

## Werk

**Titel:** Bernaert van Orley. Orleys Anfänge und die Brüsseler Kunst. Mit einer Tafel in Li...

**Autor:** Friedländer, Max J.

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1908

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572\\_0029](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0029) | LOG\_0036

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## BERNAERT VAN ORLEY

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

## I. ORLEYS ANFÄNGE UND DIE BRÜSSELER KUNST

Die fleißige Arbeit belgischer Archivforscher hat recht viel von den Lebensumständen Bernaerts van Orley ans Licht gebracht. Die Kunst dieses Meisters aber ist unbekannt geblieben<sup>1)</sup>.

Da mehrere Arbeiten Orleys, inschriftlich oder urkundlich beglaubigt, in viel besuchten Galerien als Ausgangspunkte des stilkritischen Vorwärtsschreitens sich anbieten, erscheint es auffallend, daß die Vorstellung von dieser Kunst so nebelhaft ist. Die Hauptschuld liegt gewiß in dem verwirrenden Mitreden Unberufener, gegen deren laute Mitteilungen die spärlichen Aussagen der Berufenen — in unserem Falle namentlich L. Scheiblers — nicht aufkommen konnten.

Die Aufgabe enthüllt dem, der sich ihr ernst und hoffnungsvoll nähert, überraschende Schwierigkeiten. Verhältnismäßig leicht wird die stilkritische Arbeit, wann es gilt, die Persönlichkeit eines großen Meisters aufzufassen. Im Vertrauen, daß die geniale Individualität sich stets deutlich und unnachahmlich äußern werde, können wir ein Wegstück vorwärts kommen. Und leicht — aus ganz anderen Gründen — ist es zumeist, das »Werk« eines kleinen Meisters abzugrenzen, da Unarten, Gewohnheiten, bestimmte Lücken in der Formenkenntnis, als Merkmale der stilkritischen Arbeit Hilfe leisten. Die Mittelgroßen sind es, die den Beobachter zumeist zu äffen und zu verhöhnen scheinen, die Ehrgeizigen und Eiteln ganz besonders, die in unruhiger Zeit mit Beweglichkeit bald diese, bald jene Wege gehen, von dem sich wandelnden Geschmacke, den wechselnden Wünschen ihrer Auftraggeber geleitet werden. Quentin Massys etwa und Pieter Bruegel sind Persönlichkeiten, deren Entwicklung sich logisch und sinnvoll vollzieht. Und der Meister der weiblichen Halbfiguren, der zu den Kleinen gehört, verleugnet nie gewisse Fehler, bleibt in einem engen, leicht übersehbaren Kreise. Orley aber ist, streng genommen, als Persönlichkeit nicht faßbar, wenn andererseits geschickt und klug genug, um leicht Fehler und Angewöhnungen abzustreifen. Des erhebenden Anblicks, den die natürliche Entfaltung einer Begabung gewährt, werden wir nicht teilhaft. Zwischen den Gruppen von Schöpfungen, die sich je um ein beglaubigtes Werk des Meisters zusammenbringen lassen, scheint die Ver-

<sup>1)</sup> Ein Beispiel der Verwirrung, die selbst dort herrscht, wo Klarheit am leichtesten erreichbar ist, nämlich in der Brüsseler Galerie: Das Haneton-Triptychon, das aus der Brüsseler St. Gudule-Kirche stammt, wo es traditionell Orleys Namen führte, erscheint im Brüsseler Katalog von 1889 als »Orley« (Nr. 40), im Katalog von 1900 als »*maitre de Ste-Gudule*« (Nr. 559), im Katalog von 1906 als »*Colin de Coter*«.



Abb. 1. Colijn de Coter  
Johannes Evangelista  
Paris, Privatbesitz

bindung zu fehlen; mindestens wirkt das Nacheinander der Gestaltungsweisen nicht wie etwas Notwendiges. Das den Beobachter mit Sicherheit erfüllende Gefühl, das die Erkenntnis organischer Entwicklung mit sich bringt, stellt sich nicht ein. Und die peinliche Unsicherheit wird durch die Erwägung verstärkt, daß Gemachtes leichter als Entstandenes nachgeahmt werden kann, daß also die Gefahr, Arbeiten Orleys mit Arbeiten seiner Nachahmer zu verwechseln, von vornherein gefürchtet werden muß. Orley war erfolgreich, vom Hof begünstigt, stand im hellen Lichte, war in einer Stadt tätig, in der zu jener Zeit starkes Bedürfnis zu befriedigen war. Die Brüsseler Kunst lag, so lange Orley tätig war, durchaus unter seiner Herrschaft. Das wesentliche kunstgeschichtliche Interesse an der Orleyschen Kunst scheint mit der Vorstellung verbunden zu sein, daß wir ein typisches Schaffen kennen lernen, daß wir den allgemeinen Geschmackswandel, der sich zwischen 1510 und 1540 in Brabant vollzog, verfolgen, daß wir dieses Allgemeine auf keine Art besser verfolgen können oder auch nur ebensogut. Massigny gehört einer anderen Generation, und sein stilsicheres Schaffen ward vom Wandel der Zeit nur leicht berührt.

Bosch war eine eigensinnige Persönlichkeit. So beweglich und bereit, im Strome zu schwimmen wie Orley, war keiner, selbst Jan Gossaert nicht, der ihm freilich am ähnlichsten ist. Über den Gegensatz zwischen Orley und Gossaert, über das Verhältnis zwischen diesen Meistern, wird noch viel zu sagen sein. Hier sei nur daran erinnert, daß Jan Gossaert unstät umhergetrieben wurde, seine Anregungen weithin über die Niederlande ausstreute, während der seßhafte Rivale die Wirkung seines Schaffens auf

eine Kunststätte konzentrierte und seinen Stil auf engbegrenztem Felde zur Herrschaft brachte.

Bernaert van Orley kam in Brüssel zur Welt. Van Mander<sup>1)</sup>, der seinen Geschlechtsnamen nicht zu kennen scheint, spricht von Barent van Brussel. Der Maler selbst nennt sich Bruxellanus. Auf seine Herkunft und seine Familienumstände hat ein von Alex Pinchart<sup>2)</sup> in den königlichen Archiven gefundenes Dokument Licht verbreitet. Im Jahre 1527 ward zu Brüssel ein Verfahren eingeleitet gegen Bernaert und seine Sippe sowie gegen eine Reihe anderer Maler und Bildweber, die gemeinsam den »Irrlehren« des Prädikanten Jakob van der Elst gelauscht hatten. Wir finden neben Bernaert verzeichnet seinen Vater Valentin mit der Gattin, dann die Frau Bernaerts, Agnes Seghers, die beiden Brüder Everard und Gommar, einen Neffen Schemier, ferner die Maler Jean van Coninxloo (»son parent«) mit der Frau Elisabeth, den Maler Jean Tons mit dem Sohne Henri, eine Anzahl Bildweber, dabei den berühmten Pierre de Pannemaker, u. a. Das Schriftstück enthält auch mehrere Altersangaben. Valentin van Orley, der Vater unseres Meisters, war 1527 61 Jahre alt, Bernaerts Weib Agnes 34—35, sein Bruder Everard 36—37; Gommars Alter scheint nicht angegeben zu sein, leider auch Bernaerts Alter nicht.



Abb. 2. Colijn de Coter  
Magdalena  
Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

<sup>1)</sup> Het Schilder-boeck (1618) fo 133 vo.

<sup>2)</sup> Crowe et Cavalcaselle, Les anciens peintres flamands, 1863 Brüssel, Paris, II (Annotations) S. CCLXXXVII. — Alphonse Wauters, B. v. O., in der Serie: les artistes célèbres, Paris, librairie de l'art, S. 18. — Das Dokument war nach dem Tode Pincharts nicht zu finden.

