



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

VIII. Rubens' Vorgänger.

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

VIII.

Rubens' Vorgänger.



Der Einfluss, welchen die italienische Nachfolge ausübte, war wie wir bereits gesehen haben, für diejenigen, welche ihn zuerst erfuhren, verderblich gewesen. Rubens, der die Eigenthümlichkeiten der italienischen und vlämischen Kunst in eine höhere Ursprünglichkeit zusammenzufassen wufste, brachte bei allen denen, die ihn umgaben oder in seiner Werkstatt verkehrten, eine Umwandlung zu Wege, welche die Antwerpische Schule gänzlich unabhängig machte. Auf diese neue Epoche drückte er seinen Stempel und das ganze 17. Jahrhundert wie alles Gute was das 18. Jahrhundert hervorgebracht, trägt die unverkennbare Spur seiner Thätigkeit. Aber ein Rubens erschien nicht plötzlich, nicht unangemeldet. Der neue Tag, dessen Sonne er sein sollte, röthete schon vor seinem Anbruch allmählig den Horizont in vielversprechender Klarheit. Ehe wir indess in Betrachtung ziehen, wer sich um die Zeit dieser Morgendämmerung hervorthat, und sich wenigstens theilweise des fremden Einflusses zu entledigen wufste um einem Rubens die Wege zu bahnen, sei noch ein Wort von der Veränderung gestattet, welche Antwerpen in der Periode, in die wir nun eintreten, auf politischem wie socialem Gebiete zu erleiden hatte.

Beinahe ein ganzes Jahrhundert liegt zwischen dem Jahre 1561, dem Höhenpunkt von Antwerpens Blüthe und dem Vorabend des Aufstandes gegen Spanien, und dem 1648, dem Jahre des Friedenschlusses, der diesem langen Kampfe ein Ziel setzte, ein Jahrhundert von Unglücksfällen ohne Zahl, von schonungslosen Kriegen, von unvergleichlichen Leiden. Fünfundzwanzig Jahre schwangen die furchtbarsten Dämonen, welche die Geschichte der Menschheit kennt: religiöse Wirren, Bürgerfret, Krieg und Hungersnoth ihre Fackeln über den niederländischen Gefilden. Mord, Brand, Plünderung, Belagerung und Zwingherrschaft hausten in den Mauern ihrer Städte. An jeder Seite der Geschichte dieser Tage klebt Blut, und Rückgang und Verarmung ist das Schlusswort jedes Capitels. Und als die Ruhe einigermaßen hergestellt und der Rauch der Scheiterhaufen und Schlachtfelder verweht war, da war das Land kirchlich und politisch vergewaltigt, seiner tüchtigsten Söhne und seiner reichsten Wohlfahrtsquellen beraubt, und die Bevölkerung lag wie ein abgehetztes Wild wehrlos, lechzend und erschöpft darnieder, ergeben in ihr herbes

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

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

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

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

von aufständischen spanischen Soldaten überfallen, und Taufende von Menschenleben wie Millionen an Besitz gingen in der sog. spanischen Furie verloren. Dann folgte die Verdrängung der Katholiken durch die Protestanten, als Rückwirkung nach der Verfolgung der Protestanten durch die Katholiken. Und während der Religionskriege so innerhalb der Mauern wühlte, lauerte Parma außerhalb auf den günstigen Moment, sich der Stadt zu bemächtigen.

Der Augenblick kam. 1585 nach monatelanger tapferer Vertheidigung unter herben Leiden fiel Antwerpen abermals den Spaniern in die Hände. Wer den neuen Glauben nicht abschwören wollte, konnte seine Habe zu Geld machen und anderswo eine Heimat suchen, was denn auch Taufende thaten, während Taufende nicht so lange gewartet hatten, um nach Holland, Deutschland und England auszuwandern. Im Jahre 1584, während der Belagerung, belief sich die Bevölkerung der Stadt noch auf 85,000 Seelen, fünf Jahre später, 1589, zählte man deren nur mehr 55,000.

Und wenn man nur nach der Unterwerfung auch Frieden und eine weise und geordnete Verwaltung gehabt hätte, um die geschlagenen Wunden zu heilen. Aber dem Kriege mit Holland gegen Spanien folgte der Krieg mit Spanien gegen Holland, der bis 1609 dauerte und nach zwölfjährigem Stillstand 1621 neuerdings losbrach. Doch galt Antwerpen, so sehr es sich auch im Verfall befand, noch immer für die erste Stadt der Niederlande, und um sich ihrer zu bemächtigen, ließen denn auch die vereinigten Provinzen und die Prinzen von Oranien kein Mittel der List und der Gewalt unversucht. Die Stadt lebte in beständiger Angst und in ununterbrochenem Krieg. Die Landesherren waren auch nicht die Männer, dem Lande aufzuhelfen. Mit Philipp II. und besonders mit seinen tüchtigen Heerführern und unüberwindlichen Truppen gingen auch die Leistungsfähigkeit, der Kriegsmuth und das Kriegsglück von Spaniens Fürsten wie Heeren zu Grabe, und frühzeitig wurde das einst so geachtete und gefürchtete Spanien ein Gegenstand des Spottes und Mitleids.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts schien es als ob die südlichen Niederlande in eine ruhigere und unabhängigere Periode eintreten sollten. Der Erzbischof Cardinal Albert war 1595 zum Gouverneur ernannt worden, und vermählte sich 1599 mit Philipps Tochter Isabella Clara Eugenia. Das fürstliche Paar sollte das Land als eine Art von Lehen der spanischen Krone besitzen und es seinen Kindern als väterliches Eigenthum vererben. Allein dieser Schein von Lösung vom fremden Reiche war nur ein vorübergehender: nach dem kinderlosen Absterben des Fürstenpaares fiel das Land wieder der unmittelbaren Herrschaft Spaniens anheim. Auch hatte das Erzherzogenpaar während seiner ganzen Regierungszeit mit den Generalstaaten zu kämpfen und seinen Truppen wurden mehr Niederlagen und Verluste als Siege zu Theil. Im Innern war es am meisten besorgt und darauf bedacht, die katholische Kirche und die römische Geistlichkeit in ihrem früheren Glanz und Ansehen herzustellen. Allwärts erhoben sich Klöster zu Dutzenden, und um diese zu dotiren und die Kirchen zu schmücken gab es Geld genug, während sonst das Land in immer armfeligeren Zustand gerieth.

Auch als Politiker waren die Landesfürsten nicht besser wie in der Kriegskunde. Im J. 1609 vergaßen sie im Waffenstillstand die Erklärung der freien Scheldeschiffahrt aufnehmen zu lassen, und es gelang ihnen auch nicht mehr, diese Bestimmung, welche die erste Lebensbedingung von Antwerpen war, von Holland zu erlangen. Die Schelde war und blieb geschlossen während wie nach der Zeit des Waffenstillstandes, vorläufig bis zum Münster'schen Frieden 1648, in welchem diese Schließung zum Vortheile Hollands und zum vollständigen Verderben von Antwerpen durch die eigenen Landesfürsten unterzeichnet ward.

Im Jahre 1616, als Lord Dudley Carleton Antwerpen besuchte, beschrieb er dessen Zustand in einem Briefe an seinen Freund mit folgenden Worten: »Ich kann Euch den Zustand dieser Stadt in ein paar Worte fassen, welche buchstäblich wahr sind: Eine große Stadt, eine große Verödung; denn in der ganzen Zeit, die wir hier verbrachten, sahen wir niemals vierzig Menschen zugleich in einer StraÙe, sah ich keine einzige Kutsche und keinen Reiter. Obwohl zwei Werktag anwesend, sahen wir in den Buden und StraÙen nicht um einen Stüber kaufen oder verkaufen, und zwei Lastträger und ein Krämer könnten so viel auf ihrem Rücken tragen, als wir in den zwei Stockwerken der Börse sahen. Das Engelsch-Huis (das jetzige Militärspital) ist voll Schulungen der Jesuiten und das Oosterch-Huis ist leer. An vielen Stellen wächst das Gras in den StraÙen, während seltsam genug in solcher Verödung die Häuser alle gut unterhalten werden. Der Zustand dieser Stadt ist, was sehr befremdet, seit dem Beginn des Waffenstillstandes noch schlechter als früher, und das ganze Land gleicht dieser Stadt: eine glänzende Armuth, schön aber elend.«*

Und merkwürdiger Weise fiel mit diesen Jahren des Rückgangs die Periode der höchsten Blüthe der Antwerpen'schen Schule zusammen. So grausam das Schickfal der Stadt sonst, so herrlich war es in dieser Hinsicht, und während alle Leiden wie eine nichts verschonende Sündfluth über dieselbe hereinbrachen, sahen wir zahllose Namen ruhmreicher Künstler in jener Zeit auftauchen, deren dichte Schaar wir nicht überblicken können ohne davor zu bangen, daß in unserem engen Raume etwas von allen gesagt werden soll. Sind es doch keine unbekanntenen oder künstlich zum Ruhm emporgeschraubten Talente; sondern in der That tüchtige Meister in ihrem Fach, durch die Jahrhunderte hindurch gefeiert und in ihren erhaltenen Werken noch bewundert. Die große religiöse und historische Malerei blüht mit van Veen, van Noort, van Balen, Pepijn, Rubens, Jordaens, Rombouts, Zegers, de Crayer, Cornelis de Vos, Schut, van Dijck, Cossiers, E. Quellin, van Tulden, van Diepenbeeck, Wouters, Thijs, Boeyermans und so vielen andern. Die Thier- und Blumenmalerei hat sich eines Snijders, Fijt, van Utrecht, Seghers zu rühmen, die Landschaft eines Wildens, Siberechts, van Uden, van Avont, das Genre eines Teniers, van Craesbeeck, Rijckaert, Coques, Hieronymus Janssens. Und wie viele Fächer und Namen könnten wir noch aufzählen ohne die Liste zu erschöpfen.

