Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Berlin

Jahr: 1889

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0010|LOG_0044

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

ZEHNTER BAND

III. HEFT

BERLIN 1889

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:

Königliche Museen XXXVII
Königliche National-Galerie XXXXVI

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. Von C. Justi 121
Mit zwei Hochätzungen.

Kritische Betrachtungen über den Genter Altar. Von Otto Seeck 145
Mit einer Hochätzung.

Aus den Kirchenschätzen S. Nicolo in Bari und der Santa Casa in Loreto. Von Julius Lessing 151

Die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck. Von Hugo v. Tschudi 154
Mit einer Heliographie und einer Radierung von A. Krüger.

Über Peter Vischer den Älteren. Von Robert Vischer 166
Mit drei Hochätzungen.

Redakteur: R. DOHME.

DIE WERKE DES HIERONYMUS BOSCH IN SPANIEN

VON C. JUSTI

Die grofse Kirche Sankt Johannis zu Herzogenbusch ist eine der letzten und umfangreichsten Bauschöpfungen, die der Spitzbogenstil in den nördlichen Niederlanden hinterlassen hat. Ihr Neubau fällt in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, die Ausstattung aber des fünfschiffigen Baues lief noch fort bis in die ersten Jahrzehnte des sechszehnten; eine Zeit also, wo diese Lande vortreffliche Bildschnitzerschulen besafsen, welche selbst die Nachbarländer versorgten, und wo die flandrische Ölmalerei, nach den nördlichen Provinzen vordringend, alsbald die eigentümlichen Charakterzüge der dortigen Stämme zu Tage brachte.

Als der Prinz Philipp von Spanien auf der grofsen Fahrt durch seine künftigen Reiche im September 1549 die reiche blühende Stadt besuchte, sah er jene Kirche in ihrem noch nicht lange beendigten Bilderschmuck. Sie besafs nach dem offiziellen Reisebericht des Cristóbal Calvete de Estella (Antwerpen 1552) vierzig Altäre, alle sehr reich, mit vergoldetem Schnitzwerk von wundersamer Ausführung. Besonders fesselte die Fremden eine künstliche Uhr, wo beim Schlag der Stunde die drei Magier hervortraten, den neugeborenen König der Juden zu verehren, und auf das Signal zweier Posaunenengel das Jüngste Gericht sich abspielte: die Toten erhoben sich, die Engel schieden Schafe und Böcke, die Glorie des Himmels wurde offenbar, die Hölle that ihren Rachen auf, in den die Verlorenen kopfüber hinabstürzten. Diese Herrlichkeiten der grofsen Kirche von Herzogenbusch waren indes von kurzer Dauer; schon zwanzig Jahre später kam der Bildersturm, und nach der Einnahme durch die Truppen der Generalstaaten unter Prinz Friedrich Heinrich (1629) ist ziemlich Alles verschwunden. Ihre Hallen sind seitdem fast so nackt wieder, wie sie einst von der Bauhütte übergeben worden waren.

In die Jahre jener nach obiger Beschreibung aufserordentlich lebhaft zu denkenden Kunstthätigkeit fällt das Leben des Malers Hieronymus, der nach seiner Herkunft van Aeken, d. h. Aachen, heifst, nach seinem Wohnsitz aber sich selbst stets Jheronimus Bosch unterzeichnete. Urkundlich bekannt ist, dass er für jene grofse Kirche sechs Gemälde lieferte, die noch im Jahre 1629 dort zu sehen waren. Ebenso hat er hier für die Kapellenfenster der Liebfrauenbrüderschaft (deren Mitglied er lange gewesen ist) die Zeichnungen gemacht. Aus seiner Malweise würde man indess

folgern, dass er seine Jugend in Brüssel oder Antwerpen verbracht, denn er kann jene weder in Aachen noch in Herzogenbusch sich angeeignet haben. Vermutlich war er der Erste, welcher die Kunst der neuen Ölmalerei an diesen Ort verpflanzte. Er behielt sie wenig verändert bei, so sehr er in Stoffen und Auffassung seine eigenen Wege ging, die durchaus in der Richtung der späteren holländischen Schule lagen.

Obwohl er in der Notiz über sein Ableben (1516) »insignis pictor« heifst und in einer Bruderliste »seer vermaerd schilder«, so hat doch Karel van Mander am Ende des Jahrhunderts nichts mehr von ihm in Erfahrung bringen können, als was er aus einigen ihm bekannten Gemälden abnahm, Bemerkungen über seine Technik. Auch heute, wo so viele in ihren Tagen mehr oder weniger lebendige Gröfsen aus dem Staube der Archive ans Licht gefördert werden, müssen wir uns mit einer, freilich der wichtigsten Urkunde: den Gemälden begnügen, um wenigstens über seinen inneren Menschen Vermutungen zu gewinnen. Den äufseren Menschen vergegenwärtigt ein in Kupferstich erhaltenes Bildnis seines Alters.

Es ist ein magerer Breitkopf mit hervortretenden Backenknochen; die zahlreichen Horizontalfalten der Stirn, die stetig geradaus sehenden Augen (man weifs nicht, sehen sie ins Diesseits oder Jenseits), der kleine schmale, eingefallene Mund kündigen einen ernsten schweigsamen, doch harmlosen Mann an, hinter dessen Maske man wohl kaum den Schalk ahnen würde. Läse man darunter den Namen irgend eines niederdeutschen Theosophen oder Schwarmgeists, man würde es ganz in der Ordnung finden. Da Bosch, der 1516 starb, hier schon als Greis erscheint, so wird man sein Geburtsjahr wohl weiter als 1460 zurücksetzen müssen.

Den Werken dieses Mannes, der als Meister wohl nie aus seiner Stadt herausgekommen ist, war eine weite Verbreitung bestimmt. So beliebt waren sie, dass ihnen schon zu seinen Lebzeiten die noch so seltene Ehre der Vervielfältigung durch den Grabstichel (des Baumeisters und Bildschnitzers Alart du Hameel) zu Teil wurde. Selten fehlt sein Name in Kabinetten damaliger fürstlicher Gemäldefreunde, wie Margarethens von Österreich, deren Bruder Philipp der Schöne ein Jüngstes Gericht bei ihm bestellte. Auch Rubens noch nahm einige Sachen von ihm in seine Sammlung auf.

Nicht weniger Anklang fanden seine Werke in romanischen Ländern. Der Kardinal Grimani besafs drei Stücke, und vier bezeichnete sah noch Zanetti im Ratsaale der Zehn des Dogenpalastes. Vasari verzeichnet die von Hieronymus Cock verlegten Stiche. Lomazzo nennt ihn *singolare,* aufserordentlich, ja göttlich in wunderlichen Erfindungen und furchtbaren Träumen. Félibien erwähnt eine Tapisserie nach seiner Zeichnung im Gardemeuble du Roy.

Sein gröfster Verehrer aber war D. Felipe de Guevara, Comendador de Estriana, vom Santiago-Orden. Er war der Sohn jenes Diego, dessen Bildnis Roger gemalt, und der die Tapisserien Margarethens von Österreich in Verwahrung hatte. D. Felipe war Humanist, Sammler und Schriftsteller über spanische Münzen. Karl V folgte er, als *gentilhombre de boca,* nach Tunis, den Rückweg nahm er über Neapel. In seinem Alter verfasste er ein Büchlein über die alten griechischen Maler, *Comentarios de la pintura,* dessen Handschrift vor hundert Jahren in Palencia bei einem Trödler entdeckt und von A. Ponz in Madrid 1788 herausgegeben wurde. Von neueren Malern ist ihm bei dieser Arbeit fast nur unser Bosch eingefallen. Er vermutet, dass das von dem ägyptischen Maler Antiphilos aufgebrachte, *Grylli* genannte Fach, dem jetzt so beliebten dieses Flamenco ähnlich gewesen sei. Er versteht aber darunter

nicht etwa Grotesken, sondern »artige Figuren mit originellen Geberden« [1]). In seiner Darstellung der Affekte glaubt er die ethische Malerei des Aristides wieder aufgelebt. Merkwürdig ist, dass dieser früheste Gewährsmann Boschs Bezeichnung als »Erfinder von Ungeheuern und Chimären« bestreitet. Dergleichen fände sich wol da, wo es hingehört, in Höllen- und Fegefeuerstücken; sonst aber habe er sich sehr an das Decorum und die Grenzen des Natürlichen gehalten. Was derartiges unter seinem Namen gehe, sei gefälscht und im Kamin geräuchert. Er geht so weit, einige seiner Hauptwerke für Arbeiten eines geistreichen und feinen Schülers und Doppelgängers zu erklären. Jedenfalls beweist diese Auslassung, dass er genug Werke kannte, in welchen nichts von phantastischem Spuk war.

Nach Guevara's Tode (1570) erwarb Philipp II einen Theil seines Nachlasses von den Erben gegen eine Rente von tausend Dukaten, darunter sechs Tuch- und Tafelmalereien des Bosch, die er mit Ausnahme des »Heuwagens« in seinem Palast zu Madrid aufstellte. Dieser finstre König fand so viel Geschmack am Maler Hieronymus, dass er, nach seinen Inventaren zu schliefsen, Alles aufgekauft zu haben scheint, was zu haben war. Die Gelegenheit war günstig. Herzogenbusch, eine sehr starke Festung, ist mehrere Mal von den Holländern vergebens belagert und erst dreifsig Jahre nach seinem Tode den Spaniern entrissen worden. Bei den niederländischen Unruhen mag Manches für ihn konfisziert worden sein: wir lesen von einem Gemälde, das aus dem Palast Wilhelms des Oraniers in Brüssel weggenommen wurde. Im Jahre 1574, als er einen Schatz flandrischer und auch italienischer Werke dem Escorial übergab, waren darunter neun Gemälde des Bosch: zwei Passionsbilder, mehrere S. Antonius und grofse Allegorien. Im Schatzhaus und im Palast zu Madrid waren zwölf Stücke vermischten Inhalts, im Jagdschloss Pardo ebensoviel meist satirische und sittenbildliche Darstellungen. In diesen Ausgeburten eines germanisch-mittelalterlichen Genius mag Philipp in melancholischen Stunden Zerstreuung und Erbauung gefunden haben, während er sich in heiteren Stunden etwa in die Räume am »Kaisergarten« zurückzog, wo er aus Tizians üppigen Fabeln eine kleine Galerie gebildet hatte.

Nur jene Gemälde des Escorial sind noch fast alle erhalten, die wichtigsten auch am Orte, darunter sind seine Hauptwerke. Blos die Höllenfahrt Christi ist abhanden gekommen. Was in den anderen Schlössern war, ist verloren; und auch in aufserspanischen Ländern ist wenig Echtes und kaum etwas Bedeutendes mehr von ihm zu finden. Viele seiner Sachen waren auf Tuch mit Leimfarben gemalt, ein Verfahren, das sich gegenüber der zeitraubenden Technik der damaligen Tafel- und Ölmalerei empfahl, wenn man rasch und in gröfserem Umfange arbeiten wollte. Da aber solche Tuchbilder leicht unscheinbar wurden, auch kaum zu reinigen waren, so begreift sich ihre Verschleuderung. Infolge davon wurden sie wohl durch Kopien ersetzt; Francisco Granelo hat noch im Jahre 1609 in hohem Auftrage ein solches Stück für das Pardoschloss für tausend Realen in Öl kopiert. Auch Teile zertrümmerter Kompositionen wurden damals noch eingerahmt und aufgehängt. Aber im Jahre 1772 nennt das Inventar von Buen Retiro eine Anzahl seiner Werke unter den *Pinturas maltratadas,* oder *Pinturas totalmente perdidas, arrolladas,* erklärt sie für wertlos *(inútiles).*

[1]) Grillo — género de pintura, que á mi parecer fué semejante á la que nuestra edad tanto celebra de Hyeronimo Bosch, ó Bosco, como decimos, el qual siempre se extrañó en buscar talles de hombres donosos, y de raras composturas que pintar. Comentarios p. 41.

Infolge davon ist Bosch einer der am wenigsten gekannten Maler der Niederlande geworden. Von ihm, der so viel Träume gemalt, hat man gesagt, er ist vorübergegangen wie ein Traum. Seine biblischen Historien, seine Proverbien wurden vergessen. Lucas von Leiden, Quinten Metsys, Peter Brueghel hatten ihn in Schatten gestellt, obwohl er ihnen nicht nur in Fruchtbarkeit und Phantasie, sondern auch in Schärfe und Humor der Beobachtung mindestens gleichkam. Insonderheit war es Peter Brueghel, welcher mit seiner Nachahmung beginnend, indem er seine Erfindungen zeitgemäfs bearbeitete und gleichsam neu auflegte, ihn beerbt und in Vergessenheit gebracht hat, in den Bauernstücken wie in den Grotesken. So hat noch Wright in seiner Geschichte des Grotesken (1865) Brueghel als den »grofsen Repräsentanten« (p. 291) der Diablerien des sechszehnten Jahrhunderts geschildert; aber seine Charakteristik passt Wort für Wort auf den zwei Menschenalter älteren Bosch, den er nicht einmal nennt.

Waagen fertigt ihn ab mit der Phrase: er verzerrt das phantastische, in der Schule befindliche Element zum Gespensterhaften und Diabolischen; Crowe und Cavalcaselle scheinen ihn gar zu einem Spanier zu machen: dieses Land habe sich im sechszehnten Jahrhundert nur zweier Maler rühmen können; beide übertrieben in ihrer Art: Berruguete und Bosch, »der die flandrische Malerei lächerlich machte«.

KIRCHLICHE HISTORIEN

Versuchen wir, uns den wirklichen Bosch aus seinen Werken wieder lebendig zu machen, und zwar zuerst aus denen, wo er mit festen Füfsen auf der Erde steht, den natürlichen, vernünftigen Bosch also. Eine Dornenkrönung und die Kreuzschleppung im Escorial sind die Hauptwerke dieser Art. In ihnen ist nichts von Phantastik. Dagegen aber finden wir zu unserer Überraschung, dass Bosch der Träumer ein Maler ist, und zwar sehr ein Maler. Wer mit den niederländischen Meistern jener Zeit vertraut ist, wird beim Anblick dieser Bilder den Eindruck einer Entdeckung haben, einer neuen unbekannten Gröfse.

Die *Kreuzschleppung* ist ganz abweichend von der durch den alten Stich bekannten Komposition (Woermann, Geschichte der Malerei II, 529). In dieser sieht man einen starken Haufen von seltsam kostümiertem und gewappnetem, recht wüst aussehendem Volk aus dem Stadtthor sich hervorwälzen. In unserem Gemälde ist es ein schmaler Zug von Männern in anständiger Tracht, von ehrbar gesetztem, bürgerlichem Wesen, ohne Lärm und Grimassen, mitten im leeren Felde, denn in weiter Ferne liegt die Stadt mit Mauer und Turmkranz. Auf einer umzäunten Wiese des Mittelgrundes sehen Johannes und Maria bang herüber. Es ist der Moment, wo Simon von Cyrene, ein magerer Greis in weifser Kapuze, von einem Manne, der ihn überredend umfasst, bestimmt wird, das Kreuz aufzunehmen. Christus blickt ruhig aus dem Bilde heraus, er ist im Geiste dieser Umgebung weit entrückt. Auch diese aber scheint den Zwischenfall kaum zu bemerken. Keiner wendet sich Christus zu, Keiner hemmt seine Schritte. Das Urteil ist gefällt, das Opfer überantwortet; ihr Inneres ist ganz hingenommen von der Erwartung der nahenden Exekution: in sich gekehrt, in dumpfer Spannung, unaufhaltsam schreiten sie dem Ziele zu. Es sind harte, beschränkte, etwas querköpfige Menschen, keine unbegreiflichen Bösewichter. Vertieft man sich in diese unverkennbar dem Leben

entnommene Bildnisköpfe, so will es uns dünken, als riefe der Maler seinen Mitbürgern zu: *Du* gehörst hierhin, *du* dahin; als meine er, überall solche herauszufinden, die sich unter Umständen mit Überzeugung zu einer solchen That entschliefsen würden.

Für seine Beurteilung als Maler ist das Gemälde unschätzbar. Die Herkunft von der alten Schule Brabants ist unverkennbar, obwohl das Kolorit nicht den glasigen Schmelz eines Roger und Dierick hat. Bei aller Schärfe der Zeichnung fällt die Freiheit von Befangenheit und Steifheit in Haltung und Bewegung auf, verglichen selbst mit Lucas. Er ist ein nüchterner, scharfer, fast boshafter physiognomischer Beobachter, aber ohne Übertreibung und Manier wie ohne Wiederholung und Familientypus. Der Fall der Gewandung ist ebenfalls durchweg leicht und schlicht, ohne knittrige und schwerbrüchige Motive, ganz den Bewegungen folgend, an den vortretenden Teilen anliegend und glatt.

Die Farben sind gesättigt, der Ton im Vordergrunde bräunlich, doch ist mehr durch Farben und Umrisse modelliert als durch Abtönung. Die Landschaft hat die gelbgrünlichen, hellgrauen Töne reinen Tageslichts. Darüber ein wolkenloser, tiefblauer Himmel mit weifsem Schein am Horizont.

Das zweite Stück, die *Dornenkrönung*, ist ein Rundbild auf viereckiger Tafel, der Rahmen (7′ br. 5′ 8″ l.) ausgefüllt von einer dunkelgrünen Grisaille mit Gold, dem Engelsturz. Der Vorgang wird vergegenwärtigt durch fünf Halbfiguren nebst einem hinten hervorsehenden Kopf. Der Heiland sitzt in der Mitte auf einer Steinbank, das weifse Gewand, das ihm Herodes (nach Ev. Luc. 23, 11) hat anlegen lassen, ist ein Soldat im Begriff, mit lautem Zuruf abzureifsen, während ein Mann von seltsamer Physiognomie und Tracht ihm die Dornenkrone ins Haupt presst. Er selbst ist ein Bild völliger Ergebung, nur die Stirnfalten zwischen den Brauen deuten den Schmerz an, sein Blick ist seitlich gewandt, wie man blickt, wenn man die Vorstellung von der Pein der Gegenwart ablenken will. Die merkwürdigsten Köpfe aber sind die beiden Zuschauer zur Linken. Nach ihrer gemessenen, zuwartenden Haltung scheinen sie das amtliche Personal vorzustellen. Der eine mit stark ausladendem Profil auf langem dünnen Halse, ein Fuchsgesicht, trägt als Amtszeichen einen Stab mit grofsem Krystallknopf, in welchem man den Kopf des Hohenpriesters Aaron erkennt. Der zweite, ganz von vorn gesehen, ist ein prächtiger dunkler Krauskopf. Unter der gehaltenen Würde, mit der sie den Vorgang beobachten, kann man ein geheimes Triumphgefühl nicht verkennen. Die Neigung zur Darstellung verschlossener Leidenschaften ist unverkennbar.

Alle Köpfe des Bildes tragen die Beglaubigung ihrer Lebendigkeit in jeder Linie an sich; sie sind in der That von fast grauenhafter Wahrheit; und wenn auch nicht für jene Zeit, doch für uns von zuviel individueller Wahrheit für den Ernst des Gegenstandes. »Der Ernst«, sagte Jean Paul, »hebt das Allgemeine hervor, der Komiker heftet sich an das Sinnlich-Bestimmte.« Beim ersten Anblick eines frappant ähnlichen Kopfes fühlt man nicht selten einen Reiz zum Lachen. Was Bosch aber vor verwandten Malern dieser Richtung voraus hat, ist der physiognomische Gehalt seiner Köpfe, der oft, z. B. in Lucas von Leidens philiströsen Typen, bei aller Hässlichkeit und Bizarrerie der Linien fehlt.

Es ist dies wohl das früheste Beispiel jener historischen Scenen in lebensgrofsen Halbfiguren, die später durch Quinten Metsys grofse Beliebtheit erhielten, welche dann Maler wie Hemessen in ihren grobkörnigeren Machwerken ausbeuteten. Sie kommen bekanntlich auch in der venezianischen Schule, bei Giorgione und Tizian

vor. Diese Form empfahl sich ganz besonders da, wo das Gewicht mehr auf dem Konflikt widerstreitender Leidenschaften als auf dem äufseren Geschehen lag. Der

Die Dornenkrönung. Von Hieronymus Bosch.
Original: Im Escorial.

Künstler, bedacht, die Wurzel der Triebfedern und den Charakter zu malen, streicht die bedeutungslosen Teile und die ganze Umgebung, um durch die versammelte Kraft dicht aneinander gestellter Köpfe zu wirken.

Ein ähnliches, umfangreicheres Werk befindet sich im Museum zu Valencia; es stammt aus der Epiphanienkapelle der Kirche der barfüfsigen Trinitarier. Es ist ein Triptychon, aus drei Gemälden in elliptischer Form bestehend. Zu der

Die Geburt Christi. Von Hieronymus Bosch.
Original: Im Kölner Museum.

Dornenkrönung kommt noch die Geifselung und Gefangennehmung, letztere als Hauptbild.

Wir besitzen in unserer Nähe, im *Kölner Museum*, ein einfaches, leider durch Verwaschen unscheinbar gewordenes Bild, in welchem Bosch, eben wegen des

Fehlens der Phantastik, bisher nicht erkannt worden ist (No. 554 1,05 × 0,84, eine Kopie in Brüssel). Es ist die Geburt zu Bethlehem. Die Eltern, lebensgroſse Halbfiguren, hell, fast schattenlos gemalt, stehen einander gegenüber. Maria, ein ungemein zart behandeltes reines, edles Gesicht, faltet in stiller Betrachtung und Verehrung die Hände, groſse, schöne, volle Hände, ohne ungefällige Gelenke und Falten. St. Joseph sieht mit bedenklichem Blick auf das ohne Kleider in die kalte Erdenwirklichkeit einer Winternacht versetzte Kind, dessen zarte Haut durch spärlich unterbreitete Strohhalme kaum vor der eisigen Berührung des Steines geschützt wird. Es soll ein Dezembermorgen sein. Die Bäume der kahlen Ebene sind entlaubt; auf der Mauer sitzt eine einsame, nachdenklich zusehende kluge Elster. Einige Hirten sind eingetroffen, aber zwei haben sich erst im Nebengemache der Ruine ein Feuer angemacht; ein dritter, in die schwarze Kapuze gehüllt, schaut halb befremdet, halb verlegen lächelnd durch den Vorhang. Joseph, der keinen Mantel zu besitzen scheint, wärmt die Hand unter dem Rock. Aber Ochse und Esel zeigen sich wieder als praktische Leute; sie nähern mitleidig die biederen Schnauzen und hauchen dem Kind auf das bloſse Leibchen. —

Die Galerie des Prado in Madrid hat aus dem Escorial wenigstens ein bedeutendes, völlig echtes Gemälde erhalten, und dieses ist, wegen der Bequemlichkeit des Studierens in ihren täglich offenen Sälen, auf Boschs neuerliche Beurteilung nicht ohne Einfluss geblieben, wie sich denn z. B. bereits Otto Mündler darüber lobend hören lieſs. Die *Epiphanie* erhielt Philipp II aus Brüssel, von Jan de Casembroot, sie bekam ihren Platz in der *Iglesia vieja* des Escorial.

Sie hat die übliche Form des Triptychons, auf den Flügeln die Stifter mit Sankt Petrus und der hl. Agnes; Alles in reicher landschaftlicher Umgebung, mit sehr hohem Augenpunkt: der Horizont liegt ganz oben im Bogen, die Scheitel der Figuren in $^1/_8$ Höhe. Die Typen der hl. Familie und der Patrone sind unverkennbar vom Stamme der Roger und Bouts. Maria, in einem weiten dunkelblauen Mantel, hat diesmal nüchterne, blasse Züge, hohe Stirn, die durch mürrisch-schläfrigen Ernst oder Stolz nicht anmutiger werden.

Dieser alte Kern ist von einer Menge fremdartigen Details in Kostüm, Umgebung und Ferne umsponnen. Der Schauplatz der Hauptscene ist ein groſses, verfallenes bäurisches Fachwerkhaus, welches die ganze Breite des Vordergrundes einnimmt. Die schadhaften Lehmwände, das Strohdach könnten einen Ostade neidisch machen. St. Joseph trocknet im Höfchen die Windeln. Dies heimatliche Bauwerk kontrastiert mit dem exotischen Charakter alles Übrigen. So mit Tracht und Gaben der Magier und den drei wildfremden Herren, die in der Thür zuschauen. Bei Boschs Rekonstruktion ihrer Garderobe würde wohl dem gewiegtesten Archäologen sein Latein ausgehen. Z. B. das von St. Melchior in der Schale überreichte Gold besteht statt wie sonst in Münzen, in einer kleinen goldgetriebenen (oder massiven) Gruppe: das Opfer Abrahams. St. Balthasar trägt als *mozzetta* ein Gebilde byzantinischer Edelmetallkunst wie ein kuppelförmiges Reliquiarium, in Bogennischen erscheinen Salomo und die Königin von Saba. Der Mohr endlich hält eine mit Reliefs verzierte kugelförmige Silberkapsel, auf deren Deckel ein Vogel in Schmelzarbeit mit einer Erdbeere im Schnabel die Fittige ausbreitet; vielleicht chinesische Arbeit.