Valentin van Orley heiratete am 13. Mai 1490 Marguerite van Pynbroeck, die Mutter Bernaerts. Sie starb 1501. Am 26. April 1502 ging er die zweite Ehe ein mit Barbe van Cappenberghe. Er zeugte mehrere Söhne, die sämtlich Maler wurden<sup>1)</sup>. Die Reihenfolge, in der Wauters die Söhne aufführt: Philippe, Bernaert, Everard, Gomar —, scheint mir nicht ganz richtig zu sein, und ich weiß nicht, mit welchem Recht Philippe<sup>2)</sup> als »frère aîné« Bernaerts bezeichnet wird. Der älteste der Brüder muß doch wohl Everard, der 1491 geborene, sein.

Über Bernaerts Geburtsjahr läßt sich Bestimmtes nicht ermitteln. Vor 1492 schwerlich — wenn wir nicht annehmen wollen, er sei als Zwillingsbruder Everards zur Welt gekommen — nach 1495 wahrscheinlich nicht: so läßt sich etwa der Zeitpunkt festlegen. Wir haben genug Veranlassung, das Geburtsjahr möglichst früh anzusetzen. Schon 1515 sehen wir den Maler für den Hof der habsburgischen Statthalterin tätig, 1518 erhält er die Bestallung als Hofmaler. Sein Porträt von Dürers Hand aus dem Jahre 1521 läßt ihn eher 30- als 20jährig erscheinen.

Bernaerts Vater, der einem Brüsseler Geschlecht angehört, von dem eine gliederreiche Brüsseler Malerfamilie abstammt, taucht eines Tages in Antwerpen auf. 1512 wird in Antwerpen als Freimeister aufgenommen: Valentyn van Bruesele. In demselben Jahre, dann 1516 und 1517 meldet er je einen Lehrknaben an. 1517 wird Everaert van Orby (doch wohl Orley) als Freimeister in Antwerpen zugelassen. Everaert zog entweder 1517 dem Vater nach oder er war schon vor 1517, etwa als Geselle, im Hause des Vaters zu Antwerpen tätig<sup>3)</sup>.

Der Antwerpener Aufenthalt ist eine Episode in der Familiengeschichte der Orley, da nach 1517 der Name in den Listen der Scheldestadt nicht mehr vorkommt, und 1527 die Familie in Brüssel wieder beieinander ist.

Bernaert scheint nicht mit nach Antwerpen gezogen zu sein und war vermutlich 1512, als der Vater dort Freimeister wurde, in Brüssel schon selbständig. Vielleicht ging Valentijn dem Wettbewerbe mit seinem strebsamen Sohn aus dem Wege. *1512 wäre nach allem, was wir wissen, ein passendes Datum für die Anfänge der Tätigkeit Bernaerts.*

Da unser Interesse an Bernaert van Orley, je schärfer wir sein Schaffen ins Auge fassen, zu einem Interesse am Zustande der Brüsseler Kunst wird, so erhebt sich das Bedürfnis, einige Klarheit über die Brüsseler Malerei in der Zeit, ehe Orleys Tätigkeit einsetzte, zu erlangen. Wir wissen wenig von der Kunstübung zu Brüssel in der Zeit zwischen 1464, dem Todesdatum Rogers van der Weyden, und 1512, dem terminus post quem des Orleyschen Wirkens. Roger wird in Brüssel noch Jahrzehnte nach seinem Ableben herrschend gewesen sein. Wenn wir etwa in Brügge beobachten, wie lange die Erfindungen dieses stilsicheren Meisters vorbildlich blieben, so müssen wir in Brüssel selbst, wo er ein Menschenalter tätig war, eine um so längere Dauer dieser Herrschaft voraussetzen.

In jüngerer Zeit sind wir über einen Maler unterrichtet worden, der in Brüssel in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts arbeitete. Damit wurde eine Lücke ausgefüllt. Ich spreche von *Colijn de Coter*, der den Stadtnamen und den Namen der Grafschaft seinem Namen hinzugefügt hat. Freilich wandte dieser Meister sich 1493 nach Ant-

<sup>1)</sup> Alle diese Daten bei Wauters, a. a. O. S. 10.

<sup>2)</sup> Ob der Meister Philippe von Brüssel, der 1513 den Entwurf für eine Bildweberei in Löwen machte, mit Philippe van Orley identisch sei, steht keineswegs fest.

<sup>3)</sup> Liggeren S. 77, 78, 86, 88, 89.

werfen, falls er nämlich mit Colijn van Bruesele identisch ist, der in den Antwerpner Gildenlisten vorkommt.

Camille Benoit<sup>1)</sup> hat den beiden signierten Gemälden im Louvre und in Vieux<sup>2)</sup> bereits die Flügel eines Passionsaltars hinzugefügt, die trauernden Gestalten der Magdalena in der Sammlung R. v. Kaufmann<sup>3)</sup> in Berlin und des Johannes im Pariser Privatbesitz (Abb. 1 und 2), und hat andeutend noch zwei Stücke in der französischen Provinz erwähnt, die mir nicht bekannt geworden sind.

Die Tafeln im Louvre, das Mittelstück eines Altares mit der Dreieinigkeits<sup>4)</sup> und der rechte Flügel mit den klagenden Frauen, sind leider nicht vollkommen erhalten, geben immerhin mit ihrer etwas leeren Monumentalität, ihrer eintönigen Schärfe und Bitterkeit eine bestimmte Vorstellung von dem Meister, der sich also bezeichnet:

COLIIN · DE · COTER  
PINGIT · ME · IN · BRA  
BANCIA · BRVSELE

Die groß entworfene Gestalt des toten Christus, die das Mittelfeld beherrscht, kommt ähnlich vor in dem Holywood-Altar Hugos van der Goes und in einem deutschen (?) Gemälde, das sich in die Sakristei von S. Alessandro in Colonna zu Bergamo<sup>5)</sup> verirrt hat (dort »Dürer«). Die Komposition in Bergamo hängt sicher irgendwie, direkt oder mittelbar mit Colijns Gestaltung zusammen. Die Erfindung in Holywood könnte allenfalls selbständig sein. Die Vermutung liegt nahe, daß ein Werk Rogers gemeinsame Quelle für diese Kompositionen sei.

Die sanftere Tafel in der Kirche zu Vieux (Abb. 3), die 135 cm hoch, 108 cm breit ist, mit der Madonna und dem hl. Lukas erinnert nicht so stark an Rogers klassische Gestaltung dieser Gruppe als an den Flémalle-Meister, nach dessen Vorbilde Zimmertraulichkeit und Helldunkelwirkung mindestens erstrebt sind. Die Inschrift am Gewandsaume der Gottesmutter lautet: COLIIN DE COTER PINGIT ME IN BRABANCIA.

Ein im englischen Kunsthandel angebotenes Madonnenbild (Abb. 4), das sich durch gute Erhaltung auszeichnet, von sehr stattlichen Verhältnissen, über 1½ m hoch, gibt eine günstige und reiche Vorstellung von der Kunst des Brüsseler Meisters. Eine Signatur trägt es nicht, die Stilverwandtschaft, namentlich mit dem Lukasbilde, ist aber so deutlich, daß meine Zuschreibung wohl Beifall finden wird.

In auffällig schmalem Felde, das überfüllt erscheint, in enger Stube mit scheinbar ansteigendem Fußboden die sitzende Gottesmutter, ein Engel, der, einen Blumenkorb reichend, sich neben sie zwängt, und oben zwei Engel fliegend mit einer großen

<sup>1)</sup> Chronique des arts 1899 S. 160, 1902 S. 312, 1903 S. 2. — Die lesende Frau, die der Louvre auf der vente Lelong kaufte, und die C. B. in diesem Zusammenhang bringt, ist eine charakteristische Arbeit *Jan Provosts* und gehört mit einem sitzenden Mann im Prado (Nr. 1443, Photo. Anderson Nr. 16129) zu einem Altare.

<sup>2)</sup> Entdeckt von A. d'Auvergne (cf. Delaborde, *Ducs de Bourgogne II* (1851) p. LII und *Schnaase*<sup>2</sup> VIII S. 264, Note 1).

