

meistens nur in roher oder stumpfer Behandlung vor, wie z. B. an der Katharinenkirche zu Brandénburg oder im Dome zu Stendal. Besseres findet sich einige Male in den Rheingegenden, so die Figuren eines Altarschreins in der Stiftskirche zu Carden an der Mosel im Style der Kölner Schule um 1400<sup>1)</sup>, und eine etwa ein Menschenalter spätere Gruppe der Kreuztragung, welche aus einer Dorfkirche im Rheingau stammend sich früher im Privatbesitz in Wiesbaden befand<sup>2)</sup>. Aber zu einer künstlerischen Durchbildung oder zu populärer Verwendung, wie etwa bald darauf in Italien oder wie in antiker Zeit, brachte es diese Technik nicht; offenbar weil auch sie noch zu sehr plastischen Charakters war und in malerischer Wirkung der Holzsculptur nachstand.

#### Zehntes Kapitel.

### Französisch-niederländische Plastik und Malerei.

Wenn wir bei der Architektur die Niederlande im Anschluss an Frankreich betrachteten, so berechtigte uns dazu die Verwandtschaft der Formen, welche sich aus dem Einflusse des grösseren und in diesem Kunstzweige weiter vorgeschrittenen Volkes auf das kleinere genügend erklärte und eine gewisse Selbständigkeit des letzteren nicht ausschloss. Auch hier, bei den darstellenden Künsten, müssen wir beide verbinden, aber aus ganz anderem Grunde, indem nicht eine blosse Verwandtschaft und ein loser Zusammenhang es gestattet, sondern der innere, künstlerische Verkehr beider und das allmälige Vorherrschen und zwar der kleineren über die grössere Nation uns dazu nöthigt.

Die gewöhnliche Erklärungsweise führt auch dies Ereigniss auf die äusseren Schicksale beider Länder zurück, auf den verderblichen Krieg in Frankreich, den Handelsreichthum der niederländischen Städte und den Einfluss der beiden Ländern angehörigen burgundischen Herzöge. Allein alle diese äusseren Ursachen waren höchstens mitwirkende. Auch die niederländischen Städte hatten, besonders bis zur Feststellung der burgundischen Herrschaft, von Kriegen und inneren Unruhen zu leiden, und jene Herzöge würden vermöge ihrer französischen Herkunft und ihres beständigen Zusammenhanges mit Frankreich eher ihrer vaterländischen, als der Kunst ihrer neuen Pro-

<sup>1)</sup> Kugler kl. Schr. II, 265.

<sup>2)</sup> Müller's Beiträge II. 24 und 35. Das Relief war damals im Besitze des Archivars Habel, eines eifrigen Sammlers, und wird sich vielleicht noch in seinem letzten Wohnorte Miltenberg befinden.

vinzen den Vorzug verschafft haben, wenn jene dessen fähig gewesen wäre. Dass endlich der Krieg in Frankreich nicht so verderblich wirkte, wie man gewöhnlich glaubt, haben wir schon an der Architektur gesehen und zeigt sich an den darstellenden Künsten noch deutlicher. Paris blieb fortwährend, selbst während der Kriege, der Hauptsitz der Miniaturmalerei in Europa, blieb es selbst dann, als niederländische Künstler diesem Kunstzweige die höchste Vollendung gaben, und die Grabmonumente beweisen ungeachtet aller Zerstörungen, dass die Neigung für künstlerische Pracht nicht abnahm, sondern stieg<sup>1)</sup>. Nicht die Noth, sondern der Luxus des französischen Volkes öffnete der niederländischen Kunst die Thore, und dass er sich ihr zuwendete, kann nur auf inneren Gründen beruhen, die wir durch Betrachtung der vorhandenen Denkmäler und des geschichtlichen Herganges erforschen müssen.

In der Miniaturmalerei finden wir im Anfange der Epoche die französische Kunst auf demselben Wege fortschreitend, den sie bereits in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts eingeschlagen hatte; sie liebte kleinere Vignetten auf tapetenartigem Grunde mit leichter Färbung und feiner Federzeichnung, deren Verdienst weniger in scharfer Charakteristik oder besonderer Tiefe des dramatischen Ausdrucks als in anmuthiger, vornehmer Haltung und in feinen, dem Leben entlehnten naiven Zügen besteht. Vergleichen wir die Arbeiten dieser Art aus den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts mit den Anfängen dieser Richtung, etwa mit dem in der vorigen Epoche erwähnten Psalter des h. Ludwig<sup>2)</sup>, so zeigen sich entschiedene Fortschritte, nicht gerade in correcter Zeichnung, aber im Gefühl für Lebenswahrheit und Anmuth. Ein interessantes Werk dieser Anfangszeit ist ein jetzt im königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin bewahrtes, für das Nonnenkloster Sayeux in der Picardie und zwar, da der vorangeschickte sogenannte ewige Kalender mit diesem Jahre beginnt, um 1314 gefertigtes Gebetbuch mit theils lateinischem, theils französischem Texte. Schon die kleinen, dem Kalender eingestreuten Bildchen, oben am Monatsanfang nicht bloss Heilige, sondern auch turnirende Ritter eleganter Gestalt und unten auf den Randarabesken die Nonnen selbst in halb scherzhaften Darstellungen mit Jagd, Fischfang und Gartenarbeit beschäftigt, sind mit ihrem bescheiden naturalistischen Hange

<sup>1)</sup> Am Anfange des vierzehnten Jahrhunderts galt es für hohen Schmuck eines königlichen Denkmals, wenn die Gestalt, in weissem Marmor ausgeführt, auf eine Platte von Sandstein oder schwarzem Marmor gelegt wurde, am Schlusse desselben wird das Grab der Königin Blanca, Gemahlin Philipp's VI. († 1398), von vierundzwanzig Ahnenbildern in Marmor umstellt. Guilhermy, St. Denis, S. 282.

<sup>2)</sup> Vergl. oben Bd. V, S. 503.

sehr graziös und gefällig, viel bedeutender aber die grösseren, die ganze Blattseite einnehmenden Miniaturen, welche in ihrem Zusammenhange die Geschichte der heiligen Benedicta und des auf der Auffindungsstelle ihrer Leiche gegründeten Klosters enthalten. Es sind immer noch Federzeichnungen mit leichter und fester Hand ausgeführt und zart kolorirt, das Haar bloss durch Federstriche bezeichnet, die Carnation bleich nur mit stark aufgesetzter Wangenröthe, die Gewänder zum Theil in den Lichtern weiss, zum Theil aber auch in kräftigeren, dunkleren Tönen, Gebäude und Bäume zur Charakterisirung des Herganges hinzugefügt, übrigens aber der Hintergrund golden oder tapetenartig. Die Compositionen gehen ohne Umschweif zu ihrer Aufgabe und bestehen meist aus wenigen Figuren, doch hat der Maler sie, wo es ihm nöthig schien, nicht gespart, z. B. bei der Zerstörung des Klosters durch die Kriegsleute des Grafen von Cam-

bray, wo diese und die fliehenden Nonnen in ziemlich grosser Zahl angebracht sind. Die Zeichnung ist keineswegs richtig, die Arme sind auch hier fast immer zu kurz, die Augen zu gross, die Bewegungen übertrieben oder ungenügend. Aber Farbe und Zeichnung ergänzen sich und geben ein harmonisches Bild, der Ausdruck ist, ungeachtet der leichten Zeichnung des Gesichts, höchst sprechend, die Bewegung der Figuren bei aller Unvollkommenheit sehr charakteristisch, das Ganze giebt eine verständliche Erzählung, die uns durch ihre liebenswürdige Naivetät und durch die Anmuth des Vortrages anzieht. Besonders gelungen sind die weiblichen und zarten Gestalten und Motive, die Anmuth der jugendlichen Heiligen, ihre Standhaftigkeit bei den Martern, die man über sie verhängt, die Empfindungen ihrer Zuhörer, das Lauschen ihrer treuen Dienerin an

Fig. 112.



Miniatur aus dem Kloster Sayeux.

ihrer Kerkerthüre (deren Gestalt die beigegefügte Zeichnung giebt), das Tasten des blinden Greises, der, durch einen Traum belehrt, von seinem Knaben geführt, im Walde die Grabstätte sucht, alles ist höchst wahr und anziehend dargestellt.

Es ist interessant, diesen Codex von 1314 mit dem um dieselbe Zeit und mit ganz ähnlicher Bestimmung in Deutschland gemalten Passionale der Prinzessin Kunigunde, das wir oben kennen lernten, zu vergleichen.

Sehen wir auf Abrundung der Form und Harmonie der Farbe, so hat das französische Werk unbedingt den Vorzug; bei allen Mängeln der Zeichnung kommen so grosse Härten wie dort nicht vor, Aber freilich ist es auch weit entfernt von der Tiefe des Gefühls und selbst von der Schönheit der Linie, die wir dort entdecken. Auch sind die Compositionen des Prager Künstlers viel figurenreicher, die Gesichter enthalten mehr Details, die Falten der Gewänder fallen viel gedrängter und endigen mit dem bedeutsamen Schwunge des langen Gewandes. Wir fühlen überall den Drang noch mehr, noch Tieferes auszusprechen, und glauben die Arbeit eines noch unausgebildeten, aber hoch begabten Künstlers vor uns zu haben, der die höheren Ziele der Kunst wenigstens ahnet und erstrebt, während die französischen Miniaturen mehr einem vornehmen Dilettantismus entsprechen, dem Leichtigkeit und Eleganz der Form über alles gehen.

Sehr zahlreiche französische Miniaturen und unter ihnen mehrere, deren Entstehungszeit sich auch durch äussere Beweise feststellen lässt, zeigen, dass diese Weise sich bis um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts fast unverändert erhielt. Ein umfangreiches Werk dieser Art ist das dreibändige Leben des h. Dionysius in der grossen Bibliothek zu Paris<sup>1)</sup>, welches zufolge des Dedicationsblattes dem König Philipp V. von Frankreich überreicht wurde und also seiner Regierungszeit (1316—1322) angehört. Die Zeichnung der kleinen, auf Tapetengrund von gothischen Spitzsäulen eingerahmten Bildchen ist zierlich und fein, die Haltung mässig ohne übertriebenen Schwung und gewaltsamen Ausdruck, die Modellirung sorgsam und die Farbe zart. Gott Vater reicht aus rosenrother Wolke die Hand und selbst die Greise haben noch eine weibliche jugendliche Grazie. Aber in diesem Tone geht es auch ununterbrochen fort; selbst die Darstellung der Engelchöre, der Glanzpunkt im Leben des Areopagiten, macht davon keine Ausnahme; sie sind alle gleich gebildet und nur durch Beischriften und Attribute unterschieden. Dieselbe zierliche aber eigentlich leere Weise finden wir in einer grossen Zahl von nicht datirten Manuscripten; so in einem Tristan, in dem allegorischen Pélérinage de la vie humaine (Mss. franç. 7187 und 7210) und in der wegen der grossen Zahl ihrer Vignetten schon oben erwähnten Bilderbibel nro. 6829 in der grossen Pariser Bibliothek; in einem lateinischen Psalter in der Bibliothek des Seminars zu Padua, welches von der im Jahre 1413 verstorbenen Aebtissin des St. Petersklosters demselben vermacht wurde<sup>2)</sup>, in dem Leben des h.

<sup>1)</sup> Mss. franç. 7953—55. Vgl. Waagen K. u. K. M. in England und Paris III, 303, wo auch die meisten der übrigen, oben angeführten Manuscripte der Pariser Bibliothek beschrieben sind.

<sup>2)</sup> Es wird in der Bibliothek selbst für eine Arbeit aus der Schule Giotto's aus

Ludwig in der öffentlichen Bibliothek zu Bern, in einem Breviarium in der städtischen Bibliothek zu Nürnberg<sup>1)</sup> u. s. w. In den „Voeux du Paon“ in der Pariser Bibliothek (Suppl. Franç. 254) mit dem Datum von 1340 und in den anmuthigeren Malereien des „Roman du bon roi Alexandre“ in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford<sup>2)</sup>, welche nach ausführlicher Inschrift im Jahre 1344 durch Johann de Grise vollendet wurden, ist dieser Styl noch unverändert. In einem reichen Codex des Romans der Rose, den der grosse Bücherliebhaber Herzog Johann von Berry (1340 bis 1416) besass und der vielleicht um 1360 entstanden sein mag<sup>3)</sup>, zeigt sich zwar der bedeutende technische Fortschritt, dass die zahlreichen Miniaturen sämmtlich ganz mit dem Pinsel ausgeführt, dabei von lebendigerer Färbung und etwas kräftiger modellirt sind; aber die Auffassung ist noch im Wesentlichen dieselbe conventionelle, zierliche, wenn auch die Köpfchen zuweilen etwas mehr Ausdruck und die Bewegungen bei aller vornehmen Zurückhaltung etwas mehr Wahrheit haben. Von landschaftlicher Behandlung ist übrigens noch keine Spur, der Rosenstock zur Bezeichnung des Liebesgartens ist unendlich steif und Narciss in blauer côte hardie und mit zweifarbigen Beinkleidern steht auf rothbraunem Tapeten-grunde vor dem viereckig eingerahmten Bassin mit grosser Gelassenheit.

Forschen wir nach den Leistungen der Sculptur während desselben Zeitraums, etwa bis zum Regierungsantritte Karls V. (1365), so sehen wir auch diese Kunst auf dem in der vorigen Epoche eingeschlagenen Wege mit steigender Belebung fortschreiten. Schon die Königsgruft von St. Denis<sup>4)</sup> liefert dafür den Beweis. Da finden wir gleich aus dem Anfange der Epoche die Grabbilder der Gräfin von Artois († 1311) und ihres Gemahls, des Grafen von Evreux († 1319), besonders jene überaus anziehend, in ruhiger Haltung, die Hände gefaltet, das feine milde Gesicht in fast nonnenhafter Verhüllung, das gürtellose Oberkleid in weichen Falten mit kaum bemerkbarem Schwunge der Linien bis über die Füsse fallend, ein Meisterstück von Feinheit und Eleganz. Auch die eigenthümliche Auf-

---

gegeben, ist aber augenscheinlich französische Arbeit. Wie die Aebtissin (Barholomea de Carraria) in den Besitz dieses Codex gelangt, ist nicht angegeben.

<sup>1)</sup> Vergl. Waagen, Deutschland I, 273.

<sup>2)</sup> Kleine Abbildungen daraus bei Dibdin, Decamerone I, 198.

<sup>3)</sup> Mss. franç., Nro. 6985, 3. 3. — Waagen, a. a. O. S. 305, nimmt an, dass die Malereien für den Herzog von Berry ausgeführt seien; allein die Notiz mit der Unterschrift des Secretairs Flameel (Le Romant de la Rosse est a Jehan filz de roi de France Duc de Berry) nennt ihn nur als Eigenthümer.

<sup>4)</sup> Guilhermy Monographie de l'église royale de St. Denis (1848), und Bernh. Stark, Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich, Jena 1855.

gabe, einen fünf Tage nach seiner Geburt gestorbenen König, Johann I. († 1316), nachgeborenen Sohn Ludwigs X., darzustellen, ist glücklich gelöst, wenn auch ohne Anspruch auf Portraitähnlichkeit; es ist die Gestalt eines Kindes von etwa zwei Jahren in längerem Unterkleide und kürzerem Oberrocke, die Stirnbinde mit in Mastix nachgeahmten Edelsteinen, das Haupt wie gewöhnlich auf einem Kissen, die Füße auf dem Löwen ruhend, mit gefalteten Händen, auf dem vollen Gesichte ein naives kindliches Lächeln, dass mit der Grabesruhe contrastirt und die Beschauer dieser Grüfte zu fesseln pflegt. Auch unter den ritterlichen Gestalten der königlichen Familie sind einige in ihrer Art sehr schön; alle ruhig und schlicht gehalten, das Kostüm einfach, im Kettenharnisch mit weitem, faltigem Oberkleide, das kurze Schwert und den lilienbesäeten Schild an der Seite, das Haupt unbedeckt, das Haar vorn kurz geschnitten, seitwärts in den bekannten geringelten Locken herabfallend, die Züge des glattrasirten Gesichts, männlich edel und kräftig, nicht ohne Individualität. Das Bild des Grafen von Etampes († 1336) ist das schönste dieser Art, die Gestalt hier, wie häufig, von weissem, die Platte von schwarzem Marmor. Grabsteine von ähnlichem Verdienst, natürlich meistens in geringerem Stoffe, auch wohl statt des Reliefs nur in den Stein eingegrabene Zeichnung, haben sich noch zahlreich in allen Gegenden Frankreichs erhalten; besonders zeigen die weiblichen Gestalten, mit dem milden frommen Ausdrucke des schönen Gesichtes, der edlen Körperhaltung, den reinen Linien der Gewänder die Kunst dieser Zeit im günstigsten Lichte<sup>1)</sup>, während die männlichen oft Tiefe und Energie vermissen lassen.

