



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der Malerschule Antwerpens**

**Rooses, Max**

**München, 1880**

XI. Die Historienmaler aus Rubens' Zeit.

---

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

## XI.

### Die Historienmaler aus Rubens' Zeit.



icht gering ist die Zahl jener Historienmaler, welche neben Rubens lebten und wirkten, und ohne ihn ihren Lehrer zu nennen, dennoch durch die mit ihm übereinstimmende Richtung ihres Schaffens ihm huldigten.

Derjenige, welcher den Reigen eröffnet, ist soviel wie unbekannt, und erst in neuester Zeit zur Beachtung gelangt. Es ist ANTOON SUCCA. Sein Name kommt in den Litteren unmittelbar nach jenem des Rubens in der Liste der im Jahre 1598 aufgenommenen Freimeister vor, wonach sein Geburtsjahr wohl in die Zeit um 1577 fällt. 1625 wurde ein anderer SUCCA, wahrscheinlich Antoon's Sohn, als Weinmeister in die Gilde aufgenommen; 1646/47 bezahlte eine Wittve van Succa an die Gilde die Todtschuld ihres Mannes. Da indefs bei der letzteren Notiz der Vorname weggelassen ist, dürfte es schwer zu fagen sein, ob sie dem Vater oder etwa dem Sohne gilt.

Antoon Succa war seiner Zeit als Porträtmaler berühmt. Die 1600 erschienene Chronik der Herzoge von Brabant von Barlandus enthält schon Bildnisse jener Fürsten nach seinen Zeichnungen. 1610 wurde er vom antwerpischen Magistrat mit der Herstellung der Bildnisse der früheren niederländischen Souveräne betraut, wobei er ein gewisses künstlerisches Eigenthum auf diese Arbeiten behielt, wie daraus abzunehmen, das man ihm wiederholt um die Bildnisse kopieren zu dürfen eine Entschädigung bezahlte.\* Das Stadthaus zu Antwerpen besitzt noch ein Porträt Philipp III., der als Knabe von etwa 12 Jahren dargestellt ist. Vielleicht ist es eines der befagten Bildnisse. Die Figur hat etwas Eckiges in den Formen, die Perspective des Paviments ist mißlungen, die Draperien sind ausführlich und etwas hart gemalt: lauter Kennzeichen einer früheren Schule. Aber die kraftvolle Färbung mit vorherrschenden goldgelben Tönen und das gut durchgeführte Nackte rechtfertigen den guten Namen, welchen der Künstler in seiner Zeit erwarb.

Nach Succa kommt nach der Zeitfolge JASPER DE CRAVER.\*\* Er wurde zu Antwerpen 1582 geboren und am 1. April dieses Jahres in der St. Georgs-

\* P. GÉNARD, P. P. Rubens, p. 395.

\*\* Catalogue du Musée d'Anvers; DE BUSSCHER, de Crayer (Biographie nationale).

MAX ROOSES, Geschichte der Antwerp'schen Malerschule.

kirche getauft, als der Sohn eines Schullehrers gleichen Namens und der Christina Abshoven. Die Liggeren der Antwerpen'schen St. Lucasgilde verzeichnen den Maler nicht, obwohl er höchst wahrscheinlich seinen ersten Unterricht in seiner Geburtsstadt empfing, denn er war bereits 22 Jahre alt, als er zu Brüssel bei Raphael Coxcyen in die Lehre ging. De Crayer verließ damals seine Heimatstadt gänzlich, wenn er auch am 17. Februar 1613 noch einmal zurückkehrte um seine Vermählung mit Catharina Janssens zu feiern. Am 3. November 1607 wurde er als Freimeister in die Brüsseler Gilde aufgenommen und bekleidete 1614/15 in derselben die Würde eines Dekans. Von 1612 an war er lange Jahre von den spanischen Königen und ihren Statthaltern mit dem Ankauf von Gemälden und Kunstgegenständen für deren spezielle Sammlungen betraut, malte auch viel für die Höfe zu Brüssel und Madrid, wie er auch Hofmaler des Erzbischofs von Mecheln, Jacob Boonen, war. Die Zahl der Gemälde, die er während seines sechzigjährigen Aufenthalts zu Brüssel ausführte, ist ungemein groß, und die Kirchen dieser Stadt, wie der umliegenden Dörfer wurden damit reichlich versehen. Doch war de Crayer nicht blos der berühmteste Maler der Hauptstadt, sondern auch für weitere Kreise fruchtbar, wie man denn mehr als zweihundert von seinen Werken, lauter große Altarbilder, kennt. Zu der fürstlichen Gunst genoß de Crayer auch großes Ansehen in den bürgerlichen Kreisen seines Wohnortes: 1626/27 erscheint er unter den Rathsherrn des Brüsseler Magistrats und war 1626—1629 Canaleinnehmer. Im Dezember 1634 wurde er gerufen, um bei der Malerei des Triumphbogens mitzuwirken, den die Stadt Gent anlässlich des festlichen Einzuges des Prinzen-Cardinals errichten wollte, und obwohl de Crayer mit dem größten Theile dieser Arbeit betraut ward, entledigte er sich doch dieses Auftrages innerhalb eines Monats.

Von 1635—1641 war er Maler des Statthalters Ferdinand. In dieser Zeit schuf er das prächtige Reiterbild dieses Fürsten in Louvre (Nr. 103) eine majestätische Figur, in hellem Ton gehalten, und das des Königs von Spanien, das sehr bewundert wurde und ihm eine goldene Medaille eintrug. 1641, nach dem Tode des Prinzen Ferdinand, erlangte de Crayer den Titel eines Malers des Königs und blieb bis 1664 zu Brüssel von den städtischen Abgaben befreit. In diesem letzteren Jahre siedelte er nach Gent über, wo er gleichfalls aller Abgaben enthoben ward. Ungeachtet seiner höchst zahlreichen Arbeiten jedoch wie der Gunstbezeugungen und hohen Gönnerschaft, welche er sein ganzes Leben hindurch genoß, war er in seinen letzten Jahren keineswegs wohlhabend, sondern mußte vielmehr in Gent wiederholt Geld borgen, sei es nun, daß er in Folge der zu geringen Durchführung seiner Werke mit zunehmenden Jahren an Ansehen verlor, oder daß er seine Mittel mit zu wenig Bedacht zu verwalten wußte. Er starb zu Gent am 27. Januar 1669.

Was uns zunächst an de Crayer auffällt, ist die Leichtigkeit oder richtiger die Eilfertigkeit, mit welcher er producirt. Ziehen wir seinen langen Lebenslauf in Rechnung, so ist seine Fruchtbarkeit zwar nicht größer als die eines van Dijck oder Rubens, sie fällt jedoch mehr in die Augen. Dies kommt daher, daß de Crayer einen großen Theil seiner Malereien augenscheinlich als eine Art von Fabrikarbeit flugs und dazu leichthin erledigte. Es gibt bei ihm Figuren, die man zwanzigmal und immer als dieselben in seinen Bildern wiederfindet, aus verschiedenen Werken entnommene Bildnisse und Gruppen dienen ihm als Material für andere Bilder, und viele leiden nicht blos an Eintönigkeit in Haltung und Ausdruck, sondern sind auch gar zu unbedeutend in Zeichnung und Colorit, um die mächtigen Leinwandflächen, auf denen sie stehen, zu füllen. Blafsgeröthetes oder bräunliches Fleisch mit flau gefärbten Draperien bekleidet,

armfelige Zusammenstellung von oberflächlich gemalten Figuren, Gestalten mit dicken Augäpfeln, offenem Mund und starrem Blick, was Extase bedeuten soll, das Alles findet man nur zu oft in seinen gewöhnlichen Arbeiten und erweckt den Eindruck einer handwerklichen Kunst.

Damit soll nicht gesagt werden, daß de Crayer den großen Namen nicht verdient, den er in der Geschichte erworben hat. Neben seiner Fabrikarbeit kennen wir von ihm noch manches Stück, das unter den Erzeugnissen unserer größten Meister einen Ehrenplatz einnimmt. So hängt in der St. Martinskirche zu Aalst eines seiner vorzüglicheren Gemälde neben einem von Rubens' besten Stücken, und hält sich in der That gut neben diesem zu fürchtenden Rivalen, und eben so schwer ist es bei einer andern seiner auserlesenen Schöpfungen, die im Museum zu Lille zwischen zwei der wärmsten Malereien van Dijcks hängt, zu entscheiden, welchem von den beiden Meistern die Palme gebührt. De Crayer hat in seinen guten Werken etwas von Rubens: dieselbe Leichtigkeit der Anordnung, und dieselbe Breite der Behandlung; nur haben seine Malereien im Allgemeinen etwas Trockenes und Hohles. Mit van Dijck aber hat er das gemein, daß ein Theil seiner Werke ein ungemein warmes Colorit besitzt, und daß seine Figuren mehr Eleganz als Kraft zeigen, dagegen fehlt ihm der höhere Adel und das feinere Seelenleben dieses Rivalen.

Zu den besten Schöpfungen de Crayer's gehören die zwei obengenannten Stücke. Das in der St. Martinskirche zu Aalst befindliche stellt »Maria, umgeben von einer großen Zahl von Heiligen,« dar: Die Mutter Gottes mit dem Kind auf dem Arm, von einer warmen Glorie umgeben und von Engeln adorirt, verleiht einem Mönche das Ordenskleid. Ihr zartes duftiges Incarnat geht warm ab von dem sie umstrahlenden Lichtglanz. Unten kniet ein Bischof, ein Abt, ein Papst, ein Cardinal, alle in verschiedentlich ausgedrücktem Erstaunen das Wunder anstarrend. Das helle himmlische Licht, welches das Bild überflutet, läßt die Draperie dieser Figuren, besonders den weißen Kuttenstoff und das blanke Chorhemd, kräftig hervortreten, und die Geberden der anscheinend in ehrfurchtsvoller Bewunderung und Anbetung versunkenen Figuren sind vollkommen würdig. Der innige Ausdruck des in der untersten Reihe knienden Paters und die noch tiefere Seligkeit, welche aus der hageren selbstlosen Gestalt des den Habit empfangenden Mönches strahlt, sind in der That voll edlen und dichterischen Gefühls. Die Anordnung ist durchaus natürlich und reich: durch die himmlische Erscheinung wird die hohe Leinwand auf die einfachste Weise in ihrem oberen Theile gefüllt, während die anbetenden Figuren unten eine dichte Schaar bilden. Das merkwürdige Bild wurde für das Grabmal des Herrn Joannes van der Meerse, Schöffen von Aalst gemalt, welcher 1619 starb; damals in der Karmelitenkirche aufgestellt, kam es später mit dem Hauptaltar, auf welchem es sich befand, nach der St. Martinskirche.

Das im Museum zu Lille (Nr. 143) befindliche Bild heißt die »Vier Gekrönten« und zeigt uns verschiedene Martyrer, die lebendig begraben werden. Einer ist bereits in den Bleisarg gelegt, in welchem er verschmachten soll, und weist mit der Hand das Götzenbild zurück, das ihm ein heidnischer Priester anbietet; ein anderer, der im Begriff ist in das Grab zu steigen, erhebt flehend und hoffend das abgewandte Gesicht zum Himmel, wo er bereits die Engel sieht, die ihm die Martyrerpalme bringen, andere Schlachtopfer knien betend neben ihm. Es ist ein in jeder Hinsicht reiches Gemälde, die dichten Gruppen greifen gut ineinander, der Ausdruck der Hauptpersonen ist innig, ja rührend, die blauen, rothen und weißen Kleider, besonders aber die meergrüne Draperie des rechtsstehenden Martyrers und der rothe Sammtmantel des Priesters sind

prächtig in der Farbe, und eben so reich und prachtvoll ist das warme Licht, das auf dem Nackten, in der Luft und auf dem Grunde spielt. Dieses Meisterwerk, welches mit dem Aalster Gemälde genügen würde, um de Crayers Namen zu verewigen, wurde 1642 für die Gilde zu den „Vier Gekrönten“ zu Brüssel gemalt und auf dem Hochaltar der St. Catharinakirche aufgestellt.

Wie viele andere könnten wir noch aufzählen, die einer genauen Betrachtung ebenso würdig wären! Die »Anbetung der Hirten« im Museum zu Brüssel (Nr. 413) mit der zarten eleganten Behandlung und der warmgerötheten Färbung; den »das Scapulier empfangenden Simon Stock« im Genter Museum (Nr. 22) mit der schönen gefunden Maria und der verzückten ausdrucksvollen Mönchsgestalt, oder das Bild mit derselben etwas modificirten Darstellung im Museum zu Valenciennes (Nr. 68) mit der gefälligen jungfräulichen Mutter, dem empfindungsvollen Pater und den glänzenden Draperien; die »Kronung der hl. Rosalia« im Gent'schen Museum (Nr. 14), hell gemalt und leicht componirt; »Mariä Himmelfahrt« am Hochaltar der Kirche zu Dendermonde mit feinen reichgefärbten und breitdrapirten Figuren, welche an Rubens denken lassen; die »Anbetung der Hirten zu Cassel« (Nr. 230), so glänzend in Farbe und Licht und so voll von Bewegung, daß eher Jordaens' Namen als jener Crayer's sich dem Beschauer aufdrängt; der »Christus in Emaus« im Museum zu Berlin (Nr. 868), die »hl. Theresia« im Belvedere zu Wien, »Maria mit Heiligen« in München (Nr. 314), »der hl. Augustinus« im Louvre (102), die zwei Altarbilder in der Augustinerkirche zu Gent, diese alle sind Werke, welche von einer reichen Künstlergabe Zeugniss geben, und, wenn sie allein ständen, Crayers Namen süßlich mit mehr Hochachtung nennen ließen, als dies der Fall ist, während uns so viele Werke von geringerem Werthe das Talent des Meisters im ungünstigeren Lichte darstellen. De Crayer's großes Verdienst liegt aber, wie wir sahen, nicht so sehr in seiner Originalität als in dem Talente, mit welchem er sich neben den größten Meistern seines Jahrhunderts, mit deren Werken die feinigen innig verwandt sind, zu behaupten wußte.

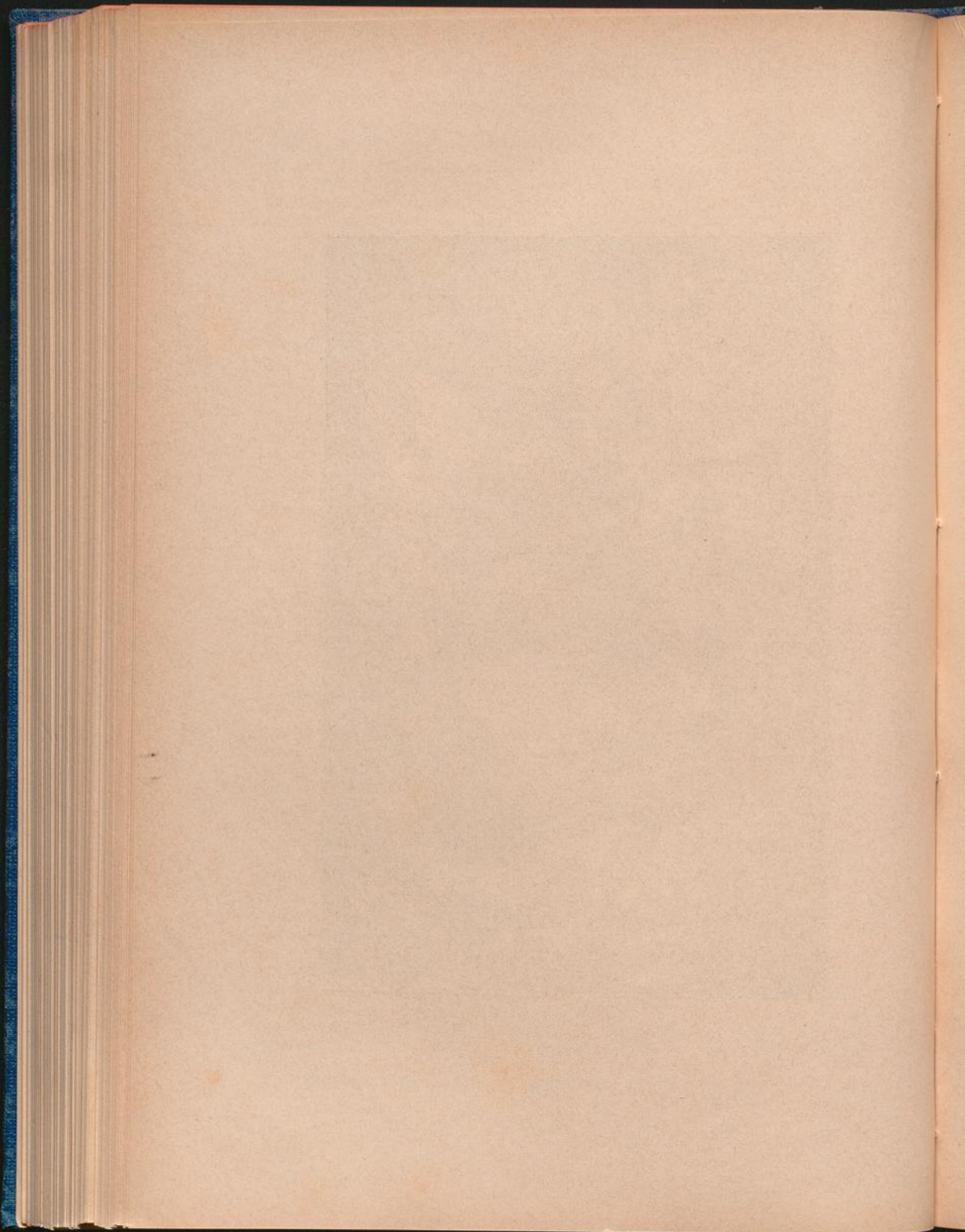
Von fremdem Einflusse freier blieb THEODOOR ROMBOUITS.\* Zu Antwerpen geboren und daselbst in der Hauptkirche am 2. Juli 1597 getauft, scheint er seine Kunst zuerst bei Abraham Janssens, Rubens' großem Vorläufer gelernt zu haben. 1617 ging er nach Italien, von wo er erst 1625 zurückkehrte um sofort als Freimeister in die St. Lucasgilde einzutreten. Im September 1627 heiratete er Anna van Thielen, ein Fräulein aus einem edlen Mecheler Hause, aus welcher Ehe nur eine Tochter entsproßte. Rombouts wohnte in der Pfarrei von U. L. Frau, doch wurde er, als er am 14. September 1637 starb, in der Kirche der U. L. Frauenbrüder neben seinem Vater begraben. Seine Künstlerlaufbahn war, da er nur ein Alter von 40 Jahren erreichen sollte, von kurzer Dauer; doch fertigte er in dieser Zeit eine große Zahl von verdienstlichen und originalen Werken. Rombouts ist unseres Ermessens der Meister Antwerpens, gegen welchen die Nachwelt am ungerechtesten gewesen, und der von dem Ruhm, auf welchen er Anspruch machen durfte, nur den geringsten Theil erlangte.