<sup>3)</sup> Publikation dieser Sammlung Taf. 2.

<sup>4)</sup> Dieselbe Komposition zeigt das Bild im Löwener Stadthause, das mit dem Flémallemeister in Verbindung gebracht worden ist (Brügger Ausstellung von 1902, Nr. 206, Pigmentdruck Bruckmann), und die Variante in der Brüsseler Galerie, die um 1520 entstanden, stilistisch Colijn schon recht fern steht. Das Bild in Löwen ist der Louvre-Tafel nahe verwandt, auch in der Formbehandlung.

<sup>5)</sup> Photo. A. Taramelli, Bergamo.

Krone. Die Typik ist klar und lehrreich in ihrer Abstammung und in ihren besonderen Eigenschaften, an denen wir Colijn wiedererkennen. Die schematischen und wenig beseelten Köpfe erscheinen hoch und steil. Die Teile des Kopfes, namentlich Nase



Abb. 3. Colijn de Coter  
Die Madonna und der hl. Lukas  
Vieure bei Moulins

und Auge, sind im Verhältnis zum Ganzen des Kopfes zu klein gebildet. Die Nase besonders sehr wenig ausladend und mit sehr schwachen Flügeln. Die Falten zeigen viele Parallelzüge und sind stellenweise, namentlich im Weißzeug, ungemein hart und scharf. Wie in *Vieure* ein Komponieren, das sich vor leeren Stellen ängstigt und mit zweifelhafter Perspektive viel zu viel Aufsicht gewährt. Wie in *Vieure* die Madonna mit großem Strahlennimbus (in einem niederländischen Bilde dieser Stilstufe eine recht auffällige Zutat). Sehr ähnlich wie in *Vieure* das dicke und altklug dreinschauende Christkind. Die Engel im Louvre-Bilde vergleichen wir mit nicht weniger positivem Ergebnis. Die photographische Vorlage der Abbildung verdanke ich den Eigentümern des Bildes, den Herren P. und D. Colnaghi & Co. in London.

Das zweite Werk, das ich dem Meister zuschreibe, ist im spanischen Kunsthandel aufgekauft, ein Altarflügel (Abb. 5) mit den aufrecht nebeneinander stehenden Heiligen Michael und Agnes (120 cm hoch). Im Hintergrund Laubbäume. Am auffallendsten ist die Freude an langen, geraden Faltenlinien, die den Figuren das Knochengerüst zu ersetzen scheinen. Der Kopf der Agnes steht dem Kopf der Madonna in *Vieure* besonders nahe. Das Laubwerk im Fond ist ähnlich gebildet wie in der Tafel mit der trauernden Magdalena in der Sammlung v. Kaufmann.

Vollkommen übereinstimmend mit dem spanischen Altarflügel ist der hl. Michael (Abb. 6) in der Sammlung Virnich zu Bonn<sup>1)</sup>, eine steile Figur von sehr starker Plastik, mit schwarzem Schatten, von düsterer, schwerfälliger Größe.



Abb. 4. Colijn de Coter  
Die Madonna mit Engeln  
London, P. und D. Colnaghi & Co.

<sup>1)</sup> Düsseldorf Ausstellung (1904) Nr. 172 (145×63 cm). Aus der Sammlung Lyversberg. Im Katalog der Ausstellung zu spät datiert (um 1530), aber mit richtigem Gefühl nach Brüssel gesetzt, wohl wegen der Ähnlichkeit der Gestalt mit Rogers Michael im Altare von Beaune.

Mit nicht geringerer Sicherheit schreibe ich dem Brüsseler Meister zwei Altarflügel in der Sammlung Masure-Six zu Tourcoing (Abb. 7, 8) zu, die mir auf der Brügger Ausstellung 1907 bekannt wurden<sup>1)</sup>.

Man hat mit Recht, wie mir scheint, an der Spitze der Männer und Frauen, die im Gefolge Christi auf dem einen, im Gefolge Mariae auf dem anderen Flügel knien, Philipp den Schönen und seine Gemahlin, Jeanne la Folle, erkannt. Colijn erscheint in Verbindung mit dem jugendlichen burgundisch-habsburgischen Fürsten, der 1478 geboren, hier etwa 20jährig erscheint. Der Hofmaler dieses Fürsten, der den Altar von Zierikzee<sup>2)</sup> ausführte, erscheint stilverwandt mit Colijn. Sehr wichtig ist die ziemlich genaue Datierung, die wir hier gewinnen.

Nicht mit vollkommener Sicherheit schreibe ich dem Meister die Kreuzabnahme der Stuttgarter Galerie (Nr. 117<sup>3)</sup>) zu. Die Luftlosigkeit der Komposition ist hier auffällig. Die Schwärze der Schatten, der eintönige dumpfe Ernst des Ausdrucks und die (äußerliche) Formengröße geben einen fast spanischen Gesamteffekt.

Ein unerfreulicher Flügelaltar in der Brüsseler Galerie<sup>4)</sup> mit auffallend häßlichen Typen, unklar komponiert, in aufgelockertem Stil, anscheinend schon zu Beginn des XVI. Jahrhunderts entstanden, erinnert sehr entschieden an Colijn, sei es, daß wir darin ein spätes Werk seiner Hand, eine Arbeit aus seiner Werkstatt oder die Schöpfung eines unmittelbaren Nachfolgers zu sehen haben. In jedem Fall ist diese Leistung mit ihren Schärfen, Grimassen, ihrem lauten und wüsten Wesen charakteristisch für die brabantische Kunst in der Zeit um 1515. In der Kreuzabnahme der Mitteltafel hat sich der Meister nicht ganz losmachen können von Rogers klassischer Gestaltung der Komposition. Die Vergleichung ist lehrreich. Die Flügelbilder, rechts die Gefangennahme Christi, links die Auferstehung sind noch verworrener, wild und ohne Maß.

Ähnliche Typen, dieselben harten Faltenlinien und übertrieben starke Plastik zeigt die seltsame Komposition des Heilsbrunnens (Abb. 9), die Altartafel der *santa casa de Misericordia* zu Oporto<sup>5)</sup>. Diese Tafel läßt sich erfreulich genau datieren. Das Stifterpaar ist Manuel von Portugal und Eleonore, die habsburgische Prinzessin, die er 1519 heiratete. Da der König schon 1521 starb, stehn wir vor einer um 1520 geschaffenen Arbeit, vor der Arbeit eines Hofmalers, der, wie aus dem Stile deutlich wird, mit Eleonore von Brüssel oder Mecheln nach Portugal gegangen war, wenn nicht das Altarbild, etwa als Geschenk der niederländischen Statthalterin, nach dem Süden geschickt wurde. Margarete ist unter den Frauen, die rechts bescheiden knien, erkennbar, namentlich an der Kopftracht, dem sternförmig gefältelten Brusttuche.

Zur Charakteristik der Brüsseler Kunst, wie sie sich in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts entwickelte, nenne ich noch die gemalten Flügel des Altars zu Orsoy in der Rheinprovinz<sup>6)</sup>, mittelmäßige Leistungen mit unverkennbarem Nachklang der Coterschen Formensprache und das vielleicht derselben Werkstatt entstammende

<sup>1)</sup> Exposition de la Toison d'or Nr. 34, 35 »inconnu Brabançon, fin XV<sup>e</sup> siècle«.

<sup>2)</sup> Brüssel, Galerie Nr. 557, expos. de la Toison d'or Nr. 32, 33.

<sup>3)</sup> Photogr. Hoefle, publiziert in Speemans »Museum« mit Abdeckung der üblen Anstückelungen, die den Eindruck der Tafel arg beeinträchtigen.

<sup>4)</sup> Nr. 580.

<sup>5)</sup> Publiz. gaz. d. b.-a. 1897, Sept. als »Gerard David«. In diesem wertlosen Aufsatz ist über den Stil nur Falsches und über das Dargestellte gar nichts gesagt.

<sup>6)</sup> Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 91. Publik. dieser Ausstellung Taf. 24, vgl. Clemen, Rheinprovinz I. S. 296.



