

NILS BÜTTNER (STAATLICHE AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE STUTTGART)

## **Antwerpener Maler – zwischen Ordnung der Gilde und Freiheit der Kunst<sup>1</sup>**

### **Zusammenfassung**

Den Antwerpener Malern wurde im Unterschied zu den in anderen Ländern Europas üblichen Standards über die verpflichtenden Ausbildungsjahre hinaus kein Probestück abverlangt. Auch die Satzungen der Gilden in Brügge, Brüssel sowie in den Städten der nördlichen Provinzen sahen kein Meisterstück vor. Dennoch scheint es allgemein nicht unüblich gewesen zu sein, zum Ende der Lehrzeit eine Probe seines Könnens abzulegen oder der im Namen des hl. Lukas zusammengeschlossenen Gemeinschaft zu anderer Gelegenheit ein Gemälde zu dedizieren, das dann in den Gildehäusern seinen Ort fand. Diesen Bildern und den spezifischen Bedingungen, unter denen man die Meisterwürde der Antwerpener Malergilde erwerben konnte, ist der Text gewidmet.

<1>

Gegen die Anfeindungen, denen Baron Van Ertborn sich ausgesetzt sah, boten weder seine adelige Abstammung noch die Summe der vorgeschenbten Ehrentitel einen wirksamen Schutz. Er hatte den Fehler begangen, nachdem er 1805 zum Ehren-Geheimschreiber der Antwerpener Akademie für Schöne Künste ernannt worden war, seine im Archiv dieser Institution gewonnenen Erkenntnisse der gebildeten Öffentlichkeit zur Kenntnis zu bringen.<sup>2</sup> Die 1663 gegründete Antwerpener Akademie war aus der St. Lukasgilde der Scheldestadt hervorgegangen, deren glorreiche Tradition bis ins ferne Mittelalter zurückreichte. Aus der noch zu Zeiten des Quentin Massys (1465-1530) gegründeten Gilde und den ihr angegliederten Rederijker-Vereinigungen war im Verlauf des 17. Jahrhunderts die Akademie der Künste erwachsen.<sup>3</sup> Zu Van Ertborns Zeit war man bemüht, an diese ruhmreiche Vergangenheit anzuknüpfen, indem man die Erinnerung an die Zeiten von Peter Paul Rubens (1577-1640) und Antoon Van Dyck (1599-1641) lebendig hielt, an jene Tage, als der Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander (1548-1606) schrieb, dass »Antwerpen, diese hochberühmte Stadt, [...] gleichwie Florenz in Italien, in unseren Niederlanden eine Mutter der Künste zu sein scheint.«<sup>4</sup>

<2>

Als *Nährmutter der Künste* – *pictorum nutricem* – hatte auch der Maler Theodoor Boeyermans (1620-1678) seine Vaterstadt gezeigt, als er 1665 für den Fest- und Versammlungssaal der zwei Jahre zuvor gegründeten Akademie der Künste ein monumentales Gemälde schuf (Abb. 1).<sup>5</sup>



1 Theodoor Boeyermans: *Antwerpen als Nährmutter der Künste*, 1665,  
Öl auf Leinwand, 188 x 454 cm,  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Im Zentrum der Komposition thront die Allegorie Antwerpens, der eine Zeichnung und ein Gemälde präsentiert werden. Von rechts, wo unten die personifizierte Schelde ruht, nähert sich Chronos, die alles verschlingende Zeit, von den begleitenden Knaben kaum gebändigt. Geradezu als Gegenbild der grausamen Vergänglichkeit stehen links, von wo ein Knabe ein Gemälde heranträgt, hinter einer Büste Homers deutlich zu erkennen, Peter Paul Rubens und Antoon Van Dyck.<sup>6</sup> Über den Tod genauso erhaben wie über den Neid, Invidia, die links hinter einem Pfeiler lauert, bezeichnen sie den Traditionsbasis der damals noch jungen Antwerpener Akademie.

<3>

Ein Vierteljahrhundert nach ihrem Tod waren Van Dyck und Rubens zum exemplarischen Vorbild der folgenden Malergenerationen und zum stolzen Sinnbild der ruhmreichen Antwerpener Kunstradition geworden. Noch in den folgenden Jahrhunderten verlieh der Ruhm dieser Meister der Akademie Glanz, wenn ihr auch nur die Schatten einstiger Größe geblieben waren und sie nicht mehr im besten Ruf stand. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts sollte der französische Dichter Charles Baudelaire (1821-1867) sogar behaupten, dass in Antwerpen jeder Nichtsnutz Maler werde.<sup>7</sup> Umso wichtiger wurden die Erinnerung an die

glorreiche Vergangenheit und der Verweis auf die ruhmreichen Ahnen. Und genau hier lag Van Ertborns Vergehen: die brisante Neuigkeit, die seinen 1806 publizierten historischen Anmerkungen zur Geschichte der Antwerpener Malergilde zu entnehmen war, bestand darin, dass Rubens und Van Dyck, die vielbeschworenen Ahnen der traditionsreichen Akademie, nie Vorsteher der Lukasgilde waren. Die allgemeine Empörung über diese detailliert belegte Aussage war groß und hatte sich auch 1823 noch nicht gelegt, als eine zweite Auflage der geshmähten Schrift erschien. Der Autor gab ihr deshalb eine Apologie bei, eine wohlgesetzte Rechtfertigung seines Frevels und bemühte sich, die gegen seine These vorgebrachten Argumente zu entkräften:

»Ich weiß, dass man im allgemeinen nicht über meine Entdeckung zu Rubens und Van Dyck erfreut war, die man so lange als Dekane der Gilde angesehen hatte, als die erste Ausgabe dieses Werkes im Jahre 1806 herauskam. Ich wurde des ketzerischen Frevels an der Malkunst bezichtigt, weil ich zwei so hell leuchtende Namen aus dem Katalog der Hauptleute der Kunst gerissen hatte.«<sup>8</sup>

<4>

Nach den Erkenntnissen Van Ertborns zählten nun zwei der bedeutendsten Maler des 17. Jahrhunderts nicht mehr zu den Ahnen der Akademie. Seine Entdeckung hatte das romantisch verklärte Bild zerstört, das man sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Goldenen Zeitalter der niederländischen Malerei und ihren Vertretern machte. Was Van Ertborn aus den Archivstücken an Fakten gewonnen hatte, schien gar nicht zu dem zu passen, was man über Van Dyck und Rubens zu wissen meinte. Im 19. Jahrhundert hielt man lieber an einer Vorstellung vom künstlerischen Leben fest, für die man die Ideale der eigenen Zeit auf die Vergangenheit zurückprojizierte. Tatsächlich wäre es wohl im Antwerpen des 19. Jahrhunderts undenkbar gewesen, dass ein Künstler von Format nicht zugleich im Vorstand der Akademie war. Und so stand Van Ertborns Entdeckung im Widerspruch zu den als selbstverständlich akzeptierten Vorstellungen von barockem Künstlertum und Kunstleben, die nach den für überzeitlich erachteten Werten der eigenen Zeit gedeutet wurden.

<5>

Die Erlebnisse des Barons Van Ertborn illustrieren eine enge Verflechtung der Künstlergeschichte mit den kulturellen Strukturen und Bedingungen der aktuellen gesellschaftlichen Situation, die seit dem 19. Jahrhundert die Forschungsgeschichte kennzeichnet.<sup>9</sup> Tatsächlich hat die Feststellung, dass Rubens und Van Dyck niemals das Amt des Dekans der Antwerpener Lukasgilde innehatten, sich inzwischen allgemein durchgesetzt. Allerdings ist auch bis heute kein Versuch unternommen worden, das Verhältnis beider Maler zur Gilde differenziert zu beschreiben. Vor allem blieb durch die kunsthistorische Literatur ein besonders in den südlichen Niederlanden zentraler Belang der

Gilde weitgehend unberücksichtigt, nämlich der in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzende religiöse Bereich. Die Antwerpener Lukasgilde war seit ihrer Gründung nicht zuletzt eine spirituelle Gemeinschaft, die im Laufe des Kirchenjahres vor allem religiöse und repräsentative Aufgaben erfüllte. Jedes Mitglied hatte jährlich einen Gulden als Kirchenbeitrag an die Kathedrale abzuführen. Dort unterhielt die Gemeinschaft auch eine eigene, dem heiligen Lukas geweihte Kapelle, in der zu bestimmten Festtagen Messen gelesen wurden. Gemeinschaftlich sorgte man auch dafür, dass jedes Gildemitglied ein christliches Begräbnis erhielt, was durch die dootschult oder das sogenannte pellegeld finanziert wurde, die ebenfalls jedes Mitglied entrichtete.<sup>10</sup>

<6>

Durch seinen Neffen Philipp Rubens ist glaubhaft überliefert, dass der Maler Peter Paul Rubens sommers wie winters die Frühmesse besuchte.<sup>11</sup> Was sich darin ausdrückt, ist mehr als der rhetorisch geforderte Hinweis auf dessen Pietas. Aus heutiger Perspektive erscheint die sich darin äußernde Religiosität als Teil des ›Freizeitbereiches‹, der getrennt von der beruflichen Sphäre existierte. Das würde allerdings die Realität in einer städtischen Gemeinschaft der Frühen Neuzeit verkennen. Das religiöse Leben war nämlich alles andere als eine private Angelegenheit. Der Alltag im Antwerpen des 17. Jahrhunderts war stark religiös geprägt und die alle Lebensbereiche durchdringende Spiritualität prägte auch das soziale und wirtschaftliche Leben der Stadt. Die gemeinschaftsstiftende Funktion der religiösen Praxis beschränkte sich dabei nicht auf Kirchen, Klöster und geistliche Bruderschaften, sondern bestimmte auch das Miteinander innerhalb der Handwerksgilden. Gerade mit Blick auf das Gildewesen räumt die neuzeitliche Sicht dem ökonomischen Bereich in der Regel ein Primat ein, eine vorrangige und grundlegende Bedeutung, die zumindest nicht uneingeschränkt auf die Frühe Neuzeit übertragen werden sollte. Und es sollte keinesfalls übersehen werden, dass die Antwerpener Lukasgilde zu Rubens' Zeit noch stark religiös-spirituell ausgerichtet war.