Was seinem Lehrer Abraham Janssens begegnete, das traf auch ihn: die Büchermacher nemlich erfanden um etwas Pickantes in seine einfache Biographie zu bringen das Anekdötchen, daß er sich mit Rubens habe messen wollen, und daß der Verdruss, sich von diesem übertroffen zu sehen, ihn beständig zu böswilligen Ausfällen gegen das ruhmvolle Haupt der Antwerpen'schen Schule verleitete. Ist es nun auch bis zu einem gewissen Punkte,

\* Catalogue du Musée d' Anvers.



Der Zahnbrecher von Theod. Rombouts im Museum zu Madrid.



wenn auch nur als Symbol für beider Rivalität auf dem Kunstgebiet, begreiflich, daß man so etwas von Abraham Janssens erfunden, der in der That in Richtung und Behandlung mit Rubens zu wetteifern scheint, so muß es uns füglich Wunder nehmen, wenn man auf Rombouts eine derartige Fabel ausspannt. Denn in Rubens' Zeit ist gerade Rombouts einer von jenen, die dem Rubens'schen Styl am fernsten blieben. Ob es nun vielleicht dieser Unterschied zwischen den zwei Meistern ist, der von den besagten Geschichtschreibern als ein Beweis jener Rivalität erachtet wurde, oder ob die ganze Erzählung auf der zweiten Erfindung beruht, daß Rombouts eine »Kreuzabnahme« gemalt habe, von welcher man sagte, daß er sie für besser als das Rubens'sche Meisterwerk hielt, wollen wir nicht entscheiden und halten es auch für ebenso überflüssig als unmöglich, diese Frage zu lösen.

Das so eben genannte Stück ist eines von Rombouts' Meisterwerken. Es hängt in der St. Bavokirche zu Gent und erinnert in vielen Einzelheiten an die berühmte Kreuzabnahme von Daniel da Volterra, wenn auch die Composition lockerer ist als die des italienischen Meisters. Die Farben haben hohe lackartige Töne, die Schatten dagegen sind zu schwer. Der Ausdruck von Liebe und Schmerz auf den Gesichtern ist gut getroffen.

In Gent finden wir von unserem Maler noch ein paar bedeutende Stücke. Das Museum daselbst (Nr. 35) besitzt ein sehr großes Bild, das in allegorischer Weise die »Befugnisse der Hinterlassenschafts-Schöffen« darstellte. Das Bild wurde für den Gerichtssaal jener Obrigkeit gemalt, die mit dem Eröffnen der Testamente und mit der Vormundschaft über die Waisen betraut war. Im Allgemeinen ist die Allegorie so kalt und steif, als eine solche nur sein kann; die laut- und bewegungslosen Gestalten auf den Stufen sind wie gegossen, und auch die Mädchen in der Mitte leben nur halb. Dagegen sind die der Wirklichkeit entnommenen Figuren im Vorgrunde um so mehr und um so glücklicher bewegt, kräftige Gestalten, in farbigen Draperien und ungezwungenen Haltungen, lebende Menschen, die auf lebendige Weise gemalt sind.

Das überraschendste Bild unseres Meisters, das wir kennen, ist die »Ver-mählung der hl. Katharina« in der Hauptkirche von Ieperen. Wäre es nicht mit seinem Namen und mit der Jahrzahl 1636 bezeichnet, so würde es ihm Niemand zuschreiben. Statt seiner sonstigen düsteren wie gleisenden Art finden wir hier Zartheit und Weichheit. Maria in lichtblauer Draperie hält das Kind auf dem Schoofs, hinter ihr stehen der hl. Joseph, die hl. Anna und der kleine Johannes, vor ihr kniet die hl. Katharina in buntfarbigem Gewande. Die Schatten sind überall grau, die Tinten vielmehr matt als hell, der Ausdruck ist gutmüthig. Maria ist eine der lebenswürdigsten Darstellungen der heiligen Jungfrau, die man sehen kann; die hl. Katharina minder majestätisch, aber nicht weniger anmüthig, die hl. Anna ein schönes Frauenbildniß. Das Bild ist in dem letzten Lebensjahre des Meisters gemalt und läßt wohl schließen, daß er, wenn ihn nicht der Tod zu vorzeitig hingerafft hätte, seine frühere Art merklich geändert haben würde.

Den selben Gegenstand stellt ein in der St. Jakobskirche zu Antwerpen befindliches und mit der Jahrzahl 1634 bezeichnetes Bild dar, welches, mit der gewöhnlichen Arbeit Rombouts' verglichen, fast ebenso überrascht, wie das Bild von Ieperen. Auf den Draperien spielen die Farben ihr lieblichstes und glänzendstes Spiel, das Nackte ist atlasartig zart, die Gesichtszüge sind engelhaft schön, und Alles, Geberde wie Handlung, Menschen wie Beiwerk lacht uns hell und zartklingend entgegen.

Im Genter Museum (Nr. 76) sieht man noch eines der Meisterwerke von Rombouts. Es stellt die »Fünf Sinne« dar, einen Gegenstand, den er oft und



mit Vorliebe behandelte. Das Stück ist so wohl gelungen, daß es einmal als ein Werk von Rubens gestochen ward. Das eigenste Verdienst, welches uns an demselben am meisten fesselt, ist die Wahrheit, mit welcher jede der die Sinne repräsentirenden Figuren wiedergegeben ist. Ein Greis mit einer Brille auf der Nase und einem Spiegel in der Hand stellt das Gesicht vor, ein Sänger, der sich auf der Guitarre begleitet, das Gehör, ein Blinder, welcher eine Sculptur betastet, den Taftinn, ein Mann mit Flasche und Römer den Geschmack, und endlich ein Bauernjüngling mit Knoblauch in der Hand und die Pfeife im Munde den Geruch. Jeder von ihnen ist lebendigen Leibes aus der wirklichen Welt auf die Leinwand übertragen.

Das Museum von Madrid besitzt von Rombouts zwei meisterliche Bilder, die noch unmittelbarer aus dem Volksleben entnommen sind. Das erstere (Nr. 1547) stellt einen »Zahnbrecher« dar. Um einen Tisch, auf welchem allerlei Quackfalbergeräth liegt, sind neun Personen versammelt. Der Mann von der Kunst ist beschäftigt einem Jungen einen Zahn zu ziehen, die übrigen Personen sehen zu oder besprechen die Operation. Es sind vom ersten bis zum letzten Figuren voll Kraft und Wahrheit, mit glänzendem Licht auf Fleisch und Kleidung, mit schweren Schatten, von welchen sich die hellen Parthien in mächtigem Glanz aber ohne Härte abheben, während der Hintergrund mit Berechnung grau und ruhig im Licht gehalten ist. Das wirkliche Leben, die Natürlichkeit der Bewegung und die Kraft des Halbdunkels machen das Bild zu einem Meisterwerk. Es wurde von Andries Pauwels gestochen und zwar unter dem Malernamen des Theodoor Roelants. Bemerkenswerth ist überhaupt, welche große Zahl von Rombouts' Stücken anderen Meistern zugeschrieben wurde, wie denn bloß von den neun von uns besprochenen Bildern drei unter fremden Namen gehen, und zwar zwei schon von den Stechern seiner Zeit dem Künstler abwendig gemacht.

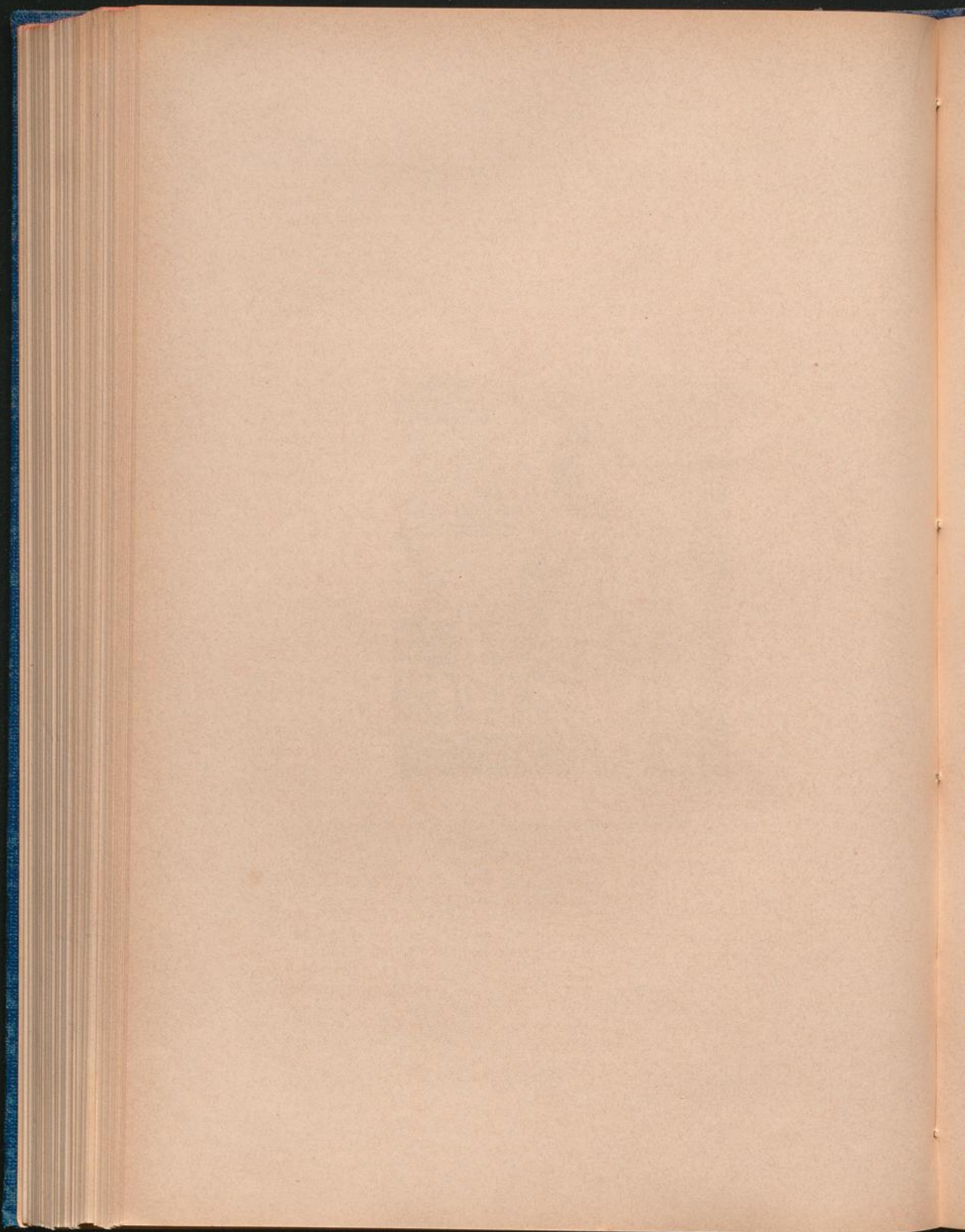
Das zweite Stück (Nr. 1548) stellt »Kartenspieler« dar. Acht Personen sitzen an einem Tische, drei davon, worunter zwei Soldatendirnen, haben Karten in der Hand. Unter den Zuschauern sieht man auch zwei Kriegsleute: einer davon, den Rücken dem Publikum zugewandt, vorne sitzend, trägt einen runden Hut mit brauner Feder, ein Lederkoller mit stählerner Halsberge wie ein braunledernes Bandelier, und scheint unter entsprechender Handgeberde mit einer gerade vor ihm sitzenden Frau zu conversiren. Ein alter Mann mit einer Klemmbrille guckt derselben jungen Dirne über die Schulter und hält einen Geldbeutel in der Hand. Das andere junge Weib, in ein blaues Gewand gekleidet und den Kopf mit einer Art Turban umwunden, zeigt ihre Karten einem neben sitzenden Soldaten. Die drei anderen Personen sind Zuschauer. Wie in dem vorigen Stück ist die Farbe glänzend, und zeichnet sich Composition wie Ausführung durch Wahrheit und Originalität aus.

Das Museum zu St. Petersburg (Nr. 601) besitzt ein dem Madrider Bild stark gleichendes Bild desselben Meisters, wie dann beide wieder in der allgemeinen Art und in vielen Einzelheiten mit den prächtigen »Kartenspielern« übereinstimmen, die im Antwerpen'schen Museum (Nr. 358) dem Valentin zugeschrieben werden, die aber unzweifelhaft dem Rombouts zugehören. Die Personen sind dieselben, wenn auch die Anordnung etwas verschieden ist; die Farben haben denselben vollen Glanz, und auch das Leben kömmt mit ebensoviel Wahrheit zum Ausdruck.

Die besagten Stücke weichen ziemlich merklich von den historischen Malereien des Rombouts ab, sind aber doch tüchtige niederländische Kunst. Sie bezeugen unferem Meister eine Beobachtungsgabe und die Fähigkeit zu markiger malerischer Wiedergabe des wirklichen Lebens, wie sie immer als



Bildnifs des Abraham Grapheus Knappen der Lucasgilde zu Antwerpen  
von Corn. de Vos. (Museum zu Antwerpen.)



verdientliche Kennzeichen der niederländischen Schule galten. Würde man an Rombouts Werken diese originalen Volksscenen nachdrücklicher in Betracht ziehen, so würden diese gerade die durchschlagendsten Belege darbieten, um ihm einen befonderen und hohen Platz in der Antwerpener Schule zu sichern.

Nach dem kräftig farbigen Rombouts kommt der blasser gefärbte CORNELIS DE VOS. Welcher Antwerpener kannte nicht das Porträt jenes Mannes im Museum zu Antwerpen (Nr. 104) mit den vielen großen Platten und Medaillen auf der Brust, dem goldenen Kelch in der Hand und den kostbaren Geschirren vor sich auf dem Tisch, den geheimnisvollen Greis mit dem seltsamen Zierrath, in welchem er prangt, mit dem energisch braunen so lebendig funkelnden Auge, den blaffen, schwer gefurchten Zügen, dem grauen krausen Haar und dem ernsten Ausdruck, der so scharf gegen den drolligen Brustschmuck, wie gegen den Schurz um seine Lenden absticht. Man kann nicht lachen über den fast närrischen Aufputz, denn der durchdringende Blick des Mannes und die harten an nichts weniger als an heiteren Mummenschanz gemahnenden Züge lassen die leiseste Anwendung von Spottluft ersterben. Dieser kräftige, sprechende Kopf, so maßvoll in Farbe und Malweise, und doch so energisch in der Linie und so prächtig in der Beleuchtung ist der des Abraham Gapeus, des Knappen der St. Lucasgilde. Wie viel durch Unglück und schmerzliche Erfahrungen, nicht durch Mißthat und Gewissensqualen verursachte Sorgen sprechen aus diesem Blick! Selbst Maler, aber durch unglückliche Umstände bedrängt, hatte sich Gapeus um die Knappenstelle in dem Kreise, dessen Mitglied er vorher war, bewerben müssen. Sechsendreißig Jahre, größtentheils höchster Bedrängniß, wie während der Belagerung und nach der Einnahme von Antwerpen sorgte Gapeus treuen und edlen Herzens für die häuslichen Interessen der St. Lucasgilde, und that es mit dem sorglichen Ernst, der auf seinem ehrlichen Gesichte ausgeprägt ist. Vielleicht war er es, der einige von den kostbaren Schalen und Gefäßen, welche hier abgebildet sind, zu retten wußte, dieselben, die 1794 nach Paris entführt, 1815 wieder zurückkamen und noch Gegenstand der Bewunderung sind, und sicher wissen wir, daß er mit eigener Hand die Lücken ausfüllte, die in dreizehn verschiedenen Jahrgängen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Liggeren entstanden.

Dieser »Gapeus« wurde von Cornelis de Vos 1620, als er Dekan war, gemalt und das Bild der Lucasgilde geschenkt, welche aus Achtung vor dem treuen Diener beschloß, es in ihrem großen Versammlungssaal aufzuhängen. Ein Denkmal zweier trefflicher Herzen, des Dieners wie des Meisters, welchen letzteren wir von dieser Seite auch sonst erkennen. Man betrachte nur das 1870 aus dem Besitz des Herrn Gauchez für das Brüsseler Museum (Nr. 453) erworbene Familienstück, auf welchem Cornelis de Vos sich, seine Frau und zwei Kinder in lebensgroßen Figuren dargestellt hat, ein Stück, das uns in empfindungsvollster Wahrheit in des Künstlers Wohnstube versetzt. Da sitzt er neben seiner Frau, den Arm auf den Stuhl seines kleinen Mädchens lehnend, ein zweites Töchterchen vor sich, und lächelt uns so gutherzig und in jener Zufriedenheit mit seinem Schicksal und mit seiner jungen Familie an, welche nicht ohne das Bewußtsein von Tüchtigkeit und Geschicklichkeit, wie es aus seinem feinen Kopfe und seinen tiefliegenden Augen spricht, möglich ist. Er muß etwa 40 Jahre alt sein, wenn ihn auch seine mächtig fleischigen Züge nebst der beginnenden Kahlheit seines Hauptes eher an Alter etwas vorgeschrittener erscheinen lassen dürften, als er wirklich war. Denn er war um 1585 zu Hulst geboren, als der Sohn des Jan de Vos und der Isabella van den Broeck, trat 1599 als Schüler des David Remeus in Antwerpen ein, und erscheint 1608 als Meister in den Liggeren vorgetragen. Am 16. Mai 1617 wurde er in der St. Jakobskirche

mit Sufanna Cock getraut, die ihm sechs Kinder schenkte, welche alle in U. L. Frauenkircke getauft wurden. Er starb am 9. Mai 1651 und seine Frau am 29. Juni 1668, beide wurden in der Nähe der St. Lucaskapelle in der Antwerpen'schen Hauptkirche begraben. Cornelis de Vos war demnach ungefähr 32 Jahre alt, als er heiratete; die zwei Kinder und die gute Hoffnung auf ein drittes verrathende Gestalt seiner Frau lassen das Bild als etwa 1623 gemalt annehmen, mithin in einer Zeit, in welcher der Meister etwa 38 Jahre alt war.

Der Künstler ist schlicht in schwarz gekleidet mit einem Spitzenkragen, seine Frau dagegen sitzt in einem weit kostbareren Staate. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit breitem, weißseidenen gelbgesticktem Ausputz, unter welchem ein rother gestickter Rock zum Vorschein kommt, ein schwerer Halskragen und Spitzenmanchetten vervollständigen ihre Toilette. Nicht minder zufrieden als der Maler schaut das liebliche Kind auf dem Stuhle drein, während das stehende etwas schüchtern blickt, als ob es fürchtete zu fallen, sobald es den Rock der Mutter losließe. Nebenan steht ein Tisch mit farbiger Decke, hinter demselben ist eine rothe Gardine emporgehalten. So reich indess die Kleidung der Frau und ihrer Umgebung im Ton ist, erscheint doch die Farbe aller Bildnisse gemäßiget und würdig, und das Nackte, die weißen Spitzen und die rothen wie die geblühten Stoffe treten in warmer Beleuchtung heraus. Im Ganzen genommen ist es wie das Porträt des Grapheus ein Stück voll Leben, voll Bewegung, richtigem Ausdruck und maßvoller Eleganz, das Werk eines sicheren Pinsels in der Hand eines Künstlers, der sich Angesichts seines häuslichen Behagens in glücklicher Gemüthsverfassung befindet.