Diesen Mangel empfinden wir dann noch bestimmter an den kirchlichen Sculpturen, welche wir freilich nicht in so grossartigen Gruppen und nicht so zahlreich, wie aus der vorigen Epoche, aber doch noch sehr häufig antreffen. Sie sind fast immer anmuthig, in der bekannten gebogenen Haltung, aber doch meist gemässigt, niemals so stark wie einige Male in Deutschland, dabei nicht ohne naive, dem Leben entlehnte Motive, aber

<sup>1)</sup> Vergl. oben S. 357 die Abbildung der drei Hauptgestalten aus einer grossen Sandsteintafel in N. D. von Chalons-sur-Marne, nach Didron Annales arch. III, 284, jedoch mit Weglassung der sehr reichen architektonischen Einrahmung und der darin angebrachten Nebengestalten. Es ist eine Mutter zwischen zwei erwachsenen Töchtern, von denen die eine verheirathet, die andere als Nonne verstorben war, das letzte Todesjahr 1338. Die Innigkeit der drei schönen, schlanken Figuren, die Wendung der Töchter zur Mutter ist zart und ergreifend. Die beiden Weltdamen zeigen die Eigenthümlichkeit, dass das Hermelfutter ihrer Mäntel Wappenschilder bildet; übrigens ist die Tracht, besonders im Gegensatze gegen die der Damen auf englischen Gräbern, einfach und geschmackvoll. Ein männliches, ritterliches Grabbild aus St. Tibault bei Semur bei Didron a. a. O. V, 193.

freilich oft manierirt und noch öfter einförmig und glatt, freier von Fehlern als die Werke des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, aber auch ohne den hohen erhabenen Ernst, welcher die einen, und das volle, frische Schönheitsgefühl, welches die anderen auszeichnet, und ohne irgend eine geistige Eigenschaft, welche für diesen Mangel entschädigt. Belege für diese Behauptung finden sich fast in jeder Kathedrale; in Rouen die Reliefs der Geschichte Christi an dem Südportale der Façade und der Geschichte Johannes des Täufers an den Portalen des einen Kreuzschiffes<sup>1)</sup>, in Amiens eine Madonna am Südportal und die Statuen der Nordseite, in welchen man Bildnisse von Karl V. und anderen gleichzeitigen Wohlthätern der Kirche zu erkennen glaubt, in Rheims die allerdings sehr zierlichen Statuen auf der Westseite im Inneren neben den Portalen, an Notre Dame von Paris endlich die Madonna am Portale des nördlichen Kreuzschiffes<sup>2)</sup>, welche das Kind mit dem Ausdrücke mütterlichen Stolzes emporhebt.

Viel wichtiger sind aber die einst farbigen jetzt überweissten Reliefs an den Chorschranken im Inneren dieser Kathedrale. Die ganze Einschliessungswand des Chores war früher, wie wir aus älteren Beschreibungen wissen, mit Reliefs und Statuen geschmückt, der grösste Theil dieser Wand ist aber unter Ludwig XIV. behufs einer prachtvolleren Ausschmückung des Altarraumes abgebrochen, und nur die Theile hinter den Chorstühlen sind stehen geblieben, beide mit Reliefs aus der Geschichte Christi, aber nicht völlig zusammenhängend, indem die der Nordseite, mit der Heimsuchung anfangend, bis zum Gebet am Oelberge gehen, die der Südseite aber den Faden der Geschichte erst nach der Auferstehung mit der Erscheinung Christi als Gärtner vor Magdalenen wieder aufnehmen und noch vor der Himmelfahrt mit dem letzten Abschiede des Auferstandenen von seinen Jüngern schliessen. Die chronologische Folge schreitet auf der Nordseite von Osten nach Westen, auf der Südseite von Westen nach Osten fort, so dass die zwischen beiden Fragmenten gelegenen Hergänge die Passion, Kreuzigung und Auferstehung, ihre Stelle am Lettner hatten, wo sie im Angesichte der Gemeinde und im Anschlusse an die architektonische Anordnung ein Gesamtbild gaben, in dessen Mitte über dem Ein-

<sup>1)</sup> Taylor, Voyages pitt. et rom. dans l'anc. France, Normandie pl. 137, 138.

<sup>2)</sup> Der gewöhnlichen Annahme, dass dies Portal unter Philipp dem Schönen (1313) entstanden sei, widersprechen die neueren französischen Archäologen Viollet-le-Duc (in seinem Dictionnaire) und Guilhermy (Itinéraire arch. de Paris 1855, S. 81), indem sie es für ungefähr gleichzeitig mit der 1257 begonnenen Façade des südlichen Kreuzschiffes erklären. Die Sculpturen scheinen dennoch, was auch bei der Dauer der architektonischen Arbeit beider Facaden sehr begreiflich, erst im vierzehnten Jahrhundert hinzugefügt.

gange zum Chore sich ein Crucifix erhob, dessen Schönheit gerühmt wurde<sup>1)</sup>. Ueber die Zeit des ersten Beginnens dieser grossen Arbeit hat man keine ausdrückliche Nachricht, wohl aber über die Meister und die Beendigungszeit der südlichen Reliefs. Hier befand sich nämlich die jetzt ebenfalls zerstörte Statue eines knieenden Mannes mit einer Inschrift, welche dahin lautete, dass dies Jehan Ravy sei, der 26 Jahre Architekt von Notre-Dame gewesen und diese neuen Geschichten angefangen, welche dann sein Neffe, Meister Jehan le Bouteiller im Jahre 1351 vollendet habe<sup>2)</sup>. Gewöhnlich hat man diese Inschrift auf das ganze Werk bezogen und dann bei der unverkennbaren Stylverschiedenheit der südlichen von den nördlichen Reliefs diese als die älteren dem Oheim, jene dem Neffen zugeschrieben. Allein die Verschiedenheit ist grösser und deutet nicht auf unmittelbare Fortsetzung, sondern auf eine längere Zwischenzeit. Schon der architektonische Unterbau beider Seiten ist völlig abweichend, der der Südseite mit 27 schlanken Arcaden, welche durch Säulenbündel von eleganter Profilierung getrennt und durch besondere Einrahmungen in neun Abtheilungen von je drei Bögen getheilt sind, trägt in jeder Beziehung das Gepräge des vierzehnten Jahrhunderts, während der der Nordseite bei gleicher Breite nur eine Reihe von 19, folglich breiteren, ununterbrochen fortlaufenden Arcaden enthält, deren einfachere, derbe Formen ebenso entschieden auf das dreizehnte Jahrhundert, wenn auch erst auf das Ende desselben hinweisen. Die Reliefs beider Seiten sind aber immer mit ihrer architektonischen Basis gleichzeitig, ja diese scheint durch das Interesse des Bildners bestimmt. Denn während auf der Nordseite die Darstellung ebenso ununterbrochen fortschreitet wie die Arcadenreihe und vierzehn verschiedene Hergänge ohne

<sup>1)</sup> S. eine Restauration des Lettners und der Chorwand bei Viollet-le-Duc. Dict. III, S. 231. Das Geschichtliche bei Guilhermy a. a. O. 106, und in Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Theil III. Der östliche Theil der Reliefs ist nicht genau bekannt. Wahrscheinlich begannen sie nördlich vom Rundpunkte etwa mit der Schöpfung, gingen dann hier wie überall von der Linken zur Rechten in alttestamentarischen Hergängen fort, zeigten über der nördlichen Eingangsthüre die Verkündigung, auf welche demnächst die noch erhaltenen der Nordseite, dann die des Lettners und der Südseite folgten, welche bis zur südlichen Eingangsthüre führten, über welcher wahrscheinlich die Himmelfahrt Christi die Verbindung mit einer weiteren Reihe bildete, die am Rundpunkte mit dem jüngsten Gerichte oder mit der Krönung Mariä schloss. Dass der ganze zerstörte östliche Theil, wie Viollet-le-Duc a. a. O. annimmt, unten alttestamentarische Reliefs und darüber in Gruppen auf durchbrochenem Grunde die Geschichte Christi enthalten habe, ist mir aus manchen Gründen nicht wahrscheinlich.

<sup>2)</sup> C'est maistre Jehan Ravy, qui fust masson de Notre-Dame de Paris par l'espace de XXVI ans et commença ces nouvelles histoires, et maistre Jehan de Bouteiller son nepveu les a parfaites lan MCCCLI. In der deutschen Ausgabe des Gailhabaud ist, ohne Bemerkung über diese wichtige Abweichung von der französischen, das L in ein viertes C, und mithin die Jahreszahl in 1401 verwandelt, wahrscheinlich nur durch einen Druckfehler.

äussere Trennung in chronologischer Folge und gedrängter Anordnung erzählt, hat der Meister der Südseite durch die Einrahmung von je drei Arcaden sich den Vortheil verschafft, auch seine Bildfläche in neun gleiche besonders eingerahmte Felder zu theilen, von denen jedes ein in sich abgeschlossenes Bild enthält. Schon die Architektur ist daher dort auf den mehr epischen und reliefartigen Vortrag der Geschichte im Ganzen, wie das dreizehnte Jahrhundert ihn gewohnt war, hier auf eine lyrische Sondernung der Momente und auf eine mehr malerische Anordnung berechnet. Beiden liegen daher ganz verschiedene künstlerische Anschauungen zum Grunde. Ebenso verschieden ist aber auch der plastische Styl beider Reliefs im Einzelnen. Auf der Nordseite finden wir die schlanke Körperbildung, die ruhige, selbst etwas steife Haltung der Figuren, die gedrängte Anordnung und lakonische Sprache, die naive Andeutung verschiedener Localitäten und die Zusammenstellung von Figuren grösserer und kleinerer Dimension, die Mängel der Zeichnung aber auch einzelne Züge von überraschender Innigkeit des Ausdrucks und vom feinsten Gefühl für die Schönheit der Linie, ganz wie wir es an den besten Werken des dreizehnten Jahrhunderts kennen. Auf der Südseite dagegen ist alles regelmässiger; die neun Bildfelder haben wie gleiche Grösse auch gleichen, rautenförmig von Goldstreifen durchzogenen Hintergrund, gleiche Bedachung mit je sieben zierlichen Baldachinen, die Figuren sind correcter gezeichnet, alle von gleichen, und zwar eher kurzen Verhältnissen, die Bewegungen verständlich, die Compositionen klar und mehr malerisch gedacht. Auch in den Phantasiespielen, welche hier wie dort die ernstesten historischen Gegenstände begleiten, ist eine charakteristische Verschiedenheit. An der Nordseite sind sie in die Zwickel der Arcaden verlegt und zwar so, dass immer vortrefflich ausgeführtes natürliches Blattwerk mit phantastischen Thiergestalten, Fledermäusen, kämpfenden Löwen u. dgl. abwechselt. An der Südseite fällt dieser Wechsel fort, die Zwickel haben die monotone aber regelmässige Ausfüllung durch einen Dreipass, Thiergestalten kommen nur als Regenrinnen an bestimmten Stellen der Einrahmung vor, die übrigens eine Fülle anmuthiger Figürchen, weibliche Gestalten in koketter Verhüllung oder Consolenträger mit komischer Gebärde enthält, alle heiter, graziös, scherzhaft. Auch das Blattwerk ist hier anders, ohne Anspruch auf Nachahmung bestimmter Pflanzen, conventionell gebildet und in stets gleichen Büscheln, ein rein architektonisches Ornament. Alles ist also regelmässiger, aber auch matter, weniger kräftig. Bei dieser durchgängigen stylistischen und geistigen Verschiedenheit beider Seiten muss man den Zwischenraum eines Menschenalters zwischen ihnen annehmen, und also jene nördlichen Reliefs dem Ende des dreizehnten oder höchstens den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts und nur die

südlichen dem Meister Ravy und seinem Neffen zuschreiben<sup>1)</sup>. Diesen Sachverhalt deutet auch wirklich schon die erwähnte Inschrift an, indem sie dem Meister Ravy nur den Anfang der neuen Geschichten zuschreibt, so dass jedenfalls damals schon ältere vorhanden waren, zu welchen gewiss die ohnehin durch die grossen Aufgaben des Lettners von den südlichen geschiedenen Darstellungen der Nordseite gehörten. Wir haben also hier eine günstige Gelegenheit, die stylistischen Veränderungen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu studiren. Ich glaube nicht, dass der Vergleich zu Gunsten des neueren Meisters ausfallen wird. Seinem Fleisse, seiner Sorgfalt der Ausführung, besonders der Sauberkeit der Details muss man Gerechtigkeit widerfahren lassen; er zeichnet correcter, ordnet regelmässiger, vermeidet alles Dunkle und manche Verstösse, die unserm modernen Auge bei den älteren Meistern anstössig werden können; er übertrifft diese in der heiteren Anmuth der genreartigen Nebenfiguren. Aber in poetischer Tiefe und Freiheit der ernsteren Darstellungen steht er ihnen nach; er weiss nicht mehr in Andeutungen zu sprechen und die Phantasie des Beschauers anzuregen, seine Correctheit ist trocken, seine kurzen Gestalten erscheinen unkräftig, sie haben wohl einen Anklang an Portraitähnlichkeit, aber doch nur an eine alltägliche, spiessbürgerliche

Fig. 113.



Chorschranken von N. D. von Paris. Nordseite.

<sup>1)</sup> Nur Viollet-le-Duc und Guilhermy, beide an den angeführten Orten, haben sich in diesem Sinne und zwar mit grosser Bestimmtheit, aber ohne nähere Erörterung ausgesprochen. Ob sie urkundliche Beweise für diese, allerdings schon durch das Stylistische vollkommen begründete Annahme haben, ist mir unbekannt. Abbildungen der Reliefs zum Theil bei Gaillhabaud a. a. O., der nördlichen bei E. Leconte N. D. de Paris beider Seiten in Lassus et Viollet-le-Duc, Monographie de N. D. de Paris et de sa nouvelle sacristie. Aus dem letzten Werke sind die beiden beigegefügtten Abbildungen entlehnt. Die erste, den älteren Reliefs angehörig, zeigt König Herodes auf seinem Throne, indem er, durch Eingebung des Teufels bestimmt, den Kindermord anordnet, richterlich das rechte Bein über das linke geschlagen, die zweite, der Südseite und den neueren Reliefs angehörig, Christus nach der Auferstehung den Frauen erscheinend. Die steife Correctheit der neueren Arbeit in Vergleich mit der freien Linienführung der älteren ist schon in diesen Beispielen und noch viel mehr vor den Originalen oder bei Betrachtung des Ganzen einleuchtend.

Wahrheit, ohne volles Leben und freie Mannigfaltigkeit. Sie erinnern in Haltung und Bewegung an die Verlegenheit junger Leute, welche zum ersten Male als Erwachsene in der grossen Welt auftreten sollen. Besonders ist die Nüchternheit an der wiederkehrenden Gestalt des Heilandes ermüdend und unerfreulich. Die Compositionen endlich sind steif und oft leer; so gleich im ersten Felde bei der Erscheinung Christi im Garten ist ein Baum und ein Fels auf dem Tapetengrunde wie ein Satzstück vorgeschoben, um neben den zwei Figuren das Bildfeld einigermaassen zu füllen. Man versteht die Schwierigkeiten, mit welchen der Meister zu

Fig. 114.



Chorschranken von N. D. von Paris. Südseite.

kämpfen hatte; er weiss von der Natur zu viel, um sich in alter naiver Weise gehen zu lassen, aber zu wenig, um sie recht lebensvoll zu geben, er ist dabei durch die Rücksichten auf Anstand und guten Geschmack, welche wir in den Miniaturen durchfühlen und die sich durch den Zustand der französischen Gesellschaft erklären, gehemmt und kann nur in harmlos Graziösem sich freier ergehen. Die frühere Begeisterung, das Selbstvertrauen, welches mit künstlerischer Demuth zusammenhängt, ist nicht mehr; Meister Ravy weiss schon, dass sein Name genannt werden wird, und darf ihn nicht aufs Spiel setzen. Er hält auch wohl diese etwas steife und monotone Weise für schön und weiss jedenfalls keine andere zu finden.