Abb. 5. Colijn de Coter  
Der Erzengel Michael und die hl. Agnes  
Spanien, Kunsthandel

Altarbild, mit der Geburt Christi rechts und der Beschneidung links, das unter Nr. 541<sup>1)</sup> in der Brüsseler Galerie zu finden ist.

Auf der Brügger Leihausstellung von 1907 waren ohne Nummern zwei trüb gewordene, nicht eben bedeutende Tafeln aus St. Rombaut in Mecheln ausgestellt, Gegenstücke, die bei schärferer Prüfung das Zusammenarbeiten zweier Maler erkennen ließen. Die eine Tafel ist von dem Maler des Orsoyschen Altars ausgeführt — abgesehen von den Stifterporträts —, das Gegenstück ist ganz von dem Meister der Magdalenenlegende gemalt. Auf der ersten Tafel empfängt St. Rombaut einen Brief, auf der zweiten ist ein Zehntisch in einer Kirche dargestellt. Der Zusammenhang ist nicht unwichtig, indem er meine Kombinationen bestätigt und den Meister der Magdalenenlegende, den wir des öfteren in Orleys Nähe finden werden, dessen fruchtbares Atelier allem Anschein nach in Brüssel stand, als Schüler oder Mitschüler eines mit Colijn de Coter im Zusammenhang stehenden Meisters finden. Die Tafeln gehören zu einer Serie von Legendenszenen in St. Rombaut zu Mecheln. Wir sehen also Ausläufer der Brüsseler Kunst in Mecheln, wenn wir nicht annehmen wollen, daß diese Tafeln von Brüssel importiert worden seien. Der Altar von Beigham<sup>2)</sup>, in dem der Stil des Magdalenenlegendenmeisters einsetzt, zeigt auch direkt Zusammenhang mit Colijn.

Als ein Nachfolger, vielleicht ein Schüler Colijns erscheint der breit erzählende Maler, von dem die Brüsseler Galerie zehn Darstellungen aus der Abtei von Afflighem, Szenen der Jugend Christi und der Passion (Nr. 552, 554) besitzt. Er hat ganz gewiß auch die sechs großen, bunten und leeren Rundbilder mit der Josephsgeschichte ausgeführt, von denen vier im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 539 A—D) vereinigt sind, zwei Herrn Valckenberg in Worms gehören. Dieser Meister hat die Ortsangabe »te Bruesele« auf eine seiner Tafeln in der Brüsseler Galerie geschrieben. Man sollte ihn also den »Brüsseler Meister der Josephsfolge« nennen. Seine Arbeitszeit, dem Stil nach zu urteilen, liegt um die Jahrhundertwende.

Die Flügelbilder von Ziericksee<sup>3)</sup> mit den Porträten Philipps des Schönen und der Jeanne la Folle haben mit den beiden Folgen so viel Stilverwandtschaft, daß ich den Meister der Josephsfolge mit diesem Hofmaler, der um 1500 in Brüssel gearbeitet, identifiziere. Der überaus kahle Stil dieses Meisters — mit steifen Figuren, punktiertem wie gesticktem Laub — setzt sich fort in einer Gruppe schwacher Madonnenbilder, wie die öfters als »Gerard David« ausgestellte und abgebildete im Freien sitzende Gottesmutter in der Sammlung des Freiherrn Albert Oppenheim in Köln<sup>4)</sup>. Wahrscheinlich geht das leere Brustbildnis Philipps, das in mehreren Repliken erhalten ist, auf diesen Maler zurück, wie auch ein hübsches Kinderporträt seiner Tochter Isabella (im Londoner Kunsthandel, 1908) und mehrere fürstliche Frauenbildnisse in Hampton Court. Bemerkenswert ist, wie wir des öfters an den habsburgischen Hof geführt werden, für den Orley um 1515 zu arbeiten begann.

Der Boden, auf dem Orleys Kunst erwuchs, zeigt sich, soweit das mühsam zusammengesuchte Bildermaterial eine Vorstellung gibt, zwischen 1490 und 1510 un-

<sup>1)</sup> Der Kopf des geistlichen Stifters ist von anderer Hand aufgemalt.

<sup>2)</sup> Brügger Leihausstellung 1902, Nr. 314—317, publiz. S. Wytsman, tableaux anciens peu connus en Belgique, Bruxelles, 1903.

<sup>3)</sup> Dazu gehört als Mitteltafel ein Jüngstes Gericht, das sich jetzt im Besitz des Herrn A. A. Reynen zu Antwerpen befindet (vgl. A. A. Reynen, Un triptique historique. Anvers 1887).

<sup>4)</sup> Replik von derselben Hand in der Galerie zu Lille (Nr. 225).

fruchtbar. In diesen Jahrzehnten blühte zu Brügge die Kunst Gerard Davids, die reinen Stils und in organischem Zusammenhang mit der älteren Brügger Kunst eine neue Gefühlsart in wohlgefälligen Formen, mit verfeinertem Vortrage zum Ausdruck brachte. Von dieser zarten Brügger Malkunst scheint kein Abglanz nach Brüssel zu fallen. Mit Antwerpen ist eher Zusammenhang wahrzunehmen. Die aufstrebende Scheldestadt, die in dieser Zeit von überall Talente an sich zu ziehen begann, lag geographisch näher. Zwischen Brüssel und Antwerpen (und Mecheln) gab es rege Beziehungen. Colijn de Coter und Valentijn van Orley wandten sich, wie es scheint, von Brüssel nach Antwerpen. Dort wie hier wurden die Maler vielfach herabgezogen zur Dekoration der Flügel jener zumeist für den Export geschaffenen holzgeschnitzten Altäre. Wir ahnen aber ein weit reicheres Streben in Antwerpen als in Brüssel. Quentin Massys steckte das allgemeine Ziel weiter. Und abgesehen von diesem großen Vorbilde, reizte die Originalität Hieronymus Boschs zu neuartigen Bemühungen, zu Bereicherungen des Darstellungskreises. Patenier und später Pieter Bruegel kamen in Antwerpen empor. In Brüssel finden wir die Landschaftsdarstellung verkümmert. Rogers Vorbild wies am wenigsten auf die Landschaft. Colijn scheint die Landschaft zu meiden, und der Meister der Josephsfolge hält sich an ein erstarrtes Schema ohne selbständige, oder auch nur seiner Generation entsprechende, Beobachtung. Die Bildnismalerei scheint im Donatorenporträt ein



Abb. 6. Colijn de Coter  
Der Erzengel Michael  
Bonn, Sammlung Virnich

subalternes Dasein zu führen. Die Anstrengung scheint mehr auf die Bewältigung großer Flächen, auf die Erledigung quantitativ erheblicher Aufgaben als auf sorgsame Durchbildung auszugehen, so daß die Malkunst einen derben Charakter annimmt, auffällig leere Formensprache, erstarrte Typik. Rogers Dramatik lebt sich aus; für das gefällig Empfindungsvolle, das in Memlings, Davids und auch in Massys Kunst als die beste Errungenschaft sich entfaltet, scheint in Brüssel kein rechter Boden zu sein.

Ohne die Beachtung der Bildweberei ist gewiß die Vorstellung von der Brüsseler Kunstübung unvollständig. Und wie wir deutlich erkennen werden, wie viel in Orleys Werk die Teilnahme an der Kunstweberei bedeutet, so mögen, was freilich nicht ebenso klar gemacht werden kann, schon in der Zeit zwischen 1490—1510 die Wandteppiche viele der besten Kräfte der Brüsseler Gilde an sich gezogen haben. Vielleicht hat die Übung des Entwerfens für den Webstuhl jene dekorative Leere, jene luftscheue Kompositionsart, jene Vernachlässigung der Einzelheiten, kurz einige der Schwächen des Brüsseler Treibens, die wir beobachtet haben, wenn nicht hervorgerufen, so doch gesteigert.

