



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei. 1. :
Der Charakter des Landes. Der nordische Realismus. Die Anfänge des
Sittenbildes und der Landschaft.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei.

Von Adolf Rosenberg.

1.

Der Charakter des Landes. Der nordische Realismus. Die Anfänge des Sittenbildes und der Landschaft.



Wenn man nach dem Grunde fragt, weshalb sich gerade inmitten einer Bevölkerung, welche um alle Bedingungen des menschlichen Daseins die schwersten und hartnäckigsten Kämpfe zu bestehen hatte, die Kunst und insbesondere die Malerei so reich und üppig entfalten konnten wie in keinem zweiten Lande der Welt, Italien nicht ausgenommen, so wird die Wissenschaft der Völkerpsychologie schwerlich eine befriedigende Antwort auf diese Frage geben können. Die klimatischen Verhältnisse und die des Bodens haben dieses Wunder allein nicht zuwege gebracht. Denn dieselben Verhältnisse finden sich auch in andern Ländern, in welchen gleichwohl die Kunst niemals Wurzel geschlagen hat. Die Feuchtigkeit der Atmosphäre und der durch sie erzeugte silberne Glanz der Luft, welche der farbigen Oberfläche eine große Frische und einen satten, leuchtenden Ton verleihen, haben unzweifelhaft einen starken Einfluß auf die Entwicklung des Farbensinnes unter den niederländischen Malern geübt. Das lehrt uns eine Analogie auf italienischem Boden, die Kunststadt Venedig, zu welcher auf nordischem Boden Amsterdam das Seitenstück bildet. Der Wasserdunst, welcher aus den Lagunen und den Kanälen emporsteigt und die Luft beständig mit Feuchtigkeit sättigt, hat den Grund gelegt zu der intensiven Farbenglut und der sonoren Harmonie der Töne, durch welche sich die venezianische Malerschule vor allen übrigen Kunstschulen Italiens auszeichnet. Aber gerade das Beispiel Venedigs zeigt uns auch, daß gleiche klimatische Voraussetzungen nicht zu gleichen Ergebnissen führen. Wohl offenbart sich in der venezianischen Malerei ein stärkerer realistischer Zug, als wir ihn in den übrigen Malerschulen Italiens finden. Aber im Vergleich zur holländischen Malerei hat die venezianische ein durchaus idealistisches Gepräge. Es müssen also andre Momente hinzugetreten sein, um der ersteren denjenigen Charakter zu geben, welchen sie, vorübergehende Schwankungen abgerechnet, immer bewahrt hat. Diese und andre Momente können aber nur wirksam gewesen sein, wo eine gewisse Empfänglichkeit, eine natürliche Be-

gebung von vornherein vorhanden war. Weder das Material der Farbe noch die Fähigkeit, Farben zu erkennen, machen allein den Maler aus. Wie die Normannen in erster Linie für den Krieg angelegt waren, so hatte die Natur den Leuten, welche sich an den Ufern der Maas, der Schelde und an den Ausflüssen des Rheins auf dem beweglichen Dünenlande ansiedelten, die Gabe der Kunst mit auf den Weg gegeben. Die Niederländer sind ein spezifisches Kunstvolk. Die Organe für die Kunst waren ihr natürliches Besitzthum, und nur die Ausbildung derselben war äußeren Einflüssen unterworfen. Wir müssen diese Thatsache a priori als vorhanden annehmen, da sich auf dem Wege der Analyse nicht mehr feststellen läßt, weshalb gerade die Niederländer im Besitz dieser Organe waren. Diese Thatsache ist aber umso wunderbarer, als die Bevölkerung jenes Länderkomplexes, welcher heute das Königreich der Niederlande und das Königreich Belgien bildet, eigentlich ein Mischvolk ist. Schon die Belger selbst, welche dem letzteren den Namen gegeben haben, waren kein rein gallischer Stamm, sondern aus Kelten und Germanen gemischt; dagegen waren die nördlicher wohnenden Bataver und Friesen reine Germanen. Während die Bevölkerung dieses nördlichen Theils der Niederlande sich bis auf den heutigen Tag rein erhalten hat, spiegeln sich in Belgien die alten Verhältnisse noch heute wieder, indem die autochthone Einwohnerschaft zur einen Hälfte vlämisch, also germanischer Herkunft, zur andern Hälfte wallonisch, also keltischen Ursprungs ist. Trogdem daß der Boden, auf welchem diese Bevölkerung ansässig war, im großen und ganzen eine gleiche Physiognomie trug, machte sich der Riß, welcher durch die nördlichen und südlichen Landschaften ging, schon frühzeitig in der Kunst, in der Religion und im Staatswesen geltend. Die Lostrennung der sieben nördlichen Provinzen von den südlichen im Jahre 1581 gab diesem Zwiespalt nur den politischen Ausdruck.