Der Ruf des Cornelis de Vos als Porträtmaler ist mit Recht und seit Langem begründet. Einige seiner Bildnisse, wie z. B. eine »Alte Frau« im Besitze des Baron Le Candele zu Antwerpen, erinnern so sprechend an Rubens' Manieren, daß man geneigt ist, sie diesem Meister zuzuschreiben. Man erzählt auch, daß Rubens solchen, die von ihm ihr Bildniß wünschten, zu sagen pflegte: „Geht zu de Vos, der macht es so gut wie ich!“ Ob wahr oder nicht, zeigt dieß Wort deutlich, welche hohe Meinung man schon in früheren Jahrhunderten von unserem Meister als Porträtmaler hatte.

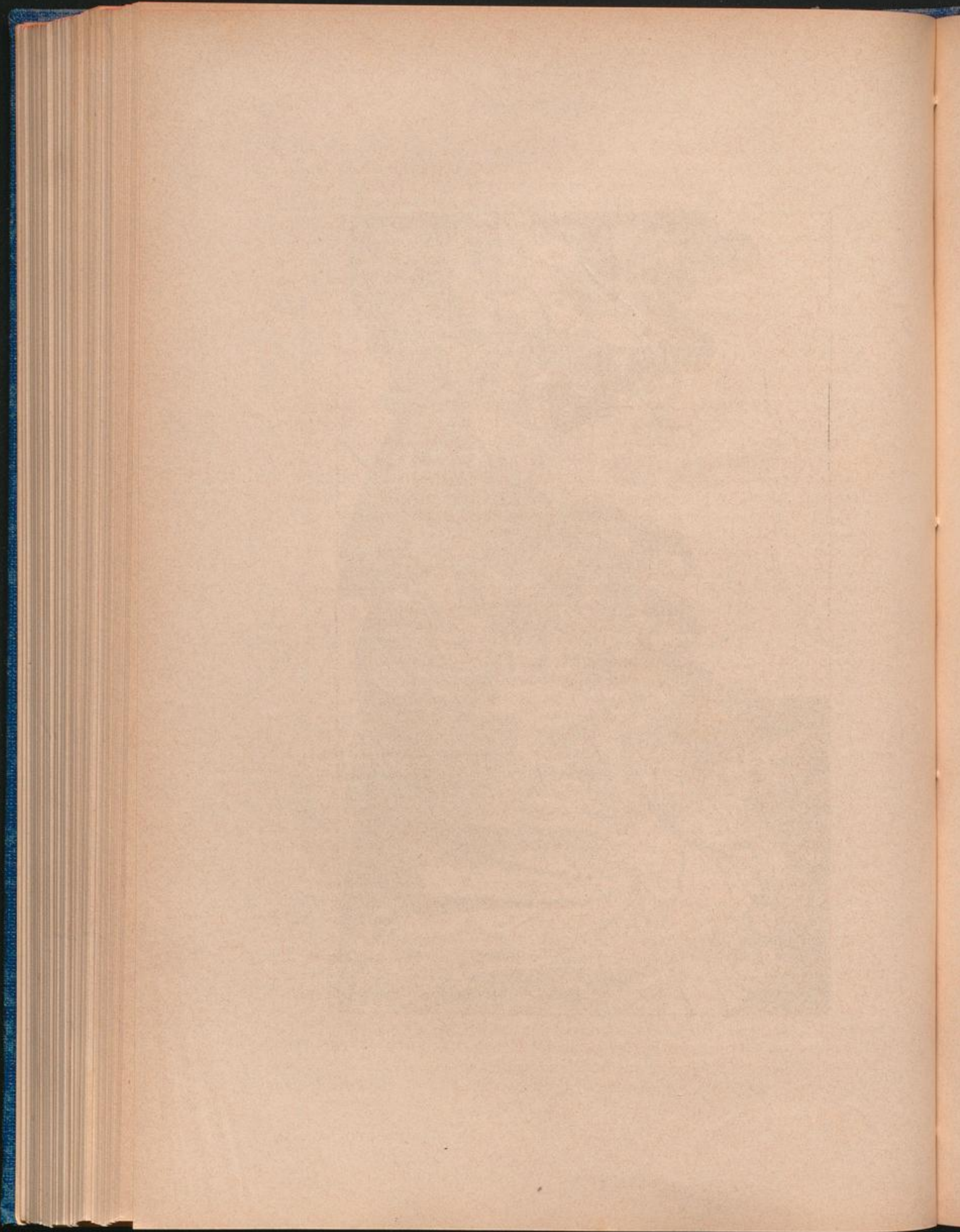
In seinem eigenen Familienbild zu Brüssel ist der Ton sehr warm, durch welche Eigenschaft sich auch noch eine andere Darstellung desselben Gegenstandes, die wir in einer Privatsammlung antrafen, auszeichnet, aber in vielen seiner Porträts ist Cornelis de Vos merklich blass im Fleisch: so ist in dem »Salomon Cock« im Casseler Museum (Nr. 316) und in der »Familie Hutten« in der Pinakothek zu München (Nr. 231) das Nackte fast kreideweiß. Indess bleibt selbst da, wo die Malerei kalt ist, der Ausdruck voll Wahrheit.

Zu seinen hervorragendsten historischen Bildern zählen wir eine symbolische Darstellung der »Eitelkeit« im Museum zu Braunschweig (Nr. 112) fälschlich »Rubens' Frau mit zwei Kindern« genannt. Inmitten einer Anhäufung von reichen Schüsseln, Kannen und Gefäßen, worunter ein Sack, aus welchem goldene Medaillen oder Münzen gleiten, auf dem Boden liegt, sieht man zwei Seifenblasen machende Kinder und eine reichgeschmückte Frau, Alles auf die angegebene symbolische Bedeutung hinweisend. Es ist ein reifes Bild, mit etwas von der dem Meister eigenen Zurückhaltung, mit weniger Ausdruck und Bewegung als gewöhnlich, aber sehr harmonisch in Licht, Farbe und Linie.

Ein viel schöneres Bild ist die »Salbung Davids« im Belvedere zu Wien, unter dem Titel Taufe des Clodwig im Cataloge verzeichnet und durch einen Kupferstecher auf Rubens' Namen zurückgeführt. Es stellt den König von Israel vor dem aus einem Horn das Salbungsöl ausgießenden Hohenpriester dar. Im Vorgrunde halten zwei knieende Pagen eine goldene Schüssel, um das



Der hl. Norbert empfängt die geweihten Gefäße zurück, von Cornelis de Vos. (Museum zu Antwerpen).



herabträufelnde Nafs aufzufangen, während sich zur Seite und im Hintergrund verschiedene Zuschauer befinden. Der König trägt ein rothes Gewand, der Hohepriester grün und weiß, die Pagen weiß und blau, das Gefolge roth und weiß. Und alle diese bunten Farben der seidenen und atlasenen Gewänder gleißen und schimmern auf's Höchste und verleihen dem Ganzen, ja selbst dem Nackten etwas Glänzendes, Porzellanartiges, das man an des Künstlers übrigen Werken nicht findet. Der Verfasser dieses besitzt eine von Cornelis de Vos unterzeichnete Wiederholung dieses Meisterwerks in kleinerem Maasstabe mit Figuren von ein Drittel Lebensgröße. Statt quadratisch ist das Bild oblong, und an die Gruppe der Weihung ist links noch eine Schaar von Kriegern und Priestern angefügt. Es steht dem Wiener Exemplar in nichts nach: die Töne sind mehr gemäßig, so dafs eine helle aber gut verbundene Harmonie in dem Werke herrscht.

Das schönste Bild, welches wir von dem Meister kennen, hängt im Antwerpen'schen Museum (Nr. 107) und stellt den hl. Norbert vor, wie er die Hostie und geweihten Gefäße empfängt, die während der Tankelm'schen Ketzerei versteckt gewesen waren. Es ist eine der anmuthendsten Malereien, die man sehen kann. Der heilige Abt mit seiner matten, etwas gedunsen blaffen Gesichtsfarbe, seinen vornehmen Zügen, seinen feinem weißen Priester-gewand in Tuch und Linnen und seiner goldenen mit Edelsteinen verzierten Mithra tritt edel hervor. Hinter ihm ebenso blank und weich wie er, und doch nicht ohne die Wahrheit, welche nicht nothwendig mit der Anmuth im Widerspruch, befinden sich noch andere Mönche in ihren breit drapirten zartbeschatteten Mänteln, wohl Porträts gleichend, so lebendig und sprechend stehen sie da. In der Mitte kniet ein Edelmann voll Eleganz in Bewegung, in Gliederbau und Kleidern. Er hält die Monfranze in der Hand und auf dem Arm die gold und rothe Casula, welche er den Mönchen überbringt. Unter den Falten des reichen Kirchengewandes zeigt ein schwarzer Mann, der Ketzer Tankelm, die Hostie die er versteckt hatte. Braun im Fleisch und farbig in der Kleidung hebt sich die kniende Mittelfigur im zarten Glanze von der weißen aufrechtstehenden Gruppe links ab. Hinter dem Edelmann kniet ein junger Mann, und weiter ab ein Paar Kinder in bunter Kleidung, Kirchenzierden darbietend, dann folgt noch eine Anzahl anscheinend von Mitgliedern derselben Familie, zwei Männer, zwei Frauen und ein drittes Kind, welche in Farbe und Zeichnung ruhiger gehalten sind. Im Hintergrunde bemerkt man die Kirche und das Kloster von St. Michael zu Antwerpen.

Die sanft gewellte Linie, die sich durch das ganze Bild hinzieht, die ruhigen und doch warmen Töne, die eleganten Gestalten und Geberden, das Weiche der Malerei, das heitere bescheidene Licht, das Glück auf allen Gesichtern, die Würde in allen Geberden, jedes Theilchen und jedes Fleckchen des ganzen Gemäldes wirkt zusammen, um der Scene den Stempel der höchsten Anmuth und des reinsten Geschmacks aufzudrücken. Selbst der solide und volle aber nicht brillante Auftrag und die Ruhe von Seele und Körper, wie sie allen gemein ist, tragen dazu bei, eine lieblich quellende Harmonie aus diesem Meisterwerk strömen zu lassen. De Vos bezeichnete es mit der Jahrzahl 1630 und malte es für die Grabstätte des am 27. October 1607 gestorbenen Nicolaas Snoeck und seiner Frau Catharina van Uytrecht, welche am 23. März des Entstehung-Jahres des Bildes dem Gatten gefolgt war. Ihr Sohn Jan Snoeck war damals Prämonstrantenser zu St. Michael und so gewinnt die Ueberlieferung an Glaubwürdigkeit, wonach der größte Theil der dargestellten Personen zu derselben Familie gehört haben soll.

Obwohl Cornelis de Vos unter Rubens' Zeitgenossen eine der ersten



Stellen bekleidete, so wurde er doch von einem Meister in Schatten gestellt, den wir nun zu besprechen haben, nemlich von Jordaens. War Cornelis de Vos ruhig und elegant, in feiner Farbe eher bescheiden als warm, in allem was er malte gesetzt und wählerisch, so finden wir bei Jordaens von alledem das Gegentheil: seine Darstellung excessiv in der Bewegung, seine Earbe lärmend wie Trompetenschall, sein Licht glühend wie flüssiges Metall, sein Ausdruck rücksichtslos in der Wiedergabe der Wirklichkeit des lebensluftigen, zuweilen derben Volkslebens.

JACOB JORDAENS\* entstammte einer Antwerpen'schen Bürgerfamilie. Sein Vater Jacobus war ein Leinenweber und seit dem 2. September 1590 mit Barbara von Wolfchaten vermählt, aus welcher Ehe nicht weniger als elf Kinder hervorgingen. Der älteste von diesen, geboren am 19. Mai 1593 und am folgenden Tage in U. L. Frauenkirche getauft, war unser Maler.

Obwohl im 16. Jahrhundert ein halbes Dutzend von Antwerpener Malern den Namen Jordaens tragen, scheint es doch nicht, daß der Jüngling, der van Noort's Unterricht genoß, mit irgend einem davon verwandt war. Es sind uns auch nur von einem derselben Werke bekannt, nemlich von HANS JORDAENS dem Jüngeren (1581—1642/3?) einem Antwerpener, den man gewöhnlich zu Delft geboren sein läßt. Er malte »den Untergang der Aegypter im rothen Meere,« welches Bild das Museum zu Antwerpen (Nr. 214) besitzt. Es ist in graugrünem Ton gehalten, von mittelmäßigen Verdiensten, sehr vieler Bewegung in der Landschaft, in den Wogen und den hunderten von kleinen Figuren, aber von ebenso vieler Unnatur. Der Meister mußte eine ganz besondere Vorliebe für diesen Gegenstand gehabt haben, denn nicht bloß das Museum zu Berlin (Nr. 679 und 697) besitzt noch zwei andere Exemplare von seiner Hand, von welchen das eine die Jahrzahl 1624 und den Künstlernamen trägt, während beide in demselben Ton wie das Antwerpener Exemplar ausgeführt sind, sondern auch das Museum von St. Petersburg und die Gallerie zu Hampton-Court bewahren dieselbe Scene in vierter und fünfter Wiederholung.

Der Vater von Jacob Jordaens, sein Groß- und Urgroßvater, seine Oheime und Urgroßoheime waren sicher keine Maler. Die Brüder und der Vater seines Großvaters waren Trödler, zu deren Geschäft der Handel von Alterthümern und Gemälden gehörte. So mochte er frühzeitig mit Künstlern und Kunstwerken in Berührung kommen und Beweise seiner ungemeinen Begabung geben. Alles, was man von Jordaens' Jünglingsjahren weiß, ist, daß er 1607/8 in die Werkstatt des Adam van Noort trat und 1615 als Freimeister in die St. Lucasgilde aufgenommen wurde. Daß er und Rubens die zwei größten Coloristen der Antwerpener Schule ihrem gemeinfamen Meister, dem glanz- und glutvollen van Noort viel zu danken hatten, bedarf keiner weiteren Belege. Seltfamer Weise geben ihm die Liggeren bei der Meldung seiner Aufnahme als Freimeister die Bezeichnung »Wassermaler.« Man hat die Vermuthung ausgesprochen, daß sein Vater, der Leinwandhändler, seinen Sohn bestimmte, gemalte Wandbehänge zu machen, und daß dieser die älterlichen Absichten in so ferne täufchte, als er statt eines Decorationsmalers ein Künstler von höchstem Rang wurde. Wie dem auch sei, in demselben Jahre noch nennen ihn die Liggeren bei einer zweiten Erwähnung seines Namens kurzweg »Maler.«

\* Hauptquellen über Jordaens Leben: P. GÉNARD, Notice sur Jacques Jordaens (Messenger des sciences historiques 1852 p. 203. — Catalogue du musée d'Anvers. — Jacobus Jordaens (Histor. levensbeschrijving van P. P. Rubens. 1840. Met notas van G. VAN GRIMBERGEN p. 511.) — De Liggeren der St. Lucasgilde. — VEEGENS, de stichting der Oranjezaal, s' Gravenhage. 1876. — Register der Protestantsche Gemeente de Olijfberg im Stadthause zu Antwerpen.

Im gleichen Jahre (1616) am 15. Mai heiratete Jordaens die Tochter seines Lehrers, Catharina van Noort, die ihm in langen Zwischenräumen zwei Töchter und einen Sohn schenkte. Der Maler hat uns in einem seiner Werke ein kunstreiches Andenken an seine bräutliche Liebe hinterlassen. Ein Bild im Museum zu Cassel (Nr. 268) zeigt uns ihn mit seiner jungen Frau, seinen Schwiegereltern und fünf von seinen Brüdern und Schwestern. Er hat sich selbst auf der Laute spielend dargestellt, und scheint etwa 25 Jahre alt zu sein, seine Frau ist etwas jünger. Sie trägt ein warm gefärbtes, gelbes Kleid, ein weißes Brusttuch und eine weiße Schürze, und hat Blumen im Schooße, zu welchen Jordaens' jüngere Brüder und Schwestern noch weitere herbeibringen. Wie lieblich erscheint sie mit ihrem farbigen Blumenkränzchen im Haar: selbst eine frische Blume unter den Blumen! Sie trägt wahrscheinlich ihren Brautstaat und sieht wohl auch etwas verdutzt aus unter den Blicken von Interesse und Liebe, welche sie empfängt. Hinter ihr steht ein bejahrtes Paar; im Kopf des Mannes erkennt man Adam van Noort. Jordaens malte seine Frau noch öfters, treffen wir sie aber dann gewöhnlich in üppig entwickelter Figur mit gerötheten Wangen, so finden wir sie niemals mit so viel Vorliebe und zarter Poesie dargestellt, als in diesem frühesten Bildnisse, das ein Unterpfand seiner Jugendliebe und ein Beweis von bereits gereifter Kunst zugleich ist.

Jordaens bezog nach seiner Vermählung eine Wohnung bei oder neben seinem Schwiegervater, in einem Doppelhaufe, das dieser in Everdijfstraat besaß. 1618 finden wir beide in der Begräbnisrolle des Jan Moretus mit den Worten „Adam van Noort und Schwiegerohn, Everdijfstraat“\* erwähnt. Nachdem dann Adam van Noort am 24. October 1626 zwei Häuser mit Rückgebäude Hof und Zugehör verkauft hatte, welche dem Areal des im Bau begriffenen Augustinerklosters einverleibt und abgebrochen wurden,\*\* folgte er seinem Schwiegerohn als dieser in Hoogstraat Wohnung nahm, was die Begräbnisliste des Melchior Moretus unter 1634 mit den Worten erwähnt: „Adam van Noort und Jordaens, Hoogstraat.“\*\*\* Als Jordaens' drittes Kind geboren ward, 1629, wohnte der große Künstler bereits in der letzteren Straße „bei Bacx“, wie das Taufbuch sagt. Dieser Bacx mußte daher ein großes Haus besessen haben, und in der That kaufte Jordaens am 11. October 1639 von Nicolaas Bacx ein Eigenthum, genannt Hal van Turnhout in Hoogstraat zwischen Reynders- und h. Geeststraat. Er ließ dieses und sein nebenliegendes Haus † abbrechen und auf deren Stelle ein prächtiges Wohnhaus erbauen, würdig, wie die Paläste, welche sich Rubens und Geeraard Zegers in der Stadt hatten erbauen lassen, um einem der größten Meister der Antwerpener Schule als Wohn- und Arbeitsplatz zu dienen. Er schmückte die Gemächer mit Gemälden von seiner Hand, und in der 1877 zu Antwerpen veranstalteten Ausstellung alter Meister konnte man noch fünf Deckenstücke sehen, welche aus diesem Hause stammten, jedoch aus ziemlich rohen und unbedeutenden Malereien mit mythologischen Figuren bestanden. Leider ist der vordere Theil dieses Wohnhauses jetzt ganz umgebaut und zu vollständiger Bedeutungslosigkeit modernisirt, das Hinterhaus jedoch, das jenseits des Hofes so wie Jordaens es erbaute erhalten blieb, zeigt in seiner reichen geschmackvollen Architektur wie das Wohnhaus gewesen sein mag. Wer Reyndersstraat passirt veräufelt nicht durch das offenstehende Thor

\* Archiv des Museum Plantin-Moretus.

