



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

IV. Die ältesten Antwerpen'schen Maler. Quinten Massijs.

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

IV.

Die ältesten Antwerpen'schen Maler. Quinten Massijs.



he wir die eigentliche Geschichte der Antwerpen'schen Schule begannen, beschäftigten wir uns ziemlich eingehend mit ihren allgemeinen Verhältnissen, mit der Geschichte der ihr voraufgehenden Meister und endlich mit der Betrachtung dessen, was Antwerpen während der Zeit war, als ihre ersten Maler auftraten und die Kunst der südlichen Niederlande ihren Hauptsitz in ihren Mauern aufschlug. Wir haben verfahren, wie Jemand der ehe er uns in eine Kirche oder in ein anderes Gebäude führt erzählt, wann und wie das Werk begonnen wurde, aus welchen Gründen es errichtet und in welchem Styl es aufgeführt wurde. Wie diese Aufklärungen nöthig sind um ein Gebäude richtig kennen zu lernen, so war es auch nothwendig, sich Rechenschaft von den Umständen zu geben, unter welchen die Malerei innerhalb unserer Mauern Wurzel faßte und emporwuchs, um ihr Entstehen und ihren Aufschwung nicht bloß kennen, sondern auch begreifen zu lernen.

Ganz im Allgemeinen ist eine Erscheinung in der Geschichte, eine Zeitperiode aus dem Bestande eines Volkes, selbst das Leben eines einzelnen Menschen nicht zu verstehen, wenn man sie aus ihrer Umgebung lostrennt. Wenn man die Abenteuer eines Chinesen erzählt, als wäre er ein Niederländer; wenn man von Jemand spricht, der um d. J. 1000 oder 1500 lebte, als ob er aus unserem Jahrhundert wäre; wenn man dem Leser nicht sagt, was in der Geburtszeit oder an dem Geburtsort des in Rede stehenden Mannes der Entwicklung seines Talentes vortheilhaft oder ungünstig war, was Andere vor ihm gefunden oder gethan haben, um ihm seine Thätigkeit zu erleichtern oder zu erschweren: so giebt man Räthsel zu lösen, und macht die Geschichte weder klarer noch interessanter, als wenn man ein Blatt mitten aus einem dicken Buch ausreißt und vorliest ohne Mittheilung von dem, was auf den vorhergehenden Blättern behandelt worden ist.

Aus dem, was wir gesehen haben, geht hervor, daß in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts die Malerei zu Brügge und in anderen flandrischen Städten einen hohen Grad von Entwicklung erreichte, und daß um 1450 auch in Antwerpen ein Kunstleben entstanden war, welches sich mit dem stets zunehmenden Luxus der Stadt zu wachsender Blüthe erhob. Fragen wir nun darnach welchen Rang die Maler in der Reihe der Künstler, die unter dem Banner der St. Lucas-Gilde vereinigt waren, bekleideten, so ist es unbestreitbar, daß er von früher Zeit an der erste war. Von den 35 Meistern, die 1453 aufgenommen

wurden, finden wir vierzehn als Maler, während der Kunstzweig, der nächst der Malerei die meisten Mitglieder zählte, nur durch sechs Namen vertreten ist. Dieser Thatbestand erhält sich während des ganzen ersten Jahrhunderts der St. Lucas-Gilde: denn auch von den 53 i. J. 1561 aufgenommenen Meistern stehen 24 als Maler eingetragen. In der Violiere war sie in noch größerem Uebergewicht, und nichts war gebräuchlicher, als die Bezeichnung dieser Kammer als „der Violieren, wie man die Maler der St. Lucasgilde nennt.“ Nach Guicciardini waren unter den Rederijkers fast keine anderen Mitglieder als Maler. Der Schreiber jenes englischen Briefes, der uns so kostbare Mittheilungen über den „Landjuweel“ von 1561 macht, nennt die ihn veranstaltende Kammer schlechtweg „die Maler von Antwerpen“. Manchmal wird selbst die ganze St. Lucasgilde die Malergilde genannt. Die Malerkunst war damals von ihrem ersten Aufschwung an, was sie dauernd und bis auf den heutigen Tag in Antwerpen geblieben ist, die Kunst par excellence; und unter einem Künstler verstand man in Antwerpen allezeit und versteht man noch einen Maler.

Wie groß das Ansehen der Malerkunst in Antwerpen im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts war, können wir ferner aus einigen Notizen im Tagebuch Albrecht Dürers, der in den Jahren 1520 und 1521 in dieser Stadt sich aufhielt, entnehmen. Kurz nachdem er angekommen, nöthigten ihn die Maler zu einem Gastmahle in ihrem Gildelokal. »Bei Tische war alles Geräth von Silber, das Essen köstlich. Es waren auch ihre Frauen alle zugegen und als der Nürnbergische Künstler hingeleitet wurde, stand das Volk in zwei Reihen, als führte man einen großen Herrn. Es waren unter ihnen auch Männer von gar stattlicher Persönlichkeit, die sich alle mit tiefer Verneigung auf das Allerdemüthigste gegen ihn benahmen und sagten sie wollten so viel wie nur möglich alles das thun, was sie wußten, dafs ihm lieb wäre.« Und als er ein Jahr darauf wieder abreisen wollte, bot ihm der Magistrat ein Jahrgeld von 300 Philippsgulden und Freiheit von allen Abgaben an, sammt einem gutgebauten Hause und besonderer Bezahlung für jedes Bild, was er für die Stadt machen würde, wenn er nur in Antwerpen wohnen bleiben wollte. Doch Dürer zog es vor in seiner Heimatstadt ein geringes bürgerliches Leben, als in einer fremden Stadt ein üppiges Dasein zu führen: wie aber ihn diese Anhänglichkeit an sein Nürnberg ehrt, so verdient die Liebe der Antwerpischen Rathsmitglieder für die Kunst sicher nicht minderes Lob.

Die ersten Maler haben uns nur dürftige Erinnerungen hinterlassen. Kein ihnen mit Sicherheit zuzuschreibendes Werk ist auf uns gekommen, und auch sonst sind die Namen einiger von ihnen mit etlichen mageren Notizen Alles, was wir von ihnen verzeichnet finden. Man spricht von ihnen wie von Handwerkern, und was sie leisteten war häufig nichts anderes als Handwerk.

Der erste Name, den wir auf der Mitgliederliste der St. Lucas-Gilde im ersten Jahre, in welchem man die Namen der Meister aufzeichnen begann, finden, ist der von WILLEM DE CUPERE oder DE CUYPERE wie wir jetzt sagen würden. Von ihm selbst wissen wir wenig, aber er mußte zu einer Familie gehört haben, die sich frühzeitig in der Malerei bethätigte. Denn über einen Namensgenossen von ihm, vielleicht seinen Vater, bewahrten uns die Stadtrechnungen von 1398 und 1404, die einzigen, die von jener Zeit auf uns gekommen sind, einige Notizen.*

Dieser de Cuypere wird dort als eigentlich ANDRIES STEVENS mit dem Beinamen DE CUYPERE heissend angegeben. Er war um 1360 geboren und

* Vgl. den von L. DE BURBURE stammenden Artikel in der Biographie nationale unter dem Namen de Cuypere.

war ein Sohn des JAN STEVENS, der gleichfalls das Malerhandwerk ausübte. Andries de Cuypere wird nach den damaligen aus dem Lateinischen (pingere) entlehnten Sprachgebrauche in den Stadtrechnungen „pingerer“ oder „pingeerder“ genannt. 1398 bezahlte die Stadt an ihn 21 Schilling vlämische Groschen für des Zusammenstellen und Malen der „Ornamente“ zu den Umgängen oder Prozessionen, welche jährlich zweimal an den Jahrmarkttagen des Sinxenmarktes und des Bamismarktes die Strafsen durchzogen. Diese sogenannten Ornamente bestanden aus den Wagen und aus den Kleidern jener Personen, die auf oder um jene Wagen die eine oder andere Gruppe darstellten. Der Maler mußte die Verzierungen zeichnen, den Zug anordnen und dafür sorgen, daß Alles wieder gut zurückkam und aufbewahrt wurde. Die Gruppen, die bei dieser Gelegenheit (als lebende Bilder) dargestellt wurden, waren zumeist der hl. Schrift entlehnt, fünf aus dem Alten Testament: Moses und Abraham, die zwölf Propheten, der Traum Jakobs, David und Bethsabe, Moses auf dem Berge Tabor; zehn aus dem Neuen Testament: die zwölf Apostel und der hl. Christophorus, die Jungfrauen und der hl. Michael, der Kaiser Augustus, die heiligen Ritter, die Beschneidung, der Stall von Betlehem, die hl. drei Könige und ihr Gefolge, das hl. Grab und die drei Marien, die Vermehrung der Brode, das jüngste Gericht; dazu kamen noch: die Herzoge von Brabant und St. Georg mit dem Drachen. In demselben Jahre 1398 wurde eine Unser Lieben Frauen-Prozession veranstaltet, für welche Andries de Cuypere auf Kosten der Schöffen das Bild der hl. Jungfrau und die Wappen von Burgund und von Antwerpen auf zwei Standarten von Sammt malte.

Im Jahre 1404 wurde er mit MICHEL LODEWYCKX beauftragt die Wappen der Handbogengilde auf verfilbertes Pergament zu malen, bestimmt auf die Kapuzen der 326 Gildenmitglieder geheftet zu werden, welche zu einem Preischiefsen nach Mecheln zogen. Er malte auch die Banner mit den Wappen von Antwerpen, die auf den mit grobem Geschütz versehenen Schiffen angebracht wurden, welche damals die Stadt nach Brügge sandte um zwei von da nach Antwerpen kommende Schiffe gegen die Ueberfälle der Middelburger zu decken. Andries de Cuypere muß 1431 gestorben sein, denn die Executoren seines letzten Willens verkauften das Jahr darauf ein Haus, das an jenes stiefs, welches er am »Zand« bewohnt und besessen habe. Anderer Hausbesitz auf dem Oude Koornmarkt und in St. Jacobsstraat zeugt von seiner Wohlhabenheit.

Der zweite Name, den wir in der Meisterliste der St. Lucas-Gilde unter 1453 finden, ist der von LUCAS CODDE, CODDEN oder CODDEMAN.* Ausser der Erwähnung von durch ihn hergestellten Cartons für Glasgemälde der St. Katharinenkirche zu Breda finden wir die Notiz von dem Porträt des Herzogs von Burgund, Philipp des Guten, das er gemalt und worunter er die Inschrift setzte »oud (alt) 42 jaren«. Wenn auf den Herzog bezogen, deutet diese Alterszahl auf das Jahr 1438 als Entstehungszeit des Bildes. Ihn selbst finden wir bereits 1426 als Maler erwähnt und wissen, daß er 1469 starb, er mag also um 1400 geboren sein. Die Coddemans waren eine ganze Familie von Künstlern. An derselben Orgel von Unser Lieben Frau, an welcher Lucas 1450 den Kasten verzierte, arbeitete sein Bruder Jan das Schnitzwerk der Vororgel, auch ein dritter Bruder, Willem, war Bildhauer, und sein Schwager WILLEM COEMAN war Maler. Was wir später wiederholt sehen sollen, finden wir schon in diesen frühesten Zeiten, nemlich, daß die Kunst in einigen Häusern erblich war und die Künstler sich häufig verchwägerten.

Die Namen der ersten Dekane der Antwerpen'schen St. Lucasgilde (1454)

* Ebenda unter den Namen Codde.



P. P. RUBENS, DER FRUCHTEKRANZ.
Frankfurt an der Oder.

war ein Sohn des JAN STEVENS, der gleichfalls das Malerhandwerk ausübte. Andries de Cuypere wird nach den damaligen aus dem Lateinischen (pingere) entlehnten Sprachgebrauche in den Stadtrechnungen „pingerer“ oder „pingeerder“ genannt. 1398 bezahlte die Stadt an ihn 21 Schilling vlaemische Groschen für das Zusammenstellen und Malen der „Ornamente“ zu den Umgängen oder Prozessionen, welche jährlich zweimal an den Jahrmarttag des Sinxenmarktes und des Bamismarktes die Straßen durchzogen. Diese sogenannten Ornamente bestanden aus den Wagen und aus den Kleidern jener Personen, die auf oder um jene Wagen die eine oder andere Gruppe darstellten. Der Maler mußte die Verzierungen zeichnen, den Zug anordnen und dafür sorgen, daß Alles wieder gut zurückkam und aufbewahrt wurde. Die Gruppen, die bei dieser Gelegenheit (als lebende Bilder) dargestellt wurden, waren zumeist der hl. Schrift entlehnt, fünf aus dem Alten Testament: Moses und Abraham, die zwölf Propheten, der Traum Jakobs, David und Bethsabe, Moses auf dem Berge Tabor; zehn aus dem Neuen Testament: die zwölf Apostel und der hl. Christophorus, die Jungfrauen und der hl. Michael, der Kaiser Augustus, die heiligen Ritter, die Beichneidung, der Stall von Betlehem, die hl. drei Könige und ihr Gefolge, das hl. Grab und die drei Marien, die Vermehrung der Brode, das jüngste Gericht; dazu kamen noch: die Herzoge von Brabant und St. Georg mit dem Drachen. In demselben Jahre 1398 wurde eine Unser Lieben Frauen-Prozession veranstaltet, für welche Andries de Cuypere auf Kosten der Schöffen das Bild der hl. Jungfrau und die Wappen von Burgund und von Antwerpen auf zwei Standarten von Sammt malte.