<7>

Mit Blick auf Rubens wird dieser Umstand unmittelbar in dem außerordentlichen Totengeld von 110 Gulden ersichtlich, das der Maler aus Anlass des Todes von Isabella Brant an die Lukasgilde zahlte.<sup>12</sup> Aus dem ausführlichen Nachlassverzeichnis, das nach dem Tode Isabellas angefertigt wurde, geht hervor, dass dieser Betrag dem Vorstand der zur Gilde gehörigen Rhetorikerkammer De Violieren zugeschlagen war, der am Tag der Beisetzung ein feierliches Totenmahl abgehalten hatte.<sup>13</sup> Rubens war 1598 als Freimeister in die Gilde eingetreten und blieb ihr auch in den Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien verbunden.<sup>14</sup> Sein Bemühen, den gemeinschaftlichen Verpflichtungen nachzukommen, wird zum Beispiel durch die Tatsache dokumentiert, dass Rubens sich 1617 mit sechs Gulden an der

feierlichen Freisprechung von Abraham Graphaeus beteiligte, der seine Lehrzeit beendet hatte und nun Geselle war.<sup>15</sup> Weitere Kontakte von Rubens zur Gilde werden durch deren Mitgliedslisten, die Liggeren, dokumentiert, in denen unter dem Gildenjahr 1622 ein gewisser Jacob Moermans (1602-1653) als Lehrling von Rubens verzeichnet ist.<sup>16</sup> Eigentlich mussten alle Werkstattmitarbeiter der Gilde gemeldet werden.<sup>17</sup> Rubens war jedoch durch seine Bestellung zum Hofmaler von der Verpflichtung entbunden, seine Lehrlinge bei der Gilde zu melden.<sup>18</sup> Dass Moermans in den Liggeren erscheint, korrespondiert mit der besonderen Position, die er in Rubens' Werkstatt innehatte. Seine exponierte Stellung wird unter anderem dadurch dokumentiert, dass er Rubens' Werkstatt auch noch verbunden blieb, nachdem er 1629 Freimeister geworden war.<sup>19</sup> In seinem Testament hatte Rubens verfügt, dass Moermans gemeinsam mit Frans Snyders und Jan Wildens die im Nachlass befindlichen Gemälde zugunsten der Familie verkaufen sollte.<sup>20</sup> Eine ähnlich bevorzugte Position hatte auch Willem Panneels (um 1605-1634) inne, dessen Name zusammen mit dem von Justus van Egmont (1601-1674) in den Liggeren erscheint. Beide wurden 1627/28 als Freimeister verzeichnet und zahlten 23 Gulden 4 Stuiver in die Kasse der Lukasgilde, wobei sich hinter ihrem Namen jeweils der Zusatz »bei Rubens« findet.<sup>21</sup>

<8>

Rubens' Nähe zur Gilde wird auch durch materielle Zeugnisse dokumentiert. So zum Beispiel durch ein Gemälde, das sich heute im Königlichen Museum in Antwerpen befindet und das bis 1794 den Festsaal der Lukasgilde schmückte (Abb. 2).<sup>22</sup>



2 Peter Paul Rubens: *Heilige Familie mit dem Papagei*, um 1615-1625,  
Öl auf Holz, 163 x 189 cm,  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Es war eine Stiftung des Malers, genau wie ein Stuhl, auf dessen lederner Rückenlehne in goldenen Lettern der Schriftzug »PET. PAUL. RUBENS 1633« angebracht ist, darunter das Wappen der Rhetorikerkammer De Violieren und deren Wahlspruch »Vt lonsten versaeamt« – »Aus Gunst vereint«.<sup>23</sup> Auch dieser Stuhl gehörte zum Inventar der Lukasgilde, deren Dekane 1618 den Beschluss gefasst hatten, die einstmals berühmte Rederijkerkamer neu zu begründen.<sup>24</sup> Man wollte damit zugleich die alte Tradition festlicher Theateraufführungen und Dichterwettbewerbe wieder ins Leben rufen und an die ruhmreiche Vergangenheit anknüpfen.<sup>25</sup> Dabei engagierten sich nicht nur die Maler der Stadt, sondern viele, die kulturell oder literarisch interessiert waren. Dazu zählten auch Caspar Gevaerts, der Advokat Peeter Rubens und Jan Brant, der 1625/26 Mitglied wurde.<sup>26</sup>

<9>

Im Jahr der Neugründung 1618 waren für die Einrichtung und Ausstattung eines Versammlungsraumes mit einer Bühne größere finanzielle Mittel nötig, als sie der Gilde zur Verfügung standen. Die Dekane reichten deshalb beim Magistrat ein Gesuch zur Rückerlangung eines alten Privilegs ein, das ihnen gestattete, zum Vorteil der Violieren gleich 75 Mitglieder vom Wehr- und Wachdienste in der Bürgerwehr freistellen zu lassen. »Das Kollegium, Bürgermeister und Schöffen«, genehmigte das Gesuch zwar nur für 50 Mann, doch auch das bescherte der Gilde schon einen beträchtlichen Zugewinn. Die Dekane sahen sich darauf umgehend nach neuen Räumlichkeiten um und mieteten für jährlich 120 Gulden den prächtigsten Saal des Hauses der Ouden Voetboog-Gilde am Großen Markt. Auch bei der Ausstattung ließ man es an nichts fehlen, wobei den erhöhten Ausgaben kaum ausreichend Einnahmen gegenüberstanden. Im Angesicht des totalen Bankrotts der Gilde stellten deshalb die Dekane, der Maler Jan Brueghel und der Verleger Jan van Meurs († 1652) am 12. Februar 1621 beim Magistrat der Stadt einen Antrag, den jährlichen Mitgliedsbeitrag von 26 auf 36 Gulden erhöhen zu dürfen. Diesem Ersuchen wurde allerdings nicht stattgegeben, was zur Folge hatte, dass die Gilde sich außerstande sah, die jährlichen Ausgaben zu decken.<sup>27</sup> Daran hatte sich bis zum Ende der Amtszeit nichts geändert.

<10>

Zwei Wochen vor Beginn des neuen Geschäftsjahres forderte der Magistrat dann Jacob Jordaens (1593-1678) auf, das Amt des Prodekans der Gilde zu übernehmen.<sup>28</sup> Jordaens muss diese Aufforderung im Wissen um die zu erwartenden Probleme geflissentlich ignoriert haben. Ein Erlass aus dem Jahr 1619 regelte nämlich, dass der neue Dekan eventuelle Fehlbestände in der Kasse aus der eigenen Tasche zu erstatten hatte.<sup>29</sup> Nur zwei Tage nach der ersten Aufforderung an Jordaens erging der Beschluss, dass dieser unter Androhung einer Konventionalstrafe von 100 Gulden aufgefordert sei, binnen 24 Stunden seiner Eidespflicht als neuer Prodekan nachzukommen.<sup>30</sup> Selbst nach der Strafandrohung war er zur Übernahme des Amtes allerdings erst bereit, als man ihm zugesichert hatte, dass er keinesfalls für die von seinen Vorgängern verursachten Schulden aufkommen müsse. Er erklärte zwar, durchaus für alle Schulden einstehen zu wollen, die unter seiner Verantwortung entstünden, jedoch keinesfalls für irgendwelche, die seine Vorgänger verursacht hätten. Es wurde daraufhin eine offizielle Untersuchung anberaumt, deren Ergebnis leider nicht überliefert ist.<sup>31</sup> Leider lässt sich auch nicht mehr rekonstruieren, wie Jordaens sich im folgenden Jahr seinen Pflichten entzog, denn entgegen einem seit 1620 gültigen Erlass wurde er nach Ablauf seiner Zeit als Prodekan nicht zum Dekan der Gilde ernannt.<sup>32</sup>

<11>

Aktenkundig sind allerdings viele weitere Fälle, in denen es derartige Probleme gab. So zum Beispiel, als Theodoor van Thulden (1606-1669) zum Oberdekan der Gilde ernannt wurde, nachdem er schon im September des Jahres 1639 verschiedene Unstimmigkeiten in der Buchführung der Lukasgilde angemahnt hatte.<sup>33</sup> Der Zustand der Kasse hatte sich auch nach seinem Amtsantritt nicht gebessert, im Gegenteil. Als es darum ging, seinen Nachfolger zu benennen und das Amt zu übergeben, wurde festgestellt, dass auch van Thulden weit mehr Geld ausgegeben hatte, als in der Kasse war, und nun nicht bereit war, den fehlenden Betrag zu ersetzen.<sup>34</sup> Am 3. August 1641 wurde van Thulden durch den Antwerpener Magistrat verurteilt, für die in seiner Amtszeit gemachten Schulden einzustehen und persönlich zu haften. Die Gerichtsvollzieher waren angewiesen, im Falle seiner Zahlungsunfähigkeit den gesamten Haustrat mit Beschlag zu belegen.<sup>35</sup> Vor diesem Hintergrund ist es nur allzu verständlich, dass die meisten Mitglieder der Gilde sich nicht gerade darum rissen, das Ehrenamt des Dekans zu bekleiden.

<12>

Der Maler Cornelis Schut (1597-1655) bezahlte 1634/35 ganze 200 Gulden an die Gilde und deren Vorstand, um damit für alle und ewige Zeiten vom Amt des Dekans befreit zu werden. Die Gilde gelobte, ihn »nie und nimmermehr zum Dekan unserer Gilde zu nehmen noch zu wählen«.<sup>36</sup> Seit dieser Zeit war es jedoch verboten, »sulcke oft diergelycke accorden« zu schließen, ohne sie sich vorher vom Magistrat genehmigen zu lassen.<sup>37</sup> Dennoch scheint es verschiedenen Mitgliedern gelungen zu sein, sich der unliebsamen Pflicht zu entziehen. So auch Peter Paul Rubens, dessen Name auf der Ehrentafel mit den Namen der Dekane der Lukasgilde unter dem Amtsjahr 1631 verzeichnet ist.<sup>38</sup> In den sonst so getreulich geführten Liggeren findet sich sein Name allerdings nicht, und so steht wohl außer Frage, dass Rubens dieses Amt nie ausübte.<sup>39</sup> Die Vermutung, dass auch Rubens sich ›freigekauft‹ habe, liegt nahe und man mag sich der traditionellen Mutmaßung anschließen, dass er die Entbindung von den Verpflichtungen mit dem Gemälde der Heiligen Familie mit dem Papagei (Abb. 2) abgegolten habe.<sup>40</sup> Blickt man auf die Querelen, die nicht selten mit der Ausübung der Amtspflichten verbunden waren, wird leicht verständlich, warum weder Jacob Jordaens noch Peter Paul Rubens sonderliches Interesse daran hatten, sich dem auszusetzen. Auch hier erweist sich wieder einmal, dass Rubens sich mit seinem Verhalten innerhalb der von den Akteuren seines sozialen Feldes praktizierten Konventionen bewegte.

<13>

Zu diesen Konventionen scheint es damals auch gehört zu haben, nach dem erfolgreichen Abschluss der Lehrzeit eine Probe seines Könnens abzugeben. Ein ›Meisterstück‹, wie es die Statuten der Antwerpener Lukasgilde beispielsweise von Glasern oder

Instrumentenbauern verlangten, war für die Kunstmaler nicht vorgesehen.<sup>41</sup> Damit entsprach die Antwerpener Satzung gänzlich dem seinerzeit in den Niederlanden Üblichen.<sup>42</sup> Die Tatsache, dass ein ›Meisterstück‹ als handwerkliche Arbeitsprobe in den Niederlanden vollkommen unüblich war, mag ihren Teil zu der Empörung beigetragen haben, die 1604 in Karel van Manders *Schilder-Boeck* ihren Niederschlag fand. Dort wetterte van Mander in seiner Lebensbeschreibung des Malers Pieter Vlerick (1539-1581) aus Kortrijk gegen die zünftische Organisation:

<14>

»O Pictura! edle Kunst und unter allen übrigen in der Natur für den Geist fruchtbarste Mutter allen Schmuckes, Ernährerin aller edlen und ehrenhaften Künste, die du keiner deiner Mitschwestern, die man freie Künste nennt, zu weichen brauchst, bei den edlen Griechen und Römern standest du in höchster Achtung, und die dich ausübten, waren überall so sehr willkommen und wurden von Fürsten und Behörden so gerne als Bürger aufgenommen. O allzu undankbare Jahrhunderte der Gegenwart, in denen man auf Drängen gemeiner Pfuscher solch schändlichen Gesetzen und mißgünstigen Verordnungen in den Städten Geltung verschafft hat, so daß fast überall (Rom fast allein ausgenommen) aus der edlen Malkunst eine Gilde gemacht wird, wie man es mit allen rohen Handwerken und Gewerben, als da sind: Weben, Pelznähen, Zimmern, Schmieden und dergleichen, tut. Zu Brügge in Flandern bilden die Maler nicht allein eine Gilde, sondern es gehören auch noch die Pferdegeschirrmacher dazu. Zu Haarlem, wo es stets viele hervorragende Maler gegeben hat, gehören die Kesselflicker, Zinngießer und Trödler zur Malergilde. Obwohl diese beiden Städte Gründe dafür geltend machen, warum dies so geschah, ist es doch so weit gekommen, dass man fast gar keinen Unterschied zwischen Malen und Schuhflicken, Weben und dergleichen Dingen macht; denn es muss – wie Unwissenheit und Unverstand es gern haben – in eine Gilde gezwängt werden, und die Erlaubnis zu seiner Ausübung muss – dort wo man sie noch erlangen kann – mit Geld erkauft werden. Dann muss ein Probestück gemacht werden, wie es Möbelschreiner, Schneider und andere Handwerker müssen; denn – was noch plumper lautet – es wird auch ein Handwerk genannt. O edle Malkunst! wohin ist es jetzt mit dir gekommen? Und wie wenig werden die edlen Meister, die dich ausüben, von denen, die kaum einen kleinen Schimmer der Kunst ihr eigen nennen, unterschieden.«<sup>43</sup>

<15>

Wer in Antwerpen die ›edle Malkunst‹ ausüben und die Meisterwürde erlangen wollte, musste kein solches Probestück anfertigen. Jeder Bürger der Stadt Antwerpen, der mehrere Jahre in einem Meisterbetrieb mitgearbeitet hatte, konnte in der Scheldestadt die Meisterwürde erwerben.<sup>44</sup> Selbst eine verbindliche Lehrzeit schrieb die Gildensatzung nicht vor und auch für den Erwerb des Gesellenstatus gab es keine festen Regelungen.<sup>45</sup> So war der jeweilige Ausbildungsgang, den ein Antwerpener Kunstmaler durchlief, höchst individuell.

