



## **Handbuch der Kunstgeschichte**

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

**Springer, Anton**

**Leipzig [u.a.], 1896**

2. Niederländische Malerei und Plastik

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)



Fig. 143. Mittelbild des Lévener Flügelaltars, von Quentin Massys. Brüssel.

## 2. Niederländische Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert.

### a) Quentin Massys und Lukas van Leyden.

Der Wechsel in dem Schauplatze künstlerischer Thätigkeit deutet den Wandel in der Natur der niederländischen Malerei schon äußerlich an. Seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts steigt Antwerpen an Brügges Stelle zur vornehmsten niederländischen Handelsstadt empor. Der Kunstbetrieb folgt bald dem Warenverkehre. Es gab in der Mitte des Jahrhunderts hier mehr Künstler als in allen übrigen Städten der Niederlande zusammen. Die in Antwerpen gepflegte Malerei steht mit der älteren Ueberlieferung nur in lockerer Verbindung. Wenn sie auch mit ihr nicht gewaltsam bricht, so sucht sie doch neue Wege auf und strebt teilweise neue Wirkungen an. Die Maler erweitern gern den Umfang ihrer Bilder, schrecken vor der lebensgroßen Wiedergabe der Gestalten nicht zurück. Die Zeichnung geht deshalb mehr auf das einzelne ein, wird genauer, auch sicherer. Im Farbenauftrag macht sich die Neigung zu hellen,

mannigfach gebrochenen Tönen geltend. Die Männertypen streifen oft an das Seltsame; bei den Frauen ist das Streben nach großer Zierlichkeit der Geberde und Bewegung bemerklich, welchen Eindruck ihre ausgefuchte modische Tracht noch verstärkt. Auf der einen Seite bildet das Ziel der Maler scharfe, auf seiner Beobachtung beruhende Naturwahrheit; auf der andern suchen sie



Fig. 144. Neuere Flügelbilder des Löwener Altars, von Quentin Massys. Brüssel.

die Szenen über den Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit zu heben durch die bald übertrieben prunkvollen, bald phantastischen Trachten, insbesondere aber durch die überaus reichen, architektonischen Hintergründe, welche in Marmor erglänzen, mit blinkendem Erze bekleidet und geschmückt sind. Mit diesen Bauten und ihren dekorativen Gliedern drangen die Formen der italienischen Renaissance zuerst in die niederländische Kunst ein.

Bezeichnend für die Stellung, welche die neue Richtung im Verhältnis zur altniederländischen Schule einnimmt, ist der Umstand, daß für ihren ersten bedeutenderen Vertreter kein bestimmter Lehrer nachgewiesen werden kann. Die Sage hat dieses in ihrer Weise aufgefaßt und dem Quentin Massys († 1530) die Liebe zum Lehrmeister gegeben. Eine Beglaubigung dafür ist so wenig vorhanden wie für die andere Erzählung, welche ihn zum Grobschmied von Antwerpen mache. Nach früheren landläufigen Angaben stammt Quentin Massys aus Löwen; neuere, allerdings vielfach bestrittene Forschungen lassen ihn vor 1460 in Antwerpen geboren werden.



Fig. 145. Die Grablegung Christi. Von Quentin Massys. Antwerpen, Museum.

Jedenfalls malte er für eine Kirche in Löwen 1509 eines seiner besten Werke, einen großen Flügelaltar (jetzt im Brüsseler Museum), welcher das Leben der h. Anna schildert. Im Mittelbilde (Fig. 143) führen in einer im Renaissancestil komponierten Halle die h. Anna und Maria mit dem Christkinde, von ihrer Sippe umgeben. Auf den Flügeln sind das Opfer Joachims und Annas (Fig. 144), Joachim in der Wüste, welchem der Engel die Geburt Marias ankündigt, und Annas Tod dargestellt. Der Zeichnung kann man nicht Schönheit, wohl aber Sorgfalt nachrühmen; die Gruppen erscheinen geschlossen, ein feiner silbergrauer Ton herrscht im Kolorit vor, schillernde Farben wurden mit Vorliebe verwendet. Von größter Wirkung ist

bei Massys die Behandlung des Hintergrundes, den er in eine duftige Ferne zu rücken versteht. Diesem Werke steht ebenbürtig zur Seite ein von der Schreinergilde in Antwerpen 1508 bestellter Altar (gegenwärtig im Antwerpener Museum) mit der Grablegung Christi (Fig. 145) im Mittelbild. Wenn hier die Energie des Ausdruckes und die vollkommene Klarheit der Anordnung in hohem Maße überrascht, so fallen dagegen die Flügelbilder, welche die Herodiasszene und den Evangelisten Johannes im Oelkessel darstellen, durch die Dernheit der Gestalten und die wenig durchgebildete Gruppierung um so mehr ab. Vielleicht hat der vielbeschäftigte Meister ihre Ausführung Gesellenhänden überlassen.

Massys, welcher in Antwerpen in hohem Ansehen stand — auch mit Dürer und Holbein kam er in Verührung und mit Erasmus von Rotterdam unterhielt er mannigfachen Verkehr —



Fig. 146. Der Wechsler und seine Frau, von Quentin Massys.  
Paris, Louvre.

wurde von den Zeitgenossen als Porträtmaler sehr geschätzt. Leider hat in vielen Fällen sein Name dem berühmteren des jüngeren Holbein weichen müssen, so daß es sorgsamster Prüfung bedürfen wird, um seinen Rechtstitel als Porträtmaler überzeugend wieder herzustellen. Das am besten gesicherte Bildnis ist das des Petrus Aegidius, des Freundes von Erasmus, in Longsford castle bei Salisbury. Eine große Beliebtheit errangen außer einzelnen Madonnen (Berliner Galerie) die Halbfigurenbilder, welche unter den Namen: »der Wechsler und seine Frau« (Fig. 146) und »die beiden Geizhälse« (Windsor u. a.), bekannt sind und schon im 16. Jahrhundert häufige Wiederholungen fanden. Sie ruhen auf porträtmäßiger Grundlage, zeigen aber die Personen in einer bestimmten Aktion und greifen dadurch in das Gebiet des Sittenbildes, der Darstellungen aus dem Volksleben, der sog. Genremalerei über. Hatte Massys wirklich Bildnisse eines Wechslers und eines Steuereinnehmers im Sinne, oder liegt ein allgemeinerer

Inhalt zu Grunde, welchem er nur durch die Porträts eine lebendigere Fassung geben wollte? In diesem Falle ist dann die Frage gestattet, ob ihn nicht die biblischen Texte, wie der von der rechten Wage (Sprichw. 16, 11) und dem anvertrauten Pfunde (Lukas 19, 20) und dem Könige, der mit seinem Knechte rechnet (Matth. 18, 23) ursprünglich angeregt hatten. Die »beiden Geizhälse« gehören übrigens erst einem Nachahmer des Meisters, dem Marinus van Roymerswale an, der 1521—1558 thätig war und dem auch ein »Hieronymus in der Zelle« (Madrid) zugeschrieben wird.



Fig. 147. Der h. Antonius.  
Nach dem Kupferstich von Lukas von Leyden.