Von vornherein war die Bevölkerung der südlichen Niederlande lebhafter, feuriger, temperamentvoller. Der Sinn für äußere Pracht und festlichen Glanz war hier bei weitem mehr entwickelt als im Norden. Man braucht nur eine vlämische Kirmerz mit einer holländischen zu vergleichen, um auf die Verschiedenartigkeit des Volkscharakters bei aller scheinbaren Einheit in den Gebräuchen aufmerksam zu werden. Im Süden die Freude an glänzenden Aufzügen, das Aufgehen des Individuums in der Masse, im Norden, wo sich der Charakter im beständigen Kampfe mit den Elementen mehr schärft und festigt, das Hervortreten des Individuums, die Freude am Bewähren der persönlichen Tüchtigkeit und, darnach auf die Kunst angewendet, die Freude am Bildnis des Einzelnen und an größern Porträtgruppen, die aber auch nur ausermählte Individuen umfassen. Die Schützen- und Regentenstücke, welche in der holländischen Porträtmalerei eine so bedeutsame Rolle spielen, sind auf diesen Charakterzug zurückzuführen. Der Süden kennt solche Porträtgruppen von Leuten aus dem mittlern Bürgerstande nicht. Die größere Prachtliebe brachte den Südländer auch dazu,

sich nach einem leichtern Erwerbe umzusehen, als ihn der Ackerbau gewähren konnte. So wurde ihm der Handel zu einer Quelle des Reichthums, und daneben die Fabrikation von Gebrauchs- und Luxuswaaren, welche dem erstern einen Teil seiner Unterlage lieferten. Brügge, Gent, Mecheln, Lüttich, Ypern, Brüssel und Antwerpen waren neben- und nacheinander die mächtigen Metropolen des Handels und des Gewerbefleißes, während die Bewohner der nördlichen Provinzen in erster Linie auf die Produkte des Meeres und des Landes angewiesen waren und diese zur Grundlage ihres Handelsverkehrs machten. Im Norden behielt das Leben auch in den Zeiten höchster Machtentfaltung immer einen ärmlichen, kärglichen, nüchternen Anstrich. Wenn auch die Leute in den holländischen Provinzen ebenso gut aßen und tranken wie in den belgischen, so wurde doch dort ein bei weitem geringerer Wert auf die Ausstattang des Hauses und der Wohnung und auf die Kleidung gelegt. Den Südländern gab ihre eigne Fabrikation die kostbarsten Sammet- und Seidenstoffe in die Hand, während sich die Nordländer mit geringem, selbstgefertigtem Tuch begnügen oder jenen für schweres Geld ihre Erzeugnisse abkaufen mußten. Was ursprünglich vielleicht nur durch die Notwendigkeit hervorgerufen war, wurde später zur Sitte, und diese notgedrungene Einfachheit in der Tracht wurde gewissermaßen zu einer bürgerlichen Institution, als der Protestantismus in die nördlichen Provinzen seinen Einzug hielt und die Kluft zwischen beiden Teilen noch vergrößerte.

Nur in einem Punkte gab es eine gewisse Verwandtschaft, die auch später trotz aller Spaltungen bestehen blieb. Die kärgliche Beschaffenheit des Bodens zwang die Bevölkerung, alle ihre Kräfte im Kampfe um die Erhaltung des Lebens anzuspannen. Hier streckte das Meer unablässig seine gierigen Arme aus und bedrohte das Land, dort war es der sandige oder sumpfige Grund, welcher dem Ackerbauer die Früchte seiner Bemühungen weigerte. Immer war also ein Kampf mit realen Mächten zu bestehen, und gewissermaßen Auge in Auge standen sich die beiden Parteien gegenüber. Dieser Boden war nicht wie der Italiens, der ungezwungen aus dem Vollen spendete, zum behaglichen Genuße des Daseins geeignet, und deshalb konnte sich in denen, welche mit dem Boden ringen mußten, die Phantasie, die Tochter der Beschaulichkeit, nicht zu jener Kraft, zu jenem Schwunge entfalten, welche den italienischen Künstlern zu Gebote gestanden haben. Immer den Blick auf die Außenseite der Dinge richtend, erprobten die niederländischen Künstler auch an ihnen zuerst ihren Nachahmungstrieb, und die ersten Erfolge, die verhältnismäßig schnell auf diesem Wege erzielt wurden, waren so nachhaltig und grundlegend, daß die Einflüsse der italienischen Kunst während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts auf die niederländische den realistischen Charakter der letztern nur vorübergehend alteriren konnten.

Das Niederland ist die Wiege der realistischen Kunst, und deshalb entwickelte sich in seinen Grenzen die Landschaftsmalerei, welche die äußere Physis-

gnomie des Landes festzuhalten sucht, und die Malerei des Sittenbildes, welche das tägliche Leben zum Gegenstande hat, zu einer in andern Ländern bei weitem nicht erreichten Blüte. Selbst die religiöse Malerei nimmt in ihren reifsten Schöpfungen, welche wir dem größten Meister des Realismus, Rembrandt, verdanken, den Charakter des Sittenbildes an, und Andachtsbilder waren es, auf welchen der Genius der niederländischen Landschaftsmalerei zuerst seine Schwingen geregt hat. Demselben realistischen Zuge folgt die Porträtmalerei, deren Produkte nicht selten durch ihre Komposition — wir erinnern z. B. an die Schützenmahlzeit des van der Helst und an die Nachtwache Rembrandts — in das Gebiet des Sittenbildes fallen.

