

Nils Büttner

Jung berühmt

Einleitung

Blickt man dem jungen Maler ins Gesicht, fragt man sich, was er wohl dachte (vgl. Tafel 1, S. 7). Man mag aber auch danach fragen, was er bereits erlebt hatte, als er kaum fünfzehnjährig zum Pinsel griff. Es fehlt nicht an Biographien des Malers, die einen Eindruck von seinem Lebenslauf vermitteln. Sie haben zumeist die gesamte Biographie und die reichlich überlieferten Werke im Blick und legen demgemäß den Schwerpunkt der Betrachtung auf die besonders produktiven Schaffensphasen des an Höhepunkten reichen Lebens. Es fehlt aber auch nie der Verweis auf die frühe Meisterschaft, die das Wiener Selbstbildnis eindrucksvoll bezeugt. Wenn hier im Folgenden das Leben van Dycks in den Blick genommen wird, dann soll nicht nur das oft Gesagte wiederholt werden. Vor allem kann und soll es nicht darum gehen, die seit dem 19. Jahrhundert verfestigte Biographie zu reproduzieren und aus diesem Blickwinkel auf das zu schauen, was man umgangssprachlich »sein Leben« nennt.¹ Gerade in der »retrospektiven Illusion« der vermeintlich distanzierteren Geschichtsschreibung wird nämlich, wie Pierre Bourdieu kritisch konstatierte,

»behauptet, dass jedes Leben sich als ein Ganzes darstellt, eine kohärente und zielgerichtete Gesamtheit, und dass es nur als einheitlicher Ausdruck einer subjektiven und objektiven Intention erfassbar ist, die sich in allen Erfahrungen abzeichnet, vor allem in den frühesten. Die retrospektive Illusion, die späteste Ereignisse zum Zweck ursprünglicher Verhaltensweisen oder Erfahrungen erhebt, und die Idee von der Begabung oder Prädestination, die sich besonders bei den gern prophetischer Fähigkeiten verdächtigten Ausnahmestalten aufzudrängen scheint, begünstigt die stillschweigende Annahme, dass das wie eine Geschichte aufgebaute Leben sich

1 »Für die Alltagssprache ist das Leben unauflösbar die als Geschichte aufgefaßte Gesamtheit der Ereignisse, die eine individuelle Existenz ausmachen, und der Bericht von dieser Geschichte: Dieser beschreibt das Leben als einen Weg, eine Laufbahn mit Kreuzungen und Fallstricken, oder als ein Fortschreiten, als beschrittene und weiterzuverfolgende Strecke, ein Rennen, ein Kursus, eine Reise, eine abgesteckte Bahn, eine lineare, einsinnige Fortbewegung, die einen Anfang hat (wie in Balzacs *Un début dans la vie*), Etappen kennt und ein Ende, und zwar im Doppelsinn von Abschluß und Ziel (»Er wird seinen Weg machen« bedeutet soviel wie: Er wird Erfolg haben), ein Ende der Geschichte.« Bourdieu 1999, S. 300.

von einem Ausgangspunkt, aber zugleich auch als erste Ursache – oder besser als generierendes Prinzip – aufgefassten Ursprung her bis zu einem Ende abrollt, das zugleich ein Ziel ist.«²

Durch den in der Rückschau vermeintlich teleologischen Ablauf des geschilderten Lebens neigen biographische Untersuchungen nur zu oft dazu, sich auf das Individuelle eines Schicksals und das persönliche Geschick eines Einzelnen zu konzentrieren und die sozialen Bedingungen der menschlichen Existenz zu ignorieren.³ Auch wird gerade dem später berühmten Individuum die stete Gabe der freien Gestaltung der eigenen Biographie unterstellt. So begegnet als beinahe durchgehende Grundannahme der Rubens-Biographik die Idee der bewussten und selbstbewussten Produktion der eigenen Biographie im Sinne eines künstlerischen Aktes. Die überindividuellen und sozialen Faktoren jeder Biographie treten in einem solchen ›Lebensbild‹ genauso in den Hintergrund wie die systematische Analyse der historischen Wirtschafts- und Sozialstrukturen.⁴ Vor allem entsteht der Eindruck, dass es sich bei den so erzählten Geschichten um Fakten handle. Die im Folgenden unter der Maßgabe des historischen Schreibens erzählten Geschichten stützen sich vor allem auf die materiell konservierte Kulturüberlieferung. Sie allein garantiert nämlich, was der Historiker Reinhart Koselleck das »Vetorecht der Quellen« nennt.⁵ Die zahlreich erhaltenen materiellen Zeugnisse, Bilder, Urkunden und Dokumente legen zwar nicht fest, was man über historische Zusammenhänge sagen kann oder soll, aber sie bestimmen durchaus, was nicht gesagt werden darf.⁶ Das Folgende darf gesagt werden. Es sind jene Quellen und Berichte, die aus der Frühzeit des Malers van Dyck erhalten geblieben sind und über seine Lebensumstände berichten.

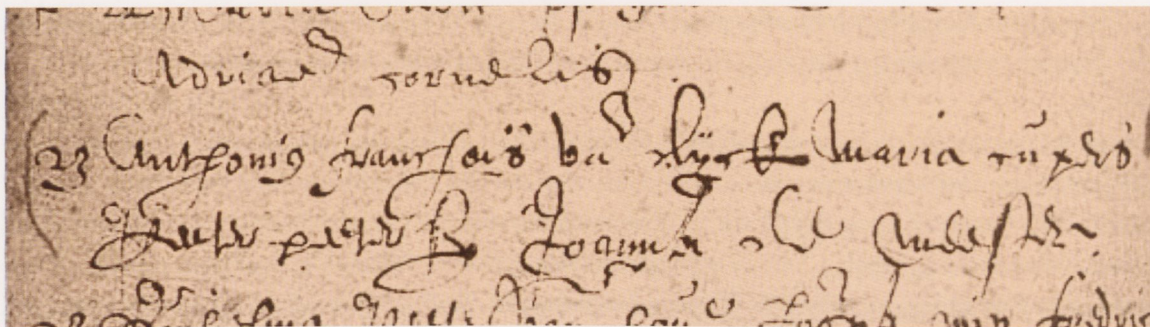
2 Bourdieu 1999, S. 300.