Während die fremden Fürsten sich der Hütte näherten, wurden sie von Pilgern bescheidener Herkunft, Schäfern, Dudelsackpfeifern in langen Kapuzenmänteln bemerkt, die ihnen auf dem Fuſse gefolgt sind. Da sie während der Audienz der durchlauchtigen Gesellschaft aus Respekt draussen bleiben, so befriedigen sie ihre fromme Un-

geduld, indem sie durch die Löcher der Lehmwand spähen, und das schadhafte Strohdach erklettern.

Dahinter breitet sich eine weite hügelige Ebene aus, mit Unterholz und einem Flüsschen; von den Seiten stürmen Beduinenhorden heran. Die in der Glut eines südlichen Tages verdorrten Grasflächen, der Baumschlag haben den weichen grauen Ton eines van Goijen. Im Grund eine grofse Stadt. Ihre Physiognomie führt abweichend von den Gewohnheiten der Schule, weit über Flandern und Brabant, ja sogar über Europa hinaus. Aus dem Häusermeer erheben sich grofse Rundbauten, aber sie haben mit dem Dom von Aachen und St. Gereon keine Ähnlichkeit: wunderliche Gebilde, eiförmige Kuppeln, wie indische Topen, dickbauchigen Flaschen vergleichbar, Treppenkegel auf walzenförmigem Unterbau, eine abgestumpfte Pyramide mit bedeckter Platform. Es waren die Jahre, wo der ferne Osten sich aufthat, und aus dem neuen Thor des überseeischen Handels, Antwerpen, wundersame Berichte von einem uralten Kulturland die nach solcher Kunde begierige alte Welt in Aufregung versetzten. Da däuchte es Bosch altfränkisch, Historien der Könige aus Morgenland mit burgundischen Hoftrachten und brabantischen Städtebildern auszustatten, und er konstruierte sich Jerusalem nach dem Bild einer hindostanischen Stadt. Während er in den ernsten Passionsbildern das heilige Drama von Menschen aus der Nähe aufführen lässt, will er in der wunderbaren Kindheitsgeschichte etwas vom Lokalton des Orients geben.

SPRICHWÖRTER UND SITTENBILDER.

Ein anderes Blatt wird uns aufgeschlagen in den Gemälden, welche Bilder aus dem Volksleben, satirische Sittenbilder, oft als Illustrationen von Sprichwörtern, mit beigeschriebenen flämischen Versen vorführen. Sie waren meist in Leimfarben auf Tuch gemalt. Wegen des ergötzlichen Inhalts, der vielen Anspielungen und kleinen Einfälle, waren sie gesucht und wurden graphisch verbreitet, da die Blätter aber durch viele Hände gingen und in Zimmern, Schenken an die Wand geklebt wurden, sind sie sehr selten geworden. Kein Originalgemälde ist bis jetzt nachgewiesen worden.

Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert besafs das Schloss zu Madrid und das Jagdschloss Pardo noch eine grofse Zahl. Die Inventare Philipps II und IV nennen den Blindenführer, bekannt aus Peter Brueghels Wiederholungen, der aus zwei Blinden eine ganze Kette machte. Dann die Blinden auf der Saujagd. Unter Brueghels Flagge sind noch andere in freien Reproduktionen durch die Jahrhunderte gegangen. Ferner »der Tanz nach der Weise von Flandern«, und die Hochzeit, wahrscheinlich eine Bauernhochzeit; »Fasten und Fasching«, wohl das von Vasari beschriebene Bild, wo Prinz Carneval in höchsteigener Person schmaust und Fasten hinaus wirft, auf dem Gegenstück wird es ihm vergolten. »Das Strafgericht«, ein grofses Ölgemälde auf Leinwand, wo die Justiz in Person einen armen Sünder zur Richtstätte schleift, die Frau des Henkers trabt zu Ross hinterher. »Die Hexe mit einem Kinde«; »der Bälgentreter« u. a.

Indes ist im Madrider Museum noch ein als unbestimmbar geltendes, fein gemaltes Bildchen, das ein Original sein dürfte (No. 1860 0,49 × 0,35 Holz). In einem Rund auf schwarzer Tafel sieht man eine chirurgische Operation. Im Vordergrund einer flachen, nach der Mitte zu sanft gesenkten, in weichem Licht ausgebreiteten Landschaft sitzt im Lehnstuhl ein Mann, neben einem Tischchen. Der Wundarzt, be-

waffnet mit einem Messer von erschütternder Länge, schickt sich an, ihn von einem in die Stirn gedrungenen Objekt zu befreien. In Zerstreuung und Eifer hat er den Trichter statt des Doktorhuts auf den Kopf gestülpt. Mehr noch als der Druck des Objekts — es sieht aus wie eine Tulpe — auf das Organ des Bewusstseins, lastet auf dem Patienten die dumpfe Angst vor dem heilenden Stahl. Ein wohlbeleibter Alter in Tonsur und blauer Kutte scheint einen Trostspruch zu sagen, er hält eine Kanne, vielleicht zur Stärkung nachher. Eine Alte sieht zu, mit beiden Armen über das Tischchen gelehnt, sie hat das Buch, in dem der Fall nachgesehen wurde, von letzterem entfernt, und seiner Würde entsprechend über den Kopf gebreitet. Diese Deplacierung von Trichter und Kompendium scheint zu bedeuten, dass Bücherweisheit und Pharmacie in einem so schweren Fall dem Eisen weichen müssen: *Quod medicamenta non sanant, ferrum sanat.* Alle diese Personen verraten jene eigentümliche Stimmung, mit der wir, nach der Meinung des Verehrers der Frau von Longueville, die *malheurs* selbst unserer besten Freunde zu betrachten pflegen.

Dieses Bild war bekannt unter dem Namen »das Narrenbild« *(la pintura de los locos).* D. Felipe de Guevara, der eine Temperawiederholung besafs, sagt genauer: die Operation der Narrheit *(cuando se cura de la locura).* Es ist also eine von der Kunst der Chirurgie der Zukunft empfohlene Leistung, die übrigens nach Swift auch ein Mitglied der Akademie von Laputa bereits projektiert hatte, indem er zur Ausgleichung der widerstreitenden Meinungen parlamentarischer Staatskünstler deren Gehirnhälften vertauschen lehrte. Sonst ist derselbe Gegenstand auch von Jan van Hemessen in seiner rohen Weise (als Operation eines Steins), und später als Scheinoperation und Kur der Einbildung, mit mehr Humor von Jan Steen und Frans Hals (Galerie von Rotterdam 313, 414) gemalt worden, im Anschluss an das holländische Sprichwort: »Er hat einen Stein im Kopf«, »den Stein herausziehen« *(jemand an den Kei snijden)*, für »einen von der Narrheit kurieren«. — Auf dem schwarzen Grund über dem Rand steht in prachtvoller goldener gotischer Schrift der Vers:

Meester snijt die Keye ras
Myne name Is Bibbert Bas (Zitter-Dachs).

DIE TRÄUME

In allen diesen kirchlichen wie profanen Werken sieht man Bosch auf neuen Bahnen, von der letztgenannten Klasse insbesondere meint Michiels, er eröffne darin *le cortège des peintres moralistes*, er hätte auch sagen können, der Maler des Genres, das im Mittelalter nur in seinen Elementen, nicht als Fach bekannt war.[1]) Wenn er auf ein echtes Sittenbild einen moralischen Vers oder ein Sprichwort setzt, so verändert das doch nicht dessen künstlerische Qualität, wenn sie sonst da ist, so wenig wie bei Jacob Jordaens oder Jan Steen. Bosch steht in der That an der Spitze der älteren Gruppe niederländischer Genremalerei: Peter Brueghel, Aertsen, Beukelaer, und zum Theil Q. Metsys, und Lucas von Leiden.

In einer anderen, der berühmtesten Klasse seiner Hinterlassenschaft dagegen steht er nach Inhalt und Form der Vergangenheit zugewendet. Es sind dieses die

[1]) Berthold Riehl hat die Abhängkeit P. Brueghels von Bosch im Einzelnen nachgewiesen; er schreibt diesem eine epochemachende Stellung in der Geschichte des Sittenbildes zu, Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst S. 107.

allegorischen und satirischen Kompositionen. Träume nannte man sie, *sueños de Bosco*, augenscheinlich weil sie in ihrer scheinbar regellosen, ja wilden Kombination von Elementen der Wirklichkeit Traumgebilden gleichen, so sehr sie unter Leitung des zielbewussten und berechnenden Verstandes entstanden sind.

Der Realist verwandelt sich also in einen Phantasten. Wir finden diesen Rollentausch auch bei anderen Beobachtern des menschlichen Treibens, wie dem Lothringer Callot, David Teniers, dem Aragonesen Goya, die sich ebenso durch ihre Bilder der Sitten, Feste und Missbräuche ihrer Zeit, wie gelegentlich durch Hexen- und Teufelsstücke einen Namen gemacht haben. In der That entkeimen Realismus und Groteske nicht so verschiedenen Wurzeln. Die Wirklichkeit niederer Art bedarf einer Würze von Humor, und der Dialekt des komischen Stils fordert das Einzelne in buchstäblichster Übertragung, »er kann nicht farbig genug sein«.

Oft genügt für die lächerliche Wirkung eine realistische Kleinigkeit im ernsten Ganzen, und die Reiche der Natur sind das wahre Revier des Groteskenmalers; die sich selbst überlassene Phantasie würde nur öden Spuk zu Tage fördern.

Die Schriftsteller früherer Jahrhunderte, Sigüenza, Martinez, Baldinucci, P. Orlandi (im Abecedario) meinten, Bosch habe diese wilden Schluchten aufgesucht, weil er nicht gehofft, auf der betretenen Heerstraſse sich bemerklich zu machen. Aber wer sieht nicht, dass diese Dinge ihn gesucht, ja verfolgt haben. Ist er doch gerade an damals so beliebten Stoffen, welche die phantastische Ader reizen mussten, vorbeigegangen, wie dem Totentanz, der Apokalypse.

Man kennt noch vier solcher Gemälde, sie waren gewiss das Bedeutendste, was er überhaupt hervorgebracht hat. Sie sind im Escorial und eins in Lissabon: die sieben Todsünden, der Heuwagen, die Lust der Welt, die Versuchung des hl. Antonius. Alle haben einen verhältnismäſsig kleinen Umfang und mit einer Ausnahme die Form der Flügelaltärchen, auch auſsen sind sie, meist mit Grisaillen bemalt. In diesem kleinen Umfang hat er einen fast unerschöpflichen Inhalt zusammengedrängt, besser gesagt, um ein Hauptmotiv geordnet. Alle sind Variationen über das Problem des Bösen, die Flügel zeigen Ursprung und Ende, die Mitte den Kampf. Von jedem derselben hat irgend einmal Jemand gesagt, dass seine vollständige Beschreibung ein Buch geben würde; in der That hat er, was Andere damals in Gestalt von Büchern ausgehen lieſsen, wie in einem Hohlspiegel gesammelt. Wenn Holbein seinen Totentanz, oder Sebastian Brant sein Narrenschiff in eine Tafel hätten bringen wollen, sie hätten sich Bosch bestellen müssen. Er wählte diese Form mit richtigem Takt, die Menge schon ist ja ein komisches Wirkungsmittel und das Groteske kann in der Malerei nur in kleinem Maſsstab gefallen. Nur mit dem altflandrischen System und seiner feinen, strengen, harten, farbig-hellen Malerei war es möglich, solche Bilder zu Stande zu bringen: die Kunst, das Groſse ins Kleine zu bringen, feiert hier noch einmal einen Triumph. —

»Die sieben Todsünden« heiſst ein Werk in Form einer bemalten Tischplatte, wie der Louvre eine solche von Hans Sebald Beham besitzt, die Geschichte König Davids, und die Casseler Galerie von einem ungenannten Schweizer, diese ein astrologisches System veranschaulichend, nach der Idee eines auf die Siebenzahl gegründeten Harmonismus der Planeten, der freien Künste und der Tugenden. In der Tischplatte des Escorial erhalten wir die Kehrseite: das siebengestaltige Böse, das Böse erster Klasse der kirchlichen Moral. Ein Thema, das damals auch in ganz anderer, mehr theatralischer Weise in Tapisserien in groſsem Maſsstabe durchgeführt wurde: in

Form pomphafter, gestaltenreicher Triumphzüge, eine solche Folge existiert im Königlichen Schloss zu Madrid.

Wir sehen einen Kranz von zwölf Bildern vor uns, deren Zusammenhang freilich nur ein begrifflicher ist. Im Mittelpunkt der Tafel leuchtet ein Kreis mit Strahlen, darin steht der Heiland, im Sarkophag, die Linke warnend erhoben, darunter die Worte: *Cave, Cave, Dominus videt.* Um die Peripherie legt sich ein breiter Gürtel, den Radien in sieben Teile zerlegen, sieben Bilder aus dem Alltagsleben, als ein wahrhaftiger Spiegel für Bürger und Bauern, streng in den Grenzen der Alltagschronik gehalten, ohne Expansion der Phantasie. Vier Scenen im Zimmer, drei auf der Gasse. Da sieht man zwischen umgestürztem Mobiliar einen Bauer mit langem Messer auf den Nachbar losstürzen, eine beherzte Frau fällt ihm in die hocherhobenen Arme: der Zorn. Ein vornehmer Herr schreitet, den Falken auf der Hand, durch die Hochstrafse, ein schwerbeladener Sackträger schleicht zurückschielend vor ihm her; in Thür und Fenster einer Bude machen verschiedene Personen ihre Glossen. Niemand wird im Zweifel sein, dass er schildern wollte, wie »des Neides Blick den Reichen sticht«. D. Felipe de Guevara spricht von dieser Darstellung eines nicht leicht zu malenden Affekts mit besonderem Lob: die ethische Malerei des Aristides müsse, glaubt er, hier wiedererstanden sein. In diesen sieben Bildern steht Bosch, wie nirgend sonst, auf dem Boden des reinen Volksstücks. Die Historien, welche die Leidenschaften oder Sünden an den Tag bringen, sind mit wenigen Figuren erzählt, ohne Chorus, im Ausdruck eher gehalten; der Stolz, z. B. durch eine Frau, die von hinten gesehen, mit der Anordnung ihres Kopfputzes beschäftigt ist.

Aufserhalb des grofsen Kreises, in den vier Ecken der Tafel, öffnen sich vier kleine Runde: hier kommen die Tage der Abrechnung der im Lauf des Lebens kontrahirten Schulden: Sterbebett, Gericht, Paradies und Hölle. Aber diese Runde sind merkwürdigerweise ganz in der Art der Roger und Memlinc gemalt; zwischen ihnen und jenen Sieben scheint ein Jahrhundert zu liegen. Philipp II hatte dies Werk besonders imponiert; er wählte es für seine Privaterbauung und liefs es, ein gemaltes Pönitential, in seinem Wohnzimmer im Escorial aufhängen, in dessen Alkoven er starb. Dort habe ich es noch im Februar 1873 hängen sehen; jetzt ist es weggebracht und unzugänglich gemacht worden. —

Am meisten Verständnis scheint von altersher gefunden zu haben die Allegorie des *Heuwagens,* ein Triptychon, das Felipe de Guevara besafs und Philipp II in die Iglesia vieja des Escorial versetzte. Es ist gleichsam eine Übertragung des klassischen Motivs des Triumphwagens ins heimathlich-ländliche. Man kann die Idee auch mit der Sebastian Brants vergleichen, »ein grofses Schiff, das alle Narren der Welt aufnimmt«, auch Bosch hatte »das Schiff des Verderbens« gemalt.

Der Text, über den die Stimme der Wüste dem Propheten Jesaia zu predigen befiehlt: *Alles Fleisch ist Heu,* brachte Bosch auf den Gedanken, die Eitelkeit des Welttreibens unter dem Bilde eines Erntefestes darzustellen. Ein voller, vorzüglich getroffener Heuwagen ist auf der Fahrt heimwärts begriffen. Wie in Leopold Roberts Schnittern der pontinischen Sümpfe, hat hoch oben ein fröhliches Paar Platz genommen, das Mädchen singt nach Noten, der Knabe begleitet zur Mandoline; eine wunderliche Fama posaunt den Erntejubel in die Weite. Im Vordergrund sieht man gottselige Mähderinnen in Nonnenschleiern, unter Aufsicht eines dicken Abts, beschäftigt, das Heu in Säcke zu stopfen. Ein für das ländliche Fest ungewöhnlich ansehnliches Gefolge kommt hinter dem Wagen her: die Häupter der Christenheit, voran der Papst, vielleicht Alexander VI, der Kaiser, Kurfürsten, alle im höchsten Staat. Bei einer

ordentlichen Kirmes darf es nicht ohne zerbrochene Knochen abgehen, und so fehlt auch in unserer Prozession nicht das dramatische Interesse eines Kampfes, des Kampfs um das Heu. Verschiedene Personen, leider meist solche, die nach ihrem Gewand nur auf den »Kampf um die Seligkeit« bedacht sein sollten, wollen mit Leitern, Haken den Wagen erklimmen, stürzen, boxen sich und kommen unter die Räder. Vollends der Vorspann von sieben Unholden lässt keinen Zweifel, dass es mit diesem Heuwagen nicht richtig ist. Der Humor der Darstellung ist also: »Viel Lärm um Nichts«, oder nach der Definition des Lächerlichen: »Das Unverständige sinnlich angeschaut in Handlung und Zustand«. Der Ernst und Eifer, der dem Kampf des Guten gegen das Böse, des Lichts gegen die Finsternis gewidmet werden sollte, die Welt wendet ihn williger, öfter dem Schein zu; für das Nichts der Eitelkeit bringt sie gröfsere Opfer als für die realen und ernsten Zwecke des Daseins. Die böse Scheune, den Nobiskrug *(el paradero)*, dem der Wagen zustrebt, zeigt der rechte Flügel.

Auf dem linken Flügel, Paradies und Menschenschöpfung, entdeckt man zugleich in hoher himmlischer Ferne den Sturz der Engel, den Ursprung also und die erste Katastrophe des Bösen. Sie ist aber sehr abweichend von üblichen Darstellungen dieses christlichen Titanenkrieges veranschaulicht. Auf den ersten Blick glaubt man vielleicht eine Episode des sechsten Schöpfungstages zu sehen, wo aus fruchtbaren Wolken die kleinere Tierwelt sich zur Erde senkt. Näher unterscheidet man aber auf den Brüstungen der höchsten Wolken (unter der göttlichen Majestät in einer Irisglorie) dichte Schaaren kleiner Engel in zornig abwehrender Haltung. Diese gilt einem Schwarm seltsamer Wesen, der abwärts auseinanderstiebt. Es sind Skorpione, Molche, Krebse, Käfer, Bremsen, zum Teil Familien, die in den folgenden schlechten Zeiten der Erde zu den bescheidensten Dimensionen herabgekommen sind. Solche Wesen, die zwar (nach Goethe) auch mit beitragen müssen zum Ganzen, aber doch selbst unsere irdischen Paradiese oft in eine Hölle verwandeln (die Symbolik geht auch hier von ländlichen Gedankenverbindungen aus), scheinen nach Boschs naturalistischer Vorstellung einst auch den Himmel unbehaglich gemacht zu haben, und so werden sie in einer von der himmlischen Dienerschaft vorgenommenen grofsen Samstagsscheuerung ausgeklopft.

Schliefst man die Flügel des Triptychons, so verschwinden Teufels- und Symbolspuk, und wir athmen auf in einer weiten brabantischen Landschaft, mit der Heerstrafse im Vordergrund. Hinten Bilder damaligen Landlebens, Bauern zur Musik des Dudelsacks tanzend, ein Wanderer an den Baum gebunden und Wegelagerer über seine Koffer herfallend, dahinter zu unserem und aller ordentlichen Leute Trost der Rabenstein. Den Vordergrund nimmt *eine* grofse Figur ein, ein Bauer, der flüchtig die Strafse entlang davoneilt, nur mit einem Stock bewaffnet. — Wahrscheinlich brachte den Maler der Heuwagen auf die Idee des Bauern, als Erzeuger des Heus. Er ist es zugleich, der alle jene Stände ernährt, und ihnen Mufse und Mittel zu ihren wichtigen Streitigkeiten giebt; in der Ferne sehen wir ihn in seinen harmlosen Erholungen und in einer jener Katastrophen, auf die er sich täglich gefasst machen musste, besonders wenn jene hohen Streitenden ihre tapferen Lanzknechte nicht bezahlen konnten. —

Die seltsamste und dunkelste von Boschs allegorisch-moralischen Schöpfungen ist ein Bild, für das man nicht einmal einen rechten Namen hat finden können. Die Spanier nennen es das Treiben der Welt *(el tráfago)* oder die Üppigkeit *(la lujuria)*, auch die Laster und ihr Ende.

Die Scenerie ist vergleichbar einem wildverwachsenem Park mit fremdartigen

Gewächsen und Tieren; eine Art irdisches Paradies, zu dem auch das Kostüm seiner Bewohner passt. Unverkennbar ist Bosch hier wieder durch Nachrichten aus der eben entdeckten Atlantis angeregt, seine Phantasie durch Nachrichten und Zeichnungen dortiger tropischer Natur in Gährung versetzt worden. Man erinnert sich, dass Columbus selbst, als er der Terrafirma sich näherte, an den Mündungen des Orinoco den Ort des irdischen Paradieses gefunden zu haben glaubte.

Schon in dem üblichen Vorspiel des linken Flügels mit dem mosaischen Paradies, wo die fertige Eva Adam vorgestellt wird, fallen die grofsen tropischen Spezies auf, der Elephant, die Giraffe, das Beuteltier (?) und das in einem nur dem Mittelalter bekannten Lande lebende Einhorn. Im Hintergrunde ragt ein wunderliches, riesenhaftes Pflanzengebilde, eine Wasserpflanze; die Teile, aus Motiven der Cacteen- und Aloefamilie und Konchylien zusammengesetzt, in symmetrischem Aufbau aber Werken spätgotischer Kunst, Zierbrunnen vergleichbar, Wasserstrahlen, aber auch lebende Wesen entsendend. Sie wächst hervor aus einer grofsen Kugel, in der man die Form einer Erdbeere gefunden hat, als Symbol der Weltlust. Wahrscheinlich ist es eine Nebenspezies des Baums der Erkenntnis.

Solche Gebilde, Absenker jenes Baumes, fünf an der Zahl, bilden in dem Haupt- und Mittelbilde den bekrönenden Hintergrund. Davor liegt ein Wäldchen, ein Garten der Armida, ein Weiher blickt aus Ufergebüsch, den prozessionsartig ein Zug von Reitern umkreist, zwei bis drei nebeneinander, auf Panthern, Rossen, Böcken, Stieren, Greifen, Einhörnern und Schweinen. Im Wasser stehen Gruppen von Nymphen, welche die Reiter anzulocken suchen. Es sieht aus wie ein Hexenritt, ein Kultusakt der Naturreligion.

Im vordersten umfangreichsten Teil der Mitteltafel erweitert sich die Scene zu der üppigen Pracht einer tropischen Sumpflandschaft. Die Nymphen scheinen ihren Zweck erreicht zu haben. Zahllose gröfsere und kleinere Gruppen haben sich in diesen Dschungeln zerstreut, wo die Natur selbst verlockend den Lüsten der Phantasie entgegenkommt. Sie formt hier wunderliche pflanzliche Gebilde, die Schatten gewähren und zu träumerischer Ruhe einladen. Vielleicht hatte Bosch von Häusern aus Palmblättern, Wohnungen in Baumästen gelesen. Einige bewegen sich zwischen diesen Naturwundern, unterhalten sich mit grofsen klugen Vögeln, oder ziehen wohl auch bei der hohen Temperatur den Aufenthalt im Wasser vor. Andere aber haben sichs zwischen den Blättern einer Riesenaloe bequem gemacht, oder in Gebilden wie kugelförmigen Vogel- oder Wespennestern (die zum Teil im Wasser schwimmen), Glascylindern, Schilderhäusern, ja, in unterirdischen Höhlen, wie die Schlupfwinkel der Grille. Endlich sieht man eine gigantische Sumpfpflanze, eine Victoria Regia, aus deren Kelch ein Apfel hervorwächst, unter dessen durchsichtiger Schale ein Pärchen Raum gefunden hat.