Diese Schwäche ist aber nicht der vereinzelte Fehler dieses Meisters, vielmehr begegnen wir derselben Rathlosigkeit, demselben Schwanken zwischen den älteren stylistischen Principien und einem tieferen Eingehen auf die Natur fast ohne Ausnahme an allen Sculpturen dieser Zeit. Bei Reliefs und bei kleineren Statuetten wirkt dies weniger störend; die klare, schlichte Weise des erzählenden Vortrages und die Naivetät einzelner, dem Leben entlehnter Züge entschädigen oft für den Mangel höheren Styls. Aber bei grösseren Statuen ist der Widerspruch zwischen der künstlerischen Aufgabe und dem nüchternen Realismus sehr auffallend. Die Gewandung ist manierirt, die Haltung matt und befangen, und besonders da wo solche späteren Statuen neben den grossartigen Gestalten der vorigen Epoche stehen, wie dies häufig, zum Beispiele am Dome zu Amiens, vorkommt, muss man über diese schnelle Abnahme des Stylgefühls erstaunen. Selbst an Grabfiguren wo die Aufgabe portraitartiger Darstellung und demüthiger Haltung schon sonst die freie Auffassung beschränkte und eine stärkere Berücksichtigung alltäglicher Wirklichkeit entschuldigte, macht sich jetzt der Verfall geltend, wie dies selbst in der Königsgruft von St. Denis die Gestalt des redlichen und unglücklichen Königs Johann († 1364) in ihrer steifen Haltung und mit der trockenen und schweren Behandlung der Gesichtszüge und Hände beweist.

Unmittelbar nach diesen ersten Spuren der Ermattung der einheimischen Kunst finden wir niederländische Künstler in Frankreich beschäftigt. In den Berichten über die Ausschmückung des Louvre, welche der Sohn und Nachfolger eben dieses Königs Johann, Karl V., gleich nach seinem Regierungsantritt begann, werden uns die Namen vieler Bildhauer und Maler überliefert; die meisten, wie Jaques de Chartres, Jean de St. Romain <sup>1)</sup> u. a., scheinen Franzosen, aber neben ihnen kommt ein Jean de Liège vor, der höher geachtet, wenigstens höher bezahlt ist, als alle jene. Noch bedeutender scheint ein gewisser Hennequin, ebenfalls aus Lüttich, gewesen zu sein, welcher schon 1368 an dem Grabe arbeitete, welches der noch junge König sich in der Kathedrale von Rouen stiftete <sup>2)</sup>. Ein eben so eifriger Mäcen wie der König war sein Bruder, der Herzog Johann von Berry, und auch er hatte einen Meister aus den Niederlanden in

<sup>1)</sup> Ein Ort St. Romain liegt in der Normandie, und wahrscheinlich stammte unser Künstler von daher. Er erhielt für eine Statue des Königs 6 Livres 8 sols parisis, Johann von Lüttich aber 16 Livres. Sauval, *Antiquités de Paris* II, 263, und Guilhaemy im *Itinéraire de Paris* p. 263, und in der *Monographie de St. Denis* p. 285.

<sup>2)</sup> Sein Herz sollte dort bestattet werden. Der Preis des Grabes war auf die bedeutende Summe von 1000 Livres festgesetzt. Vergl. den Rechnungsauszug über eine Abschlagszahlung bei de Laborde, *Ducs de Bourgogne* II, 1, pag. XXII.

seinem Dienste, André Beauneveu aus dem Hainaut, Maler und Bildhauer, dem Froissard das Zeugniß giebt, dass er in allen Ländern, namentlich in Frankreich und England, nicht seines Gleichen gehabt habe <sup>1)</sup>. Besonders in der Miniaturmalerei scheinen beide Fürsten den Niederländern den entschiedensten Vorzug gegeben zu haben; geradezu alle Maler, welche als in ihren Diensten stehend bekannt sind und in den Verzeichnissen ihrer Bibliotheken genannt werden, sind niederländische. So zuerst jener Johann von Brügge, der sich in einer Karl V. überreichten Bibel mit der Jahreszahl 1371 als „Maler des Königs“ (Pictor regis) bezeichnet und stolz hinzufügt, dass er dies „mit eigener Hand“ gemalt habe, dessen Verdienste auch so anerkannt waren, dass der Geschenkgeber, ein Diener des Königs, in der Zueignung sich rühmen durfte, dass er eine so schön ausgemalte Bibel nie gesehen habe <sup>2)</sup>. Andere Werke von der Hand dieses Künstlers besitzen wir nicht, indessen ist es, da er sich Pictor (nicht Illuminator) nennt, wahrscheinlich, dass er mehr als blosser Miniaturmaler gewesen <sup>3)</sup>, wie denn auch André Beauneveu, obgleich nach Froissard's Zeugnisse ein berühmter Maler und Bildhauer, nicht verschmähet, mit eigener Hand Miniaturen für seinen Herrn zu malen <sup>4)</sup>. Ausserdem werden in dem Bücherverzeichnisse des Herzogs von Berry namentlich genannt

<sup>1)</sup> Et s'y tint (le Duc de Berry à Mahun sur Yèvre) plus de trois semaines e devoisoit au maître de ses oeuvres de taille et de peinture, maistre Andrieu Beauneveu à faire nouvelles images et peintures. Car en telles choses avait il grandement sa faintaisie de toujours faire oeuvres de taille et de peinture, et il étoit bien adressé, car dessus ce maître Andrieu n'avoit pour lors meilleur ni le pareil en nulles terres nie de qui tant de leurs ouvrages fut demouré en France et en Hainault, dont il étoit de nation, et au royaume d'Angleterre.

<sup>2)</sup> Conques je ne vi en ma vie Bible dystoires si garnie dune main pourtraites et faites ect. Die Bibel (welche schon Montfaucon kannte und beschrieb, vergl. Fiorillo-G. d. z. K. in Frankreich S. 85) befindet sich jetzt im Museum Werstreenen im Haag und ist von Waagen im D. Kunstbl. 1852, S. 248, ausführlich beschrieben.

<sup>3)</sup> Dass man wirklich so unterschied, wenn auch nicht strenge, ergeben viele Beispiele. Ein Clericus Johannes de Woluwe, welcher der Herzogin von Brabant anfangs nur Miniaturen liefert und illuminator genannt wird, erhält später (1385), wo er für Wandmalereien bezahlt wird, den Namen pictor. Vergl. de Laborde Duces de Bourg. II, 2, Nro. 4386 und 4401. Ein Johannes le Tavernier, der 1454 dem Herzog von Burgund Miniaturen liefert, wird dabei peintre et enlumineur genannt (daselbst Nro. 4021), so dass es zwei Gewerbe waren.

<sup>4)</sup> In dem in den Jahren 1401 bis 1403 geschriebenen Verzeichniss der Bibliothek des Herzogs von Berry heisst es bei einem Psalter: Il a plusieurs histoires au commencement de la main de maître André Beauneveu. Waagen (K. und Kunstwerke in Frankreich, III, 335) glaubt diesen Codex in der Pariser Bibliothek entdeckt zu haben; ich gestehe, dass mir die Arbeit für den Liebling des Herzogs zu alterthümlich scheint.

ein Jaquemart aus Hesdin in Flandern<sup>1)</sup> und ein Paul von Limburg nebst seinen zwei Brüdern, beide mit grosser Auszeichnung und nur bei besonders kostbaren Miniaturwerken, während bei anderen, gleichwohl sehr schönen Büchern, nur die „Arbeiter“ des Herzogs als solche und ohne Namensangabe erwähnt werden<sup>2)</sup>. Für das Verhältniss, in welchem diese Künstler zu dem Herzoge standen, ist es bezeichnend, dass Paul von Limburg und seine Brüder ihm zu Neujahr 1410 eine Attrape, nämlich ein Stück Holz schenkten, welches sie täuschend wie ein Buch bemalt hatten, und dass dieser Scherz in der Bibliothek bewahrt wurde; der Werth aber, den man auf ihre Arbeiten legte, ergiebt sich daraus, dass einige Hefte eines unvollendeten Gebetbuches mit Malereien Pauls und seiner Brüder in einem Kästchen verschlossen gehalten, und im Verzeichnisse auf 500 livres geschätzt wurden<sup>3)</sup>. Wir dürfen annehmen, dass die wenigen uns erhaltenen Nachrichten nicht die ganze Thätigkeit niederländischer Künstler in Frankreich erschöpfen, dass vielmehr neben jenen ausgezeichnetesten noch andere Niederländer theils als ihre Gehülfen, theils um gleiche Erfolge zu erlangen, nach Frankreich gekommen, und dass die Grossen und die städtischen Obrigkeiten den Geschmack der königlichen Prinzen, der ersten Mäcene des Landes, getheilt haben. Auch können wir in den Miniaturen der Handschriften erkennen, dass französische und niederländische Maler neben einander arbeiteten.

Aeusserungen der Zeitgenossen über die Ursachen dieses, der niederländischen Kunst gegebenen Vorzuges besitzen wir nicht, und wenn wir versuchen, die Geschichte derselben bis zu diesem Zeitpunkte herzustellen, so fliessen die Quellen überaus sparsam. Werke der höheren Malerei

<sup>1)</sup> Waagen führt (a. a. O. S. 339) die betreffende Stelle eines in den Jahren 1412 bis 1416 verfassten Verzeichnisses nach einer Mittheilung des Grafen Bastard in solcher Fassung an, dass darin von einem Jaquemart, und einem Hodin die Rede ist (histoires de la main de Jaquemart, de Hodin ect.). Nach den Ermittlungen von de Laborde (a. a. O. I, pag. CXXI und II, pag. XLV) heisst jedoch der Maler Jaquemart de Esdin, so dass wahrscheinlich die Veränderung in Hodin in dem nur in Abschrift vorhandenen Bücherverzeichnisse auf einem Missverständnisse des Copisten beruht. Jaquemart war ebenfalls und zwar schon im Jahr 1384 „pintre“ im Solde des Herzogs.

<sup>2)</sup> Z. B. Unes belles heures, très bien et richement historiées — lesquelles Monseigneur a fait faire par ses ouvriers. Diese Notiz steht bei einem Buche, das (freilich mit Einschluss der grossen, am Einbände angebrachten Perlen) auf 875 livres tournois geschätzt ist.

<sup>3)</sup> Vergl. die Notizen bei de Laborde a. a. O. pag. CXXI. Seine Angabe, dass das Gebetbuch des Herzogs von Berry mit Malereien des Paul von Limburg und seiner Brüder, welches Waagen a. a. O. S. 340 im Besitze des Grafen von St. Mauris zu Paris sah, nach Berlin gekommen sei, ist ein Irrthum. Wenigstens ist mir nichts davon bekannt geworden.

sind nur in sehr kleiner Zahl auf uns gekommen. Eine aus Utrecht stammende Gedächtnis Tafel des daselbst 1363 verstorbenen Archidiaconus Henricus de Reno, jetzt im Museum zu Antwerpen <sup>1)</sup>; ein Flügelaltar von geringer Dimension in Tempera und auf Goldgrund, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung mit daneben stehenden Gruppen, auf den Flügeln weibliche Heilige, der aus dem Versammlungszimmer der Gerberzunft in die Kathedrale St. Sauveur zu Brügge gelangt ist <sup>2)</sup>; ein bis zur Unkenntlichkeit übermaltes Bild des Grafen Robert von Bethune in St. Martin in Ypern, und endlich die erst vor Kurzem (im Jahre 1860) unter der Tünche entdeckten lebensgrossen Gestalten einiger flandrischer Grafen, welche der letzte derselben, Ludwig von Maele, in der im Jahre 1374 der Frauenkirche zu Courtray angebauten Katharinenkapelle ausführen lassen, an denen aber leider nur die Körper bis zur Brust, nicht die Köpfe erhalten sind <sup>3)</sup>, das sind so viel mir bekannt, alle grösseren Gemälde dieser Epoche, die wir in den gesammten Niederlanden nachweisen können. Allerdings werden der puritanische Eifer und die spätere Geschmacksrichtung der Holländer, die Bilderstürme, die vielen Kriege und Belagerungen und besonders die Prunksucht des wiederhergestellten Katholicismus in Belgien unendlich viel zerstört haben. Allein nicht bloss die Meisterwerke der Brüder van Eyck und Memling's, sondern auch geringere Bilder des späteren fünfzehnten und des sechszehnten Jahrhunderts sind der Zerstörung entgangen, so dass man dieser allein den Mangel älterer Gemälde kaum zuschreiben kann. Jedenfalls aber werden nicht gerade die schlechtesten Bilder erhalten sein, und dennoch lassen diese Ueberreste weder einen erheblichen Aufschwung, noch eine bedeutsame Eigenthümlichkeit dieser niederländischen Schule erkennen. Sie sind den gleichzeitigen Kölnischen Bildern sehr verwandt

<sup>1)</sup> Passavant im Kunstbl. 1843, S. 225 und in seiner Kunstreise S. 410. Eine Abbildung im Messenger des sciences et des arts 1830, S. 133.

<sup>2)</sup> Michiels (Histoire de la peinture flammande et hollandaise, I. Aufl. II, 18), Waagen (Kunstbl. 1847, S. 161), Hotho (a. a. O. I, 301), sahen das Bild im Versammlungszimmer der Kirchenvorsteher; es befindet sich jetzt in einer Kapelle des linken Seitenschiffes.

<sup>3)</sup> Die Gestalten sind in den die ganze Kapelle umgebenden hohen Arcaden gemalt, die Grafen stets in voller Rüstung, zwei Mal jedoch mit einer Nebenfigur, das eine Mal ohne Zweifel die Gemahlin des Grafen in reicher weiblicher Tracht, das andere Mal aber, bei Balduin I, dem Vater des Kaisers von Constantinopel, eine nackte, nur durch einen Hermelinmantel verhüllte Gestalt, deren Geschlecht eben dadurch unkenntlich ist. Ludwig von Maele hatte wahrscheinlich die Ahnenreihe bis auf seine Zeit fortführen, die dadurch nicht in Anspruch genommenen Felder aber bloss mit demselben tapetenartigen Grunde ausfüllen lassen, auf welchem dann später die Bildnisse Karl's V. und anderer spanischer Könige, die sich ebenfalls erhalten haben, aufgetragen sind.

und stehen im künstlerischen Werthe den besseren derselben weit nach. Die Körper sind ebenso schlank gehalten, die Gewandbehandlung mit dem Schwunge langer Linien ist ganz ähnlich, und nur darin kann man eine Verschiedenheit bemerken, dass die Gesichter etwas voller, die Hände schwerfälliger und ohne die typische Zierlichkeit sind, und das Colorit, besonders der Köpfe, bräunlicher und ohne die dort beliebten weissen Lichter ist. Auf dem Bilde zu Brügge kann man bei übrigens sehr handwerksmässiger Ausführung an der Gruppe der Männer neben dem Kreuze in dem fast burlesken Ausdrücke ihrer verschiedenen Empfindungen vielleicht eine Spur naturalistischer, genrehafter Tendenz entdecken <sup>1)</sup>.

Werke des Erzgusses sind überall der Begehrlichkeit späterer Zeiten am Meisten ausgesetzt und von dem Fortbestehen der Schule von Dinant wissen wir nur durch ein Leseputz und einen Kandelaber in der Kathedrale von Tongern, welche den Namen des Künstlers, Johann Joses von Dinant, und die Jahreszahl 1372 tragen, nicht durch figürliche Werke. Wichtiger sind zwei lebensgrosse in Messing gravirte Grabmäler aus dieser Epoche, welche sich in Brügge neben mehreren aus der Spätzeit des fünfzehnten und aus dem sechszehnten Jahrhundert in der Kathedrale St. Sauveur <sup>2)</sup> finden, das eine mit dem Todesjahr 1387, das andere für die Eheleute Joris de Munter, von denen die Frau 1423, der Mann 1439 starb. Ungeachtet dieses ziemlich bedeutenden Zwischenraumes sind sie in Schönheit und Eigenthümlichkeit einander sehr ähnlich. Auf beiden erscheinen nämlich die Bestatteten in weite Leichentücher gehüllt, so dass von den Gesichtern nur die mittleren Theile, bei den Männern immer mit einer Andeutung des Bartes, sichtbar, und selbst die Hände, obgleich sie ein schmales Kreuz auf der Brust halten, ganz bedeckt sind. Offenbar war es Absicht, die höchste, demüthige Zerknirschung, die reuevolle Verzichtleistung auf weltliche Eitelkeit auszudrücken; die Spruchbänder am Munde der Bestatteten enthalten daher auch stets ein schmerzliches Sündenbekenntniss und nur den oben und unten angebrachten Engeln sind Worte des Trostes in den Mund gelegt. Diese Absicht wird denn auch durch die Ausführung vollkommen erreicht. Die Leichentücher sind nämlich in ihrem weiten Faltenwurfe mit gewaltig breiten Strichen fast ohne Schattirung meisterhaft und so kräftig gezeichnet, dass sie allein das Auge be-

<sup>1)</sup> Das Temperabild, die Jungfrau mit dem Kinde nebst verschiedenen Heiligen auf blumiger Wiese, welches Passavant (Kunstreise S. 348) in der Sammlung des Herrn Imbert in Brügge sah, ist mir unzugänglich geblieben.

