



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

Brügge.

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

Belgien.

Brügge.

Ich nehme meinen Rückweg über Gent und Brügge. Logischerweise hätte ich von hier ausgehen müssen, wenn ich die Absicht gehabt hätte, eine zusammenhängende Geschichte der Malerei der Niederlande zu schreiben; aber auf die chronologische Reihenfolge kommt es wenig an in diesen Skizzen, die, wie man gesehen haben wird, weder Plan noch Methode aufweisen. Ich fahre den Fluss hinauf, anstatt hinab. Ich bin seinem Lauf nur mit Unterbrechungen gefolgt, und habe dabei mancherlei übergangen und ausgelassen. Ich habe ihn sogar recht weit vor seiner Mündung schon verlassen, und habe noch nicht gezeigt, welchen Charakter er zum Schluss annimmt, denn von einem gewissen Punkt ab verliert er sich in Erscheinungen völlig unbedeutender Art. Hier aber will ich gern glauben, dass ich mich an der Quelle befinde, und dass ich jenen ersten Strom kristallklarer Inspirationen hervorsprudeln sehen werde, aus dem die grosse Bewegung der nordischen Kunst sich herleitet.

Anderes Land, andere Zeiten, andere Ideen. Ich verlasse Amsterdam und das Holland des 17. Jahrhunderts. Ich lasse hinter mir die holländische Schule,

Fromentin, Meister von ehemals.

wie sie nach ihrer grossen Glanzperiode geworden war: nehmen wir an, wir befänden uns im Jahre 1670, zwei Jahre vor der Ermordung der Brüder De Witt und der Statthalterschaft des künftigen Königs von England, Wilhelms III. Was ist um diese Zeit von all den herrlichen Malern übrig geblieben, die zu Anfang des Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt? All die Grossen sind gestorben, oder werden doch bald sterben. Die noch leben sind Greise, die am Abend ihres Lebens stehen. Im Jahre 1683 ist mit Ausnahme von Van der Heyden und Van der Neer, die allein noch die erloschene Schule verkörpern, nicht einer mehr am Leben. Die Tempesta, die Mignon, die Netscher, die Lairesse, und die Van der Werf sind jetzt am Ruder. Es ist alles zu Ende.

Ich durchheile Antwerpen. Ich sehe Rubens von neuem, wie er, unerschütterlich, in der ragenden Grösse eines Riesen, Gut und Böse, Fortschritt und Dekadenz in sich begreift, und wie er mit seinem eigenen Leben zwei Epochen zum Abschluss bringt: seine eigene, und die, die der seinen vorangeht. In seiner Gefolgschaft gewahre ich, genau wie in der Nachfolge Rembrandts, alle die, die ihn schlecht verstehen, die nicht die Kraft haben, ihm zu folgen, und die ihn kompromittieren. Rubens leitet mich vom 17. zum 16. Jahrhundert zurück. Und weiter! Schon sind wir nicht mehr im Zeitalter Ludwigs XIII., noch Heinrichs IV., der Infantin Isabella, oder des Erzherzogs Albert; schon sind wir jenseit des Zeitalters des Herzogs von Parma, des Herzogs von Alba, Philipps II. und Karls V.

Noch weiter hinauf folgen wir dem Laufe der Politik, der Sitten und der Malerei. Noch ist Karl V., noch ist Maximilian nicht geboren. Seine Grossmutter, Maria von Burgund, ist ein junges Mädchen von 20 Jahren, und sein Urahne, Karl der Kühne, ist soeben in Nancy gestorben, als in Brügge, mit einer Serie unvergleichlicher Meisterwerke, jene staunenswerte Periode zum Abschluss gelangt, die zwischen dem Anfang der Van Eyck und dem Verschwinden von Memling, oder doch seiner mutmasslichen Abreise aus Flandern, liegt. Wie ich hier zwischen den beiden Städten Gent und Brügge stehe, zwischen den beiden Namen, die diesen Städten ihren grössten Glanz verleihen, vermöge der Neuheit ihres Wollens und der friedlichen Eroberungsgewalt ihres Genies, so stehe ich zwischen der modernen Welt und dem Mittelalter. Erinnerungen erfüllen mich an den kleinen Hof von Frankreich und an den grossen Hof von Burgund, an Ludwig XI., der ein Frankreich gestalten will, an Karl den Kühnen, der Frankreichs Vernichtung erträumt, und an Commines den Historiker und Diplomaten, der von einem Hause zum andern übergeht. Es ist hier nicht meine Aufgabe, von jenen Zeiten der Gewalt und List zu sprechen, von den Zeiten der Feinheit der Politik und der Gewaltsamkeit der Tat, von den Zeiten der Treulosigkeit, des Verrates, der geschworenen und gebrochenen Eide, der Revolten der Städte, der Schlächtereien auf den Schlachtfeldern, der Bestrebungen der Demokratie und ihrer Unterdrückung durch die Aristokratie, von den Zeiten der intellektuellen Halbbildung

und eines unerhörten Luxus. Man denke nur an diese erste Gesellschaft Burgunds und Flanderns, an diesen Hof von Gent, der solch gewaltigen Luxus entfaltete, der so raffiniert war in seiner Eleganz, so nachlässig, so brutal, so unreinlich im Grunde, abergläubisch und ausschweifend, heidnisch in seinen Festen, und trotz alledem kirchlich devot. Man denke an die kirchlichen und an die weltlichen pomphaften Feiern, an die Feste mit ihren Schlemmereien, an die Schaustellungen mit all ihren Freiheiten, an das Gold der Messgewänder, das Gold der Waffen und der Tunikas, an all die Edelsteine, Perlen und Diamanten. Man denke sich unter alledem den Zustand der Seelen, und behalte dann von diesem Bilde, das näher zu entwerfen nicht mehr nötig ist, nur einen einzigen Zug — nämlich, dass die grosse Mehrzahl der elementarsten Tugenden damals dem menschlichen Gewissen noch fehlte: die Rechtlichkeit, die wahre Ehrfurcht vor allem, was heilig ist, das Pflicht- und Heimatsgefühl, und bei Männern wie bei Frauen die Scham. Dessen ganz besonders müssen wir uns erinnern, wenn wir inmitten dieser glänzenden und doch entsetzlichen Gesellschaft die Kunst als eine unerwartete Blüte erstehen sehen, die, wie es scheint, ihren moralischen Gehalt mit dessen äusserer Erscheinung verkörpern sollte.

