

## Beiträge zur Geschichte des Bildnisses.

Von Gustav von Bezold.

### Die Epoche des klassischen Bildnisses.

#### Die außeritalischen Länder.

Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts dringt die Renaissance in alle Länder ein, welche die gotische Kunst gepflegt hatten. Es war unvermeidlich. In den bildenden Künsten — Plastik und Malerei — war die Lage die: Auf den Vorstoß des Naturalismus in der französisch-burgundischen Kunst war nochmals eine stark und eigenartig stilisierende Kunst gefolgt, welche das, was in der organischen Auffassung des menschlichen Körpers als Ganzes errungen war, zurücktreten ließ. Formen und Bewegungen wurden dem Ausdruck dienstbar gemacht ohne Rücksicht auf ihren organischen Zusammenhang und Verlauf. Zudem verschwanden die Körper größtenteils unter den Gewändern, welche in scharfer linearer und plastischer Stilisierung ein selbstständiges Leben gewannen. Die Möglichkeiten dieser Stilisierung waren im Ausgang des 15. Jahrhunderts durchlaufen und führten weiter verfolgt zur Manier. Eine erneute Hinwendung zum Naturalismus war notwendig und trat ein. Es fehlt nicht an Bestrebungen, aus eigener Kraft den organischen Bau des Körpers zu erfassen, und sie waren keineswegs erfolglos. Wenn sie nicht bis zum Ende durchgeführt wurden, so war es darin begründet, daß in Italien schon eine fertige Lösung vorlag, und daß ein starkes Vorurteil für die italienische Kunst eintrat. Man konnte fertige Ergebnisse übernehmen und tat es; daß man damit in Abhängigkeit geriet, war nicht zu vermeiden. Die Uebernahme der Renaissance brachte allenthalben Störungen und Schwächungen der nationalen Kunst hervor. Der Gegensatz ist weit weniger der von germanischem und romanischem als der von gotischem und klassischem Kunstgeist. Die Wirkungen sind verschieden, je nachdem man an die Frührenaissance die Hoch- oder die Spätrenaissance anknüpfte; von der Frührenaissance konnte eine selbständige Weiterbildung in nationalem Sinn ausgehen, gegenüber der Hoch- und Spätrenaissance gab es nur Nachahmung. Die Wirkungen sind auch bei den verschiedenen Völkern verschieden.

In Frankreich übernahm der Hof die Führung. Franz I. berief Italiener, welche in Fontainebleau mit einer Schar von Gehilfen arbeiteten. Sie werden unter dem Namen der Schule von Fontainebleau zusammengefaßt. Die Klarheit des französischen Formgefühls wirkte barocken Uebertreibungen entgegen, welche um 1540 im italienischen Manierismus schon um sich griffen, und es entsteht eine formal hochstehende, aber etwas abstrakte und schwächliche Kunst, die von Anfang an maniert ist.

Diese Kunst ist nicht einfach ein Ableger der italienischen, noch war das französische Kunstwollen stark genug, um seinen eigenen Charakter zu wahren, und unter dem Formzwang der neuen Kunst wurde auch ein intensives Naturstudium betrieben. Das leuchtet aus der Bildung der Körper und Bewegungen hervor und tritt in den nackten, liegenden Grabfiguren brutal zutage.

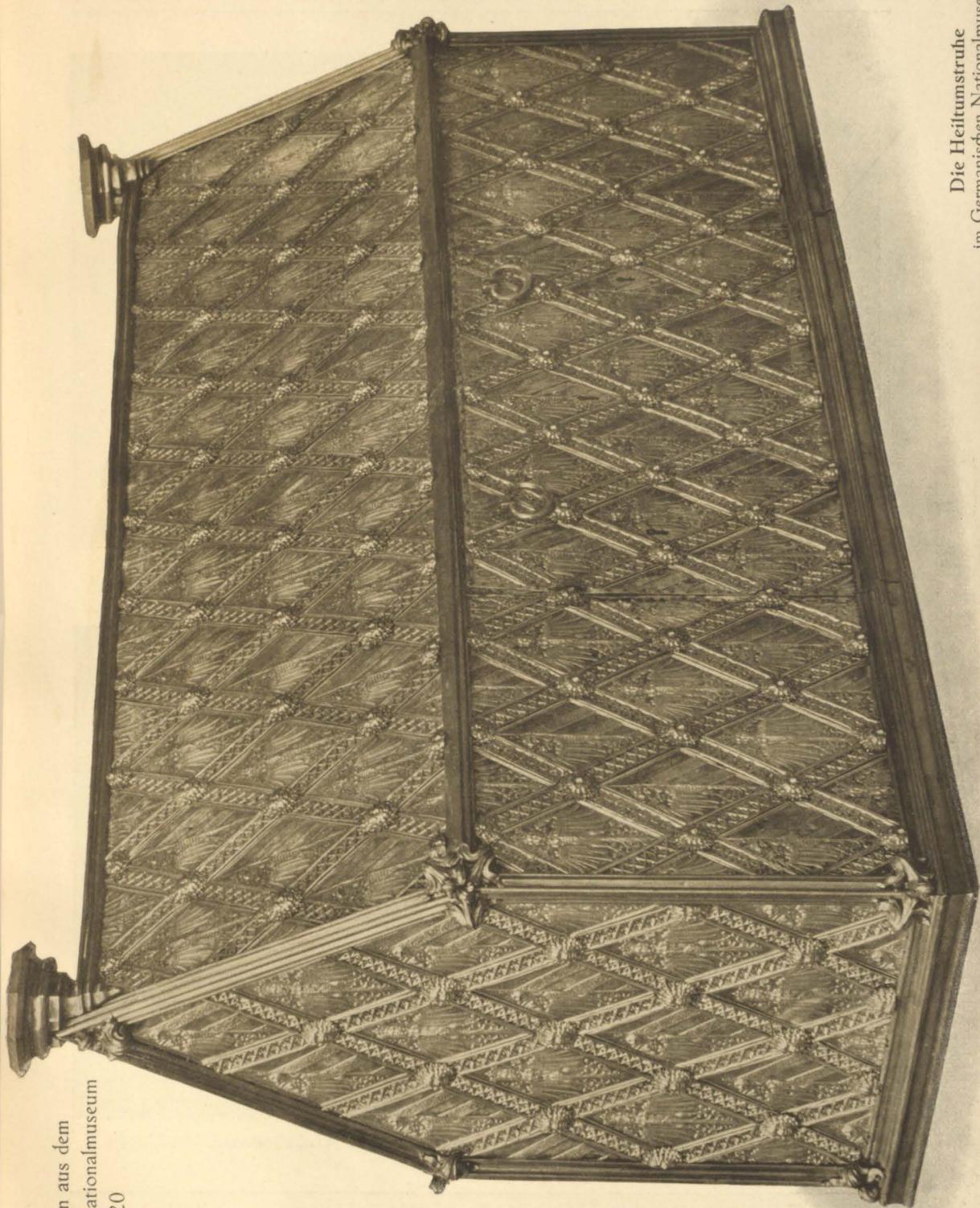
Die französische Renaissance hat für hochstehende Personen einen Grabmaltypus, auf dem der Verstorbene zweimal erscheint; auf dem Sarkophag liegt die nackte Leiche, über ihr erhebt sich ein Aufbau, auf dem der Lebende dargestellt ist. Auf dem Wandgrabmal des Louis de Brézé in der Kathedrale zu Rouen erscheint er zu Pferde. Die Königsfiguren in Saint Denis knieen betend auf der Aedicula. Die Toten wie die Lebenden sind Bildnisfiguren. Daneben kommen andere Grabformen vor. Die Tumba mit der liegenden Figur und der halb aufgerichtet Ruhende. Der Zug ins Allgemeine, der die französische Menschendarstellung des 16. Jahrhunderts beherrscht, ist in diesen Bildnissen nicht immer ganz überwunden, Guillaume de Bellay in der Kathedrale in Mons † 1543 ist ein antiker Held, und Claude de France, die Gemahlin Franz I. in Saint Denis, eine schöne Frau. In anderen aber lebt der schlichte Wirklichkeitssinn der altfranzösischen Kunst fort. Aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts sind die Kardinäle von Amboise in der Kathedrale von Rouen (um 1525), aus späterer Zeit Heinrich II. in Saint Denis um 1570 und René de Birague im Louvre (1585), beide von Germain Pilon, zu nennen. Die sprühende Lebendigkeit der französischen Porträtplastik des ausgehenden 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts erreichen alle diese Werke nicht.