<sup>2)</sup> In St. Sauveur sind im Ganzen sieben solche Platten, von denen aber nur fünf ganz aus Messing bestehen, zwei nur eingelegte kleinere Stücke enthalten. Ausserdem ist in St. Jacques eine Reihe von Messinggräbern, die aber, mit Ausnahme eines von 1460, sämmtlich aus dem sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert stammen.

schäftigen, während die schwach angedeuteten Züge der halbverhüllten Gesichter fast verschwinden, und so dem Beschauer ein verständliches Memento mori zurufen. Die Linienführung dieser Gewänder ist ebenso stylvoll wie naturwahr, und auch die Engel sind von vollerer Form, als wir sie wenigstens um die Zeit des ersten Grabmales in Deutschland finden. Ist dieses also wirklich bald nach dem Tode des Bestatteten gearbeitet, so haben wir hier den Beweis nicht bloss einer bedeutenden künstlerischen Meisterschaft, sondern auch den einer von der deutschen und französischen Kunst abweichenden Tendenz auf grössere Naturwahrheit und eine dadurch bedingte tiefere Wirkung. Uebrigens ist die spätere Platte, bei aller Aehnlichkeit, von grösserer Meisterschaft als die frühere, so dass man ein Fortschreiten in derselben Richtung erkennt<sup>1)</sup>.

Auch die Werke der Steinsculptur dieser Epoche sind in Holland fast ganz verschwunden und in Belgien selten. Nur Tournay, welches zwar damals politisch noch zu Frankreich, aber doch durch Stammesverwandtschaft zu den Niederlanden gehörte, macht eine günstige und wichtige Ausnahme, indem es noch eine bedeutende Zahl früherer Sculpturen und zwar von so entschiedener Eigenthümlichkeit besitzt, dass man sie einer eignen Bildnerschule zuschreiben darf<sup>2)</sup>, welche hier durch die grandiosen Bauten und durch die Vortrefflichkeit des in Tournay gebrochenen Steines günstige Gelegenheit zu ihrer Uebung fand. Die ältesten Werke dieser Schule aus gegenwärtiger Epoche finden wir unter dem reichen plastischen Schmucke in der Vorhalle der Kathedrale. Die obere Statuenreihe gehört zwar erst dem siebenzehnten, eine Folge von Reliefs darunter dem sechszehnten Jahrhundert an, aber die wunderschöne kolossale Madonna am Mittelpfeiler stammt mit Ausnahme ihres wahrscheinlich später ergänzten Kindes unverkennbar aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die weiche Biegung des schlanken Körpers und die langen, stylvoll aufgelösten Gewandlinien gleichen denen der besten deutschen Madonnenbilder dieser Zeit, aber das liebliche Antlitz ist hier belebter und individueller. Deutlicher noch tritt ein Streben nach naturwahrem und wirkungsvollem Ausdrucke an den auf der einen Seite der Vorhalle erhaltenen Propheten und besonders an den Reliefgestalten hervor, welche an den Pfeilern des Portals einzeln stehend,

<sup>1)</sup> Dass Semper in seinem Werke: Der Styl (Bd. II. S. 529) eine kleine Abbildung dieser Platte gegeben hat, ist schon oben angeführt. Die Verschiedenheit der Arbeit von der auf den deutschen Platten dieser Art ist übrigens augenscheinlich und auch auf der älteren Platte der Grund ganz abweichend von den dort beliebten Mustern.

<sup>2)</sup> Waagen hat das Verdienst, zuerst auf diese Bildnerschule aufmerksam gemacht zu haben. Sein Aufsatz (Kunstbl. 1848, Nr. 1) schildert jedoch nur die von Herrn Dumortier in Tournay aus aufgehobenen Kirchen gesammelten Grabsteine, nicht die kirchlichen Sculpturen.

aber mit dramatischer Beziehung auf einander die Geschichte der Schöpfung, dann (unter dem Bilde der Jungfrau) des Sündenfalles, und endlich der Vertreibung aus dem Paradiese darstellen. Es sind Figürchen von noch nicht halber Lebensgrösse und mit manchen Schwächen des vierzehnten Jahrhunderts, aber dessen ungeachtet von überraschender Lebendigkeit und Empfindung. Eva mit äusserst lieblichem Kopfe zeigt sich immer in naiver, dem Moment entsprechender Bewegung, Adam mit ziemlich richtig und kräftig gebildetem Körper und fast portraitartig individuellem Kopfe gewöhnlich fortschreitend im Halbprofil; der Engel der Vertreibung endlich, nach alter Weise in der Vorderansicht gegeben, ist wenigstens im Motiv grossartig, und auch das verdient bemerkt zu werden, dass die Schlange am Baume des Sündenfalles hier schon einen, anscheinend weiblichen, Menschenkopf hat. Die weiteren Fortschritte der Schule können wir dann an einer Reihe von Grabsteinen beobachten, welche theils in den Kirchen von Tournay zerstreut, theils von einem einheimischen Kunstfreunde, Herrn Dumortier, gesammelt sind, und von denen nur zwei oder drei dem vierzehnten, die meisten dem fünfzehnten Jahrhundert angehören, wo wir sie bis zum Jahre 1438 verfolgen können<sup>1)</sup>. Obgleich sie hiernach einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren umfassen, sind sie einander sehr ähnlich und wie nach einem bestimmten Typus gearbeitet. Sie sind nämlich alle von geringer Höhe und bedeutend grösserer nach Maassgabe der Gegenstände wachsender Breite, und dabei sehr tief ausgearbeitet, so dass die Figürchen in starkem Relief auf der glatten Fläche vortreten, welche oben stets durch eine Reihe gothischer Baldachine von wiederkehrender Construction bekrönt ist. Die Anordnung ist durchweg eine malerische, so dass die Hauptfigur, etwa die Jungfrau mit dem Kinde oder die Trinität, die Mitte einnimmt und in der Vorderansicht erscheint, während auf beiden Seiten andere Gestalten, gewöhnlich die knieenden Familienglieder des Stifters und ihre Schutzheiligen in halbem Profil erscheinen. Auf dem Grabsteine eines gewissen Jean du Bos vom Jahre 1438 halten zwei Engel hinter der Jungfrau den Vorhang, ganz wie auf einem Bilde, und auf einem andern älteren Steine ist das jüngste Gericht mit gleicher malerischer Anordnung dargestellt. Auch waren die meisten dieser Denkmäler, wie zahlreiche Farbenspuren ergeben, wirklich ganz in natürlicher Farbe bemalt. Die Gestalten sind durchweg von kurzen Verhältnissen mit breiten Gesichtern und weiten, in zahlreiche weiche Falten gebrochenen Gewändern, die Familienglieder der Bestatteten stets in der Tracht der

<sup>1)</sup> Bei einer verhältnissmässig grossen Anzahl ist nur das Jahrhundert MCCCC angegeben und die für die weiteren Zeichen gelassene Lücke unausgefüllt geblieben; die Bestellung der Grabsteine bei dem Leben der Bestatteten war also sehr gewöhnlich.

Zeit, mit sichtbarem und nicht erfolglosem Bestreben nach Portraitähnlichkeit; der Naturalismus geht dabei schon so weit, dass man bei den Biegungen des Körpers die Falten der Haut, an den Brüchen der Gewänder die Schwere des Stoffes wahrnimmt. Der Kunstwerth dieser Denkmäler ist im Ganzen nicht sehr gross, sie sind in der Ausführung handwerklich und verrathen, dass der Bildner die Wirkung zum Theil von der Farbe erwartete. Indessen zeichnen sich doch einige durch stylvollere Behandlung und durch lebendigeren Ausdruck vor den anderen aus. Dahin gehört der Grabstein des Doctors der Rechte Nicola de Seclin und seiner Familie, welcher wahrscheinlich in den letzten Decennien des vierzehnten Jahrhunderts gearbeitet ist<sup>1)</sup>, und der des Goldschmieds Jan Isac von 1401, beide bei Herrn Dumortier, dann aber auch das eben da befindliche des Jean du Bos von 1438 und das vielleicht ebenso späte des Eustache Savary im rechten Kreuzarme der Kathedrale, an welchem das Todesjahr unausgefüllt geblieben ist. An allen diesen ist die Körperbildung und Gewandung ungeachtet der naturalistischen Neigung sehr schön und würdig, während bei den meisten der dazwischen liegenden die Gewandfalten unruhig und überladen, die Körperformen plump und roh sind. Man darf voraussetzen, dass die kirchlichen Sculpturen mit grösserer Sorgfalt und von besseren Händen ausgeführt wurden, als die alltäglichen Aufgaben der Grabsteine, und glücklicherweise ist wenigstens ein solches Werk der Zerstörung entgangen, in welchem wir die Schule auf ihrer Höhe sehen. Es sind dies die zwei lebensgrossen Gestalten der Verkündigung, welche neuerlich mit allzu lebhaften Farben übermalt, an den Pfeilern des Kreuzschiffes in St. Maria Magdalena in Tournay aufgestellt sind. Der Engel im langen, auf dem Boden aufliegenden Gewande hat schon die Bewegung des Kniebeugens, die in der Eyck'schen Schule herkömmlich wurde, indessen erscheint er schlanker, als diese ihn zu bilden pflegte, wozu selbst der Fehler, dass Kopf und Oberleib im Verhältniss zu dem unteren Theile des Körpers zu klein gerathen sind, etwas beiträgt. Viel schöner ist aber

<sup>1)</sup> Nicola de Seclin † 1341, seine Frau † 1333 und sein Sohn Colard de Seclin † 1401, sind gemeinsam bestattet; die letzte Jahreszahl ist so geschrieben, dass man erkennt, dass nur das Zahlzeichen MCCC ursprünglich und die anderen später hinzugefügt sind. Herr Dumortier und nach ihm Waagen schliessen nur daraus, dass der Stein bei oder bald nach dem Tode des Vaters (1341) gearbeitet sei und sind geneigt, ihn dem Bildhauer Willaume du Gardin, der um diese Zeit, wie wir sogleich sehen werden, lebte, zuzuschreiben. Allein da der Sohn, welcher königlicher Sergeant d'armes war, ganz erwachsen als reifer Mann und mit den Zeichen seiner Würde dargestellt ist, ist es offenbar wahrscheinlicher, dass er nicht schon sechzig Jahre vor seinem Tode, sondern erst in den letzten Decennien des vierzehnten Jahrhunderts das gemeinsame Denkmal bestellte.

die Jungfrau. Sie scheint in Folge des englischen Grusses sich eben erhoben zu haben und hält in der Linken das Buch, während die Rechten durch die Bewegung sinkenden Mantel unter der Brust fasst, so dass er in freien Falten herunterfällt und die Hälfte des Kleides unbedeckt lässt. Während dies eigenthümliche Gewandmotiv eine genaue künstlerische Beobachtung der Natur verräth, hat aber das Ganze und besonders das schöne Gesicht noch ganz die geistige Anmuth und Reinheit des idealen Styles. Wir werden das Werk vielleicht schon um 1430 setzen und den Einfluss der benachbarten Eyck'schen Schule anerkennen müssen, allein die Art, wie der Künstler sie benutzte ohne dem plastischen Style etwas zu vergeben, ist eine ungewöhnliche und beweist, wie stark und richtig noch die Traditionen der einheimischen Bildnerschule waren, die dann aber bald nach ihm der immer zunehmenden malerischen Tendenz des Zeitalters erlegen sein mag, da wir keine weiteren Leistungen von ihr aufzeigen können.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass diese rüstige Schule auch ausserhalb der Mauern ihrer Stadt wirkte und Einfluss gewann. Wie frühe dies geschah, beweist eine Urkunde im Archiv von Tournay, nach welcher schon 1341 der Herzog Johann III. von Brabant bei einem dortigen Meister Willaume du Gardin ein in der Franciscanerkirche zu Löwen zu errichtendes Denkmal bestellte<sup>1)</sup>. Leider existirt dieses nicht mehr, dagegen sind in der Kathedrale von Mons im Hennegau mehrere Gräber, das früheste von 1409, das jüngste von 1431, welche denen von Tournay gleichen, und endlich findet sich in Courtray in der schon erwähnten von Ludwig von Maele im Jahre 1374 der Frauenkirche angebauten Katharinenkapelle eine Reihe von freilich miniaturartig kleinen, aber geistreichen und interessanten Reliefs, welche nach Tendenz und Styl der Schule von Tournay angehören. Sie sind nämlich in den Zwickeln der Arcaden, welche die Kapelle auf drei Seiten umgeben, angebracht, und enthalten eine Fülle der verschiedensten Gegenstände in bunter Mischung, theils heilige Geschichten, das Leben der Jungfrau, die Legende eines Bischofs und die eines ritterlichen Heiligen, wobei denn noch ganz die Grazie des idealen Styles herrscht, theils phantastische Dinge, Ungeheuer, Köpfe, Blattwerk, Jagden, zuweilen aber auch aus dem Leben gegriffene genreartige

---

<sup>1)</sup> Waagen a. a. O. und de Laborde, Ducs de Bourgogne I, pag. LXIV, geben den Inhalt dieser noch ungedruckten Urkunde nach Mittheilungen von Dumortier. Dass in derselben die Bemalung in guten Oelfarben (*pointure a boines couleurs a ole*) ausbedungen ist, entspricht den Wahrnehmungen an den Grabmälern von Tournay und bestätigt die schon sonst bekannte Thatsache, dass man im vierzehnten Jahrhundert Oelfarbe zur Bemalung des Steines anzuwenden pflegte.

Figuren, z. B. einen Bauer mit dem Dudelsack, einen Trommelschläger in enganliegender, höfischer oder soldatischer Tracht, welche mit einem frischen Naturalismus sehr lebendig dargestellt sind<sup>1)</sup>.

Miniaturen in Handschriften niederländischen Ursprungs sind zwar häufiger als grössere Kunstwerke, aber doch immer, obgleich sie durch den Bildersturm und die anderen feindlichen Schicksale nicht viel gelitten haben können, in verhältnissmässig geringer Zahl auf uns gekommen. Unter ihnen haben die älteren, bis etwa 1360 ausgeführten, keinen Vorzug vor den gleichzeitigen deutschen und französischen Miniaturen, namentlich stehen sie den letzten an Zartheit und Eleganz bedeutend nach. Während die französischen Illuminatoren feine Umrisse und zarte Farben lieben, ist hier die Federzeichnung breit und ziemlich hart, die Färbung bald lichter bald dunkler, aber immer derber, während jene der Harmonie alles opfern, giebt hier das Ganze eher ein hartes, buntes Bild. Auch in der Charakteristik der meist allgemein gehaltenen Gesichter und in der Körperkenntniss haben sie nichts vor den französischen Arbeiten voraus, nur dass die naiven, aus dem Leben gegriffenen Züge, die allerdings auch dort nicht fehlen, bei ihnen vielleicht häufiger und etwas derber ausgesprochen sind. Unter den hierher gehörigen Manuscripten hat eine biblische Geschichte in flamländischer Sprache im Museum Werstreenen im Haag das älteste Datum, indem es nach der Inschrift des Malers im Jahre 1322 vollendet ist<sup>2)</sup>. Andere Miniaturen derselben Schule besitzt die burgundische Bibliothek zu Brüssel<sup>3)</sup>, darunter besonders bemerkenswerth eine chronikenartige Schrift des Abtes Aegidius von St. Martin in Tournay, welche die Ereignisse dieser Stadt, besonders die tragischen, die Pest von 1349, die Judenverfolgung, die Geisslerfahrten bis 1352 erzählt und dann von anderer Hand fortgesetzt ist<sup>4)</sup>. Die Bildchen, ohne Zweifel während dieser Zeit und im Kloster gefertigt, stehen in der künstlerischen Durchbildung

<sup>1)</sup> Schayes, Hist. de l'archit. III, 186, spricht bei Erwähnung dieser Kapelle von dem Naturalismus der darin befindlichen Reliefs „der sieben Todsünden“, welche ich trotz der Mannigfaltigkeit der Gegenstände nicht darunter entdecken konnte.

