

DIE
ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE
IN DEN
NIEDERLANDEN
UND IHRE AUSSTRAHLUNGEN

VON

C. HORST
PROFESSOR A. D. UNIVERSITÄT MARBURG

ERSTE ABTEILUNG
ARCHITEKTUR IN DEN NIEDERLANDEN

ERSTER TEIL
ARCHITEKTUR IN DER MALEREI UND INNENARCHITEKTUR
MIT 1 LICHTDRUCKTAFEL UND 149 ABBILDUNGEN



HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1930

DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN DEN NIEDERLANDEN



DIE
ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE
IN DEN
NIEDERLANDEN
UND IHRE AUSSTRAHLUNGEN

VON

C. HORST

PROFESSOR A. D. UNIVERSITÄT MARBURG

ERSTE ABTEILUNG
ARCHITEKTUR IN DEN NIEDERLANDEN

ERSTER TEIL
ARCHITEKTUR IN DER MALEREI UND INNENARCHITEKTUR

MIT 1 LICHTDRUCKTAFEL UND 149 ABBILDUNGEN



HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1930

ISBN 978-94-015-0119-4 ISBN 978-94-015-0597-0 (eBook)
DOI 10.1007/978-94-015-0597-0

*Meiner Mutter
in Verehrung und Dankbarkeit*

INHALTSVERZEICHNIS

1. ABTEILUNG: ARCHITEKTUR IN DEN NIEDERLANDEN

I. BAND: ARCHITEKTUR IN DER MALEREI UND INNENARCHITEKTUR

EINLEITUNG

1. Äussere Schwierigkeiten: Mangel an ausreichender Vorarbeit (1). — 2. Innerliche Schwierigkeiten: Zusammenfassung nur für Landesteile; Vorbildhascherei (1). — 3. Grundlegende Fehlannahme: Ausfall architektonischer Schaffenskraft (2). — 4. Weite Auswirkungen niederländischer Architekten (2). — 5. Frage der baukünstlerischen Begabung in den Niederlanden (3). — 6. Einzelne Zierform oder Grundform und konstitutionelle Einzelheit? (3). — 7. Zeugnisse der Bildkünste und Architektur (4). — 8. Barockes Formenwesen niederländischer Renaissance ().

ERSTES KAPITEL

BAUKÜNSTLERISCHES ERFINDEN IM NACHAHMENDEN KUNSTWERKE DER FLÄCHE

Vorbemerkung: Nicht Bildarchitektur noch Architekturbild, sondern architektonische Beiträge aus Bildern (6)

Erster Abschnitt: Typologie des Einführens kleiner Neuheiten im Gemälde (8)

1. Optische Raumausteilung: Rogier u. Nachahmer; Christus (7). — 2. Vorbereiten langlebiger Bauformen: Memling (9). — 3. Einzelheiten ohne baulichen Sinn: David und Unbekannte (11). — 4. Übernahme einer Bauform: Cornelisz van Oostsaanen (11). — 5. Durcheinander von Gotischem und Neuzeitlichem: Meister der Antwerpener Anbetung und Verwandte (12). — 6. Mischung von Memlingschem u. Oberitalienischem: Meister der Münchner Anbetung (13). — 7. Die Scheitelöffnung: mehrere Epiphanien. (14) — 8. Grosses architekto

nisches Motiv ohne räumliche Ausnutzung: Herri met de Bles(?) (15). — 9. Bauphantastereien und Raumbehandlung: Antwerpener Manieristen. Samlg. v. Hollitscher u. Meister der Grooten Anbetung (16). — 10. Phantastik mit romantischem Einschlage: Meister der Mailänder Anbetung (17). — 11. Rein kunsthandwerkliche Erfindung: Antwerpener Meister von 1518; Jan de Cock (18). — 12. Ein Etwas von Raumausbilden bei de Cock (19). — 13. Freude an architektonischer Überfülle: Maria-Josef-Altar der Stadt Brüssel (21). — 14. Mischung technischer und geschichtlicher Stilform: Betsabetteppich, Brüssel (22). — 15. Fassungslosigkeit der architektonischen Erfindung: Cornelisz van Oostsaanen, Sanders (23).

16. Völliges Verwildern der Raumanschauung: Isenbrant (23). — 17. Daneben feste architektonische Fassung: Provost (24). — 18. Eigene Reisestudien in uneigentlichster Verwendung: Gossaert (25). — 19. Genaue Aufnahme eines heimischen Baubestandes: Palermo-Altar (27). — 20. Freie spielende Erfindung nach Gerard David: G. van Coninxloo (28). — 21. Gotisierender Tiefenraum u. unfestes Lokalisieren: Magdalenenaltar, Brüssel (29). — 22. Erinnerungen aus Italien u. heimatlich kleinkünstlerische Erfindung: Somzée-Madonna, Brüssel (30). — 23. Grossarchitektonische Anlagen zu kleinkünstlerischem Rahmen herabgesetzt: Blondeel (31). — 24. Nachahmung reicher einströmender Schmuckmeistermotive: Bilder in Doornik und New-York (Coecke?) (33). — 25. Grossräumige und perspektivische Festigung: Meister der hl. Abendmahl (Coecke?) (34). — 26. Kleine vielgliedrige Aufbauten in Holz- und Bronzeformen: Glasfenster von Bergen (Mons), Lüttich, Antwerpen (36).

Zweiter Abschnitt: Typologie des Erfassens grossgliedrigen Aufbaues und Gesamtanlage (38)

1. Vereinfachung des Rahmens, Triumphbogen: Coecke, Glasfenster (39). — 2. Triumphbogen und Grotteskenverzierung: van Orley u. Coxeyen (3). — 3. Grösse der Anlage durchkreuzt von antwerpenschem Schulgute: D. u. W. Crabeth, van Noort, Thibaut (40). — 4. Antiquarische Studien, gefestigte Renaissancegesinnung: Aertsen (Digman) (44). — 5. Nord- u. Südniederländer, bes. Antwerpen: die Goudaer und van Ort, Vellert (47). — 6. Bühnenausstattung des geschichtlichen Vorganges: Barend, Teppichentwürfe (49). — 7. Kulisse und Gehäuse: Barends Tafeln (51). — 8. Einräume kleinster Ausmasse für lebende Bilder: Barend u. Jünger (53). — 9. Übernahme durch rheinischen Grossmeister: Bruyn d. ae. (55). — 10. Rückfälle in Bauformen gestaltende Wirrnis: Barends Werkstatt (57). — 11. Grossgliedriger Innenraum und Architekturprospekt: Jan van Coninxloo (60). — 12. Bürgerlicher Wohnraum: Vellert, Meister des Marienbildes (63). — 13. Der klassische Romanismus, Entleeren der Bühne: Lombard (71). — 14. Nordniederländischer Romanismus, beherrschende Raummacht: Jan van Scorel (73). — 15. Romanistische Romantik: Vermeyen (Kreis Scorel-Heemskerck) (75). — 16. Antiquarische und neuzeitliche Sammelfrüchte: Maarten van Heemskerck (76). — 17. Schwächlichkeit im Verwenden architektonischer Versatzstücke: Lucas van Leyden (80). — 18. Grossformige Grossarchitektur auf grössten Malflächen: Maarten de Vos (81). — Zusammenfassung (84).

ZWEITES KAPITEL

ARCHITEKTONISCHE AUSSTATTUNGS- UND BEDARFSGEGENSTÄNDE
(KLEINARCHITEKTUR)

Vorbemerkung: Stoff der Betrachtung und Künstler (88)

Erster Abschnitt: Der Altar (89)

1. Vlämisch-brabantische Holzaltäre: Gewinnen der Raumtiefe (89). — 2. Abwandlung hin zum Hängegrabmal: Grabmal Dilbeke (92). — 3. Klappaltar und Ikonostasis (93). — 4. Anlage unter optischen Gesichtspunkten: Jean Mones Haller Altar (94). — 5. Einfaches Reihen und Schichten: Altar der Brüsseler Schlosskapelle (Mone) (95). — 6. Anschein optischer Schichtungsabsichten: Vermächtnisaltar Garnier, Sablon Brüssel (96). — 7. Italienischer Typus: Dubroeucq, Magdalenenaltar, Bergen (97). — 8. Umgekehrte Perspektive: Dubroeucq, Waltrudisrelief, Bergen (98). — 9. Dasselbe Schema und Florismotive: Kreuzigungsaltar, Brüssel, Museum (99). — 10. Stein und Metall: Vellert, Rothschild-Handzeichnung, Paris (100). — 11. Altartypus im Hängegrabmal: Dendermonde-Grabmal, Breda (101).

Zweiter Abschnitt: Das Hängegrabmal (102)

Vorbemerkung: Seine Möglichkeiten (102)

1. Erfindungen des Cornelis de Vriendt und Hans Vredeman (103). — 2. Grabmal Croy in Edingen (Enghien): Jean Mone (104). — 3. Grabmal Jean de Hennin (106). — 4. Grabmäler in Königsberg und Nachfolge: Cornelis de Vriendt (107). — 5. Grabmal Philipps des Grossmütigen in Cassel (108). — 6. Grabmalentwürfe Cornelis de Vriendts (109). — 7. Hans Vredeman, Stich von 1555 (110). — 8. Zwittergattung, zwei Florisentwürfe (111). — 9. Reine Holzfassung (113). — 10. Steinausführung: Grabmal Vierling, Breda und Nachfolge, Grabmal in Wismar von Brandyn (113). — 11. Grabmal Sasbout in Arnheim (116). — 12. Zwischenform von Wand- und Standgrabmal: Grabmal Wilhelms d.j. in Celle (117). — 13. Doppelte Typenmischung: Medow u. Berning, Grabmal Ulrichs, Güstrow (118). — 14. Das Vorbild: Brandyn, Grabmal Borwins I., Güstrow (119). — 15. Grabmal? Denkmal? Karel van Gelre, Arnheim (119). — 16. Denkmäler von Freiberg (Colins) und Doberan (120).

Dritter Abschnitt: Das Liegegrabmal (120)

Vorbemerkung: Prunkbahre, Prunkbett; oder Thüre, Nische (120)

1. Nische und Standfigur: Grabplatte Cromoy, Paris, Louvre; van Rivieren, Brüssel; die Bredaer Reihe (121). — 2. Versuch auf stehende Grabplatte (124). — 3. Eindeutige Abfassung des Liegegrabmales: Maria von Burgund, (de Boekers) Brügge (127). — 4. Architektonisieren des Kastens: Grabmal Alejd von Culemburg, Ysselstein (127). — 5. Weitere systematische Reinigung: Grabmäler Croy, Lalaing, Hoorn (Mone) (128). — 6. Sarkophag und Bahre: Grabmal Karel von Gelre, Arnheim (129). — 7. Ganz steinförmig: Mone, Grabmal Lalaing (131). — 8. Nordisch mit italienischem Aufputz: Colins, Prag (131). —

9. Sarg oder Scheiterhaufen: Colins, Maxgrab, Innsbruck (132). — 10. Grabmal oder Totenhaus: Moritzgrabmal, Freiburg (132). — 11. Nur Prunkbahre: Grabmäler Hoom, Croy (St. Omer); Lalaing, (Douai), Friedrich II, (Schleswig) (134). — 12. Gotisierende Überleitung: Baldachin, Meit, Grabmäler von Brou (135). — 13. Prunkbahre oder Baldachingrab: de Nole(?), Grabmal Brederode, Vianen; Wiemken-Grabmal, Jever (136). — 14. Noch mehr Gelegenheitsdekoration: Schweigergrab, Delft, H. de Keyzer (137). — 15. Wandnischen- und Baldachingrab: de Gros, Brügge; Assendelft, Haag (140). — 16. Wandnischengrab und Altar. Marnixgrab, Delft (142).

Vierter Abschnitt: Schranken (142)

Vorbemerkung: Fraglichkeit des architektonischen Charakters (142)

1. Kapellenschranke und Lettner: Ennograßmal, Emden (de Nole?) (143). — 2. Umlagern gotischer Bewegungsrichtung: Chorheck, Haarlem; (Sybrandt?) (144). — 3. Renaissanceklärung in die Parataxe: ebda, Schranken am Chorumgang (Hendricks?) (145). — 4. Fortsetzung: Kanzel: Leiden, Pieterskerk (146). — 5. Verbreitung in den Übergangsformen (147). — 6. Gereinigte Formen vom Italiener: Breda (Vincidor) (147). — 7. Vergleichsfähiges vom Niederländer: den Bosch (van Helmont); Vianen, Brederodekapelle (148). — 8. Nordisches Festwerden der Formen: Amsterdam, Nieuwe Kerk, Grabmal Engelberts (Dyrcaz) (14). — 9. Holzbildhauerisches und baumeisterliches Durcheinander: Utrecht, Dom (de Zwaert); Pieterskerk, Leiden (150). — 10. Erstarken des Sinnes für die neuen Verhältnisse: Vituskerk, Naarden; Monnikendam (150). — 11. Gesetzmässige architektonische Gliederung: Westerkerk, Enkhuizen (italienisch?) (151). — 12. Raumkörperlichkeit: Michaeliskirche, Zwolle, (Kistemaker) (152). — 13. Bekrönungen, Metallotechnisches in Holzwerk: Vellert-Zeichnung; Bolsward, Ratssaal (Gijsbert) (153). — 14. Zwitter von Lettner und Heck: Abcoude (154). — Anhang: Brüstungshecke: Delft, Museum; Abcoude; Alkmaar (154).

Fünfter Abschnitt: Lettner (155)

Vorbemerkung: Inhalt der Aufgabe (155)

1. Ansatz der Tonnenhalle in gotischem Gesamt-bilde: Brou (van Bochem?) (156). — 2. Französisch oder niederländisch? Troyes-Lier (157). — 3. Unarchitektonisches Schmuckstück: Dixmuiden (Bertet) (157). — 4. Stärkere Gerüstbildung: Amersfoort; Katharinenkirche, Utrecht (157). — 5. Ansatz renaissance-mässiger Anordnung: Cöln, Maria im Capitol (158). — 6. Bilderwand: Hildesheim, Dom (159). — 7. Architekturberechtigte Lösung: Dubroeuq, Bergen (Mons) (160). — 8. Gereinigte Renaissanceverhältnisse — einige Goticismen: de Vriendt, Doornik (162). — 9. Einheit von Verhältnissen und Gliedern: Antwerpen, O.-L.-V.-Kerk (164). — 10. Engeres Verquickten de Vriendts und Dubroeuqs: Conraet, St. Jans, den Bosch (164). — 11. Festwerden eines Typus: Zinnik (Soignies), Doornik, Seminarkirche (165). — 12. Zweigeschossbau, aus Holz: Oosterend (166).

Sechster Abschnitt: Chorgestühl (167)

Vorbemerkung: Herkunft und Wesen des Gestühls (167)

1. Späte Entwicklungsformen — Holzkonstruktion: Mons, S. Germain (Dubroeucq) (168).
- 2. Versteufen statt Stütze, noch holzmässig: ebda, Ste. Waltrudis (ders.) (168) — 3. Architektonisches Überwinden des Höhenunterschiedes: Dordrecht, Groote Kerk (Terwen) (168).
- 4. Vorherrschen von Schnitzen und Drechseln: Ypern, St. Martin. (Taillebert) (168).
- 5. Uneigentlicher Vertreter anderer Statik: Schöffengestühl, Kampen (Vrederix) (169).
- 6. Reine Italianismen: ebda., Herrengestühle in den Bosch, Alkmaar, Utrecht (170).
- 7. Eigentliche Tischlerarbeit, Bank: Nijmegen, Richtergestühl, (van Dulcken) (171).

Siebenter Abschnitt: Kamine (171)

Vorbemerkung: „Schoorsteenmantel“ und „Schouw“ (171)

1. Aufsatz und Rahmen der Feuerstelle verbunden: Markiezenhof, Bergen-op-Zoom (172).
- 2. Absondern des ersten auf eigenen Knaggen: Rathaus, Oudenaarde (172).
- 3. Zerlegen der Einheitsanlage in Stockwerke: Rathaus, Kortrijk (172).
- 4. Auslegen auf die anstossenden Wandflächen: Vrye, Brügge, (Blondeel) (174).
- 5. Ersatz der Kehle durch schräge Fläche: Rathaus, Antwerpen, (Coecke?) (175).
- 6. Bevorzugen der „Schouw“; holzbildhauerisch, steingerecht und Florisstil; Zaltbommel, Utrecht, Kampen (176).

Achter Abschnitt: Sakramentshäuser (178)

Vorbemerkung: Zersetzung der selbständigsten Gotikzeugen (178)

1. Reifste Vereinigung von Architektonischem (Gerüst) und Bildhauerischem (Gestaltenschmuck): Zout-Leeuw (de Vriendt) (180).
- 2. Schwinden gotischer Einzelheiten: Zuerbempte (de Vriendt) (181).

Neunter Abschnitt: Turmhelm (182)

1. Bemäntelung durch Horizontalen: Dieghem (182).
- 2. Planänderung: O.-L.-V.-Kerk, Antwerpen (Waghmakere, Keldermans) (183).
- 3. Stufenbau und Helm: Ste. Waltrudis, Bergen (Mons) (184).
- 4. Freigeben der Grundform: Spitze des Turmes, Rhenen (Keldermans?) (185).
- 5. Holzformen neuen Geschmacks: O.-L.-V.-Kerk, Haarlem (185).
- 6. Verbreitung des abschliessenden Holzmotives (186).
- 7. Sicherer Steinaufriss in Holz: Amsterdam, Oude Kerk (Jansz); Alkmaar, Käsewage (Kunst) (187).
- 8. Vlämischer Architekt und nordniederländischer Stadtzimmerer (187).
- 9. Im Banne der gotischen Zügigkeit: Franeker, Rathaus (188).
- 10. Formale Verwandtschaft gotischer Gegensätze: Haag, Rathaus; Alkmaar, Käsewage (189).
- 11. Weitere Beispiele von Spiel und Widerspiel: Middeburg, Abdey; Bolsward, Rathaus; Veurne, Belfried (189).
- 12. Unversöhnlichkeit zwischen älterem Kompositionsplane und neuen Bestandteilen: Leiden, Rathaus (de Key?) (190).
- 13. Stufenbau und Helm: Zierikzee, Rathausturm (191).
- 14. Hendrik de Keyzer

als Turmbauer (192). — 15. Serlios Obmacht: Amsterdam, Zuiderkerk (192). — 16. Schon barock? (194). — 17. Die Schaugerechtigkeit des Planes (195). — 18. Verbindung von Stumpf und Aufsatz: Montalbansturm (195). — Wandlung des dynamischen Wertes: Münzturm (196). — 20. Beibehalten niederländischer Holzkomposition: (de Keyzer) — englischer Palladianismus, (Dankaerts) (196). — 21. De Keyzer als Klassizist: Deventer, Lebuinuskerk (197). — 22. Van Campen, der Palladianer, Nachahmer der Holzspitzen: Amersfoort, O.-L.-V.-Kerk (198). — 23. De Key, Nachahmer Bilhamers oder de Keyzers? — sein Eigenwert: Neue Kirche, Haarlem (198). — 24. Idee des Tabernakels von Zoutleeuw: Französische Kirche, Rotterdam (200).

Zehnter Abschnitt: Schalldeckel (der Kanzeln) (201)

Vorbemerkung: Schalldeckel und Freigestaltenbaldachin (201)

1. Aufbau neuzeitlich, Einzelform gotisch: S. Bavokirche, Haarlem (201). — 2. Das Aufgetürmte in Stockwerke gebracht: Peterskirche, Leiden (202). — 3. Ähnlichkeit mit den Turmaufsätzen, holzbildhauerisch: den Bosch, Janskerk; Köln, Dom, Votivtabernakel, (202). — Zusammenfassung (204).

Register am Schlusse des 3. Bandes der I. Abteilung.

VORWORT



Das vorliegende Buch möchte als ein kunstwissenschaftliches Lesebuch angesehen werden. D.h. eine Anleitung sollte es sein dazu, wie man mit Verständnis der Struktur eines Satzes, seiner Verbindung mit andern seinesgleichen oder untergeschickten zur Periode und zum gesamten rhetorischen, dichterischen oder einfach gegenstandserklärenden Gebilde folgen oder ihr auf die Spur kommen möchte. Man könnte nach solchen Übungen des Überblickens, des Analysierens, des Erfassens einer Aufbauidee selbständig und sicher jedem vor die Augen tretenden „Lesestücke“ gegenüber werden. Es möchte den Leser mit Verständnis erfüllen für das architektonische Kunstschaffen einer Zeit und eines Volkes, denen beiden man bisher recht gerne die Fähigkeit zu solchen Kulturbeiträgen absprechen wollte, so bereitwillig wie dem land- und volkreicheren Nachbar im Osten. Die Sage hat sich festgesetzt, dass beide, der Niederländer wie der Deutsche, das, was man nach dem Vorgange der Italiener als Renaissance bezeichnet, selbstverständlich und nur aus romanischem Südländem bezogen, empfangen, sich angelernt, angequält habe; dass das für ihn fremdländisch sei und ihm fremd bleibe. Eine Renaissancemalerei und -bildhauerei gewährt man beiden wohl schliesslich; eine Baukunst jedenfalls dem Niederländer nicht. Sein Bauwesen, da wo es bodenständig, Eigenwuchs bleibe, sei beherrscht vom Hange zum „Malerischen“, sei nur buntes Linien- und Flächenspiel, und das sei nicht geeignet architektonische Werte in einen so bedeutsamen Zeitabschnitt einzuführen.

Auch die Niederländer selbst haben bisher wenig dazu getan solcher vorgefasster Meinung von gebildetem Laien und Fachmann im Aus- und Inlande auf Grund von genauem Zusehen und Umsehen auf Strassen und Plätzen ihrer Heimat und in den graphischen Samm-

lungen zu begegnen; was aber wichtiger wäre: auf Grund von eindringlicher Besinnung über die Fülle des Gefundenen. Sollte ein Volk, dessen Leistungen auf dem Gebiete der Malerei zur Renaissancezeit doch allgemein anerkannt sind, das so viel der Anregung in Architectonicis gerade auch zu dieser Zeit ausgestreut haben soll über alles baltische Land — vorher für die Malerei nach Italien, für beide Künste nach Spanien — soll das im eignen Lande, am eignen Hause ein kunstloses in Bausachen gewesen sein? Ein Volk, das eben auf dem Wege zu stärkster Kraftentfaltung aus tiefster Selbstbesinnung sich befand?!

Für den deutschen Kunstwissenschaftler, dessen Mutter die Tochter einer altholländischen Familie ist, durch die er eben von Kindheit auf der Geschichte dieses Volkes von seinem Werden und Ringen und Selbständig-werden, seinem geistigen und geistlichen Kämpfen mit Begier gelauscht, von der ihm Sprache und Litteratur vermittelt wurde, seit er lauschen und lesen konnte, war das Antrieb genug, den bezeichneten Fragen tief in den Grund zu schauen. Vielleicht konnte ihn auch seine streng philosophisch-methodologische Schulung an Kants Lehre vom Sich-Orientieren im Denken, vom Unterscheiden vor manchen Irrtümern bewahren.

Er hatte das grosse Glück gerade nach Abschluss eines umfassenden Versuches einer ebensolchen Ehrenrettung und Selbständigkeitserklärung für die deutsche Bautätigkeit im Zeitalter der Renaissance vom Amsterdamer Steuncomité voor het intellectueel Midden-europa als „Ferienkind“ zu vierwöchiger Erholung in die Hauptstadt eingeladen zu sein. Die vornehme „milte“ dieser Wohlfahrtseinrichtung ermöglichte das grundlegende Beobachten und Sammeln für das weitschichtige Werk, dem schon abstrakte Studien mit Vorlesung und Übung vorangegangen waren. Mit ebenso grosszügiger Unterstützung kam, auf gütigste Fürsprache von Exc. Schmitt-Ott, Geheimrat M. J. Friedländer, Geheimrat Jessen, die Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft dem durch 4½ Jahre Kriegsdienst aus dem wissenschaftlichen Zusammenhang, durch die Vernichtung der Vermögenswerte um alle Unterlagen des wirtschaftlichen Daseins gekommenen Dozenten zuhülfe zur Durchführung des Planes, zuletzt auch der Universitätsbund Marburg zwecks einer unentbehrlichen Reise zu Schau und Aufnahmen in Belgien.

Der Verfasser gedachte ursprünglich die ganze Aufgabe zusammenhängend abzuwickeln: Zustand und Wesenhaftigkeit der Architektur in den vereinigten Niederlanden

selbst und ihre Wirkung und deren Formveränderungen in Skandinavien, Dänemark und den südlichen und östlichen Ostseeländern. Das Anwachsen des Beobachtungstoffes — und auf ihn kommt es schliesslich doch heraus und seine möglichste Fülle gibt einzig Gewähr gegen Täuschung und Selbsttäuschung — machte eine Teilung notwendig; das Zerlegen ergibt sich von selbst.

Ich hoffe, dass bei richtigem Verstehen von Absicht und Methode nur das Befremden erregen wird: dass sozusagen nur der halbe Vredeman in diesem zunächst erscheinenden ersten Bande auftritt. Das ist gewissermassen der Grossarchitektoniker, der vieler Unterweisung in alter und neuer Antike nachgegangen hat, bis er sich zum Fachprofessor reif hielt, und so in die Abrechnung mit den eigenwilligen, eigenwüchsigen und angeerbten Formveränderungen am teuersten Gute der Renaissance, Säule und Bogen, hineingehört. Der Schmuckkünstler, der vorab und so weit im Einflussgebiete gewandert, bewundert und nachgeahmt war, ist für den zweiten Band aufbehalten; so auch die Besprechung der niederländischen Gartenkunst, die ja ganz in dieser Zeit auf Flächenschmuck, und zwar in den Formen des Band-, Roll- und Beschlägwerkes, gestellt ist.

Nachdem der Ichton der Rechtfertigung einmal angeschlagen ist, besteht es zu recht nach jener objektiven Tatsachendarstellung den wärmsten und ergebensten Dank allen jenen Förderern auszusprechen. Aber nicht nur den grossen Einrichtungen, sondern auch und nicht in geringerem Masse den Einzelnen, der holländischen Mutter, der baltischen Gattin, die mit alles andre hintansetzender Aufopferung ein gut Teil ihrer Lebenskraft an die schwierigen Hilfsarbeiten, besonders das Photographieren, gesetzt hat; den holländischen Freunden, die mir z.T. wertvolle locale Litteratur mitteilten und mir Lebens- und Studienfahrten im Lande ebneten und froh gestalteten: Dr. Westerouen van Meeteren, Dr. Sterkman, Director van Rossum, Generaldirector Habbema, den deutschen Gesandten im Haag und in Brüssel, den Behörden, staatlichen wie städtischen und kirchlichen, von den Unterrichtsministerien bis zu den Kerkvogten, gebührt er und wird in treuer Erinnerung gehalten werden.

Einen besonders warmen Händedruck wird man mir für den Verleger zugestehen, der mit feinem Verständnis den inneren Sinn meines Bemühens erfasst hat und nach kurzem Überdenken dem Unternehmen seine Anteilnahme schenkte, ein Zeugnis des Mutes einem unbekannten Fremdlinge gegenüber aus der gleichen herzlichen Liebe „voor vaderland en

vorst'', wie sie den Schreiber angetrieben hat die steinernen Symbole der innersten Tüchtigkeiten der nun gespaltene Staaten ausmachenden, damals die europäische Politik mitbestimmenden und eben wieder zu frischem Aufstiege erstarkenden Bevölkerungen zu untersuchen. Ihnen hauptsächlich gilt die Arbeit, möge sie ihnen als Zeichen von Dank und Wertung Befriedigung gewähren.



EINLEITUNG

I. *Äusserliche Schwierigkeiten: Mangel an ausreichender Vorarbeit*



NOCH heute ist es aus äusserlichen und innerlichen Gründen schwierig die Architektur auch nur eines Zeitabschnittes, wie sie in den Niederlanden aussah, zu analysieren und darzustellen, trotz einzelner vorzüglicher Vorbereitungen von Guiccardini bis Hedicke und Kalf. Die äusserlichen sind diese: Es fehlt fast völlig an zusammenfassenden Übersichten; Vorarbeiten über örtliche Folgen, Schulen und Gemeinschaften sind bis zur Unbeschaffbarkeit zerstreut; es geht ein tiefer Riss durch die gesamte Geschichtsschreibung der Länder, die heute und seit fast einem Jahrhundert, dem der Historiographie, in zwei, ja drei Staatszugehörigkeiten zerspalten sind.

2. *Innerliche Schwierigkeiten: Zusammenfassung nur für Landesteile; Vorbildhascherei*

Hier tritt der Übergang zu den innerlichen Schwierigkeiten der Aufgabe zutage: Die Gelehrten des Nord- und des Südstaates betreiben die Kunstgeschichte der im 16. und 17. Jhdt. vereinigten Niederlande getrennt * und die französische Forschung bemüht sich teilweise sehr dringlich die südlichen Provinzen in stilistische Abhängigkeit von der Kunst ihres Landes zu bringen, wie es militärisch-politisch zu dreien Malen gelang, kulturell in stetem Fortschreiten begriffen ist.

Ein Vlame suchte für die Anfänge unseres Zeitabschnittes weitgehende Rückwirkung spanischer Architektur, will sagen: Verzierungsformen, glaubhaft zu machen, ohne genügend dagegen abzuwägen, wie reich der Zuzug niederländischer und nieder-rheinischer Künstler nach Spanien kurz zuvor sich entfaltet hatte und nicht zum

* Erst kurz vor Beendigung des Druckes erhalte ich Kenntniss von dem lieferungsweise, noch nicht abgeschlossenen Erscheinen des 2. Bandes von Vermeulen, Handboek tot de geschiedenis der Nederl. bouwkunst. Auch dieses behandelt wenn auch mit viel Beziehungnahme auf die südl. Niederlande, Norditalien, Spanien und sogar Portugal, hauptsächlich aber Frankreich als Gegenstand nur Nordniederland.

wenigsten aus dem Steinmetzgewerbe, und wie kräftig stilbildend dort dieser sich einsetzte. Ein Holländer behauptet für den weiteren Verlauf im Norden die Entnahme einer bestimmten Bogenform aus England. Die Stärke des Eindrucks, den Reiseerfahrung oder Übermittlung durch vervielfältigende Künste auf die Umbildung der Kunstformen in den Niederlanden ausübten, wird von keinem der Bearbeiter der Bestände verkannt, wohl aber von den meisten überspannt. Der Grund hierfür ist, dass man — wie meistens beim Studium der Renaissancearchitektur in Deutschland geschieht — das prüfende Augenmerk einzig auf Einkehr, Wiederkehr, Abwandlung einzelner Formbestände antikisch-italienischer Herkunft zu endlicher kanonischer Reinlichkeit gerichtet hält und darüber das Aufmerken auf den Wandel in den wesentlichen Grundbestimmungen des architektonischen Gebildes versäumt.

3. *Grundlegende Fehlannahme: Ausfall architektonischer Schaffenskraft*

Hier kommen wir aber auf den Urgrund der Schwierigkeiten, die der Erfüllung unsrer Aufgabe entgegenstehen: Kühnlich wird eine Architektur der Renaissance in Deutschland geleugnet, in den Niederlanden nicht anerkannt, nämlich als bodenständige Um- oder Neubildung. Es kommt dazu, dass Florenz und Rom fast ausschliesslich als wert- und formbestimmende Vermittler der antikischen Art angesehen werden. Es erweckt den Anschein, als ob daneben die Fülle der krausen Mischbildungen in Venedig, Lombardei und Emilia, die auf den heutigen Beobachter aus Nordland so überaus belangweckend, geradezu erregend wirken, dem wandernden Künstler jener Tage aber fast vertraut erscheinen mussten, geflissentlich übersehen werden. Und das ist doch ein geradezu unübersehbar reicher Schatz für den Ornamentforscher, ein beinahe ebenso wertvolles Studiengebiet für den, der rein raumkünstlerischen Untersuchungen nachgeht. Während man nun aber dem Deutschen doch nicht jeden Sinn und Befähigung zu baukünstlerischem Gebaren abstreiten mag und kann, meint man dem Niederländer gegenüber dazu befugt zu sein. Darum wären Zierglieder und Schmuckkünste das Belangreichere, ja einzig in Betracht kommende.

4. *Weite Auswirkungen niederländischer Architektur*

So kann man dahin geraten, dass ein neuester Geschichtsschreiber der Baukunst in den nördlichen Ländern den Niederlanden zehn Seiten einräumt, eingeklemmt zwischen eine sehr ausführliche Behandlung der französischen und eine etwas kurzatmigere der deutschen Schaffensweise in der Renaissancezeit. Und von welcher Wichtigkeit ist in beiden Ländern der Wider- und Nachhall dessen, was in den Niederlanden an Bauten errichtet oder abstrakt in Stich und Wort baukünstlerisch ersonnen und dargestellt

wird. Betreffs Frankreichs mehren sich die Stimmen — auch ein Franzose ist darunter — die gewisse bauliche Erscheinungstypen der Anregung und dem erwähnten Vorbilde des nordischen Nachbars zuschreiben wollen. Das ganze nördliche Küstengebiet Deutschlands gilt den meisten Geschichtsschreibern schlechthin für eine niederländische Provinz, allerdings gibt es einen Holländer, der die Wirkung des Vredemanstiles über Deutschland nach dem heutigen Holland leiten möchte. Für Skandinavien sind wir wohl noch alle bereit jenes anzunehmen — mit wieviel Recht? Und da sind wir wieder bei der Grundfrage: Ist der Bewohner des Landes — oder der Länder — die einen solch weiten Kreis von Teilnahme, Einverständnis oder Einfluss um sich geschlagen haben mit ihrer architektonischen Gebärde, wirklich als *ἀνὴρ ἀτεχνος* in Dingen der Hochbaukunst anzusehen? Im Tiefbau, Festungsbau, Ingenieurwesen ist seine Vorbildlichkeit neben dem Italiener nie angezweifelt, in der Gartenbaukunst anerkannt. Allerdings gehören die Leistungen der ersten drei dem Schaffen zu Nutz und Notdurft, die letzte der Zierkunst in der Fläche an. Indes darf darüber nicht vergessen werden, dass am Ende unseres Zeitabschnittes die hochbedeutsamen Kirchenbauten des neuen Bekenntnisses in Amsterdam stehen, an denen gerade das technisch Konstruktive weit zurückbleibt hinter der baukünstlerisch raumbildenden Versuchsfreude.

5. *Die Frage der baukünstlerischen Begabung in den Niederlanden*

Nun aber eine andere Aporienreihe, die uns wiederum tief hineinleiten wird in die Fülle der Fragen, die dem Architekturkritiker — Kritiker natürlich im Werte kantscher Aufgabenbesinnung gefasst — bei Überschau und Eindringen in die Erscheinungswelt der Renaissance in den Niederlanden aufgehen muss. Wir können an das eben Vorgebrachte anknüpfen. Ist die baukünstlerische Begabung des Niederländers überhaupt bezweifelt worden, um wieviel mehr besonders für den Zeitablauf, der von den Renaissanceversuchen und -bestrebungen erfüllt ist. Dasselbe wird ja von den Regungen der gleichen Zeit in Deutschland behauptet: Es gebe keine Renaissance im baukünstlerischen Planen und Entwerfen des nordisch-germanischen Geistes. Was da wie Renaissancegut aussehe, das müsse als Übernahme und Einfuhr aus dem reichen Erzeugen der sich erneuenden italienisch-romanischen Besonderheit verstanden werden. Auch erfasse man bei solchem Übernehmen nur die einzelne Zierform, das Wesen der Wandlung in Grundform und konstitutioneller Einzelheiten von der Gotik hinweg sei nie begriffen.

6. *Einzelne Zierform oder Grundform und konstitutionelle Einzelheit*

Das berührt sich aufs nächste mit schon Angeführtem. Bezüglich Deutschlands habe ich dem schon widersprochen. Hier soll es uns aber auf andere Bahnen leiten.

Handelt es sich doch um nichts Geringeres als um die Frage: wo haben wir mit der Untersuchung des problematischen Gegenstandes einzusetzen? Da, wo der gotische Rundpfeiler erstmals durch eine mehr oder weniger rein gezeichnete Säule abgelöst wird, der Bogen in klarem Rund erscheint; oder da, wo das parallele Aufsteigen schlankster Einzelglieder, in seiner Schnellkraft gebrochen, zu breiteren Feldern zusammengezwungen, unter ein deckendes Motiv, schon der Wagerechten, und der Sonderung von Last und Stütze, von Verschlussfläche und einteilemdem Gliede erkennbare Vorrechte einräumt? Es kommt hierbei auf etwas anderes an und hinaus als auf das Sondern der „anhängenden Schönheit“ vom Zweckgebilde des Bauens und Entwickeln der Formen jener Schönheit. Vielmehr soll die Wandlung der ganzen Erscheinung des Bauwerkes unter dem Wirken solcher scheinbar äusserlich zugesetzter Schmuckteile beobachtet werden. Es ist etwas anderes das Umbilden von Masswerkformen zu Band- und Rollformen in Brüstungsfüllungen, ja als Giebelschmuck zu verfolgen; etwas anderes zuzusehen, wie das Vereinfachen und Unterteilen des Pfeilerbündels, sein Zusammenwirken mit den Gesimsen zum Festigen von Flächen und Vereinigen der Flächen zu deutlicher werdenden Streifen vor sich geht, welche das Lagern von begrenzten Raumschichten versinnlichen sollen: Das erste bedeutet Studium angewandter Schmuckarten, das andere Deuten architektonischer Anschauungsgründe aus dem Gebaren des Architekturornamentes. An der Unsicherheit solchen Unterscheidens krankt unsere Architekturge-schichtsschreibung in weitem Umfange. Im vorliegenden Buche soll ein wegweisender Versuch auf schwierigstem Gelände unternommen werden; nur solches Schmuckwerk, das in baulichen Unternehmungen bedeutend wird, sei herangezogen und seine Abwandlung zum Umreissen des Zeitraumes mitverwandt. So werden wir auch über erstes Auftauchen von Säule irgendwelcher Bildung und eingetieftem Pfeiler hinaus rückwärtsgeführt werden in Jahrzehnte, in denen Stabwerk und Fiale noch uneingeschränkt zu herrschen scheinen — aber schon den grundsätzlichen Anschauungswandel an sich erfahren. Dass wir in Hendrik de Keyzers regelrechter Ordnung und seinen vorbildlichen Raumschöpfungen unter neuer Zweckbestimmung im Kirchenbaue die Untersuchung gipfeln und ausklingen lassen wollen, ist ja schon angedeutet.

7. Zeugnisse der Bildkünste und Architektur

Nach den soeben gegebenen Erklärungen möchte es Bedenken erregen, wenn im ersten Hauptabschnitte sofort eine ausführliche Betrachtung baulicher Erscheinungen in den Werken der Maler, Kupferstecher, Schnitzer und Bildhauer einsetzt. Es hat damit aber folgende Bewandtnis. Es soll nicht sowohl ein Typenvorrat schwankenden

Charakters aufgebracht und erläutert, als vielmehr aus der ganzen Fülle des dort Geschauten, aus dem Spiele des Niederländers mit architektonischen Gebilden herausgefühlt werden, wie er sich zu den Problemen der Baukunst seiner Zeit überhaupt verhält; und dann: wie bald der niederländische Romanist Auge und Einsicht mit Bild und Vorstellung der neuen Kunst im Bauen füllt und Besteller und Steinmetz in der Heimat seine fremden Offenbarungen vorhält; er, der von Herkommen und Gebrauchszweck nicht gefesselte dem in beiden gebundenen. Dürer, Holbein, Burgkmair, Schaffner, Altdorfer, Beham, Vischer, Flötner und Dauher wären gute Vergleichsstücke. Zeitlich gelangen wir da aufwärts bis zu Gerard David, Memling, ja bis Rogier van der Weyden. Und von ihm, dem Rompilger von 1450, ist das vorbedeutende Element sinnvoller hineinkomponiert in die Steinrahmen als es Barend van Orley, dem beherrschenden Brüsseler Hofkünstler, von Belang erschien oder Lancelot Blondeel es sich abzuringen vermochte, der ein Baumeister war.

8. *Barockes Formenwesen — niederländische Renaissance*

Seine Gestaltungsweise, wie die der Manieristen Max Friedländers, deshalb als barock bezeichnen und so einen Zeitabschnitt barocker Erfindung, der eigentlich renaissancegemässen Schaffensweise voransetzen, das zeugt von völligem Missverstehen dessen, was Barockkunst bedeutet, wie ihres Hineingehörens in das organische Wachstum eines Stiles. Der Niederländer des ausgehenden 15. Jhdts. erwächst dem gotischen Herkommen so sicher wie der Italiener des beginnenden, er macht das langwieriger, innerlicher, organischer durch: am Ende steht ja seine Reformation; er wächst aus der Gotik heraus, saugt Neues, Fremdes ein, aber er modelt geduldig — schwerfällig hat man es bezeichnet, schwer überzeugbar wäre wohl richtiger — am Gewohnten, bis er auf Italienisch doch Niederländisches ausdrückt. Das Geschnörkel seiner Bauornamentiker Bos, Meister G. J., Cornelis (Floris) de Vriendt, Hans Vredeman, Colyn entspricht genau dem Humanismus. Der Zusammenhang Bosscher „Grottesken“ mit den drôleries der spätmittelalterlichen Gebetbücher lässt sich nicht gut übersehen, wie der des Teufelspuks eines Hieronymus Bosch. Als er wirklich antikisch Gedachtes antikisch, d.h. palladianisch ausdrücken gelernt hatte, war die Renaissance eigentlich schon ins Barock eingegangen.

ERSTES KAPITEL

BAUKÜNSTLERISCHES ERFINDEN IM NACHAHMENDEN KUNSTWERKE DER FLÄCHE

VORBEMERKUNG:

NICHT BILDARCHITEKTUR, NOCH ARCHITEKTURBILD, SONDERN ARCHITEKTONISCHE
BEITRÄGE AUS BILDERN



IESER Abschnitt wird nicht eingesetzt, damit über einen Mangel an gegenständlichem Stoffe auf dem Gebiete der Baukunst bei den Niederländern hinweggetäuscht werde: gerade in dem hier zu behandelnden Zeitabschnitte ist ein dringlicher Baueifer spürbar, erwachsen aus der Ausbreitung des Wohlstandes und der Bevölkerung, aber auch aus dem Drängen nach Erneuern und Verschönern der Städte, die, trotz fürstlicher Statthalter, fast frei, ihr Dasein immer gedeihlicher gestalten und darum auch alsbald nach Feuersbrunst und Kriegsfurie das zerstörte und beschädigte neu erstehen sahen. Alles das bedeutet schwere Schädigungen für den Architekturhistoriker des Landes. Zeitgenössische Bildwiedergaben — wie die Sammlungen Ducerceaus — sind äusserst selten und viel weniger zuverlässig, das heute Vorhandene ein ständig zusammenschrumpfender Restbestand.

Aber das kann ja durch Bildarchitekturen, die in noch so grosser Menge zusammengestellt würden, nicht wieder wett gemacht werden. Hier soll etwas ganz anderes unternommen werden. Oben ist das in Kürze dargestellt worden. Aber noch einmal: nicht vom Architekturbild „in“ den Niederlanden soll in diesem Zusammenhange gesprochen werden, noch von der „Architektonik“ des niederländischen Bildes, sondern aus dem Durchmustern der Architekturbestände in niederländischen Bildern unserer Neubildungsepoche soll Aufkommen und Heranreifen des niederländischen Anschauungsvermögens für den neuen Raum und die neuen Bauformen erschlossen und gefolgert werden.

ERSTER ABSCHNITT

TYPOLOGIE DES EINFÜHRENS KLEINER NEUHEITEN

1. *Optische Raumausteilung: Rogier u. Nachahmer; Cristus*

Dort wurde auch auf ein erstes Auftreten des Formenwandels auf der Tafel eines Malers hingewiesen: auf Rogiers van der Weyden Marienaltar (Orig. 1445?, ja 1432), Wiederholung in Berlin (Kais.-Friedr.-Mus. Nr. 534A). Rogier, aus Doornik stammend, zeigt in seinen frühen wie späten Bildern auffällig gereiften Sinn für bauliche Anlagen. Im Johannesaltar (Berlin, ebda.



Abb. 2. Rogier Johannesaltar/Berlin, K.-Fr.-Mus. 534B
Phot. Bard, Berlin

Nr. 534B; Wiederholung Frankfurt a. M., Städelinst. 101) setzt er die Hauptereignisse ganz vorn auf



Abb. 1. Rogier, Marienaltar/Berlin, K.-Fr.-Mus. 534A
Phot. Bard, Berlin

schmale Bühne, gerahmt von sachgerecht gefügten Eingangsbögen spätgotischer Formen.

Durch die auf beiden Seitentafeln wird der Blick mittels des Fussbodens in Innenraumtiefen geleitet, die die Schwierigkeiten bei Robert Campin und Jan van Eyck zu treffender Wirkung ausgleichen. Vor allem ist das Verhältnis zwischen Personen und Raum taktvoller gefasst. Auf der Mitteltafel errichtet der Maler zwischen Vorderbühne und Hintergrund — mit dem genau in die Mittelaxe gelegten Jordan — ein gotisches Gewölbjoch, das vorn sich offenbar an den Bögen anschliessen soll, hinten auf den Rundpfeilern ruht.

Das ist das Vorbild für den Werkstattgenossen (?), der die Wiederholung des Marienaltars unternahm.

Der Altar von Miraflores — das Original — soll das früheste Werk des Meisters sein, von dem uns Kunde anzunehmen dass in seinen Taumbildungen des gotischen Getonnenwölbungen vorfanden, scher an die Halbkreisbögen schliessen. Ihre

gengschenkel
thischen Säulen.

Seitentafel
noch das gotische
und darüber, arg
Perspektive und
Empfinden

sicht der Archi-
des Bladelinalta-



Abb. 3. Rogier, Sacramentenaltar/Antwerpen, Mus. 393-5
Phot. Mus., Antwerpen

de. So ist wohl von vornherein
feln sich nicht diese auffälligen
wölbjoches in Abschnitte von
die sich trotzdem nicht organi-
der Vorderbühnenrahmung an-

rückwärtigen Bo-
stehen auf korin-
Auf der rechten
schiebt er dann
Joch hinten an
verballhornt in
Rippenführung.
wir bei Durch-
tekturbestände
res (Berlin, ebda.

535) auf der Höhe von Rogiers Schaffen, des Dreikönigstriptychons (München, ält. Pin.



Abb. 4. Rogier, (?) Josefaltar/Antwerpen,
Kathedrale

Phot. kunstgesch. Sem. nach Vier.
— sev., Prim. Flam. XXXVIII

101-3) aus seiner Spätzeit, des Lucasbildes (ebda. 100),
des Sacramentenaltares (Antwerpen, Mus. 393-5) —
Rooses: „zw. 1437 u. 60“, ohne festeren Datierungsver-
such — die Sicherheit des Bildhauer-Malers im Bilden
des Raumes und Einordnen der Einzelformen je stärker
und stärker, so ist es verständlich, dass Kritiker
sogar von einer Werkstattwiederholung nichts mehr
wissen, vielmehr nur eine Nachbildung anerkennen
wollen, die sie sogar bis in den Beginn des 16. Jhdts.
hinabzurücken bereit wären. Jener eingeschobene Archi-
tekturbestandteil weist eher auf diese Zeit hin. Mit
der Entwicklung seiner — gotischen — Innenräume
auf den Seitentafeln des Johannesaltars leitet der
wallonische Quattrocentist auf die Bahn der Pieter de
Hooch und Jan Vermeer van Delft. Der Sacramenten-

altar hat begreiflich genug gerade unter dem Gesichtspunkte der architektonischen Vorstellungsreife, die sich im Kirchenraume links offenbart, dazu geführt die Tafel mit der Bestimmung und Verlobung Josefs in Onze lieve Vrouw in Antwerpen in das Werk Rogiers einzureihen. Die Typologie der Handelnden erregt zu starken Zweifeln.

Diese Sicherheit des Raumsinnes teilt mit ihm der Jünger Jans van Eyck, Petrus Cristus, wenn auch seine Perspektive mathematisch noch unsicherer ist als die Rogiers. Jene Architektur leidet eine nahe Beziehung zu dem Hauptmotive des Wiemkengrabmales zu Jever.

2. *Vorbereiten langlebiger Bauformen: Memling*

So wäre also der deutsche Hans Memling, der Hauptmeister der Schule von Brügge, doch der früheste Vertreter der Renaissancegesinnung in der Architektur der Niederlande. Aber wir sehen in ihm bereits einen Angehörigen der 2. Hälfte des 15. Jhdts. (geb. zwischen 1440 und 50; Vierens-Gevaert: um 1430). Gewiss ist es nicht nur das emsige Treiben der Putten mit schweren Laubgewinden auf Säulenköpfen (Paris, Louvre 2028; Uffizien, Florenz, 703; Wien, Hofmuseum) in Bildern, die in sein letztes Jahrzehnt gesetzt werden, noch das Bevorzugen des Rundbogens, der, zwischen scharfen Kanten breitgekehlt und mit scharfkantig tiefunterschnittenem Laube ausgelegt, doch noch ganz gotisch gesehen ist, so wie die kurzen schwellungslosen Säulen mit Köpfen des Überganges von Romanik zur Gotik. Beide Stücke tragen zur Architektur des Bildes gewichtiges bei und geben, nicht zu übersehen, den drei Tafeln den Eindrucks wert oberitalienischer Bilder aus dem Kreise des Mantegna, Giov. Bellini, Crivelli, woher auch die Anregung zu solchem Staffieren an ihn herangekommen sein mag. Erheblich fesselnder für uns ist der Flügelaltar beim Duke of Devonshire, der uns ohne solche Form- und Füllspielereien ein bedachtsam „ausgeteiltes“ Hallengehäuse für seine in Betrachtung versunkene Versammlung um die Madonna aufbaut. Da stehen zwar die kurzen Säulen noch nach Art romanischer Kreuzgänge oder Emporen auf niedriger Brüstung, aber deutlich erkennbar springt das Eckblatt am Säulenkopfe heraus und die Kapitelle tragen starkes gerades Gebälk über breiten Säulenzwischenräumen. Aus dem konstruktiven Einbeziehen der Flügel entsteht der Eindruck einer Weiträumigkeit, die die wirklichen Ausmessungen des kleinen Werkes (0,71 : 1,32 etwa) wesentlich übertrifft. Man sieht darin ein frühestes Werk. Am stärksten nimmt unsere Aufmerksamkeit begreiflicherweise in Anspruch das Paar ausgebreiteter Historienbilder: die sieben Freuden der Maria und Christi Leidensweg (München, ält. Pin. 116, dat. 1480, und Turin, r. Pin. 202; etwa vom J. 1479) — Paar nicht als Gegenstücke zu verstehen. So packend



Abb. 5. Memling, Christi Leidensweg/Turin, r. Pinacoteca
202 *Phot. Anderson*

wahrheitsgetreu er uns am Ursulaschreine die Ansichten Kölns vom Rheine her darstellt, so ist hier von ihm zu erwarten, dass er den morgenländischen Schauplatz durch phantastische Bauwerke merkwürdig zu machen trachten wird, wie es die Antwerpener Meister vom Beginne des folgenden Jahrhunderts in so überreicher Aufwendigkeit taten. Solcher Mittel bedienten sich aber auch italienische Zeitgenossen wie Gentile Bellini, Vittore Carpaccio in Venedig, Bernardino Pinturicchio in Perugia, ja gelegentlich sogar Filippino Lippi in Florenz. In der Tat türmt er da, bramantescher

Schwungkraft voll, auf Langhäuser Rundbauten, denen keine Vierung den Ort anweist (Münchener Bild: Mittelaxe; Turiner Bild: etwas l. von Mittelaxe), und kann sich nicht genügtun im Ausführen von Rundkuppeln, die er dann mit bramantesken Laternen versieht. Ja, auf der rechten Seite der Münchner Tafel steht ein Achteckbau, der über einem inneren Sechzehneck in zweistöckigem Rundbogenaufsatz weitersteigt und Kuppelwölbung mit Laterne trägt. Man fühlt sich versucht auf die bramantesche Folge von Tambour mit Bogenstellungen und der gegen den Kuppelschub sichernden Arkatur hinzuweisen. Dass an einigen unteren Kuppelringen Wimperge aufsitzen — auch ohne Vorbereitung durch gotische Fenster im Gliede, das man als Tambour bezeichnen könnte — dass diese dann Fenster enthalten und wie von einem aufschnellenden Teile des Gesimses halb elliptisch umzogen werden — das nur nebenbei. (Mitte der Münchner Tafel, etwas l. seitlich, grösser auf der Turiner). Es bereitet sich hier eine Giebelform vor, die uns bald im Antwerpener Kreise wieder begegnen wird. Und schon bei Memling tritt sie gesondert auf: In den sieben Freuden finden wir sie auf der Mittelaxe unterhalb des hohen Turmes als umfassende Dachform des Anbaues an einem First und unmittelbar neben dem Tore, durch das die Könige einreiten; im Turiner Bilde mehrfach: Stadttor, unter dem der Verrat des Petrus stattfindet; Aufsatz über der Halle, in der Christus gestäubt wird; und Torkapelle, unter der die Häscher nach Gethsemane ziehen. Der Charakter der französischen Lukarne ist unverkennbar. Nur hingewiesen sei auf die Tafel des Ursulaschreines, auf der die künftige Heilige in Rom vom Papste empfangen wird:

links neben der Taufkapelle wird ein Bau sichtbar, der ebenfalls von späteren Malern nicht unbeachtet gelassen wurde.

3. *Herübernahme von Einzelheiten des Schmuckes ohne baulichen Sinn: David und Unbekannte*

Gerard David von Ouwater in Holland hat Fruchtgehänge mit ihren Spannern sogut übernommen wie Lucas van Leyden (Brügge, Akademie 25 (Kat. Weale 1861), 1498; und Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. 584B, um 1515). So geht es weiter auch bei Nachfolgern der Memling-David-Schule, für die uns bisher Namen fehlen (z.B. Grosvenor House, London; Wörlitz, gotisches Haus u.s.w.). Wichtiger für unsere Architekturuntersuchung ist, dass wir bei dem erstgenannten Nordniederländer, von dem uns weitere Wanderungen als bis nach Brügge und Antwerpen nicht bekannt sind, in dem angeführten Bilde, dem Urteile des Kambyses, dat. 1498, — zum ersten Male in der Tafelmalerei? — Rundbilder, weisse Gestalten auf braunem Grunde enthaltend, antreffen. Aber sie sind in reich profiliertem Rahmen rechts und links neben dem Richtersessel in die sonst ganz leere Wand eingelassen ohne die Verfestigung in den Winkeln fortlaufenden Laubgehänges, in einem Frieze oder in den geometrisch eingeteilten Wandbekleidungen norditalienischer Renaissance nach Mantegnas Vorbilde. Das will sagen: der architektonische Sinn fehlt in dieser spröden Verzierung wie in der Verwendung des memlingschen Gutes der darüber vor der glatten Wand aufsteigenden Gewinde. In Lucas van Leydens Berliner Madonna hören wir die Nachwirkung Carlo Crivellis bis ins Physiognomische anklingen.

4. *Übernahme einer Bauform: Cornelisz van Oostsaanen*

Jakob Cornelisz van Oostsaanen (Amsterdam) hingegen verwendet jene von Memling vorgebildete Form der Dacherker sowohl in einer Bildarchitektur der Mitteltafel des Teylingenflügelaltärs (Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. 607) wie als Rahmenform des Hieronymusaltars (Wien, Hofmuseum), sie wird dafür in weitem Umkreise in den Niederlanden in der Frühzeit des 16. Jhdts., wohin auch der angeführte wohl gehört, beliebt. Der Altarschrein, vor dem der hl. Agilolfus auf der Kölner Tafel (Wallr.-Rich.-Mus. 482: „Mstr. des hl. Agilolfus, Mitte XVI. Jhdts.“) die Messhandlung vollzieht, hat den gleichen oberen Abschluss.

Auf die Gruppe der Antwerpener Meister, in deren Nähe — Jan de Cock — jener gehören mag, müssen wir näher eingehen, da wir hier eine grosse Fülle architektonischer Motive ausgestreut und ausgenützt sehen werden, die uns tiefer in die Anschauungen über Renaissancebauweise in den Niederlanden hineinführen können.

5. *Durcheinander von Gotischem und Neuzeitlichem: Meister der Antwerpener Anbetung und Verwandte*

Einer rein äusserlichen Zutat wegen sei es zunächst erlaubt das Abendmahl von Friedländers Meister der Antwerpener Anbetung (Vierens-Gevaerts: *Maître de l'Épiphanie au St. Georges*) herauszugreifen: Blattgewinde hängt auch er an der doppelten Säulenbogenstellung auf, welche die vordere Bühne abschränkt gegen die gotische, lichtdurchflutete Halle hinten, und sie werden von geflügelten Bronzeputti auf den Deckplatten spätgotischer Gewölbstützen gehalten. Das genannte architektonische Teilungsmotiv ist eingesetzt, um die Raumtiefe unterzuteilen, mittels des gerafft ausgespannten Teppichs einen abgeblendeten Vordergrund zu schaffen, in dem der Maler dann die plastischen Höhen der Köpfe schärfer unter seitlichem Lichteinfall aufleuchten lassen kann. Die Zeiten eines Jan van Eyck (? , Kirchenmadonna) Rogier (Sacramentensbild), Meisters von Delft um 1500 (Bernhardsvision) sind vorbei: man sucht jetzt den enger bestimmten kubischen Raumkörper entgegen dem gotischen Sinne und Geschmacke (vgl. Aelbert van Ouwaeter, Lazaruserweckung, Kais.-Friedr.-Mus. 532, Grünewald, Isenheimer Altar, I. Innenflügel). Das Motiv dient auch zum Anstraffen der symmetrischen Ordnung in der Gesellschaft an der Tafel: Christus genau vor der Mittelsäule, um dann die gespannte Erregtheit desto fühlbarer in Zusammenrücken und Lückenlassen



Abb. 6. Mstr. der Antwerp. Anbetg. Abendmahl/Brüssel, Mus. 542

Phot. Demeter, Brüssel

unter den Zwölfen zu machen. Die beiden Bögen sind im neuen Sinne profiliert, statt mit Krabben und Spitze mit figurierten Voluten und Doppelhenkelkrug besetzt. Wieder werden wir auf das dringlichste an die Muranesen — Carlo Crivelli und Antonio da Negroponte — und an das Bildhauwerk einer etwas jüngeren Gruppe — der Lombardi — auf dem gleichen Boden gemahnt. Trotz alledem bleibt der Eindruck des vorderen Raumes ein durchaus mittelalterlicher an Enge und Steilheit. Das Bild (Nr. 208-10), nach dem der Maler seine Bezeichnung erhalten hat, zeigt reine Renaissancepfiler als Stützen für gotische Bögen, deren Laibung wieder mit rosettengeschmückten Kassetten ausgestattet ist. Die Baureste sind ähnlich angeordnet und in die Landschaft hineingestellt wie auf der Münchner Anbetung (Nr. 146). Nahe zu ihr gehört ein Triptychon

in Brüssel (Nr. 577), auf der Mitteltafel in einer unleserlichen Baulichkeit reich behandelte Pfeiler mit Spitzbögen verbindend und unten ganz in gotische Bauart überleitend; aber auch eckebildende Pfeiler stellt der Maler auf mit Kassettierung von Schaft und Kopfstück und Rundbogen darüber. Auf dem rechten Flügel ist ein einigermassen organisches Renaissance-Chorhaus an ein lichtdurchflutetes gotisches Schiff angefügt. Das erste gibt mit seinen schweren Gliedern besser Veranlassung zu geschlossener Lichtführung, zu festerer Behandlung der Köpfe und Gestalten in dieser.

6. *Mischung von Memlingschem u. Oberitalienischem: Meister der Münchner Anbetung*

Der Schöpfer des Münchner Bildes war einst, vor Entdeckung der Inschriftfälschung, als Herri met de Bles in der Kunstgeschichte gefestigt — wohl auch Antwerpener — jetzt von Friedländer „Meister der Münchner Anbetung“ genannt. In der Berliner Johannes-Enthauptung (630 C.) verwendet er mehr der uns aus Memling bekannten Einzelheiten baulicher Bestände: Da ist der hochgestelzte Rundbogen zum Rahmen von vorgesetzten Türbaldachinen und überhöhten Sopraporten geworden; im ersten Falle — vorn links — lässt er die Ränder der Baldachinhaube auf gut gedachten Gebälkstücken aufsitzen. Einen Hauserker — links im Mittelgrunde — schliesst er mit Halbkreisgiebel über umlaufendem gut profiliertem Gesimse. Und das gotische Haus, das den Platz hinten abschliesst, erhält einen zweiteiligen Eingang über einem unterwölbten Austritte, wie ihn etwa Vittore Carpaccio, auch Bramantino anlegen würden, in Formen lombardischer, bolognesischer, auch venezianischer Fenster: im inneren Bogenzwickel über der Teilungssäule liegt ein Rundfenster. Aber dieses wie die Rundbögen der Öffnungen, wie die äusseren Zwickel sind mit gotischem Masswerke gefüllt. Dagegen ist der grosse Umfassungsbogen in der weiten Kehle kassettiert, wie die Pfeiler, die ihn stützen, und die Eintiefungen mit farbigen Marmor-Rundplatten ausgelegt. Solches bieten auch entsprechende Teile an der Certosa di Pavia; Capp. Colleoni, Bergamo; Sta. Maria de' Miracoli, Brescia; vgl. Anbetung der Könige bei Lord Carew, dort Jan Mabuse gen.). Das Dach ist in ähnlicher Weise perrückenartig geschweift wie mehrfach bei Memling, der söllerartige Firstabschluss der vorderen Hochwand trägt auf seinem geschlossenen Rumpfe eine Laterne, wie dort erwähnt. Danach können wir es diesem Meister zutrauen, dass er uns als Schauplatz der Drei-Könige-Anbetung (München, ae. Pin. 146) ein Ruinenwerk bietet, wohl die Vorhalle einer Palastanlage, von etwa sechs Joch Länge, in denen die Gurtbögen in der Laibung, also mit mehr architektonischer Gerechtigkeit, behandelt sind wie die Türrahmen im Berliner Bilde. Dazu kommen kassettierte und reich, in etwas massigen Kandelaberformen gefüllte Pfeiler, mit deutlich



Abb. 7. Jan Gossaert (Albert Bouts?), Anbetung d. Könige/London, Lord Carew
Phot. Gray, London

abgesetztem Kopfstücke neben romanische Bündelsäulen gestellt. Das baukünstlerische Verständnis steht immer noch weit zurück hinter dem, was viel ältere Florentiner oder Umbrier in Wand- und Tafelbildern an baulichen Versatzstücken anbrachten, nähert sich aber früheren und gleichzeitigen norditalischen Malerphantasien von Cima und Bramantino bis zu Gandenzio Ferrari und Cesare da Sesto. Das beachtenswertere ist jedoch im Münchner Bilde das stattliche Gebäude des Mittelgrundes, das, natürlich wieder überschritten — die Florentiner und Umbrier vermeiden tunlichst solche Überschneidungen von Baulichkeiten — im Aufbau entfernte Ähnlichkeiten mit der Vorhalle an der Pazzikapelle in Florenz aufweist: Über drei flachen Stufen vier toscanische Säulen, darauf Gebälk und hohe Attica; sie trägt acht Säulchen, die durch Rundbogen mit Eck- und Scheitelakroterien verbunden sind. Über einem Stockwerke unbestimmbare Fassung schliesst

eine Riesenmuschel ab; da und in der Bogenregion mischt sich wieder Venezianisches ein. Im Hintergrund steigt schroffes Vorgebirgsland an, wie es das Maasland nicht, wohl aber der Südhang des Voralpenlandes beherbergt: eine Tatsache, Beobachtung, die für unseren Zusammenhang belanglos wäre, wenn nicht auch hier die Frage der geistigen Verbindungen nicht ganz missachtet werden dürfte.

7. Die Scheitelöffnung: mehrere Epiphanieen

Zwei weitere hergehörige Bilder trugen in München 1908 (Kat. v. Reber) noch denselben Namen, Herri met de Bles: das Sippenbild (129) und eine andre Anbetung der Könige (147). Sie haben in der Tat weder mit einander noch mit der erstbehandelten etwas gemein, das



Abb. 8. Vlämischer Mstr. um 1520, Anbetg. d. Könige/Hamburg, K.-H. 179
Phot. Rompel, Hamburg

erste eher mit Orleys Kreise, das zweite mit Friedländers Meister der Grooteschen Anbetung (im Exemplare, das so auffällig zu der Beschreibung im Münchner Kat. stimmt (Hamburg, Kunsthalle 179). Sie lassen verwandtes Bestreben mit der fremdartigen Renaissance Ernst zu machen verspüren. In dem Trümmerwerke eines länglich rechteckigen Gewölbbauwerks ist die Gruppe entwickelt, Maria etwa im Schnittpunkte der Axen. In der Ecke sind für die Diagonalrippen spätgotische Dienste eingerückt, aber die romanisch abgetreppten Gurtbögen werden von Renaissancepfeilern getragen. Hier ist das Gewölbe in weitem Umfange eingestürzt und damit ein dem Vorbilde, unter dessen Namen sich all dieses Werkstattgut sammelte, charakteristischer Bestandteil geschwunden, der in ihm architektonisch unklar, aber wichtig für uns wäre. Wir haben bereits seit Memling her das reichliche Aufgebot von Laternen, diesem wesentlichen Renaissancegute, beobachtet. Sollen wir in dem runden Loche, das da oben zwischen Diagonalrippenenden und — gerade aufstrebenden? — gereihten Gliedern schwebt, den Sprengring des Gewölbes, über dem die Laterne errichtet gewesen wäre, erkennen oder die Öffnung eines Obergadens? Vergleiche Friedländers Meister der Mailänder Anbetung: Altarflügel mit der hl. Nacht (Richmond, Slg. Cook) diese Teilform betreffend. Das von demselben Meister gemalte Stück der Anbetung der Könige in Frankfurt a.M. (Städelinst., heute nicht mehr im Katalog), das auch in seinen Figuren grössere Reife bezeugt, gibt in der Mittelaxe den Blick durch eine gewölbte Pfeilerhalle von mindestens zwei Jochen frei, um im hinteren Systeme die Wölbung sich in weitem Sprengringe öffnen zu lassen. Sie selbst ist flach, die Zwickel schlank, die Raumverhältnisse sehr reine.

8. *Grosses architektonisches Motiv ohne räumliche Ausnutzung: Herri met de Bles(?)*

Der auch sonst malereigeschichtlich so anregende Katharinenaltar der Sammlung Cook, Richmond, den Friedländer abbildet (1,09 : 1,60 bei geöffneten Flügeln) bietet uns nur einen für unsre Beobachtungsreihe höchst wertvollen Beitrag: Die Standfigur der Heiligen wird in der Mittelaxe der Gesamtbreite des Flügelaltares vor eine breite, flache Muschelnische gestellt, allerdings ohne jeden räumlichen Zusammenhang. Das ist um so bedauerlicher als dieser Raumteil die Mitte von drei ausgerückten Axen einer Pfeilerhalle bildet, deren einteilige Seiten auf den Flügeln des Altares vorgezogen sind. Die im ganzen sieben Pfeilerzwischenräume der also doppelt gebrochenen Reihe deckt wagrecht ein Fries, in dem die Geschehnisse aus dem Leben der Heiligen als eingelassene weisse Marmorreliefs ihre Stelle gefunden haben, wechselnd mit weiss gerahmten dunklen Platten, das Gebälk ist ausgefallen. Diese Architektur setzt sich demnach aus Glie-



Abb. 9. Herri met de Bles (?), Katharinenaltar/Richmond, Samlg. Cook

Phot. Anderson, Rom

dern zusammen, die, weit von klassischer Vorstellung entfernt, nur um ein geringes die memling-isenbrand-sche Stufe übersteigen. Die landschaftlich eingeordnete draussen — rechter Flügel und rechts auf der Mittel-tafel — entspricht eher der des Kreises der „Antwerpener Manieristen“. Dort hat auch

die physiognomische Phantasie des Malers ihre Nahrung gefunden; die Ergebnisse haben etwas von Quinten Massys angenommen. Friedländer stellt es als Jugendarbeit des Herri met de Bles zur Discussion.

9. *Bauphantastereien und Raumbehandlung: Antwerpener Manierist, Slg. v. Hollitscher u. Meister der Grooteschen Anbetung*

Der Antwerpener Manierist, der das gleiche Ereignis in einem Bilde der ehemaligen Sammlung v. Hollitscher behandelt hat, und wohl nahe an den Meister der Grooteschen Anbetung heranzurücken ist — ausschliesslich nach formalen Anhaltspunkten (verschnörkelte Knielaufbewegung, die Typen der Madonna und des Kindes, des Josef) — spielt in sehr andren phantastischen Bauunternehmungen und reicherer Ornamentik. Von Raumgebilden ist da kaum die Rede. Jener hingegen behandelt die Örtlichkeit des Abendmahles in dem ehemals v. Kaufmannschen Bilde in Berlin mit ausnehmender Liebe und Frische, in der Grundlage sich etwa an Dirk Bouts anschliessend. Wirkt aber bei diesem das weite Gelas streng, hart und erstarrend wie das tragische Moment des Vorganges, der eben in ihm verläuft, so hat der v. Kaufmansche Meister den Ort der Handlung fast heiter ausgestattet und behaglich gebildet: er ist enger, niedriger. Rechts gewährt der krabbengeschmückte Ausgangsbogen unter der kassettierten Tonne des Baldachins hin Ausblick auf den lichtübergossenen Platz, links ein Türgestell von Renaissancebildung in einen tiefen Nebenraum. Der feinprofilierter Türsturz ruht auf Volutenkragsteinen, die Bogenfüllung ist mit einem prachtvollen Motive: hochgestellte Kanne

mit schwerem Blütenpaare, geschmückt. Zwischen beiden Türen prangt ein hoher Kamin mit krönender Flachnische, die, von gekuppelten Säulchen eingefasst, mit Bogensegment schliesst. Diesem Platze ist die grösste und doch fein abgewogene Verzierungsfreude zugewandt, während sonst Wände, Fussbodenbelag, Türgestelle ruhig und wohl gemessen gehalten sind. Das ist kein Raum, der die Feierlichkeit einer weltgeschichtlichen Spannung umschliesst, vielmehr ein bürgerlich festliches Gehäuse für die zappelig erregte Tischgesellschaft, in deren zerflatternder Unruhe seine Senkrechten aber das Gerüst peinlich genauer Anordnung bedeuten. So entsteht der bildtechnische Wert der raumkünstlerischen Besinnung dieses Malers, der sich verallgemeinern lässt. In diesen Bildfaktoren schliesst das Morgansche Abendmahl des Meisters der Antwerpener Anbetung eng auf, bleibt aber doch in der Gestaltung von Raumwerten und Raumwirkung in einigem Rückstande.

10. *Phantastik mit romantischem Einschlage: Meister der Mailänder Anbetung*

Bis zur völligen Unmöglichkeit Raumgebilde zu rekonstruieren sind die Trümmer von Loggien und Vorhallen beim Meister der Mailänder Anbetung gebrochen in den Stücken gleichen Inhaltes im Münchener Kunsthandel und im Cluny-Museum in Paris (Friedländer, gehören sie wirklich so eng zusammen?).

In Laibung und Aussenfläche kassettierte Archivolten spannt er vom einen zum andren mässig gefüllten Pfeiler, aber auch einmal, wenn er des Schwingens nicht müde werden kann, zu einem riesig vergrösserten Balustersäulchen auf Stuhl mit fein eingemeisseltem Rundbilde (vgl. J. Corn. van Oostsaanen, Anbetung, Utrecht, dat. 1518); geraffte Vorhänge geben den Einblick in noch geheimnisvollere Räumlichkeiten frei: Dasselbe gesucht Fremdartige, Unverständliche wie in der Ausstattung der Kleidungen, das die aus der Gotik noch herkunftigen Schnörkelbewegungen der Gestalten mit sicherem Takte ergänzt, das Ereignis in weite orientalische Fernen verlegt, mit einem Hauche von Romantik umgibt. In dem Bilde des Kölner Museum (Nr. 447), die heilige Nacht — bei hellem Tage — im Beisein der beiden Wehemütter — altflandrisches Eigentum — darstellend, das



Abb. 10. Mstr. d. Todes der Maria, Art, Heilige Nacht/Köln, W.-R.-Mus. 439
Phot. Rhein. Mus., Köln

wohl nahe mit diesen zusammengehört, baut der Maler etwas sinngemässer seine gewölbte Pfeilerhalle; die Füllung mit Kandelabermotiven ist feiner und zugleich stärker reliefiert; man blickt hinaus auf eine unterwölbte Loggia mit flachem Volutengiebel. Der Übergang von romanischen oder gotischen gebrochenen Kapellen oder Kirchen — Rogier, Memling, David — ist hier ganz klargestellt durch die Öffnung einer Heiz- oder Kanalanlage vorn am Bildrande. Köpfe und Gesichter in den beiden Flügeln von Brüssel 579 bringen diese Teile in genauen Zusammenhang mit dem Kölner Bilde, die Bauteile den rechten zu einiger Vereinbarung mit Brüssel 577, ohne dass die dessen Parallelstück auszeichnende architektonische Überlegtheit erreicht würde. Das Mittelstück des Altares, nach dem Friedländer der Gruppe den Namen gegeben hat, ist des oben zur Charakterisierung der ganzen Gruppe Gesagten bester Zeuge. Eng zusammengepresst im Gegensatze zu der Gruppe der Münchener Anbetung — ist die weitschichtige Versammlung in die Breite eines Pfeilerjoches und eines wieder irgendwie anschliessenden Raumgliedes, das links rückwärts übersteht. Die Pfeiler sind nun aufs reichste mit tiefausgegrabenem Bildhauwerk geschmückt, an der Öffnung des Überstandes prangt wieder ein Balustersäulchen in starken Ausmassen. Merkwürdig wie in dieser Werkstatt die schärfstgeschnittenen Gesichter so völlig bewegungs- und teilnahmslos all das bauschende und knitternde Kleiderwesen und die eifrig ausladenden Gebärden in den zerklüfteten Baugebilden beherrschen. Der wilde Raumformer zwingt sich zu strenger architektonischer Fassung im Mittelbilde der Dormagen-Epiphanie in Köln (Wallr.-Rich.-Mus. Nr. 439). Da ist die Pfeilerhalle grossräumig, einfach gegliedert und enthält ein vortrefflich gemessenes Portal, rundbogig zwischen Pfeilern mit geradem Gebälke.



Abb. 11. Jan de Cock(?), Briefkapellenaltar/Lübeck, Marienkirche

Osthaus-Archiv, München

11. *Rein kunsthandwerkliche Erfindung: Antwerpener Meister von 1518; Jan de Cock*

In der Anbetung des Antwerpener Meisters von 1518, der den Lübecker Briefkapellenaltar malte, die sich heute zwischen Flügeln mit Verkündigung und Ruhe auf der Flucht in Genua befindet (Pal. bianco), drängt sich hingegen die Fülle des baukünstlerisch Wertlosen rein kunsthandwerklich Erfundenen: Virens-Gevaerts (1923) identifiziert ihn mit dem Meister der Abtei von Diligheem, ausgehend von dem Magdalenenaltare in Brüssel, den er 1908 Corn. Schernier zu-

schreibt. Vor den sechsseitigen Ruinenpfeiler ist da ein zierliches Kandelabersäulchen gestellt, hinten an einem Turme der am Fusse vom Strassenzuge durchbohrt wird, ein Laubenumgang in Höhe des ersten Geschosses auf stark geschwellten Säulen und rechts davon offene Brüstung mit söllerartiger Ausbuchtung in der Mitte. Wiederum steht das gut in seiner freien Heiterkeit zu dem gestillten Zuwartenden der verminderten Gestaltenszahl des lebenden Bildes und dem auf Schönheit bedachten Zuschnitt von Gesicht und Gestalt. Dasselbe ist anzuwenden auf das Münchner Sippenbild, das, als Bles bezeichnet (ae. Pin. 129), früher erwähnt, von Friedländer hierher gezogen wird. Der hohe wuchtige Zweisitzthron ist in der Bildmitte aufgerichtet, die gotischen Spitzen, die den Bogen in der vorgenannten Mitteltafel hängend rahmten, sind hier in antikische Welle umgeformt, — fast: muss man sagen; am äusseren Rande dagegen völlig die Krabben zu dem Motive



Abb. 12. Jan de Cock (?), Anbetung d. Könige, Tript./Genua, Palazzo bianco
Phot. Brogi, Florenz

der paarig gegeneinander sich bäumenden Delphine und dazwischen gesetzten Palmetten umgedeutet — einen wichtigen Bestand der Florisverzierung vorwegnehmend. Die zwei Frauen der Verwandtschaft kauern in der liebenswürdigen Anordnung am Boden, wie sie von Gerard David mit dem Paradiesgärtlein-Meister von Frankfurt geteilt, von Moretto da Brescia zu vornehmer Anmut ausgebildet, bei Andrea del Sarto als Ausnahme unter aller florentinischen Herbheit eingeführt wurde. Ganz Ähnliches bietet die Architektur des Pfeiler-Atrium, in dem der Verkündigungsengel der holden Maria naht. (Bild im Fitzwilliam Mus., Cambridge). Da ist hinten ein dreiteiliger Eingangsbaldachin mit gotischer Stabwerkfüllung in den Bögen vor das Tor des Hauses gelegt. Den Wandfeldern des Hofes sind gotische Blindbogenstellungen angeheftet; sonst herrscht im Schmucke wie in der Räumlichkeit überwiegend Renaissanceform und -sinn. Das berührt sich schon mit Jan de Cock, dem Antwerpener Manieristen, dessen Tempelgang der Maria Friedländer aus Berliner Kunsthandel veröffentlicht. (Bibl. d. K. Bd. 3) und mit dem reifen Barend van Orley.