Wie läßt sich nun diese Erscheinung erklären? Wir sehen in vielen Landen, daß die Blüthe von Kunst und Literatur mit dem von einem Staat erreichten Höhenpunkt von Macht und Wohlfahrt zusammenfällt. Erlebte aber auch Athen diese Blüthezeit unter Perikles, Rom unter Augustus, Frankreich unter Ludwig XIV., Holland im 17. Jahrhundert, so bemerken wir doch dabei sofort, wie es vielmehr kurz nach als, gleichzeitig mit der höchsten Kraftentwicklung geschieht, daß die friedlichen Lorbeeren üppig emporschießen. Griechenland und Rom hatten sich auf dem politischen und militärischen Gebiete früher über ihre Nebenbuhler erhoben als ihre großen Künstler und Dichter entstanden, Italien hatte politisch viel ruhmreichere Tage erlebt als in den Zeiten Raphaels, Michel Angelo's, Tizian's und Taffo's. Die Regierung Richelieu's in Frankreich war kräftiger als die Ludwig XIV., Spaniens große Kunstära entfaltet sich unmittelbar nach dem Ende seiner Weltherrschaft, und die neue und glänzende französische Schule kommt nach den Kriegen des Kaiserreichs. In dieser Hinsicht besteht also Zusammenhang zwischen einer von der Geschichte bezeugten allgemeinen Erscheinung und der Entwicklungsfolge, wonach die

* NOEL SAINSBURY, Original papers relating to Rubens. London 1859 p. 11.

große vlämische Kunstepoche unmittelbar auf den Höhenpunkt materieller Wohlfahrt und auf die heftigsten Kriegswirren folgt. Hier wie anderwärts schien das Volk die Thätigkeit, die es früher in anderen Fächern an den Tag gelegt, nun auf jene Schaffensgebiete zu concentriren, welchen sich nach den Kriegen Herz und Gemüth hingebender öffnen, und die das einzige Feld sind, das dem menschlichen Ehrgeiz übrig gelassen worden.

Dazu kommen noch einige nicht zu übersehende Umstände. Die Regierung des Erzherzogenpaares, so schwach und entnervend immer sie auf die Dauer wirken mußte, war in ihrem Beginn eine Periode des Verschraubens und relativer Wohlfahrt. Man konnte noch von den Schätzen zehren, die in früherer Zeit gesammelt worden waren, und die Zukunft war noch nicht so undurchdringbar dunkel, daß alle Hoffnung auf bessere Zeiten gänzlich verloren gewesen wäre. Es war eine der düsteren Nacht vorausgehende Abendfrische, welche auf eine mitten in einem Sommertage entstandene Bö folgte. Die untergehende Sonne lachte noch einmal, zwischen den abziehenden Wetterwolken hindurch, und in dieser farbigen Stunde der Ruhe nach erduldetem Leid gab man sich dem wohlthätigen Gefühl von Sicherheit herzlich hin, und träumte in der Dämmerung von einer besseren Zukunft.

Ueberdies mußten die ruinosen Kirchen, die verbrannten, geraubten, zerfallenen Gemälde und Sculpturen hergestellt und die neuen Gotteshäuser mit neuen Kunstwerken versehen werden. War das Land arm, so war doch die Geistlichkeit reich, und die Klosterorden und Bürgerinnungen wetteiferten mit den Privaten in Freigebigkeit der Bestellungen bei den Künstlern. Die Landesfürsten, sonst so kurzsichtig und lahm, hatten den Kunstsinne von ihren Vorfahren, den Herzogen von Burgund, den Gönnern der van Eyck geerbt. Was die letztern für die Brügge'sche Schule, das thaten jene für die Antwerpen'sche. Philipp II. und seine Nachfolger waren warme Liebhaber der schönen Künste, und die spanischen Gouverneure der Niederlande hielten, wie wir bereits gesehen haben und noch weiterhin sehen werden, für Pflicht und Bedürfnis, reiche Kunstkabinete zusammenzubringen. Das königliche Museum zu Madrid und das Belvedere zu Wien sind die noch existirenden Beweise dieses Kunstsinnes.

Und endlich war es auch, wie man sagen muß, eine glückliche Fügung, daß in dem Jahrhundert des Unglücks Männer erstanden, die mehr noch als den äußeren Umständen dem eigenen Genius wie dem angeborenem Kunstgeiste ihres Volksstammes die Gaben zu danken hatten, welche die Antwerpen'sche Schule in diesen Jahren so hoch in der Achtung der Welt steigen ließen. Es ist aber Zeit, nunmehr des Näheren zu betrachten, welche diese Männer waren.

Derjenige, welcher auf Rubens' Entwicklung den größten Einfluß ausübte, war unwidersprechlich Adam van Noort, sein erster Lehrer. Er war der Sohn des LAMBERT VAN NOORT,* dessen Name häufig aber irrthümlicher Weise van Ort geschrieben wird. Dieser hatte, durch die immer steigende Blüthe Antwerpen's angezogen, Nord-Niederland verlassen, um sich an den Ufern der Schelde niederzulassen. Im J. 1549 wurde er als Freimeister bei St. Lucas, und am 30. April des folgenden Jahres als Bürger von Antwerpen aufgenommen. Ueber seinen Lebenslauf ist uns wenig bekannt. Eine ziemlich große Zahl seiner Malereien ist auf uns gekommen, und das Antwerpen'sche Museum allein besitzt deren sechzehn: sieben davon Sibyllen in Einzelfiguren, die übrigen Scenen aus dem Leben Christi darstellend und 1555—1565 gemalt. War der Künstler fruchtbar genug, so hielt doch sein Talent mit seiner Productivität bei

* Catalogue du Musée d'Anvers, ad nomen. — GÉNARD, Album der St. Lucasgilde p. 120.

weitem nicht gleichen Schritt: seine Figuren sind entweder plump oder von gekünstelter Schönheit und seine Farbe ist trocken, roh und ziegelig. Nur die »Anbetung der Hirten« im Museum zu Brüssel (Nr. 257) stellt sich günstiger dar. Die Köpfe sind zwar auch hier eintönig, derb in der Form und gelbroth in der Färbung, die Hintergründe noch düster grau, aber die Draperien sind in vollen, hellen und ziemlich glücklich harmonirenden Tönen gehalten.

Lambert van Noort wohnte in Kammerstraat im vierten Haus vom Kammerthor her, welches als Emblem »die Flucht nach Aegypten« trug. Hier starb er 1571 »tief in Armuth und Elend,« so dafs die Pfleger der Frauenkirche, der Eigenthümerin seines Wohnhauses, seinen Kindern den Miethzins des letzten Jahres »um Gotteswillen nachliessen.«

Alle über Lambrecht van Noort beigebrachten Daten würden uns so wenig wie seine Gemälde veranlassen, ihm so viele Zeilen zu widmen, als hier geschehen ist, wenn er nicht einen Sohn gehabt hätte, der den Namen van Noort unsterblich machte, nemlich ADAM VAN NOORT. Denn dieser war — und da der grösste Theil seiner Werke verschwunden, bleibt dies sein schönster Ruhm — der Lehrer eines Rubens, Jordaens, van Balen, Vrancx und noch einer ganzen Schaar von anderen Künstlern.

Adam van Noort wurde nach de Bie* geboren zu Antwerpen 1557, verlor seinen Vater schon in einem Alter von vierzehn Jahren, und findet sich als Künstler genannt erst 1587, in welchem Jahre, dem dreissigsten seines Lebens, er als Meistersohn in die St. Lucasgilde aufgenommen ward. Das Jahr vorher hatte er sich mit Elisabeth Nuyts verheiratet. Dafs van Noort so ungewöhnlich lang wartete, bis er sich in die Gilde einschreiben liess, leitet zu der Annahme, er sei wie die meisten seiner Kunstgenossen vorher, ehe er sich definitiv in seiner Mutterstadt niederliess, gereist, und wenn man sagt, er sei gereist, so bedeutet dies so viel als: er habe Italien besucht.

War aber auch Adam van Noort, wie gesagt, der Lehrer des Rubens, Jordaens und vieler anderer, so darf man doch nicht ohne Vorsicht und Vorbehalt von dem Einflusse sprechen, den er auf diese alle ausübte. Bei seiner Beurtheilung ist man bisher von zwei ganz verschiedenen Standpunkten ausgegangen. Die einen, wie Herr Génard in der vortrefflichen Lebensbeschreibung, die er im »Album der Lucasgilde« unserm Meister widmete, richten ihr Auge mehr auf die Verdienste der von ihm unterrichteten Schüler und lassen einen guten Theil des Ruhmes der letzteren auf den Meister zurückfallen. Andere, wie Herr Michiels in seiner Histoire des Peintres Flamands, legen mehr Gewicht auf die weniger verdienstlichen Werke, die ihm zugeschrieben werden, erklären, dafs das Bessere seinen Namen fälschlich trägt, und sprechen ihm alles nennenswerthe Talent ab. Würden wir mehr von seinen Werken kennen, so wäre es nicht schwer zwischen den beiden Beurtheilungen zu entscheiden, aber unglücklicher Weise existirt kein einziges Gemälde, welches mit voller Sicherheit Adam van Noort's Hand zugeschrieben werden könnte, und noch weniger wissen wir, in welcher Lebenszeit die ihm zugeschriebenen Stücke gemalt seien. Das einzig Unzweifelhafte, was wir von ihm kennen, sind einige wenig belangreiche Zeichnungen im Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen, und einige nach ihm gestochene Blätter. Dennoch scheint es uns nicht unmöglich, wenn auch nur auf dem Vermuthungswege, ein unpartheiischeres Urtheil über Adam van Noort zu fällen, als diejenigen sind, welche sich jetzt über ihn im Umlaufe befinden.

* Het gulden Cabinet van de edel vry schilderconst door Corn. de Bie, notaris tot Lier. 1661. Antwerpen by Jan Meyssens. Die Approbation des Werkes datirt vom 18. Feb. 1662.