<sup>2)</sup> Waagen im D. Kunstbl. 1852, S. 239. „Doe men scrief int jaer vns heren MCCCXXII verlichte mi Michiel van der borch.“ Ort und Provinz sind ungenannt.

<sup>3)</sup> Missalien aus Corsendonk nro 212, aus Brüssel nro. 209, aus Forêt nro. 6426.

<sup>4)</sup> Der Codex (nro. 13076 der Bibl. de Bourgogne) wird als Tractatus de accidentibus oder auch als chronicon minus des Abtes Aegidius bezeichnet, im Gegensatz gegen ein chronicon majus desselben Verfassers, welches mit ähnlichen, ohne Zweifel auch gleichzeitigen und in demselben Kloster gefertigten Miniaturen sich früher im Besitze des Herrn Goethals-Vereruyse in Courtray befand. Abbildungen aus beiden sind im Recueil des chroniques de Flandre, Tome II, mitgetheilt.

noch auf keiner hohen Stufe; sie sind auf Gold- oder Tapetengrund mit der Feder ziemlich leicht gezeichnet und colorirt, zeigen aber dabei ein ungewöhnliches und erfolgreiches Bestreben nach Naturwahrheit und Charakteristik, also dieselbe Tendenz, wie die Sculpturen der einheimischen Schule, und vermöge der leichteren Technik in noch stärkerem Maasse. Eines der Bilder schildert, wie das Volk die Schuld der verheerenden Krankheit den Juden zuschreibend einige derselben auf dem Markte verbrennt; man sieht sie schreiend in den Flammen, während die Bürger theils mit fanatischer Freude Holzbündel hineinwerfen theils sich drängen, um das Schauspiel zu sehen. Ein anderes führt uns zur Pestzeit auf den Kirchhof, zu dem sich die Bestattenden drängen; vorn in dem sorgsam ausgeführten Rasen sieht man grabende Männer oder solche, welche die Leichen in die Gräfte senken, während neben ihnen schon andere von den Trägern abgesetzte Särge der Bestattung harren und seitwärts eine Anzahl von Personen mit Särgen auf den Schultern in ängstlicher Eile heranlaufend erscheint. Die Bildchen sind ziemlich figurenreich und ausdrucksvoll und überhaupt ist die Aufgabe, jene grauenvollen Hergänge anschaulich zu machen, ziemlich geschickt gelöst. Aber von einem tieferen Verständniss der Körperbildung ist noch nicht die Rede und das landschaftliche Element noch völlig unausgebildet, selbst die Andeutung von Gebäuden des Marktplatzes fehlt gänzlich<sup>1)</sup>. Etwas stärker ist es in einem jetzt ebenfalls im Museum Werstreeneen im Haag bewahrten Messbuche, welches zufolge ausführlicher Inschrift des aus Antwerpen stammenden Illuminators zu Gent im Jahre 1366 vollendet ist<sup>2)</sup>. Die Zeichnung der Köpfe ist noch sehr einförmig und ohne Gefühl für Individualität, selbst an den wiederholt vorkommenden Bildnissen des Bestellers, eines Herrn von Rummen und seiner Gemahlin, aber die Umriss sind schon mit dem Pinsel gemacht, die Modellirung und Gewandbehandlung ist weicher, die Körperformen und Bewegungen haben grössere Wahrheit, die Räumlichkeiten sind ungeachtet der schachbrettartigen Luft mit Vorliebe ausgeführt, und endlich finden sich in den Randverzierungen weich gemalte Blätter, Vögel und Schmetterlinge mit offenerer Naturnachahmung, wie sie in älteren Handschriften nicht vorkommen.

<sup>1)</sup> Ein drittes Bild von sittengeschichtlichem Interesse stellt den Aufzug der Geissler dar; zwei Knaben mit Fackeln gehen voran, die Geissler selbst in weissen Busskleidern und mit eigenthümlichen Mützen folgen paarweise. Die Auffassung ist aber bei weitem nicht so lebendig, wie auf jenen Bildern.

<sup>2)</sup> Vergl. wiederum Waagen a. a. O. im D. Kunstbl. 1852. Anno dei MCCCLXVI . . . fuit perfectus liber iste a laurentio illuminatore presbytero de Antwerpia commemoranti Gandavi.

Neben diesem beginnenden Naturalismus erhielt sich aber in den östlichen Provinzen der Einfluss der deutschen Schule noch überwiegend. Einen Codex mit holländischem Texte im Museum Fitzwilliam in Cambridge fand Waagen<sup>1)</sup> in allen Theilen mit der Weise Meister Wilhelm's von Köln übereinstimmend, und noch in einer Apokalypse der Pariser Bibliothek vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, deren Bilder durchweg mit dem Pinsel ausgeführt sind, erinnerten ihn die Gesichtszüge und Gewandlinien an jenen Kölner Meister, obgleich daneben andere Figuren mit derb naturalistisch ausgebildeter Individualität vorkommen. Aus derselben Zeit werden auch die zahlreichen, zwar auf Gold- und Tapeten-Grund, aber mit näherer Ausführung landschaftlicher Gegenstände gemalten Bilder einer holländischen Bibel in der königlichen Bibliothek im Haag stammen, die zwar die Jahreszahl 1360, aber wahrscheinlich nur als die Zeit der Uebersetzung enthält, und in welcher der niederländische Humor und Naturalismus schon sehr stark ausgeprägt ist<sup>2)</sup>.

Die urkundlichen Nachrichten, welche man aus den Archiven zu Tage gefördert hat, gewähren keine erhebliche Ergänzung unserer Kunde über den Zustand der Kunst bis zum Anfall der Niederlande an Philipp den Kühnen. Aus den Rechnungen der letzten Herzogin von Brabant ersehen wir wohl eine gewisse Vorliebe für Miniaturen; in zwölf Jahren lässt sie sechs oder sieben Bücher mit Historien malen, einen Lancelot für sehr geringen, mehrere Gebetbücher für hohen Preis, zweimal für mehr als zweihundert Goldstücke. In besonderer Gunst steht ein gewisser Johann van Woluwe, unbekannter, aber, wie der Name ergiebt, jedenfalls germanischer Herkunft, der seit 1378 Bücher malt, dann aber 1385 ein Tafelgemälde für ihre Gemächer und im folgenden Jahre mehrere Figuren auf der Wand auf dem zur Kapelle führenden Corridor ausführt, und bis dahin illuminator, dann aber pictor genannt wird. Allein gerade diese schwankenden Bezeichnungen sowie der Umstand, dass dieser Johannes, wie schon oben jener Laurentius in dem Codex von 1366, Priester war, zeugen nicht geradefür ausgebildete künstlerische Verhältnisse; auch arbeitet wenige Jahre vor diesem Johannes, 1375, ein französischer Miniaturmaler für die Herzogin<sup>3)</sup>. Der letzte Graf von Flandern, Ludwig von Maele

<sup>1)</sup> K. u. K. W. in England II, S. 527 und III, S. 340.

<sup>2)</sup> Die sehr schönen Miniaturen eines Horenbuches in niederländischer Sprache in derselben Bibliothek sind nicht, wie Michiels a. a. O. II, 409 annimmt, aus dem vierzehnten Jahrhundert, sondern aus dem fünfzehnten und wahrscheinlich von 1435, da mit diesem Jahre der ewige Kalender beginnt. Sie sind, obgleich schon während der Blüthe der Eyck'schen Schule entstanden, noch auf Goldgrund und mit entschiedenen Anklängen der deutschen Schule gemalt.

<sup>3)</sup> Vergl. diese Notizen bei de Laborde a. a. O. II, 2. Nro. 4381, 2, 6, 4391, 6,

hatte nun zwar einen Maler niederländischer Herkunft, Johann von Hasselt, bleibend, wenn auch nur mit dem auch nach damaligen Verhältnissen niedrigen Jahrgelde von 20 Livres in seinem Dienste <sup>1)</sup>, dem er 1380 ein Madonnenbild übertrug, und der nicht ganz schlecht gewesen sein muss da auch Philipp der Kühne 1386 bei ihm ein Altargemälde für eine Kirche in Gent bestellte. Allein eine grosse künstlerische Thätigkeit geht auch daraus nicht hervor, und für die gewöhnliche Annahme, dass nicht die Fürsten, sondern die Städte die niederländische Kunst begünstigt und gehoben hätten, fehlt es an aller thatsächlichen Begründung. Auch die Städte waren in den unaufhörlichen Kriegen und Fehden, welche die Niederlande bis zur burgundischen Herrschaft bewegten, ebenso wie die Höfe in Sittenverderbniss und Verwilderung versunken <sup>2)</sup>, welche sie freilich nicht von gewerblicher Thätigkeit abhielt, aber trotz des wachsenden Reichthums nicht zu Bildungsstätten der Kunst geeignet machte.

Erwägt man alle diese Umstände, namentlich auch die Ungleichheit der Technik in den sparsam erhaltenen Ueberresten, so wird man zu dem Schlusse gedrängt, dass die niederländische Kunst bis zum Anfall des Landes an Philipp den Kühnen keine erhebliche Blüthe gehabt und keine auf fester Praxis beruhende Schule gebildet habe. Allein dies hinderte nicht, dass sich in ihr dennoch ein nationaler Zug äusserte, der sie von der Kunst der Nachbarvölker unterschied und bei diesen Wohlgefallen erregen konnte. Der realistische Sinn, den die Natur des Landes und die ganze geschichtliche Entwicklung in den Niederländern erzeugt und genährt hatte, war in ihnen so mächtig, dass er auch in ihren Kunstleistungen zu Tage kommen musste. Schon im dreizehnten Jahrhundert, in den ältesten niederländischen Malereien, konnten wir seine Spuren bemerken <sup>3)</sup>, die aber bei der grossen Naivetät, mit der sich dieses Jahrhundert ungeachtet seines kirchlichen Charakters zur Natur verhielt, nicht störend wirkten. Dies änderte sich jetzt; der jetzt herrschende Idealismus, mochte er nun wie in Deutschland eine mehr religiöse Färbung haben, oder wie in Frankreich eine mehr aristokratische, war nicht so unbefangen

8, 4401, 2. Endlich No. 4352 . . . magistro Johanni Nichasio gallico de illuminatione ejusdam libri dicti Lancelot.

<sup>1)</sup> Vergl. Michiels, les peintres brugeois, 1846, pag. 13, wo diese in seinem etwas früher gedruckten grösseren Werke (Histoire de la peinture Flamande II, 19) fehlende Notiz ohne Zweifel auf Grund einer dazwischen liegenden archivalischen Entdeckung dem Texte eingeschaltet ist, mit de Laborde ducs de Bourgogne II, 1, pag. L und pag. 6. Das grösste Interesse dieser Nachricht besteht darin, dass dieser Maler aus Hasselt bei Maestricht, mithin aus der Heimathsgegend der Brüder van Eyck stammt.

<sup>2)</sup> van Kampen, Geschichte der Niederlande I, 203.

<sup>3)</sup> S. oben Band V, S. 526.

und duldete naturalistische Züge nur in leichten, zierlichen Andeutungen. Dies brachte die Niederländer in einen Zwiespalt, da sie sich weder der allgemeinen idealistischen Tendenz ganz entziehen, noch auf die nüchterne Berücksichtigung der materiellen Wirklichkeit und den halb gutmüthigen halb spöttischen Humor verzichten konnten, der ihnen zur andern Natur geworden war. Sie hatten daher mit Schwierigkeiten zu kämpfen, welche eine blühende Schule nicht aufkommen liessen. Aber einzelne begabte Meister, wie jene Bildner von Tournay, vermochten diese zu überwinden, und in der Miniaturmalerei, die vermöge ihrer leichteren Technik schon etwas wagen durfte und nach altem Herkommen das Recht hatte, neben den heiligen Gestalten auch dem Humor Raum zu geben, kam jenes nationale Element mehr zu seinem Rechte und zu weiterer Ausbildung, so dass es Lächeln und Wohlgefallen erweckte, und dann, sobald sich die Strömung von der idealen Seite wieder mehr zur realen hinwendete, der niederländischen Kunst einen Vorzug vor der der anderen Länder verschaffte.

Allerdings war dann auch die Vereinigung der Niederlande mit Burgund ein günstiger Umstand; aber doch von mehr mittelbarer Wirkung. Man kann nicht behaupten, dass Philipp der Kühne und noch weniger, dass sein Sohn Johann der Furchtlose grosse Kunstfreunde gewesen, sie hatten zwar stets einen und oft mehrere Maler mit festem Gehalte und mit dem Ehrentitel eines Hofbedienten, als *varlet de chambre*<sup>1)</sup>, in ihren Diensten, aber die Zahlungen, welche diesen Künstlern geleistet worden, ergeben, dass sie meistens nur mit Anfertigung des ganzen bunten Apparats, mit dem man damals Turniere und andere Feste zu schmücken liebte, mit Bemalung von Fahnen, Harnischen, Zelten, Wagen, Masken, ja selbst mit Lieferung der Kleider für das Gefolge des Herzogs beschäftigt waren. Während Philipps Regierung kommt die Bestellung eines Gemäldes höherer Art nur ein Mal vor, es ist eben jenes schon erwähnte Altarbild des Johann von Hasselt, des Hofmalers seines Vorgängers, so dass diese völlig einzig dastehende Bestellung vielleicht irgend ein besonderes Motiv des Mitleids oder der Entschädigung hatte, während die eigenen Maler des Herzogs ihm geradezu nur als Gehülften seiner Feste dienten. Allein dennoch kam dieser Luxus des burgundischen Hofes der Kunst zu statten, auch diese festlichen Aufgaben forderten geschickte Hände, wurden ein Gegenstand des Wettseifers, zogen Künstler herbei, gaben denselben einen

<sup>1)</sup> Die Ehre eines solchen Titels war nicht sehr gross, Sticker, Tapezierer, Kürschner, Gewürzkrämer, Schuhmacher (de Laborde a. a. O. I, pag. XL und Nro. 959, 972, 1001, 1056, 1292, II, 4943) führen ihn; aber er gewährte ein nicht unbedeutendes Gehalt (200 Livres und mehr) ohne fortlaufende Verpflichtung und während etwaniger Dienstleistungen die Bewilligung von zwei Pferden und einem Diener (*varlet à livrée*).

Vereinigungs- und Mittelpunkt, wurden der vornehmen Gesellschaft eine Vorschule des feineren Geschmacks und verschafften dem durch die Gunst des Fürsten ausgezeichneten Meister nicht bloss die Ruhe einer sicheren Stellung, sondern auch Ruf und daher bedeutendere Aufträge. Zu dem Luxus der Grossen jener Zeit gehörte auch die Freigebigkeit an kirchliche Anstalten und die Gründung neuer Klöster, wobei denn die theilweise Verwendung der Schenkungen zu einer glänzenden, des hohen Wohlthäters würdigen Ausschmückung der Kirche stillschweigende Bedingung war, und oft vom Fürsten geradezu befohlen und geleitet wurde. Die Ausgaben für höhere Kunst stehen also eigentlich doch auf dem Budget dieser Fürsten, nur unter einem andern Titel versteckt. Daher wurde denn nun Dijon, die Residenz sowohl der älteren als der jetzigen burgundischen Dynastie, und namentlich die Karthause daselbst, welche Philipp 1383 gründete und zu seiner Grabstätte bestimmte, der Schauplatz einer regen künstlerischen Thätigkeit, bei welcher Niederländer die Hauptrolle spielten und von der wir glücklicherweise noch bedeutende Werke besitzen. Sie befinden sich sämmtlich im Museum zu Dijon. Zuerst sind zwei grosse Altarschreine zu nennen, beide gleicher Grösse und Gestalt, bei vollständiger Oeffnung in der Mitte stark hervortretende Reliefs, auf den Flügeln hölzerne Statuetten in gothischer Architektur, alles dies natürlich reich vergoldet und bemalt, auf den Aussenseiten endlich Temperabilder auf Goldgrund, die leider bei dem einen Altarwerke abgeblättert, bei dem andern aber wohl erhalten sind. Das Schnitzwerk ist, wie man weiss, die Arbeit eines Bildners Jacob de Baerze, der in Dendermonde in Flandern wohnte, die Gemälde schreibt man dem Melchior Broederlein oder Broedlain zu, der schon seit 1385 als Maler und varlet de chambre im Dienste des Herzogs stand <sup>1)</sup>, die Zeit der Arbeit fällt zwischen 1391 und 1398. Der eine Altar enthält im Inneren die Enthauptung Johannis des Täufers nebst der Versuchung des h. Antonius und einem Martyrium, der andere eine figurenreiche Kreuzigung zwischen der Anbetung der Könige und der Grablegung, und auf den Flügeln vier Bilder aus dem Leben der Maria, Verkündigung, Heimsuchung, Darbringung im Tempel und die Flucht nach Aegypten <sup>2)</sup>. Beide Meister, der Bildner und der

<sup>1)</sup> Vergl. über alle diese Kunstwerke von Dijon Passavant im Kunstblatt 1843, S. 256, und Waagen im D. Kunstblatt 1856, S. 236. Die Namenangaben beruhen auf den Forschungen des Directors des Museums zu Dijon, Herrn von Saint-Memin, und scheinen nach den Angaben von de Laborde (a. a. O. II, 1. im Index bei den betreffenden Namen vergl. mit S. LXXIII) urkundlich bestätigt. In den Rechnungen Philipp's des Kühnen sind die Altäre der Karthause nicht erwähnt und wird Broedlain hier nur mit den gewöhnlichen decorativen Arbeiten aufgeführt.