Es war im Jahre 1420, als die Brüder Van Eyck sich in Gent niederliessen. Hubert, der Ältere, legt die Hand an das grossartige Triptychon von St. Bavo. Er fasst dessen Idee, er gestaltet die Komposition, führt einen Teil davon aus, und stirbt über der Ausführung

des Werkes im Jahre 1426. Jan, sein jüngerer Bruder und sein Schüler, setzt die Arbeit fort, beendet sie im Jahre 1432, gründet in Brügge eine Schule, die seinen Namen trägt, und stirbt daselbst am 9. Juli 1440. Im Laufe von 20 Jahren hat der menschliche Geist, wie er durch diese zwei Männer verkörpert wurde, in der Malerei den idealsten Ausdruck seines Glaubens gefunden. Er hat es verstanden, das menschliche Antlitz in seinem charakteristischen Ausdruck wiederzugeben, er hat die, wenn auch nicht edelste, so doch erste und denkbar korrekte Darstellung gegeben des menschlichen Körpers in seiner wirklichen Form, die erste bildliche Gestaltung durch das Mittel wahrer Farben von Himmel, Luft, Landschaft und Kleidung und von dem Reichtum der äusseren Welt. Eine lebendige Kunst hat er geboren, hat deren Mechanismus erfunden oder doch vervollständigt, hat eine neue Sprache geschaffen und Werke von unvergänglichem Wert. Alles, was zu tun war, ist hier getan worden. Van der Weyden hat keine andere historische Bedeutung, als das in Brüssel zu versuchen, was in Gent und Brügge auf so wunderbare Weise zur Tat geworden war, später dann nach Italien hinüberzugehen, dort Technik und Ausdrucksform des flämischen Geistes zu popularisieren, und vor allen Dingen unter seinen Werken ein ganz einziges Meisterwerk zu hinterlassen: einen Schüler, der den Namen Memling trug.

Von wo kommen diese Van Eycks, da man ihnen zuerst begegnet, wie sie sich in Gent niederlassen, inmitten einer Malerkorporation, die schon existiert? Was war es, das sie dorthin mitbrachten, und was fanden

sie dort schon vor? Welche Bedeutung kommt ihnen in der Erfindung der Ölmalerei zu? Welches war schliesslich der Anteil, den jeder der beiden Brüder an diesem wunderbaren Bild der Anbetung des Lammes hatte? Alle diese Fragen sind bereits gestellt, mit grosser Gelehrsamkeit erörtert, aber schlecht beantwortet worden. Was ihre Zusammenarbeit anlangt, so ist es wahrscheinlich, dass von Hubert der Plan zum ganzen Werk stammt, dass er die oberen Teile und die grossen Gestalten gemalt hat, den Gott-Vater, Maria, Johannes, sicherlich auch Adam und Eva in ihrer kleinlichen und wenig dezenten Nacktheit. Er hat den weiblichen und besonders auch den männlichen Typus erfunden, den sein Bruder später benutzt hat. Er war es, der den Gesichtern heroische Bärte gegeben hat, da in der Gesellschaft damaliger Zeit solche doch nicht getragen wurden; er war es, der diese vollen Ovale gezeichnet hat, mit ihren leuchtenden Augen, mit ihrem starren, gleichzeitig milden und wilden Blick, ihrer starken Behaarung, ihrem gelockten Haar, und ihrem hochmütigen und mürrischen Aussehen. Von ihm stammt auch all das halb Byzantinische, halb Flämische im Ausdruck dieser Gestalten, die deutlich den Stempel des Zeit- und Ort-Geistes an sich tragen. Der Gott-Vater mit seiner funkelden Tiara mit herabhängenden Bändern, in seiner hieratischen Haltung und dem Aussehen eines Hohenpriesters erscheint noch als die doppelte Ausdrucksform der göttlichen Idee, so wie sie auf der Erde verkörpert war in ihren zwei gefürchteten Personifikationen, dem Reich und dem Pontifikat.

Die Madonna trägt schon den Mantel mit der Spange, das festanliegende Kleid; sie hat die gewölbte Stirn, den rein menschlichen Charakter und das jeden Zaubers bare Gesicht, das dann Jan einige Jahre später all seinen Madonnen geben sollte. Johannes zeigt weder einen bestimmten Rang, noch einen bestimmten Typus innerhalb der sozialen Stufenleiter, aus der dieser feine Beobachter seine Formen entnahm. Er ist verkommen, mager, von hagerer Gestalt, von leidendem Aussehen, ein Mann, der gelitten, geseht, gefastet hat; etwas wie ein Vagabund. Und was das erste Menschenpaar anlangt, so müssen wir es in Brüssel sehen, in dem ursprünglichen Zustand, der für eine Kapelle als zu wenig bekleidet befunden wurde; und nicht in der Kopie in St. Bavo, wo sie noch sonderbarer erscheinen mit ihren schwarzen Lederschürzen. Wohlverstanden dürfen wir nichts darin suchen, was an die Sixtina oder an die Loggien erinnert. Es sind zwei halb wilde Wesen, fürchterlich behaart, die beide, ohne dass irgend ein Gefühl ihrer Hässlichkeit sie einschüchtert, aus irgend welchen primitiven Wäldern herzukommen scheinen, hässlich, mit aufgeschwollenem Leib und mit mageren Beinen: Eva mit ihrem starken Leib, dem sichtlichen Zeichen ihrer ersten Mutterschaft. Alles das von sonderbarer Naivität, stark, derb, sehr eindrucksvoll. Die Zeichnung ist streng, die Malerei fest, glatt und voll; die Farbe klar, ernst, gleichmässig, von gemässigtem Glanz, die Farbenwirkung von der ganzen Kühnheit der künftigen Schule von Brügge.