Die ältesten urkundlichen Nachrichten über Arbeiten Bernaerts von Orley stammen aus dem Jahre 1515 und sind ergiebig.

In diesem Jahre führte Orley den ehrenvollen Auftrag aus, die sechs Kinder Philipps des Schönen, die jungen Prinzen und Prinzessinnen, die in den Niederlanden aufwuchsen (Karl, Ferdinand, Isabella, Marie, Eleonore und Katharina), zu malen als Geschenk für den König von Dänemark<sup>1)</sup>. Ähnliche Aufträge folgen 1516. Natürlich hat es nicht an Versuchen gefehlt, aus der erheblichen Zahl sicherer und zweifelhafter Bildnisse jener fürstlichen Persönlichkeiten Orleys Arbeiten herauszufinden. Ich komme darauf zurück. Hier genügt es, festzustellen, daß kein erhaltenes Porträt von Orleys Hand mit dem Auftrage von 1515 sicher in Verbindung gebracht werden kann.

Im Jahre 1515 schickte die Genossenschaft des heiligen Kreuzes von Furnes in Flandern einen Beauftragten zu Bernaert von Orley nach Brüssel und traf mit dem Maler Vereinbarungen über einen Altar für St. Walpurgis<sup>2)</sup>. Der etwa 22jährige Meister hatte sich wohl schon mit Altarwerken für Brüsseler Kirchen Ansehen erworben. Charles van der Burch, der Beauftragte, brachte einen Entwurf heim — »eene patron ghemackt bij Bernaert Orley.« 1515 und 1517 sind erhebliche Zahlungen an den Maler gebucht, 1520 war das Werk fertig und wurde nach Furnes gebracht. Im ganzen wurden dem Maler 604 livres bezahlt. Nach der Höhe der Kosten und der Länge der Arbeitszeit war der Altar ein umfangreiches Werk. Eine handschriftliche Beschreibung der Kirche aus dem Jahre 1792 von Breynaert gibt eine Vorstellung von dem Inhalte.

Die Angabe lautet:

»A côté du portail de l'église est une place carrée. Au mur du côté ouest se trouve un tableau qui a servi autrefois de retable à l'autel de la sainte Croix et qui se fermait au moyen de volets; ce qui est prouvé par la représentation historique de l'arrivé de la relique de la sainte Croix, en cette ville, et de l'autel où elle fut déposée. Ce tableau est peint sur bois et représente la sortie de Jésus des portes de Jérusalem

<sup>1)</sup> Wauters a. a. O. S. 12.

<sup>2)</sup> Ch. Carton und F. van de Putte, Collégiale de Sainte Walburge, Annales de la société d'émulation, Bruges 1850, 2. Série t. 8, S. 191—216, — 1862, 2. Série t. 12, S. 128—131 — A. J. Wauters, le retable de Sainte Walburge, Bruxelles 1899.



Abb. 8. Colijn de Coter  
Maria und Stifterinnen, dabei Jeanne la Folle



Abb. 7. Colijn de Coter  
Christus als Schmerzensmann und Stifter, dabei Philipp der Schöne  
Tourcoing, Sammlung Masure Six

où sainte Véronique rencontre Jésus. Il représente aussi le crucifiement et la descente de la croix.»

A. J. Wauters, der nicht zu verwechseln ist mit dem Archivforscher Alphonse W., hat dem Altare von Furnes eine Studie gewidmet und ein dem Inhalt nach vorher dunkles Bild in der Galerie von Turin<sup>1)</sup>, das die Stilkritik (zuerst Scheibler) richtig »Orley« genannt hatte, als einen Bestandteil des Altares von Furnes nachgewiesen<sup>2)</sup>. In der Hauptsache halte ich die Kombination für geglückt, in Nebendingen habe ich manches auszusetzen.

Der Altar des heiligen Kreuzes war ein Flügelaltar. Vier oder fünf Szenen werden von Breynaert genannt, die inhaltlich zwei Gruppen bilden.

- |                  |  |
|------------------|--|
| 1. Kreuztragung. | 4. Ankunft der Reliquie des heiligen Kreuzes.    |
| 2. Kreuzigung.   | 5. Der Altar, wo die Reliquie aufgestellt wurde. |
| 3. Kreuzabnahme. |  |

Offenbar waren die fünf Darstellungen so verteilt, daß der geöffnete Altar die Passion Christi zeigte, etwa mit der Kreuzigung im breiten Mittelfelde, der geschlossene Altar aber die Geschichte der Reliquie in zwei Bildern. Diese meine Vorstellung weicht von der Anschauung ab, die A. J. Wauters sich gebildet hat. Der belgische Autor hält das Turiner Bild, auf dem er — nicht wie ich, die 5. Szene — sondern die 4. und 5. Szene erblickt, für das Mittelbild des Altares und verteilt die Passions-Szenen auf die Flügel außen und innen. Zeigt der Altar in solcher Gestaltung fremdartige und bedenkliche inhaltliche Disposition, so wird die Annahme schlagend widerlegt durch die Perspektive des Turiner Bildes. Die Architektur ist nämlich so gezeichnet, daß der Verschwindungspunkt beim linken Bildrande liegt. Mit Sicherheit können wir, nach der Analogie aller anderen Orleyschen Altarbilder, daraus schließen, daß wir nicht das Mittelbild, sondern ein Flügelbild von der rechten Seite vor uns haben. Meine Verteilung der Szenen paßt genau zu der Beschreibung Breynaerts, der als den eigentlichen Inhalt (»das Bild stellt die Passion dar«) die Szenen bei geöffneten Flügeln angibt und nebenher, nur zum Beweise, daß das Malwerk vom Altar des heiligen Kreuzes stamme, die historischen Szenen (*die* von der Außenseite) erwähnt.

Die Tafel in Turin ist jetzt 95 cm hoch und 106 cm breit. Daraus würde sich für das verschollene Mittelbild eine Breite von mehr als 2 m bei einer Höhe von weniger als 1 m ergeben — also ein unglückliches Format —, falls das Turiner Bild in seinen originalen Grenzen erhalten wäre. Der rechteckige obere Abschluß ist auffällig an und für sich; der Horizont erscheint ungewöhnlich hoch.

Ich nehme, nach Analogie der meisten anderen Altäre aus dieser Zeit, einen geschweiften oberen Abschluß an. Als die Tafel aufhörte ein Altarflügel zu sein und ein Galeriegemälde wurde, gab man ihr die rechtwinklige Form. Das Turiner Bild war ursprünglich auf der linken Seite wesentlich höher. Für das Mittelbild ergibt sich nun ein gefälliges, bei Orley auch sonst übliches Format (Breite 215, Höhe etwa 130 cm, vgl. Abb. 10).

<sup>1)</sup> Nr. 318, (194) h. 95, br. 106 cm. Aus pal. Durazzo zu Genua 1824 erw. Photo. Anderson 10746, Alinari 14849.

<sup>2)</sup> Die ältere Vermutung, die in der kunstwissenschaftlichen Literatur oft wiederkehrt, daß eine — mit Unrecht Orley zugeschriebene — Kreuzabnahme in der Ermitage zu St. Petersburg von diesem Altar stamme, ist mit der neueren Vermutung unvereinbar und gewiß falsch. Diese Kreuzabnahme ist ein Werk Jan Gossaerts und vermutlich identisch mit dem Bilde, das van Mander bei einem Herrn Magnus in Middelburg sah. Eine Kopie bei Mr. Dolfus in Paris.

