



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der Malerschule Antwerpens**

**Rooses, Max**

**München, 1880**

XII. Die Kleinmeister des 17. Jahrhunderts.

---

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

## Die Kleinmeister des 17. Jahrhunderts.



Wie die Meister der Schule des Rubens in ihrer Blüte und Nachblüte, womit wir uns im vorletzten Kapitel beschäftigt, so haben auch die bis auf einen gewissen Punkt unabhängig bleibenden Künstler, die im letzten Capitel dargestellt worden sind, mit dem großen Meister das gemein, daß sie vorzugsweise religiöse, supranaturalistische Scenen geben, und daß sie, wenn sie zur Erde niedersteigen, auch hier die Menschen in ihrer größten Kraft und glänzendsten Schönheit, wie in ihrem edelsten Streben zeigen. Daß hierbei allmählig die Beobachtung der gewöhnlichen Menschennatur in ihrem alltäglichen Handel und Wandel verloren gehen mußte, daß die Schulüberlieferung mit ihren hochgehaltenen und angelernten Auffassungen an die Stelle der klaren Wahrnehmung der Wirklichkeit, dieses höchsten Kennzeichens der niederländischen Kunst treten mußte, versteht sich von selbst, und es konnte nicht ausbleiben, daß die großartigen kühnen Gestalten zu leeren conventionellen Formen herabsinken mußten. Darin lag die Gefahr für die Nachfolger des Rubens, wie es das Gefährliche in der Nachfolge jedes Meisters ist, wer es auch sei.

Diese Kunstrichtung war jedoch nicht die einzige Antwerpens. Neben dem langen Zuge der hochtrabenden Künstler, die mehr oder weniger in den Wolken lebten, zieht sich eine noch längere und dichtere Reihe von Malern durch das 17. Jahrhundert hin, die auch das Geringere und Geringste der Natur nicht zu gering erachteten, um beobachtet und nachgebildet zu werden. Die Bestrebungen, welche sich im 16. Jahrhundert in der Schule der Brils und Brueghels geltend gemacht, wurden auch durch die Künstler des 17. Jahrhunderts fortgesetzt, die Beobachtung der Wirklichkeit ward bei ihnen sogar noch intimer, das Interesse an allem ins Bereich des Auges wie des Geistes fallenden vielseitiger und allgemeiner.

In diesen Malern lebte demnach ein anderer Ast des niederländischen Kunststammes fort; sie schufen ihre kleineren Bilder nicht für Kirchen und öffentliche Gebäude, sondern für die Stube, wie sie ihre Helden nicht im Himmel und in den Palästen, sondern in bürgerlichen Wohnungen oder auf dem Lande suchten. Während Rubens' Schule mehr mit der südlichen Richtung verwandt ist, welche Festlichkeit und Pracht liebt, so schlossen sich die Kleinmeister näher an die Nord-Niederländer, die vorab bürgerlich und wahrheits-

liebend sind. Damit soll nicht gefagt sein, daß die Antwerpen'schen Maler damit ihre Eigenart verleugneten, die sie in der niederländischen Schule auszeichnet, nemlich das Streben nach Verschönerung, nach Vornehmheit und nach dem Herrenmäßigen. Weit entfernt, denn auch die flämischen Bauernmaler, Teniers zuerst und vor Allen, stellen sich in ihren Werken so herrenmäßig dar, wie in ihrem Leben. Van Craesbeeck darf als eine Ausnahme betrachtet werden, aber er ist kein Antwerpener von Geburt und war überdies Schüler und Genosse eines auswärtigen Künstlers, des Adriaan Brouwer. Die Landschafts- und Marinemaler der Scheldestadt übertreiben leider den Hang zur Verschönerung, und suchen der Natur, die ihnen nicht schön genug, etwas Bedeutenderes, Kunstgerechteres und Fesselnderes zu verleihen. Auch die Genremaler Antwerpens streben nicht minder nach Vornehmheit und selbst bei den Stillebenmalern bemerkt man den Hang zur Aufputzung.

Wie schon die Betrachtung der sich um Rubens gruppierenden Maler, so zeigt uns auch ein Blick auf die unabsehbare Reihe von Namen, welche sich uns bei der Besprechung der Kleinmeister darbietet, auf überzeugende Weise, was für eine fruchtbare Zeit für die niederländische Kunst das 17. Jahrhundert war! Wie fänden wir ein Ende, wenn wir von all diesen Männern ein erschöpfendes Bild entrollen und Begabungen wie Leistungen Aller genau darstellen wollten! Da an ein solches Unternehmen nicht zu denken, müssen wir uns bescheiden, nur bei den hervorragendsten und zwar auch bei diesen nur in Kürze zu verweilen, um nur in breiten Zügen die verschiedenen Gebiete und deren Vertreter zu charakterisieren.

Wir wählen unter den zahlreichen Meistern, die wir in diesem Capitel zu besprechen haben, zunächst einen, welcher durch seine Gegenstände zu den Historienmalern, durch seine Behandlung zu den Genremalern gehört. Es ist ARTUS WOLFAERTS, geboren zu Antwerpen, aber drei Monate nach seiner Geburt mit seinen Eltern nach Dordrecht übergesiedelt, wo er am 29. Dezember 1603 in die St. Lucasgilde trat. Sein Name wurde später aus unbekanntem Gründen aus den Liggeren der Gesellschaft mit der Meldung gestrichen, daß Wolfaerts sein Geld verloren. 1616 liefs er sich in die Antwerpen'sche St. Lucasgilde einschreiben, 1640/41 wurde seine Todtschuld bezahlt.\*

Nach de Bie malte er religiöse und poetische Scenen. Das Museum von Madrid besitzt zwei sehr liebliche mit A. W. bezeichnete Bildchen, welche die »Flucht nach Aegypten« (Nr. 1826) und die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« (Nr. 1827) darstellen. Im ersteren führen zwei Engel die reisende Familie durch eine gefällige Landschaft, im zweiten tanzen Kinder in einem schönen Garten einen Rundtanz. Beide Stücke sind hell im Licht, delicat gemalt, und im Ganzen genommen ausgezeichnet, wenn auch die Ferne etwas bläulich und die Erscheinung etwas porzellanartig ist. Zeigen Wolfaerts Compositionen eine auffällige Uebereinstimmung mit jenen des Pieter van Avont, so gleicht sein Vortrag mehr dem des Hendrik van Balen.

Möglichst nahe an der Art und Weise der großen Meister steht GONZALES COQUES oder COCX. Er malte besonders Familienbilder, in welchen er die Glieder eines Hauses in eleganten Gruppen und Actionen zusammenstellte. Seine nur einen Fuß hohen Figuren haben die Breite der guten Meister aus Rubens' Schule und deren durchsichtige Färbung. Ein Unicum in seiner Spezialität ist er auch einer der verdienstlichsten Meister der flämischen Schule.

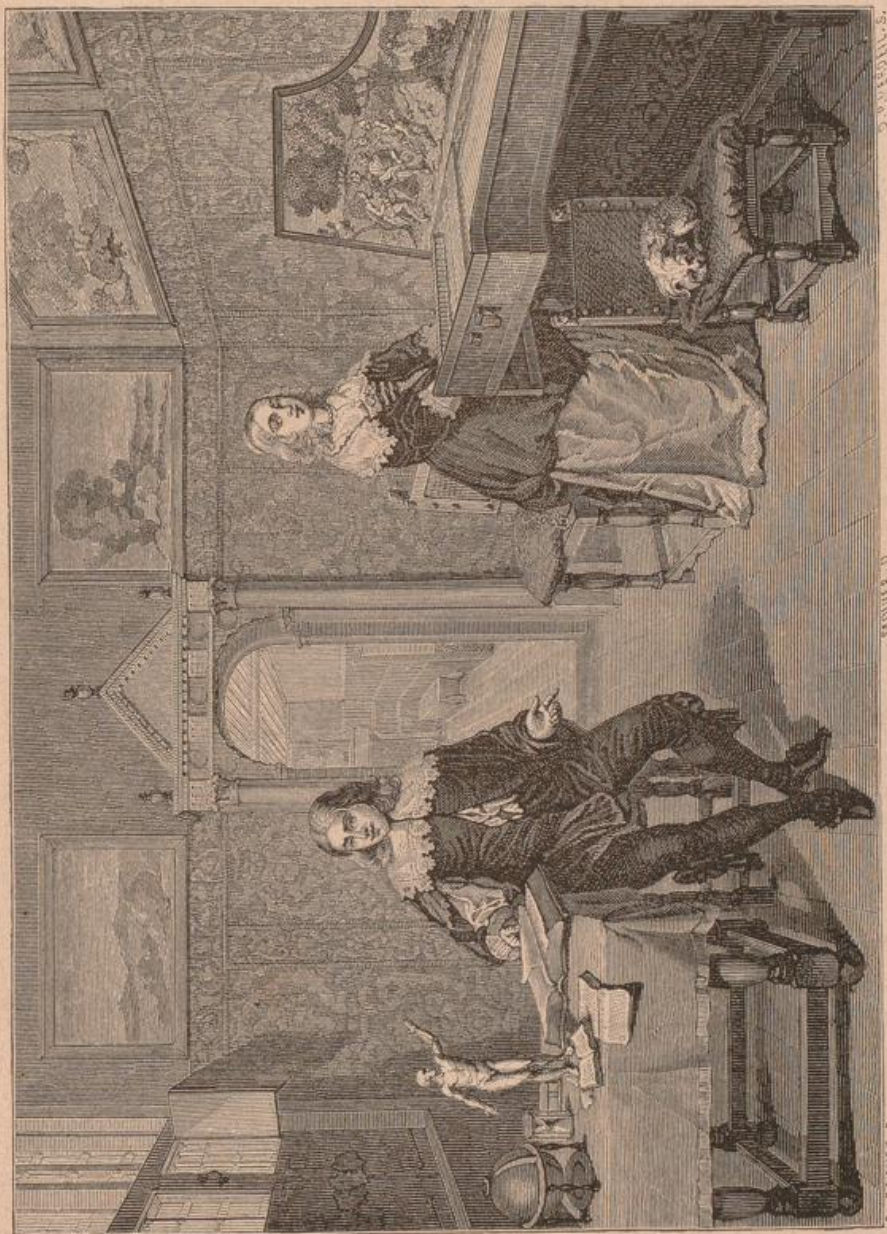
\* Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis Rotterdam 1877/78 I. 91. Boek gehouden door Jan Moretus II, als deken der St. Lucasgilde. (Uitgave der Antwerpsche Bibliophilen 1878 p. 44.)

Geboren zu Antwerpen und am 8. Dezember 1614 im Südviertel von U. L. Frau getauft, wurde er 1626/27 bei Pieter Breughel III., der selbst ein verdienstlicher Porträtmaler gewesen zu sein scheint, als Schüler aufgenommen, ging dann später in das Atelier des David Rijckaert II., des Genremalers, über und wurde 1640/41 als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Am 11. August 1643 heiratete er die Tochter seines zweiten Meisters, welche ihm fünf Monate später ein Mädchen, Catharina Gonzalina, gebar. Wie er diese in einem Alter von 24 Jahren verlor, so auch am 2. Juli 1674 seine Frau, worauf er im folgenden Jahre zu einer zweiten Ehe (mit Catharina Rijsheuvels) sich entschloß. Am 18. April 1684 starb er.

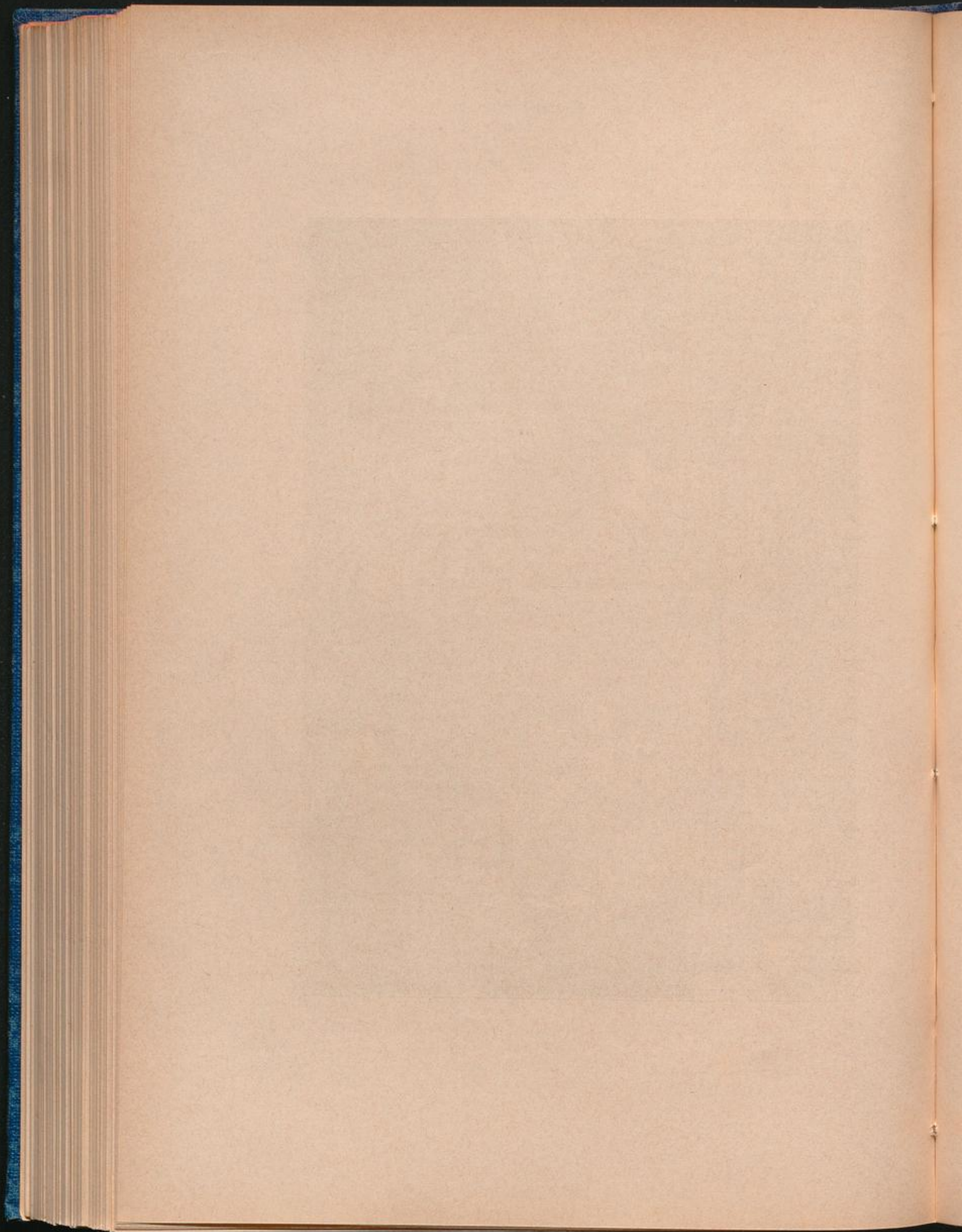
Coques erfreute sich in seiner Zeit großen Beifalls:

„Der Herzog Leopold, Don Juan und andre Herren  
Die an des Prinzen Hof gar fürnehmlich verkehren  
Die lieben hoch Gonzales' edle Malerei  
Ob ihrer noblen Art und ihrer Kunst dabei.  
Das Haus Oranien war ihm nicht minder holde  
Und schenkt ihm eine Kett' aus schwerem Golde  
Für all die raren Ding', die er so kunstreich schuf,  
Zu mehren Nassau's weit bekannten Heldenruf.  
Der Herr van Eyck, der Schöffe wie Almosenier  
Hier zu Antwerpen, hielt es für die größte Zier  
Zu nutzen seine Kunst, und liefs nicht eher ab  
Bis Cocq ihm all die Seinen in treuem Bildniß gab.“

So ungefähr die Reimerei des Cornelis de Bie über unseren Künstler, welchem er sehr gewogen war. Das schönste Stück, das wir von Coques kennen, trägt, obwohl mit Unrecht, den Namen der »Familie van Eyck«, von welcher de Bie spricht. Wir fanden es ziemlich weit von seiner Heimat verschlagen im Museum zu Buda-Pest (Nr. 724) wohin es mit der Sammlung Esterhazy gekommen war. Es ist ein ausgezeichnetes Probestück von der Weise des Meisters, das seiner Kunst eine sehr hohe Stellung einräumt. Rechts sieht man ein Gebäude mit drei Säulen vor dem Portale, links schaut man den dunkelblauen Himmel, oben hängt eine drahtförmig rothe Draperie. Auf dem mit Marmorplatten belegten Flur befindet sich die Familie: links an einem mit einem rothgeblühten Teppich belegten Tische sehen wir einen Greis sitzen, welchem ein junger wohlgenährter Mann einen Brief überbringt; ein noch junger Herr mit schwarzlockigem Haar spielt das Bassett, rechts sitzen drei junge Frauen, eine mit der Guitarre in der Hand und zwei am Klavier; hinter ihnen steht eine alte Frau und ganz zur Linken ein Mönch in weißem Gewand. Man hat hier demnach die beiden Eltern mit ihren sechs Kindern, beziehungsweise deren Gatten. Drei von den Männern sind ganz in Schwarz mit weißem Halskragen und Manchetten gekleidet, ebenso zwei von den Frauen, während die zwei anderen ein farbiges Gewand tragen. Alle die mit feinen unverarbeiteten Pinselftrichen gemalten Köpfe sind von einer Breite der Behandlung, wie sie in so kleinem Maassstabe fast nicht erreichbar scheint. Die warme Helligkeit des Fleisches macht im Verein mit der energischen Färbung des blauen Himmels, des rothen Vorhanges und der farbigen Kleidung den Gesamttönen sehr hoch, ohne das etwas zu glänzend wäre. Und dann erst der Ausdruck! Der Pater mit seinem Brevier in der Hand ist eine so edle Jünglingsgestalt, der alte Herr sieht so selbstbewußt, die alte Frau so würdig, jedes andere Familienglied mit den strahlenden Augen und dem Glanz der Gesundheit auf dem Gesichte so zufrieden aus, das man sie nicht betrachten kann, ohne sich in die Atmosphäre einer achtbaren Familie, in welcher Glück und Friede



Familienbild von Gonzales Coques (Museum zu Cassel).



herrschen, veretzt zu fühlen. Ein Bild von solcher Qualität erscheint uns als der natürliche Ausdruck ruhiger Behäbigkeit und bürgerlicher Selbstbewusstheit, und solch ein Bild hängt man gern an die Wand des Gesellschaftszimmers und bewahrt es mit Verehrung durch Generationen.

In höherem oder minderm Maasse haben alle Coques'schen Bilder daselbe Aussehen und dieselben Verdienste. Ansehnliche Bürgersfamilien, in der einen oder anderen stillen häuslichen Beschäftigung vereint, sind die immer wiederkehrenden Helden. Im Museum von Kassel finden wir zwei solcher Meisterwerke: das eine (Nr. 458) stellt einen jungen Gelehrten dar, vor einem aufgeschlagenen Buche an einem Tische sitzend, auf welchem außerdem ein anatomisches Bild, eine Sanduhr und ein Globus stehen, zur Rechten steht eine Frau an einem Flügelclavier. Das andere (Nr. 459) veretzt uns in das Haus eines Malers, vielleicht des Coques' selbst. Der Mann sitzt an einem Tische, auf welchem ein Zeichenbuch liegt: in der Linken hält er ein Blatt Papier, auf welchem ein Bild gezeichnet ist; neben ihm steht ein Knabe, der ihm seine Arbeit zeigt; auf der anderen Seite des Tisches sitzen Frau und Tochter an ihren Spitzenkissen, und rechts ist die Magd beschäftigt, ein Huhn am Spieß zu braten: immer dieselben warm belichteten, feingemalten Figürchen, daselbe stille, selbstbewusste häusliche Leben, dieselbe Gefundheit und Zufriedenheit.

Unser Meister malte auch kleine Einzelbildnisse, wie das Museum zu Antwerpen (Nr. 34) eines, und das Berliner Museum jenes des Cornelis de Bie (Nr. 864 b) besitzt. Im Benedictinerkloster zu Dendermonde sahen wir jenes des Hendrik van den Sijpe, Abtes von Afflighem, in drei Viertel Lebensgröße gemalt, eine gerade nicht lobenswerthe Ausnahme unter den Arbeiten des Meisters.

Coques wurde nach de Bie von dem Prinzen von Oranien mit einer goldenen Kette ausgezeichnet: aus echten Urkunden erhellt, daß ihm Amalia von Solms die Ausführung eines der Bilder im Oranienaal, die »Uebertragung der Erbllichkeit« übertrug. Diefes lebensgroße Bild trägt van Thulden's Namen; es ist jedoch nicht unmöglich, daß es ganz oder theilweise von Coques gemalt wurde.\*

Er malte auch »Kunstkabinete«, wie ein solches das Museum des Haag (Nr. 202) besitzt. In solchen Stücken füllte jeder Künstler ein Miniaturbildchen in der dargestellten Gemäldesammlung aus; der das Bild unternehmende Meister malte dann die im Saale befindlichen Personen. Endlich schuf er noch kleine Bildchen von allegorischer Bedeutung. So theilt uns Willem Ogier am Schlusse seiner Schauspiele mit, daß unser Maler die »Sieben Todsfünden« dargestellt habe, welche dem Dichter den Stoff für seine sieben vorzüglichsten Werke lieferten. In der Sammlung Dubus de Ghisignies zu Brüssel befindet sich eine Reihe von Bildchen unseres Meisters, welche die »fünf Sinne« zum Gegenstande haben, eine Suite von sehr geistvoller Auffassung und offenbar fünf Porträts darstellend. Eine Wiederholung davon befindet sich im Besitz des Herrn Trachez zu Antwerpen.

Diefem von Gonzales Coques geschaffenen Fache zunächst steht jenes, welches sich CHRISTOFFEL JACOB VAN DER LAMÉN erwählte. Er war der Sohn des Antwerpen'schen Malers JACOB VAN DER LAMÉN, welcher am 15. November 1584 in U. L. Frauenkirche getauft, später bei Hendrik Leuvens (Leunis?) in der Kunst unterrichtet und 1604 als Freimeister aufgenommen worden war, 1616 aber sich in Brüssel niedergelassen hatte. Christoffel Jacob's

\* Vergl. Veegens, op. cit. p. 39.

Geburtszeit ist unbekannt: Herr Th. van Leries\* nimmt sie zwischen dem 21. August 1606 und dem 29. März 1607 an, wahrscheinlich ward indeß unser Künstler erst nach 1616 zu Brüssel geboren. 1636/37 wurde er als Weinmeister in der St. Lucasgilde zu Antwerpen aufgenommen, und am 15. Februar 1642 in der St. Jacobskirche mit Maria Michielsens getraut, die ihm zwei Söhne und eine Tochter gebar; 1651/52 starb er.

Van der Lamens malte fröhliche Gesellschaften

„Die mit Ränken und mit Schwänken

Bringen hin all ihre Zeit

Mit Balleten und Banketen

Wo das Geld sie niemals reut.

Hier mit Tänzeln dort Scharwenzeln

Und viel anderer Narrethei

Kokettirend, paradirend

Pflegen sie Verführerei.“

Herr Th. van Leries besitzt zwei schöne Stückchen von Christoffel Jacob van der Lamens, einen »Schachspieltisch« und eine »musizierende Gesellschaft«. Das erstere ist in mehr lichtem, das andere in dunklerem Tone gehalten, aber beide sind sehr gefällig. Das Nackte erscheint etwas blaß oder roth, die Draperie etwas reflectirend und glänzend, aber die Figürchen sind durchaus lieblich in der Attitüde. Das Museum zu Madrid (Nr. 1415 a) besitzt ein sehr schönes, helles Stückchen von ihm, eine »lustige Gesellschaft von Soldaten und Frauen« darstellend.

Außer Jacob und Christoffel Jacob van der Lamens kennen die Liggeren noch einen JASPER VAN DER LAMENS, der 1607/8 bei NICOLAAS GEERTS lernte und einen BARTHOLOMEUS VAN DER LAMENS, der 1632/3 bei einem anderen van der Lamens, dessen Vorname nicht angegeben ist, den Kunstunterricht empfing. Von beiden gebricht es uns an jeder weiteren Kunde.

HIERONYMUS JANSSENS, auch Janssens der Tänzer genannt, ging 1636/37 bei Christoffel Jacob van der Lamens in die Lehre und wurde sieben Jahre später als Meister aufgenommen. Er mußte sich keines geringen Beifalles zu erfreuen haben, da er im Jahre 1651/52, in welchem wir ihn zum letzten Male in den Liggeren finden, nicht weniger als vier Schüler aufnahm. Er malte ganz in der Art seines Lehrers, leider aber wurden viele von seinen Gemälden anderen Trägern seines Namens zugeeignet. Die Herausgeber der Liggeren erwähnen z. B. ein Stück von ihm im Louvre (Nr. 241), das unter dem Namen des Victor Honorius Janssens geht, und das Museum zu Gent bewahrt ein anderes, welches einem unbekanntem H. Janssens zugeschrieben wird. Herr Th. van Leries besitzt von ihm eine »Gesellschaft von Herren und Damen« vor einem Palais, welches letztere von Ehrenberg gemalt ist, sehr liebliche Figürchen und in warmer zarter Färbung gemalt. Die Fräulein Giebens zu Antwerpen besitzen von demselben ein in Silberton gehaltenes Stückchen, betitelt der »Prinz von Oranien« und mit der Jahrzahl 1663 bezeichnet. Janssens wie van der Lamens, und insbesondere der erstere ist viel zu wenig gekannt, keiner von beiden aber nach Verdienst geschätzt.

In der Art dieser zwei Meister malte KAREL EMMANUEL BISET, getauft zu Mecheln am 26. Dezember 1633, gestorben zu Breda 1685. 1661/62 liefs er sich in der St. Lucasgilde zu Antwerpen eintragen, deren Dekan er 1675/76 war, und wurde am 20. April 1663 Bürger von Antwerpen. Das Brüsseler

\* Handschriftliche Sammlung etlicher Lebensbeschreibungen Antwerpen'scher Maler, Publication durch die Antwerpen'schen Bibliophilen in Aussicht.



Museum (Nr. 118) besitzt von ihm ein großes und schönes Bild, »Wilhelm Tell und die Mitglieder der Sebaftiansgilde von Antwerpen« darstellend, und das Museum von Rotterdam (Nr. 16) ein »Familienbild« in der Art des Coques aber minder harmonisch in der Farbe und minder elegant in den Figuren.

Die vier letztgenannten Künstler malten die Vergnügungen aus dem Leben der Herren und Bürger. Ein kleiner Schritt führt von diesen zu den Malern der Bauernbelustigungen. Unter diesen aber treffen wir an erster Stelle den allbekanntesten Namen der Familie Teniers.

1558 war ein gewisser Juliaan Teniers aus Ath in Henegau nach Antwerpen gekommen, um sich dort als Krämer niederzulassen, und schlug seine Wohnung in einem Hause am Handschoenmarkt auf. Hier ist 1582 sein Sohn DAVID TENIERS\* geboren. 1596 wurde er in der St. Lucasgilde als Lehrling aufgenommen, war dann nach Papebroek in Italien, und blieb auf seiner Rückreise durch Deutschland mehrere Jahre bei dem schon seiner Zeit berühmten Maler Adam Elzheimer. Dieser Aufenthalt im Auslande muß in die Zeit unmittelbar nach 1596 fallen, denn 1606 erscheint er als Freimeister eingetragen und zwei Jahre darauf heiratete er zu Antwerpen Dymfna Cornelissen de Wilde, die Tochter des Scheldecapitäns Cornelissen Hendrickx, mit dem Beinamen Platvoet. Er starb 1649 und ist in der Geschichte bekannt als David Teniers der Aeltere.

Er malte religiöse Bilder und Bauernscenen. Die ersteren sind ziemlich grau im Ton, in den letzteren stellt er die Figuren, die er nach der Art Elzheimers hell und energisch in Farbe gefetzt, in kleine Landschaften, die so zart von Licht und so breit von Zeichnung sind, wie sie Rubens zu schaffen pflegt.

Die Hauptkirche von Dendermonde besitzt ein großes Altarbild von ihm mit der Jahrzahl 1615, welches die »Transfiguration« vorstellt. Christus in weißem Gewande und die Rechte erhoben steht in der Mitte des Bildes, am Boden befinden sich von Staunen überwältigt drei Apostel, oben stehen Moses und Elias einander gegenüber. Die Figuren geberden sich sehr eckig und steif, die Farbe ist leimig trocken und undurchsichtig ohne Glanz und Frische. Die Gestalt Christi allein kann man in Hinsicht auf Ausdruck und innere Erhabenheit gelten lassen, das Ganze aber ist mittelmäßig.

