



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

F.: Hans Memling

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

Wie einst Goethe sich über den ihn erschütternden Tod seines Herzogs Karl August in der Stille des Schlosses Dornburg tröstete, wo er im innigsten Verkehr mit der herrlichen ihn umgebenden Natur neue Lebens- und Ewigkeitshoffnungen schöpfte, so schreibt Karoline Kochow am Abend ihres Lebens: „Die Sonne scheint hell auf die gelben Blätter und der blaue, herbstliche Duft über der Landschaft gibt trotz welken Blumen, fallenden Blättern den Hügeln und der Heide einen eigenen Reiz, so daß man sagen kann: die Natur bleibt vollkommen selbst in ihrer dürftigsten Gestalt; und cela repose l'âme. Daß diese Vollkommenheit existiert, gibt die Hoffnung, daß auch das Unvollkommene dereinst dies Ziel erreichen könne; dem Leblosen kann sie doch nicht allein gegeben sein!“ Glückselig das Zeitalter, das eine über die letzten Dinge so beruhigende Überzeugung besaß!



Hans Memling



So sehr die heutige Kunst ihren eigenen Weg geht, so stark die Richtungen auseinander streben, den verschiedenen Schulen der Vergangenheit wird man immer noch gerecht. Ja, wohl keine Zeit ist in dieser Beziehung so universell gewesen wie die Gegenwart. Findet doch sogar das italienische Barock des siebzehnten Jahrhunderts, das Leuten wie Jakob Burckhardt, Kugler, Schnaase, Springer so unsympathisch war, heute wieder Bewunderer, und zwar Leute von feinem Kunstgefühl und umfassenden Kenntnissen. Die altflämische Schule ist wohl niemals ganz verkannt worden, und seit dem Erwachen kunstgeschichtlicher Studien verehrt man sie als einen Höhepunkt malerischen Könnens, wenn auch ihr relativer Wert gegen andre starken Schwankungen unterworfen ist. Der Stempel des Höhepunkts ist ihr so deutlich aufgeprägt wie kaum einer andern: ihre Werke lassen sich nicht kopieren. Tizian, Rembrandt, Murillo, am leichtesten Raffael sind dem Pinsel zahlloser Kopisten zugänglich. Bei Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling hat die Wiederschaffung des Reproduzierenden von jeher verfaßt.

Keine andre Richtung tritt uns so der dem Haupte des Zeus entspringenden Pallas Athene vergleichbar entgegen wie die altflämische Malerei. Ihr ältestes Werk, der Genter Altar der Brüder van Eyck, ist in vieler Beziehung zugleich ihr unübertroffenes Meisterstück. Wohl wird auch sie ihren Werdegang gehabt haben, aber er ist so wenig reich an markanten Werken, daß sich davon nichts Kennenswertes erhalten hat. Auch die älteren Historiker, wie Karel van Mander

und Vasari, wissen wenig. Die Brüder van Eyck arbeiten um 1426, dem Todesjahr Huberts, des ältern Bruders, an dem Genter Altar. Damit haben sich der hohen Kunst neue Pforten aufgetan. Nach Jans Tode, 1440, traten einige etwas geringere Talente, Petrus Christus, Gerard van der Meire, Hugo van der Goes und andre mehr in den Vordergrund. Aber schon in Jans Leben ragt die zweite Gruppe hinein, die man wohl als die Brabanter Schule absondert: Rogier van der Weyden erhält schon 1432 seinen Freispruch in der Zunft, und schon 1436 ist er Stadtmaler in Brüssel. Im Jahre 1464 stirbt er; die zweiunddreißig Jahre schließen ein tatenreiches Leben ein. Erreicht er an Größe der Auffassung, an Tiefe der malerischen Empfindung auch die beiden Brüder van Eyck nicht, so ist er ihnen an dramatischem Leben, an Fülle der szenischen Erfindung weit voran; selbst an Feinmalerei übertrifft er sie meist. Seine Werke werden noch immer als Perlen der Galerien geschätzt.

