



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Rubens

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)

künstlerischen Auffassung der Landschaftsstimmung als Nordländer zu erkennen. Elzheimer malte biblische und mythologische Szenen in kleinem Maßstabe, setzte eigentlich die Figuren zu bloßer Staffage herab (Fig. 296). Er wußte aber durch die feine Ausführung, die warme Färbung, das trefflich angewandte Hellbunt, den gemütlich anheimelnden Ton der Schilderung, namentlich auch durch die Harmonie zwischen der landschaftlichen Stimmung und den historischen Vorgängen die Augen der in Rom weilenden Künstler so sehr zu fesseln, daß seine Schöpfungen bei ihnen lebendigen Widerhall fanden. Er trug durch sein Beispiel nicht wenig zur Einker der Kunstgenossen in ihre wahre heimatlche Natur bei und führte sie zur Erkenntnis der malerischen Bedeutung ihrer landschaftlichen Umgebung.

Das glänzendste Beispiel einer Neubelebung der heimischen Kunstweise ungeachtet eifriger italienischer Studien, ja teilweise durch diese bewirkt, bietet die Thätigkeit des berühmtesten Meisters, welchen die Niederlande im 17. Jahrhundert hervorgebracht haben: Peter Paul Rubens.

Der Vater, ein Antwerpener Schöffe, hatte, um der Verfolgung zu entgehen, welche ihm, wie allen protestantisch Gesinnten, von den spanischen Machthabern drohte, die Flucht ergriffen und sich 1568 in Köln niedergelassen. Ein unerlaubtes Verhältniß, das er mit der unholden Gemahlin Wilhelms von Oranien, mit Anna von Sachsen, unterhielt, zog ihm die Rache der beleidigten Fürstenfamilie zu. Er wurde in der nassauischen Festung Dillenburg in Haft gehalten, dann auf die Fürbitte seiner Gattin Maria Pypelinx in Siegen interniert. Hier gebar ihm die, nach allen Nachrichten vortreffliche, energische Frau, 1577 einen Sohn, unseren Peter Paul Rubens. Gegen die Richtigkeit dieser Erzählung wurden zwar mehrfach Zweifel erhoben, Köln oder Antwerpen als Geburtsstätten des Meisters gepriesen, doch sind bis jetzt alle gegen Siegen vorgebrachten Gründe zu leicht befunden worden. Wahr ist nur, daß die Familie 1578 nach Köln zog, später mit den spanischen Behörden Frieden machte, zur katholischen Kirche zurücktrat und 1588 (der Vater war 1587 in Köln verstorben) nach Antwerpen zurückkehrte.

Trotz der Geburt in der Fremde bleibt Rubens doch der rechte Sohn Flanderns. Er genoß eine sorgfältigere Erziehung, als sie sonst Malern im Norden zu teil wurde, und trat zuerst in die Werkstatt des Tobias Verhaegt, eines auch in Italien geschätzten Landschaftsmalers, ein. Als weitere Lehrer werden genannt der leider durch beglaubigte Gemälde nicht weiter bekannte, aber, wie es scheint (Kupferstiche nach seinen Bildern haben sich erhalten), durch kräftigen Formensinn ausgezeichnete Adam van Noort (1562—1641) und Otto van Ween (1558—1629), ein mehr gelehrt gebildeter als künstlerisch begabter Mann.

