

ABHANDLUNGEN

DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE

DER SÄCHSISCHEN

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

NEUNUNDDREISSIGSTER BAND

LEIPZIG
BEI S. HIRZEL

1928

ABHANDLUNGEN

DES HERZOGTUMS SACHSEN

DER ERBPRINZIPPALITÄT

IN DER RECHTSWISSENSCHAFT

VON HERMANN

RECHT

UND

1814

INHALT

- Nr. 1. ERNST WENKEBACH, Dichterzitate in Galens Erklärung einer hippokratischen Fieberbezeichnung.
- „ 2. AUGUST SCHMARSOW, Robert van der Kampine und Roger van der Weyden.
- „ 3. WILHELM STIEDA, Franz Karl Achard und die Frühzeit der deutschen Zuckerindustrie.
- „ 4. VICTOR MICHELS, Zur Handschriftenkritik des Nibelungenliedes.
- „ 5. PAUL KOSCHAKER, Neue keilschriftliche Rechtsurkunden aus der El-Amarna-Zeit.
-

ROBERT VAN DER KAMPINE
UND
ROGER VAN DER WEYDEN

KOMPOSITIONSGESETZE DES MITTELALTERS
IN DER NORDEUROPÄISCHEN
RENAISSANCE

VON

AUGUST SCHMARROW

DES XXXIX. BANDES
DER ABHANDLUNGEN DER PHILOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER SÄCHSISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
Nr. II

LEIPZIG
BEI S. HIRZEL
1928

Vorgelegt für die Abhandlungen vom Sekretär der Klasse am 18. Februar 1928.

Das Manuskript eingeliefert am 18. Februar 1928.

Der letzte Bogen druckfertig erklärt am 18. Mai 1928.

Druck von August Pries in Leipzig.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Aufgabe eines Gegenstücks der Doppelmonographie: „Hubert und Jan van Eyck — zur Aufstellung des Genter Altarwerks in Belgien“ Leipzig 1924	1—3
I. VORBEREITUNG	3—18
Grabmäler in Doornick — Bildwerke der Wallfahrtskirche von Hal — Der Holländer Klas Slüter in Dijon — Jehan Malwel aus Gelderland.	
II. ROBERT VAN DER KAMPINE	
der sogenannte Meister von Flémalle	19—70
I. Grundlagen	19—26
Malwels Gnadenstuhl in Paris — Madonna Salting in London — Tomyris und Kyros in Berlin — Jael und Sissera in Braunschweig — Christus und Maria in Philadelphia.	
II. Von Miniatur zur Tafelmalerei	27—47
Ingelbrechtsaltar in Brüssel — Diptychon in Petersburg — Madonnenaltar in Aix-en-Provence — Geburt Christi in Dijon — Madonna in der Kapelle — Diptychon in Madrid — Verkündigung daselbst — Vergleichsstücke in Aix und in Genua.	
III. Die Höchstleistungen	47—65
Kreuzabnahme: Flügel in Frankfurt, Kopie des Ganzen in Liverpool — Zwei Altarflügel aus Flémalle in Frankfurt — Diptychon des Hinrich Werl von 1438 in Madrid — Bildnisse.	
IV. Letztlinge	65—70
Zeichnung zu einem Madonnenaltar in Paris — Kreuzandacht in Berlin — Tod 1444 in Doornick.	
III. ROGER VAN DER WEYDEN	71—148
I. Anfänge zur Selbständigkeit	71—78
Sohn eines Bildhauers aus Löwen, Schüler des Vaters und des Robert van der Kampine in Doornick — Maria Magdalena in London — Die Kreuzabnahme für Löwen — Anbetung der Könige (Teppich).	
II. Historienmalerei	78—88
Die Rathausbilder von Brüssel (Teppiche in Bern) — Zwei Madonnen und ihre Abwandlungen.	
III. Vertiefung des Ausdruckslebens	88—95
Der Marienaltar von Miraflores — Kreuzaltar in Wien.	

	Seite
IV. Monumentale Bestrebungen	95—110
Das Altarwerk im Hospital zu Beaune — Der Kreuzaltar mit den sieben Sakramenten für Doornick in Antwerpen — Johannesaltar in Berlin.	
V. Aufenthalt in Italien	110—120
Das Altärchen des Lionello d'Este — Die Madonna Medici für Florenz in Frankfurt — Bildnisse.	
VI. Ausgebreitete Wirksamkeit in Brüssel	121—134
Der Dreikönigsaltar für Köln in München — Der Altar für S. Aubert zu Cambrai, zu Madrid — Sakramentsdarstellungen — Der Mittel- burger Altar in Berlin — Christus am Kreuz und Johannes mit Maria im Escorial und in Philadelphia.	
VII. Letztlinge des Alters	135—148
Das Triptychon mit Halbfiguren zu Inwood House — Werkstatt — Eine Vorlage für den Holzschnitt (Das Blockbuch: Ars moriendi) — Tod in Brüssel 18. Juni 1464.	
IV. DIE BEIDEN HAUPTMEISTER DER SÜDLICHEN NIEDERLANDE	149—174
Robert van der Kampine	149—158
Roger van der Weyden	158—166
Die Farbengebung beider aus der Polychromie abgeleitet	167—174

Unsere Geschichte der altniederländischen Malerei ist eine gemeinsame Angelegenheit der rings um diesen nördlichen Mittelpunkt herumwohnenden Völker; denn wir behandeln sie als wesentlichen Bestandteil der abendländischen Kulturgeschichte. Geben doch die bildenden und die darstellenden Künste soviel unmittelbarer Aufschluß und soviel sinnfälligeren Ausdruck als die Schriftquellen, die sonst unserer Erkenntnis allein geblieben sind. Deshalb müssen wir auch die Gesichtspunkte der Beurteilung danach aufstellen und den Gesichtskreis des Kunsthistorikers weit genug ausspannen, um der Aufgabe einer solchen Darstellung des Sondergebietes im Zusammenhang des größeren Ganzen gerecht zu werden.

Als erstes bedeutsames Denkmal des neuen Aufschwungs im XV. Jahrhundert wird das Genter Altarwerk nach wie vor an den Anfang einer solchen Geschichte gestellt. Indes wir sagen nicht mehr, um eine genauere Entscheidung zu vermeiden: „der Gebrüder van Eyck“, oder nennen gar, der zufälligen Überlieferung durch die Jahrhunderte gemäß, nur Jan van Eyck als den alleinigen Großmeister, dem die eigentliche Hauptsache für die kommende Entwicklung zu verdanken wäre¹⁾. Sondern wir sind uns bewußt, weiter fortgeschritten zu sein. Nach unermüdlichen Anläufen in den ersten fünfundzwanzig Jahren unseres Jahrhunderts ist es der Forschung mit vereinten Kräften endlich gelungen, statt des toten Namens Hubert van Eyck, in der wieder entdeckten Inschrift des Werkes, den schöpferischen Meister von Gent vor seinem Bruder in Brügge heraufzubringen, und statt des lateinischen Ruhmestitels eine lebendige Persönlichkeit an die Stelle zu setzen, die voll und ganz neben dem Wunderpinsel des Naturnachahmers und gewissenhaften Bildnismalers bestehen kann, ja uns erst begreifen läßt, wie dieser jüngere sich im Verkehr mit der großartigen Gestaltenbildung des „Unvergleichlichen“ zu dem auch ihm vergönnten Maß der Körperdarstellung hindurchgerungen hat, die er nicht von Hause aus mehr mitgenommen hatte, als ihre Lebenswege sich trennten. — Nun steht das Brüderpaar Hubert

1) Wenn wir heute z. B. Aufsätze von Hugo v. Tschudi im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen von 1898 lesen, so bemerken wir mit Verwunderung, daß dort immer nur der Name Jan van Eyck fällt, selbst wenn auf den Genter Altar Bezug genommen wird. Aber auch 1906 widmet Karl Voll in seinem „entwicklungsgeschichtlichen Versuch“ (Leipzig, Poeschel u. Kippenberg) das Anfangskapitel nur Jan van Eyck. Vgl. dagegen: Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn 1430—1460 (Abhandl. d. Königl. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften) Leipzig 1903, Einleitung, und Vorlesungen seit 1894—1919; Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, 2 Bde., Leipzig u. Bonn (K. Schroeder) 1915—1922. Hubert und Jan van Eyck, Leipzig (K. W. Hiersemann) 1924.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., phil.-hist. Kl. XXXIX, 2.

und Jan van Eyck als maßgebend für die nördlichen Niederlande da, gleichgültig aus welchen Quellen sie sonst ihre Anregungen und Hilfsmittel empfangen haben. Und im Genter Altar vor allem, der gegliederten Einheit eines tektonischen Gefüges schon, wie einer weltumspannenden Dichtung dazu, bleiben die Fäden der künstlerischen Überlieferung fest genug mit dem Mittelalter verknüpft, um den Zusammenhang mit ihr auch jetzt nicht aus den Augen verlieren zu können.

Jetzt gilt es, wie dem nördlichen Teil der Niederlande mit seiner Verwandtschaft zu Holland und den angrenzenden Gegenden des Niederrheins, auch dem südlichen seinen Vertreter zuzuerkennen, oder vielmehr auch hier einem Paar von solchen die maßgebende Stellung einzuräumen, die ihm gebührt. Den einen von ihnen hat man von alters her zu nennen gewußt: Meister Roger (ital.: Ruggiero), und ihn auch wohl nach seinem Wohnsitz Brüssel richtig in den Mittelpunkt seines besonderen Wirkungskreises gestellt, auch wenn die mangelhafte Erdkunde der Südländer, trotz allem geläufigen Geschäftsverkehr, nur allzu leichtfertig Brüssel mit Brügge zusammenwarf, und daraufhin auch persönliche Abhängigkeit von Jan van Eyck hinzu erfand, um sich so die Blüte der Ölmalerei wenigstens handwerklich erklären zu können. Versetzte man sie doch nach Humanistensprache beide zugleich nach „Gallien“, d. h. nach dem Frankenreich, dem sie damals gewiß nicht zugehörten. Der Andere, den wir ihm heute gesellen, ist erst durch den sparsamen Ertrag urkundlicher Forschungen, wie ein herrenloser Name ans Ufer der Kunsthistoriker geworfen, und erst genaueste Vergleichung namenloser Werke hat heimische Gelehrte wie Henry Hymans und gewiegte Kenner des verstreuten Bildervorrats wie Wilhelm Bode zu der Aufstellung einer Künstlerpersönlichkeit geführt, unter deren vorläufigem Notzeichen: „Mérode-Meister“, oder besser begründet: „Meister von Flémalle“ wir uns gewöhnt hatten vorsichtig zusammenzufassen, was sich als sein Eigentum behaupten ließ.

Die Lukasgilde von Doornick hat in ihrem Mitgliederverzeichnis eingetragen¹⁾: „Rogelet de le Pasture“, gebürtig aus Tournay, und das ist doch augenscheinlich nichts als die schreibermäßige Übertragung des Vaternamens „van der Weyden“, den er von seinem Vater Hendrik mitbrachte, der ein aus Löwen gebürtiger Bildhauer war, wie Mönche mit ihrem Klosterlatein denselben Namen „de Pascuis“ übersetzten, d. h. auch in die Mehrzahl, statt der Einzahl „de la Pasture“, das sich in Brüssel von selbst wieder in „van der Weyden“ verwandelte, wie uns ein „Röslein auf der Haiden“. Der in Doornick geborene junge Mann führte die ortsübliche Koseform für Roger fort — wie Pauleken und Janneken von Limburg auch in Rechnungsbüchern des Herzogs von Burgund — obgleich er schon verheiratet war; denn er trat nochmals in die Lehre, diesmal bei einem Maler. „Er begann seine Lehrzeit den 5. März des Jahres 1426 und sein Meister ward Robert

1) Herausgegeben von Genard, Antwerpen 1856, ferner Pinchart, Roger de le Pasture, Bulletin de la commission roy. d'art et d'archéologie 1867, p. 489.

Campin“, d. h. ein Mann aus der Landschaft Campine, die sich von Mecheln östlich bis an die jetzige Grenze von Brabant oder nach Hasselt hinübererstreckt, wie sie als ihren Fluß die Nethe in den Rupel und mit diesem in die Schelde nach Antwerpen entsendet. Und die Nachbarschaft des Löwener Bildhauers mit dem Campiner „Maler und Bildwerker (Ymagier)“ war am fremden Ort wohl das Bestimmende für die Wahl. Darauf folgt die weitere Eintragung: „lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec son dict maistre“, also die vorgeschriebene Erfüllung der übernommenen Pflicht von beiden Seiten, und dann kommt als Abschluß die Erwerbung der Meisterfreiheit in der Malergilde: „Maistre Rogier de la Pasture, natif de Tournay, fut receu à la franchise du mestier des peintres le premier jour d'août 1432“. Gleichzeitig machte in Doornick bei Meister Robert van der Campine auch ein Jacques Daret aus Tournay denselben Lehrgang durch, dessen Ertrag wir nach einem 1433 entstandenen Altarwerk für den Abt von S. Vaast zu Arras beurteilen können, da wir die Geburt des Kindes zu New York, die Heimsuchung und die Anbetung der Könige zu Berlin und die Darstellung im Tempel zu Paris (Tuck) besitzen. Diese vier Stücke des Schülers führen unabweislich auf den Lehrer zurück, den wir so als den „Meister von Flémalle“ und niemand anders erkennen, wie auch Georges Hulin de Loo in Gent als Ergebnis seiner Vergleiche mit dem einstigen, nur mäßig begabten Werkstattgenossen des Roger van der Weyden hingestellt hat¹⁾. Robert Campin ist 1375 geboren und kommt seit 1406 in mancherlei Beschäftigung für dekorative Zwecke der Stadt Tournay vor, ohne daß irgend etwas davon erhalten geblieben, und stirbt daselbst am 26. April 1444.

I.

VORBEREITUNG

a) Grabmäler von Doornick

Die nahe gelegenen Brüche graublauen Kalksteins machten die Bischofsstadt mit ihrer Kathedrale und deren Bauhütte auch zum Sitz einer Bildnerschule, die von der Mitte des XIV. bis gegen die des XV. Jahrhunderts hauptsächlich Grabdenkmäler in der Stadt selbst, wie deren Nachbarorten Mons und Valenciennes, lieferte und in bescheidener, bequem verfrachtbarer Größe auch bis Antwerpen und Breda, bis Hertogenbosch und Utrecht, ja bis nach England ausführte, oder sogar ihre Werkleute bis nach Gent und weiter entsendete. So kann es nicht Wunder nehmen, wenn in Doornick auch zugewanderte Kräfte aus den Niederlanden anzutreffen waren, wie sich sonst die Bildner in Huy sammelten, oder solche von da bis nach Paris begehrt waren. Noch der überhöhten Grundform des stehenden Rechtecks bleibt eins der frühesten Beispiele der Kathedrale selbst treu, das durch das Todesjahr des Nikolas v. Säcklin 1341 und die gleichberechtigte Gegenüberstellung

1) Burlington Magazine 1909, Juli.

seines noch jugendlichen Sohnes Colars († 1401) als eine Stiftung des letzteren bald nach dem Verlust des Vaters, dem seine Gattin schon 1322 vorangegangen war, gedeutet werden darf. In strenger gotischer Gliederung öffnet sich ein dreiteiliger Nischenbau, mit breiterer dreiseitiger Mitte und paarig ausgeschragten Flügeln; drei Spitzgiebel mit Kleeblattbögen steigen vor dem dreieckigen Baldachin mit seinem vorgeblendeten Maßwerk auf; dessen Stirnseite trägt das Wappen. Übereckgestellte Seitenpaare stoßen links und rechts daran und öffnen ihre ebenso paarigen Wimperge über den Nebenräumen für die Stifter. Vor schlank aufsteigenden Eckdiensten kniet zur Rechten der Himmelskönigin das Elternpaar, gegenüber der Sohn, hinter dem eine zweite Figur weggemeißelt scheint, so daß auch in der Zusammenordnung genaueste Symmetrie geherrscht hätte, wie das ausgebildete System des Stiles es gerade damals fordert. Die beiden Köpfe der hochgezogenen Männer bildeten mit dem (abgeschlagenen) der Madonna ein gleichseitiges Dreieck. Aber das saugende Kind an der offenen Mutterbrust ist fast nackt und in seiner wohlgenährten Größe mit eifrigem Fingerspiel an der süßen Quelle wie am eigenen Füßchen gegeben. Die Falten des dünnen Mantels fließen noch weich in Bogenlinien herunter; nur zwischen dem stark herausgerundeten Knie des rechten und dem des herabgleitenden Schenkels ziehen sich schräg verlaufende Querlagen, als vorspringende Stäbe gedoppelt, entlang und knicken vor dem zurückweichenden Gliede ein, während sich hüben vom natürlichen Höhepunkte eine sorgfältig geordnete Stoffpyramide zusammenbaut. Mit fast lauter aufrechten Parallellinien bilden die Stifter die Begleitung in möglichst tektonischer Geschlossenheit. — Die nämliche Baldachingliederung von 2 + 3 + 2 Seiten setzt sich auch an anderen Werken bis in die dreißiger Jahre des neuen Jahrhunderts fort, bald feiner gearbeitet und scharf profiliert, wie bei Tasse Saveris († 1426), bald plump und schwerfällig, die Figuren darunter bedrückend, wie in Mons für G. de Brouelles († 1430) und J. Hainecart († 1434), oder zu dreispitziger Giebelreihe auf Konsolen vereinfacht, bei den Schwestern Dronghelen (1433). Einmal, im Relief Gerard Parents und seiner Nonne in Mons, ist für die Madonna ein Rundbogen mit fünf Zwergbogen ausgelegt, zu den Seiten schmale Spitzbogen mit Kleeblatt für die Verehrer. Drei Personen, den knienden Stifter mit seinem Schutzheiligen hinter sich, und die entgegenkommende Madonna vor sich, werden unter einem Rundbogen mit sieben eingelegten Zwergbögen zusammengefaßt (Bartaymond † 1418 daselbst). Zum Flachbogen mit gleicher rhythmischer Unterteilung gelangen wir ferner bei S. Anna mit ihrer Tochter Maria und einer Stifterin (Tournai, Kathedrale, o. J.) — Mit dem dritten Jahrzehnt beginnt der Verzicht auf die Rhythmik der Architektur, zugunsten der Alleinherrschaft der Gestalten, deren Reliefnische nun entweder rechtwinklig umgrenzt oder in den oberen Ecken abgerundet wird. Doch bleiben in der Kehlung rosettenartige Knöpfe aus Blattwerk, Cherubköpfe oder Rankengewinde — ringsum für abzählbares Entlanggleiten des Auges — bestehen, bis auch diese Überreste von Anhaltspunkten verschwinden. Das sind die letzten Symptome des bisher tonangebenden Zeitsinnes in der

Auffassung, wie in der Figurenkomposition die Verdrängung des Ablesens von links nach rechts durch Symmetrie und Korrespondenz um die Mitte, und endlich die Bewältigung dieser durch lebendigen Gehalt des Daseins selber. Schon an der Wende des XIV. ins XV. Jahrhundert breitet sich das Grabrelief für die Familie Cotterel in der Kathedrale von Tournai wie ein Altarretabel von Jacques de Baerze in der Karthause von Champmol aus: je vier Rundbögen mit Kleeblattöffnung unter dem wagrechten Simsstreifen mit Stabwerkgliederung, für die Männer mit ihren Patronen hier, für die Frauen mit ihren Heiligen dort, und in der Mitte unter überhöhtem siebenfach ausgeschnittenen Bogen mit wagrechtem Schlußrand darüber der tronende Erlöser. — Zwei kurz nacheinander entstandene Beispiele für die Familie Quinghien zeigen bei aller Verwandtschaft doch zwei verschiedene Entwicklungsstufen: das abgerundete für Maria de Quinghien († 1427) bewahrt noch das architektonische Gefühl, indem es die Madonna mit dem Kind auf ihrer Steinbank gegen die eine Wand schiebt, die stehende hl. Katharina, mit ihrer Schutzbefohlenen vor sich, an die andere, so daß ein Engel in der Mitte des wagrechten Rahmens, nur schüchtern hervorquellend, den leeren Schalt-raum durch eine ideale Senkrechte hervorhebt. Da sind die Körper noch immer Anhängsel des Baugliedes. Das rechtwinklig umschlossene für Robert de Quinghien († 1429) bietet dagegen drei Engel auf, von denen zwei einen Vorhang hinter dem Gnadenstuhl der Dreifaltigkeit halten, während der dritte hinter dem Täufer, der den Anblick der Gottheit vermittelt, noch ein Weihrauchgefäß schwingen darf. Die feierliche Enthüllung im Augenblick und das aufgehängte Wappenschildchen mit seinen heraldischen Zeichen verraten schon, daß das Ganze auf Mitwirkung der Farben berechnet war, wenn auch mehr der Deutlichkeit und Sonderung zuliebe als aus künstlerischer Absicht eines Malers. Die Falten sind ganz verschieden vom vorigen: knitterig, aber auch kleinlich, ja wirr und unklar geworden. Die schützende Folie mit Schriftbändern darüber wird auch der tronenden Madonna zuteil, während Jehan du Bos († 1438), mit Johannes dem Täufer, und seine Frau mit Töchterlein drüben von S. Katharina empfohlen, ganz außerhalb bleiben. Es hängt ganz von der farbigen Behandlung ab, wie weit hier von malerischer Auffassung gesprochen werden dürfte, und darüber gestattet der Zustand kein Urteil. Der Bildner hat die plastischen Körper um ihrer selbstwillen vereinzelt oder zu paariger Gruppe vereint, allzu häufig nur nebeneinander aufgereiht.

Wenn es aber gälte, aus dieser Erbschaft fast lauter namenloser Kunstleistungen, bei ziemlich fabrikmäßiger Handwerklichkeit der meisten, wenigstens ein frühes Stück herauszugreifen, das für die Lebenszeit des Robert Campinas den Grundton seines eigenen Empfindens anzuschlagen vermöchte, so wäre es am Beginn seiner Laufbahn in Tournay gerade die breite Steintafel zu Basècles, die dem Ritter Simon de Leval († 1407) gewidmet ist, wie er in voller Rüstung, mit dem großen Helm vor sich auf dem Boden und sein Schlachtroß wenigstens zur vorderen Hälfte hinter sich, betend vor dem kleinen Weltheiland kniet, der ihn im langen Kittel stehend, vom Schoß der Mutter herab segnet und dabei die Erdkugel wie einen Ball in der Hand

hält. Die Himmelskönigin mit schwerer Krone muß dazu noch ihr Gebetbuch in der freigeblienen Rechten wägen, als wäre sie unter die Evangelisten und Kirchenväter gegangen. Aber abgesehen von solcher Zutat naiver Frömmigkeit, ist sie ein blühendes junges Weib in liebenswürdigem Mutterstolz: sie bietet mit lächelnder Huld, fast gerade von vorn gesehen, ein weiches volles Oval mit großen rundlich vortretenden Augen, geradabsteigender Nase und schwellenden Lippen im starken Kinn. Dicke Strähne ihres die Ohren verdeckenden Haares quellen aus dem übergeschlagenen Manteltuch hervor, dessen umgeklappte Ränder vom Nacken über die Büste niedersteigen. In breiten Bogenfalten rollt der weiche Wollenstoff über den majestätischen Leib und zwischen den klar durchblickenden Knien herab, um dann überstürzend nach beiden Seiten in dekorativem Geschlängel auszuwogen, nicht ohne jedoch auch da noch unter den Säumen die beiden Spitzen ihrer Schuhe klar hervorsehen zu lassen. Ganz ohne Rücklehne und ohne Wandgehänge hinter sich, sitzt sie auf niedrigem Steinsockel und zeichnet so den einheitlichen Gesamtumriß mit Einbezug des Kindes gegen den Reliefgrund ab. Das ist ein prächtiges Beispiel gesunder Plastik aus dem ersten Jahrzehnt, das wir im Sinne behalten wollen.

b) Bildwerke der Wallfahrtskirche von Hal

Zu gleicher Zeit, da dieses Grabmal in Tournay gemeißelt wurde, bekam die Wallfahrtskirche in Hal den Skulpturenschmuck ihres Chorhauptes, das seit der Jahrhundertwende emporgestiegen war und noch im ersten Jahrzehnt des neuen seine künstlerische Ausstattung abgeschlossen sah¹⁾. Allen Anzeichen nach gesellte sich ein frischer Zuzug von Werkleuten aus Rouen den heimischen Kräften und erreichte im Bau eine auffallende Ähnlichkeit mit dem dortigen Chor von St. Ouen, der freilich schon 1318 begonnen, doch auch hier in bescheidenen Maßen noch das Vorbild gab. Der Grundriß zeigt wie dort einen Polygonschluß mit Umgang und Kapellenkranz. Aber die Strebepfeiler sind nach innen gezogen, die Kapellen nur schmale Nischen zwischen diesen und auch der Umgang an den geraden Seiten eine Durchbrechung der Pfeilermasse geblieben. Dadurch entsteht außen eine geschlossene Wandfläche, die sich am hohen Sockel um so stärker geltend macht, als die Streben nur wie flache Lisenen heraustreten. Diese sind stämmig und lassen die Strebebögen weg; die Fenster nehmen nicht die ganze Wandbreite in Anspruch, sondern dulden auch da einen Teil geschlossener Fläche, die statt dessen mit Nischen für Statuen gegliedert wird. Das reiche Maßwerk mit Fischblasen und sich durchkreuzenden Kielbögen in den Fenstern, wie die durchbrochene Steinmetzarbeit der Brüstungen am Umgang und am Dach mit ihren aufragenden Fialenrisen, zeugen noch immer für das französische Ideal der Gotik. Im Innern entspricht ihm das prachtvolle Triforienstabwerk

1) Vgl. Richard Hamann, Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal, Belgische Kunstdenkmäler, herausgegeben von Paul Clemen 1923, Bd. I, S. 203—246.

mit den schmalen Schalträumen zwischen dünnen Gliedern und dem üppigen, aus Dreipässen und Fischblasen in quadratischen Rahmen gebildeten Maßwerk. Hier wie in St. Ouen die Abtrennung eines schmalen Streifens unten als niedrige Brustwehr — ein altes normannisches Laufgangmotiv —; aber auch oben der wagrechte Abschluß durch ein Gesims, das hart wie ein Torgitter vor der Fensteröffnung aufsteigt, während in Rouen gerade die Einheitlichkeit der spitzbogigen Fensterarchitektur mit der Triforiengalerie gewahrt blieb. Indessen auch so ist die Anmut der Gesamtverhältnisse des Innenraumes nach Höhe der Geschosse und Schlankheit der Arkaden herübergerettet, und feingliedrige Eleganz der angeblendeten Maßwerkfüllungen in Zwickeln und Wandverkleidung überrascht den Besucher des Heiligtums, bis hinein in die schmalen Gänge, in denen er dies Chorhaupt umwandelt. Droben im Zauberkreis des Lichtgadens stehen unter eigenen Baldachinen vor den Diensten des Rippengewölbes die zwölf Apostel, die sogleich im Zusammenhang mit der Architektur entstanden, auch an deren vorschwebendem Ideal ihren Anteil haben, wie sie anderseits die Zugeständnisse an den heimischen Geschmack der Niederlande nicht verleugnen. Drei von ihnen sind noch von einem anders geschulten Steinmetzen geliefert, von gedrungenem Bau und vierschrotigerem Ansehen, deshalb auf untergeschobene Sockel gestellt, während die übrigen neun mit dem Wuchs ihrer eigenen Gestalt dieselbe Höhe zu erfüllen bestimmt sind, also unmittelbar auf dem Boden ihrer Nische heraustreten. Petrus, Paulus und Johannes gehören einem Meister von klobigem Schlag. Ein dicker Kopf sitzt auf kurzem Körper; die Haare rollen sich zusammen und stoßen in die Stirn vor, die Brauen sind wulstig geschwollen, die Augen quellen glotzend aus den Lidern, zwischen der breitgebauten Nase und den Backenknochen ziehen Furchen herunter; der kurze Bart des Petrus wie der lange des kahlköpfigen Paulus ballen sich zu Klumpen. Sackartig hängt die Hülle um die derbe Grundform und staut sich hier und da unter raffenden Händen oder auf nackt hervorguckenden Zehen zu schwerfälligem Geschiebe, in dem freilich jede Falte rund geformt, jeder Zipfel zurechtgelegt und jeder Gegensatz von Senkrechten und Bogenzügen sorgsam abgewogen ist. Die grobe Schlosserarbeit als Zeichen der bindenden und lösenden Gewalt, über die ihr Träger mit unheimlichem Seitenblick hinstiert; der eckige Kelchfuß mit der Giftschlange unter den Fingern des Johannes, der ein flämischer Bauernbursch geworden ist, und der dicke Band Episteln unter den zornig rollenden Augen des Heidenapostels haben allesamt eine volkstümliche Kraft, deren Wirksamkeit wir auch in der Nähe noch gern anerkennen. Und doch begrüßen wir, als völlig im Einklang mit der festlichen Heiterkeit des Raumgebildes selber, nur die überwiegende Mehrzahl der unbekannteren Gottesmänner. Die gestreckten Proportionen sprechen nicht eben durchgreifend und entschieden für die edlere Herkunft. Mit beiden Beinen zugleich scheinen sie fest genug aufzutreten und bewahren ruhige Haltung, wie ernste abgeklärte Vertreter einer höheren Gemeinschaft. Nur wenige haben mit einem so großen Marterwerkzeug zu schaffen, wie Andreas mit seinem x-förmigen Kreuz, oder Jakobus mit

Pilgerstock und Tasche, auf ein mächtiges Beil hinzuweisen oder zur breitgezahnten Säge noch ein Buch zu tragen. Der Kreuzstab oder die Keule wird ihnen nicht einmal hinderlich, in ihrem geöffneten Evangelium zu lesen. Aber sie alle sind für sich in Gedanken vertieft, ins innere Schauen verloren, ob mit, ob ohne Schriftquelle dazu. Und diese Gleichheit der Sinnesart, der Geistesrichtung ist hier die Hauptsache geblieben: dafür sorgt die ähnliche Gewandung aus den nämlichen Bestandteilen der Tunika und des Mantels, von dem nur Einer ein Ende über den Kopf gezogen hat; — dafür sorgt auch die gleichmäßig fließende Behandlung dieser Stoffgehänge und deren immer aus drei Farben zusammengestellte Abwechslung, deren erneuerter Zustand kein anderes Urteil mehr erlaubt, als daß sie mit ihrer feierlichen Begleitung die brüderlichen Gestalten umspielen, um so die Mannigfaltigkeit der Charaktere bei der durchgehenden Gemeinschaft erst recht ins Licht zu setzen. Das sind keine holzgeschnitzten Puppen mehr, wie die biblischen Figuren eines Altarfabrikanten nach Art des Jakob van Baerze, sondern es sind würdige Männer von lebendiger Verschiedenheit, wenn auch kleinbürgerlicher Herkunft und verschlossenen Wesens, keine leidenschaftlichen Glaubensboten, sondern milde Zeugen innerer Befriedigung und schlichter Gemüts-tiefe, fast ausgesprochen germanischer Art.

Was der leitende Meister mit seiner Apostelschar im Hochchor gewollt hat, leuchtet dicht zusammengeschoben in je eine Schmuckwand desto deutlicher ein am Sakramentshäuschen im Umgang unten, das die Jahreszahl 1409 und die drei Namen: „Henderic van Lathem + en de Meyere + en Claes de Clerc“ trägt, von denen der letzte vielleicht nur der eines beratenden Klerikers oder Schriftgelehrten war. Der Schrein nimmt die Wand zwischen zwei Nischen des Chorumganges ein und wiederholt seinen architektonischen Aufbau nach beiden Seiten unter einem kräftig vorspringenden breiten Gesims, unter dem sich die Bekrönungsglieder der Strebepfeiler und Spitzgiebel ausblühen. Merkwürdigerweise sitzen von den vier Reliefs der Einzug in Jerusalem und das Gebet in Gethsemane auf der einen Hälfte, die Fußwaschung und das Abendmahl auf der andern beisammen, jedes unter dem vorgeblendeten Kleeblattbogen mit vier darunter eingelegten Zwergbögen, deren freibleibende Mitte durch ausstrahlende Blattspitzen an den Ecknasen nahezu geschlossen, aber auch durch deren Goldglanz ausgezeichnet wird. Hier ist also die aufrechte Zentralachse des Schaltraumes für die Reliefdarstellung zu suchen. In dem Anfangsstück der einen Seite steht hier, in der Mitte vorn, der Wasserbottich für die Fußwaschung, und Jesus beugt sich mit vorgesetztem Knie vornüber gegen Petrus, der mit bescheidenem Widerstreben doch gehorsam dasitzt und die Demut des Herrn über sich ergehen läßt, während Johannes über beiden entzückt der Wechselrede lauscht. Um Kopfeslänge überragt ihn noch ein vierter, der so die Gipfelung abschließt; in leiser Verschiebung nach rechts wird das Übergewicht vom Urheber der Bewegung aus fühlbar. Eine ansteigende Diagonale, von der Einspruchsgebärde des Petrus aus, begegnet der Durchsetzung des Willens bis zum zweiten Kleinbogen hinauf, während die kreuzende Achsenrichtung

über Rücken und Scheitel des Meisters in die ausgesparte leere Stelle trifft, die als Verbindung mit dem freien Raum dort oben weiter hinauf deutet. Eigens für dieses Ziel ist der Kopf eines Jüngers hinter den seines Vordermannes herabgedrückt, damit niemand sagen könne, es sei ein Zufall oder gar ein Fehler aus Nachlässigkeit, wo die dreiköpfige Zugipfelung der Teilgruppen links und rechts so deutlich dasteht. — Beim Abendmahl erscheint der leise nach rechts verschobene Tisch in gewohnter Aufsicht, und die niedrigen Hüker vorn, die Herrenbank hinten ermöglichen einen allmählichen Anstieg der Komposition, deren Höhe- wie Mittelpunkt notwendig der Meister selbst einnimmt. Von dem vorn knienden Judas Ischarioth läuft die entscheidende Diagonale über seinen Rücken und Kopf gegen die Hand des Herrn mit dem Bissen hinauf, so daß der Lieblingsjünger, sich anlehnend, die Scheidegrenze bildet. Dabei tritt nur der Fragesteller Petrus noch hervor, dessen nächste Lauscher keine Auskunft mehr über ihren Standort geben, während sonst eifrig aus dem Krug getrunken, vom Osterlamm oder Brot gegessen und zu äußerst rechts gar das Messer am Tischtuch abgewischt wird. Weinflasche und Korb stehen unter dem herabhängenden Laken, wahrheitsgemäß für den damaligen Betrachter, wie die vorspringende Ecke des Sitzes vorn kunstreich mit Faltenzügen des letzten Mantels und Rockes überhängt ist, damit die Sprache der Faltenzüge nicht nur erinnere, wie man das Tischtuch zerschneiden möchte, sondern auch zum harmonischen Abschluß wieder nach innen zurückkehre. Das sind die gotischen Gesetze des Wohllauts begleitender Gewandung, um die Richtungsgegensätze und Gleichläufe lebendiger Personen — einer Figurenkomposition allerdings, die nicht mehr dem Hausgesetz der Architektur allein gehorcht, sondern dem mimischen der Ausdrucksbewegung und Zielstrebigkeit, daneben jedoch, im innigsten Zusammenhang mit der Rhythmik poetischer wie musikalischer Form, dem Liniengeschlängel für das Auge denselben Spielraum zugesteht, wie dem Tanz betonter und unbetonter Silben, oder dem Klangreiz erwarteter und wiederkehrender Reime, der Augenweide wechselnder und wieder aufleuchtender Farben. Diese Reliefkunst verbindet noch alle Mittel der reinen Form zur Begleitung der heiligen Werte, die sie darbieten soll, und die Idealisierung auch mit Hilfe der Ornamentik liegt ihr noch mehr am Herzen, als die Verwirklichung des Geschehens im Sinne des Alltags, oder nach den Ansprüchen der Körperbildnerin eines neuen Geschlechts, das vom Spiel der Muskeln und dem Gegensatz der Gliedmaßen auch unter biblischen Hüllen der Heiligen noch Rechenschaft haben will. — Die beiden Darstellungen auf der andern Seite bauen sich ebenso durch Übereinanderstellung der Figuren auf: der Einzug in Jerusalem wird, wie damals gewöhnlich, durch den Aufstieg zum Stadttor hinaufgegeben; das Gebet auf dem Ölberg fordert die Anordnung in die Höhe, statt in die Tiefe, schon durch die vorgeschriebene Örtlichkeit.

Am Südwestportal derselben Kirche steht das berühmte Standbild der Madonna von Hal und überrascht durch seine Verwandtschaft mit den Meisterwerken des XIII. Jahrhunderts, von denen gewiß eins dem Künstler des XV. zur Nachachtung aufgegeben worden war. Die gegensätzliche

Biegung der Körperteile, die klare Scheidung von Stand- und Spielbein bis hinein in die begleitenden Faltenzüge, die beide Glieder ganz verhüllen, der Rhythmus der Flächen und Gehänge „vom langsamen Aufwallen bis zum steilen Herausschlagen“, ja die volle Rundung der Düten, die klare Festigkeit der Grate im Einklang mit der Architektur — alles entspricht noch dem strengen Stil der Gotik. Und doch hat die Gesamtform ihres Leibes eine Fülle und Weichheit angenommen, die auch den Knaben auf ihrem Arm schon als Abkömmling des XIV. Jahrhunderts verrät, ja als angehenden Bürger einer neuen Zeit. In der Schwingung der Gestalt liegt eine gefühlselige Lässigkeit, in dem Herabgleiten flacher Bogenrillen, im geschmeidigen Schlingeln des Faltensturzes zu ihrer Linken die Lust am Eigenleben der Gewandung, das gemächlich ausklingen darf, wo sie dem Auge noch sichtbaren Wohllaut vermittelt. In das zweite Jahrzehnt wandern wir mit den heiligen drei Königen am linken Seitengewände des Portals. Der älteste, der seine Krone bereits abgenommen hat und barhaupt herantritt, erscheint in seinem langen Haar und wallenden Vollbart noch wie eine Verklärung der edelsten Apostel im Hochchor, mit ihrer weichen elegischen Stimmung im würdevollen Charakter: auch er schon in sichtbarer Fülle des Leibes, aber noch straff eingewickelt in den großflächig gebreiteten Mantel, ohne jeden Überfluß des Stoffes, und deshalb wie zusammengenommen in lauterer Hingebung eines über Irdisches erhabenen Greises; über der verdeckten Hand trug er die Gabe, das Zeichen seiner Huldigung. Auf das gefüllte Gefäß in seiner Linken weist der Zweite, zum folgenden Nachbar zurückgewandt, und doch deutlich vorwärts bewegt zum gemeinsamen Ziele. Sein Reiseumantel, mit der engen Knopfreihe auf der Brust, läßt die kelchförmig über die Hände gleitenden Engärmel des Wamses hervorstoßen; die hinderliche Länge des Überwurfs ist gerafft und über den linken Elnbogen geschlagen, so daß das Standbein fest auftretend unter dem Schatten frei wird. So malt eine Reihe schräg ansteigender Zugfalten die Richtung, in die auch die Rechte weiter weist. Das kurz bärtige Antlitz, unter dem Barett mit Zinkrone herum, ist außerordentlich reich modelliert und ebenmäßig geschnitten, mit den kleinen flachliegenden Augen nur des Ausdrucks vornehmer Milde fähig, der uns an englische Typen christlicher Sanftmut erinnert. Die natürliche Welligkeit der zurückgekämmten, am Kopf anliegenden Haare ist auch beim Jüngsten beibehalten, der doch einen breiteren Zuschnitt aufweist, und so wohl tatsächlich die Wiedergabe beobachteter Gepflegtheit, die nur äußerlich, ebenso in grausame Härte ausschlagen kann, wie hier in höfischer Zurückhaltung verharren. Hier ist über dem modisch gerillten Wams nur ein Stück Tuch um Schultern und Beine geworfen, wie es dem Bildner für den Anfang seiner rhythmisch gegliederten, aber als Einheit zusammenhängenden Reihe erwünscht war. Die Falten gehen, da noch Ruhe herrscht, gerade herunter, stoßen auf den Boden auf und legen sich über den vorgesetzten Fuß breit gegen die Tiefe hin, bis auf den Rand des Sockels in der Nische; so fassen auch beide Hände den schweren Becher vor dem Leib, und nur der Blick wie das Gehör sind schon dem Vorgänger

zugewandt, der zu seinem Hinweis leise zu flüstern scheint. — Auch diese feierliche Aufgabe der Königsaudienz in der Kirchenvorhalle war also damals kein Hindernis mehr für den Einzug der Wirklichkeitsschilderung nach zeitgenössischem Schaugepränge der Fürsten; nur die Modulation der Körperbewegung und der großgehaltenen Flächen, mit ihrem Wechsel der Innen- und Außenseiten, wenn auch in wiederkehrender Reihenfolge noch herkömmlicher Grundtöne, bewahrt die Getragenheit des Vortrags, wie gebundene Rede auf den Brettern des Festspiels. So unverfrorene Selbstdarstellung wie die des Herzogs von Berri auf dem Titelblatt seiner *Très-riches Heures* zu Chantilly, sich in aller Umständlichkeit bei den Freuden der Tafel und unerwartetem Besuch konterfeien zu lassen, dürfen wir freilich an solcher Stelle nicht erwarten, auch wenn die Entstehungszeit schon die nämliche war.

c) Klaus Slüter in Dijon

Die beiden Stichproben aus der Skulptur der Niederlande, von Tournay selbst und dem benachbarten Wallfahrtsort auf dem Wege nach Brüssel, sind nun freilich geeignet, uns gerade den Abstand vom eigentlichen Burgund recht fühlbar zu machen, in dessen Hauptstadt Dijon doch soeben schon an der Wende des XIV. ins XV. Jahrhunderts zwei öffentliche Denkmäler geschaffen waren, die einen vollen Griff in die Wirklichkeit von erstaunlicher Kühnheit vor aller Augen stellten: die Werke des Klaus Slüter aus Holland für die Kirche der Karthäuser zu Champmol und ihren Klosterhof, der dadurch schnell zur vielbesuchten Wallfahrtsstätte werden sollte.

Da steht am Mittelpfeiler der paarigen Eingangstür in die Kirche auf einem Sockel, mit den Anfangsbuchstaben der Stifter M und P (Margarete und Philipp) erhaben herausgemeißelt ringsum, das Standbild der mütterlichen Himmelskönigin mit Szepter und Krone. In lebhafter Seitendrehung hält sie auf ihrem linken Arm das lockige Knäblein in seinem langen Kittel, aus dem nur die nackten Zehen hervorgucken, und schaut ihm allein ins kleine Angesicht. Das Wahrzeichen ihrer Herrschaft in der Rechten wird dabei weit hinausgestreckt; denn der Oberkörper ist zurückgeworfen, um die süße Last bequem in der Höhe zu tragen, und das hochgegürtete Gewand zeigt auch die Vorwölbung des Leibes als Stütze für die Füße des Kleinen. Dort sind selbst die Massen des Manteltuchs, das über Schulter und freien Arm herunterfällt, in vierfacher Faltenreihe straff herübergezogen, ja in ihrer ganzen Länge von unten her emporgerafft, so daß alle Bogenlinien über dem nachgeschleiften Spielbein an derselben Stelle gipfeln, um von da gegenüber abzustürzen und als Steilgehänge über dem Standbein die Aufmerksamkeit auf seine lebendige Fülle zu sammeln, doch nur in einer auseinanderschlagenden Öffnung vorn in der Mitte den sicher tretenden Fuß zu zeigen. So bildet der gesamte Faltenbau bis an den festgespannten Gürtel einen majestätisch bewegten Untersatz für die Büste, die das organische Gewächs der Mutterbrust und ihres sorglich wachenden Hauptes mit dem Kleinod vereinigt, um das sich all ihre Gedanken drehen. Unter dem Schattenrahmen des Schleiers,

auf dem die Krone saß, blicken noch heute die vollgerundeten Augen, steigt unter hoher Stirn die gerade Nase zum vorgespitzten Mund und kräftig entwickelten Kinn, das aus der Fülle weicher Wangen und wohlgepolsterter Halssäule herausdrängt. Es ist die stolze Erscheinung eines königlichen Weibes, die der äußeren Zutaten gar nicht bedarf, sondern durch die aufrechtsteigende Gestalt schon allein wirkt und dem ganzen Umkreis Verehrung abnötigt. — So knien auch an den Seitenwänden des Portals die fürstlichen Stifter in selbstverständlicher Hingebung: zu ihrer Rechten, wo das Szepter winkt, der Herzog von Burgund, Philipp der Kühne, und gegenüber seine Gemahlin, Margarete von Flandern. Mit anbetend zusammengelegten Händen streben sie zu ihr hin, wenn auch würdevoll und gesammelt, selber ganze Persönlichkeiten, die bei Lebzeiten noch, in voller Leibhaftigkeit ausgemeißelt, und in ihrer höfischen Tracht mit Hermelinkragen über dem weiten Mantel, oder enganschließender Jacke von gleichem Pelz über dem faltenreichen Kleiderrock, in naturgemäßen Farben einst mit täuschender Wirklichkeitstreue bemalt waren. Über diese lebensgroßen Bildnisse, nach dem Beispiel französischer Königspaare, heben sich von beiden Seiten empfehlende Schutzpatrone noch über Menschenmaß hinaus: hinter der Herzogin die heilige Himmelsbraut mit dem Zackenrad unter ihrem Mantel, im Begriff auch ihr Knie zu beugen, auch sie mit dem königlichen Diadem auf ihrem Schleier, aber schon allzuvollen Wangen und Unterkinn, wie eine matronenhafte Abwandlung der Madonna, die man als Ahnfrau oder Taufpate herbeigerufen hätte — und hinter Philipp selber, der Wegbereiter des Herrn, mit dem Lamm auf der rechten Hand und dem Rohrkreuz in der linken, eine mächtige Heldenfigur aus der Vorzeit, die das härene Büberkleid ganz mit dem umgeworfenen Wollenstoff verhüllt, der ringsum alle Glieder einwickelt und schließlich über den Scheitel gezogen ist, so daß nur das großgeschnittene Antlitz mit dem hängenden Vollbart daraus hervorschaut. In der halbknienden Haltung ist eine rhythmisch bewegte Zeugmasse von überwältigendem Schwung, voll reich belebter Flächen und zugkräftiger Faltengrate gegeben, die bis zum Boden niederwallend und dort nachschleppend die irdischen Glieder des Wüstenmenschen in ein ganz andersartiges Element übersetzt, das uns wie Wasserfülle zu rauschen und wie Wellengewoge sich brausend zu überstürzen scheint. Das ist durchaus der zugehörige Bruder der milderen Katharina, und beide zusammen vertreten die künstlerisch ebenbürtige, wenn auch seelisch minder entwickelte Verwandtschaft der Madonna selber.

Im Klosterhof der Karthause, an dem einst auch die Begräbnisstätte seiner Insassen lag, steht ein Brunnenbecken von 7,15 m Durchmesser, aus dessen Mitte auf eingemauertem Sockel ein sechseckiger Tragpfeiler von 3,20 m Höhe aufsteigt. Die sechs Seiten sind mit spätgotischer Blendarkatur gegliedert, so daß sich auf jeder ein Rundbogen mit eingelegtem Kleeblatt öffnet, dessen Stab- und Maßwerk vergoldet die schwarze Grundfläche umschließt. An den Ecken des Polygons treten weiter auf steilen Untersätzen schlanke Säulchen hervor, deren Kapitelle mit zwei wulstigen Blätterreihen, ebenfalls vergoldet, mit ihrer Deckplatte in der Höhe der Bogenansätze

bleiben, um selbst als Fußpunkt stehender Engel zu dienen, die sich mit ihrem Oberkörper vornüber neigen und ihre angespannten Flügel gegen die weitvorspringende Deckplatte legen, zu der gedoppelte Gesimslager mit ihren Kehlungen dazwischen empordrängen. Auf dieser Plattform war durch Felsgestein die Kuppe des Kalvarienberges gekennzeichnet. Hier ragte ein gewaltiger Kreuzesstamm zu fast 4 m Höhe hinauf, mit einem Querarm von 2,75 m Spannweite, und dem heldenmäßigen Körper des Erlösers von 1,65 m Länge daran, von dem goldenen Strahlennimbus und dem Schriftblatt noch überhöht. Das ganze Steinkreuz war 1399 von oben bis unten mit Vergoldung überzogen worden und der Christus 1401 in natürlichen Farben bemalt, wie die Dornenkrone und die Nägelköpfe mit Goldglanz ausgeziert. Unter seinen Armen standen die Mutter Maria und der Lieblingsjünger in ihrem Schmerz, während die vorn kniende Magdalena, im weltlichen Prachtgewand der liebenden Sünderin, mit vergoldetem Diadem auf ihren blonden Haaren, den Kreuzesstamm umfaßte.

Von dieser ganzen Kreuzigungsgruppe ist nichts übrig geblieben, als ein Arm der Magdalena und der armlose Oberkörper des Gekreuzigten selbst, den man in Dijon eingemauert wiederfand. Dieser Christus hat geschlossene Augen; aber seine großartige Schönheit leidet kaum darunter. Seine langen Haare fallen in zwei starken Strähnen über die Schultern, und ein dichter Bart reicht von den Wangen herunter, über das Kinn bis an die Brust, wie von der Oberlippe nach beiden Seiten in wohlgepflegter Form. Von der gesenkten Stirn mit tiefen Augenhöhlen geht unmittelbar das Nasenbein abwärts in großem regelmäßigem Schnitt, so daß die breitausladende Dornenkrone wie beruhigend abschließt. Geronnene Blutstropfen gemahnen noch auf der Stirn und zwischen den Locken an die Unbill der Dornenspitzen. Auch die rechte Seite hat die offene Wunde vom Lanzenstich und den letzten Rest des Herzblutes an ihrem Rande. Aber das Opfer ist in Ergebenheit gebracht und ausgeglichener Friede wohnt in den edlen Zügen des Überwinders aller Schmach. So ist er dereinst das Urbild für Hubert van Eycks Gottvater in ewiger Manneschönheit geworden.

Damals aber wirkte diese Heldengestalt des Siegers über den Tod noch ungebrochen mit den Seinen unter dem Kreuz zusammen, und die Erlösungstat fand ihren Widerhall in den Stimmen der Propheten und dem Mitgefühl ihrer Engel rings um den Sockel. Größer, als der Zuschnitt der Blendarkaturen am sechseitigen Pfeiler ursprünglich vorgesehen hatte, waren die Einzelstatuen, nun auch sie lebensgroß, davorgesetzt worden, so daß ihre Köpfe bis an den Rand des zweiten Gesimses hinaufreichen. Alle Engel konnten noch 1399 angebracht werden und drei Propheten: Moses, David und Jeremias, folgten vor dem 8. Juli 1402, — die andern drei noch bis 1405, kurz vor dem Tode des Meisters: Zacharias, Daniel und Jesaias. Jeremias und Zacharias sind noch die niedrigsten von Statur. Das Gesetz der Unterordnung unter die Wagrechten des Unterbaues, wo sie auch in Mysterienspielen wie in Buchmalereien ihre Rolle zu spielen pflegten, wie Zeugen aus einer versunkenen Welt, wirkt noch maßgebend fort. Mit David ist die

Befreiung vollkommen erreicht, und triumphiert über alle Schwierigkeiten im Jesajas, den wir als letztes Meisterwerk ansehen, so dramatisch auch seine Nachbar Daniel gegen ihn herausfährt. Dem vorbedachten Plan gemäß gehören Moses und Zacharias näher zusammen, da sie Gegenstücke innerhalb des Ganzen bilden sollten: an der Schauseite des Kalvarienberges der unerbittliche Verfechter des Gesetzes, an der Rückseite unter dem Kreuzestamm der Verkünder des Blutgeldes für den Verräter, also eigentlich am Anfang des Leidensweges aufgestellt. Dann jedoch gesellten sich an den seitlichen Flächenpaaren links und rechts noch je zwei Gestalten zu lebendiger Beziehung, die von der Ecke her übersehbar, die beiden als Einheit zusammenzufassen anheim gab. So entstand ein willkommener Wechsel zwischen Einzelaufnahme jedes Zeugen für sich und Verfolg paariger Gemeinschaften innerhalb der Reihenfolge, d. h. zugleich ein rhythmischer Vollzug des Gesamt-erlebnisses, als Grundlage der Erfüllung droben im Opfertod — ein Vorspiel aus der Vergangenheit.

Aus dem Wüstenprediger Johannes am Portal erwächst der Gesetzgeber vom Sinai. Wie ein Löwenhaupt mit langer Mähne sitzt der bartumwallte Kopf des unbeugsamen Wüstenkönigs Moses auf den Schultern eines Kraftmenschen von gedrungem Wuchs: zwei vorspringende Auswüchse an der Stirn geben plastisch das urwüchsige Wahrzeichen solcher Überlegenheit wieder; die zusammengezogenen Augenbrauen und Hautfalten, die Furchen neben der Nase, die aufeinander gepreßten Kinnladen, wie der Haarwald voll magnetischer Ladung bis auf die letzten Rippen nieder, sprechen sie vollends aus. Die ruhig gleichmäßige Standfestigkeit des gerade vorwärts gerichteten Körpers verbindet sich mit der folgerichtigen Behandlung der stofflichen Hülle zum Ausdruck geschlossenen Wesens, das sich wie ein Turm hinpflanzt und nicht wanken wird. Über der flammend-roten Kutte, die durch einen Ledergurt um den Leib geschnallt ist, schlingt sich ein reichlich ausgiebiges Manteltuch mit seiner gedrängten Fülle von straffgezogenen Querlagen, deren oberste den Nacken bedecken, und seiner metallisch-glänzenden Goldfarbe mit azurblauen Ausschlägen der Kehrseite. Wie selbstverständlich handhabt er die Doppeltafel der Gebote in der Rechten, über die der Umhang überquillt, und wie altherkömmlich legt sich das herabhängende Schriftband über die linke Schulter, nur vom übergreifenden Daumen lässig gehalten und zum Ablesen dargeboten: „Die Volksmenge von Israel wird ein Opferlamm schlachten, wenn der Abend kommt“. — Hochgewachsen und breitschultrig steht David im prachtvollen Königsmantel der französischen Könige aus azurblauem Sammet mit Goldsternen, auf dessen Saumrand goldene Harfen gestickt sind, und mit der Lilienkrone auf dem üppig gelockten Haar, zwischen dem das regelmäßige Antlitz von breitem Schnitt gesundheitstrotzend im dichten kurzgehaltenen Bart herausstrahlt. Weit geöffnet läßt der Mantel auch die gewölbte Brust hervortreten, über die sich prächtig gestickte Querstreifen der lang herunterfallenden Tunika hinziehen, und verdeckt fast völlig mit seinem Gehänge die feingearbeitete Harfe, die er neben sich auf den Boden setzt, während die Linke das Schriftblatt

wie eine ausgestellte Urkunde bereit hält: „Sie haben meine Hände und meine Füße durchbohrt und alle meine Knochen gezählt.“ Dieser Fürsternat weiß jedoch nur von gleichmäßig harmonischem Fluß aller Linien zu sagen und läßt die Fußspitze des Spielbeines in eleganter Bewegung daraus hervorsehen.

Den Mantel aus Goldstoff teilt auch Jeremias, hier mit grünem Futter über azurblauem Rocke, dessen Kragen, Ärmel und Einsätze mit langen Reihen ornamentaler Buchstaben bestickt sind, die willkürlich zusammengeschoben, doch in beliebiger Folge wiederkehren. Sein bartloser Kopf wird von der Schweifkappe gedeckt, aber das nackte Haar bleibt frei und steigert den Eindruck der sorgenvollen Züge des abgehärmten Greises. Er war, ehemals gar mit einem Brillenglas auf der Nase, ganz in das schwere Buch auf seinem Arm vertieft und ließ sein Geschreibsel für sich selber reden: „O, ihr alle, die des Weges vorübergeht, merket auf und sehet zu, ob irgendwo ein Schmerz ist gleich wie mein Schmerz.“ — Ein verkümmertes Männlein im aufgekrempten Judenhut, dessen kegelförmige Spitze sich über Farbenringen abflacht, wie ein unterirdisches Erdmännlein gar eben aufgetaucht, steht Zacharias, bedrückt und befangen, auf beiden Füßen gerade nach vorn gekehrt, und neigt sein vollbärtiges Gnomengesicht gegen die Brust herab. Beide Arme werden vom dicken Mantel mitverhängt, so daß nur die Hände, mit dem Schreibstift hier, mit dem Tintenfaß da, herausreichen können, um die Worte auf den Pergamentstreifen zu malen, der sich aus den Fingern der Linken abrollt: „Zu dreißig Silberlingen haben sie meinen Kaufpreis angeschlagen.“ Unten stoßen die wulstigen Falten des grünen Rocks auf den Boden, während die azurblaue Glocke darüber durch ihr reiches Muster aus großen Goldblättern mit Rankenwerk dazwischen, ebenso wie die goldene Knopfreihe an der Mütze, von einem alten Märchenland zu sagen weiß, oder unbefangen angeschaut den Inhaber eines Trödlerladens kennzeichnet. — Daniels golddurchwirkter Mantel hat breite Randleisten mit kostbarem Besatz über azurblauem Unterkleid, dessen Farbe auch seine Kappe teilt; unter seinen braunen Lederschuhren blitzen vergoldete Trippen. Mit energischem Fingerzeig pocht er auf den Wortlaut seiner Weissagung: „Nach zweiundsechzig Wochen wird der Gesalbte getötet werden.“ Und diesen Ausspruch begleitet sein hochgehobener Kopf mit der heftigen Aufwärtsdrehung des Profils, dessen scharfe Formen noch durch den massigen breiten Vollbart verlängert werden, der mit rundbeschnittenem Rande herausfordernd vorstößt. Ein solches Daherfahren der ganzen Person bis in das ausgeschwungene Schriftblatt in seiner Linken wirkt, unbekümmert um die Eckkonsole und den Engel darauf, zu seinem Nachbar herum, der ihm nicht minder nachdrücklich entgegenkommt. Jesaias freilich ist ein Greis mit kahlem Schädel, aber langem in der Mitte gespaltenem Backenbart und langausgedrehten Enden unter der Nase her. Er hat im Eifer die geschwänzte Kappe auf die Schulter geworfen und schiebt mit dem rechten Arm das entrollte Pergament zur Ansicht gegen die Säule vor, die ihn von Daniel trennt: „Wie ein Schaf zur Schlachtbank geführt wird, und wie ein Lamm vor dem Scherer ver-

stummt, sein Maul nicht mehr auftut.“ Dabei schleppt er unter dem linken Arm einen schweren Kodex mit und läßt sein Tintengeschirr auf die doppeltgerundete Geldkatze sinken, die an dem weiten Gürtel hängt. Hier ist die Nachahmung der Zeittracht oder des ausgewählten Kostüms der Festspiele bis zum äußersten getrieben: der Überwurf aus Goldbrokat schimmert in reichen Mustern auf Rot und Blau, die Gürtelschnalle ist kostbare Goldschmiedearbeit, wie die Eckbeschläge des ledernen Bucheinbands mit Schließen und Deckelzier. — Selbst die Zahlungsregister bezeichnen die Mühewaltung des Meisters Jehan Malwel, der Tag und Nacht in einem Zuge daran arbeitete, das Prachtkleid der Magdalena oben und die pelzverbrämten Röcke der Propheten unten so schnell zu vollenden, daß die wechselnde Witterung sie nicht im Entstehen verderben könne, mit dem bemerkenswerten Ausdruck „estoffer“, d. h. als Ausstaffieren, wie wir sagen, aber mit dem Absehen auf genaueste Stoffimitation zur Augenweide und Sinnes-täuschung. Das war das neueste Ziel der Sehnsucht für die Wirklichkeitsgier der Zeitgenossen, soviel höher auch die Gesamtschöpfung eines Bildners wie Klaus Slüter sonst gegriffen war, — und hier liegt auch der Schlüssel für die Nachahmungswunder am Genter Altar und auf den Geduldsproben eines Jan van Eyck.

Hier in Dijon fand auch Robert Campin alles, was sein Herz vielleicht noch unbewußt begehrte, und fand es um so eher nach der Vollendung im Jahre 1405, da schon 1388 zur Einweihung der Karthäuserkirche von Champmol der Bildhauer Nikolaus de Haine in Tournay dem Herzog Philipp eine Madonnenstatue verkauft und persönlich an ihrem Bestimmungsort aufgestellt hatte. Die Enthüllung des Mosesbrunnens mit dem Kalvarienberg darauf war ein künstlerisches Ereignis, dessen Ruhm sich schnell durch die Lande verbreitete, und alle strebsamen Kräfte der darstellenden Kunst in die Hauptstadt von Burgund locken mußte, wie es Bußfahrer aus allen Gegenden, gleich benachbarten Landesfürsten und fremden Kirchenfürsten mit ihrem Gefolge, hierher zog.

d) Jehan Malwel

Ein letztes Altarbild von der Hand des Jehan Malwel für die Karthäuserkirche zu Champmol, bei dessen Fertigstellung der Maler 1415 hinwegstarb, so daß Henri Bellechose, sein Nachfolger im Amt, noch etwas Aufputz hinzufügen mußte, gewährt jetzt im Louvre die Möglichkeit, seine Malweise genau kennenzulernen und die Stufe der Kunst festzulegen, die ihm zu erklimmen vergönnt war. Auch hier steht der Gekreuzigte im Mittelpunkt; aber auf dem Goldgrund der Tafel erscheint über dem T-förmigen Marterholz die Halbfigur Gottvaters mit ausgebreiteten Armen in einer Cherubglorie und die Taube des heiligen Geistes flattert am Nimbus des Erlösers vorbei auf den Scheitel des geopferten Sohnes. Dies aufgerichtete Wahrzeichen der Dreieinigkeit trennt jedoch nur zwei Momente aus der Legende des hl. Dionys, die innerlich damit zusammenhängen: die wunder-

bare Kommunion des gefangenen Bischofs durch das Gitterfenster im Turmverließ, die der herabgestiegene Heiland eigenhändig vollzieht, indem er ihm die Hostie in den Mund schiebt und den Kelch bereit hält, während zwei Engel dabei ministrieren — und die Enthauptung des so gestärkten Bekenner, mit seinen beiden Diakonen, deren einer ihm vorangegangen ist, wie der andere ihm folgen soll: Während er selbst noch mit dem Kopf auf dem Blocke liegend, schon den ersten Streich des Henkers empfangen hat, aber noch einen zweiten erwarten muß, holt soeben der riesige Metzger mit beiden Armen das Beil schwingend zum Schlage aus — als gelte es, diese Zielprobe seiner Treffsicherheit in grausamster Anschaulichkeit vor Augen zu stellen. Derweil wird auch das letzte Opfer in vollem Ornat mit zusammengebundenen Händen festgehalten und muß in Ergebenheit mit ansehen, was ihm selber bevorsteht. Der grinsende Scherge im Sarazenengewand horcht der Einflüsterung eines Spötters, und in oberster Reihe tuscheln ebenso höhnisch drei beturbante Zeugen, deren langbärtiger Führer die jüdischen Zeichen der Exekration hinter den fallenden Christen dreinstreckt. Hier ist alles beisammen, was bei ähnlicher Gelegenheit auch von den Neffen Malwels, Pauleken und Janneken von Limburg in den Très-riches Heures des Herzogs von Berri geboten wird. Nur ist die Herkunft von Matteo da Viterbo im Konzilssaal des Papstpalastes zu Avignon noch unmittelbarer beim Oheim hier in Dijon zu erkennen, besonders im Typus des priesterlichen Christus und der Aufmachung seiner Meßgewänder. Gemeinsame Pariser Erlebnisse sprechen dagegen aus den orientalischen Trachten, die mit dem hilfesuchenden Kaiser von Byzanz und dem abenteuerlichen Gefolge des Paläologen ins Frankreich gekommen waren, und eine nachhaltige Leidenschaft für weiche Byssosgewebe und kostbare Seidenstoffe entfachten, so daß auch hier noch soviel davon, ja sogar das Schamtuch des Gekreuzigten als farbig gestreifter Schleier gegeben wird. Vielleicht aber mußte Henri Bellechose erst auf besonderem Wunsch der Karthäusermönche die ganze Garnitur von goldgemusterten blauen Meßgewändern konterfeien, die fürstliche Freigebigkeit ihnen zugewendet hatte, und tat dies unbekümmert um die künstlerische Frage, ob dadurch auch die Farbenharmonie des vorgefundenen Gemäldes in die Brüche ging. Eindringlichere Überlegenheit Malwels ist an der nackten Gestalt des Gekreuzigten selber beobachtet worden:¹⁾ es ist ein festgegliederter Körper mit kräftigen Muskelschwellungen an Beinen und Armen, der tektonischen Mitte der Bildfläche zuliebe das Kreuz schon niedrig gestellt, und ein abgechrägter Stützblock unter die Füße gebracht; so daß die Knie bei seitlicher Drehung sich soweit heben, als für die Symmetrie des Ganzen geboten schien; aber es ist kein bäurisch untersetztes Modell, sondern ein veredeltes Gewächs von gestreckten Proportionen, schmalen Händen und feingespitzten Fingern, ovaler Kopfform und seidenweichen langen Haaren. Noch tropft das Blut aus den Nägelmalen von dem Querbalken herunter, und das rote Rinnsal

1) Vgl. Friedrich Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Straßburg 1913, Kap. VI, S. 141 ff.

aus der Seitenwunde findet seinen Weg zwischen den Knien durch bis auf die Fußplatte. So wird auch im Leib des Herrn nicht die Todesstarre gezeigt, sondern ein Rest von Geschmeidigkeit in der Haltung bewahrt, wie der Lockerheit im Fleisch. Um die sorgsam gezeichneten Gelenke wellt sich die Hautoberfläche, schiebt sich zu Falten gegeneinander und deutet in zarten Schatten die Spannung neben den Knochen an; ein liebevolles Malerauge hat die Unterschiede der Tönung unter den Rippen und den Achselhöhlen beobachtet und die Höhe der Schwellungen gegen die Einziehungen abgesetzt, daß wir gern den dünnen Strichlagen des Pinsels als letzten Spuren seiner Mühewaltung nachfolgen. Hat er doch in derberen Druckern den Gegensatz am Scharfrichter daneben gestellt!¹⁾ Nur so wird es ihm möglich, auch in den Gesichtszügen seiner Personen die Mannigfaltigkeit der Volkstypen und die überraschende Verschiedenheit des Mienenspiels mit scharfer Bestimmtheit herauszuarbeiten. Nur so gelangt er zu dem erstaunlichen Grade der Stoffimitation, der Haare, des Fleisches wie der Gewebe, der Federn, des Hausteins wie der Ziegelmauern, bis in die Risse des Holzbalkens oder die Jahresringe in dessen Querschnitt. — Auf solchen „Kleinkram“ aber galt es einzugehen, weil es sich darum handelt, in damals vereinzelt Fähigkeiten, Liebhabereien und Angewohnheiten das Verhältnis zwischen Maler und einem jüngeren Nachfolger festzustellen, wie es nur zwischen einem Lehrmeister hier und einem eifrigen, bei jahrelangem Verkehr damit vertraut gewordenen Gesellen sich herausbilden kann. Diese Zeugnisse anschaulicher Urkunden zu verfolgen muß nun bei den eigenen Werken des letzteren unsere Aufgabe sein. Da jedoch Robert v. d. Kampine nicht allein Maler, sondern auch Bildwerker (*imagier*) gewesen, d. h. vor allem nach damaligem Gebrauch plastische Arbeiten jeglicher Art bemalt hat, Statuen und Reliefs jedenfalls ebenso zu „estoffieren“, übernahm, wie die Hofmaler der Herzoge von Burgund, so muß sich auf sein Verhältnis zu den Vorbildern der Skulptur wie den bewunderten Meisterstücken des Klaus Slüter ganz besonders das Augenmerk gerichtet halten.

1) Mit dieser Komposition darf diejenige eines Reliefs an der Nordwand des Chores von Notre-Dame in Paris verglichen werden, das in seinem quergelegten Rautenvierpaß die Wundertat Marias zugunsten des Theophilos erzählt. Es enthält zwei Vordergrundszenen, wie hier einander gegenüber gestellt, gibt aber in der Mittellinie dazwischen keinen festen Körper sondern eine Einschaltung in kleinen Figuren: Th. im Gebet zur Gnadenreichen um Hilfe, aus seinem Pakt mit Satanas. Die Schauerszene aus der Vergangenheit liegt hinter ihm, rechts vorn für den Beschauer; die Erfüllung des erflachten Eingriffs vor ihm, links vom Ankommenden. Versucht dieser gewohnheitsmäßig von links nach rechts abzulesen, so erhält er das letzte Hauptstück zuerst, merkt also, daß der Hergang retropektiv gezeigt wird. Das Wichtigste für uns ist jedoch zu beobachten, daß die Mitte mit dem Kreuzpunkt des ursächlichen Zusammenhangs eigentlich die Rauntiefe herausfordert und so die kleine Figur, gleichsam in verjüngtem Maßstab erscheinen läßt, als wäre sie schon perspektivisch berechnet (vgl. E. Mâle, *L'art religieux du XIII. siècle*, Deutsche Ausgabe 100, und meine kunsthistorische Behandlung, *Kompositionsgesetze IV*, S. 131f.). Die zeitliche Abfolge erzeugt hier zwingend die Illusion des Raumes (statt der plastischen Verkörperung der Mittelachse, um die sich alles dreht). Das Relief gehört also nimmer dem XIII. Jh., wahrscheinlich nicht einmal mehr dem XIV. an, sondern schon dem Anfang des XV: d. h. die französische Spätgotik wird hier von innen heraus zu Renaissance, auch ohne jede antike oder italienische Formentlehnung.

II. ROBERT VAN DER KAMPINE der sogenannte Meister von Flémalle

I. Grundlagen

Die Tafelmalerei erbt von der Reliefkunst und dem Glasgemälde des Mittelalters die Grundgesetze der Figurenkomposition, die sich besonders in der Gotik strenger mit der umrahmenden Architekturform auseinander gesetzt hatten. Die gleichsam schwebend dastehende, oder gar um den eigenen Mittelpunkt drehbare Scheibe des Kreises, wie der aufrechtstehende oder breit gelagerte Vierpaß mit seinem festen Achsensystem, der durch die Einfügung einer Raute in die vier aneinanderstoßenden Viertelskreise erst recht zum unverrückbaren Gehäuse ward, erhalten allesamt ihren wesentlichen Inhalt und damit ihre Gliederung erst durch die menschliche Gestalt, die in Einzahl oder Mehrzahl darin eingeht. Je mehr die Tafel sich der einfachsten und geläufigsten Umgrenzung des Quadersteines oder der Holzbekleidung nähert, d. h. dem stehenden oder liegenden Rechteck, desto freier sieht sich auch der Reliefbildner oder der Flächenmaler auf die Figur selbst als Grundstock aller Austeilung angewiesen. Ihr Maßstab im Verhältnis zur gegebenen oder gewählten Bildebene, im Anfang des XV. Jahrhunderts immer noch zum mitgebrachten Rahmen, zieht alle andern Maßnahmen nach sich. Das bezeugt auch das Altarstück des Jehan Malwel für die Karthäuserkirche bei Dijon mit dem tektonischen Gerüst des Kreuzes in der Mitte und dem nackten Körper Gottsohnes daran, neben dem die beiden Momente der Lebensgeschichte des hl. Dionys aufgebaut werden. Wie klein bleibt der dreistöckige Gefängnisturm im Vergleich zu der herantretenden göttlichen Person für die Spendung des Sakramentes; wie groß wächst der Henker auf erhöhter Schwelle zum Arm des Holzkreuzes empor! Auf einem Kreisrund im Louvre, mit den burgundischen Wappen an der Rückseite, vereinigt derselbe Meister ein Kniestück Gottvaters mit dem des Sohnes auf dem Schoß und den beiden aufstrebenden Halbfiguren der Mutter Maria und des Jüngers Johannes zur Linken der Dreifaltigkeit¹⁾ — fast wie schwebend im freien Ausschnitt der Form, die den vollfarbig durchgeführten Schild zum beliebigen Aufhängen über dem Betschemel, einem Glasgemälde im Fenster vergleichbar macht, mit dem es noch die Verleugnung fast aller Gesetze der Schwere in menschlich gestalteten Personen teilt. Die Zusammenordnung dieser zu einer Gruppe, wenn auch nur aufeinanderbezogener Wesen ohne plastisch festgefügt Halt, die begleitende Füllung der Scheibe mit nur auftauchenden Ausdrucksträgern und Stimmungsvermittlern daneben, sind ebenso unabhängig von der Umgebung des Bildes im Raum, sei dies ein

1) Vgl. Schmarsow, Hubert und Jan van Eyck, Leipzig 1924, S. 4.

Schlafgemach oder eine Kapelle, wie die Wahl feurig bunter Farben nach Art geschnittener Gläser für Durchleuchtung von hinten her, oder gedämpfter Töne statt der Selbstleuchter im Absehen auf die elegische Trauer der Darstellung selbst. Überwiegt an Größe die eine Hauptgestalt, oder wie hier die paarige Einheit in ihrer Lage des Augenblicks, so sammeln sich die abhängigen Bestandteile nach ihrem Wertverhältnis um den nackten Leib als hellstem Gegenstand oder dem ausgebreiteten Gewand als farbiger Dominante der Erscheinung. Und wo der rechteckige Zuschnitt den Bildinhalt mit seiner Körperschwere auf den irdischen Boden stellt, da schieben sich auch die Dinge und ihre Eigenfarben auf dieser Unterlage zurecht, und bauen sich von ihrer Ausbreitung erst weiter in die Höhe, es fragt sich sogleich, wie weit über Menschenmaß hinaus.

Gehen wir von dem einfachsten Beispiel mit nur einer Figur aus, das zugleich als eins der frühesten uns erhaltenen Gemälde des sogenannten „Meisters von Flémalle“ angesehen wird, so haben wir schon die Madonna Salting in London vor uns, die früher bei Somzée in Brüssel, uns die erste Bekanntschaft mit ihm vermittelt hat. Da nimmt schon das Überkleid, weithin auf dem getäfelten Fußboden ausgelegt, eine wesentliche Rolle für sich in Anspruch. Mit seiner weißen Farbe und seinem eckigen Faltenwurf erfüllt es eine untere Hälfte, aus der nur ein schmaler Streifen mit kostbarer Randstickerei aus Blattsternen und edelsteinbesetzten Vierpaßkreisen auf weißem Wollenstoff hervordringt, um die auserlesene Schönheit des jungfräulichen Gewandes selbst zu verraten. Nirgends jedoch im Umkreis des Stoffhügels eine Spur der verborgenen Glieder bis zur Kniehöhe hinauf, nirgends auch hier eine Auskunft über die Hüftpartie und die Sitzgelegenheit, die wir nur vor der breiten Holzbank suchen können, die quer vor dem Kaminloch steht und links bis an die Mitte der Fensterscheibe reicht. Aber sie muß doch mit dem Rücken daran rühren und stützt ihren linken Arm auf ein niedriges Schränkchen, das wir mit seinem gotischen Abendmahlskelch in einer Sakristei suchen würden. Die große Hand, mit dem tiefblauen Unterärmel aus grauem Pelzbesatz hervorgestreckt, ruht mit dem Rücken auf dem feingefalteten Linnentuch, auf dem ihr Söhnchen geborgen saß, und berührt mit den Fingern schützend sein feinknochiges Beinchen, auf dem es sich soeben herumgeworfen hat, um gesättigt und beglückt zurückzulehnen und den Blick der Äuglein noch unbestimmt hinauszudrehen. Dabei hebt sich die linke Hand mit spielenden Fingern, auf den Ellenbogen aufgesetzt, und der rechte Arm langt abwärts zum hochgezogenen Knie herüber, läßt die Finger auch da tastend verweilen, während das rechte Beinchen vorwärts strebt um die weiche Berührung des Mantelsaumes gegen die Zehen zu spüren. Durch den wohlgefüllten Leib und die schwächtigen Gliedmaßen rieselt lässiges Behagen. Indessen hat die helfende Mutterhand noch nicht die Finger vom Busen gelöst, sondern wartet noch in Bereitschaft, wie nachperlende Tropfen der Milch besagen, und der Blick der sorglichen Augen ist fragend abwärts auf den kleinen Gast gerichtet, ob er nicht doch noch an die Quelle zurückkehre. Es ist ein auffallend großgeschnittenes Gesicht über

der weichen Fülle der Brust und des gepolsterten Halses. Das volle Oval wird von dem dichten aufgelösten und gewellten, aber nach beiden Seiten zusammengewickelt auseinander geschlagenen Haar umrahmt; um die lange gerade Nase legen sich ebenmäßig geformte Öffnungen: die niedergeschlagenen Augen, mit stark nach vorn gewölbten Lidern, haben einen kühn geschwungenen Schlitz, und nehmen die ganze Breite zwischen den Schläfen ein, während der kleine Mund mit zugespitzten Lippen die Gleichgültigkeit ihres Lieblings zu beantworten scheint. Gerade so aber bilden beide zusammengehörigen Wesen eine plastische Gruppe von beruhigter Geschlossenheit und erquicklicher Lebensfrische. Dies Gefühl der Vollkommenheit bestärkt sich noch für den schweifenden Blick des Betrachters durch das umfassende Kreisrund des strohgeflochtenen Ofenschirms, der sich hell vor dem rauchschwarzen Kamin abhebt und eben noch die hochheilige Flamme des Herdfeuers dahinter hervorzüngeln läßt. Die graubraunen Steinpfosten zur Seite, die rotbraune Holzfarbe der Bank mit den kleinen Messinglöwen auf den Ecken, die Rot und Grün verbindenden Wulste des Kissens in dem Winkel, wo es dem offenen Gebetbuch mit seinem Schutzbeutel als Stütze dienen muß, vervollständigen die Klangreihe der kräftigen aber kalten Farben, aus denen wieder die weiße Haut des Busens mit ihrem bläulich durchschimmernden Geäder und das frische Wangenrot der gesunden Mutter hervorleuchten, wie auf ihrem Schoß das muntere Kindergesicht mit dem kurzbehaarten Blondkopf. So bleibt die obere Hälfte der Madonna als Kniestück doch die Hauptsache und der Kern des Ganzen, über dem die lichte Scheibe des Ofenschirmes wie ein großer byzantinischer Heiligenschein wirkt. Und die nährende Mutter mit dem Stammhalter auf dem Schoß ist schon ein Heiligtum an sich, als Erfüllung des ersten Gebots, das der Schöpfer den Menschen mitgegeben: „Seid fruchtbar und mehret euch!“ So erscheint auch die Trägerin des Heilands auf dem Familiengrabmal in Doornik von alters her: schon um 1340—1350 bei Niklas von Säcklin in der Kathedrale mit entblößter Brust und nacktem Sohn, und ebenso bei Maria von Quinghien († 1427) im Museum¹⁾, wo der dralle Knabe ganz ähnlich schräg von rechts oben nach links unten gelegt —, nur noch in vollen Zügen an der linken Brust beschäftigt ist. Hier brauchen wir nur den folgenden Moment vorzustellen, um das Bild zu erhalten, wie es Robert Campin in der Madonna Salting gegeben hat; und er kann auch die Vorlage des Denkmals entworfen haben, gerade in jenen Jahren, da Roger v. d. Weyden und Jacques Daret bei ihm in der Lehre waren, und seine Landesherrin Jakoba von Bayern-Hennegau, ihn gegen Anschuldigungen ob unordentlichen Lebenswandels in Schutz nahm.²⁾ Das Bildwerk für die fromme Stifterin zeigt aber, daß die säugende Himmelskönigin mit derselben Haltung des linken Arms, dessen Hand das Gesäß des Kleinen in ihren Fingern beherbergt, ganz frei auf einer Steinbank sitzen kann, ohne den Elnbogen auf eine Lehne zu stützen. Das könnte somit auch die Madonna Salting,

1) Belgische Kunstdenkmäler 1923, I., 285 u. 293.

