



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

XIII. Die Periode des Verfalls.

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

XIII.

Die Periode des Verfalls.



Ohne Bedenken dürfen wir das 18. Jahrhundert eine Periode des Verfalls für die Malerschule Antwerpen's wie für die Stadt überhaupt nennen. Die definitive Sperre der Schelde i. J. 1648 hatte den langen Jahren von Unruhen, von Krieg und Rückgang, welche Antwerpen seit 1585 erlebt hatte, ihren vernichtenden Abschluß gegeben. Konnte man bis zur Zeit des westphälischen Friedens von den früher gesammelten und aus den Tagen der Noth geretteten Schätzen noch einigermaßen zehren, so mußten sich doch die Mittel innerhalb jener sechzig Jahre der Drangsal erschöpfen, da keine neuen Hilfsquellen für die hinsiechende Bevölkerung zu Tage traten. Von 1648 bis 1700 aber aus der Hand eines spanischen Statthalter in die eines anderen überliefert, wurde die Stadt durch nichts als durch ein paar Volksaufläufe in ihrem Todeschlaf gestört, und mehr und mehr nahm die Verarmung und Entvölkerung überhand.

Mit neuen Wirren brach das 18. Jahrhundert an. Der spanische König Karl II. starb im Jahre 1700 kinderlos, und der König von Frankreich wie der römische Kaiser, beide Söhne und Gatten von spanischen Königstöchtern, traten in die Arena um sich des Erbes des verstorbenen Fürsten zu bemächtigen. Von 1701 bis 1714 dauerte der Krieg und während des größten Theils dieser Zeit waren die südlichen Niederlande der Schauplatz der Feindseligkeiten, unter denen besonders Antwerpen, welches 1701 bis 1706 in den Händen der Franzosen blieb, zu leiden hatte. Und als man endlich nach vierzehnjährigem Kampf zu dem in Utrecht geschlossenen Frieden gelangte, bestieg ein Enkel des französischen Königs den Thron von Spanien und behielt die überseeischen Besitzungen, während Belgien, Neapel und Mailand Oesterreich zu Theil wurde, wonach die südlichen Niederlande abermals in die Hände eines neuen Gebieters fielen, der sie auch bis gegen das Ende des Jahrhunderts behalten sollte. Und vom ersten Augenblick der Besitzergreifung an liefs sich Oesterreich eine Erniedrigung gefallen, welche unzweifelhaft bewies, daß unsere Landstriche als erobertes Land betrachtet wurden: die neuen Herrscher nahmen nemlich den Traktat von Barreel an, in welchem Holland ermächtigt wurde, in die bedeutendsten flandrischen Festungen auf Kosten der Einwohner Besatzungen zu legen.

Während der österreichischen Regierung dauerte der Rückgang der Stadt fort. Zwar erlebten die Provinzen unter Maria Theresia eine Periode des Friedens, aber es waren Zeiten eines zarten Schlummers zwischen Jahren von aufgeregtem und unruhigen Schlafe. Joseph II. versuchte eine Reihe von Reformen einzuführen, aber das Volk, das nicht Willenskraft genug gehabt, sich gegen seine Bedrücker zu erheben, fand jetzt Muth genug, die Waffen gegen den Fürsten zu ergreifen, der es aus seinem Zustand von Verfall erheben wollte. Joseph II. bezweckte nichts weiter, als dafs er den südlichen Niederlanden einige Jahre von Verwirrung und Krieg verurfachte, und kurz nach seinem Tode fielen sie den französischen Republikanern in die Hände.

Von Antwerpens alter Blüthe bestand wenig mehr; Handel, Gewerbfleifs und Wohlfahrt waren verflogen, und nirgends war ein Versuch zu bemerken, sie neuerdings dahin zu ziehen. Das 18. Jahrhundert bietet im Ganzen nur das Schauspiel von Erniedrigung und Entkräftung ohne leuchtende Flecken an dem grauen Himmel, ohne Morgenroth für die Zukunft.

Mit der Antwerpen'schen Kunst ging es nicht besser. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hatte sich ihre Schule noch auf einer gewissen Höhe gehalten, und der gleichwohl unverkennbare Verfall hinderte doch nicht, dafs bis um 1700 jedes Fach noch Meister von wirklichen Verdienften aufzuweisen hatte. Im 18. Jahrhundert verändert sich dieser Zustand. Zwar grofs genug ist noch die Zahl der Antwerpen'schen Maler. Campo Weyermann, der widerliche Geschichtschreiber der niederländischen Malerschule, der sein liederliches Dasein in Schenken und Correctionshäusern zubrachte, und die Antwerpen'schen Künstler mit seinem besonderen Halse auszeichnet, findet noch Veranlassung, Antwerpen die fruchtbarste Wiege von Pinselführern zu nennen. Aber die Qualität hielt mit der Quantität nicht mehr gleichen Schritt.

Die höchsten Merkmale der Antwerpen'schen Kunst, das Naturstudium und die Farbenlust, waren vollständig verlernt, und man verfiel mehr und mehr in ziellose Nachäffung der französischen Akademieweise und Farblosigkeit. Unsere Maler reisten noch wie früher, aber anstatt anderwärts ihre Eigenart einzuführen, oder wenigstens aus der Schule der grofsen Meister Italiens der einheimischen neue Nahrung zuzuführen, brachten sie fremden Ungeschmack nach Hause, und führten eine beschämende Nachäffung von Pariser Manier und von Pariser Meistern ein, deren Eigenschaften eine Verleugnung des flandrischen Kunstcharakters in sich schlofsen. So blieb es bis zum Ablauf des dritten Viertheils des Jahrhunderts, in welcher Zeit die Vorzeichen der Wiederbelebung, etwas wie eine träge Bewegung bei dem Schläfer, der Vorbote des bevorstehenden Erwachens, bemerkbar wurden, während erst um 1800 ein Lens und Herreyns, ein van Bree und Ommeganck, jeder in feiner Art, dieses Erwachen vollständig zu machen begannen. Die Früchte ihrer Bestrebungen zu pflücken und in Verbindung mit einem neuen materiellen Aufschwung eine glänzende Wiederbelebung der flandrischen Kunst zu begrüfsen, war daher erst unserem Jahrhundert vorbehalten.

Wir dürfen uns in der Aufzählung der Künstler dieser unglücklichen Zeit kurz fassen, da von denselben die meisten weniger um ihrer Verdienste als um der Vollständigkeit willen genannt werden müssen, wie auch, um an ihnen zu zeigen, in welcher Weise und in wie weit die Antwerpen'sche Schule ihren ruhmvollen Traditionen untreu geworden ist.

Die Historienmalerei vorab wurde immer weniger gepflegt und entartete kläglich. Zu Anfang des Jahrhunderts trifft man jedoch noch einige nennenswerthe Künstler. WILLEM IGNATIUS KERRICKX, der Sohn des berühmten Bildhauers Willem Kerricx und der Barbara Ogier, der Dichterin und Tochter des

gefeierten Bühnendichters Willem Ogier, wurde am 22. April 1682 in der St. Walburgiskirche getauft, lernte die Malerei bei Godfried Maes und trat 1703 als Meister in die St. Lucasgilde. Er beschränkte sich indess nicht auf die Führung des Pinsels, sondern verlegte sich auch nach dem Vorbilde seines Vaters auf die Bildhauerkunst und betrieb nach jenem seiner Mutter die Dichtkunst. Schon 1700 war er Factor des „Olijftak“ und die Statue des Johannes Baptista im Kreuzschiff von St. Jakob in Antwerpen ist ein Beweis von dem Talente, mit welchem er den Meißel handhabte. Ueberdies that er sich auch als Architekt hervor, wufste der einsturzdrohenden Walburgiskirche ihre Festigkeit wiederzugeben und war eben mit dem Umbau der Abtei von Waasmunster beschäftigt, als er im Januar 1745 starb. Am 4. dieses Monats wurde er in der Dominikanerkirche begraben.

Das Museum von Antwerpen besitzt von ihm drei große Stücke, die zur Zeit keinen Platz in den Ausstellungssälen finden. Das »Pachafest in Aegypten« (Nr. 226) ist ein umfangliches Bild mit mächtigen Figuren und kräftiger Bewegung. Die Tradition der Schule ist festgehalten, aber die Farbe ist verblichen, die Composition von geringem Zusammenhang und ohne Befehlung. Die »Anbetung des Lammes« (Nr. 227) hat dieselben großen Gestalten, edle Figuren von schöner Haltung, die sofort an Raphael's Art erinnern. Die Farbe ist hier besser, aber auch ohne Leuchtkraft, der Zusammenhang fehlt gleichfalls und die Aeltesten bilden nur einen losen Rahmen um die Mitte des Bildes.