Wer wollte sich unterfangen, dieser ganz selbstgeschaffnen kühnen Symbolik des malenden Moralisten deutend in ihre Labyrinthe zu folgen! Nur so viel darf man sagen, dass er hier seine chiffrierte Philosophie der Sinnlichkeit niederlegen, vielleicht die von der Renaissance verkündigte Wiederherstellung ihrer Rechte verspotten wollte. Die Dichter haben den Genuss paradiesischen Sinnglücks am liebsten in den Schofs einer reichen, in ihrem Schaffen selbst trunkenen Natur verlegt, in deren vegetative Prozesse hier das Geistwesen wieder herabsinkend eintaucht. Im Hexenritt will er zeigen, wie die Wollust sich von allen übrigen Leidenschaften (die durch die Tiere bezeichnet werden) nährt und von ihnen ausgelöst wird. In dem Lustgarten malt er ihre

unerschöpfliche Anpassungs- und Verwandlungsfähigkeit, ihre Belebung der Aufsenwelt mit den sie erfüllenden Vorstellungen, ihre vielgestaltige Phantastik.

Dies meinten die Theologen, wenn sie sagten, Bosch habe das Innere der menschlichen Natur in seinen Träumen enthüllt, wo andere nur den äufseren Menschen darstellen.

Die Rehabilitation des Fleisches ist ihren Adepten selten gut bekommen, von den elysäischen Feldern ist nicht weit zu Avernus und Solfatara, und der Leser weifs schon, was auf dem unerbittlichen rechten Flügel unseres Triptychons folgen wird. Die Hölle ist in der That in allen Stücken das Widerspiel dieses Zaubergartens. Sie ist schwarz und zugleich grell beleuchtet, ungemütlich wie eine Kohlenzeche oder ein Laboratorium. Vielleicht ist es aber nur ein Purgatorium, und dann wäre die unseren humanen Begriffen gemäfsere Deutung möglich, dass hier die Menschennatur einem Läuterungsprozesse unterworfen wird, indem jene Verbindung ihrer Bestandteile, die man das Böse nennt, auf heifsem Wege aufgelöst und die Elemente zu ihrer ursprünglichen Reinheit zurückgeführt werden. Dass es nicht leicht ist, geht aus der Mannigfaltigkeit der Prozeduren hervor, wie denn, z. B. nach den grofsen gläsernen Retorten und Destillirkolben, den Sündern auch mit chemischen Methoden zu Leibe gegangen wird. Natürlich wird man an dem gestraft, womit man gesündigt: wir sehen z. B. einen Menschen auf einer grofsen Harfe ausgespannt, wie der hl. Laurentius auf dem Rost; oder eine monumentale Bauernlyra, von einem Unhold gedreht, deren Resonnanzbauch armen Seelen als Bufszelle angewiesen ist; ja ein Unglücklicher zeigt sich, der wörtlich fast nur Ohr ist. Dies alles dünkt unserem Jahrhundert sehr unwahrscheinlich. Wir denken uns das Ende des Weltlaufs unter einer anderen Temperatur; denn die Wissenschaft hat, wie wir glauben müssen, haarscharf ausgerechnet, dass der Welt der Tod des Erfrierens bestimmt ist. Die Malerei muss freilich die alte Temperatur vorziehen, da sie Lichtwirkungen nicht entbehren kann; hier aber des Schauspiels letzter Akt in äufserster Finsternis verlaufen würde. —

Noch mehr als in diesen allegorisch lehrhaften Stücken fand Bosch »Raum für den Flügelschlag« seiner Einbildungskraft in einem Stoff, der von jeher in der Kirche als Eintrittspass und Sanktion des Grotesken gedient hatte. Der aszetische Roman von den Anfechtungen des Patriarchen des Mönchtums in der thebaischen Wüste, seinen Kämpfen »mit den bösen Geistern unter dem Himmel«, dieses Erzeugnis einer Weltgegend, wo sich die Menschen noch heute stets von unsichtbaren Wesen umgeben glauben, *die Versuchungen des hl. Antonius*, wären wohl im Stande gewesen, orientalische Geisterseherei den Künstlern des Mittelalters einzuimpfen, wenn sie auch nicht ein wahlverwandtes Element aus nordischer Urzeit erblich überkommen hätten. Die Versuchung des hl. Abts ist Boschs bekanntestes und verbreitetstes Werk, es ist von ihm mehrmals gemalt und sehr oft kopiert worden; eine Kopie befindet sich im Bonner Kunstkabinet. Das beste Exemplar besitzt das königliche Schloss Ayuda in Lissabon; hier enthalten die Aufsenseiten der Flügeltafeln schöne Grisaillen mit Passionsscenen: die Gefangennehmung und die Kreuzschleppung. Jede der drei Tafeln hat ihren festen Mittelpunkt, um den der Spuk sich sammelt: in der Haupttafel das Banket von reichgeputzten Damen kredenzt, Spielleute nahend, eine teuflische Priesterschaft den Segen spendend; rechts die Versuchung durch die nackte Hexe im hohlen Weidenbaum, links die Entrückung des Einsiedlers durch Gespenster in die Wolken und das Geleit des ohnmächtig zur Erde Gesunkenen in seine Zelle.

Frühere Zeiten haben wirklich vor diesem Bilde sich erbaut, an solcher Macht

des Glaubens; sie sahen darin eine Phantasie über die Epistel des 21. Sonntags nach Trinitatis (Ephes. 6, 10 ff.): »Wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit den Fürsten dieser Welt, die in der Finsternis dieser Welt herrschen.« So bekennt der Prior Sigüenza. Die einsame Gestalt des alten Mannes, der wie in Gogols Novelle von einem Pandämonium ringsum bestürmt, doch im letzten Augenblick stets die nie versagende Bannformel hat, dünkt uns auch ein Bild unseres Hieronymus selbst, dessen Verstand und Humor solid genug war, um auf seinem dämonischen Flügelrösslein allzeit fest im Sattel zu bleiben.

Schon die Scenerie könnte Material zu mehr als einem Bilde liefern; die brennende Stadt mit dem stürzenden Kirchturm, der feuerspeiende Berg, der Landsee mit dem Gespensterschiffe, der Hügel, der seine grüne Rasenfläche über den auf allen Vieren kauernden Riesen hinzieht, die mit Reliefs bedeckte Turmruine, in deren dunkler Kapelle die ewige Lampe brennt, die Festungsmauern, zwischen deren Zinnen Schaaren Bewaffneter sich drängen, dazwischen zur Erholung grüne Wiesen und Waldthäler. Solche landschaftlichen Einzelheiten sind stets mit einer damals seltenen malerischen Feinheit und Treue wiedergegeben; in Luftwirkungen erinnert er zuweilen an die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts.

Ungeheuerliche Gebilde, Verbindungen heterokliter Gliedmafsen, Teile von Menschen und Tieren, Tieren und Pflanzen, sind von jeher in der Zierkunst üblich gewesen, ja fast so alt, als diese selbst. Jedermann kennt die Rolle, welche dem Monströsen nicht blofs in der romanischen und gotischen Baukunst, sondern auch in der italienischen Renaissance zugefallen war. Der Name Groteske stammt aus der letzteren, also aus der Zeit unserer Bilder. Diese alexandrinisch-römische und neuitalienische Groteske unterscheidet sich von der mittelalterlichen in der Regel durch die Formenläuterung ihrer Gebilde, die Schönheit der einzelnen Teile und die Rhythmik der Kombinationen; sie hält sich in einem ziemlich engen Kreis seit alter Zeit durchgebildeter Formen: der Greifen und Sphinxe, Centauren und Satyrn. Giebt es ein anmutigeres Motiv, als eine jugendliche Gestalt, die aus einem Blumenkelch hervorwächst? Dass aber auch gerade damals die von keiner Kultur beleckten Phantome nordischer Phantasie selbst auf die Italiener Reiz ausübten, davon hat man Zeugnisse in den Biographien einiger ihrer gröfsten Maler. Michel Angelo kopierte einen Kupferstich Martin Schongauers, »die Entrückung des hl. Antonius in die Luft durch Teufel«, die er mit Benutzung mannigfacher Tierstudien durch eine naturgetreue Färbung belebte; seine Vorlage war die einzige Leistung dieser Art im Werk des elsässischen Meisters. Wie sein erster plastischer Versuch ein grinsender Satyrkopf war, so behielt er als Ornamentist stets eine Vorliebe für das Groteske. Von Leonardo erzählt Vasari einen verwandten Jugendscherz von verblüffend grausenhafter Erfindung. Auch Cranach und Dürer in seinem Ritter haben ihren Beitrag geliefert. Man sieht, wir haben hier eine hochgehende Woge der Zeit vor uns.

Bosch nun war in diesem Zweige der fruchtbarste und erfinderischste; er hat ein ihm eigenes System der Konstruktion des Monströsen. In bizarren und lächerlichen Zusammensetzungen hat er alles bisherige überboten; aber in den Bestandteilen band er sich strenger als irgend einer an die Natur, und darauf beruht ihr komischer und malerischer Wert. Seine Bildchen von Fischen, Vögeln würden einem naturhistorischen Atlas Ehre machen. Auf ihn könnte man anwenden, was Viollet-le-Duc von einem Wasserspeier der Ste. Chapelle sagt: *Il est difficile de pousser plus loin l'étude de la nature appliquée à un être qui n'existe pas.* Seine Gebilde waren dabei stets gesättigt mit Gedankeninhalt, nie blofs Ausschweifungen einer fratzenbildenden Laune.

Besonders drollig ist er in Verwendung toter Gegenstände, Erzeugnisse des Gewerbfleifses, Instrumente, Gefäfse, als Bestandteile lebender Wesen oder Kleidungsstücke. Wir sehen eiserne Maschinen, die Tiere in sich schliefsen und in solche übergehen, Schiffe, die zum Teil lebende Wassergeschöpfe sind, Wesen, die wie Seekrebse in leeren Muscheln, in einen Pferdeschädel, einen Krug hineingewachsen sind; Luftschiffe, aus dünnem Dunst gebildet, in Gestalt von Fischen; ein altes Weib, das als Mantel und Kapuze einen hohlen Weidenbaum mit sich führt.[1])

* * *

Da alle diese Hauptwerke Jahrhunderte lang in Spaniens Hauptstadt und im Escorial beisammen waren, so begreift sich, dass wenige Maler den Spaniern so vertraut und geläufig geworden sind, wie Bosch, der überdies dem Hang dieser Nation zum Grotesken entgegen kam. Bald entstand die Meinung, dass er in Spanien gelebt habe, ja ein Maler aus Saragossa, der im siebzehnten Jahrhunderte über seine Kunst schrieb, Jusepe Martinez, lässt ihn in Toledo geboren sein; er sei nach dem Escorial berufen worden, und hier, da er nicht gehofft, neben den dortigen italienischen Meistern aufzukommen, habe er seine bizarre Manier sich ausgedacht. Bosch wurde alles, was ihm Verwandtes aus dem Norden kam, zugeschrieben; noch bis vor Kurzem galt der grauenhaft tolle Triumph des Todes Peter Brueghels d. Ä. im Museum zu Madrid für seine Arbeit.

Aber wie hätte er als Ausländer, noch mehr als Holländer, in Spanien dem Argwohn entgehen können! In der That hat er ebenso eifrige Widersacher wie Verehrer gefunden: die einen erklärten ihn für einen Ketzer und Gotteslaugner, die anderen für einen Prediger tiefer christlicher Wahrheiten.

Man sagte, der berühmte Francisco de Quevedo habe in seinen Sueños, einem spanischen Gegenstücke zu Dante's Inferno, Bosch geplündert, und seine Feinde glaubten ihn nicht empfindlicher treffen zu können, als mit dem Namen eines »Lehrlings und zweiten Teils des atheistischen Malers H. Bosch«. Quevedo selbst versetzt ihn in der genannten Dichtung, vielleicht aus Künstlerneid, in die Hölle, hier erfährt er, dass Bosch auf die Frage, warum er in seinen Träumen aus uns solche Fricasseen *(guisados)* gemacht, erwiedert habe, »weil er nie an die Existenz von Teufeln geglaubt habe«. Der Maler Pacheco, Zensor der Gemälde für das hl. Offiz, warnt die Maler vor ihm, man habe ihn viel zu sehr geehrt, wenn man seine ausschweifenden Phantasien zu Mysterien gemacht. Jemehr ihre Entstehungszeit in die Vergangenheit rückte, erschienen diese Phantasien, in denen das Heilige mit dem Burlesken vermischt war, als Delirium eines häretischen, den finsteren Mächten verfallenen Gehirns, als Gesichte des Orts, der ihn nun verschlungen hatte.

Diesen Verketzerungen gegenüber nun waren es gerade die Geistlichen, welche für Boschs christkatholische Unverdächtigkeit eintraten. Der geistliche Stand, aus dem selbst einige der gröfsten Satiriker und Humoristen — Rabelais, Swift — hervorgegangen sind, hat allzeit mehr Spafs verstanden als zelotische Laien. Freilich wurde den ehrwürdigen Herren durch die Aufstellung der angefochtenen Bilder in ihrem heiligen Hause diese Apologetik aufgenötigt. Der ernste, gelehrte und auch

[1]) Auf einem kleinen Bilde (Prado 1181), das indess kein Original ist, wird die Anregung durch eine mittelalterliche irische Dichtung in der Aufschrift *(Visio Tondalij)* angedeutet. Hier zeigt ein Engel einem Jüngling die Hölle; man sieht unter Anderem Anspielungen auf das Kartenspiel. Gemeint ist *Het boek van Tondalus visionen*, gedruckt Antwerpen 1482 und Delft 1494.

in Beurteilung von Gemälden geübte Prior von S. Lorenzo und dessen Geschichtsschreiber, der Philipp II noch erlebt hatte, Fray José de Sigüenza fragt, ob es denkbar sei, dass Philipp II Werke eines Mannes, auf dem der leiseste Verdacht in diesem Punkte geruht, in Kirche und Wohnzimmer geduldet haben sollte. In seinem grofsen Werk findet sich ein langer Diskurs über Bosch, dessen Produktionen er klassifiziert. Es seien Andachtsbilder, Passionsstücke, diese schlössen sich ganz der herkömmlichen Kirchenmalerei an; dann die Antoniusstücke, Darstellungen des Kampfes gegen die Macht des Bösen; endlich die Allegorien. Diese seien aber keine Ungereimtheiten *(disparates)*, sondern Bücher voll tiefer Weisheit und Berechnung *(artificio)*; gemalte Satiren der Sünden und Verirrungen der Menschen. Es ist nicht seine Schuld, wenn es so toll hergeht; wenn *disparates* darin sind, so sind es unsere, nicht die seinigen. Das Innere der menschlichen Natur, wie sie ist, hat er enthüllt, während Andere blofs ihre äufsere Oberfläche malten. Hatte nicht Plato in seiner Veranschaulichung der widerspruchsvollen menschlichen Natur unter die Hülle ihrer Erscheinung, dieser edlen Statue, ein vielgestaltiges Ungeheuer versetzt, das in Nacht und Traum aus seinen Tiefen emporsteigt? Sigüenza vergleicht Bosch, was die wunderliche Form betrifft, mit dem Erfinder der makkaronischen Poesie, einer damals beliebten Mischung des lateinischen und italienischen Idioms, dem Benediktiner Theophilus oder Hieronymus Folengius, der unter dem Namen Merlin Coccajus schrieb. An Sigüenza schliefst sich ganz an der in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts dem Escorial vorgesetzte Fray Francisco de los Santos; er meint, die Welt sollte erfüllt werden mit Vervielfältigungen *(traslados)* eines Werkes wie der »Weltlauf«. Noch im achtzehnten Jahrhundert hat ein dritter Prior, Andres Ximenes, gesagt, die Werke dieses Erfinders der allegorisch figurierten Malerei seien unter dem burlesken Schein in ihrer Art so kunstvoll, sinn- und lehrreich wie die ernstesten und devotesten, in ihnen lese man mehr in einem Augenblick als in anderen Büchern in vielen Tagen. Der jetzige Prior des den Augustinern übergebenen Klosters ist allerdings anderer Ansicht: er hat diese Werke der Betrachtung entzogen. Man wird der vor dreizehn Jahren ausgesprochenen Ansicht von Aranjo Sanchez nur beistimmen können, dass ihr Platz im Museum zu Madrid sei.

* * *

Bosch erscheint in seinen Gemälden der zuletzt besprochenen Klasse in der That ganz als Moralist im kirchlichen Geist, ein Fastenprediger im Laienhabit, ein Geistesverwandter seiner Zeitgenossen Sebastian Brant, Geiler von Kaisersperg, Thomas Murner. Sein »Wagen der Eitelkeit«, »der Garten der Lüste«, »der Kreis der Sünden«, »der Kampf mit den Dämonen der Wüste« — das alles veranschaulicht das »Wesen dieser Welt« nach der christlichen Vorstellung, flankiert vom Sündenfall links, von der Hölle rechts. Es war eine Zeit der Gewaltthätigkeit und Zuchtlosigkeit, eine Zeit, wo die Selbstsucht der Mächtigen, die Genusssucht auch bei denen, die mit gutem Beispiel vorangehen sollten, mehr als je die Schranken nicht nur der christlichen Moral, auch der Ehre und des Anstands abgestreift hatte. Kurz, eine Zeit, welche die satirische Geifsel herausforderte. Da ist Bosch' Behandlung menschlicher Verirrungen hart und schonungslos, wie die Strafjustiz von damals. Im Hintergrund seiner Landschaften fehlt nie, warnend und höhnend, der Hügel des Hochgerichts mit Galgen und Rad, diesen unfehlbaren Verzierungen unserer alten Städtebilder. Selbst in die schöne stille Waldnatur fällt ein Schatten. Jene lauschig-

sommerfrischen Mittelgründe mit wechselnden Wiesen und Unterholz, die in den Tafeln der Zeitgenossen dem Auge so wohl thun, in Bosch' Phantasie verbinden sie sich mit den Schrecken einer Schaar aus dem Gebüsch hervorbrechender Wölfe, und die prachtvollen Bergschlösser steckt er in Brand. — Aber wenn dieses Jahrhundert grofs war in Verbrechen, Misständen und Wahnvorstellungen: die Freiheit und Derbheit des strafenden Spotts stand auf gleicher Höhe. Diefs spricht für das Mittelalter, verglichen mit den darauffolgenden Jahrhunderten der Heuchelei:

Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann,
Ist wahrlich keiner von den Besten.

Seitdem ist die Welt immer anständiger geworden und sehr empfindlich dazu, und demgemäfs das Salz immer stumpfer. Man denke, welche erbarmungswürdige Figur heute die Komödie macht! Sie ist ein Ausbund der Schaalheit und Feigheit geworden. Vielleicht aber sind unsere Zustände und Sitten so musterhaft, dass auch ein Molière heute nichts mehr zu thun fände.

Die Verketzerung unseres Malers ging offenbar davon aus, dass Werke, die bei allem Ernst des Grundgedankens so reichen Stoff zum Lachen enthielten, den veränderten Zeiten nicht mehr verständlich waren. Was nun den Tartuffes Ärgerniss gab, war Jahrhunderte lang ganz unbefangen, an heiligen Orten in Stein und Holz gebildet, von Geistlichen und Laienbrüderschaften aufgeführt worden. Der alte Katholizismus war bei all seinen Unerbittlichkeiten und Schrecknissen doch auch eine recht heitere Religion; auf die Bedürfnisse der menschlichen Natur gebaut, hatte er für jedes Extrem ein ausgleichendes Gegengewicht bei der Hand. Bekannt ist, welch freien Tummelplatz in den gotischen Zeiten die satirische Laune in Wasserspeiern und Portalwölbungen fand. Auch im Innern der Kirche, an Misereren und Rückwand der Chorstühle, gestattete man nicht blos fratzenhafte und monströse Gebilde als Ornament, auch Spottdarstellungen, besonders der Sitten der Geistlichkeit, bald parodistisch, bald derb direkt. Noch im Jahre 1520 lieferte ein deutscher Bildschnitzer, Rodrigo Aleman, im Dom zu Plasencia solche Chorreliefs, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Am längsten erhielt sich die alte Unbefangenheit in den Prozessionen und Festspielen. Philipp II berichtet seinen beiden Töchtern von Lissabon im Jahre 1582 über eine grosse Prozession, deren Dämonen, wie er sagt, ganz den Malereien des Hieronymus Bosch glichen und bedauert, dass sie nicht dabei gewesen.[1])

Was auch seiner Zeit an Bosch auffallen konnte, war nur die Neuerung, dass, was man an jenen Steinmetzen- und Bildschnitzerwitzen gewohnt war, von ihm in die Tafel- und Triptychenmalerei der van Eyckschen Schule hineingebracht wurde, wo man sonst nur reinen Ernst zu finden pflegte. Überdies bekamen diese Phantasien in Öl gemalt eine unerhörte zeichnerisch-farbige Realität.

Im Mittelalter erscheint der Teufel und sein Anhang nur in grotesker Gestalt. So ernst man ihn nahm, ist er doch nie anders als lächerlich gemalt worden. Vielleicht auch, weil ein edel-furchtbarer Teufel, etwa wie Milton ihn als den noch im Fall erhabenen Geist malt, damals unverständlich gewesen wäre; er würde den Eindruck eines Gegenstandes der Verehrung gemacht haben. Dachte man sich doch selbst die Gottheit vorwiegend schrecklich.

---

[1]) In dem von Gachard herausgegebenen Briefwechsel S. 187. Cierto me ha pesado que no la viésedes, ni vuestro hermano, aunque tubo unos diablos que parecian de la pintura de Hieronimo Bosc, de que creo que tuviera miedo.

Voraussetzung jener Unbefangenheit war freilich, dass die ernsten Dinge, welche hier mit dem Lächerlichen sich verquickten, dem Bewusstsein noch unerschütterte Realitäten waren. Mit der Kriegserklärung des sechszehnten Jahrhunderts verwandelt sich die harmlose Parodie in verletzenden Spott und strafbare Lästerung. Seitdem betrachtet man im entgegengesetzten Lager solche Erzeugnisse wie den »Heuwagen« als Zeugen der Opposition, »*testes veritatis*«. Bosch ist am Vorabend der Reformation, im Vorjahr der fünfundneunzig Theses, gestorben.

Aber eine andere Beziehung zu diesem welthistorischen Datum drängt sich uns auf. In einem kunstgeschichtlichen Diskurs betrachtet man Diablerien freilich nur als Beispiele für die Wandlungen der Phantasie; aber man kann doch nicht vergessen, dass sie ihre Wurzel tief in die Abgründe des Volkswahnsinns herabsenken. Wer denkt hier nicht an das sinistre Jahr 1483 mit seinem *Malleus maleficarum!* Was uns als Spiel übermütiger Laune erscheint — weil der Künstler sich im Bilden vom Druck des Wahns frei macht und diese Heiterkeit auch auf den Betrachter überträgt — das hat zu seiner Zeit die Menschen sehr bedrängt, bis zur Unerträglichkeit. Man kann wohl sagen, dass diese Schrecken damals einen Grad erreicht hatten, wie ihn die Frommen früherer Zeiten nicht gekannt haben.

Luthers urkräftige, praktische, durchaus auf That gerichtete Natur, der rein theoretische Philosophie und theosophische Grübelei ebenso antipathisch war wie mystische Gefühlsseligkeit und ekstatisch-visionäre Zustände, der wie jeder des Wirkens im Leben frohe, vor dem Tode ein unsägliches Grauen empfand, Luthers Seelenorgan war gleichwol mit einem Hang zu Tiefsinn und Geisterseherei behaftet. Wie wenige hat er die »Qual der Phantasie« erlebt. Ein Sohn des Mittelalters, das sich von soviel Teufeln umgeben glaubte, wie Sonnenstäubchen im Sonnenstrahl sich bewegen, war der Glaube an eine Geisterwelt in ihm schöpferisch lebendig; er sah sie überall in die sichtbare Schöpfung hinein. Er glaubt, dass die Affen »eitel Teufel« seien, gestattet, Wechselbälge zu ersäufen, und erzählt, dass ihm der Teufel, sein böser Nachbar, Raupen auf die Obstbäume gesetzt. Bosch hat uns sozusagen authentisch illustriert, mit welcher Staffage die Welt in solchen Köpfen bevölkert war. »Tod und Teufel«, Höllenangst und Todesrachen, das sind die Phantome, gegen die Luther mit der ganzen Energie seiner nahe an den Abgrund des Wahnsinns getriebenen Natur ankämpfend, eine wirksame Bannformel sucht, das war ihm das Wesen des Christenthums. Er wollte die mannigfaltige symptomatische Behandlung der Kirche, die zwar Beruhigungsmittel darbot, doch aber auch ein Interesse hatte, diesen Zaum für das Bestialische im Menschen zur Verfügung zu behalten, durch eine Radikalkur, eine Kur mit dem Messer ersetzen. Diese fand er im Schriftwort, im »Evangelium«, im *sola fide,* wobei der Accent auf *sola* liegt, als Ausdruck der Radikalkur.

