



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

II. Die älteren Niederländischen Maler.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-63507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-63507)

II.

Die älteren Niederländischen Maler.



Unser Gegenstand bringt es nicht mit sich, das wir um die Geschichte der Antwerpen'schen Schule zu schreiben, zu den ersten Keimen der Malerkunst in unseren Landen emporsteigen. Die Geschichte dieser Anfänge ist übrigens sehr unsicher und ebenso arm an Thatfachen und Beweisen, als reich an Vermuthungen und auseinandergehenden Ansichten.

Entsprang die niederländische Kunst dem eigenen Boden und entstand sie in den Werkstätten der Miniaturmaler, welche in den Pergamentbüchern jene fein gezeichneten und klar gemalten Bildchen malten, die im Kleinen so sprechend den Malereien der älteren flandrischen Schule gleichen, oder entblühte sie allmählig den groben Wandmalereien des Mittelalters, von welchen sich einige in den Niederlanden erhalten haben? Oder kamen vielleicht durch den Handel von Brügge oder durch den Verkehr zwischen dieser Stadt und Constantinopel in den Zeiten der Kreuzzüge Gemälde aus der Hauptstadt des Griechischen Reiches hieher, die dann unseren älteren Künstlern zum Vorbilde dienten, oder endlich entstammen die van Eyck's, unsere ersten großen Maler, aus einer Schule, die damals an den Ufern der Maas in Lüttich und Limburg blühte, und selbst von einer älteren Schule am Rhein sich ableitete? Das Alles sind Fragen, die wir nicht zu untersuchen haben, auf welche übrigens im Augenblicke auch keine befriedigende Antwort gegeben werden kann.

Wir müssen uns begnügen in kurzen Zügen anzudeuten, welche Höhe die Malerei in den Niederlanden erreichte, ehe sie zu Antwerpen mit einigem Beifall ausgeübt wurde. Auf diesem Wege werden wir sehen, welche Vorbilder die ältesten Meister Antwerpens bei ihren großen Vorgängern finden konnten und wie sie den gebahnten Weg verfolgten oder verließen.

Die niederländischen Städte waren im Mittelalter wie bekannt, eine Art von kleinen Republiken, geschaffen, verstärkt und bereichert durch die Freiheitsliebe, den Muth und die Betriebsamkeit ihrer Bewohner; sie hatten thatsächlich eine unabhängige Stellung, eigene Gesetze und Einrichtungen, besondere Finanzen und eine städtische Kriegsmacht. Fortwährend nach mehr Freiheiten und Vorrechten strebend, lagen sie auch beständig mit ihren eigenen Fürsten, mit der kirchlichen Hoheit und mit den Nachbarstädten in Conflict, nicht zu sprechen von den Uneinigkeiten, welche die Bürger einer und derselben Stadt unter einander entzweiten.

Ein streng abgeschlossenes und dabei kräftig aufgewecktes Leben führten alle, und das Schicksal vieler war im Mittelalter wirklich merkwürdig. Der Fall der einen bedeutete das Emporkommen der andern und der Wohlstand, wie die Blüthe von Wissenschaft und Kunst wanderten von dieser Stadt in jene, von der einen Provinz in die andere.

Erst war West-Flandern, wo der älteste Sitz der niederländischen Cultur, an der Reihe. In Brügge blühte der auswärtige Handel in Verbindung mit der einheimischen Industrie früher als anderswo, und hier strömte denn auch zusammen, was der Wohlstand an Genüssen für Körper und Geist bieten kann. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts war die Stadt der erste Seehafen des westlichen Europa, sie stand in Beziehung zur ganzen damals bekannten Welt. In ihren Mauern wohnten Kaufleute von siebzehn fremden Ländern, ihre Kanäle waren mit Schiffen, ihre Magazine mit köstlichen Waaren gefüllt. Die Pracht, welche ihre Bürger entfalteten, war im Verhältnisse zu ihrem Reichthum. Jedermann kennt das Wort der stolzen Johanna von Navarra, welche als sie 1301 ihren Triumph-Einzug in Brügge hielt, beim Anblick der reich aufgeputzten Frauen, die sie bewillkommten, den spitzigen Ausruf nicht unterdrücken konnte: »Ich dachte hier die einzige Königin zu sein, und sehe deren mehr als hundert.« Allbekannt ist auch, daß in dieser Stadt die patriotische Erhebung entstand, die mit der Golden-Sporen-Schlacht und mit der völligen Niederlage Frankreichs zu Land und See endigte, größtentheils herbeigeführt durch das männlich muthige Auftreten der Brüggelinger und durch die erstaunlich großen Hilfsmittel, über welche sie zu verfügen hatten.