Ob zu Rogiers Verdiensten auch die Heranbildung Memlings gehört, das ist sehr zweifelhaft. Früher nahm man es an, weil Vasari das erzählt. Aber der italienische Historiker hat für Dinge, die ihm zeitlich und örtlich so entlegen waren, längst alle Glaubwürdigkeit verloren. Indirekten Einfluß haben sowohl die beiden Brüder aus Maaseyck wie der Brüsseler Stadtmaler sicher auf den Künstler von Brügge geübt. Wie könnte das auch anders sein, wo solche Phänomene auftauchen, wo andre Einwirkungen (mit Ausnahme der ziemlich gleichzeitigen Malerschule von Köln) schon durch die geringe Entwicklung des Verkehrs sehr erschwert waren! Und zudem war ein gemeinsamer Mittelpunkt für alle drei auseinandergehenden und doch zusammengehörigen Richtungen in dem burgundischen Hof gegeben. Die Regierungszeit der vier prachtliebenden Herzoge fällt ungefähr mit der altflämischen Malerschule zusammen. Karl der Kühne stirbt 1477, Memling 1494. Auch innerlich gehören die vier Hauptkünstler näher zu dem Wirken des Hofes, als gemeiniglich der Fall zu sein pflegt, wenn man jenes und die Blüte der Kunst im Zusammenhange nennt. Jan van Eyck wird 1425 als Valet de Chambre in den Dienst Philipps des Guten aufgenommen. Das will nicht viel besagen, aber wir wissen, daß der Maler ein Freund des Fürsten war und in seinem Auftrag sehr vertrauliche, vielleicht delikate Reisen unternahm. Geschichtlich steht fest, daß Jan im Oktober 1428 einen politischen Gesandten Philipps nach Lissabon begleitete, der um die Prinzessin Isabella von Portugal werben sollte, und daß der in Frauen Schönheiten sehr sachkundige Herzog sich seinerseits die Entscheidung darüber, ob die Ehe geschlossen werden sollte, vorbehielt, bis das Bildnis Jans eingetroffen war. Es entschied. Isabella wurde nach einem glänzenden Empfang in Brügge die Gattin Philipps, die Mutter Karls des Kühnen, die Urgroßmutter des deutschen Kaisers Karl des Fünften (damit war Burgund an Österreich gekommen); von dessen Nachfolgern habsburgischen Stammes wurde sie die Stammutter. Die Brautschau von 1428 hatte also weithin reichende Folgen.

Auch Rogier van der Weyden war im Dienste des burgundischen Hofes, wengleich er zunächst Stadtmaler von Brüssel war. Hans Memling war von einer hübschen Legende mit Karl dem Kühnen in Verbindung gebracht. Man kannte Beziehungen des Malers zu dem Johannes-Hospital in Brügge, wußte aber nichts von seinem Vorleben und nahm daher an, er sei plötzlich aus unbekanntem Anlaß dort erschienen. Das Reis der romantischen Erfindung trieb weitere Augen: Der Maler hatte den Herzog in die Schlacht von Nancy (1477) begleitet, wo mit dem Tode des „Lollkühnen“ das wie ein Meteor aufleuchtende Haus Burgund erlosch; er war verwundet nach des Herzogs Landen gewandert, vor dem Johannes-Hospital zusammengebrochen, dort liebevoll aufgenommen und geheilt worden und hatte zum Dank dafür einige Bilder gemalt, die jahrhundertlang die Begeisterung aller die Kunst pietätvoll genießenden Herzen gewesen sind und noch heute dort als Heiligtümer aufbewahrt werden: einen Flügelaltar mit der Vermählung der heil. Katharina, den Reliquienschrein der heil. Ursula und anderes. Die Legende ist nachweislich unrichtig, denn Memling war schon vor 1477 ein Bürger Brügges.

Woher dieser große Künstler stammt, das ist erst in unsern Tagen aufgeklärt worden. Der in allen Fällen im Gegensatz zu der niederländischen Form Jan festgehaltene Name Hans deutet darauf hin, daß Memling nicht in den Niederlanden, sondern in Deutschland das Licht der Welt erblickt hat. Aber nach einem Orte Memlingen suchte man auch in Deutschland vergebens. Da der Maler den Anfangsbuchstaben seines Hauptnamens ähnlich einem lateinischen H zu malen pflegte, so kam man (Descamps 1753) auf den Gedanken, der Geburtsort habe Hemlingen geheißen. Auch das führte nicht auf die Spur. Jetzt hat man ihn als Mömbling bei Mainz ermittelt. Daß der Maler in Westdeutschland bekannt war, ergibt sich mit aller Deutlichkeit aus der genauen Abzeichnung des Kölner Domes mit dem hochragenden Kran, der so viele Jahrhunderte das Wahrzeichen der Stadt gewesen ist, auf dem Ursulaschrein zu Brügge. Aber wenn Deutschland auch den Anspruch darauf hat, Hans Memling seinen Sohn zu nennen, so ist dieser in seiner Kunst doch vollständig ein Angehöriger der flämischen Schule. Kein Zug in seinem Wesen steht zu dieser in Gegensatz, kein Faden weist auf deutsche Schulen, etwa auf die Kölner, auf die elsässische, die oberschwäbische oder die Nürnberger. Worin er den Brüdern van Eyck und Rogier, vollends den verbernen Zeitgenossen eigenartig gegenübersteht, das ist einesteils die Besonderheit seiner Persönlichkeit, auch des zierlichen Mittelranken gegen den etwas rohern Flamländer, andern-teils aber auch der allmählich wahrnehmbare Einfluß der italienischen Quattrocentisten, die schon Rogier van der Weyden in ihren Werkstätten besucht hatte.

Was wir von dem Leben des Meisters vom Ursulaschrein wissen, das faßt Karl Voll in dem im letzten Sommer erschienenen Buche: „Memling, des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen“*) in wenige Zeilen zusammen. Es ist sicher,

*) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

daß der Künstler im Jahre 1494 zu Brügge gestorben ist, und zwar vermutlich nicht in hohem Alter, da er bei seinem Tode noch unmündige Kinder hatte. Seine Geburt ist daher zwischen die Jahre 1440 und 1450 zu setzen. Anderwärts ist sein Aufenthalt nirgends nachgewiesen. Eine Nachricht, daß Memling schon 1450 das Bildnis der Herzogin Isabella von Burgund gemalt habe, schwebt vollständig in der Luft. Die erste sichere Kunde ist die, daß er das berühmte Danziger Auferstehungsbild spätestens 1473 vollendet haben kann und daß er damals schon ein angesehenes Maler gewesen sein muß.