Der andere Weg, durch die Aufklärung, welche sich auf Philosophie oder Naturwissenschaft gründet, kam bei ihm gar nicht in Frage, auch bei seiner Zeit nicht. Aber wenn Luthers gewaltiges Ringen zu einem Bruch mit der Kirche führte — ein Bruch, dessen geschichtliche Bedingungen und Absichten sich ihm, dem Werkzeuge, verbargen —, so sind jene Schrecken der Phantasie in ungebrochener Kraft bestehen geblieben, als Geifsel der Menschheit, und im Schofse des Protestantismus. Ja, der Hexenprozess fing erst jetzt an, seinen, der Pest ähnlichen Umzug zu halten, nur, dass er statt Monate Jahrhunderte zu seinem Ablauf gebraucht hat.

* * *

Doch solche Betrachtungen liegen ja eigentlich aufserhalb des Gesichtskreises dieser Blätter. Was Bosch seinen Platz giebt in der Geschichte der Kunst, ist, dass er wirklich ein geborener Maler war. Was er auch für Absichten gehabt haben mag, wenn er malte, folgte er dem freien Gestaltungstrieb des Künstlers, seiner Lust an der Sichtbarkeit. Er war ein Mann von schärfstem Auge, für das Kleinste und das Gröfste: ein Beobachter der Natur- und Menschenwelt, von den bunten Spielen der plastischen Natur, in Flora und Fauna, bis zu der Physiognomik und Geberdensprache menschlicher Charaktere und Leidenschaften. Seine geistigen Vorratskammern und vielleicht seine Skizzenbücher müssen eine wunderliche Encyklopädie gewesen sein; sie dienten ihm als Palette für seine »Träume«, ungeschriebene Gedichte, zu denen er nur die Illustrationen mitgeteilt hat. Unter seinem Griffel von nie stumpf werdender Spitze nahm selbst, was als ehrliches Konterfei gemeint war, einen wunderlichen Zug an; bei jedem Gegenstand drängen sich ihm (συναίρως, ἀναίρως) Ideenverbindungen auf, die einen Lachreiz auslösen. Wenn er wollte, besafs er Selbstbeherrschung genug, sich ihrer auch zu enthalten; dennoch muss man bedauern, dass er sich nicht öfter in den Grenzen der gewöhnlichen Gattungen gehalten hat. Wenn ihn der Drang des Komponierens überkam, glich sein Kopf (um noch einmal den Ausdruck unseres Humoristen zu borgen) einem »Jüngsten Tag, der die sinnliche Welt in ein Chaos ineinanderwirft«. Man möchte die Träume des Bosch das Album des Teufels nennen. »Den Teufel«, sagt Jean Paul, »als die wahre verkehrte Welt der Gotteswelt, als den grofsen Weltschatten, kann ich mir leicht als den gröfsten Humoristen und *whimsical* denken.«

ANHANG

AUSZUG AUS DEN INVENTAREN.

I. Die sechs Gemälde des *D. Felipe de Guevara:* der Heuwagen, der Blindenführer, der flandrische Tanz, die Blinden auf der Saujagd, die Hexe, die Kur der Narrheit, werden aufgeführt in einem Dokument von Simancas vom 16. Januar 1570, betreffend deren Ankauf durch Philipp II.

Nota de las pinturas compradas á Dª. Beatriz de Haro y de Ladron de Guevara muger é hijo de d. Felipe de Guevara Comendador que fué de Estriana de la Orden de Santiago, en virtud de orden del Sr. Rey D. Felipe II.

1. Una tabla de vara (Elle = 3 castilische Fufs) y ⅔ de alto con dos puertas, abierta de 3 v. de ancho, y es el carro de hieno de *G. Bosco* de su propria mano.

Lienzos de *Gerónimo Bosco*

2. Dos ciegos que guia el uno al otro y detras una muger ciega. Br. 3 v., h. 1⅔.
3. Una danza á modo de Flándes. Br. 2 v., h. 1.
4. Unos ciegos andan á caza de un puerco javalí. Br. 1⅔ v., h. 1⅓.

5. Una bruja. Br. $1^1/_2$ v., h. 1.

6. Lienzo quadrado donde se cura de la locura, por guarnescer, porque todos los demas estan guarnescidos.

II. Philipp II übergab am 15. April 1574 dem Escorial eine grofse Anzahl meist niederländischer Gemälde, darunter sind neun von *Gerónimo Bosqui*.

1. Ein Triptychon mit der Geburt Christi. Una tabla de pintura con dos puertas en que está pintado *el nacimiento* de Nuestro Señor. H. 5', br. 3' ohne die Thüren. Eine Geburt oder Anbetung der Hirten kommt in keinem Inventar des Escorial, noch auch in Sigüenza's Beschreibung vor. Dagegen erwähnt letzterer als Hauptbild die *Anbetung der Könige* (Historia de la orden de S. Gerónimo III, 837ff.). Ponz sah sie in der Iglesia vieja. Sie kam in das Museum des Prado (No. 1175); die Maafse (1,33 × 0,71) stimmen mit obigem Nacimiento; es ist ohne Zweifel dasselbe Bild. Der König erhielt es 1549 von Jan de Casembroot, Herrn von Backerseel.

2. Die Gefangennehmung Christi. Un lienzo de pintura en que está pintado el *prendimiento* de Christo Nuestro Señor. H. $4^1/_2$', br. 5'. Auch dieser Gegenstand kommt sonst weder in Inventaren noch Beschreibungen vor. Aber ich halte es nicht für unmöglich, dass damit das oben beschriebene *Ecce Homo* gemeint sei; die Geberde, mit welcher der Soldat den Mantel Christi fasst, passte zum Akt der Gefangennehmung. Im Inventar Carl II in der Sala de Juego de Trucos als Albrecht Dürer; 1794 zu 900 Realen taxirt. Ponz (Viage IV, 96) und Cean Bermudez sahen dieses Bild in der alten segretaria de estado des Palastes. Die Maafse der in der Celda prioral de abajo aufgehängten Tafel (Catalog von Poleró No. 371) sind freilich gröfser: 5' 8" 6"' × 7'.

3. Die Kreuzschleppung. Una pintura en tabla en que está pintado Christo Nuestro señor con la cruz á cuestas con Simon Cireneo vestido de blanco y otras figuras. 6' × $4^3/_4$'. Im Escorial, Capitelsaal No. 393. 5' 1" 1"' × 3' 8" 6"'. Zur Zeit Ceans an einem Pfeiler des Bogens, welcher die Kapelle des Kollegs teilt.

4. Die Höllenfahrt Christi. Una tabla prolongada en que está pintada la baxada de Christo Nuestro Señor al limbo y como sacó los ss. padres. 2' × 3'. Verschollen.

5. Die Versuchung des hl. Antonius. Otra tabla con dos pares de puertas dobladas, en la de en medio pintada la tentacion de S. Antonio. 4' × $3^1/_2$' ohne die Flügel. Jetzt im Escorial No. 375. 3' 8" 4"' × 5' 4" 5"'. Nur Kopie. Auch das grofse Werk im Prado 1176—78 kann nicht für ein Original gelten, es stammt aus dem Escorial.

6. Derselbe Gegenstand 3' × $4^1/_2$'. Holz.

7. Sanct Antonius. Tabla de pintura en redondo por lo alto de Sanct Anton. 3' × 2'.

8. Die sieben Todsünden. Una tabla en que está pintado los siete pecados mortales con un cerco redondo y en medio del la figura de Christo N. S. y á las quatro esquinas de la tabla otros quatro circulos en que está pintado en uno la muerte en otro el juycio en otro el infierno y en el otro el parayso. 4' × 5'. Nach Sigüenza a. a. O. war es im Aposento Philipp II, er macht aber aus den vier Kreisen sieben mit den sieben Sakramenten. Catalog 467. 4' × 4' 8" 3"'. Jetzt in der celda de abajo.

9. Der Heuwagen. Una tabla de pintura con dos puertas en que está pintado de pincel un carro de heno que toman del todos los estados que denota la vanidad tras que andan y encima del heno una figura del angel de la guarda y el demonio y otras figuras y en lo alto de la tabla Dios padre y en la tabla de mano dha la creacion de Adan y otras figuras de la misma historia y en la mano izquierda el Infierno y las penas de los pecados mortales que tiene 5 p. de alto y 4 de ancho. Aus Guevara's Nachlass. Zu Cean Bermudez' Zeit in der alten Kirche, und eine Kopie in der Casa del campo. Zu Philipps IV Zeit (1636) war im Palast zu Madrid in einem pasillo eine Wiederholung in schwarzgoldenem Rahmen. Der linke Flügel jetzt im Prado-Museum No. 1179, danach war es eine Kopie.

10. Die Weltlust. Dieses grofse Triptychon (No. 129 los deleites terrenales, 6' 8" 10"' × 6' 3" 2"', Flügel 2' 10") fehlt in den Listen der Geschenke Philipps II, befand sich aber von jeher im Escorial, im königlichen Palast, zu Ceans Zeit in der Galeria de la Infanta. Schon

Sigüenza beschreibt es, er nennt es *el quadro del madroño* (Erdbeerbaum). Eine Wiederholung war 1636 im Esszimmer (Gran comedor) Philipps IV im Palast zu Madrid, deren linker Flügel jetzt im Prado No. 1180. Schon Ponz fand es bastante maltratado; 1794 zu tausend Realen taxirt.

III. Nach Philipp II Tode wurden ferner folgende zwölf Gemälde als im Palast zu Madrid befindlich inventarisiert, teils im Guardajoyas (G.), teils in der Casa de Tesoro (C. d. T.). Die Maafse sind in Ellen angegeben.

11. Die Kreuzigung. Cristo en la cruz y muchos disparates. Öl auf Leinwand. In marmorirtem Rahmen (con molduras jaspeadas). $1^{3}/_{4} \times 1^{1}/_{2}$. Geschätzt 4 Ducaten. C. d. T.

12. Die Höllenfahrt. Cristo quando resucitó y bajó al limbo con muchas figuras y disparates . . . todo debajo de un circulo redondo hecho de la misma pintura sobre campo negro. G. Öl auf Holz. $^{1}/_{2}$ v. menos 2 dedos $\times$ $^{1}/_{2}$ v. y 2 dedos. Rahmen schwarz und gold. Kommt mit ähnlichen Maafsen in dem Palastinventar von 1747 und dem von Buen Retiro von 1772 und 1794 vor, hier sah es Cean Bermudez. 300 und 240 Realen.

13. Die Versuchung des hl. Antonius. Öl auf Holz. $^{1}/_{2}$ v. 3 d. $\times$ $^{3}/_{4}$. Rahmen ebenso. 10 Realen.

14. St. Martin, y muchos pobres. Leimfarben auf Leinwand. $2^{1}/_{2} \times 3$. 50 Realen. C. d. T.

15. Derselbe Gegenstand skizziert. $2^{1}/_{2} \times 2^{3}/_{4}$. 50 Realen.

16. Derselbe Gegenstand skizzirt, Grisaille. $2^{1}/_{2} \times 3^{1}/_{6}$. 80 Realen. Letzteres Gemälde war noch zur Zeit Philipps IV 1636 im Schloss, in einem paso, St. Martin quando va pasando una barca y el cavallo en otra. Stich von H. Cock.

17. Die sieben Todsünden. Disparates de G. Bosco que significan los siete pecados mortales con unos edificios y fuegos. Öl auf Holz. $^{1}/_{2}$ y un dedo $\times$ $^{1}/_{2}$. Schwarz goldner Rahmen. G. Im Inventar von 1636: en medio una gran cabeza qua le sale un cuchillo por la boca. Wahrscheinlich das Bildchen im Prado 1181 Visio Tondalij.

18. Die Kur der Narrheit. Un lienzo de mano de Hier. Bosco maltratado pintado al temple en que ay un Jurujano questa curando á un hombre en la cabeça. $1^{1}/_{2}$ □. 8 Realen. Wahrscheinlich das Bild Guevara's. Im Guardajoyas. Im Inventar des Pardo von 1614 kommt vor: Una pintura que llaman de los locos hecha en Flandes, über einer Thür, ohne Angabe des Meisters und der Gröfse. Ein viel gröfseres auf Holz ($1^{1}/_{2}$ v. $\times$ 2 v.), un loco curandole un cirujano, im Schloss 1747 und in Buen Retiro 1772 ist wahrscheinlich das Gemälde des Jan van Hemessen, Prado No. 1396. Das Ölgemälde im Prado No. 1860, 49 $\times$ 35 cm., welches oben als Original des Bosch beschrieben ist, stammt angeblich aus der Quinta des Duca del Arco.

19. Der Tanz. Leimfarben auf Leinwand. 1×2. 3 Ducaten. C. d. T.

20. Die Saujagd der Blinden. Ebenso. $1^{1}/_{2} \times 1^{3}/_{4}$. C. d. T.

21. Die Hexe. Una bruja desenbolviendo una criatura que tiene. Ebenso. $1 \times 1^{1}/_{2}$. C. d. T.

Diese vier Bilder stammen von F. de Guevara.

22. Der Elephant. Ölskizze auf Leinwand. $2^{5}/_{6} \times 2^{3}/_{4}$. 80 Realen. C. d. T.

IV. Im Jagdschloss *Pardo* befanden sich nach Argote de Molina, Discurso sobre la monteria, Sevilla 1582, Cap. 47, acht Tafeln des Bosch, von denen man gewöhnlich annimmt, dass sie beim Brand des Schlosses im Jahre 1608 zu Grunde gegangen seien. In den Inventaren von 1614, 1653 und 1701 sind indes noch folgende Werke verzeichnet:

23—25. Drei heilige Antonius. a) Der Heilige knieend und das Jesuskind an seiner Seite. 720 Realen. Kopie. b) Derselbe mit einer Glocke in der Hand, Fresko. 3000 Realen. c) Die Versuchung, er hält ein Buch, das Jesuskind an seiner Seite. 3600 Realen.

26. Eine Wiederholung des unter No. 10 aufgeführten Triptychons, el tráfago del mundo.

27. Fasten und Carneval in einem schwarz goldenen Rahmen. 1500 R. Vergl. Vasari IX, 296.

28. Die Strafgerechtigkeit. Un lienzo grande pintado al olio que es de las Justicias que llevan á un hombre arrastrado y la muger del verdugo á caballo. Pieza donde comen las Damas, über dem Kamin. 1200 Realen. Davon eine Kopie, 970 Realen.

29. Die Hochzeit. Fresko. 180 Realen. Cean Bermudez sah in Buen Retiro un matrimonio y una borrachera con figuras ridículas.

30. Die Blinden. Lienzo pintado al temple que llaman los Ciegos. 1200 Realen. Wahrscheinlich von Guevara. Ein Bild desselben Inhalts war 1636 im königlichen Palast: un viejo ciego que le adiestra otro y otra ciega detras asida de la capa. Stich von Petrus a Merica.

31. Der Bälgentreter. El fuellero.

32. Die Missgeburt. El niño mostruo. Nach Argote de Molina in Deutschland geboren; kam mit dem Aussehen eines hässlichen siebenjährigen Kindes auf die Welt. Die Mutter ist im Begriff, es zu wickeln. 600 Realen. Vielleicht dieselbe Darstellung wie No. 21.

33. Der Mann auf dem Eise. Un lienzo pequeño de un hombre que andava sobre los hielos y una calavera de caballo encima. 1800 Realen.

V. Im ersten Inventar des *königlichen Palasts* zu Madrid unter Philipp IV (1636) kommen noch über zwanzig Stück vor, darunter die schon genannten 10, 13, 14, 17, 30. Einige in der Nordgalerie und in der Pieza oscura bei der Südgalerie aufgehängte Bilder scheinen Fragmente einer grofsen Versuchung des hl. Antonius zu sein. Die Bezeichnungen der Bilder werden immer unbestimmter. Neu sind:

34. Der hl. Christophorus. S. Cristóbal que va pasando un rio con varias invenciones de figuras y dos fuegos. Öl auf Holz. In der Südgalerie.

35. Derselbe in gelbem Rock und rothem Mantel. Dahinter S. Antonius mit Stock, Rosenkranz und Laterne. Brennendes Schloss. Stich von Alart du Hameel? Eines von beiden wird 1686 und 1700 auf hundert Dublonen geschätzt.

36. Die Versuchung des hl. Antonius, Nachtstück, Lampe in hohlem Baum. Zu 34 gehörig.

37. Una casa con una vieja á la puerta de ella y encima del tejado una calavera de ánimal.

38. Ein Hexenmeister. Un brujo. Tempera.

Manches wurde ihm späterhin irrig zugeschrieben, z. B. die Jagd in Morizburg von Lucas Cranach (Buen Retiro 1772), der Triumph des Todes von P. Brueghel d. Ä. (Prado 1221), der Turmbau zu Babel von dem jüngeren P. Brueghel (No. 1225).

KRITISCHE BETRACHTUNGEN ÜBER DEN GENTER ALTAR

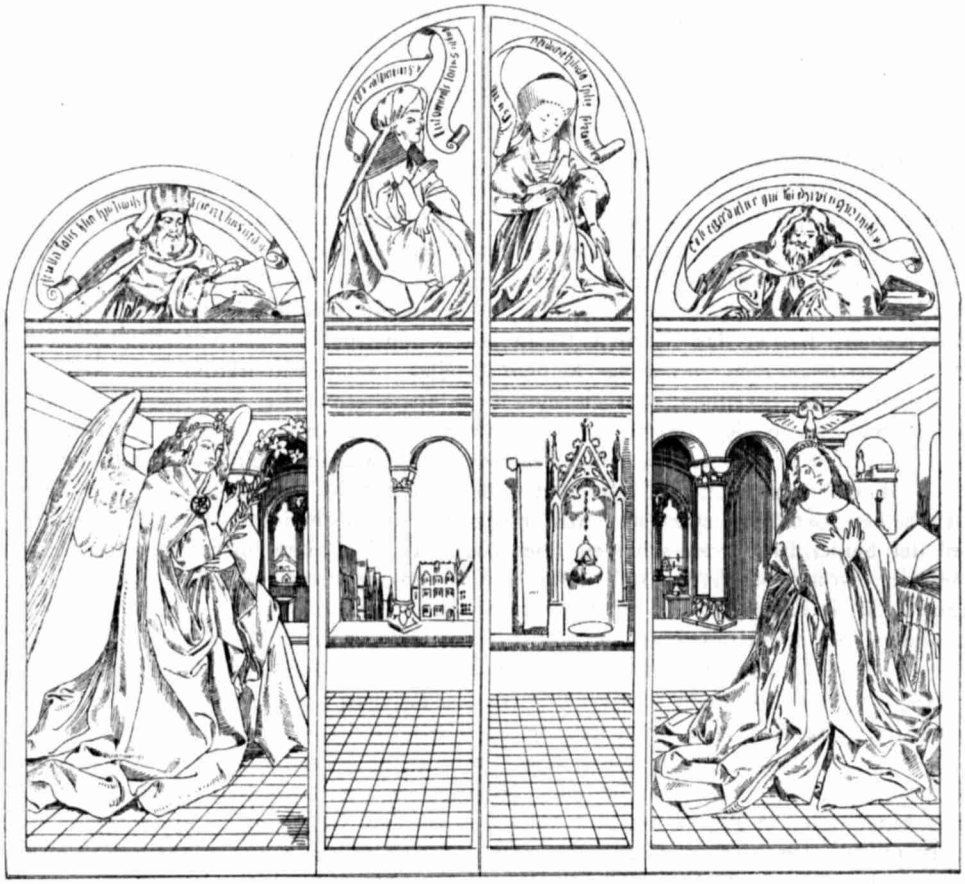
VON OTTO SEECK

Der Versuch, im Genter Altarwerk die Hände der beiden Meister zu unterscheiden, welche bei seiner Vollendung mitgewirkt haben, ist oft gemacht, aber nie gelungen; man fürchte nicht, dass wir ihn erneuern wollen. Wem die Aufgabe gestellt ist, ein fremdes angefangenes Gemälde abzuschliefsen, der wird naturgemäfs bestrebt sein, soweit möglich im Geiste seines Vorgängers weiter zu malen. Jan van Eyck war der Schüler seines Bruders gewesen und kannte folglich dessen Technik ganz genau; dass er das Geschick besafs, sie wenigstens in allen Äufserlichkeiten getreulich nachzuahmen, unterliegt keinem Zweifel. Seine Mitwirkung liefse sich also höchstens daran erkennen, dass einzelne Teile etwas schwächer sind als die anderen; doch Unterschiede dieser Art sind sehr schwer zu fassen, noch schwerer zu definieren, und wer steht uns dafür, dass nicht Hubert selbst während seiner letzten Krankheit noch Manches mit mattem Pinsel und erlöschender Kraft gemalt hat, und so hinter sich selbst zurückgeblieben ist. Aus stilistischen und ästhetischen Gründen den Anteil der beiden Brüder zu scheiden, bleibt also für alle Zeiten ein verzweifeltes Unternehmen, wohl aber finden sich dafür Anhaltspunkte in einzelnen Kleinigkeiten, die, eben weil sie Kleinigkeiten sind und für die Wirkung des Gemäldes kaum in Betracht kommen, bei den Kunstforschern bisher noch keine Beachtung gefunden haben.

Sich in Gedanken und Absichten eines verstorbenen Meisters hineinzudenken, pflegt dem Gelehrten sehr viel leichter zu sein als dem Künstler, und diesem um so schwerer, je schärfer ausgeprägt seine Individualität, je höher seine eigene Schöpferkraft ist. Ein Genie ist zur Ausführung fremder Ideen meist recht schlecht zu brauchen. Jan van Eyck war zwar bestrebt, dass dasjenige, was er der Arbeit seines toten Bruders hinzufügte, in Zeichnung und Malweise zu den früher abgeschlossenen Teilen nicht in disharmonischen Gegensatz trete; doch wird er gewiss nicht ängstlich gegrübelt haben, wie Hubert sich die Vollendung jeder Einzelheit vorgestellt haben möge, sondern er hat frischweg gemalt, was ihm selbst am schönsten und wirkungsvollsten erschien. Hat dies gleich einerseits den Vorteil gehabt, dass fast alle Teile des herrlichen Werkes von der gleichen unbefangenen Schaffensfreude Zeugnis ablegen, so musste es doch andererseits dazu führen, dass hin und wieder die späteren Zusätze dem von Hubert Gewollten nicht ganz entsprachen, und eben dies bietet uns das Mittel, um an den meisten Stellen die Arbeit jedes der beiden grofsen Brüder mit Sicherheit zu erkennen.