Wenn, wie es allem nach den Anschein hat, Jan

van Eyck der Urheber des Mittelbildes und der unteren Flügel ist, von denen die Kirche St. Bavo leider nur noch die hundert Jahre später von Coxcie gefertigten Kopieen aufbewahrt, so hatte er nichts anderes mehr zu tun, als sich im Geist und in der Manier seines Bruders weiter zu entwickeln. Von sich selbst aus fügte er dem eine grössere Wahrhaftigkeit im Ausdruck der Gesichter hinzu, mehr Menschlichkeit in den Physiognomieen, grösseren Reichtum und grössere Wahrheit in den Details der Architekturen, der Stoffe und der Vergoldung. Vor allen Dingen aber war er es, der die Freiluft, den Anblick der blühenden Landschaft und der blauen Ferne einführte. Und schliesslich holte er das, was sein Bruder in mythischem Glanz und byzantinischer Starre erhalten hatte, herab auf das Niveau dieser Erde.

Die Zeiten sind verwandelt. Christus ist geboren und gestorben. Das Werk der Erlösung ist vollendet. Und also hat in der malerischen Gestaltung, nicht als Miniaturist sondern als Maler, Jan van Eyck die Darstellung dieses grossen Mysteriums verstanden: eine weite Wiese, über und über mit Frühlingsblumen bedeckt, im Vordergrund der Lebensbrunnen, ein Springbrunnen, dessen Wasser in feinen Strahlen auf ein Marmorbassin herabfällt; im Mittelpunkt ein purpurbeleideter Altar und auf dem Altar ein weisses Lamm; unmittelbar darum ein Kranz kleiner, geflügelter Engel, beinahe ganz in Weiss, mit leichten Abschattierungen nach Blassblau und Mattrosa. Ein weiter freier Raum isoliert das erhabene Symbol, und auf diesem jung-

fräulichen Rasen gewahren wir nichts, als das ernste Grün eines üppigen Rasens, und zu Hunderten die kleinen weissen Sterne der Gänseblümchen. Die erste Gruppe zur Linken bilden die knieenden Propheten, sowie eine grössere Anzahl stehender männlicher Gestalten. Hier sind alle die versammelt, die gläubig, ohne zu sehen, die Geburt Christi angekündigt haben, sowie weiter Heiden, Gelehrte, Philosophen, all die Ungläubigen, von den Sängern der Antike an bis zu den Bürgern Gents. Männer mit starken Bärten, mit wilden Gesichtern, mit mürrischem Ausdruck, von lebendigster Gestaltung der Physiognomieen. Wenig Gebärde, ausschliesslich Haltung. In etwa 20 Figuren ein Auszug aus der Welt der geistigen Arbeit, nach und seit Christi Geburt, ausserhalb des Kreises seiner Gläubigen. Alle, die noch zweifeln, die noch zögern, die sich noch zurückhalten, alle, die da gelegnet hatten, sie scheinen verwirrt; während die Propheten in Verzückung verharren. Die erste Gruppe zur Rechten, die als Pendant dazu wirkt — in jener gewollten Symmetrie, ohne die weder eine Majestät in der Idee noch ein Rhythmus in der Anordnung läge — die erste Gruppe zur Rechten besteht aus den zwölf Aposteln auf den Knieen und aus der imponierenden Versammlung der wahren Diener des Evangeliums, Priester, Seelenhirten, Bischöfe, und Päpste, alle bartlos, von vollen Formen, bleich und ruhig, wie sie kaum noch hinsehen, ihrer Sache völlig sicher, in voller Glückseligkeit anbetend, wunderbar in ihren roten Gewändern, ihrer goldenen Mitra, ihren goldenen Kreuzen, ihren goldgestickten Stolen, das alles mit

Perlen, mit Rubinen und Smaragden geschmückt. Eine glänzende Fülle von Edelsteinen, die auf diesem tiefen Purpur spielen, dem speziellen Rot van Eycks. Im Hintergrund, weit hinter dem Lamm, auf einem sanft ansteigenden zum Horizont hinaufführenden Gelände gewahren wir ein grünes Gehölz, einen Hain von Orangen, von Rosenstöcken und von Myrten, alle in vollster Blüte und Frucht, aus dem zur Rechten der lange Zug der Märtyrer, zur Linken der der heiligen, rosenbekränzten, palmentragenden Frauen herauskommt. Die letzteren sind in zarte Farben gekleidet, in Blassblau, in Blau, in Rosa und in Violett. Die Märtyrer, zur grossen Mehrzahl Bischöfe, tragen blaue Mäntel, und nichts Vollendeteres ist denkbar, als die Wirkung dieser beiden fernen, feinen, genau gebildeten und immer lebendigen Prozessionen, wie sie sich mit ihren hell- oder dunkelblauen Tönen abheben gegen die ernste Belaubung des heiligen Haines. Schliesslich eine Linie dunkler Hügel, dann Jerusalem, wie es dargestellt wird durch eine Silhouette der Stadt oder vielmehr durch Kirchtürme, hohe Türme und Turmspitzen; und als alleräusserster Hintergrund, weit in der Ferne, blaue Berge. Der Himmel ist von jener unbefleckten Reinheit, wie sie für solchen Augenblick sich ziemt, blassblau, im Scheitelpunkt leicht nach Ultramarin hin getönt, von jenem Perlmutterglanz, jener Morgenreinheit und poetischen Schönheit eines Sonnenaufgangs.

So etwa lautet in kalte Worte übertragen eine Übersetzung dieses Mittelbildes des kolossalen Triptychons. Ist es mir möglich gewesen, davon eine Vorstellung zu

geben? Ich glaube es nicht. Man kann sich hier ins Unendliche verlieren, kann immer weiter hineindringen, ohne doch auf den Grund zu gelangen dessen, was es ausdrückt, oder was es in uns an Gefühlen wecken will. Auch das Auge allein kann das Werk immer wieder geniessen, ohne doch den ausserordentlichen Reichtum an Genüssen oder an Lehren zu erschöpfen, die es uns mitzuteilen weiss. Die kleine Anbetung in Brüssel ist neben dieser gewaltigen Konzentration aller seelischen und physischen Kräfte dieses wahrhaft grossen Mannes nichts, als ein liebenswürdiges Schmuckstück eines gewandten Juweliers.