Von größter Wichtigkeit für Rubens' Entwicklung war die im Jahre 1600 von ihm unternommene Reise nach Italien. Wir finden ihn, bald nachdem er Italien betreten, in den Diensten des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, eines für die ganze Klasse vornehmer Kunstgönner typischen Fürsten. Politische Unbedeutenheit suchte er durch Vielgeschäftigkeit und Aufbauen ästhetischer Interessen zu verdecken. Seine Liebhaberei umfaßt gleichmäßig Pferde, Hunde, Komödianten und Bilder. Mit demselben Eifer treibt er Musik wie Alchymie und Astrologie. Aus Spanien verlangt er zu gleicher Zeit Abbildungen wunderthätiger Madonnen und Porträts schöner Frauen. In seiner Residenz sammelt er alle erdenklichen Kunstschätze und kann es doch in ihr, von einer unerfättlichen Reiselust getrieben, niemals auf die Dauer halten. Im Dienste dieses seltsam von der Natur ausgestatteten Herrn unternahm Rubens 1603, um Geschenke überbringen zu helfen, eine längere Reise nach Spanien. In Italien hielt er sich, von Mantua abgesehen, vorzugsweise in Rom auf. Auch in Genua verweilte er, von der prächtigen Palastarchitektur der Stadt angezogen, viele Monate. »Ich habe in meiner

Jugend die Seligkeiten Italiens reich gekostet,« schrieb Rubens nachmals einem Freunde. Und in der That füllte der Aufenthalt in Italien nicht allein eine stattliche Reihe von Lebensjahren aus — erst 1608 kehrte er nach der Heimat zurück — sondern übte auch auf seine künstlerische Natur eine tiefe Wirkung aus.



Fig. 296. Die Flucht nach Ägypten, von Gischner. Dresden.

Wenige Künstler haben in Italien so viel gelernt wie Rubens. Er kannte und schätzte die älteren Meister, deren Werke er eifrig kopierte oder doch skizzierte. Er scheute sich nicht von ihnen einzelne Motive offen zu borgen. Wir erkennen in seiner »Taufe Christi« Gestalten aus Michelangelos Schlachtenkarton; Raffaels Kartons regten ihn zu Teppichentwürfen aus der römischen Geschichte (Decius Mus) an; auf Mantegna geht sein »Christus auf dem Stroh« (Antwerpen) zurück, wie seine »Amazonenschlacht«, das nackte Frauenporträt (Belzen) in Wien

und sein »Venusfest« auf Tizian, der »h. Hieronymus« (Antwerpen) auf Caracci. Auch der Einfluß Giulio Romanos, dessen Werke er in Mantua vor Augen hatte, macht sich in Rubens' Gemälden geltend. Doch bleibt er von effektiſchen Neigungen frei. Offenbar will er ſich klare Rechenschaft über das biſher in der Malerei Geleiſtete und Gewonnene geben, durch das Studium zahlreicher Werke einen tieferen Einblick in das ſchöpferiſche Weſen der Kunſt gewinnen. Ihm erſcheint die italieniſche Kunſt von Mantegna bis Caravaggio als gute Schule, nicht als Muſter und Schranke. Seine urſprüngliche Natur wird nicht verſehrt, ſein friſches Auge nicht getrübt. Es iſt vorwiegend der große Stil, der dramatiſche Zug, der pathetiſche Ausdruck, das Machtvolle und Pomphaſte der Schilderung, was er der italieniſchen Renaissance, die für ihn ein abgeſchloſſenes Gebiet iſt, abgelaucht hat. Wie weit ſich Rubens von der humaniſtiſchen Grundlage der italieniſchen Renaissance ſchon entfernt hat, zeigt ſeine Stellung zur Antike. Er lebt nicht unmittelbar in der Antike, wie die Cinquecentiſten, fühlt ſich nicht als ihr Erbe. Als eine in ſich fertige, hiſtoriſche Erſcheinung betrachtet er ſie; ſie regt vor allem ſein antiquariſches Intereſſe an. Er dankt Ovid mannigfache ſtoffliche Anregungen; als Künſtler ſieht er in der antiken Welt eine Art von Vornwelt, in welcher elementare Lei denſchaften und Stimmungen, ein unverfäliſhtes, gewaltiges Naturleben walten. Hier denkt er ſich den rechten Schauplatz für ſeine mächtigen Männer und wuchtigen Frauen; hier kann er den Naturalismus zu den kräftigſten und üppigſten Formen ſteigern und ihm Wirkungen abgewinnen, welche die auf die gemeine und gewöhnliche Wirklichkeit gerichtete naturaliſtiſche Manier nie erreichen konnte. Der ſtarke, aber geſunde ſinnliche Zug ſeiner Phantaſie empfieng dadurch, daß er die ſtürmiſchen Liebesſzenen, die Freuden der Jagd und des Bechens in ferne heroische Zeiten übertrug, einen idealen Schimmer.

