



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

2. Niederländische Malerei

urn:nbn:de:hbz:466:1-94502

Elisabeth häspelt Garn, die beiden Kinder aber zu ihren Füßen sind über ihrem Brei in Streit geraten. Zu einer solchen weltlichen Auffassung war in dem streng kirchlichen Köln kein Raum. Aber schließlich blieben doch alle deutschen Städte, wie die nordischen Landschaften überhaupt, in der künstlerischen Entwicklung gegen die Niederlande zurück.

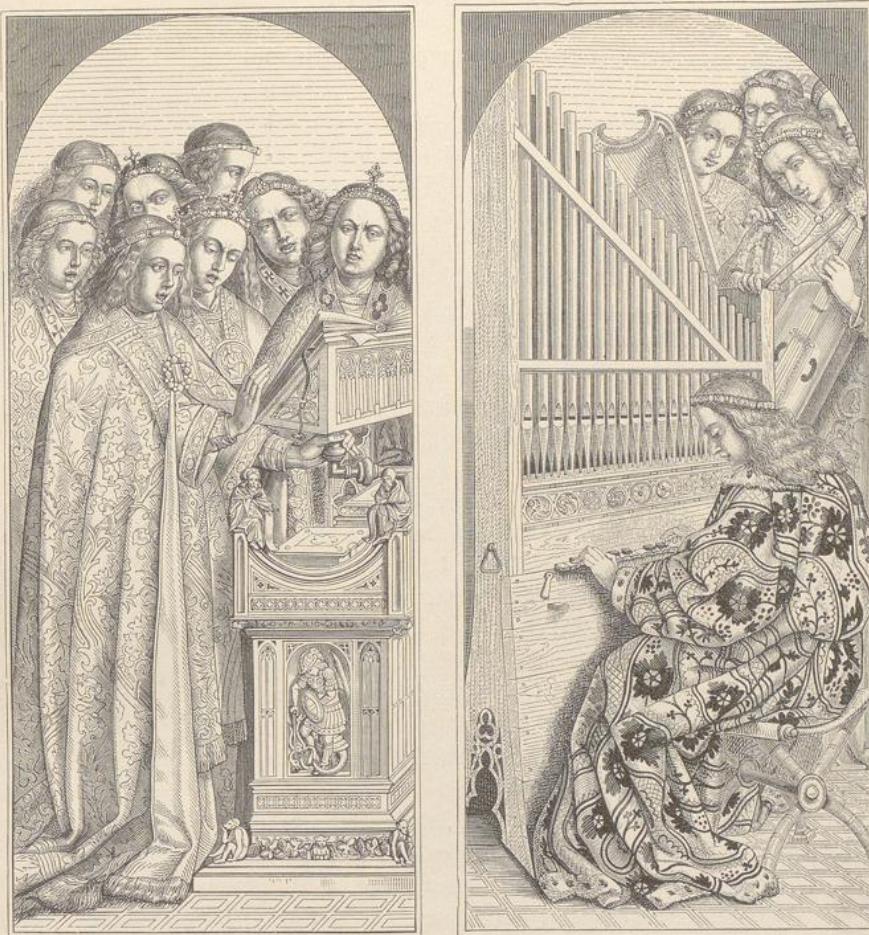


Fig. 16. Flügelbilder vom Genter Altar (obere Reihe). Berlin, Museum.

2. Die niederländische Malerei im 15. Jahrhundert.

Noch ist es nicht vollständig gelungen, die Wurzeln der altniederländischen Kunst mit der wünschenswerten Schärfe bloßzulegen. Die Miniaturen, welche in den Niederlanden im 14. Jahrhundert gemalt wurden und bis nach Paris ihren Markt fanden, zeigen zuweilen einen feiner ausgebildeten Formensinn. An den Skulpturen des späten Mittelalters, wie an dem Mosesbrunnen des Claux Sluter in Dijon (§. II, S. 233), ferner an den Grabstatuen, von welchen besonders Tournay beachtenswerte Beispiele bietet, beobachtet man eine engere Anlehnung an die wirkliche Natur, nicht selten, wie in dem Haltenwurfe, auf Kosten der Schönheit. Die eigentlichen Wurzeln des wunderbaren Aufschwunges der niederländischen Malerei liegen gewiß

viel tiefer und gehen noch viel weiter zurück. Die Natur des Landes und des Volkes bereiteten gleichmäßig der Kunstsprache einen günstigen Boden. Die reichen Wolkenbildungen, die düstige Lust in der Nähe des Meeres schärften das Auge für das Licht- und Farbenspiel in der Natur;



Fig. 17. Adam.
Vom Genter Altar.
Brüssel.

der rege Handelsverkehr vermehrte die Anschauungen, erweiterte den geistigen Horizont; die Stammesmischung, die enge Verbindung der romanischen und germanischen Welt führten dem Volke die guten Eigenarten beider Rassen zu, machten es leichtlebig, formgewandt, ohne ihm die gemütliche Tiefe zu rauben.

Die großen Verhältnisse gaben auch der Phantasie einen freieren Flug und wehrten ihr das Kleben am Kleinen und Engen. Die Richtung der Phantasie wurde aber durch die stolze Freiheitsliebe und den Genussinn der Bürger unabänderlich bestimmt. In bürgerlichen Kreisen fanden die Künste die eifrigste Pflege, den hier herrschenden Neigungen mußten sie naturgemäß huldigen. Die Prachtliebe der burgundischen Fürsten, unter deren Herrschaft die Niederlande 1384 kamen, bewies sich wenigstens in zweiter Linie auch den bildenden Künsten förderlich. Schließlich bestimmte aber doch eine hervorragende Persönlichkeit und eine Umwälzung in der Maltechnik das Schicksal der niederländischen Kunst. Die Erfindung der Tafelmalerei durch Hubert van Eyck macht in der That Epoche in der Kunstabübung der neueren Zeiten, und ihr danken die Niederländer die von den Zeitgenossen bewunderte und beneidete Blüte ihrer Malerei im 15. Jahrhundert.

Die Sitte, Farben mit Oel zu mischen und zu binden, war zwar längst, z. B. bei der Bemalung der Skulpturen, in Uebung. Die herrschende Technik in der Tafelmalerei war aber ein schichtenweise erfolgendes Auftragen der Farben auf die Bildfläche, so daß man die Untermalung erst trocknen ließ, ehe man die feineren Lichten und Schatten, die Halbtöne, aufsetzte. Die Farben wurden mit harzigen Stoffen, auch mit Feigenmilch oder Honig verrieben, für jeden einzelnen Ton fertig gemischt auf die Tafel mit seinem Pinsel aufgetragen. Jetzt aber wurden

die mit Oel verriebenen Farben flüssig aufgesetzt, die Töne auf der Tafel selbst ineinander verschmolzen und dadurch eine ungleich feinere Abstufung der Töne und zugleich eine große Durchsichtigkeit des Kolorits, die Möglichkeit der Abrundung, des ineinanderfließens der Farben,



Fig. 18. Eva.
Vom Genter Altar.
Brüssel.

