Werk

Titel: Die Madonna mit dem Karthäuser und Heiligen von Jan van Eyck. Mit einer Tafel in ...

Autor: Tschudi, Hugo von

Ort: Berlin

Jahr: 1894

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0015|LOG_0044

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

JAN VAN EYCK

MADONNA MIT HEILIGEN UND STIFTERN

ORIGINAL BEI BARON GUSTAVE DE ROTHSCHILD IN PARIS

HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI

DIE MADONNA MIT DEM KARTHÄUSER UND HEILIGEN VON JAN VAN EYCK

VON HUGO V. TSCHUDI

Als ich im Jahre 1889 das kurz zuvor für die Königlichen Museen erworbene Bildchen, die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck in diesen Blättern besprach, musste ich die Frage nach dem Verhältnis desselben zu einem anderen Gemälde des Meisters, das nach Crowe und Cavalcaselle die Madonna mit einem knieenden Dominikaner darstellen sollte, unentschieden lassen. Später erst habe ich dieses zweite Bild kennen gelernt und seitdem wiederholt gesehen. Gegen alles Erwarten grofs zeigte sich nun die Verwandtschaft zwischen den beiden Werken, ja gröfser als diejenige zwischen irgend welchen anderen Schöpfungen Jans, die beiden Franziskusdarstellungen ausgenommen. Dieser überraschende Zusammenhang, sowie der Umstand, dass die merkwürdige Tafel noch nirgends abgebildet und nur sehr ungenau beschrieben worden war, lässt eine kurze Schilderung derselben an dieser Stelle wohl gerechtfertigt erscheinen. Der beistehenden Heliogravure liegt eine von Braun in meinem Auftrage angefertigte Photographie zu Grunde, deren Herstellung der Besitzer des Bildes, Baron Gustav von Rothschild in Paris, in liebenswürdigster Weise gestattet hatte.

Unter einem prunkreichen Baldachin steht Maria, die Himmelskönigin, das segnende Kind auf dem Arm. Die ganze Farbenpracht seiner Palette lässt der Meister hier aufleuchten. Den Hintergrund bildet ein rot und grün gemusterter Goldbrokat auf dem grofse blaue Blumen stehen. Ein Band, das weit geschwungene Ranken umschlingt, trägt die Worte AVE, GRA, PLEA. Grüne Fransen umsäumen das Dach und den persischen Teppich, der unter den Füfsen der Madonna die Fliesen des Fufsbodens deckt. Sie selbst ist von einem weitfaltigen blauen Mantel eingehüllt, der mit einem juwelenbesetzten Saum auf den Boden stöfst. Darunter, nur wenig sichbar, ein tiefrotes hermelinverbrämtes Gewand von einem grünen golddurchwirkten Gürtel umschlossen.

Noch gehoben erscheint dieses koloristische Prachtstück durch zwei dicht daran gerückte neutralfarbige Massen: das weifse Karthäuserhabit des knieenden Stifters und das Schwarz des Mantels, der die zur anderen Seite stehende Nonne vom Scheitel bis zur Sohle umhüllt und nur ein Stückchen des weifsen Kopftuches und einen schmalen Streifen des grauvioletten Untergewandes sehen lässt. Eine kräftigere Note wird wieder in der heiligen Barbara angeschlagen die mit ihrem zinnoberroten Mantel und grünen Brokatkleid den Kontrast zwischen dem Weifs der Mönchskutte und den tiefen Tönen der Gegenseite einigermafsen mildert.

Ort der Handlung ist eine romanische Loggia, auf deren Fufsboden helle blaugemusterte Fliesen mit Platten aus Porphyr und Verde antico abwechseln; grüne und schwarze Marmorsäulen erheben sich über dem Parapet, das wie die Wandung oben einen gleichmäfsig bräunlichen Anstrich zeigt.