<16>

Besonderer Beliebtheit als Ausbildungsbetrieb scheint sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts das Atelier des Malers Adam van Noort (1562-1641) erfreut zu haben, den van Mander 1604 in seinem *Schilder-Boeck* für seine »schönen Figuren« lobte.<sup>46</sup> Für sein besonderes Ansehen spricht nicht nur das verschiedentlich bekundete Lob seiner Kunstfertigkeit, sondern auch die große Zahl seiner Lehrlinge, zu denen zeitweise auch Jacob Jordaens und

Peter Paul Rubens zählten.<sup>47</sup> Aus den Liggeren der Lukasgilde lässt sich schließen, dass mehr als 30, später teils sehr erfolgreiche Maler ihre Ausbildung bei van Noort absolvierten.<sup>48</sup> Dabei ließ er sich die Gunst, eine Lehre bei ihm absolvieren zu dürfen, recht gut bezahlen.<sup>49</sup> Wie beträchtlich das Lehrgeld war, erweist der Fall des Matthijs Willenhout, der 1598 Freimeister werden wollte, allerdings zuvor noch mit seinem ehemaligen Meister abrechnen musste. Er schuldete Adam van Noort für genossene Verpflegung und das Erlernen der Malkunst ganze 115 Gulden; bei einem durchschnittlichen Tagelohn von nicht einmal einem Gulden, die ein Handwerksmeister damals verdiente, eine erhebliche Summe.<sup>50</sup> Doch mag sich die Investition ausgezahlt haben, denn Adam van Noort hatte weitreichende Kontakte. So unterhielt er zum Beispiel intensive Geschäftsbeziehungen nach Spanien, wo er über den in Madrid ansässigen Kaufmann Lambert de Vos Beziehungen in die Kreise des spanischen Adels geknüpft hatte.<sup>51</sup> Wie weit Rubens diese Kontakte später nutzen konnte, muss offen bleiben.

<17>

Jordaens jedoch profitierte ganz persönlich von seiner Lehrzeit bei van Noort, indem er am 16. Mai 1616 Adams älteste Tochter Catharina (geb. 1589) heiratete.<sup>52</sup> Jordaens war 1607, im Alter von 14 Jahren, in van Noorts Atelier eingetreten und blieb dort bis zum Oktober des Jahres 1615, als er mit Beginn des Geschäftsjahres der Lukasgilde Freimeister wurde.<sup>53</sup> Wohl in jener Zeit entstand ein Familienbildnis, das den damals 22-jährigen Maler im Kreise der Familie seines Meisters Adam van Noort zeigt (Abb. 3).<sup>54</sup>



3 Jacob Jordaens: *Der Künstler mit der Familie seines Schwiegervaters*

*Adam van Noort*, um 1615, Öl auf Leinwand, 116,3 x 148,2 cm,

Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

In gedrängter Fülle ist eine Vielzahl von Personen ins Bild gebracht. Links im Vordergrund in einem kostbar wirkenden schwarzen Gewand ist Jordaens selbst gezeigt, der unverwandt aus dem Bild blickt. Darüber im Hintergrund erkennt man die Bildnisse des Adam van Noort und seiner Frau. Dem die Laute schlagenden Maler gegenüber sitzt zur Rechten in einem leuchtend gelben Kleid, das unmittelbar an den vorderen Bildrand reicht, Catharina van Noort. Sie breitet ihre Schürze aus, als habe sie gerade einige Blumen aus dem von ihrer Schwester gehaltenen Korb aufgefangen. Wie zufällig herabgefallen liegt ein Blütenkranz in der rechten vorderen Ecke. Vor allem aber sind all ihre Geschwister dargestellt, insgesamt zwei Mädchen und drei Jungen, so dass insgesamt neun Porträts auf dem gar nicht großen Bild vereint sind. Allen Schwächen der Komposition zum Trotz hat sein beeindruckendes Kolorit dem außergewöhnlichen Gemälde seit dem 19. Jahrhundert immer wieder die Bezeichnung ›Meisterwerk‹ eingetragen.<sup>55</sup>

<18>

Die Tatsache, dass der junge Maler und seine zukünftige Braut auf diesem Bild in einrächtigem Miteinander dargestellt sind, hat zu der Vermutung geführt, es sei aus Anlass von Jordaens' Verlobung mit Catharina van Noort entstanden. Allerdings ist die bemerkenswerte Darstellung als Verlobnisbild ohne Vergleich.<sup>56</sup> Und auch die Konstellation, dass der Ehemann im Kreise der Familie der Braut gezeigt ist, nicht sie im Kreise seiner Familie, legt diese Funktion nicht unbedingt nahe. Fraglos spielt das Bild auch auf die besondere Beziehung des lauteschlagenden Künstlers und der deutlich als sein Pendant konzipierten jungen Frau an. Doch erschöpft es sich keineswegs im Thematisieren des Verlöbnisses. Vielmehr erscheint es bei näherer Betrachtung eher als anspielungsreiches Sinnbild der Kunstfertigkeit des jungen Malers. Er zeigt sich mit einer Laute, die bislang ausschließlich als Symbol der (ehelichen) Harmonie gedeutet wurde.<sup>57</sup> Dabei inszeniert Jordaens sich durch seine vornehme Kleidung und das Spielen des für edel erachteten Instrumentes nach den Begriffen der Zeit zugleich als virtuoso.<sup>58</sup> Zu dieser Selbstrepräsentation fügt sich auch die auffällige Wendung des Kopfes, da dem Blick über die Schulter als Kennzeichen von Genialität symbolische Funktion zukam. Dieses in zahlreichen Künstlerbildnissen begegnende Motiv hatte sich längst als Zeichen für die künstlerische Inventio etabliert, als Jordaens' Bild entstand.<sup>59</sup> Als Anspielung auf künstlerisches Virtuosentum mag auch der Catharina van Noort zugeordnete Blütenkranz zu lesen sein, der durch die Geste, mit der sie die Blüten aus dem Korb in ihrer Schürze sammelt, als ihr Produkt erscheint. Antiker Überlieferung folgend war die Kunst, Blumenkränze zu binden, durch Glycera erfunden worden, die mit dem Maler Pausias verheiratet war. Er trat mit ihr in einen Wettstreit, so die von Rubens und Osias Beert zwischen 1612 und 1615 auch ins Bild gesetzte Legende, indem er die von ihr gewundenen Kränze über alle Maßen natürlich ins Bild setzte.<sup>60</sup> Schließlich, so Plinius in seiner *Naturalis historia* (XXXV, 125) über Pausias und Glycera, schuf er ein Bildnis seiner Geliebten, das über die Maßen bewundert wurde und als ungemein kostbar galt.<sup>61</sup> Jedem humanistisch gebildeten Betrachter musste diese Geschichte, auf die 1604 in seinem *Schilder-Boeck* auch Karel van Mander anspielt, im Kontext eines Künstlerbildnisses beinahe unmittelbar einfallen.<sup>62</sup>

<19>

Auch wenn sich die inszenierte Blütenpracht und der Blumenkranz zugleich im Kontext der Ehe-Ikonographie deuten lassen und wiederum auf das Verlöbnis anspielen, scheint es doch insgesamt, als lege Jordaens in dieser Komposition zum Ende seiner Lehrzeit eine besondere Probe seines Könnens ab. Es gelingt ihm, eine Vielzahl von lebensnah geschilderten Personen auf dem engen Raum eines Bildes unterzubringen. Er demonstriert seine Fähigkeit, unterschiedliche Stofflichkeiten und Materialien überzeugend darzustellen

und beweist in der für den zeitgenössischen Betrachter leicht zu überprüfenden Porträthähnlichkeit sein Talent zur überzeugenden Vergegenwärtigung.

<20>

Meisterschaft erweist sich dabei allein schon in der Tatsache, dass die von Jordaens gewählte Komposition ohne Vorbild ist. Denn mit dem eigenständigen Entwickeln einer Bildkomposition, die nicht einem erkennbaren Vorbild folgt, hatte Jordaens nach den seinerzeit gültigen Vorstellungen ein hohes Maß an Eigenständigkeit bewiesen, das über das von einem Gesellen zu Erwartende bei weitem hinaus ging. Einen Hinweis darauf gibt Karel van Manders Biographie des Malers Hans Rottenhammer (1564-1625), von dem es im *Schilder-Boeck* heißt, dass er unter den ausländischen Malern in Rom eine Sonderstellung einnahm, weil er im Unterschied zu den »gewöhnlichen Gesellen« nach eigenem Entwurf arbeitete.<sup>63</sup> Wenn also Jordaens sich in der Lage zeigte, eine eigene Komposition zu entwickeln, dann bewies er damit zugleich, dass er über das von einem Gesellen zu erwartende hinausgewachsen war. Zwar war das Porträtfach von Mander folgend nicht hoch angesehen, da es den Geist töte, doch mochte ein getreues Bildnis durchaus dazu dienen, die Begabung eines Malers in der Figurenmalerei exemplarisch unter Beweis zu stellen.<sup>64</sup>

<21>

Dass ein Porträt dazu besonders geeignet ist, liegt mit Blick auf das zeitgenössische Kunsturteil nahe, dem die lebensnahe Vergegenwärtigung als zentrales Qualitätskriterium galt. Zumal das Urteil der Laien war von der immer wieder geäußerten Forderung höchster mimetischer Abbildlichkeit geprägt.<sup>65</sup> Auch der kunsttheoretischen Literatur der Zeit galt die möglichst getreue Naturnachahmung als Grundlage jeder bildkünstlerischen Betätigung, wenn sich die Malerei auch selbstverständlich nicht in der bloßen Nachahmung erschöpfen sollte. Dennoch bezeichnet zum Beispiel Franciscus Junius (1591-1677) in seiner Schrift *De pictura veterum* die illusionistischen Nachahmungen lebensnah differenzierter Stofflichkeit als Ausgangspunkt jeden malerischen Bemühens, wobei er, um diese Forderung zu untermauern, gleich zu Beginn seiner Abhandlung als Beleg für dieses seit der Antike praktizierte Bestreben die Anekdote von Pausias und Glycera zitiert.<sup>66</sup> Zumeist wird dieses aus der Rhetorik übertragene Qualitätskriterium der Lebendigkeit innerhalb des kunsttheoretischen Diskurses mit dem italienischen Terminus der *vivacità* belegt, der Lebendigkeit, die als unhintergehbarer Prämissen jeder überzeugenden Darstellung gesehen wurde.<sup>67</sup> Wie weit Jordaens in seinem Bild alle Forderungen der Kunsttheorie und Kunstkritik erfüllt hat, ließ und lässt sich diskutieren. Fraglos jedoch hat er die Forderung nach *vivacità*, der lebensnahen Stofflichkeitsschilderung, überzeugend erfüllt, als er – für jeden Zeitgenossen leichthin überprüfbar – sein eigenes Abbild und Porträts der Familie seines Meisters zu einer abwechslungsreichen Komposition verband. Man mag also in dem von

Jacob Jordaens zum Ende seiner Lehrzeit geschaffenen Familienbild durchaus nicht nur ein Verlöbnisbild sehen, sondern zugleich und vielleicht sogar in erster Linie ein informelles Meisterstück, in dem ein junger Maler sein Können unter Beweis stellte.