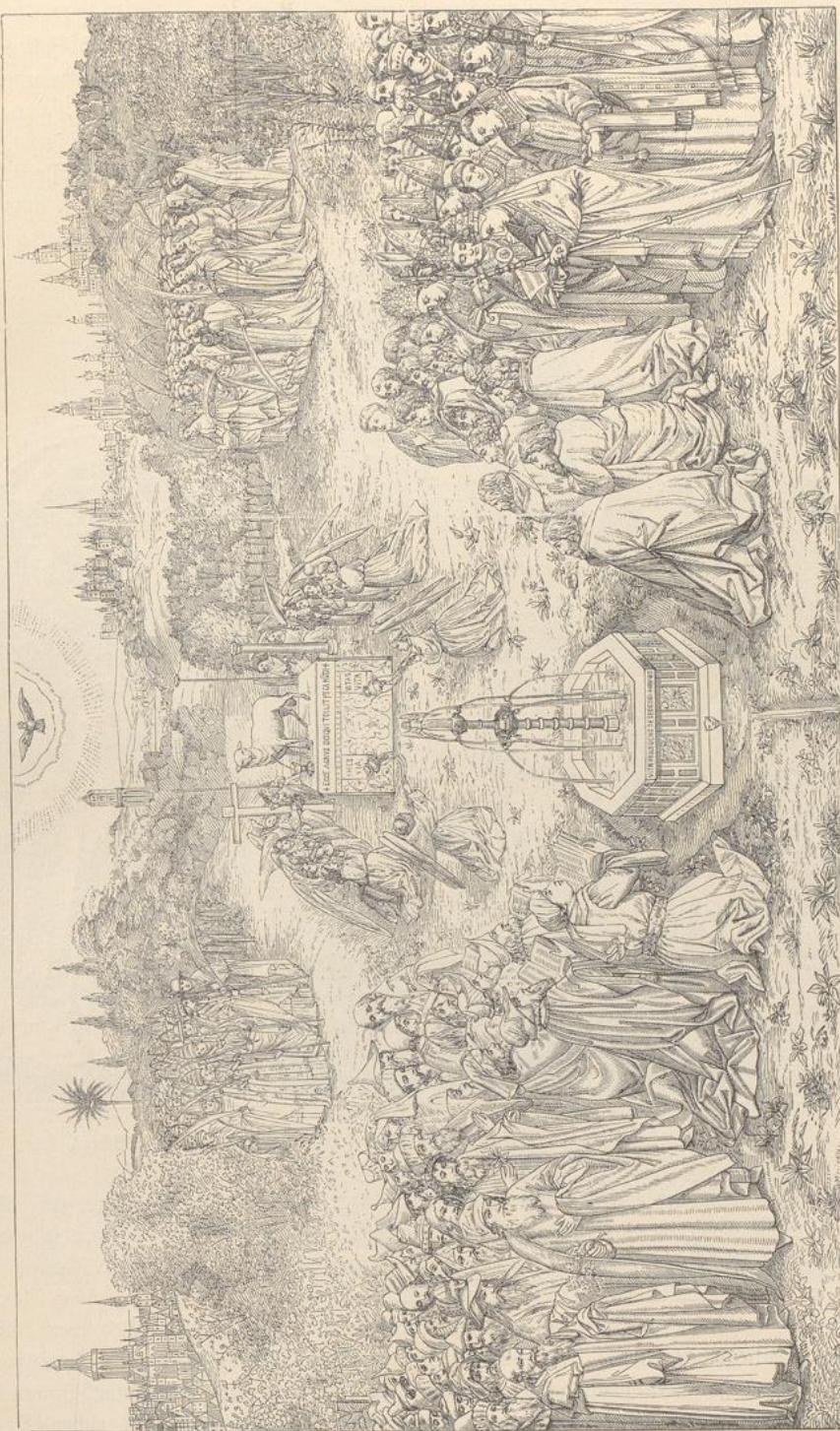


Fig. 19. Annunciation des Quattro. Untere Mitteltafel des Gentener Altars. Von Hubert und Jan van Eyck. Gent, St. Bavo.

wie in der Natur, erreicht. So allein konnte man den Schein der wirklichen Dinge in der Malerei treu wiedergeben; so fand der im niederländischen Volke ruhende Trieb, sich an dem Glanze und dem Schmucke des wirklichen Lebens zu erfreuen, dieses auch in Bildern zu verherrlichen, mit der Natur selbst in der Wahrheit der Schilderung zu wetteifern, einen vollkommenen Ausdruck.

Daß zuerst Hubert van Eyck diese Malweise eingeführt, unterliegt keinem Zweifel, und ebenso ist das überlieferte Datum seiner Erfindung, 1410, von der Wahrheit gewiß nur wenig



Fig. 20. Verkündigung. Neußere Flügelbilder (obere Reihe) des Genter Altars.

entfernt. Ueber die Lebensverhältnisse des merkwürdigen Mannes sind wir nur ganz dürrtig unterrichtet. Er war in Maaseyck, nördlich von Maestricht, um das Jahr 1366, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren und ließ sich mit seinem viel jüngeren Bruder Jan in Gent nieder, wo er mit vollständiger Sicherheit erst 1424 nachgewiesen werden kann. Er lebte hier als angesehener Maler und empfing von einem reichen Patrizier, Jodokus Vy, den Auftrag, in dessen Familienkapelle in St. Bavo eine Tafel zu malen. Das ist der weltberühmte Genter Altar, das größte Werk der ganzen Schule. Hubert starb bald nach dem Beginne der Arbeit 1426, das Werk wurde von seinem Bruder Jan fortgesetzt und 1432 vollendet. Der

Genter Altar, dessen Bestandteile gegenwärtig an mehreren Orten (Gent, Berlin, Brüssel) zerstreut aufbewahrt werden, ist ein Flügelaltar mit doppelten Flügeln. Werden diese geöffnet, so erblickt man in der oberen Hälfte in lebensgroßen Gestalten Gott-Vater mit der Jungfrau Maria



Fig. 22. Einflüchter und Pilger.
Untere Flügel des Genter Altars. Berlin, Museum.



Fig. 21. Fürsten und Mütter.
Untere Flügel des Genter Altars. Berlin, Museum.



und dem Täufser, mit singenden und musizierenden Engeln (Fig. 16), und endlich das erste Elternpaar (Fig. 17 u. 18). In den Gestalten Adams und Evas sowie in den Engeln tritt die Naturbeobachtung schärfer zu Tage als in den mittleren Figuren, in welchen der Künstler vor allem die Hoheit und Würde auszudrücken strebte; doch lässt die Behandlung der Gewänder, die

Malerei der Kleinodien auch hier das sorgfältigste Naturstudium erkennen. Die untere Mitteltafel (Fig. 19) schildert die Anbetung des Lammes. Von knieenden Engeln verehrt, steht es auf einem Altar; vor ihm im Vordergrunde erhebt sich der Brunnen des Lebens, zu dessen Seiten rechts die Apostel und die Vertreter der christlichen Gemeinde, links die Propheten des alten Bundes und heidnische Dichter und Denker sich zur Andacht versammelt haben. Dem Schauplatze des Opfers strömen noch zahlreiche andere Scharen mit heiligem Feuer zu: links Gruppen stattlicher Reiter (Fig. 21), rechts Bürger, Einfiedler und Pilger (Fig. 22), unter denen der riesige Christophorus hervorragt. Bei geschlossenen Flügeln sehen wir die Verkündigung (Fig. 20) mit einem reizenden Ausblick auf eine Genter Straße und die Porträts der Stifter, des Jodokus Wyd und seiner Gattin, von den Schutzpatronen der Kirche, dem Täufer

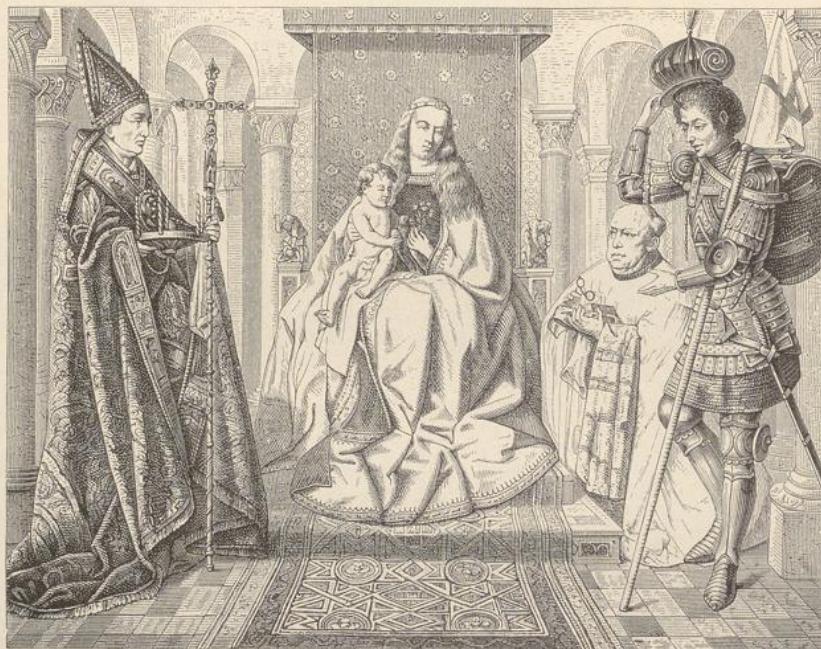


Fig. 23. Vom Altar des Canonicus van der Paele. Von Jan van Eyck.
Brügge, Akademie.