<sup>2)</sup> Einige Abbildungen nach diesen Gemälden bei Crowe und Cavalcaselle, *Les anciens peintres flamands*, Bruxelles 1862. I, p. 16.

Maler, stehen einander in stylistischer Beziehung sehr nahe und auf der Grenze zwischen dem idealen und realistischen Style. Die Figuren sind noch ziemlich schlank gehalten, oft mit der beliebten Biegung des Körpers, die Gewänder sehr edel in langen Linien fallend, aber doch faltenreicher als bei den gleichzeitigen Kölnischen Meistern. Die Naturstudien sind überall noch nicht weit gediehen; die Pferde auf der Kreuzigung und der Esel auf der Flucht nach Eegypten sind beide nach alter Weise steif, die Hände der Figuren lang und schmal, die Köpfe rundlich. Auf den Gemälden ist der Himmel noch golden; die Perspective der Kirche, welchen Tempel darstellt, die Nebensachen bei der Verkündigung und die Berge der Landschaften sind zwar mit grösserer Vorliebe ausgeführt als sonst, aber doch noch sehr allgemein, die Berge in gelblichem Farbenton, wie auf italienischen Bildern dieses Jahrhunderts, und die Bäume gar noch in alter typischer Form. Ausdruck und Bewegung der Figuren sind sprechend und zart, im Wesentlichen im Sinne der idealen Schule, aber doch mit grösserem Naturalismus; manche Köpfe haben schon eine portraitartige Individualität und der Joseph auf der Flucht, in rothem Rock, violetter Hose und weissen Stiefeln, der vorausgegangen mit sichtbarer Begierde aus einem Bache trinkt, ist schon eine ganz genreartige Figur. Die Malerei ist übrigens mit flüssiger Farbe ausgeführt, darin der gleichzeitigen Kölner Schule ähnlich, mit der sie auch das Aufsetzen weisser Lichter gemein hat, übrigens aber in den Gewändern mit kräftigeren, weniger gebrochenen Tönen, in der Carnation bleicher und dadurch weniger harmonisch.

Neben diesen Niederländern waren freilich auch andere Künstler im Dienste des Herzogs in Dijon beschäftigt. Die meisten scheinen Franzosen; so der Jean de Menneville, welcher schon 1384 der Bildhauerarbeit an den Gräbern in der Karthause vorsteht und viele Gehülfen unter sich hat, so ferner Jean Malouel, welcher zwar erst seit 1405 in den Rechnungen des Herzogs als Maler und Kammerdiener Pension erhält, aber schon 1396 fünf Altäre in der Karthause vergoldete, 1402 im Kreuzgange der Karthause malte und 1407 ein Altarbild, die Jungfrau mit den beiden Johannes und anderen Heiligen, ausführte. Auch ein Kölnischer Maler kommt ein Mal vor, ein Hermann de Coulogne, der an Malouel's Arbeiten von 1402 Theil nimmt. Dijon selbst erzeugte Künstler, ein Peirin von Dijon malte 1398 in der Bibliothek des Herzogs von Orleans zu Paris, während andererseits der Herzog von Burgund in demselben Jahre daselbst noch Miniaturen ausführen liess<sup>1)</sup>. Aber die Niederländer gewinnen doch

<sup>1)</sup> Alle diese Notizen bei de Laborde a. a. O.; die letzte Tome I im Register s. v. Donnedieu, die meisten anderen zunächst unter den Künstlernamen, Peirin von Dijon, Tome III, 5805.

zuletzt den Vorrang, namentlich unter den Bildhauern. An ihrer Spitze steht Claux Sluter, der durch einen langen Aufenthalt in Dijon ganz einbürgerte; schon 1384 arbeitet er an den älteren Grabmonumenten der Karthause unter Jean de Menneville, bei dessen Tode 1390 ihm die Oberleitung anvertraut wird; 1393 ernennt ihn der Herzog zum varlet de chambre, 1404 hat er eine Kreuzigung für das Kloster gemacht, die ihm eine ausserordentliche Gratification verschafft, und zugleich räumte ihm das Kapitel in Anerkennung seiner angenehmen Dienste lebenslänglich eine Stube im Kloster ein. In der Urkunde über diese Vergünstigung ist er Claux Sluter de Orlandes genannt, was mit einer in dieser Zeit gewöhnlichen Verstümmelung und ungenauen Schreibart seinen Ursprung aus Holland ausser Zweifel setzt. Noch in demselben Jahre schloss er denn auch den Contract über sein, zum Glücke uns erhaltenes Hauptwerk, das Grabdenkmal des so eben verstorbenen Herzogs Philipp des Kühnen. Theilnehmer des Contracts war sein Neffe Claux de Werne (auch van den Verbe oder Verwe, und selbst de Vouzonne genannt<sup>1)</sup>, welcher wahrscheinlich nach dem Tode Sluter's im Jahre 1411, von Paris, wo er im Dienste des Herzogs gewesen war, eiligst zur Vollendung des Monuments nach Dijon gesendet wurde<sup>2)</sup>. Das Denkmal, seit der Zerstörung der Karthause ebenfalls im Museum von Dijon, ist ein Sarkophag von schwarzem und weissem Marmor, auf welchem die Gestalt des Herzogs überlebensgross und ursprünglich ganz in natürlicher Farbe bemalt liegt, während an den Seitenwänden unter den reichen gothischen Baldachinen am Rande der Platte der Zug der Leidtragenden<sup>3)</sup> in zahlreichen kleinen Statuetten von Alabaster dargestellt ist. Es sind Gestalten aus dem Leben, ohne Zweifel grossentheils mit Portraitähnlichkeit, der Bischof mit seinen Geistlichen und Diakonen, dann Hofbediente mit ihren Abzeichen, z. B. die Vorleger (écuyers tranchants) mit den Messern an der Seite, darauf endlich eine grosse Schaar von Mönchen verschiedener Orden, alle den Schmerz mit zurückgebogenem oder tiefgebücktem Haupte mit Händeringen oder sonst in Gebärden und Mienen auf das Lebhafteste, ja selbst mit einiger Uebertreibung ausdrückend. Die Figürchen sind durchweg von etwas zu kurzer Statur und bilden durch die Heftigkeit ihrer Bewegungen und da sie ohne

<sup>1)</sup> Ein Bildhauer Thierrion Voussonne arbeitete schon 1387 in der Karthause, und es ist möglich, dass der Neffe des Sluter von ihm, etwa als Erbe seiner Werkstätte, den Beinamen erhielt. Ob Jacob de Baerze auch an dem Denkmal gearbeitet, wie Passavant a. a. O. angiebt, lasse ich dahin gestellt, da de Laborde darüber in den Urkunden nichts gefunden zu haben scheint.

<sup>2)</sup> Vergl. den Rechnungsposten der Reisevergütung bei de Laborde a. a. O., S. 27.

<sup>3)</sup> „Les plourans“ wie sie in Contracten über Grabmonumente genannt und gewöhnlich der Zahl nach accordirt werden.

architektonische Begrenzung auf dem Rande des Basaments frei hinter einander herschreiten oder vielmehr wanken, etwas unruhige Linien; aber die Wahrheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks macht sie dessenungeachtet höchst anziehend. Namentlich ist der Meister (denn die Conception lässt nur auf einen schliessen) unerschöpflich in neuen Motiven der Klage bei den Mönchsgestalten, denen er bald durch Verhüllen des Hauptes oder durch Zurückschlagen der Kaputze, bald durch Bewegungen und Faltenwurf einen eigenthümlichen Reiz zu geben und dabei die schwersten stylistischen Probleme immer meisterlich zu lösen weiss. Dagegen erscheint sein Naturalismus an der Gestalt des Fürsten weniger günstig, Kopf und Hände sind mit bewundernswerther, aber auch etwas pedantischer Naturtreue gebildet. Der Gewinn, welchen die Kunst im Allgemeinen durch diesen Meister und seine Richtung erlangte, kann also zweifelhaft erscheinen, aber die Fortschritte, welche der Naturalismus in den wenigen Jahren seit Vollendung jener Altarwerke gemacht hatte, sind gewaltig, und der Eindruck, den dieses Werk auf die Zeitgenossen hervorbrachte, muss überaus gross gewesen sein, da das Denkmal Johann des Furchtlosen, welches, obgleich er schon 1419 gestorben, im Jahre 1442 noch nicht begonnen und 1461 noch nicht vollendet, also eine ganze Reihe von Jahren jünger war, im Wesentlichen geradezu eine Nachahmung der Arbeit des Claux Sluter ist <sup>1)</sup> Der ausführende Meister dieses zweiten Denkmals war auffallender Weise ein Spanier Jehan de la Verta, genannt de l'Aroca d. h. aus Aragonien, aber ohne Zweifel ebensowohl wie seine beiden französischen Gehülfen, Jehan de Droguès und Antoine le Mouturier, ein wenigstens mittelbarer Schüler Sluter's, auf dessen Styl sie vollständig eingehen.

Von der Kirche der ehemaligen Karthause ist nur noch das Portal erhalten, dessen Sculpturen alterthümlicher scheinen als die des Claux Sluter mit Ausnahme nur der beiden knieenden Figuren des Herzogs und seiner Gemahlin, welche als vortreffliche, sehr ausgeführte Portraitstatuen ihm zugeschrieben werden dürfen. Wichtiger ist der Ueberrest eines grossen Brunnens, welcher früher die Mitte des Kreuzganges zierte. Es ist ein sechsseitiger Pfeiler mit eben so vielen Prophetenstatuen, deren

<sup>1)</sup> de Laborde a. a. O., Vol. I, S. 383, 384. Drei Bildhauer, Guillaume Anns, Jehan de Cornicke und Antoine Clerembault (die beiden ersten also gewiss Niederländer) erhalten 1442 und 1443 Entschädigung dafür, dass sie einen Alabasterbruch aufgesucht, pour y trouver à prendre pierres nécessaires pour la sépulture de feu monseigneur le Duc Jehan, cui Dieu pardoint, la quelle MDS (Philipp der Gute) a intention de faire faire aux Chartreux lez Dijon. Vergl. auch de Laborde im Index s. v. Verta. Eine Abbildung des Denkmals Herzogs Johanns bei du Somérard l'art au moyen age, Album, Série III, pl. XVII.

Spruchbänder auf den Heiland hindeuten und sich auf das Bild des Gekreuzigten beziehen, welches früher auf diesem Pfeiler stand, aber in der Revolution zerstört ist. Diese Propheten sind Moses (nach dem der Brunnen jetzt genannt wird), David, Jeremias, Zacharias, Daniel und Jesaias, lebensgrosse Figuren, von kurzen Verhältnissen und von genauester Naturtreue nicht nur der Körpertheile, namentlich der Hände, sondern auch der Gewandstoffe, Bücher u. dgl., alle mit höchst individuellen portraitartigen Köpfen sehr lebendig und eigenthümlich behandelt. Die Figuren sind kurz und gedrungen, und haben durch die Fülle ihrer reichverzierten Gewänder etwas Schweres und Genreartiges, aber zugleich einen Ausdruck von grosser Kraft und Bedeutung. Moses, ein kräftiger, untersetzter Greis mit gespaltenem, bis auf den Gürtel herunterhängendem Barte und strengen Zügen ist eine imponirende Gestalt, und Daniel, der mit gutem Faltenwurfe des Mantels in rascher Bewegung auf seine Schriftrolle hindeutet, schliesst sich mit den jugendlich schönen, wenn auch etwas jüdischen Zügen der Tradition an. Aber Jeremias, ein Greis mit einem Käppchen und durch seine Brille emsig in dem geöffneten Buche lesend, Zacharias im Hermelinkleide und mit phantastischer Mütze, in der Linken das Tintenfass, in der Rechten die schreibende Feder haltend, und endlich Jesaias mit völlig nacktem haarlosem Haupte, in reichem golddurchwirkten Kleide mit Gürtel und Tasche, sind mehr phantastisch ausgestattete Charakterfiguren aus der Zeit des Künstlers, als Propheten die auf das Ewige hinweisen. Bei vollständiger Bemalung, deren Spuren zu erkennen sind, muss dies realistische Element noch stärker gewirkt haben, aber auch so ist der Eindruck ein völlig malerischer und die Gestalten erinnern in ihrer ganzen Haltung, besonders auch durch die weichen Gewandfalten auf das Lebhafteste an die Eyck'sche Schule, als deren Vorläufer man daher unseren Bildner mit Recht betrachten mag. Der Brunnen soll schon im Jahre 1399, also einige Jahre früher als das Grab Philipp des Kühnen entstanden sein, und es mag sich aus der verschiedenen Bestimmung und Oertlichkeit beider Monumente erklären, dass dennoch in dem früheren der Naturalismus stärker als in dem späteren ist.<sup>1)</sup>

Uebrigens stand Claux Sluter hier nicht vereinzelt da, sondern die meisten Namen seiner zahlreichen Gehülfen, die man in den Urkunden findet wie Hennequin, Vasoquien, Hennequin Prindale, Wullequin Seront, Hennequin de Bruxelles u. a. lassen, wenn auch in französischer Umge-

<sup>1)</sup> Eine genauere Beschreibung des Mosesbrunnens von Waagen im D. Kunstbl. 1856, S. 238. Abbildungen bei Chapuy, *moyen age monumental*, Nro. 71 und bei du Somérard a. a. O. im Atlas, Chap. 5, pl. 1, beide sind ergänzend, weil sie verschiedene Seiten des Brunnens zeigen, die letzte aber viel gelungener.

staltung, den niederländischen Ursprung erkennen, und zeigen, dass sich um ihn herum eine künstlerische Colonie seiner Landsleute gebildet hatte, in welcher dann nothwendigerweise jener so lange zurückgehaltene nationale Realismus zum herrschenden Princip werden musste.

Auch war die Zeit inzwischen dafür günstiger geworden. Der Idealismus bildete zwar den Gegensatz, aber auch den Uebergang zu einer mehr realistischen Auffassung. In Deutschland, wo die idealistische Richtung aus einer tiefen religiösen Begeisterung hervorgegangen war, vollzog sie diesen Uebergang allmählig und geräuschlos durch eigene Kraft, in Frankreich dagegen, wo der Idealismus mehr formaler und negativer Natur war, auf der ererbten Tradition künstlerischer Harmonie und auf aristokratischen conventionellen Anstands- und Schönheitsbegriffen beruhete, vermochte er dies nicht. Die Künstler konnten sich nicht entschliessen, sich der Natur rücksichtslos und mit Wärme hinzugeben, sondern brachten es nur zu schwachen Versuchen äusserer Richtigkeit. Den Kunstfreunden aber entging die dadurch entstehende geistige Monotonie und Leere nicht; sie suchten Genuss und Unterhaltung und wandten sich daher mit Eifer den frischen naturalistischen Versuchen der Niederländer zu.