Man hat zu fehr außer Acht gelassen, daß van Noort ein hohes Alter erreichte und selbst Rubens überlebte. In Folge davon hat man daher auch vergeffen in Rechnung zu ziehen, daß nach 1609 der Schüler den Lehrer belehrte, und daß Rubens Thätigkeit auch van Noort's Arbeit umbildete. Gibt man sich davon Rechenschaft, so gewinnt man eine Vorstellung von van Noort's Entwicklungsgang, der von der Manier seines Vaters, mit einiger Neigung der gekünstelten Richtung der Schule desselben mehr Wahrheit und Kraft zuzusetzen, ausging. Unzweifelhaft ist auch, daß er ein ausgezeichnete Lehrer war, dessen Unterricht die von ihm geschaffenen Vorbilder übertraf, und die gute Saat in den Geist seiner Jünger warf. Als aber Rubens zurückkam, wirkte dessen übermächtiges Talent gewaltig auf die Schule, aus welcher er hervorgegangen war, und van Noort wie Jordaens öffneten das Auge für das neue Licht. Diese Anschauung scheint mir der Wahrheit wie der Wahrscheinlichkeit etwas näher zu kommen und den Vortheil vorauszuhaben, die große Verschiedenheit unter den dem Meister zugeschriebenen Werken auf befriedigende Weise erklären zu lassen.

Nehmen wir eine Darstellung in seiner ersten Manier, wie die »fünf Sinne«, die wir aus dem Stich von Adriaan Collaert kennen, dann sehen wir noch ganz die Art des Lambert van Noort vorherrschen. Die Sinne werden durch eine nackte Frau, die Guitarre spielt, durch eine zweite, die gleichfalls nackt einen Spiegel emporhält, durch eine dritte, ein Körbchen mit Früchten und einen Becher haltend, und durch einen Mann, der eine vierte Frau umarmt, vorgestellt. Im Hintergrunde sieht man einen Palaß mit Gärten. Die Frauen haben die zarten Gestalten, welche Lambert van Noort seinen Sibyllen im Antwerpen'schen Museum gab, sie sind steif in der Haltung, zierlich in der Gruppierung, haben aber weder in der Form noch Handlung etwas, was an Rubens oder Jordaens denken läßt. Ebenso verrathen die Stücke, die man zu Antwerpen im Begijnhof und zu Brüssel unter dem Namen Adam van Noorts findet, die Schule seines Vaters. Aus den Zeichnungen des Plantin-Museums Schlüße auf seinen Styl zu ziehen, ist schwierig. Es sind einfache Marienbildchen von 1634, von symbolischen Vögeln getragen, und kleine Darstellungen aus dem Leben Mariae, die den Künstler als Maler nicht beurtheilen lassen.

Das Museum zu Lille (Nr. 397) besitzt ein ihm wahrscheinlich zugehöriges Stück, »Jesus bei Martha und Maria,« das gleichsam den Uebergang von Lambert van Noort zu Rubens bildet. Wir finden hier den langen schmalen Kopf, den wir an dem Christus in Adam van Noorts »Zinsgrofchen« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen sehen werden, ebenso den Apostel mit feinem grauen Haar, vollen Bart und warm weißen Mantel. Christus trägt einen rothen Mantel, der Lichtglanz ist kräftig: lauter Kennzeichen, die wir in van Noort's Meisterwerk wiederfinden werden. Aber die Töne sind noch hart, die Figuren feelenlos; es fehlt an Schwung und Weichheit wie an vollem Leben, und selbst der farbige Hintergrund scheint an eine ältere Schule zu erinnern. Ein anderes Stück mit denselben Merkmalen ist die »Grablegung Christi« im Maagdenhuis (Lange Gasthuisstraat) zu Antwerpen. Es ist in der Ausführung Breite bis zur Derbheit, aber die Köpfe sind voll Kraft, die Gruppe greift tüchtig ineinander, und das helle Roth wie die kräftigen Lichter heben sich vortheilhaft von den schweren und dunklen Schatten. Wir sind geneigt anzunehmen, daß diese Stücke van Noort in jener Zeit, als Rubens bei ihm lernte, repräsentiren.

In jenen aber, die wir weiterhin zu besprechen haben, glauben wir den Einfluß des Schülers auf den Lehrer wiederzufinden. Im Verwaltungsrathszimmer der bürgerlichen Spitäler Antwerpens hängt ein »hl. Hieronymus,« der bereits im vorigen Jahrhundert in den Verzeichnissen der den Wohlthätigkeits-

anstalten gehörenden Kunstwerke dem Adam van Noort zugeschrieben wird. Wo aber solche Benennungen weder mit unbestreitbaren Urkunden, noch mit der Art der Werke im Widerspruche stehen, betrachten wir sie als Beweisstücke der gewichtigsten Art. Der Eremit trägt eine breite karmoisinrothe Draperie. Seine Haltung ist eben so ungezwungen als würdig. Er stützt den Kopf mit einer Hand, während die andere, ein beschriebenes Papier haltend, in feinem Schoofse ruht. Tiefe geistige Versenkung ist auf seinem kraftvollen Gesichte zu lesen, das von der Sonne gebräunt und im Haar ergraut ist. Der Ton der ganzen Gestalt erscheint zwar düster, doch gibt das Licht, das auf seinem Haupte strahlt, der Figur Wärme, und die aus Gliederbau und Drapirung wie aus dem Contraste von Licht und Dunkel sprechende gewaltige Kraft ist überwältigend.

Wir halten auch den »hl. Petrus, den Zinsgrofchen aus dem Fisch holend,« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen für ein Stück aus derselben Periode von van Noort's Leben. Zehn Apostel sind rings um Christus am Strande versammelt. Petrus, ein ehrwürdiger Greis, völlig unbekleidet, bringt einen Fisch herbei, den er gefangen. Der Apostel hat eine warmgelbe Haut mit bläulichen, dunklen Schatten; ein zweiter Fischer ist kränklich blaß mit noch dunkleren Schatten, ein dritter ist durch Sonne und Wind gebräunt, ein vierter, eine grauhäufige imposante Gestalt erinnert an van Noort's Porträt. Die Kleider sind hell aber nicht ganz voll in der Farbe. Die Köpfe zeigen eine merkwürdige Kraft mit Ausnahme des Christuskopfes, der schwärmerisch schön ist; die Apostel sind Männer der Arbeit, derb, gesund, aber ohne etwas Unedles. Der Lichteffekt ist bedeutend: durch den dichtbewölkten Himmel bricht die Sonne, die in voller Glut auf die Scene fällt, Alles erwärmend und erhellend ohne etwas glänzen zu lassen. Die Schatten sind in breiten Massen geworfen, wie überhaupt die ganze Malerei und Anordnung etwas Breites hat. Alle Kennzeichen einer kräftigen Hand, die kühn und mild Farben und Lichter vertheilt, finden wir hier vereinigt. Das Bild ist kein Rubens, kein Jordaens, aber es hat etwas von beiden und zeigt, daß dessen Verfertiger entweder von diesen zwei Meistern gelernt, oder dieselben gelehrt hat, oder endlich, was uns das Wahrscheinlichste dünkt, ebenso viel von ihnen lernte, als er sie gelehrt hatte.

Van Noort hat uns sonach Arbeiten von verschiedener Art hinterlassen. Eine überwiegend große Zahl von Werken dieses ein Alter von 84 Jahren erreichenden Meisters muß jedoch verloren gegangen, oder unter anderem Namen, vielleicht etwa unter dem von Jordaens oder sogar Rubens gehen. Liefert aber auch die Thatfache, daß uns so sehr wenig von ihm erhalten ist, den Beweis, daß der Maler nicht immer das große Talent entfaltet, welches wir im Zinsgrofchen bewunderten, so bleibt ihm doch der unbestreitbare Ruhm, der Lehrer so vieler und so großer Künstler gewesen zu sein. Dieser Umstand bezeugt auch das in seinem Leben genossene Ansehen und genügt um seinen Namen für alle Zukunft zu verewigen.

Wir wissen nicht viel von van Noort's Leben. Von seinen zwei Söhnen und drei Töchtern heiratete die älteste Tochter am 15. Mai 1616 Jacob Jordaens, den großen Maler. Personen der besten Antwerpen'schen Familien hielten alle seine Kinder über die Taufe. Als einer der eifrigsten Mitglieder der Violieren, wird er 1619 unter den Altdekanen genannt, welche diese Rederijkkamer neuorganisirten hatten. Im Jahre 1618 steuerte er zwei Gulden bei, um den Sohn des Grapheus, des Knappen der St. Lucasgilde, mit aus dem Schuldgefängnisse zu lösen. 1617 wohnte er mit seinen Maler-Söhnen* in Everdijftraat. Sein

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



Portrait von Adam van Noort.

Schwiegerfohn wohnte bei oder neben ihm, da Adam van Noort dort zwei Häuser befaß. 1618 finden wir unsern Meister und Jacob Jordaens auf der Begräbnisrolle von Jan Moretus II. mit den Worten »Adam van Noort und sein Schwiegerfohn Everdystraat.« *

Diese Söhne, die wir in den Liggeren nicht verzeichnet finden, müssen das älteste und das jüngste seiner fünf Kinder sein, Jan, getauft am 5. October 1587 und Adam, getauft am 8. November 1598. Seine Häuser in Everdystraat verkaufte er am 24. October 1626 an die Patres Augustiner, die sie behufs Vergrößerung ihres Klosters abbrechen ließen.** Van Noort und Jordaens blieben wahrscheinlich auch weiterhin in Wohnungsgemeinschaft, wie die Notiz in der Begräbnisrolle des Melchior Moretus vom Jahr 1634 »Adam van Noort en Jordaens Hoogstraet« *** schließt läßt. Adam van Noort starb Ende 1641 in seinem 84. Jahre. Sein Bildniß wurde von van Dijk und Jordaens gemalt.