3 Wie Stephen Greenblatt (Greenblatt 1984, S. 1) zu Recht konstatierte, gilt es gerade für die frühe Neuzeit, die sozialen Bedingungen genau zu rekonstruieren, da der selbstbestimmten Gestaltung der eigenen Biographie in jener Zeit enge gesellschaftliche Grenzen gesetzt waren.

4 Die Idee vom ›Leben als Bild‹ reicht bis in die Antike zurück: Als der von Kaiser Nero zur Selbsttötung verurteilte Seneca von einem kaiserlichen Offizier daran gehindert wurde, seinen Freunden Vermächtnisse auszusetzen, erklärte er, dass er ihnen das Einzige und zugleich Schönste hinterlassen werde, über das er noch verfügen könne, nämlich »das Bild seines Lebens« – »*imaginem vitae suae*« (Tacitus: *Annalen*, XV, 62).

5 Koselleck 1994, S. 206.

6 »Strenggenommen kann uns eine Quelle nie sagen, was wir sagen sollen«, so Koselleck. »Wohl aber hindert sie uns, Aussagen zu machen, die wir nicht machen dürfen. Die Quellen haben ein Vetorecht. Sie verbieten uns, Deutungen zu wagen, die aufgrund des Quellenbefundes schlichtweg als falsch oder als nicht zulässig durchschaut werden können. Falsche Daten, falsche Zahlenreihen, falsche Motiverklärungen, falsche Bewusstseinsanalysen: all das und vieles mehr läßt sich durch Quellenkritik aufdecken.« Koselleck 1994, S. 206.



1 Eintrag zur Taufe van Dycks im Taufregister der Liebfrauenkathedrale (Onze-Lieve-Vrouwekathedraal), Antwerpen, Stadtarchiv (FelixArchief), PR#11 (O.L.V.-Parochie, Dopen, 1592–1606), fol. 145v

Geburt

Er wurde an einem Montag geboren. Tags darauf wurde er in der Liebfrauenkathedrale auf den Namen Anthonis getauft. Der auf den 23. März 1599 datierte Eintrag im Taufbuch der Pfarrgemeinde der Antwerpener Hauptkirche ist das früheste überlieferte Lebenszeugnis (Abb. 1).⁷

Neben dem Tag der Taufe und dem Namen des Täuflings wurden die Namen der Eltern, »Franchois van Dyck & Maria Cupers« sowie die Namen der Paten verzeichnet, »Peeter Peetersz & Joanna de Meester«. Das Haus, in dem van Dyck das Licht der Welt erblickte, lag nur wenige Meter von der Kathedrale entfernt, dem Rathaus schräg gegenüber. Heute erinnert eine Gedenktafel am Grote Markt 4 an das im Rückblick so bedeutende Ereignis der Geburt.

Als van Dyck dort geboren wurde, gab es noch keine Hausnummern.⁸ Das einst von seinem Großvater erworbene Anwesen hieß damals *Den Berendans*, zu Deutsch: *Der Bärenanz*. Anthonis van Dyck, der Großvater, dessen Namen auch der Enkel trug, hatte dieses Haus zu gleichen Teilen an seine drei Kinder vererbt. Franchois van Dyck gehörte nur ein Drittel des väterlichen Anwesens.⁹ Um es mit seiner schnell wachsenden Familie allein bewohnen zu können, zahlte er Miete an seinen Bruder Ferdinand und seinen Schwager Sebastiaan de Smit.¹⁰ Mit ihm betrieb er seit Beginn

7 Antwerpen, FelixArchief (Stadsarchief Antwerpen, im Folgenden: SAA), PR#11 (O.L.V.-Parochie, Dopen, 1592–1606), fol. 145v.

8 Hausnummern traten in Europa erst im 18. Jahrhundert verstärkt in Erscheinung, siehe Tantner 2007, S. 16–24.

9 Sein Name begegnet in den Urkunden manchmal auch in der niederländischen Form als Frans oder in der französischen Schreibweise François. Er selbst schrieb Franchois.

10 Van den Branden 1883, S. 694.

des Jahres 1588 ein sehr erfolgreiches Textilhandelsunternehmen. Die beiden verkauften Seide und Luxustextilien sogar nach Amsterdam, Paris, Köln und London.¹¹ Am 6. Februar 1590 war Franchois in der Kathedrale mit Maria Cupers in den heiligen Stand der Ehe getreten.¹²

Franchois van Dyck war zuvor schon einmal verheiratet gewesen, doch seine Frau und das erste gemeinsame Kind waren unter der Geburt verstorben.¹³ Seine zweite Frau hatte mehr Glück und war offensichtlich von einer sehr robusten Konstitution. Sie brachte nach der Eheschließung beinahe jedes Jahr ein gesundes Kind zur Welt. Anthonis war das siebte Kind der beiden, die sich wegen des steigenden Platzbedarfs ein geräumigeres Haus suchten. Am 17. Februar 1599 kaufte Franchois *Het Kasteel van Rijsel* (*Das Schloss von Lille*) in der Korte Nieuwstraat, welches die Familie nach Ablauf des Mietvertrages für *Den Berendans* bezog.¹⁴ Vom zunehmenden Platzbedarf, aber auch Wohlstand der Familie zeugt die Tatsache, dass Franchois van Dyck am 3. März 1607 noch vier weitere Häuser in der Korte Nieuwstraat, darunter auch das luxuriös ausgestattete Haus *De Stad Gent* erwarb.¹⁵

Es gab dort eine breite Toreinfahrt zum Hof, Stallungen, Packhäuser, eine Galerie mit fest montierten Gemälden, ein großes Kontor und, nicht nur in Antwerpen seinerzeit die absolute Ausnahme, ein Badezimmer.¹⁶ In diesem prächtigen Haus starb Maria Cupers am 17. April 1607, kurz nach der Geburt ihres zwölften Kindes. Aus einem noch vor ihrem Ableben verfassten Zusatz zu dem bereits 1595 aufgesetzten Testament geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt noch neun der zwölf Kinder des Paares am Leben waren.¹⁷

Darunter war auch jener Sohn, der damals bereits erste Zeugnisse seines künstlerischen Könnens an den Tag gelegt haben mag. Davon ist nichts überliefert. Sicher ist jedoch, dass van Dyck gerade einmal acht Jahre alt war, als seine Mutter starb.