ZEGER JACOB VAN HELMOND* wurde am 17. April 1683 zu Antwerpen geboren und war der Schüler seines Vaters JAN VAN HELMOND. Er siedelte frühzeitig nach Brüssel über, wo er am 21. August 1726 starb. Die Kirchen der letzteren Stadt besitzen eine große Zahl von Werken seiner Hand. Das Museum von Gent (Nr. 3) einen »Christus am Kreuz«. Dieses Altarbild zeigt uns an einem der gerühmtesten Repräsentanten der Schule, was aus derselben bereits geworden war. Es ist eine umfangliche Leinwand mit großen leeren Stellen und trockenem Colorit, von welchem nur die helle rothe Draperie des Johannes eine glückliche Ausnahme macht. Der Maler entlehnte vielmehr von van Dijck als von Rubens den schwächigen Christus, welcher mit seinen jammervollen Gesichtszügen eher wie ein unglücklicher Sieche, denn wie ein leidender Gott erscheint. Die übrigen Figuren, Johannes, der seine Hände gerade zu Christus emporhält, Maria, die rücklings hingestreckt ist, Magdalena, die kalt wie ein Wachsbild das Kreuz umfängt, die Kriegersleute, die ganz schrecklich aussehen wollen, figuriren alle entweder als personifizierte Trauer, oder als Mitleid oder aber als Wehrhaftigkeit, während sie alle genauer befehen nur Schulfiguren, keine lebenden nach der Natur studierte Menschen sind. So bemerkt man auch in der Anwendung der Farbe die Fortdauer der Tradition, jedoch ohne lebendiges Harmoniegefühl. An ein paar Punkten hat die Schule guten Einschlag gegeben, anderwärts aber ist sie machtlos gewesen, den Künstler vor Blässe des Tones zu bewahren.

JACOB IGNATIUS DE ROORE** wurde am 20. Juli 1686 zu Antwerpen geboren, 1698/99 als Lehrjunge in die Liggeren eingetragen, und 1707 als Meister aufgenommen. Er empfing den Unterricht verschiedener Maler, besonders aber des GASPAR JACOBUS VAN OPSTAL. De Roore malte viele große Stücke zur Decoration von Sälen und liefs sich, da ihm dergleichen Arbeiten in verschiedenen holländischen Städten aufgetragen wurden, im Haag nieder, wo er

* DESCAMPS, Vies des peintres flamands. Marseille 1842. III. 188.

** VAN IMMERZEEL, De levens en werken van Hollandsche en Vlaamsche schilders etc.—Liggeren.

1722 in die Bruderschaft von St. Lucas trat. Er sammelte durch seine Kunst und durch den Bilderhandel, welchen er gemeinschaftlich mit Geeraard Hoet betrieb, ein ansehnliches Vermögen und starb 1747. Die St. Jacobskirche zu Antwerpen besitzt von ihm ein Gemälde, welches den »Loskauf von Slaven durch die Trinitarier« darstellt. Ein orientalischer Fürst steht mit Gefolge auf den Stufen eines Palaftes und schenkt einem Mönche die Freiheit verschiedener Christen. Es ist eine gut componirte Gruppe, die aber in der Anordnung einigermaßen nach der theatralischen Seite hinneigt. Die Farben sind etwas blafs und dunkel, aber das Ganze erweckt durch seine ruhigen und gut verbundenen Töne und durch seine gefällige Zeichnung einen angenehmen Eindruck. Noch besser sind die Plafonds, die er im Gemeinderathsfaal des Stadthauses zu Antwerpen malte. Diese allegorischen Stücke besitzen eine Kühnheit, die mehr als sonst irgend ein Werk dieser Zeit der früheren Schule würdig ist.

Ein dritter Künstler, der Antwerpen verließ um in der Fremde zu leben und zu sterben, war FRANS STAMPART, geboren am 12. Juni 1675. 1688/89 bei GILEIN PEETER VAN DER SIJPEN in die Lehre tretend, wurde er 1692/3 Meister und begab sich später nach Wien, wo er Hofmaler wurde, und am 3. April 1750 starb. Er malte vorzugsweise Porträts und bewahrte hierin bis auf einen gewissen Punkt die Ueberlieferungen eines van Dijk und Peeter Thijs.

CORNELIUS JOSEPHUS D'HEUR, als der Sohn Lüttich'scher Eltern in Antwerpen geboren und dafelbst am 27. März 1707 in U. L. Frauenkirche getauft, folgte erst dem Unterricht des Gaspar Jacob van Opstal, dann jenem des Jan Josef Horemans des Aelteren und ging 1730 nach Paris, wo er einige Zeit verblieb. Er starb in seiner Geburtsstadt am 12. März 1762. Er zeichnete gut und malte hübsche Grifailen. Das Museum Plantin-Moretus bewahrt verschiedene Serien von Zeichnungen, welche er für Missale's ausführte.

MARTINUS JOSEPHUS GEERAERTS (1707—1791) verlegte sich ebenfalls vorzugsweise auf Grifailmalerei. Die Gallerie Lichtenstein besitzt von ihm fünf grau oder braun auf grau ausgeführte Gemälde: »Liebes- und Weingenien mit Früchten und Blumen« darstellend, und ein farbiges Bild (Nr. 865) mit einer allegorischen Darstellung des »Friedens«, welches indess nicht viel mehr Farbe hat als seine Grifailen.

Mit BALTHAZAR BESCHEY (1708—1776) machte die Antwerpen'sche Schule einen entscheidenden Schritt auf dem Wege des Verfalls. Bis dahin hatte man Rubens' Traditionen hoch gehalten, und folgte man ihnen auch handwerksmäßig nach, so bewahrte man doch die Achtung vor den Eigenschaften, welche die vlämische Kunst von früheren Tagen kennzeichneten. Jetzt aber brach die Zeit an, in welcher man anderen Göttern huldigte. Man braucht nur die zwei Stücke aus der »Geschichte Josephs« zu sehen, welche unser Museum (Nr. 12—13) von Beschey besitzt, um zu verstehen, worin die Abweichung von der früheren Art besteht. Die Töne sind zart und süßlich, durch ihre Kraftlosigkeit sich dem Charakter der Wasserfarbenmalerei nähernd, die Handlung ist einfach und verständlich, aber zugleich ohne Tiefe und ohne etwas Packendes; die Formen der Figuren tragen die Merkmale, welche der französischen Malerei eigen sind, und welche die Menschen zu einer Art von Schemen machen, die alle aus derselben Schul-Form gegossen erscheinen: regelmässig, aber kraftlos, würdig und schön genug, aber ohne Seele und Leben. In seinen früheren Jahren hatte Beschey gelegentlich versucht, der Art unferer alten Maler des Bauernlebens nachzufolgen, jedoch ebenfalls ohne besseren Erfolg wie im historischen Fache. Die Sammlung des Fürsten Lichtenstein (Nr. 1330) enthält von ihm eine »Scene vor einem Bauernhaus« in der Art des Teniers, aber

schwach in der Farbe; es sind wohl die Männlein und Weiblein des großen Bauernmalers, auch fehlen die kupfernen Kessel und der sonstige Hausrath nicht, aber Licht und Farbe des Meisters sind leider verloren gegangen.

Die Nachfolge nach der faden klassischen Art, welche in Frankreich bis auf dieses Jahrhundert herab vorherrschend war, finden wir bei Beschey zum erstenmale. Einer seiner Schüler, der ihn an Ruf weit übertraf, ANDREAS CORNELIS LENS, folgte dieser Manier mit noch mehr Nachdruck huldigen und durch Wort und That für einige Zeit in den südlichen Niederlanden zur Herrschaft verhelfen. Lens wurde als der Sohn des Blumenmalers CORNELIS LENS am 31. März 1739 geboren und genoß den Unterricht eines Künstlers aus der Familie Ijken, ehe er bei Beschey in die Lehre ging. Am 10. September 1764 verlieh ihm Prinz Carl von Lothringen, der damalige Statthalter der südlichen Niederlande, den Titel seines Hofmalers und setzte ihm die nöthigen Mittel aus, um sechs Jahre oder länger in Rom und anderwärts Studien zu machen. Am 21. October des genannten Jahres begab sich Lens nach der ewigen Stadt, wo er mit Vorliebe nach Raphael und nach der Antike zeichnete und malte, und kehrte erst 1769 nach Antwerpen zurück.