Im Kriege zwischen der Hanse und England kreuzte Kapitän Peter Beneke mit einer ursprünglich französischen Kriegs-Karavalle im Kanal und fing am 10. April 1473 — dem heutigen Völkerrecht sehr zuwider — eine von Eluis, dem Hafen Brügges, abgegangene, nach Livorno bestimmte Galeere ab. Unter ihrer reichen Ladung befand sich auch ein dreiflügeliges Altarbild von Memling, das als Eigentum des mediceischen Agenten Portinari eingeschrieben, aber von einem Florentiner Mäzen, Jacopo Tani, bestellt war. Der Künstler muß also schon einen großen Ruf gehabt haben, wenn er einen Auftrag aus Florenz erhalten konnte. Die Ladung wurde nach Stade gebracht und dort verwertet. Die kostbaren Pelze, Tuchwaren, Gewürze, Stickereien usw. sollen einen Gesamterlös von 1400000 Mark nach heutigem Gelde erbracht haben. Drei Danziger Reeder, die das „Jüngste Gericht“ erworben hatten, oder auf deren Anteil es gefallen war, brachten es nach Danzig und stifteten es für die dortige Kapelle der Georgenbruderschaft. Die Mediceer, unterstützt von Papst Sixtus dem Vierten, verlangten nachhaltig und leidenschaftlich das Bild zurück, doch blieb es fern an der Weichsel. Napoleon der Erste ließ es nach Paris bringen; es kam nach Deutschland zurück, und nachdem die Danziger noch Gefahr gelaufen hatten, es an Berlin zu verlieren, wurde es wieder ihr Eigentum. Weit schlimmer als diese Schicksale haben ihm Restauratoren mitgespielt. Im Jahre 1718, zu einer Zeit, wo man von Bilder-Restaurierungen noch gar nichts verstand, fiel es in die Hände eines Danziger Malers namens Kray, 1815 und 1851 wurde es Berliner Professoren überantwortet, mit deren Taten man heute sehr unzufrieden ist. Jedenfalls hat es sehr gelitten. Hervorragende Stellen sind zum Teil ganz abgerieben und durch Übermalung „hergestellt“. In seiner Gesamtheit, sowohl was Auffassung, was Komposition und Gruppenbildung und namentlich die Zeichnung nackter Körper anbelangt, trägt es noch stark den Stempel des Mittelalters.

Noch älter, wahrscheinlich von 1469, ist ein Triptychon (Madonna mit Heiligen und Stiftern) im Besitz des Herzogs von Devonshire. Es ist aber keineswegs sicher, daß es von Memling herkommt. Von ihm ist das sog. Porträt Memlings genommen, eines bartlosen jungen Mannes in Tuchmütze. Sein Fingerzeig deutet jedoch darauf hin, daß sich der Maler hier selbst wiedergegeben habe, und da die Urheberschaft Memlings nicht feststeht, so kann man eben gar nichts aus dem — übrigens sehr gut gemalten Kopfe — schließen.

Aus den nächsten Jahren verzeichnet Voll eine Anzahl Bilder, meist Porträts, deren Autorschaft immerhin Zweifeln unterworfen ist. Die Ansichten in solchen Dingen gehen natürlich leicht auseinander. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, glauben in einem zu Turin befindlichen Tafelbilde mit den sieben Schmerzen der Maria ein nachweislich im Jahre 1478 an den „Meester Hans“ bezahltes Bild nachweisen zu können. Voll erwähnt es gar nicht einmal, so daß die Theorie wohl als abgetan gilt.

Von 1470 an wird die Kunde von dem in aller Stille schaffenden Meister zu Brügge deutlicher. Im Mai 1480 ist Memling nachweislich der Besitzer zweier mit Ziegeln gedeckter Häuser und eines Stückes Land, wofür er einen Grundzins zu entrichten hat. Während des Krieges zwischen Burgund und Frankreich von 1479 bis 1482 ist Memling eine der zweihundertvierzig Personen, die Anteile einer Kriegsanleihe übernehmen. Er ist also schon ein wohlhabender Mann geworden.

