

ZU DEN RÖMISCHEN JAHREN DES MALERS CORNELIS SCHUT*

von Hans Vlieghe

Cornelis Schut wurde am 13. Mai 1597 zu Antwerpen getauft und erwarb dort, einundzwanzig Jahre später, also im dafür normalen Alter, die Meisterschaft als Maler.¹ Nach dieser Eintragung in den Registern der Lukasgilde seiner Geburtsstadt, Anno 1618, vermisst man Schuts Namen in den Antwerpener Urkunden bis zum 24. September 1631. An diesem Tage schliesst er vor dem Notar David van der Soppen einen Heiratsvertrag mit der begüterten Catharina Gheensins.² Auch das älteste bekannte Werk des Künstlers, das sich mit Sicherheit datieren lässt, stammt erst aus den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts.³

Die Frage drängt sich deshalb auf, wie man das Schweigen der urkundlichen Quellen zwischen den Jahren 1618 und 1631 interpretieren muss. Nur F. J. van den Branden, den Historiographen der Antwerpener Malerschule, hat die auffallend lange undokumentierte Lebensperiode des Malers gewundert. Van den Branden war jedoch der Meinung, er könne diese Lücke durch eine von ihm völlig erfundene Mitarbeiterschaft in Rubens' Werkstatt erklären.⁴

Gewöhnlich bedeutete die Meisterschaft in der Zunft für einen Maler doch nichts weniger als die Möglichkeit, für den eigenen Lebensunterhalt zu sorgen, so dass in manchen Fällen eine Eheschliessung kurz nachher oder gar im gleichen Jahre der Eintragung stattfand. Falls der Lebenslauf eines Künstlers eine andere Richtung nahm, darf man für einen längeren Zeitraum zwischen Eintragung und Heirat meistens eine klare Ursache vermuten, nämlich einen Verbleib im Ausland, an erster Stelle natürlich in Italien. Es genügt, an dieser Stelle als berühmtestes Beispiel Rubens anzuführen, der 1598 Meister wurde, 1600 nach Italien zog, 1608 nach Antwerpen zurückkehrte und sich dort ein Jahr später mit Isabella Brant verheiratete.

Ich glaube, dass auch die angeblichen Lücken in Schuts Lebenslauf in einem solchen Sinn zu verstehen sind. Tatsächlich wird gerade im betreffenden Zeitintervall ein Maler namens Cornelis Schut in Rom erwähnt. Unter dem Beinamen „Brootsaken“ (Brotsack) gehörte er zu den Stiftern der „Bentvueghels“, einer Gruppe in der Ewigen Stadt ansässiger niederländischer Künstler. Sein Bildnis erscheint auf einem vermutlich von Jan van Bijlert herrührenden Gruppenbild, einer Zeichnung im Museum Boymans-van Beuningen, das die römische

* Ein Teil des Materials zu diesem Aufsatz konnte ich dank einem Stipendium der belgischen Nationale Stichting Prinses Marie-José sammeln, das mir einen Aufenthalt in Italien während der Monate Mai und Juni 1968 ermöglichte. An dieser Stelle möchte ich der Nationale Stichting dafür meinen Dank aussprechen. Auch dem Stab des Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte zu Florenz, in dem ich bei jener Gelegenheit ein Paar Wochen verbracht habe, möchte ich für seine Gastfreundlichkeit und Hilfsbereitschaft danken.

¹ Frans Joseph van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883, p. 757; Philippe Rombouts und Theodore van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde I*, Antwerpen und Den Haag 1872, p. 555.

² Van den Branden, a.a.O. p. 757.

³ Gemeint sind zwei von Jan Witdoeck gestochene und 1633 datierte Blätter, „Judith und Holofernes“ und „Maria auf der Mondsichel“ darstellend (*Alfred von Wurzbach*, *Niederländisches Künstlerlexikon II*, Wien und Leipzig 1910, p. 593, Nr. 23 und 24).

⁴ Van den Branden, a.a.O. p. 757.