<22>

Einen ähnlichen, am Schluss der Ausbildung erbrachten Beweis der erworbenen Fertigkeiten mag man für Antoon Van Dyck vermuten. Ausweislich der Liggeren war Van Dyck im Oktober 1609 im Alter von nur zehn Jahren als ›Lehrjunge‹ in die Werkstatt des Malers Hendrik van Balen (um 1575-1632) eingetreten, der seinerzeit Dekan der Lukasgilde war.<sup>68</sup> Wohl nachdem er dort die ersten Grundlagen des Handwerkes erlernt hatte, arbeitete er in der Rubens-Werkstatt mit, wo er allem Anschein nach 1618 als talentitestter Schüler galt.<sup>69</sup> Im Oktober desselben Jahres wurde er Freimeister der Lukasgilde, was allerdings an seinem Status in der Rubens-Werkstatt nicht viel geändert zu haben scheint.<sup>70</sup> Auch in den folgenden Jahren blieb er dort und arbeitete an den verschiedensten Projekten mit. Noch 1620, als Rubens den Vertrag über die Ausführung von 39 Deckenbildern für die Antwerpener Jesuitenkirche unterzeichnete, wurde vertraglich fixiert, dass Rubens' eigenhändige Entwürfe binnen neun Monaten durch »Van Dyck oder irgendwelche anderen Schüler« umgesetzt werden sollten.<sup>71</sup> Wohl erst nach diesem letzten gemeinsamen Großprojekt beendete Van Dyck seine Mitarbeit und brach im Oktober 1621 nach Italien auf. Diesen Umstand teilt schon der Kunstkritiker André Félibien mit, der 1684 im dritten Band seiner *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* anmerkt, dass Van Dyck eine wirklich außergewöhnliche Begabung für das Porträtfach besessen habe. Er habe viele Bildnisse geschaffen, während er bei Rubens arbeitete, und er habe diesem zum Abschied, um ihm seine Dankbarkeit zu bezeigen, drei Bilder hinterlassen: »Das eine war ein Bildnis von dessen Frau, das andere ein *Ecce homo*, und das dritte stellte dar, wie die Juden unseren Herrn am Ölberg gefangen nehmen.«<sup>72</sup>

<23>

Zumindest die beiden letztgenannten Bilder werden nicht allein von Félibien und anderen frühen Biographen erwähnt, sondern sie finden sich auch in einem Verzeichnis von 324 Gemälden, die sich 1640 beim Tod von Peter Paul Rubens in dessen Haus befanden.<sup>73</sup> Eine große Zahl der in dieser *Specification des peintures trouuees a la Maison mortuaire du feu messire Pierre Paul Rubens* aufgeführten Bilder lässt sich identifizieren und ist bis heute erhalten, darunter auch eine *Dornenkrönung* und die Darstellung der *Gefangennahme Christi* (Abb. 4).<sup>74</sup>



4 Antoon Van Dyck: *Gefangennahme Christi*, vor 1620,  
Öl auf Leinwand, 344 x 249 cm,  
Madrid, Prado

Besonders von diesem letzteren Bild zeigte sich Félibien beeindruckt. »Rubens, der das Bild außerordentlich schätzte«, schreibt er, »hängte es über dem Kamin des wichtigsten Raumes seines Hauses auf und gab Van Dyck als Zeichen seiner Freundschaft eines der schönsten Pferde aus seinem Stall zum Geschenk.«<sup>75</sup> Wenn diese letzte Behauptung wohl auch weniger ein tatsächliches Ereignis als vielmehr die barocken Vorstellungen von der angemessenen Reaktion auf ein reiches Geschenk reflektiert, hat der Hinweis, dass Rubens das Gemälde in einer »principale salle de sa maison« platzierte, doch durchaus etwas für

sich.<sup>76</sup> Denn mit seiner Höhe, die mit Rahmen knapp vier Meter betrug, konnte das Bild tatsächlich nur in einem der größten Räume des Rubens-Hauses seinen Platz finden. Sollte es tatsächlich gar noch über einem Kamin gehangen haben, kommt eigentlich nur der große Atelierraum in Frage, der heute der einzige beinahe unverändert erhaltene Teil des einstigen Anwesens ist. Der obere Sims der Kamineinfassung ist beinahe drei Meter breit und auch nach oben ist vor dem Rauchabzug genügend Platz um Van Dycks riesiges Bild zu präsentieren, das in mehr als zwei Metern Höhe aufgehängt seine volle Wirkung zu entfalten vermochte.<sup>77</sup>

<24>

Das Gemälde ist nicht datiert, doch ist sich die van Dyck-Forschung einig, dass es wohl nicht erst kurz vor der Abreise nach Italien entstanden ist, sondern einige Jahre früher. Es erscheint mir verlockend, als Entstehungszeit für diese beiden monumentalen Historiengemälde Van Dycks, die sich später im Besitz seines Meisters befanden, jenes Jahr 1618 anzunehmen, in dem der junge Maler als Meister in die Lukasgilde aufgenommen wurde. Fraglos lässt sich das nicht beweisen, doch würde es die schon im 17. Jahrhundert durch die frühen Biographen tradierte Erzählung begründen, dass Van Dyck seinem Lehrer die *Dornenkrönung* und die *Gefangennahme* als Dank für das bei ihm Gelernte überlassen habe. Tatsächlich ließen sich ja in einem monumentalen Historiengemälde die erworbenen Fertigkeiten trefflich unter Beweis stellen. Denn neben mimetischer Qualität, über die beide Bilder verfügen, war nach Auffassung der zeitgenössischen Kunsttheorie der Beweis künstlerischer Erfindungskraft ein zentrales Qualitätskriterium; und die Inventionsfähigkeit galt zugleich als Voraussetzung für eine in allen Teilen überzeugende Gesamtkomposition.

<25>

Allgemein wurden von der zeitgenössischen Kunsttheorie sowohl die Aufgaben des Mediums Bild als auch die Kriterien zu dessen Bewertung weitgehend aus der Rhetorik abgeleitet.<sup>78</sup> In diesem Sinne beschreibt Franciscus Junius in seinem Traktat *De pictura veterum*, wie ein Gemälde angemessen zu rezipieren sei. Zuerst müsse man die Angemessenheit der Gesamtkomposition begutachten, danach das nach den Gesetzen der genauesten Naturwiedergabe geordnete Kolorit, schließlich, wie viele und welche Art von Empfindungen das Bild vermittele und ob seine Betrachtung leidenschaftliche Affekte auslöse: »Kurz, um alles mit einem zu sagen, so wie die besten Redner und Dichter, so lehren, vergnügen und röhren auch die Maler. Lehren ist Pflicht, Vergnügen ehrenvoll und Röhren notwendig. Um zu lehren muss man scharfsinnig, um zu vergnügen geistreich und um zu röhren, muss man eindrücklich sein.«<sup>79</sup> Zwingende Voraussetzung dafür war demnach eine so abwechslungsreiche wie überzeugende künstlerische Gesamtgestaltung. Dabei lag in der die Wirkung steigernden Verbindung von höchster Naturwahrheit in allen einzelnen Motiven und

dem in jedem Detail fühlbaren ästhetischen Gesamtkonzept jene Schwierigkeit, jene difficoltà, in deren Bewältigung sich die denkbar höchste künstlerische Qualität bezeigte.<sup>80</sup>

<26>

Eine besondere Schwierigkeit lag beim Thema der Gefangennahme Christi zudem in der Tatsache, dass die Szene im nächtlichen Dunkel situiert war. Hier erwies sich nach Meinung des vielgelesenen italienischen Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) größtes künstlerisches Können. Denn wie Lomazzo in seinem 1584 edierten *Trattato dell'arte della pittura* schrieb, könne gerade ein gelungenes, stimmungsmäßig überzeugendes Nachtstück dem Maler zu Ruhm und Ehre verhelfen.<sup>81</sup> Da van Dycks Bild zudem eine außerordentliche mimetische Qualität mit einer komplizierten Komposition verband und sogar die höchste kunsttheoretische Forderung eines emotionalen Appells und der damit verbundenen Affektübertragung zu erfüllen vermochte, konnte es höchsten Anforderungen genügen. Dennoch blieb Van Dyck, auch nachdem er dieses von seinen Zeitgenossen bewunderte Gemälde geschaffen hatte, das bei der Versteigerung von Rubens' Nachlass für die exorbitante Summe von 1.200 Gulden an den spanischen König verkauft wurde, der Rubens-Werkstatt als Mitarbeiter verbunden.<sup>82</sup>

<27>

In dieser Zeit muss dann auch das von Félibien erwähnte Porträt der Isabella Brant entstanden sein. Es fehlt im Verzeichnis des Nachlasses, was seinen Grund in der von Rubens getroffenen testamentarischen Verfügung haben dürfte, dass alle Selbstbildnisse wie auch die Porträts seiner Angehörigen unveräußerlich seien und im Familienbesitz zu verbleiben hätten.<sup>83</sup> Doch steht wohl außer Frage, dass es sich bei dem von Félibien erwähnten Porträt um jenes Gemälde handelt, das sich heute in Washington befindet (Abb. 5).<sup>84</sup>



5 Antoon Van Dyck: Bildnis der Isabella Brant, ca. 1621,  
Öl auf Leinwand, 153 x 120 cm,  
Washington, National Gallery of Art

Das eindrucksvolle Bildnis zeigt Rubens' erste Frau Isabella Brant gleichsam thronend unter einem wallenden roten Vorhang. Ihr prächtiges und kostbar wirkendes Gewand steht in merkwürdigem Gegensatz zu dem beinahe informell erscheinenden Halsausschnitt, den statt des damals eigentlich obligaten Mühlsteinkragens eine Perlenkette ziert. Zur Rechten im Hintergrund ist jene Portikus gezeigt, die den Hof des Rubens-Hauses vom Garten trennt. Genau wie der rote Vorhang ist das Architekturmotiv als Würdeformel eingesetzt, die dem Porträt ein gleichsam aristokratisches Gepräge verleiht. Der lebendige Pinselduktus lässt die

malerische Faktur sichtbar werden, doch ist zugleich ein hohes Maß an Differenzierung in der Wiedergabe der Stofflichkeit unterschiedlicher Materialien erreicht.

