

Volksbücher der Kunst
Anton van Dyck



Velhagen & Klafings Volksbücher Nr. 117

Preis 60 Pf.

Umschlagbild: Maria Ruthven, die Battin van Dyks.
In der Königl. Älteren Pinakothek zu München. (Ausschnitt.)

Die Herausgabe von Belhagen & Klafings Volksbüchern haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für Kunst.
Hanns von Zobeltitz für Geschichte, Kulturgeschichte und Technik.
Paul Oskar Höcker für Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.
Dr. Paul Weiglin für Klassische Literatur und Philosophie.
Professor Dr. Walther Schoenichen für Naturwissenschaften.

Bisher sind erschienen:

Volksbücher der Kunst:

Altchristliche Kunst. Von Dr. S. Janßen. (107)
Eugen Bracht. Von Dr. Max Osborn. (9)
Chodowiecki. Von Dr. F. Schottmüller. (39)
Correggio. Von Dr. Valentin Scherer. (28)
Ludwig Dettmann. Von Dr. Fr. Deibel. (62)
Dürer. Von Fr. S. Meißner. (10)
Van Dyck. Von Dr. B. Wallerstein. (117)
Feuerbach. Von Prof. Dr. Ed. Seyd. (25)
Frans Hals. Von Alfred Gold. (24)
Holbein. Von Fr. S. Meißner. (16)
Kaiser Friedrich-Museum. Von E. Schur. (44)
W. von Kaulbach. Von L. Revinny. (83)
Leonardo da Vinci. Von Dr. E. Kühnel. (76)
Michelangelo. Von Dr. Hans Janßen. (54)
Millet. Von Dr. Ernst Diez. (32)
Murillo. Von Dr. August Mayer. (69)
Raffael. Von Dr. Ernst Diez. (26)
Rembrandt. Von Dr. Hans Janßen. (1)
Reni. Von Dr. Georg Sobotta. (103)
Rethel. Von Ernst Schur. (22)
Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn. (18)
Rubens. Von Dr. Eduard Pließsch. (48)
Schwind. Von Prof. Dr. S. Settner. (100)
Tizian. Von Dr. Hanns Heinz Josten. (2)
Watteau. Von Prof. Dr. G. Biermann. (20)
S. v. Zügel. Von Prof. Dr. G. Biermann. (13)

Volksbücher der Geschichte:

Kaiserin Auguste Viktoria. Von Th. Krummacher. (84)
Bismarck. Von Prof. Dr. J. von Pflug-Hartung. (15)
Blücher. Von Prof. Dr. A. Berger. (4)
Unsere Flotte. Von E. von Hersfeld. (47)
Friedrich der Große:
 I. Der Kronprinz. Von Dr. M. Hein. (35)
 II. Der Siebenjährige Krieg. Von Walter von Bremen. (36)
 III. Die Friedensjahre. Von Dr. M. Hein. (37)

Das deutsche Heer nach der Neuordnung von 1913. Von Walter von Bremen. (90)

Jahn. Von Prof. Dr. Karl Brunner. (41)
Karl der Große. Von E. Gildemeister. (109)
Der Große Kurfürst. Von Dr. W. Steffens. (58)
Königin Luise. Von Adelheid Weber. (43)
Luitpold, Prinz-Regent von Bayern. Von Arthur Achleitner. (12)
Napoleon I. Von Walter von Bremen. (3)
Napoleons Feldzug nach Rußland 1812. Von Dr. Hans Walter. (42)
Nettelstedt. Von Hans Capar Starken. (102)
Reichsfreiherr vom Stein. Von Prof. Dr. J. von Pflug-Hartung. (74)
Die Völkerschlacht bei Leipzig. Von Generalmajor z. D. W. v. Boß. (52)
Jord v. Wartenburg. Von W. v. Bremen. (66)
Kaiser Wilhelm II. Von Prof. Dr. Karl Berger. (72)

Volksbücher der Erdkunde:

Das bayerische Hochland. Von Maximilian Krauß. (82)
Capri und der Golf von Neapel. Von A. Harder. (8)
Das Engadin. Von J. C. Heer. (110)
Der Gardasee. Von W. Hörstel. (38)
Der Harz. Von Gustav Uhl. (91)
Leipzig. Von Dr. Joh. Kleinpaul. (93)
Die Mosel. Von A. Trinius. (89)
München. Von Maximilian Krauß. (96)
Der Nordpol. Von Gustav Uhl. (59)
Nürnberg. Von Dr. Paul Rée. (61)
Der Rhein. Von A. Trinius. (88)
Das Riesengebirge. Von W. Dreßler. (92)
Riviera:
 I. Nervi u. Rapallo. Von B. Ottmann. (23)
 II. San Remo und Mentone. Von Victor Ottmann. (70)
 III. Nizza und Monte Carlo. Von Victor Ottmann. (78)
Die Insel Rügen. Von Alfred Wien. (55)

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite.

683533

75,-

II 1831

Van Dyck

Von Dr. V. Wallerstein

Mit 25 Abbildungen
darunter 5 in farbiger Wiedergabe
(einschließlich des Umschlagbildes)



Ex libris
A. & E. Dock
W. & J. Horn



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

013921

ex libris
a. & e. dock



1519934

D2 1117

Van Dyck.

Nach den schrecklichen Religionskämpfen unter Karl V. und Philipp II. war der langersehnte Frieden eingetreten. „Der Bauer hat seine niedergebrannte Hütte wieder aufgebaut und arbeitet auf seinem Felde, die Hausfrau ist in ihrer Wirtschaft. Die Sicherheit ist wiedergekommen und wird den Überfluß zurückbringen; es finden Schützenfeste statt, Prozessionen, Kirchweihen und herrliche Fürstenumzüge. Man tritt in das alte Wohlbefinden zurück.“ So schildert ein englischer Reisender den Zustand der spanischen Niederlande, des heutigen Belgiens, wie er es zu Anfang des XVII. Jahrhunderts vorfand.

Und in dieser Zeit der anschwellenden Kraft und des wachsenden Reichtums ist van Dyck geboren. Vielleicht schon um einige Jahre zu spät; denn als er imstande war, für sich und seine Zeit das Wort zu sprechen, hatte der Aufstieg bereits sein Ende erreicht. Im Jahre 1633 war die kaum gewonnene Freiheit und Selbstverwaltung der zehn südlichen Provinzen endgültig verloren.

Rubens gibt seiner Zeit den Ausdruck oder umgekehrt, seine Zeit ist in ihm gleichsam verkörpert; seine Kunst ist der höchste Ausdruck der flämischen Eigenart in ihrer bedeutendsten Phase und ebenso sehr das Zeichen der höchsten Macht und Würde der Persönlichkeit überhaupt. Rubens bedeutet deshalb für uns den Höhepunkt in der Entwicklung der flämischen Kunst; was auf ihn folgt, führt nur die Probleme, die er vorweggenommen, unter

dem Wechsel der Zeitstimmung weiter. Auf sein strotzend gesundes und starkes Wesen folgt die zärtlich milde und sensible Art van Dycks. Der fast unübersehbare Horizont des älteren Meisters hat sich menschlich verkleinert. Dort, wo nur sieghaftes Lachen oder heroisches Leiden war, zieht jetzt das Mitleid, der überschwengliche Schmerz in die Kunst ein. Der Einklang zwischen Körper und Seele, den Leiden und der Kraft sie zu tragen, hört auf. Die Menschen brechen unter ihren Schmerzen zusammen. Es ist ein anderes Geschlecht, das van Dyck malt, das Geschlecht, dem er selbst angehört.

Van Dyck ist am 22. März 1599 in Antwerpen geboren, unter Umständen, die ihm ein Leben reich an äußeren Erfolgen sicherten. Sein Vater war ein begüterter Kaufmann, seine Mutter,



Abb. 1. Jugendliches Selbstbildnis van Dycks. In der Königl. Pinakothek in München. Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

Maria Cuypers, wie uns überliefert wird, eine zarte kunstsinige Frau, die ihre künstlerische Begabung auf dem Gebiete der Stickerie betätigte. Als sie den Knaben Antony, ihr siebentes Kind, unter dem Herzen trug, soll sie ein prächtiges Schaukleid mit der Darstellung der keuschen Susanna bestickt haben. Vielleicht gab sie dem Knaben den ersten Zeichenunterricht, doch war es ihr nicht vergönnt, seine Entwicklung weiter zu führen; sie starb schon im Jahre 1607, von zwölf Geburten geschwächt.

Die Liggeren der St. Lukasgilde von Antwerpen verzeichnen im Jahre 1609 den Eintritt des jungen van Dyck in die Werkstatt des Hendrik van Balen. Wir besitzen aus dieser Zeit Werke, die uns zeigen, in welcher Art ungefähr die Begabung van Dycks durch seinen ersten Lehrer beeinflusst wurde. Die Nachrichten aus dieser frühen Zeit sind spärlich; wir erfahren später, daß der kaum 19jährige Künstler am 11. Februar 1618 als Freimeister in die Lukasgilde aufgenommen wurde und sehen aus den Werken dieser Jahre, daß er der Kunst des Rubens bereits sehr nahe stand. Obgleich selbst Freimeister, wurde er dessen Gehilfe und im Jahre 1620 auch sein Hausgenosse.

Man stelle sich nun vor: der etwa 17- oder 18 jährige junge zarte und zartfühlende van Dyck kommt in die Werkstatt eines Titanen der Malerei und steht nun mitten in einer Welt, die zu ihm aber gar nicht paßt. Nichts als gewaltige Urgestalten, Göttermenschen voll erhabenen Schwunges, Kinder, die schon ihr Übermenschentum verraten, zottige Faune, rosige Nymphen, alles Quellen der Üppigkeit und blühender Kraft. — Staunend und voll von Bewunderung geht er an die Arbeit. Der junge, werdende Mensch arbeitet nach altem Werkstattbrauch abschließend für seinen Meister. Wir wissen, daß er kleine Skizzen seines Meisters in großem Format ausführt und umgekehrt nach großen Gemälden kleine grau in grau gemalte Kopien herstellt, die den Kupferstechern, deren Rubens eine stattliche Zahl beschäftigte, als Vorlage dienten. Eine solche Grisaille, den „wunderbaren Fischzug“ darstellend, befindet sich heute in der Nationalgalerie in London, während

wir durch Urkunden wissen, daß der Gemälde-Zyklus in der Galerie Liechtenstein zu Wien, der die Taten des Dezjus Mus erzählt, zwar von Rubens entworfen, aber von van Dyck ausgeführt wurde.