Im Jahre 1404 wurde er mit MICHEL LODEWYCKX beauftragt die Wappen der Handbogengilde auf versilbertes Pergament zu malen, bestimmt auf die Kapuzen der 125 Gildemitglieder geheftet zu werden, welche zu einem Preisfesteisen nach Moseln zogen. Er malte auch die Banner mit den Wappen von Antwerpen, die zu den mit grobem Geschütz versehenen Schiffen angebracht wurden, welche damals die Stadt nach Brugge sandte um zwei von da nach Antwerpen zurückzubringen. Schiffe gegen die Überfälle der Middelburger zu decken. Andries de Cuypere muß 1431 gestorben sein, denn die Executoren seines letzten Willens beschafften das Jahr darauf ein Haus, das an jenes stieß, welches er von Jacobus besaß und besessen habe. Anderer Hausbesitz auf dem Oude Kerkmarkt und in St. Jacobsstraat zeugt von seiner Wohlhabenheit.

Der zweite Name, den wir in der Meisterliste der St. Lucas-Gilde unter 1453 finden, ist der von LUCAS CODDIE, CODDEN oder CODDEMAN.* Aufser der Erwähnung von durch ihn hergestellten Cartons für Glasgemälde der St. Katharinenkirche zu Breda finden wir die Notiz von dem Porträt des Herzogs von Burgund, Philipp des Guten, das er gemalt und worunter er die Inschrift setzte »oud (alt) 42 jaren«. Wenn auf den Herzog bezogen, deutet diese Alterszahl auf das Jahr 1438 als Entstehungszeit des Bildes. Ihn selbst finden wir bereits 1426 als Maler erwähnt und wissen, daß er 1469 starb, er mag also um 1400 geboren sein. Die Coddemans waren eine ganze Familie von Künstlern. An derselben Orgel von Unser Lieben Frau, an welcher Lucas 1450 den Kasten verzierte, arbeitete sein Bruder Jan das Schnitzwerk der Vororgel, auch ein dritter Bruder, Willem, war Bildhauer, und sein Schwager WILLEM COEMAN war Maler. Was wir später wiederholt sehen sollen, finden wir schon in diesen frühesten Zeiten, nemlich, daß die Kunst in einigen Häusern erblich war und die Künstler sich häufig verschwägerten.

Die Namen der ersten Dekane der Antwerpen'schen St. Lucasgilde (1454)

* Ebenda unter den Namen Coddie.



P. P. RUBENS, DER FRÜCHTEKRANZ.

Plankstich zu Minnen.

find die des Glasarbeiters Jan Scuermoke, welcher nachmals noch viermal der Gilde vorstand, und der Maler JAN SNELLAERT, welchem diese Würde später noch dreimal übertragen ward. Nebenbei sei bemerkt, daß die Dekane vor 1470 mit einer einzigen Ausnahme alle in Zwischenräumen von zwei, drei oder mehr Jahren wiedergewählt wurden, während nach 1470 die Wiederwahlen viel weniger häufig sind, unfers Bedünkens ein Beweis, daß die Zahl der Künstler mittlerweile stark angewachsen war. Jan Snellaert war nach dem Malerregister von Tournay ein Antwerpener von Geburt. Am 11. August 1453 aber zu Tournay als Freimeister aufgenommen, brachte er sein Leben theils in der Waal'schen Stadt theils in Antwerpen zu und nahm in beiden Wohnplätzen Lehrlinge an. Erwägt man, daß zu jener Zeit in Tournay eine Malerschule blühte, die Rogier van der Weyden unter ihre Mitglieder zählte, und daß wir Antwerpener erwähnt finden, die zu Tournay bei Snellaert in die Lehre gingen, dann ist es außer Frage, daß gewisse Beziehungen zwischen den Antwerpen'schen und den Tournay'schen Künstlern bestanden, obschon dieß gerade nicht beweist, daß die Antwerpener Malerschule von der Tournay'schen abstammt.* Jan Snellaert wurde durch Maria von Burgund zu ihrem Hofmaler ernannt, und mußte bedeutende Werke ausgeführt haben, von welchen uns jedoch leider nichts bekannt ist. Am 6. Januar 1480 war er gestorben.

Wir würden die Liste der ersten Maler, die als Dekane und Mitglieder der St. Lucas-Gilde aufgezählt werden, noch lange fortsetzen können, aber dabei wenig mehr als trockene Namen und Jahrzahlen zu vermelden haben. Keine charakteristische Begebenheit, wie kein auf uns gekommenes Werk würde uns die Persönlichkeit der Künstler näher vor Augen bringen.

Nicht die geringste Anschauung von dem, was die Künstler damals waren und thaten, geben die Verordnungen der St. Lucas-Gilde. Aus diesen ersehen wir, daß bis in die späte Zeit des XV. Jahrhunderts die Maler noch immer als eine Art Handwerker betrachtet wurden, von welchen man in erster Reihe verlangen durfte, daß sie gute Materialien verwendeten. Die Vorschriften der Schöffensbriefe vom 9. November 1470 bestimmten z. B. daß die Maler keine Figuren oder geschnitzte Altarwerke fassen sollten, ehe das Holz daran ganz trocken sei; daß sie dieß auch nicht thun sollten, wann es gefriert, es sei denn, daß sie eine Werkstätt hätten, wo kein Frost auftreten könne; daß sie ferner keinen Grund anders als mit einer Farbe legen sollten, »die tüchtig auf einem Stein gerieben sei, wie es sich gehört.« Auch sollten sie bei Feingold kein grobes verwenden, keine Gesichter oder Hände malen, ohne daß sie grundirt wären, und wie viele andere Vorschriften heißen mögen, nach welchen man sich zu richten hatte.

Wie man sieht, beziehen sich alle diese Verordnungen auf das Bemalen von plastischen Figuren oder Schnitzwerk, was bis dahin Hauptsache im Beruf der Maler geblieben war. Daß jedoch bereits früher Gemälde in nicht unansehnlicher Zahl hier gefertigt wurden, erhellt aus der Thatfache, daß 1460 von den Kirchenvorständen von Unser Lieben Frau eine Verkaufshalle (Pand) errichtet wurde, um Bücher, Gemälde, plastische Werke und Tischlerarbeit zum Verkauf zu stellen.** Dieser Pand befand sich nächst dem Kirchhof von Unser Lieben Frauen-Pfarr, da wo gegenwärtig de lange und de korte Pandstraat angelegt sind.

Im Jahre 1481 wurde zwischen den Malern von Brüssel und Antwerpen einerseits und den Kirchenvorständen von Unser Lieben Frau mit den Bevoll-

* Vgl. hierüber GÉNARD, Luister der Lucasgilde.

** VAN DER STRAELEN, Jaerboek der gilde van St. Lucas, p. 26.

MAX ROOSES, Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule.

mächtigten der Stadt Antwerpen anderseits eine Uebereinkunft getroffen, wonach den Brüsselern verstatet ward, in diesem Pand ihre Malereien feil zu bieten. Fünf Jahre später wurde verboten, auf den Jahrmärkten Altartafeln, Gemälde, Schnitzbilder, Tabernackel, Lefepulte u. dgl. von Holz oder Stein anders als durch die Maler von Brüssel oder Antwerpen in Unser Lieben Frauen-Bänken feil zu halten. Die Altartafeln waren jene Holzschnittreliefs, welche vor der gröfseren Ausbreitung der Malerkunst an der Stelle der nachmaligen Gemälde auf den Altären angebracht waren. Das Bemalen (Fassen) dieser Schnitzwerke war, wie wir sahen, eine der hervorragendsten Beschäftigungen unserer ersten Maler. Wir finden indess hier zum erstenmal auch eigentliche Gemälde erwähnt, obwohl es aufser Zweifel steht, dafs solche bereits seit fünfzig Jahren in Antwerpen bekannt waren und wohl auch gemacht worden sind. Jan von Eyck war 1440 gestorben und man kann nicht annehmen, dafs sich vor seinem Tode noch Niemand zu Antwerpen auf das Malen, so wie es der Brügge'sche Meister verstand, verlegt haben sollte. Allein wir müssen uns mit der innern Ueberzeugung begnügen: äufsere Beweise, Kunstschöpfungen von Antwerpen'schen Malern aus jenen Tagen, sind uns unbekannt geblieben.

Das XV. Jahrhundert sollte jedoch nicht endigen, ohne dafs sich die Nebel, die über unserer ältesten Malerschule hingen, gründlich und für immer verzogen. Es erhob sich am Horizont eine Kunstsonne, deren Gluth nicht mehr erlöschen und deren Glanz Antwerpens Stolz bleiben sollte.

Dies geschah mit QUINTEN MASSIJS, dem ältesten und einem der grössten der Maler Antwerpens, von welchen uns Werke bekannt sind.* Da tritt uns zuvörderst die Frage entgegen, ob Q. Massijs wirklich ein Antwerpener sei, und wir dürften dieselbe unmöglich unbeantwortet lassen, weil es von ihrer Lösung abhängt, ob der grösse Meister mit vollem Rechte seine Stelle in dieser Geschichte einnimmt oder nicht; und weil einige namhafte Autoren bis in die letzten Jahre herab hartnäckig die Behauptung aufrecht gehalten haben, dafs Quinten Massijs zu Löwen geboren sei.

Van Even, der Verfechter der letztern Meinung, nimmt den Meister in seine 1870 erschienene Geschichte der Löwen'schen Maler auf und räumt ihm einen umfänglichen Platz ein. Michiels, der Verfasser einer ausführlichen französisch geschriebenen Geschichte der vlämischen Malerschule, hält die Frage wegen Massijs' Geburtsort so ausgemacht zu Gunsten Löwen's, dafs er sie 1867 selbst nicht mehr zu besprechen für werth erachtete. Wahr ist, dafs selbst der Katalog des Antwerpener Museums von 1863 dem Herrn van Even vollkommen beipflichtete, und die Angelegenheit als für Löwen entschieden annahm.

Da erschien jedoch 1870 das merkwürdige Buch des Archivars Génard von Antwerpen, welches mit einer Fluth von Beweisstücken und unwiderleglichen Folgerungen das ganze Kartenhaus der Löwen'schen Geschichtschreiber umblies. Um nun selbst als Richter in dieser Streitfrage zwischen den zwei Forschern auftreten zu können, müssen wir sorgfältig von den gewichtigsten ihrer

* Quellen: VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*. Bruxelles. 1870. — P. GÉNARD, *Quinten Massijs, Vlaamsche School 1855 und 1856; Nasporingen over de geboorteplaats en de familie van Quinten Massijs*. Antw. 1870. — ALEX. VAN FORNENBERGH, *den Antwerpischen Proteus*. Antw. 1658. — *Catalogue du Musée d'Anvers*, III. Ed. 1874. PH. ROMBOUTS en TH. VAN LERIUS, *Liggeren der St. Lucasgilde van Antwerpen*.

Um unnütze Wiederholungen zu vermeiden, sei ein für allemal gesagt, dafs die zwei Werke, der Katalog des Antwerpener Museums der Ausgabe 1874 und die gedruckten Liggeren der St. Lucas-Gilde als Hauptquellen der Geschichte der Malerschule Antwerpens für alle Künstler, deren Namen darin vorkommen und die von uns besprochen worden sind, zu Rathe gezogen wurden.





Porträt des QUINTEN MASSIJS. — Nach einem Stich von JAN WIERICX.

beiderseitigen Argumente Kenntniss nehmen, und vorerst sehen, welche Beweismittel van Even als Stützen seiner Meinung beibringt, und welche Folgerungen er daraus zieht.

Guicciardini, ein italienischer Geschichtschreiber, 1521 in Florenz geboren und um 1550 in Antwerpen sich niederlassend, verfasste hier ein Werk, das er »Beschreibung der Niederlande« nannte. Dieses Werk war 1561 vollendet, somit 31 Jahre nach Quinten Massijs' Tode, welcher wie wir sehen werden in das Jahr 1530 fällt. Guicciardini spricht in diesem Buche mit Vorliebe von Antwerpen und flicht bei Beschreibung dieser Stadt eine kurze Uebersicht der Geschichte der hervorragendsten vlämischen Maler ein. In dieser nun sagt er nachdem er von einigen Künstlern gesprochen: »Neben diesen möchten wir in Baufch und Bogen noch viele andere bereits verstorbene berühmte Maler nennen, welche erwähnt zu werden verdienen, und in erster Reihe den Dirk (Bout) von Löwen, einen sehr grossen Künstler, und Quinten Massijs von demselben Land (terra) einen grossen Meister in der Figurenmalerei, von welchem wir unter anderem das herrliche Gemälde von unserm lieben Herrn in Unser Lieben Frau hier aufgestellt finden.« Später bei Erwähnung des Jan Massijs nennt er diesen ausdrücklich »Jan Quinten, einen Sohn des Quinten von Löwen.«

Molanus, der um 1575 eine Geschichte von Löwen schrieb, sagt nicht blos, das Massijs da geboren sei, sondern fügt noch hinzu, das dieser bevor er Maler geworden, Schmied war, und das Gehäng machte, womit der Deckel des Taufbeckens der St. Peterskirche zu Löwen weggeschoben wird. Opmeer der um dieselbe Zeit eine Beschreibung der Welt verfertigte, die 1611 durch einen Antwerpener in Antwerpen herausgegeben wurde, sagt gleichfalls, das Massijs ein Löwener war, der sich in Antwerpen niederliefs.

Diese drei sehr achtbaren Zeugnisse werden noch durch echte Urkunden aus den Löwen'schen Archiven verstärkt. Es bestand in der That im XV. Jahrhundert und fogar bereits 1404 dort eine Familie, die den Namen Massijs oder Metijs führte. 1459 findet man einen Joost Massijs, der mit Catharina van Kinckem verheirathet und von dieser mit vier Kindern, Joost, Quinten, Jan und Catharina gesegnet war. Der zweite Sohn Quinten erklärte am 10. September 1494 vor den Schöffen von Löwen, das er damals 28 Jahre alt sei, und dieser war nach van Even unser Maler, der somit vor dem 10. September 1466 geboren sein mußte.