12. *Ein Etwas von Raumausbilden: de Cock*

Schon — schon nicht zeitlich genommen — bei de Cock ist das Aneinanderschliessen

der Räume einigermaßen erfassbar und begreifbar, die Verzierung aber etwas übermässig: In der Zeichnung beim Earl of Pembroke auf Wilton House sieht man über den Opfertisch in einen wohlgemessenen quadratischen Raumausschnitt, der sich wie ein vorgezogener eingeschränkter Chorraum in eine grössere Halle hineinschiebt; die Flachbogenöffnungen sind von Wandpfeilern und breitem Gebälkfries gerahmt, Rundmedaillons sitzen in den Wandzwickeln und im einen Pfeilerschafte — lombardisches Gut. An der geschlossenen Rückwand der Chorschränke führt ein Tonnengewölbe zum zweiteiligen Ausgange. In dieser Querlage ist der umlaufende Fries verdoppelt und mit einheitlicher grossteiliger Verzierung gefüllt. Der untere Abschnitt der sichtbaren Wände enthält hier die Tür, dort eine höchst belangreiche Umwandlung der oben altmodisch beibehaltenen Blendarcatur: aus einem Schafte mit Knollen entfaltet sich nach beiden Seiten eine Ranke fetten Acanthus, der sich symmetrisch einrollt — wieder ein gewichtiges Element der antikischen Ornamentik. Über den flachen Türbögen ist die Ranke eher hoch im Sinne von spätgotischer Naturalistik entwickelt. An der Vorhalle des Tempels, zu dem die kleine Maria stürmischen Laufes hinansteigt, auf dem Bilde des Berliner Kunsthandels, vereinigt sich nun manches aus der ganzen Reihe des bisher Betrachteten: Über einer breiten, schweren Gesimsplatte liegt ein Volutengiebel mit Kerbschnitten, zu seiner Seite halten Flügelknäblein nochmals geraffte Laubgewinde; das Bogenfeld ist gefüllt mit dem Abrahamsopfer in feingliedrigen Freigestalten; oben auf dem Austritte vor dem kirchenartigen Tempel ruhen gedrungene Pfeiler auf hohen Stühlen — wie vor der Bettalkove im Verkündigungsbilde — der vorderste wird von einer reich verzierten Balustersäule — vgl. Mstr. der Malländer Anbetung — maskiert; auf dem gleichen starken Gesimsbrette — möchte man sagen — vor der aufgehenden Mauer findet sich Raum genug zum Aufstellen von Bildhauwerk, auch an der Stirnseite des Pfeileraufsatzes — ebenso der Verkündigung; der Besatz an der Bogenlaibung im Hintergrunde ist ähnlich dem im genannten Bilde gefasst; die fetten sich rollenden Ranken in den Zwickeln über ihm gleichen denen in Jan de Cocks Zeichnung; und nun über dem Eintritt in den Hauptraum wölbt sich ein Baldachinvorbau wie auf Rogiers Bilde in Berlin und der Enthauptung Johannes des Täufers vom Meister der Münchner Anbetung, ebda. Hierauf und auf die niedrigen Pfeiler kommt es uns im besondern an, weil sich in beiden offenbar Missverständnisse oberitalischen Baugutes dartun — oder unverständige eigne Vermittlungsversuche zwischen Romanischem und Renaissancemässigem: das erste aus dem — in der Fläche gesehenen — Palladiomotive (= spätromanischen Triforien-Traveen); das zweite von den Obergadenpfeilern bramantesker früher Central-

bauten in der Lombardei (vielleicht von den auf Brüstungen aufgesetzten Pfeilern romanischer Kreuzgänge). Zur architektonischen Gesamtkomposition lässt sich sagen: Indem der Künstler — so dürfen wir ihn wohl nennen trotz mancher peinlicher Unstimmigkeit — den oberen Teil der Vorhalle allseitig abgeblendet stark aufsteigen lässt, gewinnt er vor dem ebenfalls hohen Tempelinneren eine Schattenlage, die die reiche Lichtfülle dort aufs höchste und reinste erstrahlen lässt; eine Besinnung, die in unser Gebiet schlägt.

13. *Freude an architektonischer Überfülle: Maria-Josef-Altar der Stadt Brüssel*

Hier ist ein Altar einzufügen, den d'Estrée aus dem Besitze der Stadt Brüssel veröffentlicht: Haupttafel mit hoher Mitte und niedrigen Schulterstücken, alles rechteckig zugeschnitten, während die Flügel der eigentlichen Rahmenform folgen: oben zum Widerriste des Eselsrückens anlaufend, unten die Schultern wirklich rundend. Er enthält zwölf Geschichten aus dem Leben von Maria und Josef; und wie Memling in der Landschaft die Gehäuse für die einzelnen Vorgänge verteilt, so geraten sie bei diesem Künstler fast unmittelbar neben einander bei der Enge des Raumes und — aus seiner Freude am Entfalten vielgestaltiger architektonischer Pracht. Daher er denn in dem Vorraume des Tempels, aus dem Josef mit seinem gesegneten Lilienstengel zurückkehrt — es ist ein tiefer basilikaler Kirchenraum mit „Renaissance“-Kapitellen, wie sie Memling versteht — unter den Fuss der Wölbungszwickel eine runde Stütze schiebt, die in der Mitte stark knotig gebaucht ist, wie das an den Säulen des Lütticher Palastes auftritt; daher deren Kapitell-Deckplatte mit richtig gezeichneten Einziehungen an den vier Seiten versehen ist. Auch mit knolligen Eckausladungen, wie sie zum korinthischen Kapitelle der florentinischen Frührenaissance einmal führen könnten. Türen zu Nebenräumen rechts sind rechteckig eingeschnitten. Das gestaltet sich alles noch besser an dem Gehäuse, vor dem Josef des Engels Mahnung zum Auszuge nach Aegypten erhält; Maria sitzt darin. Hier haben die Kapitelle wirkliche Voluten angesetzt, wenn sie auch wie aus Metall geschnitten aussehen und doch wieder die frühgotischen reichprofilierten Teller als Deckplatten tragen. Über diese hin läuft aber ein tadellos gezeichnetes Gebälk mit scharfen Ecken. Ein Streifen blinden Mauerwerks darüber wurde an der Stirnseite ausgetieft zu einer Flachnische unter gedrücktem Bogen, in die eine lebhafte Gruppe fast vollrunder Gestalten eingestellt ist. Dann folgt noch eine Kassette in ganzer Breite in Art einer Attika und schliesslich ein Stück krabbenbesetzter Dachschräge, aber so flacher Lage, dass das Dreieck einem antiken Giebel gleichen musste. Wir werden derlei bei Barend van Orley antreffen. Dieses Brabanter architektonische Freuden trifft gar

ganz genau das Gehäuse der Geburt der Maria im Grunde des Mittelstückes im linken Flügel. Wie ein Baldachin über dem mächtigen Betthimmel öffnet sich im Stichbogen ein Bau, der, offenbar überkuppelt, mit aussen stark ausladendem oberen Sprengringe eine raumstarke Laterne aus engständigen Säulen unter geradem Gebälke trägt; ein schlanker kassettierter Pfeiler besetzt den Wanddurchschnitt und nimmt ein abermals trefflich profiliertes und proportioniertes Gebälk auf. Ähnlich stellt sich das drüben links von der Mittellinie des ganzen Altares dar, wo Josef — neben der Trauung — Maria in sein Haus aufnimmt. Da kommt es sogar zur fast richtigen Ausbildung eines toskanischen Kapitells für den Pfeiler, der den geraden Sturz des Einganges mit Auflager stützt.

Aus der öfteren Wiederkehr dieses Baugliedes — gerades Gebälk auf beiderlei Stützen — erhellt genau die Stellung der architektonischen Phantasien dieses Meisters zwischen den Antwerpener Manieristen und den Brüsseler Grossmeistern der Hochrenaissance mit stärkerer Neigung zu diesen.

14. *Mischung technischer und geschichtlicher Stilformen: Betsabeteppich, Brüssel*

Jenen hingegen steht die feinere und reichere Ausstattungskunst des Meisters näher, der den Teppich zeichnete, den d'Estrée *Bethsabée à la fontaine* betitelt: die Grazilität des einen kanzelartig engen Austritt tragenden Kandelabers, der Säule, die, einem rechtwinklig kantigen Türrahmen vorgesetzt, dessen weitvorspringenden und seitlich ausladenden Sturz unterstützt, weist dorthin. Ihr Kapitell wird eingekantet von Blättern, die sich aber nach innen einrollen und wieder ganz metallisches Gepräge tragen. Um das Tympanon schwingt sich abermals ein Gebälkstück, das an den Enden, mit denen es auf dem Sturze aufliegt, sich aufrollt; eine Erscheinung, die wir aus einer Reihe von Manieristenwerken kennen. Erstaunen erregt aber hier das Motiv der Schauseite an der Pazzikapelle in Florenz als Obergaden über ein Untergeschoss gestellt zu finden, das, wie an gotischen Kirchen und von deren Fenstern durchbrochen, mit schräg abgedeckten Strebepfeilern eingeteilt ist. Und vor dessen hohem Mittelbogen schwebt mehr, als dass er gegründet wäre, der korbartige Balkon!



Abb. 13. ? , Betsabée à la fontaine" (Teppich)/Stadtbesitz Brüssel
Phot. Horst, n. d'Estrée

15. *Fassungslosigkeit der architektonischen Erfindung: Cornelisz van Oostsaanen, Sanders*

In dem auf Cornelisz van Oostsaanen getauften Bilde im Haag (Mauritshuis 433m) mit Salomos Gebet vor den Götzen sehen wir in den Chor eines Gebäudes hinein, dessen sonstige Raum- und Einzelformen durchaus verschwommen und durcheinandergewürfelt sind. Nur hier herrscht einige Ordnung, wenn auch reichlich verzeichnet; er ist uns nur von Belang, weil darüber in der Hängekuppel sich eine Rundöffnung auftut, die die vom Bildrande überschrittene weite Laterne trägt. Das gleiche muss auch noch über Jan Sanders' van Hemessen (1504-56) *Ecce homo* in Amsterdam (R.-M. 1157) ausgesagt werden, in dessen Gebäudewirrwarr höchstens die mächtige Pfeiler-Bogenreihe — einer römischen Basilica? — Anwartschaft auf nähere Beachtung hat. Die Darstellung erfolgt vor zwei Bogenöffnungen, die profiliert und gerahmt sind wie bei den sonstigen Antwerpener Manieristen; Tonnen führen hinter ihnen in die Raumtiefe zu besonntem Austritte; ein Zwischengeschoß trägt eine gebogte Loggia, deren Brüstung noch ersichtlich schwankt zwischen gotischer und Halbkreisarcatur.

16. *Völliges Verwildern der Raumanschauung: Isenbrant*

Jenes Verwildern der Raumanschauung, das wir in dem Manierismus der namenlosen Antwerpener — mit vielen Beziehungen zu Brügge und Brüssel — auffinden, macht sich im Brügger Kreise fast noch stärker geltend. Im Gesamtwerke des Gerard-David-Jüngers, der früher als Waagens Mos-
taert, heute als Adriaen Isenbrant neu zusammengestellt wird, ist der Flügelaltar mit Anbetung der Könige, links Geburt, rechts Flucht nach Aegypten in der Lübecker Marienkirche ein lautes Zeugnis dessen: Laut insofern, als im Mittelbilde zwar eine stolze Pfeiler-Bogenhalle errichtet ist mit einer ganzen Menge von Tiefenraum, aber dahinter den Grund Gestaltungen besetzen, die jeder Analysespotten. In Bogenfenster sind Kandelabersäulen als teilende Glieder eingestellt und tragen spätgotische Masswerkschnörkel als Füllungen der Bögen, in denen alle symme-



Abb. 14. Adriaen Isenbrant, Epiphania-Tript./Lübeck, Marienkirche
Phot. Maus, Lübeck



Abb. 15. Adriaen Isenbrant, Ildefonso-altar/London, Northbrook

Phot. London, Northbrook

trische Haltung aufgelöst ist (zu vgl. etwa Corn. Engelbrechtsz (1468-1533): Christus lehrt im Kreise des Lazarus, Amsterdam, R.-M. 905a, wo das Motiv als Tür zwischen vorderem und hinterem Raume eingesetzt ist. Die Mittelstütze nähert sich aber auffällig solchen Pfeilerbildungen bei Rogier). Am belangreichsten für uns ist das Wiederauftreten der kurzen, stämmigen, reichgefüllten Kassettenpfeiler auf überhöhen Stühlen. Noch toller ist Alles von absterbenden und neuaufkommenden Formen durcheinandergewirrt in dem Ildefonso-Bild bei Lord Northbrook in London. Besonders beliebt ist das Baumotiv, dass auf Kelchkapitellen des „Übergangsstiles“ Kandelabersäulchen zum Aufnehmen des renaissancemäßig profilierten Hauptgebälkes über gotischen Bögen — vielleicht eines unteren Kuppelringes — eingeschaltet werden. Dann entspricht zur Fassung eines Triumphbogens von runder Führung einem einfach kassettierten ein Pfeiler mit Kandelabersäulen-Vorsatz. In der Raumbeziehung kann man sich überhaupt nicht durchfinden. Dazwischen trifft man auf einfache, wohldurchdachte Anlagen wie den Sitz der Schmerzensreichen in dem Bilde der Notre Dame zu Brügge. Mitten in der Tafel steht ein Rundnischenthron mit Vorsatz von einfach und sinngemäss geschmückten Kandelabersäulchen — gotische Querriefelung unter der Schwellung, die aber tänienartig von Löwinenköpf gerafft wird — vor den kurzen Pfeilern unter Gebälkverkröpfung. Die vorgerückten Sockel der Säulchen sind behandelt wie antike Altäre mit Widderköpfen an den Ecken der gebälkabschliessenden Zahnleiste, unter denen Trauerbinden herabhängen. In der Darstellung des ersten Leides, des Christusknaben unter den Schriftgelehrten, erfreut ein hübscher Vielseitraum.

17. Daneben feste architektonische Fassung: Provost

Der andere Jünger Gerard Davids, der Hennegauer Jan Provost schiebt dagegen in dem Bilde des Grafen Durrieu zu Paris, das den Besuch des Engels bei Abraham darstellt; ein Gebäude von verständlicher Gliederung von rechts schräg ins Bild hinein. Aus dem Dunkel des Vorhauses lugt Sarah unter dem reichprofilierten Türrahmen heraus; die rundbogigen Fenster in der glatten Mauerflucht sind ebenfalls in einfacher Abtrepung gefasst; an die Hauswand schmiegt sich ein Baldachinvorbau: gerades überreich

gegliedertes Gebälk auf zwei wuchtigen Pfeilern. Das ist einmal Architektur von dieser Erde, schwer, einfach, stark ausladend in den Unterteilen, glatt und festgeschlossen im Körper, in der die vierschrötigen Menschen, die, ohne sich zu drängen, doch die Bildfläche besetzt halten, wohnen können, voll bürgerlicher Wohlhebigkeit, wie diese Menschen und auffällig im Geiste verwandt denen in den Prospekten Vredemans de Vries.

18. *Eigene Reisestudien in uneigentlicher Verwendung: Gossaert*

Zu einer so geschlossenen, kräftigen, sozusagen bewohnbaren Bauanlage dringt auch Jan Gossaert aus Maubeuge im Hennegau, der im Beginne auch zum Brügger Kreise gehörte, nur ganz selten durch: ausser in dem Gelasse, das er seiner begnadeten, torheitsvoll stauenden Danae in dem Münchener Bilde zum Aufenthalte gibt (ae. Pin. 156, dat. 1527) wohl nur noch in der Berliner Tafel vom Jahre 1516 (Kais.-Friedr.-Mus. 648), und in dem Lukasbilde der Wiener kais. Galerie 754. Neptun und Amphitrite, ein Paar riesiger Standfiguren, sind zwischen zwei Reihen kannelierter Säulen aneinandergedrängt, die schweres, überhöhtes Gebälk längs und quer tragen; an diesem sind unten winzige Bukranien aufgehängt, oben angearbeitet starke Triglyphen. Im vorderen Raumteile liegt über dem Quadrate eine blinde Hängeskuppel. Wieviel glücklicher setzt Hans Vredeman (1527-1604) dann solche Verhältnisse an, wenn er z.B. Entwürfe zu grossen Brunnengehäusen für den Stich zeichnet! Die andren Stücke, die für unsre Untersuchung inbetracht gezogen werden müssen, zeigen weniger Grösse der architektonischen Gestaltung, weniger Sicherheit der architektonischen Anschauung. Die Madonna des Prado, Madrid (Nr. 1-536), ist zwischen Pilastersockel schräg hineingerückt, die denselben Zahnschnitt unter der Deckplatte führen, wie ihn Isenbrant an seinem Madonnenthron anbringt. So ist auch der Ecce homo eingestellt, dessen nächste Umgebung kaum zu analysieren ist. Über die dunkle Brüstung sieht man hinaus auf einen Bogen unter hohem Gebälke; die Ecke wird von zwei Säulen besetzt, über denen sich das Gebälk verkröpft (Antwerpen, Mus.). Ebenso gleicht sich in dem frischesten Bildchen, das ich von ihm kenne, der Madonna in München (ae. Pin. Nr. 155; 1527) mit dem auf der Mutter Knie stehenden, sich ihr zu entwinden strebenden Kinde der archi-



Abb. 16. Jan Gossaert(?), Madonna/Berlin, K.-Fr.-Mus. 656

Phot. Bard, Berlin



Abb. 17. Jan Gossaert, Lucasbild/Wien, Hofmus. *Phot. Wolfrum, Wien*

tektonische Rahmen, die Nischenbank, äusserst wohl überlegt der vornüber gebogenen Stellung der Sitzfigur an; aber, rein baukünstlerisch angesehen, ist er recht unklar — man gestatte hier einmal den Ausdruck: unschön — angelegt. Die Sitzplatte ist in das Nischenprofil, das wieder viel Oberitalienisches hat, gleichsam in Einkerbungen, also ganz roh, eingefügt und liegt hohl. Motiv und Einfassung tun also das sich innerlich Widersprechende kund, eine Beobachtung, die für diese Zeiten des Aufnehmens, Angewöhnens von Neuem, Fremdem und des Abstossens der alten gesicherten Überlieferungen weithin Geltung hat. Die Bezeichnung Manierismus für das ganze ehrliche Ringen scheint nicht geeignet, verhängnisvoll, ja vernichtend auf die Freude des Verstehens solches inbrünstigen Entdeckerglückes

zu wirken. Der überreich geschmückte vierteilige, hochgetürmte Thronbau der Berliner Madonna (Kais.-Friedr.-Mus. 656) ist ganz verworren gedacht. Die Madonna muss auf dem Podium Platz nehmen, da die Sitznische im Grunde der Halbkreisanlage viel zu eng ist (eher Nachfolger des Meisters). In dem genannten Wiener Stücke, einer eigentlich kleinen Tafel im Vergleiche zu denen in Berlin (1,15: 0,82 m. — 1,88: 1,24; 1,70: 1,14: Adam und Eva Nr. 661) und der Münchner, die früher besprochen wurde (1,14: 0,95 m. Nr. 156) ist dagegen die Architektur ganz klar und einfach-rein: Pfeilerhalle mit Flachnischen, in abgetreppten Halbrund-Bögen auf Wandpfeilern gefasst, über zwei Stufen vom Fussboden erhöht, auf dem das Betpult des Lucas, zugleich sein Zeichentisch steht. Die Eintiefungen der Pfeiler sind wieder oberitalisch-lombardisch gefüllt. Heidrich sagt von der Architekturkulis: nach Filippo Lippi; eher hätte er noch auf umbrische Verzierungsart und auf Bauformen in gewissen Bildern Dom. Ghirlandajos aufmerksam machen dürfen, nur dass diese Bildteile hier in bessere Verhältnisse gesetzt sind als beim letzten. Körperbewegungen und Faltenwurf passen eher zu jenes unstät stürmischem Wesen, ausgenommen die noch steif mittelalterliche Haltung der Zeichenhand des Apostels. Es ist aber, als ob ein Abglanz der stringenten Innigkeit zwischen Mutter und Kind von Rafaels Madonna Tempi darauf liege, und so gehört es gewiss in die Zeit nach der Italienfahrt, aber vor die Münchner Madonna. Viel besser stimmt im Wiener schmalen Hochformate das Gehäuse

zu dem Vorgange, da der gesammelte Beter sich müht die ihm werdende überirdische Erscheinung mit dem Griffel festzuhalten, als im — älteren — Prager Lucasbilde von fast gleicher Breite und Höhe. Da sitzt ein Zeichner mit übergeschlagenem Beine versunken in sein Geschäft in das auf dem Knie gebreitete Blatt die auf noch niedrigerem Sitze kauernde Modellgruppe einzutragen. Das, worauf die Frau mit der entblößten Brust und dem nackten Kinde im Schosse hockt, ist eine breite flache Stufe, die rings um den Raumteil läuft, in dem die drei verweilen. Der Sitz des Zeichners ist die Unterlage eines Sockels, der das Gegenüber dessen bedeuten könnte, neben dem Maria sich niedergelassen hat. Aber bei näherem Zusehen will das nicht stimmen. Dieser steht tiefer im Raum und die Plinthe ist von einer Höhe, dass sie Lucas zu bequemem Sitze dienen kann. So geht es aber auch weiter: auf überhohen, massigen Stühlen unter eine Verkröpfung zusammengenommene vier kurze Säulen — spätromanisch in Kreuzgängen — auf beiden Seiten tragen einen kassettierten Gurtbogen; unmittelbar dahinter stützen hohe Pfosten und Sturz — die gotischen Kopfstützen sind zu Volutenkonsolen geworden — eine Riesenmuschel, die die Gurtbogenwölbung abschliesst — Bramante, Wandbilder. Danach ist der hohe Durchgang mit flacher Kassettendecke geschlossen, die auf dem prächtig durchgearbeiteten Gebälke einer schlichten Bogen-Pfeilerreihe ruht. Hinten öffnet er sich auf einen sonnigen Platz. Dort entdeckt man geländerlose Stufen, herabsteigend aus unserem Gebäude, in dem dann die Treppe mit Geländer zwischen all den kurzen Säulen und noch kürzeren Pfeilern sichtbar wird. Im Hintergrunde ist alles überschwängliche Gotik — im Brunnen, in dem Kirchengebäude, in dem Freitabernakel in Erinnerung an die Scaligergräber in Verona (das Bild datiert 1515!). Ganz vorn auf dem Gesimse des Altares(?), vor dem die Madonna mit dem Kinde sich niedergelassen hat, treibt ein Steingebilde sein Wesen, das sich im Gedächtnisse des Malers zusammengemischt hat aus dem Knaben mit der Gans aus der späten Antike und dem Christusknaben von Leonardos Anna selbdritt, der sich anschickt, das Lamm zu besteigen. Und so ist es mit der Architektur bestellt: ein unübersichtliches Durcheinander von Erinnerungen und Gedanken; das Ganze sieht stattlich genug aus, hat aber weder Wesenskern noch Überzeugungskraft.

19. *Genaue Aufnahme eines heimischen Baubestandes: Palermo-Altar*

Dem Maler, der die Gebilde im Hintergrunde des Altares der Lucasgilde zu Mecheln zeichnete, kann man mit Fug auch in seine Jugendzeit das Kleinod der Galerie von Palermo, das Madonnenaltärchen mit weiblichen Heiligen auf den Flügeln zuweisen. Es veranlasst uns auf das Bild in der Münchner Pinakothek (122), von v. Bodenhausen einem



Abb. 18. Memlingschule (Davidschule),
Madonna/München, ae. Pin. 122
Phot. Bruckmann, München

Jünger des Gerard David zugeschrieben, zurückzublicken, wo die Thron-, besser Rahmenarchitektur deutlichst verwandte Züge mit dem Hintergrundsgebäude des Prager Bildes erkennen lässt.

Immerhin kann man nicht leugnen, dass auch eine Einordnung des Palermo-Altärchens in das Werk des Cornelis Schernier, gen. van Coninxloo, einer gewissen Berechtigung, und gerade vonseiten der architektonischen Abfassung, auch nicht entbehre. Nur ist zu beachten, dass der Brabanter Meister kaum ein so rein aufgenommenes Stück echt niederländischer Renaissancebauweise darzubieten hat, wie es der Giebel des Hauses ist, auf den das Auge durch die linke der drei weiten Öffnungen in der Hinterwand des Gestühles der Madonna (Celebrantenstuhl) fällt. Der Bau ist im gemischten Materiale, Backstein mit Hausteingliederungen, errichtet; die Staffeln des Giebels mit Aufmauerungen gefüllt, die von Hausteinbandwerk eingefasst werden; schmale Streifen umziehen das Axenfenster und gehen auf Kämpferhöhe des Rundbogens in die Wagerechte über. Das sind Anlageformen, wie sie besonders in Nordniederland und in Bremen und Danzig häufig und bis ins 17. Jhdt. hinein geübt werden.

20. *Freie spielende Erfindung nach Gerard David: C. van Coninxloo*

In der „Parenté de la Vierge“ des Museums von Brüssel (Nr. 108; 1526 dat.) wird hinten rechts von Cornelis als Örtlichkeit für die Begegnung der beiden durch die beglückende Doppelbotschaft wieder zusammengeführten alten Gatten Joachim und Anna ein kleiner Teil eines Gebäudes hingestellt, eigentlich nur der Flankierungsturm und das aufwendig gerahmte Tor. Das hat einiges von spielerischer Renaissance. Es gibt profilierten Rundbogen, zuseiten vorgesetzte Säulen mit Architrav, in einer flachbogigen Nische darüber Bildwerk und abermals als Rahmung ein querrrechteckiges Gestell von Säulen und Architrav, worauf ein volutengeschweiffter Giebel schliesst. Turmdisposition und dieses sind Gerard David entnommen. Der Thron, in dem vorn die beiden Grosseltern Christi sitzen, ist reine Gotik, schwerer als in jenem Altärchen; nur die niedrigen Seitenstücke bieten einige nähere Beziehung zu jenem.

21. *Gotisierender Tiefenraum u. unfestes Lokalisieren:*
Magdalenenaltar, Brüssel

An dem Hauptbilde des Brüsseler Magdalenentriptychon (Mus. Nr. 537) werden wir alsbald des inne, wie es mit der Architektur unseres Meisters gemeint sei. Er zeichnet da einen Saal von mächtiger Tiefe und lässt Tafeln treppenförmig bis in das äußerste Anhängsel streichen, vorn eine längs mit Christus und dem Gastgeber, im Mittelgrunde eine quer für die Jünger, ganz in der dritten Bildebene eine mit drei andren Personen. Unmittelbar hinter dem linken Ende des zweiten Tisches errichtet er eine Nische mit Wangenpfeilern, Gebälk und Attika, von deren verkröpftem Gesimse gotische Endigungszapfen hängen — in der Umbildung etwa wie in Chambord: Schloss; Rue: St. Esprit; Rouen: Amboisegrabmal (1520-25); Paris: St. Étienne du Mont. In der Nische steht, wie auf einem Altare ein Bild, ein Balustersäulchen mit unter die Mitte herabgerückter Einschnürung — des Meisters Sonderform. Ähnliche sind ganz vorn in Kandelabersäulen erweitert, verunselbständigt, irgendwelchen gestühlten architektonischen Stützen angearbeitet, die vom Bildrande überschritten werden. Über jener Nische scheint ein Balkon oder eine geschlossene Loge gedacht, aus der über brüstungsbewehrte Austritte beiderseits Treppen in steilen Läufen niedersteigen, deren Geländerfüllungen Renaissance-, deren Dockenknäufe und -deckplatten aber gotischen Charakter tragen. Wie sie im Bildraume verlaufen, ist nicht recht auszumachen. So ist auch der Standort der Nische nicht eindeutig klargestellt: der eine Stirnpfeiler unmittelbar hinter dem weit in der Bildtiefe stehenden zweiten Tische — die Malerei macht das Einordnen des linken in der gleichen Ebene nicht recht wahrscheinlich. So wächst die Vorstellung fast zur Gewissheit heran, dass bereits bei Cornelis Schernier all diese baulichen Zurüstungen zu nichts anderem erdacht seien, als um einen Teil bereicherter Rahmung auf die Tafelfläche zu malen, wie etwa der Meister des Bartholomeusaltars, der Meister von Messkirch, ja auch Hans Holbein d. ae. und Hans Burgmair d.j.. Im Kataloge von 1922 wird das Triptychon unter 560 von Vierens-Gevaerts dem Meister der Abtei von Diligheim zugeteilt und ihm 1923 gelassen. 1908 galt ihm noch Cornelis als Urheber.



Abb. 19. Jan de Cock(?) (Mstr. d. Abtei v. Diligheim), Magdalenenaltar/Brüssel, Mus. 537
 Phot. Mus., Brüssel



Abb. 20. „Mstr. von Brüssel um 1530“,
Madonna/Brüssel, Smlg. Somzée

Phot. Horst, nach Friedländer

22. *Erinnerungen aus Italien u. heimatlich kleinkünstlerische Erfindung: Somzée-Madonna, Brüssel*

Es kommt noch ein Werklein hinzu, das Friedländer aus Sammlung Somzée in Brüssel mitteilt (27: 21: 8½) und mit der vorsichtigen Zuschreibung an einen „Brüsseler Meister um 1530“ versieht, indem er der einstigen Bezeichnung als Corn. van Coninxloo mit Recht ein Ende bereitet und es so in die Nähe des Abendmahlsmeisters gerückt wissen will, der ja der Identifikation mit Pieter Coecke unterliegt. Die Freude des Malers an flachen breitgelagerten Treppen und anschliessenden Portiken, an säulengetragenen Eingangshallen auf Hügelabhängen vor gipfelkrönenden Monumentalbauten — hier einer Art von *Minerva medica* — und seine Erinnerung an Reisebilder aus Italien weist den sorgfältigen Beobachter solcher nichtiger Beigaben noch auf eine andre Herkunftsbahn: Verblüffende Gemeinschaft der Stoffquellen mit Vermeyen eröffnet sich ihm aus der genauen Durchsicht der Architekturbestände tief in der Landschaft, in die er zu beiden Seiten des Madonnenthrones durch die weite Bogen- und Rechtecköffnung der Halle hinaus schaut; oder ist es nur enges Anlehnen eines Jüngeren an einen Vorbildner — das wäre der Schöpfer unsres Bildes jedenfalls — und in solchem Beiwerke? Die Heiligengestalten auf den Flügeln, Ludwig rechts, ein Bischof links, stehen recht geziert, aber gewiss körperkräftig in freier Landschaft. Mit dem altmodisch gotischen Cornelis hat das alles nichts mehr zu tun, ebenso bei aller Knittrigkeit der Gewandung die Typen von Madonna und stürmisch zudrängendem Kinde nicht. Der Hochsitz ist in seinen Grundbestandteilen einfach, in Holzformen, während sie alle um und um reichlich aber in sinnvoller Verteilung bedeckt sind mit gehämmerten, gegossenen und getriebenen Zieraten aus der Werkstatt des Metalltechnikers; nur die seitlichen Gesimsverkröpfungen aufgesetzten Säulen — die vielleicht korinthisch gemeint sind — scheinen Schäfte aus stark poliertem Marmor zu haben. Das schwer vergoldete Kopfstück des Thrones ist abkünftig von van Eyck und dem Meister von Flémalle. Was uns zu unsrem Zwecke aber mehr fesseln muss, das ist das architektonische Prunkstück links im Mittelgrunde: ein erster empfangender Torweg für die lange Treppenanlage vor der Eingangshalle am Berge? ein eigenwertiges

Raumgebilde? Auf hohen Sockeln gekuppelte, hohe Balustersäulenpaare nehmen den Halbkreisbogen des mächtigen Durchlasses auf ihr Gebälkstück, dazu aber je eine geflügelte Karyatide an der Aussenkante, die ihrerseits die wohlproportionierte, reichskulptierte Attika tragen. Da müssten also, möchte man sagen, Floris' Stichfolgen schon erschienen sein. Auch da ist nicht an aufgesetzten, vorgelegten und hängenden Zieraten gespart. Darunter versinkt in halben Dämmer jedenfalls ein, wenn auch untiefer Raum. Der Rahmen des Einganges gemahnt aber unausweichlich an jene helles Licht auf Betergruppen oder Handelnde eines Vorganges einlassenden „Triumphbögen“ der Brüsseler Glasmaler einer Zeitstufe eben vor dem bestimmenden Eintreten Barends van Orley in dieses Fach.

23. *Grossarchitektonische Anlagen zu kleinkünstlerischem Rahmen herabgesetzt: Blondeel*

Bei Lancelot Blondeel wird die Wandlung aus den harmlosen Madonnenthronen Memlings, in der ersten Bildebene errichtet, in die alles verdrängende, überflutende Pracht von architektonisierten Rahmen vollends zur Tatsache. Seiner Madonna mit Lucas und Eligius, den Schutzheiligen der Malergilde, die er 1545 nach S. Salvator in Brügge malte, gibt er einen Hochsitz, der mit seinem Durchblicke unten in eine friedvolle Vorgebirgslandschaft einigen architektonischen Sinn hat. Es ist dabei nicht ohne oberitalische Vorbilder von Mantegna bis zu Bianchi-Ferrari und einem Piemontesen, Macrino d'Alba, während die Gestalten Nachkömmlinge von Rafaels und Morettos Jungfrauen und Heiligen sind. Zwar: das Gehäuse ist in seinen rein architektonischen Grundformen verständlich, fast planvoll aufgebaut als gewölbte Halbkreisapsis, deren Wand von flachen Pfeilervorlagen in grosse Felder geteilt wird. Was sich aber an Schmuckwerk über den Thron und seinen Aufsatz, die steinernen Querbalken von da zu den vordersten Wandpfeilern hin, über sein konsolenförmiges Fussstück und die Laibung der Unterwölbung in spriessender Fülle ausbreitet, das ist ohne jede italienische Vorgängerschaft, ganz der Art Bosscher Ornamentstiche entsprechend, geeignet das architektonische Gerüst zu verunklären — Zeugnis dessen, wo es mit dieses Maler-Architekten Erfinden hinauswill. Besonders der Abschluss am unteren Bildbrande kennzeichnet deutlich genug, wie die baukünstlerische Zurüstung auch hier dem Rahmungswerke eingeordnet wird, verfällt. In den andren uns erhaltenen Altarwerken schafft der Architekt, der nur in der Malkunst und Bildhauerei ausübend war, Rahmen nach Art von Flügelaltären: (Cosmas-Damian-Altar, S. Jacob, Brügge; 1523); Bühnenrahmen für das Mittelstück des Georgsaltares (Brügge, Mus. 30), an den sich die geteilten Seiten-



Abb. 21. Lancelot Blondeel, Lucasbild/
Brügge, Mus. 31

Phot. Bulloz, Paris

stücke erst im Charakter der Flügel anschliessen; für das Lucasbild des Brügger Museums, (Nr. 31; 1545) gar ein Gestell, in dem das Bild, nochmals in Oval eingefasst, aufgehängt ist, wie eine Goldschmieds-Treibarbeit, eingestellt in den dunklen Grund der Leinwand. Diese Ausstattung eines Altarwerkes hat den nachhaltigsten Eindruck auf Jan van Scorel (1495-1562) aus Nordholland gemacht: seine Abendmahlstafel (Brüssel, Mus. 762; undat. aber sign.) nimmt die unglückliche Bildidee wieder auf; um so unglücklicher, als hier auf eine Rundscheibe die überaus lebhaft erregte Gesellschaft an schräg in die Tiefe laufenden Tisch gedrängt wird — unter scharfer Fackelbeleuchtung. Das Ganze und Einzelnes ist von Tintoretto (geb. 1518) hergeleitet, wenn nicht diesem vorweggenommen. Das Gehäuse ist mehr schreineremässig mit geschnittenen Elfenbeinauflagen erfunden.

Nur der Fuss mit dem Doppeladlerschilde, auf dem der Discus ruht, ist metallotechnischer Artung. Zwei lebenswarme Putten dienen ihm zu weiterer Stütze, die auf der Plinthe dieses Rahmen-, Baldachin- oder Throngebildes sich aufhalten. Und das verwirrt um so mehr, als nur wenig hinter diesem Mittelstücke in offener südtirolischer Gebirgslandschaft sich Vorgänge, die an den der Hauptdarstellung anschliessen, abspielen. Es lässt sich nicht leugnen: der spielerische Gedanke des Brügger Meisters wird in der klotzigen Umbildung durch den Nordniederländer und Romanisten noch unerträglicher. In den Seitenteilen des Werkes für die Chirurgenzunft mischt sich noch reichlich in halber Umformung begriffenes Gotisches mit andrem, das 16 Jahre später Pieter Coecke van Aelst und 33 Jahre später Cornelis Floris de Vriendt in langen Grottesken-Stichfolgen als neueste Geschmacksblüten veröffentlichen sollten. Das goldstrahlende „Gestell“ um das Mittelstück ist überzogen mit Goldschmiedschmuck rein von der Art des letzten

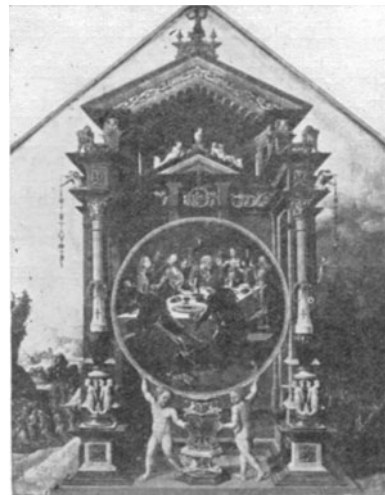


Abb. 22. Jan van Scorel, Abendmahl/
Brüssel, Mus. 762

Phot. Demeter, Brüssel

und das bei einer Bildgrösse von 138 : 98 cm., also nicht in Kleinmalerformate. In der Bühnenöffnung der Mitte am Georgstriptychon ist noch am meisten architektonische Haltung; dabei ist dieses einzige uns auf Holz gemalt erhaltene noch keinesweges das grössten Umfanges mit 125 : 194 ½; der Cosmas-Damian-Altar hat 151 : 240 cm. ! In allen seinen Arbeiten führt er Architekturteile wie Schmuckwerk in Braun auf Gold mit der Feder gezeichnet aus. Das zeigt den Architekten Blondeel im gleichen Fache geschäftig wie Bos, Coecke, Cornelis Floris, Vredeman: als Ornamentiker. An anderer Stelle werden wir ihm wieder begegnen als Baumeister und als schöpferischem Entwerfer des seinerzeit weltberühmten Schornsteinmantels im Saale des „Freien“ zu Brügge.

24. *Nachahmung reicher einströmender Schmuckmeistermotive: Bilder in Doornik und New-York (Coecke?)*

Die oben getroffene Bestimmung des Charakters der Brügger Werke mag Hymans dazu veranlasst haben ein Werk, das — ohne Künstlerinschrift — in der Kathedrale von Tournai bewahrt wird, Blondeel ab- und Coecke zuzuerkennen, wohl weil von diesem feststeht, dass er erstmals (1539) Sebastiano Serlios Architekturbuch den Niederländern vermittelte und es mit Holzschnitten ausstattete. Man dürfte von ihm sorgfältigeres Durchbilden der einschlägigen Bildteile, gewissenhafteres „Austeilen“ antikischer Ordnungen, sinngemässes Verteilen und Einordnen des Schmuckes erwarten.

Und jenes Marienbild in Tournai zeigt in der Tat eine gewisse Strenge architektonischer Fassung: Eine begreifbare Zurichtung wird entwickelt, es könnte eine Orgelbühne oder ein Lettner oder auch ein zweigeschossiger Triumphbogen sein, unten ein breiter Durchlass, oben drei gruppierte Bögen, von denen der mittlere, grössere stark vortritt, die seitlichen, kleineren entsprechend vom vorderen Gebälkrande zurückdrängend und perspektivisch herabsetzend. Alle drei Öffnungen sind von merkwürdig behandelten Säulenpaaren gerahmt, die untere weite von Paaren kannellierter Doppelpilaster, durch deren Gestäbe hier eine Dryas, dort ein greiser Mann — die Wurzelfüsse sind bei ihm verdeckt durch die Verkündigungsmadonna, während die sich begegnenden Frauen mehr seitlich gedrängt sind — mit den Armen durchgreift — ein echtes Floris-Vredemanmotiv. Oben unter dem Mittelbogen sitzt Maria mit dem lachend und zugleich segnend vom Schosse der Mutter wegstrebenden Christusknaben, in dieser Formulierung dem Münchner Madonnenbildchen Gossaerts nächstverwandt. Kräftig-muntere Flügelknäblein umspielen ihre Kniee auf dem breiten Gesimse, das doppelt gebrochen vorkragt über einer riesigen Konsole mit Zapfenendigung, so den Schemel ihrer Füsse hergebend — Erinnerung an das Bild in S. Salvator in Brügge. In die Seitenbögen sind

in Form von Gemälden zwei weitere Freuden der Maria eingelassen: Christi Erscheinung und Pfingsten — wir denken an die Wiederholung von Leonardos Abendmahle in Ponte Capriasca oder das Abendmahl Cosimo Rossellis in der Sixtina. Unten wird der Durchblick in eine tiefe Ruinenlandschaft mit der Anbetung der drei Könige vom Zapfen der Konsole oben überschritten; eine Landschaft, die um so lachender erscheint, als vorne der breite Schatten unter dem Bogen lagert. Trotzdem also alles angelegt ist auf den Augenschein schwerer körperhafter Gegenwärtigkeit und Massenwertung, glaubt man doch auch unten in ein eingespanntes Gemälde hineinzuschauen, gar im Verhältnisse zu den beiden erwähnten Gruppen vor den Pfeilern, die ganz eindeutig bildhauerisch durchgearbeitet sind. Ebenso ist die Madonnengruppe auf dem Faltthron als vollrunde Bildhauerei hingesetzt, welchen Eindruck die gotisierende Konsole noch verstärkt. Es ist ein Wechselspiel künstlerischen Formdenkens wie zwischen Giovannis della Robbia völlig farbiger Plastik und Albertinellis Gemälde. Für uns ist es aber von wesentlicherer Bedeutung auch hier wieder die grossangelegte Architektur des Baumeisters Blondeel(?) als ein pomphaftes Rahmenwerk entlarvt zu haben, nicht als zum Bilde zugehöriges Gehäuse der Vorgänge, nicht einmal als Thron der Madonna. Das Gleiche gilt von dem Bilde der schmerzreichen Mutter in der Sammlung Ehrlich in New-York, in dem die Rahmeneinzelheiten bei viel stärkerem gotischem Einschlage doch die nächste Verwandtschaft mit dem Georgsbilde Blondeels, in der Mutter selbst aber weit dringlicher an Isenbrandts gleichen Gegenstand gemahnt, an dessen Madonnensitze wir wiederum die Güte der architektonischen Auffassung hervorheben mussten.

Hingegen ist jenes nicht gültig für das Bild des Kunstgewerbemuseums, jetzt Kais.-Friedr.-Mus. Berlin (Inv. Nr. II. 206; 1569). Hier ist ein Gehäuse errichtet, wie von Isenbrant in der Szene des zwölfjährigen im Tempel auf dem eben erinnerten Bilde der Schmerzen. Der Hochsitz ist ebenso verwachsen mit der flachgedeckten Säulengloggia wie dort, aber jedes einzelne Glied steht gleichsam auf Stelzen: der Marienthron wie in Blondeels Lucasgildenbilde in Brügge auf einem niedrigen Torbogen, die begleitenden männlichen Heiligen haben Konsolen und die vordersten Säulenstühle irgendwelche Untersätze, die aus unbekannter Tiefe aufragen. Sicher sind beide Bilder nicht von dem Hennegauer.

25. *Grossräumige und perspektivische Festigung: Meister der hl. Abendmahle (Coecke?)*

In den zwei Arbeiten, die Fierens-Gevaert (1908, vol. IV; ebenso noch 1923) vom Meister der hl. Abendmahle zeigt, bringt allem diesem gegenüber der unbekannte Meister ein so einfaches und grossräumiges Gemach für das Abendmahl in Brüssel (Mus.

Nr. 107), einen so symmetrisch übersichtlichen und stattlichen Tempelvorraum für die Entsühnung der Ehebrecherin in Gent (Mus.) zustande, dass der Herausgeber sich lebhaft angetrieben fühlt, mit jenem Übernamen Pieter Coecke van Aelst nun wirklich zu identifizieren, worauf Friedländer nicht recht eingehen mag; und das erscheint vor den Tafelbildern wenigstens beherzigenswert. Der Abendmahlsraum ist noch sicherer angelegt, ebenfalls streng symmetrisch in sich, während die Bildfläche links Ausblick in Nebengasse bietet. Der einzige Schmuck der hohen

Wand rückwärts zuseiten eines hohen Bogenfensters in der Axe ist eine Eintiefung mit zwei riesigen skulptierten Rundplatten übereinander. Im Tempel ist das rein perspektivische Sichzurechtfinden des Auges schwieriger als in den baukünstlerischen Dispositionen: die kurze Reihe von drei enggestellten Säulen jederseits des Hauptportales nach der Tiefe hin, d.h. auf den Beschauer zu, vor denen ein weiter Bewegungsraum für die sich abwendenden Pharisäer bleibt; die steilen Dreieckgiebel — Haus der Margarete von Österreich, Mecheln; Heidelberger Schloss; Heldburg — über den Seitentüren. Leiden auch die Figuren in Typik und Gebahren manche Beziehung zum Meister der Grootteschen Anbetung, so ist doch mit diesen architektonischen Einsichten eine Abklärung eingetreten, die das Loskommen aus dem gebrochenen Wesen von Menschen und Haus bedeutet, vom romantisch-historischen Suchen in den Fernen des nur gerüchtweis bekannten Orients zur Einkehr bei sich, bei Bauvernunft, Zweck- und Regelmäßigkeit, die klärend und beruhigend auch auf die Gestaltung von Bewohner und Betrachter wirken müssen.



Abb. 23. Mstr. d. hl. Abendmahle, Abendmahl/Brüssel, Mus. 107
Phot. Demeter, Brüssel



Abb. 24. Mstr. d. hl. Abendmahle, (Pieter Coecke?) Entsühnung der Ehebrecherin/Gent, Mus.
Ville de Gand

Das beides steht noch nebeneinander in einer Stichfolge eines Sammelbandes der Göttinger Universitätsbibliothek, enthaltend Blätterhefte von Frans de Vriendt, von Cornelis de Vriendt, Pieter Coecke(?), in der Ruinenstücke wechseln mit einfach bürgerlichen Bauphantasien für Bürger- und Landmannswohnungen. Das hat sich rein geschieden bei Vredeman de Vries, der nicht phantastischer für den Stich erfindet als Bramante(?) und Serlio. In den südlichen Landes-

teilen lebte eben trotz Coecke und Vriendt und sogar bei dem ersten selbst ein anderer sprudelnder Geist auch in den Italienfahrern; Hans Vredeman de Vries gab seinen reich strömenden Bauphantasien breiter gelagerte, schwerere Massenzüge.

26. *Kleine vielgliedrige Aufbauten in Holz- und Bronzeformen: Glasfenster von Bergen (Mons), Lüttich, Antwerpen*

Besonders belangreich für unsern Untersuchungsplan sind solche Versuche die erweiterte Form zuerst und dann die grosse Anordnung zu finden. Wir verfolgten sie vorher auf den Flächen von geringerem Ausmasse, den Altären, und beobachteten die Künstler, genannte und ungenannte, wie sie das entwickelten. Die stärkste Bestätigung dürfen wir für das bisher inducierte Ergebnis aus dem Heranziehen der Kirchenfenster erwarten. Graul teilt Beispiele von Mons (Ste. Waudru, Querschiff; 1524), Lüttich (St. Jacques, Hoornfenster; 1529 — St. Martin, Egmontfenster; um 1527; — St. Paul, Pauli Bekehrung; 1530) mit. Ältere Gläser — zwischen 1511 und 24 — zeigen nur umstilisiertes Masswerk — Stabwerk ist man ernstlich versucht zu sagen: Denn das Umformen der gotischen Stäbe wird nicht durchgeführt bis in die Erscheinung von Kandelabersäulen. Was da die grösseren Abschnitte seitlich einfasst, gleicht wirklich eher überlang ausgezogenen elfenbeinernen Abtsstäben; in die daraufgesetzten flauen Rundbogen springen noch gotische Nasen ein. Im Querschiffenster von 1524 zu Mons (Bergen) sind die Abschlüsse zu gedrückten Rundbögen geworden, die Nasen zu kriechendem Rollwerk. Die Stützen — im Mittelfelde wenigstens — haben annähernd die Form von organisierten Pfeilern angenommen und — der Flächenrahmen hat sich zum räumlichen Baldachine ausgewachsen, der einen vielgliedrigen Aufsatz von der Art romanischer Vierungstürme tragen kann,

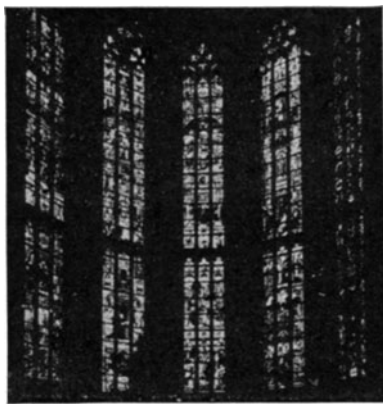


Abb. 25. Gemalte Fenster/Lüttich, St. Martin, Chor
Phot. Horst

wie sie häufiger in der Buchmalerei vorkommen. An der Analyse der Chorfenster von St. Jakob in Lüttich muss die Feder verzweifeln; sie kann auch daran vorübergehen, da es sich wohl eigentlich mehr um Rahmen als um räumlich genommene Träger solcher über die Massen üppiger Bekrönungen handelt. Auch in St. Paul in zwei Fällen ist die Durchführung ähnlich angefasst (1530). Ideen der Holz- und Bronzebildnerei schiessen wirr durcheinander. Einmal ist es gerades Gebälk, das über Bögen unbestimmbarer Zeichnung lagert; der Innenraum, in dem die Bruderschaft vor dem Altar kniet, ist dem Grundrisse nach nicht zu

erkennen. Aber oben darüber stehen in eigener Loggia Propheten. Ein Volutengiebel schliesst den Aufsatz. Das andre Mal überschneiden Rundbogenpaare, die in der Mitte freischwebend im Zapfen endigen — also gotische Formbildung (z.B. St. Stephan, Mainz) — das schwache Gebälk, an dem Rundbalkone als Standort für Propheten ausspringen (vgl. spätgotische Rathäuser Hessens und Calkars). Wenn irgendwo, so wird hier die Herkunft solcher Einfassungen von dem Gehäuse des Schnitzaltares begreiflich. Dem entspricht auch hier von sechs Aufsätzen teils die Rundnische mit Kandelaber statt Fiale und anstelle der Laubgehänge in der toskanischen Vorbildform Voluten, teils der Giebelschluss des Hauses. Im Hoornfenster sind die raumdeutenden Beiträge sehr gering; anders in dem Egmontfenster von St. Martin: Da sieht man einen Baldachinsitz — für wen? — unter einer Kuppel auf vier Pfeilern errichtet, diese aber an der Stirnseite mit Kandelabersäulen willkürlichster Zusammensetzung maskiert; oberitalienisches Beiwerk, immer wieder aus den Schatzkammern des Silberschmiedes, überwiegt (Certosa di Pavia, Schauseitenfenster; Como, Dom, Porta della rana); der Altar, vor dem der Stifter so kniet, dass seine feine Gestalt vor die Mitte des einfarbigen Baldachinrückens kommt, steht in dem linken Bogen. Zweifellos sind hier schon dunkel vorgeahnt die hohen, leichten Gebilde in den Scheibenrissen Barends van Orley für Ste. Gudula in Brüssel.



Abb. 26. Egmontfenster/Lüttich, St. Martin, Chor

Phot. kunstgesch. Sem., Marburg nach Clemen

Das Johannesfenster im südlichen Seitenschiffe von Onze lieve Vrouw zu Antwerpen stammt nach de Bosschere aus dem 15. Jhdte. und wäre im Beginne des 16. („vers 1536?“) ausgebessert und an die jetzige Stelle versetzt worden. Das würde sich gerade auf die unsrer Beobachtung unterliegenden Bestände, die grossteilige Architektur, beziehen müssen, deren Einzelheiten aus dem Schosse des Antwerpener Manierismus gerade des ersten Drittels im neuen Jahrhunderte entsprossen, aber nach dem Formgefühle der nordniederländischen gleichstrebenden für schwere Breite umgebildet sind. Eine dreiteilige Raumtiefe ist je mit Teppichen abgeschränkt, vor denen inmitten die Titelheiligen auf gotisch geschweiftem Untersatze, zuseiten auf Stufen die Patrone der Stifter stehen, jenen zugekehrt, während die Gewölbejoche gleich denen eines Umgan-

ges schräg nach aussen sich öffnen. Über die beiden Mittelfelder des Fensters hin ist eine centralperspektivisch berechnete Architektur geführt, bestehend rückwärts aus einem Kuppelbaue, verstrebt durch Nebenräume und Muschelnische und mit offener Brüstung auf dem Gesimse des unteren Kuppelringes (vgl. Jan van Scorel) und vorwärts aus einem ganz unklaren Raumgehalte — quadratisches Kreuzrippengewölbe mit Rundöffnungen — in den vier Kappen? Diese „hybride“ Bildung ist es, die unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt und, zusammengebracht mit jener Kuppelanlage, wie sie der Nordniederländer vorbildet, einen leisen Zweifel an solchem „Eklektizismus“ im beginnenden 16. Jhdt. aufkommen lässt.

ZWEITER ABSCHNITT

TYPOLOGIE DES ERFASSENS GROSSGLIEDRIGEN AUFBAUES UND GESAMTANLAGE

Dem Brüsseler Schulhaupte in der aufgehenden neuen Zeit, das Coeckes Lehrer war, müssen wir uns jetzt zuwenden, und dem Lütticher Lambert Lombard, deren beider Namen weithin Klang hatten und die zu den Grossen der Zeit berufen waren. Auch des mehr bürgerlich zurückstehenden Meisters des Todes der Maria muss kurz gedacht werden, der seine Sterbezimmer so reich zu staffieren liebt wie die Anbetungen der Könige. Von da wird ein kurzer Blick auf Jan und Pieter van Coninxloo, Vermeyen, Pieter Pourbus, ja Frans Francken unvermeidlich angeregt werden. Das aber sind Grossmeister, nicht der Bildmasse, noch der Umfänge des bestimmbaren Gesamtwerkes wegen, sondern um der Einsicht willen, die sie entwickeln vom Zusammengehören grosser Gestalten, grosser Formen im Schmucke, grosser Glieder im Aufbaue, Entlastung vom Zuviel und Klarheit des Raumgehaltes. Die Wandlung im Programme des Glasfenstermalers von jenem oben besprochenen zum neuzeitlichen Typus in ganzer Folgerichtigkeit wird das Verstehen uns erleichtern.

Nachdem man einmal die mittelalterliche Gewöhnung, das Kirchenfenster als Teppich ohne oder mit eingewirkten Bildern — nach Art der Handschriftenbilder: illustrativ — zu behandeln, abgelegt hatte, musste eigentlich die bereits in der Spätgotik aufgekommene Anschauung von der Berechtigung die Wandöffnung ebenso wie die zwischenliegende Mauerfläche mit Gestäbe, Brüstungen und eingeschalteten Figuren zwischen Sockeln und Baldachinen zu überziehen — Schmuckarchitektur — weiter ausgebildet werden: Breiteres Zusammennehmen der Fläche führt dann zum Entwerfen der

Grossarchitekturen. Möchte die Natur des Stoffes noch so dringlich das vielfache Unterteilen der Tafel erheischen, die Seherfahrungen der eben vergangenen Zeit forderten zu einfach grossliniierten Fassungen heraus. Dem Sinne des Fensters als Lichteinlasses kommt das entgegen, die Bauten im antikischen Charakter begünstigen aufs gewisseste die Verrechnung des letztgenannten Momentes, vorab Pfeiler- und Säulenhalle und Triumphbogen.

1. Vereinfachung des Rahmens, Triumphbogen: Coecke (*Glasfenster*)

Wir setzen mit Barend ein, um die verwandten Züge zu entdecken, die ihn mit seinem Schüler Coecke verbinden. Coecke lässt in der Tat in seinen Scheibentwürfen das eifrigste Bestreben erkennen reinliche Architektur durchzuführen. Auf einem der beiden Kartons in der Petersburger Eremitage kniet ein Geistlicher, angewiesen von seinem Schutzheiligen, Antonius von Padua, vor der erscheinenden Madonna unter einem Pfeilerbaldachin mit leichten hohen Rundbögen und gut gezeichnetem Gebälke, aber auf dreiseitigem Grundrisse. Über der Kuppelwölbung steigt die feinsäulige Laterne empor. Die Bogenzwickel zuseiten der an den Ecken frontal vorgesetzten Säulen unten füllen schwebende Engel, wie das bei Sansovino und Palladio in Venedig und Vicenza Gebrauch ist. (dat. 1548). Die göttlichen Personen erscheinen in Mandorla, die Mutter im Schossabschnitte und auf der Mondsichel der Immaculata(!); die Madonna Alba scheint inspiriert zu haben. Das geht ganz in den Brüsseler Kreis ein, in dem der Künstler damals lebte. Johann III. von Portugal hingegen lebt seiner Andacht unter einem regelrecht eintorigen Triumphbogen. Die Zutaten seiner und der niederländischen typischen Verzierungskunst sind sparsam eingesetzt.

2. Triumphbogen und Grotteskenverzierung: van Orley und Coxeyen

Die Zeichner der motivisch nahestehenden Glasfenster im Querschiffe von Ste.



Abb. 27. Pieter Coecke, Fensterkarton/
Petersburg, Eremitage

Phot. Hachette, Paris

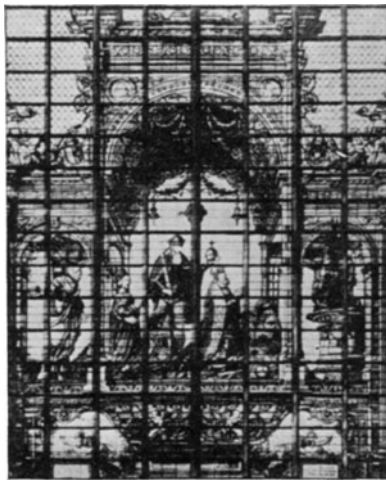


Abb. 28. Barend van Orley, Fenster Carls V./Brüssel, Ste. Gudula, Querh.
 Phot. kunstgesch. Sem. Marberg, n. Clemen

Gudula in Brüssel — Fenster Carls V. (1537), Ludwigs II. (1538); Franz' I. (1540) — Barend van Orley des ersten und zweiten, ein anderer des dritten — haben, was das bauliche Schema anbelangt, zwar das reinere Motiv des Triumphbogens gewählt, da sie ganz renaissancegerecht die gotische Grundform der dreiteiligen Anlage in einheitliche breite Flächen zu fassen bedacht waren. Dagegen konnten sie sich nicht dahin einschränken, dem Architektenstücke allein das Wort zu lassen, wie es Coecke tat; mit reichstem Schmucke ist der Oberteil des unteren Geschosses, wie noch willkürlicher der Abschluss des Obergadens überschüttet. Immerhin beschreiten auch sie den von Coecke mit dem Werkzeuge aus dem Studium Serlios und Vitruvs neugebrochenen Weg südländischer, schroff durch-

greifender Nacharbeit nach der Antike.

3. *Grösse der Anlage durchkreuzt von antwerpenschem Schulgute: D. u. W. Crabeth, van Noort, Thibaut*

Des sind gültige Zeugnisse die Fenster, die Dirk (gest. 1571) und Wouter Crabeth (gest. 1590), Lambert van Noort von Amersfoort und Willem Thibaut von Haarlem von 1556 an für die St. Janskerk in Gouda entwarfen: Johannes vor Herodes anklagend (1556, Lambert van Noort); Philippus zur Taufe des Mohren berufen (1559, D. Crabeth), Salomos Tempelweihe (1557, D. Crabeth) mit Abendmahl; Königin von Saba vor Salomon (1561, W. Crabeth); Opfer des Zacharias (1562, Lamb. van Noort); Fusswaschung der Apostel (1562, W. Crabeth); Geburt Johannes d. T. (1562, L. v. Noort); Christi Geburt (1564, W. Crabeth); Vertreibung Heliadors (1566, W. Crabeth); Tempelreinigung (1567, D. Crabeth); Jesus im Tempel (1570, Lamb. v. Noort); Enthauptung Johannes' (1570, Thibaut).

Da kniet in einer zentralperspektivisch angeordneten Halle in den Raumformen der Brescianer Sta. Maria de' Miracoli ein Geistlicher, von Johannes dem Täufer und Katharina von Alexandrien Maria(?) dargestellt; die Einzelformen sind dorisch trocken; viel einfacher als dort. Wie stattlich wölbt sich doch die Halle und der eingesprengte Bogen auf den beiderseits ins Quadrat gestellten Säulen. Dieses Bild nimmt nur die Hälfte der Höhe des Fensters ein. In der oberen Abteilung, nach deren Inhalt das Fen-

ster bezeichnet wurde, öffnet sich schräg in die Tiefe ein doch wieder unklares Raumschiebe und gewährt Ausblick auf einen echt venezianischen Glockenturm neben einer Rundkuppel, die leider von einem der Teilungsstäbe überschritten wird; die übrige Architektur hat nahe Ähnlichkeit mit dem Systeme palladianischer Kircheninnern. Soviel unter und hinter der das Opfertier verzehrend hereinbrechenden Himmelserscheinung vom Tempel zu sehen übrig bleibt, ist seine weite hohe Wölbung vom vorgekröpften Gebälke ähnlich gestellter Säulenpaare getragen wie dort das Stiftergehäuse; Salomo kniet in einer Art von hereingerückter Loge mit richtig gezeichneter Balusterbrüstung und — darauf stehenden spiralig geringelten Säulen, deren unteres Drittel mit Hermen verziert ist. Im unteren Abschnitte des Fensters sitzt Christus mit den Jüngern um den quergestellten Tisch; hinter ihm stützen schlanke kannellierte Pfeiler toscanischer Ordnung das Gebälk mit Triglyphen-Metopenfries; dazwischen öffnen sich schmale Bögen, deren Schlusssteine mit Sphinxmasken bis ans Gebälk aufragen, zu einem schmalen Raumstreifen; jenseits dieses wird noch die Aussenwand mit Tabernakelfenstern sichtbar. Dasselbe halbe Geschick wie in der Zeichnung der Sitzhaltung der Gestalten des altväterisch an Christi Brust ruhenden Johannes, der knieenden Fürstlichkeiten waltet auch in der Anordnung der baulichen Einzelglieder — das Gebälk ist eher eine starke Bohle. Die Verhältnisse, die hier und vorher zwischen seiner Höhe und der Gestaltengrösse gewählt wurden, kann man auch als normale ansprechen. Der Raumverhalt dagegen ist einfach und übersichtlich, was nach all unsren Erfahrungen bis hierher besonders angemerkt zu werden verdient.

Hingegen nehmen nun die Architekturen der Philippustaufe (1559) Höhenmasse an, dass das Verhältnis zu den Gestalten ein ganz verändertes wird. Man fühlt sich schon an die bei Fra Carnevale — oder sollten die Gemälde in Rom doch von de Lauranna sein? — oder in den Bühnenprospekten von Giuseppe Bibiena, Marieschi, Bigari und den Goudaer Fenstern der späteren Reihe (2. Hälfte 17. Jhdts.) waltenden gemahnt; in wirklicher Bauausführung stellen sie sich etwa in den Lauben am Hauptplatze von Carpi dar. Im Fenster von 1559 überschneidet sich noch die querdurchziehende riesige Bogenstellung aus leichten Gliedern in lombardisch-bolognesischer Mischung mit einem zweiten nach der Tiefe fluchtenden Architekturfragmente.

Von der überhohen Überwölbung der Vorhalle, unter der der Thronbaldachin Salomos für den Empfang der Königin von Saba aufgeschlagen ist, steht ein Bogen streng axial im Bilde, ungeheuerliche Kämpfer sind noch auf die hohen Säulen gesetzt — Formen, wie sie etwa in florentinischen Palazzohöfen vorkommen. Der Palast selbst öffnet

sich in mehreren Säulenstellungen unter geradem Gebälke nach dem Platze zu, auf dem rückwärts ein Rundbaunach Bramantes Tempietto den Tiefenblick auf Prunkbauten teilt.

Im Sockelstreifen kniet eine Äbtissin am Betpulte unter dem Schutze des Engels Gabriel vor einer Wand, die von Karyatiden eingeteilt wird; in den Feldern sind Inschrifttafeln in Rahmen nach der Vredeman-Invention eingelassen.

Was hier Wouter Crabeth an römischen — eignen? — Erfahrungen mit Studien aus den Vredemanheften verbindet, wird durch das Fenster Lamberts mit dem gleichen Datum weit in Schatten gestellt. Das Opfer Zacharias' versetzt er in einen Kirchenraum voll feierlicher Grösse, der viel Verwandtes haben dürfte mit den Langhausideen, die Fra Giocondo und Rafael und Peruzzi aus Bramantes Petersgrundrisse entwickelten, von denen nur der Peruzzis im Dome von Carpi zur Ausführung kam; er geht schräg ins Bild hinein. Aber es kommt ein zweiter Bildgedanke hinzu: in den beiden sichtbaren Jochen zwischen breitesten Gurten steigen kurze Zwickeldreiecke zu einem unteren Tambourringe an, über diesem öffnet sich sofort das Gewölbe, von Brüstung umringt. Da spielen die Anschauungen zahlreicher Blätter Vredemans, ja der Antwerpener Maler hinein. Und angesichts dieser hochrenaissancemässigen Heroisierung des dort so neben-sächlichen Gedankens dürfen wir wohl auf seine Quelle in Mantegnas Camera degli sposi und ihre Vereinigung mit Albertis Wölbung von S. Andrea, beide in Mantua, hinweisen. Es soll aber auch nicht verschwiegen werden, dass gerade dem Glasmaler solche Hypaethralöffnungen mit dem schimmernden Himmelsblau darin recht anmutend in ihren Grosskompositionen erscheinen mochten. Jedenfalls rückt diese Komposition — und nicht nur ihres baukünstlerischen Gehäuses wegen — Lambert van Noort aus Amersfoort in die vorderste Reihe der niederländischen Hochrenaissancemeister, der Romanisten, und neben Maarten van Heemskerck, Lambert Lombard, Otho van Veen, den Lehrer des Rubens.

In Lamberts Schöpfung des nächsten Jahres, deren einer Stifter vor der Jungfrau, deren anderer Stifter in Gruppe vor der hl. Agnes in einem Sockelstreif knieen, wird als Geburtsstube des Täuflers der Ausschnitt einer Baulichkeit hingestellt, die bis in Einzelheiten hinein den Vergleich mit dem Versammlungsort der Philosophen in der Schule von Athen aufdrängt. Jedoch das bleibt nur ein schwacher Abglanz des vorigen, auch in der Zeichnung und Einordnung der Gestalten. Konnte er sich dort begeistert der Herausforderung der grössten Flächeneinheit stellen, so schränkte offenbar hier die selbstgefällige Forderung der Stifter wesentliche Bestandteile ab; er half sich, indem er stärker in die Tiefe baute und die Massstäbe schneller verminderte.

Als er das letzte Mal (1570) über Auftrag eines Prälaten — unter dem Schutze des Petrus — für die Goudaer Kirche zu schaffen hatte, musste er zwar wieder ein reichliches Sockelstück für dessen Andacht vor der Madonna hergeben. Aber wie aus Rache bringt er diese priesterliche Selbstdarstellung in Sotterraneen unter, in deren schweren und niedrigen Rusticawölbungen nächtliches Dunkel waltet. Darüber weitet sich dann um so heiterer luft- und lichtdurchflossener Tempel um den Zwölfjährigen und die Schriftgelehrten, deren Gruppen mit Anklängen an die Schule von Athen und Heliodorvertreibung in den Stanzen durchsetzt sind. Die stützenden Glieder ähneln am stärksten wieder denen des ersten Fensters (1556), die jeweils quadratischen Joche steigen aber hier in eigenartigster Abwandlung als quadratische Schächte zwischen den kassettierten, breiten Halbkreisgurten auf, bis zum Abschlusse über deren Laibungsschlussstein, gerahmt von einem Triglyphenfries; auf diesem schliesslich hegt die Brüstung die Öffnung in der Dachterrasse ein.

Alles das, selbst die Philippuskulisse des Bruders überbietet Wouter Crabeth in der Architekturentfaltung um die Vertreibung des Heliodor: er überträgt das eben Gesehene ins Zweigeschossige, wobei schon für den Untergaden das früher an italienischen Beispielen des späteren 17. Jhdts. erhärtete gilt. Dirk bringt in seinem Werke des folgenden Jahres eine gestühlte Ordnung von Säulen, die in der Axe eine kassettierte Tonne, in den Seitenschiffen flache Decken trägt; gemeint ist offenbar in beiden Fällen das Erinnerungsbild einer Forumsbasilika, wie man sie sich damals so prunkvoll wie nur möglich wiederherstellte.

Es ist, als ob die beiden Crabeth sich in diese „architektonische Haltung“ hineingesteigert hätten, in scharfem Wettbewerbe mit dem Meister von auswärts, während dieser einmal sich anglich, aber bei weitem stetiger entwickelnd und baulich fester gründend. Derlei Studienfrüchte von der Südlandsreise auf Glasfenstern der nordniederländischen Stadt anzutreffen muss zum Nachdenken reizen. Das Streben nach Reinheit gerade im architektonischen Beiwerke und das geschilderte Gelingen besonders im Verhältnisse zu den Leistungen im Gestaltenfache und im Vergleiche mit dem, was Blondeel, der Baumeister, diesem Stoffe abgewann, und die Glasmaler für Ste. Gudula im Auftrage von Kaiser, Königen und Fürsten: die offenbare vorzügliche Lust an diesem Teile der Zeichnung lässt uns bedacht sein auf das Auffinden des Stammvaters solcher unterschiedlichen Leistungen. Wenigstens als Berater möchte ich Maarten van Heemskerck im nahen Utrecht und dem wenig entfernten Haarlem vorschlagen, Berater nicht sowohl mündlich, als durch den Schatz seiner Studienzeichnungen und die Lehren, die er im Atelier ausstreute.

In andren Stücken der Reihe: Dirks erstem 1556, Wouters zwei Fenstern von 1562 und nun gar dem von 1564, gebärden sie sich so auffällig flandrisch, dass man Lehre und längeren Verbleib dort für beide annehmen möchte. Es könnte geradezu wundernehmen, dass das zuletzt genannte nicht auch einmal mit dem Namen „Herri met de Bles“ zusammengebracht worden ist; soviel von diesem Schulgute ist dahineingewirkt — auch die Rundöffnung in der Gurtwölbung. Einzig das Ruinenwerk ist in einen Strassenzug aus der Landschaft übertragen, und die Gestalten sind einfach in antike Gewandung gesteckt. Damit ist der romantische Ruinenzauber gebrochen. Das Eliasopfer ist im Hintergrunde mit geballten phantastischen Architekturen besetzt, für die der Leitfaden noch nicht gefunden ist. Der Predigt Christi stellt Dirk gar einen von gemauerten hohen Wohnbauten umgebenen kleinen Platz inmitten einer Stadt als Kulisse, eine Zurüstung, wie sie sonst Jan Sanders und vor ihm Hieronymus Bosch van Aken und Jan van Eyk wagten. Die Zufälligkeit ihres Ausschnittes unterstützt so sehr die Wahrhaftigkeit der Gegenwart des Vorganges wie dieses unbedenkliche Vergrössern aus dem Massstabe des „intimen Sehens“ verblüfft.

Schliesslich in der Stiftung des B. (Baptist?) Henik van Zwolle — Haerlem (1570, W. Thibaut) wird die wagrechte Zweiteilung nur insofern beibehalten, als der Genannte mit seinem Patron Johannes d. T. auf dem Erdreich unten kniet, während die Enthauptung auf hohem Sockel vor einer guten toscanischen Tempelhalle, die zum gequaderten Gerichtsgebäude Einlass gibt, exekutiert wird. Hinten und im obersten Drittel ist die Königstafel unter einer rechten Familienloggia in Sansovinoformen und -massen gerichtet, sodass Salome ihren schwerschwingenden Tanz auf hoher Terrasse, zu der die Diener des Mahles auf Rampentreppen emporsteigen, ausführt. Ganz hinten zeigt ein Obelisk, das beliebte Ausstattungsstück bei Carpaccio wie Paolo Veronese, an, wie hoch das dort ist. Die Gestalten sind Lehngut von Maarten van Heemskerck in seiner etwas verquollenen Giulio-Romano-Typik. Auch dieses späteste Stück der älteren Reihe von Gouda gehört seiner Gesichtsbildung, Gliederbewegung und Architektur nach in den südniederländischen Kreis und zwar weist das letzte Element diesmal eher nach Brabant, genauer in die Umgebung des Barend van Orley.

4. *Antiquarische Studien, gefestigte Renaissancegesinnung: Aertsen (Digman)*

Dagegen geben die drei Fenster der Liebfrauenkapelle in der heutigen Oude Kerk von Amsterdam, die 1555, also ein Jahr vor den frühesten Stiftungen nach Gouda, von Pieter Aertsen (1508-75) in seiner Vaterstadt geliefert wurden — der neueste Ortsführer nennt einen Maler Digman und unterdrückt den Namen des berühmten Meisters —

Zeugnis von einem antiquarischen Studium und einer gefestigten Renaissancegesinnung, die noch erheblich sicherer und kompositorisch bedachter sich auswirken, als in Lambert van Noorts (1520-71), und es schwer glaubhaft erscheinen lässt, dass der Nordniederländer nicht mit eignen Sinnen Wirkung und Möglichkeiten der Komposition nach den Gesetzen der neuesten Ermächtigung in Italien aufgenommen haben sollte.

So grossinnig führt er besonders in dem östlichsten der nördlichen Längswand die axial angelegte Mitteltonne über dem sorgfältig durchgearbeiteten Gebälk der bodenständigen korinthischen Säulenreihe durch; rundet er zwischen den starken Gurtbögen den kassettierten Leib des Gewölbes; führt er scharfkantige Verkröpfung aus, wo eine Reihe von drei Säulen

vortritt zum Absetzen des axialen Raumzuges gegen etwa eine Querlage. Hier rückt er dann allerdings verbindungslos die gegiebelte Tür mit Rundbogenrahmen zwischen Pfeilern etwas nach rechts aus der Axe, wohl um sie nicht vom mittelsten Teilungsposten des Fensters zu stark beeinträchtigen zu lassen; der linke Basiswinkel des Dreieckgiebels wird noch in der linken Hälfte sichtbar. Zum Ausgleich stellt er dann

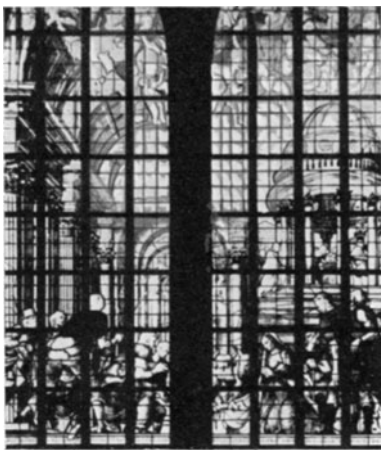


Abb. 30. Pieter Aertsen, Hirtenanbetung/
Amsterdam, Marienkapelle, Oude Kerk
Phot. Horst

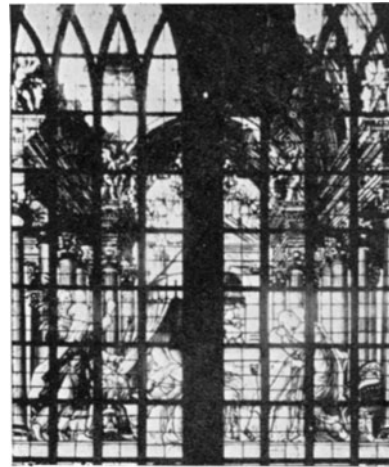


Abb. 29. Pieter Aertsen, Verkündigung,
Heimsuchung/Amsterdam, Oude Kerk
Phot. Horst

dort einen Betthimmel auf, der denen gleicht, wie sie Filippo Lippi und Pinturicchio gerne orientalischen Fürstenthronen geben (Wandbilder aus der Johannes-Ev.-Legende, Sta. Croce, Florenz; App. Borgia, Vatican, Rom). Es beunruhigt wohl den in der Architekturumgebung so genauen Zeichner nicht weiter, dass er in dieses wohlabgewogene Gehäuse rechts von der gegebenen gotischen Teilung die Begegnung Marias und Elisabeths, links aber die Verkündigung an die erste einsetzen muss, und wirklich: es stört auch den Betrachter kaum bei der Weite der Flächenausmasse und der glänzenden Verhältnissetzung zwischen Gruppen und Raumhöhe und -weite. Die ähnlich klar gedachte Tonnenwölbung von besonders energischer

Tiefenbewegung des nächsten (westl.) Fensters wird von eng gestellten Pfeilern gestützt. Aber sie erhält rechts eine weite Ausbuchtung, um über sehr hohem Sockel ein Tabernakel in Form des Bramante-Tempietto aufnehmen zu können. Dahinein wird die Darstellung im Tempel verlegt, da hier sich die Hirtenverehrung vor dem Neugeborenen in vielgliedriger gut gestellter, d.h. symmetrisch ausgewogener Gruppe untief über die ganze vorhandene Breite entwickelt. Das gibt eine fühlbarere Altertümelei als jenes schlichte Nebeneinander. Es ist die Macht des Architekturrahmens, der zusammenschliesst, und die den Beschauer erst allmählig darauf kommen lässt, wie wenig diese Gehäuse zu den beherbergten Ereignissen und zur biblischen Legende passen wollen. Es ist die höhere Wahrhaftigkeit rein formaler Bindung, weit abgewandt von dem, was die Antwerpener „Manieristen“ ersehen hatten; gereinigte Klarheit tritt an die Stelle romantisch geschichtlichen Zaubers. Kein einleuchtenderer Vergleich als zwischen der Hirtenanbetung in der Geburtsstunde in Gouda und Amsterdam, zumal Arbeitsweise, Masse und Stelle etwa die gleichen sind: das erste Fenster ist aus kleinfiguriger Tafel vergrössert — darf man sagen zur Grösse verzerrt? — das andre, und zwar frühere, wirklich gross abgefasst; das ist das einzige wirklichkeitsgetreue an dieser Komposition.

