



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

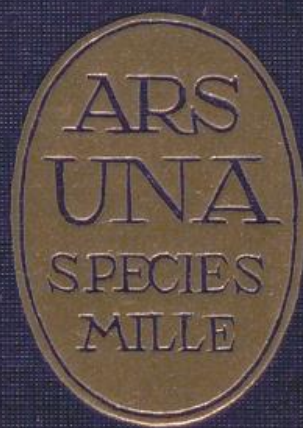
Geschichte der Kunst in Flandern

Rooses, Max

Stuttgart, [1914]

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60332)

GESCHICHTE DER KUNST
IN FLANDERN



VON MAX ROOSES

BH 38



11

Use

200 2000

200 2000

GESCHICHTE DER KUNST
IN FLANDERN

ARS UNA, SPECIES MILLE

BÄNDE IN VORBEREITUNG:

DEUTSCHE KUNST
HOLLÄNDISCHE KUNST
KUNST IN FLORENZ UND
SÜDITALIEN
RÖMISCHE KUNST
GRIECHISCHE KUNST
BYZANTINISCHE KUNST
KUNST IN NORDAMERIKA
KUNST IN CHINA UND JAPAN
INDISCHE KUNST



ANTON VAN DYCK
IN VANDERN

Anton van Dyck
Bilder des Franz von Monarda
(17. Jahrh.)



MIT 100 ABILDUNGEN
UND 1 TAFEL

VERLAG VON G. B. F. STUTTGART
1888

Anton van Dyck
Bildnis des Franz von Moncada
(Paris, Louvre)

C. 10. 413

GESCHICHTE DER KUNST IN FLANDERN

VON

MAX ROOSES

DIREKTOR DES MUSEUMS PLANTIN-MORETUS
IN ANTWERPEN

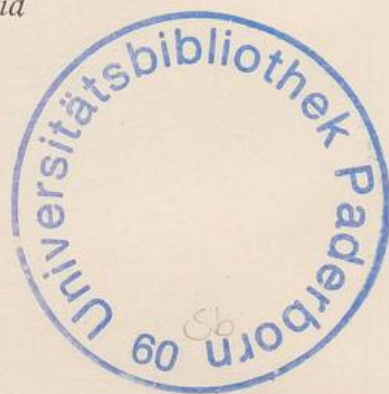


MIT 648 ABBILDUNGEN
UND 4 FARBENTAFELN

JULIUS HOFFMANN · VERLAG · STUTTGART
MCMXIV

Deutsche Übersetzung
von
Johanna Gottschewski
und *Dr. E. Weiss*

*Dieser Band erscheint
gleichzeitig in eng-
lischer Sprache bei
William Heinemann,
London, und Charles
Scribner's Sons, New
York. Französisch bei
Hachette & Cie., Paris.
Italienisch bei dem
Istituto Italiano d'Arti
Grafiche, Bergamo.
Spanisch bei der Lib-
reria Gutenberg de
José Ruiz, Madrid*



Hoffmannsche Buchdruckerei Felix Kraus Stuttgart

2116228

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort des Verfassers VII

KAPITEL I

Die Kunst von den Anfängen bis zum Ende der romanischen
Epoche 1

KAPITEL II

Die Kunst bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts 17

KAPITEL III

Der italienische Einfluss im 16. Jahrhundert 162

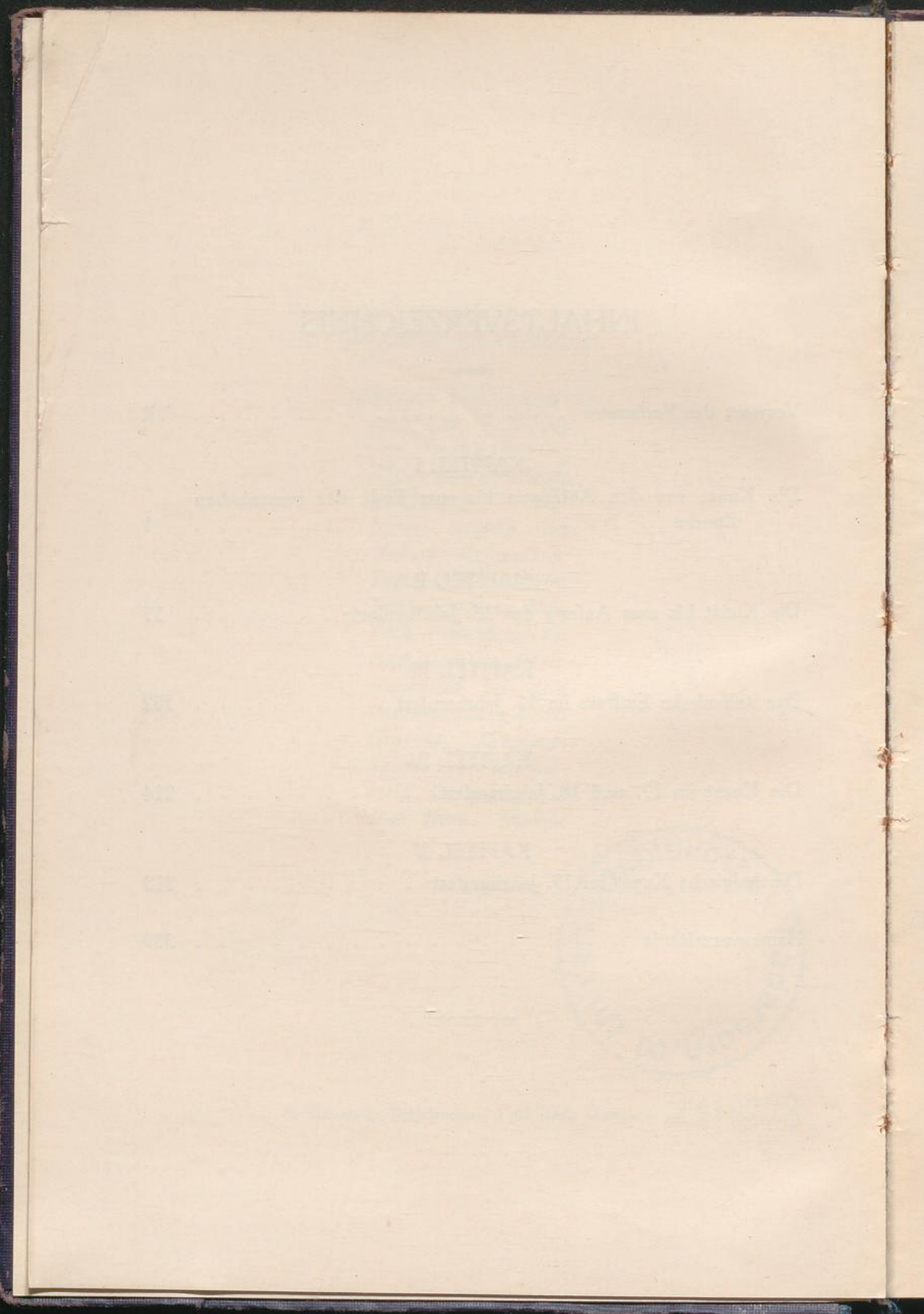
KAPITEL IV

Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert 214

KAPITEL V

Die belgische Kunst im 19. Jahrhundert 313

Namenverzeichnis 359



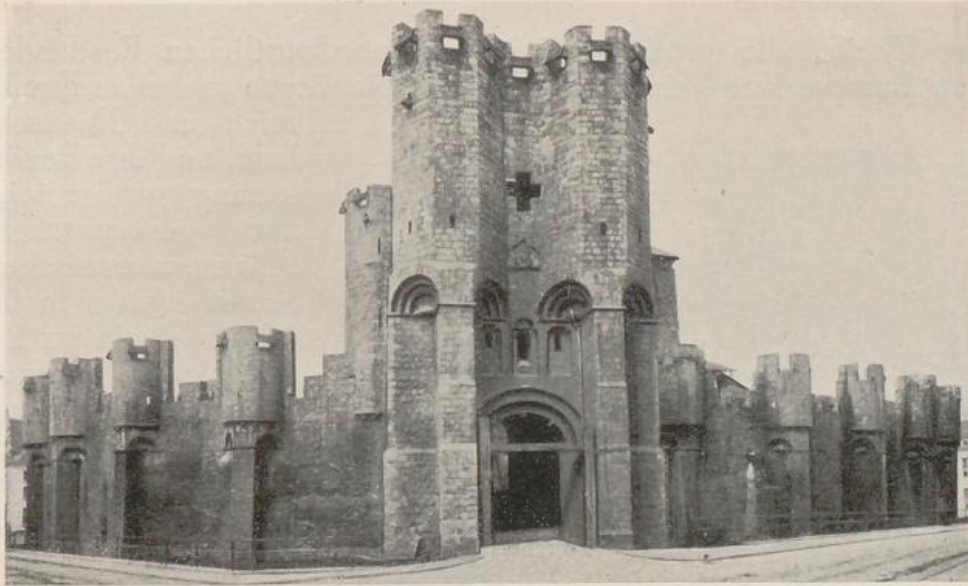
Vorwort des Verfassers

Die Geschichte der Kunst seines Volkes zu schreiben, den Geist jener Männer heraufzubeschwören, die die derbe und stammelnde Formensprache im Laufe der Jahrhunderte zu elegantem Schwung und Harmonie entwickelt, die uns Schöpfungen voll Schönheit und beglückender Güte geschenkt haben, ist ein Vorrecht, das man nicht hoch genug bewerten kann. Diese Aufgabe wird um so fesselnder, wenn in einem räumlich begrenzten Gebiete mächtige Generationen von Künstlern in glanzvoller und ununterbrochener Folge einander ablösen, wie es in Flandern der Fall war.

Früh schon wurde die Aufmerksamkeit der Welt auf diese schöpferische Fruchtbarkeit Flanderns hingelenkt, und Männer von Fach unternahmen es, das, was man vom Leben seiner Maler wußte, aufzuzeichnen. Ihre Arbeit wurde in wunderbarer Weise erleichtert durch die Register, in welchen die Lukas-Gilden ihre Mitglieder und Meister verzeichneten, und die noch in unseren Tagen den Kunsthistorikern die wertvollsten Dokumente liefern. Im 19. Jahrhundert hat die Forschung ihre Bemühungen noch vermehrt; man hat die Archive durchstöbert, man hat aus den Chroniken und der gesamten Literatur selbst die kleinsten Hinweise, welche jene entlegenen Zeiten aufhellen könnten, emsig zusammengetragen. Die moderne Leichtigkeit des Verkehrs hat dann die Forschungsmöglichkeiten vervielfacht. Jetzt begnügt man sich nicht mehr damit, die geschriebenen und gedruckten Dokumente zu befragen; man wollte die Werke, die uns die Vorfahren hinterlassen hatten, selber sehen und untersuchen; man studierte die Gemälde, die Skulpturen, die Bauten; man verglich den Kunstbesitz des eigenen Landes mit dem des Auslandes. Jetzt konnte man sich eine begründete und vollständige Vorstellung schaffen von dem Anteil, den jede einzelne Völkergruppe zur künstlerischen Gesamtschöpfung der Menschheit beigesteuert hat, und eine Bilanz darüber aufstellen, was die eine Schule der anderen schuldete.

Wir wissen, wie groß der Anteil gewesen ist, den Flandern in dieses Gemeinvermögen eingebracht hat, wie zahlreich die glorreichen Persönlichkeiten waren, die sich bisweilen gleichzeitig, bisweilen in kürzeren oder längeren Zeitabständen aus der Masse der Künstler geringeren Rufes heraushoben; und den Größten haben wir mit Ehrerbietung den besonderen Rang gegeben, der ihnen zukommt.

— Bei der Erfüllung unserer Aufgabe haben wir uns der gewohnten Behandlungsweise bedient, und nur in einem Punkte sind wir von ihr abgewichen; mit wesentlich größerer Ausführlichkeit als es in allgemeinen Darstellungen üblich ist, haben wir die Miniaturmalerei berücksichtigt, einen Zweig der Kunstgeschichte, der sonst allzusehr vernachlässigt wird. Diese köstliche und zarte Form des künstlerischen Ausdruckes ist in letzter Zeit mit ganz besonderer Sorgfalt studiert worden; die Bibliotheken und Privatsammlungen hat man durchforscht, das Studium der Hauptwerke durch vortreffliche Nachbildungen erleichtert, und es ergibt sich, daß die vlämischen Künstler auch auf diesem Gebiete Außerordentliches geleistet haben. Um eine wirklich vollständige Geschichte der Malerei Flanderns zu schreiben, schien es uns notwendig, ihr die Darstellung der Kunstgattung vorzuschicken, welche sie vorbereitete. Und auch auf allen übrigen Gebieten haben wir uns bemüht, die ruhmreiche Geschichte flandrischer Kunst lückenlos darzubieten.



1. — Gent, Grafenschloß (1180). Heutige Gesamtansicht nach der Wiederherstellung.

KAPITEL I

Die Kunst von den Anfängen bis zum Ende der romanischen Epoche (12. Jahrhundert)

Allgemeines über Land, Rasse und Geschichte — Die
ersten Baudenkmäler — Die Skulptur — Die Miniatur-
malerei bis zum Ende des 12. Jahrhunderts.

Wenn wir von „vlämischer Kunst“ sprechen, so bedienen wir uns des alten und geheiligten Ausdruckes, die belgische Kunst zu bezeichnen. Denn die vlämische Kunst ist nicht bloß die Kunst der Grafschaft Flandern, des wichtigsten unter den Fürstentümern, aus denen das heutige Belgien besteht, sondern sie ist auch die Kunst aller übrigen Fürstentümer, von Brabant sowohl wie von Limburg, von Lüttich wie vom Hennegau, von Namur ebenso wie vom westlichen Luxemburg: mit einem Wort, es handelt sich um die Kunst aller Provinzen, die das Königreich Belgien bilden. Mit dem Gebiete des heutigen Königreiches der Niederlande trugen auch diese Provinzen seit undenklichen Zeiten den Namen Niederlande, da sie zu jenen Niederungen der Küste gehören, wo die Maas, die Schelde und

der Rhein, die großen Flüsse des nordwestlichen Festlandes von Europa, ihre Mündungen haben. Sie liegen zwischen Frank-

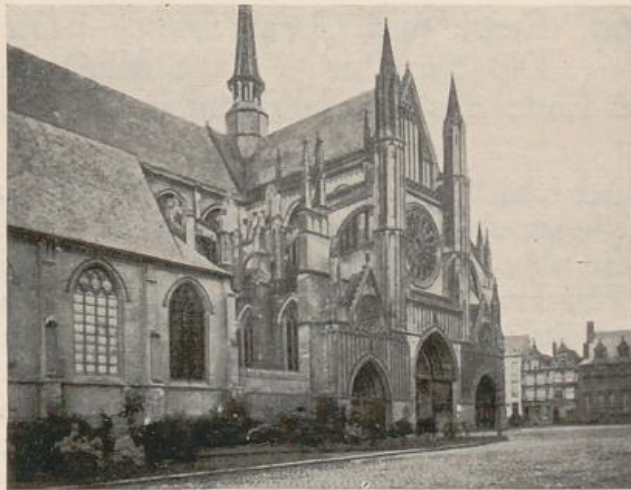


2. — Soignies, Kollegiatkirche Saint-Vincent.

reich und Deutschland, und ihre Bevölkerung gehört teils zur germanischen, teils zur romanischen Rasse. Als man im 16. und dann im 19. Jahrhundert die nördlichen Niederlande von den südlichen loslöste, verblieb der romanische Teil der Bevölkerung ungetrennt bei Belgien, während der germanische zwischen Belgien und Holland

geteilt wurde. Belgien ist ein geographischer Begriff, der seine Bedeutung im Laufe der Jahrhunderte oftmals gewechselt hat, und im Grunde ist es einzig seine Kunst, der dieses Land seine wirkliche geistige Einheit verdankt.

In diesem bescheidenen Erdenwinkel entwickelte sich jene Kunst, deren ruhmreiche Vergangenheit wieder vor Augen zu führen unsere Aufgabe sein soll. Im Laufe der Jahrhunderte



3. — Ypern, Kathedrale St. Martin.

verlor das Land fortgesetzt bald hier, bald dort mehr oder weniger bedeutende Teile seines Gebietes; es wurde fernen Königreichen zugeteilt, oder von mächtigen Nachbarn unterworfen; die Untertanen empörten sich gegen die Fürsten, die Städte befehdeten sich untereinander, und die Bürger kämpften gegen die Handwerker. Ungeachtet seines immer erschütterten und oft bedrohten Daseins gelang es dem kleinen Lande, sich einen glänzenden Platz unter den

verlor das Land fortgesetzt bald hier, bald dort mehr oder weniger bedeutende Teile seines Gebietes; es wurde fernen Königreichen zugeteilt, oder von mächtigen Nachbarn unterworfen; die Untertanen empörten sich gegen die Fürsten, die Städte befehdeten sich untereinander, und die Bürger kämpften gegen die Handwerker. Ungeachtet seines immer erschütterten und oft bedrohten Daseins gelang es dem kleinen Lande, sich einen glänzenden Platz unter den

verlor das Land fortgesetzt bald hier, bald dort mehr oder weniger bedeutende Teile seines Gebietes; es wurde fernen Königreichen zugeteilt, oder von mächtigen Nachbarn unterworfen; die Untertanen empörten sich gegen die Fürsten, die Städte befehdeten sich untereinander, und die Bürger kämpften gegen die Handwerker. Ungeachtet seines immer erschütterten und oft bedrohten Daseins gelang es dem kleinen Lande, sich einen glänzenden Platz unter den

Kulturmächten zu erobern und zu erhalten. Besser als die Unantastbarkeit seines Gebietes wußte es die Selbständigkeit seiner Kunst zu wahren.

Im Süden und im Westen herrschten die gewaltigen Kulturen Frankreichs und Deutschlands und drohten unausgesetzt den kleinen Nachbarn aufzuzehren. Aber weit davon entfernt, in Abhängigkeit zu geraten, breitete es seinen Einfluß mehr und mehr aus und schuf seinen Erzeugnissen weit über seine Grenzen hinaus Bewunderung. Während ihm sein Handel und seine Industrie reiche Hilfs-



4. — Tournai, Kathedrale Notre-Dame.

quellen sicherten, hat seine Kunst es mehr als einmal an die Spitze Europas gestellt: zuerst im 15. Jahrhundert, unter den Herzögen von Burgund, und dann im 17. Jahrhundert, in der Epoche seines politischen und materiellen Unglückes. Endlich hat Belgien nach einem Jahrhundert tiefsten Verfalls, dank seiner Beharrlichkeit und Energie, sein wirtschaftliches Gedeihen wiedererlangt, und heute erobert es sich auch seinen alten künstlerischen Ruf wieder zurück.

Während der ersten zehn Jahrhunderte unserer Zeitrechnung hat die Baukunst in Belgien nichts Erwähnenswertes hervorgebracht. Die Spuren, die die Römer dort hinterließen, gehören ihrer Kunst an, nicht der vlämischen; von den Kirchen und Klöstern, die unter den Merowingern erbaut wurden, ist nichts erhalten.



5. — Tournai, Kathedrale Notre-Dame (11. Jahrh.). Querschiff und Chor.

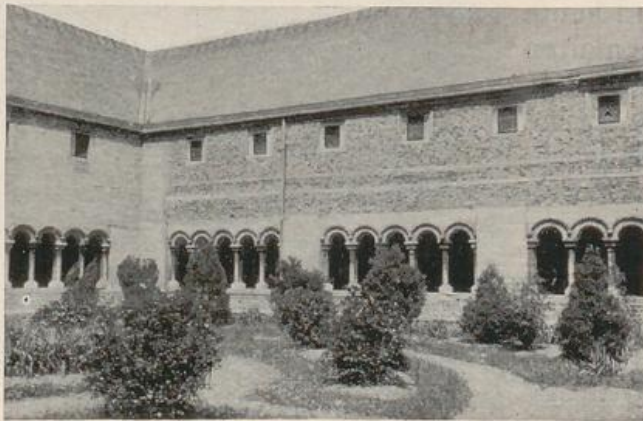
Die ältesten Bauten, die wir besitzen, sind romanischen Stils, dessen Blüte in Europa zwischen 900 und 1150 fällt. In den

Kirchen, die seine bedeutendste Verkörperung darstellen, charakterisiert ihn die Anwendung des Rundbogens bei den Wölbungen, Fenstern und Arkaden. Die Säulenreihen der antiken Basiliken sind ersetzt durch Bogensysteme auf Pfeilern und Säulenbündeln, die reichskulptierte Kapitelle haben und sich manchmal bis zum Gewölbe der Kirche fortsetzen. Die zwei oder drei Stockwerke eines Gebäudes werden auf diese Art durch die Verlängerung der Säulenschäfte zusammengefaßt. Im Gegensatz zu der römischen Konstruktionsweise drängt die Vertikale zur Vorherrschaft über die Horizontale. Ein spärliches Licht dringt durch kleine Rundbogenfenster ein, die in den Wänden der Seitenschiffe und in den oberen Mauern des Mittelschiffes angebracht sind. Die Kirchen haben mit ihren Querschiffen die Grundrißform des lateinischen Kreuzes. Beim Eingang, an der Fassade, ragen ein oder zwei Türme empor, die rund, vier- oder achteckig sind und spitze Dächer haben; manchmal sind auch vier Türme vorhanden, zwei an der Westfassade und zwei an der Ostseite der Querschiffe; nur ein einziges Mal wächst ihre Zahl bis auf fünf an.



6. — Lüttich, Heiligkreuz-Kirche (Sainte-Croix).

Bei den auf uns gekommenen romanischen Basiliken erstrebten die Erbauer vor allem Räume für eine große Zahl von Gläubigen zu schaffen, nicht so sehr sie zu Prachtbauten zu gestalten. Kaum eine existiert, die ganz unberührt wäre. Im Laufe der Jahrhunderte wurden sie vergrößert, ausgeschmückt und dem Geschmack der folgenden Epochen angepaßt. Die erwähnenswerten romanischen Kirchen sind die Kathedrale Notre-Dame und die Kirche Saint-Quentin in Tournai,



7. — Tongern, Romanischer Kreuzgang.¹

Bei den auf uns gekommenen romanischen Basiliken erstrebten die Erbauer vor allem Räume für eine große Zahl von Gläubigen zu schaffen, nicht so sehr sie zu Prachtbauten zu gestalten. Kaum eine existiert, die ganz unberührt wäre. Im Laufe der Jahrhunderte wurden sie vergrößert, ausgeschmückt und dem Geschmack der folgenden Epochen angepaßt. Die erwähnenswerten romanischen Kirchen sind die Kathedrale Notre-Dame und die Kirche Saint-Quentin in Tournai,

Saint-Vincent in Soignies (965) (Abb. 2). Sainte-Gertrude (Anfang des 11. Jahrhunderts) in Nivelles, Saint-Denis (987), die frühesten Teile von St. Jakob (Saint-Jacques) (1014), St. Bartholomäus (1015) und die Heiligkreuz-Kirche (Sainte-Croix) in Lüttich (1030), St. Martin in Ypern (Abb. 3) und die Kirche von Harlebeke (1072). Das älteste dieser Gotteshäuser ist Saint-Vincent in Soignies. Man begann seinen Bau im Jahre 965, beendete ihn aber wahrscheinlich erst im 11. Jahrhundert. Durch die Reinheit und Majestät, durch die Regelmäßigkeit seiner Anlage und seines Stiles ist dieses Baudenkmal in seiner ganzen Erscheinung ein hervorragendes Beispiel der romanischen Kunst.

Notre-Dame in Tournai (Abb. 4) enthält romanische Teile, die bis ins 11. Jahrhundert zurückreichen. Der Chor im gotischen Stile wurde erst im 13. Jahrhundert erbaut. Das Hauptportal, das die ursprüngliche Fassade verdeckt, stammt aus dem 14. Jahrhundert. Das Kircheninnere, der älteste Teil des Baus, gehört dem romanischen Stile an und besteht aus drei Schiffen. Die Triforien sind aus Rundbogenarkaden gebildet. Das Querschiff ist in einem abweichenden, leichteren und phantasievolleren Stil erbaut; hier vor allem hat der Baumeister zu entzücken gewußt, ohne dem feierlichen Eindruck Abbruch zu tun, den die heilige Stätte erwecken soll. Man sieht hohe und niedrige, massige und leichte Säulen; man sieht Bögen, abwechselnd von überhöhter und gedrückter Form, mit geradem Gebälk alternieren. Der Baumeister hat alle diese Elemente in einer Weise vervielfältigt und verbunden, daß eine Gesamtwirkung von größter Harmonie entstanden ist. Die Kirche hat fünf Türme, bei deren Fenstern der Rundbogen sich noch neben dem Spitzbogen



8. — Tournai, Kathedrale. „Porte Mantile“.



9. — Bastogne, Taufbecken.

erhalten hat. Lüttich besitzt verschiedene Kirchen, die ursprünglich im romanischen Stil erbaut sind, die aber im Laufe der



10. — Buchstabe L a. e. Evangeliar a. Lüttich (Brüssel, Kgl. Bibliothek, Nr. 18383).

Zeit solchen Veränderungen unterworfen wurden, daß sie fast nichts von der ersten Bauweise bewahrt haben. Die wichtigsten Überreste jener romanischen Bauten sind der Turm und der eine der beiden Chöre der Heiligkreuz-Kirche (Sainte-Croix) (Abb. 6).

Eine romanische Abtei hat sich nicht erhalten. Wir haben nur noch Teile von Klöstern; bei St.-Bavo in Gent, in Nivelles und in Tongern (Abb. 7). Letzteres ist das am besten erhaltene.

Der bemerkenswerteste Profanbau ist das Schloß der Grafen von Gent (Abb. 1), welches aus dem Jahre 1180 stammt und seit Jahren restauriert wird. Durch das von zwei massiven, achteckigen Türmen flankierte Eingangsportal gelangt man auf einen freien Platz, auf dem sich der gewaltige Wartturm erhebt. Die Blendfenster oberhalb des Portales und die dreiteiligen Arkaden, welche die Turmzinnen tragen, bilden ein mächtiges Ganzes von strenger Linienführung. Unter den wenigen Häusern dieser Epoche, die die Zerstörungen von Menschen und Zeiten überlebt haben, muß man das „Stapelhuis“ in Gent anführen, mit seiner breiten, schmucklosen Fassade, deren zwei untere Stockwerke von einem Säulchen geteilte Rundbogenfenster haben. Der Giebel steigt stufenförmig an. Auch in Tournai befinden sich zwei, allerdings stark beschädigte, romanische Häuser.



11. — Buchstabe E aus einer Augustinus-Handschrift aus Tournai (Brüssel, Kgl. Bibliothek, Nr. 21842).

In der Zeit, die zwischen dem Untergang des römischen Reiches und dem Einfall der Normannen liegt, waren die Kirchen mit Malereien und Bildwerken geschmückt, von denen unglücklicherweise nichts erhalten blieb. Die nordischen Seeräuber haben alles zerstört. Zu

Anfang des 10. Jahrhunderts lebten die Künste wieder auf, und alsbald entstanden auch Werke der Bildhauerkunst. Zu jener

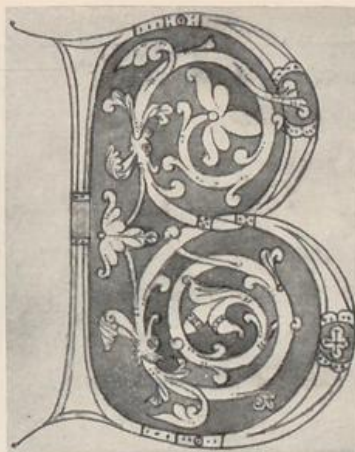


12. — Buchstabe M aus dem Itinerarium Sancti Petri (Antwerpen, Museum Plantin-Moretus).



13. — Buchstabe E aus einer Vulgata aus Léau (Lüttich, Seminarbibliothek).

Zeit etwa wurde in der Abtei von Liessies, in der alten Grafschaft Hennegau, ein Grabmal errichtet in der Form eines Sarkophages mit einer darauf ausgestreckt liegenden Gestalt. Die Kirchenportale werden mit Flachreliefs, die Szenen aus der Bibel darstellen, umrahmt. Eines von ihnen, aus dem 11. Jahrhundert stammend, befindet sich, gut erhalten, an Sainte-Gertrude zu Nivelles; man sieht dort Episoden aus dem Leben des Simson, in denen die Figuren noch unbeholfen, die romanischen Ornamente dagegen bewunderungswürdig sind. Eines der Portale der Kathedrale von Tournai, die sog. Porte Mantile (Abb. 8), einige skulptierte Überreste der Abtei St.-Bavo in Gent und das Taufbecken von Bastogne (Abb. 9), naive und altertümliche Werke, bezeugen, daß die Skulptur auf vlämischem Boden aus sich selbst heraus erwachsen ist und schon früh zum Schmuck der romanischen Kirchen gedient hat.



14. — Buchstabe B aus einer Bibel (Lüttich, Universitätsbibliothek).

Aber die ältesten erhaltenen Kunstwerke sind die Miniaturen, die die Handschriften illustrieren. Ihre Geschichte ist die unumgänglich notwendige Einleitung zu derjenigen der Tafelmalerei. Ohne diese mehrhundertjährige Lehrzeit



15.—St. Matthäus. Miniatur a. e. Evangeliar aus Aldeneik (Maeseyck, Kirche).

ihren Pilgerfahrten heimgebrachten Schätzen bereicherten. Großbritannien und Irland scheinen vor allem diese Kunst des Orients aufgenommen und verbreitet zu haben. Mönche kamen von dem Inselreich auf den Kontinent, um hier Klöster zu gründen, wo sie dann die Kunst der Miniaturmalerei einführten. Früh schon waren in Flandern mächtige Abteien gegründet worden; die von Saint-Martin in Tournai im 6. Jahrhundert, die von Saint-Amand



16. — St. Johannes. Miniatur aus einem Evangeliar (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 11 175).

wären die vlämischen bewunderungswerten Primitiven nicht zu erklären. Nur indem man die stufenweisen Fortschritte der Illuminierkunst verfolgt, wird man mit dem langsamen Erlühen und gleichmäßigen Wachsen der Malerei vertraut.

Die Kunst der Miniatur, älter als das Christentum, wurde von der neuen Religion nutzbar gemacht; sie verbreitete sich vom Osten nach dem Westen durch Vermittelung der heiligen Bücher, die byzantinische Mönche ausgemalt hatten. Wir kennen die Geschichte dieser Wanderung nicht in allen ihren Einzelheiten, aber sie war zweifellos das Werk der Mönche, welche die Bibliotheken ihrer Klöster mit den von

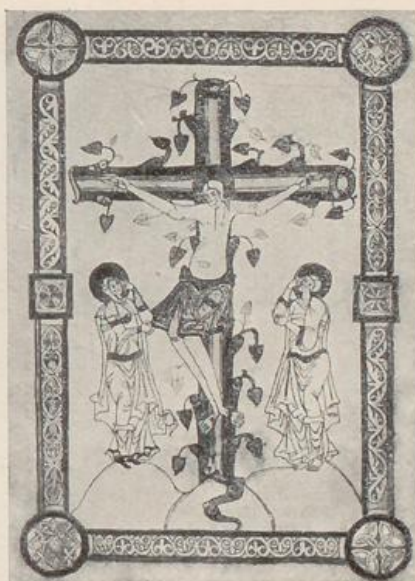
bei Tournai im Jahre 638, Saint-Bertin zu Saint-Omer entstand 654, Stavelot 655, Lobbes in der Gegend von Lüttich 638, Saint-Trond gegen das Jahr 690, St.-Peter (Saint-Pierre) und St.-Bavo in Gent unter Karl dem Großen. Im Jahre 670 ließ das Kloster Sainte-Gertrude in Nivelles eine große Anzahl kostbarer Handschriften aus Rom und aus Großbritannien und Irland kommen. In der Lütticher Gegend entwickelte sich eine der ältesten Miniaturisten-schulen des Landes. Hervorragende Kunstwerke sind dort ausgeführt worden, namentlich in den Abteien von Stavelot, Saint-Hubert und Floreffe.

Die ältesten Erzeugnisse der vlämischen Miniaturmaler sind Bibeln, Evangelien und die Schriften der Kirchenväter und Theologen. Das Hauptmotiv für die Ausmalung dieser Werke besteht in den verzierten Buchstaben, und diese kann man sogar als die ältesten Zeugen unserer künstlerischen Veranlagung ansehen. Sie kontrastieren auffallend mit den figürlichen Darstellungen, denen wir in denselben Büchern begegnen. Während diese lange durch Ungeschicklichkeit und Roheit der Zeichnung den Betrachter abstoßen, sind die Initialen Musterbeispiele guten Geschmacks und reicher Erfindung. Sie scheinen an die Stelle der figürlichen Darstellungen getreten zu sein, die in der Kirche des Orients verpönt waren, und erinnern an die bizarre Anmut muselmanischer Arabesken.

Eines der ältesten vlämischen Manuskripte ist ein lateinisches Evangeliar des 11. Jahrhunderts, das aus der Abtei Saint-Laurent in Lüttich stammt und wahrscheinlich in dieser Stadt ausgeführt wurde. Diese Reliquie, jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel (Nr. 18383), läßt den Kontrast zwischen den grob behandelten Figuren der Evangelisten und einigen schon mit delikatem Geschmack verzierten Buchstaben stark hervortreten (Abb. 10).

Im folgenden Jahrhundert sind die Buchstaben schon wesentlich reicher. Abb. 11 zeigt ein E aus einer Augustinus-Handschrift, die, dem 12. Jahrhundert angehörig, aus der Abtei Saint-Martin in Tournai stammt und sich jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel befindet (Nr. 21842). An Stelle von flachen Bändern mit blütenförmigen Enden zeigt dieser Buchstabe ein verschlungenes Phantasiegeäst, dessen Zweige und Blätter mit reizenden Einzelheiten verziert sind.

Denselben Geschmack vertritt die Zeichnung des Buchstaben M (Abb. 12)



17. — Christus am Kreuz. Miniatur a. e. Evangeliar (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 5573).



18. — St. Johannes. Miniatur aus einem Evangeliar (Antwerpen, Museum Plantin.-Moretus).



19. — Abraham und Melchisedek. Miniatur a. e. Prudentius-Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 10066).

gemeinsamen Leben“ in Léau ausgeführt wurde. Manche der Buchstaben stellen Köpfe oder Leiber von Tieren dar, andere sind ganz aus Blumen gebildet. Die meisten heben sich rotbraun von blauem Grunde ab. Derselben Zeit gehören auch die Majuskeln einer Bibel der Universitätsbibliothek von Lüttich an (Abb. 14). Die gefälligere Anordnung, die geistreicheren Einfälle bezeugen eine Verjüngung der Zierkunst.



20. — Szenen aus dem Leben Davids. Miniatur aus der Bibel von Stavelot (London, Brit. Museum, Addit. Ms. 28106.)

am Anfang des *Itinerarium Sancti Petri*, einer Handschrift aus dem 12. Jahrhundert im Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen. Hier sind die Zweige kräftiger, das Blattwerk ist voller, das Geflecht gedrängter. Der Buchstabenkörper ist kaum imstande das üppige Rankenwerk zu fassen.

Schlichter im Ornament, aber von nicht weniger vornehmem Geschmack, sind die Anfangsbuchstaben einer Vulgata (Abb. 13) aus der Seminarbibliothek in Lüttich, die im Jahre 1248 im Kloster der „Brüder vom

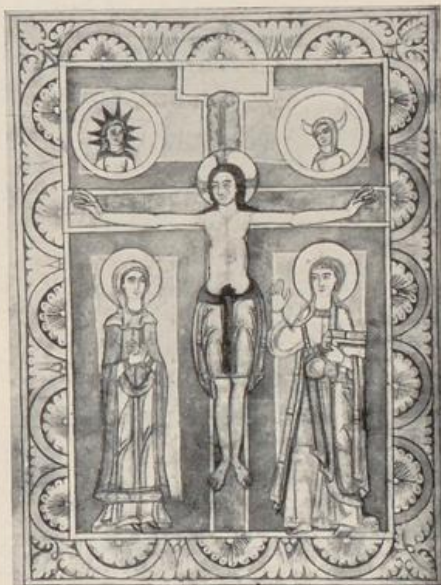
Die ältesten Buchstaben erinnern an die gemeißelte Ornamentik romanischer oder gotischer Kapitelle. Später sollte dann die Renaissance in das Blattwerk Blumen, Menschen und Tiere einfügen.

Früh schon, seit dem Zeitalter der Gotik, umschließen die Buchstaben häufig wahre kleine Gemälde. Mit Beginn der Renaissance vollzieht sich die Trennung des verzierten Buchstabens vom Miniaturbilde. Der erstere wahrt alsdann ausschließlich seinen Charakter als Schriftzeichen, das man reich ausmalte und vergoldete, und die Miniatur entwickelt sich zu kleinen bildmäßigen Darstellungen, die von wesentlich kunstvolleren Händen gestaltet sind.

Das älteste in Flandern illustrierte und noch, wenn auch in sehr schlechtem Zustand, bewahrte Manuskript ist das Werk der Schwestern Herlinde und Relinde, die im

Jahre 730 aus der Picardie kamen, sich an den Ufern der Maas in Aldeneik niederliessen und dort ein Kloster gründeten. Sie kopierten Handschriften und schmückten sie mit Miniaturen. Ihr Biograph aus dem 11. Jahrhundert rühmt ihre herrlichen Arbeiten. Doch nur ein einziges ihrer Werke, ein Evangeliar, das der Kirche von Maeseyck gehört, ist auf uns gekommen; es ist mit den Gestalten der Evangelisten im byzantinischen Stil geschmückt und enthält Kanones-Tafeln der übereinstimmenden Evangelienstellen. Von den vier Evangelisten ist nur *Matthäus* erhalten geblieben (Abb. 15). Die Farben sind wenig nuanciert, und um die Lichter anzugeben, ist etwas Schwarz und Weiß verwendet. Das Beiwerk, der Sitz und die Arkaden sind mit naivem Geschmack behandelt. Obwohl von unbeholfener Zeichnung, ist diese Figur doch nicht ohne Stil: er ist das Erbe der antiken Vorbilder, deren Schönheit die ungeschickten Kopisten nicht vollkommen vergessen machen konnten.

Aus dem 10. Jahrhundert finden wir in der Königlichen Bibliothek in Brüssel (Nr. 11175) ein Evangelienbuch, das ohne Zweifel in Flandern ausgeführt wurde; außer den Kanones-Tafeln enthält es fünf Figuren von Heiligen, davon vier Evangelisten. Auf den ersten Blick erscheinen diese noch barbarischer, als diejenigen des 8. Jahrhunderts (Abb. 16). Die Naivetät der Zeichnung geht bis zur Roheit, und doch ist ihr Stil freier als der des Matthäus von Maeseyck. Diese grotesken Gestalten haben Bewegung, und ihr



21. — Christus am Kreuz. Miniatur aus einem Sakramentar aus Stavelot (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 2034—5).



22. — „Noli me tangere“. Miniatur aus einem Missale aus Lüttich (München, Kgl. Bibl., Cod. clm. 23261).



23. — Himmelfahrt Christi. Miniatur aus der Bibel von Floreffe (London, Brit. Museum, Nr. 17738).

Miniaturisten an biblische Szenen. Ein Evangeliar dieser Epoche, Lütticher Ursprungs, aus der Abtei von Gembloux, das heute der



24. — Das Opfer Abrahams. Miniatur aus der Bibel von Averbode (Lüttich, Universitätsbibl., Nr. 363).

Schöpfer besaß dekoratives Empfinden. Ein *Sankt Johannes*, aus einem Evangeliar im Museum Plantin-Moretus, das 1115 Notre-Dame in Brügge gehörte, kommt dem Leben um einiges näher (Abb. 18). Die Figur ist mit Tusche gezeichnet, das Gewand teilweise mit Grüngehöht; es ist nur eine Silhouette, aber sie ist von sicherer Hand gezogen und nicht ohne Eleganz.

Bis ins 9. Jahrhundert weisen die Miniaturen nur einzelne Figuren auf, am häufigsten Evangelisten oder Gott-Vater in der Glorie. Im 10. Jahrhundert wagen sich die Königlichen Bibliothek in Brüssel (Nr. 5573) gehört, enthält außer den vier Evangelisten, unter anderen kleinen Bildern, auch einen *Christus am Kreuz* zwischen der Jungfrau und Sankt Johannes (Abb. 17). Die Figuren sind mit Tusche gezeichnet, Christus in einfachen Umrißlinien, die Jungfrau und der Heilige mit Andeutung der Gewandfalten. Die Haltung aller drei ist linkisch und eckig, die Gewandung dagegen ist nicht ohne Freiheit behandelt; die Rundung der Beine verrät sich unter den Gewändern, und den Gesichtszügen fehlt es nicht an Ausdruck.

Ein weiteres Beispiel dieser primitiven Kunst liefert uns eine Prudentius-Handschrift des 11.

Jahrhunderts, die ebenfalls aus Lüttich stammt und sich jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel (Nr. 10066) befindet. Es stellt die *Begegnung Abrahams mit dem Könige Melchisedek* dar (Abb. 19). Die Zeichnung ist noch summarischer, und die Köpfe sitzen noch schlechter auf den Schultern. Diese Kunst ist noch höchst unbeholfen, enthält aber ein Suchen nach Leben und Bewegung, wofür vielleicht die Schulen der britischen Inseln das Vorbild gegeben hatten. Eine noch viel interessantere Arbeit dieser selben Art im Britischen Museum in London (Add. 28 106) kennt man unter dem Namen *Bibel von Stavelot*. Diese Bibel wurde im Jahre 1097 von Gordeanus und Ernestus in der Abtei von Stavelot angefertigt. Wir heben daraus eine Miniatur hervor, die verschiedene *Szenen aus dem Leben Davids* darstellt (Abb. 20); sie überraschen und packen durch Natürlichkeit und Bewegtheit und zeigen einen offenkundigen Gegensatz zu der hieratischen Starrheit der Byzantiner. Das Britische Museum besitzt ein Missale des 10. Jahrhunderts, das ebenfalls aus der Abtei von Stavelot stammt, mit Initialen von nahezu antiker Schönheit.

Aber selten überläßt der Miniaturmaler sich seiner eigenen Phantasie. Lange Zeit hindurch und hauptsächlich, wenn es Gegenstände auszuführen gilt, für welche schon in der Plastik Vorbilder vorhanden waren, bleibt er bei deren ängstlicher und unpersönlicher Nachahmung. So bei einem *Kruzifixus* in einem Sakramentar des 11. Jahrhunderts (Abb. 21), das in der Abtei von Stavelot entstanden ist und der Königlichen Bibliothek in Brüssel (2034—5) gehört. Christus hängt am Kreuzesstamm, seine Arme und Beine sind geradlinig gestreckt, und seine Augen sind weit, aber ausdruckslos, geöffnet.



25. — Die Prüfungen Hiobs. Miniatur a. e. Hs. (Paris, Nationalbibl., Nr. 15675).



26. — Christus am Kreuz. Miniatur aus einem Missale (London, Brit. Museum, Nr. 16 949).



27. — Das Paradies auf Erden.
Miniatur aus dem Liber Floridus
(Gent, Univ.-Bibl., Nr. 16).

ausgeführt wurde, ist ein überraschender Fortschritt festzustellen. Dieses sowohl durch seine Farbgebung, wie durch seine Zierbuchstaben und seine herrliche Schrift bemerkenswerte Werk ist unter dem Namen der Bibel von Floreffe bekannt und gehört gegenwärtig dem Britischen Museum (Nr. 17738). Die hier ab-



28. — Karl d. Kahle. Min. aus dem Liber Floridus (Gent, Univ.-Bibl., Nr. 16).

Mehr Leben und malerisches Empfinden ist in den zwei Miniaturen, die ein Missale der Münchener Bibliothek zieren (Cm. 23261). Dies Buch ist in Lüttich ausgeführt und wurde im Jahre 1050 dem Andreaskloster in Freising von seinem Gründer, dem Bischof Ellenhard, geschenkt. Eines dieser Bildchen stellt den auferstandenen Christus dar, der seiner Mutter bedeutet, ihn nicht zu berühren (Abb. 22). Die Gestalten sind in zwei Arkaden romanisch-byzantinischen Stiles hineinkomponiert. Noch haben sie die steifen Hälse, die gliederlosen Hände und die röhrenförmige Gewandung der ersten Jahrhunderte, der Ausdruck aber ist natürlicher geworden.

In einem Manuskript, das im 11. Jahrhundert in der Provinz Namur ausgeführt wurde, ist ein überraschender Fortschritt festzustellen. Dieses sowohl durch seine Farbgebung, wie durch seine Zierbuchstaben und seine herrliche Schrift bemerkenswerte Werk ist unter dem Namen der Bibel von Floreffe bekannt und gehört gegenwärtig dem Britischen Museum (Nr. 17738). Die hier abgebildete Miniatur stellt die *Himmelfahrt Christi* dar, umgeben von verschiedenen Allegorien, die sich auf die vier Evangelisten beziehen (Abb. 23). Die Erfindung der symbolischen Gruppen und Gestalten ist sehr glücklich und die Gesichter zeigen viel Ausdruck. Von derselben Art sind die Miniaturen der Bibel von Averbode in der Universitätsbibliothek zu Lüttich (Abb. 24).

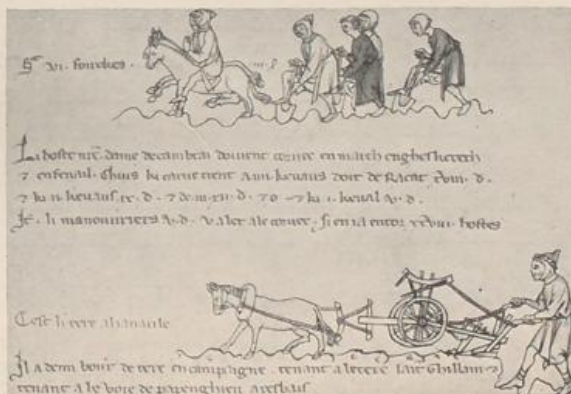
Eine vlämische Arbeit: *Die Prüfungen Hiobs*, oder *Moralia in Job*, in der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 15675) gehört derselben Art und derselben Zeit an (Abb. 25). Der Aufbau ist hier noch leidlich dekorativ, die Zeichnung dagegen von grober Fehlerhaftigkeit und die Er-

findung von dürftiger Einfachheit. — Ein Missale des Britischen Museums (Nr. 16949), das in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts für St.-Bavo in Gent ausgeführt wurde, ist ein bemerkenswertes Beispiel für die Kunst unserer Miniaturisten. Wir bringen daraus einen *Christus am Kreuz* (Abb. 26). Der Heiland hat ausgelitten, Maria und Johannes stehen am Fuße des Kreuzes, über dem zwei Engel Rauchfässer schwingen. Die Komposition ist gekünstelt, doch die Frömmigkeit, die in dem Bilde zum Ausdruck kommt, zeigt eine tiefe Innerlichkeit.

Seit alten Zeiten schon hat man auch wissenschaftliche Werke mit farbigen Bildern illustriert. Eine merkwürdige Arbeit dieser Gattung besitzen wir im *Liber Floridus*, einer Art enzyklopädischen Versuches, der in solchem Maße geschätzt war, daß nicht weniger als zehn Abschriften davon vorhanden sind. Das Original befindet sich in der Universitätsbibliothek von Gent. Dies Werk, das ungefähr im Jahr 1180 erschien, wurde, wie der Künstler erklärt, von einem gewissen Lambert de Saint-Omer,

mit Hilfe von Auszügen aus verschiedenen Schriftstellern zusammengestellt. Eines der beiden Bilder, die wir daraus entnehmen, ist das *Paradies auf Erden* (Abb. 27). Die zweite Miniatur zeigt *Karl den Kahlen* auf seinem Thron, mit der Krone auf dem Haupt und dem Szepter in der Hand (Abb. 28). Die Illustrationen, die den *Viell Rentier d'Audenarde* (Altes Rentenbuch von Oude-

naarde) der Kgl. Bibl. zu Brüssel (Nr. 1175) schmücken, sind keine Miniaturen im eigentlichen Sinne, vielmehr sind es sehr bescheidene Zeichnungen nach der Natur, ohne Anspruch auf Wissenschaft-



29. — Szenen aus dem Landleben. Miniat. a. d. alten Rentenbuch v. Oudenaarde (Brüssel, K. Bibl., Nr. 1175).



30. — J. van Maerlant, Das Gastmahl des Herodes. Min. a. e. Reimbibel (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 15001).

lichkeit. In diesen drei raschen Skizzen ist aber mehr Kunst enthalten, als in den Bildern des *Liber Floridus*, die jenen ungefähr um ein Jahrhundert vorausgehen. Der Schreiber dieser Erzählungen unterbrach seine trockene Arbeit durch kleine Bilder, für welche die Arbeiten auf dem Felde den Stoff abgaben (Abb. 29). Die leichten Skizzen dieses Stadtschreibers sind die ersten gut gesehenen und geschickt gemachten Zeichnungen, deren die vlämische Kunst sich rühmen kann. Das *Gastmahl des Herodes*, welches wir als Abb. 30 wiedergeben, entstammt der Reimbibel des Jakob van Maerlant, die um 1290 entstand und jetzt in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel aufbewahrt wird.

Literatur zu Kapitel I

- A. de Bastard, La Bible de Charles le Chauve. Paris 1883; Peintures et Ornaments des Manuscrits. 1832—1869. — St. Beissel, Vatikanische Miniaturen. 1893; Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters (Stimmen a. Maria Laach, Ergh. 92/93, Freiburg 1906). — P. Bergmans, Les ruines de l'Abbaye de S. Bavon à Gand. Gent 1908. — Biographie nationale de Belgique. Brüssel 1866—1911. — J. W. Bradley, A Dictionary of Miniaturists. London 1887. — Delisle, Notice sur un Manuscrit mérovingien de la Bibliothèque Royale de Bruxelles. — F. Donnet, Les abords de l'église Notre-Dame à Anvers (Ann. de l'Acad. Royale d'Archéol. de Belgique, VIII, 1907). — B. Dumortier, Etude sur les principaux Monuments de Tournai. 1862. — Eijk tot Zuilichem, Les Eglises romanes du Royaume des Pays-Bas. 1858. — N. van der Haeghen, Le Liber Floridus; les divers mss. étudiés par L. Delisle, les illustr. du ms. de Gand (XIIe s.) (Rev. de l'Instruct. publ. en Belgique, 1908); Le manuscrit gantois du „Liber Floridus“ et ses illustrations. Gent 1908. — A. Haseloff, Miniatures de l'Époque romane (in: André Michel, Histoire de l'Art. Paris 1858). — H. Hoste, L'église de Notre-Dame à Bruges (Rev. de l'Art. chrét., XLVIII, 1905). — Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des IV.—XVI. Jahrhunderts. München 1890. — A. Labitte, Les Manuscrits et l'Art de les orner. Paris 1893. — Laborde, Les Ducs de Bourgogne (Miniatures und Manuskripte). — K. Lamprecht, Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrh. Leipzig 1882. — Le Coy de la Marche, Les Miniaturistes et les Miniatures. Paris 1884. — R. Lemaire, Les Origines du style gothique en Brabant. I. L'Architecture romane. Brüssel 1906. — K. Löffler, Das Schrift- u. Buchwesen der Brüder vom gemeinsamen Leben (Zeitschr. f. Bücherfreunde, XI, 1907). — C. Pergameni, L'ancienne Abbaye de Lobbes (Rev. de l'Université de Bruxelles, 1909). — B. Renard, Monographie de Notre-Dame de Tournai. Tournai 1852. — Ch. Ruelens, Les Manuscrits. Bruxelles 1890 (L'Art ancien en Belgique). — Schaepkens, Trésor de l'Art ancien en Belgique. — A. G. B. Schayes, Histoire de l'Architecture en Belgique (Bibliothèque Nationale. Brüssel). — Ad. Schill, Architektonische Skizzen aus Belgien. 1870. — Schuermans, Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie, X., XI., XII. u. XIX. Jahrg. — E. J. Soil, La Cathédrale de Tournai. Tournai. — R. Stettiner, Die illustr. Prudentius-Handschriften. Berlin 1905. — J. Warichez, L'Abbaye de Lobbes depuis les origines jusqu'en 1200. Tournai 1909. — G. F. Warner, Illum. manuscripts in the British Museum. London 1903. — A. Wauters, L'Architecture romane. Brüssel 1889.



31. — Hans Memling, Triptychon des Sir John Donne (Chatsworth, Herzog von Devonshire).

KAPITEL II

Die Kunst bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts

Die kirchliche Baukunst — Die Profanbauten: Die Hallen, Rat- und Wohnhäuser — Die Skulptur: Kultgeräte, Altäre und Grabmäler — Die Miniaturen — Die Malerei des 15. Jahrhunderts.

Zwischen der Zeit des rein romanischen und der des rein gotischen Stiles liegt eine lange Periode des Übergangs. Unter den wichtigsten Denkmälern dieser Epoche müssen wir zuerst die entzückende kleine, durch Arnold de Binche erbaute Kirche Notre-Dame de Pamele in Oudenaarde nennen (Abb. 32), die, obwohl zwischen 1238 und 1242 ziemlich rasch erbaut, doch frühe und späte Stilphasen nebeneinander aufweist. Das Bauwerk ist durch seine vielfältige und harmonische Linienführung, die zugleich streng und kokett anmutet, durch die Türmchen seiner Fassade und den achteckigen Glockenturm über dem Querschiff eines der glücklichsten Beispiele des Übergangstiles. Derselben Zeit gehören an die Kirchen Saint-Jacques und Sainte-Madeleine in Tournai, St. Nikolaus und St. Jakob in Gent und St. Peter in Ypern; die Salvator-Kirche (St. Sauveur) in Brügge (1127), die erste der in Backstein ausgeführten Kirchen, die Kapelle des heiligen Blutes in Brügge (1150), ferner die Abteikirche von Villers (um 1197), eines der schönsten Bauwerke der Zeit, aber nur noch in Ruinen erhalten.



32. — Oudenaarde, Notre-Dame de Pamele.

Während der dritten Periode setzen sich die Pfeiler aus Bündeln kleiner Säulen zusammen, die den Gewölbegurten entsprechen, das Maßwerk ist noch kapriziöser und von noch unregelmäßigerer Zeichnung, ganz Flamboyantstil. Die Türme werden höher und immer höher, nicht bloß um den Himmel zu stürmen, sondern auch um der Stadt und der Umgegend das Haus Gottes zu zeigen, und um seine Herrschaft über alle anderen Gebäude zu verkünden. Die bedeutendsten Kirchen gotischen Stils in Belgien stammen fast

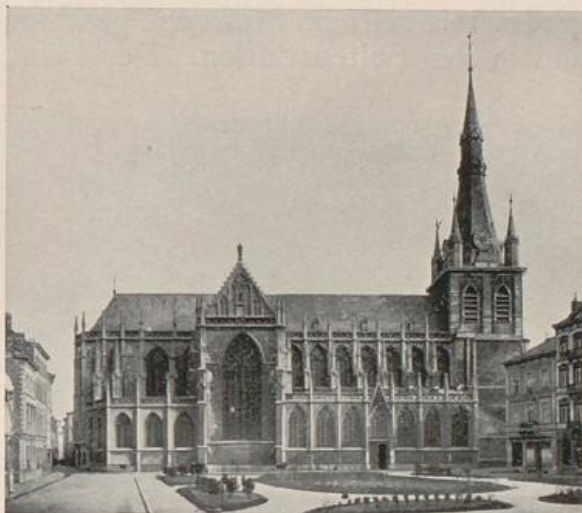
33. — Ypern, Kathedrale St. Martin.
Seitenportal (14. Jahrh.).

Die meisten alten flandrischen Kathedralen gehören dem eigentlichen gotischen Stile an. Dieser Stil hat drei Perioden durchlaufen. Während der ersten ist er nüchtern und streng, die Pfeiler sind zylindrisch, die Kapitelle mit Knollen geschmückt. Die Fenster haben einfaches und dreipassiges Maßwerk. Während der zweiten Periode werden die zylindrischen Pfeiler von einer feinen, dünnen Kannelierung durchfurcht, das Maßwerk der Fenster weist eine reichere und kompliziertere Zeichnung auf.

alle aus dieser letzten, jüngsten Epoche, wo der Stil bereits an Adel und Reinheit verloren hatte. Die Arkaden verbreitern sich mehr und mehr, der Schmuck der Pfeiler, Chorumgänge und Portale wird magerer und verliert sich in phantastischen Einfällen, die den Niedergang und das Ende des Stils voraussehen lassen.

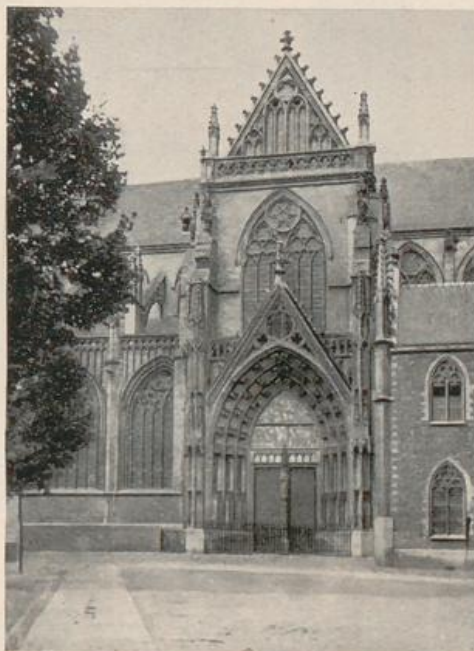
Die bedeutendsten kirchlichen Bauten aus der ersten Periode der Gotik sind vor allem der Chor der Kathedrale von Tournai und St. Martin in Ypern (Abb. 3 und 33). Diese Kirche ist als Ganzes mit ihren reichverzierten Spitztürmen, den Fensterrosen, den Schwibbögen und Strebe-
pfeilern der Fassade der reichste

Bau, der die Gotik in Flandern verkörpert; die Schiffe sind aus dem Jahre 1254, das Seitenportal stammt aus dem 14. Jahrhundert. Die Liebfrauen-Kirche in Tongern (Abb. 35), im Jahre 1240 begonnen, aber erst zwei Jahrhunderte später vollendet, ist ebenfalls in ihren frühen Teilen ein schönes Beispiel für den ersten Spitzbogenstil. Die Fassade zeichnet sich aus durch ihr hervortretendes Erdgeschoß, das impo-



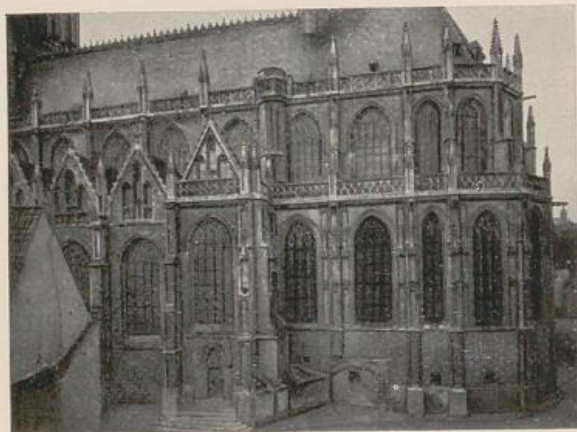
34. — Lüttich, St. Pauls-Kirche.

sante Mittelfenster und den Reichtum an Spitzbögen, Nischen und Türmchen. St. Paul in Lüttich (Abb. 34), dessen Chor im Jahre 1280, dessen Schiff im Jahre 1528 erbaut wurde, ist ein regelmässiger und weiträumiger, so verschwenderisch erhellter Bau, daß man ihn für einen Glaskäfig halten könnte, der von dünnen steinernen Fäden zusammengehalten wird. Notre-Dame von Huy ist die vollkommenste der vlämischen Kirchen des zweiten gotischen Stiles. Die Fundamente wurden im Jahre 1311 gelegt, die Fenster gehören einer späteren Epoche an. Die Rundpfeiler sind vorn mit einer kleinen Säule versehen. Das Kranzgesims, die großen Glasfenster des Chores, die Fensterrosen über dem großen Portal und in einem der Seitenschiffe tragen vor allem dazu bei, die großartige Erscheinung dieser Kirche zu erhöhen. Notre-Dame von Hal (Abb. 36), 1341 begonnen, 1409 vollendet, gehört teilweise der Gotik der dritten Epoche an. St. Romuald (Abb. 37) in Mecheln, eines der majestätischsten Bauwerke des Landes, ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnen; das Kircheninnere erhält sein Licht durch



35. — Tongern, Liebfrauen-Kirche.

große, mit reichem Maßwerk geschmückte Fenster im Hauptschiff und in den Seitenschiffen. Der Turm, der 1452 begonnen wurde



36. — Hal, Notre-Dame.

und seine jetzige Höhe im Anfang des 16. Jahrhunderts erreichte, hätte vollendet, große Ähnlichkeit mit demjenigen von Notre-Dame in Antwerpen gehabt; die reich durchbrochene Spitze, die zu seiner Bekrönung bestimmt war und nicht fertiggestellt wurde, hätte 168 Meter Höhe gemessen. St. Gudula in Brüssel (Abb. 38) stammt aus verschiedenen Jahrhunderten;

die Apsis, der früheste Teil, geht bis gegen das Jahr 1220 zurück und gehört dem Übergangsstil an. Später arbeitete man am Chorumgang, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gebaut wurde. Drei Jahrhunderte vergingen, bis die Kirche ganz vollendet wurde. Ungeachtet der Veränderungen, denen im



37. — Mecheln, St. Romuald.

Laufe dieser Zeit der Stil unterworfen war, ist der Bau vornehm und als Ganzes von schöner Einheitlichkeit. Die beiden, das große Portal flankierenden Türme vertreten glücklich die dritte Periode der Gotik, den Flamboyantstil. Die Kirche besitzt drei Eingänge. Der mittlere ist von einem großen Glasfenster überragt, über dem sich ein in ein bizarres Nischensystem aufgelöster Giebel erhebt. Über den Seiteneingängen sind drei Geschosse übereinander gelegt, deren oberstes mit doppelten Fenstern versehen ist. Die Türme sind mit flachen Notdächern gedeckt. Die Fassade ist außerordent-

lich imposant, trotz ihres etwas dürftigen Schmuckes.

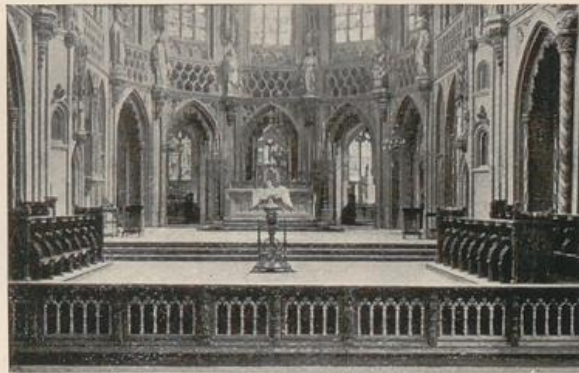
Unter den schönsten Kirchen der dritten gotischen Periode

führen wir noch an Notre-Dame-du-Sablon in Brüssel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die leider unvollendet blieb; St. Jakob in Antwerpen (1491 bis ins 17. Jahrhundert), St. Jakob in Lüttich (Abb. 39), deren gotischer Teil, das Mittelschiff und der Chor von 1513—1538 gebaut wurde, eine der am reichsten dekorierten Kirchen. Der Chor, umgeben von einem Kapellenkranze, eingesponnen gleichsam in ein steingewordenes Spitzenwerk aus zierlich durchbrochenen Schranken, eindrucksvolle Statuen, die auf nicht minder reich bearbeiteten Sockeln und unter eleganten Baldachinen zwischen den Fenstern verteilt sind, alles das macht das Kircheninnere zu einem der wunderbarsten, die man sich nur ausdenken kann.

Der Chor von Notre-Dame in Antwerpen wurde im Jahre 1387 begonnen und 1411 vollendet, die übrigen Teile im Laufe des 15. Jahrhunderts; einige wurden sogar in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erbaut. Sie ist die größte Kirche Belgiens, die einzige, welche sieben Schiffe hat. Die engstehenden Pfeiler ohne Kapitelle wachsen sich unter den hohen Wölbungen aus wie das Geäst eines dichten Waldes. Die Architektur ist durchgehends sehr schmucklos mit Ausnahme der reichen Strebepfeiler an der Apsis, die jedoch von altem Gemäuer verdeckt sind. Die Turmspitze ist eine der höchsten Europas und jedenfalls die schlankste (Abb. 40). Der Turm ist nicht vollständig nach dem ursprünglichen Plan gebaut worden: seine drei ersten Stockwerke sind viereckig, das vierte achteckig;



38. — Brüssel, St. Gudula.



39. — Lüttich, St. Jakobs-Kirche. Inneres.



40. — Antwerpen, Fassade der Kathedrale.

in dem Maße wie er ansteigt, folgt er den Wandlungen des gotischen Stiles, so daß die äußerste Spitze gänzlich der anbrechenden Renaissance angehört.

Im Allgemeinen weisen die vlämischen Profanbauten des Mittelalters eine ganz andere Eigenart auf als die Kirchen, denn sie sind die wichtigsten baulichen Offenbarungen der mittelalterlichen Kultur. Diese Bauten sind gewöhnlich gotischen Stiles und gehören der Phase an, in welcher dieser Stil in die Renaissance übergeht. Sie zeichnen sich durch den Reichtum ihres Schmuckes und durch den Geschmack aus, mit dem jede kleinste Einzelheit behandelt ist. Die monumentalsten dieser Gebäude waren die Markthallen, die man in den Hauptindustriestädten Flanderns, in Ypern, Brügge und in Gent baute, und in denen die Waren der Weber aufgespeichert, kontrolliert und verkauft wurden. Die Hallen von



41. — Ypern, Die Hallen.

Ypern sind die großartigsten (Abb. 41). Den Grundstein legte man im Jahre 1200; vollendet waren sie nicht vor dem Jahre 1304. Es gibt auf der Welt keinen gewaltigeren Bau dieser Art, der so reich in seiner Einfachheit und so elegant in seiner Symmetrie wäre. Das Erdgeschoß öffnet sich in Eingängen mit wagerechtem Tür-

sturz. Die Fenster der zwei Stockwerke sind dagegen spitzbogig. Das Dach umsäumt ein hoher Zinnenkranz. An den Ecken ist die Fassade mit achteckigen, kegelförmig bedachten Türmchen geschmückt. In der Mitte der Fassade ragt der massive quadratische Turm empor, dessen Ecken achtseitige Türmchen tragen, und der von einer die Glocken bergenden Spitze gekrönt ist. Das Ganze ist gedrungen, massig, nicht schlank, aber doch nicht plump. Man kann sich keinen eindrucksvolleren Zeugen industriellen Wohlstandes im Mittelalter vorstellen.

Brügge besaß zwei Hallen: die eine, die sog. *Halle d'Eau*, stammte aus dem 15. Jahrhundert, die andere, welche noch existiert (Abb. 42), wurde im Jahre 1284 begonnen; sie ist kleiner und einfacher als die von Ypern. Der herrliche in der Mitte der Fassade aufragende Turm endete ehemals in einer pyramidenförmigen von vier Türmchen umgebenen Spitze. Diese ganze Bedachung wurde von einem Brande zerstört. Alle diese Hallen waren Tuchhallen; andere Städte besaßen Fleischhallen. Solche gibt es noch in Ypern und Antwerpen. Das Erdgeschoß und der erste Stock der von Ypern (Abb. 43) gehören demselben Stil und derselben Zeit an, wie die Tuchhalle, d. h. dem 13. Jahrhundert; die oberen Stockwerke sind aus Backstein und zwei Jahrhunderte später erbaut. Die Fleischhalle von Antwerpen (1501—1503) (Abb. 44) zeigt regelmäßig abwechselnde Schichten von rotem Backstein und weißem Bruchstein. Die zwei



42. — Brügge, Der Belfried mit den Hallen.



43. — Ypern, Die Fleischhallen.



44. — Antwerpen, Die ehem. Fleischhalle.

unteren Stockwerke zeigen Spitzbogenfenster mit gotischem Maßwerk der dritten Periode, die oberen rechteckige Fenster; die Fassaden haben sog. Treppengiebel. Die Regelmäßigkeit des Aufbaus, die Harmonie der Verhältnisse, die angenehme Farbe des Materials machen die Fleischhalle zu einem der bedeutendsten Baudenkmäler.

Die Türme, die wir inmitten der Fassaden der Hallen von Ypern und Brügge angetroffen haben, nannte man Belfriede; man bewahrte in ihnen die Urkunden der bürgerlichen Freiheiten und hängte in ihnen die Glocken auf.



45. — Brügge, Das Rathaus.

Die Belfriede von Ypern und Brügge (Abb. 41 und 42) waren die mächtigsten und großartigsten. Der von Gent ist kaum weniger imponierend, er stammt aus dem 13. Jahrhundert, hat aber derartige Wandlungen und Verstümmelungen durchgemacht, daß man seine künstlerische Bedeutung nicht mehr beurteilen kann. Gegenwärtig (1912) ist man im Begriffe, ihn in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen. Der von Tournai, sorgfältig restauriert, ist ein reizendes gotisches Bauwerk; die Türme von Lier, Nieuport, Alost und Mons sind von ge-

ringerer Bedeutung. — Aber die Perlen der flandrischen gotischen Baukunst sind die Rathäuser. Auf diese verwandten die blühenden Städte das meiste Geld und die größte Sorgfalt. Die ersten gehören dem 13. und 14. Jahrhundert an, d. h. den ersten gotischen Perioden, so das Rathaus von Alost, die jetzige Fleischhalle, das im 14. Jahrhundert erbaut wurde, und dasjenige von Brügge (Abb. 45), dessen Grundstein im Jahre 1377 gelegt wurde. Die vierzig Nischen seiner Fassade nahmen die Standbilder der Grafen von Flandern ein. Diese Statuen verschwanden 1792, sind aber durch neue ersetzt worden. Das Gebäude scheint seiner hohen Fenster wegen viel mehr eine Kirche als ein Profanbau zu sein; aber trotz dieses Aussehens, das seine wahre Bestimmung verschleiert, bleibt es nichtsdestoweniger ein köstliches Bauwerk.

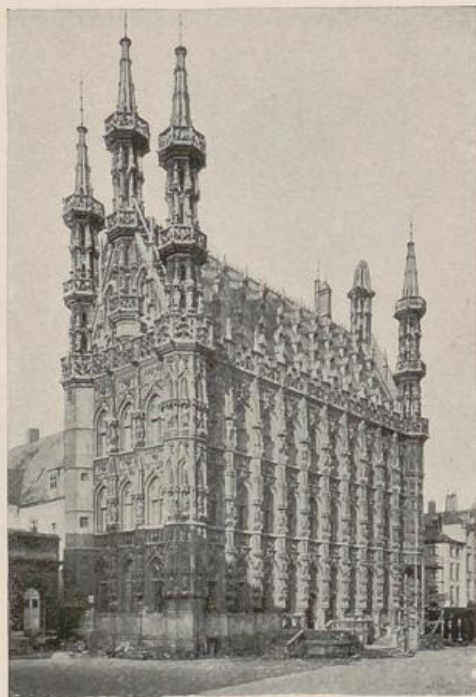
Die eigenartigsten und bedeutendsten Rathäuser gehen bis ins 15. und die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück. Das Brüsseler ist das älteste, das fehlerfreieste und alles in allem das am besten gelungene (Abb. 46). Der linke Flügel und der Turm sind im Jahre 1455 fertig gestellt worden; 1444 begann man den rechten Flügel. Der erste Baumeister war Jakob van Thienen; Jan van Ruysbroeck vollendete den Turm. Die Fassade ist ebenso regelmäßig in der Linienführung wie reich im Ornament. Dem Erdgeschoß



46. — Brüssel, Das Rathaus.



47. — Oudenaarde, Das Rathaus.



48. — Löwen, Das Rathaus.

ist ein Laubengang mit siebzehn Bogenöffnungen vorgelagert, der eine Plattform trägt; darüber erheben sich zwei Stockwerke mit rechteckigen und ein drittes mit Spitzbogenfenstern. Über dem Kranzgesims läuft eine zinnengekrönte Brustwehr entlang. Ungefähr in der Mitte der Fassade steigt ein schlanker Turm empor, der bis zur Höhe des vierten Stockes viereckig, von da ab bis zur Spitze achteckig ist. In jedem Stock sind die Ecken mit kleinen Türmchen geziert. Die Turmspitze ist die eleganteste und fehlerloseste des gotischen Stiles, die wir besitzen.

Das Rathaus von Oudenaarde (Abb. 47) ist kleiner; begonnen wurde es im Jahre 1527, vollendet unter der Leitung des

Stadtbaumeister von Brüssel, Hendrik van Pede, im Jahre 1530. Die Überfülle von Zierat artet schon fast in Verschwendung

aus, ohne jedoch die Grenzen des guten Geschmackes zu überschreiten; in seiner Gesamtheit bleibt das Rathaus ein Wunder feiner Pracht, die sonderbar absticht gegen die aller künstlerischen Ansprüche baren Bauten seiner Umgebung. Wie bei dem Rathaus in Brüssel, läuft eine offene Bogenhalle am Erdgeschoß entlang; dann folgen zwei Stockwerke, und in der Höhe der Dachrinne ist eine von großen Statuen überragte Brustwehr. Der Turm in der Mitte ist nicht so schlank, wie der Brüsseler; seine Spitze ist wie bei Notre-Dame von Antwerpen im Renaissancestile vollendet worden.



49. — Lüttich, Fürstbischöflicher Palast, jetzt Justizpalast.

Das Rathaus von Löwen (Abb. 48)

wurde im Jahre 1448 begonnen und 1463 eingeweiht. Der Baumeister war Matthäus Layens. Das Äußere des Baus ist durch die unerhört reiche Arbeit bemerkenswert. Der Plan ist regelmäßig und absolut einheitlich, aber seine großzügige Gliederung verschwindet unter dem Wust des Skulpturenschmuckes. Es ist eher ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst als der Architektur.

Demselben Stile und derselben Zeit gehörte auch die Börse in Antwerpen an, die im Jahre 1531 von Dominicus de Waghmakere erbaut und 1868 (nach dem Brande von 1858) wieder neu aufgerichtet wurde nach Plänen des Architekten Schadde, der von seinem Vorgänger die charakteristischen Teile seines Werkes übernahm: so die offenen Galerien mit den verschwenderisch im reichsten Flamboyantstil verzierten Säulen.

Dieselbe Pracht des Ornaments zeichnet den fürstbischöflichen Palast in Lüttich (Abb. 49) aus, welcher zwei weiträumige Höfe mit Säulengalerien einschließt. Schäfte, Sockel und Kapitelle dieser Säulen sind mit Ranken von eleganter Schlichtheit geschmückt. Dieser Palast ist der größte und schönste, den die flandrischen Fürsten sich je erbauen ließen, und überhaupt einer der schönsten des mittelalterlichen Europas.

Das Wenige, was sich von gotischer Plastik erhalten hat, bezeugt, daß sie die Schönheit der französischen Bildhauerkunst derselben Zeit nicht erreicht hat. Unter den wichtigsten Beispielen dieser Kunst nennen wir das Flachrelief über dem Portal des Sankt Johannis-Hospitals in Brügge, das im 12. Jahrhundert ausgeführt wurde, und den Schildknappen vom Belfried in Gent, aus dem Jahre 1337 (Abb. 50). Die religiösen Figuren drücken, dem christlichen Ideal der gotischen Kunst entsprechend, weniger die Schönheit des Leibes, als das seelische Leben, das Glück der Seligen, oder die wilde Askese der Propheten und Apostel aus. Der Geschmack des Volkes für Satire



50. — Gent, Belfried.
Statue des Knappen.

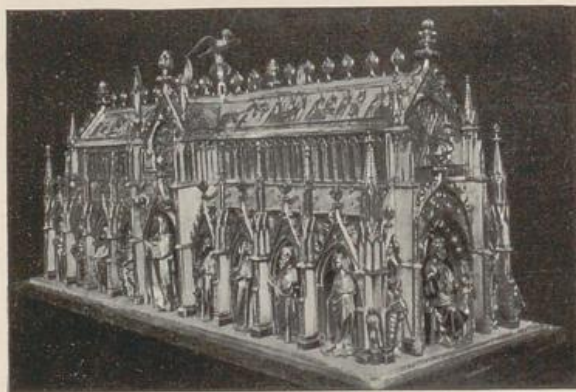


51. — Tournai, Kathedrale,
Propheten.



52. — Elfenbein-Buchdeckel
mit dem heil. Nikasius
(Tournai, Kathedrale).

Kathedrale von Tournai, der den heiligen Nikasius mit seinem Diakon und seinem Akolyten darstellt (Abb. 52). Diese Elfenbeinschnitzerei stammt gewiß aus dem 9. Jahrhundert. Bewundernswert sind der Adel und die mächtigen Proportionen der Hauptfigur, die von einem hübschen ornamentalen Rahmen romanischen Stiles eingeschlossen ist.



53. — Schrein der hl. Gertrud (13. Jahrh.)
(Nivelles, Sainte-Gertrude).

und Schlüpfrigkeit ergeht sich häufig in komischen und allzufreien Figuren, die zahllos in die Dekoration der Gebäude und der inneren Kirchengestaltung eingefügt sind.

Das Hauptwerk der frühen gotischen Plastik befindet sich an der Fassade der Kathedrale von Tournai. Figuren und Gruppen aus verschiedenen Jahrhunderten sind in drei Reihen übereinander aufgestellt. Die unterste Reihe stammt aus dem 13. Jahrhundert und stellt Propheten (Abb. 51), Kirchenväter und Adam und Eva dar. Die Roheit ist verschwunden, die Bewegungen sind ungezwungen und voller Abwechslung, und die Gewandung der Figuren zeigt eine fast klassische Schlichtheit.

Den ältesten plastischen Werken muß man auch jene Elfenbeintafeln hinzurechnen, auf die man in alter Zeit die Namen der Priester und Neugetauften schrieb, und die später Evangeliiaren und anderen Kultbüchern als Schutzdeckel dienten; zum Beispiel ein Buchdeckel der

Auch die Goldschmiede lieferten den Kirchen und Abteien köstliche Arbeiten, Schreine, Reliquienkästen oder andere Reliquiarien mit Email und Edelsteinen. Die Archive erwähnen solche schon im 9. Jahrhundert, aber es haben sich keine aus dieser Zeit erhalten. Das älteste und bedeutendste Werk der Goldschmiedekunst aus den ersten Jahrhun-

erten ist der Schrein der heiligen Gertrud im Schatz der Kollegiatkirche Sainte-Gertrude zu Nivelles, der in den Jahren 1272 bis 1298 ausgeführt wurde (Abb. 53). Er stellt eine gotische Kirche dar und ist mit Flachreliefs der Wunder und Vorgänge aus dem Leben der Heiligen geschmückt. Diese Szenen sind auf dem Kirchendach abgebildet. An den Wänden des Kirchenschiffes läuft eine Reihe kleiner Heiligenfiguren entlang. An dem Schrein des heiligen Eleutherius (Abb. 54), welcher im Jahre 1247 gefertigt wurde und der Kathedrale in Tournai gehört, ist der heilige Bischof dargestellt, in einer Hand das Kreuz, in der anderen das Modell der Kirche haltend. Der geschickte Aufbau dieses Werkes offenbart einen erfinderischen, gewandten Künstler mit viel Geschmack.



54. — Schrein des hl. Eleutherius (Tournai, Kathedrale).

Die Taufbecken, von denen uns eine große Anzahl erhalten ist, sind unter die köstlichsten Beispiele unserer primitiven Plastik zu rechnen. Man begegnet ihnen schon im 11. Jahrhundert; im 12. Jahrhundert werden sie aber zahlreicher. Die ältesten, von grober Arbeit, sind aus Stein. Einige, wie dasjenige von Herenthals, entbehren jeglichen Schmuckes, andere, wie das von Gentines, sind mit Vögeln und Laubwerk dekoriert. Die ersten figürlichen Darstellungen sind wahre Karikaturen, z. B. auf dem Taufbecken von Zedlichem (Abb. 55), andere zeigen Köpfe, die durch ihren assyrischen Typus auffallen, so das Taufbecken in Goesen (Abb. 56); die einen wie die anderen sind die ältesten Reste der volkstümlichen Bildhauerkunst, von ganz plum-



55. — Zedlichem, Kirche. Teil vom Taufbecken.

per Arbeit, die wie mit Beilhieben ausgeführt zu sein scheint. Im 12. Jahrhundert nehmen die Figuren schon ein menschlicheres



56. — Goesen, Kirche. Taufbecken.

Aussehen an, z. B. diejenigen am Taufbecken von Wilderen (Abb. 57). Das bemerkenswerteste Beispiel datiert vom Jahre 1113; es ist das kupferne Taufbecken von St. Bartholomäus in Lüttich (Abb. 58), das von Reiner von Huy für Notre-Dame-aux-Fonts in Lüttich angefertigt wurde. Um das Becken laufen Szenen aus dem Leben Johannes' des Täufers und Darstellungen, die Bezug auf die Geschichte der Taufe haben. Die Gewandfiguren sind wohlproportioniert und von fast anmutiger Haltung. Die Kunst hat sich von ihrer Roheit befreit und zeigt uns schon edle menschliche Formen.

Das sehr reich gearbeitete Taufbecken von Hal (Abb. 59) ist das eleganteste und jüngste seiner Art.

Seit ihren Anfängen hat man die Skulptur zur Ausschmückung der Grabmäler herangezogen. Der Verstorbene wurde auf dem Grabmal liegend dargestellt. Zuerst waren diese Figuren in flachem Relief in den Stein gehauen, wie bei dem Grab Heinrichs I., Herzogs von Brabant, der im



57. — Wilderen, Kirche. Teil vom Taufbecken.

Jahre 1235 starb und in St. Peter in Löwen beigesetzt wurde. Die Grabfigur des Diedrich von Houffalize (Abb. 60), aus dem 13. Jahrhundert, ist das Bildnis eines jungen Mannes von einnehmendem Äußeren, das recht schlicht, aber nicht ohne eine gewisse Verfeinerung in der Bart- und Haarbehandlung ausgeführt ist. Später lösen sich die Dar-

gestellten als Freifiguren völlig vom Grunde, und der Verstorbene scheint auf seinem Sarkophage wie auf einem Paradebett zu

liegen. Das ist der Fall bei den Skulpturen des 14. und 15. Jahrhunderts, z. B. bei dem Grabmal des Jean de Cromoy (Louvre) (Abb. 61).

Die Künstler des Mittelalters haben auch hervorragende kupferne Grabplatten graviert. Diese Platten zeigen das Bild des Toten in das Kupfer gegraben mit tiefen Linien, die mit schwarzem Email ausgefüllt wurden. Die Grabplatte des Walter Coopman, der im Jahre 1387 starb und in der Salvator-Kirche (Saint-Sauveur) in Brügge begraben wurde, die von Willem Wenemaer, gestorben 1325, und seiner Frau, die 1330 starb (Abb. 62), diese letztere jetzt im Altertümer-Museum in Gent, zählen zu den Meisterwerken dieser Art.

Unter den kupfernen Osterleuchtern und Lesepulten, denen man in den meisten Kirchen begegnet, glänzen ganz köstliche Stücke, wahre Meisterwerke der Gelbgießer, deren Handwerk vorzüglich in Dinant blühte. Das Pelikan-Lesepult aus Saint-Germain zu Tirlemont (Abb. 63), ein weiteres des 15. Jahrhunderts im Museum in Brüssel und der Adler von Freeren aus derselben Zeit sind die vollendetsten darunter.

In der zweiten Hälfte des Mittelalters und während der Renaissance zeichneten sich die Bildhauer vor allem in der Anfertigung von gemalten oder plastischen Altären aus. Unter den ersteren finden sich die ältesten Meisterwerke der vlämischen Malerei; die skulptierten Altäre sind häufig noch älter. Ursprünglich waren sie aus getriebenen Gold oder Silber, wie der von Stavelot (1148); später meißelte man sie in Stein, wie denjenigen in der Kirche von Gheel; und noch später bekleidete man sie mit Alabaster, wie den in Hal (1533) (Abb. 64). Aber die Altarstücke,



58. — Lüttich, St. Bartholomäus.
Taufbecken.



59. — Hal, Notre-Dame. Taufbecken.



60. — Grabmal des Dietrich von Houffalize (Brüssel, Kunstgewerbemuseum).

Umrahmungen wohl recht kompliziert, aber doch von klarer und regelmäßiger Zeichnung. Später entarten sie immer mehr und zeigen die bizarren Einfälle der in Verfall geratenden Gotik. Die ältesten und berühmtesten sind jene beiden Altäre, die



61. — Grabmal des Jean de Cromoy (Paris, Louvre).

auf welche die vlämische Schule vor allem stolz sein konnte, sind in Holz geschnitzt. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts schon schnitzte man solche in kleinem Maßstabe, im 14. Jahrhundert werden sie viel größer; im 15. und endlich im 16. Jahrhundert werden sie sehr zahlreich und zeichnen sich durch den Reichtum und die bewundernswerte Vollkommenheit der Arbeit aus. Dann verschwindet diese Kunst.

Gewöhnlich sind diese Holzaltäre Triptychen, deren Mitteltafel höher ist, als die beiden Flügel. Jede dieser Flächen ist wieder in verschiedene Abteilungen geteilt, die kleine Darstellungen umschließen. Die Figurengruppen in Hochrelief sind in Holz geschnitzt und sitzen in einem Rahmenwerk, dessen Motive dem Spitzbogenstil angehören. Jede Gruppe scheint aus einem einzigen Blocke geschnitzt zu sein; in Wirklichkeit sind die Figuren erst geschnitzt und dann eingesetzt.

Bei den ältesten dieser Triptychen sind die Umrahmungen wohl recht kompliziert, aber doch von klarer und regelmäßiger Zeichnung. Später entarten sie immer mehr und zeigen die bizarren Einfälle der in Verfall geratenden Gotik. Die ältesten und berühmtesten sind jene beiden Altäre, die Philipp der Kühne, Herzog von Burgund, im Jahre 1390 Jakob de Baerse aus Dendermonde für die Kartause von Champmol bei Dijon in Auftrag gegeben hatte, und die sich jetzt im dortigen Museum befinden. Die Mitteltafel des einen enthält drei Darstellungen *Golgatha*, *die Anbetung der Könige* und *die Grablegung*; jeder Flügel zeigt fünf Heiligenfiguren. Das andere Triptychon enthält in der Mitte *die Enthauptung Johannes' des Täufers*, ein *Martyrium* und *die Versuchung des heiligen Antonius*, und jeder Flügel ebenfalls fünf Heiligenfiguren. Die Gestalten haben etwas plumpe Proportionen, linkische Bewegungen und verlieren sich schier in den vielen Falten ihrer Gewänder. Ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert ist der Altar von Haken-

do ver gegenwärtig im Altertümer-Museum in Brüssel, der dreizehn auf die Erbauung der Dorfkirche bezügliche Gruppen enthält. Das gotische Rahmenwerk mit seinen Nischen und Baldachinen ist von außerordentlichem Reichtum. Trotz ihrer wenig feinen Formen sind die Figürchen recht lebendig; sie sind in weite aber geschmackvoll drapierte Gewänder gehüllt. Verschiedene andere wichtige Altäre des 15. Jahrhunderts sind uns erhalten geblieben. Zunächst der von Auderghem, aus der Mitte des Jahrhunderts, der aus St. Martin in Tongern, 1481 in Antwerpen ausgeführt, dann die von Pailhe und von Hulsthout, und schließlich der aus Saint-Léonard in Léau von Arnold van Diest.

Viele Altäre der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind nicht viel mehr als handwerkliche Erzeugnisse; in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber und in der ersten des 16. entwickelt sich der Stil immer freier und anmutsvoller. Das Rahmenwerk ist immer noch in dem blütenreichen gotischen Stile gehalten; die Figuren zeigen noch immer die fremdartige Eleganz, und trotzdem offenbart sich dann und wann eine Persönlichkeit in eigenartigen Werken als wahrer Künstler.

So z. B. Passchier Borremans, der Schöpfer des Altars der Liebfrauen-Kirche in Lombeek, und Jan Borremans, der beste Altarschnitzer, den wir kennen. Er führte im Jahre 1493 den von Notre-Dame-hors-la-Ville in Löwen aus, der sich gegenwärtig im Kunstgewerbe-Museum in Brüssel befindet. Das bewunderungswürdige Werk besteht aus sieben Abteilungen: in der Mitte St. Georg an den Füßen aufgeknapft über einem Scheiterhaufen hängend (Abb. 66), und in jedem weiteren Felde eine andere Marterszene. Die Figuren zeichnen sich durch die Richtigkeit ihrer Formen und durch ihren dramatischen Ausdruck aus (Abb. 65). In demselben Museum in Brüssel befindet sich ein Altar, der etwas früher aus-

Roses



62. — Grabplatte des Willem Wene-maer und seiner Frau (Gent, Altertümer-Museum).



63. — Lese-pult aus Tirmont (Brüssel, Kunstgew.-Mus.).



64. — Hal, Notre-Dame.
Altar.



65. — Jan Borremans, Altar von Notre-Dame-hors-la-Ville in Löwen (Brüssel, Kunstgewerbe-Museum).

geführt wurde (Abb. 67). Im Mittelfeld sehen wir die Kreuzigung und die zwei Stifter Claudio de Villa und Gentine Solaro, links die Kreuzesabnahme und die Auferstehung, rechts Jesus bei Simon dem Pharisäer und die Auferweckung des Lazarus; es ist ein Werk von großartiger Erscheinung, obwohl die Schnitzerei etwas flüchtig ausgeführt ist. Dem 16. Jahrhundert gehört ferner an: Der Altar von Oplinter, der im Jahre 1525 in Antwerpen hergestellt wurde, der von Loenhout und der von Herenthals (1510—1537), ein Werk des Passchier Borremans, dann der Altar von Villiers-la-Ville (1538) und der aus Saint-Denis in Lüttich, einer der hervorragendsten, mit Figürchen, deren Fleisch, Haare und Bärte mit emailartigen Farben bemalt sind (1506—1538).

Diese Altarschnitzerei war in Brabant in der zweiten Hälfte des 15. und während des 16. Jahrhunderts eine blühende Industrie geworden. Antwerpen und Brüssel versahen das ganze Land und lieferten sogar massenhaft nach dem Auslande. Man begegnet diesen Altären auch in Frankreich, in Norddeutschland und vor allem in Schweden.

An die Holzschnitzereien der Altäre schließen sich die Steinskulpturen der Lettner an. Man trennte durch sie in den Kirchen den Chor vom Mittelschiff; sie bestanden meist aus drei und bisweilen aus fünf Arkaden. Bei den frühesten, deren baulicher Teil gotischen Stiles ist, wurde die Galerie, die den Portikus bekrönte, gleichsam von einer Stein gewordenen Spitze eingefasst, deren Maschennetz Figuren und Gruppen in der Art der Altarschnitzereien schmückten. Die Lettner in St. Peter

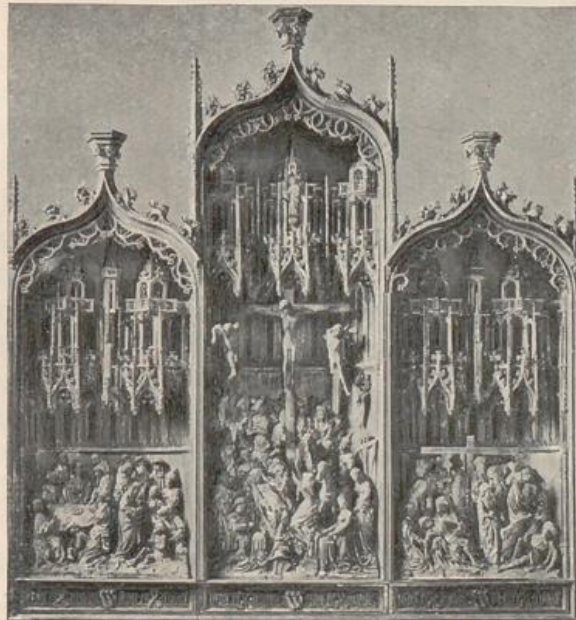
zu Löwen und in den Hauptkirchen von Aerschot, Dixmuiden, Tessenderloo und Lier (Abb. 68) sind die bedeutendsten unter diesen Perlen der Kunst.

Während der burgundischen Herrschaft haben die Herzöge sowohl die vlämischen Bildhauer, wie auch die Maler beschäftigt, und ohne Zweifel hat es unter den Künstlern, die in Dijon bei Claus Sluter (aus Holland) und seinem Neffen, Claus de Werwe arbeiteten, auch Vlamen und Limburger gegeben. Aber es ist eine überraschende Tatsache, daß diese Bildhauerkunst von mächtigem Naturalismus, die sich in die Ferne ausbreitete, in Flandern nur wenig Spuren hinterlassen hat, als hervorragendes Beispiel allerdings das Grabmal des Jehan de Melun (Abb. 69) und seiner beiden Frauen im Schloß von Antoing.

Wir sahen schon, wie im 13. Jahrhundert die Miniaturmalerei einen gänzlich neuen Weg eingeschlagen hatte. Der strenge und ehrwürdige romanische Stil hatte dem leichteren, anmutigeren und abwechslungsreicheren gotischen Platz gemacht. Die Miniatur entäußert sich der romanisch-byzantinischen Tradition. Die Gesichter, die mit Tusche gezeichnet und nur mit wenigen Strichen angedeutet sind, behalten zwar ein etwas steifes und krauses Aussehen, aber die Gewänder schmücken schon leuchtende, emailartige Farben. Zu dieser

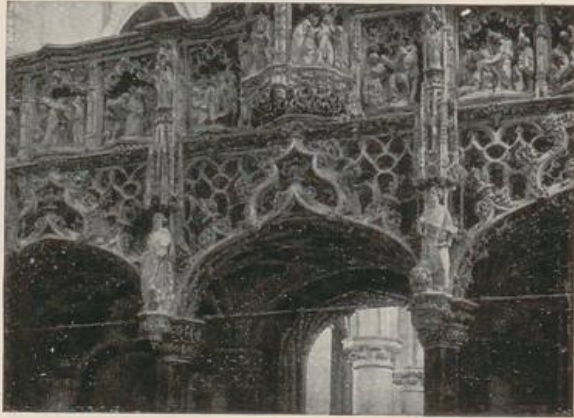


66. — Jan Borremans, Altar von Notre-Dame-hors-la-Ville in Löwen, Mittelteil (Brüssel, Kunstgewerbe-Museum).



67. — Altar des Claudio de Villa (Brüssel, Kunstgewerbe-Museum).

Zeit entwickelt sich eine gleichartige Kunst in den belgischen Ländern und in den Provinzen des nördlichen Frankreich. Paris



68. — Lier, Kirche. Lettner.

war für die Miniaturmalerei ein beiden Ländern gemeinsamer künstlerischer Mittelpunkt. Nach und nach löste sich aber Flandern von Frankreich los, um sich dann in dieser Kunst mehr und mehr hervorzutun. Die Miniaturisten sind hinfert keine Geistlichen oder Mönche mehr, sondern Laien, die für Fürsten und vornehme Herren arbeiten.

Das älteste datierte Manuskript dieser Zeit, auf das Flandern Anspruch erheben kann, ist die Bibel, die im Jahre 1248 im Kloster der „Brüder vom gemeinsamen Leben“ in Léau ausgeführt wurde. Wir haben schon einen Buchstaben daraus wiedergegeben (Abb. 13). Ein anderer Buchstabe stellt *Hiob mit seiner Frau und seinen Freunden* dar (Abb. 70). Der Vorgang ist sehr deutlich mit wenigen



69. — Schloß Antoing, Grabmal des Jehan de Melun u. seiner beiden Frauen.

Strichen wiedergegeben. Die Illustrationen eines Psalters, in der Bibliothek zu Brüssel, charakterisieren klar den Stil jener Epoche. In der *Anbetung der Könige* (Abb. 71) sind die Gesichter mit wenigen sauber gezeichneten Strichen angedeutet. Das Rahmenwerk enthält köstliche kleine Figuren und Szenen aus dem täglichen Leben. Es ist ein wahres Juwel, das ganz von vlämischem Realismus durchdrungen ist. Von dem Antiphonar, das gegenwärtig Mr. Henry Yates Thompson gehört, kennen wir Ort und Datum seines Entstehens. Es trägt folgende Inschrift: „Buch aus der Kirche der Seligen Maria von Beaupré, geschrieben im Jahre 1290 nach Christi Geburt“. Ein verziertes A (Abb. 72),

das in zwei Teile geteilt ist, zeigt in der oberen Abteilung die *Auferstehung*, in der unteren die heiligen Frauen am Grabe. Am

Rande sind zwei Porträts, die allerersten vielleicht, die man für ein derartiges Werk nach der Natur gezeichnet hat. Manuskripte, die für reiche Abteien, für Fürstlichkeiten oder andere hohe Herren bestimmt waren, haben eine sorgfältigere Schrift, und ihre Miniaturen sind von geschickteren Händen ausgeführt. In der *Geschichte Alexanders* z. B., die im Jahre 1250 geschrieben, Charles de Croy, Grafen von Chimay gehört hatte, und die sich jetzt in der Königl. Bibliothek zu Brüssel (Nr. 11040) befindet, zeigt der Miniaturmaler mehr Temperament als Stil. Aus dem Kampfe, in dem Alexander der Große den König Agis

(Abb. 73) tötet, weht uns etwas wie ein epischer Hauch entgegen.

Derselbe Stil erhält sich, indem er sich verfeinert, bis weit in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hinein. Im Jahre 1322 haben Henri de Saint-Omer und Guillaume de Saint-Quentin für den Abt von St. Peter in Gent ein Zeremonial mit vielen Miniaturen angefertigt, deren eine, von größerem Umfange, Christus am Kreuze und die heiligen Frauen am Grabe darstellt. Hier ist vor allem der Ausdruck bewunderungswürdig wiedergegeben (Abb. 74).

Im Laufe des 14. Jahrhunderts mehren sich die historischen und literarischen Werke. Die königliche Bibliothek in Brüssel besitzt eine große Anzahl von ihnen. Wir entnehmen einer *Legenda Aurea* (Nr. 9225), die für die Kartäuser von Ziethem in der Nähe von Diest angefertigt wurde, das Doppelbildchen aus dem Leben des heiligen Brandan (Abb. 75). Die Figuren sind mit der Feder auf einen mit farbigen Quadraten verzierten Goldgrund gezeichnet; die Gestalten selber sind nicht



70. — Hiob mit seiner Frau und seinen Freunden. Miniatur aus einer Bibel aus Léau (Lüttich, Seminarbibliothek).



71. — Anbetung der Könige. Miniatur aus einem Psalter (Brüssel, Kgl. Bibliothek, Nr. 10 607).

farbig ausgemalt worden, wodurch die Vollkommenheit der Zeichnung nur noch besser zur Erscheinung kommt. *Li Ars d'Amour*, ein anderes Werk dieser Epoche in derselben Sammlung (Nr. 9548),



72. — Auferstehung Christi. Miniatur aus einem Antiphonar (Slg. H. Yates Thompson).

wurde für Charles de Croy ausgeführt und enthält realistische Darstellungen. Wir sehen z. B. den Falkenjäger ins Feld reiten, begleitet von seinen Hunden (Abb. 76). Derselben Sammlung (Nr. 13076) gehört auch eine Chronik des Ägidius de Moysis an, aus der Abtei Saint-Martin zu Tournai, die von Abt Ägidius, der 1352 starb, geschrieben wurde. Eines der Bilder erzählt von der Pest in Tournai 1349 (Abb. 77). Die Darstellung ist voller Leben und vorzüglich komponiert.

Gerade zu dieser Zeit brachten die Miniaturmaler aus der Gegend von Lüttich und überhaupt aus den wallonischen Ländern ihre bedeutendsten Werke hervor. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts betrieben auch die Vlamen diese Kunst mit Erfolg. Das Museum Meermanno-Westreenianum im Haag besitzt



73. — Reiterkampf. Miniatur aus der Geschichte Alexanders d. Gr. (Brüssel, Kgl. Bibliothek, Nr. 11 040)

ein herrliches Missale, das folgende Inschrift trägt: „Im Jahre 1365, am Sonnabend nach der Geburt der Jungfrau Maria, wurde dies Buch von Laurentius dem Maler und Bürger aus Antwerpen, der in Gent lebt, beendet“. Die kleinen ausgemalten Zeichnungen sind ganz in der Art der französisch-flämischen Schule derselben Zeit. Die Umrahmungen entzücken durch ihren Humor und ihre Einfälle. Seite 27 zeigt *die Anbetung der Könige* (Abb. 78), umgeben von den Bildnissen des Kunstmäzens und dessen Frau, für welche das Missale bestimmt war. Im Jahre 1371 begegnen wir dem Namen eines zweiten flämischen Miniaturmalers. Es ist Jan van Brügge, einer der ältesten flämischen Künstler in den Dien-

sten der Könige von Frankreich, der um diese Zeit eine Bibel ausmalte; sie befindet sich jetzt in demselben Museum im Haag. Eine der Miniaturen stellt dar, wie Jean de Vaudetar, der Schreiber des Manuskriptes, Karl dem Fünften von Frankreich sein Werk darbringt (Abb. 79). Hier haben wir eines der ältesten Porträts. Diese Bibel trägt folgende Inschrift: „Im Jahre ein-

tausenddreihunderteinundsiebzig wurde dies Werk im Auftrag und zu Ehren König Karls von Frankreich gemalt, im fünfunddreißigsten Jahre seines Lebens und im achten seiner Regierung, und Jan van Brügge, der Maler des obengenannten Königs, hat dies Bildnis mit eigener Hand ausgeführt“. Die Miniaturen dieses Buches sind den besten jener Zeit zuzurechnen. Wir geben hier



74. — Christus am Kreuz. Miniatur (Gent, Bibliothek, Nr. 426),



75. — Szene aus dem Leben des hl. Brandan. Miniatur aus einer *Legenda Aurea* (Brüssel, Kgl. Bibliothek, Nr. 9225).

noch *Hesekiel mit dem Engel* (Abb. 80)* wieder. Im Jahre 1368 mußte sich Jan van Brügge schon lange im Dienste Karls V.



76. — Jäger zu Pferde. Miniatur aus *Li Ars d'Amour* (Brüssel, Kgl. Bibliothek, Nr. 9548).

Im Jahre 1368 mußte sich Jan van Brügge schon lange im Dienste Karls V. befunden haben, denn in diesem Jahre schenkte der König ihm ein Haus in Saint-Quentin als Anerkennung der guten und treuen Dienste, die Jan van Bondolf, genannt Jan van Brügge, ihm geleistet hatte.

Ein Stundenbuch in vlämischer Sprache, das in Maastricht ausgeführt war und jetzt der Universitätsbibliothek in Lüttich gehört, stammt vom Jahre 1373. Es knüpft noch an den französisch-vlämischen Stil an, der sich hier

von seiner vorteilhaftesten Seite zeigt. Die abgebildete Miniatur (Abb. 81) zeigt Gestalten mit wallendem Haar, die nicht mehr mit wenigen Strichen gezeichnet, sondern leicht mit Farbe gehöht sind. Die roten und blauen Gewänder fallen in weiten, eleganten Falten; die Bewegungen sind wohl etwas maniert, aber die Gesichter haben eine früheren Epochen unbekannte Lieblichkeit. Mit den Gebetbüchern drang die Kunst auch in den Mittelstand

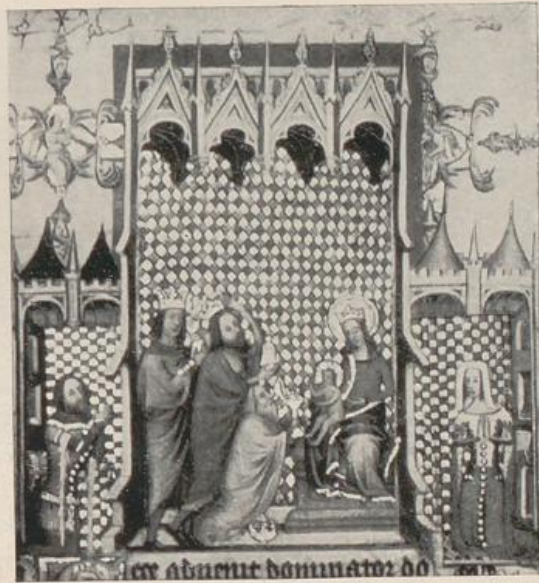


77. — Die Pest in Tournai. Miniatur aus der Chronik des Ägidius de Moysis (Brüssel, Kgl. Bibliothek, Nr. 13 076/7).

ein, und die Miniaturmaler illustrierten niederländische, französische oder lateinische Gebetbücher in Menge, die für Bürger und Geistliche ebenso wohl bestimmt waren, wie für den Adel. Die Herstellung dieser Bücher begründete also ein richtiges Kunsthandwerk. Die Seiten umrahmt man

mit Blumen und Blättern, mit Vögeln und Insekten. Die Miniaturen stellen biblische Szenen oder Heiligengestalten dar. Der Haupt-

reiz besteht in dem reichen Farbenglanz und den phantasievollen Ornamenten. Zwei vlämische Gebetbücher, „Livres d'heures“, in der Universitätsbibliothek zu Lüttich aus dem 15. Jahrhundert können die Beispiele für diese Illustrationen liefern. Aus dem ersten (Nr. 27) wählen wir eine Verkündigung (Abb. 82), ein Werk, das durch die Naivetät seiner Gestalten noch archaisch anmutet, das aber aufs reichste ausgemalt und von einem köstlichen, aus großen Vögeln gebildeten Ornament eingerahmt ist. Aus



78. Anbetung der Könige. Miniatur aus dem Missale des Laurentius von Antwerpen (Haag, Museum Meermanno-Westreenianum).

dem zweiten Gebetbuche (Nr. 8) entnehmen wir einen Kruzifixus. Die Gesichter sind unerfreulich, aber das Ganze ist ein kleines Bild, dessen zart ineinander verschmelzenden Farbabstufungen den Übergang von den emailartigen Farben von ehemals zu den harmonischen Tönen der späteren Zeit bilden (Abb. 83).

In diesen bescheideneren Erzeugnissen verbreitete sich die Kunst der Miniaturmaler auch in den weniger hochstehenden Kreisen der Gesellschaft; in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts jedoch erlebte sie die Zeit höchster Beliebtheit bei Fürstlichkeiten und großen Herren.

An der Spitze dieser Mäzene stehen der König von Frankreich, Karl V., seine Brüder, der Herzog Johann von Berry und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund. Letzterer opferte, ebenso wie seine Nachkommen, die die Herren unserer Provinzen geworden waren, seine Reichtümer und die des Landes, um dem Luxus zu huldigen und die Künste zu fördern. Philipp



79. — Jan van Brügge, Jean de Vaudetar überreicht Karl V. sein Werk. Miniatur aus einer Bibel Karls V. (Haag, Mus. Meermanno-Westreenianum).



80. — Jan van Brügge, Hesekiel mit dem Engel. Miniatur aus einer Bibel Karls V. (Haag, Mus. Meermanno-Westreenianum).

manche der Miniaturen weisen ganz entzückende Figürchen auf. Im Auftrag dieses Fürsten wurde auch eines der wichtigsten Manuskripte der damaligen Zeit angefertigt *la Bible historiée*, gegenwärtig im Besitze der Bibliothèque Nationale zu Paris (Fr. 166). Sie enthält 2704 Miniaturen, die auf 169 Blättern verteilt sind; die eine Hälfte jeder Illustration behandelt eine Episode aus der Bibel, die andere die Moral, die man daraus ziehen soll. So trägt die



81. — Der hl. Cornelius und die hl. Katharina. Miniatur aus einem Stundenbuch (Lüttich, Universitätsbibl., Nr. 31).

der Kühne, der von 1384 bis 1404 regierte, vierter Sohn König Johanns II., erbte von seinem Vater nicht bloß die Liebe zu schönen Büchern, sondern auch einige kostbare Manuskripte aus dessen Bibliothek. Eines der Kleinodien der königlichen Bibliothek in Brüssel, ein Gebetbuch (Nr. 10392), fiel ihm auf diese Weise zu. Die Handschrift ist mit großen Buchstaben von blendendem Farbenglanze illustriert. Das Blattwerk der Umrahmungen kommt einer Spitze gleich an Phantasie und Reichtum der Zeichnung, und hier abgebildete Seite folgenden Text: „Es sammle sich das Wasser unter dem Himmel an besondere Örter, dass man das Trockene sehe. Und es geschah also. Und Gott nannte das Trockene Erde und die Sammlung der Wasser nannte er Meer. Nutzenanwendung: Mit der trockenen Erde ist die heilige Kirche gemeint, trocken, fest, ohne Begehrlichkeit, die fest bleibt gegen jede Verfolgung.“ Die kleinen Figuren sind kaum getönt, man könnte sie fast kleine Grisailen nennen. Das Beiwerk ist etwas farbiger; jedes Bild ist von einem außerordentlich dekorativen Ornament umrahmt. Das Ganze bekundet eine reiche Fülle von Ideen (Abb. 84).

Wie bei vielen bedeutenden

Manuskripten, haben auch an diesem mehrere Künstler gemeinsam gearbeitet. Die ersten waren die besten. Nur die Miniaturen der ersten achtundvierzig Seiten, die den übrigen weit überlegen sind, dürften Vlamen zuzuschreiben sein, und sie werden sogar den geschicktesten Miniaturmalern gegeben, den beiden Brüdern aus Limburg Jean (Janneken) und Paul (Polleken, Polequin) Malouel oder Malwel. Die Brüder wurden im Jahre 1403 durch Philipp den Kühnen beauftragt, dies Buch zu illustrieren. Der Tod des Herzogs, der im Jahre 1404 erfolgte, unterbrach ihre Arbeit, und andere haben sie beendet.

Johann, Herzog von Berry (1340—1416), einer der Brüder Philipps des Kühnen, der dritte Sohn von König Johann II., war ein leidenschaftlicher Liebhaber illustrierter Manuskripte, und die in seinem Auftrag ausgeführten Werke sind die wunderbarsten, die wir kennen. Ein glücklicher Zufall hat es gewollt, daß uns eine Anzahl dieser Handschriften erhalten blieb, und daß uns die Namen der bedeutendsten Künstler bekannt sind, denen wir sie verdanken. Es waren dies Vlamen, die an dem Hofe der ersten Valois arbeiteten und die ihre angeborenen Talente dort vervollkommneten und verfeinerten. Unter die bedeutendsten Manuskripte, die für den Herzog ausgemalt wurden, sind die Stundenbücher zu zählen. Eines davon wurde beim Brande der Turiner Bibliothek am 7. Januar 1904 zum größten Teile zerstört. Es hatte den Titel *Les Très Belles Heures de Jean de France*. Zum Glück besitzen wir photographische Wiedergaben der verbrannten Blätter. Teile des Werkes besitzen Baron Adolf Rothschild in



82. — Die Verkündigung. Miniatur aus einem vlämischen Stundenbuch (Lüttich, Universitätsbibl., Nr. 27).



83. — Christus am Kreuz. Miniatur aus einem vlämischen Stundenbuch (Lüttich, Universitätsbibl., Nr. 8).



84. — Die Erschaffung der Welt. Miniatur aus der Bible historiée (Paris, Bibliothèque Nat., Fr. 166).

Berry vom Jahre 1401 verzeichnet. Wenig später schenkte er es seinem Bruder Philipp dem Kühnen, und damit wurde dieses Juwel der burgundischen Bibliothek einverleibt. Es enthält zwanzig große Miniaturen, die mit Wasserfarben ausgemalt sind, und alle Seiten schmückt eine Umrahmung. Es ist auffällig, daß die beiden ersten Miniaturen zweifelsohne von einer anderen Hand herrühren, als die folgenden. Aus den Studien, die man über die Meister dieser Aquarelle gemacht hat, geht hervor, daß die zwei ersten von Jacquemart de Hesdin, die anderen, von Jacques Coene (aus Brügge) stammen. Hier hat man also

Paris, der Louvre und Fürst Trivulzio in Mailand. Das Turiner Livre d'heures ist zwischen 1404 und 1413 entstanden. Die darin enthaltenen Miniaturen haben solch auffallende Ähnlichkeit mit denjenigen, die später in Flandern für Philipp den Guten angefertigt wurden, daß Georges Hulin und Paul Durrieu annahmen, sie seien aus der Werkstatt der Brüder van Eyck hervorgegangen. Wir bringen hier drei davon. Die erste stellt Gottvater dar, unter einem von Engeln geöffneten Zelte thronend (Abb. 85), die zweite zeigt Wilhelm IV., Herzog von Hennegau, der seiner Tochter Jakobäa von Bayern entgegenreitet (Abb. 86), und auf der dritten sieht man die heiligen Jungfrauen (Abb. 87). Die erste dieser Miniaturen vereint Gottes erhabene Majestät mit der liebreizenden Anmut der Engel; die zweite ist ein dem wirklichen Leben entnommener Vorgang voll mannigfaltigster Bewegung.

Das *Très Beau Livre d'Heures* im Besitz der Königl. Bibliothek in Brüssel (Nr. 11060) ist im Bibliotheksinventar des Herzogs von



85. — Thronender Gottvater. Miniatur aus dem 1904 in Turin verbrannten Stundenbuch.

zwei Künstlernamen, die mit den Meisterwerken vlämischer Miniaturmalerei verknüpft sind. Jacques Coene (aus Brügge) lebte im Jahre 1398 in Paris; wir wissen, daß er 1404 von Philipp dem Kühnen für die Ausmalung einer Bibel mit französischem und lateinischem Text Bezahlung erhielt. Jacquemart de Hesdin arbeitete für den Herzog von Berry seit dem Jahre 1384. Wir entnehmen dem Brüsseler Gebetbuch drei Bilder. Das erste stellt den Herzog von Berry zwischen den Heiligen Johannes und Andreas kniend dar. Der Herzog ist mit einer weißen Toga bekleidet. Sankt Johannes sitzt und trägt auf der linken Hand ein Agnus Dei, dessen Kopf von einer Aureole



86. — Der Herzog von Hennegau und Jakobäa von Bayern. Miniatur aus dem 1904 in Turin verbrannten Stundenbuch des Herzogs von Berry.