Unter den Malern sind die beiden Clouet als Porträtisten hervorragend. Der Vater Jehan Clouet kam aus den Niederlanden nach Frankreich, er war Hofmaler Franz I.; ihm folgte sein Sohn François Clouet, der unter Heinrich II. und Karl IX. Hofmaler war. Der Ruhm des Sohnes hat den des Vaters verdunkelt, und noch sind beider Werke nicht sicher geschieden. Die beglaubigten Werke François zeichnen sich durch sehr eindringende Beobachtung und große Sicherheit der Ausführung aus; in ihrer streng zeichnerischen Weise haftet ihnen eine gewisse Altertümlichkeit an, auch die Bildform ist zurückgeblieben. Die Brustbilder fürstlicher Personen — Elisabeth von Oesterreich im Louvre, Claudia von Frankreich in München und viele in Chantilly stehen eng im Rahmen, und die Begrenzung ist nicht immer wohl erwogen. Einmal geht Clouet bis zur Lebensgröße in dem Bildnis Karl IX. in Wien, das den König in ganzer Figur stehend darstellt. Die Anregung dürfte von Spanien ausgegangen sein. Das Bild erscheint altertümlich in einer Zeit, als Tizian im höchsten Alter stand und Moretto schon tot war.

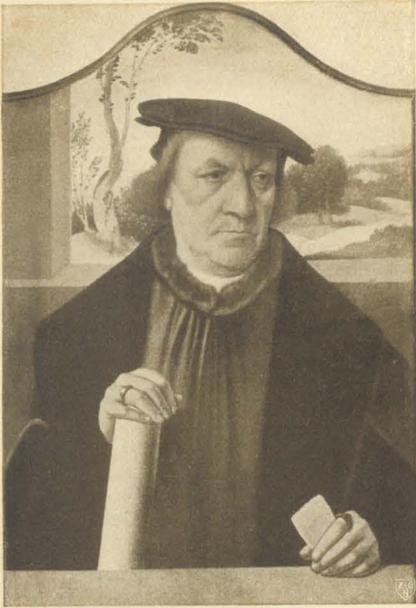
So schön und tüchtig alle diese Bildnisse sind, zur Entwicklung des Bildnisses hat Frankreich im 16. Jahrhundert nichts beigetragen. Die schöpferische Kraft des französischen Kunstgeistes war nach den unerhörten Leistungen des 12. und 13. Jahrhunderts im 14. schon im Rückgang. Schon

Mitteilungen aus dem  
Germanischen Nationalmuseum  
1920

TAFEL I



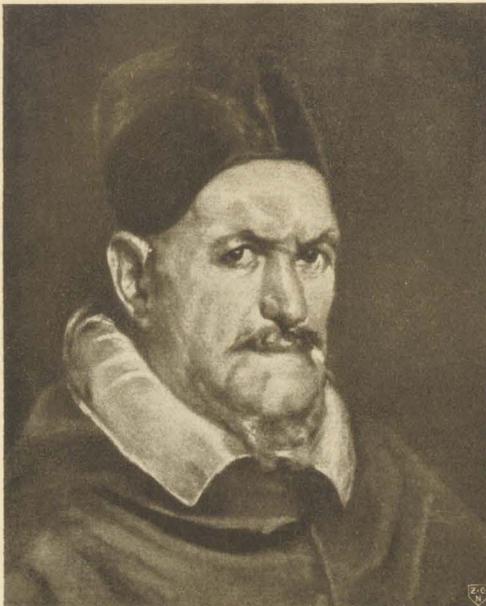
Die Heiligtumstruhe  
im Germanischen Nationalmuseum