11 Von den Branden 1883, S. 693.

12 SAA, PR#195 (O.L.V.-Parochie, Huwelijksregister, 1589–1612), S. 952.

13 Am 4. Oktober 1587 hatte Franchois in der Kathedrale Maria Comperis geheiratet. SAA, PR#193 (O.L.V.-Parochie, Huwelijksregister, 1578–1589), S. 875. Sie starb am 28. Juli 1589 und wurde zusammen mit ihrem Kind begraben, siehe Van den Branden 1883, S. 694.

14 Ebda. Heute steht an Stelle dieses Hauses in der Korte Nieuwstraat 42 ein Neubau, davor eine 1815 dorthin versetzte Kalvarien-Gruppe aus dem Jahr 1736, die vorher auf der Sint-Katelijnevest gestanden hatte.

15 Auch dieses Haus, das während der Napoleonischen Besetzung Antwerpens (1794–1814) die Nummer 46 erhalten hatte, steht nicht mehr.

16 SAA, SR#466 (Schepenregister 1607/II: Kieffelt & Boge), fol. 223r–225v; Van der Stighelen 1994, S. 34f.

17 SAA, N#1181 (Notaris Adriaan De Witte, Protocolen en staten, 1606–1607), fol. 323r–323v (sub dato 16. April 1607): »[...] als hebben nu negen levende kinderen [...]«; Van der Stighelen 1994, S. 35f.

2 Ein gerüsteter Reiter und drei Pferdeköpfe, um 1617–1621, Feder und Pinsel, mit brauner Tinte laviert, auf weißem Papier, 26,4 x 16,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-T-1884-A-302



Kindheit

Wie nahm ein achtjähriger Junge die Beerdigung der eigenen Mutter wahr? Es gibt keine dokumentarischen Zeugnisse, die darüber Aufschluss geben könnten. Auch weiß man nicht, wann und wo van Dyck Lesen und Schreiben lernte. Beschriften auf seinen Zeichnungen und vereinzelt erhaltene Briefe bezeugen, dass er es zumindest in späteren Jahren konnte (Abb. 2).¹⁸

Was seinen schulischen Werdegang angeht, durchdringen sich Fakten und Fiktionen. Ein früher Zeuge für van Dycks Bildung ist der französische Architekt und Kunsttheoretiker André Félibien (1619–1695). Er widmete van Dyck 1685 in seinen *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus*

18 Ausst.-Kat. Madrid 2012, S. 24. Als Beispiel mag hier eine Zeichnung aus dem Rijksmuseum Amsterdam dienen, vgl. Abb. 2, siehe dazu: Vey 1962, S. 163–164, Nr. 93, Abb. 125; Ausst.-Kat. Madrid 2012, S. 276f., Nr. 71. Ein anderes Beispiel bietet eine Zeichnung mit Figurenstudien nach Rubens, um 1616, Feder und Pinsel in brauner Tinte, schwarze Kreide, auf weißem Papier, 31,0 x 20,2 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 5686; Ausst.-Kat. Madrid 2012, S. 250–253, Nr. 62.

excellents peintres eine Lebensskizze. Darin heißt es, van Dyck sei von seinem Vater auf verschiedene Schulen geschickt worden.¹⁹ Der anonyme Autor einer im 18. Jahrhundert kompilierten Lebensskizze meint gar, der Vater habe erwogen, seinen Sohn auf die Lateinschule zu schicken. Da der jedoch eine so starke künstlerische Begabung gezeigt habe, habe er ihn zu dem Maler Hendrik van Balen (1575–1632) in die Lehre gegeben.²⁰ Es gab kein festes Alter für den Besuch der Lateinschule. Die einzige Voraussetzung war, dass die Kinder sicher lesen und schreiben konnten. Der Maler Peter Paul Rubens war zehn Jahre alt, bevor er dorthin wechselte, der Sohn des Druckers und Verlegers Moretus war dreizehn und blieb für vier Jahre.²¹ Sollte van Dyck diese Schule besucht haben, wäre er sehr jung dort hingekommen und nicht lange geblieben. Tatsächlich wurde er nämlich ausweislich der Mitgliedslisten der Antwerpener Malergilde, der sogenannten *Liggeren*, Lehrling bei van Balen.

Lehrzeit

Das Geschäftsjahr der Antwerpener Malergilde begann am Festtag des Heiligen Lukas, dem 18. Oktober.²² Mit dem Jahr 1609 stand Hendrik van Balen der Gilde als Dekan vor. Das wurde in den *Liggeren* genauso vermerkt wie die Namen der neu aufgenommenen Freimeister. Daran anschließend wurden die »Lehrjungen« verzeichnet. Unter den »leeriongens« findet sich dort auch der Eintrag »Antoni Van Dijck. Bij Van Balen« (Abb. 3).²³

Demnach begann van Dyck mit kaum zehn Jahren seine Ausbildung zum Maler. Die Werkstatt van Balens war sehr angesehen, denn neben van Dyck gab es dort fünf weitere Lehrlinge.²⁴ Es ist viel darüber spekuliert worden, was sie bei van Balen hätten lernen können. Dabei wurde oft darauf hingewiesen, dass van Balens Werke denen van Dycks nicht ähneln. Bei diesem Stilvergleich wird aber übersehen, was eigentlich alles dazu gehörte, ein Bild malen zu können. So bedurfte es

19 »Après l'avoir envoyé quelque temps aux Ecoles.«; Félibien 1685–1688, S. 129.