Das Kennzeichen von van Noort's Malereien bestand vorab in deren wohl manchmal in Derbheit ausartender Kraft. Die Geschichtschreiber der niederländischen Malerschule nahmen es bei Abfassung der Künstler-Biographien als Grundregel an, daß man den Charakter eines Meisters aus seinen Werken kennen lerne, und daß z. B. wer Trunkenbolde malte, selbst einer sein mußte, oder wer Bauern, selbst bäuerisch war. Ganz ungerechtfertigt wendeten sie diese Regel bloß dann an, wenn sie damit die Künstler in ein unvortheilhaftes Licht stellen konnten, und zogen niemals die ebenso gegründete Schlußfolgerung, daß, wer Könige malte, auch selbst ein Königreich besessen habe, oder wer Heilige darstellte, selbst bereits auf dem Wege zum Himmel war. Daß eine solche Logik ungereimt wäre, sieht jeder und sahen auch jene Geschichtschreiber ein, und doch ist sie nicht viel ungereimter als das, was sie selbst thaten. War etwa Maffijs ein Geizhals, weil er so gerne Geizige malte, oder war der sein gebildete Rubens ein Wollüstling, weil er so gut und so oft betrunkene und verthierte Satyren und Bacchanten malte, oder war Teniers grob von Art, weil die Bauern in seinen Werken vorherrschen? Wer möchte so etwas im Ernste behaupten?

Was so vielen anderen angethan wurde, ward auch Adam van Noort zu Theil. Seine Werke waren kräftig durch und durch, manchmal bis zu derber Freiheit; was war nun natürlicher als daraus abzuleiten, daß der Mann selbst derb und unbändig war. Rubens verließ seine Werkstatt, um in die des durch und durch gebildeten und verfeinerten Otto Vaenius überzutreten; was brauchte es mehr, um daraus den Schluß zu ziehen, daß Rubens den van Noort verließ, weil er von ihm grob behandelt, ja mißhandelt wurde.

Die zwei ältesten Geschichtschreiber der niederländischen Schule, van Mander und de Bie, wissen nichts von dieser Rohheit und Unbändigkeit und sprechen nur lobend von van Noort. Erst lange nach des Künstlers Tode schrieb ein Nord-Niederländer, † welcher ihm in seiner Lebensbeschreibung des Rubens flugs ein paar Zeilen widmete, daß Rubens gezwungen gewesen, van Noort zu verlassen, weil dieser so roh und unbändig geartet war. Diese Anschuldigung wurde von dem, der sie gebracht, in keiner Weise bewiesen, und überdies von einem Manne veröffentlicht, der in dieser Sache ohne Autorität ist. Dennoch genügte sie,

* Archiv des Museum Plantin Moretus.

** R. GÉNARD, Verhandeling over het Augustijnen Klooster te Antwerpen. In den Grafen Gedenkschriften der provincie Antwerpen. IV. p. 103. Antw. 1859.

*** Museum Plantin-Moretus.

† BULLART, Académie des sciences, Amsterdam 1682.

um dem größten Theil der folgenden für derlei böartigen Nachreden höchst eingenommenen Literaten einen Stoff zu geben, den sie mit reicher Phantasie und unverkennbarer Vorliebe weiter auszuspinnen wußten. Wir wollen uns jedoch nicht mit der Widerlegung solcher tollen Beschuldigungen aufhalten, welche, wie wir bereits früher gezeigt haben, auf nichts anderem als auf klatschfüchtiger Verleumdung unwissender Geschichtsmacher beruhen, und an welchen wir in der Folge, wo wir ähnlichen noch bei anderen Malern begegnen, ohne weitere Notiz zu nehmen, vorübergehen werden.

Rubens' zweiter Meister war OTTO VAN VEEN oder OTTO VAENIUS, wie er nach der lateinliebenden Mode dieser Tage gewöhnlich genannt wurde.* Er war 1558 in Leiden geboren und stammte aus einer ansehnlichen und adeligen Familie dieser Stadt. Während der Unruhen des Jahres 1572 kam Otto, der in seiner Geburtsstadt den Unterricht des Malers Isaak Claesz genossen, mit seinem Vater Cornelius van Veen nach Lüttich. Hier machte er die Bekanntschaft mit Lampsonius, einem Vertreter der lateinischen Versmacherei, der den jungen Maler in diese Liebhaberei einführte. 1575 ging er nach Rom, wo er in fünfjährigem Aufenthalt dem Unterricht Zuccherò's folgte. Nach seiner Rückkehr nach Lüttich wurde er Page des Bischofs Ernst von Bayern, der große Stücke von ihm hielt. 1584 war Otto Vaenius in Leiden, und am 31. August 1593 finden wir ihn zu Antwerpen, wo er wahrscheinlich um diese Zeit die edle Jungfrau Anna Loots heiratete, und die Strafe bewohnte, die jetzt seinen Namen trägt. 1594 wurde er als Freimeister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Zweimal erhielt er den Auftrag, die Stadt mit Triumphbogen und Schaustücken zu schmücken: einmal 1594, bei dem Einzuge des Erzherzogs Ernst, und das anderemal 1599, als das Erzherzogenpaar Albert und Isabella festlich empfangen wurden. Die letztern ernannten ihn zu ihrem Hofmaler und beriefen ihn 1620 als Vorstand der Münze nach Brüssel. Er starb dafelbst am 6. Mai 1629.

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

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

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



Portrait von Otto Vaenius.

einigen von Otto Vaenius Werken näher. In der St. Bavokirche zu Gent befindet sich eine »Erweckung des Lazarus« von feiner Hand. Christus steht in einem Gewand von schieferblauer und rother Farbe in der Mitte des Bildes, mit der einen Hand feinen Mantel festhaltend, mit der andern dem Lazarus winkend aufzustehen; Haltung und Kopf sind voll edler männlicher Schönheit, die Falten feines Mantels fallen bestimmt und breit. Hinter ihm steht eine dichte Schaar von Jüngern und Schriftgelehrten, neben ihm sind vier Frauen, worunter des Lazarus Schwestern; im Vorgrunde helfen zwei Apostel dem Erweckten sich aus dem Leichentuche entwinden.

Wie Christus von männlicher Schönheit, so sind Lazarus' Schwestern frauenhaft lieblich, und in ihrem Gebahren bescheiden und anmuthig. Das Licht fällt hell in die Mitte des Stückes, aber die Schatten sind noch zu schwer und bilden einen gekünstelten unnatürlichen Contrast; die Farben sind hell aber ohne Sättigung; das Nackte erscheint etwas blaß und gleisend aber nicht gerade hart. Gewahrt man deutlich das Streben nach anziehenden, angenehm verklärten Gestalten, so ist dies hier auch nicht unbelohnt geblieben. Denn in vieler Hinsicht ist hier Schönheit mit Natürlichkeit gepaart, Farbe und Licht verlieren ihre schimmernde Kälte und werden wärmer. Das Alles aber ist noch nicht frei von einem Schein von Beschränktheit und ängstlicher Mühe. Man fühlt, daß der Schmetterling sich allmähig aus seiner Larve losmacht und das Fliegen versucht, es währt noch einige Zeit, ehe der Flügelschlag frei wird, ehe das Steife, Eingefchnürte von früher dem ungebundenen Leben, die Eckigkeit der gefunden Grazie, und die vorherige puppenhafte Gemachtheit ganz und gar der Natürlichkeit Platz machen wird.

Diese guten Eigenschaften treffen wir in gesteigertem Grade in den vier Stücken, welche das Museum von Antwerpen (Nr. 479—482) von ihm besitzt. Man betrachte zum Beispiel die »Berufung des hl. Matthäus«. Christus hat dem Zöllner gewinkt, und auf dies sein Schicksal bestimmende Zeichen hat sich Matthäus Alles vergeßend erhoben, um den Heiland zu fragen, was er wolle. Die aus dem lebendigen und schönen Kopfe, aus der Bewegung von Hand und Beinen ersichtliche Ueberraschung ist sprechend. Christus bildet mit seinem sanftmüthigen aber durchdringenden Blick, mit seiner schönen, bewußten aber einnehmenden Geberde und überhaupt würdigen Haltung einen gelungenen Contrast gegen den aufgeschreckten Jünger. Das Nackte hat einen gefunden aber süßlichen Ton, die Farben verschmelzen mit dunklen Tönen in die Schatten, während sie in den hellen Parthien blässere Reflexe haben. Zwar herrscht noch die Zeichnung vor, aber Farbe und Licht werden kräftiger, zwar steht Schönheit noch über der Wahrheit, aber Gemachtheit und Härte sind verschwunden.

Rubens dritter oder richtiger erster Lehrmeister hieß TOBIAS VERHAECHT oder VAN HAECHT. Nach de Bie war er 1566 geboren und starb 1631. 1590 als Meistersohn in die St. Lucasgilde aufgenommen, erscheint er 1596 als Dekan derselben. Er nahm zahlreiche Schüler auf, unter deren Namen jedoch der des Rubens in den Liggeren nicht vorkommt. 1617 war er noch in Antwerpen und wohnte am Wapper, in derselben Strafe wie sein großer Schüler. Nach de Bie ging er nach Italien und blieb zu Rom und Florenz, wo er Wand- und Tafelbilder hinterließ, die von hoher Kunst Zeugnis geben:

»Mit Bäumen schön belaubt, und lebensvoll gelungen

Auf Gründen frei und weich, die Zweige dicht verschlungen.«

Leider sind uns von diesem verdienstlichen Meister keine Werke mehr erhalten, aus welchen seine Kunst wie der Einfluß, den er auf Rubens Entwicklung ausgeübt haben könnte, zu ersehen wäre. Das Einzige, was uns von seiner Art Zeugnis ablegt, sind ein paar Serien, worunter »Morgen,« »Mittag,« »Abend« und »Nacht«

und von Egbert van Panderen nach Verhaecht's Compositionen gestochen. Der »Morgen« ist eine Gebirgsansicht mit Hirten, welche ihre Heerden auf die Weide treiben, der »Mittag« ein ebenes Getreidefeld, neben welchem die Schnitter von der Arbeit ausruhen, der »Abend« eine Dorfansicht mit heimkehrenden Bauern, die »Nacht« eine italienische Stadtausicht mit einer fröhlichen bei Fackellicht ausziehenden Schaar. Nach diesen Blättern zu urtheilen, arbeitete er in der geschickten Weise der Landschaftler jener Tage, und darf in der That neben den besten genannt werden. Das aber, was die erwähnten Stücke von den Werken Brill's unterscheidet und sie näher jener des Vloeren-Brueghel bringt, ist, daß die Figuren eine weit bedeutendere Rolle spielen.