87. — Die heiligen Jungfrauen. Miniatur aus dem 1904 in Turin verbrannten Stundenbuch.

in Gold und Rot umgeben ist. Auf den Knien hält der Heilige ein geöffnetes Buch. Hinter dem Herzog kniet der heilige Andreas, einen Heiligenschein um das Haupt; das Kreuz lehnt vor ihm auf der Erde. Die Köpfe der Figuren, vor allem der des Herzogs, sind bemerkenswert fein und voller Ausdruck (Abb. 88). Das zweite, die Jungfrau mit dem Kinde an der Brust darstellend, von Jacquemart de Hesdin, ist als durchsichtige Grisaille in Tönen von sammetartiger Zartheit behandelt, die sich von rotem, mit mikroskopisch kleinen Engelsköpfchen besätem Grunde ab-



88. — J. de Hesdin, Der Herzog von Berry zwischen d. Heiligen Johannes und Andreas. Miniatur a. d. Stundenbuch des Herzogs von Berry (Brüssel, Kgl. Biblioth., Nr. 11 060).

des Herzogs von Berry (Paris, Bibliothèque Nationale, Nr. 13091) ist ein wunderschönes Werk in kleinem Quartformat und umschließt eine Reihe von Miniaturen, den König David, die Apostel und Propheten und eine Anzahl Heilige. Wir bilden die erste Illustration ab (Abb. 91). Die Hand, welche alle diese Bildchen ausgeführt hat, ist sicherlich dieselbe, der auch die beiden ersten Miniaturen des Brüsseler Gebetbuches zuzuschreiben sind, nämlich die des Jacquemart de Hesdin. Wie jene sind auch diese Bilder mit unendlicher Feinheit ausgeführt, wie Gestalten, die auf Porzellan gemalt sind; ihre Haltung verrät eine sanfte Schüchternheit, die Gewänder sind leicht abschattiert und fallen in weichen Falten, der Stuhl mit der gotischen Rückenlehne ist in blassem und durchscheinendem Grün gemalt. Diese zarte Kunst bemüht sich die Heiligkeit ihrer Gestalten durch milde und reine Farben auszudrücken.



89. — J. de Hesdin, Maria mit dem Kinde. Miniatur aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry (Brüssel, Kgl. Bibliothek, Nr. 11 060).

hebt. Die Ausführung der Miniatur ist ausgezeichnet, weniger gut dagegen ist die Zeichnung. Der Kopf der Madonna ist übermäßig groß, der des Kindes unerfreulich (Abb. 89). Die dritte Miniatur, von der Hand des Jacques Coene, stellt die Kreuztragung dar. Der Zug schlängelt sich auf einem in den Felsen gehauenen Wege hin, der gegen die Regel, anstatt hinaufzuführen nach Golgatha, bergab geht. Ein glücklicher Einfall, ganz vlämisch, ist die Kindergruppe, die spielend den tragischen Zug begleitet. Die dunklen Farben sind noch sehr undurchsichtig, die helleren Töne sind von größerer Feinheit und lassen die Zeichnung durchscheinen (Abb. 90).

Der französisch-lateinische Psalter des Herzogs von Berry (Paris, Bibliothèque Nationale, Nr. 13091) ist ein wunderschönes Werk in kleinem Quartformat und umschließt eine Reihe von Miniaturen, den König David, die Apostel und Propheten und eine Anzahl Heilige. Wir bilden die erste Illustration ab (Abb. 91). Die Hand, welche alle diese Bildchen ausgeführt hat, ist sicherlich dieselbe, der auch die beiden ersten Miniaturen des Brüsseler Gebetbuches zuzuschreiben sind, nämlich die des Jacquemart de Hesdin. Wie jene sind auch diese Bilder mit unendlicher Feinheit ausgeführt, wie Gestalten, die auf Porzellan gemalt sind; ihre Haltung verrät eine sanfte Schüchternheit, die Gewänder sind leicht abschattiert und fallen in weichen Falten, der Stuhl mit der gotischen Rückenlehne ist in blassem und durchscheinendem Grün gemalt. Diese zarte Kunst bemüht sich die Heiligkeit ihrer Gestalten durch milde und reine Farben auszudrücken.

Das berühmteste Manuskript des Herzogs von Berry sind die *Très*

Riches Heures im Museum Condé in Chantilly. Johann von Berry starb im Jahre 1416, ohne die Vollendung des Meisterwerkes zu erleben. Es wurde noch bis zum Jahre 1485 daran gearbeitet, als es schon Karl I., Herzog von Savoyen gehörte. Von den 125 Miniaturen, die es enthält, wurden 39 große und 24 kleine von Paul, Jean und Hermand Malwel, den Brüdern aus Limburg, ausgeführt. Den bedeutendsten Teil dieses Juwels bilden zwölf Kalenderblätter mit Monatsbildern, in denen Vorgänge aus dem Leben der Landleute und ihre Beschäftigungen mit Naturtreue und wunderbar anmutig dargestellt sind. Das Monatsbild für den Dezember, eine Jagddarstellung (Abb. 92), zeigt den Moment, wo dem Eber, den die Hunde bezwungen haben, von den Jägern der Rest gegeben werden soll. Der Vorgang spielt sich auf einer Lichtung ab; meisterhaft ist der umliegende Wald wiedergegeben. Über den zum Teil ihres Laubes entkleideten Ästen erhebt sich die Warte und die viereckigen Türme des Schlosses von Vincennes. Ebenso vorzüglich ist die Art dargestellt, wie die Hunde das ermattete Tier anfallen. Wie weit ist man von der fehlerhaften Ungeschicklichkeit entfernt, mit der man früher Tiere zeichnete. Auch die Farbengebung ist vortrefflich. Die Jäger sind in leuchtende Farben gekleidet und heben sich von dem dunklen diskreten Hintergrunde ab, den die goldfarbenen Töne des Spätherbstes



90. — J. Coene, Kreuztragung. Miniatur aus derselben Handschrift.



91. — König David. Miniatur aus dem französisch-lateinischen Psalter des Herzogs von Berry (Paris, Bibl. Nat., Nr. 13091).



92. — J. u. P. Malwel, Monatsbild zum Dezember. Miniatur aus „Les Très Riches Heures“ (Chantilly, Musée Condé).

Herzogs von Berry (Paris, Bibl. Nation., Nr. 18104) ist ohne jeden Zweifel von der Hand eines Gehilfen des André Beaunepveu, der seit dem Jahre 1362 als Bildhauer des Königs Karl V. und



93. — Krönung Mariä. Miniatur aus „Les Très Riches Heures“ (Chantilly, Musée Condé).

bilden. — Die den Monatsdarstellungen folgenden kleinen Bilder, mit Szenen aus der Bibel, weisen einen völlig anderen Charakter auf; sie vereinen köstlichste Phantasie mit anziehendstem Realismus, wie z. B. bei der *Krönung Mariä* (Abb. 93), einer visionären Darstellung von höchster Anmut und einer unaussprechlichen Innigkeit. Die Kunst der Miniaturmalerei hat ihren Höhepunkt erreicht; ihr eigenstes Wesen trieb sie zu dieser Feinheit und Vollendung. Hatte doch auch Johann von Berry seinen Büchern einen Platz unter seinen Kostbarkeiten angewiesen. Seine Schatzkammer enthielt keine wertvolleren Handschriften als die der flandrischen und nordfranzösischen Miniaturisten.

Das kleine Stundenbuch des später am Hofe Ludwigs von Male tätig war. Die Monatsdarstellungen dieses Werkes enthalten gleichzeitig mit den Bildern des Tierkreises je einen Vorgang des Landlebens und ein Geschehnis aus der Bibel. Zu Anfang der Gebete sieht man den Verfasser des Manuskriptes dem Herzog Johann von Berry, der auf seinem Bette liegt, sein Werk überreichen (Abb. 94). Die Gesichter sind ausdrucksvoll, die Farben durchweg sehr kräftig.

Die Gesichter sind ausdrucksvoll, die Farben durchweg sehr kräftig.

In dem Laubgewinde, das die Seiten umkränzt, nisten Schwärme kleiner Vögel; es ist eine unvergleichlich feine Arbeit. Die Miniaturmalerei hat nichts Köstlicheres hervorgebracht.

Die Herzöge von Burgund erben von dem Begründer ihrer Dynastie die leidenschaftliche Vorliebe für illuminierte Manuskripte. Das *Livre d'heures* des Britischen Museums (Harl, 2897) wurde für Johann den Unerschrockenen angefertigt. Verschiedene Künstler arbeiteten daran mit, zum größten Teile Vlamen. Wir entnehmen dem Werk ein Blatt, *David vor Gott kniend*; hinter ihm steht der ihn bedrohende Teufel (Abb. 95). Es ist eine Arbeit von unvergleichlich verfeinerter Eleganz; an den Rändern rankt sich ein haardünnnes Geäst empor, aus dem spitze Blätter sprießen; im Text leuchten die Buchstaben gleich Edelsteinen, die in Gold gefaßt sind. Die Figürchen auf den Miniaturen sind nicht allzu künstlerisch; nach der rein dekorativen Seite hin ist der Maler aber als ein Genie zu bezeichnen, der seine Blätter mit Perlen besät und mit Goldfäden umspinnt. Das Britische Museum besitzt ein zweites Gebetbuch, das gleichfalls für Johann den Unerschrockenen

gemacht wurde und gleich vorzüglich ist (Nr. 35315). Aber der eifrigste unter diesen erlauchten Liebhabern von Miniaturen war wohl Philipp der Gute, der von 1419 bis 1467 über Flandern herrschte, der Enkel Philipps des Kühnen und Großnichte des Berry. Die Königliche Bibliothek in Brüssel, deren Manuskriptabteilung immer noch den Namen „Bibliothek von Burgund“ führt, besitzt eine Anzahl bedeutender Werke aus dem Besitze dieses Fürsten. Sein zweibändiges Brevier (Nr. 9026, 9511) wurde in Frankreich wahrscheinlich von vlämischen

Roses



94. — Dedikationsbild aus dem kleinen Stundenbuch des Herzogs von Berry (Paris, Bibl. Nat., Nr. 18104).



95. — David vor Gott kniend. Miniatur aus dem Stundenbuch Johanns des Unerschrockenen (London, Brit. Mus., Harl, 2897).



96. — Ausgießung des hl. Geistes. Miniatur aus dem Brevier Philipps des Guten (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9511).

das Miniaturen im gleichen Geschmack enthält, wie die *Conquestes de Charlemagne* in der Brüsseler Bibliothek, in denen man die Hand des Jean le Tavernier erkennen will. Aus diesem Gebetbuch bilden wir eine wundervolle Arbeit ab, eine Grisaille,



97. — Allerheiligen. Miniatur aus dem Brevier Philipps des Guten (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9026).

Künstlern ausgeführt. Wir entnehmen ihm eine *Ausgießung des heiligen Geistes* (Abb. 96) und eine *Allerheiligendarstellung* (Abb. 97). Die Ausführung ist in beiden Stücken gleich vollendet, die Farben sind leuchtend und mannigfaltig, alles glänzt und flimmert wie Email; das Ganze verrät das Bestreben zu gefallen. Die Königliche Bibliothek im Haag besitzt ebenfalls ein für Philipp den Guten angefertigtes Gebetbuch,

die mit ein wenig Braun leicht gehöht ist und die *Anbetung der Könige* (Abb. 98) darstellt. Die Gesichter sind unbedeutend, aber die Art, wie der Vorgang behandelt wird, muss unser Entzücken erwecken. Bald überwiegen die Manuskripte historischen oder literarischen Charakters. Das älteste bekannte dieser Art ist die *Geschichte der Helena, der Mutter des hl. Martin* (Abb. 99), die im Jahre 1448 von Jean Vauquelin geschrie-

ben wurde und sich jetzt im Besitze der Königlichen Bibliothek in Brüssel befindet (9967). Simon Norkart (aus Mons im Hennegau) übersetzte im Auftrag Philipps des Guten die von Jacques de Guise lateinisch geschriebene *Geschichte des Hennegau* ins Französische. Dies Manuskript, im Besitz der Königlichen Bibliothek in Brüssel (Nr. 9242/4), zählt zu den vollendetsten Schöpfungen der Kunst der Miniaturmalerei. Es ist das Werk mehrerer Künstler;

unter anderen hat Louis oder Loyset Liédet (aus Brügge) daran mitgearbeitet. Er wohnte zuerst in Hesdin, dann in Brügge, wo er im Jahre 1468 an der *Geschichte der Fürsten des Hennegau* arbeitete und 1478 starb. Willem de Vrelant oder Wyelant, der schon im Jahre 1454 Mitglied der Malergilde von Brügge war und dort auch 1481 starb, hat ebenfalls an dem Werke mitgearbeitet. Die Figuren im ersten Teile sind etwas klein und die Zeichnung eckig. Einige der Fabel entlehnte Gegenstände weisen das bei den vlämischen Malern des 15. und 16. Jahrhunderts

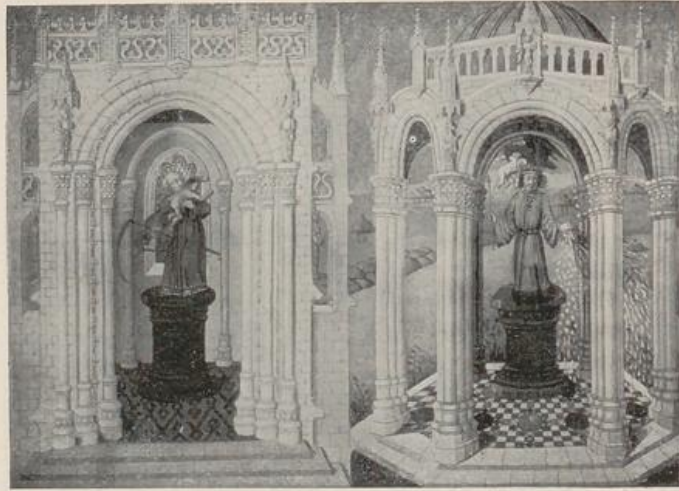
so beliebte architektonische Beiwerk auf. Eine der Szenen zeigt uns *Saturn seine Kinder verschlingend* (Abb. 100). Auf einer anderen Miniatur, *König Bavo sich mit den Trojanern einschiffend*, sind die Figuren zwar meisterhaft behandelt, aber ihnen fehlt noch die Anmut (Abb. 101). Der zweite



98.—Anbetung der Könige. Miniatur aus dem Stundenbuch Philipps des Guten (Haag, Kgl. Bibl., A. A. 271).



99.—Seeschlacht. Miniatur aus der Geschichte der Helena (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9967).



100. — Saturn seine Kinder verschlingend. Miniatur aus der Geschichte des Hennegau (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9242/4).

Teil (9243) enthält viele große Miniaturen, darunter zahlreiche Schlachtenbilder (Abb. 102). Aus dem dritten Teil bringen wir eine kleine Komposition, die uns erzählt, wie dem Grafen von Flandern durch eine Heirat das Schloß Douai zufiel. Der Hochzeitszug hat vor der Kirchen-

tür halt gemacht und wird vom Bischof und einer Magistratsperson empfangen, die die Einsegnung der Ehe vornehmen wollen (Abb. 103). Die Farbe ist dickflüssig auf Kosten der Leuchtkraft; die Gesichter zeichnen sich durch ihren angenehmen Ausdruck aus, und die überschlanken Körper sind ohne Steifheit; das Ganze ist geschickt gemacht. Dieser dritte Teil, der im Jahre 1449 verfasst wurde, ist zweifellos auch das Werk des Louis Liédet.

Den Manuskripten von Bedeutung, die für Philipp den Guten ausgeführt wurden, müssen wir auch hinzufügen die *Chroniques*



101. — König Bavo sich mit den Trojanern einschiffend. Miniatur aus derselben Handschrift.

et Conquestes de Charlemagne (Brüssel, Nr. 9066), im Jahre 1460 von Jean le Tavernier aus Oudenaarde illustriert, der schon 1454 für den Herzog arbeitete. Die Mehrzahl der Miniaturen sind Schlachtenbilder, die anderen bringen Szenen aus dem ritterlichen Leben. Auf der von uns abgebildeten, sieht man den Maler ehrerbietig dem Herzog sein Werk überreichen. Die Ausführung ist sehr eigenartig. Die Umrißlinien sind stark betont. Die ganze Szene ist in einem entzückenden

grisailleartigen Ton mit bräunlicher Schattierung gehalten (Abb. 104).

Der *Traité des Louanges de la Vierge* (Brüssel, Nr. 9270) wurde Philipp dem Guten im Jahre 1461 von Jean Mielot, Kanonikus des Ordenskapitels in Lille, überreicht. Das Werk beginnt mit einer herrlichen Miniatur der *Verkündigung* (Abb. 105). Der Herzog wohnt, an einem Betpult kniend, dem Vorgang bei. Haltung und Bewegung sind ganz besonders wohl gelungen.

Trotz der Goldhörung bleibt die Farbe etwas undurchsichtig. Im folgenden Jahre, 1462, widmete David Aubert aus Hesdin dem Herzog ein Manuskript mit dem Titel *la Composition de l'Écriture*, heute im Besitz der Königlichen Bibliothek in Brüssel (Nr. 9017), das nur einige Miniaturen in graublauer Malerei mit Goldhörung enthält. Die meisten Figuren daraus sind lang aufgeschossen und etwas steifleinen und erinnern an die des Dirk



102. — Die Niederlage des Grafen Hugo von Cambrai. Miniatur aus derselben Handschrift.



103. — Wie der Graf von Flandern das Schloß von Douai erhält. Miniatur aus derselben Handschrift.



104. — Jean le Tavernier, Der Maler überreicht sein Werk. Miniatur aus „Les Conquestes de Charlemagne“ (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9066).

vorzüglich gemacht, als sei er wirklich gestickt.

Im folgenden Jahre, 1463, wurde dem Herzog in Brügge ein zweites Werk von seinem Verfasser David Aubert überreicht,



105. — Die Verkündigung Mariä. Miniatur aus „Traité des Louanges de la Vierge“ (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9270).

Bouts; an anderen Stellen verraten dagegen die untersetzten und schlecht gefügten Gestalten eine andere Hand. Aber auch hier noch ist die Arbeit ganz wundervoll. In einer Turnierszene (Abb. 106) hat der Künstler die Ritter recht gut auf die Pferde gesetzt. Wenn es ihm auch noch nicht gelingt, einen dramatischen Vorgang in seiner ganzen Intensität zu veranschaulichen, so wendet er doch seine ganze Sorgfalt daran, die Einleitung zu diesem Vorgang und das Drum und Dran wiederzugeben. Der Teppich im Hintergrunde ist so

das gegenwärtig in der Haager Bibliothek ist. Es ist eine in sehr starken Farben gehaltene Handschrift mit üppigen Landschaftsbildern. Wir bilden daraus einen *St. Hubertus, die Schiffbrüchigen rettend*, ab (Abb. 107).

Ein anderes Werk, das Philipp dem Guten von seinem Kopisten Jean Mansel aus Hesdin gewidmet wurde, heißt *La Fleur des Histoires* und diente den Kindern des Fürsten zum Lesen (Brüssel, Nr. 9231/3). Es zerfällt in

drei Teile, von denen der eine (9232) herrliche, mit ganz seltenem Geschmack und Reichtum ausgemalte Miniaturen enthält, die zu den Meisterwerken dieser Art zählen. Die eine stellt ein Schlachtfeld dar (Abbildung 108), worauf die Pferde meisterhaft behandelt sind; noch wohlgelungener aber ist die Landschaft, die von drei Seiten den Schauplatz des Gemetzels umgibt und zu diesem mit ihren lachenden und friedlichen Ausblicken den pakendsten Gegensatz bildet. *Die Hochzeit König Karls V.* versetzt uns in ein ganz anderes Milieu (Abb. 109). Der Bischof empfängt das königliche Paar unter der Vorhalle der Kirche. Eine strahlende Tonigkeit füllt die ganze Landschaft. In diesem Meisterwerk voller Eleganz und Naturwahrheit verrät allein eine gewisse Unausgeglichenheit, die sich hier und da zeigt, die noch nicht völlige Reife des Künstlers.



106. -- Turnier. Miniatur aus „La Composition de l'Écriture (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9017).

In den Jahren 1463—1465 schrieb David Aubert die *Geschichte Karl Martells* nieder, die Liédet dann von 1470—1478 illustrierte. Schlachtenbilder sind darin überreich vertreten. Wir wählen daraus die Darstellung wie der Herzog von Mes bei König Pippin um Hilfe bittet (Abb. 110). Das Manuskript befindet sich in Brüssel (Nr. 6—9).



107. — St. Hubertus rettet Schiffbrüchige. Miniatur aus einer Handschrift (Haag, Kgl. Bibl.).

Für Karl den Kühnen wurde eine der schönsten Handschriften, die auf uns gekommen sind, ausgemalt, *Les Faits et Gestes d'Alexandre le Grand* (Paris, Bibl. Nation., Fr. 22547). Am Schluß des Werkes liest man: „Schluß



108. — Schlacht. Miniatur aus „La Fleur des Histoires“
(Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9232).

selbe Anzahl von Miniaturen umschließt auch unsere Handschrift. Wir haben da wahre Gemälde vor uns, deren erstaunlich gutes Kolorit Harmonie und Glanz in sich vereint. Die Farbe ist mit Gold gehöhnt. Die Figuren mit der etwas gemessenen Haltung



109. — Die Hochzeit König Karls V.
Miniatur aus derselben Handschrift.

des 9. Buches von Quintus Curtius Rufus' Geschichte des großen Alexander von Mazedonien aus dem Lateinischen ins Französische übersetzt auf Schloß Nieppe im Jahre MIII^cIXIII (lies 1468)“. Im Jahre 1470 bezahlte man Louis Liédet 86 Bildchen, das Stück mit einem Franken, die dazu bestimmt waren, eine Geschichte Alexanders des Großen zu illustrieren. Die-

und den allzu einförmig verklärten Gesichtern bewegen sich jedoch ungezwungen in einem weiten, von Luft und Licht durchfluteten Raume. Abb. 111 zeigt die *Begegnung Alexanders mit der Mutter des Darius*. Werke großen Umfanges waren im 15. Jahrhundert ein Luxus, den sich nicht bloß Könige und Fürsten leisteten; auch der Hochadel und die vornehme Geistlichkeit bestellten bei den Künstlern kostbare Bücher. Ludwig von Brügge, Herr von Gruuthuse, geboren um 1426, gestorben 1492, einer der mächtigsten Herren Flanderns,

zeichnete sich unter diesen Sammlern aus. Einige seiner Manuskripte, die von 1480 bis 1492 ausgeführt wurden, sind in die Bibliothèque Nationale in Paris gelangt; wir heben zwei dieser Werke hervor. Das erste trägt folgenden Titel: *Boethius de Consolatione Philosophiae* (Ms. Néerlandais I.), lateinischer Text mit niederländischer Übersetzung. Am Schluß der Handschrift liest man, daß Jan

van Kriekenborch diese Arbeit am 16. März 1491 (1492 neuen Stils) für den Herrn von Gruuthuse vollendete. Später ging das Manuskript in den Besitz des Königs von Frankreich über, dessen Wappen das an mehreren Stellen in dem Werke angebrachte Wappen des Vorbesitzers ersetzte. Die Miniaturen stellen verschiedene Szenen dar, in denen Boethius seine philosophischen Lehren vorträgt. Die hier abgebildete Miniatur zeigt ihn auf seinem Sessel sitzend, umgeben von drei Frauen. Dies Werkreifster Kunst und größten Reichthums der Erfindung (Abb. 112) enthält die vollendetsten Miniaturen, die je eine in niederländischer Sprache geschriebene Handschrift schmückten. Der Maler war Alexander Bening.

Ein zweites Werk von Bedeutung, das für Ludwig von Gruuthuse ausgeführt wurde, ist ein *Turnierbuch*, ein Werk, das die Erinnerung an das von



110. — L. Liédet, Der Herzog von Mes bittet König Pippin um Beistand. Miniatur aus der Geschichte Karl Martells (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 6—9).



111. — Alexander d. Gr. und die Mutter des Darius. Miniatur aus „Faits et Gestes d'Alexandre le Grand“ (Paris, Bibl. Nat., Fr. 22547).



112. — Alexander Bening, Boethius und die Jungfrauen. Miniatur aus Boethius de Consolatione Philosophiae (Paris, Bibl. Nat.).

fertigen, von denen das *Monotessaron*, d. i. die Konkordanz der vier Evangelien, im Besitze der Unversitätsbibliothek in Gent (Nr. 462) die bedeutendste ist. Wir bilden daraus ab: *Christus mit den Pharisäern disputierend* (Abb. 114). Die Komposition ist einfach, um so prächtiger aber das Kolorit. Die Brüsseler



113. — A. Bening, Der Herzog der Bretagne vor dem Wappenherold von Bourbon. Miniatur aus d. Turnierbuch Johanns von Brügge (Paris, Bibl. Nat., Fr. 2692).

seinem Vater, Johann von Brügge 1392 veranstaltete Turnier festhalten sollte (Paris, Bibl. Nat., Fr. 2692). Es werden verschiedene Kämpfe innerhalb der Schranken und auch allerlei bei diesen Festen übliche Gebräuche abgebildet (Abb. 113). Der Maler ist ohne Zweifel derselbe, wie der des *Boethius*, nämlich Alexander Bening, der beste vlämische Miniaturmaler. Raphael de Marcatillier, Abt von St. Bavo in Gent, ein natürlicher Sohn Philipps des Guten, ließ im 15. Jahrhundert eine Anzahl Handschriften an-

fertigen, von denen das *Monotessaron*, d. i. die Konkordanz der vier Evangelien, im Besitze der Unversitätsbibliothek in Gent (Nr. 462) die bedeutendste ist. Wir bilden daraus ab: *Christus mit den Pharisäern disputierend* (Abb. 114). Die Komposition ist einfach, um so prächtiger aber das Kolorit. Die Brüsseler Bibliothek besitzt eine *Geschichte des Goldenen Vlieses* (Nr. 9028), die für Guillaume de Fillastre, Bischof von Tournai ausgeführt wurde. Am Anfang findet man eine Miniatur mit der Darstellung des im Jahre 1468 zu Brügge unter dem Vorsitz Karls des Kühnen abgehaltenen Ordenskapitels, bei welchem Guillaume de Fillastre den Rittern den Eid abnimmt (Abb. 115). Dem Werk fehlen die Eleganz, die Feinheit und der lebenswürdige Realismus, die

charakteristischen Merkmale der Miniaturisten dieser Epoche.

Ebenfalls in der Königlichen Bibliothek von Brüssel können wir eine *Legenda Aurea* (Nr. 9282) bewundern, die von Herzog Philipp von Cleve (1459—1529) bestellt wurde. Eines der besten Stücke daraus ist die *Auferstehung* (Abbildung 116).

Eine entzückende Handschrift des 15. Jahrhunderts ist das *Catholicon des heiligen Augustinus*, das von 1481 bis 1484 in der Kartause der Vallée royale geschrieben und ausgemalt wurde; es gehört jetzt ebenfalls zu den Schätzen der Brüsseler Bibliothek (Nr. 9121—24). Die Reihe der Illustrationen wird mit einem kleinen Bilde eröffnet: ein Mönch, der seine Feder schneidet; die diskrete Beleuchtung, die schlichte und doch elegante Intimität, reihen dieses Bild unter die gelungensten Schöpfungen dieser Art (Abb. 117). An verschiedenen Stellen trägt es das Wappen der van der Moere, einer Genter Malerfamilie, deren eines Mitglied, Jan van der Moere, im Jahre 1485 als Miniaturmaler in die Malergilde aufgenommen worden war. Er lebte bis 1499 in Gent, und ihm ist wahrscheinlich das Werk zuzuschreiben.

Die Miniaturmalerei er-



114. — Christus und die Pharisäer. Miniatur aus dem Monotessaron (Gent, Univ.-Bibliothek, Nr. 462).



115. — Das Ordenskapitel des Goldenen Vlieses. Miniatur aus „Geschichte des Goldenen Vlieses“ (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9028).



116. — Die Auferstehung Christi. Miniatur aus einer Legenda Aurea (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9282).

Jahrhundert fast die einzigen blieben, die noch diese Kunst im Nordwesten Europas glanzvoll auszuüben imstande waren. Die Bedingungen, unter denen sie arbeiteten, hatten die tiefgehendsten Veränderungen erfahren. Das gedruckte Buch ersetzt das geschriebene; die Handschrift wendet sich nur noch an die leidenschaftlichen Anhänger der früheren Form und des altertümlichen Geschmackes; sie war unvermeidlich dem Untergange geweiht; aber ehe sie ganz verschwinden sollte, war es ihr beschieden, noch einen letzten hellen Glanz auszusenden.



117. — Der Schreiber seine Feder schneidend. Miniatur aus dem Catholicon des hl. Augustinus (Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9121).

lebte ihr erstes goldenes Zeitalter unter dem Schutze des Herzogs Johann von Berry; eine zweite Periode des Gedeihens fällt in die Mitte des 15. Jahrhunderts, zur Zeit Philipps des Guten, und ein letztes Aufblühen war ihr zu Anfang des 16. Jahrhunderts beschieden. Schon zur Zeit des Herzogs von Berry hatten die Miniaturisten Flanderns in ihrer Kunst sich eine hervorragende Stelle erobert; sie sollten sich mehr und mehr darin auszeichnen, bis sie im 16.

Unter den Miniaturen des 16. Jahrhunderts führen wir zuerst ein Stundenbuch aus der vatikanischen Bibliothek (Nr. 3769) an, das an verschiedenen Stellen das Wappen eines vlämischen Edelmannes Jean de Pallant und seiner Ehefrau Anna von Culenburgh trägt, die er um 1500 heiratete. Es ist ein unschätzbare Kleinod, das in der reichsten und abwechslungsreichsten Weise aus-

gemalt ist. An diesem vlämischen Werke lassen sich mehrere Mitarbeiter feststellen. Der erste von ihnen zeichnet sich durch große Zartheit aus, durch eine gewählte Ausführung und endlich durch leuchtende, goldgehöhte Farben; er illustrierte die Psalmen (Abb. 119). Ein zweiter Maler, mit größerem Stil, illustrierte das Leben Jesu, ein dritter



118. — Monatsbild für den Dezember.
Miniatur aus einem Stundenbuch des 16. Jahrh.
(Rom, Vatikan. Bibl., Nr. 3769, Lat.).

komponierte kraftvolle und dramatische Szenen für den Kalender (Abb. 118) und ein vierter versah die Evangelien mit Bildern, deren übersorgfältige Ausführung schon an Gelecktheit streift.

Zu den besten Werken, die die Kunst der Miniaturisten in ihrer letzten Epoche hervorbrachte, muß man auch verschiedene Manuskripte des Britischen Museums zählen. Das eine davon ist ein

Brevier der Königin Isabella von Spanien (1504), das ihr von ihrem „sehr ergebenen Diener“ Francisco de Royas geschenkt wurde; es ist von Spaniern geschrieben, aber von Vlamen ausgemalt. Auch hier sind mehrere Mitarbeiter am Werke gewesen; der Zeichner der Figuren ist weniger geschickt, aber die Blumen, Vögel und Insekten, mit denen nach vlämischer Art die vergoldeten Ränder übersät sind, sind von einer erlesenen und glänzenden Ausführung, die kaum ihresgleichen hat. — Das zweite dieser Manuskripte ist ein Gebetbuch (Nr. 15677) mit einem Kalender, der mit Darstellungen aus dem häuslichen Leben Flanderns geschmückt ist und Randzeichnungen enthält, die sich durch den Reichtum ihrer Verzierungen sehr der vorhergehenden Hand-



119. — Davids Königskrönung.
Miniatur aus derselben Handschrift.



120. — Die Falkenjagd. Miniatur aus dem „Livre d'Heures de Hennessy“ (Brüssel, Kgl. Bibl., II, 158).



121. — Bathseba und David. Miniatur aus derselben Handschrift.

schrift nähern. — Ein drittes Manuskript derselben Sammlung (Nr. 17 280) ist dasjenige, welches für Philipp, den Schwiegersohn Marias von Burgund und Kaiser Maximilians (1478 bis 1506) angefertigt worden war. Es ist in Sedezformat, während die Mehrzahl der übrigen Codices in Quartformat gehalten sind. Die Figuren der kleinen erzählenden Kompositionen sind von bemerkenswerter Korrektheit. — Ein viertes Werk im Britischen Museum (Nr. 12531) enthält Miniaturen im allergrößten Maßstabe, die gleichzeitig von meisterhafter Ausführung sind. Es ist der *Stammbaum der Könige von Portugal* und stellt die Könige und Königinnen des Landes dar und ihre Verschwägerung mit den Dynastien Spaniens, Englands und Burgunds. Das monumentale Werk setzt sich aus elf enormen Pergamentblättern zusammen; es ist nicht ganz vollendet und hat an manchen Stellen gelitten; aber so wie es da vor uns steht, mit seinen figürlichen Darstellungen und dem dekorativen Rahmenwerk ist es ein Meisterwerk der Miniaturmalerei, eines der letzten und eines der prächtigsten, die noch entstanden sind. Es wurde von vlämischen Künstlern angefertigt für Don Fernandez, den dritten Sohn Johanns III., Königs von Portugal, der von 1507—1534 lebte. Simon Bening wird vor allem als Maler genannt, und die Zuschreibung scheint vollkommen berechtigt zu sein.

Ein Werk von größter Bedeutung ist das *Livre d'Heures*, genannt von *Notre-Dame de Hennessy*, weil es einer irischen Familie Hennessy gehörte, von der es die Königliche Bibliothek in Brüssel kaufte. Man nimmt allgemein an, daß die neunundzwanzig Miniaturen, aus denen das Werk besteht, ums Jahr 1530 von Simon Bening, dem Sohn Alexanders, gemalt wurden; er war im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in Gent geboren, lebte meistens in Brügge und starb daselbst im Jahre 1561. Guicciardini spricht von ihm als einem vorzüglichen Miniaturisten. Wer auch der Verfasser des *Livre d'Heures de Hennessy* sein mag, es ist sicherlich ein Künstler ersten Ranges. Die Monatsbilder (Abb. 120) und einige biblische Darstellungen (Abb. 121) können den Vergleich mit der besten Tafelmalerei aushalten; sie packen durch ihre Naturwahrheit und vermitteln trotz ihres kleinen Maßstabes einen Eindruck von Größe und Lebendigkeit.

Die berühmteste Handschrift der Welt ist das *Breviarium Grimani*. Es ist dank der zahlreichen Reproduktionen eines der bekanntesten. Wahrscheinlich wurde es in den Jahren von 1508 bis 1519 ausgeführt. Marc Antonio Michieli, ein italienischer Schriftsteller des



122. — Monatsbild für den Februar.
Miniatur aus dem *Breviarium Grimani*
(Venedig, Markus-Bibliothek).



123. — Maifestzug.
Miniatur aus derselben Handschrift.



124. — Die hl. Katharina.
Miniatur aus dem Hortulus Animae
(Wien, Hofbibl., Nr. 2706).

keine Arbeit bekannt ist. Lievin von Antwerpen bedeutet ohne Zweifel Lieven van Lathem, über den jeder Aufschluß fehlt. Ein sehr kompetenter Kunsthistoriker, Graf Paul Durrieu, hält Alexander Bening für einen der Maler. Außer den Um-



125. — Auferstehung Christi. Miniatur aus einem
Missale (Lüttich, Kirche Saint-Jean l'Évangéliste).

16. Jahrhunderts, schrieb von diesem Buche: „Das berühmte Brevier, das Herr Antonio Siciliano am 9. Oktober 1520 für 500 Dukaten an Kardinal Grimani verkaufte, der es am 6. August 1523 der Bibliothek von San Marco in Venedig vermachte, wurde von verschiedenen Meistern ausgemalt. Man sieht Miniaturen von der Hand Memlings, hundertfünfundzwanzig von Gerard von Gent, hundertfünfundzwanzig von Lievin von Antwerpen.“ Memling hat an dem Brevier nicht mitarbeiten können, da es erst nach seinem Tode ausgeführt wurde. Gerard von Gent ist wahrscheinlich Gerard Horenbout, ein von Guicciardini angeführter Miniaturist, von dem aber

keine Arbeit bekannt ist. Lievin von Antwerpen bedeutet ohne Zweifel Lieven van Lathem, über den jeder Aufschluß fehlt. Ein sehr kompetenter Kunsthistoriker, Graf Paul Durrieu, hält Alexander Bening für einen der Maler. Außer den Umrahmungen umfaßt das berühmte Werk 24 Kalenderbilder, die das Landleben und die ländliche Arbeit behandeln; sechzig andere beziehen sich auf die biblischen Geschichten und achtzehn sind Heiligenbilder. Verschiedene weisen eine auffallende Ähnlichkeit mit den *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry auf; andere nähern sich in überraschender Weise dem Stil des *Livre d'Heures de Hennessy*. Der Monat Februar (Abb. 122) führt uns umständlich, mit allen Einzelheiten, eine ländliche Szene vor: Die Mutter sitzt spinnend an der Tür,

der Vater raucht seine Pfeife, der kleine Junge hebt sein Rökchen auf, die Tauben picken auf der Erde herum, das Schwein sucht sein Futter, ein Bauer führt seinen Esel vorbei und beim Stall steht die Hirtin. In der Ferne dehnt sich eine Winterlandschaft, und der Schnee ist von solcher Durchsichtigkeit, daß er das Himmelsblau zurückzustrahlen scheint. Diese Bilder vereinigen in harmonischer Weise Prosa und Poesie, Realität und Gefühlsleben.



126. — Henri Bellechose, Martyrium des hl. Dionysius (Paris, Louvre).

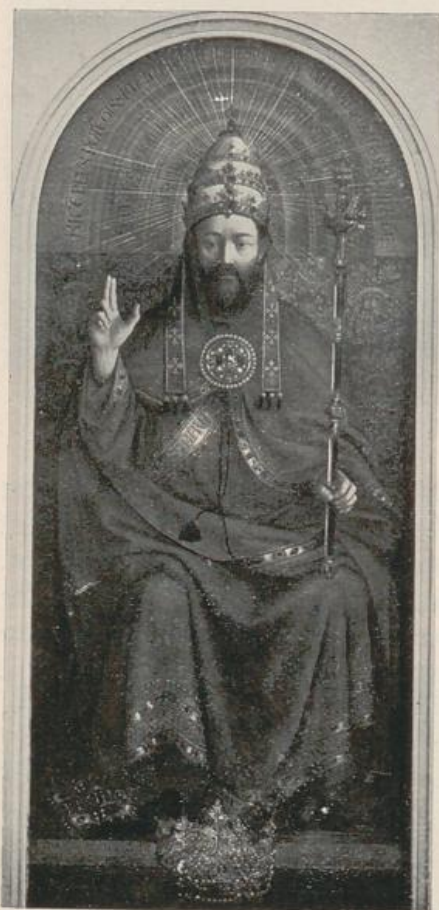
Im *Mai* sehen wir eine heitere Gesellschaft in den frühlingfrischen Wald ziehen. Es ist ein Trupp Reiter, Herren und Damen in herrlichen Gewändern. Reiter und Zaumzeug sind mit frischem Grün umkränzt. Im Hintergrunde erstreckt sich ein bläulichgrüner Wald, und man sieht die Türme der Stadt. Die Landschaft ist von einem mit dem allerfeinsten Empfinden begabten Künstler gesehen und wiedergegeben (Abbildung 123).



127. — Melchior Broederlam, Flügel eines Altars aus Champmol (Dijon, Museum).

Die Kunst der Miniaturmalerei hatte also das Ende ihrer Bahn erreicht und war auf dem Gipfel des Ruhmes angelangt, ja sie hatte ihr Ziel schon überschritten. Von diesem Augenblick an entsprechen die Buchillustrationen nicht mehr einem Bedürfnis, sie lassen es sich vielmehr angelegen sein, aus-

schließlich den Augen zu schmeicheln und einen Kunstgenuß zu vermitteln. Das ist der Fall bei dem Manuskript, dessen Verwandtschaft mit dem Breviarium Grimani man mit vollem Recht betont, sowohl seines Stiles wegen, als auch wegen seiner vollendeten Ausführung, dem *Hortulus Animae* in der Kaiserlichen Bibliothek in Wien (Nr. 2706). Er umfaßt achtzig Miniaturen und vierzig Umrahmungen von Gerard Horenbout und seinen Nachfolgern. Mehrere stimmen vollkommen mit denjenigen des Breviarium Grimani überein. Wir entnehmen ihm die Darstellung einer *heiligen Katharina* (Abb. 124), eines jungen Mädchens, das vor dem Schlosse seiner Eltern, in innigem Gebet versunken, darsitzt. Ein Beweis für die Konkurrenz, die am Lebensabend der Miniatur, Handschriften und gedruckte Bücher einander machten, ist uns durch die Tatsache geliefert, daß der *Hortulus Animae* wörtlich nach einem 1510 in Straßburg gedruckten Buche gleichen Titels kopiert ist.



128. — Hubert van Eyck, Gottvater
(Gent, St. Bavo).

vielmehr nachgezeichnet. Wir bilden hier eine *Auferstehung* (Abb. 125) daraus ab, ein Miniaturgemälde, das ganz in der Art der Tafelmaler dieser Zeit gehalten, aber mit der Feinheit der Miniaturisten ausgeführt ist.

Im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, zur Zeit der höchsten Blüte der Miniaturmalerei, ging die künstlerische Weiterentwicklung der Malerei von der Miniatur, bei der sie begonnen, auf die Tafelmalerei über. Man kann den Augenblick nicht mit Bestimmtheit feststellen, wo diese Kunst sich zum erstenmal offenbarte. Das älteste in Flandern vorhandene, mit Öl gemalte Stück ist ein Schrein,

Ein Beispiel endlich für die Verwirrung der Stilarten und den Verfall, in den allmählich die Miniaturmalerei dadurch geriet, haben wir in einem hübschen Missale, aus dem Besitze der Parochialkirche Saint-Jean-l'Évangéliste in Lüttich, das 1564—1565 datiert ist. Die Buchstaben sind mit überraschender Treue den Drucklettern nachgeschrieben oder

in welchem die Gebeine der heiligen Otilie im Jahre 1292 gesammelt sein sollen. Dies Werk wurde für das Kloster der Kreuzbrüder in Huy ausgeführt und wird heute in der Kirche von Kerniel bewahrt, einem Dorfe zwischen Tongern und Saint-Trond, wo die Kreuzbrüder ehemals ein Kloster besaßen. Dargestellt sind Teile aus der Legende der heiligen Ursula: wie die Heilige vom Papst empfangen, wie sie von heidnischen Kriegern getötet wird, und wie die Gebeine der heiligen Otilie, einer der Begleiterinnen der heiligen Ursula, durch die Kreuzbrüder von Köln nach Huy gebracht werden. Es ist ein Werk kindlicher Kunst und von durchaus primitiver Ausführung. Die Farben sind roh und ohne jede Nuancierung, die Gesichtszüge und die Gewandfalten sind durch einfache Linien angedeutet, aber die Handlung ist klar veranschaulicht, und die Gruppen sind zwar ganz einfach, aber natürlich im Raum verteilt.

Das zweite mit Öl gemalte Tafelbild, das älteste datierte, gehört dem Antwerpener Museum, ist aber nicht in den südlichen Niederlanden angefertigt worden. Es stellt einen Kruzifixus dar, die Jungfrau, den heiligen Johannes und den Stifter und war für das Grabmal Hendrik van Ryns bestimmt, eines Geistlichen der St. Johannes-Kirche in Utrecht, der im Jahre 1363 starb. Der Fortschritt ist

erkennbar, die Farbe ist nuancenreicher, die Zeichnung natürlicher. Beide Stücke sind mit Eiweiß gemalt. Das erste von ihnen hat weder mit den Miniaturen, noch mit der Ölmalerei des 15. Jahrhunderts etwas gemein; das zweite kommt dieser Kunst näher, bleibt aber doch noch sehr weit davon entfernt.

Es fehlt nicht an Dokumenten über die ersten Maler, die die Öltechnik anwandten, wenn wir auch ihre Werke nicht besitzen. In Gent findet man unter anderen Jacques Compere erwähnt, der in den Jahren 1328—29 mit Öl malte; in Brügge wandte Jan



129. — Hubert van Eyck, Maria (Gent, St. Bavo).

van der Lye im Jahre 1351 dasselbe Verfahren an; in Brüssel arbeitete im Jahre 1298 Jan der Maler, 1303 Berthold Sadeler, Hendrik van Pede 1363 und Jan van der Noot 1367. Im Jahre 1380 malte Jan de Woluwe ein Triptychon für die Betkapelle der Herzogin von Brabant. Jan van Hasselt war Hofmaler bei Ludwig von Male, der seit 1365 Graf von Flandern war.



130. — Hubert van Eyck, St. Johannes der Täufer (Gent, St. Bavo).

Unter den Herzögen von Burgund wird die Malerei zur großen Kunst. Philipp der Kühne verpflichtet sich Jan Malwel aus Geldern oder aus Limburg als Hofmaler und läßt ihn von 1398 bis 1402 arbeiten. Malwel malte fünf Altarbilder für die berühmte Kartause von Champmol bei Dijon. Zur selben Zeit führte er auch ein Triptychon aus, das die heilige Jungfrau zwischen St. Petrus und Paulus darstellt, und im Jahre 1415 schuf er das Porträt Johanns des Unerschrockenen. Henri Bellechose aus Brabant folgte Jan Malwel in der Würde eines Hofmalers der Herzöge von Burgund. Ihm verdanken wir zweifellos die beiden Altarbilder des Klosters Champmol, das *Martyrium des heiligen Dionysius* und den *Tod des Heilandes*, die sich gegenwärtig im Louvre befinden (Nr. 906, 907). Christus am Kreuz nimmt auf ersterem die Mitte des Bildes ein; auf der einen Seite sieht man den heiligen Dionysius im Gefängnis, auf der anderen

den Henker, der ihm den Kopf abschlägt. Die Figuren und die Handlung sind auf Goldgrund in zarten Farben, naiv und nicht ohne Sinn für dramatische Gestaltung, dargestellt (Abb. 126).

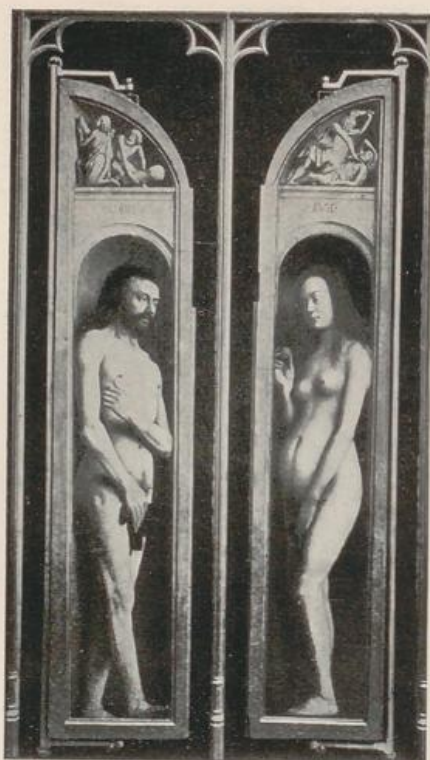
Melchior Broederlam ist der erste dieser Maler, von dem wir gesicherte Bilder kennen. Am 13. Mai 1384 trat er als Maler und Kämmerer in den Dienst Philipps des Kühnen, mit einem Gehalt von 200 Livres. Sein Herr ließ ihn Fahnen, kleine Banner, Oriflammen genannt, und andere Gegenstände in Ölmalerei ausführen. Auch für Ypern, wo er bis zum Jahre 1409 oder 1410 lebte, führte er mehrere Arbeiten aus. An den beiden Altären, die

Jakob de Baerse aus Dendermonde von 1390—92 für die Kartause von Champmol, die Grabstätte der Herzöge von Burgund schnitzte, malte Melchior Broederlam die äußeren Flügel, die er 1399 vollendete. Die gemalten Flügel von einem dieser beiden Altäre befinden sich im Museum von Dijon; jeder von ihnen weist zwei Kompositionen auf, links *Verkündigung* und *Heimsuchung*, rechts *Darstellung im Tempel* und *Flucht nach Ägypten* (Abb. 127). Die Verwandtschaft mit der zeitgenössischen Miniaturmalerei ist offenkundig. Die Körperformen sind anmutig, und die Gewänder fallen in weichen Falten. Die Landschaft und vor allem die Architektur gewinnen in der Komposition eine große Bedeutung. Es ist ein zartes und liebliches Werk, zugleich ist es aber auch voller Leben und voll tiefen Empfindens.

Diese frühen Künstler wandten noch das sehr alte Verfahren der Temperamalerei an. Erst die Brüder van Eyck haben durch ihre Meisterwerke die Überlegenheit der Ölmalerei gezeigt. Von dem Leben der beiden Brüder ist uns kaum etwas bekannt. Von Hubert wissen wir nichts, als was uns die Inschriften ihres gemeinsamen Hauptwerkes und ihrer Grabstätte sagen. Das Altarbild *Die Anbetung des Lammes* hat er für Jodokus Vydt in Gent begonnen; er starb, bevor er es vollendete. Ihrem Namen nach waren die Brüder in Maeseyck, im Limburgischen, geboren, Hubert zwischen 1370 und 1380, Jan zwischen 1380 und 1390. Der Jüngere arbeitete zuerst für Johann von Bayern, genannt „ohne Gnade“, der ihn beauftragte, seinen Palast im Haag auszusmücken, womit er vom 24. Oktober 1422 bis zum 11. September 1424 beschäftigt war. Am 19. Mai 1425 trat er in den Dienst Philipps des Guten, der ihn mit mehreren Aufträgen betraute; so geht er im Jahre 1428 nach Portugal, um dort das Porträt der Infantin Isabella zu malen, die sein Fürst



131. — Hubert und Jan van Eyck, Die singenden Engel (Gent, St. Bavo).



132. — Hubert und Jan van Eyck, Adam und Eva (Brüssel, Museum).

zur Ehe begehrte. Von Mitte 1426 bis Mitte 1428 hält er sich auf Kosten des Herzogs in Lille auf. Nach seiner Rückkehr von Portugal hatte er in Brügge ein Haus gekauft; im Jahre 1433 erwarb er das Bürgerrecht (poortersrecht) und starb 1441.

Das Hauptwerk der Brüder van Eyck ist *die Anbetung des Lammes* in St.-Bavo zu Gent. Es wurde um das Jahr 1415 von Jodokus Vydt dem älteren der beiden Brüder in Auftrag gegeben. Da dieser am 18. September 1426 verstorben war, beendete der jüngere Bruder allein das angefangene Werk. Eine lateinische Inschrift auf dem Rahmen des Polyptychons unterrichtet uns von dem, was wir Wichtiges über das Meisterwerk wissen und über den Anteil eines jeden der beiden Maler. Aus dieser Inschrift, die anscheinend von Jan van Eyck verfaßt wurde, geht hervor, daß Jodokus Vydt (Vyd) das Bild bei Hubert bestellte, daß Hubert die Arbeit begann, und daß



133. — Hubert und Jan van Eyck, Die Anbetung des Lammes (Gent, St. Bavo).

Jan sie beendete, und daß das Bild am 8. Mai 1432 geweiht wurde. *Die Anbetung* ist das einzige Werk, das wir mit vollster Sicherheit dem älteren der beiden Brüder zuschreiben können. Welchen Teil er davon selber ausführte und welcher von der Hand seines Bruders stammt, wissen wir nicht. Es steht fast sicher fest, daß Hubert das ganze Bild entwarf und die wichtigsten Figuren, Gottvater, Maria und Johannes den Täufer, selber malte. Man kann annehmen, daß die Gestalten von Adam und Eva, die durch den Stil, die Proportionen und die ruhigen Züge, den erstgenannten sehr verwandt sind, ebenfalls von seiner Hand herrühren.

Was die übrigen Teile des Werkes anbelangt, so muß man bei diesen darauf verzichten, festzustellen, was dem einen und was dem anderen angehört. In der Ausführung lassen sich keine Unterschiede konstatieren. Die ältesten Dokumente sprechen von dem ganzen Bilde, als sei es das Werk Huberts.

In Wahrheit wurde es erst viele Jahre nach seinem Tode geweiht; da aber Jan in der Zwischenzeit in Gent nur kurz und selten Aufenthalt nahm, so kann seine Mitarbeit nicht sehr bedeutend gewesen sein. Vielleicht vollendete er bloß, was sein Bruder angelegt und ziemlich weit gefördert hatte. So würde sich der Respekt, ja die Verehrung, die die Inschrift für den Älteren bezeugt und die Einstimmigkeit, mit der die ersten Dokumente ihm allein die Vaterschaft des gesamten Werkes zuschreiben, erklären lassen.

Der Gegenstand des grandiosen Werkes ist bekanntlich der Apokalypse (Kap. VII) entnommen und zwar der Stelle, die am Allerheiligentage verlesen wird: „Darnach sah ich, und siehe eine ganze Schar, welche niemand zählen konnte, aus allen Heiden und Völ-



134. — Hubert und Jan van Eyck, Die Streiter Christi und die gerechten Richter (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



135. — Hubert und Jan van Eyck,
Jodokus Vydt und seine Frau
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

unaussprechliche Wunder sich verwirklichte, und Johannes der Täufer, der es der Welt verkündete. *Gottvater* ist mit einem roten Mantel bekleidet; Bruststück und Saum seines Gewandes sind mit Edelsteinen besternt. Sein Haupt krönt eine weiße, nicht minder prächtige Tiara; mit der linken Hand hält er das Szepter, mit der rechten macht er die Gebärde des Segnens.



136. — Jan van Eyck,
Die Madonna des Kanzlers Rolin (Paris, Louvre).

kern und Sprachen, vor dem Stuhl stehend und vor dem Lamm, angetan mit weißen Gewändern und Palmen in ihren Händen, schriean mit großer Stimme und sprachen, Heil sei dem, der auf dem Stuhl sitzt, unserm Gott und dem Lamm!“ Dies Bild, ein wahrhaftes Helden-
gedicht christlichen Glaubens, ist von seinem Schöpfer als Apotheose des Lammes Gottes, das auf die Erde herabstieg, um die Menschheit von der Erbsünde zu erlösen, gedacht, als Verherrlichung des göttlichen Mysteriums, auf dem sich die christliche Religion aufbaut. Im oberen Teile des Bildes thronen die Hauptträger der Erlösung, der Vater, als Verkörperung der Gottheit, Maria, durch die das

Seine Züge drücken Sanftmut und Majestät aus. Der Grund ist schwarz und mit Grün gehöht (Abb. 128). *Maria* trägt ein dunkelblaues, mit Juwelen besetztes Kleid und ein mit kostbaren Edelsteinen und Blumen verziertes Diadem. Das Gesicht ist von engelhafter Süße. Sie hält ein Buch in den Händen, in dem sie mit Andacht liest (Abb. 129). *Johannes* hat über seinen braunen Rock einen lichtgrünen Mantel geworfen, seine Gesichtszüge verschwinden fast in dem Gewirr von Haar und

Bart (Abb. 130). Auch er hebt sich, wie die Jungfrau, von einem schwarz und goldenen Grunde ab. Der Gesamtanblick erweckt den Eindruck himmlischer Herrlichkeit; und doch ziehen gewisse Einzelheiten die Aufmerksamkeit noch im besondern auf sich. Trotz des Glanzes, den die ganze Person Gottvaters ausstrahlt, sind es doch die Tiara auf seinem Haupte und die Krone zu seinen Füßen, die das Auge zuerst blenden. Bei der Maria bewundern wir nicht bloß den Ausdruck reinsten Jungfräulichkeit und die Erhabenheit der Himmelskönigin, sondern auch Details, wie z. B. das grüne Buch, das sie in der Hand hält, mit dem Goldschnitt und dem herabhängenden Umschlag.

Links und rechts von den Gestalten in der Mitte befinden sich Gruppen von Engeln, die Ehrengarde der Gottheit, von denen einige verschiedene Instrumente spielen, die anderen den Herrn lobpreisen (Abb. 131); ihnen zur Seite folgen *Adam und Eva*, durch die die Welt mit der Sünde heimgesucht wurde (Abb. 132). Die Hauptfiguren des göttlichen Mysteriums finden sich also auf sieben Tafeln im oberen Teil des Bildes vereinigt. Man sieht hier die, durch welche die Menschheit in Schuld und Sünde verfiel, vereint mit Maria und Johannes dem Täufer als Vertreter der gläubigen Menschheit. Die untere Reihe be-

steht aus fünf Tafeln. Auf dem Mittelbild sieht man den Brunnen des Lebens quellen; weiter hinten auf einem Altar steht das Lamm Gottes, das sein Blut hingibt, um die Sünde der ersten Menschen zu sühnen (Abb. 133). Auf den seitlichen Tafeln sind dargestellt links Heilige, Propheten, Schriftgelehrte und Philosophen, die *Streiter Christi* und die *gerechten Richter* zu Pferde (Abb. 134); rechts gruppieren sich die weiblichen Heiligen, und anbetend knieen die Apostel und Kirchenväter; Einsiedler und Pilger nahen sich in Scharen. Im Hintergrunde wird der Ausblick durch eine von Zinnen und Türmen überragte Landschaft begrenzt, wie man sie bei den großen Miniaturisten des 15. Jahrhunderts sieht. Auf der Rückseite der Flügel sind in der unteren Reihe Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist in Grisaillemalerei dargestellt, ferner *Jodokus Vydt und seine Frau* (Abb. 135). In der oberen Reihe sehen wir die Verkündigung.



137. — Jan van Eyck,
Der Mann mit den Nelken
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Himmel und Erde, Wirklichkeit und Symbol vermischen sich in diesem grandiosen, vielseitigen Werke. Die Landschaften aber sind Gegenden, die die Maler mit ihren eigenen Augen sahen, ihre Gestalten sind aus dem täglichen Leben gegriffen. Die Engel und Seligen sind irdische Wesen mit sehr persönlichen Bewegungen und Gesichtszügen. Adam ist ein kräftiger junger Mann von untadeligem Bau, der augenscheinlich nach der Natur gemalt wurde; Evas Akt ist in den Einzelheiten weniger durchstudiert; die Bildnisse von Jodokus Vydt und seiner Frau dagegen sind



138. — Jan van Eyck, Die Madonna des Kanonikus van der Paele (Brügge, Museum).

eine getreue Nachahmung der Natur selber. Ein edlerer und mächtigerer Geist hatte die Kunst belebt, die Ausführung wurde kräftiger und vollendeter, und trotzdem blieb eine enge Verwandtschaft zwischen Miniatur- und Tafelmalerei bestehen. Die Miniatur hatte heilige oder profane Texte erläutert und illustriert; die Tafelmalerei verherrlicht die Mysterien der Religion und die Taten der Heiligen, die den Gläubigen immer wieder vor Augen geführt, und deren Erinnerung immer wieder wach gerufen werden mußten.

Die van Eyck waren mächtige Neuerer. Die glücklichen Einfälle ihres Genies und die höchste Vollkommenheit ihres Hand-

werks sind unerklärlich. Ihre Farbengebung ist gleichzeitig von einschmeichelnder Süße und außerordentlicher Kraft; sie verstehen es, ohne daß die wunderbarste Harmonie darunter Schaden litte, die leuchtendsten Töne nebeneinander zu setzen. Ihre Malerei bewahrt noch nach fünfhundert Jahren dieselbe Leuchtkraft, wie in den ersten Tagen ihres Entstehens. Sicherlich trägt die Herstellung der Farbe viel dazu bei, ihr die unvergängliche Schönheit zu sichern. Früher ging man sogar soweit, dem materiellen Vorgang allein das Geheimnis der ans Wunderbare grenzenden Meisterschaft der Brüder van Eyck zuzuschreiben; Jan van Eyck wäre der Erfinder der Ölmalerei gewesen und somit, Erfinder der Kunst selbst. Da Vasari, der Geschichtsschreiber der italienischen Kunst, Jan van Brügge zum Erfinder der Ölfarbe gemacht hatte, so blieb diese Meinung durch Jahrhunderte hindurch ein Glaubensartikel; aber es ist dokumentarisch festzustellen, daß man lange vor dem Jahre 1410 mit Öl malte. Der Mönch Heraclius lehrte im 10. Jahrhundert, wie nützlich es sei, den Farben Öl beizumischen. Die van Eyck hatten nichts weiter zu tun, als diese Mischung zu vervollkommen, und in ihrem Meisterwerk lieferten sie dann den Beweis für die Überlegenheit des neuen Verfahrens.

Wenn wir noch weiter von dem Werk der van Eyck sprechen, so ist es nunmehr bloß von dem des Jan. Außer seiner Mitwirkung bei dem



139. — Jan van Eyck, Arnolfini und seine Frau (London, National Gallery).

was dasselbe sagen wolle, der Erfinder der Kunst selbst. Da Vasari, der Geschichtsschreiber der italienischen Kunst, Jan van Brügge zum Erfinder der Ölfarbe gemacht hatte, so blieb diese Meinung durch Jahrhunderte hin-



140. — Jan van Eyck, Der Kardinal della Croce (Wien, Hofmuseum).



141. — Petrus Cristus, Männliches Porträt (London, Slg. Salting).

anziehend. Das Gesicht des Kanonikus ist wegen seiner erstaunlichen Naturwahrheit vielleicht das wunderbarste Stück Malerei, mit dem es jemals versucht wurde, ein menschliches Antlitz im Bilde lebendig werden zu lassen. Diese feste, kernige und doch zarte Malerei gibt zugleich die Falten der Haut und die Weichheit des Fleisches wieder. Neben diesem Kopfe mit seinen überaus sorgfältig gemalten Furchen und Runzeln leuchtet das ins Grünliche spielende Weiß des Chorhemdes, das intensive Rot vom Mantel der Maria, der geblümete Chormantel des Donatian und die metallischen Reflexe auf dem Panzer des heiligen Georg.



142. — Petrus Cristus, Die Legende der hl. Godeberte (Amerika).

Genter Altarwerk ist sein bedeutendstes Werk die *Madonna des Kanonikus van der Paele* (Abb. 138), die für den Hauptaltar der Kathedrale von Brügge gemalt wurde und sich gegenwärtig im dortigen Museum befindet. Das Bild wurde von dem Kanonikus von St. Donatian, Georg van der Paele im Jahre 1434 bestellt; vollendet wurde es 1436. Es stellt die Jungfrau mit dem Kinde dar, mit dem hl. Bischof Donatian, Sankt Georg und dem Stifter, der rechts von der Madonna kniet. Der Gesichtsausdruck der Maria ist ein Gemisch von Würde und sanfter Güte. Das Jesuskind ist mit etwas harter Genauigkeit gezeichnet und in seiner ganzen Erscheinung wenig

anziehend. Das Gesicht des Kanonikus ist wegen seiner erstaunlichen Naturwahrheit vielleicht das wunderbarste Stück Malerei, mit dem es jemals versucht wurde, ein menschliches Antlitz im Bilde lebendig werden zu lassen. Diese feste, kernige und doch zarte Malerei gibt zugleich die Falten der Haut und die Weichheit des Fleisches wieder. Neben diesem Kopfe mit seinen überaus sorgfältig gemalten Furchen und Runzeln leuchtet das ins Grünliche spielende Weiß des Chorhemdes, das intensive Rot vom Mantel der Maria, der geblümete Chormantel des Donatian und die metallischen Reflexe auf dem Panzer des heiligen Georg. Die kräftigen Töne heben sich von einem durchsichtigen Grunde voller Licht und Weiträumigkeit ab. Haar für Haar, Faser für Faser ist hier alles gemalt und trotzdem wird die Ausführung nicht kleinlich. Durch die Brüder van Eyck ist die Malerei zur führenden Kunst in Europa, fast zur Kunst an sich geworden, und es kann kein Zweifel sein, daß sie die Kunst des Porträts überhaupt

erst geschaffen haben. — Unter die allgemein bekannten Werke Jan van Eycks ist auch ein anderes Madonnenbild, die *Madonna des Kanzlers Rolin*, (Abb. 136) zu rechnen. Diese kleine Tafel — sie mißt kaum 68×62 cm —, die sich im Louvre befindet, ist ihrer Ausführung und Farbgebung nach ein köstliches Wunderwerk. Die Jungfrau sitzt mit dem Jesuskind in einer offenen Halle. Sie trägt einen weiten roten Mantel mit tiefen Falten, denen die Schatten eine starke Körperlichkeit geben. Ihre blonden, um die Stirn glatt gestrichenen Haare öffnen sich über den Schultern zu wallenden Locken. Sie hat die zarten Züge eines jungen Mädchens. Rolin kniet vor seinem mit einem blauen Teppich bedeckten Gebetpult, auf dem ein offenes Buch ruht. Sein strenges und melancholisches Gesicht hat er der heiligen Jungfrau zugewandt. Durch die offenen Arkaden des Hintergrundes gewahrt man eine Stadt, die von einem Fluß durchquert wird, ganz in der Ferne eine felsige Bergkette in bläulichem Dunst. Jan van Eycks Porträts sind von der gleichen Vollendung wie seine religiösen Bilder. Nicht bloß die Stifter auf seinen Madonnenbildern hat er gemalt, sondern auch Einzelporträts. Den *Mann mit den Nelken* im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 137) hat man für das Bildnis seines Beschützers, des Johann ohne Gnade halten wollen. Die Kahlheit des düsteren, von tiefen Runzeln durchfurchten Gesichtes wird durch das dichte Pelzwerk der Kappe noch stärker betont. Der schiefe, mißtrauische Blick, der sehr große Mund mit den



143. — Petrus Cristus, Die Verkündigung (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



144. — Petrus Cristus, Die Geburt Christi (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



145. — Robert Campin,
Heinrich von Werl und
Johannes d. T. Flügel vom
Werle-Altar (Madrid, Prado).

leichte Schwellung unter den Augen, eine kaum wahrnehmbare Falte an der Nase, kleine Vertiefungen an den Mundwinkeln und ein Fältchen auf der Oberlippe auf (Taf. II).



146. — Robert Campin,
Die hl. Barbara. Flügel vom
Werle-Altar (Madrid, Prado).

dünnen zusammengekniffenen Lippen, alles das bildet ein abstoßendes Äußeres, das wenig sympathisch wirkt. Es ist eine unvergleichlich individuelle Persönlichkeit, die der Maler voll erfaßt und aufs Lebendigste wiedergegeben hat. Dies Bildnis bedeutet eine wichtige Umwälzung in der Kunst: die charakteristisch treue Naturnachahmung trägt den Sieg über die ideale Schönheit davon. Das Bildnis seiner Gattin, das Jan van Eyck seiner eigenen Inschrift zufolge 1439 malte, als sie dreiunddreißig Jahre zählte, ist vielleicht das vollendetste und charakteristischste von allen. Eine Haube, deren Flügel auf die Schultern herabfallen, von einem sehr leuchtenden und doch sehr zarten Weiß, ein scharlachfarbenes mit grauem Pelzwerk eingefasstes Kleid umrahmen das Gesicht, das sich so von einem lebhaften und lichtvollen Grunde und einem anderen Tone, der weicher und wärmer ist, abhebt. Die sehr glatte Haut weist eine

Die Porträts des Kardinals della Croce oder Albergati (Abb. 140) und des Jan de Leeuw im Hofmuseum zu Wien, sind ebenfalls Meisterwerke. Die National Gallery in London birgt drei Porträts von der Hand van Eycks: ein Männerporträt, das vom Jahre 1433 datiert und signiert ist mit seiner Devise „Als ikh kan“ (Sogut ich kann), ein anderes vom Jahre 1432 und ein drittes vom Jahre 1434, das ein Ehepaar Hand in Hand im Innern eines Zimmers stehend darstellt (Abb. 139). Es sind zwei Menschen mit nicht sehr ausgeprägten Zügen und mit etwas verschlafenen Gesichtsausdruck, die man gewöhnlich für *Giovanni Arnolfini*, den Brügger Vertreter der Medici, der Florentiner Bankiers, und seine Frau ansieht. Alles atmet die etwas strenge Heiterkeit,

mit denen der Maler seine Gestalten umgibt; aber sie sind auch die verkörperte Naturtreue und ohne den Schatten einer Schmeichelei oder Verschönerung gesehen.

Wir kennen einen direkten Erben, wenn nicht Schüler des Jan van Eyck. Er selber nennt sich Petrus Cristus oder Christi und ist gegen 1410 zu Baerle, einem Weiler bei Tronchiennes in Flandern, geboren. Im Jahre 1444 erhält er das Bürgerrecht von Brügge, wo er bis zu seinem Tode, der nach

1472 erfolgte, arbeitete. Mehrere seiner Bilder sind signiert, so unter anderen das Porträt des *Edward Grimston* (1446), beim Earl of Verulam in Gorhambury; dann *Die Legende der heiligen Godeberte* (1449), früher beim Baron Oppenheim in Köln, jetzt in Amerika, das Diptychon des Berliner Museums (1452), das auf der einen seiner beiden Tafeln *Das Jüngste Gericht*, auf der anderen *Die Verkündigung* und *Die Geburt Christi* darstellt und endlich eine *Madonna* (1457) im Städelschen Institut zu Frankfurt.

Das bekannteste und bedeutendste unter diesen Bildern ist *Die Legende der heiligen Godeberte* (Abb. 142). Es stellt einen Vorgang aus dem Leben des heiligen Eligius dar, der, wie man weiß, ein ebenso geschickter Goldschmied, wie frommer Bischof war. Er hielt sich eines Tages in seiner Werkstatt auf, als ein junges Paar hereintritt, um Trauringe zu kaufen. Die Legende erzählt nun, daß die Eltern der heiligen Godeberte sie zu einer reichen Heirat zwingen wollten, daß sie aber vorzog ins Kloster zu gehen und ihren Wunsch dem heiligen Eligius mitteilte. Dieser steckt ihr den Ring an den Finger und weiht sie so dem Herrn. Das Bild gehörte ursprünglich der Antwerpener Goldschmiedezunft, und



147. — Robert Campin, Verkündigung. Mittelteil des Mérode-Altars (Kopie). (Brüssel, Museum).



148. — Robert Campin, Hl. Dreieinigkeit (Frankfurt, Städelsches Institut).



149. — Robert Campin,
Maria mit dem Kinde
(Frankfurt, Städelsches
Institut).



150. — Robert Campin,
Die hl. Veronika
(Frankfurt, Städelsches
Institut).

zweifellos wurde es in der Absicht gemalt, eine auf ihr Gewerbe bezügliche Szene darzustellen. Es ist sogar unseres Wissens das erste Bild, das einen Vorgang aus dem täglichen Leben wiedergibt. Menschen wie Gegenstände sind in lebhaften und leuchtenden Farben angelegt; den intensiven Glanz, die wunderbar flimmernden Edelsteine und Stoffe des van Eyck finden wir hier aber doch nicht.

Derselbe Unterschied ist zwischen den Bildnissen der beiden Meister; diejenigen Jans sind Persönlichkeiten von starkem Charakter, die tiefer als gewöhnliche Sterbliche denken und fühlen. Die des Petrus Cristus sind oberflächlicher gesehen; es sind unberührte Naturen, die das Leben noch nicht auf die Probe gestellt hat. So erscheint uns unter anderem der junge stehende Mann mit dem Buch in der Hand, der Mr. Salting in London gehört. Ein einnehmendes Gesicht, aber ein wenig interessierendes inneres Leben (Abb. 141). Dieselben Beobachtungen lassen sich bei den übrigen signierten Arbeiten des Künstlers machen. Die Berliner *Verkündigung* (Abb. 143) versetzt die Jungfrau, auf deren Zügen ein stiller Frohsinn lagert, und den anmutigen Engel in ein kleines Gemach von traulicher Intimität, dem man nur eine strahlendere und vibrierendere Farbengebung wünschen möchte. *Die Geburt Christi* (Abb. 144) ist ins Freie verlegt; Joseph, Maria, eine Magd und drei Engelchen knien vor dem Neugeborenen. Der Hintergrund umfaßt Felder, Wald und Burgen, wie bei den Miniaturen, die von dem Leben auf dem Lande erzählten. Es ist dies eigentlich die älteste Landschaft, der wir bei vlämischen Malern begegnen; zum ersten Male stellt einer von ihnen diese Menschen einfachster Wesensart in ihre wahre Umgebung.

Zur Zeit, da die Brüder van Eyck ihre Meisterwerke schufen, blühte in der wallonischen Stadt Tournai, im heutigen Hennegau, eine Schule anderen Ursprunges. Architektur

Jan van Eyck
Die Frau des Künstlers
(Brügge, Museum)



und Plastik hatten dort schon in früheren Zeiten eine große Anzahl bedeutender Werke hervorgebracht. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (1332) malte man dort Bilder auf Leinwand. Vom Jahre 1400 ab, malte man Tafelbilder, sogenannte „Peintures plates“, die zum Schmuck der Grabdenkmale bestimmt waren. Uns sind verschiedene Tournaiser Künstler bekannt, und einer unter ihnen, Roger van der Weyden, zählt unter die geschätztesten Meister der alten vlämischen Malerschule. Zwei weitere sind erst vor kurzem in das Pantheon der belgischen Meister eingeführt worden, Robert Campin und Jacques Daret.

Robert Campin ließ sich im Jahre 1406, als er achtundzwanzig Jahre alt war, in Tournai nieder; er arbeitete demgemäß gleichzeitig mit den Brüdern van Eyck. Im Jahre 1410 erwarb er das Bürgerrecht und wurde „ordentlicher Stadtmaler“. Von diesem Jahre an bis zu seinem Tode, 1444, lieferte er für Kirchen, Gilden und für das Rathaus eine stattliche Anzahl Werke. Vor kurzem noch war ihm keine seiner Arbeiten mit Sicherheit zugeschrieben. Es sind vielleicht fünfundzwanzig Jahre her, da bemerkte man unter den Primitiven einen namenlosen Meister mit einem höchst persönlichen Stil; in zahlreichen Museen entdeckte man Werke von ihm und fand darin viel dem berühmten Roger van der Weyden Verwandtes. Man hatte ihn zuerst, nach dem Besitzer seines bedeutendsten Bildes, Meister des Mérode-Altars genannt. Später bezeichnete man ihn als Meister von Flémalle (ein Dorf zwischen Lüttich und Namur), woher eines seiner Hauptwerke stammt, dessen Bruchstücke heute im Städelschen Institut zu Frankfurt bewahrt werden. Neuerdings hat Georges Hulin de Loo die Hypothese aufgestellt, daß der Meister von Flémalle und Robert Campin ein und derselbe

Roooses



151. — Robert Campin,
Der böse Schächer
(Frankfurt, Städelsches Institut).



152. — Robert Campin, Porträt
(Berlin, Kaiser Friedrich-Mus.).



153. — Jacques Daret, Die Darstellung im Tempel (Paris, Slg. Tuck).

Lehre ging, sind uns unbekannt, und doch muß auch er eine gründliche Schulung durchgemacht haben. Während die van Eyck niemals in Vergessenheit gerieten, blieb der Name Robert Campins Jahrhunderte lang unbekannt. Nur den ausdauernden Studien der Forscher ist es zu danken, daß man ihm heutigen Tages den Platz zusprechen kann, der ihm in der Kunstgeschichte gebührt.

Robert Campin fehlen keineswegs die charakteristischen Merkmale,



154. — Jacques Daret, Die Anbetung der Könige (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Künstler ist, der die beiden andern ausgezeichneten Künstler aus Tournai, Roger van der Weyden und Jacques Daret, zu Schülern hatte. Die Hypothese scheint mir gut begründet zu sein, und ich schließe mich ihr gern an.

Mit Robert Campin verhält es sich in Tournai ungefähr ebenso wie mit den Brüdern van Eyck in Flandern. Vor ihm gab es in der wallonischen Stadt keine hervorragenden Künstler, mit ihm erstet ein Maler von allergrößter Bedeutung. Wir kennen wohl zwei seiner Schüler, aber die Meister, bei denen er selbst in die

Lehre ging, sind uns unbekannt, und doch muß auch er eine gründliche Schulung durchgemacht haben. Während die van Eyck niemals in Vergessenheit gerieten, blieb der Name Robert Campins Jahrhunderte lang unbekannt. Nur den ausdauernden Studien der Forscher ist es zu danken, daß man ihm heutigen Tages den Platz zusprechen kann, der ihm in der Kunstgeschichte gebührt. Robert Campin fehlen keineswegs die charakteristischen Merkmale, um das Bild seiner Persönlichkeit klar zu umreißen. Sein wichtigstes Werk ist, wie wir schon oben erwähnten, der Altar der Familie Mérode in Brüssel (Abb. 147), ein Triptychon. Das Mittelfeld zeigt die Verkündigung, der rechte Flügel den heiligen Joseph und der linke das knieende Stifterpaar. Das Hauptbild bezaubert durch die es ganz erfüllende Atmosphäre von Glück und Heiterkeit. Die Jungfrau ist so ganz in ihr Gebet versunken, daß der Engel Gabriel ihr nur zögernd die frohe Botschaft zu

verkündigen scheint. Der Raum ist reich mit Möbeln und Hausrat einer bürgerlichen Wohnung ausgestattet. Oben in einem Glasfenster sieht man die Wappen der beiden vlämischen Familien van Ingelbrechts und van Calcum. Der Vorwurf des rechten Flügels ist höchst amüsant: ein sehr einfach gekleideter alter Mann arbeitet mit einem Bohrer an einem durchlöcherten Fenstervorsatz; vor ihm auf dem Tische liegen andere Werkzeuge, und auf dem heruntergeklappten Fensterladen wartet eine Mausefalle auf den Käufer. Durch das geöffnete Fenster sieht man auf die Straße. Alles ist minutiös behandelt, kein Holzteilchen, kein Drähtchen ist vernachlässigt.

Die zierliche Rundung der Gesichter bei den Gestalten des Mittelbildes ist sehr charakteristisch; bei der Maria z. B. unterscheidet sich das stark gerundete Oval recht bemerkbar von den Typen anderer mittelalterlicher Maler, welche die Gesichter immer länger und mit breiten Stirnen bilden.

Das Madrider Museum besitzt zwei der bedeutendsten Werke des Meisters. Sie sind zweifellos Teile eines Triptychons, dessen Mitteltafel verloren ist. Das eine Bild stellt den *Stifter mit Johannes dem Täufer* dar (Abb. 145), das andere die *heilige Barbara* (Abb. 146). Unter ersterem liest man: „Herr Heinrich von Werl aus Köln ließ im Jahre 1438 dies Bildnis anfertigen“. Heinrich von Werl war aus einem Orte dieses Namens in West-



155. — Jacques Daret, Die Heimsuchung (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



156. — Roger van der Weyden, Die Kreuzabnahme (Schloß Escorial bei Madrid).

falen gebürtig und während 32 Jahren Provinzial seines Ordens. Auf dem anderen Bilde sieht man die heilige Barbara in einem Buch lesen. Sie hat einen olivgrünen Mantel über ein gelbes, rotgeblühtes Gewand geworfen. Die Ähnlichkeit mit der Madonna des Mérode-Altars ist schlagend, wie auch die Möbel und das Beiwerk hier ebenfalls mit der bekannten außergewöhnlichen Sorgsamkeit behandelt sind.

Das Städelsche Institut in Frankfurt ist



157. — Roger van der Weyden, Die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan. Teppich (Bern, Historisches Museum).

noch reicher an Werken Robert Campins, und nirgends kann man sich über die spezifischen Eigenschaften seiner Malweise klarer werden. Da ist zuerst eine *heilige Dreieinigkeit* (Abb. 148). Gottvater mit dem schweren Mantel und der Krone stützt den in sich zusammensinkenden Leichnam Christi, auf dessen Schulter sich der heilige Geist in Gestalt der Taube niedergelassen hat. Die Gruppe ist in einer Nische untergebracht, und

die Malerei ahmt eine Steinskulptur nach. Die Gestalten haben etwas tief Ergreifendes. Gottvater mit seinem wallenden Barte erweckt die Erinnerung an längstvergangene, legendäre Zeiten; beim Sohne muß man trotz seines erbarmungswürdigen Anblicks die schönen Verhältnisse des Körpers bewundern. Diese Dreieinigkeit bildet die Rückseite eines Altarbildes; die Vorderseiten der beiden Flügel desselben Triptychons befinden sich ebenfalls im Frankfurter Museum. Der eine stellt *Maria* dar, die dem Kinde die Brust reicht (Abb. 149), eine süße und rührende Figur in wundervoll gelegten Gewändern. Auf dem anderen Flügel entfaltet *Veronika* den Schleier mit dem schmerzvollen Antlitz des

Heilands (Abb. 150). Sie ist als schon bejahrte Frau mit scharfen Zügen dargestellt und trägt ein rotes Kleid mit edelsteinbesetztem Saume und grünen Ärmeln. Ein dickes weisses Tuch umrahmt ihren Kopf. Wie die Madonna ist auch sie auf eine blumige Wiese und gegen einen mit Goldblumen durchwirkten Wandteppich gestellt. Das bedeutendste der Frankfurter Bilder ist aber *der böse Schächer* (Abb. 151); er ist an das Kreuz gebunden, nicht genagelt, und seine Arme sind oberhalb des Querbalkens herumgelegt. Sein nackter, kräftiger Körper ist wohlgebildet wie bei dem Christus der oben beschriebenen Dreieinigkeit. Das Leiden ist in starken und harten Linien in sein Antlitz geprägt. Zu Füßen des Kreuzes erblickt man zwei Männer, einen Centurio und Longinus. Dies Bild, auf Goldgrund gemalt, ist das Fragment eines großen Triptychons, von dem das Liverpooler Museum eine vollständige Kopie besitzt. Das Original muß vor 1430 gemalt sein.



158. — Roger van der Weyden, Herkenbalds Gerechtigkeit. Teppich (Bern, Historisches Museum).

Im Berliner Museum befindet sich ein wundervolles *Portrait* von der Hand

Campins, das vielleicht den Florentiner Niccolo Strozzi darstellt (Abb. 152). Als Werke desselben Meisters oder wenigstens seiner Werkstatt gelten die folgenden Bilder in der National Gallery in London: eine *Madonna im Zimmer* (Nr. 2609), ein *männliches* und ein *weibliches Bildnis* (653), ein *Tod der Maria* (658) und eine *Magdalena* (654). Von allen diesen Werken kann ihm meiner Meinung nach nur das letzte mit Recht zugeschrieben werden. Die Züge sind kräftig gezeichnet, mit tiefen Runzeln und stärker schattierten Falten. Die fast brutale Energie dieses Gesichtes überrascht nach den friedlichen, ja beinahe schläfrigen



159. — Roger van der Weyden,
Detail vom Altar in Beaune.

Jacques Daret, einer von seinen beiden Schülern, deren Namen man kennt, gehört einer Künstlerfamilie von Tournai an und wurde gegen 1404 geboren. Im Jahre 1418 begab er sich zu



160. — Roger van der Weyden,
Das jüngste Gericht
(Beaune, Hospitalskapelle).

Robert Campin in die Lehre, wurde am 12. April 1427 Geselle und am 18. Oktober 1432 Mitglied und gleichzeitig Ältester der Gilde von Sankt Lukas. Er lebte abwechselnd in Arras und Tournai. In den Jahren 1433 bis 1435 war er in Arras für Jean de Clercq, Abt von Saint-Vaast, beschäftigt und machte für ihn ein Altarbild, dessen Flügel an der Außenseite mit fünf Bildern bedeckt waren. Vier von diesen sind erhalten geblieben, nämlich eine *Darstellung im Tempel* (Abb. 153) bei M. Tuck in Paris, *die Geburt Christi*, im Besitz Pierpont Morgans, *die Anbetung der Könige* (Abb. 154) und *die Heimsuchung* (Abb. 155), beide im Berliner Museum. Über diesen vier Bildern befand sich eine Darstellung der *Verkündigung*. Im Jahre 1436 kehrte Daret nach Tournai zurück, aber von 1446 bis 1458 lebte er wieder in Arras. Er war einer der Hauptkünstler, die Philipp der Gute bei den Dekora-

Physiognomien van Eycks. Übrigens ist die Malweise Campins nicht ohne Härte. Nicht allein daß die Dreieinigkeits nach einer Steinskulptur gemalt wurde, alle seine Werke in „peinture plate“ (s. o.) überhaupt stehen der damals in Tournai blühenden Bildhauerschule nahe. Er ist ein Kolorist ersten Ranges. Die Möbel und das Gerät seiner Innenräume sind wunderbar fein gearbeitet; im Freien stehen die Figuren meist auf blumigem Rasen und heben sich von reichen Teppichen und goldenen Stoffen ab. Er liebt es, seine Gestalten in weiße Tücher und rote Gewänder zu kleiden, die mit leuchtenden Edelsteinen gesäumt sind.

tionen für das im Jahre 1454 zu Lille veranstaltete, in der Geschichte unter dem Namen „Vœu du Faisan“ berühmte Festbeschäftigte. Gemeinsam mit seinen bedeutendsten Fachgenossen wird er dann auch berufen, im Jahre 1468 in Brügge an den Zurüstungen zu der Hochzeit Karls des Kühnen mitzuarbeiten. Daraus geht hervor, daß Daret zu den gesuchtesten Künstlern seiner Zeit gehörte, und daß er von 1427 bis 1468 arbeitete. Außer den vorher angeführten Werken schuf er für Jean de Clercq noch ein anderes Altarbild, das den *heiligen Geist* darstellte, und die Entwürfe für einen Wandteppich mit der *Auferstehung*.

Die bekannten Werke Jacques Darets zeugen von einer Verwandtschaft mit denen des Robert Campin. Die Gestalten des Schülers scheinen derselben Familie anzugehören, wie die des Meisters. Der Hohepriester mit seinem langen, welligen Bart auf der Darstellung im Tempel ähnelt zum Verwechseln dem



161. — Roger van der Weyden, Die sieben Sakramente (Antwerpen, Museum).



162. — Roger van der Weyden, Johannes-Altar (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



163. — Roger van der Weyden,
Die tiburtinische Sibylle.
Flügel des Bladelin-Altars.

vertauschte. Unter diesem Namen wurde er bekannt und erwarb er sich seinen Ruhm. Er ist 1399 geboren. Zum ersten Male finden wir ihn urkundlich erwähnt in einer Empfangsbestätigung über acht Kannen Wein, die er vom Magistrat von Tournai erhielt. Dann lesen wir in den Listen der Malergilde von Tournai, daß er bei Robert Campin am 5. März 1427 als Lehrling eintrat. Aus einer dritten Urkunde geht hervor, daß er am 1. August 1432 als Meister in Tournai aufgenommen wurde. Diese Nachrichten

Gottvater der heiligen Dreieinigkeit Campins. Die Züge der Jungfrau erinnern an diejenigen derselben Gestalt im Mérode-Altar; die Haartracht, die blauen Turbane, die Kopftücher der Frauen, die gefältelten Kappen der Männer, alles kommt gleichsam aus derselben Kleiderkammer. Aber Daret ist seinem Meister nicht ebenbürtig, ihm fehlt die Eigenart; er begnügt sich damit, Campin nachzuahmen, ohne weiter viel Erfindungsgeist zu zeigen. Er ist ein Kolorist, der über eine mehr bunte als reiche Palette verfügt, dem die feinen Nuancen und ausgesuchten Töne seines Meisters unbekannt sind; er beschränkt sich darauf, seine Darstellungen in gleichmäßig grüne Landschaften zu versetzen.

Der zweite Schüler Robert Campins ist uns besser bekannt und nimmt in unserer Schätzung auch einen ganz anderen Rang ein. Er nannte sich Roger de la Pasture, mit einem wallonischen Namen, den er bei seiner Niederlassung in Flandern gegen Roger van der Weyden



164. — Roger van der Weyden, Geburt Christi.
Mittelbild des Bladelin-Altars
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

würden vollkommen mit den übrigen Lebensdaten des Meisters übereinstimmen, wenn nicht festgestellt wäre, daß Roger van der Weyden seit 1425 in Brüssel lebte, wo er sich verheiratet hatte, und wo ihm ein Sohn geboren wurde. Einige Forscher wollen nicht zugeben, daß er vor Absolvierung seiner Lehrzeit vom Magistrat in Tournai als berühmter Maler gefeiert worden sei, und da die ältesten Kunsthistoriker von einem Roger van der Weyden in Brügge und von einem anderen in Brüssel wissen wollen, so haben manche Kritiker daraus geschlossen, daß es zwei Maler dieses Namens gegeben habe, die beide aus Tournai gebürtig seien. Der ältere von ihnen habe sich nach Brüssel begeben, der jüngere sich in Brügge niedergelassen. Beide hätten Werke von höchster Bedeutung geschaffen. Diese Unterscheidung zweier gleichnamiger Meister hat aber weniger Wahrscheinlichkeit für sich, als die Annahme eines einzigen Roger van der Weyden. Die Tatsache, daß er



165. — Roger van der Weyden,
Die heiligen drei Könige mit
dem Stern.
Flügel des Bladelin-Altars.



166. — Roger van der Weyden,
Die Medici-Madonna
(Frankfurt, Städelsches Institut).

zur Berühmtheit gelangt sei, ehe er noch bei einem Meister in der Lehre gewesen, erklärt sich aus dem Umstande, daß die Lehrzeit in Tournai etwas ganz anderes war als irgend sonstwo. Wir sahen Jacques Daret neun Jahre in der Werkstatt Robert Campins verbleiben, ehe er sich nur den einfachen Grad eines Gesellen errang, und daß er noch fünf Jahre warten mußte, ehe er Meister wurde. So hat Roger van der Weyden sehr wohl bedeutende Werke ausführen können, ehe er Geselle wurde, und ebenso ist es möglich, daß man auch ihn erst fünf Jahre später zum Meister machte. Seine Biographen erzählen ferner, daß im



167. — Roger van der Weyden,
Frauenbildnis
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Löwen malte. Es ist heute im Escorial. Das Madrider Museum besitzt davon zwei zeitgenössische Kopieen, die Kirche St. Peter in Löwen eine dritte. In der Mitte des Bildes erhebt sich das Kreuz vor einem Vorhang, der sich etwas niedriger nach beiden Seiten fortsetzt. Der Leichnam des Heilands wird von drei Jüngern herabgelassen; rechts stehen eine weinende Frau und ein Mann mit einem Salbgefäß, links ist eine Gruppe mit der ohnmächtig hingesenkenen Maria, die von Johannes und einer jungen Frau gestützt wird. Alle Gesichter drücken bittersten Schmerz aus, und das Leiden ist das Band, das alle diese kompositionell zusammenhanglosen Gestalten verbindet. Mit glühender Hingabe tragen sie den Leichnam, dessen Gewicht sie nicht zu fühlen scheinen und dessen Schönheit das Leiden nicht verändert hat. Die Tragenden scheinen ihn den Blicken des Beschauers wie eine Reliquie darbiehen zu wollen. Dem Pinsel

Jahre 1431 Papst Martin V. ein von ihm ausgeführtes Altarbild besessen habe, nämlich das Triptychon von Miraflores, das sich heute im Berliner Museum befindet; sie berichten weiter, daß er 1450 nach Italien reiste, um das große Jubeljahr in Rom zu feiern, daß er den ganzen letzten Teil seines Lebens in Brüssel lebte und arbeitete und dort im Jahre 1464 starb. Die Annahme eines Roger van der Weyden in Brügge beruht also einfach auf einem Mißverständnis der älteren Kunsthistoriker.

Das berühmteste Bild des großen Künstlers und das einzige durch zuverlässige Dokumente gesicherte ist die *Kreuzabnahme* (Abb. 156), die er für den Altar der Schützengilde in



168. — Roger van der Weyden,
Darstellung im Tempel.
Flügel des Columba-Altars
(München, Pinakothek).

van der Weydens eignet etwas von der Zauberkraft van Eycks; er hat mehr Empfindungsvermögen und eine feinere Technik als Robert Campin; nichtdestoweniger ist in einer ganzen Reihe von Zügen des Schülers der Einfluß des Meisters zu finden.

Bald nach 1430 malte van der Weyden für das Rathaus in Brüssel vier große Gemälde, die man Jahrhunderte lang als die bedeutendsten des Landes betrachtet hat. Zwei davon waren *Kaiser Trajan dem Gerechten* gewidmet. Eines Tages, so erzählt das erste, als der Kaiser an der Spitze seiner Truppen ins Feld zog, warf sich ihm eine Witwe zu Füßen und erflehte die gerechte Strafe für den Mörder ihres Sohnes. Der Kaiser ließ den Schuldigen ent-

haupten (Abb. 157). In dem anderen Bilde sieht man Papst Gregor von Gott die Gnade erhalten, den Kaiser als Heiden ohne Fehl aus der Hölle zu befreien. Die beiden anderen Bilder verherrlichen *die Gerechtigkeit des Herkenbald*. Dermächtige Graf muß das Bett hüten, da wird sein Neffe angeschuldigt, einem Mädchen Gewalt angetan zu haben.



169. — Roger van der Weyden, Die Anbetung der Könige. Mittelbild des Columba-Altars (München, Pinakothek).

Der Kranke läßt den Schuldigen an sein Lager kommen und schlägt ihm eigenhändig den Kopf ab. Als in der Todesstunde der Bischof wegen der Unbußfertigkeit des Sterbenden ihm die Sakramente verweigert, läßt sich die heilige Hostie von selber auf dessen Zunge nieder (Abb. 158). Die wundervollen Malereien wurden bei der Beschießung von Brüssel 1695 zerstört; sie sind uns aber in den Wandteppichen überliefert, die die Schweizer mit dem Rest der Beute nach der gegen Karl den Kühnen gewonnenen Schlacht bei Granson mit sich nahmen und die noch im Berner Museum bewahrt werden. Unmöglich kann man den Wert der Originale nach diesen Teppichen schätzen, aber sie gestatten immerhin, uns von der Komposition der vlämischen ältesten

Historienbilder eine Vorstellung zu machen. — Im Jahre 1443 gründete Nikolas Rolin, der Kanzler Philipps des Guten, in der kleinen Stadt Beaune bei Dijon ein Krankenhaus, dessen malerische Architektur sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Zur selben Zeit etwa wurde Roger van der Weyden von dem Kanzler damit beauftragt, für die Hospitalskapelle ein riesenhaftes Altarbild auszuführen. Es stellt *das Jüngste Gericht* dar und ist wohl das bedeutendste Werk des Meisters. Auf dem



170. — Dirck Bouts, Das Abendmahl
(Löwen, St. Peter).

Mittelbilde, das die Seitenflügel an Höhe beträchtlich überragt, thront Christus als höchster Richter auf dem Regenbogen. Unter ihm schweben vier Engel herab, die mit Posaunen die Toten zum Gericht rufen; in ihrer Mitte steht der Erzengel Michael mit der Wage, in der er die Sünden und Tugenden abwägt (Abb. 160). Rechts von ihm werden die Verworfenen dem Höllengrunde überantwortet, links führt ein Engel die Auserwählten nach den himmlischen Gefilden. Legionen dieser Erkorenen drängen sich links und rechts von der Hauptgruppe zusammen in Anbetung vor dem

Heiland (Abb. 159). Auf der Rückseite der Flügel sieht man den Stifter mit seiner zweiten Frau, Guigonne de Salins. Nächst der *Anbetung des Lammes* der Brüder van Eyck ist dies *Jüngste Gericht* wohl sicher das bemerkenswerteste Werk der vlämischen Schule aus der Zeit des gotischen Stiles. Die beiden Bilder behandeln außerdem die wichtigsten Stoffe der christlichen Religion. Das Lamm Gottes, das auf die Erde herabkommt, um die Menschheit von der Erbsünde zu lösen, und Christus, der über den Wolken thront, Gericht zu halten über den Gebrauch, den die Menschen von dieser Gnade gemacht haben. Bei beiden Werken ist der Stoff auf mehrere Tafeln verteilt, aber dasjenige der van Eyck ist einheitlicher als das Rogers van der Weyden. Letzterem ist es niemals vollkommen gelungen, die Bewegungen

seiner Figuren mit Natürlichkeit und Eleganz wiederzugeben. Die Köpfe sitzen häufig steif und schief auf den Schultern. Dem jüngsten Gericht fehlt die grandiose Majestät der Anbetung des Lammes. Aber man muß Bewunderung empfinden für die Vereinigung von Strenge und Sanftmut in der Gestalt des himmlischen Richters, die edle Lieblichkeit des Erzengels Michael, die Anmut der Maria, die mannigfach gestaltete inbrünstige Andacht der Apostel, den Ausdruck von Schrecken bei den Verdammten und die wohl gelungenen Proportionen der nackten Gestalten.

Das Triptychon des Antwerpener Museums, *die sieben Sakramente*, zählt auch zu den wichtigsten Werken Rogers van der Weyden (Abb. 161). Es wurde zwischen 1437 und 1460 für Jean Chevrot, den Bischof von Tournai, gemalt. In diesem Bilde ist mehr als in anderen das bürgerliche und alltägliche Leben mit dem mystischen Dasein vermischt. Auf dem Mittelbilde sehen wir den Priester die Messe lesen in einer weiten Kirche, deren Seitenkapellen es dem Maler ermöglichen, in ihnen die Feier der verschiedenen Sakramente darzustellen, während das Abendmahl dem Hochaltar vorbehalten bleibt. Ganz im Vordergrund des Kirchenschiffes hat Roger eine Kreuzigungsgruppe angebracht. Der Heiland hat seine Seele ausgehaucht und hängt leblos am Kreuze; Maria ist ohnmächtig zusammengesunken und wird von Johannes gestützt. Der Maler begnügt sich nicht damit, die zu seinem Stoff gehörigen Vorgänge einfach darzustellen, er ergeht sich vielmehr in allerlei Variationen über das gewählte Thema. So



171. — Dirk Bouts, Das Passahfest (München, Pinakothek).



172. — Dirk Bouts, Der Prophet Elias (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



173. — Dirk Bouts, Abraham und Melchisedek
(München, Pinakothek).

gotische Kirche, wohin sonst Sonnenstrahlen sich nur vereinzelt durchzustehlen vermögen.

Der sogenannte Johannes-Altar des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin zählt zu den ältesten Altarbildern kleinen Formates (Abb. 162). Im Mittelbild *die Taufe Christi*, linker Flügel *die Geburt Christi*, rechter Flügel *die Enthauptung Johannes des Täufers*. Die Zeichnung ist lockerer und die Farbe matter als bei den späteren Werken; bei der Enthauptung steht der Henker nicht richtig auf seinen Beinen. Aber ungeachtet solcher Fehler ist dies geringere Werk doch immer noch sehr schön.



174. — Dirk Bouts, Die Mannalese
(München, Pinakothek).

setzte er z. B. zu Häupten des Krankenbettes eine Pflegerin hin, die in einem Buche liest. Drei Kinder, die eben gefirbelt sind und ganz von der Feierlichkeit erfüllt die Kirche verlassen, können doch nicht an der Taufkapelle vorübergehen, ohne einen neugierigen Blick hineinzuworfen. Der Maler hat nicht versucht, die verschiedenen Episoden zu einem Ganzen zu verschmelzen; aber er hat es, wie immer, verstanden, die Gefühle zu analysieren und sie klar zum Ausdruck zu bringen. Der Gesamtton des Bildes ist wahrhaft strahlend; siegreich durchflutet das Licht diese

Der *Bladelin-Altar* in demselben Museum wurde von Pierre Bladelin für die Kirche von Middelburg in Zeeland kurz nach 1450 dem Maler in Auftrag gegeben. Das Mittelbild stellt *die Anbetung des Kindes* dar (Abb. 164), der linke Flügel *die tiburtinische Sibylle* (Abb. 163), der rechte *die heiligen drei Könige mit dem Stern* (Abb. 165). Das Kaiser

Friedrich-Museum hat kürzlich auch das *Bildnis einer Frau* (Abb. 167) erworben, eines der seltenen Porträts, die dem Roger zugeschrieben werden und dessen Zuschreibung berechtigt erscheint. Es ist eine junge Frau in weisser Haube und grau-violettem Kleide mit einem hübschen Gesicht, freundlichem Blick und frischer, rosiger Gesichtsfarbe. Ein anderes weibliches Bildnis, das sich durch große Feinheit der Pinselführung und Helligkeit des Farbtones auszeichnet, befindet sich in der National Gallery in London. In Frankfurt ist Roger van der Weyden durch eine *Madonna mit vier Heiligen*, Petrus, Johannes der Täufer, Cosmas und Damian vertreten, ein Bild, das wahrscheinlich in Italien für ein Mitglied der Familie Medici ausgeführt wurde (Abb. 166). Das Gesicht der Maria ist weniger erfreulich als die sehr lebendigen Gestalten der Heiligen.

Die Pinakothek in München besitzt ein Werk aus des Künstlers reifster Zeit; es ist ein grosses Triptychon mit der *Anbetung der Könige* im Mittelbilde (Abb. 169), der *Verkündigung* auf dem rechten und der *Darstellung im Tempel* auf dem linken Flügel (Abb. 168). Es sind die gewohnten Stoffe, aber niemals sind sie mit zarterem Empfinden und so verfeinerter Kunst behandelt worden. In einem verfallenen Stalle bringen die heiligen drei Könige dem neugeborenen Heilande ihre Gaben dar. Links hinter Joseph kniet der Stifter. Der Meister wahrt sich die Herrlichkeiten seines Pinsels nicht bloß für die morgenländischen Könige, nein alle Gestalten, Maria und Joseph sowohl, wie die Leute des Gefolges sind mit übermäßiger Sorgfalt behandelt, die ihnen



175. — Dirk Bouts, Das ungerechte Urteil Kaiser Ottos (Brüssel, Museum).



176. — Dirk Bouts, Kaiser Otto macht seine Ungerechtigkeit wieder gut (Brüssel, Museum).



177. — Dirk Bouts, Martyrium des hl. Erasmus (Löwen, St. Peter).

Roger de la Pasture, sondern auch seine Malweise hatte vlämische Form angenommen. Wohl haben seine Figuren immer die sicheren reinlichen Umrisse, durch die die Gestalten sich stark von ihrem Hintergrund abheben, in der Manier der Maler von Tournai, aber er besitzt auch die besondere Art der Bewegung, die Leuchtkraft der Farben und die wunderbare Zartheit der Technik, die Merkmale also, die die vlandrische Kunst charakterisieren.

Roger van der Weydens Übersiedelung nach Brüssel bedeutet für die Blütezeit der Tournaiser Schule den Abschluss, und unser Maler stellt sozusagen die Einheit der vlämischen Schule wieder her, indem er seine Kunst, als sie auf dem Höhepunkt angelangt war, auch nach Brabant hineintrug.



178. — Dirk Bouts, Christus bei Simon dem Pharisäer (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

moralisch und physisch eine edle Vornehmheit verleiht. Idealisiert auch der Maler seine Gestalten, so gibt er ihre Umgebung doch mit dem Sinne für Naturwahrheit wieder. Um seine Figuren ebenso dekorativ wie raffiniert zur Wirkung zu bringen, greift er zu den seltensten Farben seiner Palette, wendet er sie mit dem liebevollsten Pinselauftrag an, hellt er sie mit so zarten Lichtern auf, als wenn er seine Arbeit als eine Andacht betrachtete.

Nicht nur sein Name Roger van der Weyden hatte sich in Brüssel niedergelassen; der große Künstler, der nach ihm erstand, hatte seinen Wohnsitz in Löwen, der zweiten Stadt des Herzogtums. Dirk Bouts wurde um 1410 in Haarlem in Holland geboren; man nennt ihn darum auch

Roger van der Weyden hatte sich in Brüssel niedergelassen; der große Künstler, der nach ihm erstand, hatte seinen Wohnsitz in Löwen, der zweiten Stadt des Herzogtums. Dirk Bouts wurde um 1410 in Haarlem in Holland geboren; man nennt ihn darum auch

häufig Dirk von Haarlem. Er war nach Löwen ausgewandert und verheiratete sich dort ungefähr 1450. Im Jahr 1464 arbeitete er dort an einem Polyptychon, für das er zwischen 1466 und 1468 Zahlungen erhielt. Das Hauptbild stellt *das Abendmahl* dar und befindet sich in St. Peter in Löwen. Zwei der Flügel, nämlich *der Prophet Elias in der Wüste* und *das Passahmahl in einer jüdischen Familie*, gehören dem Berliner Museum, zwei andere Flügel, *Abraham und Melchisedek* und *die*

Mannalese, der Münchner Pinakothek. Um 1465 malte er *das Martyrium des heiligen Erasmus* für die Kapelle des Heiligen in St. Peter zu Löwen, wo das Bild sich noch befindet. Im Jahre 1468 wurde Dirk Bouts zum Stadtmaler von Löwen ernannt, und auf einen Schlag bestellte man zwei wichtige Bilder bei ihm: ein *Jüngstes Gericht*, das verloren ist, und *das ungerechte Urteil Kaiser Ottos*. Das Triptychon wurde 1472 vollendet, von den zwei Gerechtigkeitstafeln dagegen war eine nicht ganz fertig, als 1475 der Tod den hochbetagten Meister hinwegraffte. Außer diesen berühmtesten Bildern kennen wir noch einige andere.

Dirk Bouts ist der erste und auch der markanteste unter den Primitiven, die aus Holland kamen. Er weist mehr als eine Ähnlichkeit mit Roger van der Weyden auf, in anderer Beziehung unterscheidet er sich aber auch wieder von ihm. Beide haben eine Vorliebe für dramati-

Roses



179. — Dirk Bouts, Martyrium des hl. Hippolyt (Brügge, Salvator-Kirche).



180. — Hugo van der Goes, Die Anbetung der Hirten. Mittelbild des Portinari-Altars (Florenz, Uffizien).



181. — Goes, Tommaso Portinari mit Schutzheiligen. Flügel vom Portinari-Altar (Florenz, Uffizien).

nimmt die Mitte des Tisches ein, in der linken Hand hält er die Hostie, die er mit der Rechten segnet. Er blickt unbewegt und



182. — Goes, Die Frau des T. Portinari mit Schutzheiligen. Flügel vom Portinari-Altar (Florenz, Uffizien).

wie seiner Umgebung entrückt vor sich hin. Die Apostel sind sanfte, nachdenkliche Menschen, ohne viel Ausdruck in den Gesichtern mit Ausnahme des Judas, dessen Züge den Verräter erkennen lassen. Diese Heiligen scheinen eher mystische Träumer zu sein als streitbare Prediger einer Lehre, die die Welt umwälzen sollte. Ihre Haltung ist gezwungen, aber sonst ist die Ausführung von bemerkenswerter Geschicklichkeit. Die Fleischtöne sind hell bis zur Durchsichtigkeit; jedes einzelne Haar auf dem Kopfe ist für sich gemalt. Füße und Hände sind von asketischer Magerkeit; die Gewänder und das Tischtuch fallen in eckigen Falten herab, sie erzeugen aber sammetweiche Schatten. Das Kolorit ist leuchtend, wobei Rot in mannigfaltigen Abstufungen vorherrscht. Kurz gesagt, es ist ein Meisterwerk er-

sche Stoffe. Van der Weyden verleiht aber seinen Gestalten eine tiefere Erregung, während sie bei Dirk Bouts ein ruhiges und unerschütterliches Äußeres bewahren; seine Linien haben etwas Hartes, seine Bewegungen etwas Erstarres; beiden gemeinsam ist die lebhaft und helle Farbgebung, einheitlicher, harmonischer bei ersterem, üppiger und leuchtender bei letzterem. Das beste noch vorhandene Bild des Bouts ist *das Abendmahl* (Abb. 170) in Löwen. Unsere mittelalterlichen Künstler pflegten in ihren Darstellungen biblischer Stoffe sich an die Mysterienspiele zu halten. Dirk ordnete auf seinem Bilde den Heiland und die Apostel so an, wie er sie in den von den Rhetorikern aufgeführten Schauspielen hatte sitzen sehen. Christus, das Gesicht dem Beschauer zugewandt,

lesenster Technik und voll veredelter Naturwahrheit. Die Flügel, von denen sich zwei in Berlin und zwei in München befinden, sind des Mittelbildes würdig. Das *Passahfest* (Abb. 171) kommt ihm am nächsten. Eine jüdische Familie von sechs Personen steht um den Tisch herum, den Auszug aus Ägypten zu feiern. Die bärtigen Männer mit den Gesichtern von Träumern, der helle und diskrete Ton des Steinfußbodens, das schimmernde Weiß des Tischtuchs, die kräftigen Farben der Gestalten, die sich scharf vom neutralen Hintergrunde abheben, das alles sind dieselben charakteristischen Merkmale, die uns hier wie bei

dem Abendmahle begegnen. Der *Prophet Elias* (Abb. 172), wie das vorhergehende Bild in Berlin, ist nicht minder bemerkenswert. Der Prophet schläft auf dem Erdboden, er trägt einen grünen Mantel über einem ebenfalls grünen Unterkleid; der ihn weckende Engel ist mit einem weißen, ins bläuliche spielenden Gewande bekleidet; den Hintergrund bildet eine felsige, in der Ferne grünlich verschwimmende Landschaft. Auch hier sind die lebhaften, wie Email wirkenden Farben von grosser Pracht. Auf den beiden anderen in München befindlichen Flügeln, *Abraham und Melchisedek* (Abb. 173) und der *Mannalese*



183. — Hugo van der Goes, *Pietà* (Wien, Hofmuseum).



184. — Hugo van der Goes, *Anbetung der Hirten* (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



185. — Hugo van der Goes, Der Sündenfall (Wien, Hofmuseum).

reichgestickter Toga und Pelzmütze, ihm zur Seite zwei Richter und ein Diener. Im Hintergrund ein Halbkreis kleiner Hügel. Auch hier stört die unbewegliche, nicht aus der Fassung zu bringende Haltung der Beteiligten. Die Richter betrachten die Marterszene mit Ruhe und Strenge. Die Marter bringt auf dem



186. — Hugo van der Goes, Tod der Maria (Brügge, Museum).

(Abb. 174) finden wir dieselben bis zur Erstarrung in sich versunkenen Gestalten vereinigt, bei denen alles Leben sich in dem Farbenreichtum ihrer Kleidung konzentriert zu haben scheint. *Das Martyrium des heiligen Erasmus* (Abb. 177) stellt ein furchtbares Drama dar: der Heilige liegt auf seinem Marterbett ausgestreckt, nur die Lenden von einem weißen Tuche verhüllt; aus einem schmalen Schnitt im Leibe werden die Gedärme herausgehaspelt wie Wollsträhnen oder Seide von einem Kokon. Zwei Henkersknechte unterziehen sich der gräßlichen Arbeit. Hinter dieser Gruppe steht ein hoher Würdenträger in

reichgestickter Toga und Pelzmütze, ihm zur Seite zwei Richter und ein Diener. Im Hintergrund ein Halbkreis kleiner Hügel. Auch hier stört die unbewegliche, nicht aus der Fassung zu bringende Haltung der Beteiligten. Die Richter betrachten die Marterszene mit Ruhe und Strenge. Die Marter bringt auf dem Gesicht des Gepeinigten nicht einmal eine leise Verzerrung hervor, nur Betrübnis ist darin sichtbar. Die Henker sind bewegter als er. Im ganzen ist der Gesamtton des Bildes kälter als auf dem Abendmahl; auch fehlt hier das Spiel von Licht und Schatten.

Die großen Gemälde des Dirk Bouts, die das Brüsseler Museum besitzt, *das ungerichte Urteil Kaiser Ottos* (Abb. 175) und *Kaiser Otto macht seine Ungerechtigkeit wieder gut* (Abb. 176) sind die wichtigsten Historienbilder, die uns die altvlämische Schule hinterlassen hat. Die Gestalten sind durch ihre langen

Körper und Gesichter bemerkenswert; die meisten tragen eine hohe, ganz glatte Mütze ohne Rand, die sie noch dünner und schlanker macht; sie scheinen alle von gleichem Rang und Beruf zu sein. An der Gestalt des Henkers, der in ein gelbes Wams und straffe blaue Strumpfhosen gekleidet ist, ist alles rund und glatt, keine Unterbrechung der Fläche, keine Falte in den Gewändern. Er steht ebenso gefühllos da wie die Gräfin, die den Kopf ihres hingerichteten Gatten hält. Nichtsdestoweniger hat das Bild große Vorzüge; so sind manche Köpfe von wundervoller Ausführung und der Hintergrund ist ebenso sorgfältig behandelt, wie auf den Miniaturen. Der Maler wollte einen historischen Vorgang darstellen und entledigt sich seiner Aufgabe mit der ängstlichen Genauigkeit eines Chronisten. Des Kaisers Gemahlin wird von unerlaubter Liebe zu einem Herren des Hofes ergriffen und nachdem sie vergeblich versucht hat, ihn zu ver-



187. — Hugo van der Goes, Altarflügel mit Stiftern (Brügge, Salvator-Kirche).

führen, klagt sie ihn bei ihrem Manne an, daß er ihr habe die Ehre rauben wollen, worauf dann der Kaiser dem Edelmann den Kopf abschlagen läßt. Dies ist der doppelte Inhalt des ersten Bildes. Das zweite zeigt die Witwe des Hingerichteten, wie sie mit dem Kopfe ihres Gatten im Arm vor dem Kaiser kniet und ihn um Vergeltung anfleht. Siegreich besteht sie das Gottesurteil des glühenden Eisens, und Otto entscheidet zu ihren Gunsten, indem er die schuldige Kaiserin verbrennen läßt.

Christus bei Simon im Berliner Museum (Abb. 178) zählt auch zu den Hauptbildern des Dirk



188. — Hans Memling, Das Jüngste Gericht (Danzig, Marien-Kirche).



189. — Hans Memling, Die Vermählung der hl. Katharina (Brügge, St. Johannis-Hospital).

hält, und Paulus dem göttlichen Kinde eine Blume darreicht.

Gewöhnlich schreibt man Dirk Bouts *das Martyrium des heiligen Hippolyt* zu (Abb. 179), das sich in der Salvator-Kirche (St. Sauveur) in Brügge befindet. Ist es kein eigenhändiges Werk, so ist es sicher von einem Schüler, vielleicht sogar von seinem Sohne, so sehr erinnert es an die Art des Meisters.



190. — Hans Memling, Madonna (Brügge, St. Johannis-Hospital).