Dass dies schon vor der Verbindung der Niederlande mit Burgund geschah, beweisen die niederländischen Künstler, welche wir gleich im Anfange der Regierung Karls V. in seinen Diensten gefunden haben, die Bildhauer Jean und Hennequin von Lüttich (1368) und der Maler Johann von Brügge (1371) und die Werke dieser Künstler erklären den ihnen gegebenen Vorzug vollständig. Die jenen zuzuschreibenden Grabstatuen des Königs zeigen zwar, wie die Gestalt Philipps des Kühnen von Claux Sluter eine peinlich naturalistische Ausarbeitung der Hände, aber Gesichtszüge und Haltung haben eine anziehende Individualität bei milder königlicher Würde, und die Miniaturen des Johann von Brügge erfreuen durch die kräftigere Modellirung und die frische Natürlichkeit ihrer Figürchen<sup>1)</sup>.

Ob sich diese Begünstigung der Niederländer, die wir in der Bildhauerei und in den Miniaturen nachweisen können, auch auf die Werke der höheren Malerei erstreckte, wissen wir nicht so bestimmt. André Beauneveu aus dem Hennegau, das künstlerische Factotum des unternehmenden Herzogs von Berry, war zwar Bildhauer und Maler, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er bei den Werken, die dieser Herr nach Froissards Zeugniß und anderen Nachrichten in seinen Schlössern, beson-

<sup>1)</sup> Ausser der oben angeführten Bibel, in welcher sich der Maler nennt, glaubt Waagen ihm noch die Bilder eines für König Karl im Jahre 1376 geschriebenen Codex, der Ethik des Aristoteles, ebenfalls im Museum Werstreenen, zuschreiben zu dürfen. Vergl. D. Kunstbl. 1852, S. 250.

ders in Vincestre bei Paris (1411), ausführen liess, selbst Hand angelegt hat, und ebenso kann man vermuthen, dass Johann von Brügge, da er sich *pictor regis* nennt, nicht bloss Miniaturen für ihn gemalt habe. Aber schwerlich genügten die Hände der Niederländer für die umfassenden Arbeiten, von denen wir lesen, auch lauten die wenigen übrigen Künstlernamen, die uns überliefert werden, französisch. Bei den Werken, die Karl V. nach seinem Regierungsantritt im Louvre und im Hôtel von St. Paul ausführen liess, haben wir dies schon früher bemerkt, und bei der malerischen Ausstattung in seinem Schlosse Val de Rueil, welche er 1355 noch als Herzog der Normandie anordnete, heisst der Maler, dem sie für ziemlich hohen Preis übertragen wurde, Jehan Coste, was jedenfalls nicht niederländisch klingt<sup>1)</sup>. Unzweifelhaft ist dann der französische Ursprung bei einem Girart d'Orliens, der in den Jahren 1344 und 1355 als Maler des Königs vorkommt, und bei dem Colart von Laon, welcher sehr angesehen gewesen sein muss, da er sowohl von dem Könige als von dem reichen und kunstliebenden Herzog von Orléans, dem Gemahl der Valentina von Mailand, den Titel als ihr Maler und Kammerdiener erhalten hatte, und für den letzten in den Jahren 1390 bis zu seiner schmählichen Ermordung im Jahre 1402 ausser den gewöhnlichen Festarbeiten zu Paris eine Menge von Wandmalereien, in seinem Schlosse, in seiner Bibliothek und endlich in der Cölestinerkirche mit vielen Gehülften ausführte. Auch das Altargemälde dieser Kapelle war von seiner Hand und wurde mit 200 Goldfranken bezahlt und vielleicht war er es auch, welcher in derselben Kapelle nach dem unglücklichen Tode des Herzogs im Auftrage der Wittve ein darauf bezügliches allegorisches Bild, von welchem noch eine Zeichnung existirt, malte<sup>2)</sup>. Ausser diesen Werken werden uns noch zahlreiche Wand-

<sup>1)</sup> Bibliothèque de l'ecole des Chartes. Vol. I, Série II, p. 544 und de Laborde a. a. O. III, Nro. 7286. Es handelte sich darum, einen Saal mit der Geschichte Caesars und einem Friesse von thierischen und menschlichen Gestalten, zwei Kapellen mit heiligen Gegenständen u. a. auszumalen, und war dafür der Preis auf 600 Moutons (3131 Francs heutiger Münze) festgesetzt. Bemerkenswerth ist, dass dabei die Anwendung von „feinen Oelfarben“ ausbedungen wird, was indessen vielleicht sich nur auf gewisse Theile, etwa auf Bemalung plastischer Ornamente bezog. Dass die ganze Arbeit nur in der Bemalung von Sculpturen bestanden habe, wie Crowe und Cavalcaselle, *Early flemish painters*, pag. 6 annehmen, ist bei der Art der Gegenstände nicht denkbar. Dagegen scheint es, dass Coste nicht der Erfinder war, sondern der sogleich zu erwähnende Girart d'Orliens, welcher schon 1344 (vergl. Nro. 5341 a. a. O.) Hofmaler war und auch diesen Contract mit Coste schliesst. Denn der Auftrag lautet auf Fortsetzung einer begonnenen Arbeit. Coste soll „parfaire comme est commencé“, sogar „les visages qui sont commenciés“, was denn freilich von der geistigen Bedeutung des ganzen Zimmerschmucks keine grosse Vorstellung giebt.

<sup>2)</sup> Vergl. de Laborde a. a. O. III, Nro. 5671, 5702, 8, 5805, 5878 u. f. — Die

malereien aus dieser Zeit genannt; in den Schlössern der Grossen, welche dem Beispiele des Königs und der Prinzen nachfolgten, in den Kirchen von Paris und an anderen Orten<sup>1)</sup>. Erhalten ist indessen sehr wenig. Im Dominicanerkloster zu Toulouse zeigt man ein Tafelbild der Kreuzigung mit dem Bilde eines 1336 verstorbenen Stifters und zahlreiche Ueberreste von Wandmalereien in der Kapelle des h. Antonius vom Jahre 1351, in der Kirche spätere, etwa vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, die sehr gerühmt werden aber der Beschreibung nach mehr der idealistischen Richtung angehören, und ohne niederländischen Einfluss zu sein scheinen. Dasselbe gilt von dem im Kupferstichkabinet der Pariser Bibliothek aufbewahrten Brustbilde des Königs Johann, das noch im vierzehnten Jahrhundert, aber doch wohl erst einige Decennien nach dem Tode des Königs ausgeführt scheint. Es ist auf Holz auf tapetenartigem Grunde im Profil sauber gemalt, in der Umrisslinie mit einem Bestreben nach Aehnlichkeit, in der Schattirung aber ohne Rücksicht auf die feineren Modulationen der Körperbildung nur mit weicher Vertreibung der Schatten zum Lichte, mit etwas matter aber harmonischer Farbe; es zeigt uns daher mit den durch die verschiedene Technik bedingten Aenderungen dasselbe Bestreben nach glatter gefälliger Behandlung, das wir in den Miniaturen, und die ängstliche Naturtreue, die wir in den gleichzeitigen Bildhauerwerken, z. B. an den Reliefs der Chorschranken zu Paris in Notre-Dame beobachtet haben.

Wenn hiernach bei den grösseren Malereien neben einer Mehrzahl französischer Künstler einige Niederländer verwendet wurden, so arbeiteten auch an den Miniaturen neben jenen obengenannten niederländischen Meistern noch fortwährend französische Illuminatoren, und zwar nicht bloss für den Bücherhandel, sondern auch für den Dienst jener Prinzen, so feine Kenner der Büchermalerei sie waren. Wir haben darüber zwar keine ausdrückliche Nachricht und der Ehre ausdrücklicher Anführung ihres Namens in den Katalogen sind diese französischen Arbeiter nicht gewürdigt, aber die Miniaturen selbst lassen uns die ursprüngliche Verschiedenheit beider Schulen, die graziöse, aber doch mehr conventionelle und leichte Weise der französischen und die mehr realistische und ausgeführte der Nieder-

---

erwähnte Zeichnung, auf welcher der Tod den Herzog durchbohrt, mit der Beischrift, *Juvenes ac senes rapio* ist mit der Sammlung Gaignières in die Bodleyana zu Oxford gelangt (de Laborde pag. IX).

<sup>1)</sup> In der Karmeliterkirche eine Reihe von Pilgerfahrten nach dem Berge Karmel, in Notre-Dame von Paris 1324 das Leben des h. Bruno, in Pamiers 1341 das des h. Antonius u. s. w., im Hôtel Savoisy in Paris 1404 eine Gallerie mit historischen Darstellungen. Emeric David, *essai sur la sculpture française* S. 66. Guilhermy *Itinéraire de Paris* S. 248.

länder noch lange erkennen, und zwar so, dass öfter Arbeiten beider Art in einem und demselben Codex vorkommen.

Im Ganzen mussten die Künstler beider Nationen durch diesen Verkehr gewinnen, die Niederländer waren genöthigt, sich die Zartheit und die harmonische Durchbildung anzueignen, welcher die französischen Illuminatoren allzusehr und auf Kosten der Energie und Wahrheit gehuldigt hatten, und diese lernten von jenen mehr auf die Natur eingehen. Ein sehr interessantes kleines Denkmal, in welchem sich dieser Austausch in günstigster Weise zeigt, befindet sich in der königlichen Bibliothek zu Berlin, und verdient um so eher einer näheren Erwähnung, als es auch sonst einzig in seiner Art ist. Es ist nämlich ein Skizzenbuch eines Malers, das aber nicht etwa aus Papier oder Pergament, sondern aus einzelnen Holztäfelchen besteht, jedes von  $4\frac{1}{2}$  Zoll Breite und etwa  $3\frac{1}{4}$  Zoll Höhe. Zwölf solcher Täfelchen sind vorhanden, zehn davon auf zwei Seiten, zwei dagegen nur auf einer Seite bemalt, diese also augenscheinlich zum Deckel bestimmt. Diese zweiundzwanzig Bilder, alle mit Bleistift gezeichnet und schattirt, aber mit dem Pinsel vollendet, mit weissen Lichtern, mit einem Hauch von Färbung an gewissen Stellen, etwa auf den leise gerötheten Lippen, auch zuweilen in Heiligenscheinen u. dgl. mit Gold versehen und überhaupt sehr zart und sauber ausgeführt, bilden kein zusammenhängendes Werk. Zehn derselben enthalten nämlich halbe Figuren und selbst blosser Köpfe, und zwar zum Theil ohne Ordnung und Zusammenhang über und neben einander gestellt, zum Theil aber doch auch schon mit bestimmter Gruppierung, z. B. Christus zwischen Petrus und Andreas, dann ein Pilger mit einem Mädchen sprechend, also augenscheinlich Studien, deren Benutzung an einem anderen Orte erfolgen sollte. Die zwölf anderen sind zwar zusammenhängende Compositionen, oft mit sehr ausgeführtem landschaftlichen Hintergrunde und mit ganzen Figuren von gleicher kleiner Dimension, welche Entwürfe zu Miniaturen zu sein scheinen, aber sich mit jenen Studien ohne Ordnung mischen und jedenfalls unter sich keinen abgeschlossenen Cyklus bilden. Einige gehören der Geschichte der Jungfrau und Christi an, indem sie die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geisselung, den leidenden Christus zwischen Maria und Johannes und die Krönung Mariä darstellen, allein schon diese Auswahl lässt auf eine Unvollständigkeit schliessen, die dadurch noch deutlicher wird, dass auf zwei Tafeln drei der Evangelisten, Matthäus, Marcus und Lucas schreibend erscheinen, während Johannes als schreibender Evangelist nicht vorkommt. Von den anderen Bildern sind drei legendarischen Inhalts; ein Einsiedler, auf dem Hühnerhofe seines Häuschens lesend, eine Stadt mit prachtvoller Kirche an einem See in gebirgiger Gegend mit Wallfahrern, welche durch die Thäler ziehen, endlich Hirten, welche Vieh weiden und von einem

ihnen entgegretretenden Manne angedredet werden. Drei endlich sind allegorisch; eine Gestalt mit dem Schilde, aber ohne Flügel, also wohl nicht der Erzengel Michael, durchbohrt einen Drachen, eine weibliche Gestalt, ebenfalls mit Schild und Bogen bewaffnet, reitet auf einem Greife, und ein Adler bekämpft einen auf seinem Neste sitzenden Schwan. Es ist immerhin möglich, dass alle diese Miniaturen für einen Codex bestimmt waren, jedenfalls fehlen dann aber andere sie ergänzende. In stylistischer Beziehung sind die Bildchen ungleich, aber doch von derselben Hand. Einige, namentlich die Krönung Mariä und selbst die Verkündigung, haben etwas Alterthümliches und Schwerfälliges und können nach dem Wunsche des Bestellers älteren Werken nachgebildet sein. Die Studien dagegen verrathen ein durchaus realistisches Bestreben; es sind Charakterköpfe, die der Maler festgehalten hat, die eine Tafel scheint den Verkauf einer Sklavin durch orientalische Männer darzustellen, während auf einer anderen Frauen in gleichzeitiger, modischer Tracht zusammengebracht sind. Es ist also augenscheinlich ein Skizzenbuch, bei dem die uns auffallende Wahl des Stoffes bei der Unzulänglichkeit des Papiers für so saubere Arbeit und bei der Theuerung des Pergaments auf Wohlfeilheit durch mehrmalige Benutzung berechnet sein konnte. Ungeachtet des gesteigerten Realismus und der sorgfältigen Ausführung des Landschaftlichen, der Berge u. dergl. können wir doch die Entstehung nicht später als etwa in das zweite Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts setzen. Von Eyckscher Schule ist der Künstler noch unberührt, vielmehr erinnern die weissen Lichter, manche Details der Zeichnung und die flüssige Linienführung noch stark an die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts, wenn auch nicht gerade speciell an die Kölner Schule; auch die Schriftzüge gehören noch mehr dieser Zeit an, während die Trachten, namentlich die der Frauen mit enganliegenden gürtellosen Jacken und mit turbanartig oder wie zwei Hörner aufsteigenden Hauben oder Kopftüchern eher auf den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, und zwar auf französische Moden hinweisen. Auf der Tafel, welche die Evangelisten Matthäus und Marcus enthält, hat dann nun auch der Künstler seinen Namen gesetzt, aber leider in einer in den letzten Buchstaben nicht ganz deutlichen, vielleicht auch beschädigten und hergestellten Schrift. Unzweifelhaft ist, dass der Vorname Jaques lautet, während der Beiname früher Dalive oder Dalime gelesen ist, vielleicht aber Daliaye heisst, und somit die Hinweisung auf einen französischen, aber bei der Unsicherheit der Orthographie schwer zu errathenden Ort enthalten würde<sup>1)</sup>. Jedenfalls aber erkennen wir in der Zeichnung die

<sup>1)</sup> Die Zeichen Dali...e scheinen mir ausser Zweifel, der dazwischen stehende Buchstabe, den man in Erinnerung theils an das M der mittelalterlichen Majuskel,

entschiedenste Mischung französischer und niederländischer Züge. Einige Figuren, z. B. die allegorischen Gestalten mit ihren übermässig schlanken Taillen und den enganliegenden in sehr unklarer Weise drapirten Gewändern entsprechen ganz dem Typus der französischen Miniaturen, während andere z. B. die Hirten bei dem einen legendarischen Hergange und neben der Heimsuchung schon völlig den breiten, genreartig karrikirten Typus niederländischer Bauern haben, wie er sich bis auf Teniers und später erhalten hat, und die sorgfältige Ausführung des Realistischen, z. B. des Hühnerhofes, in welchem der Einsiedler sitzt, und besonders der Landschaften mit ihren Bergen und Waldstücken und mit der weiten Perspective der Thäler, in welchen die Wallfahrer ziehen, auf französischem Boden eine gewaltige Neuerung bildet. Zu einem völlig festen, der Ueberlieferung fähigen Typus kommt unser Meister dabei freilich nicht, und ob seine Mittel zu tragischem Ausdrucke und für grössere Dimensionen ausgereicht haben würden, mag dahin gestellt bleiben und eher bezweifelt werden. Wohl aber ist sein eklektisches Verfahren ein sehr verständiges und gelungenes und wird durch ein liebenswürdiges, für sanfte und heitere Motive wohl geeignetes Talent getragen. Er weiss die realistische Mannigfaltigkeit mit der Harmonie der französischen Schule zu verbinden und hat den Vorzug, dass sich die Scala seiner Charaktere im Vergleich mit den früheren Leistungen ungemein erweitert, indem er für höhere und ideale Gestalten die Traditionen der französischen, für genreartige Nebenfiguren die der niederländischen Schule benutzt, jenen mehr Kraft und Bestimmtheit, diesen mehr Grazie und Harmonie giebt. Die beigefügte Gruppe der Maria und Elisabeth aus der Heimsuchung, (Fig. 115) in der Grösse des Originals, mag eine Vorstellung von dieser Vereinigung und von dem Charakter des unbekanntenen Meisters geben <sup>1)</sup>.