Bei einem so innigen Zueinanderfließen von Fremdem und Eigenem gab es nur zwei Möglichkeiten: eine völlige Ablehnung oder Anpassung bis zur Verschmelzung. Und man versteht das Aufgehen in der fremden Persönlichkeit, wenn man bedenkt, wie schwer es ist für einen in sich noch nicht gefestigten Menschen, seine Selbstständigkeit einer so übermächtigen Individualität gegenüber zu wahren, besonders bei einem so intensiven und unausgesetzten Umgang mit den Werken seines Meisters. Van Dyck besaß auch nicht jenen chaotischen Reichtum des Geistes, der nach Aussprache eigner Dinge krampfhaft verlangte, er war eher von jener leichten Schmiegsamkeit, die ihm eine Anpassung an fremdes Denken und Schaffen ermöglichte. Van Dyck gefiel sich vielleicht in den üppigen und glänzenden Gewändern seines Meisters und merkte es gar nicht, wie weit und wenig passend sie ihm waren und wie unfrei er sich darin bewegte. Er lebte sich so sehr in dessen Kunst ein, daß seine Zeitgenossen darüber streiten konnten, wie weit er an den Bildern des Rubens beteiligt war, von uns Nachgeborenen nicht erst zu sprechen, die wir erst seit nicht zu langer Zeit durch die Studien W. Bodes auf diese Frage bestimmter zu antworten wissen.

Nicht selten aber haben van Dyck und Rubens denselben Gegenstand behandelt, und da tritt dann die Eigenart der beiden Künstler klar zutage. So besitzt die Dresdener Galerie einen Heiligen Hieronymus von van Dyck, der dort neben einem Heiligen Hieronymus von Rubens hängt, das Hofmuseum von Wien ein Bild „Samson und Dalila“ von van Dyck, während Rubens in der Pinakothek zu München den gleichen Gegenstand behandelt.

Bei Rubens deckten sich Form und Inhalt. Van Dycks Kunst hat bei derselben Handlung, demselben Gewand einen andern Gefühlsinhalt. Auch ihm ist der Gegenstand Anlaß, sein und seiner Zeit Empfinden auszudrücken, aber eben hier spielt



Abb. 2. Die Kreuztragung. In der St. Paulskirche zu Antwerpen.

der Unterschied der Generationen hinein. Seine Gefühlswelt ist nicht mehr die der alten Geschichte und Mythologie, aus welcher er und auch Rubens häufig den Vorwurf nahmen. Einfachheit, Größe und Kraft sind geschwunden und werden durch eine immer weiter gehende Abstufung des Gefühls bis zur höchsten

Empfindsamkeit abgelöst. Die große Geste ist geblieben, aber sie hat sich veräußerlicht oder in ein schmachthendes Leiden verwandelt. Und diese Veränderung läßt sich nicht nur geistig verfolgen, sondern auch formal und in der Behandlung von Farbe und Licht. Rubens betont die Form mit einer Wucht, die für seinen Stil bezeich-



Abb. 3. Der heilige Sebastian. In der Kgl. Pinakothek zu München.
Photographie von Franz Hanfstaengl in München.



nend ist. Van Dyck behandelt sie schon mehr als etwas Relatives durch Licht und Farbe Bestimmtes und führt so die plastische Auffassung noch weiter als es Rubens getan in eine malerische über. Der Umriß entwickelt sich nicht mehr

ganz und ausführlich vor unsern Augen, er taucht im Dunkel unter, erscheint dann wieder und läßt dadurch keine so langen ruhigen Linien aufkommen. Die Geschlossenheit der einzelnen Figur wie der ganzen Komposition wird aufgelockert,



Abb. 4. Der heilige Sebastian. In der kgl. Pinakothek zu München.

die starke Zusammenfassung geschieht nicht mehr so sehr durch Linien als durch Verteilung von Licht und Schatten. Der Naturalismus ist viel weiter vorgeschritten, wir finden Details, die früher unterdrückt wurden, eine reichere Modellierung und Abstufung der Farbe, und was vielleicht am meisten auffällt, eine



Abb. 5. Bildnis eines älteren Herrn. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Photographie von Franz Hanfstäengl in München.

das ganze Bild durchdringende Lichtbehandlung.

Als Achtzehnjähriger hat van Dyck die große „Kreuztragung Christi“ für die St. Paulskirche in Antwerpen gemalt, ein Werk, das sich noch heute an seinem ursprünglichen Bestimmungsort befindet (Abb. 2). Der Zusammenhang mit rubenscher Kunst ist so augenscheinlich, daß er im einzelnen nicht nachgewiesen werden muß, und doch bricht schon jenes Moment differenzierter Empfindung durch, das für das ganze Lebenswerk des Meisters maßgebend werden sollte. Zu den muskulösen Kraftgestalten der Henkersknechte, die van Dyck rubenscher Kunst entnommen hat, steht das leidensvolle Antlitz Christi in starkem Gegensatz; so wie diese Männer nur Muskel und rohe

Kraft verkörpern, so ist dieses Gesicht nur Gefühlsausdruck.

Zu den Jugendarbeiten gehört auch eine Folge von Apostelköpfen, die wahrscheinlich doppelt ausgeführt wurde und heute über viele Galerien verstreut ist. Schon kurz nach dem Tode van Dycks (in den Jahren 1660–62) wurde wegen dieser Bilder ein langwieriger Prozeß geführt, der zu mindest beweist, welchen Wert man schon damals auf die eigenhändige Arbeit des Künstlers legte. Den Zeitgenossen war die Mitarbeit van Dycks im Atelier des Rubens keineswegs unbekannt, ja wir wissen von einem Fall, wo im Vertrag direkt seine Hilfe ausbedungen wurde. Als Rubens mit dem Pater Jakobus Tirinus, dem Prior des Prozeß-

hauses der Jesuiten von Antwerpen, bezüglich der Deckengemälde der Jesuitenkirche dort verhandelte, wurde ausdrücklich festgesetzt, daß „Rubens die Skizzen machen und van Dyck, nebst einigen anderen von seinen Schülern, sie im großen ausführen und vollenden solle“. Diese Deckengemälde existieren heute nicht mehr.

Der Ruf des jungen Künstlers ging bald über die Grenzen seiner Heimat hinaus, und am 17. Juni 1620 erhielt Graf Thomas Arundel, der große englische Kunstgönner, einen Brief von seinem Geschäftsträger, worin es heißt: „van Dyck wohnt bei dem Herrn Rubens, und seine Werke fangen an beinahe ebenso hoch geschätzt zu werden wie die seines Lehrers. Er ist ein Jüngling von etwa

20 Jahren und der Sohn sehr reicher Eltern in dieser Stadt, so daß es sehr schwer sein wird ihn zu bestimmen, dieses Land zu verlassen, um so mehr als er sieht, welches Vermögen Rubens zusammenbringt." Außer den schmeichelhaften Bemerkungen über van Dyck's Kunst können wir diesem Briefe entnehmen, daß man schon damals in England seine Anwesenheit wünschte.

Wie van Dyck um diese Zeit aussah, zeigen eine Anzahl Selbstbildnisse, von denen das der Pinakothek zu München eines der berühmtesten ist (Abb. 1). Seine Neigung zur Pose kommt hier stark zum Ausdruck, und die zarte Schönheit wäre uns angenehmer, wenn sie weniger bewußt und selbstgefällig austräte. Der

breitumgeworfene Mantel, die über das Wams gelegte Kette, der blondgelockte, leicht gesenkte Kopf und die aufgeschlagenen Augen lassen auf die verfeinerten Lebensgewohnheiten des Künstlers schließen, und geben dem Bilde eine Pointe, die nicht rein künstlerisch ist.

Die flämische Malerei war niemals eine nach den Gesetzen der Perspektive durchgeführte Raumkunst, besonders nicht im Vergleich mit der holländischen Kunst. Die flämische Malerei hat für die Ruhe und Einheitlichkeit, die durch eine nach einem Punkt hingehende Komposition des Raumes entsteht, keinen Sinn, sie ist vielmehr auf Wirkungen ausgegangen, die das Füllen und Schmücken der Fläche, also das Dekorative mit sich bringt.



Abb. 6. Bildnis einer älteren Dame. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

Bei van Dyck tritt diese Eigenart der flämischen Kunst hauptsächlich in den frühentstandenen Werken hervor, dort wo er noch ganz unter dem Einfluß seines Lehrers steht.

Man betrachte daraufhin eine der Sebastiansdarstellungen (München), wo der Heilige seitlich an einen Baum gelehnt dasteht und während all der Folter und Angst, die doch seinem Tode vorangehen mußte, darauf bedacht ist, sich in einer schönen Pose und mit schwärmerischem Blick zu präsentieren (Abb. 3). Eine räumliche Gliederung oder Klarheit ist nicht zu erkennen. So würde es uns schwer werden, den halbnaakten Schergen, der mit dem Fesseln der Füße beschäftigt ist, dem Volumen nach fest zu umgrenzen oder allen den anderen Figuren

einen bestimmten Platz im Raum zuzuweisen. In einer zweiten Darstellung (Abb. 4) ist es van Dyck gelungen, jeder der Figuren ihre bestimmte Aufgabe im Bilde zuzuweisen und sie so weit von Unklarheiten zu befreien, daß sie auch für

Rubens hat zwar alle Gebiete der Malerei mit seinem mächtigen Geiste umfaßt, aber nicht alle konnte er gerade durch die Größe seiner Persönlichkeit vollständig ausschöpfen. Jeder von den ganz großen Meistern, von den „Leuchttür-

men“ der Kunst, hat etwas Univer-
selles. Er mag
formen was er
wolle, alles be-
kommt von seinen
Händen oder von
seinem Geiste je-
nes Bedeutsame,
ja Erhabene, das
ihn weitweg vom
Alltag und der gro-
ßen Masse trägt.
In mächtigem
Flug berührt er
nur die Probleme
und formt unge-
hemmt zum Gan-
zen, seinen Nach-
folgern es über-
lassend, die Teile
auszubauen. Das
Vermächtnis die-
ser Größten wird
nicht von einem,
sondern in der
Regel von mehre-
ren ihrer Nach-
folger aufgegrif-
fen und weiter-
geführt.

Man kann es
ruhig behaupten,
ohne zu fürchten
Rubens unrecht
zu tun: Rubens
war kein Porträ-
tist. Er war eine
zu mächtige Per-



Abb. 7. Kardinal Guido Bentivoglio.
Im Pitti-Palast zu Florenz.

sich genommen noch nachgeprüft werden kann. Schon in diesen dem religiösen Leben entnommenen Aufgaben zeigt sich das wachsende Bedürfnis der Zeit nach einem Naturalismus im Sinne einer bis zu einem gewissen Grade objektiven Wahr-
heit. Diese Richtung des Wollens be-
günstigt immer einen Zweig der Kunst
ganz besonders: Die Porträtmalerei.

sönlichkeit, um in einem fremden Indi-
viduum ganz aufzugehen, vielmehr ist
das was wir in allen seinen Porträts
zuerst erkennen, jener echte rubenssche
Geist, die Welle und der Schwung seiner
Linie und jener allgemeine Typus, der
durch sein ganzes Deuvre geht, die
Macht und Fülle, der Reichtum seines
eigenen Erlebens. An psychologischer



Wallerstein, van Dyck.

Abb. 8. Der Maler Franz Snyders und seine Frau. In der kgl. Gemäldegalerie zu Kassel. Photographie von Franz Sanflaengl in München.



Abb. 9. Gian Vincente Imperiale, Befehlshaber der genuesischen Flotte.
Im Königl. Museum zu Brüssel.
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. C.



Abb. 10. Paola Adorno, Marchesa Brignole-Sale. Im Palazzo Rosso zu Genua.
Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.

Differenzierung und objektiver Naturtreue oder gar an vollendeter Repräsentation konnte man noch weiter gehen.