Länger als ein Jahrhundert hat es gedauert, ehe sich Landschaft und Sittenbild auf die Dauer von den religiösen Darstellungen lösten und selbständig auftraten. Es ist aber bezeichnend für die Tiefe, in welcher die realistische Anschauung der niederländischen Kunst wurzelte, daß wir die Anfänge der Landschaft, des Porträts und des Sittenbildes schon auf jenem großen Werke nachweisen können, welches an der Schwelle der niederländischen Kunst steht, an dem Genter Altar der Brüder van Eyck, dessen einzelne Teile sich in Berlin, Brüssel und Gent befinden. Diese merkwürdige Schöpfung ist ein Phänomen, welches uns als etwas wunderbares und ganz unvermitteltes entgegentritt, da keine Tafelgemälde auf uns gekommen sind, welche dem Genter Altar vorausgegangen sein können. Die Vollendung desselben fällt in das Jahr 1432, und fünfzehn Jahre früher muß er mindestens begonnen worden sein, da Hubert van Eyck, der ältere der Brüder, welcher den Gedanken der Komposition ersann, im Jahre 1426 starb und nach der Inschrift auf dem Gemälde bis zu seinem Tode doch schon einen Teil vor sich gebracht haben mußte, da sein Bruder Johann als der „Vollender“ genannt wird. Wenn man von einigen rohen Fresken absieht, ist dieses Werk für uns wenigstens, geschichtlich betrachtet, eine völlig neue Erscheinung, und mit ihm muß man daher die Geschichte der niederländischen Malerei beginnen. Wie aber nichts Vollendetes oder Neues auf der Welt ohne Vor- oder Entwicklungsstufe zu denken ist, so müssen auch dem Genter Altar eine Reihe anderer Gemälde vorausgegangen sein, die sich unsrer Kenntnis entziehen. Das einzige Kunstmaterial, welches für uns den Zusammenhang mit ihm und der frühern Malerei vermittelt, sind die Miniaturen der Messbücher, der Breviere, der Kalendarien, der Manuskripte der klassischen und der gleichzeitigen schönen Literatur. Sie befanden sich ebensowohl in der Händen der Geistlichen und Gelehrten wie im Besitze der Laien. Das beweist uns u. a. das Doppelbildnis des Goldwägerpaares von Quintin Massijs im Louvre, auf welchem die Frau in einem Gebetbuche blättert, dessen aufgeschlagene Blätter das Miniaturbild einer Madonna und einen kunstvollen Initial zeigen. Wenn wir uns die Kulturzustände des Mittelalters und der Renaissancezeit im weitesten Sinne vergegenwärtigen wollen, müssen wir stets die gleichzeitigen Kunstwerke befragen, da es

noch niemand gewagt hat, eine Kulturgeschichte dieser Epochen auf Grund der literarischen und artistischen Denkmäler zu schreiben.*)

Die Miniaturen sind es also, welche uns einige Aufschlüsse über den Stand der Malerei in den Niederlanden während des vierzehnten Jahrhunderts geben, und in ihnen regt sich bereits jene realistische Auffassung der Natur und der Menschen, die sich auf dem Genter Altar mit vollkommener Freiheit entfalten sollte. Hier erwacht zum erstenmale die Freude des nordischen Menschen an der Natur. Mit liebevoller Sorgfalt werden die landschaftlichen Hintergründe für die Szenen aus der heiligen Geschichte ausgemalt. Die Landschaften werden mit Burgen besetzt, wie sie die Künstler vor ihren Augen sahen, und der stolze Bürgerstolz spiegelt sich auch in diesen Malereien, indem nicht selten ganze Städte mit ihren Mauern und Thürmen noch völlig naiv zwar, aber doch in der klaren Absicht, etwas wirklich Vorhandenes nachzubilden, dargestellt werden. Derselbe Anschluß an die Wirklichkeit offenbart sich in der Tracht der Figuren. Der historische Sinn war unter diesen Künstlern so wenig entwickelt, daß es keinem von ihnen einfiel, die Menschen könnten sich jemals anders getragen haben, als sie es täglich mit eignen Augen sahen. Und warum auch? Konnte es jemals etwas prächtigeres gegeben haben, als diese schweren, pelzverbrämten Sammet-, Seiden- und Brokatgewänder, diese kostbaren, von Juwelen funkelnden Gürtelketten, diese blinkenden Rüstungen und Waffen? Und diese Herrlichkeiten waren es wirklich wert, mit feinem Pinsel auf das subtilste nachgebildet zu werden. Die farbige Welt der Erscheinungen war so mächtig in ihrer Wirkung auf das Auge des Malers, daß die Phantasie garnicht nötig hatte, aus sich heraus zu schaffen. Die Wirklichkeit bot dem Künstler soviel, daß er vollauf zu thun hatte, um den Glanz, den Reichtum und das bewegte Leben seiner Umgebung nachzubilden. Die Tafelmaler, welche vor den van Eycks thätig waren, werden derselben Naturauffassung, und wahrscheinlich noch in verstärktem Maße, gehuldigt haben, und da ihnen überdies in der Ölfarbe ein glänzenderes Ausdrucksmittel zu Gebote stand, als den mit Gummi- und Leimfarben arbeitenden Miniaturmalern, wird die Wirkung, die sie erreichten, unzweifelhaft eine noch mächtigere gewesen sein. Denn die Brüder van Eyck haben keineswegs, wie es früher hieß, die Ölmalerei erfunden. Die Forschung hat ergeben, daß die Kunst, Öl als Bindemittel für mineralische und vegetabilische Farbstoffe anzuwenden, schon im

*) Der von Essenwein und Schreiber kürzlich herausgegebene „Kulturhistorische Bilderatlas“ (Leipzig, Seemann) macht den ersten, sehr verdienstlichen Versuch dazu. Für die niederländische Kulturgeschichte im besondern ist dagegen, abgesehen von einigen Abschnitten in Jonckbloets Literaturgeschichte, nur wenig gethan worden. Von Wichtigkeit sind nur die Publikationen von D. van der Kellen, *Antiquités des Pays-Pas*, La Haye 1861, und von J. J. van Nijdyck, *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du X. au XVIII. siècle* 1880 ff. Das letztere Werk hat keinen Text, und der Text des erstern beschränkt sich nur auf dürftige Erläuterungen.

dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert bekannt war. Nur vervollkommenet haben die Eycks diese Technik, wie es noch heute große Künstler thun, denen die Ausdrucksmittel ihrer Vorgänger nicht mehr genügen. Ebensovienig haben die Schöpfer des Genter Altars den nordischen Realismus „erfunden,“ sondern denselben nur zu einer Vollkommenheit entwickelt, welche für alle Zeiten verständlich ist. Die Bildnisse der Stifter des Altars, des Patriziers Jodokus Byd und seiner Gattin Lisbeth Burlut, sind wahre Wunderwerke der Nachahmung, welche die Kunst der späteren Jahrhunderte nicht mehr übertreffen konnte. Wohl vermochte sie das Bildnis einer Person mit einem stärkeren Nimbus von Vornehmheit zu umgeben, wohl vermochte sie dem Porträt durch die malerische Behandlung ganz andre, unendlich vielseitige Reize zu verleihen, aber der Ausdruck unmittelbaren Lebens innerhalb einer schlichten bürgerlichen Existenz ist niemals mit gleich einfachen Mitteln schlagender wiedergegeben worden als in dem Bildnisse des Jodokus Byd und seiner Ehefrau.

Auf der Hauptdarstellung des aus achtzehn Tafeln bestehenden Altarwerkes ist es vornehmlich die Landschaft, die uns fesselt, weil sich in ihr wiederum die treueste Beobachtung der Natur offenbart. In ihrer ganzen Anordnung wird diese Landschaft schwerlich ein Vorbild in der Natur gehabt haben; aber dafür ist jedes Detail getreu der Natur nachgebildet worden, die Pflanzen, Gräser und Blumen im Vordergrunde, die blühenden Rosensträucher, die Gebüsche, das Weinlaub und die einsame Palme, welche den Horizont weit überragt. Jan van Eyck war im Süden, in Portugal, gewesen und hatte dort eine herrlichere Natur mit Orangen-, Myrthen- und Lorberbäumen kennen gelernt, die ihm würdig zu sein schien, den Hintergrund für die bedeutungsvolle Anbetung des heiligen Lammes abzugeben. Auf den vier Seitenflügeln, welche diese Darstellung fortsetzen, sind die Produkte eines glücklicheren Klimas noch reicher verwertet. Aber die Bauwerke, welche in diese südliche Landschaft versetzt sind, die hohen, spitzen Kirchtürme und die viereckigen, grundgewaltigen, mit zierlichen, spitzen Ecktürmen besetzten Befrois, die Wacht-, Thor- und Mauerthürme, diese Bauten haben ein echt flandrisches Gepräge. Und wenn man das üppige Thal mit seinen nackten, schroff emporsteigenden, aber oben von Buschwerk gekrönten Felsenwänden, durch welches die Streiter Christi und die gerechten Richter einherreiten, näher ins Auge faßt, so wird schon der flüchtige Tourist, welcher einmal mit der Eisenbahn von der deutschen Grenze über Berviers nach Lüttich und Maestricht gefahren ist, auf die Verwandtschaft aufmerksam, welche zwischen dieser den Schienenweg auf beiden Seiten begleitenden Thal- und Flußlandschaft und den Hintergründen der Eyckschen Gemälde besteht. Das ist nichts auffallendes. Denn das Maasthal war die Wiege der Eyckschen Kunst und somit auch die Wiege der nationalen Landschaftsmalerei. In Dinant an der Maas, wo die malerischen Felsbildungen sich in besonders ausgeprägter Form zeigen, wo die Häuser der einzigen Straße nur mit Mühe einen Platz zwischen

den schroffen Felswandungen und dem Flußbette gefunden haben, ist auch Joachim de Patinir geboren, der erste in den Niederlanden, welcher die Landschaftsmalerei als eine selbständige Kunst betrieb. Maaseyck, der Geburtsort der Brüder van Eyck, liegt viel weiter nördlich als Dinant, am untern Laufe der Maas, hart an der heutigen Grenze zwischen Belgien und Holland. Aber der Charakter der Landschaft bleibt auf der ganzen Strecke ziemlich derselbe: aus dem saftigen Grün der Wiesen und dem dunkler gefärbten der Gebüsch blicken die Schieferdächer der mit Zinnen gekrönten Schlösser und Landhäuser hervor, rasch strömt der Fluß zwischen den grünen, mit Erlen bewachsenen Ufern dahin, überall ein Bild von heiterem Wechsel zwischen reichem Pflanzenwuchs und malerischer Bodengestaltung. So bot wenigstens auf diesem bevorzugten Landstriche auch die unbelebte Natur dem Künstler auf Schritt und Tritt darstellungswürdige Objekte.