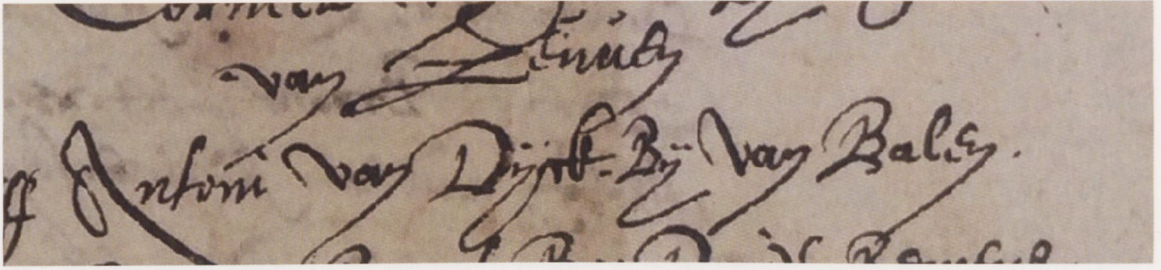
20 »Son père voulut d'abord lui faire apprendre le Latin: mais voyant les dispositions extraordinaires qu'Antoine avait pour la peinture et ne voulant pas en faire un peintre sur verre, il le plaça en 1610 chez Henri Van Balen.«; Larsen 1975, S. 47.

21 Büttner 2006, S. 28.

22 Van der Straelen 1855, S. 140. Zum Tag des Heiligen Lukas siehe Ribadeneira/Rosweyde 1619, S. 381.

23 SAA, Inv. 2574#70 (Oudste »liggere« van het St. Lucasgilde), fol. 171; Van der Stighelen 1994, S. 31, Anm. 29; Ausst.-Kat. Madrid 2012, S. 24; Ingrid Moortgat: »Van Dyck accepted in the guild of St Lucas«, URL: jordaensvanddyck.org/archive/van-dyck-accepted-in-the-guild-of-st-lucas-1609/ (zuletzt abgerufen am 1.7.2019).

24 Rombouts/van Lierus 1864–1876, Bd. 1, S. 457, vgl. auch SS. 456, 506, 524, 531, 565, 618, 645, 646, 661. Im Jahre 1609 nahm van Balen neben van Dyck noch Heynrick Ingelants, Gilliam Neeffs, Fernande Schuermans, Francoys Denteer und Johannes Driescheren auf. Van der Stighelen 1994, S. 31, Anm. 29.



3 Eintragung van Dycks als Lehrling von Hendrik van Balen im Mitgliedsbuch der Malergilde, Antwerpen, Stadtarchiv (FelixArchief), Inv.-Nr. 2574#70 (Oudste »liggere« van het St. Lucasgilde), fol. 171

schon jahrelanger Erfahrung, um auch nur die grundlegendsten Prämissen malerischen Handwerks zu beherrschen. In einer Zeit, als Pinsel noch nicht in Fabriken gefertigt wurden und es Ölfarben noch nicht in Tuben gab, muss es lange gedauert haben, bis man beim Malen ein Gespür für die richtige Mischung von Bindemitteln und Pigmenten entwickelt hatte. Nur durch lange Übung war man in der Lage, durch die richtige Dosierung die Trocknungszeiten der Malschichten so aufeinander abzustimmen, dass die Farbe nicht riss. Und auch die richtige Mischung für einen lasierenden Firnis, der die Malschichten schützte, der haltbar war und nicht gilbte, musste gelernt und erprobt sein. Diese in den Werkstätten teils als Geheimnisse gehüteten Rezepte und die in langer Übung erworbenen technischen Fertigkeiten waren vermutlich ein Gutteil dessen, was man seinerzeit als Malkunst ansah.²⁵

Hinzu kam in der Lehrzeit die obligate Ausbildung im Zeichnen, wobei am Anfang zumeist das Kopieren von Gemälden und graphischen Werken des Meisters stand.²⁶ Dem folgten, wie auch der niederländische Maler Karel van Mander in seinem *Lehrgedicht* bezeugt, Übungen nach dreidimensionalen Objekten, nach Skulpturen oder Gipsabgüssen, schließlich nach lebenden Modellen.²⁷ All das wird der junge van Dyck in van Balens Werkstatt gelernt und praktiziert haben. Ob er weiterhin im Haus seines wohlhabenden Vaters wohnte oder im Haus seines Meisters, ist nicht dokumentiert. Über die folgenden Jahre seiner künstlerischen Biographie schweigen die Quellen. Dafür ist aber seine familiäre Situation recht genau dokumentiert, die sich ohne jede Übertreibung als reichlich turbulent bezeichnen lässt.

25 Erst die Künstlervorstellung und der Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts haben die maltechnischen Fertigkeiten zu einer Nebensächlichkeit des künstlerischen Tuns degradiert, die sie allerdings keineswegs waren oder sind.

26 Zur Künstlerausbildung, besonders zu Zeichenunterricht und -praxis in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts vgl. Schatborn 1981, besonders S. 11–32.