Arnold von Brauweiler  
Von Bartholomäus Bruyn



Bildnis eines Unbekannten  
Von Christoph Amberger



Papst Innozenz X. Von Diego Velasquez



Bildnis eines Unbekannten. Von Greco

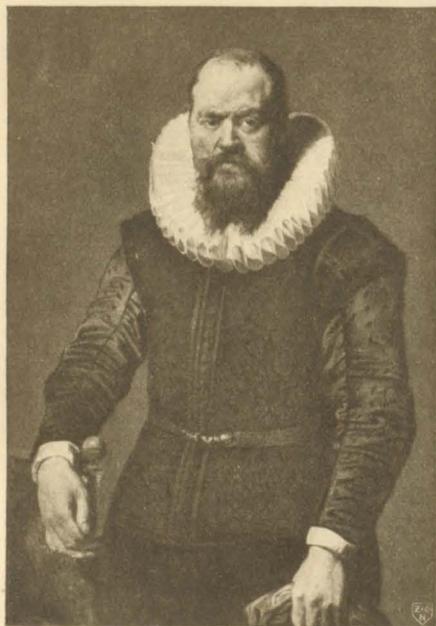
## MITTEILUNGEN AUS DEM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM 1920



Der Falkenjäger. Von Frans Floris



Königin Maria von England. Von Antonis Mor



Männliches Bildnis. Von P. P. Rubens



Maria Luise de Tassis. Von van Dyck



Lustiger Mann. Von Frans Hals



Selbstbildnis. Von Rembrandt



Festmahl des Cluveniers Doelen in Haarlem 1627  
Von Frans Hals

unter den Valois sind Niederländer die führenden Geister, am burgundischen Hof haben sie die Vorherrschaft, aber die vlämische Kunst hatte sich organisch aus der französischen entwickelt. Mit dem Uebergang zur Renaissance nimmt die französische Kunst in weitem Umfang ein fremdes Element auf und folgt der Führung des Auslandes. Noch hat sie die Kraft, der Renaissance ihr eigenes Gepräge aufzudrücken, aber der französische Kunstgeist erfährt in diesem Assimilierungsprozeß eine Wandlung, er reflektiert mit Klarheit und Ruhe, die Kraft der Gestaltung hält noch vor, aber sie geht weniger auf das Große als ins Einzelne, die Ausführung wird zur letzten Vollendung gebracht. Im 16. Jahrhundert schlägt die französische Kunst die Richtung ein, welche sie bis ins Empire festhält. Im 16. Jahrhundert regen sich auch schon die Keime der Theatralik, die im französischen Barock einen so breiten Raum einnimmt, die innerlich kühle Kunst wird rhetorisch, wenn sie starke Gefühle aussprechen will.

\* \* \*

Haben Niederländer der französischen Kunst schon im 14. Jahrhundert die Richte gegeben, so haben sie die burgundische beherrscht, in den Niederlanden selbst folgt ein Großer dem anderen, und ganz Europa huldigt ihnen. Sie haben vor allen gotischen Ländern die größte Geschlossenheit des Stils und das vollendetste Können voraus. Aber gerade in den Niederlanden ist die Spannung zwischen Stil und Naturalismus am stärksten. Hier beschränkt sich die Beobachtung nicht auf den Menschen, sie umfaßt die gesamte sichtbare Welt mit gleicher Liebe. Schließlich mußte man wahrnehmen, daß alles, die Auffassung des Menschen, der Pflanzen, des Raumes, daß die ganze künstliche Bildeinheit Stückwerk war, und wenn man es in der Heimat nicht bemerkte, in Italien, wohin so viele Niederländer kamen, mußte man es sehen; nicht notwendig, solange die italienische Kunst selbst noch stilistisch gebunden, aber im Ausgang des 15. Jahrhunderts, als sie frei geworden war. Rogier van der Weyden mochte nach Italien ziehen und Anerkennung, ja Bewunderung finden, ohne in seiner Weise gestört zu werden. Quentin Massys konnte sich dem starken Eindruck der Hochrenaissance nicht entziehen, die Zeit war gekommen, in der die niederländische Kunst Aehnliches suchte. Anläufe dazu finden sich schon in der altflandrischen Malerei, aber sie blieben im Einzelnen stecken. Massys geht auf das Wesen, seine Menschen haben ein innerlicheres Leben als die seiner Vorgänger. Er gibt den Ausdruckswert der Bewegungen nicht preis, aber sie sind nun anatomisch möglich, die Gelenke funktionieren richtig.

Massys jüngere Zeitgenossen Mabuse, Barend van Orley, Lukas von Leyden, Jan Scorel u. a. sind den Einwirkungen der Renaissance, die als schlechthin vollkommen galt, erlegen. Was sie vor groben Ausschreitungen der Manier bewahrt, ist Nachwirkung des spätgotischen Stilgefühls. Denn diesen und anderen weniger bedeutenden Romanisten ist der Ausgang von der spätgotischen Kunst gemein, deren Nachwirken noch in ihren späten italianisierenden Werken vernehmlich ist. Das Nationale ist bei den Niederländern durch die Aufnahme der Renaissance weiter zurück-

gedrängt als bei anderen Völkern, aber der nationale Charakter der niederländischen Kunst war überhaupt im Abnehmen. Schon die spätgotische Kunst war vom Manierismus angegriffen. Die Maler, welche im Grunde Spätgotiker bleiben und sich nur äußerlich mit der Renaissance abfinden, Hendrik Bles, Jakob Cornelisz van Oostanen, Cornelisz Engelbrechtsen u. a. sind mindestens ebenso maniert wie die verschiedenen Romanisten.