Und da setzt nun van Dyck ein. Er hat den erhabenen Stil seines Meisters weiter entwickelt, er hat ihn vermenschlicht und dem Alltagsmenschen, dem Auftraggeber zugänglich gemacht.

In Theben soll im Altertum den Malern und Bildhauern durch Staatsbeschuß vorgegeschrieben gewesen sein, die dargestellten Leute zu veredeln; denjenigen, der seine Vorbilder verhäßlichte, traf eine Geldstrafe von tausend Drachmen. Van Dyck hätte in Theben nicht eine Drachme Buße bezahlt, denn alle seine Bildnisse scheinen zu mindest die vorteilhafteste Seite des Modells abzugewinnen; er liebte es, die Atmosphäre, die seine Menschen umgab, zu erhöhen. Mächtige Säulen und schwere Vorhänge bezeichnen den Ort als Halle oder Palazzo; prächtige Gewänder, vor allem aber die Haltung, die er den Menschen zu geben pflegt, heben ihn über sein gewöhnliches Dasein hinaus. Bei van Dyck gibt es keine groben, von der Arbeit gezeichneten Hände, nur edelgeformte, mit langen, spitz zulaufenden Fingern in jener lässigen, für van Dyck so typischen Haltung; gramgefurchte Gesichter gibt er nur bis zu einem gewissen Grade getreu der Natur. So erreicht er eine allgemeine Schönheit, die auch niemals in seinen Bildern fehlt. Seine zarte, sensible, vielleicht etwas verliebte Natur fand leicht heraus, was an Leidenschaft, Liebe, Zärtlichkeit, Freude, Leid in einer Seele verborgen war, und sein hohes Können vermochte es künstlerisch auszudrücken.

Van Dyck hat eine fast unübersehbare Anzahl von Bildnissen hinterlassen, wenn auch nicht alles, was heute unter seinem Namen geht, von ihm eigenhändig ausgeführt wurde.

Es sind im Deubre eines jeden, auch des größten Meisters, Werke, an denen man die Freude des Entstehens vermißt, und da van Dyck eine großartige Tätigkeit entfaltete und fast alles im Auftrag malte, so wird gar manches Stück darunter sein, das ihn aus irgend einem Grunde verdrossen haben mag. Ziehen wir diese Leistungen ganz ab, so bleiben

für seine so kurze Lebensdauer noch genug Werke übrig, die sich schlechtweg an das Beste der Bildniskunst reihen lassen.

Zu den frühesten Porträts sind die Bildnisse eines älteren Herrn und seiner Gattin in der Dresdener Galerie zu rechnen (Abb. 5 u. 6). Das Kolorit ist hier noch wenig abgestuft, die Schatten fast unvermittelt neben die grellsten Lichter gesetzt. Der Farbauftrag ist dick und fett, die Formen rubensisch, und auch die Komposition hat noch jene Strenge, die wir vom 16. Jahrhundert her gewohnt sind. Der Umriß ist einfach und wenig bewegt; (schon dadurch, daß die Hände nicht in das Bild einbezogen sind). Alle Betonung liegt auf den Köpfen. Es ist charakteristisch für die Frühzeit des Meisters, wie er hell und dunkel verteilt. Er komponiert beides nach geschlossenen Massen und stellt sie als Kontrast einander gegenüber. Später hätte van Dyck das ganze Bild von tausendfältigen Abstufungen des Lichtes durchweben lassen, denn das Licht wurde ihm eine stete Quelle immer neuer Möglichkeiten. Hier ist es noch etwas Vorhergewußtes, Unveränderliches und Feststehendes.

Aus derselben Lebensperiode stammt das berühmte Doppelbildnis des Tiermalers Franz Snyder und dessen Frau in der Gemäldegalerie zu Kassel (Abb. 8). Auch hier merkt man noch, wie sehr van Dyck die Menschen durch die Brille seines Meisters angeschaut hat. Es ist etwa derselbe ruhige Ernst der Auffassung, der aus der „Geißblattlaube“, jenem prächtigen Selbstbildnis des Rubens mit seiner ersten Gattin (Pinakothek, München), zu uns spricht. Der allgemeine flämische Charakter gibt für die Gesamtwirkung den Ausschlag, und doch sind gegenüber den oben besprochenen Dresdener Bildnissen weitere Schritte im Aufbau des Ganzen wie in der Behandlung des Einzelnen zu beobachten. Der letzte Rest von Trockenheit ist verschwunden. Die Personen sind aus ihrer abstrakten Umgebung in ein lebensvolles Milieu gerückt, und von ihnen selbst wird viel mehr, auch der für die Lebendigkeit wichtigste Teil, die Hände, gegeben. Dadurch kommt schon Be-



Abb. 11. Amalie von Solms, Prinzessin von Drantien. Im Prado-Museum zu Madrid.
Photographie von Franz Hanfstaengl in München.



wegung in die Komposition, die noch durch die Linien der Vorhänge und die Durchblicke auf die Landschaft gesteigert wird.

Im Jahre 1620 scheint es den Bemühungen des Grafen von Arundel endlich gelungen zu sein, van Dyck zu einer Reise nach England zu bestimmen. Die erste Bekanntschaft, die der junge schon verwöhnte Künstler mit englischem Boden machte, war für ihn weder schmeichelhaft noch sonst irgendwie erfreulich. Wir besitzen Nachrichten, daß er vom Könige

einen Jahresgehalt von £ 100 erhielt, wissen aber über seine künstlerische Tätigkeit nur, daß er beauftragt wurde, Kopien nach Bildnissen des Königs Jakobs I., dessen Gemahlin und des Prinzen von Wales anzufertigen und zwar nach Werken des damals noch immer tätigen Hofmalers Paul von Somers. Außer diesem stand noch in Hofdiensten Daniel Mytens, die beide von der Ankunft des jungen van Dyck nicht entzückt sein mochten und es vielleicht durchsetzten, daß dem kaum

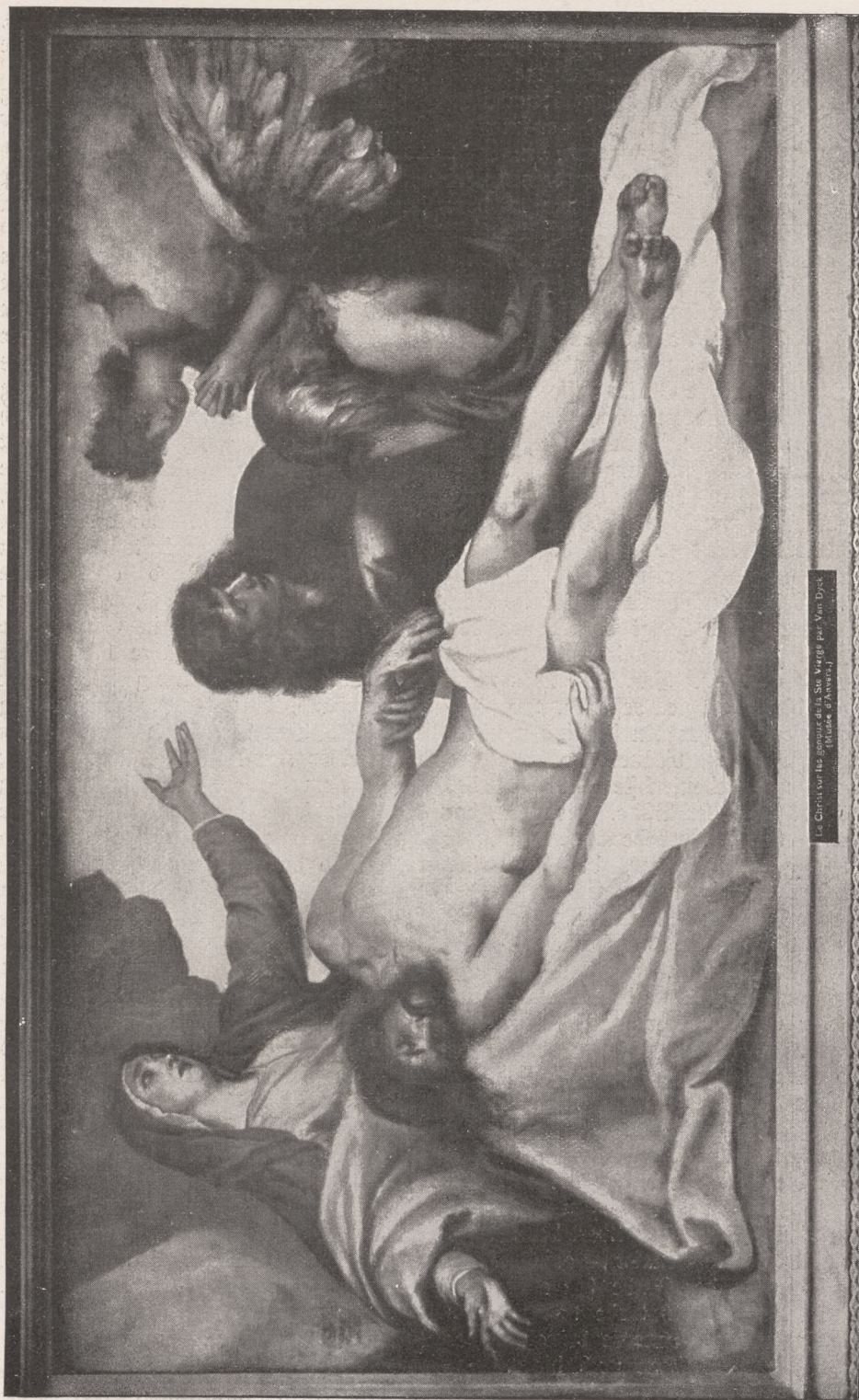
Angekommenen ein Reisepaß auf acht Monate ausgestellt wurde. Wahrscheinlich ist, daß van Dyck dann direkt nach Antwerpen zu seinem Meister zurückkehrte. Es soll damals ein besonders herzliches Verhältnis zwischen Rubens und van Dyck gewesen sein, wovon auch die Nachwelt als Erinnerung ein Porträt der Isabella Brant, der ersten Gattin des Rubens (jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg), behielt. Ein Doppelbildnis, das van Dyck mit Rubens darstellte, ist leider nicht mehr aufzufinden, aber wir wissen, daß Rubens diese Geschenke seines Schülers (auch noch eine Darstellung des Ölberges, die im Prado hängt) mit großer Freude entgegennahm und ihm zum Dank eines der schönsten Rosse aus seinem Marstalle anbot. Schon früher muß Rubens eine Anzahl Gemälde von seinem Lieblingschüler besessen haben, denn ein Katalog seiner Werke, die sich im Nachlaß befanden, zählt noch acht Stück auf. Unter diesen im Besitz von Rubens befindlichen Bildern wird auch ein Porträt Karls V. aufgezählt, das wahrscheinlich mit einer Kopie nach einem Gemälde von Tizian identisch ist und jetzt in den Uffizien zu Florenz aufbewahrt wird. So sehen wir aus diesem Zusammentreffen, daß van Dyck wahrscheinlich schon im Atelier seines Lehrers auf eine Kunst hingelenkt wurde, die ihm wohlverwandt schien. Rubens war Sammler von alten und neuen Kunstwerken und wie alle damaligen Künstler bis zu einem gewissen Grade auch Kunsthändler. Eine ganze Reihe antiker und auch italienischer Werke hatte er im Besitz, und es wäre ja natürlich, wenn van Dyck diese vereinzelt Stücke veranlaßt hätten, die fremde Kunst in ihrem ganzen Umfange und an Ort und Stelle kennen zu lernen. Rubens begünstigte den Plan einer Italienreise seines Schülers, und so zog der junge van Dyck, nachdem er sich in der Heimat die ersten Vorbeeren geholt hatte, nach Italien.