Der berühmteste Kunstgenosse Quentinis war Lukas Jacobsz aus Leyden (1494—1533), nach seinem Geburtsorte Lukas von Leyden genannt. Er war ein Schüler des Cornelis Engelbrechtsen (1468—1533), dessen Kunst, menschliche Gemütsbewegungen zu schildern, bewundert wurde und sich auf den jüngeren Genossen verpflanzte. Lukas von Leyden erreichte merkwürdig jung volle Reife, komponierte schon in seinem 14. Jahre selbständig, starb aber auch in frühem Alter. In Antwerpen trat er 1522 in die Lukasgilde, verkehrte hier mit Dürer, den er gastfrei bewirtete, wie er denn überhaupt einem pomphaften, ungewöhnlichen Auftreten und glänzenden Leben huldigte. Der Schwerpunkt seiner uns noch kenntlichen

Wirksamkeit liegt in seinen zahlreichen Kupferstichen. Sie sind vorwiegend noch biblischen Inhaltes, den er nach herrschender Sitte in das Gewand seiner eignen Zeit zu hüllen pflegt, wie z. B. auf dem großen Blatte, welches die Ausstellung Christi darstellt. Auch sonst giebt er häufig volkstümlichen Anschauungen Ausdruck; so, wenn er den seitdem bei niederländischen Künstlern so beliebten Gegenstand, die Versuchung des h. Antonius (Fig. 147), schildert oder Schwänke, wie den Eulenspiegel (Fig. 148), ein sehr seltenes Blatt, und Volksfiguren (Zahn-



Fig. 148. Der Eulenspiegel.  
Nach dem Kupferstich von Lukas von Leyden.

brecher) uns vorführt. Lukas von Leyden stand in Bezug auf vollendete Technik des Kupferstiches Dürer ebenbürtig zur Seite; nur fehlte ihm die geistige Vertiefung, welche den deutschen Meister auszeichnet. Was an vielen von seinen Erfindungen anzieht (und auch Dürer anzug) sind sinnige Einzelzüge von oft überraschender Wirkung, gelegentlich auch Züge wirklicher Formschönheit, wie sie Dürer nicht zu Gebote standen, z. B. an den kleinen Engelgestalten auf seinen Madonnenbildern. Von den unter seinem Namen gehenden Gemälden sind manche, wie z. B. das Jüngste Gericht in Leyden, schlecht erhalten; andere, wie z. B. die »Sibylle von Tibur« in der Akademie zu Wien, werden ihm bestritten. Sichere und gute Gemälde von ihm sind

Springer, Künstergeschichte. IV.

19

äußerst selten; ein solches, von echtem Schönheitsfinne zeugendes bewahrt das Museum zu Berlin in der Madonna mit Engeln nebst Stifter und Kindern (Fig. 149).

Sowohl Quentin Massys wie Lukas von Leyden stehen noch auf heimischem Kunstmutterboden,

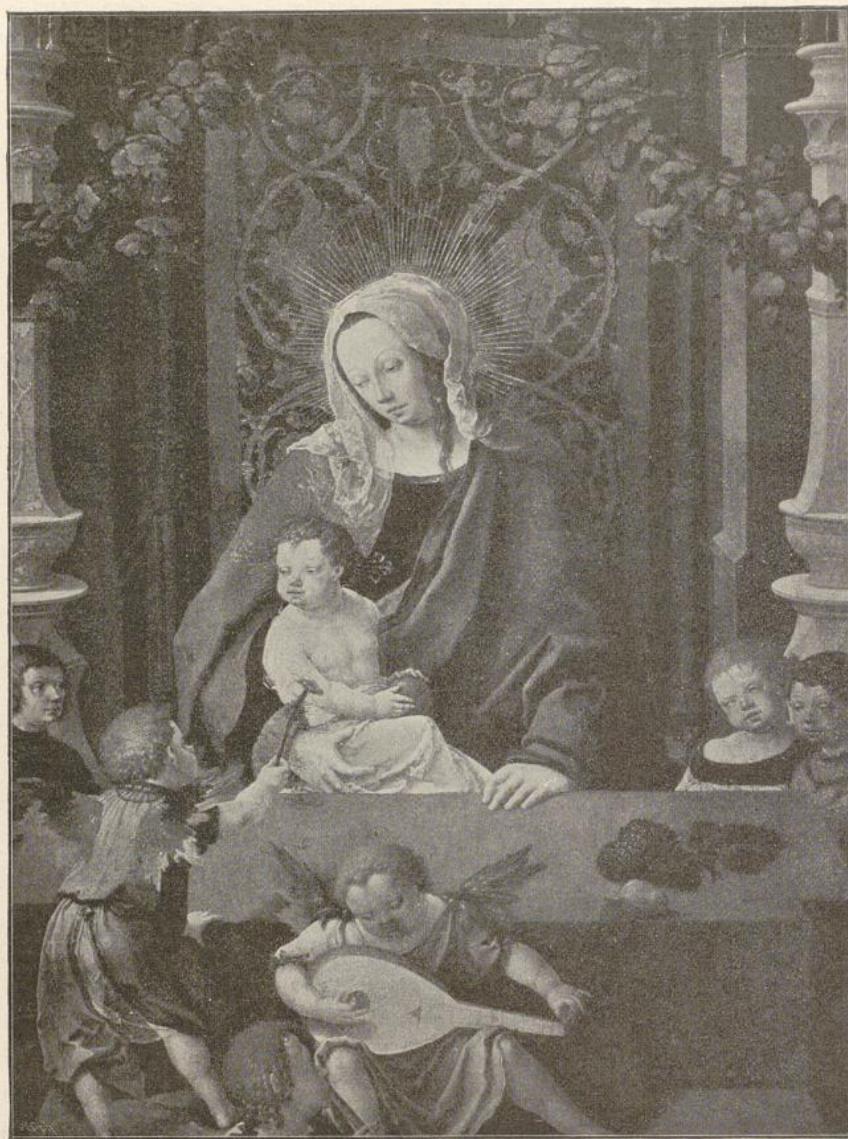


Fig. 149. Die h. Jungfrau mit Engeln, von Lukas von Leyden. Berlin.

mag auch der eine bereits von der Renaissancearchitektur eine nebensächliche Kenntnis besessen haben, und der andere ab und zu mit dem italienischen Kupferstecher Marcantonio in Wettstreit getreten sein. Sie waren nicht die einzigen, welche nur schwer von den heimischen Traditionen sich lössagten. Rämentlich in Holland, wo eine vielleicht noch größere Zahl von Kunstschulen

blühte als in den südlichen Niederlanden, stoßen wir auf eine Reihe von Malern, welche ebenso gut als Ausläufer der alten Richtung wie als Vorläufer der neuen aufgefaßt werden können.

Einen hervorragenden Platz beansprucht in dieser Zeit, wo die gotische Malerei zu Ende geht und die Renaissance eindringt, Jakob von Amsterdam oder Jakob Cornelisz



Fig. 150. Die heil. Sippe, von Jan Scorel. Altarbild in Ober-Bellach.

van Oostsanen, wie er auch sonst heißt, dessen Thätigkeit wir vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis 1533 verfolgen können. Er malt biblische Gegenstände, verfügt über reiche Farben und ist nicht ohne Streben nach Schönheit. Besonderen Reiz haben seine kleinen Landschaften mit biblischer Staffage. Bei größeren Figuren fören hingegen Fehler der Zeichnung und ein einförmiger Kopstypus. Eins seiner Hauptwerke ist der Flügelaltar mit der Verehrung der Dreieinigkeit in Kassel von 1523. Anziehender sind die kleineren Hausaltäre, wie der im

Berliner Museum. Sein Schüler war der hauptsächlich als Bahnbrecher der italienisierenden Richtung angesehene Jan Scorel (nach seinem Geburtsorte, dem Dorfe Schoreel, in der Nähe von Alkmar benannt, 1495—1562). Er genoß in Utrecht den Unterricht von Mabuse und