27 Van Mander 1973, Bd. 1, fol. 8r–10r, S. 98–107.

Familienbande

Die Familie van Dyck machte damals in Antwerpen von sich reden. So heiratete am 2. Mai 1610 Catharina, die älteste Schwester des jungen Malers, den Notar Adriaen Diericx.²⁸

Am Ende des Jahres zog Francois van Dyck die Aufmerksamkeit auf sich.²⁹ Was genau geschah, ist nicht mehr rekonstruierbar. Sicher ist nur, dass am 15. Dezember 1610 eine gewisse Jacobmyne de Kueck aus Antwerpen verbannt wurde, die Francois zuvor beleidigt und mit dem Tod bedroht hatte.³⁰ Genau wie die ausführlich dokumentierten Erbstreitigkeiten um den großväterlichen Besitz tragen die diesbezüglichen Akten wenig dazu bei, van Dycks Karriere als Maler zu beleuchten. Dennoch gewähren die Dokumente einen interessanten Einblick in das Milieu, dem der Maler entstammte. Am 17. Juli 1615 bemühte sich Adriaen Diericx, »neun der besten Gemälde« zu verkaufen, die die Großmutter van Dycks hinterlassen hatte. Auch wenn nicht spezifiziert ist, um was für Bilder es sich handelte, scheint doch klar, dass im Elternhaus van Dycks kostbare Bilder die Wände schmückten.³¹ Ein sprechender Ausdruck seines Selbstbewusstseins ist die am 3. Dezember 1616 durch den Antwerpener Magistrat aufgezeichnete Klageschrift, in der van Dyck seinen Schwager der Unterschlagung eines Teils des großmütterlichen Erbes bezichtigte. Nicht ganz wahrheitsgemäß gab er sein Alter mit »ungefähr 18 Jahren« an.³² Damals begann eine über Jahre nicht endende Folge juristischer Auseinandersetzungen um das großmütterliche Erbe. Sie böten Stoff für ein eigenes Buch, das den großen Gefühlen Raum gäbe, die zwischen den Zeilen der Rechtsurkunden zum Ausdruck kommen. Den Behörden gegenüber erklärte der junge Maler, dass er sich von ehrlicher Sorge und »von brüderlicher Zuneigung« getrieben für das Wohl seiner Geschwister einsetze.³³ Daneben war er aber auch als Maler ausgesprochen aktiv, was weniger durch schriftliche Quellen als durch erhaltene Werke dokumentiert wird. Im Folgenden soll es vor allem um den Maler und sein Werk gehen.

28 SAA, PR#195 (O.L.V.-Parochie, Huwelijksregister, 1589–1612), S. 1394.

29 Van der Stighelen 1994, S. 36f.

30 SAA, V#236 (Correctieboek III, 1569–1614), fol. 81r.

31 Van der Stighelen 1994, S. 25.

32 SAA, Pk#708 (Rekwestboek 1616–1617), fol. 165r–165v; Van der Stighelen 1994, S. 38.

33 SAA, Pk#709 (Rekwestboek 1617), fol. 227r–227v: »soo door broederlycke affectie als oock [...] om sorge te dragen dat de selve versekert proffyt trouwelyck aengeleyt mogenen worden al ist dat by tbesceet van synen vader hier mede gaende blyckt dat hem sulcx soude mögen vertrouwt worden.«; Van der Stighelen 1994, S. 38.

4 *Bildnis eines siebzigjährigen Mannes*, 1613,
Öl auf Leinwand, 63 x 43,5 cm, Brüssel,
Koninklijke Musea voor Schoone Kunsten van
België, Inv.-Nr. 6858



Ein namhafter Maler

Will man der Inschrift glauben, war Anthonis van Dyck erst vierzehn Jahre alt, als er das Bildnis eines siebzigjährigen Mannes schuf (Abb. 4).³⁴ Das bemerkenswerte Gemälde bezeugt nicht allein die Tatsache, dass der Maler um sein tatsächliches Alter wusste, sondern auch sein Talent als Porträtist. Stilistisch hat das Bild wenig mit den aus späteren Jahren überlieferten Bildnissen zu tun. Vermutlich ist es 1613 entstanden, als van Dyck noch in der Werkstatt van Balens tätig war. Doch

34 *Bildnis eines siebzigjährigen Mannes*, 1613, Öl auf Leinwand, 63 x 43,5 cm, bezeichnet: »AETATIS. SVE. 70. ANNO. 1613. AVD. F. AETA. SVE. 14«, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schoone Kunsten van België, Inv.-Nr. 6858; Barnes u. a. 2004, S. 129f., Nr. I.149.

weiß man eben weder, was er dort tat noch wie lange er blieb.³⁵ Es entstanden in dieser Zeit aber die ersten Bilder, die als Arbeiten von seiner Hand wahrgenommen und gewürdigt wurden. Die meisten blieben unsigniert und tragen keine Daten. Das Wiener Selbstbildnis ist dafür ein typisches Beispiel. Zur Datierung lässt sich im Grunde nur die an der Physiognomie orientierte Einschätzung des Alters als Gradmesser nehmen. Es ist das Gesicht eines etwa vierzehn- oder fünfzehnjährigen Knaben, das einen da anblickt. Unter der Oberfläche dieses Bildes war eine Darstellung des büßenden Hieronymus angelegt. Vermutlich war auch dieses Bild von van Dyck entworfen, der zu dieser Zeit auch schon religiöse Historienbilder geschaffen haben mag. Dass in Antwerpen im 17. Jahrhundert zahlreiche von van Dyck gemalte Darstellungen des Heiligen Hieronymus existierten, ist urkundlich belegt.³⁶ Leider lassen sich die zahlreichen Nachweise solcher Bilder nicht mit erhaltenen Exemplaren in Verbindung bringen. Einige der noch heute erhaltenen Bilder werden aber aus guten Gründen in diese frühe Zeit datiert. Das Gemälde in der Sammlung Liechtenstein ist ein konkretes Beispiel dafür (vgl. Abb. 7, S. 50).³⁷