Am 3. September 1621 soll van Dyck Antwerpen in Begleitung des mit Rubens befreundeten italienischen Edelmannes Banni verlassen haben und am 20. November in Genua eingetroffen sein. Genua war nicht etwa ein sehr seltenes Reiseziel

für Antwerpener Künstler. Van Dyck fand dort gleichgesinnte Landsleute, vor allem Lukas und Kornelius de Wael, Jan Roos und Lukas van Uffel. Wertvoll wurde es für ihn, daß er als Schüler von Rubens, der in Genua noch in gutem Andenken stand, zu den vornehmsten Familien Zutritt erhielt. Mag sein, daß ihm auch sein vornehmes Auftreten, die schöne Gestalt und vielleicht seine schwärmerische Schönheit manche Türe öffnete. Obgleich er in den höchsten Adelsfamilien Genuas aufgenommen wurde, trieb es ihn weiter nach Rom, Florenz, Bologna und Venedig. Nach dem uns erhaltenen Skizzenbuch und den nachhaltigen und entschiedenen Einflüssen, die van Dyck dort empfangen, können wir uns leicht denken, wie sehr er sich in die venetianische Kunst vertieft und wie ernst er sich mit ihr auseinandergesetzt haben mochte.

Seine Auffassung von Form und Farbe verändert sich wesentlich, die schweren Formen seines Antwerpener Stils vermagt er und bringt dafür in Anlehnung an italienische Vorbilder die wesenseigenen, zarten und eleganten in seine Kunst. Der bis zur Härte und Übertreibung geführte Naturalismus wandelt sich in eine allgemeine und mehr weiche Schönheit. Das gewaltig Elementare, das van Dyck in seiner Antwerpener Zeit seinem Meister nachgeahmt, macht dem mehr elegischen, träumerischen Wesen Platz, das sich nun echt aus der Persönlichkeit des Künstlers ergab.

Van Dyck blieb nicht lange in Venedig, sondern begab sich in Begleitung der Gräfin Arundel, der Gattin seines englischen Gönners, die mit ihren beiden Söhnen Italien bereiste, nach Mantua. Dort erhielt er vom Herzog die Ritterkette. Damit hatte er auch das äußere Zeichen für seine extravaganten Liebhabeereien und die Rechtfertigung für die bei ihm immer lebendig gewesene Neigung, mehr zu sein als seine Standesgenossen. So erzählt uns Bellori, daß van Dyck, als er sich in Rom aufhielt, von seinen Landsleuten und Standesgenossen nicht geliebt wurde, weil er sich von ihren geselligen Zusammenkünften und der Vereinigung, der sich sonst alle



Le Christ sortant du sein de la Vierge par Van Dyck
Musée d'Anvers

Abb. 12. Bereinigung Christi. Im Museum zu Antwerpen.

nordischen Maler angeschlossen, dem „Schilderbent“, fernhielt. „Sein Gebaren glich dem eines Edelmannes mehr als dem eines schlichten Bürgers; er trug einer Gewohnheit gemäß, die er im Verkehr mit Rubens angenommen, prunkende Gewänder, was ebenso zu dem hohen Fluge seiner Seele paßte wie zu dem Wunsche, sich als glänzende Erscheinung zu geben. Barett und Kleidung zierte er mit Federn und kostbaren Edelsteinen, über seine Brust hing eine goldene Kette, und seinen Schritten folgten Diener, so daß alle hinter ihm herschauten . . .“

Obgleich ihn die Gräfin auffordert, mit ihr nach England zu gehen, begleitet sie van Dyck nur bis Turin und begibt sich nach Rom auf Einladung des Kardinals Bentivoglio, in dessen Haus er auch Wohnung nimmt. Van Dyck malt ein Porträt des Kardinals, „ob dessen Herrlichkeit ganz Rom erstaunte“. Das Gemälde befindet sich heute im Palazzo Pitti in Florenz und hängt dort neben den Werken von Rembrandt, Tizian und Rubens (Abb. 7). Van Dyck kann ruhig neben diesen Größten bestehen. Von Einflüssen rubensscher Kunst ist gar nichts mehr zu finden, vielmehr steht hier der eigene und bedeutendste Porträtstil des Meisters in voller Blüte, jener Stil, der zwar an den Vorbildern venetianischer Kunst gewachsen war, den aber der Künstler mit so vielen Elementen der eigenen Persönlichkeit durchsetzt, daß er als etwas völlig anderes und Selbständiges in Erscheinung tritt. Es ist ein Meisterwerk im vollen Sinne des Wortes. Von welcher Seite immer wir es betrachten mögen, es gibt uns eine volltönende und klare Antwort. Der nervöse, durchgeistigte Typus des Kardinals muß van Dyck besonders gefesselt haben, denn nur selten hat er mit soviel Empfindung und Liebe die Linien und Formen entstehen lassen. Und neben diesem Reichtum liegt vielleicht der Hauptwert des Werkes darin, daß es rein malerisch gesehen, also auf den Reiz der Farbe hin entstanden ist und die Grundkontraste von rot und weiß zu voller Harmonie bringt. Aber weder die malerischen noch die psychologischen Eigenschaften herrschen vor, die einen sind gegen die andern abgewogen

und alles gerade nur so weit getrieben, daß es in einem bedeutenden Ensemble mitsprechen kann.

Man versteht, daß angesichts eines solchen Werkes der ganze päpstliche Hof von van Dyck porträtiert sein wollte. Auch Masseo Barberini, der spätere Papst Urban VIII., saß damals vor der Staffelei des Künstlers.

Aus dieser glänzenden Tätigkeit sehen wir van Dyck plötzlich wieder in Genua und von dort nach Palermo ziehen, um den Vizekönig Philibert von Savoyen zu porträtieren. Er konnte aber seine Aufgabe nicht vollenden, die Pest zwang ihn Palermo zu verlassen und nach Genua zurückzuziehen. Und nun folgt eine Zeit der fruchtbarsten Arbeit. Die edelsten Familien Genuas, die Balbi, Brignole, Pallavicini, Aborno Durazzo, Spinola, Raggi überhäufte ihn mit Aufträgen. Es entstand eine Reihe der glänzendsten Porträts, von denen heute noch die Palazzi in Genua eine Anzahl besitzen. Im Jahre 1780 zählte man dort neunundneunzig Werke von seiner Hand, darunter zweiundsiebenzig Porträts. Van Dyck stand hier souverän über seiner Kunst und schaltete mit ihr nach freiem Belieben und in Erfüllung der Bedürfnisse seiner Zeit. In diese Reihe gehören: das mächtige Repräsentationsbild des Gian Vincenzo Imperiale, Befehlshaber der genuesischen Flotte, jetzt in Brüssel (Abb. 9), das bekannte und berühmte Reiterporträt des Anton Giulio Brignole-Sale und das Bildnis seiner Gattin Paola Aborno (Abb. 10), das Doppelporträt der Marchesa Veronima Brignole-Sale und ihrer Tochter, um nur einige aufzuzählen.

Van Dyck hatte hier die Form, wenn nicht die Formel für das Repräsentationsbild geschaffen; alles war daraufhin komponiert den Dargestellten im Glanze seines Ruhmes zu zeigen. So gibt er den Seehelden Gian Vincenzo Imperiale in pompösem Gewande und einer Umgebung, die beinahe an Theaterdekor erinnert. Vorhänge in mächtigen Falten und stark gebauchte Balustraden statten das Bild aus und geben ihm eine äußere Pracht, die fast renommistischer klingt. Der dargestellten Persönlichkeit aber fehlt die Kraft,



Abb. 13. Bildnis eines Feldherrn. In der kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.



Abb. 14. Philipp Vord Wharton. In der Eremitage zu St. Petersburg.

die dem Ganzen Bedeutung und Echtheit verleihen könnte.

Weniger äußerlich sind die Bildnisse der Frauen, wie überhaupt es van Dyck öfters noch in Frauenporträts möglich war in „die Tiefe“ zu gehen. Er gibt hier einen Grad von Sentiment, wie er vorher niemals ausgedrückt wurde. Seine Frauen behalten etwas kindlich Zartes, eine Lieblichkeit, die im Gegensatz steht zum Frauenideal, das Rubens und dessen Generation vorschwebte. Aus den Urbildern animalischer Kraft und Gesundheit sind zarte Glashauspflanzen geworden, Wesen durch Kunst und Sorgfalt zur Blüte gebracht. Seine Frauen erzählen uns nicht mehr von der Pracht ihres Körpers, der Schönheit ihrer Haut, dem Glanz und Reichtum

ihrer Gewänder, sie erzählen uns mehr von ihren persönlichen Verhältnissen und Erlebnissen; der verschleierte Blick, die zarte, durchsichtige Haut, die schmalen Wangen könnten manches Geheimnis verraten. Für das Problem der Darstellung physischer Schönheit tritt mit einem Male das der psychologischen Vertiefung in die Kunst.

Zu den besten Werken dieser Epoche gehören die beiden Porträts eines vornehmen Genußesers und seiner Gattin, die jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin aufbewahrt werden. Sowohl der Kopf des Mannes wie der seiner Gattin sind Be-

weise, wie subtil van Dyck organischen Formen nachzugehen verstand, und wie es ihn reizte, aus dem zu Porträtierenden herauszuholen, was an Feinheit und Geistigkeit in ihm lag. Er findet „den wichtigen Ausdruck des Mannes trotz seiner ungemessenen Tiefe von schweigsamer Politik“ und läßt die „angeborene Schalkhaftigkeit und den Lebensübermut der Frau aus dem greisen Kinderkopf wie einen Sonnenstrahl hervorbrechen.“ J. Laban hat von diesem Porträt einmal eine feine Charakteristik gegeben: „Eine hochaufgeschossene impulsive Blondine, die im Laufe der Jahre gelernt hat neben einem krank und immer kränker werdenden Patrizier, Bankier und Diplomaten, vorzeitig alt, überaus klug und ein wenig krank zu werden.“



Abb. 15. Maria, Jesus und Johannes. In der Kgl. Pinakothek zu München.
Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

Im Jahre 1621 war der Vater van Dyck gestorben, und man nimmt an, daß er später wegen der Verhandlungen um das Erbe nach Antwerpen zurückgekehrt sei. Andere geben als Grund für die allerdings schwer verständliche Abreise von Genua, wo er in jeder Weise verwöhnt

wurde, an, daß ihn Intrigen vertrieben hätten. Er reist über Paris nach England, wo sich aber seit seiner Anwesenheit die Verhältnisse verändert hatten und er geschlossene Türen fand. Um so gelegener wird ihm eine Einladung des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, Statt-

halter's von Holland, nach dem Haag zu kommen, um dort das Bildnis des Prinzen und seiner Gattin, der Gräfin Amalie zu Solm-Braunfels, zu malen (Abb. 11). Auch hier ist van Dyck in dem Porträt der Gräfin tiefer gegangen als im Gegenstück. Durch die liebevolle Anordnung der Schleichen, Spitzen, Rüschen steigert er die Wirkung und erreicht eine Harmonie von prettösem Reiz. Im Porträt des Prinzen läßt das heldenhaft Glänzende und Mächtige, das aus der Rüstung spricht, im Kopfe des Mannes nach. Die Größe und der innere Halt gehen nicht einheitlich durch das ganze Werk.