---

theils an das W moderner gothischer Schrift, aber in geringer Uebereinstimmung mit der Minuskel des vierzehnten Jahrhunderts, der die übrigen Buchstaben angehören, ausgelegt hat, dürfte eher eine Contraction von ay sein. Die Deutung auf Lüttich (Liège) ist durch das a ausgeschlossen, welches (da da an Stelle van de wohl keinem französischen Dialekte entsprechen möchte) einen mit dem Buchstaben A anfangenden Ortsnamen voraussetzt, welcher etwa Ailly oder ähnlich lauten könnte.

<sup>1)</sup> Unter dem Titel: Entwürfe und Studien eines niederländischen Meisters aus dem fünfzehnten Jahrhundert, sind im Jahre 1830 (Berlin bei Dünker und Humblot) lithographische Nachbildungen, jedoch nur von 18 der 22 Zeichnungen gegeben. Nebst drei anderen etwas verletzten Bildern ist auch die ziemlich wohl erhaltene Heimsuchung nicht mit edirt, aus welcher die beigefügte Gruppe mit Fortlassung der die zweite Hälfte des Bildchens füllenden Heerde und des landschaftlichen Hintergrundes genommen sind. Ueber die Herkunft der Tafeln liegen keine weiteren Nachrichten vor, als dass sie in dem Katalog der Bibliothek von der Hand eines dieselbe von 1668

Die glückliche Verschmelzung beider Schuleigenthümlichkeiten, die wir in diesem Skizzenbuch bemerken, war indessen nicht leicht, und gelang nicht allen Künstlern in gleichbefriedigender Weise. Selbst die Niederländer, obgleich durch den Zeitgeist begünstigt, hatten ihren angestammten aber noch unbestimmten und rohen Naturalismus erst künstlerisch zu durchbilden und weiter zu entwickeln, um damit vor dem verwöhnten Auge ihrer französischen Gönner zu bestehen. Aber noch schwerer wurde es den französischen Künstlern von ihrer früheren conventionellen Auffassung zu tieferem Verständniss der Natur überzugehen. Daher finden wir denn anfangs in den Miniaturen noch beide Schulen gesondert. Während die

Fig. 115.



Bibel mit den Malereien des Johann von Brügge vom Jahre 1371 und die schon erwähnte Ethik des Aristoteles vom Jahre 1376 bereits in niederländischer Weise naturalistisch gebildete Gestalten, und wenn auch mit schachbrettartiger Luft sehr ausgeführte Hintergründe haben, sind zwei andere ebenfalls für König Karl V. in den Jahren 1374 und 1379 vollendete Miniaturwerke, das eine ein Commentar der Messe (*Rational des divines offices*), das andere eine Allegorie „*du roy Modus et de la*

---

bis 1700 verwaltenden Bibliothekars eingetragen sind; sie können indessen auch älterer königlicher Besitz sein.

reine Ratio“<sup>1)</sup>, zwar mit dem Pinsel gezeichnet, aber noch ganz nach alter französischer Weise mit überzarter Färbung, gewundener Haltung der schlanken Gestalten, völlig typischen Bäumen u. s. f. und nur in den burlesken Szenen mit niederländischen Anklängen ausgeführt. In einem Gebetbuche, welches für den Herzog Ludwig von Anjou, König von Neapel, 1390 vollendet<sup>2)</sup> war, haben die grösseren, besser ausgeführten Bilder den niederländischen Charakter, namentlich weite, gut ausgeführte landschaftliche Hintergründe, die kleinen Vignetten folgen aber ganz der französischen Praxis. Aehnlich finden wir in einem Pariser Missale, das jetzt in der Bibliothek zu Heidelberg bewahrt wird<sup>3)</sup>, neben einer Reihe von kleineren Bildern des gewöhnlichen französischen Styles ein grösseres ausgeführteres Blatt mit der Kreuzigung, welches ideale Auffassung nach Art der deutschen Schule mit niederländischer Naturwahrheit verbindet. Die meisten der etwas späteren Miniaturen stammen, wie die Inschriften ergeben, aus der Bibliothek des Herzogs von Berry, bei dessen künstlerischen Unternehmungen, wie erwähnt, André Beauneveu aus dem Hennegau an der Spitze stand; dennoch macht sich auch hier die neuere Schule nur allmählig geltend. In einer grossen zweibändigen französischen Bibel (jetzt im Britischen Museum, Harleian, 4381), welche der Herzog in eigenhändiger Inschrift als sein Eigenthum bezeichnet hat, zeigen die zahlreichen und prächtigen Miniaturen französische Hand und Farbe, aber doch in einzelnen Stellen ein Bestreben höherer Individualität in niederländischer Weise<sup>4)</sup>. Auch in den vierundzwanzig Bildern der Propheten und Apostel, welche einem prachtvollen Psalter der grossen Pariser Bibliothek vorangehen, und die man nach einer Notiz in dem alten Verzeichnisse der Büchersammlung des Herzogs dem André Beauneveu selbst zuschreiben zu dürfen glaubt<sup>5)</sup>, ist der ältere Styl mit den langen

<sup>1)</sup> Die meisten aller hier zu erwähnenden Manuscripte sind in der grossen Bibliothek zu Paris; ich citire daher bei ihnen nur die Nummern; die der beiden oben erwähnten Mss. fr. 7031 und Suppl. fr. 632, 12, bei Waagen K. u. K. W. in England etc. III, 334. Ueber die Codices von 1371 und 1376 berichtet derselbe im Kunstbl. 1852, S. 248 ff.

<sup>2)</sup> Mss. lat. n. 127; bei Waagen a. a. O. Bd. III nicht erwähnt. Die Inschrift: Louys Roy d'Hierusalem & de Sicile duc Danjou 1390, befand sich zufolge der Notiz eines früheren Bibliothekars auf dem ursprünglichen Einbände.

<sup>3)</sup> Das Manuscript ist dahin aus dem Cistercienserkloster Salem am Bodensee gelangt, aber erst im Jahre 1765 von einem Abte desselben in Paris angekauft. Vergl. Waagen, K. u. K. W. in Deutschland II, p. 383.

<sup>4)</sup> Näheres über diesen Codex bei Waagen, Treasures of art in Great-Britain, London 1854. I, pag. 113.

<sup>5)</sup> Mss. lat. 2015, bei Waagen a. a. O. S. 335. In dem Bücherverzeichnisse des Herzogs von 1403 heisst es von einem Psalter: II a plusieurs histoires au commen-

geschwungenen Linien, der affectirten Grazie, der heraldisch symmetrischen Anordnung noch sehr vorherrschend, selbst jene Propheten und Apostel, sämtlich in weissen Gewändern, mit zarter Fleischfarbe und leicht gefärbtem architektonischen Hintergrunde, machen davon noch keine Ausnahme, und nur ihre bessere körperliche Durchbildung, namentlich die Individualisirung der Köpfe, verrathen die Hand des Meisters und den beginnenden Fortschritt. Diese Vorzüge zeigen sich dann noch stärker in einem kleineren Gebetbuche des Herzogs (Lavalliere, Nro. 127), wo auch die Blätter und Vögel in den Randarabesken besser der Natur nachgebildet sind, während ein in der Bibliothek von Burgund in Brüssel befindliches, ebenfalls für den Herzog von Berry gearbeitetes Buch gleichen Inhalts<sup>1)</sup> eine Verwandtschaft mit jenen Gestalten des Beauneveu, aber noch eine stärkere Hinneigung zu der älteren idealen Schule zeigt. Viel ausgebildeter ist der Naturalismus in einem Codex, welcher eine Sammlung von Reisebeschreibungen des Marco Polo und Anderer enthält und zufolge der ausführlichen Notiz des Secretairs dem Herzog von Berry von seinem Neffen, dem Herzog Johann von Burgund, wahrscheinlich bald nach seinem Regierungsantritte (1405) geschenkt ist<sup>2)</sup>. Die Zeichnung der Figuren erinnert noch stark an die ideale Schule, die Individualität der Köpfe ist nur mässig gefördert, die Bäume sind noch in alter Weise steif und die Berge sehr allgemein gehalten, aber das Gras des Bodens feiner ausgearbeitet, der Himmel abgestuft, oben dunkel, unten hell, und das Bestreben nach perspectivischer Fernsicht sehr fühlbar.

Das prachtvollste unter allen Miniaturwerken, die wir aus der Bibliothek des Herzogs von Berry besitzen, ist sein Gebetbuch, welches nach der Inschrift des Secretairs im Jahre 1409 vollendet und vielleicht mit demjenigen identisch ist, dessen Malereien in dem gleichzeitigen Kataloge dem Jaquemart von Hesdin zugeschrieben werden. Auch hier sieht man

---

cement de la main de Maitre André Beauneveu. Da der Ausdruck *histoires* schwerlich so genau genommen wurde, dass er die einzelnen statuarischen Gestalten ausschloss, und da diese am Anfange stehen und von besserer Hand sind, ist die Vermuthung der Identität unsers Codex mit dem in jener Notiz bezeichneten wohl begründet.

<sup>1)</sup> Der Bibliothekar Marchal hatte diesem Codex (Nro. 11061) früher in seinem grossen Werke über die *Bibl. de Bourgogne* einen andern Ursprung gegeben, sich jedoch später (*Bull. d. Akademie zu Brüssel* Bd. XI, Nro. 6) in Uebereinstimmung mit Waagen (*im D. Kunstbl.* 1850, S. 299) und mit meiner eigenen Ueberzeugung für die im Texte angegebene Meinung erklärt.

<sup>2)</sup> *Mss. franc.* Nro. 8392, Waagen a. a. O. S. 331. Herzog Johann von Burgund starb erst 1419, der Herzog von Berry 1416, dass das Geschenk bedeutend früher, und selbst ganz im Anfange der Regierung des ersten gemacht sei, wird dadurch

noch Anklänge der älteren Schule, aber an die Stelle der schlanken Körperbildung und der flüssigen Linie sind kürzere Verhältnisse und eckige Formen getreten, während andererseits die Zeichnung bei weitem richtiger, die Anordnung belebter, die Färbung sehr viel glänzender und wahrer, und wenigstens im Vergleich mit der früheren französischen Schule der Ausdruck inniger ist. Die kleinen Figürchen der Ränder sind oft sehr geistreich und humoristisch; der Affe mit der Laute, die Frau, welche sich vor einem aus den Ranken heraussehenden Kopfe fürchtet, sind zwar nicht neue Gedanken, aber allerliebste ausgeführt. An Naivem fehlt es nicht, wie z. B. neben dem Psalm, der die Hülfe Gottes anruft (*Deus in adjutorium meum intende*) eine gefangene Fürstin dargestellt ist, welcher ein Engel nicht bloss einen Korb mit Speise, sondern auch die Weinflasche bringt. Die Bäume sind noch etwas steif, aber sonst die landschaftlichen Hintergründe mit besonderer Vorliebe ausgeführt, wobei denn der Himmel schon blau oder röthlich abgestuft, zuweilen sogar mit deutlichen Wölkchen bedeckt erscheint<sup>1)</sup>. Aehnlich und vielleicht noch vollender in der naturalistischen Ausführlichkeit der Räume und Nebensachen sind dann die, wie Wappen und Zeichen ergeben, für den Herzog von Berry gefertigten Monatsbilder eines wahrscheinlich durch seinen Tod (1416) unterbrochenen und erst fünfzig Jahre später vollendeten Gebetbuchs, das sich jetzt im Besitze des Herzogs von Aumale befindet. Das erste dieser Monatsbilder, die ungewöhnlicherweise stets die ganze Seite füllen, zeigt die Tafel des Herzogs mit aller Pracht der Geschirre und der wartenden Hoffleute, und sogar nach dem später in der Eyck'schen

wahrscheinlich, dass die Ermordung des Herzogs von Orleans im Jahre 1407 denn doch die Verhältnisse so verwickelte, dass ein solcher freundlicher Austausch von Geschenken nicht leicht anzunehmen ist.

<sup>1)</sup> Mss. lat. Nro 919, *les Heures du duc de Berry*. Waagen, welcher a. a. O. S. 339 diese Vermuthung zuerst bekannt gemacht hatte, widerruft dieselbe neuerlich in einem in Quast's Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst II, S. 231 abgedruckten Aufsätze zu Gunsten eines andern sogleich näher zu erwähnenden jetzt im Besitz des Herzogs von Aumale befindlichen Gebetbuches. Allein da, wie Waagen selbst ausführt, in diesem Buche nur die ungewöhnlich reich gehaltenen Monatsbilder (und auch diese nicht alle) bei Lebzeiten des Herzogs von Berry († 1416), alle andern darin enthaltenen Bilder aber viel später, um 1460 gefertigt sind und zwar anscheinend in Savoyen, wohin jener Anfang eines prachtvollen Gebetbuches aus dem Nachlasse des Herzogs von Berry gekommen war, so konnte dieses unvollendete Werk in dem 1416 abgeschlossenen Kataloge nicht als „*très belles Heures, très richement enluminées & ystoriées de la main de Jaquemart de Esdin etc.*“ bezeichnet und 4,000 Livres tournois taxirt werden. Viel wahrscheinlicher ist es, dass jene ersten Bilder identisch sind mit den: *plusieurs cahiers d'unes très riches heures que faisoit Pol de Limboure et ses frères etc.*, welche zufolge der Angabe in dem beim Tode des Herzogs aufgenommenen Kataloge in einer layette bewahrt und auf 500 Livres tournois geschätzt wurden, und dass Waagen's frühere Vermuthung in Beziehung auf den im Texte erwähnten Codex der Pariser Bibliothek richtig ist.

Schule so beliebten Motive mit der Aussicht ins Freie und auf ein Turnier, die anderen sind meistens Landschaften mit der Schilderung aller Jahreszeiten, darunter selbst eine winterliche mit dem Contraste städtischer Bauten gegen die Schneedecke.

Etwa gleichen Werthes und gleichzeitig ist ein jetzt in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien <sup>1)</sup> bewahrtes, aber durch eine Fürstin des habsburgischen Hauses aus Paris mitgebrachtes, und ohne Zweifel daselbst und zwar, wie man aus Bildern und Wappen schliesst, für eine Dame des königlichen Hauses gearbeitetes Gebetbuch von grosser Pracht, dessen bessere Bilder wieder von einer niederländischen Hand zu sein scheinen. Der Realismus ist hier schon so weit getrieben, dass Paulus bei seiner Bekehrung nicht mehr wie sonst in antiker Tracht, sondern im Costüm der Zeit erscheint, und die lieblichen Gestalten der Frauen und Engel tragen Züge, welche auf das Lebhafteste an die Schule der Brüder van Eyck erinnern, deren erste Arbeiten allerdings ungefähr gleichzeitig sein werden.

Man hat oft nach den Vorbildern und Vorgängern dieser berühmten Meister gefragt und sich gewundert, von ihnen in den Niederlanden selbst so wenig Spuren zu finden. In der That stehen diese zwar von Niederländern, aber in Frankreich ausgeführten Miniaturen ihnen näher als irgend ein Werk ihrer Heimath, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser ausländische Dienst durch die Verbindung französischer Eleganz und Harmonie mit niederländischer Naturfrische den Eycks die Motive und die Anregung zu ihrer neuen Kunstrichtung gegeben hat.

#### Elftes Kapitel.

### Malerei und Plastik in England.

Die darstellenden Künste in England hatten ungefähr dasselbe Schicksal wie in Frankreich; im Anfange der Epoche blühend und auf ihrer Höhe, sind sie am Ende derselben abnehmend und im beginnenden Verfall. Aber die Ursachen sind verschieden; dort glaubten wir sie in der nach langer künstlerischer Thätigkeit eintretenden Ermattung zu entdecken, welche sich in der Architektur in ganz gleicher Weise äusserte und deren Folgen durch das Kriegsunglück und den überwältigenden Einfluss der niederländischen Schule beschleunigt wurden. Hier kann von Ermattung nicht die Rede sein; diese Künste hatten erst vor Kurzem, unter der Regierung Heinrichs III. († 1307) einen höheren Aufschwung genommen,

<sup>1)</sup> Daselbst Nr. 1855, beschrieben von Waagen im D. Kunstbl. 1850, S. 306 und in seinem Werke über die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien, Bd. II, S. 70 ff.