Wie überall sind auch in den Niederlanden die Manieristen unbefangen und tüchtig, wo sie sich unmittelbar an die Natur halten wie im Bildnis. Die Einwirkung der Renaissance ist auf diesem Gebiete förderlich, die Formgebung wird größer und freier, der Ausschnitt wird größer, das Ganze bildmäßiger. All' das wird aber nicht sofort Gemeingut, das 16. Jahrhundert ist eine Zeit des Suchens und Schwankens, des Vordringens und des Beharrens. Ueberall erfreut ein ernstes Streben, eine gediegene Auffassung, ein tüchtiges Können, aber in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist in den Niederlanden kein ganz großer Porträtist erstanden.

Mabuses Bildnis des Bischofs Philipp von Utrecht in Amsterdam (1498) ist in seiner harten, glatten Weise etwas geistlos. Auch in dem Bild eines Unbekannten von Cornelisz van Oostanen von 1533 in Amsterdam (721) herrscht die plastische Modellierung noch vor, aber es zeigt doch Ansätze zu breiterer Behandlung und ist innerhalb des Stils sehr lebendig.

Die Romanisten pflegen auch das Idealbildnis junger Frauen. Wir haben solche von Barend van Orley u. A. Mit dem Idealisieren stellt sich auch die Manier ein. Es sind recht gleichgültige Schönheiten, die keinen Vergleich mit den Damen Palma Vecchios aushalten. In diesen Kreis gehört der einförmige Meister der weiblichen Halbfiguren, dessen junge Mädchen in vielen Galerien vorkommen; sein Stil ist von Frankreich stark beeinflusst.

Quentin Massys, der der Renaissance unabhängiger gegenübersteht, hat mehr erreicht als diese Romanisten. Die Anregungen, welche er von Italien empfangen hat, gehen auf die bildmäßigere Gestaltung der Porträttafel und auf die Heranziehung des Momentanen zur Belebung und Verstärkung der Charakteristik. Die Halbfigur eines Mannes in Frankfurt steht vor einer Doppelarkade, welche den Blick nach einer Landschaft freiläßt. Das ist lombardisch. Der Geistliche der Galerie Liechtenstein in Wien steht frei vor der Landschaft. Beide stehen hinter einer Brüstung, ein altertümlicher Zug, den wir schon von den primitiven Franzosen kennen (Taf. XXX, XXXI). Hier wie dort ist eine Beschäftigung angedeutet.

Jan van Scorel hält in seinen Jerusalemfahrern in Harlem den alten Typus noch fest, dreizehn Halbfiguren gehen ohne den Versuch einer Gruppierung nach links. Scorel will nur das Andenken der Männer festhalten, mit welchen er nach Jerusalem gewallt ist; so ist jedes einzelne Bildnis gut, die ganze Tafel aber langweilig. Das dem Scorel zugeschriebene Bildnis Reinalds III. von Brederode in Amsterdam (3192) ist noch in nordischer

Weise gehalten. Cornelisz Aerntsz. van der Düssen und der Unbekannte in Berlin (644, 644 B) stehen vor Landschaften und sind freier behandelt. Sie stehen etwa auf der Entwicklungsstufe der Bildnisse des Quentin Massys. Die malerische Ausführung ist vortrefflich. Sie läßt die Zuschreibung des schönen Familienbildes in Cassel (33) an Scorel bedenklich erscheinen. Die scharfen Gegensätze von Licht und Schatten, die harte Modellierung, die äußerst manierierte Gestalt des nackten Kindes auf dem Schoß der Mutter weisen es dem Maerten van Heemskerck zu. Das Bild steht an der Grenze des Gesellschaftsbildes und enthält so viel Handlung, als auf einem Gruppenporträt zulässig ist. Auch das weist auf eine spätere Entwicklungsstufe. Der Kölner Barthel Bruyn geht von Scorel aus und führt dessen Art weiter. Seine Bildnistafeln, wie die Stifterbildnisse auf Gemälden sind vortrefflich in strenger Sachlichkeit der Auffassung und geschmackvollem Vortrag. Das Bildnis des Bürgermeisters Johann van Ryht von 1525 in Berlin zeigt einen energischen, ernsten Mann mit breitem Kopf in frontaler Darstellung. Der Mund ist fest geschlossen, der Blick etwas verschleiert. Die Formgebung ist sehr genau, die Modellierung plastisch; dabei hat das Bild eine sehr geschlossene koloristische Haltung. Noch fester gegriffen und eindringender durchgearbeitet ist das Bildnis des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler von 1535 im Wallraff-Richartz-Museum in Köln. In altertümlicher Weise steht er hinter einer Brüstung, auf die er die linke Hand auflegt, während die rechte auf eine Rolle gestützt ist; hinter ihm öffnet sich der Raum und läßt den Blick in eine Landschaft frei. Die Gesichtsformen sind bis in die letzten Einzelheiten verfolgt und sicher wiedergegeben, der Vortrag ist sehr geschmackvoll. Die gleichen Vorzüge weist das Bild einer reichen Bürgerfrau im Wallraf-Richartz-Museum auf. Aus den sehr markierten Zügen spricht eine stolze Festigkeit des Charakters und einige ständische Beschränktheit.

Taf. LXVI.

Die Plastik geht die gleichen Wege wie die Malerei, bleibt aber in engerem Zusammenhang mit der französischen. Der Romanismus setzt sich früher und energischer durch als in der Malerei. Das Grabmal Engelbrecht II. von Nassau und seiner Gemahlin in der großen Kirche zu Breda (um 1535) ist eine niedrige Tumba, auf der die halbnackten Verstorbenen liegen, ein französisches Motiv, an den Ecken knieen vier Männer, welche eine Platte mit den Rüstungsstücken des Grafen tragen. Die Figuren der Verstorbenen sind schlicht realistisch, als Bildnisse höchst vortrefflich, die Atlanten stark bewegt im Geist des französisch-niederländischen Manierismus, schon völlig ungotisch. Das Größte, was in diesem Stil geschaffen wurde, ist die Kirche von Brou in Burgund, welche Margarete von Oesterreich als Grabkirche für ihren Gemahl Philibert den Schönen von Savoyen und dessen Mutter Margarete von Bourbon und für sich erbaute, ein Monumentalgedanke von seltener Großartigkeit, in einheitlicher Durchführung von Architektur und Ausstattung das glänzendste Werk der niederländischen Spätgotik. Im Figürlichen ist die Renaissance vollständig durchgedrungen, aber die Figuren, selbst die nackten Putten, fügen sich der üppigen Spätgotik der Kirche und des Letzners harmonisch