Haben schon die von dem religiösen Mittelbilde des Genter Altars räumlich abgetrennten Züge der Streiter Christi, der gerechten Richter, der heiligen Einsiedler und Pilger ein genrehaftes Gepräge, so dürfen zwei Tafeln der obern Reihe, die singenden und die musizierenden Engel, aus ihrem symbolischen Zusammenhang gelöst, als vollkommene Genrebilder gelten. Denn da ist nichts, das auf den himmlischen Charakter dieser jugendlichen Wesen deutete. Sie haben weder Flügel, noch sind sie in die ätherischen, der Antike nachgeahmten Gewänder gehüllt, welche die Engel auf den Schildereien der gleichzeitigen Italiener tragen. Diese jungen Sänger und Musiker sind vielmehr in die prächtigen, schweren, breite Falten werfenden Brokat- und Sammetstoffe gekleidet, die auf den Webstühlen von Gent und Brügge entstanden. Aus diesen Stoffen machte man auch die Messgewänder für die vornehme, reiche Geistlichkeit, und deshalb wußte der Maler den Bewohnern des Himmels kein köstlicheres Kleid anzulegen, als es die sichtbaren Vertreter und Großsiegelbewahrer der himmlischen Gnade und Seligkeit auf Erden trugen. Auf der Tafel neben der Madonna führt ein Doppelquartett von also gekleideten Engeln vor einem Chorpulte, auf welchem das aufgeschlagene Canzonale liegt, den Lobgesang zu Ehren der heiligen Dreifaltigkeit aus, und auf der entsprechenden Tafel der andern Seite ist das himmlische Orchester in Thätigkeit: ein Engel sitzt in einem durch besondere Pracht ausgezeichneten Gewande auf einem Faltstuhl vor einer Orgel und schlägt die Tasten, ein Genosse begleitet ihn auf der Viola und ein anderer auf der Harfe. Alle Geräte und Instrumente, Kleider und Schmucksachen sind mit einer so peinlichen Sorgfalt der Natur nachgebildet, daß Kunstschler, Juweliere und Gewandschneider gleich darnach arbeiten könnten. So zeigt uns also der Genter Altar in der minutiösen Schilderung der Erzeugnisse des Handwerkes und der Kunst die Keime, aus welchen sich die niederländische Stilllebenmalerei nachmals zu dem bekannten Glanze entwickelte. Und damit noch nicht genug. Wenn wir die Außenseite dieses wahrhaft univervellen Kunstwerkes betrachten,

blicken wir in ein niedriges, durch rundbogige Fenster geöffnetes Zimmer mit schwerer Balkendecke, in welchem Maria, vor einem Betpulte kniend, die Botschaft des Engels empfängt, daß von ihr das Heil der Welt kommen soll. In einer gothischen Nische an der Fensterwand steht ein flaches Waschbecken und darüber hängt an einer Kette ein kupfernes, ampelartiges Gerät, vielleicht eine ewige Lampe. In einer zweiten, durch wagerechte Bretter eingeteilten Nische ist einiges Hausgerät aufbewahrt, eine Kanne, ein Becher, ein Leuchter und zwei Bücher. Sonst ist es leer in dem sauber getäfelten Raume. Aber durch die offenen Fenster, vor welchen der sonst übliche schützende Vorhang fehlt, fällt das volle Sonnenlicht in das Gemach und erzeugt bereits jenes dämmerige Halbdunkel, dessen wunderbares Spiel im Innenraum zwei Jahrhunderte später Pieter de Hooch mit so großartiger Virtuosität zu behandeln wußte. Auf einem kleinen Gemälde der Berliner Galerie, welches, wenn es nicht von Jan van Eyck selbst herrührt, so doch in seiner Werkstatt oder nach einem (verloren gegangenen) Originale von ihm gemalt worden ist, sieht man noch deutlicher, welche Vollkommenheit die Eycksche Schule bereits in der feinsüßlichen Wiedergabe der Lichteffecte und in der Durchbildung des Halbdunkels erreicht hatte.

Der Realismus der Brüder van Eyck, d. h. das von ihnen mit vollem Bewußtsein in die niederländische Kunst eingeführte Streben nach höchster Naturwahrheit, fand aber zunächst über den Genter Altar hinaus im Porträt seine weitere Ausbildung. Der Mann mit den Nelken in der Hand und dem St. Antoniuskreuze auf der Brust (in der Berliner Galerie) ist wohl die vollendetste Leistung Jan van Eycks auf diesem Gebiete, ein Bild, welches mit der Lupe betrachtet werden muß, damit die sorgfältige Detaillirung desselben nach Gebühr gewürdigt werden kann. Es ist bezeichnend für die ganze Anschauungsweise Jan van Eycks, daß er diesem Bildnisse ursprünglich ein genreartiges Gepräge ausdrücken wollte; man sieht nämlich ganz deutlich, daß der Künstler unten noch eine Tischplatte gemalt hatte, auf welcher die Hände des Dargestellten auflagen. Das war bereits angelegt, als es dem Künstler später in den Sinn kam, die Anlage wieder zu übermalen. Ganz hat er dagegen den Charakter eines Genrebildes bei dem Doppelporträt eines Braut- oder Ehepaars in der Londoner Nationalgalerie festgehalten. Wenn wir nicht aus Urkunden wüßten, daß die Dargestellten der Brügger Tuchhändler Arnolfini und sein Eheweib sind, so würden wir beim ersten Anblick auf ein Genrebild raten. Die beiden Personen halten einander bei der Hand gefaßt, als wollten sie sich noch einmal Treue schwören. Der Hochzeitsstaat, welchen beide tragen, deutet darauf hin, daß sie entweder eben aus der Kirche gekommen sind oder sich nach derselben begeben wollen. Wohl das erstere. Denn das Gemach, in welchem sie sich befinden, ist offenbar die gemeinschaftliche Wohnung des Paares. Die Ausstattung des Raumes, in welchem die Perspektive und die Luft- und Lichtstimmung besonders meisterlich behandelt sind, ist immer noch