<28>

Rubens hat seine erste Frau, abgesehen von seinem berühmten Verlobnisbild, das sich im Haus seines Schwiegersvaters befand, nie in einem auch nur annähernd vergleichbar opulenten Gemälde dargestellt.<sup>85</sup> Allerdings hat er ihre Züge in einer bildmäßig ausgeführten Rötelzeichnung festgehalten, die Van Dyck als Vorlage für die Gesichtszüge in seinem Gemälde gedient haben mag, wobei er die Seitenrichtung änderte.<sup>86</sup> Von dieser Zeichnung wird allgemein angenommen, dass sie 1621 entstanden sei. Diese Datierung deckt sich mit den stilkritischen Überlegungen der Van Dyck-Forschung, die für das gemalte Porträt tatsächlich eine Entstehung im Jahr 1621 annimmt. So mag man zwar in Zweifel ziehen, dass Van Dyck seinem Meister mit der Überlassung dieses Bildes seine Dankbarkeit für die Lehrjahre ausdrücken wollte, doch entstand das Bild wohl tatsächlich zu jener Zeit, als Van Dyck seinen Dienst in der Rubens-Werkstatt quittierte. Mit dem kurz vor seiner Abreise entstandenen Porträt der Isabella Brant, das die Reihe jener großformatigen Bildnisse eröffnete, die noch heute seinen Ruhm begründen, empfahl sich der noch junge Maler als Porträtiest. Im Haus des Meisters hinterlassen, vermochte dieses Bild – zumal im Verbund mit den dort ebenfalls gezeigten Historienbildern – gleichermaßen Van Dycks Begabung wie den hohen Ausbildungsstandard der Rubens-Werkstatt zu dokumentieren. Zudem konnten die Gemälde zu Van Dycks Bekanntheit beitragen, wenn sie in dem damals schon zur Touristenattraktion aufgestiegenen und von ausländischen Besuchern häufig frequentierten Rubens-Haus zur Schau gestellt wurden. Tatsächlich war nicht zuletzt das außerordentliche Porträt weithin bekannt, das schon von den frühesten Biographen als herausragendes Zeugnis von Van Dycks Kunst beschrieben wurde. Isaac Bullart zum Beispiel, der genau wie Félibien die besondere Begabung Van Dycks für die Porträtmalerei würdigte, erklärte 1682, dass er gerade dieses Bildnis für eines der besten halte, die in den Niederlanden zu finden seien.<sup>87</sup> So lässt sich wohl durchaus konstatieren, dass der junge Van Dyck seinem Meister mit diesem Bild ein sehr persönliches Andenken hinterließ, das am Ende seiner Zeit als Mitarbeiter und unmittelbar vor dem endgültigen Schritt in die Selbständigkeit entstanden, durchaus als informelles Meisterstück angesehen werden mag.

<29>

Auch in anderen Porträts oder Selbstporträts mag man derartige informelle Meisterstücke sehen, in denen junge Künstler zum Ende ihrer Lehrzeit ihr Können unter Beweis stellten. So ließe sich beispielsweise fragen, ob nicht vielleicht das eine neue Darstellungstradition begründende Selbstbildnis der Catharina van Hemessen (1528-nach 1567) auch in diesem Sinne zu deuten ist (Abb. 6).<sup>88</sup>



6 Catharina van Hemessen: *Selbstbildnis*, 1548,  
Öl auf Holz, 32 x 15 cm,  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Sie malte dieses Bild, das die Reihe ihrer signierten und datierten Arbeiten eröffnet, im Alter von zwanzig Jahren in jenem Jahr 1548, als ihr Vater Dekan der Antwerpener Lukasgilde wurde. Es ist mit gutem Grund vermutet worden, dass die kleine Tafel, die in mehreren Versionen überliefert ist, ihr als visuelle ›Visitenkarte‹ dienen und ihren Ruhm als malende Frau mehren sollte.<sup>89</sup> Fraglos markiert die Tafel, wie auch immer man sie interpretieren mag, den Schritt in die Selbständigkeit als Malerin.

<30>

Das Gleiche mag auch für ein Selbstbildnis gelten, das den Utrechter Maler Andries van Bochoven (1609-1634?) im Kreise seiner Familie zeigt und das 1629 nach Beendigung seiner Lehrzeit entstand.<sup>90</sup> Oder für jenes Selbstbildnis, das der ebenfalls aus Utrecht stammende Maler Herman van Vollenhoven 1612 schuf, nachdem er gerade in die Lukasgilde aufgenommen worden war (Abb. 7).<sup>91</sup>



7 Herman van Vollenhoven: *Der Maler mit seinen Eltern*, 1612,  
Öl auf Leinwand, 87,8 x 111 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum

<31>

Auch für jenes Bildnis, in dem sich Otto van Veen 1584 im Kreise seiner Familie zeigte, darf man vielleicht ein solches Dokument der beendeten Lehrjahre vermuten (Abb. 8).<sup>92</sup>



8 Otto van Veen: *Der Maler im Kreise seiner Familie*, 1584,  
Öl auf Leinwand, 176 x 250 cm,  
Paris, Louvre

Das in Leiden gemalte Bild zeigt in einem niedrigen Raum, von aufgespannten Tapisserien hinterfangen, die Angehörigen der Familie van Veen. Fraglos sollte dieses Familienbild der Memoria dienen, worauf die unten angebrachten Kartuschen auch ausdrücklich hinweisen. Während die rechte Kartusche, mit den Wappen der väterlichen und mütterlichen Linie geschmückt, die Namen der Eltern, Kinder und Enkel der Familie van Veen enthält, regelt die linke Kartusche, dass dieses Gemälde im Falle des Ausbleibens männlicher Nachkommen aus dem Nachlass des Malers in den Besitz des ältesten Bruders übergehen und von jenem an seine Söhne vererbt werden solle. Für den Fall ihres vorzeitigen Ablebens solle das Gemälde in den Besitz des nächstältesten Bruders übergehen und von dessen männlichen Nachkommen verwahrt werden.<sup>93</sup> Fraglos war dieses Gemälde als genealogisches Dokument intendiert. Doch ist das repräsentative Bild nicht nur eine visuelle Dokumentation der Familie van Veen, sondern zugleich ein Zeugnis der Ambitionen und künstlerischen Fähigkeiten des Malers Otto van Veen. In der Geschichte des niederländischen Familienbildes nimmt es durch seine innovative Komposition eine Schlüsselstellung ein. Innerhalb des Œuvres steht es am Ende jener Lebensphase, die von den Biographen gern unter dem Begriff der »Lehr- und Wanderjahre« subsumiert wird.<sup>94</sup> Denn in dem Jahr, als

dieses Bild entstand, trat van Veen in den Dienst Alessandro Farneses, des habsburgischen Statthalters der südlichen Niederlande.<sup>95</sup>

<32>

Mit dem Meisterstück als einer von der Gilde auf ihre Qualität hin überprüfte Arbeitsprobe hat das Familienbild van Veens, haben die Bildnisse von Jordaens und Van Dyck sowie die anderen erwähnten Bilder nichts zu tun. Dennoch mag man sie als informellen Beweis der im Rahmen der Ausbildung erworbenen Fähigkeiten ansehen, die teils schon in der zeitgenössischen Wahrnehmung die Meisterschaft ihrer jeweiligen Verfertiger dokumentierte. Zumindest steht es außer Frage, dass die hier vorgestellten Werke jeweils am Ende der Ausbildungszeit entstanden und jene biographische Schnittstelle markieren, die andernorts durch das formell geforderte Meisterstück bezeichnet wird. Die hier vorgetragenen Beobachtungen gehen vorerst von Einzelfällen aus, doch lassen sich fraglos noch zahlreiche weitere niederländische Bilder anführen, die in diesem Sinne als informelle Meisterstücke anzusehen sind. So sei hier am Ende weniger ein abschließendes Fazit formuliert, als vielmehr der Hoffnung Ausdruck verliehen, dass die hier geäußerten Überlegungen zu weiteren und weiterführenden Nachforschungen und Untersuchungen den Anstoß geben.

### **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boeyermans-antwerp.jpg> (26.12.2009).

Abb. 2: URL: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/frontdoor.php?source\\_opus=406&la=en](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/frontdoor.php?source_opus=406&la=en) (26.12.2009).

Abb. 3: URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jakob\\_Jordaens\\_013.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jakob_Jordaens_013.jpg) (26.12.2009).

Abb. 4: URL: <http://www.artbible.info/art/large/566.html> (26.12.2009).

Abb. 5: URL: <http://www.abcgallery.com/V/vandyck/vandyck78.html> (26.12.2009).

Abb. 6: URL: [http://www.mystudios.com/women/fghij/hemessen\\_self.html](http://www.mystudios.com/women/fghij/hemessen_self.html) (26.12.2009).

Abb. 7: URL: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-889&lang=en> (26.12.2009).

Abb. 8: URL: [http://www.insecula.com/oeuvre/photo\\_ME0000028949.html](http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000028949.html) (26.12.2009).

---

1 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine durch Fußnoten und Verweise angereicherte Version eines Vortrages, der auf der Tagung »Das Meisterstück. Zünfte, Gilden, Künstlerausbildung nördlich der Alpen vor 1800. Johann David Passavant-Colloquium 2006« am 25. November 2006 im Städel Museum Frankfurt gehalten wurde.

- 2 »Toen ik door den d'Herbouville, prefect van het departement der Beyde Nethen, nu de provintie Antwerpen, en commandant van het legioen van Eer, in 1805 tot de plaets van geheym-schryver honorair der academie van schoone konsten benoemd wierd, was eene van myne eerste zorgen het verzamelen van alle stukken, papieren en dagboeken haer betreffende, welcke ik vinden kon.« Zitiert nach J.-C.-E. Baron Van Ertborn: *Geschiedkundige Aenteekeningen aengaende de S.te-Lucas Gilde, en de Rederyk-Kamers van de Olyf-tak, de Violieren en de Goud-bloem, te Antwerpen, 2. Aufl., Antwerpen [1823]*, S. 3.
- 3 Zur Geschichte der Antwerpener Akademie: G. A. De Wilde: *Geschiedenis onzer Academiën van Beeldende Kunsten*, Leuven 1941, S. 38ff.
- 4 Carel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, übersetzt von Hanns Floerke, 2 Bde., München u.a. 1906, Bd. 1, S. 249; Karel van Mander: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 219r: »Ghelyck Antwerpen in onse Nederlanden schijnt oft ghelyjckt een Moeder der Constenaeren/ alsoo Florencen in Italien vortijd plagh te wesen.« Die Gründe dafür versucht van Mander an anderer Stelle anzugeben. So heißt es, die Vita des Joachim Patinir von Dinant einleitend, dass: »de vermaerde heerlijcke stadt Antwerpen/ door de Coopmanschap in voorspoet wesende/ heeft over al tot haer ghewenct d'uytnemendste onser Consten/ die veel hun tot haer oock begeven hebben/ om dat de Const gheern is by den rijckdom.«
- 5 Theodoor Boeyermans: *Antwerpen als Nährmutter der Künste*, Öl auf Leinwand, 188 x 454 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. 23. Vgl. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – Antwerpen, Departement Oude Meesters: *Catalogus Schilderkunst – Oude Meesters*, Antwerpen 1988, S. 46, Nr. 23; Antwerpen – verhaal van een metropol. 16de-17de eeuw, Ausst.kat. Museum Hessenhaus, Antwerpen, hg. v. Jan Van der Stock, Gent 1993, S. 150, Nr. 4.
- 6 Boeyermans knüpft mit seiner Verehrung von Rubens und Van Dyck an eine Tradition an, deren Beginn durch ein in Kupfer gestochenes Gedenkblatt markiert wird: Paulus Pontius nach Erasmus Quellinus und Antoon Van Dyck: Memorialblatt für Rubens und Van Dyck, Kupferstich, 357 x 450 mm; Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Bd. 1ff., Amsterdam 1949ff., hier Bd. 17, S. 191, Nr. 123 (III); Nils Büttner, in: Peter Paul Rubens: *Barocke Leidenschaften*, Ausst.kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, hg. v. Ulrich Heinen u. Nils Büttner, München 2004, S. 116-118, Nr. III.
- 7 Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke, Briefe*, hg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois, München 1992, Bd. 7, »Armes Belgien«, S. 309-370, hier S. 353.
- 8 »Als mynen eersten druk van dit werk in het jaer 1806 uyt kwam, wet ik dat men in het algemeen van deze myne ontdekking over Rubens en Van Dyck, die men zoo lang als dekens van de gilde aenziend had, is mis noegt geweest; ik ben met eene soort van heyligschendery, tegen de schilderkonst belast, om dat ik twee zoo helder schynende naemen uyt den catalogus der hoofdmannen van de kunst getrocken had.« Zitiert nach Van Ertborn 1823 (wie Anm. 2), S. 27.
- 9 Zum Begriff der Strukturgeschichte: Jürgen Kocka: *Sozialgeschichte*, 2. erw. Aufl., Göttingen 1986.