\*\* Graf-en Gedenkschriften der Provintie Antwerpen. IV. p. CIII. — P. GÉNARD, Verhandeling over het Augustijnerklooster.

\*\*\* Archiv des Museum Plantin-Moretus.

† THUJS, Historique des rues et places publiques de la Ville d'Anvers. Anvers 1873 p. 456.

MAX ROOSSES, Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule.

auf dieses Schauffück vlämischen Renaissancestyls aus dem 17. Jahrhundert einen Blick zu werfen.

In der Zeit, in welcher sich Jordaens dies Haus baute, war sein Ruf bereits fest begründet, und als das Jahr darauf der Fürst der vlämischen Schule vom Throne stieg, den er zweiunddreißig Jahre innegehabt, wurde von den berufensten Kunsttrichtern Jordaens als der beste Antwerpen bewohnende Maler erklärt.\* Einer der Männer, die ihm diesen ruhmvollen und wohlverdienten Titel gaben, war Balthazar Gerbier, Rubens' Freund, den wir bereits früher kennen gelernt, und welcher am 9. Juni 1640 folgende Worte schrieb: „Nun seit Rubens todt, bleibt Jordaens der beste Maler.“

Es war nicht das erste Mal, daß Gerbier die beiden großen Künstlernamen so nebeneinander setzte. 1639 hatte er von Seite des Königs von England den Auftrag erhalten, bei Jordaens neun Gemälde zu bestellen, die das Cabinet der Königin schmücken sollten. Jordaens verlangte für neun Deckenstücke 2400 Gulden, für dreizehn Wandbilder 4400. Während nun Gerbier im Auftrage seines Fürsten diese Unterhandlung pflog hielt er nicht zurück, auf eigene Faust Rubens vor Jordaens zu rühmen. Er ging so weit, anzudeuten, daß der erstere nicht viel mehr als der letztere für das verlangte Werk angefetzt hätte und rieth dem Könige wiederholt, den Auftrag unter beide Künstler zu theilen, da er merkte, daß er die Uebertragung des ganzen Werkes an seinen Freund nicht durchsetzen würde. Diese so vollkommen zu Gerbier's hinterlistiger Natur passende Handlungsweise wurde jedoch in diesem Falle durch Rubens selbst nicht unterstützt, da dieser das Doppelte des von Jordaens gestellten Preises verlangte. Ob nun diese Forderung zu hoch schien, oder ob man mit Rubens' Gemälden für den Saal von White-Hall, auf welche man Jahre lang hatte warten müssen, die verdorben in London angekommen waren, und die, obwohl die geringsten Leistungen des großen Meisters, doch entsetzlich viel Geld gekostet hatten, nicht zufrieden war, oder endlich ob man einmal für Jordaens eingenommen war und keine Aenderung mehr treffen wollte, auf diese Fragen geben uns die erhaltenen Urkunden keine Antwort. Genug, Rubens' Tod vereitelte alle Aenderungsversuche des ursprünglichen Planes und Jordaens blieb allein mit dem königlichen Auftrag betraut, den er sicher ausgeführt hätte, wenn nicht die Revolution und der Tod des Königs ihn für immer abgebrochen hätte. Eine von den zweiundzwanzig Malereien war zu Ende Mai 1640 vollendet und am 1. Juni nach London gebracht worden, allein was daraus wurde und was sie darstellte ist unbekannt geblieben.

Zwölf Jahre später war Jordaens in einem ebenso bedeutamen Werke, das ihm eine andere Fürstin anvertraut hatte, glücklicher. Amalie von Solms, die Gemahlin des Statthalters der Niederlande, Friedrich Heinrich von Nassau, hatte 1645 begonnen, auf einem Grundstück am östlichen Ende des Haag'schen Gehölzes, das ihr von der Rechnungskammer der Graffschaft Holland dazu verliehen worden war, ein Sommerpalais zu erbauen. Nach dem ursprünglichen von dem Baumeister van Campen entworfenen Plane sollte dieser Lustsitz hauptsächlich aus einem großen wahrscheinlich zu Empfangsaal und Kunstgalerie bestimmten Saale bestehen, der in zwei Stockwerken von sechs Zimmern und ein paar Cabineten umgeben sein sollte. Nachträglich erweiterte sich der Plan und mit den Aenderungen, welche spätere Besitzer an dem noch vorhandenen Gebäude vornahmen, wurde es das merkwürdige „Huis ten Bosch.“ Noch vor der Vollendung des Gebäudes starb Friedrich Heinrich und seine Wittve machte es zu ihrem Lieblingsstize, darauf bedacht, unter ihren Augen

\* NOEL SAINSBURY, Original papers relative to Rubens p. 230. 233.

die Darstellungen ruhmvoller Begebenheiten aus dem Leben ihres beweinten Gemahles dafelbst anbringen zu lassen. Zu diesem Zwecke liefs sie den grossen Saal mit Gemälden bekleiden, auf welchen die hervorragendsten Waffenthaten und Triumphe Friedrich Heinrichs dargestellt waren. Der Baumeister van Campen gab die zu behandelnden Gegenstände an, und verschiedene holländische und Antwerpen'sche Maler wurden mit der Ausführung betraut. Jordaens, Jasper de Crayer, Thomas Willebords Bosschaert und van Tulden mußten natürlich zunächst in Betracht kommen, als man sich 1650 um Antwerpen'sche Historienmaler umfah. Minder natürlich, wenn auch als Thatfache nicht zu bezweifeln ist, dafs man auch dem Gonzales Coques dem miniaturartigen Bildnismaler eine darauf bezügliche Aufforderung zugehen liefs, und im höchsten Grade überraschend muß es erscheinen, dafs man selbst Daniel Seghers, den Jesuitenpater aufforderte, seinen Pinsel der Verherrlichung des grossen Feindes seiner Confession zu widmen. Der letztgenannte wie auch de Crayer schlug das Anerbieten aus, von Coques und Bosschaert wissen wir nicht mit Sicherheit, ob sie es annahmen; den schönsten Theil des Oranienfaales lieferten Jordaens und van Tulden. Van Tulden machte eine grössere Zahl von Bildern, Jordaens nur zwei: den »Tod, der den Neid besiegt,« und den »Triumph Friedrich Heinrichs.« Das letztere 1652 vollendet und in dem Kostenvoranschlag für den Saal auf 3000 Gulden geschätzt, ist weitaus das Hauptwerk des ganzen Saales, welcher besonders diesem Meisterwerk seine Weltberühmtheit verdankt.

Dafs Jordaens nach Vollendung dieser Arbeiten wieder in Antwerpen weilte, ersehen wir aus einer Urkunde, nach welcher er am 25. November 1655 in seinem eigenen Namen und in dem seiner Frau, wie von deren Geschwistern Anna, Elifabeth und Martin van Noort einen Spielplatz vor der Stadt verkaufte, der aus dem Nachlasse der Eltern seiner Schwiegermutter, Elifabeth Nuyts, der Gemahlin Adam van Noort's, stammte.\* Jordaens verlor seine Frau am 17. April 1659, lebte dann noch fast 20 Jahre als Wittwer und starb am 18. October 1678 am gleichen Tage mit seiner Tochter Elifabeth, beide unzweifelhaft die Opfer einer Epidemie, der sogenannten Antwerpischen Seuche, welche in diesem Jahre drei Monate lang wüthete. Vater und Tochter starben als Reformirte, weshalb ihre Leichen nach Putte, dem ersten Dorfe jenseits der holländischen Grenze, wo eine protestantische Gemeinde in Freiheit lebte, verbracht wurden. Ein auf ihr Grab gesetztes Denkmal meldet, dafs sie da neben Jordaens' Frau, Catharina van Noort, ruhen.

Obwohl die strengen Gesetze gegen den reformirten Gottesdienst noch immer in Kraft waren, hatte sich doch um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Antwerpen eine geheime calvinistische Gemeinde gebildet, die den Namen „Olijfberg“ (Oelberg) trug. Die Bücher, in welche die Versammlungen der Kirchenvorstände, die Abhaltungen der Abendmahlsfeier, die Taufen und Hochzeiten der Mitglieder von 1652 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eingetragen wurden, haben sich erhalten. Wahrscheinlich war es in demselben Jahre, in welchem Jordaens den »Triumph Friedrich Heinrichs« im Huis ten Bosch aufstellte, dafs die Antwerpener Reformirten sich aus Holland einen Prediger senden liefsen, und vielleicht besteht ein gewisser Zusammenhang zwischen dieser Sendung und dem Aufenthalte des Künstlers im Haag. Wenn auch das erste Verzeichniss der Reformirten in den Büchern des Olijfberg — und in diesen kommt Jordaens' Namen unter den 90 Mitgliedern vor — erst vom Jahre 1671 stammt, so gehörte Jordaens der reformirten Kirche doch nachweislich bereits früher an. Anlässlich der Zeugenschaft, welche er in dem mehrfach erwähnten

\* Notizen von Leo de Burbure aus dem städtischen Archiv zu Antwerpen.

Prozesse Hillewerwe gegen Meulewels zu Ende 1660 leistete, schrieb der Gerichtsschreiber unter Jordaens' Auslage: Juravit per deum (statt der katholischen Eidesleistung). Das Museum zu Grenoble besitzt von ihm eine Zeichnung, welche einen thronenden König, umgeben von Cardinälen, Bischöfen und fürstlichen Personen, darstellt, welchen die Zeit die Wahrheit vorführt. Die von Jordaens' Hand herrührende Aufschrift lautet: „De Waerheyt is voor Coninghen en prinsen eenen seer seltsaemen vogel; sy werdt haer meest vermaskert ende bedeckt gestelt voor oogen, totdat den snellen tydt de selfde naeck voorsteldt, waer door menigmael te laet het Recht eerst wordt gekent. 9. Januari 1658“. (Die Wahrheit ist für Könige und Fürsten ein sehr feltener Vogel; sie wird ihnen meistens sehr entstellt und verhüllt vor Augen geführt, bis sie die schnelle Zeit entschleiert, wodurch manchmal das Rechte erst zu spät erkannt wird.“ In der Art den Sinnspruch zu verbildlichen, dürfte die protestantische Anschauung un schwer zu erkennen sein. Da nichts das Gegentheil beweist, müssen wir seine Convertirung selbst schon vor 1658 annehmen, ob er indess 1652 übertrat, oder schon vor seiner Reise nach dem Haag reformirt war, wissen wir nicht. Dafs er Beziehungen mit den nördlichen Niederlanden unterhielt, bezeugt er selbst bei seiner zweiten Vernehmung im Prozeß Hillewerwe-Meulewels, indem er erklärte, dafs er sich drei Tage vor Pfingsten 1661 in Utrecht befand. Sein Grabstein meldet ausdrücklich, dafs seine Frau, Katharina van Noort, in dem protestantischen Kirchlein zu Putte begraben wurde, und dafs sie am 17. April 1659 starb. Es gehörte demnach schon damals Jordaens' Familie zur reformirten Gemeinde. 1675 bis 1678 wurde fogar die kirchliche Feierlichkeit des Abendmahles achtmal bei ihm gefeiert, wonach er ein eifriger Bekenner des verfolgten Bekenntnisses war, der auch öffentlich dafür eintrat.

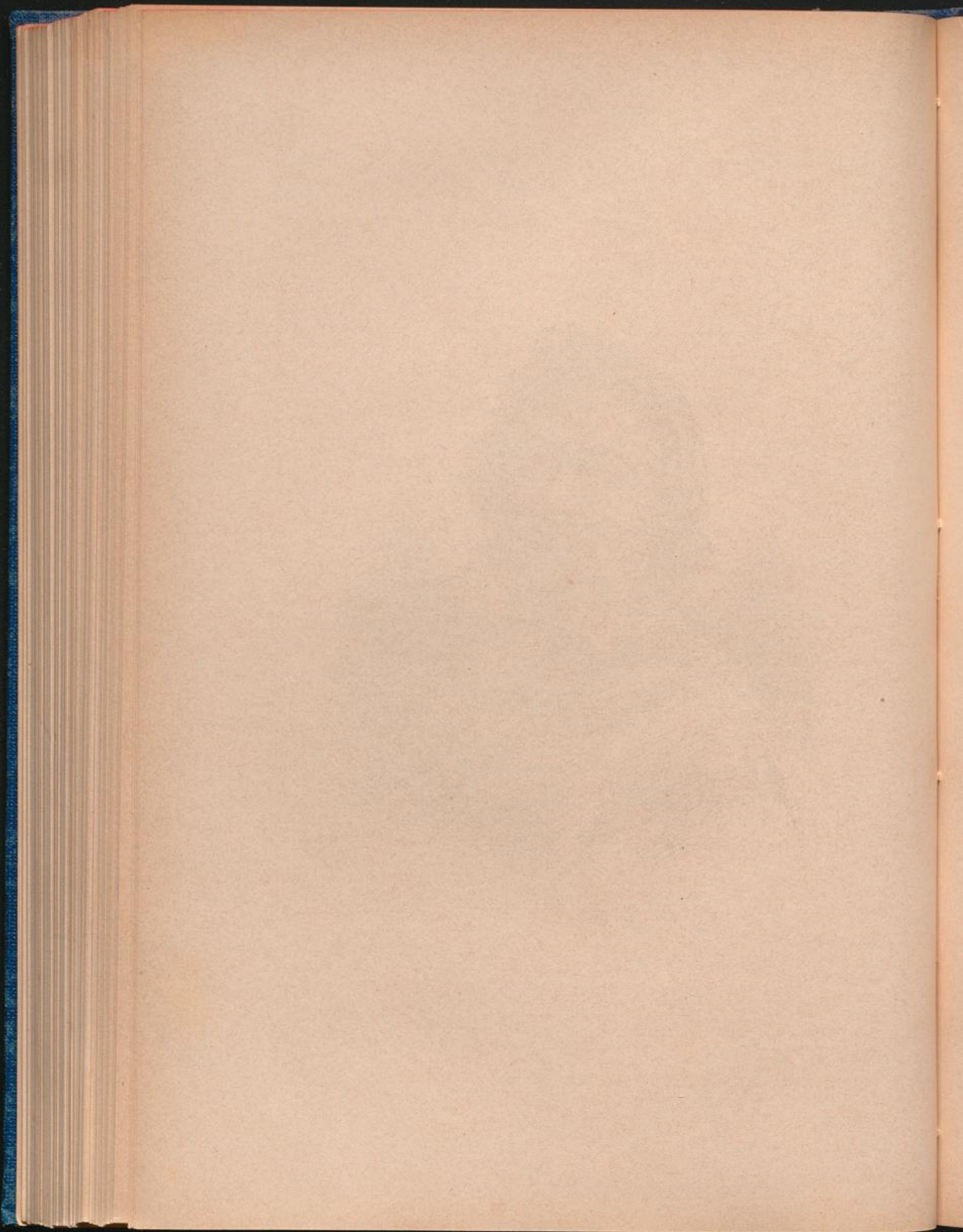
Befremdlich ist, dafs trotz den Gesetzen des Landes der Calvinismus hier stillschweigend geduldet wurde. Denn dafs die Regierung wohl wufste, was im Olijfberg vorging, geht aus dem Erlaß des Statthalters an den Magistrat vom 5. Mai 1655 hervor, in welchem auch angeordnet wird, dafs der Magistrat allen Fleißes und mit aller Strenge bis zur Anwendung der festgesetzten Strafen und ohne Bemäntelung, jedoch gleichwohl mit der Discretion welche die Sachlage erlaubt vorgehen solle.\* Der Magistrat fand indess wahrscheinlich, dafs die armfelige Gemeinde für die bestehende Ordnung auf geistlichem wie weltlichem Gebiete ungefährlich sei, und liefs die Jünger Calvins ohne grofse Belästigung ihren Gottesdienst nach ihrem Gewissen feiern. Wir wissen indess nicht, wie die Convertiten sich mit dem von der römischen Geistlichkeit allein vertretenen Civil-Standesamt auseinanderzusetzen wufsten, und wie sie die Geburt ihrer Kinder gesetzlich eintragen lassen konnten: und es bleibt immerhin schon überraschend genug, wie eine richterliche Macht es für zulässig halten konnte, dafs ein Mann wie Jordaens sich der protestantischen Eidesformel in einer Zeit bediente, in welcher nach den bestehenden Gesetzen Ketzerei noch bei Todesstrafe verboten war.

Einige der Antwerpen'schen Reformirten liefsen sich zu Putte oder zu Offendrecht jenseits der holländischen Gränze in den Kirchen ihrer religiösen Gemeinden begraben, einige von ihnen waren fogar zu Putte getraut. Dasselbst war auch Jordaens zur Erde bestattet und ruhte dort ungestört bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit das Kirchlein geschleift, die Grabsteine zerbrochen und als Trümmer auf dem wüsten Felde zurückgelassen wurden. Um 1840 sammelte man die Grabsteine, darunter auch jenen von Jordaens, und legte sie auf einem Plätzchen mit passender Umfriedung

\* Placcaeten van Brabant. Brussel. 1664. III. 34.



Jacob Jordaens. Nach einem Selbstbildnis.



nieder, auf welchem dann 1877 aus Beiträgen, die unter freigiebiger Mitwirkung des Antwerpener Magistrats in Belgien, Holland und anderen Landen gefammelt worden waren, ein einfaches aber würdiges, mit Jordaens' Brustbild bekröntes Denkmal errichtet wurde.

Wie Jordaens in seiner Convertirung den Muth an den Tag legte, die herrschende und allmächtige Confession zu verlassen um sich unter die Mitglieder einer bedrückten und verfolgten zu schaaren, so war er auch in Allem ein Mann, der sich durch sein Verschmähen jeder Wahrheitsumgehung auszeichnete: Seine ungekünstelte Geradheit, die manchmal in Derbheit ausartete, war das charakteristische Merkmal seines Charakters, und wie sein Ehrentitel so auch seine schwache Seite als Künstler. Wenn man die Porträtsammlung unserer Künstler durchblättert, so fesselt uns das Anziehende von Allen: Auszeichnung oder Eigenartigkeit, Geist oder Seelenadel, Gutherzigkeit oder Feinheit, Denk- oder Schaffenskraft sind beinahe auf allen Gesichtern zu lesen. Betrachten wir Jordaens' Bild, so finden wir ganz etwas anderes. Sein Kopf ist schwer und die breitgeflügelte Nase fleischig, seine stark vortretenden Backenknochen machen den mittleren Theil seines Gesichtes breiter als die Stirne, während das Fleisch knorrig auf den derben Knochen seines Kopfes liegt. Sein Hals ist kurz und seine langen Haare umrahmen zwischen zwei harten Strängen und einem starren emporgefrichenen Schöpfchen das volle und wahrlich nicht schöne Gesicht. Allein aus den großen, so frei unter den schweren Augenbrauen hervorblickenden Augen glänzt der höhere schöpferische Geist. Dafs dieser wuchtige Kopf auch auf einem gefunden Körper fafs, beweist das hohe von dem Künstler erreichte Alter, der 85 Jahre alt, nicht etwa an Altersschwäche, sondern an einer acuten Krankheit starb. Seine Studien hatte er bei dem originalen und kraftvollen Adam van Noort gemacht, Italien, das Land der verfeinerten Ideale und der transcendentalen Kunstrichtung niemals besucht. Seine Werke aber liefern eine sprechende Bestätigung von all den Eigenthümlichkeiten, die wir in seiner Geschichte und an seiner Person hervorhoben.