1 Martinus van den Enden nach Anthony van Dyck, Bildnis des Cornelis Schut.

Künstlerbruderschaft darstellt (Abb. 2, ganz links). Ohne Zweifel ist er identisch mit dem gleichnamigen Maler, der zwischen 1624 und 1626 seine in der Nachbarschaft der Via Margutta, der bekannten römischen Künstlerstrasse, gelegene Wohnung mit verschiedenen anderen Künstlern aus dem Norden teilte.⁵

Das Jahr 1627 war besonders dramatisch für Schut. Am 16. September wird *Cornelio Schetto d'Anversa pittore* eingekerkert, jedoch schon am darauffolgenden 2. Oktober wieder freigelassen, unter völliger Rückgabe aller während seiner Verhaftung beschlagnahmten Güter.⁶ Näheres über den Verlauf dieser Affäre erfährt man in einer aus demselben Jahr stammenden Bittschrift der Accademia di San Luca an den römischen Stadtgouverneur:

⁵ Hierüber *Godefridus Joannes Hoogwerff*, *Nederlandsche kunstenaars te Rome, 1600-1725* (= Studien van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome 3), Den Haag 1942, p. 20-22. Anzumerken sei auch, dass noch ein *Cornelius Scutus de Anversa, Flander, pictor* im Jahre 1636 im Alter von 28 Jahren stirbt; auch 1630 und 1631 wird dieser Künstler in Rom erwähnt (*Hoogwerff*, a.a.O. p. 27 ff., 72). Mit dem seit 1624 erwähnten Namensgenossen kann dieser wohl kaum identisch sein: sonst würde er schon im Alter von sechzehn Jahren als fertiger Maler erwähnt.

⁶ *Antonio Bertolotti*, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Florenz 1880, p. 110 f.



3 Cornelis Schut, Bacchuszug. Uff. 1648 ORN.

werff sprach sich dagegen für den „Bentvueghel“ Joost uit den Haegh, genannt „Schotsen Trommel“ aus.¹⁰

Bertolotti liess es dahingestellt, ob der in den erwähnten Urkunden genannte Maler der 1597 geborene Cornelis Schut sei oder ein in Sevilla gestorbener Namensgenosse desselben.¹¹ Andere Autoren, die sich mit der Erwähnung des Malers Schut in Rom befasst haben, waren keinesfalls der Meinung, dass es dabei um den 1597 geborenen Antwerpener gehe. Von Wurzbach hat vorgeschlagen dass hier wohl der Illuminator Cornelis Schut gemeint sei, der 1627 in die Antwerpener Lukasgilde eingetreten ist.¹² Auch Hoogewerff vertrat diesen Standpunkt, wobei er mit Nachdruck die Ansicht verfocht, dass es sich keineswegs um den 1597 geborenen Maler handle.¹³ Mir scheint es eine genügende Anzahl Argumente zu geben für die Schlussfolgerung, dass der 1597 in Antwerpen geborene Künstler und der „Brootsaken“ genannte Maler, der zwischen 1624 und 1627 in Rom erwähnt wird, ein und dieselbe Person sind.

¹⁰ Hoogewerff, *De Bentvueghels*, a.a.O. p. 49.

¹¹ Bertolotti, a.a.O. p. 111; über diesen Cornelis Schut II siehe auch Wurzbach, a.a.O. p. 594.

¹² Wurzbach, a.a.O. p. 592; über die Erwähnung in den Antwerpener Zunftregistern: *Rombouts - van Le-rius*, a.a.O., I, p. 648.

¹³ Hoogewerff, *De Bentvueghels*, a.a.O. p. 143.