Van Dyck liebt es, mit seiner Zeit das Materielle der Objekte in seinen Abstufungen herauszuarbeiten. Eines seiner berühmtesten Werke, das nicht nur in dieser Richtung hervorragt, ist das Porträt eines jungen Feldherrn in der königlichen Galerie zu Dresden (Abb. 13). Van Dyck ist hier aus aller Konvention — die er sich allerdings selbst geschaffen — herausgetreten. Es ist nicht nur der Blick, der gleichsam nach der Aufmerksamkeit des Betrachters angelt, sondern das Bild ist als Ganzes voller Schwung. Das Einzelne ist gemäß seiner materiellen Beschaffenheit, mit großer Liebe durchgebildet; das weiche, in lockeren Strähnen herabfallende Haar, die vollen fleischigen Lippen und der glänzende Panzer, alles ist malerisch bezwungen und von köstlicher Ausgeglichenheit. Vielleicht spricht hier eine Reminiscenz an venetianische Werke etwas mit, worauf nicht nur der schon erwähnte herausfordernde Blick hinweist, sondern auch die warme Farbe, die weiche, samtartige Modellierung und der virtuose Vortrag. Van Dyck steht nun im Vollbesitz seiner Kunst und so als Herrscher in seinem Reich, als Fertiger, kommt er zurück nach Antwerpen, seiner Heimat, — und Rubens ist zu dieser Zeit in Staatsgeschäften auf Reisen! Was Wunder, daß ihm an Aufträgen zur Verfügung steht, was er nur auszuführen gewillt ist und im Bewußtsein seines Ruhmes Vorschriften machen darf. Freilich wurden ihm seine Wünsche trotz allem nicht immer bewilligt, wenigstens wissen wir von einem Fall, wo er sich eine ganz erhebliche Reduktion seines

Preises hat gefallen lassen müssen. Als er für die Kreuzesaufrichtung in Notre Dame von Coutrai 700 Goldgulden verlangte, erhielt er von Roger Braye nebst einem etwas höhnischen Vers nur 100. Ja, er gab dann noch die Skizze drein, für die er als Gegengeschenk zwölf Zuckerwaffeln erhalten haben soll. Ganz hervorragende Werke dieser Zeit lassen uns diesen nicht sehr würdigen Handel vergessen und zeigen, daß, wenn auch die Preise den damaligen Zeiten nicht angemessen waren, das Selbstbewußtsein, das sie diktierte, nicht unberechtigt war.

Van Dyck's Zeit verlangte Darstellungen überschwenglichen Gefühls, Hingabe an seine Leiden und Auflösen im Schmerz. Es ist deshalb kein Zufall, daß auch er Darstellungen, wie die der Pietà und der Grablegung, verhältnismäßig oft behandelt, und jedesmal ist die Aufgabe neu gesehen, neu empfunden und auch formal verschiedenartig gelöst.

Es gibt Darstellungen der Pietà in Berlin, München, Paris, Antwerpen (Abb. 12) und eine Skizze in der Galerie Mann in Paris. In allen diesen Werken ist der Leichnam Christi möglichst in vollem Licht gesehen und alles übrige des Bildes in geheimnisvolles Dunkel gesetzt. Da sind Schwankungen, wunderbar reiche Übergänge, die uns locken und die Phantasie beleben. Das ganze Bild baut sich nach diesen Abstufungen des Lichts auf, und vergeblich suchen wir eine Symmetrie im Sinne einer nach architektonischen, linearen Gesetzen entstandenen Komposition. Sie hat sich aufgelöst und nach anderen Gesetzen neu gestaltet. Van Dyck hat in Italien nicht nur Giorgione, Tizian und Veronese studiert, er hat die Seicentisten Oberitaliens sicher kennen gelernt. Erst kürzlich ist eine Handzeichnung gefunden worden, die sich als eine ganz ausführliche Kopie eines Werkes von Caravaggio herausstellte. Und gerade angesichts der oben besprochenen Bilder, die ganz allein auf Licht und Schatten aufgebaut scheinen und eine große Hingabe an die Empfindung zeigen, muß man dieser großen, nicht-venetianischen Meister gedenken.

Van Dyck hat seine Vorbilder stets in einer ihm wahlverwandten Kunst ge-



Abb. 16. Maria Luisa de Tassis.
In der Fürstl. Liechtensteinschen Gemäldegalerie zu Wien.



Abb. 17. Der Maler Peter Breughel. Radierung von van Dyck. Dritter Druck. Mit der Schrift der Hendricchen Ausgabe der Ikonographie, aber mit Ausschleifung des Verlagszeichens G. H.

sucht und aus den Anregungen, die er dort empfing, eine neue, seiner Persönlichkeit entsprechende Harmonie geschaffen; er hat immer mit gutem Geschmack ausgewählt und neugeformt, dennoch wird man es vor so ausgezeichneten Werken sagen dürfen, daß er sich den fremden Einflüssen weit hingegeben hat, so weit, daß sie beim Gesamteindruck schließlich mitsprechen.

Betrachtet man die in dieser Zeit entstandenen großen Kirchenstücke gerade daraufhin, so wird man nicht nur zu der Anordnung des ganzen Bildes, sondern auch zu den Typen und der Behandlung

der einzelnen Formen, Vorbilder, besonders bei den Venetianern finden, an die auch das breite Format und die halbfigurigen Darstellungen erinnern, die um diese Zeit vorherrschen. Auch in den Typen finden sich fremde Anklänge, und man ist erstaunt, ein Knäblein, das man von Tizian her kennt, in dem Bilde: Maria mit Christus und dem kleinen Johannes, in der Münchener Pinakothek fast abgeschrieben zu finden (Abb. 15). Van Dyck verwendet diesen Typus, zu dem die Pinakothek auch die Studie besitzt, noch öfter und wechselt mit einem anderen ab, zu dem sich eine ausführliche Studie in der Sammlung des Grafen Harrach zu Wien befindet. Eine ganze Anzahl von Darstellungen ist auf Grund dieser lieblichen Kinderfigur entstanden, von denen hier nur die Madonnen mit dem Kinde der Bridgewater und Dullwich Galerien in London und des Palazzo Bianco in Genua, wie auch eine Caritas in Dullwich College genannt sein mögen. Auffallend in all diesen Bildern ist der stark pathetische Ausdruck der Madonna, der vielleicht am

stärksten in dem prachtvollen Studienkopf des Palazzo Pitti von Florenz zum Ausdruck kommt. Was aber allen Werken dieser Zeit eigen ist und weit über alle diese Anlehnungen, die schließlich nur Außerlichkeiten betreffen, ihre Wirkung bestimmt, ist das Kolorit. Statt der kühlen, blonden Lichter, zu denen im Kontrast schwarze, fast undurchsichtige Schatten standen, geben ein glühendes Rot, ein goldenes Gelb und ein warmes, stark mit Gelb versetztes Grün, eine tiefe, volltönende Harmonie. Der dicke, fast materielle Farbauftrag hat sich in eine samtartige Oberfläche von edlem Schmelz



Abb. 18. Allegorisches Bildnis der Lady Venetia Digby. Kgl. Gemäldesammlung im Schloß Windsor.
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. G.

gewandelt. Auch die ganze Ausstattung ist weicher und prächtiger geworden; van Dyck stellt anfangs vielleicht noch in Erinnerung an venetianische Art die Figur, auf die er den Hauptton legen will, vor mächtige

Säulensockel, schneidet den Schaft über der Plynthe kurz ab und erreicht so die Illusion eines ungeheuren, fast unbegrenzten Raumes. Ein kleines Stück Vorhang, das noch wie der Rest einer

Riesendekoration zu sehen ist, trägt ebenso dazu bei, sich die Dimensionen ganz nach Phantasie und Belieben zu vergrößern. Schließlich öffnet sich das Bild und läßt den Blick in die weite Landschaft schweifen.

Fassen wir die charakteristischen Momente dieser Werke zusammen: die Anordnung nach irgend einem seitlich gerückten Schwerpunkt des Bildes, die Verwendung mächtiger Dekoration, die Absicht, durch künstlerische Mittel ihre Wirkung zu etwas Unbegrenztem zu steigern und im Einklang damit das starke Pathos der Menschen, die Stellung des Seelischen über das Körperliche, so haben wir die Merkmale, die für die Kunst des Barock bezeichnend sind.

Am großartigsten vielleicht äußert sich dieser Stil des Meisters in der Pietà des Museums von Antwerpen (Abb. 12). Besonders die Gruppe der Schmerzensmutter mit dem Leichnam im Schoße ist von so eindringlicher Wucht und Einfachheit, daß die übrigen Figuren, der etwas äußerlich aufgefaßte Johannes und die beiden Engel, zu Faktoren der Komposition herabsinken. Alle führenden Linien weisen uns in Diagonalrichtung auf Maria. In ihrem erhabenen und dabei natürlichen Schmerze bildet sie nicht nur geistig, sondern auch formal den Schwerpunkt des Bildes.

Van Dyck war nun der gefeierte Künstler, dessen Hand die Großen des Landes, bis zur Regentin hinaus, porträtierte. Als Maria von Medici, die Königin von Frankreich, im Jahre 1621 nach Antwerpen kam, besuchte sie das Atelier des Künstlers und ließ sich von ihm malen. Unter der großen Zahl von Bildnissen scheint das der Königin nicht gerade das bedeutendste zu sein. Der große, allgemeine Zug zum Repräsentativen umhüllt jede feinere Individualisierung. Ungleich voller tönend ist das Porträt der Regentin Isabella Clara Eugenia im Ordenskleid einer Clarissin. Das Bild existiert in einigen Varianten, von denen das Exemplar der Turiner Pinakothek das bedeutendste ist. Van Dyck hat alle Kräfte auf die Darstellung des Kopfes konzentriert und hier mit großem künstlerischen Ernst gewaltet. Auch die Abstufung von Hell und Dunkel

des Bildes ist im Aufbau bewußt und planvoll durchgeführt und in der übrigen Ausstattung des Bildes alles, dem Ernst des Milieus entsprechend, knapp, ruhig und doch lebendig behandelt.