Von 1479 stammt der herrliche „Johannes-Altar“ im Johannes-Hospital zu Brügge, dessen Mittelbild eine Vermählung der heil. Katharina mit dem Jesuskindchen darstellt, einer Szene, die an die gleichzeitige lombardische Malerei erinnert. Die Flügel tragen auf der Innenseite den Apokalyptiker Johannes, wie er Visionen hat, und den Täufer Johannes im Augenblick seiner Enthauptung. Die Außenseiten der Flügel enthalten die Stifter mit Heiligen. Hier steht Memling vollkommen auf der Höhe seiner Kunst. Das Werk wird mit Recht zu den schönsten gerechnet, die seiner Palette entsprungen sind. Neben dem Ursula-Schrein ist es der stärkste Magnet des Johannes-Hospitals. „Memling“, so sagt Karl Voll, „wollte hier nicht nur ein köstliches, traumseliges Idyll geben, wie er es so oft in seinen Bildern getan hatte. Was er an Anmut und Poesie über die Madonnendarstellung der Haupttafel ausgegossen hat, das gewann seinen Reiz aus der freudigen Beobachtung der Schönheiten unsrer Welt, im besonderen aber aus einer selbst für das fünfzehnte Jahrhundert ungewöhnlichen Freude an der Eleganz der durch die damalige Mode auch nach unsern Begriffen sehr „schick“ gehaltenen Frauentracht. Die weiblichen Heiligen, die sich um die Madonna versammeln, dürften, wie allerdings auch sonst bei Memling, das Kostüm der vornehmsten Damen des burgundischen Hofes, den Mantel der französischen Herzoginnen, tragen, und sie tun es nicht nur mit Würde, sondern mit vieler Grazie. Damit ist der Eindruck des gesamten Werkes bestimmt und auch die Entwicklung der altniederländischen Malerei gekennzeichnet. Wenn Jan van Eyck und seine Gesinnungsgenossen in den Anfangszeiten der Schule die Bewohner des Himmels, wie man wohl gesagt hat, auf die Erde verpflanzten, so hat sie Memling uns noch näher gebracht und dem religiösen Bild, dem er doch seine ganze Weihe ließ, doch den Zauber persönlicher Poesie gegeben.“

Das ist es überhaupt, was ihn vor seinen Vorgängern und Landsmännischen Zeitgenossen auszeichnet. Er ist so voll zarter Innigkeit, so voll Hingebung an

seinen Gegenstand und geleitet von so viel Grazie, daß ihm keiner darin gleichkommt, und daß man an die eben damals fern in Mailand und Venedig wirkenden Luini und Bellini gemahnt wird. Die heraufziehende große klassische Zeit hat nicht ihren Schatten, sie hat ihr Licht bereits in die flämischen Fabrik- und Handelsstädte geworfen.

Für Brügge selbst war freilich, was damals wohl erst wenige ahnten, der Beginn des todesähnlichen Schlafes hereingebrochen, in dem wir es heute noch kennen. Vor Jahrhunderten war es an einem der Seeschiffahrt zugänglichen Schelbearn gegründet. Seine Lage war besser als die aller Konkurrenten. Aber der Strom versandete. Im dreizehnten Jahrhundert baute Brügge einen Kanal nach dem Städtchen Damme und sicherte sich damit seinen Verkehr bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Dann war auch Damme der Versandung zum Opfer gefallen. Mit Riesenanstrengung baute Brügge einen andern Kanal, und zwar nach Sluis. Es schien das Schicksal bezwungen zu haben. Doch nach fünfzig Jahren war das Fahrwasser auch von Sluis nach der See so schlecht geworden, daß man den Kampf aufgab. Um 1480 siedelten die Gilden fremder Kaufleute nach Antwerpen über; unter ihnen die geachtetste von allen, die der deutschen Hanse. Die Schiffe blieben nun aus, es wurde still in den sonst von blühendem Leben erfüllten Straßen. Doch behielt der Reichtum noch lange seinen Wohnsitz hier. Die alten Familien wollten die Stätte ihrer Väter nicht verlassen, und deren Wohnhäuser und Kirchen bereicherten sich noch später um manches herrliche Werk, um das gedeihende Gemeinwesen sie beneiden, darunter ein unschätzbares Unikum, die marmorne Madonna mit dem Kinde von Michelangelo.

In diese Zeit fällt die Verbindung Memlings mit dem Johannes-Hospital, die zu der erwähnten Legende den Anlaß gegeben hat, über deren nähere Natur wir jedoch nichts wissen. Das Johannes-Hospital ist so recht ein Punkt, wo wir Alt-Brügge noch heute vor uns haben. Die heute freilich verödete Straße führt über einen der vielen Kanäle, die die Stadt durchziehen. Auf dem schweigenden, von blühendem Hollunder überragten Wasser ziehen Schwäne leise dahin. Am Ufer liegt ein kirchenähnlicher Bau in gotischen Formen. Es dient jedoch einem andern frommen Zweck, denn es ist der Krankenpflege gewidmet, und zwar schon seit Memlings Zeit. Nur hat sich, dem Hospitalwesen unserer Zeit entsprechend, ein Saal an den andern, eine Baracke an die andre geschlossen, so daß die ärztliche Kunst völlig zu ihrem Rechte kommt. Man schreitet durch mehrere Gänge und macht endlich in einem kleinen, unscheinbaren Raume Halt, einem stillen, aber hohen Heiligtum der Kunst, dem ehemaligen Kapitelsaal des Johannes-Hospitals. Hier sind außer einigen ältern und jüngern Bildern der beiden belgischen Schulen sechs Werke Memlings, von denen wenigstens fünf als echt gelten. Und unter ihnen ist eins wohl das holbeste von allen, mit denen der liebenswürdige Meister die Welt beschenkt hat, das aus acht einzelnen Gemälden besteht, die im Zierat sitzenden Engel und sonstigen Bildchen

ungerechnet: es ist der Reliquienschrein der heiligen Ursula, ein Besitztum geradezu unschätzbaren Wertes.