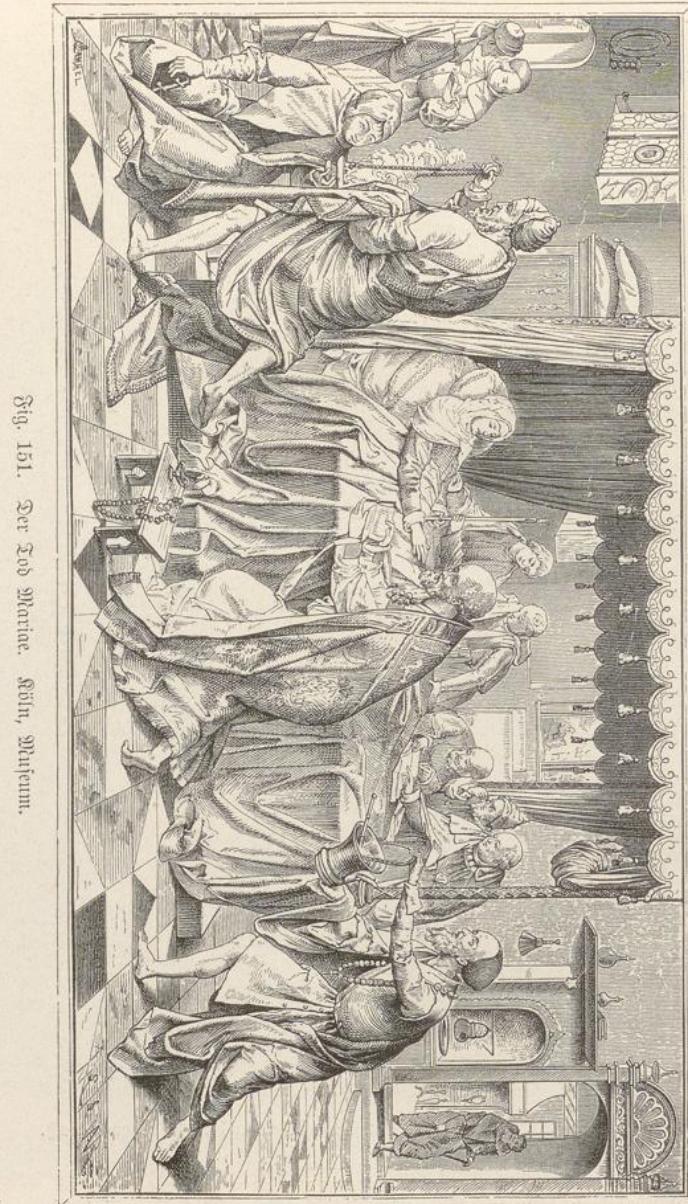


Fig. 151. Der Tod Mariæ. Sönn, Museum.

blieb längere Zeit der heimischen Kunstweise getreu. Auf seiner Reise nach Italien, welche er zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem ausdehnte, hielt sich Scorel (1520) in Ober-Wellach in Kärnten einige Zeit auf und malte hier einen Flügelaltar mit der h. Sippe als Mittelbild (Fig. 150), welcher in der Zeichnung wie im Kolorit, in der Behandlung der Landschaft, in

den Porträtköpfen und in der Freude an modischen Trachten die Anhänglichkeit an die heimische Art bekundet. Nach seiner Rückkehr aus Italien freilich, als er sich in Haarlem, später in Utrecht niederließ, gab er dem italienischen Einflusse in unerfreulicher Weise nach; das Figürliche, selbst die Landschaft wird geziert und gemacht; nur in Bildnissen (Agathe Schoenhoven in der Galerie Doria zu Rom vom J. 1529, drei Brustbilder von Mitgliedern der Brüderschaft

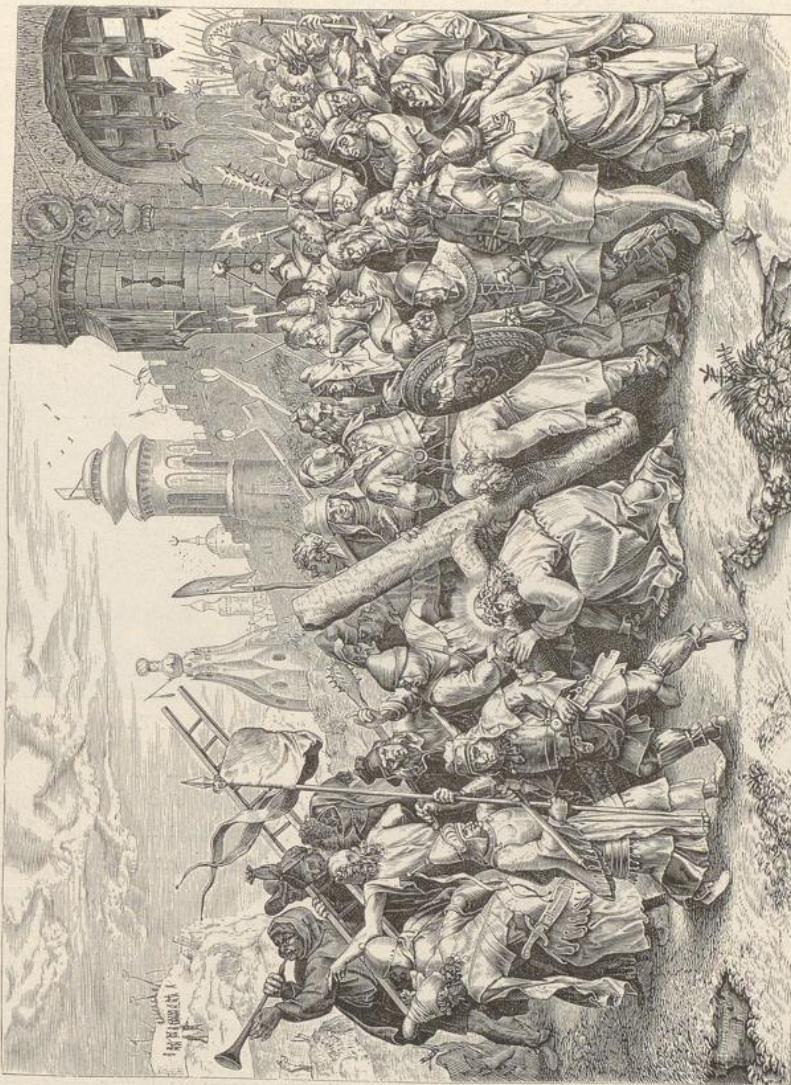


Fig. 152. Christus auf dem Wege nach Golgatha, von Hieronymus Bosch. Nach einem Kupferstich.

vom heil. Grabe und sein Selbstporträt im Rathause zu Utrecht) bewahrte er noch seine nordische Natur.

Zu den niederländischen Meistern, welche vorläufig nur äußerlich der italienischen Renaissance nachgehen, aber im Kern noch die heimische Natur bewahrt haben, gehören auch zwei vorzugsweise am Niederrhein thätige, aber höchst wahrscheinlich aus dem benachbarten Holland stammende Maler: Jan Joest von Calcar und ein etwas jüngerer, der nach zwei denselben

Gegenstand, aber in verschiedener Weise, darstellenden Bildern (in Köln und in München) als der Meister vom Tode Mariae bezeichnet wird. Neuerdings hat man seine Identität mit dem von C. van Mander erwähnten Joest van Cleef wahrscheinlich gemacht. In dem im Kölner Museum befindlichen Bilde (Fig. 151) hält er noch treuer an der Überlieferung der van Eyck'schen Schule fest als in dem berühmteren Münchener Gemälde, welches in der Komposition bereits eine berechnete Abgeschlossenheit offenbart. Jan Joest verdankt seinen Ruhm und seine Namensbezeichnung dem Hauptaltar in der Nikolaikirche zu Kalkar (s. S. 44), dessen Flügel er innen und außen in der Zeit von 1505—1508 auf zwanzig Feldern mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente bemalte. In der Komposition wie in der Behandlung des Kolorits hält auch Jan Joest an der altniederländischen Kunstweise fest; die architektonischen Elemente auf einigen Feldern des Altars lassen indes bereits den Einfluß der oberitalienischen Renaissance erkennen.