2) Ein Bildnis dieser Fürstin von seiner Hand ist im Burlington Magazine 1926 abgebildet.

und die Aposteltruhe mit dem Abendmahlskelch ist erst nachträglich untergeschoben worden, um die Körperhälfte mehr hervorzuheben, während die entblößte Milchquelle auf die rechte verlegt ward, wo sich nun die Finger der Hand mit ihr beschäftigen sollten. Die entliehenen Stücke aus der Sakristei mochten auf Wunsch eines geistlichen Bestellers in die Wohnstube des Künstlers genommen werden, um einen Hinweis auf das Erlösungswerk des Heilands in dies weltliche Mutterglück hineinzutragen; aber wir können noch heute verfolgen, wie das Bild ohne Krone und Heiligenschein aus dem plastischen Lokaltypus erwachsen, und wie es zugleich aus der Einzelfigur oder Kniestückgruppe zu einer „Muttergottes im Gehäus“ gediehen sei. Die dunkle Ecke des holzgeschnitzten Kleiderkastens, mit den Relieffiguren des Petrus und des Paulus daran, wird hier vorn rechts hereingeschoben, um einen festen Widerhalt für den weißen Faltenhügel des Mantels zu gewinnen, dessen hohler Aufbau nur ein fragliches Fußgestell enthalten kann und die Sitzstelle des wohlgerundeten Frauenleibes zu berücksichtigen vergißt. Das hängt freilich mit damaligen Gewohnheiten des Hockens auf niedrigen Schemeln oder dicken Kissen am Boden zusammen, und mit der andern, die große steile Holzbank, die kaum ein bewegliches Ausstattungsstück der guten Stube heißen darf, als Tischplatte zum Ablegen von Gebrauchsgegenständen zu benutzen, wie wir das noch häufiger wiederfinden werden. Dies unbequeme Schreinerwerk steht hier auf seinem festen Platz für die kalte Jahreszeit, also quer vor der wärmenden Feuerstelle, und legt seine Rücklehne als wagerechte Stange hinter die Büste der Bewohnerin, so daß sie der Grundlinie des Bildrahmens gleichlaufend entspricht. Die Kaminpfosten stellen die wünschbaren Aufrechten, als seitliche Stützen des engsten Ausschnitts um das plastische Gebild der Figurengruppe. Nun aber kommt nach strengem Gesetz tektonischer Auswägung des Gotikers zu dem Eckpostament rechts unten die Fensterecke links oben: zu dem Löweneck der Eichenholzbank als Mittelglied der dreieckige Hüker, der auch zum gewohnten Hausrat des Meisters gehört und für den Ausguck erfordert wird, dann die Sohlbank, das Fensterkreuz und der einwärts zurückgeschlagene nägelbesetzte Schutzladen für die Glasscheibe, und endlich durch diese der Anblick des Fernbildes draußen, vom Satteldach des Hoftores vor dem Hause, über die Mauersimse auf die Landstraße, mit einem Schimmelreiter und einem Lasttier hinterdrein, zu dem Häuserblock gegenüber, mit geschäftigem Dachdecker und neugieriger Wirtin, bis hinein in die Gasse zum Stadttor hinten, innerhalb dessen Grenze noch ein Kirchenbau mit reichgestabtem Giebel und spitzbeheltem Turm aufsteigt, bis sich jenseits die Obstgärten und die sanft ansteigenden Felder unter dem Himmel ausbreiten. So hinüberschweifend durch die Raumöffnung des Gemaches, werden wir erst der Enge des „Gehäuses“ inne, in dem wir uns mit dem Anblick der jungen Frau befinden. Und sucht unser Auge seinen Weg zurücktastend vom Fensterplatz zum goldgestickten Saum der Gottesmagd und ihrem Schrein, so fällt ihm der Eifer auf, mit dem die schwarzen und weißen Quadrate der Steinfliesen durchgezählt und zu Rauten abgewandelt sind, um den Fußboden in einer seltsamen Aufsicht zu zeigen,

die alle tatsächlich hintereinander liegenden Streifen in einen Anstieg solcher Reihen übereinander umsetzt, wie man ihn nur von einem erhöhten Arbeitspult des Zeichners aus zu sehen bekommt. Und diese Aufnahme des Raumes ist wieder eine Gewohnheit, die das hölzerne Podium als leidlich fußwarmer Werkstattplatz auch im eigenen Zimmer mit sich brachte. So ist die Begrenzung des Ausschnittes nach oben schließlich nur Sache der Auswägung mit der Figur, und diese bekräftigt sich am Ende noch einmal durch ihre unverhältnismäßige Größe als Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit, als ausschließlich geltender Wert des Kunstwerks und als Ausgangspunkt wie einziges Ziel des ganzen Verfahrens. Was das für einen Bildhauer bedeutet, sagt uns am besten ein Blick auf die ganz von vorn gesehene Madonna des Simon de Leval († 1407) in Basècles, bei der erst das stehende Kind die Beziehung zu dem rechtsknienden Stifter aufnimmt, dem wir jetzt einen Augenblick zumuten wollen, mitsamt seinem frommen Gängelperd zu verschwinden, damit wir das plastische Bildwerk der Maria für sich allein vergleichen können¹⁾. Aber dem Maler hat doch wohl seine Beschränkung des Innenraums auf wenige Bestandteile des Wohngemachs eine Überwindung seiner Schilderlust und Beleuchtungsbravour gekostet, die wir als bewußten Verzicht zugunsten der Großheit und Feierlichkeit einschätzen müssen, also nicht zeitlich zu früh ansetzen dürfen.

Der Vergleich mit dem Grabmal der Marie de Quinghien, hinter der ihre Schutzpatronin Katharina als königliche Prinzessin, in eng anschließendem Hofkleide mit schwerem Edelstein und Perlenbesatz, vom Kleinod am Halsausschnitt niederhängend, ganz ähnlich auftritt wie Jacqueline de Bavière und lauter senkrechte Falten von den Hüften zum Boden rollen läßt, führt uns noch einen Schritt weiter, über den weiten Mantel der Knienden mit ebensolchen glatten Parallellagen bis zu der Beinhaltung der Tronenden selbst zurück, die das linke Bein vom Knie herunter deutlich im Stoffgehänge vortretend zeigt, während das rechte weitausholend, in fast kniender Haltung zur Seite gestreckt wird, als müßte sich der Fuß um die Bankecke herum nach hinten drücken. Das sind lauter Motive, denen wir beim Meister wiederbegegnen, sowie wir nach möglichen oder notwendigen Vorstufen fragen, zumal da die eckigen Einknickungen der dicken Wollstoffe und scharfgeränderten Furchen der Madonna Salting erst in der Dreifaltigkeit des Grabreliefs für Robert de Quinghien († 1429) deutlich auffallend hervortreten (Abb. 294). —

Gehen wir so von der Einzelfigur zur Aufreihung einer Mehrzahl von solchen über, oder zur Zusammensetzung zweier Körper zu einer Gruppeneinheit im weiteren Vollzug einer Handlung, so stoßen wir auf eine Komposition des Meisters, die uns nur in Kopien erhalten blieb. Im Berliner Museum hängt eine Leinwand von 1,76 m im Quadrat mit nahezu lebensgroßen Figuren, die den grausamen Racheakt der Königin Tomyris gegen den besiegten Kyros vorführen. Auf schmaler Bühne, die hinten durch eine

1) Belgische Kunstdenkmäler 1923, I, Taf. 36.

Reihe von fünf Säulen mit skulptierten weißen Marmorkapitellen begrenzt wird, hinter der noch rundbogige Fenster mit farbigen Glasgemälden darin sichtbar werden, spielt sich der Auftritt zwischen fünf stehenden Personen um die Leiche des Perserkönigs ab. Links sieht man einen kleinen Pinscher das Blut auflecken, das noch aus dem Halse des soeben Enthaupteten auf den eingelegten Marmorboden des Saales rinnt, wie dieser mit gefesselten Händen im langärmeligen Staatskleide hingestürzt liegt. Über ihm steht der breitschultrige Henker, der auf Befehl seines Amtes gewaltet hat, und schiebt mit niedergeschlagenen Augen und ingrimmig zusammengebissenen Kinnladen ein kurzes breites Prachtschwert, wohl das eigene seines Opfers, in die Scheide zurück¹⁾. Ihm schaut ein langbärtiger Orientale im spitzen Turban über die Schulter und kann seinen Blick unter den ebenfalls gesenkten Lidern noch nicht von dem furchtbaren Schicksal des Eroberers wenden. Sie beide sind jedoch nur die Hintermänner des jungen Weibes, auf das von vornherein alles abgerichtet ist: die Massagetenfürstin rafft mit der rechten Hand das lange reiche Seidengewand empor, das vom Halsausschnitt bis zum weit ausgebreiteten Saum von breiten Querstreifen mit eingewebten Buchstaben- und Ziffernreihen durchzogen wird, und setzt ihren Fuß auf den Nacken des Feindes. Ihr Haupt, mit kostbarem Schleierbund um die Haube, wendet sich jedoch mit anmutiger Neigung schon nach der andern Seite; denn mit der Linken hat sie den bekrönten Kopf des Kyros beim Schopf ergriffen und taucht ihn so in die persische Vase, die eine Dienerin auf ihr Geheiß mit Blut gefüllt hat und soeben gehorsam entgegenhält. Demnach zerlegt sich die Haltung der Hauptperson in der Mitte eigentlich in zwei Bewegungen nach verschiedenen Seiten, und diese hätten dazwischen eine Drehung erfordert. Hinter der vorgebeugten Magd mit ihrem faltigen Kopftuch, dessen Enden beiderseits auf das pelzgefütterte Oberkleid herunterfallen, steht zu äußerst rechts noch eine junge Frau in weißer edelsteingezierter Haube, die einen kleinen weißen Hund auf dem Arm trägt, und neugierig gegen die Mitte des Vorgangs herüberspäht. Sie gerade schließt die Reihe, der wir bis dahin nachgegangen, ganz ähnlich ab, wie die heilige Katharina auf dem Grabmal Quinghien zu Doornick, während die Haltung der Tomyris an die der Madonna streift, die das eine Knie erhebend, das andere abwärts unter der Gewandung verschwinden läßt, und so wohl gar einmal in schräger Lage auf einem sackartigen Polster am Boden lagert, wie zwischen Mönch und Nonne Parent in St. Waudru zu Mons (Abb. 290). Die Gesamtkomposition des schaurigen Vorgangs aber entspricht denen der Grabmäler mit den beiden einander am Mittelpunkt begegnenden Figurenreihen. Hier waltet der abenteuerliche Aufputz mit fremdartigen Kostümen, wie am Prophetensockel des Kalvarienbergs in Dijon, und doch versetzt uns der Rhythmus der Säulen und Fenster hinter den Personen in das Innere der Kathedrale der alten Bischofsstadt des Hennegau selber, mit ihren geradlinig geschlossenen Triforiengängen und ihren rundbogigen Glasgemälden;

1) Hinter ihm in der Ecke sitzt ein angeketteter Affe.

oder dürfen wir im einstigen erzbischöflichen Palast — aus seinen vermauerten Bogenstellungen für Fenster und Nischen in rhythmischem Wechsel — auf solchen Saal mit Säulenreihen unter niedriger Decke zurück-schließen¹⁾?

Der Umstand, daß diese Geschichte der Tomyris von der Erzählung des Herodot gerade so abweicht, wie das „Speculum humanae salvationis“, unterstützt die Vermutung, daß das Original der Kopien in Berlin und Wien zu einer Folge von Heldentaten durch Weiberhand gehörte, unter denen Judiths Triumph über Holofernes und Jaels verwegenes Beginnen gegen Sissera wohl die äußersten Punkte der Berühmtheit und der Vergessenheit bezeichnen. Die Führung aber hatte der Sieg des apokalyptischen Weibes, das der Schlange den Kopf zertritt, oder eine der volkstümlichen Legenden von der Vernichtung des Teufels durch Maria, die als „Madonna del soccorso“ z. B. noch bei Niccolò da Fuligno vorkommt, — und so erklärt es sich, daß wir den Zyklus nicht sowohl in Rathäusern und weltlichen Gebäuden, als vielmehr in halbkirchlichen Räumen für bischöfliche Wirksamkeit zu suchen haben. Unser Meister scheint denn auch tatsächlich solche Folge, sei es für Teppichweber der Nachbarschaft, sei es für Wanddekoration einer geistlichen Versammlungsstätte geschaffen zu haben, deren Holzverkleidung und Türen-zuschnitt nicht immer gleiches Format der zugehörigen Stücke fordert. So ist es gelungen, wenigstens eine Zeichnung zum Abenteuer der Jael nachzuweisen, die sich im Braunschweiger Museum befindet²⁾. Das Blatt hat Hochformat und umfaßt die etwas zweifelhafte Heldentat mit ihrem notwendigen Beiwerk, das den Wagemut ins rechte Licht setzt. Ganz im Vordergrund blicken wir in das Zelt hinein, wo Sissera, gegen seinen Helm gelehnt am Boden liegt und im Schlaf gefangen von Jael überfallen wird: sie schlägt ihm mit dem Hammer einen Nagel in die Schläfe. Vorgebeugt im Heranschreiten, bleibt sie mit gebogenen Knien in der Schwebelage hängen, indem sie mit der Linken die tödliche Stelle erzielt, mit der Rechten den hölzernen Klöppel schwingt — wie eine Verquickung der Beindrehe bei Tomyris mit der Tracht ihrer Schaffnerin, deren Schuhe hier ganz ähnlich wie am Mosesbrunnen wiederkehren. Dicht hinter dem Zelte marschiert ein Trupp Fußsoldaten vorüber, während weiterhin Lanzenreiter und Bogenschützen die Feinde verfolgen, deren einer rechts zu Fall kommt. So hat auch dies Jaelbild die nämliche Bewegungsrichtung von links nach rechts, die wir absichtlich deshalb so genau in der Anlage der Tomyrisszene verfolgt haben, obgleich diese sonst sichtlich danach strebt, einen Mittelpunkt für die Hauptgestalt auch in der Figurenreihe frei zu halten und ihn sogar als Wendepunkt herauszubilden. Die Herkunft von den Kompositionsgesetzen der erzählenden Kunst des Mittelalters offenbart sich so deutlich, sogar im Zusammenhang mit den Baugliedern der Architektur und ihrer, bezeichnenderweise, hier nicht mehr durchgehenden Reihung, daß wir nicht zweifeln können, die großfigurigen

1) Vgl. Belgische Kunstdenkmäler, I, Abb. 174 u. 175.

2) Fr. Winkler a. a. O. S. 23f.

Darstellungen dieser Art gerade der früheren Zeit der Meisterschaft Roberts van der Kampine beizuzählen.

Eine Bestätigung für solchen Ansatz des Tomyrisbildes gewährt die Tafel mit den beiden Köpfen des Erlösers und seiner Mutter allein, die sich in der Sammlung Johnson zu Philadelphia befindet¹⁾. Da bei Maria noch die Finger der betend zusammengelegten Hände über die Brüstung hervorsehen, bei Christus die segnende Haltung der Rechten gegeben ist, während die vordersten Glieder der Linken nur eben den Rand berühren, so haben wir in dem ganz von vorn gesehenen Kopf doch wohl den Weltenrichter und die Jungfrau als Fürbitterin zu erkennen. Der Idealtypus des Gottessohnes entspricht aber ganz dem Antlitz des vollbärtigen Zeugen der Enthauptung im spitzen Turban, und die Dreivierteldrehung der Gottesmutter, mit dem schwerfaltigen Kopftuch, dem Zuschnitt der jungen Gesellschaftsdame, mit der eckigen Haube rechts, die das Hündchen trägt. Selbst die Schaffnerin mit dem Blutgefäß und von der Gegenseite noch die Königin teilen die Abmessungen der inneren Gesichtsteile, die gerade gespitzte Nase und das feste Kinn, wie die Breite des Augenschlitzes. Das alles tritt auf der Tafel in Philadelphia um so stärker hervor, weil die ganz für sich allein gezeigten Köpfe wie Götterbilder, sozusagen in abstrakter Reinheit, wirken und fast völlig wie bemalte Skulptur erscheinen. Nirgends merkt man so bestimmt wie hier an der Starrheit der Gesichtsflächen und Kahlheit ihres Innern, daß der Meister an solchen Verkehr mit plastischen Werken gewöhnt ist, und seine Farben wie seinen Pinsel zum Anstrich gemeißelter und geglätteter Steinflächen zu handhaben pflegte. Er sieht auch die großen runden, mit Edelsteinen oder Perlen besetzten Heiligenscheine als vergoldete Scheiben an, die sich überschneiden müssen, wo sie einander zu nahe rücken. Dafür spricht ebenso die Härte des Kontrastes zwischen dem von oben links belichteten Teil des Kopfes Christi und dem in Schatten gelegten, wie das Glanzlicht auf den Lippen, deren Haut gerillt, fast wie eingerissen erscheint, während an den Fingern die schwarzumranderten Nägel und Gelenkfältchen als Gradmesser der Leibhaftigkeit auffallen, die er durch den farbigen Augenschein auf der Fläche zu ertäuschen beflissen war. Selbst die aufgesetzten Zellen der Goldschmiedsarbeit werfen als vorstehende Knöpfe ihren Schlag-schatten auf die Goldplatte der Nimben. Aber nicht dieser Beobachtungseifer auch im Kleinkram ist uns hier wichtig, sondern die bezeugte Herkunft vom polychromen Bildwerk, von jenem „estoffer“ der burgundischen Wunderwerke des Klaus Slüter und des Jehan Malwel, die noch nicht rein malerisch ausgeglichen und zur flüssig geschmeidigen Einheit des Vortrags gediehen sind. — Dahin gehört auch gewiß noch der Kopf Johannes des Täufers auf der Schüssel Salomes, eine gemalte Platte, deren Urbild man auf diesen Meister zurückgeführt, und schon sehr zutreffend mit dem abgeschlagenen Haupt des Kyros in der Hand der Massagetenfürstin verglichen hat.

1) Abbildung bei Fr. Winkler, a. a. O. Taf. III.

II. Von Miniatur zur Tafelmalerei

Dagegen treten wir nun auf einen ganz andern Ausgangspunkt der Tafelmalerei über, wenn wir den Weg verfolgen, den sie auch sonst im Anschluß an die Miniatur für damalige Prachthandschriften genommen. Hier drängen sich Bestrebungen auf, die noch nicht sowohl bei Jehan Malwel, wenigstens aus den uns erhaltenen Beispielen seiner Hand nachweisbar sind, als vielmehr bei seinen Neffen aus Limburg, den bevorzugten Buchmalern des Herzogs von Berri († 1416). Auf dem Titelblatt der *Très-riches Heures* zu Chantilly begegnet ja schon, was wir als Hintergrund der Madonna Salting gefunden haben: die dunkle Kaminöffnung mit dem geflochtenen runden Ofenschirm davor, im Rücken des tafelnden Kunstmäzens, und darum und darüber die weitere Schilderung des Speisesaals, mit der Anrichtengeschäftigkeit vorn in der Ecke und den Wandteppichen voll gedrängter Geschichten im Hintergrund. Auf diese Fährte geraten wir, wenn wir das dreigliedrige Altarbild voranstellen, das für die Familie Ingelbrechts und Calcum-Lohausen in Mecheln gemalt ward und sich jetzt bei der Gräfin Mérode in Brüssel befindet. Seine Analyse führte bisher zu einseitig zu dem Maler und vergaß den Bildwerker, Relief- und Statuenausstaffierer, den wir nachzuholen versucht haben. Das Mittelstück und sein einer Flügel zwingt uns, auch ihn als Raumdarsteller zu begrüßen, wie man es von der Dionyslegende Malwels auf Goldgrund nicht behaupten könnte, und wir wollen auch ihm gern vollauf gerecht werden, wie Jan van Eyck seit seiner Verkündigung in Petersburg, oder gar der Madonna von Incehall.

Während jener uns noch in einer Schloßkapelle oder einen Kluniazenserchor mit Rundbogenfenstern in der geraden Schlußwand hineinblicken läßt, ist hier die Engelsbotschaft aus dem Tempel in die Wohnung der verheirateten, wenn auch nur dem alten Joseph angetrauten Maria verlegt, und ihr trauliches Stübchen zu ebener Erde öffnet sich neben der Werkstatt des bescheidenen Handwerkers. Der Tür aus dem Vorgärtchen gegenüber ist rechts der Kaminplatz; mit der langen geschnitzten Eichenbank davor, die von der Ecke vorn bis an die Fensterwand hinaufreicht; denn auch hier haben wir die gewohnte Aufsicht, in der ein vieleckiger Tisch ohne Decke die Majolikavase mit dem Lilienstengel, den Leuchter mit der schwelenden Kerze und ein aufgeschlagenes Buch mit seinem Schutzsäckchen darunter, ja ein unvorsichtig daran geschobenes Schriftblatt, allesamt auf schiefer Ebene zeigt, als dürften sie heruntergleiten. In der spitzbogigen Wandnische, mit Trifolien an den Nasen des Kleeblattstabwerks, hängt der blanke Kupferkessel über dem Waschbecken, und an der Holzrolle daneben spricht ein sauberes Handtuch von der Ordnungsliebe selbst der eifrigen Leserin, die wir fast in gelehrter Beschäftigung versunken sehen. Auf dem schmalen Fußbrett der Bank oder einem daran gelehnten Kissen hockt sie, mädchenhaft unentwickelt bis auf den Kopf, und verfolgt die Zeilen der heiligen Schrift, die sie mit beiden Händen im herabhängenden Linnentuch vor sich hält, wie das spärliche Licht der Talgkerze das gestatten will. So hat sie sich ganz nach vorn

gedreht und wird im Tagesschein von dort auch ganz sichtbar — in ihrem blaßroten Kleide, das in scharfgeränderten Faltenzügen und kunstreich geschlängeltem Überfluß an Zeug sich am Boden aufstaut und vorschiebt, noch begleitet von dem blauen Manteltuch, das über ein gelbbraunes Kissen der Bank geworfen, doch mit seinem Ende wieder heruntergeglitten ist und die Fülle abschließend begrenzt. So wird sie gar nicht gewahr, daß Gabriel, in seinem weißen Kleide mit tiefblauer Stola und rotgelb schillerndem Gefieder unter grünen Flügeldecken, durch die Tür hereingekommen ist und soeben sein Knie beugt, um mit leicht gehobener Hand seinen Segensgruß auszurichten. Aber schon schwirrt ein winziges Knäblein mit dem Kreuz auf den nackten Gliedern durch eins der Rundfenster dicht unter den Balkenträgern der Decke, wie auf Sonnenstrahlen herein, und sowie die Jungfrau nur gehorsam ihren Mund zur Antwort öffnet, ist auch das Wunder schon vollzogen! — Vielleicht hat der Windstoß von draußen dabei die Flamme ausgeblasen, die man sonst für eine heilige Handlung anzündet; denn hier scheint nicht überirdische Helligkeit, sondern Sonnenlicht durch die beiden Ochsenaugen, wie durch die Glasscheiben des Fensters, mit seinem halbgeschlossenen Gitter und Holzläden, und ebenso durch die offengebliebene Pforte herein, so daß Wasserkessel wie Handtuch, Bank und Kaminleuchter, wie alles sonstige Gerät ihre Schlagschatten gegen die Wände werfen. So ist im stillen Gemach geschäftige Bewegung und bunter Farbenschimmer ringsum, von denen der Hausvater nebenan nichts merkt.

Wenn schon die lange Bank hier in allzu eiliger Flucht am Kamin vorbei ans Fenster dringt, wie der Tisch keinen Zwischenraum zwischen sich und der Wand mehr frei läßt, so ist auch in dem schmalen Flügel der Einblick wie in einen Schlauch zusammengepreßt. Die Bank mit der hohen halbvergitterten Rücklehne gibt ein eigenes Kunststück zum besten; aber der Tisch zeigt dieselbe Aufsicht wie nebenan, und die Dinge auf seiner verkürzten Platte scheinen zu gleiten; die selben Fluchtlinien spiegeln die hochgeklappten Fensterläden zweimal unter der Decke, im Verein mit deren Balkenzug in die Tiefe hinein, und doch gibt der starke Gegensatz zwischen dem Dunkel drinnen und der blendenden Helle draußen die Hauptsache für den Eindruck des engen Verschlags. Die Breite des emsigen Arbeiters, der vorn an der Ecke Loch an Loch in ein Brett bohrt, füllt die ganze Ausdehnung seines Sitzes; ein Beil im Holzklotz, eine kleine Fußbank und Werkzeuge am Boden umgeben ihn, wie die Geräte und die angefangene Mausefalle, mit einem Stilleben, über das sich sein verkümmerter Greisenkopf mit blauem Wickeltuch heraushebt, um erst recht zu zeigen, wie ganz er in seiner Betriebsamkeit aufgeht. Auch dieses Genrebild ist natürlich noch ganz von vorn beleuchtet, und darüber ein zweites Gemälde, aber nur ein Fernbild draußen mit dem freien Platz vor den Häuserblöcken und der einmündenden Gasse eröffnet, mit den schwatzenden Gevattern und den eiligen Kirchgängern zum Dom dahinten, in kleinstem Maßstab noch deutlich und überzeugend genau.

Der gegenüberstehende Flügel ist als erster links vom Beschauer den

Ankömmlingen eingeräumt, die den Engelbesuch mit erleben dürfen, als geschehe das Ereignis hier und heute vor ihren Augen. Vor den Stufen der Schwelle kniet das Stifterpaar: der noch junge Ingelbrechts im Pelzrock mit Dolch und Geldtasche an dem tiefhängenden Gürtel, seinen breitgerandeten Hut in beiden Händen, und hinter ihm seine Gattin im zobelgefütterten Mantel und weißem mehrfach übereinandergesteckten Kopftuch, das unter dem Kinn herumgezogen wie ein Weihel auf die Brust fällt, und nur knapp das ernste Antlitz frei läßt, das nicht eifriger als bei der Messe hinzuschauen wagt, was da vorgeht. Es ist eine sanfte milde Gegenwart und innere Ergriffenheit gemütvoller Menschen, an denen auch der bärtige Kutscher oder Hausvogt teilzunehmen scheint, der zwischen ihnen durch an der offenen Pforte hinten unter dem Torwächterstübchen sichtbar wird und in ganzer Figur die gleiche Andacht ausprägt. Gerade diese weiche Stimmung der Bildnisfiguren ist es, die noch für den Beginn der zwanziger Jahre zeugt, wie auf der Votivtafel des Hubert van Eyck für den 1419 ermordeten Johann ohne Furcht von Burgund, die uns nur in einer Kopie nach Art des Petrus Christus im Prado zu Madrid erhalten blieb. Aber man sieht, daß diesem eifrigen Naturnachahmer die lebendigen Menschen, die er vor Augen hat, oder wenigstens soweit die Köpfe reichen wirklich konterfeite, während für das übrige die Kleider auf Gestellen reichen mochten und in kniender Haltung vorlagen, doch sofort zu groß geraten, ebenso wie schon drinnen die biblischen Personen in seiner mühsam hergestellten Puppenstube durch ihre poetische Bedeutsamkeit die Oberhand gewinnen. Und hier draußen fehlt der Übergang zwischen den vorgelassenen Zeugen und der Mauer hinten mit ihrem Zinnenkranz, so daß die Verkleinerung des Maßstabes in Tor und Pfortner allein über den Abstand Auskunft gibt. Dennoch wird das Wagstück versucht, die geöffnete Holztür der Wohnstube nach außen schlagen zu lassen, um so dem ankommenden Betrachter eine Augenverblendung zu bieten, die freilich manchem kritischen Fremdling, statt als Außenseite, vielmehr wie eine halbgeöffnete Innenseite erschienen ist, als seien die Gäste vom Einblick doch eigentlich ausgesperrt geblieben. Uns soll dies Herausspringenlassen aus der Bildebene, die von dem Aufriß der drei Stufen hier und den blühenden Kräutern links, wie von dem Rahmen ringsum begrenzt wird, nur Anlaß geben hervorzuheben, wieviel der Wille zur Verwirklichung doch schon der Sichtbarkeit abzugewinnen vermocht hat. Hier strebt der Tafelmaler regsam und findig genug auf demselben Wege weiter, wie seine Nachbarn Jehan Malwel aus Gelderland und dessen Neffen, die Buchmaler aus Limburg; ihrer bahnbrechenden Richtung, und keiner andern, gehören auch die Errungenschaften an, die uns an dem Altarstück des Kampiners für Mecheln auffallen, jener Stadt, in dessen Umkreis wir seine Heimat suchen, so gut wie auf der andern Seite gegenüber an der Maas die Herkunft der Malerfamilie van Eyck.

„Durch helle, fast bunte Töne wird die Hauptszene herausgehoben“, — in der Mitte zwischen beiden Figuren unter den weißen Blättern des aufgeschlagenen Buches ein grünes Säckchen mit dunkelrotem Futter aufgetischt

und neben dem weißen Handtuch oben ein ziegelroter Halter angebracht, eine lebhaftere Farbe, die selbst am Handgelenk des Joseph und in den Hosen des Türstehers wieder aufleuchten darf. Kühl und frisch ist auch die Behandlung des Fleisches: graue Schatten, rötliche Halbtöne, kreidige weiße Lichter. Was aber der kalten Palette die Schroffheit der Gegensätze nimmt, die Farbenfreudigkeit nicht in Buntheit verfallen läßt, ist die Pflege des Helldunkels das auch seine Modellierung der Formen zusammenhält, und seine Beobachtung verschiedener Lichtquellen in zwei- oder dreifacher Abstufung der Schlagschatten ihr Genügen an Körperlichkeit der Dinge befriedigen heißt. Die formenaufklärende, und tastbare Gestalt erst durchsetzende, Wirksamkeit des Helldunkels ist die Grundlage seiner Sichtbarmachung der Außenwelt, weil sie ihm in der Bemalung plastischer Bildwerke, steinerner Schädel und starrer Wangenflächen, wie leerer Kleiderlagen aufgegangen ist. Ein Streiflicht bringt die Ohrmuschel des Stifters zur abstehenden Rundung unter dem Haargelock, der spiegelnde Glanz der Majolika den Krug zur Bauchung und die Lilienkelche zur Ausbreitung, wie den Wasserkessel hier und die Kaminleuchter da. Das Helldunkel, nicht die Zeichnung, ist auch der Grundstock seiner Formensprache. Aus weichen Schwellungen fügt er sein längliches Oval für den Engel wie für Maria; wie ein halbes Ei wachsen ihre Hände aus den Ärmeln und bleiben wohl gar mit geschlossenen Fingern bestehen, während die gelösten Stellungen sich so ausnehmen, wie bei den Wurzeln des Knabekrauts, die gespreizten über einen festen Gegenstand übergreifen müssen; die Handhabung eines Werkzeugs entspringt dagegen unmittelbar aus dem eigenen Körpergefühl des Bildners zur überzeugend gegliederten Einheit fürs Anschauen. Basteln mit Bändern, Wühlen im Stoff, Bauen mit Stabwerk, Strebewesen, Spannriegelzug und Rahmenschluß im Zeuge, bestimmen seine Verkörperung des eigenen Geschmacks und der Laune des Augenblicks, die sich unwillkürlich in die Beobachtung einschmuggeln und überall Lücken der Bewältigung des Wirklichen auszufüllen bereit sind. Diese Niederschläge der Zierlust und Handfertigkeit bezeugen aber gerade, daß die Entstehungszeit, wenn wir die Steine von Doornick dreinreden ließen, eher zum Grabmal des Robert de Quinghien gehören würde, während das der Marie gleichen Namens weit dahinter zurückliegt; doch kann in beiden Fällen die Rückständigkeit der Handwerker die Rechnung mit den Todesdaten der Dargestellten schon vereiteln. Gilt aber die Zeitbestimmung der Trachten des Ehepaars Ingelbrechts-Lohausen, so war unser Meister der Vorläufer des Jan van Eyck, schon für die Madonna von Incehall und die Einzelfigur der Barbara in Antwerpen, nicht aber umgekehrt, auch wenn wir in beiden von dem eingetragenen Vollendungsjahr absehen und auf den Entwurf der ersten Anlage hinter 1430 zurückgehen.

Eine Wiederholung des Mittelbildes, die aus Privatbesitz ins Brüsseler Museum gekommen ist, darf keinen Augenblick als eigenhändige Abwandlung angesehen werden, vermag dagegen sehr wohl, als Werkstattübung unter den Augen des Meisters oder gar auf Wunsch eines Bestellers, zum Verfolg des Stilwandels in den nächsten Jahren verwertet werden. Maria

sitzt in Profil, den Kopf in Dreiviertelsicht gegen die Tür drehend; sie hat das Buch, in dem die Linke blättert, auf die Knie gelegt, und hebt die Rechte gegen die Brust, indem sich ihr Haupt leise zur Seite neigt. Auch der Engel ist von zarterem Gefühl durchdrungen, besonders im vorgebeugten Antlitz feiner gebildet, und inniger im Anteil an dem gottergebenen Wesen, zu dem er gesandt worden. Alles Beiwerk ist vernachlässigt und vereinfacht, die Nische mit dem Hausgerät durch ein zweites Fenster nach dem Vorbild ersetzt, die perspektivische Mißhelligkeit noch nicht verbessert, wenn auch der Fußboden durch ein Rautenmuster mit einer Reihe großer Sechsecke aufgeklärt, der Ofenschirm verschwunden, doch zwischen den Leuchtern oben am Kaminmantel ein eingerissener Holzschnitt mit S. Christophorus angeheftet, und statt dessen der Schlagschatten nicht nur hier, sondern auch anderswo vergessen worden. Was aber die Verantwortung des Meisters selbst vollends ausschließt, ist die Unzulänglichkeit des Ausdrucks, in dem man nur das mühsame Bestreben sehen kann, die vorgeschriebene Antwort in die schämige Kopfhaltung und Geste hineinzulegen, die doch nicht sprechend genug ausfallen. Wichtig bleibt jedoch die Behandlung der Zeuglagen um Marias kindliche Gestalt herum. Sie geht von unruhiger Knitterung zu schlichter Zähigkeit über und mäßigt die Vielheit der gehäuften Motive zu schlichter Streckung scharfgeränderter Grate, die uns zu folgenden Beispielen weiterleiten.

In den Maßen der Buchmalerei halten sich fast die beiden Darstellungen eines Diptychons, die sich noch in ihrem alten (wenn auch seiner durchbrochenen Fassung aus kostbarer Goldschmiedearbeit entledigtem) Rahmen befinden und sich beide, aus Spanien mitgebracht, in der Eremitage zu St. Petersburg erhalten haben. Das eine der Bildchen (von 36×25 cm) zeigt die Jungfrau Maria, die wir kennen, nun als junge nordwesteuropäische Mutter, im Besitz eines munteren Knaben, der nackt auf weißer Windel in ihrem Schoß liegt, und sich wohligherumwälzt, bis er ihr den Rücken zudreht. Sie sitzt mit ihm am offenen Kaminfeuer und prüft soeben die ausströmende Hitze der Flammen oder wärmt die Innenseite ihrer Hand, um den kleinen Kerl nicht mit kalten Fingern zu berühren. Derweil lehnt er mit beiden Ärmchen über die schützende Linke der Mutter und scheint sein leises Gebrummel mit lebhaftem Spiel der Finger zu begleiten. Nichts als häusliches Glück, obgleich durch die Rautenscheiben des Fensters neben dem Kamin und seine nur halb geöffneten Läden noch der Winter von draußen hereinschaut. Das Wasserbecken mit der gefüllten Kanne steht blank geputzt auf dem Hüker an der Wand, und das Handtuch hängt von der Rolle herab, bis es bei nächster Badegelegenheit gebraucht wird. In dieser Ecke zwischen Reinlichkeit und Wärme wohnen Mutter und Kind, und bewegen sich auf niedrigem Schemel oder Kissen in der Nähe der Steinfliesen am Feuerplatz. Maria trägt ein blaues Gewand mit grau- und weißem Pelzwerk auf der Rückseite, und von den Schultern hängt der rote Mantel herab; ihr gescheiteltes Haar wird durch einen schmalen Reifen zusammengehalten, und gleitet in vollen Wellen hinter den Ohren über den Nacken, so daß sie den weichen Hals umrahmen. Rote

Strümpfe und Holzpantinen, von denen eine abgestreift ward, vervollständigen die Tracht der niederländischen Damen, die der Künstler sich für die Gottesmutter zum Vorbild nahm. Noch immer ist der Ausschnitt aus der hellen Stube in der Aufsicht genommen, deren Ursprung wir erklärt haben, und das Ganze, das mit der Mittellinie des Kamins links abschneidet, gegenüber neben der Handtuchrolle und dem Beisetztschchen schließt, erscheint wie eine vergnügliche Abwandlung der Madonna Salting, oder diese wie eine feierliche Fassung zu Ehren der Mutterbrust und der Fülle ihres lebenspendenden Quells. Es fragt sich nur, für welches Verhältnis wir uns etwa entscheiden dürften, falls sie nicht beide, schon ihrem Größenzuschnitt nach, selbständig genug nebeneinander bestehen mochten. Doch gemeinsam ist auch diesem Petersburger Bildchen die Freude an den schönfarbigen Stoffmassen, die sich beruhigter fließend hier über den Boden ausbreiten und die ganze Breite der kleinen Tafel unten erfüllen. Gemeinsam ist allen die naive Vorstellung, daß die Madonna, doch eine Prinzessin aus Davids Geschlecht, mit den irdischen Landesfürstinnen an Kleiderpracht wetteifern dürfe, wie etwa mit Jakobäa von Bayern-Hennegau oder der Infantin von Portugal, die Herzog Philipps von Burgund Gemahlin geworden.

Das Gegenstück dieses intimen Einblicks in das Mutterglück der Auserwählten stellt, wie man zu sagen pflegt, die „Dreifaltigkeit“ dar. Doch das ist nicht im dogmatischen Sinne der ewigen Gottheit zu verstehen; sondern es handelt sich um einen vorübergehenden Augenblick der Heilsgeschichte, der nur seiner bleibenden Bedeutung wegen in beharrender Form veranschaulicht und dadurch als Bildwerk verewigt wird. Es ist ein entscheidender Wendepunkt im Vollzug der Erlösungstat des Sohnes nach dem Willen des Vaters, da das Opfer des Lebens im menschlichen Leib und Blut gebracht worden ist, um das Gesetz zu erfüllen und die sündige Menschheit von der Last der Sünde zu befreien; aber nun gilt es, das Wunder der Auferstehung zu erklären und den Gläubigen begreiflich zu machen. Die Legendendichtung hat sich dieser Aufgabe bemächtigt und sie damals eifrig, bald so, bald so, zu lösen versucht. Hier sitzt also nicht Gottvater in seiner Herrlichkeit mit dem eingeborenen Sohn zu seiner Rechten und dem Heiligen Geist zu dritt, sondern er hat den Leichnam des Gekreuzigten in seinen Armen, während die Taube sich soeben auf dessen Schulter setzt, aber noch im Fluge die Schwingen regt. Das will besagen, daß der Geist ihm das Leben wieder erweckt. Und siehe da, schon zuckt es in den willenlos hängenden Gliedern des dornengekrönten Dulders: der rechte Arm hat sich aus der Starre gelöst, biegt sich in den Gelenken und fährt mit der Hand an die Stelle des letzten Schmerzes, den der Lanzenstich ins Herz, die tödliche Verletzung des heiligen Leibes, hervorgebracht hatte; die gespreizten Finger pressen sich, wie in unbewußter Zweckbewegung, unter die Seitenwunde, aus deren Spalt noch das letzte Blut geflossen war. Ist so der Keim zur Rückkehr der inneren Lebenskräfte und zur Heilung des gemarterten Menschensohns gelegt, so mögen die Engel, die ihn aus dem Grabe heraufgetragen, ihn auch wieder hineinlegen, bis er sich selbst befreien kann am dritten Tag. Diese Beteiligung der Him-

melsboten zeigt eine sonst ähnliche Darstellung im Stadthaus zu Löwen, die uns zu solcher Auslegung der Gruppe in Petersburg berechtigt, der wir auch als plastisches Bildwerk noch einmal begegnen werden, während die Grabmäler in Doornick den Erlöser am Kreuz in den Händen des tronenden Vaters beibehalten, wie der „Gnadenstuhl“ auch sonst verbreitet ist. — Auf einem breiten steinernen Thron mit ausgerundeter Lehne sitzt hier in langem roten Leibrock und blauem, auf den Faltenhöhen weißlich schillernden Mantel der Schöpfer, als ehrwürdiger Greis mit weißem Vollbart und kegelförmiger Kaiserkrone mit edelsteinbesetztem Zinkenkranz. Er schaut mit tiefbekümmerten, doch gespanntem Seitenblick auf die entschwebende Taube und ihr geheimnisvolles Wirken, fast wie in Sorge um dessen Gelingen. Der Christuskörper ist, wie bei der Grabtragung, nur mit dem Lendentuch umhüllt, der Kopf auf die Schulter gesunken, die Beine dicht nebeneinander eingeknickt, so daß auch die Unterschenkel und Füße bis auf die Zehen in gleicher Lage herabhängen gegen den Rand der Sockelstufe. Über dem Thron hängt ein zeltartiger Baldachin, aus weißem, in den Schatten bläulich getöntem Tuch, dessen Innenseite hinter dem Sitz mit einem roten Brokatstoff ausgelegt ist. Das zugespitzte Dach hebt sich von grünem Serpentinegrunde ab. An den Vorderecken des Marmorsitzes aber sind gemeißelte Bildwerke angebracht: zur Rechten der Gottheit die Statuette der triumphierenden Kirche, mit dem Kelch und der Hostie, über ihr auf der Platte der vollrund ausgestaltete Pelikan, mit seinen drei Jungen vor sich; zur Linken dagegen die wankende Synagoge, mit zusammenbrechendem Banner, und auf dem Pfeilersims eine Löwin, mit zwei getöteten Tieren unter ihrem gierigen Rachen. Dementsprechend versucht auch das Faltenwerk der Gewänder die festen Ränder, wie die starren Lagen des Steingebildes wiederzugeben, wenn auch in vollfarbiger Bemalung, und hier, auf der Fläche, mit dem Helldunkel der Schattentiefen und den Glanzlichtern, über Furchen wie Ausrundungen der Körperform darunter.

Zug für Zug gleichgebildet mit der kleinen Petersburger Madonna erscheint Maria in der Glorie auf dem Altargemälde, dessen Erkennung im Museum von Aix-en-Provence wir dem treffsicheren Scharfblick Felix Wittings verdanken¹⁾, — so gleich im einzelnen, daß man als Grundlage beider eine und dieselbe Studie vermuten dürfte (Höhe 48, Breite 31 cm). Aber hier sitzt die junge Mutter, wie die Saltings in London auf der großen Bank, mitten auf einem schweren Marmor-Thron mit rotverhängter Lehne und metallbeschlagenen Säulenfüßen, auf deren ausgerundeter Deckplatte die sitzende Kirche und die aufs Knie gesunkene Synagoge als Schmuckfiguren angebracht sind, wie am Hochsitz des Gnadenstuhls in Petersburg. Mit dem nackten Knäblein auf dem Schoß, die linke Hand schützend um den Leib gelegt, blickt sie in ihrem blauen Kleide sorglich und bescheiden auf das Kleinod nieder, das noch dem etwas hart, mit schwarzen Umrißlinien um die Gliedmaßen, zustande gebrachten Säugling auf der Windel ähnlich genug

1) Vgl. Zeitschr. f. bildende Kunst 1900, S. 89ff.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., phil.-hist. Kl. XXXIX, 2.

sieht, nun aber mit vollem Helldunkel frei heraus modelliert ist und sich ebenso kindlich unbefangen bewegt wie dort. In seiner Sehhöhe wird ihm eine Nelke gezeigt, die mit spitzen Fingern am Stengel gehalten, über der außerordentlich berechnet aufgebauten innern Handfläche, vor dem Haargelock herüberwinkt, aber im Augenblick noch keine Begehrlichkeit auslöst. Wie bei der Saltingmadonna legt sich über dem rechten Knie der umgeschlagene Gewandsaum aus und wendet sich in leiser Biegung nach unten. Unter ihren Füßen schwimmt die Mondsichel und läßt die Enden der Kleider nach auswärts wie nach einwärts darüber hinunterhängen; rechts fährt der Saum des Mantels in die Höhe, biegt plötzlich um und sinkt neben dem Rand in gleichem Schwunge wieder herab. Diese Gleichführung der Säume behält der Meister als Liebhaberei, die ihn ferner kennzeichnet. Und wie der runde Ofenschirm im Stübchen hinter dem Scheitel der Gebenedeiten, steht hier die Sonnenscheibe mit ihrem breiten Strahlenkranz, der die ganze Rücklehne des Thrones überspannt, und nimmt die Königin des Himmels mit dem Mond als ihrem Schemel in die Mitte, um so in den Lüften schwebend dem frommen Stifter zu erscheinen.

Dieser, der damalige Abt des Augustinerklosters von Eaucourt im Artois, Pierre l'Escuyer¹⁾, kniet unten in der Mitte, zwischen seinem Namens- und Ordensheiligen St. Petrus und St. Augustin, im schwarzen Kapuzenmantel, mit flehend erhobenen Händen, den kahlwerdenden Kopf aufblickend nach links gedreht. Die asketisch mageren Gesichtszüge scheinen indes doch mehr zum Apostelfürsten gewendet, vor dessen Thron er huldigt, so sehr das Ideal der Jungfrau in seinem Herzen die Liebe Augustins durchwalten mag. Die feinknochigen spitzfingrigen und doch in der stofflichen Wiedergabe des Fleisches so ausgezeichneten Hände sind unverkennbares Eigentum des Meisters. In der Ansicht der Außenseite führt er den Einschnitt beim Daumen regelmäßig allzu tief in den Handrücken hinein, spreizt den kleinen Finger von den übrigen ab und beugt ihn mit den oberen beiden Gliedern wieder zu den andern Fingern zurück²⁾. Als Fürsprecher sitzt zunächst hinter ihm der Schutzpatron seines Chorherrnstiftes, im bischöflichen Ornat, und liest in einer drei Kolumnen breiten Handschrift, in der wir, nach dem Herzen in den Fingern der Rechten, wohl die Selbstbekenntnisse des Kirchenvaters erwarten dürfen. Sein Mantel gibt die beliebte Zusammenstellung von Gelb mit Violett.

Dem bartlosen mageren Antlitz gegenüber, hat Petrus unter der dreifachen Krone die gerunzelte Stirn, die buschigen Brauen und den rundgeschnittenen grauen Vollbart eines noch immer temperamentvollen Greises, der ernst und prüfend auf den Abt seiner römischen Kirche herniederschaut: in der Linken hält er den aufs Knie gestellten großen Schlüssel des Himmels, mit dem kleineren der Hölle daneben, und die ebenso behandschuhte Rechte erhebt sich ruhig, bis an die kostbare Agraffe seines Chormantels, während

1) Hulin, Catal. crit. Expos. 1902, CLV.

2) Fr. Winkler a. a. O. S. 3.

unter Dalmatica und Alba der weißbeschuhte Fuß hervorsieht — ein ehrwürdiges, aber persönlich ziemlich nichtssagendes Zeremonienbild des höchsten Oberhauptes, dem hier der schuldige Respekt gewidmet wird. — Merkwürdigerweise ist der breit ausladende Faltstuhl des Petrus auf blumigen Grund vor eine angefangene niedrige Ziegelmauer unter freiem Himmel hingestellt, und Augustin sitzt beinahe vor der Rasenbank des Klostergartens, die sich soweit entlang zieht; so öffnet sich über dem Kopf des Stifters in der Mitte, unter den herabhängenden Faltenschleppen der Himmlischen auf gewichtigem Luftschiff seiner Vision, der Ausblick auf eine nahegelegene Stadt, mit Brückentoren über einen Flußlauf hin zu den eigentlichen Mauern, die einen sanften Hügel umziehend eine doppeltürmige Kirche und ferner liegende Gotteshäuser, aber auch einen hochragenden Palast mit Treppengiebel einschließen. Mit spitzem Pinsel ist alles scharf und genau hingesezt, und frische kühle Töne herrschen auch hier in klarer Luft, wie wir den Platz aus dem Ladenfenster Josephs im Ingelbrechtsaltar, und den Häuserblock mit dem Stabwerkgiebel einer Marktkirche dahinter durch die Scheibe der Saltingmadonna gesehen haben. Aber die obere und die untere Hälfte des Ganzen haben zwei verschiedene Augpunkte, also eigentlich keine Sehgemeinschaft; sondern der Maler hat seine Madonna auf der Bank einfach vom Boden des Zimmers unten in die Ätherbläue hinauf versetzt: das ist für ihn sehr bezeichnend, und wichtig für den damaligen Stand der Perspektive¹⁾.

So bestätigt sich von allen Seiten die Zugehörigkeit zu den bisher betrachteten Werken des Meisters und würde sich vollends unauflöslich herausstellen, wenn wir in die Reihe der nachfolgenden übergreifen wollten. Nun indessen gilt es, auch erst einmal das Neue hervorzuheben. Welch ein Ansinnen mußte die Aufgabe solcheiner überirdischen Erscheinung für den erdgeborenen Maler der leibhaftigen Augenweide bedeutet haben! Und wo gab es dergleichen Vorbilder in dem Umkreis seiner bisherigen Wirksamkeit? Wie fest gebunden an greifbare Nähe des gewohnten Alltagsdaseins halten sich alle Grabdenkmäler sogar aus den Steinmetzenwerkstätten von Doornick; wie entrückt in märchenhafte Ferne zeigen sich die göttlichen Personen auf den Buchmalereien, wenn einmal der Beistand in Seegefahr oder vor dem Hinterhalt der Straßenräuber angerufen wird. Hier herrscht der gleiche Grad der Verwirklichung in zwei Stockwerken; aber das obere schwebt doch, bei aller Gleichwertigkeit des Schwergewichts und der Farbenkraft, nichtsdestoweniger in der Luft. Und solch eine Eroberung der Region über den Köpfen der Lebenden wäre wohl nicht gerade einem solchen Realisten beigefallen, ohne den bestimmten Hinweis auf ein vorgelegtes Beispiel der Italiener, zwischen Ambrogio Lorenzetti von Siena und Gentile da Fabriano; ein so entschlossener Aufbau aus Körpern übereinander aber auch niemand gelungen, der nicht Petrus und den Kirchenvater kurzweg auf den Grund

1) Vgl. dazu Masolinos Schneewunder für S. M. Maggiore auf dem Esquilin, jetzt im Museum zu Neapel, ca. 142¹/₃ für Papst Martin V. Colonna gemalt (Halbfiguren in Regenbogen). Schmarsow, Masaccio Studien, Kassel 1895—1899. II Taf. 1618.

und Boden des Klostergartens zu setzen wagte. Das ist der Ertrag des Verkehrs mit Propheten und Heiligen des Klaus Slüter in Dijon, wie mit den Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal, auf die wir bald noch einmal zurückkommen müssen.

In die Entwicklungsgeschichte einer Komposition aus den Voraussetzungen und Gewohnheiten der Buchmalerei in die unabhängige, auf Übereinstimmung mit sich selbst beruhende Geschlossenheit des Tafelbildes blicken wir hinein bei der Geburt Christi, die auf getrennten Brettern vom Museum in Dijon erworben und durch sorgfältige Herstellung wieder in den genießbaren Zustand gebracht wurde, in dem sie vermöge der starken kühlen Farben, der gut erhaltenen Köpfe und Hände, wie der Gewandbehandlung und der Landschaft ihre Zugehörigkeit zum Werk des Meisters selber bezeugt. Was als Erbteil der Miniaturen zugrunde liegt, ist der unentbehrliche Kern, nach dem wir das Gemälde (von 87 cm Höhe zu 70 cm Breite) benennen wollen, obgleich es allmählich darüber hinaus gewachsen, jetzt nicht einmal eine Anbetung der Hirten mehr heißen darf und als die des neugeborenen Kindes zu unbestimmt bezeichnet wird. In der Mitte vorn kniet allerdings Maria vor dem hilflos am Boden liegenden, dürftig ausgestatteten aber mit seinen hageren Gliedern doch eckig bewegten Knäblein, von dem ein Strahlenkreis von Goldglanz gerade da ausgeht, wo ihm die Unterlage fehlt. Die Jungfrau trägt zur Versinnlichung ihrer Reinheit ein weißes Gewand und weißen Mantel, dessen untere Hälfte sich mit goldbesetzten Kanten über die Erde breitet. Bleich und müde, doch mit stillem Entzücken, läßt sie ihren Blick unter den gesenkten Lidern über das Geschenk des Himmels gehen, hebt die Linke noch erstaunend vor die Brust und legt die Rechte wie betuernd auf ihren Leib, in Demut ergeben vor ihm hingesunken, nicht in Ehrfurcht also oder gar Gebet vor dem eigenen Geschöpf. Zu Häupten des Kindes aber beugt auch Joseph ein Knie und hält eine Kerze hin, deren Flamme er mit der andern Hand schützen muß, damit sie nicht flackre oder verlösche; denn der Ankömmling liegt unter keinem schützenden Dach, im Freien; nur die Eltern sind an der Schwelle eines offenen Stalles die Zeugen seines Eintritts in die Welt gewesen. Der zahnlose Greis, den wir in der Werkstatt basteln sahen, hat sich wieder zusammengerafft, und bekräftigt seine Haltung durch ein Farbentrio, das sich durchsetzt: roten Mantel mit grünem Futter und blauem Kapuzenkragen; ja sein aufgestütztes Bein mit dem vorstoßenden Knie und der vorgeneigte Kahlkopf mit dem kurzen weißen Vollbart sichern ihm, unter dem Lichteinfall von rechts oben, seinen höheren Platz vor der dunkeln Wandfläche, die hinter ihm aufsteigt und mit dem Querbalken zum kahlen Pfosten vorn, neben Mariens Kleid, das gebrechliche Strohdach trägt, unter dem links nur ein zertrümmertes Lattengitter, mit Resten des abgefallenen Lehmewurfs, das lagernde Rind und die Schnauze des neugierig schnuppernden Esels erkennen läßt. Auf dem be-
moosten Sattel des Schirms gegen Regen und Schnee für das Vieh singen drei Engel nach einem flatternden Bandstreifen das „Gloria in excelsis“ und lassen die drei Farben Josephs mit dem Weiß der Jungfrau wieder auf-

leuchten. Ein vierter Sendling aus der Höhe schwebt aber an der rechten Dachecke mit herabhängendem Schriftstreifen nieder, und sagt uns, daß wir dort eigentlich die Hirten zu erwarten haben, die von außen auf seine Botschaft herankommen sollten. Für sie war der Platz bereit, wenn die Darstellung mehr enthalten mußte, als die Geburt im Hüttendunkel allein, von dem doch Josephs Hilfe mit dem Licht erzählt; erst den eifrigen Verehrern zuliebe wurde der Hüttenschluß beseitigt, und ihr Leitengel hierher genommen, wie er sie herbeirief, um die Gruppe vorn rechts abzuschließen. Nun aber sind die altberechtigten ersten Gäste, die für jedes Weihnachtsbild vorrätig waren, damit der Maler sie seinen Kunden anbieten könne, von ihrer gewohnten Stelle weggenommen und hinter Maria und Joseph zurückgesetzt worden, wo sie nur von rückwärts durch die Stalltür oder deren eigens geöffnete obere Hälfte hereinlugen können. Da kniet freilich ihr Vordermann mit dem Hut in der Hand andächtig genug, und der Dudelsackpfeifer verißt die Finger, die auf den Löchern spielen, über dem mühsamen Spähen in den Schattenraum, ja der dritte, zwischen ihnen verdrängt bleibende, schlägt gar die Augen so bescheiden nieder, als habe er sich nur als blinder Partner konterfeien lassen oder nur mit dem innern Auge zu schauen gewagt. So geben sie immer noch ein reizvolles Gegenstück aus der Bauernwelt daheim zu den heiligen drei Königen aus Morgenland, deren Stern bereits jenseits der Bergspitzen hinter dem Hüttendach aufgeht. Doch auch diese gekrönten Häupter sind nicht die Ursache so empfindlicher Verschiebung, für deren Ankunft doch die ganze Landschaft mit dem Schloß auf dem Hügel und der Hafenstadt am See, auf dem ein Schiff heransegelt, mit der diesseits einmündenden, aber eben so plötzlich umbiegenden Straße, die zum vordern Schauplatz führt, überhaupt angelegt war. Da ist ja noch getreulich die Weihnachts- oder Epiphaniastimmung durchgehalten, mit kahlen Bäumen und gelblichbraunen Wiesen, mit dem liegengebliebenen Schnee in den Windungen des Weges, und dem nackten Wirtshaus an der Kreuzung, dem Leprosenheim in gehöriger Entfernung vor den Toren, ja der kalten Luft der Wintersonnenwende. Mit solcher Landschaftspoesie haben die geschwätzigen Weiber nichts zu schaffen, die sich jetzt hier eingestellt, durch Kleiderpracht und mächtige weiße Kopftücher die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, und so lebhaft mit beiden Händen zugleich herumgestikulieren, daß ihre Angelegenheit ganz ungehöriger Weise zur Hauptsache werden muß. Sie sind also augenfällig der späteste Bestandteil, eine fremdartige theatermäßige Zutat, aus dem Kapitel der Heldenrollen alttestamentlicher Siegerinnen des auserwählten Volkes. So wenigstens sind sie aufgedonnert, und so zetern sie gegeneinander in ihrem Gezänk, das man wirklich hören zu müssen glaubt beim Näherkommen. Aber bei all ihrer zappelnden Pantomime in der sogar die nur vom Rücken gesehene, in hockender Haltung vom Boden auffahrende, zuvörderst nicht nachsteht, bedürfen sie doch der helfenden Beischriften, und aufgeregte Bandrollen fahren deshalb um die Wette mit den Engelstimmen hin und wieder. „Eine Jungfrau hat einen Sohn geboren“, schreit die Eine; „Das glaub' ich nicht eher, als bis ich selbst mit eigener Hand

geprüft habe!“ antwortet die Stehende, und darob verdorrt ihr die Hand unter Schmerzen, die ihr Gesicht verzerren. „Berühre damit das Kind, so wird sie wieder gesund!“ winkt ihr der Hirtenengel von seinem bisherigen Standort herunter, und zeigt wohl noch ein unbeflecktes Linnentuch als Beweisstück vor. Das geschieht alles auf ausdrückliche Bestellung einer hartköpfigen Gesinnungsgenossin des ungläubigen Thomas, die das Märchen von den Hebammen wieder aufgetischt haben wollte, das sonst damals aus der Kirche so ziemlich verschwunden war.

Diese notwendige Voraussetzung für das Verständnis der so zusammengewachsenen Bildeinheit darf nicht beiseite gelassen werden. Wie die Hereinnahme der Hebammen in die „Geburt Christi“ selber ausfallen muß, wenn sie von vornherein beschlossene Sache war, das zeigt uns noch heute das Schülermachwerk des Jacques Daret (jetzt in Neuyork, Sammlung Morgan), das 1433 für St. Vaast bei Arras entstanden, die Rückenfigur seines Meisters in Tournai nur umdreht und in die Mitte setzt, die zudringliche Zweiflerin indes der Jungfrau gegenüber knien läßt, sich dagegen von Beischriften freihalten zu dürfen glaubt, die ihm offenbar eine zu große Befangenheit in den herkömmlichen Hausmitteln der Buchmalerei oder des gemalten Briefs an der Wand, der graphischen Blätter überhaupt bedeuteten, oder bei dem kleinen Format seiner Altarstücke das Innere der Hütte zu störend belästigt hätten, während er sie den Engeln auf dem Dache beließ. Diese Abweichungen bei unbezweifelbarer Abhängigkeit von dem Urbild helfen uns weiter zur Zeitbestimmung des letzteren: Daret muß es während seiner Lehrzeit bei Robert Campin 1426—1432 kennengelernt haben, und die Modellstudien für die erste von Joseph herbeigeholte Hebamme miterlebt haben, ehe der Meister sich entschloß, auf ihre Vorderansicht zu verzichten und die Rückseite für sich allein so beredt zu gestalten, daß die Aufmerksamkeit auf die bestrafte Amtsgenossin nicht mehr als nötig zersplittert werde. So blicken wir zugleich in damalige Werkstattgewohnheiten und Lehrlingsübungen hinein, deren Ertrag dem selbständigen gewordenen Freimeister in Arras für die zweite Person des Auftritts nicht mehr zu Gebote stand, so daß er ohne die Amtshaube für sie auskommen muß. Gerade diese Tracht und ihre fortgeschrittene Behandlung im Unterschied von den älteren Bestandteilen der vorrätigen Komposition werden uns für den Verfolg des Kampiners selbst von größter Wichtigkeit.

Um den Abstand recht deutlich zu machen, schalten wir an dieser Stelle ein andres kleines Stück von derselben Hand ein, das nach den zahlreich erhaltenen Wiederholungen verschiedenen Wertes sich besondrer Beliebtheit erfreut haben muß, die sogenannte Madonna in der Kapelle. Das Original scheint sich jetzt im Metropolitan Museum von Neuyork zu befinden und ist auch zeitlich schon mit dem Gemälde zu Dijon in Beziehung gebracht worden¹⁾. Es zeigt die stehende Jungfrau mit dem Kinde auf den Armen, von zwei musizierenden Engeln begleitet, in einer Chorapsis von

1) Fr. Winkler a. a. O. S. 7f. u. S. 44.

anscheinend halbzyklischer Form mit schlanken Wanddiensten und wagrecht darauf gesetzter Nischenreihe, die hinten nur wenig über den Nacken der Einzelfigur in der Mitte hinaufragt¹⁾. „Der Typus, der Faltenwurf der Maria und der Engel weisen die allernächste Ähnlichkeit mit der Maria und den Engeln in Dijon auf.“ Die Fülle dichten Haares umrahmt hier ganz besonders weich das feiner und schmaler gebildete Gesicht, dessen Kinn ebenso wie bei den Engeln mehr als sonst zurücktritt und in dem ovalen Umriß aufgeht. Das Kind, auf einem weißen Linnentüchlein in den gekreuzt übereinandergeschlagenen Armen, ist als Säugling an der entblößten Brust beschäftigt, aber ein winziges Geschöpf, wie noch in der Kirchenmadonna van Eycks zu Berlin. „Besonders schön wird das Gewand gegeben. In steilem Fall stürzt es vom linken Arme der Maria herab, um sich unten in elegantem Auf und Ab der Kurven zu ihren Füßen hin zu schmiegen. Rechts begrenzt es die Figur in einer fast harten Linie; links entspricht dem eine köstlich weiche, etwas schlaff sich herabschwingende Gewandfalte. Zwei schmale Engelfiguren in auffallend energisch einander kontrastierender Stellung — der eine mit der Laute von vorn, der andre mit der Harfe in scharfem Profil gesehen — leihen dieser anmutig feierlichen Schaustellung ihre leisen Melodien. Alles in allem ein Bild von einer selten glücklichen Harmonie in Stimmung und Linienführung.“ Die auffallendste Gemeinschaft, die sie mit der Jungfrau bei dem neugeborenen Kinde in Dijon verbindet, ist die Ausbreitung des weißen Gewandes am Boden, das dort bei der Knienden fast den ganzen verfügbaren Vordergrund bedeckt und in flachen Lagen sich hinbreitet, hier bei der Standfigur sich fast in abgerundeter Sockelgrenze hält und ringsum brüchig aufstaut, nur eben rechtshin einen ähnlichen Vorstoß in die leere Ecke hinausgleiten läßt wie dort. Diesem eckig gekrausten Glockenrand gegenüber ist der aufrechte Anstieg bis an die Arme in schlichter Einfachheit zusammengefaßt und beinahe nur mit geradlinigen Furchen gegliedert, deren Zwischenflächen dem Anteil der beiden Beine an der gotischen Strebehaltung entsprechen. Sieht man, dieser Mittelfigur getreu, auch die zarten Begleiter auf der Luftregion der architektonischen Organisation der Apsis angeglichen, so steil und ruhig gestellt, so fällt erst die entgegengesetzte künstlerische Absicht auf dem Weihnachtsbilde von Dijon ins Auge, wo die unruhig flatternden Bandstreifen nur wie letzte Ausstrahlungen der bauschigen Gewänder und der hochgespreizten Flügelspitzen erscheinen. Dort wird auch aus der „Not“ der Beischriften erklärenden Wortlauts eine „Tugend“ des Kunstwerks im Sinne seiner durchgehenden Einheitlichkeit gemacht: die dekorativen Vermittlungen und begleitenden Ornamente helfen den poetischen Zusammenhang der apokryphen Erzählung mit dem anschaulichen Zusammenhang des vielfarbigen Gemäldes ineinanderzuschlingen. Das Bindeglied zwischen der innern Motivierung und dem äußern Augenschein ist die Ge-

1) Über den Chor der alten Kathedrale von Salamanca, mit dem man diese Kapelle ohne zureichenden Grund verglichen hat, vgl. meinen Aufsatz in den Monatsheften f. Kunstwissenschaft 1910/11.

bärdensprache, die dieser Meister wie kein anderer Landsmann von damals noch beherrscht. Er darf es wagen, eine ganz vom Rücken gesehene Figur ohne jede Unterstützung durch den Gesichtsausdruck, in solcher Rolle der wichtigsten Zeugin einzustellen und aus den bewegten Linien des Körpers den seelischen Inhalt allein sprechen zu lassen. Die größte Beredsamkeit liegt in den Händen, die zu viert mit ihren schlanken feingegliederten Fingern das Entscheidende zu sagen haben. Ob sie es in zweifelloser Deutlichkeit dem Betrachter zu übermitteln vermöchten, der die zugehörige Geschichte nicht kennt und die lateinischen Spruchbänder nicht abliest, mag dahingestellt bleiben. Die künstlerische Errungenschaft, die in beiden Gestalten vorliegt, ist an sich bedeutsam genug, und die Einführung des Kostüms im Zeitgeschmack, des kenntlichen Abzeichens der Amtstracht, oder der weisen Frauen des Festspiels in der Kirche überhaupt, hat daran nicht geringfügigen Anteil, ja um so stärkeren, je mehr es auf die Überzeugungskraft der Pantomime für die Augen der Gemeinde ankam. Sie tragen die großen, zu breit ausladenden Hauben aufgesteckten, Kopftücher der ehrsamten Bürgerinnen, die noch jetzt in erstarrter Form die Krankenschwestern in Belgien kenntlich machen, und dazu die pelzgefütterten und verbrämten Oberkleider mit orientalisches gemusterten Unterröcken, oder gar Goldbrokatstoffe mit perlen- und edelsteinbesetzten Kanten, der höchsten, in der heiligen Schrift beglaubigten Gesellschaft, die mindestens den Rang der Sibyllen und Prophetinnen, oder gar der Begleiterinnen der Muttergottes selber beanspruchen. Und diese Kleiderpracht, die an die Maria Magdalena auf dem Kalvarienberg von Klaus Slüter, mit ihrer polychromen Stoffimitation von der Hand des Hofmalers Malwel, anknüpft, gleichwie die Aufmachung Josephs hier an die der Propheten des Mosesbrunnens — sie nimmt in der rechten Ecke des Gemäldes einen spätgotischen Stilcharakter an, der sich kaum noch auf dem Wandbehang mit dem Blutgericht der Tomyris, so scharfkantig und steifbauschig im hängenden Dreieck eines Tuches, oder der Turbanbreite einer Kopfbedeckung ausspricht wie hier. Wer aber auf Kompositionsgesetze, in der Kunst des Mittelalters schon, zu achten gewohnt ist, der erkennt in dem Zusammenspiel der Personen die Grundform eines Rautenvierpasses, in dem die hereinlugenden Hirten die linke der oberen Bogenerweiterungen einnehmen, die das Innere mit der Außenwelt verbinden, und die herbeigetretene Zweiflerin den andern Kreisausschnitt rechts erfüllt, während Joseph die Aufrechte der Rauteneinlage innehält und zu dem Engel über dem Kinde hinaufleitet. Damit ist ein architektonisches Gefüge von strengem Zusammenschluß erreicht, das uns auch die Abwandlung des Pflegevaters zu statuarischer Widerstandsfähigkeit erklärt, und das Emporwachsen der Einspruch erhebenden Kronzeugin aus ihrer Ecke als Körperbewegung von dramatischer Kraft empfinden lehrt.

Es müssen Jahre gesteigerter Lebensfülle gewesen sein, in denen sich der Meister zu kühneren Schöpfungen erhob, als er bisher gewagt hatte. Mit diesem allmählich gezeitigten Beispiel, das durch seine Bandrollenfüllung noch so seltsame Überreste lehrhafter Holzschnittblätterkunst bewahrt, erweist sich

als durchaus wahlverwandt, seinem Geiste wie seinem Stil nach, ein wieder echt spätgotisch aneinander gehängtes Paar von Darstellungen, das sich in Spanien erhalten hat. Es schiebt das Sposalizio nach rechts und, als voraufgegangenes Ereignis, links daneben bzw. dahinter die Gattenwahl durch das Stabwunder in einem zusammenhängenden Tempelbezirk vor die Augen des Beschauers, der eben doch auch von links nach rechts abzulesen gewohnt ist, und seine Bilder noch nicht völlig anders als seine geschriebene Schrift anzufassen gelernt hat. Die auf beiden Seiten bemalte Tafel im Museo del Prado zu Madrid (No. 1817a, 78 cm Höhe zu 90 cm Breite) gibt für solchen erzählungsgierigen Bilderbeseher, wie Jehan Malwel seine beiden Momente der Dionyslegende, zuerst im Mittelgrund der einen Hälfte ein vorn offenes romanisches Rundtempelchen, in dessen Innerem der Hohepriester, in vollem Ornat mit der Spitzhaube über dem weit nachschleppenden Chormantel, von der Seite sichtbar, auf den Stufen des Altars kniet, dessen Platte gerade durch die vorderste der mannigfach geriefelten Säulen verdeckt wird, aber gewiß kein Kultbild, sondern nur die gesammelten Stäbe dar bieten sollte. Desto reicher sind die Säulenkapitelle ringsum mit Reliefdarstellungen umzogen, wie wir dies schon aus dem Saal der Tomyris kennen, und in den Zwickeln über den Rundbogen sind spitzbogige Giebelfelder ebenso mit Marmorreliefs, z. B. Abrahams Opfer des eigenen Sohnes, gefüllt. Nach Jacques Daret's Darbringung im Tempel von 1433 (Sammlung Tuck in Paris) zu urteilen, dürfen wir annehmen, daß auch Robert Campin für solche Aufgabe ein ähnliches Bauwerk wie dies hier zu verwenden pflegte, das der üppigsten Mannigfaltigkeit spätromanischer Baukunst in niederrheinischen Gegenden nichts nachgibt. Die rundbogigen Fenster drinnen sind mit farbigen Glasgemälden von der Erschaffung des Weibes, dem Sündenfall usw. geschlossen, durch die der Tagesschein von außen ins Heiligtum hineindämmert. Im Halbdunkel harren die unbeweibten Männer der Gemeinde auf das erflehte Zeichen, wer von ihnen durch das Erblühen seines Stabes zum Gatten der Tochter Joachims und Annas erwählt werde. — Jetzt auf einmal erhebt sich eine vom Rücken gesehene Gestalt, im langen Gewande mit zugespitztem weißen Turban, von der Schwelle vorn an der Säule, und ruft den nächsten Nachbarn zu, das Wunder sei geschehen — so daß sie neugierig in die Richtung nach links spähen, in die er hinausweist. Und im selben Augenblick schon gelingt es dem vordersten Tempeldiener, mit rücksichtslosem Griff quer über die Eingangsstufen hin, den zahnlosen Alten festzuhalten, der unvermerkt zu entschlüpfen versuchte, indem er seinen knospentreibenden Stab unter dem Mantel verbirgt; gleichzeitig greift ein bärtiger Mitbewerber in hochkrepigem Spitzhut hinter der Säule links herum, um das versteckte Wahrzeichen zu erwischen — und Kopf an Kopf drängen die aufmerksam gewordenen nach. So wird der Freier, auf den es abgesehen war, schon eingefangen, während das andächtige Knien im näheren Umkreis des Hohepriesters noch fort dauert. Den Augen der Bildbetrachter preisgegeben, ist der verzagende Kahlkopf in seiner furchtsamen Schwäche schonungslos an den Pranger gestellt. — Der Maler konterfeit bei dieser

Gelegenheit einen soeben im Aufstieg über den Boden begriffenen Neubau mit spätgotischen Pfeilerstümpfen, deren vorderster mit einer Matte zugedeckt ist, und daneben ein Stück schon höher gediehener, mit Simsplatte geschlossener Mauer. Sie stößt unmittelbar an das schräggestellte Kirchenportal in flamboyanter Gotik, mit flachbogiger Doppeltür und festgeschlossenem Bogenfeld, das mit angeblendetem Stab- und Maßwerk dreiteiliger Fenster gegliedert, in der Mitte unter einem Baldachin die tronende Statue Jehovas mit der Weltkugel erkennen läßt und rechts davon Moses mit den Gesetztafeln stehend. Alttestamentliche Heldentaten schmücken die Kehlungen unter dem noch seiner Spitze entbehrenden Giebel, zu dem die polygonen Eckpfosten in allmählicher Abwandlung zur schlankeren Strebeform aufsteigen. Dies ist die Hochzeitspforte, vor der sich die Versammlung drängt. Sogleich links vorn begegnet uns wieder eine ganz vom Rücken gesehene Gestalt, diesmal eine reichgekleidete Frau mit turbanartig ausladender, aber im Dreieckwulst vom Zopf aufstrebender Haube aus gelblicher, grün und rot gestreifter Seide; sie hebt ihr kirschrotes Oberkleid, mit Edelsteinbesatz am Hals und Saum, beiderseits in die Höhe und läßt so den steifen Unterrock mit breitem Pelzrand sehen, während sie selbst mit einem dicht in den Pfeilerwinkel gedrängten Manne redet, der nur die Spitze seines Profils noch neugierig vorschiebt. Sie sind die nächsten Zeugen der seltsamen Trauung, die der Hohepriester vollzieht — ein echter Bonze, mit schwammig feistem Gesicht von beschränktem Ausdruck, auf kurzem Fetthals sitzend, im schellenbesetzten Amtskleide und roter goldgezierter Tiara — wie er stumpfsinnig nach vorgeschriebenem Formelkram die zusammengelegten Hände des ungleichen Paares segnet. In gehorsamer Demut steht Maria mit niedergeschlagenen Augen, aber bräutlicher Krone auf dem zurückgeschlagenen hellblonden Haar, das frei auf den Nacken wallt, und legt ihren linken Arm bedeckend vor ihren Leib. Ein dunkelgrünes Gewand über rotem Unterkleid verhüllt ihre Gestalt, während ein weiß gekleideter Chorknabe sie am Mantel faßt und mit der Linken das Rauchfaß schwingt. Wie begossen steht der Bräutigam-widerwillen neben ihr, das ausgemergelte Gesicht, mit nacktem Schädel und klappernden Kinnladen, in den Rockkragen versunken, und läßt sein Schicksal über sich ergehen ohne zu mucksen. Ein frecher junger Kerl drängt sich unmittelbar an ihn heran, eine bissige Bemerkung hinzuwerfen, an der es auch eine Ehrendame neben der entrüsteten Mutter Anna nicht fehlen zu lassen scheint. Und die bedenklichen Gesichter setzen sich noch fort bei den nachdrängenden Männern dahinter. Selbst im Rücken des Oberpriesters hat ein Tempeldiener Mühe, die unzufriedenen Freier zurückzuschieben, die unter dem Portal selbst noch ihre höhnischen Witze reißen. — Genug, das Ganze ist von verwegendem Humor über die Legende und unerbittlicher Beobachtung an den Mitmenschen durchzogen, die mit erstaunlicher Treffsicherheit vorgebracht und überraschend in Szene gesetzt werden.