Es ist jedoch sehr die Frage, ob dieser Quinten Massijs, von dessen Eigenschaft als Maler kein amtliches Aktenstück auch nur ein Wort verlautbart, dieselbe Person ist wie der gleichnamige Antwerpener Maler. Wir wollen daher die Geschichte der Löwen'schen Familie weiter verfolgen.

Joost Massijs, der Vater, genofs einen gewissen Wohlstand und ein gewisses Ansehen in seinem Gewerbe. Die Stadt verwendete ihn zu kunstreicher Schmiedearbeit und bezahlte ihn für seine Kunstfertigkeit. Er starb um 1481, wenigstens finden wir im folgenden Jahre seine Frau als Wittve verzeichnet. Joost, der älteste Sohn, setzte zunächst mit seiner Mutter das Gewerbe seines Vaters fort, nahm aber später einen Compagnon, Hendrik van Culemont, bei welchem er dann wohnte. Er verheirathete sich 1489. Nach dem Weggang des älteren Bruders blieb Quinten Massijs bei seiner Mutter um die Schmiede zu versehen. Um diese Zeit mag es gewesen sein, das er die Arbeit in der St. Peterskirche lieferte, deren Molanus erwähnt. Am 4. April 1491 erscheint Katharina van Kinckem, Quinten's Mutter, vor den Schöffen von Löwen um die Entlassung ihrer drei jüngeren Kinder, Quinten, Jan und Katharina aus der Vormundschaft zu vermitteln und sie somit vor dem gesetzlichen Alter als volljährig erklären zu lassen. Der älteste von den dreien hatte demnach sein 25

Lebensjahr noch nicht völlig erreicht. 1494 verkauft die Familie Massijs ihr Haus an einen jüngeren Blutsverwandten, welcher Verkauf 1499 durch Jan Massijs, Quinten's jüngsten Bruder bestätigt wird, und nach dieser Zeit hört man von keinem der Mitglieder dieser Familie mehr etwas in Löwen. Sie hatte kein Eigenthum behalten und war wahrscheinlich nach einem anderen Orte verzogen.

Soweit die echten und unbestreitbaren Nachrichten bezüglich des Löwen'schen Quinten Massijs. Dazu kommt, das die Volksüberlieferung allzeit von Quinten Massijs erzählt hat, das er, ehe er aus Liebe Maler wurde, Schmied war. Ferner wissen wir aus den Liggeren von Antwerpen, das Quinten Massijs, der Maler, sich 1491 in dem Jahre, in welchem sein Namensgenosse von Löwen volljährig erklärt ward, sich als Mitglied der St. Lucas-Gilde von Antwerpen einschreiben liefs. Wir wissen auch, das er eines seiner hervorragendsten Gemälde für die Hauptkirche von Löwen schuf. Somit haben wir eine Kette von Thatfachen und Ueberlieferungen, die in der That sich stark und unzerreifsbar ausnimmt, und den bestimmten Ton der für Löwen eintretenden Geschichtschreiber wohl zu rechtfertigen scheint.

Allein unglücklicherweise für diese ist dies Alles nur Schein, und andere Thatfachen führen zu ganz anderen Ergebnissen. Betrachten wir daher nun die entgegenstehenden Beweismittel, welche Génard zu Gunsten von Antwerpens Ansprüchen auf die Ehre des Geburtsortes von Quinten Massijs geltend machte.

Guicciardini, welcher zuerst Massijs als einen Löwener erscheinen läfst, und auf dessen Ausspruch sich alle Autoren stützten, hatte selbst seine Notizen fast wörtlich aus seines Landsmannes Vafari Lebensbeschreibungen der hervorragendsten Maler herübergenommen. Dieser hatte bei Quinten Massijs gesagt: »Aber vor diesen zeichneten sich aus Dirk von Löwen, ein guter Meister dieses Fachs und Quinten von demselben Land, der in seinen Figuren immer so viel wie möglich der Natur folgt.« Sowie Guicciardini es ihm nachsagte, nennt er Massijs nicht wie Dirk Bout einen Löwener, sondern einen Mann von demselben Land, d. h. einen Niederländer. Die Worte »daselbe Land,« von Vafari beständig in einem andern Sinn denn in jenem von »derselben Stadt« gebraucht, werden von Guicciardini mißverstanden und dieses Mißverständniß war die Wurzel, aus welcher Quinten's Löwen'scher Stammbaum hervorwuchs. Das Vafari den Massijs nicht zu einem Löwener machen wollte, beweist folgende Thatfache. Der italienische Geschichtschreiber empfing seine Nachrichten von Dominicus Lampfonius, der als geborner Brügger nach längerem Aufenthalt in Italien seit 1558 die Stelle eines Sekretärs der Fürstbischöfe von Lüttich versah. Dieser Lampfonius nun fertigte die lateinischen Unterschriften für eine Sammlung von Porträts, welche Hieronymus Cock 1572 in Antwerpen herausgab, und das Bildniß von Quinten Massijs ist betitelt: Quinten Massijs, Maler von Antwerpen.

Auch van Mander, der 1603 die Lebensbeschreibungen der niederländischen Maler verfasste, nennt Quinten Massijs einen Maler von Antwerpen ohne mit einer Silbe dessen Löwen'scher Abkunft zu erwähnen.

Die Zeugnisse der Geschichtschreiber neigen daher, für sich selbst auf die Wagschale gelegt, ehe nach der Seite von Antwerpen, denn nach jener von Löwen. Aber was sagen nun die echten Urkunden der Archive? Unbestreitbar ist, das von 1466 bis 1491 und vielleicht später zu Löwen ein Quinten Massijs wohnte, dessen Vater ein Schmied war, aber das dieser Quinten unser Maler, erhellt nirgends. Die von Génard gefundenen Urkunden beweisen vielmehr, das das von dem Löwen'schen Quinten Gefagte insgesammt auf den Antwerpischen nicht passe. Und zwar aus folgenden Gründen. Wir wissen mit voller Sicherheit, das unser Maler 1491 in Antwerpen als Meister aufgenommen ward;

folgte es nun nicht befremden, daß Jemand, der wie der Löwen'sche Quinten eine geraume Zeit das Schmiedhandwerk ausgeübt, und 1491 erst volljährig erklärt werden mußte, in demselben Jahre bei seiner Ankunft in Antwerpen als Meister in der Malerei aufgenommen wurde? Widerspricht dem nicht die Ueberlieferung, nach welcher Massijs in eine Antwerpen'sche Schönheit verlobt das Malen erlernte und sich dadurch ihre Hand verdiente?

Es giebt indess noch positivere Beweise, daß jener Quinten Massijs, der 1491 in die St. Lucas-Gilde aufgenommen wurde, nicht der im Jahre 1466 geborne Löwener war. Unser Quinten, der Maler, berief 1508 nach dem Tode seiner ersten Frau Aleidis van Tuyt, die ihm vier Kinder geschenkt, seine nächsten Blutsverwandten und die seiner Frau zusammen. Unter diesen befanden sich die Vormünder der zwei jüngsten Kinder Quintens, des Pauwel und der Catharina Massijs. Da nur die zwei jüngeren Kinder Vormünder hatten, waren die zwei älteren volljährig, mithin über 25 Jahre alt. War nun der älteste von ihnen 1508 erst 26 Jahre alt, so wurde er 1482 geboren und dann heirathete der Vater Massijs spätestens 1481. Wäre er aber wie der Löwen'sche Quinten Massijs 1466 geboren gewesen, so hätte er 1481 noch nicht vermählt sein können. Unser Quinten Massijs, der Maler, war daher um verschiedene Jahre älter, als sein Löwen'scher Namensvetter. Jan aber, der älteste Sohn Quintens, war Maler und wurde 1501 in die Lucasgilde aufgenommen, er mußte damals wohl 20 Jahre alt sein, und war demnach spätestens 1481 geboren. Nimmt man an, daß sein Vater erst 1486 heirathsfähig war, dann konnte der Sohn nicht 1481 geboren sein und 1501 das Alter der Meister der St. Lucas-Gilde nicht erreicht haben.

Es giebt ferner zahlreiche Umstände, von denen jeder diesen bündigen Beweisen einen höhern Grad von Wahrscheinlichkeit verleiht. War im XV. Jahrhundert eine Schmiedfamilie Namens Metijs in Löwen, so finden wir 1453 und 1454 auch in Antwerpen einen Jan Metijs, der als Schmied für die Kirche zu Unser Lieben Frau arbeitet, und 1467 auf 1468 eine Frau Metijs, die gleichfalls ein Schmiede-Geschäft betreibt, abgesehen von anderen geistlichen wie weltlichen Mitgliedern einer Familie Namens Metijs, die in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Antwerpen wohnte. Findet man ferner zu Löwen im Jahre 1500 in einer Schöffenaakte den Namen eines gewissen Aart van Tuyt, so findet man dagegen viele Beweise, daß die van Tuyt's, aus deren Familie Quinten Massijs seine Frau erwählte, in Antwerpen ansässig waren. Und als Quinten Massijs, der Maler, nach dem Tode dieser seiner ersten Frau einen Familienrath berief, erscheint bei demselben ein Jan Massijs als sein nächster Blutsverwandter, höchst wahrscheinlich sein Bruder. Dieser letztere mußte nun gleichfalls von Löwen sein; aber dieser Jan, der nächste Verwandte des Malers Quinten, ist kein Löwener, sondern ein Sohn von Jan Massijs, einem Schmied und von Magaretha Van den Eynde, welche beide in Antwerpen ansässig waren. Endlich wird in keiner der zahlreichen Urkunden, die wir über Massijs und seine Familie in den Antwerpen'schen Archiven finden, auch nur mit einem Worte seine Herkunft von auswärts erwähnt, wie das sonst beständig in den Urkunden geschieht.

Wir könnten nach Génard noch mehr Beweise aufführen, aber wir glauben uns mit den obigen begnügen zu können, und halten auch so den Streit erledigt und eine schöne Entscheidung mehr durch unermüdliche und rationelle Ausbeutung der Archive errungen.

Was Quinten's Leben betrifft, so ist uns der Name seiner Eltern nicht bekannt, allein es bestehen wie wir oben gesehen, Gründe zur Vermuthung,

dafs er einen Bruder hatte, der Jan hiefs und Pelzarbeiter war. Diefes Jan Eltern nun waren Jan Maffijs, ein Schmied, und Magaretha van den Eynde. Jan Maffijs, der Schmied, 1453 als folcher in Antwerpen nachweisbar, war ein Sohn von Hendrik Maffijs, der gleichfalls Schmied war und sich 1425 zu Antwerpen als Bürger einschreiben liefs, damals von Putte, einem Dorfe im Kempen'schen kommend. Wahrscheinlich waren diese Großvater und Vater unseres Malers.

In diesem Falle stammte die Familie Maffijs aus dem Kempen'schen, der natürlichen Vorrathskammer, aus welcher sich Antwerpen mit Bürgern versieht, und der noch jetzt vielleicht jeder Antwerpener ein schätzbares Familienmitglied verdankt. Die Maffijse von Löwen entstammten gleichfalls vom Kempen'schen, und es liegt nichts Gewagtes in der Voraussetzung, dafs die Jan's und die Quinten's, die wir gleichzeitig in Löwen und in Antwerpen als Schmiede anfsäßig finden, zwei Zweige von demselben Baume sind und von demselben Vorfahren abstammen, der seine niedrige Dorfschmiede in der Umgegend von Herenthals aufschlug. Diese Annahme wird durch folgende Thatfache unterstützt. Catharina Metsijs, eines der Mitglieder der Löwen'schen Familie, ward 1543 der Ketzerei beschuldigt, eingezogen und auf die Folter gebracht. Erst leugnete sie, aber bei einer zweiten Tortur bekannte sie, ketzerischen Versammlungen beigewohnt zu haben. Die Unglückliche wurde nach dem Gebrauch jener Tage lebendig begraben. Im Laufe ihres Verhörs hatte sie erklärt, dafs sie »Freunde«, (eine Bezeichnung, die man damals häufig für Blutsverwandte gebrauchte), zu Antwerpen wohnhaft habe.

Quinten Maffijs mufs nach den obenangegebenen Daten von der Vormundschaft seiner Kinder und besonders von Jan's Eintritt in die Gilde vor 1460 geboren sein. Um vieles früher kaum, denn 1508, somit den Fünfzigsten nahe heirathete er zum zweitenmale und zeugte dann noch zehn Kinder.

