Werk

Titel: Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling / par A. J. Wauters

Autor: Tschudi, von

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1894

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0017|log115

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Regel nach völlig fertig sculpirt versetzt; doch möchte ich mich M.-A.'s Ansicht anschliessen und annehmen, dass hier »après la pose« gearbeitet sei. Wenn hieraus aber irgend ein chronologischer Schluss zu ziehen war, so ist es doch wohl der, dass die Tympanen dann eher später entstanden sind als die Statuen. Denn diese waren vermuthlich fertig, als man an den Aufbau ging; bestimmt gilt das allerdings nur für die mit den Säulen verbundenen Apostelstatuen. Ich verweise noch auf die Bildung der Kronen. Die der Statuen (Ecclesia, Figur des Frauenhauses) zeigen jenes feine Blatt- und Rankenwerk, das sich in Frankreich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entwickelt, auf dem Tympanon (Christus und Maria) sind grosse Weinblätter an die Stelle getreten!

M.-A. findet die Reliefs noch im engeren Anschluss an die Antike gearbeitet. Für die Scene des Todes der Maria ist kaum ein Zweifel, dass nicht »die Antike«, sondern die byzantinische Kunst der Ausgangspunkt war; von hier kommt nicht nur dieses ikonographische Schema, es scheinen mir auch diese eigenthümlich geradlinigen Falten, ja die Kopftypen nach dieser Seite zu weisen; man betrachte das Angesicht der Madonna mit der länglichen feingebogenen Nase. Die Frage, inwieweit französische Einflüsse hier eingewirkt haben, will ich einstweilen offen lassen; sicher scheint mir, dass diese hochbedeutende Sculpturengruppe das Werk eines einheimischen Ateliers ist.

Auf die stilkritischen Bemerkungen M.-A.'s zu den Sculpturen der Westfaçade und der Thürme, des Lettners, der Laurentiuscapelle, wie zu den rein ornamentalen Sculpturen (vgl. S. 35, 37, 42, 48 f., 52, 55 [unten], 59, 72) kann ich hier nicht genauer eingehen; eine Ueberprüfung an Ort und Stelle wäre nothwendig. Nach einer der seit Kurzem durch Knauth wiederentdeckten Statuen des Lettners gibt uns M.-A. eine Abbildung (Taf. III, 19).

Meine Bemerkungen wollen den Werth des übrigens recht hübsch ausgestatteten Heftes nicht beanstanden, der in der sorgfältigen Beschreibung alles Vorhandenen und in der Scheidung von erhaltenen und ergänzten Theilen liegt. Ich vermisse im Text Verweise auf die zugehörigen Abbildungen; jene waren um so nothwendiger, als letztere auf Tafeln in freierer Weise gruppirt sind, so dass die Nummern durcheinander laufen. Die S. 56 f. gegebene Tabelle über die Erhaltung der Sculpturen ist ohne Angabe der Seitenzahlen kaum brauchbar. *Vöge.*

Malerei.

Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling contenant septante illustrations dont quarante cinq reproductions photographiques d'après les oeuvres du maitre par **A. J. Wauters** à Bruxelles, chez Dietrich et Cie., Librairie d'Art, rue Montagne de la Cour, 52. 1893. 4°. S. 134.

Mit Spannung sah man diesem Werk, für das auf dem letztjährigen Kunsthistorikercongress Stimmung gemacht worden war, entgegen, aber nicht ohne Enttäuschung wird man es aus der Hand legen. Ueberaus gering ist die Ausbeute an wirklich Neuem und nur zu gross die Zahl gewagter Hypothesen und anfechtbarer Bestimmungen. Und doch hat der Verfasser, wie er in

der Vorrede mittheilt, während 15 Jahren vorbereitender Arbeit sich im besonderen den Gemälden des Meisters und der Aufstellung eines Kataloges derselben gewidmet.

Die erste Studie gilt dem Nachweis, dass Memling aus der bei Aschaffenburg gelegenen Ortschaft Memelingen, jetzt Mömlingen, herstamme und seiner Geburtsstätte den Namen entlehnt habe. Schon im Jahre 1861 hatte Weale dieselbe Vermuthung ausgesprochen, sich aber später für ein ähnlich lautendes Dorf im nördlichen Holland entschieden. Nach der vor kurzem von Dussart entdeckten Notiz in dem Journal des Rombout de Doppere, in dem unter dem 11. August 1491 der Tod des Malers verzeichnet ist mit dem Beisatz »oriundus erat Magunciaco«, konnte nun Wauters mit ganz anderem Nachdruck auf diese zu dem ehemaligen Erzbisthum Mainz gehörige Ortschaft verweisen. Damit ist der, übrigens nie ganz vergessene deutsche Ursprung Memling's auf das genaueste localisirt.