Treten wir in das Antwerpen'sche Museum und wenden uns links, so sehen wir eines von Jordaens' Meisterwerken (Nr. 215). Es wurde für die Augustinerkirche gemalt, wo es in einem der Seitenschiffe über den Beichtstühlen hing, und stellt das »letzte Abendmahl« dar. Johannes hat Christum gefragt, wer von den Aposteln der Verräther sei, und der Meister antwortet: »Der, welchem ich diesen eingetunkten Bissen geben werde,« und gibt ihn dem Judas Ischariot. Es entsteht darüber eine Bewegung unter den umstehenden Aposteln, die sich in vier Gruppen getheilt haben, und über die schreckliche gegen den rothen Verräther ausgesprochene Beschuldigung sprechen. Christus bildet mit Judas, der ihm schräg gegenüber sitzt, eine besondere Gruppe, in welcher das feine Gesicht des Heilandes in scharfem Contrast zu dem groben Kopfe des Elenden steht, der eben den Mund öffnet, um den Bissen zu empfangen. Mit Ausnahme von Christus und Johannes, die von edlerem Aeußern sind, erscheinen die übrigen Personen ganz in Uebereinstimmung mit ihrem Stande, nemlich tüchtige Fischer und Arbeiter aus der niederen Klasse, gefurcht und gebräunt von Arbeit und Luft, durch Unwetter und glühende Sonne, deren Haar und Bart durch keinen Kamm gebändigt, aber durch die Jahre verdünnt, in rauhen unregelmäßigen Büscheln starrt, und deren in der Form verschiedene aber in der Farbe durchaus düstere und taube Kleidung den groben Stoff verrathen.

Es fesselt uns denn auch an dem Werke nicht die Farbe, sondern das mächtige Licht. Außen graut der sinkende Abend, innen brennen zwei Kron-



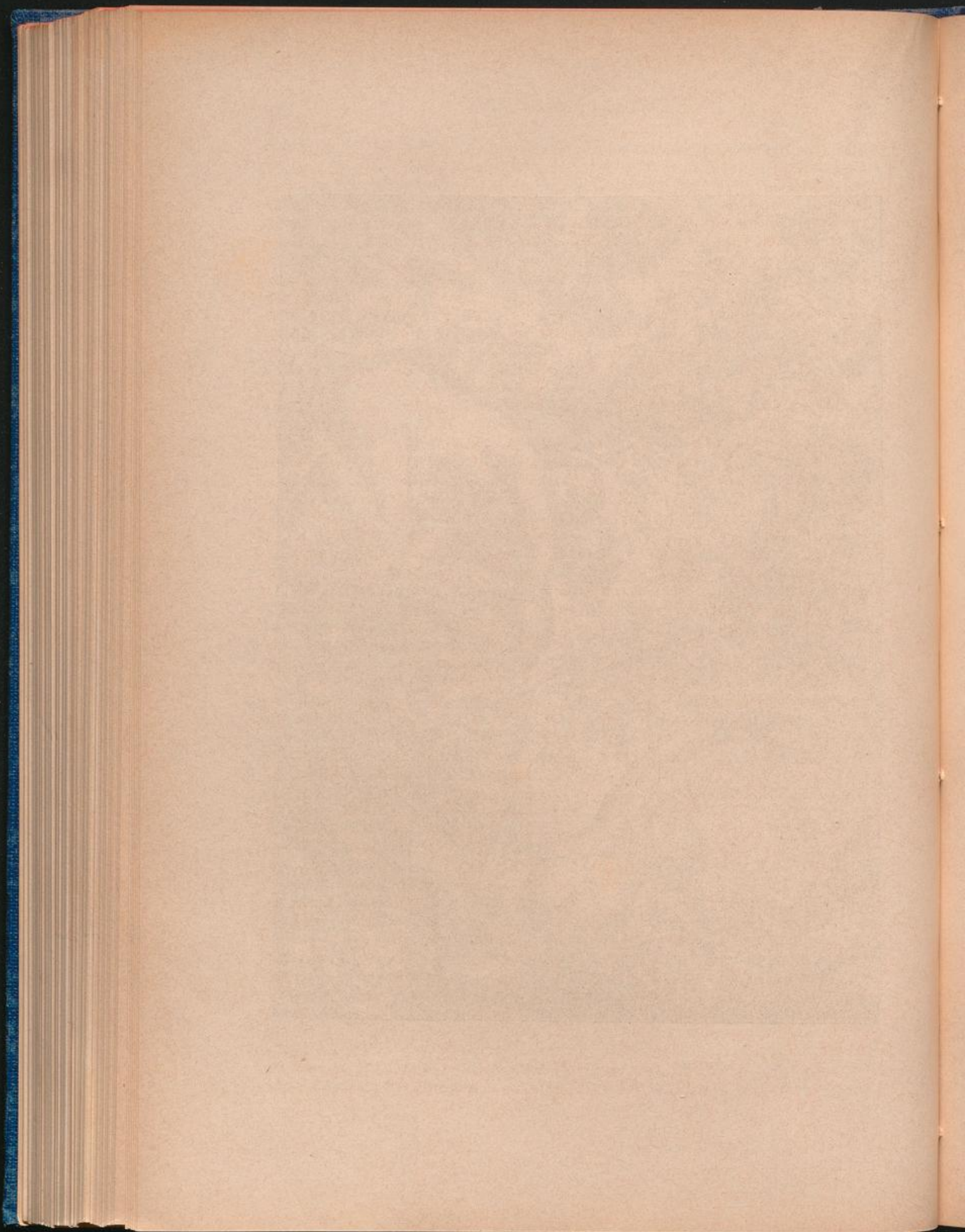
leuchter und überwinden nur theilweise die eintretende Finsterniß. Denn nur auf die Köpfe und Kleider werfen sie einen warmen Lichtglanz, welcher diese mit gewaltigem Nachdruck aus dem dunklen Hintergrunde hervortreten läßt. Es ist jedoch keine Kerzenbeleuchtung, die Jordaens malte. Um der Tagesdämmerung noch eine gewisse Kraft zu lassen, vermeidet er den harten Contrast, wie er dergleichen Stücken eigen zu sein pflegt, und sein glühendes Fleisch geht nicht von dem Pechschwarz der Nacht ab, sondern hebt sich strahlend von dem braunen Halbdunkel, in welchem noch das Spiel der Färbungen wie die Formen zu unterscheiden sind. Die alltäglichen Gesichter der Apostel haben zwar etwas Befremdendes und die unedle Geberde, mit welcher Christus nicht bloß den Bissen Brod, sondern auch seine Hand selbst in des Judas' Mund stecken zu wollen scheint, etwas Mißfälliges. Vergißt man aber diesen letzteren unglücklichen Pinselzug, und denkt darüber nach, daß die Apostel in der That so gewesen sein mußten, wie sie der Maler hier vorstellt, und hat uns einmal der dem Bilde entströmende mächtige Lichtstrahl durchdrungen, so erkennt man nicht bloß eines von Jordaens' edelsten Werken, sondern überhaupt ein Meisterwerk von Lichteffect und unerschrockener Wiedergabe der Wirklichkeit.

Wir würden noch viele Bilder religiösen Inhalts von Jordaens' Hand auführen können, es übertrifft jedoch keines das »letzte Abendmahl.« Die Augustinerkirche zu Antwerpen besitzt ein »Martyrium der hl. Apollonia,« ein Bild, das übervoll von Figuren ist, auf welchem die Farben herumwirbeln, die Gruppierungen gesucht, die Haltungen unnatürlich sind und auf welchem nur die Pferde mit Recht schön genannt werden dürfen. In der St. Jacobskirche steht ein »hl. Carl Borromeus, der für die Pestkranken betet,« ein Bild, zwar kräftig in der Farbe aber unedel in der Zeichnung. Die Dominicanerkirche und die Terninck'sche Schule besitzen zwei »Crucifixe,« das erstere um 1617 gemalt, und fonach zu den frühesten Werken des Meisters gehörig, das letztere aber als eines seiner schönsten zu bezeichnen. Zu Brüssel finden wir im Museum (Nr. 216) den »hl. Martin einen Besessenen heilend,« 1630 für die St. Martinskirche zu Tournay gemalt und ganz Jordaens' Farbenpracht, aber auch seine Gebrechen zeigend.

Sollten wir alle religiöse Stücke, die das Ausland von ihm besitzt aufzählen, so müßten wir den Leser zu lange hinhalten. Nennen wir daher ihres höheren Werthes wegen nur noch die »Opferung im Tempel« im Museum zu Dresden (Nr. 959) ein großes und würdevolles Altarbild, edler von Auffassung und Ausführung als sonst gewöhnlich; »die Anbetung der Hirten« zu Frankfurt (Nr. 122), zu Braunschweig (Nr. 465) und zu Antwerpen (Nr. 288), drei Stücke, in welchen sich Jordaens gemüthvoller bethätigte, als in seinen religiösen Werken ernsteren Inhalt. Jedes der drei letztgenannten ist von den andern in der Gruppierung, Zeichnung und Beleuchtung verschieden, aber in jedem beobachtet man des Künstlers warmes Interesse für den Gegenstand. Die schlichten Landleute, die in ihrer einfachen Art ein neugeborenes Kind zu besuchen kommen, lassen ihn an eine festliche und häusliche Begebenheit aus dem täglichen Leben denken und so macht er aus diesem Besuche im Stall eine lachendes und lebendiges Bild aus der Wirklichkeit. Man betrachte z. B. in dem Antwerpener Exemplar diese gemüthliche Scene etwas näher. Das Kind in seiner gelben Jacke, das mit der einen Hand ein Ei anbietet und mit der andern einen Hirtenstab über der Schulter hält, woran ein Vogelneß hängt, der Hund der nach dem Vögelchen schnuppert, die Hirtin mit dem kupfernen Milchtopf auf dem Kopf, alle diese Einzelheiten aus dem Volksleben gegriffen und so wie sie sind dem höchsten und wunderbarsten Geheim-



Jupiter durch die Ziege Amalthea genährt, von Jac. Jordaeus. (Museum des Louvre.)



nisse der Religion angepaßt, und die höheren Wesen selbst, Maria, das Christkind und die drallen Engelchen in der Luft, so voll von lebenswürdiger und menschlicher Schönheit; das Alles ist reine Wahrheit, wie man sie im menschlichen Leben, aber auch im Evangelium findet. Die Neigung, in der biblischen Geschichte mehr dem wirklichen als dem höherem Leben gerecht zu werden, finden wir noch in seinem großen Gemälde in Louvre (251), welches »Christus, die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel jagend« darstellt. Es ist lustig zu sehen, wie die ausgetriebene Rotte übereinander taumelt und welcher Wirwar unter den fallenden Männern und Frauen und den sich davonmachenden Eseln und Ochsen entsteht; possirlich ist auch das Vergnügen, welches die Zuschauer an der tollen Scene haben, und noch vergnüglicher die Sonnenglut, welche sich in breiten Wellen über die eilende und stürzende Menge ergießt.

Vergleichen wir damit das was Jordaens aus Darstellungen ernsteren Inhalts macht, wie z. B. von den Scenen am Grabe Christi. Sind die Gemälde, auf welchen Christi Geburt verherrlicht wird, lachend und gemüthlich, schön und wahr, so erscheinen die, auf welchen sein Tod beweint wird, falsch, un schön, ja selbst häßlich. Im Besitz des Herzogs von Marlborough zu Blenheim sehen wir »Christus von seiner Mutter und fünf anderen Personen beweint,« ein Stück voll Kraft aber hart durch den Gegensatz von Blafs und Dunkel und verzeichnet in Christi Leichnam. Zu Dresden (Nr. 958) sieht man eine Gruppe von fünf »Personen, Christi Leiche im Grabe suchend,« die einander ihre wohl begründete Verwunderung auszudrücken scheinen, nicht blos dafs sie den Todten nicht antreffen, sondern selbst sein Grab, das der Maler vergafs auf der Leinwand anzubringen, nicht mehr finden. In Antwerpen sieht man im Museum (Nr. 217) eine »Grablegung Christi,« bei welcher die Personen so ungeschickt mit der Leiche umgehen, dafs sie erst den Kopf in die Grube sinken und uns nur noch die in die Höhe gehaltenen Beine sehen lassen.

Auch seine Darstellungen aus dem Leben der Heiligen zeichnen sich gerade nicht durch edle Auffassung und Eleganz aus. Die »Vermählung der hl. Katharina« zu Madrid (Nr. 1405) ist sicher eines seiner schönsten Werke und besitzt einen Licht- und Farbenglanz, der blendend genannt werden darf. Allein aus der mystischen Jungfrau, von welcher uns die Legende erzählt, macht Jordaens eine kräftiggebaute Frau in voller Blüthe des Fleisches, deren geschürztes Hemd in losen Falten über den Gürtel fällt, und die eher mit Widerwillen als mit Liebe vom Christkinde den Trauring zu empfangen scheint. Mit ihrer vollen Gestalt und dem Schwert an ihrer Seite erscheint sie eher wie eine Heroine, die sich ein Kinderpiel gefallen läßt, denn wie eine heilige Jungfrau, die mit Schüchternheit eine Gunst des Himmels empfängt. Und dies ist dann noch ein kunstvolles wohl durchgeführtes Werk; aber in vielen anderen Museen treffen wir roh hingestrichene, unedel gezeichnete Köpfe von Heiligen, Aposteln und Evangelisten, die eher Spottbildern, als sittigen und ernsten Wiedergaben ihrer Vorbilder gleichen. Kurz, Jordaens war kein Kirchenmaler! Nur da, wo er in einem himmlischen Gegenstande rein menschliche Zustände und Gefühle anbringen konnte, erlangte sein Werk Leben und Wahrheit.

In seinen mythologischen Gegenständen ist er oft nicht edler und würdiger, als in seinen religiösen Stücken. Man betrachte nur »seinen durch die Ziege Amalthea genährten Jupiter« im Louvre (Nr. 254). In dieser durch ihre Formenschwerfälligkeit höchst unzierlichen Nymphe und in dem nicht minder schwerleibigen Jupiter, der mit der Milchflasche in der Hand nach Nahrung schreit, dürfte man nicht leicht eine Darstellung aus dem Leben der Götter erkennen. Das Werk ist ein Meisterstück in Farbe und Licht, und warm wie weich heben sich die hellen Fleischtheile von dem dunklen Grunde ab, aber noch einmal, es ist profan im höchsten Grade.

Unter Jordaens' aus der Mythe entnommenen Gegenständen findet man ein Stück, in welchem er die Pointe der Begebenheit auf muthwillig unverblünte Weise wiedergab. »König Kandaules« war, wie man weiß, so sehr von der Schönheit seiner Frau bezaubert, daß er sie eines Abends nackt dem Hirten Gyges schauen liefs. Wie nun Jordaens diese bedenkliche Scene darzustellen für gut gefunden, kann keine Feder füglich beschreiben. Es genügt zu sagen, daß kein Pinsel jemals etwas Unziemlicheres und Anstößigeres gemalt hat, als diese Schlafgemachscene, welche das Museum zu Stockholm (Nr. 1159) von unferem Meister besitzt.

In vielen anderen Stücken dieses Gebietes stellt sich Jordaens als ein Maler dar, der Aug' und Herz für reiche farbige Natur offen hat, und sie dann auch in all ihrer Herrlichkeit und Fülle wiedergibt. Satyr- und Bacchantenscenen sind ihm selbstverständlich beliebte Vorwürfe. »Der auf der Flöte spielende Satyr« im Museum zu Amsterdam (Nr. 202) ist ein Naturmensch in voller Gröfse mit dem Lächeln der Zufriedenheit auf dem Gesicht; er sitzt an einem Baum auf einem rothen mit weißem Pelz besetzten Mantel und läfst sein Auge über seine Ziegen und Schafe schweifen. Das Werk ist hoch im Ton und harmonisch warm in der Färbung. Der »Satyr mit Trauben« im Museum des Haag (Nr. 209) ist ebenso herrlich in Farbe und Licht. Auch die »Fruchtbarkeit« im Museum zu Brüssel (Nr. 217) glänzt weniger durch Eleganz und Verständlichkeit als durch die hellen energischen Farben und das lachende Licht.

Wir könnten noch viele Werke von Verdienst heranziehen, die alle prächtig sind, wie »Promethus und Neptun« im Museum zu Cöln, das »Bacchusfest« zu Cassel, die »Ceres« und »Meleager mit Atalante« in Madrid. Aber wir verweilen lieber einen Augenblick länger bei ein paar in Privatsammlungen zu Antwerpen befindlichen Bildern; dem »Bacchuskopf« im Besitz der Madame Foulon, und die »Raft der Diana« im Besitz des Baron le Candele. Das erstere, ein tüchtig durchgeführtes Werk, stellt den jungen Weingott in halber Figur, das Haupt mit Rebenlaub bekränzt, die Brust nackt und ein rothes Tuch auf der Schulter tragend, dar. Die Züge haben das gutherzige Lächeln inniger Befriedigung, der Mund ist halb geöffnet, die Augenlider sind schwer, Alles deutet auf die Seligkeit der Trunkenheit hin, die Körper und Seele durchdringt, und den jungen Gott zu dem glücklichsten Weinerprober von Himmel und Erde macht.