Teniers war kein religiöser Maler, und wie Bürger und Bauern mehr als die Heiligen nach seinem Geschmacke waren, so wußte er sie auch weit besser in seinen Werken wiederzugeben. In seinen Bauernstückchen hat er sehr viel von der Art, welche der jüngere Teniers so wohlbekannt machen sollte. Lustige Gesellschaften vergnügen sich in einer Natur die ebenso voll freudigen Lebens als er selbst ist, und welche ebenso lacht vor Sonnigkeit und gesunder Frische, wie die kirmesfeiernden Menschen, die sich darin bewegen. Von seinem Sohne unterscheidet er sich dadurch, daß seine Farbe grauer und sein Vortrag minder lebens- und geistvoll ist. Bei denselben Compositionen und Figuren hat er nicht das Zauberhafte des Lichts und die Feinheit des Tones, welche die Werke des jungen Teniers so hinreißend und so unnachahmlich machen.

David Teniers hatte als Mensch das Glück und als Künstler das Unglück, einen Sohn zu haben, welcher ihn ganz in Schatten stellte. Dieser Sohn, DAVID TENIERS DER JÜNGERE, ist zu Antwerpen geboren und am 15. Dezember 1610 in der St. Jakobskirche getauft. Er lernte ohne Zweifel bei seinem Vater, obwohl aber nicht zu beweisen, daß er auch Rubens' Unter-

\* Ueber David den Aelteren und den Jüngeren vergleiche CONSTANTIN SIMILLION *Levensschets van David Teniers den jonge (Kermisfeesten van Antwerpen 1864)*; JOHN VERMOELEN, *Teniers le jeune sa vie et ses oeuvres*, Anvers 1865; *Catalogue du Musée d'Anvers*.

richt genofs, so darf man doch annehmen, dafs die Werke des grofsen Coloristen einen namhaften Einflufs auf seine wie auf seines Vaters Art ausübten. Der jüngere Teniers musste übrigens mit Rubens persönlich befreundet gewesen sein, denn am 22. Juli 1637 heiratete er Anna Brueghel, die den Rubens unter ihren Vormündern zu verehren hatte. 1632/33 wurde Teniers in die St. Lucasgilde als Meister aufgenommen, und bewohnte nach seiner Vermählung das Haus seines Schwiegervaters in Lange Nieuwstraat, welches dieser seiner Tochter als Brautschatz vermacht hatte.

Nicht zu verwundern ist, dafs der talentvolle Meister bald sich einen Namen und seinen Weg machte. Leopold Wilhelm von Oesterreich, seit 1647 Statthalter der Niederlande, sein warmer Bewunderer und freigebiger Gönner, ernannte ihn zu seinem Hofmaler und Kammerdiener, ein Titel, welcher einen Ehrenposten und keineswegs eine niedrige Dienerstellung bedeutet. In dieser Eigenschaft liefs sich Teniers zwischen 1648/52 zu Brüssel nieder. Der Statthalter bestellte nicht blos manches Werk bei ihm, sondern übertrug ihm auch die Oberaufsicht über seine reiche Kunstsammlung. Teniers copirte auch die in der Gallerie befindlichen Gemälde der Italiener, liefs sie radiren und stellte 246 Tafeln unter dem Titel *Theatrum pictorum* zu einem Werk zusammen, das er 1660 zum erstenmal in Antwerpen erscheinen liefs. Doch begnügte sich Teniers nicht, Werke der fürstlichen Gallerie einzeln zu copiren, sondern er malte auch zu wiederholten Malen die Gemäldesammlung im Ganzen und theilweise auch Ansichten des Saales, in welchem sie sich befand. Die Museen von Brüssel, Madrid, Wien und München, besitzen von verschiedenen Seiten aufgenommene Ansichten dieser Kunstammer.\* In verschiedenen Sammlungen findet man noch kleine Bildchen, welche Teniers nach den Gemälden der fürstlichen Gallerie gemalt hatte; den grössten Theil derselben aber in Blenheim-Palace, dem Aufenthalt der Herzoge von Marlborough, wo gegen 120 Stück davon bewahrt werden. Teniers weifs mit merkwürdiger Geschicklichkeit die Art jedes Meisters wiederzugeben, wenn auch seine eigene, seine, spitze Pinfelührung selbst in den Nachbildungen nach italienischen Meistern deutlich kennbar bleibt.

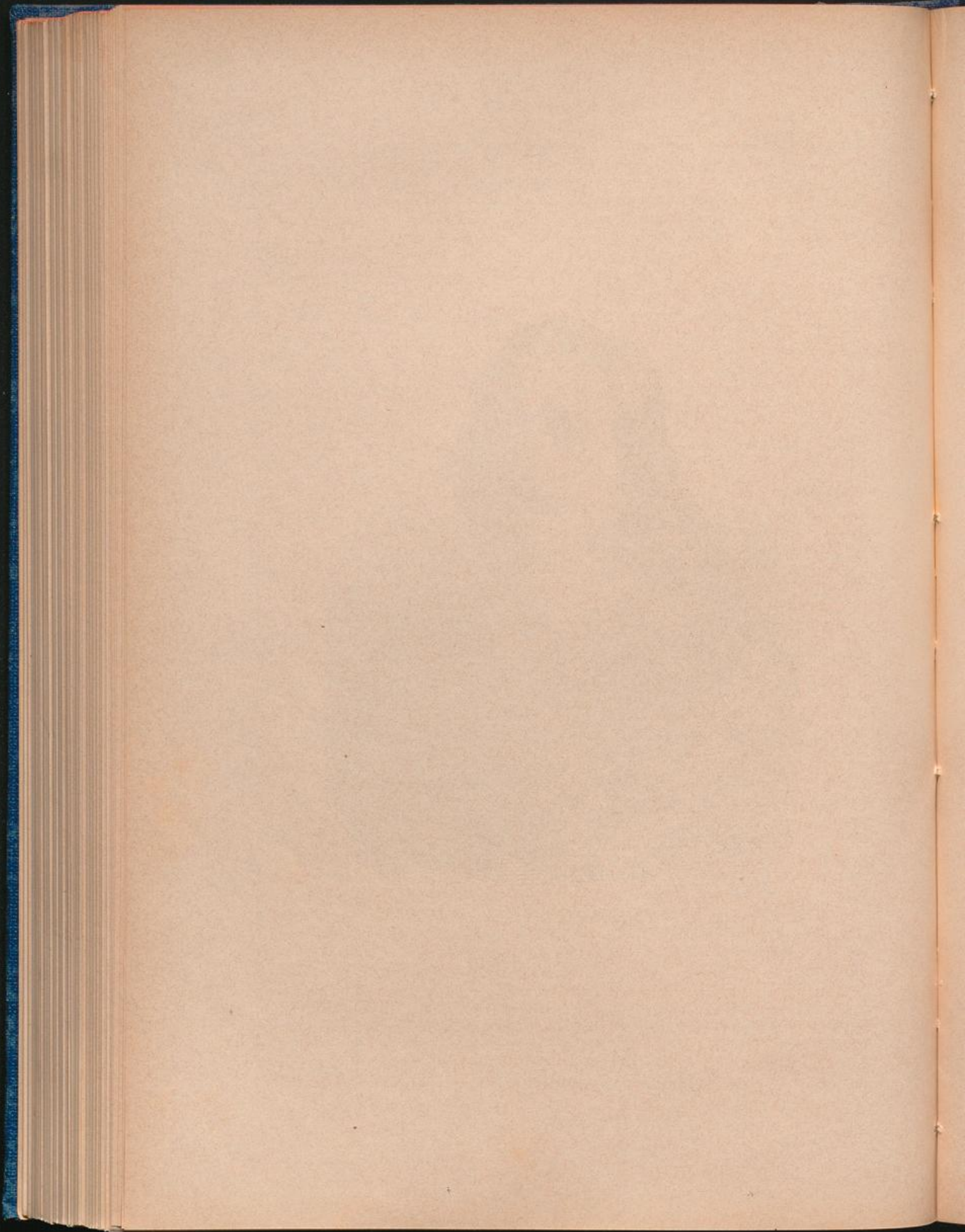
Teniers musste ein geschätzter Kunstkenner sein, denn auch der Graf von Fuensaldaña gebrauchte ihn, um Gemälde zu kaufen, und sandte ihn nach England, um dort Werke italienischer Meister zu erwerben.

Prinz Leopold Wilhelm verlies die Niederlande 1656, ersetzt durch Don Juan von Oesterreich, der den Teniers ebenso sehr wie sein Vorgänger begünstigte. Auch der König von Spanien, Philipp IV., hielt viel auf ihn und liess an seinem Hofe einen Corridor ausschliesslich mit Werken unseres Malers behängen. Teniers hegte den Wunsch, ebenso wie seine grofsen Vorgänger, Rubens und van Dijck, in den Adelstand erhoben zu werden, und nach der warmen Gunst, in welcher er bei dem König wie bei dessen Statthalter in Brüssel stand, kann dieser Wunsch weder als anmassend noch als schwer zu verwirklichen erachtet werden. Doch gelang es ihm vorerst nicht: vielleicht weil man fand, dafs so ein Bauernkirmesmaler nicht vornehm genug war, um auf gleichem Fusse mit Edelleuten zu verkehren; in der Antwort auf sein 1655

\* Das *Theatrum Pictorum* wurde 1658 in Einzelblättern durch Abraham Teniers, Davids Bruder, herausgegeben. 1660 wurden diese in einen Band gefammelt, welcher den Titel des *Henricus Aertssens* trug. Er enthält 243 Abbildungen von Gemälden, eine Wiederholung von einem derselben, und zwei Porträts. Heineken gibt die Ausgabe von Jacob Peeters, Antwerpen 1684 als den zweiten Druck an, es besteht aber noch eine zwischen diesem und dem ersten mit der Titelbezeichnung: *Weduwe Abraham Teniers, 1673.*



David Teniers der Jüngere.



eingereichtes Gefuch um ein Adelsdiplom wurde indefs als Hinderniß der Bewilligung vorgefchützt, dafs er erst aufgehört haben müfste, feine Kunft um Geld auszuüben. Am 10. Januar 1663 wiederholte er das Gefuch, und zwar wohl nicht ficher aber wahrſcheinlich mit betterem Erfolge als das erſtemal. Teniers hatte zur Unterſtützung feines Anfuchens die Thatſache geltend gemacht, dafs feine Voreltern im Hennegau ein adeliges Wappen trugen. Er ſelbſt und feine Nachfolger führten es fort und ein von dem Wappenkönig von Brüffel abgegebenes Zeugniß vom 30. Mai 1680 befagt, dafs ihm deffen Beſitz vom König von Spanien beſtätigt worden ſei. Einer der Söhne des Meiſters trug den Titel eines Edlen der Artillerie, und wenn wir auch Teniers ſelbſt nicht als von Adel genannt finden, ſo ſcheinen doch dieſe Thatſachen zu der Schlußfolgerung zu genügen, dafs er es wirklich war.

Obwohl in Brüffel anſäſſig, vergafs doch Teniers feine Vaterſtadt nicht, und benutzte die bei dem Landesfürſten genofsene Gunſt bei einer denkwürdigen Gelegenheit zu ihrem Vortheile. Die Kunft war nemlich um 1660 zu Antwerpen bereits ſtark im Niedergange und man ſuchte nach einem Mittel, um deren weiterem Verfall vorzubeugen. Man dachte es in der Errichtung einer Akademie, wie ſie Rom und ſeit wenigen Jahren auch Paris beſafs, zu finden. In dieſer Akademie ſollte man Unterricht in den Künſten geben, die früher in den Meiſterateliers gelehrt wurden, man ſollte dort nach dem lebenden Modell zeichnen, und eine Sammlung von Gemälden der einheimiſchen wie der fremden Meiſter zufammenbringen. War auch dieſes Mittel leider nicht ſtark genug, um dem aus dem immer fortſchreitenden Rückgang Antwerpens entſpringenden Verfall zu ſteuern, ſo war doch die Abſicht, in welcher man es durchſetzte, lobenswerth. Um den Plan zu verwirklichen, knüpfte Teniers mit dem damaligen Bürgermeiſter von Antwerpen, Hendrik van Halmale, Hauptmann der St. Lucasgilde, einen Briefwechſel an. Weiterhin liefs er Anfangs 1662 im Namen der Dekane der St. Lucasgilde durch einen Kloſtergeiſtlichen zu Brüffel eine Bittſchrift in ſpaniſcher Sprache herſtellen, um von dem Könige für zwölf Perſonen Freibriefe von allen Abgaben zu bekommen, welche man verkaufen wollte, um aus deren Erlös die nöthigen Gelder zum Unterhalte der Akademie zu gewinnen. Der König ſandte dieſe Bittſchrift am 5. Mai 1662 an den Marquis von Caracena, Statthalter der Niederlande, um weitere Information, und dieſer, den Dekanen der St. Lucasgilde und dem Teniers beſonders gewogen, kam ihnen in jeder Beziehung unterſtützend entgegen. Am 17. Juli 1662 wurde das Gefuch im Geheimen Rathe zu Brüffel vorgetragen, am 11. Januar des folgenden Jahres, da der Verkauf von Freibriefen vorab die Stadt anging, von dem Magiſtrat Antwerpens in Erwägung gezogen. Dieſer beſchlofs am 26. Januar 1663 ſtatt den verlangten zwölfen nur acht zuzugeſtehen, machte ſich aber auferdem anheifſchig, koſtenfrei ein Local für die Akademie zu beſorgen.

Am Abend deſſelben Tages brachte Teniers den Magiſtratsbeſchluss an die in ihrem Lokal im erſten Stock des Gildehaufes zum „Ouden Voetboog (Alten Armbruſt)“ verſammelten Dekane. Man feierte dieſes erfreuliche Ereigniß auf die üblich gemüthliche Weiſe: trank ein Viertel Wein und 15 Krüge Bier, afs Würſte und Parmefankäſe mit Weizenbrod, und verzehrte 26 Gulden auf Gildenkoften. Nun wurde noch die Bewilligung des Geheimen Rathes von Brabant und des Königs von Spanien erlangt, erſtere am 19. Februar letztere am 6. Juli 1663, und am 27. Auguſt war wieder Feſt im Malerhaufe, wo die Dekane mit Teniers den guten Erfolg ihrer Bemühungen feierten. Endlich wurde noch am 12. October 1663 der Beſchluss des Königs von dem ſouveränen Rath von Brabant beſtätigt, und der nun veranſtaltete Verkauf der Freibriefe

brachte 5240 Gulden ein. Die Stadt trat ein Lokal im Obergefchose der Börse ab und die große Mahlzeit von St. Lucas konnte bereits am 18. October 1664 im neuen Lokal begangen werden. Der Versammlungssaal wurde dann mit dem von Artus Quellin modellirten Brustbild des Marquis von Caracena geschmückt, Jordaens und Boeyermans fertigten Gemälde, um die Decke zu verkleiden, und was man noch an Werken alter Meister besafs, wurde von dem alten Local am Großen Markt nach der Börse übergeführt. Hinter dem Gesellschaftsraum ward der Akademiesaal eingerichtet, und nachdem die nöthigen Arbeiten noch ein Jahr in Anspruch genommen, am 26. October 1665 der erste Unterricht gegeben. Dieser währte alle Werkstage, im Winter von sechs bis acht Uhr Abends, im Sommer von fünf bis acht Uhr Morgens, und die aktiven wie vormaligen Dekane der St. Lucasgilde besorgten abwechselnd das Amt des Professors.

Es dauerte aber nur wenige Jahre und der warme Eifer, der sich bei Errichtung der Akademie kund gegeben, war dergestalt abgekühlt, dafs die Dekane von St. Lucas durch allerlei Bußen gezwungen werden mußten, Unterricht zu geben und den Versammlungen anzuwohnen. Die Akademie führte auch bis zum Beginn unseres Jahrhunderts und bis zu ihrer Neueinrichtung, immer an Geldnoth und Theilnahmslosigkeit leidend, ein kümmerliches Dasein. Beständig auf dem Punkte ganz einzugehen, wurde sie immer doch wieder von dem einen oder anderen gutwilligen Künstler über Wasser gehalten. blieb aber ihr Einflufs auch immer klein, so darf man doch nicht vergessen, dafs sie in den schlechten Zeiten des 18. Jahrhunderts den Kunstgeist in Antwerpen vor gänzlichem Entschlummern bewahrte, und dafs sie bei der Besserung der Verhältnisse sofort bereit war, ihre Aufgabe thatkräftig wieder aufzunehmen, und die fast erloschenen Funken des heiligen Feuers in der Stadt wieder aufflammen zu lassen.

Der große Antheil, den Teniers an der Einrichtung der Antwerpener Akademie nahm, ist die wichtigste Thatfache aus der Geschichte seines Lebens, denn die übrigen besonderen Begebenheiten, welche wir noch von ihm zu melden haben, sind ziemlich dürftig. In den ersten Tagen des Monats Mai 1656 war seine erste Frau, Anna Brueghel, gestorben, nachdem sie ihm sieben Kinder, drei Söhne und vier Töchter, geschenkt hatte. Bereits am 21. October desselben Jahres vermählte er sich zum zweitenmale mit Isabella de Fren, der Tochter des Secretärs des Rathes von Brabant, Andries de Fren, welche ihm noch vier Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter, gebar. Mit einer zahlreichen Familie gesegnet, geachtet und gefeiert durch die ganze Welt, reich gelohnt für jedes seiner zahllosen Werke mochte er wohl wenig Aehnlichkeit mit dem armen und unglücklichen Künstler haben, der, wie eine Anekdote von ihm erzählt, sich eines Tages für todt ausgab, um seine Bilder vortheilhafter verkaufen zu können. Er besafs ein Haus zu Brüssel und brachte den Sommer auf seinem Landgütchen zu Perk zu, dessen Behaufung noch größtentheils erhalten geblieben ist. Teniers stellte gerne sein Schlöfchen auf seinen Bildern dar, auf welchen wir es mindestens ein Dutzendmal finden. Es macht da mit seinen drei viereckigen in geräumigem Abstand von einander gesetzten Thürmen einigen Effekt, war aber nach dem was erhalten geblieben, nicht viel anderes als ein mehr oder weniger zum Herrenhaus aufgestutzter Bauernhof. So ungestört indefs vor den Augen der Menschen Teniers' Glück erschien, so waren doch auch ihm schwere Prüfungen nicht erspart. Von 1683 an hatte er Schwierigkeiten mit den Kindern aus seiner ersten Ehe, welche ihr Muttergut verlangten. Es kam zu ärgerlichen Briefen und richterlichen Verhandlungen zwischen Vater, Söhnen und Schwiegeröhnen, die sich über ein volles Jahr

erfreckten, und auch ein zu Stande gekommener Vergleich hatte die Ruhe kaum auf einen Monat hergestellt, als neue Zwifligkeiten ausbrachen, welche nicht bloß des Künstlers letzte Lebensjahre vergällten, sondern auch über seinen Tod hinaus zwischen den Kindern seiner beiden Ehen fortgesetzt wurden. Teniers starb am 25. April 1690 zu Brüssel im Alter von 80 Jahren und wurde wahrscheinlich in der Dorfkirche zu Perk neben der ihm kürzlich vorangegangenen Isabella de Fren begraben.

Er war ein flinker, unermüdlicher Arbeiter, lebte lang und ward durch nichts in seiner Thätigkeit unterbrochen; kein Wunder daher, daß seine Bilder unzählbar sind. Die lange Reihe der ziemlich weitauseinandergehenden Gegenstände, welche er malte, umfaßt Bauernkirmessen, Bauernherbergen von innen und von außen gesehen, spielende, trinkende, rauchende, lesende Bauern, Landschaften, große Volksfeste, Scenen aus dem Leben von Zahnärzten und Quackfälschern, von Soldaten und Zünftigen, Metzgen, Wachtstuben und Jagden, allegorische Darstellungen, Imitationen anderer Meister, Versuchungen des hl. Antonius, Alchimisten und Hexen, selbst einige Darstellungen aus der hl. Schrift und aus der Mythologie: eine seltsame Vermengung von Scenen aus dem täglichen Leben und der wirklichen Natur mit Vorstellungen aus dem spuckartigen und übernatürlichen Gebiet.\* Teniers beweist dadurch seine Abhängigkeit von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel hinsichtlich der Wahl seiner Gegenstände. Nur stehen bei ihm die abgeschmackten Ungeheuerlichkeiten der bizarren Phantasie hinter den aus der Wirklichkeit entnommenen Darstellungen weit zurück.

In seinen Stücken beobachtet man eine zwifache Art, die älteren, bis ungefähr 1640 herabreichenden, sind brauner, die späteren heller, wonach die erstere Periode seine goldige, die zweite seine silbrige zu nennen statthaft sein mag. Ziehen wir von den vielen schönen Stücken, welche das Louvre von ihm besitzt, je ein Werk aus jeder dieser Perioden in Betrachtung.

Vorerst ein Stück von seiner goldigen Art: eine »ländliche Herberge« (Nr. 518) Zwei Bauern, ein alter und ein junger, spielen Karten, wobei zwei Männer und eine Frau zusehen, links kreidet der Schenkkellner die Zeche, während man links dessen Familie, eine Frau mit Kindern, am Feuer sieht, ein weggehender Herr bezahlt den alten Wirth. Der Hintergrund der Stube ist düster, fast schwarz, der Raum links klarer braun im Ton, die Figuren heben sich mit warmem Licht übergossen und fein und lebendig in goldiger Färbung von dem düsteren Grunde ab. Wer kennt sie nicht die hier versammelten Figuren! Hier sitzt der jüngere Bauer mit den derben Zügen, auf dem langen Haar die rothe Mütze mit einer Hahnenfeder, bekleidet mit grünem Wams, kurzen braunen Bein Kleidern und grünlich braunen Strümpfen. Dabei der ältere, seiner von Gesicht mit grauem Haar und Bart, weißer Schlafmütze, grünlichem Wams und gelbärmeligem Leibchen; das Weiblein trägt einen Kragen und eine weiße Haube, zwei Bauern weiterhin haben das Haupt mit schlappen Filzhüten bedeckt, die in zufälligen, freien Falten und netten Brüchen den Rand hier etwas höher, dort etwas niedriger gekrämpt, den einen Deckel etwas flacher als den anderen zeigen, aber insgesammt wetteifernd an malerischer Faltenknitterung. Auf dem Boden sieht man Irdengefähr und an der Mauer einen steinernen Krug. Das ist das Haus, der Hausrath und die Bewohnerschaft, welche Teniers durch sein Licht unsterblich machte.

Betrachten wir ein anderes Werk desselben Museums, das kleine Bildchen vom »Verlorenen Sohn« (Nr. 512). Ein junger Herr sitzt mit zwei Damen bei

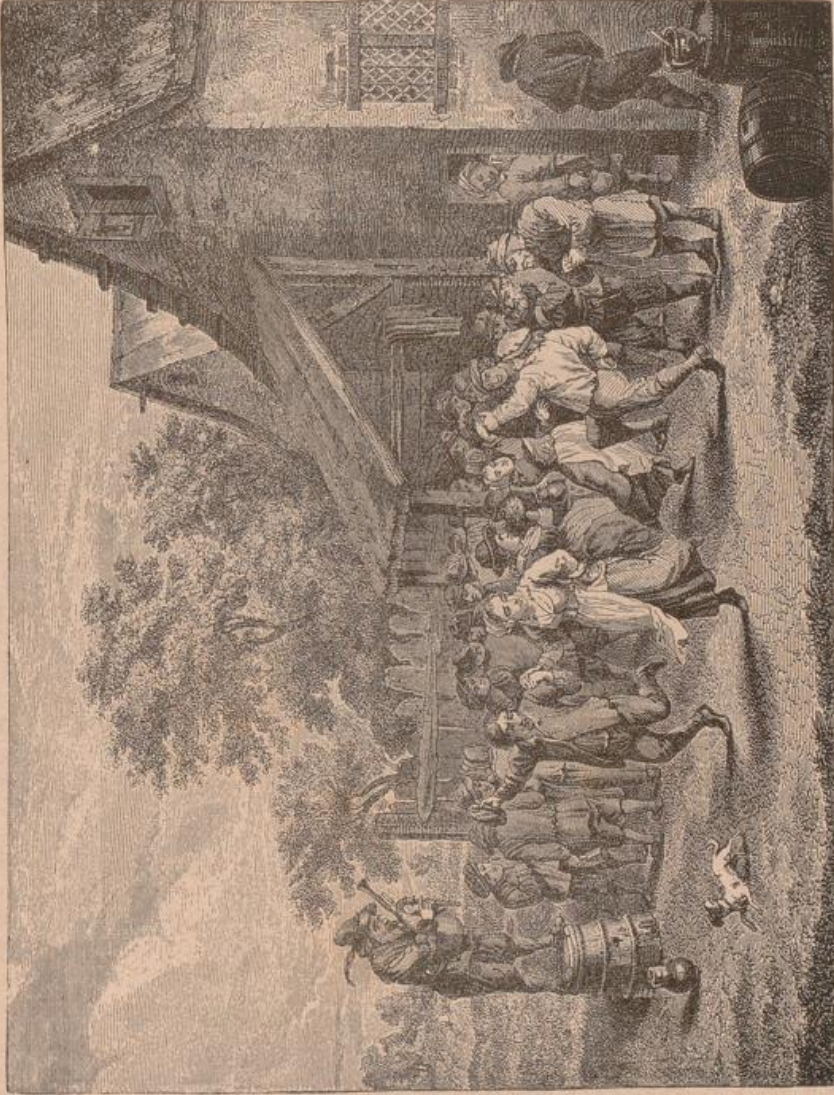
\* Vgl. die Aufzählung bei Smith, Catalogue raisonné. III und IX.

Tische, einem einschenkenden Jungen zur Linken feinen Befehl ertheilend. Der Aufwärter bringt eine bedeckte Schüssel herein, die Aufwärterin nimmt davon Notiz; zwei Spielleute mit Fiedel und Flöte erheitern die Gesellschaft, während eine alte Frau Almosen heischt. Am Boden sieht man ein Kühlgefäß, eine Kanne, ein Hündchen, wie Hut, Mantel und Degen des jungen Edelmanns. Es ist ein fröhliches, festliches, gemüthliches und artiges Genrestückchen von ungemeiner Feinheit in Vortrag und Farbe. Nur macht das Licht, statt Alles zu vergolden und zu erwärmen, hier Alles hell, entlockt den Farben an Figuren, Hausrath und Wand kühlen Glanz und überflömt Alles mit silbriger Klarheit. Das Stück trägt die Jahrzahl 1644.

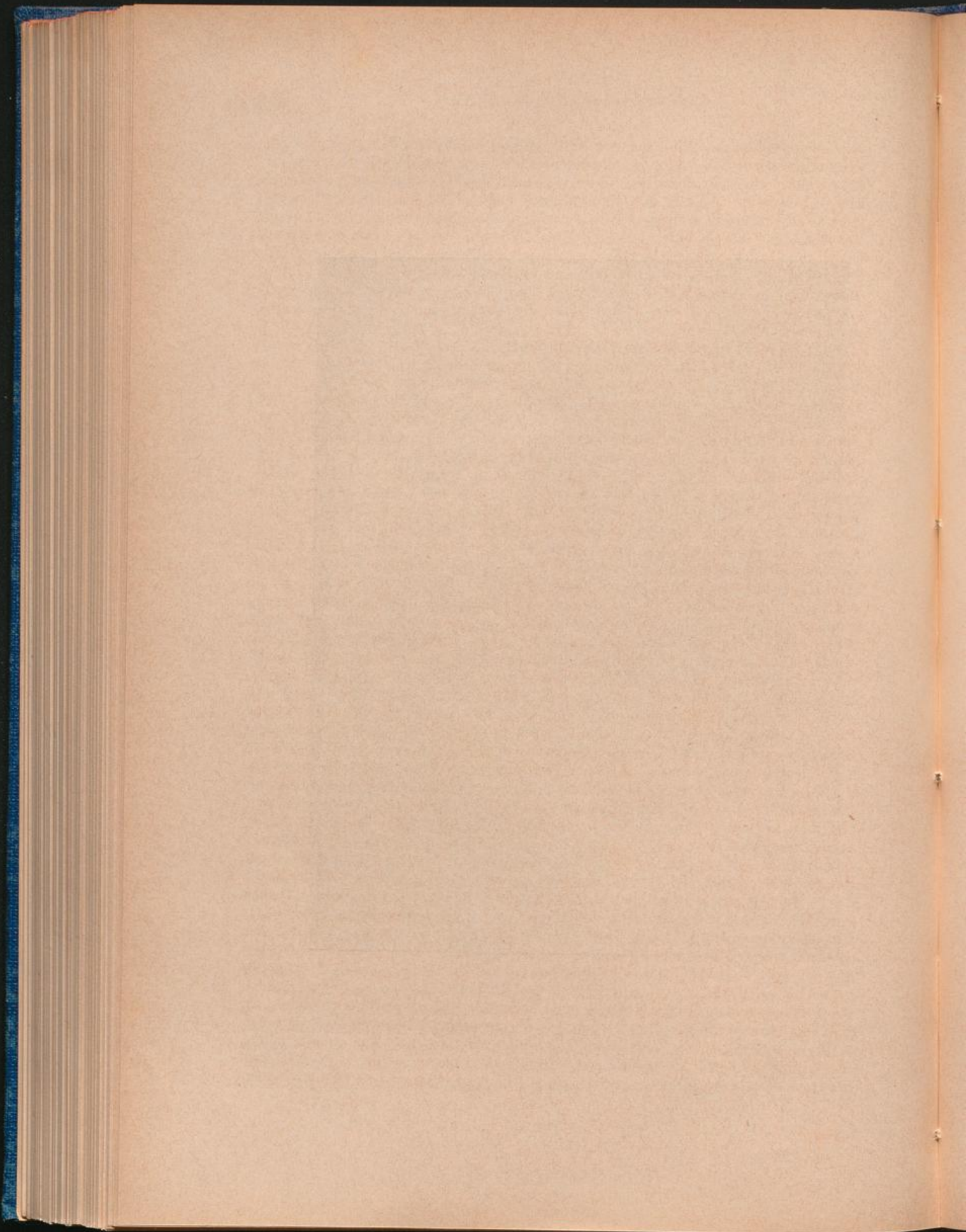
Ein größeres Werk deselben Museums (Nr. 516) stellt eine Herberge dar, deren graubraune Mauern und Bedachung fast die ganze linke Hälfte des Bildes einnehmen: eine kahle platte Oberfläche in den grauesten Tönen gemalt, die man nur finden kann, und doch ein Meisterstück von Farbe und Licht, und so warm und klar, wie es nur unter Teniers' Pinsel entstehen konnte. Rechts sehen wir einen Hügel, auf welchem ein Schloßchen steht. Der Himmel ist ziemlich stark bewölkt und die Strahlen der Sonne durchbrechen die Wolken nur in schmalen Strichen, den braunen Hang in hellen Silberglanz hüllend, aber die Herberge nicht erreichend, welche nur durch den Reflex ihr durchsichtiges ruhiges Dämmerlicht empfängt. Von dem feinen Hintergrunde der Herberge heben sich sechs von Teniers' gewöhnlichen Helden ab: einer mit rothem Hut, ein anderer mit weißer Mütze, ein paar Dickköpfe und eine alte braune Gestalt. In der Ecke schießt ein Wasserstrahl, der aus keinem Brunnen entspringt, mitten im Vorgrunde steht der so beliebte Kupferkessel nebst einigen Irdengeschirren. Ein Gewässer zeichnet feinen weißen Streifen am Fusse des Hügels, einige leicht skizzirte Männchen sind daran mit Fischen beschäftigt. In Hinsicht auf Lichteffect ist das Stück überaus herrlich, und hält die Mitte zwischen dem Gold- und dem Silberton des Meisters. Hintergrund und Landschaft sind in graubraune Färbung getaucht, in welcher jedoch die Sonne ihr weißes Licht spielen, und von welcher sie die ruhig gefärbten Figuren sauber abgehen läßt, während auf dem Boden wie im Himmel und Wasser aus hundert verschiedenen Tinten ein Gemenge von Licht und Dunkel entsteht, das überall mit einander verschmilzt und das Auge zart fesselt.