ganz einfach: ein Bett, ein paar Stühle, ein von der Decke herabhängender Kronleuchter, ein Teppich und der Fußboden mit sauberen Fliesen ausgelegt. Der einzige Luxusgegenstand ist ein Hohlspiegel, dessen runde Einfassung mit zehn Bildchen aus der Passion geschmückt ist. Dieser Spiegel reflektirt das Gemach selbst und eine Thür, durch welche zwei Personen eintreten. Dieses feine, man möchte sogar sagen raffinierte Kunststück setzt bereits ein großes technisches Können, eine lange Übung voraus und ebenso eine ziemlich hohe Stufe der Kultur. Denn andre Gemälde, die wir sogleich erwähnen werden, bringen uns auf die Vermutung, daß man diese Spiegel anwendete, um sich auf kommenden Besuch vorzubereiten, ähnlich wie noch heute in kleinen Städten an den Kreuzen der Parterrefenster außerhalb derselben Doppelspiegel angebracht werden, damit die in der Stube Sitzenden die Vorübergehenden bequem beobachten können.

Das Kunststück mit der Spiegelung, welches Jan van Eyck vermutlich zuerst versuchte — das erwähnte Bild ist 1434 gemalt —, fand nämlich großen Beifall, da es noch häufig nachgeahmt wurde. Die nächste Wiederholung desselben finden wir auf einer Tafel im Museo del Prado in Madrid, welche die Jahreszahl 1438 trägt und einen knienden Geistlichen und hinter ihm Johannes den Täufer zeigt. An der Wand des Zimmers hängt der konvexe Spiegel, und durch das geöffnete Fenster blickt man in eine Landschaft. Man ist geneigt, dieses Bild dem Petrus Christus, vermutlich einem Schüler Jan van Eycks, zuzuschreiben, da es große Ähnlichkeit mit einem bezeugten Bilde dieses Meisters im Besitze des Barons Albert Oppenheim in Köln hat, welches den heiligen Eligius als Goldschmied darstellt und ebenfalls der Gruppe von Bildern, die uns hier aus verschiedenen Gründen interessieren, angehört. Es ist im Jahre 1449 gemalt. Der Heilige sitzt in seinem Verkaufsladen am Tische und ist beschäftigt, das Gewicht eines goldnen Ringes mit einer kleinen Wage festzustellen. Die Gewichte, deren er sich bedient, liegen in einer messingnen Kapsel, und zwar hat dieselbe genau die Form und Einrichtung, welche sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Die Gewichte sind in Gestalt von kleinen Schälchen so ineinandergefügt, daß sie, nach oben immer kleiner werdend, die metallene Büchse vollständig füllen. Neben diesem Gewichtbehälter steht ein runder Spiegel, in welchem ein freier Platz mit hohen Häusern und zwei vorübergehende Personen zu sehen sind. Der Heilige wendet sich zu einem reich gekleideten Paare um, welches zu ihm gekommen ist, um seine Eheringe zu kaufen. Rechts vom Beschauer sind auf zwei Bordbrettern über einander kunstvolle Arbeiten des Goldschmieds aufgestellt: ein gebuckelter Deckelpokal, zwei hohe Kannen, ein Becher, eine Laterne, ein Halsgeschmeide, ein Kästchen mit Ringen, ein Korallenzweig und dergleichen mehr. Wenn der Heilige nicht durch seine Aureole als solcher bezeichnet wäre, würden wir bereits in dieser verhältnismäßig frühen Zeit ein reines Genrebild vor uns haben. Jedenfalls ist ein solches Gemälde von hoher Bedeutung für

den sittenbildlichen Charakter, welchen die niederländische Malerei frühzeitig annahm.

Aus einer nur wenig späteren Zeit stammt auch das erste wirkliche Genrebild im modernen Sinne, welches, soweit unsre Kenntnis reicht, auf uns gekommen ist. Es befindet sich im städtischen Museum zu Leipzig und stellt einen Liebeszauber dar, welchen ein junges Mädchen mit Bezug auf einen jungen Mann ausübt, der hinter dem Rücken der Liebebedürftigen durch die Thür in das Zimmer tritt. Dieses Zimmer giebt uns zugleich eine vollkommene Vorstellung von der inneren Ausstattung bürgerlicher Wohnräume in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Da das Gemach an den beiden auf die Thürwand aufstoßenden Seitenwänden mit Fenstern versehen ist, muß man annehmen, daß es in einem erkerartigen Vorbau lag. Neben der Thür befindet sich ein Wandschrank, dessen mit eisernen Bändern beschlagene Thür halbgeöffnet ist, sodas man auf seinen Inhalt, auf metallne Kammern, Schüsseln und Pokale, blickt. Auf einem über diesem Schranke angebrachten Bordbrette sind noch andre Gefäße aus Glas und Steingut aufgestellt. Unter dem Wandschranke läuft eine niedrige Bank um die Ecke des Zimmers herum bis zu dem mächtigen, von einem Mantel überdachten Kamine, in welchem auf schmiedeeisernen Feuerböcken große Holzscheite brennen. Auf der andern Seite des Zimmers steht ein niedriger Schrank mit gothischem Zierat, welcher nur bis an die untere Kante der Fensterbrüstung reicht und zugleich als Tisch dient. Solche „Stollenschränke“ aus dem 15. Jahrhundert haben sich noch erhalten. Im untern Teile war zwischen den vier hohen Füßen ein Brett angebracht, auf welchem man Hausgerät bewahrte. Auf unserm Bilde steht auf diesem Brett ein metallenes Waschbecken mit Kanne. Der obere Teil wurde durch eine Thür in der Mitte geöffnet. Auf der oberen Platte des Schrankes liegt ein halb zusammengerolltes, mit Fransen besetztes Handtuch, welches man twehel und dwale, später twele nannte.*) Daneben steht eine Büchse, eine Schale, auf welcher ein Papagei sitzt, und an dem Pfosten, welcher die beiden Fenster trennt, ist ein Wedel aus Pfauenfedern und darüber ein Hohlspiegel in viereckigem Rahmen angebracht. Unter dem zweiten Fenster dieser rechten Wand steht wieder eine niedrige, hölzerne Bank, welche wie die andre ihr gegenüber mit einem Kissen belegt ist. Das Mädchen in der Mitte des Zimmers übt seinen Liebeszauber dadurch, daß sie mit einem Stahlstäbchen Funken aus einem Feuerstein lockt, die auf ein wächsernes Herz in einem Kästchen fallen. Dies letztere steht auf einem dreibeinigen Schemel ohne Lehne, einem Sigmöbel, welches sich in dieser Gestalt bis auf den heutigen Tag erhalten hat, auch in den Dorfschenken von Brouwer und Teniers eine wichtige Rolle spielt, wo es bisweilen auch als Waffe benutzt wird. H. Lücke, der dieses