Die koloristische Behandlung zeigt durchweg die bisher betätigte Eigenart des Meisters, seine etwas bunten Farben werden hier nur noch, durch die abenteuerliche Mischung der Trachten und Kostüme, wie der beiden

miteinander verbundenen Schauplätze, zum Ausdruck übermütiger Laune gesteigert. Starkes Helldunkel, kreidige Lichter, kühle Töne auch in der Färbung des romanischen Tempels, mit seinen gewundenen, gebrochenen, im Zickzack herumgeführten Kannellierungen grünlich grauer Säulen, aber warmem, wie von südlicher Sonne durchglühtem Kalkstein des spätgotischen Neubaues, vor dem sich die lustigen Kräuter im Vordergrund als ebenso liebevolle Zutaten erweisen, wie die Skulpturenimitation am unfertig gebliebenen Portal des Sposalizio. Eigentlich bliebe es gar nicht zu verwunderlich, wenn bei dem sprudelnden, überquellenden Reichtum an Einzelheiten hier und da einmal die letzte Vollendung zu kurz gekommen wäre, wie etwa die Leuchtkraft der farbigen Glasfenster, die Weichheit der Modellierung in den Köpfen, und die sonst so sinnberückende Wiedergabe der Stoffe, des Seidenglanzes, des flaumigen Pelzwerks. Und fast will es scheinen, als ob die letzte Hand hier unerwartet abgezogen sei, um dem Verlangen eines fremden Käufers zu entsprechen, der auf der Rückseite noch zwei grau in grau gemalte Statuen dazu haben wollte, damit auch die Freistellung der Tafel auf einem umgehbaren Standort möglich werde. In viereckigen, schräg gegen die Hinterwand zurückfliehenden Nischen, zwischen spätgotischen Halbsäulen, stehen auf sechseckigen Sockeln zwei spanische Nationalheilige, San Jago de Compostela, mit Pilgerstab und Muscheltasche, und Santa Fè, die Klarissennonne mit dem Allerheiligsten in der Monstranz, die beide zusammen auf eine frühzeitige Ausfuhr des eben fertigen Werkes nach der iberischen Halbinsel zurückweisen. Der Apostel hat über seinen geknöpften Kittel ein schlichtes Tuch geschlagen, das selbst sein Buch im linken Arm verhüllt, und rechts, neben dem eifrig vorgesetzten, sogar über den Untersatz auf den Boden stoßenden Stock, über den Rand der Platte hinausfallen will, wie auch der linke Fuß darüber vorguckt. Aus einem beliebigen Stück Zeug ist, wie aus einem Taschentuch, eine Mütze gemacht und über Stirn und Scheitel gezogen: also auch hier nicht viel Ehrfurcht im Spiel. Die Klosterfrau daneben erscheint fast wie eine Magd, trotz dem gedoppelten Kopftuch und Weihel über der Kutte; auf derben Sohlen an den nackten Füßen scheint sie die Treppe hinabzuleuchten, oder eben erst an der Schwelle vorsichtig innezuhalten. Aber auch hier ist das steilabfallende Gefält des aufgerafften Mantels bis über die Sockelfläche geglitten und erzählt so von der zeitlichen Zusammengehörigkeit mit der Kapellenmadonna, die nur eine weitere Ausbeutung des überschüssigen Stoffes zu einer ringsum reichenden Sockeldraperie zeigt. Die Durchführung der etwas gleichgültigen Köpfe, wie roh behandelten Hände und Füße, läßt die Mitwirkung von Gehilfen erkennen und bietet keinen Anlaß, angesichts ihrer, auch mit den Schlag Schatten gegen die Wandung wiedergegebenen Erscheinung, unter Licht einfall von rechts, noch aufs neue an das Vorbild der Prophetengestalten Klaus Slüters zu erinnern. Dagegen fällt am Spitzgiebel des Kirchenportals eine dekorative Einzelheit auf, die wir nicht unbeachtet lassen dürfen: das ist die üppig geschwellte und stark eingeschnittene Form der Kohlblätter, die als Krabben daran emporkriechen. Diese Schmuckglieder finden sich

ganz genau so an einem bestimmten Skulpturwerk, wo die tiefe Auskerbung und durchbrochene Arbeit des Blattwerks dem natürlichen Material, nämlich dem Eichenholz besser entspricht, als hier im graubräunlichen Kalkstein der Kunst des Steinmetzen an so gefährdeter Stelle. Es ist das geschnitzte Triumphkreuz im Chor der Wallfahrtskirche zu Hal, von dessen früher entstandenem Statuenschmuck an der Triforiengalerie schon in unserm Anfangskapitel die Rede war, und in dessen Umgang über der Blendarkatur auch verwandte Steinbehandlung der die Kehle des Simses füllenden Blätter wiederkehrt. Das hochschwebende Kruzifix enthält in den Eckrahmen seiner Kreuzarme die sitzenden Gestalten der Kirchenväter¹⁾, deren tiefgefurchte z. T. eckig gebrochene Gewandung die nämliche Vorliebe für dicke Wollstoffe und bauschige Lagen zeigt, die wir auf dem Gemälde zu Dijon mit der Geburt und dem Hebammenstreit, wie hier im Prado zu Madrid vor der Hochzeitstür oder im Tempel drinnen beim knienden Hohepriester beobachtet haben. Der Gegensatz der Gleichläufigkeit geradabfallender Gehänge und treppenförmigen Anstiegs quergeschichteter Schiebungen ist dort im Bildwerk zu Hal, wie hier in den Gemälden, ein sinnvoll verwertetes Mittel zur Abwechslung und Charakteristik.

Als eine Gegenprobe für die gesamte Sinnesart der letztbesprochenen Leistungen dramatischer Erzählung unsres Meisters mag hier noch die Verkündigung im Prado ihre Stelle finden, die man eine Zeitlang, der ähnlichen Maße wegen, für einen zugehörigen Bestandteil desselben Altars angesprochen hat, dem die Gattenwahl und die Vermählung Marias zuzurechnen wären. Doch ist hier bei näherem Vergleich doch nur an ein Werkstattbild zu denken, das in einem größerem Ganzen mit dem Sposalizio zusammen nur als Außenflügel hätte Aufnahme finden können, wenn es sich auch andererseits verbietet, an die eigene Arbeit eines wenig späteren Schülers zu denken, der ohne Mitwirkung des leitenden Meisters selbst ein derartig Neues hervorgebracht hätte. Eine schwachbegabte Kraft, wie Jacques Daret, bezeugt sich gerade in der Raumdarstellung überall als unzulänglich, ja unfähig, und diese ist hier frischweg zur Hauptsache geworden. Die Abwandlung des Raumproblems, der wir in diesem Beispiel der Verkündigung im Prado begegnen, liegt ihrerseits jedoch in der Richtung der nämlichen Lokalphantasie, die den paarigen Schauplatz der Gattenwahl neben der Vermählung hervorgebracht hat, und sich über die Voraussetzungen der Marienlegende genauere Rechenschaft gibt, als dies sonst bei zeitgenössischen Malern der Fall zu sein pflegt. Dem Erfinder ist bekannt, daß der Besuch des Engels nicht erst im Hause Josephs stattfand, sondern im Bezirk des Tempels, unter dessen Aufsicht und in dessen Dienst die Jungfrau aufwuchs. Er denkt sich das Heiligtum selbst nach Art einer spätgotischen Kirche neuesten Stils, wie der des Sposalizio, und setzt an die Eingangsseite auch hier dicht neben der Ecke rechts einen runden Treppenturm, wie dort, den wir jetzt von der

1) Vgl. Belgische Kunstdenkmäler I, Abb. 255—256 nebst den Verwandten aus der Trazegnies-Kapelle Abb. 257—260.

Kehrseite mit seinem spitzen Helm zu sehen bekommen, wie etwa an einem Schloß, mit wagrecht durchgeführter Maßwerkbalustrade statt eines Zinnenkranzes. Die Tafel (jetzt 76 cm hoch und 70 cm breit) ist allzu knapp beschnitten, um sie als vollständig gelten zu lassen; ihre Ausgestaltung mit Hilfe des Architekturprospekts weist auf das Vorrecht der Breitendimension, wie klösterliche oder palastartige Anbauten an einer Kathedrale, einer Ordenskirche das nahelegen. Es ist also Sinn und Verstand in der Raumphantasie, auf den wir zurückkommen müssen, wenn es seinen Charakter zu bestimmen gilt.

Hier muß vorangeschickt werden, daß die Figurenkomposition auf die des Ingelbrechtsaltars zurückgreift, und zwar in der Absicht, diese der hausbackenen Stubenumgebung zu entkleiden und in Verkehr mit dem freien Himmel zu bringen, wo Gottvater selbst in der Ferne mit erscheinen kann, wie z. B. auf Melchior Broederlains Altarflügeln in Dijon auch, in einer Gartenloggia des Heiligtums. Die beiden Personen des Auftritts sind bei veränderter Kleidung doch in den Grundzügen dieselben geblieben; der Faltenwurf des tiefblauen Kleides der Maria ist, mit der Ansicht der Büste von vornher, nach Möglichkeit beibehalten, und ihre Vertieftheit in die heilige Schrift ebenso gewissenhaft, selbst bei Abwandlung der Züge in ein zarteres Wesen; der Engel hat einen mattroten weiten Chormantel umgenommen, um wirksamer gegen die hellen Bauglieder abzustechen, aber sein Pallium um die Schultern geschlagen, daß es über dem Arm mit dem Botenstab herabhängt, und die linke Hand lieber versteckt, um bescheidener an der Schwelle niederzuknien — sein üppiges Haargelock sogar hat knospenhafter Mädchenhaftigkeit weichen müssen, wie der Zuschnitt des Gesichts einem schmälern Oval mit holdseligem Lächeln. Einen Fortschritt bezeichnet jedenfalls die deutliche Hervorhebung des Fußendes unter dem Mantel, wie die Klarheit des nachschleppenden Überflusses, der Vorplatz und Stufen bedeckt, einen Fortschritt auch das feiner gegliederte und übersichtlicher gedrehte Flügelpaar. Das Kissen von der Bank hat seinen Platz weiter hinten gefunden und leuchtet rot unter einem Bücherschränkchen. Der Majolikatopf für die Lilien, in einen Henkelkrug verwandelt, ist ganz in die vorderste Ecke außerhalb des Torpfeilers gebracht, mußte hier jedoch seine unentbehrlichen Blumen verlieren, als die Tafel mittels unachtsamer Beschneidung aus ihrem Rahmen herausgelöst ward. Ganz ohne links erscheint eben noch, in Goldglanz auf dem bleichen Himmelsblau, die Halbfigur des segnenden Gottvater mit dem Szepter in der Hand, von Cherubim begleitet, aber in so ehrwürdigem Alter und so ruhiger Haltung, daß die Strahlen seines Segens sogar ohne die Taube des hl. Geistes und ohne das Christkindlein selber unten ankommen.

Weit wichtiger bleibt uns der Schauplatz. — Am trennenden Mittelpfeiler, der die Bildfläche halbiert, wird die Außenansicht mit dem Inneneinblick des Gebäudes verknüpft, indem sich vor dem Engel die schmale Seitenpforte öffnet, vor dem Beschauer jedoch ein weiter, fast abgeflachter Bogen, mit saftigem Kohlblattschmuck bis zur Schlußknolle hinauf, die ganze Höhe der zweiten Hälfte bis ans Dachgesims auftut, so daß wir die einstöckige

Vorhalle mit drei flachbogigen Gewölbjochen durchmessen, und jenseits der Schwelle noch, über den quadrierten Fußboden in Mittel- und Seitenschiff der Kirche vordringen, deren Hochwand hinter dem flachen Dach des Vorbaues aufsteigt. Auf der linken Hälfte bildet den Hintergrund für den Engel die kleine zweifenstrige Schauseite eines Anhängsels, das wohl nur das Schlafkammerlein der Tempeljungfrau enthalten kann, die selbst aus dem Königstamme Davids die Statue des gekrönten Psalmsängers, mit der Harfe in der Hand, an ihrem Ausguck stehen hat. Und jenseits wird vor der Seitenflucht der Strebepfeiler und Fialenrisen der Kirche noch ein älterer Eckturm mit romanischem Fenster sichtbar, ein kleeblattförmiger Giebel mit dem Standbild Jehovas, auf der Höhe, Judith und Simson auf seitlichen Ecksäulen, wie dem sitzenden Moses mit den Gesetztafeln in einer Rundnische der Mitte, unter der sich wieder ein Paar von kleeblattbogigen Nischen zwischen angeblendeten Säulen eintieft. Das alles wird durch den Lichteinfall von rechts oben her in überraschend eindringliche Wirkung gesetzt, obgleich ein grauer verblasener Ton das ganze Bild überzieht. Es nähert sich dadurch der Verkündigung in Aix-en-Provence, wo auch das Licht auf die Stirnseite des Vorbaues prallt, während die abgewandte Fläche in tiefes Dunkel sinkt und auf den Speichen des Radfensters ein reizvolles Helldunkelspiel entglimmt. Auch da sind durch den Maler die Bildwerke, der segnende Prophet mit dem Baldachin darüber wie die Relieifarbeiten, außerordentlich „plastisch“ wiedergegeben, das zierliche Gebetpult unten wie die mannigfaltig skulptierten Kapitelle, — vor allem aber der Gesamteindruck eines Einblicks in die südfranzösische Hallenkirche mit ihrer gleichen Schiffhöhe und ihren dem Eintretenden so körperhaft entgegendringenden Säulenstämmen¹⁾. Auf Grund jahrelangen Verkehrs mit den verwandten Werken, auch des Konrad Witz, wurde von mir dies namenlose Gemälde in St. Madeleine zu Aix einem „burgundisch“ gerichteten Maler zugeteilt, dessen nächsten Verwandten der ruhig und vorurteilsfrei beurteilende Forscher nur in dem damals sogenannten „Meister von Flémalle“ erkennen konnte. Nur blieb die Zeitbestimmung des vereinzelt dastehenden Werkes in der Provence schwierig und konnte nur durch das Datum auf dem Wandgemälde im Kreuzgang von S. M. di Castello zu Genua von dem Deutschen aus Ravensburg „Justus de Allemagna“ 1451, rückwärts rechnend einigermaßen begrenzt werden. Die „komplizierte“ Raumdarstellung auf dem Tafelbild der Verkündigung im Museo del Prado zu Madrid (No. 1853, Phot. Anderson in Rom No. 16, 308) erlaubt nur die Annahme einer unter Mitwirkung des Meisters Robert v. d. Kampine selbst noch vorbereitete, wenn auch von verfeinerter, aber

1) Ich habe in der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen, schon 1903, deshalb eine Aufnahme dieses Gemäldes in St. Madeleine zu Aix, die der Photograph Heirieis daselbst für mich gemacht hat, wie für F. Witting die Madonna des M. v. Flémalle im Museum, als erster herausgegeben, wie ich meiner Abhandlung „Die oberrheinische Malerei um die Mitte des XV. Jahrh. (1430—1460)“ das Wandgemälde des Justus de Allemagna in Genua beigegeben hatte und nichts anderes außer ihnen. Georges Hulin hat das bezeugt.

doch oberflächlicher arbeitender Schülerhand fertig gemachte Werkstattleistung aus den letzten Lebensjahren des 1444 in Tournai Verstorbenen, der bis dahin durch seine paarige Bilderzählung — von Gattenwahl und Sposalizio della Madonna — ganz einzigartig dastand. Damit haben wir nun freilich bei dieser Gegenprobe dazu ein gut Stück in seiner Entwicklung vorausgreifen müssen; das ist aber ein perspektivischer Ausblick, der uns, bei dem Mangel an verwertbaren biographischen Daten sonst, immerhin zu statten kommen wird.

Vorerst gilt es, an die kostümlich und stilistisch so wichtigen Gestalten der beiden Hebammen in Dijon wieder anzuknüpfen, und den Weg aus der Enge der herkömmlichen Komposition einer Geburt Christi oder einer Anbetung der Hirten zu der freien Austeilung im Raum zu verfolgen, die entweder die Figuren in weiträumige Innenräume einstellt und als untergeordnete Insassen von der Architektur abhängig macht, oder aber die Gestalten als Körper für sich auch den Schauplatz ihrer Handlung mitbestimmen läßt, so daß sie selbst das Gesetz geben.

III. Die Höchstleistungen

Klaus Slüters Propheten am Sockel des Kalvarienberges der Kartause bei Dijon riefen in der Kunst dieser Gegenden nach den Sibyllen und weisen Frauen sonst, die sich den Begleiterinnen der Maria und der Magdalena unter dem Kreuzesstamm anreihen mögen. Als solche finden wir sie auch bei Robert van der Kampine in der großen Kreuzabnahme, von deren Maßstab und Vollendungsgrad uns nur ein Bruchstück noch Zeugnis gibt, die obere Hälfte des einen Altarflügels mit dem reuigen Schächer in Frankfurt a/Main, die 1,33 m in der Höhe und 0,91 m in der Breite mißt, auf Eichenholz mit Goldgrund gemalt. Danach müssen wir gewiß dem glücklichen Zufall danken, daß uns von dem Ganzen wenigstens eine Kopie erhalten ist. Sie hat in der Galerie der Royal Institution zu Liverpool eine zugängliche Stätte gefunden, ist aber in bedeutend geringeren Dimensionen ausgeführt und neuerdings vielfach überschätzt worden, besonders von englischen Forschern, die den Vergleich mit dem Überrest des Originals im Staedelschen Institut nicht immer gebührend mitreden ließen, so daß sie schließlich diesen selbst für eine spätere Nachbildung ansahen. So wenig aber auch die Kopistenhand des Liverpooleser Altarwerks der Wiedergabe des Meisterwerks gewachsen war, so ungenügend die Zeichnung des Nackten, so enggerillt und ausgezerrt die Falten, so armselig und unverstanden der Ausdruck, und so unerfreulich die Farben überhaupt wie die Unterscheidung der Stoffe bleiben mögen, — die Komposition ist doch in allen Grundzügen wohl so getreu beibehalten, daß wir sie als solche nach dem Ersatzstück in England beurteilen dürfen.

Und schon sie ergibt allerwichtigste Aufschlüsse für die Bewältigung einer derartigen Aufgabe, die mit voller Überzeugungskraft für den Urheber

sprechen. Die Haupttafel in der Mitte wird dem Kreuz des Erlösers und dem Anteil der Seinigen bei seiner Abnahme allein eingeräumt, die beiden Schächer dagegen auf die Flügel gebracht, mit je zwei andern Personen darunter. Der hartnäckige Verbrecher ist links von der Gemeinschaft der übrigen Teilnehmer ausgeschlossen: jenseits des Weges steht unweit eines spitz aufragenden Felsblockes ein Baumstamm, schief in den Boden gerammt und von einem schräg eingeschlagenen Pflock gehalten. Daran hängt der Tote vom Rücken gesehen, die Arme über das kurze Querholz nach hinten zurückgebunden, der Kopf gegen die Schulter gefallen, als hätte er mit dem letzten Atem noch gegen den Himmel gezetert, und die Augenbinde läßt ihre Enden vom Winde zur Seite zerren; die Beine sind mit Stricken mittelst einer vorn angebrachten Strebe so hoch unter den Waden festgebunden, daß die Füße nach hinten hinaus stehen und die Schenkel in fast kniende Lage gezwungen werden; so ist der ganze muskulöse Kerl in verlorenem Profil abgedreht. Den bescheidensten Platz des Vordergrundes unter ihm hat der Stifter für sich bestimmt, ein bartloser, schon ziemlich alter Herr, der in seiner Pelzschaube mit betend zusammengelegten Händen am Boden kniet und zum Hauptvorgang hinüberschaut. Dicht neben ihm steht eine Frau, unter deren dunklem Mantel ein hellgrauer Kleiderrock mit breitem Pelzrand und ein dicksohliger Schuh über dem Strumpf hervorsieht; sie hat ihr Kopftuch wie einen Witwenschleier über die Haube nach vorn gezogen, daß nur Nase und Kinn von dem einwärts gewendeten Antlitz sichtbar bleiben; denn auch ihr Blick haftet gewiß an dem Leibe des gekreuzigten Heilands, und in den Händen hält sie eine Büchse, die für die Salbung der Leiche mitgebracht wurde. Und doch erweckt dies Attribut einer biblischen Mithelferin Zweifel an seiner Berechtigung, so ergreifend die Ausdruckskraft der völlig abgekehrten Gestalt auch wirkt. Denn sie hängt doch nur recht locker mit dem Mittelstück zusammen, von dem sie durch den Rahmen abgetrennt wird, während die nächste der Leidtragenden selbst sich mit Blick und Handbewegung ihr zuwendet, wie zum Austausch ihrer Teilnahme. Indes gerade sie bestärkt den Zweifel, wenn wir im Überblick feststellen, daß die Zahl der drei Marien um die Muttergottes dort bereits erfüllt ist und noch keine von ihnen an die Bestattung gedacht hat, indem sie ein Gefäß mit Narden oder andern Spezereien mitbrächte. Sollte das Salbgefäß nicht lediglich den Taufnamen Magdalena bedeuten, die selbst drüben an der Leiter steht, und die Trägerin niemand anders als die Stifterin sein, die inzwischen ihren Gemahl verloren hat und deshalb im Witwenschleier ihre Züge noch bescheidener verbirgt als der etwas maskenhaft behandelte Beter selbst? Dafür spricht noch ein anderer tiefer greifender Beweggrund ihres Willens: sie verlangt selbst den innigsten Anteil zu nehmen, nicht als Zuschauerin nur, sondern als Mitbetroffene sich zu betätigen, gerade an dieser Sorge um einen geliebten Toten. Und deshalb muß es auf ihren persönlichen Wunsch geschehen sein, daß der Künstler zu der sehr ungewohnten und von kirchlichen Vorschriften abweichenden Verschiebung greift, durch die er Maria, die Gottesmutter selbst, von der berührbaren Nähe des Sohnes entrückt hat,

und die ganze Hälfte der Komposition zu seiner Rechten, wo sie angebracht werden muß, der Klage der nächsten Angehörigen, der Fürsorge um die Schmerzensreiche einräumt, die hier, im Begriff zuzugreifen, ihre Kräfte versagen fühlt und wie vom Schlag gerührt ohnmächtig zurückfällt, daß Johannes sie nur in seinen Armen noch auffangen kann. Bei allem Bemühen, die Plötzlichkeit dieses abtrennenden Zusammenbruchs zu veranschaulichen, ist doch die Feierlichkeit des religiösen Aktes nicht außer Acht gelassen, sondern die Gruppe aus vier Personen sorgfältig und symmetrisch abgeschlossen aufgebaut. Zur Linken des Lieblingsjüngers, der als Ersatz für den eigenen Sohn der Witwe seine Pflicht erfüllt, wendet sich die nächste der Marien vom Kreuze her zur Wankenden hin, weiß aber nichts anderes mehr, als die Hände zu ringen und der Todesbleichen ins Gesicht zu starren, während die andre, rechts hinter dem Helfer, statt zum Mitzugreifen wenigstens einen Anlauf zu nehmen oder unwillkürlich die Arme mit vorzustrecken, ruhig ihren Mantel zusammenhält und Blick wie Geste der freien Hand der Ankommenden zuwendet, die, in wirklicher Geschäftigkeit viel zu voreilig, mehr ein Lächeln als Verständnisinnigkeit verdienen würde. Über dem vorgebeugten Scheitel des Jüngers zwischen den beiden weißen Hauben der Marien senkt sich inzwischen ein hängendes Dreieck, das von drei in verschiedenfarbigen Gewändern schwebenden Engeln gebildet wird, deren einer den Nagel am Kreuzarm berührt. Der Stamm des Marterholzes steht ganz von vorn gesehen in der Mitte des Bildfeldes; an das Kopfstück ist die Leiter angelegt und Nikodemus drängt sich dicht heran, um die heilige Last auf seine Arme zu nehmen, gehört jedoch im Ausdruck und reichgeschmückten Brokatgewand noch zu der Gruppe der Leidtragenden, d. h. der Stimmungshälfte der Komposition, die dem weiblichen Gemütsbedürfnis der Stifterin entspricht, und nur durch die zuwartende Bewegung nach vorn und rechts hinüber zur andern Hälfte, die der eingreifenden Beteiligung gewidmet ist, also zum Kreis der Handelnden, deren Arbeit und Mühewaltung der Mann beobachten wollte und deshalb in sein Gesichtsfeld stellen ließ.

Durch solche Auseinanderlegung der physischen und der psychischen Seite des Vorgangs schließt sich die Haupttafel also noch der Malwels mit der Kommunion und der Enthauptung des Dionys und dem Kreuz in der Mitte an, oder fällt unwillkürlich in die Paarigkeit der von links her ablesbaren Momente des Geschehens zurück. Auf der Leiter steht der eifrige Helfer noch so weit oben, daß sein Kopf sich vom Kreuzbalken abhebt, und läßt den Oberkörper gegen den eignen erhobenen Schenkel lehnen, indem er sich vorsichtig mit der rechten Hand an der Stange festhält, um sich so von einem Querholz zum andern herunter zu bewegen; sein pelzgefütterter Mantel fällt dabei um den Nacken des Leichnams und dessen Haupt hält sich würdig genug in der Schwebe, während der übrige Körper in schräger Lage der aufrechten Haltung nahe bleibt und nur der linke Arm senkrecht niederhängt; die beiden nebeneinander liegenden Beine werden schon von Nikodemus auf einem Linnentuch in Empfang genommen. Doch der gotisch denkende Künstler bietet an der untern Hälfte der Leiter noch zwei Gestalten

auf, die wenigstens für das Auge wie Streben entgegenwirken. Links setzt Magdalena vom Rücken gesehen mit seitwärts hochgenommenem Oberkleid, dessen Pelzfutter so nach außen gekehrt ist, den rechten Fuß auf die zweite Sprosse, faßt mit der rechten Hand die fünfte, als wolle sie sich so hinauf heben, streckt aber im Augenblick nur den linken Arm zum Linnentuch des Nikodemus empor und wirft den verhüllten Kopf mit dem weißen Haubentuch in den Nacken zurück, um mit den Augen jede Bewegung der heiligen Last von oben her zu verfolgen. Nur die liebende Sünderin von ehemals kann es sein, die in solcher Sehnsucht den Leib des Herrn zu berühren verlangt und in solchem Hinstreben zu ihm sich selber vergißt. Indes auch von der andern Seite versucht Joseph von Arimathia in ähnlichem Eifer die Sprossen zu erklimmen; diesmal wird ein Mohr mit großem Turban und prachtvoll gestreiftem Überwurf ausgestattet: er hat die Trippen abgestoßen und ersteigt mit nacktem Fuß die dritte Querstange, indem er mit der rechten Hand bis zum Pelzmantel hinanreicht. So wird die geschäftige Körperbewegung der beiden Verehrer des hingemordeten Gottessohnes doch, als vergebliche Liebesmüh, nur zum Ausdruck des leidenschaftlichen Seelenlebens, dem sie aus innerstem Antrieb gehorchen müssen. Aber die ganze Herabsenkung der Last von oben ist in lebendigen Aufstieg menschlicher Gestalten umgesetzt. — In die übrig bleibende Ecke hinter dem Maurenprinzen sind noch zwei Männergestalten in höchst charakteristischem Gegensatz aneinandergedrängt: vom Rücken gesehen ein hagerer Kahlkopf im pelzgefütterten Kaftan, der seine linke Hand auf dem Gürtel nach hinten schiebt, und die rechte seinem Partner betuernd auf die Brust legt; dies ist ein ebenso glattrasierter Bonze mit feisten Wangen und kalten gläsernen Augen unter dem aufgekrempften edelsteinbesetzten Rand der Seidenkappe, der mit seitwärts vorgestreckten Händen dem ausgemergelten Schriftgelehrten etwas vorrechnet, — beide also Vertreter des verstockten Judentums oder bestellte Aufpasser, bei deren einem so reich geschmückten der Maler vielleicht an Herodes, beim andern an den Römer Pontius Pilatus gedacht hat. Über ihnen schweben wieder zwei wehklagende Engel, deren Gewänder zusammenwirbelnd ein hängendes Dreieck bilden, während der eine die Hände faltet, der andere sich die Tränen abwischt.

Auf dem Flügel erst, von dem uns das obere Stück im Original erhalten ist, erfolgt der Abschluß des Ganzen. An einem T-förmigen Kreuz hängt der reuige Schächer; mit Stricken sind die über das Querholz geschlagenen Arme und die Unterschenkel an das Holz gebunden. Der Kopf ist gegen die linke Schulter gesunken, die Stirnhaut im Schmerz zusammengezogen, die Augenlider zugekniffen, der Mund halb geöffnet, so daß die Zähne hervorblecken. Das alles ist in der Kopie ungenau gesehen, verschleift, ja sogar die Drehung des Gesichtes zu stark abwärts, unter Einbuße des aufgestützten Backenknochens gegeben. Ähnlich geht es mit der Muskulatur der Arme, die sich verrenkt zeigen, und mit der Modellierung des jugendlichen Leibes, dessen Formen fast edel gehalten waren. Der Meister selbst hat die Gelenke mit lebendigem Gefühl für ihren organischen Zusammenhang gebildet, an

den zerschlagenen Schienbeinen die Verschiebung der Knochen beobachtet, und an den derben Füßen jedes Abstoßende vermieden, obgleich er bei dem oberen die Herausdrehung der zweiten Zehe aus der Reihe als Besonderheit des Modells festhält. Klar und scharf setzt sich der beinahe in vollem Licht modellierte Körper von dem gemusterten Goldgrund ab und überrascht, in der Nähe gesehen, durch die Wiedergabe der Hautoberfläche mit ihren Spannungen hier, ihren Querfalten dort, ihren Stauungen unter dem Druck der einschnürenden Stricke. — Rechts vom Stamme stehen zwei Männer, die sich dicht herandrängen, um an dem herabhängenden Lendentuch des Schächers vorbei, nach dem Vorgang des Mittelbildes hinüber zu spähen. Die beiden wetterharten Köpfe blicken mit hochgezogenen Brauen und gespannten oder unwillkürlich geöffneten Lippen in höchster Aufmerksamkeit auf die Herablassung des Gekreuzigten drüben; aber sie treffen ihr Ziel nur, wenn der Flügel nicht in einer Ebene mit dem Hauptstück liegt, sondern in einem stumpfen Winkel dazu steht. Der hintere von ihnen in rotem Gewand und braungelbem, orientalisch gemusterten Turban legt die Linke auf die Schulter seines Vordermannes und hebt die Rechte, mit ihrer gefurchten Innenseite erstaunlich lebensvoll und sprechend, im unwiderstehlichen Drang der Verwunderung; es ist der lange blind gewesene Longinus, der durch Blutstropfen des Heilands wieder sehend geworden! Sein Genosse ist der Hauptmann der Kriegsknechte, der für die Gottessohnschaft des Hingeopferten gezeugt hat: er trägt über seinem Panzerhemd einen juwelenbesetzten wasserblauen Mantel und eine gleichfarbige Binde um das schwarze Kraushaar, dessen negerhafte Fülle darauf merken läßt, daß wir wohl dasselbe Modell vor uns haben, das drinnen an der Leiter unter dem kugeligen Turban erscheint. Seiner Rolle gemäß legt er hier nochmals betuernd die eisenbeschiente Rechte auf die Brust und zeigt uns die schwere Kriegerhand mit ihrem festen Knochenbau, ihren Adern und Hautrunzeln, in so vollkräftiger Plastik und der beliebten Fingerstellung des Meisters, die zwischen Mittel- und Ringfinger einen kleinen Abstand offen läßt und den Fünften leise krümmt, aber dicht heranbiegt, daß wir schon an diesem einen Beispiel den folgerichtigen Fortschritt unausgesetzter Bemühungen bezeugt finden. Gerade diese beiden Büsten sind in der Kopie über einen Leisten geschlagen, hölzerne Marionettenköpfe zu schablonenhaften Händen gesellt und durch die Weglassung des Glanzlichtes auf dem Metall in Schatten zusammengesunken. So wird auch das lange Gewand des Sarazenenhäuptlings mit dem krummen Schwert darüber zu einem Weiberkleid mit weichlichem Gehänge, dem schon das unten aufgestellte Wappen, mit seinem steigenden Löwen auf rotem Feld, energisch genug widerspricht. Doch zusammen wirken die beiden Gestalten, da sie doch jenseits des gekreuzigten Schächers etwas außerhalb stehen, als der letzte statuarische Abschluß des Gesamtaufbaues und bilden das wohl-abgewogene Gegenstück zu dem ersten Flügel, wo die Personen unter auf dem Boden den Vordergrund einnehmen, der abgesonderte Verbrecher am Holz aber draußen steht. Vergleicht man vollends die Landschaft, soweit das Frankfurter Bruchstück dies noch erlaubt, so fällt in die Augen, wie ganz

anders der Kopist überhaupt gesehen hat, oder wie fahrlässig er sich mit seiner Vorlage abzufinden weiß. Er macht aus niedrigen runden Hügeln zugespitzte Kuppen und aus der offenen kahlen Fahrstraße zwischen sandigen oder lehmigen Hängen eine Schlucht mit Buschwerk und Felsvorsprüngen; der öde Charakter des Galgenberges, den er links innegehalten, ist hier vergessen und wegphantasiert ins Gegenteil, einen Mosel- oder Maastalausschnitt für den Pfingstspaziergang von Ausflüglern. Und gerade die Aufsicht von der Höhe der Schädelstätte herunter verspricht in der schmalen Probe des Originals eine eigenartige Großartigkeit, die sich nur in solch summarischer Behandlung der Erdoberfläche und in solcher Gegend der heimischen Kampine mit dem gemusterten Goldgrund verträgt, der — hinter der Gesamtkomposition — gleichmäßig und allgemein genug ausgebreitet wird, um alles andere in der Welt von dem Weltereignis auszuschließen, dessen letzter Akt sich noch hier oben vollziehen muß. Der Gesamteindruck des dreigliedrigen Altarwerkes kann nur dem eines monumentalen Wandgemäldes ebenbürtig gewesen sein.

So günstige Gelegenheit zur Entfaltung einer statuarisch gedachten Komposition im Großen ward damals freilich in den Niederlanden nicht häufig geboten, und die Zerteilung derartig gegliederter Einheiten hat unsere Vorstellung von dem künstlerischen Schaffen nach dieser Seite hin empfindlich zusammenschrumpfen lassen. Doch immer muß der Versuch gemacht werden, auch verstreute Bruchstücke noch in ihrem ursprünglichen Zusammenhang des größeren Ganzen aufzufassen, dem sie als gegenseitig voneinander abhängige Bestandteile noch unter Oberhoheit der Architektur angehört haben müssen. — Aus der Kirche der Zisterzienserabtei von Flémalle bei Lüttich stammen zwei Altarflügel aus Eichenholz von 1,44 m Höhe und 0,53 m Breite, von denen wir nicht wissen, ob sie für einen Schrein mit plastischem Bildwerk darin oder für ein ebenfalls in Öl gemaltes Mittelstück bestimmt gewesen. Nach dem statuarischen Charakter ihrer Behandlungsweise zu urteilen, läge die erstere der beiden Möglichkeiten näher, und so hat sich ihre Besprechung hier anzureihen, obschon sie von einer noch reiferen Meisterschaft und beruhigten Abgeklärtheit durchdrungen scheinen als das Bruchstück mit dem reuigen Schächer und den beiden Zeugen, das freilich auch schon als letztvollendete Tafel zu einer der Kreuzabnahme selbst überlegenen Vollendung gediehen scheint, wenn wir die nüchterne Verstandesmäßigkeit der Auffassung und das rücksichtslose Festhalten der Arbeitsleistung als solcher, mit all ihren praktisch beobachteten, für dauernde Schaustellung aber nicht glücklich gewählten Einzelheiten, als Spuren eines ersten Anlaufs zur Wirklichkeitstreue um jeden Preis in Betracht ziehen, bei denen die großartige Gesinnung doch nirgends fehlt.

Auf der Vorderseite der Flémaller Altarflügel in Frankfurt erscheinen vor kostbarem Teppichbehang und doch auf blumigem Wiesen-

grunde stehend die Einzelfiguren der Madonna mit dem saugenden Kind an der Brust und die hl. Veronika mit dem Bilde des Erlösers auf ihrem Tuch. Die Muttergottes ist für den Beschauer nach links hinaus gedreht, die Trägerin der Vera Ikon zeigt diesen wunderbaren Abdruck nach rechts hin vor, so daß dadurch ihre Stellung auch äußerlich so zu dem Mittelstück bestimmt wird, wie die zeitliche Abfolge sie fordert, und die Darstellung aus der Leidensgeschichte, die dieses dazwischen bot, kann frühestens die Kreuztragung, aber auch wohl noch der Kreuzestod selber gewesen sein. Es sind die Innenseiten der Flügel, die in vollen Farben und doch wie Standbilder gegeben werden, und die Bekleidung der Rückwand mit reichem Prunkgewebe setzt auch einen gemusterten Goldgrund für das Skulpturwerk des Schreins oder das Tafelgemälde, dem sie als Schutzdecken angehängt waren, voraus. Es ist die ernstgestimmte Abwandlung der Saltingmadonna, die wir vor uns sehen, sogar mit dem massiven goldenen Heiligenschein, dessen breiter Rand mit Perlen und Edelsteinen besetzt ist, wie in dem ganz hierarchischen Kultbild der Sammlung Johnson in Philadelphia, aber nun aufgestanden und mit dem Kleinen im Pelzröckchen an einem Frühlingstag ins Freie gegangen. Ihr gelblich weißes Gewand mit pelzbesetzten Ärmeln zeigt ein goldenes Granatapfelmuster; darüber hängt ein weißer Mantel, dessen eines Ende sich in vollen weichen Falten auf den Boden ausbreitet. Den leicht geneigten Kopf bedeckt ein weißes Leintuch mit fein gekräuseltem Saum. Unter gesenkten Lidern blickt sie bei der Erfüllung ihrer Mutterpflicht besorgt auf das Kind, das sein linkes Händchen auf die entblößte Brust legt, und mit den Fingern der Rechten an dem Schleier herumgreift, mit dem erstaunten Blick aber von der warmen Nährquelle ins Weite hinauslugt. Die aus der Stirn zurückgestrichenen blonden Löckchen, das fein modellierte Ohr, die Fältchen am Halse, die großen klaren Augen zeugen noch von frischer Naturbeobachtung des Malers, ebenso wie die Liebe, mit der das blaue rotgegürtete Kittelchen durchgeführt ist, aus dem die nackten Zehen hervorgucken, und auf dem die wundervollen Frauenhände mit dem Trauring am Finger sich aussprechen dürfen, als hätten sie schon von mancher Mühsal des Lebens zu erzählen. In ihrem kräftigen Bau, der bestimmten Zeichnung, der lebendigen, von aller geläufigen Dutzendarbeit so freien Gliederung, bezeugen sie den höchsten Grad erreichter Meisterschaft¹⁾.

Den Hintergrund schließt ein rotseidener sarazenischer Vorhang. Sternförmige mit blauen und grünen Laubgirlanden verbundene Rosetten umschließen größere Felder, in denen nach rechts und links gestellte strengstilisierte Löwen wechseln; für dies Ornament ist wirkliches Gold verwendet. Von den intensiven tiefen Farben des Gewebes und des Rasens unten hebt sich klar und leuchtend die Gestalt ab. Ihre Gewandung ist ganz auf Weiß gestimmt, aber die Charakteristik der verschiedenen Stoffe bringt einen solchen Reichtum feiner Abstufung hinein, die keine Härte aufkommen ließe, auch wenn die Vermittlung durch lebhaftere Fleischfarbe und vollsaftiges

1) Vgl. Tschudi, a. a. O. auch zum Folgenden.

Blau des Kinderkleides fehlte. Dabei wird der Kontrast der hellen Figur auf dem dunklen Grund nur gemildert, nicht aufgehoben; vielmehr mit vollem Bewußtsein ausgenützt. Der Kontur der Lichtseite ist von höchster Lebendigkeit. Das sich überschneidende Gefälte der Kopftücher, der staffelförmig über die Schulter herabfallende Mantel, der — längs der Beine straff angezogen — am Fußende die vollen Gewandfalten hervorquellen läßt, geben eine Linie, die in ihrer feinen Bewegtheit die Haltung der Glieder darunter widerspiegelt; — schwer und massig senkt sich dagegen die dem Standbein entsprechende Mantelpartie auf der beschatteten Seite zu Boden.

Veronika steht gegenüber ganz von vorn gesehen. Sie hält mit beiden Händen zwischen Daumen und Zeigefinger das durchsichtige Tuch von feinstem Gewebe, dessen Liegefalten es noch als ganz neu und ungebraucht ausweisen, wie es auf dem Leidensweg zur Richtstätte dem kreuztragenden Christus gegen die Stirn gedrückt ward. Das dunkle Abbild des Erlösers mit den groß geschnittenen Augen, der langen Nase und dem seidenweichen Bart um Lippen und Kinn, mit dem beiderseits vom Scheitel herabwallenden Haupthaar, scheint wie ein Phantom vor dem Tuch zu schweben, gibt aber den nämlichen Typus wieder, den der Ausschnitt in Philadelphia schon darbot. Die Trägerin der Reliquie, die heute in St. Peter zu Rom gezeigt wird, kann es aber wohl mit dem heiligen Antlitz aufnehmen. Die matronenhaften Züge von ähnlich regelmäßigem Schnitt sind durch stille Wehmut verklärt. Über das weiße turbanartig herumgewundene Kopftuch ist ein Schleier gespannt, der sich vor der Halsgrube zu einem Knoten zusammenschlingt und so den lichten Rahmen schließt. Ein weiter blauer Mantel umhüllt die ganze Gestalt; neben den grünen Hängeärmeln tritt ein Stückchen des roten Futters hervor. Nur über dem Fuß und an den Ärmeln wird das Untergewand von tiefblauem Brokat sichtbar. Die Hände haben, beide von innen gesehen, überraschende Verwandtschaft mit der des Longinus unter dem reuigen Schächer von der Kreuzabnahme und bestätigen so wohl die nahe zeitliche Reihenfolge der beiden Altarwerke. Für das dunkle Standbild hier ist ein weißes Seidengewebe des XIV. Jahrhunderts mit großblättrigem Rankenmuster und Vögeln darin als Unterlage gewählt; und hebt so den Charakter tiefster Traurigkeit, der diese Heilige mit dem Namen der Vera Ikon wie eine Stellvertreterin der Schmerzensmutter selbst erscheinen läßt.

Auf der Rückseite dieses Flügels befand sich das Gemälde der „Dreifaltigkeit“, das sich, jetzt abgesägt, als selbständige Tafel darbietet. Die Gruppe, in spitzbogiger Nische einer Quaderwand, als Steinskulptur durchgeführt, will als solche gelten, da sie Grau in Grau gemalt, unter starkem Lichteinfall von der rechten Seite obenher gesehen, durchaus für die Außenansicht des Altarschreins bei geschlossenen Schutzdeckeln berechnet worden war. Und als solche müssen wir sie auffassen, ganz anders somit als die farbige Darstellung unter dem Zeltdach des Gnadenstuhls auf dem kleinen Diptychon zu St. Petersburg, mit deren Sinn und Anordnung sie sonst sehr übereinstimmt. Den drei vorspringenden Seiten des Sockels sind in gotischen Majuskeln die Worte eingemeißelt: SANCTA TRINITAS VNVS DEVS. —

Das Standbild Gottvaters im weiten Mantel, das bärtige mit der konischen Zinkenkrone bedeckte Haupt gerade nach vorn gerichtet, und mit gerunzelter Stirn und zusammengepreßten Lippen doch unverkennbar wehmütig in die Weite blickend, hat den rechten Fuß bis über den Rand der Platte vorgesetzt, während das linke Bein, leise geknickt und vorgeschoben, nur leicht mit der Spitze noch den Boden berührt, ja wie zufällig auf einen Gewandzipfel tritt. Mit beiden Händen hält er, ohne Anstrengung, den Leichnam des vom Kreuz genommenen Sohnes, der nur mit dem Lendentuch umwickelt, die Dornenkrone noch auf dem seitwärts gesunkenen Kopfe trägt. Die irdische Hülle, die in den Händen des Schöpfers so leicht zu wiegen scheint, ist entseelt; denn der rechte Arm und die geknickten Beine hängen willenlos herab, der linke Fuß, dessen Zehen auf den Sockel stoßen, bleibt so stehen, daß man das Wundmal sieht, und der rechte, der über den Rand und die Inschrift gleitet, dreht sich zwangsweise gerade so, daß die auf Erden viel gebrauchte Sohle das untere Loch des durchgeschlagenen Nagels zeigt; — nur unter die linke Achsel greift die Hand des Vaters, während auf derselben Seite am Nacken sich die Taube des Hl. Geistes gesetzt hat. Und dieser Arm hat sich bewegt, nicht durch Verschiebung von außen, sondern wie in einer unbewußten Reflexbewegung von innen her, — hat sich quer über die Brust ihn gehoben und mit Daumen wie Vorderfingern zugleich die Seitenwunde berührt, so daß ihre Ränder wieder aufgesprungen auseinander stehen. Das war die Stelle des letzten Schmerzes, da der Lanzenstich in das Herz drang, das also noch nicht vom Tode bewältigt war, wie die Menschen unten geglaubt hatten, sondern nun erst sein Blut vergoß. Der Daumen scheint sogar gegen die nächste Rippe zu stoßen, daß die Haut sich verschiebt, und die Augen sind nicht mehr geschlossen, wie man sie dem Toten vor der Grablegung zugeedrückt, als man ihn wusch und salbte. Was kann das also anders sein als die Wiedererweckung des Lebens durch den Geist, der den Keim der Auferstehung ihm ins Ohr legt, wie der Jungfrau den Samen für diesen eingeborenen Sohn? Es ist alles, was in des Meisters Kräften stand, versucht worden, die menschliche Gestalt des reifen Mannes zu veredeln; aber es ist eben der Typus geblieben, den er vorgefunden und sich angeeignet hat, der gotische noch mit den gestreckten Proportionen, den schlanken Oberschenkeln, den dürftigen, etwas hochangesetzten Waden, den derben Knöcheln und länglichen Füßen mit stark entwickelten Zehen, die genau so übrigens auch der reuige Schächer aufzuweisen hatte. Der Kopf bietet ein schmal geschnittenes Oval mit gerade absteigender Nase und fast bartlosem Munde, nur am Kinn etwas zugespitztes Haargelock, — merkwürdig abweichend von dem Abdruck des Lebenden auf dem Tüchlein der Veronika, und zugleich von dem kraftvollen Reichtum des Geringels im Vollbart des Vaters. Aber der Bildner strebt absichtlich nach dem Kontrast der Jugend gegen das Alter, wie des nackten glattgerundeten Körpers gegen die Stofffalten des Schurzes und des hinter ihm herabwallenden Mantels. Wie deutlich spricht dieser durchgeföhlte Gegensatz aus Schulter und Brustkasten hier, und Faltendraperie der Büste des Greises darüber; an der wir die beruhigte Ab-

klärung des einst so aufgeregten Gehäufels, nun auch im Unterschied von den zerwühlten Zeugmassen Klaus Slüters, fast wie ein reifes System der Ausdrucksmittel beobachten können. Es ist ungemein wichtig, sich die Tatsache klar zu machen, wie dieser Maler sich als Bildwerker von Beruf bewährt, wo er die Aufgabe übernimmt, auch eine nur gemalte Standbildgruppe als unbewegliche Meißelarbeit hinzustellen, und von der menschlich durcherlebten, auf Erdichtung des innern Zusammenhangs ausgehenden Behandlung desselben Vorgangs zu reinigen, die er selbst einst im farbigen Bildchen (zu Petersburg) noch im Anschluß an die Buchmalerei hatte walten lassen.

Als Gegenstück zu diesem „Gnadenstuhl“ befindet sich noch heute auf der Rückseite der säugenden Madonna, ebenso auf Kreidegrund Grau in Grau gemalt, und in ähnlicher Anordnung die Schmerzensmutter; aber die Ausführung scheint von geringer Hand, bei der es sogar fraglich bleibt, ob sie die eines Schülers und Gehilfen des Meisters selbst gewesen sein kann. Handelt es sich nur um eine spätere Bemalung, so müßten die beiden Innenseiten ein Diptychon gebildet haben, das nur auf der einen Außenseite die entsprechend statuarisch gefaßte Gruppe der Dreifaltigkeit trug. Und erst so, allein zusammengenommen, leuchtet die Einheitlichkeit der drei Flémaller Gemälde recht ein, durch die innerste Erfüllung mit Leben. „Eine leise Schwingung durchzittert die Körper“, — sagt Friedrich Winkler mit Recht, — „wie sie ein Bein vorsetzen, die Hüfte nach auswärts biegen, wie der Kopf sich neigt“. Und gerade darin offenbart sich die erreichte Vertiefung und seelische Abklärung gegenüber der Kreuzabnahme, bei der doch so viel mehr Gelegenheit zur Darstellung bewegter Figuren gegeben war, und gerade in solchen die ungelenke Steifheit oder die allzu jähe, gleichsam ruckweise zufahrende Heftigkeit nicht überwunden und flüssig geworden war.

Ein Diptychon war auch immer nur das Paar von Tafelbildern, das heute noch so miteinander im Museo del Prado zu Madrid bewahrt wird, wie es im Jahre 1827 aus dem Schlosse von Aranjuez dorthin gekommen ist. Sie messen je 1,01 m in der Höhe und 0,47 m in der Breite. Der linke Flügel trägt unten am vorderen Rande in gotischen Buchstaben die sehr zusammengedrängte aber für uns höchst wertvolle Inschrift, die mit Auflösung ihrer zahlreichen Abkürzungen sich als Trio leoninischen Verse herausstellt, das Entstehungsjahr und den Bestellernamen unter dem Bildnis des Mannes selbst überliefert.

Anno milleno centum quater x ter et octo (also lateinisch:
hic fecit effigiem depingi virginis iste MCCCCXXXVIII)
henricus Werlis magister coloniensis ~

Also der Kölnische Magister Heinrich Werl hat das Bild „jener Jungfrau da“ malen lassen, und dieses ist nicht die allerseligste Jungfrau Maria selbst,

sondern eine andre hier nebenan sichtbare, auf die man mit dem Finger hinzeigen kann, wie der Lateiner mit seinem Wort „istae“ tut, nämlich — was sich bei näherem Zusehen unzweifelhaft herausstellt — die Heilige Barbara, die für ihren Glauben an den Dreieinigen Gott im Turm gefangen sitzen mußte, den ihr eigener Vater für sie bauen ließ. Nur ihr Bild hat der Franziskanermönch, der in seiner Minoritenkutte mit weißer Gürtelschnur davor kniet, malen lassen, um seine Andacht ihr zu widmen, während er Johannes den Täufer als seinen Schutzpatron neben sich stellen ließ, und es geht nicht an, nach solchem bestimmten Hinweis auch noch ein trennendes Mittelstück, mit der Madonna oder sonst etwas anderm darauf, als verlorenes Hauptglied eines dreiteiligen Ganzen vorauszusetzen oder auch nur einen Augenblick zu erwarten. Die Annahme entstand nur aus bisher unfertig gebliebener Lesung der zweiten Verszeile, und dann aus dem Hinblick auf den Ingelbrechtsaltar für Mecheln, mit der Werkstatt Josephs auf dem schmalen Außenflügel rechts neben der Verkündigung.

Der Stifter ist aus der Kölner Universitätsmatrikel wirklich beglaubigt und auch sonst in der Literatur bekannt geworden. Aus Werl im Herzogtum Westfalen gebürtig, gehörte er, den wir nun Heinrich von Werl nennen müssen, wie Robertus Campinas unsern „Meister von Flémalle“ mit Fug und Recht von Kempen oder von der „Campine“, gleichwie man noch heute im Niederrheinischen und Westfälischen bis nach Niedersachsen einen freien grünen Platz wohl einen „Kamp“ nennt und bis heute noch „Camp“ schreibt¹⁾. Dieser Heinrich, dessen Vater vielleicht Johannes und dessen Mutter wohl Barbara geheißen haben, aber einen Familiennamen noch nicht führten, von früh dem Franziskus geweiht, bekleidete im Minoritenorden zweiunddreißig Jahre lang das Amt eines Provinzialen. Zwischen dem 9. Oktober und 20. Dezember 1430 ist er an der Kölner Universität immatrikuliert, und dann zu einer ihrer tüchtigsten Lehrkräfte hinaufgestiegen. Als Vertreter seines mächtigen Ordens, um dessen Beistand das Haus der Habsburger zu werben nicht unterließ, nahm er am Konzil zu Basel teil und veröffentlichte noch 1441 eine Schrift über die Stellung des Papstes zur Kirche und den Konzilien, in der er für Eugen IV. eintrat, während die Basler Versammlung den Gegenpapst Felix V. (Amadeus VIII. von Savoyen) aufstellte. Noch immer Vorstand der Minoriten in Westfalen, ist er zu Osnabrück 1461 gestorben. Im Jahre 1438, als Magister Heinrich aus Werl sich in der Kraft seines Mannesalters malen ließ, war das Konzil zu Basel noch in vollem Gange, und Eugen IV. versuchte vergebens die Mehrzahl der Kardinäle nach Ferrara herüber zu ziehen. Auch das Innere des Wohnraums, den er um sich herum mit darstellen ließ, spricht eher für eine südwestdeutsche als für eine norddeutsche Ecke, und wenn nicht notwendig für Basel, doch eher für Köln und den Niederrhein als für Westfalen. Er hat etwas zeitweilig nur Zurecht-

1) Die Franzosen nennen ja auch Raphael Urbinas, d. h. Rafael von Urbino „Raphael d'Urbino“, statt Raffaello di Giovanni di Sante (oder gekürzt nach seinem Großvater Santi). Die deutsche Schreibung „Raffael“ aber, die Lermolieff verschuldet hat, ist für unsre Sprache eine Torheit; sie darf nur „Raphael“ oder „Rafael“ lauten.

gemachtes, vorläufig Eingerichtetes, wie zur Unterbringung von Gästen, auch im Franziskanerkloster zu Basel wohl geschehen mochte.

Durch einen Holzverschlag zwischen zwei breiten rechtwinkligen Fenstern, mit Rautenscheiben und Wappen über den Kreuzarmen, ist ein oben offen gelassenes Stück des Ganges mit seinem Holzverschalten Tonnengewölbe und quergespanntem Balkenwerk zum Schlafgemach abgesondert, obgleich über dem Wandschrank im Rundbogenfeld der Mauer ein Bildwerk französischer Kirchenkunst steht: die gekrönte Madonna mit dem nackten Knäblein auf dem rechten Arm und dem abgebrochenen Szepter in der Linken, hoch auf ihrer skulptierten Konsole aus weißem Stein (wie die von Tournay verbreiteten auch). Vor dieser engen Lagerstatt ist eine schlichte Holzbank an die Bretter geschoben worden, mit Tuch und Kissen zum Lesen am Fenster, und ein runder Spiegel hängt, mehr als Spion denn zum Hineinschauen darüber, so daß er eine geöffnete Tür erkennen läßt, durch die soeben in diesen Laufgang, der als Zelle des Bruder Provinzials dient, ein anderer Minorit eintritt, um einen Knaben, auch schon in die Ordenskutte gesteckt, hereinzuführen. In solcher vorübergehenden Unterkunft hat sich der Abgeordnete zum Konzil doch wohl nur in Basel selbst malen lassen, wo es nicht in seiner Studierstube zu Köln oder in einer Klosterkapelle an seiner Amtswohnung geschehen konnte. Doch ein Beispiel, wie auf dem Ingelbrechtsaltar, ist sicher das ausgesuchte Vorbild gewesen; denn die Stufen vor denen er kniet, sind die des Häuschens von Joseph und Maria, und die zurückgeschlagene Tür gleicht einer verbesserten Auflage, nämlich einer in die Tiefe hineinschlagenden, des Ingelbrechtshofes. Ganz unverträglich mit solchem provisorisch hergerichteten Korridor im Minoritenkloster erscheint aber die Anwesenheit des heiligen Schutzpatrons, den auch Papst Eugen IV. damals vor dem hl. Antonius Abbas bevorzugt sehen wollte, und seltsam genug die Andacht unter dem Beistand des Täufers, der das Lamm Gottes trägt. Es kann sich also nur um ein Zugeständnis handeln, das die Örtlichkeit der Aufnahme mit sich brachte.

Die Darstellung des Heiligenbildes dagegen ist etwas fertig Übernommenes, die Dargestellte selbst sogar ursprünglich die heilige Jungfrau selber gewesen, d. h. Maria und nicht Barbara; denn so kennen wir sie aus der Verkündigung des Meisters, wie als glückliche Mutter mit dem Kinde im eigenen Heim, in der ganzen Ausstattung ihres Wohngemaches, das der Maler sich ausgesucht hatte, wie die Gegend seines Wirkungskreises es gewohnt war, oder für das Ideal der erkorenen Gottesmagd begehrenswert fand. Da ist zur Seite der Kamin mit dem lustig lodernden Holzscheit auf zierlich geschmückten Eisenständern; da ist die lange eichene Bank mit ihrem gotischen Schnitzwerk und der verstellbaren Rückenlehne ihrer Fußleiste und ihren weichen Kissen, zwischen denen die Leserin nun wirklich Platz genommen hat, aber auch hart aufrecht dasitzt, bei aller Unbequemlichkeit voll Eifers in ihr Andachtsbuch vertieft. Da steht zwischen Kamin und Fenster das gotische Stollenschränkchen, mit angeblendeter Fensterarkatur an Seitenwänden und Türen, darauf das glänzende Metallbecken

und die vielkantig ausgehämmerte dreibeinige Kanne mit langem Schwanenhals und Schnabel, als sollte sie einen köstlicheren heißen Trank statt reinen Quellwassers zu spenden haben; aber darüber hängt nur das Handtuch von der Stange nieder. Auf dem Klappstuhl zwischen Bankecke und Fenstersims hat im schlanken Deckelkrug eine blaue Schwertlilie ihre Erquickung bekommen und darf sich der frischen Luft erfreuen; denn die untern Hälften der Lichtöffnung haben keine Glasscheiben, sondern nur Holzläden, und diese sind beiderseits zurückgeschlagen und wie zufällig in verschiedener Haltung stehen geblieben. Kennen wir nicht auch das weibliche Wesen selbst, zwischen den roten Kissen und der roten Tuchdecke, in ihrem blauen Gewand, das über dem Knie auseinandergleitend das graue Pelzfutter und das Unterkleid aus rotem Goldbrokat sehen läßt? Der weite grüne Mantel breitet sich über die Fußbodenfliesen und beschließt so das Farbentrio, das der Meister bevorzugt. Könnte die „Annunziata“ selber die augenblickliche Spannung der Leserin lebendiger zeigen? Ihr schöner Kopf, von dem freiwallenden Haar umrahmt, ist etwas zur Seite geneigt, die leicht geöffneten Lippen scheinen sich unwillkürlich mitzubewegen im Verfolg der Worte, und die Finger helfen die Vergleichsstelle bereit zu halten, von der zurückverwiesen ist im Text. Aber eins ist doch neu, außer der eindringlichen Vervollkommnung und liebevollen Erneuerung dieses vor langen Jahren schon glücklich gefundenen Gesamtbildes: die Züge des Gesichts sind gereifter, aber auch bleicher und ernster, um nichts geradezu ältlich zu sagen; die Finger haben etwas von fiebrigem Zittern an sich, wie angestrengte geistige Arbeit das hervorbringt. Und hinter ihrem Scheitel steht droben auf dem Sims des Kaminmantels ja auch der Gegenstand ihres Nachdenkens und Weiterverfolgens in der Schriftquelle: die Gruppe der „Dreieinigkeit“, hier wieder mit dem Kruzifix in den Händen des Vaters, wie auf den Grabmälern von Doornick ehemals; also das dogmatische Gebilde, um dessentwillen die Jungfer Barbara zur Märtyrin ward. Dies Wahrzeichen in ihrer Stube macht erst die Bewohnerin zu ebendieser Heiligen, und dazu kommt nun die Aussicht auf ihr ferneres Schicksal durch das Fenster, mit dem Schimmelreiter vorn und dem Turmbau auf der nächsten Anhöhe.

Ganz andre Dinge aus der Vergangenheit des Malers, und nicht mehr recht Erfreuliches aus den letzten Jahren, hat der hl. Johannes zu erzählen, der links im Vorgemach am Fenster steht. Er trägt auf seinen Schultern freilich noch einen starken, von lockigen Haarmassen bedeckten Schädel und ein großgeschnittenes Antlitz mit einem etwas vernachlässigten Handwerkerbart, mit der geraden Nase und den rundgeschlitzten Augen, die wir erwarten. Sein blaßroter Mantel fällt lang nach hinten auf den Boden und vorn über den linken Arm, in dessen so bedeckter Hand er ein geschlossenes Buch so schräg hält, daß ein junges weißes Lämmchen, das sich gehorsam hat darauf hinlegen lassen, in Gefahr kommt hinunterspringen zu müssen, ob es auch im Augenblick noch munter und vertrauensselig dreinschaut. Die rechte Hand mit dem nackten Vorderarm hebt sich vom verhüllten Elnbogen ab bis zur Höhe des lebendig gewordenen Symbols hinan, und läßt die Finger

halb nach vorn gestreckt in spielender Bewegung stehen, als ob sie einen Ausspruch seines Mundes begleiten wollten. So ist es auch wohl gemeint, obgleich der Verkünder des Opferlamms hier eigentlich in anderer Gesellschaft auftritt, und mit solcher Ansprache dem Anliegen seines Schützlings nicht gerecht würde, der ihn doch hereingenötigt hat, um sich empfehlen zu lassen. Er steht auch nicht frei auf seinem derben Fuß und mageren Gebein, dessen vorderes, vom grauvioletten Kittel bis zu halber Schenkelhöhe nackt gelassen, mit seltsamer Zierlichkeit nur durch die Zehenspitzen nach dem Boden tastet. Diese befremdlichen Teile der Gestalt sind denn auch nicht für die Aufgabe hier frisch erfunden und aus einem Guß geschaffen, sondern (wie schon Hugo v. Tschudi ihm nachgerechnet) dem auferstandenen Christus des Roger van der Weyden abgesehen, wie dieser den Besuch bei der trauernden Mutter als eine Überraschung schildert, zu deren Erfolg die Wundmale gezeigt werden müssen, aber der neubelebte Leib noch nirgends berührt werden darf. Dort auf dem Marienaltar des einstigen Schülers hat diese zaghaft zurückgenommene Vorwärtsbewegung ihren guten Sinn und innerlich motivierten Zusammenhang; hier ist sie seltsam und fragwürdig geworden, durch Anpassung an die vorliegende Situation sogar ihrer Geschmeidigkeit verlustig gegangen. Daß die Ähnlichkeit aber nur zufällig wäre, scheint ganz ausgeschlossen. Die gelungene Schöpfung des seit 1432 selbständigen, meist außerhalb Tournays beschäftigten Roger muß einen so tiefgehenden Eindruck auf den Kampiner gemacht haben, daß er sich den Auferstandenen wohl ganz herauskizzierte und unter seinen Studien bei sich führte, als er zur günstigen Gelegenheit des Konzils hinauszog, um in Basel Absatz oder Arbeit zu suchen, und von den versammelten kirchlichen oder weltlichen Würdenträgern einzuheimsen, was er verdienen konnte: „Schrie, Kunst, schrie! und klag dich sêr, din begêrt itzt niemen mêr!“ läßt Lukas Moser auf dem Tiefenbronner Altar seine Tafelmalerei ausrufen.

Hier, auf der linken Hälfte des Doppelbildes, war begreiflicherweise das Konterfei des Raumes und des Bestellers selbst die Hauptsache. Und wie der fahrende Maler aus dem Hohlspiegel an der Wand eine Wiederholung des Kunststückes zum Besten gibt, das er zu Brügge auf dem 1434 vollendeten Bildnis des Giovanni Arnolfini und seiner Frau im Akt des Ehegelöbnisses von der Hand des Jan van Eyck bewundert, so stellt sich für den Minoritenprovinzial ein andres Vorbild in der Erinnerung ein, das Bildnis des Jodokus Vyd, als Stifter des Genter Altarwerks, von Hubert van Eyck, das sein Bruder Jan in den Jahren von 1430 bis Mai 1432 fertig aufzustellen bemüht gewesen war, und das seitdem gewiß alle Künstler unter den benachbarten Landsleuten in die beiden Hauptstädte der nördlichen Niederlande zog. Aber diese Eindrücke waren vor spätestens drei, vier Jahren erlebt, und der Maßstab des monumentalen Aufbaues in der Johanniskirche zu Gent ließ sich nicht einfach mit Tafeln ähnlicher Größe vergleichen, die statt einer Einzelfigur allein auch deren zwei und die umgebende Räumlichkeit bis an die Decke hinauf mit umfassen sollten. Die eine Hälfte mit der heiligen Jungfrau konnte fertig mitgebracht sein, und ließ sich durch zwei

Zutaten in die gewünschte Bekennerin der Dreifaltigkeit verwandeln. Sie war durch alle Vorzüge und Errungenschaften des Meisters ausgezeichnet und forderte seine besten Kräfte heraus, ihnen in dem Seitenstück möglichst gleichzukommen: die Wirksamkeit seines Helldunkels, die malerische Behandlung des Innenraumes, die lebenswarme Modellierung der Köpfe und das Spiel der zarten grauen Schattentöne um die frische Hautfarbe hier zu erreichen wie dort, samt alle den kleinen Überraschungen des Lichteinfalls und dem durchgreifenden Gegensatz der kernhaften Farbigkeit drinnen zu der beiderseits sichtbaren, aber so anspruchslosen Landschaft draußen. — In die braune Kutte mit dem geknoteten weißen Strick um die Hüften gekleidet, aus der am nackten Fuß eine derbe schwarze Sandale hervorguckt, hebt Heinrich von Werl die Hände mit aneinander gelegten Fingern zum Gebet, schaut jedoch unter dem Käppchen, das die Tonsur verdeckt, mit seinem bartlosen vollwangigen Mönchsgesicht von keineswegs vornehmen Zügen so blinzelnd und prüfend in das Heiligtum, das sich vor ihm auftut, läßt um die Lippen und das feiste Kinn mit dem Grübchen einen so kritischen Zug hingleiten, daß wir die Gewohnheit heimlichen „Hinter-die-Kulissen-Schauens“ deutlich genug merken. Das ist für die Beobachtungsgabe des Malers und seine rückhaltlose Wahrheitsliebe ein ehrenhaftes Zeugnis! Dem Wollenstoff, der sich am Boden in weichem Gekräusel ausbreitet und auf das zurückgestreckte Bein abgleitet, fehlt nicht der feste Aufbau des Körpers von den Knien zu den Armen und von deren weitem Faltengehänge zu den breiten Schultern hinauf unter dem Kapuzenkragen. Die Dreiviertelsicht offenbart die ganze inzwischen eroberte Überlegenheit im Vergleich zu dem Stifterprofil in der Kreuzabnahme, das in der Kopie doch mit besondrer Sorgfalt festgehalten scheint. Selbst die schräggestellte Tür mit ihren Holzplatten und Nagelkopfreißen wird hier zur mitsprechenden Begleiterin eines westfälischen Gelehrtenkopfes und handwerklich gebliebenen Mönchszuchtmeisters, der seine in Fleisch und Bein gedrungene Scholastik doch nicht verleugnen kann¹⁾.

Mit diesem datierten Bildnis von 1438 gewinnen wir die Möglichkeit, die undatierten und doch allgemein als derselben Meisterhand entsprungen anerkannten Leistungen auf selbem Gebiet zwischen diesem letzten und dem ersten Beispiel auf dem Ingelbrechtsaltar für Mecheln einzuordnen. Dort erschien das Stifterpaar, schon ganz ähnlich wie hier, vor einer geöffneten Pforte kniend, der Mann den Stufen der Treppe näher, etwas weiter in Profil gedreht, so daß jenseits der feingebogenen Nase und des lebhaft geschwungenen

1) Auf der Rückseite des zweiten Flügels sind noch Spuren von Farbe und Zeichnung zu sehen: zwei Heiligenscheine, zu einer sitzenden größeren und einer kleineren Figur gehörig, also wohl einer Madonna mit Kind auf dem Schoß. Der erste Flügel ist hinten parkettiert. Aber auch wenn beide Außenseiten für Darstellungen verwertet worden wären, würde das nicht, wie Tschudi meint, für die Zugehörigkeit zu einem Mittelstück sprechen müssen, sondern ebensogut für ein verschließbares Diptychon beliebt worden sein, je nach dem Zweck, dem es sonst dienen sollte. Vgl. z. B. die Kopie der Kirchenmadonna mit dem Christusstandbild v. Eycks in Antwerpen, vom Jahre 1499.

Lippenpaars nur ein schmaler Streifen der andern Gesichtshälfte, mit dem Augenhöhlenrand und dem Backenknochen im Umriß, hervorsieht, — in der Wiedergabe des liebenswürdigen Ausdrucks voll weichen Zartgefühls schon ein überraschender Beweis für die Fähigkeit des Malers zur Menschenbeobachtung und deren treffsicherer Verwertung. Die Gattin ist in vollerer Breite, mehr als Dreiviertelansicht darbietend, gezeigt, und von verwandter Milde beseelt in den sanft umgrenzten Formen zwischen den jugendfrischen Wangen. Die gemeinsame Gemütsstimmung liegt etwas im Zuge der Zeit und sprach uns für frühe Entstehung des Werkes, das noch den Zusammenhang mit der Heimat des Kampiners durch Familiennamen und Bestimmungsort bezeugt. — Wie hier das zweite Auge, schon in freier Rundung herausmodelliert, den äußeren Winkel des Einschnitts seiner Lider mitzugeben trachtet, so ist auch das weibliche Bildnis des Ehepaars in London nach demselben Ausmaß der Breite zugeschnitten, nur von der Gegenseite aufgenommen, das der Mann zu ihrer Rechten die zugehörige Hälfte des Bilderpaars innehalten sollte. Die Eichenholztäfelchen (Nat. Gal. Nr. 653) bieten Raum für Brustbilder in dreiviertel Lebensgröße. Ein frisches jugendliches Frauchen auch hier, mit dunkelglänzenden, etwas schwer hängenden Rehaugen unter kräftig gerundeter Stirnhöhle, von der sich die einwärts geschwungene Nase in kecker Spitze hinaus drängt, vor den geblähten Flügeln über tiefem Spalt, der auch die Oberlippe zuspitzt und die untere sich voll darunter breiten läßt, so daß sie mit dem weichen Kinn nachdrücklich genug zusammenwirken. Die ringsum einschließende Kopfbedeckung aus vierfacher Lage des feingesäumten weißen Linnentuchs, das oben mit Nadeln gesteckt, sich auch vor dem Hals und dem Kleidausschnitt in die Quere hinbaut, wie es in breiten Faltern auf die Schultern und den Nacken fällt — sie mutet nur uns nonnenmäßig an, ist aber dieselbe Tracht wie bei Frau Ingelbrechts-Calcum und bei den Stifterinnen der Grabmäler von Doornick aus den zwanziger Jahren. Aus dem dunkelvioletten Kleid und seinen pelzgefütterten Ärmeln sieht die linke Hand mit dem Ehering nur so weit hervor, um diesen zu zeigen, mit den Fingerspitzen jedoch ebenso, wie die der andern, schnell wieder in die warme Hülle zurück zu streben. Das Ganze ist kurzer Hand in den engen Rahmen hineingezwängt wie es gerade gehen will; denn das Lebendige zu erhaschen, auch wie der Zufall es bietet, ist ihm Hauptsache, und das Malbrett nur die Unterlage, deren Ränder das nicht behindern dürfen. — Der Mann läßt die breite Büste für sich allein wirken, ohne Vorderarm und Hand über den Rahmen zu heben; aber er schaut nicht minder lebhaft und vollsaftig darein, mit seinen etwa vierzig bis fünfzig Jahren. Er trägt ein tief zinnoberrotes Tuch turbanartig um den Kopf gewunden, so daß sein Ende hier über die linke Schulter, dort über den Nacken hängt; der pelzgefütterte Rand des blauschwarzen Wamses schlägt leicht nach außen und blickt auch in der Mitte hell hervor. Das bartlose Antlitz bekommt durch die Querfurchen der Stirn, das starke Nasenbein mit den schräg ablaufenden Linien von den schmalen Nüstern gegen feiste Wangen, durch die fest geschlossenen Lippen und das breite, von Fettpolstern

begleitete Kinn, und nicht zuletzt durch den forschenden Blick der übrigens wohlwollenden, ja jovialen Augen den Ausdruck oft bewährter Entschlossenheit. Ein persönlicher Sonderzug entsteht, da die Stirnhaut sich über den Höhlenrand herabsenkt und den äußern Winkel der Lider bedeckt, als spiele in dieser beweglichen Hülle ein Ausläufer der Blickeinstellung und Beobachtungstätigkeit mit, deren Ertrag als überlegene Menschenkenntnis um die Mundecken gleitet. Über dem Wollen und Rechnen, dem Handeln und Befehlen ist aber das Leben und Lebenlassen nicht zu kurz gekommen. Es ist die volle Eroberung eines ganzen Individuums für die künstlerische Wiedergabe, soweit es sich dem Maler in seiner kundigen Gegenwart zu offenbaren gesonnen ist, und auch der munteren Gattin braucht ihre Daseinslust in solcher Gesellschaft gewiß nicht verloren zu gehen.

Gegen so strotzende Kraft und Fülle vermag sich freilich das männliche Brustbild im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, in ähnlicher Kopfbedeckung, nicht ganz zu behaupten; aber es trägt doch auch den Ausweis gleicher Meisterhand in dem energischen Schnitt des dreiviertel nach rechts gewandten Gesichts, von wenig unter Lebensgröße, wie in dem wohlbekanntem Farbenvortrag (Eichenholz: Höhe 37 cm, Breite 30 cm). Ein Rock aus grünem Sammet mit spätgotischem Granatapfelmuster und schwarzem vorn rot verschnürtem Kragen, eine bräunlich karminrote Wulstmütze mit Beutel und Sendelbinde, umschließen ringsum das hagere, blasse Antlitz, das an den Augenlidern, der Nase, den Lippen gerötet und mit grünlich grauen Schatten modelliert ist. Die lange mit starker Kuppe zu etwas abhängender Spitze verlaufende Nase wird in ihrer Härte noch fühlbarer durch die herabhängenden und starrblickenden Augäpfel, unter ihren schweren Oberlidern und den schrägstehenden Brauen. Aber der breite Mund, mit der vollen Unterlippe und ihrer trockenen Haut, ist in seiner Spannung ein Ersatz an Ausdruck und lebendiger Sprache, daß die Teilnahmlosigkeit des ersten Anscheins doch verschwindet und die vermeintlich glotzende Leere sich am Ende mit Gedankenarbeit und stillem Leidwesen erfüllt.

Ein undankbares Modell war dagegen der Minoritenbruder Heinrich von Werl in Westfalen, mit seinen verschmitzten, fast schielend zur Seite gedrehten Äuglein im Altweibergesicht, dem nur die Stillebenbeobachtung im Wetteifer mit Jan v. Eyck die malerischen Helldunkelreize abgewinnen kann, um die plastisch aufgebaute und in der Franziskanerkutte durchmodellerte Gestalt mit einem leidlich annehmbaren Kopf zu krönen; der kugelrunde Schädel in der Hauskappe trägt allerdings das Seinige dazu bei, daß es gelang. Darin eben bezeugt sich aber der Fortschritt, zu dem sich, wie Jan van Eyck um 1435, auch Robert van Kempen unter der Einwirkung der statuarischen Großartigkeit Huberts durchgerungen hat, — und es ist wie eine Erinnerung an den Christophorus an der Spitze der Pilgerschar, wenn der gewaltige Prophetenmantel des Johannes von Klaus Slüter hier in ähnlicher Rolle mit dem kürzeren, und doch immer noch verwandten, blaßroten Tuchgehänge voll weißlicher Lichter vertauscht wird.