Unmittelbar nach seiner Ankunft daselbst empfing die St. Lucasgilde ein Schreiben von Carl von Lothringen, in welchem dieser den Dekanen mittheilt, ein französisches Schriftstück mit dem Antrage empfangen zu haben, daß die Maler, Bildhauer, Kupferstecher und Architekten von der Verpflichtung der Aufnahme in die St. Lucasgilde enthoben werden sollten. Lens war der Verfasser oder wenigstens die Triebfeder jener Vorstellung. Sonderbar klingt der Anfang davon: „Die Künste sind hier in gewissen Hinsichten in einen schändlichen Zustand des Verfalls gekommen, wie ihn Italien niemals erlebt hat. Dort hat man ihnen auch eine gewisse Auszeichnung zu geben gewußt, welche den Künstler über den Handwerker erhebt und ihn zu Ansehen bringt nicht um seiner Handfertigkeit willen, sondern wie einen Dichter und Schriftsteller, der sich opfert, um unsterblichen Ruhm zu verdienen, was von solchem Einfluß auf seine Werke ist, daß man trotz der geistigen Erhabenheit unserer großen Meister verschiedene Beispiele von ihrem Zurückgehen in der Form und Vornehmheit ihrer Ideen anführen könnte.“ Nach Italien also sollte man sich immer wenden, wo die Dichtermaler schafften, und die wahrhaft Unsterblichen lebten; auch Frankreich und seine Akademie sei nachahmungswürdig, während unsere größten Meister fast nicht in Betracht kommen. In einer anderen seiner Schriften, der Abhandlung über den guten Geschmack in der Malerei, wollte er diese Ideen weitläufiger auseinandersetzen und nochmals eine Lanze für „den edlen Styl“, den man im Süden holen müsse, brechen.

Die Dekane von St. Lucas widerlegten in einer eingehenden Antwort Lens' Bemerkungen über ihre Gilde: In einem Kreise, meinten sie, in welchem Rubens, van Dijck und hundert Andere als Dekane gedient hatten,* könne Niemand sich entehrt fühlen, und man könne jene Satzungen, welchen diese großen Männer sich gefügt, ohne Scham auch jetzt noch befolgen. Sie begannen ihre Verwahrung mit der keineswegs zutreffenden Behauptung: „es sei deutlich zu erkennen, daß das erwähnte Schriftstück oder Memorandum lediglich aus „Pikanterie“ entstanden sei, welche ihrerseits wahrscheinlich den Ursprung in Selbstsucht verbunden mit einem auf Unabhängigkeit gerichteten

* Rubens und van Dijck waren niemals Dekane der Antwerpener St. Lucasgilde, und auf der im Antwerpener Museum aufgestellten Dekantafel sind ihre Namen erst in späterer Zeit eingemalt, der des Rubens unter dem Jahre 1631, der des van Dijck unter 1634. Waren es vielleicht unsere Dekane von 1769 welche sich, um ihrer Entgegnung mehr Gewicht zu geben, die großen Meister zu Collegen machten?

Sinne habe.“ Das Vlämische der Dekane war noch elender als das verkrüppelte Französisch des Lens, aber ihre Argumentation ist viel gewichtiger als die seine. Dennoch erhielten sie Unrecht, trotzdem daß sie auch die städtische Obrigkeit an ihrer Seite hatten: am 20. März 1773 erließ die Kaiserin einen Befehl, wonach künftighin die Maler, Bildhauer, Kupferstecher und Architekten nicht mehr gehalten waren, sich in irgend eine Zunft aufnehmen zu lassen, und die Kunst für frei erklärt wurde, so daß sie sogar Adelige ausüben konnten, ohne ihren Stand zu schädigen.* In der Gilde blieben demnach nur mehr jene Berufsarten, welche näher am Handwerk standen. Der Sturm der französischen Umwälzung, welche unsere mittelalterlichen Einrichtungen von Gewerken und Gilden gänzlich hinwegfegen sollte, ließ sonach seine Annäherung bereits verspüren. Ob nun diese Auflösung zwanzig Jahre früher oder später erfolgte, ist übrigens ebenso ohne Belang, als es gleichgültig ist für die Geschichte, ob die Gilde unter österreichischer oder französischer Regierung gesprengt wurde.

Es muß übrigens bemerkt werden, daß die Maler die Einhaltungen der Verpflichtungen gegen die Gilde immer als eine Last, die Befreiung davon immer als eine Gunst angesehen haben. Damit, daß man die Kunst in ihrer Ausübung für frei und nicht unvereinbar mit dem Adel erklärte, verlich man ihr wirklich ein Vorrecht. Dies hindert nicht, daß die Beweggründe, welche Lens anführte, armfelig sind und daß es sich ganz unglücklich traf, daß gerade er, der geschmackloseste antwerpische Meister, auf reinen Geschmack und größere Vorrechte pochte. Aber Lens wurde keineswegs von einer Ueberlast von Bescheidenheit beschwert, und es fügte sich überdies, daß sein ganzes Leben hindurch jeder Fürst und jeder vornehme Herr das Seine dazu beitrug, ihn in dem Wahn zu stärken, er sei wirklich der große Mann, und der Mann mit den edlen Ideen, wie sie unseren alten Meistern immer gefehlt hätten. Kurz vor seiner Uebersiedlung nach Brüssel (1780) hatte ihn Kaiser Joseph II. bei einem Besuche in Antwerpen zum Führer erkoren, hatte ihm dafür eine goldene Tabatière verehrt, ihn zum Ritter des belgischen Löwenordens ernannt und sich sogar bemüht, ihn zur Uebersiedlung nach Wien zu bestimmen. Auch König Wilhelm würdigte Lens mehr als einer ehrenden Auszeichnung. Und nicht bloß Kaiser und Könige, sondern auch Kirchenvorstände und Private wetteiferten in Huldbeweisen. Der so gefeierte Künstler starb zu Brüssel am 30. März 1822.

Es ist Zeit, daß wir die Art jener Stücke kennen lernen, die damals so sehr gefielen und jetzt vergessen sind. Ziehen wir als Beispiel »die Verkündigung« in der St. Michaelskirche zu Gent, die als sein Meisterstück gerühmt wird, in Betracht. Die Scene geht in der niedrigen Wohnstube Mariens vor sich. Um uns vor Täuschung zu bewahren war der Künstler darauf bedacht, einen Armentisch nebst einem hölzernen Stuhl in das Gemach zu stellen, und ein weißes Arbeitskörbchen darunter sehen zu lassen. Maria ist soeben beim Eintritt des Engels vom Stuhl aufgestanden, blickt mit einer Geberde der Verwunderung und zugleich der Ergebung demüthig zu Boden und schlägt leicht die Arme auseinander. Der Engel, ein Jüngling von voller Mannslänge, verkündet ihr die frohe Botschaft des Ave Maria. Mit zarter Verwirrung und Ehrerbietung schlägt auch er die Augen nieder, einen Arm hebt er mit ausgestrecktem Zeigefinger empor, den andern hält er in freier Bewegung. Diese bürgerlich einfache, fast ärmliche Kammer mit ihrem höchst profaischen Hausrath, die einfache Jungfrau mit ihrer sprechenden Geberde, dieser Engel mit seiner freien Haltung sollen Natürlichkeit und Ungemachtheit ausdrücken, und

* J. B. VAN STRAELEN, Jaerboek der Gilde van St. Lucas. Antwerpen 1855. S. 185 fg.

doch sieht Alles erstaunlich gekünstelt aus, scheint so recht akademisch und ist zu zierlich gesucht, um einfach und zu einfach um künstlerisch zu sein. In der Luft schweben fünf Engelchen in verschiedenen Haltungen. Eine breite Glorie strahlt aus dem Himmel auf Maria nieder, safrangelb oben, gelbgrau da, wo sie Maria erreicht. Die Kammer ist mit einer blaugrauen Wolke gefüllt, die Alles bis zum Dämmerigen duftig macht. Und nun die Farben! Maria trägt ein weißes Unter- mit hellblauem Oberkleid, ihre sittig auf ihrer Stirne gescheitelten und glatt gestrichenen Locken sind lichtbraun. Der Engel hat ein hellgrünes Unter- und amaranthrothes Oberkleid, in allen Draperien ist kein einziger voller Ton zu bemerken. Ihren höchsten Triumph feiert jedoch diese Süßlichkeit im Nackten. Das kugelrunde Gesicht Mariens scheint nicht viel fester als Watte, die mit einer zuckerartigen Schicht von rosen und milchigen Tönen gepudert ist; der Engel ist gebaut wie ein Held und zeigt das Colorit eines Jüngferchen, und während seine Arme von Muskelkraft Zeugnis geben, würde man sich nicht wundern, wenn sein Gesicht mit der grauen Wolke, in welcher man es wahrnimmt, verduftete. Die Engelchen oben sind vergrößerte Porzellafiguren, leicht mit Kirschenfaß getönt und in Atlas-Reflexen schimmernd, wie es selbst bei dem koketteften Flaummaler auf Sevres-Porzellain übertrieben erscheinen würden. Die allgemeine Süßlichkeit wird noch erhöht durch die Rundlichkeit aller Formen: Köpfe und Arme, Gliedmaßen und Gelenke scheinen von der Drehbank zu kommen, und verrathen ein entnervtes Schönheitsgefühl, welches allgemeines Verschwemmen und Verzärtlichen für Gefälligkeit und Harmonie hält, Freiheit und Wahrheit aber für Rohheit und Barbarei. Uebertriebene Rücksichtnahme auf theoretische Kunstregeln, die das Heil in Einfachnürung und Zustützung predigen, die Ursprünglichkeit als Uebertretung des Gefetzlichen, und Natürlichkeit als Kunstlosigkeit verdammen, das ist es, was dieses Werk von Lens wie die Erzeugnisse seiner Geistesverwandten charakterisirt.