Den oberen Teil der Aufsenseite bildet bekanntlich eine Verkündigung, die sich zusammenhängend über vier Tafeln hinzieht. Die beiden äufseren, welche im Berliner Museum aufbewahrt werden, zeigen uns die Jungfrau und den Engel, die

inneren, jetzt in Brüssel befindlich, nur einen leeren Teil des Gemaches, in welchem die Handlung vor sich geht. Vergleicht man die Architektur dieser beiden Tafelpaare, wie sie unten nebeneinander abgebildet sind, so wird man finden, dass die Berliner Teile zwar wohl zu einander, aber nicht zu den Brüsseler passen. Zur Seite der Madonna wie des Engels sieht man nach der Mitte zu je ein Fenster, dessen eine Hälfte beide Mal durch den Rahmen abgeschnitten ist. Wer diese Tafeln malte,



Genter Altar.
Oberteil der Aufsenseite.

kann sich dazwischen nur den Mauerpfeiler gedacht haben, der die Lichtöffnungen von einander schied; vermutlich beabsichtigte er ihn durch das Bett der Jungfrau auszufüllen, das ja auf sehr vielen Verkündigungsgemälden im Hintergrunde sichtbar ist. Statt dessen enthält das eine Brüsseler Fragment noch ein drittes Fenster und zwar ist dieses so nahe an das neben dem Engel befindliche herangerückt, dass für den fehlenden Teil desselben, selbst wenn man den Raum des trennenden Rahmens mit in Betracht zieht, gar kein Platz mehr übrig bleibt. Auch sonst ist die Auf-

fassung der Architektur auf den beiden Tafelpaaren eine ganz verschiedene. Auf den Berliner Stücken befinden sich hinter den Figuren je zwei rundbogige Maueröffnungen, welche durch romanische Doppelsäulen getrennt sind; durch jene blickt man zunächst auf einen schmalen, längs der Rückwand des Zimmers hinlaufenden Korridor (Lobium), und über diesen hinüber auf die gotischen Fenster. Auf der einen Mitteltafel dagegen sehen wir zwar die gleiche Säule und die gleichen Rundbogen, doch dienen diese nicht als Vermittler zwischen dem inneren Gemach und den Fenstern, sondern sie öffnen sich direkt ins Freie hinaus. Dort ist also, wie die romanische Palastarchitektur dies häufig zeigt, die Aufsenmauer eine doppelte mit dazwischen liegendem Gang; hier ist sie einfach, ihre Dicke übersteigt nicht die bei jedem Privathause übliche. Und dieser Unterschied ist für die malerische Behandlung keineswegs gleichgültig. Die Wirkung ist darauf berechnet, dass sich von dem dunklen Hintergrunde die weifsgekleideten Gestalten in vollem Lichte kräftig abheben sollen. Sie sind daher fast ganz von vorn beleuchtet; ihre Schatten fallen nach hinten gegen die Fenster zu. Das ist wohl möglich, wenn diese, wie auf den Berliner Tafeln, tief im Korridor versteckt liegen, so dass sie nur sehr wenig Licht im Zimmer verbreiten — der Beschauer kann sich dann eben noch eine andere stärkere Lichtquelle denken, die sich etwa an dem Orte seines eigenen Standpunktes befindet —, nicht aber, wenn sich im Hintergrunde eine so weite Fensteröffnung aufthut, wie auf dem Brüsseler Fragment. Der Schöpfer der beiden äufseren Tafeln hat also mit kluger Absicht jene dicken Mauern und halb verborgenen Fenster gemalt, und derjenige, welcher die Mitteltafeln hinzufügte, hat jene Absicht nicht verstanden. Dass diese Teile von verschiedenen Künstlern sind, kann danach keinem Zweifel unterliegen.

Der Gedanke, dass Jan die Berliner Tafeln gemalt habe und die Brüsseler von Schülerhand hinzugefügt seien, ist ausgeschlossen. Denn da das ganze Werk unter seinen Augen vollendet wurde, so hätten auch die Gehülfen nicht über die von ihrem Meister beabsichtigte Architektur im Zweifel sein können. Mithin ist der Beweis erbracht, dass die Maria und der Engel von einem Manne geschaffen sind, der für die weitere Fortführung seines Werkes keine Direktiven mehr geben konnte, d. h. von Hubert.

Herrn Dr. von Tschudi verdanke ich die Bemerkung, dass auch die Innenseiten der Brüsseler Tafeln in einem nicht minder auffälligen Missverhältnis zu den angrenzenden Bildern stehen. Auf der oberen Hälfte des Altars ist sowohl die Mitte als auch die ihr zunächst befindlichen Teile der Flügel — die singenden und spielenden Engel, auf deren Rückseite sich die Berliner Stücke der Verkündigung befinden — so gemalt, als wenn sich der Beschauer etwa auf gleicher Höhe mit den dargestellten Figuren befinde. Der Fufsboden ist daher ganz in der Weise sichtbar, wie er sich demjenigen, welcher darauf steht, zeigen muss. Dagegen sind Adam und Eva, obgleich sie sich unmittelbar an die beiden Engelgruppen anschliefsen sollten, von unten gesehen, so dass der Boden und der weiter zurückstehende Fufs des ersteren dem Auge entrückt sind. Beide Seiten der Brüsseler Tafeln sind also von einem anderen Meister, als dem die übrigen Teile der oberen Bilderreihe angehören.

Ein ähnlicher Beweis lässt sich auch für die Innenbilder der unteren Reihe führen. Auf den Tafeln der Einsiedler und der Pilger zeigt die Landschaft eine reiche südliche Vegetation; Orangenbäume wechseln mit Cypressen, Palmen und Pinien. Hinter den Richtern und den Streitern Christi dagegen erblickt man nur Buchen, Pappeln und Tannen und weit im Hintergrunde schneebedeckte Berge. Offenbar soll dadurch der Gegensatz des Südens und des Nordens bezeichnet werden. Der Maler

will eben ausdrücken, dass die Schaaren von beiden Enden der Erde zur Anbetung des Lammes herbeiströmen. Wenn ferner in die Richtung, aus welcher die Einsiedler herkommen, ein Schwarm wilder Gänse hinfliegt, so deutet auch dieses an, dass als Ausgangspunkt der frommen Greise der ferne Süden gedacht ist, wo ja auch Antonius und Pachomius, Magdalena und Maria von Egypten thatsächlich ihre Heimat hatten. Wäre die Landschaft des Mittelbildes von demselben Meister, auf welchen die Flügel zurückgehen, so müsste man erwarten, dass sich auch hier derselbe Gegensatz der Vegetation auf den beiden Seiten durchgeführt zeige. Statt dessen sehen wir auf der linken nördlichen Seite Palmen und Cypressen, auf der rechten südlichen vorzugsweise nordische Pflanzen. Auch hier ist also die Anschauung, von welcher der Maler der Flügelbilder ausgegangen war, seinem Fortsetzer fremd geblieben.

Die Linien der Landschaft setzen sich von der Tafel der gerechten Richter zu der der Streiter Christi, von der Tafel der Einsiedler zu der der Pilger ununterbrochen fort. Ohne Zweifel war der ursprüngliche Plan, sie ebenso auch über das Mittelstück hinzuleiten, so dass der gesammte Hintergrund ein zusammenhängendes Landschaftsbild gewährt hätte; doch dies ist nicht zur Ausführung gekommen. Wo sich von den Streitern Christi her ein Schneegebirge in die Anbetung des Lammes hineinziehen müsste, da erblicken wir statt dessen eine hochgetürmte Stadt; der schroffe Felsabsturz der Einsiedlertafel geht unvermittelt in ein sanft geneigtes Gelände über. Auch der Himmel ist verschieden: auf den vier Flügeln von leichten Ballenwölkchen durchzogen, auf dem Mittelbilde vollkommen klar und wolkenlos; dort einen recht ansehnlichen Teil der Tafeln füllend, hier auf einen engeren Raum beschränkt, während der Horizont höher hinaufgerückt ist.

Unter den halbverdeckten Gesichtern, die auf der rechten Seite des Mittelbildes aus der Menge der Anbetenden auftauchen, finden sich mehrere, welche von der Einsiedlertafel kopiert sind. Dies würde für die Urheberschaft noch nichts beweisen; da jene Köpfe ja nur als Masse wirken sollten und auf den einzelnen wenig ankam, könnte sich auch Hubert selbst in dieser Weise die Arbeit erleichtert haben. Wohl aber zeigt es, dass jenes Flügelbild früher gemalt sein muss, als die Anbetung des Lammes, und unterstützt also den oben gegebenen Beweis. Noch schlagender ist das Folgende. Gleichfalls auf der rechten Seite ist ein unbärtiger Kopf mit hermelinbesetzter Mütze sichtbar, der dem unbefleckten Lamm und dem Brunnen des lebenden Wassers vollständig den Rücken wendet. Dass dies ungehörig ist, bedarf keiner Worte; es erklärt sich allein daraus, dass jener Kopf den des vordersten unter den gerechten Richtern nur mit veränderter Mütze wiederholt. Der Kopist konnte das Gesicht nicht auf die andere Seite drehen, ohne auch den Lichtfall zu ändern; hierzu aber hätte eine Kopie nicht genügt, sondern er hätte eine neue Studie nach der Natur machen müssen. Um sich diese zu sparen, hat er den Kopf in einer Stellung gemalt, die wohl auf der linken Seite des Altarbildes, wo sich die gerechten Richter befinden, nicht aber auf der rechten angemessen ist.

Auch noch in anderer Beziehung interessiert uns dieser Kopf. Die ganze Komposition ist in diesem Teil des Altars so angeordnet, dass links vom Lebensbrunnen sich die weltlichen Vertreter des Gottesreiches, rechts die geistlichen befinden: wie aber kommt ein Mann mit einer Pelzmütze, welche doch unzweifelhaft nur mit weltlicher Tracht zu vereinigen ist, unter die Päpste, Bischöfe und Mönche hinein? Demjenigen, der diesen Kopf malte und mit ihm noch ein paar andere, welche in der gleichen Art aus ihrer geistlichen Umgebung herausfallen, war also das ganze

Prinzip der Anordnung unbekannt;[1]) folglich kann es nicht Hubert gewesen sein, der jenes Prinzip selbst aufgestellt hatte.

Auf den Flügeln und auf der linken Seite des Mittelbildes ist dasselbe vollständig durchgeführt; auch rechts entsprechen ihm die Gestalten des ersten Vordergrundes; nur in dem Gewühl von Köpfen, das sich hinter ihnen erhebt, finden sich Abweichungen davon. Im Hintergrunde endlich macht sich ein ganz anderes Einteilungsprinzip geltend: hier scheiden sich die Gruppen nicht mehr nach Ständen, sondern nach Geschlechtern, ein Gedanke, der dem Maler der Flügelbilder fern gelegen hat; denn auf der Einsiedlertafel sind ja zwei weibliche Heilige mitten unter die Männer gestellt. Wir kommen also zu dem Ergebnis, dass Hubert die Flügel und die linke Gruppe des Mittelbildes ganz, von der rechten wenigstens die vordersten Personen gemalt hat, und dass von seinem Bruder der Hintergrund samt der Landschaft hinzugefügt ist. Auch der oft bemerkte Umstand, dass der Brunnen vorn eine andere Perspektive zeigt, als der Altar hinten, findet auf diese Weise wohl seine passendste Erklärung.

Dies Resultat widerstreitet namentlich in einer Beziehung der herrschenden Ansicht. Man weifs, dass Jan vor der Vollendung des Genter Altars in Portugal gewesen war; man hält sich daher für berechtigt, die Landschaft der Einsiedler- und Pilgertafel, deren Orangen, Palmen und Cypressen genaue Kenntnis und scharfe Beobachtung der südlichen Vegetation verraten, auf ihn zurückzuführen. Wir würden diesen Schluss unbedingt für bindend halten, wenn sich nachweisen liefse, dass der ältere Bruder nicht im Süden gewesen sei. Doch wir wissen von seinem Leben nicht viel mehr als das Todesjahr; wohl aber wissen wir, dass von den Niederlanden aus sehr häufig grofse Pilgerzüge nach Rom gingen, und dass auch zahlreiche Maler des Nordens, wie Roger van der Weyden, Justus von Gent, Hans Memling,[2]) jenseit der Alpen ihre Kunst ausgeübt haben. Dass auch Hubert einmal nach Italien gekommen ist, ist also nach den Sitten seiner Zeit und Heimat nicht nur möglich, sondern sogar recht wahrscheinlich.

Wenden wir uns nun wieder der Aufsenseite des Altars zu, so stofsen wir bei dem Stifterbildnis auf eine eigentümliche Erscheinung. Der Kragen zeigt dort, wo er den Hals berührt, in äufserst feiner und charakteristischer Ausführung die flaumartig weiche Struktur des kostbaren Zobelpelzwerks; dagegen verläuft dasselbe nach aufsen hin in rohen, nichts weniger als naturgetreuen Zacken, die flüchtig mit schwarzer Farbe hingestrichen sind. Zwar aus einiger Entfernung wird man dies kaum bemerken; doch dass die Wirkung der Malerei auf einen weiteren Abstand berechnet wird, ist zwar bei Frans Hals und Rembrandt ganz gewöhnlich, aber bei

---

[1]) Dass Jan van Eyck eine so einfache und der ganzen Kunst des Mittelalters geläufige Einteilung nicht verstanden hat, ist allerdings auffällig. Es erklärt sich wohl daraus, dass die Jünger Christi, welche an der Spitze der rechten Gruppe knien, nicht mit der charakteristischen geistlichen Tracht bekleidet sind. Da sie auch nicht ihre gewöhnlichen Attribute (Schlüssel, Schwert, Adler u. s. w.) führen, konnte man sich leicht über ihre Bedeutung täuschen, und wer sie für Laien hielt, konnte dann freilich kein Bedenken tragen, der hinter ihnen befindlichen Menge auch Männer mit Pelzmützen hinzuzufügen.

[2]) Für diesen liefern die Bildnisse der Familie Sforza den Beweis, welche sich, offenbar nach der Natur gemalt, auf der Brüsseler Kreuzigung befinden. Auch das Porträt des Nicolo Strozzi, das gleichfalls im Brüsseler Museum (No. 34) hängt, liefse sich anführen, wenn dieser nicht selbst in den Niederlanden gewesen wäre.

den Brüdern van Eyck, ja in der ganzen altniederländischen Schule vollkommen unerhört. Auch das Porträt, von dem wir reden, zeigt sonst keine Spur einer derartigen künstlerischen Absicht; an den Händen ist jedes Hautfältchen, im Gesicht jede einzelne Stoppel des unrasierten Bartes mit minutiöser Sorgfalt nachgebildet. Jener flüchtig dekorativ behandelte Pelzkragen steht mit dieser Art der feinsten Kleinmalerei in so handgreiflichem Widerspruche, dass wir ihn nothwendig als unvollendet betrachten müssen. Ist dies aber richtig, so gewährt es den sicheren Beweis, dass das Bildnis des Jodocus Vyd von Hubert herrührt. Denn Jan war durchaus in der Lage, was er begonnen hatte, auch zu vollenden; sein Bruder, der über der Arbeit an dem Bilde gestorben war, nicht.

Schon oben haben wir gesehen, dass dieser, als er die Verkündigung malte, die beiden Tafeln, welche aufser den Sibyllen nur gleichgültige Architekturteile enthalten sollten, zunächst bei Seite liefs, um sie erst unmittelbar vor dem Abschluss des ganzen Werkes auszufüllen. Es liegt ja auch in der Natur der Sache, dass der Maler sich zuerst an diejenigen Teile seiner Arbeit macht, welche ihm Interesse und Begeisterung einflöfsen, und die Hinzufügung des Nebensächlichen bis zuletzt verspart. Die uninteressantesten Tafeln des ganzen Altars sind neben jenen Füllstücken der Verkündigung ohne Zweifel die Statuen der beiden Johannes, vor welchen der Stifter und seine Gattin knieen. Es lässt sich daher mit grofser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass auch diese erst nach dem Tode Huberts entstanden sind.

Als sichere Werke des älteren Bruders dürfen wir also betrachten: auf der Innenseite die fünf mittleren Tafeln der oberen Reihe; in der unteren die Tafeln der gerechten Richter, der Streiter Christi, der Einsiedler und der Pilger und von der Anbetung des Lammes die Gestalten des Vordergrundes; auf der Aufsenseite das Bildnis des Jodocus Vyd und die in Berlin befindlichen Tafeln der Verkündigung. Dem Jan gehören sicher die beiden Brüsseler Tafeln und der Hintergrund in der Anbetung des Lammes, wahrscheinlich auch die beiden Johannesstatuen; hiermit aber dürfte sein Anteil an dem Altarwerke auch erschöpft sein. Denn es steht urkundlich fest, dass er nicht vor dem Jahre 1430 daran zu arbeiten begonnen hat, und am 6. Mai 1432 war alles vollendet. In zwei Jahren aber kann Jan bei der sehr sorgfältigen und langsamen Art der Technik, die ihm eigen ist, nicht viel mehr fertig gebracht haben, als die angegebenen Tafeln. Ist doch die Fläche derselben beinahe ebenso grofs, wie die all seiner anderen erhaltenen Gemälde zusammengenommen, und wenn auch die vier Bilder der äufseren Seite, welche er dem Werke seines Bruders hinzufügen musste, ziemlich schnell hingestrichen sein mögen, so erforderten dafür Adam und Eva und die Anbetung des Lammes um so mehr feines Detailstudium und minutiöse Ausführung.

Man hat bisher die unbezeichneten Gemälde, welche mit dem Genter Altar auffallende Verwandschaft zeigten, meist dem Jan van Eyck zugewiesen. Wir sehen jetzt, dass dies irrig ist, da fast alle mafsgebenden Teile des grofsen Werkes vielmehr von Hubert herrühren. Hoffentlich führt die hier versuchte Unterscheidung dessen, was mit Sicherheit, was mit Wahrscheinlichkeit oder auch nur vermutungsweise jedem der beiden Brüder von ihrer gemeinsamen Arbeit zuzuschreiben ist, endlich dazu, dass durch den Vergleich auch andere Bilder Huberts nachgewiesen werden. Vielleicht gelingt es so, die Entwicklung eines der gröfsten Meister aller Zeiten, von der wir bis jetzt in dem Genter Altar leider nur den Abschluss kennen, auch in einigen ihrer früheren Phasen festzustellen, was für die Kunstgeschichte ein hoher Gewinn wäre.

AUS DEN KIRCHENSCHÄTZEN S. NICOLO IN BARI UND DER SANTA CASA IN LORETO

VON JULIUS LESSING

Bei der grofsen Seltenheit italienischer mittelalterlicher Arbeiten in Edelmetall, möchte ich an dieser Stelle auf zwei Kirchenschätze hinweisen, über deren Inhalt ich bisher keine Aufzeichnungen gefunden habe.

S. Nicolo in Bari ist verschiedentlich publiziert worden; der vom König Roger 1139 gestiftete Überbau des Altars und der Bischofsstuhl sind bei Schulz (Unteritalien) abgebildet und beschrieben. In der Krypta der Kirche befindet sich ein silberner Aufbau über dem Reliquienschrein des hl. Nicolaus, der 1319 gestiftet und 1684 renoviert sein soll. Die jetzt vorhandene Dekoration enthält jedenfalls nichts mehr von dem ursprünglichen mittelalterlichen Schmuck, sondern nur Arbeiten von 1684. Schwere Silberplatten je von dem Umfange eines grofsen Tischblattes umgeben den altarartigen Aufbau im Sockel und in dem darübergespannten Gewölbe, breite dekorative Arbeiten mit Ornamenten und Figuren ohne künstlerisches Interesse. Die anstofsenden Pfeiler und Gewölbe sind ebenfalls mit Silber ausgeschlagen, und zwar mit Platten, die einzeln gestiftet und hier lediglich nach ihrer Gröfse zusammengenagelt sind, unter diesen befinden sich unter ganz handwerksmäfsigem Gut einzelne Platten des XVI Jahrhunderts von mittlerem Wert.

Im Erdgeschoss der Kirche befindet sich neben der Sakristei eine schlecht verwahrte Schatzkammer, die ich (einen Tag vor Ostern dieses Jahres) voll Gerümpel fand, das zum Ausputz der Kirche diente. Hier stehen in unverschlossenen Glasschränken einige Dutzend ältere Kirchengeräte, darunter das schönste Stück rein gotischer Arbeit, dem ich in Italien begegnet bin. Es ist dies ein länglicher Reliquienschrein von vergoldetem Silber, aus dem Anfang des XV Jahrhunderts. Derselbe ist etwa 50 cm lang und in seiner Turmspitze etwa 60 cm hoch. Der Kasten ist in Kapellenform, an den Langseiten mit je drei, an den Schmalseiten mit je einer Bogenstellung, der breit ausladende Sockel wird von vier kauernden Löwen getragen. Das Dach ist steil ansteigend, in der Mitte trägt es einen Turm mit festem Sockel und schlank aufsteigender durchbrochener Spitze. In dem freien Baldachin des Turmes steht eine Figur der Madonna von höchstem Liebreiz. Die Bogenstellungen der Wände sind fensterartig mit Mafswerk ausgebildet; in den mittleren Feldern der Langseiten und in denen der Schmalseiten sind diese Fenster mit Silberplatten gefüllt, welche in durchsichtigem Email auf Reliefgrund stehende Figuren von Heiligen enthalten, ganz vorzüglich gezeichnet und in die engen Räume hineinkomponiert. Mit eben solcher Arbeit sind die Felder des Turmsockels und die Felder des unteren Sockels ge-

schmückt. Am letzteren enthält jede Langseite neun, jede Schmalseite drei halbrunde Felder mit Halbfiguren von Heiligen. Die gotischen Formen dieses Kastens sind so rein, dass man versucht sein könnte, an französische Arbeit zu denken, aber die Behandlung der Figuren weist doch mehr auf Italien hin, wo auch diese Schmelztechnik mit besonderer Liebe ausgebildet war. Das Kunstgewerbe-Museum besitzt drei Kelche aus Siena, ein Vortragekreuz und ein — aus dem Kirchenschatze zu Basel stammendes, aber unzweifelhaft italienisches — Reliquiar gleicher Arbeit, aber nicht gleicher künstlerischer Höhe, wie das von Bari. Der Bau des Kastens hat übrigens eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit einem Reliquienschrein gleicher Gröfse in der Johanniskirche zu Lüneburg.

Der Schatz von Bari enthält ferner eine Monstranz, welche im XVI Jahrhundert ziemlich roh hergestellt ist mit Benutzung einer sehr bemerkenswerten Pyxis des XII Jahrhunderts. Diese letztere, Silber-vergoldet, von flacher runder Schachtelform, mit dem gewöhnlichen Knauffufse, ist mit guter Filigranarbeit bedeckt, in dieselbe sind anstatt der sonst gebräuchlichen Edelsteine oder Emailplatten kleine achteckige Felder eingelassen, aus bemaltem Pergament. Der wiederholt darauf dargestellte kaiserliche Adler muss uns an eine Stiftung der Hohenstaufen denken lassen, zu deren normannischer Erbschaft Bari gehörte.

Bemerkenswert ist die Krone, mit welcher die Bareser Lokaltradition die normannischen Könige gekrönt wissen will. Schulz (a. a. O.) hat auf die historische Unmöglichkeit hingewiesen. Diese Krone ist ein bronzener Reifen von sehr roher Arbeit, nur verziert mit Engelsfiguren von grober Emailarbeit, wie es scheint, XII Jahrhundert, ein Stück, das nur zum Dekor vielleicht eines Sarkophages, aber nicht zu einer Krönung benutzt sein kann.

Aufser diesen Stücken ist eine grofse Anzahl von minderwertigen silbernen Reliquiaren vorhanden, zwei Köpfe, acht Arme, aufserdem Kelche, Kästen, eine grofse Monstranz, zumeist aus gotischer Zeit. Merkwürdigerweise befindet sich darunter ein Silber-vergoldeter gebuckelter Pokal, in Gröfse und Form fast genau wie die grofsen gotischen Pokale des Lüneburger Schatzes, nach dem vorhandenen Stempel eine Nürnberger Arbeit aus dem Ende des XV Jahrhunderts, jetzt als Wahlurne benutzt.

Eine Reihe von älteren Missalen, zum Teil mit Miniaturen, liefsen sich nicht aus dem Schranke herausnehmen.

In Loreto dürfen die Majolikagefäfse der ehemaligen Kirchenapotheke als bekannt angesehen werden. Sie erfreuen sich eines zu grofsen Ruhmes, ebenso wie die Arrazzi des Palastes, welche späte Wiederholungen der Raffaelischen Tapeten sind und dadurch wunderlich von den Originalen abweichen, dass die Gewänder der Apostel u. s. w., ganz mit bunten Mustern, zum Teil nach mittelalterlichen Stoffen, bedeckt sind.

Wenig beachtet ist dagegen der Schatz der Santa Casa, welcher allerdings in einem traurigen Gegensatz zu seinem alten Ruhme steht. Der alte Schatz ist am Ende des vorigen Jahrhunderts von den Franzosen rein ausgeplündert. Jetzt sind zwar die Schränke wieder gefüllt, aber mit aufdringlicher, moderner Arbeit und der ärmlichsten Gabe italienischer Landleute, die zu Hunderten ihre silbernen Taschenuhren, Kopfnadeln und Ähnliches dahin gestiftet haben. Unter diesen Tausenden von ganz wertlosen Stücken, befinden sich aber einige Stücke ersten Ranges, zurückgestiftet von frommen Bürgern, welche diese Stücke seinerzeit aus erster oder zweiter Hand den Franzosen abgekauft haben.