Die Sicherheit, daß in dem Turiner Bild ein Teil des Altares von Furnes gefunden ist, gründet sich nur — von der Aussage des Stils abgesehen — auf die Angabe Breynaerts, der *Altar, wo die Reliquie des heiligen Kreuzes deponiert war, sei*

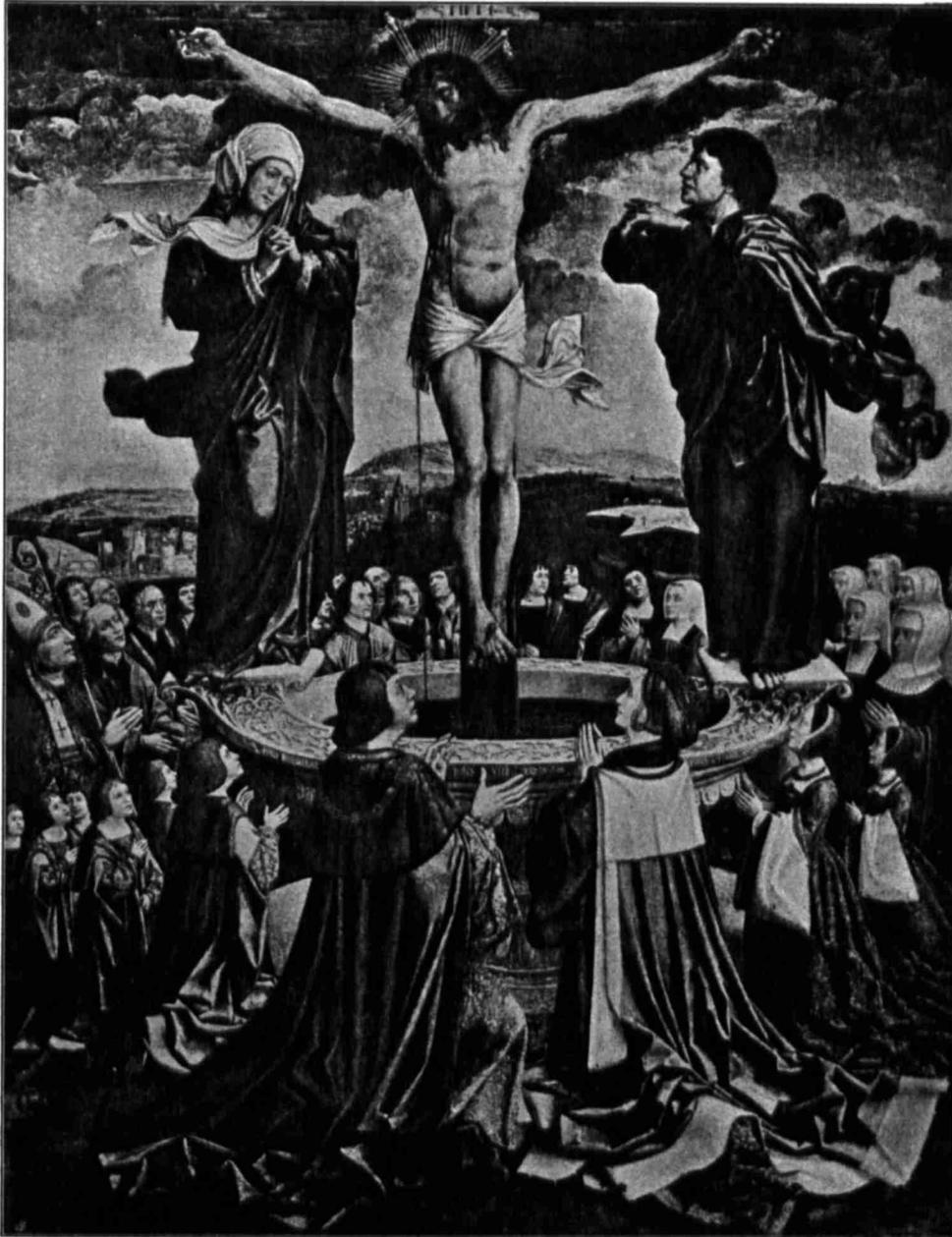


Abb. 9. Brüsseler Hofmaler um 1520  
Der Heilsbrunnen mit dem Königspaar von Portugal  
Oporto, Santa casa de misericordia

dargestellt. In der Nische links erblickt man aufrecht auf dem Altartisch eine pfeilerförmige, kunstvoll verzierte Kapsel, die geeignet erscheint, das Fragment des heiligen Kreuzes zu umschließen.

Im übrigen ist die Deutung der Turiner Darstellung, die A. J. Wauters gibt, nicht einleuchtend und dient nicht dazu, die ganze Kombination sicherer zu machen. Durch Karl den Kahlen erhielt die Kirche von Furnes aus Eichstädt von dem Gebein der hl. Walpurgis. Dargestellt soll die Übergabe der Reliquien an Karl den Kahlen sein. Wir sehen einen reich skulptierten steinernen Kasten umringt von einem französischen

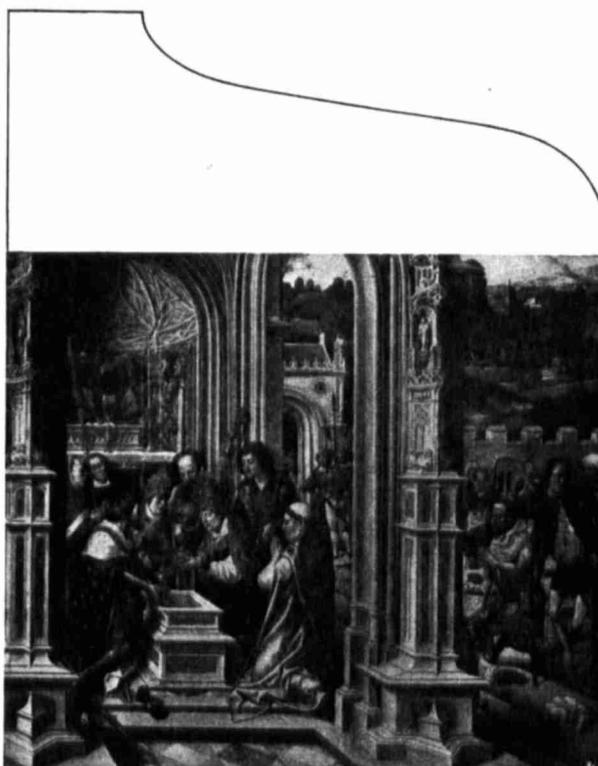


Abb. 10. Bernaert van Orley  
Rechter Außenflügel des Altars von Furnes  
Turin, Kgl. Gemäldegalerie

König (Carl d. Kahle?), einem Fürsten (Balduin v. Flandern?) und mehreren geistlichen Würdenträgern. Die beiden Geistlichen halten kniend eine Schale, der König, ebenfalls kniend, einen Becher. Vielleicht haben sie das Gerät aus dem sarkophagförmigen Behältnis genommen, vielleicht stellen sie es hinein. Von dem Gebein der hl. Walpurgis aber ist nichts zu erblicken. Erst hätte man in der Legende vom heiligen Kreuz, dann erst in der Legende der Walpurgis die Erklärung zu suchen. Mir ist die Szene nicht klar. Sie war auch Breynaert unklar, der in seiner Beschreibung darüber hinweggeglitten zu sein scheint.

Auf dem linken Flügelbilde außen war, wie ich annehme, die Ankunft der Reliquie des heiligen Kreuzes in Furnes zu sehen. Der Reiterzug rechts im Hintergrunde des Turiner Bildes, den A. J. Wauters als »Ankunft der Reliquie«

deutet, ist zu nebensächlich und schwer sichtbar und hätte kaum Erwähnung gefunden.

Obwohl ich mir von dem Altar des heiligen Kreuzes im einzelnen ein anderes Bild mache als A. J. Wauters, stimme ich der folgenreichen Entdeckung zu, daß wir in dem Turiner Gemälde ein Stück des von Orley zwischen 1515 und 1520 ausgeführten Werkes, damit die früheste datierte und gesicherte Arbeit des Meisters besitzen. Nicht aber die früheste gesicherte. Ein anderer inschriftlich beglaubigter Altar ist offenbar dem Stil nach altertümlicher als das Bild in Turin und ich wende mich, ehe ich die Tafel von Furnes würdige, zu der älteren Schöpfung.