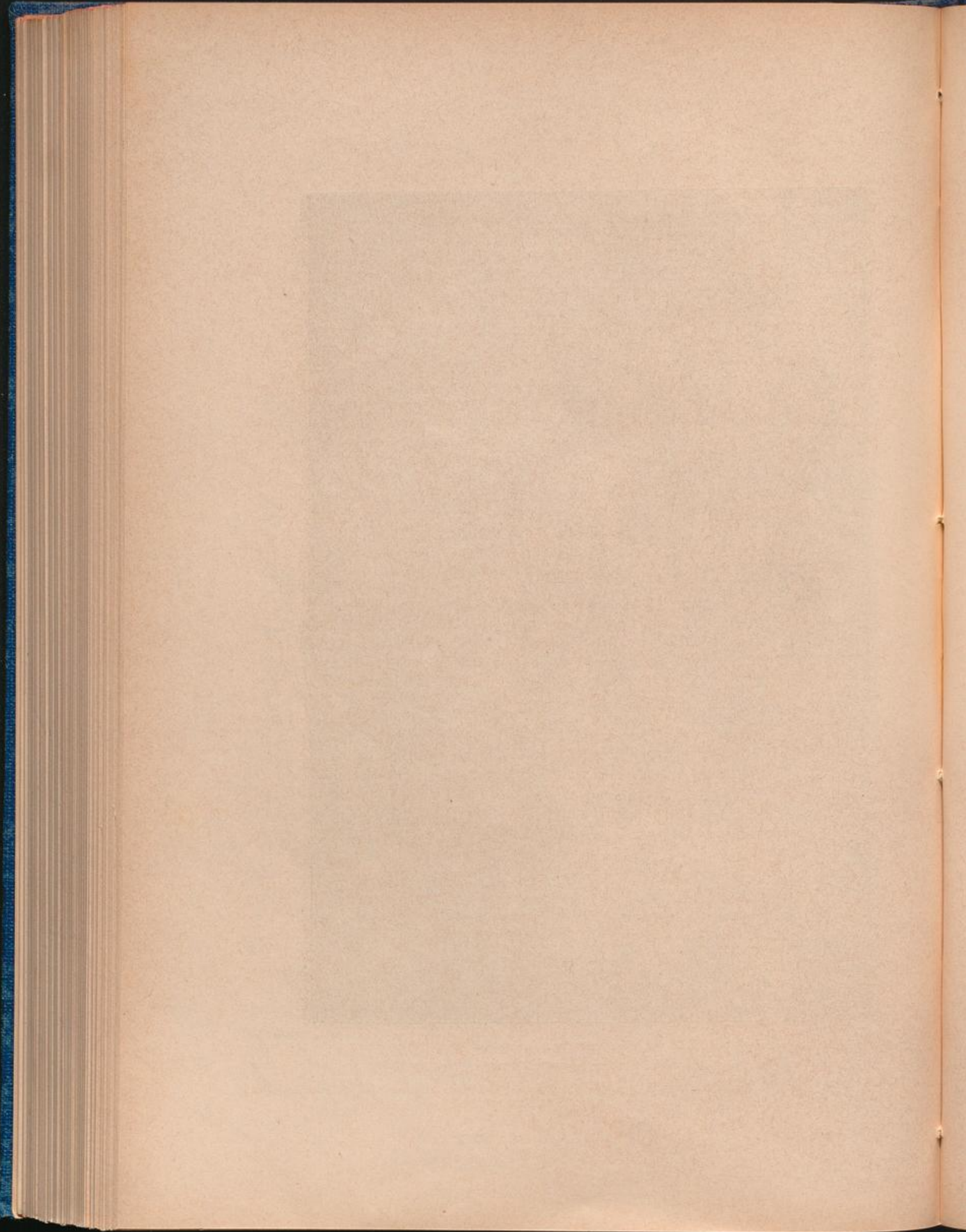
Es muß jedoch zugegeben werden, daß Lens die heidnischen Darstellungen besser gelangen, als die christlichen. Seine »Ariadne von Bacchus getröstet« und sein Bacchusopfer in der Gallerie neuer Werke zu Brüssel sind, wenn auch noch immer wolkig, vertrieben und ohne Festigkeit, heiter von Aussehen und lieblich in der Bewegung. In größeren Compositionen, wie in seinem »Eteokles und Polynikos,« zeigt er die plastischen Formen und die heroischen Bewegungen, welche den Einfluß der classischen Kunst verrathen.

Es giebt dagegen vielleicht kein Werk, das die entartete Kunst Lens' tiefer brandmarkt, als sein »Porträt des Kupferstechers P. F. Martenasie« im Museum zu Antwerpen (Nr. 235). Es ist ein Kopf ohne Kraft der Zeichnung, flau und flockig in der Farbe, wollig im Auftrag, und ohne irgend etwas von den Merkmalen, welche den vlämischen Porträtisten so viele Jahrhunderte hindurch eigen waren, und ihren im Ausdruck immer so treffenden wie in Licht und Farbe kräftigen und energischen Werken einen wohlverdienten Namen erworben hatten.

Lens war in mehr als einer Hinsicht ein Mann seiner Zeit. Er lebte in den Jahren, in welchen Raphael Mengs und Winkelmann in Rom durch ihre Schriften eine bessere Kenntniß und eine neue Begeisterung für die großen italienischen Maler und für die griechischen Bildhauer erweckt hatten; er war ein Zeitgenosse David's, der die Vorliebe der französischen Republicanisch-Gesinnten für Altrom in seine Gemälde übertrug, und so liefs er sich durch die herrschende Richtung mitfortreisen, liefs sich italianisiren, gallisiren, gräcisiren, was man nur wollte und in jener Zeit anstrebte, als man lediglich einen Schein von plastischen regelmässigen Formen, und von verfeinerten Empfindungen für das Ziel der Kunst hielt. Diese Cultivirtheit und conventionelle Würde



Die Reiterbeize von Karel van Falens.



theilten sich seiner Farbe und feinem Lichte mit, die durch und durch unvlämisch, energielos und unnatürlich werden. In feinen Schriften vertrat er dieselbe Lehre, wobei wir es als einen traurigen Beweis von Entartung zu erwähnen haben, daß Lens unter den antwerpischen Malern zuerst das Beispiel gab, über seine Kunst in französischer Sprache zu schreiben.*

Lens war daher und blieb, trotz dem was wir an ihm zu loben haben, eine traurige Figur in unserer Schule: unnatürlich und unmännlich. Etwas Gutes jedoch haben wir von ihm zu erwähnen: er war ein Sucher, ein Arbeiter und selbst ein Fanatiker für die Kunst. Er schlug einen ganz verkehrten Weg ein, aber er that es mit reifer Ueberlegung und fester Ueberzeugung. Seine aus dem Studium der Kunst früherer Zeiten gezogenen Folgerungen waren falsch aber sein Studium war ernst, sein Eifer für das was er für das Schönste hielt, ungewöhnlich. Er verließ die Bahn unserer großen Meister, aber er that es nicht leichtsinnig, sondern aus Gründen; er verließ deren Schule, als sie nur noch leeren Formen huldigte, und wollte etwas Neues an deren Stelle setzen, das kaum unter dem stehen konnte, was aus dem Alten geworden war. Er sank tief, aber sein Streben war hoch, seine Leistungen waren schwach, aber seine Absichten gut. Die classische Richtung, welche eine Zeit lang bei Lens herrschen sollte, war unfruchtbar; aber etwas Fruchtbare lag in der Bewegung selbst, in dem Studium, dem Suchen nach etwas Anderem, und Lens' anmassendes Auftreten als Reformator mit Feder und Pinsel wirkte als nützlicher Sporn in einer Zeit allgemeinen Einschlummerns.

Lens sollte jedoch nicht der einzige bleiben, der von warmem Eifer für die Kunst erfüllt war, und in ernstlichem Studium das Mittel zu ihrer Wiederbelebung suchte. Herreyns erwies sich als ein noch leidenschaftlicherer Vertreter von Allem, was unsere Malerschule neuerdings erwecken konnte und van Brée übertraf beide an unverdrossenem Bestreben, Antwerpen seinen alten Rang im Gebiete der Kunst wieder zu erringen, und in der Aufopferung, womit er seinen akademischen Unterricht sich angelegen sein ließ.