Bouts. Der Heiland, der mit zwei Jüngern am Tisch sitzt, erinnert an denjenigen des Abendmahls; links kniet der Stifter, ein Karmeliter, rechts salbt Magdalena Christi Füße. Die Haltung ist etwas steif wie immer bei Bouts, aber die Malerei als solche ist bewundernswürdig. Ein köstliches Werk ist auch *die Madonna zwischen Petrus und Paulus* in der Londoner National Gallery, wo die Jungfrau die Hand auf ein offenes Buch legt, das Petrus ihr hin-

Hugo van der Goes ist es zu danken, daß die vlämischen Maler einen neuen Weg einschlugen, den sie lange verfolgen sollten, den des Realismus. Wir wissen wenig von der Jugend dieses Künstlers, aber über seine letzten Jahre haben wir einen Bericht, aus dem wir ihn besser kennen lernen als irgend einen anderen der großen mittelalterlichen Meister. Geboren ist er wahrscheinlich um 1440 zu Goes in Zeeland. Im Jahre 1467 wurde er in die Genter Malergilde aufgenommen. Als er 1476 im Begriff war, das Triptychon für Tommaso Portinari, den Agenten der Medici in Brügge, zu vollenden oder eben vollendet hatte, faßte

er den außerordentlichen Entschluß, sich in das Augustinerkloster Roodendale bei Brüssel zurückzuziehen. Eine Chronik dieses Klosters unterrichtet uns in ausgiebiger Weise über diesen Schritt und seine Folgen. Einige Jahre später wurde er wahnsinnig; er glaubte sich zur ewigen Verdammnis verurteilt und wurde nicht müde, das immer wieder zu verkünden. Man bemühte sich, ihn durch Lautenspiel zu beruhigen, aber ohne Erfolg; die Krankheit nahm ihren Lauf, die geistige Umnachtung wuchs, und im Jahre 1482 starb der Unglückliche.

Sein Hauptwerk und das einzige, das ihm bis vor kurzem mit Gewißheit zugeschrieben war, ist *die Anbetung der Hirten* (Abb. 180) in den Uffizien zu Florenz, das er für Tommaso Portinari malte. Die Art, wie er seinen Stoff anfasst, ist eigenartig und weicht vollkommen von der Auffassung der zahlreichen Künstler ab, die ihn bis dahin behandelt hatten. Die Engel mit den chorhemdartigen Mänteln, die das Jesuskind anbeten, knüpfen an den Mystizismus der allerfrühesten Primitiven an. Ihre naive und wunderbare Erscheinung ist der spontane Ausdruck innigen Glaubens. Bei den Hirten überwiegen Erstaunen und Neugier die Verehrung. Es sind wirkliche Bauern, Wesen mit derbem Körper



191. — Hans Memling, Anbetung der Könige (Brügge, St. Johannis-Hospital).

und schlichtem Geiste. Diese Zusammenstellung von Bauern und Engeln bedeutet eine wirkliche Kühnheit. Die Malerei selber ist hier aber noch mit derselben alten Genauigkeit, derselben sicheren Zeichnung, den leuchtenden hellen Farben ausgeführt. Auf den Flügeln sind dargestellt Tommaso Portinari mit seiner Frau und seinen Kindern und die Schutzheiligen Thomas, Antonius, Margarete und Magdalena (Abb. 181, 182). Die Winterlandschaft des Hintergrundes ist mit einer unvergleichlichen Feinheit wiedergegeben.

Hugo van der Goes wird auch eine zweite *Anbetung der Hirten* (Abb. 184) mit ziemlicher Sicherheit zugeschrieben; sie stammt aus Spanien und ist seit 1903 im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Auch hier knien Maria und Joseph, die Engel und die Hirten um das neugeborene, ganz nackt in seiner Krippe liegende



192. — Hans Memling, Die Landung der hl. Ursula in Köln. Teil vom Ursula-Schrein (Brücke, St. Johannis-Hospital).



193. — Hans Memling, Die hl. Ursula vom Papst empfangen. Teil vom Ursula-Schrein (Brücke, St. Johannis-Hospital).

Kind. Maria und die zahlreichen Engel sind entzückende strahlende Gestalten; in den beiden Hirten, von denen einer ins Knie gesunken ist und der andere angelaufen kommt, beabsichtigte der Maler wahre Naturkinder, grobe und schlichte Menschen zu zeigen. Nicht nur die Gesichter sind häßlich, sondern die Bewegungen sind gequält und unerschütterlich. Das Bild ist von größerer Einheitlichkeit des Kolorits als das in Florenz. Die zwei in sehr prächtigen Farben gemalten Propheten mit den ausdrucksvollen Gesichtszügen bilden einen phantastischen, großartigen Rahmen zu einer historischen Darstellung, die ganz mit dem van der Goes ureigenen Realismus des alltäglichen Lebens erfüllt ist, einem Realismus, den auch die Engelchöre inmitten der irdischen Gestalten nicht abzuschwächen vermögen.

Von den übrigen Hugo van der Goes zugeschriebenen Werken scheinen wenigstens zwei von seiner Hand zu sein. Das erste ist ein kleines Diptychon des Hofmuseums zu Wien, die *Pietà* und *den Sündenfall* darstellend. Die *Pietà* (Abb. 183) ist ein fast miniaturartiges Bild, das sowohl die häßlichen, wohlbekanntesten Gesichter, wie auch seine feinen leuchtenden Farben aufweist. Im *Sündenfall*

(Abb. 185) hat er zwei prachtvoll modellierte Akte in einer schönen Landschaft gemalt.

Der *Tod der Maria* im Brügger Museum ist gleichfalls ein hervorragendes Bild (Abb. 186). Aus Himmelshöhen streckt Christus seiner Mutter die Arme entgegen, um sie zu empfangen, während sie ihn von ihrem Totenbette voll Hoffnung und Liebe betrachtet. Von Schmerz erdrückt umgeben die Apostel die Sterbende. Die Fleischtöne überraschen durch eine absonderliche weiße, ins Aschgraue spielende Farbe. Die Gewänder bilden eigentümliche gedämpfte Farbflächen. Die Gesichtszüge sind intelligent und sichtlich erregt, namentlich sind die Augen voller Bangigkeit. In diesem Bilde ist alles diskreter, gemilderter als bei dem van der Goes, den man sonst kennt. Um den Unterschied zwischen diesem Bilde und seinen anderen Werken zu erklären, behauptet man, sein Geist sei schon zur Zeit, als er es malte, gestört gewesen.

Auf einem Flügel des dem Dirk Bouts zugeschriebenen *Martyriums des heiligen Hippolyt* sind zwei Stifter dargestellt (Abb. 187), die sich in solchem Maße von den übrigen Teilen des Werkes unterscheiden, daß man sie einem anderen

Künstler als Bouts zusprechen will, Hugo van der Goes nämlich. Die meisterhaft ausgeführte Malerei, die ausdrucksvollen Gestalten lassen diese Zuschreibung sehr annehmbar erscheinen.

Im Laufe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erlebte die vlämische Malerei eine Art Erneuerung durch Hans Memling, den grössten vlämischen Meister des 15. Jahrhunderts seit den van Eycks. Seine Kunst befreit die Gestalten von aller Härte, die sie bei seinen Vorgängern noch haben mochten. Er verleiht dem Apostel Johannes und den frommen Einsiedlern eine fast weibliche Eleganz. Seine Gestalten sind keine Menschen der Tat, sondern Träumer, denen Leiden und Tod unbekannt sind, die



194. — Hans Memling, Martyrium der hl. Ursula. Teil vom Ursula-Schrein (Brügge, St. Johannis-Hospital).



195. — Hans Memling, Stifterflügel des Christophorus-Altars (Brügge, Museum).

sich in ein mystisches Dasein ein-spinnen und deren Leben in friedlicher Beschaulichkeit dahinfließt. Seine liebsten Modelle sind spielende Kinder, zärtliche Mütter, schamhafte Jungfrauen, kurz alles was die Welt zum Liebenswertesten und Holdseligsten zählt. Seine Farbengebung ist wenig kräftig, aber um so verführeri-



196. — Hans Memling, Stifterin-flügel des Christophorus-Altars (Brügge, Museum).

sch, sein Farbauftrag von ebenmäßigem Glanz, sein lind einschmeichelndes Licht ist wie ein Frühlingmorgen. Memling ist recht eigentlich der unübertreffliche Meister der Anmut und des Lächelns himmlischer Wesen.

Über seine Kindheit und seine Entwicklung ist man ebenso wenig unterrichtet, wie über die der meisten anderen Primitiven Flanderns. Ein glücklicher Zufall ließ kürzlich in einer alten Handschrift eine Notiz entdecken, derzufolge er in Mainz geboren wäre. Unter diesem Namen ist nicht die Stadt selber zu ver-



197. — Hans Memling, Der hl. Christoph. Mittelbild des Christophorus-Altars (Brügge, Museum).

stehen, sondern die umliegende rheinische Gegend; da dieser Landstrich von einem Nebenfluß des Rheins, dem Memling durchflossen wird, und man dort auch einem Dorfe Memlingen begegnet, ist man zu dem Glauben berechtigt, er habe in jenem Ort das Licht der Welt erblickt. Über das Jahr seiner Geburt sieht man sich auf Vermutungen beschränkt; zweifellos ist es zwischen 1430 und 1435 zu legen. Im

Jahre 1467, oder etwas früher läßt er sich in Brügge nieder, und von da an lebt er dort bis zu seinem Tode am 11. August 1494.

Eines seiner ältesten bekannten Werke entstand im Jahre 1467 oder 1468; es ist ein kleines Altarbild, das er für Sir John Donne of Kidwelly ausführte; heute ist es im Besitz des Herzog von Devonshire in Chatsworth. Im Mittel-



198. — Hans Memling, Madonna des Jakob Floreins (Paris, Louvre).

bilde sitzt die Jungfrau mit dem Jesuskinde unter einem Baldachin, ihr zur Seite stehen zwei musizierende Engel, von denen der eine dem Kinde einen Apfel darbietet. Im Vordergrund knieen der Stifter, Sir John Donne und seine Frau Elisabeth Hastings mit ihrer Tochter, hinter ihnen erblickt man die Heiligen Barbara und Katharina. Auf den Flügeln sehen wir Johannes den Evangelisten und Johannes den Täufer. Memling wird es nicht müde, immer wieder die Madonna, die zwei Engel und die vier Heiligen zu malen; beständig begegnet man auf seinen Bildern Maria mit den bis auf die Schultern wallenden Locken, Katharina und Barbara in ihrer fast ätherischen Zartheit, dem kleinen Engel, der so anmutig mit dem Jesuskinde spielt, und endlich Johannes, dem eine Haarlocke in die Stirne fällt (Abb. 31).

Ein bedeutendes Werk Memlings wird in Danzig aufbewahrt. Es wurde für Jacopo Tani gemalt und im Jahre 1473 zu Schiff nach Florenz geschickt. Während der Überfahrt wurde das Schiff von einem Seeräuber gekapert,



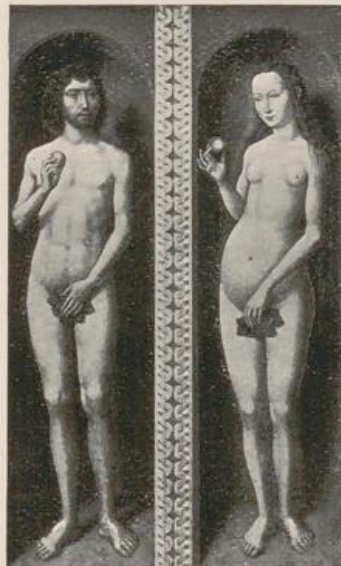
199. — Hans Memling, Madonna mit Stifter (Wien, Hofmuseum).



200. — Hans Memling, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist (Wien, Hofmuseum).

bemerkenswerten Fortschritt gemacht hat.

Eine Anzahl der besten Werke des Meisters befindet sich im kleinen Museum des Sankt Johannis-Hospitals in Brügge. Das Bemerkenswerteste ist *die Vermählung der heiligen Katharina* (Abb. 189), das im Auftrag der beiden Mönche Antonis Seghers und Jakob van Cueninc und der beiden Nonnen Agnes Casembrood



201. — Hans Memling, Adam und Eva (Wien, Hofmuseum).

der das Altarbild der Marien-Kirche in Danzig, wo es sich noch jetzt befindet, zum Geschenk machte. Das geöffnete Bild zeigt *das Jüngste Gericht* (Abb. 188). In der Mitte thront Jesus auf dem Regenbogen, und der Erzengel Michael hält die Wage. Auf den Flügeln sind dargestellt die Seligen, die die Stufen zum Paradiese hinaufsteigen, und die Verdammten, die in die Hölle gestoßen werden. Stofflich steht dies Werk einzigartig in Memlings Schaffen da. Das vollkommene Gleichgewicht der Teile, die vollendete Ausführung der nackten Körper bezeugen, daß der Künstler seit seinen ersten Schöpfungen einen

und Klara van Hulsen im Jahre 1479 gemalt wurde. Dies Bild und das für Sir John Donne ausgeführte sind sich sehr ähnlich. Es sind dieselben Gestalten, nur ohne Stifter, aber symmetrischer verteilt und von noch tieferer Inbrunst erfüllt. Wieviel unbefleckte Leiber und makellose Seelen! Die Ausführung ist großzügiger und kerniger; die Töne sind flimmernder geworden. Dort wo das Licht seine Strahlen ausbreitet, erhöht es noch den Glanz und die Kraft der Farbe. Auf dem rechten Flügel ist der Evangelist Johannes auf Pathmos, auf dem linken die Enthauptung Johannes des Täufers dargestellt.

Die Anbetung der Könige (Abb. 191), auch im Sankt Johannis-Hospital, ist



202. — Hans Memling, Die Passion (Turin, Gemäldesammlung).

ein wesentlich kleineres Altarbild. Es trägt die Jahreszahl 1479 und wurde von Jan Floreins geschenkt; es ist ein kleines Meisterwerk von reichem Kolorit und wundervoller Leuchtkraft.

Martin van Nieuwenhove, Bürgermeister von Brügge, schenkte im Jahre 1487 dem Johannis-Hospital, dessen Vorsteher er war, zwei Votivtafeln mit seinem Porträt (Taf. III) und einer *Madonna* (Abb. 190). Maria hat den Typus aller Jungfrauen Memlings, die sehr stark entwickelte Stirn, die dünne, wenig hervortretende, aber langgezogene Nase, den kleinen Mund und das spitze Kinn. Das Kind ist reizlos. Kleidung, Hintergrund und alles Beiwerk ist in lebhaften und glänzenden Farben wiedergegeben.

Das Bildnis des *Martin van Nieuwenhove* ist eines von Memlings Meisterwerken. Dem Maler ist es gelungen, das Leben selber vorzutäuschen. Der Stifter dieses Bildes ist kein Mystiker, nicht



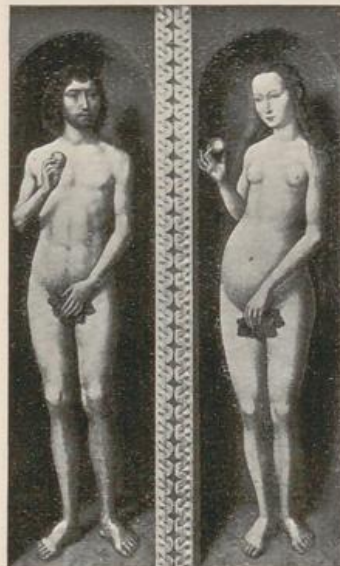
203. — Hans Memling, Teilstück der Passion (Turin, Gemäldesammlung).



200. — Hans Memling, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist (Wien, Hofmuseum).

bemerkenswerten Fortschritt gemacht hat.

Eine Anzahl der besten Werke des Meisters befindet sich im kleinen Museum des Sankt Johannis-Hospitals in Brügge. Das Bemerkenswerteste ist *die Vermählung der heiligen Katharina* (Abb. 189), das im Auftrag der beiden Mönche Antonis Seghers und Jakob van Cueninc und der beiden Nonnen Agnes Casembrood



201. — Hans Memling, Adam und Eva (Wien, Hofmuseum).

der das Altarbild der Marien-Kirche in Danzig, wo es sich noch jetzt befindet, zum Geschenk machte. Das geöffnete Bild zeigt *das Jüngste Gericht* (Abb. 188). In der Mitte thront Jesus auf dem Regenbogen, und der Erzengel Michael hält die Wage. Auf den Flügeln sind dargestellt die Seligen, die die Stufen zum Paradiese hinaufsteigen, und die Verdammten, die in die Hölle gestoßen werden. Stofflich steht dies Werk einzigartig in Memlings Schaffen da. Das vollkommene Gleichgewicht der Teile, die vollendete Ausführung der nackten Körper bezeugen, daß der Künstler seit seinen ersten Schöpfungen einen

und Klara van Hulsen im Jahre 1479 gemalt wurde. Dies Bild und das für Sir John Donne ausgeführte sind sich sehr ähnlich. Es sind dieselben Gestalten, nur ohne Stifter, aber symmetrischer verteilt und von noch tieferer Inbrunst erfüllt. Wieviel unbefleckte Leiber und makellose Seelen! Die Ausführung ist großzügiger und kerniger; die Töne sind flimmernder geworden. Dort wo das Licht seine Strahlen ausbreitet, erhöht es noch den Glanz und die Kraft der Farbe. Auf dem rechten Flügel ist der Evangelist Johannes auf Pathmos, auf dem linken die Enthauptung Johannes des Täufers dargestellt.

Die Anbetung der Könige (Abb. 191), auch im Sankt Johannis-Hospital, ist



202. — Hans Memling, Die Passion (Turin, Gemäldesammlung).

ein wesentlich kleineres Altarbild. Es trägt die Jahreszahl 1479 und wurde von Jan Floreins geschenkt; es ist ein kleines Meisterwerk von reichem Kolorit und wundervoller Leuchtkraft.

Martin van Nieuwenhove, Bürgermeister von Brügge, schenkte im Jahre 1487 dem Johannis-Hospital, dessen Vorsteher er war, zwei Votivtafeln mit seinem Porträt (Taf. III) und einer *Madonna* (Abb. 190). Maria hat den Typus aller Jungfrauen Memlings, die sehr stark entwickelte Stirn, die dünne, wenig hervortretende, aber langgezogene Nase, den kleinen Mund und das spitze Kinn. Das Kind ist reizlos. Kleidung, Hintergrund und alles Beiwerk ist in lebhaften und glänzenden Farben wiedergegeben.

Das Bildnis des *Martin van Nieuwenhove* ist eines von Memlings Meisterwerken. Dem Maler ist es gelungen, das Leben selber vorzutäuschen. Der Stifter dieses Bildes ist kein Mystiker, nicht



203. — Hans Memling, Teilstück der Passion (Turin, Gemäldesammlung).

einmal ein Frommer, obgleich er die Hände gefaltet hält. Er blickt der Zukunft mit mehr Neugier, als mit Begeisterung entgegen und verrät den Ehrgeiz eines jungen Mannes, der ungeduldig darauf wartet, im Leben eine Rolle zu spielen. Lange Locken fallen ihm bis auf die Schultern, der Mund zuckt und die Augen blitzen.



204. — Hans Memling, Die Geburt Christi. Teilstück des Bildes der sieben Freuden Mariä (München, Pinakothek).

Im Gegensatz zu van Eyck gestaltet Memling den Hintergrund reich mit allerlei Beiwerk aus, und von diesem hellen und bunten Fond hebt die jugendliche

und energische Gestalt sich ab. — Das berühmteste Werk aus dem Besitz des Johannis-Hospitals ist der Schrein der heiligen Ursula, ein Reliquiar in Form einer gotischen Kapelle, das 87 cm zu 91 cm mißt, und dessen hölzerne Wände vollständig bemalt und vergoldet sind. Am 21. Oktober 1489 wurden die Gebeine der heiligen Märtyrerin vom Bischof von Sarepta in diesen Schrein eingeschlossen.



205. — Memling, Christus mit Engeln. Mittelbild vom Triptychon aus Nájera (Antwerpen, Museum).

Um diese Zeit muß also das Werk beendet gewesen sein. Eine der Fassaden zeigt die Jungfrau mit zwei anbetenden Engeln, auf der anderen ist Ursula dargestellt, wie sie ihre Gefährtinnen mit ihrem Mantel beschirmt. Auf den beiden Seitenwänden spielt sich in je drei kleinen Bildern die Geschichte der Heiligen ab, ihre Reise von England nach dem Kontinent, ihre Wallfahrt nach Rom und das Martyrium, das ihrer bei der Rückkehr nach Köln harrt (Abb. 192, 193, 194). In das Dach der Kapelle sind sechs

Rom und das Martyrium, das ihrer bei der Rückkehr nach Köln harrt (Abb. 192, 193, 194). In das Dach der Kapelle sind sechs

Medaillons eingelassen; die Krönung der Maria und die Heilige mit ihren Gefährtinnen sind auf den grösseren Mittelmedaillons jeder Seite dargestellt, während musizierende Engel in den kleineren seitlichen Rundbildern erscheinen. Die Ausführung dieser Bilder ist weniger zart und die Farbe weniger ausgeglichen als bei anderen Arbeiten Memlings.

Der Künstler scheint sich weniger um Vollendung der Details bei den einzelnen Figuren bemüht zu haben, es lag ihm vielmehr am Herzen, über das Ganze einen zauberhaften Farbenreichtum zu breiten. Das Ganze macht denn auch den Eindruck eines unschätzbaren Kleinods, eines aus Gold und Edelsteinen zusammengesetzten Meisterwerkes der Goldschmiedekunst.

Brügge besitzt noch ein anderes Hauptwerk Memlings, das im Jahre 1484 für die Kantoramtskapelle von St. Jakob gemalte Triptychon im Städtischen Museum. In der Mitte des Bildes durchwatet der heilige Christoph mit dem Jesuskinde auf den Schultern die Furt eines Flusses (Abb. 197), links neben ihm steht der heilige Maurus, der in einem Buche liest, rechts der heilige Ägidius, der ein geschlossenes Buch in der Hand hält und eine Hirschkuh liebkost. Auf dem linken Flügel kniet Willem Moreel mit seinen fünf Söhnen unter dem Schutze seines Namensheiligen (Abb. 195), als Gegenstück ist auf dem rechten Flügel seine Frau Barbara Vlaenderberghe mit elf Töchtern und der heiligen Barbara abgebildet (Abb. 196). Die drei Heiligen des Mittelbildes stehen nebeneinander mit dem Ausdruck seliger Versunkenheit, ohne, daß ein



206. — Memling, Musizierende Engel. Flügel vom Triptychon aus Nájera (Antwerpen, Museum).



207. — Memling, Musizierende Engel. Flügel vom Triptychon aus Nájera (Antwerpen, Museum).



208. — Hans Memling, Die würfelnden Soldaten. Teilstück vom Greverade-Altar (Lübeck, Dom).

Stifter in Wien (Abb. 199), eines der Bilder, in denen der Meister den ganzen Zauber eines zarten religiösen Empfindens entfaltet hat. Auf den Innenflügeln sind Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist (Abb. 200), auf den Außenflügeln Adam und Eva (Abb. 201) gemalt.

Einige Bilder sind vielgestaltiger und komplizierter in der



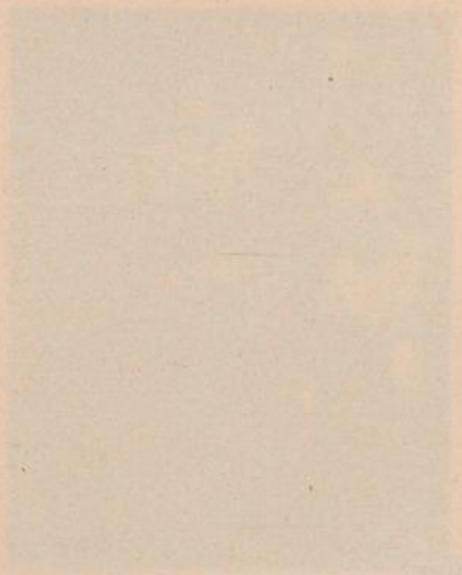
209. — Gerard David, Kambyses und Sisamnes (Brügge, Museum).

gemeinsames Tun oder Fühlen sie verbindet. Die Stifterbildnisse, vornehmlich das des Vaters, zählen zu den besten Schöpfungen Memlings.

Andere Werke von ihm sind im Auslande verstreut. Der Louvre besitzt eine *Madonna* (Abb. 198), der die Familie des Jakob Floreins knieend ihre Huldigung darbringt. Das Bild stammt aus den letzten Lebensjahren des Stifters, der 1489 oder 1490 starb. Man findet hier wieder die gewohnten Eigenschaften Memlings, und es kann hier nicht ganz der Vorwurf der Monotonie zurückgehalten werden. Ähnlich, aber von kleinerem Format ist die *Madonna mit*

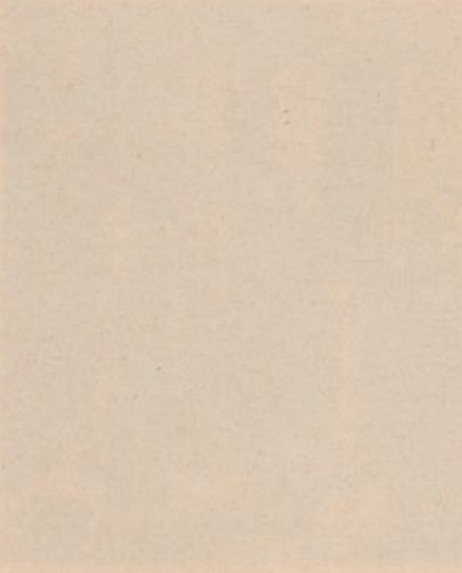
Komposition. Die alte Pinakothek in München besitzt eines von diesen, auf dem eine fortlaufende Erzählung dargestellt ist, und das den Namen *die sieben Freuden Mariä* trägt (Abb. 204). Das Werk wurde 1480 von Pieter Bultinc, einem Mitglied der Gerberinnung bestellt, die es zum Geschenk erhielt, um ihren Altar in der Liebfrauen-Kirche zu Brügge damit zu schmücken. Das ganze Leben der Jungfrau kann man auf dem Bilde überschauen; der Maler hat den Vorgängen als Schauplatz ein bergiges Gelände in der Umgebung von Jerusalem mit der heiligen

Hans Memling
Bildnis des Martin van Nieuwenhove
(Brügge, Johannis-Hospital)



... das Leben ...

... das Leben ...

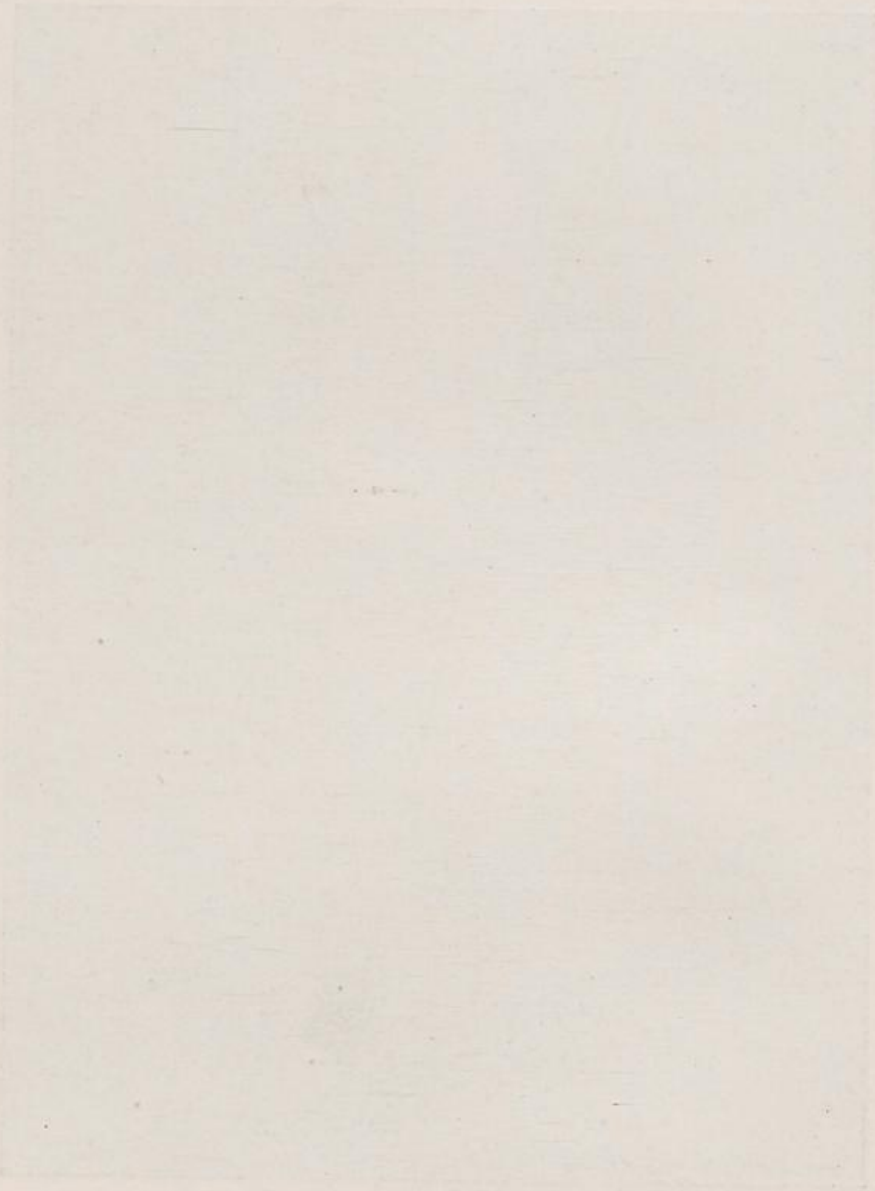


... das Leben ...

... das Leben ...

... das Leben ...





Stadt als Hintergrund gegeben. Von dieser romantischen Landschaft heben sich die kleinen Figuren in leuchtenden und sehr nuancenreichen Farben ab.

Ein verwandtes Bild befindet sich im Turiner Museum. Es wurde Memling von dem Brügger Miniaturmaler Willem de Vrelant in Auftrag gegeben, der es im Jahre 1478 der Johannes- und Lukas-Gilde für den Altar ihrer Kapelle in St. Bartholomäus schenkte. *Die Passion Christi* (Abb. 202 und 203) ist hier in einzelnen Episoden ausführlich erzählt und spielt sich ab in einem Knäuel von Straßen und Plätzen, die Jerusalem vorstellen sollen. Der Stifter und seine Frau knieen in den Ecken des Bildes. Die Figuren, es sind ihrer nicht weniger



210. — Gerard David, Die Strafe des ungerechten Richters (Brügge, Museum).

als zweihundert, sind mit äußerster Sorgfalt gearbeitet, ja sie übertreffen in ihrer liebevollen Behandlung die des Ursula-Schreines. Es ist Memlings feinstes Werk. Nie hat der Maler solche vorzügliche Ausführung und ein so reiches Kolorit mit einer so bewegten und dramatischen Handlung zu vereinen gewußt.

Es bleiben noch zwei Werke großen Maßstabes zu nennen. Zuerst die *Lübecker Passion*, ein Altarbild, das von Heinrich Greverade und seinem Bruder Adolf, einem Kanonikus, der lange in Flandern gelebt hatte, bestellt wurde; es ist 1491 gemalt und 1493 im Dome, den es noch heute ziert, aufgestellt. Es wäre also eine von Memlings spätesten Arbeiten. Das Bild stellt



211. — Gerard David, Die Vermählung der heil. Katharina (London, National Gallery).

Szenen aus der Passion dar und ist nicht mit der gleichen Sorgsamkeit und Feinheit ausgeführt wie die früheren Werke; der



212. — Gerard David, Taufe Christi
(Brügge, Museum).

je drei singenden Engeln dargestellt, auf jedem Flügel fünf musizierende Engel. Die überlebensgroßen Figuren heben sich in einem hellen, diskreten Tone von dem Goldgrund ab, der oben und unten von dunklen Wolken gesäumt ist. Die Ausführung ist großzügig und gleichwohl sorgfältig. Mit den Sängern und



213. — Gerard David, Stifter mit Heiligen
(London, National Gallery).

Meister hat sich von seinen Gesellen helfen lassen. Gleichwohl sind die Empfindungen der einzelnen Gestalten höchst lebensvoll zum Ausdruck gebracht, so zum Beispiel bei der Gruppe würfelnder Soldaten, einer wirklich beobachteten und meisterhaft wiedergegebenen Szene (Abb. 208).

Ein anderes bedeutendes, sehr großes Bild stellt *Christus mit musizierenden Engeln* dar (Abb. 205, 206, 207). Es war zum Schmuck der Orgelbrüstung der Benediktinerkirche Santa Maria la Real zu Najera in Spanien bestimmt, von wo es ins Antwerpener Museum gelangte. Im Mittelbild ist Christus zwischen zwei Gruppen von

dem himmlischen Orchester van Eycks verglichen, sind die Gesichter dieser Engel temperamentloser, ihr Ausdruck weniger feierlich: alles atmet Heiterkeit bei dieser Himmelsmusik.

Der Schüler und Nachfolger Memlings, Gerard David, ist der letzte große Maler der alten Schule von Brügge. Handel und Wohlstand der vlämischen Hauptstadt gerieten bereits stark in Verfall und die Rückwirkung auf die Kunst machte sich fühlbar. Wie viele seiner Vorgänger kam David von jenseits der Schelde aus



214. — Gerard David, Madonna mit Heiligen (Rouen, Museum).

Oudewater, wo er gegen 1460 geboren war. Im Jahre 1483 finden wir ihn an seinem neuen Wohnort und 1484 wird er dort als Meister in die Lukasgilde aufgenommen. 1523 starb er. Zu seinen Lebzeiten war er der berühmteste und gesuchteste Maler, sein Ruhm erlosch aber im Laufe der Jahrhunderte, so daß bis vor fünfzig Jahren ihm kein einziges Werk mehr zugeschrieben war. Archivalischen Funden nur ist es zu danken, daß seine Spur wieder entdeckt und seine Werke ihrem Urheber wieder zuerkannt wurden. Wir wissen jetzt, daß der Magistrat von Brügge ihm zur Ausschmückung des Gerichtssaales im Rathause zwei große Gemälde in Auftrag gab, die berühmte Beispiele gerechter Urteile verherrlichen; jetzt werden sie im Museum in Brügge aufbewahrt. Das erste Bild erzählt, wie der Perserkönig Kambyses den pflichtvergessenen Richter Sisamnes verhaften läßt (Abb. 209), das zweite, wie man ihn bei lebendigem Leibe schindet, um mit seiner Haut den Sessel zu überziehen, auf dem sein Sohn und

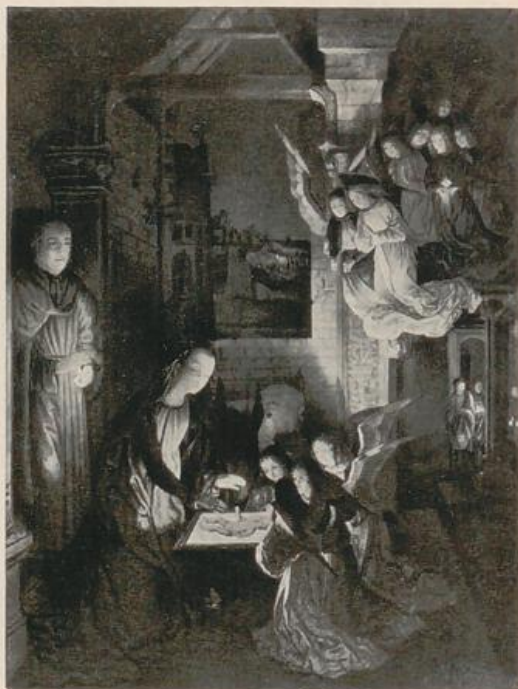


215. — Gerard David, Die jüdischen Richter (Antwerpen, Museum).



216. — Gerard David, Die heiligen Frauen und Johannes (Antwerpen, Museum).

sen, als daß es schiene, er litte wirklich; die Henker entledigen sich ihrer fürchterlichen Aufgabe ordentlich und methodisch wie vorsichtige Chirurgen. Die Ausführung scheint in diesem Werke derjenigen früherer Meister nicht gleichzukommen, die



217. — Gerard David-Schule, Die Geburt Christi (Wien, Hofmuseum).

Nachfolger berufen war, zu Gericht zu sitzen (Abb. 210). Diese ruhige und friedliche Kunst bemüht sich, die Gestalten eher in würdiger und reservierter Haltung darzustellen, als mit aufgeregten Bewegungen und stürmischem Tun. Die Höflinge stehen ruhig hinter dem König, der den Schuldigen anklagt, und hinter den Henkersknechten, die dem Verurteilten die Haut abziehen. Nur die Angst, die aus dem verzerrten Gesichte des schlechten Richters spricht, enthüllt das Drama, das sich abspielen soll. Der Gefolterte schneidet auch mehr Grimassen

Umrißlinien sind weniger sicher gezogen und die Leuchtkraft der Farben ist matter geworden. Der Maler hat aber nichts von dem reichen flandrischen Kolorit eingebüßt; die Farben sind üppig und sammetartig, und der Auftrag zart. Das architektonische Ornament verrät das erste Auftreten des italienischen Geschmackes in der Kunst Flanderns, denn die eine Wand ist mit kleinen Blumengirlanden tragenden Putten verziert. Eines der Bilder trägt die Jahreszahl 1498.

Ums Jahr 1501 malte Gerard David eine *Verwählung der heiligen Katharina* (Abb. 211) für

Richard de Visch van der Capellen, der das Bild nach St. Donatian in Brügge stiftete; heute befindet es sich in der National Gallery in London. Linksknieen die heilige Katharina und der Stifter, rechts sitzen die heilige Barbara und Maria Magdalena. Der Einfluss Memlings ist hier offenkundig. Die verzückte Madonna, das feinbehandelte Ge-



218. — Jan Provost, Das jüngste Gericht (Brügge, Museum).

schmeide, die reichen Gewänder, die prächtigen Gebäude des Hintergrundes haben sich nicht verändert, aber das wirkliche Leben und das materielle Dasein haben ihr Anrecht wieder erlangt; das Gesicht des Kanonikus ist recht wohlgenährt; die weiblichen Heiligen mit ihrem blühenden Teint strahlen in glänzender Gesundheit. Diese Himmelsbewohner haben keineswegs auf die Güter dieser Erde verzichtet.

Im Jahre 1501 malte Gerard David für einen anderen Kanonikus, Bernardo Salviati, ein Triptychon für den Altar Johannis des Täufers und der Maria Magdalena in St. Donatian zu Brügge. Nur der rechte Flügel dieses Triptychons ist erhalten geblieben, er befindet sich in der National-Gallery zu London (Abb. 213) und zeigt den knieenden Stifter empfohlen von dem hl. Bernhard, dem der hl. Martin und Donatian assistieren. Diese Tafel ist eine der schönsten im Werke dieses letzten grossen Vertreters der Eyckschule. Ruhige Würde lagert auf den Gesichtern der Heiligen, und inniges Gottvertrauen spiegelt sich in den Zügen des Kanonikus. Davids leidenschaftslose stille Kunst zeigt sich hier ganz auf der Höhe. Der schlicht komponierten Figurengruppe entspricht



219. — Jan Provost, Altarflügel mit Stifter (Brügge, Museum).



220. — Jan Provost, Altarflügel mit Stifterin (Brügge, Museum).

wasser über dem Haupte des Heilandes aus. Am Rande gegenüber hütet ein Engel die Kleider des göttlichen Täuflings. Im Hintergrunde der Landschaft ist Zion zu sehen. Der Erlöser mit dem ekstatischen Gesicht und der entzückend kindliche Engel im reichgestickten Mantel gehören noch der alten Schule an;



221. — Ambrosius Benson, Deipara Virgo (Antwerpen, Museum).

auch die einfach und gross angelegte Landschaft, ein für David charakteristisches Hügelland mit den dunklen Laubmassen eines Waldes im Mittelgrunde. — In den Jahren 1502 bis 1508 führte der Maler im Auftrage des Säckelmeisters von Brügge, Jean des Trompes, ein Triptychon aus, dessen Mittelbild, *die Taufe Christi* (Abb. 212), von den Stiftern und ihren Schutzheiligen flankiert wird. Die Erben des Schatzmeisters schenkten das Altarwerk den Gerichtsschreibern für ihren Altar in Saint-Basile, von wo es dann ins Brügger Museum überführt wurde. Die Auffassung des Stoffes ist eigenartig. Jesus steht bis zu Kniehöhe aufrecht im Fluß. Johannes kniet am Ufer und gießt das Taufwasser über dem Haupte des Heilandes aus. Am Rande gegenüber hütet ein Engel die Kleider des göttlichen Täuflings. Im Hintergrunde der Landschaft ist Zion zu sehen. Der Erlöser mit dem ekstatischen Gesicht und der entzückend kindliche Engel im reichgestickten Mantel gehören noch der alten Schule an; aber der nackte Körper des Heilands, der sehr sorgsam ausgeführt und von untadeliger anatomischer Richtigkeit ist, der heilige Johannes mit seiner so anmutigen und natürlichen Bewegung und dem abgemagerten Antlitz eines Wüstenbewohners bezeugen eine persönlichere und freiere Naturauffassung. Die Frische des Rasens und der Blumen, die elegante und edle Linie der Baumgruppen, der malerische Reiz der Felsen sprechen für eine starke Freude an der Natur; alles verkündet, daß die Kunst neue Bahnen eingeschlagen hat. Aus der irdischen Schönheit, nicht aus

einem mystischen Ideal, entspringt von nun an das neue Schönheitsgefühl.

Das Hauptwerk Gerard Davids ist ein Altarbild, das er im



222. — Unbekannter Meister, Schützenfest in Antwerpen (Antwerpen, Museum).

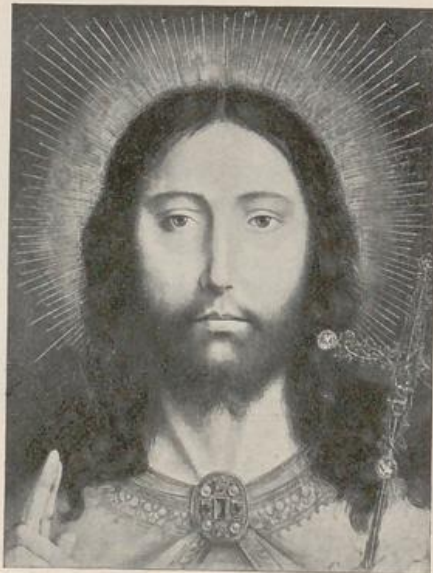
Jahre 1509 der Karmeliter-Kirche in Brügge für die Sakramentskapelle schenkte und das sich heute im Museum von Rouen befindet (Abb. 214). Im Mittelpunkt des Bildes sitzt die Jungfrau



223. — Quinten Massys, Das Schweiß-
tuch der heiligen Veronika
(Antwerpen, Museum).

den größten Meistern ebenbürtig.

Für die früheste Arbeit Gerard Davids hält man ein Triptychon, dessen Mittelbild, ein *Kruzifixus* Lady Layard in Venedig gehört, und dessen beide Flügel, einer *die jüdischen Richter und die römischen Soldaten* (Abb. 215), der andere *die heiligen Frauen und Sankt Johannes* (Abb. 216) darstellend, sich im Antwerpener Museum befinden. Auf der einen wie auf der anderen Seite sind



224. — Quinten Massys, Der Heiland
(Antwerpen, Museum).

und hält das mit einer Traube spielende Jesuskind auf ihren Knien; flankiert ist sie von einem musizierenden Engel und einer Heiligen. Rechts von der Madonna hat der Maler sich selbst und vier Heilige dargestellt und links ebenfalls vier Heilige und Frau van Lambyn. Die Gestalten atmen robuste Gesundheit, obwohl sie einen Ausdruck religiöser Innigkeit zur Schau tragen. Der Künstler strebt nicht mehr ausschließlich nach himmlischer Seligkeit, er hat vielmehr eine glückliche Harmonie zwischen innerer Schönheit und äußerer Vollendung zu bewahren gewußt. Die Ausführung ist

die Köpfe der Figuren auf einer Höhe angeordnet und heben sich von einem einheitlich blauen Himmel ab. In der Kühnheit seines glänzenden Kolorits ist es ein Werk von bereits völlig modernem Können.

Von Gerard David weiß man genug, um seine Persönlichkeit klar zu erfassen. Aber viele andere Maler jener Zeit bleiben, ihrer Bedeutung ungeachtet, im Dunkeln. Zahlreiche Werke sind ohne Überlieferung des Künstlernamens uns erhalten geblieben, so die *Geburt Christi* (Abb. 217) im Hofmuseum zu Wien, durch ihre künstlichen Beleuchtungseffekte bemerkenswert. Das Licht strahlt vom Körper des Kindes aus, das Maria

und drei Engel anbetend umgeben. Die grotesken Ornamente an den Architekturstücken des Hintergrundes erinnern daran, daß man in das Zeitalter der Renaissance eingetreten ist.

Adrian Isenbrant, ein Schüler des Gerard David kam von Harlem nach Brügge und arbeitete dort von 1509 bis 1551. Man kann ihm nicht ein einziges Werk mit voller Sicherheit zuschreiben, aber er ist höchst wahrscheinlich der Schöpfer des Bildes der *sieben Schmerzen der Maria* in Notre-Dame zu Brügge. Um die schmerzreiche Mutter reihen sich sieben starkfarbige Rundbilder, die mit der bewunderungswürdigen Vollendung von Miniaturen behandelt sind. Die Jungfrau selber zeichnet sich durch die Feinheit ihrer Züge und ihrer Hände aus. Ein anderer Maler aus Brügge, Albert Cornelis, ist hier zu nennen wegen seines Triptychons in St. Jakob zu Brügge. Jan Provost, geboren 1462 zu Mons, gestorben 1529, malte 1525 in Brügge ein *Jüngstes Gericht* (Abb. 218), das sich noch im dortigen Museum befindet. Jesus thront in der Glorie auf dem Regenbogen, umgeben von Maria und Heiligen; unter ihnen blasen Engel die Posaunen des Gerichts, auf der Erde entsteigen ihren Gräbern die Toten, über die Christus Gericht halten soll. Die nackten Körper sind nicht ohne Freiheit und Eleganz wiedergegeben. Das Ganze aber macht in der Farbe einen matten, glanzlosen Eindruck, wird jedoch durch kräftige Schatten gehoben. Unter den vielen Provost zugeschriebenen Bildern befinden sich im Brügger Museum auch zwei Altarflügel, die wir abbilden (Abb. 219 und 220).

Ambrosius Benson stammte aus der Lombardei, ließ sich aber in Brügge nieder, wo er im Jahre 1519 den Grad eines Freimeisters erlangte und



225. — Quinten Massys, Madonna (Antwerpen, Museum).



226. — Quinten Massys, Madonna (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



227. — Quinten Massys,
Das Gastmahl des Herodes.
Linker Flügel vom Johannes-
Altar
(Antwerpen Museum).



228. — Quinten Massys, Die Familie der hl. Jungfrau.
Mittelbild des Annen-Altars (Brüssel, Museum).

zwischen 1547 und 1550 starb. Mit Sicherheit könnte man seinen Namen unter kein Bild setzen, aber man ist berechtigt, ihm verschiedene mit A. B. bezeichnete Werke zuzuschreiben, so ein Bild im Antwerpener Museum, die Jungfrau oder *Deipara Virgo* im Kreise von Propheten und Sibyllen (Abb. 221). Die heilige Jungfrau erscheint in der Glorie, umgeben von Engeln; zu ihren Füßen befinden sich zwei Propheten und drei Sibyllen mit Spruchbändern, auf denen man die heiligen Texte liest, die die Mutter des Heilandes ankündigen.

Diese Künstler beschließen die Schule von Brügge. In anderer Gegend und in einer anderen Stadt Flanderns, in Antwerpen in Brabant, sollte diese große Periode der vlämischen primitiven Malerei ihr Ende finden. Ambrosius Benson hatte dort schon einen Teil seines Lebens verbracht, Gerard David hatte sich dort aufgehalten; zu Anfang des 16. Jahrhunderts aber sollte Antwerpen der Mittelpunkt unseres künstlerischen Lebens werden.

Das älteste Beispiel der Antwerpener Kunst, das sich bis auf die heutige Zeit erhalten hat, ist die *Darstellung eines Festes der Armbrustschützen der Sankt Sebastian-Gilde* (Abb. 222) im Antwerpener Museum. Vor dem Ältesten der Gilde führen zwei Narren eine Posse auf, die Schützen und ihre Frauen lustwandeln im Garten, Neugierige gucken durch den Zaun und im Hintergrunde erhebt sich das

Zunftthaus. Es ist das Werk einer schon vorgeschrittenen Kunst, von korrekter Zeichnung und kraftvoller Farbengebung, eine Kunst, die imstande ist, Bilder aus dem Volksleben mit Lebendigkeit und Humor wiederzugeben. Früher trug dies Bild eine Inschrift, der zufolge es von Pieter van Gammarele im Jahre 1493 geschenkt worden sei. Unter den früheren Meistern ist uns keiner bekannt, der dem Schöpfer dieses Bildes verwandt wäre. Unter den späteren Malern ähnelt ihm am meisten Pieter Aertsen.

Der große Antwerpener Meister dieser frühen Zeit, einer der größten Namen aus der Geschichte unserer Kunst, ist Quinten Massys oder Matsys. Lange ist die Frage erörtert worden, ob er in Löwen oder in Antwerpen geboren sei, bis man sich endlich zugunsten des ersteren entschied. Er ist wahrscheinlich 1466 geboren. Sein Vater war Grobschmied, und auch er selber soll zuerst am Amboß gestanden haben. Seine Lehrzeit als Maler hat er wahrscheinlich bei dem Sohne von Dirk Bouts durchgemacht. Im Jahre 1491 wurde er als Meister in die Lukasgilde von Antwerpen aufgenommen und blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1530 deren Mitglied.

Die Kunst Quinten Massys' ist sehr abwechslungsreich und vielgestaltig. Er beginnt mit den Gestalten des Heilandes und der Jungfrau, die wir wegen ihrer himmlischen Heiterkeit und ihrer zarten Träumerei bewundern. Später wird er der Darsteller der tiefsten menschlichen Leidenschaften, der Mühen und Sorgen



229. — Quinten Massys, St. Johannes der Evangelist im Ölkessel. Rechter Flügel vom Johannes-Altar (Antwerpen, Museum).



230. — Quinten Massys, Die Grablegung Christi. Mittelbild des Johannes-Altars (Antwerpen, Museum).



231. — Quinten Massys, Der Wechsler und seine Frau (Paris, Louvre).

und mit den ersten der darauffolgenden lebt, bleibt er ein Primitiver. Er ist ein hervorragender Kolorist, faßt die Farbengebung aber in anderer Weise auf als seine Vorgänger. Er wendet die Farbe als Virtuose an und weiß Laune und Leben hineinzubringen. Dieser Übergangsmeister ist das Verbindungsglied zwischen zwei Malerschulen.

Zu den Werken aus seiner ersten Periode ist *das Schweißtuch der Veronika* zu zählen (Abb. 223), das todesbleiche Antlitz



232. — Quinten Massys, Bildnis des Joost van Cleef (Florenz, Uffizien).

des täglichen Lebens und der Freuden des kleinen Mannes, oder er malt feierliche Porträts von biedereren Herren, durchläuft den ganzen Kreis menschlicher Gefühle und Leidenschaften und ist der erste vollkommene Maler, der erste absolute Künstler, der uns als solcher in seiner Kunst entgegentritt. Seine Technik nähert sich der seines Zeitgenossen Gerard David und seines Vorläufers Dirk Bouts, obwohl sie immer persönlich bleibt. Trotzdem er gleichzeitig mit den letzten Vertretern der vorhergehenden Malerschule

des Heilandes, dessen Tränen sich mischen mit den Blutstropfen, die von seiner Stirne fließen; dann die Brustbilder *Christi* (Abb. 224) und der *Madonna* (Abb. 225). Das feierliche, kraftvoll aber ohne Härte gezeichnete Gesicht des Herrn mit den unbeweglichen und doch lebendigen Augen, erinnert an den Christus auf dem Abendmahl des Dirk Bouts. Maria ist von lieblicherer Art, ihre Augen sind heller, ihre Züge süßer. Alle drei Bilder gehören dem Antwerpener Museum. Seine *Madonna* im Berliner Museum (Abb. 226) ist zweifellos aus derselben Zeit; sie ist aber naturalistischer aufgefaßt. Die Jungfrau scheint sich ihres

wunderbaren Berufes und der göttlichen Natur ihres Sohnes nicht bewußt zu sein, sie ist nur eine ihr Kind liebkosende Mutter, alle mystische Versunkenheit ist verschwunden. Die Gewandung der Maria ist von wundervoller Pracht. Über einem weißen Hemd trägt sie ein blaues Kleid mit veilchenfarbenen Ärmeln, auf denen bläuliche Reflexe spielen; um die Schultern hat sie einen brennend roten Mantel geworfen, aber mit unübertroffener Zartheit sind alle diese starken Töne untereinander verbunden und zu einem schönen Ganzen verschmolzen.



233. — Quinten Massys, Die Kurtisane und der verliebte Greis (Paris, Gräfin Pourtalès).

Das älteste datierte Bild des Quinten Massys ist *die Geschichte der heiligen Anna*, das er im Jahre 1509 für die Bruderschaft von Sankt-Anna in Löwen vollendete, jetzt im Brüsseler Museum. Auf dem Mittelbild (Abb. 228) sitzt die Jungfrau mit dem Jesuskinde auf dem Schoß neben der heiligen Anna, umgeben von Maria Salome, Maria Cleophas, deren Männern und Kindern. Der rechte Flügel zeigt den Tod der heiligen Anna, der linke Joachim, der die Nachricht von der Geburt Marias empfängt. Durch das mystische Empfinden, das dem Mittelbild zugrunde liegt, unterscheidet es sich in hohem Maße von den anderen. Die neun Hauptfiguren sind in drei stark betonte Dreiecke hineinkomponiert, und alle diese Gruppen sind von den gleichen Gefühlen bewegt: Die Mütter lieben ihre Kinder, die Männer betrachten ihre Frauen voller Verehrung. Die Komposition ist harmonisch und von strenger Gesetzmäßigkeit; aber das Kolorit hat infolge von Restaurationen seinen Schmelz verloren.



234. — Quinten Massys, Bildnis eines Kanonikus (Wien, Galerie Liechtenstein).



235. — Quinten Massys, Greisenkopf
(Paris, Slg. Mme André).

ten Legende der heiligen Anna verwandt, andererseits offenbart hier aber die Kunst des Quinten Massys eine ganz neue Art von Freiheit. Der Leichnam Christi ist ein Wunderwerk korrekter Zeichnung und Färbung. Die anderen Gestalten sind mit Festgewändern bekleidet, deren blendende Pracht bei diesem



236. — Joost van Cleef (Meister des Todes der Maria), Madonna
(Wien, Hofmuseum).

Das Hauptwerk des Quinten Massys ist *die Grablegung* (Abb. 230), die 1508 von den Antwerpener Schreibern zum Schmucke ihres Altares in der Kathedrale in Auftrag gegeben, 1511 vollendet wurde und jetzt im dortigen Museum untergebracht ist. Der Leichnam Christi, die Hauptfigur des Mittelbildes, liegt im Vordergrund ausgestreckt, und alle, die ihm im Leben die Liebsten waren, sind um ihn beschäftigt; sie alle sind von demselben Schmerz gebeugt und drücken ihn mit verschiedenen Gebärden aus. Durch die systematische Anordnung der Figuren und deren abgewogene Stellung ist diese Szene der altertümlich komponierten leidvollen Vorgang wenig am Platze ist. Die zartesten Nuancen vereinigen sich harmonisch mit den leuchtendsten und seltsamsten Tönen. Die Art der Ausführung ist von erstaunlicher Großzügigkeit; die Gesichtszüge erscheinen nicht mehr gezeichnet, sondern weich verblasen, ja manchmal beinahe verwischt. Der Maler verzichtet auf das Verfahren der Primitiven, deren Malerei mit dem Email wetteifert; seine Pinselstriche werden kräftiger, er hat Freude daran, seine Farben glitzern und funkeln zu lassen, aber er versteht es auch, dem bunten Leuchten die kalte Blässe des Leichnams als Gegensatz gegenüber zu stellen, und dieser eindrucksvollen fahlen Blässe gelingt es, unter den un-

ruhig flimmernden Tönen zu dominieren. Im Hintergrund endlich, wo Natur und Leben minutiös behandelt sind, wie bei dem geschicktesten seiner Vorgänger, beweist er, dass er mit ebensoviel Feinheit zu malen versteht, wie die Miniaturisten der Vergangenheit.

Die Flügel zeigen dieselbe Feinheit und Virtuosität des Kolorits. Auf dem *Gastmahl des Herodes* (Abb. 227) werden vor und hinter dem weißen Tischtuch die rote Kleidung des kleinen Pagen und das reichgestickte Gewand der Salome sichtbar.

Der rechte Flügel mit dem *Johannes im kochenden Öl* (Abb. 229) ist vor allem bemerkenswert durch die realistische Auffassung der beiden Henker, die das Feuer schüren. In der vlämischen Kunst gibt es keine energischeren Gestalten; die feierliche Unbewegtheit der Richter bildet einen gewaltsamen Gegensatz zu der mystischen Verzückung des heiligen Johannes.

Massys genügte es nicht, seinen historischen Bildern hier und da Genreszenen einzufügen, er hat der Sittenschilderung vielmehr selbständige Bilder gewidmet. Zu diesen gehören z. B. *der Wechsler und seine Frau* (Abb. 231) im Louvre, 1514 datiert, und *die Kurtisane und der Greis* (Abb. 233). Das erste Bild zeigt einen Wechsler, sein Gold wägend, neben seiner Frau, das andere karikiert einen verliebten Alten; beide Bilder sind vollendet in der Beobachtung und Wiedergabe der Natur und im Kolorit.

Bei seinen Porträts wendet Massys die gleiche Genauigkeit in der Beobachtung an und die gleiche ehrliche Art der Ausführung. Seine Köpfe sind so



237. — Marinus van Roymerswaele,
Der hl. Hieronymus (Madrid, Prado).



238. — Marinus van Roymerswaele,
Der Wechsler
(London, National Gallery).

scharf geprägt wie etwa auf Medaillen. Zu seinen besten Bildnissen sind folgende zu zählen: der *Kanonikus* in der Liechtenstein-Galerie (Abb. 234); das Porträt eines Greises von unangenehmem Äußeren aus dem Jahre 1513, im Besitz von Mme André in Paris (Abb. 235) und endlich das Bildnis in den Uffizien, das für sein Selbstporträt gilt, in dem man aber eher das Bildnis des Joost van Cleef sehen muß (Abb. 232).



239. — Joachim Patinir, Taufe Christi
(Wien, Hofmuseum).

Justi entdeckte vor vielen Jahren in Valladolid einen großen Altar, der auf der Innenseite *die Geburt* und *die Anbetung der Könige*, auf der Außenseite die Darstellung der *Messe des heiligen Gregor* zeigt. Es ist wahrscheinlich, daß unser Maler auch Kartons für die Teppichwirker lieferte, obgleich wir nichts Genaueres über diesen Punkt wissen.



240. — Joachim Patinir, Paradies und Hölle
(Madrid, Prado).

Das letzte der oben erwähnten Porträts soll das eines Meisters sein, der, wie es scheint, unter dem Einfluß des Quinten Massys stand, und den man den „*Meister des Todes der Maria*“ genannt hat, weil man ihm zwei Bilder dieses Inhaltes zuschreibt; das eine davon befindet sich im Kölner Museum, das andere in der Münchener Pinakothek. Das Können dieses Meisters fordert unsere

Sicherlich sind viele Werke des Quinten Massys verloren gegangen oder niemals erkannt worden. Karl

Justi entdeckte vor vielen Jahren in Valladolid einen großen Altar, der auf der Innenseite *die Geburt* und *die Anbetung der Könige*, auf der Außenseite die Darstellung der *Messe des heiligen Gregor* zeigt. Es ist wahrscheinlich, daß unser Maler auch Kartons für die Teppichwirker lieferte, obgleich wir nichts Genaueres über diesen Punkt wissen.

Das letzte der oben erwähnten Porträts soll das eines Meisters sein, der, wie es scheint, unter dem Einfluß des Quinten Massys stand, und den man den „*Meister des Todes der Maria*“ genannt hat, weil man ihm zwei Bilder dieses Inhaltes zuschreibt; das eine

davon befindet sich im Kölner Museum, das andere in der Münchener Pinakothek. Das Können dieses Meisters fordert unsere

Beachtung. Einige vermuten in ihm den berühmten Joost van Cleef, der im Jahre 1511 in Antwerpen als Meister in die Gilde von Sankt Lukas aufgenommen wurde und 1540 dort starb. Außer den beiden Exemplaren *des Todes der Maria* schreibt man ihm auch noch eine Anzahl anderer,

mehr oder weniger in demselben Stile behandelte Bilder zu. Eines der besten gehört dem Wiener Hofmuseum; es ist ein Triptychon (Abb. 236), auf dessen Hauptbild Maria, Joseph, das Christkind und ein Engel dargestellt sind. Dieser Joost van Cleef erscheint wie ein Erbe der großen Primitiven, der aber Quinten Massys gekannt und dessen Stil verjüngt und geschmeidiger gemacht hat.

In den letzten Jahren seines Lebens hatte Quinten Massys den Realismus ziemlich weit entwickelt. Er hatte gezeigt, welche künstlerische Werte in der banalen oder gewöhnlichen Wirklichkeit des täglichen Lebens liegen können, und welche Schönheit man aus der Häßlichkeit zu schöpfen vermag; und viele Künstler teilten diese Meinung. Der Künstler, der dem Massys am nächsten kam und dessen Tendenz sogar noch übertrieb, war Marinus van Roymerswaele oder Martin der Zeeländer. Von Zeeland kam er nach Antwerpen und trat dort im Jahre 1509 in die Werkstatt

Rooses



241. — Joachim Patinir, Die Ruhe auf der Flucht (Madrid, Prado).



242. — Herri met de Bles, Anbetung der Könige (München, Pinakothek).



243. — Herri met de Bles, Heilige Familie
(Basel, Museum).

Rot, und nicht weniger lebhaft ist die Farbe der Umgebung. Der Farbenreichtum und die feine Ausführung der frühen Primitiven ist bei Martin van Zeeland wohl noch zu finden, aber sein übertriebenes Gefallen an der brutalen Naturtreue hat ihn oftmals in eine bloße Kunstfertigkeit verfallen lassen. Er hat zu wiederholtenmalen *Wechslerbilder* gemalt im Geschmack des *Bankiers* von Quinten Massys, wovon eines die National Gallery in London besitzt (Abb. 238); es zeigt das fratzenhafte



244. — Herri met de Bles, Der Gang nach Emmaus
(Wien, Hofmuseum).

eines Glasmalers ein. Mit Vorliebe malte er häßliche, abschreckende Greise mit abgemagerten, sehr runzeligen Zügen, knorrigen Armen und knochigen Händen. Als Beiwerk bevorzugte er starkfarbige Gegenstände, die gewaltsam aus dem Ganzen hervorspringen. Das Madrider Museum ist reich an Werken dieses Vlamen. Eines ist 1521 gemalt und stellt den *heiligen Hieronymus* dar, der über den Tod und das Jüngste Gericht nachdenkt (Abb. 237). Tiefe Falten durchfurchen die pergamentne Haut. Das Gewand ist von leuchtendem

Gesicht eines habgierigen Wucherers mit gekrallten Fingern neben einem anderen raubtierartigen Menschen von etwas gesetzterem Aussehen, kurz die Menschheit von ihrer unliebenswürdigsten Seite. Verschiedene andere Maler der Antwerpener Schule verfolgten diese ultrarealistische Richtung weiter; wir werden ihnen später

wieder begegnen. — Wir müssen zuerst zwei Künstler erwähnen, die sich durch einen ganz eigenartigen Stil auszeichneten. Es sind dies Joachim Patinir und Herri met de Bles, die beide zwischen 1480 und 1485 in der Provinz Namur, an den Ufern der Maas geboren wurden, der eine in Dinant, der andere in Bouvignes an der gegenüberliegenden Seite des Flusses. Ihre Lebensgeschichte beschränkt sich auf wenige Daten. Patinir wurde 1515 in der Antwerpener Lukasgilde Meister, gleichzeitig mit Gerard David, was vermuten läßt, daß er dessen Schüler gewesen ist. Albrecht Dürer begegnete ihm 1521 in Antwerpen und malte sein Porträt. Im Jahre 1524



245. — Jan van Hemessen, Die Berufung des Matthäus (München, Pinakothek).

starb er dort. Über Herri met de Bles weiß man noch weniger. Lampsonius, der im 16. Jahrhundert in lateinischen Versen eine Inschrift für sein Bildnis verfaßte, bestätigt, daß er zu Bouvignes geboren sei, daß er um 1550 lebte und Landschaftsmaler war. Die beiden wallonischen Künstler machten sich vor allem als Landschaftler einen Namen, obschon sie sich auch als Figurenmaler ausgezeichnet haben.

Es scheint, daß sie, bezaubert von den male-
rischen Reizen ihrer Heimat, sich bemüht haben, deren Hügel, Felsen und Flüsse wiederzugeben. Was bei den van Eyck und ihren Nachfolgern nur Beiwerk war, wird bei Patinir und Bles häufig zur Hauptsache. Von dem Beispiel fortgeris-



246. — Jan van Hemessen, Der verlorene Sohn (Brüssel, Museum).

sen, malten dann die vlämischen Landschaftler, diese Bewohner des flachen Landes, während eines ganzen Jahrhunderts bergige und abenteuerlich unwahrscheinliche Gegenden.

Leider kann man den beiden Meistern nur wenige Bilder mit

Sicherheit zuweisen, Patinir nur vier. Eines davon, *die Taufe Christi* (Abb. 239) im Hofmuseum zu Wien, erinnert in überraschender Weise an die gleiche Komposition Gerard Davids, bleibt aber weit hinter dieser zurück. Die Figuren sind hier ziemlich grob, die Farben trüb und unerfreulich. Das Figürliche spielt in dem Bilde die Hauptrolle, die Landschaft ist äußerst phantastisch. Ganz anders *Paradies und Hölle* (Abb. 240) und *die Ruhe auf der Flucht* (Abb. 241) in Madrid (1519). Obwohl auch hier das Figürliche das Übergewicht hat,



247. — Jan van Hemessen, *Lockere Gesellschaft* (Karlsruhe, Museum).

gewinnt die Landschaft doch große Bedeutung. Gewiß liegt noch sehr viel Phantastik in dieser Naturauffassung, aber der Rasen und die Bäume sind von einem Bewunderer pflanzlicher Schönheit gemalt, der bei ihrer Wiedergabe die äußerste Sorgfalt verwandte.

Herri met de Bles muß man wesentlich höher einschätzen, um seiner reichen Erfindung willen sowohl,



248. — Pieter Aertsen, *Die Köchin* (Brüssel, Museum).

wie auch wegen der Feinheit und Zartheit seiner Ausführung und wegen seines Kolorits. Die ihm zugeschriebene *Anbetung der Könige* in München (Abb. 242) ist mit großer Verve komponiert. Die Szene geht in den Ruinen eines Renaissancepalastes vor sich; die elegante Überschlankheit der Figuren läßt an Dirk Bouts denken; die Landschaft ist mit miniaturartiger Feinheit behandelt, nichtsdestoweniger erscheinen Form und Empfinden verjüngt. Die Gestalten der *heiligen Familie* in Basel (Abb. 243) wirken ebenso verführerisch, sind aber profaneren Charakters; sie sind in eine wahrhaft bezaubernde Umgebung versetzt. Der Ausblick wird von einem dichten Walde begrenzt, der die Felswände bekleidet und in einem köstlichen zarten Grün ausklingt. Die Figuren sind in leuchtenden und emailartigen Tönen ge-

malt. *Der Gang nach Emmaus* (Abb. 244) im Hofmuseum in Wien liefert uns noch ein schönes Beispiel für seine Art, romantische Felsen zu geben, und weisen eine Fülle pittoresker Einzelheiten in zarten schmeichlerischen Tönen auf, die in köstlichste Durchsichtigkeit verschmolzen sind.

Dem Marinus van Roymerswaele sowohl wie auch Massys leistet eine ganze Schar von Darstellern des täglichen Lebens Gefolgschaft, die sich als Erben der primitiven Meister erweisen durch die Gewissenhaftigkeit in der Beobachtung ihrer Modelle und durch die sichtliche Freude, mit der sie ihre Zeitgenossen in ihrem alltäglichen Dasein erfassen, indem sie alles vermeiden, was den Eindruck des Heroischen oder Romantischen erwecken könnte und einzig nur durch die Wunder der Farbe ihre Erscheinungen veredeln.

Der erste aus der Reihe ist Jan Sanders, genannt Jan van Hemessen, nach seinem Geburtsort, einem Dorf bei Antwerpen, wo er 1504 das Licht der Welt erblickte. Nach 1555 starb er in Haarlem. *Die Berufung des heiligen Matthäus* in der Münchener Pinakothek (Abb. 245), ein von ihm mehrmals behandelter Stoff, ist 1536 datiert; das Wiener Hofmuseum besitzt nicht weniger als drei Exemplare davon. Dieses Bild ist offensichtlich durch den *Bankier* des Massys und den *Wechsler* des Marinus van Roymerswaele angeregt worden. Wenn die Gestalten des Hintergrundes aus den unteren Volksschichten zu stammen scheinen, so sind die des Vordergrundes von einer Atmosphäre großer Vornehmheit umgeben. Der heilige Matthäus ist weder schön noch häßlich; er hat ein dickes, verzogenes Gesicht und wirren Bart- und Haarwuchs. Der Künstler scheint all seine Sorgfalt darauf verwandt zu haben,



249. — Pieter Aertsen, Der galante Alte (Antwerpen, Museum).



250. — Pieter Aertsen, Die Küche (Kopenhagen, Galerie).

sein Gemälde so reich wie möglich auszuschmücken; das Beiwerk ist sogar weiter ausgeführt als das Figürliche. Im Jahre 1556 malte er den *verlorenen Sohn* des Brüsseler Museums. Wie das



251. — Pieter Aertsen, Christus bei Maria und Martha (Brüssel, Museum).

vorhergehende Bild zeigt auch dieses ein Durcheinander von rohen fast tierischen Gestalten und solchen mit angenehmem, feinem, schlankem Äußern. Von dem auf eine helle Farbskala gestimmten Grund heben sich verschiedene Darstellungen von Vorgängen aus dem Leben des verlorenen Sohnes (Abb. 246) ab. Die Vorliebe des Künstlers zu karikieren, tritt

in diesem Werk sehr hervor. Das Kolorit des Vordergrundes ist reich aber befremdlich, die braunen Töne dominieren.

Ein Meister, den man mit Jan van Hemessen glaubt identifizieren zu können, wird mit dem Namen *Braunschweiger Monogrammist* bezeichnet nach einem Bilde, *die Speisung der Armen*, das folgende Signierung aufweist: H. M. J. S. V. Genau genommen erinnert dieses Gemälde, das an die hundert kleine Figürchen



252. — Joachim van Beuckelaer, Der Geflügelhändler (Wien, Hofmuseum).

auf sehr hellem Grunde aufweist, keineswegs direkt an die Art des Hemessen, aber andere, dem unbekanntem Meister zugeschriebene Bilder haben eine solche Ähnlichkeit mit den Werken des Antwerpener Meisters, daß sie wohl von ihm sein könnten. Zu diesen gehört die *Lockere Gesellschaft* (Abb. 247) im Karlsruher Museum, eine Liebesszene zwischen einer jungen Frau und ihrem Liebhaber.

Kurz gesagt, Hemessen schwankte stets zwischen einem gemeinen Realismus und einem schon konventionell und akademisch anmutendem Idealismus, ohne zwischen diesen beiden Extremen recht Maß halten zu können.

Pieter Aertsen, genannt der lange Pier, der 1507 oder 1508 in Amsterdam geboren wurde, war tüchtiger, wenigstens in einem Teil seines Werkes. Mit siebzehn oder achtzehn Jahren kam er nach Antwerpen und ließ sich 1535 in die dortige Gilde von Sankt Lukas als Meister aufnehmen. Im Jahre darauf kehrte er nach Amsterdam zurück, wo er 1575 starb. Er malte zahlreiche zu seiner Zeit sehr geschätzte Altarbilder, die uns aber wegen ihres Mangels an Originalität kaum interessieren. Seine Genrebilder dagegen sichern ihm einen ehrenvolleren Platz. Von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen unterscheidet er sich durch das, was er mit der alten Schule Gemeinsames hat: die durchdringende Beobachtung nämlich und die ehrliche Liebe des Arbeiters, der seinen täglichen Geschäften obliegt, für die frische, herbe Natur, für das schöne Fleisch, die blühende Hautfarbe und die üppigen Formen der vlämischen oder holländischen Weiber. *Die beiden Köchinnen* im Brüsseler Museum stehen an ihrem Herde; die eine, im Schmuck der weißen Haube und der traditionellen blütenweißen Schürze, trägt unter dem Arm einen weißen Kohlkopf, die andere besteckt den Bratspieß mit einer Reihe Hühner. Alle beide üben in ihrem Reiche unumschränkte und energische Gewalt, und die leuchtende Farbengebung des Bildes ist aufs beste



253. — Joachim van Beuckelaer, Der verlorene Sohn (Antwerpen, Museum).

mit ihren kräftigen Gestalten in Einklang gebracht (Abb. 248). Diesen beiden Bildern sind folgende



254. — Pieter Huys, Der Dudelsackspieler (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



255. — Pieter Huys, Beim Blasebalgbauer (Tournai, Museum).

lische Vorgänge, so den bei allen vlämischen guten Interieurmalern so beliebten Vorwurf: *Christus bei Maria und Martha* (Abb. 251), im Museum in Brüssel. Christus läßt sich als Tischgenosse des Hauses bei den beiden Schwestern nieder, von denen die eine noch fortfährt im Haushalt zu schaffen, während die andere sich



256. — Hieronymus Bosch, Anbetung der Könige (Madrid, Prado).

Szenen aus dem Volksleben verwandt: *der galante Alte* im Antwerpener Museum (Abb. 249), *die Küche* in Kopenhagen (Abb. 250), *der Markt* in Aachen und ein anderer in Wien, ein *Wirtshaus* ebenfalls in Wien von 1550 datiert, *der Eiertanz* in Amsterdam, alles Werke, die mit einer Fülle wohl-schmeckender, köstlicher Dinge ausgestattet sind. Ebenso behandelt er bib-

lische Vorgänge, so den bei allen vlämischen guten Interieurmalern so beliebten Vorwurf: *Christus bei Maria und Martha* (Abb. 251), im Museum in Brüssel. Christus läßt sich als Tischgenosse des Hauses bei den beiden Schwestern nieder, von denen die eine noch fortfährt im Haushalt zu schaffen, während die andere sich zu ihrem Gaste gesetzt hat. Dieser außerordentlich freien und realistischen Auffassung ist auch die Berliner *Kreuztragung* eng verwandt, wo der Heiland in Begleitung eines wahren Volksauflaufes nach Golgatha hinansteigt.

Sowohl künstlerische wie Familienbande knüpften Joachim van Beuckelaer an Pieter Aertsen, den er zum Meister gehabt hatte und der seine Tante heiratete. Van Beuckelaer wurde um 1530 in Antwerpen geboren, wurde 1560 Meister und starb 1573. Er behandelte dieselben Stoffe wie sein Lehrer, d. h. er widmete sich vor allem der Darstellung von Sittenbildern: ein *Geflügelhändler* (Abb. 252) von 1567 in Wien, der *Fischstand* von 1568 und ein *Markt* von 1561, beide in München; ein *Wildmarkt* in Stockholm und viele andere Szenen der gleichen Art.

Wie Aertsen fühlt er sich von Menschen und Dingen in der Küche angezogen. Wenn die vlämische Gefräßigkeit sprichwörtlich geworden ist, so ist es vielfach die Schuld ihrer Maler. Beuckelaer malte auch biblische Szenen, aber mit Vorliebe solche, die ihm Anlaß zur Darstellung eines Festmahls boten, z. B. *der verlorene Sohn* (Abb. 253), dessen Rückkehr durch das Schlachten eines Kalbes gefeiert wird. Von diesem Bilde existieren

zwei Wiederholungen, die eine in Antwerpen, die andere in Wien. Hemessen wurde nicht müde, die Berufung des heiligen Matthäus zu malen; Beuckelaer malte eine Menge von *Ecce Homo*-Darstellungen, die ihm als Vorwand dienten, den Markt mit seinen Gemüseauslagen und dem Gewimmel der Grünhöker zu zeigen. Das Museum in Stockholm besitzt allein drei von diesen Bildern. Zu derselben Künstlergruppe gehört auch Pieter Huys, der in Berlin (Abb. 254) und in Tournai (Abb. 255) vertreten ist. Er behandelt vorzüglich komische Szenen trivialen Charakters, deren ulkigen Humor er noch durch gereimte Unterschriften heraushebt.

Ehe die primitive Malerschule mit diesen Realisten erlischt, bringt sie noch zwei Künstler ersten Ranges hervor, Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel. Beide sind in Holland geboren. Der erstere, der mit seinem wirklichen Namen Hieronymus van Aken hieß, tauschte diesen gegen den



257. — Hieronymus Bosch, Christi Verspottung (Schloß Escorial bei Madrid).



258. — Hieronymus Bosch, Die Kreuztragung (Gent, Museum).

Namen seiner Vaterstadt Bois-le-Duc aus, auf vlämisch Hertogenbosch oder Bosch. Dort hatte er um 1460 das Licht der Welt erblickt, dort verbrachte er den größten Teil seines Lebens und dort starb er auch im Jahre 1516. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß Bosch in seiner Jugend in den südlichen Niederlanden lebte. Er unterscheidet sich sehr wesentlich von seinen Zeitgenossen, den Realisten. Diese suchten das Heil in der vollständigen ungeteilten Wiedergabe der Natur, wie sie auch sei, anziehend oder abstoßend, grob oder fein. Bosch genügte es nicht



259. — Hieronymus Bosch, Das Jüngste Gericht (Brügge, Museum).

nachzubilden, er erfand. Seine Phantasie war unerschöpflich, kühn und aller Regel abhold. In seinen Genreszenen verbrämte er die banalste Naturtreue mit lustigen Einzelheiten, oder er mischte die wildesten Erfindungen dazwischen. Beschwört er die Hölle herauf, so schafft er böse Traumgeister, die der Vereinigung zwischen Menschen und Tieren zu entstammen scheinen. Um das Böse und die Sünde darzustellen, erfindet er chimärische Erscheinungen, die Verkörperung schmachvoller und grotesker Laster. Der Maler war von äußerster Geschicklichkeit; das Spiel von Farben und Tönen vervollkommnete er bis aufs höchste und ging in den allerfeinsten Nuancierungen so weit, daß er die Bewunderung für sich als den vollendetsten Zauberer der Farbe erzwingt.

Sein Hauptwerk ist *die Anbetung der Könige* im Museum von Madrid (Abb. 256). Das Mysterium der Menschwerdung ist mit allem Ernst, den man nur wünschen kann, behandelt; die burleske Phantasie tritt erst wieder in die Erscheinung in der Art, wie die Bauern an der Handlung teilnehmen. Einige sind auf das Dach der Scheune geklettert, andere spähen heimlich nach dem Vorgang, indem sie sich hinter einem Vorsprung des Gebäudes verbergen, die Kühnsten endlich wagen es, den Kopf durch einen Mauerspalt zu stecken. Mit einer Art von Wollust fast drückt er den Henkern und Richtern in der *Verspottung Christi* des Escorial (Abb. 257) den Ausdruck von Ausschweifung und schurkischer Gemeinheit auf. Es gelingt Bosch aber, diese Art

in seiner *Kreuztragung* im Genter Museum (Abb. 258) noch zu übertreffen: hier grenzt die schmachvolle Wüstheit an Bestialität. Aber erst im *Jüngsten Gericht* des Museums in Brügge (Abb. 259) erreicht der Wahnwitz dieser grotesken Verwandlungen ihren Höhepunkt. Formen

und Geberden der Menschen, die Umrißlinien und Bewegungen der Tiere, die ungereimtesten, ausgefallensten Gegenstände sind kunterbunt vereinigt, ohne irgendwelchen inneren Zusammenhang, ohnedem Schatten von Vernunft, einzig, so scheint es, um uns einen Ausblick in das Reich

quälender Träume und Halluzinationen zu eröffnen. Woher hatte dieser Nordbrabanter den Sinn für eine so verzweifelte Art der Satire und die Veranlagung zu der bis aufs äußerste getriebenen Karikatur?

Von diesem Meister der Schrecken und Hexensabbathe, der gleichzeitig ein Zauberer der Malerei war, geht einer der größten Künstler der vlämischen Schule aus: Pieter Bruegel. Auch er kam aus den Niederlanden, aus dem Dorfe Bruegel, wo er gegen 1525 geboren war. Früh schon wanderte er nach den südlichen Niederlanden aus. Im Jahre 1551 reist er in Italien, und 1553 finden wir ihn in Antwerpen wieder; 1563 ist er in Brüssel, wo er 1569 stirbt. Er war ein treuer Darsteller der Natur, ein aufmerksamer Beobachter, der sich in den Charakter der Menschen eben-

so vertiefte, wie in deren körperliche Erscheinung; er zeichnete sie mit lebhaften und exakten Strichen und malte sie mit zugleich kräftigen und fein abgetönten Farben. Er schreckte keineswegs vor der wahrheitsgetreuen Darstellung dessen zurück, was seine



260. — Pieter Bruegel d. Ä., Die Molenbeekpilger. Zeichnung (Wien, Albertina).



261. — Pieter Bruegel d. Ä., Der Gutshof. Zeichnung (London, Britisches Museum).

Modelle etwa an Abstoßendem oder Missgestaltetem aufwiesen, aber wenigstens suchte er das Häßliche nicht auf. Auch er behandelt Szenen aus dem Leben seines Volkes, und dem Beispiel



262. — Pieter Bruegel d. Ä., Kirmeß auf dem Dorfe. Zeichnung (London, Britisches Museum).

Moralisten verschwägert. Er wendet sich ebenso sehr an unsern Verstand wie an unser Auge; aber seine malerischen Absichten überwiegen stets die moralistischen und volkskundlichen. Er ist ein Maler, der äußerst empfänglich ist für strahlendes Licht, für die köstlichen Farbflecke, die ein Stoff, ein altes Gemäuer oder ein Baum dem Auge bieten. Ihm genügt es nicht zu malen: er hinterließ auch ganze Stöße von Zeichnungen, worunter nicht



263. — Pieter Bruegel d. Ä., Die Bienenzüchter. Zeichnung (London, Britisches Museum).

im Besitze der Albertina in Wien, schildert, wie die Pilger am Sankt-Johannestage in Molenbeek, außerhalb von Brüssel, gezwungen sind, unaufhörlich zu tanzen, bis sie, nachdem eine

der zeitgenössischen Schriftsteller folgend, geisselte er mit seiner genialen Veranlagung für Satire die Laster und Lächerlichkeiten der Menschheit. Wir haben es also hier mit einer ganz anderen Art Künstler zu tun, als es seine Vorgänger waren; in ihm ist der Maler dem

nur Naturstudien, in denen er mit scharfer Feder die Erscheinung von Menschen und Dingen festhält, sich befinden, sondern auch Vorlagen zu seinen ungezählten Folgen von Landschaften, Seestücken, Sprichwörtern, Parabeln und Allegorien, die die Stecher reproduzierten, um sie im Publikum zu verbreiten. Eine seiner wichtigsten Zeichnungen,



264. — Pieter Bruegel d. Ä., Der Bethlehemitische Kindermord (Wien, Hofmuseum).

gewisse Brücke tanzend oder springend überschritten ist, für ein Jahr von der Fallsucht befreit sind (Abb. 260). Auf einer anderen Zeichnung, die ebenso wie die beiden folgenden dem Britischen Museum gehört, studiert er tanzende Bauern unter

Bäumen vor einer Dorfschenke (Abb. 262); ein drittes Blatt schildert die eigentümliche Art, wie die Imker sich gegen die Bienenstiche schützen (Abb. 263); ein viertes begnügt sich, ganz schlicht eine Landschaft Flanderns wiederzugeben (Abb. 261). Das Volk war in den Humoristen vernarrt, es weidete sich an seinen Einfällen und Spässen und genoß es, sich mit all seinen wunderlichen Gewohnheiten und Fehlern von einem so warmherzigen und so geistvollen Künstler mit aller Freiheit dargestellt zu sehen. Die guten Leute hatten ihn den „Schelm“ benannt



265. — Pieter Bruegel d. Ä., Pauli Bekehrung (Wien, Hofmuseum).

„Viezen Bruegel“, und dieser Spitzname bezeichnet ihn noch weit über die Grenzen seines Landes hinaus. Es existiert nur eine beschränkte Anzahl Bilder von ihm. Die meisten und besten befinden sich im Hofmuseum in Wien. Nach Aussage seines Sohnes Jan hätte Kaiser Rudolf II. sich in den Besitz sämtlicher Bilder setzen wollen, indem er ihr Gewicht in Gold aufwog.

Dem Beispiel des Bosch folgend, malt Pieter Bruegel Episoden aus der biblischen Geschichte, die er in seinem Lande und unter seinen Landsleuten sich abspielen läßt, wie z. B. *den Bethlehemischen Kindermord* (Abb. 264), der in einem vlämischen Dorfe sich abspielt. Der Himmel ist einförmig von einem hellgrauen und ins Grünliche spielenden Schleier verhängt; Erdboden und

Dächer sind mit Schnee bedeckt, der nicht hart und grell ist, sondern voll und weich wie ein Fell. Die Häuser am Platz, wo das Drama sich vollzieht, sind rotbraun oder eigelb; die Figuren



266. — Pieter Bruegel d. Ä., Die Kreuztragung (Wien, Hofmuseum).

und die ihres Laubes beraubten Bäume heben sich von diesem weißen Boden und von den weißstrahlenden Dächern ab. Man wird weniger von der Wildheit des Gemetzels überrascht, als von der Art, wie die einzelnen Gruppen ohne jede Erregung die schrecklichsten Greuel vollführen oder erleiden. Man könnte

sogar etwas Burleskes in der Geberdensprache dieser kleinen um Hilfe flehenden und klagenden Welt entdecken. Aber das herrliche Kolorit! Welche unsagbare Zartheit liegt in dem seltsamen



267. — Pieter Bruegel d. Ä., Bauernhochzeit
(Wien, Hofmuseum).

unzusammenhängenden Eindruck und erinnert mehr an einen Kirmeszug als an einen Gang zum Leiden. Aber die Figürchen in leuchtendem Rot, Gelb oder bläulichem Weiß geben für unser Auge eine lebhaft Note, die aus dem harmonischen Grün und Braun des Bodens kräftig herausklingt.

Pauli Bekehrung (Abb. 265) geht in einer felsigen, mit dunkel-



268. — Pieter Bruegel d. Ä., Dorfkirchweib
(Wien, Hofmuseum).

grünen Tannen bestandenen Gegend vor sich, aus der zum Beschauer, aber jetzt auf einer Tafel größten Formates, das Entzücken des Malers an den Schönheiten der Natur spricht, wie es schon Herri met de Bles empfand. Die Poesie der Farbe und die glückliche Vereinigung von Natur und Phantasie grenzen wahrlich ans Wunderbare. Volkszenen wie seine *Bauernhochzeit* im Hofmuseum in Wien (Abb. 267) trugen ihm den Beinamen Bauernbruegel ein. Der sprichwörtlich gewordene gute Appetit und die Schwel-

Ton des Himmels und den schmeichelnden Farben der kleinen Häuschen!

Die Kreuztragung (Abb. 266) zeigt eine bunte Menge, die den Abhang eines graublauen Berges hinaufsteigt, auf dem es stellenweise zu grünen beginnt, und der hie und da mit dünnen Bäumen bepflanzt ist. Das Ganze macht einen

unzusammenhängenden Eindruck und erinnert mehr an einen Kirmeszug als an einen Gang zum Leiden. Aber die Figürchen in leuchtendem Rot, Gelb oder bläulichem Weiß geben für unser Auge eine lebhaft Note, die aus dem harmonischen Grün und Braun des Bodens kräftig herausklingt.

Pauli Bekehrung (Abb. 265) geht in einer felsigen, mit dunkel-

gerei der Vlamen geben dem Maler Anlaß, den Glanz seines Kolorits hell erstrahlen zu lassen. Die roten Mützen eines halben Dutzend Bauern und die weißen Hauben ihrer Weiber, die großen Farbflecke, die Knechte und Musikanten bilden, das einladende Gelb der Eierkuchen, alles hat einen leuchtenden und harmonischen Klang. Bei Bruegel hat sich die süße Melodie der Bles'schen Schalmel in ein triumphierendes Trompetengeschmetter verwandelt.



269. — Pieter Bruegel d. Ä., Die Jäger
(Wien, Hofmuseum).

Die Kirmes (Abbild. 268) in demselben Museum ähnelt dem vorhergehenden Bilde. Ein Dudelsackpfeifer, ländliche Tänzerinnen und Kinder, im Hintergrunde die Schänke und das Dorf. Das kastanienbraune Gemäuer und die rote Fahne an dem Wirtshaus liefern Bruegel seine bevorzugten Farben, die er hier in ihren stärksten Nuancen anwendet.

Eigentlich ist die Landschaft der vornehmste Teil im Werke des Meisters. Zwei Bilder im Hofmuseum zu Wien, *die Jäger* und *die Heimkehr der Herden*, sind Beispiele hierfür. Das erstere versetzt uns in eine schneeverhüllte Landschaft (Abb. 269). Im Vordergrund die Ebene, weiß und weich, mit den Jägern und ihren schwarzen Hunden, weiter hinten zugefrorene Teiche mit schlittschuhlaufender Jugend. Im Hintergrunde ansteigendes Gelände, das in spitze Felsen ausläuft. *Die Heimkehr der Herden* (Abb. 271) zeigt uns den Spätherbst; die Hirten steigen von den Höhen



270. — Pieter Bruegel d. Ä., Die Blinden
(Neapel, Museum).

herab und treiben das Vieh vor sich her. Der dunkle, kaum von einigen leuchtend weißen Flecken erhellte Ton des Vordergrundes hat etwas Beruhigendes. Im Hintergrunde



271. — Pieter Bruegel d. Ä., Die Heimkehr der Herden (Wien, Hofmuseum).

verschwimmt die in mildes Licht gebadete Landschaft, einem Gebete gleich, in einen träumerisch zarten Himmel. Bruegel ist ein Landschaftler, der für alle Seiten der Natur Empfinden und Verständnis hat, und der ihre allerfeinsten Nuancen mit immer reger Liebe wiedergibt.

Nicht nur in den Zeichnungen, die für den Stich bestimmt waren, sondern auch in seinen Bildern hat er Sinnsprüche behandelt. Zu diesen gehören *die Blinden* (Abb. 270), eines der beiden Bilder in Neapel, die die Eigentümlichkeit aufweisen, daß Bruegel sie mit Wasserfarben malte, was er nur selten tat. Es handelt sich um die Illustration des vlämischen Sprichwortes: „Führt ein Blinder den andern, so fallen beide in den Graben“. Bruegel hat sogar sechs Blinde gemalt. Der Führer stolpert schon ins Wasser, der zweite ist im Begriff, ihm zu folgen, und die anderen kommen tastend den Abhang herunter. Es sind bemitleidenswerte menschliche Ruinen von traurigem und groteskem Aussehen, die man niemals vergißt, wenn man sie einmal gesehen hat.



272. — Pieter Bruegel d. Ä., Schlaraffenland (Berlin, Slg. v. Kaufmann).

Die gesunde und friedliche Landschaft, in der diese Gespenster herumstreichen, macht ihre Gebrechen nur noch jämmerlicher. Das Kolorit des Bildes ist köstlich, sehr hell, gelb, blau und grün, der Grund grau; der Ton des Ganzen ist weicher als bei seinen Ölmalereien. Das Werk

in seinen Bildern hat er Sinnsprüche behandelt. Zu diesen gehören *die Blinden* (Abb. 270), eines der beiden Bilder in Neapel, die die Eigentümlichkeit aufweisen, daß Bruegel sie mit Wasserfarben malte, was er nur selten tat. Es handelt sich um die Illustration des vlämischen Sprichwortes: „Führt ein Blinder den andern, so fallen beide in den Graben“. Bruegel hat sogar sechs Blinde gemalt. Der Führer stolpert schon ins Wasser, der zweite ist im Begriff, ihm zu folgen, und die anderen kommen tastend den Abhang herunter. Es sind bemitleidenswerte menschliche Ruinen von traurigem und groteskem Aussehen, die man niemals vergißt, wenn man sie einmal gesehen hat.

Die gesunde und friedliche Landschaft, in der diese Gespenster herumstreichen, macht ihre Gebrechen nur noch jämmerlicher. Das Kolorit des Bildes ist köstlich, sehr hell, gelb, blau und grün, der Grund grau; der Ton des Ganzen ist weicher als bei seinen Ölmalereien. Das Werk

Das Kolorit des Bildes ist köstlich, sehr hell, gelb, blau und grün, der Grund grau; der Ton des Ganzen ist weicher als bei seinen Ölmalereien. Das Werk

Das Kolorit des Bildes ist köstlich, sehr hell, gelb, blau und grün, der Grund grau; der Ton des Ganzen ist weicher als bei seinen Ölmalereien. Das Werk

wurde 1568 gemalt, ein Jahr vor dem Tode des Meisters. — *Der Nesträuber* (Abb. 273) in der Wiener Galerie ist ebenfalls die Illustration eines Sprichworts. Ein Junge hängt an einem Baume und nimmt ein Vogelnest aus. Ein Bauer geht vorüber und zeigt mit dem Finger nach ihm. Es ist die ziemlich unklare Erläuterung des vlämischen Sprichwortes, das eines la Palisse würdig ist: Wer vom Nest weiß, der kennt es, wer das Nest raubt, der hat es. Aber welch herrlicher, strahlend heller Ton ist über der ganzen Landschaft ausgebreitet!

Im *Schlaraffenland* (Abb. 272), der Sammlung v. Kaufmann in Berlin, illustriert Bruegel ein Volksmärchen. Es ist die Darstellung des Landes, wo auf den Ruf des Hungrigen die gebratenen Schweine mit dem Messer, das sie zerschneiden soll, im Rücken ankommen. Diese vier dicken, auf dem Rasen ausgestreckten Schlemmer sind von eindringlichster Wirkung; der fünfte verschluckt noch eine sieben Meilen lange Wurstkette. Die Farbe ist köstlich, leuchtend, weich und doch kräftig, nicht mehr in kompakten vollen Flecken aufgetragen, sondern dünn, verschmolzen und verrieben. Das Bild ist 1567 datiert und bezeugt, daß das Talent und das Können des großen Malers mit den Jahren nur immer zunahm.



273. — Pieter Bruegel d. Ä., *Der Nesträuber* (Wien, Hofmuseum).

Pieter Bruegel hatte einen Sohn, Pieter Bruegel den Jüngeren, 1564—1639, auch Höllenbruegel genannt, weil er mehrere Bilder gemalt hat, auf denen die Höllenflammen lodern oder eine Feuersbrunst dargestellt ist. Den größten Teil seines Lebens verbrachte er mit dem Nachahmen und Kopieren der Werke seines Vaters, und zwar tat er es unbestreitbar mit Geschicklichkeit und Talent. Er beschränkte sich im übrigen nicht immer auf sklavische Nachahmungen, oft nahm er nur die väterliche Technik an. Eines seiner besten Bilder in diesem Stil ist eine *Winterlandschaft* (Abb. 274) im Hofmuseum in Wien.

Bruegel der Ältere hatte in Pieter Balten, einem Antwerpener, der von 1540 bis zum Ende des Jahrhunderts arbeitete, noch einen weiteren Schüler. Dieser malte vor allem Kirmeßbilder; eines davon

im Antwerpener Museum stellt das St. Martinsfest (Abb. 275) dar. Es ist eine freie Wiederholung des von seinem Lehrer behandelten Stoffes; dieselben realistischen Figuren, die sich in lebhaften Farben von dem braunen Boden abheben, und eine Landschaft im Hintergrunde.

Diese Maler, deren Technik und deren Empfinden ganz vlämisch waren, führen uns weit ins 16. Jahrhundert hinein. Aber seit langem schon suchten andere Maler in Italien andersgeartete Kunstprinzipien, die einen neuen vlämischen Stil vorbereiten sollten.

Gleichzeitig mit den ersten bekannten Stücken der Ölmalerei



274. — Pieter Bruegel d. J., Winterlandschaft (Wien, Hofmuseum).

entstanden die ersten graphischen Werke, d. h. Holzschnitt und Kupferstich. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts schnitt man Holzstöcke, um Stoffe zu bedrucken. Gegen 1400 begann man populäre Bücher herauszugeben, deren Text und Illustrationen in Holz geschnitten waren: die Vorläufer der mit beweglichen Lettern gedruckten Bücher. Diese Holzschnittbücher, die Armenbibel, das Hohelied Salomonis und andere mehr, wurden in Holland und Belgien hergestellt. Die ältesten Holzschnitte gehören dem Ende des 14. Jahrhunderts an; die frühesten datierten sind aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts: *Die Vermählung der Jungfrau*, von 1418, gehört der königlichen Bibliothek in Brüssel und ein *heiliger Christophorus*, datiert 1423, ist im Be-

sitz von Lord Spencer. Das erste Blatt verrät in seinen verblaßten Linien in überraschender Weise den Stil der van Eyck. Der Kupferstich kommt erst später vor; der frühesten Datierung, nämlich dem Jahre 1446, begegnet man auf den Blättern einer Passion, einem französischen Stich von grober Mache. An die zwanzig Jahre muß man warten, bis man auf eine wirklich künstlerische Arbeit stößt. Es ist das ein Blatt mit dem Wappen des Herzogs von Burgund, Karls des Kühnen, das 1466 oder 1467 in Flandern hergestellt wurde und der königlichen Bibliothek in



275. — Pieter Balten, St. Martinsfest (Antwerpen, Museum).

Antwerpen gehört (Abb. 276). Das herzogliche Wappen ist von den Wappenschilden seiner verschiedenen Fürstentümer umgeben, und oben stehen die beiden Schutzpatrone des goldenen Vlieses, die Heiligen Georg und Andreas. Als Stich ist die Arbeit bemerkenswert; die Sicherheit und Kraft der Strichführung bezeugen, daß die Kunst schon zur Reife gelangt ist. Der Stil ist rein gotisch, Erfindung und Komposition von untadeligem Geschmack. Die frühe Jahreszahl, die *die Vermählung der Jungfrau* trägt, und die Datierung des Wappens Karls des Kühnen beweisen deutlich, daß sowohl der Holzschnitt als auch der Kupferstich in unserem Lande einen hohen Grad der Vollendung erlangten und früher gepflegt wurden als im ganzen übrigen Europa.



276. — Wappen Karls des Kühnen. Kupferstich (Brüssel, Kgl. Bibliothek).

Aber in sehr weitem Umfange beschäftigt sich die graphische Kunst mit der Wiedergabe von Gemälden, und unter diesem Gesichtspunkt ist sie eine Kunst zweiten Ranges, die ihre Erfolge sowohl der Genauigkeit der Nachbildung, als der Originalität des Vortrags verdankt. Ebenso verhält es sich mit der Bildwirkerei; die beiden Arten, die Vorlage nachzubilden, unterscheiden sich vor allem dadurch voneinander, daß die eine ihren Gegenstand in Schwarz und Weiß wiedergibt, während die andere auch die Farben reproduziert. Zu verschiedenen Zeiten haben sich die Vlamen als Stecher hervorgetan; in viel höherem Maße haben sie sich als Bildwirker einen glänzenden Namen gemacht. Man möchte sagen, daß ihnen der Geschmack für die Farbe, das feine Unterscheidungsvermögen der Nuancen, das Gefühl für Harmonie angeboren sind, nicht bloß den Meistern des Pinsels, welche die Vorlagen schaffen, sondern einem ganzen Volk von Handwerkern und Arbeitern, die bei sich im Hause die Kunstwerke reproduzierten. Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zählte die Brüsseler Weberzunft 103 Meister und 1400 bis 1500 Arbeiter; im zweiten Drittel des Jahrhunderts zählte Oudenaarde, eine Stadt von der Bedeutung eines großen Dorfes, 12 bis 14000 Einwohner, die von



277. — David und Bathseba. Teppich (Madrid, Kgl. Schloß).

der Teppichwirkerei lebten. Während mehr als zweihundert Jahren kam das Ausland, um in den flandrischen Städten das Handwerk zu lernen, oder um sich Arbeiter auszu-leihen, und länger noch versorgten die vlämischen Werkstätten den größten Teil Europas mit ihren künstlerischen Geweben.

In einer Stadt im Gebiet des Herzogs von Burgund war es, wo die Bildwirkerei

zuerst als Kunstgattung glanzvoll zur Geltung kam. Arras, an der Grenze des heutigen Flanderns, hatte die Ehre, den Italienern für das bewunderte Erzeugnis seinen Namen zu leihen, Arrazzi. Die Gräfin Mechthild von Artois, 1302—1327, trug durch die großartigen Aufträge, die sie ihren Untertanen übermittelte, viel dazu bei, in einer unbedeutenden Stadt, die nie einen namhaften Künstler hervorbrachte, das künstlerischste Handwerk der Welt zur Blüte zu bringen. Es bedeutete im 14. Jahrhundert den größten Luxus, Paläste, Schlösser und Kirchen mit diesen herrlichen Geweben aus Wolle und mit Gold und Silber umsponnener Seide zu schmücken. Arras bewahrte seine beneidete Stellung ungefähr zwei Jahrhunderte hindurch und verlor sie erst, als 1477 Ludwig XI. die Stadt eroberte und die Einwohner vertrieb.

Arbeiter und Meister wurden dadurch über das ganze Land verstreut; sie zogen nun in wohlhabendere Städte und führten dort ihre Industrie ein. Paris gehörte zu den Haupterben von Arras, aber im Lande selber wurden Tournai,

Enghien, Oudenaarde und vor allem Brüssel die wirklichen Nachfolger. Tournai war die glücklichere Konkurrentin und bekam den Vorrang vor Brüssel; letzteres webte aber schon seit dem 14. Jahrhundert große Behänge mit figürlichen Darstellungen. Im Jahre 1430 wurde eine Zunft der Teppichwirker gegründet; 1466 kauften die Herzöge von Burgund zum ersten Male ihre Teppiche dort, und somit trat die Stadt endgültig an die Stelle von Arras.

Die ältesten bekannten Brüsseler Teppiche stammen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Durch einen glücklichen Zufall kennen wir den Maler der Vorlagen zweier dieser Werke aus der ersten Zeit. Wir haben ihn schon erwähnt, es war kein Geringerer als Roger van der Weyden, der als Vorwurf *das Urteil des Trajan* und *Herkenbalds Gerechtigkeit* gewählt hatte. Man hat es versucht, den Namen von großen primitiven Meistern



278. — Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau. Teppich (Madrid, Kgl. Schloß).

mit anderen Teppichen in Beziehung zu bringen, so z. B. den des Quinten Massys mit den Teppichen der Kathedrale von Aix. Es ist nicht gelungen. Aber alle Kunst dieser Zeit war von demselben Geist erfüllt, wie die Malerei: sorgfältige Technik, äußerste Zartheit der Arbeit und der Glanz der Farbe. Sicherlich haben die Teppichwirker der ersten Zeiten nach Möglichkeit ihre Zeichnung und ihre Farbgebung zu verfeinern gesucht, aber in der Feinheit der Ausführung konnten sie mit den Malern nicht wetteifern; ihre Arbeit bleibt relativ unbeholfen und ihre Farben sind, soweit man das jetzt noch beurteilen kann, ausgeblichen. Man muß es wohl zugeben, daß gewöhnlich die Maler,



279. — Christus unter dem Kreuz niedersinkend.
Teppich (Rom, Vatikan).

die die Teppichvorlagen lieferten, Künstler zweiten Ranges und nur auf diesem besonderen Gebiete verdienstvoll waren. In der Tat sind die in den Teppichen behandelten Gegenstände sehr früh schon ganz andere als bei den Tafelbildern, deren Inhalt sich auf einen begrenzten Kreis von Vorstellungen beschränkt, die in traditioneller Weise dargestellt sind. Die Bildwirker behandeln alle möglichen Stoffe, aber mit Vorliebe umfangreiche und komplizierte biblische Geschichten, historische

und mythologische Vorgänge, Allegorien und Sprichwörter. In der ersten Zeit, im 15. Jahrhundert, ist die Komposition noch nicht so einheitlich und harmonisch wie später. Die Erzählung ist in einzelne Teile zersplittert, die Figuren sind ohne inneren Zusammenhang, der schöpferische Geist des Künstlers scheint nicht die nötige Kraft gehabt zu haben, um die einzelnen Episoden seiner künstlerischen Idee zu einem Ganzen zu formen; aber die Ausführung ist sorgfältig und erinnert an die der primitiven Maler (Abb. 277, 278, 279).

Graphik, Bildwirkerei, Goldschmiedekunst und der Buchdruck, kurz alles, was man unter Kunstgewerbe versteht, blühte in den Provinzen, die das heutige Belgien ausmachen, und vor allem in den flandrischen Provinzen. Sie waren von einer arbeitsamen Bevölkerung bewohnt, die die Industrie pflegte und sie durch

ihren künstlerischen Geschmack veredelte. Die flandrischen Wandteppiche waren in der ganzen Welt wegen ihres Farbenreichtums, die Spitzen durch ihre schönen Muster und ihre feine Arbeit berühmt. Die Grenze zwischen Künstler und Handwerker war schwer zu ziehen; jeder Handwerker wächst über den einfachen Arbeiter durch seine geistige Entwicklung und die Verfeinerung seiner manuellen Geschicklichkeit hinaus. Der Künstler aber blieb Handwerker durch die Fähigkeit, die Schöpfungen seines Geistes mit eigener Hand auszuführen.