Spätestens zu jener Zeit mag van Dyck auch die Aufmerksamkeit des seinerzeit bedeutendsten Malers der Stadt auf sich gezogen haben. Dass der junge van Dyck dem damals schon weithin berühmten Rubens bei den regelmäßigen Treffen der Lukasgilde begegnete, steht außer Frage. Wann ihn Rubens aber als Mitarbeiter annahm, lässt sich leider nicht sicher sagen. Rubens war von der Gildspflicht befreit und unterlag nicht den üblichen Beschränkungen der Anzahl von Gehilfen und Lehrlingen. Man mag annehmen, dass van Dyck um das Jahr 1616 in die Werkstatt von Rubens wechselte.³⁸ Beweisen lässt sich das nicht, doch gibt es zahlreiche Belege für die Zusammenarbeit beider Maler. Auch stilistisch ist die Nähe der Werke so augenfällig, dass bei manchen Arbeiten bis heute die Autorschaft von Rubens oder van Dyck gleichermaßen diskutiert wird.³⁹ Schon diese

³⁵ In der im Louvre bewahrten Biographie aus dem 18. Jahrhundert, publiziert von Larsen 1975, S. 47, ist von nur zwei Jahren die Rede. Vermutlich dürfte er aber drei bis vier Jahre dort gelernt und gearbeitet haben. Van der Stighelen 1994, S. 21.

³⁶ So zum Beispiel 1640 im Nachlass des Malers Peter Paul Rubens (1577–1640), siehe Muller 1989, S. 134; Duverger 1984–2009, Bd. 4, S. 298 (»229. Een Heilige Hiëronijmus met een engel door denzelven, 230. Een grooten Heilige Hiëronymus op de knien zittende door denzelven, 231. Een klynen Heilige Hiëronymus door denzelven«). Im Nachlass des Malers Jeremias Wildens (1621–1653) begegnen 1653 ebenfalls zwei Bilder dieses Themas, siehe Duverger 1984–2009, Bd. 6, S. 485 (»Eenen Jeronimus naer Van Dyck, No 262«) und S. 486 (»Eenen Jeronimus van Van Dyck No 272«). 1689 wurde ein Hieronymus von van Dyck in der Sammlung von Alexander Voet verzeichnet, siehe Duverger 1984–2009, Bd. 11, S. 570 (»Een Sint-Jeronimus gequoteert No 33«). Vgl. auch Ausst.-Kat. Madrid 2012, S. 96 und S. 272.

³⁷ Anthonis van Dyck: *Der Heilige Hieronymus*, um 1615/16, Öl auf Leinwand, 157,5 x 131 cm, Vaduz–Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Inv.-Nr. GE 56. Ausst.-Kat. Madrid 2012, S. 96–98, Nr. 2.

³⁸ Er arbeitete dort an der Gemäldefolge zum Leben des römischen Konsuls Decius Mus mit; vgl. Duverger/Maufort 1996, S. 115–117; Baumstark 2019 (im Druck).

³⁹ Vgl. dazu Barnes u. a. 2004, S. 16–18.

11. febr.	Flips Geyens. gelaefmaekter	gut	23.	4.	-
	Antoine van Dick Schilder	gut	23.	4.	-
	Roland vander Linden gulf Schilder	gut	23.	4.	-
		gut	23.	4.	-

5 Eintragung van Dycks als Freimeister im Mitgliedsbuch der Malergilde, Antwerpen, Stadtarchiv, Inv.-Nr. 2574#70 (Oudste »ligger« van het St. Lucasgilde), fol. 194

Tatsache spricht dafür, dass van Dyck, nachdem er dort die ersten Grundlagen des Handwerkes erlernt hatte, in der Rubens-Werkstatt mitarbeitete, wo er allem Anschein nach 1618 als talentiertester Schüler galt.⁴⁰ Sicher bezeugt ist nur, dass van Dyck am 11. Februar 1618 als Freimeister in die Lukasgilde aufgenommen wurde (Abb. 5).⁴¹

Jeder Bürger der Stadt Antwerpen, der mehrere Jahre in einem Meisterbetrieb mitgearbeitet hatte, konnte in der Scheldestadt die Meisterwürde erwerben.⁴² Selbst eine verbindliche Lehrzeit schrieb die Gildensatzung nicht vor und auch für den Erwerb des Gesellenstatus gab es keine festen Regelungen.⁴³ So war der jeweilige Ausbildungsgang, den ein Antwerpener Kunstmaler durchlief, höchst individuell. Im Falle van Dycks spricht einiges dafür, dass er den Schritt in die berufliche Selbstständigkeit schon vor dem Jahr 1618 unternommen hatte. Er war nämlich bereits 1617 mit einem vielbeachteten Auftrag bedacht worden. Damals hatten die Dominikaner unter dem Priorat von Pater Magister Johannes Bocquetius O. P. beschlossen, das linke Seitenschiff ihrer Kirche mit einem Gemäldezyklus zum Mysterium des Rosenkranzes auszustatten.⁴⁴ Das Geld für die fünfzehn annähernd formatgleichen Bilder wurde durch Spenden aufgebracht. Um eine möglichst schnelle

40 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; Rooses/Ruelens 1887–1909, Bd. 2, S. 137.

41 SAA, Inv. 2574#70 (Oudste »ligger« van het St. Lucasgilde), fol. 194: »Anderen ontfanck van de volle meesters Anno 1618 [...] 11 febru[ari] Anthonio Van Dick, schilder [...] gul[den] 23.4.–«

42 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 tierts poorter zyn, ofte ter naester vierscharen nae dat hy in de gulde ontfanghen zal zyn, poorter moeten wordden.«; Van den Branden 1883, S. 7.

43 Die durchschnittliche Ausbildungszeit eines Malerlehrlings lag in Antwerpen seinerzeit bei drei Jahren. Siehe Van den Branden 1883, S. 401.