Das älteste dieser Werke, den Johannes-Altar von 1479 (die Vermählung der heil. Katharina), haben wir schon erwähnt. Aus demselben Jahre ist der ebenfalls sehr schöne Drei-Königs-Altar, ein Tafelbild. Wohl von 1480 stammt ein weniger geschätztes Werk, der Altar des Adrian Keins, als Hauptbild eine Kreuzabnahme, auf den Flügeln Heilige und Stifter enthaltend; die Echtheit ist nicht sicher. Mit dem Datum 1487 versehen ist ein Ditychon, das von Martin van Nieuwenhove gestiftet ist, eine heilige Jungfrau mit rotem Überwurf, dem Christuskinde einen Apfel reichend. Sodann ein weibliches Porträt mit der Inschrift „Sibylla Zambetha“.

Alles tritt zurück gegen den Ursulaschrein. Schon 1480 wird erwähnt, daß die Hospitalbrüder den Auftrag erteilt haben. Vollendet zu sein scheint das Bild erst 1488. Das auf einem drehbaren Pfeiler stehende, in der Form eines gotischen Siebelhäuschens gehaltene Kästchen hat nur 1,3 Meter Länge und 0,66 Meter Höhe. Die beiden Langseiten sind in je drei Felder eingeteilt, von denen jedes eine figurenreiche Szene aus dem Leben der heiligen Ursula darstellt: I. Die Ankunft des Schiffes in Köln; die Heilige mit ihren Jungfrauen verläßt das Schiff; im Hintergrunde ein unverkennbares Bild von Köln mit dem Dom und Groß-St.-Martin. II. Ankunft der Jungfrauen auf zwei Schiffen in Basel, doch hat der Maler offenbar Basel nicht gesehen. III. Der Empfang in Rom. Architektur und Figuren sind köstlich zusammengefügt, die Köpfe zum Teil von schönstem Ausdruck. IV. Rückreise von Basel. V. und VI. Martyrium der Jungfrauen und der Ursula in Köln, jenes mit Groß-St.-Martin, dieses mit dem Dom im Hintergrunde; auch in diesen beiden wieder eine große Meisterschaft in der figurlichen Komposition, die an Rogier van der Weyden gemahnt. Die rechte Schmalseite enthält eine Ursula, die ihren Mantel um die Jungfrauen breitet; die Heilige von doppelter Größe wie die Jungfrauen. Die linke Schmalseite ist durch eine Jungfrau Maria mit dem Christuskinde und einer knienden weiblichen Figur ausgezeichnet.

Die gleichzeitige Kunst eines Giovanni Bellini ging mehr ins Großartige. An seiner Durchbildung der kleinsten Einzelheiten, an zartem Schmelz der Farben, an einer unvergleichlichen Frische, endlich an der Naivität der realistischen Auffassung übertrifft der stille Flamländer den pathetischeren Venezianer. Der Schrein der Ursula ist ein Werk ganz für sich, mit nichts vergleichbar, selbst innerhalb der Memlingschen Kunst einzig dastehend. Karl Voll äußert Zweifel, ob der von jeher dem Memling zugeschriebene Schrein in allen seinen Teilen wirklich von seiner Hand herrührt. „Er ist populär wie kein andres Werk des Meisters und verdient auch bis zu einem hohen Grade diese Beliebtheit, die sich jahrhundertlang gehalten hat und wohl auch bestehen wird, solange die Malereien nicht untergehen. Trotzdem ist es heute schwer zu sagen, ob die Tafeln wirklich alle von Memling gemalt sind. Bei einigen wird man kaum

zweifeln können, daß sie nicht von ihm herrühren, bei andern dagegen ist die Wahrscheinlichkeit, daß Memling sie gemalt habe, sehr groß.“ Die beiden Schmalseiten schreibt Voll dem Memling zu. Über die Autorschaft der sechs Hauptbilder ein Urteil abzugeben, kann er sich nicht entschließen. Von dem dritten Bilde, der Ankunft in Rom, das wir auch für das schönste halten, sagt er: „Es ist unmöglich zu schildern, mit welcher Kunst Memling ganz verschiedene psychologische Motive durcheinander zu weben und zu einem einheitlichen Ganzen von entzückender Goldseligkeit zu verbinden gewußt hat. Hier kommt nun auch die Schönheit des Königskindes, sein adliges Wesen und der Prunk der Gewandung zur vollen Geltung. Mit rührender, ahnungsloser Demut und doch königlicher Freiheit kniet die Jungfrau vor dem Papst und hebt die Hände zum Gebet. Als ein rechter Vater der Christenheit steht der alte, ungemein würdige Mann vor ihr, mehr imposant durch seine Persönlichkeit als durch den kostbaren Ornat. Freundlich stützt er die emporgehobenen Hände der Prinzessin mit der Linken. Mit der Rechten erteilt er den Segen in einer fast beunruhigend feierlichen Weise; denn er scheint das zu wissen, was Ursula noch nicht einmal ahnt: daß dieses blühende Leben bald vernichtet sein wird.“