Literatur zu Kapitel II

- L. Alvin, *Les grandes Armoiries de Charles de Bourgogne*. — R. Anheisser, *Die Hallen mit dem Belfried in Brügge* (Deutsche Bauhütte, XI, 1907). — K. Baedeker, *Belgien und Holland*. Leipzig 1910. — E. Baes, *Histoire de la Peinture de Paysage* (Ann. de la Soc. Roy. de Bibl. et de Litt., Gent 1873—1877); *La Peinture flamande* (Mém. de l'Acad. Roy. de Belgique, 1881); *Notes sur le Bréviaire Grimani et les Manuscrits à miniatures du commencement du XVIe siècle* (Bull. des Commissions d'Art et d'Archéologie); Gérard David. Brüssel 1899; *Le métier chez les Primitifs flamands* (in: *La tradition dans l'Art du moyen âge*. Brüssel 1902); *Sur quelques Oeuvres de Roger van der Weyden* (Les Arts anciens de Flandre, I, 1905). — de Bast, *Notice sur Thierry Bouts* (Messager des Sciences et des Arts. Gent L, 117). — R. v. Bastelaer, *La Gravure primitive et les peintres de l'École tournaisienne* (Rev. des Bibliothèques et Archives de Belgique, I, 1903); *Les Estampes de Peter Brueghel l'Ancien*. Brüssel 1908. — R. v. Bastelaer u. G. Hulin de Loo, *Peter Brueghel l'ancien, son œuvre et son temps*. Brüssel 1905/07. — E. Becking, *Fliesenböden nach Gemälden des 15. u. 16. Jahrh. von Jan van Eyck*, Hans Memling, Dierik Bouts u. a. Mit 48 Taf. Stuttgart 1903. — St. Beissel, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters* (Stimmen aus Maria-Laach, Erg. 92/93. Freiburg 1906). — C. Benoit, *Colin de Coter et le Maître de Mérode* (Chronique de l'Art et de la Curiosité, 1899). — H. Béquet, *Bles, peintre bouvinois* (Ann. de la Soc. archéol. de Namur, VIII). — P. Bergmans, *Le campanile du Beffroy de Gand*. Gent 1905. — Ch. Bernard, *Pierre Breughel l'ancien*. Brüssel o. J. (1907). — L. Béthune, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*. Lüttich 1904. — Fr. Bock, *Memling-Studien*. Düsseldorf 1900. — W. Bode, *Die Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes in der Berliner Galerie* (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., XXIV, 1903); *Zu Hugo van der Goes* (ebenda); *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*. Braunschweig 1882; *Roger van der Weydens sog. Reisealtar Kaiser Karls V. im Kaiser-Friedrich-Museum und der Altar mit den gleichen Darstellungen in d. Capilla Real d. Doms zu Granada* (Amtlicher Bericht aus den königlichen Kunstsammlungen, XXX, Berlin 1908/9). — E. v. Bodenhausen, *Gerard David u. s. Schule*. München 1905; *Aus d. Werkstatt des Hubert van Eyck* (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., XXVI, 1905). — E. v. Bodenhausen u. W. R. Valentiner, *Zum Werke Gerard Davids* (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1911). — Bone, *Das Breviarium Grimani* (Christl. Kunst, II, 1906). — J. de Bosschere, *Quinten Matsys*. Brüssel 1907; *Édifices anciens d'Anvers, fragments et détails*. Antwerpen 1907 (auch in vläm. Sprache); *Les Vitraux de Liège et d'Anvers (XVe, XVIe et XVIIe siècles)* (L'Art flam. et holland., IX, 1908). — H. Bouchot, *Hypothèses sur les van Eyck* (in: *L'Exposition des Primitifs*. Paris 1904); *L'Exposition des van Eyck à Gand en 1906* (L'Art et les Artistes, II, 1906). — J.-B. Boudrot, *Le Jugement Dernier à Beaune de R. van der Weyden*. 1875. — J. W. Bradley, *A Dictionary of Miniaturists*. London 1887. — F. J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpener Schilderschool*. Antwerpen 1878—1883. — *Breviarium Grimani*, Reproduktion des, aus der Bibliothek von San Marco in Venedig. Herausgegeben von S. de Vries u. S. Morpurgo. Leiden u. Leipzig 1904 ff. — *Das Brevier Grimani in d. Markusbibl. in Venedig* (Auszg. m. deutsch. Text v. F. Ongania). Venedig u. Leipzig 1906. — H. Brising, *Qu. Massys. Essai sur l'Origine de l'Italianisme dans l'Art des Pays-Bas*. Upsala 1909. — Brueghel, Peeter, d. Ältere im Kunsthist. Hofmuseum zu Wien. Mit 11 Taf. Berlin 1904. — E. de Bruyn, *Thierry Bouts* (Art moderne, 1908). — H. de Bruyn, *Archéologie religieuse appliquée à nos Monuments nationaux*. 1869; *L'Art religieux en Belgique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*. — T. F. Bumpus, *The Cathedrals and Churches of Belgium*. London 1909. — L. de Burbure, *Toestand der beeldende Kunsten te Antwerpen in 1454; Notice sur l'église Notre-Dame d'Anvers*. — C. Callewaert, *L'Église*

Notre-Dame et la chapelle castrale des châtelains au Bourg de Bruges (Ann. de la Soc. d'Émulation de Bruges. 1906). — E. Careels, Hôtel de ville et beffroi à Lierre (Emulation, 1909); L'église et la tour de S. Gommaire à Lierre (ebenda 1909). — Carton, Note sur Memling (Bull. de l'Acad. roy. de Belgique, 1847); Les trois frères van Eyck. Brügge 1848. — E. v. Cauwenberghe, Quelques Recherches sur les anciennes Manufactures de Tapisseries à Audenarde (Ann. de l'Acad. d'Archéol. de Belgique. Antwerpen 1856). — G. Celis, De hoofdkerk van Sint-Baafs. La Cathédrale de Saint-Bavon. 2. Aufl. Gent 1908. — A. de Ceuleneer, Claus Sluter (Rev. de l'Art chrétien, LI, 1908). — H. Chabeuf, Un portrait de Charles le Téméraire [von Roger van der Weyden, Museum zu Berlin] (Mém. de l'Acad. de Dijon, 4. Serie, VIII, 1903); Autour de Claus Sluter (Rev. de l'Art chrétien, LI, 1908); La Sculpture flamande-bourguignonne au XV^e siècle (ebenda, LIX, 1909). — A. de Champeaux, Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry; L'ancienne école de Peinture de la Bourgogne (Gaz. des Beaux-Arts, 1898). — A. de Champeaux et P. Gauchery, Les Arts à la cour du Duc de Berry. Paris 1894. — E. Chardome, Van Eyck, Memling et leur époque (Rev. littér., 1908). — Ed. Chmelarz, Ein Verwandter des Breviariums Grimani in der K. K. Hofbibliothek. Hortulus Animae (Jahrb. d. kunsth. Sign. d. allerh. Kaiserhauses, IX); Das ältere Gebetbuch d. Kaisers Maximilian (ebenda). — P. Claeys, Les Monuments de la ville de Gand. Gent 1905. — L. Cloquet, Campin et Daret (Rev. de l'Art chrétien, L, 1907); Les Maisons anciennes de Belgique. Gent 1907 u. Rev. de l'Art chrétien, LIX, 1909; Architecture ouest-flamande ancienne et moderne (Rev. de l'Art chrétien, LI, 1908). — L. Cloquet u. A. de la Grange, Etude sur l'art à Tournai (Mém. de la Soc. litt. de Tournai, 1887—1888). — J. Coenen, Quelques points obscurs de la vie des frères Van Eyck (Léodium, 1906, 1907). — W. Cohen, Studien zu Quentin Metsys. Bonn 1904; Marinus van Roymerswaele (Les Arts anciens de Flandre, II, 4, 1906/7); Ein neu aufgefundenes Werk von Petrus Christus (Zeitschr. f. christl. Kunst, XXI, 1909). — Collin u. Loran, Verzameling der overblyfsels onzer Nationale Kunst. Brüssel 1873. — P. Combiér, Memling à l'hôpital Saint-Jean (Le Renaissance contemp., VI, 1912). — Conway, The Woodcutters of the Netherlands in the XVth century. Cambridge 1884; Early Flemish artists and their predecessors on the Lower Rhine. London 1887; Drawings by Gerard David (Burlington Mag., XIII, 1908); Early Flemish painters (Quarterly Review, 1909, Juli). — A. Croquez, Bruges et ses peintres (Fédération artistique, 1908). — Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der altniederländ. Malerei. Deutsche Übersetz. von A. Springer. Leipzig 1875. — J. B. D., La Cathédrale de Saint-Martin à Ypres (Bull. des Métiers d'art, 1907). — Dalbon, Les Procédés des Primitifs. Paris 1904. — A. Darcel, L'Art dans les Flandres avant le XV^e siècle (Gaz. des Beaux-Arts, 1887). — Gerard David, dit maître Gérard de Bruges. Mit 20 Taf. Haarlem. — Dehaisnes, Documents inédits concernant Jean le Tavernier et Louis Liédet, miniaturistes des Ducs de Bourgogne (Bull. des Commissions Royales d'Art et d'Archéol., XXI, 1882); Histoire de l'Art dans les Flandres, l'Artois, le Hainaut avant le XV^e siècle. Lille 1886; Les Oeuvres des Maîtres de l'École flamande de peinture conservés en Italie. Paris 1891; L'Art flamand en France . . . (Réunion des Soc. des Beaux-Arts des Départements, 1892). — O. Delepierre, Galerie d'Artistes brugeois. Brügge 1840; La Châsse de Sainte Ursule. Brügge 1841. — L. Delisle, Les livres d'heures du Duc de Berry (Gaz. des Beaux-Arts, 1884); Mélanges de Paléographie et de Bibliographie. Paris 1880; Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. 3 Bde. Paris 1868—1881; L'Évangélaire de Saint-Vaast d'Arras. Paris 1886; Les heures de Jacqueline de Bavière (Bibl. de l'école des chartes, LXIV, 1903); Notice sur les mss. du „Liber floridus“ de Lambert chanoine de Saint-Omer. Paris 1906. — M. J. Demarteau, Les fonts de Saint-Barthélemy à Liège (Rev. de l'Art chrétien, XLVIII, 1905). — J. Destrée, Jean van der Moeren enlumineur (Bull. de la Commission Roy. d'Art et d'Archéologie, 1886); La Sculpture brabançonne au Moyen âge (Annal. d'Archéol. de Bruxelles, VIII, IX, XIII, 1894, 1895, 1899); Les Heures de Notre-Dame dites de Hennessy. Brüssel 1895; L'Industrie de la Tapisserie à Enghien. Enghien 1900; Les tapisseries de Bruxelles (Bull. de la Soc. d'Histoire et d'Archéol. de Gand, XII, 1904); Hugo van der Goes. Brüssel 1906; Une Peinture à la détrempe attribuée à Hugo van der Goes (L'Art flamand et hollandais, 1907). — J. Destrée et P. van den Ven, Tapisseries des Musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles. Brüssel 1910; Les Musées Royaux du Cinquantenaire et de la Porte de Halle. Brüssel; Tapisseries et Sculptures Bruxelloises à l'Exposition de l'Art ancien à Bruxelles; La Sculpture au Moyen âge (Annal. de la Soc. d'Archéol., 1894, 1895, 1899). — G. Des Marez, Le diplôme de fondation de l'église des SS. Michel et Gudule à Bruxelles (Ann. de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, 1908). — L. Devillers, Le peintre Jean Prévost de Mons (Wallonia, Lüttich 1903). — Documents (Les) iconographiques de la Bibliothèque Royale de Bruxelles par C. Ruelens, H. Hymans, S. Petit, E. Fétis. — C. Dodgson, Catalogue of the early German and Flemish Woodcuts in the British Museum. 2 Bde. London 1904 u. 1911. — K. Doehlmann, Perspektive der Brüder van Eyck (Zeitschr. f. Mathematik u. Physik, LII, 1905). — H. Dollmayr, Hieronymus Bosch (Jahrb. d. kunsth. Sign. d. allerh. Kaiserhauses, 1898). — G. Dautrepoint, Inventaire de la „bibliothèque“ de Philippe le Bon (1420). Brüssel 1906. — J.-B. Dujardin, L'école de Bruges. Hans Memling. Antwerpen

1900; Het tijdvak der van Eycks. Brügge 1904. — F. Dülberg, Die Frühhollländer. Haarlem 1903 ff. — G. Duplessis, Histoire de la Gravure. Paris 1880. — E. Durand-Gréville, Hubert van Eyck, son œuvre et son influence (Les Arts anciens de Flandre, I, Brügge 1905 u. II, 1, 1906/7); La date d'Exécution du portrait de Josse Vyt dans „L'Adoration de l'Agneau mystique“ (Chronique des Arts, 1907); Une „Vierge“ de Memling au Musée de Saint-Sébastien (Rev. de l'Art chrétien, 1911). — P. de Durrieu, A. Bening et les Peintres du Bréviaire Grimani (Gaz. des Beaux-Arts, 1891); Heures de Turin. Reproduction en phototypie. Paris 1902; Les Débuts des van Eyck (Gaz. des Beaux-Arts, 1903); Les Très Riches Heures de Jean de France, Duc de Berry, à Chantilly. Paris 1904; Les „Belles Heures“ de Jean de France, Duc de Berry (Gaz. des Beaux-Arts, XXXV, 1906); Jacques Coene, peintre de Bruges (Les Arts anciens de Flandre, II, 1906). — Dvorák, Die Illuminatoren des Johannes von Neumarkt (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901); Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck (ebenda, XXIV, 1904). — A. S. v. Eckardt, Das Breviarium Grimani (Südd. Monatsh., I, 1907). — A. Eibner, Zur Frage der van Eyck-Technik (Repert. f. Kunstwiss., XXIX, 1906). — O. Eisenmann, Über Hemessen und den Braunschweiger Monogrammisten (Repert. f. Kunstwiss., VII, 1884). — E. van Even, Quinten Matsys (Biograph. nationale); Notice sur Quinten Matsys. Löwen 1849; Thierry Bouts. Brüssel 1861; Six Lettres de M. Alphonse Wauters. Löwen 1864; L'ancienne École de peinture de Louvain. Brüssel u. Löwen 1870; Louvain dans le passé et dans le présent. Löwen 1895. — Ad. Everaerts, Monographie de l'Hôtel de Ville de Louvain. Löwen 1872. — F. Ewerbeck, Die Renaissance in Belgien u. Holland. Leipzig 1891. — L'Exposition de la Toison d'Or (L'Art en Flandre, III, 1, 1908 9). — Hubert und Jan van Eyck. 40 Taf. Haarlem; Der Genter Altar der Brüder Hubert u. Jan van Eyck. 20 Taf. Berlin 1903. — A. Ferrault-Dabot, L'Art en Bourgogne. Paris 1894. — Ed. Fétis, Les Artistes belges à l'Étranger. Brüssel 1857 bis 1865. — Fr. Fickaert, Metamorphosis ofte wonderbare veranderingh ende Leven van den vermaarden Mr. Quinten Matsys. Antwerpen 1648. — H. Fierens-Gevaert, Le rôle des Maîtres wallons dans la première Renaissance des Valois: Jean Pépin de Huy, Jean de Liège, André Beauneveu. Lüttich 1905; Études sur l'Art flamand. La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres de Flandres Brüssel 1905; La Peinture en Belgique. Les Primitifs flamands. Brüssel 1908 ff.; Hugo v. d. Goes à Bruges et à Gand, et son triptyque des Portinari à Florence (Journal de Bruxelles, 27. IX. 1908); Breviarium Grimani (ebenda, 9. XI. 1908); Memling. Ses origines, sa carrière, ses œuvres (in: La Peinture en Belgique. Brüssel 1909). — E. Firmenich-Richartz, Der Meister des Todes der Maria, sein Name u. s. Herkunft (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. V, 1894); Hugo van der Goes (Zeitschr. f. christl. Kunst, X, 1897); Hans Memlings Jugendentwicklung (ebenda, XV, 1902); Ein Madonnenbild nach Dürers Vorlagen von Marinus von Roymerswale (ebenda, XIX, 1906); Passionsbilder d. Quinten Matsys (ebenda, XX, 1907). — Fontaines, Nasporingen van de geboortplaats en de familie van Quinten Matsys. 1870. — A. Forestier and G. W. T. Omond, Bruges and West Flanders. London 1906. — A. van Fornenbergh, Den Antwerpschen Protheus (Quinten Matsys). Antwerpen 1658. — E. Forster, Gérard David (Journal des Beaux-Arts, 1869). — M. J. Friedländer, Die Leihausstellung der New Gallery in London (Repert. f. Kunstwiss., 1900); Ein Bild des Meisters von Flémalle (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., XXIII, 1902); Hans Memling (Museum, VII, 1902); Meisterwerke d. niederländ. Malerei d. XV. u. XVI. Jahrh. auf d. Ausstellg. zu Brügge 1902. München 1903; Die Brügger Leihausstellung 1902 (Repert. f. Kunstwiss., 1903); Der neue „Van der Goes“ in der Berliner Gemäldegalerie (Kunst u. Künstler, I, 1903); Hugo van der Goes, Eine Nachlese (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., XXVI, 1904); Peter Brueghel d. Ä. (Museum, X, 1905); Ein Madonnenbild Gerard Davids im Kaiser-Friedrich-Museum (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., XXVII, 1906); La Galerie von Kaufmann à Berlin [Memling, Colyn de Coter] (L'Art flamand et hollandais, VI, 1906); Gerard David (Deutsche Literaturztg., XXVIII, 1907); Das Jüngste Gericht Colyn de Coters (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., 1910). — Th. v. Frimmel, Eine heilige Familie von Joachim Beuckelaar (Blätter f. Gemäldekunde, 1906, II, Nr. 9). — E. Fromentin, Die alten Meister: Belgien-Holland. Deutsch von E. v. Bodenhausen. 2. Aufl. Berlin 1907. — R. Fry, Christ mocked; by Jerome Bosch (Burlington Mag., III, 1903). — E. G., Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège (Bull. des Métiers d'Art, 1907). — Th. Gaedertz, Memlings Altarschrein im Dom zu Lübeck. Leipzig 1889; Text zu: Altarschrein des Hans Memling im Dom zu Lübeck. Lübeck 1889. — E. Gavelle, Le Maître de Flémalle et quatre portraits Lillois. Lille 1904. — M. Geisberg, Beitr. zur Kunde d. ältesten deutschen u. niederländ. Kupferstichs (Repert. f. Kunstwiss., XXII, 1899). — P. Génard, Quinten Matsys. 1868. — E. Gerard et G. Dobbelsstein, Quelques notes pour servir à l'histoire du Rétable de S. Denis à Liège (Chron. archéol. du pays de Liège, 1909). — A. Germain, L'influence des Pays-Bas en Bourgogne (L'Art flam. et holl., X, 1908); Les Néerlandais en Bourgogne. Brüssel 1909. — H. Gevelle, La vierge de l'Adoration de l'Agneau par H. van Eyck (Art à l'école et au foyer, 1908). — M. Gheeraerts, Le vieux Bruges. Gent 1902. — J. van den Gheyn Catalogue des Manuscrits de la Biblio-

thèque Royale de Belgique. 1901; De Hoofdkerk St. Bavon te Gent. Haarlem 1902; L'Exposition van Eyck à Gand (Bull. de l'Acad. Royale d'Archéologie de Belgique, 1906); Notes sur quelques Manuscrits à Miniatures de l'École flamande conservées dans les Bibliothèques d'Espagne (Annal. de l'Académie Royale d'Archéol. de Belgique, LVIII, 1906/7); L'Antiphonaire de l'Abbé de Beaupré. Audenarde 1909; Chroniques et conquêtes de Charlemagne. Reproduction des 105 miniatures de Jean le Tavernier, d'Audenarde. Brüssel 1909; Notes sur quelques scribes et enlumineurs de la Cour de Bourgogne (Bull. de l'Acad. Royale d'Archéologie de Belgique, 1909); Histoire de Charles Martel (Wiedergabe von 102 Miniaturen). Brüssel 1910; Un Livre d'heures du Duc Jean de Berry (Le Musée des Enlumineurs); Les Manuscrits à Miniatures de l'École flamande à la Bibliothèque Czartoriska à Cracovie (Les Arts anciens de Flandre, III). — J. Gielen, L'Évangélaire d'Eyck lez Maeseeyck (Bull. des Commissions d'Art et d'Archéol.). Brüssel 1891. — G. Glück, Beiträge z. Gesch. d. Antwerpener Malerei im XVI. Jahrh. (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901); Zu e. Bilde von Hieron. Bosch in d. Figdorschen Slg. in Wien (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsln., XXV, 1904). — L. Godenne, Malines illustré. Mecheln 1909. — A. Goffin, Les Oeuvres de Thierry Bouts à Louvain (L'Art flam. et holland., VIII, 1907); Thiéry Bouts. Brüssel 1907. — A. Goldschmidt, Die Geburt Christi von Hugo van der Goes (Deutsche Lit.-Ztg., XXIV, 1903). — M. G. Gossart, La Peinture des diableries à la fin du Moyen âge. Jérôme Bosch, le „Faiseur de dyables“ de Bois-le-Duc. Lille 1907. — F. Graefe, Jan Sanders van Hemessen u. s. Identifikation mit d. Braunschweiger Monogrammisten. Leipzig 1909. — De la Grange et Cloquet, Étude sur l'Art à Tournai et sur les anciens Artistes (Mém. de la Soc. histor. et litt. de Tournai, XX u. XXI, 1887—88). — A. Grisebach, Architekturen auf niederländischen u. französ. Gemälden des 15. Jahrh. (Monatsh. f. Kunstw., V, 1912). — J.-J. Guiffrey, Inventaires de Jean, Duc de Berry. 2 Bde. Paris 1894—1896. — J. Guiffrey, E. Müntz, A. Pinchart, Histoire générale de la Tapisserie. III. Tapisseries flamandes. Paris 1879—1884; Histoire de la Tapisserie. Tours 1886; La Tapisserie (in: A. Michel, Histoire des Arts, III. Paris 1907). — C. Habicht, Die Handschrift 69 der Darmstädter Hofbibliothek und ihr Zusammenhang mit dem Breviarium Grimani (Repert. f. Kunstw., 1910). — V. van der Haeghen, Mémoire sur les Documents faux relatifs aux anciens Peintres, Sculpteurs et Graveurs flamands. Brüssel 1899; La Corporation des Peintres et des Sculpteurs de Gand: Matricules, comptes et documents (XVIIe—XVIIIe siècles). Brüssel 1906; Notes gantoises relatives à Hugo van der Goes. Gent 1907; L'Humaniste-imprimeur Robert de Keyser et sa sœur Clara la Miniaturiste (Ann. de la Soc. d'Histoire et d'Archéologie. Gent 1908). — B. Haendcke, Der niederländische Einfluss auf die Malerei Toskana-Umbriens im Quattrocento von etwa 1450—1500 (Monatsh. f. Kunstw., V, 1912). — A. Hagelstange, Zu Herry met de Bles (Repert. f. Kunstw., XXVII, 1904). — L. Haghe, Monuments anciens recueillis en Belgique et en Allemagne. Brüssel 1841. — A. Haseloff, Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque des Ducs de Bourgogne. Brüssel 1842. — C. Hasse, Roger van Brügge, der Meister von Flémalle. Straßburg 1904; Roger van der Weyden u. Roger van Brügge mit ihren Schulen. Straßburg 1905. — W. Hausenstein, Der Bauern-Bruegel. München 1909. — Ch. van den Haute, La Corporation des Peintres de Bruges 1353—1801. Brügge-Courtrai 1912. — R. Hedicke, Der Meister des Lombecker Altars (Repert. f. Kunstwiss., XXX). — H. Hedouin, Memling (Annales archéol. Paris 1847). — P. Heiland, Dirk Bouts u. d. Hauptwerke s. Schule. Straßburger Dissert. Potsdam 1902. — A. Heins, Miniatures attribuées aux van Eyck (Petite Revue ill. de l'Art en Flandre, 1902); Une vue de Gand peinte par Hubert van Eyck. Gent o. J. (1907); Le Château des Comtes de Flandre à Gand. Gent 1907. — J. Helbig, Le triptyque de Najera (Revue de l'Art chrétien, Brügge 1890); Histoire de la Sculpture au Pays de Liège. Brügge 1890; La Peinture au Pays de Liège et sur les bords de la Meuse. Lüttich 1903; L'art Mosan depuis l'introduction du Christianisme jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. I. Des origines à la fin du XVe siècle. Brüssel 1906. — R. Hénard, L'Art flamand à la collection Dutuit (Les Arts anciens de Flandre, I, 1905). — J. A. Herbert, Illuminated Manuscripts. London 1911. — Hérís, Histoire de l'École flamande de Peinture du XVe siècle (Mémoire de l'Acad. Royale de Belgique, 1856). — C. J. Herringham, Van Eycks discovery (Archit. Review, XI, 1902). — G. Hirth, Die Gebrüder van Eyck (in: Kleinere Schriften, I. München 1902). — Hirz, Das jüngste Gericht in der Sankt Marienkirche in Danzig. Danzig 1859. — A. Hocquet, Roger de la Pasture, son origine, son nom, sa nationalité. Tournai 1905. — Houbraken, De groote Schouwburg der Nederlandsche Kunstschilders. Amsterdam 1718—21. — L. Hourticq, La Peinture des origines au XVIe siècle. Paris 1908; Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart 1912. — M. Houtard, L'atelier de Robert Campin, Jacques Daret, peintre tournaisien du XVe siècle (Rev. tournaisienne, 1906, 1907); Jacques Daret, peintre tournaisien du XVe siècle. Tournai 1907. — H. Hymans, Les Images populaires flamandes au XVIe siècle. Lüttich 1869; Quentin Matsys (Gaz. des Beaux-Arts, 1888); Pieter Brueghel l'ainé (ebenda, 1890 u. 1891); Les Ecoles du Nord au Musée de Madrid (ebenda, 1896); Brügge und Ypern. Leipzig 1900; Gent und Tournai.

Leipzig 1902; L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges (Gaz. des Beaux-Arts, XVIII, 1902); L'Exposition de la „Toison d'Or“ à Bruges (Gaz. des Beaux-Arts, 1907 u. L'Art flam. et holland., VIII, 1907); Les van Eyck. Biographie critique. Paris 1907. — Immerzeel, De Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders. Amsterdam 1842—43. — E. Jacobsen, Quelques Maîtres des vieilles écoles néerlandaises et allemandes à la Galerie de Bruxelles (Gaz. des Beaux-Arts, XXXVI, 1907). — H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1909. — J. du Jardin, L'Art flamand. Brüssel 1896. — G. Jorisenne, Joachim Patinier et van der Beke (Josse van Cleve) au Musée de Liège. Vierge et enfant Jésus. Liège 1908; La Peinture mosane (Fédération archéol. et histor. de Belgique, Ann. du XXI^e Congrès, II, 1909); Les Initiales inscrites sur le Retable de S. Denis et celles qu'on lit sur les miniatures de l'Évangélaire de l'ancienne collégiale de S. Jean Évangéliste (Chron. archéol. du pays de Liège, 1909). — K. Justi, Altflandrische Bilder in Spanien u. Portugal (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI u. XXII, 1886 u. 1887; Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., X, 1889); Altflandrische Malerei in Spanien (in: Miscellaneen aus 3 Jahrhunderten span. Kunstlebens, Bd. I. Berlin 1908); Hieronymus Bosch (ebenda, Bd. II. Berlin 1908). — L. Kaemmerer, Ein bezeichnetes Bild vom Meister des Todes Mariä (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., XI, 1890); Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld 1898; Hans Memling. Bielefeld 1899; Über die flandrische Buchmalerei des XV. u. XVI. Jahrh. (in: Ahnenreihen a. d. Stammbaum d. portugies. Königshauses [von Simon Bening, Brügge]. Miniaturensfolge in d. Bibl. d. Britisch. Mus. Stuttgart 1903). — G. J. Kern, Die Grundzüge der Linearperspektive in d. Kunst d. Gebrüder van Eyck. Leipzig 1904; Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck (Repert. f. Kunstw., 1912). — Kervyn de Lettenhove, Pol de Mont, J. van den Gheyn et autres, Les Chefs-d'œuvre d'art ancien à l'Exposition de la Toison d'Or à Bruges 1907. Brüssel 1908. — G. Kinkel, Rogier van der Weyden (in: Die Brüsseler Rathausbilder. Bern 1867). — A. Kleinclausz, Claus Sluter et la Sculpture bourguignonne au XV^e siècle. Paris 1905; Les Prédécesseurs de Claus Sluter (Gaz. des Beaux-Arts, 1905). — F. Koch, Un élève du maître de Flémalle (Repert. f. Kunstw., XXIV). — R. Koechlin, La Sculpture belge et les Influences franç. aux XIII^e et XIV^e siècles (Gaz. des Beaux-Arts, XXX, 1903). — Kramm, De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders. Amsterdam 1857—1864 (Forts. des Werks von Immerzeel). — G. Kurth, Encore Renier de Huy (Bull. de la Classe des lettres de l'Acad. Royale de Belgique, 1905). — F. van Kuyck et M. Rooses, Vieil Anvers. Antwerpen 1903. — F. Laban, Ein neuer Roger van der Weyden im Berliner Mus. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIX, 1908). — Labor, Église de Saint-Jacques à Bruges; œuvres d'Art (Chronique des Arts, 1908); L'église de S. Martin à Ypres (Chron. des Arts, 1908/9); Les Halles à Ypres (ebenda, 1909). — J. Labarte, Histoire des Arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris 1873; Histoire des Arts au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance, III. 1865). — L. de Laborde, Les Ducs de Bourgogne. 3 Bde. Paris 1849—52. — G. Lafenestre, Les Primitifs à Bruges et à Paris 1900, 1902, 1904. Paris 1904. — P. Lafond, Roger van der Weyden. Brüssel 1912. — Lalaing, Jean van Eyck. Lille 1887. — E. Laloire, Le Livre d'Heures de Ph. de Clèves (Les Arts anciens de Flandre, I, 1905). — P. Lambotte, Les Primitifs (L'Art flamand et hollandais, VI, 1906). — K. Lamprecht, K. Menzel, H. Janitschek, Die Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1889. — P. Langerock, Anciennes Constructions en Flandre. Gent 1887. — v. Ledebur, Das Jüngste Gericht zu Danzig. Berlin 1859. — G. Leidinger, Miniaturen aus Handschr. d. Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek in München. Heft 2: Flämischer Kalender. München 1912. — C. Lemonnier, Histoire des Beaux-Arts en Belgique. 1887. — Th. van Lerius en Ph. Rombouts, De Liggeren der Antwerpsche Lucasgilde. Antwerpen 1864—1876. — P. Liebaert, Les livres liturgiques du Cardinal Rollin et d'Antoine de Châlons, évêques d'Autun (Rev. de l'Art chrétien, 1912). — van Linder, Dirk Bouts en zyne School. Vlaamsche School. 1891. — E. v. Liphart, Les deux panneaux du maître de Flémalle au Musée de l'Ermitage (Rev. de l'Art chrétien, 1911). — Livre d'heures de Notre-Dame dite de Hennessy (Le Musée des Enlumineurs, 1907). — K. Löffler, Das Schrift- u. Buchwesen der Brüder vom gemeinsamen Leben (Zeitschr. f. Bücherfreunde, XI, 1907). — V. v. Loga, Zum Altar von Miraflores (Jahrb. d. Kgl. pr. Kunstslgn., 1910). — van Lokeren, Histoire de l'Abbaye de Saint-Bavon. Gent. — G. Hulin de Loo, Catalogue critique de l'Exposition de Bruges. Gent 1902; Quelques peintres Brugeois. I. Jan Provost (Kunst en Leven, I, 1902; L'atelier de Hubrecht van Eyck et les heures de Turin (Annuaire de la Soc. pour le progrès des Études phil. et hist., 1902); Les Très Riches Heures de Jean de France, Duc de Berry (Bull. de la Soc. d'Histoire et d'Archéol. de Gand, XV, 1903); L'exposition des Primitifs français au point de vue de l'Influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale. Brüssel 1904; La Bible de Philippe le Hardi, historiée par les frères de Limbourg (Bull. de la Soc. d'hist. et d'Archéol. de Gand, 1908); An authentic work by Jacques Daret, painted in 1434 (Burlington Mag., XV, 1909); An authentic picture by Goossen van der Weyden (Burlington Mag., XXII, 1912); s. a. Bastelaer. — Loran s. Collinet. — L. Maeterlinck, Une œuvre inconnue de Jérôme Bosch (Gaz. des Beaux-Arts, 1900); Le Maître de Flémalle identifié (Chronique des Arts, 1901); Roger van der Weyden Sculpteur (Gaz. des Beaux-

Arts, 1901); L'Origine flamande de van der Weyden (Société historique de Gand, 1902); Les Origines de notre Art national (Annal. de l'Acad. Royale d'Archéol. de Belgique, 5. Serie, IV, 1902); Pieter Breughel de oude en de prenten van zijnen tijd (Verslagen en Mededeel. d. K. vlaam. Akademie, 1903); Nederlandsche sprekwoorden handelend voorgesteld door Pieter Breughel den Oude (ebenda); La Justice d'Othon du Musée Royal de Bruxelles de Thierry Bouts (L'Art et les Artistes, III, 1906); Le Genre satirique dans la Peinture flamande. 2. Aufl. Brüssel 1907; Les Imitateurs de Hier. Bosch à propos d'une œuvre inconnue d'Henri met de Bles (Rev. de l'Art ancien et mod., XXIII, 1908); Le Genre satirique, fantastique et licencieux dans la Sculpture flamande et wallone. Les miséricordes de stalle. Paris 1910. — C. de Mandach, L'Exposition de la Toison d'Or et de l'Art Néerlandais sous les Ducs de Bourgogne (Rev. de l'Art anc. et mod., XXII, 1907). — C. van Mander, Het Schilderboek. Haarlem 1604; Amsterdam 1618; deutsche Übers. von H. Floerke. 2 Bde. München 1906; französ. Übers. von H. Hymans. Paris 1884. — F. v. Manikowsky, Das Fleischhaus in Antwerpen (Denkmalpflege, XI, 1909); Die Architektenfamilie De Waghmakere in Antwerpen (ebenda, XI, 1909). — H. Mankowski, Das Jüngste Gericht in d. Marienkirche zu Danzig (Kunstfreund, XXIV, 1908). — E. Marchal, La Sculpture et les Chefs-d'œuvre de l'Orfèvrerie belge. Brüssel 1895. — M. Marchal, Notice sur un Livre d'Heures qui appartenait à Jean de Berry (Bull. de l'Acad. Royale de Belgique, XI, 1844). — F. Marcus, Die Mechelner „Jardins Clos“ (Cicerone, 1913). — H. Mareuil, Matsys et Rubens (L'Art et les Artistes, 1908). — H. de Marez, Jan van Brügge (Onze Kunst, II, 1903). — A. Marks, Hubert and Jan van Eyck (Transact. of the Royal Society of Literature, London 1903). — H. Martin, Le Boccace de Jean sans Peur des cas des nobles hommes et femmes. Brüssel 1911. — Quinten Matsys. Mit 36 Taf. Haarlem o. J.; Les Chefs-d'œuvre de Quinten Matsys. Brüssel 1908. — O. Maus, Le vieux Bruxelles (Art moderne, 1908). — (Mecheln.) Malines jadis et aujourd'hui. Mecheln 1908. — Fr. de Mely, Le Retable de Beaune (Gaz. des Beaux-Arts, 1906); Les Très Riches Heures du Duc de Berry et les Inscriptions de ses Miniatures: Henri Bellechose et Hermann Rust (Rev. de l'Art ancien et mod., XXII, 1907); Les Primitifs et leurs Signatures: Quinten Matsys et Marinus (Gaz. des Beaux-Arts, 1908); Le Bréviaire Grimain et les Inscriptions de ses Miniatures (Rev. de l'Art ancien et mod., XXV, 1909). — Hans Memling. Mit 100 Taf. Haarlem o. J.; Les Chefs-d'œuvre de Hans Memling. Brüssel 1907. — J. Mesnil, Les Heures du Duc de Berry à Chantilly (L'Art flam. et holland., VIII, 1907). — A. Micha, Les Maîtres tombiers-sculpteurs et statuaires liégeois. Lüttich 1909. — E. Michel, Les Breughel. Paris 1892; Le Triptyque de Hugo van der Goes (Gaz. des Beaux-Arts, 1896). — A. Michiels, Histoire de la Peinture flamande. Paris 1865—76; L'Art flamand dans l'Est de la France. Paris 1877; Memlinc, sa Vie et ses Ouvrages. Verviers 1883. — G. Migeon, Les Arts du Tissu. Paris 1909. — P. de Mont, L'évolution de la Peinture néerlandaise aux XIIIe, XIVe, XVe siècles et l'Exposition à Bruges. Haarlem 1904; Pieter Brueghel, dit le vieux. Mit 40 Taf. Haarlem 1904 ff.; Le Musée des enlumineurs. Livre d'heures du Duc de Berry. Haarlem 1905; Le Musée d'Anvers. Antwerpen o. J. (1908); Die niederländ. Malerei von Van Eyck bis Pieter Breughel. Farb. faksim. Nachbildgn. v. 50 Hauptwerken. Mit Text von P. de M. Berlin o. J. (1909); s. a. Kervyn de Lettenhove. — R. Muther, Brügge (in: Studien u. Kritiken, Bd. II. 2. Aufl. Wien 1902). — Geschichte d. Malerei. 2 Bde. Leipzig 1909. — A. Naert, Les Origines de l'Art flamand (Les Arts anciens de Flandre, II, 1906/7). — G. K. Nagler, Neues allgem. Künstlerlexikon. 22 Bde. München 1835—1852. 2. Abdruck. Linz 1904 ff. — L. v. Neck, Église de SS. Michel et Gudule. Notice historique. Brüssel 1909; Vieux Bruxelles illustrée. Brüssel 1909. — E. Neeffs, Histoire de la Peinture de Malines. 1856; Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines. Gent 1876. — Nivelles. Sainte Gertrude patronne de Nivelles. Nivelles 1893. — G. W. T. Omond, Bruges and Westflanders. London 1905. — N. de Pauw, Les premiers Peintres et Sculpteurs Gantois. Gent 1899. — R. Petrucci, Jérôme Bosch (Belgique contemp., 1904); Thierry Bouts et Quentin Matsys (ebenda); Van der Weyden, Hans Memling, les Anonymes (ebenda, 1904). — A. Philippi, Die Kunst d. 15. u. 16. Jahrh. in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898. — R. de la Pierre, Bruges et ses peintres (Semaine litt., artist. et industr., 1908). — S. Pierron, Hugues van der Goes miniaturiste (Art moderne, 1905). — de Piles, Abrégé de la Vie des Peintres. Paris 1715. — Al. Pinchart, Documents antiques relatifs aux frères van Eyck et à Roger van der Weyden et ses descendants. Brüssel 1863; Miniaturistes, Enlumineurs et Calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Brüssel 1865; Documents sur Rogier (Bull. des Commissions Royales, 1864, 1867); Médailles, Tapisseries, Dinanderie (Patria Belgica, Brüssel 1875); Roger de la Pasture, dit van der Weyden. Brüssel 1876; Archives des Arts, Sciences et Lettres. Gent 1860—1881; Roger van der Weyden et les Tapisseries de Berne (Bull. de l'Académie Royale de Belgique, 1882); Quelques Artistes et quelques Artisans de Tournai du XIVe, XVe et XVIe siècles (Bull. de Belgique, 1882); Robert Campin de Tournai (Bull. de l'Académie Royale de Belgique, 1882). — Pirenne, Das künstler. Leben in Belgien während d. Burgunderzeit (Nordd. Allg. Ztg., Beil., 1902, Nr. 83). — van Praes, Recherches sur Louis de Bruges, Seigneur de la Gruuthuse. Paris

1881. — B. Prost, Les Arts à la cour du Duc de Berry (Gaz. des Beaux-Arts, 1895). — S. Reinach, Deux miniatures de la Bibl. de Heidelberg attribuées à Jean Malouel (Gaz. des Beaux-Arts, XXXI, 1904). — Reusent, Eléments d'Archéologie chrétienne. — Revillon, Recherches sur Memlinck. Saint-Omer 1895. — V. Reynolds, Stories of the Flemish and Dutch artists from the time of the van Eycks to the end of the XVIIIth century. London 1908. — S. de Ricci, Un Groupe d'Oeuvres de Roger van der Weyden (Gaz. des Beaux-Arts, 1907). — Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Berlin 1882. — L. M. Richter, A lost Altarpiece by the Maître de Flémalle (Burlington Mag., XIII, 1908). — G. Ring, Ein Diptychon des Hugo van der Goes (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1913); Beiträge zur Gesch. niederländ. Bildnismalerei im 15. u. 16. Jahrh. Leipzig 1913. — J. C. Robinson, The „Maître de Flémalle“ and the Painters of the School of Salamanca (Burlington Mag., VII, 1905). — Ph. Rombouts s. Leries. — A. L. Romdahl, Peter Brueghel d. Ä. u. s. Kunstschaffen (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerb. Kaiserhauses, XXV, 1905). — M. Rooses, Die Antwerpener Malerschule. München 1880; De Teekeningen de Vlaam. Meesters (Onze Kunst, II, 1903). — J. Roosval, Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen u. Museen a. d. Werkstatt d. Jan Borman. Straßburg 1903. — H. Rousseau, Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège (Bull. des Musées Royaux des Arts décorat. et industr., 1907). — J. Rousseau, La Sculpture flamande (Bull. des Commissions Royales de l'Art et d'Archéologie, 1874—1877); Les Peintres flamands en Espagne (ebenda, II u. VI). — C. Ruelens, La Légende de Saint Servais. Brüssel 1873. — G. Ruhl, L'église Saint-Jacques à Liège. Liège 1907. — F. Rupp, Die angefochtenen Bilder des Jan van Eyck (Repert. f. Kunstwiss., XXXII, 1909). — Caix de Saint-Aymour, Les Origines de notre Art national (Annal. de l'Acad. Royale d'Arch. de Belgique, 5. Serie, IV, 1902). — F. Saint-Pierre, Monuments de Louvain. Löwen 1903. — P. Saintenoy, L'église Saint-Jacques de Compostelle et le décor architectural de l'Annonciation de Jean van Eyck (Ann. de l'Acad. Royale d'Archéol. de Belgique, 1908). — H. G. Sander, Beiträge z. Biographie Hugos van der Goes u. z. Chronologie s. Werke (Repert. f. Kunstwiss., XXXV, 1912). — A. G. B. Schayer, Histoire de l'Architecture en Belgique. Bd. I—IV. Brüssel o. J. — Schayes, Documents inédits sur Thierry Stuerbout, dit Thierry de Harlem (Bull. de l'Acad. Royale, XIII). — L. Scheibler, Hugo van der Goes (Repert. f. Kunstwiss., VII); Ein neues Bild vom Meister des Todes Mariä (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 1891). — J. von Schlosser, Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vliese. Mit 31 Taf. Wien 1912. — J. v. Schmidt, Ein russisches Dokument z. Gesch. v. Memlings jüngstem Gericht in Danzig (Repert. f. Kunstwiss., XXXI, 1908). — F. Schmidt-Degener, Rembrandt Imitateur de Claus Sluter et de Jan van Eyck (Gaz. des Beaux-Arts, XXXVI, 1906). — Schnaase, Niederländische Briefe. 1834. — Schnütgen, Petrus Christus (Zeitschr. f. christl. Kunst, 1899). — v. Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerb. Kaiserhauses, XI). — Fr. Schottmüller, Eine verschollene Kreuzigung von Jan van Eyck (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., XXIII, 1902). — F. v. Schubert-Soldern, Von Jan van Eyck bis Hieron. Bosch. Straßburg 1903; H. Bosch u. P. Brueghel d. Ä. (in: Beiträge z. Kunstgesch. Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903). — Seeck, Die charakterist. Unterschiede der Brüder van Eyck. Berlin 1899. — Seelengärtlein, Hortulus animae. Cod. bibl. pal. Vindob. Hrsg. v. F. Dörnhöffer. Frankfurt a. M. 1907—1911. — W. v. Seidlitz, Jan van Eyck (Deutsche Rundschau, CXI, 1902). — G. Servières, Le Polyptyque de Hans Memling à la Cathédrale de Lübeck (Gaz. des Beaux-Arts, XXVII, 1902). — J. Sievers, Pieter Aertsen. Dissert. 1906; Pieter Aertsen als Maler religiöser Bilder (Deutsche Literaturztg., XXVIII, 1907); Pieter Aertsen. Ein Beitrag z. Gesch. d. niederländ. Kunst im XVI. Jahrh. Leipzig 1908; Joachim Beuckelaer (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., XXXII, 1911). — Ch. Sluyts, De Heilige Barbara van Jan Eyck (Kunst en Leven, I, 1902). — E. Soil, Les Tapisseries de Tournai. Tournai 1892; Roger de la Pasture ou van der Weyden et quelques artistes tournaisiens (Annal. de la Soc. hist. et archéol. de Tournai, N. S. VI, 1902). — A. Springer, Handbuch d. Kunstgeschichte. Bd. II u. IV. Leipzig 1909. — J. B. Stockmans, Gozewyn van der Weyden (Bull. de l'Acad. Royale d'Archéologie, Antwerpen 1908); F. Stroobant, Le Brabant et les Flandres (Monuments d'Architecture et de Sculpture). — J. Szelinska, Roger van der Weyden (Kunst en Leven, I, 1902). — F. Tarlier, Les Ruines de l'Abbaye de Villers. 1857. — C. E. Taurel, De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen. Amsterdam u. Brüssel 1881. — U. Thieme u. F. Becker, Allgem. Lexikon der bild. Künstler. Leipzig 1907 ff. — E. Tormo, Pintores flamencos del 1500 (Cultura Española, 1908). — Tournai, Le Beffroi de, et son carillon. Tournai 1905. — H. v. Tschudi, Les sept Études de A. J. Wauters (Repert. f. Kunstwiss., 1894); Der Meister von Flémalle (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstslgn., XIX, 1898); Jan van Eyck, Christus am Kreuz (ebenda); Die Ausstellung altniederländ. Gemälde im Burlington Fine Arts Club (Repert. f. Kunstwiss., 1893); Die altniederländ. Schule (Galeriewerk d. Kgl. Museen). Berlin 1898. — C. Tulpinck, Étude sur la Peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la Renaissance (Mémoire de l'Acad. Roy. des Sciences de Belgique, LXI, Brüssel 1902); La Peinture décorative religieuse et civile en Belgique aux siècles passés. Brüssel 1906 ff. — L. Vaillat, L'école de Tournai (L'Art et les Artistes, 1908). — W. Valentiner, Oeuvres satyriques de Quentin

Matsys (Les Arts anciens de Flandre, I, 1905). — H. A. Vasnier, L'Architecture dans les œuvres de Memling et de Jean Fouquet (Gaz. des Beaux-Arts, XXXV, 1906). — A. van de Velde, De Oude Brugsche bouwtrant. Brügge 1901. — A. Venturi, L'esposizione del Toison d'Oro à Bruges (L'Arte, X, 1907). — Ch. Veraart, La restauration de l'hôtel de ville d'Audenarde (Bull. des métiers d'Art, 1902). — A. Verhaegen, Monographie de l'église de Saint-Sauveur. Brügge. — F. Verhelst, Le maître de Flémalle (Durendal, 1908). — E. Verhulst, L'église de Notre-Dame de Pamele sous la Terreur (Ann. du Cercle archéol. et hist. d'Audenarde, 1908). — M. Verkest, Hans Memling. Tongern 1905. — Verlant, Roger van der Weyden (Leçons données aux cours d'art et d'archéologie). — Ch. Verschelde, Les anciennes maisons de Bruges. Brügge 1875. — F. de Vigne, Geschichte der mitteleuropäischen Baukunst. Gent 1845. — G. Graf v. Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois u. ihr Verhältnis z. Malerei in Nordwesteuropa. Leipzig 1907. — Vlaminck, A. de, Le château des Comtes, dit le Gravensteen, à Gand depuis sa restauration en 1180 (Ann. de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, XVI, 1903). — Vogelsang, Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Straßburg 1899. — E. Voigtländer, Ein Madonnenbild des Quentin Massys (Cicerone, 1912). — K. Voll, Die Werke des Jan van Eyck. Straßburg 1900; Altes u. Neues über die Brüder van Eyck (Repert. f. Kunstwiss., XVIII); Der Genter Altar (Christl. Kunst, I, 1905); Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906; Roger van der Weyden (Süddeutsche Monatsch., 1906); Die altniederländ. Gemälde auf d. Ausstellung des Goldenen Vlieses (Beil. z. Allg. Zeitung, 1907, Nr. 185); Memling. Stuttgart 1909. — H. Voß, Eine Kreuzabnahme des Colijn de Coter im Museo Civico zu Messina (Cicerone, I, 1909). — G. F. Waagen, Über Hubert u. Jan van Eyck. Breslau 1822; Treasures of Art in Great Britain. London 1854; Handbuch d. deutschen u. niederländ. Malerschule. Stuttgart 1862; Handbook of Painting. Revised by J. A. Crowe. London 1874. — J. de Waele, L'ancien Château des comtes de Flandre à Gand (Ann. des travaux publ. de Belgique, 1904). — J. de Waele et A. van Werveke, Château des Comtes de Flandre à Gand. Gent 1907. — F. Walter, Ypern u. Tournai (Westermanns Monatsch., CI, 1907). — A. Warburg, Flandr. u. florent. Frührenaissancestudien (Memling) (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsln., XXIII, 1902). — A. Wauters, Notice sur Rogier van der Weyden (Messenger des Sciences historiques. Gent 1846); L'ancienne Abbaye de Villers. 1856; Rogier van der Weyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants. Brüssel 1856; Thierry Bouts et ses Fils. Brüssel 1863; Histoire de notre première École de Peinture (Bull. de l'Académie Royale, 2. Serie, 1865); Hugues van der Goes. Brüssel 1872; Hugues van der Goes, sa vie et ses œuvres. Brüssel 1872; Les Tapisseries Bruxelloises. Brüssel 1878; Art ancien en Belgique. 1880. La Tapisserie; Note sur Thierry Bouts (Echo du Parlement, 31. Mai 1882); Recherches sur l'histoire de l'École Flamande de Peinture pendant la seconde moitié du XV^e siècle (Bull. de l'Académie Royale de Belgique, 1882—83); Les Commencements de l'ancienne École Flamande de Peinture antérieurement à Van Eyck (ebenda, 1883); Thierry Bouts et Albert Bouts (Biographie nationale); Le Testament de Thierry Bouts (Bull. de l'Acad. Royale de Belgique, 2. Serie, XXIII); Hugues van der Goes (in: Blanc, Histoire des Peintres); La famille Breughel (Soc. d'Archéol., Brüssel). — A. J. Wauters, La Peinture Flamande. Paris 1890; Memling. Brüssel 1891; Sept Etudes pour servir à l'Histoire de Hans Memling. Brüssel 1893; Jacob Cornelisz, le maître du Triptyque d'Oultremont. Brüssel 1899; Le Missel Grimani (Soc. d'Archéol., Brüssel 1904); L'École de Tournai (Rev. de Belgique, 1907); Rogier van der Weyden, un nouveau Document (Fédération artistique, 1907); Les deux Josse van Cleve [1. J. v. C. d. Ältère (Meister vom Tode Mariä), 2. J. v. C. d. Jüngere (le Fou)] (L'Art flam. et holland., VII, 1907); Hubert van Eyck, le maître du retable de l'Agneau mystique. Brüssel 1909; Etudes sur la Peinture dans les Pays-Bas au XV^e et XVI^e s. L'école de Tournai. Brüssel 1908; Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles. 3. ill. Aufl. Brüssel 1908; Un nouveau tableau signé et daté de Pierre Christus (Bull. de la classe des lettres de l'Acad. Royale de Belgique, 1909); Hubert van Eyck, Le maître de l'Agneau mystique (Rev. de Belgique, LVII, 1909); Roger van der Weyden (Burlington Mag., XXII, 1912). — F. C. Weale, Hubert and John van Eyck. London 1903. — W. H. J. Weale, Les Enlumineurs de Bruges (Le Beffroi, IV); Notes sur Jan van Eyck. London 1861; Documents authentiques concernant Memling (Journal des Beaux-Arts. Brüssel 1861); Gérard David (Gaz. des Beaux-Arts, 1866); Le Beffroi. 1865—1876; Gerard David. London 1895; Hubert van Eyck (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1900); Hans Memling. London u. Brügge 1901; Catalogue de l'Exposition des Primitifs Flamands. 1902; La dernière Peinture de Jan van Eyck (Revue de l'Art chrétien, XLV, 1902); Van Eyck (ebenda, 1900—1902; Zeitschr. f. bild. Kunst, 1900; Gaz. des Beaux-Arts, 1901; Athenæum, 1902; Burlington Mag. 1903); The Early painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902 (Burlington Mag., I, 1903); Popular opinions concerning the van Eyck (ebenda, IV, 1904); Portrait of Baldwin de Lannoy by John van Eyck (ebenda, V); The death of John van Eyck, new discovery (ebenda); Paintings by John van Eyck formerly in the Arundel Collection (ebenda, VI); The Holy Family by an Early Franko-Flemish Master [dem Meister

vom Tode d. Maria zugeschrieben] (ebenda, VIII, 1906); Josse Vyt et le retable de l'Agneau mystique (Chronique des Arts, 1907); Observations sur quelques points obscurs de la vie des frères Van Eyck; le nom de famille; le date de naissance; inscription du rétable (Léodium, 1907); Hans Memling. London 1907; James Daret (Burlington Mag., X, 1907); Hubert and John van Eyck. Their life and work. London 1908; Memlings Passion Picture in the Turin Gallery (Burlington Mag., XII, 1908); Peintres Brugeois. Les Christus (Soc. d'Émulation de Bruges, Mai 1909); A 15th century painting by a follower of John van Eyck (Burlington Mag., XV, April 1909); The Danzig last Judgment [Memling] (ebenda, XVI, 1909). — H. G. Weale and M. W. Brockwell, The van Eycks and their Art. London 1912. — A. van Werveke, Étude sur le beffroi de Gand, son horloge et ses cloches (Bull. de la Soc. d'Art et d'Archéol. de Gand, 1905). — Weyden, Roger van der. Rogier de la Pasture. Mit 20 Taf. Haarlem o. J.; Die Meisterwerke von Roger van der Weyden. Brüssel 1908. — Wiebeling, Analyse descriptive et historique des Monuments en Belgique. — Fr. Winkler, Loyset Liedet, der Meister d. Goldenen Vlieses u. d. Breslauer Froissart (Repert. f. Kunstwiss., 1911); Ein neues Werk aus d. Werkstatt Pauls von Limburg (ebenda, 1911). — Witte, Eine Reliefgruppe des Jan Bormans (Zeitschr. f. christl. Kunst, 1911). — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Völker u. Zeiten. Bd. II u. III. Leipzig 1905 u. 1911. — K. van de Woestyne, De Vlaamsche primitieven te Brugge. Gent 1902. — A. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten. Berlin 1878. — A. Woltmann u. K. Woermann, Geschichte der Malerei. 3 Bde. Leipzig 1879—1888. — A. v. Wurzbach, Niederländ. Künstlerlexikon. Wien 1906 ff.; Rogier van der Weyden (Ergänzter Sonderabdr. a. Niederl. Künstlerlexikon). Wien 1910. — P. Wytsman, Tableaux anciens peu connus en Belgique. Mit 30 Taf. Brüssel 1903. — van Ysendyck, Documents classés de l'Art dans les Pays-Bas. Antwerpen 1880—89.



280. — Cornelis Floris, Rathaus in Antwerpen.

KAPITEL III

Der italienische Einfluß im 16. Jahrhundert

Architektur — Skulptur — Malerei

Zur Zeit der Brüder van Eyck war die vlämische Malerei der italienischen sicherlich überlegen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts nahm aber die Kunst der Italiener einen gewaltigen Aufschwung und übte einen mehr und mehr überwiegenden Einfluß auf die niederländischen Künstler. Zuerst war es ein kaum wahrnehmbares Durchsickern, dann wurde das Eindringen mächtiger, und schließlich war es ein unwiderstehlicher Strom, der die ganze vlämische Malerschule mit sich fortriß. Die Italiener waren bemüht, die griechisch-römische Architektur wieder aufleben zu lassen, sie studierten die Schönheiten des menschlichen Körpers, dessen anmutige Bewegungen und harmonische Verhältnisse wiederzugeben sie niemals müde wurden. Die Vlamen, die ausgezogen waren, um die transalpinen Meister zu studieren, nahmen völlig deren Stil an.

Der italienische Einfluß ist in der zeitgenössischen Architektur zu verspüren. Die letzten gotischen Bauwerke haben nicht mehr dieselbe Stilreinheit wie die früheren Bauten. Sie sind nicht

weniger originell und schön, aber die maßvolle Zurückhaltung hat einer überreichen phantastischen Ausschmückung Platz gemacht. Der Spitzbogenstil wurde jedoch keineswegs darum fallen gelassen, weil man gegen seine Entartung ankämpfen wollte. Die Architekten verschmähten den Stil des vorhergehenden Zeitalters als zu barbarisch, was ihm den Namen „gotisch“ eintrug, und griffen mit Begeisterung den Stil der Renaissance auf, der im Laufe des 15. Jahrhunderts in Italien entstanden war. In der Mitte des folgenden Jahrhunderts bürgerte er sich in unserem Lande ein. Pieter Coecke gab von 1546 bis 1553 in Antwerpen eine Übersetzung der „Architettura“ des Sebastiano Serlio heraus, um seine vlämischen Mitbrüder in die Geheimnisse einzuweihen, die die Italiener von Vitruv gelernt hatten. Im Jahre 1551 publizierte Hans Bloem ebenfalls in Antwerpen bei Hans Lieftrinck „*Les Cinq Coulomnes de l'Architecture*“; Vredeman de Vries (geb. Leeuwarden 1527, gest. Antwerpen 1604) gab sieben Bände wundervoller Entwürfe für Karyatiden, Grabmäler und Ornamente im neuen Stile heraus. Von jetzt ab sollten die Bauten des alten Rom als die höchsten und sogar einzigen architektonischen Vorbilder gelten. Die fünf klassischen Säulenordnungen wurden die Grundmotive; die Horizontalen der griechischen und römischen Gesimse treten an Stelle der Vertikalen des Spitzbogenstiles. Keine gebrochenen und gewundenen Linien mehr, keine phantasievollen Einfälle bei der Anordnung einer Fassade; alles ist unerbittliche, symmetrische Regelmäßigkeit! Außerdem werden die gewohnten Schmuckmotive des mittelalterlichen Stils, die Spitzbögen und der Dreipaß, durch „Grotesken“ auf italienische Manier ersetzt.

Zu den bedeutendsten Bauten der Frührenaissance gehört das Antwerpener Rathaus (Abb. 280) (1561—1565) von Cornelis Floris. Es ist ein großes, dreistöckiges Gebäude, im Erdgeschoß mit Rundbogen, in den oberen Stockwerken mit rechteckigen Fenstern, mit



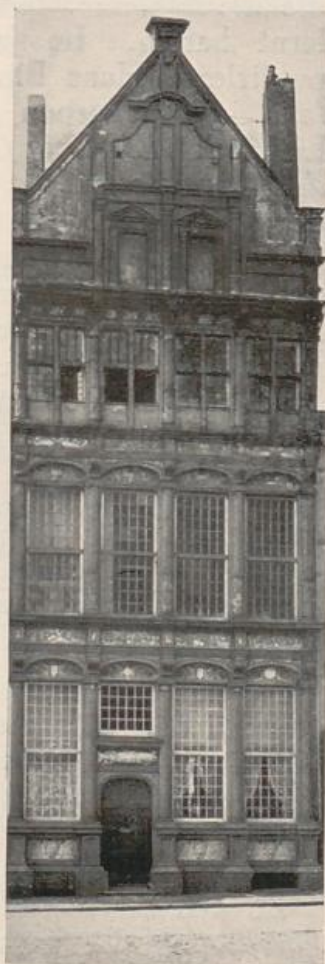
281. — Brügge, Alte Stadtkanzlei
(jetzt Friedensgericht).



282. — Antwerpen, Tuchmacher- und Gerber-Amtshaus.

Rathaus zu einer der interessantesten Arbeiten dieser Zeit zu machen, die alte Stadtkanzlei in Brügge (1537) (Abb. 281) ist eine der gefälligsten. Diese erste Periode der Renaissance hat nicht lange gedauert. Bald nach ihrem Erscheinen kamen so unruhige Zeiten über Flandern, daß man nicht mehr an Prachtbauten denken durfte. Einige Gebäude, vor allem Zunft- und Innungshäuser, zählen zu den bemerkenswertesten Beispielen dieses Stiles und zeichnen sich aus durch ihre geschmackvoll ausgeführten Ornamente, ihre ebenmäßigen Verhältnisse und ihre ansprechende Linienführung, so z. B. das Haus der Tuchmacher und das der Gerber auf der Grand' Place in Antwerpen (1541) (Abb. 282) und das Haus der Fischhändler (Haus zum Salm) in Mecheln

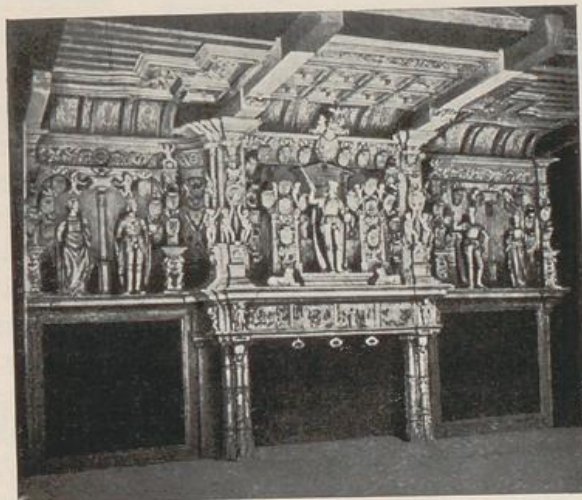
einer Loggia unter dem Dach und römischen Pilastern zwischen den Fenstern. Der interessanteste Teil ist der mittlere Vorbau, der ziemlich weit aus der übrigen Fassade hervorspringt und weit über die Bedachung des Ganzen emporragt, sich nach oben stufenweise verschmälernd. Dieser Mittelbau steht durch seine elegante Schlankeheit in glücklichem Gegensatz zu den beiden Flügeln dieses etwas massigen Gebäudes und trägt dazu bei, das



283. — Mecheln, Haus der Fischhändler.

(1530) (Abb. 283). Letzteres bleibt, trotz beklagenswerten Restaurationen und Herabwürdigungen, die es im Laufe der Jahrhunderte erdulden mußte, immer noch der anmutigste Frührenaissancebau. Im Anfang des 16. Jahrhunderts, zur Zeit, als der italienische Einfluß sich in der vlämischen Malerei fühlbar zu machen begann, wanderte auch mehr als ein Bildhauer über die Alpen. Wie die Maler, so brachten auch sie neue Ideen und eine neue Formensprache von ihrem Aufenthalte dort unten mit. Die Skulptur macht sich nach einigen Werken des Übergangsstils, wie den Bildwerken in der Kathedrale von Brou, bei denen mehrere vlämische Bildhauer mitwirkten, gänzlich von der gotischen Überlieferung frei.

Die berühmteste Bildhauerarbeit aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist der Kamin im Schöffensaal der „Freiheit Brügge“ im jetzigen Justizpalast (Abb. 284), der nach Zeichnungen des Malers Lancelot Blondeel von Guyot de Beaugrand und drei anderen Bildhauern ausgeführt und im Jahre 1529 aufgestellt wurde. Die Wandung der Feuerstelle ist von schwarzem Marmor und Alabaster. Ein monumentaler, holzgeschnittener Fries zeigt die lebensgroßen Gestalten Karls V., Maximilians I. und seiner Gattin Maria von Burgund, Ferdinands von Aragon und Isabellas von Kastilien, die umgeben sind von Putten, Wappenschilden und anderen dekorativen Motiven. Die



284. — Brügge, Justizpalast. Kamin im Schöffensaal der „Freiheit Brügge“.



285. — Jan van Backere, Grabmal Marias von Burgund (Brügge, Liebfrauen-Kirche).



286. — Jacques du Broeucq, Altarbild
(Mons, Sainte-Waudru).

Blondeel und seinen Gehilfen wissen wir nicht, ob sie in Italien gewesen sind, aber wir wissen, daß Jacques du Broeucq, geboren zwischen 1500 und 1510 zu Mons, gest. 1584, sich nach Rom begab, um dort seine Studien zu vollenden, und daß er 1535, von Begeisterung für die Kunst Italiens und die Antike erfüllt, zurückkehrte. Er arbeitete viel für die Kirchen seiner Vaterstadt, für Sainte-Waudru einen Lettner, die Chorschranken und einen Altar (Abb. 286 und 287) und die Chorschranken in Saint-Germain.



287. — Jacques du Broeucq,
Altarstatue (Mons, Sainte-
Waudru).

Renaissance hat endgültig den Sieg errungen. Die fürstlichen Personen haben eine ungezwungene Haltung, eine großzügige Gebärde, und die Gewandung folgt gut den Linien des Körpers. Die Amoretten sind voll der köstlichsten Phantasie und Schalkhaftigkeit.

Die Liebfrauen-Kirche von Brügge birgt ebenfalls zwei berühmte Werke, das Grabmal Marias von Burgund (Abb. 285), 1495 von Jan van Backere (aus Brüssel) ausgeführt, und das Karls des Kühnen von Jakob Jonghelinck (aus Antwerpen) (1558). Von Lancelot

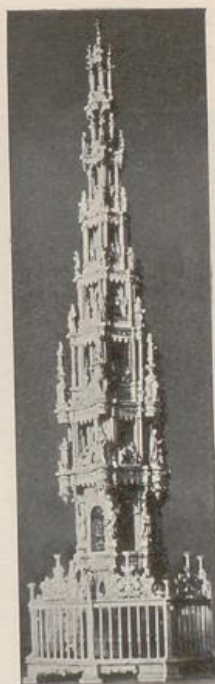
Von italienischen Meistern hatte er gelernt, seine Gestalten natürlich und harmonisch zu gruppieren und die Schönheit und Eleganz des menschlichen Körpers gut herauszuarbeiten. Das nordische Temperament läßt sich aber doch nicht vollkommen verleugnen; seine Gestalten behalten die mageren Formen, eine gekünstelte Haltung und die übertriebene Gebärdensprache. Wohl sind sie von gesundem und frischem Leben erfüllt, aber sie danken ihre Entstehung eher dem Gehirn eines akademischen Künstlers als treuem Naturstudium. Wie dem auch sei, Broeucq war ein eigenartiger Künstler, durch den der Kunst neuer Lebenssaft zuströmte. Unglücklicherweise sind die meisten seiner Werke zerstört, verstümmelt oder zerbrochen.

Ein anderer Romanist unter den Bildhauern und Bewunderern der italienischen Renaissance war Cornelis de Vriendt oder

Floris, geb. 1518 zu Antwerpen und dort 1575 gestorben. Er ging so vollkommen in italienischer Kunst auf, daß seinen Werken nichts mehr von dem früheren Stile anhaftet. Seine berühmteste Arbeit ist das Tabernakel von Léau (Abb. 288), ein 100 Fuß hoher, achteckiger Turm aus Stein. Er besteht aus zehn Stockwerken, deren Flächen mit Reliefs und deren architektonisches Gerüst mit kleinen Figuren und Girlanden geschmückt sind. Das köstliche Werk wurde 1551 ausgeführt. Andere Hauptarbeiten des Floris sind das Tabernakel von Zuerbempde (Abb. 289), der Lettner in der Kathedrale von Tournai und das Grabmal König Christians von Dänemark in Roeskilde. Bei Cornelis Floris finden wir viel Anmut, liebenswürdige Einfälle und einen großen Reichtum dekorativen Beiwerkes. Er wählt elegante Figuren und drapiert sie mit Geschmack. Ihm ist weder die solide, ja fast herbe künstlerische Auffassung noch das machtvolle Können des du Broeucq zu eigen; er arbeitet leicht, er schafft unermüdlich und gefällt immer, ohne jemals zu ergreifen.

Die das Tabernakel umschließende Einfassung ist eine wundervolle Arbeit des Renaissance-stiles. Nicht weniger charakteristisch und entzückend ist die von Jan Veldener signierte Tabernakel-Einfassung in St. Jakob zu Löwen (1568).

In der Mitte des 16. Jahrhunderts schossen die Bildhauer in der Art des Floris nur so aus der Erde. Die besten waren Pieter Coecke aus Alost (1507—1550), der Schöpfer des Kamins in der Bürgermeisterstube des Antwerpener Rathauses (Abb. 290), und der unbekannte Meister des Grabmals von Jan von Mérode (gest. 1559) in St. Dymphna zu Gheel, des stilreinsten und in der Ausführung vollendetsten aller Grabmäler dieser Zeit (Abb. 291). Alexander Colin oder Colyns verdient auch angeführt zu werden. Im Jahre 1529 in Mecheln geboren, wurde er 1562 von Kaiser Ferdinand nach Innsbruck berufen, um das Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. in der dortigen Hofkirche auszuführen. Er schuf die



288. — Cornelis Floris, Tabernakel (Léau, Saint-Léonard).



289. — Cornelis Floris, Tabernakel (Zuerbempde, Kirche).

vierundzwanzig, das Grabmal zierenden Flachreliefs mit Szenen aus dem Leben des Kaisers, vier allegorische Figuren, die Tugenden des hohen Toten darstellend, verschiedene Kinderstatuen und die auf dem Sarkophage knieende Gestalt des Kaisers. Seit dem Jahre 1562



290. — Pieter Coecke, Kamin im Bürgermeisterzimmer des Rathauses zu Antwerpen.

arbeitete er an dem großartigen, gänzlich in Bronze ausgeführten Werke. Die achtundzwanzig Fürsten und Helden aus dem Hause Habsburg, die das Grabmal umgeben, stammen von anderen Künstlern. Ebenfalls für die Hofkirche in Innsbruck schuf Colyns das Grabmal Erzherzog Ferdinands und seiner Gattin; für das Heidelberger Schloß machte er sechsunddreißig Statuen und massenhafte dekorative Schmuckstücke und für Sankt Veit in Prag das Grabmal der Königin von Böhmen (1589). Er starb 1622 in Innsbruck. Das Grabmal Maximilians (Abb. 292) ist das bedeutendste und

vollkommenste in dieser Epoche ausgeführte derartige Werk, und Colyns verdankt man die wichtigsten und schönsten Teile daran. Seine Gestalten zeichnen sich durch ihre kräftigen Formen, ihre freie Haltung und ihre dramatische Bewegtheit aus.

In den Ornamenten der Architekten und Schreiner sieht man im Laufe des 16.



291. — Unbekannter Meister, Grabmal des Jan von Mérode (Gheel, St. Dymphna).

Jahrhunderts und vor allem während der ersten Hälfte eine heitere Phantastik ihr Wesen treiben, die an die römischen Grottesken erinnert. Die Erfindungskraft der Künstler war unerschöpflich; sie spielten mit den entzückendsten Motiven und erfanden bis ins Unendliche immer wieder neue Zusammenstellungen

von Engeln und Putten, Trophäen, Masken und Vögeln, verschlungenem Bandwerk oder Blumen und Laubgewinden. Die

bedeutendste, bekannteste Arbeit in dieser Art ist das innere Portal des Schöffensaales im Rathaus von Oudenaarde (Abb. 293), das 1531 von Paul van der Schelde gemacht wurde. Achtundzwanzig kleine Tafeln, ein Durcheinander von laubbekränzten Engeln, Tierköpfen, menschlichen Gestalten, Seepferden, Vögeln und Blumen, alles das mit Sorgfalt, Geschmack, größter Feinheit und unvergleichlichem Erfindungsreichtum ausgeführt, macht dies „Stilleben“ zu einem allerlebendigsten Kunstwerk.

Vor allem aber sehen wir bei der Malerei in Flandern die Folgeerscheinungen des römischen Einflusses. Van Mander erzählt uns, daß Jan van Scorel der erste Niederländer gewesen sei, der Italien besuchte; er nennt ihn den Bannerträger und Pionier der fremden Kunst in Flandern. Aber es hat sich doch herausgestellt, daß vor ihm, der 1520 über die Alpen ging, schon mancher Vlame hinuntergezogen war. Roger van der Weyden z. B. besuchte Rom im Jahre 1450; Justus von Gent hatte 1468 in Italien gearbeitet, wo er von Herzog Federigo da Montefeltro nach Urbino berufen worden war. Er malte für die Bruderschaft von Corpus Domini ein *Abendmahl*, das sich noch jetzt im Museum von Urbino befindet (Abb. 294), und führte auch noch andere Arbeiten für den Herzog aus, eine Serie von achtundzwanzig Porträts, Philosophen und Gelehrte darstellend, von denen die eine Hälfte im Palazzo Barberini in Rom hängt (Abb. 295), die andere dem Louvre gehört; dann malte er eine Folge von Allegorien der sieben Künste, von denen zwei in Berlin, zwei in der National Gallery sich befinden. Dem Palazzo Barberini gehört ferner das Porträt des Herzogs von Urbino mit seinem Sohne Guidobaldo. Das Bildnis der beiden berühmten Persönlichkeiten zeichnet sich durch weiche und harmonische Töne aus und durch



292. — Al. Colyns, Grabmal Kaiser Maximilians I. (Innsbruck, Hofkirche).



293. — Paul van der Schelde, Inneres Portal des Schöffensaales im Rathaus zu Oudenaarde.

eine Vornehmheit der Formen, die eher an ein Werk italienischer als vlämischer Kunst denken läßt. Man könnte daraus schließen, daß dieser Nordländer, den man nach dem Süden berief, weil sein Können dem der dortigen Künstler überlegen sein sollte, den Stil seines Vaterlandes verschmähte, um sich den des Landes anzueignen, in dem er Gast war. Die Porträts Federigos da Montefeltro und seines Sohnes (Abb. 296) sind jedoch getreu nach der Natur ohne die Absicht, zu idealisieren, wiedergegeben, mit einer durchaus vlämischen Genauigkeit trotz aller italienischer dekorativer Breite.



294. — Justus van Gent, Das Abendmahl (Urbino, Museum).

Jan Gossart, häufiger Mabuse genannt, nach seinem Geburtsorte Maubeuge, ist in der chronologischen Reihenfolge der zweite dieser italienisierenden Maler. Er ist um 1478 geboren. Van Mander bemerkt, er sei „einer der ersten gewesen, der aus Italien die wahre Art, Historienbilder mit nackten und aller Art allegorischen Figuren zu komponieren, herübergebracht habe, welche Dinge man vor seiner Zeit in unseren Landen nicht gekannt habe“.



295. — Justus von Gent, Moses (Rom, Palazzo Barberini).

Von den Italienern überkam er die Liebe zur Schönheit des menschlichen Körpers, und auf seinen Bildern verwandte er als Schmuck in verschwenderischer Weise die Motive ihrer Renaissancearchitektur. Aus dem Erbe der primitiven Vlamen bewahrte er sich den Ernst und die Innigkeit ihres Empfindens sowohl wie auch ihre kraftvolle und strahlende Farbe. Er ist unbestritten der bemerkenswerteste Repräsentant dieser Übergangsperiode. Van Mander erwähnt mehrere seiner Werke, unter anderen, eine *Kreuzabnahme*, die für den Hauptaltar der Abteikirche in Middelburg gemalt war. Das Bild galt als das Hauptwerk des Meisters; es verbrannte mit der Kirche im Jahre 1568. Außer anderen, seitdem ebenfalls verschwundenen Gemälden nennt van Mander noch einen *Adam*

der Kirche im Jahre 1568. Außer anderen, seitdem ebenfalls verschwundenen Gemälden nennt van Mander noch einen *Adam*

und Eva (Abb. 298), von dem zwei verschiedene Wiederholungen existieren, deren eine sich im Schlosse Hampton Court bei London, die andere sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin befindet. Es ist eine Aktstudie in italienisierendem Geschmack. Aber die Zeichnung der Figuren und ihr etwas schwerfälliger Naturalismus, desgleichen die emailartigen Farben und die transparenten Schatten erinnern an den Stil der Primitiven und beweisen, daß die vlämischen Maler bis jetzt die Prinzipien der italienischen Schule nur erst zur Hälfte anwenden. Unter den sicheren Bildern Mabuses ist zu nennen, *der heil. Lukas die Madonna malend*, das er 1515 für den Altar der Lukas-Gilde in St. Romuald zu Mecheln vollendete. Heute befindet es sich im Prager Museum und ist seines überreichen, architektonischen Beiwerkes wegen bemerkenswert. Ein anderes Bild, das gleiche Thema behandelnd, ist im Wiener Hofmuseum (Abb. 297). Es ist das hübscheste Bild des Malers, das wir kennen, ein Werk von höchst eigentümlicher Stilmischung; denn während die reizenden lockigen Engelsköpfchen, die elegante Renaissancearchitektur, die Spuren einer flüssigeren Formengebung und eines mehr einschmelzenden Wesens und vor allem ein köstlicher zartgrüner Gesamtton schon Ausdruck der neuen Kunst sind, steht an anderen Stellen das kräftige und leuchtendere Kolorit mit dem starken, edelsteinartigen Flimmern noch unter dem Einfluß der gotischen Malerschule Flanderns. Zwei Werke in der Münchener Pinakothek sind von 1527 datiert. Das erste davon ist *Danae mit dem Goldregen* (Abb. 299), ein junges Weib von klassischen Formen mit niedlichem, aber etwas geistlosem Gesicht und mit den bei Gossart so beliebten runden Backen, die den köstlichen Regen auf sich niederrieseln



296. — Justus von Gent,
Federigo da Montefeltro mit
seinem Sohne
(Rom, Palazzo Barberini).



297. — Jan Gossart gen. Mabuse,
Der hl. Lukas die Madonna malend
(Wien, Hofmuseum).

läßt. Das andere stellt die in einer Nische thronende *Madonna* dar (Abb. 300). Mit beiden Händen hält sie das Kind, das sich ihr zu entwinden sucht. Die Mystik der alten Zeiten ist verschwunden; selbst die Engel, die Heiligen und Seligen haben profane Gestalt und profanes Wesen angenommen.



298. — Jan Gossart gen. Mabuse, Adam und Eva. Nach der Kopie im Brüsseler Museum.

Jan Gossart hatte noch für die Fürsten aus dem Hause Burgund gearbeitet, seine Nachfolger stellten ihre Kunst in den Dienst Karls V. Barent van Orley ist der erste aus der Reihe dieser Künstler, die unter der neuen Regierung standen. Er wurde im Jahre 1493 in Brüssel geboren und war von adeliger Abstammung; aus seiner Familie sind mehrere Künstler hervorgegangen. Man nimmt an, daß er zweimal über die Alpen reiste, ein erstes Mal in den Jahren zwischen 1509 und 1515, ein zweites Mal nach 1527. Van Orley war Hofmaler der beiden Statthalterinnen der Niederlande, Margaretes von Österreich und Marias von Ungarn. Er hat in Rom noch mit Raffael in Berührung kommen können, und es läßt sich denken, mit welcher Verehrung der junge Vlame seine Augen zu dem Fürsten unter den Künstlern seiner Zeit erhob. Die Madonnenbilder van Orleys, von denen er in seiner Jugend, d. h. von



299. — Jan Gossart, gen. Mabuse, Danae mit dem Goldregen (München, Pinakothek).



300. — Jan Gossart, gen. Mabuse, Maria mit dem Kinde (München, Pinakothek).

1515 bis ungefähr 1522, eine große Anzahl malte, tragen sichtbarlich Spuren Raffaelschen Einflusses. Wie Gossart genießt

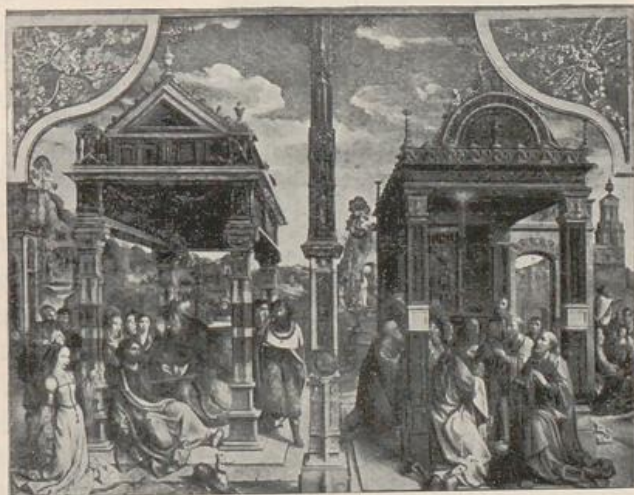
van Orley die Ehre, daß ihm eine Reihe von Werken aus der Zeit Raffaels, wenn nicht sogar von dessen Hand, zugeschrieben werden. Er malte mit unendlicher Sorgfalt, und jedesmal, wenn man die Geschichte eines seiner großen Altarbilder durchgeht, erfährt man, daß er vier oder fünf Jahre daran gearbeitet hat. Michelangelo verdankte er ebenso viel wie Raffael. Er war vor allem bestrebt, schöne Körper zu zeichnen und verlieh ihnen mehr Eleganz und Schlankheit als Gossart, gab ihnen auch eine größere dramatische Bewegtheit. Mehr noch als Gossart übertrieb er in der Verwendung architektonischer Ornamente. Sein saftiges und einheitliches Kolorit aber neigt zu einem dunkleren Gesamtton.

Zu seinen Hauptwerken zählen *Das Jüngste Gericht* (Abb. 303)

und *Die sieben Werke der Barmherzigkeit* im Antwerpener Museum, das von den dortigen Armenpflegern bestellt worden war. Es ist ein Triptychon, im Mittelbilde die Bestattung der Toten, auf jedem Flügel je drei gute Werke. Van Orley hatte den eigentümlichen Einfall, das erste der guten Werke, „Die Totenbestattung“, in das Tal Josaphat zu verlegen, ebenso wie Roger van der Weyden eines der Sakramente am Fuß des Kreuzes vollziehen läßt. Später gab er zwei Gestalten



301. — Barent van Orley, Die Prüfungen Hiobs. Mittelbild des Hiob-Altars (Brüssel, Museum).



302. — Barent van Orley, Die Apostel Thomas und Matthäus (Wien, Hofmuseum).

im Jüngsten Gerichte die Köpfe Luthers und Melanchthons. — Ein anderes bedeutendes Werk des Meisters, die *Prüfungen*



303. — Barent van Orley, Das Jüngste Gericht (Antwerpen, Museum).

der *Apostel Thomas und Matthäus* im Wiener Hofmuseum (Abb. 302). Die Malerei ist, trotzdem auf dem Bild mehrere Episoden dargestellt sind, einheitlicher als die meisten anderen Arbeiten des Künstlers, das Kolorit ist leuchtend, doch fällt



304. — Barent van Orley, Bildnis des Dr. Georg Zelle (Brüssel, Museum).

Brüssel und stellen Karl V. mit seiner Gemahlin Isabella von Portugal und Ludwig von Ungarn nebst Gemahlin dar, umgeben

Hiobs (Abb. 301), war ihm von Margarete von Österreich für den Grafen Antoine de Lalaing in Auftrag gegeben worden. Es befindet sich im Brüsseler Museum. Viele Anklänge an italienische Werke, gequälte Bewegungen, kühne Stellungen, die in ihrer Übertreibung immerhin einen höheren Schwung zeigen, das wären die Urteile, die man über das Mittelbild fällen könnte. Das Kolorit ist ebenfalls etwas gekünstelt, aber die Ausführung ist wundervoll in ihren reichen, üppigen und weich verschmolzenen Tönen.

Ein drittes seiner Hauptwerke ist eine Szene aus dem Leben der *Apostel Thomas und Matthäus* im Wiener Hofmuseum (Abb. 302). Die Malerei ist, trotzdem auf dem Bild mehrere Episoden dargestellt sind, einheitlicher als die meisten anderen Arbeiten des Künstlers, das Kolorit ist leuchtend, doch fällt es durch etwas bizarre Reflexe auf.

Van Orley schuf zahlreiche Porträts, darunter auch solche verschiedener Fürstlichkeiten. Im Jahre 1515 malte er die (nicht mehr erhaltenen) Bildnisse der sechs Kinder Philipps des Schönen, die dem König von Dänemark geschenkt wurden. Seine Porträts scheinen alle, bis auf sehr wenige, wie das 1519 gemalte von Doktor Zelle im Brüsseler Museum (Abb. 304), verloren gegangen zu sein. Für die Herren der Niederlande lieferte van Orley auch zahlreiche Kartons für Teppiche und führte auch solche für Glasfenster aus. Mehrere dieser Glasfenster befinden sich in St. Gudula in

von ihren vier Schutzheiligen. Die beiden Glasfenster wurden in den letzten Lebensjahren des Künstlers ausgeführt, das eine 1537, das andere 1538.

Ein anderer, viel weniger bekannter Brüsseler Maler, Cornelis Schernier, genannt van Coninxloo, gehört derselben Zeit an und hat denselben Stil. Man weiß auch, daß er von 1529—1558 arbeitete, und daß er wahrscheinlich gegen 1500 geboren wurde. Das Brüsseler Museum besitzt zwei Bilder von ihm, ein großes und ein kleines. Ersteres ist ein Triptychon mit der Darstellung der *Maria Magdalenen-Legende* (Abb. 305), das 1537 für Jan Teughel, Abt von Dilighem, gemalt wurde. Lange ist es Jan Gossart zugeschrieben worden, und in der Tat weist es einige Verwandtschaft mit dessen Werken auf. Der Christus am Tische des Simon kommt noch aus der Schule des Dirck Bouts, während der rothaarige, robuste Pharisäer im Vordergrund an Raffael erinnert. Das Kolorit ist üppig, die Lichtbehandlung wohl gelungen. Die Neigung, die Gestalten und ihre Haltung zu idealisieren, tritt deutlich zu Tage. Die Überfülle architektonischer Ornamente ist hier nicht minder groß als bei Gossart und van Orley.

Auf dem kleinen, *Die Genealogie der Madonna* (Abb. 306) betitelten Bilde sitzen Joachim und Anna auf einer Bank, umschlungen von den Wurzeln einer Pflanze, aus deren Blüte Maria erwächst. Im Hintergrund und an den Seiten eine übertriebene architektonische Ornamentik, in welche zwei



305. — C. van Coninxloo, Die Legende der hl. Maria Magdalena (Brüssel, Museum).



306. — C. van Coninxloo, Die Genealogie der Madonna (Brüssel, Museum).



307. — Lancelot Blondeel, Szenen aus dem Leben des hl. Cosmas und Damian (Brügge, St. Jakob).



308. — Lancelot Blondeel, Der hl. Lukas die Madonna malend (Brügge, Museum).

Episoden aus dem Leben der Eltern Marias hinein komponiert sind. Die Malerei ist in prächtigen Farben gehalten und so fein, daß sie von einem Miniaturisten ausgeführt sein könnte; die Ornamente sind in Grisaille behandelt. Das Bild trägt die volle Signatur des Meisters.

Die späteren Brügger Maler traten ebenfalls in die mächtige italienisierende Bewegung ein. Der erste von ihnen ist Lancelot Blondeel (1496 bis 1561). Er war Maler und Architekt in einer Person, vor allem aber war er Zeichner. Er lieferte Kartons für Teppiche und zeichnete

eigenhändig den ganzen Entwurf für sein Hauptwerk den Kamin in der „Freiheit Brügge“ (s. S. 165). Bei ihm ging die Vorliebe, seine Bilder durch architektonisches Beiwerk auszuschnücken, noch viel weiter als bei Gossart, van Orley und Coninxloo. Er teilte seine Malereien durch ein Rahmenwerk von Arkaden und prächtig ornamentierten Säulenhallen in einzelne Teile. Die Pracht des Dekors und der Einrahmungen war derartig groß, daß der erzählende Inhalt zur Nebensache wurde. Alle diese tollen architektonischen Einfälle, die auf goldenem Grunde ihr heiteres Wesen treiben, sind von anmutvollstem Stil und bilden



309. — Lancelot Blondeel, Die Legende des hl. Georg (Brügge, Museum).

in ihrer sorglosen Inkonsequenz das Vorspiel jenes dekorativen Stils der vlämischen Renaissance, der, von unerschöpflicher Phantasie getragen, sich in einer zügellosen Zerstückelung und üppigen Häufung der Formen ergeht. Blondeel zeichnet die architektonischen Motive, mit denen er den Grund seiner Bilder bedeckte, vermittelst eines braunen Firnisses oder mit der Feder; mit Ölfarben malte er nur die Figuren. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Brügge; die bedeutendsten sind *Szenen aus dem Leben der Heiligen Cosmas und Damian* in St. Jakob, von 1523 (Abb. 307), *Der heilige Lukas die Madonna malend*, 1545 datiert (Abb. 308), *Die Legende des heiligen Georg* (Abb. 309) im Museum und *Die Schutzheiligen der Malergilde* in der Salvator-Kirche (Saint-Sauveur), ebenfalls von 1545 datiert (Abb. 310).

Indessen gingen die Nachahmer des italienischen Stiles ihrer vlämischen Eigenschaften, die man bei



310. — Lancelot Blondeel, St. Lukas und St. Eligius, die Schutzheiligen der Malergilde (Brügge, Salvator-Kirche).



311. — Michel van Coxeyen, Martyrium des hl. Sebastian (Antwerpen, Museum).

tion legte man den größten Wert, und dabei kam das Kolorit schlecht weg. Gelehrsamkeit und akademische Virtuosität traten an Stelle von Erfindung und wahrhaft schöpferischer Hochspannung. Schule und Atelier ersetzten die Naturbeobachtung, und die Schablone das Leben.

Die Mitte des 16. Jahrhunderts schenkt uns eine ganze Reihe



312. — Lambert Lombard, Das Osterlamm (Lüttich, Museum).

den ersten Romanisten Gossart und van Orley noch bewunderte, immer mehr und mehr verlustig. Ein vlämischer Raffael genannt zu werden, bedeutete für sie den höchsten zu erstrebenden Ruhmestitel, den man ihnen auch nur allzu großmütig zuerkannte. Sie imitierten in der Tat eigentlich nur die Italiener des Verfalls. Lange Zeit begegnen uns nur die Schüler der Meister zweiten Ranges. Es ist das die Zeit der großen Altarbilder mit zahlreichen und stürmisch bewegten Figuren. Auf Zeichnung und Komposition legte man den größten Wert, und dabei kam das Kolorit schlecht weg. Gelehrsamkeit und akademische Virtuosität traten an Stelle von Erfindung und wahrhaft schöpferischer Hochspannung. Schule und Atelier ersetzten die Naturbeobachtung, und die Schablone das Leben.

Die Mitte des 16. Jahrhunderts schenkt uns eine ganze Reihe dieser Romanisten; Michel van Coxeyen, geb. 1499 in Mecheln, ist der erste, von dem man mit voller Sicherheit weiß, daß er nach Beendigung seiner Lehrzeit im eigenen Lande nach Italien ging, um sich dort zu vervollkommen. Später lebte er in Mecheln, Brüssel, Gent und in Antwerpen. Er war ein Mann von großem Ruf, ein Günstling Karls V., der vier seiner Bilder mit sich nach St. Just nahm, und auch Philipps II. Er wurde zweiundneunzig Jahre alt, und alle Bilder, die wir von ihm besitzen, sind Alterswerke; so hat er z. B. einen *Heiligen Sebastian* im Antwerpener Museum (Abb. 311), eins der frühesten uns bekannten Bilder, gemalt, als er schon sechsundsiebzig Jahre alt war. Sein

Lebenswerk ist eine Nachahmung der Italiener, nicht eines oder des anderen im besondern, sondern verschiedener Meister, deren Stilarten er kombiniert. Er widmet sich vor allem dem Studium des Nackten; einige Hauptfiguren werden kunstvoll im Vordergrund disponiert, die übrigen erscheinen durch zu weites Nachhinterücken übertrieben klein. Sein Kolorit ist sehr bizarr, und er hebt es durch fahle Reflexe.

Einen nicht geringer klingenden Namen hat Lambert Lombard aus Lüttich (1505—1566). In der gebildeten Welt seiner Zeit erwarb er sich großes Ansehen. Er war ein sehr gelehrter Maler, und seine tiefen Kenntnisse römischer Altertümer trugen viel bei zu dem Erfolg und dem Einfluß, den sein Atelier hatte. Sein Lebenswerk ist fast unbekannt. *Das Osterlamm* (Abb. 312) im Museum von Lüttich, ein korrektes Werk und nicht ohne Kälte, ist eines der seltenen Bilder, deren Vaterschaft ihm mit einiger Gewißheit zuzuweisen ist.

In dem Maße, wie das Reich der Fürsten sich ausbreitete, wurde auch die vlämische Malerschule kosmopolitischer. Der beste Beweis hierfür ist uns in Pieter van Kempnaer, bekannter unter dem Namen Pedro Campaña, gegeben, der 1503 in Brüssel geboren, mehrere Jahre in Italien und noch längere Zeit in Spanien ver-



313. — Campaña, Die Kreuzabnahme (Sevilla, Kathedrale).



314. — Pieter Pourbus d. Ä., Das Jüngste Gericht (Brügge, Museum).



315. — Pieter Pourbus d. Ä.,
Bildnis des Jan van der Gheenste
(Brüssel, Museum).

italienischen Schule herangebildet hatten. Er hat uns Bilder biblischen Inhalts und Porträts hinterlassen. *Das Jüngste Gericht* des Brügger Museums (Abb. 314) ist eines seiner berühmtesten Gemälde. Es erinnert an ein Bild desselben Stoffes von Frans Floris, der zwar jünger war als Pourbus, von diesem aber trotzdem nachgeahmt wurde. Pourbus hat sich in seiner Technik etwas von der Feinheit der Primitiven bewahrt, obwohl er auch akademische Eleganz anstrebt. Vor allem in seinen Porträts



316. — Jan Massys?, Weibliche
Halbfigur (Paris, Slg. Pacully).

brachte, von wo er 1560 nach Brüssel zurückkehrte. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Sevilla; eines davon, *Die Kreuzabnahme* (Abb. 313), besitzt die dortige Kathedrale. Die übertriebenen Geberden und Empfindungen, ebenso wie das Gegenüberstellen von blassem Fleisch und starken Schatten bekunden deutlich den spanischen Einfluß.

Pieter Pourbus der Ältere war das Haupt einer Generation von Malern, die im 16. Jahrhundert den alten Ruhm von Brügge aufrecht zu halten suchten. Er war gegen 1510 in Gouda geboren, ging ungefähr 1538 nach Brügge, wo er 1584 starb. Wenn er auch nicht selber nach Italien gereist ist, so folgte er doch den Spuren derer, die sich an der

Zusammenhang mit den Meistern des 15. Jahrhunderts noch sehr fühlbar. Meisterwerke dieser Art sind das so überaus minutiös fein ausgeführte Bildnis des Jan van der Gheenste (Ab. 315), dessen Gesichtsfarbe wie Alabaster leuchtet, im Brüsseler Museum, und das der Adrienne de Buuck (Abb. 317) im Museum von Brügge.

Mit Erstaunen begegnet man unter den auf die italienische Kunst eingeschworenen Künstlern Quintens eigenem Sohn und Schüler, Jan Massys (Antwerpen 1509 — 1575). Alle Bilder, die wir von ihm haben, stammen aus den Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien. Vermutlich be-

gann er seine Laufbahn damit, seinen Vater nachzuahmen, und manch Quinten zugeschriebener Wucherer und manch verliebter Greis stammen eher von der Hand Jans. In der Folge malte er dann gern halb oder ganz nackte, hübsche Frauen, und man ist versucht, sich zu fragen, ob Jan Massys nicht der Meister der weiblichen Halbfiguren (Abb. 316) sein könnte. Seine Frauengestalten, meistens in biblischer Einkleidung, wie die keusche Susanna, die Töchter Lots und Bathseba, haben alle hübsche, geschminkte Lärchen mit mandelförmigen Augen, einen niedlichen Mund und ein gezieltes Lächeln. Manchmal schielen

die hübschen kleinen Augen ein wenig, und es kommt auch vor, daß die Haltung steif ausfällt. Die Farbe endlich ist blaß und unrein geworden. Kurz, in diesem zwiespältigen Künstler steckt etwas von einem Überläufer, er ist in einen gekünstelten, unmännlichen Stil verfallen. Trotzdem verraten seine kokette Art zu zeichnen, und selbst seine Ungeschicklichkeit und seine Empfindsamkeit, daß er sich noch nicht ganz vom Einfluß des Vaters befreit hat. *Die Judith*, im Besitz des Herrn Dannat in Paris, ist die bemerkenswerteste dieser Darstellungen des weiblichen Kör-

pers von glatter Farbengebung, aber solider Technik (Abb. 318). *Elias und die Witwe von Sarepta* (Abb. 319) im Karlsruher Museum erinnert mit ihrer köstlichen, miniaturartig behandelten Stadtansicht an die Bilder der alten Schule. In *der Susanna im Bade* (Abb. 320) im Brüsseler Museum malt er eine etwas bläßliche, sich zierende Blondine mit zärtlichen Augen, die ihre üppigen und tadellosen Formen zur Schau stellt. Bis zu seinem Lebensende hat er das Bedürfnis, sich über alte Verliebte lustig zu machen, ein Erbteil seines Vaters. Einem von diesen gebrechlichen Wüstlingen begegnen wir im Museum von Stockholm



317. — Pieter Pourbus d. Ä., Adrienne de Buuck (Brügge, Museum).



318. — Jan Massys, Judith (Paris, Slg. Dannat).

(Abb. 321). — Frans Floris ist der letzte aus der Reihe dieser ersten italienisierenden Künstler, die sich selber, weil sie in Rom gearbeitet hatten, Romanisten nannten. Floris ist insofern ein



319. — Jan Massys, Elias und die Witwe von Sarepta (Karlsruhe, Museum).

Schüler Michelangelos, als er die Farbe verschmähte, um sich ausschließlich an die Zeichnung und das anatomische Studium zu halten. Er erfreute sich zu seinen Lebzeiten und noch lange nach seinem Tode eines ungeheuren Ansehens, und die Jugend strömte ihm von allen Seiten in sein Atelier. Wir verdanken ihm Vorlagen für Bildwirkereien, Zeichnungen für Stiche, Altarbilder, mythologische Darstellungen und Porträts. Durch ihn wurde Antwerpen zum dauernden Mittelpunkt der vlämischen Malerschule. Er war dort 1516 geboren, besuchte die Werkstatt Lambert Lombards in Lüttich, ging dann nach Italien, von wo er 1547 nach Antwerpen zurückkehrte und dort 1570 starb. Sein Hauptwerk religiösen Inhalts ist der von 1554 datierte *Engelsturz* (Abb. 322) im Antwerpener Museum. Er gibt darin eine Fülle von Aktfiguren in den kühnsten Stellungen, mit hervortretender Muskulatur und stark herausgearbeiteten Rücken- und Hüftpartien.



320. — Jan Massys, Susanna im Bade (Brüssel, Museum).

Doch fehlt diesem Michelangelo nachempfundenen Werke die dramatische Kraft des großen Florentiners; es ist akademisch korrekt, läßt aber die Spuren eines schöpferischen Geistes völlig vermissen. Die Farbe ist unerfreulich und scheint nur angewandt zu sein, um die Formen plastischer herauszubringen.

In anderen biblische Stoffe behandelnden Bildern treibt er die Verachtung der Farben noch weiter; in den *Anbetungen der Hirten* in München (Abb. 323) und Antwerpen denkt er nur an die Eleganz der Gebärde, ebenso in den beiden

Darstellungen von *Mars und Venus* in Berlin und Braunschweig.

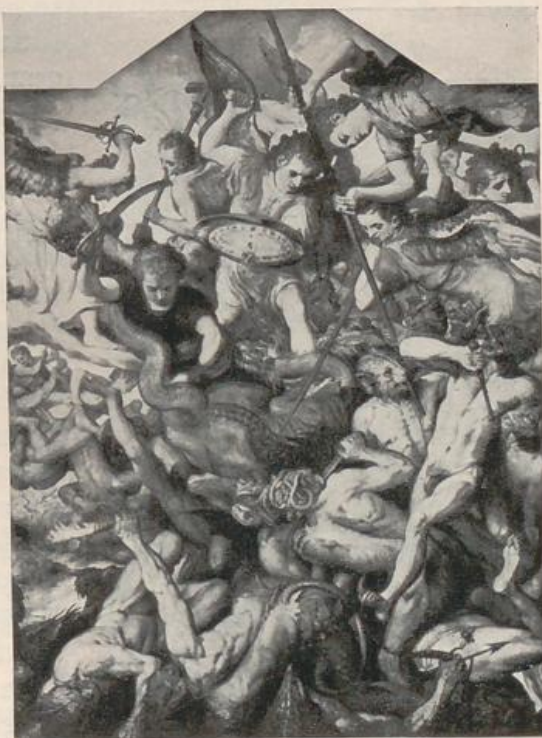
Seine besten Arbeiten sind aber seine Porträts, obgleich sie von seinen Zeitgenossen weniger geschätzt waren. Erstklassig sind z. B. *Der Falkner* (Abb. 325) in Braunschweig, der von 1558 datiert ist, dann ein weibliches Porträt aus demselben Jahre in Caen und ein Männerbildnis von 1555 in Madrid. Sein *Falkner* ist ein Musterbild von gesunder Einfachheit und verhaltner Kraft.

Zur Zeit, als die Kunst in Geziertheit und Affektiertheit vielfach, bewahrte sich allein das Porträt Natürlichkeit und Naturtreue. Viele uns unbekannt gebliebene Maler haben zweifellos tüchtige, von Talent zeugende Bildnisse geschaffen. Unter den bekannten Künstlern ist Willem Key

einer der bemerkenswertesten. Er war 1515 in Breda geboren, wurde 1542 in die Antwerpener Lukas-Gilde als Meister aufgenommen und starb dort 1568. Vortrefflich ist das Porträt von *Gillis Mostart* (Abb. 327) im Wiener Hofmuseum, mit seinem Ausdruck von Willensstärke und düsterem Stolze. Adrian Key (1558—1589), ein Neffe von Willem, malte ebenfalls Porträts. Die Bilder des *Gillis van Smidt* mit seinen sieben Söhnen (Abb. 324) und seiner Frau *Marie de Decker* mit einer ihrer Töchter (Abb. 326) im Antwerpener Museum zeichnen sich durch ihre klaren Gesichtszüge



321. — Jan Massys, *Der alte Liebhaber* (Stockholm, Museum).



322. — Frans Floris, *Der Engelsturz* (Antwerpen, Museum).



323. — Frans Floris, Anbetung der Hirten
(München, Pinakothek).

uern, und sie werden so hoch eingeschätzt, daß man im Zweifel ist, ob man sie ihm zuschreiben, oder nicht eher Mor oder Holbein damit beehren soll (Abb. 328). Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt von ihm das *Bildnis eines jungen Mannes* (Abb. 329) mit schwarzer Mütze, das Rubens kopiert hat. Das



324. — Adrian Key, Die Familie van
Smidt (Antwerpen, Museum).

und ihre natürliche Haltung aus. Das Kolorit ist ziemlich matt, die Technik aber ist kräftig und lebendig. Joost van Cleve, genannt der Narr, zeichnet sich ebenfalls als Porträtmaler aus. Er ist der zweite seines Namens und gehörte einer großen Künstlerfamilie an, von denen einige nur dem Namen nach bekannt sind. Er ist 1518 in Antwerpen geboren und arbeitete 1554 in London. Die Mehrzahl seiner Werke befindet sich in Windsor Castle und anderen englischen Palästen und Schlössern.

Modell hebt sich mit seinen dick gemalten, warmen und einschmelzenden Fleischtönen kräftig von einem dunklen und durchsichtigen Grunde ab. Nicolas Neufchâtel oder Lucidel (aus Mons) ist der Maler zweier heute in München befindlicher Porträts (Abb. 330). Aber es verlangt uns, endlich zu dem berühmtesten Porträtisten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu kommen, zu Antonis Mor. Geboren wurde er 1519 zu Utrecht, wo er auch seine Laufbahn begann. Im Jahre 1547 nahm ihn die Antwerpener Sankt Lukas-Gilde als Mitglied auf. In der Folge begegnen wir ihm in Brüssel (1549), Rom (1550—1551), Madrid (1551), in Portugal (1552) und London (1553); dann kehrt er nach Utrecht zurück, von wo er 1559 wieder

aufbricht, um Philipp II. nach Spanien zu begleiten. In Brüssel sehen wir ihn im Jahre 1568 im Auftrage des Herzogs von Alba arbeiten. Er stirbt 1576 in Antwerpen. Mor war der ständige Maler von Fürsten und Großen; die Mehrzahl seiner Porträts sind Repräsentationsbilder, sorgfältig bis ins geringste Detail, ohne daß diese ängstliche Genauigkeit auch nur im mindesten die getreue Wiedergabe des Gesichtsausdruckes, die Natürlichkeit der Haltung, ja den warmen Lebenshauch selbst beeinträchtigt. Die historischen Persönlichkeiten tragen in packender Weise ihren Charakter auf der Stirn geschrieben. In *Maria Tudor* (Abb. 333) des Madrider Museums z. B. erkennt man die unversöhnliche Fanatikerin, die Mörderin in Seide und Edelsteinen; in dem Porträt des *Herzogs von Alba* (Abb. 331) (Kopie) in Brüssel den treulosen und grausamen Gewaltherrn; in seinem *Selbstbildnis* (Abb. 332) sieht man den tief angelegten Künstler mit dem durchdringenden Blick; *Die Domherrn* (Abb. 334) (Berlin) verkörpern die strenge Doktrin und das epikureische Leben; *Maximilian II.* (Abb. 335) ist das Sinnbild höchsten Adels und angeborener Vornehmheit. Nicht bloß die Großen dieser Erde und die Bevorrechteten der Gesellschaft gab er in all ihrer Eigenheit wieder, er erfaßt auch den Charakter der Enterbten und Entstellten und hält sie im Bilde fest. So sind der Narr des Kardinals von Granvella im Louvre und *Pereson*, der Narr des Königs von Spanien, im Prado (Abb. 336) zu seinen Meisterwerken zu zählen. Letzterer hält ein Spiel Karten in einer Hand, die andere ruht auf dem Degenknauf. Diese Verkörperung der Häßlichkeit ist mit einer Intensität ohne-



325. — Frans Floris, *Der Falkner* (Braunschweig, Museum).



326. — Adrian Key, *Die Familie van Smidt* (Antwerpen, Museum).



327. — Willem Key, Bildnis des Gillis Mostart (Wien, Hofmuseum).

(Abb. 337), einen lebenswürdigen Burschen, der uns mit edler Geste, gleichzeitig herzlich und würdevoll im Antwerpener Museum begrüßt. Abraham de Rycker (Antwerpen 1566—1599) war ein schätzenswerter Maler, nach seinen zwei Bildnissen zu urteilen, die sich in St. Jakob zu Antwerpen befinden. Ebenso Frans Pourbus, der Sohn von Pieter Pourbus, geb. 1545 in Brügge, gest. 1581 in Antwerpen. Eine seiner bedeutendsten Arbeiten ist der Altar der Vigliusschen Grabkapelle in St. Bavo in Gent,



328. — Joost van Cleve, Bildnis (Windsor Castle).

gleichem und doch ohne die mindeste Roheit auf die Leinwand gebannt. Im allgemeinen verfallen die Porträts trotz ihrer soliden Körperlichkeit niemals in Steifheit. Sie bilden den Übergang von den etwas abgezirkelten, gezwungenen Gestalten der früheren Zeiten zu denen, die Rubens und van Dyck bald mit überströmender Lebenskraft erfüllen sollten.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts begegnen wir noch einem Porträtisten, namens Gillis Coignet, geb. 1538, gest. in Hamburg 1599. Er malte *Pier-son La Hue*, den Tamburmajor der Lukas-Gilde von Antwerpen (Abb. 337), einen lebenswürdigen Burschen, der uns mit edler Geste, gleichzeitig herzlich und würdevoll im Antwerpener Museum begrüßt. Abraham de Rycker (Antwerpen 1566—1599) war ein schätzenswerter Maler, nach seinen zwei Bildnissen zu urteilen, die sich in St. Jakob zu Antwerpen befinden. Ebenso Frans Pourbus, der Sohn von Pieter Pourbus, geb. 1545 in Brügge, gest. 1581 in Antwerpen. Eine seiner bedeutendsten Arbeiten ist der Altar der Vigliusschen Grabkapelle in St. Bavo in Gent, *Christus unter den Schriftgelehrten* darstellend, ein akademisches Werk in abgeblaßten Farben. Besser ist *Der Mann mit dem Weinglas* (Abb. 338) im Braunschweiger Museum. Es ist 1575 datiert und erinnert gleichzeitig an Mor und an den Falkner von Floris, ist aber weniger solide ausgeführt und nicht von so eindringlicher Kraft. Der Trinker, ein beliebter Kerl, hat einen etwas unsicheren Blick und sieht aus, als ob das Glas, das er so ungeschickt hält, nicht das erste wäre, das er sich im Laufe des Tages zu Gemüte führen wolle.

Frans II., der Sohn von Frans Pourbus, war ein hervorragender

Porträtist. Er ist 1569 in Antwerpen geboren und 1622 in Paris gestorben. Im Jahre 1599 berief ihn Vincenzo Gonzaga, der Herzog von Mantua, als Maler an seinen Hof, nachdem er in Brüssel schon die Porträts der Erzherzöge gemalt hatte. Bis 1610 blieb er in Italien. Im selben Jahre schuf er die Bildnisse Heinrichs IV. und Marias von Medici und wurde bald Hofmaler der Königin. Er malte also den größten Teil seines Lebens gekrönte Häupter und er war wirklich der geborene Hofmaler. Seine Porträts atmen Vornehmheit, der Ausdruck seiner Modelle ist stolz und die Haltung hoheitsvoll. Gewöhnlich ist der Gesamtton etwas hart. Das Bild der *Maria von Medici* (Abb. 339) im Louvre ist farbig ziemlich kalt, die Erscheinung der Königin flößt aber Respekt ein. Ihr Sohn, *Ludwig XIII.* als Kind (Abb. 340), in den Uffizien zu Florenz, ist in der Art, wie die kindliche Anmut und das kindliche Naturell erfaßt sind, eine wahre Perle und läßt an die pastose Malerei des Großvaters Pieter Pourbus denken. Die Uffizien besitzen das *Bildnis eines Malers* (Abb. 341), das die Signatur von Frans Pourbus trägt, ihn selber aber keineswegs darstellt, was man auch für diese Annahme sagen mag; denn das Modell zählte im Jahre 1591 vierzig Jahre, während Pourbus damals kaum einundzwanzig alt war. Es ist sogar eine seiner frühesten Arbeiten, aber schon ein außerordentlich tüchtiges Werk. Endlich schuf er auch einige religiöse Bilder. *Das Abendmahl* im Louvre ist in warmen, kräftigen Tönen hingestrichen, aber nicht ohne Härte. Während Pourbus sich in Frankreich niederließ, ging ein anderer Porträtmaler, Paul van Somer (aus Antwerpen) nach London, wo er arbeitete und starb, und wo er der bevorzugte Maler von Prinzen und Pairs wurde.



329. — Joost van Cleve, Bildnis eines jungen Mannes (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



330. — Nicolas Neufchâtel, Porträts (München, Pinakothek).



331. — Antonis Mor, Herzog Alba
(Brüssel, Museum).

bei Patinir und Herri met de Bles gewesen war: eine Verkörperung der spezifisch vlämischen Malerei. Die ersten, die sich auszeichneten, Lukas Gassel (geb. 1510, gest. 1560) und Jakob Grimmer (Antwerpen 1526—1590), wußten sehr reizvoll schroffe Felsen und malerische Burgen zu malen, aber die kleinen Staffagefiguren gelangen ihnen weniger. Häufig ließen sie diese von einem Gehilfen ausführen (Abb. 342, 343).



332. — Antonis Mor, Selbstbildnis
(Florenz, Uffizien).

Die Landschaftsmalerei der Vlamen zeigt sich oftmals, ebenso wie das Porträt, frei von italienischem Einfluß. Wenn die Landschaftler die Reise über die Alpen antraten, so taten sie es nicht auf der Suche nach Lehrmeistern, sondern nach malerischen Gegenden. In der Tat stellten die Landschaftler dieses Jahrhunderts gewöhnlich bergige und felsige Gegenden dar. Pieter Bruegel scheint sogar keinen anderen Zweck gehabt zu haben, als er Italien durchstriefte; und als die Brüder Brill sich in Rom niederließen, war es nicht, um Stunden zu nehmen, sondern um solche zu erteilen. Die Landschaft bleibt also im 16. Jahrhundert, was sie

Hans Bol (geb. Mecheln 1534, gest. Amsterdam 1593) ist seiner wundervollen Zeichnungen wegen berühmt und durch seine mit sehr nüchternen Farben gemalten Bilder, die aber an miniaturartiger Feinheit die bedeutendsten Künstler dieser Kunstgattung übertreffen (Abb. 344).

Gillis van Coninxloo (geb. Antwerpen gegen 1544, gest. Amsterdam 1607) galt als einer der besten Landschaftler seiner Zeit, und wirklich ist das, was wir von ihm besitzen, bemerkenswert durch die tiefe und innige Liebe zur Natur, die aus seinen Werken spricht; seine dicht belaubten Bäume sind von einem Künstler

gemalt, der sie liebte und dem sie mehr als bloße Staffage waren (Abb. 345).

Zu dieser Zeit widmen sich ganze Familien der Malerei und im besonderen der Landschaft. Das ist der Fall namentlich bei den van Coninxloo und ist es später auch bei den van Valckenburgh, bei den de Momper und bei den Brill. Zwei Brüder des ersten Namens waren Landschaftler, beide waren in Mecheln geboren, Lukas, der ältere, gegen 1540, Martin, der jüngere, 1542. Beide wanderten aus, weil sie Protestanten waren, und begaben sich nach Deutschland, wo sie lange Jahre

blieben. Diese van Valckenburgh knüpfen eher an die alte Schule an als an die Italianisten. Lukas fährt fort, Bilder zu malen, in der Art des Patinir und des Herri met de Bles mit bizarren und phantastischen Felsen, mit entzückenden Hintergründen, die weich in den Himmel übergehen. Als Genremaler geht Lukas in den Spuren Bruegels, aber er wahrt den Anstand mehr und ist weniger urwüchsig. Gewisse Bilder, wie *die Winterlandschaft* mit den spielenden Kindern (Abb. 347) im Wiener Hofmuseum (Nr. 736) stehen offensichtlich unter dem Einfluß Pieter Bruegels. Die Malerei aber ist trocken und die Komposition ist steif im Vergleich zu der des großen Vorgängers. *Die Dorfschenke* (Abb. 346) von 1598 wirkt dank dem johannisbeerfarbenen Gesamttone fast wie eine Karikatur des Bruegelschen Bildes. Die Monatsdarstellungen (Abb. 348) von Martin van Valckenburgh sind angenehme Bilder, in denen die Landschaften reizend, die Figürchen aber unbedeutend sind. Von Friedrich van Valckenburgh (geb. Mecheln 1573, gest. Nürnberg 1623), dem Sohne von Lukas, besitzt das Wiener Hofmuseum drei in der Manier des Vaters gemalte Bilder, die aber von geringerem künstlerischem Werte sind.

Die de Momper bilden



333. — Antonis Mor, Maria Tudor (Madrid, Prado).



334. — Antonis Mor, Bildnis zweier Domherrn (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



335. — Antonis Mor, Kaiser Maximilian II. (Madrid, Prado).

Jüngeren zugeschrieben. Ein Bild in Wien (Abb. 349) liefert uns ein Beispiel dieser phantastischen Landschaften. Josse de Momper wandte bei den Landschaften als Erster eine Manier an, die bei der ganzen Schule lange in Gunst blieb. Er ließ zwischen



336. — Antonis Mor, Pereson, der Hofnarr des Königs von Spanien (Madrid, Prado).

eine dritte zahlreiche Künstlerdynastie, deren einzelne Mitglieder sich schwer auseinanderhalten lassen; mit Mühe unterscheiden wir einen Josse de Momper (gegen 1564—1635) und einen Frans de Momper (1607—1660). Die Archive berichten noch von anderen. Die Werke sind, ebenso wie die Maler, einander verwandt. Nichtsdestoweniger weisen sie genügend Verschiedenheiten auf, um die einzelnen Hände erkennen zu lassen. Die ältesten der Familie malen schroffe Felsen, die unmotiviert in der Einöde zerstreut liegen und mit großen, scharfen, braunen und grauen Flecken die Landschaft durchqueren. Andere Landschaften, die einen freundlicheren Anblick gewähren und wahrscheinlicher wirken, sind mit Recht Josse de Momper dem Jüngeren zugeschrieben. Ein Bild in Wien (Abb. 349) liefert uns ein Beispiel dieser phantastischen Landschaften. Josse de Momper wandte bei den Landschaften als Erster eine Manier an, die bei der ganzen Schule lange in Gunst blieb. Er ließ zwischen dem Vordergrund und der Ferne die schärfsten Gegensätze von Licht und Schatten walten, ebenso zwischen der rechten und linken Seite des Bildes. Den Hintergrund überhaucht er mit zarten bläulichen Tönen. In anderen Bildern, wie in den *Vier Jahreszeiten* (Abb. 350) in Braunschweig dagegen, unterdrückt er alles Gesuchte, alles zu gewollt Malerische; die Landschaft ist einfacher und natürlicher; der Gesamtton ist leuchtend und strahlend. Diese vier Stücke waren wahrscheinlich seine ersten Werke.

Die berühmteste Antwerpener Familie von Landschaftmalern waren aber die Brill, zwei Brüder. Paul der bekanntere und begabtere (1556—1626) ging in seinem 20. Jahre nach Rom, wo sein älterer Bruder Matthäus (1550—1584) sich schon niedergelassen hatte. Von Paul Brill kennen wir zahlreiche Bilder

verschiedener Art. Zuerst sind zu nennen kleine auf Kupfer gemalte, die sowohl in der Ausführung wie in der Wahl des Stoffes, denen des Bles verwandt sind, wie z. B. *Christus den Besessenen heilend* (Abb. 351) in der Münchener Pinakothek, das 1601 datiert ist. Andere sind von größerem Maßstabe und breiter hingestrichen, wie die *Gebirgslandschaft* in Dresden (Abb. 352) von 1608. Endlich malte der Meister — häufig in Aquarell — auch größere Gemälde, die dazu bestimmt waren das Innere von Palästen und Kirchen zu schmücken. Dieser letzteren Art begegnet man im Palazzo Rospigliosi (Abb. 353) in Rom, im Anbau von Santa Cecilia in Trastevere, im Vatikan und in Santa Maria Maggiore. Sie sind stark dekorativ und gehen harmonisch zusammen mit den prächtigen Holzvertäfelungen. Auch die Ambrosiana in Mailand ist sehr reich an Werken Paul Brills; es sind entweder kleine Landschaften, fein wie Miniaturen, oder große, breit hingestrichene Kompositionen. Paul Brill war und blieb ein Maler von rein vlämischer Rasse, der die Landschaftsmalerei mit der seinen Landsleuten eigenen Phantasie erfüllte und mit deren gewissenhaften und soliden Technik betrieb, aber unter italienischem Einfluß einen breiteren und dekorativeren Stil annahm. Nicht einen isolierten Erdenwinkel greift er heraus, noch beschränkt er sich auf einen festumrissenen Naturausschnitt, vielmehr vereinigt er verschiedenartige Motive von gewaltigem oder liebenswürdig bestrickendem Charakter, die er den Alpenregionen entnimmt. Er ist es also, der die heroische Landschaft als Kunstgattung schuf, die dann durch Jahrhunderte fortlebte, in Italien sowohl, wie diesseits der Alpen.



337. — Gillis Coignet, Pierson la Hue, der Tambour der St. Lukasgilde (Antwerpen, Museum).



338. — Frans Pourbus, Der Mann mit dem Weinglas (Braunschweig, Museum).



339. — Frans Pourbus II., Maria von Medici (Paris, Louvre).

Kraft und ohne Empfindung. — An ihrer Spitze marschiert Marten de Vos aus Antwerpen



340. — Frans Pourbus II., Ludwig XIII. als Kind (Florenz, Uffizien).

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterlag die Schule der Italianisten einer Umformung, oder richtiger einer Reihe von Umformungen, die sie noch mehr von der alten vlämischen Schule loslösten, sie aber auch ebensoweit von der italienischen abrückten und ihr eine wirkliche Eigenart sicherten. Die Farbe gewann wieder ihre Bedeutung; zwar war es eine zweifellos gekünstelte Farbe, aber sie war satter als die der ersten Italianisten. Man begegnet zu der Zeit einer Menge von Historienmalern, die alle in der Handhabung des Pinsels äußerst geschickt, aber allen wahrhaft künstlerischen Temperamentes bar sind, weitschweifigen Erzählern von biblischen Geschichten oder Heiligenlegenden, aber ohne dramatische Kraft und ohne Empfindung. — An ihrer Spitze marschiert Marten de Vos aus Antwerpen (1531—1613), der nach Italien reiste und in Venedig Tintoretto kennen lernte. Sein Talent hatte sich zur vollsten Reife entwickelt, als die Bilderstürme entbrannten, deren Wut alle Altarbilder Antwerpens vernichtete. Als das Land den Frieden wiedererlangt hatte, und der Gottesdienst wieder eingesetzt worden war, beeilten sich Kirchen, Gilden und Bruderschaften ihre Altäre wieder aufzubauen, und aus dieser Zeit stammen ungezählte religiöse Bilder in der emphatischen und deklamatorischen Art der Bolognesischen und Venezianischen Malerschulen. De Vos war ein außergewöhnlich fruchtbarer Künstler, der eifrig und wie

spielend Bild auf Bild herunterpinselte. Er hatte in Italien den Unterricht eines der unerhörtesten Improvisationstalente der Malerei genossen, von dem er unglücklicherweise aber eben nur diese Leichtigkeit und Fülle im Schaffen übernahm. Tintoretto ist der ungestümste unter den Malern; Marten de Vos dagegen ist in der Auffassung sowohl wie in der Gruppierung seines Stoffes gemessen bis zur Zaghaftigkeit, seine Farben sind mannigfaltig und glänzend, aber ohne Kraft; seine Gestalten scheinen pomadisiert und geschminkt zu sein, und von allen vlämischen Malern ist er derjenige, dessen Manier den höchst unangenehmen Eindruck von Porzellanmalerei macht. *Der ungläubige Thomas* (Abb. 354), den er für den Altar der Kürschner in der Antwerpener Kathedrale malte (1574), liefert ein Beispiel für diese langweiligen Bilder, wo leidenschaftslose Figuren in abgemessenen Stellungen irgendwie herumstehen. Ebenso verhält es sich mit dem *Zinsgroschen*, der 1601 für die Eligiuskapelle in der Andreaskirche gemalt war; es ist eines seiner letzten Werke und befindet sich gegenwärtig im Antwerpener Museum. Das letzte Bild von Marten de Vos ist *Christus in der Glorie* (Abb. 357) im Antwerpener Museum, ein Triptychon, das für die alte Eidkapelle der Bogenschützen gemacht war. Hier begegnen wir einer wirklichen Steigerung des Empfindens. Es ist anzunehmen, daß ihn diesmal sein Stoff mit forttrieb, und daß er ebenso sehr mit dem Herzen, wie mit dem Kopfe bei der Arbeit war. Trotzdem ist er wie Frans Floris als Porträtist bedeutender, denn als Historienmaler. Als Beweis hierfür



341. — Frans Pourbus II., Bildnis eines Malers (Florenz, Uffizien).