WILLEM JACOBUS HERREYNS** wurde 1743 geboren und am 10. Juni in U. L. Frauenkirche getauft. Er erlangte 1764 an der Akademie den ersten Preis aus dem Zeichnen nach dem Leben, und eröffnete im folgenden Jahre an demselben Institute einen Cursus über Geometrie und Perspective. In demselben Jahre war er einer von den Künstlern, die sich mit dem Unterricht im Zeichnen nach der Antike befaßten. 1767 verließ er seine Geburtsstadt, reiste einige Zeit und ließ sich dann in Mecheln nieder, wo er die Akademie einrichtete. Nach der Invasion der Franzosen von 1794 wurde er zum Lehrer an der Centralschule des Departements der beiden Nethen, der gegenwärtigen Provinz Antwerpen, ernannt. Damals war es, daß er die Kunstwerke sammelte, die er so den Bildstürmern jener Tage unter dem Vorwande entrückte, daß er sie für seinen Unterricht benützen wollte. Bereits im Februar 1800 wurde er als Lehrer der Akademie von Antwerpen angestellt, welche damals, »besondere Schule für Maler-, Bildhauer- und Baukunst« hieß und am 25. September deselben Jahres zeichnete er sich als Lehrer und Direktor. Dieses Amt bekleidete er bis an seinen Todestag, den 10. August 1827. Die Dienste, welche er während seiner langen Laufbahn der von ihm geleiteten Anstalt und den Künsten, die dort gelehrt wurden, leistete, sind unzählbar.

* ANDRÉ LENS, *Le Costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité prouvé par les monuments*. Liège 1776. — A. LENS, *Du bon goût ou de la beauté de la peinture*. Bruxelles 1811.

** Catalogue du Musée d'Anvers. — JOS. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Academie van Antwerpen*.

1741 war die Antwerpener Akademie von der St. Lucasgilde unabhängig geworden und der damit eingetretene oder besiegelte Zustand des Siechthums der letzteren hatte natürlich auch den Verfall des unter ihrer Leitung stehenden Kunstunterrichts zur Folge gehabt. Nach einem vergeblichen Versuch, ihr Ansehen als Zeichenschule herzustellen, verzichtete sie daher 1749 auf alle Ansprüche der Art und seit dieser Zeit wurde der Unterricht nur mehr an der Akademie durch das uneigennützig Zusammenwirken einiger Künstler gegeben. Es herrschte mehr Regelmässigkeit im Unterricht und mehr Eifer bei den Lehrern als dies im vorigen Jahrhundert der Fall war. und diese Erscheinungen kamen in späteren Jahren der Kunst zu Gute. Die Invasion der Franzosen wirkte zunächst unglücklich auf die Zeichenschule, indem 1794 alle Curse mit Ausnahme jener der Architektur und Perspektive eingestellt wurde. Zwei Jahre später jedoch kam es zu einer Reorganisation auf viel festeren Grundlagen, was vorzugsweise dem Eingreifen Dargonne's des damaligen nationalen Agenten und Repräsentanten der französischen Republik in Antwerpen zu danken war. Noch mehr Eifer als dieser legte d'Herbouville der 1800 zum Präfekten des Departements der beiden Nethen ernannt worden war, an den Tag, und es gelang ihm 1804 unserer Akademie ihre gegenwärtige Gestalt zu verschaffen.

Von 1765 an, unter der Oesterreichischen Regierung, dann unter Dargonne und d'Herbouville, endlich unter Napoleon und Wilhelm I. war Herreyns immer rastlos bemüht, den Kunstunterricht Antwerpen's in Blüthe zu bringen. Hatte er gethan, was er konnte, um die Gemälde, welche die Franzosen der Scheldestadt entführt hatten, zurückzuerhalten, so that er auch was er konnte, um den Ueberlieferungen der alten vlämischen Malerschule über die damals hochgehaltene falsche Lehre der Pariser Schule zum Siege zu verhelfen und er that es in der That nicht ohne guten Erfolg. Herreyns war der einzige aus seiner Zeit, an welchem man noch den vlämischen Maler von früher erkennt, und dessen Farbe und Zeichnung noch an die Rubens'sche Schule erinnert.

Von den Historienmalern dieser Periode haben wir schliesslich noch ANDREAS BERNARDUS DE QUERTENMONT, geboren am 1. März 1750, gestorben am 3. Juli 1835, der Maler und Kupferstecher war, und seinen Schüler LODEWYK ADRIAAN FRANS MOONS, geb. den 11. Mai 1769 und gestorben am 25. December 1844 zu erwähnen, von welchen es jedoch genügt anzugeben, dass sie beide im französischen klassischen Styl jener Zeit arbeiteten.

In den kleinen Fächern ist nur eine verhältnissmässig geringe Zahl von Künstlern untergeordneten Ranges zu verzeichnen.

KAREL BREYDEL (1677—1744) beigenannt der Ritter, Schüler des Peeter Ijken und abwechselnd Nachfolger des Vloeren Brueghel und des van der Meulen, malte Landschaften, Thiere und Reitergefechte und machte sich besonders in den letzteren einen Namen. Er wufste seine Pferde und Reiter auf lebendige Weise durcheinander zu werfen, sie energisch zu coloriren und lebendig auszuführen.

Ein anderer BREYDEL, FRANZ, (1679—1750) der sich auf das Malen von Bildnissen und Festlichkeiten verlegte, verbrachte, wie Karel, einen grossen Theil seines Lebens ausserhalb Antwerpens.

GASPAR BROERS, der 1694/95 bei JAN BAPTIST VERMEIRE lernte, 1703/4 Meister wurde und schon zwölf Jahre später starb, ist vielleicht noch der beste Schlachtenmaler seiner Zeit, wie aus einem grossen Bild im Museum Plantin-Moretus, die »Schlacht bei Ekeren«, hervorgeht, in welchem die

Composition hinsichtlich der Anordnung wie der Bewegung gut ist und einige Gruppen kraftvoll hervortreten. Der größte Theil des Gemäldes hat die graue Färbung, welche man damals hoch in Ehren zu halten begann, aber die Befehlshaber sind in vollen Tönen, die linke Seite des Himmels ist in warmen Tinten gehalten.

KAREL VAN FALENS (1683—1733) liefs sich in Paris nieder und malte an Wouermans sich anlehnend sehr hübsche Jagdstückchen. Wie fein Meister, dem er öfters ganz nahe kömmt, weiß er seine Pferdchen geschickt zu zeichnen und zu malen, seine Naturansichten glücklich anzuordnen und so Bildchen hervorzubringen, die gefällig componirt, mit leichter Hand gemalt, in Form und Ton lebendig und so wirklich anmuthig sind.

Die Familie Bredael lieferte in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert eine lange Reihe von Malern. Nach jenen, welche wir bereits in einem früheren Capitel namhaft gemacht, kommen noch: PIETER VAN BREDAEL der Jüngere, Meister seit 1720/21, und JAN FRANS VAN BREDAEL, der Sohn des Alexander, Meister seit 1725/26, und wie sein Oheim Jan Pieter ein ausgezeichnete Nachfolger des Wouermans.

Von den Genremalern des 18. Jahrhunderts ist der Zeit und Bedeutung nach in erster Linie zu nennen BALTHAZAR VAN DEN BOSSCHE (1681—1715). Das Antwerpen'sche Museum besitzt von ihm (Nr. 379) eine »Inauguration des Hauptmannes der „Jungen Armbrust“«, ein Bild, das nicht sehr hell in der Farbe, aber natürlich in der Haltung und bemerkenswerth fein in der Lichtführung ist mit etwas Transparentem, was dem Werke Eleganz und Vornehmheit giebt.

Von JAN JOSEF HOREMANS (1682—1759) besitzt daselbe Museum (Nr. 200) ein ähnliches Gemälde: die »Inthronisation des Abtes von St. Michael als erblichen Patron der Antwerpener Fechtergilde« ein Bild, das zwar düsterer im Ton, aber noch ziemlich lebendig in den Figürchen wie in der Farbe ist. Die von diesem Maler bewahrten Stücke sind zahlreich und alle tragen den unverkennbaren Stempel des Verfallsjahrhunderts. Die schwerfälligen Figuren seiner gravitätischen Compositionen lassen sofort an die Zopfzeit denken, in welcher er lebte; seine Bauernstücke aber sind düster im Ton und meistens ebenso grob in der Auffassung wie Ausführung.

Die Antwerpen'schen Liggeren kennen noch einen PIETER HOREMANS, der 1716/17 bei JAN JOSEF vermuthlich seinem Oheim lernte. Er begab sich nach München, wo er Hofmaler des Churfürsten wurde und mit Hinterlassung zahlreicher meist kleiner Fürstenbildnisse (Sammlung des clementinischen Fideicommisses in Schleifheim) 1776 starb. Das Museum zu Braunschweig (Nr. 628) besitzt von ihm eine »Frau mit zwei Kindern«, ein Stückchen, welches sehr fein gemacht, zwar einigermaßen grau aber gut in der Lichtführung und Composition ist, und weit über den Werken Jan Josef's steht. Ein paar Söhne des Jan Josef Horemans wurden ebenfalls Maler, nemlich JAN JOSEF II., geboren 1715, und FRANS KAREL, geboren 1716. Von keinem dieser beiden ist Befonderes zu melden.