Nach der Ueberlieferung war Maffijs, ehe er Maler wurde, Schmied und mehr als ein Umstand seines Lebens ist von der Art, dieser Sage eine Stütze zu verleihen. Man mufs sich in der That fragen, was er denn, da er erst 1491 mithin in einem Alter von über 30 Jahren in die St. Lucasgilde aufgenommen wurde, vor dieser Zeit gethan habe? Man vermuthet, er habe Italien besucht. Aber diese Vermuthung verliert durch den Umstand sehr an Wahrscheinlichkeit, dafs er bereits seit 1480 verheirathet sein mußte. Zwischen dem Jahr seiner Vermählung und dem seiner Aufnahme in der Gilde ist Raum genug für den Austausch seines ersten Gewerbes gegen einen ruhmreicheren Beruf. Wenn man aber, wie dies wohl unvermeidlich, annimmt, dafs Maffijs erst mehrere Jahre nach seiner Vermählung zu malen begann, dann wird allerdings die über ihn im Volksmunde gehende Legende hinfallig. Diese erzählt, dafs Maffijs noch als Schmied sich in ein junges Mädchen verliebt habe, welches jedoch mehr zu einem anderen Bewerber, der ein Maler war, hinneigte. Um nun der Berufsvorliebe der Angebeteten zu genügen, verließ er Hammer und Ambos, und griff zu Pinsel und Palette, worauf es ihm gelang, Herz und Hand derselben zu gewinnen. Die Sage zeigt an und für sich alle Kennzeichen der Erfindung, und es besteht kein Bedenken sie einfach fallen zu lassen. Nicht begründeter ist eine andere Erzählung, die uns durch den ältesten einheimischen Geschichtschreiber der niederländischen Malerschule, Karel van Mander, mitgetheilt wird, und womit dieser die Berufsänderung des Maffijs motivirt. Es soll demnach der junge Schmied, als er zwanzig Jahre alt war, in eine schwere Krankheit gefallen sein und bitter beklagt haben, dafs er nun nicht mehr im Stande sei den Unterhalt für seine alte Mutter zu verdienen. Da soll ihm Jemand den Rath gegeben haben, Paplerbildchen zu coloriren, und Maffijs soll dies mit Erfolg versucht haben, und so Maler geworden sein. Es bleibt auch dabei die Frage offen, warum er, wenn

er vor 1480 zu malen begann, bis 1491 wartete, ehe er sich in die St. Lucas-Gilde einschreiben liefs.

Das Sicherste wird fein, sich an die ächten Begebnisse zu halten. Diefes geben uns zwar wenig Näheres bezüglich seines Lebenslaufes, aber das Leben eines Künstlers ist hauptsächlich in seinen Schöpfungen enthalten, und für Massijs sprechen diese Zeugen deutlich genug.

Dafs er kurz vor 1460 geboren, um 1480 zum erstenmal vermählt und aus dieser Ehe mit vier Kindern gesegnet war,* haben wir bereits gesehen. Da von diesen Jan seit 1501 Freimeister der St. Lucasgilde, Quinten 1508 volljährig, und das jüngste, Catharina, 1511 majoren war, so waren die vier Kinder wahrscheinlich zwischen 1480 und 1486 geboren. Massijs, der Vater, seit 1491 als Freimeister in der Gilde, nahm nach den Liggeren als Lehrlinge auf: 1495 einen gewissen ARIAEN, 1501 WILLEM MUELENBROEC, 1504 EDUARD PORTUGALLOIS, 1510 HENDRIK BOECKMAKERE oder BOECKMANS. Nicht ein einziges Mal bekleidete er merkwürdigerweise während seiner langjährigen Thätigkeit das Amt eines Dekans der Gilde. Am 15. März 1508 nach dem Tode seiner ersten Frau gab er vor den Vormündern seiner zwei jüngeren, damals noch minderjährigen Kinder Rechenchaft über seinen Besitz, und erkannte dabei den Kindern als Muttergut die Summe von 96 Pfund brabantisch zu. Als Vormünder der minderjährigen traten der Pelzarbeiter Jan Massijs, der Maler Jan Massijs der älteste Sohn des Meisters und nicht mit seinem gleichnamigen, weit jüngeren Stiefbruder zu verwechseln, der Kunstmaler PETER MOYS und der Schreiner Cornelis Petercelis als nächste Freunde und Verwandte Quinten's auf.

1508 oder in den ersten Tagen von 1509 vermählte sich Quinten mit Catharina Heyns, einer natürlichen Tochter von Jan Heyns, welcher einem der besten Häuser Antwerpens angehörte. Von den zehn Kindern, welche sie ihm schenkte, waren die zwei ältesten, JAN und CORNELIS, Maler. Von dem ersteren soll später gesprochen werden, der letztere um 1512 geboren und 1562 noch thätig, ist uns nur durch Kupferstiche mit seinem Namen bekannt.

Massijs' Porträt läfst ihn uns als einfachen Bürgersmann erkennen: Auf dem Haupte trägt er eine Mütze, deren Ränder an der Rückseite aufgeschlagen sind, seine Kleidung besteht aus einem Rock mit Ärmeln, und einem leichten Oberkleid mit Halbärmeln darüber. Sein Haar ist lang, sein Gesicht knöchern, seine Augen etwas träumerisch, sein ganzer Ausdruck fast von kindlicher Einfalt; aber aus den feinen zurückgezogenen Mundwinkeln spricht Sammlung. Sein Gesicht ist das eines Mannes, der ein Träumer und ein Arbeiter, ein Dichter und ein Denker zugleich ist.

Er war ein wohlhabender Mann und wohnte erst in »Huidevetterstraat«, einer Strafse, die damals noch bei weitem nicht so breit und reich war, wie sie jetzt geworden ist. 1519 kaufte er da ein Haus mit geräumigem Garten. Ausserdem besafs er zwei schöne Häuser mit Gärten in Schutterhoffstraat gegen die Ecke von Hopland hin, und siedelte in den letzten Jahren seines Lebens in eines derselben über. Diefem gab er den Namen Sinte Quinten und setzte auf dessen Giebel die in Eisen geschmiedete und vergoldete Statue seines Namenspatrons. Hundert und dreifsig Jahre nach seinem Tode konnte man sie noch an ihrer Stelle prangen sehen.

Eines der Zimmer seines Hauses in der Schutterhoffstraat verzierte er mit Aquarell-Grifaillen. »Diefs Werk,« sagt van Fornenbergh, der es noch sah »besteht aus runden und ovalen Compartimenten, Groteksen, Feftons und zier-

* Van Even zählt deren sechs: Quinten, Jan, Cornelis, Paulus, Catharina en Maria. Die Angabe des Antwerpenschen Archivars beruht indess auf eigenen Untersuchungen, der des Löwen'schen auf fremden.

lichem Zierrat, von einigen Blattranken durchzogen, und hie und da von Putten umschwebt, alles in Wasserfarbe weiß und schwarz gemalt. In der, wenn man in die Kammer tritt, rechtseitigen Ecke stellte er die spanischen Wappensäulen mit der herumgeschlungenen Rolle des Plus Ultra und mit zwei Genien oder Kinderchen, welche die Säulen fest halten, dar. In der Ecke gegenüber machte er neben dem Kamine über dem Tischplatz eine kleine vorspringende Gallerie, auf welcher vier Figürchen nebeneinander in Farbe gemalt sitzen, zusammen ein Flötenconcert spielend.*

Massijs genoss in Antwerpen und in der Fremde jenes Ansehen auf welches ihm sein Talent ein Anrecht gab. Besonders befreundet war er mit Peeter Gillis, oder Petrus Aegidius, dem Sekretär der Schöffen von Antwerpen, einem sehr geachteten Mann, Rechtsgelehrten und Literaturfreund, Schüler des Erasmus und späterem Busenfreund seines vormaligen Lehrers.** Erasmus selbst war damals der berühmteste Gelehrte von Europa, überall gekannt und gefeiert, der höchste Richter in Sachen von Wissenschaft und gutem Geschmack. Durch Gillis kam er in Beziehung zu Messijs, der ihn zweimal zum wenigsten porträtierte.

Unter all den ansehnlichen Bekanntschaften, die Erasmus durch ganz Europa befaß, steht Thomas Morus, der wohlbekannte Kanzler von England, an erster Stelle. Durch Vermittlung des Erasmus knüpfte Gillis mit Thomas Morus Freundschaft an, und durch Gillis lernte Massijs den gefeierten Engländer kennen. Massijs malte das Doppelbildniß Gillis' und Erasmus', und wir besitzen noch den Brief, in welchem Morus, für den diese Bildnisse bestimmt waren, seine hohe Befriedigung über dieses Werk zu erkennen gibt. Er nennt Massijs seinen Freund und spricht von seiner Kunst in den wärmsten Lobesbezeugungen. Eines dieser Porträts, das des Erasmus, wird in Hampton-Court durch eine beschädigte Copie vertreten; das andere bewundert man in all seinem ursprünglichen Glanze zu Langford-Castle. Man glaubt, daß der fogenannte Thomas Morus, im Catalog von Antwerpen dem Holbein zugeschrieben, eine alte Copie des Porträts des Aegidius von Massijs sei.***

Als Albrecht Dürer 1520 Antwerpen besuchte, stattete der treffliche Nürnberger Maler dem Massijs in dessen Hause »den Aap (zum Affen)« in Huidevetterstraat einen Besuch ab. Holbein, der 1526 über Antwerpen nach England reifte, war der Ueberbringer eines von Erasmus an seinen Freund Gillis zu Antwerpen gerichteten Briefes, in welchem er diesen ersuchte, den großen deutschen Künstler bei Massijs einzuführen.

Die Art und Weise, in welcher Erasmus und Morus über Massijs sprechen, zeigt genug, daß er nicht allein ein großer Maler, sondern auch ein vollentwickelter Mensch war. Wir wissen außerdem, daß er sich als Künstler nicht mit der Ausübung seines Hauptfaches begnügte. Wir lesen in Erasmus' Briefen, daß er die Züge dieses Gelehrten in Bronze goß† und abgesehen von den Einzelheiten der Decoration seines Speisezimmers belehren uns van Mander und Fornbergh, daß er ein Liebhaber von Musik war. Eine alte Ueberlieferung schreibt ihm auch die eisernen Verzierungen zu, welche den Brunnen beim Haupteingang der Kirche zu Unser Lieben Frau in Antwerpen bekronen. Die Ueberlieferung beruht auf keinen historischen Gründen; aber das hohe Alter und die Wahrscheinlichkeit, daß Quinten auch als Schmied künstlerisch gearbeitet habe, sprechen für deren

* Den Antwerpischen Proteus, p. 30.

** FOPPENS, Bibliotheca Belgica. III. 998. — Des Erasmus Briefe an mehren Stellen.

*** H. HYMANS, Quentin Metsys et son portrait d'Erasmus. Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie 16. année. 616. — A. WOLTMANN, Zeitschrift für bildende Kunst. 1866. S. 198. — WOLTMANN, Holbein II. 9.

† Aere fudit (Erasmus, Henrico Botteo 29. Martii 1528).

Annehmbarkeit. Es sind zwar das Laubwerk und die fabulösen Figürchen, aus welchen das Brunnendach besteht etwas jüngeren Styles als der des Massijs, aber anderseits zeigt auch die Auszierung seiner Stube, so wie sie Fornenbergh beschreibt, dieselben Renaissance-Laubranken und Grottesken. Es dürfte demnach Quinten als Decorateur mehr zur neueren, als Historienmaler mehr zur älteren Schule hingeneigt haben.

Quinten Massijs starb zwischen dem 13. Juli und dem 16. September 1530. Am ersteren der beiden genannten Tage erschien er noch vor den Schöffen, am letzteren finden wir seine Frau in einer Urkunde des brabantischen Rechnungshofes als »Hausfrau weiland Quinten Metijs« bezeichnet. Die letztere vermählte sich als Wittve mit einem gewissen Jacob Pauwels. Massijs wurde auf dem kleinen Kirchhof von Unser Lieben Frau, dem nunmehrigen Handfchoemarkt begraben. Ungefähr hundert Jahre nach seinem Tode war sein Leichenstein unkenntlich geworden und wurde weggenommen, um »verhauen« zu werden. Aber Cornelis van der Geest, ein Kunstfreund, suchte um die Erlaubniß nach, einen Grabstein des »fameusen« Malers, wie er ihn nannte, an der Thurmmauer mit eisernen Hacken befestigen zu dürfen.* Diefes wurde gestattet, und der Stein blieb am Fuß des großen Thurmes bis 1825, in welchem Jahre er nach dem Museum verbracht und durch einen neuen, den man noch heute an dessen Stelle sieht, ersetzt wurde. Irrthümlicherweise war auf dem von Cornelis van der Geest besorgten Grabsteine das Jahr 1529 als Todesjahr des Malers angegeben.

Zeitgenossen wie Nachkommen sprechen alle mit gleichem Lob von unfrem Meister. Die Jahrhunderte haben das Lob befestigt, die Volksüberlieferung hat ihren eigenthümlichen Stempel darauf gedrückt und anstatt durch Jahre und Wandelbarkeit des Geschmacks zu verbleichen, ist Massijs' Ruhm beständig gestiegen. Wir aber wollen nun sehen, worin seine Verdienste bestanden, und welche Werke er uns hinterließ.

Das Hauptwerk hängt im Antwerpen'schen Museum (Nr. 245—249). Es ist dreitheilig, d. h. mit an beiden Seiten bemalten Flügeln versehen, hat eine Höhe von 2,60 m. bei einer Breite von 2,07 m. in der Mitteltafel und von 1,17 in den Flügeln.**

Betrachten wir zuerst und möglichst genau das Mittelbild, das die Grablegung oder Beweinung Christi darstellt.

Im Hintergrunde stehen noch die drei Kreuze auf dem Gipfel eines steilen Felfens, dessen graue Spitzen scharf gezackt vom weiß bewölkten Himmel abgehen. Die zwei Schächer hängen noch am Galgenholz; Christi Leichnam ist soeben davon abgenommen und nach dem Vordergrund gebracht worden um gefalbt zu werden, ehe er beigefetzt wird. Links steigen die graugrünen Häuser und Tempel von Jerusalem den Rücken eines zweiten Hügels hinan und bilden eine Fernsicht, wie sie bei den niederländischen Malern des XV. Jahrhunderts nie fehlte.

Ein helles, weißes und gleichmäßiges Licht bestrahlt die Hauptscene,

* Vgl. VERACHTER, A. Dürer in de Nederlanden. Antw. 1840 p. 38.