342. — Lukas Gassel, Landschaft (Brüssel, Museum).

nennen wir das Bildnis der *Familie Anselmo* (Abb. 355) im Brüsseler Museum (1577), dann das von *Gillis Hoffman und seiner Frau* (1570) in Amsterdam (Abb. 356) und endlich das



343. — Jakob Grimmer, Landschaft (Wien, Hofmuseum).

einer unbekannt-
ten Dame in Ma-
drid. Das Por-
zellanartige, was
die Malerei des
de Vos so unan-
genehm macht,
ist hier sehr ab-
geschwächt und
hat sich in einen
wie festes Email
wirkenden Farb-
auftrag verwan-

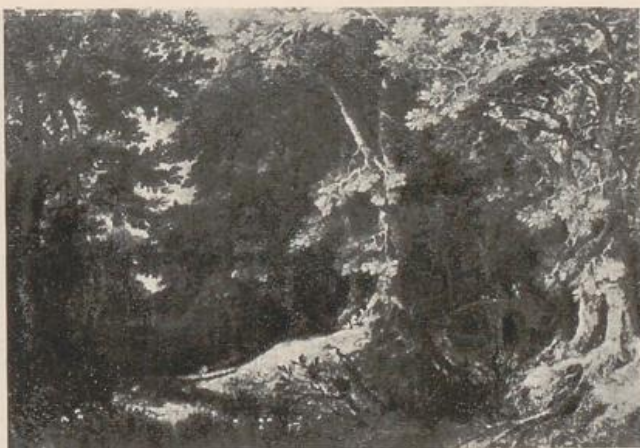
delt; die Modelle sind robuste vlämische Typen, die gewissenhaft und wahrheitsgetreu wiedergegeben sind.

Der Hauptschüler von Frans Floris war Ambrosius Francken aus Antwerpen (1544—1618), der Sohn eines Malers und der jüngste von drei Brüdern, die ebenfalls Maler waren. Das Museum und die Kirchen von Antwerpen besitzen zahlreiche Bilder von ihm. *Die Speisung der Fünftausend* (Abb. 358), die er 1598 für die Kapelle der Müller und Bäcker in der Kathedrale malte, ist seine beste Arbeit. Der größte Fehler dieses Künstlers und der seiner ganzen Gruppe ist, den natürlichen Sinn für die Farbe verloren zu haben, den seine Vorläufer in so starkem Maße besaßen. Sie bemühten sich mittelst seltener Farbtöne einen Effekt hervorzubringen und treffen nur auf solche, die gekünstelt und unerfreulich wirken. In einem *Martyrium der Heiligen Crispinus und Crispinianus* (Abb. 359), das für den Altar der Schuster in der Kathedrale ausgeführt wurde, hat der Maler ein Drama zu gestalten gesucht; die Personen, die in ihm mitwirken, sind aber eher Henker als Märtyrer. Sie boten ihm nur eine Gelegenheit, Aktfiguren zu malen. Das nackte Fleisch jedoch, das er zeigt, wirkt wattig und kraftlos. Ob sie sich auch noch so sehr erregen, keine der Gestalten besitzt



344. — Hans Bol, Fischerstechen (Dresden, Galerie).

wirkliches Pathos. Im Antwerpener Museum befindet sich ein Triptychon, das von dem Altar der Schmiede in der Kathedrale stammt. Es trägt ein Monogramm aus den Buchstaben G. L. M. B. (Abb. 366) und auf einem Grabmal die Jahreszahl 1588. Das Bild ist offenkundig aus dieser Zeit, man kann es aber keinem



345. — Gillis van Coninxloo, Landschaft (Wien, Liechtenstein-Galerie).

der bekannten Meister zuschreiben. Es weist einige Ähnlichkeiten mit den Werken Ambrosius Franckens auf, die Gesichter sind aber lebendiger, porträtmäßiger, die Zeichnung ist straffer, das Ganze natürlicher. Es ist sogar ein den meisten Bildern dieser Zeit überlegenes Werk.

Mit dieser Gruppe hängt auch der Genter Lucas de Heere (geb. 1534, gest. Paris 1584) zusammen. Er war der gelehrteste, aber auch der akademischste Künstler seiner Zeit. In St. Bavo in Gent hängt ein Bild von ihm *Salomon und die Königin von Saba*, das 1559 datiert ist, im Kopenhagener Museum *die klugen und die törichten Jungfrauen* (Abb. 360), beides sind Werke von sehr kalter Korrektheit. Endlich ist auch noch der Brüsseler



346. — Lukas van Valckenburgh, Dorfschenke (Wien, Hofmuseum).



347. — Lukas van Valckenburgh, Winterlandschaft (Wien, Hofmuseum).

Joost van Winghe (geb. 1544, gest. Frankfurt 1603) zu nennen, von dem das Wiener Hofmuseum unter anderem zwei Bilder mit ganz erloschenem Gesamtton besitzt, die *Apelles malt die Geliebte Alexanders des Großen* (Abb. 361), darstellen.

Der berühmteste und bemerkenswerteste dieser im Ausland lebenden Künstler ist Denis Calvaert oder Dionisio Fiammingo. Er war gegen 1540 in Antwerpen geboren und begab sich in seinem zwanzigsten Jahre nach Bologna, zu einem Zeitpunkt, wo sich dort, als ein letztes Aufblühen der italienischen Malerei, eine einheimische Malerschule bildete. Die Italiener waren die ersten,



348. — Martin van Valckenburgh, Der Januar (Wien, Hofmuseum).

die es anerkannten, daß Calvaert mit seiner kräftigen Farbengebung nicht wenig zur Entwicklung der neuen Schule beitrug, und daß mehrere seiner zahlreichen Schüler, darunter Guido Reni, Albano, um nur einige zu nennen, ihre Paletten nach der seinen zusammenstellten. Der Ausdruck seiner Ge-

stalten ist voller Jugend und Anmut, und diese Auffassung übte einen fruchtbaren Einfluß auf die Malerschulen jenseits der Alpen aus. Er seinerseits macht eine Anleihe bei seinen italienischen Genossen: seine Gestalten nahmen einen leidenschaftlichen Ausdruck an und bekamen eine den Nordländern sonst unbekannt



349. — Josse de Momper, Landschaft (Wien, Hofmuseum).

Gefühls; die Heiligen Franziskus und Dominikus, denen die Madonna erscheint (Abb. 362), in der Dresdener Galerie, fühlen sich allein durch diesen Anblick bis in den Himmel versetzt. Es ist das Werk eines visionär Erleuchteten. Das Gegenstück hierzu bildet seine *Danae* in Lucca: ein wollüstiges Traumgesicht, eine Verkörperung irdischer Wonnen. Von seiner *Verkündigung* (Abb. 364) in San Domenico zu Bologna endlich strahlt eine Frische und Anmut aus, die den meisten Andachtsbildern Flanderns fremd ist. Dieser Maler, der das Bindeglied zwischen Nord und Süd bildete, war ein sympathischer, wahrhaft eigenartiger



350. — Josse de Momper, Frühling (Braunschweig, Museum).



351. — Paul Brill, Christus den Besessenen heilend
(München, Pinakothek).

akademische Korrektheit nach Österreich. Sein „*Lasset die Kindlein zu mir kommen*“ (Abb. 365) im Antwerpener Museum ist wie



352. — Paul Brill, Gebirgslandschaft (Dresden, Galerie).



353. — Paul Brill, Landschaft
(Rom, Palazzo Rospigliosi).

und lebensvoller Künstler. — Bartholomäus Spranger (1546—1627?) ging frühzeitig nach Frankreich, dann nach Rom und schließlich nach Prag, wohin ihn die Gunst Kaiser Rudolfs II. berufen hatte, und wo er bis zu seinem Tode arbeitete. Er kommt von den Italienern her und verpflanzt die südländische Geschicklichkeit und

ein Strauß liebevoller Gestalten. Der Künstler besitzt in höchstem Maße alles das, was man sich durch Schulung zu eigen machen kann.

Zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts fanden unsere italienisierenden Vlamen, ebenso wie die Bolognesen, wieder mehr Geschmack an einer naturalistischeren Kunst.

Der erste und verdienstvollste unter diesen Neueren war Otto van Veen (Venus), der im Jahre 1558 von adeligen Eltern in Leiden geboren war. Im Jahre 1573 besuchte er die Werkstatt des Lampsonius, dieses gelehrten Künstlers aus Lüttich

und drei Jahre später die des Federigo Zuccaro in Rom. Er kehrte dann 1581 in sein Vaterland zurück und wohnte nacheinander in Lüttich, Leiden, Antwerpen und Brüssel, wo er seit 1612 das Amt eines Münzkontrolleurs bekleidete. Er starb 1629. Nachdem er Hofmaler Alexander Farneses gewesen war, wurde ihm dieselbe Würde von dem erzoglichen Paare Albrecht und Isabella verliehen. Wir verdanken ihm ungezählte Bilder. Vier davon im Antwerpener Museum, die aus dem Zunfthaus der Schnittwarenhändler stammen, lassen ihn in günstigem Licht erscheinen; zwei stellen Szenen aus den Evangelien dar, *die Berufung des Matthäus* (Abb. 367) und *Zacharias im Feigenbaum*;



354. — Marten de Vos, Der ungläubige Thomas (Antwerpen, Museum).

die beiden anderen schildern Vorgänge aus dem Leben des *heiligen Nikolaus*, wie der Heilige nachts heimlich einer armen Familie eine gefüllte Börse ins Fenster wirft (Abb. 368) und der belagerten Stadt Myra seinen Schutz angedeihen läßt (Abb. 369). Die Malerei ist körnig und saftig, das Kolorit sehr warm, die Lichtbehandlung wohltuend und durchsichtig, das Ganze aber ohne besondere Kraft; das Farbungemengsel des Marten de Vos ist verschwunden; die Gestalten haben ihre Gesundheit wiedererlangt und sind voller Lebensfreude. Wohl bringt man der akademischen Korrektheit noch Opfer, aber mit einfacheren Mitteln. Entfaltet der Künstler auch keine große schöpferische Kraft, so bringt er doch wenigstens nichts Geschmackloses mehr. Eins seiner besten Bilder ist der *Christus mit den vier Büßern* (Abb. 363) im



355. — Marten de Vos, Bildnis der Familie Anselmo (Brüssel, Museum).

Mainzer Museum. Otto van Veen hat auch viele Porträts gemalt; charakteristisch für seine Art ist das Bild des *Miraeus, Bischofs von Antwerpen* (Abb. 370);



356. — Marten de Vos, Bildnis des Gillis Hoffman und seiner Frau (Amsterdam, Rijks-Museum).

es ist ein Stück gesunder Malerei, jedoch ohne bemerkenswerte Kraft. Unser Maler war ein sehr gebildeter und kultivierter Geist; er schrieb eine Anzahl Bücher, die historische Überblicke mit Moralpredigten vereinen und illustrierte sie mit Stichen im Geschmack der Zeit. Ähnliche Stoffe behandelte er in Bilderfolgen, wie z. B. das *Leben Mariä* in 15 und den *Triumph der katholischen Kirche* in 6 Bildern;

beide Serien sind in der Galerie von Schleißheim. Er übte einen starken Einfluß auf seinen berühmten Schüler Rubens aus, der wie er zugleich Gelehrter und Künstler war.

Marten Pepyn (Antwerpen 1575—1643) war an Jahren zwar jünger, sein Stil aber war viel archaischer. Er blieb der früheren



357. — Marten de Vos, Christus in der Glorie (Antwerpen, Museum).

Romanistenschule wesentlich treuer als Otto van Veen; er hat deren kalte Farbe behalten, die matte glanzlose Lichtbehandlung und die ängstliche Zeichnung. Das Antwerpener Museum ist im Besitz einer großen Anzahl seiner Werke; eines davon, *die Taufe des heiligen Augustinus* ist 1626 datiert (Abb. 371). Es ist ein Beweis dafür, daß sein Schöpfer von dem Einfluß von Rubens ganz unberührt blieb, daß er weiter in der überlieferten Art zart und sanft zu malen fortfuhr, zu einer Zeit, als die ganze Schule sich auf der Bahn des großartigen Revolutionärs zu einer ungestümeren und gewaltigeren Kunst mitreißen ließ.

In Abraham Janssens (Antwerpen 1575—1632) treten die ersten Anzeichen dieser Revolution zutage. Das Antwerpener Museum

besitzt zwei klägliche Bilder religiösen Inhalts von ihm, und es existieren von dieser Art noch viel mehr. Andererseits enthält dasselbe Museum ein Gemälde der Personifikation der *Schelde und der Jungfrau Antwerpen* (Abb. 372), worin die Gestalt des Flusses mit der kräftigen Muskulatur und die durchsichtigen Schatten schon vollkommen rubensartig anmuten. Die Jungfrau Antwerpen ist dieser heroischen Figur würdig. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Janssens dies Bild im Jahre 1610 für den Saal der Generalstaaten im Antwerpener Rathause malte, und daß zur selben Zeit und für denselben Saal Rubens seine *Anbetung der Könige* schuf, versteht man, woher dieser Umschwung kam, und zweifelt keinen Augenblick, *die Schelde* wenn nicht für ein eigenhändiges Werk von Rubens, so doch für eine unter seinem unmittelbarem Einfluss entstandene Figur anzusehen. Nicht nur dies Bild weist Einzelheiten auf, die an Rubens denken lassen. Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt von Janssens *Vertumnus und Pomona* und einen *Meleager und Atalante* (Abb. 373) mit Tieren von der Hand Snyders; diese Bilder erinnern stark an die Schelde-Allegorie. Die Figuren sind gut angelegt und flott gemalt. Die Härte und Undurchsichtigkeit des Kolorits tragen den Stempel des alten



358. — Ambrosius Francken,
Die Speisung der Fünftausend
(Antwerpen, Museum).



359. — Ambrosius Francken, Martyrium des
hl. Crispin und des hl. Crispinianus
(Antwerpen, Museum).



360. — Lucas de Heere, Die klugen und törichten Jungfrauen (Kopenhagen, Museum).

Jahre 1510 in Augsburg an der Genealogie Maximilians; 1516 und 1517 schuf er neun von den Holzstöcken des Dürerschen Triumphzuges, von 1518—1519 zwölf der „Heiligen Österreichs“ und andere Platten. Willem Lieftrinck, wahrscheinlich der Bruder von Cornelis, arbeitete in den Jahren 1516—1518 an denselben berühmten Werken; 1528 war er wieder in Antwerpen, wo er bis 1538 lebte; sein Schüler Jan Molyns oder Lyns trat in die Fußstapfen



361. — Joost van Winghe, Apelles malt die Geliebte Alexanders des Großen (Wien, Hofmuseum).

Stiles, aber viele andere Anzeichen deuten den beginnenden Umschwung an.

Im 16. Jahrhundert geht die Graphik denselben Weg wie die Malerei. Sie beginnt damit im Holzschnitt die unsterblichen Zeichnungen wiederzugeben, die Albrecht Dürer, Hans Burgkmair und Hans Springinklee für Kaiser Maximilian schufen. Der Antwerpener Cornelis Lieftrinck arbeitete im

seines Lehrers. Sein Bildnis des Dogen von Venedig Francesco Donato (Abb. 375), das 1554 von ihm geschnitten und herausgegeben wurde, hat noch den breiten kraftvollen Strich der vorhergehenden Epoche. Eine Folge von neun Holzschnitten, die derselben Schule angehören, stellen in einer kräftigen Manier Helden zu Pferde in kriegerischer Haltung dar: Gottfried von Bouillon, Hektor von Troja und andere. Eins der Stücke trägt die Jahreszahl 1510 und das Monogramm M. C., ein anderes hat sich

erhalten mit den Initialen R. H. Die königliche Bibliothek in Brüssel besitzt zwei Exemplare von beiden Ausgaben, von denen die eine, mit den vlämisch gedruckten Heldennamen, derselben



362. — Denis Calvaert, St. Franziskus und St. Dominikus (Dresden, Galerie).



363. — Otto van Veen, Christus mit den vier Büßern (Mainz, Museum).

breit und kräftig arbeitenden Schule angehört (Abb. 374). Die folgende Generation verlor viel von dieser Kraft und wandte eine magere, zarte Technik an, die dabei oft der Eleganz nicht entbehrt, wie z. B. das Porträt der Königin Elisabeth von Jan Liefrinck, dem Sohn von Willem. In derselben Manier arbeitete Pieter Coeck auch seine *Türkischen Sittenbilder*, die er in zehn Platten herausgab (Abb. 376 und 378). Diesem Stile folgte auch die Schar der Buchillustratoren, wie Arnold Nicolai, Antonis van Leest, Gerard Jansen, Cornelis Muller und viele andere, die für die Plantinsche Druckerei nach Zeichnungen von Pieter van der Borcht die Platten schnitten.

Wesentlich größer war die Zahl der Kupferstecher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Antwerpen wurde damals der große



364. — Denis Calvaert, Die Verkündigung (Bologna, San Domenico).

Stapelplatz für Stiche, die man oftmals in Heften zu mehreren Blättern herausgab. Unter den namhaftesten Künstlern der Stadt



365. — Bartholomäus Spranger, „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Antwerpen, Museum).

gab es manche, die den Kupferstechern ungezählte Vorlagen geliefert haben: so Frans Floris, Marten de Vos, — dessen Arbeiten dieser Art nach hundert zählten — Stradanus aus Brügge und Pieter Bruegel. Der Stecher gab es weit mehr als Zeichner für den Kupferstich. Zuerst beschränkte man sich darauf, die Zeichnungen einfach in Kupfer wiederzugeben, die

Komposition zu ver-

vielfältigen, ohne aus Eigenem hinzuzufügen, wie es die Stecher von religiösen Blättern taten, von Moralpredigten, von Allegorien, historischen Unterweisungen und Fachschriften, die gewöhnlich in



366. — Unbekannter Meister, Die Predigt des hl. Eligius (Antwerpen, Museum).

Quartformat erschienen und von Hieronymus Cock (Antwerpen 1510—1570), Gerard de Jode (geb. Nymwegen 1517, gest. Antwerpen 1591), Frans Huys, Maler und Stecher (1522—1562) (Abb. 377), Pieter van der Heyde (1530—1576) und Philipp Galle (geb. Haarlem 1537, gest. Antwerpen 1612) hergestellt wurden. Eine zweite Gruppe von Antwerpener Stechern zeichnete sich durch eine sorgfältigere, zartere und glänzendere Technik aus; es sind das die Miniaturisten ihrer Kunst, aber sie haben mehr Glanz als Wärme, mehr Überfeinerung als Geschmeidigkeit. In der Geschichte treten sie familienweise auf; zwei de Jode, vier Galle, vier Collaert (Abb. 386), zwei de Passe, zwei Mallery, drei Wiericx. Die beiden ersten Gruppen wenden

Jode, vier Galle, vier Collaert Mallery, drei Wiericx. Die

bald eine knappere Technik an, bald ist ihr Stil lockerer. Die drei letzten Gruppen wetteifern in der geradezu glänzenden



367. — Otto van Veen,
Die Berufung des Matthäus
(Antwerpen, Museum).



368. — Otto van Veen,
Die Mildtätigkeit des hl. Nikolaus
(Antwerpen, Museum).

Handhabung des Grabstichels miteinander um die Siegespalme. Die drei Brüder Wiericx, Jan (1549—?), Hieronymus (1553—1619), Antonis (1559—1624) (Abb. 380) übertreffen alle durch die feine Schärfe ihres Striches und die Zartheit ihrer Wirkungen. Eine Gruppe von Meistern, die nach Deutschland gingen und arbeiteten, wie die drei Sadeler (Abb. 379) und Barth. Spranger zeichnen sich durch bedeutendere Blätter von lebhafter Wirkung aus; sie arbeiteten aber übermäßig auf den Effekt hin und verfielen in Manieriertheit.

Im 16. Jahrhundert konzentrierte sich die Teppichwirkerei in die beiden Städte Brüssel und Oudenaarde. In ersterer wurden die großen Historienbilder, die bedeutendsten Werke reproduziert; in letzterer behandelte man einfachere Stoffe, wie Dorfgeschichten und Landschaften oder Verdüren. In Brüssel arbeitete man ge-



369. — Otto van Veen, Der heil.
Nikolaus beschützt das belagerte
Myra (Antwerpen, Museum).



370. — Otto van Veen, Bildnis des Miraeus, Bischofs von Antwerpen (Antwerpen, Museum).

wöhnlich für Fürsten und Herren, in Oudenaarde mehr für den Bürgerstand. Es ist erstaunlich, wie verschwenderisch das spanische Königshaus, dem die flandrischen Herrscher angehörten, diese Schätze anfertigen ließ und aufhäufte. Der Palast in Madrid besitzt noch 122 vlämische Wandteppiche. Viele dieser Werke aus dem Besitz der Könige von Spanien sind durch Feuer zerstört; andere haben sich durch langen und häufigen Gebrauch abgenutzt, denn die Teppiche blieben nicht auf einem Fleck; man hängte sie bei festlichen Gelegenheiten in den Sälen und Gemächern auf, nahm sie wieder ab und rollte sie auf, wenn sie ihrem Zweck gedient hatten; sie wurden auf die Reise mitgenommen, um unterwegs die Wohnung zu schmücken; man führte sie bei Kriegszeiten als Gepäck mit, um die Zelte damit auszuhängen; sie zierten die Schranken bei Turnieren, die Straßen und Plätze beim Einzug des Herrschers.



371. — Marten Pepyn, Die Taufe des hl. Augustinus (Antwerpen, Museum).

Von überall her strömten die Aufträge nach Brüssel. Kaiser Karl V., sein Vater und seine Mutter, sein Sohn Philipp II. und die Prinzen ihres Hauses waren die freigebigsten Besteller der vlämischen Werkstätten und die unersättlichsten Sammler ihrer Erzeugnisse. Andere Fürsten erteilten staunenerregende Aufträge. Im Jahre 1518 wurden die *Taten der Apostel* vollendet, deren Kartons, die Raffael für Leo X. ausführte, im Viktoria- und Albert-Museum aufbewahrt werden und deren erste gewebte Ausführung die Sixtinische Kapelle im Vatikan schmückt. Die Generalstaaten schenkten im Jahre 1531 Karl IV.

in Brüssel einen Wandteppich mit der Darstellung der *Schlacht bei Pavia* mit der Gefangennahme Franz' I. Zur selben Zeit schenkte Karl V. Kardinal Wolsey den Teppich mit der *Geschichte Abrahams*, der in Brüssel ausgeführt war. Franz I. bestellte dort *das Leben Scipios* nach Giulio Romano; sein Sohn Heinrich II. ließ nach Entwürfen von demselben Künstler *die Triumphe Scipios* anfertigen. Kaiser Maximilian ließ seine „*Schöne Jagden*“ ausführen, wo-



372. — Abraham Janssens, Allegorie der Schelde und der Jungfrau Antwerpen (Antwerpen, Museum).

für die Kartons von Barent van Orley stammen und sich im Louvre befinden. Karl V. beauftragte Willem de Pannemaker, den berühmtesten Zunftmeister, in zwölf Stücken *Die Eroberung von Tunis* nach Zeichnungen von Jan Vermeyen (Abb. 381, 384) herzustellen; die Kartons dazu befinden sich im Wiener Hofmuseum, die Teppiche selber im königlichen Schloß zu Madrid. Der Herzog von Alba bestellte bei demselben Bildwirker drei aus Wolle, Seide, Gold und Silber gewebte Stücke, die seine in den Niederlanden errungenen Siege verherrlichten. Die Künstler, die in dieser Zeit die Vorlagen für die Teppiche machten, sind uns besser bekannt als die der vorigen Epoche. Von den fremden Künstlern, deren wir zwei nannten, werden wir nicht mehr sprechen. Interessanter sind für uns die Vlamen, die sich auf diesem Gebiete hervortaten. Wir nannten Vermeyen. Karl V. ließ sich von ihm begleiten, als er durch das Mittelmeer fuhr, um den Zufluchtsort des Sultans von Tunis zu zerstören. Der Maler nahm genau die Lage all der Orte auf, wo die Flotte anlegte und belebte die Ufer und Küstenstriche und die anliegenden Länder mit Schiffen und Soldatengruppen. Barent van Orley zeichnete die Jagden



373. — Abraham Janssens, Meleager und Atalante (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



374. — Einer der neun Helden.
Holzschnitt
(Brüssel, Kgl. Bibliothek).



375. — Jan Molyns, Der Doge
Francesco Donato. Holzschnitt
(Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus).

Maximilians nach selbstgeschauten Szenen. Der Maler Stradanus und sicherlich auch viele andere haben ebenfalls Vorlagen geliefert. Bekannter sind aber die Bildwirkmeister, deren Tätigkeit in den Werkstätten oft vom Vater auf den Sohn



376. — Pieter Coeck
Johann III. von Portugal
(St. Petersburg, Eremitage).



377. — Frans Huys,
Erasmus von Rotterdam
(Brüssel, Kgl. Bibliothek).



378. — Pieter Coeck,
Sitten der Türken
(Brüssel, Kgl. Bibliothek).



379. — Ägidius Sadeler, Bildnis des Marten de Vos. Kupferstich (Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus).



380. — Antonis Wierix, Bildnis der Infantin Isabella (Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus).

übergang, so vor allem die Leyniers, die Pannemaker und die Raes (Abb. 385).

Künstler und Handwerker arbeiteten mit vereinten Kräften, um Werke zu schaffen, die bei ihren Lebzeiten hochgeschätzt



381. — Jan Vermeyen, Die Eroberung von Tunis durch Karl V. Teppich (Madrid, Kgl. Schloß).



382. — Aus der Geschichte des Cephalus. Teppich (Rom, Vatikan, Appart. Borgia).



383. — Kreuzabnahme. Teppich
(Brüssel, Musée Cinquantenaire).

waren und bis in unsere Tage berühmt sind. Was die Erzeugnisse des 16. Jahrhunderts auszeichnet, ist vor allem ihre Komposition, wobei das Ganze bewundernswürdig ausgefallen ist, die oft sehr zahlreichen Personen geschickt angeordnet sind, und alle an einer gemeinsamen Handlung teilnehmen. Die Maler sind erfindungsreich und können ihre Gestalten atmen, sich bewegen und handeln lassen. Unerschöpflich erzählen sie Geschichten von zehn, zwanzig,

dreißig Episoden; ihre Stoffe entnehmen sie den Vorgängen von heute sowohl wie dem Altertum, der Bibel sowohl wie Titus Livius; sie predigen Moral, sie sind geistreich und vor allem



384. — Jan Vermeyen, Die Eroberung von Tunis
durch Karl V.
Teppich (Madrid, Kgl. Schloß).

wissen sie zu gefallen. Wir bewundern schöne Frauen und kraftstrotzende Krieger; den Reiz der Gegend, in die sie ihre Bilder verlegen, erhöhen sie durch entzückende Landschaften und wunderbare Renaissancebauten, wie van Orley und Gossart sie auf-

zuführen wußten. Sie wurden berufen, Paläste auszuschnücken und sie zeigten sich dieser schwierigen aber Ehre und Ruhm bringenden Aufgabe gewachsen.



385. — Romulus gibt dem Volk die Gesetze
Brüsseler Teppich (Madrid, Kgl. Schloß).

Literatur zu Kapitel III

Charl. Aschenheim, *Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance*. Straßburg 1910. — K. Baedeker, *Belgien und Holland*. Leipzig 1910. — E. Baes, *Jean Gossaert et le Groupe wallon de son Époque*. Brüssel 1880. — Baldinucci, *Notizie de professori del disegno*. Florenz 1681. — A. Baschet, *François Pourbus* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1868). — P. Bautier, *Lancelot Blondeel*. Brüssel 1910. — F. Benoit, *Un Tableau du Musée de Lille: Une Prédication de S. Jean, attrib. à Pieter Coecke* (*Rev. de l'Art ancien et mod.*, XXIV, 1908). — A. Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nel sec. XVI e XVII*. Florenz 1880. — G. v. Bezold, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark*. Stuttgart 1908. — F. Blommaert, *Levenschets van Lucas d'Heere*. 1853. — W. Bode, *Justus de Gand* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1887). — J. de Bosschere, *La Sculpture Anversoise aux XVe et XVIe siècles; Les Vitraux de Lierre et d'Anvers (XVe, XVIe et XVIIe siècles)* (*L'Art flam. et holland.*, IX, 1908). — M. W. Brockwell, *The „Adoration of the Magi“ by Jan Mabuse*. London 1911. — E. Brunelli, *La Madonna attribuita al Mabuse nella Pinacoteca Ambrosiana* (*Rassegna d'Arte*, V, 1905). — F. Carstanjen, *Entwicklungsfaktoren der niederländ. Frührenaissance*. Altenburg 1906 (Sonderdr. aus Vierteljahrsschr. f. wiss. Philos., XX). — F. C., *Étude sur Lambert Lombard*. Lüttich 1858. — A. de Ceuleneer, *Justus de Gand* (*Les Arts anciens en Flandre*, V, 1910). — L. Cloquet, *Architecture ouest-flamande ancienne et moderne* (*Rev. de l'Art chrétien*, LI, 1908). — D. Conforti, *La Bataille de Pavie, Tapisserie du Musée national de Naples [B. van Orley]* (*Les Arts anciens en Flandre*, III). — L. Cust, *Notes on the inventory of Paintings belonging to John, Lord Lumley, in 1590, and on the painter using the monogram H E, usually assigned to Lucas d'Heere* (*Burlington Mag.*, XIV, 1909). — Dehaisnes, *Les Oeuvres des Maîtres de l'École flamande conservées en Italie*. Paris 1891. — J. Destrée, *Justus van Gent (Joost van Wassenhove)* (*Onze Kunst*, 1912). — M. Dieulafoy, *Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal*. Stuttgart 1913. — E. Diez, *Der Hofmaler Barth. Spranger* (*Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses*, XXVIII, 1909). — A. Duclos, *L'art de façades à Bruges*. Brügge 1902. — E. v. Engerth, *Jan Vermeyen* (*Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses*, IX). — van Even, *Louvain monumental*. Löwen 1860. — E. Fétis, *Accroissement du Musée de Bruxelles*. Lambert Lombard, Pierre Coeck. —

J. Floris, Veelderly Veranderingen van groteszen en compartimenten. Antwerpen 1556; Compertementen. Antwerpen 1564. — Foutard, Les Peintures de Martin de Vos à Valenciennes. Paris 1893. — M. J. Friedländer, Meisterwerke der niederländ. Malerei des XV. u. XVI. Jahrh. auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903; La Galerie von Kaufmann à Berlin [Mabuse] (L'Art flamand et hollandais, VI, 1906); Bernaert van Orley (Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstslgn., XXIX u. XXX, 1908, 1909). — Th. v. Frimmel, Zu Frans de Momper (Bl. f. Gemäldekunde, 1904). — Gilliodts van Severen, Lancelot Blondeel (Annales de la Soc. d'Emulation, 1894). — G. Glück, Beitr. z. Gesch. der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrh. Dirk Vellert (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901). — A. Goffin, Les Tapisseries [Vermeyen] (Les Arts anciens en Flandre, III). — M. Gossart, Un des Peintres peu connus de l'Ecole flamande. Jean Gossart de Maubeuge. Lille 1902. — R. Graul, Beiträge zur Gesch. der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Leipzig 1889. — H. E. Greve, De Bronnen van Carel van Mander (in: Quellenstudien zur holl. Kunstgesch. Haag 1903). — F. M. Haberditzl, Die Lehrer des Rubens [Venius] (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXVII, 1908). — V. van der Haeghen, La Corporation des Peintres et des Sculpteurs de Gand: Matricules, comptes et documents (XVIIe—XVIIIe siècles). Brüssel 1906. — R. Hedicke, Jacques Dubroeuq von Mons. Straßburg 1904; Neue Dubroeuq-Studien (Repert. f. Kunstwiss., 1912). — J. Helbig, Lambert Lombard (Bull. de l'Acad. Royale d'Art et d'Archéologie, 1892); La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse. Lüttich 1903. — Hofstede de Groot, Arnold Houbraken. Haag 1893. — G. J. Hoogewerff, Nederlandsche Schilders in Italie in de XVI. eeuw. Utrecht 1912. — J. Houdoy, La Tapisserie représentant la Conquête du Royaume de Tunis [Vermeyen]. Lille 1873. — H. Hymans, Lancelot Blondeel als Graphiker (Graph. Künste, XXVII, 1904); Antonio Moro. Brüssel 1910. — E. Jacobsen, Quelques Maîtres des vieilles Écoles néerlandaise et allemande à la Galerie de Bruxelles (Gaz. des Beaux-Arts, XXXVI, 1906). — H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910. — K. Justi, Peeter de Kempeneer (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., V, 1884); Der Fall Cleve (ebenda, XVI, 1895). — Kervyn de Lettenhove, Pol de Mont, J. van den Gheyn et autres, Les Chefs d'œuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'Or à Bruges 1907. Brüssel 1908. — Kervyn de Volkaersbeke, Les Pourbus. 1870. — P. Lafond, Les Portraits d'Antonio Moro au Musée du Prado (Les Arts, 1908). — V. v. Loga, Antonis van Mor als Hofmaler Karls V. und Philipps II. (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXVII, 1907); Dasselbe, Wien 1908. — G. Hulin de Loo, Juste de Gand (Bull. de l'Acad. d'Archéologie de Gand, VIII). — L. Maeterlinck, Faut-il considérer Lucas de Heere comme étant le maître des demi-figures de femmes? (B. d. Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1907); Une œuvre inconnue de Lucas de Heere au Musée de Gand (Chronique des Arts, 1907); Les Peintres rhétoriciens flamands et le „Maître de femmes à micorps“ (Gaz. des Beaux-Arts, 1908). — A. Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill. Leipzig 1910. — F. de Mély, Une vierge de Cornelis Schernir van Coninxloo (Rev. de l'Art ancien et mod., XXIV, 1908). — J. de Mesnil, Over de Betrekkingen tusschen de Italiaansche en de Nederlandsche Schilderkunst ten tijde der Renaissance (Onze Kunst, 1902—1904). — P. de Mont, Le Musée d'Anvers. Antwerpen o. J. (1908). — R. Muther, Geschichte der Malerei. 2 Bde. Leipzig 1909. — G. K. Nagler, Neues allgem. Künstlerlexikon. 22 Bde. München 1835—1852. 2. Abdruck. Linz 1904 ff. — E. van Overloop, Dentelles anciennes des Musées Roy. des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles. Mit 100 Taf. Brüssel 1911 ff. — A. Philippi, Die Kunst d. 15. u. 16. Jahrh. in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898. — V. Reynolds, Stories of the Flemish and Dutch Artists. From the time of van Eycks to the End of the 17th century. London 1908. — Th. M. Roest van Limburg, Vier Cartoons van Barend van Orley (Onze Kunst, III, 1904). — M. Rooses, De Teekeningen de Vlaam. Meesters (Onze Kunst, II, 1903). — M. Rudelsheim, Lucas d'Heere (Oud Holland, XXI, 1903). — J. v. Sandrart, Teutsche Academie. 1675. — A. G. B. Schayer, Histoire de l'Architecture en Belgique. Bd. I—IV. Brüssel o. J. — Schlie, Das Altarwerk der beiden Brüsseler Jan Bormans und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1884). — A. Schmarsow, Joos van Gent und Melozzo da Forli in Rom und Urbino. Leipzig 1913. — W. Schmidt, Zu Nicolaus von Neufchâtel (Repert. f. Kunstwiss., XXX, 1907). — D. v. Schönherr, Alexander Collins u. seine Werke (Mittlgn. über d. Bau d. Heidelberger Schlosses, Bd. II. Heidelberg 1889); Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XI, 1890). — A. Schoy, Histoire de l'Influence de l'Architecture italienne sur l'Architecture dans les Pays-Bas. Brüssel 1873; L'Art architectural décoratif industriel et somptuaire de l'époque Louis XIII. — N. Sentenach, Antonis Mor van Dachorts (Boletín de la Sociedad española de excursiones, 1905). — M. Siebert, Die Madonnendarstellung in der altniederländ. Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Straßburg 1906. — J. L. Sponzel, Gillis van Coninxloo u. s. Schule (Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstslgn., X, 1889). — A. Springer, Handb. d. Kunstgeschichte, Bd. IV. Leipzig 1909. — E. Starke, Die Coninxloo (Oud Holland, XVI, 1898). — C. E. Taurel, De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen. Amsterdam u.

Brüssel 1881. — U. Thieme u. F. Becker, Allgem. Lexikon der bild. Künstler. Leipzig 1907 ff. — K. Voll, Josse van Gent und die Idealporträts (Repert. f. Kunstwiss., XXIV, 1901). — G. F. Waagen, Handbuch d. deutschen u. niederländ. Malerschule. Stuttgart 1862; Handbook of Painting. Revised by J. A. Crowe. London 1874. — A. Warburg, Flandrische Kunst u. florentin. Frührenaissance (Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsln., XXIII, 1902). — A. Wauters, Pierre de Kempeneer (Bull. de l'Acad. Royale, XXIV u. XXXIII); Barent van Orley, sa famille et son œuvre. Brüssel 1881; Les Coxie et Théodore van Loon (Bull. de l'Acad. Royale, 1884). — A. J. Wauters, Le retable de Sainte-Walburge, commandé en 1515 à Bernard van Orley. Brüssel 1899; Les van Orley, Valentin, Bernard, Pierre, Richard, Jean. Brüssel 1902; Les primitifs flamands Jean Gossart et Antoine de Bourgogne (Rev. de Belgique, XXXVII, 1903); Les deux Josse van Cleve [1. J. v. C., d. ältere (Meister vom Tode Mariä), 2. J. v. C. d. jüngere (le Fou)]. (L'Art flam. et holland., VII, 1907); Catalogue historique et descript. des tableaux anciens du Musée de Bruxelles. 3. ill. Aufl. Brüssel 1908; Corneille van Coninxloo et le triptyque de l'abbé de Tuegèle au Musée de Bruxelles (Rev. de Belgique, LV, 1909); Van Orley, le Retable de Sainte-Walburge. Brüssel 1909. — W. H. J. Weale, Lancelot Blondeel (Ann. de la Soc. d'Émulation pour l'étude de l'hist. et des antiqu. de la Flandre, 1908 u. 1909); Lancelot Blondeel (Burlington Mag., XIV, 1908). — E. Weisz, Jan Gossart, gen. Mabuse. Sein Leben u. s. Werke. Parchim 1913. — F. Wickhoff, Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz' I. (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXII, 1901). — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Völker u. Zeiten. Bd. II u. III. Leipzig 1905, 1911. — A. Woltmann u. K. Woermann, Geschichte der Malerei. 3 Bde. Leipzig 1879–1888. — A. v. Wurzbach. Niederländisches Künstlerlexikon. Wien 1906 ff. — A. W. Wussmann, Lambertus van Noort (Elseviers Tijdschrift, Amsterdam 1909).



386. — Adrian Collaert, Das Feuer
(Antwerpen, Museum Plantin-Moretus).



387. — Rubens, Der Fruchtkranz (München, Pinakothek).

KAPITEL IV

Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert

Architektur — Skulptur — Rubens und seine Schule

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts unter der Regierung Erzherzog Albrechts und Isabellas wurden in allen Städten des Landes unzählige Kirchen aufgeführt. Jacques Francquaert aus Brüssel lieferte die Pläne für die dortige Jesuitenkirche (1617) und für die Beginenkirche in Mecheln; Wenzel Coberger die für die der Augustiner und Karmeliter in Brüssel und Notre-Dame von Montaigu; François Aiguillon zeichnete den Entwurf der Jesuitenkirche von Antwerpen, die von Pieter Huyssens ausgeführt wurde (1614 bis 1621). Letzterer erbaute auch in Brügge Kirchen (1619—1642) und in Namur (1621—1645), ebenso die Abteikirche St. Peter (Saint-Pierre) in Gent (1621). Willem Hessius war der Erbauer der Jesuitenkirche von Löwen, jetzt St. Michael (Saint-Michel) (1650—1671) (Abb. 388). Für alle diese und die übrigen Kirchen desselben Stils ist charakteristisch eine breite einheitliche Fassade, die in zwei Stockwerke gegliedert, mit reich umrahmten Fenstern und Türen versehen und von einem üppig entwickelten Giebel bekrönt ist. Die gefällige zwanglose Leichtigkeit der ersten Renaissance und ihre in lebenswürdiger Laune sich ergehende Ornamentik sind ganz und gar verschwunden. Die Formen sind massiger, schwerer und ärmer geworden; nur die strenge Beobachtung der

Symmetrie ist erhalten geblieben. Die Jesuitenkirche in Antwerpen ist das bedeutendste Bauwerk dieses Stils. Die Fassade (Abb. 389) ist ein gewaltiges Schaustück von gradlinigem Grundriß, welcher in keiner Weise der dahinter liegenden Baukonstruktion entspricht. Diese Fassade besteht aus einem verhältnismäßig schmucklosen Erdgeschoß, einem ersten Stock von gleicher Breite, der aber verschwenderisch ausgeschmückt ist, einem zweiten schmäleren Stockwerke und einem von Skulpturen eingerahmten Giebel. Der massige, reiche Schmuck macht den Eindruck von robuster, aber überladener Pracht. Der Turm dieser Kirche (Abb. 390) ist das bestgelungene Bauwerk dieser zweiten Renaissance.

Wie die Mehrzahl der Jesuitenkirchen zeigt das Innere ein Mittelschiff mit zwei übereinanderstehenden Säulenreihen, und an beiden Seiten ein niedriges Seitenschiff mit flacher Decke, über dem eine offene Säulengalerie entlang läuft, alles Reminiszenzen aus der antiken römischen Bauweise. Der ursprüngliche Bau erstrahlte im Schmucke von seltenen Marmorsorten, von Vergoldungen und Rubensschen Malereien; im Jahre 1718 vernichtete ein Brand fast das gesamte Kircheninnere. Die herrlichen marmornen Säulen und Arkaden wurden durch Säulengänge in weißem und blauem Stein ersetzt. Die Katastrophe hatte nur den Chor und die Seitenkapellen verschont, die noch ihre prunkvolle Verkleidung aus kostbarem Material aufweisen.

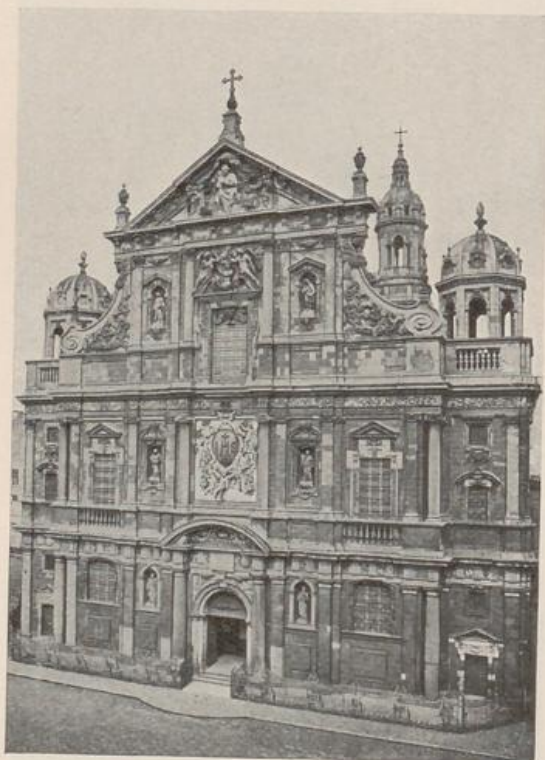
Die massigen, reiche Schmuck macht den Eindruck von robuster, aber überladener Pracht. Der Turm dieser Kirche (Abb. 390) ist das bestgelungene Bauwerk dieser zweiten Renaissance.

Mit einigem Recht hat man diesen Stil „Jesuitenstil“ genannt, obgleich er durchgehend fast allen Kirchen des 17. Jahrhunderts eigentümlich ist; aber die Jesuiten haben ihm eine feste Form gegeben und durch sie hat er sich ausgebreitet. Auch „Rubensstil“ hat man ihn benannt in der Idee, daß die Jesuitenkirchen zum großen Teil nach Plänen des berühmten Malers erbaut worden seien, was jedoch unrichtig ist.



388. — Löwen, Fassade der Kirche St. Michael.

Rubens hat keinen anderen architektonischen Entwurf gemacht, als den zu seinem eigenen Hause. Seine Liebe zur Antike verbindet sich darin mit seiner schöpferischen Eigenart; er hat die dekorative Schönheit italienischer und speziell genuesischer Paläste mit den Anforderungen der nordischen Natur zu vereinen gewußt, und das Resultat war sein wundervolles Palais in Antwerpen (Abb. 391). In diesem üppigen Stil der Spätrenaissance sind auch eine Anzahl Zunfthäuser erbaut, deren elegantestes das der Gerber



389. — Antwerpen, Jesuitenkirche.

Als im Jahre 1695 Brüssel durch den Oberbefehlshaber der französischen Armee, den Marschall Villeroy, beschossen wurde, verbrannten ein Teil der Stadt und fast sämtliche Zunfthäuser. Ein einziges von diesen und das Rathaus blieben unversehrt. Die „Maison du Roi“ (Broodhuis), eine der köstlichsten Juwelen aus der dritten gotischen Periode, wurde zum Teil verschont. Die Stadtverwaltung befahl den Gilden, ihre Häuser sofort wieder aufzubauen, was auch in wenigen Jahren, 1696—1699, geschah. Gemeinsam mit dem Rathaus und der „Maison du Roi“ machen sie die Grand' Place zu einem Forum, das an malerischer Schönheit und Originalität nur dem Markusplatz in Venedig nachsteht. Alle diese Häuser wetteifern miteinander an Reichtum und Phan-

(1644) ist auf der Grand' Place in Antwerpen; im Jahre 1755 wurde es von den Tischlern erworben. In den Hauptstädten und vor allem in Antwerpen gibt es einige Privathäuser dieses Stiles. Ihren Hauptschmuck bildet das Einfahrtstor mit breiter skulptierter Steinrahmung, versehen mit soliden Pfosten und dekoriert mit launigen Rollwerkornamenten. Die Gesamterscheinung ist reich und eindrucksvoll.

Die Freiheit und Bizarrie der Erfindung ist in den bedeutendsten Werken dieser Epoche bis aufs äußerste getrieben, wie man an den die Grand' Place in Brüssel umgebenden Häusern sehen kann.

tasie. Hier wie überall sind die spitzen Giebel verschwunden und haben der größten Mannigfaltigkeit Platz gemacht; sie sind dreieckig oder abgerundet, mit Fenstern, Gesimsen oder Skulpturen verziert, häufig von Statuen, Vasen oder allegorischen Figuren überragt; die Fassaden sind mit Säulen, Kartuschen und Balustraden, mit Figuren und Girlanden geschmückt. Man war bemüht, Leben und Bewegung in die kalten und starren Wände zu bringen; die Gebäude sollten froh und heiter sein, und es gelang, ohne daß man in geschmacklose Pracht verfiel. Das Schifferhaus krönt ein Giebel, der dem Hinterteil eines Schiffes genau nachgebildet ist (Abb. 392).

Das 18. Jahrhundert hat kein großzügig-charaktervolles Gebäude hervorgebracht oder eines, das wirklich künstlerischen Wert hätte. Man fuhr fort, reiche Bürgerhäuser aufzuführen — das muß zugegeben werden —, aber die ursprüngliche Eigenart der vlämischen Architektur war nach und nach erloschen. Die Nachahmung Frankreichs gelangte mehr und mehr zur Herrschaft. Aber während man den Rokokostil annahm, wußte man in den Grenzen des guten Geschmackes zu bleiben. Das reizendste Bauwerk dieser Zeit und dieser Art ist der jetzige königliche Palast in Antwerpen (Abb. 393), der 1745 für Jan Alexander van Susteren nach Plänen des Architekten Baur-scheidt ganz in grauem Bentheimer Stein erbaut wurde. In ehrlicher und biederer Weise und ohne Überladung ist hier der Rokokostil angewendet und zu koketter und heiterer Wirkung gebracht. In der Folge gab man einer strengeren und akademischeren Art den Vorzug, deren interessanteste Beispiele wir in den



390. — Antwerpen, Turm der Jesuitenkirche.



391. — Rubenshaus in Antwerpen.



392. — Brüssel Häuser am Grand' Place.

die Gewandung wird schmiegsamer und völliger. Nachrichten über die damaligen Bildhauer fehlen keineswegs; die Künstler waren aber so zahlreich und als Persönlichkeiten so wenig ausgeprägt, daß wir uns begnügen, nur die hauptsächlichsten unter ihnen anzuführen.

Sie gruppieren sich familienweise. Die Dynastie der Nole tut sich hervor im Erbauen von Altären und anderen zur Kirchengestaltung gehörigen Dingen. Jan und Robert de Nole oder Colyns de Nole stammten aus Utrecht, erwarben aber im



393. — Antwerpen, Königlicher Palast.

monumentalen Bauten der Place Royale in Brüssel sehen.

Nach den schrecklichen Wirren der Bilderstürme (1566), als es hieß, die zerstörten Bildwerke zu ersetzen, hatte der dekorative Stil sich unter dem Einfluß von Bernini und Rubens umgebildet; die Körper werden muskulöser, die Bewegungen bekommen mehr Schwung, und

Jahre 1593 das Bürgerrecht (*poorterrecht*) von Antwerpen. Sie schufen Grabmäler und Heiligenfiguren für verschiedene Kirchen in Brüssel, Antwerpen und Gent. Eine andere berühmte Bildhauerfamilie ist die der Quellinus. Ihr Ahnherr, Artus Quellinus, der 1606 als Bildhauer in die Sankt Lukas-Gilde Aufnahme gefunden hatte, arbeitet viel gemeinsam mit Jan van Mildert und mit seinem eigenen Sohne Artus (1609—1668), dem Begabtesten aus der Familie. Dieser schmückte das von 1648 bis 1655 erbaute Amster-

damer Rathaus mit einer Anzahl von Skulpturen, wie Freiguren, Flachreliefs und Karyatiden (Abb. 394). Für die Fassade schuf er einen großartigen Giebel, der gut in der Zeichnung und ganz entzückend dekoriert ist. Artus Quellinus hatte seinen Neffen, Artus Quellinus den Jüngeren (1625—1700), zum Schüler, der ihm bei seinen Arbeiten am Amsterdamer Rathause half und wie er eine Menge Bildwerke für die Kirchen verschiedener anderer Städte ausführte. Die beste von diesen Statuen, die heilige Rosa (Abb. 395), in der St. Paulskirche (Saint-Paul) zu Antwerpen ist ein Meisterwerk an Grazie und innerlicher Sammlung.

Die Duquesnoy sind ebenfalls eine ganze Familie von Bildhauern. Das Haupt, Jérôme Duquesnoy, übte seine Kunst seit Anfang des 17. Jahrhunderts bis zum Jahre 1641 in Brüssel aus. Sein Sohn François, 1594 in Brüssel geboren, begab sich 1618 nach Italien, wo er blieb und bis zu seinem Tode im Jahre 1642 arbeitete. Von Päpsten und Kardinälen wurden ihm viele Aufträge zuteil. So bestellte Urban VIII. im Jahre 1630 einen heiligen Andreas bei ihm (Abb. 396), eine der vier Kolossalstatuen, die sich an die Kuppelpfeiler von St. Peter in Rom anlehnen. Diese riesenhafte Statue fällt durch ihre großzügige Bewegung der Arme auf und durch kräftige Struktur der Brustmuskeln. Der schmerzhafteste Gesichtsausdruck ist zu einheitlicher Wirkung mit der ungestümen Haltung gebracht. Diesem stürmisch pathetischen Wesen haftet aber viel von der theatralischen Emphase Berninis an. Flandern besitzt von François Duquesnoy kein anderes Werk als das Grabmal des Bischofs von Triest in St.-Bavo in Gent; und dies Werk wurde sogar von seinem Bruder, Jérôme dem Jüngeren (1602—1654), vollendet. Als einer der bemerkenswertesten Bildhauer dieser



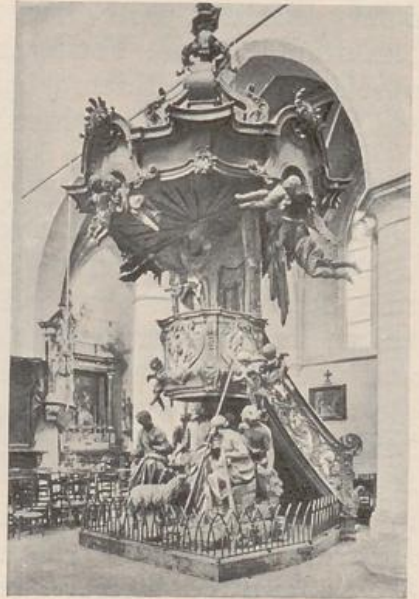
394. — Artus Quellinus, Statue am Rathaus zu Amsterdam.



395. — Artus Quellinus d. J., Die hl. Rosa (Antwerpen, St. Paulskirche).



396. — François Duquesnoy,
Der hl. Andreas (Rom, St. Peter).



397. — Theodor Verhaeghen, Kanzel
in der Johannis-Kirche zu Mecheln.

Epoche ist noch zu nennen Jean Delcour (Lüttich 1627—1707); er schuf einen Leichnam Christi für die Franziskaner-Kirche von Hasselt (Abb. 398).

Unter den Bildhauern, die mehr oder weniger unter dem Einfluß von Rubens standen, ist Lukas Fayd'herbe aus Mecheln (1617—1697) der bekannteste; er arbeitete gemeinsam mit ersterem und schnitzte Elfenbeinfiguren nach dessen Zeichnungen oder Bildern. Zahlreiche Bildhauer zweiten Ranges schmückten in den Kirchen Pfeiler und Altäre verschwenderisch mit Skulpturen, führten herrliche Grabdenkmäler aus, die den Großen des Landes als Begräbnisstätte dienten, und verschönten die Kirchenschiffe durch Statuen und geschnitzte Beichtstühle. Die meiste Mühe und ihre besten Einfälle verwandten die Künstler auf die Ausgestaltung der Kanzeln. Im 18. Jahrhundert schuf man wahre



398. — Jean Delcour, Der tote Christus (Hasselt, Franziskaner-Kirche).

Prunkstücke von großem Wert. Nicht eine Kirche gab es, die nicht eines dieser Wunderwerke ihr Eigen nannte. Und Descamps hatte recht, als er seiner Reisebeschreibung Stiche nach vlämischen Kanzeln als den seltensten Kunstwerken seiner Zeit einfügte. Die Gegenstände, die man zum Schmuck dieser Kanzeln wählte, und die Form, die man ihnen verlieh, waren oftmals ziemlich sonderbar. Am häufigsten behandelte man Stoffe, die der Bibel oder dem Evangelium entnommen waren, wie z. B. *Der gute Hirte* (Abb. 397) in der Johannis-Kirche (Saint-Jean) zu Mecheln,



399. — Henri-François Verbruggen, Kanzel in St. Gudula in Brüssel.



400. — Jakob Berger, Brunnen (Brüssel, Grand Sablon).

1741 von Theodor Verhaeghen geschnitzt. Manchmal stellt man die handelnden Personen auch in eine Landschaft wie *Die Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 399), wo Adam und Eva von Bäumen und Tieren des Gartens Eden umgeben sind. Diese Kanzel, die sich heute in St. Gudula zu Brüssel befindet, wurde von Henri-François Verbruggen für die Jesuitenkirche in Löwen geschnitzt. Die Schranken sind später, 1780, von Verhaeghen hinzugefügt worden.

In den Heiligenfiguren, die an den Kirchenpfeilern angebracht waren, beobachtete man keine Zurückhaltung; die Geste wird deklamatorisch, die Muskulatur hohl und unnatürlich; die Gewänder scheinen Schauspieler zu



401. — L. Godecharle,
Mädchen mit Kopftuch
(Brüssel, Museum).

ausführte: den Giebel des Parlamentsgebäudes, die Flachreliefs und Skulpturen in Schloß Laeken und endlich Figuren für Brüsseler Kirchen. Die klassische Vornehmheit ist ihm nicht zu eigen geworden, und seine Gestalten sind mit fast süßlicher Sentimentalität modelliert.

Doch kehren wir wieder ins 17. Jahrhundert zurück, in dem Flanderns Malerschule ein neues goldenes Zeitalter erlebte. Rubens führt es herauf und ist seine erste Verkörperung.



402. — Rubens, Die vier Philosophen
(Florenz, Pitti-Galerie).

bekleiden. Um die Bildhauerkunst zu retten, war eine Reaktion gegen diesen barocken Stil unumgänglich notwendig geworden. Und schon im 18. Jahrhundert kündigt dieser Umschwung sich an; heraufgeführt wurde er durch die einsetzende archäologische Bewegung, die durch die Entdeckung von Herkulanum (1737) und Pompeji (1738) neue Anregung erhielt und durch Winckelmann (1717—1768) unterstützt und wissenschaftlich ausgebaut wurde. Eines der ersten dieser von dem neo-antiken Stilgefühl eingegebenen Denkmäler war der im Auftrag von Lord Bruce errichtete Brunnen auf dem Grand Sablon in Brüssel von Jakob Berger (Abb. 400). Lambert Godecharle (Brüssel 1750—1835) (Abb. 401), der erste Künstler von Bedeutung, der diesen neuen Weg beschritt, vollendete seine Studien in Paris und Rom. Im Jahre 1780 war er nach Brüssel zurückgekehrt, wo er eine Anzahl Arbeiten

Er war am 28. Juni 1577 zu Siegen, einer kleinen westfälischen Stadt, wo seine Eltern in der Verbannung lebten, geboren. Nach dem Tode des Vaters kehrte die Mutter mit ihren Kindern nach Antwerpen zurück. Der junge Peter Paul besuchte dort bis zu seinem 15. Jahre eine Lateinschule und trat dann bei einem unbedeutenden Landschaftler in der Art des Josse de Momper, Tobias Verhaecht, in die Lehre. Später wurde er Schüler von Adam van Noort (1557—1641), von dem wir kein

authentisches Bild kennen und der — nach seinen Zeichnungen oder den nach seinen Bildern angefertigten Stichen zu urteilen — nichts weiter war, als ein mittelmäßiger süßlicher Nachahmer der Italianisten. Der dritte und einzige wirkliche Lehrer von Rubens war Otto van Veen, dessen Einfluß in allen Erstlingswerken deutlich erkennbar ist. Mit 23 Jahren reiste Rubens 1600 nach Italien, dem Lande seiner Träume. Berauscht und von Begeisterung getragen

für die Meisterwerke der großen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts hielt er sich acht Jahre dort auf und studierte auch die antiken Ruinen und Skulpturen mit leidenschaftlicher Bewunderung. Er trat in den Dienst des Herzogs von Mantua, Vincenzo Gonzaga, und führte eine Reihe von Arbeiten für den Fürsten aus, unter anderen *Die Dreieinigkeit* mit den Eltern des Herzogs in Anbetung und die *Taufe* und *Verklärung Christi*. Gelegentlich einer Mission nach Spanien, mit der der Herzog ihn im Jahre 1603 betraute, fertigte er verschiedene Bilder für Philipp III. an. Später malte er in Italien eine Menge Bilder her-

unter. Unter denen, die sich erhalten haben, muß man anführen die sogenannten *Vier Philosophen* (Abb. 402), Rubensselbst, seinen Bruder Philipp, seinen Freund Jan Woverius und Justus Lipsius, den Lehrer der beiden letzteren, darstellend, *Romulus und Remus* (Abb. 403) im Ka-



403. — Rubens, Romulus und Remus (Rom, Kapitolin. Museum).



404. — Rubens, Anbetung der Könige (Madrid, Prado).



405. — Rubens, Die Kreuzaufrichtung (Madrid, Prado).

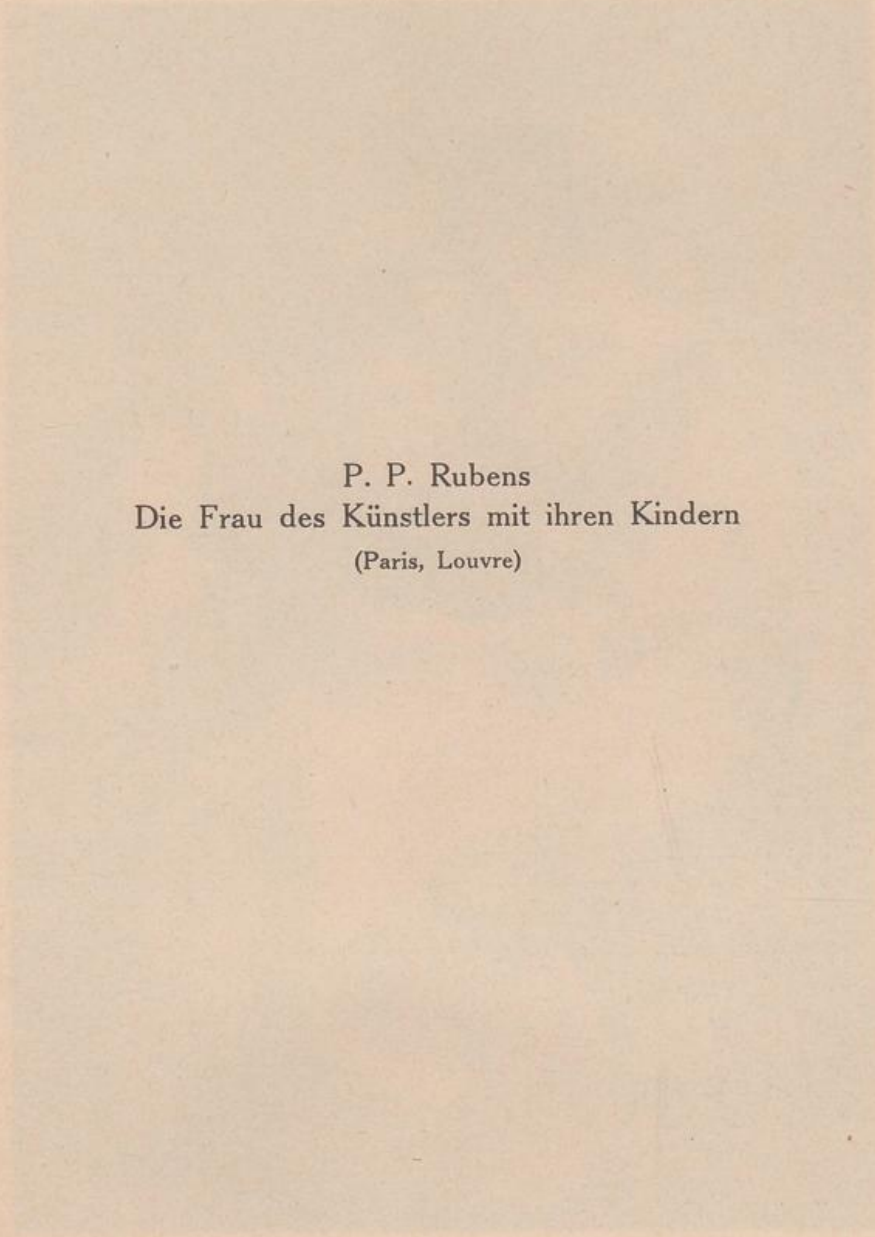
pitolinischen Museum in Rom, *Die zwei Satyrn* der Münchener Pinakothek und andere mehr. Das letzte seiner in Italien ausgeführten Bilder, *Der heilige Gregorius mit Heiligen*, nahm er mit sich nach Antwerpen; es befindet sich jetzt in Grenoble. Denselben Gegenstand behandelt er in drei Bildern, die er für die Chiesa Nuova in Rom malte. Im Oktober 1608 kehrt er nach Antwerpen zurück. Er war im Vollbesitze seiner künstlerischen Persönlichkeit, begabt mit einer nie versagenden und kühnen Vorstellungskraft und einer Hand, die fähig war, alles, was er sah oder erträumte, wiederzugeben. Flandern hatte damals keinen einzigen Maler

von Bedeutung mehr; die alte vlämische Kraft war erschöpft, und die vereinzelt Versuche, das alte Kunstzentrum wieder neu zu beleben, waren gescheitert. Da erschien Rubens, der Träger einer neuen Kraft, und man sah nun, wie die inbrünstige Hingabe an die Natur, die das Gut des alten Flandern war, die dann durch

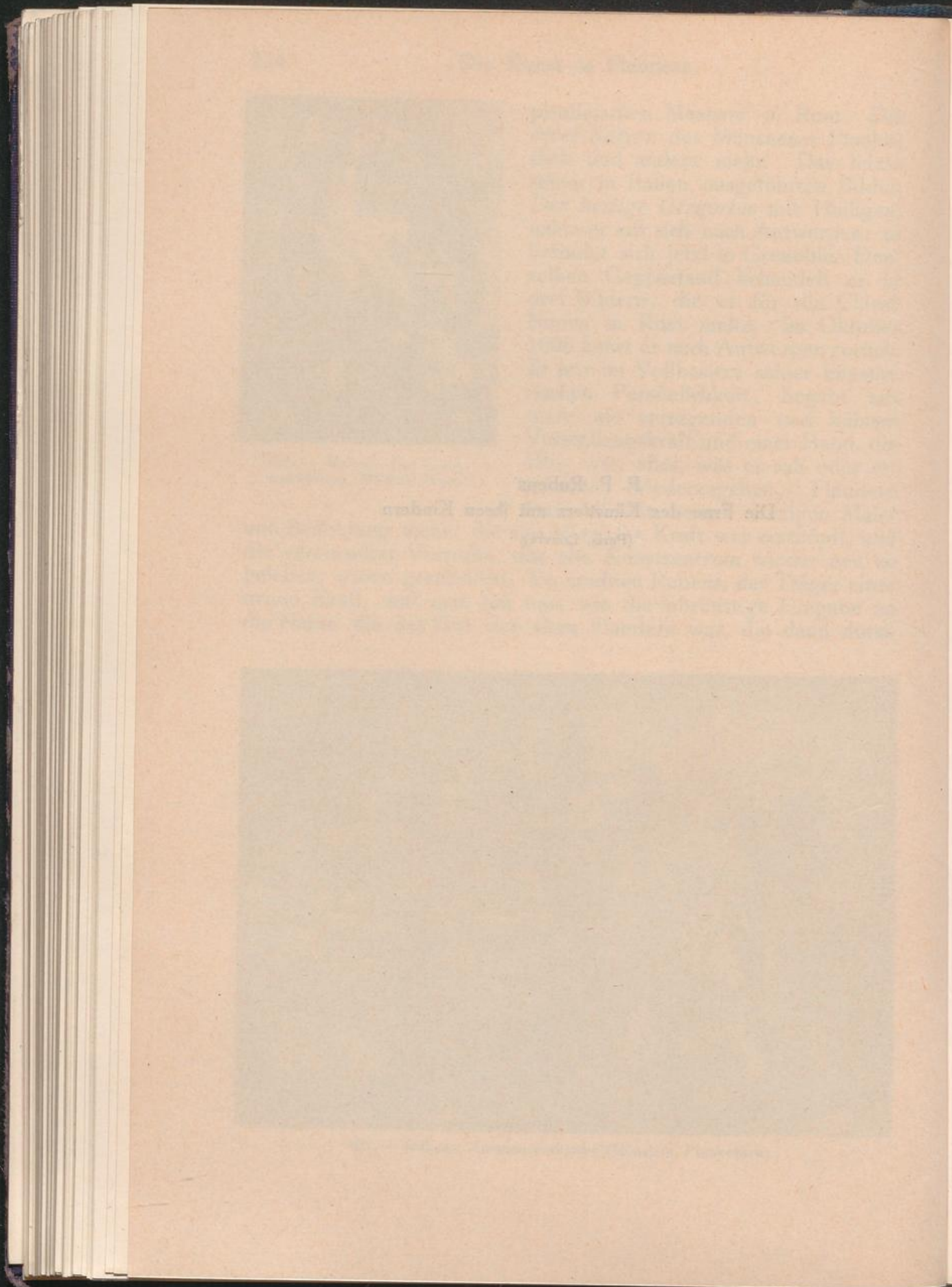


406. — Rubens, Amazonenschlacht (München, Pinakothek).

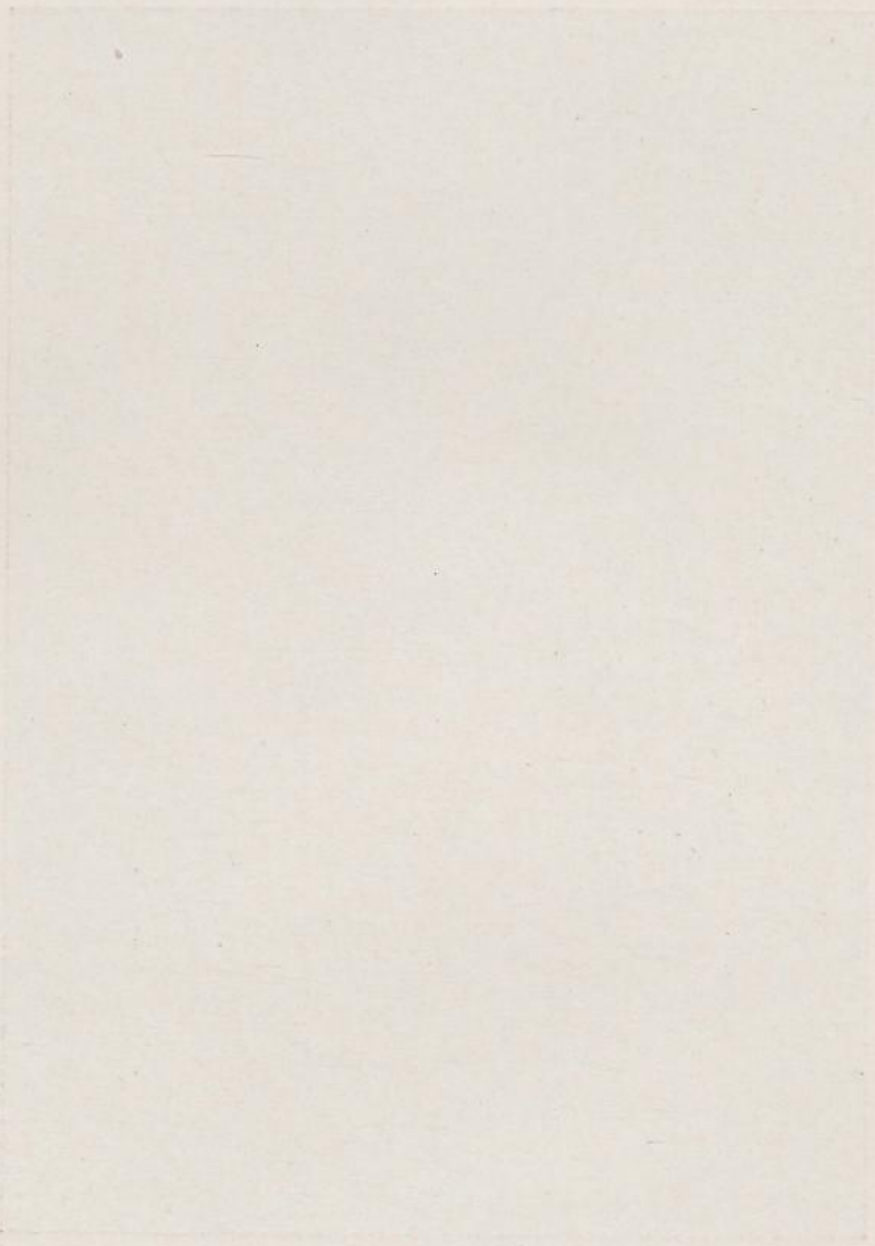
ie
o-
te
r,
n,
es
n-
in
sa
er
k.
e-
it
n
e
r-
n
er
d
u
r
n
h



P. P. Rubens
Die Frau des Künstlers mit ihren Kindern
(Paris, Louvre)







die zauberische Phantasie der italienischen Meister ins Erhabene gesteigert wurde, erweitert wird durch eine schöpferische Macht, deren Wunder in der Geschichte einzig dastehen. Diese wunderbare Gabe der Erfindung verband sich bei ihm mit einer unbegrenzten Beherrschung der Farbe und des Lichtes; diese Herrschaft gewann wohl mit der Zeit an Wissen und Verfeinerung, sie enthüllt sich aber schon in voller Macht bei seinen ersten Anfängen. Kaum hatte er sich in Antwerpen niedergelassen, als die Erzherzöge sich ihn als ihren Hofmaler verpflichteten, und die Aufträge ihm zuströmten. Der Magistrat von Antwerpen bestellte 1609 für einen Saal des Rathauses eine *Anbetung der Könige* (Abb. 404) die sich jetzt im Madrider Museum befindet. Für die Kirche der heiligen Walpurga malte er 1610 eine *Kreuzaufrichtung*, jetzt im Besitz der Kathedrale zu Antwerpen. Von 1612—1614 arbeitete er im Auftrag der Armbrustschützengilde an der berühmten *Kreuzabnahme*, die in derselben Kirche untergebracht ist.



407. — Rubens, Der Maler und seine Frau (München, Pinakothek).

Die *Kreuzaufrichtung* (Abb. 405) zählt unter die Hauptwerke des Meisters. Trotzdem ist dies Bild noch in der Art seiner ersten Schaffensperiode gehalten, in der Art, die er aus Italien mitbrachte, und für welche glühende Töne eines heimlich glimmenden Feuers, eine ungestüme Komposition, athletische Körper mit übertriebener, wulstiger Muskulatur charakteristisch sind. Die Henkersknechte wenden schier übermenschliche Kräfte an, um das Kreuz aufzurichten. Christus erhebt die Augen zu seinem himmlischen Vater mit einem Blick, in dem sich ergreifender Schmerz und hingebendes Vertrauen mischen. Wie wundervoll ist der Gegensatz zwischen dem erhabensten seelischen Aufschwung und der brutalsten physischen



408. — Rubens, Dianas Rückkehr von der Jagd (Dresden, Galerie).

Gewalt gegeben! Schon Tintoretto hatte denselben Stoff auf ähnliche Weise behandelt, aber Rubens hat seinen venezianischen Vorgänger weit übertroffen.

Von da ab sind die Meisterwerke gar nicht mehr zu zählen. Eine der erstaunlichsten Kundgebungen von Rubens' dramatischem Genie ist seine 1610 entstandene *Amazonenschlacht* (Abb. 406), ein schreckenerregendes Durcheinander von Kämpfenden, von sich bäumenden Pferden, von in den Fluß gestürzten Toten und Lebenden.



409. — Rubens, Kreuzabnahme
(Antwerpen, Kathedrale).

richtung. Freunde und Diener des Herrn haben sich um ihn geschart, um ihm die letzten Beweise ihrer Anhänglichkeit zu geben. Einige sind bis an den Querbalken des Kreuzes hinaufgestiegen, andere stehen auf Leitern, und manche drängen sich am Fuße; alle strecken die Hände nach dem gemarterten Gottmenschen aus und bemühen sich um ihn mit ihrer liebevoll hingebenden Hilfsbereitschaft. Magdalena kniet vor dem Heiland und netzt ihm die Füße mit ihren Tränen. Maria sinkt ohnmächtig in die Arme des heiligen Johannes, und inmitten dieser schmerzlichen Erregtheit gleitet der göttlich schöne Körper Christi sanft zur Erde. Der Tote ist edler als alle die Lebenden, sein blasses Fleisch ist strahlender und blendet die Blicke mehr als die prächtigen Gewänder. Zeichnung und Farbe haben sich seit

den. Die Komposition erinnert an die Tiziansche *Schlacht bei Cadore* im Dogenpalast von Venedig.

Zwischendurch malte Rubens zahlreiche Porträts; unter den frühesten bemerken wir das der Münchener Pinakothek, wo er sich selbst mit seiner jungen Frau Isabella Brant dargestellt hat, er selbst, dem ihm lächelnden Glück vertrauensvoll entgegenblickend, die Frau voller Stolz über den geliebten und schon berühmten Mann, und beide mit einem Herzen voller Glückseligkeit inmitten des blühenden Frühlings (Abb. 407).

Die Kreuzabnahme (Abb. 409) ist eines seiner berühmtesten Werke, das Hohelied der treu besorgten Liebe, der Gegensatz zu der *Kreuzauf-*

der Kreuzerhöhung sehr verändert. Rubens ist wieder zum vlämischen Maler geworden: blonde Töne, klares Licht, weniger athletische Körper und ruhigere Gesten; für diese Szene der Barmherzigkeit hat er weichere Formen und Farben gewählt. Diesen gemäßigteren Stil, den wir seine zweite Manier nennen können, behält er bis ungefähr zum Jahre 1625. *Die Kreuzabnahme* begründete endgültig seinen Ruhm in seinem Vaterlande, und kaum hatte er sie vollendet, als ihm andere Bilder des gleichen Gegenstandes für die Kirchen von Lier, Arras, Valenciennes und anderen Orten in Auftrag gegeben wurden.

Die bemerkenswerten Bilder dieses Stiles seiner zweiten Periode sind nicht zu zählen. Von denen religiösen Inhalts sind die berühmtesten *Die Anbetung der Könige* in der Johannis-Kirche zu Mecheln, einer seiner beliebtesten Stoffe, der ihm Gelegenheit bot, gleichzeitig die Pracht der orientalischen Könige und ihr demutvolles Sichbeugen vor dem Jesuskinde wiederzugeben; *Die Himmelfahrt* — ebenfalls ein Stoff, den er bevorzugte —, die er für die Barfüßer in Brüssel malte und die sich jetzt dort im Museum befindet; *Die letzte Kommunion des heiligen Franz von Assisi* (Abb. 411) des Antwerpener Museums, ein Werk,

das durch die Glaubensinbrunst, die von dem Heiligen ausstrahlt, und durch die liebevolle Trauer seiner Umgebung tief ergreifend wirkt. Dann ebendort *Golgatha* („le coup de lance“) (Abb. 410), auch eines von den häufig von Rubens behandelten Kapiteln der Leidensgeschichte. Die ruhige Majestät, die hehre Schönheit und das sieghafte Sterben des gekreuzigten Gottes sind hier in Gegensatz gebracht zu dem Ungestüm der beiden Schächer. Unter den bedeutendsten religiösen Gemälden dieser Epoche müssen wir noch anführen *Das Jüngste Gericht* und den *Engelsturz*. Das *Kleine Jüngste Gericht* (Abb. 412) in München kommt der dortigen *Amazonenschlacht* an Einheitlichkeit des Ganzen, an Kühnheit der Bewegungen und an plastischer Schönheit gleich.



410. — Rubens, Golgatha
(Antwerpen, Museum).

Die Fabel hat Rubens zu nicht minder meisterhaften Stücken angeregt wie die Bibel. Er behandelt zahlreiche Episoden daraus mit dem leuchtenden Kolorit, der abwechslungsreichen Anordnung und dem eindringlichen Rhythmus, die ihm eigen sind, aber auch mit der Formenschönheit, die er an den Antiken bewundert hatte. *Diana von der Jagd zurückkehrend* (Abb. 408) ist schön wie ein griechisches Relief. *Der Raub der Töchter des Leukippos* (Abb. 413) ist die wunderbare Wiedergabe einer



411. — Rubens, Die letzte Kommunion des hl. Franz von Assisi (Antwerpen, Museum).

stürmischen Handlung und harmonisch entfalteten Muskel-spieles. *Der trunkene Silen* (Abb. 414), den er gegen 1618 malte, ist das originellste aller seiner Bilder, die von der Antike angeregt wurden. Es gibt verschiedene Wiederholungen davon. Der Vlamme nimmt hier die Gelegenheit wahr, die oft brutalen Sitten seines Landes, in ein mythologisches Gewand gekleidet, zu schildern. Den Silen hat er zum Symbol der entfesselten Sinnlichkeit gemacht. *Die Löwenjagd*, die er in den Jahren 1616—1621 ausführte (Abb. 415), ist bemerkenswert durch die Kühnheit ihrer dramatischen Bewegtheit. Die großen Raubtiere sind nicht etwa in ihrer ruhigen Majestät dargestellt, sondern er

zeigt sie in der Verteidigung gegen den Menschen, mit Pferden und Jägern zu einem dichten Knäuel zusammengeballt und in furchtbarem Kampfe von Körper gegen Körper.

Rubens war der ungestüme Darsteller heroischer oder brutaler Kraft. Aus dem Leben der Heiligen zog er die Märtyrerszenen vor; beschwor er den Himmel, so war es nur, um die Verdammten herabzustürzen, oder um den Sieg der getreuen Heerscharen über Luzifer zu zeigen; aus dem Leben der Tiere schildert er mit Vorliebe ihren Kampf gegen den Menschen; aus dem Leben der Völker verherrlicht er Schlachten und Gemetzel; in der Mythologie sieht er nur die von Haß und Rache erzeugten grauenvollen Geschehnisse. Aber auch die weichen und wollüstigen Saiten wußte er in Schwingung zu versetzen. Mit nicht geringerer



412. — Rubens, Das kleine Jüngste Gericht (München, Pinakothek).

lyrischer Begeisterung preist er die verführerische Schönheit der Frauen in der Fülle ihrer üppigen Formen und der Frische



413. — Rubens, Der Raub der Töchter des Leukippos (München, Pinakothek).

ihres Fleisches oder die vollen, in Gesundheit und Reinheit blühenden Kinderkörper. Seine Madonnen und seine Engel gehören zu seinen bezauberndsten Schöpfungen, die gelungensten darunter sind *Der Fruchtkranz* (Abb. 387) und die *Madonna mit Engeln*, beide in der Münchener Pinakothek.

In dieser Zeit entstanden auch dekorative Werke von größerem Umfange. Für Genuesische Patrizier malte er *Die Geschichte des Konsuls Decius Mus*, die bestimmt war, als Vorlage für Wandteppiche zu dienen. Die Malereien befinden sich jetzt in der

Liechtenstein-Galerie in Wien. Unter seine bedeutendsten Werke zählen neununddreißig Gemälde, die er 1620 für die Decke der Jesuitenkirche in Antwerpen ausführte. Den Stoff bildeten außer zahlreichen Heiligen die wichtigsten Parallelen zwischen dem



414. — Rubens, Trunkener Silen (München, Pinakothek).

alten und neuen Testament. In denselben Jahren schuf Rubens ebenfalls für die Jesuitenkirche *Die Wunder der Heiligen Ignazius und Franz Xaver*, die sich beide im Wiener Hofmuseum befinden. Aber das bedeutendste große in dieser Zeit vom Meister unternommene Werk, das in der Auffassung herrlichste, wenn nicht erhabenste, ist das, welches er für Maria von Medici in den Jahren zwischen 1621 und 1625 ausführte (Abb. 416). Es zierte später das Luxembourg-Palais; im Jahre 1900 jedoch erbaute ihm Frankreich den prächtigsten

Raum, der auf Erden ein Kunstwerk beherbergt. Dies Werk besteht aus dreiundzwanzig großen Gemälden, wovon zwei Por-



415. — Rubens, Löwenjagd (München, Pinakothek).

träts der Königin und einundzwanzig Episoden aus ihrem Leben sind. Es war ein recht undankbarer Stoff, dem Künstler gelang es aber, ihn zu verherrlichen, ihn über das Alltägliche hinaus zu heben, indem er dem Historischen das Mythologische beifügte. Er verwirklichte diesen kühnen Anachronismus mit solch meisterhafter Gewalt und verlieh ihm einen solchen Zauber, daß er ein Glanzstück der dekorativen Kunst daraus geschaffen hat.



416. — Rubens, Krönung der Maria von Medici (Paris, Louvre).



417. — Rubens, Selbstbildnis
(Windsor Castle).

Meisterschaft des Künstlers und die Überlegenheit des Menschen enthüllt; das Bildnis seiner beiden ältesten Söhne Albert und Nikolas (Abb. 419) in der Liechtenstein-Galerie und der „Chapeau de Paille“ (Abb. 420), im Besitz der National Gallery, das Susanne Fourment darstellt, nächst seiner zweiten Frau, Helene Fourment, sein liebstes Modell.

Den Medici-Zyklus kann man als das letzte Werk aus Rubens' zweiter Stilepoche ansehen, die mit der Kreuzabnahme so stolz eingesetzt hatte. In diesem Meisterwerk und in seinen Arbeiten



418. — Rubens, Maria von Medici
(Madrid, Prado).

Der Luxus des französischen Hofes vereinte sich mit den Herrlichkeiten des Olympos, historische Wahrheit und dichterische Fiktion verbinden sich, um diesen Bilderzyklus zu einem in seiner Art einzigen Schmuck zu machen.

Zu den besten Bildnissen dieser Zeit zählen folgende: *Maria von Medici* (Abb. 418), heute im Madrider Museum; sein *Selbstbildnis* (Abb. 417) in Windsor Castle, das den eleganten Rubens mit dem breitrempigen Hute, den regelmäßigen Zügen, dem langen, wohlfrisierten Schnurrbart darstellt, ein Porträt, das in dem ruhigen Selbstvertrauen seiner Züge die aus den Jahren 1612—1625 nähert er sich mehr dem Stil von Otto van Veen. Mit seinen verschiedenen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes findet er seine erste schöpferische Kühnheit und sein kraftvolles Kolorit wieder, und bis zum Jahre 1625 steigerte sich die Eleganz seiner Zeichnung und der Reichtum seiner Farben fortgesetzt. Im Jahre 1625 erfuhr seine Kunst eine vollkommene Umwandlung; er geht mit mehr Freiheit und größerem Raffinement an die Wahl seiner Töne und Farbennuancen, deren Zusammensetzung er vervielfacht und die sich gegenseitig in ihrer Wirkung beeinflussen; seine

Lichtbehandlung gewinnt an Leuchtkraft, und er arbeitet mit fein nuancierten Reflexen; immer mehr und mehr wächst er sich zu dem Koloristen ohne gleichen aus, wie er ja schon der dramatischste aller Künstler war. Das erste Werk von Bedeutung seiner dritten Stilperiode ist die heute als eine der Perlen des Antwerpener Museums bewunderte, 1625 vollendete *Anbetung der Könige*, die er für die Abteikirche von St. Michael (Saint-Michel) in Antwerpen gemalt hatte, eine Schöpfung von wahrhaft blendender Herrlichkeit. Im Jahre darauf folgte *Die Himmelfahrt* für die Kathedrale in Antwerpen. Die bedeutendste Hauptarbeit dieser Jahre ist aber der von 1627—1628 im Auftrag der Infantin Isabella von Spanien ausgeführte Zyklus *Triumph des Abendmahls* (Abb. 421), der als Entwurf für Wandteppiche dienen sollte. Durch den großen Erfindungsreichtum und die sturmdurchtobte und doch elegante Bewegtheit zählen diese großartigen Bilder mit zu seinen Meisterwerken.

Zu dieser Zeit erfuhr die künstlerische Laufbahn von Rubens eine Unterbrechung von einigen Jahren. Seit 1623 wurde er von der Infantin Isabella und dem Grafen Ambrogio Spinola zu den Regierungsgeschäften seines Landes herangezogen und spielte bis 1628 eine einflußreiche Rolle. Er litt unter der beklagenswerten Lage, in der sein Land schmachtete und war bemüht, dem Krieg zwischen Spanien und England, der Europa zerriß, ein Ende zu machen. Er ließ sich von Isabella als Unterhändler nach Madrid zu König Philipp IV. und von diesem nach London zu Karl I. senden, um die Grundlagen der Friedensverhandlungen festzulegen (1628 bis 1630). Seine Bemühungen hatten Erfolg. Auch für seine Kunst waren diese Jahre nicht vollständig verloren. In Madrid malte er eine große Anzahl Porträts, darunter auch die der königlichen Familie. Er kopierte auch eine



419. — Rubens, Bildnis seiner Söhne (Wien, Liechtensteingalerie).



420. — Rubens, Susanne Fourment (London, National Gallery).



421. — Rubens, Der Triumph des Abendmahls. Skizze (Madrid, Prado).

ganze Reihe von Werken Tizians. In London arbeitete er weniger; es entstanden aber immerhin doch einige Bilder, deren bedeutendstes, *Krieg und Frieden*, in der National Gallery ist.

Im Jahre 1626 hatte er seine erste Frau verloren; kurz nach der Rückkehr von seinen diplomatischen Reisen ehelichte er am 3. Dezember 1630 die kaum 16jährige Helene Fourment, die der Statthalter der Niederlande, Kardinal Erzherzog Ferdinand, für die schönste Frau des Landes hielt, und wie die Geschichte erzählt, soll seine Eminenz sich auf Derartiges verstanden haben. Rubens war in seine schöne Frau leidenschaftlich verliebt und hat sie wenigstens ein dutzendmal gemalt. Die Münchener Pinakothek besitzt nicht weniger als fünf ihrer Bildnisse; eines davon zeigt sie am Arme ihres Mannes in ihrem Garten lustwandelnd; ein anderes Bild stellt sie in ihrem herrlichen Hochzeitsgewande (Abb. 422), ein drittes in einfacher Kleidung dar. Auch ihre strahlende Nacktheit, einzig mit einem um Schultern und Hüften geschlungenen Pelzmantel bekleidet, hat er in einem meisterlichen Werk, das sich in Wien befindet, verewigt (Abb. 423). Oder er zeigt sie in Begleitung von einem oder mehrerer ihrer Kinder (München, Louvre, Taf. IV), mit ihrem Gatten oder mit dem ältesten ihrer Kinder (Abb. 424) (Slg. Alphonse de Rothschild).

Alle diese Bildnisse sind ebenso viele wundervolle Werke, die das intime Glück des Mannes und die Meisterschaft des Künstlers verraten, die beide mit den Jahren nur zunehmen. Der Frühling seines Lebens blühte ihm bis zu seinem Tode.

Seine letzten Lebensjahre waren sogar ganz besonders mit hervorragenden Schöpfungen seines Genies gesegnet. Eine der bemerkenswertesten ist *Das Wunder des heiligen Ildefons* (Abb. 425) im Wiener Hofmuseum, das er 1630—1632 für Saint-Jacques-sur-Coudenberg in Brüssel malte. Aus dieser Schaffensperiode sind noch folgende meisterhafte Werke zu



422. — Rubens, Helene Fourment
(München, Pinakothek).



423. — Rubens, Helene Fourment
(Wien, Hofmuseum).

nennen: *Das Venusfest* im Wiener Hofmuseum, eine Apotheose der Liebe und Wollust, dem großen Künstler eingegeben von einem Rausch aller Sinne, der ihn ergriffen, und *Thomyris und Cyrus*, ein Bild im Louvre, bei dem, wie das bei Rubens häufig der Fall ist, die Herrlichkeit des Kolorits die Greuel des sich abspielenden Dramas verhüllen oder abschwächen.

Auch in dieser Epoche unternahm er noch breit angelegte Arbeiten. Als ihn Maria von Medici beauftragt hatte, ihre Geschichte zu malen, war vereinbart worden, daß er das Leben König Heinrichs IV. in gleicher Weise darstellen sollte. Rubens versprach sich mit der Darstellung dieser glänzenden Heldenlaufbahn eine Reihe herrlichster Werke zu schaffen. Aber die Zwistigkeiten, die zwischen der Königin-Mutter und ihrem Sohne Ludwig XIII.



424. — Rubens, Der Maler mit Frau und Tochter (Paris, Slg. Alphonse de Rothschild).

stimmte, allegorische Kompositionen, und für den König von Spanien führte er noch acht Kartons für Wandteppiche mit Dar-

ausbrachen, verhinderten die Ausführung dieser großartigen Pläne. Die Bilderfolge aus dem Leben Heinrichs IV. ist in den Anfängen oder im Entwurf stecken geblieben. Kaum daß der Meister nach 1630 einige Szenen davon skizzierte. Zwei von diesen Skizzen befinden sich in den Uffizien in Florenz, *Die Schlacht von Jury* und *Der Einzug in Paris*, und sie beweisen, daß, wenn diese Serie vollendet worden wäre, sie das wundervollste aller Wunderwerke des erhabenen Meisters bedeuten würde. Im Auftrag Karls I. von England malte er, für Whitehall be-



425. — Rubens, Das Wunder des hl. Ildefons (Wien, Hofmuseum).

stellungen aus der *Geschichte des Achilles* aus. Er machte eigenhändig die Skizzen, die seine Schüler dann vergrößerten und auf die Leinwand übertrugen. Unter seine bedeutendsten Arbeiten sind auch die Triumphbögen zu rechnen, die gelegentlich des feierlichen Einzugs des Kardinal-Infanten Ferdinand, dem Bruder König Philipps IV., am 17. April 1635 errichtet wurden. Rubens ließ sich von allem, was Antwerpen an Malern oder Bildhauern von Bedeutung zählte, dabei helfen. Er selbst entwarf die Pläne zu vier Triumphbögen, vier lebenden Bildern und einem Säulengang und schuf damit eine *Via triumphalis*, wie sie ähnlich prächtig von keinem Prinzen jemals durchschritten worden war. Von diesen Dekorationen, die unter der Leitung von Rubens



426. — Rubens, Die Infantin Isabella (Brüssel, Museum).



427. — Rubens, Weidende Herde (München, Pinakothek).



428. — Rubens, Rückkehr vom Felde (Florenz, Pitti-Galerie).

ausgeführt wurden, haben sich einige ganz eigenhändige Teile erhalten, unter anderen die sehr schönen Porträts der Infantin Isabella (Abb. 426) und des Erzherzogs Albrecht im Brüsseler Museum.

Im selben Jahre, 1635, kaufte Rubens die Herrschaft Steen bei Elewyt, zwischen Mecheln und Brüssel gelegen, wo er nun die Sommer seiner letzten Lebensjahre verbrachte und auch die meisten seiner Landschaften malte. Früher schon und seit seinem Aufenthalt in Italien hatte er gelegentlich Landschaftsbilder gemalt, aber seitdem er auf dem Lande lebte, legte er eine immer wachsende Vorliebe für diesen Zweig der Malerei an den Tag. Die Zahl seiner Landschaften beläuft sich auf fünfzig, die in verschiedenen Galerien und Privatsammlungen zerstreut sind. Rubens malte Felder, Wald, Berge und Wiesen, wie er sie in seiner Umgebung sah, mit weidenden Herden (Abb. 427 und 428) und arbeitenden Bauern;



429. — Rubens, Die drei Grazien (Madrid, Prado).



430. — Rubens, Rudolf I. und der Priester (Madrid, Prado).

er malte den anbrechenden Tag mit dem Jäger, der auf dem Anstand steht, den Mittag mit dem grellen Sonnenschein auf der Ebene, den Abend mit dem heimkehrenden Hirten und seiner Herde und endlich die Nacht mit dem einsamen Pferd auf der vom Mondlicht bestrahlten Weide. Entzückt von der Schönheit



431. — Rubens, Das Parisurteil (London, National Gallery).



432. — Rubens, Der Liebesgarten (Madrid, Prado).

seines Vaterlandes hat er Landschaften gemalt, wo wir mit Freuden die wahre ländliche Natur und die heitere Poesie der Felder wiederfinden.

Indessen hörte der König von Spanien nicht auf, durch den Geschäftsträger des Gouverneurs der Niederlande, seines Bruders,



433. — Rubens, Jan van Ghindertaelen (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

des Kardinal-Infanten, den großen Maler mit Aufträgen zu überhäufen. 1636 bestellte er die *Verwandlungen des Ovid* in sechsundfünfzig Bildern, die das Jagdhaus Torre della Parada bei Madrid schmücken sollten, dann 1638 eine neue Folge, die Rubens unter Beihilfe von Frans Snyders auszuführen beauftragt war, endlich vier große Bilder, die er eigenhändig zu malen hatte, von denen zwei aber durch seinen Tod unvollendet blieben. Unter den von Philipp IV. bestellten oder gekauften Bildern sind *Diana und ihre Nymphen von Satyrn überrascht*, *Diana und Kallisto* und *Die drei Grazien* (Abb. 429) drei vollendete Meister-



434. — Rubens, Der Bethlehemitische Kindermord (München, Pinakothek).

werke, in denen die weiblichen Akte in all ihrer Pracht mit einer heidnischen Sinnenfreude behandelt sind. *Kaiser Rudolf I. und der Priester* (Abb. 430) ist das einzige Bild, in dem der Meister eine humoristische Note anklingen läßt; in dem *Liebesgarten* (Abb. 432) bewundert man eine aristokratische Eleganz, die der Maler seiner eigenen Umgebung entlehnt hat.

Außer diesen zahlreichen, für den König ausgeführten Bildern vollendete Rubens in den letzten Jahren seines Lebens noch mehr als ein hervorragendes Werk, *Die Leiden des Krieges*, vom Großherzog von Toskana durch Vermittlung von Justus Suttermans in Auftrag gegeben, heute in der Pitti-Galerie; *Der Raub*



435. — Rubens, Heilige Familie (Antwerpen, St. Jakobs-Kirche).

der Sabinerinnen, *Die eherne Schlange* und *Das Parisurteil* (Abb. 431) der National Gallery;



436. — A. van Dyck, Martyrium des hl. Sebastian (München, Pinakothek).

von Altar der Rubensschen Grabkapelle in St. Jakob (Saint-Jacques) zu Antwerpen; dann *Ein Hirt seine Hirtin liebkosend* in München und endlich die berühmte *Kirmes* des Louvre, ganz zu schweigen von den Porträts der *Helene Fourment* und des *Kardinal-Infanten* (Sammlung Pierpont Morgan), von denen seines Schwiegervaters *Jan Brant* (München) und *Jan van Ghindertaelens* (Abb. 433) im Berliner Museum. Alle diese Bilder zeichnen sich durch die charakteristischen Eigenschaften seines letzten Stiles aus, durch ein wundervolles Kolorit, in Farbverbindungen, die ebenso überraschen wie entzücken, und durch eine unbegrenzte Beherrschung der Formen- und Farbmöglichkeiten. Seine dramatische Kraft ist unvermindert, wie der *Bethlehemitische Kindermord* (Abb. 434) in München beweist. *Die Kirmes* ist ein Werk, das in dem Ruhmeshymnus auf Rubens eine ganz besondere Stellung einnimmt. Die wilde Schwelgerei und die brutale Sinnlichkeit dieser Bauern ist zu wahrhaft heroischer Höhe gesteigert. Das



437. — A. van Dyck, Der hl. Martin verteilt seinen Mantel (Saventhem, Pfarrkirche).

strahlendste und feenhafteste aller seiner Bilder ist aber vielleicht das, welches seine Gruftkapelle schmückt (Abb. 435). Es ist das höchste Aufstrahlen des blendenden Feuerwerkes, mit dem er die Welt in Erstaunen versetzte. Als der Zauberer der Farbe dies erhabene Bild vollendet hatte, legte er seine Pinsel nieder. Er starb am 30. Mai 1640 im Alter von 63 Jahren. Sein ganzes Leben war ein Siegeszug, und auf der Höhe seiner Triumphe durfte er haltmachen. Von der Natur überreich bedacht, durch Übung zur Meisterschaft ge-

langt, immer seines wunderbaren Schicksals würdig, war er berufen, die Kunst seiner Zeit und die der Zukunft in neue Bahnen zu lenken. Seine Schöpfungskraft grenzt ans Unfaßliche. Selbstverständlich malte er die Hunderte von Bildern, die seine Signatur tragen, nicht alle eigenhändig; die Schüler arbeiteten unter seiner Leitung, aber der Hauch seines Geistes teilte sich seiner ganzen Umgebung mit.



438. — A. van Dyck, Frans Snyders und seine Frau (Kassel, Galerie).

Der begabteste seiner Schüler war Anton van Dyck. Er war am 22. März 1599 in Antwerpen geboren und trat mit 11 Jahren in die Werkstatt des van Balen ein; von dort kam er dann zu Rubens. Im Jahre 1613 malte er das Bildnis eines alten Mannes, das er mit seinem Namen, seinem Alter und mit der Jahreszahl signierte; 1617 schuf er eine *Kreuztragung*, die zwar weit davon entfernt ist, ein Meisterwerk zu sein, aber schon im nächsten Jahre führte er Bilder aus, die Rubens, nachdem er sie übergeben hatte, unter seinem eigenen Namen verkaufte. Bei den Porträts ist es nicht immer leicht, sie von denen des Lehrers zu unterscheiden. Ein englischer Kenner stellte fest, daß van Dyck im Alter von 21 Jahren schon fast ebenso geschätzt war wie Rubens. Ende 1620 ging er nach London, wohin ihn Karl I. als Hofmaler berufen hatte. Nach einem Vierteljahr erhielt er einen achtmonatlichen Urlaub, um Italien zu bereisen. Die Daten seiner Abreise und seiner Rückkehr sind nicht genau festzustellen. Wahrscheinlich überschritt er die Alpen zu Anfang des Jahres 1621. Nach Antwerpen kehrte er 1622 zurück, und im Dezember dieses Jahres finden wir ihn am Sterbebette seines Vaters. Dann ging er 1623 abermals nach Italien und



439. — A. van Dyck, Geronima Brignole Sale (Genua, Palazzo Rosso).



440. — A. van Dyck, Marchese Brignole Sale
(Genua, Palazzo Rosso).

gen. Er begann damit, seinem glorreichen Meister nachzuahmen, indem er sich dessen Manier aneignete und diese in seinen ersten Arbeiten sogar übertrieb — die Rubenssche Kühnheit wurde bei dem jungen van Dyck zur Verwegenheit, die Kraft zur



441. — A. van Dyck, Kardinal Bentivoglio
(Florenz, Pitti-Galerie).

blieb dort bis zum Jahre 1627, wo er dann wieder einige Zeit in seiner Vaterstadt arbeitete. Aber Ende 1632 kehrte er nach London zurück, wo er in seiner Eigenschaft als Hofmaler Karls I. bis zu seinem, am 9. Dezember 1641 erfolgten Tode tätig war. In der Zwischenzeit hat er nur kurze Reisen nach dem Kontinent unternommen, nämlich in den Jahren 1634 und 1641.

Was uns bei van Dyck am meisten überrascht, ist jene fabelhafte Frühreife, für die wir Beweise angeführt haben. Wie Rubens hat auch er seine Malweise ununterbrochen vervollkommnet und verändert; er hatte in Antwerpen studiert, er studierte auch in Italien; seine Lebensbahn war ein fortwährendes Umformen und Aufsteigen. Aber seine Natur war doch eine ganz andere, was ja auch in seinen letzten Arbeiten zu Tage tritt. Sein träumerisch und weich veranlagtes Gemüt läßt sich in seinen religiösen Themen erkennen; er liebte die Leidensgeschichte mit ihrer ergreifenden Melancholie und malte den sterbenden Heiland mit flehendem Himmel gerichtetem Blick, die klagend um den Fuß des Kreuzes versammelten Heiligen und Maria und die Engel, die den Herrn beweinen. Bald wurde er vor allem Porträtmaler und widmete sich dann ganz ausschließlich diesem Zweige seiner Kunst. Seine Zartheit und sein aristokratisches Wesen, die ihm

angeboren waren, trieben ihn dazu, bei seinen Modellen moralischen Edelsinn und physische Vornehmheit zu betonen; aber er idealisierte sie nur bis zu dem Maße, als es sich mit der Naturwahrheit in Einklang bringen ließ. Bei seinen Historienbildern lassen sich vor seiner italienischen Periode eigentlich zwei Arten unterscheiden. Einige stehen unter Rubenschem Einfluß, und zwar *Die Dornenkrönung* und die beiden *Johannes* im Berliner Museum, *Die Dornenkrönung* und *Die eiserne Schlange* in Madrid, *Der heilige Martin* in Windsor Castle, die *Apostelköpfe* in der Münchener Pinakothek und andere mehr. Eins der Bilder aus der Zeit, wo er noch bei Rubens arbeitete, ist *Der heilige Sebastian* in München. Die Fleischtöne stechen grell einer vom andern ab und sind ohne Wärme (Abb. 436), die Henker und der Zenturio zu Pferde gehören zu derselben Sorte von rohen Gesellen wie die Henker auf seiner Dornenkrönung und die Kriegsknechte auf der Geschichte des Decius Mus von Rubens. Der heilige Sebastian ist van Dyck selbst mit seinem träumerischen Ausdruck und mit seinen Gesichtszügen von fast weiblicher Regelmäßigkeit und Süße. Eins der berühmtesten Bilder van Dycks ist sein *Heiliger Martin den Mantel teilend* (Abb. 437) in der Kirche von Saventhem. Das Bild wurde etwas später als der Sebastian, aber noch vor seiner zweiten italienischen Reise gemalt und verrät zahlreiche fremde Einflüsse; der auf der Erde hockende Bettler ist ganz in der Manier von Rubens gehalten; ein anderer, knieender, der den Kopf mit einem Leinen-



442. — A. van Dyck, Rosenkranz-Madonna (Palermo, Oratorio del Rosario).



443. — A. van Dyck, Cornelius van der Geest (London, National Gallery).



444. — A. van Dyck, Graf Heinrich van den Bergh (Madrid, Prado).

anderen, zwischen den beiden Reisen gemalten Bildern unterscheidet. In diese Zwischenzeit sind auch eine Anzahl Porträts zu verlegen, darunter das von *Frans Snyders und seiner Frau* (Abb. 438) in Kassel. Es ist ein so vollendetes Bild, daß man es kaum für ein Jugendwerk halten würde, wenn das Alter der



445. — A. van Dyck, Madonna mit Stiftern (Paris, Louvre).

Modelle es nicht mit voller Sicherheit bewiese. lappen umwunden hat, ist eine Erinnerung an Raffael; die köstliche Erscheinung des Heiligen selbst ist von einem von van Dyck kopierten Tizianschen Bilde angeregt, das wir in seinem, dem Duke of Devonshire gehörenden Skizzenbuche finden. Dies letztere Zusammentreffen beweist, daß das Bild nach van Dycks erstem Aufenthalte in Italien entstanden ist. Das ganze Werk zeichnet sich durch eine jugendliche, man möchte sagen blühende Technik aus, die sich sehr wesentlich von dem dunklen Kolorit und dem undurchsichtigen Gesamtton der

Während seines zweiten Aufenthaltes in Italien erlebte die Malweise van Dycks eine vollkommene Umformung. Er blieb mehrere Jahre in Genua und erfreute sich in der aristokratischen Gesellschaft einer außerordentlichen Beliebtheit. Man war noch keinem Maler begegnet, dessen Kunst elegant genug gewesen wäre, um der Vornehmheit der erlauchten Familien der Balbi, Pallavicini, Spinola und Cataneo gerecht zu werden. Für die letzteren malte er nicht weniger als neun Bildnisse, die vor ganz kurzer Zeit veräußert wurden, und von

denen zwei die National Gallery in London kaufte. Der Maler und seine Modelle paßten wundervoll zueinander. Die vornehmen Damen *Paola Adorno*, *Geronima Brignole Sale* (Abb. 439), die *Marchesa Balbi* und andere mit ihren entzückenden Gesichtern, ihren Kleidern aus Spitzen, Seide und Samt und ihrer hochmütigen Eleganz charakterisieren seinen Stil, den er im Süden annahm. Der *Marchese Brignole Sale* (Abb. 440) ist von prachtvoller ritterlicher Eleganz und aristokratischem Stolze erfüllt. In Italien wurde unser Antwerpener zu einem wirklich südländischen Maler mit warmem Kolorit und stark betonten Schatten. Tizian, der große Meister aus Venedig mit seinen goldroten Tönen und seinen flammenden Himmeln hatte etwas Verführerisches für ihn; der Vlame bewahrte sich aber trotzdem seine angeborene Zartheit, und den heißen Farben des Südens gelang es nicht, ihm seine Frische zu nehmen.

In Italien hielt er sich nicht ausschließlich in Genua auf; 1624 begegnen wir ihm in Rom, wo er den *Kardinal Bentivoglio* (Abb. 441) malte, dessen Gesicht und Haltung überlegenen Geist und untadelige Vornehmheit ausdrücken. Im selben Jahre wandte sich van Dyck nach Palermo, wo er das Porträt des Vizekönigs malte und wo ihm die Bruderschaft del Rosario ein Altarbild (Abb. 442) in Auftrag gab, kompositionell das großartigste und in der Auffassung



446. — A. van Dyck, Der hl. Augustinus (Antwerpen, Augustiner-Kirche).



447. — A. van Dyck, Der selige Herman Joseph erhält einen Ring von der hl. Jungfrau (Wien, Hofmuseum).

ergreifendste Bild, das man seinem Aufenthalt in Italien zu verdanken hat. Die Technik und die Farbengebung sind mehr vlämischer als italienischer Natur und bilden den Übergang von den



448. — A. van Dyck, Beweinung Christi (Antwerpen, Museum).

Genueser Werken zu denen in seinem Vaterlande, die er nach seiner Rückkehr schuf. Im Jahre 1627 war er wieder in Antwerpen eingetroffen. Man sieht nun, wie seine Technik sich in seinen zahlreichen Bildnissen umwandelt. Die Töne behalten noch ihre Wärme, aber das

glühende Feuer, das seine italienischen Werke durchlodert, ist gemäßigteren, etwa denen eines Sommersonnenunterganges vergleichbaren Tönen gewichen. Der Gesamtton auf den schönsten Bildnissen aus dieser Reihe weist Schatten von köstlicher Durchsichtigkeit auf. Der Ausdruck bleibt immer vornehm, die Geste immer elegant, sowohl bei den geborenen Patriziern als auch bei den Vertretern des Geistesadels. Unter diesen Porträts führen wir das von *Peter Stevens* an und von *Anna Wake* (Abb. 453) im Mauritshuis im Haag, das von *Cornelius van der Geest* in der National Gallery (Abb. 443), dem großen Freunde von Rubens; das vom *Grafen Heinrich van den Bergh* im Prado (Abb. 444), dem Oberbefehlshaber der Truppen in den spanischen Niederlanden, mit dem mißtrauischen Blick, der gebietenden Haltung und dem in einen funkelnden Küras gepreßten Körper, und das gegen 1632 gemalte Porträt von *Franz von Moncada*, dem Generalissimus der spanischen Truppen in den Niederlanden (1586—1635), das schönste Reiterbildnis des Meisters (Tafel I).



449. — A. van Dyck, Maria mit dem Kinde (München, Pinakothek).

Van Dycks Bilder religiösen Inhalts fanden ebensoviel Bewunderer wie seine Porträts. Von seinen vielen, ja allzu vielen Altarbildern nennen wir hier *Die Madonna mit Stiftern* (Abb. 445) im Louvre, das van Hamme und seine Frau vor der Madonna knieend darstellt. Etwas Anmutigeres und Rührenderes

als die Geste des Jesuskindes, das, auf dem Knie der Mutter sitzend, sich umwendet und dem Stifter liebkosend die Wange streichelt, läßt sich nicht denken. Die tiefste Glaubensinbrunst strahlt von seinem *Heiligen Augustinus* (Abb. 446) aus, den er 1628 für die dem Heiligen geweihte Kirche in Antwerpen schuf. Im Jahre 1629 malte er für den Altar der Bruderschaft der Unvermählten eine *Heilige Rosalie*, die aus den Händen des Christkindes eine Krone empfängt, und 1630 den seliggesprochenen *Herman Joseph*, dem Unsere Liebe Frau einen Ring überreicht (Abb. 447), zwei Meisterwerke, die sich jetzt im Wiener Hofmuseum befinden. Das erstere zeichnet sich aus durch sein strahlendes Licht und sein üppiges Kolorit, das zweite durch seine noch leuchtenderen Töne und die Zartheit und Anmut des Empfindens. Rubens war der Maler des Heilandes, van Dyck der Maler der Jungfrau. Die anbetungswürdigste unter diesen jungfräulichen Müttern ist die des Münchener Bildes (Abb. 449), wo das Jesuskind auf einen Sockel gestellt ist. Die Gruppe, in der Komposition von wahrhaft statuarischer Schönheit, drückt wirklich das höchste Glück aus, das eine Mutter beim Anblick ihres Kindes durchströmt. Wenn van Dyck Vorgänge aus dem Leben Jesu behandelt, wählt er mit Vorliebe Szenen des Schmerzes und Leidens. Die vollendetste und ergreifendste dieser Darstellungen ist *Die Beweinung Christi* (Abb. 448) im Antwerpener Museum.



450. — A. van Dyck, Beweinung Christi (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



451. — A. van Dyck, Karl I. auf der Jagd (Paris, Louvre).



452. — A. van Dyck, Die Kinder Karls I. (Turin, Museum).

dem Berliner Bild vergolden noch die letzten Strahlen der Sonne die Wolken; Himmel und Licht erscheinen tränenvoll wie die Menschheit.

Als van Dyck im Jahre 1632 zum zweitenmal nach England kam, arbeitete er für den König und für die Familien des höchsten Adels. Eine neue Wandlung seines Stiles findet statt. Für viele



453. — A. van Dyck, Bildnis der Anna Wake (Haag, Mauritshuis).

Die verzweiflungsvolle Gebärde der Mutter will Himmel und Erde zum Zeugen dafür anrufen, daß kein Schmerz dem ihren gleichkommt. Die ergreifende Inbrunst, die das ganze Werk ausströmt, ist von wahrhaft unvergeßlicher, pathetischer Erhabenheit. In ganz anderem Stil ist die *Pietà* des Berliner Museums gehalten (Abb. 450), die kurz nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden ist. Der Gesamtton des Antwerpener Bildes ist blaß, aber kalt; in

seiner Bildnisse wendet er einen grauen, stumpfen Ton an, und oft sind sie in fieberhafter Hast breit und flott hingestrichen. Seine Kunst war aber keineswegs im Niedergang begriffen, im Gegenteil, sie war gewachsen und hatte sich noch verfeinert. Viele seiner Porträts aus der englischen Periode zählen zu den Meisterwerken der Malerei überhaupt, z. B. *Karl I. auf der Jagd* (Abb. 451) im Louvre, das er gegen 1635 malte. Es ist wohl die vollendetste und erschöpfendste Darstellung dieses unglücklichen, von Liebe zu Kunst und Luxus erfüllten

Fürsten, dieser Verkörperung der Eleganz, der das Leben wie ein Fest genoß bis zu dem Tage, da er fiel — ein Opfer seines eigenwilligen Charakters und seiner autokratischen Phantastereien. Auch *Die Kinder Karls I.* (Abb. 452) hat der große Künstler mehrmals gemalt und immer mit so glücklichem Gelingen, daß man nicht weiß, welchem dieser Bilder man den Vorzug geben soll. Das berühmteste, 1636 entstandene besitzt jedoch das Turiner Museum, eine bezaubernde kleine Gruppe; die königlichen Kinder zeigen sich hier voller Würde und Unschuld; sie tragen ihre stolzen Gewänder aus Seide, Samt und Silber, als wenn es die Kleider des Alltags wären, und trotz ihres königlichen Blutes sind es doch vor allem Kinder. Die Porträts, die er für die englische Aristokratie geschaffen hat, sind schier unzählbar. Jedes Jahr fördert bis dahin noch unbekannt gebliebene zu Tage. In der allerletzten Zeit noch hat Lord Lucas in der National Gallery neun Bilder ausgestellt, von deren Vorhandensein man nichts ahnte. Aus der Reihe wundervoller Bildnisse des Hochadels wählen wir das von *Thomas von Savoyen* (Abb. 454), 1634 in Brüssel gemalt, jetzt im Berliner Museum; es stellt eine von Jugend und Leben überströmende Persönlichkeit dar; das Bild ist in einem warmen bläulichen Gesamtton gehalten, und auf dem Kuraß liegt ein blendendes Glanzlicht. Dann das 1638 gemalte Porträt der beiden Brüder *Lord John*



454. — A. van Dyck, Bildnis des Thomas von Savoyen (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

und Lord Bernard Stuart (Abb. 455), 1638 gemalt, jetzt im Cobham Hall, Slg. Earl Darnley).