Das Bild des Baron le Candele, die »Ruhe der Diana und ihrer Nymphen,« gibt die Landschaft in der Zeit, in welcher die untergehende Sonne einen feurigen Lichtstreif zurückläfst. Diana die Göttin der Jagd und Personification des Mondes hat sich nach einem ermüdenden Zug durch Feld und Busch mit ihren Nymphen gelagert. Durch den blafsblauen Schimmer auf ihrem Gesichte, auf das Mondlicht hinweisend, trägt sie um ihre Glieder ein weißes Gewand, und sitzt auf einem karmoisinrothen Tuch in der Mitte des Bildes, etwas höher als ihr Gefolge. Neben ihr ruht eine Nymphe mit gelber Schärpe, goldblonden Locken und mit einem Fleisch so sonnig und weich, wie Sammt, rechts an dem Hügelchen, auf welchem Diana thront, lehnt eine zweite mit dem Rücken in vollem Licht, hinter der Göttin steht eine dritte im gelben Ueberwurf, den zarten Schimmer des Mondes auf dem Gesicht, und etwas Verschwimmendes in ihrem ganzen Gesichte, eine vierte sitzt, das Haupt über die Kniee gebeugt, schlummernd im Schatten. So gibt er seine Göttinenschaar, voll jugendlicher Lebensfrische und üppiger Lebenskraft, viel feiner als er jemals seine Heiligen malte. Die Beute der Dianajagd, Rehböcke, Hafen, Vögel, ein Wildschwein, liegen rechts am Boden, oder hängen an den Aesten eines Baumes im Hintergrund, von Snijders in dessen sicherer kräftiger Art ausgeführt. Links dagegen

sieht die Scene anders aus. Da kömmt ein Zug von Satyren an, voran ein nackter Schmerbauch mit haarigen Bocksfüßen und gehört, vor seinem dicken Leib trägt er ein Körbchen mit herrlichen Früchten, seine gerunzelte braune Haut steht in vollem warmen Lichte, seine kleinen, von wollüstiger Begehrlichkeit funkelnden Aeugelein fagen genug, welche Gefühle die keusche Götterjungfrau in dem thierisch-lustigen Menschen erweckt. Hinter ihm bläht ein Satyr einen fröhlichen Marsch auf der Flöte, und im Vorgrunde humpelt heiter ein doftiges Satyrkind mit Thyrsus und Flöte in der Hand, während sich im Hintergrunde eine von Diana's Mädchen der kecken Verfuche eines nach ihrer Umarmung strebenden vierten Satyrs erwehrt. In der Höhe hängt eine zwischen zwei Bäume gespannte Draperie.

Das Bild bietet Licht und Farbe bis zum Excess auf, als einen Hymnus an die alles schaffende Mutter Natur, an deren volle Brust sich Jordaens legte, um gierig ihre reichen Gaben zu genießen und darnach in Bewunderung ihrer wohlthätigen Kraft ihr Lob mit vollen Lungen zu verkünden. Und dass er selbst von seinem Werke eingenommen war, es mit Ueberzeugung und Hingebung malte, bezeugt die Art, in welcher das ganze Stück auf's Sorgfältigste durchgeführt ist. Er fang aus freier Brust, mit innigem Behagen und aus poetischem Impulse dieses Lied, das er am liebsten fang und am besten kannte. Daher malte er auch den Gegenstand mehr als einmal. Am 17. Juni 1774 wurde in der Sammlung des Bürgermeisters Schoreel, Herrn von Wilrijck ein Stück verkauft, dessen Beschreibung es als eine Wiederholung des eben Besprochenen erweist,\* obwohl die Maasse verschieden sind, da das Exemplar Schoreel bloß 44 Zoll (1,40 m.) hoch und 61 Zoll (1,95 m.) breit war, während das Bild bei Baron le Candele bei 2 m. Höhe 2,62 m. in der Breite mißt. Es wurde, während es sich noch im Cabinet Schoreel befand, von dem Maler Lens radirt.\*\*

Das große Historienbild im Huis ten Bosch, dessen Geschichte wir oben mittheilten, schließt sich durch die zahlreich darin vorkommenden allegorischen Figuren ziemlich eng an die mythologischen Darstellungen an. Der Gegenstand mit den dabei anzubringenden historischen und allegorischen Figuren wurde dem Maler wahrscheinlich durch den Architekten angegeben. Jordaens beschreibt uns selbst im gebrochenen Französisch sein Werk ungefähr so: »An erster Stelle kömmt der Prinz Friedrich-Heinrich, auf einem vergoldeten Triumphwagen sitzend. Hinter ihm steht ein Bronzefigur, die Victoria, in der einen Hand einen Kranz über dem Haupte Seiner Hoheit, in der andern einen zweiten, für den auf einem spanischen Pferdchen neben dem Vater reitenden Prinzen Wilhelm haltend. Die vier weißen Pferde, welche den Siegeswagen ziehen, stellen die Herzensreinheit und Rechtschaffenheit des ausgezeichneten Helden dar, welcher sein eigenes Interesse und seine Ruhe zum Opfer brachte, um als Schirmer und Vater des Vaterlandes aufzutreten. Mercur, der Gott der List führt das eine der Pferde, Minerva, die Göttin der Weisheit, das andere. Der Wagenlenker trägt ein Füllhorn als Zeichen der Wohlfahrt. Die Löwen, welche vor dem Wagen schreiten, sind Symbole des Muthes, die Blumen streuenden Nymphen wie die tanzenden und singenden Kinder mit den Wappenschilden stellen die Freude der Provinzen dar. Prinz Wilhelm ist von Hymen und einem Jüngling begleitet, der eine Fackel und zwei gekrönte Hände trägt, eine Anspielung auf seine königliche Vermählung. Dann kommen einige Soldaten zu Pferd, den Krieg symbolisirend,

\* GÉNARD, *Messenger des sc. hist.* 1852. p. 229.

\*\* Catal. Del-Marmol. Nr. 1643. Sammlung Terbruggen Nr. 1318—19.

das gemeine Volk aber ist auf die Piedestale der Standbilder der Prinzen Wilhelm und Moritz von Nassau gestiegen und jubelt über die Freiheit und den Frieden, wie sie deren Sprössling erkämpft hat. Der Friede steigt, von vielen wissenschaftliche und musikalische Instrumente tragenden Genien umgeben, mit einer Palme in jeder Hand, vom Himmel herab. Andere Kinder tragen eine Inschrift, in welcher der Frieden, das letzte Werk des Prinzen, über seine Kriegsthaten gestellt wird: *Ultimus ante omnes de parta pace triumphus*. Noch andere heften zum Zeichen des Triumphes Blumen an seinen Sattel. Der Tod und die Fama streiten im Obertheil des Bildes; der Erstere will den Prinzen und seinen Namen vernichten, die letztere seinen Ruhm über die ganze Welt ausposaunen. Zwei Figuren liegen auf der Erde, es sind Haß und Zwietracht, welche beide der Fürst besiegt hat.\*

Der Triumphator hat ein zartes gutherziges Gesicht, ganz naturgetreu ohne irgend welche Verschönerung und Idealisirung. An den Frauen und Männern, welche den Wagen umgeben, findet man selbst Jordaens' Neigung wieder, seine Gestalten bis zur Uebertreibung unschön zu bilden. Herrlich dagegen ist Farbengebung und Beleuchtung. Wer jemals die Grotte von Han besucht hat, erinnert sich ohne Zweifel noch an das herrliche Schauspiel, das man, wenn man längere Zeit in den unterirdischen Höhlen herumgewandelt, plötzlich durch eine Oeffnung des Berges den Sonnenschein und die freie Natur zu sehen bekommt. Man weiß bis dahin nicht, daß das Licht wirklich so hell und schön, man stellt sich nicht vor, daß das grüne Gras so glänzend ist und daß so zarte Strahlen von einer rauhen Baumrinde oder von einer kahlen Felswand ausgehen können. Etwas dergleichen packt uns, wenn die Thüre des Oraniensaales aufgeht und wir uns plötzlich gerade vor dem großem Triumphzug Friedrich Heinrichs sehen. Er ist wie eine Offenbarung, und niemals würde man, welche Malerei man auch sonst gesehen haben mag, glauben, daß dieser Farbenglanz, diese Lichtglut mit Farbenmaterial auf die Leinwand zu bringen sei, und daß soviel Frische der Färbung mit soviel Wärme des Tons vereinigt werden könne.

Jordaens hat als Porträtmaler einen geringeren Namen und doch ist sein Verdienst in diesem Fache größer als im historischen. Eines seiner schönsten Werke dieses Faches ist ein in Devonshire-House zu London befindliches Bild, das den Namen »Prinz und Prinzessin von Oranien« trägt, obwohl es nach dem darauf gemalten Wappen ein anderes Ehepaar darstellen muß. Der Mann mit dem Commandostab in der Hand und einer rothen Schärpe um den Leib steht neben seiner vor einer offenen Arcade in einem Armstuhl sitzenden Gemahlin. Die Zeichnung ist ohne gefuchte Eleganz aber nichts destoweniger von vornehmer Würde, die Malerei durchgeführt, der Ton warm und ohne übertriebene Glut.

Sein »Bildniß des Michiel de Ruyter« im Louvre (Nr. 257) läßt den Helden in seiner Körperfülle und mit seinem von Selbstvertrauen und Lebenslust strahlenden Gesichte neuerdings leben. Sein eigenes Familienbild in Cassel führten wir bereits als ein Meisterwerk an. Eben so hoch schätzen wir ein Familienstück im Museum zu Madrid (Nr. 1410) aus Vater, Mutter, Tochter und Magd bestehend. Der Vater hält eine Guitarre in der Hand, die Mutter den Arm um ihr Töchterchen geschlungen sitzt an der gegenüberliegenden Seite auf einem Stuhl. Das Kind ist die fesselndste Figur der Gruppe: ihr schalkhaftes, halb verschämtes Lächeln, womit sie den Beschauer anblickt, ist wohl der bestbeobachtete und anmuthigste Ausdruck, den Jordaens gemalt hat. Die

\* VEEGENS, Op. cit. p. 78.

Mutter ist eine gutherzige, der Vater eine sehr würdige Person ohne irgend welche Steifheit. Das Ganze vereinigt dazu mit dem gewohnten Licht und Farbenglanz eine Vornehmheit und noble Wahrheit, die uns von dem Künstler angenehm überrascht.

Wir würden noch viele andere Stücke dieses Faches anführen, wenn wir nicht fürchteten zu lang zu werden. Ein einziges noch soll indess nicht unberührt bleiben, nemlich die Kinder im Museum zu Valenciennes (Nr. 110). Zwei liebliche Geschöpfchen sitzen mit einem vor ihm stehenden Lamm spielend in der Wiege, das eine auf einer Flöte blasend, das andere mit einem Apfel in der Hand. Beide sind weich und blühend von Fleisch mit einer Haut, die so zart wie Pfirsich und so durchsichtig wie eine reife Traube ist. Wer etwa geneigt wäre, Jordaens alles poetische Gefühl abzusprechen, betrachte dieses Bildchen, welches man eher von einer Mutter, deren Herz von Liebe und Glück überfließt, als von dem kraftvollen Maler wie wir ihn kennen, gemalt halten möchte.

Die letzten Stücke bringen uns auf das Gebiet, auf welchem Jordaens seine schönsten Triumphe feierte, und in welchem er ganz heimisch sich ungewungen im vollem Besitz seiner Gaben bewegte, nemlich auf das Gebiet der Scenen aus dem bürgerlichem Leben mit dessen eigenartigen Gebräuchen, eigenen Figuren, Farbigkeit und Lebenslust. Wo es zu lachen, zu singen, zu essen und zu trinken gibt, da lebt Jordaens; wo sich runde Bürgerwänste erlustern, da ist er nicht bloß mit Pinsel und Palette, sondern auch mit der Seele dabei. Weiß er nicht den rechten Ton zu treffen, wo es sich um überirdische Dinge handelt, so trifft er ihn im weltlichen und rein menschlichen Handeln um so sicherer, war er dort wohl einmal derb und unziert unter seinem Gegenstande geblieben, so weiß er hier nicht selten seine Figuren zu heben und wird gelegentlich geradezu poetisch.

Das erste seiner Bürgerstücke ist sein »Dreikönigsfest«. Wie bekannt ist es ein alter niederländischer Brauch, zu Epiphanie eine Torte zu essen, in welcher eine Bohne steckt. Man schneidet die Torte bei Tisch und der, welcher das Stück mit der Bohne bekommt, wird als König des Festes und als Tischpräsident ausgerufen. Ich kenne ein halbes Dutzend verschiedener Darstellungen, welche Jordaens von diesem Gegenstand malte, und sicher gibt es deren noch mehr; obschon auch wohl unechte Wiederholungen dem Meister zugeschrieben werden.

Das hervorragendste »Dreikönigsfest« befindet sich im Belvedere zu Wien, schöner meines Erachtens ist jedoch das kleinere Exemplar im Louvre (Nr. 255). Hier sind zehn Personen an einem Tische vereinigt, die ganz glücklich sind, einmal zusammen zu sitzen und sich's schmecken zu lassen. Die Gesellschaft macht in der That einen heiteren Eindruck. Nicht daß es gerade unruhig oder ausgelassen zugeht: zwei singen, nur der König trinkt, während die Becher der Anderen gefüllt sind, ein Jüngling ist mit seinem Hund beschäftigt, eine junge Frau sieht bloß zu, und eine Magd trägt Waffeln auf. Die Handlung ist eher verbröckelt als tüchtig concentrirt. Darin liegt denn auch der hohe Werth des Stückes nicht, der vielmehr erstlich in der Gesundheit und Lebenslust, die auf den schönen Zügen aller Anwesenden zu lesen sind und mehr noch in der darüber ausgegossenen Poesie der Farbe liegt. Ein zartes sammtenes Licht umfaßt die ganze Gesellschaft. Je nachdem die Figuren weißer oder brauner von Fleisch sind, scheint dies Licht heller oder wärmer zu werden; eine junge Frau empfängt es auf dem vollen Gesicht und auf der Brust, so daß ihre weiße Haut und ihr weißes Brusttuch dadurch erglänzen, die Sänger sind von mehr brauner und warmer Haut, ein Kind steht zwischen beiden Tönen. Ein



anderer Theil der Gesellschaft wird vom Licht seitlich getroffen, und zeigt deren Gesichter in durchsichtige Dämmerung getaucht. Der Kopf des Königs und des Jungen mit dem Hund sind hinsichtlich des warmen Schatteneffekts unerreicht, das Spiel von Licht und Dunkel wirft über ihr Gesicht einen atlastenen Glanz, der die Färbungen milder, zarter, weicher macht.

Das Exemplar im Belvedere trägt die Aufschrift: »Nil similius insano quam ebrius« (Nichts ist einem Narren ähnlicher als ein Betrunkener). Nach diesen Worten wollte Jordaens hier mehr eine Säuseritzung als ein Dreikönigsfest malen, es geht auch im Gegensatze zu den gefälligen Figuren und der gemäßigten Handlung auf dem Louvre-Exemplar hier durchaus wilder und ausgelassener zu. An der Spitze der Tafel rechts sitzt der König des Tages, ein alter Mann mit einer hohen weissen Krone auf dem Haupte, im Begriff, von seinem weingefüllten Römer zu schlürfen. Im Vordergrund hebt ein junger kecker Gefelle in Soldatenkleidung mit lautem Gejohl den Becher in die Höhe, ein Mann mit einer Narrenkappe auf dem Kopfe, der hinter dem Tische sitzt, macht es dem Soldaten nach, links schenkt ein Dritter einen Weinkelch voll, dazwischen sitzen noch drei Männer, der eine rauchend, der andere singend, und ein dritter, welcher mit dem Ausdruck roher Begierde ein Stück Fleisch über den Mund hält, im Begriff, es in denselben gleiten zu lassen. Der weibliche Theil der Gesellschaft besteht aus einer alten Mutter, die dem König gerade gegenüber sitzt und der lustigen Gesellschaft beifällig zusieht, aus drei jungen Frauen, welche auch wenig Antheil an der Unterhaltung nehmen und einer vierten, die von ihrem Nachbar umarmt wird. Im Vorgrunde sieht man einen Mann, der mehr Wein geladen hat, als er tragen kann, daneben ein allerliebstes Kind, das seinen Becher leert, eine Katze und verschiedene kupferne Krüge. Die Bewegung ist ungefühm: vier Hände und noch mehr Köpfe strecken sich empor, die Männer richten sich auf, und vier von ihnen schreien, was sie nur aus dem Halbe bringen. Unter dem heftig bewegten Theil des Kränzchens aber sitzen die Frauen still und unerregt, als ob sich nichts Aufsergewöhnliches begäbe, und der gute König leert seinen Becher so vorsichtig, als ob er ein Weinkiefer wäre, der sich ganz allein ein Gläschen schmecken läst. Die Figuren sind zum grösseren Theile weit entfernt, schön oder edel zu fein; der König ist ein faelnder Greis, verschiedene von den Männern sind misgestaltig und widerwärtig, die jungen Frauen dagegen nicht ohne anziehenden Liebreiz. Wenn indess auch das Stück ungleich in der Auffassung und unzusammenhängend in der Handlung, indem Hässlichkeit und Schönheit, Lärm und Ruhe neben einander stehen, so erscheint es doch als ein Bild, welches von ausgelassener Aufgewecktheit, von einer zwar etwas derben aber doch hinreissenden Lebensluft überströmt.

Sind aber Handlung und Zeichnung die schwachen Seiten des Stückes, so ist dafür der Glanz dieser lauten Gesellschaft unvergleichlich. Ein warm strahlendes Licht fällt auf Gesichtszüge, Schultern und Arme der Figuren, auf ihre weissen Linnen und ihre farbige Kleidung und läst die getroffenen Theile aus dem braunen Hintergrunde hervorschimern. Der Hintergrund selbst ist von der das Bild durchwogenden Glut durchdrungen, die hie und da auf einem Kleide, einem Hund oder einer Katze, einem Glas oder einer Kanne, einem Brödchen oder einer Citrone sich concentrirt. Die dunklen Theile sehen aus wie gebraten, die Schatten haben Ecken, die Bergkämmen gleichen, über welche die untergehende Sonne ihren feurigen Schein hingleiten läst, das ganze Bild aber läst an die Oberfläche von geschmolzenem Blei in einem Kessel denken, von welchem der Mitteltheil glühend weis, die Ränder ruhiger gefärbt sind, und auf welchem hie und da das Wogen des flüssig heissen Metalls



JAC. JORDAENS, WIE DIE ALTEEN SUNDEN, SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN.

Reproduction des Bibles de 1741 à Anvers.

anderer Theil der Gesellschaft wird vom Licht seitlich getroffen, und zeigt deren Gesichter in durchsichtige Dämmerung getaucht. Der Kopf des Königs und des Jungen mit dem Hund sind hinsichtlich des warmen Schatteneffekts unerreicht, das Spiel von Licht und Dunkel wirft über ihr Gesicht einen atlastenen Glanz, der die Farbungen milder, zarter, weicher macht.