ein. Franzosen und Niederländer haben hier zusammengearbeitet, das Figürliche aber ist größtenteils von einem Deutschen Konrad Meit oder unter seiner Leitung ausgeführt. Mit den großen Grabfiguren stellt sich Meit in die vorderste Reihe der deutschen Bildhauer des frühen 16. Jahrhunderts. Sein Stil ist nicht rein deutsche Renaissance, er muß in Italien gearbeitet haben, wahrscheinlich in der Lombardei, aber die großen Figuren sind nicht nur äußerlich im Motiv der französischen Auffassung angenähert, sondern von ihr durchdrungen. Das Bedeutende ist, wie Meit diese verschiedenen Anregungen einheitlich verarbeitet und doch deutsch bleibt. Er ist kein Eklektiker, er reflektiert nicht, er bleibt bei aller Beherrschung der Form naiv. Das ist aufrichtige Kunst ohne Pose. Die schlichte Aufrichtigkeit zeichnet die Bildnisfiguren seiner Herrin Margarete von Oesterreich aus, welche an ihrem Denkmal in französischer Weise unten tot, oben lebend dargestellt ist. Meit hat den Tod zum Schlaf gemildert und ein ungemein ansprechendes Bildnis zu Stande gebracht. Oben ist sie die Fürstin. Philibert und Margarete von Bourbon sind nicht nach dem Leben gearbeitet und maßvoll idealisiert, aber schön.

\* \* \*

Die deutsche Kunst war in ihrer Absicht wie in ihren Formen grundverschieden von der Renaissance, gerade in Deutschland hatte die Spätgotik ihre extremste Stilisierung erfahren. Ihrer höchsten Entfaltung folgte sofort die Manier, doch die ist noch in ihrer Ausartung stärker als die romanische. In Deutschland ist aber auch das Suchen nach klarer Veranschaulichung des Menschen rege. Man suchte aus eigener Kraft der Aufgabe Herr zu werden in nicht zu verachtenden Anläufen. Aber auch hier wurde man in seinem Streben auf den Anschluß an die Renaissance hingewiesen. Zum Glück knüpfte man an die oberitalienische Frührenaissance an, und die großen Meister, welche an sie herantraten, wurden durch sie nicht entwegt, sie führen die Spätgotik zur Vollendung und weisen der deutschen Kunst darüber hinaus neue Wege, sie erliegen nicht wie Franzosen und Niederländer der Renaissance, sie nehmen und verarbeiten nur, was ihnen förderlich ist, und bleiben deutsch. Die Entwicklung verläuft bis zur Höhe kaum anders, als sie ohne Berührung mit der Renaissance verlaufen wäre.

In der deutschen Spätgotik ist die Plastik stärker als die Malerei, sie, welche die Körper körperlich gibt, ist der sicherste Maßstab für die Darstellung des Menschen. Aber die Körperlichkeit dieser Gestalten wird von den Gewändern verdeckt und läßt sich selten nachrechnen, der Faltenwurf gewinnt eigenes Leben, das durch Farbe und Gold noch gehoben wird.

Die großen Bildhauer wie Nikolaus von Leyden, Adam Kraft, Veit Stoß, Michael Pacher und Hans Backofen beharren im spätgotischen Stil, sie erfassen den Organismus des menschlichen Körpers noch nicht sicher, aber sie haben ein Gefühl dafür. Die tragenden Figuren Adam Krafts und seiner Gesellen am Sakramentshäuschen von St. Lorenz in Nürnberg (1493 – 1500) sind in ihren komplizierten Bewegungen sehr richtig gesehen. Dürer konnte das um diese Zeit noch nicht. Backofens Gestalten am Grabmal des Bischofs Ulrich

von Gemmingen haben unter der schweren Hülle der Gewänder mächtige Körper, die fest auf der Erde stehen. Das führt über die Gotik hinaus; Backofen begegnet der Renaissance, er folgt ihr nicht. In seinem hochmalerischen Stil geht er ihr aus dem Wege. An den Gestalten der ersten Eltern und an den großen Krucifixen des späten 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts sehen wir, daß die deutsche Kunst aus eigener Kraft der organischen Erfassung des menschlichen Körpers nahe kam.

In der Malerei ist Martin Schongauer der reinste Vertreter des kapriziösen spätgotischen Stils mit seinem zarten und reichen Gefühl und seinen zierlichen und gezierten Formen. Albrecht Dürer\*) führt schon in der Apokalypse den Stil auf seine letzte Höhe, aber er wird auch von den Problemen der Renaissance aufs tiefste ergriffen und wendet ihnen einen großen Teil seiner Kraft zu. Theoretisch stellt er sich in seinen Proportionsstudien auf den Boden der Renaissance, in seiner Kunst ringt er nach einem Ausgleich und findet ihn schließlich. Aber sein Leben war abgelaufen, und nur in den großen Gestalten der Apostel hat er gezeigt, was die deutsche Kunst von der Renaissance aufnehmen konnte, ohne sich untreu zu werden.

Weit einfacher ist das Verhältnis der Augsburger Hans Holbein d. Ae. und Hans Burgkmair zur Renaissance, sie traten rein als Künstler an sie heran. Holbein wird spät von ihr berührt und beharrt in der spätgotischen Tradition, aber er nimmt doch nicht nur ornamentale Motive auf, sondern strebt auch, ohne ganz durchzudringen, nach einheitlicher Gestaltung des menschlichen Körpers.