Daneben aber ist der eingehenden Betrachtung noch wert die Madonna mit dem heiligen Donatius im Museum zu Brügge. Dieses Bild, davon sich eine Kopie im Museum zu Antwerpen befindet, ist, was die Dimension der Figuren anlangt, das umfangreichste, das van Eyck gemalt hat. Es stammt vom Jahre 1634 und ist daher 4 Jahre später entstanden, als die Anbetung des Lammes. Durch die Anordnung, den Stil und den Charakter der Form, der Farbe und der Arbeit erinnert es an die Madonna mit Stifter, die wir im Louvre haben. Es ist weder pretiöser in der Ausführung, noch feiner in der Beobachtung des Details. Das naive Helldunkel, das die kleine Komposition des Louvre durchflutet, diese völlige Wahrhaftigkeit und gleichzeitige Idealisierung aller Dinge, wie sie durch eine besondere Sorgfalt der ausführenden Hand erreicht ist, die Schönheit der Arbeit, die unnachahmliche Transparenz der Materie; diese Mischung von gewissenhafter Beobachtung und von Träu-

merci — alles das sind überlegene Qualitäten, die das Bild von Brügge weder erreicht noch übertrifft. Hier aber ist alles weiter, reifer, grösser in der Konzeption, der Gestaltung und der Malerei. Und das Bild wird dadurch noch gewaltiger und bedeutsamer, dass es sich völlig in den Zielen deckt mit der modernen Kunst und dass es auf dem besten Wege zu sein scheint, allen diesen Zielen Genüge zu schaffen.

Die Madonna ist hässlich. Das Kind ein rhachitischer Säugling mit wenig Haaren, ganz genau kopiert nach einem ärmlichen, kleinen, schlecht genährten Modell. Es hält in den Händen ein Blumenbukett und streichelt einen Papagei. Zur Rechten der Jungfrau der heilige Donatius in Gold gekleidet mit blauer Kappe. Zur Linken als eine Art Kulisse ein heiliger Georg, ein prachtvoller junger Mann, eine Art von Mannweib, in einer damaszirten Rüstung, wie er seinen Helm lüftet und das Jesuskind mit einem seltsam lächelnden Ausdruck grüsst. Als Mantegna seine Minerva auf der Jagd nach dem Laster mit ihrem ziselierten Kürass, ihrem Goldhelm und ihrem entzückend erzürnten Gesichtsausdruck konzipierte, da hätte er den heiligen Georg, von dem ich hier spreche, nicht kräftiger und sicherer stechen, da würde er seine Kontur nicht nachdrücklicher haben umreissen können, und würde ihn doch niemals so wie hier gemalt und in Farbe gesetzt haben. Zwischen der Madonna und dem heiligen Georg, auf den Knieen, die Figur des Kanonikus Georg Van der Paele; der Stifter; unzweifelhaft das beste Stück des ganzen Bildes. Er trägt ein weisses Obergewand; in seinen verschränkten,

kurzen, eckigen, faltenreichen Händen hält er ein offenes Buch, ein paar Handschuhe und einen Hornklemmer; über seinem linken Arm hängt ein grauer Pelz. Ein Greis, kahlköpfig, mit kleinen widerspenstigen Haaren um die Schläfen, deren harte Knochenbildung sichtbar wird unter der feinen Haut. Dicke Haut, tief umränderte Augen; die Muskeln eingeschrumpft, verhärtet durch das Alter. Dieses dicke, rote und runzlige Gesicht ist ein Wunder von charakteristischer Zeichnung und Malerei. Die ganze Kunst Holbeins ist darin enthalten. Man denke sich zu dieser Scene noch den Rahmen und die gewöhnliche Umgebung hinzu: den Thron, den Teppich mit schwarzem Grund und roter Zeichnung, eine komplizierte Architektur, dunklen Marmor, ein Stück bunten Glasfensters, das mit seinen Butzenscheiben das grünliche Tageslicht der Bilder van Eycks dämpft, einen Marmorfußboden und unter den Füßen der Madonna jenen schönen orientalischen Teppich, jenen schönen alten Perser, der vielleicht eine täuschend ähnliche Kopie ist, aber der doch, wie alles übrige, in völligem Einklang mit dem Gesamteindruck des Bildes steht. Die Farbengebung ist ernst, dumpf und reich, ausserordentlich harmonisch und kräftig. Die Farbe fließt in vollen Strömen. Sie ist einheitlich, sehr geschickt zusammengestellt und noch geschickter zusammengehalten durch ausserordentlich feine Valeurs. In der Tat, wenn man sich vor diesem Bilde konzentriert, so kann man über dieser Malerei alles andere vergessen und kann wohl meinen, dass die Malerei hier, und schon zur Stunde ihrer Geburt, ihr letztes Wort gesprochen hat.

Und doch, ohne Thema oder Methode zu wechseln, sollte Memling etwas mehr noch zu sagen haben.

Die Geschichte Memlings, so wie die Überlieferung sie uns übermittelt hat, ist eigentümlich und rührend. Ein junger Maler, der nach dem Tode van Eycks dem Hofe Karls des Kühnen angehört hatte, vielleicht ein junger Soldat aus den Schweizerkriegen, ein Kämpfer von Granson und Murten, kehrt völlig verarmt nach Flandern zurück; und eines Abends im Januar 1477, an einem jener eisigen Tage, die auf die Niederlage von Nancy und auf den Tod des Herzogs folgten, da klopft er an das Johannes-Hospital und bittet um ein Lager, um Ruhe, um Brot und Pflege. Alles das wird ihm gewährt. Er erholt sich von seinen Mühen, von seinen Wunden, und im folgenden Jahre beginnt er in der Einsamkeit dieses gastfreien Hauses und in dieser klösterlichen Stille den Schrein der heiligen Ursula und malt alsdann die Vermählung der heiligen Katharina und die andern kleinen Diptychen und Triptychen, die wir heute dort gewahren.