4 Cornelis Schut, Der Triumph der Zeit. Wien, Kunsthistorisches Museum.

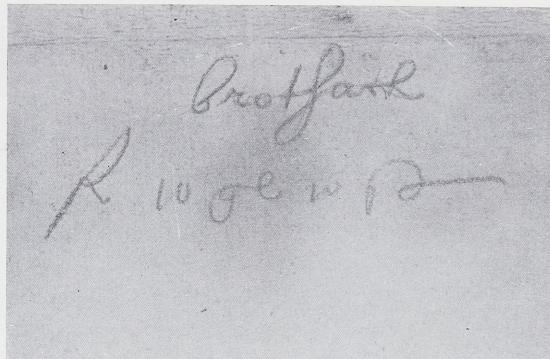
In den Uffizien befindet sich eine aus altem grossherzoglichem Besitz stammende Originalzeichnung von Cornelis Schut, auf der ein Bacchuszug dargestellt ist (Abb. 3).¹⁴ Diese lavierte Federzeichnung zeigt deutlich die für Schuts Stil auffallenden Merkmale: die heftigen Körperbewegungen, die eiförmigen Frauenköpfe mit dem schwärmerisch-sentimental anmutenden S-förmigen Mund und die in der angebrachten Lavierung doch auch klar erkennbaren schroffen Beleuchtungseffekte. Zum Vergleich sei hier der Wiener Triumph der Zeit abgebildet (Abb. 4).¹⁵

¹⁴ Inv. Nr. 1648 ORN; 235 × 350 mm. Für Angaben über Herkunft und Technik dieses und der anderen hier behandelten Blätter aus den Uffizien bin ich Frau Dr. Anna Maria Petrioli Tofani, Ispettrice del Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien, sehr zu Dank verbunden.

¹⁵ Wien, Kunsthistorisches Museum, Kat. 1928, Nr. 1061; schon in dem 1659 datierten Inventar der Sammlungen Erzherzog Leopold Wilhelms erwähnt. Über Schuts Stil im allgemeinen vgl. H. Vlieghe, Nieuwe toeschrijvingen aan Cornelis Schut, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1967, p. 187-198.



5 Kopie nach Cornelis Schut, Bacchuszug. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.



6 Detail der Rückseite der Zeichnung Abb. 5.

Auf der Rückseite des Florentiner Blattes liest man den folgenden mit brauner Tinte angebrachten Text in einer Schrift des 17. Jahrhunderts: *Rubens* (gestrichen) *o di Cornelis Scut | di Scut affermi*. Möglicherweise stammen diese Wörter von einem italienischen Sammler oder Kunsthändler, der mit Schuts Werk oder Stil nicht unbekannt gewesen zu sein scheint.

Übrigens besass die Komposition des Bacchuszuges einen gewissen Ruf. Eine Kopie befand sich 1965 in der Londoner Kunsthandlung Alfred Brod¹⁶, eine zweite Nachzeichnung besitzt das Kupferstichkabinett im Herzog-Anton-Ulrich Museum zu Braunschweig (Abb. 5). Das Interessante an der zuletzt erwähnten Kopie ist, dass auf der Rückseite dieses Blattes, ausser einer vermutlichen Wertangabe *10 gl.* (= Gulden) *10 st.* (= Stuiwer), auch das Wort *brotsack* vorkommt (Abb. 6). Diese Zeilen geben nicht nur Aufschluss über die Identität des Zeichners, sie scheinen mir auch ein Hinweis zu sein, dass die Komposition in Italien entstanden sein könnte: ausserhalb der engen Gruppe der römischen „Bent“-Genossen wäre dieser Beiname wohl weniger vertraut. Jedenfalls sind, was Schut betrifft, aus der späteren Antwerpener Zeit des Meisters weder Angaben aus Urkunden noch aus literarischen Quellen bekannt, worin der römische Beiname noch erwähnt wird.

Einen zweiten Beweis zugunsten der hier vorgeschlagenen Identifizierung bietet das Bildnis auf dem Jan van Bijlert zugeschriebenen Gruppenbild der „Bentvueghels“ (Abb. 2). Vergleicht man dieses nämlich mit dem Porträt des 1597 geborenen Schut in van Dycks 1632-34 herausgegebener „Iconographie“ (Abb. 1)¹⁷, so fallen in den Profilen deutlich übereinstimmende Züge auf wie die ziemlich niedrige Stirn, die leicht gebrochene Nase und das kurze, sich etwas kräuselnde Haar.