In derselben zopfigen Art, aber in noch matterem Tone wie Jan Josef Horemans malte FRANCISCUS XAVERIUS HENRICUS VERBEECK (1686—1755), von welchem das Antwerpen'sche Museum (Nr. 487) einen »Besuch des Hauptmannes und erblichen Patrons in der Fechtergilde« besitzt.

Von HENDRIK GOOVAERTS (1669—1720) hängt im Antwerpen'schen Museum (Nr. 178) ein Stück, welches die »Junge Armbrust«, das Bildniß ihres

Hauptmannes Jan Karel de Cordes inauguriert« darstellt, ein halb historisches halb mythologisches Bild, dunkel im Ton und in Composition wie Zeichnung vollständig verunglückt.

PIETER VAN ENGELEN, von welchem unsere Liggenen nur melden, daß er 1693/94 einen Schüler aufnahm, malte unter Anderem einen »Jahrmarkt« und einen »Fischmarkt«, welche sich beide in der Sammlung des Herrn Huybrechts zu Antwerpen befinden, und einigermaßen über der Mittelmäßigkeit stehen.

Unter den Landschaftsmalern des 18. Jahrhunderts treffen wir an erster Stelle PIETER SNIJERS (1681—1752), einen Schüler des Alexander Bredael, welcher außer Naturansichten auch Thiere und Früchte malte. Das Museum zu Antwerpen (Nr. 337) besitzt von ihm eine »bergige Landschaft« von der unbedeutendsten Sorte, ein hartes, mattes Bild ohne Licht und Farbe. Im Museum zu Frankfurt befindet sich eine »Speisekammer« mit Wild, Früchten und Fischen, einem Hund und zwei Katzen, auf welchem Bilde zwar die lebenden Thiere minder glücklich dargestellt sind, die todte Natur dagegen in Anordnung und Colorit gut ist.

PIETER VERDUSSEN wurde Meister in der St. Lucasgilde im Jahre 1696/97, und malte in einer grauen nicht unangenehmen Art, wie man aus dem Bilde im Museum Plantin-Moretus sieht. Es stellt eine hügelige Landschaft, rechts mit einer dichten Masse von Bäumen, einem alten Schloß in der Mitte, zwei hochragenden Bäumen links und einem Bächlein mit steinerner Brücke im Vordergrund dar. Es ist in grauem Dämmerton und flockig gemalt mit einigen helleren Lichtflecken. Alles ist zwar etwas künstlich gezeichnet, aber die Composition doch angenehm. Pieter Verdussen hatte einen Sohn, JAN PIETER, der ein guter Schlachtenmaler war, den größten Theil seines Lebens in Frankreich und Italien verbrachte und 1763 zu Avignon starb.

HENDRIK JOSEF ANTONISSEN (1737—1794), ein Schüler des Balthazar Beschev des Aelteren, war seiner Zeit ein Maler von Namen, der Landschaften und Thiere, besonders Schafe, malte. Baron de Pret besitzt von ihm zwei Stücke in der gerötheten italienischen Art des van Bloemen, aber matter und eintöniger als die Werke des letzteren. Ueber die Landschaften sind Heerden verstreut, die sehr sorgfältig ausgeführt sind, aber auch zu wenig Kraft und Farbe besitzen um sich entsprechend abzuheben. Daß er viel Mühe auf die Beobachtung der Thiere und besonders der Schafe verwandte, zeigt eine Leinwand mit Studien nach Schafsköpfen im Besitz des Herrn van Lerijs. Seinem Einflusse ist es zu danken, daß sein großer Schüler Balthazar Ommeganck sich mit Vorliebe auf die Darstellung derselben Thiere verlegte. Und könnten wir von Antonissen nur melden, daß er zur Ausbildung Ommeganck's beigetragen, so würde dieß genügen, um seinen Namen hoch zu halten.

Ein anderer Schüler des Antonissen war HENDRIK FRANS DE CORT, der 1742 zu Antwerpen geboren wurde und 1810 in London, wo er seit zwanzig Jahren gelebt hatte, starb. Das Belvedere zu Wien besitzt von ihm eine kleine Ansicht eines Landgutes am Ufer der Schelde, welche zwar etwas trocken in der Farbe und pastellartig in der Ausführung, aber sonst sehr ruhig und niedlich gemacht ist. Ein dritter Schüler Antonissen's war JACOB ANDRIES TRACHEZ (1750(?)—1822), der in derselben Art wie de Cort arbeitete.

Der beste Schüler des Antonissen war, wie bereits erwähnt wurde, BALTHAZAR PAUWEL OMMEGANCK,* am 26. Dezember 1755 zu Antwerpen

* Catalogue du Musée d'Anvers.

geboren. An der Akademie dafelbst gebildet, erlangte er von 1771—1775 verschiedene Preise. Am 26. Juni 1781 wurde er in U. L. Frauenkirche mit Petronella Parrin getraut, die ihm zwei Söhne und sieben Töchter schenkte. 1789 bekleidete er die Dekanschaft der St. Lucasgilde, ein Amt, welches die Künstler seit 1773 nicht mehr zu übernehmen verpflichtet waren, und gab dadurch einen Beweis von seinem Eifer für die Institutionen, die zu Antwerpen's Kunst Ruhm beitragen. Das Jahr zuvor hatte er sich noch einem ähnlichen Zwecke gewidmet, indem er die Gesellschaft der „Schönen und edlen Künfte“, welche die Vorläuferin der gegenwärtigen Königlichen Gesellschaft zur Förderung der schönen Künste war, mit gründen half. Die Ausstellungen, welche die junge Genossenschaft 1789 und 1790 veranstaltete, beschiede Ommeganck mit je vier Gemälden, größtentheils Landschaften aus den hügeligen Strecken des Wallonenlandes und einige Ansichten aus Antwerpen und Umgebung. Jedes dieser Stücke war mit Thieren, besonders mit Schafen staffirt.

1796 wurde Ommeganck zum Professor an der Akademie ernannt und erhielt 1804 bei der Neueinrichtung dieses Institutes den Titel eines Mitgliedes des Directoriums, welches Amt er bis an seinen Tod bekleidete. Nach dem Sturz des französischen Kaiserreiches erwies er der Kunst wie seiner Geburtsstadt die nachdrücklichsten Dienste, indem er unter denjenigen war, welche die Rückgabe der von der französischen Armee aus Antwerpen entführten Gemälde zurückzuerlangen strebten, und nachdem diese Bemühungen von Erfolg gekrönt wurden, nach Paris gingen, um die wiedergewonnenen Stücke unter dem jubelnden Beifall von ganz Antwerpen wieder innerhalb dessen Mauern zu bringen. Ommeganck's Talent wurde schon während seines Lebens hoch gefeiert und reichlich belohnt. 1799 erhielt er in Paris mit einem Stücke, das einer seiner Freunde dahin gefendet hatte, den ersten Preis im Gebiete der Landschaft und drei Jahre später einen Preis der Aufmunterung ebenda; 1809 kaufte die französische Regierung eines seiner Bilder und ernannte ihn zum correspondirenden Mitgliede des Instituts. Immerzeel sagt, daß Ommeganck jedes Jahr für die Kaiserin Josephine ein Bild malen mußte, und zwei seiner Meisterwerke, die sich jetzt im Besitze der Baronin Diert zu Antwerpen befinden, wurden nach der in der Familie erhaltenen Tradition für die erste Frau Napoleons gemalt. Seine geringeren Stücke wurden ihm mit 2000, seine bedeutenderen mit 4 bis 6000 Franken bezahlt.

Der in der That verdienstvolle Künstler verlor seine Frau Petronella Parrin am 26. November 1820, und starb selbst am 18. Januar 1826. Am St. Willebrords-Kirchhof liegt er begraben. Eine der Schwestern des Künstlers, MARIA JACOBA (1760—1849), malte gleichfalls Landschaften und heiratete den Landschaftsmaler HENDRIK AARNOUT MYIN (1760—1826).

Ommeganck verließ die durch und durch verkünstelte Natur, welcher sich seine Vorgänger fast ausnahmslos und zwar mehr und mehr hingegeben hatten, und näherte sich der Wahrheit um einen bedeutenden Schritt. Er erreichte sie freilich nicht ganz: denn es steckt noch etwas Gefuchtheit in der Wahl seiner Scenen und Gekünsteltheit in der Weise sie wiederzugeben, aber er liebte die Natur in ihrer wirklichen Schönheit und trachtete dieselbe dem Beschauer zum Bewußtsein zu bringen. Er wählte seine Situationen einigermaßen nach älterer Art, hielt sich aber dann in der Ausführung mehr an die wirkliche Landschaft und malte nicht nach der Phantasie, sondern nach der Natur. Seine Schafe besitzen nicht die Feinheit, welche die großen niederländischen und antwerpischen Thiermaler früherer Tage erreichten, und behalten immer etwas Flockiges im Vortrag, ein Gebrechen, welches in der Wiedergabe der wolligen Schafelle zur Erscheinung zu kommen reichliche Gelegenheit hat.