Diese Blüthezeit war von langer Dauer. Nach einigen Jahrhunderten von Aufschwung erreichte Brügge um 1450 unter den Herzogen von Burgund den Höhenpunkt seines Glanzes. Aber unmittelbar darauf folgte ein Verfall, der die Stadt viel schneller zurückgehen ließ, als sie sich früher gehoben hatte; und der westflandrische Hafen mußte bald an den brabantischen den Ehrentitel des ersten Handelsplatzes der Niederlande abgeben.

Der langwierige Krieg, welchen Brügge während des letzten Viertels des XV. Jahrhunderts gegen Maximilian von Oesterreich, den Vormund seines Sohnes Philipp des Schönen, Herzogs von Burgund führte, und in welchem zwölf Jahre hindurch die Stadt und deren Umgebung verwüstet und ausgeplündert wurde, war Ursache, daß dieser Fürst Antwerpen vor Brügge begünstigte. Die Verandung des Zwijn, des Brügge'schen Vorhafens, wie die Umwandlung, die gegen das Ende des XV. Jahrhunderts in Folge der Entdeckung von America und der Umfegung des Cap's der guten Hoffnung im Seeverkehr Platz griff, beschleunigten ebenso sehr die Uebersiedlung des Handels nach der Scheldestadt.

Einen anderen Ehrentitel noch mußte die älteste Metropole des niederländischen Handels an ihre jüngere Rivalin preisgeben. So lange Brügge der Sitz von Wohlstand und Macht gewesen, hatte auch die geistige Entwicklung daselbst ihre Stätte aufgeschlagen. Der westvlämische Dialekt war die allgemeine Schriftsprache während der ersten Jahrhunderte der niederländischen Literatur. Der größte Theil der ältesten Gedichte und der Dichter, wie Reinaert de Vos, Jacob van Maerlant, und unsere ersten Volkslieder, sind in Flandern zu Hause, und bis auf den heutigen Tag werden nach dem Namen dieses ältesten Culturgebietes die südwestlichen Niederländer von Einheimischen wie Fremden Vlamingen genannt.

Auch die Malerei erreichte während des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Brügge einen hohen Grad von Vollendung. Die Stadt sah zwar in ihren Mauern keine hervorragende Maler geboren werden,

aber unter den prunkfüchtigen und kunstliebenden Herzogen von Burgund und in den Tagen ihrer höchsten Blüthe lebten hier die zwei großen Meister der älteren Schule van Eyck und Memlinc, lernte Rogier van der Weyden, und wohnte eine zahlreiche Schaar anderer Künstler, deren Namen entweder ohne damit zu verbindende Werke, oder deren Werke ohne die zugehörigen Namen auf uns gekommen sind.

Zur selben Zeit, in welcher Antwerpen ihre flämische Schwesterstadt in Handel und Wohlstand überflügelte, wurde sie auch ihre Erbin im Reich der Kunst. Ehe wir jedoch verfolgen, was dieses köstliche Erbtheil in ihren Händen wurde, ist es nöthig das in Betracht zu ziehen, was die niederländische Malerei war, bevor sie ihren Thron von Brügge nach Antwerpen verlegte. Suchen wir uns eine Vorstellung davon zu bilden, indem wir uns mit ihren drei hervorragenden Trägern bekannt machen.

JAN VAN EYCK oder JAN und HUIBRECHT VAN EYCK (denn die Schöpfungen des letzteren hat die Geschichte bislang nicht von jenen seines jüngeren Bruders auszuscheiden vermocht) malten in majestätischer, würdiger Art, mit offenem Auge für die Wahrheit, unbegrenzter Liebe für volle Farbenpracht und feinem Gefühl für ihre glänzende Verbindung.