Durch die niederen Bogenöffnungen, an den Köpfen der Heiligen vorbei, strebt der Blick hinaus in eine weithin sich dehnende Landschaft. Ein idyllisch beschaulicher Vorgang drinnen, ein Traumbild sehnsuchtsvoller Frömmigkeit, und draufsen das frisch pulsierende Alltagsleben, ein Stück unmittelbarster, treu geschilderter Wirklichkeit. Von einem fernen schneebedeckten Gebirgszug strömt an burgengekrönten Vorbergen vorüber ein mächtiger Fluss in Windungen dem Vordergrund zu. An seinem Ufer dehnt sich eine befestigte turmreiche Stadt; mit hohem Bogen überspannt ihn eine steinerne Brücke, die ein gotischer Bildstock schmückt, und auf der es von Menschen wimmelt. Schwäne schwimmen auf dem Wasser, ein vollbesetzter Kahn gleitet darüber hin, andere Bote haben am Ufer angelegt. Die Thorbogen der Stadtmauer öffnen sich auf das geschäftige Treiben der Gasse. Auf der Strafse vorn ein Bauernwagen von einem Leinwanddache überspannt, unter dem ein Pärchen vorlugt. Am Himmel ein Zug Kraniche und darüber leichte Haufenwolken. Zur Linken erstreckt sich ein Obstbaumgelände, ein Reiter und ein Jäger mit Speer ziehen des Weges, auch ein lustwandelndes Paar fehlt nicht. Schafe weiden auf einer grünen Trift, aus einem Thaleinschnitt ragen ein Kirchturm und Hausdächer empor, eine Herde Rinder steht auf einer Bergkuppe scharf gegen die Luft und aus der Ferne glänzen wieder die Schneehäupter herüber. Fremdartig genug ragt inmitten dieser Landschaft das Attribut der Barbara auf, ein massiger gotischer Turm mit durchbrochenem Helm. Durch das dreiteilige von einem geschweiften Spitzbogen überspanntes Fenster blickt man in das Innere, wo sich von einem sternenbesäten blauen Grund die Bronzestatue des Mars — wie eine Unterschrift besagt — abhebt.

Vergleicht man dieses Gemälde mit dem Berliner Bild, so fällt vor allem die Übereinstimmung des Stifters auf. Hier wie dort ist derselbe Karthäuser dargestellt, die Warze auf der Nasenwurzel schliefst jeden Zweifel aus, nur jugendlicher aber keineswegs liebenswürdiger erscheinen die derben beschränkten Züge auf der Rothschildschen Tafel. Die Übereinstimmung bleibt aber nicht bei der Identität der Persönlichkeit stehen, sie erstreckt sich auf die ganze Haltung, den Wurf des Gewandes, den Bruch der einzelnen Falten. Immerhin kann von einer blofsen Kopie nicht die Rede sein. Verschiedene kleine Abweichungen, namentlich die etwas veränderte Stellung der Hände, verraten den frei gestaltenden Künstler, der in beiden Fällen nur dieselbe Skizze als Grundlage benutzte. Weicher und geschmeidiger zeigt sich die Drapierung auf dem Berliner Bilde, aber vielleicht steht die Scharfbrüchigkeit des Stoffes auf dem anderen der Natur noch näher.

Nicht viel erheblicher sind die Unterschiede in der Darstellung der hl. Barbara, aber sie sind zu Gunsten derjenigen auf dem Rothschildschen Gemälde ausgefallen. Freier und gröfser steht sie neben dem Stifter, der weiter geöffnete Mantel, dessen einer Zipfel emporgezogen und über den rechten Arm geschlagen ist, lässt den Körper und die oberen Gliedmafsen deutlicher hervortreten. Leicht und doch entschieden legt sich die Rechte auf die Schulter des Schutzbefohlenen, während die Linke, die Palme zwischen Daumen und Zeigefinger haltend, auf die Madonna deutet. Wie diese sprechende Hand statt dessen bei uns den unmittelbar herangerückten Turm ergreift, kommt der etwas verkümmerten Haltung der Figur keineswegs zu gute.