Als Rubens Italien verließ, hatte er ſeine volle Reiſe bereits erreicht; nur die Farbengebung, welche jezt noch braune Töne und grau-blaue Halbschatten zeigt, gewann ſpäter einen viel feſtlicheren Glanz und leuchtende Kraft. Kurze Zeit hielt er ſich in Brüssel auf; bald nach ſeiner Vermählung mit Iſabella Brandt (1609) nahm er ſeinen ſtändigen Aufenthalt in Antwerpen, wo er ſich 1611 ein prächtiges, allmählich zu einem Muſeum erweitertes Haus erbaute. Das lebendigſte Zeugnis ſeines Glückes in dieſen Tagen bietet uns das Doppelporträt in der Münchener Pinakothek (Fig. 297), welches ihn und ſeine Frau, traulich in einer Laube beieinander ſitzend, darſtellt. Vom künſtleriſchen Werte abgeſehen, hat das Gemälde noch eine typiſche Bedeutung. Es beginnt den Reigen der Eheſtandsbilder, welche in den Niederlanden ſo zahlreich vorkommen und den ſittlichen Grund, auf welchem die niederländiſche Kunſt ſich aufbaute, andeuten. Daß auch die Künſtler es liebten, ſich mit ihren Gattinnen zuſammen zu porträtieren, ſchwächt die landläufige Anklage ihres lockeren Lebens ab.

Ununterbrochen folgen im nächſten Jahrzehnt ausgedehnte Werke, welche gegen die ſpäter ausgeführten auch dadurch ſich auszeichnen, daß der eigenhändige Anteil des Meiſters vorwiegt. Im Jahre 1610 malte Rubens die Aufrichtung des Kreuzes (jezt im Dom zu Antwerpen). Im folgenden Jahre beſtellte die Armbrüſtergilde bei ihm einen großen Altar, welcher im Mittelbilde die Kreuzabnahme (Fig. 298), auf den Flügeln die Heimjuchung und Darſtellung im Tempel ſchildert (Dom zu Antwerpen). Muß man auch zugeben, daß ſich Rubens in der wunderbar geſchloſſenen Kompoſition an italieniſche Vorbilder gehalten hat, ſo bleibt doch die lebendige, ſein abgewogene Gliederung des Anteils, den alle Perſonen an dem Vorgange nehmen, der gleichmäßige und dennoch nach den verſchiedenen Charakteren reich abgeſtufte Ton der Empfindung, der ernſt gemeſſene Ausdruck ſein künſtleriſches Eigentum. Aus dem Jahre 1613 ſtammt der für ſeinen Freund, den Bürgermeiſter Roccox, gemalte Flügelaltar (Muſeum zu Antwerpen): der ungläubige Thomas, mit den Porträten des Stifters und ſeiner Frau auf

den Flügeln. In diesem Werke lieferte Rubens den Beweis, daß ihm für die tiefere psychologische Schilderung die Linien und Farben ebenso zu Gebote standen, wie für leidenschaftlich bewegte, pathetische Szenen. Bald darauf, in den Jahren 1620—1626, übernahm er zwei große Bilderfolgen. Er entwarf den ganzen malerischen Schmuck für die neugebaute Jesuitenkirche in Antwerpen, der leider größtenteils bei einer Feuersbrunst zu Grunde ging. Ein



Fig. 297. Rubens mit seiner ersten Frau. München.

