



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der Malerschule Antwerpens**

**Rooses, Max**

**München, 1880**

VI. Die ersten Nachfolger der Italiener.

---

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

## VI.

### Die ersten Nachfolger der Italiener.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* SPRINGER, Michel Angelo und Raphael. S. 458.

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

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

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

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

worfen, so wird diese Behauptung doch von seinem Bestreben, den Fußstapfen des großen italienischen Meisters zu folgen einigermaßen unterstützt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

die fleißig gefuchte und begierig ergriffene Gelegenheit geboten, eine nackte Frauengestalt zu malen. Sie ist, wie alle Kinder des Jan Massijs'schen Pinsels ebenso linkisch als hübsch, und hat mit allen ihren Schwestern das charakteristische übrigens gut zu ihrem linkischen Wesen passende Gebrechen, zu schielen. Die alten Schurken halten sich hinter der marmornen Bank, auf welcher Sufanna sitzt, verborgen und lauschen mit seltsam verdrehter Geberde nach den Worten, mit welchen die schöne Badende ihre zwei Dienerinnen entläßt. Eine sonderbare Farbe haben alle diese Figuren, aber sie gehen gut von dem dunklen Laubwerk ab. Die Falten ihrer Draperien sind zart geworfen, wie überhaupt augenscheinlich Alles aufgeboten ist, um Gefälligkeit zu erzielen. Ist aber dieser Versuch diesmal auch nicht ohne guten Erfolg gewesen, so ist ihm doch auch die Wahrheit von Farbe und Form, wie die Tiefe des Gemüths geopfert worden.

So wurde denn in Antwerpen einer neuen Mode gehuldigt. Die Abkehr von der bis dahin verfolgten Bahn war jedoch zu plötzlich und zu gründlich. Wäre man nach dem Süden gegangen um zu sehen, was dort nachfolgens- und beherzigenswerth war, hätte man weislich auf den alten Stamm von der neuen Pflanze gepfropft um ihm frische Kraft und ein verjüngtes Leben zu verleihen, hätte man dies mit Selbstbeherrschung, mit offenen Augen, und nicht blind und ohne sich Rechenschaft zu geben, nicht in Nachäffung und äußerlicher Wiedergabe gethan, dann würde das Streben, das was Eckiges und Steifes in der ältern Kunst lag, weicher und gefälliger zu machen, zum Heile gediehen sein, dann hätte die Lehre von der Perspective und dem Hell-dunkel heilsam auf die Farbengebung und Zeichnung der früheren Tage wirken können; aber Alles über Bord zu werfen, was man selbst befaß um mit den von anderwärts gebettelten Gütern zu segeln, war Kopflofigkeit, ja Unfinn.

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

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

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

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

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

\* Liggeren I. 137.

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

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

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

\* SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN. Inleydingh tot de Hoogeschool der Schilderkunst p. 207.

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* ORLANDI Abecedario pittorico, ad nomen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DENIJS CALVART\* vorerst, um 1540 in Antwerpen geboren und der Schüler des Landschaftmalers CHRISTIAAN QUECKBORNE. Calvart ging in seinem zwanzigsten Jahre nach Italien und blieb dort bis an seinen Tod. Er wurde dort so sehr italienisirt, daß man seinen ächten Namen ganz vergessen hat, und es nur einem glücklichen Gedanken des Herrn de Burbure zu danken ist, wenn wir nun wissen, daß er eigentlich CALUWAERT hieß. Für die niederländische Schule ist dieser Maler ohne Bedeutung geblieben; er bildet jedoch eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte, indem er der erste Vlaänder war, der sich in Italien niederließ und dort einen großen Einfluß ausübte. Von ihm kann man sagen, daß er nach dem Süden ging um dort zu lernen, aber daß er dort blieb um zu lehren.