Treten wir nun, nachdem wir uns mit Teniers' gewöhnlicher Art vertraut gemacht, vor einige seiner größeren und berühmten Werke. An erster Stelle die große »Vlämische Kirmess«, bezeichnet mit der Jahrzahl 1652, im Museum zu Brüssel (Nr. 449). Die Scene stellt die Rückseite einer Dorfherberge mit einem Hinterhofe im Vorgrunde dar, wo sich die Bauern und Bäuerinnen an Schinken und Bier, an Tanz und Liebelei vergnügen. Links hebt sich die Landschaft und hinter einer den Hang bedeckenden Gruppe von Bäumen ragt noch der Dachfirst mit drei Thurmspitzen von Teniers' Landgut hervor. Eine Kutsche hält am Fuß der Anhöhe und ein schön gekleideter Herr, der eine Dame bei der Hand führt, gefolgt von zwei Dienerinnen und einem die Schleppe der Dame tragenden Pagen, begibt sich zu der fröhlichen Bauerngesellschaft. Die Sonne ist im Untergehen und läßt den Himmel warm erglühen, während sie den Rücken des Hügels in tiefen Schatten setzt, braune Töne auf den Mittelgrund, auf das Laub der Bäume und selbst auf die nicht unmittelbar vor dem Beschauer stehenden Figuren werfend. Im Osten hat der Himmel bereits eine graue Färbung angenommen. Von diesem braungrauen Grunde gehen die Figuren hell, ja scharf ab, heller und schärfer als sie das natürliche Licht der untergehenden Sonne färben könnte. Ihre weißen Hemden, Schürzen und Mützen bilden blanke Flecken, deren Glanz aufgewogen und gemildert wird





Bauernkirmes von David Teniers dem Jüngern.



von rothen Jacken, Wämfern und Hüten, von hellrothen, meergrünen oder gelben Kleidern, die ihrerseits wieder in ruhigen grauen Tönen verschmelzen. Das Colorit neigt stark zu der filbrigen Manier des Meisters über. Die Scene ist voll Bewegung und alle Gruppen sind doch gut auseinander gehalten. Rechts sieht man einen Tisch, an welchem sich Männer, Frauen und Kinder Bier und Schinken schmecken lassen, in der Mitte sind drei Paare, von welchen eines tanzt und zwei warten, bis die Reihe an sie kömmt, und das ganze Bild beherrscht ein Spielmann, der mit seinem Dudelsack auf einem Fafs steht. Dann folgt im zweiten Plan zur Linken eine gedrängte Schaar von Zechern und noch weiter links im ersten Plan die elegante und vornehme Gruppe der Gutsherrschaft.

Alle Figuren sind in Haltung und Geberde von unübertrefflicher Lebendigkeit und Wahrheit. Man nehme davon heraus, welche man will: die Frau, welche dem Kinde hausmütterlich vorsichtig zu essen giebt, den Mann, welcher im Begriff den Schinken zu schneiden auf einen Augenblick innehält, wie überrascht von etwas, was er eben hört, den dicken Rothen, der mit erhobenem Glase aus dem Bilde blickt, den Tänzer, der von Luftbarkeit strahlt, und mehr an den Genuss wie an correcte Pas denkt, während seine Tänzerin ihre Aufmerksamkeit auf ihre Schritte lenkt und auf Zierlichkeit bedacht ist, den jungen robusten Kerl, der so gemüthlich seine Liebste umarmt, die Männchen, welche zuhörend oder zuschauend die Pfeife aus dem Munde nehmen, endlich das vornehme herbeiwandelnde Paar: Alle sind Menschen, welche das Leben von der Lichtseite nehmen, und sich dessen Eitelkeiten ohne Reflexion, und ohne Bedenken oder Besorgniß hingeben. Das Schlichte ihres Denkens, das Abgerundete ihres Handelns, ihr ganzes Wesen, das obenaufsiegt und nach Aufsen gekehrt ist, spricht aus ihren Gestalten, die leuchtend und lachend von Gesicht, bäuerlich jedoch nicht häßlich von Zügen, gesund aber nicht plump von Gliedern, in ihrer Ländlichkeit nicht ungechlacht, in ihrer Luftbarkeit nicht ungeziemend, ebenso voll von Genuss sind als von Genießbarkeit.

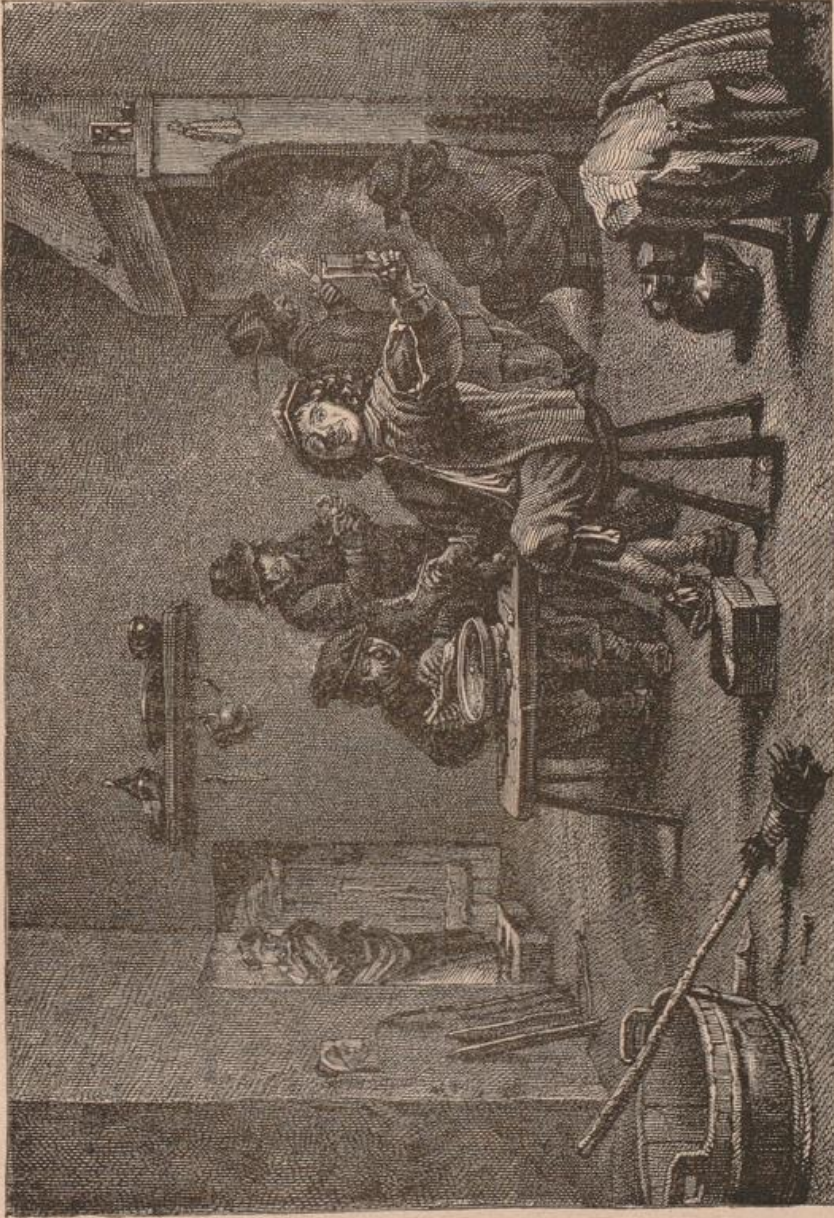
Ein Werk anderer Art, einen »Italienischen Jahrmarkt« nach einem Callot'schen Stich darstellend, wohl Teniers' umfanglichstes Stück, hängt in der Pinakothek zu München (Nr. 299). Der Hintergrund wird von einer Reihe von Bäumen und Häusern, einer Kirche und bläulichen Hügeln gebildet. Vor der Kirche erstreckt sich ein weiter Platz, auf welchem Hunderte von Menschen rings um offene Zelte zusammengekommen sind. Es ist ein in allen Einzelheiten beschriebener Jahrmarkt, ohne eine hervorstechende und Einheit in das Ganze bringende Hauptscene, aber mit richtiger Beobachtungsgabe und in genauer Vorstellung wiedergegeben, mit allem Treiben der Welt und einer Fülle von launigen Vorfällen, und groß genug, um ein Buch damit zu füllen: Alles voll Leben und Bewegung, gut beobachtet, und erzählt, wie nur ein Teniers erzählen kann. Leider hat das kolossale Stück, das von der hellen Art des Meisters, schrecklich gelitten.

Das Museum von Madrid besitzt einen Schatz von erlesenen Stücken des Teniers. Wir heben davon nur die große »Bauernhochzeit« (Nr. 1721) bezeichnet mit der Jahrzahl 1637 hervor, ein Stück von dunklem Ton, von welchem die leuchtenden Figuren glänzend abgehen. Vier Leute tanzen nach den Klängen eines Dudelsacks und einer Drehorgel, links und rechts wird gezecht, Alles ist lachend und fröhlich, in Licht, Farbe und Handlung. Auch die Privat- und öffentlichen Sammlungen Englands besitzen eine Anzahl auserlesener Stücke von Teniers' Hand. Sein »Wallfahrtsplatz« in der National-Gallerie von 1643 (Nr. 952) gibt eine Scene vlämischer Volksgesplogenheiten meisterlich wieder. In einem Antwerpen benachbarten jenseits der Schelde liegenden Dorfe erwartet eine Menge von Männern, Frauen und Kindern einen

Wallfahrezug, und kürzt sich die Zeit damit, den mitgebrachten Proviant aus-  
zupacken und sich an Speis und Trank zu laben. Zwei Bauern rühren in  
großen kupfernen Becken ein Gebräu um, welches bald in die bereitstehenden  
Tonnen übergefüllt werden soll, ein Mann verkauft Wallfahrtsfähnchen und  
Herren wie Damen aus der Stadt kommen herbei, um sich an dem bunten  
Schauspiel zu ergötzen. Im Hintergrund sieht man den Thurm der Hauptkirche  
Antwerpens. Auch die Bauernkirmes der Sammlung des Lord Ashburnham  
in London von 1648, eine höchst abwechslungs- und lebensvolle Scene von  
trinkenden oder rauchenden Bauern wie von tanzenden Paaren, ist durch die Be-  
deutsamkeit der Composition, wie durch die Geschicklichkeit ihrer Ausführung,  
zu Teniers' Meisterstücken zu zählen. Sonst erwähnen wir noch aus der Ermitage  
zu St. Petersburg, welche mit nicht weniger zahlreichen und ausgezeichneten  
Stücken unseres Meisters prangt, die »auf dem großen Markt zu Antwerpen  
versammelte Schützengilde« (Nr. 672), welche 1643 für die Sebastiansgilde  
gemalt wurde.

Die meisten seiner großen Bilder malte Teniers für den Statthalter der  
Niederlande, zumeist Begebenheiten aus dem Leben desselben darstellend. So  
die Darstellungen der »Gemäldekabinete«, in welchen er die Art der fremden  
Meister trefflich nachzuahmen verstand, und die zu seinen Meisterwerken  
zählenden »öffentlichen Festlichkeiten«. Im Museum zu Cassel befindet sich von  
ihm der »Einzug Isabella's zu Vilvoorden« (Nr. 406) und zu »Brüssel« (Nr. 407).  
Wir können nicht dafür einstehen, daß der Gegenstand genau wiedergegeben  
ist, können aber versichern, daß beide Stücke zauberhaft schön sind. Diese  
Festlichkeiten gehen bei Mondschein vor sich, und in diesem Licht ohne Licht,  
in dieser Farbigkeit ohne Farbe weiß der Maler seine Figürchen ruhig und  
zart, aber voll Harmonie hervortreten zu lassen. Im Belvedere zu Wien hängt  
eines der berühmtesten Stücke von Teniers, das »Vogelschießen des Prinzen  
Leopold zu Brüssel«. Der Schauplatz ist ein öffentlicher Platz, wahrscheinlich  
Kleine Zavel, zur Seite einer gothischen Kirche. Im Hintergrunde erhebt sich  
ein Thurm und auf diesem die Stange, von welcher der Statthalter eben den  
Vogel herabgeschossen. Unten auf dem Platze befinden sich Hunderte von  
Figuren, eine gedrängte Gruppe von Edelleuten, voran dann eine große Volks-  
menge, weiterhin ein paar Kutschchen, ein paar Reiter, ein paar Bäume, in deren  
Aeste mehrere Jungens geklettert sind. Auf einer Schaubühne wird der Erz-  
herzog eben vom Magistrat beglückwünscht. Die Gruppen im Vordergrund sind  
glänzend von Farbe: die blauen, rothen, gelben Gewänder strahlen in hellem  
Licht, das weiße Linnenzeug schimmert zwischen den schwarzen Mänteln, ein  
Schimmel mit einem grauen Reiter geht zwischen ein paar grauen Mänteln in  
vollem Tone ab. Aber an der linken Seite des Hintergrundes verliert die  
Farbe an ihrer Kraft und geht in grauen Dämmerton über, hier sieht man auch  
ganze Schichten von grauen Hüten. Die freistehenden Figuren sind Studien  
nach der Natur. Ein Weib aus dem Volke, das sich neben ihrem Manne vor-  
drängt, um noch etwas vom Feste zu sehen, die würdigen Edelleute im Staats-  
kleid in ernsthaftem Gespräche über die Ereignisse des Tages, eine von einem  
Ritter begrüßte Edeldame, die auf einen Baum kletternden Jungen: alles ist  
voll Mannigfaltigkeit und Leben. Das Stück trägt die Jahrzahl 1652.

Bilder, auf welchen Teniers große Volksmengen anbrachte, sind unter  
seinen Stücken nicht selten, und Märkte wie Kirmessen mit hundert, ja selbst  
mit drei- und vierhundert Figuren, begegnen mehr als einmal. Gewiß waren  
dieses Schauftücke, an welche er viel Arbeit verwandte, und mit welchen er  
auch viel Ehre gewann, doch liegt seine eigentliche Originalität, seine packende  
Kunstherrlichkeit und seine Zauberkräft vielmehr in seinen kleineren Bildchen und

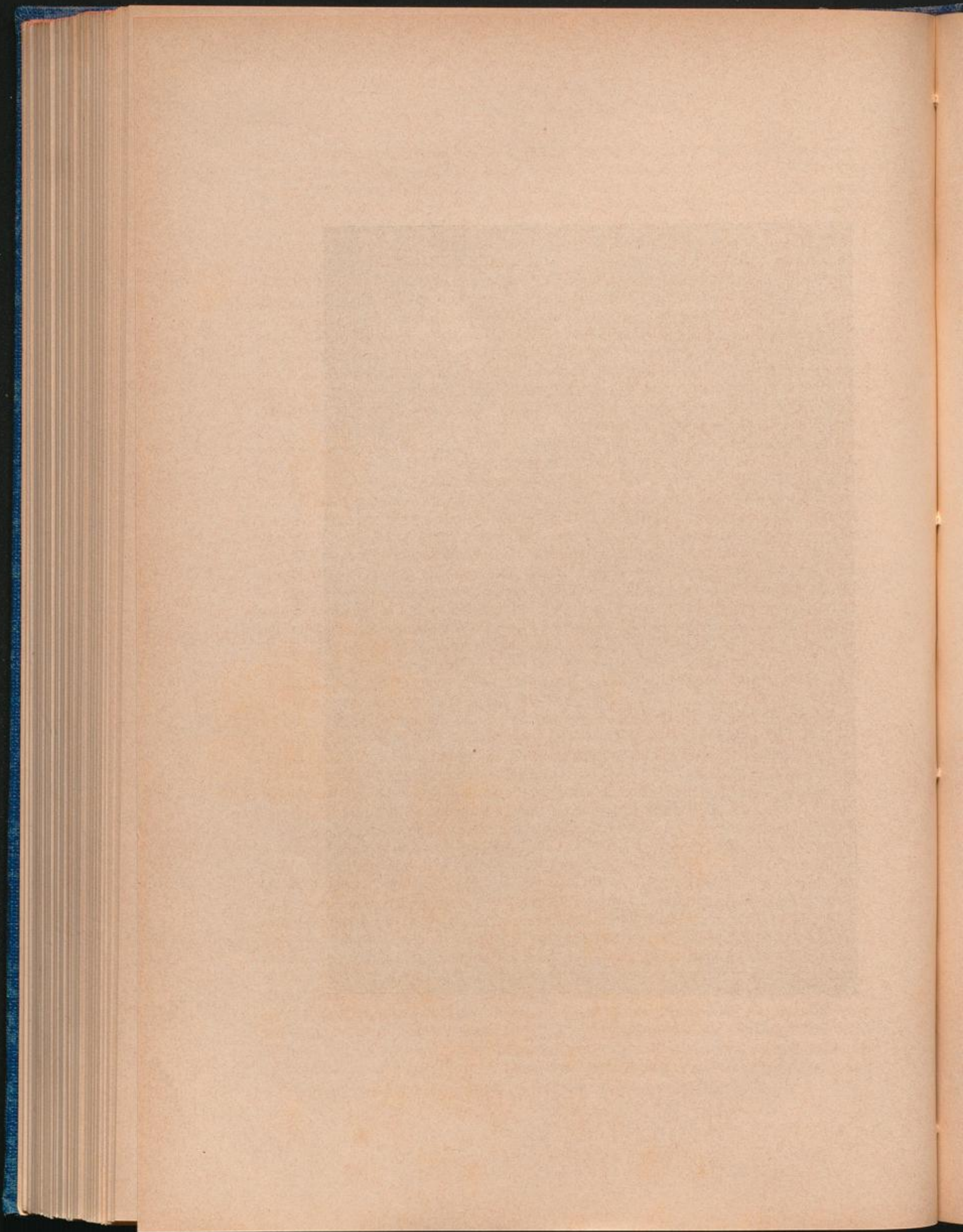


J. GAUCHERAS. SC.

L. W. WARRU D.

D. TENIERS. F.

Rauchende Bauern von David Teniers dem Jüngern.



befonders in feinen Bauernstückchen. Wir beschreiben drei davon aus dem Louvre, aber wie viele andere in England, Deutschland und Spanien befindliche könnten wir nicht noch anführen, um diese Angabe zu belegen. Lärmende Dorffeste, bei welchen sich der Landmann für ein ganzes Jahr der Plage an Tanz und Trunk entschädigt, die ruhigere Freude einer kleineren Gesellschaft am reich beladenen Tisch, und das einfache häusliche Leben der Landleute waren seine bevorzugten Gegenstände. Er begriff das Malerische davon so gut und sah so klar die eigenartig gefärbte Seite der anscheinend so farblosen Lebensweise derselben! Eine armfelige Hütte mit ihrem dürftigen Hausrath, einem irdenen Topf und kupfernen Kessel, die Rückseite einer Dorfschenke mit ein paar Bäumen um die trinkende und tanzende Menge zu beschatten, das waren die Schauplätze, auf welchen er seine niedrigen Helden am liebsten auftreten liefs und wo er sie auch am besten ins Leben zu setzen verstand. Ein im Sonnenschein rauchendes Bäuerlein, ein halb Dutzend Kegelspieler, ein Scheerschleifer, ein Hühneraugenschneider, das sind so seine großen Helden, die Fürsten in seinen sonnigen Landen.

Man darf jedoch im Hinblick auf die Wahl seiner Gegenstände nicht den Schluss ziehen, daß Teniers derb gewesen sei. Denn Niemand ist feiner und eleganter in seiner Wahrheit, Niemand herrenmäßiger in der Darlegung niedriger Zustände als dieser Bauernmaler, dessen Werke Ludwig XIV. mit entschiedenem Unrecht für zu gemein hielt, um vor seinen Augen geduldet werden zu können. Die Feldbewohner sind ja keine Rentiers und nicht kostbar gekleidet: aber welche Lebenslust glänzt auf ihrem Gesichte, wie gut sitzt ihnen der Hut auf dem Kopfe und das Wams am Leibe, wie paßt das Alles, wie leben diese Menschen in ihrem eigenen Kleid und wie lebt dies Kleid an diesen Menschen! Und dann wie herrlich ist die Farbe ihres Anzugs zusammengefunden! Man wickle einmal einen Teniers'schen Bauern in eine neue schwarz Tuchene Umhüllung und sehe dann, was an ihm noch sehenswerthes übrig bleibt!

Wie wufste er ferner die Natur von Leben und Licht sprechend zu machen! Kann man etwas Herrlicheres und Anmuthigeres träumen, als eine von Teniers in Farbe gesetzte und beleuchtete Wand einer Hütte? Die Mauer hört auf, eine grobe, kalte Masse zu sein, der Boden ist nicht mehr hart und schmutzig, sondern das zarte Licht dringt hinein und dringt durch, macht Alles warm und weich, läst es lachen und schimmern. Welcher Genufs für die Augen, die Sonne immer so scheinen, das Bauernleben so geniefsbar gemacht zu sehen, welcher Genufs für den Geist, in der freigebigen Natur verweilen, das Jauchzen der gefunden Naturkinder hören zu können, und welches Vergnügen, mit Teniers, seinen Menschen, Häusern und Bäumen Kirmes halten zu können! Denn damit, daß er alle diese Figürchen und diese Dinge in seinen Bildern wiederleben läst, sie mit seinem Lichte übergießt und mit seiner Farbe glänzen läst, vergißt man was sie sind, um blos zu bewundern, was er daraus machte. Für die Eleganz seiner Zeichnung, für den unwiedergebaren Reichthum seines goldigen oder silberigen Lichtes, für die Zartheit seiner lebendigen Farben und die Durchsichtigkeit seiner braunen Gründe, für dies Alles findet man nur ein Wort: es ist zauberhaft.

Und das Vergnügen daran verdoppelt sich, wenn man sieht, wie er diese Wirkung ohne Anstrengung zu erreichen wufste. An seinen feinen farbigsten Bildchen ist nichts Gelecktes, Vertriebenes, mit seinem Pinsel, der nur drei Härchen dick zu fein scheint, tickt er nur auf seine Tafel, und die anmuthigsten Gestalten kommen zum Vorschein. Einige Strichlein und einige Pünktchen, und die Figuren leben und bewegen sich. Sie sind fein und zugleich

breit gemalt, und gewinnen dadurch eine Sicherheit des Baues und eine Natürlichkeit der Bewegung, welche man in den mehr verarbeiteten und sorgfältigeren Figuren der holländischen Kleinmeister selten oder niemals findet.

Teniers befaß sich nach einer kräftigen, klar ausgesprochenen Originalität. Er sah die Natur und die Menschen — ich will nicht sagen genau wie sie sind — aber doch anders als seine Vorgänger und Nachfolger. Er zauberte Alltagsmenschen und die ihn umgebenden Dinge, welche er auf seine Art sah und zur Anschauung zu bringen wußte, mit ebenso viel Wahrheit als Phantasie auf seine Tafel. Wenn aber auch Teniers die Originalität selbst, so ist es doch leicht, in der Antwerpen'schen Schule seine beiderseitigen künstlerischen Väter und Großväter anzugeben. Von der Richtung unserer älteren bizarren Volksmaler hatte er, wie wir bereits sahen, den Sinn für die Eigenthümlichkeiten des Volkslebens und für die monströsen Gestalten der Spuckbilder geerbt. Von Vloeren Brueghel und seinen Zeitgenossen, Sebastiaan Vranckx und dem jungen Frans Francken die farbigen Gewänder: hatten sie aber die letztgenannten um die Schultern ihrer königlichen oder mythologischen Figuren gehangen, so bekleidete er damit seine Bauern, und niemals ließ die farbige Hülle den Bewohnern der Paläste wie des Himmels so gut, wie diesen Dorf- und Hüttenbewohnern. Von Rubens hatte er sein Licht: das warme, durchdringende, umfluthende und verschmelzende, blonde Licht, von ihm hatte er auch die weichen Töne seiner Häuser, Gründe und Hintergründe, seiner breiten und sammtartigen Landschaften und Bäume. Er ahmte indess diese Meister nicht nach, entlehnte nicht ängstlich und unbehülflich von jedem, was ihm von deren Art dienlich sein konnte, sondern hatte ihre vielseitigen Gaben zu einer selbständigen und frischen Originalität vereinigt, die ihn, ihrer aller Schüler, zu einem der eigenartigsten Meister machte.

David Teniers der Jüngere hatte vier Brüder: Joannes Baptista, geboren 1613, JULIAAN, geboren 1616, THEODOOR, geboren 1619 und ABRAHAM, geboren 1629. Die drei jüngeren waren gleichfalls Maler. Auch sein Sohn, David III., folgte der väterlichen Laufbahn. Von den Werken und Verdiensten aller ist wenig bekannt. Abraham Teniers wird auf seinem von Edelinck gestochenen Porträt „Maler des Erzherzogs Leopold, Statthalters der Niederlande“, genannt. Von David Teniers dem dritten sahen wir bei Fräulein Parmentier zu Dendermonde das verdienstliche Porträt der Anna Maria Bonnarens, die er am 4. August 1671 zu Dendermonde heiratete. Ohne Zweifel war er ein Schüler und Nachfolger seines Vaters.

Doch war er nicht der einzige, der sich Teniers zum Vorbild wählte. Verschiedene von den süd-niederländischen Malern des 17. und 18. Jahrhunderts schufen sich daraus eine Erwerbsquelle, den großen Bauernmaler nachzuahmen, und einigen gelang dies in der That sehr wohl. Die Gebrüder THOMAS VAN APSHOVEN (1622—1664/5) und FERDINAND VAN APSHOVEN der Jüngere (1630—1694) waren Schüler von David Teniers\* und wußten seine Art so gut zu erfassen, daß ohne Zweifel manche von ihren Bildchen unter des Meisters Namen gehen. HENDRIK VAN HERP der dritte wurde 1651/2 bei Thomas van Apshoven als Schüler aufgenommen und folgte Teniers nicht ohne Verdienst nach. Sein Vater HENDRIK der zweite war 1626 bei Adam van Noort in der Lehre gewesen und hatte dann Bürger- und Bauern-Genrebildchen gemalt, die nicht viel zu bedeuten haben, während von seinem Großvater HENDRIK dem ersten, der seit 1602 bei Hendrik van Balen als Schüler eingetreten war und 1616 starb, kein Werk bekannt ist. Zur selben Familie gehört wahrschein-

\* TH. VAN LERIUS, Apshoven. Künstlerlexikon von Dr. J. Meyer.



lich auch WILLEM VAN HERP, der 1625/6 bei DAMIAAN WORTELMANS lernte und 1637/8 Meister wurde, und welchem zwei Stücke aus dem Leben des hl. Augustinus, »die Bekehrung« und »die Taufe des Heiligen«, in der Augustinerkirche zu Antwerpen zugeschrieben werden. Im folgenden Jahrhundert ist der geschickteste Nachahmer des Teniers THEOBALD MICHAU, geboren 1676 zu Tournay, 1710 als Meister in die St. Lucasgilde zu Antwerpen aufgenommen, und am 27. Oktober 1765 in U. L. Frauen-Brüderkirche begraben. Auch NIKLAAS VAN KESSEL (1684—1741), der sich in Paris niedergelassen, malte, jedoch mit geringem Beifall, Bauerngefellschaften und Kirmessen in der Art des Teniers.