„Angesichts solcher Feinheit der Erzählung,“ sagt Voll aus Anlaß des letzten Bildes, dem Martertode der Ursula, „darf man dann auch darauf verzichten, viele Fragen nach der Eigenhändigkeit der Ausführung durch Memling zu tun, die heute ja auch kaum mehr festzustellen ist.“ Eine Begründung gibt er seinen Zweifeln nicht. Auf uns hat der Schrein immer den Eindruck der größten Einheitlichkeit gemacht. Wir erfahren von der Bestellung bei Memling im Jahre 1480, entweder durch die Johannesbrüderschaft oder durch die Namen Jocosa van Dubzeole und Anna van der Moorteetele. Am 21. Oktober 1489 — das Datum ist erhalten — wurde der Schrein in Anwesenheit dreier genannter Personen, worunter zwei Bischöfe, dem Gebrauch übergeben. Es muß also eine Reihe von Jahren gedauert haben, ehe die vielen Bilder fertig wurden. Das spricht zugunsten einer Herstellung durch denselben Künstler. Vor allem: wer hätte denn in den Jahren eine Kunst verstanden, um die etwas weniger geglückten Bilder zu schaffen? Ein Mann, dessen Namen wir nicht kennen? Denn die bekannten Zeitgenossen der Malerzunft sind doch wohl zu derbe, zu mittelalterlich ungeschlacht, als daß man ihnen solche Werke zutrauen könnte. Rogier van der Weyden war schon seit 1466 tot. Kann denn nicht auch ein Maler mehr oder weniger vollendet schaffen? Sind doch von allen Künstlern solche Abweichungen bekannt. Die Gleichartigkeit des Stils, sowie die allerdings äußerliche Gleichartigkeit der Maße und der Disposition des Raumes für die Figuren spricht sehr zugunsten Memlings. Über Feinheiten in der Ausführung maßen wir uns kein Urteil an.

Zwei große Bilder Memlings in der Art des Rogier van der Weyden befinden sich in den Pinakotheken zu München und zu Turin: die sieben Freuden der Maria und die Grablegung Christi. Wie der Brüsseler Maler so gern

tut, so hat auch Memling hier eine ganze Anzahl Szenen auf einer Leinwand dem Auge vorgeführt. Nur durch Landschaft oder Architektur sind sie voneinander getrennt, nicht durch den Rahmen. Man hat beim Überblick über das Ganze die Vorstellung, als ob alle diese Vorgänge gleichzeitig seien, was doch ihrer innern Natur nach widersinnig wäre. Die Verkündigung, die Geburt Christi, die Himmelfahrt der Maria, alles sieht man in derselben landschaftlichen Szenerie gleichzeitig dargestellt. Im ganzen machen die Bilder einen peinlichen, unruhigen Eindruck. Im einzelnen zeigen sie das seit Rogier auch in der flämischen Kunst rasch gewachsene Vermögen der Disposition über Massen von Figuren, auch das sich stets weiterbildende Gefühl der Gruppenbildung. Und dann vor allem die Technik der Durchführung. „Memling“, so sagt Voll, „hat ja oft eine große Frische, aber mir ist kein zweiter Fall bekannt, wo er eine solche Bewegungsfreiheit entfaltet hätte wie auf dem Turiner Bilde. Man darf sogar sagen, daß in der gesamten altniederländischen Malerei kein Bild existiert, das so viel Feinheit und Sicherheit in den Bewegungen der Menschengestalt zeigt.“ „Die Farben der ins Licht gestellten Figuren sind freilich noch nach Quattrocento-Art fest und prall: aber wo immer sich durch die Natur des Motivs Gelegenheit gibt, zarte Farbenübergänge zu wählen oder gar das unsichere Licht der Dämmerung zu malen, da ergreift sie Memling mit Freude, und er erzielt so weiche Abstufungen, daß man gerade beim Kolorit des Turiner Bildes nun auch noch deutlich erkannte, wie eine neue Zeit heraufkommt, die den Ton und die Nuance als fruchtbringende Elemente in die Malerei einführt, um nun in der Farbe jene Wahrheit der Erscheinung zu erreichen, die in der Form schon seit dem Beginn des eigentlichen Quattrocento angestrebt war. Denn das ist doch nicht zu übersehen, daß die Pracht des altniederländischen Kolorits auf Kosten der Wahrheit gegangen ist, und daß selbst Ghyt trotz der unbegreiflichen Wunder seiner Technik in der Farbe kein so starker Realist gewesen ist, wie in der Form und Zeichnung. Wenn nun aber bei Memlings letzten Werken sich gar auch noch im Kolorit ein so bemerkenswerter Umschwung ankündigt, dann kann man sagen, daß von da ab das Geschick der niederländischen Malerei als vollendet und abgeschlossen angesehen werden kann; denn die Entwicklung der Malerei beruht vor allen Dingen auf dem Standpunkt, den die Künstler der Farbe gegenüber einnehmen.“