** Wir geben bei jedem Bilde die Nummer, die es in dem bezüglichen Museum trägt, mit Ausnahme der Bilder des Belvedere in Wien, wo dies wegen der Zählung nach jedem einzelnen Saal, wie der Zählung der Säle nach jeder Etage zu umständlich wäre. Die Nummern werden nach den neuesten Ausgaben der Kataloge gegeben: Antwerpen 1874, Mecheln 1864, Brüssel 1875, s'Gravenhage 1874, Amsterdam 1876, London (Nat. Gallery) 1875, Berlin 1878, Braunschweig 1868, Kassel ohne Datum, Darmstadt 1875, Dresden 1872, Frankfurt 1873, Hannover (Hausmann) 1857, Köln 1875, München 1876, Wien (Lichtenstein) 1873, Budapest 1876, Paris (Louvre) 1866, (Lacaze) 1874, Lille 1875, Valenciennes 1876, Stockholm 1867, St. Petersburg 1870, Florenz (Uffizien) 1876, (Pitti) 1867, Madrid 1876.

welche sich am Fusse der Felswand des Golgatha entfaltet. Hier liegt der nackte Christus, mit erstarrten Beinen ausgestreckt und mit bogenförmig emporgehobenem Oberleib auf einem Leichentuch. Das Leiden hat den Körper abgezehrt; die Rippen durchfurchen wellenförmig die Brust, der Unterleib ist eingefunken, auf der pergamentartigen Haut von Armen und Beinen zeichnen sich die blutlosen Adern, der schöne Kopf ist fleischlos. Hinter ihm sind neun lebensgroße Figuren versammelt, vier Männer an der Kopfteite, fünf Frauen an den Beinen und am Fußende. Alle sind Freunde Christi, alle gekommen um den leiblichen Ueberresten des Gottmenschen, den sie nicht vom Tode hatten erretten können, einen letzten traurigen Liebesdienst zu erweisen. Sie schicken sich zur Bestattung an. Rechts sieht man bereits eine regelmässige Grotte in den Felsen gehauen, wo ein Mann und eine Frau bei dem Licht einer Kerze die Grabstätte in Bereitschaft setzen. Der erste der um Christus gedrängten Männer ist eine bejahrte und vornehme Person; er hält den Kopf der Leiche und mit dem Oberkörper darüber gebeugt macht er die Haare von dem geronnenen Blute frei; auf seinem Antlitz ist tiefe Niedergeschlagenheit zu lesen. Neben ihm kniet ein anderer ansehnlicher Mann mit langem Bart, der die Leiche unter den Armen stützt und ruhigen doch gefühlvollen Auges auf die traurige Scene blickt. Der dritte steht aufrecht, die Dornenkrone in der Hand haltend und mit schwer zu errathendem Ausdruck nach dem Beschauer herausblickend. Dann folgt Johannes, der Maria stützt, welche um den Tod ihres Sohnes wehklagend zusammenzubrechen droht. Hierauf kommen drei junge Frauen, im Begriffe die Leiche zu salben. Die erste nimmt einen mit Balsam getränkten Schwamm aus einer kostbaren goldenen Vase, eine zweite, die Christi Hand hält, will eben den Schwamm nehmen, die dritte salbt Christi Füße. Hinter ihr steht in jammernder Haltung eine bejahrte Frau.

Die ganze Composition ist einfach, und ebenso glücklich als einfach. Christi Leiche soll hier die Hauptsache sein, und ist sie auch, Alle sollen ringsum zu demselben Liebeswerk vereinigt sein, und sind es auch. Es ist gewiss etwas zu Schlichtes in der Anordnung, wonach Christus in seiner vollen Länge im Vordergrunde ausgestreckt liegt und seine Freunde hinter ihm in zwei Linien gereiht sind, die eine aus den Knienden oder Vorgebeugten bestehend, in halber Mannesgröße, die andere von den Aufrechtstehenden gebildet in ganzer; aber diese Schlichtheit kennzeichnet den Künstler und seine Zeit, übrigens hier, verglichen mit der mathematischen Regelmässigkeit, wie sie in den großen Werken von van Eyck, Memlinc, ja selbst in der St. Annenlegende von Massijs herrscht, bereits einen Uebergang zu der freieren Bewegung der späteren Zeit bildend.

Liebevolle Beforgtheit und tiefgefühlte Trauer ist klar und ungekünstelt und zu gleicher Zeit manigfaltig in Haltung, Geberde und Mienen von Allen ausgedrückt. Die zwei würdigen Männer zur Linken sind treffend charakterisirt. Der erste ist alt: ihm geht der Tod zu Herzen, doppelt die ihm verfallene Jugend. Im ruhigen Nachdenken des zweiten liegt mehr Beherrschung seiner Empfindungen, wie man dies auch von seiner kräftigen Gestalt erwarten darf. Das Leid des hl. Johannes ist getheilt zwischen Christus und Maria: sein Angesicht ist dem Sohne zugewandt, seine Arme stützen die Mutter. Er bricht nicht in Thränen aus, um den Schmerz der in Ohnmacht Sinkenden nicht zu erhöhen, aber man sieht, wie sein Mund und sein ganzes Gesicht von zurückgehaltenem Schluchzen zusammengezogen wird und wie die Betrübniß ihm die Kehle zuschnürt. Und unter all den gefühlvollen Figuren, welche das Bild füllen, ist diese wohl noch die meisterhafteste. Die drei jüngern Frauen weinen; jene welche die Hand der Leiche hält und minder als die beiden andern mit dem Salben beschäftigt ist, macht ihrer Trauer lauter, jede der beiden anderen

filler Luft. Die alte Frau ist die Personification von stummer und tiefgefühlter Betrübniß. So viele Köpfe so viel Arten von Schmerz. Die wehklagende und liebevolle Mutter, die verweinte junge und die tiefgebeugte Frau, die vor Jammer die Hände zusammenschlägt; Johannes der sein Leid unterdrückt, der Greis, dem die Thränen aus dem ganzen Gesicht zu quellen scheinen, der ruhig überlegende Mann: sie stellen alle Abstufungen von Leiden und Mitleiden, alle Sprossen der Leiter der Klage nebeneinander gereiht dar. Und wie Alle durch ein Gefühl von Liebe und Jammer verbunden sind, so auch durch ihr gemeinsames Handeln; so daß die Einheit in dem Werke meisterlich zu nennen ist: das Auge sieht es mit einem Blick, und der Geist erfasset es bei der ersten Berührung, es ist klar in seiner Kunstsprache und ausdrucksvoll in seiner Tiefe. Christus ist von einem doppelten Kreise umschlossen, von niedergeschlagenen Seelen und von sorgsamem Körpern.

Erstaunlich ist die Farbenscala dieses Meisterwerks. Der Hintergrund ist ruhig, aber sehr hell im Ton durch die graulichen Tinten der Felsen und der Stadt, wie durch die blauen und weißen Töne des Himmels. Der Leichnam Christi ist hell bräunlich, und zwar undurchscheinend, so daß er eher das Glatte und Harte von Holz, denn das Geschmeidige und Elastische von noch nicht starr gewordenem Fleisch hat. Aber zwischen die ruhigen Töne des oberen Theiles des Bildes und die härteren Tinten des Leichnams setzt sich mächtig ein breiter Streifen von unübertroffenem Farbenreichtum: ein wahres Fest für die Augen. Alle Personen haben gleichsam gewetteifert, um ihr glänzendstes Gewand anzuziehen: Maria in der Mitte trägt Mantel und Kleid von hellblauer Farbe, ihr Gesicht ist von einem warm-weißen Kopftuch umschlossen, welches unvermittelt von dem hochrothen Kleide des Johannes sich abhebt; das Gewand der Frau, welche darauf folgt wie von der am weitesten rechts stehenden ist bronzegrün, und dazwischen liegen dunkel- und hellpurpurne Tinten und ein paar Aermel von glühend rothem Sammt auf einem hell violettfarbigen Kleid. Links folgt auf den rothgekleideten Johannes ein dunkelgrüner, dann ein chokoladefarbiger Atlas an Weichheit und Glanz unübertreffbar, und am äußeren Ende erscheint ein Gewand das mit goldener Verzierung an Leib und Aermeln prangt. Beinahe alle Personen tragen Stoffe von mehr als einer Farbe: das Unterkleid ist anders wie das Oberkleid, die freihangenden Tücher, die Aermel, die Kopftdeckungen, die Mäntel Alles ist verschieden von Farbe.

Dabei ist zu bemerken, daß die Farben alle in gleicher Stärke auftreten, und fast keinen Schatten und keinen abgetonten Uebergang haben. Auf der Höhe der Falten wird die Farbe wohl etwas blasser und in deren Tiefen etwas dunkler; aber sie schwindet nicht und schwächt sich nicht ab, und links und rechts wie in der Mitte, überall ist Farbe und Licht gleichförmig hell, so daß keine Figur der anderen schadet oder ruhiger gehalten wird, um das Nebensiehende abzuheben, sondern alle gleiche Rechte und gleiche Kraft behalten. In die weit auseinander gehenden Farben wird Harmonie durch ein paar vorherrschende Töne gebracht. Johannes ist vom Kopf bis zu den Füßen in ein gleiches Roth gekleidet, Maria bis auf ihr weißes Kopftuch in Blau, und diese zwei Töne liegen voll und rein zwischen der reichen und bunten Manigfaltigkeit und Vertreuung der anderen Farben.

Man frage nun nicht, wie es denkbar sei, daß all die Personen in so traurigen Umständen so glänzendfarbige und so reiche Kleider tragen? Der Maler wird gewußt haben, daß die Aufputzung mit Prachtgewändern der sachlichen Wahrscheinlichkeit nicht ganz entsprechend sei, aber er wollte den Reichtum seiner Palette, seine kühne Meisterschaft in den Farben zur Schau stellen und bewundern lassen; er wollte sich selbst und uns ebenso durch die leiblichen

Augen ein erstaunliches Fest bereiten, wie er durch die Augen des Geistes der seelischen Empfindung Rechnung trug.

Im Nackten ist Massijs minder glücklich denn im Uebrigen des ganzen Werkes. Er weiß wohl, daß das lebende Fleisch nicht das Glatte und Harte hat, wie er es an seinem todten Christus gibt und wie es seine Vorgänger mehr oder weniger allen ihren Figuren gaben, aber er versteht noch nicht ganz, das Weiche und Durchsichtige des Fleisches auszudrücken. Seine Köpfe sind zart gefärbt ohne scharfe Modellirung; in zwei von den jungen Frauen bringt die füßliche Behandlung der Züge etwas Abgestorbenes und Lebloses hervor, bei Johannes und der alten Frau verursacht die Malerei eine unnatürliche und rosige Färbung. Die kräftigeren männlichen Köpfe sind etwas besser, doch bleiben auch sie noch ferne von natürlicher Lebensfarbe. Wir wiederholen jedoch bei Erwähnung dieser schwachen Seite, daß dieser Mangel an Geschick in Wiedergabe des äußeren Menschen den großen Meister nicht hinderte, in seinen Figuren das tiefste Gefühl mit aller Innigkeit und Wahrheit zum Ausdruck zu bringen.

Ein anderes Gebrechen in der Kunstfertigkeit an Massijs Meisterwerk ist der Mangel an Perspective, an entsprechender Luftwirkung und dem richtigen Verhältniß zwischen den verschiedenen Zonen seines Gemäldes. In der Hauptgruppe fällt uns dieses Gebrechen weniger auf, weil die Personen in einer Linie stehen, obwohl man auch da bei näherer Ueberlegung bereits zu der Beobachtung gelangt, daß die hintere Reihe zu sehr auf die vordere drückt; vergleicht man aber die Hauptgruppe mit den Figuren und den Details des Hintergrundes, so tritt diese schwache Seite recht deutlich entgegen. Die Scene spielt sich hart vor dem Felsberge ab, wenigstens sieht man zwischen dem Fusse des Golgatha und den Freunden Christi keinen Abstand. Und doch sind die letzteren fast so hoch wie der Berg und höher wie die Bäume, die darauf wachsen, die Arbeiter auf dem Hügel dagegen sind kaum so groß als die Hand eines unterhalb stehenden, und dies alles, ohne daß man zwischen beiden die Entfernung bemerkt, welche dies Verhältniß klar machen soll. Es ist vielmehr Alles in derselben Ausgeführtheit gemalt, wir sehen die Blüthe des Strauchwerks auf der Höhe, das feinste Laubwerk auf der Thurmspitze in völliger Deutlichkeit. Diesen Mangel an Perspective hat Massijs mit seinen Vorgängern gemein, wie er auch nach vielen andern Gesichtspunkten mit ihnen zusammenhängt. Er weiß sich jedoch durch viele seiner Eigenschaften von ihnen loszumachen, wie wir weiterhin sehen werden.

Der rechte Flügel stellt das »Martyrium des hl. Johannes Evangelista« dar. In der Mitte befindet sich der große kupferne Kessel, in welchen der Heilige entkleidet aufrecht steht. Zwei meisterlich gemalte Knechte sind im Vordergrund beschäftigt, das Feuer zu nähren, hinter dem Kessel drängt sich eine dichte Schaar Volk und obrigkeitlicher Personen zu Fuß und zu Pferd; in der zweiten Zone erhebt sich ein Baum, aus dessen Zweigen ein Junge zuschaut, der Hintergrund wird durch die Mauern einer besetzten Stadt, durch das Grüne von Bäumen und durch das Blau des Himmels gebildet.

Der Mangel an Perspective ist hier weit unangenehmer, als im Hauptbilde: alle zuschauenden Personen bilden einen dichten Knäuel, es ist kein Raum für sie und noch weniger für ihre Pferde. Aber das Kolorit, die Ausführung, die Köpfe, das Alles ist erstaunlich schön.