Und noch eines ist aus vorher gesagtem verbessernd hinzuzufügen. Der architektonische „Rahmen“ ist hier zur architektonischen Raumform geworden, nicht das geblieben, als was wir ihn bei Blondeel entlarvten; und so sind die Gruppen nicht nur darein gestellt sondern sie leben darin, in andrem Zeitmasse allerdings, in gefeilterer Einfachheit, ihrer wirklichen Grösse und Umfänglichkeit entsprechender wie der lautverschlingenden hallenden Raumweite. Hat dieses Geheimnis Lambert van Noort aus dem Schaffen des zwölf Jahre älteren Landsgenossen aufgesogen, oder beide aus der Orts- und Arbeitsgemeinschaft mit Cornelis und Frans de Vriendt, Pieter Coecke und Vredeman in Antwerpen, wo beide — von Aertsen sagt Riemsdijk: etwa 1535; van Noort von 1549 bis an sein Ende (1571) — Jahre ihres Lebens zubrachten? Pieters Glasfenster werden 1556 angebracht, Lamberts ein Jahr später; also wohl aus Antwerpen datiert sein; Vredemans grössere Raumkompositionen veröffentlicht der Stich viel später, Coeckes Übersetzerwerk bringt nur serliosche „Formensprache“, Floris im Stiche nur kleinere und kleinerformige Gebilde. Die Vorstellung drängt wieder zurück zu der beiden engerer Heimat, den Nachprüfenden eher als die Künstler selbst; und Maarten van Heemskerk, der Romanist, der die Antikenwirklichkeit so inbrünstig seinem Skizzenbuche einverleibte und zugleich sie so gewissenhaft studierte wie Rafael und Michelangelo, kommt uns wieder in den Sinn.

Im dritten von Aertsens Fenstern, an der östlichen schmalen Stirnseite der Kapelle geht der Marientod unter ähnlicher Anteilnahme der Jünger in ähnlich ausgelegter Innenräumlichkeit vor sich wie beim Antwerpener Meister, der nach diesem Vorwurfe seine Bezeichnung erhalten hat.

5. · *Nord- u. Südniederländer, besonders Antwerpen: die Goudaer und van Ort, Vellert*

Wir sehen aber doch an Maartens Beispiel, dass nicht aller Wege nach dem eigentlichen Südlande, als dem Lande der Auferstehung des klassischen Altertums, über die niederländischen Südstaaten liefen. Wohl aber gibt das Leben dieser beiden Nordniederländer laute Kunde davon, wie sehr die damals blühendste Handelsstadt von Westeuropa, Antwerpen zog und zog, selbst den Sitz von Fürstenhof und Regierung, Brüssel, in Schatten stellend. Auch Vredeman ging Amsterdam und Haarlem und Utrecht vorbei, um sich erst, nach kurzem Verweilen in Mecheln, in Antwerpen auf lange Zeit niederzulassen. Folgen wir ihnen, um aus der Nähe zuzusehen, was den Menschen jenes Landes die weite Fläche des Kirchenfensters — neben dem Wandteppich, der in Nordniederland noch ganz fehlte — für Gestaltungsanregungen bot.

Am stärksten schlingt die Verwandtschaft der Architekturkulisse ihr Band von den späteren Versuchen der Crabeths hinüber nach Antwerpen, zu dem Fenster der Anbetung der Könige in der Liebfrauenkirche (Marienkapelle), für welches Schoy die Jahreszahl 1536 und als Meister Arnold van Ort — sollte da nicht seine akustische Schreibung einen Familienzusammenhang verwischen? — angibt. Hier könnten sie sich die leichte Säulenstellung über schweren Pfeilerarkaturen abgesehen haben. Eigentümlich bleibt jedoch diesen Phantasien, dass der letzteren Ausstattung links und rechts bis in die Kapitelle hinein viel mehr romanische reichskulptierte Laibungswulste zu meinen scheint. Ob die beiden ungleichartigen Bestandteile zusammengesehen werden sollen aus einer Ruinenhaftigkeit oder selbständig nebeneinander und



Abb. 31. Arnold van Ort (?), Anbetung der Könige/Antwerpen, Kathedrale, Liebfrauenkapelle

Phot. Kunstgesch. Sem.,
Marberg, nach Clemen

ungebrochen, lässt sich nicht entscheiden, da breite Wolken mit jubelierenden Engeln darüberhängen. Dagegen steht eine Londoner Handzeichnung, die Beets dem von ihm so weit geförderten Dirk Vellert zuschreibt, den Architekturideen — -phantasien träfe wohl in beiden Fällen kaum mehr zu — des Lambert van Noort überaus nahe. Ich meine die, welche das Urteil Salomos in eine hohe, gewölbte Halle verlegt, und ich möchte sie als einen Scheibenriss ansprechen, eben wegen der Grösse der Masse wie der Komposition, die auf dem kleinen Blatt angenommen und durchgeführt ist. Die gegurtete Tonne ruht auf geradem, schwerem Gebälke, das über Pfeilern tief in den Raum hineinläuft; ab und an öffnen sich seitlich Stichkappen dem Lichte; in einem solchen Abschnitte erscheint wieder das Zenithlicht; hier und da überqueren Gebälke die breite Königshalle, am Ende so etwas wie ein zweibogiger Lettner. Vorn links ist der Hochsitz aufgeschlagen unter Rundbaldachin in der Höhe des Gebälkes, die langausgezogene Gruppe der neugierig teilnehmend Zuschauenden, an der rechten Pfeilerreihe entwickelt, ballt sich im Hintergrunde; die Mitte von Bildbreite und -tiefe etwa halten die beiden streitenden Mütter. Da Gruppenbildung wie Gewandung und Haltung der Einzelgestalten zwischen Filippino Lippi und Leonardo da Vinci schwanken, so drängt sich aufs neue die Frage, die früher schon aufgelegt wurde, vor: könnte Dirk wohl doch selbst in Italien gewesen sein?

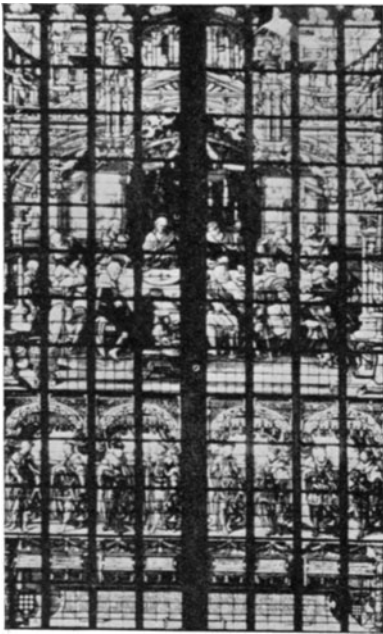


Abb. 32. Glasfenster/Hoogstraeten, Stiftskirche
Phot. Horst

Um so mehr muss es wundernehmen, dass Beets auch ein andres Blatt aus den Beständen des British Museum dem Meister zuteilt, das offenbar einen Teppichentwurf bietet: die Macht der Venus. Gestalten, ihre Gebärden, Gesichter, Bewegungen und — die Architektur sind einzig aus nordischem, niederländischem Geiste entsprungen. Das Zusammendrängen der Vorgänge geht bis zu dem bekannten Rücken-an-Rücken gruppenschliessender, ja der Hauptpersonen. Die Architektur des Triumphbogens, unter dem Frau Venus auf einem Sockel inmitten ihrer Verehrer steht, hat einige Züge mit der auf den Kirchenfenstern in Hoogstraeten gemein (söllerartige Ausbuchtung vor der Attika; die Vorsatzpfeiler am Bogen). Hinwiederum trägt der kleine Baldachinbau rechts vorne das Gepräge derartiger absondernder Gehäuse Barends

van Orley. Andererseits gelten Beziehungen zu den Bögen der Fürstenfenster in Brüssel (dicke, doppelt geraffte Laubgehänge; verkürzter Attikaaufsatz; abgeschnittener(?) Giebel).

6. *Bühnenausstattung des geschichtlichen Vorganges: Barend, Teppichentwürfe*

Barends Anteil an der Reihe der Glasfenster für die Kapelle des hl. Saaramentes ist bezeugt. Sie stellen Reifstes bezüglich der Gestalten- wie der Architekturzeichnung aus der Kunst des werdenden südniederländischen neuen Stiles, sicher für die erste Hälfte des 16. Jhdts. dar. Als Tafelmaler ist er nicht so einseitig mit der Aufgabe, mehr oder minder raumstarke Rahmen — das bleiben ja auch Triumphbögen immer (vgl. die Wandbrunnen der Barockzeit in Italien und Frankreich) — für zu vereinzelnde Begebenheiten der christlichen Legende oder Wundererzählung und für betende Stifter zu schaffen beschäftigt. Es gilt Wohnräume eher für Ereignisse mehr historisierender als symbolisierender Anwendung zu erfinden. Da sehen wir ihn zwar vereinfachen, was er im Kreise der sog. Antwerpener Manieristen kennen gelernt hatte; aber er bleibt ihnen doch ganz nahe, was den stilistischen Geist angeht, so wie wir es bei Wouter Crabeth auffanden.

Zwei von den Münchner Teppichzeichnungen (Graph. Slg. Nr. 981) wären hier anzuschliessen, weil der Künstler auch vor dieser Aufgabe zum Auslegen ins Grossfigurige und -formige, dazu aber auch in diesem Zeitabschnitte geradezu wie im Glasfenster herausgefordert wird die ganze Komposition möglichst dicht einzurichten, um dem ausführenden Techniker Gelegenheit zu zierlichster und farbigster Ausstattung zu lassen. Mehr als die Glasfenster aber waren diese leichtest beweglichen, vertauschbaren Dekorationen Tummelplatz der Selbstbespiegelung und des Ahnenkultus der Grossen ihrer Zeit. So erschien wie dort Stattlichkeit der architektonischen Anlagen geboten; wie dort, weil auch hier wenigstens für nordische Verhältnisse die Flächenmasse ausserordentlich waren, aber ebenso wohl, weil auch sie doch stets in bauliche Zusammenhänge eingeordnet wurden.

Da steht streng symmetrisch in der Bildmitte der säulengetragene Baldachin, der den Hochsitz des Herrschers schützt; von ihm empfängt ein kniender Beamter eine Urkunde. Den Stützenfüssen sind Trommeln mit unterem und oberem Gesimse untergeschoben, die wie jene mehr gotisch als neuzeitlich



Abb. 33. Barend van Orley, Teppichzeichnung./München, Graph. Slg. 981

Phot. Graph. Slg., München

anmuten. Dann erst folgt der zweiteilige Stuhl, wieder mit scharfgeschnittenen Profilen überreich herausgeputzt. Der Säulen Ordnung ist nicht kanonisch. Von der vorderen rechten Säule wird ein weiter dunkler Torweg überschritten, der, von massigen Pfeilern flankiert, eine hohe Attika — oder Obergeschoss zwischen kürzeren Pilastern? — trägt, denen Räucheraltäre aufgesetzt sind(!). Er lehnt sich an einen bedeutenden Rundbau an, den über mächtigem, mehrgliedrigem Sockel eine Blendbogenstellung umgürtet und über stärkstem Gebälk, Fries, Gesims eine weit engere, eine solche von Halbsäulen, deren Intercolumnien mit Rundbogenfenstern besetzt sind. Dasselbe Auflager, und ein zurückgesetztes drittes Geschoss entzieht der Bildrand unserer Musterung. Ein Idealbild des Augustusmausoleums in Rom entsteht vor unsren Augen auf dem Brabanter Teppichentwürfe. Sehr anregend ist ein Vergleich mit dem Bündnisrelief am Sarkophage Max' in der Hofkirche zu Innsbruck, deren Ausführung jedenfalls A. Colins angehört, deren Entwürfe die Brüder Abel aus Prag gesandt haben. Andere derartige Beobachtungen folgen an späterer Stelle.

Auf dem andren nimmt ein barhäuptiger alter Mann dem eine Schaar Kriegsleute ein abgeschlagenes Haupt, im Knielaufe heraneilend, darbringt, genau die Bildaxe ein, die Gebäudeteile hingegen verschieben sich.

Zwei Pfeiler auf Sockeln und unter überhohem Kämpfer — der sich übrigens nochmals einschleicht — alles mit reichst gefüllten Kassetten, stehen gestaffelt aus dem linken Mittelgrunde nach vorn rechts. Zwischen ihnen tritt der Alte hervor. Linkshin schliesst ein rundes überstarkes Glied — Säule? — auf und geht in einen Mauerpfeiler über (vgl. Hirtenanbetung, Brüssel), von dem eine zweigliedrige Pfeiler-Bogenstellung nach links parallel der vorderen Bildebene(?) ausgeht. Die Pfeilerköpfe, wie die Kehlen der Bogenrahmen sind geschlitzt. Der erste Bogen gibt den Durchblick in Stadt und Landschaft frei, der linke in einen angegliederten Innenraum, dessen Abschluss die so beliebte Muschelnische bildet. Besondere Erwähnung verdient, dass den Pfeilern kleinere vor der Wand aufgesetzt sind zur Aufnahme des Deckenunterzuges; die Abfassung, die bei van Orley selbst und seinen Jüngern im Tafelbilde wieder auftreten wird. Und solche Verkleinerungen im Behandeln der Glieder — das ist das Auffälligste an diesem Concipieren des fremden Formwesens für stattlichste Ausmasse in der Gleichzeitigkeit mit Perugino, Rafael, sogar Pinturicchio und gar Fra Bartolommeo, Michelangelo, der Alberti-Mantegna-Schule in Oberitalien: die Zeichnungen sind signiert und gehören ins Jahr 1524.

Nach rechts legt sich eine der „Familienloggien“ — eine solche fiel schon in der

Zeichnung der Macht der Venus rechts vorne auf — aus, die wir weiterhin auf seinen Altären öfters finden werden: gerades Gebälk zur Aufnahme der Trauf- und Giebelseiten des Daches auf kurzen dickbäuchigen Balustersäulen, die ihren Standplatz auf einer unverhältnismässig hohen, geschlossenen Brüstung haben.

Nicht wage ich die Urhebererschaft des Meisters für das niedrige Breitbild (100 : 170,5 cm) der Hirtenanbetung des Brüsseler Museums (Nr. 336) anzunehmen, die ihm der Katalog zubilligt: Maria hebt von dem



Abb. 34. Orleyschule, Epiphaniastript./ Löwen, Beguinenkirche

Phot. Kirchenvorst, Löwen.

in antikischer Krippe liegenden Kind ein Schleiertuch ab, vor einer Pfeilerhalle schwerster Konstruktion auf den Fliesen des Estrichs knieend. Der Bauteil ist nach links geschoben, aber in sich scheinbar symmetrisch: Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen zuvorderst, diese sehr schlank, kannelliert und hochgestühlt, Zwischenraum links unter geradem Gebälke, rechts unter Bogen(?), dann doppelte Pfeilervorlagen vor Stütze unverständlicher Bildung. Der breite Bogen wäre der Zulass in eine trümmerhafte Basilika, während im rechten Bilddrittel weitläufige Pfeiler-Bogenstellungen auf geschwungenem Grundrisse auf einander zu und in die Tiefe des Bildraumes streben. Seitlich von jener Einheit ist ein einsamer Kandelaberschaft auf breitem Postament nach rechts vorgerückt; links eine glatte Säule auf dieselbe Stufe gestellt, auf der die Madonna kniet. Ihr skulptierter Sockel ist viel niedriger als der der Vorlagen rückwärts von ihr, seine Plinthe als Ausladung der flachen Stufe behandelt.

Hierher gehört auch ein kleines Epiphaniastriptychon in der Beguinenhofkirche zu Löwen (über dem westl. Mittelportale), dessen Frauentypen besonders denen des Hiobsaltars wie des Hanetonaltars von van Orley sehr nahe stehen, während die schwere Pfeiler-Bogenarchitektur der der Benediktsflügel verwandt ist, aber wohl eine der architektonisch planmässigsten der Werkstatt sein dürfte.

Es ist ein der Anmerkung werter Geisteszustand dieses Künstlerkreises von Brüssel, dass er Ruine mit architektonischer Wirrniss gleichsetzt, er, der soweit über die gleichzeitige Antwerpener Manieristengruppe hinaus entschlossen den romanistischen vereinfachten Grossförmigkeiten für das gemalte Bauwerk den Vorzug gab.

7. Kulisse und Gehäuse: *Barends Tafeln*

Das Mittelbild des Hiobsaltars (Mus., Brüssel Nr. 335; 1521) öffnet in ganzer Breite Einblick in die Festhalle des Hauses mit quer anschliessenden Säulenfluren — Flügeln

von zwei Peristylen? Aus aller Verwüstung des Einsturzes durch die in schwarzer Wolke



Abb. 35. Barend van Orley, Madonna am Brunnen/ehem. Hamburg, Slg. Emden
Phot. Kunstgesch. Sem. Marburg, n.
Phot. M. J. Friedländer, Berlin

heranbrausenden Teufel kann man noch die Pracht einer Pfeilerbasilika herausfinden: Mittelraum überhöht, der Hochsitz — Nischenthron mit Muschelwölbung und reicher Rahmenzio nach Crivellis Art — in sich öffnender Apsis. Vorn schliesst ein Paar gestühlter Pfeiler; der Stuhl rechts ist mit Arabesken und Bildhauwerk übermässig und der Grösse der Form wie der Grundbestimmung symmetrischer Paarigkeit durchaus widersprechend geschmückt. Auf den Aussenseiten der Flügel fügt sich die Architektur, dem Zuschnitte des Altares folgend, zu einem mächtigen Eingangsgewölbe zusammen, in dessen Pförtnerlogen rechts der Reiche tafelt, links den gequälten Tod erleidet. Das sind niedrigen, auf der Brüstung stehenden Säulen aufgesetzte Ausschnitte aus den Wölbungspfeilern.

Weiter: Hiob tritt vor die Palastschauseite zu seinen Freunden heraus. Sie steigt offenbar seitlich von der Thür mit Halbrund und ausgeschwungenem Sturze, zu der eine stattliche Stufenrampe ansteigt, symmetrisch und hoch auf, durch Wandpfeiler geteilt, und im unteren Streifen besetzt mit zweiteiligen Fenstern nach Art der oberitalienischen, von der Lombardei bis Venedig gültigen.

So etwas sieht auf dem frühen Bildchen der einstigen Sammlung Emden, Hamburg, mit der Madonna am Brunnen noch viel mittelalterlich phantastischer aus, willkürlich zusammengebaut. Nur der Türbaldachin zeigt in der Halbkreiswölbung und den vier Säulen absonderlichster Schwellungsform Versuche in die andre Art hinüberzugelangen.

Am rechten Flügel des Jüngsten Gerichtes (Antwerpen, Mus. Nr. 741-4; 1525) wird das alles ganz klar

und durchkomponiert: Wir finden dieselben bunten, untersetzten Säulen auf hohen Stühlen — diesmal ohne Brüstung, mit eingelassenen Bronzereliefs — am räumlich gleich gedachten Gehäuse für den Krankenbesuch aus der Reihe der sieben Werke der Barmherzigkeit wieder. Auf dem linken aber gerät reine Sansovino-Architektur: Auf hohem Sockel mit vorgekröpften Stühlen für die vorgelegten Säulen steht eine Pfeiler-Bogenloggia, deren Archivoltenschenkel auf der Deckplatte des Pfeilergebälkes aufsitzen, während ihre Scheitel das der Säulenordnung berühren. Alles ist wohl gemessen und in reinlichste Verhältnisse gebracht. Darin darf man doch wohl das langsame Ausreifen seiner Studien auf der ersten Italienreise feststellen.



Abb. 36. Barend van Orley, Jüngstes Gericht/Antwerpen, Mus. 741-44

Phot. Mus., Antwerpen

8. *Einräume kleinster Ausmasse für lebende Bilder: Barend und Jünger*

Der Thomas-Mathiasaltar (Wien-Brüssel Nr. 337 AB) bringt nur zwei solcher kleinsten „Pavillons“, nach drei oder vier Seiten offen, auf Pfeilern mit geradem Gebälke, im einen Falle ein steiler Dreieckgiebel, im andren — der auf dem rechten Flügel wiederholt ist — ein geschweifeter Vorsatz vor einer Tonnenwölbung, wie ihn der obere Türabschluss des Hiobpalastes zeigte. Wir rufen den Ursprung dieser Form bei Memling in Erinnerung. Die Aufnahme in Barthel Bruyns d. ae. (1493-1555) Kölner Victoraltare (Wallr.-Rich.-Mus. Nr. 244, dat. 1529; 1,45 : 0,74 m) zeigt nur um ein Beispiel mehr von der nächsten Nahbeziehung dieses deutschen Künstlers vom Niederrhein zu den Schulen der südlichen Niederlande. In der hier gezeitigten Umrisslinie wird sie in der westfälischen Grossarchitektur eingebürgert. Für das ganze Sein dieser kleinen Gehäuse verweisen wir auf das Johannes-Fenster in Gouda von dem Haarlemer Thibaut. Das Gesims und die Giebelschrägen, wie Eckendigungen und Scheitel des andren Bauabschlusses sind so reichlich mit metallotechnischen Erzeugnissen besetzt wie die entsprechenden Teile der Triumphbögen in den Glasfenstern.

Auf den Flügeln eines Benediktsaltares in Brüssel (Mus. Nr. 582; 135 : 1,73 m) weiss ein Jünger van Orleys sich nicht genug zu tun im Anhäufen der kleinen Baulichkeiten, die jedesmal einen Vorgang der reichlich weit ausgespannenen Legende aufnehmen müssen: Eine Memling-Übersetzung in die fertige Renaissance und deswegen aus der Formenfülle und -freudigkeit und dem Reichtume der Trennungsmöglichkeiten des Kleinmeisters herausgewachsen und — verarmt. Hügel und Berge, Mauern, Tore und Strä-



Abb. 37. Orleyschule, Benedikt-Altar/Brüssel, Mus. 582

Phot. Demeter, Brüssel

sen, Unter- und Obergeschosse sind ausgemerzt; alle diese Häuschen stehen auf gleichem Boden, nur die Perspektive ist zum „Verlegen“ des Schauplatzes aufgeboden; und sie ist noch meist in dem Grade falsch, wie die grossformige Architektur einfacher, nüchterner, richtiger geworden ist.

Ganz links tritt Benedikt mit Begleitern, um ein Kind aufzuwecken, aus rundbogigem Portale, offenbar einer Turmvorhalle, worauf der starke Strebepfeiler rechts hindeutet. Die Strebe wird von einem Doppelgesims in Kämpferhöhe des Bogens und von einem einfachen geteilt, das den Scheitel des den Bogenrahmen umholenden Gesimses berührt — soweit das Bildfeld zu überschauen erlaubt. Ihre Profile sind scharfe Renaissanceglieder. Das ist die alte Form des Scenenaufbaues. Daneben speist der Heilige mit seiner Schwester in einem Rundkuppelbau, an dem der breite Tambourring mit Docken besetzt ist. Die weite Öffnung, die den Einblick gewährt, hat Renaissanceprofil, ist aber gotisch eingeschnitten. Er ist in den vierten Grund zurückgeschoben. Rechts davon, nun im dritten Plane, reiht sich das niedrige Gemach an, in dem die Nonne unter geistlichem Zuspruche des Seelsorgers stirbt; Stirnpfeiler tragen mit Hilfe von Kopfstützen in Rollwerkform eine hohe Attika, diese ein Dacherkerfenster nach Memlings Art. Anschliessend erhält der Held der Legende die Engelbotschaft wieder etwa in vierter Bildebene, diesmal im Freien und gleich schiebt der Maler rechts einen neuen, etwas höheren Bau heran, im zweiten Grunde, in dem jener unter dem Beistande von vier Ordensbrüdern entschläft. Zu dem schlichten, ebenerdigen Lager passt schlecht der prächtige Rahmen der Rundbogenöffnung: Eckpfeiler mit beiderseits vorgelegten, gestühlten Halbsäulen, kurzem aufgesetztem Pfeiler und Kugelknauf (Fiale und Kreuz-

blume); Gebälk, breiter Fries, weitvorkragendes Schlussgesims, alle über dem Eckpfeiler und Säulenvorlagen verkröpft; endlich vor der Stirne des geschweiften Daches eine mächtige Muschel. In diesem Falle ist alles reine, reife Renaissance, wie sehr auch die Dachbildung an Memlings Vorformen erinnert.

Auf dem rechten Flügel staffeln sich die Gehäuse, kaum schmalste Brandgassen zwischen sich lassend, von der mittleren Rahmenleiste nach aussen rückwärts: Erstens das tiefe Torgebäude eines Kirchenatriums; der vordere und untere Gurt der Tonne von Pfeilern unterstützt, über denen kleine gleiche Glieder den Fries mit Unter- und Obergesims tragen. Vor dem sichtbaren findet noch ein Flügelputto mit Speer und Schild auf der weitausladenden Kapitelldeckplatte Raum. Den Abschluss bildet ein steiler Dreieckgiebel mit eingesetztem Madonnenmedaillon. Hier findet eine Trauung statt. Zweitens der Raum der Geburtsstube tut sich in einem Rahmen auf, der dem letzten des andren Flügels ähnelt, aber er hat keine Säulenvorlage, statt der kleinen Pilaster hohe Kerzenhalter, im Giebel erst ein breit gerahmtes Trapez, darauf ein schweres Gebälkstück und nun erst die Muschel. Das dritte Versatzstück ist wieder ein Durchgang nach Art und Form des ersten, aber einfacher, ohne Aufsatzpfeiler und Putten. Die Anlage am äusseren rechten Bildrande ist nicht erkennbar, weil zu sehr von der Leiste überschritten.

Jede einzelne dieser Bildungen ist in sich wohlproportioniert, in scharfer, sauberer Steinbearbeitung ausgeführt, aber trocken trotz mancher Erinnerungen an Memlings quellende Erfindelust und abstossend durch das schroffe Aneinanderrücken in atmosphärenlose Raumschichten eingestellter Einzellen. Schwerlich ist dafür Barend allein verantwortlich zu machen.

Solche kleine Einräume, die in Brüssel so besonders beliebt sind, leiten ihren Ursprung gewiss von den „Bühnen“ der lebenden Bilder bei Kirchenfesten und Veranstaltungen der Fastenzeit und Charwoche wie bei feierlichen Einzügen her, wie diese auf Dauerschöpfungen gleicher Art etwa des Monte sacro bei Varallo in der Valsesia, ausgeführt von Gaudenzio Ferrari und seinen Schülern, Gestalt gewannen. Auch die in tektonisch-architektonisch befestigte Nischen im Kircheninnern und Kreuzgängen eingeordneten Beweinungen und die hl. Gräber mögen angeregt haben zu solchen Versuchen der Maler derlei Gehäuse nun auf der Tafel in Landschaftsweite einzustellen oder nach ihren Gesetzen hineinzukomponieren.

9. *Übernahme durch rheinischen Grossmeister: Bruyn d. ae.*

Die Architekturen auf Barthel Bruyns d. ae. Xantener Altare halten sich recht in



Abb. 38. Bartel Bruyn, Hochaltar/Xanten, Dom
Phot. Rheinisch. Mus., Köln

der Nähe solcher, wie sie Barend van Orley erfindet. Aber er streut sie hier in kleineren Beständen in ausgebreitete Landschaft ein; über sie hin verteilt er die einzelnen Geschehnisse. Daneben kommen Verwandtschaften mit Gossaert vor, dem er auch in Mass und Zeichnung der Gestalten folgt.

So sitzt auf dem Gebälke des rechts unten in die Helenatafel (Köln, Wallr.-Rich.-Mus. 245; 1,46 : 0,74 m) hineingerückten Baues, das in unentwirrbarem Durcheinander von Säulen und Pfeilern irgendeiner Ordnung getragen wird, einer jener herkulisch gebauten „Rüpel“ michelangellesker Erzeugung, wie ihnen Gossaert so andächtig nachgehangen hat; er soll wohl aus Marmor gebildet sein. Der Bau aber scheint eine Ruine zu sein. Im Mittelgrunde erhebt sich ebenfalls rechts so ein rundermiges Gebäude, wie sie schon in Memlings Marienleben (München, Turin) uns begegneten: Die Stockwerke verjüngen sich; Kaffgesimse decken sie ab; die Fenster sind entweder zweiteilig aus eingesetzten Platten ausgeschnitten unter rundbogigem Rahmenschlusse oder einteilig unter tief hängende Gesimgiebel gestellt; vor dem Kegeldache treten Erker heraus. Das hält sich noch in mittelalterlicher Überlieferung. Dagegen schliesst vor der rein landschaftlichen Ausweitung den dritten Bildgrund der Spielbühne ein Griechisch-Kreuz-Bau mit seichtesten Armen und Pfeilerfrontispiz vor blinder Wand ab, dessen Giebel erst über attikahohem Frieze liegt. Den Vierungsraum überhöht ein dreistufiger Turm, dessen Trommeln Pfeilerlisenen gliedern und ordnungsmässige Architrave abschliessen. Vignoleskes und Bramanteskes mischen sich vorgreifend und mitlebend.

Das sind die Architekturphantasien der einen Tafel. Auf der anderen uns angehenden kann uns nur der Ausgangsbaldachin vor einer Kirche beschäftigen,



Abb. 39. Bartel Bruyn, Victoraltar/Köln, W.-R.-Mus. 244

Phot. Rhein. Museum, Köln

unter dem der Papst die Krönung Constantins vornimmt; dieser letzte naht dem Kirchenhaupte vor demselben. Zwei Säulen unbestimmbarer Ordnung stehen auf seitlichen Brüstungsmauern und tragen mittels eines brettartigen Zwischengliedes anstelle von Gebälk eine kassettierte Obermauer, die mit starkem Gesimse abschliesst. Vor ihr steht ein Schild und Fackel haltender Harnischmann. Das Gesims läuft auch über den Rundbögen der Seitenöffnungen um, die von so breiten Bändern eingefasst werden, dass in den Zwickeln nur Raum für Rundschilde mit stark reliefierten Köpfen übrig bleibt. Auf den Plattenenden über den Säulen- und Halbsäulenköpfen Gewinde haltende Knaben in heftig ausladenden Körperbewegungen nach Art jener michelangelesker Gebilde von der Sixtinadecke. Jene Bänder wie die Brüstungen unten sind ausgelegt mit den gleichen fetten Akanthusvoluten, die sinn-gemäss oben fortlaufend sich vierfach wiederholen, hier antithetisch sich auf ein Mittelstück, zwei sich umarmende Flügelknaben beziehen. Darin zeigt sich der Fortgang zu Barend van Orley, während die spröden Kelchkapitelle der zwei Säulen vorne und zwei Halbsäulen an der Gebäudemauer eher an Formen Memlings gemahnen. Dieser Schluss auf „Entwicklung“ von Memling zu Orley findet eine ungesuchte Bestätigung im Vergleiche dieses Exemplares mit dem andren; dort ist der Baldachin ganz Orleysch: ringsum läuft gerades Gebälk über die kürzeren korinthischen Säulen und kreuzförmige Dachtonnen schliessen je vorne in prächtig skulptierten Halbdiskens mit metallischen Aufsätzen.

Weiter hinauf entdeckt man nur eine glatte Brüstung, wieder von einem starken Gesimse gedeckt, das links schon mit dem Bildrande zusammenfällt, an der Vorderseite noch aufgehendes Mauerwerk, unbekannt welcher Fassung, trägt. Sollte es auch eine solche segmentförmige Bekrönung sein, die die Gewissheit nächster Vertrautheit mit Barends Kompositionen kleiner Hallen und Vorhallen beibrächte?

10. *Rückfälle in Bauformen gestaltende Wirrnis: Barends Werkstatt*

Viel gerechter der Art, wie der Meister architektonisch staffiert und den Szenenwechsel im gleichbleibenden Blickfelde vollzieht, werden die Flügel des Eustachiusaltares in Brüssel, (Mus. 195; 0,94 : 0,78, bzw. 0,775 m), die man dort als Schulwerk bezeichnet.

Ein allseits offener Baldachin, von starken Pfeilern getragen, auf quadratischem Grundrisse, schützt den Taufstein, vor dem der künftige Heilige Dank dem Jagderlebnisse — links in sinnreich komponierter offener Landschaft — sich beugt. Belustigend ist, dass der Maler seine hell leuchtenden Vorlagesäulen, deren Sockeldeckplatten durch

den dicken Pfeilerschaft durchgehen(!), nur in der Stellung der Sichtbarkeit, d.h. vor den rückwärtigen nach innen anbringt. Das Dreieckgiebelfeld füllt ein lorbeerumkränzter Rundschild mit Mosesrelief, flankiert von Grottesken Bosscher Zeichnung. Auf einem Sockel über dem Pfeiler und der Gebälkverkröpfung ragt ein kurzer Kandelaber auf. Von dem rückwärtigen Gebäude, das auch vom Bildrande seitlich und oben überschritten wird, sieht man eine starke kannellierte Halbsäule vor wohlgefügter Quadermauer auf halb-cylindrischem Sockel und oben in der Höhe des Firstes der „Taufkapelle“ ein korinthisches Kapitell bis zum Ansätze der Deckplatte, ein feines Türgestell von bogentragenden Pfeilern mit Pilastervorlagen, die Kapitelle, Gebälk und Schlussgesims führen; auf diesem die grosse Muschel in der Mitte und Ansätze von Kandelaber(?) - Schäften über den Verkröpfungen. Ist für die Teile, die unter dem Baldachine des Vordergrundes hindurch sichtbar werden, die Bildebenenbeziehung gewahrt, lässt diese für die oberhalb fortgeführten Teile völlig aus; da scheinen beide Bauten zusammenzuwachsen. Es fehlt an der perspektivischen Genauigkeit des Zeichnens.

Dieses selbe ist auch anwendbar auf die architektonischen Ausstattungsstücke des rechten Flügels, wo zwar der Abstand der zwei Bauten von einander um Strassenbreite richtig festgehalten bleibt, aber innerhalb des vorderen sich die Stirnseiten der absonderlich aus mehreren Teilen aufgesetzten Pfeiler und des Bogeneinschnittes in die querliegende Tonne dieser Loggia über ihnen so sichtlich gegeneinander verschieben, dass der Abstand vom Meister der Schule klar in Erscheinung tritt. Die genaue Nachfolge kommt heraus, wenn den bisher zusammengetragenen Einzelheiten noch hinzugefügt wird, dass auch hier den Bogenschenkeln kleine Pilaster vorgelegt sind, vor denen kleine geflügelte Bronzeputten als Wappenhalter Stellung genommen haben, jene um Gebälk, Fries und Gesims über die Bogenscheitel hinlaufen zu lassen. Oben stehen enggereiht rundbogig gerahmte lukarnenartige Aufsätze mit winzigen Fensterschlitzten, wie aus guter alter memlingscher Zeit und zwischen ihnen sind hohe, schlanke Kandelaber aufgerichtet. Es ist in alledem wie ein jähes Innehalten im schnellen Wachsen aus Kleinteiligkeit und Feingliedrigkeit heraus in die Grösse und Breite der „klassischen Ruhe“, die wir im Benediktaltare antrafen.

Es ist vergnüglich zu beobachten, welche strenge architektonische Zurüstung der Maler des Verkündigungsbildes in Berlin (Kais.-Friedr.-Mus. Nr. 645A) für den traulichen Vorgang ersinnt: Eine Pfeilerloggia findet sich da mit geradem Gebälke, ziemlich hoch gelegen; in der Schmalseite geradeaus wird die Bettstatt sichtbar mit Säulen an

der Stirnseite, die ganz gewiss keiner Ordnung angehören; mit Gebälk und Dreieckgiebel, die ausserdem, dass sie verzeichnet sind, auch nur dem Geiste eines Schreiners entstammen können. In der Mitte der Rückwand ist eine Öffnung zu einem Innenraume mit Säulchen gleichsam vergittert. An dieser Wand, vor der die unglücklich verblüffte Jungfrau hockt, entsprechen nur dem ersten und dritten Pfeiler Wandpilaster. Statt des mittleren ist eine durchaus metallisch erfundene, auf Fuss und Sockel überhöhte Säule in der Mitte des Raumes errichtet (vgl. Verkündigung, München: „Bles“), die zwei sich diagonal kreuzende Unterzüge im Schnittpunkt stützt, anstelle von solchen, die senkrecht zu einer Kranzseite gelegt wären. Aber sie tragen nicht; die Decke ist offen, man sieht Brüstungen und weiss nicht, wie es weitergeht. Hier verrückt die Phantastik eines unüberlegten Werkstattarbeiters sich das Konzept, während das übrige in seiner ruhigen Selbstverständlichkeit und gewissen Grosssinnigkeit recht gut zu dem majestätisch



Abb. 40. Mstr. d. Güstrower Altares,
 Verkündigung/Güstrow, Pfarrkirche
 Staatl. Bildst., Berlin



Abb. 41. Jan van Rillaer, Urteil Salomons/
 Berlin, K.-Fr.-Mus. 1630

Phot. Bard, Berlin

daherwallenden Engel mit Krone und Szepter passt. Auch vorne ist etwas der Baulogik zuwiderlaufendes eingeschlichen: Da erhebt sich vor der Schwelle dieser Halle ein Rahmen aus vornehm gefüllten Kassettenspilastern — eine Türfassung? Sie ist aber vom letzten Pfeilerpaare abgerückt, mit dem Kapitell an ein noch prächtiger geziertes Gebälk und an die Schwelle mit dem Fusse herangeschoben. Der Meister des Güstrower Altares versetzt seine Verkündigung auch in den Vorraum eines Hauses; dazu verläuft er sich wieder viel stärker in das mittelalterliche Verfahren, allerlei Gebäudeteile aneinander zu kleben, als der Schöpfer des Berliner Bildes. Beide dürften also mit Recht Barend aberkannt werden.

Als ähnlich unsicher im künstlerischen Symme-

trisieren, Harmonisieren und Einheit gestalten tut das Salomonsurteil des Jan van Rillaer (Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. Nr. 1630; 1528), des Stadtmalers von Löwen, sich dar. Und doch holt auch er kräftig genug mit starken Kreuzpfeilern und schweren Architraven aus und gibt hinten hinaus den Blick frei auf einen Hausgiebel mit senkrechter und wagerechter Einteilung, wie sie, als Überkommenschaft aus dem Fachwerkbau (Firstsäule und Verspannung) und der Gotik (Staffelgiebel), in den Steinbau und die neue Bauweise am Bürgerhause umgedeutet, hineingearbeitet wurde (vgl. Palermo-Madonna).

II. *Grossgliedriger Innenraum und Architekturprospekt: Jan van Coninxloo*

Hierher gehören nun die zwei Paare von Altarflügeln von Jan van Coninxloo (Blütezeit Mitte des 17. Jhdts.), signiert, der eine datiert 1546, das Todesjahr van Orleys, im Brüsseler Museum (109 u. 110 a. u. b.), da ihre Art mit der des Cornelis Schernier gewiss nichts, wohl aber mehreres mit Barends Architekturgebilden gemein hat.

Auf dem rechten Flügel des Annenaltars (109, dat.) sind wie bei Bruyn die Gehäuse der Abweisung Joachims, der Geburt und Trauung Marias nach rückwärts in die Bildtiefe hinein gestaffelt, der linke ist für uns belanglos. Und da macht er das so, dass durch ein hohes Rechteckfenster, das nach der Innenseite von zwei prächtigen kannelierten Halbsäulen korinthischer Ordnung eingefasst wird, über den Gabentisch, von dem Joachim zurückgestossen wird, der Blick auf die Vermählung vor dem zweiten Tempel gleitet, an dessen Portale vorbei über die Häupter der Männerseite hinweg aber die Wochenstube sich dem Beschauer auftut.

Jenes ist wieder ein Rundbau von wohl zwei Stockwerken, von dem nur ein Teil des hohen Erdgeschosses mit seinen flachen Blendbogen und das scharfe Gesims (Kaffgesims!), der Ansatz des folgenden und der herausgerückte Torbau — noch gotisch gekehlter Rundbogen, dorischer Flankierungspfeiler mit gut gemessenem Architrave und Firstdache hinter stark ausgetieftem Dreieckgiebel — zu sehen ist.

Das dritte Gehäuse ist denen des Benediktaltars am ähnlichsten: Über drei flachen Stufen öffnet es sich in voller Wandbreite; Rahmen ist wieder eine recht gotisch gefüllte Kehle um einen etwas abgeflachten Bogen; fast auf ihrem Scheitel liegt der Fries zwischen zwei gleich gezeichneten Gesimsen, deren oberstes dem Dreiecke des Giebels zur Fusslinie dient; in ihm gähnt ein grosses Rundfenster.

Auf dem zweiten Flügelpaare links: Hochzeit zu Cana und Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten, belauschen wir den Künstler bei Studien über Fluchtpunktperspective, infolge deren allerdings ungefähr alle Raumanlagen und mehrere Einzel-

heiten verzeichnet herauskommen. Was Jan aber hier bestens gerät, ist, dass er auf nur 19½ cm Höhe und 4 cm Breite mehr zur eigentlichen, gereinigten Bildeinheit es bringt und zu grossen Formulierungen im Architektonischen. Links sitzen Braut, Bräutigam und Maria eng gereiht unter der überhohen Brüstung eines weiten Fensters, auf dessen allzu breite Rahmenpfeiler ein richtig profilierter Rand aufläuft; vor ihnen stehen hoch gestühlte, allzu schlanke korinthische Säulen, als Träger der Unterzüge der Decke. Der Bogen ist



Abb. 42. Jan van Coninxloo, Hochzeit zu Cana u.s.w./Brüssel, Mus. 110
 Phot. Demeter, Brüssel

wieder abgeflacht, ihr Verhältnis zu der Stärke der Pfeiler und ihre Gestalt gleicht beidem auf der Hirtenanbetung Barends(?). Rechts ist in kapellenartiger Flachnische der gleichen Wand das Motiv des Hausaltars von Josse van Cleve übernommen, das Bild — Moses vor dem brennenden Busche — neuzeitlich in Aedicularahmen auf linnenbedeckter Mensa aufgestellt. Links kommt ein Speisenträger durch kurzen, einfenstrigen Flur aus einem Gliede einer weiteren Raumfolge. Das Fenster gewährt Ausblick auf drei Monumentalgebäude eines Platzes: Rathaus, dessen Formen etwa die des brabantischen Jesuitenbaumeisters vorwegnehmen, Wage, der Vorläufer eines Gildehauses in Brüssel zu sein scheint, Kirche(?) die aus den Stichfolgen Vredemans entnommen sein könnte — wenn sie schon veröffentlicht gewesen wären. Ein ebensolches Bogenfenster und Türe lassen im rechten Flügel wieder einen weiten Platz ahnen, jenseits dessen noch reichere Grossbauten in dunstiger Ferne ständen.

Auch die Mauervorlage ist wieder da zuseiten des Fensters, diesmal in Gestalt eines Pfeilers. Die schweren Unterzüge der Decke sind wie hochkant gestellte starke Bohlen mit untergelegtem Ordnungsgebälke gebildet; die Ordnung ist einmal ionisch, hat aber absonderliche Halskrausen. Von der zweiten Säule einwärts zum Wandpfeiler derselben Reihe spannt sich ein hoher Rundbogen. An dieser Stelle, wie an den Kapitellen der Säulen zeigt sich am deutlichsten die perspektivische Unsicherheit oder Ungenauigkeit des Zeichnens. Neben dem Pfeiler schwingt sich im rechten Winkel von niedrigem Wandpfeiler zu Säulen korinthischer Ordnung eine andre Bogenstellung unter einer geschlossenen Obermauer nach rechts, also um einen Raum abzuschränken, dessen Form nicht



Abb. 43. Jan van Coninxloo(?), die 5 Mahle Christi/Brüssel, Mus. du Cinqu.

Phot. Musée du Cinqu., Brüssel

sicher zu bestimmen ist; ein Zwischending zwischen Lettner und Abschlusswand des jüdischen Allerheiligsten scheint gemeint zu sein.

Es wäre darüber nicht soviel zu reden, wenn ich nicht gerade auf Grund solcher Bestimmungsstücke neben nicht zu übersehenden Ähnlichkeiten in den Typen die fünf Male Christi hierher ziehen und dem Jan van Coninxloo zuschreiben möchte, die im Musée du Cinquantenaire in Brüssel, vier zu einem Streifen vereinigt, einer besonders darüber, aufgehängt sind. Überzeugender als die auf dem Wege der einfachen — oder doppelten? — Übertragung von der Zeichnung ins Gewebe teilweise arg verzerrten Gesichter, Gesten, Stellungen und Haar- und Kleidertrachten empfehlen die „unsichtigen“ Raumgeschiebe nach der Tiefe und links die grossformige, einfache Gliederfassung, die abenteuerliche Art der Umkleidung der Säulenhälse und der „Kassetten“-Bildung, das Zwischenlegen von Kämpferwürfeln und schliesslich das Einrücken der tafelnden Gruppen in den seichten Vorderraum auf dem sauber gelegten Fliesenboden die vorgeschlagene Zuschreibung.

Das Alles steht in eigentümlichem Gegensatze zu den Rahmen der einzelnen Abteilungen. Die Hintergründe gehen für die im Streifen zusammengefassten in einander über; an jenen hingegen haben Stützen wie Bögen, von diesen paarweis innere und äussere, verschiedene Zeichnung; an dem einzelnen, dem Abendmahle, die reichste, neuzeitlichste. Alle Bestandteile gleichen den zarten, schwanken, feingliedrigen Phantasien viel früherer Zeit, der memlingschen, vorzüglich den manieristischen Antwerpens, in die sich noch allerhand Gotizismen einschleichen. Und diese metallotechnischen Kandelabersäulchen, auf ausserordentlich hohe Balustern gestellt und von solchen zur vollen Streifenhöhe ergänzt — wobei jene, um 45° gedreht, die Winkelpunkte von Fuss- und

Deckplatte nach vorne richten — haben nichts mit den enggedrängt noch massiger wirkenden Hintergrundarchitekturen zu tun. Vielmehr sieht es so aus, als ob in die Bögen eines veralteten Lettners festliche Szenenbilder hineinkomponiert seien. Wir denken an Rogiers Johannesaltärchen, ohne für Deutung des künstlerischen Vorganges ein Ablesen und Übertragen ins neue Idiom verzuschlagen; noch weniger um diesen Befund in dieses zeitstilistisch wie konstruktiv einheitlich ältere Vergleichsstück nachträglich hineinzu erläutern.

12. *Bürgerlicher Wohnraum: Vellert, Meister des Marientodes*

Auch Dirk Vellert, früher Dirk van Star genannt, ist hier anzureihen, ein Antwerpener von weitreichendem Rufe, da er Scheibenrisse für die Kings College Chapel von Cambridge liefern musste, ebenso für die Kirche der sehr hochgehaltenen Abtei Hoogstraeten, und der von Dürer warm geschätzt wurde. In dem Fenster mit den Szenen: Christus vor Pilatus und Kreuztragung häuft er auf engen Raum ein wirres Durcheinander von Bauteilen, die sich überschneiden und keinen Anhalt für das Erkennen ihrer Grundriss- d. h. Raumgestaltung bieten. In dem Stichblatte vom „3. Okt. 1524“: ein hl. Abt (Bernhard?) kniet im Garten vor der Madonna, ist die Gartenmauer mit Nischen zwischen den Pfeilern ein straffes Stück Steinwerk: Serlio, bevor dieser ins Französische u. Flämische übersetzt wurde! Die feine Füllung der Austiefungen und Friese stimmt ganz zu dem gewohnten Schmuckbedürfnisse; die Kandelaber in den Flächen der Türpfosten haben im besonderen Ähnlichkeit mit denen im Hoornfenster in St. Jakob, Lüttich (1529); die festumwickelten Gehänge im Bogen sind schon die gleichen wie in den Fenstern von Hoogstraeten (1528-41), sie kommen aber auch (1524) in den Fenstern von St. Waltraut zu Bergen (Mons) vor. Die Aufsätze auf den grossen Bögen in der Klosterkirche Ste. Katharina sind sinnvoller — in Form von wuchtenden Pfeilerlaternen — gebildet, als in Lüttich und allein über die Scheitel gesetzt. Innerhalb dieser Rahmen auf schweren kantigen Stützen mit Kandelabersäulen-Vorlagen ist auf dem einen Fenster für das Abendmahl ein rechter Pfeilerraum mit Sparrendach und Trage-



Abb. 44. Hoornfenster/Lüttich, St. Jakobs, Chor
Phot. Horst

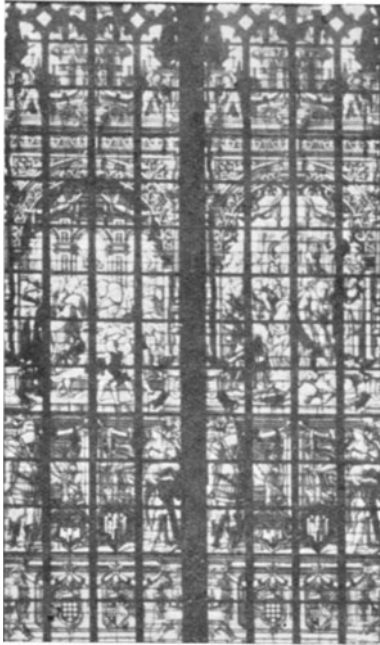


Abb. 45. Dirk Vellert, Abendmahlsfenster/Hoogstraeten
Phot. Horst

der Tafel in das Ereignis herein, sodass der eine Jünger vorne durch ihn und andererseits durch einen grossen Weinkühler völlig von den andren abgeschnitten wird. Er bricht, um Raum zu schaffen die Tafel im rechten Winkel von links vorn nach rechts hinten und gewinnt den bescheidenen Vorteil, dass Christus, mit dem Lieblingsjünger an der Brust in den Knick gesetzt, durch ihn nicht gar so beengt wird. Die Architektur ist ein Wirrsal von schräg gestellten Pfeilern, aus der Axe verschobenem Fenster, durch gespannten Teppich verheimlichtem Mauerschlusse (l.) und Nische mit Kandelaber(.) (?). Hingegen sind die Einzelglieder richtig gezeichnet und proportioniert — im breiten Rundbogenfenster eine Kandelabersäule als Teilungsglied — und das Bildebenenlagern so gut beobachtet, dass es zusammen mit dem kräftigen Ebenmasse der Gestalten,

bögen errichtet, immerhin allerhand Anzeichen architektonischer Überlegung. Die Gestalten teilen einige nicht zu übersehende Züge mit denen des Meisters der Abendmahle (Pieter Coecke?), aber auch dem der Grooten Anbetung.

Erst aus Vergleich mit dem 1503 datierten, von Engelbert II. von Nassau gestifteten Fenster mit dem gleichen Gegenstande in der Mitte, in einer Kapelle des südlichen Seitenschiffes von Onze lieve Vrouw von Antwerpen, das laut erneuerter Inschrift Nicolaus Rombouts malte, wird recht ersichtlich, wie weit in diesem Werke Dirk Vellert die neuen Ideen über Gruppengestalten, Raumschliessen und Umschliessen der Gruppe mit Räumlichkeit anerkannt, verfolgt und verwirklicht hat. Denn auf dieser breiten, sechsteiligen Fläche drängt nicht nur der Künstler den betenden Stifter



Abb. 46. Nicolaus Rombouts, Abendmahlsfenster/Antwerpen, Kathedrale, süd. S.-sch.

Phot. Kunstgesch. Sem., Marbg.

ihrer gehaltenen Bewegt- und Erregtheit, der Kleider- und Haartracht eigentlich eine nachdrückliche Warnung vor blindem Vertrauen gegenüber dem von de Boschere nachgedruckten Datum ausspricht. Dürfte man die den oberen Raumabschluss innen verdeckende Rahmenarchitektur von Baldachinen — anstelle eines Wimperges — die sich in Kleeblattform öffnen, vorgelegten Pfosten — anstelle von Fialen, lauter Drechslerwerk — als original mit hineinnehmen, so käme man fast in die Nähe des Magdalenenaltares in Brüssel. Aber auch dafür sind die Gestalten und ihre Bewegungen zu einander und inbezug auf das „erregende Moment“ zu reif; sie rufen dem Kenner von Oberitalien wieder unausweichlich die Erinnerung an Gaudenzio Ferrari (1481-1546) wach. Hierin bewähren sich immer aufs neue die starken Antriebe, das innerliche Zerren, denen die zur Entfaltung ins Grosse beanlagten Meister — und unter sie sind Vellert und Josse gewiss zu rechnen — sich ausgesetzt fühlten aus dem kleinlich Flirrenden der damaligen Antwerpener Umgebung herauszukommen, wenn ihnen, in Italien unmittelbar oder aus Italien vermittelt, das Ausgewachsene, zur Einheitlichkeit Abgeklärte ins Auge stach.

Mit den baulichen Anlagen auf den Rundbildern (Scheibenrissen), Handzeichnungen in der Albertina, Wien und dem Museum zu Weimar ist nicht viel anzufangen: dieselbe Ungeordnetheit, die gleiche Unklarheit räumlicher und dispositioneller Vorstellungen wie bei den sog. Manieristen seiner künstlerischen Heimat Antwerpen. Von einigem Belang sind einzig ein paar Fenster eines schweren Wohnturmes — nach Art der des Castello Sforzesco in Mailand — in einem Wiener Blatte von 1523 (Glück 8), weil sie genau Typen folgen, wie man sie im östlichen Oberitalien von Trient bis Ferrara und Bologna antrifft. Das Blatt in Weimar mit Geburt der Maria (Glück 9), nur mit seinem Zeichen, dem Stern, signiert, fesselt uns durch seine sorgfältig gemessene Perspektive — also hier wohl Klärung der Raumphantasie bis zu mathematischer Strenge — und dadurch, dass es uns in den behaglichen Innenraum einführt und uns so zum Bezugnehmen auf den Meister des Marientodes nötigt. Das Gemach atmet wohnliche Behäbigkeit in seinen Ausstattungsstücken kräftiger nordischer Renaissance. Der Raumausschnitt ist untiefer genommen und erscheint so weniger umfassend als in den Tafeln jenes Meisters von der deutschen Grenze, der in Antwerpen jedenfalls in naher Berührung mit Dirk Vellert gestanden haben mag.



Abb. 47. Dirk Vellert, Geburt der Maria/
 Weimar, Mus. Phot. Beyer, Weimar

Der bemerkte Mangel, das nicht-raumstark-Sehen und -Komponieren, macht sich dann so peinlich fühlbar in der grossen Handzeichnung (von 1525) für ein fünfteiliges Glasbild: Bischofsweihe eines Heiligen (Albertina, Glück 16). Auf ihr wird das Kircheninnere in strengaxialer Verteilung über alle fünf Fensterabschnitte ausgelegt, in grossen, reinen, vornehmen Formen palladianischer Observanz durchgeführt; jederseits sieht man zwei Axen hoher Bogenfenster. Hohe Säulen sind den Mauerpfeilern vorgelegt; die Raumbedeckung ist abgeschnitten. Inmitten ist ein weitläufiges Altargehäuse eingestellt, bestehend aus Halbrundapsis mit flachgedeckten Seitenteilen, Kuppel- und einem(?) Vorjoch. Das Ganze stellt also eine Anlage von grosser Stattlichkeit dar; schade nur, dass sowohl seitlich wie gar tiefenwärts gar so knappe Raumverdrängung ermöglicht ist. Sowohl gegenüber der ausreichenden Tiefe des Spielraumes in jenem Abendmahlsfenster in Hoogstraeten, wie aus dem Vergleiche zwischen diesem rein italienischen Bautypus und den durchaus nordischen Mischformen kleinen Stiles dort will ein Vereinigen beider unter dem Namen eines, nämlich unseres Künstlers, nicht recht gelingen.

Etwas mehr Gerechtigkeit müssen wir Vellert angesichts des runden Blattes 40642 (95) des British Museum, dat. 1523 Novb. 25 widerfahren lassen, wo er nicht nur geradeaus durch ein hohes Bogenfenster Ausblick über einen Platz und weiter durch ein Stadttor anlegt, sondern auch richtig eine breite Tür zu der Küche öffnet und aus dieser das Auge durch eine schmale Aussenpforte in ein echt niederländisches slopje leitet, die uns bei Pieter de Hooch so reizvoll erscheinen. Wichtiger aber: die Hochzeitstafel reicht schräg gestellt tief in den Raum und hat doch vorn und hinten Platz genug gelassen.



Abb. 48. Dirk Vellert, Hochzeitsmahl/
London, Brit. Mus. Phot. London

Der Meister des Marientodes — wohl sicher von Jan van Calcar abzutrennen und, wenn er schon einen Eigennamen haben muss, als Josse van Cleve anzusprechen — gibt wirklich mehr Raum und damit Bewegungsfreiheit sowohl in dem Bilde in Köln (Wallr.-Rich.-Mus. Nr. 442; „1515“, also vor 1518, dem Todesjahre des Stifters) wie sogar in dem Boisserée-Stücke (München, ae. Pin. Nr. 55-57; um 1523: Voll). In diesem wird nämlich das Sterbebett gleichwie auf der Zeichnung Vellerts das Wochenbett Annas mit dem Kopfende an die Rückwand des Zimmers gestellt, während im Kölner Werke

die Langseite fast parallel zur vorderen Bildebene gestellt ist. So ist die Komposition auf dieser kleineren Tafel (0,63 : 1,23 m) lockerer und offener: Von den geschäftigen Aposteln finden drei an der jenseitigen Langseite zwischen Bett und Wand mit zwei Fenstern noch



Abb. 49. Mstr. des Marientodes, Tod der Maria/Köln, W.-R.-Mus. 442 (Josse van Cleve) (?)
 Phot. Kunstgew. Mus., Köln

Platz genug, ebenso verbleibt an Fuss- und Kopfende unbesetzter Bodenfläche genug. Neben der offenen Aussentür, durch die eben der zwölfte Jünger von seiner Weltwanderung hereingeschlichen kommt — Türgestell aus gefüllten Pfeilern, Gebälk und aufgesetzter Muschel — kann sich die Rückwand des Gemaches noch erheblich weiter nach rechts fortziehen. Auch die Seitenwand links ist ja zu stattlicher Tiefe bildeinwärts entwickelt, zur Unterstützung dieses Eindruckes mit einer Rundbogentür und zwei hochsitzenden Fenstern besetzt.

Die Münchner Fassung gibt das Zimmer allseitig enger: Links hat neben dem Kopfende des Bettes nur noch der Hausaltar in der Ecke unter dem hier hochrechteckigen Butzenfenster eine Stelle. Unmittelbar vor diesem letzten in der linken Schlusswand stehen die zwei meditierenden Jünger. Der Vordergrund vor dem Bette bietet nicht mehr Bewegungsraum als in der so erheblich kleiner zugeschnittenen Kölner Tafel (hier 1,32 : 1,34m). Rechts folgt schon in kurzem Abstände vom Bette die Aussentür der Rückwand in bemerkenswerter Einfassung: über drei Rundstufen steht ein breitwangiger Bogen, nicht etwa von Mauertiefe, denn sonst würde die lichtzuführende Rundöffnung im Spiegel des flachen Gewölbes nicht möglich sein.

Jene Öffnung ist ein Bestand, an dem er eine gewisse Freude mit dem Meister der Grootteschen und der Münchner Anbetung, auch mit Wouter Crabeth teilt. Wohingegen die Bogenform — Korbbogen — in der Geburtszeichnung seines Altersgenossen Vellert an der Rahmung des Wandrücksprunges ein Vergleichsstück findet (vgl. auch Jan de Cock, Hdz.). Das gilt gleicherweise von dem Umziehen einer Art von Sopraporte mit scharfgratigem geschwungenem Gestäbe, auf das der Künstler an den Umbiegestellen

langausgezogene geschuppte Tierleiber mit Rattenköpfen *alla grottesca* legt. Wir finden hier Spielformen vorbereitet, die in Coeckes und de Vriendts Musterbüchern ein so ausgebreitetes Dasein gewinnen sollten. Das gotische Element hat aber nichts gemein mit Vellert, ebensowenig das scharfbugige Geknitter der Gewandungen, mit dem der Meister des Marientodes in diesen beiden Bildern fast allein im Kreise der benannten und unbenannten Genossen steht. Mit diesen verbindet ihn das von Vellerts durchgehends beruhigtem, grossfigurigem Stile so weit abweichende jähe Hasten in den Bewegungen und Gebärden hagerer Gestalten mit überbauten Köpfen und den kleinen Gesichtern und im Münchner Bilde die Laubgewinde spannenden Putten über dem Ausgange (Memling). Die Rundschilder mit stark herausgearbeiteten, tief unterschrittenen Schulterbüsten geharnischter Männer, ebendort eingelassen, sind im weiteren Umkreise der mailändischen Gwaltherren beliebt gewordener Schmuck — dorthin wohl aus der Verrocchio-werkstatt durch Leonardo verpflanzt. Die Säule wiederum, auf der eine Ecke des Vorbaues vor der Türe ruht, hat in ihrer Form genaueste Beziehung zu denen, die den Bett-himmel der Anna tragen, aber auch zu der Balkonstütze im Verkündigungsbilde in Berlin, das in den Kreis des Barend gehört.

Ich möchte noch auf einen Teppich aufmerksam machen, den d'Estrée aus der Sammlung der Marquise Arconati-Visconti auf Schloss Gaesbeek veröffentlichte; Gabriel ringt den Geist Asmode nieder, ein Ereignis aus der Tobiassage, das ist der Hauptgegenstand. Der Kampf wird ausgetragen in einem Schlafgemache mit der grossen Himmelbettstatt, wie wir sie gerade beim Marientode kennen lernten; auch die Kandelabersäule als Stütze mit dem daran hängenden Bettsacke fehlt nicht. Rückwärts tun sich zwei schlanke Rundbogenöffnungen auf, um zwei weitere Vorgänge sehen zu lassen ähnlich wie auf der zu Zweit besprochenen Handzeichnung van Orleys in München. Ihre Rahmen sind aus vielfältig bearbeiteten Hausteinen gefügt; über ihnen läuft ein kurzes



Abb. 50. Teppich, Gabriel u. der Geist Asmode/Gaesbeek, Slg. Arconati-Visconti
Phot. Horst, nach d'Estrée

fein skulptiertes Gebälkstück hin, das von den als Konsolen überhöhten Schlusssteinen ihrer Rundbögen und schlanken Säulen getragen wird, deren gestühlte Schäfte bis etwa zur Hälfte mit Meisselarbeit belegt sind. Es scheint sogar, als ob eine solche, im vordersten Grunde an der linken Seite errichtet, den Fortgang jenes Gebälks auch an der linken Wand bezeichnen wolle. Es gibt aber sicher nicht den Ansatz der Decke an, da von dieser nichts zu sehen ist und sogar die vordere Kante

des Betthimmels schon von dem breiten Rande des Teppichs überschritten wird. Die Wirkung dieses Innenraumbildes ist immerhin so trefflich, dass ihm nicht vorübergegangen werden durfte. Gewiss gehört er ins 16. Jhdt.; aber der Zwiespalt zwischen den Gestalten der Handlung, die über das flammende, unstete Wesen der Menschen der Manieristen weit hinaus beruhigt, zwischen jenen und denen Barends mitten inne zu stehen kommen, und der spielerisch reichen Architektur, die der des Marienodmeisters nahe steht, aber auch etwas sicherer aufgeräumt erscheint, macht einen Zeitansatz schwer. Die Qualität des Meisters ist jedenfalls nicht zu unterschätzen.

In den Dreikönigsbildern (Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. Nr. 573; 0,72 : 0,52 m; Dresden, Gem.-Gall. Nr. 809; 1,10 : 1,705 m; 809A.; 2,51 : 1,85 m) kehrt manches aus den verschiedenen bisher durchgesehenen Kreisen wieder. Im kleinsten, das auf etwa 1515 datiert wird — ausser dem Figürlichen, das im Josef uns auf den Meister der Mailänder Anbetung zurückweist, kehrt die bekannte Rundöffnung in der Gurtbogenwölbung wieder, hier aber von einer Brüstung eingefasst. Die Freifigur auf der durchgezogenen Deckplatte der Säule — mit Beschlägwerk am Schafte (vgl. Gossaert und Orley) — richtet unsren Blick ebendahin, wohin auch die Öffnungsbrüstung; wir sagten es schon oben: auf Mantegna in Mantua und Padua. Auffällig ist es, wie auf der kleinen Tafel die Gestalten an Grösse, Haltung und Würde zunehmen; wie die Köpfe, ja einzelne Gestalten als Ganze, statt der Expression der Ratlosigkeit, eines Neuen, Drängenden habhaft zu werden, in der eben besprochenen Gruppe den Frieden der gesichert erwerbenden Beobachtung des Gegenstandes dartun. Es entstehen volksverwandte Typen von Bildnishaftigkeit, die es begreiflich machen, dass man diesen Josse van Cleve mit dem unvergleichlich — in diesem Kreise — lebhaft sich in Menschenwesen einfühlenden Bildniskünstler Jan Joest van Calcar zusammenwerfen konnte.

Während in der Berliner Anbetung nun aber alles Architektonische durchaus antwerpensch abgefasst ist — auch die oberitalienische Villa, deren überwölbten Mittelteiles mit luftiger Laterne man durch den Bogen vorne links im Mittelgrunde ansichtig wird — tritt in der Ruinenwirrniss des kleinen Dresdener Bildes manches orleysche Ausstattungsstück hinzu: Dahin gehört die blanke aufgesetzte Säule mit Schlitz in Basis und Kapitell; die oben auf dem Gebälke sich tummelnde Puttenschar; die nackte Fortuna auf der Kugel als Freifigur und dazu das „moderne“ Gebäude, das unversehrt hinter dem rechten Flügel der Palastruine auftaucht. Auf zwei kannellierten und gebänderten Säulen ruht ein Balkon mit Eckvorwölbungen (vgl. Lüttich, Glasfenster); auf ihm steht ein erkerartiger Vorbau mit Bogenfenstern und Aufsatz, der vom Bildrande wegge-



Abb. 51. Mstr. des Marien Todes, Anbetung d. Könige/Genua, S. Donato

Phot. Brogi, Florenz

schnitten wird. Auf der grossen ist das Ruinenwerk nicht mehr so vielgestaltig und wichtig, die Gestalten gewinnen es ihm ab. Irgendwelche Raumbildung oder -gliederung ist gar nicht mehr zu deuten. Nur die Säule vorn zwischen Maria und dem Mohren ist für uns der Beachtung wert: das auffällig gestaltete Kapitell ist wohl eine Reisenotiz des Meisters aus Florenz (etwa Michelozzo). Die Landschaft, die sich hinten breitet, könnte er von Civit  Castellana nach Rom f rbass ziehend geschaut haben. Das Anbetungstriptychon in S. Donato in Genua verwendet lauter schon besprochene Einzelheiten ohne Neues, im Architektonischen auch nur, zu bringen.

Der auf der grossen Anbetung in Dresden ganz vorn als Lucas mit seinem Stiere schreibend hockte, schaut auf dem Wiener Madonnentriptychon (683) vom Lesen aufgeschreckt dem Himmelsboten mit der Krone entgegen. Maria sitzt in einer fast rafaelischen Haltung auf architektonisiertem Hochsitze unter kassettiertem Tonnengewölbe, das beiderseits von gut gezeichnetem Gebälk getragen, vorn von zwei Säulen echter italienischer Herkunft gestützt wird. Im Grunde des Aufbaues rahmen Pilaster, gerader Sturz mit Muschelaufsatz, die abgetrept eingetiefte Rückwand. Zwei Putten auf dem Vorsprung des Gesimses vorn spannen ein Gewinde, das tief über dem Haupte der Madonna herabhängt. Etwas Absonderliches muss doch in diese gute Komposition hineingebracht werden: die S ulenf sse stehen  bereck auf dem breiten unteren Rahmenbalken.

Nur erwähnt und in diesen Zusammenhang eingesetzt zu werden verdient das früher unbegreiflicher-weise als Jan van Eyk angesprochene Bild auf Schloss Raudnitz in Böhmen, kurz und knapp Antwerpener Meister erste Hälfte des 16. Jhdts. nun bezeichnet, womit wenigstens der Gruppenzusammenhang besser getroffen ist, der auf Vellert und den Meister des



Abb. 52. Mstr. des Marien Todes, Madonnentriptych./Wien, Hofmus.

Phot. Wolfrum, Wien

Marientodes führt. Dieser Maler macht sich aber das Anordnen der Architekturbestände zu leicht und uns das Verstehen unmöglich, dadurch dass er sehr weit vorn die Hauptgruppe ansetzt und entsprechend das architektonische Gehäuse. Da schneidet denn überall, wo perspektivisches Nachrechnen und systematisches Verfolgen anpacken



Abb. 53. Mstr. d. Epiphanie zum hl. Georg, Anbetung d. Könige/Brüssel, Mus. 577
 Phot. Demeter, Brüssel

möchten, der ausgeschweifte Rahmen ein. Die Pfeiler der offenbar auf geschwungenem Grundrisse errichteten Halle sind ungleichwertig und ungleich geformt; auch ein hoher Baluster tritt hinzu, wie das die Antwerpener Manieristen besonders bevorzugen. Die merkwürdigste Fassung bietet wohl der linke Flügel der Anbetung des Meisters der Epiphanie zum hl. Georg (Brüssel, Mus. Nr. 577): Auf hohem Stuhle vereinen, bündeln sich drei Brüstungssäulchen, um über ihrer verkröpften Deckplatte die Füße von zwei gotischen Reihenbögen aufzunehmen. In den Austiefungen der Pfeiler steigt reichstes,

aber plumpes Grotteskenwerk auf. Hingegen hat der Zeichner für den Zentralbau, der rechts in mehreren Absätzen bis zu einer viel zu kleinen Rundkuppel aufsteigt, auffällig gut östliche Typik der Bogenrahmen, der Kantenbesetzung, der Fensterbildung gefunden.

13. *Der klassische Romanismus. Entleeren der Bühne: Lombard*

Und nun Lambert Lombard. Wir haben von ihm äusserst geringen Bestand an identifizierbaren Werken; für uns kommen nur zwei Tafeln inbetracht: das Osterlamm (Lüttich, Mus.) und Bekehrung des hl. Dionysius (Brüssel, Mus.). Dazu tritt eine der Handzeichnungen, die in der Akademie von Düsseldorf aufbewahrt werden: Auferweckung des Lazarus. Dort ist es der runde Innenraum des Tempels, von



Abb. 54. Lambert Lombard, Bekehrung d. hl. Dionysius/Brüssel, Mus.

Phot. Demeter, Brüssel



Abb. 55. Lambert Lombard, Auferweckung
des Lazarus/Düsseldorf, Akademie
Phot. Acad., Düsseldorf

dem der, wie gebräuchlich, geschweifte Rahmen nur eineinhalb reich profilierte Pfeilerarkaden mit einem eingesetzten Fenster und die rechteckig gefasste Tür vor dem zweiten zu überblicken erlaubt; der Höhe nach gelangt das Auge noch bis an ein Stückchen offener Brüstung eines Umganges über dem sauber gezeichneten Gebälke, das die den Mauerpfeilern vorgelegte dorische Dreiviertelsäulenordnung deckt — an die Stelle also, wo man den Ansatz des Kuppelgewölbes oder eines Tambours erwartet. Ausser dieser Unsicherheit und der störenden Verzeichnung der Perspektive wird aber ein eindringliches Studium gross-

angelegter Architektur beruhigend ersichtlich, vielmehr fühlbar. Und das geht harmonisch zusammen mit dem Streben nach ruhiger Anlage antiker Gewänder und Stillen des unruhigen Zuckens der Gebärden, Zerhackens der Gesichter in ebenmässige, grossflächige Zeichnung von Gliedern und Typen. Der Charakter von Komposition und Stimmung weist unausweichlich, selbst im Architektonischen in die Richtung der von Ferrara nach Bologna übertragenen Künstlerschaft der Reihe von Mazzolini bis Garofalo; — ein Meister vom Schlage des Otho van Veen (Venus) steht vor uns. Im Brüsseler Bilde wird das Gebäude fast völlig sichtbar entwickelt: Ein durchaus symmetrisches Gebilde, dreischiffige Basilikananlage, in den ruhigen stattlichen Formen bolognesischer Hochrenaissance eingekleidet. Eine Stellung von Säulen auf hohen Sockeln besetzt die ganze Breite der Vorhalle, dazwischen sind eingestellt die Haupttür, deren Dreieckgiebel das Gebälk berührt, und zwei Statuennischen, dann wieder die Nebentüren, denen kurze Säulenhallen vorgelegt sind. Die Mitte der Vorhalle wird überhöht durch einen Kuppelaufsatz auf hohem Tambour, der mittels Pilastern — aus gebranntem Thon — eingeteilt, in der Mitte jedes schmalen Feldes eine runde Lichtöffnung hält. Die Laterne ist genau entsprechend gestaltet, ausser dass statt der Rundlichter Rechteckfenster eingeordnet sind (vgl. Bramante, Sta. Maria delle Grazie, Mailand; statt der Fenster dort Thonverzierungen). Der Obergaden des eigentlichen Kirchenkörpers ist durch eine Pilasterstellung gegliedert mit hohen Rundbogenfenstern und schliesst mit schwerem Dreieckgiebel. Die Erstarrung des Bildes durch einen genau symmetrischen rückwärtigen Abschluss ist glücklich vermieden dadurch, dass der Bau etwas nach rechts verrückt ist, der Hauptvorgang zwischen Dionysius und seinem

Bekehrer sich links im äussersten Vordergrund abspielt und zwischen dieser Gruppe und der Abschlusskulisse ein Paar nach rechts wandelnder Männer vermittelt. Schon mit dieser aufs äusserste getriebenen Sparsamkeit des Figurenbestandes, dazu der weisen Verteilung — womit er von den bezeichneten Meistern stark absticht — und mit der Ausführlichkeit der baukünstlerischen Zutat bezeugt sich der Maler als Anhänger der perspektivisch und zugleich architektonisch gebundenen Simplizität des Aufbaues. Man erkennt daraus auch das aufmerksam beobachtende Auge und das architektonisch vorgeschulte Anschauungsvermögen des reisenden Baukünstlers, dem auch ausgeführte Bauwerke zugeschrieben werden.