Scheiblers Verdienst ist es, bemerkt zu haben, daß zu der mit Orleys Namen bezeichneten breiten Tafel mit zwei Darstellungen nebeneinander in den kaiserlichen

Sammlungen zu Wien <sup>1)</sup> zwei Flügelbilder der Brüsseler Galerie <sup>2)</sup> gehören. Die Wiener Tafel wurde 1809 von dem Kunsthändler Allard für 4000 fl. gekauft, die Brüsseler Flügel 1839 »de la fabrique de l'église du Sablon« erworben. Der stattliche Flügelaltar, der geöffnet mehr als 3½ m breit war, stand ursprünglich wahrscheinlich auf einem Altar der Kirche Notre Dame du Sablon zu Brüssel.

Die Darstellungen sind früher falsch gedeutet worden und werden auch jetzt noch nicht ganz richtig beschrieben. Der Altar ist den Aposteln Thomas und Matthias geweiht von der Genossenschaft der Baumeister und Zimmerleute. Die Gerätschaften dieser Gewerke sind unterhalb der statuarisch aufgefaßten Apostelgestalten auf der Außenseite der Flügel gemalt (Abb. 11 und 12).

Bei geöffneten Flügeln erblickte man vier formal gleichwertige Szenen nebeneinander. Keine glückliche Disposition, keine aus der Triptychonform entwickelte Komposition. In der Mitte eine reiche Grenzsäule. Bis dahin reicht die Erzählung von Thomas, dort beginnt die Geschichte des Matthias. Auf dem linken Flügel innen (Brüssel) ist die Hauptszene aus der Thomaslegende dargestellt: Der Ungläubige legt die Hand in die Seitenwunde Christi. Auf der Mitteltafel links ist eine dramatische Szene zu sehen. Thomas wird von einem Priester mit dem Schwert bedroht (Ausschnitt Abb. 13). Der Fürst, der sich abwendet, scheint durch die Inschrift am Sockel des stürzenden Götzenbildes als Antiochus bezeichnet zu sein. Rechts auf der Wiener Tafel ist nicht, wie die Kataloge angeben, das Pfingstfest dargestellt (Maria fehlt!), vielmehr die Wahl des Matthias zum Apostelamte. Matthias und Barsabas (Bernaba) knien betend bei den elf Aposteln in und vor einem offenen Kapellenraum. Der Lichtstrahl von oben trifft Matthias und entscheidet die Wahl. Auf dem Flügel rechts (Brüssel) ist das Martyrium dieses Apostels zu sehen. Außen auf den Flügeln sind Thomas und Matthias grau in grau statuarisch dargestellt, kniend zu ihren Füßen je vier Männer, vermutlich die Vorsteher der Genossenschaften, die den Altar gestiftet haben.

In der Mittelsäule in metallischem Zierwerk ein Medaillon mit der Umschrift: BERNART VAN ORLEY um ein nicht ganz klares, vielleicht aus B und V (Bernart Sohn Valentijns?) zusammengesetztes Monogramm.

Ist die Autorschaft Orleys damit gesichert, und muß der Altar, der mit gleichmäßiger Sorgfalt — mit Ausnahme der etwas flüchtiger behandelten Außenseiten der Flügel — durchgebildet erscheint, für eine eigenhändige Arbeit des Brüsseler Meisters gehalten werden, so steht auch das Entstehungsdatum ziemlich fest. Die Vergleichung mit dem zwischen 1515 und 1520 entstandenen Turiner Gemälde zwingt uns, den Zwei-Apostel-Altar so früh wie möglich anzusetzen, also etwa 1512, in die Zeit, da Orley seine selbständige Tätigkeit begann. Der Maler war etwa zwanzigjährig, da er dieses Werk ausführte, das er ehrgeizig und stolz mit seinem Namen bezeichnete.

Des Meisters Art, in ihrer ersten Entwicklungsphase, hat Gelegenheit, sich breit zu entfalten und allseitig zu zeigen. Zum Glück sind die Teile in Brüssel und namentlich das Mittelstück in Wien vollkommen erhalten <sup>3)</sup>.

Durch geschickte Rahmung und Trennung der Szenen ist die schwierige Kompositionsaufgabe bewältigt, mit dem Hilfsmittel offener hallenartiger Baulichkeiten. Der

<sup>1)</sup> Nr. 765.

<sup>2)</sup> Nr. 44 a (Fétis) = 337 (A. J. Wauters).

<sup>3)</sup> Die beste Abbildung des oft photographierten Wiener Bildes ist die Heliogravüre der Photographischen Gesellschaft in Berlin. Von den Innenseiten der Brüsseler Flügel gibt es nur mittelmäßige Photogramme. Aufnahmen der Außenseiten verdanke ich der gütigen Vermittlung von H. Hymans.



Abb. 11. Bernaert van Orley  
Linker Außenflügel des Apostelaltars  
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie

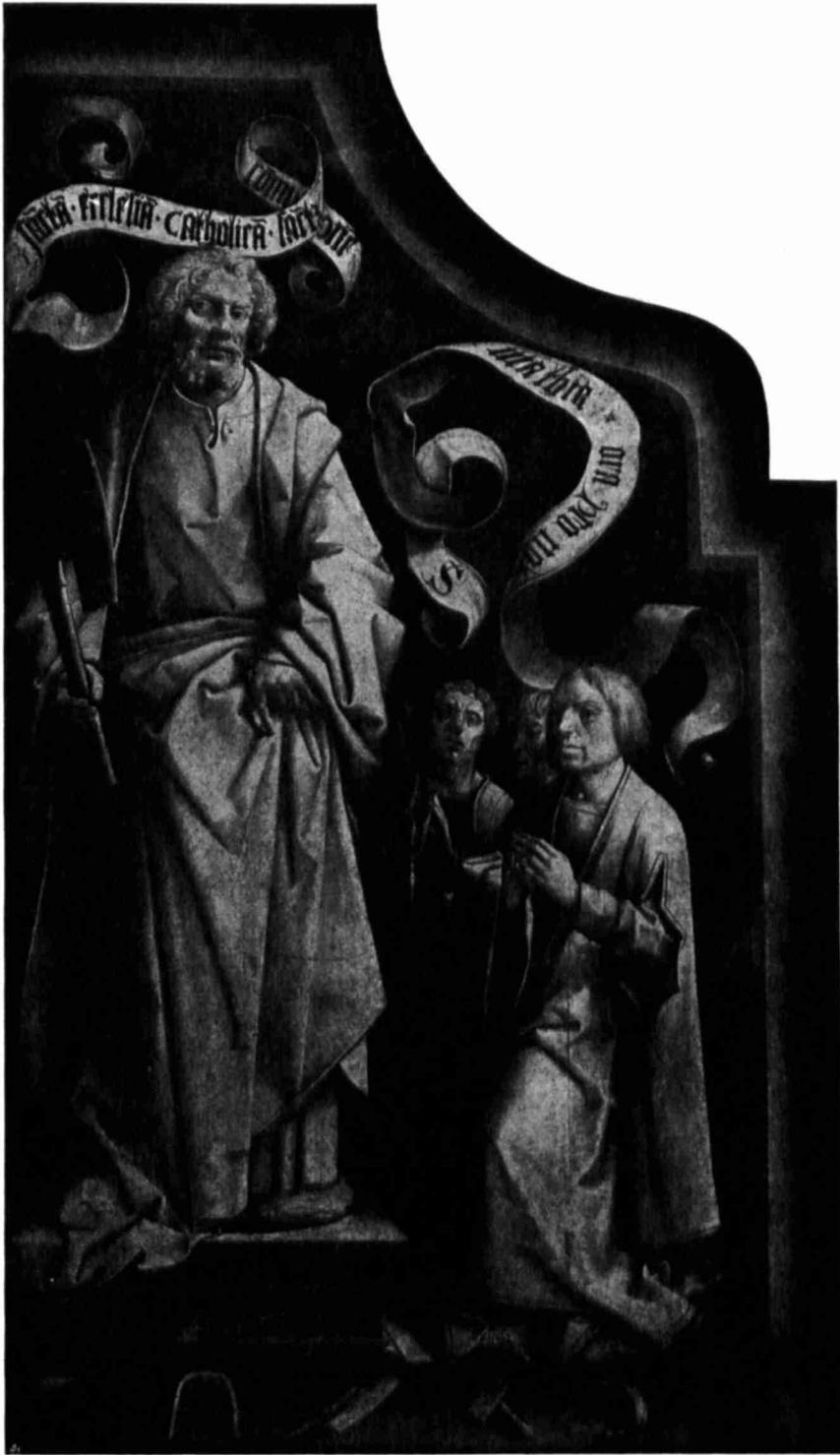


Abb. 12. Bernaert van Orley  
Rechter Außenflügel des Apostelaltars  
Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie

junge Meister mag sich schöpferisch gefühlt haben bei dieser Bauleistung, deren Absurdität weniger in den einzelnen Formen als in dem Bei- und Aufeinander von Formen, die nicht zueinander passen, liegt, in dem Stilwirrarr, in der Häufung von Zier-



