



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der Malerschule Antwerpens**

**Rooses, Max**

**München, 1880**

[Zweite Hälfte.]

---

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



Eberjagd von F. Sniijders. Nach einem Stiche von Zaal.



kräftig Sniijders' Schöpfungen. Man betrachte nur wie er das rauhe kurzhaarige Fell eines Rehbockes oder eines Hundes, und die fahle, weiche Mähne eines Löwen zu malen weiß: Scheint dabei jedes Härchen besonders gemalt und besonders in Licht gesetzt, jede Strichrichtung der Haare in der Beleuchtung besonders berücksichtigt, so ist die Arbeit durch und durch nicht bloß geschickt, sondern auch so frei und breit, daß man sieht wie der Maler mit dem Wesen jedes dieser Thiere sich vertraut zu machen und es in jedem seiner Bilder mit Leichtigkeit und Sicherheit wiederzugeben wußte.

In dem reichen Cabinet des Herrn van Loo in Gent finden wir von Sniijders' Hand ein Bild, das seine kleineren Stücke gut repräsentirt. Es sind »todte Vögel« neben weißen und blauen »Trauben« und »Erdbeeren«, die in einer blauen Porzellanschüssel auf einem rothen Teppich liegen. Das Stück ist höchst kräftig in der Farbe, sorgfältig und doch breit gemalt, zwar mit Wenigem aber doch bis in die Einzelheiten ausgeführt und so zart im Ton, daß ein feiner nebenhängender de Heem dagegen hart ausieht.

In der Pinakothek zu München bewundern wir unter anderen Meisterwerken von Sniijders ein umfanglicheres Küchenstück (Nr. 205). Rehbock, Haase, Wildschweinkopf, Krebs, Hahn und Henne, kleineres Geflügel und Früchte liegen auf einem Tische, Hund und Katze sind auf der Lauer. Thiere und Früchte sind in voller Helligkeit und Feinheit gemalt, das klare Licht liegt reichlich darauf und läßt Alles mit gleichem Glanz prächtig hervortreten. Die Felle des Rehes, des Hundes und der Katze wie die Federn des Geflügels sehen aus wie wenn sie haarfein ausgeführt wären, und sind doch sehr breit gemalt.

Ein Bild im städtischen Museum zu Hannover (Nr. 403) stellt einen »Bären sich gegen Hunde vertheidigend« dar. Das wilde Thier hat die Schnauze eines seiner Feinde mit den Zähnen gepackt um sie zu zermalmen, einem anderen Hunde ist der Unterleib aufgeschlitzt, ein dritter ist kopfüber geworfen und drei noch unverfehrt fallen den Bären an. Hier ist Alles Drama, Alles wimmelt vor Bewegung und verwirrt sich in ungezügelter Leidenschaft. Nicht minder dramatisch ist die »Wildschweinjagd«, welche wir nur aus dem Stiche von Zaal kennen. Der Eber vertheidigt sich gegen zehn Hunde, die ihn von allen Seiten bespringen. Zwei hat er bereits verwundet, aber fünf hängen ihm nun am Leibe, und bald wird er der Uebermacht erliegen.

Befonders da, wo Sniijders mit Rubens zusammen arbeitet, tritt das leidenschaftliche Leben und die ungezügeltere Bewegung, welche er den Thieren zu geben weiß am deutlichsten hervor, da verschmilzt sein Bild und sein Geist mit dem seines großen Mitarbeiters, so daß man nicht mehr sieht, wo der Antheil des einen endet und der des anderen beginnt. Einen treffenden Beleg davon liefert die »Hirschjagd« im Museum zu Berlin (Nr. 774) mit Jägern von Rubens und Thieren von Sniijders. Im Vordergrund einer hell gehaltenen Landschaft springt eine Hinde und ein Hirsch vorwärts von Hunden verfolgt und angefallen. Voll Bewegung und Kampflust laufen und springen und taumeln die Thiere, kläffend, beißend, bedrohend, sich fürchtend und erhitzt durch die Jagd und ihre natürliche Aufregung. Zur Rechten sind vier Jäger, zwei Männer und zwei Frauen, eine der letzteren (Diana?) zückt den Speer, die andere schießt einen Pfeil ab; einer der Männer ist im Begriff die Lanze zu schleudern, während sein Genosse ins Horn stößt; auch bei diesen ist alles Bewegung und Erregtheit. Auf die breite Landschaft, auf die weich gemalte Haut der Frau, auf den muskulösen Rücken des Mannes auf die zartgefärbten Draperien wie auch auf die ungezügelteren Thiere wirft ein und dasselbe warme Licht seine hellen Töne mit durchsichtigen Schatten, und das Spiel von Licht und Dunkel

setzt sich fort auf dem Boden und in der Luft und vervollständigt die Harmonie, die zwischen der leidenschaftlichen Gruppe von Menschen und Thieren, zwischen der Arbeit Rubens' und Snijders' so glücklich herrscht. Niemals hatte Rubens einen passenderen Gehülfen, niemals verstanden sich zwei zusammen Arbeitende so gut. Auch mit Jordaens arbeitete Snijders gemeinschaftlich, und man sieht dabei, daß die Stücke, welche er mit diesem Meister malte, eine stark ausgesprochene Färbung von Rubensartigkeit erlangen.

Wir sagten bereits, daß Snijders zwei Jahre jünger war, als Rubens; er war in Antwerpen geboren und dafelbst am 11. November 1579 in der Frauenkirche getauft. 1602 liefs er sich als Freimeister in der St. Lucasgilde eintragen. 1608 reifte er nach Italien, befand sich im September dieses Jahres in Rom, und brachte den darauffolgenden Winter in Mailand zu, wo er auf Empfehlung seines Freundes Jan Brueghel gut aufgenommen wurde und für denselben Copien nach italienischen Meistern malte. Im April 1609 verlies er Mailand und war am 4. Juli wieder in Antwerpen. Er arbeitete dort für verschiedene Edelleute und Fürsten, wie auch für den König von Spanien. 1640 wurden an Frans Rojas als zweite Rate, der schon 1637 2500 Pfund vorangegangen waren, 5000 Pfund für 18 Gemälde bezahlt, welche der König in Antwerpen von Rubens und Snijders malen liefs, und zur Auszierung des Palaftes de la Torre de la Parada bei Madrid bestimmte. Am 23. October 1611 hatte Snijders Margaretha de Vos, die Schwester der Maler Cornelis und Paulus de Vos geheiratet, und wohnte 1518 in Korte Gasthuisstraat, während wir ihn später (1634) in Keizerstraat wohnhaft finden.\* Er starb am 19. August 1657 und wurde neben seiner Frau in der Minoritenkirche begraben. Bei seinem Tode hatte der immer gutmüthige Künstler seinen Genossen, den Mitgliedern der Violier eine Schankung von 70 Gulden gemacht, wovon sie in fröhlicher Gepflogenheit sofort 46 in der Herberge zum „Troon“ verzehrten.

PAULUS DE VOS, wie erwähnt der Schwager von Snijders, war wie dieser ein Thiermaler, und malte wie dieser an Rubens' Jagden. Nummer 153 des Gemälde-Verzeichnisses aus dem Nachlasse des großen Meisters nennt als Darstellung einen »Bauer und eine Bäuerin« von Rubens, mit viel Wild und Früchten von Paulus de Vos. Daß ihn der große Meister zum Gehülfen erkor beweist schon zur Genüge seine Verdienste als Künstler, doch bezeugen es die Werke, welche er mit seinem Namen bezeichnete nicht weniger. Und doch wird er nicht unter die großen Antwerpener Maler gezählt, so sehr er auch zum Anspruch auf diese Auszeichnung berechtigt wäre. Der Grund davon ist einfach der, daß die besten Stücke von Paulus de Vos, besonders seine Jagden, unter Snijders' Namen gehen, und daß anderseits viele Werke von mittelmäßigem Werthe ihm zugeschrieben werden, nur weil man nicht recht weiß wem sie sonst zuzutheilen wären. Im Museum des Haag z. B. hängt eine schöne »Hirschjagd« unter Snijders' Namen, die augenscheinlich seinem Schwager zugehört, und so verhält es sich mit Dutzenden von Werken.

Es ist schwer diese Verwechslungen wieder in Ordnung zu bringen, weil nur sehr wenige Paulus de Vos mit Sicherheit zuzuschreibende Werke bekannt sind; aber diese wenigen sind doch hinreichend um unsere Behauptung zu stützen. Die Sammlung des Herrn du Bus de Ghisignies in Brüssel und das Museum in Madrid besitzen bezeichnete Stücke des Meisters, die ihn in einem ganz anderen Lichte sehen lassen, als man bei ihm gewöhnt ist. Das im Besitze des Herrn du Bus befindliche Stück stellt eine »Hirschjagd« vor. Sieben Hunde fallen über das flüchtige Wild her, zwei haben es gefast, drei

\* Begräbnislisten von Jan und Melchior Moretus (Archiv des Museum Plantin-Moretus).

setzen ihm nach, einer ist von dem Hirsch auf das Geweih genommen und wird in die Höhe geschleudert, der letzte liegt festgehalten unter seinen Klauen. Das Stück hat die Breite und correcte Ausführung von Sniijders, mit den blonden Tönen des Rubens in der Landschaft und der dramatischen Bewegung beider; es steht auch dem Besten, was diese zwei Meister gemeinschaftlich geschaffen haben nicht nach, und es ist nur zu constatiren, daß die Stücke von de Vos grauer, die von Sniijders glänzender in der Farbe sind. Ganz daselbe lehrt uns eine andere ebenfalls das „fecit“ von P. de Vos tragende »Hirschjagd« im Museum zu Madrid (Nr. 1803), in welcher wir dieselbe leichte Bewegung, denselben lichten Ton, dieselbe meisterliche Behandlung finden.

Ein prächtiges Stück unseres Meisters wurde am 27. August 1878 in der Versteigerung des Herrn Geelhand de Labistraete verkauft und Herrn René de la Faille in Antwerpen zugeschlagen: »Zwei Raubvögel überfallen eine Hühnergruppe,« die auf einem Bauerngute versammelt ist. Erschreckt stieben die Hühner auf, von welchen einige in eine Steige eingeschlossen vor Angst aufser sich gerathen; der Hahn weiß nicht ob er für das Leben seiner Genoffinen kämpfen oder behufs Selbsterhaltung entfliehen soll. Ein Bauernjunge, den Jordaens gemalt, kömmt herbeigesprungen um die Angreifer zu verjagen. Die leidenschaftliche Bewegung, in der dies alles gezeigt wird, ist meisterlich, das Auffliegen der Hühner, die Angst und der Muth des Hahnes sind packend zum Ausdruck gebracht. Die Farbe ist nicht glänzend, hat aber die helle Frische und breite Harmonie wie wir sie an anderen Werken des Meisters gewahren.

Paulus de Vos war ein Sohn des Jan de Vos und der Isabella van den Broek und ein Bruder des bekannten Historienmalers Cornelis de Vos; er ist etwa 1592 wahrscheinlich wie der letztere zu Hulst geboren. 1605 trat er bei David Remeus in die Lehre. Am 26. Mai 1626 hielt er das jüngste Kind seines Bruders Cornelis über die Taufe, und wohnte 1634 in Korte Gasthuisstraat. Viel malte er für den König Philipp IV. von Spanien, wie denn auch das Museum in Madrid nicht weniger als 15 Stücke von ihm besitzt. Seine Frau hieß Isabella van Waerbeke und starb am 27. August 1660. Er selbst starb am 30. Juni 1678, folglich in hohem Alter. Sein von van Dijk gemaltes Bildniß ist ein Meisterwerk, jetzt im Besitze des Königs Leopold II. von Belgien. Es ist eine gesunde Figur mit einem frischen Lächeln auf dem offenen Gesicht und heiter von Charakter, somit ganz das Gegentheil von Sniijders' träumerischem und kränklichem Aussehen.

Wie Sniijders und Paul de Vos in Rubens' Gemälden Thiere malten, so malten an denselben die Landschaften Jan Wildens und Lucas van Uden. Nicht als ob Rubens sich weniger im Stande fühlte diese Aufgabe so zu lösen wie seine Gehülften, im Gegentheile: wenn ihre Arbeit der seinen würdig war so hatten sie es nur seinem Vorbild und seiner Unterweisung zu danken. Sniijders, Paulus de Vos, Wildens und van Uden arbeiteten unter Rubens' Leitung und obwohl sie bereits Meister waren als sie zum erstenmale sein Atelier betraten, so kann man doch mit vollem Rechte sagen, daß sie an dem Tage an welchem sie seine Gehülften wurden aufs neue in die Lehre gingen.

JAN WILDENS wurde 1584 zu Antwerpen geboren und folgte seit 1596 dem Unterricht eines gewissen PIETER VERHULT. 1604 ward er als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Da sein Name in der Liste der Gildebrüder 1616—1617 nicht vorkömmt, so ist anzunehmen daß er in dieser Zeit sich aufserhalb Antwerpens aufhielt. Am 12. November 1619 heiratete er Maria Stappaert, die am 29. Mai 1624 starb, nachdem sie ihrem Manne zwei Söhne, Joannes Baptista und JEREMIAS, geschenkt hatte. Der letztere ward Maler und wurde 1646/1647 als Freimeister in die St. Lucasgilde eingeführt.

Er war am 29. September 1621 getauft und starb am 30. Dezember 1653. Wildens selbst war kurz zuvor, am 16. October 1653 gestorben. Er wohnte bereits 1634\* und bis an seinen Tod in Lange Nieuwstraat. Sein Leichengottesdienst ward in St. Jacob gefeiert, begraben wurde er in der Frauenkirche.

Von den Werken Wildens' ist uns wenig mit Sicherheit bekannt, was sich füglich damit erklären läßt, daß er zumeist mit anderen Malern gemeinschaftlich arbeitete und lediglich die Hintergründe ihrer Bilder machte. Daß er jedoch gelegentlich auch Landschaften und Stadtansichten allein malte, versteht sich von selbst und wird durch die Thatfache bestätigt, daß ihm am 23. Mai 1635 von der Stadt Antwerpen die Summe von sechshundert Gulden für zwei große Leinwandbilder bezahlt ward, Stadtansichten von der Land- und von der Wasserseite aus, welche bei dem feierlichen Einzuge Ferdinands verwendet wurden. Wir kennen indess bloß ein einziges Stück, das mit seinem Namen bezeichnet ist. Es ist eine Landschaft im Museum zu Dresden (Nr. 898), auf welcher man einen Jäger sieht, der einen Hasen trägt, mit drei Hunden im Gefolge. Ueber den beschneiten Boden läuft ein bräunlicher Pfad, links ist eine dunkelbraune Baumgruppe. Der Himmel ist wollig weiß, und verschmilzt fast mit dem blanken Schnee. Die braune Figur des von einer unbekanntenen Hand gemalten Jägers hebt sich von dem flockigen Hintergrund gut ab. Das Stück trägt die Jahrzahl 1624.

Um ihn in seiner gemeinschaftlichen Thätigkeit mit Rubens zu studiren, wählen wir den »Rudolph von Habsburg« im Museum zu Madrid (Nr. 1566), jenes Werk des großen Meisters, in welchem sich die Landschaft belangreicher als in irgend einem anderen Stücke darstellt. Sie besteht aus einem felsigen und hügeligen Grund, auf welchem sich links Thurm und Dach einer Dorfkirche über dichtes Laubholz erhebt. In der Mitte steigt ein Hügel an, mit zwei Bäumen bekrönt, rechts befindet sich ein abgestorbener Stamm und ein knorriger Baum, am Rande sieht man eine Hütte, im Vordergrund eine Pfütze. Alles ist in einen lichtgrauen Ton gehüllt. Wildens zeigt hier wie sonst als charakteristisches Kennzeichen eine breite und blonde Malweise, die zwar nicht gekünstelt, aber dagegen von Flockigkeit nicht frei zu sprechen ist.

Kürzlich, am 27. August 1878, wurde in der Auction Geelhand de Labistraete ein Gemälde von Jordaens mit umfänglicher Landschaft von Wildens an das Brüssel'sche Museum verkauft, welches die »Begegnung von Eliezer und Rebecca« darstellt. Rechts sieht man ein starkes Schloß auf einem Hügelrücken, links eine Gruppe hoher Bäume, dazwischen offenen mit einem spitzen Berge abschließenden Grund. Schloß und Hügel sind braun, der mittlere Theil ist im Vordergrund braun, im zweiten Plane gelbgrün, in der Ferne blau. Die Veränderung der Färbung im flachen Grund ist in langen durchlaufenden Streifen angebracht, die Behandlung ist breit und einfach aber ohne große Kraft und reiche Erfindung. Rubens' blondes Licht wird bei Wildens wollig, seine Breite leer.

Ein großer Unterschied besteht zwischen Wildens und LUCAS VAN UDEN. War der erstere blaß im Colorit, so hat der letztere kräftige Töne, war jener schlicht in der Composition, so zeigt sich dieser reich und mannigfaltig. Zwischen beiden Malern liegt bis zu einem gewissen Punkte die Verschiedenheit, die wir zwischen Snijders dem glänzenden, und Paulus de Vos dem blaßeren Thiermaler wahrnehmen, jedoch mit dem Unterschied, daß die zwei Meister welche an Rubens Jagden mitwirkten merklich höher standen als jene, welche seine Landschaften malten.

\* Begräbnisliste von Melch. Moretus. (Archiv des Museum Plantin-Moretus.)

Lucas van Uden wurde am 18. October 1595 zu Antwerpen geboren, als der Sohn des Landschaftsmalers ARTUS VAN UDEN. 1626/1627 wurde er als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Am 14. Februar 1627 heiratete er Anna van Woelput, die ihm zwei Töchter und zwei Söhne schenkte. Van Udens Tod fällt zwischen den 18. September 1672 und den 18. September 1673. Da er sich am 31. Dezember 1649 als Außenbürger einschreiben liefs ist es höchst wahrscheinlich, dafs er 1650 seine Geburtsstadt für eine gewisse Zeit verlies.

Wenn auch Uden sicher von Rubens gebraucht wurde um Landschaften in seine Bilder zu malen, so dürfte es doch unmöglich sein, mit Sicherheit eines der Stücke nachzuweisen, an welchem er so beteiligt war. Auch in Teniers Hintergründen malte er Feldansichten, und man möchte sagen, dafs van Udens' geschickte und schmucke Composition und Ausführung mit der Art des Bauernmalers besser in Uebereinstimmung war als mit der des Heldenmalers. Das Museum zu Brüssel (Nr. 327) besitzt ein lebenswürdiges Stückchen von Teniers und van Uden, mit einer warm und weich beleuchteten Landschaft, einer schmucken und doch wahren Natur. Die Sammlung des Fürsten von Lichtenstein besitzt sieben von seinen Bildern geringeren Umfangs und das Dresdener Museum deren neun. Es sind im Allgemeinen gesprochen hübsche Bildchen, fast so fein in der Ausführung wie die von Vloeren Brueghel, aber etwas blässer in der Farbe und dadurch fogar natürlicher.

Das Museum Plantin-Moretus besitzt ein ähnliches bezeichnetes Stückchen, das eine »Winterlandschaft« darstellt und elegant componirt wie geschickt ausgeführt ist. Man sieht zwischen zwei Hügeln eine überschwemmte Wiese, die zugefroren und von Schlittschuhläufern besetzt ist. Der Hügel rechts, welcher sich fast über den ganzen Vordergrund hinzieht, ist mit hohen Bäumen und Häusern bedeckt, der Hügel links trägt eine kleine Dorfkirche, ein paar Häuser und eine Mühle. Stutzweiden umsäumen den Eisplatz, die Luft ist mit schwarzen Wolken überzogen, hinter welchen die Sonne untergeht. Im Vordergrund geht der beschneite Boden weifs ab, weiterhin wird er bläulich und geht in der Ferne in die Luft über. Es ist ein Bildchen voll Poesie, so gefällig ist die Scene angeordnet, so friedlich liegen die Häuser und das Kirchlein am Abhang der Hügel, so schön bekrönt die Mühle die Höhe, so gut empfunden ist das eigenartige Aussehen der nebligen Winterlandschaft und so geschmackvoll und geschickt ist Alles gezeichnet.

Den selben Reichtum in der Composition und daselbe Streben nach Eleganz bemerken wir auch in Udens landschaftlichen Kupferstichen. Besonders deutlich wird seine Neigung hiezu aus den Blättern ersichtlich, welche er nach Rubens ätzte. Statt die grofsartige Einfachheit des Originals zu bewahren, suchte er es gefälliger zu machen: die Baumstämme werden mehr verkrümmt, die Details vermehrt und verschärft und natürlich Alles auf diese Weise einigermaßen gefälscht und verkünstelt. Wildens wich von Rubens dadurch ab, dafs er laxer und flockiger war als sein Meister, van Uden dadurch, dafs er compositionell mehr arrangirte und dichter ausführte.

Für van Udens Meisterwerk halten wir die Landschaft, die der Graf du Bus de Gisignies in Brüssel von ihm besitzt. Sie stellt einen ausgedehnten Weidegrund dar, durch welchen sich ein mit etlichen Stutzweiden besetzter Bach schlängelt. Der Hintergrund wird von einem Streifen blauer Hügelwellen gebildet. Links erhebt sich ein dichtes und hochstämmiges Wäldchen; zur Rechten stehen dünner gefäet einige Bäumchen, dazwischen sieht man ein Gehöft einige Pferde einen Hirten und Hirtinnen. Die zur Linken untergehende Sonne ergiesst über die Fläche helle blonde Lichtstrahlen, welche leicht ver-

golden was sie erreichen. Die Bäume werden warm gefärbt, der Vordergrund ist dunkler, die Hintergründe sind zart und hell beleuchtet. Am Himmel schweben links einige graue Wolken mit verfilberten Rändern, rechts einige Wolkenplitter mit goldenen Tinten. Die Lichtführung ist überaus herrlich: sie spielt durch das ganze Bild und bringt in daselbe Leben und überraschende Abwechslung. Die Composition ist eben so reich als einfach, eben so wahr als fesselnd.

Und doch zeigt van Uden auch in diesem Meisterwerk ebenso wie in seinen geringeren Werken deutlich die Neigung, die alte Ueberlieferung nicht loslassen zu wollen. Auch diese Landschaft mit ihren bläulichen Hügelwellen in der Ferne, mit ihren sorgfältig gegen einander abgewogenen Seitenstücken, und ihrer reichen Staffage erinnert noch immer an die frühere Schule, und obwohl Rubens' Einfluss kräftig genug daraus spricht, so ist er doch noch nicht überwiegend. Van Uden bleibt noch immer Antwerpener in seinen Landschaften, zu sehr arrangirt, zu wenig natürlich. Die nach ihm kommenden Fachgenossen bleiben an demselben Uebel kränkelnd. Rubens' breite Natur sowenig wie die holländische wahre Natur sollte in unserer Schule überzeugte Nachfolger finden. Dies erbliche Gebrechen stellt denn auch unsere Landschaftsmaler weit unter ihre holländischen Fachgenossen.

Ein dritter Landschaftsmaler, den man einen Gehilfen des Rubens nennt, hieß JACOB FOUQUIER. Er ist in Antwerpen geboren, wurde 1614 Meister, und ging wenige Jahre später nach Heidelberg um das Schloß des Pfalzgrafen Friedrich V. auszufschmücken. 1621 begab er sich nach Paris, wo er bis an seinen Tod, der in die Zeit um 1659 fällt, verblieb. Fouquier hatte seiner Zeit einen großen Namen und einen noch größeren Hochmuth. Er schmückte den königlichen Palaß, den Louvre mit Landschaften und wurde von Ludwig XIII. in den Adelstand erhoben.

Leider gingen fast alle seine Malereien verloren. Das Museum in Berlin (Nr. 718) besitzt ein kleines Bildchen von ihm; das Museum von Darmstadt (Nr. 303) schreibt ihm ein unbedeutendes Stückchen zu, das hart in der Farbe, unnatürlich im Licht, mit einem Worte ungenießbar ist. Das Museum von Valenciennes (Nr. 85) dagegen bewahrt eine bedeutame und schöne Landschaft von seiner Hand. Zur Linken sieht man eine leichte mit Bäumen bepflanzte Anhöhe, rechts den Auslauf eines dichten Gehölzes, in der Mitte öffnet sich dem Auge die Aussicht auf ein blaues Gewässer und einen leichtgewellten viel zu blauen Hintergrund. Am scharf blauen Himmel hängen schwere, hart weiße Wolken. Ein helles Licht fällt auf die schweren Baumstämme und läßt deren eine Hälfte warm vortreten, während die andere Hälfte ohne Härte in kräftigem Helldunkel bleibt; die Bäume sind von freier, lebendiger Bewegung. Das Ganze ist trotz seines dunklen Aussehens und seiner Gefuchtheit in Anordnung und Ton reich an Kraft und Charakter: es ist ein „stylvolles“ Werk, das in der That bemerkenswerth genannt werden darf.

Ein anderer Künstler von großen Verdiensten stellt sich unter Rubens' Panier: GEERAARD ZEGERS, wegen seines künstlerischen Anschlusses gewöhnlich ein Schüler des Rubens genannt, obwohl er wahrscheinlich in Rubens Werkstatt niemals einen Pinsel anrührte. Er wurde 1591 geboren und am 17. März dieses Jahres in der Frauenkirche getauft. Sein Vater war Weingastgeber und hieß Jan, seine Mutter Ida de Neve. Wie es heißt lernte er bei Abraham Janssens und Hendrik van Balen. Die Liggeren führen ihn 1604 als Lehrling auf, ohne seinen Meister zu nennen. 1608, mithin vor Rubens' Rückkehr aus Italien und erst sieben Jahre alt, wurde er als Freimeister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Dann begab er sich nach Italien und Madrid



Landſchaft mit dem wiederaufgerichteten Wagen von L. v. Uden. Nach einem Stiche des Meiſters.



und wurde in der letzteren Stadt von König Philipp III. sehr gut aufgenommen und an dessen Hof gezogen, an welchem er für den König verschiedene Bilder malte. 1620 war er nach Antwerpen zurückgekehrt und trat in die Kammer der Violier ein. Um 1621 heiratete er Catharina Wouters, und diese Ehe war mit elf Kindern gesegnet. Sein ältester Sohn »JOHANNES BABISTA« wurde auch Maler. Als dieser am 31. Dezember 1624 geboren ward wohnte Geeraard Zegers noch in Keizerstraat, später liefs er sich auf de Meer das prächtige noch existirende Haus neben dem Palais bauen, das er 1634 bereits bewohnte. Von dem nicht geringen Aufsehen welches Zegers' fürstliche Wohnung in Antwerpen machte gibt die Inschrift Zeugniß, welche Lucas Vorstermann der Jüngere unter das von ihm nach van Dijk gestochene Porträt Zegers' setzte und seine durch ganz Europa verbreiteten Werke und sein Ansehen bei Kaisern, Königen und Fürsten ebensoviele pries, wie seinen reichen Kindersegen und die Verherrlichung seiner Vaterstadt durch den bewundernswerthen Baustyl seines neuen Hauses. Zegers war ein vermöglicher Mann, nicht unbemittelt von Haus aus und wohl auch für seine sehr gefuchten Werke gut bezahlt. Er nahm verschiedene Schüler auf, unter welchen jedoch nur THOMAS WILLEBORDS BOS-SCHAERT sich einen Namen machte. Er starb am 18. März 1651; seine Leiche wurde in der St. Michaelskirche in der Grabstätte der Familie seiner Frau beigefetzt.

Zegers malte besonders religiöse Bilder; doch weifs man, dafs er auch profane, wie karten spielende Soldaten oder Musikgesellschaften schuf. In einigen dieser letzteren Stücke und selbst in einigen seiner religiösen, wie in seiner »Cäcilia mit Engeln«, von Bolswert gestochen, und in »Christus bei Martha und Maria« aus dem Madrider Museum (Nr. 1852) suchte er durch kräftige Gegensätze von Licht und Dunkel wie durch Kerzen- und Fackellicht-Effekte zu fesseln, worin er wahrscheinlich von der Richtung Caravaggio's abhängig war. In seinen besten religiösen Gemälden aber, wo er durch helles Colorit zu gefallen sucht, folgte er augenscheinlich hinsichtlich der Malerei wie der Zeichnung dem Einflusse des Rubens.

Das schönste Stück, das wir von ihm kennen, die »Anbetung der drei Könige,« wurde 1630 für die Frauenkirche zu Brügge gemalt. Es strahlt etwas Hinreissendes aus dem grofsen glanzvollen Werke. Die blaue mit weissen rundlichen Wölkchen besetzte Luft wird von einem lichtgelben Strahlenbündel durchschnitten, in welchem jubelnde und Blumen tragende Engelchen niederschweben. In der festlich aussehenden Colonnade links drängen sich einige Zuschauer um das herrliche Schauspiel in der Nähe zu betrachten, rechts steht eben so festlich ein Zug von Soldaten: Reiter mit fliegenden Fähnlein, römischen Standarten und erhobenen Lanzen, Fußvolk mit schimmernden Panzern und Helmen. Nicht minder glänzend erscheint die Hauptscene. Besonders fesselt uns ein prächtiger orientalischer König mit warm weifsem Turban, grofssem weichgewellten Bart, geradliniger Nase, lebendigen Augen, die aus den tiefen dunklen Höhlen erglänzen, und vom dunklen Unterkleid sich warm abhebend ein Mantel aus reichem rothen Stoff, wie man ihn nur an einem morgenländischen Hofe oder bei einem Fest zu Venedig getragen haben kann, auf und zwischen dessen breiten Falten das Licht zart spielt. War es augenscheinlich dieser König (um nicht zu sagen dieser Mantel) in all seiner königlichen Pracht, mit dem schönen Turban, dem schönen Gesicht und schönen Bart, worum es dem Künstler mehr als um alles Uebrige zu thun war, so stand er auch vornean in dem Bilde, und spielte mit einer stolzen Bewegung nach vorwärts, gleichsam aus dem Bilde herausschreitend, so sehr die erste und eine so unabhängige Rolle, dafs er statt das Kind oder dessen Mutter zu besehen viel-

mehr ganz in der Absicht aufgeht, dem Publikum außerhalb des Bildes eine schöne Gestalt und eine glänzende Kleidung zu zeigen und die Beschauer mit den Augen zu fragen, wie sie ihn fänden. Im Hintergrund genau in der Mitte steht der wie immer erstaunt aufgefasste Mohrenkönig, von seinem glänzenden Nachbar völlig verdunkelt, übrigens auch selbst etwas unbehülflich und nicht von der lebensvollen Breite und sinnlichen Gluth, wie sie ihm Rubens so freigebig zu verleihen pflegte. Neben ihm kniet in wirklich fesselnder Erscheinung ein ergrauter König, ehrwürdig und allein ehrfürchtig in diesem bunten Festgewühl. Er beugt das Haupt unter der Berührung der segnenden Hand des Jesuskindes und ein Gefühl von Seligkeit durchriefelt bei dieser Berührung sein ganzes Wesen und strahlt aus seinem schönen Kopfe mit den geschlossenen Augen. Er trägt einen Mantel von reich designtem Goldstoff mit silberigen Reflexen, dessen heller Ton sich in glücklicher Harmonie mit dem zarteren Ausdrucke seines Inhabers befindet. Maria, der hl. Joseph und das Kind bilden links eine Gruppe, die besonders blaß erscheint neben der reichfarbigen Gruppe der Könige.

Das Bild ist in der That der Schule Rubens' würdig und trägt in Auffassung, Composition und Farbe die Kennzeichen des Rubens'schen Einflusses tief aufgeprägt. Alles ist daran energisch und strahlend: Kleider, Nacktes und Himmel erglänzen am meisten, und das Ganze stellt sich als ein wahres Fest von reichen Farben, hellem Licht, schönen Männern und kostbaren Stoffen dar. Und doch ist der Unterschied zwischen dieser und den Rubens'schen Behandlungen desselben Gegenstandes groß. Die Malerei ist schärfer in den Umrissen und weniger voll, die Töne sind hervorstechender und gehen in dunklere Schatten über. Auch die Composition ist abgemessener in ihrem Reichthum und hat nicht die Kühnheit des großen Meisters. Das Nackte ist nicht so durchsichtig und weich, sondern fester und erhält zugleich etwas porzellanartig Gleissendes. Das Bild hat die heidnische Prunksucht, die Rubens so oft in ähnlichen Gegenständen eignet, aber es besitzt dabei nicht die innere harmonische Wahrheit, welche dieser zu erzielen wußte, sondern wirkt etwas theatralisch.

In der St. Jacobskirche sehen wir noch eine »Anbetung der Könige,« die zwar nicht die pompöse Pracht des Brüggel'schen Meisterwerks besitzt, aber sonst sehr wohl neben das letztere gesetzt werden kann. Es hat auch etwas festlich Glanzvolles, aber es ist zarter und lieblicher, die Farben sind gedämpft und durch Licht und Schatten gebrochen, so daß mehr Spiel, fröhliches Leben und behaglicher Ton in dasselbe kömmt. Weiterhin besitzt Antwerpen noch ein paar der hervorragendsten Stücke dieses Meisters. Die »Vermählung Mariens« im Museum (Nr. 508) und die »Kreuzaufrichtung« in der Jesuitenkirche. Das erstere Bild, das bei vielen für sein Meisterwerk galt, ist ein schönes, stilles Stück. Beiderseits vor dem einsegnenden Priester stehen Maria und Joseph, welche die Hände in einander legen, und weiterhin die Zuschauer; in der Höhe schwebt der hl. Geist mit Engeln. Sammlung herrscht bei Allen, die Nebenpersonen sind wenig durchgeführt und flau gehalten, der Priester und Joseph treten kräftig heraus. Maria mit ihrem atlasfeinen Gesicht, ihren züchtig niedergeschlagenen Augen, ihrem weißseidenen warmglänzenden und weich beschatteten Kleide, ist zwar eine etwas materiell aufgefasste hl. Jungfrau, aber immerhin eine einnehmende und würdige Gestalt. In den Figuren erinnert auch dieses Bild sprechend an Rubens, aber es ist für den Meister zu still, wie auch die gerade Linie, welche die Köpfe der Personen durch das Bild ziehen, ihm nicht entspricht.

Das andere Stück trägt den Stempel des von Zegers erwähnten Meisters noch deutlicher an sich. Die »Aufrichtung des Kreuzes,« eines der drei Bilder,



Die hl. Cäcilia v. Geenard Zegers.



welche am Hochaltar der Jesuitenkirche zu Antwerpen prangen, erinnert an Rubens' meisterhafte Behandlung desselben Gegenstandes. Das Kreuz ist beinahe senkrecht gehoben, so daß Christus ganz über den anderen Figuren zu stehen kömmt. Vier Männer arbeiten mit großer Kraftanstrengung am Fusse desselben, zwei ziehen an Tauen um es aufzurichten, einer stützt es mit einer Leiter. Rechts bringt eine Gruppe Soldaten die Schächer auf den Richtplatz, links an einer mit spärlicher Vegetation besetzten Felswand stehen klagend Maria, Johannes und die Frauen. Der Himmel ist mit schwarzgrauen Wolken überzogen, aus welcher ein mächtiger Lichtstrom schräg über die Figuren fällt. Christus tritt in feiner hellen Blässe gut vor Allem heraus, aber er erscheint auf der großen Leinwand etwas dürrig, sein Gesicht ist zwar durch den Schmerz verzerrt, aber es mangelt ihm das tiefe Gefühl, das Rubens hinein legte. Die Henker arbeiten zwar kräftig, aber ihr Gebahren ist nicht von der unwiderstehlichen Macht, der Poesie der Gewalt jenes Meisters, und trotz ihrer Anstrengung bleiben sie kalt und kraftlos. Was noch am unangenehmsten berührt ist die Schwere der dunklen Theile und der Gegensatz von Bleich und Schwarz. Dazu hängen die Gruppen nur lose zusammen, sind zu sehr verbröckelt und lassen große Lücken in der übergroßen Tafel. Doch hindern diese Schwächen nicht, daß das Colorit schön ist und etwas von der Zegers' eigenthümlichen glanzvollen Festlichkeit besitzt, wie auch daß in der Composition etwas Ausdrucksvolles und selbst Mächtiges liegt, was beweist, daß der Maler großartige Vorwürfe auf würdige, wenn auch nicht auf geniale Weise wiederzugeben wußte.

Deuteten wir schon in dem beschriebenen Bilde auf die schroffe Gegenüberstellung von Licht und Dunkel hin, so finden wir in einigen Stücken, welche gleichsam als eine Nachwirkung seiner Nachtstücke erscheinen, daß Zegers alle Farbe wegließ, um nur durch blasser und dunkelgraue Töne zu wirken. Das Museum zu Antwerpen besitzt dergleichen, so z. B. die »Verzückung der hl. Theresia« (Nr. 509), ein höchst unglückliches Werk, das mit ein paar anderen in derselben Sammlung befindlichen uns hier zum erstenmale eine Gattung von Bildern zeigt, die in ihrer träumerisch bigotten Richtung später unter den Gemälden der Antwerpen'schen Schule uns wohl noch öfter begegnen wird.

Zegers' Thätigkeit war demnach nicht ohne Ungleichheiten; aber Alles in Allem rechtfertigt er vollkommen den Beifall welchen er in seinem Leben genoß und den Ruhm, welchen ihm die folgende Generation zuerkannte, indem sie ihn nächst van Dijck als Rubens' besten Nachfolger rühmte.