455. — A. van Dyck, Lord John und Lord Bernard Stuart (Cobham Hall, Slg. Earl Darnley).



456. — A. van Dyck, Wilhelm II. von Oranien und seine Braut (Amsterdam, Rijks-Museum).

Van Dyck war auch als Zeichner ein Künstler höchsten Ranges; die Skizzen zu seinen Bildern waren zwar nur flüchtig hingeworfen, aber seine durchgeführten Zeichnungen sind Meister-



457. — Gerard Zeghers, Josephs Traum (Gent, Museum).

und Bernard Stuart (Abb. 455), der Vettern Karls I., zwei junger Leute von einer Eleganz und Vornehmheit ohnegleichen. Und doch gelangte van Dyck am Ende seines Lebens dahin, diese aristokratische Auffassung noch zu verfeinern und zu übertreffen, indem er seine lebenswürdigen Modelle mit der strahlendsten Glorie von Anmut und Ritterlichkeit umkleidete. Dieser höchst erlesene Geschmack und dieses zarte Empfinden haben ihre rührendste Verkörperung in dem Bildnis von *Wilhelm II., Prinzen von Oranien, mit seiner jungen Braut* (Abb. 456) im Rijks-Museum zu Amsterdam gefunden.

werke voller Schwung und bestrickendem Leben. Nicht minder sind seine Radierungen, obwohl meist unvollendet, durch ihre Anmut und spontane Lebendigkeit bewundernswert.

Die anderen Rubensschüler, die minder begabt waren als van Dyck, haben sich ihre Eigenart nicht in dem Maße zu bewahren gewußt, wie er. Nennen wir zuerst die Historienmaler. Chronologisch und auch dem Talent nach der erste war Gerard Zeghers (Antwerpen 1591—1651). Als er 1620 aus Italien heimkehrte, standen seine Werke stark unter dem Einfluß der italienischen Naturalisten des 17. Jahrhunderts, wie man an

Josephs Traum (Abb. 457) im Genter Museum und an der *Maria mit dem Jesuskind* (Abb. 458) im Hofmuseum zu Wien erkennen kann; aber nach einigen Jahren gab er den italienischen Stil auf, um sich dem von Rubens zuzuwenden. Er erklärte sogar im Jahre 1645 dem deutschen Maler und Geschichtsschreiber Sandrart, die Art von Rubens und van Dyck sei so beliebt und in Mode, daß man, um zu gefallen, diese unbedingt nachahmen müsse. Er arbeitete also bis an sein Lebensende in der Manier des größten aller Meister, und die unter dessen Einfluß ausgeführten Werke sind wohl abgewogen und ausgeglichen.

Das beste ist *die Vermählung der Maria* (Abb. 459) im Antwerpener Museum. Es zeigt Gestalten mit gemessenem und heiterem Wesen, nicht ohne Vornehmheit im Ausdruck der Gesichter und in der Haltung, in einer harmonischen Skala üppiger Farben. In vielen Kirchen findet man Bilder dieser Art.

Ich glaube Zeghers eine *Anbetung der Hirten* (Abb. 460) in der Kasseler Galerie zuweisen zu können. Das Werk ist zweifelsohne des Pinsels eines Zeitgenossen und eines Malers aus der Schule von Rubens würdig, und Zeghers scheint mir das meiste Anrecht darauf zu besitzen. Die Vereinigung von natürlicher Anmut, Mannigfaltigkeit ohne Künstelei, die weiche Schmiegsamkeit der Bewegung, der Reichtum und die Harmonie der Farbengebung sind Vorzüge, die wir bei ihm häufig antreffen, die hier aber in höherem Maße sich vereinigt finden als gewöhnlich.

Die Werke des Cornelis Schut



458. — Gerard Zeghers, Maria mit dem Kinde (Wien, Hofmuseum).



459. — Gerard Zeghers, Die Vermählung der Maria (Antwerpen, Museum).



460. — Gerard Zeghers, Anbetung der Hirten
(Kassel, Galerie).

dessen beide Seitenflügel er selber malte. Schut wurde auch mit der Ausführung eines der vier für den Hauptaltar der Jesuitenkirche bestimmten Bilder beauftragt, von denen Zeghers das zweite und Rubens die beiden anderen malten. Das Bild *Marias als Himmelskönigin* ist eines seiner Hauptwerke, ebenso das *Martyrium des heiligen Georg* (Abb. 461) im Antwerpener Museum. Letzteres bildet einen scharfen Kontrast zu der Ver-



461. — Cornelis Schut, Martyrium des
hl. Georg (Antwerpen, Museum).

(Antwerpen 1597 bis 1655) gehen unmittelbar von Rubens aus. Er scheint Italien besucht zu haben; unter den Beinamen, die die vlämischen Künstler in Rom führten, kommt auch der seine vor. In Antwerpen erfreute er sich in seiner Umgebung einer so großen Hochschätzung, daß Rubens ihn 1635 erwählte, um das Mittelbild von dem *Einzug des Kardinal-Infanten* auszuführen,

deren beide Seitenflügel er selber malte. Schut wurde auch mit der Ausführung eines der vier für den Hauptaltar der Jesuitenkirche bestimmten Bilder beauftragt, von denen Zeghers das zweite und Rubens die beiden anderen malten. Das Bild *Marias als Himmelskönigin* ist eines seiner Hauptwerke, ebenso das *Martyrium des heiligen Georg* (Abb. 461) im Antwerpener Museum. Letzteres bildet einen scharfen Kontrast zu der Vermählung der Maria von Zeghers, neben der es hängt. Während das Werk des Zeghers heiter und voller Inbrunst ist, wirkt das von Schut erregt theatralisch und ist in Farbe und Lichtbehandlung voller Effekthascherei. *Der Triumph der Zeit* (Abb. 462) im Wiener Hofmuseum ist trotz der zusammenhanglosen Komposition und seines wenig harmonischen Kolorits ein höchst dekoratives Bild.

Theodor van Thulden (Herzogenbusch 1606—1676) stand in näheren Beziehungen zu Rubens, als die beiden vorhergehenden Künstler. Er arbeitete in Paris, half dann bei den Dekorationen zum Einzug des Kardinal-Infanten in Antwerpen

und bei denen des Huis ten Bosch beim Haag. Van Thulden machte sich den dekorativen Stil von Rubens zu eigen; von ihm entlehnte er die bauschigen Draperien, die machtvolle großzügige Eleganz seiner Akte und vor allem das samtweiche Fleisch seiner Frauenkörper; aber die Gliederkraft der Gestalten seines Meisters und deren solide Muskulatur hat er nicht wiedergeben können und ersetzte sie durch weiche und energielose Formen. Um die Mitte des Jahrhunderts erst beweist er, daß er auch eine gewisse eigene Note hat. Seine Bilder



462. — Cornelis Schut, Der Triumph der Zeit (Wien, Hofmuseum).

im Oraniensaal, von denen eines, *die Schätze Brasiliens*, 1651 datiert ist, die Bilder im Wiener Hofmuseum *die Niederlande der Maria huldigend* (Abb. 463) (1654) und *die Rückkehr des Friedens* (1655), die Glasfenster der Marienkapelle in St. Gudula zu Brüssel, die von ihm entworfen und von Jean de la Barre auf Glas gemalt sind, zählen zu seinen besten Arbeiten.

Abraham van Diepenbeeke, 1596 ebenfalls in Herzogenbusch geboren, kam 1623 nach Antwerpen und starb dort 1675. Er war ein Künstler von Geschmack und Talent, aber ohne viel Schwung oder wirklich schöpferische Kraft. Zwischen seinen mythologischen Kompositionen und seinen Bildern religiösen Inhalts ist ein merkbarer Unterschied. Er erscheint in ersteren als ein leidenschaftlicher Darsteller weiblicher Schönheit, sehr sinnlich und sogar sehr heidnisch, wie in seinem *Neptun und Venus* (Abb. 464) in Dresden, seiner *Flucht der Clelia* in Berlin und im Louvre und



463. — Theodor van Thulden, Die Niederlande der Maria huldigend (Wien, Hofmuseum).



464. — Abraham van Diepenbeeke, Neptun und Venus (Dresden, Galerie).

seiner *Diana mit Nymphen und Satyrn* in Stockholm. Auch als Porträtmaler war er gesucht.

Erasmus Quellin (Antwerpen 1607—1678) ist ebenfalls Schüler und Mitarbeiter von Rubens. Er war sein Gehilfe und bis zu einem gewissen Grade sein Diener. Als Rubens im Jahre 1637 aufhörte für die Druckerei von Plantin zu zeichnen, übernahm Quellin die Arbeit, zuerst unter der Leitung seines Lehrers, dann selbständig. Nach dem Tode von Rubens trat er an dessen Stelle als Maler der Triumphbögen, die zu den Feierlichkeiten der Stadt Antwerpen erbaut wurden. Er besaß all die Geschicklichkeit, die man bei einer guten Schulung sich anzueignen vermag,



465. — Frans Wouters, Diana im Walde (Wien, Hofmuseum).

aber er besaß nicht die erlesenen Gaben eines schaffenden Geistes und nicht einmal die eines eigenartigen Malers. In den Kirchen von Flandern und Belgien findet sich eine Menge seiner Altarbilder. Unter den Schülern der Rubensschen Werkstatt begegnen wir noch Justus van Egmont (geb. Leiden 1611, gest. Antwerpen 1674), der seinem Lehrer bei den Arbeiten am Zyklus der Maria von Medici half und lange in Paris lebte. Er malte zahlreiche Porträts, darunter mehrere sehr schöne.



466. — Pieter van Lint, Der Teich Bethesda (Wien Hofmuseum).

Pieter van Mol lebte ebenfalls in Paris (geb. Antwerpen 1599, gest. Paris 1650). Seine *Kreuzabnahme* im Louvre weist in ihren kraftvollen Gestalten, dem warmen Gesamtton und der geschickten Raumverteilung Rubensschen Einfluß auf. Frans Wouters (1612—1659) tat sich als Landschaftsmaler hervor und belebt seine Bilder mit kleinen Figuren, die an seinen ersten Lehrer Pieter van Avont erinnern. Das Wiener Hofmuseum besitzt mehrere Bilder von Wouters, die man früher Gerard Zeghers zuschrieb, unter anderm

eine *Diana im Walde* (Abb. 465), datiert 1636. Viktor Wolfvoet (Antwerpen 1612—1652) ist in der St. Jakobs-Kirche zu Antwerpen mit einer wirklich talentvollen *Heimsuchung* vertreten. Pieter van Lint (Antwerpen 1609—1690) behandelt in Bildern aller Formate religiöse und profane



467. — Jan van Bockhorst, Ceres begibt sich in den Tempel der Minerva (Wien, Hofmuseum).

Stoffe. Am vorteilhaftesten präsentiert er sich in einem Werke von kleinem Umfange, dem *Teich Bethesda* (Abb. 466) im Hofmuseum. Von Jan van Bockhorst (geb. Münster 1605, gest. Antwerpen 1668)



468. — Jan van den Hoeck, Der Tag
(Wien, Hofmuseum).

werpen geborene Jan van den Hoeck. Für Erzherzog Wilhelm Leopold führte er zahlreiche Entwürfe für Wandteppiche aus, unter anderem eine Reihe von sechs Kompositionen *die zwölf Monate* darstellend, außerdem allegorische Szenen und Porträts. Er hatte auch mit Rubens zusammengearbeitet, und der Einfluß des



469. — Pieter Thys, Der hl. Sebastian
von Engeln getröstet (Gent, Museum).

kennen wir verschiedene unbedeutende Kirchenbilder und eine sehr hübsche mythologische Darstellung, *Ceres begibt sich in den Tempel der Minerva* (Abb. 467), ebenfalls in Wien. Thomas Willibrord Bosschaert (Antwerpen 1614—1654) arbeitete viel für den Prinzen Friedrich Heinrich von Nassau und fand in Holland einen Erfolg, den seine Arbeiten kaum gerechtfertigt erscheinen lassen.

In dem Maße wie der Ruhm von van Dyck wuchs, fühlten die vlämischen Maler sich immer mehr zu der Anmut und Eleganz seiner Kunst hingezogen. Der erste, bei dem diese Neigung sich bekundet, ist der 1611 in Antwerpen geborene Jan van den Hoeck. Für Erzherzog Wilhelm Leopold führte er zahlreiche Entwürfe für Wandteppiche aus, unter anderem eine Reihe von sechs Kompositionen *die zwölf Monate* darstellend, außerdem allegorische Szenen und Porträts. Er hatte auch mit Rubens zusammengearbeitet, und der Einfluß des Meisters ist noch hin und wieder zu spüren, aber die Kraft will sich in Schwächlichkeit wandeln, aus dem Pathos wird Banalität. Die *Allegorien des Tages* (Abb. 468) und *der Vergänglichkeit* im Wiener Hofmuseum sind von Pieter Thys nach Entwürfen des Jan van den Hoeck ausgeführt. Bei Thys (Antwerpen 1624—1678) ist der Einfluß van Dycks sehr bemerkbar. Ein *heiliger Sebastian* (Abb. 469), von Engeln getröstet, im Genter Museum, vereinigt alle wesentlichsten Eigenschaften dieses Malers der zarten Empfindsamkeit und Melancholie.

Theodor Boeyermans (Antwerpen 1620—1678) ist derjenige, der von van Dyck am stärksten und auch in der glücklichsten Weise beeinflusst



470. — Theodor Boeyermans, *Der Teich Bethesda* (Antwerpen, Museum).

war. Das Antwerpener Museum besitzt seine beiden besten Bilder, den *Teich Bethesda* (Abb. 470) und eine *Heimsuchung*.

In der zweiten Generation der Rubens-Schüler wird das Talent seltener. Über Seinesgleichen hinausgewachsen ist Erasmus Quellin II. (1634 bis 1715), der nach Rom reiste, Hofmaler des deutschen Kaisers wurde und in der Wiener Hofburg 15 Deckengemälde ausführte. Das Hofmuseum besitzt von ihm *Die Krönung Karls V.* (Abb. 471), das Antwerpener Museum den *Teich Bethesda*, ein Bild von ungewöhnlichen Maßen, nämlich von 10 Metern



471. — Erasmus Quellin II., *Krönung Kaiser Karls V.* (Wien, Hofmuseum).



472. — Gottfried Maes, Martyrium des hl. Georg (Antwerpen, Museum).



473. — Gaspar de Crayer, Die hl. Therese empfängt von der Madonna eine Halskette (Wien, Hofmuseum).

Höhe und 7,69 Metern Breite. Die beiden Bilder sind in der Auffassung sehr dekorativ, aber in der Ausführung zu affektiert behandelt. Das schlimmste ist, daß die strahlende Rubenssche Lichtbehandlung und sein leuchtendes Kolorit vollkommen verschwunden sind. Die aus Italien importierte „schwarze Manier“ beginnt ihre Schatten über die vlämische Kunst zu breiten.

Mit Gottfried Maes (1647 bis 1700) endet das 17. Jahrhundert und auch die Reihe der mehr oder minder direkten Schüler von Rubens. Glücklicherweise ist dies Ende nicht ruhmlos. Das *Martyrium des heiligen Georg* (Abb. 472) von Gottfried Maes ist in der Komposition tüchtig; die Geste des Heiligen hat Größe und sein ekstatischer Ausdruck ist tief empfunden. In dem Bild ist viel Bewegung, ja vielleicht versündigt es sich sogar durch allzuviel Verrenkungen, wie das von Schut.

Eine besondere Stellung nehmen einige gleichzeitig mit Rubens lebende Historienmaler in Anspruch, die, obwohl sie sich seinem Einfluß nicht ganz entziehen konnten, doch ihren Stil nicht völlig in dem seinen aufgehen ließen.

Zeitlich der früheste ist Gaspard de Crayer (geb. Antwerpen 1585, gest. Gent 1669). Seine Bilder in den Kirchen von Brüssel, der Umgegend und im ganzen vlämischen Lande sind kaum zu zählen. Er malte reichlich zweihundert, von denen die meisten sich noch an ihrem Platze befinden, die andern aber in den Museen Belgiens und

des Auslandes verstreut sind. Für seine besten Arbeiten halte ich die *Madonna mit Heiligen* in der Kirche von Alost, *Die vier Gekrönten* im Museum zu Lille, *Die heilige Therese empfängt von der Madonna eine Kette* (Abb. 473) im Wiener Hofmuseum und die *Madonna mit Heiligen* (Abb. 474) im Antwerpener Museum. De Crayer zeichnet sich durch die außerordentliche Leichtigkeit seines Schaffens aus; seine Werke kosteten ihm wenig Mühe und wie spielend füllte er seine Rahmen aus. Die Haltung, die Bewegung und die Anordnung seiner Gestalten sind richtig gesehen und unmittelbar empfunden. Er hat viel mit dem großen Peter Paul verkehrt; aber seinen Bildern fehlt dessen kraftvolle Gesundheit, und er hat weder den Adel seiner kühnen Linien, noch die Feinheiten und die weiche Nuancierung seines Kolorits. Alle seine Eigenschaften sind von der biedersten Durchschnittsmittelmäßigkeit, und mit geblähten Backen, hervorquellenden Augen, aufgerissenen Mündern und verzückten Gesichtern treibt er einen wahren Mißbrauch.

Cornelis de Vos (geb. Hulst 1585, gest. Antwerpen 1651) ist ein Künstler mit viel mehr Talent und Eigenart als de Crayer. Er malte mehrere Historienbilder, wovon die

hauptsächlichsten sind *Der heilige Norbert empfängt die geweihten Hostien* (Abb. 475), 1630 datiert, im Antwerpener Museum, *Salomo wird zum König gesalbt* im Hofmuseum zu Wien, und eine Replik davon in gleicher Größe,



474. — Gaspar de Crayer, *Madonna mit Heiligen* (Antwerpen, Museum).



475. — Cornelis de Vos, *Der hl. Norbert empfängt die geweihten Hostien* (Antwerpen, Museum).



476. — Cornelis de Vos, Abraham Grapheus, der Pedell der St. Lukasgilde (Antwerpen, Museum).

Abraham Grapheus, dem Pedell der St. Lukasgilde (Abb. 476), im Antwerpener Museum, gemalt 1620, und sein *Selbstbildnis* mit Frau und zwei Kindern (Abb. 477) im Museum zu Brüssel. Diese letzteren Persönlichkeiten unterscheiden sich wesentlich von denen seiner übrigen Bildnisse; sie geben ein Bild vollkommensten ehelichen Glückes und sind mit dankbarer Liebe gemalt. Das Bild hat einen braunen Ton und gedämpftes Licht.



477. — Cornelis de Vos, Die Familie des Malers (Brüssel, Museum).

zum Schmuck eines Kaminaufsatzes bestimmt, die er seinem Schwager Frans Snyders schenkte und welche heute dem Verfasser dieses Buches gehört. Er war vor allem Porträtmaler und in dieser Eigenschaft hat er sich auch den größten Namen gemacht. Wenn Rubens sich außerstande sah, den vielen Porträtaufträgen nachzukommen, verwies er seine Kunden an Cornelis de Vos, indem er ihnen sagte, sie würden dort ebenso gut bedient werden. Der große Maler übertrieb. Im allgemeinen ist die Farbe der Bildnisse des de Vos kalt und glasig. Die besten, die wir von ihm besitzen, sind die Porträts von

ist eine höchst originelle Erscheinung, ja fast burlesk wirkend mit allen den Goldschmiedearbeiten, die er sich vor die Brust gesteckt hat. Die Porträts von de Vos und seine Historienbilder weisen neben einer persönlichen Note auch Erinnerungen an die vorhergehende Schule auf.

Der größte der vlämischen Meister des 17. Jahrhunderts nach Rubens und van Dyck ist Jakob Jordaens. War Rubens der Maler von Helden und von Bewohnern des Himmels und des Olymps, van Dyck der Darsteller von Fürstlichkeiten, der Aristokratie

und der geistigen Elite, so war Jordaens der Sänger des Bürgertums und des Volkes. Seine Sympathien waren bei den Menschen seines Standes oder seiner Umgebung. Ihre Sitten und ihre Art sich zu geben, waren ihm lieb. Er zog die Wirklichkeit dem Ideal vor, und bei ihm hat die Naturbeobachtung den Vorrang vor der Phantasie. Ihn lockten handgreifliche Schönheit, üppige Formen, die schwellend sich nur ungerne unter Mieder und Rock bergen, unersättliche Trinker und Esser, lustige Kerle von jedem Alter, die den Mund immer zum Lachen oder Singen geöffnet haben. Er holte sich seinen Anteil von der ihn überall umgebenden Heiterkeit. Häufig stellte er in seinen Bildern Sprichwörter dar. Außerdem liebte er die frische, gesunde, vlämische Farbe und das blendendhelle Licht über alles und läßt beide in allen seinen Werken glänzen und strahlen. Er begann mit einer dichten emailartigen Farbe zu malen, deren Anwendung ihn keiner lehrte, am wenigsten sein Meister Adam van Noort. Er hatte schon herrliche Werke geschaffen, als er der unwiderstehlichen Anziehungskraft von Rubens erlag. Gewiß, er hat später seine Eigenart bewahrt, aber er hat seinen Stil dem Zeitgeschmack angepaßt, wie es Gerard Zeghers vor ihm getan hatte.

Jakob Jordaens ist 1593 in Antwerpen geboren. Nach Italien ist er nicht gegangen, er blieb der unwandelbargetreueste Vlame von allen Malern seiner Zeit. Offenbar hat er mit Aquarellfarben zu malen begonnen; denn als er 1615 in die Lukasgilde Aufnahme fand, wurde er dort als Aquarellist (waterschilder) eingetragen. Seine ersten Arbeiten waren wahrscheinlich Bilder in



478. — J. Jordaens, Die Anbetung der Hirten (Stockholm, Museum).



479. — J. Jordaens, Der Satyr als Gast des Bauern (Brüssel, Slg. A. Cels).

der Art der leinenen Bildwirkereien, mit denen man damals die Wände der Zimmer behängte. Das älteste uns bekannte seiner



480. — J. Jordaens, Die Fruchtbarkeit (Brüssel, Museum).

Werke ist der *Kruzifixus* in der Pauls-Kirche in Antwerpen, der 1617 oder sogar früher entstanden ist. Jordaens hat hier seinen Stil noch nicht gefunden, und seine Technik steht noch nicht endgültig fest. Stark ausgeprägt finden wir seinen Stil zum ersten Male in der 1618 datierten *Anbetung der Hirten* (Abb. 478) im Stockholmer Museum. In diesem Bilde gibt er keine überirdischen Erscheinungen. Maria und das Jesuskind sind gewöhnliche Sterbliche, sie ist nur eine Mutter, die ihr Neugeborenes glücklich ein paar Bauern aus der Nachbarschaft zeigt. Die Farbe ist breit hingestrichen und der Gegensatz von Licht und Schatten ist stark betont; es ist ein Werk von derber Kraft und unverfälschter Naturwahrheit. — In der *Anbetung der Hirten* behandelt Jordaens einen Stoff, der das Gemeingut aller Maler war, aber er war der Erste, der Szenen aus dem Volksleben behandelte, wie keiner es vor ihm getan hatte. Zuerst



481. — J. Jordaens, Familienbild (Madrid, Prado).

Der *Satyr als Gast des Bauern* (Abb. 479), ein Werk von außerordentlich starkem Realismus. Die Farbe ist in saftigen Tönen und breitem Auftrag auf die Leinwand gestrichen, leuchtendes Rot, intensives Weiß und hier und da ein tiefer klingender Ton in einem Stück Hausrat. Das sind keine Bruegelschen Bauern mehr, lebensgroß bannt sie Jordaens auf die Leinwand. Er hat den Stoff zu wiederholten Malen behandelt; Herr Alph. Cels in Brüssel besitzt die älteste Fassung, die,

welche von Lukas Vorstermans gestochen wurde. Die Museen in München, Budapest und Kassel haben ebenfalls Wiederholungen aus der ersten Zeit, sonst stammen sie aus späteren Perioden. Zu den besten Bildern aus seiner ersten Schaffensperiode sind *Die vier Evangelisten* im Louvre zu zählen, wo die Töne alle etwas abgeschwächt und verschmolzen sind, ohne daß die Technik darum weniger solide wäre. Hier wie überall in seinen Meisterstücken zeigt sich Jordaens als genauer Beobachter und wirklicher Psychologe.



482. — J. Jordaens, *Der Satyr bei der Bauernfamilie* (Brüssel, Museum).

Die vier Evangelisten sind ernsthafte und bedächtige Wesen, ehemalige Handwerker, die sich, ein jeder wie seine Natur es ihm eingibt, zu der Würde ihrer Rolle erheben. Aus dieser Zeit stammen auch zahlreiche Altarbilder, so *Das Martyrium der heiligen Apollonia* in der Augustiner-Kirche zu Antwerpen (1628), *Der hl. Martin den Besessenen heilend*, aus dem Martins-Kloster zu Tournai (1630), jetzt im Brüsseler Museum; außerdem allegorische Darstellungen wie die *Fruchtbarkeit* (Abb. 480) ebenfalls in Brüssel und eine zweite anders komponierte Fassung in der Wallace Collection zu London; dann Porträts wie das des *van Surpele* und seiner Frau, das des *Herzogs von Devonshire* und das



483. — J. Jordaens, *Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen* (Antwerpen Museum).

Familienbildnis (Abb. 481) im Museum von Madrid. Selbst in seinen Kirchenbildern bleibt Jordaens der unent-

wegte Realist, der übertriebene Bewegungen und wulstige, hervortretende Muskeln liebt. Er ist gewiß kein Maler von Heiligen;

dazu fehlt ihm die innere Versunkenheit. Dafür hält er sich in seinen Allegorien schadlos, wo er seine Liebe für die Herrlichkeit



484. — J. Jordaens, „Der König trinkt!“ (Brüssel, Museum.)

der nackten Körper voll zum Ausdruck bringt. Die große Nymphe aus der *Fruchtbarkeit* in Brüssel ist in der Haltung wohl etwas steif, aber die schimmernden Lichter, die auf dem nackten Fleische spielen, sind wirklich wundervoll, ebenso die feste und konsistente Farbe, in der das Bild gemalt ist.

Nach 1630 tritt in der Jordaensschen Manier eine Veränderung ein, und der Maler folgt Rubens' Fahne. Seine Farbe erlangt größere Durchsichtigkeit und wird kerniger. Er nimmt alte Stoffe wieder auf und behandelt sie in seiner neuen Art, so *Den Suppenesser* in Kassel und den *Satyr bei der Bauernfamilie* (Abb. 482) im Brüsseler Museum. Alle Härte in Linie und Ton sind in dem Bilde verschwunden; das Licht ist weich verschmolzen und durchscheinend, die Figuren bewahren sich wohl ihre Kraftfülle, aber ihrer Erscheinung ist die Roheit genommen. Man kann Jordaens mit Frau und Kindern in dieser Vereinigung von glücklichen Menschen erkennen. Dann ein anderes seiner Lieblingsthemen: *Der König trinkt!* (Abb. 484) oder das Epiphaniast, die saftige Darstellung einer Szene vlämischen Volkslebens. Einige Teile des Bildes verstoßen etwas gegen den Anstand, aber wie appetitlich und herzerquickend wirken dagegen die übrigen. Alles jauchzt und



485. — J. Jordaens, Diogenes einen Menschen suchend (Dresden, Galerie).

Alles jauchzt und

freut sich über das Glück zu leben und ist voll der frohesten, glücklichsten Lebensbejahung. Die dicken, fidelen Kerle mit ihrem Geschrei und ihrem Singen, die hübschen Mädchen mit ihrem Lächeln und ihren verliebten Blicken und selbst die schluckenden Trunkenbolde — alles freut sich über das Glück zu leben. Mit welcher Wonne Jordaens solch Fest oder solch Gelage malte! Das Brüsseler Museum besitzt zwei Exemplare, die diesen Stoff behandeln. Eine Fassung befindet sich in Kassel, eine in Wien, eine weitere im Louvre, und der Herzog von Devonshire besitzt ebenfalls eine, und alle wetteifern untereinander in Heiterkeit, aber auch in künstlerischer Qualität. — Ein anderer bei Jordaens nicht weniger beliebter Stoff ist das Sprichwort: *Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen* (Abb. 483); das früheste und beste dieser Bilder ist das 1638 datierte im Antwerpener Museum. Eine Gesellschaft behäbiger wohlhabender Bürgersleute sitzt um einen reichlich bestellten Tisch; Großvater und Großmutter trällern ein altes Lied, der Vater spielt den Dudelsack. Hier haben wir die Alten, die singen. Die Kinder blasen auf ihren Flöten, sie stellen die Jungen dar, die zwitschern. Strahlendes Licht ist neben Schatten und Halbdunkel gestellt. Die Farbe ist bald samtweich, bald emailartig. Unter seinen mythologischen Bildern muß man anführen *Jupiter und Amalthea*, von dem eine Fassung im Louvre und zwei sich in Kassel befinden, dann ebendort den *Triumph des Bacchus*, eines der prächtigsten Bilder, *Der verlorene Sohn*, *Diogenes einen Menschen suchend* (Abb. 485), beide in Dresden, und *König Kandaules* in Stockholm. Die berühmtesten und wohlgelungensten Arbeiten von Jordaens be-



486. — J. Jordaens, Der junge Bacchus (Antwerpen, Slg. Max Roose).



487. — J. Jordaens, Der Schürzenjäger (Frankfurt a. M., Slg. Goldschmidt).

finden sich im Oraniensaal des „Haus im Busch“ (Huis ten Bosch) beim Haag; es sind zwei 1652 ausgeführte Bilder, ein



488. — J. Jordaens, Der Fruchthändler (Glasgow, Museum).

Teil der großartigen Gemäldefolge, die den Saal schmückt und von verschiedenen Künstlern stammt. Die Jordaensschen Bilder sind *Der Triumph Friedrich Heinrichs* und *Die Zeit ver-scheucht die Laster*. Bei ersterem, dem größeren von beiden, hat die Komposition etwas Gequältes, aber die Ausführung ist herrlich und überstrahlt alles übrige im Saal. In dem *jungen Bacchus* (Abb. 486), auf dessen blühendem Gesichte

man die ersten Spuren der Trunkenheit sieht (im Besitze des Verfassers), erkennt man den Pagen, der auf dem eben besprochenen Bilde den Triumphwagen führt.

Mit großer Freude, Eigenart und lebensvoller Kraft behandelt Jordaens Volksszenen, Sprichworte und mehr oder weniger geistvolle Schwänke, die ihn zum Lachen gereizt hatten. Gruppen wie sein *Narr* (Slg. Porgès, Paris), *Die Serenade* (Sgl. Leblon, Antwerpen), *Der Schürzenjäger* (Abb. 487) (Slg. Goldschmidt, Frankfurt a. M.), *Der Fruchthändler* (Abb. 488) (Museum in Glasgow) sind wundervolle Beispiele für seine gute Laune sowohl wie für seine leuchtenden Farben. Bis an sein Lebensende hat er bedeutende Altarbilder geschaffen; *Die Anbetung der Könige* (1644) in Dixmuiden, *Die Vertreibung aus dem Tempel* im Louvre, *Die Darstellung im Tempel* in Dresden, *Das Abendmahl* im Antwerpener Museum und *Die Kreuzigung* in der Kathedrale von Bordeaux zählen zu den bemerkenswertesten. Sie zeigen sowohl im Stil wie in der Qualität Verschiedenheiten. Die zuletzt aufgeführten sind dunkler als die ersten, aber allen ist ein üppiges Kolorit, eine Ausführung voller Verve und Leben und die tiefste Natur-



489. — J. Jordaens, Milchmädchen. Zeichnung (Gent, Slg. Delacre).

beobachtung zu eigen. Er lieferte eine Anzahl Entwürfe für Wandteppiche, und der ehemalige Aquarellist führte später zahlreiche Zeichnungen aus, die meisten davon mit Farbstiften oder mit Wasserfarbe, wie z. B. *Das Milchmädchen* (Abb. 489) im Besitze von Herrn Delacre in Gent.

Jordaens trat ungefähr im Jahre 1655 zum Protestantismus über, was ihn aber nicht hinderte, bis zu seinem Tode, der am 13. Oktober 1678 erfolgte, Altarbilder für katholische Kirchen zu malen. Der Religionswechsel war aber Ursache, daß er nicht in seiner Vaterstadt begraben werden konnte. Seine Leiche wurde nach Putten überführt, einem holländischen Dorfe jenseits der Grenze, wo sie auf dem Friedhofe der Reformierten beigesetzt wurde.

Man kann sich wohl denken, daß die originelle Malweise von Jordaens ihm viele Gehilfen und Anhänger zuführte; Schüler im eigentlichen Sinne hatte er jedoch nicht, es sei denn, man wolle Jean Cossiers (Antwerpen 1600 bis 1671), der den Realismus bis zur Trivialität trieb, als solchen ansehen. Dieser malte zahlreiche Bilder, die durch ihren undurchsichtigen und dunklen Gesamtton auffallen. Die Mechelner Beginenkirche nennt nicht weniger als acht große Bilder von ihm ihr eigen. Das Antwerpener Museum besitzt einen *Edelmann, seine Pfeife anzündend* (Abb. 490), das einzige Bild dieser Art, das wir von ihm kennen. Unschwer vermag man in ihm einen Bewunderer Caravaggios zu erkennen.

Der eigentliche vlämische Erbe der italienischen Meister vom Anfang des 17. Jahrhunderts, d. h. dieser Darsteller des Wirtshaus- und Wachtstuben-



490. — J. Cossiers, Edelmann seine Pfeife anzündend (Antwerpen, Museum).



491. — T. Rombouts Landsknechte beim Kartenspiel (Antwerpen, Museum).



492. — T. Rombouts, Die fünf Sinne (Gent, Museum).

fensaal des Rathauses und *Die fünf Sinne* (Abb. 492). Die Kirchen in Gent besitzen ebenfalls mehrere seiner religiösen Bilder. Der Maler ist bemerkenswert durch seine grellen und bunten, aber kalten Töne, seine stumpfen und undurchsichtigen Schatten, seine stark bewegten Gestalten und auch durch die Sorgfalt, mit der er ihren Charakter beobachtet und wiedergibt. Vlame ist er durch seinen farbigen Realismus, Italiener oder zum mindesten Vlame mit italienischem Einschlag durch die Eleganz und Lebendigkeit, die er seinen Wirtshauspossen verleiht.

Im selben Jahre, 1597, wurde in Antwerpen ein berühmter Porträtmaler geboren, Justus Suttermans oder Sustermans. Zwei Jahre lang war er bei Frans Pourbus dem Jüngeren in Paris in der Lehre und ließ sich dann in Italien nieder, wo er 1681 starb. Er erfreute sich bei den Großherzögen von Toskana der allerhöchsten Gunst, und man hatte ihm sogar im Palast Wohnung zugewiesen. Kaiser Ferdinand II., Papst Urban VIII. und alle bedeutenden Persönlichkeiten von ganz Italien ließen sich von dem ausgezeichneten Porträtisten malen. Sein Stil hatte etwas von der minutiösen Ausführung seines Lehrers Pourbus, vielleicht aber noch mehr von der van Dyckschen Eleganz, und selbst von der gesunden Kraft und vom Kolorit eines Rubens wohnt ihm etwas inne. Die Florentiner



493. — J. Suttermans, Christian von Dänemark (Florenz, Pitti-Galerie).

lebens, scheint Theodor Rombouts (Antwerpen 1597—1637) zu sein. Er malte Kirchenbilder und Allegorien; am meisten empfiehlt ihn aber sein Bild *Landsknechte beim Kartenspiel* (Abb. 491). Im Genter Museum befindet sich eine Menge seiner Werke, darunter *Die Allegorie der Gerechtigkeit* aus dem Schöf-

Museen besitzen eine ganze Reihe von seinen Bildnissen; das schönste ist das des jungen Prinzen *Christian von Dänemark* (Abb. 493) in der Pitti-Galerie, das ganz auf warme, kräftige Töne gestimmt ist: ein entzückendes von langen Locken umrahmtes Gesicht, eine über die Schulter geschlungene blau-weiße Schärpe, ein reichdamaszierter Kürass.

Ein anderer Porträtmaler, Jakob Ferdinand Voet, geb. 1639 in Antwerpen, steht offenkundig unter dem Einfluß von Sustermans, dem er in Italien begegnet war. Sein Bildnis des *Kardinals Ludovisi* in Budapest und das des *Kardinals Dezio Azzolini* (Abb. 494) in Berlin sind seines Vorgängers würdig. Frans Denys (Antwerpen 1610?—1657) war ebenfalls ein talentvoller Porträtist. Das Wiener Hofmuseum besitzt das 1640 datierte Bildnis eines Kanonikers von ihm, das in einem eigenartigen Stil behandelt ist und sehr dunkle, opake Schatten neben nicht minder starken Lichtern aufweist. Viktor Bouquet (Ypern 1619—1677) verdient ebenfalls lobend erwähnt zu werden, wäre es auch nur wegen des herrlichen, schwungvollen Porträts des *Bannerträgers* im Louvre (Abb. 495). Jakob van Oost (Brügge 1600—1671), Pieter Franchoys (Mecheln 1606—1654), Pieter Meert (Brüssel 1614—1669) und Philippe de Champaigne (geb. Brüssel 1602, gest. Paris 1674) malten Porträts und Kirchenbilder. Das Berliner Museum stellt von van Oost einen 1633 datierten Männerkopf aus, der bemerkenswert ist durch seinen dünnen Farbauftrag und seine warm braune Tonigkeit. Dieser Kopf hebt sich von einem sehr klaren Grunde ab, er packt den Beschauer durch das sprühende Leben, das die ganze Physiognomie, vor allem die großen Augen ausströmen (Abb. 496). Von Pieter Franchoys besitzt das Frankfurter Museum ein ausgezeichnetes Bildnis, das elegant ist wie eine van Dycksche Gestalt



494. — J.F. Voet, Kardinal Dezio Azzolini (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



495. — Viktor Bouquet, Bannerträger (Paris, Louvre).



496. — J. van Oost, Bildnis
(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Seine religiösen Szenen, wie die *Darstellung im Tempel* (Abb. 500) des Brüsseler Museums, sind ohne viel Originalität. Nicolas de Liemaekere (Gent 1575—1646) ist ein Historienmaler, dem es nicht an einer eigenen Note fehlt; er wiederholt sich nur zu häufig. Mit Vorliebe malt er die Jungfrau Maria. Er stellt sie strahlend in Schönheit dar, geschmückt von leuchtenden Farben, in goldenem Lichte schwebend, mit über die Schultern flutendem



497. — Pieter Franchoys, Bildnis
(Frankfurt, Städelsches Institut).

(Abb. 497). Pieter Meert ist ein Porträtist von strengem, ernstem Charakter; er liebt ein warmes, bräunliches Kolorit, besitzt eine männlich-solide Technik (Abb. 498). Philippe de Champaigne verbrachte den größten Teil seines Lebens in Paris, wo er zuerst bei Poussin arbeitete und sich viel von der kalten Korrektheit des akademischen Stiles, der zu jener Zeit in Frankreich herrschte, aneignete. Seine Porträts sind seinen zahlreichen Altarbildern an Eigenheit und Naturwahrheit weit überlegen. Er malte auch eine Reihe von Bildnissen der Insassen von Port-Royal, des jansenistischen Klosters in Paris, und das ihres gefürchteten Gegners Richelieu (Abb. 499).

Haar, wie *Die Madonna in der Glorie* (Abb. 501) im Genter Museum.

Nicht bloß als Historienmaler hat Rubens Schule gemacht, auch auf anderen Gebieten hatte er Schüler und Mitarbeiter. An deren Spitze begegnen wir Jan Bruegel dem Älteren, genannt Sammet-Bruegel, Sohn Pieter Bruegels, genannt Bauern-Bruegel. Er ist ein vollkommen andersgearteter Künstler als sein Vater, dieser Realist im wahrsten Sinne des Wortes. Der Sohn eröffnet den Reigen der Kleinmeister, die ihre Stoffe in einer lebenswürdigen und verführerischen Welt wählten. Was die

Natur an Bezauberndem besitzt, die Blumen und Pflanzen, was auf Erden und im Himmel anbetungswürdig ist, Madonnen, Göttinnen und sterbliche Frauen läßt er wiedererstehen; und wenn er Tiere wiedergibt, so tut er es, um in ihnen Träger gefälliger und üppiger Formen für das Bild zu gewinnen. Er bewahrte sich aus der früheren Schule eine etwas geleckte und zu stark wie Email wirkende Farbe. Zu Rubens hatte er sehr viele Beziehungen und arbeitete an zahlreichen seiner Werke mit. Hatte er auf den Bildern des Meisters irgend ein liebenswürdiges Stück Beiwerk anzubringen, so wird seine Farbe kerniger und wärmer als gewöhnlich. Er war 1568 in Brüssel geboren, wo sein Vater lebte, aber schon früh kam er nach Antwerpen, wo er sich mit den Anfangsgründen seines Handwerks vertraut machte und 1625 starb. Nach einem Aufenthalte in Italien kehrte er 1596 nach Antwerpen zurück und wurde bald Hofmaler des Erzherzogs Albrecht und Isabellas. Ein Teil der in Italien und Antwerpen für den Erzbischof von Mailand, Federigo Borromeo, ausgeführten Werke befindet sich noch in der Biblioteca Ambrosiana. Einige davon sind Miniaturen, die offenbar auf Anregung von Paul Brill, dessen Bekanntschaft er in Italien gemacht hatte, zurückzuführen sind. Bilder, die im Auftrage von Albrecht und Isabella geschaffen wurden, einige fünfzig, befinden sich im Madrider Museum. Es sind seine Hauptwerke, unter anderem zwei Fassungen der *Fünf Sinne* (daraus *Das Gehör* Abb. 502) und der *Vier Elemente* (Abb. 503). Außer Landschaften mit sehr hellen und leuchtenden Vordergründen, deren funkelnde

Rooses



498. — Pieter Meert, Bildnis (Brüssel, Slg. Baron Janssens).



499. — Philippe de Champaigne, Kardinal Richelieu (Paris, Louvre).



500. — Philippe de Champaigne,
Die Darstellung im Tempel
(Brüssel, Museum).

zu erreichen. Abraham Goovaerts (1589—1626) und Anton Miron (1570—1633) ahmten ihn mehr gewissenhaft als talentvoll nach.

Hendrik van Balen (Antwerpen 1575—1632) staffierte die Landschaften Jan Bruegels I., dessen Stil er angenommen hatte, mit kleinen Figuren aus. Seine großen Altarbilder und seine anderen Gemälde religiösen Inhaltes haben kaum irgend welchen Wert, aber seine kleinen Bilder sind entzückend. Das Wiener



501. — N. de Liemaekere, Die Madonna
in der Glorie (Gent, Museum).

Hofmuseum besitzt eines der besten, den *Raub der Europa* (Abb. 506), mit Landschaft und Blumen von der Hand Jan Bruegels. Die Figürchen sind köstlich, in warmen emailartigen Tönen gehalten, mit Verve gezeichnet, kurz ein kleines Juwel. Eine überraschende Ähnlichkeit mit Jan Bruegel I. ist noch bei Roelant Savery zu konstatieren, der 1576 in Courtrai geboren und 1639 in Utrecht gestorben ist, und den Sammet-Bruegel imitiert hat, aber ohne dessen Festigkeit und Harmonie. Der *Orpheus besänftigt die Tiere durch sein Spiel* (Abb. 507) in der Gemäldegalerie im Haag gibt uns ein charakteristisches Beispiel seiner

Tonigkeit in duftiger bläulicher Ferne verschmilzt, malte er seit 1608 sehr reichfarbige Blumen in Sträußen und Kränzen; die Farbe ist aber von einer Konsistenz des Auftrags, die bis zur Härte geht (Abb. 504). Tiere und anderes Beiwerk behandelt er mit derselben Genauigkeit und demselben etwas gläsernen Glanze. Ein einziges Mal hat er, in der *Versuchung des heiligen Antonius* (im Karlsruher Museum) (Abb. 505), einen den Teufeleien seines Vaters verwandten Stoff aufgenommen. Sein Sohn Jan Bruegel II. (Antwerpen 1601 bis 1678) arbeitete in seiner Manier weiter, ohne aber seine gefällige und frischunmittelbare Ausführung



502. — Jan Bruegel d. Ä., Das Gehör. Aus der Bilderreihe Die fünf Sinne (Madrid, Prado).

Manier. — Allen diesen Bildern, die der Verherrlichung von hübschen Dingen und eleganten Menschen gewidmet sind, gliedern sich naturgemäß Szenen aus dem Leben der reichen Gesellschaft, der Edelleute und mächtigen Herren an. Eine Welt der Pracht feiert in den Bildern dieser Zeit ihre Auferstehung. Das gilt für das Werk David Vinckeboons (geb. Mecheln 1578?, gest. Amsterdam 1629), der mit Vorliebe Volksfeste malte, die er in die Landschaft verlegte. Das Antwerpener Museum besitzt eine *Kirmes* (Abb. 508) von ihm.

Zwei Mitglieder der Familie Francken gehören dieser Gruppe an. Die Geschichte der Familie liegt ziemlich im Dunkeln. Nicht weniger als drei oder vier ihrer Mitglieder führen den Vornamen Frans; der erste ist Frans Francken d. Ä. (1542—1616), der zweite ist Frans d. J. (1581 bis 1642), der Sohn des ersteren,



503. — Jan Bruegel d. Ä., Die vier Elemente (Madrid, Prado).



504. — Jan Bruegel d. Ä., Madonna in Blumen (Madrid, Prado).

der dritte ist Frans „der kleine Rubens“, Sohn Frans' II. (1607 bis 1667). Der zweite Frans der Familie signiert einige seiner Schöpfungen „Frans d. J.“ und andere „Frans d. Ä.“, z. B. *Das Gleichnis vom verlorenen Sohn* in Karlsruhe (Abb. 509). Frans „der kleine Rubens“ tat dasselbe, so daß, wenn er „der Ältere“ signierte, es zum Unterschiede von seinem Sohne geschah. Frans I. war ein schätzenswerter Historienmaler; Frans II. schuf große religiöse Gemälde und kleine Bilder verschiedener Art. Frans „der kleine Rubens“ hat nur Malereien in kleinem Format ausgeführt. Es hält schwer, die Werke von

Frans II. und die von Frans „dem kleinen Rubens“ von einander zu unterscheiden. Beiden gemeinsam ist das lebhafteste, etwas harte Kolorit. Kurz, nur die Datierungen der Werke gestatten es, mit Sicherheit festzustellen, ob sie von dem einen oder eher von



505. — Jan Bruegel d. Ä., Die Versuchung des hl. Antonius (Karlsruhe, Museum).

dem anderen sind. Das Wiener Hofmuseum besitzt einen *Hexensabbath* von 1607, die Hamburger Kunsthalle einen *Durchzug durchs Rote Meer* von 1621, Madrid einen *Ecce Homo* von 1623, Berlin ein *Kircheninneres* von 1624, die alle Frans II. zugeschrieben sind. *Der Kruzifixus* im Augsburger Museum ist das Werk des „kleinen Rubens“.

Sebastian Vranckx (1573—1647) ist ebenfalls als zu dieser Gruppe gehörig zu betrachten, obgleich er schon früher tätig ist als die übrigen Künstler und

einen etwas altfränkischen Stil hat, das heißt, im Ton glänzender und härter ist. Von 1597—1600 arbeitete er in Rom und kam dann nach Antwerpen zurück. Er malte Interieurs, Schlachten und Kirchweihbilder, Landschaften mit figürlicher Staffage, alles angenehme Bilder, die bemerkenswert sind durch ihre sorgfältige Ausführung, ihr funkelndes Kolorit und ihren interessanten Inhalt (Abb. 510). Einer seiner Schüler, Pieter Snayers (geb. Antwerpen 1592, gest. Brüssel 1667), war der größte vlämische Schlachtenmaler. Er war Hofmaler der flandrischen Fürsten, Philipps IV., des Kardinal-Infanten und des Erzherzogs Leopold Wilhelm, und in dieser Eigenschaft mußte er ihre Feldzüge illustrieren. Er



506. — Hendrik van Balen, Der Raub der Europa (Wien, Hofmuseum).



507. — Roelant Savery, Orpheus besänftigt die Tiere durch sein Spiel (Haag, Gemäldegalerie).



508. — David Vinckeboons, Dorfkirmeß (Antwerpen, Museum).

malte Schlachten (Abb. 511), Belagerungen und auch Jagden. Er trägt mit Schwung vor und versteht es, die wimmelnde Menschen-



509. — Frans Francken II., Gleichnis vom verlorenen Sohn (Karlsruhe, Museum).



510. — Sebastian Vranckx, Wallfahrer zum Mittagmahl gelagert (München, Pinakothek).

menge zu konzentrieren; seine malerischen Figürchen kleidet er in die strahlendsten Farben und stellt die verschiedenen Ansichten mit bemerkenswerter Genauigkeit dar. Weitere Schlachtenmaler sind der Antwerpener Cornelis de Wael (1592—1662), Pieter Meulener (1602—1654), Robert van Hoecke (1629—1668) und der Brüsseler Frans van der Meulen (1632—Paris 1690), dieser der Jüngste und Beste unter ihnen. Er war Schüler Pieter



511. — Pieter Snayers, Gefecht bei der Windmühle (Dresden, Galerie).



512. — Frans van der Meulen, Fahrt Ludwigs XIV. nach Vincennes (Dresden, Galerie).

Snayers' und hatte dessen sprühende Farbe und seine lebensvollen Figuren; er übertraf ihn sogar noch in der Leuchtkraft des Kolorits. Im Jahre 1665 berief ihn Ludwig XIV. an seinen Hof. Er hat den König als Kriegsherrn und als Jäger erfolgreich im Bilde zu verewigen gewußt (Abb. 512).

Auch noch andere vlämische kleine Meister schufen sich ein



513. — Gonzales Coques, Familienbild (Dresden, Galerie).

Spezialgebiet. Einige gingen nach Italien und ließen sich dort nieder, um vorzüglich die Landschaft und die Volkssitten zu studieren, wie z. B. Willem van Nieulant (geboren Antwerpen 1584, gest. Amsterdam 1635), der die Welt verschwenderisch mit häufig recht mittelmäßigen italienischen Städteansichten versah. Jan



514. — Gonzales Coques, Familienbild (London, Wallace Collection).

Miel (1599—1664) arbeitete in derselben Art, aber mit mehr Talent und Leichtigkeit. Seine Kompositionsart hat mehr Einnehmendes, seine Technik ist besser. Er hat auch Figuren für Bilder von Claude Lorrain und Jan Both gemalt. Antonis Goubau (Antwerpen 1616—1698) brachte Ansichten von Rom in einem angenehmen Gesamtton und unzähligen, mit Verve und Leben hingetzten Gestalten. Pieter van Bloemen (Antwerpen 1651—1720) verlor in Italien ganz wie Miel sein vlämisches Kolorit. Seine Palette wurde stumpf und dunkel. Er war von diesen Überläufern der am meisten unter italienischen Einfluß geratene, darum aber keineswegs ein besserer Künstler.

Andere Maler bemühten sich, die ele-



515. — Adrian Brouwer, Dorfschenke (Amsterdam, Rijks-Museum).

gante Welt darzustellen, wie Christoph Jakob van der Laenen (Antwerpen um 1615—1658), sein Schüler Hieronymus Janssens (1614—1693) und Balthasar van den Bossche (1681—1713).



516. — Adrian Brouwer, Bauernschlägerei beim Kartenspiel (Dresden, Galerie).

aristokratischen Lebensbedingungen seiner Modelle; ihr eigenes Schloß, ihr Garten ist es, die man im Hintergrunde gewahrt, nicht irgendeine Dekoration. Keinerlei Affektiertheit, nichts Gekünsteltes liegt in dieser Eleganz, sie ist die Natur selbst. Gonzales Coques erfreute sich auch bei Fürsten und großen Herren hoher Gunst. Allegorische Gemälde wie *Die fünf Sinne* verdankt man ihm ebenfalls. Außerdem konterfeite er Innenräume und Bildergalerien. Aber die größte



517. — Joost van Craesbeeck, Dorfschenke (Wien, Hofmuseum).

Eigenart bewahrt er sich in seinen Familienbildern. In den Museen findet man sie in großer Anzahl. Eines der bemerkenswertesten ist das in der Wallace Collection in London (Abb. 514), das in einer herrlichen Tonskala von solcher Glut gehalten ist, daß man meinen könnte, die Farben seien mit Gold und Silber durchtränkt. Die Dresdener Galerie besitzt ein zweites seiner Meisterwerke (Abb. 513).

Die jungen Leute auf den Bildern von Coques, Söhne aus gutem Hause, lassen an die jungen Lords van Dycks denken. Nicht ohne

Grund hat man ihn „den kleinen van Dyck“ genannt. — Nach diesen Geschichtsschreibern der großen Welt kommen wir zu denen, die die Bauern und die kleinen Leute besangen. Dies arme Volk mit seinem Leben voller Arbeit und Elend, mit den abgetragenen, geflickten Kitteln lieferte den Malern unerschöpflich reichen Stoff, und viele, die uns Szenen aus dem Volksleben vorführten, waren den mondanen Künstlern bei weitem überlegen. Der erste, der zu nennen ist, ist Adrian Brouwer, einer der begabtesten unter den vlämischen Malern. Er scheint 1606 in Oudenaarde in Flandern geboren zu sein; früh begab er sich nach Holland, und hatte er auch Frans Hals nicht direkt zum Lehrer, so übernahm er von ihm doch seine geschickte Technik und sein Kolorit. Im Jahre 1632 kehrte er in sein Vaterland zurück und ließ sich in Antwerpen nieder, wo er 1638 starb. Er wurde also nur 32 Jahre alt, was ihn aber nicht gehindert hat, Hunderte von guten Bildern zu malen. Sie sind zwar nur von kleinem Format und schnell hingestrichen, aber gerade in der Spontanität der Arbeit liegt ihr Hauptreiz. Es scheint, als ob Brouwer sich beifert habe, in seinen Bauernbildern die Verachtung für die Menschenklasse, deren Darstellung seine südniederländischen Kol-



518. — Joost van Craesbeeck, Die Austernhändlerin (Antwerpen, Museum).

lungen der Bauernbilder die Verachtung für die Menschenklasse, deren Darstellung seine südniederländischen Kol-



519. — Joost van Craesbeeck, Maleratelier (Brüssel, Slg. des Herzogs von Arenberg).

legen sich zur Aufgabe gemacht, auf die Spitze zu treiben. Niemals sind weniger vertrauenerweckende Burschen gemalt



520. — David Teniers d.J., Wirtshaus am Fluß (Paris, Louvre).

worden. Das sind wohl Bauern, aber keine gesunden, kraftvollen, von der Arbeit abgehärteten ländlichen Naturen, die die Sonne verbrannt hat, die einfach, aber sauber mit der blauen Bluse oder dem roten Hemde gekleidet, ihren schweren Arbeiten im Felde nach-



521. — David Teniers d. J., Kirmeß (München, Pinakothek).

gehen oder sich lärmend in dem tollen Durcheinander der Kirmeß heruntreiben. Nein, Brouwers Gestalten sind grundhäßliche, affenartige Wesen mit verquollenen Gesichtern, gedrunzen und hochschulterig, mit kurzen, krummen Beinen, bedeckt mit Lumpen, von denen weder Schnitt noch Farbe mehr zu erkennen sind. Trinkend, rauchend oder sich prügelnd begegnen wir ihnen in Löchern, die so schmutzig sind wie die Ställe. Die Leute sind finster, abgestumpft, heruntergekommen und wachen aus ihrem Hinbrüten nur auf, um zu brüllen und um sich wie Besessene

oder wie Epileptiker zu gebärden. Ein Lumpenpack! Aber ihre Lumpen hängen ihnen so bizarr um den Leib, ihre randlosen Hüte haben sie so flott auf die Köpfe gestülpt, und vor allem werden diese ungeschliffenen Bauern von einem so wundersamen Lichte umspielt, sind sie mit solch eleganter Leichtigkeit hingemalt, flimmert alles um sie herum in so

ein geheimer Zauber bannt. Auf dem Amsterdamer Bilde der *Dorfschenke* (Abb. 515) sind die Trunkenbolde dargestellt, wie sie grölend auf ihre Art sich belustigen; *Die Bauernschlägerei beim Kartenspiel* in Dresden (Abb. 516) stellt den Moment dar, wo die Kerle nach friedlichem Spiel in Streit

geraten sind, das Messer spielen lassen und sich die Schädel mit den Stuhlbeinen einschlagen wollen. Mit welcher toller Wut ist der Arm erhoben, und welche Blutgier liegt in dem mörderischen Blicke. Wie gut sind die verzerrten Lippen beobachtet. Ein Drama spielt sich in dieser grotesken Welt ab. Brouwer ist halb Holländer, halb Vlame, und die Kunstgelehrten selbst schwanken, welchem Lande sie ihn zuzählen sollen. In Flandern geboren setzte er die Tradition der großen vlämischen Naturalisten, dieser in bezug auf Sonne und harmonische Farben so feinschmeckerischen Koloristen, fort; sein Handwerk lernte er in Holland; er sah bei Hals, zu welcher siegesbewußten Kühnheit ein Pinsel fähig sein könne, und wie man durch vieles Verreiben des an sich dicken Farbauftrages diesen mit Temperament behandeln und flüssig und durchscheinend gestalten könne.

Der Schüler von Adrian Brouwer, Joost van Craesbeeck, hat viel von seinem Lehrer. Mehr als einmal sucht er seine Helden unter den Gewölben einer Schenke oder vor den Auslagen der Fischweiber. Aber seine Kompositionsweise ist komplizierter. Seine Gestalten sind ein barockes Gemisch von



522. — David Teniers d. J., Bauern beim Bogenschießen (Wien, Hofmuseum).



523. — David Teniers d. J., Die Versuchung des hl. Antonius (Paris, Louvre).

Vornehmheit und Trivialität; die Technik ist markanter als bei Brouwer, die Farbe ist von seltener Üppigkeit, oft blendend, das



524. — David Teniers d. J., Dorfkirchweib (Brüssel, Museum).

Licht so lebendig, daß es von den Menschen auszustrahlen scheint, wie es z. B. der Fall ist bei der *Dorfschenke* (Abb. 517) des Wiener Hofmuseums. Es kommt vor, daß der Gegensatz von Licht und Schatten übertrieben ist wie bei der *Austernhändlerin* (Abb. 518) im Antwerpener Museum, aber der Künstler verfügt stets über eine reiche Palette und den allerfeinsten Pinsel; häufig verwendet er ein Licht von zu fahler Blässe. Brouwer ist ein Erfinder, Craesbeeck ein Nachahmer, übrigens kein überhängstlicher, einer, der originell zu bleiben verstand. Der Louvre besitzt ein sehr reifes, ausgeglichenes Bild von ihm, wo er sich selber in seinem Atelier, an einem Porträt malend, dargestellt hat; ein ebensolches Bild besitzt der Herzog von Arenberg in Brüssel (Abb. 519). — Der berühmteste vlämische Maler von Dorfgeschichten



525. — David Teniers d. J., Vogelschießen in Brüssel (Wien, Hofmuseum).

ist David Teniers der Jüngere, der 1610 in Antwerpen geboren wurde. Sein Großvater Julian war Genremaler, sein Vater, David Teniers der Ältere (1582 bis 1649), ebenfalls Maler, behandelte religiöse Stoffe und ländliche Szenen, und diese wurden die Spezialität des Sohnes. Dieser ließ sich 1650 in Brüssel nieder, wohin ihn Erzherzog Leopold Wilhelm, der Statthalter der spanischen Niederlande, berufen hatte. Er war auch Hofmaler

der, wohin ihn Erzherzog Leopold Wilhelm, der Statthalter der spanischen Niederlande, berufen hatte. Er war auch Hofmaler



526. — Gillis van Tilborch, Vlämische Bauernhochzeit (Dresden, Galerie).

von dessen Nachfolger. Im Jahre 1690 starb er. Teniers war in seinem Schaffen sehr fruchtbar; seine Werke findet man in allen Museen der Welt und häufig in enormer Anzahl. Sein Stoffgebiet war sehr mannigfaltig; es umfaßt die Galerie Ihrer Hoheiten, die Festlichkeiten, die die hohen Herrschaften mit ihrer Gegenwart beehrten, die Versuchung des heiligen Antonius, kirchliche Bilder und Allegorien und andere Motive, aber seine Lieblingsgebiete bleiben das bäuerliche Leben, die Dorfschenken, die Trinkereien und die Kirmeß. Er faßt seine Bauern ganz anders auf als Adrian Brouwer, obgleich er von letzterem viel gelernt hat. Er hat sie heiter gesehen, am Tische vor dem Wirtshaus (Abb. 520), vor der Herberge beim Tanze (Abb. 521), Bogen schießend (Abb. 522) und Ball spielend; oder sie machen ihren Frauen den Hof, zünden sich eine Pfeife



527. — David Ryckaert, Bauernstube (Dresden, Galerie).



528. — David Ryckaert, Der Alchimist
(Brüssel, Museum).

an, ganz ohne Rückhalt dem hinreißenden Temperament ihrer rohen, aber gesunden Natur hingegeben. Denn sie sind vor allem gesund, Männer sowohl wie Frauen, wohlgenährt, wohlverwahrt und eingepackt in warmen, buntscheckigen Kleidern. Von Brouwer hat Teniers die strahlenden, flimmernden Töne übernommen, den geistreichen und sprühenden Pinselstrich; aber seine Tech-

nik ist straffer, seine Pinselführung zurückhaltender, weniger kühn, obgleich sein Pinsel immer schmiegsam bleibt und der Farbauftrag fein und dünn. Auch er liebt es, Bauern zu malen, macht aber weder Rasende aus ihnen, noch vertierte Dummköpfe; er stellt sie weder dar, wie sie im Handgemenge erschlagen werden, noch wie sie vom Trunke zu Boden gestreckt daliegen; sie verhalten sich anständig; aber die Art, die blanke Mütze forsch auf den Kopf zu stülpen, die Kittel mit den kräftigen Falten und vor allem das bizarre Spiel von Licht und Farbe erinnern an Adrian Brouwer. Auch ein Zusammenhang mit Rubens ist fest-



529. — Lukas van Uden, Landschaft (München, Pinakothek).

zustellen; ihm verdankt er das helle Licht, die kernige Technik und die Komposition voll Natürlichkeit und Bewegung. Ebenso ist er von Pieter Bruegel beeinflusst, und *Die Versuchung des heiligen Antonius* (Abb. 523) mit den phantastischen Gestalten war sogar eines seiner Lieblingsthemen.

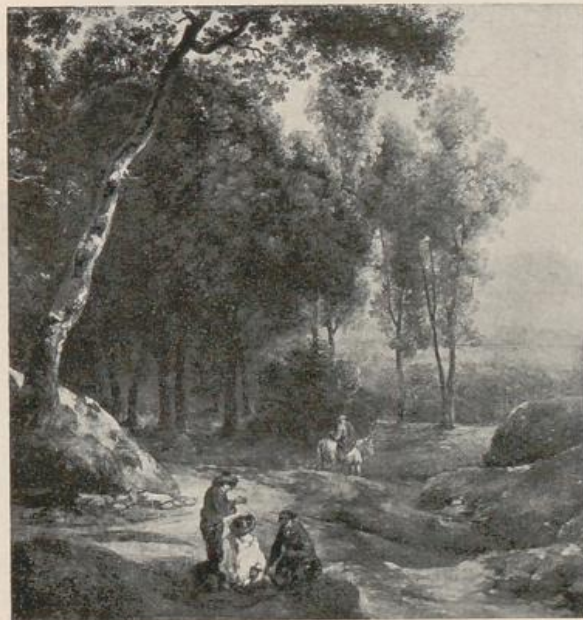
Wohl war er ein Freund der Bauern, aber als verfeinerter Mensch stellte er sie dar, und trotz der Verachtung, die Ludwig XIV. für das Bauerngesindel, das er malte, an den Tag legte, war er ein Hofmaler. Auf vielen seiner Kirneßbilder, wie z. B. auf dem in Brüssel (Abb. 524), erscheint die Schloßherrschaft, um an den Lustbarkeiten ihrer Bauern teilzunehmen, und in seinen „offiziellen“ Bildern, wie u. a. dem *Vogelschießen in Brüssel* (Abb. 525), wohnen der Erzherzog und ein imposanter Schwarm von Höflingen dem Feste bei. Auch für landschaftliche Reize ist er empfänglich; das Land, das er mit leichter Hand und herzlicher Freude an der Sache malt, ist ebenso fröhlich wie seine Bewohner. Mit besonderer Aufmerksamkeit scheint er die Wirtshäuser und Gutshöfe zu behandeln, die er mit braunen Tönen überstreicht, mit einem Kastanienbraun, das weniger tief ist als bei Pieter Bruegel, aber freudiger, leichter und sonnen-durchstrahlter.

Gillis van Tilborch (Brüssel 1625?—1678?) war ein Schüler von

Roses



530. — Jan Wildens, Landschaft (Wien, Hofmuseum).



531. — Cornelis Huysmans, Waldlandschaft (Wien, Hofmuseum).



532. — Alexander Keyrinex, Landschaft (Braunschweig, Museum).

Teniers. Er erinnert an seinen Lehrer sowohl in der Wahl seiner Stoffe wie in der Art, wie er sie auffaßt, aber er erinnert doch nur von ferne an ihn. Sein großes Bild in Dresden, eine *Vlämische Bauernhochzeit* (Abb. 526), steht jedoch einem



533. — Jan Siberechts, Landschaft (München, Pinakothek).

kaum nach. Zu seinen Hauptwerken zählen noch andere Bilder großen Maßstabes: *Das ländliche Fest* in Lille, *Der Geograph* oder besser *Die fünf Sinne* in Dijon (1658) und *Das Gastmahl* im Haag.

Ein besserer Schüler und Nachahmer von Teniers war David Ryckaert (1612 bis 1661), der Sohn eines Malers. Er hat aber nur ausnahmsweise dörfliche Szenen dargestellt. *Die Bauernstube* (Abb. 527) in Dresden (1638) ist eines seiner ältesten und sozusagen das einzige Bild dieser Art. Es erinnert viel mehr an Brouwer als an



534. — Andreas van Eertvelt, Marinebild (Wien, Hofmuseum).

Teniers. Er wählt auch Stoffe, die bei Jordaens beliebt waren: *Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen, Der König trinkt! Die Versuchung des heiligen Antonius, Sprichwörter und Allegorien.* Aber Darstellungen aus dem Volksleben überwiegen; er bevorzugte den Handwerker bei der Arbeit, in seiner Wohnung, mit Frau und Kind (Abb. 528). Es würde ihm nie einfallen, allzu brutale Vorgänge oder zu tolle Episoden zu schildern; er ist ein gesetzter Mann, ein ruhiger, dezenter und abwägender Künstler. Seine Modelle lachen nicht, noch amüsieren sie sich, sie haben weder etwas Elegantes, noch etwas Einnehmendes; ihre schweren Köpfe scheinen auf ihren gedrungenen Körpern zu lasten, und sie haben die bleigraue, fahle Gesichtsfarbe von Heimarbeitern. Wie bei Teniers ist das Beiwerk ein Stück saftiger Malerei. Die Landschaft aber interessiert Ryckaert nicht. Er malt den Bürgersmann, das heißt die Klasse von Menschen, die am allerunmalerische-



535. — Bonaventura Peeters, Am Ufer des Flusses (Braunschweig, Museum).

sten ist von allen. Auch Jordaens hatte dasselbe getan, aber wenn der große Lyriker sie durch seine glänzende Technik verherrlicht, so führt sie uns Ryckaert in ihrem nüchternen Aussehen vor und bei ihren Arbeiten des Alltags. Seine Werke bilden die Einleitung zu den friedlichen und trocknen Bildern des 18. Jahrhunderts; ihm fehlt absolut jede Phantasie, ja selbst jede Anmut.



536. — Frans Snyders, Küchenstück (München, Pinakothek).

Rubens war nicht bloß der Begründer der Historienmalerei und des Genrebildes; er hat auch eine Schule von

Landschaftern und Tiermalern begründet. Unter ersteren waren seine Mitarbeiter Lukas van Uden (Antwerpen 1595—1672/3) und Jan Wildens (Antwerpen 1586—1653). Rubens hat dem Landschaftsbild neue Formen verliehen, er hat eine genaue und großzügige Darstellung der Natur daraus gemacht; bald war es eine heroische Ansicht, bald eine ländlich einfache Gegend. Wenn van Uden mit ihm zusammen arbeitete, was häufig geschah, so entfaltet dieser ein solches Ungestüm und eine solche Kraft, daß es schwer fällt, die



537. — Frans Snyders, Fruchstück (Kopenhagen, Museum).

Arbeit der beiden Genossen zu unterscheiden. Den Anteil van Udens erkennt man jedoch an seiner Vorliebe für hochgewachsene, dünne und gewundene Baumstämme und an seiner Lichtbehandlung, die fahler und spärlicher ist als bei seinem großen Vorgänger. In seinen kleinen

Bildern, die er allein malte, rückt ihn seine miniaturartige Ausführung in die Nähe des Sammet-Bruegel (Abb. 529). Jan Wildens

scheint ebenfalls ein emsiger Mitarbeiter von Rubens gewesen zu sein und scheint sogar zu seinen Tischgenossen gezählt zu haben. Er malte für ihn nicht bloß Landschaften, sondern auch viele Nebendinge und Stillleben; er scheint sich sogar auf dieses ehrenvolle Mitarbeiterbeschränkt zu haben, so daß man ihm nur wenige ganz eigenhändig gemalte sichere Bilder zuschreibt.



538. — Paul de Vos, Hirschjagd (Brüssel, Museum).

Es steht fest, daß er außer einigen Landschaftsbildern Städteansichten, Tiere und Jagddarstellungen malte. Gewöhnlich sind die Bilder von Wildens grau und matt. Man könnte von einem klaren und geläufigen Prosastil reden. Eine kürzlich von dem Wiener Hofmuseum angekaufte, ziemlich umfangreiche Landschaft (Abb. 530) ist voll signiert. Im goldenen Strahl der untergehenden Sonne breitet sich ein Wasser aus, an dessen Ufern Jäger und Hirten sich gruppieren; zu beiden Seiten einige hohe, vom Lichte warm beschienene Bäume, ein herrliches Ganzes, das beweist, daß sein Schöpfer würdig war, an den großartigsten Landschaften von Rubens mitzuarbeiten.

Ungezählte Landschaften folgen einander bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, aber meist waren es mittelmäßige Persönlichkeiten. Alle verfügen über eine gewisse Geschicklichkeit und malen hübsche Gegenden mit Wald und Bergen in dekorativem Stil, aber sie scheinen für die natürlichere Schönheit, die sie darzustellen vorgeben, unempfänglich zu sein. Nichtsdestoweniger waren einige von ihnen



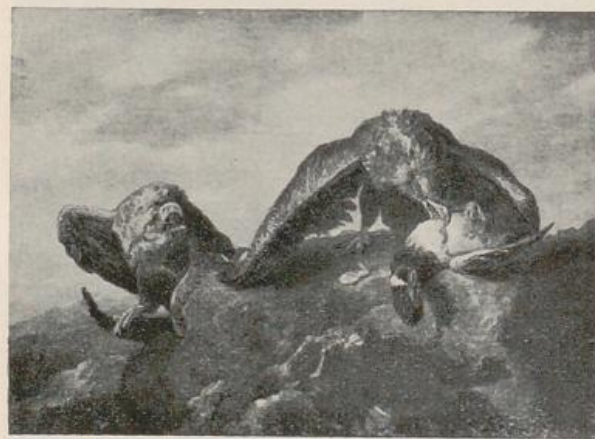
539. — Jan Fyt, Stilleben (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

im Auslande und in Ländern, wo die Landschaftsmalerei nur selten gute Jünger fand, geschätzt. Gillis Neyts (Antwerpen



540. — Jan Fyt, Hunde bei erlegtem Wilde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

1617—1687), Pieter Gysels (Antwerpen 1621—1690), Cornelis Huysmans (geb. Antwerpen 1648, gest. Mecheln 1727) (Abb. 531) sind die bekanntesten. Alexander Keyrinx arbeitete lange Jahre in England (Abb. 532), van Plattenberg in Frankreich, wo man ihn Plate-Montagne nannte; Jacques Fouquier, Gaspar de Witte und Abraham Genoels in Frankreich und Ita-



541. — Jan Fyt, Adler mit Beute (Antwerpen, Museum).

lien, Pieter Spierinx und Jan Frans van Bloemen in Italien, René Megan in Wien. Der beste von ihnen war Jan Siberechts (Antwerpen 1627—1703), ein Künstler von wirklichem Talent (Abb. 533). Er malte Landschaften mit Staffage, und das Ganze sowohl wie die Einzelheiten sind ausgezeichnet. Seine Töne gehen etwas stark ins Schwarze, aber die Leinwand strahlt förmlich die Frische der Luft, der Seen und des Laubes aus. Der Eindruck, den man hier empfängt, ist ein vollkommen anderer als der, den die Liebhaber der glühenden Atmosphäre des Südens wiederzugeben bestrebt sind, die einen Felsen einem Baum vorziehen und das stumpfgraue Fell eines italienischen Esels der buntscheckigen Haut der vlämischen Kuh. Siberechts empfindet die Schönheit seiner heimatlichen Landschaft; er erfreut sich einer erfrischenden Lebhaftigkeit, die er auch zur Geltung zu bringen weiß. Er versteht es ganz wunderbar, sie uns fühlbar zu machen. Mit den Landschaftern stehen die Maler von Seestücken in

Frankreich und Ita-

li-

li-

Zusammenhang. Sie sind weder zahlreich noch glänzend. Es ist recht sonderbar, daß Antwerpen, seit zwei oder drei Jahrhunderten der Mittelpunkt der vlämischen Malerei, nicht eine größere Zahl von Malern hervorgebracht hat, die die Schelde oder das Leben der Seeleute darstellten. Willaerts (Antwerpen 1577 bis nach 1665) und van Eertvelt (Antwerpen 1590—1652) malten das eigentliche Meer mit seinen Stürmen und Schiffbrüchen (Abb. 534). Bon-



542. — Adrian van Utrecht, Früchte (Stockholm, Museum).

necroy (Antwerpen 1618—?) und die Brüder Bonaventura (Antwerpen 1614—1652) und Jan (1624—1677) Peeters, schildern uns bald die Küsten des Ozeans, bald die Ufer der Schelde und anderer Flüsse. Der Tüchtigste dieser ganzen Gruppe ist Bonaventura Peeters (Abb. 535), ein leicht schaffendes, lebenswürdiges und lebendiges Talent, aber ohne große Kraft.

Die Maler von Tierbildern, Stilleben und Blumenstücken, die mit Rubens gearbeitet hatten oder wenigstens seiner Schule angehörten, waren begabter als die Landschaftler dieser Epoche.

Zu allen Zeiten haben die Vlamen sich durch die Schönheit ihrer Technik ausgezeichnet und haben darin die Tier- und Stillebenmaler anderer Schulen übertroffen. Frans Snyders (Antwerpen 1579—1657) steht unter den Malern von Tieren und Fruchtstücken sehr hoch. Seit seiner Rückkehr aus Italien arbeitete er gemeinsam mit Rubens. So malte er bei Werken des Meisters, wie dem *Faun* in der Sammlung Schönborn (um 1612) und dem *Bacchanal* in Berlin (um 1618) die Früchte.



543. — Pieter Boel, Adler (Frankfurt a. M., Städelsches Institut).



544. — Guillaume Gabron, Stilleben
(Braunschweig, Museum).

beiter bestand viel Verwandtschaft, und die gemeinsame Arbeit nähert sie einander noch mehr. Jan Bruegel mußte, um sich Rubens anzupassen, seine Malweise geschmeidiger, weicher werden lassen, Snyders dagegen mit seiner kernigen Pinselführung und seinem frischen Kolorit war es ein Leichtes, seine Technik mit der von Rubens in Einklang zu bringen. In den Werken, die Snyders allein malte — und diese sind zahlreich — hat er eine Technik von allerhöchster Zartheit und eine sanft strahlende



545. — Jan Davidsz de Heem, Stilleben
(Dresden, Galerie).

Auf dem Dresdener Bilde *Diana von der Jagd zurückkehrend* verdankt man seiner Hand das Wild, die Hunde und das Obst. In Torre della Parada bei Madrid hat er einen Teil der Wände mit seinen Malereien geschmückt, den übrigen Raum nehmen Allegorien von Rubens ein. Zwischen dem genialen Künstler und seinem sehr geschickten Mitarbeiter bestand viel Verwandtschaft, und die gemeinsame Arbeit nähert sie einander noch mehr. Jan Bruegel mußte, um sich Rubens anzupassen, seine Malweise geschmeidiger, weicher werden lassen, Snyders dagegen mit seiner kernigen Pinselführung und seinem frischen Kolorit war es ein Leichtes, seine Technik mit der von Rubens in Einklang zu bringen. In den Werken, die Snyders allein malte — und diese sind zahlreich — hat er eine Technik von allerhöchster Zartheit und eine sanft strahlende Farbengebung; das dichte Fell seiner Tiere läßt an silbrig glänzende Sammete denken, die im Lichte spiegeln, und das schillernde Gefieder seiner Vögel erinnert an funkelndes Geschmeide. Aber seine Malerei ist immer von bemerkenswerter Genauigkeit und erlesener durchsichtiger Klarheit. Nichts dem Zufall überlassend, ja kaum etwas seiner Phantasie opfernd, begnügt er sich mit dem Reiz und dem Zauber der Natur. Unter seinen Hauptwerken führen wir das *Küchenstück* (Abb. 536) in der Münchener Pinakothek an; dasselbe

reiche Licht ist mit der gleichen Kraft über alles verbreitet, über das Reh, den Hund, den Hasen, die Rebhühner und die Fasanen, und läßt alles in gleichem Glanze aufleuchten. Ein anderes Meisterwerk, das *Fruchtstück* (Abb. 537) in Kopenhagen, hat einen strahlend hellen und zarten Gesamtton, was mit dem dunkleren Grunde, von dem sich die Dinge abheben, eine feine Wirkung hervorbringt. Es gibt nichts Dekorativeres und Anziehenderes als diese Art der Anordnung. Und, um es nochmals zu betonen, welche Naturetreue liegt dieser lyrisch schwungvollen Malerei zugrunde.

Ein zweiter Tiermaler, der häufig mit Rubens in Berührung kam, ist Paul de Vos (geb. Hulst 1590, gest. Antwerpen 1678). Er malte vor allem lebende Tiere und Jagdbilder (Abb. 538). Seine Anlage und seine Liebhabereien bestimmten ihn in noch größerem Maße als Snyders zur Mitarbeit an den stürmisch dramatischen Werken Rubens'. Aber de Vos unterscheidet sich von Snyders auch sehr in der Technik. Er hat weder dessen Farbenglanz noch dessen saubere und anständige Art zu zeichnen. Er behandelt seine Tierkämpfe und Jagdbilder in einem grauen Tone und gibt mehr auf die Gesamtwirkung als auf die Einzelheiten. Trotzdem wird ein großer Teil seines Lebenswerkes noch Snyders zugeschrieben.

Andere tüchtige Tiermaler arbeiteten zwar nicht bei Rubens, gehören aber gleichwohl seiner Schule an. Der beste, Jan Fyt (Antwerpen 1611—1661), ein Schüler von Snyders, übertraf seinen Lehrer und alle übrigen Maler von Tierstücken und Stilleben. Er hat nacheinander in zwei verschiedenen Manieren gearbeitet. Zuerst getreulich in der Art von Snyders: kräftiges Kolorit, weiches Licht, sammetweiche, emailartige Ausführung. In seiner zweiten Stilphase nehmen die Töne seiner Palette an Kraft zu,



546. — Daniel Seghers, Der hl. Ignatius (Antwerpen, Museum).



547. — Pieter Neefs, Inneres einer gotischen Kirche (Madrid, Prado).

die Farbenmasse wird körniger, seine Pinselführung ungestümer und eigenartiger. Seine Malerei bekommt Unebenheiten wie ein Reibeisen, tintenschwarze Töne sind über helle und blasse Farben gelegt. Wie kühn auch seine Komposition sein mag, und wie schwer auch gewisse Farbskalen von ihm wirken, in seiner Pinselführung bleibt er sicher und das Ganze ist immer so wohl gelungen, daß man meint, es sei dies durch Fleiß und größte Sorgsamkeit der Ausführung erreicht. Bis um das Jahr 1647 ungefähr bleibt er der Art von Snyders treu, und dieser Zeit gehören Bilder aus der Liechtenstein-Galerie an, aus den Museen in Petersburg, Frankfurt und Dessau. Nach diesem Zeitpunkt geht er zur zweiten Manier über. Ihr gehören gewisse Bilder aus der Liechtenstein-Galerie und noch weitere an, die sich in Wien und an anderen Orten befinden. Das Berliner Museum besitzt einige Hauptwerke von Jan Fyt. In erster Linie ein *Stilleben* (Abb. 539): ein Tisch mit einer blauen Sammetdecke, darauf in einer ziselirten Schüssel große Fische, darüber hängen zwei aus Obst und Laub gewundene Girlanden. Es läßt sich nichts denken, was zaubernder und in der Ausführung vollendeter wäre. Ein ähnliches Bild im selben Museum stellt *Hunde bei erlegtem Wilde* dar (Abb. 540), einen geschossenen Rehbock, Hasen, Rebhühner und anderes kleines Wild, die von Jagdhunden bewacht werden. Die Hunde weisen den Gegensatz von fahlem Weiß und tintigem

Schwarz auf, von dem wir oben sprachen; das Reh ist prachtvoll, von einer unvergleichlichen Wärme des Tones, die Landschaft ist von reichem Sonnenlicht bestrahlt. Es ist wirklich die verkörperte Sonne. *Die Adler* (Abb. 541) im Antwerpener Museum bieten ein Beispiel für die dramatische Note in des Meisters Schaffen und einen Beweis dafür, welch Leben dieser Maler von Stilleben seinen Tieren einzuhauchen imstande war.



548. — Gérard de Lairesse, Judith (Lüttich, Museum).

An diese großen Meister reihen sich noch einige andere an, die denselben Zweig der Malerei pflegten, Alexander Adriaensens (Antwerpen 1587 bis 1661), der vor allem Fische malte, aber auch Blumen und Vögel; Adrian van Utrecht (Abb. 542) (Antwerpen 1599—1652), der Hochwild, Küchengerätschaften und auch Hahnenkämpfe behandelte; Nicasius Beernaerts (geb. Antwerpen 1620, gest. Paris 1678), Schüler von Frans Snyders; David de Coninck (Brüssel 1636—1700), Jan Roos (geb. Antwerpen 1591, gest. Genua 1638), ebenfalls ein Snydersschüler; Pieter Boel (geb. Antwerpen 1622, gest. Paris 1674) (Abb. 543), Jakob van Es (1596—1666), Isaac Wigans (Antwerpen 1615—1662/3) und Guillaume Gabron (Abb. 544) (Antwerpen 1619 bis 1678); die beiden letzteren sind ausschließlich Maler von Stilleben.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts war es bei den vlämischen Edelleuten beliebt, die Speisesäle mit großen Bildern auszumücken, die tote oder lebende Tiere darstellten. Die üppigen und großartigen Malereien von Adrian van Utrecht, David de Coninck, Pieter Boel und Jakob van Es waren vor allem gesucht. Die übrigen Stillebenmaler führten kleinere Bilder aus mit goldig oder rötlich glänzenden Früchten, silbernem Geschirr und kristallinen Gläsern, alles koloristisch anziehende Werke, geschickt in der Komposition und ausgezeichnet

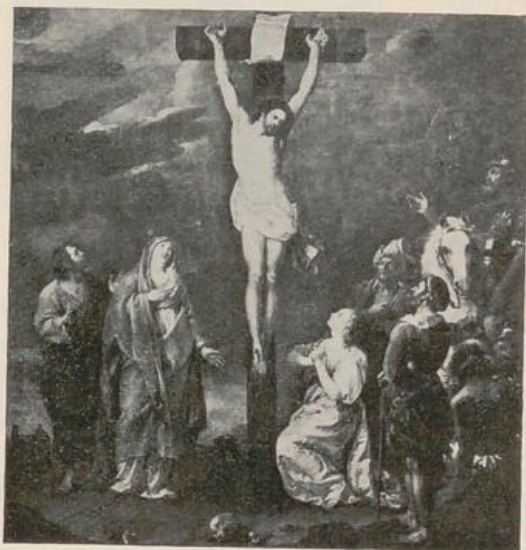


549. — Pieter Jakob Horemans, Frau mit Kindern (Braunschweig, Museum).



550. — A. C. Lens, Ariadne
(Brüssel, Museum).

schicklichkeit hervorbringt, findet durch ihn seine wundersamste Wiedergabe. Blumen und Früchte in den appetitlichsten Farben, Fliegen und Käfer, funkelnd wie Geschmeide, buntes Gefieder, Spitzen, Gläser, Juwelen und Edelsteine, die von Feenhänden gefaßt zu sein scheinen, alles was die Blicke blendet und um-



551. — W. J. Herreyns, Christi letzte Augenblicke (Antwerpen, Museum).

in der Technik. — Wieviel Namen müßte man nennen unter all den Malern dieser glänzenden und kostbaren Dinge. Begnügen wir uns anzuführen Cornelis Mahu (1613 bis 1689), Ambrosius Bruegel, Sohn des Sammet-Bruegel (1617—1673), Jan Paul Gillemans (1618—1675) und Jan Paul II. Gillemans (1651 bis 1704), Georg van Son (1623 bis 1667) und Jan Frans van Son (1658—1718). Der beste von allen ist Jan Davidsz de Heem (geb. Utrecht 1606, gest. Antwerpen 1683/4), dessen Leben sich teils in Holland, teils in Belgien abspielte. Was die Natur an Zauberhaftem und das Feinste, was der Mensch durch Geschmeide, schauen wir dank seinem unerhörten Können wie in einem Zauberspiegel, nur daß der Glanz und die Pracht der Wirklichkeit noch übertroffen sind (Abb. 545). Sein Sohn, Cornelis de Heem (1631 bis 1695) behandelt talentvoll dieselben Gegenstände, aber in einer ängstlicheren und erloscheneren Tonskala. Ganz mit Unrecht neigt man dazu, die Blumenmaler mit den Malern von Stilleben in Beziehung zu bringen. Selbst die vielseitigsten Blumenmaler hüten sich sehr,



552. — Pieter Verhaghen, Darstellung im Tempel (Gent, Museum).

ihre Sträuße, Garben und Girlanden in Gesellschaft von anderen Erzeugnissen der Natur zu zeigen. Der berühmteste Blumenmaler ist Daniel Seghers (Antwerpen 1590—1661). Er war Schüler des Sammet-Bruegel, übertraf aber seinen Meister in dem von ihm gewählten Genre. Er trat in die Gesellschaft Jesu ein, was ihn nicht hinderte, sein ganzes Leben lang zu malen. Seine Kunst war übrigens eine Andachtsübung. Er liebte es, Rundbilder von der Jungfrau oder von Heiligen mit seinen köstlichen Blumen zu umkränzen. Niemand außer ihm hat für die schimmernden Blumen so frische und so naturgetreue Töne gefunden



553. — Balth. Ommeganck, Landschaft mit Viehherde (Braunschweig, Museum).



554. — Lukas Vorsterman, Der Engilsturz. Stich nach Rubens.

Neefs aus Antwerpen (1578—1660) und sein Sohn. Er arbeitete in der Art des Hendrik van Steenwyck. Vater und Sohn malten mit Vorliebe Kircheninterieurs kleinen Formats. Ersterer war das größere Talent, nichtsdestoweniger sind die Werke des einen



555. — Schelte a Bolswert, Die Dornenkrönung. Stich nach van Dyck.

(Abb. 546). — Seghers hatte als Schüler und Nachahmer Jan Philipp van Thielen (Mecheln 1618—1667) und Nicolas van Verendael (Antwerpen 1640 bis 1691), die getreulich in seiner Art, nur saftloser, weiterarbeiteten. Auch noch andere hängen mit ihm zusammen, wenn auch indirekter. So Frans Ykens (Antwerpen 1601—1693), Jan Antonis van den Baren, der 1656 den Erzherzog Leopold Wilhelm nach Wien begleitete, Jan van den Hecke 1620—1684), Christian Luckx (1623—?) und viele andere.

Endlich muß man die Architekturmalerei nennen, von denen einige im 17. Jahrhundert sich großen Rufes erfreuten. Die hauptsächlichsten sind Pieter Neefs aus Antwerpen (1578—1660) und sein Sohn. Er arbeitete in der Art des Hendrik van Steenwyck. Vater und Sohn malten mit Vorliebe Kircheninterieurs kleinen Formats. Ersterer war das größere Talent, nichtsdestoweniger sind die Werke des einen schwer von denen des andern zu unterscheiden. Fast in allen europäischen Museen begegnet man ihnen. Gewöhnlich nahmen sie sich Notre-Dame in Antwerpen zum Modell, malten sie aber nie so wie sie ist. Sie diente ihnen vielmehr als Thema, das sie variierten. Sie bemühten sich, das Spiel der Lichter, das sich in den Schiffen verbreitet und zwischen den Säulen verliert, wiederzugeben. Meistens beleben sie ihre Bilder durch kleine, von anderen Künstlern ausgeführte Figürchen (Abb. 547).

Das Fürstbistum Lüttich schenkte Belgien im 17. Jahrhundert einige Künstler von Ruf, die sich von der vlämischen Schule losmachten und unter südlichem Einfluß standen.

Gérard Douffet (1594—1660), der, wie man sagt, bei Rubens arbeitete, war der Lehrer von Bartholet Flémalle (1614 bis 1675). Dieser ging nach Italien und hatte Gérard de Laïresse (1641—1711) zum Schüler, der sich in Amsterdam niederließ, um durch seine Schriften ebenso, wie durch seine Malerei den akademischen Stil auszubreiten, dem die Regierung Ludwigs XIV. in Frankreich scheinbar endgültig zur Herrschaft verholfen hatte (Abb. 548).

Das 18. Jahrhundert war für die vlämische Malerschule eine Zeit tiefsten Verfalls und einer langen Lethargie. Höchstens, daß es dem Land blutleere Altarbilder ohne Erfindung und ohne Farbe von Willem Ignaz Kerricx (Antwerpen 1682—1745), Jakob van Helmont (Brüssel 1683—1726), Robert van Audenarde (Gent 1663—1743) bescherte, oder häusliche Szenen von einem süßlichen Realismus, die ein Pieter Jakob Horemans (Antwerpen 1700—1776) (Abb. 549) anfertigte. Die Bildnisse von der Hand fast gänzlich unbekannter Maler sind noch die am wenigsten banalen Werke.

Gegen Ende des Jahrhunderts macht sich eine Art von Erwachen in der Kunstwelt bemerkbar. Andreas Cornelis Lens (geb. Antwerpen 1739, gest. Brüssel 1822) war seiner Studien wegen nach Rom gegangen und wurde nach seiner Rückkehr der Vorkämpfer der Freiheit der Künstler, indem er verlangte, diese sollten von nun an endlich davon befreit sein, der Lukasgilde angehören zu müssen. Er gewann seine Sache, aber die Malerei



556. — Paul Pontius, Peter Paul Rubens. Stich nach Rubens.



557. — A. van Dyck, Porträt des Justus Suttermans. Radierung.



558. — Christoph Jegher, Der trunkene Silen. Holzschnitt nach Rubens.

(Abb. 552). Aber er predigte in der Wüste, von ihm sollte der Anstoß zu einer Wiederbelebung der Kunst noch nicht ausgehen. Noch weniger von einem Maler, der zu großem Ruhm gelangte und der Beweise von wirklichem Talente lieferte, sowohl was Erfindung wie Ausführung betrifft, nämlich Balthasar Ommeganck (Antwerpen 1755—1826). Dieser arbeitete in der Art



559. — Gerard Edelinck, Magdalena. Stich nach Le Brun.

des Hendrik Joseph Antonissen (Antwerpen 1737—1794), übertraf ihn aber ganz beträchtlich. Er malte sehr reizvolle und anziehende Landschaften mit Hammelherden oder anderen Tieren, die von einem vollen weichen Lichte umspielt sind (Abb. 553). Jean-Louis de Marne (geb. Brüssel 1744, gest. Paris 1829), ein Zeitgenosse Ommegancks, pflegte eine Kunst, die starke Verwandtschaft mit der des berühmten Schafmalers aufwies; er malte Landschaften mit Tieren, Städteansichten, Kirmeßbilder und eine Anzahl Episoden aus dem täglichen Leben. Genau wie die Dekorationsmaler seiner Zeit be-



560. — Der Triumph des Abendmahls. Teppichkarton nach Rubens.

sinnt auch er sich auf Teniers, aber die Anregung, die ihm von diesem zufließt, gibt er farbiger und schneidiger wieder als die übrigen Künstler seiner Zeit, in warmen, leuchtenden Tönen, wie sie Ommeganck verwendet, und mit einem Humor, der Madou vorausahnen läßt.

Wie auf alle übrigen Künste, und sogar in erhöhtem Maße, hat Rubens einen allmächtigen Einfluß auf die Graphik ausgeübt. Bei seiner Rückkehr aus Italien fand er eine heimische, sehr tätige Schule vor, die den Stichel mit einer Gewandtheit ohnegleichen handhabte, in der Ausführung aber das vollkommene Gegenteil von dem war, wie Rubens diese Kunst auffaßte. Er ließ keinen dieser sauber arbeitenden, aber unbedeutenden Kleinmeister für sich stechen. Nur einem Mitglied der Familie Galle, Cornelis dem Vater (1575—1650), war es gestattet für ihn zu stechen, und Cornelis der Sohn (1615—1678) nahm an der Ehre teil. Rubens hat sich seine Stecher und ihre Schule herangebildet; er hat ihre Arbeiten geleitet. Um 1620 herum ließ er durch van Dyck nach seinen Bildern Zeichnungen anfertigen, die wiederum seinen Stechern als Vorlagen dienen sollten; oftmals führte er auch selbst Zeichnungen und Skizzen für seine Kupferstecher aus. Soviele in seiner Umgebung oder für seine Rechnung arbeiten mochten, bei einem jeden revidierte er die Probedrucke und übergab sie eigenhändig, bis sie seine Zu-

friedenheit erreichten. Da er die Männer, die er brauchte, in Antwerpen nicht fand, wandte er sich nach Holland, dessen Stecher z. T. für ihn arbeiteten, ohne ihr Vaterland zu verlassen, so Willem Swanenberg, Jakob Matham und Jan Muller, die von 1611 bis 1615 Rubens' Werke vervielfältigten. Pieter Soutman kam als erster dieser Holländer nach Antwerpen und arbeitete dort unter des Meisters Augen. Lukas Vorsterman (geb. Bommel 1595, gest. Antwerpen 1675) ließ sich gegen 1620 in Rubens' Nähe nieder und arbeitete für ihn bis 1623. Er ist der älteste dieser großen Stecher (Abb. 554). Boethius a Bolswert (geb. Bolswert um 1580, gest. Brüssel 1633) und sein Bruder Schelte a Bolswert waren



561. — Der Tod des Achilles. Teppich nach Rubens (Brüssel, Musée du Cinquantenaire).

die beiden letzten Holländer, die nach Flandern übersiedelten und hier für Rubens stachen (Abb. 555). Sie und Paul Pontius (Abb. 556), Hans Witdoeck, Pieter de Jode der Jüngere, Conrad Lauwers, Cornelis van Caukercken, Nicolas Ryckmans waren die hauptsächlichsten Vervielfältiger von Rubens und seiner Schule, vor allem von Anton van Dyck und Jakob Jordaens. Alle arbeiteten unter des Meisters Leitung und folgten in ihren kraftstrotzenden harmonischen Blättern, die strahlendes Licht und tiefster Schatten

erfüllt, dem breiten Strich und dem glanzvollen Kolorit des wahrhaft souveränen Meisters. Der berühmteste vlämische Holzschneider, Christoph Jegher (Antwerpen 1596—1623), begeisterte sich ebenfalls an Rubens und arbeitete viel für ihn (Abb. 558). Auch einige Radierer, wie vor allem Willem Panneels und Theodor van Thulden, beide zugleich Maler, reproduzierten Rubens' Werke. Unter den Malern der Rubensschule zeichneten sich übrigens verschiedene als Radierer aus, Van Dyck, der unvergleichliche Porträts ätzte (Abb. 557), der derbe Jordaens, der süßliche Cornelis Schut, der Landschaftler Lukas van Uden, die Tiermaler Pieter Boel und Jan Fyt, sowie manche andere.

Als Antwerpen aufgehört hatte, die Führerin in der Kunstwelt zu sein, wanderten die Schüler und Abkömmlinge dieses großen Meisters des Stichels und der Nadel, wie Gerard Edelinck



562. — Heimkehrender Erntewagen. Teppich nach David Teniers d. J.
(Brüssel, Musée du Cinquantenaire).

(Abb. 559), Nicolas Pitau, Cornelis Vermeulen und Pieter van Schuppen nach Paris aus und begründeten dort die französische Stecherschule, aus der dann die moderne Graphik hervorging. Während mehr als eines halben Jahrhunderts hatte die Rubensschule in der Welt des Kupferstiches den Ton angegeben, und Antwerpen hatte allerorten die Meisterwerke seiner Kunst verbreitet. In dieser großen Epoche endlich ist es wieder Rubens, der auch der Teppichwirkerei den Stempel seiner Kunst aufdrückt. Ende des 16. Jahrhunderts und im Laufe des schrecklichen mehr als zwanzig Jahre wütenden Krieges, der so bedauernswerte Folgen brachte, hatte diese Industrie wie alle andern, schwer zu leiden; sie erholte sich erst, als der Frieden dem Lande wieder gegeben war, und Erzherzog Albrecht und Isabella hier eine, wenn auch beschränkte, Souveränität ausübten. In Brüssel nahmen die Handwerker die Arbeit wieder auf. In der Tat besaß die Stadt aber nicht mehr die Alleinherrschaft in Europa; überall, in Paris, in Lille, in Spanien und Italien hatten sich Werkstätten aufgetan, aber in Brüssel arbeitete man doch emsig fort, und der Export war beträchtlich; der mehr oder weniger blühende Reichtum des Landes hatte über die Zukunft der Bildwirkerei zu entscheiden. Rubens, von allen Seiten angetrieben und ein unermüdlicher Arbeiter, lieferte den Brüsseler Werkstätten vier große Serien: Die *Geschichte des Consuls Decius Mus*, die für genuesische Kaufleute

bestimmt war, den *Triumph des Abendmahls*, den die Infantin Isabella für das Klarissinnenkloster in Madrid bestellt hatte (Abb. 560), die *Geschichte Kaiser Konstantins* für Ludwig XIII. und die *Geschichte des Achilles* für Karl I. (Abb. 561). Jede dieser Folgen wurde in mehreren Wiederholungen ausgeführt.

Wie allen Zweigen der Kunst, mit denen Rubens sich beschäftigte, führte er auch der Teppichwirkerei einen Strom neuen Lebens zu. Die Entwürfe, die er lieferte, sind Dichtungen in grandiosem Stil, die unwiderlegbar den Stempel des Genies, das sie hervorbrachte, aufweisen. *Der Triumph des Abendmahls* ist die machtvollste Allegorie, die jemals zur Verherrlichung der Mysterien des katholischen Glaubens erdacht wurde; in der *Geschichte des Decius Mus* hat er seiner enthusiastischen Bewunderung für den edlen Charakter der Republikaner des alten Rom Ausdruck gegeben und hat ihrer Erscheinung, ihren Waffen und ihren Kostümen den Typus und die Form verliehen, welche die Jahrhunderte sich gebildet haben, um auf das genaueste den Charakter des heldenhaften Volkes wiederzugeben. *Die Geschichte des Achilles* und *Die Geschichte Konstantins* sind ebenfalls heroische Heldenbilder, wie sie bloß ein Rubens schaffen konnte. Er verließ die seit dem vorigen Jahrhundert begangenen Wege; die Eleganz ersetzte er durch das dramatische Interesse, die Leichtigkeit durch üppige Macht, die Überfülle durch die Einheitlichkeit des Ganzen.

Er war nicht der einzige seiner Zeit und seiner Richtung, der den Bildwirkern Kartons lieferte. Jakob Jordaens hat mehrere geschaffen, eine Sprichwörterfolge nach seinen Bildern, eine Vermählung Ludwigs XIII. gemeinsam mit Jan Fyt, Szenen aus dem Leben der Bauern, das Opfer Abrahams, den Monat März, ein Konzert und anderes. Der Künstler bleibt in diesen Arbeiten der Maler des Bürgertums, des Volkes; die hohe Vornehmheit, die für Rubens immer charakteristisch ist, fehlt ihm; und des Farbenglanzes entkleidet, wie die Wandteppiche sich jetzt dem Auge zeigen, gebietet es ihnen an dem Reiz, der den Bildern des Meisters eigen ist. Auch andere Rubensschüler, wie Schut, Sallaert und van Uden arbeiteten für die Teppichwirkereien.

Der Künstler, der Ende des 17. und im 18. Jahrhundert am populärsten wurde, ist David Teniers. Direkt für die Teppichwirker hat er nicht gemalt, aber die Wirker entlehnten ihre Darstellungen aus seinen Werken. Die heroischen Taten begeisterten das Volk nicht länger, die ländlichen Vorgänge, das Leben der Bauern und besonders die Lustbarkeiten auf dem Dorfe entzückten den reichen Bürger und die Eigentümer der prächtigen Paläste. Es gefiel ihnen, auf den Wänden ihrer Salons das lustige Bauernvolk zu sehen, das, die breite Lebens-

freude im Gesicht und in den Bewegungen, sich unter den Bäumen und vor den Hütten tummelt, die all dies gesunde und ausgelassene Treiben umrahmen.

Brüssel arbeitete noch nach Entwürfen von Rubens; Oudenaarde, dessen Spezialität Verdüren waren, webte nach Teniers (Abb. 562). Was man in der kleinen Stadt hervorbrachte, waren bescheidenere Darstellungen, dazu bestimmt, weniger prächtige Wohnungen zu schmücken.

Da das Land sich aus seinem Zustand des Verfalls nicht wieder in die Höhe arbeitete, ging die Kunst der Teppichweberei immer mehr und mehr bergab und verschwand schließlich am Ende des 18. Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts wurden die Wandteppiche durch mit Öl gemalte Leinwände ersetzt, die die Wände bedeckten und Bauerngeschichten darstellten. Noch später war es die Tapete, die alles erdrückte. In unseren Tagen hat ein Haus in Tournai, Gebrüder Braquenié, es versucht, die alte Kunst zu neuem Leben zu erwecken, und in Mecheln eine Fabrik errichtet, wo nach Entwürfen des Malers Willem Geefs eine Reihe schöner Bildteppiche, die Zünfte und Gilden von Brüssel darstellend, für das Rathaus der Hauptstadt gewebt wurde.

Literatur zu Kapitel IV

- L'Art Belge au XVII^e siècle. Brüssel 1912. — A. Bachet, Pierre-Paul Rubens peintre de Vincent I de Gonzague, Duc de Mantoue (Gaz. des Beaux-Arts, XX, XXII, XXIV, 1876–1878). — K. Baedeker, Belgien und Holland. Leipzig 1910. — G. Baglione, Vita di Pietro Paolo Rubens (in: Le Vite de Pittori, Scultori usw. Neapel 1733). — E. Baie, Les éléments représentatifs du génie de Jordaens (Art moderne. Brüssel 1905). — Bakhuizen van den Brinck, Het huwelijk van Willem van Oranje. Amsterdam 1853; Les Rubens à Siegen. Haag 1861. — P. Bautier, Twee allegor. Portretten van Vorstinnen uit het Huis van Medici, door Suttermans (Onze Kunst, 1912); Juste Suttermans, peintre des Médicis. Brüssel 1912. — G. P. Bellori, Le Vite. Rom 1672. — S. L. Bensusan, Rubens. London 1909. — C. de Bie, Het gulden Cabinet van de edele vrye Schilder Const. Antwerpen 1662. — A. Blomme, Deux tableaux d'Ant. van Dyck. Antwerpen 1899. — W. Bode, Adriaen Brouwer (Die Graph. Künste, VI, Wien 1884); Anton van Dyck in der Liechtenstein-Galerie (ebenda, XII, 1889); Die Fürstlich Liechtensteinsche Galerie. Wien 1896; Neue Gemälde von Rubens in der Berliner Galerie (Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsln., XXV, 1904); Kritik und Chronologie der Gemälde des P. Rubens (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVI, 1905; Rembrandt u. s. Zeitgenossen. Charakterbilder d. holländ. u. vläm. Malerschule im 17. Jahrh. Leipzig 1906. — J. de Bosschère, Les Vitraux de Lierre et d'Anvers (XV^e, XVI^e et XVII^e siècles) (L'Art flamand et holland., IX, 1908). — H. Bouchot, La Gravure et l'Estampe (in: Michel, Histoire de l'Art, III). — F. J. van den Branden, Frans Wauters. Antwerpen 1872; Willem van Nieuweland. Gent 1875; Adriaan de Brouwer en Joos van Craesbeeck. Antwerpen 1882. — J. Braun, Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag z. Gesch. d. Kampfes zwischen Gotik u. Renaissance (Ergänzungsh. Nr. 95 zu Stimmen aus Maria-Laach. Freiburg 1907). — A. Bredius, Die Jordaens-Ausstellung in Antwerpen (Kunstchronik, XVII, 1905). — J. Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens. Basel 1898. — P. Buschmann jr., Jacob Jordaens. Amsterdam u. Brüssel 1905; L'exposition Jordaens à Anvers (L'Art flamand et hollandais, 1905). — de Busscher, Les Duquesnoy, Laurent Delvaux, Jan Robert Calloigne (Ann. de la Soc. Royale des Beaux-Arts et Littér., Gent 1873–77). — W. H. Carpenter, Pictorial Notices consisting of a memoir of Sir Anthony van Dyck. London 1844. — A. Castan, Les Origines et la Date du Saint Ildefonse de Rubens. Besançon 1884; Une visite au Saint Ildefonse de Rubens. 1885; Opinions des éru-

dits de l'Autriche sur les Origines et la Date du Saint Ildefonse de Rubens. 1887. — G. Celis, Niklaas de Liemacker (Roose). Gent 1910. — E. Chardome, Rubens et van Dyck (Rev. littér., 1909). — H. Chervet, Rubens. Melun 1909. — S. J. A. Churchill, Sir Anthony van Dycks Visit to Sicily about 1624 (Burlington Mag., XIV, 1909). — H. Coninckx, David Vinckeboons, peintre, et son œuvre et la famille de ce nom (Ann. de l'Acad. Royale d'Archéol. de Belgique, IX, 1908). — G. Crivelli, Giovanni Brueghel, pittore fiammingo. Mailand 1878. — L. Cust, A description of the Sketchbook by Sir Anthony van Dyck used by him in Italy 1621–1627. London 1902; Van Dyck. London 1907; The triple Portrait of Charles I by van Dyck and the Bust by Bernini (Burlington Mag., XIV, 1909). — Descamps, La vie des Peintres flamands, allemands et hollandais. Rotterdam 1752. — E. Dillon, Rubens. London 1909. — L. Dimier, L'Esposizione Jordaens ad Anversa (Nuova Antologia, CXXII, 1906). — F. Donnet, Van Dyck inconnu. Antwerpen 1899. — B. C. Dumortier, Recherches sur le lieu de naissance de P.-P. Rubens. Brüssel 1861; Nouvelles Recherches sur le lieu de naissance de Rubens. Brüssel 1862. — L. Dumuys, Groupe en ivoire attribué à François du Quesnoy (Annal. de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, XVII, 1903). — P. Durrieu, Le prétendu Philippe de Champagne de l'église d'Asié (in: Mélanges Couture. Toulouse 1902). — L. Ennen, Über den Geburtsort des Peter Paul Rubens. Köln 1861. — K. Erasmus, Roelant Savery, sein Leben u. s. Werke. Halle 1908. — H. Fierens-Gevaert, Van Dyck. Paris 1904; Jacques Jordaens. Paris o. J. (1905). — E. Fiévet, Laurent Delvaux. 1880. — V. Fleischer, Johannes Antonius van der Baren (Kunstgesch. Jahrb. d. K. K. Zentralkommiss., Beibl. zu Bd. II. Wien 1908). — Th. v. Frimmel, David Ryckaert (in: Bilder von seltenen Meistern). (Monatsber. f. Kunstw. u. Kunsthandel, II, 1902); Zu van Dycks Bildnis des jungen William Villiers (Kunstchronik, XIII, 1902); Kleine Funde zu Jakob Jordaens (Blätter f. Gemäldekunde, 1904). — Gachard, Particularités et Documents inédits sur Rubens (Trésor nat., I); Histoire politique et diplomatique de P.-P. Rubens. Brüssel 1877. — E. Gachet, Lettres inédites de P.-P. Rubens. Brüssel 1840. — C. Gailly de Taurines, Philippe de Champagne et Richelieu (Rev. de Belgique, 1908). — Galesloot, Un Procès pour une vente de Tableaux attribués à van Dyck. Brüssel 1868. — G. Gazier, Les peintres Philippe et Jean-Baptiste de Champagne. Paris 1893. — E. van Gelder, La Grand' Place de Bruxelles. 1899. — Die Gemäldegalerie der Königl. Museen zu Berlin. III. Die Deutschen, Alt-Niederländer, die Vlamen. Text von W. Bode, M. J. Friedländer u. H. v. Tschudi. Berlin. — P. Génard, De Nalatenschap van P.-P. Rubens (Bull. des Archives d'Anvers, Bd. II); Het Testament der moeder van Rubens (ebenda, Bd. II); Intrede van den Prins Cardinal Ferdinand van Spanje te Antwerpen op 17 April 1635 (ebenda, Bd. VI u. XIII); P. P. Rubens, aanteekeningen over ten grooten meester en zyne afstammelingen. Antwerpen 1877. — G. Geoffroy, Rubens. Paris 1909. — G. Glück, Aus Rubens' Zeit u. Schule. Bemerkgn. zu einigen Gemälden d. Galerie in Wien: Geeraerd Segers, Frans Wauters, Andreas Benedetti, Jan van Dalen, Jan van den Hecke, die beiden Quellinus (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXIV, 1903); Über Entwürfe von Rubens zu Elfenbeinarbeiten Lucas Faidherbes (ebenda, XXV, 1904). — F. Frhr. Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike. Jena 1882; P. P. Rubens als Gelehrter, Diplomat, Künstler und Mensch. Heidelberg 1883. — J. van Gool, De nieuwe Schouwburgh. Haag 1750–51. — G. Gronau, Das van Dyck-Skizzenbuch in d. Slg. zu Chatsworth (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIV, 1903). — C. Grossmann, Der Gemäldezyklus d. Galerie der Maria von Medici von P. P. Rubens. Straßburg 1906. — J. Guiffrey, Ant. van Dyck, sa vie et son œuvre. Paris 1882. — C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils, 2. Bd. Stuttgart 1888. — F. M. Haberditzl, Die Lehrer des Rubens [van Noort, Verhaecht]. (Jahrb. d. kunsth. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses, XXVII, 1908); Studien über Rubens (ebenda, XXX, 1912). — V. van der Haeghen, La Corporation des Peintres et des Sculptures de Gand: Matricules, comptes et documents (XVIe–XVIIIe siècles). Brüssel 1906. — A. van Hasselt, Histoire de Rubens. Brüssel 1840. — L. Hennebicq, Rubens, génie occidental. Brüssel 1906. — G. Hirth, Rubens und die Späteren (in: Kleinere Schriften, I. München 1902). — L. Hourticq, Rubens et Delacroix (Rev. de l'Art ancien et mod., XXVI, 1909). — H. Hyman, Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens. Brüssel 1879; Lucas Vorsterman. Brüssel 1893; Quelques Notes sur Ant. van Dyck. Antwerpen 1899; Henri van Paesschen et l'ancienne Bourse de Londres (Bull. de l'Acad. Royale d'Archéol. Antwerpen 1908). — H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910. — Jordaens, Les Chefs-d'œuvre de Jacob Jordaens. Brüssel 1907. — K. Justi, Rubens u. d. Kardinal-Infant Ferdinand (in: Miscellaneen aus 3 Jahrh. span. Kunstlebens, Bd. II. Berlin 1908 u. Zeitschr. f. bild. Kunst, XV, 1880). — P. W. Keppler, Rubens als religiöser Maler (in: Aus Kunst u. Leben, N. F. Freiburg i. B. 1906). — H. Knackfuß, A. van Dyck. Bielefeld 1910; Rubens. Bielefeld 1909. — P. Lafond, Cartons de Rubens pour la suite de Tapisserie de l'Histoire d'Achille (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, XXVI, 1902). — P. Lambotte, Rubens et ses Contemporains (L'Art flamand et hollandais, VI, 1906). — E. Law, Van Dycks pictures at Windsor Castle, London 1899. — L. Maeterlinck, Gérard Zegers et Frans Wouters au Musée de Gand (Bull. de la Soc. d'Hist. et d'Archéol. de Gand, XII, 1904). — F. Marcus, Vlämische Künstler im Ausland (Monatsch. f. Kunstwiss,

und Kunst u. Künstler, II, 1904. — C. G. Voorhelm-Schneevogt, Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens. Haarlem 1873. — E. Voss, Rubens' eigenhändiges Original der hl. Familie in Antwerpen. Berlin 1903. — H. Voss, Ein neuer Jacob Jordaens (Monatsh. f. Kunstwiss., 1908). — K. Voll, Zum kleinen Jüngsten Gericht von Rubens in d. Alten Pinakothek (Beil. z. Allg. Zeitung, 1906, Nr. 141). — G. F. Waagen, Über den Maler Petrus Paulus Rubens (Histor. Taschenbuch). Leipzig 1833; Handbuch d. deutschen u. niederländ. Malerschule. Stuttgart 1862, engl. Ausg. von J. A. Crowe. London 1874. — P. Walpole, Anecdotes of Painting. London 1872. — A. Wauters, David Teniers et son Fils. Brüssel 1897. — A. J. Wauters, Catalogue historique et descript. des tableaux anciens du Musée de Bruxelles. 3. ill. Aufl. Brüssel 1908. — J. C. Weijerman, De Levensbeschrijvingen der Nederlandsche Kunstschilders. I—III Haag 1729, IV Dordrecht 1769. — F. Wibiral, L'iconographie d'Antoine van Dyck. Leipzig 1877. — R. de Witte, Les Paysages de Rubens (Magazine of Fine Arts, I, 1905). — K. Woermann, Die frühe Apostel- folge van Dycks (Dresdener Jahrb., I, 1905); Geschichte der Kunst aller Völker u. Zeiten. Bd. III. Leipzig 1911. — A. Woltmann u. K. Woermann, Geschichte der Malerei. 3 Bde. Leipzig 1879—1888. — A. v. Wurzbach, Niederländ. Künstlerlexikon. Wien 1906 ff. — M. G. Zimmermann, Bildnisse eines Ehepaares von Cornelis de Vos (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1912).



