



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Alten Meister**

**Fromentin, Eugène**

**Berlin, 1903**

I.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60377)

## I.

Das Museum in Brüssel war von jeher besser als sein Ruf. Was ihm Abbruch tut in den Augen derer, die instinktiv immer zu weit hinaus wollen, das ist seine Lage so nahe unserer Grenze; dass es die erste Station ist auf einer Pilgerfahrt, die zu heiligen Stätten führt. Van Eyck ist in Gent, Memling in Brügge, Rubens in Antwerpen. Brüssel kann keinen dieser Grossen ganz sein eigen nennen. Sie sind dort nicht geboren, kaum dass sie dort gemalt haben; die Stadt birgt weder ihre Asche noch auch ihre grössten Werke; wir möchten die Meister in ihrer engsten Heimat aufsuchen und finden uns nach anderen Stätten gewiesen. Alles das gibt dieser Hauptstadt etwas von einem leeren Hause und kann leicht zu einer ungerechten Beurteilung ihrer wahren Werte führen. Man übersieht oder vergisst, dass nirgends in Flandern, so wie hier, diese drei Könige der flämischen Malerei von einer gleichen Gefolgschaft von Malern und grossen Geistern umgeben sind, die sie geleiten, die ihnen vorantreten, die ihnen die Türen öffnen und die sich zurückziehen da, wo jene eintreten. Belgien ist ein herrliches Buch der Kunst, dessen Kapitel zum Heil des ganzen Landes an den verschiedensten Stätten geschrieben sind, dessen Vorrede sich aber in Brüssel und nur

in Brüssel findet. Und wer fälschlicherweise die Vorrede überspringen will, um zu dem Buch selbst zu eilen, der soll wissen, dass er das Buch zu früh öffnet und dass er es schlecht lesen wird.

Diese Vorrede ist in sich sehr schön und sie ist ein Dokument, für das es einen Ersatz nicht gibt. Sie bereitet vor auf alles, das man sehen wird, sie lässt alles erraten, sie allein lehrt all das andere recht verstehen; sie bringt Ordnung in diesen Wust von Namen und von Werken, die in vielen Kapellen verstreut sind, wohin der Zufall der Zeiten sie verschlagen, und die hier fraglos und zweifellos sich einordnen, dank dem vollendeten Takt, der sie vereint und katalogisiert hat. Es ist wie eine Exposition dessen, was Belgien bis zur Moderne hinauf an Künstlern hervorgebracht hat, und wie ein Überblick über alles, was Belgien in den verschiedenen Kunststätten besitzt: in seinen Museen, Kirchen, Klöstern, Hospitälern, Rathäusern und Privatsammlungen. Vielleicht kannte das Land selbst nicht die volle Bedeutung dieses seines in der ganzen Welt neben Holland und nach Italien reichsten Nationalschatzes, ehe es dessen zwei gleich gut gehaltene Sammelstätten besass: die Museen von Antwerpen und von Brüssel. Und dann ist die flämische Kunstgeschichte launisch und abenteuerlich; jeden Augenblick reisst der Faden ab, jeden Augenblick findet er sich wieder; man meint, die Malerei habe sich verloren, habe sich verirrt auf der grossen Strasse des Weltgetriebes; sie erinnert an den verlorenen Sohn, der heimkehrte, da man ihn nicht mehr erwartete. Wer einen Begriff haben will von ihren Abenteuern, wer wissen will, was

ihr auf ihren Fahrten begegnet, der muss das Brüsseler Museum sehen; da wird er das alles finden, in eben der Genauigkeit, die ein vollständiger, wahrhaftiger, klarer Auszug aus einer Geschichte geben kann, an deren Gestaltung zwei Jahrhunderte gearbeitet haben.

Ausstattung und Haltung des Museums sind vollendet. Schöne Räume, gutes Licht, Werke, die sich hervortun durch Schönheit, durch Seltenheits- oder durch geschichtlichen Wert. Eine wunderbare Genauigkeit in Bestimmung der Herkunft, und das Ganze von einem Geschmack, einer Sorgfalt, einem Wissen, einer Achtung vor den Gesetzen der Kunst, die diese reiche Sammlung zu einem Mustermuseum stempeln. Vor allem aber ist es ein flämisches Museum, womit es für Flandern ein Heimatsinteresse, für Europa aber einen Wert hat, der in Zahlen und Ziffern nicht auszudrücken ist.