Werfen wir einen Blick auf ihr weltberühmtes Meisterwerk, die »Anbetung des Lammes Gottes,« welches für die Grab-Kapelle von Jodocus Vydt in der damals St. Jans, jetzt St. Baafs genannten Kirche zu Gent gemalt wurde.* Das Werk theilt sich in eine untere und in eine obere Hälfte. Die untere besteht aus fünf Theilen: ein Mittel- und vier Seitentücke, die obere aus sieben besonderen Tafeln, von welchen die mittelfte und die zwei äußersten etwas höher sind als die vier übrigen. Gent hat von dem großen Werk nichts anderes behalten als das Mittelbild der unteren und die drei Mittelafeln der oberen Reihe, von dem Uebrigen, was die aufzuschlagenden Flügel des Altarschreines bildete, befinden sich die beiden äußeren Tafeln des Obertheils im Museum zu Brüssel, und die sechs anderen in jenem von Berlin.

Der Obertheil enthält in der Mitte Gott Vater, rechts folgen St. Johannes Baptista, die orgelnde Cäcilia und Eva, links sieht man die Jungfrau Maria, eine Gruppe singender Engel und Adam. Unterhalb ist die Vision dargestellt, die Johannes in der Offenbarung (cap. 7) beschreibt: »Nach diesem sah ich eine große Schaar, die Niemand zählen konnte aus allen Nationen und Geschlechtern und Völkern vor dem Thron und vor dem Lamm stehen, bekleidet mit langen weißen Kleidern und Palmenzweige waren in ihren Händen.« Im Vordergrund entspringen die lebenden Quellen der Wasser der Offenbarung, dahinter steht auf einem Altar von Engeln umringt das Lamm Gottes, vier Schaaren von Martyrern, aus den vier Ecken des Gemäldes kommend, begeben sich nach der Mitte über eine blumige Wiese; im Hintergrunde zeigt sich Jerufalem. Auf den untersten Seitentafeln sieht man (ehemals rechts) die heiligen Eremiten und Pilger, (links) die Streiter Christi und die gerechten Richter, die sich alle, die einen zu Fuße, die andern zu Pferd durch eine gebirgige Landschaft zum Lamme begeben.

In majestätischer Haltung und voll Manneskraft thront Gott Vater in der Mitte des Werkes, zwei Finger der rechten Hand erhebend, das Scepter in der Linken, die dreitache Krone auf dem Haupte, im rothen über das rothe Unterkleid geschlagenen Mantel: ein Bild von mehr als menschlicher Erhaben-

* Die in diesem Werke besprochenen Gemälde sind von dem Verfasser im Original besichtigt und an Ort und Stelle beschrieben worden. Die Bezeichnungen rechts und links verstehen sich von der rechten und linken Seite des Beschauers.

find. Er scheint beschämt und bekümmert seines Ungehorsams wegen, Röthe bedeckt seine Wangen und zwischen den Augenbrauen erscheinen leichte Falten. Alle Besonderheiten des Modells sind wie in einem Spiegel wiedergegeben: die Härchen auf und die Adern unter der Haut, selbst die gebräunte Farbe an Gesicht und Händen, als gewöhnlich der Luft blosgestellt. Eva ist mit ihrer großen Stirn, ihren hochabstehenden Augenbrauen und ihrem gehaltenen Ausdruck geradezu hässlich. Der Umriss ihrer Gestalt scheint aus mechanisch gezogenen Curven zu bestehen, ihre dünnen Arme, ihr herausgetriebener Unterleib sind unzierlich. Alles beweist, daß Adam nach dem lebenden Modell gemalt ist, und Eva nicht; doch verrathen beide Figuren deutlich das Bestreben nach unverblümter Wahrheit und richtiger Wiedergabe der Natur.

Der Name der van Eyck's hat sich weit ausgebreitet und der Ruf ihrer Werke erhielt sich nach ihrem Tode in ihrem Vaterland in hohen Ehren. Ihr Einfluß als Erfinder oder Vervollkommner der Oelmalerei wie als Künstler ist über den größten Theil von Europa fühlbar; sie beherrschen die ganze ältere niederländische Schule und mehr oder weniger sind alle niederländischen Maler bis 1500 ihre Nachfolger.