Hat der Künstler hier ein Ensemble von fast weltverneinender Strenge geschaffen, so spricht aus dem berühmten Porträt der Maria Luisa de Tassis der Diechtenstein-Galerie in Wien die ganze Freude an der Pracht und Kostbarkeit gerade der Welt des Scheins (Abb. 16). So wie in jenem Bildnis der Prinzessin von Dranien ist auch hier mit präziöser Sorgfalt Spitze, Schleife und Schmuck angeordnet, der schwere, glänzende Atlastoff in bauchige Falten gelegt, und ein Fächer von Straußenfedern nur da, um die Üppigkeit der ganzen Erscheinung zu steigern. In der Malerei und der Ausföhrung liegt etwas so Köstliches, daß wir darüber den Menschen vergessen, der in all dem Glanze eigentlich am schlechtesten wekommt. Und hier tritt uns wieder so recht zum Bewußtsein, daß es dem folgenden Jahrhundert erst vorbehalten war, den Reiz einer Frau in seiner ganzen Lebendigkeit mit jener Spur von Sensibilität wiederzugeben, die gerade der weiblichste Zug ist.

Ein Schimmer von dieser zarten Beigabe lebt in dem Porträt der Gattin und Tochter des Bildhauers Colins de Nole in der Pinakothek, wie auch in dem Bildnis einer Mutter mit Töchterchen des Louvre in Paris. Van Dyck ist hier zwar über die Grenzen des bisher Erreichten hinausgegangen, den entscheidenden Schritt zum Sinnlich-Lebendigen aber tat er nicht. Seinen Kinderporträts gibt er durch Festhalten des vorübergehenden Augenblicks eine gewisse Natürlichkeit, und durch das reiche Sentiment und jene Versonnenheit, die wir aus seinen Frauenbildnissen kennen, einen hohen Grad warmen Lebens, und macht so den Anfang in der Darstellung des wahrhaft Kindlichen.

Um den Meisterwerken eine größere Verbreitung zu sichern, ließen die Maler nach ihren Bildern Kupferstiche anfertigen. Wir sahen gleich anfangs, daß Rubens eine Anzahl Kupferstecher in seinem Atelier beschäftigte, und daß van Dyck beauftragt war, als Vorlagen grau in grau gemalte



Abb. 19. König Karl I. von England mit dem Abzeichen des Hosenbandordens.
In der kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Skizzen anzufertigen. Ein solch gestochenes Werk zeitgenössischer Porträts wollte der Antwerpener Verleger Martin van den Emden herausgeben und gewann van Dyck zur Mitarbeit. Die Sammlung, die unter dem Namen: „Iconographie des van Dyck“ bekannt ist, sollte drei Abteilungen umfassen; in der ersten die Porträts von Fürsten und Feldherren, in der zweiten Staatsmänner, in der dritten Künstler (Abb. 17).

Über die Entstehung dieser gestochenen Porträtsammlung haben wir nur spärliche Nachrichten. Van Dyck hat eigenhändig nur 18 Blätter zur dritten Abteilung beigegeben, und auch da rührt nur die erste Anlage von ihm selbst her. Die weitere Ausführung der Gewänder wie des Hintergrundes wurde anderen überlassen. Das ist um so mehr zu bedauern, als so der frische und virtuose Federentwurf van Dycks nur in den Abzügen, den sogenannten ersten Zuständen der Platten erhalten blieb, die heute zu den größten Raritäten gehören. Für die anderen Blätter hat er teils grau gemalte Vorlagen, teils Rötel- oder Tuschezeichnungen geliefert. Allerdings beaufsichtigte er den Stecher persönlich und beteiligte sich sogar an der Ausführung, indem er die Platten selbst retouchierte.

Vollständig kam das Werk zum erstenmal im Jahre 1645 heraus; nach dem Tode van Dycks wie des ersten Verlegers van Emden wuchs die Sammlung noch an und erlebte mehrere Auflagen. Anfangs ungefähr 80 Blätter enthaltend, umfaßte sie schließlich derer 190.

Ende des Jahres 1631 oder anfangs 1632 ging van Dyck wahrscheinlich durch Vermittelung seines Gönners, des Grafen Arundel, zum dritten Male nach England. Diesmal sollte er für alle unliebamen Erlebnisse dort entschädigt werden. Nach einer ehrenvollen Begrüßung sorgte Karl I. selbst, daß ihm eine behagliche Wohnung angewiesen werde. Der Künstler bezog ein Atelier in Blackfriars und eine Villa in Eltham, die Hofmaler Daniel Mytens und Corn. Jans. van Ceulen wurden entlassen und van Dyck gewissermaßen als Alleinherrscher eingesetzt. Jetzt lebte er in seinem Element. In einer Stelle, die ihm von niemand streitig gemacht

werden konnte, als Kavalier unter Kavalieren, umworben vom schönen Geschlecht, überhäuft mit Aufträgen und bezahlt mit Preisen, die seinem Rang und seinem Können entsprachen. Der König selbst verschmähte es nicht, in persönlichen Verkehr mit seinem Hofmaler zu treten. Es geschah häufig, daß König Karl sein Schloß Whitehall in der Barke verließ, um den Künstler in seinem Atelier zu besuchen. „Hier blieb der königliche Gast ganze Stunden lang, um vielleicht ein Lieblingsstück unter den Augen entstehen zu sehen, vielleicht auch um seine Ansichten mit einem so ausgezeichneten Künstler auszutauschen.“

Schon am 5. Juli wurde van Dyck zum Ritter geschlagen, und kurz darauf erhielt er das Porträt des Königs, von Brillanten umrahmt, an goldener Kette. Außer einem ständigen Gehalt von 200 £ jährlich wurde ihm auch jede einzelne Arbeit bezahlt. Doch scheint der König, was diese Bezahlung betraf, nicht übermäßig freigebig gewesen zu sein. Mit eigener Hand kürzte er die verlangten Summen, und es scheint, daß dieses Vorgehen besonders oft und tatkräftig gehandhabt wurde, seit der Erzbischof Laud Schatzmeister war (1635), dem es wohl manchmal schwer wurde, alle dringenden Erfordernisse und unabweislichen Ansprüche zu befriedigen. Waren die Preise, die der König zahlte, kleiner, so wußte sich van Dyck anderweitig schadlos zu halten. Für ein Porträt in Lebensgröße ließ er sich £ 60, für ein Brustbild £ 40 bezahlen. Und seine Tätigkeit steigerte sich zu einem förmlichen Betrieb. Es ist interessant, was uns ein Zeitgenosse darüber erzählt, der sich hat einige Male von dem Künstler porträtieren lassen.

„Der Künstler gibt den Personen, die er malen soll, die genaue Zeit der Sitzungen an, arbeitet aber nie mehr als eine Stunde auf einmal an einem Porträt, weder zum Entwurf noch um zu vollenden. Nachdem er auf seine Uhr gesehen, erhebt er sich, macht dem Betreffenden eine Verbeugung, gleichsam um ihm zu sagen, daß es für heute genug sei, und bestimmt ihm die nächste Sitzung. Darauf reinigt der Diener die Pinsel und bereitet eine neue Palette vor, während van Dyck



Abb. 20. König Karl I. von England. Im Museum des Louvre zu Paris.
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. G.

schon die nächste Person empfängt. Er arbeitet so am selben Tag mit außerordentlicher Geschwindigkeit an mehreren Porträts. Nachdem er eine leichte Porträtskizze gemacht, läßt er den Betreffenden die Stellung einnehmen, die er vorher für ihn ausgedacht, und auf grauem Papier mit weißer und schwarzer Kreide

zeichnet er mit erlesenem Geschmack binnen einer Viertelstunde Figur und Kleider in großen Zügen auf. Dann gibt er geschickten Leuten, die er stets beschäftigt, die Zeichnung, um sie in Farben ausführen zu lassen, wozu er sich eigens die Kleider der Betreffenden senden läßt. Hatten die Schüler auf diese Art alles

was sie konnten nach der Natur gemalt, dann legt er selbst mit wenigen Strichen, durch seine Intelligenz, alles das von Kunst und Wahrheit in das Bild, was wir so sehr darin bewundern. Was die Hände betrifft, so hat er bezahlte Leute beiderlei Geschlechts, die ihm dafür als Modell dienen."

Daß eine solche Tätigkeit, die es rein aufs Sammeln von Schätzen abgesehen hatte, eher zum Flachher- als zum Reicher- und Reiferwerden der Kunst führen mußte, ist natürlich; seine Leistungen bleiben, besonders in der späteren Zeit, hinter jenem Grad von künstlerischer Höhe zurück, den man anfangs nach dem freien, köstlichen Aufschwung und der reichen Begabung des Künstlers erwarten durfte. Aber es gibt auch in dieser Zeit eine stattliche Zahl von Werken, die van Dyck vielleicht mit besonderer Liebe behandelte und denen er durch diese innere Anteilnahme ein starkes künstlerisches Leben lieh. Und was dann noch übrig ist, bekommt seinen Wert dadurch, daß hier ein Bildtypus geschaffen worden ist, dem durch die Eleganz und eine allgemeine vornehme Haltung eine starke äußere Wirkung bleibt, selbst wenn ihm an innerer Wahrheit und Sachlichkeit manches abgeht.

Der Graf Castiglione gibt uns eine treffliche Beschreibung vom vollendeten Hofmann, wenn er schreibt: „Der Hofmann soll auch das gewisse Etwas besitzen, das bewirkt, daß er gleich beim ersten Anblick jedermann angenehm und liebenswert erscheinen muß, und dieses Etwas soll alle seine Handlungen schmückend einleiten und begleiten und so aus seinem Antlitz leuchten, daß der erste Eindruck schon verspricht, er sei würdig des Verkehrs und der Gnade eines großen Herrn.“ Sind van Dycks Porträts nicht die beste Illustration zu dem Programm des italienischen Cortegiano?

Diese höfische Luft umgibt ein Bild, das den König Karl I. im Kreise seiner Familie darstellt und steigert sich zu einer förmlichen Apotheose auf die Majestät in dem mächtigen Bilde des Königs zu Pferde, unter einem Triumphbogen (Windsor Castle).

Von ganz besonderem Reiz ist das Bild des Lord Phil Wharton der Eremitage

von St. Petersburg (Abb. 14), dessen mädchenhafte Schönheit in Atlas und Spitzen van Dyck vielleicht durch Wahlverwandtschaft so glücklich herauszulesen und wiederzugeben vermochte.

Wenn wir Memoiren aus der Zeit van Dycks zur Hand nehmen, so lesen wir von Trinkgelagen und Kartenspiel einer wackeren Soldateska, dann aber auch von den etwas küsternen Spielen, Scharmützeln und Ränken im Kampf um die Gunst der schönen Frau. Van Dyck ist als richtiger Hofmann den Gefahren dieser adeligen Gewohnheiten nicht aus dem Wege gegangen und gegen das zarte Lächeln der Frauen nicht unempfindlich gewesen.

So hat ihn wahrscheinlich noch ein anderes als nur das künstlerische Interesse der Lady Venetia Digby zugeführt; er hat sie porträtiert in ihrer ganzen lebendigen Schönheit, erhöht noch durch eine reiche Ausstattung allegorischer Beigaben (Windsor Castle, Abb. 18), und dann auf dem Totenbett, den Kopf auf die Hand gestützt, Perlen um den entblößten Hals mit einer blassen, welkenden Rose, die wie zufällig auf die Decke zu liegen kommt. Wie persönlich teilnehmend van Dyck in diesen Bildern ist, sieht man erst, wenn man ein drittes Porträt der Lady, im Kreis ihrer Familie, oder das ihres Gatten hiermit vergleicht.

