



## **Handbuch der Kunstgeschichte**

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

**Springer, Anton**

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

Die Romanister (Mabuse)

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](#)

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 Einflusse 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 Coek von Alost (1502—1550) bekannt wurden, die Architektur in den italienischen Geleisen 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 stempen 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 altsländische 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 Abschneien 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 halbgelahrte 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, angestaut 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

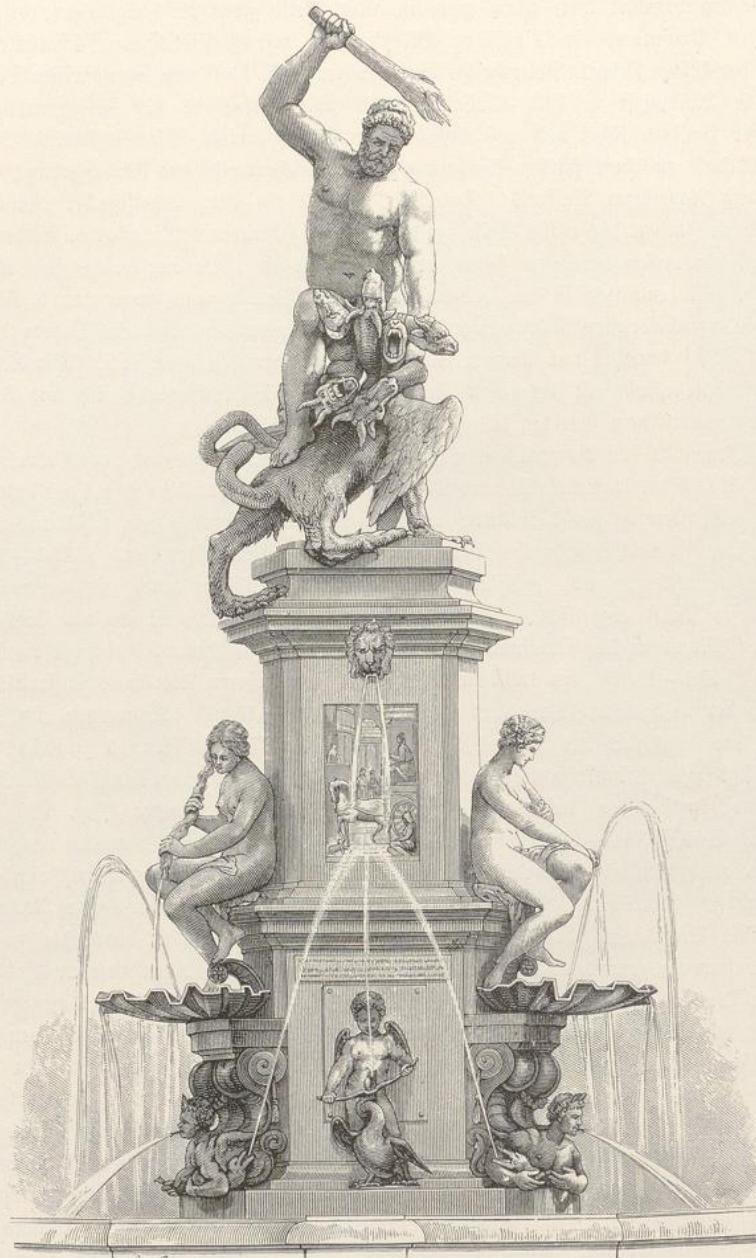


Fig. 161. Der Herkulesbrunnen in Augsburg, von Adriaen de Vries.

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 daselbst (Fig. 162).

Springer, Kunstgeschichte. IV.

21



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