Das vornehmste unter diesen ist ein Kruzifix aus Gold und Edelsteinen, eine Arbeit des XVI Jahrhunderts, über 30 cm hoch, von höchster künstlerischer Vollendung. Den Fuſs bildet ein Felsen aus Gold, darauf erhebt sich eine goldene, in durchsichtigem Grün emaillierte Blüte in Form eines Pinienzapfens, und diesem entwächst das Kreuz aus Bergkristall geschnitten, die Arme in Lilien endend. Die Figur des Kruzifixes, in Gold geschnitten, steht den besten plastischen Kunstwerken aus der Mitte des XVI Jahrhunderts würdig zur Seite. Auf dem Felsen ist ein Medaillon angebracht, die Auferstehung darstellend, an dem länglichen Sockel sechs Felder mit Darstellungen der Passion in hohem Relief. Dazwischen groſse Smaragde. In der Kirche bezeichnet man Kaiser Karl IV als Stifter dieses Kreuzes. Es könnte von Karl V stammen.

Aus gleicher Zeit stammt eine Schale aus bräunlichem Onyx, sehr schön in Gold und Email gefasst, mit schlankem Fuſs. Eine zweite, aus gleicher Zeit, erst 1836 zurückgegeben, ist nicht ganz so edel, aber auch recht gut.

Das einzige, aber sehr bedeutende, mittelalterliche Stück, ist ein Ciborium in Gestalt der thronenden Maria in vergoldeter Bronze mit Grubenschmelz ausgeführt. Dieser, im XII Jahrhundert beliebte, späterhin von der Kirche verpönte Typus erscheint hier in dem stattlichsten, mir bekannten Exemplare. Die Maria sitzt auf einem reichgeschmückten Throne, unter einem von vier Säulen getragenen Baldachin, das Ganze ist 45 cm hoch. Die Seiten des Thrones sind mit Platten zugesetzt, auf denen sich je zwei Apostel auf Goldgrund befinden. Alle Formen weisen auf das XII Jahrhundert, und wohl auf Limoges als Entstehungsort.

Ferner ist vorhanden, eine Augsburger Arbeit in Ebenholz und Silber, eine circa 40 cm hohe Pax, nach dem angebrachten Merkzeichen von dem Goldschmied Wallbaum gefertigt, der uns als Hauptmeister des pommerschen Kunstschrankes im Kunstgewerbe-Museum bekannt ist. Die Form ist dieselbe, die wir an der aus gleicher Quelle stammenden Pax von Ueberlingen und der in der Wiener Hofkapelle kennen, ein schlanker Fuſs, eine rechteckige hohe Platte mit eingesetzter Bildtafel, oberen Bekrönung und flügelartigen seitlichen Ansätzen. Das Mittelbild, in flachem Silberrelief, durchbrochen, auf rotem Sammet aufgesetzt, enthält eine Pietas, in den Flügeln rechts und links den Kopf Christi und den der Maria, im Fuſs eine nischenartige Vertiefung mit dem Kruzifix, zu dessen Seiten Maria und Johannes.

Zwei Kandelaber aus Bernstein, Ende XVI Jahrhundert, etwa 40 cm hoch, sind von ungewöhnlich guter Arbeit, fein in den Profilen und ohne spielende Zuthaten.

Zwei Kandelaber von Bronze, über 2 m hoch, sind sehr einfach und nur bemerkenswert durch die Inschrift »Mater studiorum Bononia docet 1580«; mit dem Wappen von Bologna.

Ungewöhnlich ist ein Abendmahlskelch von 1785, aus Porzellan, in vergoldetem Silber gefasst, von sehr zierlichen Spätrococoformen.

Von groſser Schönheit sind in dem Schatze mehrere Antependien darunter eines von etwa 1720, auf hellem Seidengrunde, mit Gold und Seide gestickt, Christus und vier Apostel darstellend, zwischen Ornament im Stile der Loggien; fast noch schöner eines von rotem Sammet in Gold gestickt, aus einer groſsen Hofschleppe des XVI Jahrhunderts geschnitten.

Auſserhalb des Schatzes, in dem eigentlichen Heiligen Hause, befindet sich ferner ein Stück Goldarbeit des XVI Jahrhunderts, von höchster Schönheit. Es ist die Fassung der kleinen thönernen Schale, die als Trinkgerät der Maria den Pilgern

zum Kuss und zum Geldopfer dargereicht wird. Diese Fassung umhüllt die untere Seite der Schale und ist so einfach und vornehm in der Komposition, wie die antik-römischen Gefäfse aus dem Funde von Bernay. Ohne jegliches Ornament zeigt sie in flachem Relief in streng geschlossener Komposition den Englischen Gruſs und die Anbetung; die zwei kurzen Bügel sind mit Engelsköpfen versehen.

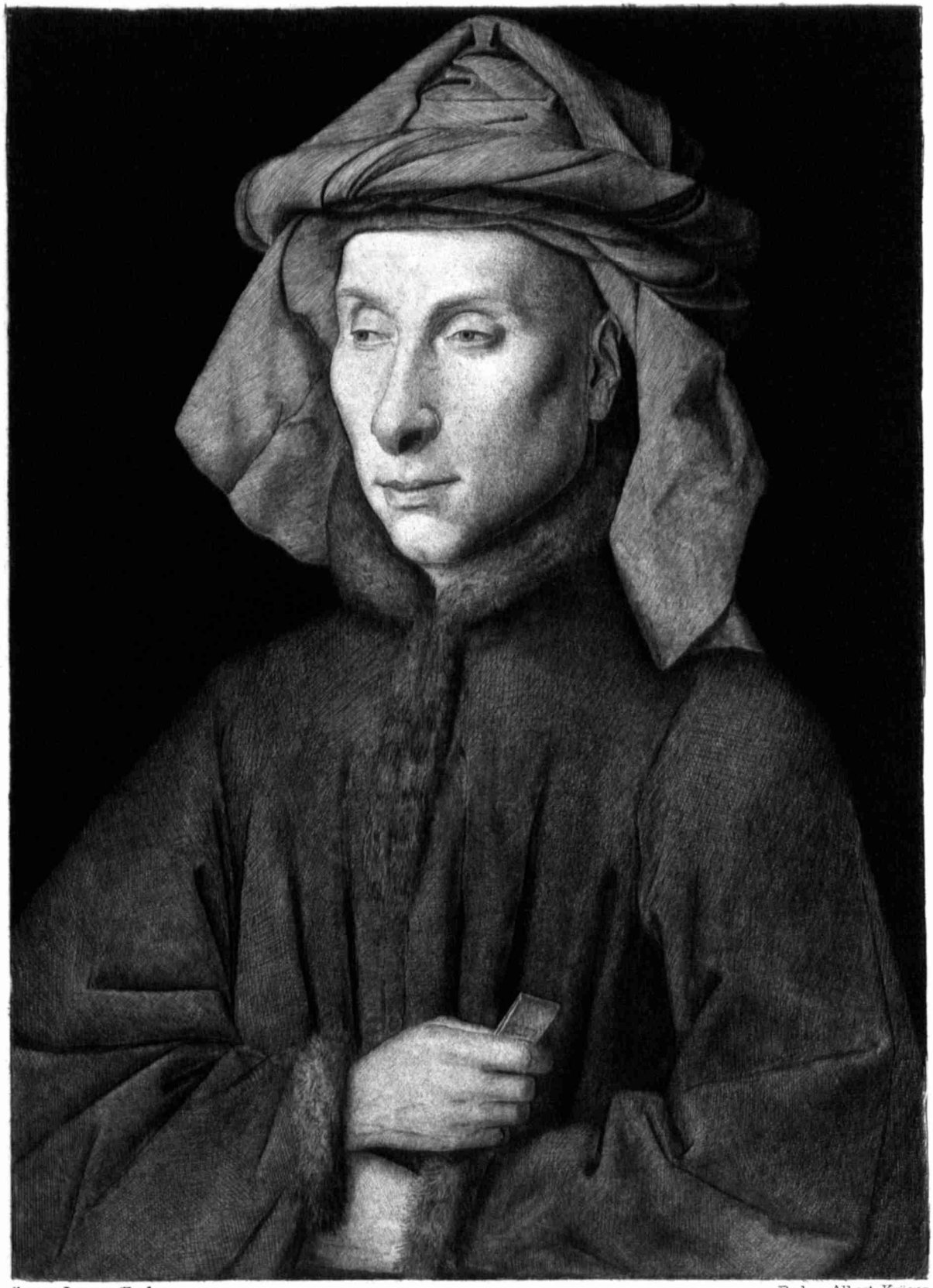
Ich bemerke, dass ich diese Notizen in Loreto 1885 genommen habe und dass seitdem ein Einbruch den Schatz beraubt hat. Welche Stücke davon betroffen sind, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Der Schatz ist reich an grofsen massiven Stücken moderner Arbeit, welche hoffentlich die Raublust von den wenigen älteren Stücken abgelenkt haben werden.

DIE MADONNA MIT DEM KARTHÄUSER VON JAN VAN EYCK

VON HUGO V. TSCHUDI

Es sind kaum zwei Jahre her, seit es mir vergönnt war, unseren Lesern in dem nebenstehenden Arnolfini-Porträt des Jan van Eyck einen Zuwachs nicht nur zu der nach dieser Richtung unvergleichlichen Berliner Sammlung, sondern auch zur Zahl der bisher bekannten Werke des Hauptmeisters der altflandrischen Malerei vorzuführen. Mittlerweile hat der unergründliche Reichtum Englands an altem Kunstbesitz unserer Galerie zwei weitere Bilder desselben Malers abgegeben. Das eine freilich nur ein Bruchstück einer gröfseren Tafel. Auf Goldgrund steht das Brustbild des Erlösers, im Profil nach links; das feine Haar, unter dem der Umriss des Ohres hervorschimmert, wallt bis zur Schulter herab; das gesunde aber keineswegs vornehme Antlitz mit der dicken Nase, den aufgeworfenen Lippen, den wulstigen Lidern ist von höchster Zartheit der Modellierung. Unter dem roten Mantel hebt sich die nur zum Teil sichtbare Hand zum Segnen. Herr Dr. Bode hat den interessanten Nachweis geliefert,[1]) dass dieses Profil die Züge einer Vera ikon wiedergiebt, die in einen Smaragd geschnitten, seit alter Zeit sich in Konstantinopel befand und erst vom Sultan Bajazid II dem Papst Innocenz VIII geschenkt worden war, von der sich aber wahrscheinlich schon frühe Nachbildungen ins Abendland verbreitet hatten. Zur Ergänzung des Fragmentes wird eine oberitalienische Plakette herangezogen, die neben einem ähnlich gestalteten Christus das Brustbild der mit gefalteten Händen ihrem Sohne zugewandten Maria zeigt und sich durch die nordischen Gesichtstypen wie eine freie Nachbildung nach diesem oder einem flandrischen Gemälde ähnlichen Schlages giebt.

[1]) Zeitschr. f. christl. Kunst I, 347 fg. mit Abb.



Gem. v. Jan van Eyck

Rad. v. Albert Krüger

Das zweite Bild aber, das im Sommer 1888 auf einer Londoner Auktion erstanden wurde, ist eine Madonnendarstellung, die dem Besten was Jan van Eyck geschaffen, an die Seite zu stellen ist.[1]) Die Erwerbung dieses Bildchens bedeutet indess keine Entdeckung für die Kunstgeschichte. Es gehört nicht zur Zahl jener Werke, die, durch eine der Vermögensverschiebungen, denen auch englischer Reichtum nicht immer zu widerstehen vermag, aus der Verlorenheit des Privatbesitzes an die Oberfläche des Kunsthandels getrieben, erst bei ihrem Übergang in eine öffentliche Sammlung wie den Genieſsenden, so auch der Wissenschaft wiedergewonnen werden. Im Gegenteil, wo von den Arbeiten Jan van Eycks gesprochen wird, findet auch die Madonna von Burleigh House, dem Landsitz des Marquis of Exeter, ihren Platz.[2]) Zwar haben von Allen, die sie erwähnen, nur Wenige das Bild gesehen, aber diese Wenigen widmen ihm Worte aufrichtiger, ja enthusiastischer Bewunderung. Der eingehenden Schilderung gegenüber, die dasselbe in der kunsthistorischen Litteratur schon gefunden, möchte es überflüssig erscheinen, sich hier abermals der undankbaren Aufgabe einer Beschreibung zu unterziehen, um so mehr, als die S. 160 beigegebene Heliographie wohl geeignet ist, wenigstens das Gegenständliche des Werkes zur Anschauung zu bringen. Indess wird doch die Abbildung dem mannigfachen Detail, namentlich des Hintergrundes, keineswegs gerecht, während jene Beschreibungen unter dem Umstande leiden, dass sie wohl nur nach flüchtigen Notizen und aus einer nicht mehr ganz lebendigen Erinnerung niedergeschrieben wurden.

Und noch etwas kommt hinzu. Es giebt Bilder, denen gegenüber jeder Versuch, mit Worten eine Vorstellung von ihnen zu wecken, ohnmächtig bleibt. Bilder, in denen das Interesse am Gegenständlichen völlig von dem künstlerischen Gehalt aufgezehrt wird, in denen das Was des Dargestellten gänzlich hinter dem Wie der Ausführung zurücktritt. Den Wohllaut der Linie, das schimmernde Kolorit, den Duft der Tonmalerei in knappe Worte zu fassen, wird immer ein vergebliches Bemühen bleiben. Hier bilden die allgemeinen Ausdrücke des subjektiven Empfindens ein dürftiges Auskunftsmittel, aus denen der Leser immer willkürlich, aber je nach dem Grad seiner künstlerischen Bildung mit mehr oder weniger Richtigkeit auf den objektiven Bestand zurückschlieſsen kann.

Ganz anders steht es um die Werke der naiven Fabulierer in der Malerei, die scheinbar ohne viel künstlerische Auswahl die bunte Welt der Erscheinung in ihrem reichen Detail schildern. Diese Bilder wirken zunächst wie die Wirklichkeit selbst durch die Bedeutung ihres Inhaltes und durch das Vielerlei der gleichwertig nebeneinander geordneten Dinge. Die treue Wiedergabe aber alles dessen, was das naive Auge von der Aufsenwelt erblickt, sei es, dass jede Gewölbrippe und jeder Säulenknauf der gotischen Kirchenhalle, oder das trauliche Wohngemach mit dem blinkenden Messinggeschirr, oder Baum und Strauch der weitgestreckten Landschaft in ihrer Besonderheit festgehalten werden, bedeutet hier schon ein wesentliches Stimmungselement, ganz abgesehen von den spezifisch künstlerischen Momenten der Komposition, des Kolorits, der Beleuchtung. Hierauf beruht offenbar der merkwürdige Reiz, den Gemälde dieser Art auf Künstler wie Liebhaber der verschiedensten ästhetischen Observanz und ebenso auf den grofsen Trofs des Publikums ausüben, das

[1]) Eichenholz, 0,195 h., 0,135 br. Von tadelloser Erhaltung.

[2]) Waagen, Art Treasures III, 406. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der altniederl. Malerei, D. A. S. 102 fg.. Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck II, 179. Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei II, 21. Etc.

ohne jede vorgefasste Meinung vor die Kunstwerke tritt und ein um so höheres Gefallen findet, je unpräparierter ihm die Natur darin geboten wird. Dieses Stimmungselement, das in der Vielheit der Erscheinungen und deren subtilen Darstellung liegt, ist an und für sich kein malerisches. Da es seinen vollen Zauber erst im Nacheinander der eingehenden Betrachtung entfaltet, ist es sogar entschieden unmalerisch. Und darum wird es solchen Bildern gegenüber einer gewissenhaft nacherzählenden Feder nicht ganz unmöglich sein, etwas von ihrem besonderen Stimmungsgehalt nicht als subjektiven Eindruck wiederzugeben, sondern ganz unmittelbar zu erzeugen.

Unser Gemälde ist eine jener Votivtafeln, wie sie, vom Genter Altarwerk abgesehen, eine etwas selbstgefällige Frömmigkeit zu wiederholten Malen bei Jan van Eyck bestellt hat. Eine Huldigung, mehr noch als an die himmlische Fürsprecherin Maria an das Kind auf ihrem Arm, wobei sich der kniende Stifter den Lohn durch den von dem Jesusknäblein gespendeten Segen gewissermafsen garantieren lässt. Der formale Zusammenhang dieser Scenen mit einer der ältesten christlichen Darstellungen, der Anbetung der Könige, ist nicht zu verkennen. Aber aus einer historischen Darstellung ist ein Tendenzbild geworden. Es mochte für ein gläubiges Gemüt überaus beruhigend wirken, sich schon bei Lebzeiten, wenn auch nur in effigie, unter die heilige Gesellschaft aufgenommen zu sehen.

Am meisten gewann aber auf alle Fälle der Künstler durch diese Verbindung von Dies- und Jenseits. Sie bot ihm die Gelegenheit, neben die Idealtypen der himmlischen Personen in den Charakterköpfen der geistlichen oder weltlichen Würdenträger Bildnisse von unmittelbarster Lebenswahrheit zu setzen. Vor Allem steht er aber bei der Schilderung der Lokalität, in der sich die Zeremonie vollzieht, auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Auf der Tafel des Kanonikus van der Paele in der Akademie zu Brügge wie auf dem Dresdener Altärchen ist es das weite Schiff eines romanischen Kirchenbaues; eine romanische mit Rundbogen auf eine tiefe Landschaft sich öffnende Halle bei der Präsentation des Kanzlers Rollin im Louvre. Mit dieser letzteren am nächsten verwandt in Anordnung und malerischer Absicht ist das neuerworbene Bildchen der Berliner Galerie.

Der Schauplatz der Handlung ist hier ein Hallenbau, für den man bei der flandrischen Architektur wohl vergeblich nach einem Vorbild suchen möchte. Man meint, es müsste durch die geöffneten Arkaden, in welche die beiden sichtbaren Wände aufgelöst sind, das tiefe Blau eines südlichen Himmels hereinblicken. Italienische Loggien wie diejenige des Orcagna oder der Bigallo zu Florenz, die Loggia dei Nobili zu Siena kommen uns zunächst in den Sinn. Auch diese lehnt sich, wie die Lichtführung erkennen lässt, mit zwei Seiten an die massiven Mauern eines anderen Bauwerkes an, nur strebt sie, dem Schwung der gotischen Thürbogen entsprechend, höher hinan, so dass über den Arkaden noch Platz für eine Fensterreihe ist: ein rundes Fenster zwischen den Spitzbogen, zwei viereckige über den Arkaden des Hintergrundes. Ein schmaler Rand bunten Glases umsäumt die Butzenscheiben und die bleigefassten Rauten. Eine Säule aus dunklem, grün geäderten Marmor mit Bandkapitäl stützt die Rundbogen. Die Darstellung des skulptierten Pfeilerknaufes ist wohl kaum entzifferbar, und auch der Heilige, der von seinem Postament zwischen den Thorbogen in die Lande hinausschaut, muss ungetauft bleiben. Nach dem just noch sichtbaren Spitzbart könnte er Paulus sein, aber die in sprechender Gebärde erhobene Rechte sagt doch gerade hier zu wenig. Immerhin ist das heilige Männchen, eine so bescheidene Stelle es auch einnimmt, das einzige Abzeichen, das die Halle, in der sich das holde Wunder begiebt, als kirchlichen Repräsentations-

raum erkennen lässt. Beiläufig bemerkt, liefert es auch einen neuen Beweis für die Farblosigkeit der damaligen Steinskulptur, sofern sie in den Rahmen der Architektur mit einbezogen wurde.

Von der Decke des hohen Raumes schwebt ein Baldachin, in Form eines umgekehrten Trichters herab. Er ist aus spinnwebzarter Gaze gebildet, die das dahinterliegende Fenster und die Wand kaum verschleiert und trägt einen Kranz schwarz-weifs-roter Franzen. Unter diesen schmucklosen Baldachin ist nun die Mutter Gottes getreten; sie selbst schlicht und einfach und ohne königlichen Schmuck.

Das glatt gescheitelte Haar ist hinter die Ohren gestrichen, so dass es den schlanken Hals frei lässt und erst auf den Schultern sich in ungehemmter Lockenfülle ausbreitet. Über der hohen Stirn wird es von einem perlenbesetzten Band umschlossen, das am Scheitel eine Rosette trägt. Das tiefblaue, unten und an den Ärmeln hermelinverbrämte Gewand ist von einem gelbgesäumten Mantel in leuchtendem Zinnober bedeckt. Vorn durch zwei Agraffen festgehalten, fällt es nicht frei von den Schultern herab, sondern wird nochmals unter den Ellenbogen aufgerafft und bietet so Gelegenheit zu reichen, aber sich ganz ungezwungen entwickelnden Faltenmotiven. Das Haupt demütig geneigt, gesenkten Blickes, den Oberkörper leicht zurückgelehnt, steht Maria nur um des Kindes willen da, das sie mit beiden Händen vor sich hält. Ihr mag auch diese Nacktheit göttlich erscheinen, die nur an gebrechlichstes Menschendasein erinnert. Ein embryonenhafter Körper mit angeschwelltem Leib und dünnen armseligen Gliedmafsen, auf dem kurzen Hals ein kleines Köpfchen, dessen Blondhaar in spärlichen Borsten absteht. Aber aus diesem reizlosen Kindergesicht leuchten ein Paar muntere, beinahe stechende Augen von intelligentem Ausdruck, die das Knäblein seiner Aufgabe ganz gewachsen zeigen. In der Linken hält es die krystallene Weltkugel, indess die Rechte segnend erhoben ist, denn von der anderen Seite sind der heilsbedürftige Stifter und seine Schutzpatronin genaht. Sie haben kaum die Halle betreten, so ist der weifsgekleidete Mönch anbetend auf die Knie gesunken, während die hl. Barbara noch auf der Schwelle des Thorbogens, über welche die Schleppe ihres Gewandes herabhängt, Halt gemacht hat. Sie ist eine freundliche Erscheinung, mit hübschem, aber unbedeutenden Gesichtchen, trotz der lebhaften dunklen Augen. Das Rotblond ihrer Haare mit den gelben Lichtern auf den Strähnenwellen ist aus demselben Topf gemalt wie bei der Madonna. Unter dem olivengrünen Mantel, den am Halsausschnitt zwei durch ein zierliches Kettchen verbundene Agraffen zusammenhalten, sieht man das purpurfarbene von einem Gürtel umschlossene Gewand, dessen unteren Rand weifses Pelzwerk verbrämt. Mit der Linken fasst sie ihr Attribut, ein vom Boden aufsteigendes Miniaturbauwerk, eine Art Festungsturm mit doppeltem Zinnenkranz und gotischem Helm, dessen Krabben und Rosette pastose gelbe Lichter aufgesetzt sind; von den vier Fenstern ist eines zugemauert, so dass nur drei Öffnungen übrig bleiben, als mittelalterlich symbolischer Hinweis auf die Dreifaltigkeit. Die Rechte aber, die einen Palmenzweig hält, hat Barbara huldvoll auf die Schulter ihres Schützlings gelegt. Dieser ist es, der mit seiner sprechenden Lebenswahrheit zunächst unsere Blicke gefangen nimmt. Er trägt die weifse Tracht der Karthäuser: die um die Hüfte gegürtete Kutte und darüber das mantelartige Skapulier, dessen vordere und hintere Hälfte durch einen handbreiten Tuchstreifen verbunden sind. Aber kein Schimmer von der feinen Bildung der Nachfolger des hl. Bruno ruht auf diesem robusten Mönchskopfe. In der halb zurückgesunkenen Kapuze sitzt, wie in einem Futteral, ein Breitschädel von kräftigem Knochenbau und gebräunter Gesichtsfarbe. Der dünne Haarkranz, der sich zur

Schläfe emporzieht, ist schwach angegraut. Unter den gekrausten Brauen blicken etwas seelenlose Augen hervor. Von der kurzen Stumpfnase zieht sich über die lange Oberlippe eine scharf gezeichnete Rinne zu den zusammengepressten geraden Lippen, die mit dem kleinen aber festen Kinn einen Eindruck von Energie machen, den das hängende Backenfett nicht abzuschwächen vermag. Es ist einer jener Köpfe geistlicher Würdenträger, die auf dem Bauernhof gewachsen sind und die moralischen Eigenschaften ihres Standes um so klarer wiederspiegeln, je spröder sie sich der geistigen Kultur gegenüber verhalten. Mit dieser Herkunft stimmen auch die breiten kräftigen kurzfingrigen Hände, die eher für den Pflug als für die Feder geschaffen scheinen. Kein äufseres Zeichen verrät, ob wir in ihm — wie es wohl wahrscheinlich — den Prior einer Karthause zu sehen haben.

Wie eine Trennungslinie legt sich zwischen die beiden Gruppen der Vorstellung auf dem Fufsboden der Halle, der sonst nur aus gelblichen und grünen Tafeln besteht, ein bunt gemusterter Streifen schwarzer, roter und gelber Fliesen.