Die Holländer sind kaum vertreten; auch sucht man sie hier nicht. Sie würden hier mit einem Glauben zusammenprallen und mit Gewohnheiten, die nicht die ihren sind: mit Mystikern, mit Katholiken, mit Heiden, und sie würden sich mit derer keinem vertragen. Sie würden da den Legenden und der Geschichte des Altertums begegnen, der direkten oder indirekten Erinnerung an die Herzöge von Burgund, an die Erzherzöge von Österreich und die Fürsten Italiens, an den Papst, Karl V., Philipp II., kurz an all die Dinge und Menschen, die sie nicht gekannt, oder die sie verleugnet haben, gegen die sie hundert Jahre lang gekämpft und von denen ihr Wesen, ihre Instinkte, ihre Bedürfnisse und mithin ihr Schicksal sie reinlich und gewaltsam scheiden mussten. Von Moerdyck

nach Dordrecht führt der Weg über die Breite der Maas; aber eine Welt liegt zwischen den zwei Grenzen. Antwerpen ist wie ein Antipode zu Amsterdam; und mit seinem naiven Eklektizismus und den heiteren, weltfrohen Zügen seines Genies steht Rubens näher zu Veronese, Tintoretto, Titian und Correggio, ja selbst zu Raphael, als zu Rembrandt, seinem Zeitgenossen und unerbittlichen Widersacher.

Die italienische Kunst aber ist hier, nur wie um sich in Erinnerung zu bringen. Eine Kunst, die man gefälscht hatte, um sie zu akklimatisieren und die von selbst sich verändert, wie sie nach Flandern gelangt. Neben Memling, neben Martin de Vos, van Orley, Rubens, van Dyck und selbst neben Anton Mor hat man Schwierigkeiten, zwei Porträts von Tintoretto — in dem am wenigsten flämischen Teil des Museums — zu verstehen, die, wenn auch nicht vorzüglich und wenn auch stark übergangen, so doch typisch sind. Und so auch Veronese: er ist seinem Boden entrissen; seine Farbe ist matt und erscheint wie Aquarell, sein Stil kalt, sein Pomp wie eingelernt, beinahe geschraubt. Und doch ist das Bild gut, von seiner guten Art: das Bruchstück — und dazu eines der besten einer gewaltigen Mythologie — von einer der Decken des Herzogspalastes; aber Rubens hängt daneben und das genügt, um dem Rubens von Venedig einen Ton zu geben, der nicht in das Land passt. Wer von den beiden hat Recht? Und welche dieser zwei so glänzend vorgetragenen Sprachen ist mehr wert, die korrekte und wissenschaftliche Rhetorik, die sich in Venedig übt, oder die gewiss nicht korrekte, aber eindrucksvolle, gewaltige, grandiose Wärme

der Sprache von Antwerpen? In Venedig mag man zu Veronese neigen, in Flandern hört man besser auf Rubens.

Die italienische Kunst hat mit jeder stark fundamentierten Kunst das gemein, dass sie sehr kosmopolitisch ist, — denn in alle Lande ist sie hinausgewandert; und sehr stolz — denn sie genügt sich selbst. Sie ist in ganz Europa zu Hause mit Ausnahme zweier Länder: Belgien, dessen Geist sie stark beeinflusst hat, ohne ihn jemals sich zu unterwerfen — und Holland, das getan hat, als früge es Italien um Rat und das schliesslich allein fertig geworden ist. Und das Land, das in guter Nachbarschaft lebt mit Spanien, das in Frankreich herrscht, wo wenigstens in der historischen Malerei unsere besten Maler Römer waren, dieses Land sieht sich in Flandern zwei oder drei ganz Grossen gegenüber, rassengewaltig, wurzelecht, die die Herrschaft halten und die entschlossen sind, sie mit niemand zu teilen.

Die Geschichte der Beziehungen zwischen Italien und Flandern ist merkwürdig, sie ist lang und weitläufig; wo anders würde man sich darin verlieren; hier in Brüssel liest man sie, wie gesagt, fliessend. Sie beginnt mit van Eyck und endet an dem Tage, da Rubens Genua verlässt und in seine neue Heimat die Blume der italienischen Schulung mitbringt und alles, was seine Heimatskunst sich davon mit Vorteil und Mass zu Nutzen machen konnte. Diese Geschichte des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in Flandern bildet den Hauptbestandteil und die wirklich eigene Grundlage dieses Museums.