Nach der Familie der Teniers kommt unmittelbar die der Rijckaert,\* und zwar besteht zwischen beiden nicht bloß ein Zusammenhang hinsichtlich der Zeitfolge, sondern auch künstlerische Verwandtschaft. Der älteste der Rijckaerts, von welchem in den Antwerpen'schen Liggeren Erwähnung geschieht, ist DAVID RIJCKAERT I., der kurz vor 1560 geboren sein muß, und 1585 als Freimeister in der St. Lucasgilde aufgenommen wurde. Bei seiner Einschreibung wird er, wahrscheinlich nach seinem früher betriebenen Gewerbe, „Braucher“ genannt. Er beschäftigte sich zumeist mit dem Staffiren von Werken anderer Meister. Aus seiner Ehe mit Catharina Rem entsproß MARTINUS RIJCKAERT, der Maler mit einem Arm, dessen meisterliches Bildniß wir unter van Dijk's Werken bewunderten. Er wurde am 8. Dezember 1587 getauft und war nach de Bie „sehr geschätzt in der Landschaft mit Ruinen, Gebirgen, Wasserfällen, Fernsichten und lieblichen Thälern.“ Er starb zwischen dem 18. September 1631 und 1632. Das Museum von Madrid besitzt von ihm ein Stück (Nr. 1926) bezeichnet: M. R. 1616. Es ist eine stark bewegte und reich staffirte Landschaft mit Fels, Teich, Baum und Gebäude, belebt von Vieh, Reitern, Bauern und Bäuerinnen. Die Ferne ist hügelig und von blauer Färbung mit scharf von einander abgegrenzten Plänen, die Ausführung sehr sorgfältig aber nicht ohne Härte. Ein mit denselben Anfangsbuchstaben bezeichnetes Bild derselben Art besitzt die Galerie der Uffizien. Der zweite Sohn des David Rijckaert I. war DAVID RIJCKAERT II., dessen Taufe am 9. August 1589 in der Hauptkirche vollzogen ward, in welcher er auch am 3. Oktober 1642 begraben wurde. Er war wie sein Bruder Marten ein Landschaftsmaler. Außer der Staffagenmalerei, der Hauptthätigkeit des ersten David, und der Landschaftsmalerei, dem Kunstgebiet des zweiten, beschäftigten sich beide auch mit Bauerngenre, welches Fach jedoch dem dritten David Rijckaert ein weit höheres Ansehen verschaffte, als dessen Vater und Großvater jemals besaßen.

Herr Th. van Leries besitzt von den zwei älteren David Rijckaert je ein Bildchen von diesem Genre. Jenes des ersten ist mit der Jahrzahl 1603 bezeichnet und zeigt eine Gesellschaft von zechenden und rauchenden Bauern, die rings um ein Faß sitzen. Der Hintergrund ist grau und braun, die Figuren sind skizzenhaft und breit gemalt, braunroth im Nackten und hell von dem dämmerigen Grund abgehenden Kleidern. Als Beiwerk bemerkt man auf dem Boden einen Topf, einen Kessel und Gemüse. Das Licht wirkt gut, und das Ganze ist von durchsichtiger Färbung. Als charakteristische Eigenthümlichkeit führen wir die großen Köpfe der Figuren an, welche wir auch in den Bildern des letzten David Rijckaert wiederfinden.

Das dem zweiten David Rijckaert zugeschriebene Stück stellt einen Bauern dar, der in einem Korbe Gemüse herbeiträgt. Auch hier finden wir Töpfe und Grünes als Beiwerk. Die Zeichnung ist dieselbe, die Malerei fester,

\* Catalogue du Musée d'Anvers.

obwohl noch breit, Licht und Farben sind etwas weniger kräftig als bei dem Vater, aber noch ziemlich hell. Man braucht diese Bildchen nur zu sehen, um sofort zu begreifen, daß durchgängig die Werke der drei Rijckaert einem derselben, natürlich dem besten, dem dritten DAVID RIJCKAERT, zugeschrieben zu werden pflegen.

Dieser wurde am 2. Dezember 1612 getauft und 1636 in St. Lucas aufgenommen, nachdem er bei seinem Vater die Lehrjahre durchgemacht. Er vermählte sich am 31. August 1647 im südlichen Viertel von U. L. Frau mit Jacoba Palmans, die ihm acht Kinder schenkte und starb zwischen dem 18. September 1661 und 1662. Er behandelte Scenen aus dem Bauernleben, und zeichnete sich, wie die Inschrift auf seinem noch bei seinen Lebzeiten publicirten Bildnisse befragt, in der Darstellung von Kerzenbeleuchtung aus. Die von ihm bezeichneten Stücke, die übrigens zu seinen besten zählen, tragen alle Jahrzahlen aus der ersten Hälfte seines Künstlerlebens und gehen von 1638 bis 1650.

Das Museum zu Dresden (Nr. 1020) besitzt von ihm vier »Trinkende Bauern in einer Küchenkammer«. Das Bild trägt die Jahrzahl 1638 und zeigt bei nur dünner Farbe in seiner Brouwer'schen Art einen schwarzgrauen Hintergrund mit bräunlich belichteten Figuren. Ein anderes Stück desselben Museums (Nr. 1016) mit der Jahrzahl 1639 stellt eine »Bauernfamilie« dar: In der Mitte sitzt ein Mann, der seine Pfeife stopft, daneben ein Raucher und ein lesender Greis, dahinter sind zwei, welche singen, und eine ihr Kind säugende Frau, rechts eine Gruppe von Kindern, von welchen eines sein Hemdchen ganz emporhebt. Die Figürchen sitzen hell auf dem warmen, grauen Hintergrund, und sind von großer Wahrheit und Lebendigkeit in der Bewegung, wie von großer Leichtigkeit des Vortrags, aber von geringer Kraft und noch geringerer Phantasie. In Dresden finden wir noch ein Stück von 1642 (Nr. 1017), welches wenig Farbe hat und mehr in Braun ausgeführt ist.

Zwei prächtige Stücke von ihm besitzt das Belvedere in Wien. Das eine ist mit der Jahrzahl 1648 bezeichnet und veranschaulicht eine »Kirmes« mit tanzenden, zechenden und verliebten Bauern, einem Reiter darunter und Kindern im Vordergrund, alle in sehr lichtem Ton gemalt. Weiß und blau herrscht vor, nur das Nackte hat noch etwas Braunes und Undurchsichtiges. Das andere Stück ist von 1649 und ist ebenso hell und bläulich von Farbe. Es stellt »Soldaten, die ein in Brand gestecktes Dorf plündern«, vor. Die bunte Gruppe derselben, hier mit den Frauen careffirend dort mit den Bauern fechtend dargestellt, ist voll Bewegung. Von 1648 datiren ein »Dreikönigsfest« in München (Nr. 991) und ein »Alchymist in seinem Laboratorium« zu Brüssel (Nr. 298), welche wie die zwei letztgenannten Stücke leuchtender und farbiger sind, als die aus Rijckaert's früheren Jahren.

Mit 1650 ist das Werk bezeichnet, welches wir für sein Meisterstück halten, die »Musizirende Gesellschaft« in der Gallerie Lichtenstein zu Wien (Nr. 833). Die Darstellung ist ausnahmsweise einmal aus der vornehmen Welt genommen. Ein beharter Mann mit Krausbart und dem so oft bei Rijckaert zu findenden kahlen Schädel sitzt gitarrespielend hinter einem Tische, vor welchem eine junge Frau in weißem Kleide an der Harfe sitzt; ein Jüngling bläst die Flöte, andere spielen Geige, Mandoline, Bass; ein Mann und eine Frau singen. Wie würdig auch die Gesellschaft sein mag, Rijckaert vergißt sein Fach nicht und läßt die Volkssitten nicht unrepräsentirt: eine gutmüthige runzelige Alte wartet mit Erfrischungen auf, ein Diener kömmt mit einer Weinkanne herbei, ein junger Schalk greift einer älteren Frau an das Kinn. Das Stück ist sehr delicat ausgeführt, von dem grauen Hintergrunde mit den

rothen Draperien gehen die Köpfe in vollem Lichte ab, zwar noch etwas farblos und bräunlich nach Rijckaert's Manier, aber voll Leben und Feinheit. Die Gewandung ist hell in der Farbe und gut im Ton verbunden, jedes Figürchen für sich malerisch angeordnet und das Ganze gefällig in kleinere Gruppen gegliedert. Der Mandolinespieler, die Harfnerin, und die voll Begeisterung singende Frau rechts sind ebenso liebliche als wahre Gestalten.

Aus diesen Stücken erhellt, daß Rijckaert zwei Manieren hatte: in seiner ersten folgte er, mehr auf braune und gedämpfte Töne haltend, dem Brouwer, in seiner zweiten wird er viel heller und farbiger nach der Art Teniers'. In beiden Perioden blieb er jedoch durchaus originell, das Volksleben von seiner malerischen Seite wiedergebend, wogegen ihm in beiden das warme oder durchdringende Licht seiner Meister und deren Feinheit der Pinfelführung fehlt.

Das in Hinsicht auf Lichteffect beste Bild, das wir von ihm sehen, ist das kürzlich für den Louvre erworbene Selbstbildniß, welches uns Rijckaert an seiner Staffelei sitzend und beschäftigt zeigt, einen Bauer mit der Pfeife in der einen und den Bierkrug in der andern Hand zu malen. Der Schnur- und Kinnbart tragende Künstler sieht etwa wie ein Vierziger aus, sein Haar hängt ihm lang in den Hals und ist über der Stirne rund geschnitten, sein volles Gesicht ist trotz einer etwas dicken Nase nicht unschön, das schwarze Mützchen und die braune Kleidung erscheint schmuck und gewählt. Der Hintergrund des Gemäldes hat eine dunkle graubraune Färbung, das Spiel des halben, oder noch weniger als halben Lichtes, auf welchem, da das Stück wenig oder keine Farbe hat, die Wirkung ganz und gar beruht, darf prächtig genannt werden.

Ein schönes Stück ist auch die im Antwerpener Museum befindliche »Luftige Gesellschaft bei Tische« (Nr. 322). Ein alter in Roth gekleideter Mann ist im Begriffe das Trinkgeschirr an den Mund zu bringen, wendet sich aber plötzlich ab, um ein paar Kinder tanzen zu sehen. Hinter ihm steht ein Musikant, der auf Flöte und Trommel spielt. Rechts sitzt eine alte Frau in einem mit Kapplehne versehenen Rohrstuhl, den Blick ebenfalls nach den kleinen Tänzern gerichtet. Dann folgt gerade in der Mitte des Bildes sitzend ein strammer blonder Jüngling in weißem Hemd, hellgelben Beinkleidern und hellrothen Strümpfen, eine junge Mutter mit einem Kinde, ein junger Mann, der eine Frau zu umarmen sucht, ein anderer, der die Magd küßt, und ein dritter, welcher einem Betrunkenen empor hilft. Der Hintergrund ist in dichte Finsterniß gehüllt, von welcher sich die hervorragendsten Figuren warm und scharf abheben. Besonders der junge Mann in Hemdärmeln ist von ungemeiner Kraft, und auch der rothe Mann sehr wirksam, alle anderen sind absichtlich flauer gehalten als diese beiden. Die Figuren sind nicht plump bäuerisch, sondern eher gewählt, ihre Bewegung ist dem Leben abgelauscht, ihre Composition gelungen. Die Contrasten von starker und schwacher Farbe wie von Licht und Dunkel sind jedoch gesucht, und opfern die Seiten des Bildes zu sehr der Mitte, welche letztere aber von außerordentlicher Kraft und in der That schön zu nennen ist.

Wenigstens einmal in seinem Leben malte Rijckaert auch ein religiöses Bildchen, nemlich die »Anbetung der Hirten«, jetzt in der Lichtenstein'schen Gallerie (Nr. 491). Nur darf man hier nicht an die gewohnten würdig drapirten Figuren denken: die Hirten sind in das Costüm der Bauern des 17. Jahrhunderts gesteckt, und ihre Handlungen, wie ihre guten kräftigen Gestalten stimmen mit diesem einfachen Gewande vollständig überein; Joseph und Maria allein tragen die breiten, traditionellen Draperien. Dieses Stück läßt einigermaßen an die Kerzenbeleuchtungen denken, von welchen die Legende auf Rijckaert's Porträt spricht: denn während man außerhalb des Stalles die dunkle Nacht sieht, ist

innerhalb Alles zart beleuchtet. Es ist ein liebenswürdiges Bild, nicht von besonderer Kraft, aber mit genügendem Relief, rein und hell in der Farbe und gut in der Bewegung.

Mit Rijckaerts Kunst verwandt ist jene des JOOST VAN CRAESBEECK.\* Doch huldigte er einem noch rücksichtsloseren Realismus, indem er die Natur in ihrer Alltäglichkeit, Unbedeutendheit, ja Unschönheit darstellt, und mit Vorliebe nicht bloß den geringeren Mann, sondern diesen in untergeordneter Handlung zu seinem Helden erwählt. Auch die Art und Weise seines Malens, die unruhige Pinfelführung, die warmbraunen Töne auf den dunklen Gründen oder die scharfen flockigen Gegenätze bei dämmernder Beleuchtung, entfernen ihn sehr von der gewöhnlichen Antwerpen'schen Weise. Diefs und seine Figuren, die noch mehr verschoben und noch possirlicher angezogen sind als Rijckaerts Personen, welche letztere durch Formen und Kleider doch schon eigenartig genug sind, bringen ihn den holländischen Malern näher, von welchen auch einer sein Lehrmeister war. Wie Brouwer und andere nördliche Fachgenossen mengt auch er in seine Naturauffassung einen guten Theil Phantasie, und sieht seine Menschen, Farbe und Lichter gleichsam durch ein Glas, welches ihn dieselben vielleicht weniger schön, aber darum noch nicht wahrer sehen läßt, als Teniers seine gemeinen Helden sah.

Von Craesbeeck's Leben ist uns wenig bekannt. Er ist zu Neerlinter bei Thienen in Brabant geboren, wo sein Vater Schöffe war. Frühzeitig muß er nach Antwerpen gekommen sein, denn schon am 25. Juli 1631 erscheint er dort als Bürger eingeschrieben. 1633/34 wurde er als Freimeister in die St. Lucasgilde aufgenommen, wobei sein Name in den Liggeren mit dem Beifutze „Maler und Bäcker“ erscheint. Nach Mols und van Regemorter soll er auf Oude Koornmarkt an der Ecke des Vlaaikensgangs gewohnt und sein Doppelgeschäft betrieben haben. Da aber in demselben Jahre, in welchem Craesbeeck Bürger von Antwerpen ward, Adriaan Brouwer als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen wurde, so darf man vielleicht annehmen, daß dieses Zusammentreffen nicht zufällig sei, und etwa schon früher zwischen den beiden Neuankömmlingen Bekanntschaft bestanden habe. Jedenfalls scheint es eine ausgemachte Sache, daß van Craesbeeck bei Brouwer lernte, wie auch, daß er sofort nach dessen Ansiedlung in Antwerpen den Unterricht zu empfangen begann, da er bereits zwei Jahre später als Meister aufgenommen wurde. Herr Lengart freilich besitzt ein Bild mit der Signatur C. B. 1626, welches er unfertig dem Meister zuschreibt. Ist seine Ansicht begründet, so muß des Malers Geburtsjahr wohl etwas vor 1608 angenommen werden, und müßte er schon vor Brouwer's Ankunft in Antwerpen die Malerkunst betrieben haben.

Die alten Erfinder der Biographien unserer Maler sind unerschöpflich, wenn es gilt, Abenteuer von Adriaan Brouwer zu erzählen, der nach ihnen ebenso unglücklich in seinen Schicksalen als liederlich gemein in seinem Lebenswandel war. Van Craesbeeck war Brouwer's Freund, und so war nichts natürlicher, als auch seine Gestalt mit demselben Klatsch zu befudeln. Nach diesen Erzählungen nun hätten van Craesbeeck und Brouwer ebenso in ihrer Liebe zur Kneipe gewetteifert, wie sie in ihrer Kunst miteinander rivalisirten. Brouwer wurde 1631 in Antwerpen als Meister aufgenommen, bezahlte 1634/35 18 Gulden als Mitglied der Violieren und in den zwei folgenden Jahren je 10 Gulden für die Mahlzeit, wonach die Violier in drei Jahren von ihm 38 Gulden empfing, was ein paar hundert Francs unseres Geldes gleichkömmt:

\* Biographie nationale; Liggeren; KRAMM, Levens der Schilders, TH. VAN LERIUS Journal des Beaux-Arts 1869. p. 50. JULES LENGART *ibid.* 1872. p. 153. 162.

Lumpen von der Art aber, wie man ihn darstellt, waren und sind nicht gewöhnt, solch große Posten so prompt zu bereinigen. Es wird eben hier wieder die alte Geschichte gelten: Brouwer und van Craesbeeck malten betrunkene Bauern und Schenkefcenen, mithin waren sie selbst Trunkenbolde und Wirthshausmenschen. Ohne Spur von Beweis für diese Beschuldigungen wäre es verlorne Zeit länger bei denselben zu verweilen, wenn auch nach dem gewichtigen Zeugnisse seines Zeitgenossen de Bie nicht zu bezweifeln ist, daß Jooft van Craesbeeck ein lebenslustiger Mann war. Er blieb zwanzig Jahre in Antwerpen, dann verließ er diese Stadt, um sich in Brüssel anzufiedeln, wo er am 5. März 1651 in die Malergilde aufgenommen wurde, und starb, nach de Bie zu schließen, vor 1662.

Ein Bild im Louvre (Nr. 97) läßt uns mit Jooft in nähere Bekanntschaft treten. Wir sehen ihn hier in seinem Atelier. Hübsch wie ein Edelmann gekleidet, mit großem schwarzen Hute, weißem Kragen und braunem Gewand, sitzt er in ungezwungener Haltung an einem roth bedeckten Tische, einen Pinsel in der Hand und ein Hündchen auf dem Schooße. Ein Bedienter und ein Page stehen hinter ihm, und ein Diener bietet ihm auf einer Credenzplatte einen Römer Wein an, dem der Maler sein heiteres Gesicht zuwendet. Ein Mann links ist im Begriffe zur eigenen Guitarebegleitung zu singen, ein zweiter Diener trägt ein paar Schüsseln herbei. Es geht, wie man sieht, in dem nicht bloß zum Malen bestimmten Atelier ganz lustig zu. Der Maler hat auch einen vergnüglichen Kopf, langes schwarzes Haar, wuchtigen Schnurbart, leichten Kinnbart und fleischige Züge. Als Freund von Essen, Trinken und Rauchen stellt er sich selbst dar: man bringt ihm Wein und Speise, seine Pfeife wie der offene Tabaksbeutel liegen neben ihm; aber zwischen dieser Neigung und der gemeinen Zügellosigkeit, die man ihm angedichtet, ist ein großer Unterschied, den auch das Bildchen klar genug zeigt, auf welchem Alles in der Form elegant ist, die Gestalten eher verschönert als verhäßlicht erscheinen und Nichts an Rohheit gemahnt. Als Gemälde ist das Stück meisterlich. Von dem ganz in dunkler fast schwarzgrauer Färbung gehaltenen Hintergrund heben sich die Personen in ihrem warmen Fleisch und weißen Kragen, in körnig gerötheten und sehr warmen Tönen ab. Das Lichtspiel ist ungemein fein, man verspürt darin die wohlgeübte Hand eines Künstlers, für welchen das Fach kein Geheimniß hat, und der mit Wenig oder Nichts zauberhafte Wirkungen erzielt.

In der Sammlung des Herzogs von Aremburg sehen wir nochmals den Maler an seiner Arbeit, wie er nemlich mit Kreide eine fröhliche Gruppe von sechs Personen zeichnet. Er selbst trägt ein weißes Ueberwams und eine meergrüne Samtmütze mit weißer Feder. Helles weißes Licht durchdringt den Raum und übergießt ihn mit einer ruhigen grauen Färbung. Das Stück hat weder die Wärme noch die Innigkeit des vorgenannten, ist mehr obenhin gemalt und deutet auf eine zweite Manier des van Craesbeeck, welche man seine lichte und farbige nennen mag, und die sehr verschieden von jener braunen erscheint, welche er von Brouwer überkommen.

Zu der Gruppe von Werken in seiner braunen Manier gehört noch das Stück im Museum zu Antwerpen (Nr. 377). Um eine in der Mitte stehende Tafel ist eine lustige Gesellschaft versammelt: ein Mann mit einer Trinkkanne in der Hand, ein zweiter mit einer Frau zusammen singend, ein dritter rauchend. Ein Diener steht daneben und sieht auf ein Paar, welches sich bei einem mit Schalthieren belegten Tische befindet, zur Rechten sitzen noch ein Mann und eine Frau bei dem Feuer. Die Behandlung ist ganz abweichend von der Art, wie wir sie bei den übrigen Antwerpen'schen Malern treffen, und neigt zu der von Brouwer hin. Die Figuren haben die launigen Eigenthümlichkeiten, welche

der Meister vielmehr in feiner Phantasie als in der Natur findet, seine Menschen sind minder schön aber malerischer und ungewöhnlicher als in der Wirklichkeit. Die Lichtführung trägt dieselben Kennzeichen: der Hintergrund ist sehr dunkelgrau, der Vordergrund von Streifen warmen Lichtes durchschnitten, die Figuren gehen in ganzer oder halber Helligkeit wirksam von dem düsteren Hintergrunde ab. Dieselbe launenhafte Willkür herrscht auch in der Kleidung. Wunderlich genug erscheinen darnach zwei Frauen der reicheren Klasse in eine Schenke verschlagen, die bei Tische sitzende ist schwarz in Seide oder Sammt gekleidet und mit Spitzen und Federn aufgeputzt, die andere am Aufferntische, welche selbst ziemlich jung ausieht, während ihr Haar grau oder vielmehr weiß ist, erscheint ganz in Weiß mit einer schneeigen Feder auf dem Hut. Die gleiche muthwillige Absonderlichkeit findet sich an den Männern: der Raucher hat ein schönes kräftiges Gesicht, die Trinker und Sänger dagegen sind grobe Bauerngesichter, der Diener im Vordergrund mit dem rothen Wams und Beinkleid und weißem Kragen, einen riesigen hellgelben Hut in der Hand haltend, sieht fast einfältig aus, während der Mann in Schwarz hinter dem Aufferntische Craesbeeck selbst mit seinen luftigen, etwas gewöhnlichen Zügen zu fein scheint.

Man versteht recht gut, daß von solchen Stücken gesagt wird, sie seien durch den Qualm von Tabakrauch und von Wein- und Bierdünften gesehen. In der That geht der Künstler mit der Wahrheit in extravaganter Freiheit um, indem er sich im Geiste eine Natur geschaffen, in welcher er das gewöhnliche wirkliche Leben in eine Dichtung umsetzt, die seinen Pinsel mit Farbe, Licht und Formen nach Maßgabe seines Ideals vom Malerischen spielen läßt. Daß aber das Malerische erreicht wurde, und daß eine ungewöhnliche Geschicklichkeit des Malens erforderlich war, um ein Bildchen so zusammenzustellen, ist ebenso unbestreitbar, wie die launenhafte Composition von einer gewissen Caprice des Künstlers Zeugniss gibt.

Zu den Werken seiner hellen Manier gehört ein Meisterstück, welches wir im Belvedere zu Wien finden, eine »Bauerngesellschaft in einer Schenke« darstellend. Im Vordergrund rechts sitzt ein alter Pächter, der verstörten Aussehens die eine Hand auf die Lehne seines Armstuhles legt, und mit der andern seinen Kopf stützt. Neben ihm links sitzt ein junger Mann und eine Frau, hinter ihm ein anderes Paar, weiterhin in der Schenke sind trinkende und caressirende Dorfbewohner. Es muß zwischen dem schweren bejahrten Bauer, welcher die Hauptperson bildet, und dem ihm Nachstzenden Streit entstanden sein, denn der junge Mann hat die Pfeife aus dem Munde genommen und frägt den Alten, betroffen von dessen Verstimmung, ärgerlich nach der Ursache davon. Die Frau tritt vermittelnd zwischen beide und indem sie zärtlich auf den Uebelwollenden blickt, ermahnt sie ihn zur Ruhe. Die anderen Figuren links und rechts von der Hauptgruppe bekümmern sich wenig um den Streit und sind bloß Nebensache. Worüber entstand der Streit, und was rechtfertigt die Verstortheit des Alten? Nichts in dem Bilde giebt darüber Aufschluß, und offenbar war es dem Maler auch weniger darum zu thun ein sprechendes Drama oder eine sittenschildernde Comödie darzustellen, als vielmehr darum, uns ein feines Bild schauen zu lassen. Dies liefert er aber auch in hohem Grade. Der alte Bauer, welcher eine Ottermütze und einen sehr hellen blafs violetten Rock wird wie die ganze glänzendfarbige Ecke von weißem Sonnenlicht getroffen, das jeden Ton in unabgeschwächtem Glanze strahlen läßt. Die Gesichtszüge, gleichfalls im vollsten Lichte, haben eine überraschende Feinheit, Weichheit und Wärme und sind mit Pinselstrichen gemalt, die breiter sind als die eines Teniers. Die kühne Lichtführung, diese gleisende, bunte, von einem mit zartem Hauche übergossenen Hintergrunde abgehende Farbigkeit ist noch eben so

frisch und kräftig, als ob das Stück gestern gemalt worden wäre. Es ist in der That, als ob Licht und Farbe aus jeder Fafer des Nackten und aus jedem Faden der Stoffe herauswallte und sprühte, um in den hellsten Akord zu verschmelzen. Unter allen Werken dieses oder etlicher anderer Kleinmeister habe ich nichts angetroffen, was so glänzend und zugleich so fest wie weich wäre. Das Bildchen ist überdies nicht bloß herrlich in Färbung und Licht, sondern auch meisterlich hinsichtlich der Wahrheit der Darstellung des Menschen. Der alte dicke Bauer ist mit all feinem Glanz doch noch ein wirklich dicker Bauer, ebenso gut gesehen als richtig wiedergegeben, und nicht minder treffend sind auch die anderen Figuren beobachtet. Jeder Gedanke an grobe Pinselführung wie rohe Auffassung bleibt hier so ferne, wie der an Gelecktheit und Maniertheit.

Wie auf die niederländischen Historienmaler, so mußte auch auf die Bauernmaler der Besuch Italiens seinen Einfluß fühlbar machen. Manche von ihnen wurden nicht bloß in die südliche Kunstweise verschlagen, sondern auch zu italienischen Genre- und Naturdarstellungen, und malten mit Vorliebe Ansichten und Bauern aus dem gefegneten Lande.

Dies geschah zuerst von JAN DE WAEL, welcher nach de Bie 1633 in einem Alter von 75 Jahren starb. In U. L. Frauenkirche zu Antwerpen befinden sich fein und feiner Frau Bildnisse von Cornelis de Vos gemalt, das Doppelbildnis derselben, hier eines der Meisterstücke von van Dijck, ein Werk voll Wahrheit und Charakter in der Pinakothek zu München (Nr. 217). Von ihm besitzt Fürst Lichtenstein (Nr. 522) eine italienische »Bauerngesellschaft.« Die Leute sitzen mit Kartenspielen beschäftigt vor einer Felswand, lebendig von Aussehen in warmem Tone gemalt und von dem dunklen Hintergrunde in glücklichem Lichtspiele abgehend.

WILLEM VAN NIEULANT\* wurde 1584 zu Antwerpen geboren. Als er vier Jahre alt, verließen seine reformirt gewordenen Eltern seine Heimat um nach Amsterdam überzusiedeln, wo dann 1599 Willem Schüler des Jacob Savery von Courtray wurde. 1602 ging er nach Rom, und trat bei Paul Bril in die Lehre, war aber Anfangs 1606 nach Antwerpen zurückgekehrt und vermählte sich mit Anna Huftart, bei welchem Anlasse er bezeugte, dem katholischen Glauben anzugehören. In demselben Jahre wurde er in die St. Lucasgilde aufgenommen, malte Ansichten aus Stadt um Umgebung von Rom und radirte nach seinen oder nach Paul Bril's Bildern. Kurz nach dem 8. September 1628 muß er nach Amsterdam zurückgekehrt sein, wo er 1635 starb.