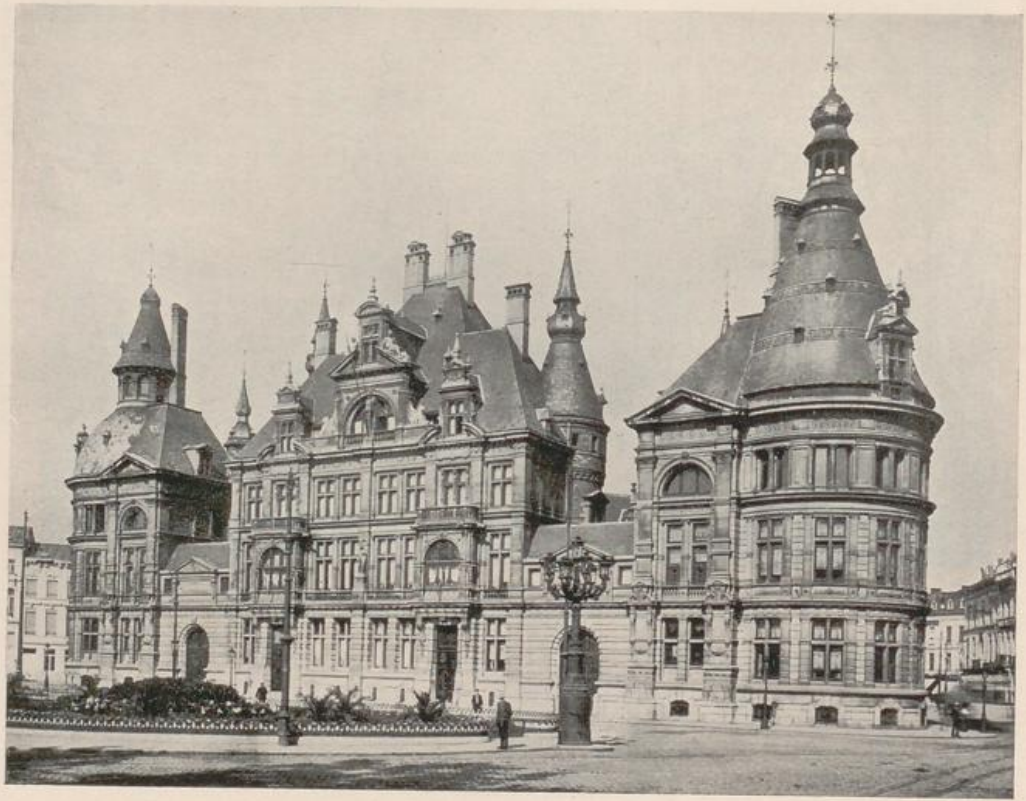
563. — Joseph Poelaert, Justizpalast in Brüssel.

KAPITEL V

Die belgische Kunst im 19. Jahrhundert

Architektur — Graphik — Skulptur — Malerei

Das Ende des 18. und der Beginn des 19. Jahrhunderts waren für Belgien unselige Zeiten. Das Land wurde von der Armee der Republik erobert und bis zum Jahre 1815 Frankreich einverleibt. Nicht nur daß es seine Selbständigkeit, die es unter österreichischer Herrschaft sich bewahrt hatte, verlor, sondern auch der immerhin vorhandene Wohlstand, dessen es sich erfreute, wurde während der unruhigen Jahre der Republik und unter Napoleons despotischer Regierung vollkommen vernichtet. An die Errichtung öffentlicher Bauten konnte man damals kaum denken, und die Privatleute waren allzu schwer heimgesucht worden, als daß sie sich Luxusausgaben hätten gestatten können. Als Belgien von 1815—1830 mit Holland vereinigt wurde, erholte es sich teilweise von den erlittenen Übeln, ohne aber die genügende Wohlhabenheit wieder zu erlangen, um Prachtbauten aufzuführen. Die wenigen öffentlichen Gebäude dieser Epoche gehören dem akademischen Stil an, den das Empire zu Ehren gebracht hatte.



564. — Hendrik Beyaert, Fassade der Nationalbank in Antwerpen.

Der wirtschaftliche Aufschwung, der auf die Revolution von 1830 folgte, hat die Architektur beeinflusst. Sobald Friede und Ruhe zurückgekehrt waren, begann man zahlreiche Rathäuser und Kirchen zu erbauen. Von einem eigentlich nationalen Stile kann bei all diesen Bauten aber kaum die Rede sein.

Der malerische Stil der Grand' Place in Brüssel war seit langem vergessen. Der Rokokostil des 18. Jahrhunderts hatte sich überlebt; man fuhr fort, Frankreich nachzuahmen, auch in seinen viel minderwertigeren Schöpfungen des 19. Jahrhunderts. Das vlämische Genie bekundete sich nur in schüchternen Nachbildungen der



565. — Léon Suys d. J., Börse in Brüssel.

heimischen Architektur früherer Zeitalter. So erstanden allenthalben Bürgerhäuser, die man nach dem Muster der alten flandrischen Renaissance in rotem Backstein erbaute. Für die Kirchen griff man wieder auf den romanischen und gotischen Stil zurück. Im Anfange fielen diese Imitationen ziemlich ungeschickt aus, und es befindet sich manch verfehltes Werk darunter. Aber mit der Zeit ist die Ausgleichung harmonischer geworden, und die späteren Bauten bezeugen ein tieferes Eindringen in die mittelalterliche Kunst und eine glücklichere Anwendung ihrer Grundsätze. Dies können wir beobachten an den romanischen Kirchen Notre-Dame in Schaerbeek bei Brüssel von Louis van Overstraeten und Saint-Amand in Antwerpen von Louis Baeckelmans, bei der gotischen St. Georges-Kirche in Antwerpen von Léon Suys und anderen.

Man legte auch eine lebhaftere Bewunderung für die Bauwerke der vergangenen Jahrhunderte an den Tag; man restaurierte sie und baute sie mit großen Kosten, aber auch mit weit mehr Respekt vor dem Alten und mit Verständnis wieder auf. Unter den glücklichsten

Wiederherstellungen nennen wir die Zunfthäuser der Grand' Place in Brüssel durch Viktor



566. — Léon und Hendrik Blomme, Rathaus in Borgerhout bei Antwerpen.



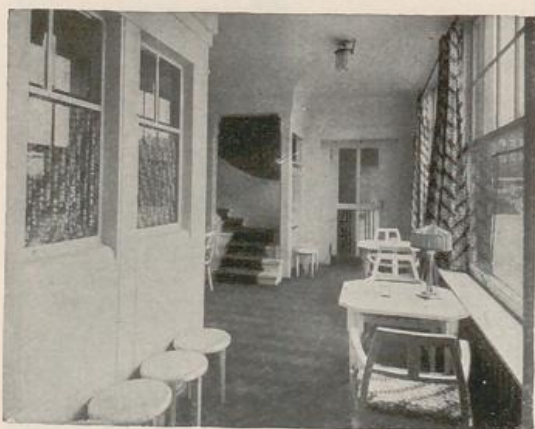
567. — J.-J. van Ysendyck, Rathaus in Schaerbeek bei Brüssel.

Jamaer (geb. Brüssel 1825, gest. 1902), den Palast der Margarete von Österreich in Mecheln durch Léon Blomme und die Antwerpener Börse, die mit zwei-stöckigen Arkaden von Joseph Schadde (geb. Antwerpen 1818, gest. 1894) wieder aufgebaut wurde (1868—1872).



568. — Henri van de Velde, Modernes Landhaus.

In den letzten Jahren haben unsere Architekten mehr Initiative gezeigt bei der Verschmelzung und Anpassung der alten Stile; hochbedeutende Künstler sind sogar zu wohlverdienter Berühmtheit gelangt. Alfons Balat (geb. Cochenée 1818, gest. Brüssel 1895), der das klassisch strenge, aber so edle Palais des Beaux-Arts in Brüssel entwarf (1880); Hendrik Beyaert (geb. Courtrai 1823, gest. Brüssel 1894), der in der Antwerpener Nationalbank (Abb. 564) eine Vereinigung von einem französischen Palast des 16. Jahrhunderts und vlämischen Türmchen aus verschiedenen Zeiten gab und daraus ein imposantes Ganzes formte; Léon Suys d. J. (geb. Brüssel 1824, gest. 1867), der die Brüsseler Börse (Abb. 565) in neugriechischem Stile erbaute, mit mächtigen Säulen und zahlreichen schönen Skulpturen; die Brüder Blomme,



569. — Henri van de Velde, Modernes Interieur.

Léon (geb. Antwerpen 1840) und Hendrik (geb. Antwerpen 1845), die Schöpfer des hübschen Rathauses im Stile der flandrischen Renaissance in Borgerhout bei Antwerpen (Abb. 566); J.-J. van Ysendyck (geb. Paris 1836, gest. Brüssel 1901), der bei dem Bau des schönen Rathauses in Schaerbeek bei Brüssel (Abb. 567) den selben Stil verwandte, nur daß alles in größerem Maßstabe gehalten ist. Die Bahnhofsbauten machten die Erfindung eines neuen Stiles notwendig. Beyaert in Tournai und de la Censerie in Antwerpen sollten dies Bedürfnis befriedigen. Früher schon

neuen Stiles notwendig. Beyaert in Tournai und de la Censerie in Antwerpen sollten dies Bedürfnis befriedigen. Früher schon



570. — Viktor Horta, Fassade des Hauses Aubecq (Brüssel).



571. — J. Hofman, Moderne Häuser in Antwerpen.

hatte Schadde bei seinem Brügger Bahnhofsbau eine ziemlich sonderbare Verwendung des gotischen Stiles versucht. Das kolossalste moderne Gebäude Belgiens und vielleicht der ganzen Welt ist der Justizpalast in Brüssel (1868—1883), eine Schöpfung Joseph Poelaerts (geb. Brüssel 1817, gest. 1879). Mit seinen gewaltigen Pfeilern und Säulen, seinen massigen Gesimsen und der fast erdrückenden Kuppel erinnert es an die riesenhaften Verhältnisse assyrischer Paläste (Abb. 563). Durch eine Vereinigung von Formen, die vielen verschiedenen Epochen und vielen verschiedenen Stilen entlehnt sind, aber mit der dem vlämischen Genie eigenen erstaunlichen Kraft und malerischen Kühnheit verbunden und verschmolzen sind, gewinnt dies Baudenkmal — ein herrliches und stolzes Gefüge — die Bedeutung einer nationalen Kundgebung. Dieser Justizpalast ist als Bauwerk wahrhaft würdig des Rechtes, in dem Belgien nach Gebühr jene moderne Macht feiert, die über allen anderen Mächten waltet. Mit diesem Bauwerk wollte das Land gleichsam seinen Eintritt in ein



572. — Viktor Horta, Speisesaal im Hause Solvay (Brüssel).



573. — Willem Geefs, Die Allbezwingerin Liebe.

und versprachen sich, es zu überwinden und bemühten sich um das Gelingen. Sie begannen damit, daß sie der sklavischen Nachahmung früherer Stile den Krieg erklärten: keine griechischen und römischen Säulenordnungen mehr, keine romanischen Säulen, kein Verstecken des Materials unter lügnerischen Gipsverkleidungen. Der Bau sollte auf den ersten Blick seine wirkliche Bestimmung, die Steine ihre wahre Natur zeigen. Der zu erstrebende Zweck sollte auf direktem, einfachem Wege erreicht werden. Das bedeutete den Tod der Überlieferung, der Lüge; es war auch das unbarmherzige Verdammen der Phantasie, der persönlichen Erfindung und dadurch allen Stiles, aller Kunst überhaupt, könnte man sagen. Diese radikale Vereinfachung schloß jedoch nicht



574. — Joseph-Jacques Ducaju, Der Fall Babylons (Brüssel Museum).

neues Leben voller wohlthätiger Kultur und fruchtbaren künstlerischen Schaffens symbolisieren.

Ungeachtet aller dieser Fortschritte war die Bildung eines neuen und originellen Stiles in Belgien wie überall sehr schwer. Man ahmte den romanischen Stil, die Gotik und die Renaissance nach, aber neue architektonische Formen wurden nicht ersonnen. Manche wurden ungeduldig über dies Unvermögen und bemühten sich um das Gelingen. Sie begannen damit, daß sie der sklavischen Nachahmung früherer Stile den Krieg erklärten: keine griechischen und römischen Säulenordnungen mehr, keine romanischen Säulen, kein Verstecken des Materials unter lügnerischen Gipsverkleidungen. Der Bau sollte auf den ersten Blick seine wirkliche Bestimmung, die Steine ihre wahre Natur zeigen. Der zu erstrebende Zweck sollte auf direktem, einfachem Wege erreicht werden. Das bedeutete den Tod der Überlieferung, der Lüge; es war auch das unbarmherzige Verdammen der Phantasie, der persönlichen Erfindung und dadurch allen Stiles, aller Kunst überhaupt, könnte man sagen. Diese radikale Vereinfachung schloß jedoch nicht alle Schönheit aus. In der Anordnung neuer und interessanter Linien, die mit den Erfordernissen der Konstruktion übereinstimmen, kann eine gewisse Eleganz liegen, und mehr oder weniger guter Geschmack in den ausgeglichenen Formen eines Gebäudes; die unverfälschten Materialien können ein mehr oder minder harmonisches Ganzes abgeben, und eine mäßige Ornamentierung ist von den Reformatoren niemals verworfen worden. Von Anfang an griffen sie zu gleichsam symbolischen Linien, um die kalte Einförmigkeit der Fassaden durch phantasievollere Kurven zu beleben. Persönlicher Geschmack und Freiheit der Erfindung

traten naturgemäß in Tätigkeit, ohne einen einheitlichen Stil zu bilden, der von einer ganzen Schule Anwendung hätte finden können. Die Engländer hatten das Beispiel gegeben, gelangten aber nicht ans Ziel; die Deutschen waren nicht glücklicher. Mit mehr Erfolg versuchten sich die Belgier. Sie gingen nicht bis zur unversöhnlichen Revolution, sondern machten bei einer gemäßigten Neuformung halt, indem sie die alten durch Natur und Überlegung gerechtfertigt erscheinenden



576. — Louis Eugène Simonis, Denkmal Gottfrieds von Bouillon (Brüssel).

Formen beibehielten und nur alles Verbrauchte, Abgenützte und nicht zu Rechtfertigende vermieden. Henri van de Velde, geboren 1863 zu Antwerpen, zuerst Maler, dann Architekt, gegenwärtig Direktor der Kunstgewerbeschule in Weimar, war einer der einflußreichsten Apostel der neuen Richtung, sowohl durch seine Schriften, wie durch seine Arbeiten (Abb. 568, 569). Er erstreckte seine durchgreifende Reform auf die Möbel und Hausgeräte, verwarf auch hierbei Zierformen und -Motive, die durch die Tradition verfälscht waren, indem er sie durch geschmeidige Einheitlichkeit im Ganzen und im Einzelnen durch eine dem Zwecke des Gegenstandes entsprechende Linienführung ersetzte. Der verstorbene Hankar und sein Schüler Horta, zwei Brüsseler Architekten, zeichneten sich unter den Anhängern der Reform aus und haben in der Landeshauptstadt manchen Bau aufgeführt, der durch seine Originalität und gleichzeitig durch seine Eleganz auffällt (Abb. 570, 572). Mehrere Antwerpener Architekten, unter anderen Hofman, beschritten denselben Weg (Abb. 571). Ein neuer Stil mit



575. — Paul de Vigne, Unsterblichkeit (Brüssel, Museum).



577. — Ch. van der Stappen, Jüngling mit dem Degen (Brüssel, Museum).

klar umrissenen Linien, der von der großen Menge anerkannt wäre, ist nicht geschaffen worden; aber eine Schule ist in der



578. — Julien Dillens, Gerechtigkeit (Brüssel, Justizpalast).

die Plastik eine Zeit der außerordentlichsten Blüte. Diese Ära umfaßt zwei Perioden: eine erste, die sich von 1830—1880 erstreckt und eine zweite, die die letzten zwanzig Jahre des 19. Jahrhunderts einschließt. Zu Beginn der ersten machten sich die Brüder Geefs einen Namen; es waren nicht weniger als sechs, alles Bildhauer. Der Begabteste war Willem Geefs (Abb. 573), geboren 1805 zu Antwerpen, gestorben zu Brüssel 1883, wo er



579. — Willem de Groot,
Die Arbeit
(Brüssel, Museum).

seit 1833 lebte. Im Jahre 1836 schuf er dort eines seiner Hauptwerke, das Standbild des Generals Béliard, im folgenden Jahre das Grabmal des Grafen Frédéric de Mérode für Sankt Gudula. Später führte er viele der Standbilder aus, mit denen das neue Königreich zur Ehrung der großen Männer des Vaterlandes die öffentliche Plätze schmückte: Rubens in Antwerpen, Grétry in Lüttich, Leopold I. auf der Kongreßsäule in Brüssel. Außerdem stammen Grabdenkmäler für Kirchen und Friedhöfe, Kanzeln, plastische Gruppen und zahllose Porträts, teils in ganzer Figur, teils Büsten von seiner Hand. Er hat die akademische Starrheit schmiegsamer gemacht und es verstanden, natürliche, aber nicht sonderlich kühne Bewegungen zu finden. Trotz allem bleibt er ein Klassiker, wie die ganze Gruppe, zu der er gehört. Die Bildhauer verstanden ihr Handwerk, sie fanden Geschmack an schönen Formen, aber ihre Kunst ist mehr verstandesgemäß als tief-

Bildung begriffen und breitet sich aus, die mit allen Mißbräuchen und Fehlgriffen einer anderen Zeit reinen Tisch gemacht und den Reformen neue Wege eröffnet hat, die der Zukunft zugute kommen werden.

Mit der Schaffung eines unabhängigen Belgiens begann für

Belgiens begann für

empfunden. Sein Bruder Joseph Geefs (geb. Antwerpen 1808, gest. 1885) war zwar weniger eigenartig, aber trotzdem ein kraftvoller, gewissenhafter und vor allem fruchtbarer Künstler: seine Arbeiten zählen nach Hunderten. Die bedeutendste ist das Standbild Leopolds I. in Antwerpen. Louis-Eugène Simonis (geb. Lüttich 1810, gest. Brüssel 1882), der Schöpfer des Reiterdenkmals von Gottfried von Bouillon (Abb. 576) in Brüssel (1848) und vieler anderer tüchtiger Werke, ist breit und dramatisch in der



580. — Constantin Meunier, Der Schmied (Brüssel, Museum).

Bewegung und besitzt außerdem eine energische Technik. Petrus de Vigne (geb. Gent 1812, gest. 1877), dem man das Bronzestandbild Jakob van Artefeldes auf dem Genter Freitagsmarkt verdankt; Karl August Fraikin (geb. Herenthals 1817, gest. Brüssel 1893), der Schöpfer des Grabmals der Königin Marie-Louise in Ostende und des Denkmals der Grafen Egmont und Hoorn in Brüssel; Joseph-Jacques Ducaju (geb. Antwerpen 1823, gest. 1891), der den *Fall Babylons* (Abb. 574) des Brüsseler Museums und das Antwerpner Leys-Denkmal geschaffen hat, sind unter die bedeutendsten Meister der Plastik dieser Epoche zu rechnen.

Die neue belgische Bildhauerschule wächst weit über die alte hinaus. Ohne mit der Vergangenheit zu brechen, hat sie Beweise einer jungen, neuen Kraft voll glücklichsten Wagemutes abgelegt. Im allgemeinen setzt sie sich aus Persönlichkeiten zusammen, die einen hohen Begriff von der Kunst haben, die sie mit Eifer und Gewissenhaftigkeit studierten und die darum gerungen haben, sich zu einer persönlichen Note aufzuschwingen. Das Resultat war wie bei der Malerei größte Mannigfaltigkeit der Talente, der Richtungen und der Ausdrucksmöglichkeiten. Aber was diesen neueren Bildhauern allen gemeinsam ist, ist ein tieferes Durchdringen

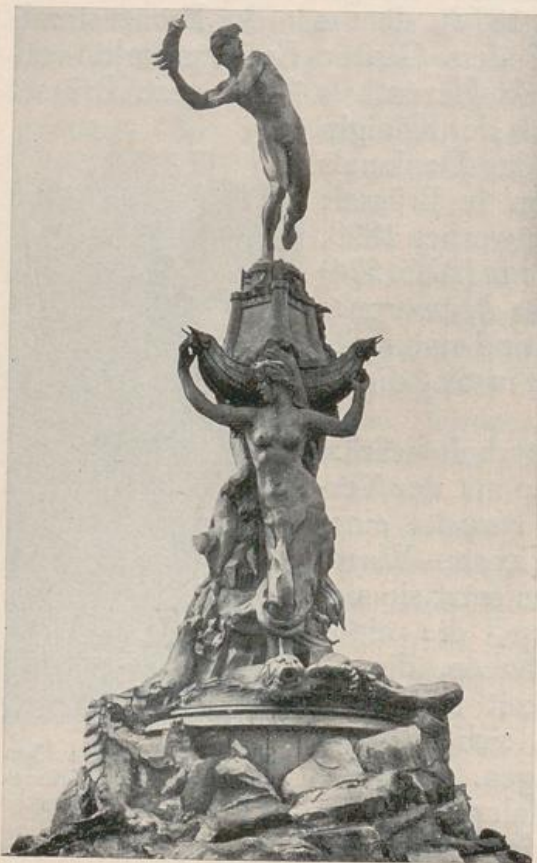


581. — Constantin Meunier, Der Säemann (Brüssel, Botanischer Garten).



582. — Jef Lambeaux, Der Kuß
(Antwerpen, Museum).

war eine weiche Natur, die für die eleganten Linien des menschlichen Körpers schwärmte, für die Wiedergabe edler und zarter



583. — Jef Lambeaux, Der Brabo-Brunnen
(Antwerpen).

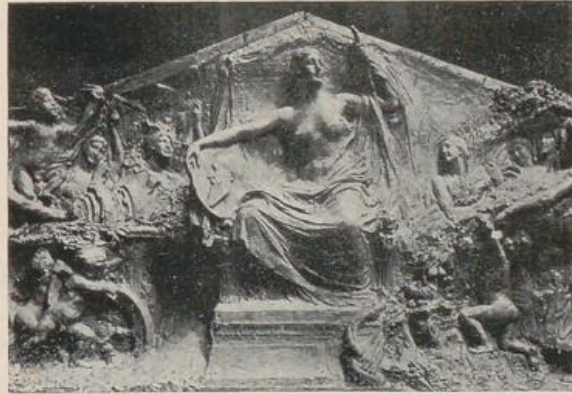
und Erkennen der menschlichen Natur, ein zugleich intimeres und gesteigertes Lebensempfinden, das sich bald zarter, bald männlicher, manchmal bewegt und träumerisch, manchmal ausdrucksstark und leidenschaftlich kundgibt.

An die Spitze derjenigen, die in ihrer Kunst vor allem nach Poesie strebten, stellen wir Paul de Vigne (geb. Gent 1843, gest. Brüssel 1901). Er hat lange Jahre in Italien studiert, wo er vornehmlich unter Donatellos Einfluß geriet; nicht weniger angezogen fühlte er sich aber von der modernen französischen Schule. Er

Regungen, die geschaffen war, ihren harmonischen Schöpfungen untadelige Form zu verleihen und sie mit unsagbarer Reinheit und seelischer Anmut zu umkleiden. Diese Zartheit hinderte ihn aber nicht, sich manchmal von einer epischen Stimmung erfüllen zu lassen. Seine *Poverella* im Brüsseler Museum ist der Ausdruck zärtlicher Träumerei; seine *Unsterblichkeit* (Abb. 575) spricht von seiner Liebe für das Ebenmässige der Linien; sein *Triumph der Kunst* an der Fassade des Palais des Beaux-Arts ist ein Beweis seines edlen Glaubens an das Ideal und sein *Breidel und Coninc-Denkmal* auf der Grand' Place zu Brügge zeugen von seiner dramatischen Kraft.

Charles van der Stappen (geb. Brüssel 1843, gest. 1910)

bemühte sich ebenfalls, die mannigfaltigen Erscheinungen der Natur und der Empfindungswelt der Menschen wiederzugeben, und wußte seinen Stil dem Charakter seines jeweiligen Stoffes anzupassen. Der *Jüngling mit dem Degen* (Abb. 577) im Brüsseler Skulpturen-Museum zeigt vollendete Formen und eine der griechischen Plastik würdige Haltung. Er ist mit mehr Kraft, mehr Muskeln und einer eigenartigeren Kühnheit gegeben, als wie sie die *Vigne* aufweist. Sein *Tod des Ompdrailles* packt uns durch die Entfaltung einer übermenschlichen Kraft und läßt uns eine tragische Beredsamkeit vernehmen.



584. — Thomas Vinçotte, Giebelrelief am Königlichen Palais in Brüssel.

Julien Dillens (geb. Antwerpen 1849, gest. Brüssel 1904) gehört derselben Künstlergruppe an; manchmal kann er sich nicht von dem Banne, den die italienische Plastik auf ihn ausübt, befreien; manchmal vermittelt er zarte Gefühle, die er, wie bei seinen Grabfiguren, in schmeichelnden Linien ausdrückt; in anderen Arbeiten endlich versucht er sich mit Glück an Kompositionen von großzügigerer Art, an monumentalen Gruppen, wie seiner *Gerechtigkeit* (Abb. 578) im Justizpalast in Brüssel.

Eine zweite Gruppe unter den Bildhauern bilden die Realisten, die die körperliche Arbeit verherrlichen. Schon Cathier (geb. Charleville 1830, gest. Brüssel 1892) hatte die Arbeit in einer Gruppe von Arbeitern verkörpert, die am Fuße des Cockerill-Denkmal in Brüssel stehen (1872). Willem de Groot (Brüssel 1839) symbolisierte den Arbeitsfleiß durch eine wahrhaft mächtige Gestalt im Brüsseler Museum (Abb. 579). Der rauhe Arbeiter, der einfache Tagelöhner ist zu der Größe einer epischen Figur emporgewachsen; der vierte Stand, der im Begriff steht, einen so gewaltigen sozialen Einfluß zu gewinnen, sollte von jetzt ab eine beherrschende



585. — Thomas Vinçotte, Büste Leopolds II. (Brüssel, Museum).



586. — Graf Jacques Lalaing, Reiterkampf (Brüssel).

lich fruchtbar und ruhmvoll. Binnen kurzem war er ein unvergleichlicher Meister. Er war der Bildhauer der Arbeiter, erst der der Bergleute aus dem Hennegau, dann des Arbeiters jeglicher Art und jeglicher Gegend. Er empfand



588. — Jules Lagae, Mutter und Kind (Brüssel, Museum).

Stellung in der Kunst einnehmen. Constantin Meunier war der älteste Künstler dieser jungen Bildhauerschule (geb. Brüssel 1831, gest. 1904); er war auch der eigenartigste und kraftvollste. Wir nennen ihn nach de Groot, weil er, nachdem er als Bildhauer begonnen hatte, sich ausschließlich der Malerei widmete, um erst nach fünf- und zwanzig Jahren zur Plastik zurückzukehren. Erst im Jahre 1885 griff er wieder zu Meißel und Modellierholz. Aber diese späte Umkehr war erstaun-



587. — Isidor de Rudder, Das Nest (Antwerpen, Museum).

die Schönheit der schweren und nutzbringenden Arbeit und wußte sie auszudrücken: Die Arbeit des Bauern, der den Samen in die Scholle sät (Abb. 581) sowohl wie die des Schmiedes, der das Eisen hämmert (Abb. 580). Es gelang ihm, seine Modelle mit klassischer Schönheit zu umkleiden. Sie werden zu Helden eines grandiosen

Dramas, die bald den Flammen der Hochöfen gebieten und sich mit dem schrecklichsten der Elemente messen, bald das Korn mähen und Garben binden und dabei einer fast ebenso mörderischen Sonnenglut Trotz bieten. Und so groß ist Meuniers künstlerische Überzeugung und seine Meisterschaft, daß eine Statuette von ihm uns ebenso im Innersten ergreift wie eine Monumentalgruppe.

Zu diesen Realisten zählte auch Jef Lambeaux (geb. Antwerpen 1859, gest. Brüssel 1908), der nicht mehr die Arbeit verherrlichte, wohl aber der Sänger der wilden Leidenschaften, der athletischen Leistungen, des ungezügelter Genusses und der üppigen Frauen war. Jeder klassischen und akademischen Regel ledig, scheint er der Erbe der plastischen Sinnlichkeit des großen Jordaens zu sein. Er ist als Bildhauer ein Kolorist, wie jener

es als Maler war, aber er übertrifft seinen Ahnen bei weitem durch die Mannigfaltigkeit seines Lebenswerkes, das Unge-stüm der Bewegungen und sogar — wie unwahrscheinlich es auch klingen mag — durch die Sinnlichkeit seiner Formensprache. *Der Kuß* (Abb. 582) im Antwerpener Museum ist seine zarteste Schöpfung, seine *Ringer* in der Brüsseler Galerie eine seiner bewegte-



590. — Desenfans, Der auferstandene Christus (Antwerpen, Museum).



589. — P. Braecke, Die Vergabung (Brüssel Museum).



591. — Josua Dupon, Die Perle (Elfenbein). (Antwerpen, Slg. Max Rooses.)



592. — F.-J. Navez, Die Madonna (Antwerpen, Museum).

Museum), drückt die jünglingshafte Anmut in all ihrer rührenden Zartheit aus; seine monumentalen Werke, *Der Tierbändiger* (Brüssel, Avenue Émile de Mot), die Giebel der Museumsbauten in Antwerpen und Brüssel und des dortigen Königlichen Palais (Abb. 584) lösen in dem Beschauer einen Eindruck von gewaltiger Kraft aus, die aber von den Anforderungen einer kraftvollen und raffinierten Technik gebändigt ist. Seine Skulptur täuscht gesundes und frohes Leben vor,



593. — F.-J. Navez, Die Familie de Hemptinne (Brüssel, Museum).

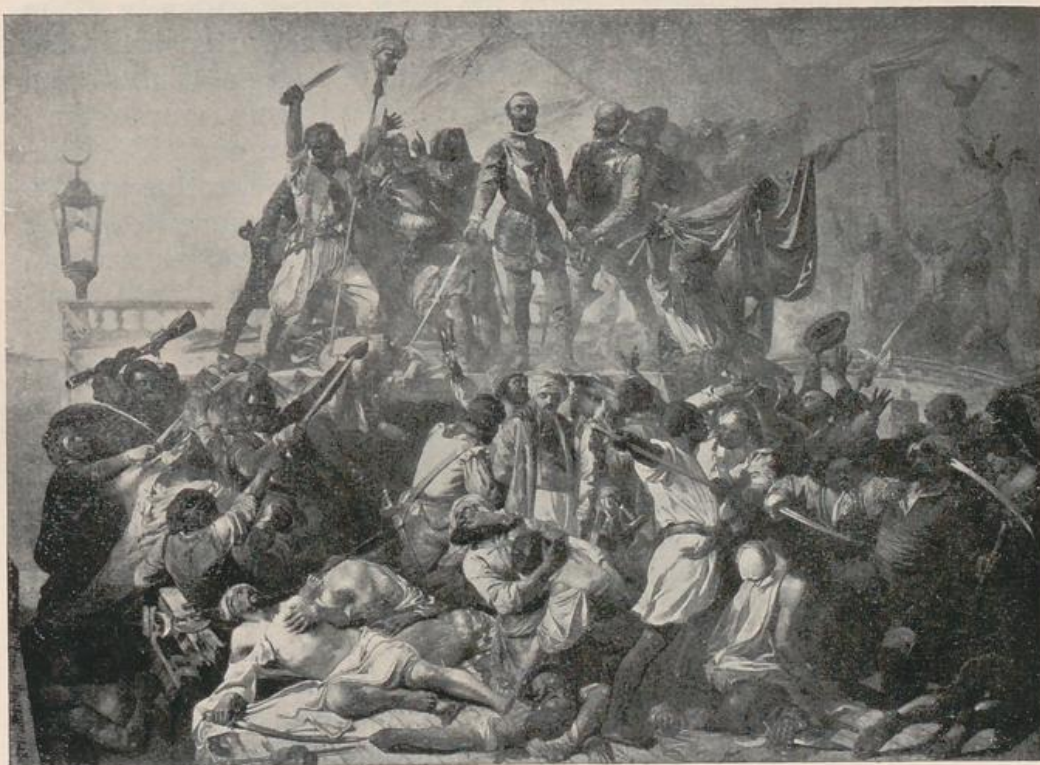
sten Gruppen; der *Brabo-Brunnen* (Abb. 583) auf der Grand' Place in Antwerpen ist die vollendetste seiner Arbeiten; seine *Menschlichen Leidenschaften* im Park des Cinquantenaire zu Brüssel ist ein gewagtes, originelles Werk, aber unausgeglichen und nicht ganz überzeugend. Im übrigen steht Lambeaux Meunier nicht nach, aber um mehr Ungestüm und Kraft zu erreichen, opfert er zuviel von den Vorteilen der Ausgeglichenheit und Einfachheit.

Thomas Vinçotte (geb. Antwerpen 1850) empfiehlt sich durch die intensive und scharf beobachtete Naturtreue seiner Arbeiten. Sein *Giotto*, ein Jugendwerk (Brüsseler Museum), zählt zu seinen besten Arbeiten; das von Leopold II. (Abb. 585) zeugt von seiner großzügigen Breite und der weichen Schmiegsamkeit seiner Technik.

Graf Jacques de Lalaing, den wir als tüchtigen Maler schätzen, lernen wir auch als großen Bildhauer kennen. Sein Denkmal zu Ehren der bei Waterloo gefallenen englischen Offiziere und sein *Reiterkampf* (Abb. 586)



594. — Gustav Wappers, Die Septembertage 1830 in Brüssel (Brüssel, Museum).



595. — Ernst Slingeneyer, Die Schlacht von Lepanto (Brüssel, Museum).

(Brüssel, Avenue Louise) sind Werke von wahrhaft dramatischer Wucht. — Eine ganze Anzahl Künstler aus der zweiten Hälfte



596. — N. de Keyser, Stiergefecht
(Antwerpen, Museum).

Léon Mignon (geb. Lüttich 1847, gest. Brüssel 1898) bevorzugt das Arbeitspferd und den Zugochsen. Josua Dupon (geb. Ichteghem 1864) behandelt Tiere um ihrer selbst willen, z. B. in seinen Gruppen des Antwerpener Zoologischen Gartens. Ein bedeutendes politisches Ereignis übte einen starken Einfluß auf unsere Skulptur. Durch die Annexion des Kongo wurde Antwerpen zu einem der Hauptelfenbeinmärkte Europas. Die Ein-



597. — Louis Gallait, Die Brüsseler Schützengilde
vor den Leichen Egmonts und Hoorns
(Tournai u. Antwerpen).

fuhr des kostbaren Materials veranlaßte viele unserer Künstler, sich ihm zuzuwenden und entzückende kleine Statuetten daraus zu schaffen. Julien Dillens, Charles Samuel, Charles van der Stappen, Josua Dupon (Abb. 591), Alfons van Beurden (geb. Antwerpen 1854) haben sich auf diesem Spezialgebiete ausgezeichnet.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurde in Flandern auch bald Louis David, der Führer der neuen Malerschule, bewundert, und sein Einfluß begann sich geltend zu machen.

des vorigen Jahrhunderts haben sich wohlverdienten Ruhm erworben: Desenfans (geb. Genappe 1845) (Abb. 590), Isidor de Rudder (geb. Brüssel 1855) (Abb. 587), Pieter Braecke (geb. Nieuport 1859) (Abb. 589), Jules Lagae (geb. Roulers 1862) (Abb. 588).

Viele unserer späteren Bildhauer sind bedeutende Tierdarsteller. Vinçotte und Lalaing zeigen uns mit Vorliebe mächtige Schlachtrosse.

Die Einfuhr des kostbaren Materials veranlaßte viele unserer Künstler, sich ihm zuzuwenden und entzückende kleine Statuetten daraus zu schaffen. Julien Dillens, Charles Samuel, Charles van der Stappen, Josua Dupon (Abb. 591), Alfons van Beurden (geb. Antwerpen 1854) haben sich auf diesem Spezialgebiete ausgezeichnet.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurde in Flandern auch bald Louis David, der Führer der neuen Malerschule, bewundert, und sein Einfluß begann sich geltend zu machen.

Joseph Suvée (geb. Brügge 1743, gest. Rom 1807) eilte nach Paris und folgte dem neu erhobenen Banner des römischen Klassizismus. Matthias van Brée (geb. Antwerpen 1773, gest. 1839) begab sich 1796 ebenfalls nach Paris, um bei Vincent sein Handwerk zu lernen. Als er dann 1800 nach Antwerpen zurückgekehrt war, lehrte er die Prinzipien Davids und trug zu deren Verbreitung bei. Er war Lehrer (1804) und dann Direktor (1827) der Akademie seiner Vaterstadt. In anderen Städten Belgiens folgten seinem Beispiel Odevaere (geb. Brügge 1778, gest. Brüssel 1830), van Hanselaere (geb. Gent 1786, gest. 1862), François-Joseph Navez (geb. Charleroi 1787, gest. Brüssel 1869), sämtlich Schüler Davids. Dieser pseudoklassische Stil ver-



598. — Louis Gallait, Mme Gallait (Brüssel, Museum).

setzte der alten flandrischen Malerschule den letzten Stoß. An Stelle des platten und philiströsen Realismus des 18. Jahrhunderts bringt uns der Wind, der jetzt bläst, die Verehrung für griechische und römische Helden. Die Umwälzung war durchgreifend, aber sie war das Werk eines Fremden. Zeichnen nach klassischen Vorbildern, große Bilder malen, die der Verherrlichung glorreicher patriotischer Taten gewidmet waren, oder aus der Fabel

den Stoff für reizende Kompositionen zusammensuchen, das war jetzt das einzige Streben der belgischen Künstler. Die Zeichnung überwog alles übrige; die Farbe wurde Nebensache, die lebendige Naturwahrheit, die anspruchslose Wirklichkeit wurde der Schönheit der Formen geopfert. In



599. — Ant. Wiertz, Patroklos (Brüssel, Musée Wiertz).

diesem Geiste malte van Brée seine großformatigen Bilder, wie den *Einzug Napoleons I. in Antwerpen 1803*, in dem unleugbar

eine gewisse Größe liegt. — Der tüchtigste von Davids Schülern war Navez. Er hatte bei diesem Diktator der Malerei in Paris



600. — J.-B. Madou, Die Dorfpolitiker (Brüssel, Museum).

studiert, und der *Traum der Athalie* (1830) im Brüsseler Museum beweist, mit welcher Hingebung er sich den Stil seines Meisters zu eigen gemacht hatte. Ähnlich enthüllt seine *Madonna* im Museum von Antwerpen (Abb. 592) den Einfluß der großen Italiener. Die träumerischen Augen der heiligen Jungfrau voll zärtlicher Liebe, das niedliche rundliche Jesuskind lassen an Meisterwerke Raffaels denken. Navez leistet vor allem als Porträtist Vortreffliches. Sein *Selbstbildnis*



601. — Jos. Dyckmans, Der Blinde (Antwerpen, Museum).

und das *Porträt der Familie de Hemptinne* (1816) (Abb. 593), beide im Brüsseler Museum, sind etwas kalte Arbeiten, aber von untadeliger Haltung. Navez war nicht der einzige, dem Paris nicht genügte und der verschiedene Reisen nach dem Süden unternahm. Van Brée war mit achtundvierzig Jahren nach Rom

gepilgert, Paelinck (geb. Gent 1781, gest. Brüssel 1839) hatte die ewige Stadt in seiner Jugend besucht; Maes Canini (geb. Gent 1794, gest. Rom 1856) verbrachte den größten Teil seines Lebens jenseits der Alpen.

David war 1825 in Brüssel gestorben, und bald nahm sein Einfluß auf die belgischen Maler ab, ja er verschwand. Um 1830 war man dieses verknöcherten Neu-Klassizismus überdrüssig; man strebte nach größerer Freiheit, nach mehr Naturwahrheit bei der Wiedergabe des Lebens. In Frankreich übte die Romantik ihren umformenden Einfluß gleichzeitig auf die Malerei und auf die Literatur aus, und Belgien schloß sich dem bald an. Hier wie

dort glommen die Glutten einer politischen Revolution, die im Jahre 1830 ausbrach. Gustav Wappers (geb. Antwerpen 1803, gest.

Paris 1874) war der Bannerträger der künstlerischen Revolution in Belgien. Er stellte 1830 ein historisches Gemälde aus, *Das Opfer des Bürgermeisters von Leyden*, in welchem sich klar und kraftvoll die verjüngte Richtung kundgab. Dann malte er 1833 sein großes Bild *Die Septembertage 1830 auf der Grand' Place in Brüssel* (Abb. 594), eine Verherrlichung der belgischen Revolution. Nicht eine einzelne Episode aus den Tagen im September stellt das Bild dar; es vereinigt eine ganze Reihe, die alle auf einen Fleck konzentriert, alle vom gleichen Geiste belebt sind: von der begeisterten Liebe zu dem jungen Vaterlande. In all diesen Kundgebungen liegt wohl etwas Emphase, die Gruppen haben etwas von einer Theateraufführung, aber die Körper beben, und die Seelen lodern in heißer Schwärmerei; die Farbe ist noch kalt, aber voll Glanz und Flimmer. Frisches Leben pulsiert in der Kunst. Ein und dasselbe Werk feiert eine politische Revolution und ist der Anfang zu einer Revolution auf künstlerischem Gebiete. Von allen Seiten waren die Schüler Wappers zugeströmt, und bald hatte die romantische Richtung das ganze Land erobert. Das goldene Zeitalter für die patriotischen Riesenschinken war gekommen. Henri de Caisne (geb. Brüssel 1799, gest. 1852) vollendete im Jahre 1837 sein Bild *Belgien krönt seine berühmten Kinder* (Brüsseler Museum). Louis Gallait (geb. Tournai 1810, gest. Brüssel 1887) führte 1841 seine *Abdankung Karls V.* aus (Brüsseler Museum), eine Komposition von kühnstem Wurf. Im Jahre 1839 hatte Nicasius de Keyser (geb. Santvliet 1813, gest. Antwerpen 1887) *Die Schlacht bei Woeringen* (Brüsseler Museum) gemalt, die Verherrlichung einer der schönsten Waffentaten der flandrischen Geschichte. Auf dem Bilde aber erheben die Krieger ihre Blicke sentimental zum Himmel, und die weiche, man



602. — Jan van Beers, Sarah Bernhardt (Brüssel, Museum).



603. — Alfred Stevens, Junge Mutter (Brüssel, Museum).

möchte sagen schmalzige Malerei entspricht der Auffassung. Ernst Slingeneyer (geb. Loochristy 1820, gest. Brüssel 1894), der jüngste unter dieser Schar von Historienmalern, hatte 1848 *Die Schlacht von Lepanto* (Abb. 595) (Brüsseler Museum) gemalt, eines der beachtenswertesten dieser übermäßig großen Bilder.



604. — Alfred Stevens, Verzweiflung (Antwerpen, Museum).

Außer mit diesen patriotischen Gemälden machten sich einige Maler von 1830 mit weniger anspruchsvollen Bildern einen gediegeneren Namen. De Keyser, der Nachfolger Wappers' als Direktor der Antwerpener Akademie, blieb Zeit seines Lebens der Maler zärtlich gerührter Seelen und matter, kraftloser Körperformen. Sein *Stiergefecht* (Abb. 596) (1881, Antwerpener Museum), ein Bild aus seinen letzten Jahren, zählt zu seinen kernigsten Werken. Im übrigen bestimmt ihn seine etwas unmännlich weichliche Kunst zum bevorzugten Porträtmaler vornehmer Damen. Gallait übertraf ihn weit. Er ist ein Romantiker, der nach pathetischen, der Geschichte oder dem täglichen Leben entnommenen Wirkungen sucht; im übrigen ist er ein geschickter Regisseur, wie seine beiden Bilder *Die Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmonts und Hoorns* (Abb. 597) in den Museen von Tournai und Antwerpen be-



605. — J. Stallaert, Didos Tod (Brüssel, Museum).

weisen; er war auch ein beachtenswerter Porträtmaler (Abb. 598). Ein Zeitgenosse dieser Künstler, Antoine Wiertz (geb. Dinant 1806, gest. Brüssel 1865) kam auf den Einfall, sie zu überholen, und betrat einen anderen Pfad. Er behandelte Sensationsdramen im heroischen Stil, vor allem stellte er seine Kunst in den Dienst der sozialen Frage, die seine Zeit schon sehr beschäftigte und ihn

weisen; er war auch ein beachtenswerter Porträtmaler (Abb. 598).

Ein Zeitgenosse dieser Künstler, Antoine Wiertz (geb. Dinant 1806, gest. Brüssel 1865) kam auf den Einfall, sie zu überholen, und betrat einen anderen Pfad. Er behandelte Sensationsdramen im

im Tiefsten berührte. Seit seinem Auftreten begrüßte ihn die Masse als Genie, und er selber hatte keine mindere Idee von seiner Bedeutung. Er begann mit Motiven aus Homer, wie z. B. sein *Patroklos* (Abb. 599), der im Rubensstil komponiert ist. In der Folge erging er sich in allerlei philosophischen Hirngespinnsten, die mit emsigem Fleiß und Fingerfertigkeit ausgearbeitet sind; sein ehemaliger Ruhm wandte sich denn auch bald, und er stand im Rufe der Exzentrizität und der Charlatanerie. Er starb im Wahnsinn.

Nach dieser gewaltigen Entfesselung epischer Leidenschaft und selbst noch in dem Moment, da dies Schwelgen in großer Kunst seinen Höhepunkt erreicht hatte, regte sich wieder die alte vlämische gemütvoll



606. — Hendrik Leys, Margarete von Parma gibt dem Magistrat von Antwerpen die Stadtschlüssel zurück (Brüssel, Museum).

die alte vlämische gemütvoll Schlichtheit, und von ungefähr



607. — Hendrik Leys, C. van Spanghen wird zum Befehlshaber der Bürgerwehr ernannt (Antwerpen, Rathaus).



608. — Hendrik Leys, Der Vogelsteller (Antwerpen, Museum).

wagte es ein Nachkomme der alten Kleinmeister, kleine Szenen aus dem Familienleben zu behandeln. Ferdinand de Braekeleer (geb. Antwerpen 1792, gest. 1883) hatte auch mit großen historischen Gemälden begonnen; aber mehr und mehr reizten ihn die urwüchsigen und amüsanten Bilder aus seinen Schuljüngenerinnerungen oder aus seiner Kindheit im elterlichen Hause. Dieser Teil seines Lebenswerkes ist einmal sehr in



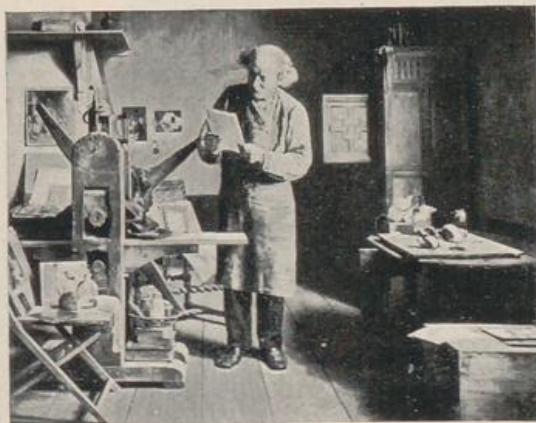
609. — H. de Braekeleer, Die Schenke (Antwerpen, Museum).

Mode und beliebt gewesen, obwohl das Leben sich in ihnen ebenso gekünstelt, schwulstig und farblos abspielt wie in seinen Bildern mit anspruchsvollerem Inhalte. Weit über ihn hinaus, ja sogar über alle Genremaler seiner Zeit, erhebt sich Jean-Baptiste Madou (geb. Brüssel 1796, gest. 1877). Seine



610. — Joseph Lies, Der Feind naht (Antwerpen, Museum).

pikanten Anekdoten sind verteuftelt geistvoll, und was mehr sagen will, seine Malerei ist es ebenfalls (Abb. 600). In der Folge verfeinerten die Maler ihre Technik mehr und mehr in der Art der holländischen Kleinmeister; aber die Zeichnung ihrer Figuren wurde immer unbedeutender, während ihre Malerei mit der Glätte von Email und Porzellan wetteiferte, z. B. Joseph Dyckmans (geb. Lier 1811, gest. Antwerpen 1888), dessen *Blinder* (Antwerpen, Museum; London, South Kensington-Museum) (Abb. 601) ein Musterbeispiel dieser Sorte von blankgeputzter Kunst ist, die in höchst ärgerlicher Art das Verfahren der Miniaturisten auf die Malerei anwendet. Andere Maler wieder fühlten sich von der Pariser Eleganz und dem modernen Geiste angezogen und ließen sich in dieser im wahrsten Sinne des Wortes universalen Stadt nieder. Sie wurden hier zu Darstellern aller



611. — H. de Braekeleer, Der Kupferdrucker (Antwerpen, Museum).



612. — Jul. de Vriendt, Weihnacht (Brüssel, Museum).

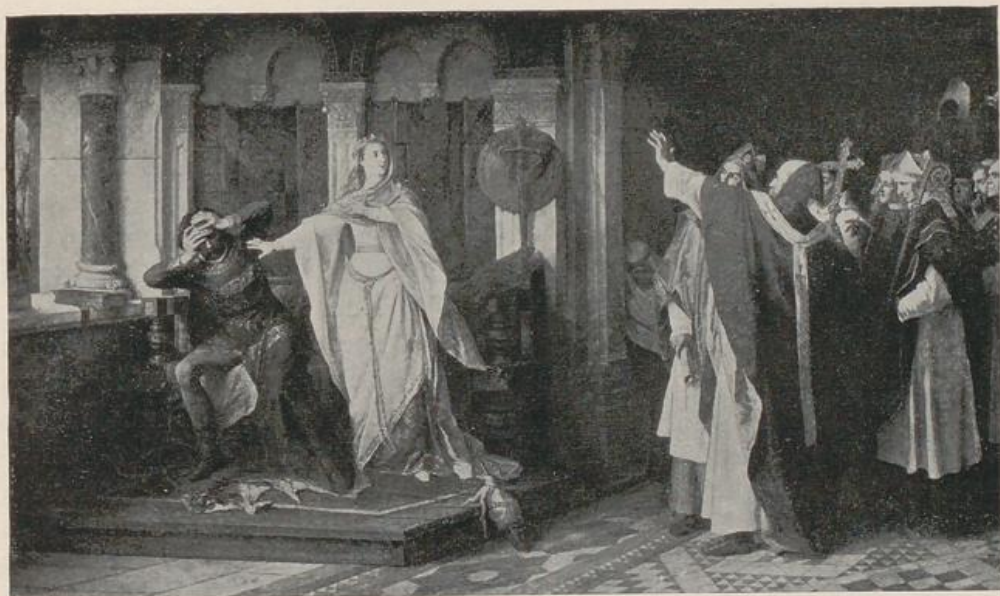
Raffinements des kosmopolitischen Lebens, wie Jan van Beers (geb. Antwerpen 1852) (Abb. 602) und Alfred Stevens (geb. Brüssel 1823, gest. Paris 1906), ohne Zweifel der größte unter diesen Virtuosen. Er wußte die Reize des Weibes festzuhalten und sie mit erlesenster Feinfühligkeit darzustellen. Dieser Herold der Pariser eleganten Welt verstand es nicht bloß, die etwas perverse Koketterie seiner verführerischen Modelle auf die Leinwand zu bannen, er malte ebenso gern die große Dame in ihrer Rolle als Mutter, die Welt dame mit ihrem Kinde an der Brust (Abb. 603). Seine innerste Natur führte ihn immer wieder zum Ewigweiblichen, zu den „Pariser Sphinxen“, wie er eines seiner meisterhaftesten Bilder nennt. Und all diesen Luxus und all das Elend und heimliche Leiden, die darunter verborgen sind (Abb. 604), malt er mit einem Reichtum des Kolorits, einer Großzügigkeit der Behandlung, einer Verschwendung von Tönen, Lichtern und Nuancen, daß er, dieser Entwurzelte, dieser Überläufer, ein viel echterer Maler vlämischer Wesensart wird als all diese Verfertiger

von großen, unhandlichen patriotischen Szenen der vorigen Generation.

Um 1850 war die akademische Schule im Niedergang begriffen, aber noch bis in unsere Tage hinein findet diese Richtung ihre Repräsentanten, unter denen man Joseph Stallaert (1825 bis 1903) (Abb. 605) und Eugen Smits (1826)



613. — Pieter van der Ouderaa, Rückkehr der heiligen Frauen (Antwerpen, Museum).



614. — Jul. de Vriendt, Die Exkommunikation Bouchards von Avesnes (Brüssel, Museum).

nennen kann. — Ein genialer Künstler erschien rechtzeitig, um zu verhindern, daß „die große Kunst“ zu mittelmäßigem Abklatsch herabsank. Hendrik Leys (geb. Antwerpen 1815, gest. 1869) arbeitete erst im Sinne seines Lehrers Ferdinand de Braekeleer. Aber seine zweite Stilphase (1845—1853) enthüllt einen Künstler, dem das blitzartige Aufleuchten und Strahlen des Lichtes und die blendenden Töne auf den Bildern Rembrandts und der holländischen Kleinmeister einen tiefen Eindruck gemacht haben. Er belebt und steigert die Töne seiner Palette, und ein feuriges Licht glüht in seinen Bildern, wie z. B. in seiner *Wiedereinführung des katholischen Gottesdienstes im 16. Jahrhundert* (1845) im Brüsseler Museum. Leys fühlte sich immer von den wichtigen Geschehnissen der heimischen Geschichte und vor allem von den Ereignissen des 16. Jahrhunderts angezogen. Er hat sie anfangs im romantischen Stil seiner unmittelbaren Vorgänger behandelt, wandte aber später eine ganz andere Manier an. Nachdem Leys die deutschen Maler des 16. Jahrhunderts gründlich studiert hatte, wandelte

Rooses



615. — Karel Ooms, Die verbotene Lektüre (Brüssel, Museum).



616. — Alfred Cluysenaer, Heinrich IV. in Canossa (Brüssel, Museum).

den frischen, kecken und saftigen Tönen des älteren Bruegel. In diesem Geiste und in dieser Art schmückte er die Wände seines Speisesaales und des großen Ratssaales in Antwerpen. Die letzteren Gemälde, die er dann auch in Öl und in kleinerem Maßstabe wiederholte (Brüsseler Museum), sind Meisterwerke; sie stellen dar die Freiheiten und Vorrechte, deren seine Vaterstadt

sich früher erfreute. Diese Kompositionen sind in ihrer zweifachen Gestalt — strahlender im Glanz und sieghafter auf der Leinwand, voll ruhigerer, gesammelterer Majestät auf den Wänden — die monumentalen Schöpfungen eines großen Meisters der Malerei (Abb. 606, 607, 608).



617. — Charles Verlat, Vox Dei (Antwerpen, Museum).

Leys bildete auch einige Schüler aus; zuerst Joseph Lies (geb. Antwerpen 1821, gest. 1865), der mit ihm arbeitete, aber andersgeartet war als sein Lehrer. Er war ein sehr kultivierter, philosophischer Geist, was die Gedanken und Entlehnungen in seinen Werken deutlich widerspiegeln (Abb. 610).

Hendrik de Braekeleer (geb. Antwerpen 1840, gest. 1888), ein Leysschüler, näherte sich in seinem Stil und seiner Technik dem Lehrer am meisten. Er malt weder Philosophie noch Gelehrsamkeit. Er ist nur Maler, aber ein vorzüglicher Maler, der fähig ist, alles, was er sieht,

wiederzugeben; er macht keinen Unterschied zwischen edlen und gemeinen Motiven in der Welt der Wirklichkeit, die ihn umgibt,



619. — Jean Portaels, Eine Loge in der Budapester Oper (Brüssel, Museum).

kommen, glätten und heben all die unfreundlich trüben Farben und verleihen jedem Ding eine köstliche Patina. De Braekeleer malte den Handwerker bei seiner Arbeit (Abb. 611), den Greis in seiner alten Stube, und sogar diese leere Stube bloß aus Liebe zu den Kupferplatten,



618. — Ch. Verlat, Kampf von Büffeln mit einem Löwen (Antwerpen, Museum).

und entdeckt die wunderbarsten Wirkungen, wo andere nichts Interessantes erblickt hätten, wie z. B. in der *alten Schenke* im Antwerpener Museum (Abb. 609): der prosaischste Innenraum, gewöhnliche Wände, eine alltägliche Einrichtung. Und siehe da, der Maler macht ein entzückendes Bild daraus. Die Sonnenstrahlen



620. — Émile Wauters, Der Wahnsinn des Hugo van der Goes (Brüssel, Museum).



621. — Graf Jacques Lalaing,
Bildnis eines Geistlichen
(Brüssel, Museum).

fehlt die Schöpferkraft ihres großen Vorgängers. Unter diese Epigonen sind zu zählen: Ferdinand Pauwels (geb. Antwerpen 1830, gest. Dresden 1904), Pieter van der Ouderaa (geb. Antwerpen 1841), Julien de Vriendt (geb. Gent 1824) und Albert de Vriendt,



622. — Liévin de Winne,
Bildnis Leopolds I.
(Brüssel, Museum).

mit denen sie ausgehängt ist, oder aus Bewunderung für das Handwerkszeug, das den Tisch ziert, oder ganz einfach, wie Pieter de Hooch, weil die Sonne ihr Zauberwesen dort treibt.

Eine ganze Reihe junger Künstler folgten, ohne Schüler von Leys gewesen zu sein, seinen Spuren, indem sie in gewissenhaften historischen Rekonstruktionen die Gelegenheit suchten, Charakterfiguren anzubringen, kostbare Stoffe zu drapieren und malerisches Beiwerk funkeln zu lassen. Wohl berufen sie sich auf Leys, sie sind aber viel eher von Gallait oder de Keyser beeinflusst, dessen schüchterne und süßliche Kunst man sich wesentlich leichter zu eigen machte. Alle diese Maler besitzen eine große Handfertigkeit und kultiviertes Empfinden; sie erzählen geschmackvoll und mit Eleganz und nicht ohne Natürlichkeit, aber ihnen

Mehrere von diesen Künstlern der Antwerpener Schule gingen nach Palästina und brachten von dieser Reise Studien mit, die ihnen gestatteten, Episoden aus den Evangelien mit echten Typen und Kostümen und unter einem Himmel und in einer Umgebung darzustellen, die wirklich orientalisches waren. Das taten die Brüder Vriendt, van der Ouderaa und Ooms (Abb. 612, 613, 614, 615). Ein anderer sehr tüchtiger Antwerpener Maler, Charles Verlat (Antwerpen 1825 bis 1890), ließ sich in Palästina nieder und blieb zwei Jahre dort. Er malte

Szenen aus der biblischen Geschichte: *Vox Populi* (Der Triumph des Barrabas), *Vox Dei* (Der Triumph Christi) (Abb. 617) und auch Bilder aus dem dortigen Volksleben.

In seinen Erzählungen aus dem Neuen Testament sowohl wie in seinen Ansichten des modernen Lebens zeigt er die Menschen, wie er sie gesehen hatte und in der Umgebung, in der er mit ihnen in Berührung gekommen war. Wie alle

vorhergehenden Historienmaler begnügte Verlat sich nicht mit einem Gebiet der Malerei. Sein Schaffen war aber viel mannigfaltiger und reicher als das ihrige; er hat Bilder aus dem täglichen Leben geschaffen, Porträts, kurz alles, was man von ihm begehrte, vor allem aber Tiere. Sein *Kampf von Büffeln mit einem Löwen* (Abb. 618) (1878) im Antwerpener Museum ist sein Meisterwerk. Die Wut, mit welcher der Büffel den Löwen unter sich zermalmt, und die verzweifelten Versuche des Raubtiers, sich zu befreien, packen in ihrer Größe und Mächtigkeit.

In allem, was uns aus Antwerpen kam, bekundet sich die Anhänglichkeit an die glorreiche Vergangenheit der Stadt. Nach 1830 nimmt Brüssel den ersten Platz als Kunstzentrum ein; man befand sich dort in direkter und ununterbrochener Beziehung zu Paris. Der Einfluß Frankreichs war hier offenkundiger, und die Gemüter

waren eindrucksfähiger und lebendiger. Einer der ersten, der diese Anlagen entwickelte, war Jean Portaels (geb. Vilvorde 1818,



623. — A. Hennebicq, Arbeiter in der römischen Campagna (Brüssel, Museum).



624. — Ch. Hermans, Im Morgengrauen (Brüssel, Museum).

gest. Brüssel 1895). Seine häufigen Reisen und der Aufenthalt im Ausland machten einen kosmopolitischen Maler aus ihm, der



625. — Eugène Verboeckhoven, Erinnerung an die Campagna (Brüssel, Museum).

empfänglich für exotische Eigentümlichkeiten war und sich von weiblichen Reizen angezogen fühlte; aber als Kolorist ist er stumpf und banal, wie aus seiner *Loge in der Budapester Oper* ersichtlich ist (Abb. 619).

Es bleibt uns noch übrig von den Jungen, von der neuen Schule zu sprechen; es ist aber schwierig und sogar unmöglich, ein umfassendes Urteil über ihre Bestrebungen abzugeben,

denn was sie kennzeichnet ist eben gerade das Fehlen eines gemeinsamen Programmes. Jeder Künstler, um bei den Schülern von Portaels zu beginnen, geht seinen eigenen Weg, und es gibt ebensoviele verschiedene Richtungen, wie es tüchtige Künstler gibt. Ihr Lehrer förderte die Entwicklung dieses modernen Individualismus, dessen Vorteil es ist, daß er die Eigenarten eines jeden begünstigt, dessen Übelstand darin beruht, daß er zur Anarchie, zu wilder Verwirrung neigt. Wird die Zeit das Abwägen, die ruhige Ausgeglichenheit bringen, die nötig sind, um uns zu gestatten, den allgemeinen Charakter der zeitgenössischen Kunst festzulegen? Es kann sein. Im Augenblick heißt die

allgemein gültige Regel, keinem folgen und mehr Bilder der Wirklichkeit als der Träume und Gedanken in Malerei übertragen.



626. — Louis Robbe, Vieh (Brüssel, Museum).

Unter denen, die sich an der Spitze der jungen Generationen befanden, begegnen wir zuerst Alfred Cluy-senaer (Brüssel 1837—1902), einem Künstler voll Temperament und hohem Streben, der der Geschichte in seinem Bilde des Brüsseler Museums *Heinrich IV. in Canossa*

(Abb. 616) wahre Majestät verleiht (1878). Émile Wauters (geb. Brüssel 1846) ist auch ein feiner Künstler. Er zeichnet sich

durch die Vornehmheit seiner Einfälle aus und durch eine packende Darstellung des Lebens, wie es der Fall ist in seinem Bild im Brüsseler Museum *der Wahnsinn des Hugo van der Goes* (Abb. 620), das ein Meisterwerk unserer modernen Schule bleibt (1872). In seinen aus dem Orient heimgebrachten Skizzen zeigt er sich als vollendeter Zeichner. Er ist einer der berühmtesten Porträtmaler Europas, der die Gabe durchdringender Beobachtung mit einer meisterhaften Technik vereint. Die Bildnismaler sind



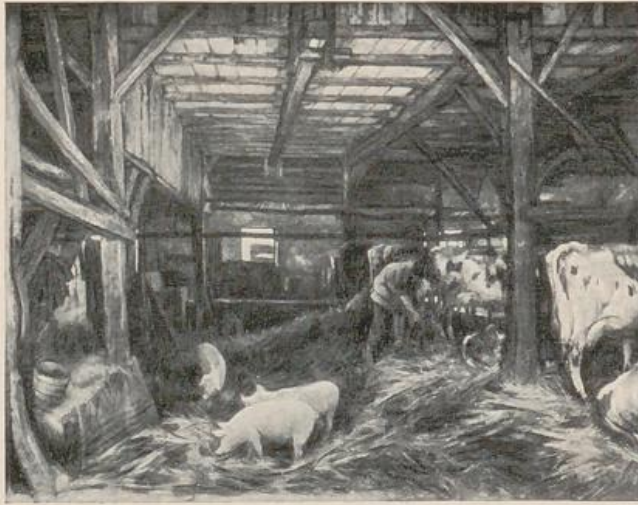
627. — Alfred Verwée, Kühe am Flußufer (Brüssel, Museum).

in dieser Zeit überaus zahlreich. Navez, Gallait, N. de Keyser und Jan van Beers, dessen Bilder wie Geschmeide gearbeitet sind, haben wir schon genannt; wir fügen noch hinzu Karel Ooms, den Schüler von de Keyser, den Grafen Lalaing (Abb. 621), der in seinem *Jäger der Urzeit* (Brüsseler Museum) auch als Maler heroischer Gestalten und gigantischer Tiere voll wilder Größe unsere Bewunderung erweckt. Der bewunderungswürdigste war Liévin de Winne (geb. Gent 1821, gest. Brüssel 1880). In seinen Hauptwerken ist er der würdige Nachkomme, man könnte sogar sagen direkter Erbe der berühmten Meister des 17. Jahrhunderts, obwohl er sie in keiner Weise imitiert. Seine vornehme Einfachheit, die Schmiegsamkeit und Fülle seiner Technik von überlegener Wahrhaftigkeit, diese Pinselführung von erlesener Eleganz, die man z. B. bei dem Bildnis *Leopolds I.* (Abb. 622) gewahr wird (Brüsseler Museum), drücken seinem Werke den Stempel unfehlbarer Vollkommenheit auf.



628. — Joseph Stevens, Hundemarkt in Paris (Brüssel, Museum).

Die noch zahlreicheren Genremaler sind oft in den belgischen Museen in der ehrenvollsten Weise vertreten. Es sind Alexander



629. — J. Stobbaerts, Vieh den Stall verlassend (Brüssel, Museum).

Marckelbach (geb. Antwerpen 1824, gest. Brüssel 1906), den unsere alten Schauspiellersitten zu einem Bilde, ähnlich wie Jan Steen eines gemalt hat, anregten. André Hennebicq (geb. Tournai 1836, gest. Brüssel 1904), der eine Erinnerung aus der römischen Campagna heimbrachte. Die großartige Einfachheit macht dies Bild zu

einem der besten Werke, die unseren Künstlern jenseits der Alpen eingegeben wurden (Abb. 623). Charles Hermans (geb. Brüssel 1839), der in seinem Bilde *Im Morgengrauen* (Abb. 624) (Brüsseler Museum) die Anekdote auf die Höhe großer Kunst erhebt.

Unter den Malern, die ausschließlich malten um des Malens willen, ziehen unsere Beachtung auf sich Louis Dubois (Brüssel 1830—1881), der Stilleben oder sehr lebendiges Leben, wie Tierstudien, Porträts und Landschaften malte, alles mit denselben kräftig aufgetragenen Farben, und Eduard Agneessens (Brüssel 1842—1885), der in seiner Technik ebenso solide wie Dubois war und unter anderem Porträts malte, die mit einer wahrhaft strahlenden Farbe hingesezt sind.



630. — Paul Jean Clays, Die Küste bei Ostende (Brüssel, Museum).

Während der ersten fünfzig Jahre, die dem Erwachen der flandrischen Malerei folgten, waren die kirchlichen Bilder etwas vernachlässigt worden.

Wir müssen jedoch die Versuche vermerken, die Guffens (geb. Hasselt 1823, gest. Brüssel 1901) und Swerts (geb. Antwerpen 1820, gest. Prag 1879) gemacht haben, um in Belgien die Wandmalerei einzuführen, die die Nazarener in Deutschland zu Ehren

gebracht hatten. In ihren Arbeiten haben sie geschickt allerlei zusammengetragen und nachgebildet und nachempfunden, es bleiben aber Bilder ohne Leben. Trotzdem kam die Wandmalerei dank ihrer Anregung in Belgien wieder in Aufnahme. Der Staat und die Städte unterstützten sie in dem Maße wie ihre Hilfskräfte es gestatteten. Victor Lagye wurde beauftragt, den Trauungssaal im Antwerpener Rathaus auszuschnücken. De Keyser sollte den Eingangsraum des Museums ausmalen, Karel Ooms und Pieter van der Ouderaa den Justizpalast, Ferdinand Pauwels und Delbeke (geb. Poperinghe 1828, gest. Brüssel 1891) die Hallen in Ypern, die Brüder de Vriendt den Festsaal im Rathaus zu

Brüssel. In Antwerpen erhielten auf Anregung von Frans van Kuyck, dem Kunstdezernenten der Stadtverwaltung, Edgar Farasyn (geb. Antwerpen 1858), Pieter Verhaert (Antwerpen 1852 bis 1908), E. de Jans (geb. Saint-Andrélez-Bruges 1855), Charles Boom (geb.

Hoogstraten 1858), H. Houben (geb. Antwerpen 1858) den Auftrag, die Dekoration des Rathauses zu übernehmen; Karel Mertens (geb.



631. — François Lamorinière, See b. Putte (Brüssel, Museum).



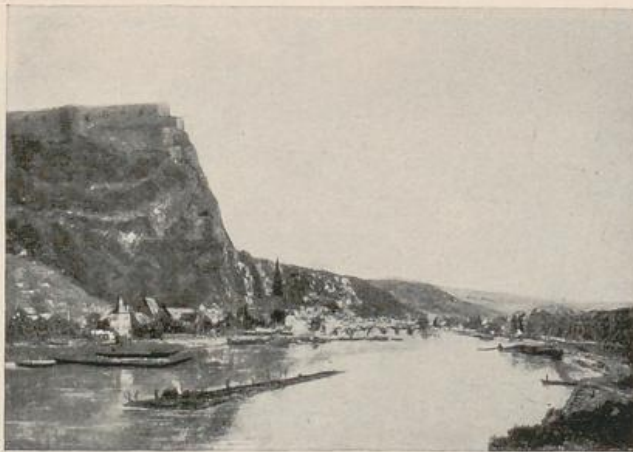
632. — E. de Schampheleer, Der alte Rhein bei Gouda (Antwerpen, Museum).

Antwerpen 1865) wurde die Decke der Vlämischen Oper übertragen, und eine Menge Schulen wurden von jungen Künstlern ausgemalt.



633. — A. de Knyff, Das schwarze Gatter (Lüttich Museum).

mit einer kleinlichen Sorgfalt und einer Festigkeit des Auftrags gegeben, die an Navez erinnern und seinen Tieren ein akademisches Aussehen verleihen. Louis Robbe (geb. Courtrai 1806, gest. Brüssel 1887) (Abb. 626), verwandte größtenteils die geleckte und verzierte Art Verboeckhovens, aber er gibt das flüchtige Spiel des Lichtes sehr fein wieder und hat einen sehr breiten Strich. Alfred Verwée (Brüssel 1838—1895) ist ausschließlicherer Tiermaler als seine Vorgänger (Abb. 627) und war ein Künstler von wesentlich größerer Bedeutung. Er liebt sein schönes Flan-



634. — H. Boulenger, Ansicht von Dinant (Brüssel, Museum).

dern über alles, seine fetten Weiden mit dem üppigen Gras und vor allem die breiten Kühe und die mächtigen Stiere, deren Fell das Sonnenlicht widerspiegelt. Seine Malerei ist breit und kernig; das Licht spielt auf dem wogenden Fett und auf dem zitternden Fell.

Zwei alte Zweige unserer heimischen Kunst trugen reichere und ansehnlichere Früchte. Den Tiermaler Charles Verlat haben wir schon erwähnt. Nach 1830 malte Eugène Verboeckhoven (geb. Warneton 1799, gest. Brüssel 1881) Raubtiere, Vögel, Herden in der Campagna (Abb. 625), vlämische Schafställe; alles ist

Joseph Stevens (Brüssel 1819—1892)

malt mit Vorliebe Hunde (Abb. 628) und ihre Freunde in einer ausgeglichenen, glatten Art, mit einer erlesenen Farbe, in der



635. — J. Theodor Verstraete, Besuch im Trauerhause (Antwerpen, Museum).

Töne und Lichter verschmelzen und in der sich das Glitzern des Lichtes herabdämpft und fast erlischt. Und diese meisterhafte Malerei verleiht den Hündlein manchmal etwas wie Tragik. Gewiß, sie haben sich in ihr Los ergeben, aber wie ist ihr Geschick trübe und beklagenswert, verglichen mit dem der Wiederkäuer von Verwée. Jan Stobbaerts (geb. Antwerpen 1833) (Abb. 629) gibt, wenn er Kühe malt, den Tieren eine vor Schmutz starrende Haut und weiß die köstlichsten Farbtöne aus dem Halbdunkel des Stalles mit seiner in Misthaufen verwandelten Streu, aus diesem Lichte zu lösen, das in einer Sumpfatmosphäre dahinstirbt.

In Belgien, wie überall, wurde die Gegenwart das goldene Zeitalter für die Landschaft. Mit Ausnahme von einigen Meistern, wie dem älteren Bruegel und Rubens, ist die Landschaft von hervorragenden Malern nicht gepflegt worden. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand und entwickelte sich in Frankreich und England die Landschaftsmalerei, die sich ebenso sehr an unser Herz wie an unser Auge wandte,



636. — Hendrik Luyten, Träumerei (Lüttich, Museum).



637. — Frans Courtens, Sonnenstrahlen
(Brüssel, Museum).

Haag 1837, gest. Nieuport 1896), der die Poesie des Meeres meisterhaft wiederzugeben versteht.

Theodor Fourmois (geb. Presles 1814, gest. Brüssel 1871) eröffnet die lange Reihe der eigentlichen Landschaftler; er malt als Bewunderer Hobbemas, aber noch mehr als Bewunderer und Beobachter der Natur selber; er ist ein Kolorist voller Kraft, hat eine Vorliebe für reich ausgestaffierte Landschaften und strahlende Lichteffekte. François Lamorinière (Antwerpen 1828—1911) war der gewissen-



638. — Émile Claus, Der alte
Gärtner (Lüttich, Museum).

hafteste Darsteller der äusseren Erscheinung der Natur; man könnte von einem hellseherischen Auge sprechen, das im Dienste einer glühenden Seele alles bis ins kleinste Detail erforscht, jedes winzigste Teilchen der Rinde, jedes Zweiglein des Baumes, das im Dienste eines Dichters steht, der sich von dem lachenden Anblick begeistern, oder von dem melancholischen rühren läßt, den ihm sein geliebtes Heidefeld bietet (Abb. 631). Edmond de Schampheleer (Brüssel 1824 bis 1899) überläßt sich der Freude, die von der Flur ausströmt (Abb. 632); Alfred de Knyff (geb. Brügge 1819, gest. Paris 1886) in der Technik nüchterner, liebt den weiten Raum und die unendliche Ebene (Abb. 633). Weniger zurück-

und die den Eindruck wiedergab, den die Erscheinung der Natur hervorruft. Von jetzt ab wird man uns die seelische Beschaffenheit der Landschaft klar machen. Ehe wir unsere bedeutendsten Landschaftler aufzählen, wollen wir der beiden berühmtesten belgischen Marinemaler Erwähnung tun: Paul Jean Clays (geb. Brügge 1819, gest. Brüssel 1899), der sich durch seine stürmisch bewegten Wellen (Abb. 630) und die warme Tonigkeit des Himmels auszeichnet, und Louis Artan (geb.



639. — Frans van Leemputten, Der Markt (Berlin, Privatsammlung).

haltend und weniger einfach in der Konzeption sowohl wie in der ganzen Anordnung der Bilder sind Joseph Coosemans (Brüssel 1828—1904) und Marie Collaert (geb. Brüssel 1852). Sie malten die Natur in der heißen Jahreszeit, gewitterschwül, mit samtweichen Lichteffekten. Ein rassischer Maler, der frühzeitig verstorben ist, war Hippolyte Boulenger (geb. Tournai 1837, gest. Brüssel 1874) (Abb. 634). Ein ganz eigener Reiz geht von seinen Werken aus. Sie sind immer voller Sonne, immer blendend; sei es, daß er, wie in seiner *Ansicht von Dinant*, den hohen Berg wie einen Granitblock am Ufer des wie geschmolzenes Silber glänzenden Flusses aufrichtet und die Häuser und Wiesen, wie ebenso viel Rubinen und Smaragden, am Rande des Wassers entlang streut, sei es, daß er die goldenen Sonnenstrahlen aus Wolken und zwischen dünnen, zur Erde geneigten Bäumen hervorschießen läßt.

In Antwerpen entwickelte sich eine Malerschule, die auf die hellen Töne eingeschworen war und zum Führer Jacques Rosseels (1828) hatte; sie zählt unter anderen zu ihren Anhängern: Florent Crabeels (1835—1896), Isidor Meyers (1836), Adrien Heymans (1839), der letztere vor allem setzte sich durch. Wir müßten noch bei mehr als einem vorzüglichen Landschaftsmaler haltmachen, aber es sind Legionen. Begnügen wir uns zu nennen: Henri van der Hecht (Brüssel 1841—1891), Alfons Asselberghs (geb. Brüssel 1839) und den jüngsten und einen der vermögendsten unter ihnen Victor Gilsoul (geb. Brüssel 1867).

Andere Maler führen den Bauer und sein Vieh vor. Theodor



640. — Ch. de Groux, Der Kaffeeröster (Antwerpen, Museum).

seine naive Kunst, deren mitfühlende Bewegtheit ansteckend wirkt (Abb. 635). Émile Claus (geb. Vive-Saint-Eloi 1849) erzählt uns weder von den rohen und beschränkten Bauern, noch von dürrer Heide, aber wohl von dem Märchenzauber des Lichtes auf den Feldern Flanderns, die von der Lys mit den grünenden Ufern bewässert werden, wo die buntscheckigen Kühe im feuchten Gras der Wiesen weiden, oder in den strömenden Fluß tauchen



641. — Alexander Struys, Spitzenklöpplerin (Gent, Museum).

Verstraete (geb. Gent 1851, gest. Antwerpen 1907) ist der Sänger des Landlebens, wie er es im Polder, auf der Heide und am Strand beobachtet; er hatte mit den einfachen Leuten verkehrt und war in ihren Sitten und Gebräuchen heimisch; er nahm an ihren Schmerzen und ihren Freuden teil und wußte sie uns nahezubringen durch

seine naive Kunst, deren mitfühlende Bewegtheit ansteckend wirkt (Abb. 635). Émile Claus (geb. Vive-Saint-Eloi 1849) erzählt uns weder von den rohen und beschränkten Bauern, noch von dürrer Heide, aber wohl von dem Märchenzauber des Lichtes auf den Feldern Flanderns, die von der Lys mit den grünenden Ufern bewässert werden, wo die buntscheckigen Kühe im feuchten Gras der Wiesen weiden, oder in den strömenden Fluß tauchen (Abb. 638). Mehr und mehr hat er seine Farbe in Tupfen aufgelöst, und sein Licht wirkt wie durchsiebt; aber trotzdem er die Strahlen in Tröpfchen zerstiebt, bleiben die Lichtquelle seiner Bilder doch wahre Fluten von Sonnenlicht. Frans Courtens (geb. Termonde 1854) ist der Maler der üppigen Wälder und des Sonnenzaubers (Abb. 637). Er nennt eines seiner Bilder *Goldregen* im Gedanken an den Fall der gelben herbstlichen Blätter; mit mehr Recht verdiente es aber seine Bezeichnung wegen der Sonnenstrahlen, die sich durch das dichte Laubwerk der Lichtung stehen. Er zeigt uns auch Bauern, die nach dem Gottesdienst einen Pfad entlang schlendern, eines seiner ältesten Hauptwerke, und stellt die zahlreichen, immer malerischen Stoffe stets mit derselben Virtuosität und demselben



642. — Léon Frédéric, Die Kreidehändlerinnen (Brüssel, Museum).

Lyrismus dar. Ihm zur Seite stehen Hendrik Luyten (geb. Ruremonde 1859), der Maler der revoltierenden Arbeiter oder der Arbeiter, die schicksalsergeben in ihren friedlichen Heimstätten hausen (Abb. 636), Frans van Leemputten (geb. Werchter 1859), der die Dörfler im Schatten ihrer Kirchtürme beobachtete, oder bei der Rückkehr von der Arbeit des Tages und uns mit seiner lebenswürdigen und klaren Malerei von der Einfachheit ihrer Sitten und ihren malerischen Trachten erzählt (Abb. 639).

Courbets Realismus fand in Belgien einige Anhänger. Der bedeutendste war Charles de Groux (geb. Commines 1825, gest. Brüssel 1870). Obwohl er dem großen französischen Meister verwandt war, hatte er doch seinen eigenen Stil und seine eigene Anschauungsweise und war ein Schaffender im weitesten Sinne des Wortes. Er holte sich seine Stoffe aus dem Leben der Armen; er verzeichnet die Schmerzen und Leiden der Elenden, die Ergebenheit der kleinen Leute in wahrhaft pathetischen Ausdrücken; auf seiner Palette findet er Töne, die zu diesen Lumpen passen; er verleiht ihnen einen undefinierbaren, ergreifenden Zauber, zu dem noch eine Beleuchtung kommt, die dazu angetan scheint, die Bewegung noch zu verstärken (Abb. 640). Ein anderer grosser Realist, Alexander Struys (geb. Haag 1852), scheint der Mit-



643. — Ferdinand Khnopff, Tennispielerinnen
(Brüssel, Museum).

die kleine schmutzige Wohnung, so verwandelt sie sie in ein buntes Heim mit strahlenden flimmernden Farben (Abb. 641). Léon Frédéric (geb. Brüssel 1856) ist ebenfalls ein Darsteller der kleinen Leute; aber auch er versteht sich darauf, die Poesie und das Malerische des an die Scholle gebannten Bauern, des mit seinem Webstuhl verknüpften Webers und der Kinder, die auf dem Pflaster der großen Stadt umherirren, auszulösen. Beim Erscheinen seiner ersten Werke wüteten Publikum und Kritik;



644. — Xavier Melery, Allegorie
(Brüssel, Museum).

dieses Eindringen der Barfüßler und Hungerleider störte sie in ihrer gewohnten Ruhe und Sicherheit; heute ehrt man das tiefe, innige Wahrheitsempfinden des Malers und man bewundert die persönliche Note seiner Farbenskala, seine neuen, häufig etwas herben Töne. Seine *Kreidehändlerinnen* (Abb. 642) haben etwas von einem volkstümlichen Heldengedichte an sich; das Kolorit ist ebenso vornehm, wie die Form großartig ist. Eugène Laermans (geb. Brüssel 1864) erforscht das menschliche Elend und Leiden vielleicht tiefer. Seine Modelle sind stets linksische, schlecht weggekommene, mißgestaltete, vom Frondienst ausgemergelte Wesen, die sich herumtreiben und die Landstraßen entlang schleppen; er läßt sie als breite, sehr leuchtende Farbflecken heraustreten und sich stark von einander abheben, wie es Pieter Bruegel mit seinen „Blinden“ tat. Ehe Constantin Meunier die Arbeiter des „schwarzen Landes“ modellierte, hatte er sie in düsteren Tönen gemalt. Gent sah in diesen letzten Jahren das Entstehen einer Gruppe origineller Künstler,

bewohner aller dieser armen, von Sorgen und Not heimgesuchten, schlecht gelüfteten und dunklen Hütten zu sein. Das spärliche Licht liebkost die leidvollen Gesichter und das armselige Mobiliar; wenn aber die Sonne wirklich einmal freier durch Tür oder Fenster hereindringt in

die es verstanden, die Häuser und die Kanäle mit der ihnen zugehörigen Bewohnerschaft zu zeigen: das baufällige Gemäuer, die Quais, das Wasser, die Menschen, alles macht den Eindruck von Verkommenheit, Verfall, von Elend und Stagnierung, aber durch die Zauberkraft der Kunst ist alles verschönt und verwandelt. An der Spitze dieser Gruppe stehen Albert Baertsoen (1866), dann Georges Buysse (1864) und Ferdinand Willaert (1861).

Den Malern der leidenden Menschheit, der elenden und verkommenen Behausungen stellen wir jetzt die Maler der freien Luft, des Lichtes, der Gesundheit und der Heiterkeit gegenüber wie Jean Verhas (geb. Termonde 1834, gest. Brüssel 1896), der sich darin gefällt, Kinder zu malen, die auf dem Platz spielen, oder mit koketter Wichtigkeit gelegentlich des Umzugs der Schulen vor dem Brüsseler Königsschloß vorbeidefilieren — eine Komposition in Weiß, wo die Mousseline, die Gaze und die Bänder der kleinen Mädchen dazu beitragen, die Frische der Haut, das frohe Lachen in der strahlenden Helle des Sonnenlichtes noch zu erhöhen.

Ferdinand Khnopff (geb. Grimbergen 1858) erscheint uns mit seinen Bildern von ätherischer Reinheit wie in einer natürlichen Ekstase versunken, das Herz allem irdischen Gefühl wie verschlossen, ganz abseits, isoliert in seiner versonnenen Zurückgezogenheit, fern von allen Zufälligkeiten dieser Welt (Abb. 643). Xavier Mellery (geb. Brüssel 1845) war ihm in dieser transzendenten Welt vorausgegangen, ehe er zu der akademischen Ausdrucksweise, zu idealistischen Allegorien, die in grauen und blauen Tönen gemalt waren, zurückkehrte (Abb. 644). Und unter diese Neuerer, diese Unruhigen muß man auch die Revolutionäre mit den häufig verwirrenden Techniken einreihen, die Pleinairisten, Luministen, Pointillisten, Impressionisten; diejenigen, die mit irgend einer sehr spezialisierten Manier vereinzelt dastehen, wie Jacob Smits (geb. Rotterdam 1856), der die Farbe in dicken einheitlichen Massen aufträgt; Theo von Rysselberghe (geb. Gent 1862), der die Farbe in ihre kleinsten Elemente zerlegt; James Ensor (geb. Ostende 1860), der breite volle Flecken und dünne feine Farben nebeneinandersetzt und vermischt; und



645. — J.-B. Michiels, Der Blinde.
Radierung nach Dyckmans.

endlich J. Leempoels (geh. Brüssel 1867), der seine Farbe glättet und blankputzt wie Email.

Mit dem allgemeinen Aufschwung, den die schönen Künste nach 1830 nahmen, erwachte auch die Graphik wieder, die während des 18. Jahrhunderts eine Zeit der Erschöpfung durchgemacht hatte. Nicht aus eigenem Antrieb wurde sie wiedergeboren. Man lehrte und lernte sie auf den Akademien; ihre Lehrer waren gleichzeitig ihre Hauptkünstler. Von Frankreich kam der heilsame Anstoß. De Meulemeester (geb. Brügge 1771, gest. Paris 1830), der in Paris und in Rom studiert hatte, hatte sich mit schöner und fast ausschließender Leidenschaft für die Loggien



646. — Gust. Biot, Die hl. Magdalena. Kupferstich nach Quinten Massys.

Raffaels begeistern lassen, die er nachzustechen begann, aber nicht vollendete. Er wurde berufen, graphischen Unterricht an der Antwerpener Akademie zu erteilen und hatte mehrere tüchtige Schüler, von denen der hauptsächlichste Erin Corr war (geb. Brüssel 1803, gest. Antwerpen 1862). Dieser folgte auf de Meulemeester; er steckte sich das vornehme Ziel, die beiden Rubensschen Meisterwerke, *die Kreuzerhöhung* und *die Kreuzabnahme*, graphisch darzustellen, was seine zwei Schüler J. B. Michiels und Franck beendeten. J. B. Michiels folgte Erin Corr in seiner Tätigkeit als Lehrer. Er schuf eine große Anzahl Werke, von denen *der Blinde* nach Dyckmans das bedeutendste ist, ein Meisterwerk an sorgfältiger Ausführung und Tönung (Abb. 645). Gustave Biot (geb. Brüssel

1833, gest. Antwerpen) trat an Stelle von Michiels; er war ein noch sorgfältigerer Arbeiter als sein Vorgänger, der es nie müde wurde, seine Platten zu übergehen und zu vervollkommen (Abb. 646). François Lauwers (geb. Antwerpen 1854) folgt auf Biot und füllt noch gegenwärtig seinen Platz mit Ehren aus. In Brüssel war es Luigi Calamatta, der 1838 zum Lehrer ernannt wurde und es bis zu seinem Tode (1892) blieb, wo der Unterricht aufgehoben wurde. Er hatte eine sehr leichte Hand bei der Arbeit, führte Kupferstiche, Schabkunstblätter und Lithographien aus und hinterließ Schüler, die sich einen guten Namen erwarben: J. B. Meunier (geb. Brüssel 1821), Joseph Franck (Brüssel 1825—1883), Demannez (1826) und Biot. Alle diese Stecher sind Künstler von achtungswerter Technik, deren Grab-

stichel mit Kreuzschraffuren von sauberer Korrektheit arbeitete. Die später auftretenden werden freier, moderner: François Lauwers, der alte und neue Kunst behandelt; Lenain, der sich ganz im besonderen der Wiedergabe von Rubens widmet; Danse, ein Stecher, dem es leicht von der Hand geht (Brüssel 1829), Lehrer an der Akademie zu Mons; Vekemans (Antwerpen), ein Radierer mit vortrefflichem Stil. Die Kunst, die während einer gewissen Zeit blühte, ist infolge der Fortschritte, die die mechanische Reproduktion machte, zurückgegangen.

Unter den Malern haben mehrere Radierungen von großem Wert geschaffen: Leys, Verlat, Verhaert, Willem Linnig, Hendrik de Braekeleer, Fr. van Kuyck, Alfr. Elsen, Willem Geets.

Einen Zweig der Graphik hat das 19. Jahrhundert entstehen und zu beträchtlicher Bedeutung wachsen sehen, die Lithographie. Im Jahre 1817 ließ sich Karl Senefelder, der Bruder des Erfinders des Steindruckes, in Brüssel nieder und eröffnete einen Lehrkursus der neuen Kunst, und der Aufschwung, den sie in Belgien nahm, war wahrhaft erstaunlich. Schon 1818 hatte der Genter Maler Odevaere sein Selbstbildnis auf den Stein gezeichnet, ein Meisterwerk. Im Jahre 1819 begann der Antwerpener Matthias van Brée mit der Herausgabe einer Folge von 100 Blatt Zeichenstudien. Wappers gab kurz darnach die Reproduktion seines Rompreises *Coriolan* heraus. Alle Männer, die einen Ruf in der Malerei erlangt hatten, brachten mit Vorliebe ihre Eindrücke in dieser schönen schwarzen Kunst zu Papier mit diesen breiten sammetweichen Strichen, mit der so reichen Möglichkeit zu mannigfaltiger Nuancierung. Madou, der heitere Erzähler, lieferte mehrere Hefte mit verschiedenem Inhalt, wie Landschaften, Szenen aus dem Volksleben, Kompositionen nach verschiedenen Meistern. Verboeckhoven zeichnete Tiere, Fourmois Blätter aus der reichen Natur, die er vergötterte. Gallait war einer der ersten, der die Züge seiner Freunde mit der schwarzen Kreide festhielt; Lauters unternahm es, das Werk von Rubens wiederzugeben; Simonis wurde berühmt durch die Wiedergabe der Baudenkmäler Europas. Ghemar, Baugniet, Schubert, Legrand, Stroobant zeichneten sich als Porträtisten aus. Aber leider war der edlen Kunst kein



647. — Félicien Rops, Die Absinthtrinkerin. Radierung.

langes Leben beschieden. Im Laufe eines halben Jahrhunderts sah man sie entstehen und der Konkurrenz der Photographie erliegen.

Unter den Zeichner-Stechern Belgiens ist Félicien Rops (geb. Namur 1833, gest. Paris 1897), der einen Teil seines Lebens in Frankreich verbrachte, zweifelsohne derjenige, dessen Ruhm sich am weitesten und lautesten verbreitete. Er begann als Lithograph und setzte seinen Weg als Zeichner und Radierer fort. Er war der schärfste Satiriker, den die Kunst gekannt hat, der das Weib als unkeusches, satanisches Wesen ohnegleichen geißelt, und ohne Scham seine moralische Schlechtigkeit und seine körperlichen Blößen zur Schau stellt. (Abb. 647). Er weiß, wie andere Belgier, das modernste



648. — Félicien Rops, Der Skandal. Radierung.

Parisertum aufs vollendetste in Szene zu setzen. Er gefällt sich darin, die Lüsternheit und Schlüpfirigkeit abzuzeichnen, indem er sie auf das grausamste an den Pranger stellt. Er bekämpft nicht bloß dies eine Laster, er ist mit Exzessen anderer Art ebenso unbarmherzig. Aber manchmal stellt er auch mit einer gewissen Gutmütigkeit

einfache genrehafte Züge dar, oder gibt ein paar brave Frauen (Abb. 648). Seine Technik ist verschiedenartig, bald von einer flüssigen Leichtigkeit, bald voll düsterer Kraft, immer voll Leben und Bewegung.

Rops war nicht der Einzige, der seine Zeichnungen radierte; zahlreiche talentierte Künstler zeichneten und führten Buchillustrationen aus: Armand Rassenfosse, ein Schüler von Rops, der sämtliche Verfahren anwendet, die Lithographie, die Radierung, den Farbenholzschnitt, den vernis mou; Amédée Lynen, Charles Doudelet, Eduard van Offel.

Wir haben soeben das letzte Blatt weltlicher Kunst in Flandern entrollt. Wir fühlen uns beglückt in dem Bewußtsein, bewiesen zu haben, daß diese letzte Epoche nicht weniger glanzvoll ist, als die schönsten der vergangenen Jahrhunderte und daß unser Land, seitdem das Geschick ihm günstig ward, sich ruhmvoll emporgeschwungen hat aus einem Verfall, dessen Schatten während

eines allzulangen Zeitraumes alles umdüsterte. Das kleine Land, das zwischen mächtigen Nationen eingezwängt liegt — es hat sich seine Eigenart zu wahren verstanden! Der Einfluß seiner großen Nachbarin im Süden hat sich auf manche Art im Laufe der letzten hundert Jahre deutlich fühlbar gemacht; aber es hat sich dem Druck zu entziehen gewußt und hat seine Unabhängigkeit zurückerobert. Im letzten halben Jahrhundert war jeder tüchtiger Künstler ein selbständiger freier Schöpfer, und Belgien kann nicht bloß mit Stolz auf seine Vergangenheit blicken, sondern auch voll Vertrauen in die Zukunft.

Literatur zu Kapitel V

M. L. Alvin, Léonard Jehotte (Ann. de l'Académie Royale, 1862); E. Verbroeckhoven (ebenda, 1883); Fr.-J. Navez. Brüssel 1876. — L. Balzalgette, Félicien Rops, d'après un livre récent (Flandre artiste, 1909). — E. Bartholyns, Guill. Geefs. Brüssel 1910. — Fr. Beckett, Constantin Meunier (Illustr. Tidende, L, 1908). — H. Beyaert, Travaux d'Architecture. Brüssel 1868—92. — M. Biermé, Fernand Khnopff (Belgique art. et littér., VIII, 1907). — F. Blei, Félicien Rops. Berlin 1908. — M. Boddaert, L'Évolution de la Peinture belge au XIXe siècle (Bull. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de Gand, 1907). — E. v. Bodenhausen, Van der Velde und die Eisenkonstruktionen (Innen-Dekoration, XIV, 1903). — G. Bordiaux, Alph. Balat (Ann. de l'Académie Royale, 1903). — J. de Bosschère, De Zeeschilder Louis Artan (Onze Kunst, 1906 u. 1909); Le style de Leys. Paris 1906. — R. Breuer, Eugène Laermans (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVI, 1905). — E. Broerman, Célébrités Nationales de Belgique. Antwerpen 1894. — J. Brunfaut, Henri Beyaert (Ann. de l'Académie Royale, 1908). — W. Bubeck, Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur in Belgien (Zeitschr. f. bild. Kunst, XII, 1877). — Buls, L'Architecture belge (Patria Belgica, III). — Castermans, Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales Villes de la Belgique construites depuis 1830. Lüttich-Paris 1852—1867. — F. Coërs, Armand Rassenfosse (Art moderne, 1907). — Frans Courtens (Art, 1908). — A. Croquez, James Ensor (Fédération artist., 1909); James Ensor, peintre et graveur (Flandre artiste, 1909); Le peintre flamand Georges Buysse (Le Mois litt. et pittoresque, 1908). — E. Dacier, La Peinture belge au XIXe siècle (Revue de l'Art ancien et mod., 1905, XVIII). — G. Delchevalerie, Le graveur belge Rassenfosse (L'Hémicycle, 1902); Constantin Meunier et son œuvre (Wallonia, 1907). — E. Demolder, Constantin Meunier. (Über Kunst der Neuzeit, 8. Straßburg 1902); Trois contemporains, Henri de Brakelaer, Constantin Meunier, Félicien Rops. Brüssel 1903; Constantin Meunier. Brüssel 1910. — F. Desmons, Le peintre Joseph Stallaert (Rev. tournaisienne, 1905). — H. Destouche, Les Peintres de la femme intégrale. Félicien Rops et A. Willette. Paris 1906. — O. G. Destrée, The Renaissance of Sculpture in Belgium. London 1905. — G. J. Dodd, Histoire de la Sculpture (Patria Belgica, III. Brüssel 1875). — L. Dumont-Wilden, L'œuvre dessiné de Constantin Meunier (Rev. de l'Art ancien et mod., XIII, 1903); Fernand Khnopff. Brüssel 1907. — G. Eekhoud, Frans Courtens (Onze Kunst, I, 1902); Jan Stobbaerts (L'Art flam. et holland., XI, 1909 u. Onze Kunst, 1909). — E. Fétis, Henri Leys (Ann. de l'Académie Royale, 1861). — H. Fiérens-Gevaert, Albert Baertsoen (Art et Décoration, XIV, 1903 u. L'Art moderne, 1904); L'Art au XXe siècle et son expression en Belgique (Belgique artist. et litt., 1907); Antoine Wiertz (Art moderne, 1908). — F. de France, Edmond van Offel. Paris 1902. — R. E. Fry, Deux peintres: Émile Claus et Valerius de Sadeleer (Durendal, 1907). — W. Gensel, Constantin Meunier (Velhagen u. Klasings Monatsh., XVII, 1903); 75 Jahre belgischer Malerei (Kunst f. Alle, XXI, 1906); Konstantin Meunier. Bielefeld 1907. — L. Gerrits, Levensbeschrijving van M. van Brée. Antwerpen 1852. — A. Goffin, Eugène Laermans (Durendal, 1908). — E. Haenel, Constantin Meunier (Monatsber. über Kunstw. u. Kunsthandel, II, 1902). — A. van Hasselt, Notice sur T. F. Suys (Ann. de l'Académie Royale, 1861). — Heilbut, Constantin Meunier (Kunst u. Künstler, III, 1905). — A. Heilmeyer, Constantin Meunier. München 1909. — P. Hermant u. Ch. Vandewaele, La Peinture flamande contemporaine. Paris 1908. — E. Heßling, La Sculpture belge contemporaine. Mit 60 Taf. Berlin 1903. — H. Hymans, Ferdinand de Braekeleer (Ann. de l'Académie Royale, 1885); Nicaise de Keyser. Brüssel 1891; Alexandre Robert (Ann. de l'Académie Royale, 1885); Nicaise de Keyser. Brüssel 1891; Alexandre Robert (Ann. de l'Académie Royale, 1885).

démie Royale, 1895); Hendrik Leys (Onze Kunst, IV, 1905); Hendrik de Braekeleer (Kunst u. Künstler, III, 1905); Constantin Meunier (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVI, 1905); Belgische Kunst d. 19. Jahrh. Leipzig 1906; Die vervielfältigende Kunst in Belgien: Der Kupferstich, die Radierung, die Lithographie, der Holzschnitt. Wien. — G. Kahn, Félicien Rops. Mit 50 Taf. Berlin 1909. — R. Klein, Félicien Rops. 5 Taf. u. 48 Abb. Paris o. J. (1909); dass. Neue Folge. Mit 53 Abb. Paris u. Berlin 1909. — F. Khnopff, Alexandre Struys, a belgian Painter (Studio, XLI, 1907); A flemish Painter: Frans Courtens (ebenda, XLIII, 1908). — J. O. Kronig, Über einige Bilder von Michel Sweerts (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXI, 1909). — J. Laenen, Jacob Smits (L'Art décoratif, XIX, 1908). — P. Lambotte, Les Peintres belges modernes (L'Art flamand et hollandais, VI, 1906). — Fr. Leclère, Theo van Rysselberghe (Plume, XV, 1903). — F. Lees, Emile Wauters, Belgian Portrait-Painter (Studio, XLIII, 1908). — C. Lemonnier, Histoire des Beaux-Arts en Belgique. Brüssel 1887; Constantin Meunier, sculpteur et peintre. Paris 1904; Hendrick de Braekeleer. Brüssel 1905. — L'École belge de peinture 1830/1905. Brüssel 1906; Henri Leys (Thyrse, 1906); Alfred Stevens et son œuvre. Brüssel 1906; Émile Claus. Brüssel 1908; Félicien Rops. L'homme et l'artiste. Paris 1908; Félicien Rops (Vie intellectuelle, 1908, Nr. 10); Félicien Rops (Belgique artist. et littér., XIII, 1908). — Ch.-E. Marchal, Guill. Geefs (Ann. de l'Académie Royale, 1886); L.-E. Simonis (ebenda, 1887); Jos. Geefs (ebenda, 1888); Charles-Aug. Franken (ebenda, 1900); Eg. God. Guffens (ebenda, 1902); Ant. Jos. Boulard (ebenda, 1903); Joseph Schadde (ebenda, 1906); Jean-Jos. Jaquet (ebenda, 1910). — C. Mauclair, Theo van Rysselberghe (L'Art décoratif, V, 1903 u. Art moderne, 1904). — Constantin Meunier. Beilage zu „La Plume“. 1903. — Meunier-Katalog. Brüssel 1906. — P. de Mont, Die graphischen Künste im heutigen Belgien. (Graph. Künste, 1900–1901); De Vlaamsche Schilders der XIX. eeuw. (auch franz.). Antwerpen; Theo van Rysselberghe (Kunst en Leven, I, 1902); Léon Frédéric (Graph. Künste, XXV, 1902); A. J. Heymans (Kunst en Leven, I, 1902); Edmond van Offel (ebenda); Art appliqué d'aujourd'hui. Mme de Rudder (ebenda); Armand Rassenfosse (ebenda, 1903); Koppen en Busten. Brüssel 1903; Hendrik Luyten (Elsevier, 1911). — R. Muther, Die jüngere belgische Malerei (Neue Deutsche Rundschau, XIV, 1903); Die belgische Malerei im 19. Jahrh. Berlin 1904; Geschichte der Malerei. 2 Bde. Leipzig 1909. — M. Ombiaux, Quatre artistes liégeois: A. Rassenfosse, F. Maréchal, A. Donnay, E. Berchmans. Brüssel 1907. — Le Palais Royal de Bruxelles (Rev. de l'Art chrétien, XLVII, 1904). — W. Pastor, Constantin Meunier (in: Studien-Köpfe. Berlin 1902). — V. Pica, Pierre Braecke (Emporium, XIX, 1902); James Ensor (ebenda); Eugène Laermans (ebenda, 1913). — H. Pudor, Die neuere belgische Plastik (Gegenwart, LXV, 1904). — H. Riegel, Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Berlin 1882. — M. Rooses, Levensschets van Michiel Karel Verlat (Ann. de l'Académie Royale, 1894); Levensschets van Jos. Dyckmans (ebenda, 1908); Jos. Jac. Ducaju (ebenda, 1909); Frans van Kyck (Onze Kunst, 1913). — Ryssens de Lauw, L'Architecture en Belgique. Lüttich 1878. — A. de Saint-Hubert, Constantin Meunier (Jahrb. d. bild. Kunst, 1902). — K. Scapinelli, Constantin Meunier (Christl. Kunst, III, 1906). — K. Scheffler, Constantin Meunier. Berlin 1908; Henry van de Velde und der neue Stil (Kunst und Künstler, 1911). — K. E. Schmidt, Constantin Guys (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVIII, 1907). — P. Schumann, Belgische Bildhauer der Gegenwart (Kunst f. Alle, XXII, 1907). — L. Solvay, Jean-François Portaels (Ann. de l'Académie Royale, 1903); Jean Alf. Cluysenaer (ebenda, 1906); Paul-Jean Clays (ebenda, 1906). — A. Springer, Handb. d. Kunstgeschichte, Bd. V. Leipzig 1912. — J. Stallaert, Théod. Jos. Canneel (Ann. de l'Académie Royale, 1894). — F. Stappaerts, J.-B. Madou (ebenda, 1879). — F. Symons, Die neue Baukunst in Belgien (Baumeister, 1902); La Sculpture belge contemporaine (in: Heßling, La Sculpture belge contemporaine. Berlin 1903). — E. L. de Teye, Joseph Stallaert (Fédération artistique, 1903). — U. Thieme u. F. Becker, Allgem. Lexikon der bild. Künstler. Leipzig 1907 ff. — L. Tombu, Peintres et Sculpteurs belges à l'aube du XXe siècle. Lüttich 1907. — G. Treu, Const. Meunier. Dresden 1898. — G. V., Alfred Cluysenaer (Gaz. artistique, 1902). — G. Vanzype, Nos peintres. I. serie. Baertson, Courtens, Laermans, Levêque, Lynen usw. Brüssel 1903; Le Mouvement artistique en Belgique: Eugène Laermans (L'Art et les Artistes, II, 1905/6); Eugène Laermans. Brüssel 1908. — A. Vermeylen, L'œuvre de Constantin Meunier. Antwerpen 1904. — P. Vitry, Constantin Meunier (L'Art décoratif, VI, 1904). — de Winiwarter, Armand Rassenfosse (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XV, 1904 u. N. F. XXI, 1910). — A. Woermann, Geschichte der Kunst aller Völker u. Zeiten, Bd. III. Leipzig 1911. — K. van de Woestyne, Émile Claus (Elsevier, 1911). — A. Woltmann u. K. Woermann, Geschichte der Malerei. 3 Bde. Leipzig 1879 bis 1888. — A. v. Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon. Wien 1906 ff.

NAMENVERZEICHNIS

(BEARBEITET VOM VERLAG)

A

- Abrahams Geschichte, Wandteppich 207; Abrahams Opfer, Miniatur a. d. Bibel von *Averbode* (Lüttich, Univ.-Bibl.) 12*, 14; Abraham und Melchisedek, Miniatur a. e. Prudentius-Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 10*, 12–13; von D. Bouts (München, Pinak.) 94*, 97, 99–100
- Achilles, Tod des, Teppichkartons nach Rubens 306*, 308
- Adam und Eva (Teil vom Genter Altar) von den Gebrüdern van Eyck (Brüssel, Mus.) 70*, 71, 73; von J. Gossart (Brüssel, Mus.) 170–171, 172*; von H. Memling (Wien, Hofmus.) 108*, 112
- Adorno, Paola, Bildnis von A. v. Dyck 247
- Adriaensens, Alexander 299
- Aerschot*, Kirche, Lettner 35
- Aertsen, Pieter (der lange Peer) 123, 132*, 133*, 134*, 135–136, 137
- Ägidius, Abt 38
- Agneessens, Eduard 344
- Aiguillon, François 214
- Aise, Gustav van 340
- Aix*, Kathedrale, Teppiche 152
- Aken, Hieronymus van, s. Bosch
- Alba, Herzog von 185, 207; Bildnis von A. Mor (Brüssel, Mus.) 185, 188*
- Albano 196
- Albergati s. della Croce
- Albrecht, Erzherzog 199, 214, 273, 307; Bildnis von Rubens (Brüssel, Mus.) 238
- Aldeneik*, Kloster, gegründet von d. Nonnen Herlinde u. Relinde 11
- Alexander d. Gr., Geschichte, Hs. a. d. 13. Jahrh. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 37, 38*
- Alexander d. Gr. und die Mutter des Darius. Miniatur a. d. „Faits et Gestes d'Alexandre le Grand“ (Paris, Bibl. Nat.) 56, 57*
- Alexandre le Grand, Les Faits et Gestes d', Hs. d. 15. Jahrh. (Paris, Bibl. Nat.) 55–56, 57*
- Alost*, Belfried 24; Kirche, Madonna von G. de Crayer 261; Rathaus (jetzt Fleischhalle) 25
- Amsterdam*, Rathaus, Karyatiden von A. Quellinus d. Ä. 219, 219*
- André, Slg. Mme, *Paris* 126*, 128
- Andreas, hl., Statue von Fr. Duquesnoy (*Rom*, St. Peter) 219, 220*
- Anna, Legende der hl., von Qu. Massys (Brüssel, Mus.) 122*, 125, 126
- Annen-Altar von Qu. Massys (Brüssel, Mus.) 122*, 125
- Anselmo, Familie, Bildnis von M. de Vos (Brüssel, Mus.) 194, 199*
- Antiphonar a. d. J. 1290 (Slg. H. Y. Thompson) 36, 38*
- Antoing*, Schloß, Grabmal des Jehan de Melun u. s. beid. Frauen 35, 36*
- Antonissen, Hendrik Joseph 304
- Antonius, Versuchung des hl., von J. Bruegel d. Ä. (Karlsruhe, Mus.) 274, 276*; von D. Teniers d. J. (Paris, Louvre) 285*, 289
- Antwerpen*, Bahnhof 316; Börse 27, 316; Brabobrunnen 322*, 326; Fleischhalle 23–24, 24*; Gerberamtshaus 164, 164*, 216; — Kirchen: Andreas-K., Eligius-Kapelle, Zinsgroschen von M. de Vos (jetzt im Mus.) 193; Augustiner-K., hl. Apollonia von Jordaens 265, hl. Augustinus von A. v. Dyck 247*, 249; Jesuiten-K. 214, 215, 216*, 217*; Kathedrale Notre-Dame 20, 21–22, 22*, 26, Kreuzaufrichtung von Rubens 225, Altar der Bruderschaft der Unvermählten (Hl. Rosalie von A. van Dyck) 249, Altar der Kürschner (Ungläub. Thomas von M. de Vos) 193, Altar der Schmiede (Predigt d. hl. Eligius vom Meister G. L. M. B., jetzt im Mus.) 195, 204*, Altar der Schreiner (Grablegung von Qu. Massys, jetzt im Mus.) 123*, 126, Altar der Schuster (Martyr. d. hl. Crispin u. hl. Crispinianus von A. Francken, jetzt im Mus.) 194, 201*, Kapelle der Bogenschützen (Christus in der Glorie von M. de Vos, jetzt im Mus.) 193, 200*, Kapelle der Müller und Bäcker (Speisung der Fünftausend von A. Francken, jetzt im Mus.) 194, 201*; Saint-Amand 315; St. Georg 315; St. Jakob, Madonna von Rubens (Rubenssche Grabkapelle) 242, Hl. Familie von Rubens 241*, 242, Bilder von A. de Rycker 186, Heim-suchung von V. Wolfvoet 257; St. Michael, Anbetung der Könige (jetzt im Mus.) 233; St. Paul, Kruzifixus von Jordaens 264, Statue der hl. Rosa von A. Quellinus d. J. 219, 219*; St.

Die geographischen Namen sind der besseren Übersicht wegen in *Kursivschrift* gesetzt. — Die fetten Ziffern weisen auf die Stelle hin, wo der Gegenstand ausführlicher behandelt ist. — Die den Ziffern beigefügten * bedeuten eine Abbildung.