Fig. 153. Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen, von Pieter Brueghel d. ä.  
Neapel, Museum.

Lebhafter ist der Kampf zwischen Altem und Neuem, bewegter die Strömung, schwankender das Ziel in den südlichen Niederlanden. Auch hier bleibt in einzelnen Malern die künstlerische Natur von den fremden Einwirkungen unberührt, aber selbst bei diesen ruft die Ungnade und Unruhe der Zeiten wenig anmutende Erscheinungen hervor. So darf z. B. Hieronymus van Aeken, genannt Bosch (ca. 1460—1516) noch zu den Vertretern der nationalen Richtung gezählt werden. Wenn er die »Flucht nach Ägypten« malt, so schildert er am ausführlichsten die Kirmes, auf welche Joseph und Maria auf ihrem Wege stoßen. Die Szene ist vollständig in das Genrefeste übertragen. Ähnliches gilt von anderen neutestamentlichen Kompositionen, die in Kupferstichen weite Verbreitung fanden (Fig. 152). Aber Bosch lehnt auch seinen Pinsel der religiösen Agitation, steht im Dienste der Kirche, welche gegen die Ketzer einschreitet. Und weil die Halsstarrigen unter ihnen mit Höllenstrafen bedroht werden, erfüllt sich auch seine Phantasie mit Höllenbildern, die er in phantastischer Weise ausmalt. Vor allem durch die grellen Höllenschilderungen ist Bosch in romanischen Ländern ein volkstümlicher Maler geworden. Teilsweise wenigstens folgt ihm auf diesem Wege Pieter Brueghel der Ältere, welcher bei Breda etwa 1525 geboren wurde, nach einer Reise in Italien 1553, die aber nichts in seinen Anschauungen änderte, sich in Antwerpen niederließ, später nach Brüssel übersiedelte

und als Stammvater einer stattlichen Künstlerfamilie 1569 verstarb. Sein Beiname »Bauernbrueghel« deutet den Kreis an, welchem er häufig seine Darstellungen entlehnte (Fig. 153); doch malte er auch biblische Bilder, denen er gern den Charakter von Volkszenen verlieh. So wie bei der Predigt des Täufers in der Wüste mag es bei den Prädikanten, wenn sie ihre Anhänger im Walde um sich sammelten, ausgesehen haben. Phantastische Spukbilder und allegorische Schilderungen lagen dem alten Brueghel ebenfalls nicht fern. Ebenso berühmt



Fig. 154. Die Taufe Christi, von Joachim Patinir. Wien, Belvedere.

wie Brueghel und bereits bei seinen Lebzeiten besonders geschätzt war Pieter Aertsen von Amsterdam (1508 — 1575), der »lange Pier«. Er hielt sich längere Zeit in Antwerpen auf, blieb aber in seiner ganzen Richtung wesentlich Holländer. Seine kirchlichen Gemälde sind meistens im Bildersturm untergegangen. Charakteristischer für ihn sind seine Schilderungen aus dem Volksleben, wie der Giertanz im Reichsmuseum zu Amsterdam. In seinen Küchenstücken liegen wahrscheinlich die Anfänge der später so glänzend entwickelten Stilllebenmalerei.

Wiegen nun in den Bauernbildern dieser beiden größten niederländischen Genremaler des 16. Jahrhunderts die Keime zu den späteren Schilderungen aus den ländlichen und unteren Volkskreisen verborgen, so haben gleichzeitig andere Maler die bereits in der Eyckischen Schule (besonders bei Gerard David) vorhandenen Ansätze der Landschaftsmalerei weiter entwickelt. Zu den ältesten Landschaftsmalern zählt man den Joachim Patinir aus Bovignies (oder Dinant?), der 1515 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde, und den ihm verwandten, leider nur wenig bekannten Hendrik Bles, nach dem Zeichen in seinen Bildern, einem Häuzchen, Givetta genannt, in Lüttich. Noch fehlt viel zur Selbständigkeit der Landschaftsmalerei. Sie gibt zunächst nur den breiten Rahmen für biblische Szenen ab. Die Künstler wollten nicht Hain und Feld, Berge und Thäler allein dem Auge des Betrachters vorführen, sie glaubten



Fig. 155. Heil. Einsiedler, von Hendrik Bles. Wien, Galerie Liechtenstein.

noch nicht an die volle Wirkung ausschließlich landschaftlicher Schilderungen. Sie malten das Paradies, den babylonischen Turmbau, die Anbetung der h. drei Könige, die Taufe Christi (Fig. 154), den h. Hieronymus u. s. w. (Fig. 155). Aber an diesen legendarischen Darstellungen übte sich doch zuerst der Sinn für große landschaftliche Schilderungen, wenn auch das Naturstudium noch wenig ausgebildet erscheint, die Färbung in einem allgemeinen, zuweilen phantastischen Tone gehalten wird. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird auf naturgetreuere Durchführung der landschaftlichen Einzelheiten größerer Nachdruck gelegt, im Kolorit aber gern noch die miniaturartige Feinheit beibehalten.

Karel van Mander lobt insbesondere den Gillis van Coninxloo in Antwerpen (1544 bis 1607) als einen hervorragenden Künstler, welcher an die Stelle der getupften Blätter das büschelförmig gezeichnete Laub, den »Baumshlag«, setzte und die Farbtöne je nach der Entfernung seiner abtönte. Mit Eifer waren sich zahlreiche Meister in Antwerpen und Mecheln