Darüber hinaus scheint auch zeitlich ein vollends allein auf bemalte Skulptur gegründeter Einfall zu liegen: den Bildniskopf eines besonders wettergebräunten Südländers auf einen rein weißen Hintergrund zu setzen. Dies gegenteilige Verfahren zu dem vorhin besprochenen Mannesporträt nach rechts auf schwarzer Unterlage im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin steht ebenda auf einer Eichentafel von 28,5 cm Höhe bei nur 17,7 cm Breite. Aus demgemäß engstem Ausschnitt einer bräunlichkarminroten Schauben mit gelbbraunem Pelzrand ragt auf kurzem Halse in reichlicher Dreiviertelsicht der glattrasierte Dickkopf mit dunkelbraunem kurzgehaltenen Haar. Ein kropffartiges Unterkinn hängt von den vollen feisten Wangen auf die Kehle nieder; die breite Unterlippe ist etwas schief gezogen, über die Eintiefung über der oberen senkt sich die dicke Nase, die mit kräftigem Bein schon lang genug aus der Stirn abwärts steigt; die Augenbrauen sitzen hoch und drängen Falten zwischen sich zusammen; die Stirn ist freigewölbt, und der Schädel, bei auffallend weitem Abstand zwischen Auge, blankgeschorener Schläfe und Ohrmuschel, von enormem Umfang. Aber die durchdringende Kraft der dunkelbraunen, wie durchleuchteten Iris im glänzenden Weiß der Augäpfel überstrahlt alle diese Unförmlichkeit oder Entartung, und die ganze Physiognomie spricht mit der Lebensfrische der rötlichen gleichmäßig eingebrannten Fleischfarbe von unwiderstehlichem Unternehmungsgeist. Und tatsächlich ist der Dargestellte aller Wahrscheinlichkeit nach der 1434 aus seiner Vaterstadt verbannte Florentiner Niccolò Strozzi, der nacheinander in London, Barcelona, Avignon, Neapel und Rom Banken errichtete und als vertrauter Finanzmann des Papstes 1469 an der Kurie starb. Eine Marmorbüste von der Hand des Mino da Fiesole, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin erweist die Gleichheit der Person durch ihre schlagende Übereinstimmung der individuellen Eigentümlichkeiten. — Fragen wir uns aber nach dem künstlerischen Charakter des Malereinfalls, den dunkelfarbigen Kopf auf weißen, rein weiß angestrichenen Hintergrund zu setzen, so ist es offenbar die langjährige Erfahrung beim farbigen Bemalen von hellen Steinbildwerken, Statuen aus weißem oder bläulich getöntem Stein von Tournay oder Reliefs aus solchem Material, die er hier mit genialer Anschmiebung an das vorliegende Modell wieder durchbricht und flugs einmal auf die Tafelmalerei überträgt, was als überraschender Kontrast erlebt und erprobt war. An einer Stelle auf dem verlorenen Altarwerk mit der Kreuzabnahme möchten wir auch angesichts der ungeschickten Kopie ein voraufgehendes Beispiel erkennen: auf dem ersten Flügel steht der dunkle Schattenriß des gottlosen Schächers gegen den grellbeleuchteten Kalksteinfelsen und den Goldgrund der Luftregion, ja selbst das ausgeschnittene Profil des Stifters noch scharf umgrenzt gegen den kahlen Aufstieg zur Schädelstätte. — Die Begegnung des vielgereisten Florentiners mit dem Meister Robert van der Kampine, die uns über den Zeitpunkt Aufschluß geben könnte, wann dies Bildnis entstand, verweist uns am ehesten wieder auf das Konzil zu Basel, wo der geschäftskundige Geldmann, den die Medici aus Florenz entfernt hatten, gewiß am ehesten bei Kirchenfürsten des Auslandes oder den Parteien der Kurie selbst

die Anknüpfung suchte, die sein Bankunternehmen zu verwirklichen imstande war. Die dunkle Kappe Heinrichs von Werl vor der schräg gestellten Holztür und die Ausnutzung starken Seitenlichts ist wie eine Vorstufe zu der neuen Lösung, bei der sich nun der auffallend leere Gesamtumriß des Kopfes zur Linken des Betrachters ergab, während die rechte Hälfte hier der linken des Mönchskopfes entspricht. Dazu kommt endlich noch die Verwandtschaft mit einem letzten Meisterwerk, zu dem wir uns jetzt hinüberwenden.

IV. Letztlinge

Die letzte Abwandlung des Madonnenbildes, das wir 1438 im Auftrag des Heinrich von Werl zu einer hl. Barbara geworden sahen, ist uns zu Paris in einer Zeichnung des Louvre erhalten, die erst Georges Hulin als Eigentum des „Meisters von Flémalle“ erkannt hat¹⁾. Sie ist allerdings arg mitgenommen, d. h. von einer Hand des XVI. Jahrhunderts mit der damaligen, seither wie immer braungelb gewordenen Tinte in feinen und außerordentlich sicheren Federstrichen übergegangen worden, um die verlöschenden Hauptlinien der Komposition noch festzustellen. Was sich aber darunter befindet, muß doch ein Originalentwurf gewesen sein; denn das Ganze ist mit Silberstift angelegt und durchmodelliert, verschiedene Helligkeit der Schatten angedeutet, bis in die Fensterkreuze und aufgeklappten Läden wie in die seitwärts sich öffnenden Nebenräume hinein, und auf Tonigkeit des Gesamteindrucks hingearbeitet, wie wir das aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts nur von diesem farbig anschauenden und in Helldunkel auch die Körper auseinander setzenden Maler erwarten können. Eine solche Durchführung auf zart getöntem Kreidegrund ist an sich eine Geduldsprobe, die nur dem Zweck zuliebe geleistet ward, Bestellern eine befriedigende und lockende Vorstellung des fertigen Gemäldes im voraus zu erwecken, eine Mühewaltung also, der sich kein Kopist eines folgenden Geschlechts mehr unterzog. Was der Erfinder selbst aber zur Darstellung bringt, ist nichts anderes als eben eine folgerichtige Abwandlung seiner eigenen bisherigen Kompositionen für ein figurenreicheres Familienbild, auf dem die Stifter mit ihren Kindern und Schutzpatronen zusammen in einen und denselben Innenraum hineingenommen werden, d. h. wo alles vereinigt erscheint, was sich sonst etwa auf die drei Bestandteile eines Triptychons verteilte. Die Häufung der Personen kam ja schon auf den Grabmälern von Doornick ebenso vor; nur die Raumdarstellung ist das ausschließliche Vorrecht der Tafelmalerei, die auch in diesem Fall vielleicht als Ersatz für ein Steinrelief, und zugleich als die überlegene Wettbewerberin in farbiger Verwirklichung, herbeigerufen wurde.

1) Catalogue critique de l'exposition de Bruges S. XXXVI, wo merkwürdigerweise auch die Überarbeitung mit der Feder für Original angesehen wird; diesen Irrtum verbessert Fr. Winkler S. 6, nennt nun aber auch den Silberstiftentwurf selbst Kopie.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., phil.-hist. Kl. XXXIX, 2.

Die lange Eichenholzbank ist wieder, wie für die Madonna Salting in London, quer in die Mitte gestellt, die Kaminöffnung dahinter jedoch mit jenem zeltartigen Baldachin geschlossen, den wir für die Dreifaltigkeit in Petersburg verwendet fanden, so daß der häusliche Sitz mit seinen Kissen zu einem Thron von überschüssiger Breite wird, gleichwie die Madonna, mit Stifter und Heiligen zu ihren Füßen, auf dem Altarstück in Aix-en-Provence sogar in die Luftregion hinaufnahm. An ebendieses Vorbild knüpft auch das Motiv von Mutter und Kind am nächsten an: die Madonna mit dem leise geneigten Kopfe, der zierlich zufassenden Hand, die dem Kind eine Blume zeigt, ist schon recht ähnlich. Nun wirkt alles in höchster Reife und seelischer Verfeinerung des Ausdrucks. Die seitliche Neigung ist entschieden und so unbefangen gegeben, als wären beide zusammengehörigen Lebewesen nur mit sich allein. Die linke Hand mit der Birne, die des Kindes Begehrlichkeit herausfordern soll, ist weiter hinausgehalten, so daß auch der Betrachter die Lockspeise soweit erkennen kann, um das Auslangen des muntern Knäbleins sofort zu verstehen; hier wird es in dem rechten Arm der Mutter gehalten, doch im nächsten Augenblick in die Lage des nackten Petersburger Kindes hinüber zu schlüpfen suchen, wäre es diesmal nicht auf Wunsch mit einem Kittel bekleidet worden. Nun muß es schon artig sitzen bleiben; denn es sind ja noch Gäste, ja Verehrer gegenwärtig. Da steht nicht nur die Braut Katharina, für die sonst ein Ring bereit gehalten würde, und muß mit ihrer Krone auf dem Scheitel auch das Schwert in der Hand vorzeigen, um eine Schutzbefohlene einzuführen, die mit dem Gebetbuch niederkniet wie in der Kirche, und ein Töchterlein angewiesen hat, auf der Türschwelle schon ihrem Beispiel zu folgen. Da kniet auch gegenüber der Familienvater unter der Aufsicht seines Heiligen Jacobus Major¹⁾, der von vorn gesehen, neben der Bankecke hinter ihn tritt, um so, wieder auf der Schwelle der linken Seitentür, zwei Söhnchen im Sonntagsstaat ihren Platz zu lassen. Nach der Tracht allein zu urteilen, würden die Bildnisse mitsamt der Prinzessin von Alexandrien kaum bereits in die vierziger Jahre des XV. Jahrhunderts gehören (vgl. d. Grabmal J. du Bos † 1438, und Jacques Le Louchier, dessen Frau 1434 starb, in Tournai). — Für diese Familienandacht in Mariens Wohnzimmer ist der gewohnte Zuschnitt etwas erweitert worden: links und rechts vom Thronhimmel öffnet sich je eins der bekannten Fenster ins Freie, und auf den Balken der Decke sind hier drei hölzerne Tonnen eingespannt, wie jene im Vorgemach des Heinrich von Werl, mit dessen eisenbeschlagenen und reichlich vernagelten Türen auch die beiderseits geöffneten hier übereinstimmen. So wird immerhin ein beträchtlicher Tiefeneindruck erzielt, an dessen Zustandekommen die Bildnisfiguren im Vordergrund ebenso beteiligt sind, wie die Madonna auf ihrer Bank mit den breit ausgelegten Gewandenden und der bauschigen Querlage ihres Oberkleides über den Knien. Damit zu wetteifern hätten die Reliefbildhauer ebensowenig vermocht, wie

1) Vgl. das Standbild dieses Apostels bei Roger v. d. Weyden, Johannesaltar in Berlin, Mitte: Pilgermuschel am Wanderstab.

mit der Zufuhr von Luft und Licht durch die Rückwand und dem Ausblick in die Landschaft jenseits der Fensterkreuze¹⁾).

Das letzte in Farben ausgeführte Meisterwerk, das auf uns gekommen, darf wohl schon den vierziger Jahren zugewiesen werden, da der Maler des Diptychons im Prado von 1438 bereits dreiundsechzig Jahre zählte. Es ist eine Eichenholztafel von nur kleinen Maßen — 77 cm Höhe und 47 cm Breite — im Kaiser-Friedrich Museum zu Berlin, die eine Kreuzandacht auf dem Kalvarienberg darstellt, aber als solche ein seltsames Schicksal gehabt hat. An den Umrissen der Figuren ist noch heute ein alter Goldgrund sichtbar geblieben, der durch Abschaben mühsam und sorgfältig genug beseitigt worden, um über seine ganze Ausdehnung die Landschaft mit hellblauem Himmel und bläulich weißer Ferne hinzumalen, die jetzt den Schauplatz durch ein tiefgelegenes Flußtal erweitert. Von diesem Palimpsest muß im Vorhinein abgesehen werden. Jenseits des gelbgrünen steinigten Hügels, der hier im alten Sinn als Schädelstätte gemeint war, sieht man jetzt auf sanft ansteigendes Kulturgelände, von Wald umsäumt, und dahinter sich überschneidende Höhenzüge, aus deren Schluchten abendliche Nebeldämpfe aufsteigen. Alles in duftigster Luftperspektive und kühlem bläulich grauem Ton. Diese Landschaft weist in das volle XVI. Jahrhundert hinüber, und der Künstler der Hochrenaissance, der sie geschaffen, hat auch an der Figurenkomposition sich kleine Verbesserungen nach seinem Geschmack erlaubt, die ihn Störendes beseitigten ohne die Hauptsachen zu gefährden, deren Wert er in vollem Maß erkannt haben muß. Dies geschah nur am Kreuz, an dem die Seitenansicht des Holzes hinzugefügt ist, und an den Gliedmaßen des Körpers daran, die ihm allzu hager erschienen, wie an den Farben der Engel droben ihre schillernde Vermischung zum Zusammenklang der Töne, deren Sinn nach mittelalterlicher Polychromie er nicht mehr verstand.

An dem T-förmigen Kreuz, an dessen Querholz die Inschrifttafel mit ihren vier Anfangsbuchstaben festgenagelt ist, hängt der Leichnam Christi, ein überaus schlanker Körper in streng symmetrischer Haltung aller Glieder. Nur das Haupt mit der scharfgezackten Dornenkrone aus abgeschälten Zweigen, wie der Meister sie an seinem Bildwerk immer haben wollte, neigt sich gegen die linke Schulter leise nach vorn, so daß die edlen Züge des hingemarterten Dulders mit halbgeschlossenen Lidern und gesunkener Kinnlade bis in die bläuliche Todesfarbe der Lippen sichtbar bleiben, noch vom Abendchein aus der Höhe hell genug übergossen. Aus der klaffenden Seitenwunde des Lanzenstichs quillt noch Blut, dessen geronnener Streif an der Außenseite des Schenkels sein dunkles Rot bis an das Knie hinabzieht. Um die Lenden ist ein feines Schleiertuch geschlungen, dessen durchsichtige Enden ihr

1) Wie eine Variation zum Stübchen der Barbara von 1438 erscheint die linke Hälfte der Verkündigung von einem Schüler Rogers im Louvre, die der Meister des Sterzinger Altars gekannt hat.

Faltengeknitter im Winde herumflattern lassen. Am Fuß des Kreuzes kniet Maria, mit den Beinen eng um den Stamm geschmiegt, so daß ihr leuchtend ultramarinblaues Kleid sich über den kahlen Boden breitet. Mit verzweifelttem Aufblick wirft sie ihren weiß verhüllten Kopf zurück und schlingt ihre Arme um das Holz herum, daß ihre beiden Hände mit zitternd gelösten Fingern sich dicht unter den Zehen des Sohnes spreizen. Antlitz und Kopftuch sind von dem Blute bespritzt, das noch aus dem Herzen des Opfers herabrieselt¹⁾. Von rückwärts tritt eine ihrer Begleiterinnen, Maria Jakobi, heran und berührt sie unvermerkt mit sorglichen Händen, die nach solchem Äußersten des Schmerzes auch eines leiblichen Zusammenbruches gewärtig sein möchten, und doch schonend zagen, während die Augen ängstlich in die erbleichenden Züge der Jammernden blicken, die schon geöffneten Lippen aber wieder verstummen müssen. Es ist eine verklärte Erneuerung der Frauen des Meisters bei der Kreuzabnahme — hier in gelblich grauem, mit blaugrauem Pelzbesatz breit umzogenen und doppelt gegürteten Kleid, über dessen karminroten Sammetärmeln ein gelbgrüner Mantel von den Schultern niederfällt, wieder durch ihr doppelt und dreifach übereinander gelegtes weißes Kopftuch kenntlich gemacht. — Hinter ihr, und durch das stark ansteigende Gestein wesentlich erhöht, steht Maria von Magdala, — eine Gestalt von fremdartigem Reiz in Haltung und Tracht. Das schmale Gesicht, das in stummem Schmerz zum Gekreuzigten zurückschaut, wird von einem breitgewickelten weißen Turban aus feinstem Schleiergewebe bekrönt, unter dem das aufgelöste Blondhaar herab auf den Nacken gleitet. Die Hände falten sich, fest gegen den schlanken biegsamen Leib gepreßt, wie nach Fassung ringend. Ein Wunderwerk koloristischer Erfindung aber ist ihr Gewand. Über hellblauen seidenen Hängeärmeln schmiegt sich in weichen Falten ein dünnes mit goldenen Streifen und Buchstabenreihen durchzogenes Gewebe, das weiß, mit blauviolett schimmernden Schatten, in Perlmutterglanzlichtern aufleuchtet und mit gelben Borten zu dem goldgelben Brokatrock darunter überleitet. Der nackte Fuß wird, von dunkler Sandale umschlossen, vorgesetzt, als könnte die wundersame Sibylle schon im nächsten Augenblick begeisterten Aufschwungs zur Verkünderin allerlösender Liebe werden, deren beseligende Macht über jedes Erdenleid hinaushebt. Noch aber sind wir nicht so weit. Jenseits der Mitte steht der Magdalena Johannes gegenüber, doch abgekehrt von dem herzerreißenden Anblick der Mutter, der er als Sohnesersatz bestellt ward. Wie wenn er inmitten der Frauen sich schämte, wendet er sich nach außen herum und wischt mit der linken Hand die Tränen aus den Augen; dabei hebt er unwillkürlich die Rechte mitsamt

1) Aus dem Munde der Maria gehen in geschwungener Linie die Worte hinauf: „O fili dignare me attrahere et crucis in pedem manus figure! — Bernhardus“ sicher auf Wunsch des Bestellers vom Maler ganz so eingeschrieben, wie wir es sonst bei Roger van der Weyden finden. Aber diese Spruchdichtung in höfischer Form, sei sie auch vom hl. Bernhard, entspricht nicht dem höchsten Schmerz der Mutter, die ihren Sohn in solcher Lage nicht mit „geruhe, mich hinaufzuziehen“ anreden wird; „laß meine Hände sich an den Stamm des Kreuzes heften“ war darzustellen und ist so gegeben, daß es keiner Schrift bedarf.

dem Manteltuch, das sie bedeckt, zu halber Höhe vor sich hinaus, und zeigt in diesem unbewußten Gebaren vollends die Hilflosigkeit des Jüngers, der zu früh den geliebten Meister verlor. Mitsprechend sagt das der nackte linke Fuß, dessen Sohle wie festgeklebt am ansteigenden Boden haftet, indes der ganze Körper, vom Rücken gesehen in seinem hellkarminroten Gewande, sich hinausdreht, — wieder ein Beispiel, welcher Ausdruckskraft dieser Meister in solchen statuarischen Gestalten fähig ist, die auf lebendige Beziehung zu den Mitmenschen verzichten, um ganz allein durch ihre stumme Körperbewegung zu wirken. — Vor ihm in der Ecke vorn liegt ein junges blühendes Weib auf ihren Knien, fast neben dem Mantel, der ihr von den Schultern auf den Boden glitt; sie weiß nicht, was sie machen soll in ihrem Mitleid, das ihre gesunde Natur überwältigt, und läßt die Finger beider Hände ineinander greifen, um mit gesenkten Lidern und schräger Kopfhaltung darauf niederzustarren, vor der eigenen Brust, als müsse sie sich, so kauern, in Wehmut winden ohne Zweck und Ziel. Dabei trägt sie das breit aufgesteckte, zu beiden Seiten niederwallende Kopftuch, daß wir sie, gegenüber Maria Jakobi, nicht anders als Maria Salome benennen können, die uns schon auf der Kreuzabnahme als Begleiterin der Muttergottes begegnet war, während Magdalena ebenso abseits stand wie hier. Ihr tiefviolettes Sammetkleid, das über der Brust einen schmalen Ausschnitt freiläßt, ist sorgfältig aufgeschürzt; sein gelbgrünes Futter steht wirkungsvoll zu dem glänzenden Granatblütenrot des Unterrocks, über den an einer langen Schnur sogar der Geldbeutel niederhängt. Ihr grauschwarzer Mantel mag im Staube liegen: sie ist ganz aus der sorgsamten Ordnung der Hausfrau und gewohntem Sinn und Verstand herausgeschlagen. Und so merken wir wohl, sie soll für das Auge des Betrachters eigentlich die vorbereitende Einführungsgestalt sein. Von ihr beginnt die Reihe der weißen Hauben die zur Linken schräg emporsteigt, um im Turban des einstigen Weltkinds zu gipfeln. Von dem bräunlich grauen Erdboden mit saftgrüner Lasur leuchtet warmes Rot und Gelbgrün, und durch dunkles Karminviolett und Grauschwarz getrennt — das kältere Hellkarmin des Lieblingsjüngers auf. Derselbe Kontrast mit stärkerer Betonung des Gelbgrün beherrscht die linke Seite neben dem tiefen Grundton des Ultramarinblau in der Mitte am Kreuz¹⁾. An seinem Stamme hängt mit ausgebreiteten Armen der Leib des Herrn, ein bräunlich grauer erstarrter Menschenleib, nur noch mit rotem Blute befleckt, das Jammerbild, das sie alle niederwirft und über sie hinausragt. Dunkelgraue Wolken haben sich über seinem Haupt zusammengezogen. Je drei Engel in dünnen nachflatternden Gewändern schwirren wie sturmgescheuchte Schwalben, wehklagend und händeringend, zu den Seiten je einer, unter dem Querholz je ein Paar, und erfüllen so die Luftregion mit Seelenleben, das sich in Körperbewegungen und in Farben äußert, wie der Maler allein es vermag: auf jeder Seite ein goldgelber zu unterst, und je ein roter und ein blauer darüber gereiht, bis der Grundton der Mater dolorosa die Oberhand behält. Damit

1) Vgl. die Farbenbeschreibung des Berliner Gemäldekatalogs von 1911.

aber rühren wir auch an die Grenze, bis zu der wir gehen dürfen; denn ob die Mischung von Gelb und Blau zu Grün noch der ursprünglichen Fassung, oder mit der Abwandlung von Rot in Blau schon der Hand des Landschaftsmalers und Goldgrundfeindes gehört, mag dahingestellt bleiben. Das Mittelalter kennt nur die Einzelfarben der Polychromie und ihre symbolische Bedeutung; so verwertet sie auch Roger van der Weyden, der große Schüler des Robert von der Kampine, dessen Einfluß hier schon immer im Alterswerk des Lebens selbst erkannt worden ist, d. h. des zweiten Meisters, der nun unsre Aufmerksamkeit fordert.

III.

ROGER VAN DER WEYDEN

I. Anfänge zur Selbständigkeit

MARIA MAGDALENA IN LONDON

Als ob es sich um ein aufgegebenes Probestück für die Erwerbung der Freimeisterschaft handele, erscheint uns heute die Einzelfigur der heiligen Magdalena in London, die eine Zeitlang noch für ein eigenhändiges Werk des „Meisters von Flémalle“ gehalten werden konnte¹⁾, bei dem Rogelet de la Pasture seine Lehrzeit, vom 5. März 1426 ab, den Vorschriften der Gilde gemäß, durchgemacht hatte, und nun am 1. August 1432, drei Monate früher als der gleichzeitig eingetretene Lehrling Jacques Daret, von Amts wegen zu selbständiger Ausübung des Malerberufs zugelassen wurde. Ganz allein sitzt die einstige Sünderin, die in ihrer Jugendschönheit so viel geliebt hat, daß ihr alles verziehen wurde, in der kennzeichnenden Tracht des Weltkindes, aber mit dem ehrbaren weißen Kopftuch der heiligen Frauen auf dem Scheitel und mit einer Deckelbüchse als ihrem gewohnten Salbgefäß neben sich am Boden (Höhe 61 cm, Breite 52 cm). Sie hockt auf einem zinnoberroten Polster, in der damals beliebten Weise unmittelbar auf dem Estrich, und liest mit leicht vornübergeneigtem Haupt in einem sorglich ins Leintuch geschlagenen schweren Band, den sie mit beiden Händen über dem Schoß erhebt. Ihr grünes Oberkleid ist vorn über die Knie heraufgezogen, und läßt so das graue Pelzwerk der Kehrseite und den kostbaren Brokatrock mit Edelstein- und Perlenbesatz am Saume sehen. Die Falten sind massig und weich, dem Doppelstoff entsprechend, aber auch im Sinne eines breiten Sockelbaues vom Sitz her geordnet, in gleichlaufenden schrägen Furchen abwärts gleitend, bis am Rande vorn ein Dreieck vorspringt, ein liegender Rundstab die Grenze bildet und den Stoßstreifen wie zwei sanfte Streben zur Kniehöhe steigen läßt, um dazwischen den Erguß des Prachtgewebes mit seinem schillernden Glanz hervorbrechen zu lassen. — Nicht minder kunstgerecht sind die Einkerbungen und Geschiebe des weiten Ärmels gegliedert, hinter dem der enggeschlungene blaue Gürtel die festgereihten Parallelfalten zusammenhält, die von ihm zu beiden Seiten eines langen schmalen Ausschnittes zu fächerförmiger Ausbreitung über die Schultern klimmen, um unter dem vorquellenden Blondhaar oder dem Kopftuch mit seiner feingerillten Egge zu verschwinden. Das Antlitz bleibt dem Ideal-

1) Vgl. Tschudi, a. a. O. S. 34; Winkler a. a. O. S. 100.

typus des Meisters Robert van der Kampine getreu, mit den großen Augendeckeln, unter dem der vollgerundete Apfel mit dunkler Iris schwer beweglich hängt, mit der langen feingeschnittenen Nase und den leise vorgeschobenen Lippen, deren beschattete Winkel punktartig eingedrückt sind, bis zu dem kleinen festen Kinn unter weicher Wange. Selbst das rätselhaft Umflorte des Blickes ist erreicht, geschweige denn die langen schmalen Hände mit dem tiefen Einschnitt zwischen Daumen und Zeigefinger, wie die starke Betonung der Gelenkknöchel und der Hautfalten der Innenfläche bewahrt.

Und doch ist der Unterschied durchgreifend, wenn man das nächsthängende Vergleichsstück in der Londoner Nationalgalerie, die Madonna Salting des „Flémallers“, benutzt, wie es sich jedem Besucher anbietet. Hier bleibt über den Knien noch eine große glatte Fläche, die Falten sind z. T. in den Stoff hineingemalt — „blaue Schatten übersteigen ganz allmählich die Faltenberge und verlieren sich ins Weiße“, nur zuäußerst dringen die Furchen tiefer ein und stellen sich aufrechte Ränder als Strebewerk hin. Bei Roger sind feste breite Stäbe gelagert und ansteigend aufgereiht; die belichtete Seite wird aufgehellt, die beschattete in Dunkel gehalten, nie versucht die Scheidung wieder zu verwischen. Dort ein Wühlen in der farbigen Masse, hier ein fester, enger gegliederter und klar durchzogener Aufbau. Dasselbe wäre von dem Kopftuch zu sagen, wenn man es mit dem der Madonna von Flémalle in Frankfurt vergleicht, das seine unordentlich zufällige Häufung geradezu willkommen heißt oder absichtlich hervorkehrt, um den Eindruck der Natürlichkeit, des unbekümmerten Eifers der Mutterfreude nicht zu beeinträchtigen. Und in solchen innerlichst verschiedenartigen Grundzügen liegt gerade das Entscheidende, das zur Erkenntnis Rogers als Urheber der Magdalena geführt hat; in ihnen sehen wir die vom Vater her mitgebrachte Schulung als Bildner, die Vertrautheit mit den Kunstgesetzen der Bauhütte, die ihm von früher Jugend an eingepflichtet waren oder richtiger in Fleisch und Blut übergegangen sein mußten, so daß eben diese Gesetze einen Hauptanteil an seinem Lebenswerk behauptet haben. Im Gesamtumriß steckt, auch im Vergleich zu der Petersburger Madonna Roberts van Kempen „eine völlig neue Energie und größere Einfachheit, in der Faltengebung eine solide Derbheit“. Im Zusammenhang damit ist es kaum erstaunlich, wenn auch die Eigenart des Malers selbst sich schon meldet: die Fleischfarbe, gerade das, was auch beim Bemalen von Skulpturwerken so wichtig ist, wird in einem „einzigsten feinen gelblichen Ton“ gehalten, „in den ohne Unterschied das ganze Gesicht getaucht ist, kaum unter zaghafter Andeutung von ein paar Schatten“.

Neben dieser Einzelgestalt, deren äußerster Gewandzipfel vorn links schon grausam genug weggeschnitten worden, zeigt der Hintergrund dunkle Übermalung; nur links hinten wird noch eine karminrote Draperie sichtbar. So wäre denn die Tafel doch wohl nur als Bruchstück eines größeren Ganzen anzusehen, das kaum etwas anderes als eine „Pietà“ gewesen sein kann. Der weite Abstand und die unbeteiligte Vereinzlung der Magdalena würden dann für eine auffallend auseinandergezogene Komposition zeugen, von

ausgesprochen statuarischem Charakter und fast voller Selbständigkeit der Bestandteile. Aber das breite karminrote Zeug zuäüßerst, der Sitzenden gegenüber, kann auch nur aus Gründen der Farbenwahl für die Einzelfigur und der Abstimmung ihrer Töne im Zusammenhang des größeren Ganzen angebracht worden sein, wie es auch zur Erklärung der angenommenen Situation dienen mußte, sowie es galt, über die künstlerische Probeleistung ein Urteil der Sachverständigen einzuholen.

DIE KREUZABNAHME FÜR LÖWEN

Durchaus als plastisches Bildwerk gedacht ist auch die Kreuzabnahme im Escorial, die für den Hochaltar der Kirche Unserer Lieben Frau vor den Mauern der Stadt Löwen geschaffen wurde und nur aus diesem Bestimmungsort selber ihre grundlegende Erklärung empfangen kann¹⁾. Das quergelegte Rechteck der Tafel von ca. 2,20 cm Höhe zu 3,20 cm Breite hat in der Mitte einen überhöhenden Aufsatz, der in das Bild einbezogen, den Stamm des T-förmigen Kreuzes mit der Inschriftplatte am Querarm und die Leiter mit dem jungen Helfer, der den Leichnam abgelöst hat, enthält. Diese Erweiterung des sonst rechteckigen, durch die Breite des Altartisches bestimmten, wie aus grauem Stein errichteten und oben mit ausgetiefter Wölbung geschlossenen Schreines, die sich ebenso in den Aufsatz hinauf erstreckt, gehört dem beabsichtigten architektonischen Eindruck des gemalten Gehäuses nach zum Sockel für das Triumphkreuz, das sich als wirkliches tektonisches Werk über dem Hochaltar erhob. Wie ein Sockelrelief aus fast durchweg vollrund herausgemeißelten Körpern wollte das Werk des Malers erscheinen, dessen Vater, selbst Bildhauer, aus Löwen gebürtig, gewiß durch die alten persönlichen Beziehungen noch den Auftrag für seinen Sohn erwirkt hatte, den jungen Meister in Doornick, der sich in beiden Künsten ausgebildet hatte, und deshalb als besonders geeignet gelten dürfte, in Tafelmalerei einen Ersatz für bemalte Skulptur des Altarschreines zu liefern. Ging doch der Ruhm des Altarwerkes von Hubert van Eyck in Gent, das sein Bruder Jan in Brügge soeben glücklich fertig gemacht und am 6. Mai 1432 in der Johanneskirche aufgestellt hatte, vom Norden her eben jetzt durch das Land und forderte neuerdings zum Wetteifer heraus, wie von Süden her der sicher noch nicht verstummte Ruhm des Mosesbrunnens mit dem Kreuzhügel darauf von Klaus Slüter aus Holland und Jehan Malwel aus Gelderland! Das Thema der Abnahme vom Kreuz hatte Robert van der Kampine vor kurzem behandelt.

In der Mitte steht das tektonische Gefüge des Marterholzes aufgerichtet und daran angelehnt die schräg aufsteigende Leiter mit dem sich herab-tastenden Arbeiter auf ihren Sprossen, wie auf dem Mittelstück des Tripty-

1) Meister Roger malte zu Löwen, schreibt Molanus noch um 1570, „in capella beatae Mariae Virginis summum altare, quod opus Maria regina a sagittariis impetravit et in Hispaniam vehi curavit“.

chons, dessen frischer Eindruck im Munde der Leute von Kempen umging, nur eben folgerichtig zugeschnitten und in die Nischenform hineingebracht. Ihm mußte von unten Nikodemus, zur Aufnahme der Last gewärtig, entgegenkommen, und zur Stütze des Leichnams das linke Bein vorschieben, wie es bei jenem der ängstlich keuchende Träger im Pelzmantel getan, nur in einem früheren, noch gewaltsame Anstrengung heischenden Augenblick. Bei Roger kommt das „Corpus Domini“ als höchster Gegenstand der Verehrung, schon feierlich herabgelassen, in den Händen der Getreuen an, und senkt sich mit weit abgehobenen Armen, vom Kopf bis an die Hüften in schräger Diagonale nach rechts, wo die Kraft eines breitgebauten Mannes, als Joseph von Arimathia, ehrfurchtsvoll die Beine zusammenfaßt und standfesten Widerhalt leistet. So hängt die Hauptlast im bevorzugten Ausschnitt des Aufbaues, und die Beine der sinkenden Mutter mit dem Schwall der Gewandmasse darüber werden zur Sockellage darunter am Boden. Ihr ohnmächtiger Körper, mit den Knien aufstoßend, mit der rechten Schulter ans vorgesezte Knie des Jüngers gelehnt, am Kopf und linken Arm von der hilfreichen Maria Salome gehalten, baut sich ahnungslos und doch in natürlicher Gemeinschaft zum gleichlaufenden Gegenstück des Sohnes auf, um so nach des Statuenbildners Sinn den Grundstock der ganzen Austeilung organischer Gestalten im Steinwerk zu vollenden. Dem links heraustretenden, nach vorn gebeugten Johannes gibt die Büste der Maria Jakobi mit ihrem weißen Kopftuch, die Hand vor den weinenden Augen, in der Ecke oben das ergänzende Hauptstück wieder, während die Scheitelrechte des Geschäftigen zur dunkel verhängten Gestalt der herabschauenden Maria Salome hinleitet, die ihrerseits aufrecht neben Nikodemus stehend, dem starken Hüter der Beine des Herrn entspricht, und — über den blutrünstigen, im Krampf erstarrten Füßen — Magdalena rechts, als Abschlußfigur, ihre schlanken Glieder krümmt, im Entsetzen vor dem Anblick der einst gesalbten und geliebtesten Zehen, die Hände ringt und wie festgebannt darauf hinstarrt¹⁾. Ihre zitternd hochgehenden Knie, ihr gewundener Oberkörper und Hals antworten dem Eifer an Sohnesstatt gegenüber. Und nur als Lückenbüßer kann auch hier noch —, wo die Ecke oben hinter ihr absichtlich freibleibt, um dem Gesamtzug von links nach rechts seinen Ausweg zu gewähren — sich ein letzter Kopf als Stellvertreter der Sichselbstvergessenden einfinden: es ist Petrus, der Lokalheilige von Löwen, der das Salbgefäß für Magdalena bereit hält, und soeben mit der vorgeschobenen Linken an die weiteren Pflichten der Bestattung mahnt. So drängen sich hier der Hinweis auf den nächstfolgenden Moment und der erste, die Handlung beginnende, die Herablassung des linken Arms der Leiche in dem senkrecht herabreichenden des Knechtes, noch innerhalb des Mittelaufsatzes in scharfem Richtungsgegensatz zum Kreuzesstamm, sich so nah um Joseph von Arimathia zusammen, daß dort der Eingang der Handlung wie der Ausklang der ringsumlaufenden

1) Seltsamerweise nennt Fr. Winkler fortgesetzt alle drei Marien ohne Unterschied Magdalenen.

Gestaltenkette an diesem Bindeglied ineinander greifen. Mit dem Schutzpatron S. Peter hinter sich (als seinem Namensheiligen) wird der Stifter des Ganzen gekennzeichnet, dessen wuchtiger Bildniskopf mit breit herabhängender Kappe, allein neben dem Käppchen des Nikodemus, so sichtlich mit dem Jodocus Vijd am Genter Altar wetteifert. Im schweren pelzgefütterten Prachtmantel steht das Oberhaupt der Schützengilde so majestätisch und würdevoll in seiner hingebenden Pflichterfüllung da, daß er bei Passionsspielen in der Peterskathedrale der Stadt nicht nachdrücklicher wirken mochte. Unzweifelhaft ist diese Bevorzugung einer bestimmten Persönlichkeit, zugleich mit dem vollbärtigen, fast zur Rolle des Gottvaters im Gnadenstuhl gesteigerten Gefährten, der den allerheiligsten Leib des Heilands in seinen Armen zur Schau stellen darf. Beide weichen von der Gesellschaft der biblischen Gestalten ab, die wir bei einem Abkömmling der gotischen Bauhütten des Mittelalters nach deren überlieferten Kanon erwarten dürfen. Spätgotisch aber bleibt der Aufbau trotzdem, ja gerade soeben erst spätgotisch in seinem Wesen wird er vor unsern Augen, vermöge der Körperfülle und Vollaftigkeit des Auftraggebers in Löwen zumal, durch deren Hereinnahme in sein gesetzmäßiges Gruppengefüge der junge Meister aus Doornick veranlaßt ward, auch den Zuschnitt der übrigen Hauptpersonen dem seiner lebenden Modelle so weit anzupassen, daß sie es mit jenen aufnehmen und sich neben ihnen behaupten konnten, mochte die ideale Hoheit ihres Schönheitstypus sie auch sicher genug noch über sie hinausheben.

Die außerordentlich abgewogene Entfaltung des göttlichen Leibes ist das eigenste Bekenntnis Rogers, und in dieser Durchführung aller Teile erst recht eine Tat, durch die er sich zu künstlerischer Selbständigkeit emporringt. Das sanft auf die rechte Schulter gesunkene Haupt ist von regelmäßigem Schnitt, die Augen geschlossen, die Lippen nur leise geöffnet, der weiche Flaum des Bartes läßt die ovale Form klar durchscheinen, die das Kinn plastisch wirksam bemißt und hervorhebt. Rumpf und Arme sind fleischig, mit zarten Schatten heraus modelliert, die Hände von ansehnlicher Breite und festgegliederten Fingern; die Knie sogar weich, mehr an als übereinander geschoben, die Füße dagegen noch von dem einen Nagel durchbohrt, als ob er sie noch zusammenhielte. So umzieht ein fließender Gesamtumriß die organische Einheit des Gewächses, und das straff herumgeschlungene Lendentuch mit gerilltem Rande und zerknittertem Bausch, wie das untergebreitete Linnen, das vom Kopf bis an die Fußknöchel reicht, tragen dazu bei, die helle Masse herauszuheben, auch für weiteren Abstand. Und nun wird dieser Körperzug noch einmal, doch nicht ohne Abwandlung im weichenden Handgelenk des rechten Arms bei der Mutter wiederholt, so daß der große Rhythmus wie Satz und Wiederholungssatz in doppelter S-Linie das Ganze bestimmt, von je drei symmetrisch gestellten und doch paarweis wieder unter sich abweichenden Figuren begleitet. Im Kopf der Maria überrascht ebenso, wie bei Magdalena in London, die Ähnlichkeit mit dem Meister, Robert van der Kampine; die breitgeschnittenen Augen mit ihren großen vorgewölbten Lidern, der wie eingeschnittene Spalt, die

lange Nase mit ihrer kräftigen Kuppe, die gepolsterte Rundung des Halses und sein Umriß, samt den feineren Anzeichen der Fleischigkeit trotz strafferer Zeichnung. Auch hier noch das derbe Kopftuch mit dem scharf gerillten breiten Rande, der schwer und massig auf der Stirn lastet; aber es ist alles sorgsam bereitet: das Auftürmen der Masse, die Art, wie die Ränder das Gesicht einrahmen, wie das Tuch schmal an den Seiten ansteigt, um sich gleichmäßig breit in einfach großen, sich begegnenden Linienzügen oberhalb der Stirn zu lagern¹⁾. Das Gewand aber verfolgt zuerst klar die Aufgabe, die Haltung des Körpers darunter darzulegen, wie die Hand auf dem Schenkel dazu hinlenkt und zugleich deckt; dann erst strömen die Falten mit erhöhten Gratentönen daran entlang, um im großzügigen Saummotiv über dem Stoffgewoge dem Bedürfnis rhythmischer Begleitung Genüge zu tun. Plastische Klarheit der stark ausschreitenden Beine, die in geknickter Haltung stützen oder in der Schwebelage bleiben sollen, ist auch beim Johannes als Hauptsache durchgeführt; dem zielbestimmten Gesichtsausdruck die nachzitternde Bewegung des Mantels als ergänzender Ausklang beigegeben. Wie markig fügt sich das Weib aus dem Volke mit zusammengenommenen Armen in die Ecke darüber, und wie bescheiden ordnet sich die Jugendliche hinter den beiden heiligen Häuptionen unter, trotz beibehaltenem Pelzfutter und Brokatrock, als Folie für die Mater dolorosa. Eine letzte Steigerung dagegen bedeutet Magdalena und zugleich die Rückleitung zur Mitte, über die Blickbahn des „Corpus Domini“ hinauf. Es ist eine hochgewachsene Gestalt von gotischen Proportionen, aber knöchigem Bau, deren Gefühlsausbruch sich nicht ohne gewaltsames Auffahren und Absinken vollziehen kann. Indes auch hier wird der edle Schnitt des Profils im Aufstieg des Schluchzens und der Tränen bewahrt; mit den verschränkten Fingern der beiden Hände wirkt das steil abfallende Gehänge des Kopftuches zusammen, das ebenso kunstvoll ausgelegt ist, wie der Gegensatz zwischen dem pelzverbrämten Rock und der rückläufig hereinstürzenden Schleppe des Mantels. Wie unmittelbar aus der Wirklichkeit hereingenommen erscheint daneben das prachtvolle Individuum, das hier den Joseph von Arimathia spielen darf! — und doch, wie meisterhaft ist auch sein Daherschreiten in pietätvoller Feierlichkeit vom getragenen Rhythmus der kirchlichen Handlung beseelt und dem Gang einer Fronleichnamsprozession angemessen. Das ornamentale Bandgefalter in der Höhe, wie das straffgespannte Maßwerk aus vergoldetem Metall in den oberen Ecken des Schreins, bekennen sich noch ebenso zur Gotik, in ihrer Spätzeit, wie die Einzelheiten der organischen Glieder und die Gewandbehandlung der Figuren zur Herkunft von seinem Meister Robert van der Kampine, der selbst der erste gewesen sein wird, die großartige Überlegenheit der selbständigen Schöpfung darin anzuerkennen, je mehr in ihr die Erfüllung des eigenen Strebens nach monumentaler Hoheit vor Augen trat.

1) Vgl. Winkler, a. a. O. S. 97.

Dies erste durchschlagende Meisterwerk Rogers für die Marienkapelle vor den Toren Löwens, das Heiligtum der Schützengilde, muß es gewesen sein, das dem jungen Landsmann in Doornick den Weg zu seiner glänzenden Laufbahn bahnte, indem zunächst die Brüsseler auf ihn aufmerksam wurden und eine so vielversprechende Kraft für die Ausschmückung ihres Rathauses heranzogen. Nur als Beispiel einer reinen Figurenkomposition ohne jedes architektonische Gehäuse sei der Kreuzabnahme, die durch soviel Nachbildungen verbreitet ist, noch ein wenig beachtetes Beispiel gegenübergestellt, das durch altertümliche Bestandteile sich immer noch als verhältnismäßig frühe Darbietung ausweist. Wir müssen sie freilich erst aus der Teppichwirkerei herauschälen, die sich die Vorlage verschafft oder zunutze gemacht hat, ohne auf ihre eigenen damals üblichen Zutaten zu verzichten. Unter den Wandteppichen aus dem Domschatz von Lausanne hat sich auch dies Stück in Bern erhalten: eine Anbetung der Könige, zu der ein Engel mit der Warnung vor der Rückkehr zu Herodes hinzutritt¹⁾.

Auf den unvermeidlichen blumenbesetzten Grund ist im Freien die Sitzbank oder gar das Bett Marias aufgestellt, so daß die Kopfseite der Lagerstatt mit Pfühl und Kissen schräg von links nach rechts gegen die Tiefe zu gedreht erscheint, und die der Grundlinie parallel laufende Breite derselben zum Sessel Marias dient. Die junge Mutter mit Heiligenschein hat einen prächtigen Brokatmantel über den Kopf geschlagen und hält das nackte magere Knäblein dem vor ihr knienden König zum Kusse hin. Er ergreift das linke Ärmchen und empfängt barhaupt den Segen, während sein bekronter Hut am Boden liegt. Hinter den beiden Nimben steht in derselben Richtung wie Maria der Pflegevater, als Empfänger der Weihgeschenke. Eine gefüllte Schale schiebt er noch eben zur Seite und streckt schon die andre dem hochgespitzten Becher des zweiten Königs entgegen, den dieser ihm hinreicht, ohne ihn selbst eines Blickes zu würdigen, sondern gerade nach vorn gekehrt, den linken Arm noch vor die Brust erhebend, das Antlitz in leiser Neigung dem letzten Gefährten zuwendet. Dieser schließt die zweite Figurenreihe, zu der sein Körper gehört, setzt aber soeben schon den linken Fuß so weit vor, daß er fast die Schleppe der Knienden berührt. Diese etwas vordringliche Bewegung, gegen die der Nachbar wohl Einspruch erhebt, kennzeichnet den beturbanten Mohrenkönig, der auch die spitze Hutkrempe des Beleidigten überragt, und bewahrt doch den tänzelnden Schritt höfischen Zeremoniells der Gotik. Vor dem Bettschirm oder der Kopfwand links haben jedoch in unmittelbarer Nähe die beiden Haustiere mit dem Trog ihre Stelle gefunden und schauen mit ihren Köpfen gegen den Engel hinaus, der in Alba und Chormantel dicht an sie heranschwebt, um mit Kniebeuge sein Schriftband zu entrollen: „Non redietis ad Herodem“ (in gotischer Fraktur). Jenseits dieser frei aufgebauten Figurenreihe, die somit von links nach rechts

1) Abb. bei Jubinal, *Anciennes Tapisseries Historiées*, danach bei Eug. Müntz, *La Tapisserie* S. 147. Auf dem Teppich oben zweimal das Wappen des George de Saluces, Bischof von Lausanne 1439—1461. Höhe 3,68 m; Breite 3,85 m. Historisches Museum.

verläuft, wie die Kreuzabnahme, und gleichwie diese im letzten Gast ihren einwärts gedrehten Abschluß findet, zieht sich eine Hof- oder Gartenmauer mit rechteckigen Zinnen bekrönt, in der ganzen Breite des Gewebes entlang, gibt also noch einmal die Durchtaktierung für das Auge, die der Figurenfolge zugrunde liegt. Und hinter diesem kopfhohen Mauerkranz ist ein kostbarer Baldachin ausgespannt, dessen nach vorn überhängendes Schirmdach von zwei Stangen gehalten wird, so daß erst über diesem die Wipfelreihe des herkömmlichen „Grünzeugs“ (verdure) beginnen kann, die damals den durchgehenden Hintergrund aller Teppichwirkereien bildet. Heben wir aus diesen Zutaten des sonst unverfänglichen Schauplatzes lediglich die Figurenkomposition als solche heraus, so bezeugt die Gestaltenbildung auch hier die gestreckten Verhältnisse des gotischen Zuschnitts, nur zu schlankerer Feinknochigkeit abgewandelt, und deren Einkleidung die Aufnahme des modischen Kleiderschnitts der burgundischen Hoftracht für die Könige des Morgenlandes, die wir dann in allen historischen Darstellungen zu Brüssel sich vollziehen sehen¹⁾.

II. Historienmalerei

DIE RATHAUSBILDER VON BRÜSSEL

Im Rathaus der Stadt Brüssel wurde schon 1441 fremden Besuchern „der Stadt tavereel“ gezeigt, d. h. die in die hölzerne Wandverkleidung eines Saales eingelassenen Tafelbilder zur Verherrlichung der Gerechtigkeit, deren genaueste Beschreibung wir Don Calvete de Estrella [El felicísimo viaje del . . . Rei Felipe, Antwerpen 1552] verdanken. Auch er ist freilich in der Zählung der dargestellten Szenen nicht folgerichtig verfahren, indem er zu vier Tafeln gelangt, weil er zweimal die beiden Momente einer Geschichte zusammennimmt, das dritte Mal dagegen sie trennt und als zwei zählt, während es in Wirklichkeit zusammen nur drei Geschichten, jede in zwei Momente zerlegt, gewesen sind, oder, wenn man die Paare auflöst und durchzählt, sechs verschiedene Darstellungen herauskommen müssen. Das erste Paar ist der Gerechtigkeit Trajans gewidmet, das zweite der Verwendung Papst Gregors des Großen zugunsten des heidnischen Kaisers, das dritte der Gerechtigkeit des Grafen Herkinbald von Bourbon. Sie befanden sich damals alle auf einer Seite des großen Saales an der Front des Rathauses, wo die Bürgermeister, Auditoren und Räte sich versammeln, um Recht zu sprechen und Staatsgeschäfte zu verhandeln:

1) Ich habe diesen Entwurf immer Roger zugeschrieben, seitdem ich von Eug. Müntz sein Buch erhielt und darin die Abbildung des Stiches sah, und in meinen Leipziger Vorlesungen als Lichtbild vorgeführt: 1906 kam dann K. Volls, Altniederländische Malerei von Jan v. Eyck bis Memling (Leipzig, Verlag Poeschel & Kippenberg) heraus, wo S. 58 die nämliche Zuschreibung mitgeteilt wird.

„tablas grandes, que toman todo a quel lado de la sala“¹⁾). Stünde diese ausdrückliche Versicherung nicht da, würden wir wohl den Versuch machen, die Gemälde auf drei Wände zu verteilen, und zwar — da die Geschichte der römischen Kaisers so sichtlich, wie wir hernach angeben müssen, die Hauptsache bildet, von der man ausging — dieses Paar auf die Mittelwand gegenüber den Fenstern, und die beiden Szenen mit Papst Gregor, die sich noch darauf beziehen, als folgendes Paar auf die Seitenwand rechts von jenem ersten; dann bliebe für die dritte Seite links das letzte Paar mit der Herkinbald-erzählung, die auch zeitlich, als mittelalterliches Grafenrecht betreffend, den Beschluß bildet. Eins aber bleibt auch so bestehen: die Tatsache der Paarigkeit aller drei Kompositionen, also das Festhalten an der Kunsttradition des Mittelalters, insonderheit der Gotik, innerhalb jeder gegliederten Einheit eines Ganzen, sei es in poetischer Form, sei es im Bilderkreis. — Indes, wenn wir die Reihenfolge an einer Wand so hinnehmen wollten, wie Calvete sie 1552 angibt, so bliebe doch immer die Frage, ob in dem Jahrhundert nach ihrer Vollendung in dem Gerichtssaal nicht irgendein Umbau stattgefunden hat, der die ursprüngliche Anordnung aufhob und den Zustand verursachte, den der Berichterstatter in den Tagen Philipps II. sah. Darauf zu antworten ist kaum noch von Belang; denn die Originalgemälde sind, wahrscheinlich bei einem großen Brande des Rathauses während der Belagerung durch die Franzosen 1695, untergegangen. Und wir verdanken die anschauliche Kenntnis ihrer Kompositionen nur der Vervielfältigung in Teppichwirkereien, zu der ihre Berühmtheit schon in den vierziger Jahren, kaum ein Jahrzehnt nach ihrer Entstehung, geführt hatte. Schon 1435 ist Roger in Brüssel wohnhaft und voll beschäftigt, so daß er sich an Geldeinzahlungen für seine Heimatstadt Tournay beteiligen und Leibrenten für sich und seine Familie erwerben kann, und im selben Jahr ernannte ihn der Rat von Brüssel, offenbar um ihn dort festzuhalten, zum Stadtmaler, so daß seine ersten Leistungen fertig dastehen oder ihrem Abschluß an hoher Stelle nahe sein mußten. Die Wiedergabe des Werkes durch Brüsseler Teppichwirker, von der ein Exemplar aus dem Domschatz von Lausanne im Historischen Museum zu Bern erhalten ist, zeigt Veränderungen in der Tracht, besonders der Herkinbaldgeschichten, die erst den vierziger Jahren angehören können; sie wurde selbstverständlich auch in der Behandlung der Schauplätze, bzw. des Hintergrundes, den Bedürfnissen der Technik und den Gewohnheiten der Werkstatt angepaßt, gibt

1) Der Abdruck des Wortlautes der ganzen Beschreibung aus Calvete bei K. Voll, a. a. O. S. 278, leidet allerdings an manchen Flüchtigkeitsfehlern oder vernachlässigter Korrektur. Merkwürdig bleibt, daß lange Zeit immer vier Werke gezählt werden. So Dürer 1520: Ich hab gesehen zu Prüssel, im Rathaus, in der gulden Kammer, die 4 gemalten Materien, die der gros Meister Rudier gemacht hat. — Guicciardini, *Descrittione di tutti i paesi Bassi* . . . Antw. 1567. Rugieri van der Weiden, di Bruselles, il quale fra le altre cose fece le quattro tavole d'ammiranda historia a proposito et esempio del far giustizia, che si reggono in detta terra di Bruselles al Palazzo de signori, nella propria stanza ove si consultano et deliberano le cause. Dann weiter Vasari, 2te Ausgabe von 1568: nel palazzo de' Signori quattro tavole a olio bellissime, di cose pertinenti alla Justizia.

aber die figürlichen Darstellungen mitsamt den ausführlichen Unterschriften so genau wieder, daß die große Kunst dramatische Veranschaulichung im Vergleich mit dem Wortlaut der Erzählung zuverlässig genug geprüft und die Kompositionsweise des Meisters beurteilt werden kann. Die Satzungen der Teppichwirker in Brüssel regelten, schon 1448 aufs Neue, durch das „Legwerckers Ambacht“ die Beziehungen zu den Malern. Die Wirker dürfen füreinander in landschaftlichen Gründen alle Arten Bäume und Kräuter, Tiere, Barken und sonstige Ausstattung wie Zeug selber zeichnen. Sie haben das Recht, ihre Vorlagen selbst zu vervollständigen oder zu verbessern: mit Kohle, Kreide oder Feder. Für alle anders gearteten Arbeiten jedoch sind sie bei Strafe verpflichtet, sich an Maler von Beruf zu wenden¹⁾. — Das Figürliche von diesen gelieferter Vorlagen mußte also unangetastet bleiben; auch die Trachten konnten nur unter Mitwirkung des Meisters der Mode gemäß verändert werden. Am stärksten ist eine Anpassung vielleicht noch in dem Szenenpaar „von der Gerechtigkeit Trajans“, das unter freiem Himmel spielt, also in die Klasse der „landschaftlichen Gründe“ mit Blumen vorn und Buschwerk hinten fällt, zwischen denen auch die übrige Fläche sich, möglichst ansteigend von unten bis oben, mit Fußgängern und Reitern erfüllt. In der Mitte zwischen ihnen ist zuoberst das Banner mit dem Doppeladler ausgespannt, also das Wahrzeichen des Kaisers, freilich „deutscher Nation“ von damals, aber doch so hervorstechend, daß es den Hauptplatz im Saal für sich in Anspruch nimmt²⁾.

Die beiden Auftritte selbst geschehen ausschließlich im Vordergrund und sollen, wie nicht anders zu erwarten, von links nach rechts einer vor dem andern abgelesen werden. Dem soeben an der Spitze seines Heeres hinausreitenden Kaiser Trajan, der als geharnischter Ritter auf reich behängtem weißen Schlachtroß sitzt und die Bügelkrone der Habsburger auf dem Reisehut trägt, ist eilenden Laufes die Witwe nachgedrungen und wirft sich neben dem Roß aufs Knie, indem sie den Fuß Trajans im Steigbügel erfaßt. Beide Arme begleiten ihr sprechendes Profil, fast wie eine von den Hebammen des Meisters Robert v. d. Kampine, oder die heftig bewegten, nur vom Rücken gesehenen, aber weit ausgreifenden Pantomimen bei der Gattenwahl Josephs. — Zu der Ursache die Wirkung gibt die andre Hälfte: da steht der Kaiser, ruhig seines Amtes waltend, bei der Enthauptung des Schuldigen, der den Sohn der Witwe erschlagen hat, und nun in voller Rüstung, nur barhaupt mit verbundenen Augen kniend, dem Scharfrichter überantwortet wird, — nicht mehr das Ausholen zum Streich selbst, wie bei Jan Malwel am Dionysaltar, sondern das Handanlegen, zur Vorbereitung für den Vollstrecker des Urteils.

In fast noch näheren Zusammenhang sind Grund und Folge beim wunderbaren Erlebnis Papst Gregors gebracht; sie werden in zwei aneinander stoßenden Räumen gezeigt, als seien sie nur zwei aufeinanderfolgende

1) Vgl. Eug. Müntz, *La Tapisserie* S. 154 (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts, Paris, A. Quantin).

2) Abbildg. Stammler, *der Paramentenschatz im Histor. Museum zu Bern* 1895.

Augenblicke im selben Zug des Geschehens. Das geschah jedenfalls, weil der erste nur ein geheimes Anliegen des Kirchenoberhaupts an die Gerechtigkeit des ewigen Richters war, also nur die Einzelfigur im Gebet zeigen konnte, dessen Inhalt doch erst seine Erfüllung und sichtbare Bestätigung dem Betrachter zu offenbaren vermag. So spielt der zweite Vorgang, statt auf dem Forum Trajanum bei der Eröffnung der Prachturte mit den Gebeinen des Kaisers, hier in der Palastkapelle des Papstes, wohin man das herabgeholte Gefäß gebracht hat. Nun kniet Gregor, in vollem Ornat natürlich, vor dem Altar des Petrus, als Inhabers der Schlüssel zu Himmel wie Hölle, und erhebt — wieder in Profil nach links wie die Witwe vorher, sein Antlitz zum Höchsten, der dem gerechten Kaiser die verdiente Seligkeit vorenthalten hat, und empfängt — was sich nicht darstellen ließ — seine gewährende, aber verwarnende Antwort: einmal und nicht wieder! Daneben aber bringt man schon aus dem goldenen Mischkrug den Schädel des römischen Weltherrschers auf einer Deckelplatte vor das Angesicht seines Fürsprechers auf Petri Stuhl; von einem Kardinal und dem Patricius Roms, wie andern herantretenden Zeugen umgeben, erkennt er die wunderbare Erhaltung der Zunge, die einst so unverbrüchlich Recht gesprochen hatte ohne Ansehn der Person. Voll Bewunderung für die ewige Weisheit solches Ratschlusses hebt er, in Dreiviertelsicht stehend, beide Hände, wie zur Reliquie eines Heiligen, und die Mitglieder der Kurie folgen in staunender Überraschung, indem sich die Fernerstehenden, nicht ohne unheimliches Grauen, die Tatsache zuflüstern oder in Ehrfurcht gebannt verharren. Die Verbindung der Peterskapelle mit der gotischen Halle unter Rippengewölben und farbigem Schein der Glasfenster hat gewiß nicht zufällige Ähnlichkeit mit der Messe des hl. Gregor (in der Sammlung Weber zu Hamburg), die schon Tschudi mit dem Meister von Flémalle in Beziehung gebracht hat.

Wenn hier fast allein der Gesichtsausdruck und das höfisch zurückhaltende Gebaren der beteiligten Zeugen die Bedeutsamkeit des Sachbefundes vermitteln konnte, so platzen Handlung und Entsetzen oder Wunder und Erschütterung unmittelbar aufeinander in der „Gerechtigkeit Herkinbalds“, mit der Anerkennung ihrer Schuldlosigkeit durch den Himmel im Schlußbild. Beidemale blicken wir in das enge Schlafgemach des sterbenskranken Grafen, der nackt in seinem Bette liegt, und finden darum zusammengedrängt zuerst vier, dann gar doppelt so viele Mitspieler. Sitzend vor seinem Kopfkissen aufgerichtet, erscheint der abgemagerte Greis im Vollzug des grausamen Gewaltakts an seinem ehrvergessenen Neffen, den er ans Lager hereingelockt hatte, nachdem er seine Schuld erfahren, und nun mit der linken Hand am Schopf ergreift, um mit der Rechten das Messer in die zurückgedrehte Kehle zu bohren. In äußerster Kraftanstrengung verdrehen sich die Augen des leidenschaftlichen Richters über die Sittenstrenge des eigenen Hauses; denn das Opfer klammert sich an das zwingende Handgelenk und muß doch auf die Knie taumeln und den rechten Arm mit dem Hutgebände sinken lassen, denn es geht ihm schon ans Leben. Händeringend schlottert der begleitende Page zurück, der das Geständnis von der Tat des jungen

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., phil.-hist. Kl., XXXIX, 2.

Herrn abgelegt hatte, und jenseits des Bettes kommt die Schwester des Grafen, die Mutter des Sünders, und hinter ihr der Gatte oder der Hausmeister darüber zu — also zwei ganze Figuren in heftigster Bewegung vorn, und zwei Büsten hinten, voll stärksten Ausdrucks um die entblößte Halbfigur des bärtigen Alten, der ganz in der Ausübung der Schreckenstat aufgeht. — Daneben liegt derselbe, friedlich nach der Beichte gegen die Kissen zurückgelehnt, und preßt die Hände zum Gebet aneinander. Auf einem Schemel vorn links sitzt des Grafen Schwester, die neben ihm die Sprüche für den Sterbenden vorgelesen und horcht der Kunde des Pagen, der sich gestikulierend von rechts zu ihr herüberwendet, ja, übereifrig gar auf ihre Schleppe tritt. Zwischen ihnen ist aber schon der Bischof ans Bett gekommen, mit der Hostienbüchse, deren Deckel er soeben öffnet, in beiden Händen, und der gerechte Richter, der seine Tat nicht als Sünde bekennen wollte, zeigt ihm in seinem Munde das versagte Sakrament, auf dessen sichtbare Gegenwart auch der Hausmeister von drüben mit dem Zeigefinger hinweist, damit die helle Oblate keinem Betrachter entgehen könne, und die brennende Opferkerze leuchtet dazu. Der Träger des Krummstabes tuschelt leise mit seinem Hintermann, eine Frau in hoher weißer Haube späht mit ihrem Nachbar hinter dem aufgebündeltem Bettvorhang herein. Es ist ein Wunder geschehen und Gerechtigkeit vom Himmel selber anerkannt!

Da sind dieselben länglich schmalen Gestalten mit den steif oder eckig bewegten Beinen, wie auf der Anbetung der Könige mit dem Engel am Kopfende des Lagers der Wöchnerin. Da sind dieselben wohlgeordneten und festumrandeten Faltenlagen der Kleiderschleppe oder die statuarische Haltung des Kirchenfürsten im Chormantel, wie der Gegensatz der Brokatstoffe und der Sammetkleider, mit den abstehenden Rockschoßen und den langgespitzten Trippen der modischen Herrn. Aber die Feierlichkeit der schönbewegten Gestalten aus der Kreuzabnahme ist hier völlig der drastischen Knappheit des zupackenden Erzählers gewichen, der vor allen Dingen verständlich und schlagfertig den Nagel auf den Kopf treffen will, den ihm die anekdotische Aufgabe zum Ziel gibt. Und die Spannung zwischen Grund und Folge, Wirkung und Ursache, Schuld und Strafe oder ihren Gegenteilen, bleibt immer der Lebenskern der paarigen Komposition, die so derb und rücksichtslos wie hier gerade nach dem Sinn und Bedürfnis der Zeit gewesen sein muß; denn sie hatte durchschlagenden Erfolg auf lange hin¹⁾.

ZWEI MADONNEN

Wenn aber die Brüsseler Ratsherrn am 2. Mai 1436 zu dem Beschluß kamen, die Ernennung eines Stadtmalers, wie sie mit Roger van der

1) Noch in den paarigen Gerechtigkeitsbildern des Dirk Bouts für Löwen und des Gerard David für Brügge.

Weyden geschehen sei, solle in Zukunft nicht wieder vorkommen, so müssen sie doch Erfahrungen gemacht haben, die solche Warnung an nachfolgende Geschlechter begründet erscheinen ließen; denn bei dem Alter des vor kurzem erst bestellten Inhabers solcher Ehrenstellung oder Amtspfunde war an baldige Wiederkehr solcher Gelegenheit nicht zu denken. Es mag auch lediglich Eifersucht bei Aufträgen von auswärts gewesen sein, die seine Zeit mehr in Anspruch nahmen, als den Stadtvätern recht schien. Zunächst aber muß doch seine Tätigkeit auch auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst seiner neuen Heimat zugute gekommen sein; denn eine der ersten Brüsseler Schöpfungen Rogers, die neben den weltlichen Gerechtigkeitsbildern aus der Geschichte gedeihen konnte, war gewiß die Madonna, die mit dem hl. Lukas, doch nur für die Kapelle der Malergilde und deren Schutzpatron bestimmt gewesen sein kann — auch sie einst hoch berühmt, wie die Zahl der Kopien bezeugt; vier von diesen: in Boston, München, Petersburg und Wien (Graf Wilczek), machen sich den Anspruch, das Original zu sein, noch immer streitig, obgleich schon die Nebeneinanderlegung der photographischen Aufnahmen wohl bei allen zu begründeten Zweifeln führt¹⁾, und nur gleichzeitige Prüfung aller am selben Orte zu einem zuverlässigen Ergebnis gelangen könnte).

Versuchen wir die paarige Einheit, die sich darbietet, einmal genetisch zu betrachten, d. h. statt sie als vorhandenes Ganzes einfach so hinzunehmen, soviel wie möglich auf ihre Entstehung zurückzugreifen, wie wir auch verschlungene Kompositionen, gleich der Kreuzabnahme, ja nachträglich auseinandernehmen, um sie mit besserem Verständnis wieder aufzubauen. Da muß zunächst die Madonna selbst gegeben sein. Sie erscheint noch immer als eine Abwandlung derjenigen des Kampinaten, etwa der Londoner aus dem Besitz Saltings (und Somzéés); denn sie hockt auf dem Schemel der eichenen Bank, die hier freilich aus der Mitte, nicht rechts hin wie für die Verkündigung, sondern auf die linke Seite geschoben worden ist. Außerdem ist die Banklehne vorn mit einer vergoldeten Messinggruppe geschmückt, die das erste Elternpaar neben dem Baum der Erkenntnis sitzend zeigt, nebst der Schlange darin, also den Sündenfall darstellt. Das Bildwerk will an den Ursprung der Sündhaftigkeit als Grund für das Erlösungswerk erinnern, und die tugendreiche Jungfrau der schuldigen Eva gegenüberstellen, deren Erbteil nun gesühnt werden soll. Und zur Verherrlichung der Gottesgebärerin in ihrer erhabensten Bedeutsamkeit ist über die Rücklehne ihres Sitzes auch ein Brokatteppich als Baldachin ausgespannt. Die Anordnung des Körpers bleibt jedoch auch hier möglichst nach vorn gedreht, und die fürsorgliche Tätigkeit der Ernährerin an ihrem Sprößling so verwandt, daß schon ein Spiegelbild der Gruppe fast jeden Nachweis des Zusammenhangs überflüssig macht. Auch sie neigt den Kopf ein wenig zur Seite, indem sie mit der linken Hand (statt der rechten wie dort) die entblößte Brust für den nackten Knaben

1) Das Petersburger Exemplar bestand s. Z. aus zwei getrennten Tafeln und ist noch so von Braun & Co. (Dornach i./Els.) photographiert worden.

bereit hält, genau so zuwartend, obgleich dieser nicht zu so bequemer Lage im Arm gebettet liegt, sondern aufrechter gesetzt worden, doch auch so sein Köpfchen gegen die Schulter zurücklehnt. In gesättigtem Wohlbehagen streckt er die dünnen Glieder lang aus, daß in Fingern und Zehen die unwillkürliche Ausdrucksbewegung weiterstrahlt, während die rechte Mutterhand das gefüllte Bäuchlein schützend umfaßt. So bekommt jedoch die Offenlegung des wohlgebildeten Geschöpfes schon einen andern Sinn, als die häusliche Geborgenheit des Menschenpaares im warmen Stübchen. Noch breitet sich freilich das pelzgefütterte Kleid von den Knien abwärts nach liebgewordenem Muster über den getäfelten Fußboden hin, um so auch die untere Hälfte der Gestalt mit reicher Mannigfaltigkeit der Stoffmasse zu decken und zu rhythmisch belebter Augenweide durchzugliedern. Auf den schimmernden Brokat des Unterkleides der lesenden Magdalena wurde ebensowenig verzichtet, wie auf die vorblickende Kehrseite von weichem Rauchwerk. Selbst ihr weißes Kopftuch mit den feingerillten Eggen ist nicht beiseite getan, sondern nur auf den Nacken geglitten, und hilft so die allzu unbedeckt gelassene Brust schämiger zu verhüllen. Auch hierin spricht die Rücksicht auf ehrfürchtige Betrachtung von außen her, die schon die Zurichtung des Thronhimmels bestimmte. Welch einen Unterschied die andre Aufgabe mit sich bringt, lehrt uns noch eine ganz verwandte Madonnengruppe, in der die Mutter vom aufgestandenen und emporgekletterten Kinde zärtlich umhalst wird. Sie ist in vollständiger Körpergemeinschaft, als plastisch gedachtes vollrundes Bildwerk auf den gleichen Fliesenboden gesetzt, nur in einer unfertigen Nachzeichnung des Dresdener Kupferstichkabinetts auf uns gekommen¹⁾ — etwas hart und trocken mit der Feder gestrichelt. Maria hockt auf einem Kissen und erhält erst durch die sorgsam durchgearbeitete Faltenfülle ihres Rockes und Mantels den sichernden Sockelbau bis an die Knie hinauf, wie wir es schon nach der einsamen Magdalena in London erwarten können. Das Kind tritt auf die umgeschlagene Kehrseite des über den Nacken heraufgezogenen Mantels, wird von den schützenden Händen an Hüfte und Leib berührt und in seinem Bemühen, das Mündchen an die Lippen der Geliebten zu schmiegen, entgegenkommend durch williges Neigen des Kopfes befriedigt, wie es lebhaft mit den Fingern an den Brustlatz greift und mit der andern Hand hinauflangt, sich emporzuheben. Es ist ein liebenswürdiges, durch mancherlei Wiedergaben bis ins XVI. Jahrhundert verbreitetes Madonnenmotiv, dessen Erkennung als Eigentum Rogers van der Weyden unser Verständnis für seine Eigenart wesentlich gefördert hat. Hier müssen wir besonders dankbar sein für das Mittelglied zwischen Magdalena und Lukasmadonna, das sich um so belehrender einordnet, als es uns zugleich den Einblick in einen Raum auftut, der geradezu den Übergang zwischen der Stube des Kampiners und der Halle der Himmelskönigin darbietet. Der getäfelte Steinboden mit den großen Sechsecken in den Vorderreihen seiner Fliesen gehört einem Laubengang an, der auf der

1) Abbildung bei Fr. Winkler a. a. O. Tafel XII.

linken Seite durch eine Wand abgeschlossen, sich auf der andern durch Säulen mit spätgotischen Laubwerkkapitellen nach einem Garten öffnet und oben von einer hölzernen Halbtonne mit Querbalken zu Wandkonsolen überwölbt wird. An der schmalen Schlußmauer jenseits der Gruppe ist ein rechteckiges Fenster mit Steinkreuz eingesetzt, dessen Holzläden nach einwärts schlagen und über Sitzplätzen teils hell beleuchtet, teils in Schatten gelegt, zu drei Abteilen übereinander absteigen, eine etwas übertriebene Abwechslung nach Robert Campins wohlbekanntem Muster! — hinter der auch der Ausblick über Gartenmauer in die Landschaft nicht fehlt. Ein kleines Gemälde der Sammlung Carvalho in Paris gibt die nämliche Komposition in voller Farbigkeit wieder, fügt aber fünf Engelchen hinzu, von denen einer die Madonna zu krönen heranfliegt, drei andre singend zur Seite stehen, während der fünfte vorn vor der Säule, am Mauerrand hockend, die Handorgel spielt. Im Garten wird ein Springbrunnen mit gotischer Fiale im Becken sichtbar und die Ecke eines Schlosses mit Turm neben dem Zinnenkranz der hinten abschließenden Mauer¹⁾.

So gewinnen wir die Möglichkeit, auch die Säulenstellung hinter der Lukasmadonna mit solchem Laubengang am Garten hin zu erklären, ohne nach fremder Anregung zu suchen, und ebenso die gleichzeitige Entstehung beider Kompositionen unter den Händen Rogers zu begreifen. Nur das krönende Engelchen in der fertigen oder vervollständigten Redaktion, die das Werkstattbildchen bei Carvalho überliefert, erweckt doch wohl den Verdacht, es müsse den Anblick von Jan van Eycks Madonna des Kanzlers Rolin bei beiden Zwillingsmadonnen des jungen Brüsseler Meisters schon im Spiel gewesen sein; denn ebendiese hat den sonst mehr in Frankreich beliebten Engel mit der Krone und zugleich die weite Öffnung der Hinterwand mit einem Säulenpaar, das unter seinen drei Rundbögen den Ausblick in das Burggärtlein erschließt und die frische freie Himmelsluft über der Landschaft in die dreischiffige Halle hereinläßt. Das fremdländische Motiv einer Loggia, das Jan van Eyck aus der Alhambra von Granada oder aus einem Lustschloß der Könige von Portugal im Mudejarstil mitgebracht hatte, wird hier mit zwei verschieden bearbeiteten, eckig und zackig gefurchten Stämmen wiederholt, wie wir solche wohl in dem Stabwunder zur Gattenwahl Josephs von Robert Campin verwendet finden (Madrid, Prado, Doppelbild mit Sposalizio), nur durch Kapitelle und gerades Gebälk in die Gotik der zeitgenössischen Bauten daheim übersetzt. Und statt der Rundbogenfenster mit Glasgemälden dort ist hier eine kreisförmige Lichtöffnung in das niedrige Bogenfeld unter der Halbtonne eingeschnitten, deren Glasscheiben mit farbigem Zierrat darin die braunen Querbalken mit ihrem aufrechten Träger in der Mitte erhellen. — Roger van der Weyden muß also doch Gelegenheit gehabt haben, das um 1434 vollendete Tafelbild Jan van Eycks für den mächtigen Kanzler Herzog Philipps zu sehen, der sich im Staatskleid am Betpult kniend so dicht vor das Angesicht der Himmels-

1) Dasselbst Taf. XIII, Abb. 34

königin rücken ließ, als ob es ihm sehr darauf ankäme, den Segen des nackten Christkinds aus nächster Nähe so ganz allein für sich zu empfangen. Einen Stifter so zuzulassen hätte dem religiösen Sinn des Brüsseler Stadtmalers gewiß widerstrebt; aber von der Burgterrasse mit dem Zinnenkranz der Brustwehr hat er nicht absehen mögen, wenn sich auch die abgewendeten Zuschauer aus Höflingen oder Klienten in ein biblisches Paar verwandelt haben, das sich nach der Tracht wohl als Joachim und Anna, die Eltern Marias, ausweisen sollen. Sowie wir aber diese unerwartete Anregung von auswärts in einem bestimmten Augenblick des Entstehungsprozesses bei Roger van der Weyden annehmen müßten, dann gehörte ebenso notwendig auch die Umkehrung des Rolinbildes dazu, das für die Anbetung des Stifters die Madonna mit dem Kinde nach rechts gebracht hatte, oder wie wir richtiger sagen sollten, auch dem verwegenen Besteller seinen Platz nur links von der Muttergottes einzuräumen wagte. Und als zweiter Körper im gleichen Raum der offenen Halle wäre nun erst der heilige Madonnenmaler Lukas hinzugekommen, wie das nackte Christkind sich für seinen Evangelisten so aufrichten und als göttliches Geschöpf auf dem Schoß der Jungfrau darzeigen mußte. Wenn die wundertätigen Tafeln in römischen Kirchen von der Hand des Lukas selber herrühren sollten, diese tiefgebräunten also uralten Leistungen eines frommen Pinsels im byzantinischen Reich, jenseits des heiligen Landes, deren Nachbildungen damals durch Pilger und Kirchenfürsten auch in die Niederlande kamen, dann mußte der begnadete Künstler sie beide doch einmal gezeichnet haben. Diesen hochwichtigen Besuch, als Gelegenheit für die Aufnahme einer Skizze von Angesicht zu Angesicht, zu zeigen, das Urbild aller jener Gemälde, gezierte sich gewiß für das Altarbild einer Lukasgilde, sowie sich diese eine eigene Kapelle zu errichten beschloß, und der Maler der Stadt wäre der berufene Meister gewesen, es auszuführen. So könnte der Maler unter den Evangelisten an die zweite Stelle gelangt sein, zu einer Audienz, die ihm ohne Zweifel eher zustand als Nicolas Rolin von Autun, dem Kanzler von Burgund. Und Meister Roger hätte dafür gesorgt, ihm eine Matte auf den Steinboden zu breiten, damit er vor dem Thron der Gebenedeiten und seines angehenden jungen Herrn sich auf ein Knie niederlasse, mit dem andern aber in der Schwebelage bleibe, um so mit Pergamentblatt und Silberstift hantieren zu können, wie es nach den Begriffen eines damaligen Gildenobmanns der Kunstgenossen erforderlich war. Von Modellsitzen der Muttergottes mit ihrem Säugling konnte doch gewiß keine Rede sein, wenn der Hofmaler des Herzogs, Jan van Eyck, sich begnügen mußte, eine Aufnahme des Kardinallegaten aus Rom bei kurzem Besuch in Brügge zu zeichnen und danach ein Bildnis in vollen Farben auszuführen. So hält auch der Schutzpatron der Brüsseler Maler beide Hände erhoben, in der Linken das Blatt auf einem Täfelchen, in der Rechten den spitzen Griffel, und daß es dabei aufs Konterfeien abgesehen war, bezweifelte gewiß niemand, auch wenn er nicht zudringlich erspähen konnte, was da zum Vorschein kommen möge. Wir könnten weiter voraussetzen, daß es dem Maler der Kreuzabnahme für Löwen auch in

diesem Fall daran gelegen sein durfte, den Evangelisten in solcher Tätigkeit so wirksam wie möglich, auch als Körper im Raum, der bereits vorhandenen Gruppe gegenüber zu setzen, wie dort den Johannes hinter Maria links oder die Magdalena vollends rechts, beide ebenso in der Kniebeuge festgehalten. Dafür ist alles geschehen, was bei der Abwandlung eines Standbildes in seinem biblischen Rock und Mantel geschehen konnte; er mochte sogar sein Käppchen aufbehalten, wie der Minoritenprovinzial an der Schwelle der hl. Barbara, noch 1438 unter Aufsicht des barhäuptigen Vorläufers Christi selber tut. Aber hier galt es nicht, ihn als Beter so hinzubringen zwischen Tür und Angel, wie einen eigentlich unberufenen Eindringling und Späher am Jungfernturm, sondern in statuarischer Würde und standfester Körperhaftigkeit, die sich selber behauptet, trotz Andacht und Verehrung. Im klaren Raumbild auch einen vorübergehenden Augenblick oder eine kurze Reihe von Zeitmomenten in Permanenz erklärt, das ist ein anderer Erfolg, als das Zusammentragen aller Einzelangaben des Poeten, der mit seinen Worten dem Hörer oder Leser auch seine Vorstellungen zuzählt, damit sich im empfangenden Geist ein Zusammenhang anspinne und zur Einheit sammle. Kein Wunder, wenn man solch Verfahren auch hier noch merkt, wenn der Erfinder der paarigen Einheit noch nicht lange von den Rathausbildern mit ihren Gerechtigkeitsgeschichten herkommt, also unmittelbar vom Zusammenschweißen des „fruchtbarsten“ Augenblicks aus einer Mehrzahl ursächlicher Beziehungen hinüber und herüber. Können wir das so hinnehmen, als einleuchtende, in sich wahrscheinliche Tatsache, damals geschehenen Hergang, auch wenn wir die Lukasgestalt als die später hinzugekommene zweite Hälfte des Doppelganzen einzuschätzen berechtigt wären, wie wir das soeben durchzuverfolgen versuchen? — Haben wir nicht eine verhältnismäßig nebensächliche Äußerlichkeit sogar, wie die Seitentür dicht hinter ihm, schon ebenso in der Brüsseler Kopie der Verkündigung für Ingelbrechts aus der Werkstatt des Robert van der Kampine, und das helle Fenster mit Butzenscheiben an derselben Stelle im Nebenschiff bei Jan van Eyck, sogar auf beiden Seiten? Und doch führt hier die Folgerichtigkeit der Ausstattung, mit Schreibpult und aufgeschlagener Handschrift darauf, zu einer Unverträglichkeit, die wir Roger van der Weyden gerade nicht beimessen dürfen, wenn er sich soeben die Anwesenheit des Bildnismalers im Angesicht der Jungfrau mit dem Kinde, als einen Besuch im Hause Mariens vorgestellt hat, in dessen Vorgärtlein auch die Eltern, S. Anna und Joachim, derweil gegenwärtig sind. Hier im anstoßenden Kämmerlein haben wir nicht die Andachtsecke der Maria selbst oder das Schlafgemach für sie und ihr Kind zu erkennen, sondern da liegt unter dem Bücherbrett das apokalyptische Wahrzeichen des Evangelisten Lukas, als Öchslein oder als Rind, ein friedliches Haustier wie ein schläfriger Wächter gegeben, und läßt doch mit dem Fauchen aus den Nüstern eine Bandrolle am Boden emporwirbeln und um die Türecke fliegen, — damit der Betrachter jedenfalls seiner frommen Gegenwart gewahr werde. Wer dies hineingemalt hat, meinte somit sicherlich, die Madonna sei zu Besuch in die Wohnung des Evangelisten gekommen und versorge dabei unbekümmert

auch hier ihren kleinen Prinzen. Das läßt doch wohl auf spätere Zutat schließen, nun nicht nur des Hausgenossen aus dem Stall, nicht allein des offenen Fensters mit dem überraschend beleuchteten Ausblick ins Höfchen hinter der Mauer, mit fast demselben Schloßgiebel und Eckturm wie auf der Madonna Carvalho, sondern auch des Schutzpatrons der Maler selbst, der — auch das fällt ins Gewicht — die hohe Kappe trägt, in der bei Roger nicht Lukas sondern Markus mit seinem Löwen dazustehen pflegt! Wir dürfen nach den vorhandenen Kopien¹⁾ nicht über die Gesichtszüge, die Hände und die Gewandbehandlung so bestimmt urteilen wollen, um auch die ganze Gestalt als späteren Stiles Urkund zu erweisen; aber das Zusammenschauen der beiden Körper im Raum, zwischen denen sich doch eine unvermeidliche Mittelstraße, mit starker Verjüngung der Figuren gleich jenseits der Säulenstellung, auftut, sowie die folgerichtig vervollständigte Perspektive draußen, sind lauter Momente, die sich mit dem Grundstock des Bildes, der doch absichtlich so vorbereiteten Madonna selbst, nicht in einen Zug des Schaffens, einen einheitlichen Wurf organischer Gestaltung vereinigen lassen. Wir scheiden also den Lukas jedenfalls aus dieser Reihe aus²⁾. Statt dessen gilt es die andere Seite zu verfolgen: die Vertiefung des Seelenausdrucks und der menschlichen Beziehungen im Madonnenbild und seinem verwandten Darstellungskreis.