Unglücklicherweise, und leider, scheint dieser hübsche Roman nur Legende zu sein, an der wir nicht werden festhalten dürfen. Tatsächlich soll Memling einfach ein Bürger von Brügge gewesen sein, der die Malerei betrieb wie so viele andere, der sie in Brüssel gelernt hatte, dessen Tätigkeit im Jahre 1472 beurkundet ist, der in der St. Georgsstrasse und durchaus nicht im Johannes-Hospital wohnte und zwar als gutsituierter Hauseigentümer, und der im Jahre 1495 gestorben ist. Und was mag wahr sein an seiner angeblichen Reise

nach Italien, an seinem Aufenthalt in Spanien, an seinem Tod und Begräbnis im Kloster Miraflores? Mit dem Augenblick, da die Blüte der Legende geschwunden ist, mag alles andere ihr folgen. Und trotzdem bleiben Erziehung und Entwicklung dieses Mannes sonderbar, und sein Genie, das sich zu solcher Stunde und in einem solchen Milieu so überraschend äussert, bleibt eine wunderbare Erscheinung.

Übrigens, trotz aller Gegenbeweise der Historiker, lieben wir doch noch uns Memling vorzustellen, wie er im Johannes-Hospital, das diese seine Werke noch birgt, gemalt hat. Und wenn wir sie dann dort wieder finden innerhalb dieser selben, immer noch gleichen starken Mauern, in diesem feuchten, engen, grabbewachsenen Hofe, zwei Schritte entfernt von der alten Kirche Notre-Dame, so glauben wir es, dass hier und nirgend anders diese Werke haben entstehen können.

Ich will nicht näher eingehen auf den Ursula-Schrein, der ganz gewiss das berühmteste Werk von Memling ist und der sehr zu Unrecht als sein bestes gilt. Es ist eine Miniatur in Ölmalerei, geistvoll, naiv, vorzüglich in gewissen Details, kindlich in vielen andern, ein entzückendes Werk — in Wahrheit eine etwas zu minutiöse Arbeit. Und, anstatt einen Schritt vorwärts, würde die Malerei seit van Eyck und selbst seit Van der Weyden (man sehe in Brüssel seine beiden Triptychen und besonders seine weinende Frau) einen Schritt rückwärts gemacht haben, wenn Memling hier stehen geblieben wäre.

Die Vermählung der heiligen Katharina ist im Gegen-

teil ein entscheidendes und endgültiges Bild. Ich weiss nicht, ob sie einen technischen Fortschritt über van Eyck hinaus bedeutet. Es bliebe das zu untersuchen. Jedenfalls aber hat sie in der Art zu fühlen und in der Gestaltung des Ideals eine ganz persönliche Note, die bei van Eyck nicht existierte und die keine Kunst der Welt so entzückend offenbart. Die Madonna sitzt und thront im Zentrum der Komposition auf einem erhöhten Thron-sitz. Zu ihrer Rechten Johannes der Täufer und die heilige Katharina mit ihrem Attribut des Rades, zu ihrer Linken die heilige Barbara und darüber der Stifter Jan Floreins in dem gewöhnlichen Kostüm eines Bruders des Johannes-Hospitals. Im Hintergrunde gewahren wir den Evangelisten Johannes und zwei Engel in Priester-gewändern. Die Madonna, die den Madonnen van Eycks in der Wahl des Typus sehr überlegen ist, die aber den beiden Porträts der beiden Heiligen weit nachsteht, darf ich übergehen.

Die heilige Katharina ist in ein langes anliegendes und schleppendes Gewand gekleidet mit schwarz grundierter, goldner Stickerei, mit karminfarbenen Samt-ärmeln und mit anliegender und ausgeschnittener Taille. Ein wie Wasser durchsichtiger Schleier fügt zu der Blässe der Gesichtsfarbe noch die Blässe eines kaum greifbaren Stoffes hinzu. Nichts entzückenderes als dieses kindliche und weibliche Gesicht, das so fein von seinem golddurchwirkten Gazekopfsputz eingerahmt wird. Und niemals hat ein Maler, der in Frauenhände verliebt war, etwas vollendeteres in der Gebärde, in der Zeichnung, in der Form gestaltet, als diese volle

und lange, feine und schimmernde Hand, die einen ihrer Finger dem Brautring entgegenstreckt.

Die heilige Barbara ist sitzend dargestellt. Mit ihrem hübschen, aufrechten Kopf, ihrem geraden Hals, ihrem hohen, glatten und festangewachsenen Nacken, ihrem geschlossenen Mund von mystischem Ausdruck, mit ihren schönen reinen Augenlidern, die sich über einen Blick senken, den wir erraten können, liest sie aufmerksam in einem Gebetbuch, von dessen blau-seidenem Rücken wir einen Teil gewahren. Ihre Figur zeichnet sich unter der Taille eines grünen Kleides ab. Darum ein granatfarbener Mantel, der sie umgibt mit dem freien Fall seiner breiten, malerischen und ausserordentlich geschickt angeordneten Falten.

Hätte Memling nichts geschaffen als diese beiden Gestalten — und der Stifter mit dem heiligen Johannes ist auch eine Malerei erster Ordnung, und hat den gleichen Anspruch auf unser Interesse — so könnte man wohl sagen, dass er genug getan habe, für seinen eigenen Ruhm und ganz besonders für die, die sich mit gewissen Problemen beschäftigt haben, die sie hier mit Entzücken gelöst sehen. Achtet man auf die Form, die vollendete Zeichnung, die natürliche und ungemachte Gebärde, die Klarheit der Töne, die seidige Weichheit der Haut, ihre Einheit und Geschmeidigkeit; betrachtet man die verschiedenen Gewänder in ihrer so reichen Farbe, in ihrem so richtigen und so charakteristischen Schnitt, so möchte man sagen, es sei die Natur selbst, beobachtet von einem wunderbar empfindsamen und aufrichtigen Auge. Der Hintergrund, die Architektur

Fromentin, Meister von ehemals.

und alles Beiwerk weist all die Pracht der van Eyck-schen Darstellungen auf. Ein Thron mit schwarzen Säulen, ein Marmorportikus, der Fussboden aus Marmor; unter den Füßen der Madonna ein persischer Teppich; endlich der Ausblick in eine helle Landschaft und die gotische Silhouette einer Stadt mit vielen Kirchtürmen, wie sie in dem ruhigen Glanz eines elyseischen Lichtes getaucht ist. Dasselbe Helldunkel wie bei van Eyck, aber mit neuen Feinheiten, mit besserer Beobachtung der Valeurunterschiede zwischen dem halben und dem vollen Licht. Alles in allem ein weniger energisches und zarteres Werk.