Abb. 13. Bernaert van Orley  
Ausschnitt aus dem Mittelbilde des Apostelaltars  
Wien, k. k. Hofmuseen

gliedern und in den bedenklichen Proportionen. Entartete Goldschmiedegotik und halb verstandene Renaissance stoßen hart aneinander. Die Farbigkeit des Baumaterials, die Fülle des Figurenschmuckes und einzelne fast barbarische Motive bringen den

Eindruck fremdartiger Altertümlichkeit und festlichen Prunkes hervor. Solch Eindruck lag wohl in der Absicht des Meisters. Unter den Eigentümlichkeiten der Architektur fallen auf: die vielen annähernd quadratischen Füllungen und das kleingliedrige, metallische Scharfe, Spitzige, Krause der Ornamentik. Man muß die Formen mit allen Einzelheiten im Gedächtnis behalten, da im allgemeinen ähnliche Baulichkeiten bei fast allen Malern der Generation, der Orley angehört, vorkommen.

Der Maler hat die Bauschöpfung nicht ohne Konsequenz und Ernst durchgeführt. Diese Architekturen, wie wunderbarlich sie erscheinen, entbehren nicht der konstruktiven Logik. Orley hat die offene Kapellenhalle, die rechts im Mittelbilde steht, von einer anderen Seite gesehen, in anderer Ansicht mit auffälliger Gewissenhaftigkeit auf dem Flügelbilde des Thomaswunders wiederholt. Und das romanisch anmutende Portal daneben erscheint in derselben Lage zu dem Hauptbau hier und dort. Die Perspektive ist korrekt und einheitlich für den ganzen Flügelaltar durchgeführt. Der Verschwindungspunkt liegt genau in der Mitte des Mittelbildes.

Die Menschen erscheinen mit schweren Köpfen plump und von gewöhnlichem Schlage. Ein sehr entschiedenes Streben nach lebhafter Aktion, nach Mannigfaltigkeit in Stellungen und Gesten wird durch Unbeholfenheit, durch Mängel des zeichnerischen Könnens gehemmt. Die Hände sind eintönig steif gestreckt, sie ballen sich nicht und greifen nicht. Der Ausdruck der Köpfe, den zum Pathetischen zu treiben der Maler gewillt ist, bleibt zumeist im Blöden und Dumpfen stecken und geht oft ins animalisch Wilde. Die runden Köpfe erscheinen unsicher gebaut und bei Verkürzungen öfters bedenklich zusammenhanglos. Der große, oft schiefe und leicht geöffnete Mund mit herabgezogenen Winkeln herrscht im breiten Antlitz. Die Nase, mit unentwickelten Flügeln, erscheint zuweilen wie aufgeklebt. Breite Backenknochen und tiefgegrabene Furchen geben den meisten »Charakterköpfen« etwas Wüstes und Bösesartiges. Die Augen stehen weit auseinander.



Abb. 14. Bernaert van Orley  
Die Predigt des hl. Norbert  
München, Kgl. Alte Pinakothek

Die schweren und dicken Stoffe sind eingehend in ihren eckigen, steifen, störrischen Linien beobachtet und höchst plastisch mit tiefen Schatten gestaltet. Die Körperillusion ist weit getrieben, und starke Gegensätze von Hell und Dunkel erhöhen die Lebhaftigkeit des Ganzen.

Die Färbung ist hell und reich an Kontrasten. Das Fleisch geht oft ins Braunrote. Der Auftrag ist etwas zäh und strichig, mit Pigmenten, die nicht so fein verrieben sind wie etwa in den gleichzeitigen Werken Jan Gossaerts.

Wenn die fesselnde und erregende Bewegtheit des Gesamtbildes ein neues Talent und ein Talent der neuen Zeit erkennen läßt, so sind die Tugenden der älteren niederländischen Kunst, namentlich die Würde, Geistigkeit des Ausdrucks, unwiederbringlich dahin, und das Streben nach Charakteristik führt zu häßlichen Bildungen.

Lange Zeit beharrte Orley gewiß nicht bei diesem ersten Stil. Einige Bilder, die ich mit dem Gefühl größerer oder geringerer Sicherheit dem Meister zuschreibe, stehen dem Apostelaltar so nahe, daß sie, wenn anders die Zuschreibung richtig ist, gleichzeitig oder nicht viel später, jedenfalls vor 1515, entstanden sein dürften.

Zunächst die Tafel in der Münchener Pinakothek<sup>1)</sup>, die aus der Boisserée-Sammlung stammt und die also gedeutet wird: der hl. Norbert widerlegt predigend die Irrlehren des Trachellinus (Abb. 14). Alph. Wauters<sup>2)</sup> gibt als Herkunftsort — wahrscheinlich nach einer Angabe der Brüder Boisserée — das Kloster St. Michael zu Antwerpen an. Norbert war der Gründer des Prämonstratenserordens, und in Antwerpen traf er auf den Irrlehrer Frankelin. 1817 sollen die Boisserée die Tafel erworben haben.

Das gut erhaltene Bild schließt sich, so eng wie kein anderes mir bekannt gewordenes, in den Typen, der Architektur, dem Faltenwurf, der Malweise, dem Apostelaltar an. Die Figuren sind ein wenig schlanker, die gespreizten und steifen Hände immerhin etwas beweglicher. Die Tafel ist eher nach als vor dem Apostelaltar entstanden. Der ganz jugendliche bartlose Kopf zunächst der Kanzel des predigenden Norbert wird mit einigem Recht als Selbstporträt Orleys betrachtet, wenn er auch nicht gerade »frappant de ressemblance« erscheint, wie Alph. Wauters sagt.

Wie die Münchener Tafel von Scheibler richtig bestimmt, gehört das Opfer Abrahams in der Schweriner Galerie<sup>3)</sup> in diesen Zusammenhang, wahrscheinlich als Teil aus einem umfangreichen Altarwerk, das kaum ohne Schülerhilfe ausgeführt worden ist. Manches ist schwach, wie die übermäßig langen Figuren im Hintergrunde. Die beiden derben Burschen vorn und die Landschaft sind, verglichen namentlich mit dem linken Flügel des Apostelaltars, charakteristisch genug (Lichtdrucktafel).

Auf der Brügger Ausstellung von 1907 (expos. de la toison d'or) war unter Nr. 249 ein Tafelbild mit der Anna selbdritt aus dem Besitz des Don Juan Lafora in Madrid ausgestellt, das stilistisch mit den Jugendwerken Orleys gut zusammengeht. Die Maße sind im Ausstellungskatalog nicht angegeben (etwa 70 cm hoch, 70 cm breit).

<sup>1)</sup> Nr. 157.

<sup>2)</sup> A. a. O. S. 57.

<sup>3)</sup> Nr. 757, im großen Katalog der Schweriner Galerie (1882) genau beschrieben.



BERNAERT VAN ORLEY

DAS OPFER ABRAHAMS

SCHWERIN, GROSZHERZOGL. GEMÄLDEGALERIE