Der zweite große Meister, den wir im weiteren Verlaufe finden, ist ROGIER VAN DER WEYDEN. Er wurde zu Tournay geboren, lernte die Malerkunst zu Brügge unter den van Eyck's und liefs sich darauf in Brüssel nieder, wo er um 1460 starb. Obgleich aus einer Stadt stammend, in welcher die Kunst selbst frühzeitig geblüht zu haben scheint, die aber in wiederholte Berührung mit unseren flämischen Landen kam, muß doch van der Weyden, sowohl wegen seiner Lehrjahre, die er in Brügge als wegen seiner Meisterjahre, die er in Brüssel verlebte, unmittelbar zu der flämischen Kunstschule, der Schule der van Eyck's gerechnet werden.

Charakteristisch ist ihm die scharfe Helligkeit seiner Farbe, welche die Figuren fast aus den Rahmen heraustreten, sie im kräftigen Licht von einander abgehen und doch gut verbunden bleiben läßt. Leiden und Mitgefühl, den Schmerz, der die Frau ohnmächtig zusammenbrechen und den Mann schwermüthig und düsteren Blickes vor sich hin starren läßt, weiß er meisterlich wiederzugeben. Leider versteht er die Aeufserungen der Seele besser darzustellen als die Bewegungen des Körpers, und allzu oft sind seine Figuren, so herrlich von Farbe und Ausdruck, unbeholfen und übertrieben in ihrer Bewegung.

Beinahe das einzige Werk, an welchem er mit voller Sicherheit studirt werden kann, ist seine »Kreuzabnahme Christi« im Escorial. Im Mittel der Tafel, das oben die zwei Seitentheile überragt, steht das Kreuz noch aufrecht; Christus wird durch einen Jünger herabgelassen und von zwei anderen unter den Schultern und bei den Beinen gehalten, eine Frau weint zu seinen Füßen. Die linke Seite wird von der in Ohnmacht sinkenden Maria, trauernd umringt von Johannes und zwei Frauen, eingenommen. Die Einheit fehlt dem Werke und die Handlungen sind nicht ohne steife Härte, aber um so tiefer ist die Trauer auf allen Gesichtern ausgeprägt. Dieselben besseren wie minder guten Eigenschaften finden wir wieder in den »Sieben Sacramenten« im Museum zu Antwerpen, die mit Recht dem Meister von Tournay zugeschrieben werden.

Rogier van der Weyden war der Lehrer MEMLINC'S. Dieser war kein so mächtiger Maler als die van Eyck's, aber er befaß mehr Gefühl, indem er, weniger auf körperliche als seelische Wahrheit, und weniger auf die imposante Majestät der Gottesverehrung als auf die süße Schwärmerei der Gottesfurcht bedacht, sich mehr dem Himmel als der Erde zu nähern strebte. Seine Farbe ist auch ruhiger, seine Harmonie sanfter, nicht überwältigend, hinreißend, sondern langsam durchdringend und vollkommen dem Gefühl entsprechend das

heit. Aus feinen schönen jugendkräftigen und mächtigen Zügen, würdig ernst in ihrer Unbeweglichkeit, und mild in ihrer zarten Zierlichkeit spricht die höchste Gerechtigkeit mit der höchsten Güte gepaart. In breiten kunstvoll geworfenen Falten fällt ein rothes Kleid um ihn herab, kostbar und glänzend, reich und Ehrfurcht erweckend, ein Kleid werth von einem Gott getragen zu werden. In Haltung, Ausdruck und Farbe hat das Ganze einen tiefdurchdringenden Ernst, ohne eine Spur von Uebertreibung. Mehr menschlich ist Maria, ihre Augen sind züchtig auf das Buch, in welchem sie liest, niederge schlagen, in jungfräulicher Reinheit und gottesfürchtiger Eingegebenheit sitzt sie in ihrem dunkelblauen mit Gold und Edelsteinen verbrämten Gewand, eine schwere Krone von in Gold gefassten Lilien und Rosen auf dem Haupt. Ihr Antlitz ist zarter und leuchtender als das von Gott Vater, besitzt jedoch die Weichheit des lebenden Fleisches noch nicht. Der hl. Johannes ist geringer. Sein Ausdruck ist doch allzu süßlich für einen Prediger, die Geberde der erhobenen Hand allzu kraftlos, sein Kopf zu dunkel. Die Hintergründe der drei Stücke sind golden mit schwarzen Inschriften, auch die schwärzlichen Fliese sind in goldenen Fugen verbunden. Aus allen Farben und dem Ueberflus von Edelsteinen strahlt ein dunkler kraftvoller Schimmer, der dem Werke einen überirdischen Glanz verleiht und zu Ehrfurcht und Verehrung stimmt.