So anziehend und lebensvoll indess auch die Gesellschaft geschildert ist, die sich hier zur frommen Zeremonie vereinigt hat, bald schweift doch der Blick an ihr vorüber zu den Thorbogen und den Arkaden des Hintergrundes hinaus, wo sich ein flandrisches Landschaftsbild aufthut, von solch kindlicher Naivetät in der Darstellung der Details, bei so wahrer Gesamthaltung, wie es kein zweiter Meister des XV Jahrhunderts wiederzugeben im Stande war. Wie von einer hohen Warte aus sieht man eine reiche Gegend vor sich ausgebreitet, und nachdem das Auge über die Stadt und die grünen Triften und den Wald bis in die blaue Ferne gestreift, versenkt es sich staunend in das üppige, heitere Leben eines gesegneten Landes, das sich mit der Buntheit und Mannigfaltigkeit der Natur selbst vor uns abspielt. Nur ein Stückchen des nächsten Vordergrundes ist hinter der hl. Barbara sichtbar, grüner Rasen mit einzelnen Erdbeerbüschen, an denen sich die reifen Früchte wiegen. Darüber hinaus und über die Brüstung der Mittelarkaden geht der Blick auf die Gassen und Dächer einer in der Tiefe liegenden Stadt. Zuäufserst links ein Kirchlein, an das sich ein Marktplatz schliefst, umgeben von Kaufläden. Blanke Messingschilder verraten eine Barbierstube, die in jener bartlosen Zeit wohl eine ähnliche Rolle spielte, wie noch heute in kleinen italienischen Städten. Aus den Fenstern eines oberen Stockwerkes hat eine Frau Bettlaken zum Sonnen herausgehängt — wie eine festliche Flagge leuchtet ihr rotes Gewand mit den weifsen Tüchern. Ein Steinkreuz schmückt den Platz, auf dem sich eine bunte Menge, darunter ein Reiter auf einem Schimmel, geschäftig bewegt.

In der Mitte des Bildes sieht man zunächst ein kleines Gärtchen, in dem eine Wäscherin das Weifszeug zum Bleichen ausbreitet; ein Nachbar ist zum Plaudern an den Zaun getreten. Daran anstofsend die Promenade des Städtchens, Rasenflecke mit Bäumen, deren Kugelkronen in hellem Grün schimmern, von Wegen durchzogen, auf denen noch die Wassertümpel des letzen Regens stehen. Auch hier wieder das Aushängeschild eines Bartscherers und lustwandelndes Volk, die Frauen in weifsen Kopftüchern, die Männer mit mächtigen schwarzen Hüten. Überaus heiter wirken die bunten Farben der enggedrängten Hausdächer, die sich bis zum äufsersten Rand rechts hinziehen; zwischen den braunen Schindeln und dem Ziegelrot leuchten das Blau glasierter Fliesen und die hellgetünchten hohen Giebelwände auf. Bläuliche Rauchsäulen steigen aus den Schornsteinen erst gerade empor und verwehen dann nach der Seite. Ganz rechts blickt man noch in einen engen häuserumschlossenen Hof mit einem Brunnen, an dem eine Magd ihren Eimer füllt.

All das umspannt in weitem Bogen eine Festungsmauer, an die sich vertrauensvoll Handel und Gewerbe anlehnen. Links wird sie von einer Windmühle auf niederem Hügel überragt, in der Mitte aber, wo sie zu turmartigen Brückenköpfen ansteigt, dehnt sich der Fluss, der aus dem Hintergrunde durch ein flaches Wiesenthal heranschleicht, zu einem kleinen Hafen, auf dem Kähne mit klar gemachten Segeln zur Ausfahrt bereit liegen. Dieses Schauspiel hält einige Neugierige auf der hölzernen Brücke fest, die sich bei seinem Eintritt in die Stadt über den Strom spannt und deren dünne Stützen sich im Wasser spiegeln. Weiter abwärts engt ein Mühlenwehr das Flussbett ein, dann folgt noch ein die beiden Stadtteile verbindender Steg. Und dem fröhlichen Gedeihen, das die Ringmauer umfängt, steht draufsen die üppige Fruchtbarkeit der Landschaft zur Seite. An das saftige Wiesengrün, das sich der Wasserlauf geschaffen, reihen sich Obstgärten an, in deren Schatten sich links ein Dorf verbirgt. Gegenüber erhebt sich das wellige Terrain zu einem langen Hügelrücken, an dem ein Wald hinanklimmt, aus dessen Laubdach der Turm eines Kirchleins emporragt. An dem Fufs des Hügels längs des Flusses, dessen Spiegel in der Ferne noch einmal aufblitzt, ziehen Wanderer eine Strafse hin, sie führt wohl zu der stattlichen Abtei, die jenseits eines Waldstreifens aus dem bläulichen Duft des Horizontes in unsicheren Umrissen aufsteigt, vielleicht die Heimat unseres Karthäusers. Leichtes Cirrusgewölk schwebt an dem blauen Himmelsgewölbe, und dazwischen die weifse Sichel des abnehmenden Mondes. Mit ausgebreiteten Flügeln schwimmt ein Raubvogel in der klaren Luft, ein Zug Kraniche und einige Wildenten fliegen gegen Süden.

Das ist die Landschaft, wie sie im XV Jahrhundert dem Künstlerauge aufging. Keinerlei Finessen in der Auswahl des malerischen Standpunktes, weder in der Führung der Linien, noch in den Beleuchtungsmotiven, keine ziehenden Wolkenschatten, nichts von dem lyrischen Stimmungsapparat des Morgen- oder Abendlichtes, des sprieſsenden Frühlingsgrüns oder des welkenden Herbstlaubes. Dem unbefangenen, und sagen wir, auch unerfahrenen Auge, erscheint der blaue Himmel, das fruchtbare Gefilde, das Gewimmel der Stadt, der volle Sonnenschein des Sommertages am schönsten. Dabei ist dieses Auge von einer Gesundheit, die einer Zeit, in der wirkliche Kurzsichtigkeit oder künstliches Augenzwinkern alle Konturen aufzulösen und zu verwischen liebt, beinahe unkünstlerisch erscheint. Das Nächste wie das Fernste erfasst es mit der gleichen Schärfe und Sicherheit. Trunken von dem Reichtum der Erscheinungen, kennt es kein höheres Glück, als die Buchstaben der Natur nachzubuchstabieren.

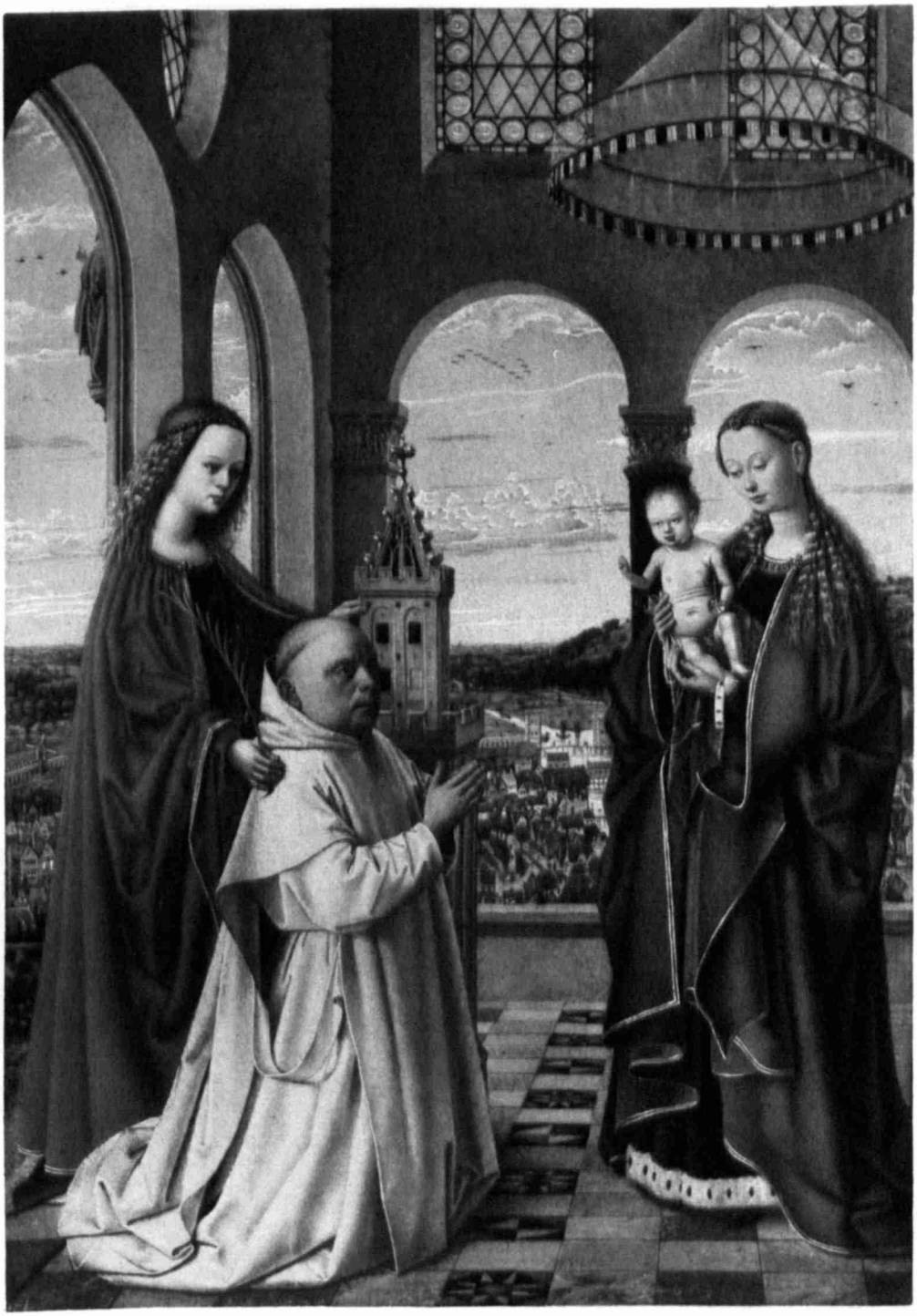
Diese Sehnsucht, von der Welt so viel im Bilde wiederzugeben, als nur immer in den Bereich der Sehkraft gerückt werden kann, führt zum geraden Gegenteil des malerischen Standpunktes, zum hohen Standpunkt mit dem Blick auf einen weiten Horizont. Der letzte Ausdruck dieses Strebens ist jenes sonderbare Gemälde, das Jan van Eyck nach Facius für den Herzog Philipp von Burgund gemalt haben soll, eine kreisförmige Darstellung der Welt, auf der die Gegenden und Ortschaften und die Entfernungen dieser letzteren von einander zu erkennen waren. Wie er das meint, erhellt aus seiner Beschreibung von Eycks Frauenbad, auf dem die Berge, Haine, Weiler und Kastelle mit solcher Kunst ausgeführt gewesen seien, dass es aussah, als wären die einen von den anderen fünfzigtausend Schritte entfernt.

Das Geheimnis dieser Täuschung für welche die naiven Worte des Italieners wohl eine Anerkennung, aber keine Erklärung finden, beruht auf der sicheren Beobachtung der perspektivischen Gesetze, die Jan eigen ist. Darin überragt er in der

That seine Zeitgenossen wie seine Nachfolger, und nicht nur die nächsten. Weniger in der Liniarperspektive, die bei ihm zwar nicht tadellos behandelt ist, aber doch nirgends störende Fehler aufweist, als in der Luftperspektive. Ja, die Luft als Medium, durch das die Dinge gesehen werden, als Träger des Lichtes, als Abstimmer der Lokalfarben, haben im Norden in gleicher Weise wohl erst wieder die Holländer des XVII Jahrhunderts beobachtet und gemalt. Dadurch erhalten die unendlichen Details, die Jans Pinsel hinzauberte, diese faits parfaits e mignonnetz, die Jean Lemaire besingt, erst Haltung und lebendige Wahrheit. Das ist auch der wesentliche Grund, weshalb seine miniaturartigen Bilder, bei denen man, wie Goethe's Sammler, nach dem Vergröfserungsglas greifen möchte, um das Wunder einer solchen Darstellung noch zu vergröfsern, dennoch keinen Augenblick den Stil der grofsen Kunst vermissen lassen.

Und besser als irgend ein anderes Werk Jans, zeigt unser Gemälde, welchen Grad von Illusion er auf einer Fläche zu erreichen vermochte, die man mit einer ausgespannten Hand bedecken kann. Die kräftigen Tinten der Landschaft schattieren sich in zarten Übergängen zu dem blauen Duftstreifen des Horizontes ab. Trotz der energischen Töne des Vordergrundes, die in der breiten, weifsen Fläche des Mönchsgewandes gipfeln, hat er die Kraft seiner Palette hier keineswegs erschöpft. Sie steigert sich nochmals zur vollen Energie in dem leuchtenden Himmelsblau, dessen strahlende Helligkeit mit den hellsten Lokalfarben des Vordergrundes wetteifert. Bewundernswert aber bleibt vor Allem, wie sich die Figuren von dem Grunde lösen, wie sie, um ein bezeichnendes Wort des Künstlerjargons zu gebrauchen, in der Luft stehen. Wie sich der Kopf der Maria von dem Firmament absetzt, dürfte den Neid manches modernen Plein-air-Malers erregen. Dabei ist auf die plastische Wirkung tiefer Schatten fast durchweg verzichtet. Die Hauptlichtquelle bilden die beiden Spitzbogen zur Linken. Aber die ihr abgewandte Seite wird bei der hl. Barbara und dem Mönch von den durch die Mittelarkade eindringenden Reflexstrahlen, bei der Madonna und dem Kinde durch den Widerschein der unsichtbaren, aber eben hierdurch erkennbaren Seitenwand rechts aufgehellt. Dieser Kampf zwischen Hell und Dunkel, dieses Spiel direkt einfallender, vom Himmelsblau oder einer Mauerfläche zurückgeworfener, durch mattes Fensterglas gedämpfter Strahlen, die mannigfaltigen Nüancen, vom grellen Licht, das die Bogenleibungen streift, bis zu der leuchtenden Dämmerung, die im oberen Teil der Halle webt, erfüllen den luftigen Raum mit einem erstaunlichen Reichtum athmosphärischen Lebens. Und dazu kommt noch als letztes optisches Hilfsmittel, das mir von höchstem Kunstverstand zu zeugen scheint, die licht- und luftumflossene Heiligenstatuette, die sich im verlorenen Profil scharf gegen den Himmel abzeichnet. Sie ist von aufserordentlicher Wirkung. Auf der Aufsenseite der Wand und im freien Lichte stehend, trägt sie ganz wesentlich zu der starken Raumillusion bei.

Wenn sich einem angesichts dieser Kunstmittel das moderne Schlagwort der Freilichtmalerei auf die Zunge drängt, so soll damit nicht auf eine Verwandtschaft der geistigen Tendenzen hingewiesen werden. Diesen Heiligen und Stiftern in ihrer Festtagsstimmung steht nichts ferner als der Pessimismus jener Klienten der Alters- und Invaliditätsversicherung, für deren Schilderung die Maler von heute ihre heitersten Farben und ihre grellsten Effekte aufsparen. Nur die malerische Anschauung ist dieselbe hier wie dort, und wenn der Künstler des XV Jahrhunderts, das, was als glorreiche Entdeckung der Neuzeit gepriesen wird, nicht mit dem Raffinement der Modernen ausführt, so übertrifft er diese doch bei weitem an naivem Wirklichkeitssinn.



JAN VAN EYCK

MADONNA MIT DEM STIFTER UND DER HL. BARBARA

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

HELIOGRAPHIE D. REICHSDRUCKEREI

Es ist nötig, noch einen Blick auf die perspektivische Konstruktion des Bildes zu werfen, deren eigentümliche Lösung nicht wenig bei der lebendigen Wirkung der Komposition mitspricht. Die sich annähernd das Gleichgewicht haltenden Figurengruppen sind symmetrisch zu beiden Seiten der Mittelarkade angeordnet. Ganz ähnlich wie auf dem Bilde des Kanzlers Rollin im Louvre. Während sich jedoch dort die Symmetrie auch auf die Führung der perspektivischen Linien erstreckt, findet hier eine erhebliche Abweichung davon statt. Trotz ihrer seitlichen Stellung bleibt die Madonna hier das ideale Centrum des Bildes. Vielleicht ist es nicht ohne symbolische Absicht, dass der Augenpunkt der Komposition in den Körper des Christkindes verlegt ist. Aber auch malerisch hat sich daraus, zunächst für die Darstellung der Architektur, der gröfste Gewinn ergeben. Die geometrische Konstruktion der Fluchtlinien ist allerdings nicht tadellos, bald schneiden sie sich etwas über, bald unter dem Horizont, ohne dass darin ein bestimmtes System erkennbar wäre. Dass solche kleine Differenzen nur aus Unachtsamkeit oder auch aus künstlerischer Absicht entspringen und dass Jan von den Grundzügen der Linienperspektive eine ausreichende Kenntnis hatte, beweist die umständliche Architektur auf seiner mystischen Quelle im Pradomuseum, wo sogar die in schräger Ansicht gesehenen Türme richtig konstruiert erscheinen. Die seitliche Lage des Augenpunktes findet sich übrigens auf noch zwei Bildern Jans, der Berliner Madonna in der Kirche, wo er mit dem Altar zusammenfällt und in der Petersburger Verkündigung, wo er in den Kopf der Maria trifft. Die falsche Konstruktion der oberen Fluchtlinien auf letzterem Bilde ist dadurch motiviert, dass der Künstler bei der starken Höhenentwickelung der Architektur die übermäfsig rasche Verkürzung etwas zu mildern suchte. Der Horizont unseres Gemäldes schneidet genau durch die Mitte der Tafel. Obgleich nun Jan im Allgemeinen die Vorliebe der Zeit für einen hohen Augenpunkt teilt, zeigt er sich doch auch hierin keineswegs als ein pedantischer Anhänger einer bestimmten Regel. Ja in der Darstellung von Adam und Eva am Genter Altar wagt er es sogar, den Horizont unter die Grundlinie des Bildes zu legen — um ein paar Jahrzehnte früher als Mantegna in seinem Fresko bei den Eremiten.

Ein Fehler indess, der diesem Bild mit der gesamten Malerei jener Tage eigen ist, kann hier nicht unerwähnt bleiben. Ich meine das Missverhältnis, in dem die Figuren zu Landschaft und Architektur stehen. Es ist ein Kompromiss zwischen historischer Kunst und Genremalerei. Ihrer Bedeutung gemäfs giebt der Künstler die Personen so grofs als möglich, aber von der schönen Welt und ihrem bunten Detail so viel als möglich. Und anstatt zu stören, wirkt diese poetische Licenz nur als Steigerung der Illusion. Wie armselig nimmt sich daneben die nüchterne Richtigkeit der Modernsten aus, die ihre Figuren auf einen lebensgrofsen Gartenzaun oder ein paar Quadratmeter Kartoffelacker kleben. Dass diese Arkaden, die so schlank emporsteigen und ein weites Landschaftsbild umspannen, in Wirklichkeit, das heifst im Verhältnis zu den Vordergrundsfiguren, kaum die Höhe einer mäfsigen Zimmerthüre haben, bringt einem erst eine Verstandesoperation zum Bewusstsein. Aber wie wenige, die sich dem Zauber der Eyckschen Bilder hingeben, werden gewahr, dass ein gut Teil derselben in dieser, von künstlerischer Weisheit eingegebenen Unregelmäfsigkeit seinen Ursprung hat. Denn auf blofser Unkenntnis und Naivetät beruht gewiss ein Verfahren nicht, dessen, von Dürer ganz abgesehen, selbst die Meister der italienischen Hochrenaissance nicht völlig entraten können.

Ich habe bisher ohne Weiteres die Bezeichnung unseres Bildes als Jan van Eyck zu Recht bestehend angenommen. Diesen Namen trug es schon in der Sammlung des Marquis of Exeter, lange bevor die Kunstgeschichte ihren Segen dazu gab. Die Tradition reicht aber noch wesentlich weiter zurück. Eine der Rückseite der Tafel aufgeklebte Notiz in holländischer Sprache und in der Schrift der zweiten Hälfte des XVIII Jahrhundert besagt, das Bild wäre von Jan van Eyck für den Abt von St. Martin in Ypern gemalt worden. Das beruht freilich auf einem Irrtum. Denn jene Stiftung des Abtes van Maelbeke, von der zuerst Vaernewyck, dann Guicciardini und van Mander sprechen, besteht aus einem grofsen Triptychon, dessen Mittelstück allerdings einige Verwandtschaft mit unserem Bilde zeigt. Man hat damit vermutlich nur ein Werk, das die Ueberlieferung dem Jan zuschrieb, mit einer bestimmten, in der Litteratur erwähnten Darstellung in Beziehung setzen wollen. Für beides lässt sich sogar der Beweis erbringen. Die litterarische Quelle, aus der die Kenntnis von dem Ypernbilde geschöpft war, wird am Schluss der Inschrift direkt genannt. Es ist die nach 1744 erschienene holländische Übersetzung von Florent le Comte's Cabinet des singularitez d'architecture, peinture et sculpture.

Dass aber in der That unsere Karthäuser Madonna seit noch früherer Zeit auf Jans Namen getauft war, dafür spricht ein von Bredius publizierter Katalog[1]) der am 17. April 1662 im Haag versteigerten künstlerischen Nachlassenschaft des Johann Chrisosthomus de Backer, bei Lebzeiten »Choordeecken« von Eindhoven. Hier heifst es unter No. 153: Een L. Vrouw met een Cathuyser, geschildert by Jan van Eyck, de vinder van de oly-verw. Wie es scheint, fand das Bild damals keinen Liebhaber, wenigstens fehlt der sonst meist angeführte Kaufpreis und der Name des Erwerbers.

Dieser durch mehr als zwei Jahrhunderte laufenden Tradition steht nun freilich eine andere Benennung gegenüber, die durch ihr frühes Datum Gewicht erhält. Denn wenn nicht Alles trügt, ist die Madonna aus Burleigh House dieselbe, deren Verlust De Laborde[2]) und nach ihm Crowe und Cavalcaselle als des einzigen authentischen Werkes des Hubert van Eyck betrauern. Die Authentizität fufst auf einer Notiz in dem von Blaise Hutter 1595 verfassten Inventar des Kunstbesitzes von Erzherzog Ernst, das eine Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Kinde, einem Engel und dem hl. Bernhard von Rupert van Eyck erwähnt.

Die Beschreibung lässt sich ohne Zwang auf unser Bild deuten. Der flüchtige Betrachter konnte leicht den Turm der hl. Barbara als Bestandteil der Hintergrundsarchitektur ansehen, während das weifse Mönchshabit des knienden Stifters ja wirklich für den hl. Bernhard typisch ist. War der Schreiber des Verzeichnisses dann auch mit der Künstlergeschichte seines Landes nicht vertraut, so mochte er wohl den Namen des Hubert, der ja selbst in den Niederlanden niemals populär geworden war, in Rupert verhört haben. Wird der Künstler doch sogar in gleichzeitigen Dokumenten gelegentlich Lubrecht van Eyke genannt.[3])

Nun ist kein Zweifel, dass gerade die Vergessenheit, in die Huberts Name vor dem glänzend aufsteigenden Ruhm Jans gesunken ist, dieser Tradition eine besondere

---

[1]) Obreens Archief V, Bd. 301.

[2]) De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, p. CXIV.

[3]) Ich sehe, dass auch Hymans in seiner Ausgabe von van Manders Malerbuch, p. 46, auf die blofse Beschreibung hin die Vermutung ausspricht, die beiden Bilder möchten identisch sein.

Bedeutung giebt. Damals wäre wohl Niemand auf eine Bezeichnung von so kunsthistorischem Hautgout verfallen. Aber ganz abgesehen davon, dass die Identität unserer Madonna mit jener von Blaise Hutters Inventar doch nicht absolut sichergestellt ist, können wir ein so unerwartetes Geschenk nicht hinnehmen, ohne zu versuchen, es uns nachträglich auch stilkritisch zu verdienen.