War bisher die allgemeine Anordnung wenigstens durchaus identisch, so zeigt dagegen die Madonna trotz der übereinstimmenden Funktion, Ähnlichkeit des Typus, der Haartracht und Gewandung doch ein wesentlich anderes Bewegungsmotiv. Auf dem Berliner Bild scheint sie plötzlich im Gehen inne zu halten und indem sie das segnende Kind auf den Händen frei vor sich hält, neigt sich der Oberkörper leicht zurück. Hier aber steht sie, der ceremoniellen Anordnung entsprechend, beinahe gerade nach vorn gewendet unter dem Thronhimmel. Die Folge ist, dass das Jesulein, das sie mit beiden Händen fest an sich drückt, die unteren Extremitäten ganz im Profil zeigt und dafür Brust und Kopf mit starker Wendung nach dem Stifter hin dreht. Er ist ein Zwillingsbruder des anderen, aber mit holdseligerem Ausdruck waltet er hier seines Amtes. Merkwürdigerweise findet sich nun in der Nonne die Haltung der Berliner Madonna treu wiederholt: die seitliche Ansicht, der zurückgebogene Oberkörper und das vorgeneigte Haupt. Nur ist es hier die frei hinausgehaltene Krone, die zur mechanischen Motivierung dient. Diese dreifache Krone lässt in ihrer Trägerin die hl. Elisabeth erkennen, auf deren dreifache Heiligkeit als Jungfrau, Gattin und Witwe sie sich bezieht. So weit die formalen Übereinstimmungen, aber auch da, wo die beiden Darstellungen aus einander gehen, wie in der Raumgestaltung, dem Landschaftsbild, ist die stilistische Gleichheit nicht zu verkennen. Sie ist es gerade, die selbst da, wo sich die Formgebung völlig deckt, keinen Gedanken an eine nur nachahmende Hand aufkommen lässt. Ein und derselbe Meister hat beide Werke geschaffen.

Ist dieser Meister Jan van Eyck?

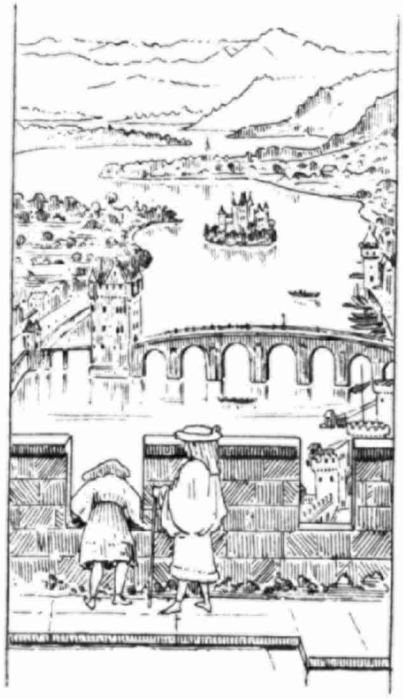
Seitdem die kleine Karthäusermadonna aus Burleighhouse in die Berliner Galerie versetzt worden, sind wiederholt Zweifel an der Richtigkeit dieser Benennung laut geworden, zwar nicht öffentlich, aber von Männern, die mit der Feinheit künstlerischen Empfindens genaue Kenntnis der altniederländischen Malerei verbinden. Man dachte an den alten Hubert, wobei wohl nur der Wunsch ein selbständiges Bild dieses Meisters zu besitzen und die Notiz im Inventar des Blaise Hutter den zureichenden Grund abgaben; man wies aber auch auf Petrus Cristus oder einen verwandten sonst allerdings nicht fassbaren Eyckschüler.

Ich kann nicht leugnen, dass ich selbst, trotzdem ich bei der Publikation unseres Bildchens beide Möglichkeiten erwogen und abgelehnt hatte, mich dennoch allgemach der letzteren Meinung zuneigte. Das Gemälde bei Rothschild scheint mir nun wohl geeignet, diesen Schwankungen ein Ende zu machen und zwar, um es gleich zu sagen, zu Gunsten der Urheberschaft von Jan. Wie dieses fraglos demselben Künstler angehört, der unser Täfelchen gemacht hat, so eng verknüpft die stilkritische Analyse dasselbe mit einer Reihe von Werken, die bisher unbeanstandet unter dem Namen des jüngeren Eyck gingen.