Betrachten wir daneben die Gruppen, welche heranziehen um das Lamm anzubeten, so bemerken wir, daß dieser Theil neben den Eigenschaften, die durch das ganze Werk dieselben bleiben, besondere Eigenthümlichkeiten besitzt, welche uns dienen sollen um die van Eyck'sche Richtung näher zu charakterisiren. Die eigentliche Bewegung fehlt: das gottesdienstlich Feierliche überwiegt noch das menschlich Gemüthvolle; die aus künstlerisch ausgeführten Personen bestehenden Gruppen sind selbst noch nicht künstlerisch componirt und ziehen sich in geraden Linien gleichförmig durch das Bild. Auch die Natur ist behandelt als stünde Alles auf sich selbst; jedes Pflänzchen, Bäumchen, Blümchen ist fein durchgeführt aber der Verband zwischen dem Allem, und der Verband zwischen Himmel und Erde oder mit einem Wort die Perspective ist noch nicht erfaßt. Das Bestreben die Zonen anzudeuten, die Abdämpfung der Fernsicht fühlen zu lassen, ist zwar bemerkbar, aber das Ziel ist noch nicht erreicht: die dritte Zone ist ebenso ausgeführt wie die erste, und in dem fernsten Hintergrunde gehen Berge, Fluren und Häuser in einen blauen Ton über, der von dem weissen Rand des Horizonts scharf abgeht.

Die singenden Mädchen auf den jetzt in Berlin befindlichen Flügeln zeigen rücksichtslose Naturtreue: sie singen tüchtig darauf los, und ihr Mund hat die unangenehm gesperrte Verzerrung, die man bei Singenden bemerkt. Viel anmuthiger und ruhiger ist die Gruppe der lieben, engelartigen Mädchen um die orgelnde Cäcilia. In diesen beiden Stücken herrscht des Meisters bekannte Ausführlichkeit und das Streben nach glänzenden Farben: die Locken der singenden Mädchen sind Haar für Haar gemalt, die Mäntel der spielenden zeigen auf den vollfarbig rothen und grünen Stoffen reiche Bordüren. Dieselbe Treue und Ausführlichkeit, denselben gesetzten Ausdruck, wie sie den Haupttheil dieses Werkes charakterisiren, treffen wir auch in den Bildern der Eremiten und des hl. Christophorus.

Die lebensgroßen Bildnisse des Jodocus Vydt und seiner Frau sind äußerst sorgfältig gemalt: der Mann hat kurzes ergrautes Haar und geschorenen Bart, jedes Fädchen scheint besonders gemalt zu sein und doch ist Alles breit, seine betende Geberde ist voll Treue und richtigem Gefühl wiedergegeben. Auch Adam und Eva (im Museum zu Brüssel), sind in voller Naturwahrheit gemalt, nicht schöner und nicht häßlicher, als gewöhnliche entkleidete Menschen

der Meister, sowie es ihn befehle, wiederzugeben suchte. Betrachten wir darauf hin sein hervorragendstes Werk, die »Verlobung der hl. Katharina« im Johannespital zu Brügge.