Wenn wir nun die Reihe der eigentlichen Schüler des Rubens eröffnen, bietet sich uns von selbst zunächst der Name seines ältesten Freundes und ersten Schülers in der Zeitfolge dar. Rubens lebte in Italien auf freundschaftlichem Fusse mit DEODAAAT DELMONT oder van der Mont, geboren 1581 zu St. Truiden. Beide Künstler reisten zusammen und theilten mit einander Tisch und Quartier. Wahrscheinlich war Delmont in diesen Jahren soviel wie Rubens Schüler, da er 1608, ehe Rubens aus Italien zurückkehrte, in der St. Lucasgilde noch als Weinmeister, d. h. als der Sohn eines Gildebruders eingeschrieben wurde. Sein Vater hatte sich demnach bereits früher in Antwerpen angesiedelt und vielleicht ist jener Guiliam van Dendermonde dafür zu nehmen, der 1593 als Silberarbeiter und Schriftgießer aufgenommen ward, ohne den Eid geleistet zu haben. Die Freundschaft zwischen den zwei Malern blieb lange Jahre bestehen und am 19. August 1628 gab Rubens davon ein amtliches Zeugniß in einer Urkunde, in welcher er auf Grund langer zwischen ihnen bestehender naher Bekanntschaft Delmonts Betragen, Gottesfurcht und Charakter rühmt,

und ihm Lob spricht im Malen wie in anderen Künften. Man kann fogar fagen, daß die in ihren jungen Jahren angeknüpften freundschaftlichen Beziehungen sich über ihren Tod hinaus fortsetzten, indem Rubens' ältester Sohn Albertus Clara Delmont heiratete, welche, als dieser im Alter von 43 Jahren farb, vor Schmerz über den Verlust ihres trefflichen Gemahls in Siechthum verfiel und ihm in Monatsfrist ins Grab nachfolgte, wie das Grabmal Beider in der St. Jakobskirche vermeldet.

Was Delmont in den anderen Künften, die Rubens in jener Urkunde andeutet, geleistet, wissen wir nicht näher; wir erfahren blos, daß der Herzog von Neuburg ihn als Maler und Baumeister in seinen Dienst nahm und daß der König Philipp IV. von Spanien ihn zum Ingenieur ernannte, während ihn Sandrart überdies als Astrologen bezeichnet. Nicht viel besser wissen wir, was er in der Malerkunst bedeutete und geleistet hat. Beurtheilen wir sein Talent nach dem einzigen Stücke, welches das Antwerpen'sche Museum von ihm besitzt (Nr. 56), so müssen wir bekennen, daß Rubens' Zeugniß mehr durch Freundschaft als durch Unparteilichkeit dictirt war.

Dieses Bild spricht nemlich bedenklich gegen ihn. Es stellt die »Transfiguration« dar: oben Christus zwischen Moses und Elias, unten die Apostel und drei Männer mit einer Frau, die eine Befessene herbeibringen. Sechs von den Personen unten strecken ihre Hände mit ungelenker und schwer verständlicher Geberde des Schreckens aus oder schlagen sie auseinander; die Schatten sind schwarz und taub, die Farben bilden Flecken und sind unglücklich gewählt: ein hartes Orange und ein schmutziges Gelb nehmen die beiden Seiten ein, dann findet man drei violette Töne, ein blaßes Blau mit schwarzen Schatten, ein fahles Grün und ein fahles Roth. Nicht minder unglücklich ist der Ausdruck der Figuren und die Composition des Ganzen: unten scheint sich Niemand um das zu bekümmern was oben vorgeht, was freilich weniger zu verwundern ist, da der obere Theil sich besonders armfelig ausnimmt und aller Schönheit, alles Glanzes und überhaupt alles Fesselnden ermangelt. Das aber war Alles, was Delmont aus Raphaels Meisterwerk, welches ihm augenscheinlich vorschwebte, zu machen wußte.

Andere Gemälde sind uns von ihm nicht bekannt, wenn man nicht ein Gemälde in einem der Säle des Stadthauses zu Löwen heranziehen will, das er mit Coffiers malte. Allein es ist natürlich schwer, aus einem derartigen von zwei Händen hergestellten Werke einen Meister zu beurtheilen. Delmont war ein wohlhabender Mann und bewohnte eines der schönsten Häuser in Prinzenstraat; er farb zu Antwerpen im November 1644 und wurde in der St. Jakobskirche begraben.

Unter den in Rubens' Werkstatt eingetretenen Schülern ist der erste nach Jahren und der beste nach Verdiensten CORNELIS SCHUT, geboren zu Antwerpen und am 13. Mai 1597 in der Frauenkirche getauft. Wahrscheinlich 1619 wurde er Freimeister der St. Lucasgilde, das Jahr darauf Mitglied der Violier. 1631 vermählte er sich in der Frauenkirche (im nördlichen Viertel) mit Catharina Geensins, die ihm drei Kinder schenkte, einen Sohn, der jung farb, und zwei Töchter. Nach Catharinens Tod (22. Dezember 1637) ging Schut eine zweite Ehe mit Anastasia Scelliers ein und nahm nun Wohnung außerhalb der Stadtmauern in der St. Willebrords-Pfarrei. Das Haus, das er da in Zavelstraat, wie die Straße gegenwärtig heißt, Nr. 16 bezog, ist in seinem damaligen Zustande bis vor einigen Jahren erhalten geblieben und war bis in die letzten Zeiten, in welchen es zu einem Kloster umgebaut wurde, unter dem

Namen Gouden Leerhuis eine stark befuchte Herberge. Schut bezahlte 1634/1635 zweihundert Gulden, um der Last des Gildendekanats enthoben zu bleiben. 1635 wurde er mit Jasper de Crayer, Nicolas Roofe (Liemaeckere), Jof. Stadius und Theodor Rombouts beauftragt, die Triumphbogen für den Einzug des Prinzen Ferdinand zu Gent herzustellen, wie er bereits zu Antwerpen das Seine beigetragen hatte, um nach Rubens' Skizzen einen der Triumphbogen für den Einzug deselben Prinzen zu malen. Er erhielt auch den Auftrag, den Gent'schen Einzug in Kupfer stechen zu lassen. Schut selbst war ein gewandter Aetzer und schuf zahlreiche Aetzdrucke, die grosentheils die Mutter Gottes zum Gegenstande haben. Seine zweite Gattin verlor er am 24. October 1654 und starb selbst am 29. April des folgenden Jahres. Für sein Grab malte er drei Stücke, die sich noch in ihrem Rahmen von schwarzem Marmor und Schiefer links am Eingang zum hohen Chor der St. Willebrordskirche befinden. Im Obertheil sieht man »Gott Vater und den heiligen Geist,« in der Mitte befindet sich das Hauptbild, die »Leiche Christi,« im unteren Theile sieht man ein grisaille gemalt die »Auferstehung der Todten.« Das Werk trägt als Aufschrift das Wortspiel „Godt is ons Schut,“ (Gott ist unser Schutz).

Wie von Janssens und Rombouts hat man auch von Schut erzählt, dafs er Rubens misgünstig war, doch sind die bezüglichlichen Ueberlieferungen über alle drei eitel Erfindung, die auf nichts anderem als auf der Phantafie einiger Schriftsteller beruht, welche die von ihrer Unkenntnifs in ihren Malerbiographien gelassenen Lücken mit Lügen auszufüllen suchten. Cornelis de Bie war der erste, welcher diese Gehäfsigkeit widerlegte, indem er seinen kurzen Bericht über Jan Witdoeck in einer die angebliche Misgunst keineswegs bekräftigenden Weise mit folgenden Reimen begann: \*

Als Cornel Schut, ein Maler wohlerfahren,  
An Witdoeck, der als Schüler ihm geschickt,  
Den Zeichenstift sich tüchtig sah gebahren  
Dieweil ihm weniger das Malen glückt,  
Da liefs er ihn nach Rubens Werken stechen . . .

Schut ist einer von jenen Schülern des Rubens, welche den Stempel der Art des Meisters aufs deutlichste an ihren Werken zeigen, ohne dafs ihre Individualität unter diesem Gepräge ganz verloren gegangen wäre. Von Rubens hat er die Eleganz, die vornehme Bewegung, oft den glänzenden Lichteffect; von sich selbst dagegen etwas Schwächeres als es dem Meister eigen ist: seine Gefälligkeit hat weniger Kraft, weniger Muskeln, sie ist frauenhafter, zarter. Der grosse Meister hatte seinen Nachfolgern viel gelernt: seine Art, Menschen und Dinge in voller Bewegung und in vollem Glanze, in gefälliger Geschmeidigkeit und vornehmer Breite zu sehen, seine Vorliebe für das Lachende und Gefunde hatte er ihnen unauslöschlich eingeprägt. Was er nicht mittheilen konnte, war der höhere Odem, den er seinen Schöpfungen einhauchte, das kräftige Leben, das er seinen Menschen einflöste, den immer neuen und originalen Charakter, den er ihnen verlieh. Was sie ihm am leichtesten abschauten, war die Form. Aber die Form ohne den dazu gehörenden Geist war zu heroenartig und zu weit und erschien wie eine Hülle, die zu gross war für die schwächeren Gestalten, die sich darunter barge. Die besten seiner Schüler waren klug genug, die grosartigen und kühnen Personen und Handlungen des Meisters nicht nachahmen zu wollen, indem sie vielmehr seine lebendigen lachenden Formen mit minder grosartiger Schönheit in Verbindung setzten, so dafs bald die Schule des kräftigsten aller Lehrer grosentheils auf eine Kunst hinauskam,

\* C. DE BIE, Gulden Cabinet. p. 473.

MAX ROOSES, Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule

in welcher Lieblichkeit und Zartheit die Grundtöne wurden. Van Dijck schlug diesen Weg ein, und er fand mehr wie sein Lehrer Nachfolger in der nächstfolgenden Generation; Schut und van Tulden thaten wie van Dijck. Diefs wird ein Blick, den wir auf einige Werke von Schut werfen, überzeugend darthun.

Im Antwerpen'schen Museum Nr. 327 finden wir von ihm das »Martyrium des hl. Georg.« Der Heilige kniet nackt auf einer Stufe vor seinem Henker, die Augen zum Himmel gerichtet, aus welchem ihm in hellem graulichen Lichte der Palmzweig und die Marterkrone von Engeln gezeigt wird. Der auf den Martyrer fallende Lichtstrahl läßt ihn in hellem etwas bläsen Glanze erscheinen, links und rechts breitet sich grauer Schatten aus, in welchem man die Soldaten und Henker sieht. Licht und Schatten sind eher überraschend als natürlich, der Hauptmann der Soldaten und der große Engel in der Luft verrathen dieselbe Hinneigung zu jener gekünstelten Schönheit, die nur auf Kosten von Kraft und Wahrheit zu erlangen ist. Den Gipfel der Gekünsteltheit erreicht jedoch die Haltung des Heiligen, der mit seinen erhobenen Armen und Beinen unwillkürlich an die Holzpuppen denken läßt, deren Glieder die Kinder mit Drähtchen in die Höhe schnellen. Neben dieser mislichen Neigung ist jedoch in der Malerei Ursprünglichkeit und Talent genug zu beobachten um Schut für einen sehr tüchtigen Künstler und dies Bild für ein verdienstliches Werk zu halten.

Würdevoller erscheint das Bild vom Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche zu Antwerpen, welches die »Anrufung der Fürbitte Mariens« zum Gegenstande hat. Die Mutter Gottes thront in einer glühend warmen Glorie, welche die ganze Mitte des Gemäldes einnimmt. Sie wird auf einer kleinen Schichte dunkler Wolken von Engelchen getragen, links und rechts schweben andere Himmelsbewohner. Auf dem Schoofse hält sie ihr Kind, das sie krönt, über ihr thronen die zwei anderen Personen der hl. Dreifaltigkeit, unterhalb wird sie von einer Menge von Heiligen angerufen, welche mit der Gottheit einen Kranz um sie bilden. In diesem Stücke ist mehr Grofsartigkeit als sie sonst bei dem Meister gewöhnlich ist. Die Haltung Mariens ist frei; frei und stolz um nicht zu sagen gewagt die ihrer Anrufer. Gefuchtheit und Uebertreibung der bewegten Gestalten ist zwar auch hier, aber nicht in dem Mafse wie in dem Martyrium des hl. Georg zu tadeln. Das ganze Gemälde bis auf die glänzende Glorie in der Mitte ist in dunkler Färbung gehalten. Licht und Farbe sind nicht ohne Härte, aber sowohl die Erfindung des Ganzen, wie die kraftvolle Durchführung der Himmelsglut zeugt von einem nicht gewöhnlichen Talent.

Im Belvedere zu Wien bekommen wir Schut wieder von einem anderen Gesichtspunkte aus zu sehen, nemlich in dem schönen Stücke »Hero und Leander.« Der junge Held schwamm täglich über den Hellespont um seine Geliebte zu besuchen, aber einmal verliessen ihn die Kräfte, und nun liegt er entseelt am Strande. Cupido steht trauernd dabei und mit wahnfinniger Geberde beweint Hero den Geliebten. Rechts sieht man die schwarze düstere See, die so viel Muth und Liebe unbarmherzig verschlang, hinter der fessellenden Gruppe erhebt sich eine dunkle Felswand, von welcher die blasse Leiche und die hellen Figuren sich wirksam abheben. Das Stück ist in jeder Hinsicht, im Ausdruck und in der Empfindung der Figuren sowohl wie in der Composition und Ausführung zu rühmen.

Neben dieses Gemälde dürfen wir seinen »Bacchantinenzug« setzen, den wir zweimal besitzen, im Museum zu Braunschweig (Nr. 471) und in jenem zu Dresden (Nr. 952). Es ist ein Stück, das eher ausschweifend als gefällig heißen mag; eine große Zahl Frauen, ganz oder zu drei Viertheilen nackt, wandeln in triumphartigem Aufzug nach der Venus hin, bei welcher ihre männlichen

Anbeter stehen und die Frauen auf eine Weise empfangen, die eben weder zart noch keusch genannt werden kann. In der Luft schwebt ein Rundtanz von Amoretten. Das Ungeftüme in Formen und Gebahren der Männer und Frauen ist nicht ohne Rohheit, aber Licht und Landschaft sind voll hellem lachenden Reiz. Ein zweites Bild, das die Dresdener Gallerie (Nr. 953) von Schut besitzt, ist gefälliger ohne etwas Anstößiges zu haben. Es stellt »Neptun und Venus« dar, wie sie aus den Fluthen emporsteigen und neben einander, umringt von hundert Wassergöttern und Göttinnen, auf den Wellen hinfahren; ein Fest auf der See und am Strande, Alles voll Lichtglanz und Fröhlichkeit.

Schuts Pinsel spielte ganz ungezwungen und sprühend von Lebhaftigkeit, wo er solche Triumphzüge der Natur und Schönheit verherrlichen durfte. Die sanfteren und zarteren Gefühle und liebende Personen fanden augenscheinlich mehr Wiederhall in seinem Gemüthe als die majestätischen religiösen Vorstellungen. Diefs beweisen ebenso wie seine mythologischen Stücke die unzähligen Marienbilder, die er ätzte und malte und worin er die Jungfrau einmal als glückliche Mutter, dann in freudiger Verzückung zum Himmel fahrend, dann wieder um den Tod ihres geliebten Sohnes trauernd darstellte. Sein prächtiges Gemälde in der St. Jakobskirche zu Antwerpen, auf welchem der »Leichnam Christi im Schoofse Mariens« dargestellt ist, läßt uns einen jener wehmüthigen und empfindungsvollen Töne hören, wie wir sie bei van Dijck noch so oft ange schlagen finden werden.

Ein anderer von Rubens' Schülern, dem noch durchgängiger eine schwächlichere Kunstauffassung anklebte, war THEODOOR VAN TULDEN, welchen wir bereits zu nennen Gelegenheit hatten, als wir von dem durch ihn nach Rubens Zeichnungen hergestellten Kupferwerke »der Einzug Ferdinands« sprachen. Van Tuldén war um 1607 zu s'Herzogenbosch geboren, war 1621/1622 als Schüler des ABRAHAM BLIJENBERCH nach Antwerpen gekommen und empfing später Rubens' Unterricht. 1626/1627 wurde er Meister in der St. Lucasgilde und 1636 Bürger von Antwerpen. Am 24. Juli 1635 wurde er in der St. Jakobskirche mit Maria van Balen, der Tochter des Malers Hendrik van Balen, getraut. In demselben Jahre war van Tuldén einer der Mitarbeiter des Rubens bei Herstellung der Triumphbogen für den Einzug des Prinzen Ferdinand, wie er auch, was bereits erwähnt worden ist, die Kupfer für die Beschreibung des Einzuges stach. Vor seiner Verheirathung hatte er sich in Paris aufgehalten und dort in der Kirche des Trinitarissenklosters einen Cyclus mit Darstellungen aus dem »Leben des Ordensstifters Johann von Matha« gemalt. Wahrscheinlich hatte er auch damals die das Schloß Fontainebleau zierenden Gemälde von Primaticcio gezeichnet, da 1639 in Paris die von ihm herrührende aus 58 Blättern bestehende Kupferfolge nach diesen Werken erschien. Im Mai 1643 nahm er einen Pafs, und es war wahrscheinlich damals, daß er neuerdings nach Paris übersiedelte, wo wir ihn 1647 abermals thätig finden. Damals malte er für den Hochaltar derselben Trinitarissenkirche die drei Bilder: »hl. Dreifaltigkeit,« »Himmelfahrt Mariä« und »Sendung des hl. Geistes,« von welchen sich das erstere gegenwärtig im Museum zu Grenoble (Nr. 134) befindet und die Jahrszahl 1647 trägt, ein Werk blond im Licht und kraftlos im Ton wie in der Formgebung. 1648 wurde er mit Jordaens und anderen Künstlern berufen, um das sogenannte Huis ten Bosch bei dem Haag mit auszumalen; 1656 finden wir ihn zu s'Herzogenbosch anfassig und dort soll er auch 1676 gestorben sein.

Van Tuldens Arbeiten erinnern auffällig an Rubens Art, von welcher jedoch seine gefuchte Eleganz wir möchten fast sagen Süßlichkeit eine nicht zu übersehbare Abweichung bildet. Diefs zeigt uns deutlich ein Gemälde in

der St. Michaelskirche zu Gent, das »Martyrium des hl. Adrian« darstellend. Der Heilige sitzt auf einem glühenden Amboss; eine blonde schöne Frau tröstet und stützt ihn, links steht ein Henker, der die rechte Hand des Martyrers erhoben hält, rechts ein Priester der ihm zuredet, Jupiter anzurufen; der Hintergrund wird von römischem Kriegsvolk eingenommen, in der Luft schweben zwei Engelchen mit Palmzweigen und Lorbeerkrone. Im Ganzen leuchtet Rubens durch: der Priester mit seinem kräftigen Kopf und rothen Mantel, die blonde Frau, der halbnackte Henker, der römische Offizier, die Bewegung und die malerische Composition sind dem großen Meister entlehnt. Dem Tulden eigen dagegen ist der weiche, Alles mildernde und dämpfende Duft, mit dem das Gemälde übergossen ist. Das zart strahlende Licht, das auf die Brust des nackten Heiligen fällt und nach außen in einen dunstigen graulichen Schimmer übergeht; die junge Frau, der Mantel des Priesters, die Luft, Alles hat etwas Süßes, Liebliches. Das schreckliche Martyrium wird hier in ein Bild umgeschaffen, das eher angenehm und anmuthig als durch die Herbigkeit seines Gegenstandes abschreckend und eindrucksvoll erscheint.

Seine Malereien im Oranienfaal dürfen seine Meisterwerke genannt werden. Sie stellen dar: die »Erziehung Friedrich Heinrichs,« »seine Ernennung zum Statthalter,« »die Ernennung seines Sohnes Wilhelm II. zum Nachfolger,« »eine Allegorie auf Friedrich Heinrich,« »die Schlacht von Nieuwpoort,« »die Cyklopen des Aeneas Waffenrüstung schmiedend« und »zwei Triumphscenen,« zumeist in allegorischer Auffassung. In der eleganten Zeichnung der Figuren, in der Vertheilung des Lichtes und in der Composition zeigt sich van Tulden als einen Schüler, der seinem Lehrer Ehre macht; aber selbst in diesem mächtigen Werk ist Farbe und Licht blaß, die Formen sind rund und weich gemalt, und das Ganze neigt überhaupt zum Rundlichen und Flockigen über.

In seinen rein mythologischen und profanen Stücken stellt er sich in noch schärfer ausgeprägter Eigenart dar. Das Museum zu Brüssel (Nr. 333) besitzt von ihm eine »Bauernkirmes,« die eine Umbildung der Rubens'schen Bauernkirmes im Louvre ist. Vor einem Gehöft sind zahlreiche Festgäste versammelt; hier lärmen die Kugelspieler, dort schwirrt ein lustiger Reigentanz, weiterhin buhlt, ißt und trinkt man und von der Seite her kommen Edelleute in anständiger Haltung um die Volksscene zu besichtigen. Man betrachte jedoch nur den Schauplatz der Scene. Der Grund so sonnig und das Haus rechts, als ob es in lauter Licht und Wärme aufgehen wollte mit all den rosigen und saffranartigen Tinten, wie sie der Maler liebt, die Bäume und der Schuppen links in kräftigen Schatten und vor uns in zarter graugrüner Färbung die leichtgewellte Flur. Hier ist Alles wahrhaft lebend, lachend und festlich, in Bewegung, Lichtführung und Farbe. Sonnig bis zur Unwahrscheinlichkeit, farbig bis zum Gefuchten, zierlich bis zum Gekünstelten hat das Werk nichts mehr von der kräftigen Derbheit und bäuerischen Wahrheit des Rubens'schen, sondern ist gefetzter, vornehmer gemacht, leider aber auch verwaschen und verfälscht.

Nicht minder charakteristisch ist sein »Aeneas bei Dido«, im Marfall-Museum zu Hannover (Nr. 6). Van Tulden folgte Vergil, wenn er auch das Purpurkleid der Königin mit einem hellgelben zu vertauschen seiner zarteren Farbengebung für angemessen erachtet. Aeneas ist vom Pferde gestiegen und bestimmt die Königin seinem Beispiel zu folgen. Der troianische Held erscheint in ein glänzend blaues und rothes Gewand gehüllt. Auf dem Boden spielen zwei Amoretten, links sieht man eine hellgraue Mauer und rechts die untergehende Sonne, die den Himmel mit feurigem Roth streift und ein warmes, helles Licht auf die Erde und auf die Figuren wirft. Dieß klare Licht, diese höchst gefälligen und in glänzenden Farben gemalten Menschen, die so schön von Ausdruck und

Haltung, fingen schweigend das Lied von der Liebe, welches im Moment des Sonnenunterganges und der beginnenden Ruhe die ganze Natur zu durchdringen scheint. Es mag viel Unnatürliches in den stark ausgesprochenen Eigenthümlichkeiten dieser letzteren Stücke sein, und vieles, was den Künstler von Rubens Art entfernt, aber es bleibt doch unbestreitbar, daß sie van Tuldens Lieblingswerke waren, daß in denselben seine individuellen Gaben sich am besten geltend machen, und daß sie in der That nicht gering zu schätzen sind.

Am nächsten aber kommt dem Meister ein Künstler, dessen Eigenthümlichkeit zum Theil auch in jener der Schut und van Tulden, nemlich in größerer Gefälligkeit und Zartheit besteht, dessen Namen man aber seit Jahrhunderten in einem Athem mit jenem des Rubens auszusprechen gewohnt ist, nemlich ANTOON VAN DIJCK.\* Seine Eltern Frans van Dijck und Maria Cuypers (Cupers oder Cuperis) gehörten dem besseren Bürgerstande an. Sein Vater war Kaufmann und Pfleger der Venerabile-Kapelle der Frauenkirche zu Antwerpen, ein Titel der blos von Perfonen der höheren Klassen der Bevölkerung getragen wurde. Seine Mutter starb am 17. April 1607, nachdem sie ihrem Manne zwölf Kinder geschenkt, von welchen Antoon das siebente war. Maria Cuypers war, wie de Bie erzählt, eine sehr geschickte Stickerin, und arbeitete, als sie unfern Maler unter dem Herzen trug, eben an einem Schaukleid, auf dem die Geschichte der keuschen Susanna dargestellt war. Der Sohn erbte den Kunstsinne seiner Mutter, doch konnte ihr Unterricht nur von geringem Einflusse gewesen sein, da er kaum acht Jahre alt war als sie starb.

Antoon van Dijck wurde zu Antwerpen geboren am 22. März 1599 und am folgenden Tage in der Frauenkirche getauft. Seine Eltern wohnten in dem Haus zum „Berendans“ auf Oude Koornmarkt und kauften am 7. Februar 1599 das Haus in Korte Nieuwstraat, welches den Namen „Paulus in 't Kasteel van Rijfel“ trug, im 16. Jahrhundert dem Gilbert van Schoonbeke gehört hatte und jetzt die Nummer 24 trägt.\*\* Wir finden den Jungen schon 1609 als Schüler des Hendrik van Balen in den Liggeren der St. Lucasgilde eingetragen und am 11. Februar 1618 als Freimeister aufgenommen.

Bellori, der augenscheinlich seine Mittheilungen aus guten Quellen schöpfte und nach eigenem Zeugnisse einen Theil derselben dem Kenelm Digby verdankte, welcher seinerseits mit dem Meister in den Niederlanden wie in England in persönlichem Verkehr gestanden, erzählt, daß van Dijck, als er Rubens Schule verließ, die »Kreuztragung« in der Dominicanerkirche zu Antwerpen malte. Van Dijck freilich arbeitete und wohnte 1620, in welchem Jahre er nach England ging, noch bei Rubens. Es bleibt demnach keine Zeit, in welcher er auferhalb der Leitung seines Meisters vor seiner ersten Reise nach England ansehnliche Reisen hätte ausführen können, und wir müssen daher wohl annehmen, daß Bellori etwas ungenau ist und daß das besagte Bild von van Dijck gemalt wurde, während er noch bei Rubens in Diensten stand. Begründet ist an der Mittheilung des Italieners, daß die »Kreuz-

\* Hauptquellen: Catalogue du Musée d'Anvers. — HOOKHAM CARPENTER, Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dijck, traduit par L. Hymans, Anvers. 1845. — GIO. PIETRO BELLORI, Vite dei Pittori etc. Pisa 1821. Tome I. p. 257. — NOEL SAINSBURY, Unpublished papers relating to Rubens. — KRAMM, de Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders. Amsterdam 1857. — SMITH, Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters London 1830—1840. — WAAGEN, Treasures of art in Great Britain. London 1854—1857.

\*\* P. GÉNARD, Les grandes familles artistiques d'Anvers (Revue d'histoire et d'Archéologie, Tome I. p. 106) Brux. 1859. Nach A. THYS (Historique des rues et places d'Anvers) soll van Dijck am Ecke von Groote Markt und Oude Koornmarkt geboren sein, wo jetzt das Haus zur »Maagd van Antwerpen« steht.

tragung eines der ersten Werke des van Dijck ist. Erwägt man nun, daß das von Rubens in den Rosenkranzcyclus, dem auch das Bild von van Dijck angehört, gelieferte Stück im Jahre 1617 gemalt wurde, so ist es wahrscheinlich, daß das Werk des Lehrlings um dieselbe Periode, als dieser erst 18 Jahre alt war, entstanden ist. Das Bild selbst ist ziemlich unbedeutend; die Gruppe, die aus dem gefallenen Christus, den ihn mißhandelnden Soldaten wie aus der ihm mit Johannes beklagenden Mutter besteht, setzt sich flau und verwirrt zusammen, die dunklen Stellen, welche vorherrschend sind, erscheinen schwer, die lichten hart. Doch ist das Werk für die Geschichte der Entwicklung von van Dijck's Talent von Belang. In dem Soldaten mit dem nackten braunen Rücken und den knolligen Muskeln sehen wir deutlich Rubens' Einfluss, während aus dem Kopfe Christi und dessen wehmüthig klagendem Ausdruck van Dijck's gefühlvolles Gemüth spricht.

Kramm theilt uns nach einer Handschrift von Mols mit, daß dieser zu Antwerpen zwei später nach Polen gekommene Porträts gesehen habe auf deren Rückseite in französischer Sprache zu lesen war: „Gemalt von mir Anton van Dijck i. J. 1618 als ich 19 Jahre alt war.“ Diese dürften demnach als die ersten Beweise von der frühzeitig sich äussernden Begabung des Meisters für das Porträtfach betrachtet werden.

Unter van Dijcks frühesten Werken müssen wir auch eine Gemäldereihe nennen, über welche von 1660—1662 ein langwieriger und nicht unmerkwürdiger Prozeß geführt wurde.\* 1659 oder 1660 nemlich kaufte der Canonicus van Hillewerve von einem gewissen Pieter Meulewels dreizehn Gemälde mit den Figuren Christi und der zwölf Apostel, welche ihm als von van Dijck herrührend geliefert worden waren. Nach dem Kaufabschluss wurde ihre Aechtheit von einer Anzahl kundiger Männer bestritten und der Canonicus wollte daher den Kauf rückgängig machen. Der Verkäufer blieb dabei, daß die Stücke ächt seien, und es entspann sich daraus ein Prozeß, in welchem verschiedene Künstler als Zeugen aufgerufen wurden, um über die Stücke ihr Gutachten abzugeben.\*\*

\* L. GALERLOOT, Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dijck 1660—1662. Annales de l'Académie d'Archéologie. 1860. p. 561.

\*\* Jan Brueghel der Jüngere, welcher erklärte von Jugend auf mit van Dijck vertraulich verkehrt zu haben und mit ihm aufgezogen worden zu sein, bezeugt, daß er van Dijck vor dessen Abreise nach Italien als er im Hause zum „Dom zu Cöln“ bei den Minoriten wohnte Christus und die zwölf Apostel habe malen sehen und später erfahren habe, diese Stücke seien in die Hände von Pieter Meulewels gelangt, ferner daß er, obgleich einige minder gut seien als die anderen, sie alle für ächt halte. Sein Sohn Jan Pieter Brueghel bezeugte, daselbe schon als der Kauf geschlossen wurde von seinem Vater gehört zu haben. ABRAHAM JANSSENS der Jüngere, und CORNELIS DE BAELLIEU, beide Maler, von Meulewels beigezogen, legten ein Zeugniß ab, das für den letzteren günstig, aber für uns ohne Belang ist. Auch Willem Verhagen, weiland Dekan der Gilde zum Jongen handboog (Bogen) erklärte, daß er um 1615 bei van Dijck eine Reihe von dreizehn Stücken mit den Figuren der zwölf Apostel und unsers Herrn bestellt, daß diese ihm geliefert und von Rubens, Zegers und anderen großen Meistern, die sie in seinem Hause sahen, hoch gepriesen worden seien, ferner daß er sie später an Cornelis Nuldens verkauft, von welchen sie an Meulewels übergingen. Der Maler HERMAN SERVAES dagegen, nach seinem Zeugniß 1601 geboren und ein Schüler van Dijck's erklärte, daß er seinen Meister allerdings eine Bildreihe von Christus und Aposteln habe malen sehen, daß jedoch diese nicht dieselbe war, welche Meulewels verkauft habe; von den letzteren erkannte er indess ein Stück als von ihm selbst gemalt wieder. Gonzales Coques bezeugte, daß er Servaes bereits früher in diesem Sinne habe sprechen hören. Die Maler Justus van Egmont, Robertus Sporkman, Jan Bouckhorst, MATTHIJS MUSSON, David Rijckaert, Abraham van Diepenbeeck, Peeter Verbrugghen, Peeter Thijs, Peeter Thomas erklärten sich alle gegen die Aechtheit der Stücke. Jaques Jordaens bezeugte, daß sie ihm unächt schienen, und daß er 1622 bei van Dijck die Originale gesehen habe, welche dann von einem gewissen Henricus Vuylenborgh gekauft worden seien; drei Tage vor Pfingsten 1661 habe er (Jordaens) dieselben Stücke noch zu Utrecht gesehen.

Der Kauf wurde von der ersten Instanz als ungültig erklärt, gegen welches Erkenntniss Meulewels die Berufung ergriff. Wir kennen den weiteren Verlauf des Prozesses nicht, aber sehen doch deutlich genug daraus, das van Dijck vor seiner Abreise nach Italien mindestens einmal, wenn nicht zweimal den Erlöser mit den zwölf Jüngern malte.

Wie verschiedene andere Künstler arbeitete van Dijck auch noch als er bereits Meister geworden war, bei Rubens. Dieser gebrauchte ihn nach Bellori um seine Bilder nach den Skizzen auf die Leinwand zu bringen und um seine Werke für den Zweck des Kupferstichs in Zeichnungen zu übertragen, welche letztere Beschäftigung uns, wenn wir van Dijcks ausgezeichnete Geschicklichkeit in der Grifaille in Betracht ziehen, sehr wahrscheinlich dünkt. Als näheren Beleg für diese Behauptung finden wir in der Nationalgalerie zu London (Nr. 680) eine Grifaille von van Dijck nach Rubens' »Wunderbarem Fischfang,« welche für den Stecher frei nach dem Originale hergestellt ist.

Das erste Stück, von welchem wir mit Sicherheit wissen, das es van Dijck in Rubens' Atelier hergestellt, ist ein »Achilles bei den Töchtern des Lykomedes. Wir finden nemlich unter den Bildern, die Rubens am 28. April 1618 Sir Dudley Carleton zum Kaufe anbot „einen Achilles als Frau verkleidet, von dem besten meiner Schüler gemalt und ganz von meiner Hand übergangen, ein glänzendes Gemälde voll der aller schönsten Mädchen.“ Das Stück war 9 Fufs hoch und 10 Fufs breit und wurde von Rubens auf 600 Gulden gewerthet. Wie wir dies auch noch von anderen Stücken aus van Dijck's Lehrjahren sehen werden, existirt dies Werk zweimal. Waagen sah einen »Achill unter den Töchtern des Lykomedes« bei dem Grafen von Listowel und bemerkte, das er in van Dijck's erster Manier gemalt sei und zehn kleine Figuren zeige. Das Museum von Madrid (Nr. 1582) besitzt ein Stück unter Rubens' Namen, dessen Maasse ziemlich genau mit dem an Dudley Carleton zum Kauf angebotenen Werke übereinstimmt. Dies scheint das ganz von Rubens übergangene Werk zu sein, da es die schweren und dunklen Tinten von van Dijck's ersten Arbeiten weniger zeigt. Das Bild des Grafen von Listowel wird dann eine erste Ausführung in kleinerem Maassstabe von einem Werke sein, welches van Dijck nachher in gröfserem Maassverhältnisse für seinen Meister wiederholte. Das davon mehr als ein Exemplar existirte, sehen wir schon aus den Stichen von Corn. Visscher und Nic. Rijckmans, welche zu bedeutende Abweichungen in den Hintergründen zeigen, als das sie nach demselben Original gezeichnet sein könnten.

Ein anderer unzweifelhafter Beweis von van Dijck's Anwesenheit in Rubens' Atelier und von seiner Betheiligung an den Werken seines Lehrers finden wir in der Uebereinkunft, welche am 29. März 1620 zwischen Rubens und Pater Jacobus Tirinus, dem Prior des Professhauses der Jesuiten zu Antwerpen bezüglich der Deckengemälde in der Jesuitenkirche daselbst abgeschlossen wurde. In dieser Urkunde wird bedingt, das Rubens die Skizzen machen und sie „durch van Dijck nebst einigen anderen von seinen Schülern so im Grofsen ausführen und vollenden lassen solle, als dies die Stücke selbst und die Räumlichkeit, wo sie eingesetzt werden sollten, erfordern würden.“ Van Dijcks Mitwirkung an den Deckenmalereien der Jesuitenkirche erhellt ausser dieser Urkunde noch deutlich aus den Kupfern, welche nach den nachmals verbrannten Gemälden gestochen wurden. An dem hl. Michael den Lucifer niederschmetternd zeigt einer der Engel die wohlbekanntesten Gesichtszüge, welche van Dijck öfters seinen jugendlichen Figuren gab und die auf nichts anderem beruhen, als auf seinem eigenen Bildniss. In der Uebereinkunft mit Pater Tirinus wird noch weiter bestimmt, das der Jesuitenprior zu gelegener Zeit bei van Dijck ein

Gemälde für einen der vier Seitenaltäre derselben Kirche bestellen solle. Aus diesem Aktenstück erhellt unverkennbar, wen Rubens meinte, als er in dem Schreiben an Lord Dudley Carleton von dem „besten seiner Schüler“ sprach.

Dafs van Dijck schon sehr früh diese schmeichelhafte Bezeichnung verdiente, wird uns noch durch den Brief vom 17. Juli 1620 bestätigt, welchen der englische Graf Thomas Arundel, ein großer Kunstgönner, durch seinen Geschäftsträger auf dem Festlande erhielt und in welchem folgende merkwürdigen Sätze zu lesen sind: „Van Dijck wohnt bei dem Herrn Rubens und seine Werke fangen an beinahe ebenso hoch geschätzt zu werden als die seines Lehrers. Er ist ein Jüngling von etwa zwanzig Jahren und der Sohn sehr reicher Eltern in dieser Stadt, so dafs es schwer sein wird ihn zu bestimmen, dies Land zu verlassen; um so mehr, als er sieht, welches Vermögen Rubens zusammenbringt.“ Aus diesen Worten geht hervor, dafs man in England damals bereits darauf bedacht war, den vielversprechenden jungen Meister dahin zu locken. Diese Versuche blieben nicht lange fruchtlos, denn am 25. November desselben Jahres schrieb Toby Mathew, ein Unterhändler des Lord Dudley Carleton in Kunstfachen, an den letzteren: „Euer Lordschaft wird gehört haben, dafs van Dijck, Rubens berühmter Schüler,\* nach England gegangen sei und von dem Könige eine jährliche Pension von 100 Pfund Sterling zuerkannt erhalten habe.