Mit dem 14. Jahrhundert beginnen wir, um mit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu enden. Am Anfang und Ende dieses glänzenden Ganges ist es die gleiche Erscheinung, die in die Augen springt und die in solch kleinem Land eine besondere Beachtung beansprucht: zum ersten eine Kunst, die an Ort und Stelle von selbst ersteht, und zum anderen eine Kunst, die zu einem eigenen Leben erwacht, da man sie schon tot wähnte. Hier van Eyck mit seiner herrlichen „Anbetung“, Memling mit feinsten Porträts; und da drunten, ganz am Ende, 150 Jahre weiter, Rubens. Einmal wie das andere ist es wie die Sonne, die aufgeht und dann untergeht mit all dem Glanz, aber auch mit der schnellen Vergänglichkeit eines schönen Tages, ohne morgen und übermorgen.

Solange van Eyck am Horizont steht, ist es ein Licht, das mit seinen Strahlen bis zu den Grenzen der Moderne reicht; diese Strahlen sind es, unter deren Glanz die moderne Welt zu erwachen scheint, in denen sie sich selbst findet und mit denen sie sich erhellt. Italien hört von der neuen Botschaft und Italien kommt nach Brügge. Und so mit dem Besuch von Künstlern, die gern wissen möchten, wie sie malen sollen, um ihrer Kunst Glanz, Haltbarkeit und Leichtigkeit zu sichern, beginnt zwischen den beiden Ländern jenes hin und her, dessen Charakter und Ziel sich wandeln, das aber nicht wieder aufhören sollte. Van Eyck ist nicht allein; um ihn entstehen zahllose Werke, Werke eher als Namen. Sie sind schwer zu bestimmen, schwer unter sich und schwer von der deutschen Schule zu unterscheiden; sie sind wie ein kost-

barer Schrein, ein Reliquenschrank, wie das Flimmern seltener Steine, oder wie eine Sammlung gemalter Goldschmiedearbeiten, wo man die Hand fühlt des Niellierers, des Glasers, des Zeichners und des Miniaturisten, wo die Stimmung ernst ist, von mönchischer Begeisterung getragen, von einer Technik, die schon reich an Erfahrung und von blendender Wirkung; und in ihrer Mitte Memling, immer gesondert, eine Erscheinung ganz für sich, von entzückender Treuherzigkeit, wie eine Blume, deren Wurzel nicht zu greifen ist und die keine Schösslinge hat.

Kaum ist dieses Morgenrot der Schönheit verblichen, kaum ist die Dämmerung hereingebrochen, da kommt auch die Nacht schon über den Norden und es ist Italien, das nun aufleuchtet. Es war nur natürlich, dass nun der Norden nach Italien eilt; damals war Flandern an jenem kritischen Punkt angelangt, wie er dem Leben der Individuen, wie dem der Völker eigen ist: wo man reifen muss, da die Jugend vorüber; wo man wissen soll, da der Glaube gestorben. Flandern tat mit Italien, was Italien der Antike gegenüber getan; es wandte sich nach Rom, Florenz, Mailand und Parma, wie Rom, Mailand, Florenz und Parma sich nach dem lateinischen Rom und nach Griechenland gewandt hatten.

Der erste, der sich aufmachte, war Mabuse gegen 1508, dann van Orley, spätestens 1527, dann Floris, dann Coxcie und alle die anderen. Hundert Jahre lang gab es mitten im Lande der Klassik eine flämische Schule, die gute Schüler und einige gute Maler heranbildete, die die Schule von Antwerpen nahezu erstickt hat mit ihrer Bildung ohne grosse Seele und mit ihren gut oder schlecht

gelernten Lektionen, und die schliesslich gedient hat, die Saat des nie noch Gekannten zu säen.