Wir nannten bereits die zwei Henker meisterlich und wiederholen es: es ist hier keine Unbeholfenheit, keine Unsicherheit im Gebahren; nichts Conventionelles im Ganzen dieser Gestalten mehr zu verspüren. Sie arbeiten mit einer Thatkraft, die der Künstler offenbar gesteigert hat um Gestalten anbringen zu können, die über dem Gewohnten an Kraft und Kühnheit der Bewegung stehen.

Diese Menschen sind ohne Gefühl für die Marter, den erlittenen Schmerz, die Idee, für welche gekämpft wird: für sie existirt nichts als ihre Arbeit, mit welcher sie allein, aber auch ganz beschäftigt sind. Bei dem älteren der Beiden ist kein Glied, keine Muskel, kein Nerv, der nicht arbeitet und mit Aufgebot aller Kraft arbeitet. Sein Körper ist zusammengekrümmt um den Reifigbündel um so wuchtiger auf seine Gabel fassen zu können; die mit den zwei Händen kräftig hineingestoffene Gabel ruht auf dem Kniee, welches sofort als Stützpunkt dienen wird, wenn die Last empor gehoben wird. Die Unterlippe ist zwischen die Zähne geklemmt und hat das Fleisch des Kinns gewaltsam gegen die Kinnbacken emporgezogen; die Augen sind halb zugekniffen, der Nacken senkt sich zwischen die Schultern, Alles zieht, stößt, drückt, die ganze Figur ist ein lebender, sich selbst bewegender, fieberhaft arbeitender Hebebaum. Der Andere, gedrungener, kräftiger, kühner von Gliederbau und Haltung drückt in nicht minder hohem Maasse als der erste in jedem Glied, von Kopf bis zum Fusse die Anspannung aus.

Die Farbe der Gesichtszüge auf dieser Tafel ist keine Fleischfarbe, indem sie von Graubraun in Graugelb übergeht, aber sie hat in diesen der Wahrheit ferne stehenden Tinten eine unerreichte Feinheit des Korns und Geschmeidigkeit der Verarbeitung. Auch hier ist der Ausdruck der Personen meisterlich aufgefaßt. Der Heilige ist mager, abgezehrt durch die Peinigung, aber gelassen in seinem Schmerz; mit einer Geberde kindlicher Einfalt hebt er die Arme zum Himmel; mit ersterbenden Augen, in denen Erschöpfung, Unterwerfung und Hoffnung zu lesen ist, wendet der arme, müde Dulder, ein Verlassener und Ausgestoßener hier auf Erden, aber ein Auserkorener von Oben, Aug' und Haupt und Hand nach der besseren Heimath, die seiner wartet, wenn die menschliche Ruchlosigkeit sich ausgetobt haben wird.

Neben seinem Haupte steht im schrillsten Contrast ein Kopf, eher einem Affen als einem Menschen angehörend, um böseartig zu grinzen, links ein anderer um schalksnarrenartig zu spotten. Dann folgen beiderseits stark ausgesprochene Judenköpfe, worunter besonders das schöne aber erbarmungslose und böseartige Gesicht eines israelitischen Fürsten mit einem hellblauen reich mit Krone und Edelsteinen verzierten Turban hervorragt. Dafs der Maler hier den Personen, die als Mithelfer oder als Zuschauer an dem Marteracte theilnehmen, mit Absicht hässliche Köpfe geben wollte, erhellt aus dem allerliebsten Köpfchen des von dem Baume herabguckenden Jungen, der in seiner einfältigen Neugierde die zarte jugendliche Lebenslust, Anmuth und Schönheit selbst ist.

Der linke Flügel ist geringer. Hier sitzt Herodes mit Herodias hinter einem Tische, auf welchem Johannes Haupt auf einer Schüssel liegt. Die Keuse des Königs steckt mit gezielter Geberde die Spitze ihres Messers in das blasse Gesicht des Todten. Vor dem Tische steht die Tochter der Herodias und ein Page; im Hintergrunde sieht man in einer Nische vier Musikanten spielen. Durch eine Bogenöffnung gewahrt man in der Ferne, wie der Henker das Haupt des Johannes der Tochter der Herodias übergibt.

In den Figuren ist viel Unbeholfenheit; alle dürften eher Gliederpuppen mit steifen Gelenken als wirkliche Menschen heißen, aber die Ausführung und Färbung des Stückes ist bemerkenswerth, Herodias zarter Kopf geradezu ein Meisterwerk. Ein Ueberflufs von reichen Verzierungen und Kostbarkeiten ist auf der Tafel angebracht: goldene Tafelgeschirre, goldene Kleinode, Gold und Edelsteine auf den Kleidern, goldene Verzierungen auf den Tapifferien, auf den Bogen-Fassungen, an den Säulenkapitälern, alles das verbreitet ein gedämpftes Flimmern über die Tafel. Wie konnte es auch anders sein, als dafs Massijs mit seiner Vorliebe für reiche Gewänder hier die Gelegenheit mit Begierde er-

griff um feine fürstlichen Personen einmal recht königlich auszufatten? Und dadurch wurde diese Scene, welche die ärmste an Zeichnung ist, die reichste an hohen, vollen und harmonischen Tönen.

Die Aussenseiten der Tafeln sind en grisaille gemalt und stellen dar: links den »hl. Johannes Baptista,« mit der Rechten das Lamm Gottes zeigend, das auf einem geschlossenen Buche, welches er in der Hand hält, liegt; rechts den »hl. Johannes Evangelista,« mit der Rechten den vergifteten Kelch segnend, welchem ein drachenartiger Wurm entfährt.

Noch ein Wort über die Geschichte dieses Massijs'schen Meisterwerks.* Es wurde 1508 bei dem Maler von der Zunft der Schreiner von Antwerpen für ihren Altar in der Kirche zu Unser Lieben Frau bestellt, um den in drei Raten zu bezahlenden Preis von 300 Gulden, welcher 1511 in eine, zwei Kindern des Künstlers, nemlich Quinten und Katelijn zuzuwendende Jahresrente von 30 Schillingen brabantisch umgewandelt wurde. Das Werk entging der Rauferei der Bildertürmer des XVI. Jahrhunderts. Auch Philipp II., der große Summen dafür bot, gelang es nicht, es Antwerpen zu entführen. Die Königin Elisabeth bot dafür 8000 Rosenobel oder mehr als 64000 Gulden, eine übergroße Summe für jene Zeit: und die Schreiner waren daran den Kauf abzuschließen, als Marten de Vos, der Maler, den Magistrat beredete, sich der Veräußerung zu widersetzen und das Gemälde selbst von der Zunft käuflich zu erwerben. Die Bedingungen bestanden in einer Jahresrente von 50 Gulden, und in der Schenkung der Kapelle zur Alten Armbrust, mit dem Gemälde von Mariä Verkündigung, welches auf dem Altare stand. In demselben Jahre (1589) erwarb die städtische Obrigkeit das Schirmrecht des Altars der hl. Beschneidung und ließ auf denselben das Gemälde des Massijs aufstellen. Es blieb dort bis 1798, in welchem es zum zweitenmal von einem unglücklichen Verkaufe gerettet ward und zwar durch den Maler G. J. Herreyns, der es nach der Zeichenschule des Departements bringen ließ. Die französischen Republikaner hatten das unschätzbare Kunstwerk sammt dem marmornen Altar, auf welchem es stand, und zwei kupferne Thüren auf 600 frcs. geschätzt!

Unter den als echt erkannten Werken des Quinten Massijs steht die Grablegung an der höchsten, ja an einer einzigen Stelle. Der Maler zeigt sich in derselben als der Verkündiger einer neuen Lehre, als Finder wie als Schöpfer.

Was Massijs fand und was er schuf, ist in zwei Worten gesagt: er machte den Menschen als solchen und als Gruppe zum Haupttheil seines Werkes. Zwar kommen viele Menschen und schöne Menschen in den Werken der früheren Maler vor, aber entweder sind es Himmelsbewohner in mehr als irdischer Majestät und Pracht, wie in der Anbetung des Lammes der Gebrüder van Eyck oder traumhafte Gestalten, die mit dem Körper auf der Erde sind und mit dem Geiste über derselben, wie bei Memlinc, entweder sind ihre Bewegungen zu unbeholfen und starr um das Leben darzustellen, wie bei van der Weyden, oder aber die Menschen sind nicht streng genug durch eine gemeinschaftliche Handlung verbunden wie bei Dirk Bouts, oder endlich sie dienen nur dazu, um abstracte philosophische Ideen zu verkörpern, um ein Mysterium zur Darstellung zu bringen oder eine religiöse Wahrheit zu lehren, und sind so Symbole und noch keine Menschen, wie bei allen früheren Malern und selbst noch bei Quinten Massijs in einem anderen Werke, das wir unten zu betrachten haben. In dieser Rolle kann aber keine Sprache sein von freier Entfaltung der menschlichen Natur und der menschlichen Handlung: die Personen, als Beiwerk behandelt, werden viel-

* A. VAN FORNENBERGH, den Antwerpischen Proteus und P. GÉNARD, Bescheiden rakende de schilderij »De nood Gods« door Q. Massijs. Antw. 1868.



Die Beweinung Christi von Q. Massijs im Mufeum zu Antwerpen.

mehr in Reihen oder Gruppen geordnet, die scharf gegen einander abgewogen werden, regelmässig und abgerundet nach Zahl und Raum.

Da trat Massijs auf, der in den Figuren Menschen erkannte und erkennen liefs, und was noch mehr, sie künstlerisch an einander geschlossen, miteinander verbunden, zusammenwirkend, leidend, sorgend, weinend zu Gruppen fügte. Das menschliche Gefühl herrschte in jeder seiner Figuren, das menschliche Handeln in seinen Gruppen vor. Seine Grablegung ist das Werk eines dramatischen Dichters, der in der Seele der Menschen gelesen, und zugleich die Bewegungen ihrer Körper mit Aufmerksamkeit verfolgt hat, der, was er so beobachtete, in seine Darstellung übertrug, und zwar nicht stückweise, sondern im Ganzen, der das Zusammengehen von Seele und Körper, das Zusammenwirken einer ganzen Menschennatur in einer mächtigen ergreifenden Einheit zur Erscheinung zu bringen wufste.

Mit diesem Emporkommen des Menschen in seiner Einzelercheinung wie im Zusammenwirken mehrerer mußte das Beiwerk in den Hintergrund gedrängt werden. In der Grablegung sehen wir denn auch die handelnde Gruppe im unbeschränkten Uebergewicht. Die Fernsicht mit ihren hellen Tinten ist noch da, aber sie ist bereits stark verkürzt; die Kleider sind noch reich, aber die schwer gewirkten Behänge, die vollfarbigen Gobelins, die glänzenden Gebäude, das kostbare Hausgeräth, das Alles ist verschwunden um dem Menschen, dem Herrn der Schöpfung und höchsten Gegenstände künstlerischer Studien, Platz zu machen.

Religion und die Geschichten aus dem Evangelium blieben für den Künstler nicht länger übernatürliche Dinge, die den Menschen fremd waren und ihnen durch tief sinnige und mysteriöse Erklärungen zum Verständnisse gebracht werden sollten. Er faßte eine Begebenheit aus der hl. Schrift auf, wie es das Volk thut, gemüthlich, einfach menschlich. Wenn das niederländische Volk in seinen Krippenliedern singt:

Maria, die sollte nach Betlehem gehen,
Am Tag vor dem Weihnachtsfeste
Sanct Joseph sollte auch mit ihr gehen,
Um zu geleiten die Beste.
Weifs waren die Wege und jegliches Dach
Es hagelt' und schneit' ohne Ruhem
Sanct Joseph nun zu Maria sprach
Maria, was sollen wir thuen?

so ist doch klar, ob dies Andacht oder Erzählung, ob dies Götter und Heilige oder Menschen, ob dies Himmel oder Erde. Und während das niederländische Volk in seiner Poesie Alles so anschaulich machte, sollten da dessen Maler, um der Volksart getreu zu bleiben, dies nicht noch mehr thun? Wir wissen, das in den Klöstern eine andere, mystische Literatur gepflegt wurde, aber dies war eine Pflanze der Klosterzelle, keine Blume, die gesund, farbig und kräftig im freien Garten wuchs. Es mag sein, das diese Auffassung der Religion nicht so grosartig war als die der van Eyck, kann man aber aufrecht halten, das sie minder vlämisch ist, wie man gleichwohl behauptet hat? War sie minder geeignet um gute Gedanken zu erwecken, stimmte sie weniger mit der Lehr- und Lebensweise Christi überein, welcher Mensch wurde um mit den Menschen zu verkehren?

Es ist nicht zu bezweifeln, das Massijs bewußt oder unbewußt den Einfluß der neueren Richtung erfuhr, welche die Kunst in jenen Tagen auswärts eingeschlagen hat. Er scheint zwar Italien nicht besucht und nichts von den italienischen Meistern entlehnt zu haben, aber im Süden erscholl zu seiner Zeit bereits unbedingt die Lofung, das der menschliche Körper das Schönste sei,

was die Kunst nachbilden könne. Massijs malte keine nackten classischen Körperformen, wie die italienischen Künstler, aber er, der Freund von Erasmus und Morus, den Begründern der neueren Schule in Literatur und Leben, mußte der Selbständigkeit des Menschen Denken und Schaffen widmen, dem Menschen selbst so viel Bedeutung verleihen wie seine literarischen Freunde, und ihm in seinen Werken die Hauptstelle einräumen.