Nest dieses Bilderschmuckes sind die beiden Gemälde in der kaiserlichen Galerie in Wien, welche Wunderthaten der Heiligen Ignatius und Xaver darstellen und durch die Kunst, mit welcher Rubens abstrakte Vorgänge sinnlich verständlich und wirkungsvoll zu verkörpern wußte, die Aufmerksamkeit fesseln. Den anderen großen Auftrag erteilte ihm die Königin von Frankreich, Maria von Medici, welche in ihrem Palaste in Paris ihr und ihres verstorbenen Gemahls, Heinrichs IV., Leben in zwei Bilderreihen (die einundzwanzig Bilder der ersten Reihe beziehen sich auf die Königin, die zweite Reihe blieb unvollendet) verherrlicht sehen wollte. Kein Werk —

einzelne Allegorien ausgenommen — erscheint so eng mit den damals herrschenden poetischen Anschauungen verwebt, huldigt so unbedingt der eigentümlichen ästhetischen Geschmacksrichtung jener Zeit wie die sog. Galerie im Palaste Luxembourg. Antike Götter und allegorische Ge-



Fig. 298. Die Abnahme vom Kreuz, von Rubens. Antwerpen, Dom.

stalten gehen unmerklich ineinander über und stehen alle zusammen wieder auf demselben Boden wie die historischen Figuren. Die Herrschaft naturalistischer Formen, in allen diesen Kreisen gleichmäßig geltend, hilft die inneren Gegensätze und das verschiedenartige Wesen der einzelnen Gruppen und Gestalten vermitteln. Freilich hat gerade der enge Anschluß an eine rasch wieder

verschwundene Gedankenrichtung das Verständnis späteren Geschlechtern erschwert — schon Rubens klagte über falsche Deutungen — und auch der Genuß der Bilder ist infolge der starken Mitwirkung ungleich begabter Schüler verringert worden.

Bisher verfloß Rubens' Leben ohne Trübung in ausschließlich künstlerischem Schaffen. Im Jahre 1626 starb seine Frau. In den folgenden sieben Jahren wurde er durch politische Aufträge, die ihn nach Madrid (1628), London (1629) u. s. w. führten, in einen neuen



Fig. 299. Rubens mit seiner zweiten Frau.
Paris, Sammlung Rothschild.

Interessentkreis gedrängt. Die hohen Herren, wie der englische König, Buckingham, König Philipp IV. u. s. w., waren bei ihren ästhetischen Passionen berühmten Künstlern besonders leicht zugänglich, Rubens aber durch seine Bildung und seinen weltmännischen Sinn nicht ungeeignet, die Wünsche und Pläne des Statthalters bei fremden Höfen eindringlich zu vertreten. Seiner diplomatischen Laufbahn machte ein ärgerlicher Zwist mit den Repräsentanten der belgischen Stände, welche in den Verhandlungen mit Holland andere Ziele verfolgten als die Erzherzogin Isabella, und dann der Tod dieser seiner vornehmsten Gönnerin ein Ende. Auch hatte für ihn sein Haus durch den Einzug seiner zweiten, jugendlich blühenden Frau, Helene Fourment (1630), neuen Reiz gewonnen. Von seinem ehelichen Glücke legt das Familienbild



Fig. 300. Mittelbild des Alfonso-Altars, von Rubens. Wien.

in der Galerie Rothschild in Paris Zeugnis ab, wo sie an seinem Arme und mit einem Knaben am Gängelbunde lustwandelnd dargestellt ist (Fig. 299). Wie sehr auch sein Auge an der üppigen Schönheit der zweiten Frau sich erfreute, beweisen nicht nur die zahlreichen Porträts, die er mit sichtlichster Liebe ausführte, sondern auch die wiederholte Wiedergabe ihrer Züge in seinen großen religiösen und mythologischen Bildern. Sein künstlerisches Entzücken über ihre



Fig. 301. Der Raub der Töchter des Leukippos, von Rubens.
München, Pinakothek.