Die Handzeichnung zerfällt in zwei Pläne von verschiedener Höhe: vorn entwickelt in breiter Gruppenanlage die Darstellung den Augenblick, da Lazarus dem Grabe entsteigt und den Heiland anbetend verehrt — hinten nimmt zwei Drittel einer höheren Bodenwelle Architektur in Ruinen ein. Wir können sechs Axen überschauen und möchten sie der sonst gewährten Symmetrie halber mit einer siebenten ergänzen und das Ganze auf geschweiften Grundriss projizieren. Am stärksten träte dann die rundbogig gewölbte Thür hervor, die seitlich anschliessenden Fensteraxen flöhen zurück, die weiter abwärts stehenden ständen in einer der ersten parallelen Ebene etwas zurück — oder schwingen sie wieder vorwärts? so scheint es rechts. Das Glied zu äusserst links ist zweistöckig infolge Abtragens der Bodenerhöhung, in rundbogigen Tonnen geöffnet und vielleicht etwas vortretend in Aufriss und Grundriss hinein disponiert. Durch die kassettierte Tonne des Einganges sieht man in einen quadratischen Raum und zwei entsprechende Durchlässe hinein und auf den Wölbungswinkel zwischen ihnen, über dem man aber so etwas wie eine Trompe gewahrt. Bodenständige korinthische Dreiviertelsäulen verrichten die Axeneinteilung; ebensolche treten als Fenstergestelle auf vorgesetzten Brüstungsmauern auf; gleiche reich profilierte Gebälke liegen über beiderlei Ordnungen. Es ist einem, als sähe man in ein Raumsystem von Rafaels Villa Madama hinein und als habe der niederländische Romanist die Aufrissbehandlung nach Peruzzis Formidee hinzuerfunden. Dazu ist die Zeichnung dieses Teiles sauber nach Architektenart ausgeführt, die des andren, der Gestalten, des Geländes und Baum-schlages kommt der des Peruzzi wirklich nahe. Diese Beobachtungen machen das Blatt belangreicher als sein Wert einer Vorbereitung eines bedeutenden Meisters auf ein grosses Werk.

14. *Nordniederländischer Romanismus, beherrschende Raummacht: Jan van Scorel*

Wie eine Fortführung dessen, was wir eben bei Lombard gewonnen und früher von

Orley oder Coxeyen in den Scheibenrissen entwickelt sahen, mutet der Tempelausschnitt in der Darbringung Christi von Jan van Scorel, (1495-1562), dem Nordniederländer, an. (Wien, Gem.-Gall.). Die Zeichnung ist da ebenso ungenau, wie auf den Tafeln des Baumeisters von Lüttich, aber auch er ist im Stammlande der bedeutenden Einfachheit, grosser Linienführung, der Kraft der Unterstützung, die das grossräumig einheitliche Gebäude einer gewichtigen Handlung gewährt, inne geworden. An



Abb. 56. Jan van Scorel, Madonna/Utrecht, städt. Mus.

Phot. d. Museums

Donatello (Padua), besser noch als an Mantegna (Padua, Mantua), Melozzo da Forli (Rom), Domenico Bigordi del Ghirlandajo (Florenz), Andrea del Sarto (Florenz); Rafael (Rom) konnte er Wirkung und Mittel studieren, und merkwürdigerweise gerät ihm im Architektonischen die Nachfolge geschickter als in dem dem Maler doch wichtigeren Kompositionsbestande, den Gestalten. Auf mächtigen Pfeilern, die an der Innenseite Raum für weite Nischen bieten, ruhen die Gurtbögen für die Kuppel ohne Tambour. Nur ein etwas höherer Fries sorgt durch enggereimte kleinere Rundfenster für das Oberlicht. Die Gurtbogenlaibungen sind mit sechseckigen Kassetten ausgelegt, in den Zwickeln zwischen ihnen ist spärliches grosses Arabeskenmotiv füllend gemalt, ebenso in der Wölbung der Apsis, von der man ein Stück sieht, und in denen der Nischen der Kuppelpfeiler. Die etwas unorganisch behandelte und eintretende Stirnseite des vorderen birgt, soweit verfolgbar, drei Statuennischen übereinander zwischen den beiden randbesetzenden Pilastern auf reliefierten Sockeln, deren Kannelüren unten mit Stäben ausgelegt sind (vgl. Bramante, Schauseite von Abbiate Grasso bei Mailand). Hier hinein werden nun die Gestalten, zögernd und leise schreitend, zu zweien oder einzeln von einander abgelöst, geleitet, hin zum Opfertische, an dem bisher erst Anna, Maria, ein kerzehaltender Ministrant und der Hohepriester mit dem Kinde auf dem Arme versammelt sind, auch sie ganz lose gereiht. Überall geht der Athem des Raumes durch die Gestaltenkette, er athmet mit ihnen, ja er athmet vernehmlicher als die Men-

schen. Von der Utrechter Madonna mit Stifter, die Martin und Moes veröffentlichen, ist uns der rechte Flügel von Wert, weil er uns einen echt französischen Turmpavillon darbietet. Der Meister gibt ihm einen Sockel in Bossenquaden, darüber Putzflächen und teilende ionische Pilaster, die von Rustikaquaden durchzogen sind; in jenen hohe Fenster mit Gestell und Dreieckgiebel, darüber als zweites Geschoss, hinter einer Brüstung zurückgesetzt ein gleiches.

15. *Romanistische Romantik: Vermeyen (Kreis Scorel-Heemskerck)*

Wir dürfen hier nicht versäumen auf Jan Cornelisz Vermeyen, herkünftig aus der Umgegend von Haarlem (geb. um 1500), der also wahrscheinlich dort und bei Jan Scorel seinen Jugendunterricht genoss, dann aber, dem allgewaltigen Zuge nach dem Süden sich fügend, auswanderte und in Brüssel ($\pm$ 1550) seine Bahn beschloss, die ihn ins Gefolge des Kaisers führte und als Hof- und Schlachtenmaler nach Spanien und Tunis, einen Blick zu wenden und einen Augenblick zu verwenden. Das einzige in Brüssel ihm gesicherte Werk (Mus. Nr. 493) datiert man versuchsweise auf 1550 und identifiziert es mit dem Altare der Familie Mecauly für deren Kapelle in Ste. Gudula. Mittelbild und Flügel enthalten für unsere Beobachtungsreihe eine Fülle von Belangreichem. Von einer Italienreise verlautet nichts; sollten aber jene weiten talüberquerenden Züge der Aquaeducte auf dem Flügel, jene Drei-Stock-Bogenstellungen eines mächtigen Circus links in der Haupttafel, eines kleineren auf dem Flügel, vor dem sich eine flachere ganz in Schutt und Trümmern versunkene Rennbahn streckt, anderswo als in dem Lande der Sehnsuchtsschwärmerei der Romantiker aufgenommen sein können? Auch die beiden Mauerbrocken aus Roms Ruinenwelt weisen dorthin. Den schlanken Obelisk auf



Abb. 57. Jan Vermeyen, Altar d. Familie Mecauly/Brüssel, Mus. 493.

Phot. Demeter, Brüssel



Abb. 58. Jan Vermeyen, Altar d. Familie Mecauly/Brüssel, Mus. 493

Phot. Demeter, Brüssel

den drei Schildkröten könnte der Künstler mitsamt seinem tännienbehängten Untersatze auch in Spanien angetroffen haben, woihm bestimmt der überkuppelte Turm, die maurischen Hauskuppeln über

weiten Flachdächern und der turmlose Einschiffbau mit gleichhoher Halbrundapsis (auch südfranzösisch) auffiel. Aber daneben pflegt er dann doch eigne Erfindung: Rechts stellt er auf der Mitteltafel eine Tempelvorhalle hin auf nur fünf Säulen, die, zu lang und schwank gemessen, ihre Schwellung zu nahe dem schwächlichen Fusse haben, die den zu hohen Fries unmittelbar auf ihren — verkümmerten — korinthischen Häuptionen dulden müssen, der zu mächtig für sie wie im Verhältnisse zum abschliessenden Dreieckgiebel ist. Gleich daneben steigt eine Hauswand auf, durch einkantende Pfeiler und deren kanonisches Auflager ab- und eingeteilt, nur zwei Axen breit im Oberstocke, im unteren nur von gegiebelter Tür durchbrochen, um die Ecke vorn steht aber schon wieder, und stattlicher als jene ein andrer Eingang offen, der durch ein gegenüber angesetztes Fenster ungehinderten Durchblick in die Landschaft gewährt. Wo bleibt also Tempel oder Kirche? Nach der Tiefe und von der Tempelvorhalle überschritten, stellt Vermeyen quer zu jener einen rechteckigen Baukörper mit Halbsäulen vor blinden Mauern und schwerem Gebälke auf, dessen Mitte zu hoher Muschelnische vom Boden auf ausgehöhlt ist. Darüber aber folgt auf engerem Grundrisse eine niedrig breite Wiederholung, in deren Mitte eine Raumöffnung sitzt, ein Fenster. Den Abschluss bildet ein Halbrundaufsatz, dessen mehrfache Profile von den Säulenvorlagen aufgenommen werden, besser ihnen entsprechen, da ihr Architrav dazwischen durchläuft. So etwas hat er offenbar aus der Orley-Werkstatt aufgenommen. Der Hang zum Kulissen-„Bauen“, auch da, wo Bildgegenstand und Bild dessen gut entraten konnten, liegt den Geschlechtern dieser Rompilger so dringend an wie etwa den Malern der Romantik, wie kaum den Eröffnern der Renaissance in Italien selbst und in Deutschland nur der gleichzeitigen Augsburger Schule. Architektonisch sinnvoll oder nicht, diese Frage behelligt sie nicht so zwingend. Und es nimmt sich auf diesem Lazarusaltare eigen aus, wie der Maler soviel gewissenhafter eigne oder fremde Reisestudien zum Staffieren der Landschaft eingezeichnet, jene mit dieser zu vermählen, eine fremdländische, eine „romantische“ Ruinenlandschaft auszubilden versteht, so reich und stimmungsvoll wie Jan van Eyck ohne Ruinen im Genter Altare.

16. *Antiquarische und neuzeitliche Sammel Früchte: Maarten v. Heemskerk*

Sowohl in Maartens van Heemskerk (1498-1576) wie Lucas' van Leyden Werke (1494-1533) finden wir höchst verwandte Bezüge zu Scorel. Während aber van Scorel die italienischen Anregungen streng prüfend verarbeitet — ob der Barbaraturm gesehen, aus Musterheften entnommen oder frei erfunden ist, wird sich wohl schwer mehr feststellen lassen — ins Bildmotiv hineinarbeitet, wie es Lombard tat, versucht Maarten

sich manchmal, wie gewaltsam dem übermächtigen Eindrücke von Antike, Rafael, Michelangelo, Parmigianino zu entwinden. Er zeichnet getreulich nach — bis zu einem gegebenen Punkte; da hört das Anschauungsvermögen für die innerliche Harmonie und Zusammengehörigkeit — oder auch das architektonische Verständnis — auf und er komponiert Eigenes zu teilweise Übernommenem hinzu. In den Aussenseiten der Flügel des Tuchbereiteraltares (Haag, Mauritshuis Nr. 51/2; Vertrag 1546) malt er eine massige Pfeilerhalle mit schweren Bögen etwa als Laube vor ein rechts im Vordergrund sichtbar werdendes Haus, des gutgerahmte Tür und Fenster darüber aber schon vom Bildrande überschritten werden. Links erhebt sich eine gewaltige glatte Säule auf hohem Sockel, man weiss nicht recht: wohin und wozu.

Auf dem Lucasbilde in Rennes (Mus.) benutzt er ein Hofinneres zur Umgebung, das uns ein Stich Cuerenherts als in Casa Sassi, Rom, wirklich vorhandenes überliefert. Er ändert aber erheblich daran. Indem er die dort axial gefasste Anlage in schräge Sicht umlegt, vertieft er den Torweg des wirklichen Bestandes in ebenfalls schräger Lage noch, sodass die ganze Hofwand verschwindet. Auch an den übrigen beiden Hofseiten verwandelt er durch Weg-



Abb. 59. Maarten van Heemskerck, Lucasbild/Rennes, Mus.

Phot. Bulloz, Paris



Abb. 60. Cuerenhert, Vertreibung des Heliodor. Stich nach Heemskerck/Kupferstickkab., Berlin

Phot. Lobers, Berlin

lassen der allzuvielen Nischen und des Bogenfrieses, Einführen eines Gesimses, Erweitern der Fensteröffnungen den Sammlungsverbleib in den Hofraum eines Wohngebäudes. Die Gestalten des Malerapostels und der Madonna sind viel zu gross für die Architekturkulisse, ebenso wie auf den Haager Flügeln.

In gleicher Weise verfährt übrigens Cuerenhert selbst mit seinen Vorbildern. In dem Stiche nach Rafaels Wandbild: Vertreibung des Heliodor gestaltet er

z.B. den Tempel ganz um zu einer Langhausanlage. Er bringt breite Schildbogenreihen auf schweren Pfeilern und Chornische über Stufenanlage hinein. Umsichtig lässt er die die Geschlossenheit des Vorganges sprengende Papstgruppe weg, die im Gemälde wohl hauptsächlich die Querlage der Architektur vorne notwendig machte. Andererseits verliert die Gegengewichtsgruppe, der Hauptbestandteil des Ereignisses, aber die Möglichkeit zum Entwickeln der Fluchtrichtung. So geht auch hier das Neuentstandene der Einheitlichkeit von Bewegungsraum und Raumbild verlustig trotz strafferer Vereinheitlichung der Raumanlage. Kleine Eigenwilligkeiten — hier mit der Absicht der Verbesserung — mit gewichtigen Folgen.

Jan van Scorel besetzt im Gegensatze dazu auf den beiden niedrigen Breitbildern des Rijksmuseums, Amsterdam (219 und 2191: Salomo und Königin von Saba und Bathseba) wieder einmal mit Architekturspielereien den Hintergrund, dass der Betrachter eher in die Zeitlage des romantischen Phantasierens sich verwiesen glaubt, als in die, da ein vielumtriebener Meister Erinnerungsschätze aus Vorstellung und Skizzenbuch auszubreiten imstande war. Jedoch gemahnen Typen, Haltungen und Gruppenanlage im ersten nicht undeutlich an Veronesisches, während in der Mitte des tieferen Mittelgrundes offenbar ein Nachbild des Vierungsturmes von Chiaravalle bei Mailand hoch aufragt. Rechts weiter vorne ist wieder ein unwahrscheinlich hochgeschichteter Hausblock gleich mit zwei zweistöckigen Rundbogenloggien auf Pfeilern ausgestattet, die nur in Italien entdeckt werden können. Der sich eng anlehrende, ebenfalls hohe, mit Pfeilern besetzte Rundbau oben trägt die Ummäntelung einer tiefer ansetzenden



Abb. 61. Maarten van Heemskerck, Stifterflügel/Köln, W. R.-Mus. 511/12

Phot. Kunstgew. Mus., Köln

Kuppel durch einen Umgang schlanker Säulen, wie er in Bramantes Kuppelplänen überall seine Stelle fand. Als Abschluss stoßen wir, hier einmal in Aussenansicht, auf die Öffnung im Scheitel der Wölbung, anstelle einer Laterne, von einer Säulenbrüstung

eingefasst, der wir so oft in Bildern aus dem Süden und Norden des Landes, bei diesem und jenem der unbekannten Meister in Antwerpen, wie bei Lambert van Noort und Vredeman begegnen.

Auf den Flügeln des Kölner Wallr.-Rich.-Mus. (ohne Nummer), die Stifter, Stifterin und Heilige vor gewaltiger Südalpenlandschaft darstellen, wie sie gerade damals und den Südniederländern zum neuen Erlebnisse wurde, streut Maarten in diese Studien nach Bauwerken ein, wie er sie wohl zum kleinsten Teile örtlich verbunden angetroffen haben wird, fast alle von dem Schwergewichte der reifen, d.h. der römischen Zeit Bramantes auch z. T. von dessen eignen Mustern aus der Antike.

Weit rechts auf dem rechten Flügel klebt an der halben Höhe des Berges wohl die getreueste Wiedergabe eines Bruchteils vom römischen Colosseum. Das bringt Isaak van den Blocke sogar auf einer seiner Gerechtigkeits-Allegorien im roten Saale des Danziger Rathauses (1603 etwa) in völliger Erneuerung an. Er wird sich uns später als getreuer Gefolgsmann Vredemans entwickeln.

Unterhalb und etwas nach vorne hat er ein Vielseit aufgebaut mit der flachen Stufenkuppelschale des Pantheon und grossen Kreisöffnungen in deren Tambourflächen. Der Untergaden wird von mächtigem Bogenkranze umringt, dessen Pfeilern Wand-säulen vorgelegt sind. Weiter bühelabwärts stehen zwei Obelisken, wie dem Treppen- oder Prozessionsweg richtunggebend, flankierend. Im Tal- und Bildgrunde zieht den Blick abermals ein Bau wie das Pantheon Roms auf sich mit der Vorhalle von sechs Säulen unter geradem Gebälke und wuchtigem Giebel. Dieses letzte Motiv nimmt er in dem linken Flügel wieder auf, legt es aber einem Konglomerat auf Hügelkuppe vor, das eher einer südtirolischen Burg ähnelt denn einem Kultbaue, und führt eine breite Treppe zu ihm heran, die unten ein Portikus aus schweren Pfeilern, Bögen und darüber laufendem geradem Gebälke abschliesst. Nicht genug aber damit — er lässt diesen teils berührt werden, teils überschneiden von einer ringförmigen Stufenanlage, über deren höchster sich ein ebensolcher Portikus entlangzieht, Ruinenwerk mit einem zweiten Geschosse. Frontal und offenbar tiefer und hinter dem Amphitheater (?) erscheint abermals derselbe Baubestand, aber in einem einzigen Stockwerke. Bei alledem erinnern wir uns der Somzée-Madonna in Brüssel.



Abb. 62. Isaak van den Blocke, Gerechtigkeitsallegorie/Danzig, Rathaus.

Phot. Lubiansky, Danzig

Derlei antiquarische Spielereien genau zu beobachten ist nicht allein gleichzuachten dem der sorgfältigen Reiseaufnahmen des gleichen Meisters in seinem Skizzenbuche, sondern auch nützlich und angenehm zum Vergleiche mit den weit ausgespannenen Bauphantasien eines Vredeman, die ohne solche Vorbereitung von aufnehmendem Sinne und gemeinsamem Antriebe, gleich freisprudelnder Darstellungslust und Ergötzen an der Herrschaft über sie und das allzu wesensfremde und daher eintönig erscheinende Vorbild nicht wohl zur Welt wenigstens der Stichvorlage hätten geboren werden können.

17. *Schwächlichkeit im Verwenden architektonischer Versatzstücke: Lucas van Leyden*

Der dritte der grossen nordniederländischen Propagatoren der neuen frohen Botschaft über die Verbesserung der Kunst, Lucas van Leyden, bringt hinter der Münchner Madonna mit dem Stifter und der Magdalena, die ihn vorstellt, eine reich skulptierte Brüstung an, auf der offenbar ein starker Bogenpfeiler mit Pilastervorlage steht, auch diese mit Bildwerk bedeckt. Diese wenigen architektonischen Glieder zeigen wieder bramantesken Erinnerungsgehalt, drängen aber die Gestalten fast ins raumlos Flächenhafte zusammen (ae. Pin. Nr. 148; 1522).

Auch der tiefe Dreischiffsraum der Kirche, in der eine grosse Versammlung dem Kanzelredner lauscht, ist weder ganz ausgebildet — rechts fehlt das Seitenschiff — noch das ganz gut Beobachtete und zum Teil richtig Wiedergegebene gewissenhaft durchgeführt. Unterlage bildet die dreischiffige gotische Basilika der Niederlande mit Chorumgang, lettnergeschlossenem Hochchore und davor liegendem Querschiffe. Aber es sind alle Spitzbögen in Rundbögen umgezeichnet und die schlanke Riesenhöhe solcher Mittelschiffe ist gekappt durch Einziehen einer äusserst flachen Wölbung — so etwa, wie wir es heute mit Entsetzen an der Hooglandsche (St. Pankras)kerk an des Malers Geburtsorte wahrnehmen — nur mit Gurtrippen und Rundlöchern hüben und drüben in jedem Joche, durch deren eines wie Geistesverwandte der — späteren — Putten Correggios (Camera d. S. Paolo) Engelknäblein hereinlügen (Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 1452). Diese Beobachtung kann uns sehr wichtig werden, wenn es sich auch für diese Gebiete wird feststellen lassen, dass Abflachen, sozusagen Einebnen des Übersteigerten der Gotik, Übergehen vom Türmen zum beruhigten Schichten das baukünstlerische Streben beherrscht und wandelt.

In Lucas' Kreis dürfte eine Johannestafel gehören, deren Abbildung ich Herrn Prof. Beets verdanke: der Domherr verrät es, der vorn rechts auf der ersten Fliesenreihe unter dem Schutze seines Patrons kniet. Von da einwärts auf die zweite Reihe hinüber duckt sich unter dem Todesstreiche derselbe Heilige jenem entgegen. Neben dem Henker

wartet Salome geruhig zu. Unmittelbar hinter den Vordergrundgestalten gehts über zwei flache Stufen zum Festsaale hinein, wo die kleine Tafelrunde sich am Tanze der Königstochter ergötzt. Die vordere Mauer öffnet sich unter ein paar volutenbesetzten Kopfstützen bis zur Attika, in deren Felder zwischen kassettierten Pfeilerchen Kränze mit Masken eingesetzt sind. An der bildeinwärts fluchtenden Schmalwand stützen Hüfthermen mittels ionischer Kapitelle und hoher Volutenkragsteine einen wunderlich gebildeten Architrav, auf dem hier die Attika mit starkem Kranzgesims ruht. Die Rundbogenpforte ist unverhältnismässig klein und ihr Rahmen besteht aus sehr breiter Kehle, die von zwei flachen Stäben gesäumt ist, der Wölbungsschlussstein überschneidet als Kragstein für den



Abb. 63. Lucas-Jünger(?) Enthauptung Johannes d. T's./chem Amsterdam, Slg. Beets
Phot. Beets

Architrav sie alle drei. Der Bildraum wird rückwärts abgeschlossen von einer Gebäudegruppe, die wie eine freie Phantasie über die Choransicht von Sta. Maria presso S. Satiro in Mailand anmutet. Gerade dieses Durcheinanders von Elementen architektonischer Ausstattung wegen, wie sie die Antwerpener Manieristen gebrauchen, und solcher ausgesprochen Vredemanschen Hermen ist das Bild uns von Bedeutung.

18. *Grossformige Grossarchitektur auf grössten Malflächen: Maarten de Vos*

Trotz aller gerade im Kreise der letztgenannten Nordniederländer erblickten und erschlossenen Befreiungsversuche am architektonischen Beiwerke zu Einfachheit, Regelmässigkeit und Ruhe müssen wir doch geduldig weiteren Reifens neuzeitlich architektonischer Ideen bei den Bildkünstlern harren, bis — diesmal in Antwerpen — ein Künstler vom Schwunge, der gefassten Bildung, der Formsicherheit eines Maarten de Vos ersteht, der denn auch das Architektonische im Bilde in die Architektonik der Komposition einzuschmelzen vermag, ohne dass diese durch jenes zum Erstarren gebracht würde.

Ein Vergleich seines Lucasbildes (Antwerpen, Mus., Nr. 88) mit dem kleinen Wiener Gossaerts und dem des Rogier in München bietet Gelegenheit zum Durchmessen von Zeiträumen und Stilabständen in einer Schulgemeinschaft und auf einer gemeinsamen Artgrundlage. Das dauerhaft Niederländische ist bezeichnet mit dem fast lebensgrossen Löwen — ins Verhältnis zu Menschen und Raum im Bilde gerechnet — der aufs leben-



Abb. 64. Maarten de Vos, Lucasbild/Antwerpen, Mus. 276

Phot. Mus., Antwerpen

digste hinter der Staffelei her, auf blankem Fliesenboden lagernd, den Beter anäugt; ein Potter brauchte sich seiner nicht zu schämen; ist bezeichnet mit dem von Buch und Globus gebildeten Stilleben rechts vor dem Treppenlaufe zu der höher liegenden Türe, durch deren knappe Lichtöffnung eben eine Neugierige hereinkuckt, wie durch das grosse Butzenscheibenfenster in der Wand gegenüber. Auch das ist beides niederländisch und im besondern antwerpensch: der Oculus in der flachen Wölbung des kleinen Vorraumes im Hintergrunde, durch dessen wieder halb geöffneten Eingang zu tiefer liegender Strasse leuchtende Sonne hereindrängt. Und schliesslich ist auch die ungeschickte Sitzhaltung des Künstlers und das ungewisse Richten der Blicke in seinem Goesschen Charakterkopfe nicht nur unzeitgemäss sondern bestimmt niederländisch. Aber alles das ist streng symmetrisch verteilt: die Tür rechts entspricht dem Fenster links; der Schattenlage auf dem Treppenpodeste und neben ihr links eine zurückgeschobene Tür, aus derer grossprofiliertem Rahmen mit Segmentgiebel über geradem Sturze das Dunkel eines unbekannten Nebenraumes gähnt; die ganze Mitte des Grundes nimmt die Triumphbogenfassung des Durchlasses zu jenem Vorraume ein: weiter Rundbogen zwischen mächtigen Seitenteilen, denen gestühlte Pilaster vorgelegt, aus denen hohe Nischen ausgehöhlt sind. Selbst die weissleuchtende Wolke mit Guidos Putten, die darüber sich herabsenkt, ragt symmetrisch zugeschnitten in den Raum. Die Gruppe hingegen ist nur in etwa ausgewogen: der liebevoll vergleichend sich in rückwärtigem Plane vorbeugende Josef mit dem Stilleben.

So wird das auch in der vielgliedrigen Gruppe



Abb. 65. Maarten de Vos, Stateraltar/Antwerpen, Mus.

Phot. Mus., Antwerpen

auf der Mitteltafel des Thomasaltares (Antwerpen, Mus. Nr. 77-9) gehalten, der ein Raum mit farbigen Säulen zur Umfassung dient, aus dessen Rückwand in der Mitte eine zweite Rundbogentür in einen lichtdurchfluteten Flur mit Kassettendecke weist. Maarten entwickelt aus dieser Raumd disposition Beleuchtungsprobleme, die ihm im Verkehre mit Federigo Barocci aufgegangen sein konnten, oder nennen wir in der Heimat Pieter Aertsen. Am strengsten symmetrisch nach der Bildtiefe hinaus ist der Tempel entwickelt, in dem vorn an den Stufen zum Allerheiligsten hinauf Christus das Gleichnis vom Schärfelein der Witwe predigt. Der Innenraum einer jener engen, kleinen venezianischen Kirchen mit kassettierter Decke, hoch eingeschnittenen Seitenlichtern, hohem Lettner und seitlich der Treppe vorgezogenen, umbrüsteten Ausläufern des Hochchores tut sich auf. Und wieder fallen uns zwei Ausstattungsstücke der Antwerpener Manieristen ins Auge: der runde Zeltbaldachin und das Rundloch in der Decke, an dessen Einfassung vorn die Kette für jenen befestigt ist. Des Meisters am fühlbarsten erstarrte Gruppe ist die des Mittelstückes im gleichen Altare: Gebt dem Kaiser was des Kaisers ist . . . ist der Inhalt. Sie drängt sich zwischen und vor einengender Strassenmündung wie in Rafaels Borgo- brand in einen weiten Stadtplatz, jenseits dessen diese sich fortsetzt zwischen Kirche mit Tempelvorhalle und Rathaus, das in den von Säulen flankierten Wandfeldern mit Statuennischen, abwechselnd mit Fensterpaaren in rhythmischer Travée, und der offenen Laube vor dem dritten Geschosse etwas von Cornelis de Vriendts Stadthause in Antwerpen mitbekommen haben dürfte. Und das Gebäude auf dem linken Flügel — de Tolpenning — gar bringt vor der dunklen Mauer die weissen, steifen Ordnungen aus Serlios Architekturbuche, das Coecke in Antwerpen herausgab, als Maarten 15 Jahre alt war.

Da ist nun wirklich Ernst gemacht mit grossformiger Grossarchitektur, aber auch auf bis dahin unerhört weiten Malflächen, wie sie einzig bisher etwa Cornelis Cornelisz bei Ausführen des Haarlemer Altares: der Kindermord, sonst nur dem Glasmaler und Teppichkartonisten zur Verfügung gestanden hatten. Und man darf sagen: er fand sich nicht nur besser hinein als jener Nordniederländer, der Rom studiert hatte mit dem Zeichenstifte in der Hand, sondern seine Gestaltungskraft wuchs in die Masse hinein, ohne ihre Bauphantasie zu überspannen, um mit buntem Durcheinander die



Abb. 66. Cornelis Cornelisz, Kindermord/
Haarlem, Franz-Hals-Mus. 467
Phot. des Museums

leeren Stellen über den Häuptern der „Handelnden“ zu erfüllen. Es erstarkt also hier eine Kunst aus allen Banden romanistischen Eklektizismus, die dem Rubens den Weg bereitet.

Zusammenfassung

Überblicken wir die Feststellungen des Abschnittes, in dem versucht wurde dem niederländischen Maler abzulauschen, in welchem Maasstabe das Neuartige und Fremde oder das triebhafte Anderswollen zunächst ihm bewusst wird, ihn überwältigt.

Es ist eine ganze Reihe gemalter Bauwerke genauer, als bisher geschehen, durchgegangen worden. Nicht sowohl auf ihren „malerischen“ Wert im Bilde muss das getan werden, noch auch eingehender auf die Art der Verzierung an den Gliedern, als vielmehr zwecks Deutung von Grund- und Aufriss, gelegentlich auch um ihrer Leistung für die Bildarchitektur willen. Wir finden in Cristus' (lebt bis nach 1472) Karthäusermadonna (Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. Nr. 523B; 20 : 14 cm) die luftige brüstungslose Söllerhalle, gebildet aus romanischen Gliedern, wenn auch den Verhältnissen nach ganz von Renaissancegeiste erfunden, das erstere in Übereinstimmung mit seinem Meister Jan van Eyck († 1441). Bei Hans Memling, dem Geburtsdeutschen von der Pfaffenstrasse mit den hoch- und spätromanischen Domen und Kirchen treffen wir insonderheit eine starke Anteilnahme an Rundkuppel-Aufbauten und geschweift gerahmten Lukarnen. Andere möchten allerdings in solchen Kulissen Darstellungsversuche nach mündlichen oder schriftlichen Reiseberichten von Palaestinafahrern erblicken. Ich kann mich dem nicht anschliessen, zumal der Maler ja ausser romanischen Grundformen mit teilweise gotischen Einzelanschauungen — Kehlenbildung mit eingehafteten Figürchen — in der Ausstattung reine Renaissancebestandteile nach Art von Donatello (1386-1466), Mantegna (1431-1509), Benedetto da Majano (1442-97) einführt und sich sehr neuzeitlich darin vorkommt.

Besonders in der langen Reihe der Hirten- und Könige-Anbetungen fiel uns dann ein Motiv, teilweise als architektonische Festigung im Bilde eingestellt, auf: die einen oder mehreren Gewölboche mit Rundöffnungen im oberen Raumschlusse. Das bedeutet eine unklare Vorstellung des selbstgesehenen oder erlauschten Hypäthraltempels. Wo bei nicht zu übersehen ist, dass dieser allerdings meist rund oder mehrseitig vorkommt. Sie sind gleichsam wie der Zerstörungszustand des Tempels aus Rafaels Heliodorvertreibung anzusehen.

Wir beobachteten, wie entgegen der Freude van Eycks, Rogiers (um 1400-64) einen Kirchen-Innenraum in weite Tiefen zu verfolgen bereits von Memling ein Verschluss

rückwärts, was das Gehäuse betrifft, bevorzugt wird. Bei den so beliebten Durchblicken durch Bögen in landschaftliche Fernen ist die Idee wohl anders: Seitenflügel der Madonnen- und Heiligensitze. Während aber van Eyck, Cristus, Rogier den vereinzelt Prunkthron oder gerade hierfür einen engen Raumabschnitt bevorzugen — die Rolin-Madonna stellt die Ausnahme dar — werden von der späteren Zeit etwas von der Fusslinie axial nach einwärts gerückte Gebilde errichtet als Sitze für Anna und Maria mit Flügelbogenstellungen, die Naturausschnitte rahmen; ein architektonisches Glied also, wohl vom Kreuzaltar im Mittel-Intercolumnium des Lettners herzuleiten. Petrus Cristus steht voran mit der anderen Karthäusermadonna (Rothschild, Paris), wo es aber noch mehr nach einem beliebigen Teile der Fensterwand in einem romanischen Palas aussieht. Memling ist wohl der erste, der hier straff organisiert. Isenbrant (1509-51 in Brügge tätig) und Blondeel bilden die Flügelteile des Hochsitzes zu Bilderwänden aus. Quinten Massys (1466-1520) gebraucht ihn neben dem Einzelthron in Landschaft (vgl. Girolamo dai Libri (1474-1556), Mantegna und seinen Zeitgenossen Carlo Crivelli (zwischen 1430 und 1440-93?)), wobei einzig bildhauerische und ornamentplastische Zutaten näheres Eingehen verlangen, nur in bescheidener Monumentalität (Sippenbild, Brüssel, Mus. Nr. 299; 2,25 : 2,19 m). Joos van Cleve bildet das Motiv zu der wohldurchdachten Feinheit des Marienbildes in Wien aus.

Er ist es auch, dem wohl am besten gerät, wie ein Innenraum in neuzeitlichen Verhältnissen, wohlgefügt und einfach reich ausgestattet, sich um den Vorgang legt, ihn meisternd und ihm Spielraum lassend zu gleicher Zeit, sicher wie Dirk Bouts (um 1410-75) darin (Passah- und Abendmahl: bisher Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. Nr. 539 und Löwen, St. Peter, 1464) und Justus van Gent (Abendmahl, Urbino, Schloss; 1468), beide noch in gotischem Zusammenhange. Nur der Meister der Grooteschen und der der Antwerpener Anbetung kommen ihm nahe und Jan Cock und Dirk Vellert bringen es zu gleicher Einsicht. Und ihnen allen überlegen erscheint beim ersten Hinsehen Jan van Scorel (1495-1562), der Nordniederländer, der 1522-23 in Rom war und offenbar gründlich Rafael studierte, so gewissenhaft wie die südniederländischen Zunftgenossen, Jan Gossaert (um 1470-1541; seit 1508 in Italien) und Bernaert van Orley (um 1492-1542; in Italien zw. 1509 und 15 und nach 1527). Jedoch findet sich bei genauerem Eindringen, dass die Perspektive, der erste Antrieb zum Ausgestalten solcher architektonischer Bestandteile und die heiss umworbene Fertigkeit, die die Italiener schon seit Alberti (1404-72), Franceschi (1420-92), Luca Paccioli und Leonardo (1452-1549) innehatten, von den letzten sicherer erkannt und ausgeübt wird. Gossaert, Michiel van Coxijen,

auch ein Romfahrer (1499-1592), Lombard (1505-66) und Blondeel bilden das Konstruieren schon zu einer Virtuosität aus: hohe Aufbauten wie kleine Tempietti und Nischenbauten in Untersicht. Vellert gibt in der Wochenstube der Anna gar den Augenpunkt der centralperspektivischen Anordnung durch einen kleinen Kreis an.

Solche getürmte Stockwerkanlagen, wie in Barends und Michiels Glasfenstern in Ste. Gudula und in Blondeels Marienleben kann man wohl ebenso gewiss von Petrus Cristus' Lebensbrunnen in Madrid herleiten, der selbst den Eindruck einer Glasfensterfüllung spätgotischer Fassung nicht verfehlt, wie den überladenen Marienthron des Pa'ermitaner Triptychon und des Nachfolgers in englischem Privatbesitze: oder tun wir besser daran jene mit Cristus' Rahmenarchitektur zusammen als Malerphantasien über die Erscheinung der Stockwerkbühnen für die Mysterien anzusehen, von denen die Triumphbögen der „vroolyken Incompsten" mit ihren „lebenden", ja singenden Bildern und eingespannten Gemälden nur profanierte Nachfahren wären.

Zu Bühnenrahmen neuzeitlicher Einrichtung vereinfacht sehen wir sie z.B. in den Obergadenfenstern des Querhauses von St. Martin, in den Langhausseitenschiffen der kleinen Kirche St. Servais in Lüttich, wie auf Stichen, welche die Schaustellungen der Rederijkerkamers bei solchen Einzügen uns aufbewahrt haben. Freilich scheinen jene Anlagen weniger auf Verdeutlichen eines Bühnenhauses Bedacht zu nehmen, als diese vielmehr, sich auf den Charakter der wirklichen Einfassung zu beschränken, nach Art der Altarraumen etwa für Mantegnas Bild in S. Zeno in Verona, Correggios Rahmen für die Franciscusmadonna, Dresden, Domenico Ghirlandajos Königeanbetung bei den Innocenti in Florenz. Als Vorläufer für diese erheblich später als die Chorfenster von St. Martin und St. Jacques ebendort anzusetzenden auch in italienischer Grossfigurigkeit entworfenen Bilder darf man die Fenster in der nördlichen Querhauskapelle von St. Katharina in Hoogstraeten anführen, wo das Aufeinandersetzen einzelner Turmgeschosse bis ins Masswerk des oberen Fensterschlusses hinauf nach dem gotischen Geschmacke der Sacramentshäuser von Zout Leeuw und St. Paul in Gent einer ruhigen Querentwicklung gewichen ist.

Das Wölben über Rippen lag dem Nordländer so tief im Blute, dass wir es noch weithin verfolgen konnten, erst die zuletzt genannten Meister, die eigentlichen Romanisten, welche die Augen gefüllt hatten mit den Formen schwergliedriger, grossflächiger Hochrenaissance des römischen Bramante, streifen solche Hinterlassenschaften schroff ab; der Meister der Münchner Anbetung führt sie noch mit. Neben romanischen bleiben gotische Bogenkurven auch im 16. Jhdt. noch im Schwange; gotische Profile aus Stab

und Kehle weit länger; ja in der Form des angearbeiteten Säulchens greift man sogar auf die des sog. Übergangstils zurück und dieses Gut findet sich noch in Massys' Formenvorrat (Annenthron) und dem des Meisters der Mailänder Anbetung. Gossaerts vier gekuppelte Säulchen anstelle einer kurzstämmigen zeugt auch von solch antiquarischer Erinnerung mitten im Zusammenhange reinlich renaissancemässiger Architekturteile. Zahlreich vertreten sind Stich- und Korbbogen in der gemalten Architektur; Cock, Orley, Gossaert zeichnen sie, bei Memling schon traten sie auf. Man wird nicht leicht entscheiden können, ob es nicht doch dies und jenes Mal in den tieferen Gründen der Bilder ein Rundbogen sein oder werden sollte. Die Besonderheit, dass er als Wandfeldrahmen oft wie ein knorriger Dornbuschast gemeisselt ist, legt die Vermutung nahe, dass Grundformen und diese Ausgestaltung aus den Altarschreinen des ausgehenden 15. und der ersten Hälfte des 16. Jhdts. abkünftig sind. Die Rahmen der Bronzetafeln mit Sitzgestalten, die Gossaert auf dem Prager Bilde in die Sockel einlässt, sind des Zeugen, indirekte zwar, aber gut brauchbare.

Solche getreue Wiedergaben baukünstlerischer Örtlichkeit, wie der Meister der Rochuslegende (Antwerpen, Paulskirche) sie an Alt-St.-Peter vorführt, haben für unsere Untersuchung so wenig Belang, als wenn Maarten van Heemskerck in seinen Zeichnungsblättern, was ihm an antiken Bautrümmern und Fundstücken von Bildwerken vorkam, festhielt oder die niederländischen Zeichner, deren Blätter zur Geschichte des Petersbaues und von Stadtansichten Roms Egger veröffentlicht hat, oder wenn Memling die eindruckstarke Bauruine des Kölner Domes säuberlich in seine Ursulatafeln aufnimmt: das zeugt von keinerlei baukünstlerischem Verständnisse.

ZWEITES KAPITEL

ARCHITEKTONISCHE AUSSTATTUNGS- UND BEDARFSGEGENSTÄNDE (KLEINARCHITEKTUR)

VORBEMERKUNG:

STOFF DER BETRACHTUNG UND KÜNSTLER



IR haben jetzt zu untersuchen, wie der Wandel aus dem alten Stile in die neuen Werte im Gebiete von Skulptur und Plastik sich vollzieht; wann die neuen Formen fertig angeeignet oder wie sie bodenständig entwickelt sind, sodass sie nun ins Arbeitsfeld des Architekten übertragen werden können, erst in der leichter fasslichen aber bescheidneren Rolle der „anhängenden Schönheit“, dann als wesentlich umgestaltende Grundbedingungen. Mit freier Umbildung können wir sagen: Eine Säule macht noch keinen Palazzo, wobei wir zunächst unentschieden lassen, ob es gut ist, überall da auch „Palazzi“ entstehen zu lassen, wohin eine Säule überführt werden kann. Wir werden in diesem Abschnitte es leichter haben, da das Material erstens meist — ausser im Relief — vollkörperlich seinen Grundriss eindeutig zur Schau trägt; da ferner nur selten — ebenfalls ausser im Relief — Überschneidungen vorkommen; da schliesslich es sich hier um Rohstoffe handelt, die gewisse Gesetze — Naturgesetze — der Ausgestaltung doch innehalten müssen und zwar solche, die sie schon mit der Architektur verbinden: Altargehäuse, Grabbaldachin, Lettnerwand, Chorwand, Kamin, Sacramentshaus und Kanzeldach, schliesslich der Turm sind die Gegenstände.

Es ergiebt sich eine verbindliche Überleitung zur Untersuchung der Befunde an den Bauwerken, weil die Meister dieser Ausstattungsstücke von Kirche, Gemeinde- und Privathaus zum Teile schon unter den Umgestaltern in der Malkunst der Zeit bekannt geworden sind: Blondeel, Coecke (1507-50), zum andren zugleich tonangebende Baumeister waren: Corn. Floris (1518-75); Colyn de Nole (1516-1601); Vredeman (1527-

1604); Colins (1529-1622) und der Wallone Dubroeuq (zwischen 1500 und 70-84; 1535 aus Rom zurück). Der Deutsche Conrat Meit ist nur Bildhauer.

Nach diesen Jahrzahlen werden wir in dem neuen Kreise von Fächern die Entfaltung der neuen oder Erneuerungseinsichten weiter herunter zu begleiten haben. Denn hier wird teils Jüngerer eingesogen und aus ganz andren Landschaften Italiens (Altar); teils kommt es hier zu den eigensten Erfindungen ohne Anlass oder Einengung durch starre Lebensanschauung oder -gewohnheiten („praalgraf“, Epitaph). Auch werden in diesen Kunstgebieten die Auseinandersetzungen über das Aufkommen des eigentlichen Barock am ehesten einzusetzen haben und doch schon jenseits der Zeitgrenze, innerhalb deren uns die Erscheinungen der Malerei fördern konnten.

ERSTER ABSCHNITT

DER ALTAR

1. *Vlämisch-brabantische Holzaltäre: Gewinnen der Raumtiefe*

Wenn wir die baulichen Gebilde auf den gemalten Tafeln und Fenstern, den gestoßen und geschnittenen Platten, den Handzeichnungen der niederländischen Meister bis 1605 durchsahen, so wurden wir hier und da an Leistungen der Ausstattungskunst schon erinnert: an Altar, Chorgestühl, Lettner. Sehen wir diese Erzeugnisse sicherster, feinsten und zartester Meissel- und Messerarbeit, in den Provinzen entstanden und als bestelltes oder auf Vorrat gearbeitetes Versandgut in weite Fernen ausgeführt, durch — deshalb eben ohne auf Vollständigkeit ausgehen zu können — und zwar zuerst die Altäre. Aus ihrer Analyse entwickeln sich in der Tat in die Augen springende Vergleichsmöglichkeiten. Aber sie liegen nicht nur und für uns weniger wesentlich auf dem Gebiete von Prägung der Einzelgestalt und der Gruppe; sondern vielmehr und viel ausgiebiger auf dem der Ausgestaltung des Gehäuses. Da haben wir es ja im Schaffen des Skulptors auch mit Anwendung von Zirkel, Richtscheit und dreidimensionaler Raumbenötigung zu tun. Es genügt den Faden aufzunehmen bei Jan Borman (Borremans); und wo wir in dieser Zeitschicht auch anschlagen, wir finden gleiche Charakteristika. Die grosse Stiftung des italienischen Ehepaares Claudio de Villa und Gentina Solara, ein dreiteiliger Schrein, der aus Italien fürs Brüsseler Kunstgewerbemuseum zurück-erworben wurde, von unbekanntem Brüsseler Meister und vor dem Georgsaltar (ebendort) — von 1493 und als Jan Borman angesetzt (Hymans; Rooses möchte ihn Rogier geben!) zeigt sie wie der Hauptaltar der Pfarrkirche von Güstrow, wieder von

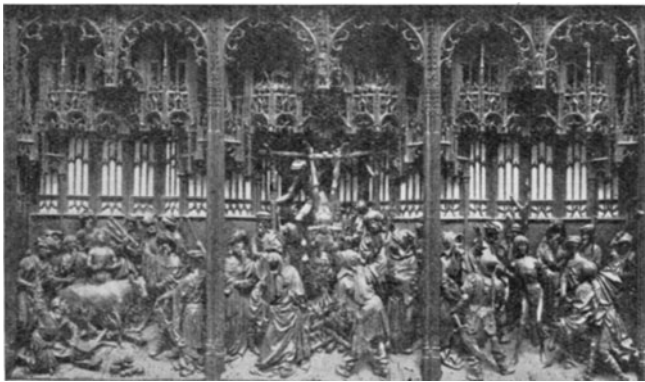


Abb. 67. Jan Bor(re)man(s), Georgsaltar/Brüssel, Mus. d. Cinqu.
Nr. 65D

Phot. Mus. d. Cinqu, Brüssel

während das Fach mit zahlreichen eifrig bewegten stark regsamen Gestalten gefüllt wird; dagegen ein vielfach untergeteiltes Gesamtgehäuse mit überhöhtem Mittelstücke — dem Querschnitte der gotischen Basilika entsprechend. Die Tiefe der Kästen ist, — im Vergleiche mit den ebenso gebreiteten mittelalterlichen Schnitzaltären Westfalens und der Nord- und Ostseeländer, aber auch noch am Marienaltar der Marienkirche in Danzig von Michael, dem Maler, 1511-16, — fast bedeutend; die Rahmenschnitzereien bei systematischer Gleichheit streng symmetrisch geordnet. Und es ist zu beachten, dass auch alle Auftritte der Leidensgeschichte z.B., die in freier Landschaft spielen, in Gehäuse gesetzt sind, die als Ausschnitte von Raum- — Kapellen- — innerem angeschaut sind, (vgl. den grossen Altar im Brüsseler Musée du Cinquantenaire). Auch hier drängt sich Erinnerung an die Ausführung der kirchlichen Schauspiele auf, wie vor dem gemalten Benedictusaltare in Brüssel und den Glasfenstern von St. Gervais in Lüttich. Die Vorstellung von Raumtiefe entwickelt sich so ungezwungen aus dem gesehenen Bewegungsraume beim Bildner und Beschauer, und die Gruppenperspektive ordnet sich auf tiefen Horizont. Dazu aber liefert einen wesentlichen Beitrag, dass die Fussböden der einzelnen Bühnenzellen wie in diesen von vorn nach hinten mäßig ansteigen. Es ist dies die perspektivische Einrichtung, die auch Palladio wieder aufnimmt, Aleotti und die Bibbiena als selbstverständlich festhalten, aber weit vor diesen Grossen der Theaterkonstruktion; und sogar Jahre vor den belegten oder angenommenen Datierungen der vlämisch-brabantischen

Jan Borman(n) 1522 vollendet, der Marienaltar im linken Seitenschiffe von St. Leonhard in Frankfurt a/M., bestimmt als flandrisch und aufs Ende des 15. Jhdts., wie das grossfigurige Werk der Taufkapelle von St. Gereon in Köln, das dort einem Antwerpener Meister von etwa 1520 gegeben wird. Im Inneren der einzelnen Abteilungen und Vorgänge möglichst wenig bauliche Einrüstung,



Abb. 68. Jan Borman, Schrein des Güstrower Altares/Güstrow, Pfarrk.

Phot. Horst

schen Altäre ein harmloser Provinziale, Ludwig Juppe, in seinen beiden ältesten Querhausaltären der Marburger Elisabethkirche (1512-14) anwendet; dieser letzte studierte in Calcar und sein Bemühen gleicht allerdings noch eher dem Übertragen des Verfahrens auf der Malertafel in die Gegebenheiten sehr hoch erhabener Bildschnitzerei, während dort, in den Niederlanden, die Gestalten bereits völlig von einander und vom Grunde losgelöst sich im gegebenen Raumteile und über dessen Bodenfläche verteilen. Auch Juppe stellt den Beschauer perspektivisch fest ein: auf Untersicht. Aber das ist gerade das noch mittelalterliche an seinen Versuchen. Dort hingegen ist der Bann des Aufeinanderfallens auch dadurch gelöst, dass der Horizont innerhalb des Bildes herabgenommen wird.

Sollte dazu die Erfahrung an einer entsprechenden Bodenanlage jener Bühnen, oder abstraktes Perspektivstudium die Altarbildhauer angeleitet haben? Ein höchst belangreicher Fragenkomplex tut sich auf, jedoch gehört er nicht in unser Aufgabengebiet. Zu diesen Untersuchungen bieten wohl lehrreichste Beispiele der mächtige Schrein im Südquerarme des Kölner Domes, der Hauptaltar der Brigittenkirche von Vadstena, die zwei aus schwedischen Landkirchen jetzt ins Reichsmuseum Stockholm übernommenen, und wieder Bormans Altar in der Pfarrkirche von Güstrow.

Die Rahmungen verflechten sich entweder aus jenem gewundenen Stabwerke, in dem die umfassende Grundform Halbkreis oder Korbbogen, auch flacher Eselsrücken ist, und sich aus der Fischblase, Kreis, S-Volute und Bretzel im Füllen oder Besetzen der Bogenlaibung herauschält; oder sie sind gehalten in den überreichen Baldachinbildungen des Palermotriptychons und der Sippe von Cornelis van Koninxloo. Das alles ist noch späteste Gotik fast bis zum Ende des 1. Viertels des 16. Jhdts. Im Aufsatz des Güstrower Altares finden sich so etwas wie gebündelte fette Rankenstengel mit Schaft- ringen und -knollen ein; es sind aber die Rückschwünge der Eselsrücken-Halbteile, die sich dort in so schwungvollem Drange durchflechten, dass das Auslaufen in vegetabilische Endungen fast selbstverständlich erscheint (vgl. die Barbaraabteilung des grossen Altares dieser Heiligen in Brüssel, (Cinquantenairemuseum), in dessen Sockelstreif symmetrisch-antithetische Füllungen aus langleibigen, zweibeinigen Drachen und Flü-

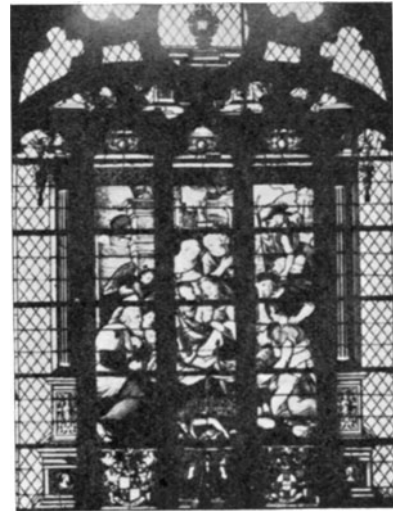


Abb. 69. Glasfenster: Anbetung d. Hirten/
Lüttich, St. Gervais Phot. Horst

gelputzenköpfen auf Stifterwappen bezogen sind). Die Zierformen-Entwicklung etwa von Chambord oder von Ligier Richier in Dijon klingt darin an.

2. *Abwandlung hin zum Hängegrabmal: Grabmal Dilbeke*

Eine Ableitung dieses Typus, schon ins Grabmal übertragen und neuzeitlich umgemodelt, so stellt sich das Epitaph — ein Hängegrabmal — des Propstes van Dilbeke v. J. 1516 dar. Indem er vor dem Betschemel kniend sich auch der in der Mittelaxe thronenden Gottesmutter mit Kind zuwendet (l.) als Gegenstück zu dem aufs Knie gesunkenen ersten König (r.) entsteht ein streng symmetrischer Gruppenbau in einem Bühnengehäuse. Dieses öffnet sich nach vorn in breitem Flachbogen, seitlich in schräg nach der breiteren Hintergrundsfläche auseinanderstrebenden Rundbögen. Die Felder dieser letzten sind nach innen geschweift, wie es die Spätgotik liebt, die Profile aller Laibungen, auch der Eckpfosten des Gehäuses sind eigentlich noch gotisch. Ja, die zapfenartigen unteren Ausläufer — Kragsteine darf man nicht sagen, da das ganze schwebt — der den rückwärtigen Pfosten vorgelegten dreifach zusammengesetzten Balustersäulen gleichen noch der gotischen Blattkonsole und ihre oberen Enden sind über scharfkantigem Drechselstücke Kreuzblumen. Die Pfosten hinten und vorne sind in gotischer Weise ausgekehlt, sodass hohe, schmale Rundbogennischen entstehen (vgl. Rathaus von Gouda, hl. Blutskapelle, Brügge), in welche die Zierglieder hineingedrängt werden. Hinten übersteigen sie die niedrigeren Stammglieder, vorn fügen sich die sehr geschmackvoll komponierten Kandelabersäulchen in die höheren versöhnlich ein. Alle vier ragen über den Schlussstreif der „renaissance-gotischen“ Schreinaedícula erheblich hinaus, tragen dort eine knapp profilierte Deckplatte, kleine Sockel und Todesengel. Von der Wagrechten des Schlussgesimses über der vorderen Bühnenöffnung zur Senkrechten des Pfostens vermittelt eine Eckfüllung mit aufgelegter Volute. Schildhaltende Flügelputten setzen einen Fuss auf das untere Rollende, die Partner auf das eines andren Volutenpaares, das senkrecht an dem Mittelaufsatz ansteigt, oben freie Gesimsenden tragend, auf denen hornblasende Knäblein sitzen. Der hochgesockelte Teil fasst im Rundbogenfelde das stattlichste Wappen; flankiert wird es von schlanken Kandelabern, bekrönt von Sockel und Putto. Wie der Kandelaber Kragsteine unterhalb der vorgekröpften Sockel mit dem Flachbogen verzapft sind, das zeugt von umständlichem Umsetzen eines hochansteigenden Eselsrückens in neue Formbestandteile. Der untere Öffnungsbogen wird gestützt von kurzen, doppelt gesockelten Pfeilern mit kassettierten Seiten und spröden ionischen Kapitellen, Kämpfern, die abermals quadratische Kassetten haben und stärkst profilierte Gesimse tragen. Die engen Zwickel fassen in ihre

Austiefungen Rundschilde mit Bildreliefs, in dem Abschlussfries halten knieende Flügelpüttenpaare Rundschilde mit Wappen. Am eigenartigsten bleibt, dass neben diesem überreichen, aber doch immer mit dem gelehrigen Geschicke eines Frühflorentiners ausgeteilten Schmucke nach dem neuen Geschmacke das architektonische Gerippe so ganz in der gotischen Überlieferung befangen bleibt. An den Pfosten wurde das schon nachgewiesen; aber auch die Gesimse der Fussplatte des ganzen Aufbaues wie die der Fensterbrüstungen, unter den Seitenbögen und die Wangen derselben sind als Kaffgesimse geschnitten. Unten ist eine unverhältnismässig grosse Tafel mit der Stiftungsinschrift angehängt, die auch wieder in gotischen Formen zugeschnitten ist — ausgebogen mit vorspringenden Nasen, wenn auch die grossen Buchten seitlich mit Rollwerk, die unten mit einem Engelskopfe mit weitgespannten Flügeln ausgelegt wurden.

Das Werkchen ist deswegen so belangreich für uns, weil es die genaue Mitte innehält zwischen Meits gotischen Überschwangszuckungen und Dubroeuq's florentinisch kultiviertem Prunken, zwischen den Ausläufern der Brügger Malerschule — im Beiwerke — und dem Kreise der Brüsseler Altarbildhauer — in der Komposition.

3. *Klappaltar und Ikonostasis*

Zugleich ist der Güstrower Altar derjenige, an dem die Grundgestalt des Klappschreines am weitesten dahintengelassen ist, obgleich er noch dafür eingerichtet war: Jener Aufsatz hat selbständige Stützen, welche die Flügel seitlich fassen; auch eine Fussleiste geht von den dort am Untersatze angebrachten Knaggen aus, sodass beim Öffnen die Seitenteile in diese Rahmen hineingedreht werden. Das ist ein Abschweifen von der alten Altarform zu der der Bilderwand jener oben erwähnten norddeutschen Altäre oder der Ikonostasis der Ostkirche, der eine gewisse Art frühmittelalterlicher Chorschränke der Westkirche (nächstliegendes Beispiel Marburg, Elisabethkirche) folgen, oder auch der spanischen Altaraufsätze. Sie sind nicht mehr als bewegliche Triptycha zusammengesetzt oder auch komponiert, sondern als festgelegte Dreieinheiten, ein jeder mit einem oberen Abschlusse und mit anderer Einteilung der Seitenstücke als in den „Flügeln“ der Mitteltafel gedacht, etwa wie Blondeels Georgsaltar. Als Vergleiche böten sich — was uns besonders wertvoll ist — Felipe (Vigarni) de Borgoña: Altar der Capilla real in der Kathedrale von Granada; der burgundische Künstler starb 1543.

Ähnlich diesem Plane ist z.B. der Altar von St. Leonhard in Léau (Zout-Leeuw), in dem Mittel- und Seitenstreifen die gleiche Breite beanspruchen, diese aber in drei Stockwerke mit eignen Kandelaberpfilerchen und Fusstreifen zerlegt sind. Obgleich auch diese renaissancemässig profiliert sind wie das Sockelgesims, kriechen unter ihnen zwi-

schen den Kapitellen immer noch, wenn auch in flachsten Bögen, gotische Laibungsbordüren, nun aber in dem metallischen Rollwerke des „Florisstiles“. In den oberen Abschluss des überhöhten Mittelrechteckes ist ausgebreiteter solches Füllwerk eingelegt, einen kleinen Schild rahmend. Abgeschlossen werden alle drei durch breite Muscheln mit kreisrunden Heften, deren Umrandungen aussenseitig zu Voluten ausgezogen werden und besetzt sind mit Zier, die das Krabbenmotiv in aller Breite und körpertief zu Mischlingen von Ranke, Blatt und Band in Metallschnitt ausbildet. Trotz aller Erinnerungen an die vergangenen Gepflogenheiten haben wir doch ein ganzes Werk des neuen Geschmacks vor uns, und trotzdem sogar — wie in den Werken des Burgunders in Spanien kurz vor der Jahrhundertmitte — die Hauptrichtung der Gotik, die Senkrechte, noch deutlich vorherrscht

4. *Anlage unter optischen Gesichtspunkten: Jean Mones Haller Altar*

Wie man hingegen in dem Aufbaue des Haller Sacramentsaltares des Jean Mone aus Metz (voll. 1533) auch und immer noch gotisches Gefühl walten sehen will, das ist mir unverständlich. Daraus, dass über vier Quadraten des ersten Streifens und drei eines zweiten auf deren mittelstes eine hochrechteckige Ädicula mit dem Reiterbilde des Kirchenpatrons gesetzt ist und endlich über dieser das noch höhere Tabernakel des Allerheiligsten aufragt, ergibt sich noch keine gotische Gesamterscheinung weder im Umrisse noch gar in einzelnen Abschnitten oder Gliedern. Nur kommt die Gestalt des nordischen Staffeldgiebels bei dieser Art des Aufeinanderstichtens beherrschend heraus. Und das wird noch dadurch bekräftigt, dass die Überstände je über dem äusseren Teilungsgliede durch Sitzfiguren der vier Kirchenlehrer besetzt sind und von der Füllung der tieferen oberen Winkel zwei Evangelisten sitzend sich zu jenem Paare herabbeugen; diesen entsprechen aber, auf den Gebälkverkröpfungen an der Ädicula hockend, die beiden andren Evangelisten. Also auch darin dasselbe lineare Feingefühl zum Vermeiden harter Kanten und schroffer Klüfte im Umrisse wie beim Bilden der Giebel, das eher schon über die Renaissance hinausweist, als dass es hinter ihr zurückbliebe. Damit stimmt auch überein, dass die Höhe der Stockwerke von unten nach oben wächst: Die Martinsnische ist höher als die Rahmen der Sacramentenfelder, der Schrein wieder als jene. Ob er in seiner heutigen Erscheinung der ursprünglichen Zeichnung entspricht, mag mit Recht bezweifelt werden; die angegebenen Verhältnisse stimmen gewiss mit ihr überein: der hübsche symbolische Sinn erheischt es so wie das Bekrönen des ganzen Aufbaues durch den Phoenix, der sich die Brust spaltet, auf einem besonderen Sockel, der wie eine Laterne dem Rundbau des Sacramentsbehälters aufgesetzt ist. Der Ni-

schenbau vermittelt in breiterer Lagerung auf elliptischem Grundrisse zu den ausgebreiteten Flächen der beiden Streifen, die reine Flächenverzierung tragen und von zweigliedrigem Sockel in ganzer Breite gestützt werden. Dass deren Länge von der Höhe des Mittellotes um ein beträchtliches überboten wird, ändert an der Zugehörigkeit zur Ideenbildung des neuen Geschmacks nichts. Noch eine weitere Feinheit im formalen Wiedergeben inhaltlicher Bedeutung enthüllt uns das völlig freie, sichere Schalten des Meisters mit italienischen Einzelheiten: Die vier untergeordneten Sacramente — auf Muschelkonsolen in ihren ausgetieften Rundfeldern hervorgezogen — werden durch Pilaster von einander getrennt; die Felder der drei höheren sind gerahmt von kannellierten Dreiviertelsäulen, deren unterer Schaftteil die oberitalienische reiche Verzierung weist. Es setzt also schon hier das bewegtere Aufbausystem mit dem Vor und Zurück der Verkröpfungen über körperhafteren Vorsatzgliedern ein, das wir für die zwei oberen Geschosse andeuteten: Taufe, Kommunion, Priesterweihe sind als die unmittelbarsten Gnadenwirkungen des Blutes Christi enger mit ihm verbunden. Gleicher Art sind die der Martinsnische angelegten Säulen; die der beiden obersten Abteilungen reichste Kandelabersäulchen. Übrigens werden in den Reliefs der unteren Streifen auch hier alle Andeutungen von Architektur vermieden.

5. *Einfaches Reihen und Schichten: Altar der Brüsseler Schlosskapelle (Mone)*

Nicht so in dem zweiten Altarwerke, das ihm von Hensler gegen Inventar und Heftigkeit zugewiesen wird, ich glaube mit Recht. Es ist der Altar der Leidensgeschichte, für die Brüsseler Schlosskapelle ursprünglich bestimmt, dann in die Chorthauptkapelle von Ste. Gudula in Brüssel versetzt und dabei wohl zum Sacramentsaltare umgearbeitet (Tafel mit Monstranz und Lamm in der unteren Reihe). Hier sind mit mittelalterlicher Illustratoren-treue Baulichkeiten eingefügt. Aber das geschieht nur so, dass Caiphas auf hohem Unterbaue vor einer säulengeschmückten Nische mit hohem Gebälke und Halbkreisbogen darüber thront, das Ganze in die linke Bildeckeschräghineingeschoben, ebenso wie das Stadttor, das der kreuzschleppende Christus hinter sich lässt; dieses ist im Halbkreise gewölbt, mit Dreiecksgiebel belegt. Zwei untere Streifen des ganzen Auf-

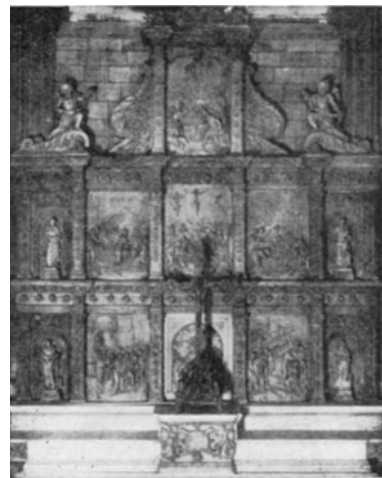


Abb. 70. Jean Mone (?), Altar d. Leidensgeschichte/Brüssel, Ste. Gudula

Phot. Becker, Brüssel

baues enthalten drei Relieffelder in Rechteck, flankiert von halbrund geschlossenen Flachnischen; in einem dritten steht nur ein Feld in der Mittelaxe, sinngemäss das der Auferstehung über Golgatha. Auf die seitlichen Felder herab wellen Zwitter von akanthusbelegter Volute und Tierklaue; über den Nischentrakten lagern Blattvoluten mit hockenden Putten. Die trennenden Glieder sind durchgehends ausgetiefte, fein gefüllte Halbpilaster mit verkröpftem Gebälke. Die schmälere und tiefschattenden Nischenflügel lassen den Mittelteil stärker hervortreten, auch rein räumlich optisch. Da hier die zwei Reihen stehender Rechteckfelder die Erscheinung beherrschen, so kommt die tatsächlich nachweisbare grössere Höhe nicht dagegen auf, das Aussehen der geschlossenen Wand überwiegt, zumal die Glieder sämtlicher Ordnungen scheinrecht übereinanderstehen.

Im zweiten Altare war das Aufgipfeln empfindbar, wenn auch nicht empfindlich für den neuen „guten“ Geschmack. Seiner Anordnung im Unterteile, den Sacramentereihen: Aufsetzen der oberen Ordnung, in die Mitten des Gebälkes der unteren, schämt sich der deutsche Baumeister des Hexenbürgermeisterhauses in Lemgo noch am Ende des Jahrhunderts nicht im grossen Zusammenhange einer Schauseite. Dem geschulten Blicke des Vitruvianers muss es immerhin empfindbar und empfindlich genug gewesen sein. Und doch dürfen wir urteilen: in diesem Werke entwickelt der Künstler aus der Aufgabe eine so eigenartig neue Lösung des Ciborienaltars, dass sie glücklicher, sinniger und architektonisch gerechter kaum einem Michelangelo und Bernini geraten ist, den Grossbaukünstlern des Barock. Bei Abfassung des Planes zu dem Brüsseler — dem späteren? — beherrschen den niederländischen Künstler Erinnerungen an Marmoraltäre und -grabmäler von Venedig, Padua, Florenz und Rom. Auf diesen Wegen werden wir dem Meister im Abschnitte über Grabmäler wiederbegegnen.

6. *Anschein optischer Schichtungsabsichten: Vermächtnisaltar Garnier, Sablon, Brüssel*

Als ein typologisches Zwischenglied in die Mone-Gruppe haben wir den Vermächtnisaltar des Flaminus Garnier, jetzt in der ersten Kapelle des nördlichen Seitenschiffes von Notre-Dame du Sablon in Brüssel viel zu tief aufgestellt, einzufügen. Zu tief — denn auch von seinen zwei Stockwerken scheint wenigstens das obere höher. Je drei Felder bieten sechs Freuden der Maria; unten sind es in die Interkolumnien auf besondere Fussplatten gesetzte Pfeilerarcaturen mit Engelspaaren in den Zwickeln; oben ist um das Mittelfeld der Rahmen der gleiche, aber es fehlt die Schwelle, der „Bildspiegel“ wird dadurch höher. Die einfach rechteckigen Flügel füllen die ganze Höhe des Intercolumnium, sind aber als Kastenreliefs behandelt und enger. Sie haben wieder die Plinthe

und werden seitlich durch waffenbehängte Leisten begrenzt, an die sich blattbelegte stehende Voluten schmiegen. Hingegen kann man an den Säulen gleicher — korinthischer? — Ordnung keinen Höhenunterschied feststellen, statt dessen ist der skulptierte Fries der oberen schmaler als der unten; ausserdem sind Gebälk, Fries, Gesims über dem Säulenzwischenraume oben verkröpft, sodass sich dort nun etwas Merkwürdiges ergibt: über diesem Teile findet ein hoher, breiter Sockel Aufstellung als Untersatz für einen grossen Discus, mit darüber aufsteigendem Kreuze. Auf den zurückliegenden Gebälkstücken der Seitenteile kniet das Paar der Verstorbenen, also im Grunde genommen in der Ebene hinter dem Axenstücke ihrer symmetrisch-antithetischen Anordnung wie am Tabernakel von Zuerbempte. Das Durcheinanderschiessen der einzelnen Richtungen zu dieser Kompositionsidee macht das Werk wertvoller als Güte der Ausführung und Exaktheit architektonischer Gliederung. Der Erscheinung würde geholfen werden, wenn man diesen Zwitter von Altar und Grabmal wenigstens in der Weise der kräftigsten Komponenten wieder aufstellte: der des Altares.



Abb. 71. Vermächtnisaltar d. Familie Garnier/Brüssel, N.-Dame du Sablon
Phot. Becker, Brüssel

7. Italienischer Typus: Dubroeuq, Magdalenenaltar, Bergen

Zwischen Mones Altäre und Grabmäler des verwandten Typus muss Jacques Dubroeuq, des Meisters von Bergen (= Mons), Magdalenenaltar in St. Waltrudis dortselbst eingeschaltet werden, dessen heutige Zusammensetzung Hedicke mit Recht als falsch blosstellt. Auf die eine erhaltene Tafel eines noch viel ärger (1796 durch die Franzosen!) zerstörten Waltrudisaltars wird anschliessend Bedacht zu nehmen sein. Jener wurde 1550 als fertig abgeliefert bezahlt, von dieser folgert Hedicke sehr umsichtig aus den beiden Bildnisfrauenköpfen das Entstehungsjahr nach 1549. Die breite Fülle der Erzählung mittelalterlichen Zuschnittes wird hier zusammengezogen auf zwei (vier) Ereignisse. Der zweite Wiederherstellungsversuch Hedicke scheint mir die beste Anwartschaft auf Zutreffen zu haben. Er setzt nach Sansovinos Muster das Motiv der rhythmischen Travée in Form des Triumphbogens an: Mittelfeld mit Christi Einkehr bei Maria, Magdalena und Lazarus mit Gestalten in den Flügeln. Zum Ausgleich der

Höhen mit der Mitte unter einem Schlussgesimse kämen über sie die Noli-me-tangere-Tafel und ein Gegenstück. Obenauf sassen die zwei Apostel; in der Mitte stände die Gestalt der Titelheiligen; aber in der Ädicula, die Hedicke im ersten vorschlägt. Im grossen Relief der Mitte unten bildet der Romanist — der das zur gleichen Zeit in Frankreich im Grossbau so überaus beliebt werdende Motiv in den Niederlanden zunächst an einem Wandaltare vorführt — ein weites Gemach, aber ohne lebendigen Raumsinn: auf viel- (8-?) seitigem Grundrisse Bogenstellungen, deren Mauerpfeilern toscanische Halbsäulen vorgelegt sind. Dahinein schiebt er den Tisch schräg — nicht nach venetianisch-barocker Gewohnheit, sondern wie es Gaudenzio Ferrari, der Meister von Vercelli (um 1471-1546), auf seinem letzten Tafelbilde versucht. Aber so sicher dieser im Gedränge des Hochformates für seine Abendmahle den Überblick behauptet, so gänzlich verunstaltet der Niederländer die Tafel, an der er auch so gerade noch neun Jünger unterbringt. Selbst die Typen der Männer scheinen mir in den Kreis von Ferraris Werkstatt und Jüngerschaft zu weisen, wo ja auch eifrig gebildhauert wurde (Monte sacro bei Varallo). Trotzdem soll Dubroeuq auch als Baumeister tätig gewesen sein, in welchen Aufgabenkreis wir ihn später zu begleiten haben werden.

8. *Umgekehrte Perspektive: 'Dubroeuq, Waltrudisrelief, Bergen*

Das Waltrudis(?) -Relief bestätigt uns vollauf seine Vorliebe für den Triumphbogen. Die hohen Frauen besuchen den Werkmeister und die Werkleute beim Bau eines solchen. Die Mitte geht motivisch auf das Gehäuse von Rafaels Schule von Athen zurück: Nischen in den schweren Pfeilern, die die Kassettenwölbung tragen; die seitlichen Bögen sind viel zu schmal und hoch: gleiche Scheitelhöhe mit dem mittleren! An ihm werden die vorgesetzten Säulen gerade gerichtet: das ist in Italien erst nach-palladianisch, in Frankreich früher; (wir erinnern hier an die Kirchen(?) Schauseite auf Jan van Scorels Bathseba, unteres Geschoss). Auch in dieser Komposition ist alles räumlich-perspektivische Beiwerk leichtfertig behandelt: ein Erinnern an spätrömische und frühbyzantinische Triumphalreliefs versöhnt nicht. Wie dort im Innenraume haben hier auf freiem Plane Vorder- und Hintergrund ihren besonderen Augenpunkt und doch drückt die vordere Spielbühne derart auf die Skene, dass im einen Falle die zwischengerückten Gestalten, im andren das Bauwerk des Hintergrundes arg ins Gedränge kommen. Jedenfalls dürfte, wenn wirklich die einzelne Tafel zu einem Waltrudisaltare und nicht, der sehr ansprechenden Gedankenverbindung nach, eine Gründungsurkunde des Schlosses Binche bedeuten soll, der Vorschlag Hedickes, sie als einziges und Hauptstück in die Mittellage einzuordnen, wohl unhaltbar sein. Denn diese Kirchengründung dürfte

kaum eine ähnliche Bedeutung wie die von Sta. Maria Maggiore in Rom oder im Leben des heiligen Wolfgang beanspruchen, der erst die zerstörungswütige Meute der Teufel vom Baue vertreiben musste.

9. *Dasselbe Schema u. Florismotive: Kreuzigungsaltar, Brüssel, Mus. Cinqu. Nr. 2442*

Der im Brüsseler Musée du Cinquantenaire neu aufgestellte Holzaltar mit Golgatha im hohen Mittelfelde, Gethsemane, und Auferstehung in den niedrigen, zu niedrigen Seitenteilen, die zusammen das Triumphbogenmotiv darstellen, dürfte am schicklichsten hier einzureihen sein. Die zu langen, schlanken Hüfthermen, die den hohen schweren Architrav der Mitte mittels auf ihren Häuptionen und unter Schlusssteinkonsole des Bogen- und Gottvater stützen, weisen Drittel des 16. Jhdts., so auch menen Eckfüllungen zwischen rungspfeiler hinter den Hermen über den Seitenteilen; sie sind als sen Nutenlöchern, doch ist dann einem und dem andren etwas wie einem Palmen-Vriendts und Vredemans stens die ersten schon eralles Füllende in den Pfeiten Friesen, die Engelnzwickeln, die Rosetten in Bögen, ja, die einzelnen



Abb. 72. Passionsaltar (Holz)/Brüssel, Mus. d. Cinquant.

Phot. Mus. d. Cinqu., Brüssel

überzierlicher ionischer Kapitelle Beihilfe eines solchen auf der rahmens um das Christuskreuz das Werk jedenfalls ins dritte die wie plötzlich zurückgenomden starren Geraden der Flankieund dem starken Schlussgesimse Beschlägwerk gedacht mit gros- wieder die Austiefung zwischen Laufe der Rollung mit so zweige ausgelegt: Von de Stichfolgen müssten wenig- schienen sein. Dagegen ist lerkassetten und den brei- köpfchen in den Bogen- den Laibungskassetten der Architekturglieder und Un-

terglieder, so fein gezeichnet und zart ausgeführt, kommen in den Massverhältnissen und Gliederstellungen der Gestalten innerhalb der Reliefs derartige Ungeschicklichkeiten und Ratlosigkeiten vor, dass man an später Datierung wieder irre wird. Zu einer ganz untergeordneten Arbeit aus weit geförderter Zeit will nicht recht die zumeist überaus glückliche Behandlung alles Stofflichen von der Atmosphäre bis zu den Haaren und Gewändern sich fügen. Man wird sich dahin entscheiden zu sagen: ein gewiegtter, ja guter Techniker, ein gut geschulter Schmuckwerkzeichner, aber ohne beherrschende Erfindungsgabe, ohne disciplinierten Sinn für Massverhältnisse und perspektivische Durchführung.

Der vorletzte Vorwurf geht unseren Sonderbelang an: die wohl gewertete saubere Ausführung der Kleinarbeit kann nicht darüber täuschen und trösten, dass das Mittelstück zu schlank ist, d.h. zu hoch und zu schmal zwischen den Flügeln. Dem könnte nur abgeholfen werden, wenn eine Predella dazu aufgefunden würde, von ausreichender Mächtigkeit. Ebenso müsste der Aufsatz auf dem abschliessenden Kragsteingesimse zwischen den hohen, schlanken Frauengestalten auf den wuchtenden Sockelwürfeln verschwinden: Alles von der Zeichnung der Profile, der Pilasterfüllungen, dem Auftreten der Vredemanschen Flaschenkürbisse dort bis zu der Körperstärke der Architekturglieder dieser Ädicula mutet anders, noch später an. Etwas gehörte wohl da hinauf: darauf weist schon das verstärkte Gesims.

Auf italienische Erinnerungen des Bildhauers weist der Gottvater über dem Crucifixus hin, in dem jener aus dem Aufsatze von Rafaels Grablegung wieder auflebt.