Diesen beiden Argumenten wäre schliesslich noch eine Quelle hinzuzufügen, die wohl als ein spätes Echo der Schwierigkeiten, welche Schuts Verbleiben in Rom getrübt haben, anzusehen ist. Einige Zeit nach seiner Rückkehr in die südlichen Niederlande malte der Künstler für die Dorfkirche zu Willebroek bei Antwerpen ein noch immer in situ befindliches Altarbild, das die Erscheinung des heiligen Nikolaus vor Kaiser Konstantin darstellt. Die Komposition

¹⁶ Exhibition of Old Master Drawings, London, Alfred Brod Gallery, Januar/Februar 1965, Kat. Nr. 81; 240 × 348 mm.

¹⁷ *Marie Mauquoy-Hendrickx*, *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*. Catalogue raisonné, 2 Teile, Brüssel 1956, p. 255-256, Nr. 91.



7 Jan Witdoeck nach Cornelis Schut, Der Traum Kaiser Konstantins.

wurde von dem öfters mit Schut zusammenarbeitenden Stecher Jan Witdoeck gestochen (Abb. 7).¹⁸ Dem Stich wurde die folgende Widmung an den in päpstlichen wie in habsburgischen Kreisen einflussreichen Antwerpener Domdekan Aubertus Miraeus¹⁹ beigefügt: *REVERENDO ADM. DNO. D. AVBERTO MIRAEO ECCLESIAE CATHED. ANTVERP. DECANO ETC. DNO MEO ETC. | S. NICOLAUS tres Tribunos per calumniam a Constantino Augusto condemnatos qui se propter famam eius miraculorum, orationibus longissime absenti commendara(n)t, cu(m) Imperatori minaciter | eum terrens apparuisset, liberavit. Quod quia fecit adhuc vivens, ideo pictor eximius exhibuit viventem, pro loco tutelari Ecclesi(a)e parochialis de Willebroeck. Vnde beneficio potissimum tuo, VIR AM | PLISSIME, ad dulcissimam patriam veni. Vtque S. NICOLAUS, ad omnibus presertim oppressis invocetur, in (a)es incidi curavi, precorque locum ei dari in oratorio R. D. T. cuius sum minimus servus.*

¹⁸ Über Witdoeck und seine nach Schut ausgeführten Stiche: *Wurzbach*, a.a.O. p. 593 und 892. Vgl. hierzu auch Anm. 3.

¹⁹ Über Miraeus: *Alphonse Wauters*, Artikel „Miraeus (Aubert le Mire, dit)“, in: *Biographie Nationale de Belgique*, XIV, 1897, Spalte 882-895.



8 Cornelis Schut, Silenzug. Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet.

In der Komposition hat Schut die bekannte Passage aus der *Legenda Aurea* illustriert, wonach der heilige Nikolaus den Kaiser Konstantin dazu überredete, drei unschuldig zum Tode verurteilte Offiziere aus der Haft zu befreien.²⁰ Der in der Widmung vorkommende Satz *Vnde beneficio potissimum tuo, vir amplissime, ad dulcissimam patriam veni*, zusammen mit dem vorangehenden Text über die Befreiung der Offiziere durch Nikolaus' Vermittlung, könnte der Themenwahl des Miraeus gewidmeten Stiches wohl einen tieferen Sinn geben: genau so wie durch Nikolaus' Fürsprache beim römischen Kaiser Konstantin drei unschuldige Untertanen befreit wurden, so wurde auch Schut selber, durch Miraeus' Vermittlung bei den römischen Behörden, in Freiheit gesetzt und dürfe nach dem geliebten Vaterland zurückkehren.

Es gibt noch andere Werke Schuts, deren Besonderheiten eine italienische Entstehungszeit als möglich erscheinen lassen.

Das Antwerpener Stedelijk Prentenkabinet besitzt einen Silenzug (Abb. 8), gezeichnet in derselben Technik wie der Florentiner Bacchuszug (Abb. 3).²¹ Dieses Blatt zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit Annibale Carraccis berühmtem Bacchustriumph in dem Deckengewölbe des Palazzo Farnese²²: die Haltung der schreitenden und den Silen stützenden nackten Bacchantin ist auffallend ähnlich jener des gleichfalls unbedeckten und gleichfalls einen Silen

²⁰ *Jacobus de Voragine, Legenda Aurea*, ed. Richard Benz, Jena 1917, Bd. I, Sp. 37-39.