Zu einem sehr bedenklichen Resultat kommt aber schon die zweite Studie. Ihr liegt die These zu Grunde: »Im Hintergrunde von 19 Gemälden Memling's befindet sich eine kleine isolirte Figur, einen Reiter auf einem Schimmel darstellend. Es ist nicht unmöglich, dass dies das Künstlermonogramm sei.« Misslich ist nun gleich, dass sich unter diesen 19 Bildern, auf die Wauters seine Vermuthung stützt, fünf befinden, für die die Zugehörigkeit an Memling erst nachgewiesen werden müsste. Ich werde bei Besprechung des Kataloges darauf zurückkommen. Welche Beweiskraft soll aber diesem Cavalier au cheval blanc beikommen, der sich nicht einmal auf allen Werken Memling's findet, dagegen auf zahlreichen Gemälden vor und nach ihm getroffen wird? Er war eben nichts weiter als ein sehr brauchbares Element zur Belebung des Hintergrundes und kann nicht einmal in zweifelhaften Fällen als ausschlaggebend für die Autorschaft Memling's verwandt werden.

Verwunderlich ist auch die gleich Anfangs gemachte Behauptung, von den flandrischen Malern des 15. Jahrhunderts hätte nur Petrus Cristus seine Bilder bezeichnet. Hängen doch in der National Gallery zwei Werke des Jan van Eyck, die seinen vollen Namen (nicht etwa auf dem Rahmen) tragen.

Den Engeln Memling's, vor allem seinen Musikengeln gewidmet ist die liebenswürdige dritte Studie. Dass Brügge im 15. Jahrhundert ein Hauptplatz der musikalischen Bewegung gewesen, spiegelt sich wieder in der Vorliebe der Brügger Maler für Engelorchester. Interessant ist die Benennung der verschiedenen nun zum grossen Theil verschollenen Instrumente, die für Bilderbeschreibungen eine feste Terminologie liefert. Aber wie ist es möglich, dass Wauters dem Hubert van Eyck, über den er eine besondere Studie vorbereitet, das bekannte Bild im Prado, Christus, Maria und Johannes, zuschreibt, eine um etwa 100 Jahre jüngere Copie nach dem Genter Altarwerk? Justi hat es zuerst ausgesprochen, dass das Bild von niemand anderem als Mabuse herrührt, dessen Kunstcharakter sich trotz der engen Anlehnung an das ältere Original nirgends verläugnet.

Die zweite grosse Entdeckung (die erste war das Schimmelreitermonogramm) bringt die folgende Studie. Mit bewegten Worten theilt Wauters mit,

wie ihm in Paris bei Mr. Charles Stein ein Triptychon gezeigt wurde, une oeuvre nouvelle, révélée d'hier, vierge de toute publication, pure de toute appréciation, encore parée de l'attrait captivant de l'inconnu, das er im ersten Moment für ein Werk des Hubert van Eyck gehalten, nach reiflichem Studium aber doch als einen echten Memling erkannt habe. Leider kann ich die Entdeckerfreuden des Verfassers nicht ungeschmälert lassen. Vor mehreren Jahren, als sich der Altar noch im Madrider Kunsthandel befand, war er dem Berliner Museum zum Kauf angeboten worden, und schon damals haben ihn Bode und Scheibler auf Grund der grossen und schönen Photographieen sofort als Werk Memling's bestimmt. Niemand, der seither das Triptychon zu sehen Gelegenheit hatte, zweifelte an der Richtigkeit dieser Benennung. Immerhin gehört das Werk, den segnenden Christus inmitten musicirender Engel darstellend, zwar zu den umfangreichsten, aber eben desshalb wenigst erfreulichen Werken des Meisters, dessen anmuthiges Talent dem monumentalen Charakter zum Theil überlebensgrosser Figuren nicht gewachsen erscheint. Dankenswerth ist der von Wauters geführte Nachweis, dass sich der Altar früher in dem Kloster Santa Maria la Real zu Najera (in der Rioja) befunden hat und nach den auf den Engelgewändern angebrachten Wappen von Castilien und Leon auch für Spanien gemalt worden sei. In der That findet sich, wenigstens im Anfang des 16. Jahrhunderts, ein Pierre de Nagera in Brügge erwähnt.

