, das letztere als das einer gefetzten und zarten Natur.

Wie still aber auch sein Bildniss aussehen mag, in seiner Thätigkeit war Sniijders 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 Reife 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 Sniijders. Stilleben 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, dafs er wunderbare Sachen mache.** Und dies Lob ist nicht übertrieben.

Sniijders 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, dafs Sniijders 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 tunkelt und durch die Haut seiner Figuren strahlt, durchströmt auch mild und

* CRIVELLI, Giovanni Brueghel p. 117, 185.

** Cose miracolosa (Brueghel an Borromeo 10. Juni 1611. Crivelli a. a. O. S. 185).