Das gilt natürlich vor allem von der Farbe im ästhetischen Sinne. Es kommt aber auch die Farbe in Technik und in rein materiellem Sinne hinzu. Mit dem Anfang der altflämischen Schule fällt die Ölmalerei zusammen. Das Bindemittel spielt eine entscheidende Rolle. Was die Antike benutzt hat, wissen wir nicht. Die aus gräko-ägyptischer Zeit aufgefundenen, jetzt im Museum in Kairo aufbewahrten Bilder sind wunderbar erhalten; die Technik ist noch nicht völlig entschleiert. Von beispielloser Frische sind die Wandbilder in den ägyptischen Grabgemächern; sie verdanken ihre vortreffliche Erhaltung der Trockenheit der Luft und der vollständigen Absperrung des Lichts. Das

Mittelalter benutzte für seine Wandmalereien die Freskotechnik, die schon für die Arbeit selbst die größten Nachteile hatte und wirkliche Farbenreize sehr erschwerte, die aber auch der Erhaltung der Werke so ungünstig war. Das ganze fünfzehnte Jahrhundert stand in Rom und Florenz unter der Herrschaft des Fresko und für Staffeleibilder der Tempera, ja diese Technik dauerte noch weit darüber hinaus, als in Venedig schon die Ölmalerei ihren Siegeszug gehalten hatte. Die mittelalterlichen Miniaturen auf Pergament und Papier sind jahrhundertlang eine Zuflucht für die edle Kunst gewesen. Die Temperatechnik war ein großer Fortschritt. Mit Eigelb, Leim, Honig ließen sich Farben auftragen, die nicht wie die Freskobilder von dem ätzenden Kalk angegriffen wurden. Die Malweise war mannigfaltig, bei den einzelnen Künstlern auch sehr verschieden. Nach dem flämischen Kunstschriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts kam das Malen mit Leim und Eiweiß von Italien nach den Niederlanden. Ist das wahr, so haben diese ein königliches Gegengeschenk gemacht, die Ölmalerei. Spuren davon, daß man in burgundischen Ländern schon von den Brüdern van Eyck Öl zum Binden der Farben benutzte, sind sicher vorhanden. „Aber“, so sagen Crowe und Caralcaselle, „die Ölmalerei, wie sie sie verstanden, beschränkte sich keineswegs auf die Mischung von Farben mit Öl und die teilweise Anwendung solcher Farben auf Tafelbildern. Sie bedeutete vielmehr den Gebrauch eines neuen Bindemittels überhaupt, welches wahrscheinlich auch Firnisse in sich schloß und das ganze technische Verfahren änderte.“

Die Einzelheiten der Bereitung der Bindemittel wie der Farben und der Technik wurden meist als Geheimnis sorgfältig gehütet. Unter Obhut des Meisters bereitete der Schüler die Farben. Die Herstellung aus Pflanzen spielte eine ungleich größere Rolle als heute, wo die Mineralien so massenhaft herangezogen werden, und wo der Maler auf seiner Palette meist ohne Kenntnis von den gegenseitigen chemischen Einwirkungen Mischungen vornimmt. Hatte ein alter Meister ein Favoritmittel, so benutzte er es oft und vorzugsweise, um einen reinen, deckenden Auftrag zu erreichen. In dieser Beziehung sind die altflämischen Maler besonders glücklich gewesen. Diesem Umstande ist wohl größtenteils die mit Recht so viel bewunderte Frische und Leuchtkraft ihrer Farben zuzuschreiben. Die neue Technik war während des größten Teils des fünfzehnten Jahrhunderts auf Flandern konzentriert, bis sie gegen Ende nach Venedig kam (angeblich durch Antonello da Messina) und hier den Bellinis das Übergewicht über ihre über die Temperatechnik nicht hinauskommenden Konkurrenten gab.

Die großen Meister der altflämischen Schule haben die neue Technik für große und kleine Effekte wunderbar auszunutzen verstanden. In dieser Beziehung stehen sie alle vier auf gleicher Höhe. Memling übt sie noch aus, während Bellini schon ebenfalls ihr ergeben war und ihn an monumentaler Größe und an Kenntnis der Schönheit des menschlichen Körpers überflügelte. Dies ist leider der Punkt, wo die altflämischen Meister doch eben alle Kinder des

Mittelalters bleiben. So sehr der Fortschritt Memlings im Dienste der allverklärenden Göttin Schönheit auch hervortritt, steckt er doch noch im Mittelalter.

Auch stofflich kommt er kaum über das Kirchenbild hinaus. In den wenigen Jahren, die ihm auf der Höhe seiner Kunst — alle vier großen Meister der flämischen Schule sind nicht alt geworden — noch beschieden waren, schafft er noch eine stattliche Reihe. Aber da er nun ein bekannter Mann geworden war, dem von weither die Aufträge zuströmen, so machten später auch Bilder von anderer Hand Anspruch auf seinen berühmten Namen. Unter diesen ist der große Passionsaltar in Lübeck wohl das bekannteste. Er wurde von einem reichen Lübecker Handelsherrn bestellt und 1491 seiner Vaterstadt zum Geschenk gemacht. „Es galt“, so sagt Voll, „zwar früher für ein echtes Werk von Memlings Hand, ist aber schon manchem Zweifel begegnet und kann heute kaum noch für eigenhändig gehalten werden; jedoch steht er Memlings Art so nahe, daß er als eine charakteristische Schularbeit bezeichnet werden kann, die noch viel von dem Altersstil des Künstlers erkennen läßt.“