Ich übergehe die andern kleinen Bilder, die sorglich in diesen selben alten Sälen des Johannes-Hospitals aufbewahrt werden. Ich übergehe ferner den heiligen Christophorus vom Museum in Brügge und ebenso das Porträt der Gemahlin van Eycks sowie seinen berühmten Christuskopf. Gute und interessante Werke, die die Vorstellung wohl befestigen können, die man sich machen muss von der Art, van Eyck zu sehen und Memling zu fühlen; beide Maler aber, beide Charaktere, beide Genies kommen weit stärker als hier zum Ausdruck in den besprochenen Bildern des heiligen Donatius und der heiligen Katharina. Infolge der Gleichheit des Gebietes und der Gleichheit der Gestaltung gestatten diese Bilder einen unmittelbaren Vergleich und rücken damit die Bedeutung der beiden Meister in das rechte Licht.

Wie haben sich ihre Talente gebildet? Welche überlegene Erziehung hat ihnen eine solche Fülle von

Erfahrungen verleihen können? Wer hat sie gelehrt, so naiv, so aufmerksam, so geduldig, und mit solcher immer gleichbleibenden Gefühlsintensität zu sehen, so langsam bedächtig und sorgsam zu arbeiten? Und wie schnell, wie vollkommen hat sich ihre Meisterschaft herausgebildet! Die italienische Frührenaissance hat nichts, das sich damit vergleichen lässt. Weder die lombardische noch die toskanische oder venetianische Schule haben irgend etwas hervorgebracht, das diesem ersten Siegeslauf der Schule von Brügge gleichkommt. Die Technik selbst ist vollendet. Die Sprache mag sich seitdem bereichert, verfeinert, sie mag sich weiter entwickelt haben und zwar wohlverstanden vor dem Einsetzen ihres Verfalls. Aber sie hat niemals diese ausdrucksvolle Bestimmtheit noch eine solche Beherrschung der Mittel, noch auch solchen Glanz wieder erlangt.

Man betrachte die rein äusserliche Seite der Kunst von van Eyck und Memling; es ist die gleiche Kunst, die in ihrer Anwendung auf alles, was erhaben ist, dieses Erhabene in der wunderbarsten Weise zur Darstellung bringt. Reiche Stoffe, Perlen und Gold, Samt und Seide, Marmor und Metall, überall ist die Hand ausschliesslich beschäftigt, Reichtum und Schönheit der Malerei fühlen zu lassen durch den Reichtum und die Schönheit der Arbeit. In dieser Beziehung steckt die Malerei noch in ihren Anfängen, denn sie will in ihren Ausdrucksmitteln noch den Kampf aufnehmen mit der Kunst des Goldschmieds, des Stechers und des Emailleurs. Andererseits sieht man, wie weit sie sich schon von diesen entfernt hat. Unter dem Gesichtspunkt der

Technik existiert also kein sehr fühlbarer Unterschied zwischen Memling und van Eyck, der doch 40 Jahre früher gelebt hat. Man möchte wohl fragen, wer von den beiden schneller gegangen und weiter gelangt ist. Und wenn die Daten uns nicht lehrten, welcher von beiden der Erfinder war und welcher der Schüler, so möchte man auf Grund einer noch grösseren Sicherheit im Erreichen des angestrebten Zieles meinen, dass es van Eyck war, der die Lehren Memlings sich zu nutze gemacht. Man ist anfangs versucht, sie für Zeitgenossen zu halten, so identisch sind ihre Kompositionen, so gleichartig ist ihre Methode und so sehr wirken ihre Archaïsmen als Produkte der gleichen Zeit.

Die ersten Unterschiede, die sich in ihrer Technik bemerklich machen, sind Unterschiede der Veranlagung und sind die Folge von Temperamentverschiedenheiten der beiden Naturen.

Van Eyck hat mehr Modellierung, mehr Muskel, mehr wirkliche Blutzirkulation; daher die überraschende Männlichkeit seiner Gesichter und der Stil seiner Bilder. Alles in allem ist er ein Porträtist vom Schlage Holbeins, genau, scharf, eindringlich bis zur Leidenschaftlichkeit. Er sieht genauer und auch derber und schneller. Die Empfindungen, die der Anblick der Dinge in ihm auslöst, sind kräftiger und die, die ihm aus ihrer Farbe entstehen, intensiver. Seine Palette hat eine Fülle, einen Reichtum und eine Wucht, die Memling nicht kennt. Die Skala seiner Töne ist von gleichmässigerer Stärke und wird durch eine geschickte Handhabung der Valeurs besser zusammengehalten. Sein Weiss ist saftiger,

sein Purpur reicher und sein Indigo, jenes tiefe Blau altjapanischer Emailarbeiten, ist satter und dichter. Er wird stärker vom Reichtum und vom Wert seltener Gegenstände ergriffen, die in jener Zeit der luxuriösen Sitten im Überfluss um ihn vorhanden waren. Niemals hat ein indischer Rajah seine Kleidung mit mehr Gold oder Steinen geschmückt, als es van Eyck auf seinen Bildern getan. Wenn ein Bild von van Eyck schön ist, und das Bild von Brügge ist dafür das beste Beispiel, so möchte man sagen, es sei ein ganzes Edelsteingeschmeide, aufgetragen auf Gold, oder es seien Stoffe von den mannigfaltigsten Farben, deren Grundstoff wieder Gold ist. Überall macht sich das Gold fühlbar: auf den Stoffen und darunter. Spielt es nicht auf der Oberfläche, so scheint es durch den Stoff hindurch. Es ist das verbindende Band, die Grundlage, das sichtbare oder latente Grundelement dieser unter allen anderen reichen Malerei. Auch ist van Eyck geschickter, weil seine Kopistenhand ganz bestimmte Vorzüge aufweist. Er ist genauer und positiver. Seine Fähigkeit der Nachahmung ist wunderbar. Sobald er einen Teppich malt, weiss er ihn in einer Abfolge der wunderbarsten Farben zu gestalten. Sobald er Marmor malt, erscheint dieser Marmor wie poliert, und wenn er in dem Schatten seiner Kapellen das Licht durch die opalfarbenen Butzenscheiben fallen lässt, ist die Illusion eine vollkommene.