Dürfen wir Vorläufer in ihnen sehen? Jedenfalls sind es die Stammväter und Vermittler, Männer des grossen Fleisses und des guten Willens, die der Ruhm anzieht, die das Neue fesselt, die alles, was besser ist als ihre eigenen Leistungen, nicht zur Ruhe kommen lässt. Sicherlich war nicht alles in dieser Bastardkunst von der Art, dass es entschädigen konnte für das, was man verloren hatte und dass es Hoffnungen wecken mochte auf das, darauf man wartete. Aber sie alle haben etwas Gewinnendes; sie interessieren und belehren wenigstens in dem einen Punkt, dass man aus der Kenntnis ihrer Werke das eine ersieht, das bereits banal geworden ist, so oft ist es bezeugt: die Erneuerung der modernen Welt durch die alte, und die wunderbare Schwungkraft, die Europa um die italienische Renaissance trieb. Die Renaissance vollzog sich im Norden genau, wie sie im Süden sich vollzogen hatte. Und es ist nur der eine Unterschied, dass zu der Zeit, die wir betrachten, Italien vorangeht, Flandern folgt, dass es Italien ist, das eine hohe Schule unterhält der schönen Kultur und der tiefen Geistesbildung, und dass es flämische Schüler sind, die sich darauf stürzen.

Diese „Schüler“, um ihnen einen Namen zu geben, der ihren Meistern Ehre macht, diese „Jünger“, wie man sie besser nach ihrem Enthusiasmus und nach ihrem Verdienst nennen könnte, sind verschieden und werden verschieden ergriffen von dem Geist, der aus der Ferne zu ihnen allen spricht und der von nahem sie je nach ihrer Individualität erfasst. Einige zieht Italien an, ohne

sie zu überzeugen, wie Mabuse, der im Geist und in der Technik gotisch bleibt und von seiner Fahrt nur die Vorliebe für die schöne Architektur mitbringt, und zwar schon für die der Paläste eher als der Kapellen. Einige hält Italien fest; andere kehren wieder heim und sind dann, wie Orley geschmeidig, nervös, mit einer Vorliebe für die rührende Gebärde; andere wenden sich von da nach England, Deutschland, Frankreich; und einige schliesslich kehren heim, unkenntlich wie Floris, dessen unruhige kalte Manier, dessen barocker Stil und schwächliche, magere Technik in der ganzen Schule wie ein Ereignis begrüsst werden, und die ihm die zweifelhafte Ehre eintragen, an die 150 Schüler heranzubilden.

Es ist nicht schwer, inmitten dieser Wandlungen die wenigen starren Köpfe zu erkennen, die als Ausnahmen in voller Naivität und Stärke ihrem Heimatboden treu bleiben, ihn von neuem bearbeiten und neue Schätze daraus zu Tage fördern: voran Massys, der Schmied von Antwerpen, der mit dem schmiedeeisernen Brunnen begann, den man heute noch vor dem Hauptportal von Notre-Dame sieht, und der später mit derselben so naiven und so sicheren und festen Hand, mit demselben Werkzeug des Ciseleurs, den „Goldwäger und seine Frau“ im Louvre und die wunderbare „Grablegung“ im Museum zu Antwerpen malte.

Ohne den historischen Saal des Museums von Brüssel zu verlassen, könnte man die eingehendsten Studien machen und zu den interessantesten Ergebnissen gelangen. Die ganze Periode vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum letzten Drittel des 16., die da einsetzt

nach Memling, mit Gerard David und Dirk Bouts und die mit den letzten Schülern von Floris, z. B. Martin de Vos, endet, ist eine der nordischen Schulen, die wir aus unseren französischen Museen wenig kennen. Wir stossen da auf Namen, die bei uns ganz unbekannt sind, wie Coxcie und Coninxloo; hier auch lässt sich Floris in seinem bleibenden wie in seinem vergänglichen Wert besser begreifen; das historische Interesse, das ihm zukommt, wird deutlicher, und sein Ruhm, über den man sich immer wundern wird, möchte hier etwas wie eine Erklärung finden. Barend van Orley, mit all seiner verderbten Manier, seiner tollen Gebärde, wo er lebhaft wird, seiner theatralischen Steifheit, wo er sich selbst beobachtet, mit seinen Zeichenfehlern und seinen Geschmacksverirrungen enthüllt sich da als ein Maler ersten Ranges in seinen Prüfungen Hiobs und, mehr noch und sicherer, in seinen Porträts. Gotischer und florentinischer Einfluss treffen in ihm zusammen, Mabuse und unechter Michelangelo, der Stil der Anekdote in seinem Hiob, der Stil der Historie in seiner Beweinung Christi. Hier ist die Farbe schwer und pappig, fahl und in der Nachahmung fremder Methoden von blasser Langerweile angekränkelt; dort wie von Glück und Kraft zeugend, mit spiegelnder Fläche, von jenem glasigen Glanz, der allen denen eigen ist, die in Brügge ihre Schulung erfahren. Und doch ist Kraft und Erfindung des seltsamen und immer wechselnden Mannes so gewaltig, dass man ihn trotz aller Ungleichheiten an einer gewissen bedeutsamen Originalität wiedererkennt. In Brüssel sind ganz überraschende Werke von ihm. Ich übergehe dann aus dieser Zeit noch Franken,