Freilich, ein festes Bild von Huberts künstlerischer Physiognomie zu gewinnen, ist bisher noch immer nicht gelungen. Beinahe Jeder, der das grofse Genter Altarwerk um das Geheimnis seiner Entstehung befragte, hat eine andere Antwort herausgehört. Die entgegengesetztesten Ansichten haben nicht nur ihre Vertreter, manchmal sogar auch ihre Anhänger gefunden. Ich muss mich begnügen, von dieser Frage hier abzusehen und zum Ausgangspunkt des Vergleichs nur diejenigen Werke zu nehmen, die von der modernen Forschung übereinstimmend — und, wie ich nicht säumen will hinzuzufügen, nach meiner Überzeugung auch mit Recht — auf Jans Namen geschrieben werden. Und da zeigt sich denn sofort, dass unser Marienbildchen durch eine Reihe gemeinsamer Züge mit dieser Gruppe von Bildern aufs engste verknüpft ist. Die Hoffnung, mit dem Nachweis der Madonna des Erzherzogs Ernst einen zweifellosen Ausdruck für die unbekannte Gröfse Hubert zu finden, muss also wohl aufgegeben werden.

Schon Eingangs erwähnte ich, dass die Stiftung des Kanzlers Rollin im Louvre denselben Kompositionsgedanken wie die Karthäuser-Madonna aufweist: seitliche Anordnung der Figuren und starke Betonung des landschaftlichen Hintergrundes, dessen Reiz noch durch die Arkadenumrahmung erhöht wird. Ob die Madonna mit dem Dominikaner in der Sammlung Rothschild in Paris sich diesem Schema anschliefst, kann ich aus der Beschreibung allein nicht entnehmen. Dagegen ist nicht zu übersehen, dass eine verwandte Anordnung bei dem Verlobungsbilde des Arnolfini wiederkehrt. Der Blick ins Freie wird hier durch das Spiegelbild des Zimmers mit der Eingangsthüre im Hohlspiegel an der Wand ersetzt. Dass dagegen in der perspektivischen Konstruktion unsere Madonna von diesen Bildern abweicht und dafür zwei anderen Werken Jans nahe kommt, habe ich schon oben ausgeführt.

Der Typus der Maria, ihre schlichte Frisur, kehren auf dem Dresdener Altärchen, der Madonna von Lucca, etwas weniger scharf ausgesprochen in dem Bilde mit dem Kanzler Rollin und noch immer kenntlich bei der mystischen Quelle in Madrid wieder. Nur lieblicher erscheint sie auf unserem Bilde durch die demutsvolle Neigung des Hauptes. Irre ich nicht, so hat Jan das Modell zu diesen Marienbildern im eigenen Hause gehabt, sie scheinen mir dieselben Züge, nur jugendlicher und weniger herb zu tragen wie das Bildnis, das er 1439 von seiner Gattin gemalt hat. Denkt man an den so durchaus verschiedenen Typus der Verkündigungs-Maria am Genter Altar und der damit übereinstimmenden Berliner Kirchen-Madonna, auf zwei Darstellungen, die sich auch sonst überaus nahe stehen, so ist hiermit vielleicht der Anhalt für eine ungefähre Datierung von Jans unbezeichneten Werken gegeben. — Dem Kinde steht jenes auf dem Frankfurter Gemälde am nächsten. Dieselben dünnen Gliedmafsen, die zu klein geratenen Hände und Füfse und der gleiche walzenförmige Rumpf mit den auffallenden Hautfalten. Auch in dem Ausdruck kindlicher Schlauheit wetteifern die beiden. Die Art, wie die Zehen des Kindes nur durch helle Punkte angegeben sind, findet sich ebenso auf dem Dresdener Altar. Für das stumpfnasige Mädchengesicht der hl. Barbara fehlt ein überzeugendes Pendant, während die eigentümliche Farbenstimmung ihrer Gewandung, Olivengrün und Violettrot, bei dem Donator in Dresden wiederkehrt. Das treffliche Mönchsporträt steht

in Auffassung wie Behandlung in einer Linie mit Jans übrigen Stifterbildnissen. Die Hände sind gegen sonst etwas kurzfingrig und von stärkerem Knochenbau. Der Fufsboden mit den sternförmigen Fliesen, die skulptierten Kapitäle finden sich aufser auf der Darstellung der mystischen Quelle ebenso auf den Bildern in Paris und Dresden. Auf diesem letzteren begegnen wir auch den schwarz-weifs-roten Baldachinfranzen, nur hat das Weifs hier einen Stich ins Grünliche. Solcher Detailübereinstimmungen ist wohl noch eine Menge aufzufinden, wenn man mit dem frischen Eindruck der Karthäuser-Madonna vor die übrigen Werke Jans tritt. Die Dresdener und Pariser Tafeln sind aufserdem auch als Beispiele gleicher Landschaftsbehandlung zu nennen. Aber eine so klare Luft, ein so blau sich wölbender Himmel mit den weifsen zerrinnenden Federwolken und den ziehenden Vogelschaaren findet sich erst wieder auf den Flügeln des Genter Altares. Auffallend und nicht auf der Höhe von Jans Naturbeobachtung ist die schematische Bildung der unteren Wolkenschichten, die an überfallende Wellenkämme erinnern und sich wie Reminiszenzen an die mittelalterlichen Wolkenkrausen ausnehmen. Auch einige für Jan van Eyck charakteristische Zeichnungsfehler, wie die Schulterlosigkeit der hl. Barbara, die zu kleinen Hände, dürfen nicht übersehen werden.

Noch eine Beobachtung möchte ich hier kurz vorbringen, weil sie von prinzipieller Bedeutung ist und einen Blick in Jans Arbeitsweise eröffnet. Sie betrifft die Lichtführung in seinen Bildern. Jans Figuren sind konsequent so beleuchtet, wie er sie in seinem Atelier vor sich sah, unter hohem Seitenlicht. So stellt er sie in seine erfundene Architektur hinein und wenn er auch in dieser letzteren den Lichteinfall im Allgemeinen entsprechend motiviert, ist er doch weit entfernt, alle oft sehr komplizierten Beleuchtungsmotive seiner Raumgestaltungen wieder auf die Modellierung der Figuren zurückwirken zu lassen. Auf dem Verlobungsbild des Arnolfini stehen die beiden Brautleute so weit vorne, dass das durch das seitliche Fenster eindringende Licht sie unmöglich so breit treffen kann, wie es in der Darstellung der Fall ist. Eine andere Lichtquelle ist aber, wie die beschatteten Fensterläden beweisen, nicht vorhanden. Am überraschendsten wirkt diese Sorglosigkeit indess da, wo er die Hintergrundswand durchbricht, um sein Landschaftsbild zu entfalten. Das Licht, das hier in breiten Strömen einfallen sollte, hellt kaum die nächsten Architekturteile auf, den Schattenschlag der Figuren lässt es völlig unberührt. So ist es auf dem Stiftungsgemälde des Rollin und ebenso auf der Verkündigungsdarstellung des Genter Altares. Sämtliche Figuren des Genter Altares sind von rechts oben erhellt, ob sich nun im Hintergrunde Fenster aufthun oder ob die Handlung sich unter freiem Himmel abspielt. Das drastischste Beispiel aber liefert die Dresdener Madonna. Hier sind alle Köpfe ohne Ausnahme von links beleuchtet und ebenso die Architektur des Mittelbildes und des linken Flügels. Das Kirchenschiff des rechten Flügels aber erhält sein Licht von der entgegengesetzten Seite durch das hinter der Katharina weit sich öffnende Fenster. Etwas von dieser Schwäche lässt sich auch in der Karthäuser-Madonna nicht verkennen, wenn schon gerade hier die Schatten mehr als sonstwo der Wirklichkeit entsprechend durch Reflexe aufgehellt sind. Nur im Stifterbildnis selbst hat die Altarbeleuchtung keine Einschränkung erfahren. Aber ist das in der That eine Schwäche? Jedenfalls entspringt sie dem durchaus künstlerischen Bedürfnis nach energischer Modellierung und plastischer Loslösung der Figuren. Für eine ganz ähnliche Nichtachtung der letzten optischen Richtigkeit bei Rubens schöpft Goethe die Begründung aus der Freiheit seiner eigenen Kunstanschauung. »Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und Sie können

immerhin sagen, es sei gegen die Natur. Allein, wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die Natur, so sage ich, es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, dass die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat.«

Nach der Verwandtschaft mit den obengenannten Bildern Jans ist auch unsere Madonna in das vierte Jahrzehnt des XV Jahrhunderts zu setzen und eher an den Schluss desselben, als an den Anfang. Für diese spätere Zeit spricht vor Allem der Umstand, dass kein zweites Werk von Jan sein malerisches Inventar, nicht nur einen Teil der Atelierausstattung, wie bei der Frankfurter Madonna, so unmittelbar auf dessen Nachfolger, Petrus Cristus, vererbt hat als eben dieses. Nirgends besser, als gerade in der Berliner Galerie lässt sich diese Beobachtung machen. Nur wenige Schritte von dem Eyck entfernt, hängen die beiden Altarflügel des Petrus Cristus von 1452, deren einer in seiner oberen Hälfte die Darstellung des englischen Grufses zeigt. Diese Madonna hier, mit ihren hinter die Ohren zurückgestrichenen, von einem Band zusammengehaltenen Haaren, den metallischen Lichtern, die den über die Schultern sich ausbreitenden Locken aufgesetzt sind, dem blauen, hermelinverbrämten Gewand und zinnoberrotem Mantel, ist das plebejische Ebenbild der holden Karthäuser-Madonna. Selbst für die Disposition des Gemaches, hat sich der jüngere Künstler an Jans Hallenbau inspiriert. Auch hier blickt man durch die Eingangsöffnung der linken Seitenwand und die Fenster der Rückwand auf eine weite Landschaft mit hohem Horizont, in der man selbst den an die Kugelakazien erinnernden Bäumen von der Promenade des Städtchens wieder begegnet. Nur erscheint alles vergröbert, herabgedrückt aus der Höhe künstlerischer Anschauung zu handwerksmäfsiger Borniertheit. Nicht allein in den Typen und im Charakter der Personen, auch in der Technik und der Fähigkeit der Naturnachahmung. Hier das einfache, solide aber beschränkte Talent, dort das malerische Genie, das mit seinen Offenbarungen für ein Jahrhundert unerreichte Muster und Objekte des reinsten und immer neuen Genusses für die fernsten Zeiten hinstellt.

ÜBER PETER VISCHER DEN ÄLTEREN

VON ROBERT VISCHER

Der Chor der katholischen Stiftskirche zu Baden im Schwarzwald, seit 1391, nach anderer Angabe seit 1431[1]) Gruftstätte des badischen Regentenhauses, ist trotz vielfacher Schädigung durch Schweden und Franzosen ziemlich reich an Denkmälern. Dieselben sind fast alle im Stil der entwickelten deutschen Renaissance[2]) und des barocken Geschmacks gehalten. Nur ein Werk gehört der Zeit an, da die deutsche Kunst von der Spätgotik abzukommen und dem italienischen Einfluss sich hinzugeben anfing: das in einer Nische an der westlichen Wand befindliche Grabmal des Markgrafen Friedrich II. Seine Bedeutung und Herkunft ist, soviel ich weifs, bisher nicht erkannt worden. Ich halte den aus Bronzeguss bestehenden Hauptteil desselben für eine Arbeit von Peter Vischer d. Ä. und gebe daher eine nähere Beschreibung.

Die Gestalt des Verewigten liegt lebensgrofs auf einer Paradetafel, angethan mit einem Schuppenhemd und darüber mit einem Kürass und mit Schenkeldecken von gestreckter Herzform. Die umschienten Unterbeine stemmen sich gegen einen kleinen heraldischen Löwen. Mit der ritterlichen Rüstung sind die Abzeichen der priesterlichen Würde des Verstorbenen verbunden, die Mitra und der Schultermantel, den ein reiches, an zwei Agraffen befestigtes Band über dem Brustharnisch zusammenhält. Diesen hat der Künstler mit zwei ordenartigen Rosetten geziert, worauf je eine herkulesartige Gestalt mit einem Schild in flüchtigem Relief angebracht ist. Das Schwert, welches die eine Hand, und der Bischofsstab, welchen die andere hielt, sind nicht mehr vorhanden.[3]) Die rechte ist über den Fingerlingen mit drei Ringen, die linke (ebenso) mit einem Ring versehen. Das Haupt ruht auf einem an den Ecken mit Quasten gezierten Kissen, dessen Überzug gleich der Aufsenseite des Pluviale aus einem reichen Brokatstoff besteht.

Das fein profilierte Gesicht zeigt einen streng feierlichen Ausdruck, der durch die hart geschlossenen, schmalen Lippen und die beiden, von den Nasenflügeln unter das breite, energische Kinn herablaufenden Furchen wesentlich verschärft wird und überdiess durch das Wellen- und Faltenspiel um die Augen etwas eigentümlich Feuriges, Konzentriertes erhält. Seine Züge schwanken zwischen individueller und typischer Bildung und man kann annehmen, dass nur ein ungenügendes Bildnis zur

[1]) Vergl. H. A. Schreiber, Baden im Grossherzogthum, Carlsruhe, 1828, S. 5, und die kleine Schrift: Die kath. Stiftsk. in Baden-Baden als Begräbnisstätte der Fürsten des Hauses Baden, ibid., s. a.

[2]) Vergl. Gmelins »Deutsche Renaissance«, Abt. 23.

[3]) Vergl. Expl. et descr. des tombeaux etc., qui se trouvent dans l'église de Baden, ibid. 1859.

Vorlage diente, doch P. Vischer hatte ja überhaupt einen Hang zum blofsen geistreichen Andeuten und zur Verallgemeinerung. Der Wuchs und die Haltung sind von einer Eleganz, wie sie damals nur ihm eigen war.

Mein erster Eindruck, dass P. Vischer d. Ä., der Meister dieses Werkes, gewann aber völlige Sicherheit, als ich die leicht reliefierten Apostelfigürchen am Saum des Pluviale betrachtete, denn sie sind durchaus in der Art dieses Bildners gehalten, und ein Fachgenosse aus Stuttgart, Herr Professor Dr. Ed. Paulus, den ich darauf hinwies, stimmte mir sofort unbedingt bei. Ich machte darnach von ungeleimtem Papier einige Abdrücke, welche bei der Anfertigung der Illustrationen zur Vorlage

Apostelfiguren vom Saum des Pluviale am Grabmal Markgraf Friedrichs von Baden. In der Stiftskirche zu Baden. Von Peter Vischer d. Ä.

dienten. Man wird sich überzeugen, dass diese (nur ca. 15 cm hohen) Figürchen mit den Aposteln an P. Vischers Monumenten zu Magdeburg, Römhild und an seinem Sebaldsgrabmal zu Nürnberg verwandt erscheinen. Freilich haben sie nicht so hohen Schwung, überhaupt nicht so viel Kunstwert, aber es galt hier ja nur, einen Mantelsaum auszuschmücken.[1]) Zur Rechtfertigung meiner Ansicht möchte ich besonders die verhältnismäfsig freie, kühne Form der Haltung und Wendung einiger Figuren, den weichen Fluss der Gewänder hervorheben, dazu die gerade Abgrenzung des

[1]) Die mir nicht bekannte Grabplatte des Peter Knity († 1505) in Krakau ist gleichfalls mit kleinen Apostelgestalten ausgestattet, wäre also auch zur Vergleichung heranzuziehen Vergl. W. Bode's Angabe in der Geschichte der deutschen Kunst, Grote, 1885, S. 151.

Unterteils der letzteren, wobei die Füfse gar nicht, oder nur die Zehen des Spielbeins sichtbar werden, ganz wie an seinen Apostelstatuetten in Magdeburg und Nürnberg. Von besonderer Schönheit ist der Apostel Andreas, der sich oben an dem linken, der Nische zugekehrten Gewandsaum befindet und für den Beschauer leider verborgen bleibt. Sein würdevolles, mild erhabenes Platohaupt erinnert an ähnliche Physiognomien unter den Aposteln des Sebaldgrabmals. Ein Zipfel seines Mantels hängt über die Kreuzverschränkung heraus. Dieses spielende, aus einer formalen Rücksicht hervorgegangene Motiv, das ich sonst nur an dem Gewandschmuck einer der Statuen des Maximiliangrabmals gesehen habe, entspricht der künstlerischen Eigenart Peter Vischers, der einen so starken Sinn für das Gefällige und Repräsentative hatte.

Aus den beigegebenen Abbildungen ist zu ersehen, dass einige dieser Figürchen von geringerem Kunstwerte sind und dass durchweg die Arme wegen mangelhafter Reliefperspektive zu kurz erscheinen. Man könnte daraus auf Beteiligung eines Gesellen schliefsen, der aber doch nach Vorlagen des Meisters gearbeitet haben dürfte. Von roher Hand sind nachträglich die Stirnfurchen des Verewigten eingegraben.

Die ganze Gestalt desselben mitsamt dem Kopfkissen besteht aus einem einheitlichen Bronzeguss, welcher in eine Steinplatte von spätgotischer Profilierung eingelassen ist. In den Rand derselben sind, von links nach rechts herumlaufend, folgende Worte gemeifselt:

Linke (obere) Schmalseite:

FRIDRC · EPS · TRAIECTE · EX · MARC ||

Vordere Langseite:

HON · BADN · HIC · IACET · VIXIT · ANIS (sic) · LIX · MN · II · DIES · XVI · OBIJT · XXIIII · Se ||

Rechte (untere) Schmalseite:

PTEMB · ANNO · DO · M · D · XVII ·

Auf Deutsch: Friedrich, Bischof von Utrecht, aus dem Geschlechte der Markgrafen von Baden, ruht hier, hat gelebt 59 Jahre, 2 Monate, 16 Tage, ist gestorben am 24. September 1517.

Die Ecken der Steinplatte, auf deren schrägem Gesims diese Worte stehen, sind mittelst Schlitzen in die Form von Trommeln übergeführt, welche den unteren Rand der Platte überschreiten und den bronzenen Säulen entgegenkommen. Man kann das als eine Variation des Würfelkapitäls bezeichnen. Der trommelförmige Unterteil reicht, unter Beibehaltung seiner cylindrischen Form, ohne in sphärische Zwickel überzugehen, in die Eckschlitze hinauf. Die Bronzesäulen — drei an Zahl, da auch die Mitte des Randes der vorderen Langseite eine Unterstützung verlangt — sind in jener frei naiven Art stilisiert, welche der Kunst des Übergangs zur Renaissance und besonders den Werken P. Vischers eigen ist. Ihr Schaft ist spitzblättrig geschuppt. Ihr Kapitäl besteht nach Art der attischen Basis aus zwei Pfühlen mit einer Hohlkehle inmitten. Ein niedriges, rundes Kämpferstück darüber stimmt in Form und Umfang mit den hier aufliegenden Ecktrommeln der Steintafel überein. Der untere Pfühl ist mit einer Reihe von Rundfalten, oder »Pfeifen«, geschmückt, deren Oberteile schräg abgeschnitten und eingemuldet sind. Mit einer ähnlichen, aber unbeschnittenen Reihe von Rundfalten ist auch am Fufs dieser Säulen der auf einem nur leicht eingezogenen Trochilos ruhende Pfühl versehen. Eine Kehle und ein schräg profiliertes Ringglied leiten hier zum Schaft herauf. — Von den kleineren Zwischengliedern sehe ich ab. — Diese phantastischen Renaissancesäulen von Bronze

stehen aber mit ihren Füſsen auf steinernen Untersätzen, welche in der Hauptsache aus einer Hohlkehle und einer schräg kannelierten Rundplatte bestehen. Die letzteren sind spätgotisch stilisiert und gehören zum Boden des Ganzen, so zu sagen zur unteren Paradetafel. Hier liegt auf einem Mattengeflecht, das unter dem Kopf gerollt ist, die Gestalt des zum Skelett verwandelten Toten. Er hält mit gekreuzten Armen eine Schriftrolle. Unter seinen Füſsen ringeln sich Schlangen. — Wegen der Absperrung dieses ganzen unteren Teils durch ein Gitter konnte ich mich nicht überzeugen, aus welchem Stoffe das Skelett hergestellt ist. Wie es scheint, hat der unbekannte Verfertiger desselben zuerst ein eisernes Gestänge gemacht und dann hierüber in Thon oder Stuck die organische Form der Knochen aufgetragen. Einen entschiedenen Mangel an Kenntnis des menschlichen Leibes bekunden die falsch gestellten, fassreifenartigen Brustrippen. Sie laufen einfach horizontal, in winkelrechtem Verhältnis zur Rückensäule, statt in schrägen Schwingungen.

Am Rande der Steinplatte, worauf das Gerippe ruht, stehen folgende Worte:

Linke (obere) Schmalseite:

MORTEM • ꝯM • VTA ||

Vordere Langseite:

MVTAR • PLEOSQ • || (hier Unterbrechung durch den Fuſs der Mittelsäule) VIDI • SECVTVS • ||

Rechte untere Schmalseite:

EOSDEM • EꝯE • IAꝯO •

Auf Deutsch etwa: Gar viele sah ich sterben. Da seht mich, ihren Erben.

Über diesem Denkmal ist an der Nischenwand ein Engel mit dem Baden-Sponheimischen Wappen in Stein angebracht. Ihm sind die bekannten Merkmale mittelmäſsiger Skulpturen von spätgotischen Steinmetzen eigen: trockene schematische Behandlung, übertrieben wehmütige Miene und Kopfhaltung, manieriert geschwungene Augenlider, herabgezogene Mundwinkel. Sein linker Flügel ist (in ungeschickter Verkürzung) nach hinten übergeknickt. Das Federwerk der Flügel erstreckt sich über die Brust und umgiebt dieselbe fürtuchartig. Das Wappen wurde später mit Rot und Gold koloriert und zugleich wurden sechszehn auf Kupferplatten mit Rot und Gold gemalte Ahnenwappen hinzugefügt.

Was an diesem Grabmal nicht aus Bronze besteht, ist, wie schon die Beschreibung entnehmen lieſs, nicht von P. Vischer in Nürnberg, sondern von anderen Händen an Ort und Stelle hergestellt. An dem korbhenkelförmigen, von spätgotischen Halbsäulen getragenen Nischenbogen, dessen kielförmig geschweifter Rahmen mit Krabben und Schlussblume geziert ist, sind Steinmetzenzeichen angebracht.

Auch das ebendort befindliche Grabmal der Markgräfin Ottilie, der reichen Erbin von Katzenellenbogen, möge hier dem Interesse empfohlen sein. Es ist gleichfalls ein Bronzebildwerk vom Jahre 1517, und zwar, wie mir schien, aus der Werkstatt von Peter Vischer. Ihre Gestalt, bestehend aus einem flachen Reliefguss, den man im Jahre 1802 auf eine klassizistische Platte befestigt hat, ist in nonnenartigem Trauermantel betend dargestellt. Ihr Untergewand besteht aus einem reichen Brokatstoff. Das Kopftuch umhüllt Kinn und Hals. In der gedruckten Beschreibung der Kirche ist zu lesen, dass dieses »Bild« ehemals mit vielen anderen Denkmalen nach Rastatt gekommen, um »geputzt« zu werden, und dass dabei ein Teil der Inschrift verloren gegangen sei. Diese aber habe gelautet:

ANNO • DOMINI • MDXVII • DIE • ASSVMPTIONIS • B • MARIAE • || OBIIT • ILLVSTRIS • DOMINA • OTTILIA • ILLVSTRIS • || PRINCIPIS • DOMINI • CHRISTOPHERI • CONJVX • LEGITIMA • || EX VETVSTA • COMITVM • DE • CATTIMELIBOGEN • || FAMILIA • PROGENITA • CVJVS • ANIMA • VIVAT • || IN • PACE • AETERNA •

Die noch vorhandene Inschrift (unter dem Bildnis) lautet:

FOECVNDISSIMAE [1]) || PRINCIPVM GENITRICI OTTILIAE || MARCHIONIS CHRISTOPHORI || BADENS • CONJVGI NATAE || EX COMITIBVS CATTIMELIBOCI || A • MCCCCLVIII MORTVE || A • MDXVII D • XV • AUG • DICATVM OLIM || HOC MONVMENTVM IN PRISTINVM || DECVS RESTITVTVM EST A • MDCCCII •

Vier Schildchen, zwei zu Füfsen ihrer Gestalt und zwei zu Seiten der Inschrift, enthalten die Wappen von Katzenellenbogen, Nassau, Württemberg und Virneburg. Die beiden oberen Wappenschilde sind von Bronze und alt, die beiden unteren von Stein und neu, zusammengehörig mit der albernen Steinplatte,[2]) welche jetzt den Grund des Reliefs bildet. In diesem lässt mich namentlich die schöne Gewandung auf einen Schüler von Peter Vischer d. Ä. schliefsen.

[1]) Sie hat fünfzehn Kinder geboren.

[2]) Sie hat an den Flanken Pilaster mit ikonischen Kapitälen, oben einen (blinden) Rundbogenfries und darüber einen antiken Giebel mit gotischen Eckfialen.