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

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

\* ED. FETIS, Les artistes belges à l'étranger. Brux. 1865. II. 151. — LANZI, Storia pittorica (Sittori de Belle Arti. Milano. 1831. p. 404).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Joris Hoefnagel hatte einen Sohn JACOBUS HOEFNAGEL, welcher in seine künstlerischen Fußstapfen trat, und 1582 als Lehrling bei ABRAHAM LESART aufgenommen ward. Er begleitete seinen Vater auf der Reise, stach viele der von Joris gezeichneten Ansichten und Studien und malte auch in dessen geschickter miniaturartiger Manier. Im Museum von Valencia in Spanien fanden wir einen »Samson, der mit dem Efelskinbacken die Philister erschlägt«, in Wasserfarbe gemalt und mit allerliebsten Renaissanceverzierungen eingefasst. Die Aufschrift lautet: »Albrecht Dürer von Nürnberg machte dies 1510 nach Christus. Farbige wiedergegeben hat es so Jacob Hoefnagel von Antwerpen 1600. †

Einer von Hoefnagels Zeitgenossen, der sich mit ihm in Deutschland befunden haben muß, ist BARTHOLOMEUS SPRANGER, †† geboren zu Antwerpen 1546. Er trat 1559 in die Werkstatt des in Antwerpen ansässigen Haarlemers Jan Wandyn, der in der Weise des Hieronymus Bosch arbeitete, lernte aber noch bei vielen anderen Meistern und verließ in früher Jugend seine Geburtsstadt, um sich nach Frankreich und Italien zu begeben; hierauf trat er in die

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nicht minder bedeutend ist FRANS POURBUS\* als der Sohn des Peter Pourbus, eines in Brügge ansässigen Malers, 1540 daselbst geboren. Nach dem ersten Unterricht bei seinem Vater kam er nach Antwerpen, wo wir ihn noch in Frans Floris Werkstatt finden, und zwar nach van Mander als dessen besten Schüler. 1569 trat er, wie die Liggeren ausweisen, als Freimeister in die St. Lucasgilde, worauf er sich als einen sehr verdienstvollen Historien- und Thiermaler bekannt machte und noch mehr als Porträtmaler auszeichnete. 1566 willens nach Italien zu gehen, wurde er durch die Liebe zu der Nichte seines Meisters zurückgehalten und fand, einmal getraut, die Gelegenheit zum Reisen nicht wieder. Als Fahnenträger bei der Bürgerwache von Antwerpen hatte er sich eines Tages mit dem Schwingen des Banners sehr erhitzt, wurde, da er sich darauf im Wachthause bei einer feuchten Gasse schlafen gelegt, krank und starb bald, nach van Mander 1580. Seine Wittve heiratete HANS JORDAENS, der schöne Landschaften, Historien- und Genrebilder malte, und kurz nach seiner Vermählung nach Delft verzog, wo er 1599 starb.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* VAN MANDER 195 b.

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

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

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

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

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

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

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

\* Catalogue du Musée d'Anvers.

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

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

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

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

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

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

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

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





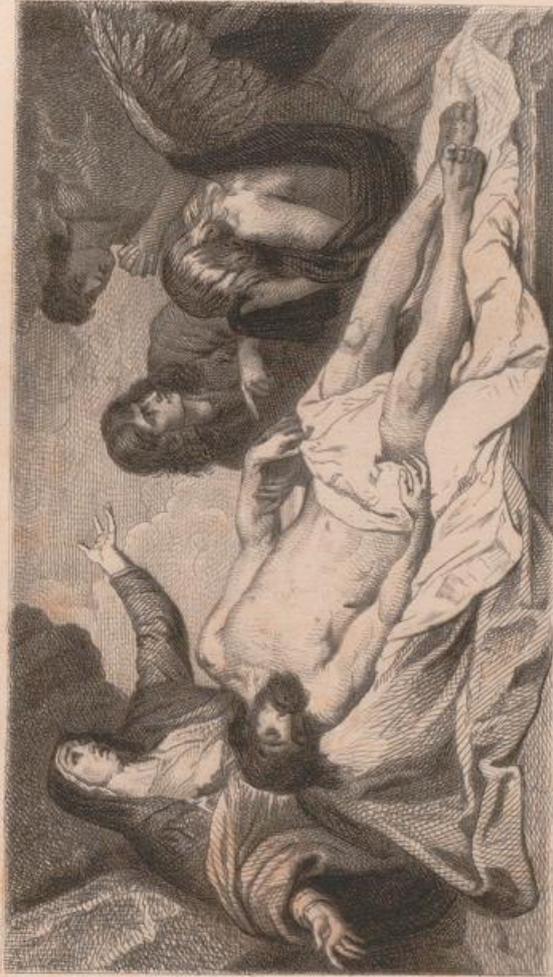
ART. VAN DIJK, DIE BEWEINUNG CHRISTI.  
Musées in Amsterdam.

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

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

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

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



ANT. VAN DIJCK, DIE BEWEINUNG CHRISTI.

Museum in Antwerpen.