²¹ *Adrien J. J. Delen, Cabinet des estampes de la ville d'Anvers. Catalogue des dessins anciens. Ecoles flamande et hollandaise*, Brüssel 1938, I, p. 101, Nr. 363; II, Abb. LXVII.

²² *John Rupert Martin, The Farnese Gallery*, Princeton 1965, Abb. 69.



9 Kopie nach Cornelis Schut, Silenszug. Uff. 1352 F.

stützenden Fauns auf dem römischen Deckenbild. Eine schlecht erhaltene, teilweise mit weisser Deckfarbe gehöhte Kopie des Antwerpener Blattes befindet sich in den Uffizien und stammt, wie der Bacchuszug, aus grossherzoglichem Besitz (Abb. 9).²³ Das Wasserzeichen dieser Zeichnung ist zweifelsohne italienisch²⁴, was die Möglichkeit, dieses Stück sei in Italien nach dem anscheinend wohl etwa gleichzeitigen Original zustande gekommen, wesentlich stärkt.

Im Kupferstichkabinett der Uffizien befinden sich ferner drei deutlich zusammengehörende Figurenstudien, die alle in schwarzer Kreide auf *carta azzurra* ausgeführt sind. Auch diese stammen aus den alten Sammlungen der toskanischen Grossherzöge und wurden traditionell immer Schut zugeschrieben. Auf dem ersten dieser Blätter (Abb. 10) sieht man den Oberkörper eines im Profil nach rechts blickenden bärtigen Mannes, der in seiner Rechten einen Hammer hält.²⁵ Die zweite Zeichnung (Abb. 11) gibt den Torso einer in Vorderansicht gesehenen männlichen Figur wieder, die beide Arme ausgestreckt hält.²⁶ Das letzte Blatt endlich (Abb. 13) zeigt einen vom Rücken gesehenen, bis zu den Hüften dargestellten Mann mit einer Stange in der Rechten.²⁷

²³ Inv. Nr. 1352 E.

²⁴ Eine Ente im Profil, ein ausgesprochen italienisches Wasserzeichen (vgl. *Briquet*, p. 608).

²⁵ Inv. Nr. 14 242 F; 365×292 mm.

²⁶ Inv. Nr. 14 239 F; 290×182 mm.

²⁷ Inv. Nr. 14 241 F; 358×200 mm.



10 Cornelis Schut, Mann mit einem Hammer. Uff.
14 242 F.



11 Cornelis Schut, Mann mit
ausgestreckten Armen. Uff.
14 239 F.

War es von den beiden zuerst besprochenen Zeichnungen Schuts nicht möglich zu sagen, mit welchem Gemälde oder Stich sie in Beziehung stehen, so fiel es mir nicht schwer, die hier besprochenen Figurenstudien als Entwürfe zu Schuts Vulkansschmiede in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Abb. 12) zu identifizieren.²⁸ Ausser dem Gebrauch der *carta azurra* dürfte hier vielleicht auch die Auffassung der endgültigen Komposition für die Hypothese, das Werk stamme aus Schuts italienischer Zeit, sprechen. Die tunnelartige Höhle mit ihren auffälligen Helldunkel-Gegensätzen sowie der auf dem Gemälde links dargestellte zigeunerhaft aussehende Bursche mit dem charakteristischen, in der Tat unflämisch anmutenden breitrandigen Hut gehören auch zur Formensprache anderer italianisierender Niederländer.

Nach dem Vorangehenden erscheint es also nicht als ausgeschlossen, dass Cornelis Schut in seinen „Bent“-Jahren ein ziemlich verdienstvoller Maler von Kabinettbildern mythologischen und bukolischen Inhalts gewesen ist. Damit würde er sich übrigens in eine bei den in Rom wohnenden Nordländern solide Tradition eingliedern. Ähnliche Werke seiner Hand findet man auch in Inventaren von Antwerpener Kunstsammlungen des 17. Jahrhunderts.²⁹ Ich war selber vor kurzem imstande, derartige Stücke wieder Schut zuzuschreiben.³⁰ Die

²⁸ München, Alte Pinakothek, Kat. 1908, Nr. 819; 62×85 cm.