und dem Evangelisten begleitet. Den Anteil der beiden Brüder an dem Werke scharf abzugrenzen, ist eine noch ungelöste Aufgabe. Die Komposition selbst gehört jedenfalls dem älteren Bruder an. Die Ausführung ist nicht einheitlich. So schließt z. B. die Landschaft auf dem Hauptbilde mit der Anbetung des Lammes in den Linien nicht richtig an die Landschaften der Flügelbilder an und zeigt in sich selbst außerdem zwei verschiedene Horizonte. Es würde aber gewagt sein, aus diesen Umständen im einzelnen zu bestimmen, wo Hubert die Arbeit verlassen und Jan sie wieder aufgenommen hatte. Bewundernswert ist auf dem Mittelbilde wie auf den Flügeln die klare Anordnung der Gruppen, überaus lebensvoll die Reiterschar gemalt, auch der landschaftliche Hintergrund mit seinem Sinne für die Natur und mit sichtlicher Liebe geschildert.

Der Lebenslauf Jan van Eycks liegt klarer vor. Im Jahre 1422 finden wir ihn im Gefolge Johanns von Bayern im Haag; nach dessen Tode trat er 1425 in die Dienste Philipps

des Guten von Burgund, der ihm manngfache Huld erwies und ihn auch wiederholt auf Reisen (z. B. bei der Werbung um die Hand einer portugiesischen Prinzessin 1428 nach Lissabon) ausschickte. Seinen gewöhnlichen Wohnsitz hatte Jan van Eyck in Brügge. Doch war er auch in Lille und Cambray fürzere oder längere Zeit thätig. In Brügge starb er 1440. Der glänzenderen äusseren Stellung entsprechend erscheint das erhöhte Selbstgefühl, das sich in der häufigen Namensbezeichnung auf seinen Bildern kundgibt. Er ist aus dem Kreise der bürgerlichen Handwerker getreten. Reichtum und Tiefe der Phantasie zeichnen seine Bilder nicht aus. Das Vortheillichste leistet er im Porträtsache, wodurch sich auch vielleicht die Kunst, die er in höfischen Kreisen genoß, erklärt. Selbst in religiösen Schilderungen sind die Porträtfiguren der bessere

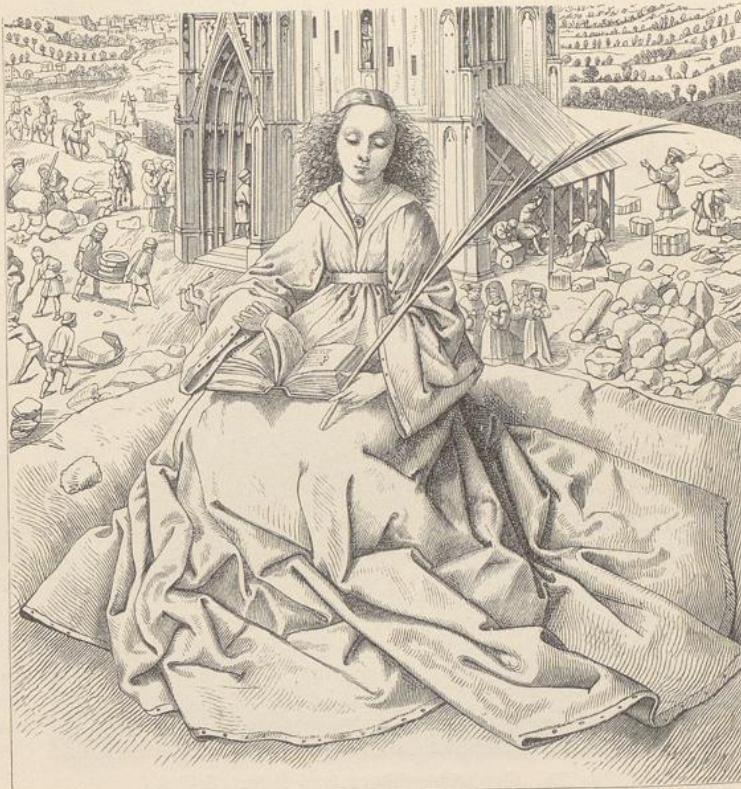


Fig. 24. Heilige Barbara, von Jan van Eyk. Antwerpen, Museum.

Teil, so z. B. in der Madonna mit den Heiligen Donatian und Georg in der Akademie zu Brügge aus dem Jahre 1436 (Fig. 23) die Figur des knieenden Stifters, Georgs van der Paele (dessen Kopf, in größerem Maßstabe gemalt, in Hamptoncourt sich befindet). Porträte von der Hand Jan van Ecks, teils beglaubigt, teils aus stilistischen Gründen ihm zugeschrieben, besitzen die Galerien in Berlin (Mann mit den Nelken), Wien, Paris (Kanzler Rollin, die Madonna verehrend), London (Tuchhändler Arnolfini und seine Braut). Das letztergenannte streift bereits an eine genremäßige Auffassung (Braut und Bräutigam stehen in einem schmucken Zimmer und reichen sich zum Bunde die Hände), und in der That werden uns von den Chronisten förmliche Genrebilder Jan van Ecks, z. B. eine Badestube, beschrieben. Zahlreich sind seine Madonnenbilder, einzelne, im kleinsten Maßstabe ausgeführt, wie die

Madonna in Dresden, in Bezug auf Feinheit der Malerei, Durchsichtigkeit des Lufstones, treffliche Perspektive wahre Juwelen der Kunst. Nur mit dem Madonnentypus kann man sich nicht immer befrieden; auch das Brüchige der Gewänder befremdet vielfach das Auge des Betrachters.

Die Eindrücke, welche man von den selbständigen Schöpfungen Jan van Eycks empfängt, bereiten, wenn man von dem großen Genter Altarwerke herkommt, eine nicht geringe Überraschung. Jan steht vollständig auf dem neuen Boden, er hat mit den überlieferten Traditionen gänzlich gebrochen und kennt als Ziel nur die lebendige Naturwahrheit. Existenz, welche sich

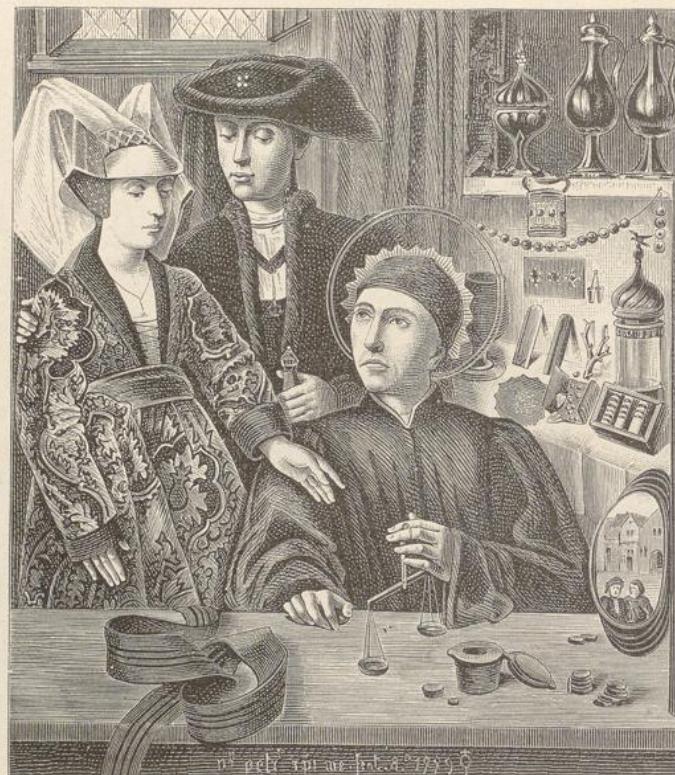


Fig. 25. Der heilige Eligius, von Petrus Christus.
Köln, Sammlung Oppenheim.