10. *Stein und Metall: Vellert, Rothschild-Handzeichnung, Paris*

Das edelste und reinste Beispiel des dreiteiligen feststehenden Altares in unserem Kreise stellt sich in einer Handzeichnung Dirk Vellerts dar, die Dreieinigkeit auf gotisierendem Throne im Mittelfelde, auf den Seitentafeln Petrus und Paulus in Landschaft (Paris, Edmund v. Rothschild, 1520). Die Bildflächen sind gleichhoch, von glatten Pfosten mit höchst zierlichen Kandelabersäulen auf medaillongeschmückten Sockeln



Abb. 73. Dirk Vellert, Dreieinigkeit zwischen Petrus u. Paulus/Paris, E. v. Rothschild
Phot. Horst, nach Beets

eingefasst, unter denen der breite Untersatz, über deren Frührenaissancekapitellen der prächtige Architrav verkröpft ist. In dem reich profilierten Halbrund, das den Mittelteil krönt, streben geflügelte Delphinweibchen — später in den Musterbüchern mit Füllungen von Bos, Coecke, de Vriendt, Vredeman so beliebt — antithetisch auf ein wappenblumenartiges Gebilde hin. Über seinem breiten Rande stellt der Maler ein Zierstück wie den Tafelaufsatz aus Silberschmieds Werkstatt hin; im Sockelstücke liest man die Jahreszahl; von dessen Gesimse aus schwingen Flügelputzen Blattgewinde in die Hände von Gefährten tiefer unten, die auf Renaissance-„Krabben“ Fuss gefasst haben. Das darüber folgende Tondo — nach Art einer Münze mit Rand und Münzbild — und abschliessende Fruchtschale wiederholt sich in erheblicher Vergrößerung

über den Seitenteilen und zwischen sehr glücklichen Umbildungen der Pfeilerfialen, alles oberitalienische Ziermotive. Was für Schwierigkeiten Beets sich bereitet mit der Aufgabe, die Vellert in der Zeichnung bearbeitet, ist unerfindlich; Altaraufsatz ist einfach und selbstverständlich, die Zierstücke wie die ganze Aufmachung kehren allerdings sowohl an den Triumphbögen der Glasfenster in Brüssel wie an den gemalten Bauten der Antwerpener Anonymi wieder. Vielerlei Beziehungen zum Chorheck von Zwolle sind hier schon voranzudeuten.

II. *Altartypus Hängegrabmal: Dendermonde-Grabmal, Breda*

Dass da ein immer wiederkehrender architektonischer Typus, der mithin dem Bildhauer-Architekten jedesmal das te, geprägt wurde, erweist die in Deutschland weiter als in den beliebter sich ausbreitenden grabmäler (Epitaphien). Wir Beispiele: Mainz, Dom: Scharsenheimer Altar (1613); von Ried-Epitapham Pfeilersüdlich Magdeburger Dom — weiohne Einwirkung niederung: Grabmal Lewins

Mit der Analyse eines dischen, sei die abstrakt keit derartiger Pläne bedes Jan van Dendermonvon Breda, das wir dazu 3,77: 1,84 m): Starke Plinsteinen und unter dem herausgezogen, ist der Sockel für die teilenden das erste Bauglied; unter verkröpft, unter den en-

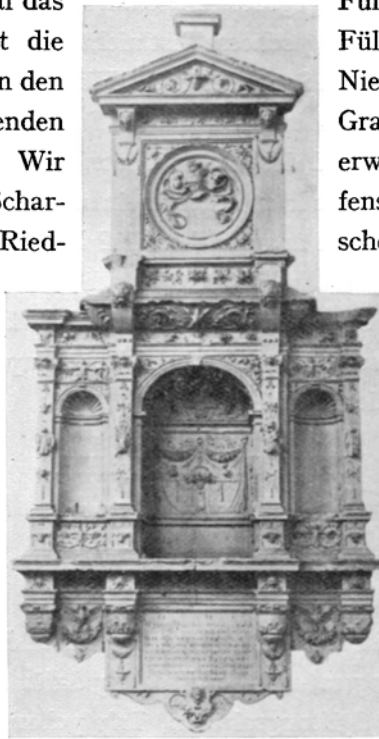


Abb. 74. Grabmal Jan van Dendermonde/ Breda, Groote Kerk

Phot. Mon.-Zorg, Haag

Füllen gleicher Flächen aufnötig- Fülle der in Nordland allgemein, Niederlanden, und später immer Grabkapellenaltäre und Hänge- erwähnen nur ein paar grenznahe fensteiner Altar (1606-09); Bas- scher Altar (1622); Hameln, Dom:

vom Lettner (allerreichst); ter ab, aber doch nicht ländischer Formenprä- von der Schulenburg.

solchen, eines niederlän- dargestellte Zwiespältig- legt; es ist das Grabmal de in der Groote Kerk benützen wollen, (1555; the, auf vier Grosskrag- vortretenden Mittelteile Baugrund. Gemeinsamer Pfeiler und die Nischen ist jenen wird er als Stühle gen Seiten als Untersatz

für die füllenden Figuren anstehen gelassen, in der bis zum Boden ausgehoben, breiten, mittleren läuft er als Sockelstreif an Seiten- und Schlusswand um. Während der Grund in den Figurennischen unter dem Wandgesimse glatt, die Wölbung mit groß-



Abb. 75. Flügelaltar/Léau (Zout-Leeuw),
Rathaus, Schauseite *Phot. Horst*

ser Muschel ausgelegt ist, hat der schmuckfrohe Bildhauer ausgezeichnete Grottesken über Wangen und Rückwand des weiten Mittelbogens und die Pfeiler gesponnen. Auf dem weit vorkragenden Gesimse des gut gegliederten Auflagers der Pfeiler steht eine Ädicula, der heute vor den Seitenpfosten die Floris-Karyatiden fehlen, wie der Giebelspitze die Akroterienfigur, nur als Rahmen für den grossen breitprofilierten Discus mit dem Wappenschilder gedacht. Bei der angegebenen Gesamtbreite des Triumphbogens im „Erdgeschoss“ ist nicht anzunehmen, dass unter dem Tore der Mitte vor dem unskulptierten Sockelstreif des Hintergrundes die „Doodskist“ ihren Platz gefunden hätte; auch sind die entsprechenden Teile der Wangen mit körperstarkem Schmucke belegt. Für ein Abbild des Verstorbenen im Stehen ist der Raum zu breit und die Umgebung zu unruhig; das letzte gilt für ein solches in knieender Andacht ebenso, und wo sollte ihr Gegenstand angebracht sein? Man sieht: die strenge und reiche architektonische Idee des Altares behält so stark die Vorhand, dass man über die Zuständigkeit des Wappens im Obergeschosse in Bedenken fallen könnte; dass einzig die in pfeilerbreiten Leisten zwischen das mittelste Kragsteinpaar eingeschobene Inschrifttafel den Sinn der Komposition kündet.

ZWEITER ABSCHNITT

DAS HÄNGEGRABMAL

VORBEMERKUNG:

SEINE MÖGLICHKEITEN

Wir sind also schon tief in das Gebiet jener Zwitterbildungen aus Altaraufsatz und hängendem Grabmale hineingeraten. Der Ausgang dafür ist wohl zu suchen bei den im letzten Willen verfüigten Stiftungsaltären, Triptychen, in denen der Verstorbene auf den Flügeln oder Einzeltafeln bereits in die Vorgangsdarstellung mit eingesetzt wurde. Man konnte sie, wenn Kapellen oder Wandplätze im Seitenschiffe nicht zu haben waren, auch an den Pfeilern aufhängen, kantigen oder Rundpfeilern, wie man es von allem Anfange her mit den Totenschilden fürstlicher oder ritterbürtiger Ordensmitglieder gehalten hatte. Während dieses Ausstattungs-, bzw. Bekleidungsstück aber, da angeheftet, nicht sinnwidrig wirkt, tritt solche Misslichkeit beim Altaraufsatz und ihm

gleich gegliederten Grabmale sofort hervor: er soll seiner Natur nach auf dem Tische ruhen. So gerät er in tektonisch-architektonischen Verband, erhält Fussstück oder Sockel, sodass der Knieende den verehrten Gegenstand oder Vorgang unüberschnitten im Gesichtsfelde hat. Darüber erhebt sich dann das ganze bauliche Gerüst für ein, zwei, auch drei Geschosse des Aufsatzes, und es macht bei allen etwas strenger architektonisierten Altaranlagen, sogar wenn sie nur gemalt sind, den peinlichsten Eindruck, sie heute irgendwo in Kirche oder Museum aufgehängt in der Luft schweben zu sehen, von Mantegnas St. Zeno-Altar in Verona bis selbst zur sixtinischen Madonna Rafaels, von einer beliebigen Tontafel Giovannis della Robbia bis hin zu Herzog Wilhelms d. J. Grabmal in der Stadtkirche zu Celle (1576). Ein ganzer solcher Aufbau muss dann notwendig auch irgendwie gestützt erscheinen, und das glaubt man durch Untersetzen von Kragsteinen unter die Fussleiste zu erreichen. Ein Versuch mit untauglichen Mitteln selbst an der glatten Wand und auch wenn wir zu unsrer Beruhigung erfahren, dass die Baumasse nur wenige Meter in die Breite und Höhe misst; das bleibt immer masstäblich verkleinerte Grosskomposition wie die meisten Christusknaben der mittelalterlichen Kunst.

Wir müssen gerecht sein: bei den Italienern findet sich das äusserst selten. Es ist etwas ganz andres, wenn die Florentiner für die ruhmsüchtigen Condottieri in ihrem Dome statt der angelobten Ehrenmäler in Marmor, den Steintrog mit dem kolossalen Reiterbilde darauf an die Wand malen liessen: Das Gewicht ist es nicht, was im Hängen Pein erweckt. Und das sollte ja wohl auch ein Hohn sein, den der im Grunde unedle Florentiner den betrogenen Betrügern im Grabe weihte. Hier liegt im Wesentlichen nichts vor, was architektonische Einordnung oder tektonisches Einrüsten fordert.

Im andren vorkommenden Falle, wenn das ganze Gedächtnismal aus einem anspruchslosen Büstenbildnis besteht, verträgt die rahmende Ädicula durchaus das Gründen auf Mauerstützen.

1. *Erfindungen des Cornelis de Vriendt und Hans Vredeman*

Und doch haben Cornelis de Vriendt (1518-75), der Antwerpener Bildhauer und Baumeister, und der Nordniederländer Hans Vredeman de Vries (1527-1604), der in Antwerpen starb, ausgebreitete Studien diesem Probleme gewidmet; der erste eine reiche Sammlung von Entwürfen veröffentlicht und auch Werke der Art bis nach Königsberg in Preussen geliefert; der andere mehrere Seiten seiner Musterbücher damit angefüllt. Wie sich die Stiche beider an Krausheit zu überbieten suchen, so einfach, klar geraten die Ausführungen dem Floris: Die Stelle, von wo fühlbar der stärkste Anreiz zum Formenspielen ausgeht, ist der Raum zwischen den Kragsteinen, der Ort der nun unzu-

treffenden Predella. Da setzt die Beflissenheit der Füllungen ein. In den Entwürfen wird auch alles drangesetzt das uns Steingewohnte zu erleichtern: Hüfthermen, Hermen, Karyatiden treten an die Stelle von Pfeiler und Säule, organische Belebtheit wird in ringenden und bezwungenen Kampf gesetzt gegen zwängendes Erz, das selbst unter dem Hammerschlag in Bewegung gerät, mit dem Stanzeisen gekerbt und ausgeschnitten, sich bäumt und rollt. So schwindet mit dem architektonisch Gliedhaften und streng auf einander Gesetzten die Nötigung fester bodenständiger Gründung. Sobald der Meissel aber ausführt, muss das Spielerische gemässigt, beruhigt, gebunden werden, Strenge und Ernst der Ordnungen und das Bedürfnis konstruktiver Güte ist sofort wieder da. Das werden wir eine kurze Reihe von Beispielen entlang zu beobachten haben. Es wird jetzt klar sein, dass uns hier nicht das noch so fesselnde schier unerschöpfliche Wogen und Branden und manchmal Übersäumen der schmückenden Phantasien fesseln darf, sondern nur das Aufkommen der Architekturteile und ihr allmähliges Zusammenwachsen zu festen, verantwortungsfähigen, später auch geprägten Baubeständen: also ihr rein architektonischer Wert.

2. *Grabmal Croy in Edingen (Enghien): Jean Mone*

Jean Mone von Metz hat ein einziges Mal ein Wandgrab im grossen Stile ausgeführt und damit das einzige der früheren Renaissancezeit in den Niederlanden, da man das der Margareta von Valois in Brou von dem deutschen Hofbildhauer der Margareta von Österreich geschaffene wohl doch nicht so recht in die niederländische Kunstgeschichte hineinziehen kann, wenn auch Jan van Rome oder van Bruesele und Jan de Beuregard vielleicht einiges zu der Planung vorbereitend beigetragen haben mögen. Es ist das Grabmal des Wilhelm von Croy, Kardinals von Toledo, jetzt neu zusammengesetzt in Edingen (Enghien), Kapuzinerkirche, ursprünglich an einer Chorwand der Kirche zu Héverlé, dem Stammsitze des Geschlechtes, errichtet. Sansovinós Werke in Rom sind offenbar Vorbilder dazu — bis auf die Verhältnisse der einzelnen wagrechten und senkrechten Abschnitte untereinander — nach dem Stiche bei Sanderus zu urteilen, der allein den

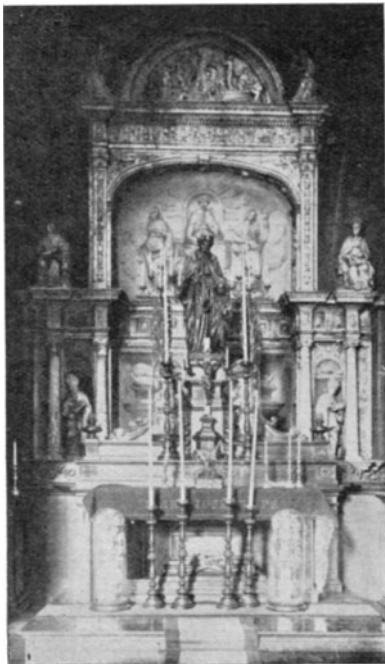


Abb. 76. Jean Mone, Grabmal Wilh. v. Croy/Edingen (Enghien) Kapuzinerkirche

Phot. Horst

eigentlichen Zustand gibt. Nach seinen Angaben fehlt der römischen Grabmäler hoher Untersatz, der im zurückgesetzten Mittelteile die ruhmredige Grabschrift, in den vortretenden Flügeln die Wappen fasst. Hier erhebt sich gleich auf mehrteiliger Plinthe der dreiteilige Aufbau: die hohe Mitte ist eingemischt und umschliesst den Prunksarg, auf dessen Deckel unmittelbar der Tote im Ornate ausgestreckt liegt. So bleibt hier entgegen dem in Rom vorgebildeten ein ziemlicher Wandstreifen zwischen der Gestalt und dem im Hintergrunde durchgezogenen Gebälke der Hauptgeschosssäulen, welche die vorgezogenen Seitenteile rahmen, leer. Diese sind schmal und niedriger und in ihnen sind im Halbkreis geschlossene, in Muscheln gewölbte Flachnischen für die Standbilder zweier Kirchenväter ausgespart. Auf ihren Simsplatten sitzt das andere Paar, und zwar auf der Verkröpfung über den äusseren Säulen, wo am Sforza-Grabmale gestühlte Kandelaber errichtet sind; die hochsitzenden Tugenden rücken so zuhäupten ihrer Genossinnen in den Nischen. Der stark überhöhte obere Teil der Mittelnische schliesst im Korbbogen auf kleinen Pilastern, während, getreu dem Vorbilde, ein andres Paar, auf der inneren Verkröpfung stehend, das Schlussgesims trägt. Von dessen Deckplatte schwingt sich aber noch einmal ein Kreissegment, gefüllt von kleinen Reliefgestalten Auferstehender, die ihre Hände flehend zu dem über dem Scheitel von Engeln schwebend gehaltenen Weltenrichter erheben, vereint mit zwei grösseren Knieenden (Maria und Johannes?), denen die Verkröpfungen als Sockel dienen. Dank dieser Dreiergruppe kommt am Croy-Triptychon mittels der sitzenden Kirchenväter eine annähernd ähnlich weich fliessende Umrisslinie des Ganzen heraus, wie sie am römischen Beispiele so rein klingt. In Héverlé ist das den Grund der Mittelnische zerschneidende Gebälk so übermässig breit — dazu dorisch auf korinthisierenden Säulen — auf Kosten des unteren Teiles, infolgedessen der obere erst recht ungebührlich hoch scheint. Die wirkliche Höhe der Mitte ist in Verhältnis gesetzt zu ihrer grösseren Breite, wogegen die Seiten enger gelassen sind. Das wird durch jene Gestaltenfolge einigermaßen für das nur schauende, nicht messende Auge ausgeglichen.

Es ist verblüffend: derselbe nordische Meister erfindet, ganz erfüllt von der Sendung des neuen Geschmackes, ein höchst befriedigendes Eignes in den kleineren Formen des Brüsseler Altares, mehr angeleitet von der Art der Lombardi zu disponieren. Der Mittelitaliener Andrea Sansovino steht nicht an im bildhauerischen Teile der Aufgabe den vornehm stillen Darstellungen im Mittelfelde zu entsagen, um nur das architektonische Gehäuse rein und gross und massverhältnissgerecht hinzustellen. Da versagt der Sinn des Niederländers. Er nimmt das alte würdige Feiermotiv wieder in den Plan

hinein und verliert darüber die Sicherheit grossarchitektonischer Austeilung der Glieder aus dem Auge. Eines ist aber nicht unterschlagen. Dadurch dass er nicht unter den immerhin genügend hohen Sockel des dreiteiligen Aufbaues noch einen Untersatz schiebt, gewinnt das Grabmal Croy an Beziehung zum Fussboden, es wird bodenständig und verliert die nahe Verbindung der Anlageidee mit der des Altaraufsatzes, gewiss ein systematischer Vorteil.

Alle übrigen Schöpfungen des Metzger Meisters im Hennegau und bis nach Brabant hinein gehören dem Typus des einfachen Sarkophages an, werden also später heranzuziehen sein, wenn es sich darum handelt die architektonischen Bestandteile auf das Umformen des ganz unitalienisch, ganz nordisch-mittelalterlichen Gebildes nach den Auffassungen des neuen guten Geschmackes zu untersuchen.

3. *Grabmal Jean de Hennin*

Hier schliesst sich unter dem wenigen an Wandgräbern Erhaltenen das von Jean de Hennin in der Grabkapelle in Boussu an. Es ist wegen dessen Stellung als Bauleiters am Schlossneubaue Jacques Dubroeucq angesonnen worden, was an Gedankenlosigkeit grenzt. Es ist so geistlos wie verworren, was die Idee der Komposition angeht, wenn auch sorgfältig gemeisselt und gemessen. Die Architekturbestandteile sind sogar gut; es ist etwas Palladianisches darin. Aber gerade das Ungeschickteste, wie die Enge der Zwickel zwischen Bogen und vorgesetzten, kannellierten, gestühlten Kompositasäulen an der Wandnischen-Rahmung noch mit Engels-Genien gefüllt werden muss (Loggia Bernardo, Vicenza); auch dass das Kämpfergesims hinter der Säule am Rahmenpfeiler durchläuft, gehört dahin. Dass oben auf dem sich verkröpfenden Gebälke hüben und drüben Wappenhalter stehen — statt wie in Florenz zuseiten der Pfeiler unten, das ist nicht nur als oberitalienisch anzusprechen (Hedicke), sondern genauer als venezianisch. Vor das Gebälk ist zwischen Bogenscheitel und Gesims eine lichte breite Inschrifttafel gehängt — ursprünglich?! Aber nun der Inhalt der Nische: Da gehen Motive des Altares in Umbildung zum Hängegrabmal durcheinander mit solchen der Valoisdenkmäler von St. Denis oder der von Alexander Colins in Innsbruck und Freiberg ausgeführten; auch das einfach altväterische Motiv, das in der ruhmreichen Descendenz Meit-Mone-Floris weiter- und überleitet von Sarg oder Bahre oder Prunkbett, auf dem die zur letzten Ruhe Eingegangenen liegen und unter dem das Sinnbild der Vergänglichkeit modert. Und diese Verworrenheit rächt sich an den Massen der Architektur. Die Ehegatten mit Sohn und Tochter knieen auf einem ausgebildeten Sarkophage mit vasenartig dicken Füßen, symmetrisch antithetisch zum Gekreuzigten am hohen Marter-

holze flehend. Der Kopfhöhe der Erwachsenen zu genügen muss nun das Gesims der Hinterwand hinaufgerückt werden gegenüber dem Kämpfergesimse. Das ist natürlich unitalienisch, erst recht unpalladianisch; und auch Dubroeuq würde sich zu so etwas nicht verstanden haben; er war ja auch an zwei verantwortlichen Stellen als Schlosserbauer tätig. Und bald werden wir seinen Lettner in Mons näher zu würdigen haben. Auch von ihm kennen wir nur Freigräber des alten Schemas.

4. *Grabmäler in Königsberg und Nachfolge: Cornelis de Vriendt*

Dagegen sind nun zwei grosse Denkmäler im Dome von Königsberg in Preussen, an der Schluss- und an der Nordwand des Chores, Hängewandgräber von mächtiger Ausbreitung, heranzuziehen. Das des Herzogs Albrecht von Preussen lieferte (1570) Cornelis de Vriendt hierher; nach seinem Vorbilde gestaltete Willem van den Blocke das der Markgräfin Elisabeth (voll. 1578). Beiden voran ging das erheblich kleinere an der Südwand (1547) für die Markgräfin Dorothea aufgehängte, das den gleichen niederländischen Stil darstellt, den Stil des Floris. Der deutsche Jacob Brinck kann für keines der beiden ältesten als Schöpfer inbetracht kommen, wohl nur als Mittelsperson für den Auftrag. Später füllten sich die Wände von Chor und Schiff mit Nachfahren mannigfaltigster Abwandlung; aber nicht nur hier sondern bis hin nach Reval, Göteborg, Bergen. Das sind nun fast zwei Stock hohe Flachnischen und entsprechend doppelt so breit als die Seitenteile — Flügel — die in beiden Geschossen zwischen vorgelegten Freisäulen allegorische Frauengestalten aus seichten Nischen heraustreten lassen; „fast“: weil nur eine überhohe Schlusssteinkonsole zwischen dem nicht halbkreisrunden Bogen und dem Gebälke vermittelt. Dieses ruht scheinbar auf dem Fussstreifen — „Predella“ — auf dem die Einteilung von Haupt- und Seitentafeln in Kragsteinen abgesetzt ist. Alles Schmuckwerk, d.h. die nicht konstruktiven Bestandteile, ist hell auf dunkle Glieder gelegt. So auch kniet — wie Jean de Hennin auf dem eignen Leichenbehälter — der Beigesetzte vor der glatten dunkeln Grundfläche betend vor dem Crucifixus, der hier — naturalistisch gedacht — an der Bogenwange aufgerichtet ist. Über der Mittelnische sitzt eine engere Ädicula, von Dreieckgiebel und Karyatiden auf hohen Sockeln umrahmt, auf einer Relieftafel fussend. Auf gut italienisch-antikisch treten Sockel für



Abb. 77. Corn. (Floris) de Vriendt, Grabmal Albrechts v. Preussen/Königsberg, Dom Staatl. Bildstelle, Berlin

überhöhende Aufsätze hinter dem First und den Schenkelmitten des Giebels hervor. Über den Seitenabschnitten sind Rundschilde errichtet, deren ausgeschweifte Rahmen — mit Füßen — einwärts bis ins Mittelfeld überstehen. Alle diese Bestandteile des oberen Abschlusses, die reinen Zierstücke auf den Seiten, die schmalere Ädicula über der Mitte, an dieser wieder jene Karyatiden mit eingeschobenen ionischen Kapitellen sind nordisch-niederländisches Sondergut. Das letzte wird je mehr und mehr architekturfähig: vom Hängegrabmal, wo es fast unumstritten Aufnahme findet, geht es in die Türgestelle über und nimmt Verbreitung bis tief nach Deutschland hinein als spaansche deurenkens. Nur ganz vereinzelt trifft man die Form — vorgebildet? — in oberitalienischen und umbrischen Altären.

5. *Grabmal Philipps des Grossmütigen in Kassel*

Mitten hinein in diese Gruppe gehört zeitlich, aber wie eine nicht unverständige



Abb. 78. Elias Godefroy u. Adam Beaumont, Grabmal Philipps des Grossmütigen/Kassel, Martinskirche

Staatl. Bildstelle, Berlin

Weiterführung ihrer Aufbauidee, das mächtige Grabdenkmal Philipps des Grossmütigen und seiner Gattin in der Martinskirche zu Kassel, begonnen nach 1567 von Elias Godefroy aus Emmerich — nächst der niederländischen Grenze — 1570 vollendet von einem Adam Beaumont, sicher einem Niederländer. Die sinnvolle Abwandlung besteht darin, dass der phantastisch geformte Sarkophag breitseits in der hohen Mittelnische nur über zwei Stufen erhöht auf dem Boden des Chorschlusses steht; dass aus dem Möbelcharakter die ganze Anlage in die rein architektonische Komposition des Triumphbogens umgedeutet wird; wozu bekräftigend beiträgt, dass auch die Flügelnischen — rundbogig wie die mittlere, aber seichter in den zurückgesetzten Abteilungen — bodenständig ausgeführt und die Standbilder des Fürstenpaares auf selbständigen Sockeln, von gleicher Höhe wie die Säulenstühle, dort hingerrückt wurden. Das also mehrfach gebrochene Gebälk und Gesims ist im Grunde der Hauptnische durchgezogen und die daraus entstehenden Wand- und Wangenabschnitte mit Relieftafeln belegt. So ist auch der Obergaden der Flügel gefüllt; gerahmt ist er aussen von

kannellierten korinthischen Säulen mit entsprechenden Kapitellaufsätzen. Da gehen also zwei Bildgedanken durcheinander: der kompositorische des Floris mit der Verwendung der Jünglinge — an anderer Stelle — in den Grabmälern des Desiderio da Settignano und Benedetto da Majano. Es ist keine sehr glückliche Änderung des vorbildlichen Schemas: jenen leichteren figurierten Stützen die Last des grossen vorgerückten Gebälkstücker mit seinem breiten Abschlussgiebel aufzubürden, auf dessen Schrägen auch noch allegorische Gestalten lagern. Dahinter ist dann in der Ebene der Flügel eine Attika über dem Mitteltrakte aufgesetzt, die ein riesiges Wappenschild trägt. Die zugehörigen Löwen steigen von der Deckplatte der Flügel zur Attika an; die äusseren Ecken jener sind mit hohen Obelisksen besetzt. Während das Hauptgeschoss unten in sich und zu der Stufenhöhe wohl gemessen erscheint — im Ganzen etwas schmal — ist der Obergaden entschieden zu hoch. So bedarf es einer weitausgezogenen Vermittlung zwischen Bogenhöhe und Gebälk. Die in den Zwickeln auf dem Bogen lagernden Frauengestalten haben darum auch viel Platz sich steil aufzurichten. So etwas unterstützt fühlbar in diesem Werke den Gesamtzug des Hochdranges, der sich durch alles Lastende in der Ausbildung der Einzelheiten durchsetzt.

6. Grabmalentwürfe: Cornelis de Vriendt

Einige von des Cornelis de Vriendt von Antwerpen Grabmalentwürfen lassen sich hier einfügen, während andere in die Reihe der Hängegräber verwiesen werden müssen, wo sich aufs genaueste gleichgerichtete Versuche des Friesen Hans Vredeman anschliessen. Zunächst gehört dahin der Stich mit dem Spruche: *Beati qui in Domino moriuntur*. Da wird der ganze zweistöckige Aufbau auf einen Sockel gehoben; dem in der Mitte ein mensaartiges Gebilde vorgesetzt ist, dessen Vorderfläche — wie ein Antependium — die Tafel mit jener Inschrift enthält. Der Einsatz über diesem in der hohen Mittelnische besteht aus dem Donatello-Michelozzo-Motive (Florenz, Baptisterium; Neapel, S. Angelo a Nilo): drei Frauengestalten tragen die „doodskist“; auf dieser ruht die Plinthe des eigentlichen Sarges, auf dessen vorderen Langseitecken Putten sitzen und hinaufweisen nach einer weiblichen Allegorie, die auf vermittelnder Fussplatte über der starken Mittel-



Abb. 79. Corn. de Vriendt, Stich „*Beati qui in Domino mori.*“ Phot. Horst

wölbung des Sargdeckels aufgestellt ist. So ragt ihr Scheitel bis an den Schlussstein des gestelzten Bogens mit Löwenmaske. Ihm ist der Schlussarchitrav aufgelagert, während er über den Seitenteilen, ungebrochen vorgekröpft, von Hüfthermen gestützt wird, die die Obergadenfelder füllende, umkränzte Hochovale fassen; sie halten ausserdem Putten mit beiden Händen in die Höhe. Das Gebälk der unteren Ordnung ist nur über den Karyatiden verkröpft, vielmehr über deren ganz frei erfundenen, aus Holzschnitzmotiven zusammengesetzten Aufsätzen. Hier stehen in flachen Nischen allegorische Gestalten auf der Sockelmauer des Untergeschosses, der die Sockel der Träger angearbeitet sind. Die Verbindung geht von diesem Entwurfe, genauer genommen, eher auf den von Mone eingeführten Typus zurück. In der Wahl der architektonischen Zierglieder äussert sich reichliches Eindringen der Lust am Grottesken-Erfinden, wie sie im Mantuaner Kreise des Giulio Romano und Francesco Primaticcio im Schwange war, aber mehr für Schmuckmalerei und Gipsschneiderei, auch Schreinerei als für Steinbildhauerei.

7. *Hans Vredeman, Stich von 1555*



Abb. 80. Hans Vreedeman (de Vries), Stich „Spaert Heere v volc“

Phot. Horst

Zwei weitere Entwürfe haben schon soviel Ideenbestandteile aus der andren Grundform des Grabmales, der mittelalterlichen mit Sarkophag und Bild des Toten oder des Todes, dass es angezeigt scheint wenigstens ein Beispiel Vredemanschen Abfassens vorwegzubringen. Es ist der Stich mit der Inschrift: Spaert Heere v volc. und: Hieronymus cock excudebat 1555. Während nämlich jene nun ganz in Formen des Holzbildhauers das eigentlich architektonisch gemeinte Gehäuse des genannten Hauptbestandteiles darstellen, wird in Vredemans Versuche ein gewaltiger Aufwand rein baukünstlerischer Einrüstung ausgeübt, schwer und massig, dem in seinen Strassen- und Platzansichten entsprechend. Man kann es durchaus in seine zwei Stockwerke zerlegen, wenn man sich nicht durch den über den Flachbogen der tiefen Mittelnische auf schweren Volutenkragsteinen vorgebauten Balkon hindern lässt, um den das Gebälk der unteren ionischen Ordnung mit Triglyphenfries verkröpft ist. Unten öffnet sich vom Boden aus in der Mitte ein tiefes Tonnengewölbe, unter dem der hohe Sarkophag mit reicher Profilierung am

oberen und unteren Rande, einer Kartusche mit Bandwerkrahen im Felde; auf der Deckplatte steht ein Gerichtengel(?). An den Seiten tragen Sohlbänke die Pilaster; in der Mauerfläche sind niedrige Nischen auch tief ausgehöhlt und leer gelassen. Der ganze Reichtum ist nach oben gelegt: da erhebt sich ein zweiter Triumphbogen, ähnlich dem unten, nur reiner gemessen. Im Mittelbogen steht der Altar mit dem von Engeln umgebenen Auferstehenden. Die Nischen der Seiten sind wieder leer; dafür stehen vor den Pfeilern der Mitte die Namensheiligen des Paares, das wie in Boussu im Gebete auf einem breiten flachen, aber reich behandelten Untersatze kniet, den man wohl der beiden Todesgenien wegen, die sich an die Schmalseiten lehnen, wieder als Leichenschrein ansehen soll. Dieser ruht auf dem Balkone. Auf den eingerollten Enden der Bänder über den Gesimsenden des Unterstockes sitzen Putten mit Friedenspalmen. Die Seiten des oberen Teiles rahmen Säulen, deren Gebälk senkrecht aufwärts umbricht, das Mittelfeld zu umziehen, dabei aber vom Bogenprofil überschritten wird. Es steigt an den Wurzeln von Kragsteinen auf, welche die vorgekragte Giebelverdachung über der grossen Gruppe tragen. Um mit dem architektonischen Systeme oben über das Verhältnis hinauszukommen, muss der Erfinder einen ziemlich hohen Untersatz einlegen. So kommt es, dass bei orthogonaler Stichwiedergabe das Untergeschoss recht empfindlich in sich zusammensinkt, der Oberbau aus dem Gegensatze dazu noch schlanker und höher hervorgeht. Offenbar ist der Aufriss bestimmt durch die Rücksicht auf den davorstehenden Beschauer. Bei Aufnahme von dessen Standpunkte aus würde der Ausgleich der Verhältnisse zwischen unten und oben gewonnen werden; ob auch der ohne Rücksicht auf die Austeilung unten angesetzten Gliederung oben?

8. *Zwittergattung, zwei Florisenthürme*

Von den beiden Mischlingen aus Floris' Musterbuche gehört an erste Stelle der mit der Aufschrift: *Mors sceptrum ligonibus aequat* unten in dem Mittelfelde des durchweg flächenhaft geschlossenen Unterbaues und: *vivam* am Sarge oben auf einem Balkone, auf dem der Tote liegt. Über ihm wölbt sich das Schlussgesims im Halbkreise als Rahmen um den zur Kreisplatte ausgebuchteten Fries, sich ergänzend aus dem unteren Profile desselben zum Rund, in das ein Relieftondo eingelassen ist: Christus oder Gott Vater auf der Wolke in engstem Anschlusse an das Rafael zugeschriebene Bildchen der Uffizien (Florenz). Das umrandende Gesimsstück stützt sich auf geschuppte Kragsteine, die seitlichen skulptierten Friesstücke auf die Schlusssteinkonsolen der Rundbogennischen zuseiten, die ein Zwischengebälk der ganzen Wandbreite durchstossen als Behausung für zwei Männergestalten — Chronos und Thanatos ?. Unter die Kragsteine

des Balkones treten Engel als Karyatiden — die einzigen gewandeten Gestalten in der ganzen Komposition — über deren Häuftern sich das Gebälk verkröpft, sie stehen auf Sockeln vor dem unteren Friesstreifen mit seinen feinen Skulpturen. Ebenso verdecken die Balkonstützen wie die Löwenmaskensockel der Nischenfiguren rücksichtslos und diese letzten unsymmetrisch die zierliche bildhauerische Füllung des mittleren Streifens. Die Konsolen der Figurensockel stehen ausser der Axe im Seitenfelde nahe der äusseren Kante, die von nackten Männern maskiert wird, welche Blattgewinde vor der leeren Tafel her spannen. Die Seiten sind im Untergeschosse breiter als die Mitte, oben gibt es architektonisch solche Scheidung gar nicht; vor der Fläche steht der Sarg, aus ihr ausgehöhlt sind die Nischen. Zweitens wächst die Breite der Friese von unten nach oben um ein Beträchtliches. Drittens sind die Masse der Gestalten oben erheblich gesteigert gegen unten. Wenn man dies genau beachtet, so wird die Zwischenstellung dieses Versuchsmusters zwischen den oben bezeichneten Gruppen wohl verstanden. Aber auch die Zwitterhaftigkeit zwischen Hängegrabmal und bodenständiger Grabstätte bezeichnet noch nicht vollständig den Zustand: es kommt hinzu die Beobachtung, wie hier zugunsten der Bildhauerei das Baukünstlerische zurückgedrängt, sogar seine Glieder ins Holzbildnerische umgesetzt werden.

Der Eindruck davon verstärkt sich gegenüber dem Entwurfe: Respice finem und: Spaert Heere U Volck. Hier hat eigentlich einzig der Meister dieses Faches das Wort. Nur die weite, halbrund mit Andeutung von Muschelwölbung geschlossene Nische auf einheitlichem Sockel ist übrig, doch zu niedrig für den zu beherbergenden Aufbau: Der Tote — nackt(!) — liegt in Prunkaufbahrung — antikisches Bett und Bahre gehen etwas durcheinander —; zwischen die tiergestaltigen Füsse scheint die Totenkiste darunter geschoben. Das Lager ist auf der Platte eines schweren Tisches errichtet, die einwärts auf ausgebogenen Füßen ruht, am äussersten Rande aber von den gewandeten Leibern allegorischer Frauen mit Löwenmasken auf den Schultern gestützt wird; das macht das Hervorziehen des Sockels über die Fluchtlinie der Nischenpfeiler notwendig, aus dem dann noch Untersätze für die Gestalten vorkröpfen. Alles das, ja selbst die dem Floris und seiner Jüngerschaft eigenen Mischgestalten vor den Nischenflanken mit ihren „eingeschränkten“ Beinen sind in Holzformen gedacht; am ehesten rein steinmässig erscheinen der Leichnam, die am Bogenprofil lehnenen Frauen und der reiche Fruchtkranz, der dieses rundum begleitet, wenig genug und nicht das architektonisch Bestimmende.

9. *Reine Holzfassung*

In dem Hängegrabmal mit der Inschrift: *Beati servi illi quos cum venerit dominus invenerit vigilantes* ist alles nur als aus Holz geformt zu verstehen und das Bild des Christus mit Kreuz zwischen Engeln auf Wolken in der Aufsatz-Ädicula als gemalt. Denn: nähme man es als gemeisselt oder auch nur als in Alabaster oder Holz geschnitten an, es würde den leichten, weitgeöffneten Baldachinbau um den Sarg überwältigen. Seine wuchtigen plastischen Formen und die geschlossene Masse von stattlicher Tafel, zwei flankierenden Karyatiden, ionischen Kapitellen, verkröpftem Gebälke und Dreieckgiebel sind dazu angetan; die Fussleiste wird von eigens eingeschaltetem Kragsteinfries unterstützt. Diesem musste statisch das Gleichgewicht zum mindesten doch halten der Hauptbestandteil, der Sarg und seine Umrahmung. Aber das ist, wie gesagt, so angelegt, dass ebenfalls auf Fussleiste über Konsolenfries in der Front drei Karyatiden, etwas stärker als die oberen und vor flache Pfosten gestellt, unter einem Dachrande als Träger stehen, hinter dem der gebauchte Sarg, auf zwei geschweiften Füßen und der Länge nach durchgehender Zahnleiste aufliegend, zum Teil verschwindet; eine starke Plinthe mit Löwenmasken erhöht ihn über jene Fussleiste. Oder sollte das Dach der Sargdeckel sein, dessen Rand soweit überfällt? An ihrem Kragsteinstreifen hängt — seitlich eingefalzt in kräftige Pfosten, die in Löwenköpfe enden — die Inschrifttafel; und an deren Rahmenleiste ist in der Mitte ein Queroval mit Wappenschild eingelassen, wieder flankiert von Löwenköpfen, zwischen denen an Faden lockere Gebinde von Früchten hängen. Die Beschreibung wurde ganz durchgeführt, um ersichtlich zu machen, wie der strenge Architekturtheoretiker und Ingenieur auf den Wegen des Erprobens von Möglichkeiten von einem „Materialstil“ hinübergleitet in den andren, wie er aber so ins freie Phantasiespiel gerät, spielerisch die Verwendbarkeit des Entwurfes aus dem Auge verliert, ihn zum voraus mit der Verdammnis der Unausführbarkeit belegt.

10. *Steinausführung: Grabmal Vierling, Breda und Nachfolge, Grabmal in Wismar, Brandyn*

Noch mehr vereinfacht ist der Gedanke doch in der Tat zur Wirklichkeit geworden: Im Grabmale des Nicolaas Vierling in der Liebfrauenkirche zu Breda. († 1546) hat man den mit Fruchtschnüren und Geisttaube geschmückten Sarg zwischen die breite untere Tafel und die aufgesetzte Ädicula gefügt. Inmitten der Zapfen, die vor den Köpfen der Kragsteine hängen, ist eine Wappenkartusche eingespannt, in Umriss und Füllung geradezu roccocohaft anmutend. Alle Merkzeichen des „Florisstiles“ zieren die Arbeit. Bei der Bescheidenheit aller Masse wirkt der Aufbau nicht gerade peinigend.



Abb. 81. Corn. de Vriendt, Grabmal Nic. Vierling/Breda, Groote Kerk

Phot. Mon.-Zorg, Haag

tafel verstärkt sich. Denn unter der Karyatidenaedícula des Oberteiles dort steht hier der Sarg, ausgeführt in sinnvoller Umkehrung der Gewichtsverhältnisse von Deckel und Behälter. Jener muss für die Aedícula auch noch die Fussplatte hergeben, was wohl im andren Falle auch so war; aber dieser hat seine kragsteingestützte Unterlage auf der er als unterster Körperbestand steht, und unter ihr ist nur noch eine Inschrifttafel in breitem Rahmen an die Wand geheftet an deren unterster Leiste die Wappenkartusche hängt.

In dem kleinen Epitaph des Anthonius Berthyns

Der Charakter des Möbels ist wohl unumwunden ausgeprägt; dahinein gehört dann aber nicht der schwere Körper des Sarges! Die sich enger an die Form des Altares anlehnten im Entwerfen solcher Gedächtnisse — sie brauchten ja nur über der Gruft im Fussboden der Kirche oder ganz ohne Axenbeziehung in deren Nähe aufgehängt zu sein — und daraufhin den Leichenbehälter beiseite liessen, dagegen den festeren Verband von Rahmenarchitektur betonten, handelten weiser. Frühere oder spätere Nachfahren des Florisstyles waren sie wohl alle, die die unten in Kürze herausgegriffenen Werke schufen.

Daneben als Variante ist zu nennen das Epitaph des Jan van Hulten, das aufs Jahr 1555 datiert ist. Der Charakter der Grabstätte schwindet noch mehr als in der Gestaltung für Nicolaas Vierling; die Eigenschaft der Gedenk-



Abb. 82. Epitaph Berthyns/Löwen, St. Peter, Chorumgang

Phot. Wolf, Löwen

(1585) am Pfeiler zwischen der dritten und vierten Kapelle des Chorumganges in St. Peter zu Löwen ist nur die Gedenktafel übrig geblieben. Sie besteht aus einer Aedicula, an der die Karyatiden sich wieder durch eingeschobene ionische Kapitelle die Last weniger drückend machen. Im Vorfalle waren es einmal falsch gezeichnete Composita. Sollte im Aufbau des Hängegrabmals an der südlichen Chorwand der Pieterskerk zu Delft der Aufsatz, auf dem die drei allegorischen Frauengestalten Glaube, Liebe, Hoffnung Platz genommen haben — die stehende mit Sockelwürfel — eine Verschleifung von Sarkophag, Auflager der rahmenden Glieder — vorn korinthische Säulen, seitlich unter den Überständen Hüfthermen — und Aediculaabschluss sein?

Hier möchten wir noch als eine engste Zusammenziehung das Denkmal an der östlichen Wange des nördlichen Vierungsbogens im Dome zu Wismar erwäh-



Abb. 84. Philipp Brandyn, Epitaph von der Lühe/Güstrow, Dom, nördl. Vierungspfeiler *Phot. Horst*



Abb. 83. Epitaph(?)/Delft, St. Pieterskerk, südl. Chorwand *Phot. Horst*

nen, von Philipp Brandyn aus Utrecht oder einem seiner Schüler zu Ende des Jahrhunderts ausgeführt: Karyatiden unter ionischen Kapitellen — immer das Gleiche — sind aussen unmittelbar an die Hermenstützen des Giebels über der Mitteltafel herangerückt, gleichzeitig also die Aufgabe der Gestalt in der Nische des Flügels und die des seitlichen Abschlussgliedes erfüllend. Es handelt sich da um Ableitung von Floris, vermittelt durch den nordniederländischen Hans Vredeman oder auch Colyn de Nole, der seinen Sitz in Utrecht nahm.

Jener Florisentwurf enthält vielmehr schon den Keim des Wiemken-Mausoleum in Jever, das man ja auch die längste Zeit ihm zugeschrieben hat.

11. *Grabmal Sasbout in Arnhem*

Schliesslich gehört ans Ende dieser Reihe das gleichgedachte Grabmal im nördlichen Chorumgange (1. Joch rechts vom Pförtchen zum Chore) der Hauptkirche von Arnhem von Joest Sasbout (1546). Formulierung und Glieder sind reiner: Zwei geschlitzte Kragsteine tragen vorgekröpfte Pfeiler mit flachen Halbrundnischen, in die Mitte genommen von Wandpilasterpaaren; sie beherbergen Reliefgestalten. Die ersten Pfeiler fassen die querechteckige Tafel ein, die die Totenkiste vertritt. Entsprechend sind die beiden Gestalten der Verstorbenen und des Vergänglichen gepaart auf der später zu behandelnden sich rollenden Matte in schrägster Aufsicht gelagert. Putten treiben zuhäupten und zufüssen ihr Wesen. Darauf werden wir bei Colins wieder stossen. An der Fussleiste dieser Platte hängt die Kartusche mit weitwellichem Rande, deren Inhalt eine Inschrifttafel ist, die wiederum von Putten gehalten wird. Über ihr aber öffnet sich ein weiter Flachbogen auf Sockel mit angearbeiteten Stühlen für die Vorlagepfeiler, die den hohen Architrav tragen. Ihm ist noch eine Aedicula aufgebürdet, an der statt jener Pfeiler Säulchen unter starker Gebälkverkröpfung eintreten. Eine fast körperhaft wirkende Haube mit Krone schliesst den ganzen Aufbau — der an die Wand geheftet ist! Während hier oben der tiefe Winkel des Breitenunterschiedes jedenfalls heute leer bleibt, wird der Rücksprung des Sockels nur in der Breite der genieschten Dockenpfeiler neben der Relieftafel der Totenkiste gefüllt durch einen langausgezogenen Delphin neben dem Hauptbogen und seiner Fortsetzung in einem kleinen von der Länge der Sockelhöhe. Das ist belangreich, denn es weist wieder auf die Gepflogenheiten am Hausgiebel hin. Mit den Massen und ihren Verhältnissen ist der Künstler arg im Unreinen: Der Sarg ist auch massweise zum „Symbol“ zusammengeschrumpft, die Kartuschen von stattlichem Flächeninhalte; der darauf folgende Sockel zu mächtig im Verhältnisse zu ihr und dem von ihm getragenen Bogengestelle; dieses ist für seine Höhe zu breit; ganz oben die Nische zu niedrig in Beziehung auf die architektonische Rahmung. Weiter: diese ist gefüllt von einem mehrgestaltigen Relief, der grosse Bogen darunter nur von einer Schrifttafel. Das stört doch im Vereine mit den angemerkten Massen das Gefühl für das Verhältnis von Kraft und Last merkbar. Wir sind an den Punkt des Ausrufungszeichens oben zurückgekehrt. Solche Massunstimmigkeiten begegnen bereits bei Lombard am Portalbau in Lüttich, bei Blondeel, Orley und Coxeyen in ihren gemalten Phantasien. Hier trägt das Alles stärker auf, weil das Gerüst so sehr aufs architektonisch Gliedhafte zurückgeführt ist.

12. *Zwischenform von Wand- und Standgrabmal: Grabmal Wilhelms d. J. in Celle*

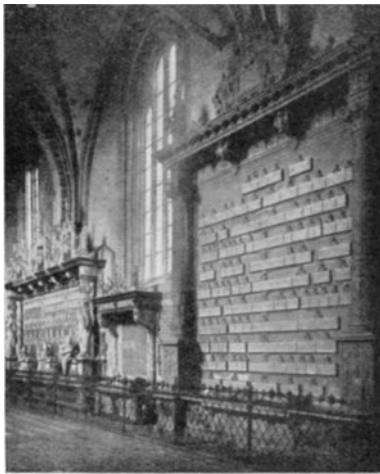
Auch der Meister des Epitaphium Wilhelms des Jüngeren im Chore der Stadtkirche von Celle dürfte ein Niederländer sein oder aus den Musterbüchern des Cornelis de Vriendt gesammelt haben. Es ist in die Breite einer Jochwand hineinkomponiert, enthält drei Abschnitte der Breite, zwei der Höhe nach, ist aber eigentlich aus drei selbständigen Grabmälern von gleicher Breite und ungleicher Raumtiefe zusammengesetzt. Im mittleren ist der Kasten-Untersatz — die Totenkiste — auf schwellenden Kragsteinen vorgesetzt und trägt ein Säulenpaar mit verkröpftem Architrav, zwischen dem das Herzogspaar an einem Betschemel kniet. Ihr Blick richtet sich aufwärts, wo unter hüfthermengestütztem Giebel ein gestaltenreiches Weltgerichtsbild dem Gesims aufgesetzt ist. Die Beter in den Seitenteilen wenden sich beide nach Osten, wo auf schräg hineingerücktem Altare links die gebräuchliche Dreiergruppe von Golgatha zuseiten der Säule aufgestellt ist, rechts dagegen ein Engel auf den Gekreuzigten weist, der hier über das Kapitell auf dem Haupte der stattlichen Karyatiden hinausragt. Der Querbalken gerät damit auch ausserhalb der am Grunde körperhaft angehefteten, eher als Laubengitterwerk denn als Muschel ausgebildeten Halbkuppel in den Zwickel, der in den andren Fällen mit geflügelten Engelsköpfen gefüllt ist. (vgl. Tafel der Markgrafen Friedrich († 1536) und Georg († 1543) von Brandenburg, Heilsbronn, Klosterkirche von Loy Hering(?). Die beiden Beter sind aber symmetrisch-antithetisch auf den Crucifixus in ihrer Mitte bezogen). Jene Wölbungen dienen — ganz unverstanden — nur als Flächenfüllungen, ihr vorderer Abschluss schmiegt sich, in der Mitte gedrückt, dem Gebälke an.

Da, wo sie, wenn überhaupt nötig, eigentlich hingehörten, stehen die Aediculen auch auf dem Gesimse der Seiten, gruppiert an die mittlere höhere herangerückt, aber selbständig gelassen. Sie bestehen aus einer Pfeiler-Bogenrahmung für das Bildwerk anstelle der rechteckigen, ganz füllenden Tafel dort. Und während dort auf dem Giebel first die Gestalt der Liebe steht, wachsen die Sockel für Glaube und Hoffnung aus Rollwerkgiebeln vor. Das Beiordnen der früher angemerkten Karyatiden als seitlicher Abschlussglieder zu den Säulen des Mitteltraktes, die äusserst reich geziert sind, ist hier in Celle empfindlicher fühlbar als dort in Cassel, weil sie da, um nicht allzusehr mit ihnen in die Breite gehen zu müssen, auf hohe Sockel gesetzt sind, die doch hinter dem Masse des durch Schafring abgesetzten unteren Teiles jener Glieder zurückbleiben. Trotz allen Unstimmigkeiten hat das Werk doch architektonischen Charakter in seinem Gesamtgefüge — als solches will es „gelesen“ werden. Über den Verkröpfungen an den Enden des Hauptgesimses sind Obeliskten errichtet als Auslauf des Gruppenumrisses und

zum Ausfüllen der Leere infolge des Hineinrückens der Aediculen — und der Unvollständigkeit in den Einzelheiten. So ist es fast zu bedauern, dass das Ganze, über das Gestühl gehoben, auf vier Kragsteinen ruht, unter deren Wulsten kapitellartige Abschlüsse sitzen. Das ist noch deutlicher hervorgekehrt dadurch, dass die äusseren Kragsteine ganz an den Enden der Plinthe des Aufbaues angreifen, also nicht scheitrecht unter den Stützen. Zwischen den Wandstützen hängen dann wieder, vermittelt durch schon nicht mehr architektonisch behandelte Leisten, die Inschrifttafeln in Rahmen, die oben als gehämmertes, unten als ausgeschnittenes Eisenwerk charakterisiert sind — „Kartusche“. Hierbei ist es dann erfreulich zu sehen, wie sicher vom Künstler die aufgehenden Teile als baukünstlerische, feste und die angehängten als zusätzlich schmückende von einander unterschieden sind. Es ergibt sich also im Ganzen eine treffsichere, treffliche Leistung.

13. *Doppelte Typenmischung: Midow u. Berning, Grabmal Ulrichs, Güstrow*

Wiederum kann uns Güstrow ein Beispiel der Vermittlung zwischen dem einen und dem andren der vorher aufgestellten Grundtypen des Grabdenkmals unsres Zeitalters vorstellen; vom Ende des Jahrhunderts zwar (1584-99(?)) und von deutschen Meistern: Klaus Midow und Bernd Berning, aber doch in ersichtlichem Anschlusse an niederländische Vorbilder: wir meinen das Grabmal Herzog Ulrichs und seiner beiden Gattinnen Elisabeth († 1586) und Anna († 1626) (die Zeitangaben Dehios: Hdb. II,



184). Alle drei knien hintereinander, nach Osten gewendet, an Betschemeln, aber ohne Gegenstand der Verehrung; ein jeder auf seinem Sarkophag, die auf den Fliesen des Chores im Dome niedergesetzt sind. Hinter ihnen breitet sich, zusammenhängend wie die Sarkophage, die Wappenwand als Stammtafeln, während auf dem weit überstehenden Kragsteingesimse noch drei mächtige Wappenschilder stehen. Voraus wird das Gesims durch zwei überlebensgrosse Karyatiden auf hohen Sockeln unterstützt, die über dem ionischen Kapitell noch einen reich skulptierten Würfel und ein blattrreiches Zierstück tragen, um die Höhe zwischen Sarkophagdeckel und vorspringendem Gebälkstücke auszufüllen.

Abb. 85. Philipp Brandyn, Wappengrabmal Borwins II./Güstrow, Dom, Chor

Phot. Horst

14. *Das Vorbild: Brandyn, Grabmal Borwins II., Güstrow*

Das Ganze ist offenbar dem benachbarten Wappenmale nachgebildet, das Philipp Brandyn, der schon genannte holländische Meister des Wiederaufbaues des Schlossflügels gegen Norden, 1575 errichtete, aber niederländischer und der tonangebenden Schulüberlieferung getreuer als der Utrechter selbst. Dieser bettet nämlich auf den Sarkophag als im Tode ruhend den Fürsten Borwin II., und so steigt die Wand mit den einfach gereihten Stammbaumwappen noch unübersehbarer und kahler auf, zumal sie noch grössere wirkliche Höhe hat. Auch die freistehenden Säulen, die, einfassend, das Konsolengesims tragen, sind höher gestülht und wirken mit ihrer geringeren Körperhaftigkeit dürrtiger und noch höher, als es massgleiche Gewandgestalten täten. Die einheimischen Meister scheinen nicht nur aus den vorliegenden fremden Musterbüchern fremdes Typisches, sondern aus der Arbeit des Fremden dessen Vorteile gelernt zu haben.

15. *Grabmal? Denkmal? Karel van Gelre, Arnhem*

Verraten nun jene zwei Güstrower Arbeiten ein doppeltes Durcheinander: einmal von erhabener und freigestaltiger Planung, zweitens von Grabmal und Denkmal, so tritt diese letzte Unentschiedenheit erst recht greifbar in dem Holzbildhauwerk an der Innenseite des zweiten Chorpfeilers in der schon eben besuchten Groote Kerk von Arnhem, das dem Andenken des berühmt berüchtigten Karels van Gelre, des unversöhnlichen Gegners Karls V., gesetzt, bzw. geweiht ist, zutage. Denn es hängt da recht hoch an dem schlanken Rundpfeiler und das in ansehnlichen Massen, und man muss wissen, dass das Ganze aus Holz gefertigt ist, um die Besorgnis überwinden zu können. Die Gestalt des Herzogs von Gelderland, Grafen von Egmont, des letzten seines Geschlechtes, die in einem rings offenen Gehäuse kniet, dürfte Lebensgrösse haben, da sie mit dem Panzer des Lebenden angetan ist; er starb 1538. Die Haltung ist durch nichts begründet; kein Krucifix, kein Bildwerk des jüngsten Gerichtes oder derlei ist ihm vor Augen; nur innere Sammlung hält den Panzermann fest. Ein breitrechteckiger Baldachin liegt knapp über seinem entblösten Haupte, gestützt von vier Säulen korinthischer Ordnung mit dem ordnungsgemässen Gebälk über einer scharfprofilerten Fussplatte. Während aber der Himmel auch oben eben ist, schliesst diese mit einer starken Schwellung nach der Mitte hin, wo ein auslaufender Zapfen im Zusammentreffen der die vier Kanten belegenden Laubgewinde erwartet würde. Wieder sind alle Einzelheiten sehr rein und fein. Aber der Baldachin ist nur auf den Knienden berechnet, der Beter dürfte sich nicht erheben. Oder hat etwa der Künstler an einen Traghimmel gedacht, wie er bei Prozessionen gebraucht wurde? Der Kompositionsgedanke ist also bildhauerisch durchge-

führt, nicht architektonisch. Und da muss es doch wundernehmen, dass man hier für dieses Motiv zu der Abfassung in allseitig freier Räumlichkeit gegriffen hat. Es ist eben die Absicht vorwaltend, die Grabmalidee zum Denkmale umzuformen; zumal ja auf den Chorfliesen der Marmorsarkophag über der Gruft steht. Diese Freiskulptur aber nun dort oben aufzuhängen widerspricht dem gesunden Sinne des Motives — nicht dem gesunden Menschenverstande! Vollräumlich — und als solches ist es für unsre Abhandlung einzig von Belang — wie es nun ist, gehört es mittels eines ausreichenden Unterbaues in gesicherte Beziehung zum Erdboden. Dann bleibt die Idee der Gestalt bedenklich.

16. *Denkmäler von Freiberg (Colins) und Doberan*

Noch einen Schritt weiter und wir sind bei dem Grab-Denkmale Moritz von Sachsen in Freiberg — oder bei den Doberaner Grossanlagen. Vor dem sachsischen Kurfürsten hat man einen dürftigen Kruzifixus an dem Rande seiner Fussplatte aufgerichtet zum Festlegen der geistigen, zum Abrunden der leiblichen Richtung, ohne Erfolg. In den gleichzeitigen und späteren Versuchen in Frankreich und Spanien bessert auch der Betschemel nichts daran. Dieses Arnheimer Werk und die Grabdenkmäler in Güstrow aber beleuchten sich gegenseitig. Müssen wir hier ungern die obere Raumgrenze etwas näher, zwecks Einbindens der schon nahe der Grenze des Reliefs angekommenen Gestalten — es würde ihrer Reliefhaltung recht zugute kommen — so hat dort die Freiskulptur unumschränkt die Führung der Idee an sich gerissen und das eigentlich und einzig reliefistische Motiv „ausgehoben“ im vollen Doppelsinne des Wortes. Zu einem architektonischen Raumbilde ist es dabei ganz und gar nicht mehr gekommen.

DRITTER ABSCHNITT

DAS LIEGEGRABMAL

VORBEMERKUNG:

PRUNKBAHRE, PRUNKBETT; ODER THÜRE, NISCHE

Mit jenem Brandijnschen Werke wären wir nun beim Liegegrabmal angelangt, nachdem wir schon zuvor in zwei Entwürfen Floris an die Idee anknüpfen, auch Jean Mone einmal in J. Sansovinos Gefolgschaft darauf zurückgehen gesehen hatten. Sie gilt als die insonderheit mittelalterliche, wobei aber nicht vergessen werden darf, dass sie sich mit verschwindend geringen Ausnahmen in Italien bis auf Michelangelo, den Umstürzler auch in diesem Gebiete, durchsetzt. Von allem Anfange an befinden sich die Künstler — wohl verleitet durch die Besteller und den von ihnen bestimmten Ort

des Verbleibs des Werkes — in dem Zwiespalte, ob im Tode oder Schläfe hingestreckt ruhend, oder lebend in aufrechter Stellung; d.h. unter dem Gesichtswinkel unsrer Aufgabe betrachtet: ob in einfachem Rahmen, der die Deckplatte von Gruft oder Sarkophag umzieht, auch das zwischengeschobene Möbel, Bahre und Ruhebett umrandet, oder unter einem architektonischen Gerüste, Tür, Fenster, Nische. Es ist eine Fachfrage, ob der Steinmetz-Künstler das Zusammengehörige verbindet, meist wird sie verfehlt. Die erste Grundform ist die wesentlich bildhauerische und plastische, geht uns hier also genau genommen nichts an. Nur etwa daran — an Sarkophag- und Bahrenstützung — auftretender baukünstlerischer Einzelheiten oder eines herumkomponierten Gehäuses wegen — wie schon geschehen — werden wir ihre Beispiele zu berücksichtigen haben. Die andre Ausstattungsweise ist, streng gedacht, die einzige die architektonische Formen erzeugt und deshalb in einer Stiluntersuchung an einer Zeitspanne der Baugeschichte Aufnahme finden darf. Zumeist ist es ja so, dass der als Standfigur erfasste Verewigte — lufthaltiges Gewand; sogar unterschiedenes Stand- und Spielbein; offene Augen; Hals, Kopf und Kopfbedeckung senkrecht über dem Rumpfe — in der Architektur steht, aber — getreulich das Kissen untergelegt bekommen hat. Der gotische Baldachin widersetzt sich fast noch eigenwilliger dem Umlegen in die Wagerechte als die Renaissancetür oder Nische.

1. *Nische und Standfigur: Grabplatte, Cromoy, Paris, Louvre; van Rivieren, Brüssel; die Bredaer Reihe*

Ein besonders sprechendes Beispiel dieses Falles ist die Grabplatte des Abtes Jean de Cromoy in Lüttich, (jetzt Paris, Louvre Nr. 533), das Rooses als südniederländische Arbeit des ausgehenden 15. Jhdts. (?) abbildet. Die Zeitenangabe stimmt gewiss nicht; wir sahen: die Maler und Stecher kennen solche gereinigte oberitalienische Renaissanceformen noch nicht vor 1510-15 und erst recht nicht so streng architektonische Durchführung. Der Abt steht in einer Nische, deren Muschelwölbung — in der Fläche, aber sehr sinngemäss angedeutet — vorn in Kreissegmentbogen abgesetzt. Kräftige Pfeiler flankieren gebündelt — d.h. einer deckt den andren zur Hälfte — beiderseits der



Abb. 86. Südniederländer(?), Grabmal Jean de Cromoy/Paris, Louvre 533
Arch. phot., Paris

Nische, beider Austiefung geschmackvoll reich gefüllt. Die Schwelle verkröpft sich unter ihren Basen, das Gebälk über ihren noch spröde im Würfel befangenen Kapitellen. Über dem vorgelegten Paare schwingt sich ein Segmentbogen, auf den ausspringenden Kapitellen der andren hocken Putten. Es ist also etwa das architektonische Ausstattungswesen des Meisters vom Tode der Maria und Dirk Vellerts, wohin diese Umgebung der Gestalt gehört. Sie steht gewiss: Stand- und Spielbein sind unterschieden, so deutlich wie beim Landgrafen Ludwig II. (Marburg, Elisabethkirche). Dessen Haupt aber wird von zwei Englein in die Mitte genommen, die auf der Grundplatte knien; seine Füße treten einem Löwen in die Flanke, der auf ihr sich mit seiner Widderbeute niedergelegt hat. Die Verkehrung durch die Lage des Tieres ist beim Cromoy mit diesem weggefallen. Aber wie dort ist das Kissen zur Stelle. Und wenn es am Ludwigsmale ganz unschädlich auf dem heute einfach steinfarbenen neutralen Grunde liegt, so gerät es dem Jean von Cromoy auf die Wölbungsmuschel. Sinnfälliger kann die Zwiespältigkeit der Ideenverbindung nicht in die Erscheinung treten.

Als günstigstes Vergleichsstück bietet uns das Musée du Cinquantenaire (Nr. 1054) in Brüssel das Ehegrabmal des Richard van Rivieren, Herrn van Heer, das ausser der aussen umlaufenden, weitläufigen Inschrift auf den vordersten Säulensockeln die Da-



Abb. 87. Ehegrabmal Rich. v. Rivieren/
Brüssel, Mus. d. Cinqu. 1054

Phot. Mus. d. Cinqu., Brüssel

tierung 1554 trägt. Denn es wird hier das Motivische völlig durcheinander gebracht dadurch, dass beide Gestalten unter der Laibung des Halbkreisbogens auf dem Sockel mit breiter Sicherheit stehen und entsprechend die Hände, im Gebet an einandergelegt, vor der Brust aufrichten, und dazu hohe schwellende Kissen unter, vielmehr hinter den Häuption haben. Darüber hinaus aber hat es der Künstler in der Perspektive durchaus versehen: Er sucht wohl auf bildhauerische Weise die Gefühlsreizung auf Raumtiefe nachdrücklichst zu fördern, indem er jene Bogenlaibung auf zwei Paaren nach vorn gestaffelter, (d.h. weiter auseinander rückender) leichter Balustersäulen ruhen lässt; das zeigen Deckplatte und Gesims ihrer Sockel an. Er rückt sogar beiderseits und mit Abstand jenes Paar von gleichgeformten, aber viel mächtigeren Tragegliedern vor, auf deren Sockeln die Jahreszahlen

stehen und die mit ihren hochschlanken korinthischen Kapitellen nichts tragen als Paare sich anfletschender Bestien, die aus den drôleries der Buchmalerei aufgenommen scheinen; die riesigen Wappenschilde sollen doch vielmehr als an den Wandzwickeln aufgehängt angesehen werden, und verderben dadurch weiters den Sinn des Liegegrabes so wie der Teppich, der unter dem Bogensims im Grunde der Nische hinter den Liegefiguren gespannt ist. Diese letzten Kapitelle sind in stark verzerrender Untersicht gegeben; wie die Bogenlaibung auf den Säulen sitzt ist nicht zu ermitteln.

Es soll nicht als Entschuldigung für den Zeichner dienen, wenn erst jetzt angemerkt wird, dass wir einer Kupfertafel mit Gravierung gegebenüberstehen. Wie ungerechtfertigt das wäre, ergibt die Gegenüberstellung einer gleichen Platte des Willem van Galen in der Groote Kerk von Breda, die so viele Kostbarkeiten dieser Gruppe von architektonisierten Kleinkunstwerken enthält. Der Canonicus starb 1539. Die Rundnische, ihre steigende Muschelwölbung, die Pilaster des Gestells und die vorgelegten Halbsäulen mit kannellierten Schäften, reichskulptierten unteren Dritteln, korinthischen Frührenaissancekapitellen, sogar die dick umkränzten Medaillons im Sockelstreif der Nische, die Flügelputten und die schweren Laubgewinde, die sie vor der Muschel schürzen, sind perspektivisch tadellos angelegt. Um so peinlicher wirkt bei all dieser formalen und raumkompositorisch-architektonischen Klarheit der verständnislose Massansatz: die Gestalt erreicht schon mit den Schultern die Gesimsoberkante zwischen Wand und Wölbung der Nische; noch mehr aber, dass dieses festzusammenhängende Gehäuse schliesslich umgelegt und der Tote mit offenen Augen, aber über einander gekreuzten Unterarmen hineingebettet wird wie in eine Wanne. Das Kissen wird unentbehrlich zwischen Haupt und Muschelstegen.

Noch dringlicher wird diese Vorsichtsmassregel auf dem Reliefgrabmal eines Unbekannten, das Kalf auf etwa 1540 datiert. Es ist eher zuzugeben, dass jenes um eine Reihe von Jahren nach dem Tode des van Galen endlich ausgeführt wäre, als dass dieses zeitlich ihm nachstehe: Sehr schlanke Kandelabersäulen stehen an der Stelle der reinen Erzeugnisse fortgeschrittener Erkenntnis. Kissen und Haupt ruhen hier auf dem wohl weniger stark vorkragenden Abschlussgesimse der Nischenwand. Das Verhältnis zwischen Nische und Schlafendem ist also besser, die Schwierigkeiten seiner Lage noch empfindlicher, zumal auf seiner Herzgrube der Kelch mit Hostie liegt, während die Hände auf dem Schosse übereinandergekreuzt sind. Es ist ein getreues Abbild der Relieftafel des Canonicus van Oosterzeel (gest. 1529) und der von Henr. Corput (gest. 1534), woraus zu entnehmen ist, dass die Überlieferung hier stetig und langsam geför-

dert wurde bis zur Programmerweiterung auf Grund de Vriendtscher Musterblätter.

Wenn die Jahreszahl auf dem Brüsseler Werke nicht nachträglich eingegraben wurde, so ist es ein ebenso wichtiges Zeugnis langen Nachlebens überholter Frührenaissanceformen und unbedachter Griffelführung wie jenes Stück in Paris beinahe unbegreifliche Frühreife bezeugte — wenn Rooses nicht einen Druckfehler hat stehen lassen: der Abt starb 1535!

2. Versuch auf stehende Grabplatte

Es gibt nun zwei Möglichkeiten aus dem Durcheinanderlaufen der beiden Kompositionsanschauungen sich herauszuwinden. Das eine ist die Hinwendung zum Herrschenlassen der Gestalt als stehender, woraufhin sie eine Einfassung als Torbogen oder als Gemälderahmen beanspruchen darf. Leider oder unleidlicherweise findet sich dann doch wieder das eine dieser Stücke zum andren, wodurch das Wesenändernde des stehend in die Kirchen- oder Friedhofsmauer eingelassenen Tafelrechtecks wieder völlig in Frage gestellt wird. Wenn für die uneheliche Tochter eines Herrn van Renesse — wie



Abb. 88. Platte der Magdalena van Renesse/Breda, Groote Kerk

Phot. Mon.-Zorg, Haag

zur Sühne für den Fehltritt der Mutter Magdalena genannt — ihre Patronin auf dem Grabstein (Breda, Groote Kerk) in stattlicher Leibesfülle und Kleiderhülle unter der wuchtigen Kassettenwölbung eines Torbogens erscheint, der in guter perspektivischer Haltung sich rückwärts senkt, vorn nicht zu hoch und doch in bestem Verhältnisse zur Höhe der Figur ansetzend — da sähen wir gerne von dem herkömmlichen schriftgefüllten Rahmenrande ab: Sie steht fest auf dem Fliesenboden, der Bogen auf seinen Grundmauern. Nahmen in der vorher durchgesehenen Reihe die Verstorbenen ihr Kissen in jede Raumfassung unausweichlich mit wie die Heiligen der mittelalterlichen Maler ihre Gloriolen, so ist es hier gegenstandsgemäss weggelassen, was aber als dem Sinne gemäss vorab bemerkt wird, dem Sinne der Gesamtanordnung nach. Die nächste Umfassung der Standgestalt[†] ist zu raumstark und ihr Raumgehalt zu unabgeschränkt im Flusse, er böte dem Ruhebedürfnisse keinen Halt. Der Tafelrahmen will aber zu flach und schwach erscheinen diesen Raum- und Körper-

gehalten in der Fläche zu halten und zu stützen.

Man könnte hier mehrere Beispiele von „Standplatten“ unmittelbar anfügen, zumal aus dem friesischen Kreise; nur auf vier sei näher eingegangen, die übrigen aufs erste Kapitel des zweiten Bandes dieser Arbeit verspart, wo über den Schmuckkünstler Vredeman de Vries ausführlicher gesprochen werden soll. Alle sind Steinbildhauerarbeiten und die Meister haben sich zum grösseren Teile genannt.

Vincent Lucas hat 1552 seine Platte signiert, die dem Janke van Unema und seiner Gattin „gesetzt wurde“; „gelegt“ wäre, nach Art des Anbringens des Steines, der richtigere Ausdruck, die niederländische Sprache hat die Bezeichnung „grafzerk“ dafür bereit. Nur er steht breitbeinig in reichster Rüstung in einem Rahmen von baulichen Teilen, denen man die Benennung Architektur nicht recht angedeihen lassen mag. Gesockelte Säulen bilden ihn mit Kannellüren und frühflorentinischen korinthischen Kapitellen. Ihre Architravansätze dienen nur kleinen antikischen Gestalten zur „Operationsbasis“. Hinter den Säulen, aber auf gleichen Stühlen erscheinen ganz niedrige, gedrungene toskanische Pfeiler, die scharf und schmal profilierte Bögen tragen. Die äusseren der Bögen werden kurz nach ihrem Anlaufe wie das Gebälk darüber von der Rahmenleiste überschritten, der mittlere durch äusserste Ummodelung in Ellipsenabschnitte in die Höhe gezogen, zum Anlaufen an die Enden des in der Tiefe rechtwinklig umgebrochenen und in der Nähe des Hauptes des Verstorbenen unterbrochenen Gebälkes. Über ihm setzt das Bogenprofil dann wieder ein, um eine kleine Viertelkugelwölbung eben für die Aufnahme des Kopfes zu umziehen.

Einen wichtigsten Bestandteil in der Ausstattung dieser Grabplatten stellen immer die Fülle der Wappen dar: Zwischen seinen Beinen hält der hochgemute Ritter an langen Riemen die Tartsche mit seinem Zeichen, oben dringt über der Wölbung ein Aufbau von Kragsteinen und Pfeilerchen selbst durch die Rahmenleiste, nur um für die Ehwappen Platz zu schaffen. Merkwürdig genug stützen nun aber diese ionischen(?) Pfeilerchen die innere Borte dieser Leiste, welche sich um den Hohlraum mit den



Abb. 89. Vincent Lucas, Platte des Janke v. Unema/Blya, Kirche

*K.-gesch. Sem., Marburg
n. Friesche Oudheden*



Abb. 90. Mstr. B. C., Platte des Franz van Aylva/Bornwerd, Kirche

Phot. K.-gesch. Sem. n. Friesche Oudheden

Schilden nach Art von Bandrollwerk aufbäumt. Auch auf den Rahmenecken liegen auf den Kreuzungen der gerade durchlaufenden Bänder Häften von gelochtem Beschlägwerk, also metallischer Natur. Vredemans Spiel mit allen Rohstoffmöglichkeiten ohne seine straffe Schulung in architektonischem Abfassen verwirrt hier die Pläne des landsmännischen Kleinmeisters.

Gar die Brunnenhalle eines Vredemanschen Stiches übernimmt der bisher nicht näher identifizierte Meister B. C. in der Platte von 1565, die er für Frans van Aylva und Gemahlin in die Kirche von Bornwerd meisselte. Ein tiefer Baldachinbau springt aus einer Gebäudefront heraus; seine flache Kassettendecke liegt auf geradem reichem Gebälke, das vorn drei gestühlte Säulen stützen. Während sich aber in Blya unter der Plinthe des „Baues“ eine ganz grosse, nüchterne Kartusche — wie ein Silberschild — sehr äusserlich anhängt zwecks Anbringens eines Psalmverses, sind hier in Bornwerd schwere geknickte Füsse untergeschoben, zwischen denen die Inschrifttafel mit reichem Rollwerkrahmen — wieder nach den Musterblättern Vredemans — die nun gefasste Stelle findet. Dieses wirkliche und ausserordentlich raumstarke Stück Architektur, das auch nicht eines dreiteiligen, niedrigen Aufsatzes entbehrt, ist also auch statisch unterwärts gesichert. Aber die wuchtigen Füsse finden Halt auf dem äusseren Rahmen, dessen stark geränderte Bahnen noch dazu zerlegt sind durch Rundschilde mit dem Wappen, und das Ganze ist nur erfunden — bzw. aufgenommen — um zwei grössten Wappenschilden zur Unterkunft zu dienen!

Der namenlose Meister der Platte für Ernst von Goslinga und Frau (nach 1571) in der Kirche von Hallum stellt uns wenigstens im Oberstocke einer grösseren Bauanlage den Toten vor und rahmt ihn mit seinen drei Hunden etwa wie Lucas das Allianzwappen, während eine Inschrift von seinem Ende in den Wellen kündet, eingemeisselt in eine hohe Sockelmauer, also schon ein Architekturstück. Die tiefe, bodenständige Nische der triumphbogenartigen Komposition ist aber wieder für Allianzwappen und Todesgenius aufbehalten. Der schwere Leistenrahmen läuft geschlossen um, vielmehr liegt auf; die Wappenmedaillons bilden wieder Eckhäften.

Damit ist wohl die Verlegenheit des Analysierens am deutlichsten ausgedrückt:

Dank der Verfassung der äusseren Umrandung sieht man sich doch so nachdrücklich wie im Falle des Grabmales der Magdalena genötigt vom Aufrichten der Platten abzusehen, sie in wagerechter Lage zu belassen, als Deckel der Gruft, wovon dieses Glied ja aus der älteren Periode festgeblieben ist. Diese Meister haben solches Altväterisches nicht zu überwinden, rein umzudeuten oder einzuordnen gewusst, wie sehr die neue Zeit sie auch verlockte, das Wunder des perspektivischen Raumerschliessens, das der senkrechten Tafel zukommt auch diesem Aufgabenkreise abzugewinnen.

3. *Eindeutige Abfassung des Liegegrabmales: Maria von Burgund, Brügge*

So muss wohl das saubere Herausnehmen des andren motivischen Zuges, des ausschliesslichen Liegens, sinnvoller aus der allgemeinen Problematik Grabmal endlich siegreich bleiben; und wir werden dem nun nachzugehen haben.

In einfachster Klarheit wird das Problem gelöst im Grabmale der Maria von Burgund, das Jan de Backere aus Brüssel 1495 zu bilden begann (voll. 1502) und dem nach diesem Vorbilde genau 60 Jahre später von Jakob Jonghelinx vollendeten Karls des Kühnen (beide Liebfrauenkirche, Brügge) von einer Kahlheit, die wohl kaum einem ursprünglichen Plane gerecht gewesen ist. Das zweite soll sogar von Cornelis Floris entworfen worden sein: Im heutigen Zustande gibt uns nicht eine einzige baukünstlerische Form die Erlaubnis länger bei ihnen zu verweilen.