III. Vertiefung des Ausdruckslebens

DER MARIENALTAR VON MIRAFLORES

Ein ganz äußerliches Mittel, der intimen Darstellung der säugenden Mutter eine gewisse Feierlichkeit zu verleihen, ist — außer der plastischen Verzierung der Bank durch eine vergoldete Bronze- oder Messinggruppe des Sündenfalls an der Ecke vorn — die Aufhängung eines Baldachins im Rücken der sündlosen Jungfrau, die den Erlöser der sündigen Menschheit geboren hat. Diese Maßregel zur Hinaushebung in höchste Bedeutsamkeit für die Kirchenlehre teilt noch die erste Tafel eines Triptychons, in der die Anbetung des neugeborenen Kindes dadurch von der Geburt im Stall unterschieden werden sollte. Es handelt sich um den Marienaltar, aus dessen dritter Tafel Robert van der Kampine schon 1438 den rechten Arm und die Fingerstellung des Auferstandenen für den Täufer hinter Heinrich Werl

1) Die Petersburger Kopie hat am Schemel der Bank vorn einen überhöhenden Zuwachs an der geschnitzten Stirnseite: der Spitzbogen mit den Kleeblattnasen darin ist fast zur Mandorla vervollständigt; hinter dem Kopf des Lukas befindet sich an der Wand ein Rahmen mit oben abgerundetem Schriftblatt. Auf der Münchener ist die Ausführung der Wasserfläche mit lauter aufspringenden spitzen Wellen und das Flußufer mit seinem tortenähnlichen Uferstrand in gleichgroßer Ausladung und Einziehung äußerst kindlich.

2) Deshalb habe ich das Gemälde als Ganzes schon 1903 als „jedenfalls nach 1450“ entstanden erwähnt. Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jh. 1430—60“. Abhandlungen der K. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften.

benutzen konnte, so daß dies kleine Altarwerk (von ursprünglich ca. 63,5 cm Höhe und je 39 cm Breite) damals schon fertig und sichtbar, vielleicht gar in Tournay dastehen mußte. Es kam dann 1445 als Geschenk König Johanns II. von Kastilien an die Karthause von Miraflores bei Burgos, deren urkundliche Schriftquelle das Zeugnis enthielt: „Hoc oratorium a magistro Rogel, magno et famoso Flandresco fuit depictum“, und deren mündliche Überlieferung die Angabe hinzufügte, der König Johann habe es vom Papste Martin V. als Geschenk erhalten. Diese an sich nicht mehr so wichtige Nachricht, die A. Ponz, *Viaje de España*, 1793 schon mit dem Zusatz „segun se cuenta“ geringer bewertet, ist zum Hauptanlaß des Zweifels geworden, da Martin V. Colonna doch schon 1431 gestorben sei. Das, was eigentlich unsicher klang, war jedoch der Name des Papstes, der vom Konstanzer Konzil gewählt, lange mit dem Schisma in Spanien zu kämpfen hatte. Der richtige Name dürfte jedoch nicht der römische Papst Martin, sondern gerade der Gegenpapst seines Nachfolgers, Eugens IV. sein, der am 17. November 1439 vom Basler Konzil aufgestellte Felix V. (Amadeus VIII. von Savoyen), für den auch Herrscher der Nachbarlande durch Vergünstigungen und Geschenke gewonnen wurden. Nach einem kurzen Regiment in beschränkter Obediens durfte jedoch in Spanien sein Name nicht mehr genannt werden, wurde somit in den eines Vorgängers abgeändert, der dieselbe Ordnungszahl getragen hatte. — Auch diese Lösung bringt für die Entstehungszeit kaum mehr ein, als die nachweisliche Verwertung einer Gestalt daraus durch den eigenen Meister Rogers schon geleistet hatte. Von dem Original befinden sich die beiden ersten Tafeln in Granada als Bestandteile des Reliquienschanks der Capilla Real am Dome; die dritte kam aus dem Besitz der Gräfin Osuña zu Valencia in den Kunsthandel, wurde 1908 dem Berliner Museum angeboten und 1912 von Duveen Brothers in London erworben¹⁾. Eine genaue, aber spätere und farbig andersartige Kopie des Ganzen ist uns vertraut im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Höhe 71 cm, je 43 cm Breite).

Dies Altarwerk bildet wieder eine gegliederte Einheit für zeitliche, von links nach rechts fortschreitende Aufnahme, wie die Rathausbilder; nur nicht paarig, sondern dreiteilig geordnet, doch ohne Steigerung der Mitte zur sichtlich hervortretenden Dominante. Drei Rundbogenportale, mit steinfarbigem Bildwerk unter Baldachinen in der Kehlung oben und je einer Statuette auf schlankem Ständer mit hochgetürmtem Baldachin darüber zu den Seiten unten, öffnen sich gleichmäßig nebeneinander; im Bogen ist Fischblasenmaßwerk eingespannt, und am Gipfelpunkt des so entstandenen Kleeblattschlusses schwebt ein Engel mit goldener Krone, der ein Schriftband zum Preis Marias flattern läßt, um zu verkünden, für welche Eigenschaften ihr diese „Kronen des Lebens“ zuteil werden.

Nur durch die Farbe der Engel ist das Mittelstück mit Karminrot von den beiden andern mit Ultramarinblau unterschieden, und weiter durch

1) Abbildung der beiden Tafeln in Granada durch Gomez-Moreno, *Gaz. d. Beaux Arts* 1908, des dritten Stücks im Burlington Fine Arts Magazine XXII, 76.

den Schauplatz, der auf den Seiten einen geschlossenen Raum vorstellt, während der mittlere sich nach hinten ebenso wie vorn öffnet und jenseits der Maßwerkfüllung des Rundbogens das T-förmige Kreuz zeigt. Das Ganze ist demgemäß wie eine Lettnerwand anzusehen mit dem Kreuzaltar in der Mitte und kapellenartigen Abschlüssen für die Nebenaltäre links und rechts; so erklärt sich die verkleinerte Wiederholung der drei Westportale mit ihrem Skulpturenschmuck am Eingang zum Chor, für die gerade damals der kunstreiche Lettner der Kathedrale von Reims zum maßgebenden Beispiel wurde. Auf diese Weise kommt indes doch eine Bevorzugung der Mitte zustande, der sich die beiden Flügel nicht allein zeitlich als vor und nach nebenordnen, sondern zugleich dem Grade der Bedeutsamkeit gemäß unterordnen müssen. Und eben diese kirchliche Rangordnung ist hier maßgebend, und nicht die evangelische Erzählung als Geschehen, auch für die Komposition, die das Vorübergehen soweit wie möglich aufhebt und alles nur Einmalige ausschaltet, selbst da, wo die Aufgabe selbst nur einer solchen „transitorischen“ Erscheinung gilt.

Deshalb wird die Anbetung des eigenen Kindes in ein kirchliches Heiligtum verlegt und von der Geburt an der Krippe ferngehalten, die schon oben an der Archivolte nach Verkündigung und Visitation zuunterst ihre Stelle fand, wie die Gruppen des Hirtenbesuchs, der Königshuldigung und der Darbringung im Tempel aufsteigend an der andern Bogenhälfte folgen. Und dieser Kapellenraum wird mit Säulen auf hohen Sockeln und Halbtonne darüber hergestellt, wie die Halle für den Besuch des Lukas und für „die Madonna vom Kinde umhalst,“ die jene unfertige Zeichnung in Dresden und ein Bildchen in Pariser Privatbesitz uns noch als Ganzes bewahrt haben. Kein Wunder, wenn auch die Jungfrau selbst hier noch verwandt bleibt: sie hockt ähnlich am Boden, wie schon Magdalena in London; ihr Unterkörper steckt in einem Faltenhügel, wenn auch die Knie, auf denen das nackte Knäblein liegt, den haltbaren Untersatz deutlicher hervorheben, und lang hingezogene tiefe Furchen laufen daneben nach vorn aus, so daß links eine Führung der Saumlinie entsteht wie bei der Ohnmächtigen im Escorial, und am Gesäß herunter wie bei Magdalena zu Füßen des Leichnams rechts. Der Kopf ist leise geneigt, wie bei der Lesenden dort zu ihrem Buch oder im Bildchen bei Carvalho zum Kuß des Lieblings. Die Zeichnung der Gesichtsteile bleibt sich treu: die niedergeschlagenen Lider sind nach vorn gewölbt, der Spalt noch stark geschwungen. Die Finger der zusammengeführten Hände legen sich ausdrucksfein nur mit den Spitzen aneinander, aber selbst das Kind erhebt schon antwortend das Ärmchen zu dem Fingerspiel, das der Meister der Madonna Salting beobachtet hat und sein vertrauter Schüler getreulich fortsetzt. Mit dem zahnlosen Greise des Flémallers im Stabwunder (Madrid) noch mehr als in dem Hebammenauftritt (Dijon) und als Mausefallendrechsler (Brüssel), hängt der bartlose Joseph zusammen, der eingenickt in der Ecke sitzt, und, beide Hände auf seinen Stock gelegt, eher diesen anblinzelt als den göttlichen Sprößling seiner Schutzbefohlenen, deren weißer Mantelsaum ihn noch weiter beiseite schiebt, als sein eigenes Karminrot

mit saftgrünem Futter, samt dunkelblauer Kapuze sonst gestatten. So wird er gleich dem Vorhang mit Karminviolett in gelber Musterung und leuchtendem Gelbgrün der Einfassung zur Folie für die Lichtgestalt der Unschuldreinen in hellblaugetöntem Weiß und goldgelbem Haargelock.

Vom leuchtenden Karminrot der Mater dolorosa hebt sich der hellgraubraune Leichnam des Sohnes, mit seinem weißen Lendentuch, und weißem Linnen unter dem Haupt voll Blut und Wunden ab. Kühlere Farbflächen umgeben diese Mitte, Dunkelultramarinblau bei Joseph von Arimathia, Blauviolett im Mantel des Johannes; das Gelbgrün der Landschaft hinter dem Kreuz und der hellblaue Himmel steigern die Glut und Stärke des Farbenakkords zu außerordentlicher Eindringlichkeit. Maria hat den erstarrten Körper auf die Knie genommen, wie einst den Knaben, und hält ihn in leidenschaftlichem Schmerz mit gefalteten Händen fest umschlungen, so daß sich ihr Antlitz gegen die Wange des Toten drückt und ihre Tränen in seinen Bart rieseln. An solchem Höhepunkt des Pathos wagt auch das Mitleid der Getreuen nicht mehr zu rühren; es bleibt bei Teilnahme in den Gesichtern und leise mahnender, wenn auch lebhaft vorgestreckter Armbewegung, ja warm empfindender Berührung des Ersatzsohnes in seiner Sorge. Noch erkennbar scheint die Herkunft dieses Johannes von dem der Kreuzabnahme für Löwen, und im Anschluß an den Aufbau der statuarischen Gestaltenreihe dort ist auch hier, mit drei Körpern und der Büste nur eines vierten als Abschluß, eine Gruppe von klarer fester Architektonik erreicht, deren Mitte für den Durchblick auf das Kreuz einen als hängendes Dreieck umschriebenen Ausschnitt freihalten soll.

Aus der händeringenden, herüberbebenden Gestalt der Magdalena bei der Kreuzabnahme entwickelt sich der Auferstandene selber vor dem Angesicht der Mutter unter dem folgenden Bogentor. Auf nackten Füßen leicht herangeschritten, ist er der Trauernden an ihrem Betschemel unvermerkt so nahe gekommen, daß sie erschreckt herumfährt und, ihren Augen nicht trauend, verlangend beide Hände erhebt. Das aber läßt ihn im Augenblick zurückfahren, vor der drohenden Berührung der Finger, die nicht sein darf, bis sich das Wunder seiner Erneuerung ganz vollzogen hat. So kreuzen sich zwei Motive der Körperbewegung, des Zeigenwollens nach unten, zur Erkennung der Wundmale, der untrüglichen Zeichen des erlittenen Kreuzestodes, und des Ausweichens nach oben, zur Vermeidung der Gefahr allzu eifriger Liebe selbst. Und mit welchem Zartsinn zittert in der Fingerstellung der zur Schau gehaltenen Hände dies rücksichtsvolle Versagen der letzten Bestätigung nach! Wie legen sich dreifache, vierfache Faltengrade des mütterlichen Kleides mit ihrer schrägen Furchenrichtung als Schaltraum zwischen die nachgerückten Gestalten, als wäre die weitere Scheidegrenze zwischen Lukas und der Muttergottes im höchsten Glück nur eine Vorübung für solche Aufgabe vertiefter Seelenmalerei gewesen. Ultramarinblaue Hülle mit dem Witwenschleier über dem weißen Kopftuch der Maria steht fest und gedrungen gegen die Erscheinung des neuen Leibes im karminroten Mantel; noch gesenkte Augenlider verschleiern den Blick des Erstandenen, und doch

wie leibhaftig überzeugend hebt sich die spontane Bewegung der Gliedmaßen schon der Überraschten entgegen. Und der Durchblick durch die geöffnete Doppeltür der Vorhalle mit dem lichten Gelbgrün der Landschaft, und der Auferstehung, wie ein blasses Nachbild des Vorangegangenen darin, als wäre sie ein anschauliches Gedicht, aus erklärender Erzählung des Siegers über den Tod hervorgewachsen, und werde so zur sinnfälligen Hilfe des kleingläubigen Betrachters, der die Verwandlung des starren Leichnams nebenan in diesen lebendigen Gegenspieler der selben Schmerzensmutter garnicht anders ausmalen kann. Gedämpfter und lichter, aber doch vollzählig kehren alle Hauptfarben in dem Fernbilde wieder, aus dem die steile schlanke Gestalt des dem Bann Enteilenden mit der weißen des Engels dahinter so eindringlich aufragt, daß sie wie eine Tatsache dasteht, an der auch ein Thomas nicht zu rütteln wagen wird.

Die Verbindung, die sich zwischen dem Auferstehenden hinten und der Erscheinung bei der Mutter vorn auf diese Weise im Geist des Betrachters auswirkt, macht erst recht darauf aufmerksam, zu welcher Größe die Gestalt des Vordergrundes emporgediehen ist; auch im Vergleich zu dem Leichnam in der Beweinung könnte dies so scheinen, ohne daß es tatsächlich neben der ausgereckten Länge des Dulders sich auswiese. Es ist nur die Kraft des Lebendigen selber. Eins aber steht fest und bleibt von durchgreifendem Belang: die Abwandlung der Figuren in Feinknochige, Schlankgebaute, Zartfingrige und Edelgezeichnete ausdrucksfähigster Idealtypen. Das bedeutet eine innere Abwendung von der Massigkeit und Schwerfälligkeit des von Robert dem Kampiner ebenso wie von dem Bildwerk spätgotischer Bauhöfen oder der persönlichen Eigenart Klaus Slüters überkommenen Erbes, — hervorgegangen ohne Zweifel aus dem Bedürfnis eines tieferen Seelenlebens und höherer dramatischer Beweglichkeit seiner Personen. Und diesen Weg zu einer geschmeidigeren Gestaltenbildung zeigen uns doch ebenso deutlich wohl die Bildwerke aus gelgrauem Stein, mit denen er die Lettnerstore besetzt hat. Da leitet schon am zweiten die Reihe der Reliefgruppen mit dem Abschied von der Mutter, wo sie traulich beisammen sitzen, weiter zum Leidenswege mit der Kreuztragung, der Kreuzerhöhung und dem Kreuzestod, um am dritten an Himmelfahrt und Ausgießung des hl. Geistes die letzten Augenblicke des Marienlebens, von der Verkündigung ihres Todes bis zu ihrer Krönung im Himmel anzuschließen. Unten auf den Eckpfeilern geben die Statuetten der vier Evangelisten, zwischen Petrus links und Paulus rechts aufgestellt, ebenso Auskunft über den verwandten Stil ruhiger Standbilder, wie über die berechnete, fast systematisch durchdachte Aufstellung der vornehmsten Glaubenszeugen der Kirche.

KREUZALTAR IN WIEN

Zu diesem Marienaltar gehört, seinem inneren Wesen nach, durch die gleiche Gestaltenbildung noch die Kreuzandacht in Wien mit zwei Flügeln, die geöffnet das eigentlich selbständige Hauptstück zu einem Tripty-

chon erweitern können, das auch dann nur eine einzige Darstellung bietet (Hofmuseum: Höhe 101 cm, Breite 73 cm). Es ist eine ähnliche knappe Komposition, die das Kreuz, ganz von vorn gesehen, in die Mitte bringt und so niedrig nimmt, daß die am Stamme kniende Maria die Füße des Gekreuzigten mit ihren Fingern berühren könnte. Hinter ihr steht, bereit sie zu stützen, Johannes, blickt aber zum Meister hinauf, dessen Lendentuch im Winde flattert, wie der Mantel des Jüngers selbst, der so bis an den Rand der Tafel reicht. Auf der andern Seite kniet ein Stifterpaar, der Mann in Pelzrock zunächst, der Maria dicht gegenüber, die Frau in ihrer weißen, breit ausladenden Haube etwas unterhalb ganz vorn in der Ecke, doch so ihren Gemahl bis an die Schulter überschneidend, daß ein gemeinsamer Umriß beide zusammenfaßt. Zwei wehklagende Engel schweben als dunkle Silhouetten unter den Kreuzarmen. Und solche Bindeglieder zum Mittelstück tragen auch die Flügel mit den Einzelgestalten: der Magdalena, im Trauermantel über dem Sammetkleid, das Salbgefäß in der rechten Hand, während die Linke die Tränen abwischt, — und der Veronika, mit dem Gesichtsausdruck des Erlösers auf ihrem weißen Tuch, beide in Dreiviertelsicht gegen das Kreuz gerichtet.

Die Idee, Maria selbst das Kreuz umschlingen zu lassen, entsprang der Dichtung des hl. Bernhard, der ihr die Worte in den Mund legt: „O fili, dignare me attrahere et crucis in pedem manus figere“ — eine höfisch ehrfurchtsvolle Anrede, wie freilich keine Mutter im heftigsten Seelenschmerz an ihren Sohn richten wird, aus der hier auch nur das letzte Motiv der Berührung, nicht auch die Sehnsucht nach oben hinauf entnommen ist, während diese doch wohl aus jener Schriftquelle auf Johannes übergang, dessen Hände bei der Sohnespflicht unten bleiben müssen. Die Magdalena dagegen hat die Rolle der klagenden Wittib übernommen, wie sonst wohl eine der beiden andern Marien, hier in deutlicher Anknüpfung an die Kreuzabnahme, aber auch in ebenso bewußter Verklärung der derben Gevatterin dort. Und ähnlich steht es mit der Veronika drüben in ihrem Verhältnis zur Londoner Magdalena, von der sie Kopfhaltung und Gesichtstypus bewahrt, unter einem lockerer gehängten, immer noch schweren Linnengehänge, von dem auch das schmiegsame Kopftuch der Maria nur eine andre, der Aufgabe angepaßte Abwandlung ist, das die gemeinsame Herkunft vom Kampiner noch nicht verleugnet. Die Tracht des Stifterpaares bestätigt nach den Ergebnissen neuester Kostümforschung nur die frühe Entstehungszeit, an der allein die Weite der Landschaft irre gemacht hatte, die wir angesichts der Liverpoolscher Kopie der Kreuzabnahme des „Flémallers“ doch gewiß ebenso als Anschluß beurteilen sollten. Nur ist hier nicht mehr die Niederschau von der Höhe des Kalvarienberges, sondern die gefühlsmäßige Behandlung des Hintergrundes für die zum Andachtsbild vereinigten Figuren gewählt, und deshalb ebenso wie auf dem Marienaltar die wandteppichmäßig ansteigende Aufsicht, sogar mit dem herkömmlichen Stadtprofil von Jerusalem, emporgezogen worden.

Die Metamorphose der Gestalten läßt sich noch vielleicht anschaulicher

im einzelnen verdeutlichen, wenn es erlaubt ist, auf einige abgeleitete Urkunden zurückzugreifen, die unverkennbar in Wiederholung erhalten sind. Da ist zuerst die Beweinung mit Johannes und Magdalena zu den Seiten der Schmerzensmutter allein im Brüsseler Museum, wo der Aufbau im niedrigen Breitbild noch der Löwener Kreuzabnahme näher steht, als läge ihm harte bemalte Holzskulptur zugrunde. Da ist die Mater dolorosa selbst nur wie eine umgekehrte Redaktion der Pietà von Miraflores, ein früherer Zustand vor der Einpassung in das Mittelportal der Lettnerwand. Und die Magdalena bezeugt die Abkunft von der Londoner Leserin ebenso wie von der händeringenden Schlußfigur der Reliefkomposition im Schrein für Löwen, auch sie schon mit dem freier hängenden, in fahriger Bewegung achtlos herabgesunkenem Kopftuch, das sich hinter den Händen über beide Arme breitet. — Noch einen Schritt weiter zurück liegt die Beweinung in Berlin (526A), wo ein Stifter an die Stelle der Magdalena genommen ist, nun im Hochformat mit dem schräggestellten Kreuz. Die Gruppe ist die nämliche wie in Brüssel, nur Maria noch unleugbarer, schon durch das dicke weiße Kopftuch und die helle Farbe des herabgleitenden Mantels mit steiler abgetrepptem Faltengeschiebe, das rechts neben der Dornenkrone schließen muß, aus der Werkstatt Robert Campins entsprungen, und Johannes wieder dem der Löwener Kreuzabnahme Rogers selbst, bis zum nackten Fuß in der Ecke getreu. Zu beiden herangezogenen Beispielen gehört auch das beim Earl of Powis erhaltene besonders ausgezeichnete Stück in London.

Auf der andern Seite schließt sich an die Pietà des Marienaltars die Umwandlung in einen folgenden Auftritt der Passionsgeschichte, der sich am zuverlässigsten als Rogers Eigentum aus einer Zeichnung im Louvre erkennen läßt¹⁾. Es ist ein mit der Feder feinstrichig gearbeitetes Blatt, das eine für bestimmte Rahmenform zugeschnittene Komposition so genau durchführt, daß nur die rechte Ecke oben der Wiederholung nach der linken überlassen blieb. Sie erinnert so an das wichtige „Parement de Narbonne“, ist jedoch wohl nicht ein Altarvorsatz zu werden bestimmt, sondern eine Altartafel, die sich ebenso, wie die Kreuzabnahme des Escorials in der Marienkapelle vor Löwen, dem Sockel des Kreuzesstammes selbst anfügen sollte, nur mit dem Unterschied, daß hier kein Aufsatz in der Mitte das quergelegte Rechteck überhöht, sondern umgekehrt, in die Mitte des Breitformats ein rechteckiger Ausschnitt eingreift, neben dem die beiden übrigbleibenden Außenteile sich in Rundbogenrahmen mit eingespanntem Kleinbogen und Kleeblattnasen öffnen. Hier sollen langflatternde Engel mit Dornenkrone hüben und Kreuznägeln drüben einerschweben, eine dekorative Zutat, die sofort die Zugehörigkeit zur Wiener Kreuzandacht entscheidet. Andererseits wird durch die Wiederkehr der Tracht bei Maria von Magdala und Maria Salome am Fußende rechts die Abhängigkeit von dem Löwener Meisterstück und die verhältnismäßig frühe Entstehungszeit bezeugt. Joseph von Ari-

1) Abbildung bei Fr. Winkler a. a. O. Taf. XVI. Phot. Giraudon, Paris 430.

mathia und Nikodemus tragen den Leichnam, unter den Achseln und an den Knien zugreifend; aber es entsteht soeben ein Innehalten im Zuge von links nach rechts, weil Maria links am Kopfende niederkniet, um einen letzten Kuß auf die Lippen des Sohnes zu drücken, wobei Johannes die nämliche Haltung, als ob er stützen müsse, bewahrt, wie in den drei vorhin genannten Beispielen. Und dieser Augenblick des Stillstands wird im Sinne des Andachtsbildes zugunsten der Kontemplation ausgebeutet, indem auf der Innenseite sich ein Engel beteiligt, der den linken Arm Christi mit beiden Händen so feierlich erhebt und würdig tragen hilft, wie es sonst in kirchlicher Prozession mit heiligen Reliquien geschieht, und doch auch hier schon fast ganz so rhythmisch abgewogen wie bei der Fronleichnamfeier. Dieser Engelskopf zwischen den beiden Fittichen des Himmelsboten richtet seinen tiefdringenden Blick auf den Abschied der Gottesmutter, damit das Auge des Betrachters ihm folge. Durchaus für die Schaustellung des Passionsspieles, oder diesem selber entnommen, ist die hinweisende Handbewegung der Maria Salome über den Beinen hin und die Kniebeuge der händeringenden Magdalena, die hier noch nicht den Abschluß bildet, sondern erst von der stehend vorgebeugten Maria Jakobi mit dem Salbgefäß den nötigen Rückhalt empfängt, während zwischen diesen drei Begleiterinnen noch ein Lückenbüßer eingeschoben ist; ähnlich wie Petrus als Lokalpatron von Löwen, ein ganz ebenso kurzbartiger Mann in runder Kappe, leise gebückt auf die Zange in der Hand, die ihn als Helfer beim Herausziehen der Nägel kennzeichnet. Der weinende Engel im Bogenfeld darüber weist sie vor, wie sein Gegenstück drüben die Dornenkrone. — Das Ganze bietet uns einen überzeugenden Beleg für die weitreichende Wirkungskraft der Kunst Rogers; denn nirgends erkennen wir Landsleute des Meisters E. S. und Martin Schongauers unmittelbarer, welch ein bestrickendes Vorbild für die deutsche Ausdruckssehnsucht in solchen Leistungen geschaffen war¹⁾.

IV. Monumentale Bestrebungen

DAS ALTARWERK IM HOSPITAL ZU BEAUNE

Zu Anfang der vierziger Jahre schon muß der Kanzler Nicolas Rolin, der aus Autun stammte, mit dem Auftrag an Roger van der Weyden herangetreten sein, ein großes Altarwerk für die Kapelle des Hospitals zu

1) Schon 1913 bestätigte Fr. Winkler a. a. O. S. 155 das Ergebnis meiner Studie von 1903 über „Die oberrheinische Malerei um die Mitte des XV. Jahrhunderts“ (1430—60) in den Abhandlungen der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften in Leipzig. Er schreibt: „Verallgemeinernd darf man wohl sagen, daß gleichwie die große Mehrzahl der deutschen Lokalschulen nach 1450 von den Niederlanden her beeinflußt wurde, so schon eine Generation früher die oberdeutsche Kunst. Somit scheint die burgundische Schule mit dem Zentrum Dijon in Malerei und Plastik gleichermaßen anregend auf die im Norden, Süden und Osten angrenzenden Gebietsteile gewirkt zu haben“. Nur sollte es statt „oberdeutsche Schule“ zunächst „oberrheinische“ heißen, und dazu stehen: „von Burgund beeinflußt wurde“.

Beaune zu schaffen, dessen Innenseite eine umfassende Darstellung des Jüngsten Gerichts erfüllen sollte. Die Jahreszahl der Stiftungsurkunde 1443 bedeutet keineswegs den Anfang der Vorbereitungen oder gar der Ausführung; denn bis zum Eintreffen der kirchlichen Genehmigung und Erledigung aller juristischen Bedingnisse ließ man die Anstalten dazu nicht ruhen. Für den Maler bedurfte es nur der Feststellung der Maße, vielleicht gar der Lieferung der großen Holztafeln, die bei einer Breite von 5,60 m eine Höhe von 1,35 m erreichen, ja in dem überhöhten Mittelstück bis zu 2,15 m steigern sollte. Unzweifelhaft waren auch die Absichten des Bestellers und seiner Frau, Guigonne de Salins, sehr scharf umschrieben und streng kirchlich durchdacht, da ihr Sohn dem geistlichen Stande angehörte und sogar Bischof von Autun geworden ist. Der gewaltige Gegenstand, der gewiß im Wetteifer mit dem 1432 aufgestellten Sakramentsaltar des Bürgermeisters von Gent Jodokus Vijd — und seiner Wallfahrt zur Anbetung des Lammes — gewählt war, sollte nichts Geringeres sein, als die gemalte Wiedergabe einer jener plastischen Verkörperungen des Jüngsten Tages, die an den Kirchenportalen des Mittelalters im Heimatlande Burgund zu sehen waren. Um solcher Aufgabe gerecht zu werden, mußte der Meister von Brüssel sich auf die Wanderschaft begeben, um seine Anschauung und seine Phantasie mit frischen Eindrücken zu bereichern, so sehr ihm die Gestaltenfülle solcher Bildwerke von Jugend an in den Werkstätten gotischer Skulptur vertraut geworden, in deren Überlieferung er sowohl, wie schon sein Vater Hendrik von Löwen nach Doornick gekommen, als gelernte Bildhauer aufgewachsen waren. Es ist wichtig, sich klarzumachen, wie auch in diesem Falle ganz ähnlich dem in Gent, die Tafelmalerei als Ersatz für die Steinskulptur und zugleich als überlegene Wettbewerberin mit ihrer ganzen Farbenpracht angerufen wurde. — Den Endtermin der Vollendung zu bestimmen, mag immerhin der Umstand dienen, daß die Erlaubnis Papst Eugens IV., das Hospital dem hl. Antonius Abbas zu weihen, befolgt ist, indem an der Außenseite des Altars sein Standbild neben dem gewohnten S. Sebastians erscheint, dagegen die Verfügung Nikolaus' V., wegen des Einspruches aus der Nachbarschaft solle Johannes der Täufer an die Stelle treten, keine Folge mehr gegeben worden ist. Auch nach 1447 behauptet die gemalte Steinfigur des volkstümlichen Dämonenbekämpfers mit seinem Eremitenglöcklein unentwegt ihren Platz, und zwar gerade auf der Kehrseite des Höllensturzes mit seinem Teufelsspuk. — Wie am Genter Altar wird auch hier die Mittellinie des Ganzen von oben bis unten aufs strengste betont. Auf dem Regenbogen, der sich fest wie eine steinerne Wulstrippe ausspannt, sitzt Christus als Weltenrichter, die Erdkugel als Schemel unter seinen Füßen, wie der Reichsapfel in Goldreifen eingeschlossen auf den Wolken schwimmend. Mit der Rechten segnend, ruft der Herr die Erwählten seines Vaters zu sich; eine Lilie schwebt, abwärts gekehrt, als Zeichen der Gnade von seinem Antlitz nieder. Zur Linken erscheint dagegen das Schwert gesenkt, wie die verwerfenden Finger, die unverbesserlichen Sünder zurückzuweisen an den Ort ihrer Strafe. Unter ihm steht, von vier posaunenblasenden Engeln umgeben,

der Erzengel Michael in Riesengröße, vom Erdboden zum Himmel aufragend, vom prächtigen Chormantel über der Alba umwallt, und hebt zwischen den Fingern die Seelenwage so leicht wie ein Spielzeug, während in ihren Schalen ein Auferstandener steigt und ein anderer zu schwer verschuldet befunden wird. An den Enden des Regenbogens, also etwas tiefer nur als der Gottessohn, sitzen auf Marmortronen die Fürbitterin Maria und der Zeuge des alten Bundes Johannes. Hinter ihnen breitet die Versammlung der Apostel, je sechs in einer Reihe, hüben und drüben sich über zwei Tafeln aus, so daß zuäußerst nur wenige geistliche und weltliche Fürsten, der Papst natürlich und Ludwig der Heilige, gegenüber die weiblichen Vertreter des Gottesreiches hereinsehen können. — Auf Erden vollzieht sich das Gebot aus der Höhe: das Land und das Meer geben ihre Toten heraus, und die Wiedergewinnung des Fleisches verbindet sich mit mannigfaltigstem Ausdruck des Erstaunens, der Lebenswonne oder des Zagens. Von dem Zünglein der Wage Michaels geht die Scheidung aus und erfolgt in symmetrisch verteilten Figuren, nur wie an Beispielen für die Allgemeinheit: zu seiner Rechten werden die Auserkorenen, vereinzelt oder zu einem Paar gesellt, von ihrem Ziele angezogen, zum goldenen Tor der Seligkeit geleitet, von Engeln empfangen; zu seiner Linken waltet das Entsetzen, das nicht minder fortreibt bis an das schmale Flügelstück gegenüber, wo der Abgrund sie hinabreißt. Der Gesamtüberblick entfaltet sich wie das Hereinbrechen einer unwandelbaren Ordnung von oben her, während auf den Deckeln der überhöhten Mitte die Engel mit den Marterwerkzeugen triumphieren und so erstrecht im Erlösungswerk die Ursache der endgültigen Aufrichtung zum Bewußtsein bringen. Wie ein mittelalterliches Wandgemälde will auch dieses Werk der Tafelmalerei mitten im XV. Jahrhundert noch betrachtet sein; denn es steht, wie die Portal- und Skulpturen gotischer Kathedralen, im innigsten Bündnis mit der Dichtung der Heiligen Schrift und soll nur im anschaulichen Bilde verkörpern, was im zukunfts kündenden Wort offenbart und von Geschlecht zu Geschlecht in die Seelen der Gläubigen gedrungen war. Es ist ein törichter Wahn verständnisloser Ausleger, vorauszusetzen, daß hier Verwirklichung des leibhaftigen Daseins alltäglicher Menschenkinder durch die Hand eines Zeitgenossen beabsichtigt sei. Roger van der Weyden hätte eine solche Zumutung gewiß entrüstet zurückgewiesen und für Beleidigung seines höchsten Amtes als kirchlich gesonnenen Malers erachtet, wäre von ihm eine Eroberung der Weite zwischen Himmel und Erde nach den neuesten Errungenschaften irdischer Raumdarstellung verlangt worden. Ihm kam es nicht in den Sinn, die Statuenkunst eines Klaus Slüter in den Oberstock des himmlischen Palastes hinaufzutragen, wie Hubert van Eyck es am Genter Altar gewagt hatte. Der Geschichtschreiber muß die Denkmäler der Kunst vor allen Dingen so nehmen, wie sie sich selber bieten, als Urkunden der menschlichen

1) Dieser Flügel ist zuerst photographiert worden, anlässlich der Exposition du Palais Bourbon für das Elsaß, bei Ad. Braun & Co., in Dornach erschienen. 1876—78 wurde das Ganze im Louvre wiederhergestellt.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., phil.-hist. Kl. XXXIX, 2.

Phantasie, ein jedes nach seiner Eigenart; dann wird ihm auch nicht durch falsche Ansprüche, die er mitbringt, die Hingebung an die Werte, die sie darbieten, verleidet. So einseitiger Kurzsichtigkeit, als sei Naturwahrheit mit anatomischer Richtigkeit oder täuschendem Farbenschein der einzige Maßstab, nach dem ein Werk der bildenden Kunst beurteilt werden müsse um jeden Preis, darf er sich nicht schuldig machen, sondern freudig anerkennen, daß hier etwas geleistet ist, das mindestens das Recht hat als ebenbürtig neben den Nachahmungswundern eines Jan v. Eyck zu gelten, wenn nicht gar höheren Anspruch zu erheben. Gemeinsam bleibt doch beiden die gleiche Gesinnung, verstandesklarer Aneignung neuer Mittel des Wirkens überall, nur bei dem einen mehr die Beobachtung mit unerbittlichen Augen von außen her, bei dem andern die Vertiefung in das Seelenleben und der Griff an das innerste Erlebnis, das sich bis an die Oberfläche durchsetzt und auch zeitweilige Verzerrung der Züge festzuhalten heischt.

Rogers Auferstandene sind als Selige eines verklärten Leibes teilhaftig geworden, der allen Erwählten ohne Unterschied der Person gegeben wird. Er schöpft ihn gleichmäßig aus dem Erbe der gotischen Plastik mit ihren schlanken Proportionen und ihren mageren Gliedmaßen, ihren ovalen Köpfen und ihren schmalen feinknochigen Händen wie Füßen. Ihm ist schon eine etwas eckige Geschmeidigkeit eigen, aber es gelingt auch, einen Hauch befreiender Lebensfrische und beglückender Herzenswonne darüber auszugießen¹⁾. Sein Gottessohn auf dem Regenbogen ist der Menschensohn, der durch alles Leid hindurchgegangen, wie er auf dem Marienaltar der Mutter zuerst erscheint; er ist der ernste schwerkgeprüfte Mann geblieben, der hier seines Amtes waltet, das endgültig in das Räderwerk der Menschheitschicksale eingreift und ein scharfes Schwert aus seinem Munde gehen weiß. Sein Erzengel ist ein Bruder Gabriels aus der Verkündigung, kein Krieger, sondern ein Diakon im geistlichen Ornat, fast wie eine hehre Jungfrau anzusehen. Seine Apostel bewahren die überkommenen Typen wie ihre feierlichen Gewänder, damit sie jeder Beschauer dort oben wieder erkenne, nehmen aber in ihrem Ausdruck lebhaft und würdevoll zugleich am Geschehen teil. Seine neu berufenen Himmels Gäste können nicht beliebig herausgegriffene Modelle des Alltags sein, oder gar absonderliche Individuen, die Spuren ihrer Lebensgeschichte in jedem Zug des sichtbaren Charakters tragen. Man denke sich doch den Schauplatz des Weltgerichts mit lauter Gestalten bevölkert, wie Jan van Eycks Adam und Eva an der Schwelle der Altarbühne in Gent! — Ganz anders geht es her beim Heulen und Zähneklappern der Verworfenen. Da gibt es die alte Auswahl der Schreckensmotive, ohne Scheu vor dem Gräßlichen. Von dem Ohrenzuhalten vor dem Weckruf der Posaunen zum Gericht, zu dem Grausen vor dem Abgrund und dem lauten Aufschrei der Verzweiflung, den wir nicht hören aber sehen können. Sie wollen jedem Betrachter auf die Nerven fallen, sollen auch

1) Gerade die Gestalten der Seligen hatten offenbar am stärksten gelitten und sind daher am ausgiebigsten restauriert, schon 1802, dann in Paris 1876/78.

dem hartgesottenen Sünder noch Eindruck machen, wie die grausame Schilderung des Bußpredigers, und hier im Krankenhaus vollends die letzte Mahnung nicht verfehlen. Das Volkstümliche, bei der Schlägerei wie bei der Folter vor Augen Gekommene, ist das beste für die zeitgenössische Gewöhnung an Rohheiten und Greuelthaten. Das geht, wie mit Dantes Hölle, die auch immer wieder die Erregungslust der Leser packt und von den Schönheiten wehmütiger Reue und stolzbezwingender Zerknirschung abzieht, die der Läuterungsberg dem Tieferdringenden zu bieten weiß. Die Ausgeburten der Strafanstalt müssen ihr Recht behaupten, wie die Helfershelfer des Satans in ihrer tierischen Entstellung oder menschlichen Scheußlichkeiten, und das Bewunderswerte an diesen Geschöpfen der Phantasie ist eben die überzeugende Ausstattung zu organisch gewachsenen Lebewesen, die nur der zähen Energie solcher Leidenschaft gelingt. Und der mitgefühlte Ausbruch der Wut wie der Verzweiflung, der tobsüchtigen Raserei wie der erbarmungslosen Schadenfreude sind es, die auch hier noch den dramatisch veranlagten Künstler verraten, der seine Bewegungen nur immer festbannt, um ganz ihrer habhaft zu werden, und dabei mehr dem Hauptanliegen des Bildners als dem Wunsch des Malers nach fließendem Ablauf genüge tut.

Auf den Außenseiten erscheinen Grau in Grau die beiden Einzelfiguren der Verkündigung oben auf den Decktafeln des überhöhten Mittelstücks, darunter auf den schmalen Flügeln die steinernen Standbilder des nackten Sebastian und des schwerbemäntelten Einsiedlers Antonius und trennen so die beiden vollfarbigen Bildnisse des Stifterpaares, deren jedes an seinem Betpult in freier Bogennische einander gegenüber kniet. So spricht sich auch hier der Wettbewerb mit dem Genter Altar aus, aber ebenso der bewußte künstlerische Anschluß an die Absicht, einen plastischen Gesamteindruck hervorzurufen, der nur die kirchlichen Heiligengestalten als gewohntes Statuenwerk der Portale und Chorschranken von dem naturgemäß bemalten Bildwerk nach Art der Grabmäler unterscheidet. Hier ist sogar durch umrahmendes Stabwerk die Einheit der gemeißelten Schmuckwand noch folgerichtiger durchgeführt, wie wir das bei einem zünftig geschulten Bildhauer aus Doornick nicht anders erwarten können, der selbst in der Kreuzabnahme für Löwen seinen Raumsinn als Statuenschöpfer so unzweifelhaft erwies, daß die zehn in der Mauernische zusammengefügt Körper jeder seinen Raum um sich selber hervorbringt und fest behauptet, aber auch für Raumleere keine Lücke mehr übrig läßt¹⁾.

Die Bildnisse erfordern besondere Aufmerksamkeit, denn sie haben an der Außenseite viel Unbill zu leiden gehabt und erscheinen auch jetzt vor dem ermatteten Glanz des Teppichgrundes etwas versunken in flachbogigen Nischen mit ihren Wappenschildern hinter sich. Und doch ist der gealterte

1) Vgl. hierzu die Behauptung von K. Voll, Roger habe „in der Kreuzabnahme einen auffallend gering entwickelten Raumsinn verraten“, und sei „noch in Beaune nicht imstande, ein großes Altarwerk leicht und frei zu komponieren“. Ich habe schon 1899 eine Charakteristik Rogers auf Grund des Beauner Altars gegeben (Berichte der K. Sächs. Ges. d. Wissensch. Bd. 51,1.), die Voll auch benutzt, ohne sie zu nennen.

Kanzler, auch neben van Eycks mehr gegen das Profil gerückter Aufnahme, eine mächtige Persönlichkeit. Haben wir in dieser Dreiviertelsicht nicht viel eindrucksvoller den rücksichtslosen Willensmenschen vor uns, von dem die Landesgeschichte zu erzählen weiß? — mit dem stark gerundeten, an den Schläfen abgeflachten Schädel, den tiefen Falten zwischen den Brauen und dem etwas stieren Blick der scharf beobachtenden Augen. Die lange gerade Nase senkt ihre Spitze etwas tief über die Furche der Oberlippe und der breite Mund schiebt sich geschlossen vor, während das Kinn fast im Faltenpolster der Wangenhaut zurückbleibt. Die Pelzkappe des Winterkleides schiebt sich im Nacken so hoch herauf, daß sie den Gesamtumriß des Kopfes wesentlich verbreitert. Und das ist gut gegenüber der weitausladenden Haube seiner zweiten Gemahlin, Guigonne de Salins, die unter Stirndecke und Flügelpaar bis über die Brauen die enggeschlitzten Augen verhüllt, so daß die gesenkten Pupillen Mühe haben, den Blick aufzurichten, oder gewohnheitsmäßig in ihrer dunklen Unbestimmtheit hängen bleiben. Auch hier eine gerade lange Nase mit langem Abstand zur eingezogenen Oberlippe und desto stärker vorquellender Mitte der untern. Scharf geschnitten steigt die weiße Linneneinlage in Bogenschwingungen aus dem breiten Pelzbesatz des Kleides auf und vervollständigt die starre Tektonik der Kopftracht, die den natürlichen Bau darunter völlig verbirgt. Strenge Beobachtung der kirchlichen Frömmigkeit ist das einzige Gepräge, das sich dem verschlossenen Wesen beider abgewinnen läßt, und verschleierte Kälte spricht wohl auch aus dem behaglichen Fettpolster unter dem breiten Kinn der Frau. Aber sie sind ja, durch den goldschimmernden Wandteppich und die angeblendete Architekturumrahmung, auch absichtlich in die Vordergrundschicht eingespannt und im Gehäuse gefangen vorgestellt. —

Merkwürdige Ähnlichkeit mit diesem sich noch mühsam am Betstuhl aufrecht haltenden Menschenpaar hat das junge Mädchen, das ins gotische Haus nach Wörlitz verschlagen ist. Die nämliche dick vortretende Unterlippe, die hängenden Augäpfel mit der schwer beweglichen dunkeln Iris und der auffallend geschwungene Schlitz der Lider, samt der gleich gezeichneten Umrißlinie von Kinn und Wange; sie wirken wie Familienabzeichen, in denen man doch nicht Typik des Meisters sehen darf, der sie konterfeien mußte, mochte er auch so aufgelegt sein die Individuen kunstgerecht durchzustilisieren, wie dies bei Roger der Fall war. Es ist bei einer gewissen Reizlosigkeit der Züge doch ein einfacher, wie selbstverständlicher Stolz darin, selbst in der anspruchslosen, wohl nach Wunsch des Künstlers vorn auf der Brüstung zusammengelegten Hände, deren Ringe vielleicht mehr zur Person gehören als die Finger selbst. Ganz ähnlich, nur umgekehrt hingebacht, finden wir sie wieder, doch mit reichem Vorrat aus dem Schmuckkästlein besteckt, bei dem schwesterlichen Dämchen in der Nationalgalerie zu London, wo sich auch die Mütze mit gemustertem Rand etwas höher unter dem durchsichtigen Schleiertuch auftürmt, diese Haube jedoch genau so die Tektonik im knappen Zuschnitt des Täfelchens bestimmt, wie in Wörlitz. Straff und sicher steigt der Umriß des hellen Segels gegen den oberen Rand empor; zartrosa Gesichts-

farbe in gleichmäßiger Frische, die Modellierung der Formen mit sparsamen Schatten, selbst unter dem Kinn, wo es die innere feste Grenzlinie zu ziehen galt, die zur Linken wieder, vom Kinn so steil bis zur Schläfe hinauf, sich gegen den Haubenflügel abhebt. Beidemale der spitz zulaufende Ausschnitt der feinen Einlage in dem pelzbesetzten Kleiderkragen¹⁾. — Dagegen weichen wir um einen Zwischenraum von etlichen Jahren zurück, wenn wir die Stifterin der Wiener Kreuzandacht ins Auge fassen, die noch etwas von der weichen Rundlichkeit des Meisters Robert Campin bewahrt, und doch schon so frei für sich aufgebaut ist, daß sie ihre Stelle im Ganzen schon dadurch allein behauptet. Ihr Gatte, näher am Kreuz und aufwärts gerichtet, scheint fast wie ein Abgeschiedener schon zur heiligen Gesellschaft zu gehören und mit seiner Teilnahme persönlich darin aufzugehen. — Zu dem kraftvollen Geschlecht der Kreuzabnahme für Löwen gehört endlich die junge Frau in Berlin mit der seitwärts eingesteckten Nadel und dem enggerillten dicken Wolltuchleibchen und dem hochsitzenden Gürtel der Maria Salome und der Londoner Magdalena. An ihrem rechten Ärmel schieben sich die scharf gerandeten, schräg gestuften Faltenlagen so hellbeleuchtet zusammen, wie zu tiefen Furchen durchgreifend gegenüber im Schatten, und selbst um den Hals legt sich das Gebände nicht ohne geregelte Gliederung einer Holzskulptur. Wenn in dem vollen rosigen Antlitz die weichgetieften Mundwinkel noch an die Herkunft von dem Flémaller erinnern, so bezeugt die etwas mißglückte Verkürzung des Auges, die man über dem klaren Blick der hellblauen Sterne völlig vergißt, die frühe Entstehungszeit, für die auch die wundervoll sorgfältigen Hände so eindringliches Zeugnis ablegen, wie die reizende Freundlichkeit des schlicht natürlichen Ausdrucks im Ganzen. — Kehren wir von diesem Rückblick zur Stifterin des Altars in Beaune wieder um, und gesellen ihr etwa die ältere Dame mit reichem Goldschmuck unter der Haube und am hermelinbesetzten Halsausschnitt ihres Damastkleides, die als Persica Sibylla in der Sammlung Adolphe Rothschild zu Paris hängt, so werden wir von selbst weitergewiesen auf zwei andere Altarwerke, das zu Ehren Johannes des Täuflers in Berlin und das der sieben Sakramente für Tournay, die beide noch in die vierziger Jahre gehören.

Die Darstellung des Jüngsten Gerichts auf einer großen Bildwand aus Holztafeln, deren äußere Paare sich als Deckflügel über das innere Mittelstück legen ließen, war eine Aufgabe, die vor allen Dingen die möglichst vollständige Ausschaltung der Tiefenschau verlangte; denn die Auseinandersetzung zwischen Himmel und Erde, die sich in ihm vollziehen sollte, war eine endgültige Scheidung zwischen Oben und Unten, zwischen Himmel und Hölle, und deren Schauplatz nur, am Tage des Gerichts, noch

1) Vgl. die Abbildungen und die Besprechungen M. J. Friedländers bei F. Laban in d. Ztschr. f. bild. Kunst 1908.

die Erde. Deshalb steht der Erzengel auf dem Erdboden und reicht bis an die Wolken hinauf; seine Riesengestalt ist es, die den Tiefenraum ausschaltet, und der Regenbogen in der Höhe steht ausgebreitet über ihm, als Entfaltung nach beiden Seiten, der die Scheidung zwischen Rechts und Links nach dem Wink des Richters sich anzuschließen hat, auf der Fläche des Sehfeldes.

DER KREUZALTAR MIT DEN SIEBEN SAKRAMENTEN

Gleichzeitig mit dieser Aufgabe für Beaune beschäftigte Roger, aller Wahrscheinlichkeit nach, eine ganz entgegengesetzte, die gerade die möglichste Ausnutzung der auf einer Malfläche ertäuschbaren Tiefenschau forderte: der Einblick in den Innenraum einer damaligen, also gotischen Kirche, mit ihren Kapellen zu beiden Seiten und ihrem Chorhaupt in der Mitte hinten. Der Bischof Jean Chevrot, der 1437 für den Stuhl von Doornick ernannt, erst 1440 von ihm Besitz nehmen konnte, hat, wie heute noch sein Familienwappen neben dem Torturm von Tournay auf lilienbesetztem Grunde bezeugt, das Altarwerk für seine Kathedrale bestellt, das sich jetzt im Museum von Antwerpen befindet. Es besteht aus drei Holztafeln, deren breitere in der Mitte beträchtlich die beiden seitlichen überragt: sie mißt 2 m in der Höhe gegen 0,97 m in der Breite und ihre feststehenden Flügel je 1,20 m Höhe zu 0,63 m Breite, so daß sie zu dritt im Rahmen an zwei und einen halben Meter Breite erreichen, — eine Gesamtgröße, die gewiß nicht gerade reichlich bemessen scheint, das Innere eines gotischen Gewölbebaues vom Fußboden bis zu den Schlußsteinen der Kreuzrippen hinauf, drei Arkaden des Langhauses mit Triforiengalerie und Lichtgaden darüber, samt dem Einblick in die Kapellenflucht der Seitenschiffe und in das Chorpolygon jenseits des Lettners zu umspannen. Der Querschnitt ist so genommen, daß das gemalte Spitzbogentor der Mitteltafel mit seinem Rahmenprofil die Stelle des ersten Rundpfeilers der drei rechts sichtbaren Langschiffarkaden verdeckt, links dagegen die Arkadenreihe bis zum Eckpfeiler der Vierung gänzlich verschwinden läßt und auch vom Lettnertor die Eckkonsole mit Apostelstatue unter Spitzbaldachin mit wegschneidet. Das niedriger gipfelnde Bogentor links gewährt den Durchblick durch das Seitenschiff bis hinein an den Altar der Schlußkapelle am Chorumgang, während das zur Rechten des Beschauers sich öffnende Gegenstück nur bis in die Mitte der dritten Seitenkapelle des andern Nebenschiffs reicht; dagegen bietet das Hauptbild noch den seitlichen Durchblick ans Ende dieser Abseite und in den anstoßenden Kreuzarm von der Vierung aus: er steigt in der Gewölbevlucht des Lichtgaden bis zur vollen Höhe des letzten Polygonfensters und zum Schlußstein der fächerförmig sich ausbreitenden Rippen. Im Mittelschiff aber überrascht schon im Vorder-

1) Vgl. meinen Vortrag in der Sitzung des K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig am 23. April 1899 (Berichte d. Verhandlungen) „Der Meister E. S. und das Blockbuch, *Ars moriendi*“, dazu Repertorium f. Kunstwissenschaft 1900 (XXIII. 2).

grund ein ungewohntes Hindernis der Tiefenschau: da steht in der Mitte des zweiten Säulenschaltraums ein Holzkreuz von gewaltiger Höhe aufgerichtet, und oben über der Tragplatte der Kapitelle, neben dem Aufstieg der Spitzbogen, des Triforienganges und des Fensters unter dem Gewölbjoch, erstreckt sich der Körper des Gekreuzigten mit seinen ausgebreiteten Armen an der T-form des Kreuzes mit der Inschrifttafel über seinem Kopf, wie er sonst am hängenden Triumphkreuz über dem Eingang des Allerheiligsten zu schweben pflegt, dessen Eindruck hier, obgleich nach vorn ins Langhaus genommen, doch absichtlich bewahrt werden sollte. Am Fuß des hochragenden Stammes sind die nächsten Angehörigen mit aufgestellt. Da steht links Johannes und stützt die ohnmächtig in die Knie sinkende Mater dolorosa, deren herabhängende Rechte von einer Begleiterin gefaßt wird, die gerade im Schaltraum des ersten Pfeilerpaars niederkniet und so mit ihrem Unterkörper und den nachschleppenden Gewändern in den Gang des Nebenschiffes hineinreicht. Gegenüber kniet vorn die andere Gevatterin vom Rücken gesehen gegen das Kreuz gekehrt und wischt, den Kopf beiseite drehend, ihre Tränen mit dem Ende ihres weißen Kopftuches ab; dicht am Stamm aber ist Magdalena hingesunken, senkt auch ihre händeringenden Arme wie im Übergang zum Gebet und richtet ihren Blick mit rückwärts gebogenem Nacken gegen das Marterholz, an dem der geliebte Heiland hängt, so daß sie nichts von dem Zusammenbruch der Muttergottes gewahrt. Die Einfügung dieser als plastisches Bildwerk gemeinten Gruppe sagt uns zunächst, daß das Tafelwerk für den Kreuzaltar gegen das Laienhaus zu bestimmt war; der Einfall des Bestellers ist aber so außergewöhnlich, daß er einer besondern Erklärung bedarf, und dies liegt offenbar in der Berühmtheit des Kalvarienberges von Klaus Schlüter auf dem Mosesbrunnen der Karthause von Dijon gegeben. Auch dort kniete Magdalena am Kreuzesstamm, wie aus den Berichten erhellt, während von der Schmerzensmutter und dem Lieblingsjünger nichts Näheres gesagt wird; aber die liebevolle schöne Sünderin von ehemals trug auch das Prachtkleid des einstigen Weltkinds weiter als Kennzeichen, wie die Apostel ihre Leidenswerkzeuge, und war darin vom Hofmaler Jehan Malwel aus Gelderland besonders sorgfältig ausgestattet. Kein Wunder, wenn sie hier beim Hinknien ihr pelzgefüttertes Oberkleid in die Höhe genommen recht angelegentlich von der Kehrseite sehen läßt, doch als erlesene Jüngerin, in der Kirche das Kopftuch der Marien trägt, das schon in Rogers Einzelbild der lesenden Magdalena (in London) mit dem Salbgefäß neben sich am Boden die Stelle des Diadems auf den goldblonden Haaren eingenommen hat. Die Hereinnahme des Kalvarienberges in das Innere der Kirche zum Mittelpunkt einer Kreuzandacht mögen wir uns zunächst in bemalter Holzskulptur gedacht vorstellen, brauchten aber nach der Kreuzabnahme Rogers für Löwen auch vor Steinfiguren nicht zurückzusehen, obschon sie dort wohlweislich in einer Nische als Schrein beschlossen bleiben. Sie bezweckt aber nach der Absicht des geistlichen Bestellers jedenfalls die Hervorhebung der Grundtatsache des Erlösungswerkes und der Kernzelle der ganzen Organisation des christlichen Kirchentums;

denn sein Auftrag ging dahin, mit dieser Kreuzgruppe zu Ehren der Mater Ecclesiae die Darstellung der sieben Gnadengaben zu vereinigen, über die seine Kirche verfügt. Der Bischof wollte die ganze Reihe der sieben Sakramente vorgeführt sehen, deren höchstes die Einverleibung des geopferten Gottessohnes selber, seines Fleisches und Blutes in Gestalt von Brot und Wein, sich ja unmittelbar auf den Kreuzestod bezieht und an diesen Mittelpunkt der Heilslehre geknüpft bleiben muß. Aus diesem Grundgedanken, den wir im Blick auf den Hochaltar, in der Mittelkapelle der Chorschranken, verwirklicht sehen, entsprang wohl schon in der schöpferischen Phantasie des Malers der Entwurf des Ganzen und der Vorschlag, die Reihenfolge der übrigen Sakramente in Kapellen der Seitenschiffe zu verteilen. Ob Jean Chevrot Gelegenheit gehabt hatte, die Kirchenmadonna Jans van Eyck zu sehen und sich an dem Innenanblick einer gotischen Kathedrale zu begeistern, darüber vermögen wir nichts zu sagen. Jedenfalls aber kannte der Künstler, an den er sich wandte, diese seinerzeit gewiß Aufsehen erregende Übertragung aus der Buchminiatur in die Tafelmalerei, und kannte damit auch die ganze Schwierigkeit und Geduldsprobe, die dort in dem perspektivischen Aufriß bis ans Gewölbe hinauf bestanden war; ja nur er vielleicht, als folgerichtig denkender Kopf, war sich klar geworden, daß die Lösung der selbstgestellten Aufgabe doch nur erst teilweise geglückt war, indem sich der Maler mit der Zusammenschiebung zweier Ausschnitte begnügte, die zwei wesentliche Bestandteile des Gesamteindrucks vereinigt, aber die Illusion des letztern doch nur ertäuschen konnte, soweit der Laie überhaupt die Frage nach der Vollständigkeit der Raumkomposition des gotischen Kircheninnern zu stellen sich einfallen läßt, wo ihm soviel Reize der Linienrhythmik und des Farbenspiels im Sonnenschein geboten werden. Roger van der Weyden hat bewiesen, daß er wetteifernd mit Jan van Eyck darüber hinaus zu gelangen trachtet und dazu durch seine eigene Schulung im Wirkungskreis der Bauhütte einer Kathedrale mit gotischer Erneuerung ihres Langchores befähigt worden war — eben in Doornick selber, ja seitdem gewiß auch in Brüssel bei der Weiterführung der Gudulakirche genug Anlaß fand, seine Kenntnis und Fertigkeit im Aufnehmen solcher perspektivischer Innenansichten für neu entstehende Raumteile zu vervollkommen. Auf die Seitenschiffe von St. Gudule weisen die Kapellen zwischen den einwärts gezogenen Strebepfeilern, und aus ihnen erst erwuchs die Möglichkeit, die Sakramente, zu dritt hintereinander aufgereiht, in die Flügelbilder eines Altarwerkes zu verteilen — d. h. die Grundlage Vorschlags an seinen Bischof, auf der die ganze Raumeinheit der sonst nur systematisch gedachten und im fortschreitenden Verlauf der Lehre vorstellbaren Zusammenfassung beruht. Der kirchlich erzogene und in geheiligter Überlieferung des Mittelalters aufgewachsene Besteller dachte bei seinem Ansinnen gewiß zunächst nur an die Reihenfolge der Einzelvorgänge nach der Vorschrift über die sieben Gnadengaben, gleich den sieben Leuchtern vor dem Triumphwagen der Kirche aus Dantes Läuterungsberg, oder den sieben Tauben um die Gottesmutter in dem Glasgemälde mit dem Stammbaum Jesse. Wie aber dieser Zyklus von sieben rituell voll-

zogenen Handlungen sich um ein Zentrum auch für die Anschauung sammeln ließe, war das Rätsel, das er nur aufzugeben aber nicht zu beantworten verstand: „Mein Herr Maler, kann er wohl“ usw. . . . Um das Konterfeien seiner eigenen Person war es ihm, scheint's, weniger zu tun als dem reichen Bauern, und noch weniger um sein Weib Mareien; aber was dann folgt, eine der gewohnten seelsorgerischen Tätigkeiten nach der andern, bis zur höchsten Machtvollkommenheit bei der Priesterweihe. Und die „Lösung dieses Problems“, wie unsere Künstler heute so gern sagen, gehört Roger van der Weyden und keinem andern; sie ist im wörtlichen Sinne sein Kolumbusei, das er auf den Tisch seines Herrn stellt; trotz der Gebrüder van Eyck und seiner südlichen Zeitgenossen. — Es ist Sache der wissenschaftlichen Forschung über Geschichte der Perspektive noch festzustellen, wie weit er dabei über seine Vorgänger in den Niederlanden und seine Wettbewerber in Italien etwa hinausgelangt; aber es ist Sache der Kunstgeschichte, die Errungenschaft zu würdigen, soweit sie der Tafelmalerei zugute kam, und sei auch dieser zusammengedrängte Einblick in ein dreischiffiges Innere gotischen Kirchenbaues auf drei im selben Rahmen verbundenen Tafeln, mit seinen nicht weniger als neun gesonderten Auftritten darin, ein Einzelfall geblieben, der erst spät in nachfolgenden Jahrhunderten eine ungeahnte Weiterwirkung ausgeübt habe; auch das liegt abseits von unserm Wege hier¹⁾.

Für die Gewohnheit des Ablesens von links nach rechts ist dadurch gesorgt, daß die Vorführung der Sakramente im ersten Seitenschiff beginnt und im andern gegenüber endigt. Der Einblick in die flachen Kapellen steht links aber nicht so weit offen als rechts, und so wird ohne Bedenken das Taufbecken für den Eintritt in die christliche Kirche vor die Eckpfeiler herausgerückt und sogar der Geistliche in den Gang gestellt, damit seine Bezeichnung des kleinen Täuflings an der Stirn sichtbar werde, während die Eltern und die Paten im Halbkreis herumstehen. Ein Engel im weißen Gewande der Unschuld schwebt mit flatterndem Schriftband über ihnen aus der Kapelle hervor und erhebt so das Sittenbild aus der Gegenwart des Künstlers, wo uns die neueste Modetracht begegnet, zur idealen Bedeutsamkeit im Zusammenhang des Ganzen. Gelb ist die Farbe des folgenden, der den Bischof bei der Firmelung der Schulkinder begleitet, wo die Väter wartend auch ein Windspiel mitgebracht haben, das sich ruhig auf die Fliesen legt, bis der gewohnte Spielgefährte wieder frei ist; ein Kleriker knotet dem frisch bekreuzten Bübchen eine weiße Binde um die Stirn. Unter dem schamroten Engel der Beichte erteilt der Vertreter der Kirchenzucht an den Stufen des Chorumgangs einem knienden Greise die Absolution, während die Frau in andächtigem Gebet der selben Befreiung entgegensehnt. Dann dürfen sie in der letzten Kapelle hinten dem gewohnten Meßopfer beiwohnen; der Blick des Be-

1) Der Erhaltungszustand läßt zu wünschen übrig, da besonders die Außenflügel durch die Hitze der Altarkerzen angegriffen sind und kleine Ausbesserungen erfahren haben. An der Eigenhändigkeit zu zweifeln liegt aber gar kein Grund vor, wie Voll gegenüber betont werden muß. Daß Einzelheiten, vielleicht gar die Architektur ganz von einem Gehilfen gemalt worden, ist kein Einwand.

trichters aber gleitet weiter durch die trennenden Arkaden in das Mittelschiff und stößt in dem Lettnerbau auf den Laienaltar mit dem Sitzbilde der Madonna im aufgeklappten Tabernakel über dem Altarschrein, mit aufgereihten Einzelgestalten um das Mittelstück, das uns das Schriftblatt des blutroten Engels verdeckt. Der zelebrierende Priester ist gerade im Begriff die verwandelte Hostie als Leib des Herrn zur Anbetung zu erheben; aber außer dem knienden Ministranten ist niemand anwesend, da kein Gedränge der Gläubigen von dem unmittelbaren Bezug zum gekreuzigten Gottessohn der Vordergrundgruppe ablenken soll. Im andern Seitenschiff zu unserer Rechten stoßen wir suchend zuerst hinten, vor Querhaus und Nebeneingang, in der letzten Kapelle auf die Priesterweihe durch den Bischof, die wieder an die Schwelle herangezogen ist, damit man die heilige Handlung an den emporgehaltenen Händen des Empfängers genau sehen könne. Drei sprechende Porträtköpfe von Zeugen begleiten den Kirchenfürsten, hinter dem noch sein Erzdiakon hervorsieht; in dem Träger der Mitra selbst werden wir wohl den Besteller des Altars Jean Chevrot zu erkennen haben, über dem der Engel in amaranthenem Kleid und Flügelpaar sein Schriftwort entrollt. Blau ist die Farbe der Treue und geziemt dem Bund fürs Leben, den die Trauung eines jungen Paares stiftet. Wie unter der Hochzeitspforte sind Bräutigam und Braut einander gegenübergestellt, und der Priester mit seiner Stola doch im Käppchen dazwischen. Ein beobachtender Zeuge hinter ihm und die Brautmutter in hochgesteckter Flügelhaube hinter der gekrönten Jungfrau beschließen den knappen Aufbau ohne neugierige Zuschauer. Dagegen sitzt auf dem gemusterten Fußboden vor der vordersten Kapelle eine reichgekleidete Dame mit aufgeschlagenem Gebetbuch und scheint aufmerksam oder pflichtmäßig darin zu lesen, wie wir das von der Einsiedlerin Magdalena oder von der auserkorenen Jungfrau selber kennen; ganz ähnlich, nur etwas aufrechter auf einer Bank saß in der Herkinbaldgeschichte des Rathauses zu Brüssel auch die Schwester des Sterbenden am Krankenlager — und richtig versetzt uns auch diese Helferin der kirchlichen Sterbenskunst an das Bett eines Todeskandidaten, das man hier ins Gotteshaus zu stellen genötigt war, um auch das letzte Sakrament am Lebensende, die sogenannte Ölung, am gleichen Orte wie die übrigen vorführen zu können. Wie in einem engen Schlafgemach steht das geschnitzte Holzgestell mit aufgetürmten Kissen für den nackt darin liegenden Inhaber mit seiner Nachtmütze; selbst der kleine Pudel weicht nicht aus der Nähe vor dem Besuch und die getreue Pflegerin hält die brennende Kerze bereit. An der Stufe beugt der Subdiakon in weißem Chorhemd ein Knie, indem er seine Schale stützt und die Hand des Sterbenden hebt, die soeben die Salbung empfängt. Der Seelsorger selbst steht mit kelchförmigem Deckelgefäß in der Linken am Eckpfosten der Kapelle und schließt auch hier ganz vorn den Kreis der Amtstätigkeit, wie er ihn drüben begann. Der Engel

1) Über das Blockbuch „Ars moriendi“ und den Sakramentsaltar Rogers in Antwerpen, den ich im Anschluß an Schnaase-Eisenmann (Bd. VIII, S. 177) schon „bald nach 1440“ ansetzte, m. Vortrag in den Berichten der K. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1899, April 23.

in violetter Gewande verkündet den Trauerfall mit steil erhobenem Flügel-paar von gleicher Farbe und entspricht doch, nach außen gewendet, mit seiner nachwehenden Schleppe noch ganz dem Vorgänger auf der Höhe des Lebens, so daß sich im dekorativen Schwung die weiterleitende Blickbahn in das Innere zurückschlingt wie ein Kranzgehänge, das sie alle verbindet. Ganz ähnlich wirken die weißen Hauben und weißen Chorhemden, die sich durch alle drei Abteilungen des Ganzen hinziehen, und über ihnen gipfelt im rhythmischen Aufstieg von allen Seiten die Wölbung des Mittelschiffs, bis zum Schlußstein des Chorraumes über dem Allerheiligsten der Kirche drinnen, oder zur zusammenfassenden Gestalt des Erlösers am Kreuze vorn in der Höhe ihres Eingangstores.

JOHANNESALTAR IN BERLIN

Hier ist somit die zyklisch fortschreitende Erzählungskunst des Mittelalters zu einer Sammeleinheit unter überwiegender Vorherrschaft der Konzentrationsgruppe vorn vereinigt worden, die sich wieder, dem dreischiffigen Innenraum des gotischen Kirchengebäudes entsprechend, in drei Tafeln mit überhöhter Mitte gliedert. Dies Kompositionsgesetz waltet in etwas vereinfachter Form, aber unverkennbarer Übertragung auf den epischen Gang der Legende im Johannesaltar zu Berlin, der ebenso wie der Marienaltar einst der Karthause von Miraflores bei Burgos gehört haben soll. Die Übereinstimmung des spitzbogigen Triptychons besteht darin, daß das Mittelbild, die Taufe selbst, ganz wie eine statuarische Gruppe behandelt ist, die beiden Seitenflügel nur in zwei getrennten Gestalten unter der Lettnerarkade, zwischen denen sich der Einblick in eine Flucht von Innenräumen, gleichwie in eine Seitenkapelle des Mittelportales öffnet (jedes Bild mißt 77×48 cm). — Die Steinplatte des Eingangs ist für die Vorführung des Taufakts im Jordan zum Felsboden umgewandelt, an den das Flußbett dicht heranreicht, wie in einer engen Bucht oder an unterirdischem Abfluß. Hier kniet am rechten Torgewände der weißgekleidete Engel mit dem blauvioletter Rock des Herrn, dessen Ärmel er in beiden Händen hält, während die Hauptmasse sich vor ihm hinbreitet. Das feingeschnittene Gesicht schaut erwartungsvoll zu Johannes auf, der in seltsamer Drehung den linken Fuß einwärts auf die nächst vorspringende Uferecke gesetzt hat und das rechte Bein in schräger Stellung um den Türpfosten nachzieht; so kehrt er seinen Kopf in scharfer Profilwendung leise geneigt dem Täufling zu und erhebt die Rechte über dessen Scheitel, um ihn mit Wasser mehr zu betröpfeln als zu begießen. Über goldbraunem Kittel, der das härene Gewand bedeuten soll, schlingt sich der hellkarminrote Mantel eng herum und wirft den Zipfel über die linke Schulter, so daß sich der Elnbogen des verborgenen Armes nur undeutlich vordrängt; desto gleichförmiger gerillt ziehen sich alle Falten über Schenkel und Knie zu fortgesetzter Verneigung abwärts gegen den Gottessohn. Dieser steht ganz von vorn gesehen bis über die Waden im blaugrünen

Wasser, aus dem die knöchigen Kniescheiben und mageren Glieder, nur vom weißen Lendentuch unterbrochen, bis zu den schmalen Schultern aufragen und die langhaarige Büste mit kurzem Kinnbart und schlichtem Scheitel begrenzen. Die Augenlider sind niedergeschlagen in Demut, die lange Nase vorgeneigt und der Blick auf die segnend gestellten Finger der Rechten gerichtet, die sich nur bis in Brusthöhe erhebt. Die warmbraune Hautfarbe steigert die Körperwirkung vor dem Wasserspiegel des in Aufsicht gezeigten Stromes, mit seinen gelbgrünen Uferändern, und am hellblauen Himmel erscheint ganz in Zinnoberrot und Gelb die Büste Gottvaters, von dem in gewundener Linie die Worte ausgehen: „hic est filius meus“ usw. Über der Taufstätte selbst ist aber noch ein gotisches Kreuzgewölbe ausgespannt, das von zwei Rundsäulen getragen wird, so daß eine offene Kapelle entsteht, die sich ganz ähnlich wie schon in der Mitte des Marienaltars, hier der Spitzbogenarkade des Portals anschließt, als müsse für solchen hochheiligen Auftritt auch notwendig ein tabernakelartiges Gehäuse in kirchlicher Architektur sogar in die freie Natur des Jordantales hineingestellt werden. Oder bedeutet diese Behandlung der evangelischen Erzählung als wichtiges Stück der Glaubenslehre eben ihre Heraushebung aus dem Geschehen zu maßgebender Bedeutsamkeit die Weihe zum eigentlichen Kultbild des Altares? Die Gruppe selbst ist rein künstlerisch betrachtet jedenfalls eine eigentümliche Vereinigung herber Bußfertigkeit voll tiefen Ernstes, begeisterter Hingebung an das Amt eines Vorläufers für den Verheißenen, der gekommen ist, ihn abzulösen, und zur Erquickung daneben geboten, ein Bild anmutiger doch noch ahnungsloser Jugend, die aus Liebe dient, und nur durch das Engelsgewand mit dem Flügelpaar zu einem Zeugen aus der Höhe wird.