*) Im sächsischen Erzgebirge und im Vogtlande heißt noch heute das Handtuch „Duele“. Grenzboten I. 1884.

kulturgeschichtlich äußerst merkwürdige Bild zuerst weiteren Kreisen bekannt gemacht hat, läßt es um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

Das vierte Beispiel, welches wir anführen wollten, ist jenes schon erwähnte Bild im Louvre von Quintin Massijs „Der Goldwäger und seine Frau.“ Es ist ebenfalls eines der frühesten niederländischen Genrebilder, führt uns aber bereits, da es 1518 gemalt ist, in das sechzehnte Jahrhundert. Hier ist der Mann beschäftigt, auf seiner Wage das Bollgewicht von Goldstücken zu prüfen, und die Frau blickt über ihr Gebetbuch hinweg seiner Hantierung zu. Auf dem Tische steht dem Wäger zunächst jene messingne Kapsel mit den kleinen Gewichtstücken, und nicht weit davon ein Hohlspiegel, in welchem ein ganzes Fenster und ein lesender Mann, offenbar der Bewohner des gegenüberliegenden Hauses, widergespiegelt werden. Auf dem Tische befinden sich ferner ein hoher Krystallpokal mit goldnem Deckel und ein kleiner Stab, auf welchem Ringe aufgezogen sind. So werden noch heute die Ringe bei unsern Juweliersn aufbewahrt. Hinter dem Paare sind an der Wand zwei Bretter über einander angebracht, auf welchen allerlei Gerät, ein Leuchter, eine Wasserflasche, eine Schüssel, eine Wage, ferner eine Orange und eine Anzahl Bücher liegen. Man darf wohl annehmen, daß wir hier das Komptor eines Geldwechslers vor uns haben, welcher zugleich Pfandleiher war. Der Tisch ist mit grünem Tuch bedeckt, welches an der Kante mit Nägeln befestigt ist.

In den kleinen Spiegelbildern haben wir die Vorläufer jener bewunderungswürdigen Meisterstücke der Feinmalerei zu sehen, mit welchen später Davidsz de Heem und andre Stillebenmaler ihren Frühstücksbildern noch einen besondern Reiz verliehen, indem sie in dem grünen Glase und dem goldnen Weine der Römer ganze Zimmer und Straßen wiederpiegelten.

Besitzen wir auch von Jan van Eyck kein eigentliches Genrebild, so ist uns doch durch literarische Überlieferung bezeugt, daß er wenigstens drei solche gemalt hat. Ein italienischer Humanist des fünfzehnten Jahrhunderts, Bartholomäus Jacius aus Spezzia, welcher lange Zeit am Hofe des Königs Alfons von Neapel lebte, verfaßte im Jahre 1456 ein Buch „Von berühmten Männern“ (De viris illustribus). Neben Dichtern, Rednern, Humanisten, Ärzten und Rechtsgelehrten mußten in einem Lande wie Italien auch die Künstler berücksichtigt werden. Da ist es nun bezeichnend für die Wertschätzung, deren sich damals die flandrischen Künstler in Italien erfreuten, daß neben zwei italienischen Malern auch zwei niederländische, Jan van Eyck und Roger van der Weyden, genannt werden. Von beiden Meistern waren Gemälde bis in den Süden Italiens gelangt, und eines derselben, eben jenes Genrebild Jan van Eycks, befand sich bei einem Kardinal Octavianus, wo es Jacius sah. Es stellte nach der Beschreibung desselben das Innere einer Badestube dar. Man sah Frauen von schöner Gestalt, nur an gewissen Körperteilen mit einem dünnen Schleier verhüllt, aus dem Bade steigen. Eine derselben war von vorn gesehen; aber