Burgkmair ist beweglicher, formal und koloristisch hoch begabt, geschmackvoll, lebhaft fühlend, nicht so innerlich wie Dürer, weniger heftig als Grünewald, keineswegs oberflächlich, empfänglich für neue Eindrücke, aber stark genug, um seine Eigenart zu wahren. Über Burgkmairs Leben wissen wir wenig. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater, dann war er wahrscheinlich in Schongauers Werkstatt tätig; daß er in Venedig war, bekunden seine Gemälde von Beginn des 16. Jahrhunderts an. Seine Gestalten haben den großen Linienzug und die rhythmische Bewegung der Renaissance. Aus Venedig hat Burgkmair auch das geschlossene Kolorit, das zu seiner Zeit in Deutschland neu war. Burgkmair hat nur wenige Bildnisse gemalt. Das Gailers von Kaisersberg in Schleißheim von 1490 ist noch hart und unsicher in der Formgebung. Danach kann der energisch und sehr charakteristisch aufgefaßte Kopf Schongauers in München mit der zweifelhaften Jahreszahl 1488 nicht aus dieser Frühzeit sein, er kann aber dann auch nicht nach dem Leben gemalt sein, weil Schongauer schon 1491 gestorben war. Die Kohlenzeichnung eines Mannes (Brustbild) in Chatsworth, welche Lippmann unter den Zeichnungen Dürers veröffentlicht hat und H. A. Schmid Burgkmair zuschreibt, hat im Einzelnen viel Gutes, ist aber in der Gesamtform unsicher. Hochbedeutend ist das Doppelbildnis Burgkmairs und seiner Frau von 1529 in der Galerie zu Wien. Die Frau sitzt nach links

\*) Vgl. 1913, S. 31 ff.

gewandt in der Mitte, sie wendet den Kopf dem Beschauer zu, in der rechten Hand hält sie einen gewölbten Handspiegel. Burgkmair steht hinter ihr, nahe dem rechten Bildrand, seine Stellung ist nicht ganz klar, er überragt die Frau nur um die halbe Höhe des Kopfes, die linke Hand macht eine sprechende Geste. Auf dem Rande des Spiegels steht: *erken dich selbs*, auf dem Spiegel, auf dem zwei Totenköpfe erscheinen: *nix dan das*. Der Hintergrund ist einfarbig dunkel. Das Bild ist in der Charakteristik, in seinem geistigen Gehalt, wie in seiner Ausführung vortrefflich. Der Vortrag ist frei und malerisch, er gibt alles Bezeichnende, ohne sich ins Einzelne zu verlieren. Beide Köpfe, namentlich der der leidensfähigen und leiderprobten Frau, sind fein charakterisiert. Aus der Miene und der Geste des Mannes spricht schmerzliche Ergebenheit. Das Bild hat für seine Zeit eine merkwürdig weiche Stimmung. Es ist Burgkmairs letztes Werk, er war 57 Jahre alt, seine Frau 52, ein Jahr später ist er gestorben.

Abseits von den großen Kunststätten geht Matthias Grünewald einsam seines Weges. Sein Gefühlsleben ist das stärkste, und es spricht sich mit elementarer Gewalt aus; er hat mehr als irgend Einer eine visionäre Intuition und die Macht, seine Visionen im Bild zu offenbaren. Seine Phantasie bewegt sich mit Vorliebe im Schmerzlichen, ja im Grausigen; er erschüttert mehr als er erhebt, und in seinen Bildern steht Ueberirdisches und Unterirdisches dicht beisammen. In der Darstellung des Menschen ist Grünewald über die Auffassung des Mittelalters hinaus fortgeschritten, gleichviel ob er in Italien war oder nicht, in seinen Gestalten kommen keine unmöglichen Bewegungen mehr vor, doch aber ist im Sinne der mittelalterlichen Kunst alles der Ausdruckskraft der Bewegungen und Gebärden untergeordnet. Auch das Mienenspiel ist ganz in den Dienst des Ausdruckes gestellt und bietet persönlich individueller Gestaltung keinen Raum.

Die Kunst des jüngeren Hans Holbein<sup>\*)</sup> steht der Renaissance weit näher als die seines Vaters und die Burgkmairs oder gar als Dürers Kunst; er findet einen Ausgleich, in dem er seine Selbständigkeit wahrte.

Die großen Meister des frühen 16. Jahrhunderts haben die deutsche Kunst auf eine Stufe gehoben, welche einen Höhepunkt der gesamten deutschen Kunst bildet. Sie hatten keine ebenbürtigen Nachfolger.

Holbeins ältere Zeitgenossen, Hans von Kulmbach, Hans Baldung, Lukas Cranach und andere bleiben weit hinter ihm zurück. Hans von Kulmbach schließt sich an Dürer an; ohne starken persönlichen Stil, erfreut er durch die Tüchtigkeit seines Könnens. In der Auffassung der menschlichen Gestalt hat er manches mit Lukas von Leyden gemein, sowohl in der Formgebung als auch in der Schlotterigkeit der Gelenke. Baldung, der reich begabte, kommt nicht zu voller Entfaltung; in seiner Menschendarstellung bleibt ein Rest von Dilettantismus. Cranach beginnt mit starker originaler Kraft; einige seiner Jugendwerke wurden Grünewald oder einem unbekanntem Pseudogrünewald zugeschrieben, der erst durch die Cranachausstellung in Dresden (1899) endgültig beseitigt wurde. In Wittenberg hatte er eine große

<sup>\*)</sup> Vgl. 1913, S. 34 ff.

Werkstatt, aus der sehr ungleichwertige Arbeiten hervorgegangen sind. Cranach selbst hat die Erwartungen, die er in seiner Jugend erregt hat, nicht erfüllt. Die Poesie und den starken Ausdruck seiner frühen Werke suchen wir in den späteren vergeblich. Er wahrt ein tüchtiges Können, aber verfällt mehr und mehr in einen unangenehmen Manierismus, der sich namentlich in seinen mythologischen Bildern breit macht. In der Darstellung des Menschen kann er Tüchtiges leisten, doch fehlt ihr die Gründlichkeit des Studiums. Das Beste ist aus der Frühzeit. Cranach sucht die spätgotische Formgebung zu überwinden, ohne sich ganz von ihr freimachen zu können.