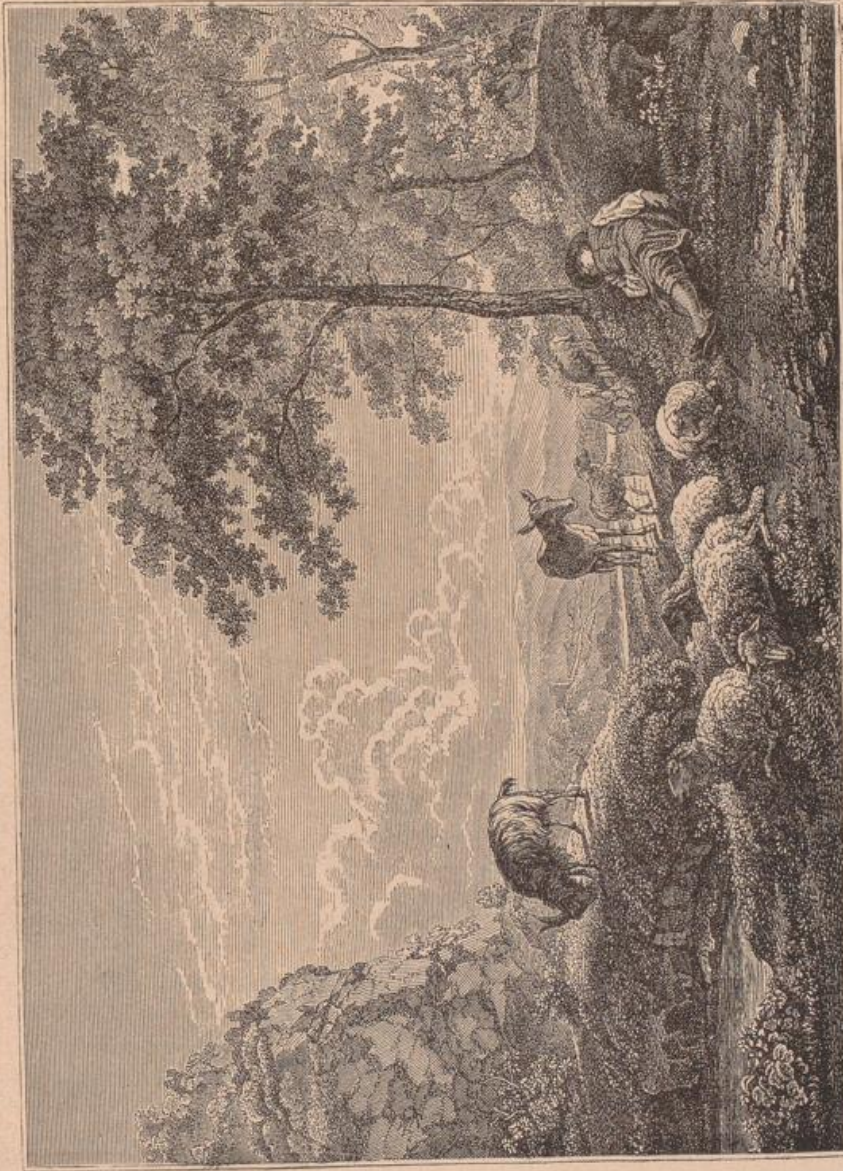
Ueber seine Vorgänger erhebt den Ommeganck auch noch die Wärme seines Tones und die Glut seines Lichtes, indem er den grauen Dämmerton, der in den Landschaften des 18. Jahrhunderts vorherrschte, abstreift und die volle warme Sonne wieder in seinen Werken spielen liefs. Auf Vor- und Hintergrund, auf das Fell der Kühe, auf die Figuren, überallhin ergießt die wohlthätige Mutter des Lichts und der Wärme ihre milden Strahlen und überallhin bringt sie Farbe und Leben.

Um uns von Ommeganck's Talent eine Vorstellung zu machen, wollen wir zunächst seine zwei hervorragendsten Schöpfungen, die Gemälde bei Baronin Diert, betrachten. Das eine stellt einen »Sonnenuntergang« in hügeliger Landschaft dar. Zur Linken sieht man einen Felsklotz mit spärlicher Vegetation, in der Mitte ein paar Bäume, zur Rechten einen Teich und dahinter eine niedrige Hügelreihe, im Vorgrunde eine Herde von Schafen, Ziegen und Kühen mit Hirt und Hirtin. Die Sonne geht hinter den Hügeln unter, ihre Glut röthet den Himmel und spiegelt sich im Teiche wieder; alles ist nach des Tages Arbeit still und in sanfter Ruhe, kein Laub regt sich an den Bäumen, deren Zweige die Glut der Abendsonne in zartem Scheine durchdringt, am Himmel treiben goldige Wölkchen, die Vliese der Schafe wie die Felle der Kühe werden von den letzten Sonnenstrahlen gestreift, welche lange, zarte Schatten auf den Boden zeichnen; die ganze Natur athmet Ruhe und ist von der Wonne durchdrungen, welche der Mensch fühlt, wann er mit vollen Lungen die frische Sommerabendluft einathmet und in dieser ruhigen Stunde von der harten Arbeit ausruhen kann. Das Spiel von Licht und Schatten am Himmel, im Wasser, auf den niedrigen wie hohen Hügeln, auf Mensch und Thier ist unaussprechlich schön. Besitzt auch die Farbe nicht ganz die Glut und Fülle der Werke der größten Meister, ist auch noch immer etwas Gefuchtes in Form und Lichtführung, so dafs die dargestellte Gegend mehr an Italien, das Ommeganck niemals besuchte, denn an die Niederlande, wo er lebte und wirkte, denken läfst, so liegt doch bei verblümter Wahrheit hochgradige Poesie in der Auffassung der Landschaft wie in der Art ihrer Wiedergabe.

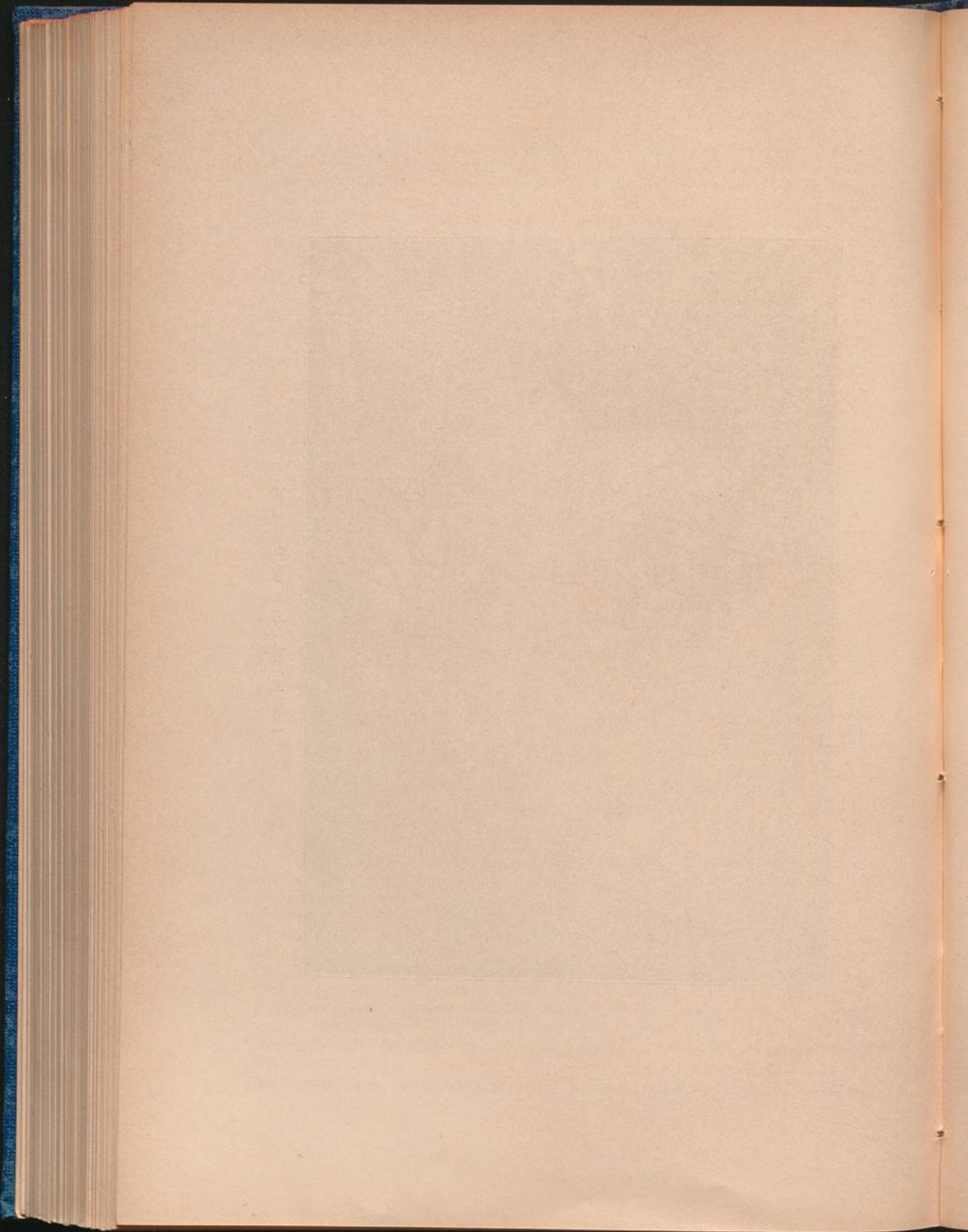
Das andere einen »Sonnenaufgang« darstellende Stück ist nicht blos auf dieselbe Weise componirt, sondern zeigt auch in der Behandlung des Lichtes so wenig Unterschied von dem vorigen, dafs man schwer finden kann, warum nicht auch dieses wie jenes einen Sonnenuntergang vorstellen solle.