Willem van Nieulant oder van Nieuwelandt verlegte sich außerdem besonders auf Bühnendichtung und schrieb manches Trauerspiel in dem schwulstigen Style jener Zeit. Als Maler erweckt er in dem Bildchen, welches das Museum zu Antwerpen (Nr. 440) von ihm besitzt, eine nicht sehr günstige Vorstellung von seinem Talent. Es ist eine »Ansicht des Campo Vaccino in Rom« mit Ruinen und Figuren, bezeichnet mit der Jahrzahl 1611; der Vordergrund ist ganz dunkel, der Hintergrund ganz hell, die dunklen Parthien, welche die besseren, machte er zu schwer, die hellen zu flau, beide eintönig und schwach in der Farbe. Allerdings lieferte er auch Bedeutenderes: So z. B. die »Römischen Ruinen« im Belvedere zu Wien, mit den farbigeren Figuren bei immerhin noch eintönig grauem Hintergrund, obwohl auch dieses Werk durch die geschraubte Ueberschwenglichkeit des Künstlers entstellt wird, mit welcher er im Vorgrunde theatralische Draperien, orientalische Turbane, antike Gewänder und dergleichen mehr auf durchaus unpassende Weise zusammenbringt.

\* J. VAN DEN BRANDEN, Willem van Nieuwelandt (Nederl. Museum, Gent. 1875 H.).

Willem hatte einen Bruder, ADRIAAN VAN NIEULANT, welcher zwei Jahre nach der Ueberfiedlung seiner Eltern nach Amsterdam geboren wurde aber auch nach Antwerpen zurückkehrte, wie ein mittelmäßiges Stück von ihm im Museum zu Brüssel (Nr. 256) und wiederholt im Museum zu Madrid beweist, das eine »Carnevalscene vor den Festungsmauern von Antwerpen« darstellt.

JAN MIEL\* (1599—1664), nach einigen ein Antwerpener, nach seinem Zeitgenossen Cornelis de Bie ein Flandrer von Geburt, schlug denselben Weg ein wie Willem van Nieulant. Man sagt, daß er Schüler des Geeraard Zegers war, aber auch dies ist ohne Beleg, da ihn die Liggeren von Antwerpen nicht kennen. Frühzeitig nach Italien gehend, versuchte er sich in religiösen Bildern, sah sich aber durch Neigung und Talent immer wieder zu Genrebildern aus dem Bauernleben hingewiesen. Nach der Datirung seines Testaments vom 10. April 1654 war er im Begriffe damals von Rom nach der Lombardei überzufiedeln, wurde jedoch, wie es scheint, durch päpstliche Aufträge zurückgehalten; denn am 13. September 1656 bezahlte ihm Papst Alexander VII. 50 Kronen für ein Gemälde, welches Moses Wasser aus dem Felsen schlagend darstellte. Am 20. October 1658 wurde er vom Herzog Carl Emmanuel mit einem Gehalt von 2000 Lire als Hofmaler nach Turin berufen, wo er seine Bauern, Soldaten, Reisenden u. s. w. in fettem Primaauftrag mit wenig Lafuren oder Detaildurchbildung leicht und gefällig aber auch ohne viel Originalität weitermalte. Sein Name wird auch Meel geschrieben; die Italiener nennen ihn Jamiel oder Giovanni della Vite, während man ihm in den Niederlanden gelegentlich auch den Beinamen van Bieken gab.

Ein weiterer Liebhaber von Städteansichten und Volksstücken war ANTHOON GOUBAU. Zu Antwerpen geboren und am 27. Mai 1616 in der St. Georgskirche getauft, wurde er 1629/30 Schüler des JAN DE FACIUS und 1636/37 als Freimeister aufgenommen. Unter seinen Schülern nennen wir den französischen Maler Nicolas de Largillière. Goubau starb unvermählt 1698.

Außer dem »Künstlerfest«, welches wir bereits früher (S. 95) kennen lernten, besitzt das Antwerpen'sche Museum von ihm noch ein Stück (Nr. 186), welches eine gute Vorstellung von seiner Begabung gibt. Es ist die Ansicht der »Piazza Navona in Rom«, welche durch die Masse von Figuren und die Lebendigkeit ihrer Handlungen sprechend an den großen Jahrmarkt des Teniers in der Pinakothek zu München erinnert. Goubau's Stück stellt einen großen an drei Seiten von Gebäuden umschlossenen Platz mit einem Brunnen und Obelisk in der Mitte dar, welchen Hunderte von Personen, in Gemüßfrauen, Fischverkäufern, spielenden Jungen, musizirenden Gesellschaften und Gauklern bestehend, besetzen. Der Ton ist bräunlich, und wenn der Künstler auch die Lebendigkeit eines Teniers nicht erreicht, so sind doch die zahlreichen Figuren nicht ohne Geist in Ausdruck und Bewegung. Ein anderer »italienischer Markt«, klarer im Ton und ebenso durchgebildet in der Ausführung, im Besitz des Baron de Pret zu Antwerpen und bezeichnet: Ant. Goubau 1651 ist im Allgemeinen annähernd so schön wie das vorerwähnte Stück.

In derselben Art malte noch PIETER VAN BLOEMEN mit dem Beinamen Standaard, geboren am 17. Januar 1651, 1667 Lehrjunge und 1674 Meister. Unmittelbar nach dem letzteren Jahre verschwindet sein Name aus den Liggeren, in welchen er erst 1694/95 wieder auftaucht, indem er inzwischen nach Italien übergesiedelt war und 1688 in Rom ansähsig erscheint,\*\* wo er sich seine Manier

\* E. FÉTIS, Les artistes belges à l'étranger. I. p. 315. A. BERTOLOTTI, Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII Firenze 1880.

\*\* BERTOLOTTI, a. a. O. p. 174.



aneignete, die er auch nicht mehr abstreifen sollte. Er wurde am 6. März 1720 in der St. Jacobskirche zu Antwerpen begraben.

Er malte in warm und dunkel gestimmten italienischen Landschaften Reiter, Hirten und Bauern. Wie Miel hatte er der fremden Richtung folgend die niederländische Eigenthümlichkeit ganz verloren, und zwar nicht blos in der Auffassung der Landschaft, sondern auch in der Beleuchtung und Färbung. Beide Künstler werden schwer und trüb, und wenn sie auch das Fremdartige der Natur welche sie malten anzog, fühlten sie sich doch niemals darin zu Hause. Damit soll eben nicht gesagt sein, daß die Landschaftsmaler dieser Zeit, welche in ihrem Vaterlande blieben, die Natur so ganz in ihrer einfachen Wahrheit wiedergaben. Es fehlt noch immer viel, wie wir bei Besprechung der hervorragenderen Meister des Faches später sehen werden.

Nach dem bunten Gedränge von Kirmes und Jahrmarkt und nach den launigen Scenen im Haus oder in der Schenkstube liefert auch das Gewühl der Schlachtfelder unseren Malern geeigneten Stoff. Das farbige Costüm der Soldaten, das Feuer der Pferde, der Rauch der Geschütze, das Alles bietet ja so viele den Maler anregende Erscheinungen dar. Ohne Gedanken an die Leiden, welche diese bunten Schaaren über ein Land bringen, oder an die Wunden und den Tod dieser malerischen Soldaten, oder an die Gefahr dieser muthigen Pferde, hat er nur ein Auge für die leidenschaftliche Bewegtheit des Schauspiels mit feiner Abwechslung, feiner Eigenartigkeit und feinem Glanz und kümmert sich blos darum, einen äußerlichen Eindruck wieder zu geben.

Der erste, den wir in diesem Fache antreffen, ist CORNELIS DE WAEL, geboren 1598, da er nach de Bie 1662 im Alter von 68 Jahren in Rom lebte. Auffällig ist das Zusammentreffen, daß in demselben Jahre in der St. Lucasgilde die Todschuld für einen Cornelis de Wael bezahlt wird. Er hatte einen Bruder, LUCAS, der Landschaftsmaler war. Wie wir bereits gesehen haben, traf van Dijck beide Brüder in Rom und malte sie in jenem Doppelbildnis, welches von W. Hollar 1646 gestochen wurde. Auf diesem werden die beiden Künstler ebenso wie von de Bie Söhne des oben besprochenen Jan de Wael genannt, aber derart verwechselt, daß Cornelis als Landschaftler und Lucas als Schlachtenmaler bezeichnet wird. Palazzo Rosso in Genua bewahrt ein Stück, welches höchst wahrscheinlich das gemeinschaftliche Werk der beiden Brüder ist, und ein »Gefecht in einem Walde« darstellt. Die Landschaft ist breit und kräftig gemalt, die fechtenden Soldaten aber sind so gut, daß sie der Catalog dem van Dijck zuschreiben konnte. Nach de Bie malte Cornelis auch kleine Historienbilder. Palazzo Adorno besitzt von dieser Gruppe „die sieben Werke der Barmherzigkeit“, ein sehr schönes, sonniges Stück, das ihn wohl als einen in seinem Fach verdienstvollen Maler erweist.

Der größte der Antwerpener Schlachtenmaler ist PIETER SNAVERS, 1593 als der Sohn eines Stadtboten zu Antwerpen geboren, trat er 1612 als Meister in die St. Lucasgilde, siedelte aber 1624 nach Brüssel über, wo er sich als Mitglied der Malergilde und als Bürger der Stadt einschreiben liefs. 1638/39 nahm er noch einmal an der großen Mahlzeit der St. Lucasgilde zu Antwerpen Theil, für welche er 6 Gulden bezahlte. 1662 lebte er noch, das Jahr seines Todes ist unbekannt. De Bie rühmt seine Kunst in überschwenglichen Versen, hebt hervor, daß Snayers niemals eine der Schlachten sah, welche er so gut darzustellen wußte, und berichtet, daß er Hofmaler des Erzherzogenpaares Albert und Isabella und des Prinzen Ferdinand war. Seine Kunst lebte in seinem Schüler van der Meulen von Brüssel, dem unerreichten Maler von Heeresscenen fort.

Snayers fuchte in feinen Schlachten zwei auseinandergelungene Eigenschaften zu vereinigen, die Genauigkeit und das Malerische. Die meisten von feinen Gemälden zeigen in Hinterplänen einen allgemeinen Ueberblick über die Schlacht, eine Art von gemalter Landkarte, auf welcher Aufftellung und Bewegung der beiden Armeen dargestellt find, während der Vordergrund von dem einen oder anderen malerischen Vorgang eingenommen wird. So in den vier Stücken des Brüssel'schen Museums (Nr. 441—444), fo in jenem des Museums zu Pest, wo in der Ferne in starker Verkleinerung der Aufmarsch wie auf einem Plane dargestellt ist, während im Vorgrunde zwei Soldaten, vom Kartenspiel erhitzt mit dem Degen aneinander gerathen, fo noch in dem Bilde zu Lille (Nr. 510), wo man im Vorgrunde eine Fleischerbude, eine Schenke, eine Tanz- und eine Gefechtgruppe, die Abführung eines Verwundeten und einen Trupp Reiter sieht. Derselben Art ist auch der größte Theil der fünfzehn prächtigen Schlachten, welche das Museum von Madrid (Nr. 1661—1675) von ihm besitzt, und welche ihn erst recht in seiner vollen Meisterschaft würdigen lassen. Eines dieser Stücke (Nr. 1671) trägt die Jahrzahl 1650, ein anderes ist mit 1653 bezeichnet, auf beiden aber nennt sich Snayers Maler des Cardinal-Infanten.

Manchmal läßt er auch die Darstellung der Schlacht ganz weg, um bloß die Bewegung und das Gefecht einzelner Figuren zu malen. So in seinem Meisterwerk im Belvedere zu Wien, einem Bilde, auf welchem nur ein Dutzend Figuren im Kampfe dargestellt sind. Immer aber sind seine Figuren, mögen sie nun für sich handeln oder an einer Schlacht Theil nehmen, lebhaft bewegt, malerisch im höchsten Grad, sorgfältig durchgeführt und kräftig gemalt. Seine Beleuchtung ist einmal zart, das anderemal warm, läßt aber immer seine Gestalten gut hervortreten. Seine markigen Figuren, fein blondes Licht, und seine graue, silberige Färbung setzt ihn näher an Teniers als irgend einen anderen Rivalen des großen Bauernmalers.

Ein Nachfolger, vielleicht ein Schüler von ihm, war PIETER MEULENAAR, Meister im Jahre 1631/32, gestorben 1654/55, als Landschafts- und Bataillienmaler von de Bie gerühmt.

ROBERT VAN HOECK, 1644/45 in der St. Lucasgilde aufgenommen und von de Bie nicht minder gepriesen, malte gleichfalls kleine Kriegsszenen, welche jedoch bei weitem nicht das Lob rechtfertigten, das ihm von dem reimluftigen Geschichtschreiber zuerkannt wird.

Mehr als einem Schlachtenmaler begegnen wir in der Familie van Bredael. PIETER VAN Bredael oder VAN Breda ward nach de Bie 1630, nach einer Notiz aus dem Archiv der St. Jacobskirche 1622 zu Antwerpen geboren, 1650/51 als Meister aufgenommen, ging dann nach Italien und Spanien und malte Landschaften und römische Ruinen. Fürst Lichtenstein besitzt von ihm zwei lebendige und farbige »Bauernkirmessen«, bezeichnet mit 1715. Nach der oben angeführten Quelle der St. Jacobskirche starb er im März 1719 in einem Alter von 97 Jahren. Sein Sohn JAN PIETER VAN Bredael malte Schlachten und Landschaften. Er wurde 1679/80 als Meister eingetragen und ging dann nach Deutschland und Italien, von wo er jedoch frühzeitig wieder zurückgekehrt sein muß, da er 1716 in die Gilde der Romanisten aufgenommen wurde. Das Jahr seines Todes wird um 1733 angenommen. Das Belvedere zu Wien besitzt von ihm die Türken Schlacht bei Belgrad, bezeichnet mit der Jahrzahl 1717, und zwei Jagdstücke, von welchen eines gleichfalls die Jahrzahl 1717 trägt. Pieter van Bredael hatte noch zwei andere Söhne: JORIS, der 1683/84 Meister wurde, und ALEXANDER, der 1685/86 als Meister auftritt und 1720/21 starb. Dieser letztere war ein ziemlich guter Maler von Landschaften und Stadtansichten. Der Louvre (Nr. 49) besitzt von seiner Hand ein »Lager«, ein lebendiges,

farbiges Stückchen, mit Zelten an der einen Seite, bei welchen Fußvolk und Reiter stehen, und zwei Reitern in der Mitte, einer auf weißem, der andere auf grauem Pferd, dann einem Baum und warm bewölktem Himmel; alles sehr sauber und mit der Eleganz des Vortrags gemalt, welche die meisten unserer militärischen Maler kennzeichnet.

In mehreren von den eben durchlaufenen Fächern erscheint mit der Figurendarstellung die Landschaftsmalerei gepaart: die Teniers, die Snayers, die Bredaels setzten eben ihre Scenen ins freie Land und mußten daher der Natur mehr oder minder namhaften Platz einräumen. War aber ihnen die Landschaft nebenfächlich, so war sie für viele Künstler der 17. Jahrhunderts gerade die Hauptsache.

Der erste Name, den wir unter den Landschaftsmalern dieser Periode antreffen, ist der des ADRIAAN VAN STALBEMT, geboren am 12. Juni 1580, gestorben am 21. September 1662. Er war 1609 als Freimeister in die St. Lucasgilde eingetreten und mußte der protestantischen Lehre gehuldigt haben, da er und seine Frau wie Jordacens zu Putte begraben wurden. Seine Landschaft war angenehm und tüchtig und von einer poetischen einigermaßen theatralischen Art. Man betrachte zum Beispiel das Stück, welches das Antwerpen'sche Museum (Nr. 469) von ihm besitzt. Es stellt einen dichten Wald dar, durch welchen ein Fluß strömt, der hier schmaler dort breiter wird und sich in verschiedenen Biegungen krümmt. Ueber das Wasser spannt sich eine Brücke wie auch sonst umgestürzte Bäume darüber liegen, hier liegt ein Felsblock im Strom, dort spiegeln sich Bauerngehöfte in demselben. Ein Storch fängt an dem Ufer einen Frosch, ein Fuchs und Kaninchen laufen durch den Wald. Im Vordergrund bilden Bäume eine dichte Masse, abwechselnd im Ton, einmal dunkelbraun, dann gelbgrün, dann bläulich. Die letztere Färbung beherrscht das ganze Werk, wie auch das Wasser in Blaugrün schimmert. Ist dieser Ton auch nicht ungemüßlich, so ist er doch nicht fachlich entsprechend, wie überhaupt das sonst schöne Werk in Naturwahrheit der Farbe wie in Anordnung und Zeichnung zu wünschen übrig läßt. Es ist mit der Jahrzahl 1620 bezeichnet.

Von feinen Dorfanfichten mit Figuren bewahren die Museen von Frankfurt und Wien je ein Probestückchen. Beide stellen »Bauernkirmessen« dar. Das Wiener Exemplar ist sehr fein, kräftig in der Farbe, lebendig in der Bewegung, und in einem warmbraunen Tone aufgefaßt. Das Frankfurter dagegen, auf welchen man eine Menge trinkender und tanzender Bauern in verstreuten Gruppen zwischen zwei Gruppen von Häusern sieht, ist zwar gleichfalls hellbräunlich, aber minder farbig in den Figuren. Das Museum zu Berlin (Nr. 647) besitzt von ihm ein kleines Historienbildchen, die »Geburt Christi« darstellend und mit der Jahrzahl 1622 bezeichnet. Im Museum von Madrid (Nr. 1709) befindet sich ein größeres Bild, die »Triumph-Rückkehr Davids nach der Besiegung des Goliath«. Das Werk trägt die Bezeichnung P. Brueghel 1618 u. A. v. Stalbemt 1619; die Landschaft wird dem ersten, das Figürliche dem letzteren zugeschrieben: wir sind jedoch geneigt, Stalbemt die Landschaft und Brueghel die Figuren zuzuschreiben.

Unter den Landschaftsmalern nannten wir bereits MARTEN RIJCKAERT und LUCAS DE WAEL, als von den Brüdern die Rede war.

Nur kurz erwähnen wir den Landschafts- und Marinemaler MATHIAS VAN PLATTENBERG, 1600 in Antwerpen geboren, der, nachdem er sich frühzeitig in Italien gebildet, nach Paris übergesiedelt war, dort seinen Namen in Plate-Montagne umformte. Sein Sohn NICOLAAS VAN PLATTENBERG (1631—1706) war ein am französischen Hofe sehr geachteter Historienmaler.

ALEXANDER KEERINCX wurde 1618—1619 Freimeister, nahm fünf Jahre später einen Schüler an und verschwindet dann aus den Liggeren, da er sich nach England begeben, wo er bereits 1625 für König Karl I. thätig war. Das Museum zu Rotterdam (Nr. 282) besitzt von ihm eine kraftvolle, breit gemalte Landschaft mit blondem Licht.

JASPER DE WITTE wurde am 23. August 1618 in der Hauptkirche getauft, trat 1650/51 als Meister in die St. Lucasgilde und starb 1680/81. Er verblieb lange Jahre in Frankreich und Italien, von wo er eine gewisse Vorliebe für theatralisch aufgeputzte Landschaften mitbrachte, indess ohne dabei sein vlämishes Colorit einzubüßsen. Das Museum von Antwerpen besitzt ein Paar von feinen guten Werken (Nr. 115—116). Es sind elegant aufgebaute staffirte Landschaften, etwas trocken in der Malerei, aber hell in der Färbung, was ihn vortheilhaft von den späteren Meistern des 17. Jahrhunderts unterscheidet. Zwischen anmuthig ansteigenden Hügeln strömen schön überbrückte Flüsse, auf Wiesen und Hügeln erheben sich stattliche Bäume mit schönen Laubkronen, der Himmel ist mit warmen weissen Wolken befät; Alles außer dem weissen Licht erinnert an italienische Natur und italienische Kunst. Noch viel mehr das in der Gallerie Lichtenstein (Nr. 1234) befindliche Stück, welches in einem zart warmen Tone gehalten ist und deutlich die Spuren einer fremden Natur trägt. Das Stück, welches dem Verfasser am meisten von ihm gefiel, war eine Landschaft im Museum zu Lille (Nr. 643), zwar decorativ aufgebaut, wie das vorausgenannte, aber in allen Theilen mit Geschmack angeordnet und von überraschend gelungener Beleuchtung. Von dem dämmerig grauen allgemeinen Ton gehen die Bäume kräftig ab, und die Contraste von Licht und Schatten auf dem feinen Halbdunkel dürfen reizend genannt werden.

Der beste Landschaftsmaler dieses Jahrhunderts nach Rubens und seinen Gehilfen ist wohl JAN SIBERECHTS, am 29. Januar 1627 in U. L. Frau getauft. 1648/49 als Weinmeister in der St. Lucasgilde aufgenommen, heiratete er am 2. August 1652 Maria Anna Croes, ging später nach England, wo ihn der Herzog von Buckingham einführte, und starb daselbst 1703. Seine Werke sind von ziemlich erschiedener Art und man darf mit de Bie annehmen, daß er holländischen Landschaftern und Viehmalern, wie Niklaas Berchens und Karel Dujardin, nachzufolgen suchte. Sie haben in der That den braunen tiefen Ton, welchen man in den mehr oberflächlichen Werken der Antwerpen'schen Landschaftler sonst nicht findet. Aber Siberechts Nachfolge war keine kraft- und geschmacklose Nachäfferei, sondern er wußte mit Wahl zu verarbeiten, was er von anderen herübernahm, und sich daraus seine eigene Art zu schaffen.

Man darf ihn freilich nicht nach dem allerunglücklichsten Stück beurtheilen, das ihn im Antwerpen'schen Museum repräsentirt, sondern muß ihn anderwärts in seiner vollen Kraft sehen. So besitzt das Museum zu Brüssel (Nr. 311) einen sehr merkwürdigen Siberechts vom Jahre 1660. Es stellt den »Hof eines Bauerngutes« dar. Felder und Bäume sind dunkelgrau, der Hintergrund düster aber durchsichtig, nur der Himmel ist hellgrau und klarer. Von dem matten Rückplane heben sich die Figuren des Vorplanes durch die schneeweissen Linnen, hellrothen, grauen oder blauen Kleider sehr licht ab. Es sind vier Frauen, von denen die eine ein Kind kämmt, eine andere vor einem Gemüfekarren kniet, die dritte einen Korb und die vierte einen Bündel Stroh trägt, links lädt ein Mann Dünger auf einen Karren, rechts steht ein Hirt mit seinen Schafen. Die Scene besitzt viel Natürlichkeit und Wahrheit in den Bewegungen, die Gruppen sind leicht in einander gefügt, Alles ist aus dem Leben genommen und in der Farbe, wenn auch etwas eintönig, so doch nicht stumpf.

Noch schönere Stücke findet man anderwärts: so z. B. zu Hannover (Marfall 106) eine »Landschaft mit waldigem Hintergrund«, auf welcher sich ein Canal ins Innere zieht; Kühe und menschliche Staffagen zieren die Ufer, und das Ganze ist von heller, einigermaßen blasser Färbung, aber immerhin sehr gefällig. Schön ist auch die »Ansicht eines Pachthofes« in Valenciennes (Nr. 196). Schöner noch und das Beste, was wir von ihm kennen, die mit der Jahrzahl 1663 bezeichnete Landschaft im Museum zu Lille (Nr. 508). Der Gegenstand hat viel Uebereinstimmung mit dem Hannover'schen Bilde, unterscheidet sich aber stark durch die Behandlung. Aus dunklem Hintergrunde und unter hellem Himmel zieht sich eine doppelte Reihe von Bäumen den Ufern eines Flusses entlang nach vorne, sich schnell so ausbreitend, daß sie im Vordergrund das ganze Bild einnimmt. Ein paar Bauern und Bäuerinnen, ein Mann auf einem Heuwagen, ein Pferd mit einem Karren und drei Kühe sind eben im Begriffe den Fluß zu passiren. Das Alles ist delicat und fein gemalt und sorgfältig durchgeführt. Die Situation ist dichterisch gewählt und geschmackvoll staffirt, nur sind auch hier die Schatten noch etwas zu schwarz. Das höchste Verdienst des Bildes aber ist die daraus strahlende Liebe für die Schönheit der wirklichen Natur.

Frühere wie spätere Landschaftsmaler: Bril, Brueghel, van Uden und Wildens, wo diese beiden ohne Rubens arbeiteten, selbst van Stalbeem, obwohl dieser für das ländlich Schöne nicht ohne Gefühl war, mußten aufgeputzte Ansichten haben, um die Landschaft vollauf genießen zu können: Felsen, Hügel und Wasserfälle, majestätische Bäume, tiefe Durchsichten im Wald, und nur was ungewöhnlich und bedeutsam, zog sie an. Siberechts wußte sich ebenso wie die Maler der nördlichen Niederlande mit minderem zu begnügen, und indem er zwar nicht ganz auf die verschönernde Landschaft der Antwerpen'schen Schule verzichtete, vereinfachte er doch den Aufputz, den er der wirklichen Natur schenkte. Was ist nun ungekünstelter als ein Fluß zwischen zwei Baumreihen, mit etwas Menschen und Vieh dabei, was ist aber auch dem Auge des Freundes des wahren und einfachen Naturschönen schmackhafter, als das durchsichtige Naß in die Ferne sich hinziehend, die Spiegelung der Baumkronen in demselben, die frische Luft an seinen Ufern, der Strom von Licht zwischen dem Blau oben und dem Grün unten? Siberechts hatte diese ruhige Befriedigung und diesen wahren Genuß gekannt, und als ein Dichter in seinem Fache, das in seiner Zeit so viele Bildermacher und so wenig ächte Künstler zählte, verdiente er seiner außergewöhnlichen Gabe wegen wohl besonders hervorgehoben zu werden.

In demselben Jahre wie Siberechts ist PHILIPS AUGUSTIJN IMMENRAET geboren, der am 21. Februar 1627 in U. L. Frau getauft wurde, 1641/42 als Schüler des Lucas van Uden in die St. Lucasgilde trat und 1654/55 Freimeister ward. Die Zeit seines Todes fällt zwischen 1676 und von 1688.\*

Herr Theodor van Lerijs zu Antwerpen besitzt von ihm eine mit der Jahrzahl 1657 bezeichnete Landschaft mit einem felsigem Hang von welchem ein Gießbach braust, ein Bild, das etwas hart in der Linie und trocken im Colorit aber sorgfältig in der Ausführung ist. Dr. Fremie zu Antwerpen besitzt zwei Stücke von Immenraet mit der Jahrzahl 1663. Auf dem einen sieht man einen von einem Hügel stürzenden Wasserfall, auf dem anderen Hügel und Gebäude nebst einer über den kleinen Gebirgsstrom führenden Brücke. Die Stücke sind hoch und kräftig im Ton, aber ebenfalls nicht ohne Härte. Immenraets Werke stellen uns den Künstler als einen von jenen Landschafts-

\* A. GOOVAERTS, Le Peintre Michel-Ange Immenraet d' Anvers et sa famille. Bruxelles, 1878.

malern dar, denen die einfache Natur nicht genügt, und welche an den aufgebauten Gebirgsansichten der Italiener nur zu viel Geschmack fanden.

Andere folgen ihm in dieser Richtung. So schufen sein Schüler PIETER RIJSBRACK, geboren 1655 und 1672/73 in der Lehre, und JAN BAPTIST WANS, geboren 1628, Landschaften mit gekünstelter Silhouette, schwer im Ton wie in der Anordnung. Und man denke nicht, daß bloß die Geringeren dieser Abgeschmacktheit verfielen, denn auch die Besseren blieben nicht davon frei. ABRAHAM GENOELS,\* getauft am 25. Mai 1640 und gestorben 1723, gehört zu diesen letzteren. Er hatte die Heimat frühzeitig verlassen, war 1659 nach Paris gekommen und wurde dort in einem Alter von 25 Jahren zum Mitglied der königlichen Akademie der Malerei und Baukunst ernannt. 1672 finden wir ihn wieder in Antwerpen, wo er sich damals in die St. Lucasgilde als Meister einschreiben ließ. Zwei Jahre später verließ er seine Geburtsstadt abermals, um sich nach Rom zu begeben, wo er von 1674—1682 blieb. Dann kehrte er über Frankreich nach seiner Heimat zurück, wo er sich als eifrigen Lehrer und Vorstand der Akademie bezeugte, und am 10. Mai 1723 starb. Von seinen Reisen nach dem Süden hatte er den sogenannten französisch classischen Styl mitgebracht, eine Richtung, kalt in ihrer Correctheit, langweilig in ihrer Würde und unvlämisch an Geist und Farbe. Seine Figuren wie seine Bäume sind Modellen entnommen, wie sie in der Schule gelehrt wurden, aber niemals in der Natur zu sehen waren. Genoels lieferte auch an hundert Blätter in Aetzdruck (Sammlung Terbruggen 1111—1151), in welchen die Landschaften meistens ebenso wie in seinen Gemälden aufgebaut sind, die aber doch durch ihre breite Art über jenen stehen.

CORNELIS HUYSMANS verließ seine Heimat nicht, aber erlag doch auch dem fremden Einfluß. Geboren 1648 zu Antwerpen siedelte er, nachdem er seine Lehrzeit bei Jasper de Witte beendet, nach Mecheln über, wo er 1682 heiratete und bis 1702 verblieb. Von 1702—1716 wohnte er in Antwerpen, und verzog dann neuerdings nach Mecheln, wo er auch 1727 starb. Der lange Aufenthalt in der erzbischöflichen Stadt verschaffte dem Antwerpischen Maler den Namen Huysmans von Mecheln.