4. *Architektonisieren des Kastens: Grabmal Alyd van Culemburg. Ysselstein*

Anders steht das mit dem Sarkophage der Alyd van Culemburg, Gemahlin Frederics van Egmont, Herrn van Ysselstein, in der Kirche dieses Ortes, gest. 1500. Wir haben Veranlassung, das Werk als nicht allzu lange danach geschaffen anzusehen, da es nur für sie bestimmt war. Ein hoher Herr wie das Mitglied der Familie, die in den nördlichen Niederlanden ungefähr den grössten Namen führte, es war und Förderer aller Neuheiten in Kunst und Kampfweise, bestellte er gewiss nicht einen ganz namenlosen Meister zur Erfüllung des Auftrages, wenn er auch für uns bis heute es geblieben ist. Zwar: die Edelfrau liegt, in voller Bekleidung, mit den Füßen in den Flanken des Hundes (dem Symbol der Treue) und auf der geflochtenen Strohmatte; die Röcke sinken auf und zwischen den Schenkeln ein, aber ihre Augen sind gross offen und die Hände eher in der Haltung des stehenden Beters.



Abb. 91. Grabmal Alyd v. Culemburg/Ysselstein, Kirche Phot. Vogelsang, Utrecht

Das ist alles mittelalterlicher Gesinnung voll, aber aus den dem Verscheidenden in der Todesnot beistehenden Engeln, von denen einer gewöhnlich das Seelenkind aus dem Munde hebt, sind nackte Knäblein geworden, die nichts andres mit sich anzufangen wissen, als dass sie an dem Kissen sich zu schaffen machen. (Auch gotisierende Engel wurden so beschäftigt, vgl. Grabmal Ludwigs I., Marburg, Elisabethkirche). Hier dringt die fremde Renaissance verweltlichend in den Ideenkreis der Gotik ein. Aber nicht das ist unsere Sache; nur die Idee des Gesamtaufbaues ist von hier aus zu verfolgen in die Ausbildung der Unterlagen der Gestalten. Die Matte ist gebreitet auf den Sargdeckel; er ist, gotisch profiliert, nach oben und nach unten vermittelnd entfaltet. Der Kasten ist nun aber ganz dem neuen Geschmacke gemäss architektonisiert, während jene Sarkophage des burgundischen Fürstenpaares in spätgotischem Rankenspiele geschmückt waren, dessen Linien der Renaissancespirale und -symmetrie angeglichen waren. Fünf Balustersäulchen teilen die Langseiten in vier Felder, die zu Rundbogennischen mit etwas vorbauchenden Plinthen ausgehöhlt sind. Die Fussplatte ist dem unbeschadet wieder mit gotischem schrägablaufendem Profile und Stabvorlage geschmückt: Da geht es also auch im Architektonischen durcheinander.

5. *Weitere systematische Reinigung: Grabmäler Croy, Lalaing, Hoorn (Mone)*

Das wird anders an den Grabmälern, die Hensler — wohl ohne Widerspruch gewärtigen zu müssen — unter dem Künstlernamen Mone vereinigen zu können meint: Héverlé, Cölestinerkirche, Wilhelm von Croy, Herzog von Soria, und seine Gattin (voll. vor 1528); Hoogstraeten, Ste. Katharina (1527-29??), Anton von Lalaing, Graf von Hoogstraeten und Gattin; jetzt Douai, Museum; Karl von Lalaing (bald nach 1525); Braines-le-Chateau, St. Remigius, Maximilian von Hoorn (vor 1524?). Die Lage für den in unserem Sinne diesen Bestand Behandelnden ist erschwert dadurch, dass uns vom erstgenannten nur noch Kunde erhalten ist durch eine Beigabe auf Stichblatt, das die ganze Abtei vorführt; zweitens dass genaue Zeitangaben über die Ausführungen nicht zu erlangen sind — die oben für das zweite Grabmal von Hensler angesetzte (1527-29) kann nicht zusammenstimmen mit der andren, wonach das Prunkgitter, das die Tumba einhegte, 1526-28 hergestellt wurde; drittens dadurch, dass gerade der Träger der architektonischen Ausstattung, die Tumba, heute nicht mehr den ursprünglichen Zustand aufweist (Hoogstraeten). Die Reihenfolge der Aufzählung wollen wir innehalten.

Die obere linke Ecke des Stiches von Sanderus zeigt das Ehepaar Croy auf der schlichten kantig profilierten Deckplatte ausgestreckt, zu Füßen die Symbole Löwe und Hund in entsprechender Lage und vor ihnen zwei Flügelknäblein mit Inschrifttafel

kauernd; zuhäuften zwei andere kleine bekleidete Gestalten, hockend auf einem flachen Aufsatzstücke in Holzformen. Die Art ihrer Verwendung ist unerkennbar; der rechts über dem Haupte der Frau ist räumlich ganz verschoben gezeichnet. Sollte der Stützpunkt des linken — im Stiche vorderen — schon so etwas wie der senkrechte obere Abschluss einer Prunkbahre sein (vgl. z.B. Tübingen, Chor der Stiftskirche: Herzogsgrabmäler)? Am breiten Doppelsarkophag tritt wieder die seit spät alexandrinisch-römischer Zeit herkömmliche Säulenstellung mit Nischen, deren Rahmen hier wohlgegliedert in Pilastern und Rundbögen erbaut ist, auf. Die Säulen sind in der festlichen oberitalienischen Weise behandelt: Kapitell toscanisch, Schaft obere $\frac{2}{3}$ kannelliert, das untere $\frac{1}{3}$ durch Schafttring abgetrennt und mit Schmuckwerk auf glatter Fläche belegt. Das ist so gut neuen Geschmackes wie die Überleitung durch flachablaufende Kehle von den Plinthen der Säulen und Nischengestalten — Tugenden — zu der des ganzen Körpers. Dann aber belegt der Künstler die Kehle mit senkrecht zu ihrem Verlaufe geordneten Zackenblättern, und das ist wiederum nicht weniger gotisch als das Verdecken des Nischenbogens mit kleinen Wappenschildern, und Inschrifttafeln. Während in Héverlé auch die Säulen unmittelbar die Längsränder der Platte stützen, diese ihnen gewissermaßen als Gebälk und Gesims beigeordnet sind, ist in Hoogstraeten alles, was zum architektonischen Aufbaue gehört, durchaus geklärt. Über der Plinthe beginnt ein glatter Rundstab; mit Kehle und Wulst im Schmucke von gut antikischem, gegenständig fallendem, breitlappigem Akanthus wird der Übergang genommen zum wieder glatten Schwellrahmen — Band zwischen zwei Vorstossleisten. Auf dieser steht das System von Héverlé, die Glieder sind kräftiger, die Bögen der hier glatten Felder — schon der Stich von 1676 zeigt sie leer — sind reich profiliert und mit Konselstein geschlossen, unbelegt. Die korinthischen Säulen tragen nun ihr Gebälk mit Fries und Gesims, und auf ihm liegt erst die Platte mit dem Grafenpaare. Von hier können wir uns auch die Bestätigung holen für unsere Deutung des Aufsatzes am Kopfende. Es lagern auf ihm nackte Putten als Wappenhalter, auf einen Ellbogen gestützt, Rücken an Rücken; wie später Michelangelo die Tageszeiten auf den Medicisarkophagen anordnete.

6. *Sarkophag und Bahre: Grabmal Karel von Gelre, Arnhem*

Bezüglich des Architektonischen schliesst sich aufs genaueste das oben schon erwähnte Sarkophagmal des Karel van Gelre in Arnhem an, der, wie gesagt 1538



Abb. 92. Sarkophag Karel v. Gelre/Arnhem, St. Eusebiuskerk Phot. Horst



Abb. 93. Lancelot Blondeel (?), Grabmal-
entwurf Marg. v. Oesterr./Berlin, Kupfer-
st.-Kab. *Phot. Lobers, Berlin*

ablebte. Nur etwas weiter fortgebildet ist es, indem Plinthe und gegliederter Sockel des Kenotaphion unter den Füßen der Pfeilervorlagen verkröpft und die Wölbungsmuscheln der je sechs Nischen tiefer gefaltet sind. Hieran hat jedoch wohl auch das Auge des Bildhauers seinen Anteil. Der Künstler hat in dieser Anlage seine Sonderaufgabe erstmals richtig zu Ende durchgedacht: Der Tote liegt auf der Platte; sein Mantel ist untergebreitet; das Haupt ruht auf einem Kissen; die Füße stemmt er an eine Pfühlrolle, zu deren beiden Enden Löwen lagern; zuseiten des Hauptes und jenseits des Kissens sitzen Wappen haltende Löwen. Er ruht im Todesschlaf: die Augen haben sich geschlossen, wenn auch die Hände, an den dem Leibe an- und aufgelegten Armen, im Sterbegebete zusammengedrückt, die Fingerspitzen — im Sinne der Körperaxe — aufwärts richten. Es ist ein eindrucksvolles Werk, nicht nur seiner Mächtigkeit, noch der Sauberkeit der Arbeit wegen. Der Idee der feierlichen Aufbahrung ist der Meister schon nahe gekommen. Wie eine höchste Zusammenfassung dessen, was diesem Typus anstand, unter Hinzufügen französischer Neubildungen stellt sich der Grabmalentwurf des Berliner Kupferstichkabinetts, den von Baldass für Barend van Orley beansprucht, Clemen in glücklicher Gedankenverbindung mit dem 1551 an Lancelot Blondeel ergangenen Auftrage, Altar, Grabmal und Glasfenster für den Chor des Annonciades-Klosters vor Porte d'Ostende von Brügge zu schaffen, verbinden möchte. So würde der Behälter für das Herz der Stifterin, Margarete von Österreich, reichste monumentale Fassung in den Formen des Freisarkophages erhalten haben. Nach dem Befunde der architektonischen Glieder würde ich wohl — das muss ich bekennen — Anstand nehmen, die Zeichnung dem eigentlich strengen Blondeel zuzuschreiben. Hätte Schoy sie gekannt, er würde sie wiederum der von ihm so ausdrücklich bevorzugten Platereske in den Niederlanden, d.h. dem zurückgeleiteten Einflusse Spaniens auf die Stammlande der besten Künstler seiner Übergangszeit eingeordnet haben. Die Säulchen, die den fünfteiligen breiten Pilastern vorgesetzt sind, schwanken zwischen Kandelaber und Baluster, sowie ihre vorgekröpften Sockel, die Rankenfüllungen der Thronpodien der sitzenden Allegorien in den Muschelnischen, wie der Friesteile, die in der Kehle der hohen Deckelplatte, ja auch die Schilde, die dort vor deren Mitten gelegt sind, sogar alle Menschengestalten von den nackten Knäblein in der gleichen Zone, die den Rankenvoluten Halt gebend eingestellt sind, und die ganz oben das Kissen hochstemmen, bis zur Fürstin in der tiefgefalteten

Gewandung und den vier Tugendgestalten, die vor den Ecken des Sarkophages sitzen (dies der Vergleichspunkt mit Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis) — alles ist für Guss-, Treibe-, Nietbehandlung erfunden, die Wirkung die eines durchaus metallotechnischen Gehabens. Es ist nicht Sache dieses Zusammenhanges ins Einzelne nachzuweisen, dass man auf den Wegen eingehendsten Vergleichens ehestens mit der Zeichnung von Berlin in den von Friedländer ausgeweiteten und so reich gefüllten Kreis der Antwerpener Manieristen kommen würde.

7. *Ganz steinförmig: Mone, Grabmal Lalaing*

Das Werk Mones im Museum von Douai, ein Einzelgrab, kehrt stärker als beide früher eingeführten das Bildhauerische heraus: Die Länge ist in nur drei Felder zerlegt, die wuchtige Rundschild mit Sitzgestalten bis auf Zwickel einnehmen. Diese sind oben wieder zusamt dem Medaillenrande von Wappenschilden verdeckt; so sitzen oben auch wieder die Tafeln, und der Übergang vom Untersatze zu der Plinthe der feinen Pilasterordnung und von deren Kapitellen zur Deckplatte ist ebenso einfach wie in Héverlé.

8. *Nordisch mit italienischem Aufputz: Colins, Kaisergrab, Prag*

Gerade dieser Abwandlung schliesst sich Alexander Colins, des am engsten Mechelner, Plan für Ferdinands I. und Annas Ruhestätte im Veitsdome zu Prag an, (erst später um das Maximilians II. verbreitert). Die Zeit ist vorgeschritten (1570-73); das sehen wir an der ruhigen Lage der Gestalten auf der breiten Deckelplatte. Nicht einmal mehr stehen die im Gebet aneinander gelegten Hände so scharf in die Luft; flügellose Knäblein kauern auf den breiten Stufen zum oberen Rande, nur mit Geberden der Trauer; ein solcher hält sich auch sitzend auf dem hohen Halbrund zuhäupten Ferdinands, das wieder von der Prunkaufbahrung herübergenommen ist, aber am Fussende kein Gegenstück hat. Dafür steht hier auf verkröpftem Sockel ein segnender Christus: das stimmungsreiche Barock findet sich ein. Dagegen ist der Sarkophagkörper vor den einfachen Kassettenrahmen mit hageren Pilastern belegt, die nicht mehr die Absicht haben den schweren Deckstein zu tragen. Die Austiefungen enthalten Medaillons mit Bildnissen von Vorgängern auf dem Throne Böhmens. Die Puttenseligkeit Giovannis da Bologna — Jean de Boulogne (geb. 1524, 1540 Schüler Dubroeucqs in Mons, 1551 in Florenz) — seines Landmannes, die dieser wohl, wie die weiche Geschmeidigkeit der Gestaltenanlage von Bologna (Correggio-Jünger) nach Florenz mitbrachte, hat Colins verquickt mit der nordischen Stammform des Grabmals, hier offenbar im Sinne von Mones Ummodelung nach dem neuen, dem guten Geschmacke.

9. *Sarg oder Scheiterhaufen: Colins, Maxgrab, Innsbruck*

An grösseren, höher gestimmten Aufgaben scheint er sich vereinfacht zu haben. Die erste in Deutschland durchgeführte, die empfehlende, ist uns unwiederbringlich verloren: das Mal des Pfalzgrafen Ott-Heinrich in Heidelberg (vor 1559 bestellt). Die zweite die Ausgestaltung des Kaisergrabes in der Innsbrucker Hofkirche im oberitalienischen, luftigen Renaissancewesen zeigt den Rahmen fast langweilig nüchtern und es fällt uns angesichts dieser Leistung (1566) und der späteren Prager schwer zu begreifen, dass er gerade durch sein bildkünstlerisches Ungestüm und Formendrang die erste, stilistisch reine Fassung einer fürstlichen Erinnerung vom italienischen Palazzo Roverella in Ferrara verderbt habe. Davon vielleicht noch später. Das Leergrab Maximilians I. erhebt sich zu stattlicher Höhe, seine vier Wände gehen vom Fussboden der Kirche weit über die Kopfbedeckungen der überlebensgrossen Bronzestandbilder, die auf leichten Stufen der Nebenschiffe und starken Plinthen stehen, auf. Die Felder mit zwei weissen Relieftafeln übereinander sind getrennt durch einfache schwarze Pilaster mit Gebälk und richtigem Kranzgesims. Dann entwickelt sich ein Aufsatz, wieder weiss, halb Dach, halb Sargdeckel, mehrstufig zu immer noch genügend breiter Fläche, die nun den auf feinen Kissen knieenden Toten trägt. Da leben spanisch-französische Vorbilder (das früheste (1520-25) Grabmal Amboise, Rouen, Dom, von Roland Leroux: im Nischengrab; über freiem Aufbaue Ludwig XII., St. Denis (1517-34) von den Giusti (?) von Tours; in Burgos dagegen schon zu Ende des 15. Jhdts: Grabmal Don Alonso von Castilien von Gil de Siloe) wieder auf. Auf den Ecken derselben obersten Platte sitzen kleinere allegorische Frauengestalten in gewagtesten Stellungen. Die links vom Kaiser erinnert aufs sinnfälligste an die Frau im zweiten Rundbilde von rechts am Grabmal Anton Lalaing, Douai, nur elegant geworden nach Massgabe der Beziehung zu Giovanni! Hier liegt die Idee vor den einfachen Leichenschrein oder architektonisch ausgebildeten und symbolisch ausgestatteten Untersatz mit Bahre zur Aufstellung bei den Totenmessen auszugestalten zum Scheiterhaufen, der von alters mit Prunkstücken besetzt, mit ruhmkündenden Darstellungen in Wirkerei, Treib- oder Meisselarbeit behangen wurde. In Innsbruck bei Colins überwiegt noch dazu insofern das Interesse am Bildkünstlerischen, als die gewaltige knieende Gestalt des Kaisers auf dem Baukörper wuchtet, als ob er nur als Betschemel für sie da sei.

10. *Grabmal oder Totenhaus: Moritzgrab, Freiberg*

Ganz anders fasst das der Meister des Moritzgrabmales in Freiberg in Sachsen, das, wenn bereits 1552 errichtet, jedenfalls nicht von Alexander Colins erfunden sein kann,

der damals erst 26 Jahre alt war. Jedenfalls ist es niederländischer Prägung; die Nähe von Cornelis de Vriendts Geiste ist mir aber weniger spürbar als des Hans Vredeman noch strengere steinerne Trockenheit. Jedenfalls lebt der Antwerpener Anton van Zerroeen durchaus aus diesem musterschaffenden Bannkreise. Hier steht nun im Plane der architektonische Aufbau weitaus voran. Er staffelt über dreistufiger Plinthe drei Geschosse. Das erste und zweite tragen nur Inschrifttafeln in profilierten Rahmen, getrennt durch schmale Hochrechtecke, die mit Trophäen gefüllt sind. Vor diese treten auf verkröpftem Sockel und unter verkröpftem Gebälke dorische Säulenpaare. Über ihnen stehen auf



Abb. 94. Anton van Zerroeen, Grabmal Moritz v. Sachsen/Freiberg, Dom

Phot. ?

vorgerückten Sockeln Heldenstandbilder je vor den steil fallenden, flachgerollten, blattgeschmückten Voluten, die am zweiten Stockwerke die Teilung zu zweien, an den Ecken — des Rücksprunges wegen — einzeln ausführen. Darüber schliesst ein eigentümlich geschlitztes und wieder teils mit Klötzchen gefülltes Gebilde zwischen Attika und Brüstung die aufgehenden Hauptbestandteile ab. Tektonisch ist es als das erste zu nehmen, da über ihm die gleichsinnig gerollten Enden der liegenden Voluten ruhen, die zu einer Art von flachem Dachabschlusse überleiten mit weit vorspringendem Traufrande. Auf diesem endlich kommt, von geflügelten Sphinxen frei getragen, die schwere Platte mit reichem Kragsteinsims, auf der Moritz mit geschultertem Schwerte vor dem Gekreuzigten kniet, wovon schon früher die Rede war. Auf dem Rande des Podium sitzen, spärlich verteilt, Putten mit Wappenschilden; sie sind wie die um das Totenhaus auf der obersten Plinthenstufe verteilten, ganz in sich versunken sitzenden Frauen, viel zu kleinlich gemessen und gebildet und wirken so nur wie ganz äusserliche Zutaten. Man muss sie wohl auf des Lübecker Goldschmiedes Wessel Rechnung setzen, der, als es in grossarchitektonische Steinform ging, im Masstabe nicht recht nachwachsen konnte. Der Prägung nach haben sie viel von dem Geiste der unmittelbaren Jüngerschaft Rafaels (Pennis gemalte Sockelgestalten in der Camera della Segnatura). Kein Zweifel, dass wir im Freiburger Dome vor einem grosszügigsten Grabmalbaue stehen. Trotz der aufgedeckten Unstimmigkeiten, und trotz Missverständnissen in möglicher Anlehnung — die Allegorien unten könnten vor den Propheten in den Bögen des Baldachins Ludwigs XII. eingegeben sein; vor der Idee des Ganzen drängt sich im-



Abb. 95. Corn. de Vriendt, Grabmal Friedrichs I. v. Dänemark/Schleswig, Dom.
Entwurf n. Stich Phot. Horst

mer wieder Erinnerung an Michelangelos gewaltige Ideenschwünge auf — ist da ein bedeutendes Eigengut nordischer Bauphantasie festzustellen, an das so leicht nichts andres im Gebiete Grabdenkmal heranreicht.

II. *Nur Prunkbahre: Grabmäler Hoorn, Croy (St. Omer), Lalaing (Douai), Friedrich II. (Schleswig): völlige bildhauerische Auflösung*

Das Grabmal Maximilians von Hoorn ist unsrer Untersuchung eigentlich völlig entrückt, weil der Sarkophag auf die Form eines niedrigen Katafalkes zurückgeführt wurde. Dubroeucqs Grabmal Croy in St. Omer ist dann völlig bildhauerisch aufgelöst: Der Verstorbene liegt als Toter, wie der einer Pietà von Holbein d. J. oder dem bisherigen Grünwald auf dem Deckel des Sarges, der zwischen die geschweiften Arme zweier Böcke eingelassen ist; links Adorantengruppe, rechts Glaubensallegorie (für das Mittelstück vgl. Grabmal Carls II. von Lalaing in Douai). Das ist die Form, die wir schon im letzten Hängegrabmal-Entwürfe von Cornelis de Vriendt kennen lernten, die letzt auch Michelangelo für die Särge der Medicikapelle gelten liess. Sie wurde schon in jener verdächtigen, zum Juliusgrabmale bezogenen Handzeichnung, auf der zwei Engel den hohen Kirchenfürsten aus dem Sarge heben, angewandt. Auch Floris' überberühmtes Werk im Schleswiger Dome (Friedrich II. von Dänemark; 1555) ist eigentlich gleich konzipiert, nur dass kein zweites Geschoss, kein Dach, kein Baldachin mehr oder weniger bedrängend dem liegenden Fürsten übergedeckt ist. Wir brauchten es auch gar nicht einzuführen, wenn es nicht für uns belangreich genug wäre, festzustellen, dass solche Linien- und Gedankenspiele tatsächlich ihre identische Übertragung in die Wirklichkeit, und gar von Marmor und Alabaster gefunden haben. An einem dritten unmittelbar anzuschliessenden Stücke der Reihe treten für die Tugend-Karyatiden nur lose mit einer brettartigen Rückenstütze verbundene Kriegergestalten ein (Ehegrabmal Jan van Mérode, † 1559, Gheel, St. Dymphna). Man möchte es der Anlage nach auch dem unmittelbaren Anhang des Antwerpener Meisters zuteilen.



Abb. 96. Corn. de Vriendt, Grabmal Friedrichs II. v. Dänemark. Ausführg.
Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

Ehe wir das Hauptstück dieser letzten Gruppe — der Aufbahrungsform — anfügen, müssen wir einen Blick rückwärts über die Entfaltung des Baldachingrabmales in den Niederlanden und in unsrer Geschichtsperiode bis zu der grossartigen Höhe des Gedankens, die wir am Edo-Wiemken-Denkmal in Jever bewundern, werfen. Zwar ist jetzt unter schweren Mühen der Aktenforschung und -deutung ein einheimischer Meister an die Stelle von Cornelis de Vriendt ins Urheberrecht eingeführt worden; aber das wird noch heiss umkämpft bleiben. Und jedenfalls ist dieser ostfriesische Künstler stilkritisch — ein sehr schweres Geschäft bei dem Zerstörungszustande des Werkes — dem Kreise des Colyn de Nole in Utrecht eingefügt worden.

12. *Gotisierende Überleitung: Baldachin; Meit, Grabmäler in Brou*

Ganz am Anfange stehen die Schöpfungen des Ulmer Konrad Meit im Auftrage der Statthalterin Margarete von Österreich für sie und ihren frühverstorbenen Gemahl Philibert von Savoyen gearbeitet. Im Chore von Margaretes Neuschöpfung, der Kirche von Brou, stehen die zwei Baldachine ohne Anschluss an eine Wand in den flackernden, schnellenden, springenden Formen der ausgehenden Gotik. Auffallend ist immer wieder und jedem gewesen, dass an den eigentlichen Grabmälern, die, werkwürdigerweise getrennt von einander, beide zwei Platten übereinander — auch das vorausdeutend auf Jever — mit liegender Gestalt umfassen, in allen Figurenbestandteilen so frei vom Banne der Überlieferung mit neuzeitlich geschulten Sinnen auf den lebenden Fürsten und den toten Menschen eingegangen worden ist. Im Architektonischen dringen nur ganz schüchtern an den dienstumspielten Pfosten, auf denen die oberen Platten ruhen, ein paar Unterteile ein, die so etwas wie kassettierte Pilaster mit Kapitellen bedeuten möchten. Es ist der Formensinn der Keldermans u.s.w., der uns hier anspricht, in den Einzelheiten nicht durchaus persönlich oder auch nur landschaftlich festlegbar; aber wie wir deren Rathausbauten wenigstens werden durchsehen müssen, weil vielleicht gerade innerhalb dieses Kreises die Grenze feststellbar sein wird, so mussten diese Grabbaldachine gewiss erwähnt werden. 1524 finden wir Konrad Meit in Brou an der Arbeit mit einer Reihe von Bildhauergenossen, die ihm unterstellt sind. Sicher ist er nicht in der Komposition, noch im Zeich-



Abb. 97. Konrad Meit, Grabmal Margar. v. Oesterr./Brou, Kathedrale
Phot. Kunst-gesch. Sem., Marburg



Abb. 98. Colyn de Nole (?), Ehegrabmal Brederode/Vianen, Kirche Phot. Horst

nerischen an Michel Colombe gebunden, wie das französische Schriftsteller gerne dem urkundlichen und dem künstlerischen Materiale abgewinnen möchten. Vöge hat jenes bis zur Klärung dargelegt.

13. *Prunkbahre oder Baldachingrab: de Nole(?), Grabmal Brederode, Vianen; Wiemken-Grabmal, Jever*

Die Prunkbahre Reinouds van Brederode († 1556) und seiner Gattin Philipotte van der Marck in der Kirche zu Vianen (heut. Prov. Utrecht) ruht auf vier mächtig dicken Pfeiler-Pfosten, die prächtig mit stilisierter hängender Ranke gefüllt sind. Die Leichen sind mit etwas angezogenen Knien und in den Schoss gelegten Händen auf Matrazen und Kissen gebettet, nackt in Bahrtücher gehüllt zwischen oben und unten aufgesetzte, feinskulptierte Bretter. Auf deren breitem Gesims stehen Paare gewandeter grösserer Engel, einen Leuchter zwischen sich haltend, späte Erinnerung an Florentiner Werke vom Ausgange des 15. Jhdts. Sehr späte, denn Galland setzt diese niederländische Schöpfung „um 1560“ an und erklärt Colyn de Nole für ihren Erfinder. Das mittelalterliche Symbol der Vergänglichkeit ist unter der Prunkbahre auf einfacher Platte zwischen die Stützen an den Boden gelegt. Hier ist also die architektonische Haltung auf das allergeringste eingeschränkt. Hingegen glaube ich, dass man nicht erstmals im 18. Jhd. den heute vorhandenen Säulchenbaldachin mit eingezogenen Brüstungen errichtet habe, sondern dass er schon seinen Vorgänger gehabt hat: das Motiv ist in den Niederlanden und am Ausgange des 16. Jhdts. zu beliebt.

In Jever steht nun der Chor-Neubau zur Verfügung, und es handelt sich darum nur die beiden letzten des zu schnellem Ruhm und Fürstentum gelangten Geschlechts zu bestatten. Jedoch erstens sind es Vater und Tochter, die zu bedenken sind; zweitens will vor allem die Tochter den Vater ehren, danach noch sich selbst ein Andenken errichten, da sie ledig bleibt. Zwei ungleichwertige Sarkophage, das mutete zu unharmnisch, dazu besonders zu kahl an im Raume. So wurde



Abb. 99. Colyn de Nole (??), Grabmal Wiemken/Jever Phot. K.-gesch. Sem., Marburg n. Gemälde

die Prunkbahre des Fürsten erhöht über die der beiden Dänenkönige hinaus. Die Tochter hatte den Vorteil besserer Sichtbarkeit für sich; das Doppeldenkmal stand in besserem Raum- und Höhenverhältnisse zu dem hoch ansteigenden Baldachin, der dieses kleinen örtlichen Friesen-Machthabers Grabstätte die Ansehnlichkeit und Würde verlieh, die der Papst Julius II. für sich vergebens erstrebt hatte mit dem Kuppelbau von S. Pietro, die Francesco Primaticcio (Kapelle an St. Denis) dem Begräbnisorte des Gesamthauses der Valois brachte. Eben das architektonische Gebilde ist es, das uns nach Jever vor das Denkmal Wiemkens nötigt. Die Rundkuppel des Kapellenbaues ist in Holz gefügt; das ganz phantastische Rippennetzwerk läuft nach dem Gesimse der Hochwand zu in der Art von Regenschirmkuppel-Anlage aus. Unter ihrem Zenith erhebt sich das Grabmal, ähnlich gegliedert wie die Sarkophage in Schleswig und Roeskilde, mit seinem achtseitigen Überbaue in zwei Stockwerken. Die Doppelreihe der Brüstungsschranken lässt von der äusseren je die zweite Abteilung offen zu näherem Herantreten. Auf ihre Docken sind hier feine korinthische Säulen mit verziertem unteren Teile — wie oben beschrieben — gesetzt, denen dort, auf jenen der inneren, Karyatiden entsprechen, wie sie auch als Stützen des Obergadens wiederkehren. Über diese, bzw. deren radial übergelegtes gerades Gebälk sind nun unten kassettierte Tonnen gespannt, die sich entsprechend trichterförmig nach aussen erweitern. Dies, zusammen mit dem Wechsel abgeschränkter und offener Abteilungen, bewirkt, dass die hoch gerichtete Prunkbahre des Fürsten im Inneren dieses allseitig offenen Gehäuses noch stattlicher erscheint, und es die Überhöhung des Baldachins um das zweite Geschoss erfordere. Dort entsprechend den Tonnen einfache Rundbogen, über denen knapp am Scheitel vorbei das Gebälk von Karyatidenkopf zu Karyatidenkopf streicht. Ein vielteiliges flaches Netzgewölbe deckt das Ganze. Wie über der Abflachung des vorderen Tonnenrandes unten Aufsätze prangen, die in den Formen des nordischen Hausgiebels — der Renaissanceumformung des Staffelgiebels — Relieftafeln eingepasst haben, so oben auf den den offenen Kompartimenten entsprechenden Bögen hohe im gleichen Stile gerahmte Gestaltennischen.

14. *Noch mehr Gelegenheitsdekoration: Schweigergrab, Delft, H. de Keyzer*

Neben diesem Prachtbaue, den 1561 — 64 das stolze Fräulein Maria ausführen liess, tritt das von Hendrik de Keyzer 1616-20 für Wilhelm den Schweiger geschaffene „praalgraf“ in der Ursulakirche zu Delft in Bescheidenheit zurück. Zwar: das Mal in Jever ist nur im Haupt- und Mittelstücke — und auch da nur zum Teile — in edlem Gesteine, z.T. in Alabaster, das Gehäuse in Holzschnitzarbeit mit aufstuckierten Einzelheiten, jenes hingegen ausschliesslich in Marmor ausgeführt. Aber der künstlerische Plan geht



Abb. 100. Corn. de Vriendt, Grabmal Christians III. v. Dänemark/Roeskilde, Dom
Phot. Horst

nur auf ein unansehnlich bei aller Massigkeit der Glieder unter den riesig hohen gotischen Backsteinhallen in sich zusammensinkendes Möbel; dort beansprucht er den ganzen Raum und füllt ihn unwiderruflich aus: Dieser ist baukünstlerisch erdacht, jener bildkünstlerisch unter Zuhilfenahme der Idee des Überbaues. Der Rückgang auf die französisch-lombardische Ausbildung des Grabgedankens tritt deutlich zutage. Indessen sind in diesem Werke von Vater und Sohn de Keyzer wie in dem an die Wand gerückten ganz reinen Säulenbaldachin über dem einfachen Sarge und liegenden Bildnis des Seehelden Piet Hein ebendort von Hendriks Sohne Pieter (um 1625) die Merkmale der späteren Entwicklung des Barocks so vorherrschend, dass auch das erste schon jenseits der Grenze unserer Einteilung liegt, während Hendriks Bauten, zumal die Kirchen uns unerlässlich zugehörig erscheinen.

Im Plane darüber hinaus geht allerdings noch erheblich das andre Grabmal für einen Dänenkönig, das für den hochgemuten Christian III. im Dome von Roeskilde in einer der dem südlichen Seitenschiffe angebauten weiträumigen Kapellen (1578). Aber hier ist Cornelis de Vriendt weniger selbständig im Entwürfe, weniger niederländisch; wenn etwas, so könnte uns dieser die Vermutung eingeben, de Vriendt habe die gleichzeitige französische Gross- und Kleinarchitektur an Ort und Stelle, nicht nur aus Ducerceaus Stichwerken kennen gelernt: Der Aufbau ist ganz denen der Königsgräber in St. Denis nachgebildet, mit dem einzigen Unterschiede, dass in einem Falle (Ludwig XII.) der französische italienische Bildhauerarchitekt Gio. Giusto das Sansovinomotiv der weiblichen Sitzgestalten an den hohen Sockel seines Baldachins übernimmt (beg. bald nach 1513), während der Niederländer an die Stelle der etwas klein geratenen, fast kauern den Frauen hohe Männergestalten in Rüstung und Mantel mit Schilden und Turnierlanzen vor den eckumholenden Dreiviertelsäulen aufrichtet. Sie kräftigen das bildhauerische Element, indem sie die Totenwache bei dem unter dem Baldachin in stiller Beterhaltung auf der Totenkiste Gelagerten halten; sie stellen eine lebendige Verbindung — auch linear — zu dem Beter vor dem an senkrecht festem Kreuzesstamme angehefteten Heiland oben auf dem Baue dar, dessen tektonischer Ab-

schluss wie ein mächtiger Doppelsarkophag gebildet wurde, ganz so gegliedert, wie der Stecher sie, eingeschaltet in seine Hängegrabmalentwürfe, angibt. An den Seiten der Totenkiste sind entsprechend der architektonischen Einteilung ihres Überbaues je ein, bzw. zwei geschichtliche Reliefs, am Bauche jenes Oberteiles feinst gearbeitete Genien, Putten, Gewandengel als Wappenhalter skulptiert. Das eigentliche baukünstlerische Gehäuse ist genau der antikischen Geistesart eines Jacopo Sansovino († 1570) und Michele Sanmicheli († 1556) nachgefühlt.

Übertroffen wird de Vriendts Fortbildung seinerseits wieder durch den andren Fall von französischem Grabmalplane: dem Francesco Primaticcios zu dem Heinrichs II. und der Caterina de' Medici in einer neuen Valoiskapelle an St. Denis. Dieser verbessert die vierteilig kleinfigurige Abfassung Giustos, indem er auf übereck gesetzte Sockel vor die Kanten zwischen die hier den Enden der Rechteckfelder vorgerückten Vollsäulen hohe Tugendenstandbilder hineinschiebt. Das wie eine genaue Vorbereitung der Idee des Niederländers. Er bleibt aber dabei, wie Giusto die geschichtlichen Reliefs an den Sockel zu versetzen, demgegenüber Floris' Änderung wie Rückkehr zum Gebrauche der römischen Sarkophaganlage erscheint.

Allerdings kann man dazu sagen, dass die ersten Absichten Michelangelos, die ganz ausschweifenden, für seine mit glühendster Inbrunst umarmte Idee des Juliusgrabmales in der Tat für die „Triumphalreliefs“ die gleiche Stelle, aber am ersten Obergeschosse vorsehen, soweit uns die sehr verschwommenen Darstellungen unterrichten. Aber — Giovanni Giusto könnte kaum Originalpläne eingesehen haben, die uns nicht mehr erhalten sind; Primaticcio eben erst, wenn auch Auftrag und Entwurfsarbeit schon vor 1560 liegen, und höchstens während dieser die Niederschrift Giorgio Vasaris zu Gesicht bekommen haben, selbst durch Vermittlung seiner hohen mediceischen Gönnerin.

Die Frage, ob diese Wandlung am Werke Giustos auch für de Vriendt massgeblich für Ausbilden seiner Aedicula und der Eckgestalten noch habe werden können, ist ungemein belangreich, da sein Werk sich soweit über das des Erfinders für Ludwig XII. erhebt. Die Schöpfung Primaticcios, unter endgültiger Bestimmung durch Germain Pilon, wurde an seiner Stelle, der neuen Grabkapelle, 1570-73 zusammengestellt. Das stattliche Werk de Vriendts, dem es leider nicht beschieden war eine so hervorragend zugehörige Unterbringung zu erhalten, bedurfte auch seiner Zeit zum Werden und Ausgeführt-werden. Der König starb 1553. Erst nach 1573 konnte die grosse Form des französischen Werkes seine Wirkung auf den Schauenden ausüben, Stichveröffentlichungen vor dieser Zeit sind mir nicht bekannt geworden.

Als Vorbild für Giusto wie für den Planleger des Grabmals Franz' I., des prunkvollsten „auf architektonischer Basis“, sei es Philibert de l'Orme oder Primaticcio oder Jean Bullot — mir am wahrscheinlichsten — und für die sinnvollste Folgerung aus beiden ist wohl das Baldachingrab Galeazzo Viscontis anzusehen, das um 1490 Cristoforo Romano in der Kirche der Certosa di Pavia errichtete. Da sitzen auf den Ecken des erst 1560 von Galeazzo Alessi hineingestellten Sarkophages die Tugenden, die Giusto auf die des Sockels hinausnahm.

15. *Wandnischen- und Baldachingrab: de Gros, Brügge; Assendelft, Haag*

Zu Vergleichszwecken ziehen wir ein Wandnischengrab heran: das des Ferry de Gros und seiner beiden Frauen († 1544, 1521, 1530) in der Jakobskirche von Brügge. Hymans nennt keinen Urheber noch eine Zeitbestimmung; sinngemäss würde man schliessen auf die Zeit zwischen 1530 und 1544. Das dünkt schon etwas spät in Anbetracht der entzückenden Mischung von gotischen und Merkmalen des neuen Geschmacks am Nischenrahmen wie an den begleitenden Pfeilern. Der abgefaste Rand der Nische wird von Stab und Kehlen begleitet, ein allerflachster Stichbogen schliesst ein Kaffgesims, auf dem ein gedrückter Korbbogen vorgeblendet steht. In dessen Laibung liegt aber ein dicker Wulst, reich bildhauerisch verziert, und sein Schlussstein trägt als Konsole mit an dem Hauptgebälk. Dieses stützen rechts und links Wandpfeiler, die aber aus drei kurzen, überbreiten — wie die in Vianen — zusammengesetzt sind, so zwar, dass jeder einzelne nicht nur die Einteilung eines selbständigen, sondern auch seine ge-



Abb. 101. Grabmal Ferry de Gros/Brügge, Jakobskirche
Phot. Brussee, Brügge

sonderte Verzierung hat: die mittleren zarte Säulchen, an denen am Hals und am Schaftende Wappenschilde aufgehängt sind. Auf dem Kranzgesimse zieht eine Bordüre aus Voluten und Füllhörnern statt Fischblasenmasswerk hin, aber genau in der zeichnerischen Grundform des gotischen Aufsatzes an der Stelle. Die Charakteristik der die obere Platte, die Ruhestatt des Mannes mit der ersten Frau, stützenden Säulchen ist auch noch recht schwankend. Die zweite Frau liegt im Untergeschosse — anstelle der Vergänglichkeit — aber auf einer Platte, die durch hohe Plinthe vom Kirchenpflaster gehoben ist.

Die Höhe solcher Nischengrabmalkunst stellt der Stich vom Werke in der Assendelftkapelle der Groote

Kerk im Haag für ihren Besitzer, Gerrit († 1486) und seine Gattin Beatrix van Dalen († 1492), entstanden nach Meinung der Voorloopige lijst im zweiten Viertel des 16. Jhdts., dar; es ist nur in Trümmern erhalten. Die Nische ist der Mauer vorgelegt; in ihrem Schutze steht aber eigentlich nur die mächtige Wappentafel und ruht die Frauengestalt auf dem gemeinsamen Sarkophage; der Ritter liegt auf dem vortretenden Teile. So gleicht das Ganze mehr einer Altarvorlage mit breiter Mensa, deren Vorderseite drei grosse Kassetten hält und von Pfeilern mit vorgelegten Säulen begrenzt wird. Zu- seiten der Nische stehen überbreite kannellierte Pfeiler, über denen sich der Fries und das Schlussgesims mit Zahnleiste verkröpft. Wangen und Wölbung in gedrücktem Rund sind mit Kassetten ausgelegt; in den Zwickeln hängen Posaunenengel — deren Anordnung zwitтерhaft schwankt zwischen deren, die auf Bogenschultern lagern von Rafael-Sansovino und deren, die nach dem Bogenscheitel hin schweben; das Friesband besetzen geflügelte

Engelköpfe wie bei den Tonbildnern Toscanas. Jenen Pfeilern hat man hochgestühlte Halbsäulen angelegt, deren Sockel aber Bandkragsteine zur Stütze bedürfen; über diesen verkröpft sich das Kranzgesims nochmals. Das Mittelstück hat den landesüblichen Aufsatz erhalten: liegende verzierte Tafel zwischen kurzen Pfeilern, unter verkröpftem Gesimse Rundbogen, abermals mit geflügelten Engelköpfen gefüllt, seitlich Volutenabläufe. Also jene recht akademisch frostige Arbeit, auf italienischen Anregungen aufgebaut, aber mit eignen Zusätzen, die starke Anforderungen an das Billigungsvermögen eines Italieners stellen würde; immerhin für die genannte Entstehungszeit eine beachtenswerte Leistung von Sauberkeit der Aufklärung über Gebote des neuen Form- und Strukturgeistes.

Wir brauchten diese Zusammenstellung — etwas weniger kunstlos als die zu Vianen — um die Sinnlosigkeit des vielen Hin und Her über die entsprechende Anordnung im Edo-Wiemken-Denkmal aufzuzeigen. Zwar — in Brügge galt es in einem Nischengrabe die liegenden Gestalten des Ferry und seiner zwei Gattinnen unterzubringen, das architektonische Gehäuse legte im voraus alles fest, ein Ausbau des Planes in die Breite,



Abb. 102. Grabmal Gerrits van Assendelft/Haag, Groote Kerk

Phot. Horst, n. Stich

bezw. in die Tiefe — wie in Prag sogar durch späteres Anstücken — verbot sich von selbst.

16. *Wandnischengrab und Altar: Marnixgrab, Delft*

Dagegen mag auf das Grabmal der Elisabeth van Marnix (1611 von unbekanntem Meister; H. Evers: dat. 1611 en 1655. . . vermoedelijk door Hendrik de Keyzer) in der alten Kirche von Delft hingewiesen werden, das, ein Baldachin-Wandgrab, durchaus das Gepräge des Renaissancegestaltens sich erhält. Das Motiv des dreiteiligen Altares bildet die Öffnung der Nische; auf den Flügeln liegt gerades Gebälk, die Mitte ist im Bogenschluss überhöht; korinthische Säulen trennen sie. Das Ganze steht auf der eigentlichen Totenkiste, so, dass diese mit ihren seitlichen Verlängerungen etwa den Altaruntersatz ausmacht. Da ruht also unter flachen Seitendecken und kurzer Quertonne die Tote mit gefalteten Händen auf der von gerollter Matratze bedeckten Bahre. Der Mittelbogen wird von höchst absonderlich gebildeten Hermenpfeilerchen und geradem Gebälke umzogen, über dem sich noch einmal ein solches System erhebt, die Wappenschilder zu fassen. Auffällig ist auch, wie weit das Gesims in das Bogenfeld beiderseits einspringt. Auch da verrät sich wohl schon ein Vorklang künftiger Verstärkung an allen Einzelgliedern. Immerhin kann es nicht unangemerkt bleiben, wie sehr dieses Denkmal einer Oberstengattin sich vorteilhaft unterscheidet von der gespreizten Plumpheit des Fürsten- und des Admiralsgrabmales. Gewiss möchte ich das nicht der Verwilderung und Willkür des Barock Schuld geben, vielmehr kompositorischer Ungeschicklichkeit des Erfinders, indem er die kleine architektonische Gegebenheit mit bildhauerischem und plastischem Kunstwerke überhäuft. Z.B. fügt er zuhäupten des Entschlafenen noch einmal das lebensgrosse sitzende Bronzebild hinzu mit Richtung nach dem Chorschlusse; zu Füßen stellt er eine hohe Bronzestatue der Victoria auf; über die gebündelten Eckstützen setzt er schlanke Obeliken, die an Höhe jenen nicht viel nachgeben.

VIERTER ABSCHNITT

SCHRANKEN

VORBEMERKUNG:

FRAGLICHKEIT DES ARCHITEKTONISCHEN CHARAKTERS

Durch dieses grosse Meisterwerk sind wir aus dem Gebiete der Grabmalkunst hinübergeleitet worden zu einer ganz andren Art von Arbeiten, von der es nun erst recht in Frage gestellt werden kann, ob diese Einschiebsel an architektonischen Raumgliedern mit Recht in die Behandlung einbezogen werden dürfen; ich meine Schranken oder

Gitter, Hecke. In der Tat, in ihren einfachen Abfassungen — zu denen auch die Schranke der Grabkapelle in Emden gehört — tragen sie nichts zum Raumgestalten bei, es wird nur eine Öffnung versetzt, keine architektonisch zu behandelnde Schlusswand errichtet; der Licht und Blick durchlassende Einsatz zwischen zwei Raumbeständen kann ganz oder teilweise geöffnet werden; kurzum: es sind nicht eigentlich feste Einbauten mit besonders organisierten, d.h. hineinkomponierten Durchlässen.

1. *Kapellenschranke und Lettner: Enno-Grabmal, Emden (de Nole?)*

Von dem Edo-Wiemken-Grabmal in Jever werden wir zwangsläufig zu dem des andren Friesenfürsten, Ennos II., in der grossen Kirche in Emden (1548) gewiesen. Es kommt hier aber nicht sowohl das Mal selbst als vielmehr die Grabkapellenschranke in betracht. Hedicke möchte sie demselben Colyn de Nole, dem Südniederländer, der in Utrecht Werkstatt eröffnete und eine weitumgreifende Schule gründete, zuschreiben. Die eifernde Freude am Einsetzen von Karyatiden ist aufdringlich. Den Eingangs-pfeilern sind grotteske Gebilde vorgesetzt: Löwenhinterbeine werden in rechteckige Stabfascien geknebelt; den Oberleib verhüllende Gewandzipfel fallen darüber nieder; eine Löwenmaske, wie das persische Symbol gebildet, trägt einen gedrückten Modulus, wie er der Cybele eignet, als Kapitell, von dem lange Bandenden, wie von den assyrischen Königsmützen herabhängen. Die Unterfangungsbögen zwischen dem Gebälke dieser vorgesetzten grossen Ordnung und dem der kleinen doppeltgestellten Teilungsglieder in den Feldern der Abschlusswand sind teils in drei langezogene Kassetten durch Löwenkopf-Keilsteine geteilt, teils mit Bandwerkmuster belegt. Alles das kommt sowohl in de Vriendts Inventionen wie — besonders das letzte — in Vredemans baukünstlerischer Sticherfindung vor. Der Umstand, dass die Wölbung innen über dem Durchlasse von trauernden Kriegern gestützt ist, gemahnt uns an die Eckpfosten unter der Platte des Mérodegrabmals. An vornehmer Schlankheit geben sowohl die kleinen Karyatiden, die in jenen Wandgittern genau mit den am Schaftunterteile verzierten Säulchen wechseln, wie auch die der vorgesetzten Ordnung je am Ende angereihten denen de Vriendts nichts nach. Auch die einfach kannellierten ionischen Säulen, die zwischen jenen Grottesken und diesen Gestalten stehen, widersprechen Floris' Gepflogenheit nicht. Etwas Gewohntes sind vielleicht bei diesem wie bei Vredeman weniger die feinen, kleinen Nischen mit Gestalten in den Sockeln der sechs vorgesetzten Stützen, eingefasst von kleinen, gefüllten Pilastern. Sie sind uns von Barend van Orley her geläufig. So werden der stillkritischen Zuschreibung grosse Schwierigkeiten bereitet. Das Rätsel ist aber fesselnd genug, da diese Schranken erheblich aus dem in diesem Falle Gebräuchlichen

heraustreten. Als Zeichen von fein abwägender Künstlerüberlegung ist es auch zu nehmen, dass er nicht (vgl. Grabmal in Celle) auf die Karyatiden der grossen Ordnung das gleiche Mass anwenden will wie auf Säulchen und Grottesken — sie würden dann zu breit haben werden müssen — sondern ihnen lieber einen Würfel unterschiebt. Das ist bildhauerisch bedacht und von baukünstlerischer Plangerechtigkeit. Und so sind auch die zehn Tafeln — im Frieze des grossen Gebälkes und in den Bögen — mit Begräbnis und Totenklage bei aller Klarheit der Anordnung und Herausarbeitung der vorderen Reliefschichten bis zur Vollrundung wohl der Masse der architektonisch bestimmten Fläche angepasst, also eingeordnet.

Zumeist und was gemeinhin die Kapellenschranken betrifft, besteht das Gesagte zurecht. Jedoch die Grenzen können nicht eindeutig gezogen werden. Einmal erfüllt das Werk von Emden gerade die zuletzt angeführten Bedingungen durchaus und glänzend; es ist dem Plane nach ein Lettner, d.h. Schranke vor einem Chore. Andererseits werden — in den hohen, schlanken, lichtdurchfluteten Backsteinbauten des Landes, recht am Platze — Lettner öfters durch feingliedrige, hohe Chorgitter vertreten und nicht nur in dieser Zeit und hierzulande. Wesentlich für uns ausschlaggebend ist aber, dass auf diesem Arbeitsfelde, dem des Holzschnitzers und Messing- und Bronzegiessers, besonders frühzeitig an die Stelle gotischen Stabwerkes antikischer Ersatz eintrat in den Formen des Leuchters der Hand- und der Standart, der Kandelabersäule, der Säule mit Auflager von Gebälk oder Gesims statt einfacher Leisten oder Kaffgesimse; mit hohem geteiltem Sockelfelde statt des vielverschlungenen Masswerkes der gotischen Brüstung. Dabei redet denn doch die Architektur anordnend vernehmlich mit hinein in das eigentlich kunsthandwerkliche Erfinden und Ausgestalten. — Wir können und wollen uns mit Durchsehen einer knappen Zahl von Chor- und Kapellenhecken begnügen: das Schema ist allenthalben das gleiche, die Abwandlungen treten nur an den Einzelheiten hervor.

2. *Umlagern gotischer Bewegungsrichtung: Chorheck, Haarlem (Sybrandt?)*

Das grosse westliche Chorgitter der St. Bavokirche von Haarlem, für dessen Beendigung Galland 1510 ansetzen und als Urheber den Mechelner Diederick Sybrandt annehmen möchte, ist, wie fast alle andren auch, gerade zwischen die östlichen Vierungspfeiler gezogen. Sowohl in der Füllung der hochrechteckigen Felder der Brüstung mit Kaffgesims wie in den schlanken Stäben, den Schmuckteilen an den schweren Rahmenpfosten — niedrige Säulchen als Figurenträger (vgl. Bildteppich, Brüssel, Museum: Herkenbalds Tod, nach Karton von Jan van Roomes van Brussele, Anf. 16. Jhdts.) und Stabwerk — wie der Masswerkbordüre, die vom oberen Balken herabhängt und über

ihm aufsteigt, eigentlich erst dort das Motiv der stilgerechten Fensterfüllung beendigend, lebt die angestammte Gotik fort. Aber indem der schwere Rahmenbalken, um das zartgliedrige Gittergeschlinge in seiner stattlichen Länge beiderseits des Durchlasses aufrecht zu erhalten, dazwischen gelegt wird, schaltet der Künstler gleichsam die wellende Bewegung der je drei — am äusseren Schlusse zwei — lichte Zwischenräume zusammenfassenden, flachen Eselsrücken um: Das Gipfelmotiv sitzt gerade über der Senke zwischen zwei Eselsrücken, es ist eingesetzt in den Zwickel zwischen zwei Kielbögen, in welchen sich die Stäbe vereinigen; diese zusammenfassend. So setzt sich immer wieder, anstelle des vereinheitlichenden unhemmbaren Aufsteigens der eigentlichen Gotik, das einfach reihende Prinzip im Gerüste derselben fest, der Drang aufwärts

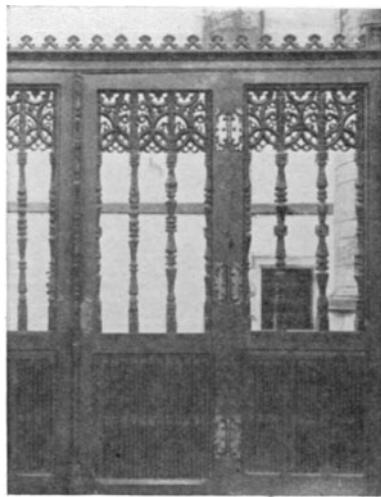


Abb. 104. Damian Hendricks, n. -u.s.-östl. Chorschranken/Haarlem, St. Bavo

Phot. Horst



Abb. 103. Jan van Brussele, Teppich: Herkenbalds Tod/Brüssel, Mus. du Cinqu.

Phot. Mus. d. Cinqu., Brüssel

verflackert in kleinen senkrecht und radial aufgesetzten Spitzchen. Das Tor in der genauen Mitte überspannt zwischen den gekappten Fialen der starken Seitenpfosten die beiden Flügel über einem Mezzaningeschosse mit weitem Halbkreisbogen; der nicht nur

in den je zwei Feldern jenes ebenfalls feststehenden Zwischengliedes sondern auch in denen des beweglichen Flügelpaares beibehalten wird. Der Eselsrücken, der sich hier ergibt, indem sich zwei gegenläufige Rundbögen vom auch hier durchgeführten Querbalken herabsenken, überspannt nun alle vier Öffnungen je eines Flügels.

3. Renaissanceklärung in die Parataxe: ebda. Schranken am Chorumgang (Hendricks?)

Die in die nord- und südöstlichen Pfeilerzwischenräume des Chorhauptes eingesetzten Schrankenteile sind hingegen reinsten, klarsten Renaissancefassung. Statt des überaus fein bedachten verbindenden Geflechtes und zierlichster freier Enden geradliniges unverbundenes Nebeneinanderstehen stützender Glieder;

statt der schachtelhartigen Stäbe mit rhythmisch verschieden hoch angesetzten Knoten hohe und schlanke Säulchen, die wir als das Entzücken der gemalten Architekturen der Vlamen und Brabanter kennen lernten. Ihr Meister ist Damian Hendricks, der sie 1535 fertig stellte. Loosjes führt keinen Urhebernamen an. Für das Herstellen des Rahmens mit der hängenden Bordüre aus Halbkreisen von Säulchenkopf zu Säulchenkopf, aus Kreisen, die deren stab- und maskengeschmückte Aufsätze doppelt überschneiden, während ihre Bahnen sich oben an ihnen einrollen, Nasen, die zu Stegen, Dreipässen, die zu Kettenringen geworden sind, gibt er als Abschlussdatum 1535 an; für die Säulchen, sehr gut mit formaler Neutralität „spylen“ genannt, 1650. Das stimmt insofern besser zum Tatbestande, als diese letzten ganz andren, erneuerten Geistes sind denn jenes, wenn auch noch so ruhend und vereinzelt, parataktisch gehaltene Muster. Ihre Formel ist die Maler und Baukundige gleich bannende der Baluster: auf einander stehen zwei oft auf zwei und drei Klötzen und Sockeln, und oben, bevor sie in den Spitzenbehang hineinwachsen, treffen die starke Deckplatte des Hauptsystemes und die Fussplatte der Pfosten, deren man benötigte, um diesen zu spannen, zusammen. Es wechseln solche von reiner Erfindung in Holz: die dünnen, unteren und oberen Enden werden in einen Würfel eingepflöckt, dessen Seiten mit Medaillonbildnissen geschmückt sind; und metallotechnisch gedachte: kleine Bügel gehen von der Schwellung zum ausladenden Fuss- und Kopfrande.

Das ist ein spielendes Durcheinander, dem man freudiges Anerkennen und Wohlgefallen nicht versagen kann, so schroff auch Aufeinanderprallen und Auseinandersetzung zwischen Forderungen des einen und des andren „Materialstiles“, zwischen langsamem Fortbilden in alten Bahnen an festgewordenen Formenbeständen — scharfkantiges Stabwerk — und Empfangen von neuen, geprägten Architekturbestandteilen sich im engsten Zusammenhange darstellt.

4. Fortsetzung: Kanzel, Leiden, Pieterskerk

Nur an der Brüstung der Kanzel in der Pieterskerk zu Leiden (Loosjes: 1518) ist der Zusammenstoß ein ähnlich heftiger. Das zweifach abgestufte, obere Gesims ruht auf freistehenden Bündelpfeilern gotischer Prägung, die in ihrer oberen Hälfte teilweise schlagende Ähnlichkeit mit den Hoflaubenstützen des Flügels Ludwigs XII. im Schlosse von Blois haben. Die als blinde Fenster behandelten Felder des Körpers sind mit Masswerk von dem Haarlemer Werke verwandter Form gefüllt; ihren Mittelpfosten bildet eine Balustersäule, von deren gedoppelter Deckplatte das Masswerk der Teile ausschwingt.

5. *Verbreitung in den Übergangsformen*

Chorschranken dieser Art sind überaus häufig noch heute sogar in den Nordprovinzen anzutreffen. Pieter Saenredam (1597-1665) hat uns in seinen Architekturaufnahmen von mehreren Kunde und Ansicht erhalten, z.B. von dem kupfernen in der Jakobskirche von Utrecht — noch ganz in sich überschneidenden Spitzbögen sich öffnend — aus dem Anfange des 16. Jhdts.; in der Katharinenkirche, das aber aus kräftigen Säulen über ebenfalls als offene Balustrade vorgestelltem Untersatze gebildet wird. Dazu sind zu erwähnen: die Chorschranken in der Laurentiuskirche zu Alkmaar, die denen in der Bavokirche von Haarlem der Zeichnung nach so nahe stehen wie die beiden Gebäude einander, nur dass hier der heiter reiche Ausklang und die tragenden Rundglieder nicht so leicht und zierlich, die Einteilung nicht so straff ist, weniger gruppierendes Gotisches darin auffällt; sie gehören zweifellos in die Zeit kurz nach jener. (Haslinghuis: zw. 1500 u. 1525).

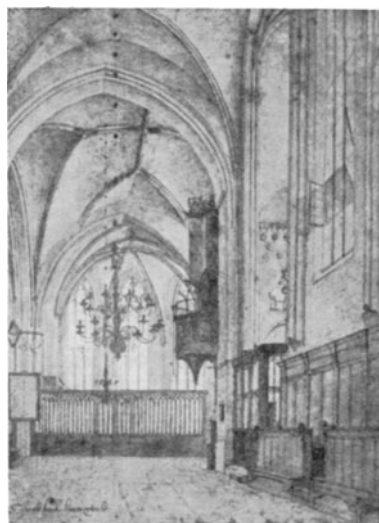


Abb. 105. Pieter Saenredam, Hdz. Inneres/
Utrecht, Jakobskirche
Phot. R.-prent.-cab., Amsterdam

6. *Gereinigte Formen vom Italiener: Breda, Vincidor*

Dreissig Jahre später datiert ist die bedeutendere Giesserleistung in der Liebfrauenkirche zu Breda, in der Haupt-, d.h. Rahmenglieder, und Gitterstäbe ausgebildete Renaissanceformen angenommen haben. Jene sind zu Pfeilern mit Gebälk, diese zu schlanksten Kandelaberkompositionen geworden. Im Wirkungskreise des Tommaso Vincidor da Bologna ist das wohl so verständlich, wie, dass von den rafaelschen Pauluskartons sofort der bramantesche Rundbau in Gemälde auch solcher Meister übernommen wurde, die wohl nicht in Italien waren. Das haben wir gesehen. Vincidor war aber ein Jünger desselben Rafael und mit den leicht in Farbe gesetzten Vorzeichnungen zu den päpstlichen Teppichen zu den Brüsseler Wirkern gekommen. Er hatte selbst vor 1540 in Breda gemeinselt und gebaut.



Abb. 106. Chorschranken/Breda, Liebfrauenkirche (Groote Kerk)

Phot. Mon.-Zorg, Haag



Abb. 107. Anton van Helmont, n.-u. süd-
östl. Chorschranken/den Bosch, St. Jans-
kerk

Phot. Horst

7. Vergleichsfähiges vom Niederländer: den Bosch (van Helmont); Vianen, Brederodekapelle

In der Tat findet sich von beglaubigt niederländischer Herkunft erst 1569-80 in den Abschlüssen zwischen Chorhaupt und -umgang in der St. Janskerk zu den Bosch ein Beispiel. Anton van Helmont aus Antwerpen mit seinen Gesellen wären die Schöpfer dieser feinst geschnitzten Friesstücke, die von je drei grossen, artikulierten, aber viel weniger geistreich organisierten Kandelabersäulen in Messingguss getragen werden. Kaum darf man sie so nennen; denn so sehen sie nur im unteren Drittel etwa aus; darauf stehen übereinander zwei Baluster, der erste niedriger und gedrungener, der obere schlanker, länger und mit gegenläufig gedrehten Halbteilen. Zwischen ihnen und den noch recht mittelalterlich gestreckten Volutenkapitellen sind dann noch gotisch gestabte Schaftteile eingeschoben. Das, was vorhin als Friesstücke bezeichnet wurde, ist auch nur uneigentlich so anzusehen: denn sie sind zu hoch und zu massig für die schlanken, aber ungraziösen Stützen.

Und unmittelbar daran ist das Gitter an der Brederode-Kapelle nach der Kirche hin in Vianen anzuschliessen, das in derlei Friese mit 1542 datiert ist. Da nehmen eigentlich logischerweise schwächere kannellierte Pfeiler an den äusseren, stärkere an den inneren Enden — neben der Tür — die schwere Last auf sich, die sehr schlanken, eng gestellten Zwischenglieder der Verantwortung enthebend. Merkwürdig ist nur wieder dabei, dass sich über zwei „spylen“, je dem mittelsten der Seitenteile, das Auflager verkröpft, als ob sie für besondere Krafftleistung besondere Auszeichnung verdienten, ohne dass sie stärker oder aus der Reihe vorgezogen wären; so befinden sich dann auch vor der dichten Brüstung mit stehenden Rombenkassetten in den Feldern — kannellierte Docken, wie unter jenen



Abb. 108. Kapellenheck/Vianen, Kirche,
Brederodekapelle

Phot. Horst

Pfeilern. Die „Säulchen“ führen aber drei Schaftringe, ein Paar auf richtiger Höhe, den dritten zum Schlusse des Blattkranzes an der Schwellung, die viel zu tief sitzt. Sind das Unsicherheiten oder „freies Spiel“?

8. *Nordisches Festwerden der Formen: Amsterdam, Nieuwe Kerk, Grabmal Engelberts (Dyrcaz)*

Ein nur wenig späteres Beispiel in der Nieuwe Kerk von Amsterdam, das Abschlussgitter um das Grabmal Engelberts weist dagegen, obgleich von der Hand eines Eingeborenen: Mercellis Dyrcaz van Medel nach 1544 geschaffen, bereits das Bemühen um reineres, neuzeitliches Formgut architektonischer Art auf: Die geschlossenen Felder der hohen Brüstung sind einfach ausgetieft, die grossen Abschnitte durch dünne kassettierte Pfosten bezeichnet, unter denen Plinthe und Sockel, über denen die schlichte Deckplatte des Ganzen sich verkröpfen. Die sehr stattlich gesockelten, im Verhältnisse zu kleinen kannellierten Säulen des Gitters unterscheiden sich an diesen Stellen nicht von den andren der Reihe. Unbedacht genug: Denn alle zusammen haben zwar das entsprechende Gebälk, aber wieder so einen überhohen, reich skulptierten Fries — von der Höhe einer Attika — und ein kräftig ausladendes, zur ganzen Aufrisshöhe stimmendes Kranzgesims zu tragen. Jedoch die der bezeichneten Stelle belastet noch ein starker Volutenkragstein, der allerdings ausser der Gesamtverkröpfung — heute — nichts zu stützen hat.

In der gleichen Kirche zeigen Kapellen des Chorumganges 1620, 1623, 1624 wohl reine Renaissanceformen und -komposition, aber auch diese in ausschliesslich nordischer Abwandlung: Der Sockelstreif zu beiden Seiten der Rundbogentür hat sich ausgewachsen zu gleicher Höhe mit den Trägern des Architravs und seines glatten Frieses. Diese Höhe ist eingeteilt jederseits in einen unteren niedrigen Streifen von kassettierten Feldern — drei breit — und einen höheren — nur zweifeldrigen — darüber. Das Ganze ist zwischen zwei kassettierten Pfosten eingeschoben. Das Gesims, das diese hohe Brüstung abdeckt, trägt die eigentliche Ordnung: absetzende Pfeiler mit Flächeneintiefung; dazwischen, anfangend mit an die Pfeiler gelegten halben, die Reihe der gleichförmigen Säulchen, die bis zum Schaftringe in etwa zwei Fünftel

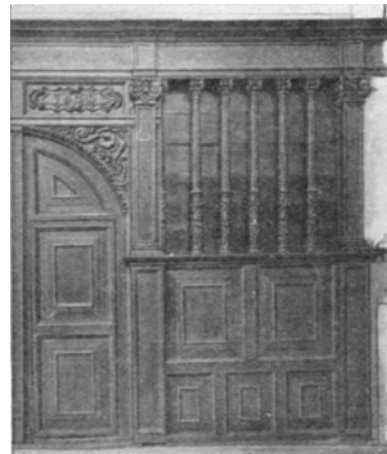


Abb. 109. Kapellenheck/Amsterdam, Neue od. Katharinenkirche Phot. Horst

Höhe reich geschnitzt sind, von da ab kannelliert. Es schiert den antycsnyder, der dieses Kapellengitter erfand, wenig, dass das feine, scharfgeschnittene Kompositkapitell des Halbsäulchens dem breit gearbeiteten der stämmigen Pfeiler — etwa in der Art von gewissen frühflorentinischen (umgekehrte Volutenschwingung unter Deckplatte; in deren tiefste Einbuchtung die Rose geheftet ist) gezeichnet — angeschmiegt wird. Dem abgefasten Rundbogen des Türrahmens ist ein Eierstab vorgestossen; aber da dem Bogenschenkel kein stützendes Glied von unten entgegenkommt, so verendet das Zierglied da, wo der Bogen sehr unbeholfen in Stelzen übergeht. Es wurde so eingehend bei dieser „Missbildung“ verweilt, weil sie uns aufs neue gültig darüber belehren kann, wie weithin das Neuzeitliche nur den Wert einer fremdsprachlichen Übersetzung in Anspruch nehmen darf — aus einer heimisch gewohnten Wendung.

9. *Holzbildhauerisches und baumeisterliches Durcheinander: Utrecht, Dom (de Zwaert); Pieterskerk, Leiden*

Eher darf es wundernehmen, dass bereits 1519 in Utrecht für die Domkirche Schranken auf antike Art in Auftrag gegeben wurden, die 1522 nach Entwurf von Hendrik de Zwaert, Holzmodell von Gregorius Wielemans aus Antwerpen durch die Mechelner Giesser Gillis und Jan van den Ende fertiggestellt wurden. Ihren völligen Verlust muss uns Pieter Saenredams Zeichnung ersetzen. Nach ihr sind die Hauptteile zuseiten der einflügeligen Türe durch vorgelegte Säulen dreigeteilt, die Brüstung hoch und geschlossen; entsprechend das Gitter aus etwas körperhaften Kandelabern mit stärkeren Knotenpunkten der Linienspiele, gereiht; der Sockel niedrig mit Plinthe und Gesims und das Gebälk unter und über den Säulen vorgekröpft. Hier ist also kräftig bestimmte Architektur, was eben sofort durch die Verkürzung der Glieder und die mehrfache



Abb. 110. Schranken/Naarden, Vituskirche
Phot. Mon.-Zorg, Haag

Teilung der grossen Abschnitte erreicht ist, in Bronze-guss. Ihnen in den Einzelbildungen nahe stehen die aus Eichenholz geschnitzten der Peterskirche von Leiden, die aber durch Vernachlässigungen dieser dort gewonnenen Verhältnisse den Abstand zwischen Schreiner- und Baumeisteranschauung sicher verdeutlichen.

10. *Erstarken des Sinnes für die neuen Verhältnisse: Vituskerk, Naarden; Monnikendam*

Die hölzernen Schranken der Vituskirche in Naarden (1531) erfreuen sich weiterer Bekanntheit und Berühmtheit als alle vorgenannten. Die Fülle der ent-

zückendsten Einzelerfindungen, die an den Kandelabersäulchen eines grösseren Abschnittes zu beiden Seiten eines verstärkten Mittelstückes symmetrisch entsprechend ausgeteilt sind, ergötzt mit dem lebenswürdigsten Spiele ganz oberitalienischen Geschmackes. Aber die Lust an der Formenmannigfaltigkeit geht bis zum Abtrennen der Bestandteile der senkrechten Entwicklung, sowohl beim eigentlichen Gitter wie in den Vorlagen der Abschnitt bildenden Pfosten und den Brüstungsfeldern. Gotischen Umriss erzeugen die geschnitzten Rahmen in diesen; auf gotische Weise gemessen und übereck auf das Gesims der Brüstung gestellt sind die Sockel der Kandelaber; gotische Fialen tragen die paarweis übereinander den starken Pfosten angearbeiteten Balustersäulchen in dem attikaartigen



Abb. 111. Schranken/Monnikendam, Nicolauskirche
Phot. Kramer, Groningen

Schlussstreifen. Kurzum: Oekonomie und architektonische Disciplin im neuen Geschmacke sind noch recht schwach. Aber eines ist hervorzuheben: ein gesunder Sinn für die neuen Verhältnisse, der die senkrechten Glieder erstarken lässt und einen eingegliederten oberen Abschluss ermöglicht — man denke an das über das Haarlemer Stück gesagte. Ein Nächstverwandtes birgt die Nicolauskirche zu Monnikendam (Hastingshuis: 1500 — 25 und 62). Nur ist da der Reichtum noch grösser, die Formbeweglichkeit bis zum Drehen der Säulchen getrieben.

11. *Gesetzmässige architektonische Gliederung: Westerkerk, Enkhuizen (italienisch?)*

Das vornehmste und fortgeschrittenste im Fache und im Zeitabschnitte ist jedenfalls für unsere Gedankenführung das Chorheck der Gommariuskirche (= Westerkerk) zu Enkhuizen (1542, 1572 bez.). Zwar stehen auch hier niedrige im Grundrisse rhombische Sockel der Gittersäulchen übereck auf beiderseits ableitendem Gesimse (= Kaffgesims); zwar erreicht auch hier erst ein zweiter Baluster mit zierlichem Kapitell das mit Engelköpfen verzierte Gebälk. Aber der Anstieg von Plinthe zu Sockel, Brüstung, Gitter mit teilenden Pfeilern, deren Gebälk und Kranzgesims ist einfach, übersichtlich zusammengehalten durch vielseitige Harmonie. Und so geht es auch in der Querteilung: Von den Pfeilern, die je fünf Interkolumnien von einander absetzen, war schon die Rede. Sie gehen von unten an bis oben aus durch, fassen in der Brüstung eingetiefte, lang und niedrig rechteckige Felder zwischen ihre weit vorgekröpften Sockel, oben zwischen

Ende der Schäfte und Kapitelle die mit Muscheln gefüllten Rundbögen, die auf den an sie gelehnten Halbbalustersäulen aufsitzen; und der über ihnen verkröpfte Fries legt auch da wieder Streifen zu symmetrischer Füllung auseinander. So ist alles reich in Massen und sprudelnd in fester Gesetzmäßigkeit verziert, dank der strammen Herrschaft der architektonischen Aufbaugliederung. Das Raten auf einen italienischen Schöpfer ist darum begreiflich, und Galland verfällt auf jenen Vincidor — ebenso verzeihlich. Jedoch scheint mir die Verzierungsweise nicht mehr rafaelsch, als es die Blätter von Francesco Primaticcio oder Enea Vico sind; mit andren Worten: die Macht von Stich und Musterzeichnung im Skizzenbuch des Italienfahrers ist ausgebreiteter und allgemeiner gültig, als der kenntnisreiche Kunstphilologe gelten lassen will. Und ein Italiener des beginnenden 16. Jhdts. würde schwerlich solche Klötzchen übereck auf eine kantige Leiste setzen. 1542 kann wohl als Beendigungsdatum angesprochen werden.

12. *Baumkörperlichkeit: Michaeliskirche, Zwolle, (Kistemaker)*

Ans Ende der Reihe gehört, weil eine erhebliche Verstärkung des Raumkörpers aufweisend, also kompositionell, nicht zeitlich (1597), die Chorschranke der Michaeliskirche in Zwolle. Meister sind: für das Holzwerk Sweer Kistemaker, für die messingnen Stäbe Geert Swelinck — nur als Giesser? Das ist ein eigenartiges Gebilde: siebenaxig ist die Wand, aus der gerahmte querrechteckige Öffnungen zwischen den Pfosten ausgeschnitten sind. Drei davon in der Mitte und am Ende sind ganz offen; in die nächst der Mitte hat man drei, in die folgenden zwei jener Messingstäbe eingesetzt — ursprünglich? Sie haben die Form längst ausgezogener Phiolen mit Menschenköpfchen um die

Mündung erhalten. Über diesen offenen Gefachen liegen niedrige Felder mit stark ausspringender Holzskulptur, unter ihnen höhere in Form von fazettierten Quadern behandelte, deren vortretende Schmalfläche wieder skulptiert ist. Den Sockel bilden gleiche Vorsatzstücke, bis zur starken Plinthe reichend. Den Pfosten sind gestühlte korinthische Säulen vorgelegt, die das etwas schwere Gebälk mit Kragsteinfries stützen. Über dem Schlussgesims stellt sich nun aber wieder der „kistemaker“ dar, indem er ihm eine kräftige Leiste auflegt als Untersatz für mächtige „Kartuschen“ aus Band- und Beschlägwerk; eine grössere über der Mittelaxe, deren Rollwerkausläufer sich aber über



Abb. 112. Sweer Kistemaker, Schranken/
Zwolle, Michaeliskirche

Phot. Mon.-Zorg, Haag

jederseits zwei Drittel der angrenzenden hinzieht. Zwei kleinere, die sich unmittelbar anschliessen und sich über der beiderseits fünften Axe aufgipfeln. Die Gruppe lässt aber die äussersten zwei Drittel der Gesamtbreite ganz leer; und das ist auffällig in Betracht des so sehr ersichtlichen Schmuckbedürfnisses des Holzbildhauers und der unerschöpflichen Ergiebigkeit der Mustersammlungen Vredemans, de Vriendts, Coeckes, die offenbar auch bei Zeichnung des Vorhandenen Vorbild hergegeben haben.

Genauerer Überlegung tut sich ein anderer Sinn auf: Diese Spiele von Band-, Roll- und Beschlagwerk sind formal meisterhafte Auflösungen von Hausgiebelausstattungen in reines Schmuckwesen; indem sie aber ferner, in sich nach der Mitte steigender Gruppe aufgesetzt, die beiderseitigen Enden des Gesimses in der Wagrechten freilassen, zeugt das von einem „Besser“-Wollen, aber Nicht-anders-Können des Entwerfenden — auch noch 1597: Die neuzeitliche Wagrechte wird immer wieder eingesetzt, dort und in dem Zierstücke jeweils als breit ausladender Querbalken — in der Giebelkomposition ein Staffelgesims — über dem kreisrunden Kerne mit Wappenrelief — in jenem Falle Giebelluke. Aber über das gereinigte Stilbemühen um Verdeutlichen des Verhältnisses von Träger und Auflager, rein formal: Senkrecht und Wagerecht trägt es der eingeborene Drang nach Versinnlichen des organischen Aufwärts-entwickelns davon. Wir werden damit in der Hausarchitektur noch viel zu tun bekommen.

13. *Bekrönungen Metallotechnisches in Holzwerk: Vellert-Zeichnung; Bolsward, Ratssaal (Gysbert)*

Auf die nahe Beziehung der Bekrönungen hier und am Triptychonrahmen auf Vellerts Zeichnung wurde oben hingewiesen. Jetzt dürfen wir aber noch eine Türrahmung im Ratssaale von Bolsward hinzunehmen, die Jacob Gysberts (1613-16) schnitzte; nicht sowohl der Gemeinsamkeit einzelner Besonderheiten wegen, die im obigen Falle dazu nötigte, als vielmehr um seines Schmuckwesens im Allgemeinen willen. Disken fehlen ganz im Rahmenwerke; aber das heftig Springende, Schwippende, steil Anlaufen, jäh Umknicken, um mit gegenläufigem Ausbiegen wieder neu anzusetzen, das Verbinden von gleichsam abgeschnellten Hörnern mit dem Hauptzuge durch gerade Bügel — das ist das Verwandte; es ist das Metallotechnische, übertragen in Holzschnitzarbeit.