Bei Memling gleiche Gewalt der Farbe, gleicher Glanz, aber weniger Leidenschaftlichkeit und weniger echte Wirklichkeit. Ich würde nicht zu behaupten wagen, dass in diesem wunderbaren Triptychon der heiligen

Katharina, trotz der ausserordentlichen Klangkraft der Farbe, seine Farbenskala ebenso stark zusammengesetzt sei, wie die seines grossen Vorgängers. Dagegen kennt er schon Feinheiten der Übergänge und einen Duft und Schmelz in den Halbtönen, die van Eyck noch fremd waren. Die Figuren des Johannes und des Stifters bezeichnen nach der Richtung der Abstraktion, in den Relationen des Hauptlichtes zu den Nebenlichtern und in dem Bezug der Gegenstände zu der jeweiligen Sehebene einen Fortschritt über den heiligen Donatius, und vor allen Dingen einen entscheidenden Schritt über das Triptychon von St. Bavo hinaus. Selbst die Farbe der Gewänder, das eine in dunkel Granat, das andere in stumpferem Rot, lässt eine neue Kunst ahnen, den Ton im Schatten zu gestalten, und zeigt neue und feinere Farben-Kombinationen. Die manuelle Arbeit ist nicht sehr verschieden. Und doch bestehen gewisse Unterschiede: überall, wo ein lebendiges Gefühl ihn trägt, belebt und bewegt, ist Memling so sicher wie van Eyck. Überall, wo Interesse und Liebe am Gegenstand nachlassen, da kann man sagen, dass er, mit van Eyck verglichen, schwächer wird. Das Gold ist in seinen Augen lediglich Beiwerk, und die lebende Natur hat er eindringlicher studiert, als die tote. Köpfe, Hände, der Hals, die schimmernde Oberfläche einer rosigen Haut — all das sind die Dinge, auf die er den Nachdruck legt und in deren Wiedergabe er sich hervortut; weil in der Tat, sobald man sie vom Standpunkt des Gefühls aus vergleicht, hier nichts Gemeinsames mehr zwischen van Eyck und ihm liegt. Es ist eine Welt, die sie trennt. In einem

Zeitraum von 40 Jahren, was doch gewiss sehr wenig ist, ist in der Art zu sehen und zu fühlen, zu glauben und Glauben einzuflößen eine sonderbare Erscheinung zutage getreten, die hier blitzartig sich uns enthüllt.

Van Eyck sah mit dem Auge, Memling beginnt mit dem Herzen zu sehen. Der eine hat einen scharfen, sicheren Verstand, der andere scheint überhaupt nicht viel zu denken, aber er hat ein Herz, das ganz anders schlägt. Der eine kopiert die Dinge der Natur, der andere kopiert ebenfalls, aber seine Kopie wird zur Verklärung. Jener reproduziert, ohne sich um das Ideal irgendwie zu kümmern die menschlichen Typen, besonders die männlichen Typen, die ihm unter die Augen kommen, und zwar wie sie ihm entgentreten innerhalb der verschiedenen Gesellschaftsschichten seiner Zeit. Dieser hier träumt, wenn er die Natur ansieht; er lässt seine Phantasie walten, sobald er sie zu übertragen beginnt; er wählt aus ihr alles aus, was liebenswürdig und was zart ist an der menschlichen Form und schafft, besonders als weiblichen Typus, ein Wesen von einer Vollendung, wie es bis dahin unbekannt war und wie es seitdem verschwunden ist. Wohl sind es Frauen, aber Frauen, die gesehen sind, so wie er sie liebt, mit jener zärtlichen Liebe eines Mannes, der ganz erfüllt ist von dem Sinne für Grazie, Vornehmheit und Schönheit. Aus diesem, bis dahin ungekannten Bild der Frau macht er eine wirkliche Persönlichkeit und gleichzeitig ein Symbol. Er verschönert sie nicht, aber er sieht in ihr das, was keiner vor ihm in ihr gesehen hatte. Man möchte sagen, dass er sie nur so malt, weil er in ihr

einen Zauber, eine Anziehungskraft und auch eine Feinheit des Innenlebens entdeckt, die niemand vor ihm auch nur geahnt hatte. Er schmückt sie körperlich und geistig. Wenn er das schöne Gesicht einer Frau malt, so malt er eine entzückende Seele. Sein Fleiss, sein Talent, die Sorgfalt seiner Hand sind eine der Formen, in denen seine Rücksicht und seine rührende Achtung für die Frau zum Ausdruck kommen.

Keinerlei Unsicherheit kann aufkommen mit Bezug auf die Epoche, die Rasse und den Rang, denen diese zarten, blonden, treuherzigen, doch weltlichen Wesen angehören. Es sind Prinzessinnen und zwar von bester Geburt. Von einer Prinzessin haben sie den Handansatz, die müssige und weisse Hand und jene Blässe, die eine Folge des Lebens ist innerhalb der vier Wände. Sie haben jene natürliche Art, ihre Kleider und ihr Diadem zu tragen, ihr Gebetbuch zu halten und darin zu lesen, wie sie nur von einem Mann beobachtet sein konnte, dem die Welt und jene besondere Gesellschaft nicht fremd waren.

Wenn aber die Natur sich so darbot, woher kommt es dann, das van Eyck sie so nicht gesehen hat, er, der doch die gleiche Welt kannte, er, der voraussichtlich in höherer Stellung war, der darin sich bewegte als Maler und Valet de Chambre von Johann von Bayern und dann von Philipp dem Guten und mitten in dieser Hofgesellschaft. Wenn so die kleinen Prinzessinnen des Hofes ausgesehen haben, wie kommt es dann, dass van Eyck uns von diesen ihren zarten, fesselnden Reizen nicht die leiseste Idee gegeben? Wie kommt es, dass

er die Männer allein gut gesehen hat? Warum wird er derb, herb oder sogar hässlich, sobald es sich darum handelt, eine weibliche Erscheinung wiederzugeben? Warum hat er die Eva seines Bruder Hubert nicht verschönert? Warum so wenig Dezenz unmittelbar über dieser Anbetung des Lammes? Und warum bei Memling alle die anbetungswürdigen Feinheiten der Reinheit und Schamhaftigkeit; hübsche Frauen mit dem Ausdruck von Heiligen, schöne und ehrliche Stirnen, durchsichtige Schläfen und reine faltenlose Lippen. All die Blüte reinsten Unschuld, aller Zauber, der die Reinheit von Engeln umgibt, eine Seligkeit, eine ruhige Süsse, eine innere Extase, die man nirgends wieder findet. Welche Gnade des Himmels hatte sich doch auf diesen jungen Soldaten oder auf diesen reichen Bürger herabgesenkt, um seine Seele zu rühren, sein Auge zu reinigen, seinen Geschmack zu bilden und ihn gleichzeitig in der physischen und moralischen Welt so völlig neue Dinge gewahren zu lassen?