Die fünfte Studie lässt Memling im Auftrage Karl's des Kühnen den sog. Tragaltar Karl's V., das grosse Triptychon im Museum des Prado, malen. Die Annahme stützt sich auf die Aehnlichkeit, die der links knieende König mit authentischen Bildnissen des Burgunderherzogs zeige. Nach dem von Wauters beigebrachten Vergleichsmaterial lässt sich die Frage mit Sicherheit nicht entscheiden; auch erscheint es, wenngleich nicht unmöglich, so doch jedenfalls ungewohnt, den Stifter als handelnde Person in die Darstellung einzuführen.

Mit der Thätigkeit des Meisters für die Gilde der Bogenschützen des hl. Sebastian befasst sich die sechste Studie. Zwei Bilder mit der Marter des Schutzheiligen, das eine im Brüsseler Museum sonderbarer Weise unter dem Namen des Bouts aufgehängt, das andere im Louvre der Schule Memling's zugetheilt, die aber beide wenigstens von der deutschen Forschung schon längst als echte Werke des Meisters anerkannt sind, werden von Wauters feierlich seinem Helden restituirt. Die in frühe Zeit zurückreichenden Schützengilden, deren Glanzzeit aber das 15. Jahrhundert bildete, führten bei ihren festlichen Aufzügen in Erinnerung an die Kreuzzüge einen Orientalen mit sich herum, »den Turk«. Diesen symbolischen Türken will Wauters in dem beturbanten Mann erkennen, der sich als Zuschauer auf dem Brüsseler Bild und unter den Bogenschützen des Ursulaschreines findet.

Die letzte Studie bringt zwei Actenstücke aus dem Brügger Archiv bei, wonach in den Jahren 1512 und 1520 drei ehemals in Memling's Besitz befindliche Häuser verkauft wurden.

Im Anhang sucht Wauters es wahrscheinlich zu machen, dass das schöne Porträt Memling's im Museum zu Antwerpen den Medailleur Karl's des Kühnen, Niccolo di Forzore Spinelli, darstelle, wobei er überflüssiger Weise

noch die absurde Bestimmung des Kataloges, der das Bild als Antonello da Messina verzeichnet, bekämpft.

Den Schluss des Buches bildet ein Katalog der 54 in dem Werk citirten Gemälde Memling's. Vollständigkeit wurde nicht angestrebt und nicht erreicht. Mir scheinen etwa acht bis zehn sichere Bilder des Meisters zu fehlen. Dagegen hat sich eine nicht unbedeutende Zahl solcher eingeschmuggelt, bei denen die Autorschaft Memling's ohne Frage abzuweisen ist.

Gleich das an erster Stelle genannte Werk gehört zu diesen: der Bladelinaltar des Berliner Museums, der ebenso wie das stilverwandte Triptychon der Pinakothek zu München sich eine Umtaufe gefallen lassen muss; Wauters hat aber keine Ahnung davon, dass sein Gesinnungsgenosse Hasse schon vor etwa zwei Jahren zu demselben schönen Resultat gekommen war. In Brüssel wie in Breslau scheint ein dem alten Roger gleich ungünstiger Wind zu wehen.

Fragt man nun, aus welchem Grund die beiden Bilder dem Memling zugetheilt werden, so kommt man in Verlegenheit um eine ausreichende Antwort. Die Verwandtschaft der Geburt des Kindes auf der Berliner Tafel mit den gleichen Darstellungen in Madrid, Brüssel, Brügge und München (Sieben Freuden der Maria) ist nur eine allgemeine und erklärt sich völlig aus dem Schulzusammenhang. Dass aber die Typen, die Architektur und die Behandlung des Hintergrunds auf die Hand Memling's deuten, ist entschieden zu verneinen. Man wird den Verdacht nicht los, dass das Schimmelreiterlein der Haupturheber all des Unheils ist.

Aber Wauters will auch den Beweis führen, dass wenigstens das Berliner Triptychon schon aus zeitlichen Gründen nicht von Roger ausgeführt sein kann. Zunächst bestreitet er, dass gerade dieses das im Auftrage Bladelin's für Middelburg ausgeführte Votivgemälde sei, das Gleiche liesse sich von dem Münchener Altar behaupten, der im Hintergrund dieselbe Stadtansicht, aber einen anderen Donator aufweise. Wahrscheinlich sei nur, dass beide Bilder für Middelburg gemalt seien. Das ist falsch. Nur der Berliner Altar stammt aus Middelburg, und Wauters hätte bei seinem Vorgänger Michiels die rührsame Geschichte der Erwerbung des Bildes nachlesen können. Das Münchener Triptychon dagegen stand in St. Columba in Köln, wo es sich schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts befunden haben muss, da es von dem alten Kölner Meister der Verherrlichung Mariä theilweise benutzt wurde. Auch Firmenich-Richartz hat auf diesen gegen Memling's Urheberschaft sprechenden Umstand hingewiesen.