den Flamen Ambrosius Franken, von dem das Museum zu Brüssel nichts besitzt, aber der in Antwerpen eine hervorragende Stelle einnimmt, und an den man hier, wenn er auch nicht selbst vertreten ist, doch durch gleichartige Gemälde erinnert wird. Auch übergehe ich die nicht bestimmbareren Gemälde, die im Katalog als „unbekannte Meister“ aufgeführt sind: Triptychen, Porträts aus den verschiedensten Epochen, zu beginnen mit den zwei umfangreichen, lebensgrossen Figuren von Philipp dem Schönen und Johanna der Wahnsinnigen, entzückende Werke als Ausführung, die ihre besondere Bedeutung durch den Wert erhalten, den die Ikonographie ihnen beimisst.

Das Museum hat an die fünfzig Bilder von anonymen Meistern, die alle keiner bestimmten Persönlichkeit zugeschrieben werden können. Sie klingen nur an andere genauer bestimmte Bilder an, und dienen oft zu deren zuverlässigerer Einordnung; sie klären den Entwicklungsgang und lassen den Stammbaum voller und mit klarer Deutlichkeit erscheinen. Weiter lasse ich die frühe Holländische Schule aus, die Schule von Harlem, die mit der flämischen Schule eins war bis zu dem Tage, da Holland aufhörte, sich völlig mit Flandern zu identifizieren. Es ist jener erste Anlauf der Niederländer, eine eigene Malerei zu gestalten. Nur Dirk Bouts muss genannt werden mit seinen zwei mächtigen Tafeln aus der „Legende Otto's III“, ferner Heemskerck und Mostaert; Mostaert ein verbummeltes Genie, ein Autochtone, der Edelmann vom Hofe der Margarethe von Österreich, der alle hervorragenderen Persönlichkeiten seiner Zeit malt,

dessen Malerei eine merkwürdige Färbung aufweist von einem Einschlag von Geschichte und Legende, der in zwei Episoden des Lebens des heiligen Benedikt das Innere einer Küche darstellt und der das häusliche, das Familienleben seiner Zeit malt, wie das dann hundert Jahre später allgemein geschieht; und Heemskerck, ein reiner Apostel der Linie, hart, eckig, scharf und schwarz, der in seinen Gestalten, die er wie aus hartem Stahl ausschneidet, an Michelangelo denken lässt.

Ob Holländer oder Flame, es hält schwer, sich auszukennen. Zu jener Zeit verslägt es noch wenig, ob man diesseit oder jenseit der Maas geboren ist; worauf es ankommt, ist zu wissen, ob der Maler von dem Zaubertrank aus dem Arno oder dem Tiber gekostet hat. Hat er Italien besucht oder nicht? Das ist die Frage, und nichts ist seltsamer als diese bald stärkere, bald schwächere Mischung italienischer Kultur und beharrenden Germanentums, diese Mischung einer fremden Sprache und eines nicht zu erstickenden eigenen Dialektes, die die italienisch-flämische Bastardschule kennzeichnet. Die Veränderung ist da, die Fahrt ist nicht ohne Wirkung geblieben, aber der Grund bleibt der alte. Der Stil ist neu, die neue Bewegung bemächtigt sich der Art der Inszenierung, es ist wie eine Vorahnung des Hells, das sich einstellt, das Nackte tritt auf in einer Kunst, die bis dahin stark bekleidet und ganz nach Lokalmoden angezogen war; das Format wächst, die Gruppen werden geschlossener, die Bilder voller, die Phantasie bemächtigt sich der Mythen, zügellose Willkür sucht in die Geschichte einzudringen, es ist die Zeit

der jüngsten Gerichte, der grinsenden Teufeleien und der Vorwürfe aus dem Gebiete des Teufelsglaubens, oder aus der Apokalypse. Die nordische Einbildungskraft gibt sich dem allen rückhaltlos hin und gelangt im Scherzhaften wie im Furchtbaren zu Extravaganzen, von denen die italienische Kunst keine Ahnung hatte.