Es mußte während dieses ersten Aufenthalts in England gewesen sein, dafs van Dijck das Porträt des Königs Jakob I. in stehender Figur, welches sich gegenwärtig zu Windsor befindet, malte. Am 26. Februar 1621 war er noch in England, da ihm damals von dem Könige die Summe von hundert Pfund als Belohnung für einen besonderen seiner Majestät geleisteten Dienst, wahrscheinlich das Malen des genannten Porträts und anderer Werke, angewiesen wurde; zwölf Tage darauf aber erhielt er einen Paß, um eine achtmonatliche Reise zu machen. Wir wissen nicht, wohin er sich begab, aber wahrscheinlich kehrte er nach Ablauf seiner Urlaubszeit an den Hof Jacob I. zurück; freilich abermals nicht für längere Dauer, denn als am 1. Dezember 1622 sein Vater starb, stand Antoon van Dijck an seinem Sterbebett und versprach auf das Verlangen des Kranken, für die Dominicanerinnen, welche während der Abwesenheit des Künstlers dessen Vater „gewisse Freundschafts- und Anhänglichkeitsbeweise“ gegeben hatten, ein Bild zu malen. Dieses Gemälde ist »Christus am Kreuz« mit dem hl. Dominicus und der hl. Katharina von Siena, nun im Besitz des Museums zu Antwerpen (Nr. 401), welches van Dijck erst 1629 malte und den Klosterfrauen schenkte. Die Dominicanerinnen hatten sich in Antwerpen am 8. April 1621 selbst gemacht; zwischen diesem Tage und dem Tode seines Vaters war van Dijck nach der obigen Mittheilung abwesend gewesen, er brachte somit seinen Urlaub nicht in Antwerpen zu und kehrte wahrscheinlich erst auf die Nachricht von dem ihm bevorstehenden Schlage aus England zurück. Im Jahre nach seines Vaters Tod ging er nach Italien.

Ehe wir ihm dahin folgen, dürfte es passend sein, einen Blick auf die anderen uns bekannten Gemälde aus der ersten Periode seines Lebens zu werfen. Der Unterschied, welcher zwischen den Werken aus den verschiedenen Perioden von van Dijck's Laufbahn wahrzunehmen ist, erscheint sehr groß. Wir wollen versuchen, die drei Manieren, welche er nacheinander annahm, und die man seine Rubens'sche, seine italienische und seine englische nennen könnte, durch die Betrachtung der bezüglichen Schöpfungen jeder der drei Perioden seines Lebens näher zu begründen.

Während seines Aufenthaltes in Rubens' Haus empfing van Dijck mehr

\* Allievo und nicht Allieno, wie Sainsbury abdruckt.

als irgend ein anderer Schüler desselben dessen Einfluss: verschiedene seiner ersten Gemälde sind bloß Copien nach den Stücken seines Lehrers, einige andere tragen nicht minder deutlich die Spuren des empfangenen Unterrichts, bezeugen aber doch die eigenartige Auffassung des Schülers.

Einen überraschenden und bis jetzt zu sehr vernachlässigten Beitrag zur Geschichte von van Dijck's Entwicklung liefert uns der Catalog der Gemälde aus Rubens' Nachlass. Der Meister befaß darunter von seinem Schüler: einen »Kaiser Karl V.« nach Tizian, einen »Jupiter bei Antiope,« einen »hl. Hieronymus mit einem Engel,« einen »großen knieenden hl. Hieronymus,« eine »Gefangennehmung Christi,« einen »hl. Ambrosius,« einen »hl. Martin« und eine »Krönung Christi.« Diese acht Stücke sind fast alle erhalten und liefern uns genügende Bausteine um dem, was man früher über van Dijck und seine Werke schrieb, ein weiteres Capitel hinzuzufügen.

Der »Kaiser Karl V.« wird wohl eine Copie nach dem Gemälde von Tizian sein, das in dem Cataloge der nachgelassenen Gemälde des Rubens unter Nr. 5 vorkommt und das sich gegenwärtig in der Gallerie zu Florenz (Nr. 1128) befindet.

Der »hl. Ambrosius« ist eine stark verfarbte und wenig bedeutende Copie nach Rubens' meisterhaftem Gemälde, welches den Kaiser Theodosius darstellt, dem der Bischof von Mailand den Eintritt in die Kirche verweigert. Das Original befindet sich im Belvedere zu Wien, die van Dijck'sche Copie in der National-Gallerie zu London (Nr. 50).

»Jupiter und Antiope,« oder wie das Bild im englischen Catalog genannt wird, eine »Nackte Venus mit einem Satyr,« befand sich zu Anfang dieses Jahrhunderts im Museum zu Düsseldorf und wurde von da nach München gebracht, wo es sich nach längerer Verletzung nach Schleifheim neuerdings wieder befindet (Nr. 1450). Der Graf von Coventry besitzt davon eine Wiederholung. Antiope erscheint lieblich und weich von Gestalt aber blaß im Ton, der Satyr wie der Hintergrund sind dunkel gehalten. Verräth der weibliche Körper deutlich die Rubens'sche Schule, so der männliche die Eigenart van Dijck's, in beiden Figuren aber würde van Dijck später mehr Wärme in Farbe und Licht entwickelt haben.

Der »große hl. Hieronymus« hängt im Museum zu Dresden (Nr. 982) unmittelbar neben dem hl. Hieronymus von Rubens, nach welchem es gemalt ist. Van Dijck's Bild übertrifft das seines Lehrers durch die kraftvolle über die Fleischtheile ausgegossene Gluth und durch den porösen Ton, der über dem ganzen Bilde liegt. Aber der Schüler verfällt in Uebertreibung der Eigenthümlichkeiten seines Meisters. Um der Haut des Einsiedlers einen glühenden Ton zu geben, legt er sie in krause Falten und läßt in den tiefen Furchen glühendes Licht und tiefe Schatten spielen, so daß sich die Kraft in Derbheit verwandelt. Dieselbe Uebertreibung beobachten wir in dem »Satyrstück« im Brüsseler Museum (Nr. 187). Unflätig betrunken taumelt Silenus, halb Mensch halb Thier, heran; seine Gestalt hebt sich glühend ab von den schweren schwarzen Schatten und der feuerrothen Draperie neben ihm. Rubens' sprudelnde Lebensluft ist hier in Gemeinheit und seine Breite in Grobheit ausgeartet. Diefes gilt ebenfalls von dem »Martyrium des hl. Petrus« in demselben Museum (Nr. 188), ein Werk, welches durch seine Wüftheit widerwärtig wird. Diese beiden Werke stammen unzweifelhaft aus des Meisters Lehrjahren. Graf Spencer und Herr Matthew Anderson besitzen noch andere Wiederholungen des »hl. Hieronymus«. Waagen bemerkt zu jener des letzteren, daß sie aus van Dijck's erster Zeit stamme und augenscheinlich Rubens verwandt sei.

Drei von den Gemälden, welche Rubens von van Dijck befaß, wurden

vom König von Spanien angekauft, (nun im Museum zu Madrid Nr. 1318, 1319, 1335): der »hl. Hieronymus mit dem Engel« um 500 Gulden, die »Dornenkrönung« um 1000, und die »Gefangennehmung Christi« um 1200 Gulden. Der hl. Hieronymus ist ein ziemlich unbedeutendes Stück, die beiden anderen sind viel belangreicher. Die »Dornenkrönung« ist, was die Composition betrifft, ganz unter Rubens' Einfluß entstanden, steht jedoch in der Farbe den Werken des Meisters weit nach. Van Dijk wiederholte denselben Gegenstand noch einmal in dem Gemälde des Berliner Museums (Nr. 770), das durch den meisterhaften Stich von Schelte a Bolswert weltberühmt geworden ist. Christus sitzt in Mitte einer Schaar von Henkern, ein niedergekaueter Soldat rechts bietet ihm ein Schilfrohr an, ein geharnischter Ritter setzt ihm die Dornenkrone auf, links schlägt ihm ein Scherge ins Angesicht. Auf dem Berliner Exemplar brachte van Dijk links noch einen in eine Thierhaut gehüllten Kriegshauptmann an, und einen Knappen, der größtentheils im Rahmen verborgen ist, so daß das Madrider Stück sechs, das Berliner acht Figuren enthält. Beide Tafeln fallen durch das Rubensartige auf, obgleich unter Rubens' Werken diese Composition nicht vorkommt. Hier, wie im hl. Hieronymus ist Alles mehr auf Kraft als auf Eleganz berechnet; sie sind breit gemalt, die Gestalten von nahezu riesenhafter Muskelbildung, der Hintergrund wie der Gesamnton sind dunkel, wogegen das Nackte warm hervortritt. Das berlinische Exemplar ist unzweifelhaft nach dem Madrider gemalt und übertrifft auch das letztere in der Ausführung, beide stammen jedoch sicher aus der Zeit vor van Dijks italienischer Reife.

Wie in der »Kreuztragung« in der Dominicanerkirche zu Antwerpen, so finden wir auch in der »Dornenkrönung« die Absicht, den mißhandelten und von Beleidigern umdrängten Erlöser mit sympathischem Ausdrucke wehmüthiger Hinnahme des Hohnes darzustellen. Noch wirksamer äußert sich diese Neigung van Dijk's, Mitleiden zu erregen, in dem dritten Gemälde aus dem Museum von Madrid, der »Gefangennehmung Christi.« Die ältesten Biographen van Dijk's gedenken der Ueberlieferung, daß unser Meister dieses Stück im Augenblick seiner Abreise nach Italien dem Rubens schenkte, und das Vorhandensein des Bildes in Rubens' Nachlasse macht diese Notiz nicht unwahrscheinlich. Die Scene am Oelberg ist in dem gewöhnlichen Momente gegeben. Der Verräther ist im Begriffe, seinen Herrn zu küssen: die Trabanten laufen herbei und strecken die Hände aus um ihn zu mißhandeln und öffnen den Mund um ihn zu beleidigen. Der rothe Fackelschein, der die Scene erhellt, läßt auf der dunklen Luft ihre grinsenden Züge abstoßend und gespenstisch erscheinen. Im Gegensatz gegen die den Herrn umringenden, vor Wuth stampfenden und von boshafter Freude knirschenden Schergen und Verfolger steht ihr Opfer reinen und erhabenen Geistes, schön und zart von Gestalt, in stiller Kümmerniß sie anblickend, wortlos, ohne Zeichen des Grolls, aber das Haupt auf die Brust gesenkt, während auf dem langen matten Blick der tiefste Schmerz über den Verrath seines Jüngers zu lesen ist. Das Bild ist, durch die nächtliche Scene mit Fackelbeleuchtung bedingt, noch dunkler im Ton als das vorher beschriebene. Die Herren Methuen und Douglas besaßen 1831 eine Wiederholung von der »Gefangennehmung Christi;« bezüglich des ersteren Exemplars erklärt Waagen, daß es das Gegenstück zur Dornenkrönung im Museum zu Berlin zu sein scheint.

Von dem letzten van Dijk'schen Werk aus Rubens' Nachlasse, dem »hl. Martinus« hört man nach der Meldung in jenem Cataloge nichts mehr. Doch glauben wir darum nicht, daß es verloren gegangen sei. Unsere auf den Vergleich der van Dijk'schen frühesten Werke gegründete Ueberzeugung

ist vielmehr, das jener »hl. Martinus,« den die Königin von England in Windsor-Castle besitzt, und welchen man bis jetzt dem Rubens zuschrieb, jenes van Dijck'sche Werk aus Rubens' Nachlasse sei. Es hat den breiten Vortrag der Werke von van Dijck's Lehrjahren, wie auch seine kräftigen aber rauhen Effekte, und besitzt sonach viel Uebereinstimmung mit der Dornenkrönung in Berlin. Außerdem zeigt es Tongegensätze, Zeichenfehler und Hässlichkeiten, wie sie sich Rubens nie erlaubt hat. Waagen's erster Eindruck als er das Werk sah war auch, das es von van Dijck und aus seinen frühesten Jahren sei. Dieser erste Eindruck war unferes Bedünkens der richtige, und leider liefs er sich später bestimmen, Smith beizupflichten, der es für eine gemeinschaftliche Arbeit von Rubens und van Dijck hielt.

Van Dijck wiederholte seinen »hl. Martinus« in dem berühmten Altarstück von Saventhem, liefs aber hier aus der ursprünglichen Composition zwei Figuren weg. Wenn wir jedoch selbst die Dornenkrönung in Berlin als vor der italienischen Reise gemalt angenommen haben, so wird diefs von dem hl. Martinus von Saventhem mit Unrecht behauptet, da es unferer Ansicht nach unbestreitbar ist, das der letztere erst nach van Dijck's Rückkehr aus dem Süden hergestellt wurde. Es stellt den Heiligen als einen jugendlichen Kriegermann auf einem Schimmel reitend dar, mädchenhaft lieb von Angesicht mit langen welligen Locken; halb umgewendet auf seinem Pferd mit dem Schwert seinen rothen Mantel zertheilend, der noch auf der Schulter haftet. Hinter ihm sitzen zwei Bettler, der eine mit dem nackten braunen Rücken das abgeschchnittene Mantelstück an sich ziehend, der andere im graubraunen Gewand wie es scheint auf anderes Almosen harrend; zur Linken sieht man ein paar Figuren im Halbton. Der Himmel ist hellblau mit lichten silberartigen Wolken besät; ein Säulenbau, an welchem sich ein Rankengewächs empor schlingt, schliesst mit seinen dunklen Tinten das Bild an der rechten Seite ab. Die Composition ist ganz dieselbe wie an dem hl. Martin zu Windsor, und der Unterschied zwischen beiden Werken besteht in dieser Beziehung nur darin, das in Windsor zu den beiden Bettlern noch eine aufrechtstehende Frau mit einem Kinde im Arm hinzugefügt ist. Auch die Wahl der Farben ist dieselbe, sehr verschieden aber ist die Behandlung und Malweise. Im Saventhem'schen Bild ist Alles lebendig und lachend: das Blühende von St. Martins Angesicht, das glänzende Roth seines Mantels, die lichte Färbung seines Pferdes, der helle Himmel und die warme Gluth des nackten Bettlers macht auf uns den Eindruck von Frische und Anmuth. Die Ausführung ist überdies äußerst sorgfältig, die Pinfelührung geschickt und verarbeitet im schroffsten Gegensatz gegen van Dijck's derbe Arbeiten aus dem Brüssel'schen Museum und gegen Rubens' breiten Strich.

An das Saventhemer Gemälde knüpft sich, wie bekannt, ein kleiner Roman. Als nemlich van Dijck nach Italien reiste sei er durch Saventhem gekommen, habe da ein allerliebste Bauernmädchen gefunden und sich stracks in sie verliebt. Er sei daher dort geblieben und hätte das Ziel seiner Reife ganz aus dem Auge verloren, wenn nicht Rubens als er davon vernommen in das brabantische Dorf geeilt wäre, um seinem verliebten Schüler tüchtig den Text zu lesen und ihn zu bestimmen seinen Weg fortzusetzen. So lautet die Sage. Unferer Anekdotenmacher kramen ja meistens Märchen aus, aber ihre Erzählungen stimmen doch oft mit dem wirklichen Charakter ihrer Helden überein. Wenn sie also z. B. van Dijck sofort als er den ersten Schritt in die Welt setzte sich sterblich verlieben lassen, so war es weil die Verliebtheit in seinem Charakter lag. Er war verliebt in Saventhem wie er es in Antwerpen gewesen und wie er es in London nicht weniger sein sollte. Doch diese Anekdote

beruht nicht bloß auf einer Charaktereigenthümlichkeit van Dijck's, sondern auch auf einer wirklichen Begebenheit seines Lebens.

Aber sie verhielt sich thatsächlich etwas anders. Von 1591 bis 1634 wohnte in Saventhem ein Edelmann Namens Marten van Ophem,\* welcher der erste Landvogt jenes Gebietes war. Unter seinen acht Kindern war das siebente eine Tochter, Isabella oder Elifabeth genannt. Ein Schriftsteller jener Zeit bezeugt, daß van Dijck in ein Mädchen von Saventhem verliebt war und ihr einen Heiratsantrag machte, aber abgewiesen wurde. Ein Neffe jener Ophem bezeugte vor dem Notar, daß van Dijck seine Tante Isabella 1629 zur Ehe verlangt habe und daß er zur Erinnerung an seine Geliebte, bei deren Eltern er „Speise und Trank hatte, ein St. Martin vorstellendes Gemälde stiften wollte.“ Auf dem linken Seitenschiffaltar der Kirche von Saventhem stand van Dijck's »Familie Mariä,« auf dem rechtsseitigen befindet sich der »hl. Martinus.« Nach der Tradition war Maria das Porträt Isabellens von Ophem, und der hl. Martin jenes van Dijck's. Die »hl. Familie« wurde von den Franzosen während der Invasion von 1672 mitgenommen und verschwand spurlos; der »hl. Martinus« wurde damals geflüchtet und nachher wieder an seinen Platz gestellt. Zweimal versuchte die Obrigkeit von Saventhem in späteren Tagen das Kunstwerk zu verkaufen, aber jedesmal erhoben sich die Dorfbewohner nachdrücklichst dagegen und so blieb das Gemälde bis jetzt eine Zierde ihrer Kirche wie des Landes.

Mit alledem wissen wir noch nicht besonders viel über den Ursprung jenes »Martinus.« Daß der Heilige nicht das Porträt des Künstlers, ist auf den ersten Blick zu sehen und dadurch wird wahrscheinlich, daß van Dijck das Bild nicht als Andenken für seine Geliebte malte. Wenn wir eine Vermuthung aufzustellen wagen wollen, so dürften wir uns die Sache folgendermaßen vorstellen: Van Dijck wurde 1629, wie der Neffe der Isabella van Ophem bezeugt, nach Saventhem berufen, um für Martin van Ophem, den damaligen Landvogt, einen vermöglichen Mann, ein Bild zu malen, das den hl. Kirchenpatron und zugleich den Gönner vorstellen sollte. Er malte das Bild in Antwerpen und kam nach Saventhem um es aufzustellen, verblieb im Hause des Landvogts, machte die Bekanntschaft mit der Tochter, verliebte sich natürlich in sie, malte sie als Maria in eine hl. Familie, die er der Kirche schenkte, hielt um ihre Hand an und wurde abgewiesen, weil Isabella zu jung war oder aus irgend welchen anderen Gründen. Nach dieser Auffassung würde daher der »hl. Martin« nicht vor, sondern nach van Dijck's italienischer Reise gemalt sein. Unsere Vermuthung stützt sich vorerst darauf, daß der glaubwürdigste Zeuge in dieser Sache das Jahr 1629 als dasjenige des Aufenthalts van Dijck's in Saventhem angiebt. Würde man weiterhin auf Grund der unbelegten Ueberlieferung das Jahr 1621 als das der Vollendung jenes Gemäldes annehmen, so müßte man die Geburt Isabellens spätestens in das Jahr 1604 setzen, und sie, da sie erst 1701 starb, 97 Jahre alt werden lassen. Endlich möchten wir unsere Annahme noch und zwar ganz besonders darauf stützen, daß das Gemälde von Saventhem unwidersprechlich in die beste Zeit des Meisters und nicht in seine ersten Jahre gehört. Er benutzte dazu die Composition, die er früher in Rubens' Atelier herstellte, führte sie aber in der Weise aus, wie er sie sich in der Zwischenzeit angeeignet hatte. — Woltmann erwähnt in seiner Beschreibung der kaiserlichen Burg zu Prag noch eine kleinere Wieder-

\* L. GALESLOOT, Renseignements concernant l'amie d'Antoine van Dijck à Saventhem (Annales de l'Académie d'archéologie. T. XX. et XXII. Anvers.)



Bildnifs des van Dijck. Nach einem Stich von ihm selbst.



holung des »hl. Martin« von van Dijck. Dieses Bild, welches der genannte Gewährsmann unter die Schöpfungen des Meisters aus seinen früheren Jahren rechnet, befindet sich jetzt zu Wien.

Wie in seinen Historienbildern übertrieb van Dijck auch in den Bildnissen aus seiner frühesten Zeit die Breite des Rubens. Die Belege hierfür sind eben nicht zahlreich; wir glauben jedoch in einem Porträt im Besitz des Herrn Alfons della Faille zu Antwerpen eines der Werke zu finden, die van Dijck vor seiner italienischen Reise ausführte. Es ist ein Mann mit schwarzem Kleid und weißem Kragen, in einem Sessel sitzend und ein gefaltetes Papier in der Hand haltend. Sein Scheitel ist kahl, das Haar an den Schläfen und der Bart sind grau. Das schwarze Tuch hat bereits die bläuliche durchsichtige Färbung, die van Dijck eigen ist; der Kragen ist scharf weiß und dick pastirt, das Gesicht braunroth mit weißen Lichtern auf der Stirne. Das ganze Bild ist breit gemalt und mit steifer Farbe übergangen und erhält dadurch eine Freiheit und Fülle von Kraft, wie wir sie später weder in seinen Porträts noch in seinen Historienbildern wiederfinden.

Aus dem Studium der ersten Werke van Dijck's ergibt sich deutlich, daß er damit begann, seinem Meister zunächst die schrankenlose Kraft der Formen und Töne abzusehen; er fühlte, daß es ihm an Muskelkraft fehlte und wollte durch die Nachahmung ersetzen, was ihm die Natur vorenthalten hatte. Ein eitler Versuch, den er glücklicherweise bald wieder aufgab. Was er von des Meisters Unterricht behielt, war die Lebendigkeit seiner Bewegungen und die gesunde Gluth seines Fleisches, die wir in den besten Werken seines übrigen Lebens zu bewundern haben werden. Aber selbst unter seinen ersten Werken könnten wir verschiedene aufzählen, die in ihrer sich an den Lehrer anschließenden Richtung eine wirkliche Meisterschaft zeigen. Van Dijck ging nicht als ein ungeübter Schüler nach Italien, sondern als ein Künstler, der bereits Proben eines ungewöhnlichen Talentes gegeben. Und hätte er in seiner vierundzwanzigjährigen Lebenszeit nur das eben aufgeführte Dutzend großer Gemälde geschaffen, so würde seine frühzeitige Entwicklung noch immer als eine überraschende Erscheinung in der Geschichte der Kunst gelten müssen.

Man muß es auch als einen sprechenden Beweis von Rubens' Hochschätzung für van Dijck betrachten, daß der Lehrer so viele Werke seines Schülers in seine reiche Sammlung aufnahm und bewahrte. Ohne Zweifel war es auch der Rath des Rubens, der van Dijck zur Reise nach Italien, und zur Verfolgung desselben Weges, den früher der Lehrer selbst eingeschlagen, bestimmte.

Als van Dijck 1623 die Alpen überstiegen hatte, begab er sich zunächst nach Venedig, wohin er durch das Colorit Tizians und Veronese's gelockt ward. Er copirte deren schönste Stücke, besonders aber Köpfe und Porträts. Da während dieser Studien seine Geldmittel versiegt, sah er sich gezwungen, nach Genua zu gehen, wo seine Leichtigkeit im Porträtmalen seine Börse aufs neue füllte. In dieser Stadt fand er die beste Aufnahme und jedesmal, so oft er auf seinen mannigfachen Reisen durch Italien sich in Genua aufhielt, wurde er wie in seinem Vaterlande empfangen. Rom war jedoch sein Ziel, welchem er sich auch baldigst zuwandte. Der Cardinal Bentivoglio, der als Nuntius zu Brüssel gelebt hatte, bekannt als der Verfasser einer viel gelesenen Geschichte der Kriege der Niederlande gegen Spanien, nahm ihn bei sich auf, und schon 1623 malte van Dijck in Rom jenes Bildniß dieses seines Gönners, welches sich jetzt in Palazzo Pitti zu Florenz befindet. Ebenfalls in Rom malte er auch die Porträts des persischen Gesandten Robert Shirley und der Frau desselben in orientalischem Costüm.

Van Dijck traf in Italien feinen alten Genossen Jan Brueghel den Jüngeren, und unterhielt mit ihm die in ihrer Geburtsstadt angeknüpften Beziehungen von Freundschaft und Vertraulichkeit. In Rom machte er die Bekanntschaft mit den Gebrüdern LUCAS und CORNELIUS DE WAEL, zwei Antwerpen'schen Malern, deren Doppelbildniss von feiner Hand das Museum auf dem Capitol (Nr. 106) noch besitzt. Dort fand er auch eine Anzahl anderer niederländischer Maler, welche das lustige Leben führten, woran die Kunstlandsmannschaft dort gewohnt war. Sobald ein neuer Kunstgenosse aus dem Vaterlande angekommen war, mußte er als Mitglied in den Kreis eingeführt und mit einem Beinamen wiedergetauft werden, unter welchem er dann gang und gäbe blieb. Diese Festivität fand in einer Schenke statt und verlief natürlich nicht bei trockener Kehle. Van Dijck hatte etwas an sich, welches ihn lärmenden Schwelgereien und grobem Unwesen abgeneigt machte. Vornehm von Natur und fein in seiner ganzen Erscheinung, die trotz seinem etwas kleinen Wuchs schön zu nennen war, liebte er es, wie Bellori sagt, durch Manieren und Kleider zu glänzen, und sich „durch Federn auf dem Hute, durch goldene Ketten auf der Brust und durch ein Gefolge von Dienern zu unterscheiden, weshalb man ihn den Maleraristokraten nannte.“ Für diesen Antwerpener schien der Zuname „Sinjoor“ speziell erfunden zu sein. War er aber etwas prunkliebend, so war er auch in seinem ganzen Wesen und Treiben ein gebildeter und höfischer Mann.

Er war es in Rom und blieb es immer. Wenn wir eines seiner geätzten oder gemalten Selbstbildnisse betrachten, wie z. B. das im Louvre (Nr. 152), so ist das erste Wort, welches wir ausrufen: „ein feiner Kopf.“ Er ist fein durch die Zartheit wie durch die untadelige Schönheit der Züge. In der hohen spiegelglatten Stirne, in den mandelförmigen braunen Augen, in der langen regelmäßigen Nase, dem von hellem Schnur- und Kinnbart umfäumten feingefchnittenen Mund, dem lichtbraunen zurückgekämmten und in eleganter Unordnung glegten Lockenkaar, kurz in allen Linien wie in dem Blick und selbst in der matten Gesichtsfarbe liegt etwas Vornehmes. Hals und Lippen allein sind schwer und verrathen Jemand, der wohl drei Schwestern im Nonnenconvent haben, aber nicht wohl selbst im Kloster leben könnte, keinen Mann für einen Einsiedler, selbst keinen für einen Ehemann geeignet. Diese so ausgezeichnete Gestalt sprüht von Geist und von kecker Lebenslust, sie ist ein Licht das schnell aufflammt, aber auch bald durch Mangel an Brennstoff verlöscht. In dem grünen Wams, welches elegant auf der Brust offensteht und das schneeige Hemd durchblicken läßt, sieht man die Eitelkeit des schönen Künstlers.

In diesem Porträt ist sein Schaffen und sein Leben zu lesen. Man begreift, wenn man es sieht, das er sich durch die lustige Bande in Rom nicht zum Genossen taufen lassen wollte, und wenn man auch an diesem jungerhaften Dünkel gerade keinen Geschmack findet, so muß man doch bekennen, das es in seiner Natur lag sich so zu gebahren. Es braucht nicht versichert zu werden, das die niederländischen Maler in Rom ihm seinen Hochmuth nicht wenig verübelten, so das Bellori's Notiz ganz glaublich ist, sie hätten gesucht nicht bloß sein Wesen, sondern auch seine Kunst in Mißkredit zu bringen. Van Dijck, der nach Rom gekommen war, um sein Talent zu zeigen und nicht bloß um zu studiren, war durch die unfreundliche Behandlung seiner Landsleute so sehr berührt, das er nach Genua zurückkehrte, wo er die hervorragendsten Mitglieder des dortigen Adels porträtirte und für die Familien der Balbi, Spinola, Pallavicini, Brignole-Sale und anderer Bildnisse zu Dutzenden schuf. Von Genua ging er nach Sicilien, wo er die Porträts des damaligen Vicekönigs Thomas von Savoyen und seiner Kinder malte, jedoch der ausbrechenden Pest wegen nur kurze Zeit blieb, das für die Rosenkranzbruderschaft daselbst begonnene Bild mit sich nehmend, um es in Genua zu vollenden.



P. P. RUBENS, DIE KREUZABNAHME.  
Vater Johann Franckler's zu Antwerpen.

Van Dijk traf in Italien seinen alten Genossen Jan Brueghel den Jüngeren, und unterhielt mit ihm die in ihrer Geburtsstadt angeknüpften Beziehungen von Freundschaft und Vertraulichkeit. In Rom machte er die Bekanntschaft mit den Gebrüdern LUCAS und CORNELIUS DE WAEI, zwei Antwerpen'schen Malern, deren Doppelbildnisse von seiner Hand das Museum auf dem Capitol (Nr. 106) noch besitzt. Dort fand er auch eine Anzahl anderer niederländischer Maler, welche das lustige Leben führten, woran die Kunstlandmannschaft dort gewohnt war. Sobald ein neuer Kunstgenosse aus dem Vaterlande angekommen war, mußte er als Mitglied in den Kreis eingeführt und mit einem Beinamen wiedergetauft werden, unter welchem er dann gang und gäbe blieb. Diese Festivität fand in einer Schenke statt und verlief natürlich nicht bei trockener Kehle. Van Dijk hatte etwas an sich, welches ihn lärmenden Schwelgereien und grobem Unwitsen abgeneigt machte. Vornehm von Natur und fein in seiner ganzen Erscheinung, die trotz seinem etwas kleinen Wuchs schön zu nennen war, liebte er es, wie Bellori sagt, durch Manieren und Kleider zu glänzen, und sich „durch Federn auf dem Hute, durch goldene Ketten auf der Brust und durch ein Gefolge von Dienern zu unterscheiden, weshalb man ihn den Maleraristokraten nannte.“ Für diesen Antwerpener schien der Zunamen „Sinjoor“ speziell erfunden zu sein. War er aber etwas prunkliebend, so war er auch in seinem ganzen Wesen und Treiben ein gebildeter und höflicher Mann.

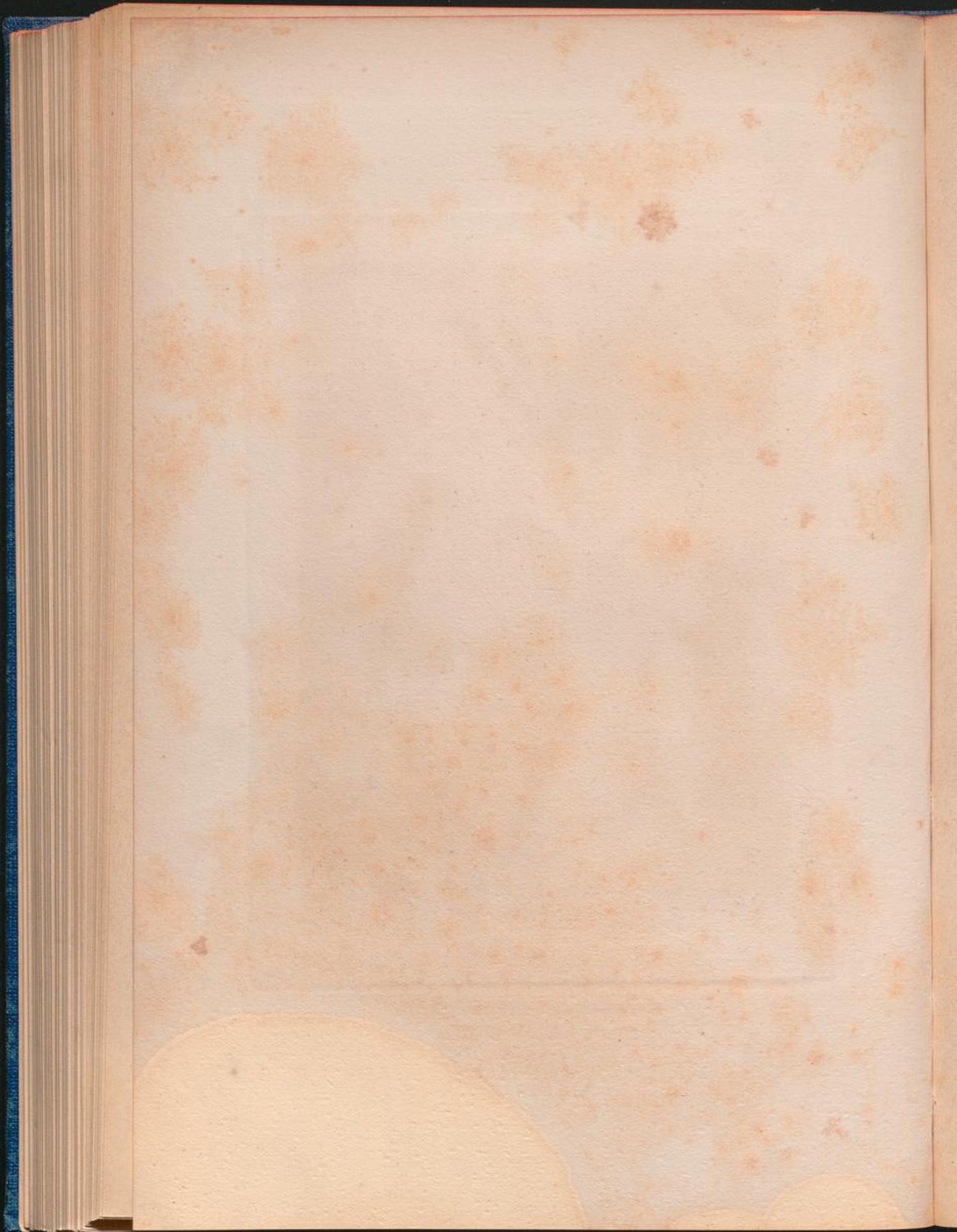
Er war es in Rom und blieb es immer. Wenn wir eines seiner geätzten oder gemalten Selbstbildnisse betrachten, wie z. B. das im Louvre (Nr. 152), so ist das erste Wort, welches wir ausrufen: „ein feiner Kopf.“ Er ist fein durch die Zartheit wie durch die untadelige Schönheit der Züge. In der hohen spiegelglatten Stirne, in den mandelförmigen braunen Augen, in der langen regelmäßigen Nase, dem von hellem Schnur- und Kinnbart unfaulerten sorgfältig geschnittenen Mund, dem lichtbraunen zurückgekämmten und in eleganter Unordnung glegten Lockenkaar, kurz in allen Linien wie in dem Blick und selbst in der matten Gesichtsfarbe liegt etwas Vornehmes. Hals und Lippen allein sind schwer und verrathen jemand, der wohl drei Schwestern im Nonnenconvent haben, aber nicht wohl selbst im Kloster leben könnte, keinen Mann für einen Einsiedler, selbst keinen für einen Ehemann geeignet. Diese so ausgezeichnete Gestalt sprüht von Geist und von hecker Lebenslust, sie ist ein Licht das schnell aufflammt, aber auch bald durch Mangel an Brennstoff verlöscht. In dem grünen Wams, welches elegant auf der Brust offensteht und das schneeige Hemd durchblicken läßt, sieht man die Eitelkeit des schönen Künstlers.

In diesem Porträt ist sein Schaffen und sein Leben zu lesen. Man begreift, wenn man es sieht, daß er sich durch die lustige Bande in Rom nicht zum Genusse eines besseren wollte, und wenn man auch an diesem junkerhaften Porträt einen gewissen Geschmack findet, so muß man doch bekennen, daß es nicht die Art ist, die sich so zu gebahren. Es braucht nicht versichert zu werden, daß ein niederländischer Maler in Rom ihm seinen Hochmuth nicht verzeihen konnte, so daß Bellori's Notiz ganz glaublich ist, sie hätten geliebt, Van Dijk, der nach Rom gekommen war, um sein Talent zu zeigen und nicht bloß um zu studiren, war durch eine unfreundliche Behandlung seines Landsboten so sehr berührt, daß er nach Genua zurückkehrte, wo er die hervorragendsten Mitglieder des dortigen Adels porträtirte und für die Familien der Balbi, Spinola, Pallavicini, Brignole-Sale und anderer Bildnisse zu Dutzenden schuf. Von Genua ging er nach Sicilien, wo er die Porträts des damaligen Vicekönigs Thomas von Savoyen und seiner Kinder malte, jedoch der ausbrechenden Pest wegen nur kurze Zeit blieb, das für die Rosenkranzbruderschaft daselbst begonnene Bild mit sich nehmend, um es in Genua zu vollenden.



P. P. RUBENS, DIE KREUZABNAHME.

Unser Lieben Frauenkirche zu Antwerpen.