hinter ihr war ein Spiegel aufgestellt, welcher auch ihren Rücken wiederpiegelte, sodaß man ihre ganze Gestalt würdigen konnte. „Auf demselben Gemälde ist zu sehen im Bade eine Lampe, welche zu brennen scheint, ein schwitzendes altes Weib, ein Hund, der Wasser schlürft, und Pferde und Menschen von ganz kleiner Gestalt, Berge, Wälder, Dörfer und Schlösser mit solcher Kunst wiedergegeben, daß die einen Gegenstände von den andern um fünfzigtausend Schritt entfernt zu sein scheinen.“ Vermutlich war diese Landschaft mit Figuren durch das offene Fenster der Badestube zu sehen. „Aber nichts war in diesem Werke bewunderungswürdiger, schreibt Jacius weiter, als der auf dem Gemälde dargestellte Spiegel, in welchen alles so hineingemalt worden ist, als ob man es in einem wirklichen Spiegel erblickte.“ Wir haben also auch auf diesem ältesten Genrebilde der niederländischen Schule, von welchem wir Kenntnis besitzen, das oben mehrfach erwähnte Kunststück mit dem Hohlspiegel und können demnach kaum noch zweifeln, daß die Einführung dieses Kunststückes Jan van Eyck zum Urheber hat. Jacius macht bei der Beschreibung dieses Gemäldes auch auf die perspektivischen Kenntnisse Jan van Eycks aufmerksam. In der Einleitung zu seiner Charakteristik des Malers hatte er schon auf sein gelehrtes Wissen, besonders in der Geometrie, hingewiesen. An einem andern Gemälde, welches die Verkündigung Marias und auf den Seitenflügeln den heiligen Johannes den Täufer und Hieronymus zeigte, rühmt Jacius, daß das Studirzimmer des letzteren mit einem Bücherschranke ausgestattet gewesen sei, welcher so natürlich dargestellt war, daß er, wenn man etwas von dem Bilde zurücktrat, in den Hintergrund hineinzugehen, und die Bücher, von denen man aus der Nähe nur die Rücken sehen konnte, sich ganz auszubreiten schienen. Auf den Außenseiten der Flügel sah man den Stifter des Altars, Battista Tomellino, und seine Geliebte, vermutlich in einem Zimmer. Denn Jacius bemerkt, daß ein Sonnenstrahl zwischen ihnen wie durch eine Ritze hindurchglitt, sodaß man ihn für einen wirklichen hielt.

Wir sehen selbst aus den knappen Andeutungen des italienischen Humanisten, daß er mit scharfem Blick drei Eigentümlichkeiten der Kunstfertigkeit Jan van Eycks, welche augenscheinlich zugleich Neuerungen desselben gewesen sind, herausgefunden hatte, seine Kenntnis der Perspektive und die sich aus ihr ergebenden Wirkungen, seine Verwertung des Lichts in Innenräumen und das Kunststück mit dem Hohlspiegel.

Von der Existenz der beiden andern Genrebilder Jan van Eycks erfahren wir durch die Aufzeichnungen eines unbekanntem Reisenden aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, dessen Manuskript der Bibliothekar Morelli in Venedig 1800 herausgegeben hat, weshalb man seinen Verfasser den „Anonymus des Morelli“ nennt. Die Notizen dieses Reisenden beziehen sich auf Gemälde, welche er in verschiedenen Städten Oberitaliens kennen gelernt hatte. So sah er in Padua ein Bild von Jan van Eyck, „auf welchem eine Landschaft gemalt

ist mit einigen Fischern, welche eine Fischotter gefangen haben, und zwei Figuren, die zusehen." In Mailand befand sich ein Bild von Jan van Eyck, auf welchem ein Kaufmann in halber Figur dargestellt war, der mit seinem Faktor Abrechnung hält. Dieses Bild trug die Jahreszahl 1440.

Wir können demnach mit Hilfe von literarischen Zeugnissen die Anfänge der Genre- und Landschaftsmalerei in den Niederlanden auf das Haupt der niederländischen Malerei, auf Jan van Eyck, zurückführen, wenn auch die Zahl der eigentlichen Genrebilder, welche aus dem fünfzehnten Jahrhunderte auf uns gekommen sind, eine sehr beschränkte ist. Häufiger sind die Kupferstiche mit sittenbildlichen Darstellungen, was sich zum Teil daraus erklären mag, daß dieselben den Verwüstungen durch die Religionskriege und dem Bildersturm leichter entgangen sind als die Gemälde, welche zu jener Zeit meist auf Eichenholz gemalt waren.



Ein Vorläufer Laffalles.

Von Georg Adler.

(Schluß.)



enden wir uns zu Weitlings Sozialstaat. Der Zweck des Staates ist das Wohl aller. Dieses kann, nach Weitlings Prinzip, nur verwirklicht werden, wenn jeder dieselben Genüsse haben kann wie der andre, wenn jeder seine Fähigkeiten ebenso entwickeln kann wie der andre. Daher muß eine wahrhaft gute Gesellschaftsorganisation die Freiheit der Begierde jedes Einzelnen und die Harmonie der Begierden aller verbürgen. Die Garantien hierfür ebenso wie für die fortwährende Vervollkommnung der Gemeinschaft soll sein Sozialstaat bieten, welcher, so wie er vorgeschlagen wird, bereits heute durchgeführt werden könne.

Von den Begierden geht Weitling aus. Er teilt dieselben in drei Hauptklassen: 1. Begierden des Erwerbs. Die Befriedigung derselben heißt: Erwerb, Lohn, Besitz u. s. w. 2. Begierden des Genusses. Ihre Befriedigung heißt: Gesundheit, Wohlstand, Ehre u. s. w. 3. Begierden des Wissens. Ihre Befriedigung heißt: Verstand, Gelehrsamkeit, Talent u. s. w. Von diesen drei Arten von Begierden entspringt eine aus der andern. Denn der Mensch kann nichts genießen, was er nicht schon hat, und nichts haben, ohne zu wissen, wo und wie er es bekommt. Demnach ist die Begierde des Wissens die Haupt-