Dazu ist die architektonische Grundform, das Türgestell, in eben den reichen, schwellenden Gliederungen aufgesetzt, wie das Stück in Zwolle. Neben dem Hauptabschnitte mit den kassettierten Türflügeln, dem Rundbogenfelde mit Wappenkartusche, dem gefüllten Frieze und weit überspringendem, flachem Gesimse sind schmalere Ni-

schenfelder angesetzt, die bis zu drei Viertel der Gebälkhöhe mit ihrem Gesimse heransreichen. Sie schliessen nach aussen mit Pfeilern, deren dürftige Kapitelle sich in den Gesimsen des Feldes fortsetzen; vom Mittelfelde werden sie getrennt wieder durch viel zu breite kannellierte Pfeiler, vor die schlanke gestühlte Säulen mit skulptiertem unterem Schaftdrittel treten. Dieses erhielt noch einen Aufsatz von voller Breite: eine einmal durch Mittelsäule geteilte Aedicula, in der dann Pfosten die Hälften weiter halbieren. Es ergibt sich als Motiv für diese viel zu grosse Anlage ein doppeltes Oberlichtfenster oder ein Wandschrank, jenes herkommend von Haustüren besonders Südniederlands und N.-W.-Deutschlands und aus Vredemans Musterbüchern mitsamt dem umspielen den Schmucke, dieses an der hier gefundenen Stelle sinnlos. Die Grössenverhältnisse zwischen Tür und Oberlicht wären trotzdem fast ohne Beispiel; das die senkrechten Ränder ohne verbreiterten unteren Auslauf begleitende Bandgeschlinge macht es nicht leichter, lässt es im Gegenteil breiter erscheinen. Auch die den Seitenstücken aufgesetzten offenen Brüstungen aus Balustern mit ganz hoch angesetzter Schwellung und darüber sich hinwäzenden Rollwerke nützen nicht zum Höhenausgleiche, da dieses gerade die Gebälkhöhe über den Säulen des Mitteltraktes erreicht.

14. *Zwitter von Lettner und Heck: Abcoude*

Der Chorverschluss von Abcoude, vor dessen breitem mittleren Rücksprunge die feine Kanzel aufgestellt ist, würde allerdings wenig Veranlassung zu solchen Zuteilungsversuchen geben: Hohe kannellierte Säulen mit guten Kapitellen tragen Schafringe und von da über die besonders tief herabgerückte Schwellung Schaftverzierung; sie stehen recht gedrängt zwischen Abschnitt bildenden Pfeilern mit vorgelegten Säulen, über und unter denen die wagrechten Glieder verkröpft sind. Da sind wir also wieder bis zum Architektonischen im Ansehen durchgedrungen; ja, das Brechen der Fläche in rückspringende Mitte und vortretende Flügel besagt noch mehr in der Richtung: einen Rückgang auf das Gefüge des mittelalterlich ostkirchlichen, architektonischen Abschränkungsmittels zwischen Gottes- und Gemeindehaus, des Lettners — für uns einen Übergang

Anhang: Brüstungshecke: Delft; Museum; Abcoude, Alkmaar

Anhangsweise sei noch auf drei Beispiele niedriger Schranken hingewiesen: Im selben Abcoude ist vor der Kanzel noch eine Brüstung in drei Teilen gezogen. Sie wird durch Pfeiler mit vorgelegten Säulen in Felder geteilt, in denen je drei hochrechteckige, reich profilierte Kassetten mit stark vortretenden Platten — Bossenquadern — gefüllt sind. Über den kurzen Vasenbalustern zieht ein ausgebauchter, mit Palmettenband ge-

zierter Fries hin: etwas grob, aber gut bedacht und architectonisch empfunden. — Viel feiner, aber durchaus holzbildauerisch erfunden ist ein Stück im Delfter Museum (Obergeschoss), gewiss weniger neuzeitlich sogar als das besprochene. Das gilt, wenn auch die Balustern tadellos regelrecht gedreht, hier auf parallelseitigen Würfeln stehen und solche tragen, auch die ionischen Säulchen vor den Pfosten des grossen Rahmens sauber gemessen und behandelt sind. Der breite Fries des Gebälkes ist — wie auch dieses — mit feinen laufenden Ranken skulptiert, die Verkröpfungen über den Säulen durch Frauenköpfe herausgehoben. Dagegen ist das steigende Blättermotiv in Zeichnung wie Schnitt ganz aus gotischem Geiste in die schmalen Felder trennenden Lisenen der geschlossenen Brüstung eingetragen. — Ein drittes entsprechendes Werk im Südschiffe der Laurentiuskirche zu Alkmaar — zum Eingrenzen eines Innungsgestühles — ist ganz rein neuzeitlich durchgeführt: kannellierte Pfeiler anstelle der Pfosten mit Vorlagen, aber der figural gebildhauerte Fries liegt ohne Kapitelle diesen Senkrechten auf, die Balustern hingegen tragen angearbeitetes Kapitell und Kämpferplatte.

FÜNFTER ABSCHNITT

LETTNER

VORBEMERKUNG:

INHALT DER AUFGABE

Wir sehen nun den Vorrat an Lettnern durch, den die Niederlande noch bieten, und ergänzen ihn nach Möglichkeit. Die Stellung des Lettners im Gefüge des Kirchenbaues und im Raumbilde ist gleich wesentlich verschieden von der der Schranken oder Hecke. Sehr oft von Anfang vorgesehen oder hineinkomponiert sind sie organische Abschlüsse von Räumen und Blickbahn. Aber noch mehr: da sie den hohen Chor (= Gotteshaus, Priesterkirche) von der Gemeindegemeinde scheiden, — wachsen sie doch in Formen, Ländern, Zeiten höchster Entfaltung kirchlicher Lebendigkeit und Machtentfaltung — im griechischen Katholizismus, im späten spanischen Mittelalter, in der Barockzeit — sich zu völligem Raumverschlusse aus mit der Wirkung auch vollständigen Lichtabblendens vom Chore her. So müssen sie als Ersatz für den dem Laienblicke entrückten Hochaltar einen andren aufnehmen. Weiters wird auch ein Platz zum segenspendenden Vorzeigen der Reliquien, zu besonderen Predigten oder Verlesungen vorgesehen werden. Und schliesslich müssen Aus- und Eingang für die Prozessionen und den Durchzug der Pilger am Heiligen- oder Martyrertage eingeordnet werden. Das ist eine ganze Sammlung bau-



Abb. 113. Joist van Bochem (?), Lettner/
Brou, Kathedrale

Phot. K.-gesch. Sem., Marburg

künstlerischer Aufgaben von andrem Kompositionsbelange als die einfache Absperrmassregel, die die Chorschranke verrichtet. So ist hier nicht nur das Erstrecken in die Breite und das Flächeneinteilen die Angelegenheit des Künstlers, sondern Raumanlage mit Verschluss zu vereinigen.

1. *Ansatz der Tonnenhalle in gotischem Gesamtbilde:
Brou (van Bochem?)*

Greifen wir stilgeschichtlich etwas zurück und über die Landesgrenzen hinaus, nach Margaretens Gründung Brou bei Bourg in der Freigrafschaft, so finden wir da, wo Chor und Grabstätte zusammenfallen (vgl. Emden) ein Beispiel des fest mit der Kirche verwachsenen Lettners, der auch in deren Bauzeit (1504-36) mit eingerechnet werden muss, vielleicht auch von dem eigentlich durchgreifend fördernden Baumeister Joist van Bochem, dem Südniederländer, geschaffen wurde. Wir staunen hier wie gegenüber den gleichzeitigen Schöpfungen auf dem Heimatboden (Lier, St. Gomaris 1535; Diksmuiden 1535-44; Meister: Jan Bertet) über dies beharrlich treue Festhalten an der spielerisch prangenden Fülle des Schmuckes auf dürftig einfachem Gerüste der spätesten Gotik. Aber gerade der zuerst genannte geht zum gedrückten Korbbogen in den zwei seitlichen breiten Teilen und dem schmalen in der Mitte über; Vorhangbögen begleiten sie, die Brüstung der Gallerie schliesst mit starkem Gesimse und dieses ist über den Stützenenden und über der Mitte der drei Felder vorgekröpft. Die Laibung der unteren Hallenbögen ist gefüllt mit einer Spitze alla occhi, unterbrochen von einem Motive, aus dem sich demnächst die Schmuckform des neuen Geschmackes: das kurzgeraffte Laubgewinde, herausbilden wird. Hier ist nun die Einteilung so, dass in der Tiefe der äusseren Joche den breiten Bogenstellungen geschlossene Wandflächen entsprechen, vor denen Altäre errichtet sind, in dem schmalen Mitteljoch öffnet sich die gleichgewölbte Tür. Sie ist aber rechteckig umholt und die entstehenden Bogenzwickel gefüllt.



Abb. 114. Lettner/Lier (Lierre), St. Gomariskerk

Phot. Mus. d. Cinqu., Brüssel

2. *Französisch oder niederländisch? Troyes-Lier*

Irgendwelche Beziehung zu dem Lettner von Troyes, die so gerne hervorgesucht wird, um die Überlegenheit der Erfindung für diese Lieblingsschöpfung der Burgunderin in französische Hände zu spielen, vermag ich hier weniger zu finden als in Lier (Lierre), wo gleichzeitig die Chorabschlusswand auf trapezförmigem Grundrisse errichtet wurde. Aber wieder: während in dem französischen Beispiele drei breite Spitzbögen von gleicher Spannung gereiht stehen, ist hier das System dasselbe wie in Brou; der Form nach sind es in Lier flachste Kielbögen, deren Kiele noch der durchgezogene Rahmenstab abschneidet. Sie werden dann von dem Vergleichsstücke, einer Einzelheit, umfasst: einer eckig verzerrten Abwandlung des Dreipasses, in dem sich die Volute andeutet. In der Mittelaxe springt die Kanzel vor.

3. *Unarchitektonisches Schmuckstück: Diksmuiden (Bertet)*

Viel ausgebreiteter ist der Singchor in Diksmuiden, fünfzig in engen, gestelzten Bögen und schwer überladen. Es ist, als ob dieses überreiche Spiel gerade dem Volksgeiste behagt habe: Die Aussenseite der Blutskapelle in Brügge bescheidener, ein Anbau an der Südseite der Kirche von Zout Leeuw bezeugen das, dieser mit der ganz unbändigsten Spielfreude des Diksmuidener Stückes. Über sie hebt sich der orientalisch-spätromanische dreiteilige Bogen. Auf den mittleren ist dann, weiter verschärft, das Motiv von Troyes gesetzt, während sich in die seitlichen hinein Gebilde wie Voluten verhaken. Wahrlich, Jan Bertet hat hier einen gotischen Ohrwaschelstil gefunden und durchaus im Formwesen des Silberschmiedes. Uns scheint nur noch erwähnenswert, dass die Bühnenbrüstung in der Mittelaxe zu scharfem Kielbogen weit vorpringt, welchem die Stellen über den Stützen und den Mitten der Felder in kleinem Masstabe entsprechen, und dass die zwei Felder zuseiten des Einganges wie dieser als Gitter nach dem Chore den Einblick öffnen. Es ist ein auch im gotischen Sinne eigentlich unarchitektonisches Werk.

4. *Stärkere Gerüstbildung: Amersfoort; Katharinenkirche, Utrecht*

Auch in der St. Joriskerk zu Amersfoort besteht ein solcher Lettner aus dem Beginne des 16. Jhdts., aber von fast bescheidener Einfachheit und konstruktiver Sicherheit gegen diesen. Von dem der Katharinenkirche zu Utrecht giebt nur eine Zeichnung Saenredams Kunde. Die beiden analysierten, südnieder-

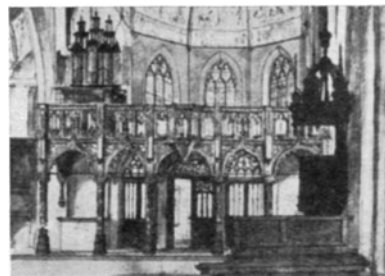


Abb. 115. Saenredam, Hdr. Inneres/
Utrecht, Ste. Katharynekerk
Phot. R. Prent.-cab., Amsterdam



Abb. 116. Mechelner Mstr., Lettner/Köln,
St. Maria im Kapitol

Phot. Kunstgew. Mus., Köln

ländischen zeigten auch noch überaus reichlich eingestreuten Figurenschmuck, der Lettner von Lier um die ganze Brüstung Nischen wie die der Schmitzaltäre aus Brüsseler und Antwerpener Werkstätten, gefüllt mit den Vorgängen der Heilsgeschichte, der Singchor von Diksmuiden einzelne Standbilder unter prächtigsten Baldachinen.

5. *Ansatz renaissancemässiger Anordnung: Köln, Maria im Capitol*

Neben diesen gehalten gibt der ehemalige Lettner von St. Maria im Kapitol in Köln Gelegenheit zu allerhand weiterleitenden Beobachtungen. Er ist niederländisches Einfuhrgut, von der Familie Hackenay in Mecheln bestellt und 1517-23 gearbeitet. Zunächst: mehr noch als in Lier und sogar in Brou ist das Ordnungssystem mit Bedacht herausgearbeitet, das Gerüst tragender Senkrechten und wagerechter durchgezogener Lagerungen klar dargestellt, man könnte sogar sagen: das Umlegen von Linienführung und Flächenzug feinfühlig vermittelt. Aber gerade hierin liegt noch ein Teil Gotik: Über den schweren Bündeln kassettierter Pfeiler, die die Brüstung tragen, liegt sich das reich profilierte Gebälk mit seinem Frieze und weit vorgekragten Gesimse zum Halbkreise nach unten durch und nimmt dort ein Rundrelief auf. Dieses drängt die enggestellten Pfeiler der Brüstung auseinander, sodass darüber Raum wird für eine breitere Nische mit eingesetztem Vorgangsbild (vgl. Lier), während in den engeren Pfeilerzwischenräumen Freifiguren unter gekappten Baldachinen gereiht stehen. Über den breiteren Bahnen verkröpft sich das wuchtige dreiteilige Kranzgesims. Bei solcher Verbreiterung kommt die Höhenrichtung nicht mehr recht zur Geltung. Wie schon zuvor das Einschalten des Nischenfeldes kräftig zwischen dieser und der wagerechten Reihung der Standfiguren vermittelte, indem sie noch der Hälfte des Rundreliefs Raum abgeben muss, das als die eigentliche Angel dieser Drehung eingesetzt ist. Der um dieserwillen ausgebogene Architrav stellt die Übergangsform vom Eselsrücken über den gewellten Vorhangbogen zum einfachen rechtwinkligen Aufstossen von Stütze und Sturz dar, wie es an Türfassungen in Deutschland von Stadthagen bis Tübingen durchgeprobt wird. Die Mechelner Lösung ist zeichnerisch nicht recht glücklich, architektonisch missraten; die Abstände zwischen den Pfeilern sind für das gotische Linienspiel zu gross und der strukturelle Sinn, der eine neue Kräftigung aus der Vereinfachung der Grundverhältnisse empfing, würde sich durch Umformen in starke Kopfstützen eher genügen lassen. Die

grossen Pfeiler unten wie die kleinen in der Brüstung tragen korinthische Kapitelle nach florentinischer Frührenaissanceart. Aber die Schäfte sind bei den ersten gebildet, wie oben beschrieben wurde und in etwa $\frac{3}{5}$ Höhe durch ein breites Band zerlegt: das ist spätromanische Eigenart. Bei den zweiten wurden sie aus Rundpfeilern mit dünnsten Diensten (vgl. Lettner *Lier*) umgebildet in Säulen in Kassette, wie sie in der Grossarchitektur Emdens vorkommen, ebenso von einem breiten Bande überzogen. Die Figurensockel sind durchaus gotisch gestaltet: im Grundrisse kleeblattförmig und im Verhältnisse zur Gestalt zu hoch. Die vorgewölbten Baldachine, gotisch, befinden sich erst auf dem Wege nach den guten Regeln fest in die Nischenarchitektur eingebunden zu werden; ihre Randbehänge hingegen sehen wir schon ganz in Formen des neuen Vorrats umgedeutet. Dagegen ist das Kranzgesims wohlverstanden durchgeführt mit vielen Profilen, Zahnstab und Volutenreihen im Frieze.

6. *Bilderwand: Hildesheim, Dom*

Bevor wir darauf eingehen, was de Vriendt solcher Vorarbeit zu danken hat, von der wir sicher das Kölner Exemplar nicht für das einzige ansehen dürfen, das bestanden habe, müssen wir einige andre Versuche, mit der Aufgabe fertig zu werden, einschalten. Der Hildesheimer Domlettner stehe voran: wohl sicher südniederländischer, näher bestimmt: Antwerpener Herkunft, ist seine Vollendung zwar erst auf 1546 datiert. Der Unsicherheit in der Formenwahl nach muss er in unserer Behandlung den Arbeiten Dubroeucqs vorangestellt werden, zumal er mehr denn ein anderer den Typus „Bilderwand“ darstellt. Dickbauchige, zwecklos vorgesetzte Leuchtersäulchen bekommen nur Rundbogen mit Halbradfüllung aufgesetzt, über breit ausladenden Sockelgesimsen mit zu schweren Fussstücken und Kapitellen stehend; enge Rundbogenstellungen reihen sich; Krabbenbesätze sind in fortlaufende Rankenvoluten umgebildet; schlanke Säulen wachsen durch die Rundbögen durch und tragen auf ihren Kapitellen die alte Triumphbogengruppe — das sind ebenso viele Erreger der Erinnerung an das, was wir bei den namenlosen Meistern der Friedländerschen Zusammenstellung gemalt antrafen. Dazu kommen wie Verarbeitung der Erfindungen von Floris-

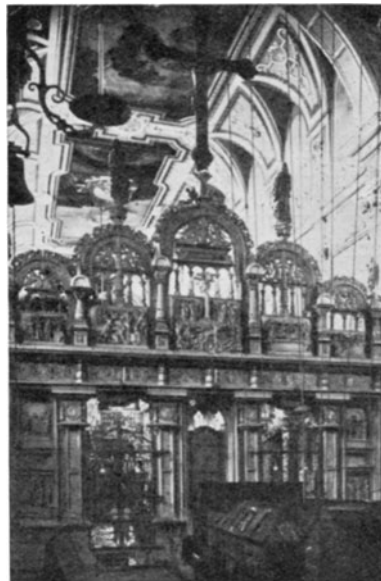


Abb. 117. Antwerpener Mstr., Lettner/
Hildesheim, Dom

Phot. Boedeker, Hildesheim

Vredeman die symmetrisch-antithetischen Delphinreiter, Meerweibchen, Satyriskens als gipfelnde Endungen vegetabilischer Bewegungsspiele, die Bögen füllend und an den Schäften der letztgenannten Säulen aufstrebend.

Und als Bilderwand bietet sie ein Neues: die Rückseite, besser: Innenseite, steht frei und ist darum ebenso völlig mit Relieftafeln geschmückt, wie die Schiffseite, in deren Mitte die Kanzel eingebaut ist, das doppelt gerichtete Wesen solcher bestverdeutlichend. Das architektonische Gerüst ist denkbar einfach, einfältig könnte man sagen, plump, fast grob gehauen und geschnitten, eindeutig in Schreinerformen entworfen, lediglich zum Einlassen der köstlich feinen gemeisselten Tafeln bestimmt. Man beachte, wie es da, wo der Entwurf Bauformen einzufügen versucht — nämlich Pfeiler zuseiten der zwei Durchlässe — ein wagerechtes Auflager, das die prachtvoll reichen Aufsätze tragen soll, gerät. Die schmalen kassettierten Pfosten haben Kapitelle, die an spätantike Hausaltären entfernt erinnern, wie sie wohl bei Gossaert einmal als Sockel für seine Säulenbündel vorkamen, ohne jede Verbindung mit dem Schafte. Eine noch breitere Kämpferplatte überschneidet peinlich den Rahmenkasten des oberen Reliefs. Dafür liegt der Querbalken mit schwachem Profile als Fries mit Gesims auf dem Profile der Kästen, die beide übereinandergestellte Reliefplatten der Flügel umfassen; deren Ecken stehen frei über. Ebenso hat die Fünfteilung des Auflagers nichts mit den Bestimmungsstücken darunter zu tun: die einteilenden, gedrechselten Vorlagen stehen weder scheinrecht über den Pfeileraxen noch über den Hauptgliedern der Rahmen. Das wird architektonisch um so fühlbarer, als die Breitenmasse der fünf Aufsätze — entsprechend ihrer Höhensteigerung nach der Mitte — jene Einteilung bedingt zu haben scheinen. Und ihre Einfassungen sind körperschwer genug, sie sind oben gelegentlich der Zuschreibungsbegründung kurz gekennzeichnet worden. Den unleugbaren Reiz und seine Beliebtheit sichert dem Werke mehr sein Dasein zwischen all den ungeschlachten Veranstaltungen des bedeutenden romanischen Baues und die Güte und Feinheit alles bildhauerischen Schmuck- und Bildwerkes als seine architektonischen Eigenschaften und architekturgerechte Einpassung.

7. *Architekturberechtigte Lösung: Dubroecq, Bergen (Mons)*

Der Meister, dessen Griffel das Vorbild zu derlei Werken der Kirchenausstattung im neuen Geschmacke für die Niederlande von Doornik bis Oosterend ausgestaltete, war Jacques Dubroecq, der Meister des Magdalenenaltares, den wir schon kennen lernten. Für dieselbe St. Waltrudis zu Mons erhielt er den Auftrag auf den Lettner des Ostchores der Kirche der Stiftsdamen 1535, also gleichzeitig mit denen von Diksmuiden

und Lier. Und das ist das Überraschende: dort, im ersten Falle, äusserstes Sich-Überbieten gotischer Einzelerfindungen, woraus man wirklich kaum mehr das Springen einer Quelle planmässiger architektonischer Fortführung der leitenden Grundideen erlauschen könnte; im zweiten ein halb ahnendes Hintasten aus dem Gewohnten zu den erneuernden Grundfragen: wieder einmal verstärktes Verlangen nach struktiver Durchsichtigkeit und Umlagern der vorherrschenden Richtung. Hier in Dubroeuqcs Entwürfe ist die systematische Aufklärung, die ihm in Italien wurde, mit Geschick und Glück angewandt auf ein Gegenstandsproblem, das dort, an seiner Quelle der neuen Einsichten, vorbildlos war.

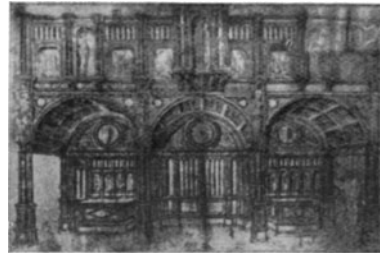


Abb. 118. Jacques Dubroeuq, Lettner/
Mons, (Bergen) Ste. Waudru

Phot. Arch., Bergen

Es ergab sich ihm ein dreiteiliger Bau — wie in Brou — in gleichbreiten Jochen. Sie wölbte er in parallelen Tonnen ein; die Gewölbezwickel stehen auf geradem Gebälke, das auf glatten Pfeilern mit kreuzweis vorgestellten schlanken, kannellierten Säulchen mit überhohen Sockeln ruht. Das Gebälk bricht an die Hinterwand um und schneidet das Bogenfeld ab, das mit grossem Rundschild und Zwickelranken gefüllt ist. Unter ihm öffnet sich die Wand in kleinen, paarig gebundenen Rundbögen; je einem Paare entspricht unmittelbar über Sockel- und Altargesims eine Figurennische, fünf an der Zahl. Die ersten sollen wahrscheinlich den Innenräumen unter der Sängerempore, in denen z.B. links auch die Treppe zu ihr aufsteigt, Licht geben. Die Mitteltonne leitet zur Gittertür nach dem Chorraum. Sehr geistreich sieht dort die Zeichnung der Tonnenaxe gleichlaufende Stege in den Kassetten vor, während in den Kassetten der Altartonnen sie kreuzweise liegen. Die Gebälkverkröpfung über dem aussen vorgeetzten Säulchen wird zum Sockel einer der vier Kardinaltugenden, über deren Häuptern eine Bandkonsole ein gleiches Säulchen wieder aufnimmt, wodurch das System der unteren Stützen-„Ordnung“, zum Einteilen der Brüstung wiederholt, ergänzt wird. Die Jochbreite ist in drei Glieder zerlegt, deren äussere je von flachgedrückten Korbbögen überspannt sind und Relieftafeln fassen. Die Bogenprofile sind ersichtlich auf perspektivische Vertiefung abgestuft und das innerste mit einer Kassettenreihe geschmückt. Den Abstand bis zum Schlussgebälke füllt je eine sechsteilige Bogenstellung. Dagegen durchbrechen über den Tonnenscheiteln hohe Figurennischen diese Querlage. Die seitlichen flankieren die gleichen Säulenbündel wie in der Hauptgliederung; die mittlere, auf vier Kragsteinen noch weiter für Prediger, Vorleser oder Chorleiter heraus-

gerückt, nehmen zwei dieser Säulchen in die Mitte, zwischen denen je vier kleine Nischen über einander erscheinen (vgl. z.B. den Piccolomini-Altar in Siena). Auch diese drei Figurennischen sind als kassettierte Tonnen behandelt und sollen offenbar wie völlig geöffnete Durchlässe wirken. Das wird bei der grössten körperlich weitest vorgerückten durch eben diese Flankenbildung begünstigt, welche die Lage der vordersten Ebene gut klärt. In allem dem sehen wir die Nachwirkungen des Studiums an Donatello, dem Bildhauer und Fachgenossen, wie an Mantegna, Masaccio, Gozzoli, den Malern. Am stärksten wohl, weil hier architektonisch ausgeführt und ausgenützt zur Beziehung auf den Stand des Beschauers, an Bramantes Chor von Sta Maria presso S. Satiro, Mailand. Und wir sehen ihn in der gleichen Richtung gefesselt und bestrebt wie die Schöpfer der Glasfenster für Brüssel, Hal, Kortrijk, Antwerpen, Gouda und Amsterdam.

Ohne den Vergleich weiter ausspinnen zu wollen, wird das blosse Nebeneinanderstellen beider vorangestellten Werke, des Hildesheimer, aber auch des Kölner neben das Bergener sinnfällig architektonische und Schreinerarbeit, feinsinnige Zeichnung in der Flächenorganisation und strenge Baukonstruktion, freie Versuche eigener bodenständiger Wandlung und schnellreifende Durchbildung nach romanischen Anschauungen unterscheiden und gegeneinander abschätzen lehren: ein gewaltiger Umschwung zur Neuorientierung in zehn bis zwanzig Jahren. Und doch weisen uns die gebündelten Stützen, das Ausfüllen einer Unterbrechung des ansteigenden Dienstes durch eine Standfigur, das Überspannen der Brüstungsreliefs mit den tiefprofilierten raumtäuschenden Korbflachbögen auch in Bergen noch darauf hin, dass der der italienischen Erziehung seines Formensinns stolz bewusste Niederländer nicht ganz von der endemischen Gewöhnung genesen war. Der Bildhauer ordnet sich dem Baumeister verständnisvoll unter, der

zweite weiss immer für den ersten die richtige Anstalt zu treffen. Damit hat er vorbildlich gewirkt auf den Meister des verschwundenen Lettners im Dome zu Antwerpen wie auf Cornelis de Vriendt, Conraet van Norembergh aus Namur, den Erfinder des Werkes in Zinnik (Soignies) und dessen Nachfolger in Oosterend und Rhenen.

8. *Gereinigte Renaissanceverhältnisse, einige Goticismen: de Vriendt, Doornik*

Daneben ist es aber, als ob de Vriendt auf Grund erneuter Augenerfahrung in Italien eine verbessernde



Abb. 119. Corn. de Vriendt/Tournai (Doornik), Kathedrale

Phot. Messiaen, Tournai

Vereinbarung des Mechelner Werkes mit dem Dubroeuqcs sich vorgestellt habe, als er den Lettner für Doornik entwarf. Er berichtigt erstlich die Höhenverhältnisse beider Stockwerke: Die Brüstung wird niedriger gegen die Messung des Bergeners und zweitens wird die Breite anders eingeteilt. Dreijochig bleibt das ganze System wohl, aber er setzt statt der einzelnen starken Stützen das sehr uneigentlich so genannte Palladiomotiv ein. Dom. Gaggini vom Comersee — der schon 1492 in Genua stirbt — gebraucht es für den Schluss



Abb. 120. Corn. de Vriendt, Lettner/Doornik, Kath., Rückseite

Phot. Messiaen, Doornik

der Cappella di S. Gio. Battista im dortigen Dome z.B. Und damit wandelt das Schema sich dahin ab, dass neben engere Tonnen Intercolumnien unter geradem Gebälke treten, schmalere Raumglieder zwischen die breiten, hoch geschwungenen sich ruhend lagern; dass auf dem Grunde dieser sich Mauerpfeiler von Wandteilen sondern. Sie besetzt der Meister nun mit Statuennischen, die auf gleicher Fusslinie in harmonischem Verhältnisse an einander gebunden sind. Die mittelste Tonne für den Eingang zum Chore durchsticht ununterbrochen die Tiefe des Baukörpers; in den Flügeln ordnet sich der Rundbogen der Nische konzentrisch der Tonne zu. Jetzt lässt auch der breite abgestumpfte Zwickel über den engeren Gliedern der „rhythmischen Travée“ das Einsetzen von Rundbildern grösseren Masses ohne Durchbiegen des Architraves zu und das Anordnen einer Relieftafel in voller Höhe der Brüstung darüber zwischen der Wiederholung der zwei Säulen (vgl. Köln). Das Breitfeld — über den Tonnen — fasst zwei niedrig rechteckige Reliefelder mit aufgesetzter Balustrade, getrennt durch eine Freifigur (vgl. Mons), deren Standort nicht eine Verkröpfung des Gebälkes am Untergeschosse, auch nicht die Schlusssteinkonsole im Bogen unten, der vielmehr eine aus gotischen Formen umgebildete, frei angeklebte Zapfenkonsole mit aufwärts geschwungenen Beschlägvoluten ist: eine ganz und garnicht renaissancemässige Erfindung. Auch die Verkröpfungen, auf denen die Säulen stehen, endigen in Zapfen. Nur die mittelste Gestalt, erheblich kleiner als die beiden andren, steht in einer über mächtig vergrösserter Konsole stark vorgerückten Nische, die infolge der Verringerung des Masses der Figur recht tief erscheint, in Wirklichkeit aber in die Ausbuchtung der Empore für Kanzelzwecke eingetieft ist. Dieser ganze Aufbau will nur in die Breite gelesen, kann nur in seiner gewaltigen breiten Stättlichkeit gesehen werden.

Das berechtigt, verpflichtet dazu den Renaissancegeist in den Niederlanden frei-

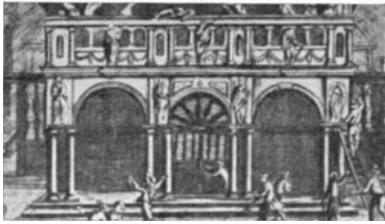


Abb. 121. Lettner/Antwerpen, Kathedrale
Phot. Mus. Plant-Mor.

zusprechen, seine Meisterschaft unbeanstandet anzuerkennen, wenn auch die Liegegestalten in flachem Relief ungeschickt zwischen Rundbild und Bogenfassung eingepasst sind, wenn auch jene Art von Kragsteinen zum gotischen Bestande gehören. Mit dem ersten gerät es Palladio auch nicht immer so edel, selbstverständlich wie A. Sansovino, auf dessen Log-

getta (1540) für die ganze vorliegende Gruppe von ferne hingewiesen werde. Bezüglich des zweiten könnten eifrigere Abhängigkeitssucher immerhin auf die Zeichnung der Florentiner Frührenaissancekonsole hinweisen; das aber beträfe nur Formales.

9. *Einheit von Verhältnissen und Gliedern: Antwerpen, O.-L.-V.-Kerk*

Ist die Bestimmung des von Kehrler veröffentlichten Stiches auf das Treiben der Bilderstürmer von 1566 in der Kathedrale von Antwerpen richtig — und die Nachricht aus der Vergebung des Lettners für 's Hertogenbosch an Conraet van Noremergh, dass sich der Meister aus Namur (Namen) recht nahe an das Antwerpener Stück halten solle, könnte das bestätigen — so wäre darin nicht nur das von Hedicke vermisste Zeugnis über das Aussehen dieses hochgeschätzten Musters gefunden, sondern, was wichtiger, ein Typus, der genau zwischen Dubroeuqcs und de Vriendts Fassung liegt — auch zeitlich. Er hat schon die rhythmische Travée (Floris), aber in den gekappten Zwickeln finden wir Standbilder (Dubroeuq), neben denen eine zweite Ordnung auf dem Gebälk der unteren angedeutet ist wie ein Zwischengeschoss. Denn erst darüber liegt das systemabschliessende Gebälk, das die Emporbrüstung trägt. Da stehen nun Paare einer dritten Ordnung, in der Mitte der Längsfelder Freifiguren, zu ihren Seiten niedrige Rechteckplatten (Floris), darüber kleine Bogenstellungen (Dubroeuq). Der Stich gibt Verhältnisse an, die noch reiner und feiner scheinen als die des Floriswerkes; und aus dem Übereinandertreten dreier Ordnungen gewinnen wir von der Arbeit vollends den Eindruck eines italienisch antikischen Gepräges.

10. *Engeres Verquicken de Vriendts und Dubroeuqcs: Conraet, St. Jans, den Bosch*

Ein Bild Pieter Neefs d.j. (geb. 1620)(?) bietet allerdings einen ganz andren Lettner, Kehrler stellt es neben den Stich, ohne uns über den Sachverhalt auf-



Abb. 122. Conraet van Noremergh, Lettner/den Bosch, St. Janskerk
Phot. British Mus., London

zuklären. Dieser hat aber nicht das Geringste mit Conraets Neuabfassung für die Hauptkirche von den Bosch zu tun, wohingegen der letzte aus dem Vergleiche mit dem des Stiches wirklich wie eine Nachbildung hervorgeht, in der noch einiges mehr an Verquicken von Bergener und Doorniker Elementen getan ist. (1611-13). Wir zählen nur die Abweichungen auf: Kreuzgewölbe sind eingezogen statt Tonnen an jenen beiden Orten; die Zwickelgestalten stehen auf Verkröpfungen der Gebälkstücke, die in Zapfen endigen (Floris); über ihnen verkröpft sich das Gesims des Hauptgebälkes auf Kragsteinen und trägt Aediculen (Dubroecq) zur Aufnahme von Schildhaltern; die drei Brüstungsgestalten haben Zapfenkonsolen (Floris) aber mehr nach der Art derer im Chor und dessen Nebenraume rechts in der Certosa di Pavia, alle ohne Rahmung; abschliesst eine Säulchenbalustrade (Floris), nicht wie in Bergen und Antwerpen Bögen. Auf dem Schlussgesimse sind über den Säulen Bronzeleuchter aufgestellt, also acht Werke des Anthony Janssen (1615), vielleicht nicht allein nützlichkeithalber, sondern auch um die hartnäckige Wagrechte zu brechen. Wir werden wohl auch für die andren entsprechende Zurichtungen annehmen dürfen. Wie eine ortgerechte Vereinfachung tritt daneben der Lettner von St. Géry (St. Aubert) in Cambrai den 1635, J. Marsy lieferte (nach Parent).

II. *Festwerden eines Typus: Zinnik (Soignies), Doornik, Seminarkirche*

Der Lettner von Zinnik kehrt wieder zur einfachen Säulenstütze zurück, die Zwickel werden eng, ihre Gestalten müssen notgedrungen vorgedrängt werden; in der Brüstung liegt das ganze Feld über dem Mittelbogen vorgesetzt, die Statuen in der Mittelaxe der Abschnitte sind unter Nischen gestellt. Offenbar gehört er zur unmittelbaren Nachfolge Dubroecqs. Und in seine Nähe dürfen wir wohl den Singchor der Seminarkirche in Doornik setzen, der in fünf Bogenspannungen die ganze Breite der drei Schiffe einnimmt: die Einordnung der Engel über den Bogenprofilen, das Herausrücken eines grösseren Teiles der Brüstung spricht dafür. Andererseits weisen die beiden Neubildungen: erstens dass die Säulen gestühlt sind, zweitens dass die Brüstung nur offenes Geländer aus Säulchen und Docken ist, sowie dass die Zwickelgestalten auf Zapfenkonsolen de Vriendtscher Prägung stehen, auf Beziehungen zu diesem hin. Weiter gehört hierher das „oxaal“ der St. Cunerakerk zu Rhenen (Prov. Utrecht): Dreijochige Bogenstellung, ausgestattet wie die von Soignies, daran ein Chorheck nur mit Teilungspfeilern, die jedes unten



Abb. 123. Dubroecq-Jünger?, Singchor/
Doornik (Tournai), Seminarkirche
Phot. Messiaen, Doornik



Abb. 124. Singchor/Rhenen, Klosterkirche. Vorderseite
Phot. Horst

angesetzte Joch nochmals dreiteilen in einen schmalen und zwei breitere Abschnitte, nach Pieter Saenredams Zeichnung ohne Standbilder, vielleicht sogar ohne Reliefs in den Sockelfeldern, während in Wirklichkeit beide Zierden vorhanden sind.

12. Zweigeschossbau, aber aus Holz: Oosterend

Der sog. kraak, d.h. Lettner in der friesischen Dorfkirche zu Oosterend (1554) ist endlich ausgesprochen zweistöckig und das nicht nur in der Fläche sondern vollräumlich: zwei Hallen stehen übereinander, ihre Aufrisse nach beiden Seiten sind die gleichen. Unter- wie Obergeschoss haben drei Joche, jenes mit Netzgewölben, dieses von ganz ungewöhnlicher Zeichnung der Gewölbeteilung: die Hauptrippen liegen überkreuz senkrecht und parallel zu den Scheidbögen; die Zwickeldreiecke werden abgeschnitten, sodass, aus vier sphärischen Trapezen gebildet, um den Mittelpunkt ein Sechseck lagert. Der Untergaden zeigt Engelgestalten, auf den Bogenprofilen lagernd, wie die drei vorgehenden. Aber statt der Standfiguren auf Zwickelfüsse sind die schlanken Säulen bis ans Gebälk aufgezogen. Auf dessen Verkröpfungen ruhen die Stühle der oberen niedrigen Ordnung, zwischen die das Geländer der Empore — Pfeilerbogenstellungen — eingezogen ist. Diese Ordnung wird gebildet aus rechteckigen Pfeilern, Schmalseite nach vorne; denn sie müssen zugleich die Bogenschenkel, d.h. die Wölbungszwickel aufnehmen und Raum für die Füße der Karyatiden hergeben, die sie bis zum Hauptgebälke, von mächtiger Grossheit der Masse und Einteilung, wenn auch nicht rein in der Zeichnung, so doch gut architektonisch auf die ganze Höhe der zwei Stockwerke bezogen, ergänzen (vgl. Schloss Horst b. Essen, Hofseite des Festbaues). Hier erst treffen wir das uns aus der Grabmalkunst des Floris her bekannte Motiv wieder an. Das ganze Prachtstück bester architektonischer Auffassung und neuzeitlicher Frische ist wohl aus Eichenholz geschnitzt und gefügt. Es zeugt aber von



Abb. 125. Lettner/Oosterend, Dorfkirche
*Phot. K.-gesch. Sem. Marburg,
 n. Friesche Oudheden*

ausschliesslicherer Baukünstler-Erfindung als die berühmten Werke Dubroeuqcs und de Vriendts, in denen bei aller Hochsinnigkeit der Verwendung neuer architektonischer Ideen die Bildhauerei oft genug zersetzend in das Gefüge eintritt. Unerfindlich bleibt, weshalb zumal der letzte nicht seine Gestalten mitten in den Feldern der Brüstung als Karyatiden architektonisch eingebunden hat.

SECHSTER ABSCHNITT

CHORGESTÜHL

VORBEMERKUNG:

HERKUNFT UND WESEN DES GESTÜHLES

Steht es uns nun zu auf Heranziehen von Chorgestühl einzugehen? Gehören sie nicht zu dem Bestande an beweglichen Ausstattungsstücken gelegentlicher, meist zufälliger Hinzufügung? Bei genauerem Zusehen lässt es sich nicht umgehen ihrer mit einigen Worten zu gedenken: Beweglich sind sie so gut und so schlecht wie die Chorhecke auch, und es sind jener sogar mehr am ursprünglichen Bestimmungsorte erhalten als dieser. Zweitens ist diese Ausstattung so fest örtlich bestimmt und so oft mit dem Lettner zusammenkomponiert als wandbildendes Element zum Abschränken des inneren Chorhauptes von dem Umgange — durchaus nicht stets von zwischen die Pfeiler eingezogenen Mauern geschützt — dass sie das gleiche wie ein Bauteil leistet. Den Charakter des Möbels haben sie völlig eingebüsst, vielmehr nie gehabt, wenn man ihre Herkunft von den Sitzreihen des Presbyterium der altchristlichen Apsis ableiten darf. So sind sie denn auch als Wände behandelt; aus der fortlaufenden Bank sind dagegen — und gerade aus den der Wand am nächsten befindlichen — Klappsitze geworden; die durch halbohohe Scheidewände vereinzelt sind. Das ergibt das System der Wandteilung, mag sie dem gotischen Bedürfnisse der Mauerauflösung getreu knapp über der Kopfhöhe des Sitzenden sich öffnen oder, tektonisch gefestigt und sicherer charakterisiert, durch gefüllte Kassetten geschlossen sein. Eine ansehnliche Ergänzung bietet oft ein weit vorkragender oberer Abschluss in Form einer breiten Kehle oder flacher Kassettenreihe, genau entsprechend den gotischen Baldachinen über dem Stande der Figuren, immer mehr aus deren sich türmendem Wesen in durchlaufende Linienzüge und Körpereinheiten mit vorherrschender Wagrechten übergeführt. Für ihren vorderen Rand werden auch weitere Stützen untergesetzt, auf die dann die Vorderansicht jenes als Gebälk bezogen werden kann.

1. *Späte Entwicklungsformen, Holzkonstruktion: Mons, S. Germain (Dubroeuq)*

Das ist die späteste Entwicklungsform in unserem Kreise, dargestellt in dem von Hedicke gebotenen gültigen Wiederherstellungsvorschlage des Chorgestühles von S. Germain in Bergen (Mons), das nach Zeichnung Jacques Dubroeuq's (1570-72) ausgeführt wurde. Da steht über dem vorderen Sockelpfeiler der äussersten Wange die bezeichnete Aussenstütze als Säule, nicht scheitrecht und erheblich stärker, weil um eine ganze Gebälkhöhe grösser als die hinteren Ganz- und Halbsäulen. Deren letzter liegt die Teilung der geschlossenen Wand ob, während die erste den Kopf der weit ausschneidenden S-volute auf sich nimmt, die, den Höhenunterschied ausgleichend, sich unter der geraden Decke hinzieht, in den inneren Abschnitten das Geschäft des Stützens aber allein übernimmt. Das erheischt wohl genaue statische Berechnung des Baukünstlers, ist trotzdem nur in Holzkonstruktion möglich.

2. *Versteufen statt Stütze, noch holzmässiger: ebda St. Waltrudis (ders.)*

An dem älteren Werke für die Stiftsdamen von Ste. Waltrudis (1538-48), das durch den Holzschneider Jean Tourmanoir ausgeführt wurde, lässt Dubroeuq sogar auf den Wangen die vorderen Stützen unter dem schweren Schlussgesimse weg, dass er auch noch auf besonderen Wunsch der Bestellerinnen mit hohen Rahmen belasten muss. Da setzt er aber rückwärts eine durchgehende Versteufung auf die Rückwand ein, die wiederum dem Beschauer von vorne keine Beruhigung bietet (alles nach dem Wiederherstellungsschnitte von Hedicke).

3. *Architektonisches Überwinden des Höhenunterschiedes: Dordrecht, Gr. Kerk (Terwen)*

Glücklicher und architektonischer gleichzeitig überwindet (1538-42) der Nordniederländer Jan Terwen den Höhenunterschied vorne und hinten am Gestühl der „grossen Kirche“ zu Dordrecht. Er entsteht hier auch sinngemässer, indem der Künstler, noch fester in der Überlieferung aus dem Gotischen von der nach Chorheckart durchbrochenen Rückwand eine Vierteltonne aufsteigen lässt als Himmel über den Sitzen der hinteren und oberen Reihe. In sie schmiegen sich, von den teilenden Pfeilern in jener aus, Volutenkonsolen, die das mässig starke, sich verkröpfende Gebälk und Gesims tragen. Am Ende — leider nur nach dem Chorhaupte hin erhalten — setzt er auf den vorderen Gebälkabschluss eines gleich zu besprechenden Zwischenstreifens einen Pfeiler, und zwar von gleichem Masse wie der hintere, sodass das Gebälk umgebrochen bis vorne durchgezogen werden kann. Den Zwischenraum zwischen Pfeiler und Pfeiler dieser Wange füllt er mit einem schlanken Bogen. Darüber stellt er dann dasselbe Motiv von der Höhe der Wölbung noch einmal und so erreicht er die Unterkante des Schlussge-

bälkes ohne Verzerren der Ordnung, ohne Anstoss für unser statisches Gefühl. Unten als Wange der Sitze hatte der Meister es auch schon als Rahmen einer Statuennische eingesetzt. Und wenn wir es nun als Aufsatz, gleich einer Seite des gotischen krönenden Baldachins und wieder unleugbar dem veralteten gotischen Geschmacke entsprossen, nochmals erblicken, so wird die Erfindung, die im überhöhten Hauptgeschosse so verständnisvoll zum Ausgleiche gewählt war, wohl etwas einförmig. Jener Zwischenstreifen — nicht als „Kopffreiheit“ für den sitzenden Kanoniker (Hedicke) gedacht — drückt die angesetzte — vielleicht nach der der Schiffspfeiler angenommene? — wirkliche Höhe der Rückwand für das Auge herab, lässt Bogenweite, Säulenstärke und Last des Gewölbes in guten Verhältnissen bleiben und gibt dem Holzbildhauer Gelegenheit Meissel und Messer erzählen zu lassen.

4. *Vorherrschen von Schnitzen und Drechseln: Ypern, St. Martin (Taillebert)*

Dagegen hat Urbain Taillebert — dem Hedicke als Mitarbeiter C. van Hovecke zufügt — im Chorgestühl von St. Martin in Ypern (1598) beides in der Gesamtkomposition vereinigt: geschlossene Rückwand mit Felderbemalung und eingeschalteten hohen Friesstreif. In der Durcharbeitung waltet aber die Gestaltungslust des Schnitzers und Drechslers derart vor, dass das liebenswürdige Werk architektonisch nicht recht ernst zu nehmen ist, obgleich das Schlussgesims über jedem Gefach einen Giebel, abwechselnd von Dreiecks- und von der Form gegenläufig sich aufbäumender Voluten, trägt. So darf auch die Seitenwange — dem System nach im Hauptgeschosse ähnlich wie in Dordrecht gestaltet — aus der kurzen Seitenflucht vorgekragt, ziemlich weit zurückgesetzt sein. Ihre Glieder sind optisch zum Stützen der Last ungeschickt.

Hedicke möchte die diesem nächstverwandten Gestühle — die Holländer sagen sehr genau „banken“ — von Loo und Nieuwpoort in die Gefolgschaft Dubroeuqshineinziehen, Ysendyk sie geradezu Taillebert zuschreiben. In Anbetracht des eben Entwickelten dürfte das erste Beginnen wohl wenig Aussicht auf Erfolg haben, der letzte Vorschlag ansprechender sein.

5. *Uneigentlicher Vertreter anderer Statik: Schöffengestühl, Kampen (Vrederick)*

Nun noch zwei typologisch uneigentliche Vertreter des Gegenstandes von deutlich nordniederländischer Einzelbildung; uneigentlich, weil man ihrer ge-

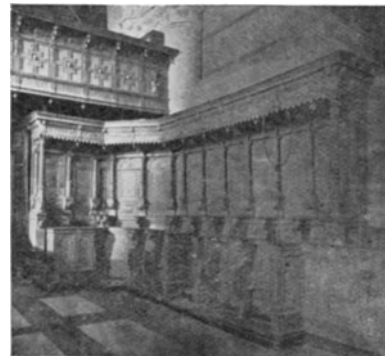


Abb. 126. Urbain Taillebert-Schule?, Chorgestühl/Nieuwpoort, Kirche

Phot. Mus. d. Cinqu., Brüssel

ringen Ausdehnung wegen viel weniger nachdrücklich auf der Forderung der Standfestigkeit beharrt. Das Gestühl des Ratssaales von Kampen stellte 1546 der „stadkistenmaker“ Vrederick auf. In manchem ist der Künstler beim Planen solchen Gestühls im Vorteil gegenüber dem Schöpfer von Chorbänken: ein Moment wurde eben genannt, ein zweites liegt darin, dass solche Schöffensitze ohne Platte und nur um eine hohe oder flache Stufe über dem Estrich freistehen, ein drittes darin, dass sie niedrigeren, engeren Räumen anzupassen sind. Auch sie werden also niedriger und seichter sein. Das ergibt von vornherein Bedingungen stärker fühlbar konstruktiver Sicherheit. Nun, Vrederick sucht gerade seinen Aufbau nach Kräften mächtig erscheinen zu lassen, unterstützt aber das Auge in dem Vertrauen der Sicherheit: Indem er eine Wölbung steil ansteigen lässt und dabei in eine Menge Kassetten zerlegt, gewinnt der Beschauer den Eindruck tieferen Abstandes von der Vorderseite der niedrigen Kastensitze bis zur Rückwand. Mächtige Kragsteine, belegt mit doppeltem geroltem Bandwerke streben in ihr auf, um das Gebälk mit Konsolengesims zu stützen. Diese Glieder verkröpfen sich über vorn auf den Armlehnen errichteten Säulen, die, damit sie die Höhe gewinnen, noch auf phantastische, urnenartige Stühle gesetzt sind. Aber schon der eigentliche Schaft ist wohl um ein Viertel höher als die ebenfalls gestühlte Säule, die als Vorlage der abgetreppten, felderbegrenzenden Pfeiler im Hintergrunde jene Kragsteine tragen. Das Recht zu solcher Über-

höhung der vorderen Säule leitet sich von selbst aus dem Ansetzen der Wölbung her. Ideen von Dubroeuq und Terwen zeigen sich hier, sinnvoll verbessert, erfolgreich vereint. Und diese Disposition wiederholt sich auf jeder Armlehne.

6. *Reine Italianismen: ebda. Herrengestühle in den Bosch, Alkmaar, Utrecht (Buurkerk)*

Der Liebhaber von reinen Italianismen wo auch immer sei aufmerksam gemacht auf die tadellose Ausbildung von Rundbogennischen mit Muschelwölbung zur Aufnahme von Tugendgestalten in den Feldern über dem Gesimse der Rückenlehnen. Auch das zweiseitige Herrengestühl in den Bosch: reinlich gemessener Baldachin auf zwei kannellierten Säulen mit geradem Gebälke, aufgesetzt auf das gotische des 15. Jhdts., kann solche Forderungen befriedigen. Ebenso

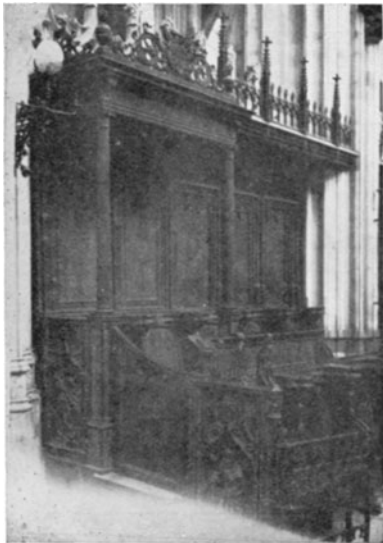


Abb. 127. Herrengestühl/den Bosch, St. Janskerk
Phot. Horst

gehören die Herrengestühle an zwei Langhauspfeilern rechts und links der Kanzel in der „grossen“ Kirche von Alkmaar nach Entwurf von Jacob van Campen und die der Buurkerk in Utrecht an gleicher Stelle angebrachten wie die an der nun gerade schliessenden Ostwand hinter der Kanzel hinziehenden mit paarigen Teilungspfeilern hierher.

7. *Eigentliche Tischlerarbeit (Bank): Nijmegen, Richtergestühl (van Dulcken)*

Daneben bezeichnet das Richtergestühl in der Vierschaar des Nymegener Rathauses (1555 von Geert van Dulcken) das genaue Gegenteil. Hier ist das Wesen der Bank auf Beinen mit aufgeklebten, trennenden Armlehnen eindeutig dargestellt. Die Einteilung der Wand über der Rückenlehne ist folgende: Kassettenfelder, Gebälk auf im rechten Winkel ohne Kern aneinandergelegten Hermen, Attika mit eingesetzten skulptierten Bogenfeldern (vgl. Schranken in Enkhuizen), Gebälk und Kranzgesims. Diese beiden Schlussglieder verkröpfen sich über jedem Sitze auf mächtigen Kragsteinen um eine flache Verdachung. Zu beobachten ist, dass die Schweifung der Konsolen mit Gebilden ausgelegt ist, die den Vredemanschen Inventien genau entsprechen. Vredemans erste Veröffentlichung in einer Stichfolge erschien aber erst 1555 in Antwerpen; wenn man nach Galland um 1545 die Entstehung des Werkes in Nymegen ansetzen müsste, so scheint das in der Tat zu früh.

SIEBENTER ABSCHNITT

KAMINE

VORBEMERKUNG:

„SCHOORSTEENMANTEL“ UND „SCHOUW“

Wir müssen den eigentlichst hier aufschliessenden Kanzeln, Sacramentshäusern usw. noch eine andre Gruppe von unbeweglichen, einkomponierten Ausstattungsstücken voranstellen, die naturgemäss zu der neu aufkommenden Anschauungsweise sich entgegenkommender verhält, von Haus aus mehr Anregung zur Breitanlage enthält als jene. Das ist der Kamin, die offene Feuerstelle vor der Wand mit der Überleitung in die Mauer, dem Schornstein. Der Holländer hat dafür die sprechenden Bezeichnungen im Hausgebrauche: Schornsteinmantel (*schoorsteenmantel*), in Fachausdruck: Schau (*schouw*), wobei die erste das Wesen des oberen Teiles, die zweite das des unteren treffend angibt. Der schräg ansteigende, unten weite und oben enge Rauchfang muss bemäntelt, zu einem Baugliede als Risalit ausgebildet werden, wird ein Teil der Innenraumarchitektur; die Feuerstelle wird umrahmt, und das gibt Veranlassung und Ge-



Abb. 128. Mattheus Keldermans?, Kamin/
Bergen-op-Zoom, Rathaus

Phot. Magnée, Bergen o. Z.

legenheit zu reichen Aufsätzen, in unserem Zeitabschnitte weniger beweglicher Bestandteile, als vielmehr fest eingeordneter, in die Innenraumarchitektur oft genug überleitender.

1. *Aufsatz und Rahmen der Feuerstelle verbunden: Markiezenhof, Bergen op Zoom*

Den frühesten der Kamine, den wir heranziehen dürfen, aus dem Markiezenhofe von Bergen op Zoom, datiert Galland auf etwa 1490, Springer auf etwa 1492; Galland und Blink weisen ihn dem Mattheus Keldermans zu. Er war für einen der Säle des Markgrafenschlosses bestimmt, verlor darum beim Einsetzen in einen niedrigeren Raum seine Bekrönung. Durch sie gipfelte sich offenbar die Mitteltafel höher auf. Wir dürfen von Mitteltafel sprechen, denn der ganze Schornsteinmantel steht wie ein fünfteiliges Altarwerk mit

ungleich hohen Flügeln auf dem Gesimse des Rahmens der Feuerstätte. Dieser Oberteil ist gotisch entworfen, wie auch die stützenden Pfeiler noch gotische Füllungen zeigen. Aber ihre Grundform ist schon andren Geistes und besonders das entschlossen darüber gelegte Gebälk offenbart in seiner Profilierung Versuche, wenn auch tastende, aus dem veralteten Gebrauche herauszukommen. „Schau“ und „Schornsteinmantel“ sind in unmittelbare räumliche Beziehung zu einander gesetzt, wenn auch beide Teile scharf von einander abgeschnitten sind.

2. *Absondern des ersten auf eigenen Knaggen: Rathaus, Oudenaarde*

Das erste ist z.B. in einem Falle im Rathause von Oudenaarde nicht so: Da liegt über den in Knaggen auslaufenden Pfeilern des unteren Rahmens ein breiter Streifen — Attika würde man ihn im Aufbau der Renaissance nennen. Darüber erst folgt der sehr einfache rein gotische Vorsatz vor dem mit senkrechten Wänden durchgeführten Schornstein auf eignen Knaggen. Man merkt diesmal nichts davon, dass der Oudenaardener Meister sich es habe angelegen sein lassen das empfohlene Vorbild der beiden Kamine in Rats- und Schöffensaal des Stadthauses von Kortryk (Courtrai) zu benützen; er steht recht armselig neben beiden.

3. *Zerlegen der Einheitsanlage in Stockwerke: Rathaus, Kortrijk*

Diese werden auf 1527 und 1528 datiert, und doch weisen auch solche Prachtwerke

der ausgehenden Gotik nur ganz geringe Anwandlungen von Erneuerung des guten Geschmacks auf. Sie sind uns aber wichtig der Vorbildwürde, die man ihnen angedeihen liess, wie der Mustergültigkeit ihrer Anordnung wegen. Beide erreichen im Aufbaue bei verhältnismässig niedriger Heizanlage die flache Balkendecke. Aber: das Exemplar des Ratssaales (1527) schliesst in drei Stockwerken über dem Deckplattengesimse der Öffnung mit gradlinig durchgezogenem Rahmenprofile unter den Streckbalken ab. Der Meister des andren strebt eine Vermittlung dorthin an, indem er nur ein Vollgeschoss über dem reichen Rahmen der Schau ausbreitet, darüber aber von drei Kragsteinen aus Gewölbzwickel mit Kappenansätzen auf engmaschigem Netzwerk anlaufen lässt (vgl. Gestühl von Kampen und von Dordrecht); die Bogenfelder sind mit Reliefplatten gefüllt. Schon darum erscheint dieser dem Systeme nach gotisch altmodischer. Dazu kommt, dass jener schwere Sturz — vgl. Oudenaarde — des unteren Teiles hinter einem breitwellenden Vorhangbogen völlig verdeckt liegt, dessen vier Senkungen Wappen umfassen. Die überhöhte mittelste Spitze trägt auf ihrer gekappten Kreuzblume die gradlinige Fussplatte für das Sitzbild einer Madonna. Das wird nun aber in der ausgerückten mittelsten der in dem Mantelstreifen gereihten Nischen gefangen; wieder eine echt gotische Kombination (Portalrahmen und Statuengalerie).

Das, was wir dem gotischen Canon gemäss mit „Kreuzblume“ bezeichneten, stellt sich bei genauerem Zusehen und Vergleich mit den übereck frei schwebenden entsprechenden an den Enden dieses Gliedes als Versuch der Umbildung in die Volutenkonsole dar. So sind auch die nischentrennenden gotischen Pfeiler zu Vasensäulchen (vgl. Hildesheim, Lettner) auf hohen kannellierten Stühlen geworden zwischen gotisch gebildetem Sockel und ebendahin gehörigen Wimpergen; kleine Medaillons verdecken die Fuge zwischen Beiden. In dem diesen Streifen abschliessenden Gesimse findet sich als oberstes Glied der Taustab, der an Lüneburger Bürgerhäusern noch weit in die neue Zeit hinein sich hält.

Der andre Kamin weist in Einzelformen keinerlei Wandlungsbedürfnisse beim Schöpfer auf. Einzig die nüchterne Sonderung der drei Geschosse, die in der Gesamterscheinung wie gar nicht zusammengehörig und einheitlich erfunden stehen, könnte auf — sehr unterbewusste — Regungen neuen Kompositionsgefühles zwangvoll gedeutet werden. Hier ist auch durch eindeutiges Herausstellen des Charakters der drei Konsolen in der Mitte und an den Ecken des zweiten Streifens als Hängemotives und durch den mit üppigem Laubwerke skulptierten Wulst an seiner Unterkante die Einteilung in jene Grundbestandteile scharf herausgehoben. Darin läge der stärkste Anlass dem logischen

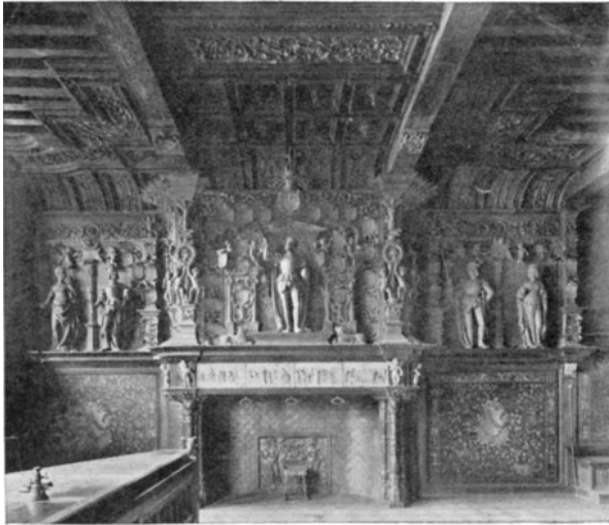


Abb. 129. Lancelot Blondeel, Kamin/Brügge, de Vrye

Phot. Brüssele, Brügge

Auseinanderlegen der struktiven Bauteile im Renaissancegebrauche praeludiert zu hören.

4. *Auslegen auf die anstossenden Wandflächen: Vrye, Brügge, (Blondeel)*

So geht auch von jenem, nicht von diesem, Lancelot Blondeel in der Erfindung des berühmten Kamines für den Schöffensaal von Brügge aus (1529-31; Weale: 1528-32). Auch er nimmt die ganze Höhe des Saales bis unter die Balkendecke in Anspruch, auch erschliesst auf eine weite Hohlkehle auf. Aber

gerade an dieser Stelle wird der völlige Bruch mit der gotischen Vergangenheit in aller Plangerechtigkeit sinnfällig: Die hohe Manteltafel erhält ihren Abschluss in einem antikischen Gesims, das sich nach Verkröpfung um die Seitenpfeiler an den anstossenden weit zurückliegenden Wandfeldern fortsetzt. Es ist also das Wandgesims, auf dem die Kehle aufsitzt, nicht nimmt die Kaminwand Anlauf auf die Decke überzuspringen. Das harte Aufstossen des geradlinigen Schornsteinmantel-Rahmen auf die senkrecht dazu laufenden Kanten der Deckenbalken wird dadurch aufgelöst. Nur ein grosses Wappen ragt über diese geheiligte Grenze zwischen den funktionalen Gliedern des Innenraumes hinaus, dessen Helmzier allerdings in gotischer Schärfe und Zackigkeit ausgeschnitten ist. Vielleicht hat er aber auch wirklich ein Stück seiner Höhe in einem andren Raume eingebüsst wie Weale schreibt. Daneben gibt nur Maass und Form der Stühle der zierlichen Kandelabersäulchen an den Stützpfeilern des Feuerstellenrahmens Nachklang des überwundenen Stiles.

Hier, im Untersatze, ist die antikisch-moderne Systematik klar angenommen: Stützpfeiler mit Vorlage an den drei freien Seiten; über ihnen verkröpfter Architrav mit reliefiertem Fries und schwerem Gesimse. Auf den Verkröpfungen ruhen axengerecht die Rahmenpfeiler des Schmuckwandfeldes am Mantel. Ihnen sind ebensolche Säulchen vorgesetzt, an denen kranzumzogene Bildnismedaillons hängen, auf die Paare nackter Knaben hinweisen (vgl. Kamin im Schöffensaaale zu Kortryk). In der Mitte steht der prun-

kende Thron, vor dem der Held des Sieges- und Friedensmales, das dieses Werk bedeuten sollte, Karl V. in etwas tänzerhafter Haltung Aufstellung genommen hat.

Das uns belangreicher scheinende ist die Überleitung von diesem vortretenden Mittelstücke der Wand zu deren Flächen, auf denen die Komposition weitergeführt ist, da sind die zwei Paare von Ahnen des Burgunders Karl angeschlossen: Eine tiefe, schräg verlaufende Kehle leitet auch hier vom Pfeiler des Mittelrisalites zum ersten der felder teilenden Pilaster über, zwischen denen die Gestalten vor glatter Fläche stehen auf dem ebenfalls durchgezogenen Gesimse der Feueröffnung. So sehr es als unangänglich abzu- lehnen ist, wenn Übersprudeln der Gestaltungslust von Bildhauer und Schmuckmeister als barock charakterisiert wird, hier ist ein barocker Gedanke grösster Fruchtbarkeit vorweggenommen in früher Renaissancemeisterschaft (vgl. Borromini, Bianchi u.s.w.). In Blondeels Idee ist zum ersten Male enger Zusammenhang zwischen oben und unten angestrebt und erreicht, damit der Begriff der „schouw“ erfüllt, indem die Mantelver- kleidung als Aufsatz auf dem Kaminsturze gedacht ist (vgl. Prunkbuffet, Anrichten des späteren Barock).

Aber auch das Übergreifen der Komposition auf die Wand bringt eine besondere Bedeutsamkeit für unser Einbeziehen dieser Gegenstandsgruppe bei. Der letzte Anklang an die Art des Möbels, des Vorsatzes ist vergangen, ein festes Glied der Innenarchitektur ist be- glaubigt.

5. *Ersatz der Kehle durch schräge Fläche: Antwerpen, Rathaus (Coecke?)*

Das erste Ergebnis des Entwurfes für Brügge festigt noch fühlbarer der Kamin im Bürgermeister- zimmer des Antwerpener Rathauses, den Rooses dem Pieter Coecke van Aelst zuschreibt, Springer ohne Künstlerbezeichnung aus der Abtei Tongerlo hierher versetzt sein lässt. Eine Zeitangabe machen beide nicht. Die Zuweisung an Coecke ist annehmbar, die ursprüngliche Bestimmung für einen geistlichen Ort nach den angebrachten Bildwerken wahrscheinlich. Die breite Tafel mit dem Abendmahl in einheitlichem Rahmen ruht unmittelbar auf der Gesimsplatte des



Abb. 130. Pieter Coecke?, Kamin/Antwer-
pen, Bürgermstr.-Zimmer
Phot. Musée d. Cinqu., Brüssel

Kaminsturzes, so auch die Plinthen der zwei Hüfthermen, die die Endverkröpfungen des darüberhin laufenden Gebälkes stützen. Zu beachten ist aber, dass dieser an des Bolognesen Serlio orakelhafter Strenge im neuen Stile geschulte Architekt und Bildhauer für den oberen Teil auf Fassungen zurückgreift, wie sie uns beispielhaft am Kamine des Schöffensaaes in Kortryk begegnet sind: Der Überleitung zu einer Balkendecke ist hier in schrägem Einpassen von drei Relieftafeln zwischen vier Knaggen mit angearbeiteten gebeugten Gestalten vorgesehen.

6. *Bevorzugen der „Schouw“; holzbildhauerisch, steingerecht; Zaltbommel, Utrecht, Kampen*

Hingegen lassen zwei Kamine, die Jolles abbildet, einer aus Zaltbommel (jetzt im Rijksmuseum, Amsterdam) und einer aus dem Hause Kromme Nieuwgracht, Utrecht, wie das berühmte Werk des Jacob Colijn de Nole van Kamerijk in Kampen, den Schornstein in seiner halbpseudalen Aufmauerung sehen. Er steigt unverdeckt an der Wand auf, nachdem bis zu zwei und ein viertel m. etwa der Kaminrahmen und bei zweien eine rechteckige Verblendung senkrecht versetzt wurde. Der Zaltbommeler („1. Hälfte des 16. Jhdts.“) hat den Einsatz aus dem höchst elegant skulptierten Rahmen verloren. Seine Seitenglieder können nicht als Pilaster angesprochen werden: die Verkröpfungen des oberen Teiles sind nicht von Kapitellen unterfangen; die sich ebenfalls genau entsprechenden Sturze dieses Teiles und des Kaminrahmens können nicht wohl als Gebälke gelten. Alles ist schreinermäßig behandelte Holzskulptur.



Abb. 131. Colyn de Nole?, Kamin/Utrecht, Kromme Nieuwe Gracht 69

Phot. Mon.-zorg, Haag

Im genauesten Gegensatze dazu ist der von Utrecht (auf Mitte des 16. Jhdts. und als Werk Jakob Colyns angesetzt) durchaus steinmässig gedacht. Ihm fehlt der ganze Oberteil. Aber der wuchtige, weit vorkragende Sturz wird gestützt von entsprechend kräftigen gefüllten Voluten. Das Gebälk ist gut entwickelt und das stark ausladende Gesims in gutes Verhältnis zu dem attikaartigen Frieze gebracht.

Während hier noch das geringste Säulchen an den Wandpfeiler, der den Sturz mittels der Kragesteine stützt, fest angeschmiegt wird, ist im Kampener Kamine (1543-5) das Verhältnis gelöst. An der Wand stehen kassettierte und mit feiner Meisselarbeit gefüllte

niedrige Pilaster mit wenig ausladenden Kragsteinen. Abgerückt davon nehmen an den vorderen Ecken halb menschliche, halb architektonische Gebilde die Last des verkröpften Gebälkes, Frieses und Schlussgesimses auf korinthisierende Kapitelle. Daneben aber sind aus der gotischen — wie barocken — Angst vor der scharfen Ecke Ankerträger von der altmodischen Form in die Ecke von Hermen und vorderer Sturzebene eingerückt. In der Mitte entspricht jenen Verkröpfungen ein hoher blattbelegter Rollwerkkragestein, nur zum Tragen einer Inschrifttafel auch noch gotischen Zuschnittes (wir wiesen auf diese Einzelform im Schmucke der Lettner von Brou und Lier hin) und der beiden stehenden Halter, Flügelgenien entzückendster Gebärde (vgl. Rafael, Sixtusmadonna). Daneben zu beiden Seiten ordnet er auf der schouw ein Giebelmotiv an, das zum Bemänteln des obersten Abschlusses sehr hübsch erdacht, hier ganz sinnlos ist. Es kommt einem vor, als ob sich der Meister nicht aus dem Banne der Erinnerung an den Schöffensaalkamin von Kortryk herauslösen konnte. Wie dort die Raffstellen des Vorhangbogens, so steigen hier neuzeitliche Erfindungen, Bandrollwerk, gegenläufig an und nehmen auf ihre oberen gerollten Enden ein geschlitztes Gebälkstück mit krönender Muschel, auf deren Scheitel noch eine Platte mit dickbauchiger Amphora aufgebaut wird. Aus dem von Voluten und Gebälk umschlossenen Trapez schauen alexandrinisch gebildete Häupter nach einander hin. Dasselbe Rahmenmotiv, stark verkleinert, kehrt auf der Inschrifttafel wieder, vorbereitet durch deren ausgebogte obere Ecken, und vermittelt zur vielprofilirten Fussplatte der vor der Mittelherme des Oberteiles hoch hinaufgerückten Tugendgestalt. Vor den beiden seitlichen stehen auf niedrigen Sockeln, die unmittelbar auf der Kamindeckplatte sitzen, die beiden Gefährtinnen. Zu beiden Seiten von deren Untersätzen hat der Meister in dem der nordischen Frührenaissance eigenen Drange nach dem Zuviel noch Putten niedergesetzt, wieder in lieblichster Stimmungsmimik. Solche brachten vor ihm Jean Mone von Metz, nach ihm sein Verwandter Alexander Colyns aus Mecheln an ihren Grabmälern an, ohne dass einer von beiden die liebliche Lebensunmittelbarkeit von Gestaltung und Ausdruck erreicht hätte. Das gehört jedoch ins Gebiet des Bildkünstlerischen. Wir mussten ihrer Erwähnung tun, weil ihr Dasein aufs bestimmteste hinweist darauf, wie stark hier Begriff und Ausbildung der schouw überwiegen in der Komposition. Die Schornsteinverkleidung tritt nicht nur zurück, sondern wird auch dieser Ausstattung zuliebe ebenmässig weit zurückgeschoben.

Zwischen die Hauptgliederung durch die Hermen ist noch in ungleichen Abständen von diesen eine weitere durch Pilaster eingeschaltet. In den breiteren mittleren Nischen

mit Muschelwölbung stehen aufrecht Standartenlöwen (vgl. Bergen op Zoom), in den schmälern äusseren wieder Tugenden. Der Eindruck des Steigens in den hochkant gestellten Feldern wird noch erhöht durch die starken Verkröpfungen des Gebälkes. Über ihm tritt die Schorsteinkappe unverblendet zutage, nur dass sie mit Leisten gesäumt und die durch solche abgetheilten Felder der Vorderfläche mit Bandwerk ausgelegt sind. Davor aber erhebt sich eine Aedicula, von Hermen und Dreieckgiebel eingefasst (vgl. Baldachin in Jever, Aufsatz auf der Rathausvorhalle von Köln (1618)), in der die Gerechtigkeit thronet. In die Ecken sind hockende posaunenblasende Satyrn eingerückt, wie um den Kappenschrägen Parallelen zu bieten; eine zweite Verbindung zu Jean Mones Altarkompositionen hin.

Das Bildhauerische überwuchert bei Colyn so weit die architektonische Fassung — winzige Amphoren auch über den Seitenhermen; geflügelte Engelköpfe die Schlusssteine der Nischenbögen verdeckend; all die Staffierung auf dem Gesimse des Feuerstellenrahmens — gegenüber der strengen Gehäusebildung Mones. Es ist im wahren Sinne Schaustellung, unter geschickten Händen nach geschulter Zeichnung aus fröhlichem Spielsinne eines entschlossen ins Grosse gehenden Schmuckbildhauers geworden, herangerückt an den tektonischen Bestand des Rauchfanges, des gemauerten Kappe wie ein spätgotisches Baldachindach darüber heraussteht (vgl. Scaliger- und Sta.-Agatagrab in Verona z.B.). Das will besagen: es ist auch eine Trennung eingetreten zwischen der Aufgabe der architektonisch zu behandelnden Wandverstärkung und der hier wirklich nach dem neuen Sinne erreichten architektonischeren Lösung des Einfassens einer Öffnung unten in derselben. Für die Geschichte der Bildhauerei und der schmückenden Künste in den Niederlanden ein bedeutsames Stück, im Zusammenhange der Architekturgeschichte nur ein Merkmal der Abwandlung eines im genauesten Sinne architektonischen Problems.

ACHTER ABSCHNITT

SACRAMENTSHÄUSER

VORBEMERKUNG:

DIE SELBSTÄNDIGSTEN GOTIKZEUGEN

Das inhaltlich den Chorstühlen nächststehende wären, wie gesagt, Kanzeln mit ihren Schalldeckeln gewesen. Sie sollen indes, als formal sich so besser verbindend, mit Sacramentshäusern und Kirchtürmen zusammengekommen sein. Das Verbindende ist

in der Zeit der Gotik geprägt: den Drang des Aufsteigens herauslösen aus Wand und Mauer, freimachen und sichtbar geben das unstillbare Aufwärtsstreben. Darum werden an diesen Gegenständen die ersten Regungen der Abkehr aus neuen Instinkten und Erarbeiten des Neuen besonders schwierig sein und besonders belangreich herausgefühlt werden, aber die Ergebnisse daraus wertvolle Bestätigungen bescheeren. Wiederum mag das Sacramentshaus voranstellen, da es über geringstem Bedarfsraume bedeutendsten Inhalts auf engster Grundfläche mit seinem Turmbaue ansetzen kann. Das Erhabenste des alten Bekenntnisses, das hier verwahrt wird, fordert den Bildhauer zu historischer oder symbolischer Herleitung von Lehre, Deutung und Gehalt heraus; der Bildhauer fordert wiederum vom Steinmetzen den steigenden Stockwerkbau für diese Descendenzen als Standplätze für die Chöre und Ränge der Vorverkünder und Verehrenden. Die Enge der Fussplatte treibt ihrerseits auch zum steilen Aufrichten des Aufsatzes an, der vielleicht weniger als oberer Abschluss des Schrankbehältnisses empfunden wurde, denn als deckender Helm des gleichzeitig auch ausgestellten Heiltums.