ihrer Natur nach über die unmittelbare Wirklichkeit erheben, erscheinen ihm wenig verständlich; er kleidet sie in die gewöhnlichen Formen, fühlt sich aber dabei doch mehr beengt, als bei der Wiedergabe einfacher Bildnisse. Seine volle Kunst zeigt er, von den unerbittlich wahren Porträtköpfen abgesehen, in der Schilderung der Innenräume, der Aussichten auf Straßenfluchten und der ganzen Gerätekunst. Welches Leben weiß er den unscheinbarsten Gegenständen durch die Farbe einzuhauen, wie glänzen und blinken die Kronleuchter und Metallspiegel, wie anheimelnd wirken die gepützten Stuben und zierlichen Hallen, welches bunte Gewimmel herrscht in den reinlichen Straßen! Man sehe darauf hin z. B. die (unvollendete) h. Barbara im Antwerpener Museum, aus dem Jahre 1437 (Fig. 24), an. Die Heilige, mit aufgelösten Haaren und im weiten, faltigen Mantel, sitzt vor einem Turme und blättert nachdenklich in einem

Büche. Weder Anmut noch tiefere innere Empfindung kann man der Gestalt zusprechen. Aber wie fest und sicher ist sie gezeichnet, wie naturwahr sind Haare und Hände wiedergegeben! Nur aber das reiche Leben auf dem hinteren Plane. Emsig tummeln sich zahlreiche Bauleute, geschwätziger begrüßen sich die Nachbarinnen; weithin dehnt sich die, wie auch sonst häufig, mit Kirchen, einer Windmühle u. s. w. ausgestattete Landschaft aus. Eine tiefe Phantasie und Gedankenreichtum besaß Jan nicht. Man begreift sein Augehen bei Hosleuten. Er malt, was dem Auge gefällt, den Sinn erfreut, die Geschicklichkeit des Künstlers anstaumen lässt. Die Freude an der äußerer Erscheinungswelt lebt in ihm am mächtigsten. Von einem hoch aus-



Fig. 26. Die Anbetung der Hirten, von Hugo van der Goes.
Florenz, Sta. Maria nuova.

gebildeten Farbensinne unterstützt, im Besitze einer Technik, welcher man das Mühevolle der Arbeit gar nicht anmerkt (so gut sind die breit aufgetragenen Farben emailartig verschmolzen und warm leuchtend gemacht), belebt und verklärt Jan, wie kein Maler neben ihm und nur wenige nach ihm, die menschliche Umgebung. Die spätere Richtung der niederländischen Kunst ist bei ihm schon deutlich vorgebildet.

So lange Jan van Eyck lebte, verdunkelte sein Ruhm alle anderen Maler. Erst nach seinem Tode traten mehrere, die man früher alle als seine Schüler bezeichnete, in den Vordergrund; so Petrus Cristus in Brügge, in den Jahren 1444 bis 1472 erwähnt, dessen h. Eligius (Privatbesitz in Köln) uns in Gestalt eines in seiner Werkstatt thätigen Goldschmieds

vorgeführt wird (Fig. 25) und damit wieder die Vorliebe der altslandischen Maler, religiöse Darstellungen mit lebensfrischen Zügen auszustatten, beweist. Ein Hauptwerk von ihm ist eine Madonna mit Heiligen im Städelischen Institut in Frankfurt a. M. Hugo van der Goes aus Gent wird gleichfalls den Schülern Jan van Eyck zugezählt. Über sein äußeres, wenig erfreuliches Leben — er zog sich im Alter in ein Kloster zurück und starb im Wahnsinne 1482 — besitzen wir ziemlich gute Kenntnis, wenig wissen wir über seinen inneren Entwicklungsgang. Ein einziges Werk von ihm ist gut beglaubigt: die im Auftrage des florentiner Kaufherrn Tommaso Portinari gemalte Altartafel, welche sich in der Sammlung des Hospitals S. Maria nuova in Florenz befindet. Das Mittelbild (Fig. 26) stellt die Anbetung der Hirten dar, auf den Flügeln ist die Familie des Stifters mit den Schutzpatronen in reich belebter Landschaft geschildert.

Nach Jan van Eyck hat kein Maler einen so weitreichenden Ruhm erworben wie Rogier van der Weyden oder, wie er auch genannt wurde, Rogier de la Pasture. In Tournay geboren und bei der dortigen Malerunft 1426 als Lehrling eingeschrieben, befand sich Rogier bereits 1436 in fester und angesehener Stellung als Stadtmauer in Brüssel. Bei Gelegenheit des römischen Jubiläums 1450 machte er eine Reise nach Italien, wo er von dem Markgrafen von Ferrara und von dem alten Cosimo Medici Aufträge erhielt. Auch in seiner Heimat erfreute er sich der ausgebreitetsten Kundenschaft. Er schmückte das Brüsseler Rathaus mit vier großen Leinwandbildern, in welchen Beispiele strenger Gerechtigkeit, ihre Ausübung durch Kaiser Trajan, der den Auszug in den Krieg unterbricht, um einer armen Witwe Recht zu sprechen, ihr Wallen durch einen mittelalterlichen Fürsten (Herkenbald), welcher den verbrecherischen Neffen mit eigener Hand tötet, den Bürgern zur Mahnung vorgeführt werden. Rogiers Leinwandbilder sind zu Grunde gegangen. Ob nach ihrem Muster die häufig, auch auf Teppichen (Bern), wiederkehrenden Darstellungen der Gerechtigkeitspflege gefertigt wurden, bleibt ungewiß. Nur die Thatssache steht fest, daß sie ein beliebter Schmuck der Rathäuser wurden und dafür geradezu eine typische Geltung gewannen.

Im Gegensatz zu Jan van Eyck treffen wir bei Rogier auf keine selbständigen Porträts, obgleich er ebenfalls seinen Werken zahlreiche Bildnisse einverleibte; desto größer ist die Zahl seiner Kirchen- und Andachtsbilder. Er arbeitete für Kirchen in Löwen (Kreuzabnahme), für das Hospital in Beaune (Jüngstes Gericht), für die Kirche der neugegründeten Stadt Middelburg (Flügelaltar mit Christi Geburt, jetzt in Berlin), für die Kirche S. Aubert in Cambrai (wahrscheinlich in dem dreiteiligen Altäre in Madrid: Kreuzestod mit Sündenfall und Jüngstem Gericht, erhalten), für die Abtei Ambierle bei Rouen (die Flügel des geschnittenen Mittelschreines stellen die Donatoren mit ihren Patronen dar) u. s. w. Unter den kleinen Hausaltären ragen die beiden in Berlin bewahrten Triptycha besonders hervor, beide aus der Frühzeit des Künstlers. Das eine Altärchen des Künstlers, aus Miraflores in Spanien (1445, frühestes datiertes Werk), schildert drei Begegnungen Marias mit Christus: bei der Geburt, nach dem Tode und nach der Auferstehung; das andere stellt die Geburt Johannis, die Taufe Christi und die Enthauptung des Täufers dar. Rogiers Tod fällt in das Jahr 1464. Neben dem herkömmlichen Bilderkreise, thronenden Madonnen, von Heiligen umgeben, Dreikönigsbildern, wie z. B. jenem in München mit den Porträts des knieenden Herzogs Philipp des Guten und des den Hut abziehenden Herzogs Karl des Kühnen (Fig. 27), tauchen bei Rogier auch neue Bildmotive auf: das Jüngste Gericht, die besonders gerühmte Kreuzabnahme (Fig. 28), die Grablegung. Seine Phantasie neigt entschieden zum Dramatischen, Pathetischen; sein Formensinn, an dem Studium der Steinskulpturen, die er gern als Rahmen auf seine Gemälde überträgt, gebildet, hat einen Zug zum Harten, Derbnaturalistischen. Scharf, wie seine Körper gezeichnet sind, erscheinen sie auch beleuchtet. Bis zur feinsten Einzelheit tritt alles deutlich vor

unsere Augen; bis in die fernsten Straßen (der h. Lukas als Maler der Madonna in München) gestaltet er uns einen klaren Einblick (Fig. 29). Einige Bilder, die früher unter seinem Namen gingen, sich aber durch ein eigenständiges Kolorit und eine weichere Modellierung in den Schatten auszeichnen, werden jetzt einem namenlosen Meister zugestellt, der nach dem hervorragendsten dieser Bilder als Meister des Mérode-Altars (in Brüssel) bezeichnet wird (ein Kruzifix im Museum zu Berlin). Hinter diesem Meister steht Rogier ebenso wie hinter Jan van Eyck zurück, dessen satte, warme Färbung und treffliches Helldunkel er nicht erreicht. Den Zeitgenossen jedoch erschien Rogiers Weise musterhaft. Kein flandrischer Meister übte auf sie einen