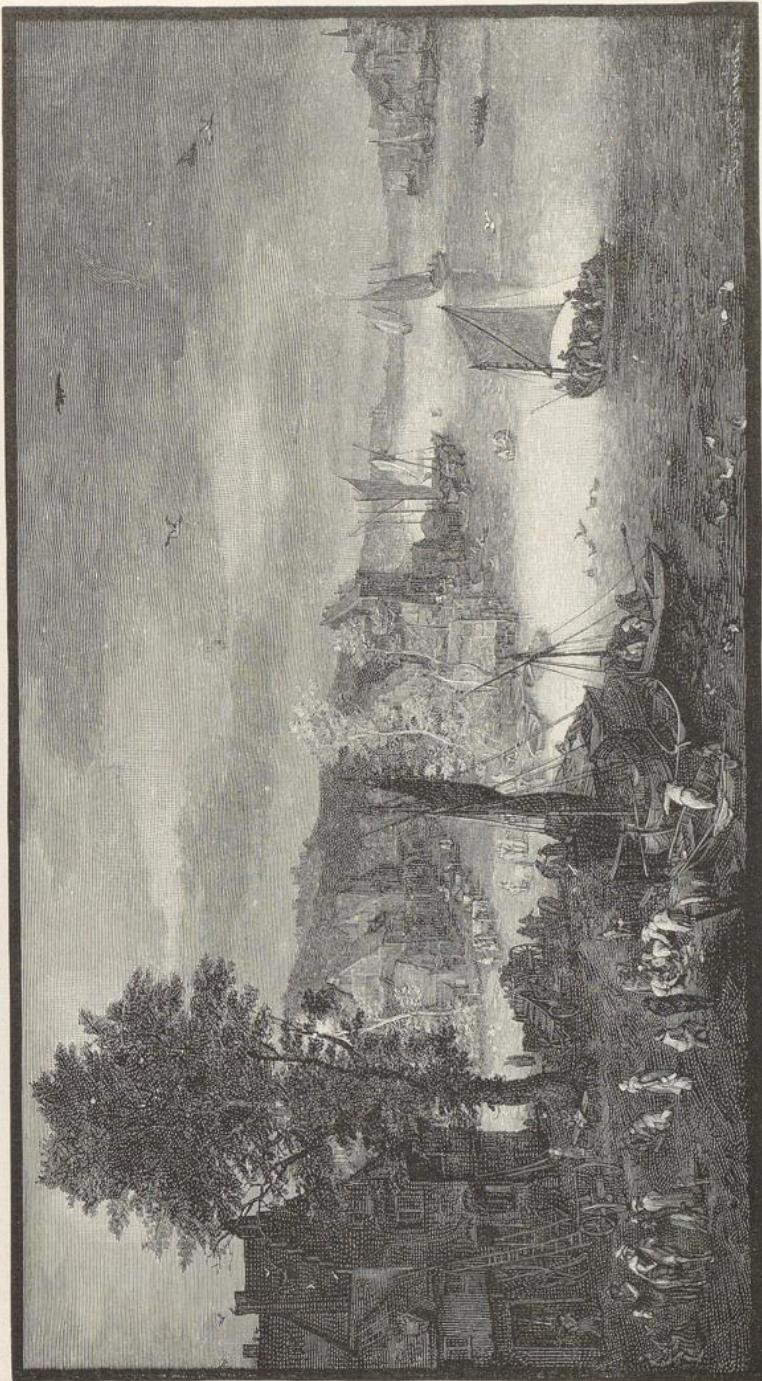


Fig. 156. Stahlstich von Jan Brueghel. Dresden.

auf den Betrieb der Landschaftsmalerei. Vielen wurde die Heimat zu enge; sie wanderten nach Deutschland, wie z. B. Lukas van Valckenborch 1567 that, welcher bereits die landschaftlichen Stimmungen in den verschiedenen Jahreszeiten (Wiener Galerie) trefflich durchführte, oder

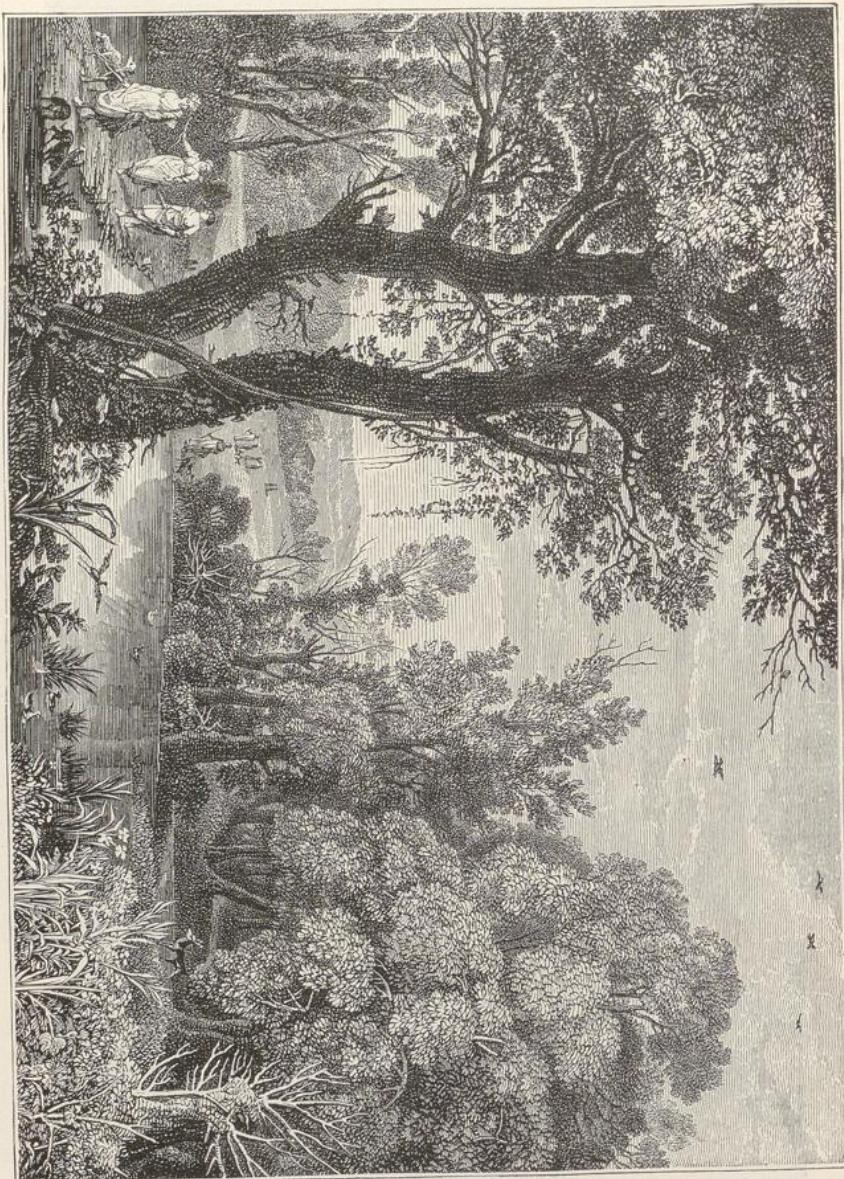


Fig. 157. Diana mit Nymphen, von Paul Bril. Paris, Louvre.

Hans Bol (1534—1593), dessen miniaturartige, auf Pergament gemalte Landschaften uns zuweisen (Dresden) mitten in das fröhliche Volkstreben versetzen. Einzelne endlich überstiegen die Alpen. Längere Zeit verweilte Jan Brueghel (1568—1625), ein jüngerer Sohn des Pieter Brueghel, zum Unterschiede von diesem, dem Bauernbrueghel, wegen seines Kleiderprunkes der »Sammetbrueghel« genannt, in Italien. Doch hat dieser Aufenthalt auf den landschaft-

lichen Teil seiner reichstaffierten Gemälde keinen Einfluß geübt. Für seine Flüßlandschaften (Fig. 156), seine Windmühlen bot ihm die Heimat die Vorbilder; selbst in der technischen