Ein Zeugniß von der Sorgfalt, mit welcher er die italienischen Meister studirte, liefern uns feine im Besitz des Herrn Ellis befindlichen Zeichenbücher.\* In diesen befinden sich ungefähr 150 Detailkizzen nach Gemälden von Giorgione, Veronese, Raphael, Parmigiano, Giulio Romano, größtentheils aber von seinem Lieblingsmeister Tizian. Die Umwandlung, welche bei van Dijck während seines Aufenthaltes in Italien und in Folge seiner Studien nach den südlichen Meistern sich vollzog, war so vollständig als möglich. Der Idealismus der italienischen Schule liefs ihn ganz von der stofflichen kraftvollen Auffassung des Rubens, welche er früher zu erreichen gestrebt oder fogar übertrieben hatte, abkommen. Nicht geringer war die Wirkung welche Farbe und Licht der fremden Meister auf ihn ausübten. Tizian machte den tiefsten Eindruck auf ihn. De la Serre erzählt, dafs van Dijck, als Maria von Medici mit dem Berichterfatter einen Besuch bei dem Maler machte, ihnen ein ganzes Cabinet von Meisterwerken Tizians zeigte. Diese werden wohl Copien gewesen sein, aber sie beweisen doch genugsam die Hochachtung des jungen Malers für den Meister, welchem er nachstrebte. Die warmen goldenen Töne, die wir in den Porträts seiner besten Zeit und in verschiedenen seiner Madonnen finden, sind Erinnerungen an die Farbe und an das Licht des großen Venetianers. Es würden noch andere italienische Maler aufzuzählen sein, denen van Dijck mehr oder weniger zu Dank verpflichtet war; es genüge jedoch zu bemerken, dafs Rubens zwar seine ersten Schritte leitete, dafs ihm aber die Italiener das Feld wiesen, auf welchem er seine reichsten Lorbeeren erntete. Van Dijck scheint für die Eindrücke anderer Künstler leicht empfänglich gewesen zu sein, doch ist der Uebergang zu seiner zweiten Richtung nicht dieser Empfänglichkeit allein zuzuschreiben. Die italienische Kunst in ihrer idealen Richtung und gemäßigten Farbe stimmt ganz überein mit der feinen, dichterischen zarten Art van Dijck's, welcher auf Rubens' grofsartige Schöpfungen zwar dauernd voll Ehrfurcht blickte, aber sie nach seinem Aufenthalte im Süden eher umbildete als weiter verfolgte.

Die Umwandlung von van Dijck's Art vollzog sich jedoch nicht auf einen Schlag. Es ist fogar ein sehr merklicher Unterschied unter den von ihm in Italien gemalten Bildnissen, und würde man alle diese Stücke zu datiren vermögen, so könnte man Schritt für Schritt verfolgen, wie der Meister allmählig seine Richtung modificirte. Führen wir uns nun die hervorragendsten von den Werken vor, die man noch in Italien von ihm trifft.

Den weitaus größten Theil davon besitzt Genua. In Palazzo Reale finden wir eine Dame in ganzer Figur, in Palazzo Rosso das lebensgrofse »Reiterbildniß des Marchese Giulio Brignole Sale«, das Porträt der »Marchesa Geronima Brignole Sale mit Tochter« und jenes der »Marchesa Paolina Adorno-Brignole Sale«, ferner einen fogenannten »Prinz von Oranien«, einen »Vater mit Sohn« und das lebensgrofse Bildniß von »Galeazzo Alessi«; in Palazzo Spinola ein Reiterbildniß und zwei Brustbilder, beim Marchese Francesco Spinola einen »Knaben mit einem Hunde«, in Palazzo Cataneo eine »Dame mit einem Neger«, eine »Gruppe von zwei Kindern«, vier männliche und zwei weibliche Bildnisse; in Palazzo Balbi aufser einem männlichen und einem weiblichen Bildniß das »Reiterbild des Francesco Maria Balbi«; in Palazzo Durazzo das Porträt eines »Kindes mit einem Fisch«, ein anderes mit einem Affen, eine »Gruppe von zwei Knaben und einem Mädchen«, und eine »Dame mit zwei Kindern«. Die schönsten

\* SMITH, Catalogue raisonné etc. T. III. p. 21. Derselbe Autor berichtet in seinem neun Jahre später gedruckten IX. Theil von einem ähnlichen Studienbuch von van Dijck in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire. Waagen sah keines von beiden.

von diesen Stücken sind jene in Palazzo Rosso und Palazzo Durazzo. Der »Marchese Giulio Brignole Sale« reitet, den Hut in der ausgestreckten Hand haltend als grüßte er das Publicum, gerade heraus gegen den Beschauer so daß man Mann und Pferd ganz von vorne sieht. In Haltung und Bewegung von Ross und Reiter erkennt man die elegante Leichtigkeit und Kühnheit von van Dijcks Bewegung bereits in voller Entwicklung. Die »Marchesa Paulina Adorno« ist eine von den liebenswürdigsten Gestalten, die man nur träumen kann: der feine Kopf, das schwellende Fleisch, die leichte und doch stolze Haltung, das reiche und gut getragene Gewand, alles verbindet sich zu verführerischer Anziehungskraft. In Palazzo Durazzo sind besonders die Kinderporträts bewundernswürdig. Der »Knabe mit dem Affen« trägt ein weißes Kleid und eine goldene Kette und lehnt sich gegen einen rothen Stuhl, auf welchem ein Papagei sitzt, am Boden liegen Früchte und ein Affe sitzt daneben. Das Kind geht von einer dunklen Wand ab und zeigt in seinem Angesichte etwas von jener goldenen Sonnigkeit, die des Meisters spätere Werke so zauberhaft schön macht. Die drei Kinder, welche man die »Familie des Königs von England« getauft hat, obgleich die Familienwappen der Spinola und der Pallavicini beige malt sind, dürfen wohl mit den wirklichen Kindern Karl I., einem von van Dijck's Meisterwerken, verglichen werden. Erreichen sie auch an Schönheit von Licht und Farbe die letzteren nicht, so besitzen sie doch bereits die graziöse und vornehme Haltung der genannten Prinzen. Eines von den genuesischen Bildnissen van Dijck's, »Marchesa Balbi« genannt, befindet sich in Dorchester House, der fürstlichen Behausung des Herrn Holford in London. Es ist ausgezeichnet erhalten und vielleicht das Beste, was der Meister in Italien geschaffen.

Trotz allem Gefagten und allem Rühmenswerthen stehen doch die genuesischen Porträts unzweifelhaft und zwar weit unter den Werken von van Dijck's Blüthezeit, welche in die Periode nach seiner Rückkehr in die Heimat fällt. Den Glanz und das Licht, die Weichheit der Malerei und das volle höhere Leben, wie er sie damals seinen Gestalten verlieh, besitzen seine italienischen Werke noch nicht. Die genuesischen Bilder sind im Ganzen zu dunkel. Anstatt seine Figuren mit Licht und Luft zu umgeben, greift er hier um sie herauszutreten und weicher erscheinen zu lassen meistens zu dem Auskunftsmittel, sie gegen einen sehr dunklen Hintergrund zu setzen, sie in sehr dunkles Gewand zu kleiden und das Licht bloß auf Kopf und Hände fallen zu lassen. Er erlangt so seine Effecte auf Kosten der Wahrheit und der Harmonie: seine Menschen die weder Licht noch Luft um sich haben, sitzen im Hintergrund und in den Draperien fest. Was aber alle diese Bildnisse vom ersten bis zum letzten auszeichnet, das ist die Vornehmheit der Erscheinung und Haltung, welche er ihnen zu verleihen weiß. Möglich, daß alle diese Nobili nicht so adelig ausgehen haben, als van Dijck sie malte, aber wir wissen, daß das Veredeln in feiner Art lag und begreifen, wie in Genua dieser Zug seines Kunstcharakters sproßte und Blüthen trieb. Unter Rubens' Leitung war er schlicht und recht der Dolmetsch der Wahrheit geblieben, in Genua, wo er statt im vlämischen Atelier in den Marmorpalästen der Großen lebte, entwickelte sich die ihm angeborne Neigung, die Menschen welche ihm Modell saßen zu höheren und feineren Weisen zu erheben.

Die Bildnisse, welche Rom von ihm besitzt, stimmen ziemlich mit den genuesischen überein: »Carlo Colonna zu Pferd« und »Lucrezia Colonna« in Palazzo Colonna zählen unter die besten seiner italienischen Werke und stehen auf derselben Höhe wie die des Marchese Brignole Sale und seiner Frau. Die Bildnisse von Cornelis und Jan de Wael in der Sammlung des Capitols und ein

anderes ebenda befindliches Stück, auf welchem ein alter und ein junger Mann dargestellt sind, zeigen braunes Fleisch auf dunklem Grunde und erscheinen geringer.

Merklich höher steht der »Cardinal Bentivoglio« in der Gallerie Pitti zu Florenz. In weißem über den rothen Talar geworfenen Chorkleid hebt er sich leuchtend vom dunklen Grund; hohe geistige Begabung und stolze Vornehmheit sprechen aus feinen Zügen. Fällt auch der scharfe Contrast zwischen Licht und Dunkel auf, so findet sich in dem Werke doch mehr Harmonie als in den oben besprochenen Stücken. Das Museum zu Turin besitzt von van Dijck das »Reiterbildniß des Prinzen Thomas von Savoyen«. Das die beiden Vorderhufe empor-schlagende Pferd ist in der That schön, der Herzog aber in seinem schweren Panzer mit der rothen Schärpe und dem weißen Kragen hat wieder die schweren dunklen Töne der genuesischen Porträts. In demselben Museum finden wir die zwei Kinder des Genannten, »Amadeo und Luifa«, mit viel Wahrheit wiedergegeben, weich gemalt und schwellend im Licht; und dieselben Eigenschaften zeigt auch der kleine »Hyacinthus von Savoyen«. Ueberhaupt stehen hier wie in Genua die Kinderporträts entschieden über jenen der Erwachsenen.

Die kirchlichen Gemälde, welche von van Dijck in Italien geschaffen wurden und sich noch daselbst befinden, sind von viel geringerer Bedeutung als seine Porträts. Eine »hl. Familie« im Museum zu Turin (Nr. 384) ein »hl. Franciscus mit Maria« in jenem zu Mailand (Nr. 439) ein »Christus« in Palazzo Rosso zu Genua; die Skizze für das Altarbild von S. Michele di Ripallo »Christus mit drei Figuren« darstellend bei Marchese Francesco Spinola, die »vier Evangelisten« und die »schmerzhaft Mutter« ebenda, die »Madonnen« in Palazzo Balbi und Durazzo: all diese Werke sind kaum des großen Meisters würdig, als welchen er sich bald darauf offenbaren sollte. Besser ist bereits seine Madonna in der Academia die S. Luca in Rom, eine erste Probe von den nachher von ihm so oft gemalten Zusammenstellungen Maria's mit Engeln bildend. Seine zwei besten Stücke in Italien gehen unter dem Namen des Rubens: ein »hl. Sebastian« in Palazzo Corsini zu Rom und eine Pietà im Museum zu Parma. Beide Stücke verrathen deutlich den italienischen Einfluß und zeigen den Uebergang von van Dijck's Rubensischer Manier zu jener seiner besten Periode an.

Zu den Gemälden, welche van Dijck in Italien oder unter dem direkten Einflusse dieses Landes schuf, gehören die Bilder aus Tasso's befreitem Jerusalem, welchem er wiederholt Scenen aus der Geschichte von Rinaldo und Armida entlehnte. Rinaldo, den die Zauberin Armida in ihren berückenden Wohnort gelockt, um ihn dort zu tödten, hatte sie durch seine Schönheit überwältigt und bestimmt, ihn auf ein einfames Eiland zu entführen, wo sie ungestört der Liebe pflegen konnten; da fanden ihn zwei Boten des Gottfried von Bouillon\* im Schoofs der Holden. Diese

»Den Busen von dem Schelmer nicht umfassen,  
Und Zephyrwehn im Haar, das ihn umschwebt,  
Sie schmachtet sanft, und die entflammten Wangen  
Bleicht holder Schweifs, der ihr Gesicht belebt.  
Im feuchten Auge funkelt voll Verlangen  
Ein Lächeln, wie der Strahl im Wasser bebt  
Sie beugt sich über ihn; er hin sich gebend,  
Ruht ihr im Schoofs, den Blick zum Blick erhebend...«

Diesen Augenblick wählte van Dijck für seine im Louvre (Nr. 141) befindliche Darstellung, zugleich das Liebespaar in die bezaubernde Natur setzend, wie sie Tasso einige Strophen früher so unvergleichlich geschildert hat

\* T. TASSO, la Gerusalemme liberata. Canto XVI. Deutsch v. Gries St. 18.

Van Dijk verkaufte dies Stück durch Vermittlung des Endymion Porter an König Karl I. von England. Es ist in rothbraunem aber doch weichem Tone gehalten. Das Wesentlichste der ganzen Scene ist der Charakter der Lieblichkeit, der in der That unwiderstehlich bezaubernd ist: vor einem Himmel und einer Natur, vor einer Frau und vor Amoretten wie hier, würde auch ein gröfserer und kühlerer Held als Rinaldo war sich gebeugt haben. Um diesen Eindruck zu erzielen machte van Dijk seine Gestalten nicht bloß lieblich von Form und schmachtend von Gefühl, sondern gab auch seiner Ausführung etwas festlich Geschnitztes, Gewähltes und Gezieretes, etwas Glänzendes und Funkelndes, was er sonst nicht besitzt. Jeder kleine Zug und jede Linie ist haarfein gemalt und gezeichnet und Licht und Farbe funkeln wie Diamanten auf diesem gleichsam wie in Metall getriebenen Gemälde. — Ein zweites Mal malte er denselben Gegenstand mit einigen Aenderungen in der Composition, aber mit demselben funkelnden Glanze. Dieses Exemplar war lang im Besitze der Familie des Prinzen von Oranien und befindet sich gegenwärtig in der Sammlung des Grafen Fitz William in England. In den Sammlungen des Sir Robert Peel, von Charles Eastlake und des Herzogs von Carlisle fand Waagen noch andere Wiederholungen.

Dieselben Merkmale, welche van Dijk's Rinaldo und Armida auszeichnen, finden wir in seinem »hl. Georg« in der Jacobskirche zu Antwerpen. Der Heilige ist eher ein Elegant als ein Bekämpfer von Ungeheuern; die Geziertheit und der Glanz, wie sie den Rinaldo charakterisiren, machen auch den hl. Georg so gewählt und so puppenhaft lieblich, und der warme Schein von Licht und Farbe, welcher die heidnische Zauberin umgiebt, schmückt hier auch den christlichen Ritter.

Man nimmt an, daß van Dijk zu Ende des Jahres 1626 nach Antwerpen zurückkehrte. Den ersten Beweis seiner Rückkehr finden wir in dem »Porträt des Sir Sheffield«, des Gouverneurs von Briel, welches im Museum des Haag hängt und die Jahrzahl 1627 trägt, während dessen Pendant, Sheffield's Gemahlin Anna Wake darstellend, mit der Jahrzahl 1628 bezeichnet ist. Demnach mußte in diesen Jahren van Dijk eine Reise nach den Nördlichen Niederlanden gemacht haben. 1628 malte er noch das lebensgroße »Bildniß des zehnjährigen Prinzen von Nassau« des nachmaligen Wilhelm II., ein von jenen die es fahen hochgerühmtes Werk. Dies war jedoch keineswegs das einzige, welches van Dijk für den Statthalter der Niederlande ausführte, indem er für denselben noch eine »Caritas«, eine »Madonna«, eine »Thetis bei Vulcan« und den schon erwähnten »Rinaldo bei Armida« schuf.\*

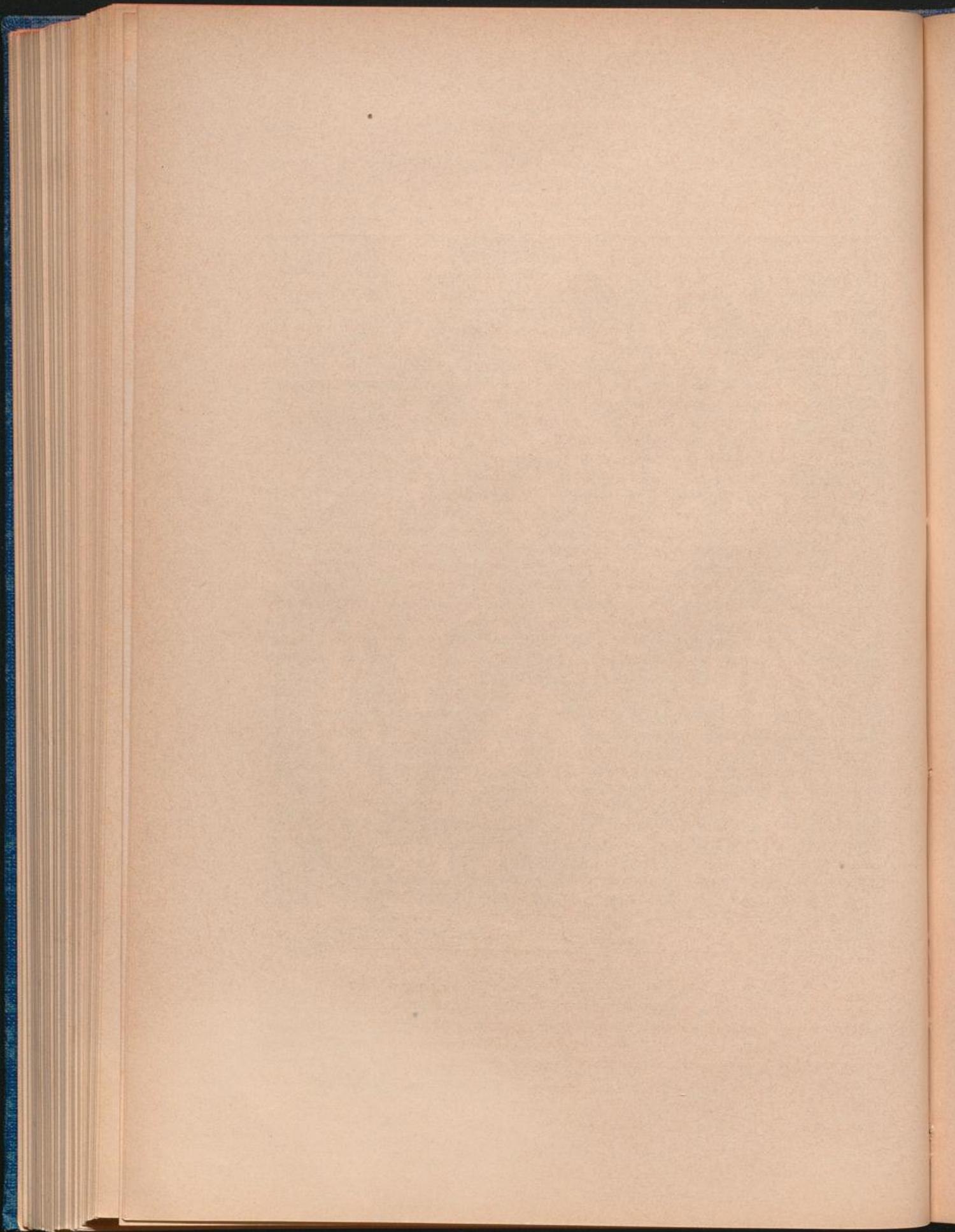
In demselben Jahre 1628 malte er für die Augustinerkirche zu Antwerpen das Altarbild »des hl. Augustinus in der Extase«, welches noch daselbst befindlich ist, und für welches ihm 600 Gulden bezahlt wurden.\*\* Der Kirchenlehrer erblickt in dem geöffneten Himmel die hl. Dreifaltigkeit und breitet verzückt die Arme aus, während eine Thräne der Begeisterung seinen Augen entquillt. Ja er würde von Bewegung überwältigt rücklings niederfallen, wenn er nicht von zwei Engeln gestützt würde. Zur Linken steht Monica, die Mutter des hl. Augustinus hingerissen und gleichsam beängstigt durch die himmlische Vision, rechts sinkt ein Mönch in Anbetung nieder. In der Höhe schwebt eine Menge von Engelchen rings um die Dreifaltigkeit, welche durch Christus, den hl. Geist und den Namen Jehova repräsentirt wird. Die ganze Kraft der Malerei fällt auf den unteren Theil und besonders auf den

\* VEEGENS, de Stichting der Oranjezaal. s'Gravenhage. 1876. p. 38.

\*\* VAN GRIMBERGEN, Historische levensbeschrijving van Rubens p. 508.



Die mythische Vermählung des feligen Herman Joseph von A. van Dijk,  
(Belvedere in Wien).



hl. Augustinus, ein breite vornehme poetische Gestalt mit ungemein fein gemaltem Kopf der voll von tiefstem Gefühl und in dem darauffallenden Dämmerlicht und mit dem ihn umschließenden schweren Bart ebenso edel als kräftig erscheint. Hier finden wir zum erstenmal den eigentlichen, den großen van Dijck. Das Lichtspiel ist ruhiger als bei Rubens; liegt schon in feiner Dämmerung mit dem dunklen Hintergrunde etwas Geheimnisvolles und Träumerisches, so spricht aus feinen Figuren etwas Poetisches und Empfundenes. Es ist besonders die Seele, welche er darstellt, leidend oder liebend, begeistert oder wehmüthig, aber immer zarter bewegt, immer in feinere Formen gehüllt, als dies bei seinem Lehrer der Fall war.\*

1629 malte er für die Sodalität der Ungetrauten zu Antwerpen die »hl. Rosalia«, jetzt im Belvedere zu Wien, ein Bild, für welches ihm 300 Gulden bezahlt wurden. Vor einer Colonnade sitzt Maria zwischen den Aposteln Petrus und Paulus, auf ihrem Schooß das Jesuskind haltend, welches der vor ihm knieenden Rosalia eine Krone reicht; ein Engel bringt in einem Körbchen Blumen herbei, während ein paar andere mit Rosenzweigen in der Luft schweben. Das Bild, sicher eine der besten Schöpfungen van Dijck's, ist in einem sehr feinen glänzendhellen Ton gemalt. Maria trägt ein weißes Kleid, Petrus ein Gewand von energischem Blau, die hl. Rosalia einen geblühten Mantel von warmrother und goldener Färbung; Maria's Kopf erscheint in's hellste Licht gesetzt und ebenso hell aber weißer ist das Jesuskind. Die fröhlichen Töne stimmen vollkommen zu der lebenswürdigen Hinneigung des Kindes zur hl. Rosalia und zu dem innigen Glück, das sich auf dem Gesichte der letzteren ausprägt. Die übrigen Theile sind in zartgrauem Tone gehalten und tragen so dazu bei, die feine Ausführung der Haupttheile zur Geltung zu bringen.

Minder hoch stellen wir den »Christus am Kreuz«, den er in demselben Jahre für die Dominicanerinnen vollendete, und der sich jetzt im Museum zu Antwerpen (Nr. 401) befindet. Es ist zwar die untere Gruppe breit und mit Empfindung gemalt, wie namentlich der hl. Dominicus etwas von dem hl. Augustinus hat und auch die vor Schmerz und Liebe ohnmächtig hinfinkende Katharina von Siena treffend wiedergegeben ist, aber der Christus ist unbedeutend und der obere Theil des Gemäldes sonst zu leer. Neu aber ist die Art wie van Dijck hier zum erstenmal die Darstellung von Christi Tod auf faßt. Denn er macht daraus nicht wie Rubens eine bewegte Scene, welche durch die Grausamkeit der Henker, durch die Erhabenheit des Dulders oder den tiefen Schmerz seiner Freunde ergreift, sondern im Einklang mit seiner Art sieht er in dem schmerzlichen Schauspiel nur das Schmerzliche, die düstere Verlassenheit, das Traurige des unverdienten Leidens und den trostlosen Schmerz der Klagenden.

Ein Jahr später malte van Dijck für dieselbe Bruderschaft, für die er bereits seine hl. Rosalie gemalt, um den Preis von 150 Gulden seinen »seligen Herman Joseph«. Das Bild welches an Schönheit seinem älteren Pendant nachsteht befindet sich wie jenes gleichfalls in Wien.

Der »hl. Augustin«, die »hl. Rosalia« und »Herman Joseph« sind drei der hervorragendsten Darstellungen, welche van Dijck dem Leben der Heiligen entnahm. Um die Zahl seiner bedeutenderen Werke voll zu machen fügen wir noch sein »Wunder von Toulouse« im Museum zu Lille (Nr. 194) an. Dieses prächtige Bild stellt eine Begebenheit aus dem Leben des hl. Antonius dar. Ein Ketzer leugnete die Wahrheit des Altarsacraments; der Heilige befahl

\* Eine Farbenkizze des »hl. Augustinus« befindet sich in der Sammlung der Lord Northbrook zu London, eine wenig bedeutende Grisaille in der Universitäts-Galerie zu Oxford.

einem Esel vor dem Allerheiligsten zu knien, und das Thier gehorchte dem Befehl, obwohl ihm der Ketzler einen Büschel Heu vorhielt. Die Malerei ist un-  
gemein warm gehalten; der niedergekniete Ketzler besonders ist überaus weich  
in feinen durchsichtigen warmen Tinten, und so ist auch das Nackte der anderen  
Figuren, die Luft, der Grund und das braune Gewand des Heiligen glühend.  
Alles ist von demselben Licht gefättigt, vergoldet und warm geröthet.

Das einzige Stück, welches sich an Sonnigkeit mit diesem Gemälde  
messen kann, ist die »Kreuzaufrichtung« in der Hauptkirche zu Courtray, die  
van Dijck 1631 für den Canonicus Braye um 100 Pfund vlämisch (600 Gulden)  
malte.\* Diese Composition erinnert sprechend an Rubens' Behandlung deselben  
Gegenstandes. Von beiden ist der Moment gewählt, in welchem das halb-  
aufgerichtete Kreuz den Körper Christi in schräger Linie das Gemälde durch-  
schneiden läßt; Alles ringsum bewegt sich und arbeitet und der mißhandelte  
Heiland erhebt sich edel über seine unedlen Henker in majestätischer Ruhe  
unter seinen roh triumphirenden Feinden. Drei Männer heben und zerren links  
am Kreuzstamm, ein vierter zieht rechts und beugt sich vor Anstrengung fast bis  
auf den Boden. Zur äußersten Linken zeigt sich ein Reiter auf einem weissen  
Pferd, und selbst der Hund auf der gegenüberliegenden Seite ist nicht vergessen.

Es mag fatal, ja ungerechtfertigt erscheinen, anlässlich der Werke van  
Dijck's beständig Rubens' Namen zu nennen, doch ist dies unvermeidlich. Van  
Dijck hat Alles was möglich gethan, um selbst uns diesen Namen beständig  
aufzudrängen, und nichts vermieden, um sich diese gefährliche Zusammenstellung  
zu ersparen. Er erkannte sich gerne und ohne Bedenken als den Schüler des  
großen Meisters, und schien es mit Wohlgefallen denen in Erinnerung zu  
bringen, die es übersehen wollten. Es war vielleicht bewusstes Selbstvertrauen  
des jugendlichen Künstlers, indem er dachte, daß auch nach Abzug des  
Rubens'schen Antheils an seinen Werken noch genug von seinen eigenen Ver-  
diensten übrig bliebe, um dem Vorwurfe wegen Mangels an voller Originalität  
begegnen zu können. Keinem seiner Werke aber schadet die Erinnerung an  
Rubens mehr als dieser Kreuzaufrichtung. Für den, welcher die in dem Ant-  
werpener Bild entfaltenen Riesenkräfte, die dort strahlende Glut des Fleisches,  
die ungestüme Bewegung, welche die ganze Masse belebend Aug' und Geist des  
Befchauers unwiderstehlich hinreißt, noch nicht vergessen hat, scheint in van  
Dijck's Bild nichts als eine verwaschene, entnervte, taube Nachbildung übrig  
zu bleiben. Die Arbeiter machen den Eindruck, als ob sie arbeiten müßten,  
aber mit Widerwillen; der erste, eine braune Gestalt mit nacktem Oberleib,  
schlingt seine Arme lahm um das Kreuz; der zweite mit dem rothen Wams,  
weissen Beinkleidern und langem graulichen Haar und Bart, eine Gestalt, wie  
sie van Dijck gerne anbringt, strengt sich kräftiger an, aber es fehlt ihm der  
nöthige Muskelbau um die schwere Arbeit verrichten zu können und die nöthige  
Rohheit zur Ausübung eines Henkeramtes. Und nicht bloß alle Arbeiter  
einzeln für sich betrachtet, lassen uns kalt, sondern auch und zwar noch mehr  
die ganze Gruppe. Die drei Männer, die das Kreuz stützen, stehen in gleich-  
laufender Linie nebeneinander, so daß der rechte Arm des zweiten mit dem  
linken des dritten zusammenfällt; sie sind wie in Ordnung gesetzte Stützbalken  
unter einem schrägliegenden Baum, die an Länge zunehmen, je weiter sie vom  
Fusse des Kreuzes entfernt stehen. Der längste unter den Stützenden hat keinen  
Körper; ein paar vielmehr von einem Pfahl ausgehende Arme strecken sich  
aus einer lose flatternden Draperie heraus, die offenbar keinen Leib birgt, dem

\* A. VAN HASSELT, Rectification d'un épisode de la vie de van Dijck. Bulletin de l'Académie  
d'archéologie. I. 129.

Arbeiter mit dem braunen nackten Oberleib anderseits scheint der Kopf zu fehlen, von dem man zwar einen borstigen Haarbüschel sieht, während der darunter sitzende Schädel nicht wohl gröfser gedacht werden kann, als der eines kleinen Kindes. Zur Entschädigung für dieses Zuwenig, gab ihm der Künstler zu viel bei den Armen, an denen die Muskeln in misgehaltiger Uebertreibung förmliche Knoten bilden, und von welchen einer höchst unglücklich an den Schultern sitzt. Und man glaube nicht, dafs es sich hier um Zeichnungsfehler handle, die man bloß mit Vergrößerungsgläsern bei eingehendem Studium und mittelst genauer Nachmessungen bemerkt; nein, sie sind augenfällig, ja auf den ersten Blick und für das ungeübteste Auge störend.

Der Kopf Christi ist schön, aber er hat nicht das Tiefklagende von Rubens' unerreichtem Erlöser auf dessen Kreuzaufrichtung. Er scheint eher ein Dulder, der nicht klagen will, weil er sich zu hoch über seinen Feinden erhaben hält. Sein blaßes Gesicht, sein schwarzes Haupt- und Barthaar, seine von einem kalten fieberhaften Feuer glänzenden Augen sagen nicht: „Vater nimm diesen Kelch von mir, doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe,“ sie deuten vielmehr auf ein hochmüthiges Verachten des Leidens, auf ein Unterdrücken jeder Schmerzensäußerung. Sein Körper, schlank und blanker als van Dijck sonst die Körper malte, macht sich aufs Vortheilhafteste geltend, allein man sieht auch hier, dafs der Künstler seine Effekte mit manchem Kunststückchen erzielte. Der Körper des Gekreuzigten, so hell weiß auf Brust und Schenkeln, geht in den Extremitäten in ein wolkiges Dämmern von Schwarzgrau über, welches zwar die leuchtenden Theile herrlich hervortreten läßt, aber selbst ungerechtfertigt bleibt.

Ueberall also Willkür, im Gliederbau und in den Proportionen der Figuren, Künsteleien und keine Kunst, Effekt und keine Wahrheit, Schule und keine Natur, Atelierüberlieferung statt unmittelbaren Studiums, und überdies abgegeschwächte Wiederholung eines kräftigeren Vorbildes. Dem allen öffnete van Dijck damit Thür und Thor, das finden wir auf jedem Punkte dieses Werkes. Und doch ist es eine Schöpfung von hohem Werthe, doch entspricht es dem feitherigen Rufe von Jahrhunderten, doch ist es nicht ohne Originalität, eigenen Charakter und eigene Verdienste. Wir finden nemlich in hohem Grade die Feinheit von van Dijck's Künstlernatur und seine Delicateffe in der Auffassung der Bilder und in der Zusammenstellung von Licht und Farbe. Ihm war alles was roh und wüß ein Greuel, und er blieb deshalb auferhalb des Vollkräftigen und Vollblütigen. Wüßtes Gebahren, Ueberspannung der Muskeln, glänzende Farben, strahlende Lichter, alles das widersprach seiner schwächeren Natur, und er vermied es mit dem charakteristischen Abscheu, der die Insecten bei allem was sie unangenehm berührt, die Fühlhörner einziehen liefs. Er hatte keine richtige Auffassung, keine wirklich empfundene Liebe für gesunde kraftvolle Körper und wo er versuchte, diese anzubringen, wie in der Gestalt des halb nackten Arbeiters, verfiel er in Gekünsteltheit.

Aber was gab er anstatt dessen? Betrachten wir das Gemälde von Courtray näher, so werden wir finden, dafs dessen zarte Eigenschaften zwar nicht in gewaltigen Schlägen auf Sinn und Gemüth wirken, dafür aber langsam, sanft und darum nicht minder tief durchdringen. In die volle Mitte des Gemäldes, da wo der braune Henker seine breite Schulter gegen die blanke Mitte Christi stemmt, fällt ein zart weißes Licht, das durch dünnen Dunst hindurchgeführt scheint und in diesem kühlenden, abschwächenden Bade seine energishesten Strahlen und seine glänzendste Glut verloren hat. Von diesen gemilderten Strahlen berührt tritt das Nackte der beiden Figuren in weicher Geschmeidigkeit hervor, während das Licht nach allen Seiten gleichmäfsig

abnimmt, alle Eckigkeiten und Contrafte verführend und selbst sich verlierend, indem es von einem zarten in ein durchsichtiges Grau übergeht. Der ganze Hintergrund ist grau, aber von Klarheit gesättigt und jede Farbe macht sich im ruhigen Dämmerchein frisch und weich geltend. Man betrachte nur den blanken Christus mit seinem lichten weissen Lendentuch, den braunen Arbeiter und besonders das weisse Wollentuch, das er um seine Mitte geschlagen hat, das rothe Wams des zweiten, die gelbe Draperie des dritten, das weisse Pferd links, den weissen und schwarzen Hund rechts, wie weich, wie hell, wie sanft strahlend ist das Alles, und wie gut stimmt es auf diesem grauen Grunde zusammen.

Mit dem Dämpfen von dem, was uns zu heftig erregen könnte, und mit dem Belassen von allem, was nöthig ist um uns den Eindruck von verschmolzener Farbe, von gemildertem Licht und von einer gemässigten Wirksamkeit zu geben, entspricht van Dijck dem, was die einen gebildeten, die anderen verbildeten Geschmack nennen werden. Sein Christus klagt nicht laut, weil uns dies zu heftig erregen würde, seine Männer sind nicht sehr fleischig, weil viel Fleisch grob ist, sie arbeiten nicht zu energisch oder sind nicht zu muskulös, weil schwere Arbeit und schwere Gliedmassen derb erscheinen; sein Licht ist nicht glänzend, sondern sanft strahlend wie die Flamme einer Lampe, die in einem matten Glase oder marmornen Ballon eine gleichmässige gedämpfte Klarheit ausstrahlt; die Farben sind nicht zu voll, weil energische Farben in Mitte dieser Weichheit schreiend sein würden.

In demselben Ton wie das Bild von Courtray ist der »gekreuzigte Christus mit Johannes und Maria« im Museum zu Lille (Nr. 193) aufgefasst, nur dass hier die Wärme von Farbe und Licht noch weiter getrieben ist. Das herrliche Stück, welches für den Hochaltar der Minoritenkirche zu Lille gemalt wurde, kann auch von Rubens' glühendstem Gemälde nicht in Schatten gestellt werden und ist sicher eines der glänzendsten und feurigsten Gemälde, welche die niederländische Schule jemals hervorgebracht hat.

Van Dijck's Natur war eine vornehme und feine, es lag etwas Weibliches in seinem ganzen Wesen, vorab die Feinfühligkeit. Die Vorstellung von Szenen, wie auf dem Golgatha, konnte sein Auge feucht und seinen Mund verstummen machen. Dies prägt sich in verschiedenen »Kalvarienbergdarstellungen« aus, die wir von ihm besitzen, namentlich in jenen der Hauptkirchen zu Mecheln und zu Dendermonde wie der St. Michaelskirche zu Gent.

Der »Kalvarienberg« zu Mecheln wurde für Jan van der Laen, Herrn von Schrieck und Grootloo um den Preis von 2000 Gulden gemalt und von dem Besteller in die Minoritenkirche von Mecheln gestiftet. 1794 nach Paris geschleppt, und 1815 wieder zurückgebracht, wurde das Werk 1816 von Wilhelm I. der Hauptkirche geschenkt, wo es sich noch befindet. Christus hängt in der Mitte zwischen den zwei Schächern, das Haupt gegen Maria gewendet, die unten rechts die Arme ausbreitet und mit schmerzvollem Ausdruck nach dem Kreuze blickt. Johannes steht hinter ihr und Magdalena umfängt den Fuss des Kreuzes. Links steht ein halbnackter Soldat mit weissem Tuch um die Lenden und am Rande wird noch die Hälfte eines römischen Reiters sichtbar. Einige Geberden, wie die Verrenkung des unbusfertigen Schächers, sind unglücklich, andere, wie die unter dem Mantel erkennbare Handbewegung des Johannes, unschön. Es ist wenig Zusammenhang in dem Stücke, aber die Figuren haben für sich betrachtet hohe Verdienste. Maria's Schmerz ist würdig ausgedrückt, Magdalena ist eine liebe Frauengestalt, der nackte Mann ist sehr kräftig und gut bewegt, auch Christus ist schön zu nennen. Das Ganze badet in grauem Dämmerlicht mit schwacher Feuerglut

in der Höhe. Einzelne Theile, wie die Brust Christi, Magdalena's Kopf, das weiße Tuch des nackten Mannes und Johannes' rother Mantel treten allein aus diesem nebligen Tone hervor; die Harmonie aber wird nicht durch das Zusammenwirken der helleren, sondern durch das Verschmelzen der gedämpfteren Töne erreicht. Die Composition erinnert Sprechend und Punkt für Punkt an Rubens' Kalvarienberg im Museum zu Antwerpen. Gerade deshalb aber ist es lehrreich, auch dieses Werk des Lehrers mit dem ihm folgenden des Schülers zu vergleichen. Bei Rubens ist Alles Kraft in Gestalt, Licht und Farbe; bei van Dijck wird Maria eine bleiche abgehärmte Frau; statt des strahlend hellen Christus bei Rubens tritt hier nur die Brust des Gekreuzigten hervor, während seine übrigen Gliedmassen in Schatten sinken. Die Schächer, die sich mit wüster Kraftanstrengung auf ihren Kreuzen winden sollen, sind mißglückt. Das bei Rubens funkelnde Licht wird hier bescheiden angewendet, auch die Farbe wird gedämpft, und der stille in sich gekehrte Ausdruck, die schwächlichere Schönheit der Figuren steht mit diesen gemilderten Tönen im Einklang. Es ist kein Werk von kühner Erfindung und Ausführung, sondern bloß eine Umbildung in zarterer rührender Form; weder durch Kraft noch durch Gluth ergreifend, aber einnehmend durch den Hauch von stiller Trauer der sich darüber ausbreitet, und ohne zu erschüttern durchdringt es unser Gemüth und weiß es zu bewegen.