Auf dem ersten Flügel steht draußen vor der Türschwelle Maria mit dem neugeborenen Knäblein auf den Armen in Dreiviertelsicht zu dem gegenüberstehenden Zacharias gewendet und erwartet seine Antwort auf die Frage nach dem Namen seines Sohnes, den er damit anerkennen soll. Da er seit Empfang der Verkündigung von dieser Geburt der alten Elisabeth stumm geblieben war, muß er zu Tinte und Feder greifen und hat ein Papierblatt auf dem Knie bereit; aber er zögert noch mit ängstlichem Besinnen, bis er dann Johannes niederschreibt. Diese Namengebung und Anerkennung ist also der Gegenstand des statuarisch in den Vordergrund gestellten Figurenpaares. Dahinter erst öffnet sich der Einblick in die Wochenstube, wo Elisabeth noch im Gardinenbett liegt und von einer Pflegerin versorgt wird, wie es einer solchen biblischen Standesperson geziemt, und damit eigentlich der Rückblick in das vorangegangene Geschehen. Zwischen Betthimmel und Fenster blicken wir, am Stollenschränkchen mit Messingkrügen vorbei, durch die schmale Tür in einen Vorplatz, der hinten ins Freie mündet, und im beiderseits einfallenden Licht zwei ankommende Damen erkennen läßt, die der Wöchnerin ihre Glückwünsche bringen wollen, so daß sie für diesen Besuch zurechtgelegt wird. Eine langhin gestreckte, immer enger begrenzte Flucht von Räumen wird dem eindringenden Auge geboten, das der entgegenleuchtenden Helligkeit aus der Tiefe folgt und ihr in drei Schichten nacheinander zu-

streben muß, also der Erlebnisse nur in zeitlicher Abfolge inne werden kann. — Aber sicher kehrt es stets zu den Hauptpersonen vorn zurück. Im roten Mantel der Maria über dem ultramarinblauen Kleide und dem goldgelb und glutrot gemusterten Brokatrock treten die Hauptfarben sogleich entschieden hervor, mit ihrem Gegenspiel im saftgrünen Rocke und karminvioletten Mantelumschlag des Zacharias; drinnen herrscht das Hellkarminrot des Himmelbettes mit dem Weiß des Leinens, während die Pflegerin in graublauem Oberkleid und saftgrünem Unterrock die beiden andern Farben des Vordergrundes aufnimmt und dem Hellgrau der Wände anpaßt.

Dem steht auf dem letzten Flügel vorn Salome gegenüber im bräunlichen Karminviolett ihres mit weißem Hermelin gefütterten Oberkleides, im ultramarinblauen Untergewand mit goldgelben Borten und farbigem Edelgestein darauf, gestärkt durch den Gegensatz zu Gelb in den Unterärmeln und der Schüssel; dazu kommt noch der Kontrast von Rot in den Schuhen und Gelbgrün in den Hängeärmeln. Rechts überwiegt das Blutrot des Enthaupteten und das hellere Karmin im Mantel Johannis über dem gelbbraunen Kittel aus Kameelshaaren; wärmer im Schurz des Henkers, vom mattgelben Leder der Jacke begleitet, steigt es zu Zinnoberrot im Strumpf gegen das reine Weiß in seinem Hemd, überall getragen von der eingebrannten Hautfarbe des sehnigen Körpers; dessen rücksichtslose Drehung, mit der Kehrseite nach vorn hinaus, den schreiendsten Widerspruch zu der üppig aufgeputzten Prinzessin ausmacht, der doch notwendig zur Sache gehört und die brutale Vergeltung der beleidigten Frau erst ins rechte Licht setzt, mag das gehorsame Töchterlein im Augenblick des Grausens auch ein wenig zurückschrecken und die Augen wegwenden, wo sie doch das blutige Haupt des Bußpredigers als letztes Schaugericht für das Festgelage in Empfang nimmt. Wieder sind es die beiden wie aus Holz geschnitzten Statuen unter dem Portal, zwischen denen wir, an Zuschauern der Hinrichtung draußen vorbei, in den Laufgang des Palastes hineinschauen, an dessen Fenstern sich noch ein Kavalier herumdrückt, und ein Page ausguckt, um über Stufen zwischen reichgemusterten Mosaikfußböden in den Festsaal zu gelangen, wo vor dem breiten Kamin getafelt wird. Da sitzt der Vierfürst Herodes mit seines Bruders Weib am Tische, neben einer köstlich besetzten Kredenz unter dem paarigen Rundbogenfenster, das den Ausblick ins Freie gewährt. Und sehen wir uns unter der Bedienung um, so erkennen wir als kniende Darbringerin einer überraschenden Platte auch Salome wieder, die dort angekommen den Preis ihres Tanzes auf das Tischtuch schiebt. Der Tyrann im Hermelinkragen und seine Buhle in gehörnter Schleierhaube sind zu winzig im Maßstab, um noch in Gesten oder gar im Mienenspiel den Eindruck zu verraten; aber sie zeigen uns zur Bluttat vorn die Ursache, die wir suchen, und den innersten Beweggrund des Schicksals, das sich hier vor unsern Augen erfüllt¹⁾.

1) Über die Besonderheiten der Tracht, die für die Bestimmung der Entstehungszeit nach dem Antwerpener Altar für Tournay verwertbar sind, vgl. Fr. Winkler, a. a. O. S. 121: kürzere Röcke der Männer, länger zugespitzte Trippen und Schuhe; Haubenform.

So umgeben Lebensingang und -ausgang den Höhepunkt einer Sendung in ihrer Mitte, um dessentwillen das Ganze zur Verehrung auf einen Altar gestellt wird. Und diese gegliederte Einheit faßt sich in drei Spitzbogenarkaden eines gotischen Lettners, der hier noch folgerichtiger in eine gemeißelte Steinwand der Chorschranken verwandelt ist, als am Marienaltar, und mit seinem Stab- und Maßwerk im Blendrelief wieder die Anwendung des in Beaune für die Außenseite des Jüngsten Gerichts entworfenen plastischen Schmuckes bezeugt. Auf den vorspringenden Eckpfeilern und den Konsolen der Kehlung stehen unter ihren Baldachinen je vier Apostelpaare, von denen die vornehmsten zur Taufe gestellt sind: Petrus und Andreas — Jakobus Major und Johannes, während bei der Enthauptung Paulus als Zeuge des gleichen Martyriums mit dem Schwert hinzugezogen wird. Die kleinen Reliefgruppen an den Spitzbogen erzählen nicht allein die Legende des Täufers von der Verkündigung an Zacharias und der Verstummung beim Austritt aus dem Tempel, sondern greifen zu Ehren Marias auch auf deren Vermählung über, und die Verkündigung geht dem Besuch bei Elisabeth voraus, dem wieder die Geburt Christi folgt. Die Erleuchtung des Zacharias über die Aufgabe seines Sohnes in dessen Namen, die Flucht in Wüsten-einsamkeit und die Taufpredigt stehen den drei Versuchungen Jesu gegenüber als Vorgeschichte der Taufe Christi. Die erneute Bußmahnung an Pharisäer und Sadduzäer, der Hinweis auf Jesus als Lamm Gottes und die Verwarnung des Herodes führen zur Einkerkierung, zum Besuch der Jünger am Gefängnis — der merkwürdig dem von Andrea Pisano in Florenz gleicht — und zum Tanz der Salome, der das Versprechen auslöst, dessen Vollzug die Hauptgruppe unten so ungescheut und drastisch verkörpert, daß wir nirgend so stark die Herzenshärte des damaligen Geschlechts gewahr werden, das vor solchem Anblick vom Schaffot seine Andacht hielt, aber die Energie des Bildners bewundern, die solchen Auftritt zum Stillstand brachte, um ihn im dauernden Bilde festzuhalten.

V. Aufenthalt in Italien

DAS ALTÄRCHEN DES LIONELLO D'ESTE

Die Verkündigung des Jubeljahres auf 1450 lockte auch den strenggläubigen Meister von Brüssel zur Romfahrt. Schon 1449 beim Beginn der günstigen Reisezeit muß er nach dem Süden aufgebrochen sein; denn bereits am 8. Juli dieses Jahres zeigte Lionello d'Este von Ferrara dem Cyriacus von Ancona, der ihn auf seinem Landsitz besuchte, ein Triptychon von der Hand Rogers, das er erworben hatte, das also der Maler aller Wahrscheinlichkeit nach fertig mitgebracht haben mußte, um seinen Lebensunterhalt in Italien zu bestreiten, wie das gewöhnlich geschah. Bartholomaeus Facius beschreibt es in seinem um 1450—54 geschriebenen Werk „De viris illustribus“ genauer: es enthielt als Mittelbild eine Kreuzabnahme oder „Beweinung Christi mit der Mutter Maria, Maria Magdalena und Joseph“ (von Ari-

mathia), nach Cyriacus sogar „mehreren Männern und Weibern in Trauerklage herum“ (*pientissimo agalmate circum*), auf dem einen Flügel „die nackten Gestalten Adams und Evas, wie sie vom Engel aus dem irdischen Paradiese vertrieben werden“, auf dem andern „einen König im Gebet“, aber nicht, wie man (fälschlich Schnaase berichtend!) auf Grund einer urkundlichen Nachricht daraus gemacht hat, das Bildnis des Lionello von Este selbst¹⁾. Diesen hätte ein Zeitgenosse, wie Facius, selber am Hofe des Königs Alfons von Neapel, niemals als „*regulus quidam supplex*“ angesehen, auch wenn er in knieender Haltung betend gezeigt war, wie es als Gegenstück der Vertreibung der ersten Eltern kaum anzunehmen ist. Nun hat Cyriacus in seinen allgemeinen Lobeserhebungen über die ausdrucksvollen Gesichter die Schleiertücher und verschiedenfarbigen Gewänder, die mit Gold und Purpur gemusterten Kleiderstoffe, die Perlen und Edelsteine, die grünenden Wiesengründe, Blumen, Bäume, blütenreichen und schattigen Hügel, auch noch die köstlich geschmückten Hallen (*porticus et propylea*) hervorgehoben, die doch zu den beiden vorgenannten Gegenständen nicht gehören! Da bietet sich für irgendein „Königlein im Gebet“ wohl eher der Kaiser Augustus, auf den Knien vor der Muttergottes, wie die tiburtinische Sibylle sie ihm mit dem Kinde auf dem Altar sitzend am Himmel gezeigt und zur Verehrung empfohlen („*in aracoeli*“ zu Rom), d. h. die Komposition, die Roger van der Weyden später auf dem Bladelin-Altar für Middelburg (jetzt Berlin) wiedergegeben hat. Denn dies ist ein durchaus geeignetes Gegenstück zu der ersten Ursache des Erlösungswerkes, nach dem Sündenfall der Menschheit, nämlich die Verheißung des Heilandes als Kind der reinen Jungfrau, der sündlosen „andern Eva“, wie Maria genannt wird. — Während dies Altärchen untergegangen ist, hat sich das Bildnis des Lionello von Este, das in Italien gemalt sein muß, da der Markgraf schon im Oktober 1450 verstarb, im ausländischen Privatbesitz erhalten. Auf elfenbeinfarbenem Grunde hebt sich der Kopf, großartig und rassig in Dreiviertelsicht nach links gekehrt, als Mitte heraus, die Büste jedoch wird auf der schmalen Tafel empfindlich beschnitten, so daß nicht nur die Schulterbreite, sondern auch mit den Elnbogen der Zusammenhang zwischen Armen und Händen verloren geht. Hoch, wie auf einem Pult, liegen sie aufeinander in der Ecke links. Die Finger der unteren gucken aus dem langen Ärmel nur wenig über die Mittelglieder hervor und legen sich schräg geknickt auf den Rand, wo sie von der Rechten bedrückt werden, die, mit dem Rücken auf ihnen lagernd, zwischen den Fingern einen Hammer vorzeigt, dessen rückwärtige Hälfte als Kneifzange gespalten ist. Das Werkzeug soll ohne Zweifel als Sinnbild mitsprechen, bringt aber die eckig gezeichneten Gelenke nur in ungeschickte Haltung und gezwungene Bewegung. Das Spiel der Finger gibt sich bedeutsam auf dem dunklen Sammet der Schauben, aus deren weißem Rand der rote Halskragen des Rockes, mit drei-

1) Voll a. a. O. S. 65 vgl. Schnaase VIII, S. 191.

2) Vgl. R. Fry, Burlington Magazine 1911. Das Bild jetzt bei Sir Edgar Speyer in London.

facher Goldkette umwunden, hervorsieht. Auf hohem wohlgebautem Hals springt das ovale Antlitz mit einem scharfen Schnitt eigensinnig hervor, über festem Kinn die feingeschwungenen Lippen, zwischen den mandelförmigen Augen mit blauer Iris die lange stark gebogene Adlernase. Die Stirn wird ganz vom vorgekämmten glatten Haar bedeckt, das hinten mit welliger Fülle auf den Nacken fällt. Leicht hingestrichen und dünn gemalt gibt das Ganze freilich ein unzweifelhaftes Zeugnis der Meisterhand, aber kaum ein freiwillig ausgestaltetes, sondern nur schwach belebtes und mühsam abgenötigtes, das er gewiß ungerne dem fürstlichen Herrn schon als fertig zurückließ. — Beim König von Neapel sah Facius ferner von ihm Gemälde auf Leinwand, d. h. in Leimfarben ausgeführt, einmal die Muttergottes, die bei der Nachricht von der Gefangennahme ihres Sohnes Tränen vergießt und doch ihre Würde bewahrt, bei der wir wohl an den Kopf der Maria in der Kreuzabnahme von Löwen zurückdenken dürfen, und die ganze Reihenfolge des Leidensweges auf drei Leinwandflächen, wie man sie Grau in Grau während der Karwoche aufzuhängen pflegte, wenn die buntfarbigen Darstellungen verdeckt blieben. Solche aufrollbare Leintücher waren verkäufliche Ware eines Malers, der auf Reisen ging und sie bei sich führen konnte, um einen Abnehmer zu finden. Bartholomaeus Facius in Neapel weiß auch zu berichten: „in Genua befinde sich ein ausgezeichnetes Tafelbild von Meister Roger, auf der eine Frau im Schwitzbade dargestellt sei und neben ihr ein Hündchen, gegenüber zwei junge Männer, die heimlich durch eine Ritze beobachten, schon durch ihre lachenden Mienen bewunderswert“. Nur wissen wir ja nicht, wieweit diesem Zeugnis entscheidender Wert für die Autorschaft des Brüsseler Meisters beizumessen sei; denn in Italien wurde manches Stück dem Roger zugeschrieben, das sich als nicht ihm zugehörig erwiesen hat. Schon die Beschreibung erweckt den Verdacht, ob es sich nicht eher um ein launiges Bravourstück des sogenannten Meisters von Flémalle gehandelt habe, der ebenso, wie aus dem Sposalizio und der Gattenwahl Josephs, auch aus den geilen Judengeschichten von David und Bathseba oder Susanna im Bade mit den beiden Alten eine so ergötzliche Szene entwickelt haben könnte. Sie wäre demgemäß wohl nur so zu denken, daß die Badezelle sich links befand und die beiden Beobachter an der Wandritze oder dem Türspalt rechts davon; denn in der Tiefe aufgestellt würden sie, von jenseits des Eingangs hereinguckend, kaum sichtbar genug geworden sein, um vollends zu zweit gesellt, ihr Gelächter zur Augenlust des Beschauers darbieten zu können. Das zeigt deutlich genug die Wiederkehr des Motivs bei einem einzelnen Liebhaber, mit dessen Herzen drinnen im Gemache vorn ein seltsamer Zauber vollführt wird, auf einem späteren Bildchen des Städtischen Museums in Leipzig¹⁾.

1) In Rom selbst soll Roger die Malereien des Gentile da Fabriano in der Lateranbasilika bewundert haben, an deren Vollendung aber auch Masaccio (1428) und Vittore Pisano beteiligt gewesen sind.

DIE MADONNA MEDICI

In Florenz muß für Piero und Giovanni de' Medici die Altartafel entstanden sein, die sich jetzt in Frankfurt am Main befindet. Sie ist oben abgerundet und besteht aus Eichenholz, das 53×38 cm mißt. Unter einem zeltartigen weißen Baldachin, dessen Inneres mit einem kostbaren Wandgehänge ausgelegt ist, und dessen Enden von zwei Engeln auseinander gehalten werden, steht auf einem mehrstufigen Steinsockel, wie wir es schon beim Meister Robert Campin finden, die Madonna mit dem nackten Knäb-
lein an der Brust. Ihr Haupt, mit dem schlicht gescheitelten, hinter die Ohren zurückgestrichenen Haar, dessen Wellen über die Schultern fallen, neigt sich leise, wie der Blick der Augen unter den gesenkten Lidern, auf das Verhalten des kleinen Gastes, der im Augenblick vom Saugen abgelassen hat und mit den Fingerspitzen der Rechten die weiche Fülle betastet; dabei recken sich die Füßchen wohligh in der bequemen Lage, in der ihn die Mutter mit beiden Händen geborgen hält. Ihr Mantel ist über den rechten Ellbogen gespannt und unter dem Kinde entlang unter den linken Arm genommen, so daß er die Kleider bis auf ein geringes Stück unten bedeckt; hier hängt nur ein Bogen des Überkleides bis auf den Rand der obersten Stufe, stößt nur der Saum des Unterrockes gerade auf den Boden und schlägt das letzte Ende der Mantelschleppe wieder einwärts, so daß volle Geschlossenheit des einfachen Standbildes erreicht wird. Zu ihrer Rechten steht Johannes der Täufer, der Schutzpatron von Florenz, mit einem geöffneten Buch im verhängten linken Arm und weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf den künftigen Erlöser hin. Sein oben zugeknöpfter Mantel reicht über den Büberkittel mit einem gerade abfallenden Zipfel bis an die Wade hinunter; das linke Bein ist leicht geknickt mit nackter Sohle auf die zweite Stufe aufgesetzt, während das Standbein fest auf dem breiteren Untersatz fußt. So entsteht, da auch das Antlitz sich zum Nachbar hinauskehrt, wenn auch mit verschleiertem Blick nach abwärts, bei tiefbekümmertem Ernst der Züge der Eindruck einer spontanen Bewegung, wie eine Anwandlung des Predigers gegenüber seinen ermahnungsbedürftigen Hörern. Desto mehr befremdet die selbstsichere, und doch wie verträumt dreinschauende Haltung des Petrus, der mit langen schmalen Füßen auf blumige Kräuter tritt, die linke Hand in seinen Gürtel greifen läßt und mit der rechten den großen Schlüssel vorzeigt, als habe er sich hier als Beschleußer des Himmelreichs zu melden. Einigermaßen erstaunt blicken ihn denn auch die beiden Ärzte an, die ihm gegenüber getreten sind: Cosmas sowohl wie Damian, die Schutzheiligen der Medici, die sich nach den Vertretern der Medizin benennen. Der eine mit dem Uringlas und dem Rezept als Kennzeichen, trägt die hohe glatte Kappe eines kahlköpfigen Greises, die wir von Nikodemus ebenso wie vom Evangelisten Markus (am Marienaltar) kennen; er runzelt die Stirn und schiebt die Lippen ein wenig vor wie bei der Diagnose eines Patienten. Sein jüngerer,

ebenso bartloser Kollege im Filzhut hat unter dem Doktorentalar die vornehme Zeittracht mit Pelzbesatz bewahrt und greift im Spähen gewohnheitsmäßig mit spielenden Fingern in seine Tasche; dieser Arm ist etwas steif und kurz geraten, aber mit sorgfältig geordneten Falten verhängt, damit die Schulter widerstandsfähig heraustrete; sein unglücklich gedrehtes Gesicht teilt die fragwürdige Wiedergabe des rechten Auges mit dem Zacharias am Johannesaltar, weil beide den Eckplatz rechts inne haben. Mitten vor der Madonna steht am Rande der Steinbrüstung, die das Gartenbeet der italienischen Terrasse vorn abschließt, ein kupferner Deckelkrug mit zwei verschiedenfarbigen Schwertlilien darin, die gleich den Frühlingsblumen im Grase die Meisterschaft und Liebe des Naturfreundes zugleich bezeugen. An der Brüstung sind drei Wappenschilder von gleichem Schnitt angebracht, aber nur das mittlere mit dem Wahrzeichen der Stadt Florenz, dem roten Giglio auf weißem Grunde gefüllt; die beiden andern sollten wohl die Kugeln oder Pillen der Medici oder ein Allianzwapen der Gemahlin des Stifters aufnehmen, sind aber leer geblieben.

Der Eindruck des Ganzen ist durchaus der eines eigenhändigen Werkes, aber auch der eines in schnellerem Verfahren als sonst wohl ausgeführten; darin gleicht es dem Altarwerk für den Bischof von Doornik, seiner Vaterstadt, für die er gewiß sein Bestes eingesetzt hat, aber vielleicht mit dem bewilligten Preise nicht ganz das zeitraubende, durch wiederholtes Übergehen oder gediegenes Untermalen auch kostspielige Verfahren beibehalten konnte, und deshalb einen dünneren Auftrag als sonst versucht hat. Auch das Tafelbild für die Medici ist, im fremden Lande, bei vorübergehendem Aufenthalt entstanden, durch leichtere flottere Behandlung kenntlich, wie schon die Zeichnung zügiger, fließender in den Umrissen, so ist auch die Farbe durchscheinender, klarer, und deshalb wärmer im Ton. — Wenn man aber geglaubt hat, darin „einen Einfluß Italiens“, d. h. des hellen Himmels und der durchsichtigen Luft mit ihrer lebhafteren Farbigkeit, erkennen zu dürfen¹⁾, so wäre er wohl in anderer Hinsicht noch bestimmter zu spüren. Die Gestaltenbildung ist ja durchaus die gotische des Brüsseler Meisters aus Tournay geblieben, die Typen auch der neuen Heiligen in seinem Bilderkreis, S. Cosmas und Damian, dem geläufigen Vorrat entnommen und gewiß nicht mehr als diese lebenden Persönlichkeiten angenähert. Zu ihnen gehören notwendig auch die Maßverhältnisse der schlankgebauten, immer gleich gestreckten Körper, deren Höhenunterschiede nicht durch die natürliche Mannigfaltigkeit der Individuen, sondern durch die Bedürfnisse des Aufbaues bestimmt werden, nämlich der Komposition im Rahmen, so gut wie die Einführung der Treppenstufen als Sockels für die Himmelskönigin auch dazu dient. In strenger Wiederholung des oben abgerundeten Rahmens ordnen sich die fünf Köpfe der auf drei verschiedenen Grundlinien stehenden Figuren einem flachen Halbkreisbogen unter. Nur die Madonna wird durch den kreisförmigen

1) Schnaase, *Gesch. d. bildenden Künste VIII*, Stuttgart 1879 S. 185.

Baldachin mit seiner Zeltspitze überhöht, während die beiden weißen Engel mit leicht gefärbtem, aufwärts geschwungenem Flügelpaar den Linnenvorhang in Bogensenkungen hinter den paarig geordneten Trabanten ausbreiten. So steht nur die Hochheilige selbst mit dem fleischgewordenen Gottessohn im altherkömmlichen Zelttabernakel, aber die bestellten Tronwächter nicht mehr, so deutlich und wohlweislich sie noch das Gehege der dienstbaren Geister umspannt. Sie selbst stehen unter freiem Himmel, als selbständige Körper im Raum, und schaffen nicht nur jedweder seinen eigenen Gestaltungsraum um sich her oder mit dem Nachbar zusammen seine Raumschicht, wie am schrägen Gewände eines Portals, sondern erhalten auch durch die vorspringenden Stufen des Sockelpolygons ihren Spielraum über dem Zugang von der Schwelle der Brüstung vorn bis zum Standort des Kultbildes, wie die Vase mit Irisblüten am Stengelpaar deutlich verkündet. Dies ist das Neue, in Italien Gesehene, die Errungenschaft der Renaissance, so streng tektonisch sie noch weiterbaut vorerst: es sind die Körper, mit denen hier die Komposition im Luftraum selber vollführt wird. — Das war in Rom an den Malereien des Fra Angelico für Eugen IV. und Nikolaus V. im Vatikan kaum noch so deutlich zu ersehen, gewiß nicht an den Wandgemälden ebenso erzählenden Inhalts in der Lateransbasilika von Gentile da Fabriano oder Vittore Pisanello, vielleicht nicht einmal eindringlich genug zum Bewußtsein gekommen angesichts der großartigen Kreuzigung von Masaccio in der Kapelle des Kardinals Branda Castiglione an San Clemente. Aber in Florenz konnte diese Neuerung der statuarischen Selbständigkeit auch dem nordischen Künstler vor Augen treten und sich aufdrängen als ersehnte Befreiung aus dem gotischen Tabernakel. Auch hier nicht überall: am Glockenturm des Domes standen wie an der Fassade der Kirche selbst die Standbilder, auch Donatellos und seiner Genossen, in spitzbogigen Nischen symmetrisch aufgereiht; aber an Orsanmichele gab es, neben dem heiligen Georg des genialen Bildners und seinem Evangelisten Markus, doch schon die Gruppe der vier Heiligen in einem Gehäuse von Nanni d'Antonio di Banco, und in der Brancaccikapelle am Carmine drüben die freie Entfaltung der Jüngerschar für den Auftritt zwischen Christus, Petrus und dem Zolleinnehmer am Tor von Kapernaum von Masaccio, gab es vollends darunter den Petrus in Cathedra von Verehrern umstanden und umkniert, unter freiem Himmel, wenn auch unter dem Pultdach über der Kirchentür, schon vor 1428 gemalt. Vielleicht kamen seitdem schon Altartafeln von Andrea del Castagno oder Domenico Veneziano hinzu, die wir um 1450 als mustergültige Beispiele betrachten dürfen, auf die solche kunstverständigen Besteller wie die Medici den fremden Gast hinwiesen, den sie hauptsächlich gewiß als Ölmaler willkommen hießen, aber auch als erstaunlicher Kenner des menschlichen Gesichtsausdrucks für ein Familienheiligtum gern an sich heranzogen, zumal da sich die Geschäfte ihres Bankhauses bis nach Brügge, Gent und Brüssel hinaus erstreckten. Auf dem päpstlichen Stuhl saß ja ihr einstiger Bibliothekar und Hausfreund Parentucelli aus Sarzana, der mit umsichtigem Geist den Aufschwung architektonischer Unternehmungen im ver-

fallenen Rom zu seiner Aufgabe machte und gerade deshalb alle Völker der Nachbarreiche zum Jubiläum einlud.

Den Aufbau der Figurenkomposition auf die Körper der Personen allein zu gründen und von der Abhängigkeit im Tabernakel des gotischen Kirchenstils zu befreien, das hat Roger van der Weyden in Italien gelernt, und damals eigentlich nur erst in Florenz erschauen können; das ist eine kunstgeschichtliche Tatsache, die sich beweisen läßt. Bis dahin, noch kurz vor seiner Abreise, fanden wir an seinen Altären im niedrigen Breitformat, wie an dem Johannes des Täufers, die Einordnung der Auftritte in die Lettnerarchitektur mit ihrem Mitteleingang und zwei Seitenkapellen unter anschließenden Arkaden. Viel freier schon als am Marienaltar, wo die Figuren noch innerhalb des Gehäuses bleiben, stehen die Gruppen unter den Spitzbögen der drei Portale nebeneinander, aber sie werden doch immer noch von der Höhe der Archivolten überspannt und von den Türschrägen der Eckpfeiler selbst in ihrer Körperdrehung und Kopfhaltung mit bestimmt, wie Zacharias und der Henker, oder gar der Titelheilige beim Taufakt. Die Einfangung aller Sakramente in das Innere einer Kathedrale und des Kalvarienberges, der schon unter freiem Himmel gestanden war, unter das Gewölbe ihres Mittelschiffs war ganz nach dem Herzen des großen Gotikers Filippo Brunelleschi, der auch von den Malern die folgerichtige Eroberung des Raums mit Hilfe der Perspektive gefordert hatte. Und noch die Bildnisse der knienden Stifter an der Außenseite des Altarwerkes von Beaune waren, gleichwie die Standbilder der beiden Heiligen in ihrer Mitte, in die Scheinarchitektur des angeblendeten Rahmens eingefügt worden, weil das gotische Stilgesetz und die mittelalterliche Weltanschauung der Kirche das so verlangte, und auch die Auffassung der Bildner wie Maler das gar nicht anders kannte. Nur Klaus Slüters Prophetenstatuen am Mittelpfeiler des Mosesbrunnens waren im Begriff gewesen aus dem Stab- und Maßwerk der Arkaden herauszuwachsen zu selbständiger Körperlichkeit, aber doch fühlbar genug unter dem Druck der vorkragenden Gesimsplatte des Sockelbaues für den Kalvarienberg geblieben. Nun kam die Macht der Persönlichkeit auch dem Brüsseler „portraitteur de la ville“ zum Bewußtsein, wie es ihm in Italien unter den Menschen eines neuen Geschlechts wohl aus eigener Erfahrung aufgegangen war, als er erfuhr, welche Bewunderung seiner nordischen Ausdrucksgestaltung überall zuteil ward.

BILDNISSE

Das erwachte Gefühl für die vollrunde Erscheinung des Einzelmenschen mit seinem eigenen Kopf und seiner persönlichen Verantwortlichkeit inmitten der übrigen Welt spricht nirgends unmittelbarer für sich allein zu uns, als aus dem Bildnis Philipps des Guten im Königsschloß zu Madrid¹⁾. Es ist auch eine oben abgerundete Tafel, deren Rahmen die knapp bemessene

1) Vgl. zum Folgenden Ferd. Laban in Ztschr. f. bild. Kunst 1908, wo alle Abbildungen gegeben sind.

Büste mit der Kette des goldenen Vließes aus Feuersteinen und Feuereisen über dem Pelzkragen der Schaube und dem schweren Kreuz des Großmeisters auf dem weißen Hemd im Ausschnitt, dessen hoher Rand hinten aufsteigend den nackten Hals umschließt. Der Kopf mit dem kahl rasierten Schädel und der scharf beschnittenen kalottenförmigen Perücke, die das spitzzulaufende Ende der Ohrmuschel groß und mitsprechend heraustreten läßt, wendet das Antlitz in Dreiviertelsicht nach rechts, vom Beschauer ab zur Seite, so daß die stark hervorgerundeten dunklen Augen unbehelligt und unverbindlich für irgendeine Beziehung beobachten können, wie es dem Herrn der Situation beliebt, und die lange kräftig gebaute Nase, wie die fest aufeinander schließenden Lippen über dem breiten Kinn bezeugen, daß er diesen Anspruch selbstsicher genug behauptet. Es ist eine Büste in scharfer Seitenbeleuchtung und plastischer Schneidigkeit der Formensprache, die völlig wie ein italienisches Bildwerk der Renaissance wirkt, bis auf die gemeißelte Strenge der gotischen Steinarbeit, die auch in solcher gemalten Wiedergabe die Hand des Meisters offenbart, der einst als erste durchschlagende Leistung seiner Jugendkraft die Kreuzabnahme für Löwen wie polychrome Skulptur auf den Hochaltar gesetzt hatte. Wäre nicht auf das freigelassene Bogenfeld über dem Scheitel des Monarchen von späterer Hand die vorwitzige Aufschrift

LE DVCK PHYLIPPE DE BOVRGVNGE

gesetzt worden, die den wohlbemessenen Schein des Luftraums störend wieder in Flächenhaftigkeit verwandelte und zum Abbuchstabieren der ohnehin drückend sich breitmachenden Schriftzüge herausfordert, so stünde die ursprüngliche Gewalt der künstlerischen Schöpfung noch heute unversehrt vor unsern Augen.

Will man den Unterschied des Herrschers von dem ermattenden Greise aus kleinerem Wirkungskreis ermessen, so lege man ein Abbild des Trägers einer längeren übers Ohr fallenden aber nach gleicher Vorschrift gerade beschnittenen Perücke bei R. v. Kaufmann daneben, das im kahlen Hals ohne vermittelnden Linnenstreifen noch kahler aussieht, aber die Dreiviertel-drehung nach rechts genau so innehält wie beim Landesherrn. Schon der wagerechte Abschnitt in kurzem Abstand über dem Scheitel macht auch einen Unterschied in der Gesamtstimmung des Charakters aus. — Wird dann zu dem gewohnten Zuschnitt im stehenden Rechteck zurückgegriffen, so stellt doch ein neues Motiv sich ein: in der Verwertung der betend zusammengelegten Hände vor der Brust mit ihrer gleichen Richtung wie der Kopf, fast ausnahmslos nach links vom Maler und Beschauer, also nach rechts für den lebenden Menschen, der sich so darstellen läßt. Mit der Erklärung für dies Verhalten finden wir solchen Zuwachs persönlichen Wertes auf einem der schönsten uns erhaltenen Beispiele in der Akademie zu Venedig. „Raison l'enseigne“ steht hinter dem Kopf eines ernstesten jungen Mannes, der im pelzgefütterten Überrock die ringgeschmückten Hände wie den Blick zu einem Ziel erhebt und doch in voller Gemütsruhe zu verbleiben scheint, je mehr wir

angelockt werden, ihm Innerlicheres abzufragen¹⁾. Zu herber Strenge zeigt es das großartigste Stück, der spät erst erkannte Philippe de Croy in Antwerpen, der zwischen Daumen und Zeigefinger doch das Kreuzlein an seinem Rosenkranz über den Ärmel vorgleiten läßt, während oben in der Ecke schon sein Namenszeichen geschrieben steht. Nur die wundervoll gemalten Finger schauen aus der pelzgefütterten tiefvioletten Sammetschaube hervor, um deren Halsausschnitt eine vielreihige venezianische Goldkette von fast filigranartiger Feinheit der Glieder schimmert. Die Breite des malerischen Vortrags und die gesammelte Hoheit des geschlossenen Wesens machen dieses Mannesbildnis zu einer der größten Offenbarungen der Persönlichkeit im gewaltigen Aufschwung der Kultur, dessen Zeugen zu werden wir dank den zeitgenössischen Malern imstande sind. Nicht umsonst hat es erregliche Naturen schon oft zum Glauben an ein Meisterstück des Hugo van der Goes verlockt, für das es doch nicht gelten darf. — Als drittes Beispiel gehört hierher auch der junge Jean de Gros der Sammlung Rudolph Kann in Paris, der zeitlich doch wohl das früheste ist, weil die Hände noch ohne Arme hineingenommen und doch so „ostentativ“ (im wörtlichen Sinne) in die linke Ecke gestellt sind, daß sie etwas allzuabsichtlich als zur Physiognomie des Gesichtes hinzugehörnde Urkunde des Individuums angefordert erscheinen. Mehr als sonst bleiben hier die Züge beim zufälligen Gewächs natürlicher Spielart stehen, schon weil die schwer beweglichen dunkeln Augen nicht ausgiebig sind und weil das Alter des Dargestellten noch ohne eigene Geschichte nur bis zum sproßen des Bartflaums gediehen scheint. — Alle diese nach ihrer Rechten zu hinausgewendeten Beter drängen doch wohl die Frage auf, ob sie nicht eigentlich als Hälften eines Diptychons gedacht waren, deren andre Hälfte die Madonna mit dem Kinde einnahm. So würden wir die Veranlassung haben, nach solchen Halbfigurenbildern zu suchen, und auch diese aufzureihen. Erst wo der Zuschnitt solch ein Gegenstück wirklich ausschließt, wäre dann die konventionelle Geste als Modesache für Bildnisse zuzulassen.

Wieder vergleichbar, wenn auch in weitem zeitlichen Abstand, gesellen sich die beiden Träger des Pfeils, des Marterwerkzeugs S. Sebastians, also Angehörige der Schützengilde, unter deren Ehrenmitgliedern und Obmännern auch fürstliche Personen und Inhaber von Ordenskettten nicht fehlten. Das zeitlich frühere Stück ist das in Brüssel, mit der ursprünglichen Form des goldenen Vlieses und der hohen Kappe; aber kaum das Original, sondern eine ziemlich flache, dünn hingestrichene Replik. Hier wird nur eine Hand vorn an der Brüstung gezeigt, die in locker spielenden Fingern und doch fest eingeklemmt zwischen Daumen und Zeigefinger den Pfeil, sichtlich ab Abzeichen hält, so daß die hell einschneidende Diagonale fast wie eine Wehr der Ausladung des Gesichtes und der Richtung des Blickes in die Quere kommt. Kaum deshalb aber schaut er so unwillig drein, über das nachträglich aufgenötigte Attribut hinweg, so daß man üble Laune eines Prinzen von Geblüt

1) Hintergrund ursprünglich kostbarer Teppichbehang. Rückseite zeigt S. Lorenz mit der Beischrift „froimont“.

darin erkennen will. — Der große runde Hut, und die breitgebauchten Schulterstücke des pelzgefütterten Rockes geben dem Mann mit dem Pfeil und dem Misericordiolch (Kopie in Antwerpen) ein so fortgeschrittenes Aussehen bewußter Inszenierung, daß man erst durch die eckig gefurchten und sorgsam zusammengeschobenen Falten, wie die Verlegenheitshaltung der Finger gerade seiner rechten Hand zu Bedenken gegen die gleichzeitige Entstehung aller dieser Bestandteile gedrängt wird. Der Kopf ist indes so meisterhaft geschnitten, der Blick so imponierend gefaßt und doch mit einem leichten Anflug überlegener Ironie gepaart, daß man ungern daran geht, die Erscheinung weiter kritisch zu zergliedern und auf die ursprünglichen Bestandteile zurückzuführen. Wir können daraus für unser augenblickliches Absehen nicht mehr als diese widerstreitenden Gesichtspunkte gewinnen. — In ein ganz anderes Kapitel gehören aber vollends Bildnisse von Zeitgenossen, wenn sie als Stifter in die biblische Darstellung selber soweit hereingezogen werden, daß das Ausdrucksleben des Inhalts sie mit ergreifen muß; dann scheiden sie jedenfalls aus der vergleichbaren Reihe ruhiger Bildnisdarstellungen aus und dürfen nicht mehr als Gradmesser objektiver Auffassung oder sogenannter „Porträtierfähigkeit“ des Meisters verwendet werden. Solche Ausnahmen fallen, gerade bei Roger van der Weyden, unter den Gesichtspunkt der dramatischen Kunst. Doch dazu kommen wir erst später, im Anschluß an die letzte Periode seines Schaffens für kirchliche Zwecke.

Auf dem Wege dazu befinden wir uns indes schon, wenn eine Beobachtung sich bewährt und ihren Verfolg gestattet, die zuerst Max Julius Friedländer so bestimmt ausgesprochen hat, daß wir sie festhalten können: „Es gilt den Menschentypus in der (Bildnis-)Kunst des Brüsseler Malers zu erfassen. Das Typische seines Stils dringt überall durch.“ Daß seine Männerbildnisse auch in Äußerlichkeiten, wie Kleidung, Haartracht und Behandlung des Hintergrundes, eine ziemlich geschlossene Gruppe bilden, versteht sich ja wohl ohne weiteres aus derselben Gesellschaftsklasse, der die Dargestellten angehören. Aber wenn er die verschiedenen Individuen nach seinem Typus zuschneidet, so ist das eine Befangenheit im erlernten Grundstock seiner Fertigkeiten oder eine Vergewaltigung durch seine Eigenart. Seinen Menschentypus hat er von der kirchlichen Kunst der Gotik überkommen, die darauf ausgehen mußte, das Allgemeinmenschliche, für jeden Betrachter leicht Verständliche zu geben, also nicht durch Besonderheiten des Vielen zu befremden. Da seine Haupttätigkeit von früh an solchen Aufgaben des religiösen Lebens gewidmet war, ist es durchaus begreiflich, wenn er diesen gotischen Typus, die Durchschnittsform des Menschen, des Mannes hier, des Weibes dort, und seiner geläufigen Altersstufen, auf das Einzelmodell überträgt oder zur Anlage seiner Arbeit auf der Bildfläche verwertet. Schon das kann das Typische seines Stils heißen, wie die Einspannung der Büste in die Tafel, deren Größe er sich anpaßt. Es liegt aber auch im gotischen Gestaltungsprinzip, der selbständige Aufstieg des Gewächses aus eigener Kraft, von unten nach oben, und die Hervorkehrung dieses Eigenen am Lebewesen, von innen her, ist etwas anderes als die Hineinpackung der Kleiderhülle mit

dem Gesicht darin in die Enge eines gegebenen Rahmens, an dessen Zuschnitt er selbst keinen Anteil genommen, wie etwa die Londoner Frau des Robert Campin noch aussieht, oder Jan van Eycks Stillebenart in den frühesten Beispielen vorwaltet. „Charakteristisch für den Meister“, heißt es angesichts eines Spezialfalles — „sind namentlich die nicht ganz einwandfreie Zeichnung der nahe aneinandergerückten Augen, die Leere der Form, die Betonung der zeichnerisch erfaßten Hauptlinien, besonders der langen Kinnbackengrenze, die geringe Stofflichkeit des Fleisches, endlich (und da kommen wir über das rein Formale hinaus, zum Subjektiven!) die herbe und bittere Empfindung, die den Kopf beseelt.“ Das letzte Moment wäre sicher ein rein Persönliches, hier dem fremden Individuum angehörig, ein andermal vielleicht dem Meister selbst beizumessen, also eine unbewußte Übertragung, oder eine Ichgewohnheit aus dem Kreise seiner Passionsgeschichten. Das ist also kein Menschentypus im allgemeinen, sondern ein Charaktertypus im besondern. Durchaus zum ersten rechnen wir die Leere der Form, die Hervorkehrung der Hauptlinien zur Festlegung der konstitutiven Merkmale, die geringe Stofflichkeit des Fleisches, die aus der Erziehung als Bildhauer und Skulpturenbemaler entspringt, vielleicht auch die Sehgewohnheiten der perspektivischen Konstruktion, das Schema der geläufigen Abwandlung zwischen Frontalsicht und Profil als äußersten Grenzen. So würden wir zu den Grundlagen des Stils vordringen. Und da brauchen wir nur eine Reihe zusammenzustellen wie den jungen braunen Burschen Jean de Gros, den reiferen und feiner kultivierten Bekenner der Verstandesgründe für die kirchliche Religionsübung in Venedig, und die vollendete Persönlichkeit des ernststen Mannes Philippe de Croy in Antwerpen, um die Entwicklung zur dramatischen Verwertbarkeit für die biblischen Darstellungskreise ebenso zu begreifen, wie den Einfluß seiner langjährigen Praxis auf diesem Gebiete in seine lebendige Anschauung auch der Zeitgenossen um ihn her. Das gibt wieder einen wertvollen Beitrag: den durchgehenden Gefühlstypus, um nicht zu sagen Stimmungstypus, oder den vorherrschenden Lebenstypus einer Kultur, wenn nicht doch nur einer besonderen Klasse innerhalb des, Ganzen also vorsichtig ausgedrückt: den „Gesellschaftstypus“ einer begrenzten Zeitspanne. — Wenn wir uns dächten die „Persica Sibylla“ genannte alte Majestät (bei Ad. v. Rothschild in Paris) sei Isabella von Portugal, die Gemahlin Philipps des Guten, und schaute so mit leise lächelndem Humor auf die Komödie der Ehrungen und Irrungen, die sie mit erlebt, etwa auf das Bildnis ihres eigenen Sohnes Karls des Kühnen, so würden wir uns wohl einen Vers darauf machen können, was sich als ihr Orakelspruch darunter schreiben ließe. Ist das nicht eine physiognomische Kunst, die mehr wert ist, als alle Modellstudien der Porträtiervirtuosen, die in der zufällig ihnen vor Augen gekommenen Spielart des Einzelwesens aufgehen? Also Respekt vor diesem Meister, und kein Gerede von vergleichsweise erstarrter Kunst, die seine Fortsetzer betreiben mochten, aber nicht er. Wir bekennen lieber mit Lampsonius, im Rathausaal zu Brüssel angesichts der Gerechtigkeitsbilder: „O Roger, welch ein großer Maler bist du doch gewesen!“

VI. Ausgebreitete Wirksamkeit in Brüssel DER DREIKÖNIGSALTAR IN MÜNCHEN

Für die Weiterentwicklung der Kompositionsweise Rogers, nun auf Grund der Gestalten als selbständiger Körper allein, gewährt uns nach der Jahrhundertmitte willkommensten Aufschluß das große Altarwerk der Münchener Pinakothek, das aus Sta. Columba in Köln stammt und schon in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts nachweislich dort vorhanden gewesen sein muß. Es umfaßt die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel (Mittelstück 138 : 153, Flügel 138,70 cm), und mag hier vorweggenommen werden, auch für den Fall, daß die Ausführung erst in den nächsten Jahren nach 1455 erfolgt wäre. Wir bedürfen seiner für die Beurteilung auch der Frage nach dem 1455 bestellten und 1459 abgelieferten Altar des Bischofs von Cambray.

Die ganz von vorn gesehene Maria, die das nackte Kind mit der Rechten auf dem Schoße hält, bildet mit dem knienden König, der die Finger des Kindes küßt und seine Beinchen in die linke Hand nimmt, die pyramidal aufgebaute Mittelgruppe, an die sich links der stehende Joseph als Abschluß anreihet, während die beiden andern Könige rechts dem Beispiel des ersten folgen. Der nächste beugt schon ein Knie und ist im Begriff, mit seinem kostbaren Kelch in beiden Händen und dem bekrönten Hut in den Armen, sich niederzulassen, so daß er mit Kopf und Rückenlinie die Mittelgruppe ausrundet; etwas abseits bleibt der stehende Mohrenkönig, der schräg vom Rücken gesehen sich grüßend im Profil hereinwendet und die Linke nach seinem Geschenk ausstreckt, das ihm von seinem hellgekleideten Pagen in diensteifriger Schnelligkeit gereicht wird. Sein Windspiel, das wir aus dem Kathedralbild für Doornick kennen, hat sich unbefangen wie dort auf dem Boden gelagert und füllt so die Ecke, die sonst vom wehenden Turbantuch und dem weißen Pelzbesatz des Galarockes zu lebhafter Bewegtheit gesteigert wird, bis die Steinmauer der Ruine darüber hinausragt. Solch ein Anblick eines verfallenen Bauwerks mit schwerfälligen romanischen Rundbögen, die in der Mitte paarig sich öffnend, gleiche Reihen von links und rechts anschließender im rechten Winkel abgeschlossen zu haben scheinen, als wären sie zur Vorhalle einer Kirche gehörig, scheint wie eine Erinnerung an die Reise vielleicht durch niederrheinische Gegenden; denn rechts daneben erhebt sich noch ein polygoner Zentralbau mit Rundbogenfenstern und kreisrunden Öffnungen, aber mit gotischem Strebewerk, Statuenschmuck unter Spitztürmchen und Balustradengang aus lauter Kreisrunden auf dem Erdgeschoß. — Die Kloster-ruine ist aber schon hinten mit Backsteinmauerwerk gestützt worden und mit hölzernen Pfosten zur Errichtung eines Pultdaches versehen, das sich ebenso verkommen und durchlöchert auch an der Vorderseite des Steingiebels erhalten hat, nur von Moos und Epheu, ja von kleinen Bäumchen am Rande wieder freundlicher geschmückt wird. Hier steht im Schatten das Oechslein und schaut sich verwundert um, während das Grautier den Steintrog be-

schnuppert, der jetzt zum Lager für das neugeborene Menschenkind dienen muß. So kommen wir — eben durch diese aus der Tiefe vorstoßende Krippe — mitten in die heilige Familie zurück, die sogar einen dreibeinigen Hüker für Joseph besitzt, auf dem die Golddose des ersten Königs aus Morgenland schon ihren Platz gefunden hat, während der alte Pflegevater verlegen Hut und Stock in den Händen hält, um dem unerwarteten Besuch doch ehrfurchtsvoll zu begegnen. Erst hinter seinem Rücken ist noch ein Eckchen frei gewesen, wo das Bildnis des Stifters, jenseits des Mauerrestes kniend, notdürftig eingefügt werden konnte und bescheiden genug dreinschaut. Indessen, das ist doch die Richtung, in der sich die vorderste Raumschicht noch unter offenem Himmel erstreckt, und in ihr baut sich die ganze Komposition aus lebendig bewegten und reichgekleideten Gestalten auf, deren Hauptwert nicht mehr in der Prachtentfaltung kostbarer Stoffe, sondern im ergreifenden Ausdruck ihres Innenlebens gesucht ward. Und an diesen müssen auch wir uns halten, zumal da die Farben, durch mancherlei Herstellungsversuche und Auffrischungen nach dem Geschmack der Brüder Boisserré und ihrer romantisch phantasierenden Gesinnungsgenossen, in einen nicht mehr zuverlässigen Zustand geraten sind.

Wie nahe steht noch diese Maria der Madonna Medici unter ihrem Zeltbaldachin, ja sogar der Salome, die sich beängstigt zur Seite wendet, wenn auch das Manteltuch, samt dem Linnen darunter über den Scheitel gezogen, hier um die Stirn eine so spitzbogige Umrahmung für das Antlitz bildet, daß sie fühlbar genug auf das spätgotisch gestabte weiße Turbangefüge der Mater dolorosa in der Kreuzabnahme des Escurials zurückweist, und nicht wenig dazu beiträgt, der jungfräulichen Mutter vor dem Stall die vornehme Hoheit zu sichern, die sie unter der Huldigung der weisen Magier selbst zur gnädigen Königin erhebt. Bescheiden zurückhaltend legt sie ihre feine Hand auf den Mantelsaum vor ihrem Busen und überläßt so das Kind der hingebenden Liebkosung des Greises, der das Geschenk des Himmels in ihm erkennt. Wie nah steht dieser bartlose Fürstenkopf im Silberhaar dem Bischof von Tournay in der Priesterweihe. Oder wie webt sich in den ernsten Zügen des zweiten Königs der Charaktertypus des heiligen Cosmas mit dem Gesichtsschnitt des Täufers ihm gegenüber, und samt der asketischen Eingefallenheit der erschlafften Hängebacken ineinander, die wir feist und voll seit dem Joseph von Arimathia des Löwener Altarschreins kennen; das geht sogar bis zum abgehärmten Weltenrichter in Beaune hinauf, dessen Bärtchen auf der Oberlippe hier ebenso mitspricht wie die hochgezogenen Brauen, die er mit dem Täufling des Johannesaltars gemein hat. Die eingeknickte Beinhaltung in der gehemmtten Kniebeuge entspricht noch völlig der des Johannes auf seinem Sitz am Fuß des Regenbogens. Und der herausfordernde Maurenprinz hat in seinem hellen Aufputz über dem dunkeln Nacken sogar eine eigentümliche Verwandlung zu bekennen: er ist dem Maler aus dem Modell des Scharfrichters erwachsen, der so bravourmäßig zum Publikum hinüber gewandt, die Enthauptung des Bußpredigers vollzogen hat und nun wie prahlend noch die Matadorpose bewahrt. Aber die glühende

Begeisterung aus den schwarzen Augen sprüht hinüber zu dem Ziel, dem auch er nachgezogen ist, als leuchte ihm das saubere Knäblein da im Schoß der schönen Mutter wie das verheißene Bild im neuen Stern am Himmel, — und das veredelt und verklärt auch seinen ganzen in elastischem Schwung gedrehten Körper, dem die schmiegsame Eleganz seines Knappen, wie eine Ergänzung der bei ihm selber unsichtbaren Hälfte, mit etwas magern Jünglingsgliedern antwortet. Fast als überflüssige Zutat wirken danach die drei bis fünf Köpfe gaffender Zaungäste, die noch zum Torweg herandrängen und ein nacheilendes Gefolge vertreten sollen. Sie sind wohl schon Gesellenarbeit, wie die allzu ausgiebig und nah herangezogene Stadtansicht mit neuen Palastbauten, Giebelhäusern und strohgedeckten Fachwerkhütten, vor Kuppeltürmen in der Ferne und zinnenbekrönten Schloßmauern auf der Höhe.

Das neue Verfahren zugunsten der Hauptpersonen im Vordergrund und ihrer entscheidenden Rolle für die Komposition bewährt sich auch bei der Verkündigung auf dem linken Flügel. Ganz vorn am Rande der Wandöffnung, die den Einblick ins Innere umrahmt, steht der Lilienstengel im metallenen Deckelkrug, wie vor der Medici-Madonna für Florenz, und richtet sich höher, stolzer auf als je zuvor; das ist das Unschuldswahrzeichen der reinen Jungfrau, die in mädchenhafter Scheu am Betpult zur Rechten kniet und sich erst umwendet, da der Engelgruß hinter ihr erschallt: mit vollem Wortlaut steht er noch in goldenen Lettern als schräge Zeile geschrieben in der Luft. Ganz in Weiß, licht und leicht — statt in golddurchwirktem Chormantel mit Perlen und Geschmeide — gleitet der Himmelsbote über die Schwelle der Seitentür herein und verharret mit seinem dünnen Stab als Amtssignal aufrecht, indem er die sprechende Hand nur vor die eigene Brust erhebt; um das weiblich zarte Oval mit Kreuzdiadem richtet sich das Flügelpaar mit weißer Innenseite hinan in Fensterhöhe, wo die Goldstrahlen der Taube hereinzielen und schon das Haupt der Knienden erreichen. Feingerillte Langfalten der Gewänder verbinden die beiden Wesen zu sinnigem Gleichklang der Erscheinung, als wäre die Stimme nur die Verkörperung der eigenen Sehnsucht und müsse das Echo erwecken, das im eigenen Busen ihr entgegen wartet. Ganz zurückgeschoben bleibt das nahe Bett, dessen Vorhanghimmel an Schnüren vom Querbalken her gehalten wird, und dieser hat auf gleichen Steinkonsolen einen zweiten Genossen noch diesseits vom Fenstereinschnitt, der durch einen senkrecht daraufstehenden Mittelpfosten der hölzernen Tonnenwölbung als Stütze dient. Das Rundbogenfeld der Schlußwand hinten ist mit einer kreisrunden Öffnung durchbrochen, deren gemalte Glasescheiben buntfarbige Kreis- und Fischblasenmuster hereinleuchten lassen. Das ist die nämliche Anlage eines schmalen Innengemachs, wie zu breiterer Säulenstellung ausgeweitet für den heiligen Lukas beim Besuch der Gottesmutter mit dem Kinde, — so daß auch für die vielumstrittene Zusammenführung zweier Gegenspieler dort, die Datierung: erst nach 1450, als frühester Ansatz des fragwürdigen Ganzen herauspränge. In unserm Falle bezeichnet der sichtbare Querbalken der Schlafkammer die Grenze für die zweite Raumschicht, die nur noch mit dem Bett als tektonischem Körper besetzt wird,

der fühlbar genug in seinem Aufbau als Ergänzung zur knienden Jungfrau hinzugehört.

Aus demselben Geist der gotischen Bauhütte wie dieser Zusammenhang entspringt auf dem andern Flügel der Einfall, den Zentralbau, der im Mittelstück an der Ecke rechts von außen gezeigt wird, hier nun von der zugehörigen Innenseite her vorzuführen, ihn gleichsam nur durch Wegnahme der Vorderwand aufzutun, daß wir unter seine Kuppelwölbung und in den dreigeschossigen Aufbau des Polygons nach Art von S. Gereon in Köln hineinblicken. Das Altarhaus vorn ist jedoch ein flachgedeckter Anhang an eine Polygonseite, deren beide unteren Geschosse ohne den Lichtgaden als Seitenwand aufgestellt sind, unten aber keine Umfassungsmauer erhalten haben, so daß sich die Rundbogenarkaden auf glatten Säulenstämmen ins Freie öffnen, so daß also der Tisch des Herrn in einer Vorhalle steht. Hier sind, möglichst nach vorn gerückt, die Personen der biblischen Erzählung am Altar rechts versammelt, nur eine Magd als Begleiterin Marias mit den Turteltauben im Korb und draußen zwei Zuschauer hinzugenommen. In wohlabgewogener Anordnung tritt die Mutter heran, ihr Knäblein auf die weiße Decke zu setzen, Joseph mit der brennenden Kerze neben ihr und die Begleiterin im Sonntagsstaat dahinter als dritte. Simeon kommt ihr aber schon an der Schmalseite vorn entgegen, steht auf der Stufe und beugt ein Knie, indem er das nackte Kind mit beiden Händen in seinem Tuch empfängt. Die Prophetin Hannah steht an der gegenüberliegenden Ecke und erhebt ihre Rechte schon zur Weissagung, ohne noch die Lippen zu öffnen. Aber erstaunt, mit scharfem Seitenblick wie horchend schon, schaut das junge Mädchen dicht hinter ihr drein, und neugierig jedenfalls oder verwundert gar auch der bärtige Mann in der Kappe, der nur sein Profil noch am äußersten Rande hereinschiebt. Der Zentralraum, der sich durch den Flachbogen links öffnet, ist hell vom Tageslicht, aber leer bis auf die hilflose Gestalt eines lahmen Bettlers, der hinten an der Säule lehnt, und die eben durchs Tor eintretende eines Bürgers, der in seine Tasche greift, um ihm eine Münze in den Hut zu werfen. Von den Farben scheinen besonders die des glatzköpfigen Simeon gelitten zu haben, dessen Gesichtsschnitt am meisten an den heiligen Damian der Medicitafel in Frankfurt erinnert.

DER ALTAR FÜR ST. AUBERT IN CAMBRAI

Am 11. Juni des Jahres 1455 handelte Jean Robert, der Abt von St. Aubert zu Cambrai mit dem Meister Rogier de la Pasture, Maler von Brüssel, damit er ihm ein Tafelwerk von 5 Fuß im Geviert mit 11 Historien anfertige. Die bestellten Geschichten entstanden auch allmählich, wie ausgemacht war, das Getäfel maß jedoch sechs und einen halben Fuß Höhe und fünf Fuß Breite, wie das Werk erfordert habe. Am Dreifaltigkeitstage des Jahres 1459 ward das Gemälde aufgestellt und kostete achtzig Goldritter zu 43 s. 4 d. das Stück in Münze von Cambrai, wie der Abt selbst aufgeschrieben

hat¹⁾. Das Werk hat sich, wie behauptet werden darf, im Prado-Museum zu Madrid erhalten: es ist ein Triptychon, dessen Mittelstück bei 195 cm Höhe 172 cm Breite mißt, jeder Flügel 77 cm Breite. Das Hauptstück zeigt, unter einem mit Ecksäulen ausgesetzten und an der Leibung mit sechs Passionsszenen, von dem Gebet auf dem Ölberg bis zur Auferstehung, in farbiger Skulptur unter weißen Marmorbaldachinen, den Erlöser am Kreuz mit Maria und Johannes unter den Armen stehend; hinter ihnen den Einblick in das Chorghaupt einer gotischen Kirche, mit Lettnerwand geschlossen, und drei Arkaden des Langhauses vor der Vierung. Links und rechts von dem spitzbogigen Kirchentor, an dessen Schwelle das Kreuz errichtet ist, sind jedoch unter zwei Turmhelmen von durchbrochener Marmorarbeit noch je drei bemalte Bildwerke unter ähnlichen Baldachinen wie an der Bogenlaibung angebracht, nämlich die Darstellungen der Sakramente von der Taufe links oben, zur Firmelung durch den Bischof und der Priesterweihe unten, weiter rechts oben die Trauung, die Absolution einer Klosterfrau durch den Abt und die letzte Ölung des Sterbenden in seinem Bett zuunterst. Da der Kreuzestod des Gottessohnes als Mittelpunkt des ganzen Erlösungswerkes zugleich die Kommunion bedeutet, so haben wir die sieben Sakramente beisammen, um deren Wiedergabe es dem Besteller offenbar in erster Linie zu tun gewesen ist, nachdem er in Tournay das Altarwerk des Bischofs Jean Chevrot gesehen hatte. Dazu gehörten nun auf den Flügeln als Anfangsglied die Ursache des Gnadenweges überhaupt die Vertreibung aus dem Paradiese, die der erste mit dem Blick durch das Gattertor auf den Sündenfall am Baum der Erkenntnis vereinigt, und das Endglied der gesamten Menschheitsgeschichte, das Weltgericht, das auf dem letzten Stück wieder wie der erste auch in einem engen Spitzbogen eingeschlossen, in abgekürzter Form gegeben wird, hier unzweifelhaft im Anschluß an den großen Altar des Hospitals zu Beaune für Nicolas Rolin von Autun. Zu diesen neun „Historien“, die der Abt sicher als solche gezählt hat, kommen dann die beiden Außenseiten der Flügel, die Grau in Grau gemalt, zwei plastische Bildwerke einander gegenüberstellen, nämlich Christus mit einem Jünger hinter sich, wie er seinen Widersachern die verfängliche Frage nach dem Zins für den Kaiser beantwortet. Sie treten ihm zu dritt gesellt entgegen, zeigen eine große Münze mit dem Imperatorenkopf vor und sagen, was am Sockel geschrieben steht: „Magister, scimus quia verax es, dic ergo: nobis licet census dare Caesari, an non?“ Die Gegenrede lautet: „Ostendite mihi numisma census. — Reddite ergo quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo.“ Und der Zeuge, der diese Entscheidung mit erlebt, ist gewiß der Evangelist Matthaeus, bei dem sie im Kap. XXII, Vers 16—21 erzählt wird. Dies sind wohl die Darstellungen 10 und 11 nach der Zählung des Abtes, der die bemalten Tafeln als Leistung des Meisters einschätzt, wengleich sie zu einer und derselben Geschichte gehören; die je sechs Skulpturwerke an den Kehlungen der drei Portale und

1) Mémoires de St. Aubert de Cambrai bei L. de Laborde, Les Ducs de Bourgogne II, 1, preuves LIX, abgedruckt bei Fr. Winkler a. a. O. S. 170f.

die Reliefs in den Zwickeln daneben rechnet er nicht besonders, weil sie als Beiwerk selbstverständlich dazu gehörten; es sind jedoch ebensogut Kompositionen, die eigens zu diesem Zweck, wenn nicht erfunden, doch in die Rahmen eingepaßt werden mußten: die Schöpfungstage mit der Erschaffung des Weibes am ersten Flügel, die Passionsgeschichten auf dem Mittelstück, und die Werke der Barmherzigkeit an der Pforte des Gerichts.

Der Erhaltungszustand des Ganzen, das 1836 aus dem Kloster de los Angeles in Madrid an das Museum kam, läßt allerdings durchgehends zu wünschen übrig. Aber es gewährt doch unzweifelhaft einen wertvollen Einblick in die Arbeitsweise der Werkstatt unter der Leitung des Meisters, der für den bescheidenen Preis, den der Abt von St. Aubert anlegen wollte, gewiß nicht die Verpflichtung übernommen hatte, es auch nur zum größern Teil eigenhändig auszuführen. Wenn die Schüler Rogers erst mit möglicher Genauigkeit durchverfolgt werden, dann gilt es auch die kleinen Bildwerke einzeln herauszuheben, die für zyklische Folgen des gemeinsamen Erbes hier einen greifbaren Grundstock darbieten, den der Ikonograph sich nicht entgehen lassen darf. Wir beschränken uns, wo wir nur mit dem Meister selbst zu tun haben, auf die drei Hauptstücke und die Sakramente, weil sie an bekannte Werke desselben anknüpfen und Vergleich zulassen.

Die erste Tatsache, die an diesem Beispiel einer ins Allgemeinere gehenden Wirkung des Meisters Roger von Brüssel beachtet werden muß, ist das Festhalten an der architektonischen Einrahmung des Triptychons nach Art der Lettnerwand oder der Westportale. Dies geschieht hier sogar im Widerspruch zu Darstellungsgegenständen unter freiem Himmel, wie der Vertreibung aus dem Paradiese und dem Jüngsten Gericht, ist also ein Zeichen aufgenötigter Vorschrift vom Auftraggeber¹⁾. Dieser will alles vereinigt sehen, was ihm an den Altarwerken des berühmten Malers für Beaune und für Tournay besonders gefallen hat, — wieder eine Bestätigung, daß beide großen Aufträge in einem Zeitabschnitt schnell genug nacheinander vollendet oder gar nebeneinander entstanden sein müssen. Dazu kam dann gewiß noch der Anblick des kleinen Reisealtärens, das fertig mit nach Italien genommen und dort an Lionello d'Este von Ferrara verkauft wurde, denn dieses enthielt ja die Vertreibung nach dem Sündenfall ebenso auf dem ersten Flügel, und war den Darstellungen nackter Menschen bei Auferstehung der Toten, Scheidung der Auserwählten und der Verworfenen durchaus verwandt, wie eine natürliche Frucht dieser Entwürfe dem Künstler mit in den Schoß gefallen. Aber wir sind nicht mehr in der Lage den wünschbaren Vergleich zwischen der Komposition, in ihrer ursprünglichen Fassung, und der für St. Aubert in Cambrai durchzuführen, da wir jene nicht mehr besitzen. Und diese ward sicher abgewandelt, weil sie als Gegenstück zum Jüngsten Gericht dastehen sollte, und weil beide Flügel sich neben dem archi-

1) Auch der Zeitpunkt ist von Belang, da Dirk Bouts in Löwen ebenfalls dazu kam, diesen Aufbau für zyklische Darstellungen zu adoptieren. Vgl. den Kreuzaltar in der Capilla Real zu Granada und das Marienleben im Prado zu Madrid.

tektonisch festgebauten Mittelstück nur durch ähnliche Umrahmung eines von vorn gesehenen Portalbogens behaupten konnten. So verfiel man auf das Gatter eines heimischen Gartens für Eden, und die Vorderansicht des hindurchgejagten Paares an der Schwelle des getäfelten Fußbodens. So mußte aber auch der Engel oben in das Spitzbogenfeld des Kirchenportals hinaufgenommen werden, um dem Weltenrichter gegenüber das Schwert zu schwingen: er ist gerade im Begriff durch die Öffnung herauszufahren über das Gattersims, und ganz in weiß gekleidet, um sich desto wirksamer hervorzuheben. Recht kläglich aber wird der Herr auf dem Regenbogen drüben eingeeengt, da er die Engel mit den Marterwerkzeugen wenigstens als Paar noch bei sich haben soll; die Farbenbrücke selbst wird zum Spitzbogen, auf dem man nicht sitzen kann, und die Weltkugel unter seinen Füßen rollt in gefährlicher Nähe gegen die Fürbitterin, die sich mit dem Täufer auf schrägen Fensterplätzen behelfen muß. Und dennoch ist versucht, auch diesen Gestalten noch durch eine Wolkenwand und Wolkenschemel in der überirdischen Region einen Halt zu gewähren, sie hinaufzunehmen, wo sie doch schon an den Torpfeilern hängen und von Maßwerk überspannt sind. Und dicht unter ihnen liegt schon der Erdengrund, aus dem Tote sich losringen, und auf dem das Engelgeleit in die Seligkeit ebenso, wie das Entsetzen vor dem feurigen Abgrund, in wenig Gestalten aus dem Breitbild von Beaune zusammengebracht werden. Das war gewiß keine Lockung für den Meister, sich selbst zu wiederholen und und großartigste Leistungen im Auszug zu verballhornen!

Die Hauptsache war jedoch gewiß für den Besteller die systematische Übersicht der sieben Sakramente, mit ihrem lehrhaften Zweck, wie die Schöpfungstage dort und sieben Werke der Barmherzigkeit hier, als Bilderkatechismus in seiner Klosterkirche. Und auch hier ist der Vergleich mit dem Meisterwerk für Jean Chevrot (jetzt in Antwerpen) lehrreich genug. Das plastische Bildwerk mit der Frauengruppe, das der Bischof sich in seine Kathedrale setzen ließ, weil er den Kalvarienberg der Karthause bei Dijon womöglich noch überbieten wollte, findet hier keinen Anklang in seiner Ausführlichkeit: nur das Kreuz mit dem Erlöser wird doch aufgestellt, und die Mutter mit dem Lieblingsjünger, auf ihren gewohnten Plätzen unter den Armen, im Vordergrund des Portalbaues selber gegeben. Obgleich sie so den Zutritt hemmen, wird vom Einblick ins Innere der lichten Kirchenhalle soviel, wie sich irgend im festen Rahmen des spätgotischen Bogens fassen läßt, hereingebracht. Es ist nicht die nämliche Zentralperspektive mit leichter Verschiebung des Standpunktes wie auf dem Urbild, sondern eher ein Abklatsch von der Gegenseite, doch nicht ohne bereichernde Veränderungen am Maßwerk der Triforiengalerie. Und statt des Blicks auf den Hochaltar mit der Erhebung des Allerheiligsten, als Symbol des höchsten Sakraments, wird hier, offenbar zugunsten der ruhigen Wirkung der Kreuzgruppe vorn, eine dunkle Lettnerwand eingeschoben, die wenigstens Johannes und dem Christuskörper als Folie dienen kann. Da nun aber das Meßopfer fehlt, die Kommunion zu bedeuten, muß der Kreuzestod deutlicher gezeigt werden,

die Erlösungstat des Schuldlosen, nicht die Klage der Seinigen hervortreten. So ist denn die Haltung des Gekreuzigten aus der gestreckten Aufrichtung des Triumphators in die des sterbenden Dulders zurückverwandelt, wie auf dem Wiener Kreuzaltar, mit seitwärts zusammengeknickten Knien. Maria aber wird, auch abweichend von diesem Vorbild, zur Mater Ecclesia und richtet sich auf aus ihrem Schmerz, zur gefaßten Matrone, die beide Hände, wie zur Gemeinde gewandt, auf ihre Brust legt. Und Johannes wird, aufblickend zum verblichenen Herrn, doch in geschlossener Haltung zum hingebenden Bekenner. Hier liegt am ehesten die Beteiligung der Meisterhand selbst, wie die Abwandlung der Personen in ihrer kirchlichen Bedeutsamkeit sein tieferes Verständnis erheischte. In der Tat entspricht Maria, auch in dem heutigen Zustand noch, am ehesten den Anforderungen, die wir zu stellen pflegen. — Die plastische Wiedergabe der übrigen sechs Sakramente, unter den Marmorbaldachinen der fialenbekrönten ciborienartigen Tabernakel beider Portalgewände, wird natürlich durch den Platz solcher farbig bemalten Skulpturen bedingt. Sie mußte aus den zusammenhängenden Kapellenreihen der Seitenschiffe des Triptychons für Tournay, das der Besteller zunächst im Auge hatte, herausgelöst und auf dem einzelnen Podium selbständig gemacht werden, nachdem man sie aus dem Zwang der perspektivischen Verschiebung dort befreit und, den Möglichkeiten der neuen Aufstellung gemäß, wieder abgerundet hatte; die untersten beiden, am Fuß der Türgewände, ohne eigenen Sockel unter sich, erhalten sogar Tiefenschau von einer Schmalseite her und Schrägansicht wie der quadrierte Fußboden, der Ausweitung des Portals gemäß (Priesterweihe und letzte Ölung). —

SAKRAMENTSDARSTELLUNGEN

Hier kommt uns indes noch ein andres Hilfsmittel zustatten, das den überzeugenden Nachweis der persönlichen Beteiligung des Meisters bei solchen Kompositionen gewährt: die nämlichen Aufgaben für Stickereien zum Besatz am Chormantel des Bischofs von Lausanne, Jakob von Romont, im Paramentenschatz des Historischen Museums zu Bern (Nr. 308). Merkwürdigerweise hatte der Herausgeber dieser wertvollen Arbeiten, Jakob Stammler (Bern 1895), der doch den Altar in Antwerpen wie den in Madrid genau verglichen, das Urteil abgegeben, daß „die Stickereien in Bern weder das eine noch das andre Werk kopieren“ — und zwar, obgleich Einzelheiten auf den gleichen Szenen des Cambraialtares unverkennbar wiederkehren. Es ist das Verdienst Friedrich Winklers, die Abhängigkeit von Roger van der Weyden sorgfältig nachgeprüft und die Wichtigkeit dieser Urkunden gebührend hervorgehoben zu haben¹⁾. Er nennt als Übereinstimmungen besonders: die „Taufe“ in der Anordnung der Figuren und der Frau links; — die „Ehe“ in der Gruppierung, hauptsächlich in dem Brautpaar mit dem

1) a. a. O. p. 46f.

Knaben; — die „Buße“ in der knienden Frau und dem Stuhle des Priesters. „Es kann kein Zweifel sein: der Berner Mantel entstand nicht ohne Kenntnis des Cambraialtars oder umgekehrt. Es sind aber durchaus selbständige, in der Komposition ausgezeichnete Stücke; sie aus dem engsten Zusammenhange mit Rogier herauszureißen ist unmöglich. Die Trachten zwingen außerdem die Entwürfe in die Zeit von 1440 bis 1460 anzusetzen. Die Erklärung, Rogier selbst habe sie geschaffen, ist die zwangloseste.“

„Mit Ausnahme der Taufe sind eigentlich alle Szenen neu erfunden.“ Aber hier ist schon die Abwandlung von der ursprünglichen Anlage für das Triptychon in Antwerpen wichtig. Dort vollzieht ein gewöhnlicher Priester die vorgeschriebene Zeremonie an dem Täufling und steht rechts außen, um gesehen zu werden. Für St. Aubert in Cambrai wird der Bischof selbst in die Mitte gestellt, wenn nicht der Abbas mitratus in Person. So verschieben sich die männlichen Zeugen nach rechts und die Frauen nach links; aber das Taufbecken selbst bleibt überall gleich. In diesem Fall stimmt die Berner Stickerei mit dem Relief des Cambraialtars überein. — Auf dem Relief der Firmelung sitzt der Bischof rechts außen und die Knaben kommen von links heran, an zwei stehenden Geistlichen im Chorhemd vorüber. Ebenso ist bei der Priesterweihe der Bischof an dem rechten Rand hingesezt worden, vor ihm kniet natürlich, wie schon ursprünglich, der Diakon, der zum Priester geweiht werden soll; links steht ein anderer mit hoch erhobenen Händen mit symbolischer Fingerstellung, hinten ein Paar von Assistenten, deren einer Meßbuch, Kelch und Kännchen trägt. Auf dem Chormantel erscheint der Bischof wieder in der Mitte, dem die Weihe empfangenden links wird ein anderer rechts als Gegenstück zugeordnet; beiden entsprechen zu den Seiten des Bischofs die stehenden Helfer und hinter ihm der Träger des Krummstabs. Diese Komposition ist kunstreich und sinnvoll, läßt alle Figuren frei im Raume zu ihrem Rechte kommen, und übertrifft so an Wert entschieden das farbige Relief im Tabernakel für Cambrai. — Gegenüber bei der „Buße“ sitzt der Beichtvater links am Ende und löst die kniende Frau in ihrer weißen Haube, hinter der ein ebenso betender Mann wartet, daß an ihn die Reihe kommt. Ein anderes Paar steht an der Wand dabei. Auf dem Chormantel ist abermals die strengsymmetrische Korrespondenz um den Bischof als Dominante durchgeführt. „Die Frau kniet rechts, hinter ihr ein Mann, dem wieder rechts eine Frau entspricht, hinter diesen beiden je ein stehender Mann.“ Also auch hier die gesetzmäßige, unverschobene Fassung in der Vorlage für die Stickerei, die wir somit für Roger selbst in Anspruch nehmen. Vielleicht sind es, da überall der Bischof erscheint, die ersten Vorschläge für den Bischof von Tournay, die sodann im Altartriptychon erst nach den Anforderungen der Perspektive abgewandelt werden mußten, als die zusammenfassende Idee des Kathedralbaues als Schauplatz des Ganzen gefunden war. Es sind ja genau die nämlichen Kompositionsgesetze, die wir in der Medici-Madonna festgestellt haben, jenem von Niemand bezweifelten eigenhändig 1450 in Florenz ausgeführten Werk, das nur noch das Kultbild unter dem Zelttabernakel zeigt, die übrigen vier Gestalten unter freiem Himmel, als sich selber

den zugehörigen Raum schaffende Körper. Im Unterschied davon sind in diesen Darstellungen der kirchlichen Sakramente, die eine priesterliche Amtshandlung mit sich bringen, also feste Beziehungen zwischen den Personen stiften, alle Beteiligten noch unter einem spätgotischen Gehäuse mit Kappengewölbe zusammengehalten. Deshalb dürfen wir urteilen, daß sie vor der italienischen Reise, also vor 1449 entstanden sind, zumal da die Trachten als Anfangstermin 1440 ergeben, als Schlußtermin jedoch 1460 schon zu spät erscheinen lassen. Bei den Wiederholungen der Originalkompositionen in bemalten Skulpturen der Portalwände für St. Aubert zu Cambrai wäre die Beibehaltung der gotischen Baldachine nicht zu verwundern, sondern wurde von der Spitzbogenarchitektur mit Figurengruppen in der Kehlung auch der Archivolten von selbst mitgebracht, sowie einmal diese Umrahmung des Triptychons vom Auftraggeber verlangt war. — Daß die Komposition auch in der Wiedergabe biblischer Vorgänge, seit 1450 nur auf die Körper als maßgebende Grundeinheit abgestellt wird, haben wir aus der Anbetung der Könige für Köln ersehen, und deren Flügelbilder mit der Darbringung im Tempel und der Verkündigung bezeugen nur die Übereinstimmung mit den Gesetzen, die wir soeben auch hier verfolgt haben.

Wenn wir feststellen konnten, daß zu Stickereien von Chormänteln und geistlichem Ornat Vorlagen von der Hand des Meisters Roger begehrt waren, nachdem er einmal so mustergültige Schilderungen des kirchlichen Lebens in einer gotischen Kathedrale gegeben hatte, so dürfen wir uns nicht mehr wundern, seinen Geist und seine Komposition für die Erteilung des Sterbesakraments auch von der graphischen Kunst in Anspruch genommen zu finden. Dies geschah, wie wir vor Jahrzehnten schon gezeigt haben, in dem berühmten Blockbuch der „Ars moriendi“, der Sterbenskunst, wie dieses als Handbuch für Beichtväter zur Vorbereitung ihrer Gläubigen auf ein seliges Ende in Gebrauch gegeben wurde, um durch das Wort und das Bild zugleich die reuige Bekehrung des Sünders zur rechten Zeit noch zu erzielen¹⁾.