Reize ging so weit, daß er sie selbst in den intimsten Stellungen seinem Auge vorzauberte. In dem »Mädchen mit dem Pelze« in der Wiener kaiserlichen Galerie stellt er sie dar, wie sie im Begriffe steht, in das Bad zu steigen, in dem »Urteil des Paris« in Madrid hat sie die Rolle der Venus übernommen, hier wie dort ihre üppig schönen Körperformen ungescheut enthüllend. Bis an sein Lebensende bewährte sich Rubens, von zahlreichen Schülern unterstützt, als ein überaus fruchtbarer, in seiner Thätigkeit kaum nach irgend einer Seite hin beschränkter Meister. Er starb am 30. Mai 1640.

Die Zahl der aus Rubens' Werkstatt stammenden Gemälde ist eine erstaunlich große. Natürlich darf man das technische Vermögen des Künstlers nicht schlechthin nach den Leistungen seiner Werkstatt beurteilen. Bei sehr vielen Bildern begnügte sich der Meister damit, die Komposition zu entwerfen und nach deren Ausführung durch die Hand der Schüler und Gehilfen mittelst *Retouchen* nachzuhelfen. Außerdem muß man aber im Auge behalten, daß Rubens seine Werke nach seinem eignen Zeugnis erst am Orte ihrer Aufstellung zu vollenden liebte und die Beleuchtung und den Farbenauftrag nach der Entfernung des Bildes von dem Auge des Beschauers bestimmte. Die riesigen Altäre z. B. sind nach anderen Grundsätzen gemacht, die einzelnen Töne hier viel kräftiger nebeneinander gesetzt, als in seinen Porträts und kleinen Gemälden. Leuchtend und klar bleibt sein Kolorit immer; seine Lasuren verbinden die Lokaltöne, dünne, immer noch farbige Schatten runden die Flächen ab. Der breite Auftrag und die mit den einfachsten Mitteln erzielte sichere Wirkung beweisen die vollkommene Herrschaft des Meisters über die technische Seite seiner Kunst. Auf solche Weise wurde seine sonst unsaßbare Fruchtbarkeit ermöglicht und seiner die ganze darstellbare Welt umspannenden Phantasie die volle Freiheit der Bewegung geschenkt. Seiner persönlichen Natur, wie der Richtung der Zeit, namentlich auch der Wendung, welche Dogma und Kultus in der katholischen Kirche genommen hatten, muß es zugeschrieben werden, daß pompvolle Darstellungen (Anbetung der Könige), Schilderungen mächtiger Aktionen voll Leben und gewaltiger äußerer Kraftentfaltung seiner Schöpferkraft am häufigsten sich darbieten. Selbst wenn der Gegenstand der Schilderung an sich allen poetischen Reiz entbehrt, weiß ihn Rubens durch den Glanz der Farben künstlerisch zu verklären. Wie prosaisch klingt die folgende Inhaltsangabe: die Madonna, von ihrem himmlischen Hofstaate umgeben, überreicht einem Verteidiger der unbesleckten Empfängnis, dem h. Ildesonso, als Zeichen ihrer Huld ein kostbares Meßgewand. Und doch hat Rubens in dem Mittelbilde seines Ildesonsoaltars in Wien (Fig. 300), welchen er im Auftrage der Infantin Isabella ungefähr 1632 ausführte, die Szene malerisch überaus wirksam gestaltet, durch die vornehme Haltung der Hauptpersonen, die lebendige Teilnahme der Nebenfiguren dem Vorgange ein reicheres Interesse abgewonnen. Daß er aber auch in das tiefere Seelenleben einzudringen die Kraft besaß, zeigt u. a. das Gemälde in der Pinakothek zu München: »Christus und die Sünder«, und wenn seinen Madonnen der überlieferte ideale Zug abgeht, so bieten sie doch stets den anmutigen Widerschein eines fröhlichen Mutterglückes.