Jedes Werk Ommeganck's besitzt jedoch diese ansprechende Poesie nicht; sehr oft ist auch die Landschaft nicht viel mehr denn Nebensache und die Schafherde die Hauptsache. Zu einem seiner besten mehr in seine gewöhnliche Art fallenden Stücke gehört die »Ansicht aus den Ardennen« im Museum neuer Meister zu Brüssel. Der Vorgrund ist flach und mit Schafen besetzt, auf dem zweiten Plane befinden sich rechts ein dichtes Gehölz, in der Mitte mehr vereinzelte Bäume und links einige Hügel, zwischen welchen man eine doppelte Durchsicht in die Ferne hat. Der Himmel ist blau mit dichten weifs-gelben Wölkchen; Vor- und Hintergrund wie die Schafe sind sehr sonnig gehalten, das Grüne der Bäume ist etwas hart und braun im Ton. Die Scenerie ist auch hier gefucht elegant und abwechselnd gewählt und zwar keine decorative Natur mehr, aber doch auch nicht in ihrer vollen Ursprünglichkeit erfaßt, da Ommeganck nicht frei von dem Bestreben nach Aufputzung ist. Er wagte es noch nicht geradezu vlämisch zu sein, und so findet man in seinen Ardennen, wie in seinen namenlosen Ansichten viele italienische Traditionen und italienische Färbungen wieder.

Alles zusammengekommen bleibt er jedoch eine erfreuliche Erscheinung



Landchaft mit Schafen von Ommeganck.



der Antwerpener Schule, die erſte, die wieder Gefühl und, was noch mehr iſt, eigenes Gefühl und Originalität erkennen läßt, die wieder etwas Natur in die Kunſt brachte, jenen Beſtandtheil, der immer das Hauptziel der vlämifchen Schule geweſen und im 18. Jahrhundert ſo blindlings daraus verbannt war.

Zu dieſem Jahrhundert dürfen wir noch den MARTINUS VERSTAPPEN rechnen, der am 7. Auguſt 1773 zu Antwerpen geboren wurde, ſich frühzeitig nach Italien begab und dort bis an ſeinen Tod 1840 blieb. In Antwerpen hatte er den PETRUS JOANNES VAN REGEMORTER (1755—1830), welcher häusliche Scenen und Landſchaften malte, als Lehrer. In Rom traf er noch mit ſeinem Landsmann, dem Antwerpener SIMON DENIS (1755—1813), zuſammen, der als Schüler des Antoniſſen in Italien Landſchaften in der Art des Claude Lorrain malte. Bei dieſem fand Verſtappen Unterſtützung und Aufmunterung und ſo erwarb er ſich frühzeitig in Rom einen großen Namen. Wie Denis folgte auch er den Spuren des großen franzöſiſch-italienifchen Malers. Frau Baronin Diert in Antwerpen beſitzt drei Verſtappen'ſche Anſichten aus Italien: Stücke, welche decorativ im Styl und trocken im Tone ſind, und als ob die Staffage der Landſchaften aus aufgeklebtem Papier beſtünde, während ſie ſich lediglich durch ihre Anordnung dem Auge gefällig erweiſen.

Um den Rahmen des 18. Jahrhunderts zu vervollſtändigen, erübrigt noch einige Stillebenmaler aufzuzählen, Ihre Zahl iſt klein, ihr Verdienſt untergeordnet.

PEETER CASTEELS, DER DRITTE, war der letzte in der langen Reihe von Malern deſſelben Familiennamens, von welchen im 16. und 17. Jahrhundert nicht weniger denn ſechzehn als Meiſter in der St. Lucasgilde angeführt werden. Der jüngſte Sprößling dieſes Künftlergeſchlechts, welches ebenſo merkwürdig durch ſeine Zahl als durch die Unbedeutendheit ſeiner Glieder war, muß um 1693 geboren ſein, da er 1712/13 als Meiſter aufgenommen wurde, und noch ein paar Bilder mit der Jahrzahl 1775 bezeichnete. Die letzteren ſtellen den »Großen Markt« und »de Meir« vor, und befinden ſich das erſtere auf dem Stadthauſe, das zweite im Muſeum Plantin-Moretus zu Antwerpen; beide ſind in braunem Tone gemalt, nicht ſchlecht im Licht, und beſitzen lebendig colorirte aber wenig anſprechende Figürchen.

Am zahlreichſten unter den Malern jener Verfallszeit ſind die Blumenmaler. Alle kennzeichnen ſich durch eine flockige ballige Malweiſe, die ſtark zum Blaſſen und Eintönigen hinneigt, als ob alle Blumen und Früchte von einem Baum gepflückt wären. Was ſie vortheilhaft von einigen ihrer Vorgänger unterſcheidet, iſt die Helligkeit ihrer Farbe, die Genauigkeit und Deutlichkeit ihrer Ausführung.

Mehr als einer der geringeren Blumenmaler der letzten Zeit des vorigen Jahrhunderts hatte ſich zu einer düſteren, undeutlichen Darſtellung der Blumen verleiten laſſen, in dem Wahne, dadurch etwas ganz Effektvollſes zu erzielen, wenn man hie und da vom undurchdringbaren ſchwarzen Grunde einen farbigen Blumenball hervortreten lieſs. Von dieſen ſehen wir ganz ab, und begnügen uns mit der Aufzählung einiger beſſerer Künftler der erſteren Art. Dahin gehören: JORIS FREDERIK ZIESEL, geboren 1756 zu Hoogſtraten und von 1770 bis an ſeinen Todestag 26. Juni 1809 in Antwerpen wohnhaft, PEETER FAES, geboren am 14. Juli 1750 zu Meir bei Hoogſtraten, geſtorben zu Antwerpen am 22. Dezember 1814, JAN FRANS ELIAERTS, geboren zu Deurne bei Antwerpen am 1. Januar 1761 und nachdem er den größten Theil ſeines Lebens zu Paris verbracht zu Antwerpen geſtorben am 17. Mai 1848, ſämmtlich zu der antwerpifchen Schule zu rechnen, weil ſie in der Nähe der Scheldeſtadt zur

Welt kamen und von ihren Jünglingsjahren an dort sich ihrer Kunst widmeten. Diese und JAN FRANS VAN DAEL (1764—1840), der beste von ihnen, der wie Eliaerts frühzeitig nach Paris zog, wo er großen Beifall erntete und bis an seinen Tod blieb, malten in der hellen Art, wie wir oben angedeutet haben, und sind unter den Kleinmeistern jener Tage wohl noch die geniefsbarsten.

JAN BATIST BERRE, geboren am 4. Februar 1777, begab sich, den Fußstapfen so vieler seiner Zeitgenossen folgend, früh nach der damaligen Hauptstadt unseres Landes und verblieb dort bis an seinen Tod 1828. Er malte lebendes und todttes Wild mit wirklichem Talent.

Wie man sieht, wird die Zahl der antwerpischen Künstler, die sich nach Paris begaben, gröfser und gröfser. Dort war Luxus und daher Arbeit für sie zu finden, dorthin versetzte man in jener Zeit die großen Geister der Malerei, in deren Nachfolge allein das Heil gesucht werden sollte. In dem folgenden Kapitel werden wir den Einflufs der französischen Schule vom Ende des 18. Jahrhunderts auf die antwerpischen Maler näher zu schildern haben.