DER MIDDELBURGER ALTAR

Gegenüber den fremden Ansprüchen, die notwendig in wachsendem Maß an den gesuchten Meister herantraten und seinen geschäftlichen Sinn zu rascher Betriebsamkeit herausforderten, gewährt es dem heutigen Forscher höchste Genugtuung, ihn auch einmal ganz unmittelbar beim eigensten Schaffen beobachten zu dürfen. Diese Gelegenheit gewähren uns in der Zeit vollendeter Reife noch zwei Werke seiner Hand: eine Silberstiftzeichnung zum Kopf der Jungfrau Maria im Louvre zu Paris und das Altarwerk des Peeter Bladelin im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Das einzigartige Blatt

1) Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften in Leipzig 1899. Vortrag über Meister E. S. und das Blockbuch *Ars moriendi* von August Schmarsow, Sitzung vom 23. April.

der Zeichnungssammlung ist sorgfältig mit dickem Kreidegrund überzogen¹⁾, nur oben zu knapp beschnitten (weil diese Vorbereitung sich loslöste?). Mit einem leichten dünnfaltigen Linnentuch um den Kopf bis an die Stirn, neigt sich das Antlitz in Dreiviertelsicht, soweit nach rechts hinüber, daß der Blick der mandelförmig geschnittenen Augen wohl nur das Kind in ihrem linken Arme treffen kann, an das auch in der Phantasie des Malers immer sogleich gedacht ward, sowie ihm ein unschuldsreines Mädchen den Gedanken an die Auserkorene weckt, die er seiner Gemeinde als Ideal darzubieten das innige Verlangen hegt. Hier ist es gefunden, mit seiner natürlichen Zärtlichkeit für ein pflegebedürftiges Geschöpf, und gibt sich unwillkürlich — sei es nur in Gedanken an willkommene Pflicht — der Freude am fröhlichen Lebewesen hin, daß helles Glück aus sanften Sternen strahlt. Die feingeschwungenen Brauen bezeichnen die Ränder, aus denen die gerade Nase in edelstem Ausmaß entspringt, um in gleichem Abstand durch das Kinn begleitet zu werden, das den eiförmigen Schnitt abschließt. Zwischen beiden Spitzen schiebt sich das schwellende Lippenpaar geschlossen soweit vor, daß eben noch die Regung des Herzens wie aus einer Knospe spricht. Mit entschiedener Schattengrenze ist der Umriß von Stirn und Schläfe über die linke Wange entlang festgelegt, wie die wichtigste Errungenschaft der Formensehens und des Tastgefühls, das der weichen Rundung des Fleisches ebenso wie dem klaren Knochenbau darunter nachgleitet, während auf ihrer rechten Seite, dem Beschauer zugekehrt, sich wohl die weiche Welle des Haargelocks herniederringelt, aber die Stelle der Ohrmuschel nur leicht angedeutet belassen ward. Dagegen ist die schlanke Säule des Halses fest genug durchmodelliert, um den Kopf sicher zu tragen und die lebendige Drehung des Augenblicks festzuhalten als wandelbare Erscheinung, die nur der Silberstift so einmalig auf die Fläche bannt. — Das nicht ganz zum Abschluß gediehene Blatt ist, soviel wir wissen können, auch unverwertet geblieben; aber es bedeutet für uns ein unschätzbares Bekenntnis warmer Menschenliebe und ahnungsvoller Poesie, das jedem Urteil über Teilnahmlosigkeit einer spröden Künstlernatur entscheidend entgegensteht. Dies ist die Urkunde, der wir folgen müssen, wie dem Altarbild für Middelburg.

Der „Dreikönigsaltar“ aus S. Columba in Köln, den wir jetzt in der Münchener Pinakothek nach seinem Hauptstück so zu nennen pflegen, ist doch, als erzählendes Ganze, noch in alter Weise von links nach rechts abzulesen; denn die Verkündigung auf dem einen Flügel geht der Anbetung der Könige voran, und die Darbringung im Tempel folgt dieser Huldigung der Weisen aus Morgenland. Diese zeitliche Reihenfolge wird auf dem Middelburger Altar durch einen andern Sinn der Beziehungen abgelöst. Da steht an erster Stelle die Weissagung der Tiburtinischen Sibylle an Augustus, den römischen Kaiser, dem sie die am Himmel tronende Jungfrau mit dem Kinde auf dem Altar zeigt und den Rat gibt ihr ein Weihrauchopfer darzu-

1) Ausgestellt als No. 625, rechts unten von späterer Hand: Albert Dürer. Photogr. Giraudon 428. Kopiert im Madonnenbild zu Donaueschingen No. 2

bringen. Das geschah nach der Legende auf dem Kapitol in Rom, wo noch heute die Kirche der Maria mit dem Beinamen „in Ara coeli“ an die Erscheinung „auf dem Himmelsaltar“ erinnert. Das kann allerdings auch als Verkündigung im voraus genommen werden, also die erste Stelle behaupten. Dann würde das Mittelstück mit der Anbetung des neugeborenen Kindes durch die eigene Mutter folgen. Und an dieses schließt sich zeitlich wieder die Erscheinung des Christkinds im neuen Stern am Himmel vor den drei Weisen des Morgenlandes an. Aber nicht ohne guten Grund ist auf diesem zweiten Flügel das Ereignis vor dem Besuch des neugeborenen Königs der Welt selbst an die Stelle der gewohnten Anbetung in der Hütte gebracht worden. Das vielgelesene Buch „Speculum humanae salvationis“ oder „Spiegel menschlicher Behaltniß“ hat schon diese Zusammenstellung in dem Sinne wie hier, nämlich als Hinweispaar auf die Herrschaft im Abendland und im Morgenland. Und so muß das Flügelpaar dem Hauptstück in der Mitte untergeordnet, nicht in der Reihenfolge des Ablesens wie bisher beigeordnet werden; denn dies kleine Triptychon, das bei einer Höhe von 91 cm, je 40 cm Breite in den Seitentafeln und etwas über das Doppelte, 89 cm im festen Bestandteil mißt, ist ein Klappaltar für die Hauskapelle, dessen Flügel freilich das Innere des Schreins verschließen können, aber geöffnet nicht mit ihm in einer fortlaufenden Ebene stehen sollen, sondern im stumpfen (oder sogar rechten) Winkel zu ihm, als Paar gleichlaufender Gegenstücke aufgestellt, sozusagen die Seitenwände eines kapellenartigen Gehäuses bilden. Denn so sind sie als entsprechende Kompositionen angelegt, mit dem Zielpunkt aller Bewegungen der beteiligten Personen auf der Innenseite: hier rechts, dort links hinaus, und umgekehrt erscheinen die Gestalten, vom Rücken gesehen, hier in der Richtung von links nach rechts abzulesen, dort in der Richtung von rechts nach links hinein — also als korrespondierendes Paar mit Richtungsgegensatz durchgeführt. So werden diese Seitentafeln zu Eingangswänden für das Breitbild in der Mitte, gleichwie die Portalgewände mit ihrer Zuschrägung gegen die Öffnung selbst, und übernehmen das Amt der Einführung in die bleibende Bedeutsamkeit des darinnen sichtbaren Vorgangs, oder bei der Rückkehr von dem bescheidenen Ereignis, das der Ausbreitung und Entfaltung seines Inhalts in die Welt hinaus, nach Morgen und nach Abend gleichermaßen.

So angelegt, konnte der erste Flügel hier auch den letzten Platz einnehmen, wie in dem Altärchen des Lionello d'Este in Ferrara, wo die Vertreibung aus dem Paradies den Anfang gab, als Ursache des Erlösungswerks in der Mitte, und die Verkündigung an den Herrscher des römischen Weltreichs den Beschluß machte, als Verheißung des Gottesreiches auf Erden. Nur mußte dann eben der Strafakt gegen das sündige Menschenpaar in umgekehrter Richtung, von innen nach außen, also von rechts nach links den Hinauswurf aus dem Tore vollziehen; so befand sich dies geöffnete Gatter des Gartens in der Tiefe, wo sich hier im Palast des Imperators das Fenster befindet und wir können darnach die Abwandlung der Komposition für St. Aubert in Cambrai vorstellen.

Der habsburgische Doppeladler in den Rautenscheiben der Oberfenster sagt uns, daß der Brüsseler Stadtmaler den römischen Kaiser meint, so gut wie auf dem Rathausbild von Trajans Gerechtigkeit. Und ins innerste Gemach des Augustus führt er uns beim Besuch der Sibylle von Tibur; denn das Himmelsbett mit karminrotem Baldachin und Nachtsack steht in der Ecke hinten. Von seinem dunklen Glühen hebt sich die lichte Gestalt der Seherin mit schneeweißem Turban, im gelbgrünen Kleide mit blauen Unterärmeln und weißem Pelzbesatz ab. Neben ihr vertieft sich das Karminviolett im Sammetkleide des knienden Augustus zu bräunlichem Grundton und gewinnt erst im goldgelben Brokatrock das Karminrot wieder, das sich in Unterärmeln und Beinkleidern zu Zinnoberrot erhöht. Ein sattes Blau verbindet sich mit dem Goldgelb des Kronreifs darauf im gesenkten Hut des Herrn der Welt, der sich demütigt und das Weihrauchgefäß schwingt vor der tronenden Gottesmagd in Himmelshöhe, die ihm in hellrot umrandeter Glorie und lichtem Ultramarin ihres Gewandes antwortet. Der glänzend beleuchtete Marmorthron wirft über gelbgrüner Frühlingslandschaft seinen starken Schein, wie ein überraschendes Meteor am Tageslicht, in das Innere der Kapitolswohnung und gleitet schimmernd über den farbig eingelegten Boden grauer Fliesen hin, der sein Echo in den erstaunten Zeugen weckt, die stumm, und von der Offenbarung ausgeschlossen, zur Seite stehen. Hellgelbe Ärmel und Kleidung des vordersten Höflings mit Hellblau in Mantel und Kappe sammeln diesen Widerschein von außen zur Wirkung des Anblicks ehrfürchtiger Unterwerfung, und ein Aufleuchten des Zinnoberrots verkündet selbst aus der Ecke rechts die Teilnahme vertrauter Staatsräte im Kabinett ihres Fürsten. Ihre Gesichter freilich hängen am Munde der Seherin, und nur das einwärts gekehrte Profil des Ritters vorn lenkt, wie alle Linien der Komposition sonst, auf das greise Haupt des betenden Caesar Augustus, in dem sich, auch bei starker Verkürzung noch, der Ausdruck höchster Ergriffenheit erkennen läßt.

Dies Hängen der Blicke und aller gespannten Züge des Gesichts an dem Wunder, das droben in den Lüften vor sich geht, bestimmt auch die Anordnung des gegenüberstehenden Bildes der drei Magier auf ihrem Wege zum gesuchten Ziel. Von der untern Ecke rechts müssen wir ausgehen, um im schrägen Anstieg zum Scheitel des ehrwürdigen Greises zu gelangen, der mit dem Geschlängel seines weißen Mantelsaums beginnend, über hellkarminrote Gehänge, zum bräunlichen Gelb der Kapuze mit ihrem spitz zulaufenden Rochenschweif, und dem Gelbgrün der Ärmel zu ausgebreiteten Händen und glänzender Glatze, sein Antlitz in scharfem Profil erhebt, und so — sprechend in allen Gliedern — gegen die bräunlich-gelbgrüne Wand des Hügels steht. Leuchtendes Zinnoberrot im Goldbrokat des zweiten Königs gesellt sich dem Ultramarinblau des Mantels mit bräunlichem Karminviolett im Aufschlag und heller getönt in dem Hut vor der Brust, die hinten abschließend, hier zum tiefen Schwarz des Mohren überleiten, dessen goldgelbe Halskrause und Zinkenkrone das reine Weiß in Ärmeln und Kopfbinde vorbereiten, das dann den Gegensatz seiner dunkeln Physiognomie zu dem vornehmen Schnitt des Reisegefährten vor ihm erst recht zur Wirkung bringt.

Zur liegenden Mondsichel geschlossen, sammeln sich die drei tiefbewegten Männer mit einheitlicher Ausdruckskraft, die über den Hügelrand, der ihren Körpergehalt unterstützt, zum schwebenden Strahlenkreis des nackten Kindes empordringt, als sei das der Mittelpunkt der Welt, der ihnen nun erst aufgegangen, aus all ihrer Weisheit und Sternkunst im Lande Chaldaea.

Auf ockergelblichbraunen Vordergrund, mit dem Einbruch in ein unterirdisches Gewölbe hier und einem vergitterten Kellerloch dort, erhebt sich der rotbräunliche Ruinenbau des Hauptbildes, mit der einsam stehengebliebenen romanischen Säule als Eckpfosten und einem paarigen Zwergsäulenfenster in der Wand gegenüber, die sich mit stützenden Balken verbündet haben ein armseliges Strohdach über dem niedrigen Gewölbe des Altargehäuses zu tragen, das sich nun in einen Stall für Haustiere verwandelt hat, und doch das Weihnachtswunder der Heilandsgeburt in sich bergen sollte, das es seinem einstigen Beruf als Heiligtum zurückgibt. Da leuchtet Hausvater Joseph mit seiner flackernden Kerze mühsam nach kirchlichem Brauch durch den offenen Schaltraum der Säulenecke hinein in die Krippe, und vermittelt mit seinem hellkarminroten Pelzkleid die karminviolette Tönung der Engelsgewänder, die zu Hellgelb gesellt aus dem Schatten aufspringen, wo das nackte Kindlein auf einem Zipfel am Boden liegt. Über dem tiefen Ultramarinblau des rings um sie ausgebreiteten Mantels kniet die Mutter im bläulichen Weiß der Unschuld und neigt ihr bleiches Antlitz aus dem rotbraunen Haargelock um die Schultern über die andächtig gefalteten Hände zu dem kleinen hilflosen Geschöpf, in dem nur sie noch den göttlichen Ursprung zu erkennen vermag. So umrahmt ihre zarte Gestalt, wie die aufstrebende Hälfte eines Spitzbogens, im Verein mit der entgegenkommenden andern im Joseph dies vom Himmel geschenkte Kleinod, und schließt die Figurengruppe, die in diesem Fall das gewohnte Tabernakel gotischer Skulpturen wieder für sich beanspruchen darf und sich doch selbständig genug herauslöst. Vor dem verfallenen Kapellchen erst ist noch ein dritter Hauptplatz frei gelassen, und dieser wird, wenn nicht zum ersten Male, doch in dieser Nähe neu genug, dem Stifter selbst eingeräumt, für seine ganz hingebende, die selbstvertrauende Persönlichkeit fast völlig ausschaltende Andacht zum heiligen Mysterium. Ein Bißchen ist auch die besondere Gnade der Gebenedeiten im Spiel; denn ein letzter Zipfel ihres karminvioletten Unterkleides heißt als Verbindungsglied die Nähe des warmen Schwarz willkommen, das sein graubraun mit Pelz verbrämter Rock nun erst als sichernden Abschluß nach außen herzubringt. Sein runder Hut hängt vom Nacken herunter und läßt ihn barhaupt, unter spärlich beschnittener Haardecke, seine schweren Lider senken und die gefalteten Hände abwärts vorstrecken nach dem verheißenen Erlöser, indem er so, als aufopfernder Verehrer, dem Beispiel der Jungfrau nachahmt und ihres seligen Geheimnisses inne wird, wie es nur getreuem Anschmiegen aus Herzensgrund geschehen mag. Er ist mit eingegangen in das Weihnachtsbild und teilt mit seinen Personen den warm graurötlichen Fleischton; er darf wohl gar das „Gloria in excelsis“ hören, das die Engel in Hellgelb, Hellkarmin und Gelbgrün zu dritt vor dem tiefblauen Himmel anstimmen. — Nur in einem Punkt ist er

doch ein Zeitgenosse des Kanzlers Rolin und des Stifters der großen Kreuzabnahme von Robert Campin geblieben: er hat sich die Märchenhütte mit dem Wunderkind zu nah an seiner eigenen Stadtgründung gewünscht, dicht vor dem Schloßbau und den Straßenecken von Middelburg. Und diese Nähe der Wirklichkeit draußen beeinträchtigt den Zauber, über den der Maler verfügte. Ihm allein, Roger van der Weyden verdankt er die Aufnahme ins Reich der Kunst, die hier in Raumgestaltung und Farbenharmonie die Höhe der bildnerischen Verkörperung und poetischen Beseelung aller Mitwirkenden erreicht.

Das ist das letzte intimste Meisterwerk, das wir von ihm besitzen, und ist malerisch zugleich das vollkommenste, das ihm gelingen sollte.

Die einzige Schöpfung in so geläutertem Stil, die hiermit noch verglichen werden könnte, ist das Paar von Tafeln: ein Christus am Kreuz und Johannes mit der zurücksinkenden Maria, in lebensgroßen Figuren, jetzt in der Sammlung J. G. Johnson in Philadelphia. Man hat sie zunächst, um ihre Eigenhändigkeit zu bewähren mit dem Wiener Kreuzaltar verglichen. Aber wenn man dies Zeugnis für ihre künstlerische Vollwertigkeit nicht mehr bedarf, wird man auch nicht daran festhalten an ihre Gleichzeitigkeit zu glauben. Es ist schon etwas ganz anderes die Gruppe, des Lieblingsjüngers mit der zusammenbrechenden, aber immer noch die Hände ineinander verschlingenden und so zum Sohn hinaufhebenden Mater dolorosa selbständig als vollrundes Bildwerk, nur Grau in Grau gemalt hinzustellen, und dann lebensgroß mit äußerster Vereinfachung der Mittel und doch durch und durch bis ins Kleinste beseelt. Der Kopf des Johannes zeugt für eine weit abgeklärtere Stufe, etwa wie die Zeichnung der Jungfrau im Louvre. Und auch der Christus mit der geraden Streckung der Beine spricht für die Abkunft von dem Triumphkreuz des Kathedralbildes für Tournai, die Anordnung als Diptychon mit der schlichten Steinmauer und dem roten Behang für volle Bewußtheit der Läuterung¹⁾.

VII. Letztlinge des Alters

DAS TRIPTYCHON MIT 5 HALBFIGUREN ZU INWOOD-HOUSE

Nur in die Spätzeit Meister Rogers kann die Dreitafel mit Halbfiguren gehören, die aus dem Besitz des Herzogs von Westminster in den seiner Tochter Lady Theodora Guest nach Inwood House bei Henstridge Blandford in Dorsetshire gekommen ist²⁾. Es sind die Bildnisse des Erlösers selbst,

1) Über einen großen Christus am Kreuz im Escorial mit der Mater dolorosa und Johannes abseits, den Carl Justi gesehen und gewürdigt hat, vermag ich nicht aus eigener Anschauung zu urteilen, da es mir 1910 bei längerem Aufenthalt daselbst nicht gelungen ist, zu diesem Heiligtum vorzudringen.

2) Abbildung: Arundel Club III. Jahrgang 1906, herausgegeben von Sidney Colvin.

seiner Mutter und seines Lieblingsjüngers auf dem Mittelstück vereinigt, auf dem linken Flügel Johannes der Täufer, auf dem rechten Maria Magdalena einander gegenübergestellt. Schon ikonographisch erweckt diese Zusammenstellung einiges Befremden, zumal da die Köpfe von längeren Inschriften in der Luft umzogen sind, die doch die Bezugnahme auf den Wortlaut heiliger Quellen für die Darstellung bezeugen. Christus, ganz von vorn gesehen, hält die Weltkugel mit dem Kreuz darauf in der Linken und segnet sie, nicht etwa die Allgemeinheit vor ihm, oder nur mit einer Fingerstellung, die auch als Geste des Weltlehrers genommen werden könnte. Die geschwungene Zeile besagt: EGO SUM PATRIS FILIVS (VIVVS) QI DE CELO DESCENDI. Zu seiner Rechten erscheint Maria im weißen Kopftuch mit zusammengelegt vor die Brust erhobenen Händen, als ernste Matrone, somit an ihrer Stelle als Fürbitterin für die Menschheit, wie sie dem Weltenrichter bei der Wiederkunft am Jüngsten Tag beigegeben wird. Ihr Spruch aber lautet: „Magnificat anima mea dominum et exultavit usw.“, gibt also ihren Lobgesang als Mutter bei der Begegnung mit Elisabeth. Bei dem Anschluß an das Jüngste Gericht würden wir zur Linken Gottsohnes den Zeugen des alten Bundes, Johannes den Täufer erwarten. Hier aber erscheint statt dessen Johannes, der Evangelist, und zwar nicht in persönlicher Beziehung zum Meister, wenn auch in Dreivierteldrehung ihm zugekehrt, also in Trabanten-Abhängigkeit gleichwie Maria — die beiden Mondsicheln neben der Sonnenscheibe. Der Kelch in der Linken gibt ihm sein gewohntes Attribut, aus dem er durch den Segen die Schlange oder gar den Drachen hervortreibt, die eigentlich zuerst nur das tödliche Gift bezeichnen, das man ihm mit dem Wein beizubringen versuchte. Hier fehlt aber die Schlange und damit die Wiedergabe des Wunders aus seiner Legende; bleibt also nur der Kelch mit dem Wein und der Segen, der die Wandlung in das Blut des Sühneopfers bedeutet. Und die Inschrift besagt dazu, bestätigend, daß dieses gemeint sei: „Et verbum caro factum est et habitavit in nobis.“ Dadurch gewinnen wir auch die Erklärung für die Maria als Gottesmutter: sie ist das Gefäß der Inkarnation und jubelt über dieses Ereignis im eigenen Leibe ihr „Magnificat anima mea.“ Aber künstlerisch bleibt doch die unangenehme Wiederholung der Segensgebärde des Herrn durch den Schüler, der sie ihm eifrig absieht, und nicht mehr in liebender Hingebung des Jünglings erscheint, sondern mit dem herben Ernst des gealterten, wenn auch noch bartlos gegebenen Zeugen, dessen schwerbeweglichen dunkeln Augen und durchfurchten Wangen wir die Schauer der Apokalypse schon eher beimessen als die begeisterte Verherrlichung des Logos im Evangelium. — An der Seite des Glaubensboten, der einer verwaisten Mutter unter dem Kreuz als Ersatz des Sohnes gegeben ward, sehen wir gewohnheitsmäßig die reuige Sünderin, die das Geheimnis der erlösenden Liebe als Gnadengabe der Verzeihung bewahrt, und so wundern wir uns nicht, wenn ihr der anstoßende Flügel eingeräumt wird. Nun jedoch erhielt sie als Gegenstück Johannes den Täufer und muß ihr Salbgefäß mit dem prosaischen Text über den Empfang des Inhalts aufweisen und nur an ihre Liebesmüh um die Füße des Gekreuzigten erinnern. Denn der letzte

Prophet des alten Gesetzes ist der Bußprediger vom Jordan geblieben, der mit den Anhängern des Lebensgenusses streng ins Gericht geht, und ist hier zu einer Großartigkeit und Heldenkraft herausgestaltet, die selbst für den Gottessohn, für den er zeugt, eine gefährliche Nachbarschaft wird. Er erhebt, gleich am Eingang der Reihe den muskulösen nackten Arm unter den aufgehäuften Falten des Mantels, die seine Schulterhöhe verbreitern helfen, und streckt die knöchigen Finger zur hinweisenden Gebärde; denn aus dem geöffneten Munde gehen die Worte seiner Verkündigung hervor: „Ecce agnus Dei, qui tollit peccata mundi.“ Dabei stützt er indes mit der Linken seinen halbgeöffneten Kodex mit herabhängenden Schließen, den er gegen die Brüstung gestellt hat, und baut sich so nachdrücklich einen Widerhalt vor, der nur dazu dienen kann, die Körperwucht der statuarischen Erscheinung zu verstärken, auf die sein dunkelgelockerter Kopf mit den schwarzen Augenbrauen, der scharf geschnittenen langen Nase und dem dichten Vollbart schon angelegt war, um den monumentalen Grundton der ganzen Gemeinschaft von Halbfiguren vor Himmelsblau und Landschaftsgrün festzulegen. Demgegenüber sucht denn auch die Magdalena noch aufzukommen und haltbaren Abschluß zu gewähren. Ihr feines Kopftuch ist mit einem breiten Rand aus vielfach herumgeschlungener Binde zu einer Hutform gediehen, die an die Tracht der unternehmenden Schaffnerin bei der Darbringung im Tempel anschließt, die wohl den Stroheckel der Mägde vom Markt verwertet, um der vornehmen Herrin auf ihrem Ausgang den nötigen Rückhalt zu schaffen. Und aus dem eng anschmiegenden geschnürten Leibchen des herkömmlichen Kleides der Weltdame entfaltet sich hier ein voller Arm mit gefüttertem Brokatstoff, der mit energisch gezeichnetem Muster auf hellem Grund neben dem Mantelaufbau über dem Schoß und dem Stützpunkt der Büchse aufkommen kann, auf der die plastisch wirksam herausmodellerte Hand sich schützend lagert, daß auch sie die Brusthöhe wie drüben erreicht.

Das Werk gehört an Umfang und Durchführung ohne Zweifel zu den bewußten Hauptleistungen, und will offenbar noch einmal den Wetteifer mit *Hubert van Eyck* aufnehmen. Aber es bot durch die Aufgabe, die dem Maler gestellt ward, keine Gelegenheit seine Gestalten in rhythmischer Bewegung zu entfalten oder sie durch lebendige Handlung in reizvollen Wechselverkehr zu setzen. An die Stelle seiner bis dahin unerreichten Vorzüge konnte in dieser hieratischen Vereinzelnung von Büsten nur die Herbheit seiner nachdrücklichen Charaktere und auch diese nicht einmal ohne hieratische Schriftgelehrsamkeit und mystische Bedeutsamkeit der ausgesuchten Rolle treten. Und doch wuchsen die verlangten Köpfe oder Büsten sich unter seiner Hand schon zu Halbfiguren aus, die auch ohne Hantierung mit bekannten Wahrzeichen zur Erkennung doch das obere Gliederpaar, die beiden Arme mit hereinziehen und zur Pantomime in Anspruch nehmen, die sich statt an Mitspieler auf der Bühne nun wohl oder übel an die Gemeinde wenden muß. Dadurch verwandelt sich jedoch von selbst auch der statuarische Wert des Erreichten: das plastisch gedachte Beruhen auf sich selber wird zum mimischen Herausfordern weiteren Zusammenhangs im Geist des Betrachters bis zum

Anspruch an seine eigene Beteiligung in Verständnis und Antwort. Und der ablesbare Wortlaut dazu erzwingt diesen Übertritt ins Reich der poetischen Phantasie vollends, wie dereinst die Gestikulation und Gegenrede zugehöriger Zeugen in den Figurenreihen gotischer Portalskulptur.

Glücklicherweise blieb uns eine Originalzeichnung erhalten, die wenigstens bei einer, und doch wohl der anziehendsten Gestalt den Blick hinter die fertige Malerei zurück zum unmittelbaren Anteil des Meisters selbst gestattet¹⁾. Es ist ein wundervolles Blatt in Silberstift, das die Sammlung des British Museum in London bewahrt. Hier liegt wirklich eine Vorstudie für das Gemälde, die mit geringen Abänderungen so genau mit der Tafel übereinstimmt, daß kein Zweifel über dies Verhältnis aufkommen kann. Für die Eigenhändigkeit zeugt außerdem die künstlerische Höhe und meisterliche Reife des Entwurfs. Die durch und durch beseelte Feinheit im Strich, besonders in der Formgebung der Augen, der Weichheit des Haares, dem knapp andeutenden Faltenwerk des linken Ärmels. Keine Spur möglicher Abhängigkeit vom ausgeführten Gemälde, sei es die Übertragung der Farbwerte in die Ausdrucksmittel der Graphik, sei es in der Ängstlichkeit der Nachahmung vorgefundener Einzelheiten, an denen ein Kopist hängen zu bleiben pflegt. „Man merkt dem Strich das momentan Zögernde, oft schnell noch etwas Korrigierende an,“ sagt ein zuverlässiger Kenner¹⁾, — „trotzdem eine große Bestimmtheit und Exaktheit“. „Typisch hierfür sind etwa die Falten des vorderen Ärmels oder die Zeichnung der Hand.“ — „Die Feinheit und der Wert auch des Bildes wird in den untergegangenen Vorzeichnungen gelegen haben, die uns wohl die ganze Herbheit und Eleganz des späten Stils gezeigt hätten.“

Eine Frage, die sich aufdrängt, ist wohl die: ob dieser plastisch verselbständigte Stil der Halbfiguren nicht auch seine Wirkung auf die Bildnisse fortgepflanzt habe. Aber die Beispiele, die für diese Zeit in Betracht kämen, sind zu spärlich, um Bestimmtes auszusagen. Wir sehen den Keim schon in der Büste des alternden Herzogs Philipp in Madrid. Dann erst würde die Halbfigur Karls des Kühnen in Berlin sich anreihen lassen, und von weiblichen Bildnissen vielleicht noch die würdige Dame der Sammlung Goldschmidt in Paris so einzuschätzen sein, wie schon das XVI. Jahrhundert es mit der Aufschrift PERSICA SIBYLLA verständnisvoll ausgesprochen hat. Damit sind wir an dem Punkt, bis zu dem unsere Betrachtung des Meisters zu gehen bestimmt war. Am 18. Juni 1464 ist er gestorben, anscheinend aus reger Betriebsamkeit der vielbesuchten Werkstatt heraus, in die noch 1463 die Herzogin von Mailand, Gattin des Francesco Sforza, ihren Maler Zanetto Bugatti mit Empfehlungen nach Brüssel sandte, damit er möglichst viel für

1) Friedrich Winkler a. a. O. S. 50.

2) Abbildung: Vasari Society, Bd. II, 1906/07 No. 18, veröffentlicht von Sidney Colvin.

seine Kunst erlerne, in der er doch selbst schon Meister genannt wird. Den Wirkungskreis und die Fortdauer dieser Werkstatt auch nach dem Tode des ersten Leiters festzustellen ist eine weitschichtige Aufgabe fernerer Forschungen, bei denen vor allen Dingen die handwerkliche Auffassung eines derartigen Betriebes nicht verkannt werden sollte und der moderne Begriff von Originalität nicht das Urteil mitbestimmen dürfte, dem er damals gewiß in den Niederlanden ebenso, wenn nicht diesseits der Alpen erstrecht fremd war, wie noch zu gleicher Zeit in Italien, wo das Selbstbewußtsein der Persönlichkeit sich schon so viel reger entwickelt hatte. — Wir mögen uns ja eingestehen, daß es uns schwer fällt, z. B. die erhaltenen Exemplare eines nachweisbaren Flügelbildes mit dem Besuch der Maria bei Elisabeth, sei es das in Turin oder das in Lützschena, als Originalwerke des Meisters selbst anzuerkennen. Aber es fehlt uns ja manches Übergangsglied, und zwischen dem Dreikönigsaltar in München und dem Halbfiguren-Triptychon in England jedenfalls noch eine Reihe von Arbeiten, die den Umschwung, sozusagen zur isolierenden Statuenmalerei, erklären könnten. Warum sollen wir uns nicht darüber verständigen, daß z. B. in dem Flügel mit den Heiligen Margaretha und Apollonia in Berlin eine besonders raffinierte Raumbehandlung vorliegt, deren Sinn sich nicht schon durch einen zugehörigen Flügel, etwa mit den beiden Johannes, wie die Kopie ihn bietet, sondern erst durch das fehlende Mittelstück entdecken ließe, um so zugleich eine Zeitbestimmung zu gewinnen, die noch Eigenhändigkeit ermöglicht, oder bereits ausschließt. Die verhältnismäßig selbständige Erscheinung eines Meisters, den wir jetzt nach dem Londoner Gemälde der sogenannten „Exhumation des heiligen Hubertus“ benennen, die nach der Haltung der Träger, wie nach dem Zustand der mit neuem Ornat herausgeputzten Leiche zu urteilen, vielmehr die feierliche Beisetzung in einem glänzend ausgestatteten Heiligtum darstellen dürfte, also „Deposition“ heißen sollte, und die glückliche Zuweisung der Prozession, auf zwei gezeichneten Blättern des Britischen Museums in London¹⁾, wie des Edelheer-Altars in Löwen von 1443 und der Gattenwahl nebst Vermählung Marias in der Antwerpener Kathedrale²⁾, legt schon die Existenz eines erweiterten Werkstattbetriebes nahe, an dessen geschichtliche Bedeutung wir uns gewöhnen müssen ohne Vorurteil heranzutreten.

EINE VORLAGE FÜR DEN HOLZSCHNITT

Das außerordentlich seltene Blockbuch von 24 Seiten, das 1872 aus der Sammlung Weigel in Leipzig für das British Museum in London erworben wurde und unter dem Titel „Ars moriendi“ bekannt ist, hat den größten Anspruch auf Originalität der Erfindung seiner elf Bildtafeln. Hier ist die künstlerische Schöpfung in ihrer ursprünglichsten Form erkennbar, soweit die erhaltenen Ausgaben in Holzschnitt oder Kupferstich überhaupt

1) Abbildung bei Fr. Winkler, a. a. O. Taf. XXI u. XXII (Weale, im Beffroi II, 1864).

2) Vgl. die Zusammenstellung des Werkes durch M. J. Friedländer, Brügger Leihausstellung, Bericht 1902/3.

noch gestatten, sie auf ihren zeichnerischen Ursprung zurückzuverfolgen. — Betrachten wir deshalb diese Holztafeldrucke an der Hand ihrer besten Veröffentlichung¹⁾ zunächst ohne jede vorgefaßte Meinung, nur auf den Gehalt an Wissen und Können hin, über den der Urheber der Vorlagen verfügte, als käme es darauf an, ihren historischen Platz erst zu bestimmen.

Schon die schlichte Einfassung aller Tafeln lehrt uns etwas fest Greifbares. Es ist keine einfache Grenzlinie oder ein Paar von Parallelstrichen rings um die rechteckige Bildfläche gezogen, deren Breite sich zur Höhe beinahe wie 6 : 8 verhält; sondern sie ist zum festen Rahmen zusammengefügt, wie aus einer Holzleiste, deren Dicke sorgfältig in Perspektive gesetzt wird, so daß dieser Rand sich nach innen zu vertiefen scheint; ja, diese Vertiefung ist oben und an der rechten Seite sogar durch Querschraffierung im Sinne solcher optischen Wirkung regelrecht schattiert, so daß über den angenommenen Lichteinfall von rechts oben kein Zweifel bleibt. Das heißt: der Künstler rechnet von vornherein mit den Anforderungen einer exakten Raumdarstellung auf Grund der Linearperspektive und der Schattenkonstruktion. Diese praktischen Grundlagen der Wirklichkeitstreue beherrscht er soweit, daß sie zum Ausgangspunkt seines ganzen Verfahrens werden, um die leere weiße Fläche in ein Bild zu verwandeln. Er geht also der Anschauung des Raumes samt den Körpern darin mit Zahl und Maß zuleibe. Das unterscheidet ihn schon von manchem Angehörigen einer früheren Generation, deren Zeichnung in der Fläche bleibt und sich ihrer nur zweidimensionalen Raumform anschmiegt, nur hier und da einmal ihren beiden Ausdehnungen noch tastend eine Anweisung auf die dritte zu geben versucht.

An diesen perspektivischen Rahmen (außen 21,3 cm Höhe, 15,5 cm Breite; innen 20,2 : 14,3 cm), der auf den Textblättern des Blockbuches mit sichtlicher Freude über die Errungenschaft, wenn auch geringer Berechtigung wiederholt, doch zuweilen in falscher Stellung der Schattenseiten gebracht wird (Taf. 51. 53. 55 und wieder anders 61), setzt auf dem ersten und fünften Bilde (Taf. I A und III A), der ebenso perspektivisch verjüngte Fußboden, dessen Fliesenbelag auf dem ersten Bild viel sorgfältiger beobachtet und in mehr Reihen durchgeführt ist als auf dem späteren, das die Schulregel der Konstruktion dagegen roher und ungeschickter zur Schau stellt, indem die Platten mit der Schmalseite nach vorn gekehrt sind, — gewiß ein Moment, das mindestens auf die Beteiligung verschiedener Holzschneider zurückweist. Aber auch der Zeichner hat bei den übrigen Blättern auf die Wiederholung dieses Netzes von Transversalen verzichtet und nach Feststellung des weiteren Aufbaues, der für alle gilt, der Schattierung allein vertrauen dürfen, indem er auf genaue Wiederholung der Unterlage rechnete, die sich die Holzschneidewerkstatt dann ersparte, — ja, er hat vielleicht auch sonst die Vorlage nicht immer zum gleichen Grade der Genauigkeit ausgearbeitet, zumal da die Einzelheiten des Schauplatzes wiederkehren sollten.

1) The Master E. S. and the „ARS MORIENDI“ by Lionel Cust, Oxford, Clarendon Press 1898. Vgl. dazu Schmarsow in den Berichten der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1899 u. Repertorium f. Kunstwissenschaft 1900.

Den Hauptanhalt für die räumliche Orientierung und den Vollzug der Tiefendimension gewährt die Bettstelle des Sterbenskranken durch alle Szenen hin. Aber dieses Bett ist wieder anders auf die Bühne gestellt, als die früheren Meister getan haben würden, und tatsächlich überall, wie in den zahlreichen Darstellungen vom Tode der Maria bisher getan hatten, solange ihnen die Gesetze der Linearperspektive noch nicht geläufig oder die Andeutung der Raumwerte nicht so Bedürfnis waren, wie diesem klar berechnenden Kopf, den die Italiener schon als „Prospettivo“ anerkannt haben würden. Er zeigt das Lager nicht in der bequemsten Ansicht von der Langseite gleichlaufend mit der Grundlinie des Schauplatzes, auch nicht vom Fußende, in der Hauptachse vorn an der Rampe, sondern schräg gestellt in der Diagonale von links unten nach rechts hinauf, so daß auf seiner beschränkten Bildfläche möglichst viel Spielraum ringsum, links und rechts, zu Füßen und zu Häupten des Sterbenden, für die verschiedenen Parteien übrig bleibe, die sich hier um seine Seele streiten sollen. Beweist die Ansicht der hölzernen einfach und derb gezimmerten Bettstatt in dieser schwierigen Übereckstellung und die Verteilung der Schatten auf ihren Pfosten oder Wandungen wieder die Sicherheit des Meisters in solchen Dingen, die er mit Behagen hier durch eine pyramidale Bekrönung auf den Pfosten, dort durch einen Baldachin am Kopfende oder ausgeschwungenen Schnitt der Lehne abwandelt, so kann der Verzicht auf die genaue Ausführung des Hintergrundes, wie etwa der Zimmerwände, nur ebenso bewußte Rechnung mit den Bedingungen klarer Komposition und verständlicher Gestaltung des Figürlichen bedeuten. Dieser Hauptsache zuliebe läßt er seine Raumschilderung mit der weißen Fläche abschneiden. Seine perspektivische Konstruktion des Schauplatzes ist außerdem unter so hohem Augenpunkt genommen, daß hier im Hintergrunde doch nur Halbheiten noch erscheinen würden. Diese Wahl der Aufsicht von oben her ist aber ein charakteristisches Kennzeichen der niederländischen Maler in der ersten Hälfte, oder besser: noch im zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts, bei denen selbst unbemerkt manche Versehen unterlaufen. Bei den Holzschnitten vollends müßten wir stets mit dem mangelhaft geschulten Auge der Arbeiter und den Hindernissen des Materials rechnen, so daß Ungleichmäßigkeit der Wiedergabe noch nicht auf Unrichtigkeit der Vorlage zurückzuschließen erlaubt.

Die räumliche Abgrenzung der Bühne nach hinten zu konnte um so eher wegbleiben, je fester sich dieser Zeichner auf die raumschaffende Kraft auch seiner Figuren selbst auf dem weißen Grunde verlassen durfte. Wie die eckigen Bettpfosten mit oder ohne Pyramidalspitze oder Kugel darauf, oder wie die Säule mit dem Götzenbild, setzt er seine Personen als Körper in den Raum, die ihren Platz behaupten, so daß wir ihnen zutrauen, sie würden sich hart aneinander stoßen, wie wirkliche Dinge sonst. Dieser Eroberer der raumkörperlichen Wirklichkeit macht darin keinen Unterschied zwischen den irdischen Menschen, die hier am Lager auftreten und dem Teufelsspuk der Hölle oder den Erscheinungen am Himmel. Nur die heraufbeschworenen Schatten der fernen Vergangenheit, wie Salomo, der sich durch ein Weib zum

Götzendienst verleiten ließ, bleiben gleich den Schemen der Vorstellungswelt bzw. des Fieberwahns, die z. B. der Gedanke an Selbstmord auslöst, im Maßstab zurück, gewinnen jedoch sonst die volle Leibhaftigkeit der Lebendigen, wie ein kirchliches Faschingsspiel. — Die Heiligen mit ihren Attributen treten so greifbar nahe, wie die immer wieder zitierten Zeugen der „Armenbibel“ oder des „Spiegels menschlicher Behaltnis“ und die Erinnerungsbilder vergangener Sünden in vollendeter Halluzination. Der Sturz des Paulus mit dem Donnerwetter hinterdrein (in Gestalt einer stilisierten Wolkenfalbel, aus der Steine herabfallen), geschieht mit Roß und Reiter zu Füßen des Bettes fast so wahrheitsgemäß, wie der Umsturz des gedeckten Tisches und der Fußtritt gegen den Beichtvater nur gegeben werden können. Das Wohnhaus mit der Vorratskammer und der Stallung wird ebenso dreidimensional im Sterbezimmer aufgebaut, wie die Lämmer des guten Hirten sich ans Lager drängen — bleibt jenes auch nur eine größere Puppenstube und diese eine Gruppe aus dem Noahkasten. Der Hahn des Petrus, die Taube des heiligen Geistes hocken am Bettrand. Der reuige Schächer, der am Holze hängt, steht genau so tatsächlich am Fußende, wie Christus am Kreuz vor dem Angesicht des armen Sünders, oder Gottvater, Gottsohn und Maria zu Häupten. Das gibt den Bildern die Überzeugungskraft.

Über die verstandesklare Sinnesart dieses Meisters ist ebensowenig Ungewißheit möglich, wie über die Leistungsfähigkeit seiner Figuren in ihrem Ausdruck und Gebaren, in ihrem ruhigen Dasein oder lebendigen Tun. Jede von ihnen ist für ihre Stelle berechnet, und an diesem Punkte, wo sie einzugreifen hat, übt sie unfehlbar ihre Wirkung aus, vor allen Dingen die pantomimische Funktion, die nur ihr bestimmt war. — Untersuchen wir aber die Grundlage ihrer Gestaltenbildung näher, so kommen wir auf eine Schule, die unmittelbar aus der Skulptur an den Grenzen Nordfrankreichs hervorwächst, als deren Mittelpunkt wir etwa Tournay bezeichnen dürfen, wenn wir die Beziehung zur Hauptstadt der französischen Könige als Sammelpunkt und Markt der Buchmaler und die Residenz der burgundischen Herzöge als Stätte lockender Aufträge monumentaler Art, Paris seit dem fünften Karl und Dijon seit Philipp dem Kühnen nicht aus den Augen verlieren. Es ist niemand anders als Roger van der Weyden, der so nachweislich die Prinzipien dieser bildnerischen Schulung im Zusammenhang mit der gotischen Bauhütte, mit ihrer Kenntnis der Proportionen und der Perspektive, in die Malerei überträgt, und nur allmählich in seinen Kompositionen die gewohnte Einordnung in die architektonische Räumlichkeit und Umrahmung aufzugeben sich bequemt. Es sind seine feinknochigen und beweglichen Figuren, die uns hier begegnen, mit ihrer etwas eckigen Eleganz, ihren magern aber nervigen Gliedmaßen, ihren schmalen aber fest gebauten Köpfen, ihren scharf wie in Stein gemeißelten oder aus Buchsbaumholz geschnitzten Gesichtern, deren Fleisch und Haarfarbe wie ihre Gewandstoffe mehr den Eindruck polychromer Skulpturen als den naturfarbener Lebewesen oder wirklicher Gewebe hervorbringen, d. h. mehr bemalt als gemalt sind.

Es fragt sich nur, in welchem Grade solche Abkunft von dem Brüsseler Stadtmaler, Roger van der Weyden aus Doornick angesichts dieser Holztafeldrucke der Weigelschen *Ars moriendi* zugegeben werden müsse. Da ist zunächst zu betonen, daß nicht allein die Heiligen des Himmels und die Menschenkinder in ihrer Nacktheit sich genau auf dem großen Altarwerk zu Beaune finden, das in den vierziger Jahren (seit 1443 und vor 1447) entstanden sein dürfte, und auf den äußersten Flügeln den Eingang der Auserwählten durch die goldene Pforte des himmlischen Jerusalem, und gegenüber den Sturz der Verdammten in den Abgrund der Qualen vorstellt, auf den Außenseiten aber, grau in grau, die Verkündigung und die Einzelfiguren des nackten Sebastian und des Eremiten Antonius, nebst vollfarbigen Stifterporträts darbietet. — Auch die Ausgeburten der Unterwelt verraten ihrerseits, durch die folgerichtige Durchbildung des organischen Gewächses selbst, in abenteuerlichster Verquickung tierischer und menschlicher Formen, sicherlich ebenso ihre Herkunft aus einer plastisch gewissenhaften, bildnerisch vom echt gotischen Geiste durchdrungenen Schule, deren phantastische Erfindungen noch den Zusammenhang mit dem geläufigen Kapital französisch-burgundischer Portalskulpturen niemals verleugnen. Die gemeißelten Darstellungen des Jüngsten Gerichts sind die gemeinsame Quelle. Und die erstaunliche Leistung unsres Martin Schongauer in der Entrückung des heiligen Antonius wird erst erklärlich, wenn wir das doppelte Erbteil der Bildner und Miniaturen aus der burgundisch-französischen Kunst gebührend in Rechnung setzen. Diese Dämonen der Weigelschen *Ars moriendi* sind keine Fehlgeburten einer ungeschulten, wenn auch originellen, im Augenblick nur aus sich selber schöpfenden Traumwelt, sondern die — man möchte sagen: — lebensfähigen Mißgeburten einer perversen Natur, konsequente Gebilde eines realistisch gesonnenen, aber in allen Sätteln gerechten, in der Generation der Sataniden wohl bewanderten Kenners des *Inferno cristianissimo*. Selbst die Wertabstufung des Maßstabes, die dem Grade der Verwirklichung entspricht, ist ein eigenstes Kunstmittel des Roger van der Weyden. Sogleich auf dem ersten Blatte der Sterbenskunst haben wir die Register beisammen, vom Protagonisten der Versucher bis zu dem kleinen Selbstmörder und seiner nackten Verfolgerin mit Geißel und Rute, die — als Ursache und Wirkung — vorausgenommene Verkörperungen des Ideenlaufs, nur als Symbole des Begriffs hier auftauchen, aber auch als puppenhafte Körper noch ihre Anziehungskraft ausüben, bis in die Sphäre des Willens hinein. Und diese Verkleinerung des Maßstabes geschieht hier, wie nicht unbemerkt bleiben darf, im geraden Gegensatz zur perspektivischen Verjüngung des Raumes, aus der Mitte her nach vorn, unmittelbar an der Rampe dieser sicher entworfenen Bühne. Ist nicht System in diesen scheinbaren Widersprüchen? — Künstlerisch wohlwogene Absicht des Erfinders.

Damit rühren wir jedoch wieder an den Kern der Gesamtgestaltung, an das Ineinanderwirken der räumlichen und der körperlichen Darstellungsmittel. Und beachten wir nun noch einmal, mit welcher stereometrischen Unerbittlichkeit hier das Bett des Sterbenden, die Säule mit dem Götzenbild,

das Kreuz mit dem reuigen Schächer, ja der gekreuzigte Heiland selber in größtmöglicher Höhe hineingesetzt werden in den Innenraum, wie aufgepflanzt auf der Plattform, wo das spannende Schauspiel sich so handgreiflich vollzieht, — so kann der entscheidende Vergleich mit dem Altarwerke Rogers im Museum zu Antwerpen nicht mehr zurückgehalten werden, das für Jean Chevrot, 1437—60 Bischof von Tournay, gewiß nach dessen 1440 erst erreichtem Einzug für seine Kathedrale geschaffen wurde. Wir erblicken im Mittelschiff eines gotischen Domes den Erlöser am Kreuz in voller Höhe und Körperlichkeit aufgerichtet, wie ein mächtiges Skulpturwerk, gerade damals vielbewundert, über dem Mosesbrunnen der Karthause von Champmol bei Dijon als maßgebendes Beispiel vor aller Augen stand, — am Fuße des Stammes, hier auf dem Fliesenboden des Langhauses, die Gruppe der wehklagenden Seinen, in derselben vollrunden holzgeschnitzten und buntbemalten Plastik, aber unter dem merkwürdig hoch genommenen Augpunkt, so daß wir auf sie herabzuschauen glauben, auch wenn wir unten davorstehen. In den je drei Kapellen der Seitenschiffe links und rechts aber, wie am Hochaltar, werden die sieben Sakramente vollzogen, leibhaftig und farbenfroh, wie die tägliche Wiederkehr in den Lebensäußerungen kirchlichen Betriebes, nur zusammengehalten durch die Einheit der gegliederten gotischen Raumkomposition, von deren Einzelheiten wir vielzuviel in voller Schärfe zu sehen bekommen. Die streng durchgeführte perspektivische Anlage empfiehlt sich mehr durch übersichtliche Klarheit, im Interesse selbständigen Vorhandenseins, als durch malerische Gesamtwirkung einer beruhigten Bildschau, und wird sogar durch die Zeichensprache der verschiedenfarbigen Engel, die gleich flatternden Schwalben mit ihren lang nachwehenden Gewändern die Abhängigkeit aller Momente von der einen Hauptsache, dem Sühnopfer des Gottessohnes, darzutun bestimmt sind, noch einmal im Sinne des zeitlichen Verlaufes der Auffassung unterstützt, die schließlich nur im denkenden Geiste zur Einheit vollzogen werden kann. Wie die Raumgliederung ein System vor uns ausbreitet, so kann auch die Farbensymbolik nur dem Wissenden zuhilfe kommen, der das Nebeneinander in ein Nacheinander auflöst, um das verstandesmäßig Auseinandergenommene wieder unter der feststehenden Dominante sammelnd zu verbinden. Das ist ein lehrreiches Seitenstück zur Anlage des Blockbuches, das fünf Gegensatzpaare zum befriedigenden Abschluß im elften Stück zusammenfaßt.

In den Kapellen der dargestellten Kirche auf Rogers Altar für Tournay gewahren wir nicht nur die nämlichen Menschenfiguren wie in dem Weigel'schen Exemplar der Sterbenskunst, sondern auch die nämlichen Kompositionsgesetze der Einzelauftritte wie dort. Man beachte nur die seitliche Verlegung des Augpunktes aus dem Mittelrahmen nach links, — analysiere einmal die Taufe und die Firmelung, oder verfolge die nämliche Maßregel rechts in der Trauung und bei der letzten Ölung, wo vollends das Bett des Sterbenden, der nackt unter der Decke liegt, wie auf den Holzschnitten, so rücksichtslos aus der Behausung des Bürgers in das Gotteshaus gestellt ist, wie der Gekreuzigte dort aus der Kirche in die Stube, und frage sich, wie die Anordnung

m. m. in dem Holzrahmen dieser Bildtafeln des Blockbuches ausfallen würde! — Schneiden wir die überflüssige Höhe des Innenraums der Kathedrale weg, so haben wir das Verhältnis aller Bestandteile, besonders aber die konstitutive Grundlage des Aufbaues aus Körpern und Raum beisammen, wie in den Holzschnitten, für deren eigenste Bedürfnisse doch dieses fest organisierte, stereometrisch folgerichtige und plastisch ausgebildete Gefüge nicht erfunden zu werden brauchte. Wir haben also in dem Werke der Graphik hier ein Sonderbeispiel vor uns, dessen innerste Eigentümlichkeit mit einem bestimmten Sonderfall in der Geschichte der altniederländischen Malerei übereintrifft, und diese Urkunde aus der Entwicklungsreihe eines einflußreichen Meisters, wie jener Kalvarienberg auf dem Prophetensockel von Klaus Slüter in Dijon, ist die unbezweifelbare Schöpfung des Roger van der Weyden.

Wie in dem Kathedralgemälde des Brüsseler Meisters steckt in dem Sterbezimmer, das uns die Holztafeldrucke in Variationen des Grundthemas vorführen, das volle Erbteil der gotischen Bauhütte und Bildnerwerkstatt, — für die einfarbigen Kompositionen gewiß ein Überschuß der Verwirklichung, der nur für die harten Köpfe des XV. Jahrhunderts und die Herzenshärte des damaligen Christenvolks wünschenswert oder notwendig sein mochte, und so auch in der Griffelkunst seine Erklärung finden mag. Haben wir das festgefügte Gerüst, das beiden so verschiedenartigen Arbeiten gemeinsam ist, einmal bloßgelegt, so bedarf es anderer Vergleiche mit den Hauptwerken Rogers gewiß nicht mehr, um den Anspruch auswärtiger Bestrebungen auf dem Gebiet der Zeichnung, der Buchmalerei oder gar des Kupferstichs von vornherein auszuschließen¹⁾. Doch für den niederländischen Maler selbst ergeben sich noch wichtige Beobachtungen genug.

Nur einmal, auf der letzten Bildtafel des Blockbuches wird das sonst durchgeführte Schema der Komposition verlassen, d. h. nur umgedreht: das Sterbebett aus der einen Diagonale der Bildfläche, von rechts oben nach links unten, in die andere hinüber geschoben, so daß es mit dem Kopfende nun nach der linken Seite zu steht. Dies hat innerlich einen guten Grund; denn die erstere Stellung eignet sich besser im Sinne des Ablesens von links nach rechts für das Andringen der Erscheinungen auf den liegenden Kranken. Aber die Umkehrung war doch eine Unbequemlichkeit für den einen Fall, nur für das letzte Blatt allein. Dafür sollte ein ersichtlicher Grund vorhanden sein. Doch eben diese letzte Darstellung stimmt mit der Komposition für das Sterbesakrament in der Schlußkapelle des Seitenschiffes rechts vom Beschauer auf dem großen Kathedralbilde überein. Wir müssen auf das ursprüngliche Motiv bei der Erfindung des Originalentwurfs zurückgreifen, der doch wohl entscheidend mitgewirkt hat und so schon von vornherein die unbequeme Veränderung der sonst mechanisch wiederholbaren Hauptstücke veranlassen

1) Man vergleiche jedoch auf dem ersten Blatt der engl. Ausgabe etwa die Rückenansicht der knienden Königin mit der des ältesten Magiers auf dem Bladelin-Altar, den bartlosen Alten (Arzt in Kappe!) hinter Salomo mit dem Hl. Cosmas der Madonna Medici, — den Kopf Gottsohnes am Bettrand mit dem Pfarrer bei der Trauung und die Trachten sonst.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., phil.-hist. Kl. XXXIX, 2.

mußte. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Holzschnittfolge aus der Weigeliana ein Blockbuch ist. Für diesen Zweck ist der beigegebene, auf besondern Tafeln geschnittene, aber mit demselben perspektivisch dargestellten (z. T. fehlerhaft schattierten, aber eigentlich auch nicht eben sinngemäßen) Rahmen eingefasste Text natürlich mit Hilfe eines Schriftgelehrten hergestellt worden oder so gekürzt ist, wie man ihn für beschränkten Platz brauchen konnte. Die Folge von Bildtafeln ist freilich auch, wie wir hernach hervorheben müssen, nicht ohne geistlichen Einrat, ja nicht ohne eingehende Verständigung zwischen dem Seelsorger und dem beauftragten Künstler zustande gekommen. Die xylographischen Textseiten entstanden jedenfalls technisch ebenso für sich, wie die Bilderfolge als Werk der darstellenden Kunst, und unterlagen dort der Oberaufsicht bzw. Korrektur des Schriftkundigen wie hier der des Urhebers der Bildvorlage. Die Gesamtanordnung des Zyklus beweist sogar zwingend, daß sie unabhängig von den Textplatten für sich erdacht und ausgeführt wurde, mag auf uns auch kein Exemplar ohne Text gekommen sein, weil nur die Beigabe des Wortes, der Gebrauch für den Seelsorger den Vertrieb des Blockbuches sicherstellte. Die Anfügung der Textseite rechts neben der Bildtafel, wie die vorliegende englische Publikation von Cust sie der Einfachheit wegen darbietet, widerspricht doch leider geradezu der ursprünglichen Gliederung des Inhalts, sowohl in anschaulich-künstlerischer als auch in logisch-gedanklicher Beziehung. Die Aufteilung der elf Blätter im Original ist auch die des scholastisch durchgearbeiteten Traktats, d. h. so gedacht, daß fünf Versuchungen geschildert werden, und fünf Tröstungen oder Errettungen ihnen zugeordnet, also immer paarweis einander gegenübergestellt sind. Das heißt: das Bild der Versuchung soll stets auf der einen Seite links, das der Befreiung daraus auf der andern Seite daneben zu sehen sein. Auf dies „Gesetz der Paarigkeit“ gründen sich alle mit Beichtvaterkasuistik angegebenen Einzelbezüge ebenso, wie die Berechtigung des schematischen, aber übersichtlichen Gleichlaufs der Vorgänge, die sich gegenseitig unterstützen, weil sie einander entsprechen, und so zur Einheit ergänzen (gleich den Hälften eines Spitzbogens selber).

Auf diese fünf Paare korrespondierender Glieder folgt dann als Einzeldarstellung der Triumph über alle Versuchungen in der Todesstunde, wie etwa in der Dichtung ein Abgesang den beiden Stollen, oder eine Schlußstrophe den beiden Reihen. Der Mönch gibt dem Sterbenden die geweihte Kerze in die Hand. Rechts hinter dem Bette stehen vor seinen brechenden Augen der Erlöser am Kreuz mit der Fürbitterin Maria zu seiner Rechten, hinter ihr zunächst Magdalena und Paulus, nebst acht anderen Nothelfern (deren Heiligenscheine wenigstens wir zählen können); die übrigen vier erscheinen zur Linken Christi hinter Johannes, dem Lieblingsjünger und Sohnesersatz. Am Fußende des Bettes drängen sich und entweichen im Vordergrund nach links, sechs Teufel in ohnmächtiger Wut über das verlorene Spiel; denn über dem Kopf des Verscheidenden schweben vier Engel, und einer von ihnen empfängt die Seele in Gestalt eines nackten Menschenkindleins, das fromm die Hände zum Gebet gefaltet hat. Dieser Schlußakt gehört natürlich auf

das letzte Blatt, als Kehrseite sozusagen aller vorangegangenen. „Das Blatt hat sich gewendet“, sagt das Volk noch heute (aus solchem Erlebnis mit Bilddrucken oder mit Spielkarten heraus?). „Es ist ein Umschwung eingetreten“, schreiben die Gebildeten und meinen, wenn nichts weiter folgt, einen endgültigen Abschluß. Hier lautet die Rede, wie bei jeder spannenden Geschichte von Wechselfällen: „Ende gut, Alles gut!“

Diesem Platz der Darstellung auf der letzten Seite des Heftes der Holztafeldrucken entspricht auch die Umkehrung der Komposition so notwendig, so sachgemäß und zugleich künstlerisch so wirksam für das Gefühl, das im Betrachter erzeugt werden soll, daß wir uns wundern, wie den Herausgebern das Bewußtsein solcher „psychagogischen Veranstaltung“ nicht aufgegangen sein sollte. — Ich muß gestehen, ich kann nicht anders, als diese einfache Maßregel für das Kennzeichen der Originalerfindung zu halten, das keine Berufung an einen höheren Gerichtshof mehr zuläßt, weil es durchaus sinnfällig und ohne weiteres ersichtlich ist, für sich selbst allein. Dies Schlußblatt aber stimmt nun gerade mit dem Ausgang von Rogers Darstellung des Sterbesakraments auf dem Altarwerk für Tournay überein, der ebenso wie das Jüngste Gericht für Beaune in den vierziger Jahren entstanden sein muß. Diese Sakramentsdarstellungen fanden soviel Anklang, daß die Kompositionen, aus ihrer perspektivischen Bedingtheit herausgehoben und frontal gerichtet auch für Stickereien auf dem Chormantel des Bischofs von Lausanne wiederkehren¹⁾. Wie außerordentlich genau ist der nackte rechte Arm des Sterbenden, der für die letzte Ölung auf die Bettdecke herausgelegt werden mußte, hier bei den Versuchungen und Errettungen beibehalten, wo diese Haltung keinen Beweggrund mehr hat, also auch anders sein könnte. Selbst der Einzelfall der Beleuchtung von rechts oben ist ursprünglich durch das Kapellenfenster der Kirche anheim gegeben. Dies Verhältnis der Vorlage für die Holztafeldrucke zum Meister des Sakramentsaltars ist gar nicht anders denkbar, als daß der Bischof oder die Seelsorger an ihn herantraten, um ihn zu einer Anpassung seiner Komposition für die Zwecke der „Ars moriendi“ zu gewinnen. Die ganze Abfolge des Zyklus entwickelt sich ja auch unmittelbar aus den Grundbedingungen des Verfahrens mit derartigen Stoffen, z. B. auch in den Wandgemälden des Mittelalters oder den Portalskulpturen der Kirchen, wie „Tugenden und Lastern im Kampf“. Die Paarigkeit einander entsprechender Auftritte hatte Roger selbst in berühmten Beispielen zur Verherrlichung der Gerechtigkeit in der „güldenen Kammer“ des Rathauses zu Brüssel gepflegt. — Nur muß eben auch die Bilderfolge der „Ars moriendi“, zunächst bei ihrer Entstehung ohne die störende Dazwischenkunft der Textseiten vorgestellt und in diesem ganz selbstverständlichen Urzustand als rein anschaulicher Zyklus beurteilt werden. Auch bei den Geschichten von der Gerechtigkeit Trajans und des Grafen Herkinbald standen die Nachrichten

1) Dieser Hinweis auf den „Paramentschatz im Histor. Museum zu Bern“, herausgegeben von Jak. Stammler, Bern 1895, war nachzutragen. Die Publikation liegt mir leider im Augenblick nicht vor.

für den Beschauer unterhalb der Bilder auf den Tafeln geschrieben. So war auch im Blockbuch vorgesorgt: die erste leere Seite des im Reiberdruck-Verfahren hergestellten Abzugs trug nur den Titel; dann folgten die fünf einander gegenseitig entsprechenden Paare von Bildern, und auf der letzten Seite schloß der Holzschnitt mit der Umkehrung der ganzen Kernposition ab, — ich denke, befriedigend genug und keineswegs befremdlich; denn der Text vom Theologen war für den Beichtvater bestimmt.

Ja, noch Eins bestätigt die Unabhängigkeit der Holzschnittfolge vom Text für die selbständige Betrachtung an sich. Die Holzschnitte des Blockbuches enthalten im Bilde selbst eine Anzahl von Schriftbändern, deren Legende die notwendigen Winke zur Erklärung darbietet, und zwar an sechsunddreißig Stellen. Sie sind aber mit außerordentlichem Geschick in die Figurenkomposition eingefügt, so daß sie nirgends den Zusammenhang dieser selbst störend durchschneiden. Sie erscheinen nicht selten als notwendige Äußerungen der Personen, als Verlängerung ihrer Ausdrucksbewegungen selbst; sie verstärken als begleitende Wiederholung des Hauptzuges ihrer Nachbarn die beabsichtigte Wirkung, auf deren Erfolg es eben ankommt, wie z. B. bei dem Auseinanderfahren der bösen Geister (Bl. I B, II B, III B); sie versinnlichen das Durcheinander der andringenden Stimmen (II A, VI); sie vollführen gar die Pantomime der prahlerischen Vanagloria in ihrem aufgerichteten Dastehen und Emporschnellen (IV A); sie offenbaren uns einen beachtenswerten Zug in dem künstlerischen Wesen des Malers, dem wir die Erfindung der Originale beimessen: das noch geläufige Einvernehmen dekorativer Schulung mit dem monumentalen Aufbau, von der uns auch die farbigen Engel Rogers an so mancher Stelle Zeugnis geben. Und so kommt zu dem Grundstock der berechneten Konstruktion mit ihrer Verstandesklarheit die liebenswürdige Note der Schmuckfreude und Zierlust auch hier, wo sie seine ernste, strenge Kunst mit schwungvoller Heiterkeit der volkstümlichen Weltanschauung verbindet.

IV.

DIE BEIDEN HAUPTMEISTER DER SÜDLICHEN NIEDERLANDE

Zu gleicher Zeit, da Jan van Eyck in dem nördlichen Teil der Niederlande das fertiggemalte Genter Altarwerk seines Bruders Hubert aufstellte, lösten sich in Doornick die Lebenswege des Meisters Robert van der Kampine und seines Schülers Roger van der Weyden, der seit dem Todesjahr Huberts van Eyck 1426, doch schon als verheirateter Mann, dessen Alter mit dem Jahrhundert ging, bei dem Fünfzigjährigen in der Lehre gewesen war und nun am 1. August 1432 die selbständige Meisterschaft erlangte. Sie verloren einander nicht aus den Augen, bis der Landsmann aus der „Campine“ 1444 starb; aber das Verhältnis scheint sich mit den Jahren umzukehren und zeigt zum stärksten Bekenntnis gemeinsamen Vorwärtstrebens den einstigen Lehrmeister auf seine alten Tage noch im rührenden Wetteifer mit den Vorzügen des jüngeren Zeitgenossen, der aus dem benachbarten Löwen stammte und dort sein erstes durchschlagendes Meisterstück geleistet hatte.

Der Kampinate Robert, der in Tournay 1375 geboren war, muß sich aus bescheidenen Anfängen, als Skulpturenbemaler und Bildwerker aller Art bei dekorativen Arbeiten beschäftigt, ganz allmählich zum Tafelmaler ausgebildet und als solcher das Ansehen zu eigenem Betrieb errungen haben, der damals in jenen Gegenden noch keineswegs im Schwange war wie etwa in Italien. Erst um 1420 läßt sich ein erstes größeres Tafelwerk datieren, das ihm ein Ingelbrechts aus Mecheln und seine Frau, geborene Lohausen, aufgetragen. Und im vorangehenden zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts erst scheinen die persönlichen Beziehungen angesponnen zu sein, die sich noch unverkennbar in seinem Schaffen als Quelle seiner Malerkunst beurkunden. Deutlicher und überzeugender als schriftliche Zeugnisse vermöchten, spricht die nahe Verwandtschaft seines Könnens und Wollens für die Herkunft vom burgundischen Hofmaler Jehan Malwel aus Gelderland, und zwar aus dessen letzter Wirksamkeit für Herzog Johann ohne Furcht, der seit 1404 in Dijon regierte, und das letzte, 1414 nicht ganz fertig gewordene Altarstück für die Karthause von Champmol malen ließ, das für den Altar des heiligen Dionys bestimmt war. Mit diesem Tafelbild im Louvre zeigt sich die Kunst des sogenannten „Meisters von Flémalle“ derartig eng verkettet, daß wir ihn genau ebenso wie die Brüder Pauleken und Janneken von Limburg, die leiblichen Neffen Malwels, zu seinen Schülern rechnen müssen, die ihrer-

seits schon 1401 in Paris tätig gewesen und bis zum Tode des Herzogs von Berry 1416 für diesen Kunstmäzen an den „Très. riches Heures“ (jetzt Chantilly) beschäftigt waren. Es sind in erster Linie die Kompositionsgesetze der darstellenden Künste des Mittelalters, die jene beiden Schlußszenen aus der Legende des Bischofs Dionys auf einer Tafel mit der Dreieinigkeit im Bilde des Gekreuzigten verbunden zeigen; es ist der Zusammenhang mit der erzählenden Malerei, die hier letzte Kommunion und Enthauptung des Heiligen von links nach rechts ablesbar darbietet, und doch schon mit einem festen Mittelstück als Dominante der paarigen Einheit auf den Altar stellt, — die gemeinsame Grundlage, auf der auch der Nachfolger noch getreulich weiter baut. Dies Erbteil beruht auf der Vorherrschaft der zeitlichen Vorstellungsweise an der Hand der Dichtung als Quelle des biblischen und legendarischen Bilderkreises der Kirche und damit auf der höchsten Forderung der Kunstlehre, der gegliederten Einheit nach Art des menschlichen Organismus. Und dieser letztere bildet ja notwendig den unentbehrlichen Hauptbestandteil aller Kompositionen, die Einzelfigur, aus deren Mehrzahl sich pantomimische Auftritte zusammensetzen, die dem Betrachter erzählenden Inhalt oder geistige Beziehungen auch ohne Begleitung des Wortes zu vermitteln imstande sind. Wie Jehan Malwell auf einem Rundschilde im Louvre die Gruppe der Dreifaltigkeit mit den Halbfiguren der Mater dolorosa und des Lieblingsjüngers in eine Kreisform einspannt, so gliedert er hier das quergelegte Rechteck um den Stamm des Kreuzes in zwei innerlich davon abhängige Hälften eines fortlaufenden Vollzuges und setzt den Idealtypus seiner Menschen mitten hinein, in seinen gotischen Proportionen. Der Sinnesart der Spätgotik entsprechend ist es schon ein festgefügtter Knochenbau mit kräftigen Oberschenkeln und muskelreichen Armen, mit erkennbarer Neigung den Kopf nicht mehr zu klein zu lassen, sondern eher zu verstärken, wie es besonders in Dijon nahe lag, seit der Kalvarienberg Klaus Slüters, den Malwell selber in Farben zu setzen gehabt, mit dem Gekreuzigten von großartiger Wucht vor Augen stand. Da sind wir sogleich bei der örtlichen Bindung, die gerade auf die burgundische Hauptstadt weist, und rühren ebenso an die persönliche Note des Jehan Malwell, die zuvor auch seine Neffen, die Brüder von Limburg empfangen haben, so wahr er ihr Lehrer gewesen und niemand anders, — so daß demnach der Kampinate zur nämlichen Malergruppe gehört wie die Söhne von Maaseyck und nicht zu irgendeiner fremdländischen Familie des Tournay benachbarten Nordfrankreich. Dies Persönlichste der Gemeinschaft liegt in der Vorliebe für Stoffimitation, die schon in der Wiedergabe des Fleisches beim Christusakt sich ausspricht, wie es locker um die Knochen liegt, wie die Schatten in die kleinen Vertiefungen und Grübchen des Leibes verfolgt sind oder dünn und flockig über die Haut hinspielen, und so auch im Betstundenbuch von Chantilly wiederkehren. Da ist am Kreuzestamm auch die treuliche Einzeichnung der Jahresringe, der Sprünge im Holz. Da ist die Vorliebe für orientalische Gewebe, für Turbane in absonderlichen Verschlingungen, wie bei dem Helfer des Henkers, der den jungen Diakonen zur Hinrichtung festhält, und bei dem Haupt der Synagoge droben.

Da gibt es die dünnen Seidenstoffe mit dem feinen Bruch der Falten, die weichfließenden Haare und dünnen Bärte, wie hier beim Christus in der Kommunion, — und endlich die kräftigen leuchtenden Einzelfarben, ein starkes Weiß, schon hier in der Tempera zu wirksamen Kontrasten verwertet. Nicht die damalige Hauptstadt von Burgund ist der eigentliche Kernpunkt, von dem diese unterscheidende Richtung der Stoffcharakteristik ausgegangen wäre, sondern sie ist nur der zeitweilige Sammelpunkt, der bald von Tournay oder Brügge abgelöst werden mochte, je nachdem sich die Träger solcher Bestrebung hierhin oder dorthin verschieben, wie schon die Laune des Herzogs von Berry sie an verschiedene Aufenthaltsorte verschickte.

Der Grundstock der Figurenkomposition freilich stammt bei Robert Campin in Doornick aus der gotischen Bauhütte und deren Steinmetzwerkstätten, als deren bekannteste Zeugnisse nur die von Haus aus handwerklich bescheidenen und von barbarischer Zerstörungswut so kläglich mitgenommenen Grabmäler in dem weißen oder bläulich getönten Material der benachbarten Brüche übrig geblieben sind. Und so sehen wir ihn auch als Tafelmaler noch die Vorschriften der Heiligendarstellung befolgen, die jede Gestalt in ihrem Gehäuse sehen will, wie jede Statue in ihrer Nische und jedes Relief unter seinem Baldachin aufgestellt, bis auf die einzige Aufgabe, wo die Einzelfigur selber sich in einen bekrönenden Fialenrisen des Strebepfeilers verwandelt und so als letzte Gipfelung frei gegen den Himmel aufragen darf. Wie auf den Grabmälern die Madonna, sitzt auch die Gottesgebälerin bei Meister Robert in der Mitte seiner Tafel ganz von vorn gesehen mit dem entblößten Busen für das nackte Knäblein, wenn es gilt die jungfräuliche Ernährerin des himmlischen Sohnes zu zeigen, wie das Wunder, das geglaubt sein will, eben so und nicht anders verlangt. Aber ihre Verkörperung für die Augen des Betrachters geht nicht über diese Region ihres Leibes mit ihrem mütterlich sorgenden Händepaar und dem liebevoll wachenden Kopf hinaus. Schon der Schoß als eigentliche Lagerstätte oder als Spielplatz des Lieblings ist nur eine wohlige Unterlage aus weichem Stoff, mit sauberem Linnen darauf, aber kein Unterbau von menschlichen Schenkeln und stützendem Gebein; sondern hier beginnt die teils zurückhaltende Scheu, teils am Sinnenschein hangende Oberflächenschau des kirchlich erzogenen Malers, und der prächtige Stoff, in den die Gebenedeite gekleidet sein muß, nimmt ihn gefangen und löst, als reichlich zugeteilte Masse, sofort ganz andre Geschmacksregungen und Gliederungsgesetze bei ihm aus. Wie der schöne weiße Stein für Meißelarbeit die willkommene Gelegenheit ihre Künste zu zeigen, und das Naturgewächs des Bodens erst einmal um seiner selbst willen zur Geltung zu bringen, wird das kostbare Gewebe, sei es weiche Wolle oder Goldbrokat und pelzgefütterter Sammet, zur Herausforderung damit zu schalten nach Herzenslust, wie zur eigenen Augenweide auch zur ergiebig erwarteten des Betrachters, ja zur berausenden Bereicherung der Ausgewählten in ihrem persönlichsten Wert. So wird die ganze untere Hälfte der Gestalt zu einem angehäuften Hügel von Kleiderstoff, und, da er in der oberen Hälfte und dem heiligen Haupt der Angebeteten gipfeln soll, so wird

er nach den Hausgesetzen der heimischen Spätgotik aufgebaut und durchgegliedert, damit er als würdiger Sockel für das erblühende Geschöpf, für die selige Gemeinschaft der beiden zueinander gehörigen Lebewesen, emporsteige, weit ausgebreitet ringsum vom eingelegten Fußboden oder untergeschobenen Teppich her. Hier gilt es den Stoff als solchen zu liebkosen und unter dem Tageslicht in Wirkung zu setzen, wie es nur der Maler recht versteht, der mit solcher Mühwaltung den Händler in den Tuchhallen oder den fahrenden Gast aus byzantinischen Bazaren überbietet. Gerade hier stoßen wir auf die gemeinsame Eigentümlichkeit der Malergruppe aus Niederrhein- und Maasgegend, des Malwel aus Gelderland und seiner Neffen von Limburg wie des Robert aus der Campine selbst: die leidenschaftliche Liebhaberei — ein Kultus fast, eine Abgötterei mit den wundervollen Erzeugnissen der Weberkunst und ihrer Farbenglut, wie ihrem Tiefendunkel und ihrem Flächenglanz —, die durch eine plötzlich hereingebrochene Zufuhr erlesenen Reichtums, wie durch Ansteckung von fremdher, hervorgerufen sein muß: wahrscheinlich den feierlichen Bittgang eines der letzten Paläologen zum vermeintlichen Machthaber des weströmischen Frankenreichs, nach Paris. Und hier beim Schwelgen im Stoff verrät sich sogleich die Verschiedenheit des Temperaments: der sanguinische Kampinate gerät in Aufregung und wirft die Falten unruhig wühlend durcheinander, während der bildnerisch geschulte Roger van der Weyden gerade hier die Sorgfalt und Strenge der Stilisierung walten läßt. — Nun aber werden auch diese Stoffmassen, wie die Gestalt selber, in das Tabernakel eingefangen und müssen sich mit ihm auseinandersetzen, so gern ihnen als Sockelregion ein überwiegender Umfang im Spielraum der untern Hälfte gewährt wird; sie dürfen mit ihrem Eigenleben die leere Stelle erfüllen, die der gewohnten Enge des Gehäuses noch nicht entsprechen will, und ergehen sich wohl ähnlich, wie die reichlichen Schnörkel der „Schönschrift“, in der z. B. Jan van Eyck seinen Namen an die Wand eines Wohngemaches der Freunde Arnolfini setzt. Doch immer gehört die Umschließung zwischen den Wänden, dem Boden und der Decke zur selbstverständlichen Aufgabe des Heiligenbildes, genau so, wie die Wegnahme des Verschlusses vorn für den Maler und die Zulassung des Tageslichtes durch diese Vorderseite, die der Sichtbarkeit zuliebe hingenommen wird, ohne sich Rechenschaft über das Zugeständnis für das Innere zu geben. Die Madonna Salting bezeugt, wie doch die Struktur des Raumes von den Körperwerten der Menschengestalt ausgeht und zunächst rein tektonisch verfährt: hier eine Truhenecke, dort eine Banklehne heranschiebt, dahinter die Kaminpfosten und den kreisrunden Ofenschirm, auf das Fenster und seinen Ausblick aber durch ein Paar eingeschaltete Senkrechte vorbereitet, ja durch einwärts aufgeklappte Holzläden dem tastenden Auge die Abstände nachzufühlen oder entlang zu greifen anheim gibt. Es ist eine Maßregel zugunsten der Körpergröße der Person, von der doch die poetische Phantasie immer ausgeht, um ebenso zu ihr zurückzukehren, wenn auf die Decke verzichtet wird, ja die ganze obere Hälfte der Raumhöhe in Wegfall kommt. Das ist der wesentlichste Unterschied von der Verkündigung des Ingelbrechtsaltars und dem

Einblick in den engen Schacht der Werkstatt Josephs daneben. Und doch wird auch da niemand annehmen, daß die Stube vorher perspektivisch durchkonstruiert und im Aufriß festgestellt sei, um dann erst die Figuren hineinzubringen. Die Zwiesprach zwischen Engel und Jungfrau bleibt ein Vordergrundsthema, wie es überkommen war, und erhält sein herangeschobenes Gehäuse nachträglich dazu. An diesem bleibt das Gerüst aus Wagrechten und Standrechten viel wichtiger, als das vielbewunderte Beiwerk; die beiden Rundfenster links sind so notwendig wie der Kaminmantel rechts. Aber die Bude des Mausefallendrechslers gibt immer ein Beispiel der ursprünglichen Enge der gotischen Aedicula. Eine scheinbare Ausnahme bildet nur die kleine Altartafel in Hochformat zu Aix-en-Provence, die zeitlich so eng mit dem Petersburger Madonnenbildchen zusammenhängt. S. Petrus und Augustin sitzen, mit dem knienden Stifter zwischen sich, allerdings unter freiem Himmel; aber die Thronbank der Madonna schwebt über ihnen wie ein Dach, oder wie ein zweites Stockwerk über dem untern steht. Dies ist sogar das tatsächliche Verhältnis im Aufbau des Ganzen; denn jede Hälfte hat ihren eigenen Augenpunkt, bringt also ihr räumliches System mit sich. Nur die Gesamtheit aus zwei Geschossen fordert, wie die pyramidale Gipfelung mit der strahlenden Sonnenscheibe hinter sich nicht zweifelhaft läßt, einen spitzbogigen Abschluß (statt des jetzigen Horizontalschnittes), den außer dem beiderseits ansteigenden Gewölke der gotische Tabernakelrahmen zu geben nicht verfehlte. Es ist also ein Beispiel zugleich des Körperaufbaues in ganz unrealistischem Übereinander nach gotischem Stilprinzip und andererseits der Einfangung eines solchen Gebäudes in die gültige Architekturform (ital.: un colmetto).