Unter den Rubens unmittelbar voraufgehenden Meistern haben wir außer feinen Lehrern noch mehr als einen Namen von wirklichen Verdiensten aufzuzählen. An erster Stelle steht HENDRIK VAN BALEN der Aeltere, der nach van Mander gleichfalls ein Schüler des Adam van Noort gewesen sein soll. Nach der allgemein angenommenen Ueberlieferung ist er 1560 in Antwerpen geboren, ein amtliches Actenstück jedoch, in welchem er 1618 als 43jährig bezeichnet wird, beweist, daß er erst 1575 zur Welt kam.* 1593 trat er in die St. Lucasgilde, wohnte in Lange Nieuwstraat, starb 1632 und wurde in der St. Jakobskirche begraben, wo man am ersten Pfeiler rechts vom Mittelschiff noch sein Grabdenkmal sieht, welches mit einer »Auferstehung Christi« und den »Bildnissen des Künstlers und seiner Frau,« beides von seiner Hand, geschmückt ist.

Dieselbe Kirche besitzt von van Balen ein Stück, das wie sein Selbstbildniß für ein Hauptwerk von ihm gelten kann. Es stellt die »Anbetung der Könige« dar und ist durch Colorit und Composition bemerkenswerth. Maria trägt ein Gewand von zart blauer Färbung in Blau und Roth, die Könige prangen in glänzenden Mänteln von Goldbrokat und rothen Stoffen, ein Page im Vordergrund, der ein goldenes Gefäß in der Hand hat, ist in ein Gewand von wärmstem Roth gehüllt. Die Composition ist reicher, als wir sie in der Schule des Floris und de Vos sehen, die Handlung breiter und die Geberde gesünder. Der Farbauftrag welcher ungemein dick, zeigt als unterscheidendes Merkmal des van Balen etwas Glänzendes, Porzellanartiges in den hellen Tönen. Das Nackte ist noch etwas blaß und diese Eigenthümlichkeit der strahlenden Farbe gegenüber gibt dem sonst schönen Werke etwas Gekünsteltes und Kaltes.

Diese Merkmale zeigt er in allen feinen großen Stücken, aber sein eigentlicher Triumph waren die Darstellungen kleinerer Figuren, welche er entweder zu einer selbständigen Composition zusammenstellte oder womit er die Landschaften seiner Freunde Brueghel und Joost de Momper staffirte. Hier kam ihm seine feine sorgfältige Technik, sein glänzendes, lackartiges Colorit auf's Beste zu statten, um wirklich anmuthige Bildchen und Parallelen zu den hellen geschickten Naturansichten jener Landschaftler zu malen.

Das Liebenswerteste, was wir in dieser Art von ihm sehen, ist das Stück im Museum des Haag, welches »Wassernymphen ein Füllhorn beladend« darstellt. Die lieblichen ganz oder halb nackten Frauengestalten sammeln Früchte, welche auf dem Boden liegen, oder die sie von den Bäumen pflücken, oder welche Amoretten und Satyren von den Aesten schütteln, während zwei von den Nymphen von einem kleinen Satyr unterstützt sie in das Horn stopfen. In voller Frische und Farbe entfalten sich die hellen feinen Gestalten der schönen in atlasartiger Haut prangenden Göttinnen, und Sorgfalt und Delikatesse der Ausführung stört in diesem mythologischen Bildchen nicht, welches ebenso gefällig in der Zeichnung wie im Ton ist.

* I. VAN DEN BRANDEN, Gemeente-Bulletijn van Antwerpen. 1877.

Hendrik van Balen hatte einen Sohn, JAN, geboren den 21. Juli 1611, gestorben den 14. März 1654, welcher der Richtung seines Vaters folgte. Wir kennen von ihm nur einige Copien nach Rubens, welche sich im Belvedere zu Wien, in der Pinakothek zu München und im Museum zu Madrid befinden, und die glänzende dicke Malweise seines Vaters zeigen, dessen feine und porzellanartigen Kinder-, und Nymphenfiguren er auch gewöhnlich darzustellen fortfuhr.

Das Museum zu Antwerpen (Nr. 366) besitzt einen Schild der Rederijkamer der Violier, bekanntlich der literarischen Abtheilung der St. Lucasgilde. Dieses Wappenschild wurde 1618 von Hendrik van Balen, Vloeren-Brueghel, Sebastiaan Vranckx und Frans Francken dem Jüngeren gemacht und hatte in dem vom Olijftak (Oelzweig) in Antwerpen veranstalteten Preiskampf den ersten Preis im Gebiete der Malerei erhalten. Das Werk zeigt uns jene vier guten Freunde und Kunstbrüder zusammen, für welche der Name »Feinmaler« erfunden zu sein scheint. Denn alle vier hielten auf elegante farbenreiche Bildchen, alle vier trieben die Ausführung ins Unglaubliche, und die Helligkeit wie den schimmernden Glanz bis zum Porzellanartigen. Durch sie wurde mit der Farblosigkeit der früheren Italicisten gebrochen und die altvlämische Farbenluft neuerdings, und diesmal auf die Dauer in die Antwerpen'sche Schule eingeführt.

SEBASTIAAN VRANCKX ist wie van Balen nach van Mander ein Schüler des Adam van Noort. Er wurde um 1573 geboren und 1600 als Meisterfohn in die St. Lucasgilde eingeführt. 1610 wurde er mit Abraham Janssens bei den Romanisten eingeschrieben und zur Mahlzeit zugelassen, »um die Bruderschaft zu verstärken zur Ehre Gottes und seiner heiligen Apostel.« Wahrscheinlich war er in diesem Jahre eben aus Italien zurückgekehrt. 1617 wohnte er am Wapper. Er starb am 19. Mai 1647 und wurde mit seiner Frau Maria Pamphi und ihrer Tochter Maria im Chor der Liebfrauenbrüderkirche begraben. Er war nicht bloß ein Verehrer der Malerkunst, sondern auch der Poesie, und als solcher vielleicht das eifrigste Mitglied und der opferwilligste Beförderer der Violier in seiner Zeit. Er hatte 1619 das Gedenkbuch der »Rederijkamer« begonnen; er schenkte der St. Lucasgilde die Summe von 106 Gulden zur Bestreitung eines silbernen und vergoldeten die Pictura vorstellenden Kelches, zu welchem kostbarem Kleinod, das man auf Grapheus' Porträt im Museum zu Antwerpen noch bewundert, er auch die Zeichnung lieferte; er kleidete die Poesia, half das Wappenschild malen, machte die Verse, mit welchen die Kammer zu Antwerpen und zu Mecheln den Preis errang, und schrieb 14 Stücke für die Mitglieder der Violieren, worunter Schäfer- und Trauerspiele waren.

Als Maler folgt Vranckx dem Vorgange der Jan Brueghel und Hendrik van Balen. Dieses zeigt ein im Marstall-Museum zu Hannover (Nr. 50) befindliches Bild, bezeichnet mit der Jahrzahl 1608 und die »Sieben Werke der Barmherzigkeit« genannt. Wir sehen hier einen großen römischen Platz mit einem Hintergrunde von graugrünen Gebäuden unter einem blauen Himmel. Im Vordergrund bewegen sich Hunderte von Figürchen in verschiedenen großen und kleinen Gruppen. Hie und da gewahrt man ein Stück rother Draperie, daneben ein halbes Gewand in Hellblau, Grün, Weiß oder Schwarz. Alle Personen sind lebendig in ihrer Bewegung, flach in der Ausführung, die Maltechnik ist fein und dick, die Farben sind gleißend. — Das Belvedere in Wien besitzt von ihm ein Interieur der »Jesuitenkirche zu Antwerpen,« so wie es vor dem Brande von 1718 war, als ihre von Marmor, Gold und Malereien frotzenden Wände einen erwünschten Gegenstand für einen Freund glänzender Farbenpracht darboten.

Wir nannten unter jenen Vieren auch FRANS FRANCKEN den Jüngeren.

Dieser wurde 1581 als der Sohn Frans Francken des Aelteren geboren und starb 1642. Wie Sebastiaan Vrancx war er ein großer Verehrer der Violier, und schenkte der »Pictura«, der Schwester der »Poesis« ihr Prunkkleid. Als der dritte Frans Francken mit dem Beinamen der Rubens'sche sich als Maler bekannt machte, nannte sich sein Vater, der bis dahin sich als »Frans Francken de jonge« bezeichnet hatte, nunmehr den Alten, wie man auf einem Werke von ihm in der Pinakothek zu München (Nr. 795) ersehen kann, welches »d'Ouder F. Franck Anno 1631« bezeichnet ist. Ebenso findet man es bei verschiedenen andern Stücken, z. B. dem Triumphzug der Amphitrite im Besitz des Herrn Kums in Antwerpen, bezeichnet mit der Jahrzahl 1636.

Eine gute Vorstellung von seiner Art giebt ein im Museum zu Brüssel (Nr. 197) hängendes Bild, welches »Crofus, dem Solon seine Schätze zeigend,« zum Gegenstande hat. Der König steht im orientalischen Gewande von feinen Höflingen umgeben, Solon in ihrer Mitte, zur Rechten ist der Schatz von Kleinodien, Kelchen, Bechern, Gefäßen, Alles in reichgetriebenem Golde, aufgehäuft. Die Farbe ist sehr bunt, der Ton sehr hoch, das Licht auf den Draperien sehr hell. Man sieht roth, braun, grün, gelb, blaugrün, gelbroth, meergrün, alle Farben des Regenbogens, mit leuchtenden Reflexen und Transparenzen, ohne Härte glänzend, und trotz fleißiger Durchführung doch breit. Und gerade die Breite der Zeichnung und Malerei der kleinen bunten Figuren ist das eigenartigste und anziehendste Merkmal dieses Meisters. Alles ist mit leichter Hand vollendet und macht den Eindruck feiner und sorgfältiger Behandlung. Nur das Nackte ist minder glücklich; es erscheint einmal verblichen, dann wieder braun und porzellanartig, aber niemals natürlich.