Cranach, Baldung und Hans von Kulmbach leisten auch im Bildnis Tüchtiges, ohne dessen Entwicklung zu fördern. Unter Cranachs Bildnissen ist das des Stephan Reuß von 1503 im Germanischen Museum das früheste, ein Brustbild vor einer Landschaft, frisch und malerisch behandelt, sicher, aber nicht sehr eingehend in der Auffassung der Formen. In Cranachs späteren Bildnissen schlägt die zeichnerische Weise der Spätgotik wieder etwas durch, die Modellierung ist ziemlich flach. Bei den Köpfen in Halbprofil steht das zurückliegende Auge schief. Cranach ist der Maler Luthers und der sächsischen Reformationsfürsten. Die vielbegehrten Bildnisse Luthers und seiner Frau, Friedrichs des Weisen, Johanns des Beständigen und Johann Friedrichs des Großmütigen sind nach wenigen Aufnahmen in der Werkstatt oft wiederholt worden. Die besseren unter diesen Bildnissen sind gut charakterisiert, doch sind auch die eigenhändigen nicht frei von Härten; Cranachs Hand folgt den Formen nicht unbedingt. Sehr schön ist das Bildnis des Königs Christian II. von Dänemark von 1523 im Germanischen Museum; es ist eingehend und mit Liebe gemalt, sachlich und frei von Manier. Ihm kommt das des Markgrafen Casimir von Brandenburg, ebenfalls im Germanischen Museum, nahe.

Baldungs Vorzüge und Schwächen treten auch in seinen Bildnissen zutage; er sieht das Charakteristische, aber er ergreift es nicht fest und gibt es nur flau wieder. Ab und zu gelingt ihm ein energischer Griff, wie in dem Bild eines jungen Mannes in Straßburg oder dem des Freiherrn von Mosber von 1521 in Stuttgart.

Hans von Kulmbach hat wenige Bildnisse gemalt, er schließt sich an Dürer an, hat aber nicht dessen Kraft, sondern ist zarter, man möchte sagen weiblicher. Seine Formgebung ist höchst sorgfältig, die Modellierung hell. Das Beste, was ich von ihm kenne, sind die Bildnisse eines Mannes und einer Frau, welche früher in der Sammlung Weber in Hamburg waren. Leider sind sie etwas verwaschen. Besser erhalten ist das Bild eines Mannes, das aus der Sammlung Kaufmann in die Berliner Galerie kam.

Die Bildnisse der genannten Maler stehen geistig noch auf dem Standpunkt des ausgehenden Mittelalters, ihr Wert liegt in der objektiven Darstellung der Erscheinung und der Charakteristik, soweit sie in den ruhenden Formen gegeben ist. Darüber gehen auch die Maler, welche als die jüngere Generation von Dürers Schülern betrachtet werden, nicht hinaus. Barthel Beham, Hans Sebald Beham und Georg Pencz schließen sich der Hoch-

renaissance an, einer und der andere kommt nach Rom, und in Deutschland sind die Kupferstiche Marc Antons verbreitet. Die Kleinmeister schalten frei mit den erlernten Formen und geben, ohne in die Tiefe zu gehen, viel Reizendes; sie stehen der Renaissance unbefangen gegenüber und kommen ihr näher als Franzosen und Niederländer. Aber es gelingt nur im Kleinen; wenn sie ins Große gehen, spricht ihre nordische Anlage vernehmlich mit. Ihre Naivität bewahrt die Kleinmeister vor grobem Manierismus, aber ihre abgeleitete Kunst hat keine Zukunft. Um 1550 geht sie zu Ende. Die schöpferische Kraft erlischt gerade zu der Zeit, als die Baukunst sich zu größerem Ernst aufraffte und anfang, die Renaissance in ihrer Weise ins Deutsche zu übertragen.

Im Bildnis leistet Georg Pencz hervorragendes. Er bevorzugt die Bildformen der Oberitaliener, Halbfiguren oder Kniestücke, und sucht auch in der Auffassung und Ausführung Anschluß an sie. Ausgezeichnet durch lebendige Auffassung und malerische Darstellung ist das Bild eines Goldschmieds in der Galerie zu Karlsruhe; ein schwerfälliger, fester Mann ist der Feldhauptmann Sebald Schirmer im Germanischen Museum. Ausgezeichnet sind ferner die Bildnisse des Nürnberger Malers Erhard Schwetzer und seiner Frau von 1544.

Christoph Amberger, der aus der Augsburger Schule hervorgegangen war und sich mit venezianischer Malerei vertraut gemacht hatte, ist in seinen Tafelgemälden ein tüchtiger Manierist, als Bildnismaler steht er unter den besten und kommt Holbein nahe. Er hat dessen ruhige Sachlichkeit, aber nicht seinen stupenden Scharfblick und seine feste Hand. Ambergers Formgebung ist weicher und malerischer als die Holbeins und erinnert in seinen besten Werken an die gleichzeitigen Niederländer. Seine Bildnisse haben einen Zug milden, nach innen gerichteten Sinns, der seinem eigenen Wesen entspricht. Noch ziemlich streng, von statuarischer Haltung sind die lebensgroßen Gestalten eines Mannes und einer Frau in Wien, welche vor grauen Steinnischen stehen. Die beiden Bilder sind 1525 gemalt, ihre Ausführung ist noch etwas spröde. Fortgeschrittener ist das Bild Karls V. von 1532 in Berlin. Es mag, wie die Vergleichung mit anderen gleichzeitigen Bildnissen des Kaisers zeigt, das treueste sein, es ist sehr sorgfältig und geschmackvoll gemalt, aber die Betonung der bedeutsamen Formen fehlt; so schön das Bild ist, das milde Temperament des Malers macht sich nicht günstig geltend. Wie anders hat Tizian ein Jahr später in seinem großen Bild im Prado den Charakter des Kaisers erfaßt. Das Bildnis des Ulrich Sulzzer in Wien trägt die Jahreszahl 1530, das Datum ist aber von Frimmel mit Recht bestritten worden. Das Bild, dessen Erhaltung nicht sehr gut ist, kann wegen seines malerischen Vortrages nicht in so frühe Zeit gesetzt werden. Um 1540 ist Ambergers Stil fertig. Von 1542 sind die Bildnisse des Matthaeus Schwartz d. Ae. und seiner Frau, früher in der Sammlung Schubart, jetzt bei Hirsch in London. Sie sind vorzüglich, nicht nur in ihrer malerischen Ausführung, sondern auch in der Charakteristik. Es sind Halbfiguren, die nah vor der