Ganz von derselben Art ist der »Christus am Kreuz« in der Pinakothek zu München (Nr. 955). Der Gekreuzigte empfängt helles Licht auf der Brust, während Alles ringsum in Finsterniß verschwimmt. Gegen den Boden hin zieht man einen rothen Gluthstreifen hinziehen; rechts bemerkt man die undeutlichen Gestalten der abziehenden Kriegerleute. Alles deutet hier auf Verlassenheit und auf ungetrösteten Schmerz.

Auch die »Kreuzigung« in der Hauptkirche zu Dendermonde ist in demselben Tone aufgefaßt, aber sie befriedigt viel weniger und verdient nach meinem Dafürhalten den Namen nicht, dessen sie sich in der Kunstwelt zu erfreuen hat. Sie wurde für die Kapuzinerkirche gemalt, unter der französischen Verwaltung nach Paris geführt und 1815 an die Hauptkirche geschenkt. Am Fuß des Kreuzes stehen links Maria, Magdalena und Johannes, in der Mitte kniet der hl. Franziskus, rechts befindet sich ein Soldat zu Pferd. Christus hat ein mageres armeliges Gesicht, ohne Schönheit und Erhabenheit, auf welchem kaum noch ein Zug von Leiden zu bemerken ist. Sein Körper ist in fahlem grauen Ton gemalt, nur die Brust hat die nöthige Consistenz um für Fleisch gelten zu können, die übrigen Theile schmelzen weg. Der hl. Franziskus am Fusse des Kreuzes bildet eine Ausnahme unter den mißglückten unnatürlichen Figuren; er ist ruhig in Ton und Farbe, innig und gefammelt im Ausdruck, mit Lichtern in den Augen, aus welchen seine Frömmigkeit strahlt. Das Hervorragende in diesem Werke aber ist der feine, hellgraue Ton, in welchem es van Dijck auffaßte, ein Ton, der ihm in seinen Kreuzigungen eigen ist, aber hier besser und harmonischer festgehalten wird, als sonst. Luft, Fleisch und Draperie, Alles ist in diesen rauchigen Tinten gehalten, auf welche ein ruhiges Licht einen silbernen Glanz wirft, und welche die wärmere Brust Christi, die glänzende bernsteinfarbige Draperie der Magdalena und ein Glanzlicht auf dem Panzer des Soldaten vor Eintönigkeit bewahrt.

Der »Kalvarienberg« in der St. Michaelskirche zu Gent wurde 1630 für die Bruderschaft zum hl. Kreuze um den Preis von 800 Gulden gemalt, für welche Summe die Lehenleute von Oudburg zur Hälfte aufkamen. 1659 wurde das Bild durch Bernaert gereinigt und später durch eine ungeschickte Hand stark übergangen. Im Jahre 1826 wurde eine Subscription veranstaltet

behufs Kostendeckung einer Restauration, welche letztere jedoch ohne Erfolg blieb, wie man aus einer Urkunde im Kirchenarchiv erfieht, die das Verfahren jener sogenannten Restauration als „Befreichen mit Oel und dann als Abreiben mit Weisbrod“ darstellt. Es ist schwer über ein Werk zu urtheilen, das so viel von feinen ursprünglichen Qualitäten einbüßen mußte. Das Kreuz ist aufgerichtet. Christus hat über Durst geklagt und es wird ihm Effig und Galle mittelst eines Schwammes dargereicht. Links stehen Maria und Johannes, rechts der Mann mit der Lanze und zwei Reiter, am Fusse des Kreuzes Magdalena. Die vier Figuren zu Fufs stehen so ziemlich in einer Linie; über den Reitern flattern ein paar Fähnchen; auf der anderen Seite schweben zwei Engelchen in der Luft. Die Scene ist von dem Maler, um nicht zu sagen Dichter, mit der unverkennbaren und ausschliessenden Absicht aufgefaßt, als vorherrschenden Eindruck den der unfagbaren Trauer über die Begebenheit auf Golgatha in dem Beschauer zu hinterlassen. Diesen erweckt der Unschuldigste der Unschuldigen, wie er die Vollendung seiner erhabenen Mission am Kreuze hangend mit dem Tode besiegelt, diesen die zarteste der Mütter, welche das herzerschütternde Schauspiel ansehen muß, ohne etwas anderes für ihren hingeschlachteten Sohn thun zu können als zu klagen und zu jammern. Auch der anhänglichste unter den Jüngern Christi kann nur seine Klagen zu denen der niedergedrückten Mutter fügen. Maria Magdalena, kindlicher in ihrer Hineigung und vertraulicher in ihrem Mitleide, umfaßt den Kreuzstamm und berührt mit ihrer feinen Hand Christi Fufs. Links steht die fühllose Schaar der Henker. Nichts weiter, sonst herrscht die vollkommenste Verlassenheit an dem wüsten Ort und bei dem jammervollen Schauspiel. Darunter wie darüber, überall fließt der undurchdringliche Schleier der Wolken zusammen; es ist nicht Nacht aber eine schreckliche greifbare Verfinsterung, ein peinlicher Kampf zwischen Licht und Dunkel, in welchem das Licht besiegt wird. Ausser den dichten grauen Wolken gewahrt man von der Natur nichts als den nackten grauen Fels, der eben so düster und traurig als der Himmel.

In jedem dieser Werke brachte van Dijck seine Auffassung der Kalvarienbergscene auf gleichlautende Weise zum Ausdruck. Um die Poesie dieser Auffassung zu fühlen, muß man sich vergegenwärtigen, was der Maler zeigen wollte: die nackte Felskuppe, auf welcher ein unschuldig und liebevolles Schlachtopfer zum Tode gebracht wird, das Verdunkeln der Sonne und das Versinken der Natur in Finsterniß, so wie es das Evangelium erzählt — und man wird die ergreifende Wahrheit des Werkes empfinden. Er wollte Christi Tod auf eine Weise vorstellen, welche erkennen liefs, wie tief gerührt er selbst bei dem Andenken jener auf Golgatha vollzogenen Greuelthat war. Der packenden Erfüllung dieser Auffassung opferte er Alles auf, was ein Gemälde angenehm machen kann: Linie und Farbe, ausgezeichnete Gestalten wie ganze Gruppen; er wollte nicht das Auge beschäftigen, sondern direkt auf das Gemüth wirken, und aus der Wahrheit die Poesie entfließen lassen.

Wie weit sind wir hier von Rubens entfernt, der selbst in der Darstellung des höchsten Schmerzes noch eine Augenweide bereiten will, und bei welchem Christus noch im Tode triumphirt und mehr durch seine Schönheit als durch sein Leiden fesselt. Wie weit auch von den Italienern, die wie Rubens überall der schönen Form huldigen und um zum Herzen zu sprechen niemals die Befriedigung der Augen zum Opfer bringen. In seinen Leidensdarstellungen war van Dijck ein originaler Meister, der hier keinem Vorgang oder Unterricht anderer folgte, sondern nur seinem eigenen Gemüth. Christi Tod und die Trauer seiner Nächstehenden war van Dijck ein bevorzugter Gegenstand, der ihm Gelegenheit gab, der Poesie des Seelen Schmerzes, welche er so tief fühlte,

unbefchränkten Ausdruck zu verleihen. Die merkwürdige Erscheinung der Vorliebe für trübfinnige Darstellungen an dieser weichlichen, mehr dem Genuß als ernster Bemühung zugänglichen Natur würde uns in Erstaunen setzen, wenn wir dieselbe nicht wiederholt in der Geschichte fänden. Byron zum Beispiel und Alfred de Musset in unserer Zeit ließen als Dichter in ihren Gefängen die Saite der Verzweiflung und der quälendsten Seelenleiden aufs vollste erklingen, während sie als Menschen wie van Dijk keineswegs eingezogen lebten. Alle drei starben jung, und alle drei zeigten, daß bei ihnen trotz des üppigsten Schlürfens am Lebensbecher der Geist durch den materiellen Genuß nicht gefättigt ward, selbst wenn der Körper im Jagen nach Vergnügen sich aufrieb. Wenn ein solcher Geist zur Klasse der höher Begabten, der feiner Fühlenden gehört, dann wendet er sich in Augenblicken der Ueberlegung und des Emporstiegens zu höheren Sphären mit Widerwillen von der Welt ab und findet das Leben düster, leer und traurig. Wie aber in der Kunst eines Byron und de Musset etwas Krankhaftes, so finden wir auch bei van Dijk die gesunde Lebensanschauung seines Lehrers nicht wieder.

Noch einen anderen Gegenstand von noch traurigerer Art behandelte van Dijk mit nicht weniger Vorliebe, nemlich die »Beweinung Christi durch seine Mutter.« Eine Behandlung dieser Scene findet man im Museum zu Berlin, eine in dem von München, zwei in jenem von Antwerpen, eine in der Kapuzinerkirche dafelbst, und leicht ließe sich die Liste derselben noch verlängern. Kein Wunder. Wenn es eine Figur in der Geschichte des Christenthums giebt, die van Dijk anziehen mußte, so war es Maria. Der männliche Rubens erwählte Christus zu seinem Helden, der mehr weibliche van Dijk Maria. Und in ihrem Leben gab es einen Augenblick, in welchem sie mächtiger als je zu seiner Phantasie und seinem Gefühl sprach. Dieß war die Stunde, in welcher sie ihren Sohn todt, gelästert und bis auf wenige Getreue verlassen auf den Knien hatte. Alle ihre schönen Träume von der erhabenen Rolle in dem von ihm zum Nutzen der Welt zu stiftenden Reiche waren dahin und von dem so sehr Geliebten und Verehrten nur mehr ein kalter Leichnam übrig. Dieser Gedanke und die Verzweiflung, die vielleicht mehr Menschenkenntniß als Gottesgelehrtheit verrathen, sprechen deutlich aus van Dijk's Auffassungen der Pietä.

Jedermann kennt das kleinere und bessere der beiden Stücke im Museum zu Antwerpen. Der Leichnam Christi liegt auf dem Schooß seiner Mutter, Johannes zeigt die Wunden der Leiche und zwei Engel weinen bei dem traurigen Schauspiel. Maria schlägt mit einer sprechenden Geberde der Verzweiflung die Hände auseinander, ganz die schmerzhaftige Mutter, der ein doppelschneidiges Schwert die Brust durchbohrt hat. Christi Leiche vereinigt die Schönheit des Lebens mit der Starrheit des Todes. Johannes und die Engel sind voll Vornehmheit und Gefühl. Der Ton ist ruhig und bräunlich gehalten, der Leichnam hebt sich kräftig ab zwischen dem grünblauen Tuch, auf welchem er liegt, und dem blaßblauen Himmel. Der Umriss ist von der elegantesten Wellenbewegung und die Composition so gefällig abgewogen, daß sie alle Personen des traurigen Schauspiels auf den rechten und besten Platz zu stellen scheint. Es ist ein fein- und tiefgefühltes Werk, dessen Zeichnung wie Malerei aus Ueberzeugung entsprungen.

In München (Nr. 202) finden wir diese Darstellung ebenfalls. Die Engel sind dieselben wie in Antwerpen; einer von den zweien ist wie auf Dutzenden von van Dijk's Gemälden des Meisters Porträt, welches er wie Rubens sehr oft als Handzeichen anbrachte. Zur Linken sieht man das Kreuz schräg stehen, glühendes Roth färbt die Luft und geflügelte Engelköpfchen schweben darin. Der Leichnam Christi ist wunderschön und von warmem, gelbem Licht über-

goffen, während das Uebrige des Bildes in warmbraunem Dämmerlicht schwimmt. Er liegt auf dem Boden ausgestreckt mit dem Rücken im Schoofse seiner Mutter und mit dem Haupt an ihrer Brust. Maria sitzt an dem Kreuze, die eine Hand wehklagend ausstreckend, in der andern die durchbohrte Hand ihres Sohnes haltend. Ihr Kopf ist voll Jammer zum Himmel gerichtet, dem sie ihren Verlust zu klagen scheint. Der erste Engel mit der langen blauen und braunen Draperie schlägt die Arme auseinander und betrachtet voll Trauer und Andacht Christi Leiche, der andere im rothen Gewand stützt das eine Knie auf den Boden, faltet die Hände und läßt das Haupt voll Betrübniß auf seine Schultern sinken. Die edle Haltung des Leichnams, die innige Trauer und rührende Geberde Mariens, das schöne Gesicht und der glücklich erfasste Ausdruck der Engel, dies Alles macht das Bild zu einer würdigen Wiedergabe von Leiden, schwerer als die irdischen und ertragen von höheren als menschlichen Wesen.

In der traurigen Scene, in welcher Maria über ihren Sohn weint, spielt sie die Hauptrolle als Personification des tiefsten Schmerzes. Doch nicht immer faßte sie van Dijk so auf und unter die schönsten seiner Werke sind die Bilder zu zählen, in welchen sie als glückliche Mutter erscheint. Von dieser Gruppe ist an erster Stelle, ein Juwel von reinstem Wasser, »die Anbetung der Hirten« in der Hauptkirche zu Dendermonde zu nennen, bezeichnet mit der Jahrzahl 1635. Die hellsten Farben, die zartesten Schatten, das weichste Fleisch, die lieblichsten Geberden und Gestalten, Alles vereinigt sich hier, um den Augen ein Fest zu bereiten. Die Engel singen oben „Friede den Menschen auf Erden, die eines guten Willen sind,“ und das die in gemeinschaftlicher Anbetung, Verehrung und Liebe zum Christuskinde hier Vereinigten den ihnen gewünschten Frieden auch unbedingt verdienen, erhellt aus ihrem ganzen Wesen, aus ihrem Ausdruck und ihrer Haltung. Sie bilden eine Gruppe von biederen und einfachen Menschen, die an einem herrlichen Herbstmorgen gekommen sind, um der reinsten der Frauen und dem anbetungswürdigsten der Kinder einen ungezwungenen Tribut von Liebe und Ehrerbietung darzubringen. Dies Werk steht sowohl hinsichtlich der Wahl des Gegenstandes, wie auch durch die frische und harmonische Helligkeit seiner Ausföhrung unter den Schöpfungen des Meisters vereinzelt.

Van Dijk's Madonnen sind gewöhnlich in warmbraunen Duft gehüllt und tragen in der gerötheten Atmosphäre die sie umgiebt, in ihren feinen edlen Zügen und in den bildschönen sie umringenden Engeln die deutlich ausgesprochenen Kennzeichen ihrer italienischen oder richtiger ihrer venetianischen Abkunft. Die lange geradlinige Nase, das warme bräunliche Incarnat und die träumerischen Augen gehören einem andern Ideal an als dem der vlämischen Schönheit. Ein »Engelsconcert« im Besitz der Baronin Diert zu Antwerpen gibt uns davon eine vortreffliche Vorstellang. Maria hält das Christuskind auf dem Schoofs, links sieht man einen Engel, welcher mit der Laute sich selbst begleitend singt, rechts spielt ein anderer auf der Geige. Christus neigt sich zu dem ersteren, Maria zu dem letzteren, wodurch Bewegung und Abwechslung in die Gruppe kömmt. Maria und Jesus sitzen vor einer dichten Wolke und einem warmen Lichtglanz, der durch den schweren Nebel bricht und eine überraschende, mysteriöse Beleuchtung zuwege bringt. Die nackten Theile von Mutter und Kind sind höchst warm und kräftig, ihre Draperien von energischer Farbe; unübertrefflich aber sind besonders die Köpfe, der zartschmelzende Blick, das poesievoll träumerische Wesen, die Erhebung aller durch die Poesie der Musik, der reinen Liebe und der gesammelten Anbetung. Man denkt sofort an Raphael's Madonnen: hatte aber der italienische Meister seine idealen Frauen in der Farbe

kalt und bestimmt gehalten, so schwimmen die von van Dijck in lauter Licht und Wärme, und wie jene schön sind wie himmlische Wesen, so sind die van Dijck'schen die anmuthigsten und poesievollsten der Erdentöchter.

Diesem Stücke nicht unebenbürtig ist die »Madonna mit Engeln«, dem Grafen Cornelissen gehörig und wiederholt gestochen. Das Bild stellt Maria dar wie sie das auf ihrem Schoofs liegende Kind mit Liebe und Bewunderung betrachtet. Ein blonder Engel mit einem Palmzweig steht die Arme gekreuzt neben ihr. Derselbe zarte warme Hauch ist auch über dies Werk ausgegossen, aus dessen lieben Gestalten auch dieselbe in sich gekehrte Poesie spricht.

Die Gallerie zu München besitzt zwei »heilige Familien,« welche den vorerwähnten an zarter Harmonie, warmer Farbigkeit und plastischer Schönheit nicht nachstehen. Die erste ist eine »Ruhe auf der Flucht nach Egypten,« (Nr. 316), in welcher man das weiche rundliche Jesuskind auf seiner Mutter Schoofs in einer Landschaft schlafen sieht, das zweite (Nr. 175) ist eine »Maria mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes.« Maria sitzt hier an einer dunkelgrauen Säule, ihr ganz nacktes Kind steht auf einer Ausladung des Sockels, sie faßt es unter dem Arm und an der Brust, ein weißes Tuch in der Hand haltend, welches neben dem Kinde niederfällt. Ihre Augen richtet sie auf den kleinen Johannes, der etwas tiefer neben ihr steht und ihr ein Papierstreifen zeigt worauf das „Ecce agnus dei“ zu lesen ist. Jesus greift zart nach seiner Mutter und hält sie mit der einen Hand, geistvollen Auges ins Weite blickend und glänzend in der weichen hellen Farbe feines Fleisches wie in seinen blonden Locken. Das weiße Tuch, das Maria in der Hand haltet, und ihre hell blaue, rothe und braune Gewandung stimmen in ihrem energischen unabgeschwächten Ton glücklich zu dem schwellenden Fleisch. Ihr Gesicht ist rosig und gesund mit dunklen durchsichtigen Schatten, auch Johannes, obwohl brauner im Fleisch ist von sehr lebendiger Färbung. Es ist eine Gruppe von plastischer Schönheit, von ruhiger und majestätischer Composition, ausgezeichnet durch das hellste wärmste Licht, die gesundesten Körper und den fesselndsten Ausdruck: ein Bild, werth neben Rubens' beste Werke gestellt zu werden, und sich von diesen nur durch mehr Feinheit unterscheidend.\*

Eines von van Dijck's Meisterwerken, in welchem er sich zu gleicher Zeit als Madonnen- und Porträtmaler bethätigte, ist seine »Maria mit Donatoren« im Louvre (Nr. 137). Maria ist in dem van Dijck eigenen warmen duftigen Ton gemacht, der kleine Jesus steht auf ihrem Schoofs und legt ein Händchen in die Hand seiner Mutter, während er mit der andern das Gesicht des vor ihm knieenden Donators liebkost. Dieser und seine Frau sind in voller Frische nach der Natur gemalt, ausgezeichnet durch lebendige Wahrheit und innige Empfindung. Auch die Madonna des Herzogs von Marlborough, welche das stehende Jesuskind auf den Knien hält und himmelwärts blickt, ein durch Stich und zahllose Wiederholungen sehr bekanntes Bild, ist ein Meisterwerk das unter den verwandten Werken nicht vergessen werden darf.

In den Jahren, welche zwischen van Dijck's Rückkehr aus Italien und seiner zweiten oder richtiger seiner dritten Reise nach England liegen, nemlich von 1626—1635, erreichte er auch die höchste Stufe seiner Vollkommenheit als Porträtmaler. Die kräftige Auffassung der menschlichen Gestalt, wie er sie bei Rubens gelernt hatte, mit der warmen und anmuthigen Wiedergabe der Italiener verschmelzend, erlangte er in seinen besten Porträts einen hohen Glanz von Gesundheit und Schönheit gepaart mit seiner Empfindung und frischem

\* Der Herzog von Buccleugh bewahrt zu Montague House eine Wiederholung dieses Werkes, welche indess geringer ist als das Münchener Exemplar.

Leben. Hatte er in manchem seiner historischen Stücke den Einfluß seines Lehrers allzu deutlich verrathen, so zeigt er sich in seinen Porträts vollkommen selbständig und original.

Wo sollten wir beginnen und wo endigen, wenn wir all die Meisterwerke im Porträtfach aufzählen wollten, die van Dijck in diesen zehn Jahren schuf? Obenan steht die lange Reihe der Kunstgenossen die er malte, und wenn wir uns von diesen die schönsten vergegenwärtigen, so kommen wir vor allen Anderen wieder auf den zarten, schwermüthigen und unvergeßlichen Kopf »Snijders'«, das unübertreffliche Meisterwerk zurück, von welchem wir jedoch bereits gesprochen haben. Dann folgt »Marten Rijckaert«, für welchen van Dijck ebenfalls eine gewisse Vorliebe hatte. Wir finden dessen Bildniß im Museum zu Dresden und bei Fürst Lichtenstein in Wien, wie auch der Herzog von Warwick davon eine Wiederholung besitzt. Rijckaert trägt ein rothes Unter- und ein dunkles Oberkleid, welches letztere wie seine Mütze mit Pelz verbrämt ist. Die eine sichtbare Hand ruht auf dem Arm des Lehnstuhls, auf welchem er in schräger Haltung liegt. Er ist ein schöner Mann mit kräftigen, markirten, beinahe wüsten Zügen, vollem Bart, dichten hochgezogenen Augenbrauen, hoher gewölbter Stirn und dunkeln Augen. Hält man damit seinen Pelzmantel und die Pelzmütze, sein rothes Kleid und das um dasselbe gelegte weiße Tuch zusammen, so scheint er eher einen ungarischen Kriegsobersten als einen ruhigen vlämischen Maler vorzustellen, wie denn Rijckaert ein Sonderling sein mußte, da er sich so kleidete und malen liefs. Trotz aller Absonderlichkeit jedoch ist sein Porträt herrlich, und wenn van Dijck in ihm ein Bild von ungemein kräftigem Schlag oder Aussehen liefern wollte, etwas Glänzendes von Form und Farbe, das dem Auge erfreulich ist und auf die Phantasie wirkt, so hat er diese Absicht vollkommen erreicht.

Auch die Münchener Pinakothek besitzt von dieser Klasse von Bildnissen einige Stücke von ausgezeichnetem Verdienste. So den Maler »Jan de Wael mit Gemahlin« (Nr. 217), ein Bild voll Wahrheit und Leben; den Bildhauer »Colyns de Nole« (Nr. 321) und seine Frau (331), ein Paar Porträts, von welchen das männliche durch den feinen und gefunden Ton des Gesichtes von zarten Schatten gemildert sich auszeichnet, während das weibliche, obwohl ebenso durchgeführt und voll schöner Wahrheit etwas grauer und duftiger erscheint; endlich das kleine Bildniß des Schlachtenmalers »Pieter Snayers« (Nr. 935), durch den emporgestrichenen Schnurbart, zurückgeworfenen Kopf, das wenig fleischige aber fehnige Gesicht, und den breitrandigen eine Wange beschattenden Hut eine sehr militärische Erscheinung.

Der König der Belgier besitzt von van Dijck das in jedem Betracht ausgezeichnete Bildniß des Bildhauers Frans Duquesnoy. Es fesselt im höchstem Maasse durch die warme Durchsichtigkeit des Nackten und durch die Noblesse die es in allen Theilen kennzeichnet. Anstatt der grellen Glut, welche van Dijck dem Rubens folgend über seine Werke verbreitet hatte, ist hier zarteres Licht, das mehr von innen als von aussen zu kommen scheint, das inniger, unmaterieller ist. Duquesnoy hat ein müdes, träumerisches Aussehen; in eleganter Nachlässigkeit fallen seine dunklen Locken um seine Stirne, seine schweren, schwarzen Brauen ziehen sich in gerader Linie hin, ein wenig zusammengezogen über seine halbgeschlossenen Augen; die Nase ist fein und rein von Form, und das ganze Gesicht von edler Vornehmheit. Ein warm weißer Kragen umrahmt seinen Hals, ein schwarzer Mantel mit grauen Reflexen hängt über seinen Schultern, in der Hand hält er ein marmornes Satyrsköpfchen. Die delicate Pinfelführung steht ganz in Uebereinstimmung mit der Feinheit der Beleuchtung und mit der Noblesse des Modells. Alles zeigt uns, daß van Dijck

diefes Stück mit befonderer Vorliebe und nicht in Italien, wie man denken könnte, fondern nach feiner Rückkehr in's Vaterland und in der Glanzzeit feiner Entwicklung gefchaffen habe. Zu den schönsten Künstlerbildniffen, welche er in diefer Zeit malte, gehört noch das in der Sammlung des Herrn Kums in Antwerpen befindliche Porträt von »Marten Pepijn«, bezeichnet mit der Jahrzahl 1632 und mithin unmittelbar vor van Dijck's Abreise nach England gemalt. Der kräftige Kopf feines Kunstgenoffen erglänzt durch die herrliche Malerei noch veredelt in zartem warmen Ton, und wie das Licht darin spielt, fo fcheint das Leben aus ihm zu fprechen.

Wir könnten Werke derfelben Art zu Dutzenden aufzählen, wollen aber keine Liſte, fondern nur Beiſpiele von van Dijck's Meifterwerken geben. Modelle zu nicht minder herrlichen Werken fand van Dijck in einer anderen Klaſſe von Menſchen, nemlich in jener der Fürſten oder Perſonen hohen Ranges. Mir befonders lieb iſt fein Porträt der »Maria Luifa von Taſſis«, welches in der fo ſchätzereichen Sammlung des Fürſten von Lichtenſtein zu Wien (Nr. 115) prangt und eine der reinſten und glänzendſten Perlen davon bildet. Die noch junge Frau trägt eine reiche Bekleidung von weißem und ſchwarzem Atlas, einen hohen Spitzenkragen, eine Hals- und Bruſtſchnur von Perlen und einen Federfächer in der Hand. Ungewöhnlich dichter Haarwuchs umſchließt ihr geiſtreiches, freundlich lächelndes Geſichtchen, und volles warmes Licht ſpielt auf deſſen jugendlichen, leicht gerötheten Zügen wie auch auf dem geſchmackvollen Gewand, von welchem das blanke Fleiſch herrlich abgeht. Sind aber alle dieſe Erfcheinungen van Dijck's gewöhnliche Kennzeichen aus dieſer Zeit, fo hat er ſich hier ſelbſt übertroffen in dem vornehmen und doch gütigen von Licht und Glut ſtrahlenden Geſichtsausdruck, und mit den ebenſo lebendig als ſchalkhaft blickenden Augen. Das Ganze iſt in der That berückend durch die ſichere Malerei und den feinen Gehalt wie durch die trotz aller künſtleriſchen Steigerung bewahrte packende Porträtwahrheit. Was ſoll man von den Porträts ſagen, die das Muſeum von Kaſſel von ihm beſitzt, wo neben Snijders und feiner Gattin ſo viele feiner Meifterwerke hängen. Unter dieſen ragt das Bildniß des Brüffeler Penſionärs »Juſtus van Merſtraten« hervor. (Nr. 291.)\* Er ſteht gerade nach dem Zuſchauer gewendet, den Daumen zwiſchen den Knöpfen feines Wammses und die andere Hand auf einen nebenan auf einem Tiſch liegenden Codex geſtützt; ſpärliches Haar über feiner hohen Stirn, der emporgeſtrichene Schnurbart, die etwas vornehm emporgezogene Unterlippe, wie die in ruhiger Sicherheit blickenden Augen, geben uns eine volle Charakteriſtik des Mannes. Dazu iſt die Färbung des Geſichtes und des ſehr warm aufgelichteten, flach gefältelten weißen Kragens ſo weich und delicat, daſs man glaubt, unter der Haut das Blut flieſſen und das Fleiſch leben zu ſehen. Die Londoner National-Galery beſitzt eines feiner Meifterstücke in dem männlichem Bildniſſe (Nr. 52), in welchem der Kopf allein in leuchtendem Glanze vom pechdunklen Grunde und dem nur einen leichten Schimmer zeigenden ſchwarzen Gewande ſich abhebt, ſo daſs das Werk viel an einen Rembrandt gemahnt.

Ein Paar der Bildniſſe im Muſeum zu Braunſchweig (Nr. 104 und 109) verdient nicht geringere Bewunderung. In München würden wir ein ganzes Dutzend als meiſterhaft zu verzeichnen finden, doch müſſen wir uns mit der Aufführung einzelner Bildniſſe in ganzer Figur begnügen, wie des »Herzogs Wilhelm von Pfalz-Neuburg« mit ſeinem groſſen ſchönen Hund, 1629 gemalt

\* Juſtus von Merſtraten war Advocat des Rathes und Penſionär der Stadt Brüffel und ſtarb am 15. Mai 1639 (Mittheilung des Herrn Ch. Ruelens, Conſervator der Handſchriften an der königl. Bibliothek zu Brüffel).

(Nr. 345), des »Herzogs Alexander von Croy«, eines wohlbeleibten Mannes mit schwarzem Lockenkopf (Nr. 347), des »Bürgermeisters von Antwerpen« (Nr. 313) und »feiner Frau« (Nr. 315), durch frische feelenvolle Gesichter und leichte elegante Pose, vollendete Malerei und ebenso gefunde wie vornehme Wiedergabe der Natur gleich auszeichnet.

Fast ebenso reich ist der Louvre; dort erfordert außer dem meisterhaften Bildniss »Carl I.«, von welchem wir später sprechen werden, das berühmte Reiterbild des »Franciscus de Moncada«, Marquis von Aytona, Oberbefehlshaber der spanischen Truppen in den Niederlanden, eine etwas ausführlichere Besprechung. Der Reiter kömmt auf einem Wege, der scharf um eine bewachene Höhe biegt, angeritten. Links sieht man einen dunkelbraunen Himmel mit ähnlich färbiger Vegetation breit angedeutet, rechts die Luft mit dünnen schieferblauen und gelblichen Wölkchen überzogen. Baumwuchs und Wolken sind schwammartig auf die Leinwand gesetzt und bilden einen flockigen und nebelhaften Hintergrund, von welchem die Gestalt von Pferd und Reiter in aller Bestimmtheit und Farbigkeit abgeht. Don Moncada's Schimmel trabt gerade nach vorwärts und wird so in starker Verkürzung gesehen; der Reiter ist barhäuptig und läßt seine Rechte auf dem am Sattel gestützten Feldherrnstab ruhen; ein großer weißer Kragen hebt sich von dem dunkeln, in glänzenden Reflexen leuchtenden Stahlpanzer, während eine rothe Schärpe an seiner linken Seite flattert. Trotz der etwas schwerfälligen Schläfrigkeit, welche aus den anscheinend nicht ohne Mühe offengehaltenen Augen spricht, giebt sich der korpulente Kriegsmann doch nicht bloß ruhig und gefetzt, sondern auch nicht ohne Würde.

Ist indess die Persönlichkeit selbst nicht allzu bedeutend, so ist es die Malerei doppelt! Sie hält die glückliche Mitte zwischen der aufgeputzten Art der früheren Werke und der breiten manchmal in unbedeutende Unbestimmtheit verwaschenen von van Dijck's letzten Bildnissen. Das Pferd bewegt sich elegant und stolz, der Reiter ist in allen Einzelheiten und doch in breiter Technik durchgeführt. Er sitzt ruhig, fest und ungezwungen im Sattel, das Pferd trabt rüstig vorwärts und erhebt schon durch seine überraschende Wendung das Bild sofort über das Alltägliche. Mehr noch aber als Ausdruck und Verkürzung fesselt die Farbe. Es ist derselbe Ton, den wir in den Stücken von Courtray und Lille fahen, der aber hier minder warm und glänzender hell ist. Die Feinheit der Färbung des Schimmels mit den kräftigen durchsichtigen Schatten ist besonders herrlich, und auch der Reiter mit seinem hellen Kopf auf dem Stahlpanzer und weißen Kragen ebenso entschieden als weich im Ton.

Nicht bloß als Maler, sondern auch als Radirer und Zeichner machte sich van Dijck in diesen Jahren bekannt. Seine Aetzdrucke, 21 an der Zahl, sind bis auf zwei Ausnahmen, nach der Natur gezeichnete Porträts. Drei davon wurden von anderen Kupferstechern ausgeführt, von fünfzehn radirte van Dijck nur den Kopf, die übrigen stellte er ganz her. Die Radirungen gehören zu dem Vollendetsten was die Stecherkunst hervorgebracht hat. Alle Personen erhalten unter feiner Nadel eine Bewegung, eine Anmuth und Geistigkeit, wie sie sonst kaum durch die ausgeführtesten Gemälde erreicht worden ist. Wie hoch man diese Werke schätzt kann man daraus ersehen, daß man erste Drucke davon gegenwärtig bis über 2000 Fr. bezahlt.

Wenn wir sagten, daß van Dijck auch Porträts zeichnete, so ist dieser Ausdruck nicht ganz genau. Nicht mit Stift oder Feder nemlich, sondern mit Pinsel und Bister und auf Leinwand zeichnete er seine Skizzen, die dann durch die Stecher auf Kupfer übertragen wurden. Es haben sich etwa fünfzig der so gemalten Figuren erhalten, von welchen der größte Theil eine wahrhaft

fürstliche Verzierung des Arbeitszimmers des Herzogs von Buccleugh in London bildet, während zehn in der Pinakothek zu München, einige andere anderwärts zu finden sind. Alle haben die Leichtigkeit und Feinheit der Behandlung, die Lebendigkeit und Eleganz, wie sie van Dijck's beste Werke kennzeichnet. Kurz nach seiner Rückkehr in's Vaterland ging er daran eine Folge von Bildnissen herzustellen, in welcher fürstliche Personen, Staatsmänner, Gelehrte und Künstler seiner Zeit zusammengestellt werden sollten, und arbeitete bis in seine letzten Lebensjahre an der Vollendung dieser Sammlung. Er brachte sie bis auf 80 Blätter und liefs sie durch die besten Antwerpen'schen Stecher, Schelte a Bolswert, Vorsterman, Pontius, de Jode und Galle stechen, durch Martin van den Enden aber, den berühmten Kupferdrucker, dessen Namen wir so gerne auf unseren Stichen lesen, herausgegeben. Nach dem Tode von van Dijck und van den Enden kamen die Platten in die Hände des Gillis Hendrickx, des zweiten der großen Antwerpen'schen Kupferdrucker, welcher den 80 Stichen des van den Enden 15 Radirungen von van Dijck beifügte und noch sechs Stück dazu stechen liefs. So brachte er die berühmte Iconographie zu Stande, die in seiner Ausgabe ausser dem Titelblatt 100 Blätter zählt. Das Werk wurde wiederholt gedruckt und erfuhr hinsichtlich der Auswahl der Porträts viele Aenderungen, so zwar, dafs zuletzt die Zahl der Blätter auf hundertneunzig anwuchs.\*

Unter den letzten Stücken, welche van Dijck vor seiner zweiten Reise nach England malte, müssen wir das Porträt der »Maria von Medici« erwähnen, die aus Frankreich nach den Niederlanden geflüchtet war und im September 1631 Antwerpen berührte. Es war damals, dafs sie Rubens und van Dijck in deren Wohnungen besuchte und bei dem letzteren die Sammlung der Meisterwerke von Tizian bewunderte, von welcher wir bereits früher gesprochen haben. Er malte in dieser Zeit ein neues Bildniss Ihrer Majestät, welches von deren Biographen de la Serre hoch gerühmt wird.\*\*

Kurz darauf, Ende 1631 oder Anfangs 1632, wurde van Dijck vom König Karl nach London berufen, wahrscheinlich durch die gönnerschaftliche Vermittlung des erleuchteten Kunstkenner Lord Arundel, der damals in grosser Gunst am Hofe stand. Unser Maler befand sich am 13. März 1632 noch zu Brüssel, zu Ende dieses oder zu Anfang des folgenden Monats ging er nach London ab. Er wurde mit Auszeichnung empfangen, der König selbst gab Befehl, ihm eine behagliche Wohnung zu suchen, und wies ihm vom 1. April 1632 anfangend einen Bezug von täglich fünfzehn Schillingen für seinen und seiner Bediensteten Unterhalt an, welchen er noch in demselben Jahre in einen Jahresgehalt von zweihundert Pfund Sterling umwandelte. Am 5. Juli des folgenden Jahres schlug er van Dijck, der mittlerweile sein erster Hofmaler geworden war, zum Ritter, und verehrte ihm ausserdem eine goldene Kette, an welcher das mit Brillanten gefasste Porträt Seiner Majestät hing. Die Werke, welche er zu Dutzenden bei dem Künstler bestellte, wurden ihm noch besonders bezahlt.