Das Exemplar im Belvedere trägt die Aufschrift: *Nil similius insano quam ebrius* (Nichts ist einem Narren ähnlicher als ein Betrunkener). Nach diesen Worten wollte Jordans hier mehr eine Säuferfestsitzung als ein Dreikönigsfest malen, es geht auch im Gegensatz zu den gefälligen Figuren und der gemäßigten Handlung auf dem Louvre-Exemplar hier durchaus wilder und ausgelassener zu. An der Spitze der Tafel rechts sitzt der König des Tages, ein alter Mann mit einer hohen weissen Krone auf dem Haupte, im Begriff, von seinem weingefüllten Römer zu schürfen. Im Vordergrund hebt ein junger kecker Gefelle in Soldatenkleidung mit lautem Gejohl den Becher in die Höhe, ein Mann mit einer Narrenkappe auf dem Kopfe, der hinter dem Tische sitzt, macht es dem Soldaten nach, links schenkt ein Dritter einen Weinkelch voll, dazwischen sitzen noch drei Männer, der eine rauchend, der andere singend, und ein dritter, welcher mit dem Ausdruck roher Begierde ein Stück Fleisch über den Mund hält, im Begriff, es in denselben gleiten zu lassen. Der weibliche Theil der Gesellschaft besteht aus einer alten Mutter, die dem König gerade gegenüber sitzt und der lustigen Gesellschaft beifällig zusieht, aus drei jungen Frauen, welche auch wenig Antheil an der Unterhaltung nehmen und einer vierten, die von ihrem Nachbar unarmt wird. Im Vorgrunde sieht man einen Mann, der mehr Wein geladen hat, als er tragen kann, daneben ein allerliebstes Kind, das seinen Becher leert, eine Katze und verschiedene kupferne Krüge. Die Bewegung ist ungestüm: vier Hände und noch mehr Köpfe strecken sich empor, die Männer richten sich auf, und vier von ihnen schreien, was sie nur aus dem Hälse bringen. Unter dem heftig bewegten Theil des Kränzchens aber sitzen die Frauen still und unerregt, als ob sich nichts Außergewöhnliches begäbe, und der gute König leert seinen Becher so vorsichtig, als ob er ein Weinkelch wäre, der sich ganz allein ein Glaschen schmecken läßt. Die Figuren sind zum größeren Theile weit entfernt, schön oder edel zu sein; der König ist ein lafelnder Greis, verschiedene von den Männern sind mißgestaltig und widerwärtig, die jungen Frauen dagegen nicht ohne anziehenden Liebreiz. Wenn indess auch das Stück ungleich in der Auffassung und unzusammenhängend in der Handlung, indem Häßlichkeit und Schönheit, Lärm und Ruhe neben einander stehen, so erscheint es doch als ein Bild, welches von ausgelassener Aufgewandtheit, von einer zwar etwas derben aber doch hinreißenden Lebenslust zeugt.

Die überaus kräftige und Zeichnung die betruenen Seiten des Stückes, die die Köpfe der Figuren und die Gesichter unvergleichlich. Ein warm braunes Licht, das von der rechten Seite herkommt, schenkt den Armen der Figuren, auf ihre weissen Hüften und die weissen Tücher, die sie tragen, und läßt die getroffenen Theile aus dem warmen Licht, wie die weissen Tücher. Der Hintergrund selbst ist von der das Bild durchdringenden Licht durchdrungen, die hier und da auf einem Kleide, einem Tuche oder einer Kanne, einem Glas oder einer Kanne, einem Brodchen oder einer Kanne, dem vorkommt. Die dunklen Theile sehen aus wie gebraten, die Schatten haben einen warmen, die Bergkammen gleichen, über welche die untergehende Sonne ihren feurigen Schein hingeleiten läßt, das ganze Bild aber läßt in die Oberfläche von gleichmolzenem Blei in einem Keßel denken, von welchem der Mitteltheil glühend weiß, die Ränder ruhiger gefärbt sind, und auf welchem hier und da das Wogen des flüssig heißen Metalls



JAC. JORDAENS, WIE DIE ALTEN SUNGEN, SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN.  
Sammlung des Baron de Pret in Antwerpen.



in rothen und grauen Reflexen funkelt. Diese Farben und dieses Licht lachen und lärmten denn auch lauter als die ausgelassenen Personen und stimmen uns auch viel fröhlicher, als das Klingeln der Gläser, das Gejohl der Männer und die Gleichgültigkeit der Frauen.

Die übrigen Darstellungen deselben Gegenstandes sind geringer. Eines der zwei Stücke zu Cassel (Nr. 272) hat fast dieselbe Composition und Personen-Gruppierung wie das große Exemplar im Belvedere, nur ist der Lichteffect viel weniger gelungen, die warme Glut kömmt nicht zum Durchbruch und Alles bleibt kastanienfärbig. Es ist eher eine Scene der Unordnung als des Vergnügens, und man scheint vielmehr über den albernen König als mit demselben zu lachen. Das Exemplar in Braunschweig (Nr. 468) unterscheidet sich vortheilhaft von dem vorigen: sehr breit gehalten ist es nicht ohne Rohheit in Ausdruck und Pinselführung, aber es besitzt Jordaens' Leuchtkraft und dazu noch ein anderes Leuchten, nemlich das der sorglofsten Freude und des zwanglosen Lachens. „Der König lacht“ würde ein passenderer Titel dafür sein, als „der König trinkt“. Und nicht blos der dicke Schmerbauch, der bei dem Feste den Vorsitz führt, sondern die trinkenden Männer, die kofenden Paare, Groß und Klein, Alt und Jung, Haus und Tisch, jede Farbe, jeder Lichtstrahl, alles was man hört und sieht, lacht und lärmmt, die Fröhlichkeit wirkt ansteckend und läßt den Beschauer mittaumeln in dem Strudel der lauten Luftbarkeit.

Der zweite von Jordaens' Lieblingsgegenständen ist die Illustration des Spruches: »Wie die Alten singen, so pfeifen die Jungen.« Welche Aufgabe für ihn, einen ganzen Tisch voll von johlenden, lebensluftigen Gesichtern zu malen, die da singen, schäkern, und um nur an das Vergnügen zu denken, alles andere vergeffen, und welche Genugthuung überdies, während er sich in der Verherrlichung der reinen Luft die Zügel schiefsen liefs, zugleich noch auf altvlämisch eine Moral daran zu knüpfen!

Die vollendetste Darstellung dieses Gegenstandes, welche wir kennen, ist das im Besitz des Baron de Pret in Antwerpen befindliche Exemplar, welches, Alles zusammengekommen, wohl als Jordaens' Meisterstück betrachtet werden kann. Die Scene umfaßt sechs Personen: rechts eine alte Frau in einem weißen Stuhl mit nischenförmiger Kappenlehne sitzend, die Klemmbrille in der einen, das Notenblatt in der andern Hand haltend und mit fröhlichem Eifer singend; in der Mitte Jordaens' Frau mit Federhut, dicken Locken und üppigen Körperformen, ein Kind auf dem Schoofs haltend, das mit seiner Klapper lärmmt; links ein alter Mann in einem Armstuhl, ebenso eifrig singend wie seine Ehehälfte. Zwischen dem Greife und der jungen Frau bläuft ein Bauer auf dem Dudelsack und ein Knabe auf der Flöte, was sie nur blasen können. Das Sprichwort ist demnach wörtlich befolgt, die Alten singen, die Jungen pfeifen, nur die schöne Frau begnügt sich mit dem Zuhören. Von dem dunkel gehaltenen Hintergrunde heben sich die Personen und Gegenstände in warmen und zarten Lichtglanz ab, die alten Leutchen sind braun gefärbt mit Jordaens' Glut unter der Haut, die junge Frau ist außergewöhnlich blank von Farbe, das Kind auf ihrem Schoofse ist weich und hell, brauner das andere, welches vor ihr steht, der Hund und der Tisch werden von dem wärmsten Licht gestreift. Besonders herrlich sind die Figuren der zwei alten Sänger, so ganz in ihre Thätigkeit versunken und so wahr und schön in ihren Zügen. Die ganze Scene ist gemäfsigt und edel, in voller Kraft des Tones aber ebenso berechnet wie körnig gemalt, ein geschmackvolles Bild von häuslichem Glück, gesundem, lebensluftigem Alter und blühender sorgloser Jugend; eine Verherrlichung des fröhlichen Liedes, schmackhafter Tafel und schöner wie gutgelaunter Menschen.

Das Exemplar im Louvre (Nr. 256) enthält ein paar Personen mehr

und ist auch in der Anordnung einigermaßen verschieden; hat jedoch sonst, obwohl etwas schwächer in Färbung und Beleuchtung, viele Uebereinstimmung mit dem beschriebenen Bilde. Die ausführlichste Behandlung finden wir in der Pinakothek zu München (Nr. 181). Von den nicht bloß mit Singen, sondern ebenso sehr mit Trinken beschäftigten Figuren sitzt links ein bejahrter Mann mit der Bierkanne in der Hand und im Begriff zu singen; eine junge Frau und ein Kind singen mit; in der Mitte der Tafel läßt ein jugendliches Paar die Gläser klingen, rechts faßt ein Mann in Schalksnarrenkappe eine junge Dirne beim Kinn; ein anderes Paar sieht lachend zu, und ein Kind leert einen Becher. Moral: Singen die Alten, so pfeifen die Jungen, trinken die Väter, so trinken die Söhne, schäkern die einen, so kofen die andern. Hat der Maler in abweichender Weise den Wortlaut des Sprichwortes vernachlässigt, so war es um den Geist desselben zu wahren. Das Bild ist in Jordaens' rothbraunem Ton gemalt mit dem warmen, braunen, wogenden Licht, aber es ist noch unharmonisch im Ton. Während die meisten Figuren in sammtartige Glut getaucht sind, erscheint die jüngere Frau bläulich grau und die Frau mit dem Kind neben dem alten Mann in klarer rosiger Färbung. Die Handlung ist ebenfalls etwas in wenig zusammenwirkende Gruppen verbröckelt, und einige Figuren sind derb gemalt. Alles zusammengenommen ist überhaupt das Stück ungleich von Verdienst, aber es spricht von hinreißender Bewegung und Glut. Es trägt die Jahrzahl 1646.

Im Museum zu Berlin (Nr. 879) finden wir eine dritte Wiederholung desselben Sprichworts, in der Anordnung mit dem Pariser Exemplar übereinstimmend, aber in der Ausführung unter demselben stehend. Eine vierte (im Museum zu Dresden Nr. 962) ist besser, die Personen sind immer dieselben, doch ist die Anordnung etwas verschieden. Das Stück ist ruhiger im Ton als das vorhergehende, hat jedoch in allen seinen Theilen jenen zarten Glanz, der uns wie eine ruhige Harmonie aus dem Bilde entgegenquillt. Eine fünfte Wiederholung, und zwar eine der schönsten, ist im Besitz des Grafen von Wemyss in England.

Ein drittes, sehr bekanntes, oft wiederholtes und gestochenes Werk des Jordaens ist der »Satyr und der Bauer.« Der Gegenstand ist einer Fabel entlehnt, die nach Lafontaine kurz also lautet: Ein Satyr mit Frau und Kindern hatte sich in einer Höhle zur Mahlzeit gesetzt. Da kam ein Reisender herein, der gegen einen Platzregen ein schützendes Obdach suchte, und zum Mitessen aufgefordert sich das nicht zweimal fagen läßt. Ehe er sich jedoch zu Tisch setzte, blies er in die Hände um seine Finger zu wärmen, und darauf blies er auch jeden Bissen. Der Satyr fragte ihn verwundert, was dies bedeute; da antwortete jener: „Erst wärmte ich meine Hände und nun kühle ich mein Essen ab.“ „Dann mach das du fortkommst“, sprach hierauf der Eigenthümer der Grotte, „Gott bewahre mich davor, mit Jemand unter einem Dache zu schlafen, der kalt und warm aus seinem Munde bläst.“

In dem Exemplar des Museums zu Brüssel (Nr. 218) stellte Jordaens den Gegenstand in modificirter Auffassung dar. Der Bauer kömmt nicht zu dem Satyr, sondern der letztere zum ersteren; und in dem Moment, wo der Bauer seinen Brei zu blasen beginnt, steht der Satyr auf und verläßt das Haus oder vielmehr das Laubdach unter welchem sie sitzen. Augenscheinlich war es dem Maler darum zu thun, eine Bauernfamilie darzustellen, deren Vater sich kräftiglich auf's Essen oder vielmehr auf's Blasen verlegt, und auch wirklich mit einer Anstrengung bläst, dass seine Nase hinter seinen aufgeblähten Wangen zurücktritt, seine Augenlider sich schließen und sein ganzes Gesicht sich in schwere Falten runzelt. Mit dieser läppisch beschäftigten Figur, die

sich in Mitte des Gemäldes als ein Bild der Eifsgier darstellt, steht das übrige in scharfem Contraste: die Frau des gewaltigen Bläfers sitzt mit einem Kinde auf dem Schoofse ruhig und lachend neben ihm, die alte Dienstmagd schaut mit spöttischem Gesicht der Anstrengung ihres Gebieters zu, der Satyr sprudelt über vor Aerger über die Handlung des Mannes. Dieser allein kehrt sich an Niemand. Es ist einer von jenen Gegenständen, in welchen sich Jordaens zu Haufe fühlte, eines von seinen Stücken, die von Wärme glühen, von Leben sprühen, von Licht strahlen.

Den selben Gegenstand finden wir noch einmal zu München (Pinakothek Nr. 324) in einer gröberen harten Ausführung, und dreimal zu Cassel, wo ein Exemplar (Nr. 266) viel besser ausfieht, ein zweites (Nr. 267) geringer ist, ein drittes aber die Satyrfabel ganz fahren läßt, und einfach eine Bauernfamilie giebt, die sich daran letzt, dem Körper gütlich zu thun. In England befindet sich noch ein schönes Exemplar bei Mr. Stirling.

Die Wiedergabe der drei besprochenen Gegenstände, zu welchen wir noch einige andere Sprichwörter und Moralvorstellungen fügen könnten, bilden den originalsten und gelungensten Theil von Jordaens' Werken. Er zeigt sich in denselben, wie er im Leben gewesen zu sein scheint und wofür man ihn schon nach seinem Gesichte hält: einen Maler des bürgerlichen und des Volkslebens. In seinen bürgerlichen Gemälden hat er die Derbheit abgelegt, die wohl gelegentlich seine religiösen Stücke kennzeichnet; sein Styl wird bereift, seine Zeichnung frei, ein ungeschwächter Odem geht durch sein Werk und gibt ihm eine höhere von Begeisterung und schöpferischer Kraft zeugende Einheit und Harmonie.

Man hat Jordaens wiederholt den Schüler oder Gehilfen des Rubens genannt. Nichts rechtfertigt diese Bezeichnungen, obwohl Jordaens wie jeder Antwerpen'sche Maler dieser Tage in gewissen Momenten und in einigen seiner Werke den Einfluss des großen Meisters empfing. Einige Stücke copirte er nach Rubens wie seine »Venus mit der Ziege« im Haag'schen Museum (Nr. 210) und sein »Gastmahl bei Simon dem Pharisaer« in der Ermitage zu St. Petersburg (Nr. 658). Andere von seinen Werken sind augenscheinlich von Rubens' Vorbildern ausgegangen, wie seine große Kreuzigung in der Hauptkirche zu Bordeaux, die nichts anderes ist, als eine in Jordaens'scher Manier gegebene Umbildung des meisterlichen Calvarienberg's im Museum zu Antwerpen, aber derber, gemeiner und unehrerbietiger als das Vorbildliche Werk. Auch aus seiner Anbetung der Hirten spricht Rubens' Art deutlich genug.

Trotz alledem aber ist unter seinen Zeit- und Stadtgenossen kein Maler, der sich dem Alles beherrschenden Geiste des Hauptes der Schule gegenüber so unabhängig und selbstständig erhielt, wie Jordaens. Neben dem heroischen Maler verherrlicht er die niederen Klassen, neben dem großen dramatischen Dichter hält er sich an die Comödie des menschlichen Lebens. Seine riesigen Genrestücke haben wohl die äußere Gestalt der großen Gemälde und mächtigen Formen der Antwerpen'schen Schule, aber sie athmen den Geist der holländischen Kleinmeister. Und so zog Jordaens in Kunst und Religion, in Leben und Streben eine Verbindungslinie zwischen dem protestantischen Norden und dem katholischen Süden; zwischen seinem Vaterland, wo die Bürgerchaft einem fremden Fürsten, und einer die Ehrfurcht vor ihrer Autorität als Princip hinstellenden Kirche unterthan war, und den stammverwandten Gebieten, wo die Bürgerchaft herrschte und die Religion auf freier Untersuchung und eigenem Urtheil beruhte.

Die Liggeren führen vierzehn Schüler des Jordaens auf, von welchen sich jedoch kein einziger in der Geschichte einen Namen erwarb. Man sagt, daß JAN VAN BOCKHORST der sogenannte LANGE JAN, 1605 zu Münster



geboren, 1633 als Meister in die St. Lukasgilde von Antwerpen eingetreten und in der letzten Stadt 1668 verstorben, ebenfalls seinen Unterricht empfangen habe. Nach den wenig verdienstlichen Stücken, die wir von ihm kennen, zu urtheilen, folgte er jedoch eher der Spur des Rubens als jener des Jordaens. Das Museum von St. Petersburg (Nr. 1312—1315) besitzt vier »Marktfstücke,« von welchen Snyders das Stilleben und der Lange Jan die Figuren malte, indess findet man diese Stücke gewöhnlich unter den Arbeiten des Rubens mit der Bemerkung aufgeführt, daß dieser und van Bockhorst die Figuren gemalt habe.\*

Unter den Meistern dieser Periode, die noch eine ausführlichere Behandlung verdienen, darf JAN COSSIERS nicht vergessen werden, ein Maler von wirklich sonderbarer Art, sehr ungleich und sich widersprechend in Manier wie Verdienst, ein Feind alles Alltäglichen, eine experimentirende, waghalsige und selbst gelegentlich halsbrecherische Natur. So kann man ihn in der Beghinkirche zu Mecheln kennen lernen, wo wir an den acht großen daselbst befindlichen Bildern einen lebendigen und richtigen Eindruck seiner Art oder vielmehr seiner Arten gewinnen kann. Wir wollen sie der Reihe nach betrachten.

Zunächst den »Christus bei Simon dem Pharifäer.« Der Erlöser sitzt mit fünf Gästen an der Tafel, Maria Magdalena trocknet ihm auf den Boden liegend mit ihren Haaren die Füße, ein bei einem Weinkühler stehender Page füllt einen Schenkkrug. Von dem schwer dunklen Hintergrund heben sich die Figuren in mehr oder minder hellem Dämmerlichte ab; drei Judenköpfe sind nur leicht angedeutet, dann folgt nach rechts ein ungemein eleganter, der Tafel präsidirender Mann mit emporgestrichenem Schnurbart, lockigem Haar und reich gesticktem Kragen, neben diesem sitzt ein alter, eben so vornehmer Mann und endlich folgt Christus, eine abgemagerte, blasse, kränkliche Gestalt, heller als die übrigen und mit einem bescheidenen Nimbus um das Haupt. Der Tisch ist mit allerlei Früchten beladen. Die in Dämmerlicht von dem pechdunklen Hintergrunde abgehenden und wie mit dem Daumen statt mit dem Pinsel ausgeführten Figuren lassen unmittelbar an Rembrandt denken, dessen orientalische Prachtentfaltung sie überdies darbieten.