Er ist in der That nicht ohne Verdienst. Erscheint er auch in den meisten seiner Landschaften etwas theatralisch aufgeputzt und schwerdunkel von Farbe, zu Wans und Rijsbrack hinneigend, so gewinnt er doch da, wo er ruhigere Vorwürfe wählt und seiner Behandlung mehr Weichheit läßt, unglaublich. Allerdings begreift er keine Natursicht ohne Hügel und ohne gekünstelt dazwischen verteilte Wasserparthien, Kühe und Menschen, ohne eine Sonne, welche ihr Licht zwischen Vor- und Hintergrund strahlen oder den gelben Sand eines aufgeschlossenen Hügelabhanges warm hervortreten läßt, aber er kennt doch die Wirkung des Lichtes, ist manchmal sogar durchsichtig, wie es ihm auch nicht an Geschmack in der Anordnung seiner besseren Stücke fehlt.

Cornelis Huysmans hatte einen Bruder, JAN BAPTIST, der zu Antwerpen geboren und am 7. October 1654 in der Hauptkirche getauft, 1674/75 als Lehrling und zwei Jahre später als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen wurde. Er starb 1715/16. Jan Baptist Huysmans ist neben seinem Bruder Jan kaum bekannt, obwohl er ihn an Talent übertrifft, indem ein ungünstiges Schickfal seine Werke unter dem Namen des älteren Bruders verbarg und so den wahren Urheber des ihm gebührenden Rufes beraubte. Hätte man nicht

\* ARNOLD HOUBRAKEN, De groote schouburgh der Nederlantsche Kunstschilders. 's Gravenhage 1753. III. 96. (In deutscher Uebersetzung von A. v. Wurzbach, Wien 1880. S. 337.)

auf einigen Stücken vergessen fein Handzeichen zu löschen, wie an dem Bild von 1697 des Brüsseler Museums, oder an einer früher in Schleifsheim befindlichen, jetzt nach München in die Pinakothek verbrachten Landschaft, so würde man jetzt nichts von ihm kennen. Die Anordnung dieser Landschaften ist ganz ähnlich jener, welche die nach Cornelis genannten Stücke zeigen: hügeliges Terrain rechts und links, in der Mitte eine Durchsicht, tiefblauer Himmel, dichtes und schweres Laub, selbst die gelben Abtürze an den Hügelabhängen fehlen nicht. Aber in der Luft, in den Terrinauffchließungen und auf dem Laubwerk ist das Lichtspiel wirksamer und packender als auf irgend einem Bilde des Cornelis.

Während bei einigen der Landschaftsmaler, deren Reihe wir eben durchlaufen haben, der Italianismus in der Wahl ihrer Gegenstände wie in der Farbe sich deutlich ausspricht, gibt es noch eine Gruppe, bei welcher sich dieser Einfluss noch auffälliger ausprägt, nemlich jener Maler, welche ganz nach Italien übersiedelten, und in langem Aufenthalt sich ganz in der südlichen Luft fettigten. Hatten die Antwerpen'schen Meister im vorausgegangenen Jahrhundert in Rom die Landschaftsmalerei gelehrt, so gingen diese jetzt, ihre Kunst an den Ufern der Tiber zu lernen.

PIETER SPIERINX, gewöhnlich Nicolaas Spierinx genannt, wurde 1655/56 als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen und starb 1711. Er arbeitete lange in Frankreich und Italien und scheint sich viel und mit Beifall auf die Nachahmung der rauhen Felsenlandschaften des Salvator Rosa verlegt zu haben. In der Augustinerkirche zu Antwerpen sieht man zu beiden Seiten des Chors übergroße Leinwände von seiner Hand, bräunlich im Ton und ungenießbar in ihrer Auffassung. Beide Stücke gehören zu jener Klasse von Landschaften, in welcher die Natur als theatralische Decoration dient, und nicht viel mehr Wahrheit und Wahrscheinlichkeit besitzt als gewöhnliche Bühnenscenerien. Besser sind die zwei Stücke, welche das Museum zu Madrid (1708. 1709) von ihm besitzt, obwohl auch diese sich nicht über die Mittelmäßigkeit erheben.

Wie im Namen, so ähneln sich auch in der Art Jan Miel und FRANS MILLET,\* der letztere als der Sohn eines Franzosen und einer Vlamänderin in Antwerpen geboren und am 27. April 1642 in der Hauptkirche getauft.\*\* Sein Lehrer LAURENS FRANCK oder FRANCKEN nahm ihn mit nach Paris, wo er verblieb und als achtzehnjähriger Jüngling die Tochter seines Lehrers heiratete. Italien sah er niemals, malte aber niemals andere als italienische Landschaften, deren Natur er an den Werken des französischen Malers Poussin studirte. Er war ein reichbegabter Nachfolger, der leider seinen höchsten Ruhm in der Nachahmung anderer Meister suchte und lieber die Werke dieser, als die Natur studirte. Millet blieb bis an seinen Tod, der ihn schon 1680 in einem Alter von nur 38 Jahren erreichte, zu Paris. Seine Landschaften erinnern besonders an jene von Poussin, und bilden künstlich aufgebaute Naturscenerien mit bewaldeten Hügeln, Gebäuden, Ruinen und Wasserfällen; der Ton ist öfter dunkler als die warmen hellgerötheten Malereien des großen französischen Meisters, die darauf angebrachten Figürchen sind lebendig genug in der Bewegung, obwohl sie auch keine vlämische Farbe mehr haben.

Weitaus der beste unter den Landschaftsmalern italienischer Richtung ist JAN FRANS VAN BLOEMEN, mit dem Beinamen ORIZONTE.\*\*\* Geboren zu

\* E. FÉTIS, Les artistes belges à l'étranger. II. 51.

\*\* Catalogue du Musée d'Anvers s. v. Genaels.

\*\*\* P. GÉNARD, Les grandes familles artistiques d'Anvers. Revue d'histoire et d'Archéologie. Bruxelles 1859. p. 330.

Antwerpen und am 12. Mai 1662 getauft, ward er Schüler des Anthoon Goubau, bei welchem er noch 1682 arbeitete, und begab sich später nach Rom, wo er bis an seinen angeblich in das Jahr 1740 fallenden Tod verblieb. In Italien folgte er der Art der großen französischen Maler, eines Claude Lorrain und Pouffin, die ebenfalls ihr Vaterland verlassen hatten. Er wußte sich den poetischen Hauch, den jene über den klassischen Boden zu verbreiten vermochten, ihre warmen Sonnen und endlosen Fernsichten auf meisterliche Art anzueignen. Seine Werke sind so schön, daß sie uns vor solcher herrlicher Natur in Bewunderung setzen, so voll Harmonie, daß man nimmermehr an einen tüchtigen Schüler großer Meister, sondern vielmehr an einen original schöpferischen Geist denken möchte. Er weiß auf anziehende Weise durch seine kräftigen Schatten eine warme Glut spielen zu lassen und dadurch packende Contraste von Hell und Dunkel zu erzielen, und wie überhaupt die Poesie des Sonnenunterganges, der weiten Erde, des unergründlichen Himmels, wenn auch nicht ganz tief, so doch klar verständlich aus seinen Werken sprechen zu lassen.

Sein den Verfasser am meisten anziehendes Stück ist die »Flucht nach Aegypten« im Museum zu Lille (Nr. 38). Vor einem dichtbewachsenen Hügel läuft durch das Thal ein Weg, auf welchem Jesus und Maria ziehen. Am Abhange sieht man Felsblöcke, einen kleinen Wasserfall, Bäume von verschiedener Größe, Gebäude und dann wieder Felsen auf dem Scheitel der Höhe. Das zarte warme Licht, welches durch die reiche Landschaft spielt, wie die Delicateffe und Weichheit der Vegetation erfüllen das Stück mit Anmuth, Sonnigkeit und Harmonie. Die Bäume selbst, zwar dunkel im Laub aber von der Glut des Himmels warm durchdrungen, die in geröthetem Ton gehaltene Erde, alles trägt dazu bei, ein anmuthiges Ganze aus dem Bilde zu machen.

Weniger gekannt als van Bloemen ist GILLIS NIJTS, obwohl seine besten Stücke wohl neben jenen Orizonte's genannt zu werden verdienen. Er ward wahrscheinlich zu Gent geboren und in der dortigen Nikolaaskirche am 4. April 1623 getauft, wurde am 27. Juni 1643 in der Jacobskirche zu Antwerpen mit Clara de la Porte getraut,\* trat 1647/48 als Meister in die St. Lucasgilde und starb 1686/87. Vorzugsweise als Stecher bekannt, als welcher er viele Federzeichnungen besonders Städteansichten hinterließ, pflegte er doch auch das Malen von Landschaften. Das Museum zu Dresden bewahrt zwei solcher Landschaften, von welchen die eine (Nr. 1026) mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1684 bezeichnet ist. Es ist ein ganz liebes Bildchen, gemacht um den Augen zu schmeicheln: rechts erhebt sich ein mit Ruinen, Bäumen, einem Wasserfall und Felsblöcken staffirter Bergrücken, links öffnet sich die Fernsicht auf entlegene Berge, in der Mitte befinden sich einige Figürchen. Es ist theatralisch arrangirt aber höchst anmuthig: wollig und weich sitzt das Gras auf der Anhöhe, die Sonne spielt warm in Sträuchern und Ruinen, die Ferne geht gut zurück. Der Künstler hält in Anordnung und Colorit die Mitte zwischen van Uden und der italienischen Schule.

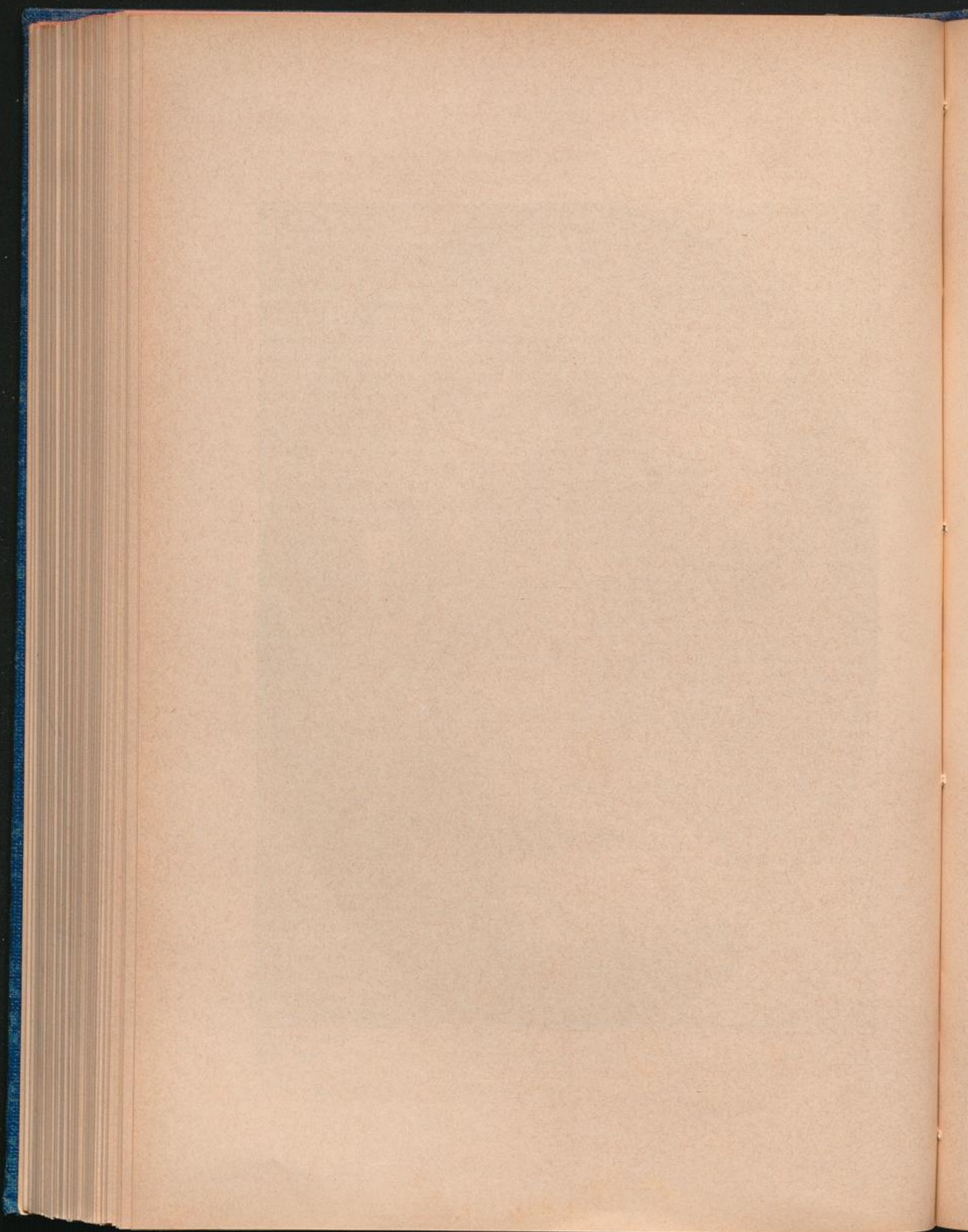
Sehr merkwürdig ist, daß in dieser Zeit die Ueberlieferungen einer älteren Schule noch so getreu forterhalten werden konnte, und zwar selbst durch einen Künstler von Talent, wie PIETER GIJSELS. Zu Antwerpen geboren und daselbst in der St. Jacobskirche am 3. Dezember 1621 getauft, trat er 1641/42 als Schüler des JAN BOOTS in die Gilde, wurde 1649/50 als Meister aufgenommen und starb 1690/91. Das Dresdener Museum besitzt zehn Gemälde von ihm, wovon sieben sein Monogramm tragen. Sie sind ganz in der Art des

\* Nach den von Th. van Lerijs hinterlassenen Papieren.





Ein Seehafen von Bonaventura Peeters.



Vloeren-Brueghel, in dessen Vorliebe für bläuliches Grün abwechselnd mit etwas Braun, und in feiner miniaturartigen Feinheit. Bei genauerer Vergleichung dürfte man wohl finden, daß Gijssels in der Färbung zarter und im Licht wärmer war als sein großer Vorgänger und durch diese Kennzeichen eine spätere Entstehungsperiode verräth; aber im Grunde ist die Manier beider eine und dieselbe. Daß Gijssels dem Jan Brueghel auch in der Darstellung von Volkszufammenkünften nachfolgte, sehen wir unter Anderem an der »Kirmess von St. Job«, welches Bild sich in der Sammlung des Herrn Moons in Antwerpen befindet.

Daß er ihm aber und zwar mit nicht geringem Erfolg im Gebiete der Stillebenmalerei nacheiferte, beweist das merkwürdige, kürzlich vom Antwerpen'sche Museum käuflich erworbene Stück. Vor einem dunklen durch eine Colonnade und einem mit hochstämmigen Bäumen bewachsenen Garten gebildeten Hintergrund sind allerlei Gegenstände ausgebreitet. Ein langer Fruchteston, ein reicher Teppich, todtes Geflügel und Wild, Schüsseln von Porzellan und Kupfer, Muscheln und Waffen nehmen die rechte Seite und den unteren Theil des Gemäldes ein. Einige nackte Kinder, ein Affe, ein Papagei, ein Hündchen und ein paar Vögel treiben sich unter den buntfarbigen Gegenständen herum. Auch das nicht Lebende ist von überraschender Feinheit der Ausführung und Delicatesse der Tinten, wenn auch ziemlich düster gestimmt, weshalb man das Bild nicht mit Unrecht »Gijssels' Sarg« nannte.

Neben den Landschaftsmalern haben wir noch die kleine Gruppe unserer Marinemaler aufzuführen. Sie treten uns weder zahlreich noch als Meister von ausgezeichneten Verdiensten entgegen. Antwerpen war ja auch zwar ein Seehafen aber keine Seestadt und die weite Meeresfläche mit ihrer eindruckerverweckenden Poesie war für unsere Künstler immer ein fremdes und abgelegenes, ja fast unbekanntes Gebiet. Sie sind niemals so wie die holländischen Maler in die Natur der See, in die Majestät ihrer Ruhe, in die Grofsartigkeit ihrer Aufregung, in die Poesie ihrer endlosen Fernsichten eingedrungen. Es ist seltsam, daß keiner von diesen Bewohnern der Scheldeufer etwas von der Erregung verspürt zu haben scheint, welche augenscheinlich das Gemüth der nordniederländischen Maler in der Darstellung ihrer Flusansichten bewegte, daß keiner von ihnen sich jemals von dem Anblick eines in warmer Färbung von stiller Abendluft abgehenden Segels entzückt zeigt, daß keiner empfänglich war für das Schwärmerische des Anblicks großer Wassermassen, in welchen ländliche Gebäude und Mühlen, wie Bäume von niedrigen Ufern sich spiegeln. Was die Antwerpener von der See ansprach, war vielmehr das Ungewöhnliche, Ueberaschende: das Rasen des Orkans zum Beispiel, oder hohe Felsen, riesige Schiffe und starke Festungen, wie sie dergleichen in fremden Gebieten auf dem Meere oder an dessen Ufern sahen.

Der Zeit nach der erste der Antwerpischen Marinemaler ist ADAM WILLAERTS, geboren 1577 und größtentheils in Utrecht lebend. Das Museum zu Antwerpen (Nr. 499) besitzt von ihm das »Fest zu Tervuren«, ein Stück von ungewöhnlicher Härte und Ungenießbarkeit. Sonst kennen wir von ihm noch einen »Seestrand« mit der Jahrzahl 1616 in der Lichtenstein'schen Sammlung, ein Bild, das minder streng als jenes ist und obwohl nicht breit gemalt, in Licht und Farbe gut genannt werden kann; die Ankunft einer »Fischerflotte« vom Jahre 1627, im Museum zu Madrid (Nr. 1825), fein in der Ausführung aber düster im Ton, die »Maasmündung« mit der Jahrzahl 1633 im Museum zu Rotterdam, ein großes aber minder gelungenes Stück; endlich eine »Stürmische See« vom Jahre 1638 im Museum zu Frankfurt. Auf dem letzteren sind Wolken und Wasser weich und eher zu zart und lieblich als zu hart

gemalt, während von den lichten Tinten Figürchen und Schiffe kräftig abgehen; ist aber auch die Malerei breit, so ist sie doch nicht energisch genug, um die See in ihrer Wuth entsprechend wiederzugeben. Von Willaerts' Sohn, JSAAC, besitzt das Museum von Rotterdam (Nr. 246) eine unbedeutende Flusansicht; Marinemaler war auch ein zweiter Sohn, CORNELIS.

ANDREAS VAN ARTVELT\* wurde in Antwerpen am 25. März 1590 getauft. 1609/10 Meister bei St. Lucas geworden, heiratete er 1615 Catharina de Vlioger und wohnte 1616 auf St. Jansvliet. Nach dem 1626/27 erfolgten Tode seiner ersten Frau besuchte er wahrscheinlich Italien, war aber 1630 wieder in Antwerpen, schloß 1633 eine zweite Ehe mit Elisabeth Boots und starb 1652. Das Museum von Gent (Nr. 88) besitzt von ihm eine mit der Jahrzahl 1623 bezeichnete Marine, auf welchem Bilde man viele Fahrzeuge und ein untergehendes türkisches Schiff sieht. Die Scene ist breit componirt, und ächt dramatisches Gefühl liegt in der Vorstellung des sinkenden Schiffes wie in der tollen Fahrt eines anderen großen Bootes, das man unter dem Wogenandrang krachen zu hören glaubt. Das ruhige aber etwas trockene Colorit läßt die Durchsichtigkeit in Wasser und Wolken vermiffen; auch die Figürchen sind unbedeutender. Dieselben Qualitäten und Gebrechen hat das Stück, welches das Belvedere in Wien besitzt. Die dem Herrn van Leries in Antwerpen gehörige Marine Artvelt's zeigt auf stürmischer See drei Schiffe miteinander im Gefecht; von den elegant und gut gemalten Fahrzeugen hebt sich das hervorragendste in hellen Tönen von dem Pulverdampf ab.

Von JAN BAPTIST BONNECROY, der 1645/46 Meister wurde, besitzt das Stadthaus von Antwerpen eine von Vlaamsch Hoofd aus aufgenommene Ansicht der Scheldestadt, welche mehr als gewöhnliche Verdienste besitzt. Sie ist in einem feinen graulichen Ton gehalten, und auch das Grün der vlämischen Polder, das Wasser der Schelde, die Häuser der Stadt und die Luft stimmen in diesen ruhigen angenehmen Ton ein. Die Sonne, welche auf Damm, Gebäude, Segel und Wolken ihr Licht ausströmt, übergießt dies Alles mit recht gelungen hervorgebrachter zarter Helligkeit.

Die bedeutendsten unter den Antwerpen'schen Marinemalern sind die Gebrüder Peeters. BONAVENTURA PEETERS, geboren zu Antwerpen und am 23. Juli 1614 getauft, wurde 1634/35 Meister und starb am 25. Juli 1652 zu Hoboken, einem Dorfe in der Nähe seiner Geburtsstadt. Man sieht dort noch sein Grabmal, das aus einem von allegorischen Figuren der Poesie und Malerei gehaltenen Marinebild mit dem Porträt des Künstlers oberhalb besteht. Unten stehen folgende Knittelverse, welche wir (in Uebersetzung) wiedergeben, weil über das derselben beigefügte Jahr Streit bestanden:

Die Erde hier umschliesset 'nen Wundermann der Welt  
Der als Poet und Maler die Wage Jedem hält  
Er trug den Namen Peeters, dazu Bonaventur,  
Sein Ruhm währt Ewigkeiten, sein Grabmal zeitlich nur.  
Starb am 25. Juli. Bete für seine Seele. Anno 1652.

Im Pavimente liest man auf einer Platte: „Hier liegt begraben der ehrfame Bonaventura Peeters, Maler, geboren zu Antwerpen, gestorben am 25. Juli 1652. Bete für seine Seele.“

Die Werke Bonaventura Peters' sind von ziemlich ungleichem Werthe. Die meisten zeigen stürmische See und stellen diese eher bombastisch als treffend dar. In seinen besseren Werke weiß er ein feines Lichtspiel zu

\* VAN LERIUS, in Meyer's Künstlerlexicon.

entfalten, das seine Wogen und Schiffe gut heraustreten läßt, wie z. B. in den schönen Stücken, welche die Herren Alphons della Faille und Theodor van Leries zu Antwerpen von ihm besitzen. Im vortheilhaftesten Licht aber zeigt er sich in seiner Darstellung von Flußufern. In der Sammlung des Herrn Moons zu Antwerpen hängt eine Ansicht des «Werft von Antwerpen», auf welchem man den Krahn, die St. Walburgiskirche und ein Stück der Schelde mit Booten sieht, ein sehr liebes, ganz in grauen Tönen gehaltenes Bild, mit grauem Wasser, graugrünen Bäumen, graublauem Himmel, was aber alles gut von einander abgeht und ohne die Wolligkeit ist, welche seine Marinen manchmal haben. Auch Herr du Bus de Ghisignies zu Brüssel besitzt von ihm eine sehr schöne mit der Jahrzahl 1641 bezeichnete Hafenanficht. Noch schöner ist seine »Ansicht von Dordrecht« im Museum zu Darmstadt (Nr. 372) mit der Jahrzahl 1647. Gegen den gelbweiß bewölkten Himmel zeichnet sich der Contour der Stadt mit ihren Häusern, Kirchen und Bollwerken in einem röthlichen Grau von ungemein feiner Leuchtkraft ab; ein Boot mit braunem Segel, ein hohes zweimastiges Kriegsschiff und ein kleineres bilden mit drei kleinen Kähnen den farbigen und in der That schönen Vorgrund. Sanft schaukeln die Wellen, und sind diese auch noch etwas wollig und undurchsichtig, etwas gekünstelt in Zeichnung und Beleuchtung, hier blaugrau, dann gelblich weiß, dann wieder braun, so macht doch das große Gemälde im Ganzen einen höchst vortheilhaften Eindruck. Die zarte Färbung der Stadt im Hintergrunde und der kräftige Vorgrund contrastiren sehr wirksam und bilden ein gefälliges Ganzes.

Bonaventura's Bruder, JAN PEETER, (1624—1677) folgte den Fußstapfen des ersteren. Das Vorhandensein von geätzten Ansichten von Städten der vereinigten Niederlande, wie der Inseln Candia und Malta und von verschiedenen Städten Afrika's nach seinen Zeichnungen läßt vermuthen, daß er viel und weit gereist sei. Seine Zeichnungen unterscheiden sich vortheilhaft durch eine faubere und malerische Anordnung, der Styl seiner Gemälde aber besitzt die Ungleichheiten, guten und schwachen Seiten der Art seines Bruders, und erscheint einmal übertrieben, wie in seinem »Sturm« (Museum zu Darmstadt Nr. 392), dann wieder fein und von zarter Lichtführung, wie in der »Marine« der Pinakothek zu München (Nr. 336).

Verwandt den Landschaftmalern sind die Thier- und Blumenmaler: Betrachten nemlich die ersteren die Natur mehr ins Breite, so die letzteren mehr ins Einzelne, studiren die ersteren die Wirkung von Farbe und Licht auf Fluren und Bäumen, so die letzteren am Fell der Thiere, am Gefieder der Vögel, am Blatt von Blume und Zweig. Liegt mehr Poesie in dem Erfassen der Landschaft, so erheischt die Thier- und Blumenmalerei mehr Geschicklichkeit: und eröffnet jene unserm Geiste Fernsichten, in welchen wir uns gerne träumend ergehen, so fesseln diese unser Auge durch glänzende und reicher abwechselnde Farben. Es wird zwar die Stillebenmalerei nicht zur hohen Kunst gerechnet, wie auch ihre Blüthe öfters eine Zeit des Verfalls andeutet, in der Antwerpen'schen Schule aber entstand sie nicht bloß in den Jahren ihrer vollen Kraft, sondern war auch von so ausgezeichneten Talenten vertreten, daß Niemand deren Leistungen als Zeichen sinkender Kunst erachten dürfte. Die hohen Gaben, welche sie in ihrem untergeordneten Kunstzweige zur Schau stellen, entsprechen der Tendenz der südniederländischen Kunst, welche ganz besonders da in ihrer ganzen Herrlichkeit zu Tage tritt, wo sie sich die malerische Natur und die farbige Wahrheit zu Ziel und Vorbild nimmt.

Der erste Maler von todten Thieren, welchem wir im 17. Jahrhundert

begegnen, ist ALEXANDER ADRIAENSSENS.\* Geboren zu Antwerpen am 17. Januar 1587, ward er 1597/98 Schüler des ARTUS VAN LAECK, wurde 1610/11 „als Aquarellmaler“ zum Meister erklärt und verheiratete sich am 20. Februar 1611 mit Maria Zeeldrayers. Im Jahre 1616 wohnte er in Kolvenierstraat und war somit Nachbar des Rubens, dessen Freund er überdies gewesen sein mußte, da Isabella Brant die Pathin von einem seiner Kinder war. Er starb am 30. October 1661.

Sein nach van Dijck gestochenes Bildniß nennt ihn ausgezeichnet als Maler von Blumen, Vögeln und Fischen. Besonders beschäftigt er sich mit den letzteren, ob immer ausgezeichnet, ist eine andere Frage. Ein kleiner »Karpfe auf einem Brett neben einer Schüssel Brombeeren« zu Cassel (Nr. 608) ist unglaublich unbedeutend und nur auf den Lichteffect berechnet, der den weißen Bauch des Fisches trifft. Unbedeutend ist auch die »Krauslage von Aufnern, geräucherten Häringen, Schelfischen und anderen Fischen« zu Darmstadt (Nr. 402). Besser das Bild im Museum zu Antwerpen (Nr. 1), auf welchem ein »Küchentisch mit Fischen, Aufnern, Crevetten, einer lauernden Katze, Küchengerath, Gemüse und Wildpret« zu sehen ist. Wie immer, ist auch dieses Werk von zarter Lichtführung, wie selten, von entsprechender Abwechslung in der Farbe. Er weiß die verschiedenen Fischarten sehr glücklich zu charakterisiren: das zarte Fleisch des Schelfisches mit feinem verschwimmenden Schmelz neben der dichteren Haut und der festen Farbe des Hechtes und den glänzenden Schuppen des Karpfen und Brassen. Die Crevetten und Krebse setzen durch ihr Roth einen kräftigen Ton in die blässeren Fischfarben, und die ruhige Farbe der Gartenerzeugnisse verbindet sich gut mit der weißen Haut der Fische. Seine besten Stücke besitzt das Museum von Madrid (Nr. 1146—1149), von welchen besonders bemerkenswerth das Bild mit »Hafen, Vögeln und Fischen« (Nr. 1147), welches zart und hell in der Farbe, delicat und weich in der Ausführung und gut im Lichte ist, und ebenso fein »gedeckter Tisch« (Nr. 1148), welcher Käse, Brod, Butter, Pöckelfische, einen Schenkkrug und einen Becher enthaltend durch fein helles Licht wie durch hohe Sorgfalt und Wahrheit der Ausführung sich auszeichnet.