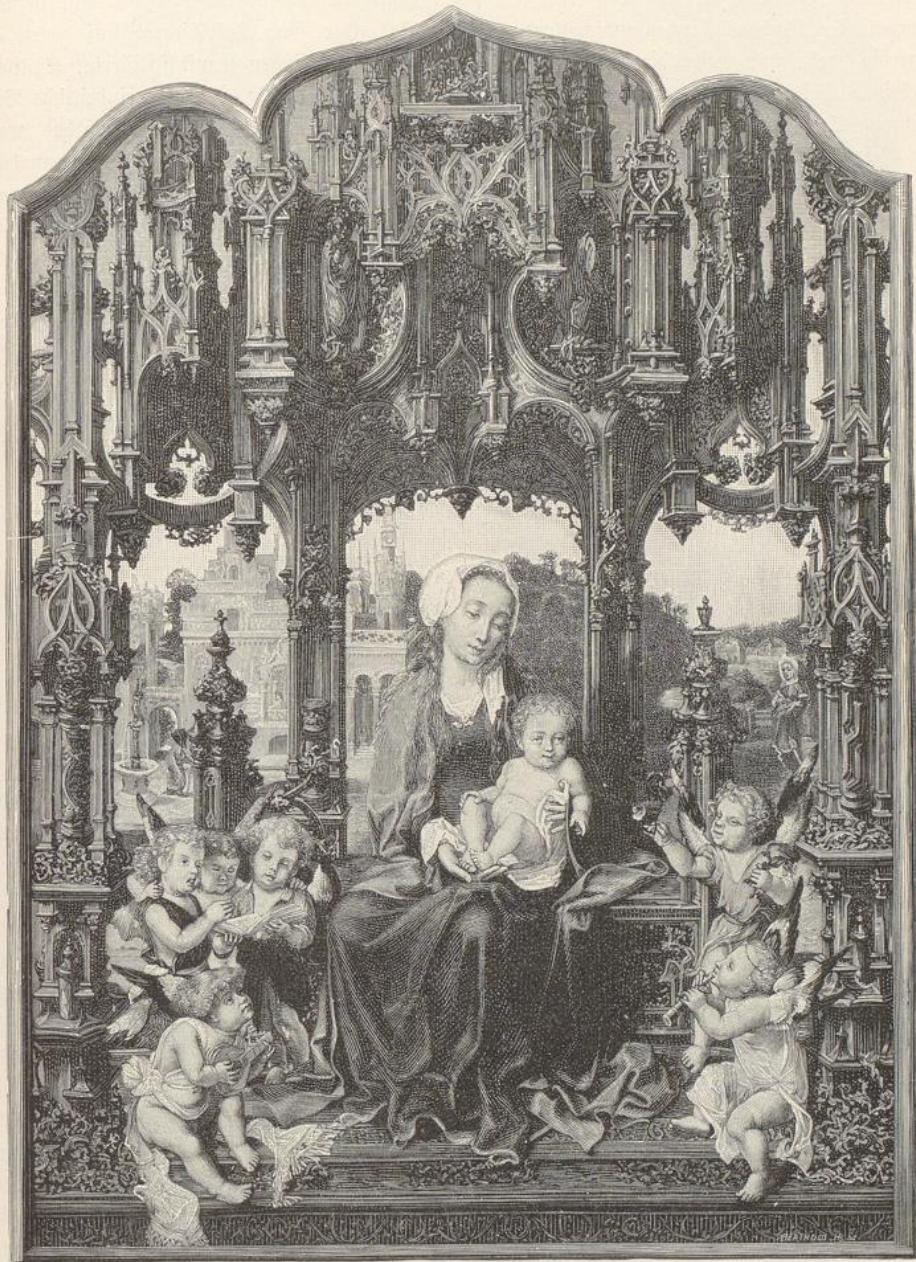


Fig. 158. Thronende Madonna, von Mabuse. Palermo, Museum.

Ausführung, in der vollendeten Sauberkeit, in der noch nicht hinreichend vermittelten Abtönung des Mittel- und Hintergrundes, sagt er sich nicht ganz von der heimischen Tradition

los. Größeren Einfluß übte Italien auf Paul Bril aus Antwerpen (1554—1626). Er war der Schüler seines Bruders Matthäus, mit dem er frühzeitig nach Rom kam, wo er später zu Annibale Carracci in Beziehung trat. Er malte zahlreiche landschaftliche Fresken mit kleinen Figuren für Kirchen (Kirchenlandschaften) und Paläste, aber auch Tafelbilder, auf denen er späterhin mehr und mehr die Landschaft im Sinne der italienischen Kunst stilisierte, Kulissen zu beiden Seiten vorschob, den Boden gern in Wellenlinien zeichnete, für eine einheitliche Beleuchtung Sorge trug (Fig. 157). Er war der erste niederländische Landschafter, der auf das, was wir Gesamthaltung nennen, ausging und in dieser Hinsicht von den Italienern Lehre annahm.

Der Aufenthalt in Italien ist keineswegs blos eine zufällige Episode, welche nur in das Leben des einen oder anderen Künstlers hereinspielt. Der Verkehr mit Italien steigerte sich mächtig im Laufe des 16. Jahrhunderts, und in Rom eine kürzere oder längere Zeit verlebt zu haben, gehörte geradezu zu dem regelmäßigen Bildungsgange der niederländischen Maler. Während aber die Landschaftsmaler ihre Selbständigkeit bewahrten, oft selbst lehrend in Italien austraten, ergaben sich die Figurenmaler vollständig dem Einfluß der italienischen Kunst, huldigten zuerst der Weise Michelangelos und Raffaels, gingen dann später bei den Venezianern (Tintoretto) in die Schule und brachten in ihre Heimat den italienischen Stil mit, welcher dann hier bei größeren religiösen und mythologischen Darstellungen das entschiedenste Übergewicht errang.

#### b) Die Romanisten.

Noch im 17. Jahrhundert bestand in Antwerpen eine Künstlergesellschaft, welche die Italiensfahrer, die Künstler, die in Italien studiert und gearbeitet hatten, vereinigte. Diese führten den Namen der Romanisten und zählten keinen geringeren als Rubens zu ihrem Ge- nossen. Einen Abfall von der wahren Kunst erblickten sie in dem Kultus der italienischen Renaissance nicht; sie fanden vielmehr in dem Verständnis ihrer Formen einen Ruhmesstitel. Jedenfalls hatten sie dadurch die Malerei hoffähig gemacht, sie dem Geschmacke der vornehmen Stände genähert. Die europäische Bedeutung der romanischen Völker war seit der Mitte des Jahrhunderts sichtlich gewachsen. Wie Spanien zur politischen Vormacht emporstieg, so wurde Italien das Musterland seiner Lebensformen. Der Selbsterhaltungstrieb zwang die Künstler, den gleichen Weg einzuschlagen, auf welchem sich Sitte und Bildung allgemein bewegten. Aber auch abgesehen von den äußeren Umständen, welche den italienischen Einfluß begünstigten, brachte es die Entwicklung der niederländischen Kunst mit sich, daß Italien jetzt für sie als Hochschule galt. Die Kunst hatte bereits eine Stufe erreicht, auf welcher die Formenreize eine selbständige Wirkung zu üben beginnen, der Künstler sie vorwiegend ins Auge faßt, auf seine formale Ausbildung das größte Gewicht legt. Nun konnte freilich das Ziel durch das Ausdrucksmittel der Farbe erreicht werden, wie ja in der That die Niederländer im folgenden Jahrhundert, dank ihren koloristischen Studien, den Gipfel der Kunst erreichten. In der geschichtlichen Entwicklung kommen aber die kurzen, geraden Wege nur selten vor. Hier lag die Sache überdies so, daß in Italien eine formal vollendete Kunst schon bestand. Sie glänzte gerade durch solche Vorzüge, welche den Niederländern fehlten, ihnen besonders begehrswert erschienen und der allgemeinen Stimmung der Zeit entsprachen. Als nun vollends im Kreise der Gelehrten und Dichter die antike Stoffwelt zu hohen Ehren gelangte, dadurch auch die antiken und antikisierenden Kunstformen die Aufmerksamkeit fesselten, als die Lehren Vitruvs, die Bücher Serlios durch Pieter Coeck von Alost (1502—1550) bekannt wurden, die Architektur in den italienischen Gelehrten mit Glück und Erfolg sich zu bewegen begann, da blieben auch die Maler nicht länger zurück: sie schlugen die gleiche Bahn ein, wurden Schüler der Italiener.



Fig. 159. Die heil. Katharina.  
Flügelbild des Altarwerkes von Barend van Orley in Güstrow.