- 10 Jaerboek der vermaerde en kunstrijke gulde van Sint Lucas binnen der stad Antwerpen, bearbeitet von Jan Baptist Van der Straelen, hg. v. Philippe Theodoor Moons-van der Straelen, Antwerpen 1855, S. 7-11.
- 11 »Solebat Rubens hyeme et æstate semper interesse primo missæ sacrificio.« Frédéric Baron de Reiffenberg: Recherches sur la famille Pierre-Paul Rubens, lues dans la séance du 3 avril 1830, in: Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles lettres de Bruxelles 6, 1830, S. 10. Dieses Detail auch bei Roger de Piles: Conversation sur la Connaissance de la Peinture et sur le Jugement qu'on doit faire des Tableaux, Paris 1677, S. 213f.
- 12 Philippe-Felix Rombouts u. Theodoor van Lerius: De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, Bd. 1, Antwerpen 1864, S. 627: »Noch ontfangen van Signor Peeter-Paulo Ribbens (Rubens) over syn beset op d'uytvaert van syn huysvrouw, (Isabella Brant), 110. Fl.«
- 13 Die originale Urkunde befand sich im 19. Jahrhundert im Archief des Kasteel van Gaasbeek, hier zitiert nach Max Rooses, in: Rubens-Bulletijn – Bulletin-Rubens 4, 1896, S. 173: »Item aende Dekens vande Violieren alhier voor het bancquet daermede die vande Violiere vereert syn geworden ten tyde vande begraeffenis der voorsch. afflyvige guld. IcX.«
- 14 Rombouts u. van Lerius 1864 (wie Anm. 12), S. 401.
- 15 Rombouts u. van Lerius 1864 (wie Anm. 12), S. 539f.
- 16 Rombouts u. van Lerius 1864 (wie Anm. 12), S. 574: »1621/22: Jacques Moermans, (schilder) by Peeter (Pauwels) Rubens (schilder) ... gul. 2. 16.« F. J. Van den Branden: Geschichte der Antwerpsche Schilderschool, Antwerpen 1883, S. 510; Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, begründet von Ulrich Thieme u. Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907-1950, hier Bd. 25, S. 13.
- 17 Rombouts u. van Lerius 1864 (wie Anm. 12), S. 644: »1627/28: Noch ontfanghen van eenen hantschoen perfumeerde, genaempt (Hans) Deyns, om dat hy in syn huys te wercken hilde eenen Duyts genaempt Folker, 't gene hem te voorent verbooden was van de camer, ende boven 't selve verbot, is vervallen in de brucke van ... gul. 12.«
- 18 Louis Prosper Gachard: Particularités et documents inédits sur Rubens, in: Trésor national 1, 1842, S. 157-183, S. 161-163. Diese Freistellung wird auch durch eine Mitteilung des Hofes an den Magistrat der Stadt Antwerpen bekräftigt: Brüssel, Archives générales du Royaume, Collection des Papiers d'État et de l'audience (liasses). Registre des gages et pensions de 1625 à 1639, fol. iiijxxij, no. 45873: »Les archiducqz, etc. Chers et bien amez. Comme nous ayons retenu en nostre service maistre Pierre-Paul Rubbens, peinctre, résident en nostre ville d'Anvers, à cinq cens florins de gages par an, nostre intention et volonté est que le faciez jouir de l'exemption et franchise des impostz et assises, ainsi qu'en jouissent tous aultres exemptz par les escroueues de nostre hostel; et Dieu vous ait, chers et bien amez, en sa continuèle garde. A Bruxelles, le XXe janvier 1610.«

- 19 »Meesters en wynmeesters [... 2:] Jaques Moermans, schilder.« Philippe-Felix Rombouts u. Theodoor van Lerius: *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 2, Antwerpen 1876, S. 1f.
- 20 Pieter Génard: *Het laatste Testament van P. P. Rubens*, in: *Rubens-Bulletijn – Bulletin-Rubens* 4, 1896, S. 125-141, S. 139: »Maer aengaende de schilderyen statuen ende dyergelyck frayecheyt, beveelt deselve tot bequaemen ende gelegenen tydt openbaerlyck oft wtterhant zoo men best bevinden sal te behooren, vercocht te wordene, ende dit met advys van Srs Franchois Snyders, Jan Wildens ende voorgen. Jacques Moermans.«
- 21 Rombouts u. van Lerius 1864 (wie Anm. 12), S. 649f.: »1627/28: Gilliam Panels, schilder, tot (Peeter-Pauwels) Rubens, (schilder) ... gul. 23. 4 [650:] Justus van Egmont, schilder, tot (Peeter-Pauwels) Rubens, (schilder) ... gul. 23. 4.«
- 22 Peter Paul Rubens: *Heilige Familie mit dem Papagei*, Öl auf Holz, 163 x 189 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. 312. Leo Wuyts, in: P. P. Rubens: *Catalogus Schilderijen – olieverfschetsen*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – Antwerpen, Departement Oude Meesters, Antwerpen 1990, S. 38f., Nr. 5.
- 23 Stuhl von Peter Paul Rubens, Antwerpen, Museum Rubenshuis, Inv. 1. Vgl. Frans Baudouin: *Das Rubenshaus: Kurzer Führer*, 5. Aufl., Antwerpen 1977, S. 22; Rubens als Bürger, Ausstellungsverzeichnis, Museum des Siegerlandes, Siegen, hg. v. Bernd Roedig, Siegen 1967, S. 25, Nr. 28.
- 24 Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 628. Leider hat Van den Branden wie gewohnt seine Quellen verschwiegen. Der Verfasser plant die notwendige Archivarbeit demnächst zu leisten und die zugehörigen Dokumente zu publizieren.
- 25 Zu den Traditionen der Violieren vgl. Uyt ionsten versaeamt: *Het Landjuweel van 1561 te Antwerpen*, Ausst.kat. Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brüssel, bearbeitet von Elly Cockx-Indege, Werner Waterschoot u.a., Brüssel 1994; J. J. Mak: *De Rederijkers*, Amsterdam 1944, bes. S. 90-97.
- 26 Vgl. die Liste der Liefhebbers und jener »die onder de blom (violieren) nieu gecomen syn« bei Rombouts u. van Lerius 1864 (wie Anm. 12), S. 629-631.
- 27 Sämtliche Angaben nach Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 628f.
- 28 Antwerpen, Stadsarchief, PK 573 (Collegiale Actenboeken 1621-1623), sub dato: »Gecommitteert ende geordonneert Jacques Jordaeus te wesen Deken van Sinte Lucasgulde binnen deser stadt, mits doende den behoorlijken eedt, ende dat voor den gegenwoordighen jaere. Actum in Collegio 28 Septembris anno 1621.«
- 29 Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 775f., unter Verweis auf Artikel 13 eines nicht näher bezeichneten Erlasses von 1619; vgl. Anm. 24.

- 30 Antwerpen, Stadsarchief, PK 573 (Collegiale Actenboeken 1621-1623), sub dato: »Geordonneert anderwerff Jacques Jordans, binnen vierentwintich uren naer d'insinuatie, te comen doen den eedt als Deken van de Gulde van Sint Lucas, binnen dese stadt, op de pene van hondert gulden, te bekeeren naer oude gewoonte. Actum in Collegio 30 Septembris 1621.«
- 31 Antwerpen, Stadsarchief, PK 716 (Rekwestboek, 1621-1622), fol. 145r-v: »Verthoont met reverentie U.E. dienstwillige Jacques Jordans schilder hoe dat hem bij acte van U.E. v[anden] 30 Septembris laestleden is geordonneert eedt te comen doen als Deken van Sint Lucasgulde binnen dese stadt. Ende hoewel de suppliant meynt dat men hem van dien last wel hadde behooren voor al noch te excuseren vuyt vele verscheyde redenen mondelinge verhaelt, nochtans soude hem suppliant wel begeeren te conformeren naer de voorschreve ordonnantie ende doen den dienst ende debvoiren daertoe staende dan gemerct de suppliant verstaet dat de gegenwoordiche dienende Dekens merckelyk groote sommen van penningen aan de voorschreve gulde ten achteren soude syn, als meer gespendeert dan ontfangen hebbende ende dat sy die tachterheyt souden pretenderen op den suppliant (den voorschreven eedt gedaen hebbende) te verhaelen dwelck hell ganschelyck is ongelegen maer dat genoech behoort te sijne dat hij doe synen dienst ende vervalle de oncosten ende doet de deboursementen vallende in sijnen tijt van dekenschap. Ende opdat niemaels hierop egeen dispuut en valle, soo bidt de suppliant ootmoedelyck dat U.E. gelieve op de marge van degen te declareren dat hij sal gestaen doende den behoorlycken dienst ende deboursementen vallende in sijnen voorschreven tijt. Ende met tgene hij den selven tyt geduerende sal ontfanghen end vuytgeven ende daervan doende behoorlycke rekeninghe, Dwelck doende etc. Onderteeckent Jacques Jordans. – Mijnheeren Borgermeesteren ende Schepenen hebben gecommitteert Heer Jan Happart Riddere Schepene die hem nopende dinhouden deser sal informeren en daernaer desselffs rapport gehaart voorts geordonneert te worden naer behooren. Actum 1° Octobris Anno 1621.«
- 32 »Myne Heeren Borgermeesteren ende Schepenen deser stadt [...] ordonneren mits desen, dat conform de raminge ende resolutie in desen geruert, den Ouderman, gecosen vuyt den ouden eet, zal hebben het vorgaen, voorsitten ende voorspreken, voor den affgaende Deken, blyuende Ouderman, ende selen die van de gulde van Sinte Lucas schuldich syn hen daer naer te reguleren. Actum in collegio XV.en September 1620.« Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 98.
- 33 Antwerpen, Stadsarchief, Pk. 741 (Rekwestboek 1639-1640), fol. 37v.
- 34 Antwerpen, Stadsarchief, V 1320 (Vonnisboek 1641-1643), fol. 16v-17r: »dat den aencomenden deken van Sinte-Lucasgulde den affgaende nyet gewoon noch schuldich en waere eenen stuyver nopende de voors.[chreven] tachterheyt op te leggen, terwijlen elcke in 't aencomen van synen dienst seer wel wiste ende van hooren seggen hadde dat elcken deken, syne teire naer neire settende, schuldich waere te menagieren om nyet meer toe te geven als hy en wilde.«
- 35 Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 775f.
- 36 »[...] nue noch nimmermer tot decken van onse gulde te nehmen noch te kiesen.« Rombouts u. van Lerius 1876 (wie Anm. 19), S. 69.