Zunächst die Madonna. Diesem freundlichen aber etwas bausbackenen Antlitz mit der breiten Stirn, den schlichten hinter die Ohren gestrichenen Haaren, die sich erst über der Schulter in freiem Gelock ausbreiten, den hoch geschwungenen Brauen und den breit gestellten Augen, vor allem aber dem kleinen Mund, dem die dünne Ober- und die volle Unterlippe einen stark individuellen Charakter geben, begegnen wir wieder bei der Madonna von Lucca, derjenigen auf dem Dresdener Altärchen und dem Votivbild des Kanzlers Rollin. Besonders die Madonna von Lucca erscheint durch die gleiche Neigung des Hauptes, den unter gesenkten Lidern nach unten gerichteten Blick und durch gleichen Schmuck und gleiche Tracht als ihr treues Ebenbild. Ihre linke Hand hinwieder zeigt in der Art ihrer Bewegung, der bei Jan sonst ungewohnten gelösten Fingerstellung, die gröfste Ähnlichkeit mit der entsprechenden

Hand der Palamadonna. Der Teppich, auf dem sie steht, kehrt völlig übereinstimmend, nur anders gesäumt, auf dem Dresdener Triptychon wieder. Welche Beweiskraft diesem Umstand zukommt, lehrt ein Blick auf das Bild des Petrus Cristus im Städelschen Institut, wo derselbe Teppich dargestellt ist wie auf der Madonna von Lucca, aber unbeholfen, mit hart konturiertem Muster, in jedem Pinselstrich eine andere und dürftige Formanschauung verratend.

Für die hl. Elisabeth bietet die meisten Vergleichsmomente die Gattin des Arnolfini. Die porträthaften Züge der letzteren finden wir hier freilich nicht, umsomehr fällt die Übereinstimmung in der Zeichnung der langgeschlitzten Augen auf. Deutlich erinnern an jene die Haltung des Körpers, der vorgedrängte Unterleib, über dem sich der Mantel bauscht und die schmiegsame Bildung der langfingrigen Hand.



Jan van Eyck.
Madonna mit dem Kanzler Rollin.
Ausschnitt.

Die Kapitäle in den reichen Formen des Übergangsstiles sind uns von dem romanischen Kirchenschiff des Dresdener Altärchens und dem Hallenbau auf der Votivtafel des Kanzlers Rollin bekannt.

Dieses letztgenannte Gemälde bringt nun noch ein Moment, das für unsere Frage schwerer wiegt, als alle bisher berührten. Wenn von der für die junge Malkunst überraschendsten Fähigkeit Jan van Eycks die Rede ist, ein Landschaftsbild, reich, üppig und lachend, wie es dem naiven Auge erscheint, auf die Tafel zu zaubern, wird man immer in erster Linie den Ausblick aus jenen Hallenbogen auf das im Sonnenglanz schimmernde Flussthal nennen; welches Wohlgefallen der Meister selbst an seiner Schöpfung gefunden, lehrt, dass er dasselbe Motiv noch einmal mit gleicher Frische auf dem Rothschildschen Bilde schildert. Das Motiv ist dasselbe, aber im einzelnen finden sich zahlreiche Abweichungen. Zunächst hindert der Baldachin den Blick auf das linksseitige Ufer, es fehlt die breite zwischen den Brücken im Strome liegende Insel, der Kopf der Nonne verdeckt einen Teil der Stadt, die sich dafür um so weiter nach rechts hin dehnt und statt der dort nahe dem Brückenkopf gelegenen Kathedrale einen langgestreckten Kirchenbau mit hohem Spitzturm aufweist. In ähnlicher Weise hat Roger van der Wyden auf dem Bladelinaltar in Berlin und dem Münchener Triptychon mit Elementen des Stadtbildes von Middelburg frei geschaltet. Dass Jan dieselbe Ansicht zweimal verwertet, legt in der That die Vermutung nahe, auch er habe hier ein Stück selbstgeschauter Welt zur Darstellung gebracht. Schon vor der Tafel des Kanzlers Rollin wurde die Frage nach dem Namen der Stadt gestellt. Der eine dachte seltsamerweise an Brügge, aber auch Maestricht und Lyon, an die sich andere erinnert sahen, scheinen nicht überzeugend. Möglich dass für die breit hingelagerten Schneeberge und dem mächtigen die Stadtmauern bespülenden Strom das Urbild auf der Pyrenäenhalbinsel zu suchen ist.