Fig. 27. Anbetung der drei Könige, von Rogier van der Weyden.
München, Pinakothek.

so großen Einfluß wie Rogier. Aus seinen Werken schöpften einzelne deutsche Maler die wichtigsten Anregungen; seiner Schule entstammten mehrere heimische Meister. Von Dirk Bouts wird es aus stilistischen Gründen vermutet, in Bezug auf Memling durch alte Nachrichten bestätigt.

Dirk Bouts stammt aus Haarlem, wo die Malerei, ähnlich wie in den flandrischen Städten Brügge und Gent, einen Hauptzirkel hatte. Er kam um das Jahr 1450 nach Löwen, wo er nach reicher Wirksamkeit 1475 verstarb. Manche Züge in seinen Bildern erinnern an Rogier, wie die eifige, derbe Zeichnung, die geringe Auswahl unter den Naturmodellen, so daß auch grobe, wenig anmutende Gestalten verkörpert werden, der kräftige, naturwahre Ausdruck.

Im Kolorit weicht er aber von seinen Vorgängern merklich ab. Seine Farben sind satt und tief, dabei leuchtend, namentlich sein Rot und Grün. Darin übertrifft er Rogier. Er ist eben

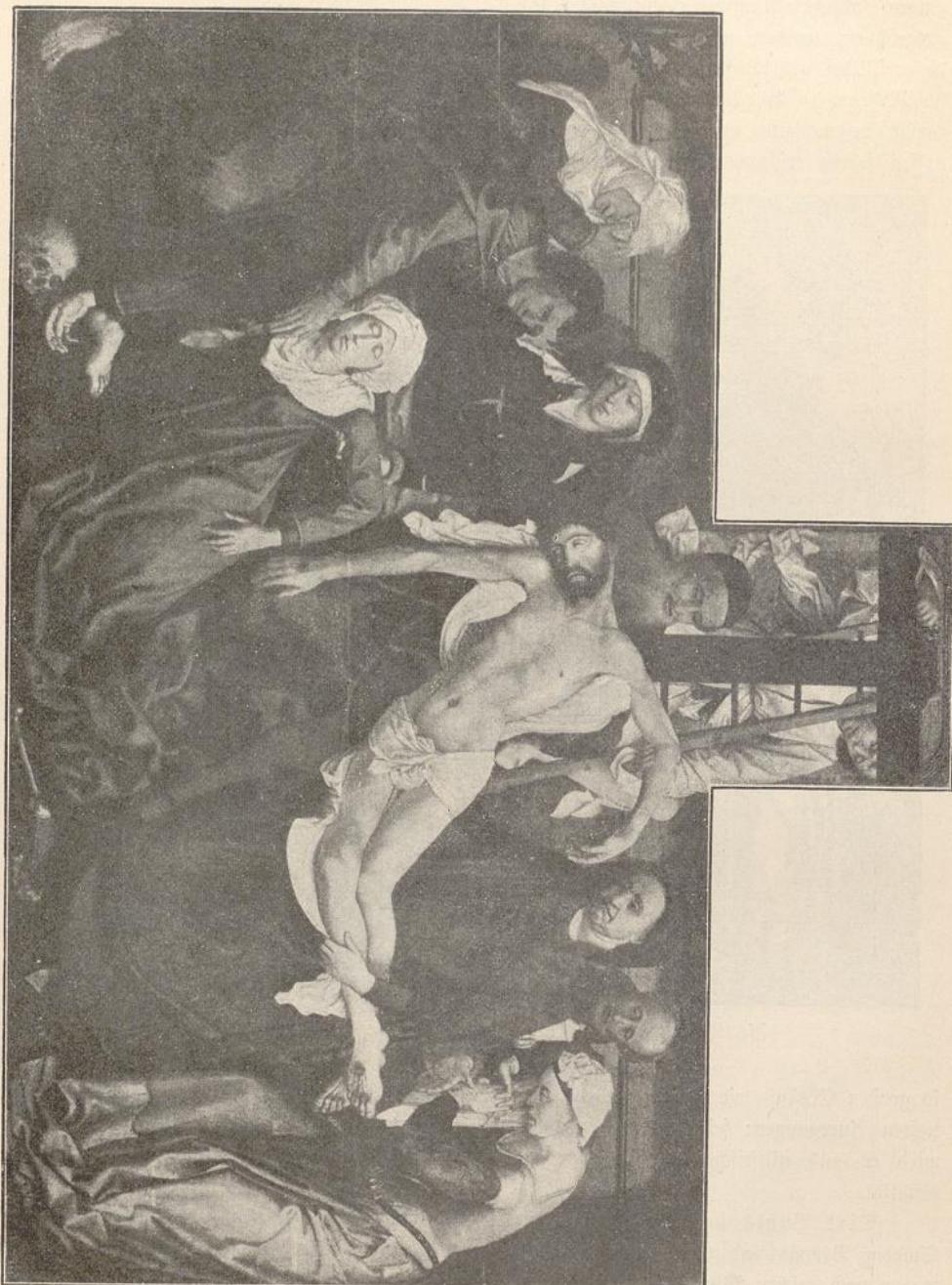


Fig. 28. Kreuzabnahme, von Rogier van der Weyden. Madrid, Prado.

Holländer. Als sein Hauptwerk gilt der große, jetzt zerstreute Altar in der Peterskirche zu Löwen aus dem Jahre 1466. Die Flügel, alttestamentliche Speisungen als Vorbilder des

Abendmahl und der Kommunion schildernd, werden in München (Melchisedek, Fig. 30, Mannalese) und in Berlin (Passah, Speisung des Elias durch einen Engel) bewahrt; das Mittelbild befindet sich an der ursprünglichen Stelle. Einem anderen Werke fehlt die äußere