- 37 Antwerpen, Stadsarchief, V 1318 (Vonnisboek 1637-1639), fol. 40v-41r.
- 38 Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 98 und 228. Rubens' Name findet sich auf der Dekanetafel neben dem Malers Eduard Snayers.
- 39 Rombouts u. van Lerius 1876 (wie Anm. 19), S. 39.
- 40 Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 99; Max Rooses: L'Œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins, 5 Bde., Antwerpen 1886-1892, hier Bd. 1, S. 291f. Hans Ost: Peter Paul Rubens' *Madonna mit dem Papagei* (2007), URL: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/406/pdf/Ost\\_Rubens2007.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/406/pdf/Ost_Rubens2007.pdf) (16.12.2009).
- 41 Zum Meisterstück der ›gelaesmaker‹ vgl. Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 54: »XVI. Item dat gheen gelaesmaker inde voors. gulde comen en sal hy en sal yerst behoorliche proeve gedaen hebben tot eens Dekens oft gesworens huyse«; zum Meisterstück der »clauercimbelmakers« vgl. ebd., S. 49: »IV. Nogtans deze nakomenden zullen onder de oogen en met de gereedschappen van eenen meester moeten maken tot proeve.«
- 42 Vgl. hierzu den Überblick bei Hessel Miedema: Over kwaliteitsvoorschriften in het St. Lucasgilde; over »doodverf«, in: Oud Holland 101, 1987, S. 141-147.
- 43 van Mander/Floerke 1906 (wie Anm. 4), S. 387-389; van Mander 1604 (wie Anm. 4), fol. 241v-252r: »O Pictura, edel en alder vemuft-barenste Const in der Natuere/ Moeder aller vercieringen/ en Voedster aller edler deughsamer Consten/ die gene uwer mede-susters/ die men vrye Consten noemt/ te wijcken hebt/ die by den edelen Griecken en Romeynen soo heel in weerdern waert, en u constighe Oeffenaers over al soo heel welcom/ wel ontfanghen/ en van Heeren en Oversten so gheern voor Borghers aengenommen. O al te ondanckbaer tegenwoordighe Eeuwen/ datmen voor aendrinhn van onaerdige brodders/ sulcke schandijckke Wetten/ en derghelijckke afjonstige ordeningen/ in den Steden plaatse heeft ghegheven/ dat over al schier (sonder schier alleen te Room) van de edel Schilder-const wordt een Gildt ghemaect/ gelijck men van alle plompe hant-wercken en Ambachten/ als Weven/ Pels-naeyen/ Timmeren/ Smeden/ en derghelijckke doet. Te Brugghe in Vlaender is t' Schilderen niet alleen een Gildt: maer daer onder wort ooc begrepen hel Goreel-make[n]. Te Haerlem/ daer altijdt veel edel gheesten in anse Const zijn geweest/ daer zijn de Ketel-bouters/ Tingieters/ en oude Cleer-vercoopers/ onder het schilders Gildt. Hoewel dees twee Steden oorsaeck by brenghen/ waerom hel gheschiedt is: soo is het evenwel soo verre ghecomen/ datmen haest weynich onderscheydt maeckt tusschen schilderen en schoen-lappen/ weven/ oft derghelijckke dinghen: want het moet oock (ghelijck het onwetenheydt en onverstandt geern heeft) een Gildt wesen/ en moet (daer men't noch ghecrijghen can) met ghelyc ghecocht worden. Dan moeter proef zijn gedaen/ ghelijck Kist-maeckers/ Cleer-maeckers, en ander Ambachten doen: want (dat noch plomper luydt) wordt oock een Ambacht gheheeten. O edel Schilder-const, waer is met u ten [252r:] lesten nu ghecomen? En hoe weynich worden uwe edel Oeffenaers/ onder die nou een weynich schaduw oft schijn der Consten hebben, onderscheyden?«

- 44 In den Statuten der St. Lukasgilde vom 22. Juli des Jahres 1442 heißt es unter Punkt I.: »In den eersten dat nyemant inde voors. gulde comen en sal ende de neeringhe hanteren, hy en sal tiers poorter zyn, ofte ter naester vierscharen nae dat hy in de gulde ontfanghen zal zyn, poorter moeten wordden.« Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 7.
- 45 Die durchschnittliche Ausbildungszeit eines Malerlehrlings lag in Antwerpen seinerzeit bei drei Jahren. Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 401.
- 46 Van Mander 1604 (wie Anm. 4), fol. 295v: »Adam van Oort, die oock fraey van Figueren is.«
- 47 Der erstmals durch Joannes Meyssens (1612-1670) edierte Stich ist abgedruckt bei de Bie 1662, S. 37. Dort heißt es: »Fut un peintre renommé, en magnifiques ordonnances, ce qu'on peut voir per diverses œuvres qu'on trouve entre les mains des amateurs. Il at eu son pere pour son maistre, nommé Lambert van Oort, il est né en Anvers l'an 1557, et il y mourut l'an 1641.« Der zugehörige Text besagt, ebd., S. 38: »Des' Const die heeft van Oort soo wel en fraey ghedaen Dat veele Geesten selffs daer af verwondert staen.« – Eine Abqualifizierung erfuhr van Noort erst durch Isaac Bullart: Académie des Sciences et des Arts contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres, 2 Bde., Paris 1682, hier Bd. 2, S. 471, der seinen Lehrern eine griffige Erklärung liefern wollte, warum Rubens das Atelier dieses Meisters verließ, und so schreibt er: »Son premier maître fut Adam van Noort, peintre assez renommé, mais d'une humeur si grossière et si dissolue, que Rubens fut obligé à le quitter pour se mettre sous la conduite d'Octave Venius.« Dieser kurze Satz wurde von späteren Autoren noch weiter ausgeschmückt. Vgl. dazu Franz Maria Haberditzl: Die Lehrer des Rubens, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 27, 1907-1909, S. 161-235, hier S. 167.
- 48 Zu den Lehrlingszahlen vgl. Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 394f. Allgemein zu van Noort auch Erik Larsen: Seventeenth-Century Flemish Painting, Freren 1985, S. 60-62, mit weiterer Literatur.
- 49 Auf Vorschlag seiner Gildenbrüder wurde van Noort am 30. September 1590 durch die städtische Administration zum Dekan der Gilde berufen. Vgl. Antwerpen, Stadsarchief, Pk. 563 (Collegiale Actenboeken 1597-1599), fol. 38v: »Geordonneert Adam van Oirt, schildere, woonende beneden d'Oude Borse, in de Hoffstraete, in den Engel, omme te wesen Deken van Sinte Lucasgulde binnen dese stadt, mits doende den behoorlijcken eedt daertoe staende, Actum ultima Septembbris 1597.«
- 50 Rombouts u. van Lerius 1864 (Anm. 12), S. 404; Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 395. Zum Geldwert vgl. Etienne Scholliers: De lagere klassen. Een kwantitatieve benadering van levensstandart en levenswijze, in: Antwerpen in de XVIde eeuw, hg. v. der Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, Antwerpen 1975, S. 161-180, hier S. 165f.; Hugo Soly: Het verraad der 16de-eeuwse burgerij: een mythe? Enkele beschouwingen betreffende het gedragspatroon der 16de-eeuwse Antwerpse ondernemers, in: Tijdschrift voor Geschiedenis 86, 1973, S. 262-280, hier S. 263. Besonders anschaulich die Aufstellung bei Max Rooses: De munten en de waarde van het geld in het begin der XVIIe eeuw, in: Oud Holland 11, 1893, S. 55-63, hier S. 59f., der eine

Aufstellung der Lohn- und Unterhaltskosten abdrückt, die Balthasar Moretus 1620 an Handwerker und für Lebensmittel zahlte. Ein Maurermeister verdiente damals 1 Gulden 4 Stuiver, ein Geselle 14 Stuiver (20 Stuiver = 1 Gulden). Ein Paar Schuhe für die jüngste Tochter kosteten 10 Stuiver, »een paar gefoureerde schoenen voor mijnheer« waren für 45 Stuiver zu haben.

51 So war es ihm möglich, seinen ältesten Sohn Jan (1587-1626) bei dem spanischen Herzog de Visseda unterzubringen. Vgl. Van den Branden 1883 (wie Anm. 16), S. 399, Anm. 1.

52 Max Rooses: Jordaens' Leven en Werke, Amsterdam/Antwerpen 1906, S. 6.

53 Rombouts u. van Lerius 1864 (wie Anm. 12), S. 443: »Hier volgen de leerjongers [...] Jaques Jordaens, (schilder,) by Adam van Noort, (schilder)«; ebd., S. 513f.: »Ende hiernaer volgen de vrymeesters diese ontfangen hebben [...] Jaques Jordaens, waterscilder«.

54 Jacob Jordaens: *Der Künstler mit der Familie seines Schwiegervaters Adam van Noort*, Öl auf Leinwand, 116,3 x 148,2 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. GK 107. Bernhard Schnackenburg: Gemäldegalerie Alte Meister: Gesamtkatalog, Mainz 1996, S. 151.

55 Rooses 1906 (wie Anm. 52), S. 159.

56 Für Beispiele vgl. Portretten van echt en trouw: Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de 17e eeuw, Ausst.kat. Frans Halsmuseum, Haarlem, hg. v. Eddy de Jongh, Zwolle u.a. 1986.

57 Schnackenburg 1996 (wie Anm. 54), S. 151; Jacob Jordaens (1593-1678), Ausst.kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, hg. v. Roger Adolf d'Hulst, Brüssel 1993, Bd. 1: Schilderijen en wandtapijten, Nr. A 6, S. 55f., mit weiterer Literatur.

58 Hans-Joachim Raupp: Musik im Atelier: Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Oud Holland 92, 1978, S. 106-129, bes. S. 107 und 126f.; ders.: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim u.a. 1984, S. 75 und 340f.

59 Raupp 1984 (wie Anm. 58), S. 181-219. – Ders., in: Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Ausst.kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, hg. v. Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1980, S. 18-21.

60 Peter Paul Rubens und Osias Beert d.Ä.: *Pausias und Glycera*, Öl auf Leinwand, 203,2 x 194,3 cm, Sarasota, Florida, The John and Mable Ringling Museum of Art. Vgl. Das flämische Stillleben 1550-1680, Ausst.kat. Kunsthistorisches Museum, Wien, und Kulturstiftung Ruhr, Essen, Villa Hügel, hg. v. Wilfried Seipel, Lingen 2002, Nr. 33, S. 116f.; Barbara Welzel: Wettstreit zwischen Kunst und Natur. Die Blumenstillleben von Jan Brueghel d.Ä. als Triumph des Bildes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 65, 2002, S. 325-342, hier S. 337-339.

61 Plinius, Naturalis historia XXXV, 125: »amavit in iuventa Glyceram municipem suam, inventricem coronarum, certandoque imitatione eius ad numerosissimam florum varietatem perduxit artem illam. postremo pinxit et ipsam sedentem cum corona, quae e nobilissimis tabula est, appellata stephanoplocos, ab aliis stephanopolis, quoniam Glyceria venditando coronas sustentaverat

paupertatem. huius tabulae exemplar, quod apographon vocant, L. Lucullus duobus talentis emit ...  
Dionysius Athenis.«

62 Karel van Mander: *Den grondt der edel vrij schilder-const*, hg. v. Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973, fol. 45v-r.

63 »Te Room ghecomen wesende, begaf hem op platen te schilderen, gelijck de wijse der Nederlanders is, doch niet als de gemeen gesellen, dan begaf hem verscheyden dinghen t'inventeren.« Van Mander 1604 (wie Anm. 4), fol. 296.