Einer Seite der Memlingschen Kunst haben wir bisher noch keine Aufmerksamkeit gewidmet. Und doch ist auch sie sehr bedeutend. Das ist das Bildnis. Gehen auch unter seinem Namen manche Werke, die nicht einmal sein Atelier gesehen hat, so steht doch fest, daß viele andre von ihm herrühren, und daß er zu den besten Porträtisten seiner Zeit gehört hat. Die Porträtmalerei ist nicht nur ein sicherer Hort gegen Geschmacksverirrungen, sie ist in verschiedenen Schulen, namentlich der altflämischen und der holländischen, von ausschlaggebender Bedeutung für die Naturbeobachtung und demnächst für die ganze Kunstrichtung gewesen. Vom flämischen (wie später vom holländischen) Maler verlangt man eine ganz getreue Beobachtung und Wiedergabe der Natur. Mit allgemeinen Effekten war da nichts zu machen. Den belgischen Meistern, die überhaupt in der Ausführung des Details so Großes leisteten, lag das sehr nahe. Aus allen Memlingschen Bildnissen weht uns der Geist unübertroffener Wahrheitsliebe entgegen.

Memling starb am 11. August 1494. Mit ihm versank die altflämische Kunst. Sein großer Nachfolger, Quentin Massys in Antwerpen, war damals schon etwa vierunddreißig Jahre alt. Viel von Geist und Können, von Stil und Technik des fünfzehnten Jahrhunderts ging auf ihn über. Aber zur Hauptsache gehört er doch dem neuen Zeitalter an, für das die italienischen Einflüsse immer maßgebender wurden.

Bei dem Werke, das den Anlaß zu diesem Referat gegeben hat, bedauern wir die Knappheit des Textes. Es ist der 14. Band der „Klassiker der Kunst“ und besteht zur Hauptsache aus Reproduktionen der Werke des behandelten Meisters. Auf 167 Tafeln werden uns diese in Lichtdruck-Technik vorgeführt. Es ist wohl das erstmal, daß auf solche Weise dem Kunstfreunde ein Überblick über die Gesamtheit des Schaffens des Brügger Meisters gegeben wird,

der ein solcher Liebling der Muse war und um dessen Haupt sich eine so zarte Aureole der Legende und Dichtung gebildet hat. Fast möchte man sich darüber freuen, daß uns nicht mehr aus seinem Leben bekannt ist. Das Märchenhafte, das über ihn ausgebreitet ist, trägt dazu bei, ihn noch mehr zu einer der köstlichsten Erscheinungen des ausklingenden Mittelalters zu machen. f.



Ein Gottesurteil

Ein Kindererlebnis

Von Karl Hans Strobl



On allen Wochentagen liebte der kleine Toni den Samstag am wenigsten. Das war der Tag, an dessen verdämmerndem Ende der Vater aus der Fabrik kam, wo er die ganze Woche über arbeitete, und die so weit von der Stadt entfernt war, daß er nur über den Sonntag heimkommen konnte. Nicht daß Toni seinen Vater nicht gern gehabt hätte. Aber der Vater brachte einen so üblen Geruch mit, war so schmutzig und verschwitz, und wenn man seine Hände ansah, so mußte man sogleich an die ungeheueren, schwirrenden Maschinen denken, vor denen Toni eine solche Angst hatte, seitdem er einmal mit der Mutter in einer Spinnerei gewesen war.

Das wäre jedoch nicht das Schlimmste gewesen. Denn wenn der Vater eine Weile daheim war und sich gewaschen und umgezogen hatte, dann verschwand der üble Geruch und seine Hände wurden ganz anders und erinnerten nicht mehr an die Maschinen, die dem Toni in seinem ahnungsvollen Träumen die grausamen Schicksalsmächte waren, an die er sein Leben ausgeliefert fühlte.

Aber etwas anderes blieb. Und das war die üble Laune, in die der Vater verfiel, kaum daß er eine Weile daheim war. Daß die Mutter sich auf den Samstagabend freute, der den Vater bringen sollte, das wußte der Toni. Und auch der Vater trat ganz fröhlich und wie mit einem Lied auf den Lippen ein. Sobald die beiden Menschen aber beisammen waren, begann ein Reiben wie von Holz gegen Holz, es kam zu Vorwürfen, dann zum Wortwechsel und schließlich zu lautem Zank.

Toni behielt von dem Inhalt dieser Streitigkeiten nur so viel, daß die Mutter von dem Vater verlangte, er solle sie heiraten, und daß der Vater sich weigerte, es zu tun. Ein Wort blieb ihm im Gedächtnis, das der Vater einmal gesprochen hatte und das Toni lange nicht ins Klare bringen konnte. Das lautete: „Nichts zu nichts gibt wieder nichts“. Obwohl Toni seiner Bedeutung nicht sicher war, erschien ihm dieses Wort doch schon seinem bloßen Klang nach das trostloseste, das er je gehört hatte. Aus diesen Zänkereien zwischen Vater und Mutter formte Toni eine absonderliche Vorstellung vom Heiraten. Es war ihm wie ein Tor, durch das man nur zu gehen brauchte, um gleich in einer anderen Welt zu sein,