In der Durchsicht der Denkmäler beschränken wir uns auf zwei Werke des Cornelis Floris de Vriendt: die Tabernakel von Zout-Leeuw (Léau) und Zuerbempte, weil sie meines Wissens die einzigen sind, an denen der Übergang zum neuen Formwesen bis hin zum Herabsetzen des Höhenmasses auf Grund kompositioneller Überlegungen zu beobachten ist. Dieses wird entscheidend fühlbar auf Grund von Stärker- und Grösserwerden der Einzelglieder an dem von St. Jakobs in Gent. Vergleiche des erstgenannten Werkes (1551) mit dem von Ulm (Dom 1463) und dem von Nürnberg (St. Lorenz; 1493-1500) liegen der Mustergültigkeit dieser hochgotischen Bildungen wegen nahe. Und das

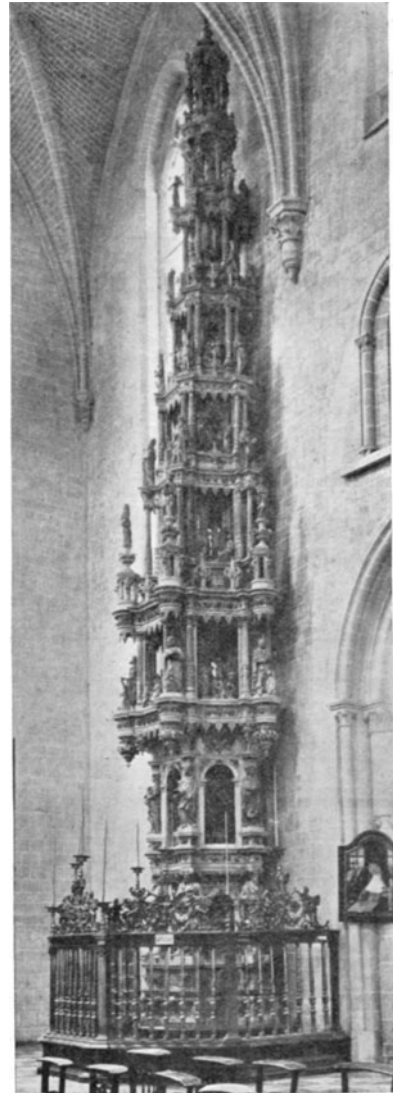


Abb. 132. Corn. de Vriendt, Tabernakel/
Zout-Leeuw (Léau), Kirche
Phot. Mus. d. Cinqu., Brüssel

bedeutet zunächst ihr Wachstum: das jüngere steigt mehr als 19 m in die Höhe und rollt dann noch die Spitze wie ein Bischofsstab unter dem Scheidbogen zum Chorumgang ein; das ältere ist kürzer, gedrungener und hat zur einen Seite die mächtige knieende Betergestalt eines Mannes: des Stifters? Das niederländische Werk von 1551 erreicht eine Höhe von 16 m. in zwei Stamm- und sieben Helmgeschossen; das zweite hat nur einen Sockel-, ein Stamm- und zwei Helmgeschosse. Es erhebt sich über quadratischem Grundrisse und ist durchaus einseitig orientiert; die älteren gotischen wie das von Zout-Leeuw sind sechsseitig angelegt, an jenen nur eine Seite, an diesem drei dem Beschauer entzogen dadurch, dass sie mit ihnen sich an Pfeiler, bzw. die Wand lehnen. So ist es auch in Zuerbempte möglich die Betergestalten des Stifterpaares symmetrisch antithetisch auf den Bau zu beziehen: sie schauen seitlich in das Untergeschoss hinein.

1. *Reifste Vereinigung von Architektonischem (Gevaert) und Bildhauerischem (Gestaltenschmuck) Zout-Leeuw (de Vriendt)*

Das, was vorhin als Stammgeschosse am Léauer bezeichnet wurde, sind die zwei untersten, ein niedrigeres, ein höheres, das Behältnis der Monstranz. Sie sind einfacher angelegt als die der Helmpyramide: bestehen aus Pfeilerbogenstellungen, die durch abgefaste Ecken getrennt werden; vor diesen stehen auf Würfelsockeln Bildwerke; über ihnen verkröpft sich das Gebälk. Der Durchmesser dieser Geschosse ist gleich und bescheiden. Die erste Helmstufe kragt nicht unbedeutend vor, so dass die Trennstücke nunmehr statt in Form von abgefasten Kanten als verminderte Polygonseiten eintreten, die von zwei vorgelegten Säulchen eingefasst werden. Die grösseren Seiten sind dazu in höheren Bögen geöffnet, so dass die Freigruppen, deren Rahmen sie darstellen, von allen Seiten her Licht empfangen, also bei wachsender Entfernung vom Betrachtenden besser statt schlechter sichtbar bleiben; ein Reliefhintergrund würde das verhindern. Für die Statuen sind diesmal Konsolen der Fussplatte angearbeitet, wie wir sie von seinem Lettner her kennen; das Gebälk, an dem sie haften, umzieht auch ihren Körper. Das gleiche tut das der Säulenordnung zugehörige Gebälk nochmals, trägt auf diesen Ausbuchtungen — ohne Zapfen — zierliche Monopteroi, die nun die Baldachine der Gotik für die Gestalten drunten darstellen. Auf ihren sonderbar in der Umbildung zum Knaufe stecken gebliebenen Kreuzblumen ragen die Statuen der toten Eckfelder in diesem Stockwerke ins Leere. Statt ihrer ist eine freistehende Säule ins Dreieck mit dem schon unten eingeführten Paare gestellt. Diese Umgestaltung empfahl sich hier, da die Bühne für die Vorgänge sehr erhöht werden musste der Sicht wegen. Die nächsten zwei Stufen der Pyramide sind gleichermassen vereinfacht: die Gestalten stehen wieder

auf dem Gesimse, hinter ihnen ist die geschlossene Wand soweit verschmälert, dass die Säulen als gekuppelte sich aneinander drängen. Die drei letzten Geschosse sind völlig geöffnete Monopteroi; am Gebälk des siebenten haften wieder die Konsolen zur Aufnahme eines Engelkranzes. Aber auch über den letzten Gebälkverkröpfungen läuft der Linienzug noch in menschlichen Bildungen aus, die die hochragende Spitze umringen.

Meisterlich ist das Ganze ausgeteilt, baumeisterlich überall die Grundform des Gehäuses zur Herrschaft durchgesetzt, die Lage der Gebälke nach den strengen Gesetzen des guten Geschmacks nirgends überschritten oder gar verdeckt, der Höhendrang im Ganzen merklich gemässigt; zumal die statisch erleichternden Öffnungen durch Gestaltengruppen belastet sind. Jedoch will es erscheinen, als ob die steingewichtige Systematik des neuen Stiles überhaupt nicht in Einklang zu bringen sei mit den Erfordernissen eines sich beständig verjüngenden Anstieges von neun, bzw. sieben Stufen, zumal in einem so wenig kernfesten Rahmengerüst für Bildwerke (Bühnenrahmen). Die deutlichste Darstellung der Beziehung von Stütze zu Last kann wohl das Aufeinandersetzen von vier und fünf Stockwerken in scheinbarem Übereinander vertragen — hier steht aber kein Glied axenrecht über dem andren! Wir begreifen: das Überleiten der Einzelformen aus den Prägungen der Gotik in die ihrer Ablösung kann reibungslos sich vollziehen, und das Verfolgen der Tatsachenreihen gehört zu dem Reizvollsten der Kunstgeschichte — ein Übertragen der neuen Systematik auf das altbewährte Schema wird zu Missklängen in der Verwertung einer noch so rein gestimmten Tonskala gedeihen.

2. *Schwinden gotischer Einzelheiten: Zuerbempte (de Vriendt)*

Auch über das Gebälk des obersten viersäuligen Monopteros in Zuerbempte wellt unvorhergesehen der



Abb. 133. Corn. de Vriendt, Tabernakel/
Zuerbempte, Kirche
Phot. Mus. d. Cinqu., Brüssel



Abb. 134. Tabernakel/Gent, St. Jacobs
Phot. Horst

Ansatz der gotischen Kreuzblume, und das Geschoss darunter ruht auf einer Fussplatte, die wie ein Kranz von Dreipässen umrissen ist; beides gotische Formeinheiten. Aber darauf steht Christus auf Sockel unter einem Baldachin ovalen Zuschnitts, der von vier Säulen in den kurzen Diagonalen getragen wird und ausserhalb der Säulen zwei anbetende viel kleinere Gestalten. Darunter liegt das eigentliche Tabernakel, dessen Tür von zwei Karyatiden flankiert wird; dazu treten vor der Mitte der Seitenwände zwei weitere Tragefiguren, sodass dadurch die Ausbuchtungen der Fussplatte des darüberliegenden Geschosses unterbaut sind. Im Unterstocke ist die Grundrissanordnung die gleiche, nur dass dieser nach vorn geöffnet steht und ein Bildwerk im Grunde zeigt. Die schweren Glieder ruhen hier ersichtlich scheitrecht übereinander. Wenn dann die Glieder des Helmes um ein geringes je nach innen verrückt sind, so wird das bei nur zwei Stufen keine star-

ken statischen Bedenken wachrufen können. Die erwähnte durchgehend frontale Anlage der Glieder kräftigt die Sicherheit des wägend Linien verfolgenden Auges, architektonische Bedingnisse sind nicht verletzt.

NEUNTER ABSCHNITT

TURMHELM

Wir übertragen die Beobachtungsergebnisse des letzten Abschnittes zu kurzer Durchsicht des reichen Vorrates auf die Umwandlung des Turmhelmtypus, der ja das Vorbild für die allmählig sich auswachsende Prägung der Sacramentstabernakel hergab.

1. *Bemäntelung durch Horizontalen: Dieghem*

Wir haben zwei vortrefflich klarsprechende Beispiele für den Geist dieser Formänderung, eins vielleicht später und von sehr äusserlicher Mache, das andre, von dem Bericht über die ursprüngliche zeitgemässe Absicht vorhanden ist. Die Wallfahrtskirche Ste. Katharina zu Dieghem bietet das eine. Sie hat der Neubauzeit im 15. Jhdt. entsprechend eine achtseitige sehr hohe Turmpyramide. Um deren Wurzel und Anstieg sind

ganz enge Laufgänge mit offenen Pfeilerbrüstungen ausgelegt, deren Docken auf Kragsteinen ruhen und Kandelaber tragen. Die unterste folgt dem quadratischen Abschlusse der aufgehenden Turmmauern. In diesem Falle zeigt ein knapper Bemäntelungsversuch die Abneigung gegen das gotische ungebrochene Steigen. Mit allem Nachdrucke werden Horizontalen dagegen ausgespielt und gleichzeitig Verbreiterung der — nicht vorhandenen — Stockwerke angedeutet.

2. *Planänderung O.-L.-V.-Kerk, Antwerpen (Waghemakere, Keldermans)*

Im andren, den uns die Kathedrale von Antwerpen (Onze Lieve Vrouwekerk) beibringt, ist es die Planänderung, die uns tiefer in den Wesenswandel einführt, und er ist um so vorbedeutender für spätere Stoffauswahl, weil die Meister der Neuerung so weitum beschäftigte, d.h. doch in Geltung stehende Baukünstler um die Wende zum 16. Jhdte. hin waren, dass ihnen eine einigermaßen geklärte Verantwortlichkeit für das, was sie hier unternahmen, zuzutrauen sein wird. Es sind Herman de Waghemakere, sein Sohn Dominikus und Rombout Keldermans. Der Südturm wurde bis zum Abschlusse des 2. Hauptgeschosses 1474 aufgezogen und nie weiter gefördert; der Planbildner für ihn, wie für den Zwilling an der Nordecke der Schauseite ist bisher unbekannt.

In fünf Stockwerken erreicht dieser eine Höhe von 123 m.; etwas Ausserordentliches besonders in Betracht der Beschaffenheit des Geländes im Flussmündungsflachland und der unbehindert andringenden Seestürme. Bis zum vierten, achteckigen Geschosse ist der Verlauf gewohnheitsmässig gotisch; offenbar setzt darüber die Arbeit der genannten, rühmlich bekannten Steinmetzmeister ein (Anf. 16. Jhdts.). An dem ersten Achteck steigen die Eckfialen des dritten quadratischen Geschosses als Zusammenführung der beiden den Flächen an der Ecke vorgelegten Strebepfeiler empor und sind mit ihm zweimal übereinander durch einfache Bögen auf die entsprechenden Kanten verstrebt. Dieses Motiv wiederholt Herman im fünften Geschosse, aber verstrebt doppelt in die Quere nach den beiden nächstliegenden Kantenpfeilern hin, welche die — wie im vorigen Stock — ganz in Fensterbögen aufgelösten Wände trennen. Diese Strebepbögen sind annähernd Halbkreise und stellen paarweis in der Fläche wieder den Quadratgrundriss her, bilden zugleich ein wirksames Widerspiel zu den höherstehenden Fensterbögen des Achtecks, die in die gleiche Form übergeleitet sind. Die vier freiste-

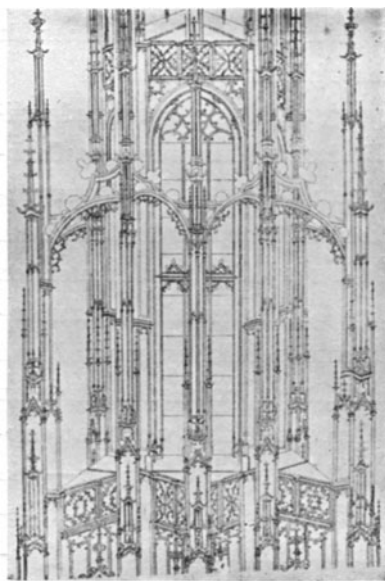


Abb. 135. Herm. u. Dom. de Waghemakere, Romb. Keldermans/Antwerpen, Kathedrale, Turm

Phot. K.-gesch. Sem. Marburg, n. Stich

henden Senkrechten sind aus ihrer Doppelnatur im vorigen Systeme — Fialen auf den Ecken und freistehende Strebepfeiler — erlöst, zum letzten allein geworden, und nun werden ihre Endungen oberhalb des Bogenansatzes aus Fiale und Kreuzblume zu drei übereinandergesetzten Knäufen umgeformt. Dieses Aufheben des vielzackig Ausstrahlenden in einen Körper geht dem Sinne nach zusammen mit dem Bemänteln des vielköpfigen Stammkörpers durch die verminderte Flächenzahl der festgeprägten Wagrechten im Vordergrunde; dem Belasten der Eckpunkte in der beklemmenden Höhe durch die Knäufe anstelle des Sich-Verflüchtigens nach dem Himmelsraume, das die gotische Fiale auf diesem Gefährpunkte immer hohnsprechend kündigt. Darüber folgt noch ein verkürztes und verjüngtes Glied gleicher Grund- und Aufrissform, also ein eigenwertiges Geschoss; und dann der Stamm mit acht herumgestellten Enkelbildungen der Eckstreben in zweimaliger Folge, überragt vom Abschlusskuppelchen mit breit überstehendem Rande.

Einzuschalten ist hier der Rathausturm von Middelburg (1507-18, Overvoorde: -1511) wegen seines engen Anschlusses an die Bildung des besprochenen Obergeschosses der Antwerpener Kathedrale. Ein anderer Keldermans, Anthonis, gilt als der seinem Vater Andries nachfolgende erneuernde Erbauer.



3. Stufenbau und Helm: *Ste. Waltrudis, Mons*

Ähnliches ist aber schon durchgeführt am Turmbau von St. Waltrudis in Mons (Bergen), wie ihn die Zeichnung bei Ysendyk darstellt (er datiert ihn: „XV. s.“). Man sieht, wie gotische Vertikale und Renaissancehorizontale in fast galantem Kampfspiele liegen, wie der klare, verweilende Stufenbau aus der neuen Gesinnung des kubischen Raumabschlusses entgegengesetzt wird dem unersättlichen Klimmen des gotischen Spitzhelmes, ihn ablösen sollte. Damit ist der Weg vorgezeichnet, den wir in diesem Sondergebiete der Baukunst bis zu Lieven de Keys Turm an der Nieuwe kerk von Haarlem (1613) und dem der Westerkerk von Hendrick de Keyzer zu Amsterdam (1637, wahrscheinlich von Jacob van Campen abgeändert) zu verfolgen haben.

Abb. 136. Turmentwurf/Bergen (Mons),
Ste. Waudru Phot. Horst, n. IJsendyk

4. *Freigegeben der Grundform: Spitze des Turmes, Rhenen (Keldermans?)*

Wenn der Kuppelabschluss am Turme (1492-1581) der Ste. Cunerakerk von Rhenen, deren Lettner wir schon kennen lernten, deren Hallenanlage aus dem 14. Jhdte. stammt, mit den drei unteren Geschossen in unsren Zeitabschnitt fallen sollte, so hat hier umgekehrt die neue Zeit in einem Spätstadium sich um den Anschluss an das früher Fertiggestellte bemüht. Der Kuppel geht hinter der Schlussbrüstung des achtseitigen dritten Stockes eine Art blinder Tambur voran, wieder durch eine niedrige Masswerkgalerie mit Fialenaufsätzen auf den Docken gekrönt. Von da steigt die achtseitige Rippenkuppel an mit offener Laterne und Zwiebelknauf (vgl. Domturm von Frankfurt a/M). Man hält diesen Teil des ansehnlichen Turmes für ein Werk eben jener Mechelner Meister am Antwerpener Riesen. Nach allem, was wir von ihnen, der älteren wie der jüngeren Generation, kennen, liegt eine solche herauschälende Vereinfachung der Grundform noch nicht in ihrem Gesichtskreise.

5. *Holzformen neuen Geschmacks: O.-L.-V.-Kerk, Haarlem*

Was dagegen die Bakenesser („Onze Lieve Vrouwe Kerk zu Haarlem in ihrer Turmbekrönung zum Thema beiträgt (um 1500; Overvoorde zw. 1500-1525) hat mit gotischer Grundform nichts zu tun, ebensowenig aber mit dem, was der neue, der gute Geschmack will, wie sehr es auch in den nördlichsten Provinzen Anklang und Nachfolge gefunden hat. Dort, in Antwerpen, sahen wir Hüttenmeister auf den Wegen des Steinmetzhandwerkers den alten Beständen neue Formen abzugewinnen bemüht. Hier schlägt der Holzkünstler, der Zimmermann, dem Baumeister ein Schnippchen und setzt dem vorletzten Achtseit in Stein eines von stark verringerten Massen in Holz auf, umzogen von einer Brüstung, deren Dockenfialen Ring und Knauf mit langer Spitze tragen; und statt des Helmes mit einem Gebilde, das zwischen offener Zwiebel und Kaiserkrone schwankt, deren

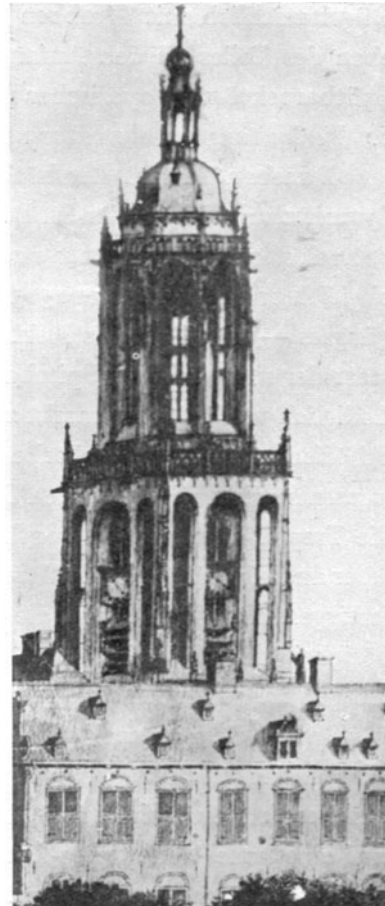


Abb. 137. Keldermans? Turmhelm/Rhenen, Ste. Cunerakerk nach P. Saenredam
Phot. Horst

Bügel reichlich mit Krabben besetzt sind. Nur dieses letzte bestätigt die Zuweisung eben des Teiles an den Anfang des 16. Jhdts., die Form nimmt die Dachbildung der Spätbarocktürme bayerischer Landkirchen vorweg.

6. *Verbreitung des abschliessenden Holzmotivs*

Daneben besteht der höchst stattliche hölzerne Vierungsturm (1520 von Jacob Symonsz van Edam) der St. Bavokerk am selben Orte — deren Chorheck wir genauer betrachteten — aus lauter streng architektonisch angelegten und gefolgerten Teilen, obgleich er an Stelle eines 1505 errichteten, infolge Pfeilerrisses wieder eingelegten Vorgängers — von Anthonis Keldermans — trat. Nur die luftige Krone musste auch hier statt der sinngemässen Spitzhaube dem vierten Achtseitgeschoss aufgedrückt werden. Lediglich verdient angemerkt zu werden, dass der unten quadratische, oben achteckige Schöffenturm an der Rückseite des Rathauses von Kampen (Mitte 16. Jhdts.) auf einem kurzen stark zurückgestellten Oberbaue ebenfalls die Krone trägt, der aber, wie um den die Treppe benutzenden vor Regenfall zu schützen, ein Spitzhelm übergestülpt wurde. Aber auch der Belfried von Atrecht (Arras), der von einem Meister Jacques Caron (1554) fertiggestellt wurde, trägt die Kronenzier in stolzer Erinnerung an die Zusammengehörigkeit der Niederlande mit dem Kaiserreiche der burgundischen Habsburger. Im übrigen ist es ein Bau nüchternster Gotik. Hingegen weist das Vierungstürmchen der (1498 voll.) St. Laurenskerk zu Alkmaar, das erst 1562 (Riele Fredericks: zw. 1575 und 1600) hinaufgesetzt wurde, nur ein in merkwürdiger Bogenform sich ringsum öffnendes Geschoss zur Aufnahme der Glocken, das noch gotische Formmerkmale beibehält, auf und eine hohe Monopteros-Laterne, auf deren Schlussgebälk wieder das Wahrzeichen der Kaiseranerkennung aufgestellt ist.

7. *Sicherer Steinaufriss in Holz: Amsterdam, Oude Kerk (Jansz.); Alkmaar, Käsewage (Kunst)*

So hebt es auch der Turmbau des Joost Jansz., gen. Bilhamer (auch Beeltsnijder, was wohl nur eine Hantierungsbezeichnung bedeutet, vgl. die westfälische Bildhauer-Familie des Namens) an der aus dem ausgehenden 12. Jhd. stammenden St. Nicolaas- oder Oude Kerk in Amsterdam preisend in die Lüfte (1566). Aber es ist, als ob dieser Amsterdamer Meister alles bisher beobachtete als Glieder seinem Aufrisse habe einfügen wollen: Da haben wir als Ausklang des quadratisch angelegten Turmstumpfes mit den in hohe, im Halbkreise geschlossene Blenden — das allerwärts beliebte spätromanische Gliederungsmotiv — eingesetzten, gruppierten Fenstern die Säulchenbrüstung, auf Kragsteinfries vorgekragt, mit schlanksten Obelisksen auf den Eckdocken. Im kurzen Achteck

folgt Wechsel von schmalen und breiten Seiten, nochmals mit gleicher Brüstung besetzt. Von da ab — wo eigentlich der Helm anfangen sollte — öffnet sich, in Holz ausgeführt, das Glockenhaus in hohen Säulensstellungen mit Gebälk, Fries und über je zwei Intercolumnien aufgelegten Dreieckgiebeln, aber wieder im glatten Aufstiege unterbrochen durch einen überfallenden Wulst; zum Schlusse bricht es auf — umkränzt von einem Umgange mit Brustwehr — in den im Lande so weitem eingebürgerten achtkantigen Monopteros, dessen Dach die letzte Spitze, der Kronenträger, bildet.

Sie wiederholte aufs genaueste unter Weglassen der Teile zwischen den offenen Hallen Cornelis Pz. Kunst 1599 in der Turmspitze der Käsewäge von Alkmaar, wobei aber ein genaues Vergleichen des Eindrucks bezüglich der Reinigung nach dem Geschmacke und der daraus sofort ins Auge springenden Einschränkung der Höhenaspirationen empfohlen sei.

8. *Vlämischer Architekt und nordniederländischer Stadtzimmerer*

Etwa sechzig Jahre früher fühlen die vlämischen Baumeister, triebhaft mehr als serlianisch unterwiesen, sich angefeuert dem dynamischen, alle Erdgebundenheit sprengenden Treiben Halt zu gebieten, es in statisches Masshalten und Absehbarkeit hineinzuzwingen durch Vernichten des Helmgedankens und Einsetzen des Stockwerkaufbaues, aber aus eigener ungebändigter Kraft neubildenden Formspieles — einer ganz gotischen Eigenheit. In Amsterdam — Monnikendam, der sog. Speeltoren, ist nur eine verkürzende und vergrößernde Nachahmung (1591/2) — sehen wir den nordischen Stadtzimmermann, ausgestattet, besser belastet mit Kenntnissen antikischen Formwesens, solche den gotischen Kern der Dachpyramide umspielen lassen, unsicher, welcher Kraft das Übergewicht in der Erscheinung zufallen werde. Hier dürfen wir eher von barocker Anschauungs- und Gestaltungsweise sprechen als vor jenen Mischbildungen; wieder nicht im Sinne des Tadels als „Verwilderung und Willkür“ übrigen. Nein, sondern in der Erkenntnis, dass da Formen und Systeme verwendet werden, die von der



Abb. 138. Corn. Pz. Kunst, Turmspitze/
Alkmaar, Käsewage

Phot. ?

Renaissance aus- und eingeprägt wurden, aber in einer Richtungsbestimmtheit, die der Renaissance nicht eignet. Man sage nur ja nicht, dass diese im Wesen des Turmes begründet liege: als Finger Gottes, als Wegweiser des Heilsuchenden, um den Ruf der Glocken möglichst weit hinaus erschallen zu lassen. Altchristliche, frühromanische Türme, der Campanile Giotto's vor allen, auch der von Pisa und die des Palladio vermitteln uns nicht den Drang des Eindringens von Menschenwerk und Menschentum in die oberen Unendlichkeiten, wie es der gotische, zumal der offene Helm tut, und wieder die Turmiddeen eines Bernini, Borromini, Guarini, Hardouin-Mansart, Schlüter.

9. *Im Banne der gotischen Zügigkeit: Franecker, Rathaus*

Ein gutes Beispiel liegt uns in unserm Beobachtungsfelde gleich zur Hand in dem dem Alter nach nächst zu beachtenden Turme des Rathauses von Franecker (1591), in seiner Wirkung überaus glücklich unterstützt durch Einstellen in den rechten Winkel, den die beiden Flügel des Gebäudes bilden. Er ist achteckig demgemäss aufgemauert, die Kanten mit Lisenen besetzt, über denen Voluten-Kragsteine den ausgekragten Umgang und sein Holzgeländer aufnehmen. Der Glockenstuhl ist als achtseitiger Kuppelbau mit Rippenschale gefasst und ruht auf Vollpfeilern; die Bögen aber sind nicht tragfähig, vielmehr in der Form des rechtwinklig zugeschnittenen Kleeblattbogens aus dem Brett ausgeschnitten. Geschlitzte Lisenen setzen die Pfeiler bis an das untere Gesims eines breiten Frieses fort, über dem ein schweres Schlussgesims die Wölbung aufnimmt.

Nun kommt das erweisende Glied: Jenseits eines Zwischengesimses steigt ihre Schale volutenartig gegenläufig auf, um in der höchsten Erhebung platt abzubrechen. Auf dieser Fläche erhebt sich die Laterne überschlang, auf Pfeilerbogenstellung dieselbe Bedachung tragend. Auf dem Zwischengesimse der ersten Kuppel fassen acht Pfeiler, die durch wagrechte Gebälkstücke mit dem Teilpunkte des untersten Drittels der Laternenordnung verbunden sind. Den oberen zwei Dritteln entlang fließen schlaffe Voluten auf jene Verbindungen herab und verebben über den Kapitellen von deren Unterstützungen. Auf den überstehenden Gebälkenden lasten zum Gleichgewicht-herstellen dickbauchige Vasen. Auf der obersten Abplattung ruht das Reichssymbol, von hohem Zapfen und Kandelaber-Aufsatz durchdrungen. Das Spiel mit Gotizismen auch hier noch — Bogenform des unteren Tempietto. — Verstrebungssystem an der Laterne; Filialen der Strebepfeiler; Durchwachsen der Helmspitze und Schlussfiale bis zur Nadelschlankheit. Aber diese Schlankheit ist durch dickbauchige Knäufe unterbrochen, die Knäufe der Strebepfeiler sind nicht im Lot mit diesen und körperhaft gewichtig, die Verstrebung ist widersinnig angesetzt: Die anleitenden Ideen nach Michelangelo wie Borromini sind

zu getrübbten Anschauungsbildern geworden (vgl. hierzu das gleiche Anordnen am Rathhausturme von Maastricht von Pieter Post (1650—63)). Hinwiederum ist das Uebergeordnete — das Ueberlegene könnte man sagen — die Sorge des Baukünstlers um ein zwar geschossweises, aber doch überall ungebrochenes, fein übergleitendes Aufsteigen des Umrisses, wobei die Fortbewegung, nicht das Anhalten das kompositionell bestimmende bleibt.

10. *Formale Verwandtschaft gotischer Gegensätze: Haag, Rathaus; Alkmaar, Käsewage*

Nahverwandtes bietet der Meister des Haager Rathhausturmes, der gleichzeitig (1560—65) errichtet wurde. Und wie abgründig unterschieden lässt ihn das schlichte Uebereinander der beiden rundbogigen Pfeilertempietti erscheinen zusammen mit dem unvermittelten Aufschliessen der Krone. Auch sie sind achtseitig wie das zu fünf Stockwerken ansteigende Mauerwerk. Aber man lässt sich einbilden, dass der auf schweren Rollwerkkragsteinen herausgerückte Umgang die Tragfläche für sie erweitern müsse, so lasten sie auf dem Turmstumpfe. Das ist so ein Fall von Nichtsteigen in einer Turmmassee. Es könnte hier gewinnbringend nochmals auf die Turmendigung der Käsewage in Alkmaar verwiesen werden. Nahm im Vergleiche mit Bilhamers Werke das Aufwärtsdrängen wesentlich ab, so zeigt sie, neben diese gehalten, eine betonte Hochstrebigkeit. Ihr Vorteil ist allerdings, dass sie durch ein Vierkantglied und ein achteckiges vorbereitet, dann in äusserst sorgfältig gewählten Massverhältnissen in Höhe und Durchmesser gegeneinander zurückgehen.

11. *Weitere Beispiele von Spiel und Widerspiel: Middelburg, Abdey; Bolsward, Rathaus; Veurne, Belfried*

Ein abgeschwächter Nachfahr ist noch in Bolsward am Rathause aufzusuchen (1614—16). Auch der Turm der Abteikirche von Middelburg (1790 entsprechend dem Bestande von 1590 hergestellt) und der Belfried von Veurne (Furnes) (Oberbau 1624) gehört hierher. Dagegen unterstützt das achtseitige Glockenhaus, das (seit 1595) innerhalb des umhegten Raumes auf dem schlanken Viereck des Rumpfes steht, die steigende Richtung, trotzdem eine wuchtige

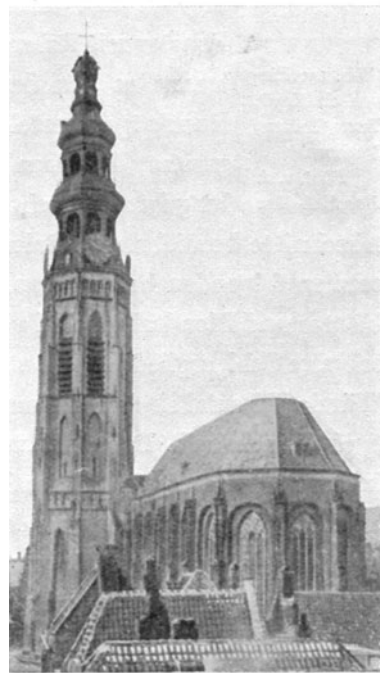


Abb. 139. Turm/Middelburg, Abteikirche
Blatt aus Archiv



Abb. 140. Lieven de Key?,
Turm/Leiden,
Rathaus
Phot. v. d.
Hoeck, Leiden

Spitze mit eingezogenem Halse und birnenförmiger Fortsetzung daraufgesetzt ist.

12. *Unversöhnlichkeit zwischen altem Kompositionsplane und neuen Bestandteilen: Leiden, Rathaus (de Key?)*

Bevor wir zu Hendrik de Keyzers gereinigten Stilerzeugnissen kommen, müssen wir ein Werk der Turmbaukunst in den Niederlanden einführen das etwa zwischen der älteren kampfreichen Auseinandersetzung von Altem und Neuem und dem ersten Turme de Keyzers steht. Das ist der Rathaus-turm von Leiden (1575—77). Ob Lieven de Key auch sein Schöpfer ist, gilt noch nicht als ausgemacht. Der Hauptzug ist der des Oberteiles am Turme der Nikolauskirche von Amsterdam. Eine besondere Merkwürdigkeit seiner Grundkonstitution ist, dass der achteckige Oberbau breiter ist als der ältere quadratische darunter. Auch dem werden wir unter de Keyzers Umbauten begegnen, nur in anderer Zusammensetzung. Die Folge der über dem Dachfirste des Verwaltungsbaues an der Breestraat sichtbaren Stockwerke beginnt mit einem Halbgeschosse, in dessen breiten Putzflächen kleine Fenster mit Rahmen und Dreieckgiebel eingelassen sind. Ein starkes Gesims trennt es von der Glockenstube, deren Schallöffnungen aus gequadrerten Rundbögen bestehen. Zwischen sie sind an den Kanten Pfeilerlisenen eingesetzt, die einen regelrechten Architrav aufnehmen, auch jene Bogenstellung ist regelrecht geführt. Erst das Schlussgesims trägt die die grösseren Abschnitte bezeichnende Balustrade. Das Motiv des vorhergehenden wird im zurückgesetzten folgenden beibehalten, aber als Blendbögen, in denen wechselnd einfache zifferblätter und Blendtabernakel von Fenstern höher und niedriger Platz finden. Es folgt das schwere Schlussglied und die neuen Höhenabschnitt bezeichnende Umhegung und offene Wände. Diesmal sind die Öffnungen in Stichbögen überwölbt, welche Form ja die für Key typische sein soll. (Dabei führt sie uns das offene Achteck auf dem Turme der St. Janskerk zu Gouda (1552) vor, auf dessen Kuppel die auffällig geschweiften Füßen anvertraute Zwiebelbekrönung sich erhebt.) Die Docken der Leidener Balustrade dienen hohen Kandelabern mit Spitzflamme als Stühle. Dieses Geschosses Gesims trägt den Helm, über den drei scharfe Ringe geschoben sind; auf dem obersten ruht die Krone, durch die ebenfalls die schlanke Helmspitze weiter geht, um im gleichen Gebilde wie die Kandelaber zu enden. Ihre Bügel sind aber auffälligerweise mit starrenden Krabben besetzt und ebenso ausgestattete Metallbänder gleiten an den Flächen und über die Ringe des

Helmes nach vier Seiten nieder. Ein reichliches Gemisch von sauber verfertigten Renaissanceformen bester Abkunft, endemischen Beständen neuer Erfindung und kleinen eignen Einfällen. Aber in solchem Zusammensetzspiele wird für diesmal das architektonisch Sachgemässere bevorzugt, das Gefüge ist architektonischer bedacht, die Stockwerke kräftiger von einander gesondert, bei oberflächlichem Hinsehen könnte man meinen, die drei Ringe am Helme seien Fuss-, „Balustraden“ und Kranzgesims weiterer Geschosse, daher die ungleichen Abstände.

Und das abschliessende Jedoch — jedoch die eingehende Betrachtung führt uns zu dem Eingeständnisse: Im Verbande des oben vermerkten, mit der Ouden kerk gemeinsamen Grundzuges, eines unbedingten, sich verjüngenden Aufsteigens, körperhaft Schwindens, linear Wachsens, Vergehens und doch Bestehens kann das körperfeste, ruhig sich breitende, einfältig klare Renaissancegut nicht arbeiten. Zum zweiten Male der gleiche Befund: concilians Unwesen beim Künstler, unduldsames Wesen der Stiltatsachen; das erste Mal stellten wir ihn fest in de Vriendts Bemühen am Sacramentshäuschen von Zout-Leeuw. Was wir damals voraussagten, hat sich bewahrheitet: die neuen Ausführungsformen gehen nicht in den alten Systemgedanken ein.

13. *Stufenbau und Helm: Zierikzee, Rathhausturm*

Man möchte meinen, dem Zeichner der Turmspitze für das Leidener Rathaus habe die des gleichen Baues in Zierikzee im Sinne gelegen, die 37 Jahre früher ausgeführt wurde. Der Helm entwickelt sich hier aus einem Turm, der über zwei breiten und sechs schmalen Seiten des Achtecks aufgeführt ist, und zwar geht das so her, dass beim Umsetzen aus jener Unregelmässigkeit in die regelmässige Grundform die Aufgabe entsteht die Übersprünge mit besonderen Dachteilen einzudecken. Noch über deren Firsten wird der Kragsteinumgang ausgesetzt, der erste des Aufrisses, der mit offener Bogenbrüstung das erste hohe Öffnungsgeschoss umfriedet; es ist die Stube für das Glockenspiel. Sein weit ausladendes Gesims schränkt nach oben diesen eigentlich architektonischen Teil mit senkrechten Gliedern von einem weiteren Verjüngungsstücke scharf ab, der die knollenartige Endung trägt; hier aber ist sie zwischen den krabbenbesetzten Bügeln verschalt. Und — es ist damit nicht am Ende: wie eine Kuppellaterne hat darauf der zweite Achteck-Bogen-Pfeilerbau Platz genommen; ihn krönt die Spitze mit Stabbesatz, auf dem abermals Krabben



Abb. 141. Turm/Zierikzee, Rathaus

Phot. Horst

gereiht sind. Während in Leiden in gemachten Rücksprüngen der Stufenbau der Stockwerke ansteigt und erst über dem letzten der sich spitzende Helm unter zwei beschwerenden Ringen frei wird, bleibt in Zierikzee der Charakter eben des Helmes herrschend, so stark, dass die Glieder von senkrechter Umfassung von Anfang an wie übergestülpte Cylinderabschnitte wirken. Die Einheitlichkeit der Auffassung dort erhält von der Zwie-



Abb. 142. Hendrik de Keyzer, Turm/Amsterdam, Zuiderkerk, Ausführung

Phot. N.V. Ver. Fotobur. Amsterdam

spältigkeit des Anschauens in des zeeländischen um ein Menschenalter früher schaffenden Meisters Seele erst das rechte aufklärende Licht.

14. *Hendrik de Keyzer als Turmbauer*

Hendrik de Keyzer (1567—1620) versucht es also als durchgebildeter Architekt, dessen Ausreifen bereits in die Zeit fällt, da Hans Vredeman de Vries, der angesehene Ingenieur, fruchtbare Inventor und gelehrte Theoretiker in Leiden einen Lehrstuhl erhalten wollte, mit der neuen Systematik, wobei er es — merkwürdig genug — nicht vermeiden konnte, dass ihm an Ausführungsformen manches von dem bisher Vorgelegten übersprang, sich einmengte und nun im neuen Zusammenhange berichtet wurde. Sein erster Turmbau ist der an der Zuiderkerk zu Amsterdam. Wir dürfen sagen „an der Kirche“ und die Türme für sich nehmen, da es auch diesem Grossarchitekten nicht damit geraten wollte, die gewichtige Senkrechte irgendwie organisch mit dem Kirchenkörper zu verbinden, ihn hinein zu verarbeiten, nicht einmal in der Westerkerkplanung. Aber wir müssen seine Türme in ihrem ganzen Aufbaue verfolgen bis auf den Montalbanstoren, an dem er auf einen alten runden Stumpf aufzusetzen hatte.

15. *Serlios Obmacht: Amsterdam, Zuiderkerk*

Von 1603 an war er mit Ausführung seines Entwurfes der Zuiderkerk beschäftigt. Vor die Stirnseite des nördlichen Seitenschiffes setzt er den Turm, der um ein geringes breiter als das Schiff zur dreifachen Höhe des Firstes auf dem Hauptschiffe — einschliesslich

den Zierbesatz — aufragt (gemessen nach dem Stiche in der *Architectura Moderna*, her. von Corn. Dankaerts 1637). Lassen wir den Blick an ihm aufklimmen: Der Stammkörper besteht aus niedrigem Sockel mit unansehnlicher Bogentür in Putzflächen, niedrigem Unter-, höherem Hauptgeschosse und dorischem Gebälke, in dessen Fries die Triglyphen als schwach gewellte Kragsteine für das Schlussgesims behandelt sind. Was Unter- und Hauptgeschoss genannt wurde, ist von einander getrennt durch einen Querriegelbalken, der zwischen den Quaderverzahnungen, die beide zusammennehmen, eingelegt ist. Er wird dadurch fühlbar, dass die Putzfläche zu zwei schmalen seitlichen, einer mittleren breiten Kassette eingetieft ist, die unter dem Balken von rahmenloser Nische und über ihm von einer ebensolchen und einem kurzen Fenster unmittelbar auf ihrem Bogenscheitel gefüllt wird. So muss der Zeichner dieses Feld mit Rundbogen überspannen, mit dem sich die Reste des gleichen Balken wie unten — hier in Sturzen der Hochkant-Schmalrechtecke verwandelt — zu dem Sebastiano Serlio so teuren Motive des Palladio-Triforium zusammenfügen. Wie bei diesem sind die leeren Flächenüberbleibsel über den Sturzen mit ungefüllten Rundvertiefungen ausgestattet.

Der Name Serlio stellt sich fast ungerufen ein; er trifft schlagend zu auf die ganze trockene Art des Flächenbesetzens. Pieter Coecke van Aelst hatte seine Uebersetzung der vier Bücher Architektur 1546—53 in Antwerpen herausgegeben; wir werden erkennen, wie stark sie auf Hans Vredeman gewirkt haben, wenn er sich ganz als Baumeister zeigen wollte. Dann werden wir besser noch als augenblicks begreifen, dass und weshalb er den Künstlern der Spätrenaissance in Holland gerade so viel zu bieten hatte, viel mehr als den Architekten der früheren Phasen in Südniederland; ein ähnlich breiter Wirkensbereich war ihm zu diesen früheren Zeiten in Frankreich beschieden.

Wir kehren nach Amsterdam und an den Stich zum Zuiderkerk-Turm zurück, um sorgfältig darauf zu achten, ob der Formgeist Serlios auch an dem Oberteile uns anspricht. Er besteht aus einer Gesamtheit: Auf dem Kranzgesimse des unteren Zweigeschosses, auch eigentlich einer Einheit, stehen, wenig zurücktretend, die vier Arme eines griechischen Kreuzes mit vorgesetzten ionischen Pilastern und dazwischen ausgehöhlter Flachnische, vor die eine Balustrade geschoben ist. Aus den toten Ecken treten, diagonal gestellt, ionische Vollsäulen unter einem vorstossenden Gebälkstücke heraus (vgl. viertes Geschoss am Sacramentshäuschen in Léau). Im Obergaden tragen die Arme Uhrgehäuse deren Zifferblätter mit eckigen Ohrwascheln, geschweiften Verbindungsstücken und flachen Dreieckgiebeln gezeichnet sind; auf diese sind als Firstakroterien Vasen gesetzt. Wie ein zugehöriger Tambour nimmt sich das niedrige Achtseit der Glock-

kenstube aus, deren Wände nicht durch architektonische Glieder abgekantert, sondern als Rahmen für die stehenden Ovale der Schallöffnungen geschmückt sind. Ueber ihm folgt aber statt der zu erwartenden Kuppel wieder eine der beliebten Balustraden um den eingerückten hohen Sockel der stark überhöhten Laterne mit Rundbogen und gebrochenen Pfeilern, breit ausladendem Gesims und geschweiftem immer noch achteiligem Dache, auf dem anstelle der Pyramide eine breitbauchige Flasche aufgestellt ist. Man sieht leicht auch aus der Beschreibung, wie die Verminderung des Grundrissumfanges eine sehr geringe ist, wie hingegen darauf besonders umsichtig Bedacht genommen ist, dass die Geschosshöhen nach der Spitze zu wachsen, d.h. aber entsprechend der Entfernung vom Auge des Beschauers: Das Glockenhaus ist im Verhältnis zum Kreuzbau zu hoch, der Laternensockel gleichhoch wie dieses, die Laterne selbst als solche zu gross und die mächtige Kürbisflasche drückt lastend auf sie. Und das bedeutet: der Baumeister kennt die Gesetze optischer Wirkung und wendet sie an wie Michelangelo (oberstes Geschoss im Hofe des Palazzo Farnese, Rom). Ihm liegt aber wie jenem daran, jedem Gliede der Höhenentwicklung in der Erscheinung seine wirklich im Verhältnisse angesetzte Mächtigkeit zu bewahren. Der Turm wird die Erscheinung kräftiger Gedrungenheit, beruhigten Bestandes gewinnen. Er gibt wohl schon Anweisung darauf, dass die Komposition einschliesslich Sockel in zwei Abschnitten zusammengeht und dass von ihnen der obere von dem Gesims der triglyphierten Kragsteine — aufwärts Oberkante — bis zum Kugelstöpsel der Flasche um ein geringes kürzer ist als der untere von der Fusslinie des Sockels bis Oberkante jenes Gesimses. Aus Serlios Einzelformenvorrat und Kompositionsweise ist im oberen Teile nur noch die ungerahmte Nische, die Art der ionischen Säulen und des Gebälkes in ihrer Sprödigkeit, der Kreuzbau in seiner einfachen kristallinen Zusammensetzung beibehalten; in dem übrigen ist einheimisches Ueberkommenes abgewandelt. Streng und architektonisch gerahmte Zifferblätter brachte schon Bilhamer am Turme der Oudekerk in Amsterdam an jeder zweiten Seite des achtseitigen Zwischengeschosses unter dem Glockenhause an. De Keyzer gibt ihnen die etwas auffällige Einfassung, damit die Seitenteile nicht bei geradlinigem Durchführen nach oben zusammenflöhen, damit der Giebel nicht bei unmittelbarem Aufliegen auf dem Rahmen zum Teile verschwände.

16. *Schon barock?*

Auf derlei Einzeldeutungen könnte man wie vorher bei Erläuterung des Bauprinzipes einwerfen: da sei schon barockes Bildgefühl hineingeheimnist oder der niederländische Künstler habe sich schon die in Italien eben erst ins gemeine Bewusst-

sein eintretenden Gestaltungsbedürfnisse zu eigen gemacht. Dagegen können wir uns mit dem Bemerken verteidigen, dass ein noch so unvoreingenommener Beobachter Einzelheiten wie den ganzen Satz nicht wohl anders lesen kann; zweitens aber, dass so wenig wie an der Schauseite irgendwo am Turme der Baumeister die eigentlichst barocke Absicht vermuten lässt neue Räume in dem festen Bestande des vorhandenen dem Auge zu erschliessen oder mittels des Bestandes in Raumfernen, -tiefen, -unendlichkeiten zu weisen und zu führen. Sein eindeutig aufklärendes Bemühen wurde oben charakterisiert; es ist so sehr renaissancemässig, wie nicht barock und nicht gotisch.

17. *Die Schaugerechtigkeit des Planes*

Der Stich der Architectura Moderna gibt den ursprünglichen Plangedanken des Meisters wieder; in der Ausführung wurde einiges wenige geändert, dieses wenige aber genügt den Charakter der Anlage völlig umzumodeln; um so belangreicher, dass uns der Stich jene auffälligen Schaugerechtigkeiten erhalten hat. Der Glockenstuhl ist in die Laterne verlegt, sein früherer Ort mit blinden Kassetten ausgesetzt — augenscheinlich auch das ganze Glied etwas höher gemessen; hier kann aber der Augenschein täuschen im Vergleichen von rahmenfüllendem Rechtecke und stehender breiter Ellipse. Dagegen scheint das folgende Glied, der Sockel der Laterne, um einiges im wirklichen Masse herabgesetzt. Dazu aber ist es hinter der dort zum Bemänteln des unteren Sockelstreifs wertvollen Brüstung schräg abgemauert, sodass hier der alte Gedanke, wenigstens den Helmansatz zu zeigen, wieder aufgenommen scheint.

18. *Verbindung von Stumpf und Aufsatz: Montalbansturm*

Das wird nun am Montalbanstoren, auf dessen untere alte Glieder — eines Befestigungsturmes — Hendrik de Keyzer 1606 einen neuen, neuzeitlichen Abschluss zu setzen den Auftrag bekam, um ihn mit Uhr und Glockenspiel zu versehen, allen Regeln des guten Geschmacks zuwider mit lauter Einzelheiten fortgebildet. Zuerst stehen über dem Kaffgesims der Abdachung auf dem Achtseit, das mit überstehenden Kanten dem runden Stumpfe aufgesetzt war, die vier Uhrgehäuse in Frontispizrahmung, deren Dreieckgiebel die Fusslinie der folgenden Abteilung überschneiden (vgl. Oude kerk, Amsterdam). Dann setzt sofort die achtseitige Helmschräge ein. Im Unterteil öffnet sie sich in schmalen, von hellem Haustein gerahmten überhöhten Bögen, die zur Hälfte mit weiss abgesetztem Einsatze vermauert sind. Eine balustradenumkränzte Hypäthra kuppel schliesst ihn ab, deren Laterne auf stärker nach innen geneigten gebrochenen Pfeilern ein Walmdach trägt. Die sehr schlank gebildete Bügelkrone ruht darauf, eine feine lineare Wiederholung der Dachlinie.

19. *Wandlung des dynamischen Werte: Münzturm*

Könnte man vermuten, dass der Künstler vom Anfange des 17. Jhdts. sich an das mittelalterliche Wesen der zwei Geschosse des Stumpfes habe anschliessen wollen, indem er die Blenden — auch sie haben schon Halbkreisabschluss — des zweiten mit den einem Helme entsprechenden Veränderungen übertrug, so schaltet er diese Möglichkeit am Münzturme (1619) bestimmt aus, wo es sich doch um die gleiche Aufgabe bezüglich eines Wehrturmes derselben Umwallung (Regulierstoren) handelte. Der Ansatz vollzieht sich wie beim Montalbanstoren. Vor vier Feldern sind mächtige Aediculen mit eigenartig aus einzelnen kassettierten Quadern zusammengesetzten Pfeilern und in halber Tiefe gebrochenen Segmentgiebeln vorgelegt. Die dahinter aufsteigende Kuppel trägt die wieder überhohe Laterne mit Kelchdach und Ellipsoid aus sich kreuzenden Bügeln, in deren Pfeilerzwischenräume unten Brüstungsgebälke eingezogen sind. Den so abge-schränkten Feldern über den Aediculen sind die Uhrzifferblätter frei vorgestezt. Dadurch wird die Ueberhöhung des obersten Gliedes einigermaßen wett gemacht, die Laterne auf ihr verhältnismässiges Mass zurückgesetzt, ohne dass sie durch die optischen Umstände um ihren Körperwert gebracht würde. Dieser bleibt im Gegenteile als Raumbestand so wuchtend, dass Veranlassung gegeben ist für diesmal von der im Falle des Zuiderkerktoren mit Recht eingeführten Bezeichnung abzusehen. Auch hier dient das Schlusstempietto als Glockenstube. Die künstlerische Leistung ist nicht hoch anzuschlagen, aber sie durfte und musste erwähnt werden, wegen der Wandlung des dynamischen Wertes, die bei Vermeidung alter Motive und Glieder aus anderer Einordnung in den Zusammenhang und aus anders gewählten Massverhältnissen hervorgeht.

20. *Beibehalten niederländischer Holzkomposition: de Keyzer—englischer Palladianismus: Dankaerts*

Auch das Alterswerk (1638) de Keyzers, der Turm der Westerkerk, zu dem er nur noch den Entwurf liefern konnte, bedeutet kein endgültiges Eingehen in italienisches Vorbildwesen. Derselbe Cornelis Dankaerts de Ry, der uns diesen wiederum im Stiche erhalten hat, trug in der Ausführung des Baues ganz wesentliche Veränderungen hinein. Den Stumpf übernahm der Jüngere, er hat wenig von dem Serlio abgesehenen Reichtum an Innenzeichnung. Dagegen romanisiert er auffällig. In der Seitenansicht sind deutlich dreifach abgestufte und sich verjüngende Strebepfeiler seiner ganzen Höhe entlang aufgezogen. Zwischen ihnen stehen, aus der Mauer ausgeschnitten und ausgespart, zu unterst paarige winzige Lichtschächte, im Mittelstück eine sehr grosse Nische ohne Rahmen — an Fensters statt — im dritten kleine Blendbögen mit durchlaufendem

Kämpferstücke und wieder gekuppelte grosse Fenster, womit Gesims und Schlussbalustrade des Unterteiles erreicht ist.

Auch das erste Geschoss des oberen Teiles ist in Entwurf und Ausführung noch gleich. Hier tritt eine — aber nur äusserliche — Beziehung zum Turme der Zuiderkerk auf: im Felde steht hoch hinaufgerückt, eine breite Flachnische in abgetrepptem Pfeiler-Bogenrahmen; an den Kanten des Blockes binden sich diagonal gestellte Säulen dorischer Ordnung auf hohen Sockelblöcken mit den Fussplatten und Kapitellen der an die Kanten herangeschobenen Wandpfeiler, wie auch das Gesims sich wieder über ihnen vorkröpft. Diese äussere Fassung wird in sich verkleinernden Masstäben von Dankaerts fortgeführt in den zwei folgenden Stockwerken nach ionischer und korinthischer Ordnung; statt der einen Nische aber setzt er Fenster des von Alberti (Pal. Rucellai, Florenz) und Pietro Lombardi (Pal. Vendramin Calerghi, Venedig) gebrauchten Typus ein. Auch das klingt wie die Ablösung von einer durch zwei Wandöffnungen in den höher liegenden Stockwerken an romanische Gepflogenheiten an. Est ist die Reinheit des englischen Palladianismus, die vom Schüler de Keyzers gewonnen wird. Der Meister selbst errichtet in Holzformen zwei Geschosse vom überlieferten Gute über dem dorischen steinernen: ein Ding wie einen achtseitigen Gartenpavillon mit hohen geschlossenen Brüstungen, dann einen vierseitigen mit Bogenöffnungen von unten auf als Untersatz der Krone auf hohem Sockel, der wieder zur Hälfte von einer Balustrade verdeckt wird. Auch die volutenförmigen Bügel, die von jeder Docke hinüberspringen zum Sockel, sind wieder wie in seiner ersten Planung da. Bilhamer und de Key ordneten zwischen die luftigen Rundhallen geschlossene Schichten ein, damit dem Licht- und Leichtwerden eine dumpfe Last aufbürdend, über die hinaus der Drang zum Leicht- und Freiwerden strebt. Das Aufeinandersetzen zweier solcher Leichtkörper in dem späten Entwurfe trifft diesen gotischen Trieb nicht mehr und ist auch ebensoweit entfernt davon ein klar gewordenes Schichten im gebundenen Systeme der antikischen Renaissance zu verraten. Dahin verbesserte der jüngere Meister.

21. *De Keyzer als Klassizist: Deventer, Lebuinuskerk*

In Deventer hingegen setzt Hendrik de Keyzer — nach Weissmans Meinung, wovon Galland nichts weiss — schon 1612 (Hoefer te Riele: 1614 nach de Keyzers Entwürfen) auf die riesigen beiden gotischen Geschosse des Lebuinuskirchturmes die Glockenstube in Form eines achtseitigen Pavillons aus gebrochenen Pfeilern, tief kassettierten Brüstungen und grossen Bogenöffnungen; ihre Schlussteine stützen als Konsolen das noch sehr tastend behandelte Gebälk, auf dessen starkem Gesimse die acht-



Abb. 143. Hendrik de Keyzer, Turm/Deventer, St. Lebuinuskirche

Phot. Archiv., Deventer

den Niederlanden setzen wir den der Neuen Kirche von Haarlem her, den 1613 Lieven de Key entwarf, denn er macht beim Vergleichen deutlich, wie unsicher der Amsterdamer Stadtarchitekt, nur sieben Jahre jünger als Lieven, der mit ihm um den Vorrang stritt, durch das starke Hinneigen zum fremdländisch guten Geschmacke auf dem Boden der heimatlichen Ueberlieferung wurde, wenn er auch noch so wenig seiner auch entraten konnte oder mochte, wie klar schauend der zugewanderte Genter dagegen das, was hier einzig frommte, herausgriff und umbildete zu einem Ganzen, das Galland nicht mit Unrecht den Versuchen de Keyzers vorzieht. Der eine Forscher findet in de Keys Werke den stärksten Anklang an den Turm der Oude kerk von Amsterdam, der andre unverkennbare Abhängigkeit von dem der Zuiderkerk, Bauten, die fast vierzig Jahre auseinander liegen.

Zunächst ist der Unterbau so sehr sein eigen, dass eher der äusserlichsten Aehnlichkeit des Systemes zuliebe de Keyzers von Grund aus eigener Turmbau in Amsterdam, der der Westerkerk — wie erinnerlich 1620 — 28 die Errichtung der ganzen Kirche — von ihm abhängig sein konnte. Nur der Haarlemer verrät gotische Tendenzen: an den

teilige Dachkuppel mit dem uns vom Montalbantoren her bekannten offenen krönenden Gebilde ruht — ein Werk, das dem grössten der Klassizisten Hollands, Jacob van Campen, Ehre machen könnte.

22. *Van Campen der Palladianer Nachahmer der Holzs spitzen: Amersfoort, O.-L.-V.-Kerk*

Wir wundern uns um so mehr, wenn dieser abgeklärteste, wissenschaftlich gebildete Grossarchitekt der Niederlande, der vornehme Schöpfer des achten Weltwunders; des Amsterdamer Rathauses, den riesenhaft ansteigenden spätgotischen Onze-lieve-Vrouwentoren in Amersfoort nach 1650 noch mit einer Glockenstube und Spitze versieht, deren Bestandteile aus dem Abschlusse des St. Nicolaaskerktores von Amsterdam und einem Aufsatzkörper wie dem des Rathausturmes von Veere ausgewählt und zusammengestellt scheinen.

23. *De Key, Nachahmer Bilhamers oder de Keyzers? Sein Eigenwert: Neue Kirche, Haarlem*

Als Abschluss der Reihe der Turmschöpfungen in

Kanten greifen senkrecht auf beide Mauerflächen schräg abgedeckte und gestufte Strebpfeiler durchaus selbständiger Körperlichkeit an. Das erste Geschoss schliesst mit breitem Kaffgesims; ein gleiches zieht sich unter der flachen, von Quaderkeilsteinen im Halbkreise gerahmten Nische her, ebenso über dem Türgestelle des Einganges von fast untadelhafter Renaissancefassung, das zwischen den Streben etwas eng zu stehen kommt. Im zweiten Geschoße wird ohne die vorgelegten Strebpfeiler die Formverwandtschaft mit dem Werke de Keyzers von 1620 näher: Das hohe Fensterpaar ist da, aber hier durch starken Mauerpfeiler von einander getrennt, auch der Fensterbogenkämpfer wird fortgesetzt. Diesen Unterbau schliesst eine Art von abgetrepptem Gebälke und Kragsteinfrieße mit Abschlussbrüstung, auf deren Enddocken hohe Obeliskten stehen. Hier setzt nun die Beziehung zu Bilhamers vorbildlicher Erfindung ein. Aber gleich kommt etwas aus einer anderen Gegend und Zeit hinzu: von den Obeliskten schwingen sich reine Rundbögen mit munterer Verzierung zu Sockeln hinüber, die diagonal (de Keyzer) vor die entsprechenden Flächen des nun folgenden Achtseits (Bilhamer) gelagert sind, zu keinem anderen Zwecke, als um hohe bauchige Vasen aufzunehmen, wie sie bei de Keyzer so beliebt sind. Diese Bögen sind natürlich gotisches Gut, und hier sind sie angebracht wie am Turme der Antwerpener Kathedrale. Aber auch de Keyzer hat sie nur in der früher bezeichneten spielerischen Holzform. Wie de Key nun das Achtseit aus dem Quadrate herausholt — eine Zurüstung dazu jene Sockel — das ist eine besondere Leistung; Bilhamer hat mehr Bedacht darauf als de Keyzer. Bei de Key wie bei jenem ist das geschlossene Achtseit das Geschoss der Zifferblätter; aber während der ältere deren Rahmung sich besonders angelegen sein lässt, übergeht der jüngere Meister das, gibt dafür den andren vier Seiten feine Blendbögen und den Kanten Pfeilerform, auf dass sie mit besserem Geschicke das schwere Gebälk auf sich nähmen, dem ein schweres Kaffgesims als Wasserschutz dient. Ueber ihm ist das Gleiche als offene Halle angesetzt, die mit sehr starken Kragsteingesimsen einen Helmansatz mit schlaffer Ausbauchung trägt. Aber aufs neue schneidet ein wuchtiges Gesims ab, was die Spitze werden konnte; eine Brüstung umfasst ganz eng ein kleines offenes Bogenachtseit unter einer Deckplatte, die wieder die Quadratform annimmt und in gleicher Winkellage wie im Unterbaue. Auf ihr steht dann noch eine allseitig offene vierseitige Pyramide, sehr schlank und sehr hoch aus drei abgetheilten Stockwerken, und die Endigung ist erreicht. Die Erinnerung an den Zuiderkerktoren ist ganz geschwunden, die neu beim Anblicke dieser Spitze auftauchende an den Montalbanstoren (1606) tritt zurück hinter der Empfindung des Gotischen auch hier (1613). Nur das allgemeine Schema,



Abb. 144. Turm/Rotterdam, ehem. französische Kirche

Phot. Archiv, Rotterdam

dessen Missverstehen wir bei de Keyzer mit Bedauern feststellten, die Einzelheiten sind neu und gereinigt erfunden von Lieven de Key.

24. *Idee des Tabernakels von Zout-Leeuw: Französische Kirche, Rotterdam*

Hier erhält auch der Turm der gewesenen französischen Kirche in Rotterdam noch seine Stelle. Den 1625 errichteten umweht eine Luft kühnsten fast Soufflantschen Geistes des Klassizismus. Er wächst mit zwei quadratischen Geschossen aus dem Dache über einer Langseite des früheren Stadsbushuis hervor; sie sind mit Rundbogenblenden, schmälere und breitere, besetzt, dünnste Wandpfeiler stehen vor den trennenden Mauerpfeilern und stützen die ausladenden Gesimse. Auch die Umgangsbrüstung zu ihrem Abschlusse ist blind, nur mit Docken besetzt. Obelisk stehen auf den vier Ecken. Dann setzt er ins Achteck um; das erste von ihnen hat die gleiche Ausstattung wie die quadratischen; die Pfeiler stehen vor den Kanten. Die Brüstung des Umganges lässt die hohen Kassetten unter den nun geöffneten Rundbögen des zweiten Achtseits erkennen; sie ist in Blenden unter Stichbögen eingeteilt, so auch die das darüber stehende Geschoss krönende; und auf beider Ecken steigen wieder die Obelisk auf. Das dritte weiter entsprechend verjüngte und offene Geschoss trägt mittels sauberem Kranzgesimse die niedrige Dachpyramide. Dieser Aufbau gemahnt wohl etwas an den kühl klaren Palladianismus in den Turmbauten Christopher Wrens, ist aber gut durch Hendrik de Keyzers Einzelerfindungen vorbereitet und zudem in Bestandteilen bis auf den Turm des Leidener Rathauses zurückzuleiten. So durchsichtig wie hier ist selten in einem Turmaufrisse die Idee des Tabernakels von Zout-Leeuw von allem Bildhauerischen zum rein architektonischen Gerippe — wenn auch aus Schreiners Werkstatt! — herausgeciert worden, wie es dieser Kirchturm uns vor Augen rückt. Darum schliessen wir mit seiner Betrachtung die Reihe.

ZEHNTER ABSCHNITT

SCHALLDECKEL (DER KANZELN)

VORBEMERKUNG:

SCHALLDECKEL UND FREIGESTALTEN-BALDACHIN

Kleine, aber darum nicht weniger sorgfältig zu erwägende Beiträge zu den an Sacramentshaus und Kirchturm gemachten Erfahrungen liefert uns der Schalldeckel der Kanzel. Es ist höchst wahrscheinlich, dass erstmals die unakustische schlanke Höhe gotischer Kirchenschiffe das Bedürfnis nach ihnen eröffnete. In Italien sind sie immer selten geblieben, wie überhaupt das Festlegen der Kanzel als beständigen Ausstattungsgegenstandes. So ist es verständlich, dass dem Dachteile desselben ein sehr wirksamer Bestand nordischer und eigner Empfindung und Erfindung einverleibt wurde. Leicht fand sich die Übertragung des Gestaltenbaldachins bei der Ähnlichkeit von Eindruck und Vorstellung vom Zusammenhange ein. Wie solche sind also auch, der Hochstrebigkeit des gotischen Formsinnes entsprechend, die Schalldeckel mit Steilhelmen belastet, und es gilt auch hier die Beobachtung, wie in der Zeit des Geschmackswandels nicht sowohl das Höhenmass sich herabsetzt, als vielmehr der einheitliche Aufstieg sich in Geschossanlage wandelt, man die mehr oder weniger deutlich heraustretende Helmform umzusetzen versucht in eindeutige, selbständig in sich geschlossene Aufrisselemente.

I. *Aufbau neuzeitlich, Einzelform gotisch: Haarlem, S. Bavokerk*

Zum Durchführen dieser Beobachtung gebrauchen wir nur wenige Stücke und setzen an mit dem Kanzelbaldachine der St. Bavokerk zu Haarlem. Er soll noch aus der Vorgängerin der heutigen Kirche stammen (Galland). Meister und Jahreszahl sind unbekannt (Frederiks: zw. 1600 und 25). Der durch Trossen an dem Rundpfeiler befestigte Schalldeckel ist mit so ebener Unterfläche und so weit ausladendem Rande gewiss nicht aus der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. Aber auch die merkwürdige Überkuppelung in der Form etwa jener vierkantigen Priesterbarette auf zwei gestaffelten Unterlagen erweckt starke Zweifel. Dagegen: was diese umgibt, die spitzenartig feine Holzschnitzarbeit der vier weitgespannten Eselsrücken, die in die überhöhte mittelste von drei ihm aufgesetzten Rundbogenstellungen hineinstehen, der vierseitige Rundbogenpavillon mit Laterne, die in gotischen Fenstern sich öffnet, und sogar deren Zwiebelkuppel, die in eine massige Kreuzblume ausläuft, könnten original sein. Wenn ja, dann könnte man aus diesen wenigen Bestandteilen schon darauf schliessen, dass die Form-

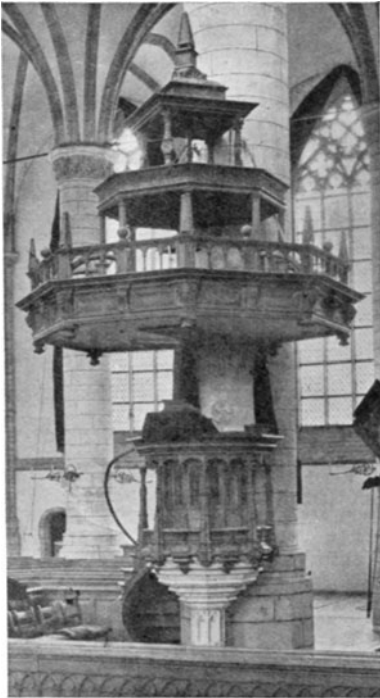


Abb. 145. Schalldeckel/Leiden, Pieterskerk
 Phot. Mon.-zorg, Haag

diskussion noch im Flusse ist, dass die Erinnerung des überlieferten Formgutes sich noch nicht verflüchtigt hat, gemässigte Breitenlagerung an Wert gewinnt.

2. *Das Aufgetürmte in Stockwerke gebracht, Leiden Pieterskerk*

Daneben und dagegen ist der Aufbau auf dem Schalldeckel über der Kanzel in der Peterskirche zu Leiden mit diesem kompositorisch fest verbunden. Auf der achtseitigen Grundfläche, die eine Brüstung umhegt, steht zuerst ein Säulenbau von gleicher Seitenzahl nahe an den Kirchenpfeiler herangerückt, auf dessen ebenfalls flacher Decke ein quadratischer, den eine Stufenkuppel mit weitvorspringendem Dachrande und scharfer Spitze deckt. Beide Raumkörper sind niedrig und unverbunden, die Freude am Aufeinander-türmen, die gotische Lust am Aufwärtsführen des Auges hat sie aufeinander setzen lassen. Aber die Dringlichkeit des Einheitszuges ist gebrochen. Wenn irgendwo, so ist hier mit dem Einführen der neuen

Einzelmaterialien aufs genaueste das richtige Verständnis für ihre funktionale Verwendbarkeit aufgetreten und hat ein köstliches Stück von spröder nordischer Frührenaissance beschert. Es ist etwas von Vredemanschem Geiste darin. Dabei gehört es nach Overvoorde dem Anfange des XVI. Jhdts. an und ist im XVII. erhöht worden!

3. *Ähnlichkeit mit den Turmaufsätzen holzbildhauerisch: Den Bosch, Janskerk (Bloemaert); Köln, Dom, Votivtabernakel*

Einen vorbildlich straffen Aufbau mit Einsatz einiger de Vriendtscher Einzelteile gibt uns der Bildner der Kanzelbekrönung in der St. Janskerk von 's Hertogenbosch; es ist Cornelis Bloemaert, der sie 1566—70 durch drei Stockwerke, reich mit Freifiguren auf allen Gesimsecken besetzt, türmte. Zu ihrer Aufnahme wird das Gesims des Sockelstreifs für den ganzen Aufbau nach vorwärts umgebrochen, sodass quadratische Fussplatten entstehen. Die Kanten darunter sind besetzt mit Pfeilerstümpfen, die auf ioni-schen Kapitellen stehen; deren Hälse laufen in Zapfen aus. Darin können wir abermals Merkmale der oben gekennzeichneten Übersetzertätigkeit auffinden — noch 1570 — zugleich aber schon Floris' Eigengut.

Sehen wir weiter: Das Achtseit des ersten Vollgeschosses wird in volle Sichtbarkeit über den breiten Schalldeckel durch einen neuen Sockel gehoben, dessen Seiten wechselnd mit steilen Dreieck- und Rundgiebeln ausgelegt sind, aus denen die von Bramante und Caradosso herkünftigen, in der nordniederländischen Grossarchitektur so beliebt gewordenen langhalsigen Köpfe heraus schauen. Die hohen Rechteckfelder des Stockwerkes enthalten seichte Rundbogen-nischen, aus denen gedoppelte Untersätze und Baldachine der Figurenreihe vorkragen. Kannellierte Freisäulen treten vor die Kanten, der Architrav verkröpft sich über ihnen. Das wiederholt sich in einem verhältnismässig niedrigeren Oberteile mit einzelnen Veränderungen: die Giebel, hier auf die Nischenfelder des unteren bezogen, erhalten durchweg Dreiecksform; an die Kanten sind hier Hüfthermen gelegt, das so eifrig gepflegte Stützglied de Vriendts. Den Beschluss bildet ein Rundbau, dessen wuchtiger Architrav über säulengestützten schlanken Rundbögen lagert. Darüber steigt ein offener Spitzhelm — mit Krabben und



Abb. 146. Corn. Bloemaert, Schalldeckel/
den Bosch, St. Janskerk *Phot. Horst*

Kreuzblume — auf, umgedeutet in Volutenbügel mit Blattscheiden und eiförmigem Knaufe. Das wäre ein Gebilde ähnlich den Turmaufsätzen, die wir so weithin verstreut im Lande auffanden. Noch ist auf die weitere Ähnlichkeit zwischen der Zeichnung der hiesigen Baldachine und Untersätze und der in den entsprechenden Stücken am Hackenay-Lettner in Köln hinzuweisen. Zu bewundern ist an der Gesamtleistung das Hineinarbeiten architektonischer Folgerichtigkeit — das, wenn irgends, so hier das Anschliessen der Gruppe an die Behandlung der Türme gerechtfertigt erscheinen lassen kann — in einen doch im Grunde holzbildhauerisch konzipierten Plan.

Sehr ähnlich den Untersätzen der Nischenfiguren sind die, über denen sich am Votivtabernakel Jacques de Croy im Kölner Dome (1517) ein Paar der feinsten Kandelabersäulen zuseiten des vorderen Einblicksbogens aufbauen. Die gotische Herkunft spricht sich hier deutlicher aus als am Kanzeldeckel von 's Hertogenbosch. Andere entsprechende Zusammenhänge deckten wir früher auf.

Das Werk in der Michaelskirche von Zwolle stellt den Gedankenkreis der Amsterdamer und Haarlemer Meister, wie wir ihn im Turmbaue durchmessen haben, dar. Der Deckel mit „Predigtstuhl“ und Fuss als einheitliches Werk gehören auch der Zeit an (1617—22 von einem deutschen Meister: Adam Straez von Weilburg). Wenn man all das überüppige, ins spriessend Vegetabilische umgebildete Zierwerk abnimmt und das rein Architektonische freilegt, so steht ein Aufbau vor uns, der hinter Docken ohne Brüstung am Rande des Deckels mit hochhebendem Sockel beginnt, ein Achtseit aus genau gezeichneten Pfeilern und Bögen mit Pyramidendach und quadratischen Türmchen über den Ecken folgen lässt und mit einer Wiederholung in verringertem Massstabe schliesst. Die technisch verblüffend gearbeitete Bekrönung nach Art eines Tafelaufsatzes, der der Mackartzeit Ehre gemacht haben würde, geht uns nichts an. Die Architekturformen wie die Art ihrer Zusammenstellung lassen unvermittelt an Lieven de Key denken.

Zusammenfassung

Wir können hiermit die kurze Reihe der Parallelerscheinungen zu Hostientabernakel und Turmbau beschliessen, indem wir die Platten der Kanzelbrüstungen anderswo einzu-reihen beabsichtigen. In der Kanzel der Neuen Kirche in Amsterdam (1649), von Albert Vinckenbrink vollendet, die noch inbetracht gezogen werden könnte wegen einiger unleugbarer Elemente von Hochrenaissance, überwiegen doch die barocken Merkmale so stark, dass wir sie ausscheiden. Bis zum letzten Beispiele aus diesem Fache — wenn wir es so ausdrücken dürfen — dem der bestimmungsgemässen und wahlfreien Hochbauten mit besonderer Hervorkehrung des Anstieges ist der der Gotik entstammende Drang das herrschende geblieben. Es sind Stockwerkbauten daraus geworden; Anstelle der nur schwach von einander sich absetzenden Geschosse und des nicht mehr zu hemmenden Aufwärts im mehrseitigen Helme, deren Einheitlichkeit durch den sorgfältig vermittelten Uebergang vom Quadrat zum Achteck nicht gebrochen, dessen schlanke Schnellkraft ebendadurch nur gesteigert wird, sind Einzelbildungen getreten von ausgesuchter Feinheit der Massverhältnisse nach den neuen Regeln, von gewissenhaftester Nachahmung der Bestimmungsstücke, von gereinigtem Gefühle für deren Lebensbedingungen. In den seltensten Fällen ist alles dieses vereint zu finden, und man weiss schliesslich nach Durchgehen dieser Folgen nicht recht, ob das Gewinnen dieses Zieles der neuen Forderungen einen solch hohen Gewinn für die Baukunst der Nordländer bedeuten kann, wie die angedeuteten Forderungen des Geisteszwanges hochgeschraubt waren.

Zum Beweise und Vergleiche sei auf zwei Ansichten von Türmen in Vredemans städtebaulichen Entwürfen hingewiesen. Der eine steht als Ecke im rechten Winkel

zweier dorischen Säulenlauben: ein Geschoss mit Thüren nach den Hallen, eines mit solchen auf flache Dächer, eines mit je zwei Fenstern in jeder Seite bilden den Stumpf, dessen Flächen durch mächtige Eckpfeiler und deren Gebälk und schweres Gesims eingefasst wird. Ein hohes quadratisches Haus mit langgeschlitzten rundbogigen Fensterpaaren, wieder von denselben Gliedern umrissen und jederseits von einem Flachgiebel gekrönt, ein Rundtempel mit Hermen als Stützen, Halbrundkuppel und Laterne in exacten Massverhältnissen vollenden die Höhenentwicklung. Wir erinnern uns des Kanzelhelmes in den Bosch.



Abb. 147. Hans Vredeman, städtebaulicher Entwurf, Stich *Phot. Horst*

Der andre — vielleicht der Turm einer hinter einem Hofe zurückliegenden Parochialkirche — folgt ungefähr demselben Muster, nur tritt statt des Tempietto des vorigen Blattes ein verkleinertes Nachbild des Geschosses darunter ein, vor dessen laternengekröntem gewölbtem Dache erst die vier Dreieckgiebel ihren Platz finden.

Aehnliches auf dem Blatte mit den doppelten Lauben, deren oberste gewölbte Verdachung von Hermen getragen wird, und dem mit dem Delphinreiter im vordersten Grunde und dem Haag links.

In allen Fällen ist 1. die Zurückführung der Aufwärtsentwicklung auf wenige grosse Glieder zu beachten; 2. der dadurch bedingte scheinbare Rückgang der Höhe, weil



Abb. 148. Hans Vredeman, Schlossbau, Entwurf, Stich *Phot. Horst*

solche Vergrößerung der oberen Abschnitte das Gefühl schwereren Lastens wachruft; 3. das kräftige Absetzen der Abteilungen von einander; 4. das Beseitigen aller diese Absätze überschneidenden Zierstücke. Die Verhältnisse der einzelnen Baukörper sind einfach und klar, die Bestandteile so schlicht behandelt, dass eine fast knöcherne Sprödigkeit nicht wohl geleugnet werden kann und man wieder an die erkaltende Nacktheit Serlioschen Formenwesens sich gemahnt fühlt.