Sehr verschieden davon in Auffassung und Ausführung ist das Bild der sieben Werke der Barmherzigkeit, welches die Dominikanerkirche zu Antwerpen von ihm besitzt. Von viel größeren Maßverhältnissen als seine Werke gewöhnlich sind, erscheint es auch in der Auffassung so treu aus dem wirklichen Leben herübergenommen, daß man das Bild lange Zeit dem David Teniers dem Aelteren zugeschrieben hat. In der That scheinen die Typen der Nothleidenden den treffend charakterisirten und aus dem alltäglichen Leben entnommenen Figuren des Letzteren näher zu stehen als die vornehmen Personen den höheren Darstellungen Franckens. Selbst der trockene bräunliche Ton des Stückes weicht sehr merklich von der gewöhnlichen Farbe des Meisters ab. Von demselben Stücke fertigte er eine verkleinerte Wiederholung, welche die Kapuzinerkirche zu Antwerpen besitzt, und in welcher wir ihn mit feiner dichten, lackartig gleisenden Farbe und geschickten Technik ganz in seiner gewöhnlichen Weise wiederfinden.

WENZEL COBERGHER war ein ganz anderer Geist als diese vier Antwerpen'schen Freunde, deren Ehrgeiz sich auf die Vollendung ihrer kleinen Gemälde, auf das Gewinnen von Preisen in den rhetorischen Wettkämpfen oder auf die gefelligen Versammlungen in der Violier beschränkte. Cobergher's Ehrgeiz oder Thätigkeitskreis, wie man es nennen will, war unbegrenzt. Er war nach einer amtlichen Urkunde 1556 oder 1557* nach einer anderen um 1561 in Antwerpen geboren, lernte bei Marten de Vos und reiste 1583 nach Frankreich und Italien. In dem letzteren Lande sah er den großen Meistern nicht bloß ihre Pinselfkunst ab, sondern zog sich auch deren Beschäftigung mit allerlei andern Künsten zu Gemüthe, und wollte sich wie Raphael, Da Vinci und Michel Angelo auch vielseitig auf mehreren Gebieten bewegen. Wir wissen nicht, wann er Italien das erstemal wieder verließ, aber am 13. September 1603

* Liggeren. 252. — PINCHART, Archives des Arts I. 129. — P. BORTIER, Cobergher. Brux. 1867.

finden wir ihn in Antwerpen, von wo er sich mit einer Botschaft für Jan Moretus an Cardinal Baronius abermals nach Rom begab.* 1604 nach seiner Geburtsstadt zurückgekehrt und in die St. Lucasgilde getreten, wurde er schon im folgenden Jahre von dem Erzherzogenpaare in deren Dienst als Architekt und Ingenieur berufen. Er fertigte nun die Pläne zu verschiedenen Kirchen. Dann legte er, nachdem er schon 1610 die Sümpfe um Dendermonde, Lokeren und Sint-Niklaas entwässert, 1620 auch die Moore um Veurne durch bis in die See gezogene Canäle trocken. Daneben war er ein gelehrter Numismatiker und schrieb Abhandlungen über diese Wissenschaft wie auch über Malerei und Baukunst, die jedoch nicht publicirt worden sind, führte in den Niederlanden Leihhäuser ein, zu deren Direktor er ernannt wurde, und erlangte endlich noch ein Patent für die Fabrikation von Potasche. Der betriebsame Mann starb zu Brüssel 1635.

Von seinen Gemälden kennen wir nur zwei Stücke: den «hl. Constantin vor dem durch die hl. Helena aufgefundenen Kreuze knieend» in der St. Jakobskirche zu Antwerpen und eine »Grablegung« im Museum zu Brüssel. (Nr. 223). In beiden Werken ist das Streben nach edler Haltung und Gestalt, die Neigung zu höherer Farbe und warmem Licht erkenntlich, wie in beiden Bewegung und Gefühl ist, aber dies Alles vermengt mit Eigenthümlichkeiten, die befremden, und mit Ungleichheiten, die widerwärtig sind. In dem Brüsseler Bilde sehen wir im Vorgrunde Christi Freunde mit der Bestattung beschäftigt. Einer derselben mit dem Kahlkopf hat ein blasgrünes Gesicht, während ein anderer ein schönes Greifenhaupt zeigt, Maria ist schrecklich blas und hat dieselbe bleierne Färbung wie die schwer beschattete Leiche Christi, während eine Frau links einer tragischen Schauspielerin mit Bändern im Haar gleicht und wie auch Maria ein glänzend blaues Kleid trägt. An der anderen äußersten Seite steht dann wieder eine bildschöne Frau, welche die Dornenkrone hält, während vorne ein Mann in rosenrothem Gewand kniet. Dieses wunderliche Gemengsel von sehr schönen und sehr hässlichen Gestalten, von hell glänzenden und von fahlen Färbungen, dieser graue Hintergrund im Gegenfatze zu dem vollfarbigen Vorgrund sind im Allgemeinen von unangenehmer Wirkung, aber es ist nicht zu leugnen, daß der Maler gute Gruppen zu componiren wußte und schöne Köpfe malte, daß in denselben Bewegung und Empfindung reichlich vorhanden und daß seine Farben gut zusammenhängen, mit Ausnahme des glänzenden Blau, welches sich bei ihm noch schlechter als bei so vielen anderen Malern mit den übrigen Tönen verbindet. Während aber das Nackte in dem Brüsseler Bilde ganz verunglückt ist, müssen wir dagegen constatiren, daß in dem Antwerpener eine Frau vorkommt, deren nackter Rücken von warmem Licht bestrahlt sich herrlich abhebt.

Man mag daher Cobergher wohlbegabt, aber ungleich und unreif nennen. Seine allzu gehäufte und mannigfaltige Thätigkeit ließ ihn in der Malerei die Höhe nicht erreichen, zu welcher ihn sein Talent erhoben haben würde, wenn er sich diesem Fache allein gewidmet haben würde.

DAVID REMEUS, der 1573 bei PEETER LIESAERT als Schüler und 1581 in der Gilde als Meister aufgenommen wurde, gab sich außer seinem Kunstfache niedrigeren Beschäftigungen hin als Cobergher, da er nebenbei Vergolder war. Als Maler war er nach der »busfertigen Magdalena« in der St. Jacobskirche zu Antwerpen zu urtheilen, keineswegs ohne wirkliche Verdienste, und wenn es ihm auch an großer Kraft und vollkommener Freiheit gebrach, so war er etwas breiter als van Balen und weicher als Cobergher, auch ver-

** Archiv des Museum Plantin-Moretus XII. 245.

ftand er wohl feine zarten glänzenden Töne, wie feine ruhigen Lichter und grauen Schatten in Harmonie zu bringen. Zwischen 1581 und 1622 nahm David Remeus nicht weniger als 22 Schüler auf, von welchen ſich jedoch nur Cornelis und Paulus de Vos rühmlich bekannt machten. 1617 wohnte er bei dem Kirchhof auf dem Schoenmerkt. 1625 oder 1626 wurde in Folge letztwilliger Verfügung in feinem Namen an die Dekane von St. Lucas ein Legat von 15 Gulden bezahlt.

GILLIS und WILLEM BACKEREEL ſind zwei Brüder aus einem Gefchlecht, welches nach Sandrart unzählige Künftler hervorgebracht hat, die aber bis auf die zwei ebengenannten alle unbekannt geblieben ſind. Willem Backereel wurde 1605 als Freimeifter in die Gilde aufgenommen und ſtarb bereits am 23. Januar 1615 in Italien, wohin er ſich jung begeben hatte. Sein Bruder wurde 1629 als Freimeifter eingefchrieben und nahm noch 1651—1652 einen Schüler an. Er erwarb ſich durch die zahlreichen Werke, die er nach dem Zeugniß von Descamps geſchaffen, einen großen Namen. Von Willem, der vorzugsweiſe Landſchaften malte, iſt uns kein Werk bekannt. Von Gillis beſitzt das Brüffeler Muſeum zwei Stücke, das Belvedere in Wien eines, und die St. Salvatorkirche zu Brügge ein anderes. Die drei erſteren ſind durch den dunkelgrauen Schatten, in welchen das ganze Bild gehüllt iſt, und von welchem ſich die Figuren zart und lieblich abheben, beſtimmt gekennzeichnet. Der Künftler macht unverkennbar Jagd auf packende Effekte von Licht und Dunkel, und zwar nicht ohne einigen Erfolg. Das Brügge'ſche Stück zeigt ihn uns jedoch ganz anders. Hier finden wir Buntheit der Farbe ohne viel Kraft, und Nacktes das durch feinen bläulichen Ton weniger natürlich erſcheint, aber wir ſehen auch eine Zeichnung, Anordnung und reiche Compoſition, die das Aufblühen einer neuen Schule ankündigt.

Ein ſich über ihn weit erhebender Künftler, der ſich unter allen Vorgängern des Rubens dieſem am meiſten näherte, war ABRAHAM JANSSENS* oder JANSSENS VAN NUYSSEN, wie er ſich öfters bezeichnete, um ſich von feinen in Antwerpen immer zu Hunderten zu findenden Namensgenoffen, die auch in der St. Lucasgilde zahlreich vertreten waren, zu unterſcheiden. Er trat 1585 bei Hans Snellinck in die Lehre, wurde 1601 in die Gilde aufgenommen und am 1. Mai 1602 mit Sara Goetkind getraut. 1610 lieſt er ſich als Mitglied der Genoffenſchaft der Romaniften einſchreiben. Im letztern Jahre wohnte er in Kolvenierſtraat, 1617 finden wir ihn am Katelijneveſt wohnhaft. Wie verſchiedene feiner Zeitgenoffen war Janſſen ein großer Liebhaber der Rhetorik. 1619 verehrte er der Violier mit vier andern Mitgliedern einen purpurnen goldverbrämten Atlasmantel. Er ſtarb zwiſchen dem 18. September 1631 und den 17. September 1632. Einer feiner Söhne, am 23. November 1616 getauft, trug den Taufnamen des Vaters und wurde 1636/37 in die St. Lucasgilde aufgenommen.