ADRIAAN VAN UTRECHT verlegte sich mehr auf die Darstellung von Früchten und todtm Wild, worin er sich wirkliche Verdienste erwarb. Geboren am 12. Januar 1599, war er 1614 bei HERMAN DE RIJT in die Lehre getreten und am 14. August 1625 Meister geworden. Seine Familienbeziehungen machen ihn zu einem sprechenden Beispiel bezüglich der Verwandtschaft, die gewöhnlich unter den Antwerpischen Künstlern bestand. Seine Schwester heiratete am 13. Juni 1628 den Simon de Vos, er selbst am 5. September desselben Jahres Contantia van Nieulant, die ihm zwölf Kinder schenkte, unter deren Pathen und Pathinen wir Simon de Vos, Willem van Nieulant, Geeraard Zegers, Jacob Moermans, Joanna Darragon, Cossiers' Frau und Frans Ijkens finden. Derlei enge Freundschaftsbeziehungen sind keine Seltenheiten im Leben der Antwerpen'schen Maler. Van Utrecht scheint viel gereist zu sein, arbeitete viel für den deutschen Kaiser und den König von Spanien und starb 1652/53.

Das Antwerpen'sche Museum (Nr. 478) besitzt von ihm ein »Stilleben« mit Schwan, Ente, Hafe und anderem Wild vor antiken Ruinen darstellend, ein breit und fest gemaltes und in allen Theilen wirksames Bild. Das Museum zu Cassel (Nr. 289) besitzt gleichfalls ein großes Stück von ihm: Vögel, Hafen und kostbares Geschirr, kräftig in Licht und Farbe auf dunklem Hintergrund. Im Museum zu Gent (Nr. 10) befindet sich die »Auslage eines Fischhändlers«

\* VAN LERIUS, Adriaensens, Künstlerlexicon von J. Meyer.

auf der ungewöhnlich großen Leinwand ausgebreitet: Stockfische in Körben, wie unter Seegegenständen und Muscheln auf dem Boden, Hechte, Karpfen und Neunaugen auf einem breiten Brett, Krabben, Krebse, Stinte und andere Seethiere auf dem Tische, an welchem der Fischhändler steht, während getrocknete Fische oberhalb aufgehängt sind. Der Maler wußte die eigenartige Färbung und Natur der Fische in packender Wahrheit wiederzugeben: den schlüpfrigen und fettig glänzenden Stockfisch mit feiner weichen halb atlas- halb sammtartigen Haut und deren zarten bald ins Bläuliche bald ins Grauliche gehenden Reflexen, dessen offenes Auge und Maul ebenso glotzig als wahr erscheinen; daneben den flach auf den Rücken hingestreckten Schelfisch, mit feinem zarteren Fleisch und feiner glanzlosen schlappen Haut; ferner den Karpfen mit seinen glänzenden hornartigen Schuppen, dann die Stinte mit ihrem silbrigen Köpfchen, oder den Hecht mit seinem scharf glänzenden spitzen Kopfe, oder die Krabben mit ihren harten ins Gelbliche oder Bläuliche gehenden Panzern: mit einem Worte, er wußte mit großer Feinfühligkeit des Auges und Pinsels alle die tausend Töne, Lichtreflexe und Farbenspiele, wie sie ein Fischmarkt darbietet, wiederzugeben.

Im Museum zu Lille (Nr. 543) befindet sich von ihm ein bemerkenswerthes Bild, einen »Hahnenkampf« darstellend. Die Streiter kämpfen um die dem Gefecht zuschauenden Hennen, und sind eben daran aufeinander zuzufliegen, während bereits ihre Federn den Boden besäen. Ihr glänzendes Gefieder und ihr glühender Muth sind ein wahrhaft schönes Schauspiel, und in dem vollen Lichte heben sie sich herrlich von dem ruhigen Hintergrunde ab. Herr du Bus de Ghisignies zu Brüssel besitzt ein sehr farbiges Stück von ihm, welches »Rebhühner« darstellt. Die schönsten Werke des Meisters besitzt aber wieder das Museum von Madrid (Nr. 1782—1784). Die erste Nummer, wie die zweite, ist von sehr großen Dimensionen, ungefähr drei Meter breit und zwei hoch, und stellt eine »Vorrathskammer« dar: großes und kleines Wild in Unmasse, auf einem Tisch ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln, daneben ein Pfau und ein Rehbock, ferner Gemüse, Früchte und kleine Vögel auf und unter dem Tische. Das Stück ist sehr breit auf dunklem Grunde gemalt, hat jedoch nicht viel Farbe. Das Gegenstück (Nr. 1783) behandelt denselben Gegenstand, aber in glänzendem Ton. Schwan, Pfau und Rehbock liegen auf dem Boden, eine Menge von Früchten, Gemüse, Hasen, Krebse und Geflügel auf dem Tische, alles in vollstem, wärmstem, herrlichsten Colorit mit mächtigem Lichtspiel, welches jeden Theil hell abgehen läßt. Das dritte Stück (Nr. 1784) ist kleiner und stellt einen Haufen Früchte und Gemüse in glänzender Farbe dar. Alle diese drei Werke setzen den Meister neben die besten Stillebenmaler.

Van Utrecht wird jedoch, so hoch auch seine Verdienste sein mögen, noch übertroffen von JAN FIJT, dem Rivalen von Frans Sniijders um die Palme in diesem Fache. Fijt wurde am 19. August 1609 in der St. Jacobskirche zu Antwerpen getauft, trat 1621/22 bei JAN VAN BERCH in die Lehre und wurde acht Jahre später Meister der St. Lucasgilde. Nach einer italienischen Reise trat er 1650 in die Gilde der Romanisten. Am 22. März 1654 wurde er in der St. Andreaskirche mit Johanna Francisca van der Zande getraut, die ihm acht Kinder gebar. Sieben Jahre nach seiner Hochzeit wurde in der Kirche, in welcher er getraut worden, sein Leichengottesdienst abgehalten, am 14. September 1661. Man sagt, ohne es beweisen zu können, daß er gelegentlich Rubens' Gemälde staffirte, fest steht, daß er mit Jordaens und van Dijck zusammenarbeitete.

Das Museum von Antwerpen (Nr. 171) besitzt von ihm eine »Adlermahlzeit«, die von besonderer Bedeutung ist. Ein Adler hat seine Beute, eine

Ente, auf einen Felsen getragen, und hält sie mit feinen scharfen Krallen am Boden fest; sein Auge strahlt von erhitzter gieriger Mordluft, während er mit feinen niedergehaltenen Fittichen sein Schlachtopfer vor fremden Blicken bergen und für sich allein abschliessen zu wollen scheint. Neben ihm lauert ein zweiter Adler mit aufgesperrtem Schnabel, als ob er nach seinem Antheil an der Jagd lechzte und besorgte, dass er ihm entzogen würde. Die Malerei ist voll Kraft mit gebrochenem Pinselstrich, der etwas momentaneres und kühneres als jener des Snijders besitzt. Hat der letztere mehr Rubens' Breite und Weichheit, so verschmilzt Fijt weniger und wirkt mit unvermittelt neben einander gesetzten Touchen, wodurch er mehr Intensität und Kraft erlangt.

Noch schöner ist das mit „Johannes Fijt 1658“ bezeichnete Stück im Besitz des Baron de Pret zu Antwerpen. Zur Linken sieht man eine Familie von Hasen und Häschen die an einem Brombeerenzweig nagen, rechts eine Gruppe von sie belauernden Jagdhunden. Wie dort die Adler, so sind hier die Hasen mit körnigem pastosen Pinselstrich gemalt, so dass die Haare der Felle jedes für sich gemalt zu sein scheinen, die Hunde sind weicher behandelt und ihr Seidenhaar sammtartig gemalt. Beide farbigen Gruppen heben sich von einem zart aber hellbeleuchteten Hintergrunde herrlich ab.

Das schönste Stück Fijt's, das wir gefunden, ist das große Thierstück, welches der Herr du Bus de Ghisignies zu Brüssel von ihm besitzt. Es stellt einen mit todtten Hasen, Pfauen, Rebhühnern und anderem Geflügel beladenen Wagen dar, zwei schwere Zughunde sind davor gespannt, rückwärts sucht eine Katze sich ein Stück Wild anzueignen. Der Hintergrund wird zu drei Vierteln von einer dunkelgrauen Mauer eingenommen, im Uebrigen durch die Aussicht auf ein Dorf, einen Berg und einen warmen Himmel bei Sonnenuntergang. Das Stück ist in der kraftvollen pastosen Manier des Meisters ausgeführt. Besonders die Hunde mit ihren weissen Flecken auf dem dunkelbraunen Fell sind packend, wie auch die weissen Flecken der Hasen und das blanke Tuch, auf welchem das Wildpret liegt, glänzend hervortreten und mit dem Uebrigen einen herrlichen Akord von Licht und Dunkel bilden. Dazu ist viel Bewegung in den Hunden, von denen der eine sich kratzt, der andere sich nach der diebischen Katze umsieht, die selbst voll kraftvoller Wahrheit und schöner Natürlichkeit dargestellt ist.

Hunde malte Fijt überaus herrlich. Das Museum von Antwerpen besitzt davon zwei Proben (Nr. 172 und 407), das von Dresden erwarb erst in neuester Zeit ein Meisterwerk, »ein Kind und einen Zwerg bei einem Hunde« (Nr. 2379). Das Thier ist prächtig: fest auf seinen Pfoten, mit etwas Feurigem und Blutdürftigem in seinem glänzenden Auge und in seinem rothen Maul, aber so treu sich an seinen jungen Gebieter anschmiegend, dass man wohl sieht, wie alle seine Kraft dem Kinde, all seine Wildheit dem, der es etwa berühren würde, gewidmet seien.

Das Museum von Madrid bewahrt zwölf bedeutende Stücke von Fijt, von welchen wir nur ein paar Meisterwerke erwähnen: den »auf einen Hühnerhof niederstossenden Raubvogel« (Nr. 1368) und ein Wild- und Früchtestück (Nr. 1370). Auch der Louvre besitzt drei Meisterwerke von ihm (Nr. 177—179). Es sind Hasen, Vögel, Früchte und Wildpret. Hier bewundert man an dem Todten wieder seine kräftigen Lichteffekte, seine kühne und effectvolle Pinselführung, die aus scheinbar rohen Pinselstrichen die Natur so unmittelbar hervortreten lässt und alles zu detailliren scheint, während sie sich doch nirgends auf kleine Einzelheiten einlässt. Er malt gerne die Felle gegen den Strich, um sie dadurch besser von Licht durchdringen zu lassen und einen körnigeren Auftrag zu erzielen. Diefs verleiht seiner Farbe Wärme und Allem was er hervorbringt Festigkeit und Leben.



NICASIUS BERNAERTS\* wurde 1608 geboren, ging 1633/34 bei Frans Snijders in die Lehre, ward aber erst zwanzig Jahre später Meister in der St. Lucasgilde. Der ganz außerordentliche Abitand dieser Daten findet seine Erklärung in der Thatfache, daß er einen großen Theil seines Lebens außerhalb seiner Geburtsstadt verbrachte. Baldinucci, welcher mit großem Lobe von ihm spricht, berichtet, daß er nach seinen Lehrjahren nach Italien ging und von da nach Frankreich zog, wo er Maler des Königs und Mitglied der Akademie zu Paris wurde, als welches wir ihn in der That zum erstenmal 1665 und zum zweiten Male 1672 aufgenommen finden. Er starb in der Hauptstadt Frankreichs am 16. September 1678. Im Museum zu Dijon (Nr. 281) befindet sich ein schönes Stück von ihm, einen Kampf zwischen Katze und Hund vorstellend, das viel dramatische Bewegung und warmes Licht zeigt, aber der Detailschönheit ermangelt, wie sie Snijders' Werke kennzeichnet.

Baldinucci nennt als Schüler des Nicasius Bernaerts den DAVID DE CONINCK, welchen wir 1659/60 in den Liggeren als Schüler des Peeter Boel, und 1663/64 als Meister verzeichnet finden. Baldinucci meldet im zehnten Theile seines großen Werkes, daß de Coninck, während er die Biographie des Bernaerts schrieb, in Rom wohnte. Da nun die Vorrede der Notizie de 'Professori del Disegno von 1681 datirt ist und Baldinucci ohne sein Werk vollendet zu haben 1696 starb, so ist anzunehmen, daß er den vorletzten von den elf Theilen desselben um 1695 geschrieben habe, und daß danach de Coninck in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts in Rom lebte.

Das Museum von Amsterdam (Nr. 72. 73) besitzt von ihm zwei große »Jagdstücke«, grau im Ton und stramm in der Bewegung; im Museum zu Lille (Nr. 130) befindet sich ein schwaches »Früchtstück«, mittelmäßig ist auch das im Besitze des Fürsten Lichtenstein (Nr. 1155) befindliche »todtes Geflügel« darstellende Bild.

PEETER und JAN BAPTIST BOEL waren zwei Thiermaler.\*\* Der erstere ist weitaus der bessere; man nennt ihn einen Schüler des Snijders, aber seine Art erinnert mehr an die des Fijt. Er war als der Sohn des Kupferstechers Jan Boel und der Anna van der Straeten zu Antwerpen geboren und am 22. October 1622 getauft. 1650 mit Maria Blanckaert vermählt, zeugte er drei Kinder, JAN BAPTIST, BALTHASAR LUCAS, geboren 1651, gestorben 1702/3, welche beide Maler wurden, und Anna Basilia. Wie er sich vor seiner Verheiratung mehrere Jahre in Rom aufgehalten, so liefs er sich nach 1663 in Paris nieder, wo er für die Gobelinmanufaktur arbeitete und am 3. September 1674 starb. Peeter Boel war im Thierbilde als Maler wie als Stecher hervorragend, und obgleich weder die Kraft Fijt's noch die Breite und dramatische Bewegtheit Snijders zu besitzen, ein würdiger Nachfolger dieser beiden Meister. Besonders dem ersteren sucht er in Kühnheit der Pinselführung, in Kraft und Wärme es gleichzuthun, und kömmt diesem auch am nächsten. Im Museum zu Frankfurt (Nr. 130) sehen wir »drei ein Reh zerfleischende Adler«, ein Stück das er selbst radirte und welches frappant an Fijt's schönes Bild im Museum zu Antwerpen erinnert. Diese Sammlung besitzt von ihm ein Stillleben (Nr. 19), welches Wild und Geflügel vor einem Parkeingang liegend darstellt. Es ist sehr breit und keck gemalt, und nichtsdestoweniger in gewissen Einzelheiten gut. Man glaubt die Haare des Hasen, die Federn jedes Vogels unterscheiden zu können, man sieht das Licht zwischendurch spielen, man

\* BALDINUCCI, Opere XIII. 330. — Liggeren II. 50.

\*\* THÉOD. VAN LERIEU, Catalogue du Musée d'Anvers (mit den seinen nachgelassenen Papieren entnommenen Berichtigungen).

erkennt die dichterem Lapen des Pelzes, die glattere Oberfläche der Federn, und doch verräth Nichts Mühsamkeit. Der braune Ton der Malerei gibt den Thieren eine warme Kraft und läßt die hellen Theile entschieden vortreten.

Jan Batist Boel, Sohn des Thiermalers Peeter Boel, wurde um 1650 geboren und 1674/75 als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen, und vermählte sich am 4. Mai 1675 mit Maria Catharina van Immenraet, der Tochter des Malers Philips Augustus. 1688/89 war er bereits todt. Das Antwerpische Museum (Nr. 18) besitzt von ihm ein mittelmäßiges und zwar das einzige von ihm bekannte Stück, welches »todtes Geflügel« unter reichem Beiwerk darstellt, gemalt 1679/80 um die Entlassung aus der St. Lucasgilde ohne Todtschuldzahlung zu erlangen.

Nennen wir noch, um die Reihe der Thiermaler zu schliessen, JAN VAN KESSEL (1626—1678/79), dem die Darstellung von Vögeln am besten gelang. Bei Baron de Pret zu Antwerpen sehen wir zwei hochfeine Stückchen, beide mit „J. v. Kessel, 1661“ bezeichnet, von welchen das eine die Fabel vom »Fuchs und Storch«, das andere ein Vogelconcert darstellt. Die lieblichen Bildchen sind in der zierlichen und farbigen Art von Vloeren Brueghel gemalt, ebenso ausführlich und nicht minder glänzend und geistreich an Bewegung und Vorstellung. Im Museum von Madrid (Nr. 1413) prangt ein Blumenkranz rings um einen Jesus und St. Johannes mit der Signatur J. van Kessel, gemalt in der Art von Daniel Seghers und zwar so schön als die besten Stücke des letzteren.

In demselben Museum (Nr. 1414) finden wir ein kleines Bildniß des Königs Philipp IV. von JAN VAN KESSEL, dem Jüngeren, der am 23. November 1654 geboren wurde und um 1708 zu Madrid starb. Ein zweiter Sohn des älteren Jan van Kessel war FERDINAND VAN KESSEL (1648—1698) der Landschaften, Blumen und Thiere malte.

JACOB VAN ES, der 1606 zur Welt kam, 1646/47 Meister wurde und 1665/66 starb, malte Fische und andere Thiere, Früchte und Tischgeräth. Das Belvedere zu Wien besitzt von ihm eine Fischbank, zu welcher Jordaens die Figuren malte, und welche in manchen Theilen viel Wahrheit und Originalität besitzt. Die Lichtenstein-Gallerie bewahrt von ihm ein »Frühstückbild«, d. h. einen mit Schinken, Früchten, Bierkanne und Glas besetzten Tisch, alles sehr zart und warm im Licht, und ein schönes mit der Jahrzahl 1640 bezeichnetes Früchtestück (Nr. 1160), sehr weich gemalt und fein beleuchtet. In den Museen von Antwerpen, Frankfurt und Lille befinden sich Stücke von ihm, die zwar minder bedeutend aber nicht weniger zart in der Färbung sind.

In van Es sehen wir einen Maler, dessen Pinsel nichts verschmähte, wenn sich daran nur ein hübsches Lichtspiel oder ein fesselnder Ton zeigte, und so wählte er nicht nur leblose Thiere, sondern auch Früchte und selbst noch Geringeres als dies, wie fogar Küchengeräth zum Gegenstande seiner Studien. Auf dieser Bahn folgte ihm ISAAC WIGANS. Dieser Stillebenmaler wurde am 11. Juni 1615 in der Walburgiskirche zu Antwerpen getauft, trat 1631/32 bei VINCENT MALO in die Lehre und wurde Meister 1651/52. Am 5. November 1648 vermählte er sich mit Catharina Martens, die ihm sechs Kinder schenkte, deren letztes am 27. October 1663 nach seines Vaters Tod zur Welt kam, denn Wigans Todtschuld wurde zwischen dem 18. October 1662 und jenem 1663 bezahlt.\*

Von den wenigen von ihm bekannten Stücken sind zwei, beide einen »gedeckten Tisch« darstellend, im Besitz des Verfassers dieses Buches. Auf dem ersten

\* Die Nachweisungen bezüglich Wigans' Geburt und Vermählung verdankt der Verfasser den gefälligen Mittheilungen des Stadt-Archivars P. Génard.

fieht man Schinken, Brod und Bier, mit Tifchgeräth, auf dem anderen mit der Jahrzahl 1648 bezeichneten Trauben, eine Orange, eine halbgefchälte Citrone, kleine Seekrebse, ein Weinglas, einen kostbaren goldenen Becher und eine filberne Schale. Das erstere Stück zeigt viel Wärme und Kraft, das zweite fleifsige Durchführung und glänzendes Licht. Einige Theile wie die Tifchtücher und die Trauben find zwar etwas kreidig, hindern jedoch nicht, Wigans unter die verdienstlichen Meister Antwerpens zu zählen. Ein drittes ähnliches Stück befindet sich in der Pinakothek zu München (Nr. 983) unter dem Namen WILLEM GABRON.

Dieser erwies sich in demselben Fache in der That als großer Künstler. Als der Sohn des 1609 in der St. Lucasgilde Meister gewordenen Tafelmachers Willem Gabron und der Magdalena Coffiers, wie als Enkel des 1588 als Meister in derselben Gilde aufgenommenen Trödlers und Bilderhändlers Jan Gabron, wurde er am 28. Oktober 1619 als das dritte von neun Kindern geboren und 1640/41 als Weinmeister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Unter seinen Brüdern und Schwestern nennen wir ANTOON GABRON, geboren am 1. Januar 1621, der als Maler 1640/41 Meister in der Gilde wurde, und Anna Maria, geboren 29. October 1631, gestorben 15. October 1668, die am 30. November 1652 Artus Quellinus, den großen Bildhauer, heiratete.\*

Das Museum von Braunschweig (Nr. 868) besitzt von ihm ein prächtiges mit der Jahrzahl 1652 versehenes Stück, das einen mit einem »türkischen Teppich belegten Tisch« darstellt, auf welchem ein Papagei sitzt. In demselben Museum (Nr. 858) wird ein Bild, eine »auf einem Teppich liegende Rüstung«, dem Rubens zugeschrieben, gleicht aber der Arbeit des Gabron sprechend genug, um es diesem mit größerer Wahrscheinlichkeit zuzuteilen zu können. Dafs man seine Stücke mit jenen des Rubens verwechseln kann, sagt genug; er verfügt auch über eine Kraft und Farbe, über eine Breite und Weichheit der Pinselführung, welche ihn einer solchen Verwechslung würdig machen. Gabron's Name ist wenig und dafür, dafs er in seinem geringen Fache ein großer Künstler war, zu wenig bekannt.

Ein anderes Fach, in welchem sich die niederländische Schule mit Recht einen großen Namen erwarb, ist die Blumenmalerei. Farbige wiederzugeben, was die Natur am farbigsten besitzt, treu wiederzuschaffen, was sie am lieblichsten hervorbringt, dazu waren die süd-niederländischen Maler wie von selbst berufen und sie blieben auch hierin nicht zurück.

Ohne bei dem wenig bekannten JACOB VAN HULSDONCK, der 1608 Meister in der St. Lucasgilde wurde und 1646/47 starb,\*\* zu verweilen, nennen wir an erster Stelle den berühmtesten Antwerpener Blumenmaler, den Frater DANIEL SEGHERS.\*\*\* Zu Antwerpen am 5. Dezember 1590 geboren und am folgenden Tage in U. L. Frauenkirche getauft, verlor er noch als Kind seinen Vater, Peeter Seghers. Seine Mutter, die sich der Reformation zugewandt, nahm ihn mit sich nach den nördlichen Niederlanden, wo der künftige Jesuit in der calvinischen Lehre erzogen wurde, und auch die Malerkunst zu erlernen begann. Während des Waffenstillstandes von 1609 kehrte seine Mutter mit ihm nach Antwerpen zurück, wo er 1611 als Schüler des Vloeren Brueghel und

\* Die auf Willem Gabron, die Familie Neefs und Antoon Ghering bezüglichen Daten hatte Herr Hilfsbibliothekar Alf Goovaerts die große Güte, für den Verfasser in den Akten des städtischen Standesamtes anzufuchen.

\*\* A. GOOVAERTS, *Le peintre van Hulsdonck* (Journal des Beaux-Arts. 1879. p. 2.

\*\*\* H. J. ALLARD, *Broeder Daniel Seghers* (Almanak voor Nederlandsche Katholiken. Amsterdam 1870. p. 114). — VEEGENS, *de Stichting der Oranjezaal* p. 20.

noch in demselben Jahre als Meister in der St. Lucasgilde eingeschrieben ward. Im Jahre 1614 kehrte er zur römischen Kirche zurück und trat am 10. Dezember deselben Jahres in die Gesellschaft Jesu, sein Noviziat zu Mecheln verbringend, und dann in das Professhaus zu Antwerpen versetzt. Nachdem er die Gelübde abgelegt, besuchte Seghers Italien, malte viel für die Kirche seines Ordens in Antwerpen und sah die Fürsten sich um die Erzeugnisse seines eleganten Pinsels streiten.

Friedrich Heinrich von Nassau verlangte ein Gemälde von Seghers, und, da dieser dafür kein Geld annehmen wollte, sandte ihm der Statthalter einen Rosenkranz von Gold, und verlieh ihm für ein zweites Bild ein goldenes Kreuz und die Erlaubnis für fünf Jesuiten, die von seinen Truppen besetzten Landstriche zu passiren, wie er auch dem Künstler zu Liebe das Landgut, das dessen Orden zu Deurne besaß, verschonte, wie überhaupt die Freundschaft zwischen dem ketzerischen Fürsten und dem talentvollen Jesuiten bei ihrer beiderseitigen religiösen Stellung überrascht. Unter den Gemälden, welche Seghers für Friedrich Heinrich malte, befindet sich eines, welches eine Wand darstellt, an welchem einerseits blühende Orangenweige, anderseits geblühte Disteln sich emporerschlingen, offenbar eine durch ihre Wappensymbole vergegenwärtigte Anspielung auf die Verbindung zwischen dem Hause Oranien und jenem der schottischen Stuarts. Und als der Saal im Huis ten Bosch mit Gemälden verziert werden sollte, welche Friedrich Heinrich's Leben und Triumph darstellen sollten, da ging man Frater Seghers an, auch hiezu die Hand zu bieten. Das war augenscheinlich zu viel verlangt, und soweit konnte die Freundschaft des Künstlers nicht gehen, daß er die Niederlage der Vorkämpfer seiner Kirche verherrlicht hätte. Sicher ist jedoch, daß er für Amalie von Solms einen der Säle des Huis ten Bosch mit seinen Gemälden schmückte, und daß ihm die Wittve des Statthalters eine Palette, einen Malstock und sechs Pinsel von Gold sandte, begleitet von Versen des Constantin Huygens.

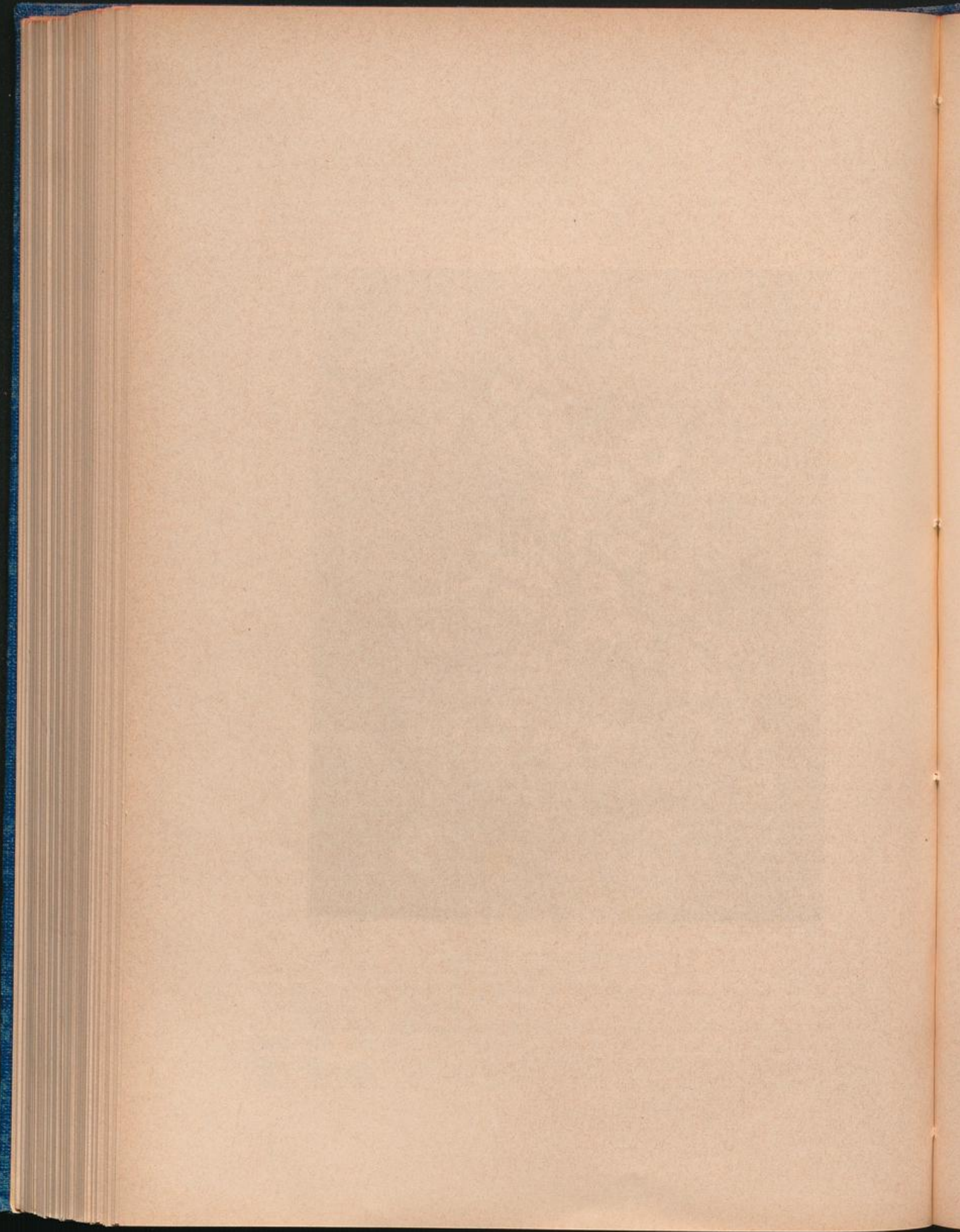
Der Markgraf von Brandenburg, ein anderer protestantischer Fürst, versprach für ein Stück von Seghers seinen Schutz für die in seinem Herzogthume Cleve sesshaften Jesuiten, und schenkte dem Künstler eine Reliquie in einem kostbaren Kästchen. Auch für verschiedene andere Fürsten arbeitete Seghers und weit und breit war das Talent des Jesuiten berühmt. Am 2. November 1661 schloß er in der Stille seines Regelhauses und im Genusse seiner Kunst ein friedliches und ruhmvolles Leben.