44 Sirjacobs 2004, S. 6–16.



6 Peter Paul Rubens (1577–1640): *Die Geißelung Christi*, 1618, Öl auf Holz, 219 x 161 cm, Antwerpen, St. Pauluskerk



7 *Die Kreuztragung Christi*, 1618, Öl auf Leinwand, 211 x 161,5 cm, Antwerpen, St. Pauluskerk

Fertigstellung zu gewährleisten, wurden gleich elf verschiedene Antwerpener Maler beauftragt.⁴⁵ Eine später angefertigte Aktennotiz verzeichnet die Titel der Werke, die Namen der insgesamt dreizehn wohlthätigen Stifter, die Maler und die Preise der einzelnen Gemälde. Daraus geht hervor, dass van Dyck dort mit seiner Kreuztragung direkt mit Rubens in eine visuelle Konkurrenz trat. Die Bilder der beiden Maler hingen beinahe direkt nebeneinander (Abb. 6 und 7).⁴⁶

⁴⁵ Büttner 2006, S. 129.

⁴⁶ Peter Paul Rubens: *Die Geißelung Christi*, 1618, Öl auf Holz, 219 x 161 cm, Antwerpen, St. Pauluskerk; Judson 2000, S. 59–62, Nr. 11; Anthonis van Dyck: *Die Kreuztragung Christi*, 1618, Öl auf Leinwand, 211 x 161,5 cm, Antwerpen, St. Pauluskerk; Barnes u. a. 2004, S. 41f., Nr. 1.25.; Jacob Jordaens: *Die Kreuzigung Christi*, 1618, Öl auf Holz, 242 x 185 cm, Antwerpen, St. Pauluskerk; Rooses 1906, S. 271. Ebda. S. 11: »7. De Geesselinghe gegeven van mynheer Lowies Clarisse gemaect van mynheer Pieter Rubbens [...] 150 gulden. – 9. De Cruysdraeginge gegeven van mynheer Jan van den Broek gemaect door von van Dyck [...] 150 gulden. – 10. De Cruysinge gegeven van Jouffr. Magdalena Lewieter gemaect door Jordaens [...] 150 gulden.«

Beide wurden ausweislich der erhaltenen Dokumente unabhängig voneinander mit dem gleichen Betrag von 150 Gulden pro Bild honoriert.⁴⁷

Noch andere Quellen deuten darauf hin, dass van Dyck bereits vor dem Jahr 1618 eine eigene Werkstatt führte. Die Annahme, dass van Dyck schon vor dem Jahr 1621 und vielleicht sogar vor dem Jahr 1618 eine eigene Werkstatt unterhielt, wird auch durch die Zeugenaussagen in einem Rechtsdokument nahegelegt, in dem Jan Brueghel d. J. (1601–1678) am 5. September 1660 vor dem Notar van Nos zu Protokoll gab, dass er den berühmten Maler van Dyck sehr gut kannte.⁴⁸ Etwa gleichaltrig hätten sie zusammen die Ausbildung absolviert und seien bis zum Erreichen der Volljährigkeit in ständigem Kontakt und Austausch gewesen.⁴⁹ Vor seinem Aufbruch nach Italien habe van Dyck an zahlreichen bedeutenden Aufträgen gearbeitet, darunter die Serie der zwölf Apostel, und seinerzeit in einem Haus beim Franziskanerkloster gewohnt, das den Namen *Dom van Ceulen* trug, also *Kölner Dom*.⁵⁰

Die Apostelserie lässt sich dank der Aussage ihres Auftraggebers zumindest ungefähr datieren. Dieser konnte sich zwar nicht genau erinnern, gab aber am 5. September 1660 zu Protokoll, dass er diese Gemälde 44 oder 45 Jahre zuvor beauftragt habe.⁵¹ Die Bilder wären demnach 1615 oder 1616 entstanden, damit also vor dem Beginn der Zusammenarbeit zwischen van Dyck und Rubens. Dass van Dyck nicht nur eine eigene Werkstatt hatte, sondern sogar schon Schüler annahm, lässt sich anhand eines anderen Dokuments erschließen. So situierte der Antwerpener Maler Herman Servaes den Beginn der selbstständigen Tätigkeit van Dycks in die Zeit des Waffenstillstandes.⁵² Im Krieg mit den nördlichen Provinzen schwiegen zwischen 1609 und April 1621 die Waffen. Zusammen

47 Sirjacobs 2004, S. 6–16. Nur van Balen erhielt mehr als die anderen Maler, obschon sein Bild gleich groß war. Es ist daraus geschlossen worden, dass er das Gesamtprogramm und den Auftrag koordinierte. Siehe Van der Stighelen u. a. 2014, S. 24. Vgl. auch Van Hout 2006, S. 443–478.

48 Van der Stighelen 1994, S. 22.

49 SAA, N#4265 (Notaris Jan van Nos, Protocollen en staten, 1660), fol. 165r: »[...] dat hij van joncx af seer groote kennisse ende familiariteyt heeft gehadt met den seer vermaerden constschilder van Dyck alhier met dewelcke hij als hebbende bijcans eenen ouderdom, is opgevoet geweest ende dat soolange, als wanneer hij gecomen zijnde tot bequamen ouderdom.«; Van der Stighelen 1994, S. 45.

50 SAA, N#4265 (Notaris Jan Nos, Protocollen en staten, 1660), fol. 165l: »altijt gesien bij ende present geweest hebbende als wanneer den selven van Dijck eenige nieuwe stucken ende rare wercken onder hadde, onder die welcke heeft hij attestant gesien dat eer den selven naer Italien vertrock ende woonende was inden Dom van Ceulen bij de minbroeders alhier dat hij onder handen heeft gehadt ende geschildert de twelf apostelen met ons heeren hem gesien hebbende schilde.«; Van der Stighelen 1994, S. 45; Van der Stighelen u. a. 2014, S. 21–35.

51 SAA, N#4265 (Notaris Jan van Nos, Protocollen en staten, 1660), fol. 164–164v: »heeft verclaert ende geattesteert waerachtich te wesen, eedt presenterende als versocht zijnde, dat geleden tusschen de 44 a 45 jaeren geleden, sonder den precisen tyt onthouden te hebben, hij attestant aenden seer vermaerden constschilder Anthoni van Dijck aenbesteedt heeft van syn eygen handt te schilderen, de twelf apostelen met ons Heer.«; Van der Stighelen 1994, S. 46.