Seine Kunstrichtung wird auch in den Niederlanden nicht auf einmal und unvorbereitet aus der Luft gefallen sein. In der Sammlung des Hrn. René della Faille zu Antwerpen finden wir ein sehr verdienstliches Bild, die »Aufindung des hl. Kreuzes« darstellend und dem Joost van Gent zugeschrieben. Das Werk ist sicher älter als Massijs, und bildet augenscheinlich einen Uebergang zwischen van Eyck und dem Antwerpen'schen Meister. Die Draperien sind mit höchster Geschicklichkeit wie in ungemein reichem Glanze gemalt, die Gestalten selbst haben zwar in ihrer Haltung etwas Steifes, sind aber der wirklichen Welt entnommen, edel, wo es sich ziemt, bäuerlich wo dies sich eignet. Hinter- und Vordergrund sind beide vollständig farblos, der erstere, ein Kirchenportal darstellend, ist einfach grau, der zweite hellbraun; beides ohne die mindeste Ausschmückung. Das Stück liefert den Beweis, daß schon vor Massijs ein Schritt auf der Bahn gewagt wurde, die dieser so sicher betrat.

Quinten Massijs vollzog überdies auch nicht die ganze Umwandlung auf einmal, sondern bereitete einen allmäligen Uebergang vor; und sieht man eine neue Richtung in seinen Werken, so zeigen diese, Alles in Allem doch noch ebenso viel von der früheren als von der späteren Schule. Die bei ihm allerdings zur Hauptsache gewordenen Figuren haben bei weitem noch nicht ihre volle körperliche Ungebundenheit erreicht; ihre Glieder sind noch von reizloser, so zu sagen alterthümlicher Magerkeit; der ganze Vortrag hat etwas Gefpanntes, das einen Schein von Unbeweglichkeit und Gezwungenheit zur Folge hat.

Gehen wir nun zum zweiten Hauptwerk des Massijs über, welches 1509 für die St. Annen-Bruderschaft in der St. Peterskirche zu Löwen gemalt ward. Von dem Altar, auf welchem es ursprünglich stand, wurde es ungefähr ein Jahrhundert später mit der Bruderschaft in eine andere kleinere Kapelle derselben Kirche versetzt. Es war damals bereits beschädigt und wurde 1633 von Jan Baptist Bruno von Antwerpen restaurirt, litt jedoch, weil an seinem neuen Platze den Sonnenstrahlen ausgesetzt, auch noch weiterhin sehr. Am 18. Juli 1799 ward es auf Befehl der französischen Republik von seinem Altar weggenommen und nach Paris gefandt, wo es bis 1815 verblieb. Erst im August 1816 kam es an die St. Peterskirche zurück, wo es unter sehr ungünstigen Verhältnissen unter einem Fenster aufgehangen wurde. Diese Stelle und die Reife von 1815 hatte es in einen traurigen Zustand versetzt; zum letztenmal 1860—1864 restaurirt, erhielt es 1865 seinen ursprünglichen Platz an der Wand der St. Annenkapelle wieder, um endlich 1879 käuflich an den Staat und in das Brüsseler Museum zu gelangen.

Es besteht aus einem Mittelbild und zwei innen und außen bemalten Flügeln. Auf den zwei Flügeln sieht man an der Außenseite rechts die »Verwertung« und links die »Annahme von Joachims Opfer,« auf den Innenseiten links die »Verkündigung der Geburt Mariä an Joachim,« rechts den »Tod der hl. Anna.« Auf der Haupttafel sieht man die »hl. Anna, umgeben von ihren Blutsverwandten und Freunden.«

Auf einer marmornen Ruhebank sitzt in diesem letzteren Stück die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde auf dem Schoofs und St. Anna neben ihr. Etwas tiefer sitzt, rechts von der Mutter Christi Maria Cleophas mit ihren vier Kindern, und links Maria Salome mit ihren zwei Söhnen. Hinter der Bank knien mit

Händen und Armen auf der Lehne ruhend der hl. Joseph, Alpheus, der Mann von Maria Cleophas, Joachim, der Gemahl der hl. Anna, und Zebedeus der Mann von Maria Salome. Ueber der Ruhebänk erhebt sich eine Porticus mit einer Kuppel in der Mitte, durch deren Bogen man eine miniaturartige aus grüner Flur und blauen Felsen bestehende Landschaft sieht, den gewöhnlichen Hintergrund der Gemälde jener Zeit.

Der erste und bleibende Eindruck, den das Werk auf uns macht, ist der von Zartheit, Anmuth und Sammlung. Alle Gesichter zeugen von den reinsten zartesten Empfindungen; Mutterliebe, Kinderglück, religiöse Ehrfurcht sprechen aus jedem Zug und jeder Geberde, Reinheit, Unschuld, Einfachheit des Gemüthes sind auf jedem Antlitz zu lesen. Die Ausführung stimmt vollkommen mit dem Ausdruck überein, es zeichnet sie etwas Zartes und Liebevolltes aus, alle Theile und Theilchen sind sorgfältig durchgebildet, Haare und Bärte besonders von bewundernswerther Feinheit der Behandlung. Haltung und Handlung, sofern man von Handlung an einem Stücke, an welchem alle Personen ruhig ja fast bewegungslos sitzen oder knien, sprechen kann, sind ebenso still als gefällig. Die Mutter Gottes ist traumartig in sich gekehrt: ihre große und stark gewölbte Stirn, ihr rundes Gesicht und ihre zarte Gestalt lassen uns jene ideale Frauenschönheit sehen, in welcher sie in unserer früheren Kunstschule allgemein aufgefaßt wurde. Ihr reines blaues und frei drapirtes Gewand und

›Ihr hängend Haar, ein Nimbus goldner Strahlen,
Die schön gewellt vom Haupte niederfallen
Und um den Nacken fließen . . . ‹

geben ihr etwas recht Zartes und Reines mit etwas Edlem und Heiligen in ihrer Bewegungslosigkeit. In ihrer feinen Hand hält sie einen Faden, an welchem ein Vögelchen angebunden ist, das auf der Hand ihres Kindes ruht. Die hl. Anna bietet liebevoll und anmuthig ihrem Enkelchen eine Traube dar. Das Kind bringt mit der einen Hand den Vogel an den Mund, um ihn von seinen Lippen zu atzen, während es mit der andern Hand im Begriff ist die Traube zu ergreifen.

Nicht allein von diesen Hauptfiguren, sondern auch von allen übrigen kann man sagen, daß sie mehr mit der Seele als mit dem Körper leben, daß sie mehr im Reich der Träume als in der Wirklichkeit zu Hause sind, mehr dem Himmel als der Erde angehören. Fast Alle haben niedergeschlagene Augen, fahle Fleischtöne, entnervte Züge, welche ihnen das Ansehen geben als ob sie körperlich wie geistig gleichsam nur flüsternd mit einander verkehrten. Nur die Köpfe der knienden Männer, von welchen zwei die Augen aufgeschlagen halten, sind in kräftiger Art aufgefaßt: sie leben mehr in Wirklichkeit, mehr körperlich, sind augenscheinlich nach dem Leben gemalt, während sie durch das In sich gekehrte von Geberde und Ausdruck auch der Welt der betenden und beschaulichen Seelen angehörig bleiben.

So hat auch die Gruppierung des Ganzen wie jedes Theiles etwas Ruhiges und Einfaches. Das Gemälde ist durch die drei Bogen und die diese tragenden Pfeiler in drei Abtheilungen geschieden. In jeder Abtheilung befinden sich drei Hauptpersonen: links und rechts je zwei Männer und eine Frau, in der Mitte Maria Anna und das Kind. Jede dieser Gruppen bildet ein gleichseitiges Dreieck, das die Spitze nach unten wendet, so daß die neun Personen in drei regelmäßige Gruppen vertheilt sind und ihre Köpfe in zwei Horizontalen liegen, sechs in der oberen, drei in der unteren. Die drei Gruppen sind beinahe gleichwerthig und doch liegt nichts Steifes oder Abgemessenes in der Anordnung, die uns indess viel lebhafter als die Grablegung an die geometrische Vertheilung der älteren Werke erinnert.

Auch die Farbenscala ist in demselben sanften, zarten Ton gehalten, der wie ein geheimnißvoller Duft über dem Werke schwebt. Die Farben sind abwechselnd; entschieden aber ohne Härte gehen Grün und Blau, Schwarz und Weiß, die verschiedenen Tinten einer Farbe von einander ab, alle aber sind ohne Glanz, und lassen an ein in leichten Morgenduft gehülltes Bouquet denken. Sie verfallen nicht in Blafsheit, haben jedoch hie und da, besonders in den Draperien etwas Kraftloses gleichsam Sonnengebleichtes. Es ist indess möglich, daß das Gemälde, welches ja sehr unglückliche Schicksale erlebte, im Lauf der Zeit einen Theil seines Farbenreichtums eingebüßt habe.

Auf den Flügeln sieht man links den in einer wüsten Landschaft knienden hl. Joachim, die Hände mit Erstaunen zu dem Engel erhebend, durch welchen ihm die überraschende Botschaft von der Mutterschaft seiner betagten Frau gebracht wird. Die Geberde des Heiligen ist von weitgehender Unbehilflichkeit. In der Ferne erhebt sich ein Berg, an dessen Rücken sich eine Stadt emporzieht. Auf dem rechten Flügel sieht man die hl. Anna auf ihrem Sterbebett. Reichlich drei Viertel des Raumes sind von rothen Vorhängen, rothen Gardinen und dem rothen Bettüberzug eingenommen. Die Trauer ist in abwechselnder und recht inniger Art auf den Gesichtern der Umstehenden ausgedrückt.

Die Außenseiten der Flügel sind von größerer Bedeutung als gewöhnlich in solchen Triptychen, und übertreffen selbst die Innenseiten durch ein reicheres Colorit. Besonders die Scene rechts, in welcher der Priester das Geld wegwirft und Joachim sich entfernt, packt durch einige Köpfe, die mit Ausdruck, Weichheit und doch kraftvoll gemalt sind.

Wir fragten, daß dieses Gemälde 1509 gemalt wurde, man liest auch auf einem Fries des Mittelbildes: Quinten Metfys screef dit A^o. 1509. Das Gemälde von Antwerpen wurde 1508 bestellt. Hieraus möchte man vielleicht schließen, daß das Löwen'sche das jüngere ist. Aber man soll nicht aus dem Auge verlieren, daß »bestellt« nicht gleichbedeutend mit »geliefert«, und daß nichts an der Annahme hindert, Massijs habe die Bestellung der »Grablegung« empfangen als er noch an der »Legende der hl. Anna« malte. Er dürfte dann dieses letztere Bild vollendet und 1509 erst mit dem anderen begonnen haben. Diese Vermuthung dürfte weitere Verstärkung in dem Umstande finden, daß 1511 zwischen Massijs und der Schreiner-Zunft eine Uebereinkunft abgeschlossen ward, wonach man den früher festgestellten Preis in eine Jahresrente von 30 Schillingen umwandelte, und es kann als keine Willkürlichkeit betrachtet werden, wenn man das Jahr der Bezahlung als das der Ablieferung annimmt, und die sorgfältig durchgeführte Arbeit als das Werk von ungefähr zwei Jahren berechnet. Nehmen wir nun an, daß die »hl. Anna« vor der »Grablegung« gemalt wurde, so kann man füglich erkennen, wie der Meister in seinem zweiten Werk auf seiner Künstlerbahn einen Schritt weiter gethan, während man bei umgekehrter Vermuthung annehmen müßte, daß er den neueren Styl des Antwerpen'schen Stückes wieder verließ, um in dem Löwen'schen zu einer älteren Art zurückzukehren.

Vergleicht man jedoch die »Grablegung« mit der »Legende der hl. Anna«, so findet man die Auffassung dieser beiden Hauptwerke ganz verschieden; dort ist es ein Arbeiten und Sorgen, hier ein Beten und Träumen; dort fühlen und leiden Alle aufs tiefste, hier sitzen die Figuren in ruhiger Beschaulichkeit oder beschäftigen sich mit kindlichem Zeitvertreib; dort hören wir banges Seufzen und mühsam bekämpftes Schluchzen, hier das leise Geplauder der Stube oder das Murmeln in einer Kapelle. Diese Gegensätze würden nun an sich nicht hindern, daß beide Werke vom Standpunkte der Kunst aus auf derselben Höhe stehen. Doch dünkt uns der Versuch, dies zu behaupten, wie er gemacht worden ist, nicht zulässig indem wir vielmehr glauben das Löwen'sche Werk

halte den Vergleich mit dem Antwerpen'schen nicht aus. Es ist in der »St. Annen-Legende« Einheit, aber sie ist von minderm Gehalte, mehr äußerlich als innerlich, mehr in Linien und Farbe denn in Empfindung und Handlung; es ist Ausdruck in den Köpfen, aber er ist minder tief; es ist Farbe, aber diese ist minder glänzend, und anstatt in den Tiefen von heller Fülle in tiefere Töne überzugehen, geht sie von blaffen in helle Tinten über. Auch die Mache ist minder geschickt, die schönen reich gefäumten Gewänder sind minder zahlreich, Gold und Edelstein weniger reichlich. Und mehr als das Alles: die »Grablegung« ist ein Werk von großer Ursprünglichkeit, von eigener Erfindung, womit Maffijs den Fuß auf eine neue Bahn stellte und seine eigene Auffassung von Welt und Kunst auf überraschende Weise aussprach; die »Legende der hl. Anna« dagegen ein Werk, das in der alten Bahn läuft; und wäre nicht die zartere, weichere Malerei, das größere auf die Menschen gelegte Gewicht und die Wahrheit der männlichen Köpfe, so würde man das letztere Werk, was Auffassung und geistigen Inhalt betrifft, ebenso gut einem Memline als dem Maffijs zuschreiben können. Dasselbe in sich gekehrte und träumerische Wesen der Menschen, dieselbe Unbeweglichkeit und regelrechte Vertheilung der Personen, dasselbe ängstliche Abwägen von Theil gegen Theil, dieselbe Vorliebe für das Symbolische und Uebernatürliche, die Memlines Gebilde charakterisiren, finden sich auch an diesem Stücke von Maffijs. Die Gruppen werden sorgfältig auseinander gehalten, anstatt sich zu verbinden wie in der Grablegung; das Beiwerk des Porticus und der Bank heischt wie in früheren Tagen seine Stellung unter den Menschen, die Blümchen, Vögel, Früchte, Bücher in den Händen der Figuren, wie der Ausdruck dieser selbst, Alles spricht von Inselfekehrtheit und Beschaulichkeit, nichts von den wirklichen Beschäftigungen und Bestrebungen, die den Gegenstand der Grablegung ausmachen.