Wieder kehrt van Dyck nach Antwerpen zurück, ohne daß wir einen eigentlichen Beweggrund dafür anzugeben wüßten. Bald sehen wir ihn in Brüssel, wo die Großen und die Schönen des Landes sich vor seiner Staffelei ablösten. Er malt den Prinzen Thomas von Savoyen in seiner glänzenden Rüstung zu Pferde, den Marschallstab in der Hand (Turin, Pinakothek) und das Kniestück im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin; er malt den Kardinalinfanten von Österreich, den Sieger von Nördlingen, die imposante Gestalt des Grafen von Nassau-Siegen und die wunderschöne Beatrice de Cusance (Windsor Castle), um nur einige der damals entstandenen Werke aufzuzählen.

Daß van Dyck die Absicht hatte, in seiner Heimat zu bleiben, geht schon daraus hervor, daß er sich in der Nähe von Steen, wo auch Rubens sein Landhaus besaß,



Abb. 21. Henriette Marie von Frankreich, Gemahlin König Karls I. von England.
In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.



Abb. 22. Van Dyck's Selbstporträt mit der Sonnenblume. Im Herzogl. Museum zu Gotha.
Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. C.

ankaufte. Trotzdem kehrt er im Jahre 1635 nach London zurück, und nun entsteht die ganze glänzende Reihe von Bildnissen englischer Kavaliere und ihrer Damen, vor allem aber die große Anzahl, mitunter sehr wertvoller Porträts des Königs und dessen engster Familie. Eines der prächtigsten davon ist das lebensgroße Bild des Königs im Louvre (Abb. 20). Der König ist vom Pferde gestiegen und steht nun, auf einen Stock gestützt, die andere Hand in der Hüfte, gelassen da, den Beschauer ins Auge fassend. Das Bild ist voller Bewegung: die Blätter und Stauden am Boden, die Silhouetten des Laubes, die gebrochene Linie des Baumstumpfes, das ausschreitende Pferd, endlich der Mann, der in heftiger Geste sich am Saumzeug zu schaffen macht, und der Diener, der die Kleider herbeibringt — und mittendrin steht der König voller Hoheit, ohne steif zu sein, voll majestätischer Ruhe, aber so, daß er sich im nächsten Augenblick bewegen könnte,

im ganzen eine Gestalt voll Schmiegsamkeit und Weichheit, bis zur Weichlichkeit! Ein Herrscher von überfeinerten Lebensgewohnheiten mehr als der Staatsmann mit eiserner Hand, wie er es damals hätte sein müssen. Daß er es nicht war, mußte er mit dem Kopfe bezahlen.

In den übrigen Bildnissen des Königs ist immer der repräsentative Charakter gewahrt, selbst dort wo der König mit seiner Gemahlin oder im Kreise seiner Familie dargestellt ist, oder es sind bloße Studien des Künstlers, wie etwa das Bild in Windsor Castle, das den König in drei verschiedenen Stellungen wiedergibt. Auch die Züge der Kinder des Königs hat van Dyck in allerliebsten Bildnissen festgehalten, von denen sich gute Exemplare in den Sammlungen von Turin und Windsor befinden (Abb. 24).

Die Königin Henriette Maria soll durch die Hand van Dyck's besonders gut weggekommen sein und lange nicht den Reiz besessen haben, den die Bildnisse in Windsor

und Dresden glauben lassen (Abb. 21). Obwohl das Dresdener Bild nicht durch- aus eigenhändig von van Dyck ausgeführt sein wird, ist es koloristisch von großem Interesse, weil sich hier der Zusammen- hang mit Werken des folgenden Jahr- hunderts äußert. Die rosige, fast durch- sichtige Hand hält zwei blasser Rosen, vor dem weißen Atlas-Hintergrund des Ge- wandes. Diese Vorliebe für die zarten Farbenstimmungen, die stark mit Weiß gemischten Töne weisen auf die Farb- stimmungen in den Bildern des XVIII. Jahrhunderts hin, wenngleich gerade diese Repräsentationsbildnisse den Stil des XVII. Jahrhunderts zeigen. Durch die betonte Vertikale, den geschlossenen Umriß

erhält die Erscheinung etwas Statuarisches; das schwere Atlasgewand schließt sich fest um Brust und Taille und wird nur dort locker, wo der Stil weitausladende Formen verlangt. Der Schmuck, die Perlen, das Kreuz, alle diese Details sind durch die Zeichnung fest zusammengehalten und als etwas Materielles auch materiell zu geben versucht, während ein späterer Künstler durch ein paar sicher hingesezte Flecken nur den Eindruck der Wirklichkeit vermittelt hätte. Das XVII. Jahrhundert sieht das Sein der Dinge selbst, während das XVIII. mehr den lebendigen Eindruck, den Schein davon wiederzugeben strebt.

Der ganze Hof Karls I. zieht an uns vorüber, wenn wir das *Deuvre* van Dycks



Abb. 23. James Stuart, später Herzog von Richmond und Lenox.
Im Museum des Louvre zu Paris. Photographie von Braun & Cie. in Dornach i. G.



Abb. 24. Die Kinder Karls I. von England: Prinzessin Maria, Prinz Jakob, Prinz Karl, Prinzessin Elisabeth und Prinzessin Anna. Original im Schlosse zu Windsor. Photographie von Franz Sautschek in Windsor.

aus dieser Zeit betrachten. Oft sind es nur puppenhafte Gestalten, die uns gleichgültig lassen, dann aber überrascht uns wieder ein lebensvoll und scharf erfaßtes Gesicht, wie das des Sir Thomas Chaloner in der Eremitage zu St. Petersburg, des Lord Cavendish beim Duke of Portland oder das des Grafen Thomas von Arundel mit seinem Neffen. Völlig heraus aus dieser Reihe fällt das Halbfigurenbild des Herzogs von Richmond und Lennox, als Paris mit dem Apfel in der Hand (Abb. 23). Hier verzichtet van Dyck auf jeden Prunk und alle Konvention und gibt nur, was ihm für das künstlerische Ensemble an blühendem Kolorit und edler Gegenständlichkeit nötig schien, alles ohne jenen Schematismus, der schließlich durch die arge Schnellmalerei in die Kunst des Meisters Eingang gefunden hatte. Auch wenn wir die Frauenporträts dieser letzten Epoche betrachten, wird ein stark äußerliches Moment bemerkbar, immer aber bricht die hohe Künstlerkraft und das Temperament durch, sobald der Meister an seinem Modell Anteil nimmt. So ist das Porträt der Gräfin Dorset in Windsor Castle von köstlichem Reiz weiblicher Anmut, und van Dyck übertrifft es nur noch in dem lebensvollen Bilde seiner Geliebten, Margeret Lemon (Althorp House), deren Schönheit er wundervoll erfaßte. Auch die Hände sind hier nicht von dem bei van Dyck immer wiederkehrenden Typus, sondern von hoher, individueller Schönheit.

Van Dyck fühlte sich jetzt als Künstler „von Gottes Gnaden“, und dieses Gefühl äußert sich in dem unerhört selbstgefälligen Selbstporträt mit der Sonnenblume, beim Duke of Westminster (Abb. 22). Der Verkehr mit den Höchsten des Landes, vielleicht auch seine kostspieligen Liebhabereien eines Grand Seigneur, machten an seine Ansprüche, denen selbst die gesteigerte Produktion seines Pinsels nicht mehr genügen konnte und ihn dazu trieb, die geheimnisvollen Kräfte der Alchimie zu versuchen. Nur mit Mißfallen sah der König diesem Treiben zu und schob die Ursache auf die völlige Ungebundenheit in des Künstlers Leben. Er kam deshalb auf den Gedanken, die etwas zügellos

gewordene Lebensführung van Dycks durch eine Heirat in engere Bahnen zu lenken und die künstlich erhöhte Arbeitsweise auf das natürliche Maß zurückzuführen. So heiratet van Dyck Mary Ruthven, jene blasse, nicht sehr interessante, aber adelige Frau, die wir aus dem Bild in der Münchener Pinakothek kennen (Umschlagbild).

In diese Zeit fällt der Plan des Künstlers, die Wände des Bankettsaales in Whitehall, dessen Decke Rubens ausmalte, mit Darstellungen von der Gründung des Hosenbandordens durch Eduard IV. zu schmücken. Durch Sir Kenelm läßt van Dyck dem König seinen Plan, vielleicht auch eine Skizze unterbreiten und den Preis von 75 000 Pfund angeben. Es ist nicht wahrscheinlich, daß dieser Preis nur die Entwürfe bezahlen sollte, vielmehr ist anzunehmen, daß damit auch die Kosten der nach den Zeichnungen auszuführenden Gobelines gemeint waren. Um so mehr müssen wir diese Summe so auffassen, als van Dyck wußte, daß Rubens für die Ausmalung der Decke nur 3000 Pfund erhalten hatte. Auf jeden Fall war der Preis dem König zu hoch, und er ließ sich zur Bestellung nicht herbei. Vielleicht war van Dyck durch die Ablehnung seines Planes gekränkt, er reiste deswegen wieder nach Antwerpen zurück.

Er sollte hier von Rubens angefangene Arbeiten vollenden, wollte diese aber nicht nur nicht verwenden, sondern verlangte auch für die seinen so exorbitante Summen, daß der Kardinalinfant die Verhandlungen abbrechen gezwungen war und nach Madrid berichtete, daß man sich mit einem solchen „Erznarren“ nicht einigen könne.

Auch das Anerbieten Ludwigs XIII., einen Saal des Louvre auszumalen, scheiterte an dem geschlossenen Vorgehen der französischen Künstler, die ihn einfach nicht aufkommen ließen. So kehrte van Dyck nach London zurück, es war im Mai 1641, und man rüstete zur Hochzeitsfeier Wilhelms II. von Oranien mit Henriette Maria Stuart. Van Dyck gibt uns in dem Doppelporträt des Brautpaares (Amsterdam, Reichsmuseum) (Wilhelm II. ist 15 Jahre alt, Maria kaum 10) noch einmal den ganzen Reichtum seiner Kunst

und trotz der Feierlichkeit des höfischen Zeremoniells so viel natürliche Anmut der zurückgehaltenen Kindlichkeit, daß dieses Bild zum Schönsten gehört, was wir an Kinderbildnissen dieser Zeit besitzen.

Inzwischen hat das Vorspiel der Revolution seinen Anfang genommen, und van Dyck flüchtet, nachdem er das erste Opfer hat fallen sehen, in seine Heimat, mußte aber wieder zurück, um seinen Hausstand zu ordnen, vielleicht auch seine Gattin zu holen, die ihm am 1. Dezember ein Töchterchen schenkte und deswegen früher wohl zurückblieb.

Van Dyck kehrt nicht wieder nach Antwerpen zurück. Ein Lungenleiden, das schon lange drohende Anzeichen merken ließ, wird plötzlich schlimmer. So schlimm, daß alle Hilfe der Ärzte versagt, auch die des königlichen Leibarztes, dem der König 300 Pfund versprach, wenn es ihm gelänge, das kostbare Leben des

Künstlers zu retten. Am 9. Dezember starb van Dyck im Alter von 42 Jahren.