64 Van Mander 1604 (wie Anm. 4), fol. 281r.: »dan dit ghebreck, oft ongeval is in onse Nederlanden, bysonder in desen teghenwoordighen tijt, datter weynigh werck valt te doen van ordinantie[n], om de jeught oft den Schilders oorsaeck te gheven door sulcke oeffeninge, in den Historien, beelden, en naeckten, uytne[m]ende te worden: want dat hun voor comt te doen, zijn meest al Conterfeytselen nae t'leven: soo dat den meesten deel, door het aensoeten des ghewins, oft om hun mede t'onderhouden, desen sijd-wegh der Consten (te weten, het conterfeyten nae t'leven) veel al inslaen, en hene[n] reysen, sonder tijt oft lust te hebbe[n], den History en beelde-wegh, ter hooghster volcomenheyt leydende, te soecken, oft na te spooren: waer door menigen fraeyen edelen geest gelijck vruchtloos, en uytgeblust, tot een jammer der Consten, moet blijven. Dit woordt doch van sijd-wegh, oft by-wegh, mocht my qualijc afgeno[m]en worden, en sommigen te hard duncken, behoeft daerom wel een weynigh soet verdreven te worden met een Vis-pinceel oft veder: Daerom segh ick, datme[n] van een Conterfeytsel ooc wel wat goets can maken, dat een tronie, als t'heerlijcke deel des Menschen lichaems, vry wat in heeft, om daer mede te openbaren, en toonen de deughden en crachten der Consten, gelijck veel voorverhaelde groote Meesters oock hebben gedaen.«

65 Zahlreiche Beispiele aus englischen Quellen des 17. Jahrhunderts referiert Michael Wiemers: *Der 'Gentleman' und die Kunst: Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts*, Hildesheim u.a. 1986, S. 355f.

66 Franciscus Junius: *De Pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637 [I, 1, 2], S. 2.

67 Zur vivacità als Kategorie frühneuzeitlicher Kunsttheorie vgl. Mary E. Hazard: *The Anatomy of Liveliness as a Concept in Renaissance Aesthetics*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, 1974-1975, S. 407-418, bes. S. 408-411; Norman E. Land: *Ekphrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, in: *The Art Bulletin* 68, 1986, S. 207-217, bes. S. 209-210; Jeroen Stumpel: *The Province of Painting. Theories of Italian Renaissance Art*, phil. Diss. Utrecht 1990, S. 53-55; Ulrich Heinen: *Rubens zwischen Predigt und Kunst: Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*, Weimar 1996 (zugl. Diss. Köln 1994), S. 192-194, bes. Anm. 101.

68 Rombouts u. van Lerius 1864 (wie Anm. 12), S. 455-457: »Hierna volghen de leerjongers [..., S. 457] Antoni van Dyck, (schilder,) by (Hendrik) van balen, (den oude, schilder).«

69 Es ist mit gutem Grund vermutet worden, dass der von Rubens am 28. April 1618 in einem Brief an Dudley Carlton erwähnte »beste Schüler«, »meglior mio discepolo«, Van Dyck gewesen sei. Max

Rooses u. Charles Ruelens (Hg.): *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres. Codex diplomaticus Rubenianus*, 6 Bde., Antwerpen 1887-1909, Bd. 2, S. 137.

70 Rombouts u. van Lerius 1864 (wie Anm. 12), Nr. CLXVI, S. 540.

71 »Door Van Dyck mitsgaders sommige andere syne discipelen.« Vgl. John Rupert Martin: *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Brüssel 1968 (*Corpus Rubenianum*, 1), S. 213-217.

72 »Comme Vandéik avoit une forte inclination à faire des portraits, il y réussissoit parfaitement. Il en fit plusieurs pendant qu'il demeura avec Rubens; & lorsqu'il en sortit, il luy donna pour marque de sa reconnaissance, trois excellens tableaux: l'un estoit le portrait de sa femme, l'autre un Ecce homo, & le troisième repräsentoit comme les Juifs se faisirant de nostre Seigneur dans les jardin des Olives.« André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 3 Bde., Paris 1666-1668.

73 Diese aus Anlass des Verkaufs aufgestellte Spezifikation wurde 1640 durch den Antwerpener Drucker und Verleger Jan van Meurs publiziert. Das einzige erhaltene Exemplar befindet sich in Paris, Bibliothèque nationale, Département des Manuscrits, Fonds Français 18967, fol. 200-205. Abgedruckt in: *A House of Art – Rubens as Collector*, Ausst.kat. Museum Rubenshuis, Antwerpen, hg. v. Kristin Lohse Belkin u. Fiona Healy, Löwen 2004, S. 328-333.

74 Antoon Van Dyck: *Gefangennahme Christi*, Öl auf Leinwand, 344 x 249 cm, Madrid, Prado. Vgl. Nora de Poorter, in: Susan J. Barnes u.a.: *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven/London 2004, Nrn. I.21 und I. 23, S. 35-40, mit weiterer Literatur.

75 WEITER WEITER WEITER Félibien (wie Anm. 71), Bd. 2, S. 222: »Rubens qui faisant beaucoup d'estime de ce tableau, le mit sur la cheminée de la principale salle de sa maison, et pour gage de son amitié fit présent à Van Dyck d'un de plus beaux chevaux de son écurie.«

76 Zu den Vorstellungen vom angemessenen Schenken vgl. Natalie Zemon Davis: *Die schenkende Gesellschaft: Zur Kultur der französischen Renaissance*, München 2002.

77 Dass der Kamin des großen Ateliers der einzig erhaltene ist bestätigt Frans Baudouin: *Das Rubenshaus: Kurzer Führer*, 5. Aufl., Antwerpen 1977, S. 8. Ich danke den Mitarbeitern des Museums Rubenshuis für Ihre Unterstützung, die den Kamin für mich vermessen haben, besonders auch Ben Van Beneden, mit dem ich meine These diskutierte und der mich in meiner Auffassung bestärkte.

78 Zur evidentia vgl. Raupp 1984 (wie Anm. 57), S. 138.

79 »opus est examine et librâ. ac primò quidem trutinanda est apta non stultæ Inventionis dispositio, quid doceat, & quibus mentes nostras viribus inspiret atque impleat. inspicienda deinde Colorum pigmenta justæ Proportionis legibus commendata quantum oblectent, & quâ jucunditate sensus nostros permulceant. considerandi denique sunt potentissimi Actionis & Passionis affectus,

quemadmodum dominantur atque in pectora irrumpant, animosque nostros similes iis, quæ spectamus, efficiunt. & ut breviter omnia complectar; Sicut optimi Oratores ac Poëtæ, ita Pictores quoque & docent, & delectant, & permovent. Docere, debitum est; delectare, honorarium; permovere, necessarium. ad docendum, acuta; ad delectandum, quasi arguta; ad commovendum, gravia sectanda sunt.« Junius 1637 (wie Anm. 65) [III, 7, 2], S. 207. Bei den kursiv gesetzten Zeilen handelt es sich um ein freies Zitat nach Ciceros *De optimo genere oratorum*: »[3:] Optimus est enim orator qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permovet. Docere debitum est, delectare honorarium, permovere necessarium. (...) [5:] Sententiarum autem totidem genera sunt quot dixi esse laudum. Sunt enim docendi acutae, delectandi quasi argutae, commovendi graves.«

80 Zur difficultà als für Rubens zentrales Qualitätskriterium vgl. die Briefe vom 11. Oktober 1619 und vom 24. Juli 1620, Rooses/Ruelens 1887-1909 (wie Anm. 68), Nr. CXCV, S. 227 und Nr. CCII, S. 252. In deutscher Sprache: Die Brief des P. P. Rubens. Übersetzt und eingeleitet von Otto Zoff, Wien 1918, S. 98, 101-102. Zu Rubens' kunstliterarischer Bildung vgl. auch Heinen 1995 (wie Anm. 66), S. 192-194, Anm. 94.

81 Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Mailand 1584, Buch IV, Kap. 7. Allgemein zur Kunsttheoretischen Bewertung der Nachtdarstellung auch: Die Nacht: Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Ausstellung: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1. November 1998 – 7. Februar 1999, München, 1998, bes. S. 35f. (Hubertus Gassner).

82 Jeffrey M. Muller: Rubens: The artist as collector, Princeton [New Jersey] 1989, S. 148.

83 »Aengaende de contrefeytsels van desselffs heer afflyvigens huysvrouwen ende van hem selven daerop corresponderende, alsoo hy by synen voors. testamente begeert ende geordonneert heeft, dat die sullen volgen aen henne respective kinderen.« SAA, N 1894 (Notariaatsarchief: Toussaint Guyot: Protocollen, en staten en rekeningen, 1645), Nr. CVI. Pieter Génard: De Nalatenschap van P. P. Rubens: Staetmasse ende rekeninge van alle ende jegelycke de goeden, ruerende ende onruerende, competeterende den sterffhuyse van wylen heer Pietro Paulo Rubens, in: Antwerpsch Archivenblad 2, 1865, S. 69-179, hier: S. 93f.

84 Antoon Van Dyck, Bildnis der Isabella Brant, Öl auf Leinwand, 153 x 120 cm. Washington, National Gallery of Art. Muller 1989 (wie Anm. 81), S. 148, Nr. 6; Nora de Poorter, in: Barnes 2004 (wie Anm. 73), Nr. I.100, S. 93f.; Kristin Lohse Belkin, in: Ausstellungskatalog: A house of art (wie Anm. 72), Nr. 56, S. 238-240.

85 Peter Paul Rubens: Die Geißblattlaube. Öl auf Leinwand, 178 x 136 cm. München, Alte Pinakothek, Inv. 334. Vgl. Hans Vlieghe: Rubens. Portraits of Identified Sitters painted in Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 19/2), London 1987, S. 162-164, Nr. 138; Konrad Renger, in: Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek, bearbeitet von Konrad Renger und Claudia Denk, München/ Köln 2002, S. 253-255, Nr. 334.

86 Vgl. zu dieser Zeichnung Anne-Marie Logan, in: Dies. (Hg.): Peter Paul Rubens – the drawings, Ausstellungskatalog: New York, Metropolitan Museum of Art, 15. Januar – 3. April 2005, Nr. 82, S. 239-241.

87 »Il fit une grande quantité de portraits estant encore chez Rubens: entre autres celuy de sa femme; que l'on estime l'un des meilleurs qu'il y ait au Pays-bas.« Isaac Bullart: Académie des Sciences et des Arts contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres, 2 Bde., Paris 1682, hier: Bd. 2, S. 476.

88 Catharina van Hemessen, Selbstbildnis, Öl auf Holz, 32 x 15 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Vgl. Karolien de Clippel: Catharina van Hemessen (1528–na 1567): Een monografische studie over een "uytnemende wel geschickte vrouwe in de conste der schilderyen, Brüssel 2004, Kat A 3, S. 77-85, mit weiterer Literatur.

89 Vgl. de Clippel 2004 (wie Anm. 87), S. 36-40.

90 Andries van Bochoven, Der Maler und seine Familie. Öl auf Leinwand, 130,5 x 186,5 cm. Utrecht, Centraal Museum. Vgl. Ausstellungskatalog: Portretten van echt en trouw (wie Anm. 55), Nr. 75, S. 302.

91 Herman van Vollenhoven, Der Maler mit seinen Eltern, Öl auf Leinwand, 87,8 x 111 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. Für den Hinweis auf diese beiden Utrechter Beispiele wie auch für zahlreiche Anregungen und Anmerkungen danke ich Marten Jan Bok, Utrecht.

92 Otto van Veen, Der Maler im Kreise seiner Familie, Öl auf Leinwand, 176 x 250 cm. Paris, Louvre. Vgl. Arnauld Brejon de Lavergnée/Jaques Foucart/Nicole Reynaud (Hg.): Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay, Bd.1: Ecoles flamande et hollandaise, Paris 1979, S. 142; Katlijne Van der Stighelen: Hoofd en bijzaak: Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu, Zwolle 2008, S. 91f.

93 Vgl. die von Arnauld Brejon de Lavergnée u.a. 1979 (wie Anm. 91), S. 142, zitierte Aufschrift des Bildes.

94 Vgl. Justus Müller-Hofstede: Otto van Veen, der Lehrer des P. P. Rubens, Freiburg i.Br. 1959, S. 18f.

95 Vgl. zu diesem Datum Van den Branden (wie Anm. 15), S. 404; Carl Van de Velde, in: The Dictionary of Art, hrsg. Von Jane Turner, Bd. 32, London 1996, S. 115.