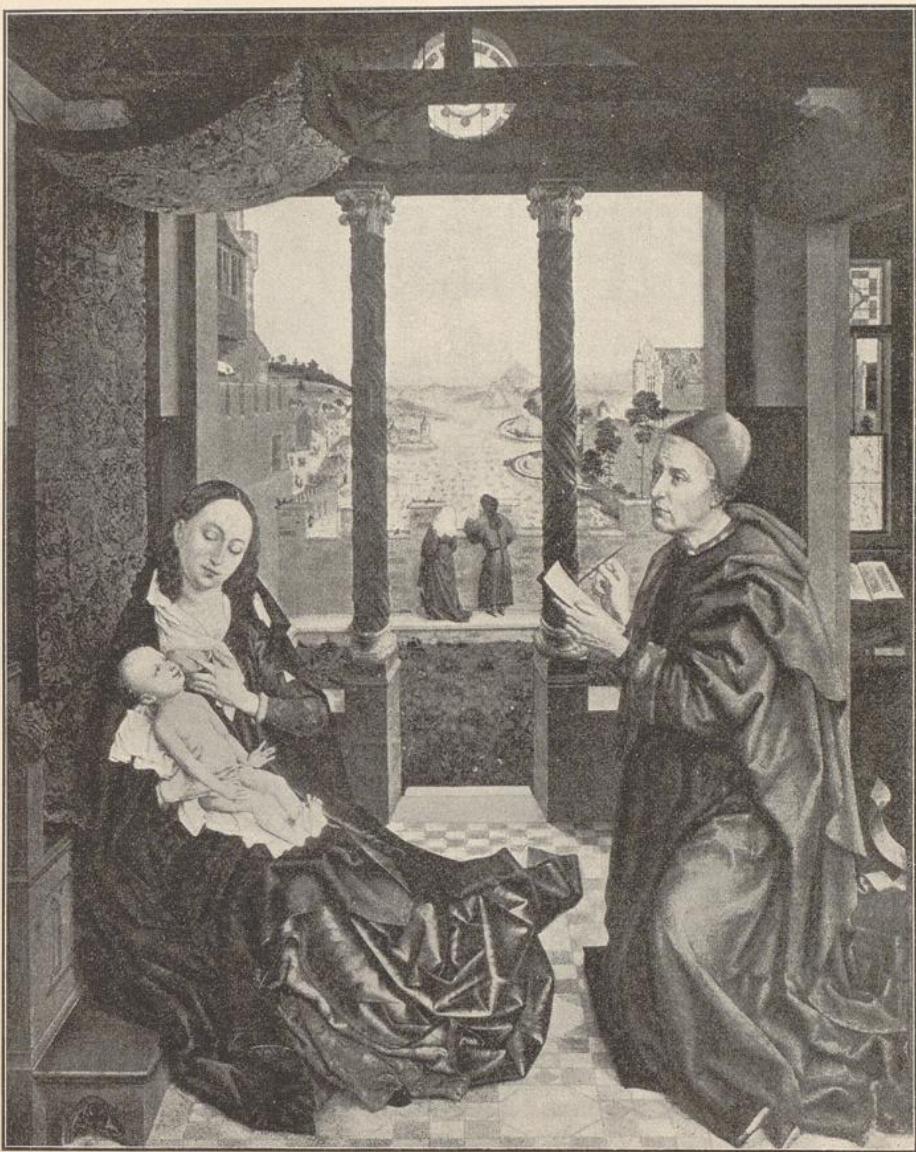


Fig. 29. Der h. Lukas, die Madonna malend, von Rogier van der Weyden.
München, Pinakothek.

Begläubigung; doch sichert ihm die stilistische Verwandtschaft das Recht, den Schöpfungen Dirks beigezählt zu werden. Das ist die Anbetung der drei Könige, mit Johannes d. T. und Christophorus als Flügelbildern, in der Münchener Pinakothek. Die Anordnung der Szene, die

Charakteristik der Gestalten unterscheidet sich nicht wesentlich von der in der Nachbarschaft, in Brüssel und Brügge, üblichen Weise, nur daß die Auffassung noch bürgerlicher uns anmutet, in den Kopftypen ein harter, weniger beweglicher Zug leicht vorwaltet. Wirft man aber einen Blick auf die blumenreiche Wiese am Bache im Flügelbilde des Täufers, auf die finstere Schlucht,



Fig. 30. Abraham und Melchizedek, von Dirk Bouts. München, Pinakothek.

welche Christophorus durchschreitet und die sich nach hinten in ein von der Morgensonne erhelltес Flussgelände öffnet, so erkennt man das liebenswürdige Naturgefühl und den hochausgebildeten Sinn für stimmungsvolle Landschaftliche Schönheit, welche Dirk aus seiner holländischen Heimat mitgebracht hatte. Haarlem rühmt schon der alte Karel van Mander, der niederländische Vasari, als den Ort, wo die »beste Manier« der Landschaftsmaler geübt würde.

Aus Haarlem stammen noch zwei hervorragende Meister: Albrecht van Duwater, von dem das Museum in Berlin das einzige nachweisbare Bild besitzt, eine von Karel van Mander erwähnte Auferweckung des Lazarus; sodann Duwaters Schüler, der frühverstorbene Gerrit van Haarlem oder Geerthchen van St. Jans, von dem das Rijksmuseum zu Amsterdam eine h. Sippe (in einer perspektivisch gut gezeichneten gotischen Kirche), das k. k. Hofmuseum in Wien



Louis Schulz delin.

R.Brend'amour XA.

Fig. 31. Johannesaltar, Mittelbild von Hans Memling. Brügge.

Teile eines größeren, durch den farbenreichen landschaftlichen Hintergrund ausgezeichneten Altarwerks, das Rudolfinum in Prag einen Flügelaltar besitzt.

Hans Memling, vielleicht deutscher Abkunft und aus Mainz gebürtig, tritt uns urkundlich erst am Schluss der siebziger Jahre, in Brügge sesshaft, entgegen. Seine selbständige Thätigkeit dürfte ein Jahrzehnt früher beginnen. Ob die große Zahl seiner in Italien befindlichen Werke auf einen Aufenthalt des Künstlers dafelbst zurückgeführt werden kann, steht dahin. Das Anfangs- und Endglied seiner Kunst bilden das berühmte Jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig, bereits 1473 von einem Danziger Kapverschiff erbeutet, und der mächtige

Flügelaltar im Dom zu Lübeck (von 1467), mit der Kreuzigung als Mittelbild, der das Datum 1491 trägt. Das Mittelbild ist jedoch nicht gut genug ausgeführt, um dem Meister zugeschrieben zu werden; selbst die Erfindung wird kaum in allen ihren Teilen als Memlings Arbeit gelten können. Vortrefflich aber sind die vier Heiligen auf den Flügeln, große, wirkungsvolle Männergestalten in kräftiger Färbung. Das Urteil über den Meister wird am wenigsten von der Wahrheit abirren, wenn es sich auf die in seiner Heimat Brügge, insbesondere im Johannishospitale dafelbst bewahrten, gut beglaubigten Gemälde stützt. Eine stattliche Reihe von Werken hat er für das Hospital geschaffen: einen Flügelaltar mit der Vermählung der h. Katharina (Fig. 31) und Szenen aus dem Leben des Täufers und des Evangelisten Johannes, einen anderen Altar mit der Anbetung der drei Könige, eine Doppeltafel mit der Madonna und dem sie verehrenden Stifter Martin van Newenhoven, einem stattlichen jungen Manne, welcher in der schmucken Wohnstube vor einem Betpulte kniet, und endlich den Ursulakästen, welcher in überaus feiner Ausführung in sechs Bildern die Legende der h. Ursula (Fig. 32) erzählt. Die zusammenfassende Betrachtung lehrt Memling als einen Künstler kennen, der nur hinter Jan van Eyck zurücksteht. Ruhige Situationen gelingen ihm am besten; die Frauenköpfe zeigen ausserlesene Typen, als sie sonst in der altniederländischen Schule vorkommen; seine Färbung glänzt durch vollendete Zierlichkeit und seinen Auftrag, sein lebendiger Naturfinn lässt ihn die landschaftlichen Hintergründe reich mit bunter Staffage ausstatten.