²⁹ Jan Denucé, De Antwerpsche „Konstkamers“, Antwerpen 1932, p. 329.

³⁰ H. Vlieghe, a.a.O. (s. Anm. 15).



12 Cornelis Schut, Die Schmiede des Vulkan. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

noch zu lückenhafte Kenntniss seiner stilistischen Entwicklung macht es vorläufig unmöglich, jene Werke chronologisch zu ordnen. Doch bleibt es eine Tatsache, dass der bei weitem grösste und wichtigste Teil von Schuts in Antwerpen entstandenem Oeuvre aus grossformatigen Altarbildern bestanden hat. Dabei hat der Maler übrigens nur profitiert von der für derartige Aufträge zu seinen Lebzeiten in den südlichen Niederlanden noch immer günstigen Konjunktur.

RIASSUNTO

Questo articolo tende a dimostrare che il pittore di Anversa Cornelis Schut (1597-1655) passò in Italia, almeno in parte, il periodo fra il 1618, anno della sua iscrizione nei registri della „Lukasgilde“ della sua città natale, ed il 1631, anno del suo matrimonio.

L'autore l'ha identificato con quel Cornelis Schut, il cui soggiorno a Roma è citato più volte fra il 1624 ed il 1627 e la cui immagine, con l'indicazione del soprannome „Brootsaken“ (sacco di pane), appare anche nel disegno del gruppo degli olandesi „Bentvueghels“ residenti a Roma attribuito a Jan van Bylert; questo pittore era invece stato finora ritenuto un omonimo del pittore di Anversa. Per trarre le sue conclusioni l'autore si basa sui seguenti argomenti: 1°) l'indicazione „Brotsack“ che appare sul retro di una copia del 17° secolo, oggi a Braunschweig, di un Trionfo di Sileno, disegno dello Schut di Anversa conservato agli Uffizi di Firenze.

2°) la somiglianza fisionomica fra lo Schut „romano“ del gruppo dei „Bentvueghels“ e lo Schut di Anversa della „Iconographie“ del van Dyck.
 3°) l'eventuale accenno alla liberazione dalla prigione, dove lo „Schut romano“ si trovava infatti nel 1627 per omicidio, che figura nella firma di una incisione derivata dall'„Apparizione di S. Nicola all'imperatore Costantino“, pittura questa dello Schut di Anversa.

È anche intenzione dell'autore proporre, per alcune opere dello Schut, una datazione per gli anni del periodo italiano. Sono queste, oltre al già citato Trionfo di Sileno, un foglio molto simile a quello, chiamato Trionfo di Bacco e conservato nel Gabinetto disegni di Anversa ed un dipinto „La fucina di Vulcano“ nelle Bayerische Staatsgemäldesammlungen. L'autore ha inoltre scoperto negli Uffizi tre studi di figure per quest'ultimo dipinto disegnati su carta azzurra.

Infine l'autore si chiede se quella fama che, secondo i documenti del 1624-27, pare abbia goduto lo Schut a Roma, non fosse soprattutto dovuta alle composizioni mitologiche ed allegoriche di formato piccolo, affini alle opere suddette, rappresentanti un tipo di figurazione per la quale i pittori olandesi e fiamminghi erano particolarmente apprezzati in Italia.



13 Cornelis Schut, Mann mit einer Stange. Uff. 14 241 F.

Bildnachweis:

A. Frequin, Den Haag: Abb. 1. – Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 2, 9, 10, 11, 12. – Kunsthistorisches Museum, Wien: Abb. 3. – Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig: Abb. 4, 5. – Koninklijke Bibliotheek, Brüssel: Abb. 6, 7. – A.C.L., Brüssel: Abb. 8. – Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München: Abb. 13.