Karl I. war vom Standpunkt der Politik ein kurzsichtiger und unüberlegter Fürst, der weder seine Zeit noch sein Volk begriff. Als König von Gottes Gnaden wollte er zwar von Gunstbeweisen, aber von keinen Rechten hören, und wenn er sich der Forderung der letzteren von Seite seiner Unter-

\* F. WIBIRAL: l'Iconographie d' Antoine van Dijck. Leipzig 1877.

\*\* DE LA SERRE, Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la Reyne, mère du Roy très-chrestien dans les villes des Pays-Bas. Anvers 1632 p. 69.

thanen nicht entziehen konnte, speiste er diese mit Versprechungen ab, die er bei der nächsten Gelegenheit wieder brach. Er hatte auf eine behagliche, für ihn wie für sein Volk angenehme Regierung gerechnet und war erbozt wie ein Kind, wenn seine guten Absichten nicht sofort begriffen und seine Ideen nicht immer getheilt wurden. In der Unmündigkeit seines Wesens erinnerte Alles, sein unbegrenztes Vertrauen in seiner ersten Zeit, seine Sorglosigkeit für den morgigen Tag, seine Launenhaftigkeit und die Unkenntniß der daraus entspringenden Gefahren, sein Hang zu Genuss und Vergnügungen, selbst sein Muth, mehr an ein Kind, als an einen König. Unglücklicherweise fiel er in eine Zeit, in welcher kaum die kräftigste Männerhand, geschweige denn die eines Kindes, Kraft genug gehabt hätte, um die Zügel der Regierung entsprechend zu führen. Wie ein leichtsinniger Knabe, der spielend Feuer ins Pulver steckt, wurde er unbedachtam und halb aus Uebermuth der Held einer der düstersten Tragödien in der Geschichte Europas und bezahlte mit seinem Kopfe seine Treulosigkeit, Launenhaftigkeit und seine Ausbrüche von Zorn und Verfassungsbrüchigkeit. Aber es war auch etwas Gutes an diesem vielfach kindlichen König. Liebte er den Genuss, so liebte er auch die Kunst. Hierin vielfach verwandt mit Rubens' erstem fürstlichen Herrn, dem Herzog von Mantua, war seine Liebhaberei für das Schöne jeder Art unerfättlich, und groß seine Freigebigkeit gegen die welche es schufen. Seine Höflinge wußten, daß sie ihrem Fürsten kein größeres Vergnügen bereiten konnten als durch das Geschenk eines schönen Gemäldes oder anderen Kunstwerkes und in allen Landen Europa's wurde für ihn auf Meisterwerke Jagd gemacht. Er bezahlte 80,000 £ für die Sammlung der Herzoge von Mantua, die 1629 ihren Thron verloren hatten, wie er den seinigen wenige Jahre später verlieren sollte. Rubens kaufte für ihn die berühmten Cartons von Raphael, die Könige von Spanien und Frankreich schenkten ihm Meisterwerke von Tizian und da Vinci. Gemälde, Antiken in Marmor, Medaillen, Handzeichnungen großer Meister und dergl. sammelte er in großer Menge.

Für van Dijck war er sehr eingenommen: er faß ihm nicht bloß wiederholt zu Porträts und interessirte sich für Alles was der Maler schuf, sondern ließ sich auch herab ihn in seinem Ruderboot zu besuchen und Stunden bei ihm zu verbringen. Bei van Dijck's Talent und der Gönnerschaft, die er von Seite des Königs genoß, konnte es auch nicht ausbleiben, daß er zugleich in hoher Gunst bei dem englischen Adel stand. Es gibt auch fast keine englische Familie von großem Namen aus dieser Zeit, welche nicht einige und zuweilen sogar zahlreiche Bildnisse ihrer Vorfahren von van Dijck's Hand besäße. Der Meister verdiente daher Geld in Ueberflus und nicht geringer war das von ihm genossene Ansehen, welches ihm verstattete, auf vertraulichem Fuß mit Gliedern des höchsten Adels zu verkehren. Es konnte auch nicht fehlen, daß ihn wie sein Talent, so seine Liebe für äußeren Prunk und sein üppiges Leben dem kunstliebenden und leichtsinnigen König und seinen gleichgesinnten Höflingen angenehm machte. Der Adel erwählte sein Atelier zum beliebten Stelldichlein der höchsten Stände und van Dijck blieb an Pracht und Aufwand nicht hinter denselben zurück. Er hielt sechs Diener, hatte ein auf dem reichsten Fuß eingerichtetes Haus und kleidete sich wie der höchste Herr, damit die Gepflogenheit verbindend, die Personen, die zu ihm kamen um sich malen zu lassen, zu Tisch zu bitten und festlich zu bewirthen. Liebesabenteuer suchte und fand er, wie es in der Welt in der er verkehrte Sitte war. Einige adelige Modelle, unter Anderen Lady Venetia Digby, malte er so oft und mit soviel Vorliebe, daß er wahrscheinlich ihren Reizen gegenüber nicht gefühllos geblieben ist. Sie starb bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in London und nachdem er sie

bei ihren Lebzeiten in feinen Werken verherrlicht, malte er sie noch auf ihrem Todsbette ausgestreckt mit einer verwelkten Rose neben ihr und mit einem so zarten und gehobenen Ausdruck auf dem Gesichte, das sie eher einer schlafenden Schönheit als einer Todten gleicht. Natürlich war er auch für seine Liebchaften nicht minder freigebig wie in seinem ganzen Haushalt. Als ihn einmal, wie erzählt wird, der König fragte: „Und Ihr, Herr Ritter, wißt Ihr auch was es ist drei- oder viertausend Pfund Sterling nöthig zu haben,“ antwortete van Dijk: „Ja Sire, wer sein Haus seinen Freunden und seine Börse seinen Freundinnen offen hält, findet rasch den Boden seiner Kasse.“

Das jedoch van Dijk trotz dieser Lebensweise seine Börse reichlich zu füllen wußte, werden wir später sehen. Er kann wohl einmal in Geldverlegenheit gewesen sein, aber dies dürfte dann die Beklemmung eines Millionärs gewesen sein, der keine passende Münze bei der Hand hat. Seine Gesundheit litt unter der Anstrengung und Ueppigkeit leider mehr als sein Vermögen. Schwächlich von Constitution that er wahrlich alles, was er konnte, um seine schwachen Lebenskräfte vor der Zeit zu erschöpfen.

Van Dijk, der 1632 nach England gegangen war, kehrte bereits 1634 in die Niederlande zurück. Am 29. März dieses Jahres kaufte er eine Rente von 125 Gulden von der Gutsherrschaft van Steen, derselben, von welcher bald darauf Rubens der Eigenthümer wurde. Den folgenden 16. Dezember muß er sich in Brüssel befunden haben, da unter diesem Datum der Secretär Valckenisse an den Antwerpen'schen Geschäftsträger schrieb, „er möge ihm zum Zwecke der Verwendung zu Triumphbogen wie zu Gemälden eine Copie von dem Porträt des Prinzen-Cardinal (Ferdinand) senden, welches unlängst von van Dijk gemalt worden sei.“ Dabei wird er als damals im Haus zum Paradies hinter dem Stadthause wohnhaft bezeichnet.\* Am 13. Januar 1635 schreibt dann derselbe Sekretär an den Geschäftsträger, das er einen Brief von van Dijk erhalten habe, in welchem dieser seine Forderungen über die Möglichkeit einer Verständigung hinaus hochgestellt habe.

Campo Weyerman rühmt als van Dijk's Meisterwerk ein Gemälde, auf welchem der Magistrat von Brüssel in dreiundzwanzig lebensgroßen Figuren dargestellt war, ein unvergleichliches Kunstjuwel, welches jedoch bei dem französischen Bombardement des Jahres 1695 ein Raub der Flammen geworden sei. Es ist möglich, das van Dijk dieses während seines Aufenthaltes zu Brüssel in den Jahren 1634—35 ausgeführt hat. Von dem letzteren Jahre datiren auch die Bildnisse des Thomas von Savoyen, Prinzen von Carignan (Berlin Nr. 782) und der Henriette von Lothringen, Prinzessin von Phalsburg, welche Persönlichkeiten er in den Niederlanden getroffen haben dürfte. Auch das Familienbildnis des Grafen Johann von Nassau von 1634,\*\* im Besitz des Grafen Cowper, sowie jenes des Balthasar Gerbier von demselben Jahre, muß er in den Niederlanden gemalt haben, weil damals jene beiden Persönlichkeiten sich daselbst aufhielten.

Wahrscheinlich malte er auch während seines Aufenthaltes in Brüssel die oben besprochenen mit der Jahrzahl 1636 bezeichneten Bildnisse des Pensionärs van Merstraten und dessen Frau und möglicher Weise datirt noch vom Jahr 1634 das Reiterbild des de Moncada im Louvre: wenigstens war es in diesem Jahre, das dieser zeitweise die Statthaltertschaft über die Niederlande versah, während

\* Antwerp'sch Archievenblad: VI, 437 und 470.

\*\* WAAGEN: Treasures of Art in Great Britain. II. 17. RATHGEBER, Annalen der Niederländischen Malerei. Sub anno 1634.

jener Monate, die zwischen dem Tode der Erzherzogin Isabella und der Ankunft ihres Nachfolgers des Prinzen-Cardinal lagen. Auch erwähnten wir bereits früher, daß van Dijck im Jahre 1635 die Anbetung der Hirten für die Hauptkirche zu Dendermonde malte, ein Bild, welches für den Frauenalter dafelbst bestellt und mit 500 Gulden bezahlt wurde.\*

Im Jahre 1635 kehrte van Dijck nach England zurück und malte damals die drei Kinder Karl I., die sich im Besitz des Grafen von Pembroke befinden. 1640 finden wir ihn abermals auf dem Festlande, wonach sein zweiter und dritter Aufenthalt in England nur sieben Jahre gedauert haben kann, obgleich seine Bildnisse nach Hunderten zählen. Allerdings liefs er sich von talentvollen Schülern unterstützen, unter welchen Jan de Reyn aus Dünkirchen, der in der That van Dijck's Hand meisterlich nachfolgte, David Bok von Arnhem und Jacob Gandy zu nennen sind. Van Dijck fand auch Nachfolger genug in England, und ein Jahrhundert lang wurde er von den Porträtmalern dafelbst als Vorbild betrachtet. Er war daher auch unter den Künstlern nicht minder angesehen als unter den Kunstgönnern, und stiftete in der Herberge zur Rose in Fleetstreet (City) einen St. Lucasclub in Nachahmung der Antwerpen'schen St. Lucasgilde, bei deren Einrichtung er von den hervorragendsten englischen Malern treu unterstützt wurde.

Um die zahllosen Bilder, welche er schuf, bewältigen zu können, mußte van Dijck den Pinsel besonders flink handhaben. Man sagt, daß er ein Porträt an einem Tag fertig stellen konnte, und Piles,\*\* ein Schriftsteller zu dem wir viel Vertrauen haben, berichtet, daß er nur eine Stunde ununterbrochen an einem Porträt zu arbeiten pflegte und dann wieder ein anderes zur Hand nahm. Nachdem er die Köpfe skizzirt, zeichnete er ihre Haltung und Kleider auf graues Papier und liefs diese durch seine Gehülfen auf der Leinwand ausführen. Er selbst ging dann erst wieder daran, um sie zum letzten Male zu übergehen. Die Hände malte er nach gemietheten Modellen.

Es wäre unmöglich, selbst einen kleinen Theil seiner Porträts aus diesen Jahren aufzuführen, geschweige denn alle. Einige von ihnen sind jedoch so berühmt geworden, daß sie nicht ganz unerwähnt übergangen werden dürfen. An erster Stelle steht das prächtige Bild Karl I., jetzt im Louvre (Nr. 142), und ursprünglich »der König auf der Jagd« genannt. Es ist zwischen 1632 und 1638 gemalt, wahrscheinlich 1635 und der Maler begehrte dafür 200 £, welche jedoch der König oder vielmehr sein Schatzmeister auf 100 £ abzumindern karg genug war.

Verweilen wir einen Augenblick vor dem berühmten Werke. Im offenen Felde steht der König; vom Pferde gestiegen, das er seinem Knappen überlassen, scheint er die Absicht zu haben weiter zu wandeln. Aber mit plötzlicher Bewegung wendet er den Kopf nach dem Beschauer, so daß man sein Gesicht zu drei Viertheilen und die ganze übrige Gestalt im Profil sieht. Sein Pferd, von welchem nur die vordere Hälfte sichtbar ist, steht rechts hinter ihm unter einem dichtbelaubten Baum, zur Linken gewahrt man den warmen, dicht bewölkten Himmel. Der König befindet sich gerade auf der Scheidungslinie zwischen der düsteren Rechts- und der helleren Linksseite; sein prächtiges Colorit grenzt daher einerseits an die kräftigen Töne des Baumes und Pferdes, während andererseits seine ganze Gestalt in ihrer nachlässigen Eleganz sich glänzend und kühn von dem immer wärmer und glühender werdenden Himmel abhebt.

\* ALPH. DE VLAMINCK, de Stad en de Heerlijkheid van Dendermonde. III. p. 77. Dendermonde 1866.

\*\* Cours de peinture par principes. Paris 1708. P. 291.



König Carl I. v. England auf der Jagd von A. van Dijck. (Museum des Louvre.)



Diese Besonderheit, nemlich die Figur auf die Grenze zwischen der helleren und dunkleren Seite des Bildes zu setzen, sahen wir bereits in dem Reiterbild des de Moncada mit dem besten Erfolge angewendet. Die plötzliche Wendung des Gesichts nach dem Zuschauer aber ist eines von jenen glücklichen Kunstmitteln, deren sich van Dijck wiederholt bedient, um Leben und Bewegung in seine Figuren zu bringen und sie über das Alltägliche zu erheben. Besonders aber packt in der Malerei die aufsergewöhnlich warme Färbung dieser leuchtenden Figur auf der gerötheten Landschaft, in welcher Hinsicht sie keinem von Rubens' glühendsten Gemälden nachsteht und vortheilhaft absticht von den letzteren Erzeugnissen van Dijck's in England. Des Königs Wamms ist von weißem Seidenstoff, der auf den Faltenbrüchen in warm gelblicher Färbung glänzt. Er trägt einen großen schwarzen Hut, rothe Beinkleider und ziegenlederne Reittiefel. Und was nun den Mann selbst betrifft, so verräth sein zarter Körper mehr Feinheit als Kraft, mehr Selbstvertrauen als Ueberzeugungsfestigkeit, mehr Genusssinn und Eleganz als Weisheit. So wie er dasteht, seinen Hut schräg auf die langen, wallenden Locken gesetzt, mit emporgetrichenem Schnurbart, die Rückseite der einen Hand in die Hüfte gestützt und in der andern einen hohen Spazierstock vor sich haltend, die Unterlippe energisch emporziehend und mit einer Art von Geringschätzung und Unerfrohenheit schauend, ist er wohl der Mann der Geschichte, der so schwere Leiden verursachen und ertragen sollte, der verständnisvolle und freigebige Kunstfreund und der durch und durch unfähige Fürst mit so viel natürlicher Eleganz und glücklicher Anlage als falscher Auffassung von Pflicht und Recht. Wir sehen ihn hier in seiner schönsten Gestalt, von seiner schönsten Seite; er hat noch nicht, wie in seinem, im Besitz des Herzogs von Marlborough befindlichen Reiterbild, den träumerischen unsicheren Ausdruck in den großen etwas matten Augen, die er unwillkürlich in Erschöpfung und Wehmuth nach dem Himmel zu richten scheint, als läße er in den Wolken sein schauriges Ende. Hier scheint er noch ganz der leberslustige glückliche König, in dessen Aeufserem man wohl den Keim seines Unglückes verspüren kann, welcher aber bis dahin von dem Dasein noch nichts als das Schöne, und von dem Königein nichts erfahren, als die Gelegenheit Alles zu genießen und von allem Genuss verwöhnt zu werden.

Im Schloß zu Windfor findet man eine lange Reihe van Dijck'scher Bildnisse meist aus der königlichen Familie. Darunter erscheinen besonders bewundernswerth »der König mit Gemahlin und Kindern«, »die zwei Söhne des Herzogs von Buckingham«, zwei Kinderporträts, zart im Licht und in dem grauen Ton, der des Meisters letzten Jahren eigen ist, »die fünf Kinder des Königs mit ihrem großen Hund«, »die Königin Henriette«, »der König auf einem Schimmel«, unter einem hohen Portal im Skurz dargestellt, schön von Haltung, ruhig von Ausdruck, eine echt königliche Gestalt, der van Dijck auch gerne seine besten Kräfte gewidmet.

In einer uns erhaltenen Rechnung, welche der Meister Carl I. stellte, kommen nicht weniger als fünf Bildnisse des Königs und zwölf von seiner Gemahlin vor, außerdem sechs andere Gemälde und eine Zeichnung. Die besagte Rechnung ist noch merkwürdig durch den Umstand, daß der König die von van Dijck gesetzten Preise entweder selbst abgemindert hat oder sie reduciren ließ, Posten von 200 £. werden auf 100 gebracht, andere von 90 auf 75, von 30 auf 20 u. s. w. Damals war der König dem Maler auch noch mit fünf Jahrgehältern im Rückstande, und das Gesamtguthaben van Dijcks bei Carl I. belief sich auf 2370 £., mindestens 150,000 Fr. unseres Werthes. Der reducirte Preis der Gemälde wurde 1639 an van Dijck bezahlt, aber die

Schuld an rückständigen Jahrgelütern vor seinem Tode nicht mehr bereinigt. Die politischen Schwierigkeiten, in welche der König verwickelt war, nahmen alle seine Mittel in Anspruch und ließen ihm nicht genug übrig, um die Kosten seiner Liebhabereien zu decken.

Nicht bloß für den König, sondern auch, wie gefagt wurde, für eine große Zahl der vornehmsten englischen Familien malte van Dijk Porträts. Auf vielen fürstlichen Landsitzen des höheren englischen Adels findet man noch lange Reihen von Bildnissen seiner Hand, welche von den Besitzern eben so sehr als Ahnenporträts wie als Meisterwerke der Kunst verehrt werden. Bei dem Herzog von Marlborough bewundert man neben einem überaus prächtigen „Herzog von Buckingham“ früheren Datums abermals ein Reiterbild Carl I., welches den König auf rahmfarbenem Rofs in einer Landschaft darstellt, ein Bild, welches vor dem Exemplar zu Windsor kaum zurücksteht. Auch bei Lord Darnley zu Cobham-House, bei dem Herzog von Buccleugh in London, auf Wilton-House dem Landsitz des Lord Pembroke prangt noch ein ganzer Schatz von Meisterwerken. Aber wie gefagt wir würden kein Ende finden, wenn wir ein Verzeichniß von all jenen Werken geben wollten, welche van Dijk in England geschaffen.

Unter den Porträts, welche er von 1632—35 malte, zählten wir einige seiner gefeiertsten Werke auf. Die Stücke aber, die er während seines dritten Aufenthaltes in England geliefert, sind durch flüchtige Ausführung und matte Färbung unterscheidbar. In den letzten Jahren seines Lebens gab er seinen warmen Ton und sein gründliches Studium des menschlichen Gesichtes preis um eine schwächere graue Färbung und eine nachlässige Eleganz anzunehmen, welche beweisen, daß er seine Leichtigkeit im Arbeiten und seine reiche Begabung gebrauchte oder mißbrauchte um viel zu produciren. Die warme Sonne, welche van Dijk auf den Bildnissen seiner zweiten und besten Manier strahlen liefs, hatte ausgefchienen und wurde durch ein blaßes Mondlicht ersetzt, das Feuer, das aus seinen Augen funkelte, war erloschen, die Kraft war in der Breite der Ausführung und Formgebung untergegangen. Die Malerei ist grau, die Pinfelführung manchmal geschickt aber sehr oft nachlässig und flüchtig. Es ist noch immer Leben und Bewegung im Körper und Kopf, aber die Bewegung ist meistens erlangt durch die Stellung der Person und durch die Tournüre, welche der Maler durch die Pose dem Oberkörper gab. Elegant und vornehm bleibt er immer, wenn auch in die feinen Köpfe etwas Entnervtes, Allzuschwaches kömmt. Diefs ungünstige Urtheil findet jedoch keine Stelle bei seinen Kinderporträts aus dieser Periode, welche sogar zu van Dijks berühmtesten und namhaftesten Stücken zählen. Wie am Anfang seiner Laufbahn, so malte er auch gegen das Ende seines Lebens Kinderbildnisse, welche weit über den Darstellungen von erwachsenen Personen stehen. Es scheint demnach, daß er ebenso wie damals, als seine Kunst noch nicht die volle Reife erlangt hatte, so auch in der Zeit, als seine Hand die Zauberkraft den Menschen auf der Höhe seines Lebens wiederzugeben bereits wieder verloren hatte, noch das zarte naive Wesen des Kindes mit all der schwächeren Anmuth und stilleren Poesie zu erfassen vermochte, wie sie der Jugendperiode von van Dijk's Kunst eigen sind.

Das schönste dieser Kinderbildnisse ist wohl die Gruppe im Museum zu Turin, welche die drei Kinder, oder vielmehr die drei Töchter Carl I. darstellt. Nach dem Alter der Kinder zu schließeln, muß das Bild vom Jahre 1639 stammen, in welchem Prinzefs Mary 8, Elifabeth 4 und Anna 2 Jahre alt war. Das älteste Kind legt die Hand auf den Kopf eines Hundes; in vollem Lichte stehend trägt sie ein rothes silbergesticktes Kleid und guckt sehr verständig aus

ihren braunen Augen; die zweite mit Blumen im Lockenhaar trägt ein weißes Atlasgewand, die dritte, auf einer Stufe stehend, ein blaues Seidenkleid, am Boden liegt ein hellfarbiger Teppich. Die drei Kinder sind voll wirklichen Lebens, ihre Köpfe und Händchen sind weich gemalt und ihre Kleider mit ebensoviel Sorgfalt als Erfolg ausgeführt. Das über sie ausgegossene silberne Licht läßt ihre Gestalten hell und still hervortreten, welche ebenso durch ihre elegante Haltung als junge Fürsten, wie durch ihre Einfalt als Kinder sich darstellen.

Windsor Castle besitzt ein Gruppenbildniß der fünf Kinder Carl I. das mit der Jahrzahl 1637 bezeichnet ist, ein anderes mit den drei ältesten von diesen Kindern von 1638 und den jungen Herzog von Buckingham mit seinem Bruder. Von den fünf Kindern Carl I. bewahrt das Museum zu Berlin (Nr. 790) eine Wiederholung, die Gruppe der drei Kinder findet sich im Museum zu Dresden (Nr. 987) in etwas veränderter Gestalt. Die Kinderbildnisse von Windsor stehen, was Lebendigkeit der Farbe betrifft, unter jenen von Turin, wetteifern aber mit den letzteren in Hinsicht auf natürliche Anmuth und naive Vornehmheit. Das Museum zu Amsterdam enthält die Bildnisse der beiden ältesten Kinder Carl I.: Charles, geboren 1630, und Mary, nach der Entwickelung der Modelle wohl 1640 gemalt, da der Prinz sicher 10 Jahre alt erscheint. Die Kinder halten sich bei der Hand oder vielmehr bei den Fingerspitzen; das Colorit ist grau, die Zeichnung allerliebft.

Wie bereits erwähnt worden, schuf van Dijck außerordentlich viel in England und verdiente damit auch viel Geld, freilich auch unter Vernachlässigung der höheren Kunstansforderungen und vermitteltst fabrikmäßiger Ausführung. Mag er daher auch materiell dabei gewonnen haben, daß er seine bürgerliche Werkstätte am Ufer der Schelde und seine Freunde von der St. Lucasgilde zu Gunsten der Paläste und Edelleute an der Themse verlassen, so war doch sein idealer Verlust, wie Woltmann mit Recht bemerkt,\* dabei nicht gering. Und hatte er in seinem Vaterlande religiöse und mythologische Gemälde voll feinen Geschmacks gemalt, so kam er in England nur zu Porträts und wenn er noch Religiöses und Mythologisches malte, so waren es fast immer Kabinetsstücke.

Im Jahre 1639 heiratete van Dijck Maria Ruthven, aus einer edlen und ansehnlichen aber damals verarmten Familie. Ihr Vater war unter der vorigen Regierung unter Anklage von Hochverrath in den Tower gesperrt gewesen und sie selbst war zwar mit den größten Geschlechtern verwandt, hatte Gräfinen und Herzoginnen zu Tanten, befaß aber nichts als das was ihr der König etwa zuwenden wollte. Carl I. und andere Freunde und Gönner van Dijck's scheinen diese Verbindung vermittelt und vorbereitet zu haben, um den Künstler zu einer regelmäßigeren und wirtschaftlicheren Lebensweise zu bringen. Er selbst hatte, wie man sagt, eine große Neigung zu Lady Stanhope, gerieth aber mit ihr in Zwist über den Preis ihres Porträts, was die Annäherung an die Frau, die man ihm ausgefucht, zur Folge hatte. Maria Ruthven's Bild ist uns von van Dijck erhalten und hängt gegenwärtig in der Pinakothek zu München (Nr. 1308). Es ist eine junge, kränklich und träumerisch vor sich blickende Frau mit regelmäßigem sehr bläulichen Gesicht, großen Augen und kleinem Munde. In der einen Hand hält sie ein Violoncello, in der anderen den Bogen, mit welchem sie soeben spielte. Sie sieht adelig genug aber wenig aufgeweckt aus und erscheint zu kindlich jung und einfach, um ihren Mann fesseln und beherrschen zu können.

In seinen letzten Lebensjahren machte van Dijck zweimal den Versuch,

\* Holbein und seine Zeit. pag. 415.

die Bestellung historischer Werke zu erhalten. Das erstmal schlug er Carl I. vor, die Wände des Bankettsaales zu Whitehall, dessen Decke Rubens gemalt hatte, mit Scenen aus der Geschichte des Hofenbandordens zu verziern. Dem König gefiel dieser Gegenstand und er beauftragte den Maler die Skizzen zu machen. Eine von diesen, einen Zug der Ritter des Hofenbandordens darstellend, ist uns in der Sammlung des Herzogs von Rutland in Belvoir-Castle erhalten geblieben. Nach Bellori sollten van Dijcks Gemälde als Modelle für Gobelins dienen und wäre der König dadurch abwendig gemacht worden, daß dafür die Summe von 300,000 Scudi oder ungefähr 5,000,000 Fr. nach unserm Geldwerthe veranschlagt worden sei, eine Ziffer, die augenscheinlich ungereimt ist, wenn man nicht annimmt, daß sie sich nicht bloß auf die Cartons allein, sondern auch auf die Gewebe bezog. Wie dem auch sei, der Plan kam nicht zur Ausführung.

Den zweiten verunglückten Versuch derselben Art machte van Dijck am französischen Hof. Er verließ im September 1640 mit seiner Frau England und zog nach Paris um an Ort und Stelle selbst die Verhandlungen bezüglich eines großen Malauftrages zu führen, welchen er gerne bekommen hätte. Wahrscheinlich reiste er über Holland, denn von diesem Jahre datiren die Porträts von Huygens und seinen fünf Kindern im Museum des Haag (Nr. 205). Das Stück hat sicher van Dijck's frühere Genialität nicht mehr, aber die Köpfe der Kleinen sind noch voll Geist und harmloser Aufgewecktheit. Von Antwerpen reiste van Dijck nach Paris. Er hatte gehört, daß der König von Frankreich Willens war, die große Gallerie des Louvre mit Gemälden zu verziern, wie dies Maria von Medici im Luxembourg gethan hatte, und er wollte für diese Arbeit seine Dienste anbieten. Van Dijck's edler Ehrgeiz wurde auch diesmal getäuscht, denn schon hatte Ludwig XIII. Poussin aus Rom kommen lassen und diesem die Arbeit zugefagt. Es ist uns ein, vom 16. November 1641 datirter Brief\* erhalten, in welchem van Dijck von Paris aus eine uns unbekannt Person ersucht, ihm einen Paß für ihn selbst, für fünf Diener und vier Mägde zu besorgen. Er war damals bereits ernstlich krank, versprach aber nach seiner Herstellung nach Frankreich zurückzukehren um die Befehle des Cardinals Richelieu entgegen zu nehmen.

Der Kranke sollte jedoch nicht mehr genesen, sondern er starb wenige Tage nachdem er in London eingetroffen, am 9. Dezember 1641 und wurde am 11. Dezember in St. Paul begraben. Man sagt, daß Carl I. seinem Arzte 300 £. versprochen habe, wenn es ihm gelänge, van Dijck zu retten. Acht Tage vor seinem Tod ward ihm eine Tochter Justiniana geboren, die spätere Gemahlin des Sir John Stepney. Van Dijck hatte an dem Tage, an welchem sein Kind zur Welt kam, sein Testament gemacht. Er vermachte in diesem seiner natürlichen Tochter Maria Theresia, die zu Antwerpen wohnte, alles Hab und Gut, welches er in seiner Geburtsstadt zurückließ, mit Ausnahme von zwei Schuldverschreibungen zu 4000 £. und ernannte seine Schwester, die in einem Ordensstift wohnte, zu ihrer Vormünderin. Einer anderen Schwester vermachte er eine Jahresrente von 250 Gulden. Das Uebrige seines Vermögens hinterließ er, einige Legate an Armé und Kirchen abgerechnet, seiner Frau und Tochter. Van Dijck muß außerordentlich viel Geld verdient haben, um bei seiner verschwenderischen Lebensweise noch solche Schätze zu erübrigen. Reich in der That darf man ihn wohl nennen, da er außer all dem, was er an seine anderen Verwandten vermachte, seiner Frau und Tochter erstlich ein Capital von

\* Journal des Beaux-Arts, 1876 pag. 191.

4000 £. und außerdem noch andere ansehnliche Werthe hinterlassen konnte. Unter diesen letzteren war auch der Betrag, den ihm der König noch schuldete und dessen Höhe man daraus ermessen kann, daß Carl II. der Justiniana van Dijk eine Jahresrente von 200 £ anwies, um diese Rechnung zu begleichen.

Ehe wir von dem größten flandrischen Porträtmaler scheiden, wollen wir noch einen Blick auf die Geschichte seines Lebens und seiner Werke in ihrer Ganzheit werfen. Van Dijk war der Romantiker in Rubens' Schule, in welcher noch so viel classische Ueberlieferungen herrschten, der dichterischste nicht bloß unter den Genossen seiner Schule, sondern unter allen niederländischen Historienmalern. Empfänglich und gefühlvoll von Gemüth und von Natur reich begabt, war er wie sein Lehrer durch gewissenhaftes Studium der größten Künstler vielseitig entwickelt. Sein Talent und seine Werke verrathen weder hohe Schöpfungskraft noch geniale Ursprünglichkeit, aber sie lassen einen fesselnden Künstler erkennen, einen Porträtmaler, der seinen Modellen in der Seele las und sie mit einem Funken seines edlen Feuers begabte, der zum Ausdruck brachte, was es Feinstes und Erhabenstes in unserer Natur gibt und zwar mit der elegantesten und gewandtesten Sprache, die jemals ein Künstler sprach. Er träumte von höheren Idealen und empfand tiefer als irgend ein Pinsel wiedergeben kann, aber gleichsam fieberhaft gejagt, um in seinem kurzen Leben diese Traumbilder zu verkörpern, entging er dem Schicksal nicht, daß kränkliche Entmuthigung und düstere Unlust seine Zauberhand bereits fühlbar geschwächt hatten, ehe sie noch ein vorzeitiger Tod gänzlich erstarren liefs.

Im Leben wie in der Kunst ist daher ein großer Unterschied zwischen van Dijk und Rubens. Der Schüler mit seiner schwachen Körpergestalt und seinem unruhigen Geiste, schweifte immer weiter aber erreichte niemals jenes Ziel, in welchem er Befriedigung und Uebereinstimmung der Form mit seiner Idee gefunden hätte. Der Lehrer, an Seele und Körper gleich gesund, schaute in der Ruhe seiner Macht mit unbeirrter Zufriedenheit sein glänzend und vollkommen zum Ausdruck gebrachtes Ideal und herrschte wie ein überall gefeierter Fürst auf dem Gebiete der Künste.

Van Dijk's Einfluß auf die spätere Antwerpen'sche Schule war groß: man fühlte jedoch seine innige Empfindung nicht nach, sondern strebte bloß seine gefälligen Formen wiederzugeben. Man fand ihn nahbarer als den riesenhaften Rubens und war vielmehr angezogen als abgeschreckt von dem Vorbilde dieses weichherzigsten und lebenswürdigsten der niederländischen Maler.

Als der erste dieser Nachfolger mag JAN VAN DEN HOECKE angesehen werden, der nach de Bie ein Schüler des Rubens war, während seine Werke aber eher den Einfluß van Dijk's verrathen. Am 6. September 1598 getauft, scheint er nach seiner Lehrzeit wenig in der Heimatstadt verweilt zu haben, denn sein Name kommt in den Liggeren der St. Lucasgilde nicht vor. Doch malte er 1635, wie wir bereits sahen, die zwei großen Gemälde am Ferdinandsbogen, welche aber Jordaens 1637 „wegen Abwesenheit des damals in Italien befindlichen van Hoecke“ wieder herzustellen beauftragt wurde. Von Italien nach Deutschland übergesiedelt, war van Hoecke lange Jahre für den Kaiser und die Churfürsten thätig, und kam erst 1647 nach Antwerpen zurück, wo er vier Jahre später starb.

In dem »Christus am Kreuze«, welchen die St. Salvatorskirche zu Brügge von diesem Maler besitzt, sieht man die Verwandtschaft zwischen seiner Art und der des van Dijk auf das Deutlichste. Das Empfindsame in den Figuren, die einigermaßen theatralische Trauer der Umstehenden, die magere Composition und anderes erinnert an die schwächere Seite von van Dijk's Talent. Die

Farbe ist zwar noch hell aber ohne Tiefe und Wärme, sie ist in den Draperien grell und unnatürlich im Nackten. In der Farbe besser und glänzender im Licht sind die zwei in der Lichtenstein'schen Gallerie befindlichen Bilder »Samson und Delila« (Nr. 182) und der »Bethlehemitische Kindermord« (Nr. 186). Das letztere ist eine Reminiscenz an Rubens' drahtfich bewegte Darstellung, von welcher er die dramatische Seite übertreibt. Das im Belvedere zu Wien befindliche Porträt des »Erzherzog Leopold Wilhelm,« Statthalters der Niederlande, dessen Hofmaler van den Hoecke war, ist ein großes graues Bild in lichthem Ton ohne Glanz und Glut. Das Werk ist zwar pompös, aber die Engel, die den Fürsten krönen und die umfängliche Leinwand füllen helfen, entsprechen hinsichtlich der Composition wenig. Im Uebrigen ist das Bild nicht ohne Verdienst und läßt an einen feines Meisters nicht unwerthen Schüler van Dijck's denken.

Rubens getreuer bleibt VICTOR WOLFVOET, geboren zu Antwerpen und am 4. Mai 1612 in der Frauenkirche getauft.\* Sein Vater, gleichfalls Victor genannt, war auch Maler. Der jüngere Victor vermählte sich am 9. Juli 1639 mit Elisabeth Mertens und starb am 23. Oktober 1652. Er war 32 Jahre alt, als er Meister wurde. Wahrscheinlich blieb er lange als Lehrling bei Rubens, vielleicht machte er auch nach seines Lehrers Tod eine Reise, da sonst schwer ist, seine späte Aufnahme in die Künstlergilde zu erklären. Von seinen Arbeiten wissen wir nicht viel mehr als von seinem Leben. Die St. Jakobskirche in Antwerpen besitzt ein Altarbild von ihm, welches »Mariä Heimführung« darstellt und im Jahre 1639 gemalt wurde. Die zwei Frauen stehen auf dem Vorplatze sich freundschaftlich umarmend; Elisabeth spricht die Worte: „Gebenedeit ist die Frucht deines Leibes“ und begleitet sie mit einer entsprechenden Geberde ihrer Hand. Die beiderseitigen Gatten stehen unmittelbar hinter ihnen, aber in so stark abnehmendem Licht, daß sie nicht viel mehr als untermalt erscheinen; in der Höhe schweben zwei, einen Kranz von Rosen tragende Engelchen. Wir finden hier die lachenden, sonnigen, glitzernden Touchen eines van Tulden und Geeraard Zegers wieder, nur mit dem Unterschied, daß der Grundton blässer ist, und müssen in Wolfvoet immerhin einen Maler von unbestreitbarem Talent erkennen. Geben ihm übrigens die edle Gestalt der Maria, das Elegante der Gruppierung, das Frische und Gefällige seiner Farbe u. s. w. ein Recht auf dieses Lob, so ist doch eben so unzweifelhaft sein Werk nicht frei von Gekünsteltheit. Das scharfe Licht im Vordergrund, welches an den dichtgrauen Schatten des zweiten Planes stößt, die Geziertheit aller Haltungen, die lieblichen Reflexe auf den Farben und selbst die übertrieben bedeutame Geberde sprechen von Gefuchtheit und Unnatürlichkeit. Außer diesem Werk kennen wir nur noch ein Stück von Victor Wolfvoet, nemlich einen »Medusenkopf« im Museum zu Dresden (Nr. 886). Es ist ein frisch abgeschlagenes Haupt mit der blaffen Farbe und der entsetzlichsten Angst auf dem krampfhaft verzogenen Gesicht. Und rings um diesen Schauer erweckenden Kopf schlingen sich eben so krampfhaft eine Menge von Schlangen durcheinander. Ein ähnliches Stück wird in Prag dem Artus Wolfaert zugeschrieben, augenscheinlich durch Namenverwechslung. Beide sind Reminiscenzen von dem da Vinci zugeschriebenen Bilde in den Uffizien zu Florenz (Nr. 1159).