Es kann dabei nicht Wunder nehmen, daß selbst Maler, welche bereits in der alten, heimischen Weise erfolgreich gewirkt hatten, sich den neuen Idealen zuwandten. Zu diesen zählt in erster Linie Jan Gossaert oder Mabuse aus Maubeuge (um 1470—1541). Seine ältesten Werke stempeln ihn, ähnlich wie Gerard David oder Jakob von Amsterdam, zu einem Ausläufer der älteren Richtung. In der Anbetung der h. drei Könige (Howard-Castle) ordnet er die Figuren noch in ganz unbefangener Weise an, wie sie im Leben wohl möchten aufgetreten sein, ohne sich um die Stilgesetze der italienischen Renaissancekunst zu kümmern; er hält auch zunächst an der warmen bräunlichen Färbung fest. Die Perle unter seinen Erstlings-



Fig. 160. Anbetung der Hirten, von Frans Floris. Dresden.

werken ist das noch an den flämischen Schultraditionen festhaltende, emailartig mit größter Sorgfalt behandelte Triptychon im Museum zu Palermo, dessen Mittelbild die Madonna umgeben von musizierenden Engeln im Rahmen einer spätgotischen Architektur darstellt (Fig. 158). Die Verüfung des heil. Matthäus (Windsor), das Prager Dombild, mit dem h. Lukas, welcher die Madonna malt, offenbaren in der architektonischen Dekoration bereits die Vorliebe für Renaissanceformen; die Gewänder, die Männerköpfe bewahren noch den überlieferten Typus. Dagegen kommt bei den späteren, namentlich bei den mythologischen Bildern in dem flacheren Ausdrucke, in der richtigeren Wiedergabe nackter Körper und der helleren Färbung der italienische Einfluß zu voller Geltung. Einen ähnlichen Entwickelungs-

gang machte Barend van Orley in Brüssel (nach 1490—1542) durch. Wie Mabuse verkehrte er viel in höfischen Kreisen und besaß vornehme Gönner. Die Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg bewahrt noch einen ganz in alter Weise gedachten Flügelaltar, dessen Mittelschrein Jan Borman, ein Brüsseler Bildschnitzer, mit Passionsszenen schmückte, während Orley auf den beiden Flügeln stattliche Heiligenfiguren (Fig. 159) und legendarische Darstellungen malte. Die Landschaft in dem Katharinenbild (mit Ausnahme der Felsengruppe) und die Haltung der Heiligen führt uns auf altflandrische Bilder zurück. Eine italienische Reise bewog ihn wie Mabuse zu einer starken Aenderung seiner Zeichenweise und Farbengebung und machte ihn zu einem Nachahmer Raffaels. Das Lob, welches ein alter Schriftsteller Mabuse spendet, dieser hätte in Italien die rechte Weise, zu ordinieren, Historien voll nackender Bilder zu machen und allerlei Poetereien darein zu setzen, erlernt, deutet die Ziele an, welchen die Niederländer nachstrebten. Sie entfalten in der Heimat wie in der Fremde eine staunenswerte Fruchtbarkeit, sind in den verschiedensten Künftzweigen zu Hause. Antwerpen wird ein Vorort der Kupferstichkunst, Brüssel bewahrt und steigert seinen Ruhm in der Teppichweberei. Alle Schlösser und Paläste schmückten sich mit belgischen Teppichen, wie die Kunstmärkte sich mit Antwerpener Kupferstichware aus dem Verlage des Hieronymus Cock füllten.

Die Gemeinde der Romanisten zählte in allen grösseren Städten der Niederlande eifrige Anhänger. Aus Scorels Schule stammt Martin van Heemskerk in Haarlem (1498—1574), von dessen Begeisterung für die Antike und für Michelangelo noch sein erhaltenes Zeichenbuch (Berlin) Zeugnis ablegt. In Haarlem lebte auch Hendrik Goltzius (1558—1617), der ein überaus fruchtbarer und geschickter Kupferstecher war, aber auch verhängnisvoll in das Schicksal dieser Kunst eingriff, da er durch sein Beispiel das Anschneien des Stechers an die verschiedenen Manieren der Originale empfahl. Aus Mecheln stammt Michael van Coeyen oder Coghe (1499—1592), ein trefflicher Nachahmer der äusseren Merkmale Raffaelischen Stiles, aus Lüttich der halbgelehrte Lambert Lombard (1505—1566). Antwerpen endlich war der Schauplatz der Thätigkeit des Frans de Vriendt oder Frans Floris (um 1517—1570), der, einer stattlichen Künstlerfamilie entstammend, als Schulhalter berühmt, als Nachahmer der grossen römischen Meister, besonders Michelangelo, angestaunt wurde (Fig. 160), und des Martin de Vos (1531—1603), welcher gleichmässig eifrig beflissen war, die nach dem Siege der Spanier wieder beliebt gewordene Kirchenmalerei zu pflegen und durch mythologische Bilder den Sinnen zu schmeicheln. Diesen Künstlernamen könnte noch eine lange Reihe angefügt werden. Das Verständnis der historischen Entwicklung würde aber durch die weitere Aufzählung ebensowenig gewinnen, wie die Beschreibung ihrer Werke einen tiefen Einblick in das schöpferische Walten des Künstlergeistes gewähren möchte. Der Ruhm dieses ganzen Künstlerkreises war von kurzer Dauer. Die späteren Geschlechter, teilweise andere Bahnen wandelnd, widmeten ihnen keine lebendige Erinnerung. Was ihre Werke bei aller technischen Tüchtigkeit der Meister so wenig erfreulich macht, ist die Gezwungenheit und innere Unwahrheit, welche aus ihnen spricht. Die Künstler mussten ihre eigene Natur verleugnen und konnten doch die italienische nicht vollständig in sich aufnehmen. Die italienischen Renaissancebilder besitzen eine ungleich grössere Natürlichkeit als ihre niederländischen Nachahmungen, mit der gemachten, künstlich erfundenen Idealität. Die Zeitgenossen freilich merkten diesen tiefen Abstand nicht — waren sie doch in derselben, äusserlich gemischten Bildung besangen — und überhäufsten die heimischen Künstler mit übertriebenem Lobe. Wir wollen und dürfen nicht in den entgegengesetzten Fehler unbilliger Unterschätzung versallen. Abgesehen davon, daß der künstlerische Verstand, die äusserne Bildung entschieden gehoben, die Stellung der Künstler verbessert wurde, muß doch eine tüchtige Kraft in ihnen vorhanden gewesen sein. Sonst hätten ihre (meistens auf

Kupfer gemalten) Bilder nicht in Italien selbst so viele Liebhaber gefunden, wäre ihnen nicht in diesem Lande ein so reicher Wirkungskreis geöffnet worden. Sie spielten um die Mitte des