52 Van der Stighelen 1994, S. 26.

mit Justus van Egmont sei er damals van Dycks Schüler gewesen.⁵³ Die Idee, dass einige Teenager in Antwerpen ein eigenes Atelier führten, blieb nicht unwidersprochen.⁵⁴ Dies auch, weil das sagenhafte Atelier im *Dom van Ceulen* keine anderen dokumentarischen Spuren hinterließ. Das Haus, das Jan Brueghel d. J. und Herman Servaes als *Kölner Dom* kannten, lässt sich vermutlich mit einer Liegenschaft identifizieren, die in anderen städtischen Unterlagen als *Der Schild* oder *Das Wappen von Köln* bezeichnet wird (*Het Schild of Wapen van Keulen*), einem Haus in der (Korte) Minderbroederstraat.⁵⁵ Dieses Haus hatten der Schulmeister Jan de Raeymaker und seine Frau Maria Kelleneir am 22. November 1611 von einem gewissen Gommaer vander Sultz erworben, wie aus einem 1627 aufgezeichneten Dokument hervorgeht.⁵⁶ Jan de Raeymaker mag, auch wenn der entsprechende Mietvertrag nicht erhalten ist, an den jungen van Dyck vermietet haben. Wann genau er das tat, bleibt offen. Sicher ist, dass van Dyck vor seiner Abreise nach Italien in dem Haus eine Werkstatt betrieb, die in verschiedenen Dokumenten und Aussagen von Zeitzeugen Erwähnung fand.

Der Weg zum Weltruhm

Der junge van Dyck war früh ein namhafter und bekannter Maler, blieb aber auch in den folgenden Jahren der Rubens-Werkstatt verbunden 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.⁵⁷ 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

53 »Comparuit Sr. Herman Servaes, constschilder [...] dat hij in den tweelfjarigen treves tusschen sijne Connicklijcke Majesteyt van Spagnien ende de Heeren Staeten van Holland als discipel werckende ende frequenterende de conste ten huysse van den chevallier van Dijck.«; Roland 1984, S. 223.

54 Alsteens 2014, S. 85–90.

55 Degueldre 2011, Nr. 5: Vijfde wijk, Nr. 594.

56 SAA, SR#586 (Schepenregisters, 1627, VI), fol. 169r–170 v: »Ende belangen[de] de huysinge met packhuysse, neercamere, coeckene, cleyne neercamere, plaetse, hove, achterhuysse, borneput, regenbacke, weerdribben, twee kelders, diverse oppercamers en[de] solders, gronde en[de] allen den toebehoirten, geheeten de Wapen van Colen, gest[ae]n en[de] gelegen in[de] Minnebroeders strate alhier, tusschen Henricx Hujoe off actie hebben[de] huysinge en[de] erve aen deen syde en[de] der erffgen[amen] wylen Henricx van[den] Werve oft oick actie hebbende huysinge en[de] erve aen dander syde, comen[de] achter aen derve vander Infemaryen was, welcke huysinge byde v[oo]r rgen[oe]mde hen comp[aran]ten ouderen opden XXIIe novembris in[de] jare XVIC en[de] elve tegens Gommaer vander Sultz qua[lita]te qua gecocht en[de] gegregen prout l[ite]ra. [...] Quinta Junij 1627.«

57 »Door Van Dyck mitsgaders sommige andere syne discipelen.«; Martin 1968, S. 213–217.

Félibien mit, der 1668 im zweiten 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.«⁵⁸ Zumindest die beiden letztgenannten Bilder werden nicht allein von Félibien und anderen frühen Biographen erwähnt, sondern finden sich auch in einem Verzeichnis von 324 Gemälden, die sich 1640 beim Tod von Peter Paul Rubens in dessen Haus befanden.⁵⁹

Im Oktober 1620 reiste van Dyck für mehrere Monate nach England und kehrte erst im März des Jahres 1621 wieder nach Antwerpen zurück.⁶⁰ Dort verbrachte er den Sommer, verließ aber am 3. Oktober 1621 seine Heimatstadt, um nach Italien zu reisen.⁶¹ Hier endet die frühe Biographie des Malers. Dafür begann eine internationale Karriere, die ihn an den Höfen Europas zu einem der gefragtesten Maler seiner Zeit machte.

58 »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 reconnoissance, trois excellens tableaux: l'un estoit le portrait de sa femme, l'autre un *Ecce homo*, & le troisième représentoit comme les Juifs se faisirant de nostre Seigneur dans les jardin des Olives.«; Félibien 1666–1668, Bd. 2, S. 222.

59 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; Duverger 1984–2009, Bd. 4, S. 301–309; Muller 1989, S. 94–146.

60 In einem Brief, den Thomas Locke am 20. Oktober 1620 an William Trumbull schrieb, wird die Tatsache erwähnt, dass der »young painter Van Dyke« in London angekommen sei (London, British Library, Manuscript Collections, Add MSS 72242–621, Bd. II, S. 144). Die Rückkehr van Dycks nach Antwerpen wird durch einen am 28. Februar 1621 ausgestellten Pass bezeugt. Siehe Lyle 1930, S. 353.

61 Die im 18. Jahrhundert aufgezeichnete Lebensbeschreibung nennt dieses Datum (Larsen 1975, S. 50f.). Dass van Dyck zu dieser Zeit die Stadt verließ, wird auch durch die Tatsache nahegelegt, dass die Nonnen des Dominikaner-Klosters in das Haus *De Dom van Ceulen* einzogen. Siehe Van der Stighelen 1994, S. 42.

Tafel 1

Jugendliches Selbstbildnis, um 1615, Öl auf Eiche, 43,3 x 32,3 cm,
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. GG-686