Die schönen Blumenstücke von Seghers kennt Jedermann. Das Antwerpen'sche Museum besitzt davon drei schöne Proben. Die eine (Nr. 329) besteht aus einem von Schut gemalten Brustbild des hl. Ignatius in marmorner Umrahmung, in welcher ein fünftheiliger Blumenkranz hängt. Rosen, Tulpen, Lilien, Nelken und vielerlei Feldblumen bilden das farbige Gefchlinge, die Malerei bringt die zarte Weichheit des Rosenblattes, das Flockige des Tulpenkelches, das Festere der Nelke mit großer Wahrheit zum Ausdruck. Seghers liebt volle helle Töne und den unverfleihten Glanz des blanken Lichtes; er ordnet die Blumen zu festlicher Zier, und bildet aus ihren Gruppen glänzende Umrahmungen für das eine oder andere Bild, wobei er weniger den Blumen für sich als in ihrem Ensemble sein Studium widmet und mehr den allgemeinen Eindruck ihrer reichen klaren Töne als die Eigenart von Farbe und Ton im Einzelnen zu erreichen strebt.

Schöner noch als dies große Stück finden wir das kleinere (Nr. 331). Hier wird eine Masse von stachlichem Gesträuch, von Disteln, dornigen Brombeerranken und allerlei gewöhnlichen Feldblumen, die ihre blaugrünen Zweige nach den Ecken des Bildes schießen, unter die Gartenblumen gemengt. Bei



Ein Blumenstrauß von Daniel Seghers.



den sorgfältig studirten Feldgewächsen ist die Natur mehr auf der That betroffen als bei dem schönsten Blumenkranz aus Culturgewächsen, und gerade da, wo man sie weniger suchen würde, mehr Schönheiten erschließend, zeigt sich der Maler als ein wahrer Freund der Natur und als ein geschmackvoller Kenner ihrer alltäglichen Wunderwerke.

Ganz in der Art des Daniel Seghers, aber etwas flauer in der Farbe, malte fein Schüler JAN PHILIPS VAN THIELEN (1618—1667), als Sprößling einer adeligen Familie zu Mecheln geboren und 1641/42 in die St. Lucasgilde zu Antwerpen aufgenommen. Dasselbe gilt von CHRISTIAEN LUYKS, 1644/45 als Meister aufgenommen, von welchem das Madrider Museum ein bezeichnetes Blumenstück (Nr. 1290) besitzt, das zwar in der Farbe etwas stumpfer ist als die Art seines Vorgängers, ihr aber sonst so nahe als möglich kömmt.

Von FRANS IJKENS, der am 17. April 1601 getauft wurde, 1615 bei OSIAS BEET in die Lehre trat, und 1662 noch lebte, bezeugt de Bie, dafs er in Früchten, Blumen und anderem Stilleben sich grossen Rufes erfreute; und in der That ist ein dem Museum Plantin-Moretus gehöriges Blumenstück, auf welchem vier Gruppen von Früchten und Blumen um ein Marienbild hängen, von sehr lebendigem und frischem Colorit und zwar nicht so fein, wie ein Seghers, aber immerhin verdienstlich genug, um de Bie's Lobeserhebungen zu verdienen. Noch schöner ist ein anderes Stück von ihm, das die St. Jacobskirche, dieses zweite Museum Antwerpen's, besitzt: ein Blumenkranz um ein Madonnenbild, der mit glänzender Farbe, sammetnem Blatt und anmuthiger Anordnung feste Töne und ein reiches Lichtspiel verbindet.

Ueber Daniel Seghers und jedem anderen Fachgenossen steht aber JAN DE HEEM, David de Heem's Sohn.\* Zwar nicht Antwerpener von Geburt hat er doch Anspruch hier behandelt zu werden, da er fast ein halbes Jahrhundert in der Scheldestadt lebte. Er war ein Sohn des Utrechter Blumen- und Fruchtemalers David de Heem, und wahrscheinlich 1600 (Beweise dafür liegen nicht vor) zu Utrecht geboren. Am 12. November 1626 finden wir ihn als Verlobten von Aaltje (Alyt) van Weede von Utrecht daselbst ausgefchrieben, er wohnte jedoch zu Leiden, wo er auch am 22. Dezember 1626 getraut ward. Nach Antwerpen übersiedelnd, liefs er sich 1635/6 dort in die St. Lucasgilde aufnehmen, und am 28. August 1637 als Bürger einschreiben. Nachdem er am 29. März 1643 seine Frau verloren, trat er am 6. März 1644 in eine zweite Ehe mit Anna Catharina Ruckers, der Tochter des berühmten Klaviermachers Andries Ruckers. Dort blieb er auch mit kurzen Unterbrechungen bis an seinen Tod, der in das Jahr 1683/84 fällt, wohnhaft.

Wie wir bereits gefagt und wiederholen, ist Jan de Heem als Blumenmaler unerreicht. Seine Behandlung ist merklich von jener Seghers' verschieden; nimmt dieser erwähntermassen die Blumen vielmehr in ihrer Gesammtheit als für sich, mehr als Material um daraus eine Verzierung zu flechten, so studirt de Heem Blume, Blatt, Frucht, Schmetterling für sich im Einzelnen, analysirt und erforscht Alles und gibt Jedem seine eigenthümliche Form und Färbung. So wird er vielseitiger, reicher, mannigfaltiger als Seghers, der oberflächlicher und flockiger bleibt. Er bringt jeden Ton und Halbton feiner farbiger Gegenstände, jedes Lichtspiel, jeden Schimmer und Reflex auf einem Blatt, ja Blattrippchen oder Samenkörnchen, auf den Flügeln eines hundertfarbigen Schmetterlings oder auf dem glänzenden Panzer einer Heuschrecke zur Geltung; wie den Sammt der Pfirsich und die transparente Glut der Traube, so gibt er

\* Ueber die Familie de Heem verdankt der Verfasser manchen Aufschlufs den nachgelassenen Papieren des Théod. van Lerijs.

auch das reich geäderte Rebenblatt und das regelmässig gebauchte Rosenblatt, die stachlich ausgebuchteten Blätter der Stechpalme, die mürbe Granate nach dem Leben wieder, mit Tausenden von Glanzlichtern übergossen und bestreut. Und wie die Frucht, so weifs er auch das Geräth, Silber, Porzellan und dergleichen in feiner Eigenthümlichkeit mit unübertroffener Wahrheit, Delikatesse und Glanzfülle auf die Leinwand zu zaubern.

Jan de Heem hatte aus seiner ersten Ehe einen Sohn Namens CORNELIS, in welchem er sich einen würdigen und getreuen Nachfolger heranbildete. Dieser war zu Leiden geboren und dafelbst am 8. April 1631 in Hooglandsche Kerk getauft, folgte um 1635/6 seinem Vater nach Antwerpen und wurde dafelbst 1660/1 als Meister aufgenommen. Aus seiner Ehe mit Catharina Pauwens entsprofsen zwei Kinder, DAVID DE HEEM, DER JÜNGERE, und Anna Catharina. 1678 finden wir Cornelis de Heem im Haag anfässig, wo er auch wahrscheinlich starb. Das Museum zu Brüssel (Nr. 418) besitzt von Cornelis de Heem ein mit der Jahrzahl 1671 bezeichnetes Stück, welches eine blaue Porzellanschüssel mit Früchten, Maulbeer- und Stechpalmzweigen, ein Weinglas und ein Champagnerglas darstellt. Es ist ganz in der geperlten Art seines Vaters gehalten, und wenn auch etwas weniger glänzend als die Werke dieses, doch des David de Heem würdig, wie es auch aufser Zweifel steht, dafs ein grosser Theil der Werke des Cornelis de Heem unter dem Namen seines grossen Vorgängers geht.

David de Heem der Jüngere wurde zu Antwerpen geboren und dafelbst in der St. Georgskirche am 27. Februar 1663 getauft. Mit seinen nach dem Haag überfiedelnden Eltern frühzeitig seine Geburtsstadt verlassend, folgte er der Laufbahn seines Vaters und Grossvaters, mufs jedoch nach Antwerpen zurückgekehrt sein, da wir ihn 1693/4 als Lehrjungen in der Lucasgilde dafelbst aufgenommen finden. 1697 war er abermals im Haag fesshaft.

Als Nachfolger der de Heem erscheint THEODOOR AENVANCK, der am 30. November 1633 zu Antwerpen getauft, 1647/8 als Lehrjunge und 1669/70 als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen ward. Am 15. März 1671 in U. L. Frauenkirchen mit Maria Michielsens getraut, zeugte er drei Kinder; sein Todesjahr ist unbekannt. Herr van Cutsem-Molyn besitzt von ihm ein die Jahrzahl 1653 tragendes Früchtestück, welches zwar das Anlehn an de Heem deutlich verräth, aber minder perlend und glänzend ist.

Ein würdiger Nachfolger des grossen Meisters war AMBROSIUS BRUEGHEL, an welchem wir etwas von der Kunst des Vloeren Brueghel, seines Vaters sich erneuern sehen. Er malte mit besonderer Begabung seine reichen Blumenkränze und machte seine farbigen und geschickten Schöpfungen wie sein Vater eher warm als hell, eher energisch fest als weich, wovon man sich bei Betrachtung des schönen Stückes, welches die St. Jacobskirche zu Antwerpen besitzt, überzeugen kann. Er war am 10. August 1617 geboren und starb am 9. Februar 1675.

ABRAHAM und JAN BATIST BRUEGHEL, Söhne des Ambrosius Brueghel und gleichfalls Blumen- und Früchtemaler, liesen sich in Italien nieder, woher Abraham den Namen des Neapolitanischen Brueghel oder des Rheingrafen erhielt. Die Antwerpener Liggeren kennen keinen von Beiden.

Als Blumenmaler finden wir noch JORIS VAN SON (1622—1667) und seinen Sohn JAN VAN SON, der 1653/54 zwei Schüler aufnahm, erwähnt. Der letztere malte in hellem Tone gelungene Blumenstücke und allerlei Stilleben. Das Museum von Lille (Nr. 513) besitzt von ihm ein schönes Blumenstück mit der Jahrzahl 1705. Nach Campo Weyermann soll er 1709 zu London gestorben sein. Walpole spricht mit Lob von einem FRANS VAN SON aus Antwerpen,



Sohn des Blumenmalers van Son, welcher jung nach England gekommen sein, dort viele große Stilleben gemalt haben und 1750 im Alter von 50 Jahren gestorben sein soll.

NICOLAAS VAN VEERENDAEL (1640—1691) ist noch einer von den guten, ja besten Blumenmalern Antwerpens. Das Antwerpen'sche Museum (Nr. 485) besitzt von ihm ein kleines Stückchen, welches etwa auf der Höhe eines Abraham Brueghel steht und jedes Blümchen fein detailliert und in feinem Farbenschmelz gut wiedergegeben zeigt. Das Bildchen ist miniaturartig klein und doch packend durch Kraft und Farbe. Bei Fürst Lichtenstein (Nr. 1176) hängt von ihm ein großes Stück mit der Jahrzahl 1662, welches blasser im Ton und von minderm Verdienste ist. Im Museum zu Dresden (Nr. 937) befindet sich ein Bild, »Wild und Blumen«, von welchem Teniers die Figuren malte, und ein anderes (Nr. 1071), das die Jahrzahl 1686 zeigt, und »Affen um einen gedeckten Tisch« darstellt: ein doppelter Beweis, daß Veerendael nicht bloß Blumen, sondern auch lebende und tote Thiere malte.

Von der Familie Gillemans kennen unsere Liggeren verschiedene Maler: ADRIAEN GILLEMANS, der 1613 Meister wurde, JAN PAUL GILLEMANS den ersten, 1647/48 Meister, JAN PAUL GILLEMANS den zweiten, 1673/74 Meister, und PETER MATHIJS GILLEMANS, der 1673/74 Meister wurde, am 7. März 1692 farb und sich in der Blumenmalerei auszeichnete, in welchem Fache sich auch die anderen Gillemans, mit besonderem Erfolge aber die beiden Jan Paul bethätigten. Von dem älteren der beiden letzteren besitzen das Museum zu Lille (Nr. 237) und Herr van Leries zu Antwerpen hell und fein gemalte Blumen- und Früchtestücke. In der Sammlung des Herrn Jos. de Bom zu Antwerpen befindet sich von dem jüngeren ein »Mercursoffer«, auf welchem man eine Frau sieht, die von zwei Kindern unterstützt einen schweren Blumen- und Früchteston in der Hand trägt und zum Gotte emporhält. Es ist ein farbiges Stück, in welchem zwar das Schwarz etwas überwiegt, das indess trotz feiner düsteren Tinten gut wirkt.

ELIAS VAN DEN BROECK wurde 1673/74 als Meister aufgenommen und folgte der geperlten Art des de Heem auf eine würdige Weise. Die Sammlung des Fürsten Lichtenstein besitzt von ihm zwei Bilder, ein »Frühstück« (Nr. 839) und ein »Früchtestück« (Nr. 692), das letztere aus sehr delikate ausgeführten und gut ins Licht gesetzten Blättern bestehend, auf welchen Brombeeren liegen und Insekten sitzen; wobei die Schnacken, Raupen und Schmetterlinge ebenso fein ausgeführt sind als die Blätter.

Mehr als einen Blumenmaler von Talent müssen wir unbefprochen lassen, weil man über ihre Personen zu keiner völligen Klarheit gelangen konnte. So kennen unsere Liggeren zwei HIERONYMUS GALLE, von welchen der eine 1645/46 Meister, der andere 1673/74 Lehrling wurde, und von welchen einer ein sehr geschickter Blumenmaler gewesen sein mußte.\* Ferner zwei JAN BAPTIST BOSSCHAERT, von welchen der eine 1649/50, der andere 1692/93 Meister wurde, und von welchen auch einer Blumenmaler war, und uns noch manches verdienstliche Werk zu sehen giebt.

Um die lange Reihe der Kleinmeister abzuschließen, haben wir nur noch der Architekturmaler zu gedenken, jener Künstler, welche Kircheninterieurs, oder Ansichten von Straßen oder hervorragenden Gebäuden malten. Schon in den Werken Willem van Nieulant's, Antoon Goubau's und mehrerer anderer fanden wir das Bestreben, Gebäude und Ruinen kunstreich wiederzugeben, aber

\* Journal des Beaux-Arts, VIII. 157.

MAX ROOSES, Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule.

ſie machten daraus nicht die Hauptſache, wie es ein halbes Dutzend anderer Maler thaten, worunter die zwei Peeter Neeffs die hervorragendſten waren. Die antwerpifchen Achitekturmaler widmeten ſich vorab dem Kircheninterieur, und ſind auch in dieſem Fache unerreicht. Man begreift ihre Vorliebe für dieſen Gegenſtand, denn kein Innenraum iſt reicher an Lichtſpielen und architektoniſcher Schönheit als die Kirche mit ihren ſich nach allen Richtungen hinziehenden Pfeilerreihen, zwiſchen denen das von unten oder oben, rechts oder links einfallende Licht ſein magiſches Spiel treibt, während dieſen Räumen überdies eine gewiſſe Poeſie innewohnt, welche ihre Wirkung auf den Ungläubigen wie auf den Gläubigen beim Betreten eines Kirchengebäudes auszuüben ſelten verfehlt.

Der ältere der beiden PEETER NEEFFS, der Vater, wurde 1609 als Meiſter in die St. Lucasgilde aufgenommen, und am 30. April 1612 in U. L. Frauenkirche mit Maria Lauterbeens getraut; das Jahr ſeines Todes iſt unbekannt. Er hatte fünf Kinder, von welchen das älteſte Magdalena hieß, am 11. Oktober 1614 geboren wurde, und WILLEM NEEFFS, der 1609 bei Hendrik van Balen dem älteren in die Lehre getreten war, als Taufpathen hatte. Sein zweites Kind war LODEWIJK, geboren am 22. Januar 1617, der Mönch und Maler wurde, ſein drittes PEETER DER JÜNGERE, der am 23. Mai 1620 geboren wurde. 1655 bezahlte Peeter Neeffs die Todſchuld ſeiner Frau. Am 8. Auguſt 1649 finden wir die Trauung eines Peeter Neeffs mit Maria Neeffs in der St. Jacobskirche eingetragen, wobei natürlich an den jüngern Peeter gedacht werden muß. Dieſe dürftigen Nachrichten ſind Alles, was wir über die zahlreiche Malerfamilie beibringen können.

Das Muſeum zu Dresden beſitzt von Peeter Neeffs, dem Vater, ein Stück mit der Jahrzahl 1605, während die Liggeren berichten, daß er erſt 1609 in die Antwerpener Gilde aufgenommen wurde, woraus hervorzugehen ſcheint, daß er erſt als fertiger Meiſter von auswärts nach der Scheldeſtadt gekommen ſei. Jedenfalls blieb er, wie man ſieht, von 1609 bis 1655 in Antwerpen. Er zeichnete ſich in einem Bilde des Louvre (Nr. 347) den „ouden (alten) Neeffs“ und ließ ſeine Kircheninterieurs gelegentlich (Pinakothek zu München Nr. 1065 vom Jahre 1638 und Muſeum des Haag Nr. 211 von 1654) von F. Francken III. ſtaffiren. Fürſt Lichtenſtein (Nr. 1406) beſitzt ein Bild mit der Signatur P. Neeffs 1675, welches offenbar dem jüngeren Träger dieſes Namens zugehört. Man nimmt gewöhnlich an, daß der Sohn geringer iſt, als der Vater, doch dürfte dieſes ſchwer zu erweiſen ſein, da man nur ein oder zwei Stücke von jedem Einzelnen mit Sicherheit kennt, und der Unterſchied unter den hunderten von Werken der beiden Neeffs, die wir beſitzen, im Ganzen eben nicht auffällig iſt.

Beide verlegten ſich, wie gefagt, auf die Darſtellung der Interieurs von Kirchen oder ſolcher Gebäude, die eine gewiſſe constructive Verwandſchaft damit haben, wie z. B. die unterirdiſchen Gewölbe eines Gefängniſſes. Ihre Stücke zeichnen ſich durch die Feinheit der Ausführung und die packende Weiſe aus, in welcher das Lichtſpiel zwiſchen Bogen und Pfeilern wiedergegeben iſt. So das »Innere von U. L. Frau« zu Antwerpen im Louvre (Nr. 346), in welchem der Künſtler eine Anſicht des Mittelschiffes mit der Durchſicht in die Seitenschiffe giebt. Das Licht dringt in ſonnigem Glanze durch alle Fenſter und wirft warme gelbliche Tinten auf die dunkelgrauen Pfeiler. Das feine Lichtſpiel, welches jeden Plan ſo richtig abgrenzt und Alles ſo zart und warm abgehen läßt, iſt das größte Verdienſt dieſes Werkes. Man betrachte anderſeits die »Befreiung Petri« im Muſeum zu Gent (Nr. 47). Es iſt eine Art von Nachtbild und ſtellt ein unterirdiſches Gewölbe dar. Die Wirkung der weiſen

Lichter unter dem schweren grauen Gewölbe und in den langen Kerkgängen schließt die Dusterheit aus und ist im Gegentheil auf Feinheit und angenehmes Lichtspiel berechnet. Es ist ein lieblicher Streit zwischen zartem Licht und zarter Dunkelheit, welchem der Maler mit dem Auge eines Liebhabers nachgeht wie das Volk mit Befriedigung zwei Herculeffe kunstmäsig ringen sieht. Das Licht behält die Oberhand, und scheint nicht von den kalten Steinen abzuleiten, sondern sie zu durchdringen und alle Winkelchen und Eckchen bis in die fernste Tiefe in eine halbe Dämmerung zu bringen, welche dem Maler Gelegenheit giebt, die Fertigkeit seines Pinsels in der Wiedergabe der durchsichtigen Schatten bewundern zu lassen. Das Stück ist datirt mit der Jahrzahl 1651.

Der älteste Sohn von Peeter Neeffs, **LODEWIJK**, war, wie wir sahen, ebenfalls Maler und zwar in dem Fache seines Vaters und Bruders. Diefs beweist ein im Museum von Dresden (Nr. 1050) befindliches Stück mit der Bezeichnung „Frater Ludovicus Neeffs Anno 1648“, welches die Kirche U. L. Frau zu Antwerpen darstellt. Nach dieser Unterschrift war Lodewijk ein Mönch.

Man sagt, daß Peeter Neeffs der Aeltere Schüler des **HENDRIK VAN STEENWIJK** des Aelteren, der gleichfalls Kircheninterieurs malte, gewesen sei. Auch auf diesem Namen ruht die Dunkelheit, die das Leben der Neeffs umschleiert. Ein Hendrik van Steenwijk wurde 1577 Meister in der St. Lucasgilde von Antwerpen, aber sein Name wird nur einmal erwähnt. Man glaubt, daß er in Steenwijk um 1550 geboren und 1603 in Frankfurt gestorben sei. Er hatte einen Sohn **HENDRIK VAN STEENWIJK**, den Jüngeren, der um 1580 in Amsterdam geboren worden und 1648 zu London gestorben sein soll.

Ein sechster Kirchenmaler war **ANTOON GHERINGH**, der 1664 die »Innenansicht einer Kirche« malte, welche wir im Museum zu Dresden (Nr. 1051) bewundern. Es ist eine reiche Architektur mit Marmor, Vergoldung, Plastik und Malerei, nicht so fest und fein im Ton als die Werke der Neeffs, aber doch elegant und angenehm. Im Belvedere zu Wien finden wir von ihm die Innenansicht der »Jesuitenkirche zu Antwerpen,« ebenso reich in der Farbe aber etwas flockig. Diefes Stück ist von 1665 datirt, ein kleineres deselben Gegenstandes in der Pinakothek zu München (Nr. 1418) mit der Jahrzahl 1663; eine dritte Wiederholung derselben Ansicht, ohne Bedenken gleichfalls unserem Meister zuzuschreiben, befindet sich im Museum zu Madrid (Nr. 1909). Die Stücke zu Dresden, München und Wien tragen nach den Catalogen den Namen J. Ghering. Diese Abweichung des Vornamens entsprang aus einer irrigen Lesung des von Antoon Ghering so mit dem ersten Buchstaben seines Familiennamens verbundenen A, daß dessen erster Strich allerdings einem J ähnlich erscheint. Von seinem Leben wissen wir nichts anderes, als daß er 1662/63 Meister in der St. Lucasgilde wurde und fünf Jahre später arm starb. Wahrscheinlich wurde er wie der ältere Peeter Neeffs und der jüngere Hendrik Steenwijk anderwärts geboren, und ließ sich erst in späteren Jahren in Antwerpen nieder.

Geringer als die Werke der aufgezählten Kircheninterieurmaler ist die »Ansicht eines Palais« von **WILLEM VAN EHRENBURG** (1630—1675/76), im Museum von Antwerpen (Nr. 408). Die Schatten sind schwer, das Licht ist kraftlos; es ist wie gemacht um zu zeigen, welche Kunst die Neeffs besitzen mußten, um ihre Bildchen so genießbar zu machen. Die Pinakothek zu München (Nr. 308) bewahrt von demselben Maler eine gemeinschaftlich mit mehren anderen Künstlern ausgeführte, mit der Jahrzahl 1666 bezeichnete »Kunstkammer«, die in ihrem zartgrauen Ton und in ihrer guten Beleuchtung

gelungener ist. Auch das Museum des Haag besitzt ein ähnliches mit der Jahrzahl 1671 bezeichnetes Stück.

DIRK VAN DELEN, um 1600 zu Alkmaar geboren und 1669 noch am Leben, malte gleichfalls architektonische Ansichten. Das Museum zu Augsburg (Nr. 513) besitzt von ihm eine Aufsicht der »St. Peterskirche zu Rom« mit der Jahrzahl 1623, und Lord Caledon ein Kircheninterieur mit Figuren von Geerard van Herp. Von besonderem Interesse ist die in der Sammlung des Herrn Edmond Philips befindliche »Ansicht von Rubens' Haus«, auf welcher der große Meister selbst, seine Freunde empfangend, dargestellt ist.\* 1669 schenkte er der Kammer der St. Lucasgilde jenes allegorische Stück mit Figuren von Boeyermans, jetzt im Museum von Antwerpen (Nr. 378), welches mit dem vorausgenannten davon Zeugnis ablegt, daß der Künstler geraume Zeit in Antwerpen lebte. Im Allgemeinen sind seine Arbeiten mittelmäßig, und zeigen wie jene Ehrenberg's den Verfall eines Kunstfaches, dessen ganze Art schon den Zeiten des Niederganges angehört. Die Gebäude sind aus der Phantasie gemalt und in ihrer Form ebenso unwahr, als ihre Beleuchtung und Farbe unbedeutend ist.

Ein mittelmäßiger Maler von Straßensichten und Szenen sehr mannigfaltiger Art war ERASMUS DE BIE, der 1640/41 bei David Rijckaert II. lernte und 1674/75 starb. In der Sammlung Moons zu Antwerpen befindet sich eine »Ansicht des Meir« mit dem „Tour à la mode“ eine Menge Menschen zu Fuß, zu Pferd und zu Wagen, ein düster braunes Bild ohne viel Belang. Herr van Leries besitzt von ihm eine »Reiterschaar«, frisch und gefällig gemalt. Bei Madame Parmentier zu Dendermonde sehen wir von de Bie eine »Bauernkirmes« in der Art des Teniers, und das Dominikanerkloster zu Gent besitzt eine allegorische Darstellung aus dem Leben des Thomas von Aquin, beide bei großer gegenständlicher Verschiedenheit an Unbedeutendheit gleich.

So endigt das 17. Jahrhundert innerhalb der Rubens'schen Schule mit leerem Fortschreiten, außerhalb derselben mit immer größerer Vorliebe für die Darstellung der toten Natur, im Allgemeinen mit dem Aussterben der Künstler von Namen und mit dem Versiegen der würdigen Nachfolger der großen Meister. Wie aber auch der Ausgang war, so bleibt doch dieses Jahrhundert die goldene Periode der Antwerpen'schen Schule. Verfasser glaubt nicht, daß bis auf unser Jahrhundert jemals und irgendwo sonst in der Welt in so eng begrenzter Zeit und Oertlichkeit so viele Künstler geboren wurden als zu Antwerpen während diesen hundert Jahren. Von 1628 bis 1676, also innerhalb kaum eines halben Jahrhunderts, verzeichnen die Listen unserer Liggeren ungefähr 1350 in Antwerpen lebende und wirkende Maler. Und nicht bloß durch ihre Zahl, sondern auch durch ihre hohe Begabung glänzt diese unabsehbare Reihe: Nehmen Rubens, van Dijck, Jordaens, Teniers den ersten Rang ein, so folgen ihnen Janffens, Rombouts, Cornelis de Vos, Crayer, Coffiers, Snijders, Fijt, Boel, Geerard Zegers, Schut, Erasmus Quellin, van Diepenbeeck, Boeyermans, van Tulden, Thijs, Gonzales Coques, Vloeren Brueghel, Joost de Momper, Daniel Seghers, Jan de Heem, David Rijckaert III., van Craesbeeck, die Peeters, die Neeffs möglichst dicht nach, und neben wie nach diesen kommen Dutzende, die wir nannten, und Hunderte, die wir nicht nennen konnten, weil es an Raum gebrach oder weil ihre Werke nicht genug bekannt sind.

Man hatte alle Wege betreten, und in allen Fächern Meisterwerke

\* WAAGEN, Treasures of art in Great Britain IV. 149 und II. 228.

geschaffen, das Religiöse und das Historische, wie das Bürgerliche und Possenhafte, das Lebende und das Tote, Mensch und Natur: Alles hatte man gründlichen Studien unterzogen und kunstreich farbig wiedergegeben. Rubens beherrscht, wie bereits ausgeführt wurde, das ganze Jahrhundert; seine helle glühende Farbe, sein Bestreben und Vermögen, Allem Leben und Bewegung, Kraft und Vornehmheit zu geben, ist ein Kennzeichen, welches allen nach ihm kommenden Malern aufgeprägt ist.

Das Ende des 17. Jahrhunderts sah das Ende der Blüte der Antwerpen'schen Schule. Von dunkleren Tagen und untergeordneter Pinselführung werden wir im folgenden Capitel zu sprechen haben.