JUSTUS VAN EGMONT\*\* war 1602 entweder zu Leyden oder zu Antwerpen geboren, jedenfalls mußte er jung in die letztere Stadt gelangt sein,

\* P. GÉNARD: Revue d'Histoire et d'Archéologie. (Les grandes familles artistiques d'Anvers.) I. p. 222 — Liggeren. II. 157.

\*\* DE BIE; DESCAMPS; Liggeren.

da er 1615 bei St. Lucas als Schüler des JASPAR VAN DEN HOECKE eingetragen ist. 1627/28 finden wir ihn als bei Rubens arbeitenden Meister angeführt, in demselben Jahr aber kommt er in der Rechnung der Violier als abwesend vor. Er begab sich nach Frankreich wo er Maler Ludwig XIII. und XIV. wurde und 1648 bei der Einrichtung der königlichen Academie der Maler- und Bildhauerkunst als einer der zwölf Aelteren aufgenommen wurde. Wie in Antwerpen dem Rubens, so half er in Paris dem Vouet bei den großen Malereien, welche dieser für den Hof ausführte. Er kam jedoch vor dem 11. November 1660 nach Antwerpen zurück, wo wir ihn am letzteren Tage in dem früher (Seite 278) besprochenen Prozeß Meulewels-Hillewerve als Zeugen auftreten sehen. In seiner damaligen Aussage theilt uns van Egmont mit, daß er in früheren Jahren verschiedene Copien nach van Dijck gemacht habe.\* Er starb am 8. Januar 1674 und wurde wie später seine Frau Emerentiana Boschaert, die am 19. Juni 1685 starb, in der St. Jakobskirche begraben. Von van Egmont sind uns nur Portratarbeiten bekannt. Seine »Maria von Medici« in der Gallerie zu Schleissheim (Nr. 263) ist flockig gemalt, zart im Licht und in der Farbe von etwas gefuchter Lieblichkeit, wie wir dies bei van Thulden wiederfinden. Noch geringer sind die drei Porträts in Belvedere zu Wien.

1628, in demselben Jahr, in welchem Justus van Egmont als ein bei Rubens arbeitender Meister in den Liggeren eingetragen ist, wurde auch WILLEM PANNEELS in die St. Lucasgilde aufgenommen mit dem Zusatz „bei Rubens.“ Er war jedoch schon längere Jahre bei dem großen Künstler thätig, wie dieser selbst in dem Zeugnisse erklärt, das er seinem Schüler bei dessen Abgang aus dem Vaterlande mitgab.\*\* In dieser, am 1. Juni 1630 vor den Schöffen von Antwerpen ausgefertigten Urkunde deponirt Rubens eidlich, daß Willem Panneels, damals dreißig Jahre alt, seit fünfeinhalb Jahren die Malerkunst gelernt und sich als einen tüchtigen und aufmerksamen Schüler der großen Fortschritte gemacht gezeigt, wie auch, daß er während Rubens' Abwesenheit in Spanien und England des Meisters Haus und Hof mit der größten Zuverlässigkeit verwaltet habe. Nicht minder günstig lautete das Zeugniß von Cornelis van der Geest, dem bekannten Kunstliebhaber.

Panneels hatte, wie dieselbe Urkunde lehrt, den Plan gefaßt, verschiedene fremde Länder zu durchreifen. Er ging über Köln nach Frankfurt und radirte in beiden Städten nach Rubens. Sein »David den Goliath enthauptend« ist bezeichnet mit Köln 1630, eine große Zahl anderer Blätter zeigt in der Unterschrift, daß sie in Frankfurt gemacht wurden, wie er sich auch ausdrücklich einen Schüler des Rubens nennt. Alle tragen die Jahrzahlen 1630 und 1631, und wenn Voorhelm-Schneevoogt\*\*\* dem »David« wie der »Taufe Christi« die Jahrzahl 1670 und der »Tochter des Herodias« das Jahr 1671 gibt, so ist dies irrig und dafür 1630 und 1631 zu lesen. Sein »Cursus Mundi« welcher 1631 gestochen ward, wurde im Schlosse des Fürsterzbischofs Anselm Casimir von Mainz in dessen Dienst Pannels sich damals befand, hergestellt. Nach diesem letzteren Jahre fehlt uns jeder Bericht bezüglich jenes Schülers, auf welchen Rubens soviel Vertrauen setzte und der selbst auf seinen Meister so stolz war. Auch von den Gemälden Panneels' ist nichts bekannt.

FRANS WOUTERS† wurde zu Lier geboren, wo er am 2. October 1612 in der St. Gommarskirche getauft wurde, und im Alter von 16 Jahren

\* L. GALESLOOT: Annales de l'Académie d'Archéologie; XXIV. 598.

\*\* Nach einer von P. Génard, Archivar der Stadt Antwerpen, gütigst mitgetheilten Abschrift.

\*\*\* Catalogue des estampes gravées d'après Rubens. Haarlem 1873.

† I. VAN DEN BRANDEN: Frans Wouters Kunstschilder Antwerpen. 1873.

in den Liggeren der St. Lukasgilde von Antwerpen als Schüler des PIETER VAN AVONT eingeschrieben. Dieser war 1600 zu Mecheln geboren, hatte sich 1622/23 in die St. Lukasgilde eintragen lassen und malte in sehr gefälliger Art Landschaften mit Figürchen. Wouters blieb nicht lange bei seinem ersten Meister, indem er bei Rubens, welcher als eine neue Sonne an dem Kunsthimmel die kleineren Sterne anzog, seine Studien fortsetzte. 1634/35 wurde er als Freimeister in die St. Lukasgilde aufgenommen, mußte sich aber bald darnach auf Reisen begeben haben, da wir ihn zu Anfang 1637 in Deutschland finden, von wo er mit dem Gefandten des Kaisers Ferdinand II. nach England reiste. Dort erlangte er den Titel eines Malers des Prinzen von Wales, nachmaligen Königs Karl II. In einem der königlichen Paläste schmückte er eine Decke mit einem Herkules und andere Gottheiten darstellenden Gemälde.\* Auch hier kann er nicht lange verweilt haben, da wir ihn Rubens' letztwilliger Anordnung zufolge am 26. August 1641 nach Steen reifen sehen, um die dort befindlichen Malereien zu schätzen. Seit dieser Zeit blieb er in Antwerpen, wo er am 21. Juli 1644 mit Maria Doncker, einem reichen Mädchen, getraut wurde, die ihm sechs Kinder, alle weiblichen Geschlechts, schenkte. Im Jahre 1649 wohnte Wouters nächst dem Meir, von wo er nach dem gegenwärtigen Rubensstraat übersiedelte, in welchem er noch wohnhaft war, als er Ende 1659 oder Anfang 1660 starb.

Frans Wouters war ein Maler von wirklichem Talent. Seine Zeitgenossen rühmten ihn der Lieblichkeit und Weichheit seiner nackten Figürchen wegen, richtiger wäre es gewesen hervorzuheben, daß er in seinen Figuren trotz der kleinen Verhältnisse des Rubens Kraft und Glut beibehielt. Auch als Landschaftsmaler findet man ihn ehrenvoll erwähnt. Leider ist in den öffentlichen Sammlungen Europa's keine einzige Probe der letzteren Art seiner Thätigkeit erhalten, wenn man nicht etwa seine »tanzenden Liebesgötter« zu Hampton-Court zu den Landschaften rechnen will, und selbst seine figürlichen Gemälde sind selten.

Von dem halben Dutzend derselben, welche die öffentlichen Sammlungen besitzen, steht an Bedeutung an erster Stelle der »Prometheus an dem Felsen« im Museum zu Lille (Nr. 632). Das Stück ist über einen Meter hoch und dreiviertel breit und stellt den Prometheus dar, der zur Strafe für seinen Feuerraub an den Kaukasus geschmiedet worden war, wo ein Adler seine immer neu wachsende Leber ewiglich verzehren sollte. Der mythische Heros liegt rücklings, das Haupt herabhängend an einen Felsen gefesselt, gierig ist der Adler auf ihn zugeflogen und hat ihm die Klauen in den Unterleib und in die Stirn geschlagen, während er mit seinem krummen Schnabel die aus der Brust gezerrte Leber zerbeißt. Mit den ausgespannten Flügeln mißt der Vogel in der Länge mehr als der Körper des Dulders. Auf der Höhe des Felsens windet eine schwere knorrige Eiche ihre braunen Aeste empor, während in der Ecke links eine brennende Fackel an den Raub des Waghalses erinnert. Die ganze Scene ist in kräftig braunem Ton gehalten, auch die Behandlung des Lichts, welche die mächtigen Gliedmassen des Helden, wie auch das Gefieder des Adlers und den Stamm des Baumes bestrahlt ist nicht minder kraftvoll. Alles athmet Gewalt und Kühnheit bis zur Verwegenheit. Ein wesentlich farbiger Theil ist ein blau und weißes Tuch, auf welchem der Dulder liegt, und dessen voller Ton und helle Beleuchtung die Energie des Ganzen erhöht.

In der Sammlung Leleux deselben Museum findet man eine nackte

\* H. WALPOLE: Anecdotes of painting. London. 1872. p. 187.

Frauengefalt, mit Kornähren bekrönt und eine Blumenguirlande in der Hand haltend, ein Bild, das etwas härter in der Linienführung aber eben so kräftig im Lichte ist. In Hampton-Court sieht man einen Amorettentanz in einer Landschaft; die Figürchen sind sehr rund von Fleisch und sehr lieb in der Bewegung offenbar nach dem Vorgange seines ersten Lehrers van Avont, die Landschaft aber ist dunkel und schwer. Im Belvedere zu Wien treffen wir zwei Heilige, St. Joseph und St. Joachim, kräftige Gestalten mit warmem Lichteffect und etwas schweren Schatten; sonst wird noch ein Priapus-Opfer unter den Kunstschatzen des Königl. Schloßes zu Berlin (Nr. 984) erwähnt.\*

Wie man aus dieser dürftigen Aufzählung ersehen kann, und wie es de Bie und der Jesuit Papebroek von ihm bezeugen, entlehnte unser Maler seine Gegenstände mit Vorliebe aus der griechischen Mythologie. Wenn er auch in sofern seinem ersten Lehrer van Avont treu blieb, daß er die Scenen gerne in der freien Natur vor sich gehen ließ, so war doch der Einfluß seines zweiten Meisters überwiegend. Durch die Anordnung seiner Figuren, die in dramatischer und kühner Haltung oder in lebendiger Bewegung dargestellt sind, durch die kräftige und volle Gestalt die er ihnen gibt, durch das warme Licht, mit welchem er sie übergießt und durch die vollen Töne, in welche er sie kleidet, erscheint er ein direkter Nachkomme des Rubens.

Besser bekannt und höher von Ruf als Wouters ist ERASMUS QUELLIN.\*\* Zu Antwerpen am 19. November 1607 einem aus Lüttich stammenden Vater von einer Antwerpen'schen Mutter geboren, empfing er eine sehr sorgfältige Erziehung, so daß er den Grad eines Magister artium (was gegenwärtig Doktor der Philosophie) nehmen konnte. Seine auswärtige Abkunft machte ihn jedoch dem Volksdialekt seiner Mutter nicht abwendig, da er wie wir aus dem Lobgedicht, das de Bie seinem Guldenkabinet vorandruckte ersehen, sehr geschickt und geistreich zu reimen verstand:

Kam ein Mann aus fernem Lande  
Und erzählt was ihm geschehen,  
Und daß an des Westens Strande  
Wunderbienen er gesehen,  
Die so groß wie Schafe schienen.  
Fragten die und lachten laut:  
Ob er von den fremden Bienen  
Auch den Bienenkorb geschaut?\*\*\*

Und so fort in gleicher Art, die uns nur beklagen läßt, daß der Reimer de Bie in der Dichtkunst keinen Unterricht bei Quellin dem Maler nahm. 1633/34 trat der letztere bei JAN BAPT. VERHAEGHE in die Lehre, wurde aber noch in demselben Jahre als Meister bei St. Lucas aufgenommen und ging dann zur letzten Ausbildung zu Rubens. Italien besuchte er nicht. 1634 heiratete er Katharina de Hemelaer und begab sich am 19. November

\* M. SCHASLER, Berlin's Kunstschatze 1859. p. 217.

\*\* Catalogue du musée d'Anvers; GÉNARD Revue d'Histoire et d'Archéologie II. 310; derselbe, Luister der St. Lucasgilde 22; Archiv des Museums Plantin-Moretus.

\*\*\* Foppe quam uyt verre landen,  
En vertelden aen de liën,  
Dat hy aen de Westerstranden  
Wonder dingen had ghesien,  
Biën groot als onze schapen.  
Titer vraeghden, met een lagh,  
Oft hy van dees vreemde apen  
Oock haer korven niet en sagh?

1663, mittlerweile Wittwer geworden nach Perck, um dort Francisca de Fren, eine Blutsverwandte von Teniers' zweiter Frau zu heiraten. Er starb am 11. November 1678.

1660 malte er ein großes Schauffstück, welches anlässlich der Verkündigung des zwischen Spanien und Frankreich geschlossenen Friedens vor dem Stadthaus aufgestellt wurde. Man sah darauf zwei große Gemälde »Mars und Bellona durch Pax und Hymen nach der durch die Türken belagerten Stadt Candia vertrieben« und »die Vermählung Ludwig XIV. von Frankreich mit Maria Theresia von Spanien.« Dem ersten dieser Stücke widmete de Bie etliche 50 Verse voll schwülftigen Lobes. 1665 stellte er bei dem Einzug des Marquis von Castel-Rodrigo, damaligen Statthalters der spanischen Niederlande, die Decoration der Stadt her.

Hinsichtlich der Stadtdecoration bei solchen festlichen Anlässen hatte er sonach seinen Lehrer Rubens ersetzt; daselbe that er als Zeichner für die Plantijn'sche Druckerei, deren prachtvolle gestochene Büchertitel bis 1640 von Rubens und nach dieser Zeit fast immer von Quellin entworfen wurden. Die Titeltische, Vignetten, Wappen und Initialen, welche Quellin von 1636—1647 für die damals von Balthasar Moretus I. und II. geleitete Druckerei verfertigte sind unzählige und das Museum Plantin Moretus besitzt deren noch zwanzig. Vier davon sind Zeichnungen, die Quellin unter Rubens' Leitung herstellte.\* Fünfzehn andere sind Titelblätter von verschiedenen Büchern oder Marienbilder für los Rios' Hierarchia Mariana von 1641. Alle diese Zeichnungen machen sich durch ihre geschickte Ausführung bemerklich, die Composition besitzt zwar weder Rubens' Kühnheit noch seine Ueberfülle, aber die Arbeit ist geschmackvoll und elegant.

Daselbe Museum besitzt von Erasm Quellin das grau in grau gemalte Bildniß von Balthasar Moretus I., welches dem Stiche von Corn. Galle zur Vorlage gedient hat und so gelungen ist, daß es lange dem van Dijck zugeschrieben worden ist. Am 18. April 1626 wurde ihm für ein Porträt deselben Moretus, das er für die Jesuiten in Brüssel ausgeführt, 9 Gulden bezahlt. Dieses wird wahrscheinlich für die Bibliothek des Jesuiten-Collegiums bestimmt gewesen sein, da jener Verleger 1626 derselben ein Exemplar von allen Werken, die er wie seine Nachfolger gedruckt hatte und drucken würden vermacht. Am 18. April 1647 empfing Quellin 15 Gulden für das Porträt des Nonnius und für das Titelblatt Thomas von Kempis. Ob die Porträts farbig hergestellt waren, wird nicht gesagt wahrscheinlich waren sie auch nur Grisfaillen.

In der letzterwähnten Technik befaß Quellin eine bemerkenswerthe Fertigkeit und vielleicht war er es, der im Atelier des Rubens van Dijck in der Herstellung der Vorlagen für die Stecher nach den großen Gemälden des Meisters nachfolgte. Verfasser dieses besitzt ein paar von Quellin unterzeichnete und von ihm componirte Grisfaillen auf Leinwand, von welchen das eine die allegorische Darstellung, der »Eigenschaften Mariens«, das andere die »sieben ersten Prinzen von Tassis« darstellt. Beide liefern den Beweis von der Geschicklichkeit und Sicherheit, mit welcher sein Pinsel den Kupferstechern vorarbeitete.

Quellin verdiente auch sicher die Vorliebe, die sein großer Meister offenbar für ihn hatte, denn wenn ein Schüler des Rubens dem Meister treu blieb, so war es er, indem er mehr als irgend ein anderer den Diepenbeek

\* Das Bildniß des Grafen-Herzogs von Olivarez für die Opera Luitprandi von 1643, die Titelblätter deselben Werkes wie des Werkes von GOLTSIUS, Icones Imperatorum von 1644 und jenes von BOYVIN, Siège de la ville de Dôle (1638).

ausgenommen die Ueberlieferungen der Schule, das helle Licht, die leuchtenden Fleischtheile, die breite und doch elegante Composition rein bewahrte. Wir vermögen keinen sprechenderen Beleg für seine Rubensart anzuführen als seine »Vertheidiger des hl. Sacraments« in der Hauptkirche zu Lüttich, bei welchem Bilde nicht bloß die Composition mit Rubens' Darstellung desselben Gegenstandes in der Dominicanerkirche zu Antwerpen übereinstimmt, sondern auch das warme Colorit und die breite Formgebung an seinen Meister gemahnen. Von seinen Gemälden gingen viele verloren. Zu den besten gehört seine »Heilung des hl. Rochus« in der St. Jacobskirche zu Antwerpen. Der Heilige sitzt auf der Erde, bedient von zwei Engeln, von welchen ihn der eine stützt, während der andere die Wunde an seinem Beine verbindet. Oberhalb schweben zwei Engelchen, deren einer ein Blatt mit den Worten: Eris in peste patronus (du wirft der Patron gegen die Pest ein), trägt. Der Ausdruck von Leiden und Ergebenheit an dem hl. Rochus ist voll großer Schönheit, die Engel sind elegante Figuren und von dem dunklen Grunde hebt sich die warme Malerei zart ab. Es ist ein stilles Bild von innerer und äußerer Harmonie, ganz dem Maler entsprechend, der voll guten Geschmacks und voll von lobenswerthen Eigenschaften doch den hohen Flug und die packende Originalität nicht erreichte, wie sie die Meister ersten Rangs kennzeichnen.

In der Sammlung Lichtenstein zu Wien (Nr. 208) befindet sich von ihm ein Gemälde anderer Art, aber von noch größeren Verdiensten, die »Königin von Saba bei Salomon.« Der weiße König sitzt auf seinem mit rothem Stoffe überzogenen Thron, umgeben von drei alten Rathslenten; vor ihm kniet mit einer Ehrendame, Dienern und Kriegeren im Gefolge die Königin, im Vordergrund liegt kostbares goldenes Gerath, im Hintergrunde erhebt sich eine Colonnade. Die Figuren sind in sehr hellen, ja glänzenden Tönen gemalt und besonders die Frauenköpfe lieblich, die Farben sind voll Kraft und die sonst etwas schweren Schatten zart, während die Composition sehr ansprechend und ganz dem festlichen Gegenstande gemäß ist: mit einem Worte, das Stück ist ausgezeichnet und voll des schönsten lachendsten Lebens. Eine Wiederholung desselben Gegenstandes besitzt das Museum zu Lille (Nr. 435), dieselben guten Eigenschaften zur Schau tragend. Es ist kleiner als das Wiener Exemplar und bestätigt, was de Bie von seinem Freunde bezeugt, daß er

In Klein wie Groß voll geistiger Manieren

Wie in der Zeichnung fest, so stark sie auszuführen.

Das Museum zu Madrid besitzt sieben seiner schönsten Werke. Vier davon sind mythologische Scenen, worunter »Bacchus und Ariadne«, »der Tod der Eurydice« und »Jafon« wahrscheinlich zu einer Folge gehören, die zur Auszierung eines der Paläste Philipp IV. bestimmt waren. Der Tod der Eurydice kann hinsichtlich des strahlenden Colorits, des Ausdrucks und der Composition neben gute Arbeiten des Rubens gestellt werden. Doch finden wir in keiner der Schöpfungen Quellin's das Ungefühl und die kühne Kraft seines Lehrers wieder, in einigen uns nur aus den Stichen bekannten, von seinen Gemälden drängt sich uns eher das Bedächtige und die weiche Empfindung ihrer Composition auf. So z. B. bei der »hl. Familie, von Engeln bedient« gestochen von Antoon van der Does (Coll. Terbruggen Nr. 776). Maria sitzt das von ihr enthüllte Jesuskind auf dem Schoße, auf einem Rohrstuhl, auf dessen Lehne sich Joseph, Hammer und Meißel in beiden Händen, stützt, während ein Engel eines der Tücher des Kindes am Heerde wärmt und ein anderer dessen Federbett rüttelt, Maria aber in ihrer Arbeit innehält, um mit lieblicher Zufriedenheit nach jener der Engel zu sehen. Man kann sich kaum eine gemüthvollere Darstellung denken.

Erasm Quellin war jedoch keineswegs der einzige Meister dieses Namens, indem das Geschlecht der Quellin der Antwerpener Schule noch mehrere nennenswerthe Künstler lieferte. Obenan stehen Bildhauer, von welchen der erste der sich in der Scheldestadt niederliefs und Erasmus hiefs, wie dessen Sohn Artus, der Bruder unseres Malers, den Meissel hervorragend handhabten, so dafs namentlich der letztere als der beste niederländische Bildhauer betrachtet werden darf. Hubertus Quellin aber, des Malers wie des Artus Bruder, war ein sehr tüchtiger Stecher und Jan Erasmus, der Sohn des Malers Erasmus einer der letzten verdienstlichen Repräsentanten der Rubens'schen Schule.

Wir sagten, dafs der Richtung des Rubens noch treuer als Quellin ABRAHAM DIEPENBEECK geblieben sei. Dieser verdienstvolle Maler wurde in s'Herzogenbosch geboren und liefs sich 1636 in Antwerpen als Bürger aufnehmen. Ein noch zu seinen Lebzeiten erschienenenes Bildnifs von ihm nennt ihn einen Schüler des Rubens. Am 16. Dezember 1660 erklärte er vor den Schöffen, dafs er „über sechzig Jahre alt sei“; er war sonach vor dem 16. Dezember 1600 und wohl in dem letzteren Jahre geboren.\* Die Rechnungen des Museum Plantin Moretus berichten uns, dafs er sich bereits 1627 zu Antwerpen befand, denn am 12. September dieses Jahres wurden ihm »für das Zeichnen des neuen Titels der Vitae Patrum« 20 Gulden bezahlt.\*\* Da dieses Stück in dem Verzeichnisse der von Rubens für die Plantin'sche Druckerei gefertigten Zeichnungen dem Rubens selbst zugeschrieben wird, so wird es wahrscheinlich dafs van Diepenbeeck 1627 bei ihm in der Lehre war. 1648 und 1650 finden wir den letzteren noch wiederholt in den Rechnungen der genannten Druckerei als Zeichner von Miffalekupfern vorgetragen, welche Arbeiten ihm mit 20 Gulden das Stück bezahlt wurden. Wahrscheinlich hatte van Diepenbeeck zwischen 1627 und 1638 Italienbefeucht und zwar wie berichtet wird in Gesellschaft des Jan Thomas van Ieperen, eines anderen Schülers des Rubens. 1638 trat er als Meister in die St. Lucasgilde, verblieb einige Zeit in England, wo er für den Herzog von Newcastle arbeitete\*\*\* und starb 1675. Er zeichnete sich als Glasmaler wie als Zeichner aus, besonders aber als Historienmaler. Betrachten wir nun, um ihn in der letzteren Eigenschaft kennen zu lernen, einige seiner Werke.

Das Hervorragendste befindet sich in der Kirche des Dorfes Deurne bei Antwerpen und stellt die »Consecration eines Abtes« dar. In der Mitte des Bildes kniet das künftige Klosteroberhaupt vor dem stehenden Bischofe, der ihn weiht und ihm eben den Stab überreicht, während ein Engel beschirmend und ermuthigend die Hand auf seine Schulter legt. Hinter ihm knien zwei Prämonstratenser ebenfalls von Engeln begleitet, andere Engelchen in der Luft tragen Mithra, Palmzweige und einen rothen Bandstreifen mit der Aufschrift: „Pasce oves (Weide meine Schafe).“ Auf der mit einem rothen Teppich belegten Stufe des Altars und zwischen den rothen Vorhängen, die als Seitenwände des Thrones hervortreten, steht der Bischof in vollem Ornat, mit rother in goldenen Blumen gestickter Cafula, gegen welches Prachtgewand das weisse Kleid der St. Michaelsherren vortheilhaft contrastirt. Die Engel tragen bunte Draperien, der Hintergrund ist in schwarzgrauen Dampf gehüllt. Das Colorit ist eben nicht das kräftigste, aber es ist in seinen zarten duftigen Tönen voll Harmonie, auch verbindet sich die Lichtglorie oben und das ruhige

\* Nach der oben angezogenen Abhandlung: Un procès de vente de tableaux attribués à van Dijk.

\*\* De Vita et Verbis Seniorum sive Historiae Eremiticae libri X, opera et studio Heriberti Rosweydi. Antv. 1628. fol.

\*\*\* HOR. WALPOLE, Anecdotes of painting p. 165.

Weiß, wie die buntfärbigen Theile unten gut mit einander. Die Anordnung der Gruppen ist ungezwungen und von natürlicher Eleganz. Alle Köpfe scheinen wohl Porträts zu sein. Kurz es ist ein verständig aufgefaßtes und ausgeführtes Bild, ohne große Kühnheit, aber auch ohne Verworrenheit, durch und durch gefund und von wohlthätigem Eindruck auf die Beschauer. Van Diepenbeek macht sich als einen gewissenhaften und geschmackvollen Maler geltend, der in Rubens' Methode groß gezogen ist, aber doch zugleich seine Selbstständigkeit bewahrte. Es fehlt ihm nur die hinreißende Schöpferkraft des großen Meisters und jenes unnennbare Etwas, das große Talente und dominirende Geister auszeichnete.

Zu seinen besten Werken zählen wir noch seine »Grablegung Christi« im Museum zu Braunschweig (Nr. 475), ein kleines aber gut gruppirtes und sehr geschicktes Stück; seine »Vermählung der hl. Katharina im Museum zu Berlin (Nr. 818), einen der herrlichsten Repräsentanten, den man sehen kann, das »Verliebte Paar« im Louvre zu Paris (Nr. 119) in sehr gefälliger heller Art gemalt und früher, wie das große Stück zu Deurne, Rubens zugeschrieben, ein allerliebtes »Porträt« im Museum zu Frankfurt (Nr. 123) bezeichnet mit dem Jahre 1665, und endlich eine schöne »Beweinung Christi« im Belvedere zu Wien. Welch ein meisterlicher Porträtmaler er war, beweist das Bildniß des »Cornelis Lantfchot« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen, das zuerst dem van Dijck, dann dem Cornelis de Vos zugeschrieben wurde und nun (nach einer ungedruckten Mittheilung des Herrn van Leries) dem Diepenbeek gesichert erscheint. Ohne Zweifel ist das nicht das einzige von Diepenbeek's Bildnissen, das anderen Meistern zugeschrieben wurde.

Am deutlichsten zeigt der Meister die Spuren des Rubens'schen Einflusses in seinen mythologischen Stücken. Das hervorragendste Werk dieser Gattung ist »Cloelia's Flucht«, welche wir im Museum zu Berlin (Nr. 964), unter Rubens' Namen zu Dresden (Nr. 841) und im Louvre zu Paris (Nr. 118), und zwar am letzteren Orte, soweit es bei dem dermaligen hohen Standort beurtheilt werden kann, im besseren Exemplare finden. Es stellt die Römerin Cloelia als Geißel des Etruskerkönigs Porsenna in dem Augenblicke dar, in welchem sie sich an der Spitze ihrer Genossinnen aufs Pferd wirft um über den Tiber zu schwimmen und nach Rom zurückzukehren. Wir erkennen hier kaum noch den züchtigen Maler so mancher kirchlichen Bilder, denn das Bild ist nicht viel mehr als ein Vorwand, um nackte Frauen zur Schau zu stellen. Zwei von den Flüchtlingen tauchen in's Wasser, andere sitzen zu Pferd, bereit über den Strom zu setzen. Ein zu drei Viertheilen nackter Mann reißt eine beinahe ebenso wenig bekleidete Frau auf etwas unziemliche Weise von ihrem Ross. Die nackten Körper werden nach allen Richtungen hin zur Schau gestellt, so daß selbst Rubens hierin nichts Gewagteres producirt. Die Bewegung in der Frauenschaar, die Wärme in den Farben ist nicht geringer als bei dem Letzteren und die anziehenden Gruppen sind gut angeordnet, so daß Alles sprechend an van Diepenbeek's großen Meister erinnert.

Unter Rubens' Schülern nennt de Bie noch NICOLAAS VAN DER HORST. Nachdem er die Schule seines Meisters verlassen, reiste er „in viel Königreiche, Länder und Städte, wo seine Thätigkeit in großen Ehren gehalten wurde. Und nach seiner Rückkehr hielt er sich lange Zeit in Brüssel auf, wo er viel schöne und niedliche Zeichnungen für Büchertitel und anderes machte, die von Cornelis Galle, dem Aelteren, wie von anderen mehr gestochen in Druck erschienen. Er war Kupferstecher des Erzherzogs Albert und der Infantin Clara Eugenia feligen Andenkens, für welche er viele seltsame und geschickte

Zeichnungen ausführte, die alle sehr hübsch und tiefinnig erfunden sind. Er starb zu Brüssel i. J. 1646.\*\*

Das Museum Plantin-Moretus besitzt drei von den fünf Zeichnungen, welche er 1631 auf den »Einzug der Königin Mutter in die Städte der Niederlande« machte. Diese Stücke wurden mit 48 Gulden bezahlt und von Andries Pauwels in Kupfer gestochen.\*\* Die miniaturartig feine und delicate Zeichnung steht im vollständigsten Gegensatz gegen die Breite und Kühnheit der Rubens'schen Schule. Das von ihm in demselben Jahre gezeichnete und von Cornelis Galle gestochene Porträt des »Jacob Decker« dagegen zeigt in der Figur und noch mehr in der Umrahmung Eigenschaften, die eines Rubens nicht unwürdig sind.

In den Liggeren der St. Lucasgilde finden wir 1621/22 JACOB MOERMANS als Schüler des Rubens, 1629/30 als Meister eingetragen. Rubens übertrug ihm, Jan Wildens und Frans Sniijders durch eine testamentarische Bestimmung die Beaufsichtigung des Verkaufs seines künstlerischen Nachlasses. Dafs dafür an Moermans aus der Erbmasse 1000 Gulden bezahlt wurden, beweist, dafs er die hervorragendste Rolle in diesem Verkaufsgeschäft spielte. Von seiner Thätigkeit als Maler ist nichts auf uns gekommen, wonach es wahrscheinlich ist, dafs dieser sich auf Gehülfsarbeit an den Werken des Meisters beschränkt habe; vielleicht trieb er auch Kunsthandel und besorgte in dieser Eigenschaft den Verkauf von Rubens' Nachlass, wenigstens trägt die zweite Ausgabe der von Kessel nach Rubens gestochenen »Wildschweinjagd« den Namen des Jacobus Moermans als Herausgeber.\*\*\* Er vermählte sich im Dezember 1623 mit Maria Schut, die 1651/52 starb, und starb selbst am 21. Dezember 1653. Die Sterbebücher der St. Jacobskirche befragen, dafs er in der Kloake erkrankt und ohne Leichenbegängnis begraben ward.

Ein Schüler des Rubens war ferner JAN THOMAS VAN IEPEREN, der am 5. Februar 1617 geboren und 1639/40 Meister der St. Lucasgilde wurde. Er besuchte Italien mit van Diepenbeeck und bereifte noch verschiedene andere Länder. 1654 war er nach Antwerpen zurückgekehrt und zeichnete dort frei nach Rubens einen sehr grossen Stich, die »Geißelung Christi« darstellend. Die Inschrift besagt, dafs Joannes Thomas van Ieperen, ehemaliger Schüler des P. P. Rubens dies componirt und gezeichnet habe zu Antwerpen 1654.

Er selbst führte viele Blätter in Mezzo-tinto und Aqua-forte aus. Als Maler arbeitete er für den Erzbischof von Mainz und den deutschen Kaiser Leopold, der ihn nach Wien entboten hatte. Wahrscheinlich hielt er sich dort schon 1656 auf, da das Belvedere daselbst den »Triumphzug des Bacchus«, mit seinem Namen und jener Jahrzahl bezeichnet, besitzt. 1673 starb er in der habsburgischen Kaiserstadt. Das genannte Bild verräth nach Waagen † in manchen Theilen der Composition wie in seiner warmen Farbe einen Schüler des Rubens, während man in den eleganten Formen und in dem schweren Tone den italienischen Einfluss erkennt. Die Lichtenstein'sche Gallerie besitzt von ihm einen Alchimisten (Nr. 911) und einen Bücherverkäufer (Nr. 914).

Unter Rubens' Schülern nennt uns de Bie noch den PIETER SOUTMAN. Er war zu Haarlem geboren und am 18. September 1620 zu Antwerpen als Bürger eingetragen worden, kehrte aber 1630 in seine Heimatstadt zurück, wo er am 16. August 1657 starb, nachdem er Jahrelang Hofmaler des Königs von

\* C. DE BIE, Het gulden Cabinet, p. 162.

\*\* Archiv des Museum Plantin-Moretus.

\*\*\* VOORHELM SCHEENVOOGT, p. 228. Nr. 9.

† Die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien, Wien, 1866. S. 228.

Polen gewesen. Uns ist er hauptsächlich durch seine zumeist nach Werken seines Lehrers gestochenen Blätter bekannt, deren Originale größtentheils in die frühere Zeit des Rubens gehören, wenn auch drei dieser Stiche erst mit der Jahrzahl 1642 bezeichnet sind.

Nach diesen nachweislich zu Rubens' Schule gehörenden Malern begegnen wir noch verschiedenen anderen, die augenscheinlich seinen Einfluss erfuhren, und deshalb hier zu besprechen sind.

PIETER VAN MOL ist 1599 zu Antwerpen geboren und 1650 zu Paris gestorben. Das Museum seiner Geburtsstadt (Nr. 439) besitzt von ihm eine »Anbetung der Weifen«, die zwar den Nachfolger des Rubens in der Zeichnung verräth, aber besonders hart in Farbe und Licht ist. Noch weniger gelungen ist eine »Kreuzabnahme« im Louvre (Nr. 338), viel besser dagegen der »Segen des Izaak« im Berliner Museum (Nr. 994). Im letzteren ist die Malerei weich, die Lichtwirkung kräftig, die Farbe warm, der Ausdruck entsprechend, und das ganze Werk läßt uns einen Meister von wirklichem Verdienst erkennen.

Unter dem Namen FRANS VAN LEUX finden wir in der Lichtenstein'schen Gallerie (Nr. 167) eine »Auferstehung Christi«, ein schwaches Bild, blaß in der Farbe, kalt im Licht und dunkel in den Schatten. Der wahre Name des Malers ist FRANS LUYCKX, der 1617/18 als Lehrjunge, und zwei Jahre später als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen ward. Wie Pieter van Mol verließ auch er sein Vaterland und starb zu Wien.

Unter den verblassten Erscheinungen dieser Maler tritt freundlich strahlend das Bild des SIMON DE VOS hervor. Sein Porträt hängt im Vorfaal des Maagdenhuis zu Antwerpen, während die darunterstehenden Reime erzählen, welcher Mann er war:

»Simon de Vos hat nach der Kunst  
Sich selbst hier dargestellt,  
Der als das Ziel von seiner Gunst  
Die Armen sich erwählt,  
Indem er sie zu Erben schrieb  
Von seinem halben Gut.  
O weckte dieß des Herzens Trieb,  
Dafs ihr ein Gleiches thut!  
Er lebte gern den Armen gleich,  
Um mit dem Gut zu machen reich  
Das Haus der lieben Armen.  
Mög' Gott sich sein erbarmen!

Er starb am 15. October 1676 im Alter von 73 Jahren.«

Mit dieser Unterschrift stimmt sein Porträt überein. Er ist in halber Figur dargestellt, der eine Arm ruht, eine Roile Papier in der Hand haltend, auf der Lehne eines Stuhles, die andere Hand stützt er in die Hüfte. Sein dichtes schwarzes Haar ist ungewöhnlich kraus, sein Schnurbart emporgestrichen, seine Kleidung schwarz. Und besagte dieß auch die Inschrift nicht, so würden wir aus seinem gutherzig lächelnden Gesicht seinen edlen Charakter errathen. Das prächtige Werk zeigt uns indess nicht blos, dafs Simon de Vos ein braver Mann, sondern auch, dafs er ein talentvoller Künstler war: und hätte er nichts gemalt als dieß, so würde sein Name in Ehren bleiben.