Obwohl die Männer, die Memling gemalt, nicht ganz von jener überirdischen Wirkung sind, wie seine Frauen, so gleichen doch auch sie nicht denen van Eycks. Männer von sanftem und traurigem Ausdruck, von langer Gestalt, von kupferner Hautfarbe mit gerader Nase, mit spärlichem und leichten Bart und von nachdenklichem Blick. Weniger Leidenschaftlichkeit und doch die gleiche Inbrunst. Ihre Muskulatur ist nicht so stark und männlich, aber sie haben einen gewissen Ernst und eine gewisse Sicherheit, die ihnen den Anschein gibt, als hätte das Leben ihnen viel Leid ge-

bracht. Der Johannes, dessen schöner Evangelistenkopf von so samtartiger Ausführung ist, verkörpert ein für allemal den Typus der männlichen Figuren, sowie Memling sie sieht. Und so auch der Stifter, mit seinem Christuskopf und seinem Spitzbart. Man beachte — und ich lege darauf ganz besonderen Nachdruck, — dass die männlichen und weiblichen Heiligen ganz offenbar Porträts sind.

Alles das lebt ein tiefes, geheiligtes und gesamteltes Leben. In dieser doch so menschlichen Kunst nicht ein Zug von Gemeinheit und von all der Hässlichkeit jener Zeit. Man forsche in den Werken dieses Malers, der, wie auch immer er gelebt haben mag, doch sein Jahrhundert gut gekannt haben muss; man wird nicht auf einen einzigen jener tragischen Vorgänge stossen, in deren Darstellung man sich seitdem gefallen. Keine Vierteilung, kein siedender Kessel, ausser gelegentlich bei Anlass einer Anekdote oder in Miniaturformat; keine abgeschnittenen Hände, keine nackten, geschundenen Körper, und auch keine grausame Gefangennahme, keine verbrecherischen Richter und keine Henker. Das Martyrium des heiligen Hyppolith, das wir in der Kathedrale von Brügge sehen und das man ihm zugeschrieben hat, ist von Bouts oder von Gerard David. Alte und rührende Legenden, wie die der heiligen Ursula oder des heiligen Christophorus, Madonnen, Heilige als Bräute Christi, gläubige Priester, Heilige, an die man glauben muss, ein Pilger, der vorüberzieht und unter dessen Zügen man den Künstler wiederkennt — solcher Art sind die Persönlichkeiten Memlings. Alles in allem ein guter Glaube, eine Ehr-

lichkeit, eine Naivität, die an das Wunder grenzen. Eine Mystik des Gefühls, das sich mehr noch ahnen lässt, als dass es sich wirklich zeigt, davon wir den Duft haben, ohne dass irgend welche Geziertheit in der Form sich geltend macht, eine wahrhaft christliche Kunst, wenn es je eine solche gegeben hat, frei von aller Vermengung mit heidnischen Ideen. Wenn Memling seinem Jahrhundert entflieht, so gehört er doch auch keinem anderen an. Sein Ideal teilt er mit keinem anderen. Vielleicht möchte er an Bellini, an Botticelli, an Perugino denken lassen, nicht aber an Leonardo, an Luini, und auch nicht an die toskanische Schule oder an die Römer der Hochrenaissance. Hier kein Johannes, den man für einen Bacchus halten könnte, keine Madonna oder heilige Elisabeth mit dem seltsamen heidnischen Lächeln einer Joconda, kein Prophet, der an die Götter der Antike erinnert. Weder Mythos noch tiefgründiges Symbol. Es bedarf keinerlei gelehrten Exegese, um diese ehrliche, unwissende und tiefgläubige Kunst zu erklären. Er sagt das, was er sagen will, mit der Offenherzigkeit der Einfältigen an Geist und Herzen und mit der Natürlichkeit eines Kindes. Er malt alles, was man verehrt, woran man glaubt und so, wie man daran glaubt. Er zieht sich zurück in seine intime Welt, schliesst sich daselbst ein, und erhebt sich dann zu den höchsten Höhen. Nichts von der äusseren Welt dringt in dieses Heiligtum ein, darin seine Seele ruht. Weder was man dort tut, noch was man dort denkt, noch was man da sagt, noch auch irgend etwas von dem, das man dort sieht.

Man stelle sich mitten in den Schrecknissen dieses Jahrhunderts eine heilige Stätte vor, eine Art von himmlischer Ruhestätte, von heiligem Schweigen umgeben, wo alle Leidenschaft verstummt, wo die Kummernis aufhört, wo man betet und anbetet, wo alle physische und moralische Hässlichkeit sich verklärt, wo neue Gefühle wachsen, und wo, wie die Lilien auf dem Felde, eine entzückende Naivität und Süßigkeit und eine übernatürliche Sanftmut zum Leben erstehen, und man wird sich eine Vorstellung gebildet haben von der wunderbaren Seele Memlings und von dem Wunder, das er in seinen Werken vollbringt.

Merkwürdig genug: um mit aller schuldigen Ehrfurcht von einem solchen Mann zu sprechen, mit aller schuldigen Rücksicht für ihn und für sich selbst, müsste man ganz besondere Bezeichnungen zu finden, und müsste unserer Sprache eine Art eigener neuer Jungfräulichkeit zu verleihen wissen. Nur um diesen Preis wäre es möglich, ihn wirklich zu verstehen; die Worte unserer Sprache aber haben einen so vielfachen Gebrauch schon erfahren und sind einem so vielfachen Bedeutungswandel schon seit Memling unterworfen worden, dass es schwer hält, jene zu finden, die auf ihn passen.