Auf einem vor eine marmorne Colonnade gesetzten Thron mit braungoldner Rücklehne sitzt die hl. Jungfrau mit dem Jesuskind auf dem Schoofs. Ihr Gesicht ist zart ohne schön zu fein, sie trägt einen hochrothen Mantel, der ihr in brüchigen Falten umgeworfen ist, ihr Unterkleid ist blau und mit einer Edelsteinbordüre verbrämt, das Körperchen des nackten Christuskindes rosenfarbig mit dunkeln Schatten, sein Köpfchen lieblich aber sein Fleisch ohne Weichheit. Neben Maria stehen zwei Engel: der eine mit einem lächelnden, gütigen Muttergesichtchen spielt eine kleine Handorgel, der andere hält ein aufgeschlagenes Buch, in welchem die Mutter Gottes liest. Rechts kauert die hl. Katharina, ihre Attribute, Rad und Schwert, neben sich. Sie trägt ein liches Kopfband und einen nur an der zarten Linie, die der Saum auf ihrem Gesicht zeichnet, erkennbaren Schleier. Ihre Kleidung besteht aus einem weissen Leibchen, aus welchem karmoisinrothe Aermel hervorkommen und einem goldbraunen mit schwerem Blumendessin durchwobenen und mit Weiss ausgeputzten Rock. Die linke Hand hält sie nach dem Kinde ausgestreckt das einen Ring daran steckt. Hinter ihr steht Johannes Baptista, dessen nacktes Bein aus seinem dunklen Kleide hervortritt, ein Lamm neben sich. Rechts kniet die hl. Barbara mit grünem Unter- und dunkelpurpurnem Ober-Kleid, gleichfalls einen durchsichtigen Schleier tragend und andächtig in einem Buche lesend. Hinter ihr befindet sich der Apostel Johannes.

Der Ausdruck der Figuren ist von zarter Schönheit von der Ersten bis zur Letzten. In sich gekehrt segnet der Apostel Johannes den Kelch, mit einer Geberde ruhiger Theilnahme weist der hl. Johannes Baptista nach der hl. Katharina; still aber ohne Scheu und mit einer unaussprechlichen Feinheit der Gesichtszüge sieht diese nach ihrem göttlichen Bräutigam.

All das Unterscheidende, was Gesicht, Körper und Geberde annehmen bei vollkommener Unkenntnis dessen, was schlecht und niedrig auf Erden ist, bei vornehmer Erziehung und edlem Naturell, alles das ist in der Erscheinung der hl. Katharina vereinigt. Sie besitzt in hohem Masse das Schlanke, Zarte, das Memlinc's Gestalten eigen ist und die Körper so durchsichtig macht, das wir bis auf den Grund sehen und mühelos in der Seele lesen können; sie ist ein Urbild von jungfräulicher Fleckenlosigkeit, von Zartfinn und doch von Freimuth, von einer kristallklaren Seele ohne Stolz wie ohne Zaghaftigkeit. Die hl. Barbara besitzt in ihrer feierlichen Andacht und in dem gemüthlichen Ernst, mit welchem sie unbeweglichen Auges und Leibes in ihrem Buche liest, mehr den Ausdruck von Würde und strenger Eingezogenheit, obwohl auch ihr ganzes Wesen von innerlicher und äußerlicher Fleckenlosigkeit Zeugnis ablegt. Beide sind Kinder in ihrer Einfachheit und Wahrhaftigkeit, Frauen durch den Ernst ihrer überirdischen Liebe: „reine Körper ohne Mackel, reine Seelen ohne Sünde“. Ihre Handlung ist wenig und reißt keine Furche in den ruhigen Spiegel ihres Seins. Auch die andern Figuren stehen wohl nahe aneinander, sind wohl bewundernswerth in der Feinheit ihrer Form wie ihres Ausdrucks, aber sie handeln wenig und wirken noch weniger zusammen. Sie füllen die Tafel aber es bleibt jede für sich abgefordert.

Es liegt etwas Zartes in den unabgeschwächten Tönen, etwas wie ein geheimnisvoller Zauber, der über die Personen, über ihr Gemüth und über ihre Kleidung sich ausbreitet. Die Farbe ist voll und reich, aber nichts strahlt und glänzt. Alles fließt zu einer Melodie zusammen, worin wir die reichsten Töne in einen Accord verschmelzen fühlen, ebenso zart in seinem Ganzen, als



Die Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden im Escorial.

jede Note kräftig für sich selbst ist. Es ist ein Lied von Gottesdienst und Einfachheit, gefungen von zarten Mädchenstimmen unter den schlanken Bogen einer gothischen Klosterkirche, die durchströmt wird von dem geheimnißvollen, gedämpften Licht, das durch die farbigen Scheiben hereindringt.