Als Maler religiöser Bilder gefällt er weniger: sein Triptychon im Hedwighospital zu Mecheln, die »Anbetung der Könige« darstellend, und seine »Anbetung der Hirten« in der Kapelle der Celliten daselbst sind Werke, die mehr Ungebundenheit als Eleganz besitzen. Sie stimmen sprechend mit der dem Cornelis

de Vos zugeschriebenen »Anbetung der Könige« im Museum zu Antwerpen überein, und zeigen dieselbe Uebereilung in der Zeichnung, Flaueit der Farbe und Gemachtheit der Haltung. Seinem trefflichen Porträt ebenbürtiger sind ein paar profane Stücke. Das erste in der Lichtenstein'schen Gallerie (Nr. 924), welches das Handzeichen des Meisters mit der Jahrzahl 1640 trägt, stellt eine Herberge dar, in welcher man einen Herrn und eine Dame an einem Tische sitzen sieht, während sich der Wirth an feiner Herdfeuer hält und zwei Kinder in der Kammer spielen. Es ist ein kleines Bild, glänzend von Farbe, in warmem Dämmerton gehalten und voll von geschmackvoller Eleganz und von Lichtspiel. Ein anderes mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1635 bezeichnetes stellt »Frühling, Herbst und Winter« dar. Unter blühenden Rosen sitzt ein Mädchen an der Seite eines Mannes, in der Mitte thront Bacchus unter einem Rebendache voll reifer Trauben, und an der andern Seite sitzen zwei alte Leute sich an einem Kohlenfeuer wärmend. Das Stück ist hinsichtlich der Erfindung wie der Ausführung von unleugbaren Verdiensten.

Von PIETER VAN LINT (1609—1690) besitzt das Antwerpen'sche Museum unter mehreren ein Stück, »die Furth«, das nicht schlecht von Farbe, aber schwach in der Composition ist, während der im Belvedere zu Wien befindliche »Teich von Bethfais« dagegen eben so schön in Composition und Ausdruck ist, wie im Ton.

Nicht minder ungleich, wie Pieter van Lint, Simon de Vos und Pieter van Mol war THOMAS WILLEBRORDS BOSSCHAERT oder WILLEBORDS wie man ihn zu nennen pflegt. Er ist 1613 zu Bergen-op-Zoom geboren, ging 1628/29 bei Geeraard Zegers in die Lehre und wurde 1636/37 als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Am 7. August 1637 in die Bürgerliste von Antwerpen eingetragen, starb er daselbst am 23. Januar 1654, in welchem Jahre seine Schwester mit der Gilde über die Pfennige Abrechnung pflog, welche ihr Bruder deren Casse noch schuldig war, ein Beweis, daß unser Maler entweder unverheiratet geblieben war, oder als Wittwer starb.

Boschaert folgte in seinen Bildnissen viel mehr der Art des van Dijck als jener des Rubens, und es steht fest, daß einige seiner Werke dem Namen des großen Porträtmalers zugeschrieben werden. Am 11. October 1641 wurden ihm von Balthasar Moretus II. die Summe von 96 Gulden »für zwei Bildnisse meines seligen Oheims (Balthasar Moretus I.), ein Todtenbild und eines nach dem Leben«\* bezahlt. Das Museum Plantin-Moretus besitzt beide Stücke, das Porträt nach dem Leben ging unter van Dijck's Namen, bis die Stadt Antwerpen das Erbgut der Familie Plantin-Moretus käuflich erwarb, das andere Stück war als ein werthloser Gegenstand aufgerollt in einem Schranke geborgen. Der lebende Balthasar Moretus ist in der That eines van Dijck nicht unwürdig, und wenn man von dem etwas zu intensiven Roth der Wangen, von welchem Boschaert manchmal Mißbrauch machte, und von einigem Mangel an Durchsichtigkeit des Nackten abseht, so dürfte man es für ein gutes Werk des größten Rubenschülers halten. Auch das Leichenporträt ist ein Bild von wirklichem Verdienst.

Im Jahre 1641 sah der Statthalter der Niederlande, Prinz Friedrich Heinrich von Nassau, irgend ein Gemälde von Boschaert und war von demselben so eingenommen, daß er unter Zufendung eines Pases den Künstler einlud, nach Holland zu kommen. Boschaert folgte dem Rufe und fertigte zwischen 1642 und 1647 für diesen Fürsten nicht weniger als siebenzehn Gemälde, fast alle Scenen aus der griechischen Mythologie darstellend. Ein paar davon,

\* Archiv des Museum Plantin-Moretus.

»Venus und Adonis« und der »durch die Liebe gezähmte Löwe« sind kürzlich in das Museum des Haag (Nr. 266 bis und 266ter) gelangt. Für das erstere und für ein anderes Stück wurden 1642 von Friedrich Heinrich 1000 Carolus Gulden bezahlt.

Boschaert verblieb nicht jene ganze Zeit in den nördlichen Niederlanden, denn kurz vor 1647 war er in Antwerpen, und malte dort für Balthasar Moretus II. noch das Porträt des Pater Cordiers. Unterm 14. Januar des letzteren Jahres finden wir verzeichnet, daß dieses Porträt wegen Abwesenheit Willebord's in Holland noch nicht bezahlt sei.\* Auch von Amalie von Solms, der Wittve des Prinzen Friedrich Heinrich, erhielt er einen Auftrag, nämlich ein Stück für den Oranienfaal zu malen. Huygens sah im August 1649 bei dem Künstler in Antwerpen die Skizze des den Prinzen als Seefürsten darstellenden Werkes.\*\* Eines von den Gemälden jenes Saales trägt in der That diesen Titel, jedoch ohne Künstlernamen, indess ist es immerhin möglich, daß diess wirklich von Boschaert ausgeführt wurde.

Das Museum zu Brüssel besitzt von ihm einen »Besuch der Engel bei Abraham« (Nr. 123) der ebenso fade in der Farbe, wie in der Zeichnung, in den Gruppen unzufammenhängend und in den Figuren geschmacklos ist. Nicht besser ist sein »den Elias speisender Engel« im Belvedere. Andere Werke dagegen sind vortrefflich und rechtfertigen vollkommen den Ruf, den sich Boschaert als dem van Dijck ganz nahestehend erwarb. Seine »Maria mit dem hl. Franciskus« im germanischen Museum zu Nürnberg ist ganz in der Art jenes Meisters, nur etwas dunkler und minder vornehm. Seine »Vermählung der hl. Catharina im Museum zu Berlin (Nr. 1002) nähert sich seinem großen Vorgänger noch mehr. Das warme Licht, womit Maria, das Kind, und die jugendliche Heilige breit übergoßen sind, die feine Körnigkeit der Malerei und die Gefälligkeit der Figuren erinnern ganz an van Dijck.

Mit Boschaert beginnt eine Reihe von Künstlern, die weniger den Spuren des Rubens als jenen seines größten Schülers folge. Sicher zu wenig gekannt und geschätzt ist einer der merkwürdigsten von diesen PIETER THIJS. Geboren 1616 und am 5. April dieses Jahres in der St. Georgskirche getauft, wurde er 1635/36 als Schüler des ARTUS DEURWAERDER in die St. Lucasgilde aufgenommen und 1644/45 zum Meister erklärt. Er heiratete am 19. März 1648 Constantia van der Becken und starb zwischen dem 2. Juni 1677 und dem 14. Februar 1679. Aus seiner Ehe entsprossen zehn Kinder, von welchen eines, Namens PIETER, von den Liggenen als Maler erwähnt wird.

Pieter Thijs war ein Verehrer der Dichtkunst. 1648 bezahlte er anlässlich seiner Hochzeit als Mitglied des Olijftak (Oelzweig) 6 Gulden an die St. Lucasgilde, und 1660 malte er das Bildniß des Willem Ogier, des besten Bühnenschriftstellers den jene literarische Gesellschaft jemals besessen. 1661 wurde der Olijftak mit der St. Lucasgilde vereinigt, und im folgenden Jahre, als Pieter Thijs Dekan war, die Vorstandschafft desselben zum erstenmal durch die volle Gilde ernannt. Die Rechnungsbücher von St. Lucas fahren noch geraume Zeit fort, die Aufnahme der in die Violier getretenen Liebhaber zu verzeichnen, aber diese alte literarische Gesellschaft vertaufcht von dieser Zeit an ihren Namen gegen den des Olijftak.

Das Museum zu Gent (Nr. 38) besitzt unter anderen Stücken von Thijs einen »hl. Sebastian, der von Engeln getränkt wird.« Das schöne Stück stellt einen jungen nackten Mann dar, der an einen Baum gebunden mit den Armen

\* Archiv des Museum Plantin-Moretus.

\*\* VEEGENS, de Stichting der Oranjezaal. p. 20.

auf dem Knie ruht. Ein Engel bindet sein Bein los, ein zweiter spricht ihm Muth ein, zwei andere bringen Krone und Palmzweig vom Himmel. Auf der grauen und durchsichtigen Luft hebt sich der schöne blanke Leib des Martyrers, vom vollen Licht getroffen, herrlich ab; seine weiße Draperie, der Stahlharnisch neben ihm und die blaue Schärpe des Engels bilden ein helles, gut verbundenes Ganzes. Auch in diesem Stück, wie noch mehr an dem in der St. Peterskirche derselben Stadt befindlichen »hl. Hadrian« fesselt uns eine wieder an van Dijck gemahnende Vornehmheit.

Das Museum zu Brüssel (Nr. 329) besitzt von Thijs ein »Martyrium des hl. Benedict«, verdientvoll durch schöne, klare Fleischfarbe. Schwächer sind die Werke, welche sich von ihm in der Peterskirche zu Cöln, in der Leliendal-Kirche zu Mecheln und in der Hauptkirche zu Aalst befinden. Von ungleichem Werthe sind auch die von Thijs im Museum zu Antwerpen. Ein »Icarus und Dädalus« (Nr. 353) und eine »Erscheinung Mariens« (Nr. 354) gehören zu den geringeren; zu den guten Stücken des Meisters dagegen zählen ein »hl. Franciskus, den Portiuncula-Ablafs empfangend,« (Nr. 352) und ein »Christus, dem hl. Johann vom Kreuz erscheinend,« (Nr. 355). Im letzteren Werke sehen wir den nackten Christus mit seinem Kreuze vor dem Heiligen, der in seinem warmweißen Mönchsgewand mit einer schönen Geberde von Demuth und Liebe vor ihm niederkniet. Thijs schlägt hier einen Mittelweg zwischen Rubens' Kraft und Wärme und van Dijck's Empfindung und Eleganz ein. Die männlichen Figuren lassen an jene des ersteren, die Gestalten Mariens und der Engel an jene des letzteren Meisters denken.

Wie Bosschaert zeichnete sich auch Pieter Thijs im Porträt aus. Das Antwerpen'sche Museum besitzt ein paar Werke dieses Faches von ihm, die von wirklichem Verdienste sind, noch bemerkenswerther aber ist ein Bild im Halbrund über einer Thür der Trauungskapelle zu St. Jacob in Antwerpen, welches den Pfarrer der Kirche, fünf Vorstände der Bruderschaft zum hl. Sakrament und deren Knappen mit Flambeaux in der Hand darstellt, vor dem Allerheiligsten knieend, über welchem Engelchen einen rothen Vorhang emporhalten. Es sind feine Gestalten, geschmackvoll angeordnet, und in Haltung wie Geberde gelungen. Zwar ist auch hier das Leben minder innig, das Fleisch minder weich, die Pinfelführung minder breit als bei van Dijck; erreicht aber auch Thijs alle diese guten Eigenschaften seines großen Vorgängers nicht, so darf er doch ohne zu große Kluft nach ihm genannt werden. Wie geschätzt aber seine Bildnisse waren, ersehen wir aus der Zahlung von 60 Gulden, welche Balthasar Moretus II. dem Maler für ein Porträt seines Sohnes Johannes entrichtete.\*

Wie aus einem Gemälde im Belvedere zu Wien hervorgeht, malte Thijs auch mythologische Gegenstände. Wir sehen hier »Venus, den Adonis beweinend«. Unter einem Baume sitzt die trauernde Göttin der Liebe, ihr durch den Eber getödteter Geliebter liegt mit dem entfärbten Haupte auf ihrem Schooß, Amoretten umgeben die Gruppe. Ein zartdämmerndes Licht fällt auf alle Figuren und läßt einige Stellen in schmelzenden Tönen hervortreten, während auch die Schatten von diesem Dämmerlicht berührt werden und etwas Duftiges und Warmes erhalten. Hebt sich aber das volle Fleisch der Amoretten und deren Köpfchen in diesem sommerlichen Glanz atlasartig ab, so erscheint das Nackte von Adonis und Venus wie ein durch zartes Licht vergoldeter Marmor: und das ganze Werk erhält so die stille harmonische Färbung, wie sie dem Meister eigen ist.

\* Archiv der Museum Plantin-Moretus.

Ein Namens- und Zeitgenosse des Pieter Thijs war GIJSBRECHT THIJS, der 1629/30 bei JACOB VAN DEN BEMDEN lernte und demnach um 1616, dem Geburtsjahre des Pieter Thijs zur Welt kam. Er ward 1636/37 Meister der St. Lucas-Gilde und erscheint 1646/47 zum letzten Male in den Liggeren. Wahrscheinlich 1669 malte er das Gemälde, das in der Hauptkirche zu Dendermonde auf dem in dem genannten Jahre anlässlich der Pest errichteten Votivaltare angebracht ist.\* Wir kennen von ihm nur dies eine Stück, aber in diesem ein wahres Meisterwerk. Höchst wahrscheinlich gehen viele von seinen Schöpfungen unter dem Namen des Pieter Thijs, mit welchem er auch dies gemein hat, das seine Art jener des van Dijck nahe verwandt ist. Das Bild von Dendermonde stellt Maria mit dem Christkind auf dem Schooße mit der hl. Anna neben ihr dar. Auf dem Boden sieht man mehrere Pestkranke, für welche der hl. Rochus Genefung erfehlt. Der Ton ist sehr hell, die Malerei fein und über das ganze Werk breitet sich zarte Harmonie und ein warmes, anziehendmachendes Licht aus.

Noch näher als Pieter und Gijsbrecht Thijs schloß sich THEODOOR BOEYERMANS an van Dijck's Art an. Er wurde in der Frauenkirche von Antwerpen am 10. November 1620 getauft, trat am 17. Mai 1654 als Meister in die St. Lucasgilde und starb unvermählt 1677/78.

Das Museum zu Antwerpen besitzt fünf Stücke von Böeyermans, die eine gute Vorstellung von seinem Talente geben. Das größte und hervorragendste ist der »Teich von Bethfais« (Nr. 21), in welchem besonders des Künstlers Empfindung, jener des van Dijck verwandt, hervortritt. In der malerischen Behandlung der Figuren sowohl als in ihrem Ausdrucke ist etwas Zartes, Weichliches und Schmerzliches augenfällig. Das Licht ist gedämpft und geht in ein fahles Braun über, die Umrisse sind unklar, aus Allem athmet Niedergeschlagenheit, Leiden und Mitgefühl. In der Composition ist das Bild einfach doch nicht ohne Kunst, und mehr als eine Gruppe ist glücklich aufgefaßt. Die Farbe ist geringer als bei van Dijck, doch ist in der zarten, gedämpften Melodie, die uns aus dem Gemälde entgegenklingt, das Echo jenes großen Meisters leicht zu erkennen. Die Kapelle der Schwarzen Schwestern zu Antwerpen besitzt von Boeyermans ein Bild desselben Gegenstandes, das indess 1674, ein Jahr vor dem Exemplar des Museums, gemalt ist. Es ist kleiner als das letztere und besitzt dieselben Eigenschaften, jedoch bei geringeren Verdiensten.

Ein anderes Bild desselben Museums (Nr. 23) stellt eine Familie dar, aus einer alten Dame, einem jungen Ehepaar, zwei Kindern und drei Geistlichen bestehend. Statt diese Personen geradewegs nebeneinander zu setzen, hat sie der Künstler zu einer gefälligen Scene gruppiert. Sie sind in einem Garten versammelt, der ebenso gut ein Salon heißen könnte: die Geistlichen, von welchen einer die anderen einführt, stehen auf einer Steintreppe links; das junge Paar kommt von der anderen Seite auf sie zu, und die alte Mutter erwartet sie sitzend. Rechts ist eine zwischen Säulen hängende Draperie, hinter welcher die Kinder zum Vorschein kommen, in der Mitte sprüht eine Fontäne und im Hintergrunde erheben sich Bäume. Jede Figur, die Geistlichen in ihrem durchsichtigen Schwarz, wie die junge Frau in ihrem warmweißen Seidenkleide, und die feinen Köpfe von Allen deuten auf fleißiges Studium unseres größten Porträtisten. Die Färbung ist zwar minder durchsichtig, besonders im Nackten, die Composition in ihrer Gefälligkeit etwas trocken, aber doch darf das Bild im Ganzen tüchtig und hervorragend genannt werden.

\* Journal des Beaux-Arts 1871. p. 133.

Die folgende Nummer des Museums zeigt uns »Antwerpen als Nährmutter der Künfte«. Eine herrlich schöne Frau sitzt in der Mitte des breiten Bildes. Rechts führt ihr die Zeit einige Kinder zu, deren erste Schritte auf der Bahn der Kunst sie ermuntert, während an derselben Seite im Vordergrund die braune Greifenfigur des Scaldis liegt; links weist ihr ein junger Maler sein Werk und zeigen sich kleine Genien mit Zeichen beschäftigt. Durch eine Oeffnung in der Wand des Thrones sieht man in der Ferne Rubens und van Dijck. Das Ganze ist eine geschmackvolle und verständliche Allegorie in klarem, zart dämmerigem Ton. Es bekleidete früher die Decke der Malerstube und bildete das Gegenstück zu dem den Handel und die Industrie als Nährmutter der Kunst darstellenden Gemälde von Jordaens. Man braucht nur beide Bilder mit einander zu vergleichen, um den packenden Unterschied zwischen Boeyermans' glücklicher Gefälligkeit und Jordaens für die Allegorie ungehörige Derbheit zu bemerken, wie sie sich schon in dem von Jordaens gewählten Motiv ausdrückt, das die Industrie ihre Brust entblößen läßt, um die lüftern die Lippen anpreßende Pictura zu laben.

Die St. Jacobskirche zu Antwerpen besitzt eines von Boeyermans' schönsten Bildern: die »Himmelfahrt Mariä«. Die Jungfrau, auf wolligen Wolken kniend und mit reinem und feurigem Verlangen den Blick empor richtend, schwebt zum Himmel empor mit einer an Rubens erinnernden Geberde, indem sie die eine Hand an die Brust hält, und die andere nach abwärts streckt. Nicht bloß ihre ganze Haltung, ihr Ausdruck und besonders ihre großen, unverwandt nach oben blickenden Augen zeigen ihr nach höheren Sphären gerichtetes Streben, sondern selbst ihre Draperien verrathen den aufwärts gehenden Flug. Sie trägt drei oder vier verschiedene Kleider und Schleier, die sie umwehen und von dem Künstler so angeordnet sind, daß sie, weit entfernt vor Ueberladenheit, der Gestalt etwas Luftiges und Geflügeltes verleihen und eine farbige Umrahmung von roth, blau und hellgelb bilden, aus welcher sie mit ihrem weißen Unterkleid herrlich hervortritt. Der übrige Raum ist mit flaumigen Wolken gefüllt, nach außen hin dunkel und im oberen Theile von glühendem Licht durchbrochen, und von rosigen Engelchen belebt, die gleichsam einen Vorgefchmack himmlischer Lieblichkeit geben. Es ist ein Werk von poetischer, fein gefühlter Auffassung, von luftiger und kunstgerechter Ausführung und in der idealen Richtung gehalten, wie sie der Gegenstand erheischt, den Gedanken an schönere und höhere Sphären als die irdische in dem Beschauer erweckend.

Unter den Rubens' Art folgenden Meistern dürfen wir auch den dritten, FRANS FRANCKEN, den sogenannten RUBENS'SCHEN FRANCKEN, einen Neffen Frans Francken des jüngeren,\* nicht unerwähnt lassen. Er wurde 1639/40 Meister und ist demnach wahrscheinlich um 1620 geboren. Sein Leichengottesdienst wurde am 4. September 1667 in U. L. Frauenkirche abgehalten. Wie dieß sein Zuname andeutet, haben seine Werke eine klar ausgesprochene Rubens'sche Färbung. Man braucht z. B. nur die »Predigt Johannis des Täufers« in der Lichtenstein'schen Gallerie zu sehen, um sofort das Zutreffende der populären Bezeichnung des Meisters zu erkennen.

GEEKAARD WERI (Wery, Verry) wurde 1629/30 Freimeister und am 6. Oktober 1637 in U. L. Frauenkirche mit Anna van Thienen getraut.\*\* 1635 malte er mit Rombouts, Coffiers und Wolfaert den »Tempel des Janus«, der beim Einzuge des Statthalters den Melkmarkt schmückte, und um 1640 malte er für Bartholomeus de los Rios das Altarblatt der Kirche von Calloo,

\* Catalogue du Musée d'Anvers, p. 168.

\*\* Mittheilung des Ritters Leo de Burbure.

welches »Maria, dem Prinzen Ferdinand ein Schwert reichend,« darstellte. Das Bild ist verschwunden, und wir können nur mehr aus dem uns davon erhaltenen Stiche\* entnehmen, daß Weri zur Schule Rubens' gehörte.

JAN VAN EYCK wurde 1632/33 als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen. Drei Jahre später malte er mit David Rijkaert den Prunkbogen, der anlässlich des Empfanges des Prinzen Ferdinand bei dem St. Michaelskloster errichtet ward. Das Museum zu Madrid (Nr. 1150) besitzt ein Gemälde mit der Bezeichnung EYCK, welches den »Sturz des Phaëton« darstellt, den unmittelbaren Einfluß des Rubens verräth und wahrscheinlich dem vorgenannten Meister zuzuschreiben ist.

HUBERTUS SPORCKMANS,\*\* geboren zu Antwerpen und daselbst in der Jakobskirche am 13. Oktober 1619 getauft, wurde 1640/41 Meister und starb 1690. Nach archivalischen Notizen wurde sein Leichengottesdienst am 14. August des letztgenannten Jahres in der St. Jakobskirche gefeiert. Sein Vater, der Advokat Marcellus Sporkmans, hatte bei seinem Tode (1655) sieben Kinder hinterlassen, unter welchen das Abfinden getroffen wurde, wonach Hubertus käuflich in den Besitz des väterlichen Hauses an der Ecke von Meir und Clarastraat gelangte.\*\*\* Von seinen Werken ist nur das große Gemälde aus dem Stadthause zu Antwerpen bekannt, welches die Stadt »Antwerpen, die Eröffnung der Schelde ersehend,« darstellt. Es ist eine halb allegorische, halb historische Darstellung. Rechts sieht man die bittende Stadtfigur, den fliehenden Handel und die gefesselte Schelde, links die Bildnisse der Vertreter der Schiffer- und Fischer-Zunft. Das ganze Stück ist gut und hell im Licht, das Nackte aber minder gelungen, da dessen Ton zu wenig naturgemäß und dessen Textur zu locker erscheint, auch die allegorischen Theile sind etwas zu gekünstelt, doch gehört die Wärme und Weichheit des Vortrags einer guten Schule halb des Rubens und halb des Jordaens an.

MICHAEL ANGELO IMMENRAET, von welchem kürzlich Herr Edouard Fétis ein Gemälde entdeckte, wurde zu Antwerpen geboren und am 18. Oktober 1621 in U. L. Frauenkirche getauft. Am 8. Februar 1661 heiratete er Maria Vergauwen, am 26. November 1665 in zweiter Ehe Margaretha Corthals, und noch später in dritter Maria Brouwers, welchen drei Ehen vier Töchter und zwei Söhne entsprossen. Nach Fétis ist die »Selbstbeherrschung Scipio's« das einzige Stück, welches wir bis jetzt von ihm kennen, ein Bild von vorzüglicher Composition und gutem Colorit, das auch deutliche Spuren von Rubens' Schule zeigt. Michael Angelo Immenraet hatte einen Bruder, Namens Philips Augustijn, der Landschaftsmaler war und später zu besprechen sein wird.†

JACOBUS VAN REESBROECK, der 1633/1634 als Lehrling, 1641/1642 als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen worden war und 1704 starb, war ein Porträtmaler, von welchem uns einige nicht unverdienstliche Werke erhalten geblieben sind. Am 3. März 1659 hatte er den Auftrag übernommen, das Porträt des Balthasar Moretus II., sowie das seiner Frau Anna Goos und seiner Mutter Maria de Sweert zu malen und überdies die Bildnisse von Moretus Großvater und Großmutter mütterlicher Seits umzugestalten. Später, am 20. November 1660 bezahlte derselbe Moretus für das Porträt seines Sohnes Balthasar III. die Summe von 44 Gulden. All diese Stücke befinden sich

\* In B. DE LOS RIOS Hierarchia Mariana. Antv. 1641. p. 168.

\*\* TH. VAN LERIUS, Journal des Beaux-arts V. 8 & 29.

\*\*\* Nach Auszügen L. de Burbure's aus dem städtischen Archiv von Antwerpen. Wijkboek XVII. 194.

† ED. FÉTIS, Un nouveau peintre du dix-septième siècle (Bulletin de l'Académie Royale, 1878); ALPH. GOOVAERTS, Michel Ange Immenraet et sa famille (ibid.)

noch im Museum Plantin-Moretus. Das Porträt des Hermanus Lisens wurde nach ihm gestochen, jenes des Jesuiten Cornelis Hasart stach und druckte er selbst.

Nach FRANS GOUBAU (1622—1679), von welchem die St. Jacobskirche unter Anderem einen verdienstlichen »Leichnam Christi« besitzt, und MARK ANTOON GARIBALDO, geboren 1620 und in sehr hohem Alter gestorben, von welchem wir nur eine »Flucht nach Aegypten« im Antwerpen'schen Museum (Nr. 173) kennen, die süßlich in ihrem klaren Ton wie im Ausdrucke ist, gelangen wir zu einem Künstler, der sich lärmender Bahn zu brechen suchte.

Es ist JAN ERASM QUELLIN, der Sohn des Rubenschülers Erasm Quellin, getauft am 1. Dezember 1634 in der Frauenkirche zu Antwerpen. Er machte die italienische Tour und brachte von derselben die Neigung zu großartigen complicirten Compositionen mit, die ihn sein Leben lang charakterisiren. 1660 als Weinmeister (Meisterfohn) in die Gilde aufgenommen, heiratete er am 13. Oktober 1662 zu Perk die Tochter des David Teniers und bewohnte nun jenes Haus zu Antwerpen, in welchem sein Schwiegervater und der Schwiegervater der letzteren, Vloeren-Breughel, vor ihm gewohnt hatten. Das Todesjahr des Künstlers ist unbekannt.

Der zweite Quellin fiel in eine Zeit, in welcher die große Kunst ausstarb, und er war kühn genug, deren Wiedererweckung zu versuchen. Wir wissen, daß viele von seinen Werken höchlich eingenommen sind: in der That machen die übergroßen Dimensionen einiger, die Unerfrohenheit, mit welcher unzählige Personen auf der Leinwand untergebracht sind, die prunkenden, architektonischen Hintergründe einen gewissen Eindruck, und verrathen Kühnheit und Leichtigkeit des Arbeitens, berechtigen aber noch nicht zu dem Namen eines Veroneses des Nordens, wie man ihm denselben gelegentlich gegeben hat.

Sein großes Bild im Antwerpen'schen Museum (Nr. 282) trug am meisten dazu bei, ihm diesen Ehrennamen zu erwecken. Es stellt den »Teich von Bethfais« dar, und ist eine der riesigsten Leinwände, die jemals bemalt wurden. Sicher fehlt es nicht an mächtiger Composition und Kühnheit in der Zeichnung wie in der Malerei, aber es ist mehr eine äußerliche als innerliche, eine mehr lärmende als wohl lautende Kunst, die aus diesem riesigen Ungethüm spricht. Alles ist darauf berechnet zu verplüffen und zu packen. Der Schauplatz ist eine Bühne, auf deren Brettern die Personen ihre kunstgerechte Rolle spielen. Die Farbe erscheint jetzt fast überall stark gebräunt, wird jedoch ursprünglich, besonders im Nackten, wohl röthlich und undurchsichtig gewesen sein.

Die anderen Gemälde desselben im Museum zu Antwerpen sind meistens schwer in den Figuren und matt in der Farbe, zeigen jedoch manchmal dieselbe umfangliche Gruppierung und reiche Gefühltheit. In kleineren Stücken weiß J. E. Quellin wohl auch gelegentlich gefällig zu sein, obwohl er immer gekünstelt bleibt. So in seiner »Anbetung der Hirten« in der St. Jakobskirche zu Antwerpen. Maria sitzt am Piedestal einer Säule, das Christkind im Schooße haltend. Hinter und über ihr befinden sich Engel in großer Zahl, vor ihr Hirten und Hirtinnen, welche Lämmer und Zicklein anbieten. Die Farbe ist wie gewöhnlich stark braun und das Nackte meist röthlich, aber die Anordnung und Zeichnung ist gefälliger und zeigt deutlich das Streben nach Eleganz. In der Wendung der Maria, der Hirten und der Engel dagegen, wie in den scharfen Contrasten von Licht und Dunkel herrscht Gekünsteltheit und Effekthascherei vor.

Vor den prunkenden, fanfarenartig wirkenden Stücken von Jan Erasmus Quellin würden wir den ruhigen und geschickten Malereien von PIETER IJKENS (1648—1695/96) den Vorzug geben. Das Museum zu Antwerpen (Nr. 505)

besitzt von ihm eine »hl. Katharina mit den Philosophen streitend«, ein viele gute Eigenschaften besitzendes Bild. Die Gruppe der Gelehrten ist voll Kraft, die Beleuchtung warm, die Farbe zart und frisch genug; einige Theile, wie die Hauptpersonen und einige Lichttöne erscheinen indess wenig natürlich. Will man indess Ijkens nach einem seiner besten Werke beurtheilen, so stellt er sich weit vortheilhafter dar. So nach der »hl. Theresia« im Museum zu Lille (Nr. 646), auf welchem Bilde Christus der Heiligen mit einem Nagel die Hand durchbohrend (Stigmatisirung), als eine schöne männliche Gestalt, Maria und die umgebenden Engel, als elegante und zarte Wesen erscheinen. Aufser der Zierlichkeit dieser Figuren feffelt uns die Entschiedenheit von Farbe und Licht, wie der angenehme Ton der Malerei. Der Hochaltar der Kirche zu Wommelghem ist mit einem Bilde geschmückt, welches die »Schlüsselübergabe an Petrus« darstellt, und mit P. Ijkens 1690 bezeichnet ist. Christus hat leider durch Uebermalung gelitten, aber die Apostel, besonders Petrus, sind eindruck-erweckende Figuren und aus der guten alten Schule, fest in Zeichnung und Farbe.

Pieters älterer Sohn, JAN PIETER IJKENS, getauft am 4. Juli 1673, war Maler, wie sein Vater. Am Hauptaltar der Kirche zu Deurne befindet sich von ihm eine »Grablegung«, bezeichnet mit J. P. Ijkens, 1701. Auch dieses Stück hat gelitten, doch verräth es Kühnheit in Farbe und Zeichnung und eine Breite der Pinselührung, die bis zur Zügellosigkeit ausartet.

Man sagt, daß Pieter Ijkens öfters Figuren in die Landschaften von JAN BAPTIST WANS (1628—16...?) malte. Merkwürdigerweise wird eine sehr schöne »hl. Familie« in der Kirche des westflandrischen Städtchens Meenen von den einen dem Pieter Ijkens, von den anderen dem Wans zugeschrieben, und es würde diese Zuthheilung eines kirchlichen Bildes an einen Landschaftler höchst befremdlich erscheinen, wenn man nicht zugleich erführe, daß Wans auch nach van Dijck arbeitete.

PIETER FRANS DE BAILLU,\* der Sohn des Kupferstechers Pieter de Baillu und der Elifabeth van Engelen, wurde am 27. Mai 1644 in der Hauptkirche von Antwerpen getauft, arbeitete in Rom im Atelier des Carlo Maratti und wurde 1688/89 in der St. Lucasgilde seiner Heimatstadt aufgenommen. Er starb 1726/27. Im kleinen Schöffensaal des Stadthauses von Antwerpen befinden sich von seiner Hand zwei Grifaillen, den »athenischen Areopag« und die »Rechtspflege« darstellend, und am 13. Mai 1709 vom Magistrat mit 229 Gulden bezahlt. Es sind schöne classische Gestalten, edel in der Form, glücklich in der Haltung und überhaupt den italienischen Einfluß deutlich verathend. Von ihm stammen auch etliche Grifaillen in den Medaillons, welche die damaligen Blumenmaler gern in die Mitte ihrer Blumenstücke setzten.

Der Künstler, mit dessen Leben das 17. Jahrhundert zu Ende ging, und der auch wohl würdig war, die Schule Rubens' zu beschließen, ist GODFRIED MAES (1649—1700). Das Museum zu Antwerpen (Nr. 240) besitzt von ihm ein »Martyrium des hl. Georg«. In der Mitte der Darstellung kniet der heilige Martyrer mit ausgebreiteten Armen und den Blick zum Himmel gerichtet, von wo ihm die Lorberkrone dargebracht wird, neben und hinter ihm stehen Götzenpriefer, Henker, Soldaten, eine Frau und ein Kind. Das Stück hängt Schütz' Behandlung desselben Gegenstandes gegenüber und erinnert auch deutlich daran. Es hat nicht die Schönheit der Farbe seines Vorgängers, steht aber, was Wahrheit des Ausdrucks und Würde der Composition betrifft, höher. Der Heilige mit seiner weissen Draperie, tritt im Vorgrunde gut heraus, seine nackte

\* Handschriftliche Biographien Antwerpischer Künstler aus Th. v. Lerijs' Nachlaß.

Bruft hat eine Helligkeit und Festigkeit des Tones, welche sonst die Schule bereits verlernt hatte. Besonders schön ist der Ausdruck seines Kopfes, aus dessen unabwendbar gegen Himmel gerichteten Blick die innigste Selbstentäußerung und die vollste Ergebung im qualvollsten Leiden strahlt. Das Bild wurde 1684 für den Hochaltar der St. Georgskirche gemalt.

Vollständigkeitshalber seien noch erwähnt der ältere JACOB HERREYNS (1643—1732), GASPAR JACOBUS VAN OPSTAL (1654—1717), JACOB DENIJS (1644—16..?), welche zugleich als Historienmaler und als Porträtmaler zu Rubens' Schule gehören, und endlich ANTHOON SCHOONJANS, der 1668/69 bei Erasm Quellin lernte und sich 1671 in Rom befand. Der letztere hielt sich abwechselnd zu Wien, in Holland und zu Düsseldorf auf, und starb, wie man sagt, 1727 zu Wien. Von ihm besitzt die Pinakothek zu München (Nr. 318) einen »sich im Wasser spiegelnden Narziss«, eine nackt, in zarter Färbung gemalte Figur, mit durchsichtigen Schatten, ziemlich lieblich in Form und Farbe aber etwas kraftlos und zu der gekünstelten Manier hinneigend, die später zur Herrschaft gelangte. Vom Stadthaus zu Nürnberg gelangten in's germanische Museum ein »hl. Hieronymus« und ein »hl. Sebastian«, ebenfalls nackte Körper in derselben zarten, gefälligen und kraftlosen Art. Schoonjans ist besonders als Porträtmaler bekannt.

So starb nach einer ungefähr hundertjährigen Blüthe die Rubens'sche Schule allmählig ab, nachdem sie während ihres ganzen Bestehens den Geist des Meisters wie den seines größten Schülers befehlt hatte. In der Doppelrichtung, welche sie demnach eingeschlagen, hatte sie einerseits in der Bahn des Rubens Kraft und Eleganz, anderseits in jener des van Dijck Empfindung und Gefälligkeit zu paaren gewußt.

Doch machte sich der Einfluß der beiden großen Führer nicht blos im Gebiete der Historienmalerei geltend, sondern auch in den vielen Fächern, die neben demselben geübt wurden, folgte man ihrer Unterweisung. David Teniers, der Bauernmaler, und Gonzales Coques, der Bürgermaler, tragen ebenso gut den Rubens'schen Stempel, als Quellin und Wouters, die in seinem Atelier arbeiteten, oder als Crayer und Jordaens, die in seiner Zeit lebten ohne seinen Unterricht zu genießen. In den Werken Aller strahlt die volle Farbe und das warme blonde Licht, bei allen findet man die elegante Linie, den breiten weichen Auftrag, das schöne und reiche Naturleben. Es sterben zwar die guten Eigenschaften allmählig dahin, indem an die Stelle der warmen Befehle früherer Tage schulmäßiges Nachtreten und leerer Formalismus tritt, aber doch dauerte Rubens' Ueberlieferung lange genug, um das Jahrhundert bis zum Ende mit reichem Glanz zu verklären und Antwerpens Kunstruhm für ewig zu sichern.

Wären die Zeiten günstiger gewesen, so hätten wohl ein neues Leben und neue Ideen auch eine neue Schule auf den Ruinen der Rubens'schen entstehen lassen, aber leider sanken die Wohlfahrt und das geistige Leben in diesen Landen niemals so tief, als gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Keine Wiedergeburt, sondern eine Periode des Verfalls, ihrerseits wieder ein Jahrhundert dauernd, folgte auf die Epoche der Rubens'schen Schule. Ehe wir jedoch diese düsteren Tage in Betrachtung ziehen, erübrigt uns noch von jenen Künstlern des 17. Jahrhunderts zu sprechen, welche, obwohl sie indirekt Rubens' Einfluß empfingen, doch nicht zu seiner Schule gerechnet werden können: nemlich von den Historienmalern seiner Zeit und von den Kleinmeistern des 17. Jahrhunderts.