Anfangs lässt sich die methodische und zähe Grundveranlagung des flämischen Geistes nicht beirren. Die Ausführung bleibt genau, spitzig, kleinlich und klar, es ist dieselbe Hand, die noch vor Kurzem ein härteres, glattes Material bearbeitet hat, die in Kupfer ciseliert, Gold emailliert und Glas geschmolzen und gefärbt hat. Dann wandelt sich langsam die Technik, die Farbe wird mannigfaltiger, der Ton teilt sich in Licht und Schatten, er irisiert, behält seine Natur in den Stoffalten bei, aber verflüchtigt und bleicht aus in jeder Erhöhung. Die Malerei verliert an Kraft, die Farbe an Festigkeit, wie sie die Bedingungen aufgibt, die aus ihrer Einheitlichkeit ihr Kraft verliehen und Glanz; die florentinische Malerei beginnt die reiche und gleichmässige Farbe der Flamen zu zersetzen. Kaum haben wir diese erste Verheerung festgestellt, so sehen wir schon ihren raschen Fortgang. Trotz der Gelehrigkeit, mit der er das italienische Vorbild nachahmt, ist der flämische Geist doch nicht schmiegsam genug, um sich restlos solcher fremden Lehre zu überlassen. Er nimmt, was er da noch bekommen kann, nicht immer das Beste, und stets bleibt etwas übrig, das ihm entgeht; entweder die Technik, wenn er glaubt, den Stil zu fassen, oder der Stil, wenn es ihm gelingt, sich der Technik zu nähern. Nächst

Florenz ist es dann Rom und gleichzeitig Venedig, die über ihn herrschen; merkwürdig ist der Einfluss, dem er von Venedig aus untersteht. Bellini, Giorgione, Tizian haben die flämischen Maler kaum studiert, während Tintoretto sie sichtbarlich beeinflusst hat. Sie sehen in ihm eine Grösse, eine Bewegung, eine Muskulatur, die sie reizt, und jene Farbe des Überganges, die zu Veronese führen sollte und die ihnen als der beste Schlüssel erscheint, um die Elemente der ihren zu entdecken. Ihm entlehnen sie zwei oder drei Töne, vor allem aber ein Gelb und die Art, es zur Geltung zu bringen. Und es bleibt bemerkenswert, dass in diesen ziemlich willkürlichen Entlohnungen nicht nur viele Widersprüche sich zeigen, sondern auch auffallende Anachronismen. Immer mehr nehmen sie an von der italienischen Mode, aber sie wissen sie nicht zu tragen. Ein Mangel an Konsequenz, eine schlecht getroffene Auswahl im Detail, eine seltsame Vereinigung zweier Techniken, die nicht zusammenpassen, zeigen immer wieder von neuem, wie viel Rebellisches in der Natur dieser ewigen Schüler steckt. Zur Zeit des vollsten Verfalls der italienischen Kunst, noch am Ausgang des 16. Jahrhunderts, finden sich unter den Italo-Flamen Männer der Vergangenheit, die nicht gemerkt zu haben scheinen, dass die Renaissance endgiltig abgetan ist. Sie wohnen in Italien und verfolgen doch dessen Entwicklung nur wie von fern. Mag es Unvermögen sein, die Dinge zu verstehen, oder angeborener Trotz und Eigensinn, jedenfalls ist ein Zug in ihrem Wesen, der sich aufbäumt und der der Umbildung nicht zugänglich ist. Die Uhr eines jeden Italo-Flamen

geht unfehlbar nach gegen die italienische Zeit, daher zur Zeit des Rubens sein Lehrer noch kaum in den Fussstapfen von Raphael schreitet.