Viel freier als in religiösen Darstellungen konnte sich sein überströmendes Kraftgefühl, seine Vorliebe für die Wiedergabe leidenschaftlicher Stimmungen in mythologischen Gemälden äußern. Als Wahrzeichen, wie er die antike Mythenwelt auffaßte, möchte man sein Bild der Venus als Amme der Amoretten gelten lassen. Die Götter bewohnen nicht mehr den hohen Olymp, sondern erscheinen in eine ferne Urwelt versetzt, in welcher das rein physische Leben gewaltig wogt, Genüsse und Empfindungen auf elementarem Boden sich bewegen. Dianas Jagdfreuden, ihr Ausbruch zur Jagd und ihre Heimkehr von derselben, Mädchenraub (Fig. 301) und Liebesüberfälle haben seinen Pinsel wiederholt beschäftigt; unerschöpflichen Bilderstoff bot ihm namentlich die selige Trunkenheit Silens und seiner Genossen. Selbst die Kinder, welche Rubens bald im fröhlichen Reigen die Erde stampfend, bald mit Fruchtkränzen beladen mit köstlichem Humor darstellt, können die bacchische Abstammung nicht verleugnen.

Der Freude an der Wiedergabe eines leidenschaftlich bewegten Naturlebens danken auch seine Löwenjagden und Tierkämpfe das Dasein (Fig. 302). Selbst wo Tiere nur als Staffage auftreten, wie in einzelnen allegorischen Darstellungen der vier Weltteile, bekunden sie die Wahrheit seines Ausspruches, in der Darstellung von Tieraktionen sei er sogar dem berühmtesten Tiermaler seiner Zeit überlegen, dem Franz Snyder in Antwerpen (1579—1657), der



Fig. 302. Kampf mit Löwen, von Rubens. München.

übrigens erst durch den Einfluß von Rubens Jagdmaler wurde, in der Jugend aber Stillleben malte, die seine späteren Tierstücke übertreffen.

Wenn die großen Kirchenbilder und die mythologisch-allegorischen Darstellungen häufig die italienische Schule verraten, in welcher Rubens zur Selbsterkenntnis gelangte, wenn er in Bezug auf Darstellbarkeit des Gräßlichen (Kreuzigung Petri in der Peterkirche zu Köln, 1638 für den kunstfreundlichen Kaufherrn Sabach gemalt) dieselben Anschauungen hegte wie die italienischen Naturalisten, so kommt die unverfälschte flämische Natur in seinen Landschaften und Genrebildern zum Vorschein. Rubens spricht in seinen Werken nicht selten lateinisch, während Rembrandt nur in der Muttersprache sich ausdrückt. Das hängt mit seinem Bekenntnisse, seinen mannigfachen Beziehungen zur romanischen Welt zusammen. Trotz seiner persönlichen Größe reiht er sich in seinen kirchlichen und mythologischen Darstellungen den Endgliedern einer allmählich abschließenden Kulturentwicklung an. Aber gerade weil er kein bloßer Manierist, sondern ein wahrhaft großer Künstler war, hat er sich auch ein offenes Auge für die kommende Kunstströmung bewahrt. Namentlich in seinen letzten Jahren, in welchen er als Schlossherr auf dem »Steene« bei Mecheln mit seiner Gattin weilte, gewann er reiche Muße, das Volk und die landschaftliche Natur der Heimat schärfer in das Auge zu fassen. Von seinen Genrebildern streift der »Liebesgarten« in Madrid, eine Unterhaltung von Liebespaaren in einem Parke, an die später so beliebte Gattung der galanten Feste an, während die »Kirmes« im Louvre, der »Bauerntanz« in Madrid die ungezügelte Lebenslust der unteren Volksklassen in derber Wahrheit vorführen. Selbst in seinen Landschaften klingt der ihm gewohnte heroische Ton zuweilen an. Mit großer Sorgfalt hat er die Luftströmungen beobachtet, mit bewunderungswürdiger Wahrheit giebt er das Wolkenspiel, den Kampf von Licht und Schatten in der Luft wieder. Rubens' Landschaften hätten an eindrucksvoller Stimmung noch mehr gewonnen, wenn er sie nicht so reich an Einzelmotiven, so gegenständlich, möchte man sagen, gestaltet hätte. Die idyllischen Schilderungen, wie sein »Schloßpark« in Wien, gewinnen gerade durch ihre größere Einfachheit.