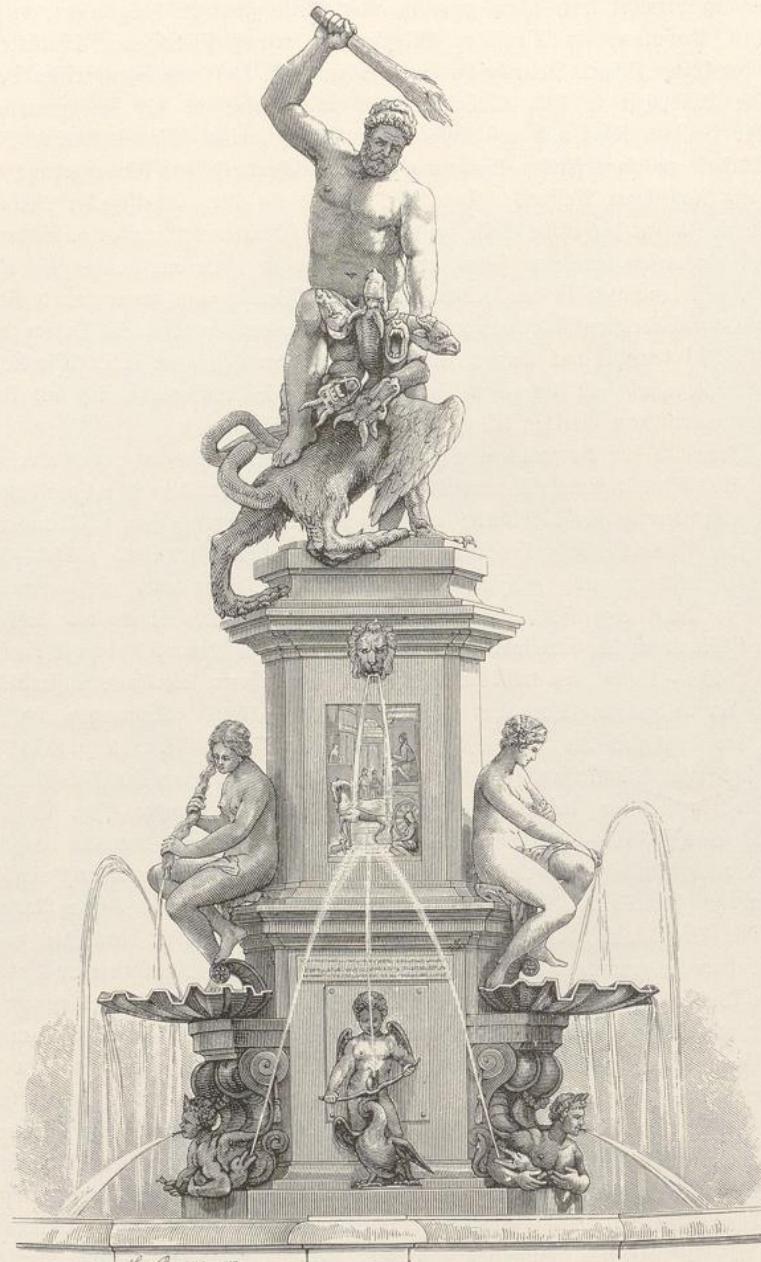


Fig. 161. Der Herkulesbrunnen in Augsburg, von Adriaen de Vries.

Jahrhunderts in Bologna, in Rom und namentlich in Florenz als Lehrer und Dekorationsmaler keine unwichtige Rolle.

Vollends in Deutschland übten sie eine wirkliche Herrschaft aus. Die einen bewog die Furcht vor Herzog Albas Verfolgungen zur Auswanderung, die anderen lockte die Aussicht auf große Bestellungen. Jene fanden in den Städten, auch in den nordischen Hansestädten (Frankfurt, Danzig) Zuflucht; diese traten in höfischen Dienst. Zahlreiche niederländische Bildhauer siedelten sich in Deutschland an, wie z. B. Alexander Colins aus Mecheln, welcher den plastischen Schmuck am Otto-Heinrichsbau in Heidelberg besorgte und mit stärkster Betonung der malerischen Wirkung die Alabasterreliefs am Grabmale Kaiser Maximilians in Innsbruck (1566)



Fig. 162. Figur vom Augustusbrunnen in Augsburg.

ausführte. Niederländer arbeiteten an dem Grabmale des Kurfürsten Moritz in Freiberg; Adriaen de Bries schuf den Merkur- und 1599 den Herkulesbrunnen in Augsburg (Fig. 161), Hubert Gerhard aus Antwerpen 1593 den Augustusbrunnen dasselbst (Fig. 162).

Springer, Kunstgeschichte. IV.

21

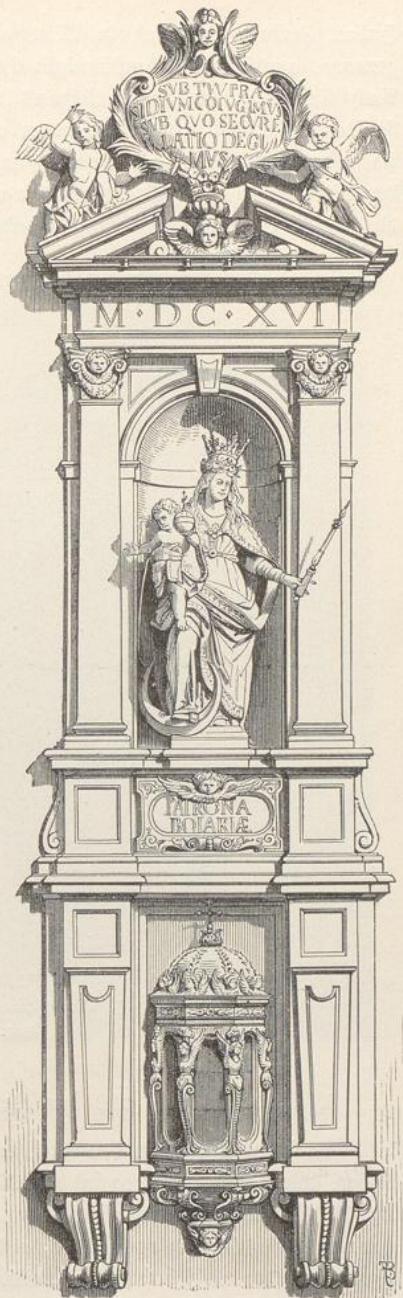


Fig. 163. Nische mit Marienbild, von Peter Candid. München, Residenz.

Hubert Gerhard war auch in München thätig, wo überdies Peter de Witte, auch Candid genannt, am Hofe des kunstzinnigen Herzogs Maximilian eine vielseitige Thätigkeit entwickelte. Nach Candids Entwürfen hat Hans Krümpfer von Weilheim die Madonna an der (alten) Residenz (Fig. 163) und die Statuen am Denkmal Kaiser Ludwigs gegossen. Denn in keinem Fache der plastischen Kunst fehlte es an heimischen tüchtigen Künstlern, welchen die Ausführung der Werke — zumeist Grabdenkmäler und Brunnen — anvertraut werden konnte, mochte auch die höfische Sitte bei der Anlage und dem Entwurfe gern fremde, vornehmtere Kräfte heranziehen.



Fig. 164. Bildnis des Mathematikers Neudörfer, von Neuchatel. München.

### 3. Niederländische und deutsche Malerei am Ausgang des 16. Jahrhunderts.

Auch unter den an den deutschen Höfen thätigen Malern befanden sich mehrere Niederländer, wie der von Correggios Gemälden begeisterte Bartholomäus Spranger (1546 bis vor 1629) und der vielgereiste, durch seine Städteansichten und Miniaturen bekannte Georg Hußnagel (1545 bis nach 1618) aus Antwerpen, Friedrich Sustris (1525—1599) aus Amsterdam, der als Porträtmaler beliebte Niclas Neuchatel aus Mons (Fig. 164) u. a. Sie unterschieden sich in ihrer Bildung nicht von den hervorragenden deutschen Meistern, welche in München und Prag Beschäftigung fanden oder die damals so beliebte Fassadenmalerei (Augsburg, München, Regensburg, Passau u. a.) trieben. Sie alle, unter den Deutschen: Christoph Schwarz aus Ingolstadt (1550—1597), Johann von Aachen aus Köln (1552—1615), Joseph Heinz aus Bern, Johann Rothenhammer aus München (1564—1623), hatten ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venetien durchgemacht. Einzelne unter ihnen