Berühmter noch als dies Werk ist Memlinc's Reliquienschrein der hl. Ursula, der in kleinen höchst sorgfältigen Täfelchen die hervorragendsten Begebenheiten aus dem Leben der hl. Ursula und der ihr folgenden elftaufend Jungfrauen zu sehen gibt. Hier wie überall bleibt Memlinc ein rein in sich gekehrter Künstler, aber er wirft, wie van Eyck in seinen kleineren Gemälden, in diesen farbenreichen Täfelchen einen viel offeneren und unbefangenen Blick in die Außenwelt.

Sahen wir sonach bei van Eyck gottesdienstliche Feierlichkeit mit glänzender Farbenpracht, bei van der Weyden Tiefe des Ausdrucks mit harten Bewegungen und hellen Farben, so finden wir bei Memlinc zarte anmuthige Befcheidenheit mit milderem Tinten.

Fassen wir nun die Momente zusammen, welche die ältere niederländische Schule charakterisiren, ohne darauf Rücksicht zu nehmen was jedem einzelnen Meister insbesondere eigen ist, so finden wir einen entschiedenen Farbenreichtum, der sich in glänzenden bunten Gewändern, im fest durchgeführten Nackten, in reich ausgestatteten Hintergründen und hellen Fernsichten darstellt. Die Ausführung Aller ist sehr eingehend: Zug für Zug wird jede Besonderheit an den Menschen, ihren Kleidern, ihren Wohnungen wie auch in der Natur aufgefaßt und treu wiedergegeben. Die sorgfältige Ausführlichkeit ist die natürliche Genossin der Wahrheitsliebe: Die älteren Maler fassen nicht zusammen, geben nicht den allgemeinen Eindruck der Dinge, sondern die Dinge selbst wieder. Sie stellen den lebenden Menschen nicht nackt dar, daher mußten sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf die detaillirt und reich gemalten Kleider und auf die Gesichtszüge werfen, in welch letztere sie wie in einen klaren Spiegel der Seele tiefes Gefühl legten. Sie kannten die Luftperspective nur unvollkommen und machten von Helldunkel-Effekten keine Anwendung. Ihre Werke sind mit voller Klarheit übergossen, alles hebt sich in scharf abgegränztem Contour von einander ab: alle Farben mußten ihren harmonischen Einklang durch ein künstlerisches Gleichgewicht, nicht durch Abtönung und Schattenswirkung erlangen. Die Schärfe der Linien, die vollfarbigen und in schweren Falten fallenden Gewänder, die reich gestalteten Hintergründe, der Mangel an Bewegung und Zusammenhang der Menschen und an Luftmedium zwischen allem bewirken, daß die Menschen nicht gänzlich von einander und aus ihrer Umgebung loskommen, daß sie etwas Steifes und Unbewegliches behalten und daß sie mehr inneres als äußeres Leben zeigen.

Mit dieser ruhigen Haltung stimmt die stark ausgesprochene Neigung der älteren Meister vollkommen überein, Andachtsbilder lieber auf sinnbildliche denn auf dramatische Weise, lieber in streng regelmäßiger, als in frei bewegter Anordnung, lieber in traditionellen Formen als nach frei schaffender Eigenwahl wiederzugeben. Sie fassen ihre Kunst wie das Leben ernst auf. Eitel Augenblendwerk, weltlicher Sinn, muthwillige Ungebundenheit, dieß alles war für die züchtigen, rechtschaffenen, kindlich gläubigen Künstler ein Greuel. Lachend und hell ist ihre Farbe und ihr Licht, schwermüthig und tiefsinnig sind ihre Figuren, welche noch nicht das volle Leben besitzen und noch wenig von der Welt genießen. Ihren Nachfolgern war es vorbehalten, Uebereinstimmung zwischen Farbe und Ausdruck, zwischen Beleuchtung und Handlung, zwischen Körper und Seele zu bringen.