Rubens wäre kein echter Sohn des Nordens gewesen, wenn er nicht auch der Porträtmalerei eifrig gehuldigt hätte. Unter den männlichen Bildnissen nehmen die sogenannten vier Philosophen in der Pittigalerie zu Florenz aus früherer Zeit den ersten Rang ein. Auch sich selbst und seine beiden Söhne hat Rubens gemalt; diese Bilder haben eine öftere Wiederholung erfahren. Von den Frauenporträts ist, außer den Bildnissen seiner beiden Frauen, das Porträt einer Antwerpener Schönheit, Fräulein Lunden, unter der falschen Bezeichnung »Chapeau de paille« (statt chapeau de poil) bekannt, am berühmtesten. Doch zeigt das Bild nur eine schöne Rasse, keine anmutige Individualität. Gereifere Personen, wie die Frau des Charles Cordes in Brüssel (Fig. 303), wie Maria von Medici oder die Infantin mit ihrem Gemahle auf den Flügeln des Aldersonsoaltars, fügen sich besser zu seiner künstlerischen Natur. Mit Rubens' Bildern kann man die ganze Bibel vom Engelsturze bis zum jüngsten Gericht illustrieren, ebenso den ganzen Ovid. Seine Universalität kann nicht besser dargethan werden. Doch bleibt weniger diese Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Gedankenkreise, als die Kraft, mit welcher er allen Schöpfungen das Gepräge seiner persönlichen Natur aufdrückte, bewunderungswert.

Neben Rubens traten natürlich die älteren Maler von Antwerpen weit zurück. Die besten unter ihnen, wie Jan Brueghel (s. S. 154), der sog. Sammetbrueghel, in mannigfachen Gattungen der Malerei erfahren, aber doch als Landschaftsmaler am meisten hervorragend, dann Sebastian Brant (1573—1647), welcher das Reiterleben ebenso lebendig wie farbenreich schilderte, oder der Architekturmaler Hendrick Steenwijk, ein Schüler des Fredeman de Vries, standen ohnehin auf anderem Boden und lösten andere Aufgaben als der flämische Großmeister.

Von den Kunstgenossen gleichen oder wenig jüngeren Alters bewahrten sich vornehmlich nur Gaspar de Crayer (1582—1669) und Jakob Jordaens (1593—1678) eine größere Selbständigkeit. Wenn Jordaens öfters an Rubens gemahnt, so erklärt sich dies durch den Umstand, daß beide in der Werkstätte des Adam van Noort erzogen wurden. Jordaens wird unterschätzt, wenn man ihn nur nach seinen »Bohnenfesten« und grotesken Familientonzerten



Fig. 303. Die Frau des Charles Cordes, von Rubens. Brüssel.

(Fig. 304) beurteilt. Sowohl in Bildnissen (Mädchen mit dem Papagei u. a. in englischen Privatsammlungen), wie in mythologischen Darstellungen (Venus mit Bacchanten im Haag) und allegorischen Schilderungen (Haus im Busch bei Haag) stellt er sich Rubens fast ebenbürtig zur Seite. In seinen religiösen Bildern (Abendmahl und Grablegung in Antwerpen) bringt es Jordaens infolge seiner unziemlichen Verbtheit zu keinen erfreulichen Resultaten; manchmal kann er sogar durch seine sturille Auffassung (der zwölfjährige Jesus im Tempel in Dresden) verfehen.