Ein drittes Werk von Maffijs, welches seine dritte Hauptschöpfung und ein wirkliches Meisterwerk zu nennen ich keinen Anstand nehme, ist seine »Maria mit dem Kinde«, jetzt im Museum zu Berlin (Nr. 561).

Die Mutter Gottes sitzt auf einer Ruhebänk von buntfärbigem Marmor mit durchbrochen gearbeiteter Lehne, durch welche und neben welcher man den blaßblauen Himmel und eine miniaturartige Landschaft sieht. An ihrer Seite steht ein niedriges Tischchen, worauf Weißbrod und einige rothe Radischen liegen, eine zinnerne Schüssel enthält Backwerk. Sie selbst sitzt etwas zur Seite gewandt und hält ihr unbekleidetes Kind im rechtem Arm, mit ihrer Linken bringt sie auf höchst anmuthige Weise dessen Köpfchen an ihren Mund und drückt einen innigen Kufs auf seine Lippen; ihre Augen sind in die feinen versenkt, ihr ganzer Körper wie ihre ganze Seele schließt sich dem Kinde an. Das Jesuskind hat das rechte Händchen an ihren Hals gelegt und steckt die Fingerspitzen in den Saum ihres Hemdes, seine linke Hand hat es um ihren Hals geschlungen und faßt damit ihr helles durchsichtiges Haupttuch. Diese Geberde und das anmuthige Küssen des Kindes zeigen, daß es der Mutter Liebe begreift und mit Empfindung erwidert, und zwar nicht unbewußt und alltäglich wie ein gewöhnliches Menschenkind.

In diesem Werke offenbart sich uns Maffijs abermals als ein Darsteller inniger Empfindungen, als ein Kenner der menschlichen Seele. Es ist aber wieder verschieden von seinen anderen und von jenen seiner Vorgänger, indem es statt der erhabenen oder schmerzlichen Darstellungen, die bis dahin gegeben wurden, zum erstenmale ein so zartes, reizendes und echt menschliches Gefühl wie die Mutterliebe wiedergibt. Trefflich ist daran auch die Ausführung. Das Kind ist allerliebste von Form und hat nicht mehr das Altmännerchenartige wie die van Eyck'schen Jesuskinder, es ist weich und rundlich, jedoch

etwas schwärzlich in den Schatten. Maria hat in ihrem Gesicht das charakteristische unmodellirt Fläche von Massijs Gesichtszügen, aber ihre Haltung ist ebenso natürlich als gefällig. Ihre Kleider sind aufsergewöhnlich reich an Farbe: auf einem weissen Hemde trägt sie ein blaues Brustkleid mit hellviolettfarbigen in bläulichen Reflexen glänzenden Aermeln; um ihre Glieder ist ein feurig rother Mantel mit dunkeln Faltenschatten geworfen.

Das Berliner Marienbild ist keineswegs Massijs' einzige Arbeit in diesem Gebiete. Das Amsterdamsche Museum besitzt von ihm (Nr. 237) eine »ihr Kind umarmende Maria«, welche von kleinerem Masse aber eben so prächtig in Farbe und Ausdruck ist. Diefs merkwürdige Bildchen wurde bereits 1615, als es noch im Besitze des Antwerpen'schen Kunstliebhabers van der Geest war, von Albert und Isabella bewundert, und 1658, nachdem es in die Hand des Herrn Stevens übergegangen, von van Fornenbergh eingehend beschrieben.*

Am meisten nähert sich jedoch Massijs den van Eyck's in den »Köpfen Christi und der Maria« im Museum zu Antwerpen (Nr. 241 und 242). Was zunächst den ersteren betrifft, so nennt ihn der Catalog einen segnenden Christus: unfers Bedünkens ist er vielmehr der richtende.** Seine Haltung mit der erhobenen Rechten und den ausgestreckten Fingern ist dieselbe, wie sie auf hundert mittelalterlichen Sculpturen, welche das jüngste Gericht darstellen, vorkommt. Der Kopf hat auch einen klaren und deutlich sprechenden Ausdruck: die Augen sind gerade vorwärts gerichtet, die Unterlippe ist entschieden gegen die Oberlippe emporgezogen, die ganze Miene hat die Strenge eines Richters und die Ruhe eines Gottes. Wir finden etwas von der Majestät des grossen Gott-Vaters von van Eyck hier wieder und fast etwas von feiner Behandlung. Haar und Bart sind ungemein fein ausgeführt, das Fleisch ist rosig mit braunen Schatten und hat daher mehr Kraft als Massijs gewöhnlich in seine Gesichtszüge legte.

Das Marienbild, welches das Gegenstück des vorgenannten bildet, trägt deutlich Massijs' Stempel. Maria erscheint betend; ihr Kopf ist mit einem durchsichtigen Schleier bedeckt, auf welchem eine Krone ruht. Die Zartheit des Ausdrucks, der Malerei, der rosigen Fleischtöne wirkt hier zusammen, um den Gesichtszügen etwas Süffes, beinahe all zu Süffes und Verwaschenes zu geben. Es steht daher dieser Kopf mit dem majestätischen strengen Wesen des Christuskopfes in schärfstem Gegensatz.

Wir dürfen nicht alle Gemälde aufzählen und beschreiben, die wir in der Geschichte oder in den Museen Europa's unter Quinten Massijs' Namen antreffen. Nur einen Augenblick wollen wir noch bei einer Reihe von Werken verweilen, die nahezu immer daselbe darstellen, und welchen man an den verschiedenen Orten verschiedene Namen gegeben hat. Ich meine die Gruppe der Geldzähler, die man einmal Wechsler, dann Einnnehmer, dann wieder Geizhälfe oder Goldwäger, endlich Sachwalter oder Advokaten genannt hat, und die in der That ihrerseits etwas von dem Allen zu fein scheinen.

Das Bild, welches uns am besten und sichersten über dieses Gebiet von Massijs' Kunst urtheilen läßt, ist das im Museum des Louvre befindliche, welches die Nummer 279 und den Namen des »Banquier und seine Frau« trägt, welches ich aber lieber den »Goldschmied und seine Frau nennen« möchte. Es ist bezeichnet: »Quinten Matsijs, schilder 1518 (oder 1519)«. Eine Wiederholung davon, bezeichnet: »Quinten Massijs 1519, inventor«, ebenso trefflich und mindestens so gut erhalten, wie das Stück im Louvre, besitzt Herr Alphons della Faille in Antwerpen.

* A. van Fornenbergh, Antwerp'sche Proteus, p. 25.

** Der Uebersetzer schliesst sich der Annahme des Katalogs an.



Die Legende der hl. Anna von Q. Massijs, Mittelbild des Triptychons aus St. Peter in Löwen
(jetzt im Museum zu Brüssel).

Hinter einem mit grünem Tuch belegten Tische sitzt ein mit dem Wägen von Goldstücken beschäftigter Mann. Seine mit Pelzumschlägen an Händen und Hals versehene Kleidung ist von dunkler tiefblauer Farbe, seine Mütze ist schwarz; neben ihm sitzt eine in Roth gekleidete Frau, vor ihr liegt ein handschriftliches Andachtsbuch. Der Mann ist ganz in seine Arbeit vertieft; die Frau sieht über ihr Buch hinweg nach dem, was ihr Mann macht. Beide sind Bürgerleute, nach dem Leben gesehen und ohne erniedrigende oder veredelnde Zuthat von Seite des Künstlers gemalt. Auf dem Tische befinden sich außer einem Haufen Goldstücke noch ein kostbares mit Gold beschlagenes Glas, Ringe, Perlen und ein kleiner Spiegel, der einen lebenden Mann und ein Stück Landschaft reflektirt. Im Hintergrunde bemerken wir zwei Wandbretter, auf welchen Goldwägergeräth, eine Flasche, eine Orange, Papier, Geschäftsbücher und Briefe liegen. Wir sehen demnach hier wirkliche, aus ihrer täglichen Umgebung genommene Menschen, mit Genauigkeit studirt und in ihren geringsten Einzelheiten wiedergegeben. In der gleichmäßigen, eintönigen Farbe, in den runzellosen Formen der Gesichtszüge, in der sorgfältigsten Ausführung alles Beiwerks sowie in den vollen Tönen der Draperien und in der glatten feinen Malweise, erkennen wir ganz Massijs' Pinsel. Nicht minder deutlich erkennen wir in der Wahl seines Gegenstandes, der ihm zwar Menschen aus dem bürgerlichen Leben aber dazu eine Anzahl von glänzenden farbigen Kostbarkeiten zu machen darbot, den Maler der Grablegung.

Im Museum zu Antwerpen (Nr. 244) sehen wir einen Einnehmer an seiner Arbeit, wie er eben die vereinnahmten Posten der Accise verbucht, während ein Mann, der neben ihm steht, die Hand auf seine Schulter legt. Die Gestalt des Einnehmers ist bedächtig und aufmerksam bei seiner Arbeit, die des zuschauenden Clienten drückt böartige Arglist aus. Neben dem bürgerlichen durch seine Thätigkeit etwas verkümmerten Einnehmer sehen wir hier eine Sorte von Menschen, deren Geist und Gesicht mit dem Stempel niedriger Neigungen gebrandmarkt sind. Es ist übrigens hier nicht das erstemal, daß Massijs solche Züge verwendete, denn schon auf einem der Flügel der Grablegung lernten wir Geistesverwandte dieses katzenartigen Clienten kennen.

In Windfor, München, St. Petersburg und an vielen anderen Plätzen findet man Wiederholungen von dergleichen Scenen. Ob Massijs sie alle gemalt, ist eine Frage die später untersucht werden soll. Für den Augenblick genügt es festzustellen, daß einige unzweifelhaft von seiner Hand gemacht und von seinem Geist durchdrungen sind, und daraus den Schluß zu ziehen, daß er in sich das Talent vereinigte, neben den rührendsten Aeußerungen des menschlichen Herzens und neben den innigsten und reinsten Empfindungen auch die einfachsten und alltäglichsten Genrebilder in ihrer Eigenart und eigenen Farbe zur Darstellung zu bringen.

Es ist nicht zu verwundern, daß Massijs, der einen so tiefdringenden Blick in das menschliche Gemüth warf, und der Natur so treu folgte, sich auch als Porträtmaler einen Namen erwarb. Wir sprachen bereits von den von ihm gemalten Bildnissen seiner berühmten Freunde, des Erasmus, Morus und Aegidius. Außer diesen sind noch drei andere Porträts von ihm erhalten, sämmtliche in den Uffizien in Florenz und angeblich zweimal den Meister selbst, im dritten dessen Frau darstellend. Für diese Annahme sind freilich keine genügenden Gründe vorhanden. Beide männlichen Bildnisse unterscheiden sich ziemlich stark von dem im 16. Jahrhundert gestochenen Bildnisse, und überdies giebt das größere von den Beiden einen nicht über 40 Jahre alten Mann, während das Frauenporträt, zu welchem jenes den Flügelpendant bildet, mit der Jahreszahl 1520 bezeichnet ist, in welcher Zeit Massijs bereits die Sechziger

erreicht hatte. Wer aber auch die gemalten Figuren fein mögen, soviel steht fest, daß sie nicht minder bemerkenswerth sind durch die Delicateffe ihrer Ausführung, wie durch die Wahrheitsliebe, die aus ihren Zügen ebenso deutlich spricht, als aus den Köpfen der religiösen wie bürgerlichen Darstellungen unsers Meisters.

Auf diese Weise bestellte Massijs auf dem Felde der Kunst seinen Theil, indem er die niederländische Kunst um jenen Schritt vorwärts führte, der sie auf die ihr in der Kunst-Geschichte zukommende Stelle gebracht hat. Seine großen Vorgänger achtend huldigte er ihren Traditionen in einem seiner hervorragendsten und wahrscheinlich in mehr denn einem seiner früheren Werke. Später entwickelte sich in ihm eine neue und breitere Kunstauffassung, die er in seinen letzteren Werken bethätigte. Hatten die früheren Meister die Ausführung, die Maltechnik auf eine nicht mehr überbotene Höhe gebracht, Seele und Körper mit ängstlicher Genauigkeit wiederzugeben gesucht, so gebrach es ihnen neben dem beschaulichen, an dem bewegten und handelnden, neben dem himmlischen an dem irdischen Leben. Dies gab Massijs: er stellte den Menschen in jeder Thätigkeit der Hand wie des Herzens dar, und machte ihn, mochte er nun edel oder unedel von Körper und Seele sein, zum Hauptgegenstande seiner Studien und zum Herrschenden seiner Gemälde.

Mit seiner Grablegung trat er als ein mächtiger tragischer Dichter auf und ist der erste Vorläufer des großen dramatischen Künstlers P. P. Rubens; mit seinen Geldmännern brach er die Bahn, welche von den nord- wie südniederländischen Kleinmeistern betreten werden sollte. Denn diese alle sollten, wie er den Gegenstand ihrer Gemälde in der Beobachtung des gewöhnlichen Menschen und seines Alltagstreibens suchen.