Von dem Fortschritt, den Körpern des Vordergrunds zuliebe, berichtet auch das Wandbild zu Ehren der Tomyris. Man braucht es nur mit dem Täfelchen der Dreifaltigkeit in Petersburg zu vergleichen, wo sich vom serpentingrünen Hintergrunde der weiße Baldachin abhebt, dessen Thronstiz die Gruppe des Körperpaares umspannt: da ist die Idee des Tabernakels nach biblischer Vorschrift am reinsten erhalten, weil es sich um das hochheiligste Geheimnis der Gottheit selber handelt. Ihr läßt sich nur noch die Kapellenmadonna anreihen, und tut doch schon den entscheidenden Schritt zur Befreiung vom Gewölbe, wenn gleich der jetzige Zustand der Tafel den Verdacht erweckt, sie sei unfreiwillig unter die Beschneidung geraten und verlange zum Vollzug der Rhythmik im Chörlein die Nischenreihe in Vollständigkeit zurück. Klar dagegen verkündet die Säulenreihe im Thronsaal der Massagetenkönigin den wagrechten Abschluß der Figurenkomposition, wie das Rautenmuster zu ihren Füßen; aber es sind doch so niedrige Zwergsäulen zum Durchtaktieren der Gestaltenbewegung gewählt worden, um die Körpergröße der Mitspieler im schaurigen Auftritt erstrecht zur Geltung zu bringen. Und so malt sich die steigende und die fallende Welle zu beiden Seiten der Hauptperson wie Hebung und Senkung des Rhythmus, bis die fortlaufende Gerade dahinter wieder in gleicher Höhe den Abschluß gewinnt. Dieser Zuschnitt leitet unmittelbar zum dreiteiligen Altarwerk mit der Kreuz-

abnahme weiter, von dem uns leider nur eine ganz manierierte Wiederholung, wenn auch als getreu beabsichtigte Abschrift des Originals, in Liverpool erhalten ist. Dort haben wir die Paarigkeit der Komposition des Mittelstücks nachgewiesen, wie an den Flügeln schon die abschließende Entsprechung als Ebenmaß im Richtungsgegensatz anerkannt worden war. Das bleibt der Höhepunkt der monumentalen Leistungen, auch wenn die statuarischen Einzelgestalten aus Flémalle oder die Dreifaltigkeitsgruppe (Frankfurt a. M.) noch in sich gereifter erscheinen.

Die Fäden der Entwicklung schlingen sich zum Geflecht ineinander, so daß deren Hervortreten oder Zurückweichen durch die Aufträge bestimmt wird, die an den Meister herantreten. So dürfen wir uns nicht wundern, wenn die Geburt Christi in Dijon zunächst durch das Mitspiel der Bandrollen als Rückfall in die dekorative Flächenfüllung der Buchmalerei erscheint. Der dramatische Auftritt zwischen den Hebammen und dem Rettungengel (als *deus ex machina*) bedeutet doch eine Steigerung des Ausdruckslebens durch die Schwierigkeit der Aufgabe, eine so spannende Wechselrede des Mysterienspiels durch Anschauung allein zum Verständnis zu bringen. Und die Beibehaltung der Schriftbänder gehört gewiß mehr auf die Rechnung der thomasgläubigen Bestellerin als auf die des Malers, zumal da wir sonst keine Beispiele des Gebrauchs bei ihm nachweisen können, der sonst nur graphischen Blättern und Blockbüchern für Lehrzwecke, wie der „*Ars moriendi*“, in diesen Gegenden noch geläufig blieb. Was der Erfinder der sprechenden Rückenfigur im Wettkampf mit der Zweiflerin bei dieser Gelegenheit gelernt hatte, zeigt sich ja glänzend in der paarigen Darstellung von Josephs Gattenwahl und Mariens Trauung im Prado zu Madrid, die als Raumschilderung ebenso genial ausgefallen ist, wie als dramatische Pantomime. Sie steigert die Kühnheit unverfrorenen Humors, ja unverhohlener Parodie bis zum verwegenen Übermut, und erregt noch heute unsre Verwunderung über die Duldsamkeit im Bereiche der Inquisition. Bei der sprudelnden Fülle glücklichster Einfälle zur Sichtbarmachung heimlichen Zusammenhangs erscheint es dagegen ganz erklärlich, wenn die Ausführung bei einem flüchtigeren Erguß stehen geblieben ist, als dies sonst beim Hauptanliegen der damaligen Ölmalerei geschehen konnte, das jedes Täfelchen zu einem Kleinod voll Nachahmungswundern zurechtzuschleifen beflissen war, gleichwie die Kristallform und Goldschmiedsfassung des kostbarsten Edelsteins. Sonst hat es der Meister doch eben hier wahrhaftig nicht an Geduldsproben fehlen lassen, auch wenn wir allein erst die gelungene Aufrollung des Schauplatzes für sich nehmen, die solche märchenhafte Ausgeburt, wie den Einblick in den Rundtempel, und solche greifbar genaue Eroberung der Wirklichkeit selber, im noch unfertigen Bau neuester Spätgotik von damals, mit sich bringt, als wäre das alles nur ein Spiel der Faschingslaune. Und welchen Schatz von Errungenschaften eifrigster Naturbeobachtung schüttet er schon auf dem Ingelbrechtsaltar um 1420 aus, zu gleicher Zeit, da die höchsten Leistungen der Buchmalerei von der Hand des Hubert van Eyck und seiner Werkstattgenossen für den Grafen von Holland entstanden.

(Betstundenbuch von Turin-Mailand, dessen ersten Teil das Feuer uns geraubt hat.) Da ist zu seinem körperschaffenden Helldunkel auf der Fläche, der dreifache Schattenschlag gegen die Wand und der Rauch der schwelenden Kerze auf dem Tisch. Da ist die wundervolle Zusammenstimmung seiner kontrastreichen Farben und die versammelte Augenweide glitzernden Metalls wie schimmernd weißen Linnens, des Majolikatopfes und der Lilienstengel darin, wie des noch ungeschickt aufgebauten Stillebens aus Handschriftband und Zettelweisheit bis zum Flügelpaar des Himmelsboten. Sollte nicht Jan van Eyck, der 1422 von Cambrai nach s'Gravenhage gewandert sein muß, seine Anregung zur Wohnstübenschilderung für die Madonna schon vom Ingelbrechtsaltar in Mecheln empfangen haben oder irgendeinem auf diesem Wege sichtbaren Seitenstück, das diesem ebenso vorangegangen sein muß, wie es ihm folgte zu wachsender Vollkommenheit. Man denke nur an die drei Frauen am Grabe (zu Richmond), noch vor dem sitzenden Engel auf dem Sarkophagdeckel und den schlafenden Wächtern, die später hinzukamen!

Wenn wir allein bei der Entdeckung malerischer Reize durch den sogenannten „Flémaller“ verweilen, so vergessen wir, daß der Zufall oder das Schicksal — wie man will — uns um die größte, und sicher in anderer Hinsicht bedeutsamste Urkunde seines Schaffens betrogen und so das geschichtliche Bild seiner Persönlichkeit gefälscht hat. Wir haben wieder einzubringen, was andere Beurteiler über Gebühr vernachlässigt haben. Wir begreifen ja allzu wohl, daß erbitterte Feinde seiner Verweltlichung und seiner herausfordernden Karikatur frommer Legendendichtung im Kreis des Marienlebens, wiederholt den Anlauf genommen, ihn selbst eines unsittlichen Lebenswandels zu bezichtigen, so daß seine Gönnerin Jacqueline de Bavière als Landesherrin des Hennegau sich für ihn in Tournay verwenden mußte. Nach deren Tode mag diese schützende Hand gefehlt haben. Aber an uns ist es, neben der Anerkennung seines gewagten, aber nirgends böartigen Humors, von dem die selbstsichere Kirche eine gute Ladung vertragen konnte und mitzugenießen verstand, neben dieser echt niederländischen oder überhaupt germanischen Begabung, die sich in einem gleichzeitigen Alphabet ebenso rückhaltlos ergehen durfte, und die ihm niemand anders so nahe stellt als Hieronymus Bosch von Aachen, der demselben Stamme angehört, also neben der vorurteilsfreien Aufnahme seiner burlesken Erfindungen, doch auch einer andern geschichtlichen Tatsache noch unser Auge zu öffnen, die gerade aus den Werken des letzten Jahrzehnts seines Lebens spricht, als der Stern seines Schülers Roger van der Weyden neben ihm aufgegangen war und bald genug den seinen überstrahlte. Damals war es der vertiefte Ausdruck religiöser Innerlichkeit in Rogers Marienaltar, der den alternden Meister ergriff. In demselben Triptychon, das in der Anbetung des Kindes dicht neben der Reinheit und Demut der Gottesmagd noch den abschreckenden Kopf eines zum Troddel herabgesunkenen Greises als Joseph zu zeigen nicht anstand, ergriff die Erscheinung des Auferstandenen vor der Mutter so sehr, daß er ein entscheidendes Stück daraus selbst wieder für den Johannes hinter dem

knienden Franziskaner-Provinzial Heinrich von Werl verwertet hat, der 1438 gemalt ward. In einer letzten Kreuzandacht (jetzt in Berlin) folgt er aber vollends in rührender Anpassung dem Beispiel seines einstigen Zöglings, dem er das Beste vererbt hatte, das er selbst zu geben vermochte, und zeigt die Schmerzmutter, die den Stamm aus Holz umklammert, wie sonst die liebende Magdalena, und den verzweifelten Johannes, der sich selbst nicht mehr zu helfen weiß, mit wehklagenden Engeln um die Arme des Erlösers, die sichtlich mit denen Rogers wetteifern. Es ist das Streben nach ergreifendem Ausdruck menschlicher Stimmungen im Andachtsbilde, wie es dem jüngern Landsmann seit seiner Kreuzabnahme für Löwen gelungen war.

Damit rühren wir an die bewußte Übernahme der gemeinsamen Aufgabe, die beide Hauptmeister der südlichen Niederlande miteinander teilen, d. h. sicher im Anschluß an die vorhandenen Bedürfnisse dieses ihres Wirkungskreises zu lösen trachten, so unbezweifelbar sie selbst der nämlichen immer noch nördlichen Gegend von Brabant entstammten und ihrer ganzen Begabung nach angehören. Schon die blutige Rache der Tomyris bildet den herkömmlichen Bestandteil eines Zyklus, dem die jüdischen Heldinnen Judith und Jael einverleibt sind, während die Gottesgebärerin selbst als Chorführerin voranleuchtet. Die unschuldreine Jungfrau, die der Schlange den Kopf zertritt, als die Bringerin des Erlösers, war der Höhepunkt der Zusammenstellung, die der „Spiegel menschlicher Behaltnis“ darbot und die auch hier in Auftrag gegeben scheint, da sich wenigstens zu Jaels Mord an Sissera noch die Zeichnung in Braunschweig erhalten hat. Als Gegenstück zu Judiths Triumph über Holofernes mag am ehesten die Massagetenkönigin über Kyros dagestanden haben; denn sie enthält ja fast die notwendigen Bestandteile schon, wie wir sie für jene voraussetzen müssen: den Körper des Enthaupteten, nur dort gewiß auf dem Lager des trunkenen Feldherrn, den abgeschlagenen Kopf, der einer Magd überantwortet wird, um ihn bei der Flucht der Herrin mit heimzutragen; also auch die Zweiteilung in zwei Momente, deren einer bereits vollendet, deren anderer im Werden begriffen ist, aber in ihrem Zusammenhang festgehalten und zu einem Breitbild vereinigt, während noch Sandro del Botticello sie auf zwei Tafeln auseinander hält und lieber die Auffindung der Leiche im Zelt als späteren Augenblick anschließt oder als Ergänzungsstück gegenüber stellt. Solche Dinge nach dem Muster orientalischer Grausamkeit lagen im Geschmack der Zeit, und die Rathausbilder Rogers für Brüssel treten ihnen würdig zur Seite, wie die Gerechtigkeit des Kaisers Otto oder sein Fehlgericht in Löwen, von Dirk Bouts, oder die Bestrafung des ungerechten Richters durch Kambyzes in Brügge, von Gheraert David, noch am Ende des Jahrhunderts. Die größte Gelegenheit zu einer monumentalen Komposition für kirchliche Zwecke, die Robert dem Kampiner geboten ward, war aber, soviel wir wissen, die Kreuzabnahme als Mittelstück eines Altarwerkes, dessen Flügel die beiden Schächer mit beigeordneten Seitenfiguren einnahmen. Hier haben wir also wieder ein Beispiel, wo der Meister von Doornick seinem größten Schüler vorangehen durfte und in höchst origineller Weise zeitlich voraufgegangen

ist, ja — äußerlich angesehen — unter günstigeren Bedingungen, mit der Möglichkeit völlig freier Bewegung, zuvorgekommen war. Es ist somit eine äußerst wichtige Tatsache für die Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei, vor der wir mit diesem Auftrag stehen, ein entscheidendes Ereignis in der gemeinsamen Kultur, daß hier, zwischen Gent und Tournay irgendwo, eine solche Darstellung aus der Passionsgeschichte gewählt ward, — nach dem Sakramentsaltar mit der Anbetung des Lammes und der Herrlichkeit des Himmels darüber, nun ebenfalls für monumentalen Maßstab und sicher im Wettbewerb mit jener feierlich ruhigen Schöpfung Huberts van Eyck, die ergreifende Szene mit der körperlichen Arbeit um den heiligen Leib des Herrn und dem seelischen Schmerz der Mutter und der Seinen sonst umher, also ein Auftritt von hoher dramatischer Kraft der Gegensätze, die doch zu einer und derselben Handlung gehören. Mit diesem Erstlingswerk wurde, wie es keiner der Mitlebenden voraussehen mochte, der südlichen Hälfte der Niederlande ihr gesondertes Programm gegeben. Und Robert van der Kampine war es, der es hinstellen durfte. Wenn der Verlust des Originals diese Vergünstigung wieder ausgelöscht hat, sind doch wir verpflichtet, mit Hilfe des einen erhaltenen Bruchstücks in Frankfurt, vom reuigen Schächer mit zwei Zeugen an seinem Marterholz, und mit Hilfe der Kopie des Ganzen in Liverpool, so wenig sie dem Urbild gerecht werden mag, den berechtigten Anspruch auf eine historische Stelle wieder zur Geltung zu bringen, und die Schöpfung als fruchtbaren Keim im Zuge zeitgenössischer Bestrebungen zu würdigen, wie sie es verdient. „Kompositionsgesetze der Kunst des Mittelalters“ im Fortgang der nordeuropäischen Renaissance sind es, die hier noch befolgt werden, und sich dem Neuen verbinden, das nun erstrebt wird. Das Gesetz der Paarigkeit, das aus dem innersten Wesen der Gotik entspringt, wie aus dem Spitzbogen mit seinen Hälften die gegliederte Einheit des gotischen Bausystems, führt hier dazu, die Seite der physischen Anstrengung, der Körperbewegung, von der andern, des psychischen Leidens, der Gemütsbewegung zu sondern, und beide als zwei Hälften zum Ablesen einer nach der andern gleichzustellen, nur innerhalb eines gleichzeitigen Geschehens, an einem, von der übrigen Welt abgesonderten, und deshalb übersichtlichen Schauplatz der Handlung. Keine Unterordnung der Frauen mehr unter die Arme des Kreuzesstammes, sondern die freie Nebenordnung unter dem Himmel mit seinen Engelstimmen, soweit dies irgend möglich wird, da doch das hochheilige Symbol der Erlösungstat noch die Mitte behaupten muß. Das ist die Frucht der Reliefkomposition um Tomyris, mit deren königlicher Willkür und Entfaltungsbreite nur die ohnmächtig hinsinkende Schmerzensmutter nicht wetteifern kann. Aber Johannes hilft, sie zu ergänzen, ihr den Halt der aufrechten Gestalt wenigstens zu leihen; wenn er mit ihr auch so noch unter der Kopfhöhe der Begleiterinnen zurückbleibt, so sind es diese mit ihren weißen Hauben, die der Gruppe Halt gewähren und Widerstand sichern. Dem herabschwebenden Engeltrio bleibt es vorbehalten, die Senkung in der Mitte zu überhöhen. Und die verlangend ausgestreckten Arme der tief betroffenen Dulderin vermitteln die Richtung auf das Ziel,

das aus der Höhe zu ihrer Rechten herab, ihr in lichter Körperlänge entgegenzugleiten scheint. Aber in diesem Augenblick eben wird der Leichnam an den Beinen aufgefangen, im Rücken unterstützt und seitlich abgelenkt, dem Stufengang der schräggestellten Leiter nachzufolgen. — Schon sinkt der freie Arm, der eignen Schwere gemäß senkrecht herunter, und das Haupt mit dem Dornenkranz neigt sich gegen die Schulter. Da steigen plötzlich zwei wartende Gefährten des mühevollen Unternehmens in gleichem Antrieb mit einem Fuß auf die Leiter und strecken hilfsbereit und sehnsuchtsvoll zugleich die Arme empor, so daß sie beide, vom Rücken hier, von der Seite dort gesehen, ein Paar von Strebepfeilern bilden, die sinkende Last abzufangen und sicher zu tragen, sowie sie nahe genug zu ihnen kommt. Das ist ganz architektonische Kräfteverkettung des organischen Baustils, den wir Gotik nennen, eine Übersetzung der Spitzbogenhälften drinnen oder des Strebewerks draußen in lebendige Menschenleiber, die sich recken und strecken das Amt zu erfüllen, das ihnen zufallen mag nach Wunsch und Willen. An der innern Seite, in Magdalena mit ihrem weißen Kopftuch, gleich den andern Marien, liegt die Antwort auf die erstbetrachtete Hälfte: das gefühlvoll sprechende Bindeglied, einer rein idealen Hingebung gehorchend ohne weiteren praktischen Wert. Dem Auge des Betrachters ist jedoch Genüge geschehen, indem es den gewohnten Aufstieg der Linien vollziehen kann; im Sichtbaren ist das Gesetz der Gotik erfüllt.

Das sind Tatsachen der Stilkunde, die wir nicht weiter auf ein künstlerisches Subjekt zurückzuführen haben, zumal da, wo sie das übernommene Erbe bedeuten, das noch weiter gilt und seine Früchte trägt. Das Neue sind verwertete Beobachtungen des täglichen Lebens, die hier als plastische Motive herausgekehrt werden, um einen körperlichen Zusammenhang zu stiften, der die Glieder der größeren Einheit miteinander verkettet. Und hier hat der Eifer der Anläufe zur Bewältigung der Aufgaben der Geschmeidigkeit des Vollzugs geschadet. Die schmiegsame Rhythmik des vierzehnten Jahrhunderts, die wir noch am Sakramentshäuschen von Hal 1409 so schönheitsfreudig überwiegen sehen, ist in die Brüche gegangen und hat einer rauhen Schroffheit und Rücksichtslosigkeit des Verstandes Platz gemacht, die den Eindruck der Feierlichkeit und Hoheit des bedeutsamen Vorgangs beinahe schon preisgibt, um der Wahrheit willen.

An die Kreuzabnahme Roberts van Kempen schließt sogleich das erste eigene Meisterwerk Rogers van der Weyden an, aber in so origineller und charakteristischer Weise, daß es kein besseres Beispiel geben kann, den Unterschied beider Persönlichkeiten zu veranschaulichen. Nicht die T-form des tektonischen Todeswerkzeugs allein ist zur Dominante gemacht; sondern diese hat nur im Rahmengenüge des quergelegten Rechtecks mit Mittelüberhöhung ihre Funktion behalten. Der Leib des Herrn selber ist die beherrschende Gestalt im Ganzen, das sich aus lauter Menschenkörpern zusammensetzt. Und demzufolge wird die Grenzlinie zwischen den beiden Hälften, statt der Senkrechten (in Nikodemus), zur Diagonale, die vom Haupt bis an die Knie im willenlosen Leibe selbst verläuft, der von Freundeshänden

getragen wird, und dann in die Wagrechte bis an die Zehen umbiegt, bis die abschließende Kurve Magdalenens ihnen begegnet. Die entsprechende Horizontale gliedert in gleicher Höhe den Aufbau zur Linken des Betrachters. Wo der senkrecht hängende Arm des Sohnes und der quergehaltene Oberarm der Mutter sich am Ellenbogen beinahe treffen, da sinkt auch das Haupt Mariens, noch aufrecht freilich doch hilflos mit geschlossenen Lidern, gegen Arm und Knie des stützenden Johannes, dessen vorgebeugte Haltung wieder die Bewegung abschließt. Die beiden aufrechten Frauengestalten der zweiten Reihe geben den ruhigen Antritt für den ablesenden Eingang des Blickes, dem der Kopf des Jüngers die Bahn aufwärts weist, wie sein Arm abwärts. Nikodemus und der Helfer auf den Leitersprossen begleiten die Senkrechte des Holzstammes und Joseph von Arimathia antwortet über den Beinen des heiligen Leibes, der so in der Schwebeliege bleibt, um sich der andächtigen Gemeinde wie in feierlicher Kulthandlung zur Schau zu stellen. Nur in Magdalena, in der das Geflecht aus physisch beanspruchten und psychisch ergriffenen Personen sich zur letzten Vereinigung heftiger Körperbewegung mit erschütterndem Ausbruch der Wehklage steigert, ist noch ein Rest jener gewaltsamen, ruckweise vollgezogenen Gliederpuppenstellung des Meisters übriggeblieben, die uns die Schwierigkeit realistischer Eroberungen ohne bequemes Modellstudium deutlich vor Augen bringt. Die energische Zusammenfassung der paarigen Komposition in einen einheitlichen Vollzug innerhalb des quergelegten Rechtecks, das zum Schrein ausgetieft worden, kennzeichnet den geschulten Bildhauer aus der gotischen Bauhütte, — und die liebevolle Mitwirkung, die dabei dem religiösen Gefühl eingeräumt wird, den großen tiefgreifenden Künstler, der nicht an Äußerlichkeiten hängen bleibt, sondern in den Kern der idealen Aufgabe dringt, zu deren Lösung ihm ein priesterliches Amt geworden war. Sogleich zu Anfang steht der Sinn seines Lebensweges in der ersten Schöpfung vor uns, die nicht nur die südlichen Niederlande, seine nächste Gemeinde ergriff, sondern weit über deren Grenzen hinaus zu wirken bestimmt blieb.

Auf den Weg der Verinnerlichung weist ihn die Reihe der Gerechtigkeitsbilder für den Rathaussaal in Brüssel, die in drei Paaren gedrängter Kompositionen womöglich Schlag auf Schlag ihren Einzelinhalt und den ursächlichen Zusammenhang je zweier Glieder zu vermitteln trachtete. Noch zum Teil in ungeschlachtetem Gefüge gestreckter Gestalten, waren sie doch so mit packendem Ausdruck geladen, daß sich die Zeitgenossen nicht satt daran sehen konnten. Und der Maler trug aus der Veranschaulichung ungewohnter weltlicher Historien, die er nur in die eigene Gegenwart übersetzen konnte, die reichsten Früchte auch für seine kirchliche Kunst davon. Immer noch blieb es, wie in der Gewohnheit des Mittelalters, beim Ablesen eines Bilderzyklus von links nach rechts, mit paariger Korrespondenz der Glieder jeder Einheit unter sich, aber keiner höheren Verbindung zwischen allen, als der begrifflichen der hohen Menschentugend, der sie insgesamt als Beispiel dienen wollen.

Welch ein Augenblick innerer Beseelung muß es gewesen sein, als

ihm aus der Beschäftigung mit der Gottesmagd als säugende Mutter gleichsam der Lohn der aufopfernden Liebe in der Antwort der herangepflegten, zum Eigenleben erwachten Kreatur aufging: wie das Knäblein vom Schoß seiner Ernährerin emporklettert, um sie liebkosend zu umhalsen. Ein unvergleichlicher Beobachter des Kindes in seinem Fortschritt zum selbständigen Lebewesen war auch sein Meister in Doornick schon gewesen, unbefangener und verständnisvoller als Jan van Eyck; aber erst mit diesem Schritt zu dankbarem Entzücken, der wirksamer, als nur ein Lächeln aus den Augen oder ein wohliges Wälzen des kleinen Geschöpfes, sich in eigener Körperbewegung darstellt, war ein befriedigendes Ziel der Bildkunst erreicht. Erst so weit erwachsen, eignet sich das Knäblein zur Gruppenbildung aus innerem Antrieb, nicht mehr als naturgegebenes Anhängsel nur der Mutter, die es zur Welt gebracht; — aber damit war auch die Grenze erreicht, die der Plastiker vor allem gern noch überschritten hätte, wie die Geschichte des italienischen Bambino uns erkennen lehrt. Nur einmal für die ganze Figur der am Boden hockenden Madonna war der nackte Körper des steigenden Lieblings zur Gipfelung einer geschlossenen Pyramide geeignet; — für alle Halbfiguren ward der allzulebendige Insasse der Mutterarme zum unbequemen Spielzeug, das der Gefügigkeit des Wickelkindes fremd geworden. Indessen, die Legendichtung der Kirche hatte schon manches dankbare Motiv dazu erfunden, von der Anbetung des Neugeborenen zu der Segenerteilung an die Könige des Morgenlandes, von der Flucht nach Ägypten zu der Belehrung der Schriftgelehrten im Tempel. Und Roger vollends pflegte in ausgiebiger Darstellung auf Grau in Grau gemalter Leinwand schon den ganzen Leidensweg des Dulders bis zum Kreuzestod und zur Wiederkehr des Auferstandenen vor das Auge seiner Mutter.

Das sind schon zyklische Kompositionen, von deren Vorhandensein wir zeitgenössisches Zeugnis besitzen, aber keine vollständig erhaltene Folge, wie etwa in Dürers Holzschnitten und Kupferstichen oder in Schongauers noch näher stehenden Blättern. Für die Geschichte der Tafelmalerei jedoch sprechen in erster Linie die Altäre, die von Paarigkeit zur Dreigliederung aufsteigen, und die wertvollsten Beobachtungen des Übergangs von einfach fortlaufender Reihe zur Zusammenfassung unter einer höheren Dominante gewähren. Wie lehrreich ist hier der Fortschritt vom Marienaltar, den wir nach Miraflores benennen, zum Johannesaltar in Berlin, oder vom Kreuzaltärchen in Wien mit den Einzelfiguren der Magdalena und der Veronika als äußerlich angehängten Trabanten, zu der Anbetung der Könige für Köln mit der Gegenüberstellung der Engelsbotschaft und des Tempelgangs auf den Flügeln, — zwei Beispiele äußerster Möglichkeiten, zwischen denen noch das verlorene Triptychon des Lionello d'Este mit der weiten Spannung vom Sündenfall bis zur Verheißung der Sibylle an Kaiser Augustus sich einordnete, und ebenso dessen Abwandlung im Bladelin-Altar mit der Offenbarung an den Herrscher des Abendlandes wie an die Könige aus Morgenland die gebührende Stelle beansprucht. Überall verlangt das Ringen mit der zeitlichen Vorstellungsweise des Mittelalters und der Erzählungskunst seiner Legenden

gewürdigt zu werden und der allmähliche Sieg der räumlichen Anschauungseinheit, sei es auch nur erst der Hegemonie eines Hauptstücks über seine näheren oder ferneren Begleiter, doch immer noch aufrechterhaltener Vorliebe für die gegliederte Einheit nach dem Urbild des eigenen Organismus.

Da stehen einander bezeichnend genug zwei große Tafelwerke am Höhepunkt des Schaffens gegenüber, sehr verschieden an äußerer Größe, aber im umgekehrten Verhältnis fast der inneren Gliederzahl der umspannten Darstellungsgegenstände. Wollen wir den Anschluß an die zyklische Reihenfolge als Leitfaden bevorzugen, so muß das kleinere Triptychon vorangehen, das sich vom Klappaltar mit beweglichen Flügeln zum Stillstand im festen Rahmengenüge und damit zur gleichzeitigen Erscheinung in einer und derselben Bildebene entwickelt — schon dies wieder ein entscheidender Schritt, der erst viel später seine Früchte tragen sollte für rein malerische Auffassung, weil eben hier noch die Vielheit des Inhalts und ihr Zwang zur Ablesung im Nacheinander, sich der Einigung für das Augenpaar des Beschauers entgegenstellte! — Ist es doch das ganze System des kirchlichen Lebens, das uns auf dem Altar für den Bischof Jean Chevrot von Doornick ausgebreitet wird, dem jeder Leser der Beschreibung etwa bei Schnaase, Hotho oder Kinkel — um nur bekannte Vertreter der literarischen Richtung der Kunstwissenschaft zu nennen — viel größere Dimensionen beimessen würde, als der Kenner des immerhin bescheiden, vielleicht doch allzu bescheiden zugeschnittenen Originals in Antwerpen. Hier steht, wie wir uns schon berichtet haben, im Mittelschiff einer Kathedrale deren perspektivische Innenansicht auch die beiden Seitenschiffe mit umspannt, im Vordergrund gar die Kreuzgruppe, wie sonst auf dem Kalvarienberg draußen: die schmerzreiche Mutter mit dem stützenden Jünger auf der einen Seite und Maria Magdalena am Fuß des Stammes, lauter statuarische Gestalten, in freier, locker im Raum verteilter Gruppe. Und hinter ihr erst wird unter der Vierung der Laienaltar oder die Marienkapelle in der Mitte der Lettnerwand sichtbar, die das Chorghaupt verschließt. Linker Hand vom ankommenden Betrachter bietet sich aber seinem Auge der gewohnte Anreiz zum Eintritt in die Flucht des einen Seitenschiffes, mit der Reihe der Kapellen am Langhaus hin, wie sie sich damals gerade schon einzubürgern vermochten, und wenn nicht in der alten Kathedrale von Tournay, doch im Neubau von St. Gudula in Brüssel zu finden waren. Hier beginnt die Austeilung der Sakramente mit der Taufe, gipfelt hinten im Meßopfer mit der Erhebung der Hostie und verläuft durch das andre Seitenschiff bis zur letzten Ölung des Sterbenden, der rechts in seinem Bette gezeigt wird. Die perspektivische Verschiebung ist möglichst so genommen, daß die Reihenfolge der Vorgänge sich klar entfalten kann, wenn auch z. B. die Priesterweihe etwas zu kurz kommt, und es wird doch die Veranschaulichung der siebengliedrigen Einheit im gotischen Raumgebilde so klar und übersichtlich erreicht, daß die Kreuzgruppe im Vordergrund wie das Gravitationszentrum des kreisenden Gemeindelebens erscheint und als körperlicher Zusammenhalt aller Ausstrahlungen gefühlt wird. Wer nur irgend imstande ist, sich vorzustellen, was zur künstlerischen Bewältigung

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., phil.-hist. Kl. XXXIX, 2.

einer solchen Aufgabe gehörte, der wird auch bereit sein dieser Schöpfung Rogers van der Weyden den Ehrenplatz in der Entwicklungsgeschichte der Malerei einzuräumen, der ihr in geistiger wie in anschaulicher Richtung gleichermaßen gebührt.

Wie bewußt und wohl überlegt hier verfahren wurde, zeigt nicht nur die perspektivische Innenansicht einer Kathedrale, die den Zusammenhang mit der gotischen Bauhütte schlagend beweist, sondern auch — gewiß im Einverständnis mit dem Besteller — die Einführung der Engel über den wirklichkeitsgemäß vorgeführten Amtshandlungen der Geistlichen. Sie vermitteln einmal fürs Auge den Zusammenhang zwischen den Kapellen unten und dem Gewölbesystem in der Höhe, veranschaulichen aber auch die ideale Bedeutung dieser Vorgänge im Zeitkostüm der Bürger und Ornat des Klerus von damals, und wirken so als Bindeglieder zur Gestalt des Erlösers als der Dominante des dargestellten Inhalts. Die Farben ihrer Gewänder erläutern die Symbolik: das Weiß der Unschuld bei der Taufe, das Goldgelb des Glaubens bei der Firmelung, das Schamrot bei der Beichte, das Blutrot beim Sakrament des Altars, das Amarant oder Gelbrot (Glaube und Liebe vereint) bei der Priesterweihe, das Blau der Treue für den Ehebund, und das Violett (oder Rotblau) der Trauernden für das Sterbesakrament. Sie sind die gebrochenen Farben eines Lichts, wie die sieben Gaben des Heiligen Geistes um den Gottessohn gemeint. Das bestätigt aber ebenso die Weglassung des Portalschmucks für diesen einheitlichen Querschnitt, der Statuen sowohl wie der Reliefgruppen in erzählender Reihung am Bogen, die wir am Marienaltar von Miraflores ebenso, wie am Johannesaltar in Berlin, und noch am 1455—1459 entstandenen Altar für St. Aubert in Cambrai (jetzt Madrid) gefunden haben. Die Anspinnung eines kleinfigurigen Zyklus sogleich an der Außenseite hätte nur verwirrend wirken können, wie die Anbringung der Portale sogar irre führen mußte, was den Abstand des Betrachters zum Querschnitt selber betraf, und die Einheitlichkeit der Auffassung des Ganzen gefährdete.

Dagegen steht nun das Altarwerk von Beaune als eine zeitlose Einheit, die bei aller tektonischen Gliederung des Tafelwerks doch nur den einzigen Gegensatz zwischen Oben und Unten bestehen läßt, der sich im Anblick des Weltenrichters auf dem Regenbogen in den Richtungsgegensatz seiner Gebärdensprache zur Scheidung von rechts und links verwandeln muß. Das sind nur die zwei Ausdehnungen der Bildfläche selber, des Sehfeldes als sichtbar gegenüberstehender Vertikalebene, und die dritte Dimension bleibt ausgeschaltet, soweit das Augenpaar auch Anwendungen des Tiefenvollzuges mitbringen mag. Am zutreffendsten bleibt wohl der Vergleich mit der großen Reliefebene des Westportals mittelalterlicher Kirchen, deren Gesamteindruck hier doch vorschwebt. Aber sehr bezeichnend für die abgeklärte Vorstellungsweise Rogers ist die Ausschaltung der Gestaltenfülle am Orte des vollziehenden Erzengels, der dichtgedrängten Gestaltenströme von Erwählten und Verworfenen, und die Auflösung der Wiederkehr der Toten ins Leben oder Entscheidung ihres Schicksals in lauter vereinzelte, rein typisch allgemein

gehaltene Vertreter der unübersehbar vielen, von denen es sonst wimmeln müßte auf dem noch gemeinsamen Schauplatz der Handlung. Auch da stoßen wir auf ein Zeugnis für die Weisheit des Künstlers, der statt unzähliger Individuen noch maßgebende Ausdrucksfiguren von einprägsamer Erkennbarkeit seelischer Zustände zu bringen vorzieht, die unmittelbar verständlich, zu Wegweisern der Betrachtung werden. Es ist kein Schauspiel zu unterhaltender Augenweide und anlockender Einladung, das er zu geben trachtet, sondern ein Andachtsbild für die Hospitalkapelle, zu Nutz und Frommen der Siechen oder aus schwerer Krankheit Genesenden, denen der Grabesrand vor Augen steht und die Frage nach dem Jenseits, nach den letzten Dingen durch alle Gedanken zieht. Deshalb aber sitzen auch seine Apostel als hehre Ratsversammlung nicht würdevoll nur, aber teilnahmslos wie Bekenner der ewigen Gerechtigkeit, sondern erleben die Tragweite der einmaligen Entscheidung noch mit, als menschliche Gemüter, im Ernst und doch nicht ohne Rührung und Erbarmen, wie ihre Chorführer, — die Fürsprecherin der Gnade und der Mahner des alten Bundes, der aufbegehren dürfte im Namen des Gesetzes, — noch das Schwanken der Wage in die Nähe des Richters hinaufnehmen. Erst am äußersten Ende links und rechts kommen die stärksten Kontraste zum Austrag im dramatischen Widerspiel, hier das Entsetzen und die Qual der Verdammten, dort das Entzücken und die Seligkeit der Erwählten, die zum ewigen Frieden eingehen dürfen, und am goldenen Tore mit solcher Liebe geschildert wurden, daß auch die Zerrbilder gegenüber ihre Berechtigung finden.

An der Außenseite schließt sich wieder das kirchliche Gefüge der bestehenden Ordnung zusammen; da knien die Stifter an ihrem Betpult, freilich mit den Wappenschildern hinter sich, wie die gottgewollte Obrigkeit der Anstalt; aber in tiefe Wandnischen eingeschlossen, vom Flachbogen als Wölbung über der Teppichwand umspannt, — da stehen die Heiligenfiguren auf ihren Postamenten vom Stabwerk der Steinmetzenarbeit an der Schlußmauer überzogen, und erst ganz oben im überhöhten Felde winkt der Engelgruß an die Jungfrau in statuarischer nur grau in grau gemalter Erscheinung, das versprochene Heil der Erlösung zu bedeuten. Das ist noch immer der Grundstock der Weltanschauung, mit der wir seit dem Mittelalter diesseits der Alpen zu rechnen haben.

Dann erst kommt mit dem Besuch des Jubeljahres in Rom auch ein Hauch der Befreiung über den Sinn des Meisters, der sich sofort in seinen künstlerischen Formen ausprägt. Noch die wohlabgebogenen, für volle Vorderansicht berechneten Kompositionen der Sakramente, die man sicher auf Grund des Kathedralgemäldes für den Bischof von Tournay schon von ihm verlangt hatte, wie sie sich übrigens von selbst einstellen mochten, bevor die perspektivische Verschiebung des Einblicks, der sie sich unterziehen mußten, auch ihnen mehr oder weniger Einbuße an Ebenmaß aufzwang, — vielleicht also gerade die ursprüngliche Redaktion der kirchlichen Handlungen, die uns durch ihre Verwertung für Stickereien auf dem Chormantel des Bischofs von Lausanne erhalten blieb, — sie zeigen die Einschachtelung

der Gestaltengruppe in das spätgotische Tabernakel, unter das Fächergewölbe des Baldachins wie für Lettnerskulpturen in frontaler Aufstellung über- oder nebeneinander. Und kaum ist er von Rom zurück, auf dem Heimwege in Florenz, wie wir eben deshalb annehmen dürfen, weil die einzige Urkunde ebendies aussagt: da malt er für die Medici eine „Santa Conversazione“, d. h. eine Madonna mit dem Kind, die allein noch unter dem weißen Zelttabernakel, sogar seines Meisters Robert in Doornick steht, umgeben von vier heiligen Zeugen, S. Petrus und S. Johannes dem Täufer auf der einen, S. Cosmas und Damianus, den Ärzten und Schutzpatronen des Hauses Medici, auf der andern Seite, zwei Paaren von Standbildern also, die ihr Haupt ganz unter freiem Himmel erheben dürfen. Da ist das geheiligte Dach des Gehäuses zugunsten der Selbständigkeit der Personen beseitigt. Doch die Gesetze der Figurenkomposition selbst sind nach wie vor diejenigen der Gotik geblieben; sie gelten auch im italienischen Quattrocento noch für das Kirchenbild und lassen nur den Baldachin darüber oder das Spitzbogentabernakel verschwinden. — Nun treten, auch daheim in Brüssel, die Heiligen Drei Könige zu ihrer Huldigung vor dem Christkind als freie Körper im unbedeckten Raum an, und die Hütte oder der Stall, die verfallene Ruine als Zufluchtstatt, wie ehemals die Felshöhle der Byzantiner, wird in die zweite Schicht zurückgeschoben, so auf dem Altar für Köln, der einst in St. Columba den Ruhm Rogers durch deutsche Lande verbreitet hat. Der Aufbau der vollrunden Körper in Reih und Glied hat seine Vorgeschichte, die wir bis zur Tomyris zurück verfolgen konnten, und kommt bei Roger selbst natürlich schon von seiner Kreuzabnahme für Löwen her. In solchem Zusammenhang bilden aber auch die Vordergrundsszenen des Johannesaltars eine wichtige Übergangsstufe: die Namengebung des Zacharias vor Maria mit dem Johannesknäblein in den Windeln, die Enthauptung vor der wartenden Salome sind als Freifiguren in einer Raumschicht aufgebaut, die wenigstens das Tiefenausmaß der Türgewände haben muß und über die Schwelle auch nach innen immerhin etwas Bewegungsfreiheit gestattet.

Nur an den Seiten des Dreikönigsaltars stehen die Gehäuse für Engelbotschaft und Darbringung im Tempel gleich festen Turmbauten zur Einfassung des Mittelstücks. Und für den Bladelinaltar wird nur die Weissagung der tiburtinischen Sibylle im Palast des Augustus auf dem Kapitol als fertige Komposition im Innenraum beibehalten, dagegen die Erscheinung des neuen Sterns vor den Königen aus Morgenland als Andacht unter freiem Himmel abgehalten. Es sind bewegliche Deckflügel von beliebiger Drehweite, nur nicht festzulegen in eine Ebene mit dem Hauptbild.

So bedeutet es denn wohl den folgerichtigen Abschluß des Einflusses von Italien her, wenn wir zuletzt noch dem Halbfigurentriptychon begegnen, mit fünf aufgereihten, statuarisch körperhaften Gebilden vor der offenen Himmelsbläue, unter der wir nur auf ausgedehnte landschaftliche Gründe, in recht dekorativer Rhythmik der Hügel und Höhenzüge von mäßiger Erhebung herniederschauen. — Dieser beliebige Streifen fröhlich grünender Erdoberfläche erscheint aber als Hintergrund der ernstesten Halbfiguren so

sinnlos, ja zu dem wunderbaren Geheimnis der Menschwerdung Gottsohnes, das sie bedeuten wollen, so stark im Widerspruch, daß wir ihn für unverträglich halten mit einer eigenhändigen Ausführung, ja sogar einer Werkstattarbeit unter den Augen Rogers van der Weyden selbst. Sollte diese landschaftliche Dekoration sich nicht doch als Übermalung eines ursprünglichen Goldgrundes ausweisen, wie bei der Kreuzandacht des sog. Meisters von Flémalle in Berlin, so würden wir doch eine Wandbekleidung mit kostbarem Gewebe dem blauen Himmel der Erde vorziehen und demgemäß fordern; denn am Hochsitz des Gottessohnes selber sind auch seine Zeugen nur denkbar, wie auf der Höhe des Genter Altars.

Nur die Inschriften geheiligten Wortlauts, die so töricht vom Munde des Täufers und der Mutter Maria hinausgeschwungen sind, bei Christus und dem Evangelisten sich nah um den Kopf herumziehen, bei Magdalena jedoch als gerade Zeile in die Luft geschrieben sind, — sie stören uns überall den Eindruck der plastischen Gestaltung, sind aber doch vorhanden und müssen uns verhindern auf die Weite des Äthers völlig zu verzichten. Sie verbieten uns andererseits die Annahme einer rückwärtigen Wand weiter hinaufzurücken als bis zur Schulterhöhe der Büsten. Da doch vorn schon vom Maler eine Brüstung vorausgesetzt worden, so würde die Ergänzung durch eine Balustrade hinten am ehesten dem statuarischen Wesen des Bildwerks entsprechen und solchen Stil für ein Altarblatt erklären helfen. — Vielleicht aber würde man diese Kritik an der Landschaft durch den Hinweis auf andere Beispiele entkräften, die schon vorausliegen, und ebensowenig Verständnis für den Einklang mit der Darstellung bezeugen, wie etwa das Triptychon der Kreuzandacht in Wien. Und da muß gestanden werden, daß auch das schönste Vergleichsstück, das sich heranziehen ließe, der Bladelin-Altar in Berlin, unter diesem Gesichtspunkt beurteilt nicht gerade befriedigen kann. Bei der Anbetung des neuen Sterns durch die Weisen aus dem Morgenland läßt doch nur dekorative Behandlung des rechten Flügels den Felsblock mit Baumwuchs darauf, wie einen „Nabel der Erde“, eben dort entspringen, wo die Gruppierung der drei Figuren einen festen Anhalt erheischt, oder wo der Blick des Beschauers zwingend zum Sternbild des Christkinds hinaufgeleitet werden soll. Dabei ist es eine lachende Frühlingslandschaft, die gar nicht mit der Jahreszeit rechnet, wie die des „Flémallers“ in Dijon. — Und das Hauptbild mit der Verehrung des Neugeborenen in der kapellenartigen Umdichtung des „Presepio“ bleibt, mit den unterirdischen Löchern im Boden vorn und der allzunahen Stadtansicht hinten, doch auch ein Beweis nicht ebenbürtig entwickelten Gefühls für die Landschaft als solche? Müßten wir uns somit doch bescheiden und der gültigen Urkunde lieber abzulauschen versuchen, was sie im Sinne ihrer eigenen Zeit zu sagen bestimmt sei? Kam es nicht doch darauf an, auch diese ernste Verkörperung von Zeugen der Menschwerdung des Gottessohnes eben aus dem Himmelreich, wo sie allein sonst beisammen sein könnten, in den Gesichtskreis ihrer Gläubigen auf Erden herab zu holen? Geschieht das nicht gerade unter der Bläue des diesseitigen Himmels über der grünenden Frühlingslandschaft mit all

ihrem irdischen Zauber, dieweil menschliche Vorstellung doch niemals hinausgelangt. Besteht nicht gerade die beglückende Schöpfung des Malers in dieser Vermenschlichung des Göttlichen und seine Aufnahme ins wohlvertraute Paradies? — Ist das nicht noch eben dasselbe, als was Hubert und Jan van Eyck mit der Anbetung des Lammes vollzogen haben, indem sie die apokalyptische Vision auf den heimatlichen, nur mit allem Reichtum der Jahreszeiten und der Nachbarländer ausgestatteten Schauplatz versetzten, der auch mit dem goldenen Jerusalem dahinter, im „ewigen Frühling“ grünen und blühen darf.

Freilich das Bladelin-Altarstück bleibt auch sonst, malerisch sowohl wie koloristisch, das freieste Meisterstück, das wir von Rogers Hand aus voller Reifezeit besitzen. Es muß unser Prüfstein werden, wo immer es gilt, für andere Wettbewerber, die demselben Anspruch erheben, die Echtheit und den Wert zu erweisen. So wäre es gewiß auch am besten geeignet, die Grundlage für eine Verständigung über die Begriffe zu bilden, die wir soeben als beachtenswerte Gesichtspunkte hinstellen: was dürfen wir damals als „rein malerische Bestrebungen“ des Brüsseler Schulhauptes anerkennen, die für seine Nachfolger maßgebend zu werden vermochten, und wie steht es andererseits mit dem Wesen seiner Farbengebung? — ist er zu einem bestimmten, wenn auch allmählich erst gesicherten Prinzip ihrer Behandlung gelangt? — Die Erkenntnis dieses letztern wäre doch wohl die Voraussetzung für unser Verständnis der ersteren, d. h. des Kernes seiner besondern Begabung und Willensrichtung auf das Ziel der Malerei als Gemäldekunst. Und da regt sich gerade hier vor allen Einzelfällen der Zweifel, wieviel kann zu seiner Zeit überhaupt von einem bewußt vorgesteckten Ziel in dieser Richtung die Rede sein? Handelt es sich damals nicht vielmehr um die verschiedenartigsten Anläufe nur, und als Gemeinsames lediglich um glückliche Entdeckungen, geniale Intuitionen oder gelegentlich den Maler selbst überraschendes Gelingen, denen geduldig nachzuspüren eher die Obliegenheit des historischen Forschers wäre, als der „Versuch eine Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei“ nach eigenem Gutdünken oder gar nach einseitig vorgefaßten Meinungen zu konstruieren.

Wenden wir uns deshalb der voranliegenden Aufgabe exakter Beobachtung über die farbige Erscheinung der Originalwerke zu, so sehen wir uns einem zweiten und vorerst noch durchgreifenderen Bedenken gegenübergestellt. — Der amtliche Katalog der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin hat sich 1911 dieser Aufgabe unterzogen und seine ganze Bilderbeschreibung kurzer Hand auf die Farbensprache der sichtbaren Urkunden eingestellt. Das ist unzweifelhaft ein wissenschaftliches Verdienst, und sei es nur bei einem durchgeführten Experiment geblieben, das erst durch Nachfolge aller gleichartigen Sammelstätten seine Ergänzung empfangen müßte, um zu einem abschließenden Ertrag zu gelangen. — Wer nun aber je die Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, unter dem formalen Gesichtspunkt der Darstellungen, ins Auge gefaßt hat, wird auch hier nach den Jahrhunderten „romanischer und gotischer“ Malerei die Frage bei der

Hand haben: welches ist denn eigentlich der durchgehende Maßstab, nach dem hier geurteilt oder nur beobachtet wurde? Die wissenschaftliche Stellung der Aufgabe hat sich für die Annahme eines Unterschieds in der Farbenwelt bestimmen lassen, der uns modernen Menschen geläufig geworden ist, so daß wir vielleicht ihn für selbstverständlich und ausgemacht halten, als ob sich der Erweis seiner Berechtigung für fern vergangene Jahrhunderte erübrigte. Eben diesen Nachweis der Zulässigkeit moderner Auffassungsgewohnheit für das Mittelalter verlangt jedoch die kunsthistorische Methode, bevor solche Entscheidung für ein bestimmtes Prinzip der Urteile gebilligt werden kann. Was ist dem mittelalterlichen Menschen die Zweiteilung in warme und kalte Farben, d. h. die psychophysische Verbindung zwischen Temperaturempfindungen — wenn wir die Klassifikation beim Wort nehmen dürfen und ihrer sprachlichen Hilfe den Ernst wissenschaftlicher Gesinnung zutrauen — einerseits, und den Farben, als Sinneseindrücken des Auges, andererseits? Sollte eine solche „Assoziation“ dem damaligen Maler wie dem damaligen Beschauer nicht durchaus fremd gewesen, oder wenigstens seinem Bewußtsein recht ungeläufig gewesen sein, ihm also bei seiner Farbenwahl und Farbenzusammenstellung durchaus fern gelegen haben? Darauf können wir nur Antwort finden, wenn wir die Farbenreihen überblicken, die zeitweilig vorhanden und im technischen Verfahren verfügbar gewesen, und diese zeigen uns ein Material, dessen Verwertung wir „Polychromie“ oder Vielfarbigkeit zu nennen pflegen, weil sie eine Vielheit von Farbstoffen und deren Stärkegraden bzw. Mischungen darbieten, nach deren Auswahl und Verwendung für künstlerische Zwecke wir zunächst forschen müssen, um etwa das leitende Prinzip dabei zu entdecken. Wenn wir von Stärkegraden sprechen, so folgen wir schon einer Vermutung, die dem Bereich anderer Sinneseindrücke entnommen ist, und übertragen sie auf den der Sichtbarkeit, als ob es dort ebenso hergehen müßte oder dürfte, als auf dem der Tastbarkeit, im Bereich des Druckes und Stoßes ebenso, wie auf dem der Hörbarkeit, der Laute unsrer Stimme vor allen Dingen, der Lautgebärden unsrer Sprache, die uns schon die natürliche Verbindung zwischen diesen Bezirken lebendig erhalten, und der Töne, die wir hervorbringen oder von außen an unser Ohr dringen zu lassen nicht umhin können. Geben wir solche Übertragbarkeit auf Grund erlebter Verwandtschaft zu, so haben wir Hebung und Senkung der Glieder, Länge und Kürze der Dauer, wie Stärke und Schwäche des Eindrucks auf das betroffene Sinnesorgan oder des Krafteinsatzes eigener Körperbewegung, an der wir doch alles messen. Und diese Unterschiede in der Hervorbringung wie in der Wirkung wären für das menschliche Subjekt auch die nächstliegenden zur Bewertung der Farben, also beim Sichtbaren der Unterschied von Hell und Dunkel, der sich zum sinnlichen Gegensatz von Licht und Finsternis auswachsen mag, um nicht sogleich zu sagen von Weiß und Schwarz, die alle übrigen Farben zwischen sich ausschließen würden, beim Bestand der „polychromen“ Reihe jedoch nicht diese verneinen dürfen, sondern vielmehr sich ihr anschließen müssen. Sowie wir einmal diesen Anschluß an die bunte Reihe als vollzogen hinnehmen, zu der auch das Gold

mit seinem metallischen Glanz von alters her gehört, da merken wir, daß Helligkeit und Dunkelheit nicht ausreichen zur Einreihung und Abstufung der Werte, sondern daß der Eigenwert der bunten Farben selbst, nach dem wir sie benennen — also sprachlich zu unterscheiden versuchen — auch unveräußerlich mit im Spiel ist, das an der Hand der Namen erst sein lebendiges Wesen gewinnt. Die Vielheit unterschiedlicher Farben, die uns zu Eigenwesen werden, wie unsere Lautgebilde und die Töne unsrer Stimme oder die der Nebenmenschen, aber auch die der Tiere, der Vögel, des Windes, der Wellen usw., vor allem aber auch der selbst erschaffenen oder als brauchbar erfundenen Werkzeuge zur Hervorbringung wieder anderer Töne. Unterschiede der Wirkung auf uns wie auf andre nicht nur, sondern auch Unterschiede der Hervorbringung aus Instrumenten kommen bei den Tönen hinzu, dies Eigenwesen zu begründen und zu beleben. So bezeichnen wir auch den Eigenwert der Farben heute geläufig als ihren „Charakter“, d. h. vom persönlichen Verhalten des Menschen her und dem Grundstock seiner wiederkehrenden Besonderheit. Aber die Grundfarben der bunten Reihe sind vorgefundene Gegebenheiten, die als tatsächlich gegenübertretende Erlebnisse hingenommen werden, gleichwie Naturdinge und Naturereignisse sonst. Der Mensch erfährt sie nur an sich selbst als verwandt, seiner eigenen Art zugänglich und vergleichbar, eignet sie sich an als erfreuliche, genießbare Gaben und nimmt sie in seinen Dienst, für seine Zwecke, d. h. auch für sein Ausdrucksleben in Anspruch. Sie werden ihm zum willkommenen Schmuck, d. h. zur Wertbezeichnung, zur Anerkennung, Hervorhebung und Vermittlung der anderen Werte, mit Hilfe dieser Sinnenreize der Außenwelt.

Wenn uns hier jedoch obliegt, nicht sowohl die Anwendung vorhandener Farben zu erklären, als vielmehr ihre Behandlung in der Kunst des Mittelalters zu prüfen, so haben wir nur die Möglichkeit, den Schlüssel dazu in dem Lautsystem und der Betonung der Sprache zu suchen, oder im Tonssystem der Musik und den Intensitätsgraden ihrer Elemente, nicht zuletzt aber in deren Metrik und Rhythmik, also im Grunde bei ihrer gemeinsamen Mittlerin, der Körperbewegung wie der Stimmbewegung, d. h. wo immer nur solche Urkunden des Verfahrens überliefert sind. Das heißt: leitendes Prinzip in der Vielteilung ist der transitorische Vollzug, das zeitliche Verfahren, nicht das Zusammensehen in Eins. Das sicherste Mittel für uns bleibt immer, das allen Gemeinsame herauszuheben, und die Einmischung des Inhaltlichen möglichst lange auszuschalten, um das Prinzip in seiner Reinheit zu erfassen. Polychromie ist das Wesen der mittelalterlichen Verwertung der Farben für die Kunst, und zwar in der Ornamentik vor allen eigentlichen Künsten selbst. Die vorhandene oder im besondern Fall verfügbare Vielheit der Farben ist die Grundlage. Heute würden wir sagen: den Farbcharakteren selbst kommt das Erstgeburtsrecht zu. Und ihre Reihe schon enthält zu den unterschiedlichen Merkmalen, die zur Erkennung und Sonderauffassung erfordert werden, auch Abstufungen der Sinnesreize und Unmittelbarkeit oder Schnelligkeit der Wirkung, nach Heftigkeit und Stärke des Erfolgs beim Menschen. Sie enthält augenfällige Farben neben minder auf-

dringlichen oder fast unauffälligen, nur noch eben zum Wechsel mit jenen brauchbaren, also unverkennbare Unterschiede, wie Mittellagen zur Weiterleitung und Ausfüllung von Lücken im Verlauf. Das stellt die Farben der Polychromie schon dem Unterschied der betonten, und zwar der minder wie der mehr betonten oder fast unbetonten Lautgebilden (Stamm- und Abwandlungssilben) der Sprache an die Seite und ermöglicht die Verwertbarkeit der Reihe zu einem System sinnlicher Reizmittel und sinnlicher Erlebnisse, z. B. für bevorzugte Stellen an Gebrauchsgegenständen wie an der eigenen räumlichen Umgebung, der Wohnung des Menschen oder dem Heiligtum seiner Gottheit. Daraus ergibt sich für die geläufige Reihe schon die Farberhythmik, die bei naher Nebeneinanderstellung entsteht, und der Farbenwechsel im Großen, bei weiterem Abstand ansehnlicher Flächen oder Raumeinheiten sonst. So verwertet die polychrome Ornamentik des Mittelalters die Einzelfarben für ihre Gesetze der Reihung zum Nacheinander wie zum Gleichstand im Nebeneinander (Symmetrie), oder der Überordnung und Unterordnung ungleicher Größen (Proportionalität) an Baugliedern der Kirchen und Häuser ebenso wie an Erzeugnissen des Kunsthandwerks und der Werkzeuge des täglichen Gebrauchs. Es gibt auch hier Hebung und Senkung, Längen und Kürzen usw. Aber darin liegt auch das wichtigste Moment gegeben: die zeitliche Abfolge ist die leitende, auch für Auffassung und Vortrag; die Gleichzeitigkeit umfaßt nur geringe Spannweite, ein Paar im Kontrast, einen Dreiklang, kaum einen mehrstimmigen Akkord. Nirgends beruhigter Stillstand der Schau; doch überall Wertbezeichnung!

Hier aber verbindet sich der Farbcharakter mit der Unterlage, auf der sie als Anstrich erscheint, so daß sich sein Eigenwert dem Träger mitteilt. Oder es geschieht auch umgekehrt, daß die Farbe von ihrem zufälligen Träger oder ihrem ausgewählten Empfänger einen Teil seines Wesens annimmt. So verschmelzen schon zwei verschiedene Noten zu einer neuen Einheit, die sich als solche geltend macht. So z. B. die Farbe des Dienstes am Pfeiler, des einzelnen in der Reihe und seines paarigen Genossen als Gegenstück — oder des Blattes am Kapitell, etwa des goldenen, gegenüber dem roten Grunde der Kelchform, der es sich locker auflegt. — Aus solcher Übertragung entspringt die Mehrzahl unsrer sprachlichen Bezeichnungen von Sonderfarben innerhalb ihres Hauptcharakters, der sie alle einschließt (wie rosenrot, veilchenblau, giftgrün gegenüber grasgrün, taubengrau, zitronengelb, lachsfarben, schneeweiß). Wir sprechen lieber nicht von Lokalfarben, die nur Ort und Stelle zum Grunde der näheren Bestimmung erheben, auch nicht von Körperfarben, die, den leeren Raum mit seinem Unten und Oben, Vorn und Hinten, Links und Rechts übersehend, sich nur an die drei dimensional begrenzte Massenform halten; sondern wir bevorzugen für unsern gegenwärtigen Zweck der Auseinandersetzung, das Kennwort „Gegenstands“-farben, dem es darauf ankommt, die eben besprochene Übertragung hervorzuheben, daß ein Farbcharakter an sich schon hinreicht, um eine Gegenstandsvorstellung auszulösen, sowie sich einmal die Verbindung zwischen

beiden gewohnheitsmäßig eingeschlichen hat. Aus einmaliger Berührung erwächst in ziemlich kurzer Frist schon dauernde Verbindung, und diese wird wechselseitig wirksam: nicht nur die Farbe ruft die Gegenstandsvorstellung herbei, sondern auch der Gegenstand fordert gebieterisch seine Farbe, d. h. seine herkömmliche Körperfarbe, und der Grund und Boden nicht nur seine Lokalfarbe, wie der Himmel die seinige, sondern seine eigenste Gegenstandsfarbe, wie wiesengrün oder ockergelb, steingrau oder rote Erde. Wenn noch ein Paolo Uccello im „Chiostro verde“ an S. M. Novella zu Florenz den Himmel rot malt und die Rosse blau, grün, rot nach Belieben, so fragen wir den Quattrocentisten erstaunt, ob dies eine Fabelwelt bedeuten soll, oder ob er sich nur eben die Freiheit der Polychromie nimmt, wie die Wandgemälde grau in Grau, oder Grün in Grün (*di verde terra*) im selben Klosterhof für Historienbilder aus der biblischen Erzählung. — Damit gelangen wir eben von der einfachen Verwendung der Farbe um ihrer selbst willen, wie von deren gegenstandsfreien Anfängen in lauter Farbenfreudigkeit, oder zur bloßen Augenweide hier, zur sinnigen Stimmungsabsicht dort, zur Verwertung der Farbe als Bestandteil der umgebenden Welt. Sowie sich Gegenstandsvorstellungen aus dieser einmischen, wird die Farbengebung zur Darstellung der Wirklichkeitswerte, zur Wiedergabe der Dinge, also zur Verdinglichung, wie wir es nennen dürfen. Die Hauptgegenstände der Darstellung sind im Mittelalter jedoch immer die Menschen, je mehr auch die bildenden Künste noch von der Dichtung durchdrungen sind. Die Farbenträger sind die Personen des Auftritts, und die Personen bestimmen die Farbe, die ihnen das Herkommen gegeben hat. Und da die Komposition überhaupt Figurenkomposition bleibt, wird sie auch durch die Farbcharaktere gekennzeichnet und bedingt. Von der polychromen Bemalung der Bauglieder, die sich so unter sich und als struktive Bestandteile von den nur füllenden Flächen und leeren Schalträumen unterscheiden, von der Belebung auch dieser zum eingehenderen Genuß ihrer Ausdehnungen selber, durch Ornamentstreifen oder Musterung, gelangen wir zur darstellenden Kunst als Vermittlerin irgendeines Inhalts, zur Malerei von Naturdingen aller Art, von Pflanzen und Tieren zum Menschen selber, bei dem doch die mittelalterliche Dichtung immer anhebt und zu dem sie immer als Mittelpunkt sämtlicher Beziehungen zurückkehrt. Alle sichtbaren Erscheinungen, auch Geister und Gespenster werden mit Hilfe der Farbe verdinglicht, daß sie dastehen und sind.

Auf diesem irdischen Boden bewegt sich die Kunst unsrer beiden Hauptmeister der südlichen Niederlande im XV. Jahrhundert wie der Brüder van Eyck in ihrer nördlichen Heimat. Und als Tafelmaler treten sie schon bestimmter als die Buchmaler in die Reihe der Eroberer einer sichtbaren Welt, an deren Beständigkeit bei Druck und Stoß doch schon unverfrorener geglaubt wird als an die Gesichte der wunderbaren Offenbarung des Johannes auf Patmos. Aber auch sie behalten die Aufgabe, den Himmel mit den Insassen des Gottesreiches zu verwirklichen, wie den Abgrund der Finsternis und das Geschlecht der Satanskinder in der Hölle. Und vor Buch- und Tafelmalerei von damals liegt noch eine geschichtlich ausgebreitete Vorstufe, die angesichts

der Vielfarbigkeit der dekorativen Palette ebensowenig vergessen werden darf, wie angesichts des neuen Ansinnens, der Erdenwelt selber gerecht zu werden, mit ihrer Ölfarbenpalette nun wie bisher mit der Tempera oder den Leimfarben, auf Leinwand oder auf Mauerflächen. Dies Zwischenreich zwischen dem Idealraum der Kirche und der Außenwelt des Tageslichtes ist die Glasmalerei mit ihren durchsichtigen Ausschnitten glühend und saftig aufleuchtender Farbschichten. Zwischen dem Stabwerk und Maßwerk der Fenster oder im spitzbogigen Rahmen der Lichtöffnung allein breiten sich die bunten Gläser wie Teppichmuster und Vorhänge aus. Ihr Bilderkreis hat sich dem Verfahren des Ausschneidens aus fertigen Gläsern und dessen Auswahl aus vorrätigen Hauptfarben anpassen müssen, wie z. B. das Gold der Heiligenscheine und sonstigen Metallglanz geopfert, um in durchleuchtetem Goldgelb Ersatz zu suchen, das nur der Miniator wie der Tafelmaler noch wieder zu überbieten trachtet mit seinen Goldlamellen oder gar mit eingelegten Glaskristallen als Edelsteingeschmeide darauf. Die gleichmäßig ausgebreitete Glasfläche fordert auch gleichgestimmte Auswahl der Farbtöne, und die Gewöhnung an die einstrahlende Farbenkraft, gleich der von geschliffenen Rubinen und Smaragden, zwingt die Figurenkomposition sich auf geringste Anzahl der Personen zu beschränken, diese aber in eine beschränkte Auswahl besonders prächtiger, doch immer einfarbiger Stoffe zu kleiden. Die Farbenkomposition des Glasgemäldes verquickt sich also mit dem Spiel der Pantomime zwischen den Personen und folgt deren Gesetzen nach soweit sie irgend vermag. Wird nun das Tafelbild auf dem Altar, wie der gemalte Teppich an der Wand, dazu genötigt, mit solcher Farbenglut aus der Fensterhöhe zu wetteifern, so muß mit der Polychromie auf Holz oder Gewebe gar manches geschehen, das uns dem heutigen Mittelalter längst entfremdeten Betrachtern gar wunderbarlich vorkommt, und doch notwendig zu den Lebensbedingungen der aufblühenden Malerei gehört. Der allernächste Kampf um den Platz in der Kirche wie in der Hauskapelle oder im Rathaussaal gilt sogar der nächsten Schwesterkunst, der Bildnerei, mit ihrer glänzenden Schönfarbigkeit, und Vergoldung dazu, mit ihrem willkommenen Kontrast von polychromen Gestalten im Schrein und monochromen Skulpturen, als Einrahmung, oder Sockelregion und Bekrönungsgliedern. Die Personen der Statuenkunst bringen ihre Farbe mit, ja gewöhnlich schon ein Paar, wie ihre beiden Kleidungsstücke, Rock und Mantel sie fordern. Paarige Verbindungen werden die Grundlage und schreiten gegebenenfalls zum Trio fort. Mit der Vierzahl wiederholt sich nur das Grundgesetz der Paarigkeit, während die Dreizahl die Herrschaft einer Dominante bedeutet, also abschließt. Immer überwiegt die zeitliche Auffassung, wie im Erzählen und Geschehenlassen, in der Handlung zwischen Personen.

Wenn wir Roger van der Weyden mit seinem einstigen Lehrer Robert aus der Kampine vergleichen und sie voneinander unterscheiden lernen, so sind es schon Unterschiede der Farbgebung, die uns zuerst ins Auge fallen. Wir wundern uns wohl, daß Roger nicht die Modellierung des Fleisches auf Grund der Helldunkelanlage bewahrt, oder überhaupt nicht recht an-

genommen hat zu bleibendem Besitz, sondern bald wieder abstreift und die Bemalung der Flächen mit wenig Schatten in einem einheitlichen Tone vorzieht. Wir vergessen nur die späterkannte Voraussetzung seiner Lehrzeit, die selbst schon aus der Bildnerwerkstatt der Bauhütte herkommt, und erst mit 25 Jahren zur Ausbildung beim eigentlichen Tafelmaler von Fach gelangt. Nirgends schwelgt er auch so in der Üppigkeit des Haares und der Überfülle seines Wachstums, wie sein Meister angesichts eines berausenden Modells auch in der weichen Schwellung des Busens und dem zart durchscheinenden Geäder unter der wohlgepolsterten Haut. Der Kampinate vertieft sich noch mit hingebendem Entzücken in einen farbigen Kleiderstoff von gesättigter Tiefe, wie Jan van Eyck in die kräftigen Gegensätze eines buntfarbigen Teppichs aus dem Orient, und beide gleichermaßen in den Edelstein- und Perlenbesatz eines goldgestickten Saumes. Weiche Wollstoffe überwiegen mit ihrer einheitlichen Wärme des Tones, aber auch schwere Goldbrokate werden nur um ihrer selbst willen hereingezogen, soviel es irgend möglich ist, und neben sprödem Linnen oder scharf gefaltetem Batist unterscheidet er den schillernden Seidenglanz orientalischer Gewebe und die durchgezogenen Goldflächen oder Glutfarben innerhalb eines zartesten Lichtgelb oder Elfenbeinweiß. In seinem sachkundigen Verständnis für die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Fabrikate, hält er sich frei von der Manier, die jeden befällt, der Faltenwurf nur im dekorativen Sinn ausbeutet, und weiß dem Sammet seinen Reiz abzugewinnen, wenn kleine Flächen mannigfach gegeneinander stehen, doch in großer Breite des Ganzen ihre Farbenpracht unter wechselndem Spiel der Beleuchtung entfalten. Dabei verläßt er nie die gegebene Unterlage und ergibt sich eher einmal dem unruhigen Wühlen im bewunderten Zeug, als dem Spiel polychromer Willkür spätgotischer Ornamentisten. Aber er huldigt der Vorliebe für bestimmte Farbenpaare, wie Grün und Rot, Gelb und Violett, Rot und Blau; die Gegebenheit des Weiß für die Jungfrau oder den Engel Gabriel führt zu wirksamen Kontrasten mit starker Buntheit, die sich bei irdischen Personen wohl zu Grau dämpft und bräunlichem Karmin, während für biblische, selbst Joseph, das Hellkarmin bevorzugt wird. — Dagegen bleibt Roger viel nachhaltiger im überkommenen Wesen der Polychromie, je fester seine ganze Erziehung zum Künstler mit der Farbenwelt der kirchlichen Bauhütte zusammenhängt. Er treibt nicht nur die gewissenhafte Arbeit des Stilisten in der Gewandung, besonders in seinen Anfängen (Magdalena in London), noch allzu nahe an die absichtsvoll gegliederte Furchenlagerung der Skulptur und schrägansteigende Knickung der Grate, wie im Strebesystem des Steinmetzen, sondern auch seine Behandlung farbenreicher Kostüme wird, je mehr er sich entschließt, die burgundische Hoftracht in die biblischen Geschichten einzuführen, eine Rückkehr zur vielgeteilten Polychromie, die durch andersfarbene Kehrseiten der Stoffe den Wechsel der Tinten noch verdoppelt. Und eben dadurch verliert der einzelne Stoff an Breite und Wucht des Auftretens, im Zusammenhang mit der organischen Gestalt nämlich, die bei ihm doch die Gesamterscheinung bestimmt und gliedert, so daß alles von der Körperbewegung seiner Personen abhängig

wird. Wer also in der Beschreibung seiner Kompositionen den äußerlichen Kontrast von warmen und kalten Farben zugrunde legt, und ihnen mit Temperaturempfindungen allein beizukommen trachtet, der muß in die Brüche geraten und liefert vergebliche Liebesmüh. Und um mit der Polychromie durchzukommen, gibt es außer den Gegenstandsfarben noch eine andere Schwierigkeit, die doch ebenso der kirchlichen Kunst des Mittelalters entstammt, wie das zugrunde liegende System selber. Die Farbe hat für den Angehörigen der christlichen Gemeinde auch noch einen inneren Bedeutungswert über den äußerlich gegenständlichen hinaus. Er kennt die Symbolik der Farben, wie wir sie bei Roger van der Weyden besonders in seinen Engeln gefunden haben. Weiß ist nicht nur die hellste Farbe in seiner verfügbaren Reihe der Verteilung, sondern auch die Farbe der Unschuld, und gebührt so dem Kinde wie der reinen Jungfrau, dem keusch gebliebenen Jünger des Herrn und ihm selber in seiner Verklärung (vgl. auch van Eycks Christus als Lehrer der Welt, in der Kopie von 1499 zu Antwerpen). — Blau ist die Farbe der Treue und meldet sich im Engel beim Ehebund; Rot ist die Liebe und übersteigt alles im Schmerz der Mutter, wie im Blutrot beim Sakrament des Altars; Violett ist die Trauer, aus Liebe und Treue der Nächsten gemischt; Goldgelb das Wahrzeichen des Glaubens, wie Grün das der Hoffnung; und Schamröte wie Glaubenseifer mischen sich sinnvoll aus zwei Bestandteilen beim Beichtkind dort, beim Priesterweißen hier. — So ist denn die mittelalterliche Farbengebung kein einfaches Verfahren, weder der Naturwahrheit auf der einen, noch der reinen Ornamentik auf der andern Seite, kein schlichtes Darbieten der Farbe um ihrer selbst willen, noch ein Aufgehen im Abbild der wirklichen Welt allein, ohne Durchleuchtung mit dem Idealismus des Weltüberwinders; sondern ein vieldeutiges Ausdrucksmittel, und die Gesetze der farbigen Komposition fordern vertiefte Auffassung ihres Wesens, das sich mit dem der Dichtung und Musik ebenso berührt, ja durchdringt, wie die Malerei als darstellende Kunst selber.

Wenn die wissenschaftliche Forschung über Kompositionsgesetze in den Glasgemälden des Mittelalters durch die Kriegsläufe der Gegenwart eine jähe Unterbrechung erfahren hat, so darf es nicht wundernehmen, wenn die aufopfernde Verfolgung immer erneuter Studien im Ausland, auch dieser Versuch zur Begründung unsres Farbenverständnisses für die Geschichte der altniederländischen Malerei eine schnöde Vereitelung selbst nach dem verlogenen Friedenswerk zu verzeichnen hat, und eine Frage abzurechnen gezwungen wird, die zu den dringlichsten Anliegen gemeinsamer Kulturwissenschaft gehören sollte.

Die strenge Durchführung der idealen Aufgabe beim Meister von Brüssel, der wir überall in seinen Arbeiten begegnet sind, brachte es mit sich, daß er einen Teil der individuellen Einzelheiten, die er aus der Lehrzeit mitbekam, wieder abstreifen mußte. Aber wie sicher wird das bürgerliche Leben der Stadt, in den Kapellen der Kathedrale wie in den Häusern erfaßt. Wie genugsam Charakter und Gehaben des Menschengeschlechts geschildert,

das mit ihm den täglichen Geschäften nachgeht und seinen heimischen Sitten treu bleibt. Es ist nicht die erstaunliche Empfänglichkeit für fremdländische Erscheinungen, wie der sogenannte „Flémaller“ sie plötzlich offenbart, so daß wir uns einreden könnten, er müsse zeitweilig bei den Mauren in Granada oder bei den Juden in irgendeinem Ghetto ständiger Gast geworden sein. Dagegen holt er aus dem nordisch germanischen Wesen, das seinen Wirkungskreis entscheidend durchzog, gerade durch die vergleichende Beobachtung französischer Verwandtschaft und portugiesischer Mischung im Herrscherhaus, die charakteristischen Eigenschaften der Strenge, der Eckigkeit und Zähigkeit, die ehrbare Hoheit der Frauennatur desto überzeugender ans Licht.

Der höchste Ruhmestitel, den sich im Wetteifer mit dem ehemaligen Gehilfen auch Robert van der Kampine zu erringen trachtet, wenn sein Rogelet ihm auch weit voranleuchtet, ist die Eroberung des Ausdruckslebens, sei es in dramatischer Erzählung, sei es in feierlicher Mühwaltung um den hingemarternen Gottessohn, sei es im unsäglichen Schmerz der zurückgebliebenen Mutter, wie einst im seligen Glück der antwortenden Kindesliebe. Kaum irgendwo ist die Verklärung des Leides im Antlitz einer vielgeprüften Frau so wundersam und würdig zugleich zur Erscheinung gebracht, wie in der Trägerin des wahren Abbilds Christi auf der schmalen Tafel aus Flémalle (in Frankfurt). Aber nach dem eigenen Geständnis des ehemaligen Lehrers aus Doornick wurde der Jüngere dem Älteren ein Vorbild noch in seinen letzten Bestrebungen, und der rührende Klagelaut der Vielgeprüften am Kreuzesstamm hat doch in Rogers Schöpfungen das Urbild gehabt, das noch einmal im Norden die Errungenschaften germanischen Kunstempfindens in Siena wiedererobert und zum Erbteil des kunstbegabten Stammes gewonnen, dem die beiden großen Meister der Niederlande angehören.

Rostock, den 28. Mai 1924 abgeschlossen.

NB. Zu dieser Doppelmonographie gehört als Gegenstück die andre: Hubert und Jan van Eyck, Zur Neuaufstellung des Genter Altarwerks in Belgien, Leipzig 1924.