Als Memling 1495 in Brügge starb, waren bereits drei Menschenalter seit dem Aufgang der niederländischen Malerei verstrichen. Die drei berühmtesten Namen: Jan van Eyck, Rogier und Memling, bezeichnen ebensoviiele Abschnitte der Entwicklung. An den Grundlagen, welche die Brüder Eyck geschaffen hatten, wurde nicht gerüttelt; ein Beweis, wie mächtig die Einwirkung der Altmeister gewesen war. Selbst in technischer Beziehung lässt sich kaum ein wesentlicher Fortschritt nachweisen. Die Farbenharmonie erleidet einzelne Wandlungen; die Töne werden bald zäher, bald flüssiger, bald tiefer, bald heller aufgetragen, die Mitteltöne und die Übergänge vom Lichte zum Schatten bei dem einen grauer, kühler, bei dem anderen wärmer gehalten. Im ganzen blieb aber das technische Verfahren unangetastet. Auch die Vorliebe für die täuschende Wiedergabe der äusseren Erscheinungswelt, des Hausrates erhält sich. Das Gemach, in welchem Martin van Newenhoven bei Memling betet, ist den Eykischen Putzstuben offenbar nachgebildet. Nur in dem Darstellungskreise und in der Empfindungsweise der Künstler tauchen tiefer gehende Aenderungen auf. Die symbolischen Beziehungen, der lehrhafte Charakter, welchen die Werke der älteren Generation (der Brunnen des Lebens in Madrid, die wiederholt vorkommenden sieben Sakramente) zuweilen offenbaren, sind dem jüngeren Geschlechte schon fremd geworden. Aber auch der pathetische, leidenschaftliche, in Rogiers Werken so deutlich wahrnehmbare Ton hallt nicht lange nach. Man möchte Rogier beinahe für einen Eindringling halten, welcher den gewohnten Gang der Schule plötzlich unterbricht. In der That gehört er auch einem anderen Volksstamme an, als die Mehrzahl der Genossen Eycks. Die Wiedergabe ruhiger Zustände und stiller Empfindungen gelingt den jüngeren Meistern am besten. Natürlich malen sie auf Bestellung auch Märtyrerzenen (Dirk Bouts in Löwen und Brügge), schildern das Leiden Christi, das Jüngste Gericht; wahrhaft heimisch aber sind sie doch nur in Bildern, in welchen die Handlung nicht mächtig wogt, von den Personen keine stärkere Erregtheit verlangt wird, einfach ruhige Empfindungen, ein still behagliches Dasein zur Darstellung gelangen. Damit hängt auch die veränderte Richtung des Formeninnes zusammen. Die Formen werden weicher, schmiegsamer. Während den älteren Meistern das Gebiet weiblicher Anmut und kindlicher Lieblichkeit oder Schalkheit vollkommen verschlossen ist, und sie sich nur in der Welt gezeelter, erfahrener Männer frei bewegen, bemühen sich die jüngeren Maler, auch den weiblichen



A. BRENDAMOUR. X.A.

Fig. 32. Die h. Ursula in Rom, von Memling. Vom Ursulaschrein in Brügge.

und kindlichen Reizen gerecht zu werden. In den Madonnen Memlings und den weiblichen Heiligen seiner Zeitgenossen ist ein entschiedener Fortschritt wahrnehmbar. Sie sind gefälliger von Antlitz, milder und mannigfacher im Ausdruck, frischer und jugendlicher in ihrem ganzen Wesen. Selbst im Kreise der Porträts macht man die gleiche Beobachtung. Die männlichen Bildnisse Jan van Eycks und seiner nächsten Umgebung zeichnen sich vor den Porträts Memlings durch eine größere Kraft aus; die Frauenbildnisse erscheinen erst bei den jüngeren Meistern mit voller Liebe und feinerem Verständnis für die weibliche Natur wiedergegeben; sie sind entschieden besser als die häufig schwächlichen Männerbilder.

Der Umstand, daß Brügge und Gent in der Kunstsprache allen anderen niederländischen Städten vorangingen, hat dazu verleitet, hier allein den lebendigen Schauplatz der niederländischen Malerei zu suchen, den Anteil der anderen Städte und Landschaften an ihrem Aufschwunge ungebührlich herabzudrücken. In Wahrheit dürfen sich auch noch Brüssel und Löwen und in Holland namentlich Haarlem einer regen künstlerischen Thätigkeit rühmen. Sie sind nicht allein äußere Mittelpunkte des Künstlerlebens, sondern lenken auch die Phantasie der Maler in besondere Bahnen. Kein Zweifel, daß die Brabanter Abstammung auf Rogier van der Weyden Einfluß übte und die Vorliebe für pathetische Schilderungen begünstigte. Ebenso hängen die Holländer schon frühzeitig durch mannigfache Merkmale: eigentümliche Kopftypen (spitzes Oval), die Freude an seltsamen und bunten Kopstrachten, insbesondere aber durch den regeren Sinn für reiche landschaftliche und architektonische Hintergründe zusammen. Hätte die Bilderstürmerei nicht in den Niederlanden so arg gehaust, so würden wir gewiß eine größere Zahl selbständiger Malergruppen anführen können und nicht mehr ausschließlich von einer Schule van Eycks, welche alle niederländischen Maler umfaßt, sprechen. Richtig ist nur, daß schon im 15. Jahrhundert Künstler der nördlichen Niederlande nach Brügge, wie später nach Antwerpen, wanderten, weil sie hier, auf einem Weltmarkt, leichter Nahrung fanden.

Zu^{*} solchen Einwanderern gehört auch Gerard David aus Denderwater, welchen wir seit 1484 bis zu seinem Tode (1523) in Brügge verfolgen können. Gerard David ist kein Schüler Memlings gewesen. Er zeigt in seiner Malweise, in der Farbenharmonie, Eigentümlichkeiten, welche vielleicht auf holländische Ueberlieferungen zurückgehen. Dabei erweist er sich aber als der rechte Nachfolger Memlings, indem er gleichfalls in der Wiedergabe ruhiger Zustände, eines still friedlichen Daseins sein wahres Ideal findet und der Bildung zierlich anmutiger Frauengestalten die größte Sorgfalt widmet. Das Flügelbild eines verloren gegangenen Altars, den Stifter, Kanonikus Bernardino de Salviatis, mit drei Heiligen darstellend, in der Nationalgalerie zu London (Fig. 33), noch mehr das Gemälde im Museum zu Rouen, die Madonna im Kreise reichgeschmückter weiblicher Heiligen thronend, mit musizierenden Engeln im Hintergrunde, versinnlichen am besten Davids Richtung und Stärke. Sobald er sich an die Darstellung lebhafterer Handlungen wagt, versagt sein künstlerisches Vermögen. Die Taufe Christi in der Akademie zu Brügge giebt den Vorgang in ziemlich lahmer Weise wieder; die Flügelbilder dagegen, eine Madonna und die Stifter mit ihren Patronen, sowie die landschaftlichen Hintergründe lehren uns wieder Gerards gute Seiten kennen: die Mannigfaltigkeit zierlicher Frauentypen, welche er der Natur ablauscht, den Schmelz der Farben, die virtuose Nachbildung des Goldschmackes und der verschiedenartigen Kleiderstoffe, die bei allem Reichtum an Einzelheiten doch in der Stimmung harmonisch behandelte Landschaft. Erscheint Gerard David in dieser Beziehung als der Vorläufer der späteren niederländischen Kunst mit ihrem so fein ausgebildeten Naturgefühl, so lassen seine und seiner Zeitgenossen Werke doch nach einer anderen Richtung eine bedenkliche Einengung des Gedankenkreises erkennen. Es ist immer nur eine Seite des Lebens, die sich in ihren Werken widerspiegelt; es ist ein glänzendes, aber thaten-

loses, eintöniges Dasein, welches sie verherrlichen. Wechselte nicht der Schauplatz der Kunstpflege, erschütterten und kräftigten nicht schwere Ereignisse den Volksgeist, so lag die Gefahr der Verflachung nahe. Vorläufig feierte die niederländische Malerei zahlreiche Triumphe und erfüllte mit ihrem Ruhme die halbe Welt.

Die neue Maltechnik, mit welcher so wunderbare Erfolge erzielt wurden, weckte die allgemeinste Aufmerksamkeit und reizte zur Nachahmung. Als Delmaler werden die Niederländer die Lehrer und Meister aller Kunstmärkte. Schon im Jahre 1445 malt in Barcelona ein einheimischer Meister Luis Dalman eine Tafel, welche sich in der Technik und Auffassung vollständig der Weise Jan van Eycks anschließt (Fig. 34). Etwas später schuf ein Maler von



Fig. 33. Stifter mit drei Heiligen, von Gerard David. London.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Avignon, Nicolas Froment, für den Schattenkönig René von Anjou den brennenden Dornbusch (Aix), ein Triptychon, welches rückhaltlos den niederländischen Einflüssen folgt. Wir können uns über diese einzelnen Ausläufer der Schule in der Fremde nicht wundern, wenn wir an die weite Verbreitung niederländischer Bilder namentlich im Süden Europas denken. Sie ergänzten durch die in ihnen niedergelegten religiösen Empfindungen vielfach die heimische Kunstweise, ergötzten außerdem durch die kräftigen Farbenreize das Auge. Frühzeitig kamen sie auf dem Wege des Handels oder als Geschenke nach Spanien und blieben bis in die Tage Philipps II. viel begehrte Schätze. Hier fanden auch Gemälde lehrhaften oder streng kirchlichen Inhaltes, wie Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, ferner Hausaltäre, großen Beifall.