Als Maler war Abraham Janſſens wie bereits erwähnt worden iſt der unmittelbare und würdige Vorläufer des Rubens, welchen großen Coloriften und Meiſter der Lichtführung er in der Breite der Zeichnung, wie in der Kraft und Wärme des Tones bereits ahnen läßt. Im Muſeum von Cöln (Nr. 1073) ſehen wir von ihm neben zwei anderen geringeren Stücken eine »Grablegung Chriſti«, ſo geſchmeidig in der Form und ſo warm in Farbe und Licht, daß ſie eher von einer Rubens folgenden als ihm vorausgehenden Zeit zu ſtammen ſcheint. Doch iſt er nicht immer ſo glücklich: fein im Belvedere befindliches Bild »Venus und Adonis« z. B. und ſeine »Diana« in Caſſel zeigen beide kreibige bleiche Figuren, die mehr Marmorbildern als lebenden Körpern gleichen.

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



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

Viel schöner sind seine Zwillingsbilder »Tag« und »Nacht« im Belvedere. Im ersteren sehen wir Apollo von den zwölf Horen umringt, die um eine den Sonnengott umgebende Colonnade den Reigen schlingen. Apollo selbst ist eine schöne nackte Figur, mit einer Leier in der einen und dem Plectrum in der andern Hand. Ueber seinem Haupte strahlt die Sonne, rings um seine Lenden trägt er eine rothe Draperie, sein schöner Körper ist in ruhigem, matten aber hellen Töne gemalt. Das zweite Stück, die »Nacht,« stellt den Mond unter der Gestalt einer Frau vor, die ein weißes und ein dunkles Kind, die guten und die bösen Träume, auf dem Schooße hat; sie trägt ein blaues gestirntes Kleid, und neben ihr befindet sich ihr Symbol, die Fledermaus, rings um sie tanzen gleichfalls zwölf Geniusse, die dunkler als die Tageshoren, doch ebenso zart gemalt sind. Beides sind gelungene allegorische Stücke, lieblich von Auffassung und Ausführung, schön und correct, ohne Steifheit und akademischen Formalismus.

Das Museum von Antwerpen (Nr. 212) besitzt von dem Meister ein anderes allegorisches Bild von höchstem Verdienst, nemlich den »Scaldis«. Der Stromgott liegt in breiten gefälligen Linien ausgestreckt, sein Haupt ist schwer mit Wassergewächsen bekränzt, sein Bart grün, Körper und Gesicht sind voll Kraft und männlicher Schönheit, wie von jener höheren und gröseren, welche das übernatürliche Wesen andeutet. Die Malerei ist glatt, die Schattengebung schwer, das Fleisch braun. Er ruht mit dem einen Arm auf seiner Stromurne und reicht mit dem anderen dem sich zu ihm beugenden Mädchen von Antwerpen einen Kranz von Früchten und Aehren. Das Mädchen ist breiter gemalt und lebendiger von Geberde, ihre hell gefärbte und frei gelegte Draperie geht von dem dunklen Schatten kräftig ab. Das Werk hat immerhin noch etwas Hartes im Ton, aber besitzt dabei soviel Kraft und Wärme, soviel Breite mit Eleganz gepaart, dafs es nur noch der höheren Weichheit ermangelt, um für ein Rubens'sches Werk gelten zu können. Diese Tafel wurde 1610 als ein Schaustück für die Rathskammer des Stadthauses von Antwerpen gemalt.*

Jünger an Jahren, wie Abraham Janssens, aber mehr als dieser der älteren Schule treubleibend, war MARTEN PEPIJN.** Er war in Antwerpen geboren und am 21. Februar 1575 in der Frauenkirche getauft. 1600 trat er in die St. Lucasgilde und heiratete im folgenden Jahre Maria Huybrechts, die ihm fünf Kinder schenkte. Das jüngste von diesen, eine Tochter Namens KATHELIJN verlegte sich auf die Malerei und wurde 1653—1654 als Meisterin in die St. Lucasgilde aufgenommen, von der vorletzten, Martha, war Isabella Brant, Rubens' Frau, die Pathe. 1617 wohnte Pepijn in Buekelaarstraat. 1628 war er Confultor der Sodalität der Getrauten, einer Bruderschaft, die unter dem Schutze von Mariä' Verkündigung im Jesuiten-Collegium errichtet war und welcher Künstler und würdige Geschlechter beizutreten pflegten. 1632 malte van Dijck Pepijn's Porträt, das sich gegenwärtig in der Sammlung des Herrn Kums in Antwerpen befindet. Pepijn starb zwischen dem 18. September 1642 und dem 18. September 1643.

Schon aus den Gemälden, die Antwerpen von ihm besitzt, können wir ihn vollkommen kennen lernen. Betrachten wir zunächst den »Durchzug durch das rothe Meer« im Museum (Nr. 273). Es trägt noch alle Merkmale der früheren Schule. Moses ist porzellanartig gleisend und geht scharf von dem dunklen Grunde ab, Aaron ist ruhiger, die übrigen Gruppen sind fahl. Das Nackte ist bläulich oder bräunlich und hat etwas Hartes, Theatralisches, was zu dem Gegenstande schlecht paßt.

* R. GÉNARD, P. P. Rubens p. 394.

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

In der Kirche des St. Elifabeth-Spitals finden wir auf den Seitenaltären zwei Triptychen von feiner Hand.* Das eine von 1623 stellt Scenen aus dem Leben der hl. Elifabeth dar: die Heilige, von zwei Hofdamen gefolgt, steht in der Mitte, und theilt ihre von Pagen und Dienern herbeigebrachten Schätze an die Armen aus. In der Höhe fliegen Engel, welche die Heiligenkrone herabtragen. Die Malerei zeigt noch die feine Durchführung und das dichte Korn, wie es die Schule kennzeichnet; die Farben haben noch etwas von den Glanzlichtern und Reflexen von früher, die Hintergründe bleiben grau und fahl, das Nackte blaß und braun, daneben aber stellen sich die Gruppen ausgezeichnet zusammen und sind voll Bewegung. Die mit ihren Kindern spielende Mutter im Vordergrund, die Armen, die sich begierig vordrängen um Almosen zu empfangen, sind voll Leben und Wahrheit. Und so nicht bloß die Gruppen, denn jede Person nimmt an diesem Leben Antheil. An der Stelle der leeren Gestalten von früher, die alle wie in einem Model geformt und mit der gleichen Süßlichkeit übergossen sind, haben wir hier Figuren, die zwar schön aber auch wahr sind. Alle scheinen nach dem Leben gemalt und sind Menschen, die der Maler gesehen hat. In dem die silbernen Kleinode herbeibringenden Knecht glauben wir sogar einen alten Bekannten, nemlich das einnehmende Gesicht von Frans Sniijders wiederzufinden. Auch an dem anderen den »hl. Augustinus« darstellenden Bilde haben wir dieselben guten Eigenschaften zu rühmen. Die Malerei ist dicht und fein, und wenn auch das Nackte und die Schatten leider noch bläulich blaß sind, so sind die Figuren Porträts und wahre Empfindung spricht aus jeder derselben. Der das Tedeum anstimmende Bischof ist voll Sammlung, der Täufling Augustinus voll Erhabenheit.

In all diesen Stücken bemerken wir keine Spur von Rubens' Einfluß, obwohl sie in einer Zeit gemalt sind, in welcher der große Meister bereits den Höhenpunkt seines Ruhmes erreicht hatte. Die Sauberkeit der Malerei, die Schlankheit der Figuren, die Kälte des Fleisches und der Farbe stechen noch scharf ab von der Breite und Wärme des Hauptes der neuen Schule. In der Frauenkirche zu Antwerpen finden wir jedoch ein Stück, welches der Rubens'schen Zeit nicht mehr so fremd ist. Es ist der »hl. Norbertus«, der 1637, mithin elf Jahre später als der hl. Augustinus für die St. Michaelskirche gemalt wurde. Der heilige Stifter der St. Michaelsabtei sitzt, die Hände auf der Brust, betend vor dem hl. Sakrament, welches auf einem mit rothem Tuch bedeckten Tische in einem roth behängten Raume steht. Das Gesicht des Heiligen und seine ganze Haltung ist voll Sammlung und Anbetung, und besitzt so die gute Eigenschaft, die wir auch in den anderen Werken von Pepijn bewundern, aber dazu kömmt noch etwas mehr. Das weiße Gewand des Betenden ist in breiter Drapierung frei geworfen und zeigt eine Wärme und Weichheit der Malerei, wie wir sie sonst nirgends bei dem Meister finden. Von dem matten Roth geht diese prächtige Weiß entschieden ab und gibt der ganzen Figur eine Kraft, die zur Genüge beweist, daß für den Meister wie für die Schule eine neue Epoche angebrochen ist.

* Pastor Dierckens, »Antverpia Christo nascens et crescens VII. 261« schrieb daß sie um 1623 gemalt seien, was van Lerijs bestreitet, da er auf einem Stücke deutlich die Jahrzahl 1626 gelesen habe. Beide scheinen halb Recht halb Unrecht zu haben. Auf einem Bilde, dem hl. Augustinus lieft man in zwei Zeilen. »Martinus Pepin vond en schilderde dit in het jaer Ons Heeren 1626« auf dem anderen »Martinus Pepin vond en schilderde dit in 1593.« Die letztere Jahrzahl ist augenscheinlich falsch: bei genauer Betrachtung bemerkt man auch, daß die Inschrift hier früher gleichfalls zweizeilig war, daß aber die untere Zeile bei einer nachträglichen Verkürzung des Bildes beinahe ganz unter den Rahmen verschwand. Als man aber diese Veränderung an dem Bilde vornahm, wollte man wahrscheinlich die Jahrzahl an einer sichtbaren Stelle erhalten, las aber mißverständlich und machte aus 1623 in Folge einer aus der Form der alten Ziffern leicht erklärlichen Verwechslung 1593.



ANT. VAN DIJK. HEILIGE FAMILIE.

FRANKFURT A. M. 1840.