Geht man zu dem nächsten Bilde, so stößt man in der »Verführung des hl. Antonius« auf ein Bild in entschiedenem grauen Ton. Der Kopf des im Lesen vertieften Heiligen mit dem weißen Bart und hell beleuchteten Schädel ist kraftvoll und pastos gemalt. Hinter ihm hat Cossiers mit einem wirklich originellen Einfall den Teufel in Gestalt einer Kupplerin, einer alten, halb würdigen Dame dargestellt, welche auf eine anziehende Frauengestalt in glänzendem Gewande und mit einem Ueberflus von goldenen Zierwerk hinweist, die mit verführerischem Mienenspiel in dämmerigem Lichte vor dem Felsen auftaucht, hinter welchem der Eremit lesend sitzt. Ruhig übersteht er den Angriff der beiden Frauen und vertieft sich reinen Herzens und klaren Gemüthes um so mehr in seine Lectüre, je dringender die Verführung wird. Himmel, Felsen, Kleider — mit Ausnahme jener der schönen jungen Frau — gehen im Dunkel in schwarzgrau über.

An dritter Stelle steht »Maria mit dem Jesuskind, dem Nährvater, dem h. Johannes und fünf h. Frauen.« Die Figuren sind höchst anmuthig, die Beleuchtung ist hell mit einem grauen Schimmer auf den blanken nackten Theilen und Draperien. Ueber der ganzen Malerei liegt etwas Dunftiges

\* VOORHELM SCHNEEVOOGT, op. cit. p. 221, Nr. 21. VAN HASSELT, Histoire de P. P. Rubens, p. 360 Nr. 1295.

mit vieler Weichheit. Diefs und die Vorliebe für graue Töne sind bleibende Kennzeichen des Malers. Der von ihm angestrebte und erreichte Effekt besteht darin, feine Gegenstände in dämmerigem Licht von den düsteren Hintergründen abgehen zu lassen und feine grauen Töne durch schwarze zu heben. Rubens wirkte mit vollem Licht auf vollem Licht, Rembrandt mit sprühendem Licht auf tiefem durchsichtigen Dunkel, Cossiers, (ohne dass er deshalb mit den beiden Riesen auf eine Linie gestellt werden soll) mit Dämmerlicht auf düsterem oder grauem Grund.

Ueber dem Hochaltare in den zugemauerten Fensternischen befinden sich drei riesige Gemälde von nicht weniger als 3 und  $8\frac{1}{2}$  Meter in Breite und Höhe. Sie stehen 14 Meter über den Boden und machen einen mächtigen Eindruck schon durch ihre außerordentlichen Dimensionen, noch mehr aber durch die Kühnheit ihrer Composition. Auf jeder Tafel erhebt sich ein Kreuz hoch in die Luft: die Figuren vertheilen sich so, dass die mittlere Tafel Christus mit drei Figuren, die linksseitige den verstockten Schächer mit sieben, die rechtsseitige den bekehrten mit neun Personen zeigt. Die Kreuze, welche da so jäh in die Höhe und weit über die umstehenden Personen emporstiefsen, machen bei dem bedeutenden Abstand den Eindruck, als ob man das Golgatha-Drama plötzlich vor sich abspielen sähe. Das blaße Licht verleiht der Darstellung etwas Geheimnißvolles, die kühnen Windungen der Schächer auf ihren Kreuzen etwas Tragisches, und die ganze Auffassung zeugt von mehr als gewöhnlicher Kühnheit und Originalität.

Was endlich das letzte Gemälde betrifft, das im rechten Seitenschiff der Kirche hängt und »Christi Leiche« im Schoosse Maria's darstellt, so finden wir hier Cossiers, den Experimentirer auf einem ganz anderen und ganz verkehrten Wege: seine Kühnheit ist in tolle Verwegenheit und grobe Geschmacklosigkeit ausgeartet; er ist der Gefahr erlegen, welche er aufzusuchen liebte. Das Bild bietet uns das abscheulichste Christusbild, das jemals gemalt wurde: die Leiche ist steif wie ein Brett, und sieht aus als ob sie nachdem sie sechs Wochen im Grabe gelegen wieder an's Licht gebracht worden wäre. Die Glieder haben keine Formen mehr und die Knie zeigen das eckle Schauspiel, das durch die zerfetzte Haut und Fleischlage die entblößten Knochen hervorsteht. Man darf doch behaupten, dass dann die Wunden mit Blut bedeckt sein müssten, aber diess dünkte wahrscheinlich dem Maler zu schön zu sein, und so gab er dem Fleisch eine schmutzig graue Färbung, als hätte vielmehr Verwefung als Marter daselbe zerschunden. Und nicht blos an den Händen, Füßen und an der Brust ist die Haut durchbohrt, sondern auch an Armen und Beinen ist sie wie an den Knien augenbeleidigend und widrig zerrissen. Man hat von Spottbildern und Carricaturen auf religiöse Malereien gesprochen; dieses Gemälde ist jedoch ärger als Hohn, es ist eine Beleidigung von allem Gefühl für das Schöne, Edle und Ziemliche. Maria ist seelenlos, verglast, Johannes sieht wie betrunken aus, und Magdalena allein würde auf Schönheit Anspruch machen können, wenn sie nicht einschliefe, abgesehen davon, dass ihr Kleid lächerlich in der Farbe, die Rundung ihrer Glieder geradezu anstößig erscheint.

Um Cossiers nicht unter diesem Eindrucke zu verlassen, verweisen wir nur noch auf ein charakteristisches Stück von ihm, auf die in seinem zwei- undsechzigsten Lebensjahre gemalte »Anbetung der drei Könige« in der Kapelle der Schwarzen Schwestern zu Antwerpen. Bis zu seiner letzten Lebenszeit blieb er seiner eigenartigen Weise getreu, der seltsamen Fleckigkeit von hellem Licht und Schwarzgrau, dem breiten Pinselftrich, der Zusammenstellung der lieblichsten Figuren, (Jesuskind) mit den unangenehmsten, (Maria) den

verwegenen Waghalsigkeiten, die manche gute, aber ebenso viele unglückliche Effekte hervorbrachten.

Jan Coffiers (Contsiers, Caussiers oder Cotsiers) war als der Sohn eines Aquarellmalers und der ebenfalls einer Künstlerfamilie angehörigen Maria van Cleef zu Antwerpen geboren und am 15. Juli 1600 in U. L. Frauenkirche getauft. Er genoß den Unterricht des Cornelis de Vos und seine Werke zeigen auch mehrmals die Art feines Meisters. 1628/29 trat er in die St. Lucasgilde, vor welchem Jahre er außer Landes gewesen. Am 20. Mai 1630 wurde er in der St. Jacobskirche von Antwerpen mit Joanna Darragon getraut, und blieb auch nach seiner Heirat in dem Pfarrsprengel dieser Kirche wohnhaft, da seine vier Kinder dieser Ehe in derselben getauft wurden. 1631 wird er als Mitglied der Violier erwähnt. Am 26. Juli 1640 verband er sich in zweiter Ehe mit Maria van der Willigen, welche ihm noch zehn Kinder schenkte. 1670 wurde er zum Consultor der Bruderschaft der Getrauten erwählt, und am 7. Juli 1671 sein Leichengottesdienst gefeiert.

Coffiers mußte eine ziemlich ansehnliche Stellung eingenommen haben, denn unter den Taufpathen seiner Kinder zählen wir die Maler Simon de Vos, Willem Gabron, Adriaan van Utrecht, Anthoon Goubau, den Staatssekretär Philips van Valckenisse und den Secretär des hohen Rathes zu Mecheln, Franciscus Anguissa; zwei seiner Söhne wurden Canoniker und ein dritter Kapellan von U. L. Frau. Er wurde durch Bestellungen des Königs von Spanien ausgezeichnet, wie auch durch solche des Cardinal-Infanten Ferdinand, des Statthalters der Niederlande, Erzherzog Leopold Wilhelm, und vieler anderen Prinzen und hoher Herren.

Um das Verzeichniß der Künstler, die in die Zeit des Rubens gehören ohne zu seiner Schule gezählt werden zu können, abzuschließen, bleiben noch einige Namen zu nennen übrig. Voran steht FRANS POURBUS, der Jüngere, ein tüchtiger Porträtmaler, der von 1570—1622 lebte und in demselben Jahre wie Rubens von dem Herzoge von Mantua als Hofmaler angenommen ward. Nachdem er diesen Titel zehn Jahre getragen,\* ließ er sich 1610 in Paris nieder, wo er von Maria von Medici mit einem Jahresgehalt von 500 Scudi zum Hofmaler ernannt ward und bis an seinen Tod blieb.

Nach den Bildern, die der Louvre von ihm besitzt, war er ein nicht verdienstloser Historienmaler, seine Stärke lag jedoch im Porträt. Seine diesem Gebiete angehörigen Werke, solid ausgeführt und glänzend in der Lichtführung wie sie sind, dürften nur etwas mehr Weichheit und Durchsichtigkeit besitzen, um zu den besten der süd-niederländischen Schule gezählt zu werden.

Der Louvre besitzt von ihm zwei Bildnisse der »Maria von Medici«, die etwas hart im Umriss und blaß in der Farbe sind, zwei Porträts »Heinrich IV.«, das eine (Nr. 395) mit der Jahrzahl 1610 bezeichnet, und endlich (Nr. 397) ein Bildniß des Siegelbewahrsers von Frankreich, »Willem du Vair«, das glänzend im Colorit und fein in der Ausführung ist. Als die besten von seinen Leistungen betrachte ich zwei von den drei Porträts, die das Museum von Valenciennes von ihm besitzt, und welche Dorothea de Croy, Herzogin von Aarschot und ihre zwei Kinder, Philips-Emmanuel und Maria de Croy, das letztere Bild mit 1615 datirt, vorstellen. Beide Stücke sind noch immer etwas streng, aber sie haben viel Entschiedenheit in der Ausführung und Tüchtigkeit im Ausdruck. Ein in der k. Gallerie zu Florenz befindliches männliches

\* E. FETIS, Les artistes Belges à l'Étranger. I. 257.

Bildniss (Nr. 445) wird durch den Catalog missverständlich als Selbstbildniss des Künstlers angegeben, während doch die Jahrzahlbezeichnung 1591 und die Altersangabe von 49 Jahren nicht auf den 1570 gebornen Künstler bezogen werden kann.

Pourbus hatte in Paris einen Antwerpener zum Schüler im Porträtfache, der seinen Meister übertreffen sollte. Es war JOOST SUSTERMANS,\* am 28. September 1597 in U. L. Frauenkirche getauft, und 1609 als Schüler des Willem de Vos eingetragen. Zwei Jahre lang genoss Suftermans des Pourbus Unterricht, arbeitete hierauf anderthalb Jahre als selbständiger Meister, und ging dann nach Italien. Dort wurde er von Cosimo II., Herzog von Toscana, gut aufgenommen, und liefs sich in Florenz als Hofmaler dieses Fürsten nieder. 1620 von dem Nachfolger Cosimo's mit demselben Amt bekleidet, und bei einem Gehalt von monatlich 25 Scudi im großherzoglichen Palaß wohnhaft, ward er nun der Fürstenmaler par excellence in Italien. Vom Jahre 1620 datirt das Porträt der Prinzessin Eleonora, Herzogin von Mantua und Braut des Kaisers, aus der nächstfolgenden Zeit die Darstellung des Treuschwurs der Senatoren von Florenz vor Großherzog Ferdinand II. von Medici. Auf Veranlassung seines Gönners ging er 1623 nach Wien um die Bildnisse von Kaiser Ferdinand II. und dessen Frau zu malen, und wurde dahin von seinem Bruder, JAN SUSTERMANS, begleitet, der gleichfalls Maler war und in Wien verblieb, wie auch ein zweiter Bruder CORNELIS sich als Maler in den Dienst des Kaisers begab, während ein dritter, FRANS, als Schüler des van Dijck auch als dessen Nachfolger betrachtet werden kann. 1627 wurde er nach Rom berufen, um das Bildniss des Papstes Urban VIII. zu malen, bei welcher Gelegenheit er eine Menge von Cardinälen und Nipoten des Papstes porträtirte, und von Seiner Heiligkeit zum Mitglied des Malthefer-Ordens ernannt wurde. Im September deselben Jahres heiratete er Dejanira Fabretti aus Pisa, welche ihm am 21. August 1628 auf Kosten ihres eigenen Lebens einen Sohn, Carl, gebar, worauf er sich 1635 mit Magdalena Mazocchi vermählte, welche ihm zwei weitere Kinder, Franciscus und Victoria, schenkte. Das Jahr darauf malte er das Porträt des berühmten Naturforschers Galilei, ging 1645 mit einem Cardinal aus dem herzoglich-toscanischen Haufe abermals nach Rom, und malte dann in Genua, Modena, Parma, Piacenza, Mailand und in vielen anderen Städten die hervorragendsten Persönlichkeiten. Von 1652 auf 1653 verweilte er zu Innsbruck im Dienst des Kaisers. Rüstig genug, um noch 1664 eine dritte Ehe mit Magdalena Artimini einzugehen, die ihm einen dritten Sohn Frans und eine Tochter Margaretha Louisa schenkte, malte er auch noch im Alter von 82 Jahren, wie z. B. das schöne Porträt des Erzherzogs Franz von Toscana, und starb am 23. April 1681. Die Bildnisse von hochstehenden und irgendwie bedeutenden Personen, welche er während seines langen Lebens malte, sind zahllos. Baldinucci, sein ausführlicher italienischer Biograph, ist unerschöpflich in seinem Lobe, aber so viel man auch von dessen überschwenglicher Verhimmelung reduciren mag, so bleibt doch sicher, dafs Suftermans ein Meister von sehr großen Verdiensten war. In seinen historischen Stücken hat Suftermans viel von Rubens' Art. Der letztere schätzte ihn sehr hoch, und stand mit ihm in brieflichem Verkehr, wie er auch für ihn 1638 den »Krieg und Frieden« malte, der sich jetzt im Besitz der Gallerie von Florenz (Nr. 670) befindet. Van Dijck malte kurz vor seinem Tode für ihn sein Selbstbildniss und das von Suftermans Mutter, wogegen ihm Suftermans das seine fandte.

\* FIL. BALDINUCCI, Opere (Milano, Classici Italiani XII, 13).

In feinen Bildnissen reiht sich der großherzogliche Hofmaler unmittelbar an Rubens und van Dijck, welchen er sehr nahe kömmt. Die Gallerien von Florenz sind reich an Werken seiner Hand. In den Uffizien befindet sich die »Huldigung vor Großherzog Ferdinand II.«, (Nr. 139) ein großes Gemälde mit vielen Bildnissen, warm und kraftvoll auf dunklem (etwas zu schwarz gewordenem) Grunde gemalt, ebenda das Porträt »Galileo's« (Nr. 163), ein Bild voll Wahrheit, sehr schön im Vortrag, wirksam im Helldunkel, ein Meisterwerk in jeder Hinsicht, ferner das Porträt eines »Mannes in Schweizer-Tracht« (Nr. 192), welches den Vergleich mit Rubens' und van Dijck's besten Werken aushält. In Pitti finden wir »Vittoria della Rovere« (Nr. 116), eine allerliebste junge Frau, »Ferdinand II. von Medici« (Nr. 415), ein nicht minder prächtiges Stück, und das Bildniß des Sohnes Friedrich III. von Dänemark (Nr. 190), vielleicht die schönste von Suftermans' Schöpfungen. Der Prinz mag 15 Jahre alt sein, trägt einen goldingelegten Panzer, einen übergroßen weißen Halskragen und eine schräg über die Brust gelegte blauweiße Seidenschärpe. Sein langes dunkelbraunes Haar ist, soweit es über die Stirn hereinfällt, parallel mit den Brauen in gerader Linie verschnitten und fällt im Uebrigen in schweren Locken auf die Schultern, das Gesicht ist nicht fein geschnitten aber doch nicht ohne Vornehmheit, wenn auch die kirschrothen Lippen, die lebendigen Augen, das weiche Fleisch weniger einen Prinzen, als einen gefunden Jungen zeigen. In sonnigem Schimmer hebt sich das lebensvolle Bildniß von dem fahlgrünen Grunde und bildet eine Perle von reinstem Wasser in dem Meer von Meisterwerken, welche die Wände der überreichen Gallerie schmücken. Freilich sind nicht alle Werke Sufterman's in demselben Grade vortrefflich: in Florenz wie anderwärts trifft man deren, welche in der Zeichnung steifer und in der Lichtführung härter sind. Wahrscheinlich verlor auch sein Pinsel mit den Jahren seine Zauberkraft und überlebte sich des Künstlers bewundernswerthes aber zu wenig bekanntes und gewürdigtes Talent.

ABRAHAM MATTHIJS wurde 1581 geboren und starb 1649. Zum dritten Orden des hl. Franciscus gehörig malte er 1632—1634 um eine Vergütung von 800 Gulden das Bild, welches der Rubens'schen »Himmelfahrt Mariä« auf dem Hochaltar von U. L. Frau zu Antwerpen als Rückseite dient und den »Tod Mariens« darstellt. Rubens' Einfluß ist in den breiten Drapierungen und deren vollen Tönen unschwer zu entdecken, aber die Anordnung ist unzusammenhängend und die Farbe eher hell und bunt als kräftig.

Von BALTHASAR VAN CORTBEMDE, 1612 in Antwerpen geboren und zwischen dem 18. März 1663 und dem 6. Mai 1670 gestorben, kennen wir nur das Bild, welches das Museum von Antwerpen unter seinem Namen besitzt. Es trägt die Jahrzahl 1647 und stellt den »barmherzigen Samaritaner« dar, wie er dem auf dem Boden liegenden Verwundeten Balsam in die Wunden gießt. Die Scene geht in einer dicht bewachsenen Landschaft vor sich, die indess etwas zu schwarz im Ton ist. Die Farben der reichen Kleidung des Samaritaners sind energisch, die des nackten Verwundeten entsprechend leuchtend. Die Malweise ist von einer Solidität und Delicatesse, die an eine frühere Schule denken läßt.

Dies sind die hervorragendsten Historienmaler, welche in Rubens' Zeit lebten. Wenige von ihnen entgingen, wie wir gesehen haben, seinem Einflusse, und selbst die originalsten und begabtesten, wie Jordaens, Cornelis de Vos, Theodor Rombouts bezahlten früher oder später ihren Tribut an den Meister der Meister. Außerhalb der Rubens'schen bildete sich keine Schule. Jeder von den selbständigen Künstlern hatte seine eigene charakteristische Art, aber diese ist oft unbefändig und wurde niemals von Anderen aufgenommen. Wie

Rubens in seiner Zeit der fruchtbarste Meister war, so blieb er es auch nach seinem Tode. Und zwar nicht blos auf seine engeren Fachgenossen, die Meister der monumentalen Kunst, war sein Einfluss herrschend, sondern er läßt sich auch bei jenen, welche durch die Wahl ihrer Gegenstände in der Lage waren, sich ihm zu entziehen, sehr deutlich fühlen. Bei der Betrachtung der Kleinmeister des 17. Jahrhunderts, welche uns nunmehr beschäftigen sollen, werden wir wiederholt diefs zu betonen Gelegenheit finden.