An den Bladelinaltar soll nun Roger desshalb nicht gerührt haben können, weil sich im Hintergrund der Thurm der Middelburger Kirche erhebt, die bei des Meisters Tod, 1464, noch nicht vollendet war. Da dieser Thurm auf dem Münchener Bilde fehlt, hätten wir in ihm eine frühere Schöpfung zu sehen. Diese Hypothese klingt plausibel und entbehrt doch jeglicher Grundlage. Wer genauer hinblickt, wird erkennen, dass der Thurm des Berliner Bildes auf dem Münchener in Folge der Verschiebung der Stadtansicht gar nicht sichtbar sein könnte. Indess ist das nur nebensächlich. Denn offenbar erheben die Stadtbilder des Hintergrunds keinerlei Anspruch auf Porträt-

ähnlichkeit, sie sind willkürlich erfunden oder doch aus verschiedenen Motiven zusammencomponirt. Oder sollte man wirklich in der lang hingestreckten vielthürmigen Stadt auf dem angeblich früheren Münchener Bild die junge Gründung des Kanzlers Bladelin sehen wollen? Nur der burgartige Bau im Vordergrund der Stadt, der auf beiden Tafeln wiederkehrt, scheint eine Ausnahme zu machen und der Wirklichkeit nahe zu kommen, wenn schon Wauters' Hinweis auf die Abbildung des Middelburger Schlosses in der Flandria illustrata des Sanderus nichts besagt, da diese, wie die ungeschickte Ergänzung beweist, eben dem Berliner Altar entnommen ist. Dass es dem Meister indess auch hier nicht um eine getreue Wiedergabe der Natur zu thun war, erhellt aus den grossen Abweichungen im Einzelnen. Auf dem Münchener Bild hat das Schloss gothische Fenster, auf dem Berliner zeigt es gekoppelte Rundbogen. Die Bedachung stimmt nicht überein, die nächstgelegenen Häuser sind verschieden hier und dort u. s. w.

Wenn Wauters nicht noch andere Gründe für seine Behauptung in petto hat, werden sich die »savants directeurs des Musées de Berlin et de Munich« wohl ebenso wenig beunruhigen wie bei den Umtaufen Hasse's.

Das schöne männliche Bildniss der National Gallery, das Wauters unter Nr. 17 aufführt, ist sicher, wie schon Crowe und Cavalcaselle erwähnten, ein Bouts. Man vergleiche nur die eigenthümliche Formauffassung mit den Brüsseler Bildern und den Porträts auf dem Löwener Abendmahl. Jedenfalls hat es, wie die bestimmte, weit getriebene Modellirung und die ganze Anordnung beweisen, mit Memling nichts zu thun. Auch das frühe Datum 1462 sollte bedenklich machen. Gerade dieses führt Wauters aber zu Gunsten seiner Ansicht auf, indem er dieselbe Hand in einer Jahreszahl (1472) auf einem zweifellosen Bild Memling's in der Liechtenstein-Galerie erkennen will. Er übersieht, dass diese letztere Zahl, in weisser Farbe auf ganz ungebräuchlicher Stelle aufgesetzt, mit einer für die damalige Zeit aussergewöhnlichen Form der Sieben, offenbar späteren Ursprunges ist.

Das Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Liechtenstein-Galerie (Wauters Nr. 21) ist nicht von Memling; es wird von dem dortigen Katalog mit Fug und Recht dem Goes zugeschrieben.

Ganz ebenso verkennt Wauters ein anderes entzückendes Bild desselben Meisters, den Sündenfall, und dessen ehemalige Rückseite, die hl. Genoveva, in dem Kunsthistorischen Museum zu Wien (Wauters Nr. 24). Auch entgeht ihm, dass die Beweinung ursprünglich zu demselben Altärchen gehörte, oder sollte ihm hier ein Zweifel an der Urheberschaft Memling's aufgestossen sein? Dagegen gibt er dem Hugo van der Goes ein unverkennbares Werk Roger's, das Bildniss Karl's des Kühnen im Brüsseler Museum. Es scheint, dass dieser eigenartige und charaktervolle Meister für manche Forscher noch immer zu den unbekannten Grössen der altniederländischen Kunstgeschichte gehört. Hoffentlich macht Scheibler mit seinem schon längst in Aussicht gestellten Katalog der Werke des Hugo van der Goes dieser Verwirrung ein Ende.

Das Triptychon mit der Kreuzigung in Brüssel (Nr. 31, bei Wauters unter Nr. 33) kann nicht ohne Weiteres dem Memling gegeben werden. Nur