In der Kirche des St. Elisabeth Spitals finden wir auf den Seitenaltären zwei Triptychen von seiner Hand.⁸ Das eine von 1623 stellt Scenen aus dem Leben der hl. Elisabeth dar: die Heilige, von zwei Hofdamen gefolgt, steht in der Mitte, und theilt ihre von Pagen und Dienern herbeigebrachten Schätze an die Armen aus. In der Höhe fliegen Engel, welche die Heiligenkrone herabtragen. Die Malerei zeigt noch die feine Durchführung und das dichte Korn, wie es die Schule kennzeichnet; die Farben haben noch etwas von den Glanzlichtern und Reflexen von früher, die Hintergründe bleiben grau und fahl, das Nackte blafs und braun, daneben aber stellen sich die Gruppen ausgezeichnet zusammen und sind voll Bewegung. Die mit ihren Kindern spielende Mutter im Vorgrunde, die Armen, die sich begierig vordrängen um Almosen zu empfangen, sind voll Leben und Wahrheit. Und so nicht blos die Gruppen, denn jede Person nimmt an diesem Leben Antheil. An der Stelle der leeren Gestalten von früher, die alle wie in einem Model geformt und mit der gleichen Süsslichkeit übergossen sind, haben wir hier Figuren, die zwar schön aber auch wahr sind. Alle scheinen nach dem Leben gemalt und sind Menschen, die der Maler gesehen hat. In dem die silbernen Kleinode herbeibringenden Knecht glauben wir sogar einen alten Bekannten, nemlich das einnehmende Gesicht von Frans Snyders wiederzufinden. Auch an dem anderen den »hl. Augustinus« darstellenden Bilde haben wir dieselben guten Eigenschaften zu rühmen. Die Malerei ist dicht und fein, und wenn auch das Nackte und die Schatten leider noch bläulich blafs sind, so sind die Figuren Porträts und wahre Empfindung spricht aus jeder derselben. Der das Tedeum anstimmende Bischof ist voll Sammlung, der Täufling Augustinus voll Erhabenheit.

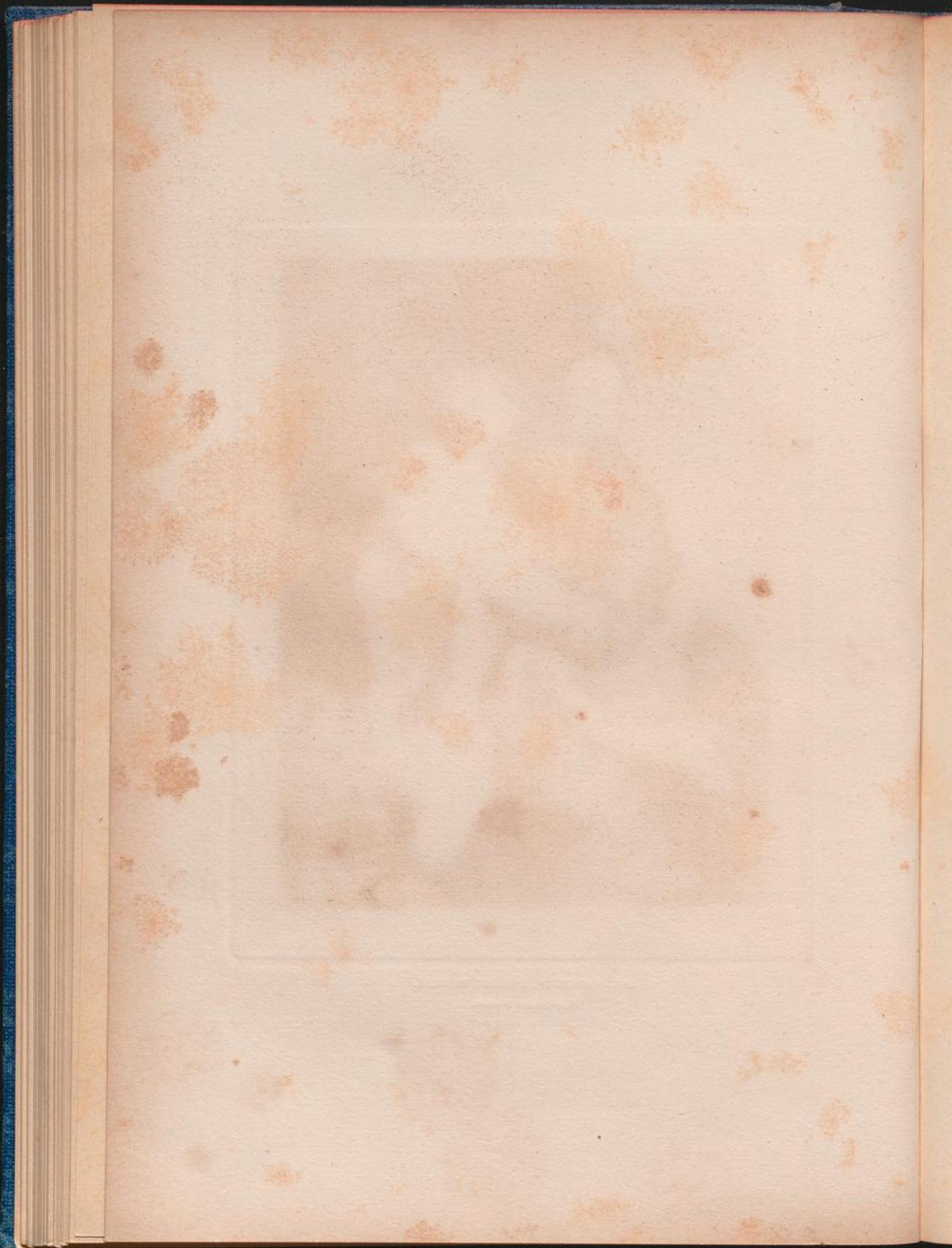
In all diesen Stücken bemerken wir keine Spur von Rubens' Einfluss, obwohl sie in einer Zeit gemalt sind, in welcher der große Meister bereits den Höhepunkt seines Ruhmes erreicht hatte. Die Sauberkeit der Malerei, die Schlichtheit der Figuren, die Kalte des Fleisches und der Farbe stechen noch sehr ab von der Breite und Wärme des Hauptes der neuen Schule. In der Frauenkirche zu Antwerpen finden wir jedoch ein Stück, welches der Rubens'schen Zeit nicht mehr so fremd ist. Es ist der »hl. Norbertus«, der 1637, zwölf elf Jahre später als der hl. Augustinus für die St. Michaelskirche gemalt wurde. Der heilige Stifter der St. Michaelsabtei sitzt, die Hände auf der Brust, betend vor dem hl. Sakrament, welches auf einem mit rothem Tuch bedeckten Tische in einem roth behangten Raume steht. Das Gesicht des Heiligen und seine ganze Haltung ist voll Sammlung und Anbetung, und besitzt so die gute Eigenschaft, die wir auch in den anderen Werken von Pepijn bewundern, aber dazu kommt noch etwas mehr. Das weisse Gewand des Betenden ist in breiter Drapierung frei geworfen und zeigt eine Wärme und Weichheit der Malerei, wie wir sie sonst nirgends bei dem Meister finden. Von dem matten Roth geht dies prächtige Weiss entschieden ab und gibt der ganzen Figur eine Kraft, die zur Genüge beweist, daß für den Meister wie für die Schule eine neue Epoche angebrochen ist.

⁸ Pastor Dierckxens, »Antwerpen Christo nascens et cres. etc.« II. 361« schrieb daß sie um 1623 gemalt seien, was van Lerius bestritt, da er auf einem Stücke deutlich die Jahrzahl 1626 gelesen habe. Beide scheinen halb Recht halb Unrecht zu haben. Auf einem Bilde, dem hl. Augustinus heist man in zwei Zeilen. »Martinus Pepijn vond en schilderde dit in het jaar Ons Heeren 1626.« auf dem anderen »Martinus Pepijn vond en schilderde dit in 1593.« Die letztere Jahrzahl ist augenscheinlich falsch; bei genauer Betrachtung bemerkt man auch, daß die Inschrift hier früher gleichfalls zweizeilig war, daß aber die untere Zeile bei einer nachträglichen Verkürzung des Bildes beinahe ganz unter den Rahmen verschwand. Als man aber diese Veränderung an dem Bilde vornahm, wollte man wahrscheinlich die Jahrzahl an einer sichtbaren Stelle erhalten, las aber mißverständlich und machte aus 1623 in Folge einer aus der Form der alten Ziffern leicht erklärlichen Verwechslung 1593.



ANT. VAN DIJCK, HEILIGE FAMILIE.

Pinakothek zu München.



Und so war es auch in der That: eine Zeitlang hatte man Rubens' Einfluß zu widerstehen vermocht, endlich aber wurde man von demselben mitfortgerissen, Klein und Groß vereinigte sich um ihn, und seine Richtung wurde vorherrschend. Die Bewegung der niederländischen Schule in den dem großen Meister vorausgehenden Tagen läßt an das Spiel der Wasser bei beginnender Fluth denken. Es rollt eine Welle, den trockenen Sand befeuchtend vorwärts, kehrt aber sogleich wieder zurück, eine zweite folgt ihr und wagt sich etwas weiter, um ebenso schleunig den Rückweg einzuschlagen, da kommt eine dritte und schießt durch eine Lücke und eine Senkung an ihren Schwestern um ein Stückchen vorüber, links und rechts drängen sich die weiter ankommenden, um der gebahnten Spur zu folgen, immer vorwärts, hier und dort etwas weiter kommend, gewinnen sie Grund, ja sie bespülen bereits die Dünen, und noch einmal werden sie zurückgeschlagen. Endlich rollt eine letzte Woge kühn heran; und von den Schultern der anderen getragen klammert sie sich fest an den Strand und weicht nicht mehr. Der Streit ist zu Ende, die Fluth herrscht unbeschränkt und so weit das Auge reicht ist der Sand, der so eben noch frei zu sehen war, durch das immer steigende Element bedeckt. Die Vorläufer des Rubens waren die wachsenden Wellen; er war die mächtige Woge, welche der neuen Kunst die Herrschaft entschieden sicherte.