Zieht man alle die angeführten Momente in Rechnung, so wird man schwerlich zu einem anderen Resultate gelangen können, als dass auch das Rothschildsche Bild unter der Hand des Jan van Eyck entstanden ist. Im ganzen Bereich der altniederländischen Kunst finden sich nirgends Werke verschiedener Meister, die eine nur annähernd gleiche gegenständliche wie stilistische Übereinstimmung aufwiesen. Dieses Urteil wird auch durch den Umstand nicht erschüttert, dass unser Bild sich nicht durchweg auf der Höhe von Jans besten Schöpfungen hält. Am auffallendsten obgleich nicht geradezu störend ist die verfehlte Linearperspektive. Die Fluchtlinien des Fufsbodens treffen sich erst hoch über dem Horizont, ja erst jenseits der Oberkante der Tafel, während diejenigen der Kapitäle annähernd richtig konstruiert erscheinen. Indess ist Jan van Eyck den strengsten Anforderungen auf diesem Gebiete nirgends gewachsen, wiederholt, wie auf der Anbetung des Lammes und der Petersburger Verkündigung, ergiebt die Nachprüfung einen doppelten Horizont. Auch vermisst man etwas die weiche und doch energische Farbenstimmung und das dämmernde Halbdunkel, das gerade beim Bild des Kanzlers Rollin im Gegensatz zu der klaren Landschaft so zauberhaft wirkt. Motiviert wird diese veränderte koloristische Haltung hier freilich durch das von allen Seiten frei in die offene Bogenhalle eindringende Tageslicht. Immerhin ist die Mutter Gottes auf dem leuchtenden Brokatgrund ein Stück Farbenpoesie, wie es nur Jan zu dichten verstand. Und über alle Anfechtung erhaben ist die landschaftliche Ferne, der kein andrer Niederländer aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat. Einige Unbestimmtheiten im Mittelgrund links scheinen durch Übermalung verschuldet zu sein.

Dass dieses Werk in Paris, wo man im Louvrebild einen so nahverwandten Sprössling der Eyckschen Werkstatt besafs, den richtigen Namen trug, ist nicht zu verwundern. Um so seltsamer, dass es der kunsthistorischen Forschung so gut wie unbekannt blieb. Wo es in der Litteratur erwähnt wird, geschieht dies nur auf Grund der Notiz bei Crowe und Cavalcaselle, und dass diese selbst es nie gesehen, ergiebt sich klar aus den dürftigen und ungenauen Worten ihrer Beschreibung. In der That verrät eine Anmerkung der englischen Ausgabe, dass sie ihre Kenntnis desselben nur einer kurzen Mitteilung Otto Mündlers verdanken. Das Bild befand sich damals bei Baron James Rothschild und weiter vermag ich auch nicht dessen Geschichte zurück zu verfolgen. Ebensowenig ergab sich ein Anhalt zur Bestimmung des Karthäuser Stifters. Dass er von der hl. Barbara vorgestellt wird, zu der sich hier noch eine zweite Heilige gesellt, lässt nicht einmal über seinen Taufnamen eine Vermutung aufkommen.

Auch für die genaue chronologische Einordnung dieses Gemäldes in das Werk des Meisters fehlt es an einer sicheren Unterlage. Kein Stück der Bildergruppe, mit der es stilistisch am nächsten zusammenhängt, trägt eine Jahreszahl. Indess lässt sich doch aus mancherlei Eigentümlichkeiten die einzelne dieser Tafeln mit datierten Bildern aus den dreifsigern Jahren teilen und dem bejahrten Aussehen des Kanzlers Rollin, der freilich noch nicht die greisenhaften Züge des Porträts trägt, das im fünften Decennium Roger van der Weyden von ihm malte, mit Sicherheit auf die Zeit nach dem Genter Altar schliefsen. Früher schon hatte ich das Berliner Bildchen der letzten Periode Jans zugeteilt. Etwas älter muss dasjenige bei Rothschild sein, wenn das jugendlichere Aussehen des Stifters hier auf keiner Täuschung beruht.

Zu demselben Resultat scheint eine Vergleichung des Stils der beiden Werke zu führen. Schon das gröfsere Ausmafs,[1]) die Pracht der Dekoration und die cere-

[1]) Das Bild, das auf Eichenholz gemalt ist, misst ungefähr 0,50 : 0,66 m. Die Figurenhöhe beträgt beinahe das dreifache wie auf dem Berliner Bild.