Aber während in der Historienmalerei etliche sich verspäten, gibt es andere, die die Zukunft erraten und die Führung übernehmen. Ich meine nicht nur den älteren Breughel, den Erfinder des Genrebildes, ein bodenwüchsiges Genie, ein Original, das Haupt einer Schule, die erst geboren werden sollte; der starb, ohne seine Söhne gekannt zu haben, und dessen Söhne doch ganz die seinen sind. Das Museum zu Brüssel lehrt uns einen ganz unbekanntem Maler kennen, dessen Name unsicher, der einen Spitznamen trägt, der in Flandern „Hendrik met de Bles“ oder „de Blesse“ heisst, der Mann mit dem weissen Haarbüschel, in Italien „Civetta“ genannt, weil seine heut sehr seltenen Bilder ein Käuzchen an Stelle des Namens haben. Ein Bild von diesem Hendrik de Bles, eine Versuchung des heiligen Antonius, wirkt wahrhaft überraschend mit seiner dunkelschwarzgrünen Landschaft, dem asphalt-farbenen Erdboden und dem hohen Horizont mit blauen Bergen, mit seinem Himmel in Preussisch-Blau, seinen kühn und geschickt verteilten Farben-Flecken, dem furchtbaren Schwarz, das den beiden nackten Figuren als Hintergrund dient, und seinem Helldunkel, das so kühn bei vollem Tageslicht erzielt ist. Dieses rätselhafte Bild, das Italien verrät und das ahnen lässt, was später Breughel sein wird und Rubens in seinen Landschaften, offenbart einen Maler von grossem Geschick und einen Mann, der vor Ungeduld brennt, seiner Zeit vorauszuweilen.

Fromentin, Meister von ehemals.

3

Aus all diesen Malern, die mehr oder weniger ihrem Heimatsboden entrissen wurden, aus all diesen Romanisten, wie man sie nach ihrer Heimkehr in ihrer Umgebung in Antwerpen nannte, hat Italien nicht nur geschickte und beredte Künstler gemacht von grosser Erfahrung, von wirklichem Wissen, und ganz besonders von einer grossen Geschicklichkeit, ihre Kunst bekannt, und, wenn ich das Wort in doppeltem Sinn gebrauchen darf, sich selbst gemein zu machen. Italien gibt ihnen auch noch den Geschmack an allerhand verschiedenartiger Betätigung. Nach dem Beispiel ihrer eigenen Lehrer wurden sie zu Architekten, Ingenieuren, zu Dichtern. Heute weckt dieses schöne Feuer ein leises Lächeln, wenn man an die echten, wahren Meister denkt, die ihnen vorausgegangen waren und an den grossen Meister, der ihnen folgte. Aber es sind tüchtige Männer, die an der Kultur ihrer Zeit und unbewusst am Fortschritt ihrer Schule arbeiteten. Sie machen sich auf, sammeln Schätze und kehren in die Heimat zurück, wie die Auswanderer es tun, die ihre Ersparnisse sammeln und dabei an die Rückkehr in ihr Heimatland denken. Unter ihnen sind viele zweiten und dritten Ranges, die selbst die Lokalgeschichte vergessen dürfte, wenn sie nicht alle sich vom Vater zum Sohn folgten, und wenn die Genealogie in solchem Fall nicht das einzige Mittel wäre, den Einfluss derer zu bewerten, die da suchen, und die plötzliche Grösse derer zu begreifen, die da finden.

Fassen wir das alles kurz zusammen, so ergibt sich, dass eine ganze Schule verschwunden ist: die Schule

von Brügge. Politik, Krieg, Reisen, alle die lebendigen Elemente, aus denen die physische und moralische Konstitution eines Volkes sich zusammensetzen, das alles trägt zur Bildung einer neuen Schule in Antwerpen bei. Vom ultramontanen Glauben begeistert, von der ultramontanen Kunst beraten, von den Fürsten ermuntert, kommt sie einem Bedürfnis der Nation entgegen; sie ist gleichzeitig sehr lebendig und sehr unsicher, von einer glänzenden und erstaunlichen Fruchtbarkeit und dabei doch inzwischen nahezu unbekannt geworden; sie wandelt sich von Grund aus, sie formt sich bis zur Unkenntlichkeit um, bis sie zu ihrer endgültigen und letzten Verkörperung gelangt in dem Flamen der Flamen, dem Manne, der gekommen war, allen Bedürfnissen seines Zeitalters und seines Landes gerecht zu werden, der seine Kenntnisse aus allen Schulen zusammengetragen und der seiner eigenen Schule den vollendetsten Ausdruck geben sollte.

Otto van Veen hängt im Brüsseler Museum unmittelbar neben seinem grossen Schüler. In diese zwei Namen, die unzertrennlich geworden sind, muss alles zusammenlaufen, was man an Schlussfolgerungen aus der Betrachtung alles dessen, das vorhergeht, ziehen möchte. Vom ganzen Horizont aus erblickt man sie, den einen im Ruhm des anderen verdunkelt; und wenn ich sie nun schon an die zwanzigmal nicht genannt habe, so wird man mir doch wenigstens Dank wissen für mein Bemühen, die Spannung auf ihr Erscheinen vorzubereiten.