5*

In Italien erfreuten sich die frommen Seelen vornehmlich an den kleinen, lieblichen Marienschilderungen, welche aus den Werkstätten Memlings, Gerard Davids u. a. hervorgingen, Feinschmecker der Malerei wieder an der vollendeten Wiedergabe des Kleinlebens. Wie viele niederländische Gemälde zählt nicht Marcanton Michiel, der sogenannte *Anonymous* des Morelli, in seinem Verzeichniß von Kunstwerken in Oberitalien (um 1521) nur allein in Venetien auf! Und auch jetzt noch sind sie in italienischen Sammlungen keine Seltenheit.



Fig. 34. Thronende Madonna, von Luis Dalmau. Barcelona, Städt. Archiv.

Auf den in Öl gemalten Tafelbildern beruht der Hauptruhm der niederländischen Künstler im 15. Jahrhundert. Doch haben sie auch in anderen Kunstzweigen sich hervorgethan. Die vielen mit Leimfarben gemalten Leinwandbilder sind freilich alle verloren gegangen; den kirchlichen Skulpturen, besonders den Holzschnitzereien, haben hier wie im nördlichen Frankreich die späteren stürmischen Zeiten arg mitgespielt. Nur wenige für fremde Landschaften, z. B. Norddeutschland, bestellte Werke haben sich erhalten. Noch bleiben aber die Teppiche und der Bilderschmuck zahlreicher Handschriften als Denkmale flandrischer Kunst übrig. Die Beziehungen zum burgundischen Hofe haben sich ohne Zweifel für Teppichwirkerei und Miniaturmalerei

besonders fruchtbringend erwiesen. Denn beide Kunzweige wenden sich ausschließlich an vornehme Kreise und dienen deren Bedürfnis nach äußerem Glanz und Luxus. Bereits im 15. Jahrhundert wurde Brüssel ein Mittelpunkt der Teppichindustrie, deren Werke wir heute



Fig. 35. Der April. Aus dem Brevier Grimani. Benedig, Markusbibliothek.

in Bern (aus der burgundischen Beute) in Nancy, Madrid u. a. wahrnehmen. Mit dem Farbenfleiß ist der größte Reiz, welchen sie ursprünglich besaßen, verblichen. Zedenfalls liegt nicht der geringste Anhalt vor, die ihnen zu grunde liegenden Zeichnungen auf die hervorragendsten Maler zurückzuführen. Man darf es vielmehr gerade als den besten Beweis für die gewaltige Lebenskraft und für die volkstümlichen Wurzeln der niederländischen Malerei ansehen, daß einzelne ihrer Eigenschaften: die frische Natürlichkeit der Schilderung, die Farben-

freude, die liebevolle Wiedergabe der Nebendinge, die reiche Ausmalung der Hintergründe, auch in den dekorativen Künsten heimisch wurden und selbst an untergeordneten Meistern festhafteten.



Fig. 36. Vermählung Marias, von Jean Fouquet. Miniatur. Chantilly.

Von der Miniaturmalerei gilt das Gleiche. Auch hier muß mit dem Vorurtheile gebrochen werden, als ob nur die Hauptmeister zur Herstellung des allerdings reizenden und farben-glänzenden Bücherschmucks berufen und befähigt gewesen wären. Schon äußere Gründe, der selbständige Betrieb der Miniaturmalerei, die eifersüchtig bewachten Kunstgrenzen stehen der Annahme einer gewohnheitsmäßigen Mitwirkung der Tafelmaler entgegen. Der künstlerische Wert der niederländischen Miniaturen, welche ihr Stoffgebiet jetzt weit ausdehnen, den üblichen

religiösen Bildern auch Darstellungen aus der Profangeschichte beigejellen, wird dadurch nicht vermindert. Sie tragen die Spuren der Schule deutlich an sich und zeigen, daß die von den Brüdern Eyk ausgebildeten künstlerischen Anschauungen sich rasch in allen Kreisen verbreiteten; sie zeichnen sich durch dieselben Eigenschaften aus, welche wir an den Tafelbildern bewunderten; sie bringen aber keinen neuen Zug in die niederländische Kunst, bereiten keine Wendung in ihrer Natur und ihren Zielen vor. Selbst die berühmteste unter den niederländischen Bilderhandschriften, der Codex Grimani, in der Markusbibliothek von Venetien, überschreitet nicht das Durchschnittsmaß der künstlerischen Bildung. Die Handschrift, ein Brevier, befand sich 1521 im Besitz des Kardinals Grimani, nachdem sie bereits durch mehrere Hände gegangen war. Mit Miniaturen wurde sie um die Wende des Jahrhunderts, offenbar von mehreren Künstlern im Wetteifer, geschmückt. Den Anteil eines jeden (für Lievin van Lathem aus Antwerpen und Gerard Horenbout aus Gent spricht bereits eine alte Tradition) zu sondern, hält schwer, da wir keine beglaubigten und mit den Namen bezeichneten Werke niederländischer Miniaturmaler besitzen. Aus allen Bildern spricht der fröhliche Naturfinn, die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, das Behagen an der Wiedergabe farbigen Lebens. Besonders die Kalenderbilder (Fig. 35), welche wie gewöhnlich dem Gebetbuch vorangehen, führen uns in die unmittelbare Gegenwart und schildern das Treiben der verschiedenen Volksklassen mit überraschender Wahrheit.

Mit niederländischen Malern rangen schon zur Zeit des Herzogs von Berry (s. Seite 10), französische Illuminatoren um den Preis. Auch jetzt stellen sich die letzteren ihren Nebenbüchern würdig zur Seite. Die französischen Bilderhandschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind um so wertvoller, als sie uns beinahe ausschließlich über die künstlerischen Zustände Frankreichs in dieser Zeit belehren. Zwar haben sich einige französische Tafelbilder erhalten, wie ein Triptychon in Moulins, die Madonna immaculata, über der Mondsichel thronend, mit der Verkündigung und den Donatoren auf den Flügeln, ferner eine Madonna, von einem jungen Ehepaare verehrt, im Louvre. Aber diese, durch eine größere Weichheit der Formen ausgezeichneten Gemälde haben keinen beglaubigten Stammbaum. Künstlernamen wieder, wie Jean Bourdichon aus Tours, Jean Perréal in Lyon, treten uns greifbar nur in Urkunden entgegen. Wir erfahren von ihrer Wirksamkeit, hören, daß sie bei den französischen Königen in Ansehen standen; sichere Werke aber von ihnen fanden bis jetzt nicht nachgewiesen werden. Der bekannteste unter den »Vorläufern der französischen Renaissance« Jean Fouquet aus Tours, welcher wie Perréal Italien besucht hatte, wird zumeist als Miniaturmaler gerühmt. Das Gebetbuch, welches er für den königlichen Schatzmeister Etienne Chevalier mit zahlreichen Bildern (Fig. 36) schmückte, jetzt, leider nicht vollständig, im Besitz des Herzogs von Alençon in Chantilly, enthüllt uns einen Künstler, welcher manche Züge, den landschaftlichen Sinn, die Freude an reichen Lebensformen, mit den Niederländern teilt, aber damit eine größere Rücksicht auf Linien Schönheit und gefällige Anordnung der Szenen verbindet. Sein bestes Tafelbild, Etienne Chevalier mit dem h. Stephan, besitzt das Museum zu Berlin. Die Führerrolle in der Kunst dieses Teils der Alpen behaupten doch unbestritten die Niederländer. Eine emsige und glückliche Forschung wird noch die weitere Thatshache zur allgemeinen Überzeugung bringen, daß auch auf dem Gebiete der Skulptur die niederländischen Werke weithin als Muster galten.