- Walpurga, Kreuzaufichtung von Rubens (jetzt in d. Kathedr.) 225; — Nationalbank 314, 314*; Kgl. Palast 217, 218*; Rathaus 162*, 163—164, ausgemalt von Boom, Farasyn, Houben, Jans u. Verhaert 345, Bürgermeisterstube (Kamin von P. Coecke) 167, 168*, Ratssaal (Wandmal. von H. Leys) 338, Trauungssaal (Wandmal. von V. Lagye) 345; Rubenshaus 216, 217*; Tuchmacher-Amtshaus 164, 164*; Werkstätten für Schnitzaltäre 34; Zoolog. Garten, Tiergruppen von J. Dupon 328
- Apelles malt die Geliebte Alexanders d. Gr. von J. deWinghe (Wien, Hofmus.) 196, 202*
- Apollonia, Martyrium d. hl., von Jordaens (*Antwerpen*, Augustiner-K.) 265
- Arenberg, Herzog von, Slg., *Brüssel* 283*, 286
- Ariadne von A. C. Lens (*Brüssel*, Mus.) 300*
- Armenbibel 148
- Arnolfini, Giovanni, und seine Frau, Bildnis von J. van Eyck (London, Nat. Gall.) 75*, 78—79
- Arras, Teppichwebereien 151
- Ars d'Amour, Li, Hs. a. d. 14. Jahrh. (*Brüssel*, Kgl. Bibl.) 38, 40*
- Artan, Louis 348
- Artefelde, Jakob van, Standbild von Petrus de Vigne (*Gent*) 321
- Asselberghs, Alfons 349
- Athalie, Traum der, von F.-J. Navez 330
- Aubert, David, aus *Hesdin* 53, 54, 55
- Audenarde, Robert van 303
- Auderghem*, Schnitzaltar 33
- Augustinus, Der hl., von A. van Dyck (*Antwerpen*, Augustiner-K.) 247*, 249; Die Taufe des hl., von M. Pepyn (*Antwerpen*, Mus.) 200, 206*
- Augustinus-Hs. a. Saint-Martin in *Tournai* (*Brüssel*, Kgl. Bibl.) 6*, 9
- Averbode*, Bibel (*Lüttich*, Univ.-Bibl.) 12*, 14
- Avont, Pieter van 257
- Azzolini, Kardinal Dezio, Bildnis von Voet (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 271, 271*
- B
- Bacchus, Triumph des, von J. Jordaens 267; Der junge, von J. Jordaens (*Antwerpen*, Slg. Rooses) 267, 268*
- Backere, Jan van 165*, 166
- Baeckelmans, Louis 315
- Baerse, Jakob de 32, 69
- Baertsoen, Albert 353
- Balat, Alfons 316
- Balbi, Adelsfamilie 246; Bildnis d. Marchesa B. von A. van Dyck 247
- Balen, Hendrik van 243, 274, 277*
- Balten, Pieter 147—148, 149*
- Barbara, hl., Flügel vom Werle-Altar, von R. Campin (*Madrid*, Prado) 78*, 83, 84; auf d. Vermählung d. hl. Katharina von G. David (London, Nat. Gall.) 113*, 116—117
- Baren, Jan Antonis van den 302
- Barre, Jean de la 255
- Bastogne*, roman. Taufbecken 5*, 7
- Bathseba von J. Massys 181; B. u. David, Miniatur. a. d. Livre d'Heures de Hennessy (*Brüssel*, Kgl. Bibl.) 62*, 63
- Bauern-Bruegel s. P. Bruegel d. Ä.
- Baigniet 355
- Baurscheidt, Architekt 217
- Bavo, König, sich mit den Trojanern einschiffend, Miniatur. a. d. Geschichte des Hennesgaus (*Brüssel*, Kgl. Bibl.) 51, 52*
- Beaugrand, Guyot de 165
- Beaune* b. *Dijon*, Kapelle, Altarwerk d. R. v. d. Weyden 86*, 92; Krankenhaus 92
- Beaunepveu, André 48
- Beaupré*, Kirche, Antiphonar (jetzt in d. Slg. Thompson) 36, 38*
- Beernaerts, Nicasius 299
- Beers, Jan van 331*, 336, 343
- Belfriede 24—25, s. *Alost*, *Brügge*, *Gent*, *Lier*, *Mons*, *Nieuport*, *Tournai*, *Ypern*
- Béliard, General, Standbild von W. Geefs (*Brüssel*) 320
- Bellechose, Henri 65*, 68
- Bening, Alexander 57, 58, 58*, 64
- Bening, Simon 82
- Benson, Ambrosius 118*, 121 bis 122
- Bentivoglio, Kardinal, Bildnis von A. van Dyck (*Florenz*, Pitti-Gal.) 244*, 247
- Berger, Jakob 221*, 222
- Bergh, Graf Heinrich van den, Bildnis von A. van Dyck, (*Madrid*, Prado) 246*, 248
- Bernhard, hl., auf d. r. Flügel d. Triptychons aus St. Donatian (*Brügge*), von G. David (London, Nat. Gall.) 114*, 117—118
- Bernhardt, Sarah, Bildnis von J. van Beers (*Brüssel*, Mus.) 331*, 336
- Bernini, Lorenzo 218, 219
- Berry, Herzog Johann von, 41, 43—48, 49, 60, 64; Bildnis von J. de Hesdin auf e. Miniatur. e. Stundenbuchs 45, 46*; Stundenbücher: *Le Très Beau Livre d'Heures* 44—46, 46*, 47*, *Les Très Belles Heures de Jean de France* (in Turin verbrannt) 43—44, 44*, 45*, *Les Très Riches Heures* 46—48, 48*, 64, *Kleines Stundenbuch* 48—49, 49*; *Französisch-latein. Psalter* 46, 47*
- Beschey, Balthasar 304
- Bethlehemitischer Kindermord von P. Bruegel d. Ä. (*Wien*, Hofmus.) 141*, 142—144; von Rubens (*München*, Pinak.) 241*, 242
- Beuckelaer, Joachim van 134*, 135*, 136—137
- Beurden, Alfons van 328
- Beyaert, Hendrik 314*, 316
- Bibeln: *Armenbibel* 148; von *Averbode* (*Lüttich*, Univ.-Bibl.) 12*, 14; von *Florefe* (*London*, Brit. Mus.) 12*, 14; von *Stavelot* (*London*, Brit. Mus.) 10*, 13; *Bible historiée* (*Paris*, Bibl. Nat.) 42, 44*; B. Karls V. (*Haag*, Mus. Meermann-Westreen.) 39, 41*, 42*; B. der Univ.-Bibl. in *Lüttich* 7*, 10. — s. a. *Vulgata*.
- Binche, Arnold de 17
- Biot, Gustave 354, 354*
- Bladelin, Pierre 94
- Bladelin-Altar von R. v. d. Weyden (Berlin, Kaiser Friedrich-Mus.) 88*, 89*, 94
- Bles, Herri met de 129*, 130*, 131, 132—133, 144, 145, 188, 189, 191
- Bloem, Hans 163
- Bloemen, Jan Frans van 294
- Bloemen, Pieter van 281
- Blomme, Hendrik 315*, 316
- Blomme, Léon 315*, 316
- Blondeel, Lancelot 165, 166, 176*, 177*, 176—177

- Bockhorst, Jan van 257 bis 258, 257*
- Boel, Pieter 195*, 299, 306
- Boethius de Consolatione Philosophiae, Hs. (Paris, Bibl. Nat.) 57, 58*
- Boethius und die Jungfrauen Miniatur a. Boethius de Consolatione Philosophiae (Paris, Bibl. Nat.) 57, 58*
- Boeyermans, Theodor 258 bis 259, 259*
- Böhmen, Königin von, Grabmal von A. Colyns (Prag, St. Veit) 168
- Bol, Hans 188, 194*
- Bologna, San Domenico, Verkündigung von D. Calvaert 197, 203*
- Bolswert, Boethius a 306
- Bolswert, Schelte a 302*, 306
- Bondolf, Jan van, s. Jan van Brügger
- Bonnecroy 295
- Boom, Charles 345
- Borch, Pieter van der 203
- Bordeaux, Kathedrale, Kreuzigung von J. Jordaens 268
- Borgerhout bei Antwerpen, Rathaus 315*, 316
- Borremans, Jan 33, 34*, 35*
- Borremans, Passchier 33, 34
- Borromeo, Federigo, Erzbischof von Mailand 273
- Bosch, Hieronymus (Hier. van Aken) 136*, 137*, 137-139, 138*, 142
- Bosschaert, Thomas Willibrord 258
- Bossche, Balthasar van den 282
- Both, Jan 281
- Bouchard von Avesnes, Exkommunikation des, von J. de Vriendt (Brüssel, Mus.) 337*
- Boulenger, Hippolyte 346*, 349
- Bouquet, Viktor 271, 271*
- Bouts, Albrecht 123
- Bouts, Dirk 54, 92*, 93*, 94*, 95*, 96-102, 96*, 97*, 105, 124, 132, 175
- Bouvignes 131
- Brabant, Herzogin von, Betkapelle, Triptychon von J. de Woluwe 68
- Braecke, Pieter 325*, 328
- Braeckleer, Ferdinand de 334, 337
- Braeckleer, Hendrik de 334*, 335*, 339-340, 355
- Brandan, Szene a. d. Leben des hl. Miniatur a. d. Legendaria Aurea (Brüssel, Kgl. Bibl.) 37, 39*
- Brant, Isabella, erste Frau Rubens' 226; Bildnis von Rubens (München, Pinak.) 225*
- Brant, Jan, Bildnis von Rubens (München, Pinak.) 242
- Braquenié, Gebrüder, Teppichweberei in Tournai 309
- Braunschweiger Monogrammist 134
- Brée, Matthias van 329, 330, 355
- Breidel, Jan, u. Pieter de Coninc, Denkmal von Paul de Vigne (Brügge) 322
- Bretagne, Der Herzog der, vor dem Wappenherold von Bourbon, Miniatur a. dem Turnierbuch Johanns von Brügge (Paris, Bibl. Nat.) 58, 58*
- Breviarium Grimani (Venedig, Markus-Bibl.) 63*, 63-65, 66
- Brevier der Königin Isabella von Spanien (London, Brit. Mus.) 61; Philipps des Guten (Brüssel, Kgl. Bibl.) 49-50, 50*
- Brignole Sale, Marchese, Bildnis von A. van Dyck (Genua, Pal. Rosso) 244*, 247; Geronimo, Bildnis von A. van Dyck (Genua, Pal. Rosso) 243*, 247
- Brill, Matheus 188, 189, 190
- Brill, Paul 188, 189, 190 bis 191, 198*, 273
- Broederlam, Melchior 65*, 68-69
- Broeucq, Jacques du 166, 166*, 167
- Brou, Kathedrale, Skulpturen 165
- Brouwer, Adrian 281*, 282*, 283-285, 286, 287, 288, 290
- Bruce, Lord 222
- Brüder aus Limburg s. Malwel
- Bruegel, Ambrosius 300
- Bruegel d. Ä., Jan (Sammet-Bruegel) 142, 272-274, 275*, 276*, 292, 296, 300, 301
- Bruegel II. Jan 274
- Bruegel d. Ä., Pieter (Bauern-Bruegel) 137, 139-147, 139*-147*, 188, 189, 204, 264, 272, 289, 338, 347, 352
- Bruegel d. J., Pieter (Höllens-Bruegel) 147, 148*
- Brügge, Alte Stadtkanzlei 163*, 164; Bahnhof 317; Belfried 23, 23*, 24; „Freiheit Brügge“ (Teil des Justizpalastes), Kamin nach Entwurf von L. Blondeel 165, 165*, 176; Grand' Place, Denkmal für J. Breidel u. P. de Coninc 322; Hallen 23, 23*; — Kirchen: Kapelle d. heil. Blutes 17; Karmeliter-K., Madonna mit Heiligen von G. David (jetzt Rouen, Mus.) 115*, 119-120; Liebfrauen-K. (Notre-Dame), Altar der Gerber (Die sieben Freuden Mariä von H. Memling (jetzt München, Pinakoth.) 110*, 112, Evangeliar (jetzt Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus) 9*, 12, Grabmal Karls d. Kühnen von J. Jonghelinck 166, Grabmal Marias von Burgund von J. van Backere 165*, 166; Saint-Basile, Altar der Gerichtsschreiber (Taufe Christi von G. David, jetzt im Mus.) 114*, 118-119; Salvator-K. (Saint-Sauveur) 17, Grabplatte des W. Coopman 31, Martyrium d. hl. Hippolyt von D. Bouts 97*, 102, 105, dazu die Stifterflügel von H. v. d. Goes 101*, 105, St. Lukas u. St. Eligius von L. Blondeel 177, 177*; St. Bartholomäus, Passion Christi von H. Memling (jetzt Turin, Galerie) 109*, 113; St. Donatian, Vermählung d. hl. Katharina von G. David (jetzt London, Nat. Gall.) 113*, 116-117, Altar Johanns d. T. u. d. Maria Magdalena (Flügel eines Triptychons von G. David) 114*, 117-118; St. Jakob, Kantoramts-Kapelle, Christophorus-Altar, Triptychon von H. Memling (jetzt im Mus.) 106*, 111-112, hl. Cosmas u. hl. Damian von L. Blondeel 176*, 177 Triptychon von A. Cornelis 121; — Rathaus 24*, 25; St. Johannes-Hospital, gotisches Flachrelief 27, Gemälde von H. Memling (Ursula-Schrein usw.) 102*, 103*, 104*, 105*, 108-111, Taf. III*
- Brüssel, Aubecq (Haus) 317*; Börse 314*, 316; Cockerill-Denkmal von Cathier 323; Grand' Place 314, Zunfthäuser 216, 218*, 315; Grand Sablon, Brunnen von J. Berger 221*, 222; Justizpalast 313*, 317-318, ausgemalt von Ooms und Ouderaa 345, Skulptur von

J. Dillen 323; — Kirchen: Augustiner-K. 214; Jesuiten-K. 214; Karmeliter-K. 214; Notre - Dame - du - Sablon 21; St. Gudula 20, 21*, Glasfenster nach Entw. von B. van Orley 174, Glasfenster der Marienkapelle nach Entw. von Th. van Thulden 255, Grabmal des Grafen F. de Mérode von W. Geefs 320, Kanzel von H.-Fr. Verbruggen 220, 220*; — Maison du Roi (Broodhuis) 216; Museum, Eingangsraum von N. de Keyser ausgemalt 345; Kgl. Palais, Giebelrelief von Th. Vincotte 323*, 326; Palais des Beaux-Arts 316, Fassadenskulptur 322; Parlament, Giebel von L. Godecharle 222; Place Royale, Häuser 218; Rathaus 25—26, 25*, 216, Festsaal von A. u. J. de Vriendt ausgemalt 345; Schifferhaus 217, 218*; Solvay (Haus) 317*; Werkstätten für Schnitzaltäre 34; Werkstätten für Teppichweberei 151, 205, 309
 Buchillustration 7—16, 35—66
 Bultinc, Peter 112
 Burgkmair, Hans 202
 Burgund, Herzöge von 3, 151, 172. — S. a. die einzelnen Namen
 Buuck, Adrienne de, Frau des Jan Fernagant, Bildnis von P. Pourbus d. Ä. (Brügge, Mus.) 180, 181*
 Buysse, Georges 353
 Byzantinische Mönche als Illuminatoren 8

C

Caisne, Henri de 331
 Calamatta, Luigi 354
 Calvaert, Denis (Dionisio Fiammingo) 196—198, 203*
 Cambrai, Niederlage des Grafen Hugo von, Miniatur a. d. Geschichte des Hennegaus (Brüssel, Kgl. Bibl.) 52, 53*
 Campaña, Pedro (Pieter van Kempenaer) 179—180, 179*
 Campin, Robert (Meister des Mérode-Altars, Meister von Flémalle) 78*, 79*, 80*, 81—86, 81*, 87—88, 89, 91
 Canini, Maes 330
 Capellen, Richard de Visch van der, Kanonikus 117
 Caravaggio 269

Casembrood, Agnes, Nonne 108
 Cataneo, Adelsfamilie 246
 Cathier 323
 Catholicon des hl. Augustinus, Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 59, 60*
 Caukercken, Cornelis van 306
 Cels, Slg. Alph., Brüssel 263*, 264
 Censerie, de la 316
 Cephalus, Geschichte des, Wandteppich (Rom, Vatikan) 209*
 Ceres begibt sich in den Tempel der Minerva von J. v. Bockhorst (Wien, Hofmus.) 257*, 258
 Champagne, Philippe de 271, 272, 273*, 274*
 Champmolb. Dijon, Kartause, Altarbilder 65*, 68, 69; Schnitzaltäre 32, 69
 Chatsworth, Slg. d. Herzog von Devonshire 17*
 Chevrot, Jean, Bischof von Tournai 93
 Christian von Dänemark, Grabmal von C. Floris (Roeskilde) 167
 Christian von Dänemark von J. Suttermans (Florenz, Pitti-Gal.) 270*, 271
 Christophorus, hl., Holzschnitt des 15. Jahrh. 148
 Christophorus-Altar, Triptychon von H. Memling aus d. Kantoramts-Kapelle von St. Jakob zu Brügge (Brügge, Mus.) 106*, 111—112
 Christus. — Gemälde: P. Aertsen, Chr. bei Maria und Martha (Brüssel, Mus.) 134*, 136; H. met de Bles, Anbetung der Könige (München, Pinakoth.) 129*, 132, Gang nach Emmaus (Wien, Hofmus.) 130*, 133, Heilige Familie (Basel, Mus.) 130*, 132; Th. Boeyermans, Der Teich Bethesda (Antwerpen, Mus.) 259, 259*; Sch. a. Bolswert, Dornenkrönung, Stich nach van Dyck 302*, 306; H. Bosch, Anbetung der Könige (Madrid, Prado) 136*, 138, Das jüngste Gericht (Brügge, Mus.) 138*, 139, Kreuztragung (Gent, Mus.) 137*, 139, Verspottung (Escorial) 137*, 138; D. Bouts, Abendmahl (Löwen, St. Peter) 92*, 97, 98, 100, Ch. bei Simon (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 96*, 101 bis

102; P. Bruegel d. Ä. Kreuztragung (Wien, Hofmus.) 143*, 144; Campaña, Kreuzabnahme (Sevilla, Kathedr.) 179*, 180; R. Campin, Hl. Dreieinigkeits (Frankfurt a.M., Städelsches Inst.) 79*, 84, 88; Ph. de Champagne, Darstellung im Tempel (Brüssel, Mus.) 272, 274*; P. Cristus, Ch. Geburt (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 77*, 79, 80; J. Daret, Anbetung der Könige (ebenda) 82*, 86, Ch. Geburt (Slg. Morgan) 86, Darstellung im Tempel (Paris, Slg. Tuck) 82*, 86, 87; G. David, Ch. Taufe (Mittelbild v. Triptychon des J. des Trompes) (früher Brügge, St. Basile, jetzt im Mus.) 114*, 118—119, Kruzifixus (Mittelbild e. Triptychons) (Venedig, Slg. Layard) 120; David-Schule, Ch. Geburt (Wien, Hofmus.) 116*, 120—121; A. van Dyck, Ch. Beweinung (Antwerpen, Mus.) 248*, 249—250, (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 249*, 250, Dornenkrönung (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 248*, (Madrid, Prado) 245, Kreuztragung 243; H. und J. van Eyck, Ch. Streiter u. die gerechten Richter (Teil vom Genter Altar) (ebenda) 71*, 73; F. Floris, Anbetung der Hirten (München, Pinakothek) 182, 184*, (Antwerpen, Mus.) 182; A. Francken, Die Speisung der Fünftausend (Antwerpen, Mus.) 194, 201*; Fr. Francken, „der kl. Rubens“, Kruzifixus (Augsburg, Mus.) 277; Fr. Francken II., Ecce Homo (Madrid, Prado) 277; H. van der Goes, Anbetung der Hirten (Mittelbild des Portinari-Altars) (Florenz, Uffizien) 97*, 103—104, (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 99*, 104, Pietà (Wien, Hofmus.) 99*, 104; J. van Hemessen Die Berufung des Matthäus (München, Pinakoth.) 131*, 133; W. J. Herreyens, Ch. letzte Augenblicke (Antwerpen, Mus.) 300*; J. Jordaens, Abendmahl (Antwerpen, Mus.) 268, Anbetung d. Hirten (Stock-

holm, Mus.) 263*, 264; Anbetung der Könige (*Dixmuiden*) 268, Darstellung im Tempel (Dresden, Gal.) 268, Kreuzigung (*Bordeaux*, Kathedr.) 268, Kruzifixus (*Antwerpen*, Pauls-K.) 264; P. van Lint, Der Teich Bethesda (Wien, Hofmus.) 257, 257*; Qu. Massys, Ch. Grablegung (Antwerpen, Mus.) 123*, 126—127, Salvator (ebenda) 120*, 124, Schweißbuch der Veronika (ebenda) 120*, 124; H. Memling, Anbetung der Könige (*Brügge*, Johanns-Hosp.) 103*, 108 bis 109, Ch. Geburt (Teilstück der sieben Freuden Mariä) (München, Pinakoth.) 110*, 112—113, Ch. mit musizier. Engeln (Triptychon) (früher *Nájera*, Santa Maria la Real, jetzt Antwerpen, Mus.) 110*, 111*, 114, Jüngstes Gericht (*Danzig*, Marien-K.) 101*, 107, 108, Passion (früher *Brügge*, St. Bartholomäus, jetzt Turin, Gemäldeslg.) 109*, 110*, 113; P. van Mol, Kreuzabnahme (Paris, Louvre) 257; P. de Momper, Ch. den Besessenen heilend (München, Pinakoth.) 191*, 198; B. van Orley, Das Jüngste Gericht (Antwerpen, Mus.) 173, 174*; J. Patinir, Ch. Taufe (Wien, Hofmus.) 128*, 132; P. Pourbus d. Ä., Das Jüngste Gericht (*Brügge*, Mus.) 179*, 180; J. Provost, Das Jüngste Gericht (ebenda) 117*, 121; P. P. Rubens, Anbetung der Könige (*Antwerpen*, St. Michael) 233, (Madrid, Prado) 223*, 225, (*Mecheln*, Johanns-K.) 227, Golgatha (Le coup de lance) (Antwerpen, Mus.) 227, 227*, Heilige Familie (*Antwerpen*, St. Jakobs-K.) 241*, 242, Himmelfahrt (Brüssel, Mus.) 227, (*Antwerpen*, Kathedr.) 233, Jüngstes Gericht 227, Kleines Jüngstes Gericht (München, Pinakoth.) 227, 229*, Kreuzabnahme (*Antwerpen*, Kathedr.) 225, 226—227, 226*, Kreuzaufrichtung (ebenda) 225, (Madrid, Prado) 224*, 225 bis 226, Taufe und Verklärung Christi 223; B.

Spranger, Lasset die Kindlein zu mir kommen (Antwerpen, Mus.) 198, 204*; O. van Veen, Ch. mit den vier Büßern (Mainz, Mus.) 199, 203*; P. Verhaeghen, Darstellung im Tempel (Gent, Mus.) 301*, 304; Ch. Verlat, Vox Dei (Antwerpen, Mus.) 338*, 341; M. de Vos, Ch. in der Glorie (ebenda) 193, 200*; Der ungläubige Thomas (ebenda) 193, 199*, Der Zinsgroschen (ebenda) 193; R. van der Weyden, Anbetung der Könige (Mittelbild des Columba-Altars) (München, Pinakoth.) 91*, 95—96, Ch. Geburt (Johannes-Altar, linker Fl.) (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 87*, 94, Ch. Taufe (Johannes-Altar, Mittelbild) (ebenda) 87*, 94, Darstellung im Tempel (Columba-Altar, Flügel) (München, Pinakoth.) 90*, 95—96, Das Jüngste Gericht (*Beaune*, Hospitalskapelle) 86*, 92, Kreuzabnahme (*Escorial*) 83*, 90—91, Kreuzigung (Die sieben Sakramente) (Antwerpen, Mus.) 87*, 93; G. Zegers, Anbetung der Hirten (Kassel, Gal.) 253, 254*. — Miniaturen: Anbetung der Könige: Missale d. Laurentius von Antwerpen (Haag, Mus. Meermanno-Westreen.) 39, 41*, Psalter (Brüssel, Kgl. Bibl.) 36, 37*, a. d. Stundenbuch Philipps d. Guten (Haag, Kgl. Bibl.) 50, 51*; Auferstehung Christi: Antiphonar (Slg. Thompson) 36, 38*, Legenda Aurea (Brüssel, Kgl. Bibl.) 59, 60*, Mjssale (Lüttich, St. Jean-l'Évangéliste) 64*, 66; Christi Himmelfahrt: Bibel von *Floreffe* (London, Brit. Mus.) 12*, 14; Christus am Kreuz: Evangeliar aus *Gembloux* (Brüssel, Kgl. Bibl.) 9*, 12, Gebetbuch (Lüttich, Univ.-Bibl.) 41, 43*, Missale aus St. Bavo in *Gent* (London, Brit. Mus.) 13*, 15, Sakramentar aus *Stavelot* (Brüssel, Kgl. Bibl.) 11*, 13, Zeremoniar des Abts von St. Peter in *Gent* (Gent, Bibl.) 37, 39*; Ch. und die

Pharisäer: Monotessaron (Gent, Univ.-Bibl.) 58, 59*; Kreuztragung: a. d. Stundenbuch d. Herzogs von Berry (Paris, Bibl. Nat.) 46, 47*. — Skulpturen: J. Delcour, Der tote Christus (*Hasselt*, Franziskaner-K.) 220, 220*; Desenfans, Der auferstandene Christus (Antwerpen, Mus.) 325*. — Teppiche: Ch. unter dem Kreuz niedersinkend (*Rom*, Vatikan) 152, 152*; Kreuzabnahme (Brüssel, Mus. Cinquantenaire) 210*
Chroniques et Conquestes de Charlemagne, Hs. d. 15. Jahrh. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 50, 52—53, 54*
Claus, Emile 348*, 350
Clays, Paul Jean 344*, 348
Cleef, Joost van 126*, 129; Bildnis von Qu. Massys (Florenz, Uffizien) 124*, 128
Clelia, Flucht der, von A. v. Diepenbeeke (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 255
Clercq, Jean de, Abt von Saint-Vaast in Arras 86
Cleve, Joost van, gen. der Narr 184, 186*, 187*
Cluysenaer, Alfred 338*, 342
Coberger, Wenzel 214
Cock, Hieronymus 204
Coeck, Pieter 203, 208*
Coecke, Pieter 163, 167, 167*
Coene, Jacques 44, 45, 46, 47*
Coignet, Gillis 186, 191*
Colin od. Colyns, Alexander 167—168, 169*
Collaert, Stecherfamilie 204
Collaert, Adrian 204, 213*
Collaert, Marie 349
Columba-Altar von R. v. d. Weyden (München, Pinak.) 90*, 91*, 95—96
Colyns, A. s. Colin
Colyns de Nole s. Nole
Compere, Jacques 67
Composition de l'Écriture, Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 53 bis 54, 55*
Coninc, Pieter de, s. Jan Breidel
Coninck, David de 299
Coninxloo, Cornelis van (Cornelis Schernier) 175 bis 176, 175*
Coninxloo, Gillis van 188 bis 189, 195*
Coopman, Walter, Grabplatte (*Brügge*, Salvator-K.) 31
Coosemans, Joseph 349
Coques, Gonzales 280*, 281* 282—283

Cornelis, Albert 121
 Cornelius und Katharina, hl., Miniatur a. e. Stundenbuch (Lüttich, Univ.-Bibl.) 40, 42*
 Corr, Erin 354
 Cosmas und Damian, Szenen a. d. Leben der Heiligen, von L. Blondeel (*Brügge*, St. Jakob) 176*, 177
 Cossiers, Jean 269, 269*
 Courbet, Gustave 351
 Courtens, Frans 348*, 350
 Coxeyen, Michel van 178 bis 179, 178*
 Craeels, Florent 349
 Craesbeeck, Joost van 282*, 283*, 285–286
 Crayer, Gaspard de 260–261, 260*, 261*
 Crispinus und Crispinianus, Martyrium der Heiligen, von A. Francken (Antwerpen, Mus.) 194, 201*
 Cristus (Christi), Petrus 76*, 77*, 79–80
 Croce oder Albergati, Bildnis des Kardinals della, von J. van Eyck (Wien, Hofmus.) 75*, 78
 Cromoy, Jean de, Grabmal (Paris, Louvre) 31, 32*
 Croy, Charles de, Graf von Chimay 37, 38
 Cueninc, Jakob van 108
 Culenburgh, Anna von 60

D

Danae von D. Calvaert (*Lucca*) 197; mit dem Goldregen von J. Gossart (München, Pinakoth.) 171, 172*
 Dannat, Slg., *Paris* 181, 181*
 Danse 355
 Danzig, Marien-Kirche, Jüngstes Gericht von H. Memling 101*, 107, 108
 Daret, Jacques 81, 82, 82*, 83*, 86–88, 89
 David, Gerard 112*, 113*, 114*, 114–120, 115*, 116*, 122, 124, 131, 132; Schule 116*, 120–121
 David, Louis 328, 329, 330
 David, König, Miniatur a. e. französ.-lateinisch. Psalter (Paris, Bibl. Nat.) 46, 47*; D. s. Königskrönung, Miniatur a. e. Stundenb. d. 16. Jahrh. (Rom, Vatikan. Bibl.) 61, 61*; D. vor Gott kniend, Miniatur a. dem Stundenb. Johans des Unerschrockenen (London, Brit. Mus.) 49, 49*; D.

und Bathseba, Teppich (*Madrid*, Kgl. Schloß) 150*, 152
 Decius Mus, Geschichte des Konsuls, Gemäldefolge von Rubens (Wien, Liechtenstein-Gal.) 230, 245; Teppichkarton dazu 307
 Delacre, Slg., *Gent* 268*, 269
 Delbeke, L. 345
 Delcour, Jean 220, 220*
 Demannez 354
 Denys, Frans 271
 Descamps 221
 Desenfans 325*, 328
 Deutschland (*Nord-*), vläm. Schnitzaltäre 34
 Devonshire, Herzog von, Slg. in *Chatsworth* 17*, 107, 246, 267; Bildnis von J. Jordaens 265
 Dezember, Monatsbild a. e. Stundenbuch d. 16. Jahrh. (Rom, Vatikan. Bibl.) 60 bis 61, 61*
 Diana mit Nymphen und Satyren von A. van Diepenbeeke (Stockholm, Mus.) 256; D. s. Rückkehr von der Jagd von Rubens (Dresden, Gal.) 225*, 228, 296; D. und ihre Nymphen von Satyren überrascht von Rubens 240; D. und Kallisto von Rubens 240; D. im Walde von F. Wouters (Wien, Hofmus.) 256*, 257
 Didos Tod von J. Stallaert (Brüssel, Mus.) 332*
 Diepenbeeke, Abraham van 255, 256*
 Diest, Arnold van 33
 Dillens, Julien 320*, 323, 328
 Dinant, Gelbgießer-Werkstätten 31; Ansicht von D. von H. Boulenger (Brüssel, Mus.) 346*, 349
 Diogenes einen Menschen suchend von J. Jordaens (Dresden, Gal.) 266*, 267
 Dionysius, hl., Martyrium des, von Henri Bellechose (Paris, Louvre) 65*, 68
 Dirk von Haarlem s. Dirk Bouts
 Dixmuiden, St. Nikolas, Lettner 35, Anbetung der Könige, Altarbild von J. Jordaens 268
 Donatian, hl., auf d. r. Flügel d. Triptychons aus St. Donatian (*Brügge*) von G. David (London, Nat. Gall.) 114*, 117–118
 Donatello 322
 Donato, Francesco, Holzschnitt von J. Molyns

(Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus) 202, 208*
 Donne, Sir John, Triptychon des, von H. Memling (Chatsworth, Slg. des Herzogs von Devonshire) 17*, 107, 108
 Doudelet, Charles 356
 Douffet, Gérard 303
 Dubois, Louis 344
 Ducaju, Jacques 318*, 321
 Dupon, Josua 325*, 328
 Duquesnoy, François 219, 220*
 Duquesnoy, Jérôme 219
 Duquesnoy, Jérôme d. J. 219
 Dürer, Albrecht 131, 202
 Durieu, Graf Paul 44, 64
 Dyck, van 186, 242*, 243 bis 252, 243*–252*, 253, 258, 262, 270, 271, 282, 302*, 303*, 305, 306, Taf. I*
 Dyckmans, Joseph 330*, 335, 353*, 354

E

Edelinck, Gerard 304*, 306
 Eertvelt, Andreas van 291*, 295
 Egmont, Justus van 257
 Egmont u. Hoorn, Die Brüsseler Schützengilde vor den Leichen E. s. u. H. s., von L. Gallait (Antwerpen u. Tournai, Museen) 328*, 332; Denkmal von Fraikin (*Brüssel*) 321
 Eleutherius, hl., Schrein (*Tournai*, Kathedrale) 29, 29*
 Elias in der Wüste von D. Bouts (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 93*, 97, 99; E. und die Witwe von Sarepta von J. Massys (Karlsruhe, Mus.) 181, 182*
 Eligius, Die Predigt des hl., von einem unbek. Meister (Antwerpen, Mus.) 195, 204*
 Elisabeth Königin, Holzschnitt von J. Liefbrink 203
 Ellenhard, Bischof von *Freising* 14
 Elsen, Alfred 355
 Engel, die singenden (Teil vom Genter Altar) von H. u. J. van Eyck (*Gent*, St. Bavo) 69*, 73
 Enghien, Teppichwebereien 151
 Ensor, James 353
 Erasmus, hl., Martyrium des, von D. Bouts (*Löwen*, St. Peter) 96*, 97, 100
 Erasmus von Rotterdam,

Stich von F. Huys (Brüssel, Kgl. Bibl.) 204, 208*
 Ernestus, Miniaturmaler 13
 Es, Jakob van 299
 Europa, Raub der, von H. van Balen (Wien, Hofmus.) 274, 277*
 Evangeliare: *Brügge*, Notre-Dame (jetzt Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus) 9*, 12; Nr. 11175 (Brüssel, Kgl. Bibl.) 8*, 11; *Gembloux*, Abtei (jetzt Brüssel, Kgl. Bibl.) 9*, 12; *Lüttich*, Saint-Laurent (jetzt Brüssel, Kgl. Bibl.) 6*, 9; *Maeseyck*, Kirche 8*, 11
 Eyck, Brüder van 44, 69 bis 75, 69*, 70*, 71*, 72*, 76, 80, 81, 82, 92, 105, 117, 131, 149, 162
 Eyck, Hubert van 66*, 67*, 68*, 69–75
 Eyck, Jan van 69–79, 72*, 73*, 74*, 75*, 80, 86, 91, 110, 114; Bildnis s. Frau (Brügge, Mus.) 78, Taf. II*

F

Farasyn, Edgar 345
 Farnese, Alexander 199
 Fayd'herbe, Lukas 220
 Ferdinand I., Kaiser 167
 Ferdinand II., Kaiser 270
 Ferdinand, Kardinal-Infant, Statthalter d. Niederlande 234, 237, 240, 277; Bildnis von Rubens (Slg. Morgan) 242
 Ferdinand, Erzherzog, u. Gemahlin, Grabmal von A. Colyns (*Innsbruck*, Hofkirche) 168
 Ferdinand von Aragon, Kamin-Skulptur (*Brügge*, Justizpalast, Schöffensaal der „Freiheit Brügge“) 165, 165*
 Fernandez, Don, Sohn Johanns III. von Portugal 62
 Fiammingo s. Denis Calvaert
 Fillastre, Guillaume de, Bischof von *Tournai* 58
 Flamboyantstil 18, 20, 27
 Flandern, Graf von 52
 Flémalle, Bartholet 303
 Flémalle, Meister von, s. Robert Campin
 Fleur des Histoires, Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 54, 56*
 Floreffe b. *Lüttich*, Abtei, Miniaturmalereien 8; Bibel (jetzt London, Brit. Mus.) 12*, 14
 Floreins, Jakob 107*, 112
 Floreins, Jan 109

Floris (de Vriendt), Cornelis 162*, 163, 167, 167*
 Floris, Frans 180, 182–183, 183*, 184*, 185*, 186, 193, 194, 204
 Foucquier, Jacques 294
 Fourment, Helene (Rubens' zweite Frau) 232, 234, 242; Bildnisse von Rubens: sitzend (München, Pinakothek) 234, 235*, im Pelz (Wien, Hofmus.) 234, 235*, mit Rubens 234, mit Mann und Kind (Paris, Slg. A. de Rothschild) 234, 236*, mit Kindern (Paris, Louvre) 234, Taf. IV*, ebenso (München, Pinakoth.) 234
 Fourment, Susanne, Bildnis von Rubens (London, Nat. Gall.) 232, 233*
 Fourmois, Theodor 348, 355
 Fraikin, Karl August 321
 Franchoy, Pieter 271, 272*
 Franck, Joseph 354
 Francken, Ambrosius 194 bis 195, 201*
 Francken d. Ä., Frans 275, 276
 Francken d. J., Frans 275, 276, 278*
 Francken, Frans, „Der kleine Rubens“ 276
 Francquaert, Jacques 214
Frankreich, vläm. Schnitzaltäre 34
 Franz I. von Frankreich 207
 Franz von Assisi, Die letzte Kommunion des hl., von Rubens (Antwerpen, Mus.) 227, 228*
 Franziskus u. Dominikus, Die Heiligen, von D. Calvaert (Dresden, Galerie) 197, 203*
 Frédéric, Léon 351*, 352
 Freeren, Adler-Lesepult 31
 Freising, Andreaskloster 14, Missale aus *Lüttich* (jetzt München, Bibl.) 11*, 14
 Friedrich Heinrich von Nassau 258
 Friedrich Heinrichs Triumph von Jordaens (Huis ten Bosch b. *Haag*) 268
 Fyt, Jan 293*, 294*, 297 bis 299, 306, 308

G

Gabron, Guillaume 296*, 299
 Gallait, Louis 328*, 329*, 331, 332, 340, 343, 355
 Gallait, Mme, Bildnis von L. Gallait (Brüssel, Mus.) 329*
 Galle, Stecherfamilie 204, 305
 Galle, Cornelis d. Ä. 305
 Galle, Cornelis d. J. 305

Galle, Philipp 204
 Gammarele, Pieter van 123
 Gassel, Lukas 188, 193*
 Gebetbücher: G. mit Kalender, illustr. Hs. (London, Brit. Mus.) 61–62; G. Philipps, Schwiegersohns Maximilians, illustr. Hs. (ebenda) 62. — S. a. Stundenbücher
 Geefs, sechs Brüder 320
 Geefs, Joseph 321
 Geefs, Willem 309, 318*, 320
 Geest, Cornelius van der, Bildnis von A. van Dyck (London, Nat. Gall.) 245*, 248
 Geets, Willem 340, 355
Gembloux, Abtei, Evangeliar d. 10. Jahrh. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 9*, 12
 Genealogie Maximilians 202
 Genoels, Abraham 294
Gent, Abteien: St. Bavo 8, Missale (London, Brit. Mus.) 13*, 15, roman. Kreuzgang 6, Skulpturen 7; St. Peter 8, für den Abt gemaltes Zeremonial 37, 39*; Saint-Trond 8; — Belfried 24, Statue des Knappen 27, 27*, Freitagmarkt, Standbild d. J. van Artefelde von P. de Vigne 321; Grafenschloß 1*, 6; — Kirchen: St. Bavo, Altar d. Vigliusschen Grabkap. von F. Pourbus d. J. 186, Altarwerk der Gebr. van Eyck 66*, 67*, 68*, 69*, 69–74, Gemälde von L. de Heere 195, Grabmal des Bischofs von *Triest* von Fr. Duquesnoy 219, Missale d. 12. Jahrh. (London, Brit. Mus.) 13*, 15; St. Jakob 17; St. Nikolaus 17; St. Peter 214; — Stapelhuis 6; Tuchhallen 22. — Malerschule des 20. Jahrh. 352 bis 353.
Gent, Gerard von, s. Horenbout
Gent, Justus von 169–170, 170*, 171*
Genter Altar von H. und J. van Eyck (*Gent*, St. Bavo; Brüssel, Museum; Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 66*, 67*, 68*, 69*, 70–74, 70*, 71*, 72*
Gentines, Taufbecken 29
Genua, Palazzo Rosso, Bildnisse von A. van Dyck 243*, 244*, 247
 Georg, Die Legende des hl., von L. Blondeel (Brügge,

- Mus.) 177, 177*; Martyrium des hl. G. von G. Maes (Antwerpen, Mus.) 260, 260*; von C. Schut (ebenda) 254, 254*
- Gerard von Gent, s. Horenbout
- Gertrud, Schrein der heil., (*Nivelles*, Sainte-Gertrude) 28*, 29
- Gheel*, St. Dymphna, Altar 31; Grabmal des Jan von Mérode 167, 168*
- Gheenste, Jan van der, Bildnis von P. Pourbus d. Ä. (Brüssel, Mus.) 180, 180*
- Ghemar 355
- Ghindertaelen, Jan von, Bildnis von Rubens (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 240*, 242
- Gillemans, Jan Paul 300
- Gillemans, Jan Paul II. 300
- Gilsoul, Victor 349
- Giotto, Plastik von Th. Vinçotte (Brüssel, Mus.) 326
- Godeberte, Legende der hl., von P. Cristus (Amerika) 76*, 79–80
- Godecharle, Lambert 222, 222*
- Goes, Hugo van der 97*, 98*, 99*, 100*, 101*, 102 bis 105; Der Wahnsinn des, von E. Wauters (Brüssel, Mus.) 339*, 343
- Goesen, Kirche, Taufbecken 29, 30*
- Goldenes Vlies, Geschichte des, Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 58, 59*; Ordenskapitel des G. V., Miniatur a. d. Geschichte des G. V. (ebenda) 58, 58*
- Goldschmidt, Slg., *Frankfurt a. M.* 267*, 268
- Gonzaga, Vincenzo, Herzog von Mantua 187, 223
- Goovaerts, Abraham 274
- Gordeanus, Miniaturmaler 13
- Gossart gen. Mabuse, Jan 170–172, 171*, 172*, 173, 175, 176, 178, 210
- Gotik, Baukunst 17–27; Miniaturmalerei 35–66; Plastik 27–35
- Gottfried von Bouillon, Denkmal von L. E. Simonis (*Brüssel*) 319*, 321
- Gottvater (Teil vom Genter Altar) von H. van Eyck (*Gent*, St. Bavo) 66*, 71, 72–73; G. thronend, Miniatur a. d. Stundenb. d. Herzogs von Berry (in Turin verbrannt) 44, 44*
- Goubau, Antonis 281
- Grapheus, Abraham, Pedell der Lukasgilde, Bildnis von C. de Vos (Antwerpen, Mus.) 262, 262*
- Grétry, Standbild von W. Geefs (*Lüttich*) 320
- Greverade, Heinrich u. Adolf 113
- Greverade-Altar von H. Memling (*Lübeck*, Dom) 112*, 113–114
- Grimani, Kardinal 64
- Grimani's. Breviarium Grimani
- Grimmer, Jakob 188, 194*
- Grimston, Edward, Bildnis von P. Cristus (*Gorhambury*, Earl of Verulam) 79
- Groot, Willem de 320*, 323, 324
- Großbritannien*, Einführung der Miniaturmalerei von dort her 8; Einfluß auf die vläm. Miniaturmalerei 13
- Groux, Charles de 350*, 351
- Gruuthuse, Herr von, s. Ludwig von Brügge
- Guffens, Godefroi 345
- Guicciardini 63, 64.
- Gysels, Pieter 294

H

- Haag*, Huis ten Bosch, Oraniensaal, Gemälde von Jordaens 268
- Hakendover*, Schnitzaltar daher (Brüssel, Kunstgew.-Mus.) 33
- Hal*, Notre-Dame 19, 20*, Alabaster-Altar 31, 34*, Taufbecken 30, 31*
- Hallen 22–24, s. *Antwerpen*, *Brügge*, *Gent*, *Ypern*
- Hanselaere, van 329
- Harlebeke*, Kirche 5
- Hasselt*, Franziskaner-Kirche, Toter Christus, Skulptur von J. Delcour 220, 220*
- Hasselt, Jan van 68
- Hecht, Henri van der 349
- Hecke, Jan van den 302
- Heem, Cornelis de 300
- Heem, Jan Davidsz de 296*, 300
- Heere, Lucas de 195–196, 202*
- Heidelberg*, Schloß, Skulpturen von A. Colyns 168
- Heiligen, Die, Österreichs. Holzschnittfolge 202
- Heinrich IV., Kaiser, in Canossa von A. Cluysenaer (Brüssel, Mus.) 338*, 342
- Heinrich II. von Frankreich 207
- Heinrich IV. von Frankreich 235
- Heinrich I., Herzog von Brabant, Grabmal (*Löwen*, St. Peter) 30
- Helden, Die neun, Holzschnittfolge (Brüssel, Kgl. Bibl.) 202–203, 208*
- Helena, Geschichte der, Mutter des hl. Martin, Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.), 50, 51*
- Helmont, Jakob van 303
- Hemessen, Jan van (Jan Sanders) 131*, 132*, 133 bis 134, 137
- Hemptinne, Familie de, Bildnis von F. J. Navez (Brüssel, Mus.) 326*, 330
- Hennebicq, André 341*, 344
- Hennegau*, Geschichte des, Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 51–52, 52*, 53*
- Hennesy, Livre d'Heures gen. von Notre Dame de, Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 62*, 63, 64
- Heraclius, Mönch 75
- Herenthals*, St. Waltrudis, Schnitzaltar 34, Taufbecken 29
- Herkenbalds Gerechtigkeit von R. v. d. Weyden, Teppich (Bern, Mus.) 85*, 91, 151
- Herkulanum, Ausgrabungen 222
- Herlinde u. Relinde, illustr. Handschrift der Nonnen 10 bis 11
- Hermans, Ch. 341*, 344
- Herodes, Gastmahl des, Flügel zur Grablegung Christi von Qu. Massys (Antwerpen, Mus.) 122*, 127; Miniatur a. d. Reimbibel d. J. van Maerlant (Brüssel, Kgl. Bibl.) 15*, 16
- Herreyns, W. J. 300*, 304
- Hesdin, Jacquemart de 44, 45, 46, 46*
- Hesekiel und der Engel, Miniatur a. d. Bibel Karls V. von Jan van Brügge (*Haag*, Mus. Meerm.-Westreen.) 40, 42*
- Hessius, Willem 214
- Heyde, Pieter van der 204
- Heymans, Adrien 349
- Hieronimus, hl., von M. van Roymerswaele (Madrid, Prado) 127*, 130
- Hiobs Prüfungen, Miniatur a. e. Hs. (Paris, Bibl. Nat.) 13*, 14; H. m. s. Frau u. s. Freunden, Miniatur a. e. Bibel (*Lüttich*, Seminar) 36, 37*
- Hiobs-Altar von B. van Orley (Brüssel, Mus.) 173*, 174

Hippolyt, Martyrium des hl., von D. Bouts (*Brügge*, Salvator-Kirche) 97*, 102, 105
 Hobbema, Meindert 348
 Hoeck, Jan van den 258, 258*
 Hoecke, Robert van 279
 Hoffman, Gillis, und seine Frau, Bildnis von M. de Vos (Amsterdam, Rijks-Mus.) 194, 200*
 Hofman, J. 317*, 319
 Holbein, Hans 184
 Höllenbruegel s. P. Bruegel d. J.
 Holzschnitt 148–149, 202 bis 203, 208*, 304*, 306, 356
 Hooch, Pieter de 340
 Hoorn, Graf, s. Egmont
 Horemans, Pieter Jakob 299*, 303
 Horenbout, Gerard (Gerard von Gent) 64, 66
 Horta, Viktor 317*, 319
 Hortulus Animae, Hs. (Wien, Hofbibl.) 64*, 66
 Houben, H. 345
 Houffalize, Diedrich von, Grabmal (Brüssel, Kunstgew.-Mus.) 30, 32*
 St. Hubertus rettet Schiffbrüchige, Miniatur a. e. Hs. (Haag, Kgl. Bibl.) 54, 55*
 Hulin de Loo, Georges 44, 81
 Hulsen, Klara van, Nonne 108
Hulsthout, Schnitzaltar 33
 Huy, Kloster der Kreuzbrüder 67; Notre-Dame 19
 Huy, Reiner von 30
 Huys, Frans 204, 208*
 Huys, Pieter 135*, 136*, 137
 Huysmans, Cornelis 289*, 294
 Huysens, Pieter 214

I

Ignatius, hl., von D. Seghers (Antwerpen, Mus.) 297*
 Ildefons, Wunder des hl., von Rubens (Wien, Hofmus.) 235, 236*
Innsbruck, Hofkirche, Grabmal d. Erzherzogs Ferdinand u. s. Gattin von A. Colyns 168; Grabmal Kaiser Maximilians I. von A. Colyns 167–168, 169*
Irland, Einführung d. Miniaturmalerei von dort 8
 Isabella von Kastilien, Kamin-Skulptur (*Brügge*, Justizpalast, Schöffensaal der „Freiheit Brügge“) 165, 165*
 Isabella, Gemahlin Karls V., Bildnis auf e. Glasfenster

nach Entw. von B. v. Orley (*Brüssel*, St. Gudula) 174
 Isabella von Spanien 61
 Isabella, Infantin 199, 214, 233, 273, 307, 308; Bildnis von Rubens (Brüssel, Mus.) 237*, 238; Stich von Anton Wiericx 209*
 Isabella, Infantin von Portugal 69
 Isenbrant, Adrian 121
 Itinerarium sancti Petri, Hs. d. 12. Jahrh. (Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus) 7*, 10
Ivry, Schlacht bei, von Rubens (Florenz, Uffizien) 236

J

Jakob I. von England 243
 Jakobäa von Bayern 44, 45*
 Jamaer, Victor 316
 Jan van Brügge (Jan van Bondolf) 39, 40, 41*, 42*, 75
 Jan der Maler 68
 Jans, E. de 345
 Jansen, Gerard 203
 Janssens, Abraham 200–202, 207*
 Janssens, Hieronymus 282
 Janssens, Baron, Slg. in *Brüssel* 273*
 Jean le Tavernier 50, 53, 54*
 Jegher, Christoph 304*, 306
 Jesuiten-Stil 214–215
 Jode, Stecherfamilie 204
 Jode, Gerard de 204
 Jode, Pieter de, d. J. 306
 Johann von Bayern (Johann ohne Gnade) 69, 77
 Johann von Brügge, Herr von Gruuthuse 58
 Johann der Unerschrockene, Herzog von Burgund 49; Bildnis von Jan Malwel 68
 Johann II., König von Frankreich 42, 43
 Johann III. von Portugal, Stich von P. Coeck (St. Petersburg, Eremitage) 203, 208*
 Johannes der Evangelist im Ölkessel von Qu. Massys (Johannes-Altar, rechter Flügel) (Antwerpen, Mus.) 123*, 127
 Johannes der Täufer von H. van Eyck (Teil vom Genter Altar) (*Gent*, St. Bavo) 68*, 71, 72–73; Altar in St. Donatian (*Brügge*), Stifterbild von G. David (London, Nat. Gall.) 114*, 117–118; Ent-
 hauptung von R. van der

Weyden (Johannes-Altar, rechter Flügel) (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 87*, 94

Johannes der Täufer u. Johannes der Evangelist von Hans Memling (Wien, Hofmus.) 108*, 112
 Johannes, St., Miniatur a. e. Evangelist d. 10. Jahrh. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 8*, 11; Miniatur a. e. Evangelist aus *Brügge* (Antwerpen, Mus. Plantin-Moretus) 9*, 12
 Johannes-Altar von Qu. Massys (Antwerpen, Mus.) 122*, 123*, 126
 Johannes-Altar von R. v. d. Weyden (Berlin, Kaiser Friedrich-Mus.) 87*, 94
 Jonghelinck, Jakob 166
 Jordaens, Jakob 262–269, 263*–268*, 291, 292, 306, 308, 324
 Josephs Traum von G. Zegers (Gent, Mus.) 253*, 254
 Joseph, Der sel. Herman, erhält einen Ring von der hl. Jungfrau von A. v. Dyck (Wien, Hofmus.) 247*, 249
 Judith von G. de Laresse (Lüttich, Mus.) 299*, 303; von J. Massys (Paris, Slg. Dannat) 181, 181*
 Jupiter und Amalthea von Jordaens (Paris, Louvre und Kassel, Gal.) 267
 Justi, Karl 128

K

Kambyzes und Sisamnes von Gerard David (*Brügge*, Mus.) 112*, 115–116
 Kandaules, König von Jordaens (Stockholm, Mus.) 267
 Karl der Grosse 8; s. a. Chroniques de Charlemagne
 Karl der Kahle, Miniatur a. d. Liber Floridus 14*, 15
 Karl der Kühne von Burgund 55, 58, 87, 91, 149; Grabmal von J. Yonghelinck (*Brügge*, Liebfrauen-K.) 166; Wappen in Kupferstich (Brüssel, Kgl. Bibl.) 149, 150*
 Karl V. von Deutschland 172, 178, 206, 207; Bildnis auf e. Glasfenster nach Entw. von B. van Orley (*Brüssel*, St. Gudula) 174; Kamin-Skulptur (*Brügge*, Justizpalast, Schöffensaal

- der „Freiheit Brügge“) 165, 165*; K.s V. Abdankung von L. Gallait 331; K.s V. Krönung von Er. Quellin II. (Wien, Hofmus.) 259, 259*; K. V. erobert Tunis, Teppich nach Entw. von J. Vermeyen (*Madrid*, Kgl. Palast) 207, 209*, 210*
- Karl I. von England 233, 236, 244, 308; Bildnis von A. van Dyck (Paris, Louvre) 249*, 250; Bildnis s. Kindervon A. van Dyck (Turin, Museum) 250*, 251
- Karl V. von Frankreich 39, 40, 41, 48; s. Bibel (Haag, Mus.Meerm.-Westreen.) 39, 40, 41*, 42*; K.s V. Hochzeit, Miniat. a. „La Fleur des Histoires“ (Brüssel, Kgl. Bibl.) 55, 56*
- Karl I. von Savoyen 47
- Karl Martells Geschichte, Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 55, 57*
- Katharina, Vermählung der hl., von Gerard David (London, Nat. Gall.) 113*, 116 bis 117; von Hans Memling (Brügge, Johannis-Hosp.) 102*, 108; Miniat. a.d. Hortulus Animae (Wien, Hofbibl.) 64*, 66; s. a. Cornelius
- Kaufmann, Slg. von, *Berlin* 146*, 147
- Kempnaer, Pieter van, s. Campaña
- Kerniel, Kirche, Ottilien-Schrein 66–67
- Kerriex, Willem Ignaz 303
- Key, Adrian 183–184, 184*, 185*
- Key, Willem 183, 186*
- Keyrinx, Alexander 290*, 294
- Keyser, Nicasius de 328*, 331–332, 340, 343, 445
- Khnopff, Ferdinand 352*, 353
- Knyff, A. de 346*, 348
- Konstantin, Geschichte des Kaisers, Teppichkartons von Rubens 308
- Kriekenborch, Jan van 57
- Kupferstich 148, 149, 150*, 203–205, 208*, 209*, 302*, 303*, 304*, 305–307, 354 bis 355, 354*
- Kuyck, Frans van 345, 355
- L
- Laeken*, Schloß b. *Brüssel*, Flachreliefs u. Skulptur von L. Godecharle 222
- Laenen, Christoph Jakob van der 282
- Laermans, Eugène 352
- Lagae, Jules 324*, 328
- Lagye, Victor 345
- Lairesse, Gérard de 299*, 303
- Lalaing, Graf Antoine de 174
- Lalaing, Graf Jacques 324*, 326–328, 340*, 343
- Lambeaux, Jef 322*, 325 bis 326
- Lambyn, Frau van, Bildnis a. d. Altarbild von G. David „Madonna mit Heiligen“ (Rouen, Mus.) 115*, 120
- Lamorinière, François 345*, 348
- Lampsonius 131, 198
- Lathem, Lievin van (Lievin von *Antwerpen*) 64
- Laurentius, Miniaturenmaler aus *Antwerpen* 39
- Lauters 355
- Lauwers, François 354, 355
- Lauwers, Konrad 306
- Layard, Slg. Lady, *Venedig* 120
- Layens, Matthäus 27
- Léau, Kloster der „Brüder vom gemeinsamen Leben“, Vulgata 7*, 10, 36, 37*; Saint-Léonard, Schnitzaltar 33, Tabernakel von C. Floris 167, 167*
- Leblon, Slg., *Antwerpen* 268
- Le Brun 304*
- Leempoels, J. 354
- Leemputten, Frans van 349*, 351
- Leest, Anton van 203
- Leeuw, Jan de, Bildnis von J. van Eyck (Wien, Hofmuseum) 78
- Legenda Aurea, Hs. a. d. 14. Jahrh. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 37, 39*; Hs. für Herzog Philipp von Cleve (ebenda) 59, 60*
- Legrand 355
- Lenain 355
- Lens, Andreas Cornelis 300*, 303–304
- Leo X., Papst 206
- Leopold I., Bildnis von L. de Winne (Brüssel, Mus.) 340*, 343; Standbild von J. Geefs (*Antwerpen*) 321; Standbild auf der Kongreß-Säule von W. Geefs (*Brüssel*) 320
- Leopold II., Büste von Th. Vinçotte (Brüssel, Mus.) 323*, 326
- Leopold Wilhelm, Erzherzog 258, 277, 286, 302
- Lepanto, Schlacht von, von E. Slingeneyer (Brüssel, Mus.) 327*, 332
- Lettner 34–35, 36*
- Leukippos, Raub der Töchter des, von Rubens (München, Pinakoth.) 228, 230*
- Leyniers, Bildwirkerfamilie 209
- Leys, Hendrik 333*, 334*, 337–338, 340, 355; Denkmal von J. Ducaju (*Antwerpen*) 321
- Liber Floridus, ill. Hs. (Gent, Univ.-Bibl.) 14*, 15, 16
- Liédet, Louis oder Loyset 51, 52, 55, 56, 57*
- Liefrinck, Cornelis 202
- Liefrinck, Hans 163
- Liefrinck, Jan 203
- Liefrinck, Willem 202
- Liemaekere, Nicolas de 272, 274*
- Lier* (*Lierre*), Belfried 24; Kirche, Lettner 35, 36*
- Lies, Joseph 335*, 338
- Liessies* im *Hennegau*, Abtei, roman. Grabmal 7
- Lievin von *Antwerpen* s. Lathem
- Limburg, Die Brüder aus, s. Malwel
- Linnig, Willem 355
- Lint, Pieter van 257, 257*
- Lithographie im 19. Jahrh. 354, 355–356
- Livius, Titus 210
- Livre d'heures s. Stundenbücher
- Lobbes*, Abtei 8
- Loenhout*, Schnitzaltar 34
- Lombard, Lambert 178*, 179, 182
- Lombeek*, Liebfrauenkirche, Schnitzaltar 33
- Lorrain, Claude 281
- Lots Töchter von J. Massys 181
- Löwen*, Bruderschaft von Sankt-Anna 125; Jesuitenkirche (jetzt St. Michael) 214, 215*; Notre-Dame-hors-la Ville, Schnitzaltar (jetzt *Brüssel*, Kunstgew.-Mus.) 33, 34*, 35*; Rathaus 26–27, 26*; St. Jakob, Tabernakeleinfassung von J. Veldener 167; St. Peter, Abendmahl von D. Bouts 92*, 97, 98, Altar der Schützengilde (Kreuzabnahme von R. van der Weyden) 83*, 90, Grabmal Heinrichs I. von Brabant 30, Lettner 34, Martyr. d. hl. Erasmus von D. Bouts 95*, 97, 100
- Lübeck*, Dom, Greverade-Altar von H. Memling 110*, 113–114

Lucas, Lord, Ausstellg. von Gemälden van Dycks in d. Nat. Gall., London 251
 Lucidel s. Neufchâtel
 Luckx, Christian 302
 Ludovisi, Kardinal, Bildnis von Voet (Budapest, Mus.) 271
 Ludwig XI. 151
 Ludwig XIII. 235, 308; Bildnis von F. Pourbus II. (Florenz, Uffizien) 187, 192*
 Ludwig XIV. 280, 289, 303; Fahrt nach Vincennes, Bildnis von F. v. d. Meulen (Dresden, Gal.) 280, 280*
 Ludwig von Brügge, Herr von Gruuthuse 56, 57
 Ludwig von Ungarn u. Gemahlin, Bildnisse a. e. Glasfenster nach Entw. v. B. v. Orley (*Brüssel*, St. Gudula) 174
 Lukas, Der hl., die Jungfrau malend von L. Blondeel (*Brügge*, Mus.) 176*, 177; von J. Gossart (Wien, Hofmus.) 171, 171*, andere Ausfüh. in Prag; L. u. hl. Eligius von L. Blondeel (*Brügge*, Salvator-K.) 177, 177*
 Lüttich, Abtei Saint-Laurent, Evangeliar (*Brüssel*, Kgl. Bibl.) 6*, 9; Fürstbischöfl. Palast 26*, 27; Heiligkreuzkirche 4*, 5, 6; Miniaturmaler 38; Notre-Dame-aux-Fonts, Taufbecken (jetzt in St. Bartholomäus) 30, 31*; Saint-Denis 5, Schnitzaltar 34; Saint-Jean-l'Évangéliste, Missale 64*, 66; St. Bartholomäus 5, Taufbecken 30, 31*; St. Jakob 5, 21, 21*; St. Paul 19, 19*
 Luyten, Hendrik 347*, 351
 Lye, Jan van der 67—68
 Lynen, Amédée 356
 Lyns, Jan, s. Molyns

M

Mabuse s. Gossart
 Madonna s. Maria
 Madou, Jean-Baptiste 305, 330*, 334—335, 355
 Maerlant, Jacques van 15*, 16
 Maes, Gottfried 260, 260*
 Maesejck 69, Kirche, illum. Evangeliar 8*, 11
 Magdalena von Robert Campin (London, Nat. Gall.) 85; Stich von G. Biot nach Qu. Massys 354*; Stich

von G. Edelinck nach Le Brun 304*
 Mahu, Cornelis 300
 Male, Ludwig von, Graf von Flandern 48, 68
 Mallery, Stecherfamilie 204
 Malouel s. Malwel
 Malwel (Malouel), Hermand 47; Jean (Janneken) 43, 47, 48*, 68; Paul (Polleken, Polequin) 43, 47, 48* = Die Brüder aus Limburg
 Mander, Karel van 169, 170
 Mansel, Jean, Kopist Philipps des Guten 54
 Manuskripte, illum., 7—16, 35—66
 Marcattillier, Raphael de, Abt von St. Bavo in *Brüssel*, Sohn Philipps des Guten 58
 Marckelbach, Alexander 344
 Margarete von Österreich 172, 174; Palast in *Mecheln* 316
 Margarete von Parma gibt dem Magistrat von Antwerpen die Stadtschlüssel zurück von H. Leys (*Brüssel*, Mus.) 333*
 Maria (Madonna). — Gemälde: A. Benson, Deipara Virgo (*Antwerpen*, Mus.) 118*, 122; L. Blondeel, Der hl. Lukas malt die Madonna (*Brügge*, Mus.) 176*, 177; D. Bouts, Madonna zwischen Petrus u. Paulus (London, Nat. Gall.) 102; J. Bruegel d. Ä., Madonna in Blumen (*Madrid*, Prado) 274, 276*; D. Calvaert, Verkündigung (*Bologna*, San Domenico) 197, 203*; R. Campin, Maria mit dem Kinde (Frankfurt a.M., Städelsches Inst.) 80*, 84, Verkündigung (Mérode-Altar, Mittelbild) (*Brüssel*, Mus.) 79*, 82, ? Madonna im Zimmer (London, Nat. Gall.) 85, ? Tod der Maria (ebenda) 85; J. van Cleef, Madonna (Wien, Hofmus.) 126*, 129, Tod der Maria 129; van Coninxloo, Die Genealogie der Madonna (*Brüssel*, Mus.) 175, 175*; G. de Crayer, Madonna mit Heiligen (*Alost*, Kirche) 261, (*Antwerpen*, Mus.) 261, 261*; P. Cristus, Madonna (Frankfurt a.M., Städelsches Inst.) 79, Verkündigung (*Berlin*, Kaiser Friedr.-Mus.) 77*, 79, 80; J. Daret, Heimsuchung (ebenda) 83*,

86, Verkündigung 86; G. David, Die heiligen Frauen u. St. Johannes (Flügel e. Triptychons) (*Antwerpen*, Mus.) 116*, 120, Madonna mit Heiligen (früher *Brügge*, Karmeliter-K., jetzt Rouen, Mus.) 115*, 119—120; A. van Dyck, Madonna mit Stiftern (Paris, Louvre) 246*, 248, Maria mit dem Kinde (München, Pinakoth.) 248*, 249, Rosenkranz-Madonna (*Palermo*, Oratorio del Rosario) 245*, 247—248; H. van Eyck, Maria (Teil vom Genter Altar) (*Gent*, St. Bavo) 67*, 71, 72—73; J. van Eyck, Maria mit d. Kinde (Madonna des Kanzlers Rolin) (Paris, Louvre) 72*, 77, Madonna d. Kanonikus van der Paele (*Brügge*, Mus.) 74*, 76; H. van der Goes, Tod der Maria (ebenda) 100*, 105; J. Gossart, Der hl. Lukas malt die Madonna (Wien, Hofmus.) 171, 171*; Maria mit d. Kinde (München, Pinakoth.) 172, 172*; A. Isenbrant, Die sieben Schmerzen der Maria (*Brügge*, Notre-Dame) 121; N. de Liemaekere, Madonna in der Glorie (*Gent*, Mus.) 272, 274*; Qu. Massys, Madonna (*Antwerpen*, Mus.) 121*, 124, (*Berlin*, Kaiser Friedr.-Mus.) 121*, 124—125; H. Memling, Madonna (*Brügge*, Johannis-Hospital) 102*, 109, Madonna des Jakob Floreins (Paris, Louvre) 107*, 112, Madonna mit Stifter (Wien, Hofmus.) 107*, 112; Die sieben Freuden Mariä (früher *Brügge*, Liebfrauen-K., jetzt München, Pinakoth.) 110*, 112 bis 113; F.-J. Navez, Madonna (*Antwerpen*, Mus.) 326*, 330; J. Patinir, Die Ruhe auf der Flucht (*Madrid*, Prado) 129*, 132; P. P. Rubens, Madonna mit Engeln (München, Pinakoth.) 230, Madonna mit Heiligen (*Antwerpen*, St. Jakob, Altar der Rubensschen Grabkapelle) 242; C. Schut, Maria als Himmlskönigin 254; Th. van Thulden, Die Niederlande huldigen der Maria (Wien, Hofmus.) 255, 255*; O.

- van Veen, Mariä Leben (*Schloß Schleißheim*) 200; R. van der Weyden, Madonna mit vier Heiligen (Medici-Madonna) (Frankfurt, Städelsches Inst.) 89*, 95, Verkündigung (Columba-Altar, rechter Flügel) (München, Pinakoth.) 95 bis 96; V. Wolfvoet, Heim-suchung (*Antwerpen*, St. Jakobs-K.) 257; G. Zeghers, Maria mit d. Kinde (Wien, Hofmus.) 253, 253*, Mariä Vermählung (Antwerpen, Mus.) 253, 253*, 254. — Miniaturen: Maria mit dem Kinde a. d. Stundenbuch d. Herzogs von Berry (Brüssel, Kgl. Bibl.) 45—46, 46*; Mariä Krönung a. „Les Très Riches Heures“ (*Chantilly*, Musée Condé) 48, 48*; Mariä Verkündigung: a. e. vläm. Stundenbuch (Lüttich, Univ.-Bibl.) 41, 43*, a. „Traité des Louanges de la Vierge“ (Brüssel, Kgl. Bibl.) 53, 54*; Die heiligen Jungfrauen, a. „Les Très Belles Heures de Jean de France“ (in *Turin* verbrannt) 44, 45*
- Maria von Burgund, Grabmal von J. van Backere (*Brügge*, Liebfrauen-K.) 165*, 166; Kamin-Skulptur (*Brügge*, Justizpalast, Schöffensaal der „Freiheit Brügge“) 165, 165*
- Maria von Medici 235; Bildnis von F. Pourbus II. (Paris, Louvre) 187, 192*; Bildnis von Rubens (Madrid, Prado) 232, 233*; Krönung der, von Rubens (Paris, Louvre) 230—231, 231*; Gemälde-Zyklus von Rubens 257
- Maria Tudor, Bildnis von A. Mor (Madrid, Prado) 185, 189*
- Maria von Ungarn 172
- Maria-Magdalena, Legende der, von van Coninxloo (Brüssel, Mus.) 175, 175*; auf d. Vermählung d. hl. Katharina von G. David (London, Nat. Gall.) 113*, 116—117; Altar in St. Donatian (*Brügge*) 117
- Marie-Louise, Königin, Grabmal von Fraikin (*Ostende*) 321
- Marne, Jean Louis de 304
- Martin, hl., auf d. r. Flügel d. Triptychons aus St. Donatian (*Brügge*) von G. David (London, Nat. Gall.) 114*, 117—118; von A. van Dyck (*Saventhem*, Pfarrkirche) 242*, 245; von demselben (*Windsor Castle*) 245; Besessene heilend von J. Jordaens (Brüssel, Mus.) 265
- Martin der Zeeländer s. Roymerswaele
- Martin V., Papst 90
- Massys, Jan (Meister der weiblichen Halbfiguren?) 180—182, 180*, 181*, 182*, 183*
- Massys (Matsys), Quinten 120*, 121*, 122*, 123—128, 123*, 124*, 125*, 126*, 129, 130, 133, 152, 180, 354*
- Matham, Jakob 306
- Matthäus, Berufung des, von J. van Hemessen (München, Pinakoth.) 131*, 133; von O. van Veen (Antwerpen, Mus.) 199, 205*; Miniatur a. e. Evangeliar (*Maesejck*, Kirche) 8*, 11
- Maximilian I., Genealogie 202; Grabmal von A. Colyns (*Innsbruck*, Hofkirche) 167 bis 168, 169*; Kamin-Skulptur (*Brügge*, Justizpalast, Schöffensaal der „Freiheit Brügge“) 165, 165*
- Maximilian II., Bildnis von A. Mor (Madrid, Prado) 185*, 190
- Mecheln*, Beginenkirche 214, Gemälde von Cossiers 269; Fischhändler-Haus 164 bis 165, 164*; Johannis-K., Anbetung der Könige von Rubens 227, Kanzel von Th. Verhaeghen 220*, 221; Palast der Margarete von Österreich 316; St. Romuald 19, 20*, Altar der Lukasgilde, Der hl. Lukas malt die Madonna von J. Gossart (jetzt Prag, Mus.) 171
- Mechthild von Artois, Gräfin 151
- Medici s. Maria von Medici
- Medici-Madonna von R. v. d. Weyden (Frankfurt a. M., Städelsches Inst.) 89*, 95
- Meert, Pieter 271, 272, 273*
- Megan, René 294
- Meister von Flémalle s. Robert Campin
- Meister der weiblichen Halbfiguren s. Jan Massys
- Meister des Mérode-Altars s. Robert Campin
- Meister des Todes der Maria s. Joost van Cleef
- Meleager und Atalante von A. Janssens (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 201, 207*
- Mellery, Xavier 352*, 353
- Melun, Jehan de, Grabmal mit seinen beiden Frauen (*Schloß Antoing*) 35, 36*
- Memling, Hans 17*, 64, 101* bis 112*, 117, Taf. III*
- Mérode, Graf Frédéric de, Grabmal von W. Geefs (*Brüssel*, St. Gudula) 320
- Mérode, Jan von, Grabmal (*Gheel*, St. Dymphna) 167, 168*
- Mérode-Altar von Robert Campin (Brüssel, Gräfin Mérode) 79*, 81, 82—83, 84, 88
- Merowinger 3
- Mertens, Karel 345—346
- Mes, Der Herzog von, bittet König Pippin um Beistand, Miniatur a. d. Geschichte Karl Martells (Brüssel, Kgl. Bibl.) 55, 57*
- Meulemeester, de 354
- Meulen, Frans van der 279 bis 280, 280*
- Meulener, Pieter 279
- Meunier, Constantin 321*, 324—325, 326, 352
- Meunier, J. B. 354
- Meyers, Isidor 349
- Michelangelo 172, 182
- Michieli, Marc Antonio 63
- Michiels, J.-B. 353*, 354
- Middelburg*, Abteikirche, Blandelin-Altar von R. van der Weyden (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 94; Kreuzabnahme von J. Gossart (verbrannt) 170
- Miel, Jan 281
- Mielot, Jean, Kanonikus 53
- Mignon, Léon 328
- Mildert, Jan van 218
- Miniaturen 7—16, 35—66
- Miraeus, Bischof von *Antwerpen*, Bildnis von O. van Veen (Antwerpen, Mus.) 200, 206*
- Miraflores*, Triptychon von, von R. v. d. Weyden (Berlin, Kaiser Friedrich-Mus.) 90
- Mirou, Anton 274
- Missale: des Laurentius von Antwerpen (Haag, Mus. Meerm.-Westreen.) 39, 41*; aus St. Bavo in *Gent* (London, Brit. Mus.) 13*, 15; aus *Lüttich* (München, Bibl.) 11*, 14; aus d. 16. Jahrh. (*Lüttich*, Saint-Jean-l'Évangéliste) 64*, 66; aus der

Abtei von *Stavelot* (London, Brit. Mus.) 13
 Moere, Jan van der 59
 Mol, Pieter van 257
 Molyns (Lyns), Jan 202
 Momper, Frans de 189, 190
 Momper, Josse de 189, 190, 197*, 222
 Moncada, Franz von, Bildnis von A. v. Dyck (Paris, Louvre) 248, Taf. I*
 Monotessaron, Hs. (Gent, Univ.-Bibl.) 58, 59*
Mons, Belfried 24; Saint-Germain, Chorschranken von J. du Broeucq 166; Sainte-Waudru, Lettner, Chorschranken u. Altarbild (166*) von J. du Broeucq 166
Montaignu, Notre-Dame 214
 Montefeltro, Herzog Federigo da 169; Bildnis zus. mit s. Sohn von J. von Gent (*Rom*, Pal. Barberini) 169, 170, 171*
 Mor (Moro), Antonis 184 bis 186, 188*, 189*, 190*; Selbstbildnis (Florenz, Uffizien) 185, 188*
 Moreel, Willem, Bildnis von H. Memling a. d. Stifterflügel d. Christophorus-Altars (Brügge, Mus.) 106*, 111—112
 Morgan, Pierpont, Slg. 86
 Moses von J. von Gent (*Rom*, Pal. Barberini) 170*
 Mostart, Gillis, von W. Key (Wien, Hofmus.) 183, 185*
 Moysis, Ägidius, Chronik des, Hs. a. d. Abtei Saint-Martin zu *Tournai* (Brüssel, Kgl. Bibl.) 38, 40*
 Muller, Cornelis 203
 Muller, Jan 306

N

Nájera in *Spanien*, Santa María la Real, Triptychon von H. Memling (Antwerpen, Mus.) 110*, 111*, 114
 Napoleon I. 313; Einzug in Antwerpen 1803 von M. van Brée 329
 Navez, François-Joseph 326*, 329, 330, 343, 346; Selbstbildnis (Brüssel, Mus.) 330
 Neefs, Pieter, 298*, 302
 Neptun und Venus von A. van Diepenbeeke (Dresden, Gal.) 255, 256*
 Neufchâtel (Lucidel), Nicolas 184, 187*
 Neyts, Gillis 294

Nicolai, Arnold 203
 Nieulant, Willem van 280
Nieuport, Belfried 24
 Nieuwenhove, Martin van, von J. van Eyck (Brüssel, Johannis-Hospital) 109 bis 110, Taf. III*
 Nikasius, hl., auf dem Elfenbein-Buchdeckel d. Katbedr. zu *Tournai* 28, 28*
 Nikolaus, Die Mildtätigkeit des hl., von O. van Veen (Antwerpen, Mus.) 199*, 205*; Der hl. N. beschützt das belagerte Myra von O. van Veen (ebenda) 199, 205*
Nivelles (Nyvel), Kloster Sainte-Gertrude 8, roman. Flachreliefs, roman. Kreuzgang 6; Kirche 5, Schrein d. hl. Gertrud 28*, 29
 Nole (Colyns de Nole), Jan 218
 Nole (Colyns de Nole) Robert 218
 Noort, Adam van 222—223, 263
 Noot, Jan van der 68
 Norbert, Der hl., empfängt die geweihte Hostie, von C. de Vos (Antwerpen, Mus.) 261, 261*
 Norkart, Simon 51

O

Odevaere 329, 355
 Offel, Eduard van 356
 Ommeganck, Balthasar 301*, 304, 305
 Ompdrailles, Tod des, Plastik von Ch. van der Stappen 323
 Ooms, Karel 337*, 340, 343, 345
 Oost, Jakob van 271, 272*
Oplinter, Schnitzaltar 34
 Oppenheim, Frh. v., ehemal. Slg. in *Köln* 79
Orient, Herkunft d. Miniaturmalerei 8
 Orley, Barent van 172—175, 173*, 174*, 175, 176, 178, 207, 210
 Orpheus besänftigt die Tiere von R. Lavery (Haag, Gemäldegalerie) 274, 277*
 Ottilie, hl., Schrein mit ihren Gebeinen 66—67 (*Kerniel*, Kirche)
 Otto, Kaiser O.s ungerechtes Urteil von D. Bouts (Brüssel, Mus.) 95*, 97, 100 bis 101; Kaiser O. macht seine Ungerechtigkeit wieder gut von D. Bouts (ebenda) 95*, 100—101
Oudenaarde (Audenarde),

Altes Rentenbuch (ill. Hs.) 15—16, 15*; Notre-Dame de Pamele 17, 18*; Rathaus 25*, 26, Portal d. Schöffensaals von P. v. d. Schelde 169, 169*; Teppichweberei 150, 151, 205, 309
 Ouderaa, Pieter van der 336*, 340, 345
 Overstraeten, Louis van 315
 Ovid, Die Verwandlungen des, Gemäldefolge von Rubens 240

P

Pacully, Slg. 180*
 Paele, Georg van der 76; Madonna des Kanonikus van der P. von J. van Eyck (Brügge, Museum) 74*, 76
 Paelinck 330
Pailhe, Schnitzaltar 33
 Pallant, Jean de 60
 Pallavicini, Adelsfamilie 246
 Panneels, Willem 306
 Pannemaker, Bildwirkerfamilie 209
 Pannemaker, Willem de 207
Paris, Einzug in, Gemälde von Rubens (Florenz, Uffizien) 236
 Paris-Urteil v. Rubens (London, Nat. Gall.) 239*, 242
 Passe, de, Stecherfamilie 204
 Pasture, Roger de la, s. Weyden
 Patinir, Joachim 128*, 129*, 131—132, 188, 189
 Patroklos von A. Wiertz (Brüssel, Musée Wiertz) 329*, 333
 Pauli Bekehrung von P. Bruegel d. Ä. (Wien, Hofmus.) 142*, 144
 Pauwels, Ferdinand 340, 345
Pavia, Schlacht bei, Wandteppich 207
 Pede, Hendrik van 26, 68
 Peeters, Bonaventura 291*, 295
 Peeters, Jan 295
 Pepyn, Martin 200, 206*
 Pereson, Narr d. Königs von Spanien v. A. Mor (Madrid, Prado) 185, 190*
 Philipp II. von Spanien 178, 185, 206
 Philipp III. von Spanien 223
 Philipp IV. von Spanien 233, 237, 240, 277
 Philipp der Gute von Burgund 44, 49, 51, 52, 53, 54, 58, 60, 69, 86, 92
 Philipp der Kühne von Burgund 32, 41—43, 44, 45, 49, 68

Philipp, Herzog von Cleve 59
 Philipp, Schwiegersohn Marias von Burgund u. Kaiser Maximilians 62
 Pierson La Hue, von G. Coignet (Antwerpen, Mus.) 186, 191*
 Pitau, Nicolas 307
 Plantinsche Druckerei (*Antwerpen*) 203, 256
 Plattenberg, van 294
 Poelaert, Joseph 313*, 317
 Pompeji, Ausgrabungen 222
 Pontius, Paul 303*, 306
 Porgès, Slg., *Paris* 268
 Portaels, Jean 339*, 341 bis 342
 Portinari, Tommaso, Bildnis von H. v. d. Goes (Florenz, Uffizien) 98*, 102, 103
 Portinari-Altar von H. v. d. Goes (Florenz, Uffizien) 97*, 98*, 102, 103
 Portugal, Stammbaum der Könige von, ill. Hs. (London, Brit. Mus.) 62
 Pourbus d. J., Frans 186, 191*
 Pourbus d. J., Frans II. 186 bis 187, 192*, 193*, 270
 Pourbus d. Ä., Pieter 179*, 180, 180*, 181*, 187
 Poussin, Nicolas 272
 Prag, Sankt Veit, Grabmal d. Königin von Böhmen von A. Colyns 168
 Provost, Jan 117*, 118*, 121
 Prudentius-Handschrift d. 11. Jahrh. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 10*, 12—13
 Psalter, ill. Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 36, 37*; französ.-latein. d. Herzogs von Berry (Paris, Bibl. Nat.) 46, 47*

Q

Quellinus, Artus 218
 Quellinus d. Ä., Artus 218, 219*
 Quellinus d. J., Artus 219, 219*
 Quellin, Erasmus 256
 Quellin II., Erasmus 259—260, 259*

R

Radierung im 17. u. 18. Jahrh. 306; im 19. Jahrh. 354 bis 355, 356
 Raes, Bildwirkerfamilie 209
 Raffael 172, 173, 175, 178, 206, 246, 330, 354
 Rassenfosse, Armand 356
 Rathäuser 25—27, s. *Alost, Borgerhout, Brügge, Brüs-*

sel, Löwen, Oudenaarde, Schaerbeek
 Reimbibel des J. van Maerlant (Brüssel, Kgl. Bibl.) 15*, 16
 Relinde s. Herlinde
 Rembrandt 337
 Renaissance-Stil 162 ff
 Reni, Guido 196
 Richelieu, Kardinal, von Ph. de Champaigne (Paris, Louvre) 272, 273*
 Robbe, Louis 342*, 346
 Roeskilde (*Dänemark*), Grabmal Christians von Dänemark von C. Floris 167
 Rolin, Kanzler Philipps des Guten 77, 92; Madonna des Kanzlers R. von J. van Eyck (Paris, Louvre) 72*, 77
 Rom, Chiesa Nuova, Bilder von Rubens 224; Palazzo Rospigliosi, Gemälde von P. Brill 191, 198*; Peterskirche, Statue des hl. Andreas von Fr. Duquesnoy 219, 220*; Santa Cecilia in Trastevere, Gemälde von P. Brill 191; Santa Maria Maggiore, Gemälde von P. Brill 191; Vatikan, Bibliothek (Gemälde von P. Brill) 191, Sixtin. Kapelle (Teppiche nach den Raffaelschen Kartons) 206
 romanische Baukunst 3—6
 romanische Miniaturen 7—16
 romanische Skulpturen 7
 Romano, Giulio 207
 Rombouts, Theodor 269*, 270
 Romulus gibt dem Volk die Gesetze, Brüsseler Teppich (*Madrid*, Kgl. Schloss) 211*
 Romulus und Remus von Rubens (Rom, Kapitolin. Mus.) 223, 223*
 Roodendale b. *Brüssel*, Augustinerkloster 103
 Roos, Jan 299
 Rops, Félicien 355*, 356, 356*
 Rosa, hl., Statue von A. Quellinus d. J. (*Antwerpen*, St. Paul) 219, 219*
 Rosalie, hl., von A. van Dyck (Wien, Hofmus.) 249
 Rosseels, Jacques 349
 Rothschild, Adolf von, Slg. 43
 Rothschild, Alphonse de, Slg., *Paris* 234, 236*
 Royas, Francisco de 61
 Roymerswaele, Marinus van (Martin der Zeeländer) 127*, 129—130, 133
 Rubens, Peter Paul 184, 186, 200, 201, 214*, 215, 216, 218, 220, 222—243, 222*

bis 241*, 243, 244, 245, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 266, 270, 272, 273, 288, 292, 293, 295, 296, 297, 302*, 303, 303*, 304, 304*, 305 bis 306, 305*, 306*, 307—309, 347, 354, 355; Selbstbildnis (Florenz, Pitti-Gal.) 222*, 223, (Windsor Castle) 232*; mit s. ersten Frau (München, Pinakoth.) 225*, 226; mit H. Fourment (Paris, Slg. A. de Rothschild) 234, 236*; Bildnis s. Söhne (Wien, Liechtenstein - Gal.) 232, 233*; Stich nach s. Selbstbildnis von P. Pontius 303*; Standbild von W. Geefs (*Antwerpen*) 320
 Rubensstil 215, 304, 333
 Rudder, Isidor de 324*, 328
 Rudolf I. und der Priester, Gemälde von Rubens (Madrid, Prado) 239*, 304, 241
 Rudolf II., Kaiser 142, 198
 Ruysbroeck, Jan van 25*, 25*, 290—292
 Rycker, Abraham de 186
 Ryckmans, Nicolas 306
 Ryn, Hendrik van, Tafelbild für das Grabmal des (*Antwerpen*, Museum) 67
 Rysseberghe, Theo van 353

S

Sadeler, Stecherfamilie 205
 Sadeler, Ägidius 209*
 Sadeler, Berthold 68
 Saint-Amand b. *Tournai*, Abtei 8
 Saint-Hubert b. *Lüttich*, Abtei, Miniaturmalereien 8
 Saint-Omer, Abtei Saint-Bertin 8
 Saint-Omer, Henri de 37
 Saint-Omer, Lambert de 15
 Saint-Quentin, Guillaume de 37
 Sakramentar aus d. Abtei von *Stavelot* (Brüssel, Kgl. Bibl.) 11* 13
 Sallaert 308
 Salomon wird zum König gesalbt von C. de Vos (Wien, Hofmus.) 261; S. und die Königin von Saba von L. de Heere (*Gent*, St. Bavo) 195
 Salomonis, Hohes Lied, Holzschnittbuch 148
 Salting, Slg., *London* 76*, 80
 Salviati, Bernardo, Stifter-Bildnis von G. David (früher *Brügge*, St. Dona-

tian, jetzt London, Nat. Gall.) 114*, 117
 Sammet-Bruegel s. J. Bruegel d. Ä.
 Samuel, Charles 328
 Sanders, Jan, s. Hemessen
 Sandrart 253
Sarepta, Bischof von 110
 Saturn seine Kinder verschlingend, Miniatur d. Geschichte des Hennegaus (Brüssel, Kgl. Bibl.) 51, 52*
Saventhem, Pfarrkirche, hl. Martin, Gemälde von A. van Dyck 242*, 245
 Savery, Roelant 274, 277*
 Schadde, Joseph 27, 316, 317
Schaerbeek b. Brüssel, Notre-Dame 315; Rat 315*, 316
 Schampheler, Edmond de 345*, 349
 Schelde, Paul van der 169, 169*
 Schelde, Die, allegor. Darstellung von A. Janssens (Antwerpen, Mus.) 201, 207*
 Schernier gen. van Coninxloo, Cornelis, s. Coninxloo
 Schnitzaltäre 32—34, 34*, 35*
 Schönborn, Slg. 295
 Schubert 355
 Schuppen, Pieter van 307
 Schut, Cornelis 253—254, 254*, 255*, 260, 306, 308
Schueden, vläm. Schnitzaltäre 34
 Scipio, Leben u. Triumphe Scipios, vläm. Wandteppiche nach G. Romano 207
 Scorel, Jan van 169
 Sebastian, hl. von P. Thys (Gent, Mus.) 258, 258*; Martyrium von M. van Coxeyen (Antwerpen, Mus.) 178, 178*; Martyrium von A. van Dyck (München, Pinakoth.) 242*, 245
 Seghers, Antonis, Mönch 108
 Seghers, Daniel 297*, 301 bis 302
 Senefelder, Karl 355
 Serlio, Sebastiano 163
Sevilla, Kathedrale, Kreuzabnahme v. Campaña 179*, 180
 Siberechts, Jan 290*, 294
 Sibylle, tiburtinische vom Bladelin-Altar des R. v. d. Weyden (Berlin, Kaiser Friedrich-Mus.) 88*, 94
 Siciliano, Antonio 64
 Simonis, Louis-Eugène 319*, 321, 355
 Slingener, Ernst 327*, 332
 Sluter, Claus 35
 Smidt, Gillis van, u. s. Familie, von A. Key (Antwer-

pen, Mus.) 183—184, 184*, 185*
 Smits, Eugen 336
 Smits, Jacob 353
 Snayers, Pieter 277—279, 279*, 280
 Snyders, Frans 201, 240, 262, 292*, 295—297, 298, 299; Bildnis mit s. Frau, Bildnis von A. van Dyck (Kassel, Galerie) 243*, 246
Soignies, Saint-Vincent 2*, 5
 Solaro, Gentine, Stifter e. Schnitzaltars (Brüssel, Kunstgew.-Mus.) 34, 35*
 Somer, Paul van 187
 Son, Georg van 300
 Son, Jan Frans van 300
 Soutman, Pieter 306
 Spanghen, C. van, wird zum Befehlshaber der Bürgerwehr ernannt von H. Leys (Antwerpen, Rathaus) 333*
 Spencer, Lord, Slg. 149
 Spierinx, Pieter 294
 Spinola, Adelsfamilie 246
 Spinola, Graf Ambrogio 233
 Spranger, Bartholomäus 198, 204*, 205
 Springinklee, Hans 202
 Stallaert, Joseph 332*, 336
 Stappen, Charles van der 319*, 322—323, 328
Stavelot, Abtei 8, Miniaturmalereien 8, 13, Bibel (London, Brit. Mus.) 10*, 13, Missale (ebenda) 13, Sakramentar d. 11. Jahrh. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 11*, 13; Pfarrkirche, Altar aus getrieben. Metall 31
Steen bei *Elewyt*, Herrschaftssitz Rubens' 238
 Steen, Jan 344
 Steenwyck, Hendrik van 302
 Stevens, Alfred 331*, 332
 Stevens, Joseph 343*, 346 bis 347
 Stevens, Peter, Bildnis von A. van Dyck (Haag, Mus.) 248
 Stiche: Anfänge 148, 149 bis 150; große Darstellungen in Holz u. Kupfer 203 bis 205; Einfluß Rubens' auf den Stich 305—307; moderne Stiche 354—355
St. Just, Kloster in *Spanien* 178
 Stobbaerts, Jan 344*, 347
 Stradanus (aus *Brügge*) 204, 208
 Stroobant 355
 Strozzi, Niccolo (?), von R. Campin (Berlin, Kaiser Friedrich-Mus.) 81*, 85
 Struys, Alexander 350*, 351 bis 352

Stuart, Lords John und Bernard, von A. van Dyck (*Cobham Hall*, Earl Darnley, jetzt London, Sir E. Cassel) 251—252, 251*
 Stundenbücher (Gebetbücher, Livres d'heures) 40—50, 60—61, 63; vläm. Stundenb. von 1373 aus *Maastricht* (Lüttich, Univ.-Bibl.) 40, 42*; vläm. Stundenb. a. d. 15. Jahrh. (ebenda) 41, 43*; Nr. 10392 (Brüssel, Kgl. Bibl.) 42; Les Très Belles Heures de Jean de France (in Turin verbrannt) 43—44, 44*, 45*; Le Très Beau Livre d'Heures des Herzogs von Berry (Brüssel, Kgl. Bibl.) 44—46, 46*, 47*; Les Très Riches Heures des Herzogs von Berry Chantilly, Musée Condé) 46—48, 48*, 64; Kleines Stundenb. d. Herzogs von Berry (Paris, Bibl. Nat.) 48—49, 49*; Stundenb. Johans d. Unerschrockenen (London, Brit. Mus.) 49, 49*; Stundenb. Philipps d. Guten (Haag, Kgl. Bibl.) 50, 51*; Stundenb. d. 16. Jahrh. (*Rom*, Vatikan) 60 bis 61, 61*; Livre d'Heures gen. von Notre-Dame de Hennessy (Brüssel, Kgl. Bibl.) 62*, 63
 Surpele, van, Bildnis von J. Jordaens 265
 Susanna im Bade von J. Massys (Brüssel, Mus.) 181, 182*; die keusche S. von J. Massys 181
 Susteren, Jan Alexander van 217
 Suttermans (Sustermans), Justus 241, 270—271, 270*; Radierung von A. van Dyck 303*
 Suvée, Joseph 329
 Suys, Léon 315
 Suys d. J., Léon 314*, 316
 Swanenberg, Willem 306
 Swerts, Jan 345

T

Tani, Jacopo 107
 Taufbecken, *Bastogne* 5*, 7; *Gentines* 29; *Goesen* 29, 30*; *Hal* 30, 31*; *Heren-thals* 29; *Lüttich*, St. Bartholomäus-K. 30, 31*; *Wilderen* 30, 30*; *Zedlichem* 29, 29*
 Teniers d. Ä., David 286
 Teniers d. J., David 284*,

- 285*, 286—289, 286*, 290, 291, 305, 307*, 308 bis 309
- Teniers, Julian 286
- Teppichweberei 150—153, 150*, 151*, 152*, 205—211, 209*, 210*, 211*, 305*, 306*, 307—309, 307*
- Tessenderloo, Kirche, Lettner 35
- Teughel, Jan, Abt von *Dilighem* 175
- Therese, Die hl., empfängt von der Madonna eine Halskette von G. de Crayer (Wien, Hofmus.) 260*, 261
- Thielen, Jan Philipp van 302
- Thienen, Jakob van 25
- Thomas, der ungläubige, von M. de Vos (Antwerpen, Mus.) 193, 199*
- Thomas u. Matthäus von B. van Orley (Wien, Hofmus.) 173*, 174
- Thomas von Savoyen von A. van Dyck (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 251, 251*
- Thompson, Henry Yates, Slg. 36, 38*
- Thulden, Theodor van 254 bis 255, 255*, 306
- Thys, Pieter 258, 258*
- Tilborch, Gillis van 287*, 289—290
- Tintoretto 192, 193, 226
- Tirlemont (*Thienen*), Saint-Germain, Pelikanlesepult 31, 33* (Brüssel, Kunstgew.-Mus.)
- Tizian 226, 234, 246, 247
- Tongern*, Liebfrauenkirche 19, 19*; Romanischer Kreuzgang 4*, 6; St. Martin, Schnitzaltar 33
- Torre della Parada* bei Madrid, Kgl. Jagdhaus 240, 296
- Toskana, Großherzog von 241, 270
- Tournai*, Abtei Saint-Martin 8, Augustinus-Hs. 6*, 9, Chronik des Äg. de Moysis 38, 40*, St. Martin, Bildnis von Jordaens (Brüssel, Mus.) 265; Bahnhof 316; Belfried 24; Häuser, roman. 6; Kirchen: Kathedrale Notre-Dame 3*, 4, 5—6, Chor 18, Elfenbein-Buchdeckel 28, 28*, Lettner von C. Floris 167, Porte Mantile 5*, 7, Propheten (Skulpturen an d. Fassade) 27*, 28, Schrein des hl. Eleutherius 29, 29*; Saint-Jacques 17; Saint-Quentin 4; Sainte-Madeleine 17. — Bildhauerschule 86, Malerschule 80, 96; Teppichwebereien 151
- Traité des Louanges de la Vierge, Hs. (Brüssel, Kgl. Bibl.) 53, 54*
- Trajan, Gerechtigkeit des Kaisers, von R. v. d. Weyden. Teppich (Bern, Mus.) 84*, 91, 151
- Triest*, Bischof von, Grabmal von Fr. Duquesnoy (*Gent*, St. Bavo) 219
- Triumphzug Albrecht Dürers, Holzschnittfolge 202
- Trivulzio, Fürst, Slg. 44
- Trompes, Jean des 118
- Tuck, Slg., *Paris* 82*, 86
- Tunis, Die Eroberung von, durch Karl V., Wandteppich nach Entwurf von J. Vermeyen (*Madrid*, Kgl. Schloß, Karton im Hofmus. zu Wien (207*, 209, 210*
- Turnierbuch Johanns von Brügge, Hs. (Paris, Bibl. Nat.) 57—58, 58*

U

- Uden, Lukas van 288*, 292, 306, 308
- Urban VIII., Papst 219, 270
- Ursula, hl. 67
- Ursula-Schrein von H. Memling (*Brügge*, Johannishosp.) 104*, 105*, 110 bis 111
- Utrecht, Adrian van 295*, 299

V

- Valckenburgh, Friedrich van 189
- Valckenburgh, Lukas van 189, 195*, 196*
- Valckenburgh, Martin van 189, 196*
- Vallée royale*, Kartause von 59
- Vasari 75
- Vaudetar, Jean de, Schreiber der Bibel im Mus. Meerm.-Westr. im Haag 39, 41*
- Vauquelin, Jean 50
- Veen (Venius), Otto van 198—200, 203*, 205*, 206*, 223, 232
- Vekemans 355
- Velde, Henri van de 316*, 319
- Veldener, Jan 167
- Venedig*, Dogenpalast, Die Schlacht von Cadore von Tizian 226; Markusplatz 216
- Verboeckhoven, Eugène 342*, 346, 355
- Verbruggen, Henri-François 221, 221*
- Verendael, Nicolas van 302
- Verhaecht, Tobias 222
- Verhaeghen, Theodor 220*, 221
- Verhaert, Pieter 340, 345, 355
- Verhaghen, Pieter 301*, 304
- Verhas, Jean 353
- Verlat, Charles 338*, 339*, 340—341, 346, 355
- Vermeulen, Cornelis 307
- Vermeyen, Jan Cornelis 207, 209*, 210*
- Veronika, hl., von R. Campin (Frankfurt a.M., Städtisches Inst.) 80*, 84—85; Schweißstuch der, von Qu. Massys (Antwerpen, Mus.) 120*, 124
- Verstraete, J. Theodor 347*, 350
- Vertumnus und Pomona, Gemälde von A. Janssens (Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.) 201
- Verulam, Earl of, Slg., *Gorhamburg* 79
- Verwée, Alfred 343*, 346, 347
- Vieil Rentier d'Audenarde (Brüssel, Kgl. Bibl.) 15*, 15—16
- Vigne, Paul de 319*, 322, 323
- Vigne, Petrus de 321
- Villa, Claudio de, Stifter des nach ihm benannten Schnitzaltars (Brüssel, Kunstgew.-Mus.) 34, 35*
- Villeroy, Marschall 216
- Villers*, Abteikirche 17
- Villers-la-Ville*, Schnitzaltar 34
- Vincent 329
- Vinckeboons, David 275, 278*
- Vincotte, Thomas 323*, 306 328
- Vitruv 163
- Vlaenderberghe, Barbara, von H. Memling auf dem Stifterinflügel des Christophorus-Altars (Brügge, Mus.) 106*, 111—112
- Voet, Jakob Ferdinand 271, 271*
- Vorstermans, Lukas 265, 302*, 306
- Vos, Cornelis de 261—262, 261*, 262*; Selbstbildnis mit Frau u. Kindern (Brüssel, Mus.) 262, 262*
- Vos, Marten de 192—194, 199, 199*, 200* 204; Bildnis von Äg. Sadeler 209*
- Vos, Paul de 293*, 297
- Vranckx, Sebastian 277, 279*
- Vredeman de Vries 163

Vrelant (Wyelant), Willem de 51, 113
 Vriendt, Albert de 340, 345
 Vriendt, Cornelis de, s. Floris
 Vriendt, Julian de 336*, 337*, 340, 345
 Vulgata aus d. Kloster der „Brüder vom gemeinsamen Leben“ in Léau (Lüttich, Seminarbibl.) 7*, 10, 36, 37*
 Vydt, Jodokus 69, 70; Bildnis von H. und J. van Eyck (Teil des Genter Altars) (Berlin, Kaiser Friedrich-Mus.) 72*, 73, 74

W

Wael, Cornelis de 279
 Waghemakere, Dominicus de 27
 Wake, Anna, Bildnis von A. van Dyck (Haag, Maurits-huis) 248, 250*
 Wappers, Gustav 327*, 330 bis 331, 332, 355
 Wauters, Émile 339*, 342 bis 343
 Wenemaer, Willem, Grabplatte von ihm u. s. Frau (Gent, Altertümer-Mus.) 31, 33*
 Werl, Heinrich von 83; H. v. W. und Johannes d. Täufer auf d. Altar-Flügel von R. Campin (Madrid, Prado) 78*, 83
 Werle-Altar von R. Cam-

pin (Madrid, Prado) 78*, 83—84
 Werwe, Claus de 35
 Weyden, Roger van der (Roger de la Pasture) 81, 82, 83*—91*, 88—96, 97, 98, 151, 169, 173
 Wien, Hofburg, Deckengemälde von E. Quellin II. 259
 Wierix, Stecherfamilie 204
 Wierix, Anton 205, 209
 Wierix, Hieronymus 205
 Wierix, Jan 205
 Wiertz, Antoine 329*, 332 bis 333
 Wigans, Isaac 299
 Wildens, Jan 289*, 292—293
 Wilderen, Kirche, Taufbecken 30, 30*
 Wilhelm II., Prinz von Oranien u. s. Braut, Bildnis von A. van Dyck (Amsterdam, Rijks-Mus.) 252, 252*
 Wilhelm IV., Herzog von Hennegau u. Jakobäa von Bayern, Miniat. a. d. Stundenb. des Herzogs von Berry (in Turin verbrannt) 44, 45*
 Willaert, Ferdinand 353
 Willaerts 295
 Winckelmann, J. J. 222
 Windsor Castle, Bilder von Joost van Cleve gen. d. Narr 184, 186*
 Winghe, Joost van 196, 202*
 Winne, Liévin de 340*, 343
 Witdoeck, Hans 306

Witte, Gasper de 294
 Woeringen, Schlacht bei, von N. de Keyser (Brüssel, Mus.) 331—332
 Wolfvoet, Victor 257
 Wolsey, Kardinal 207
 Woluwe, Jan de 68
 Wouters, Frans 256*, 257
 Wyelant s. Vrelant

Y

Ykens, Frans 302
 Ypern 68; Belfried 22*, 24; Fleischhalle 23, 23*; Hallen 22—23, 22*. ausgemalt von L. Delbeke u. F. Pauwels 345; St. Martin 2*, 5. 18—19, 18*; St. Peter 17
 Ysendyck, J.-J. van 315*, 316

Z

Zacharias im Feigenbaum von O. van Veen 199
 Zedlichem, Kirche, Taufbecken 29, 29*
 Zeghers, Gerard 252—253, 252*, 253*, 254, 254*, 257, 263
 Zelle, Dr. Georg, Bildnis von B. van Orley (Brüssel, Mus.) 174, 174*
 Ziethem b. Diest, Kartäuser-Kloster 37
 Zuccaro, Federigo 199
 Zuerbempde, Kirche, Tabernakel von C. Floris 167, 167*

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

- S. 68, Zeile 4 von oben: Diptychon für Triptychon
 S. 93, Abb. 171: Berlin, Kaiser Friedrich-Museum für München, Pinakothek
 S. 243, Zeile 14 von unten: Jakob I. für Karl I.
 S. 251, Abb. 455: jetzt Slg. Sir Ernest Cassel, London
 S. 274, Zeile 20 von oben: Mirou für Miron

Der Verleger spricht den folgenden Verlegern und Photographen für die Überlassung von Photographien zur Herstellung der nachstehend angeführten Abbildungen seinen besten Dank aus

Alexandre Abb. 342; Fratelli Alinari Abb. 180, 202, 232, 279, 294, 364, 382, 396
Anderson Abb. 145, 146, 181, 182, 203, 237, 240, 241, 256, 257, 295, 296, 333, 335, 336
340, 402, 403, 404, 417, 418, 421, 428, 429, 430, 431, 432, 441, 444, 452, 481, 493, 502, 503
504, 547; P. Becker Abb. 255, 479, 488, 489, 585, 586; Berthaud Abb. 25, 84, 85, 86, 87
91, 93, 94, 111, 112, 113; Bevernaege Abb. 32; Braun u. Cie. Abb. 424; Brogi Abb. 270
332, 341, 439, 440, 442; F. Bruckmann A.-G. Abb. 31, 141, 142, 147, 148, 149, 150, 151
166, 168, 169, 170, 174, 179, 187, 191, 204, 212, 233, 234, 235, 239, 242, 245, 247, 258, 264
266, 267, 271, 272, 274, 299, 300, 309, 316, 317, 318, 319, 323, 325, 330, 331, 338, 343, 344
346, 348, 349, 350, 351, 352, 356, 362, 363, 387, 406, 407, 412, 414, 415, 422, 427, 434, 449
453, 456, 458, 463, 464, 469, 485, 497, 505, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 515, 516, 517, 519
522, 525, 526, 527, 529, 531, 532, 533, 535, 536, 543, 544, 545, 549, 553, 639; Daled Abb. 186
195, 196, 209, 210, 218, 219, 220, 259, 307, 308, 310, 314; van Damme Abb. 10, 11, 16, 17
19, 21, 29, 30, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 88, 89, 90, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105
106, 108, 109, 110, 115, 116, 117, 120, 121, 374, 377, 378; Degraeve Abb. 6; Delcèul Abb.
355, 573, 574, 575, 577, 578, 579, 580, 581, 588; Draeger Abb. 22; Drenckholm Abb. 157
158; Theo Goffin Abb. 53; Hachette u. Cie. Abb. 61, 92, 190, 192, 198, 339, 416, 445, 451
495, 499; Franz Hanfstaengl Abb. 131, 134, 137, 138, 156, 173, 175, 176, 189, 197, 228
238, 273, 292, 408, 413, 436, 438, 443, 460, 521; Hauser y Menet Abb. 277, 278, 384, 385
L. Held Abb. 568, 569; G. Hermans Abb. 12, 18, 33, 35, 42, 44, 51, 58, 122, 123, 124, 128
129, 130, 132, 161, 193, 205, 206, 207, 215, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 246
249, 253, 275, 280, 282, 283, 284, 285, 288, 290, 293, 301, 303, 304, 311, 320, 322, 324, 326
337, 354, 357, 358, 359, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 379, 380, 386, 388, 389
390, 391, 393, 394, 395, 400, 405, 409, 410, 411, 426, 435, 437, 446, 448, 459, 461, 470, 472
474, 475, 476, 477, 480, 482, 483, 484, 486, 490, 491, 500, 508, 518, 524, 528, 538, 541, 546
550, 551, 564, 566, 567, 582, 583, 587, 590, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601
602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 617, 618, 619, 620, 622
624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 634, 635, 637, 640, 642; A. Höflinger Abb. 243
d'Hoy Abb. 74, 114; G. Janssens Abb. 13, 14, 24, 70, 81, 82, 83, 125; Lacoste Abb. 313
Leniept Abb. 214; L. Lévy Abb. 34, 49, 194, 298, 305, 312, 315, 457, 469, 492, 501, 548
552, 616, 623, 633, 636, 638, 641; J. Löwy Abb. 140, 183, 185, 199, 200, 201, 217, 236, 244
252, 260, 265, 268, 269, 297, 302, 327, 345, 347, 361, 381, 419, 423, 425, 447, 462, 466, 467
468, 471, 473, 506, 530, 534; Maes Abb. 487; Mansell u. Co. Abb. 514; R. Moscioni Abb.
353; Nels Abb. 2, 3, 4, 5, 7, 36, 39, 43, 68, 281, 392, 565, 576; Neuckens Abb. 50, 64, 65
66, 67, 69, 286, 287, 289, 291, 383, 398; Neue Photograph. Gesellschaft Abb. 401, 589
Neurdein Abb. 37, 38, 40, 45, 46, 48, 127, 136, 231, 248, 251, 306, 397, 399, 520, 523, 563
Phot. Gesellschaft Abb. 135, 143, 144, 152, 154, 155, 162, 163, 164, 165, 167, 171, 172, 178
184, 188, 226, 254, 329, 334, 373, 433, 450, 454, 494, 496, 539, 540; Remlingher Abb. 47
Rousseau Abb. 8, 9, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 63; Sacré Abb. 27, 28, 62, 133; R. Sardo
Abb. 646; Steinmetz Abb. 78, 79, 80, 98, 107.

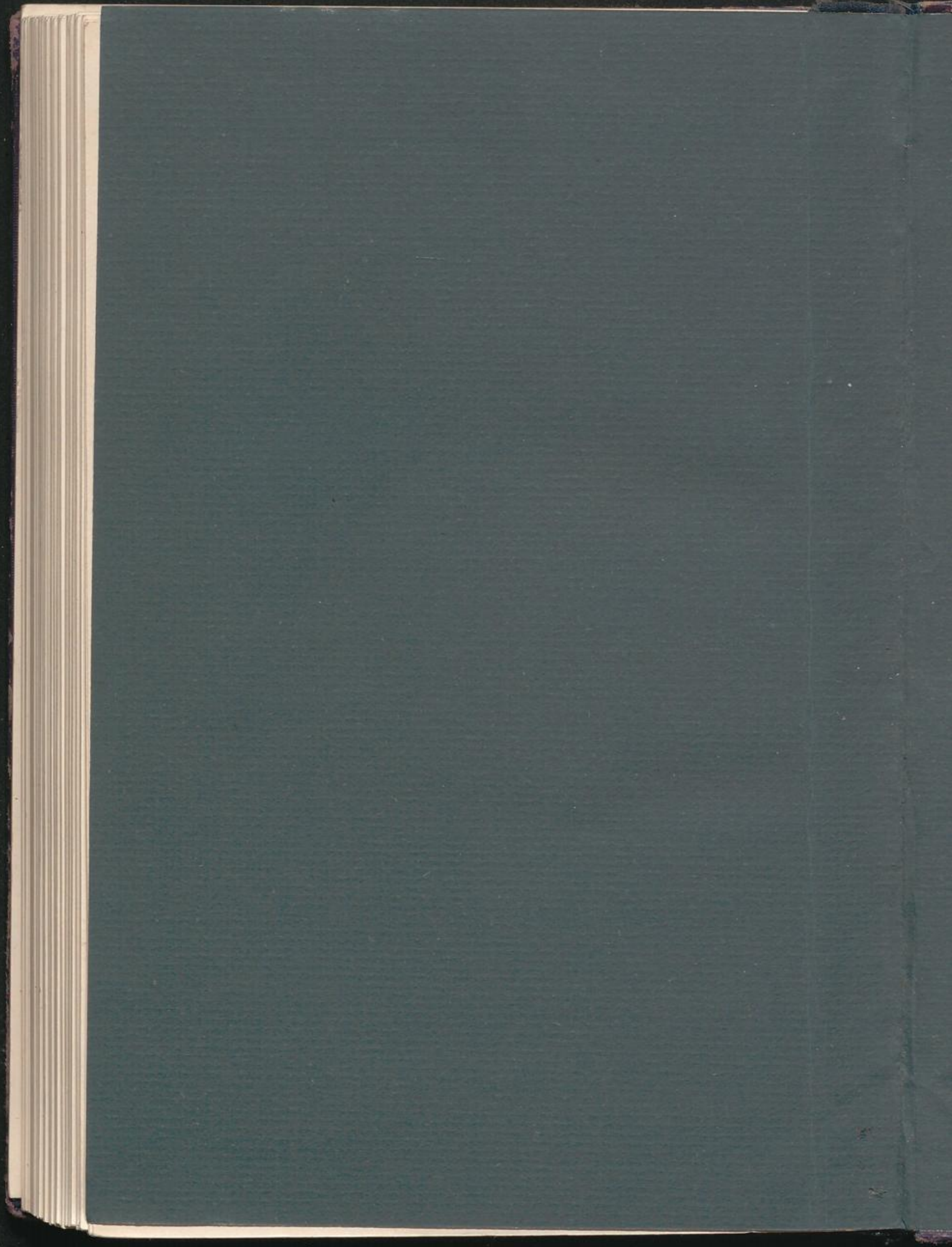
her
de
us

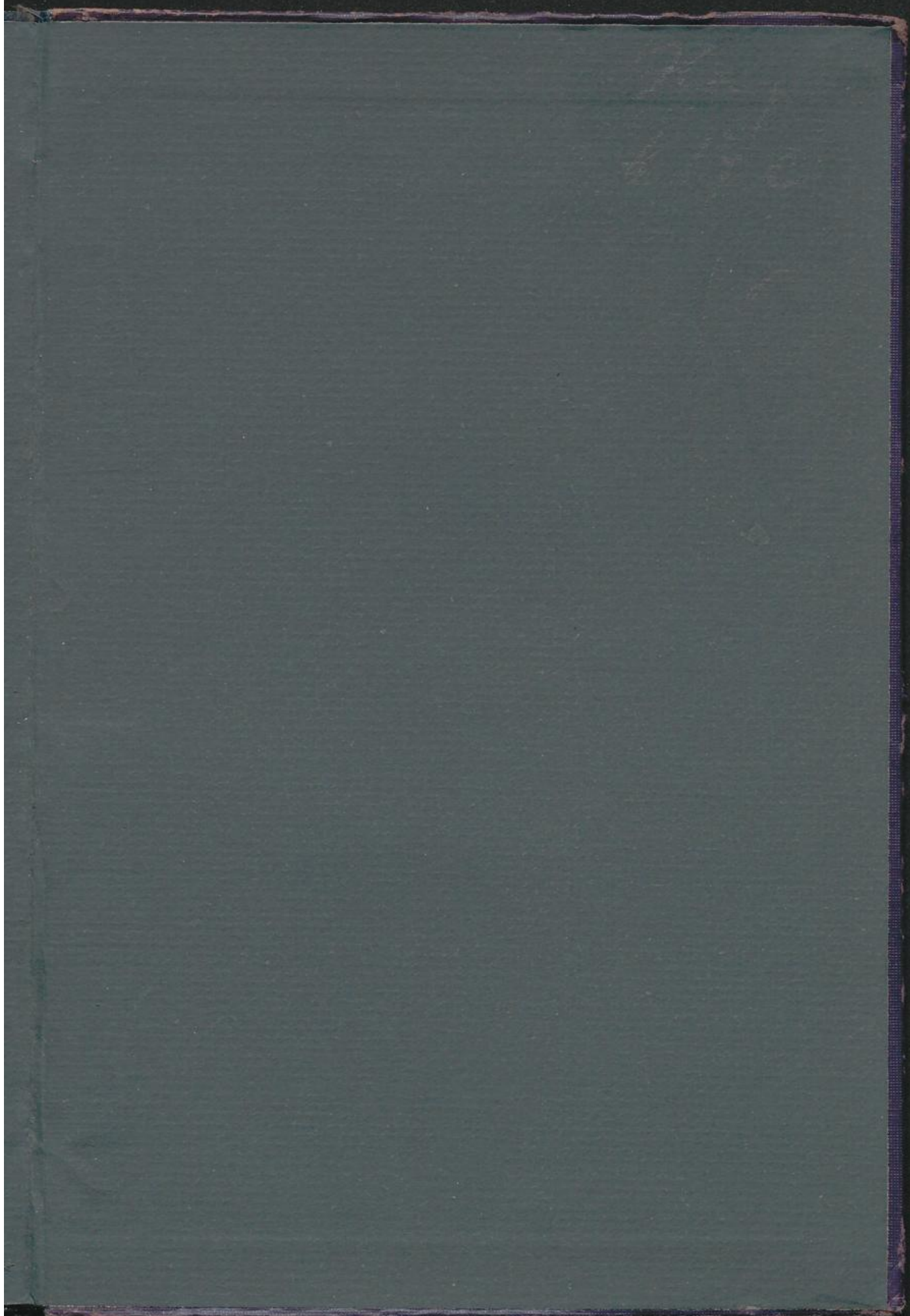
396
336
503
5, 87
270
151
264
344
449
519
186
5, 17
105
Abb
157
451
228
385
128
246
326
389
472
546
601
622
243
313
548
244
467
Abb
4, 65
589
563
178
p. 47
ardo

17/17*

7c

6-







11KAQF1083

P
11

GESCHICHTE DER KUNST IN FLANDERN

KAQF
1083