Als Künstler gehörte van Dyck zu den seltenen glücklich veranlagten Menschen, bei denen Wollen und Können sich die Wage hält, und deren geradezu fließendes Schaffen durch keine Hemmungen gestört wird. Er hat eine fast unübersehbare Anzahl von Werken hinterlassen, von welchen viele nicht nur an sich von größtem Werte sind, sondern überhaupt zu jenen Kunstwerken gehören, die als Spiegel einer Zeit und eines Volks gelten müssen. Er hatte nichts vom Wesen eines Michelangelo, nichts Schwerblütiges, Schwerflüssiges, man stellt ihn sich gern so vor wie den Goetheschen Egmont, der mit einem „freundlichen Mittel“ alle „sinnenden Runzeln von seiner Stirn badet“. „Liebenswürdig und sanft im Charakter der schönen Ritterzeit, prächtig und etwas Prahler, sinnlich und verliebt, ein fröhliches Weltkind.“



Salzkammergut. Von F. Brosch. (113)
 Der Schwarzwald. Von Max Bittrich. (11)
 Der Spreewald. Von A. Holland. (111)
 Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach. (30)
 Südtirol. Von Dr. A. von Trentini. (56)
 Deutsch-Südwestafrika. Von Gust. Uhl. (21)
 Thüringen. Von A. Trinius. (86)
 Der Vierwaldstätter See. Von E. Zahn. (114)
 Die Vogesen. Von Fritz Groeber. (45)

Bolksbücher der Literatur:

Ernst Moritz Arndt. Von Dr. R. Geerds. (53)
 Dickens. Von A. Rutari. (34)
 Fontane. Von Rolf Brandt. (97)
 Der junge Goethe. Von Joh. Höffner. (75)
 Goethes Mannesjahre. Von Johannes Höffner. (104)
 Goethe im Alter. Von Joh. Höffner. (105)
 Goethes Faust. Von Karl Stredet. (60)
 Goethes Frauengestalten. Von Hans Philipp. (80)
 Gerhart Hauptmann. Von Dr. S. Spiero. (65)
 Friedrich Hebbel. Von Karl Stredet. (77)
 Paul Heyse. Von Helene Raff. (29)
 Ibsen. Von Alfred Wien. (106)
 Gottfried Keller. Von Rolf Brandt. (81)
 S. von Kleist. Von Karl Stredet. (40)
 Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff. (6)
 Neue deutsche Lyrik. Von Frida Schanz. (64)
 Das Nibelungenlied. Von Prof. Dr. Wolfgang Goltner. (51)
 Wilhelm Raabe. Von Dr. S. Spiero. (14)
 Fritz Reuter. Von Walther Nohl. (99)
 Peter Rosegger. Von Dr. E. Deeser. (94)
 Hans Sachs. Von Walther Nohl. (115)
 Scheffel. Von Ernst Boerschel. (17)
 Schiller. Von Johannes Höffner. (5)
 Uhland. Von Dr. Max Mendheim. (68)

Bolksbücher der Musik:

Beethoven. Von Gustav Thormälius. (7)
 Brahms. Von Dr. Ludwig Misch. (79)
 Händel. Von Gustav Thormälius. (95)
 Haydn. Von Gustav Thormälius. (101)
 Liszt. Von Paul Becker. (33)

Mendelssohn. Von Dr. Martin Jacobi. (116)
 Mozart. Von Gustav Thormälius. (67)
 Richard Wagner. Von Ferd. Pfohl. (19)
 Richard Wagners „Parsifal“. Von Hubert Maushagen. (112)

Bolksbücher der Technik

Flugzeuge. Von G. Paul Neumann. (63)
 Luftschiffe. Von G. Paul Neumann. (46)
 Das Telephon. Von Ernst Niemann. (27)

Bolksbücher der Naturwissenschaften:

Der Mond. Von Prof. Dr. J. Plassmann. (49)
 Tierriesen der Vorzeit. Von Professor Dr. Walther Schoenichen. (50)
 Der deutsche Wald. Von Professor Dr. Walther Schoenichen. (87)

Bolksbücher verschiedenen Inhalts:

Moderne Bühnenkunst. Von E. Zabel. (31)
 Christenfreude. Nieder mit 32 Bildern von Ludwig Richter. (71)
 Die Fremdenlegion. Von D. C. Artbauer. (108)
 Der Hausgarten. Von A. Janson. (85)
 Das Landhaus. Von A. Wentscher. (57)
 Der Liebhaberphotograph. Von Jos. Aug. Zug. (98)
 Ein Maler auf dem Kriegsfelde (Düppel und Alsen 1864). Von W. Camphausen. (73)

Es schließen sich an:

Die Schlacht bei Belle-Alliance. Von W. von Bremen.
 Die Dampfmaschine. Von F. Otto und F. Bendt.
 Robert Schumann. Von Dr. W. Kleefeld.
 Die Sächsische Schweiz. Von B. Schlegel.
 Shakespeare. Von Dr. Thiergen.
 Zeppelin. Von W. Frhr. von Rummel.

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig.

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die weiteren, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

und trotz der Feierlichkeit des höfischen Zeremoniells so viel natürliche Anmut der zurückgehaltenen Kindlichkeit, daß dieses Bild zum Schönsten gehört, was wir an Kinderbildnissen dieser Zeit besitzen.

Inzwischen hat das Vorspiel der Revolution seinen Anfang genommen, und van Dyck flüchtet, nachdem er das erste Opfer hat fallen sehen, in seine Heimat, mußte aber wieder zurück, um seinen Hausstand zu ordnen, vielleicht auch seine Gattin zu holen, die ihm am 1. Dezember ein Töchterchen schenkte und deswegen früher wohl zurückblieb.

Van Dyck kehrt nicht wieder nach Antwerpen zurück. Ein Lungenleiden, das schon lange drohende Anzeichen merken ließ, wird plötzlich schlimmer. So schlimm, daß alle Hilfe der Ärzte versagt, auch die des königlichen Leibarztes, dem der König 300 Pfund versprach, wenn es ihm gelänge, das kostbare Leben des

Künstlers zu retten. Am 9. Dezember starb van Dyck im Alter von 42 Jahren.

Als Künstler gehörte van Dyck zu den seltenen glücklich veranlagten Menschen, bei denen Wollen und Können sich die Wage hält, und deren geradezu fließendes Schaffen durch keine Hemmungen gestört wird. Er hat eine fast unübersehbare Anzahl von Werken hinterlassen, von welchen viele nicht nur an sich von größtem Werte sind, sondern überhaupt zu jenen Kunstwerken gehören, die als Spiegel einer Zeit und eines Volks gelten müssen. Er hatte nichts vom Wesen eines Michelangelo, nichts Schwerblütiges, Schwerflüssiges, man stellt ihn sich gern so vor wie den Goetheschen Egmont, der mit einem „freundlichen Mittel“ alle „sinnenden Runzeln von seiner Stirn badet“. „Liebenswürdig und sanft im Charakter der schönen Ritterzeit, prächtig und etwas Prahler, sinnlich und verliebt, ein fröhliches Weltkind.“



Salzammergut. Von F. Brosch. (113)
Der Schwarzwald. Von Max Bittich. (11)
Der Spreewald. Von A. Holland. (111)
Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach. (30)
Südtirol. Von Dr. A. von Trentini. (56)
Deutsch-Südwestafrika. Von Gust. Uhl. (21)
Thüringen. Von A. Erinius. (86)
Der Vierwaldstätter See. Von E. Jahn. (114)
Die Vogesen. Von Fritz Groeber. (45)

Bolksbücher der Literatur:

Ernst Moritz Arndt. Von Dr. R. Geerds. (53)
Didens. Von A. Rutari. (34)
Fontane. Von Rolf Brandt. (97)
Der junge Goethe. Von Joh. Höffner. (75)
Goethes Mannesjahre. Von Johannes Höffner. (104)
Goethe im Alter. Von Joh. Höffner. (105)
Goethes Faust. Von Karl Stredner. (60)
Goethes Frauengestalten. Von Hans Philipp. (80)
Gerhart Hauptmann. Von Dr. S. Spiero. (65)
Friedrich Hebbel. Von Karl Stredner. (77)
Paul Heyse. Von Helene Raff. (29)
Ibsen. Von Alfred Wien. (106)
Gottfried Keller. Von Rolf Brandt. (81)
H. von Kleist. Von Karl Stredner. (40)
Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff. (6)
Neudeutsche Lyrik. Von Frida Schanz. (64)
Das Nibelungenlied. Von Prof. Dr. Wolfgang Goltner. (51)
Wilhelm Raabe. Von Dr. S. Spiero. (14)
Fritz Reuter. Von Walther Nohl. (99)
Peter Rosegger. Von Dr. E. Decsey. (94)
Hans Sachs. Von Walther Nohl. (115)
Scheffel. Von Ernst Boerschel. (17)
Schiller. Von Johannes Höffner. (5)
Uhland. Von Dr. Max Mendheim. (68)

Bolksbücher der Musik:

Beethoven. Von Gustav Thormälius. (7)
Brahms. Von Dr. Ludwig Misch. (79)
Händel. Von Gustav Thormälius. (95)
Haydn. Von Gustav Thormälius. (101)
Liszt. Von Paul Becker. (33)

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preis

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen an zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

Mendelssohn. Von Dr. Martin Jacobi. (116)
Mozart. Von Gustav Thormälius. (67)
Richard Wagner. Von Ferd. Pfohl. (19)
Richard Wagners „Parsifal“. Von Hubert Maushagen. (112)

Bolksbücher der Technik

Flugzeuge. Von G. Paul Neumann. (63)
Luftschiffe. Von G. Paul Neumann. (46)
Das Telephon. Von Ernst Niemann. (27)

Bolksbücher der Naturwissenschaften:

Der Mond. Von Prof. Dr. J. Plassmann. (49)
Tierriesen der Vorzeit. Von Professor Dr. Walther Schoenichen. (50)
Der deutsche Wald. Von Professor Dr. Walther Schoenichen. (87)

Bolksbücher verschiedenen Inhalts:

Moderne Bühnenkunst. Von E. Jabel. (31)
Christenfreude. Lieder mit 32 Bildern von Ludwig Richter. (71)
Die Fremdenlegion. Von D. C. Artbauer. (108)
Der Hausgarten. Von A. Janson. (85)
Das Landhaus. Von A. Wentzner. (57)
Der Liebhaberphotograph. Von Jos. Aug. Eyr. (98)
Ein Maler auf dem Kriessfelde (Dünkel und M. hausen.)

Es schlie

Die Schlacht
W. von
Die Dampf
F. Ben
Robert Schu
Die Sächsisch
Shakespeare
Zeppelin.



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1319934

Biblioteka Główna UMK



300050392152

Den Lesern dieses Volksbuches, die sich in van Dyck's
Lebensgang und Werk weiter vertiefen wollen, sei warm
empfohlen:

A. van Dyck,

Von H. Knackfuß.

Mit 97 Abbildungen, darunter 7 mehrfarbige Einschalt-
bilder, nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen.

Fünfte Auflage. Preis 3 Mark.

Verlag von Velhagen & Klasing.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.