Abschlußwand des Raumes sitzen, links ein Vorhang, rechts beim Mann in venezianischer Weise ein Ausblick auf eine Berglandschaft, darüber ein Horoskop mit der Jahreszahl 1542, unter dem Fenster ein Blatt mit der Nativität; bei der Frau ist der Raum geschlossen und das Horoskop ist an die Wand gemalt. Matthaeus Schwartz hat den linken Arm auf dem Tisch ruhen, den rechten auf den Oberschenkel gestützt; er ist ein genauer, ordnungsliebender Mann, tüchtig, ohne geistige Tiefe. Die Frau greift mit den Händen in ihre Gürtelkette, sie hat eine würdige Haltung und ein zurückhaltendes Wesen, regelmäßige Züge und schöne große Augen; eine vornehme Bürgersfrau. Aehnliche Vorzüge haben die Bildnisse Christoph Baumgartners von 1543 und Martin Weiß von 1544 in Wien. In Wien sind auch die enger im Raum stehenden, sehr ansprechenden Bilder eines älteren Mannes und einer jungen Frau, sorgsam und lebenswürdig charakterisiert, die Formen sind breit und weich, die malerische Haltung hervorragend schön. Eines der letzten Werke Ambergers, das Bild des Kosmographen Sebastian Münster von 1552, hat die Galerie in Berlin. Es gibt den Typus des Gelehrten, der, seinen Gedanken hingegeben, der Außenwelt nicht achtet. Die Formgebung und das Kolorit sind höchst lobenswert. Auf der Höhe seines Könnens ist Amberger gestorben. Er ist der letzte große Porträtist der deutschen Renaissance.

Taf. LXVI.

In der Plastik finden Peter Vischer und seine Söhne, sowie die Augsburger Loy Hering, Adolf und Hans Daucher mühelos den Anschluß an die Renaissance. Ihre formschöne Kunst geht nicht auf scharfe Charakteristik aus, und in der Geschichte des Bildnisses nehmen sie keine sehr hohe Stelle ein. Doch ist unter ihren Arbeiten auch manches tüchtige Porträt. Die vielen ikonischen Grabplatten, welche aus der vischerischen Hütte hervorgegangen sind, sind nach gegebenen Vorlagen gearbeitet und haben nur beschränkten Bildniswert. Die kleine Figur des älteren Peter Vischer am Sebaldusgrab zeigt uns die untersetzte Gestalt und die Züge des Meisters in frischer Auffassung, höheren Anforderungen will sie nicht genügen. Unter Loy Herings Arbeiten ist das schon 1514 vollendete Denkmal des heiligen Willibald im Dom zu Eichstätt über lebensgroß. Herings Kraft reicht nicht aus, um die angestrebte Größe zu erreichen, aber er hat doch eine ernste, würdevolle Gestalt geschaffen. Das Beste ist der sprechend individualisierte Kopf. Er macht den Eindruck, daß er auf Grund eines bestimmten lebenden Vorbildes gestaltet sei, kraftvoller Ernst, gütiges Wohlwollen und einige Entsagung sind zum Typus eines würdigen Priesters geeinigt. Die Kraft, individuell zu gestalten, betätigt sich vielfach in Herings zahlreichen Grabmälern und Epitaphien, unter welchen das des Bischofs Georg von Limburg in Dom zu Bamberg an erster Stelle steht. Adolf Daucher weiß seine Köpfe lebensvoll zu gestalten, bildnismäßige Individualisierung strebt er nicht an. Adolf Dauchers Sohn Hans ist noch ausgesprochenener Kleinplastiker als sein Vater. Auf seinen Epitaphien und kleinen Steinreliefs kommen Bildnisse vor, welche exakt, wenn auch nicht sehr eindringend gestaltet sind. Der Stil dieser Konterfetter, zu denen sich

auch einige andere, wie Peter Flötner, Hans Kels, Christoph Weiditz, gesellen, ist ziemlich gleichförmig. Energischer, zuweilen derb, doch von hervorragender Begabung für bildnismäßige Charakteristik ist der Augsburger Hans Schwarz. Seine in sehr kräftigem Relief gehaltenen Denkmünzen enthalten neben unglaublich lebendigen Bildnissen, welche mit wenig Mitteln scharf charakterisieren, auch solche, welche an Karikaturen streifen. Eine Reihe von Zeichnungen, welche als Vorlagen zu Denkmünzen dienten, zeigt, daß Hans Schwarz in Beziehung zu Hans Holbein dem Älteren gestanden hat. Den sauberen, exakten, aber etwas trockenen Augsburger Stil pflegt Friedrich Hagenauer in seinen Denkmünzen. In Nürnberg arbeitet um 1527 ein Unbekannter, in dem man Ludwig Krug vermutet, höchst gediegen und geschmackvoll. Der talentvolle, viel beschäftigte Matthes Gebel beginnt vortrefflich, verfällt aber bald in eine geschickte Manier, die jedes Stück für sich als äußerst individuell erscheinen läßt, während der Ueberblick über eine größere Reihe zeigt, daß überall die gleichen Mittel herhalten.

\* \* \*

Die Unterwerfung der europäischen Kunst, welche der Renaissance nicht gelang, hat der Barock erreicht, er wird die Kunst des gesamten Abendlandes. Man nennt den Barock die Kunst der Gegenreformation, und diese hat ihren Anteil an seinem Werden und an seiner Verbreitung, aber durchgedrungen wäre er auch ohne sie. Die Nordländer kamen nach Italien, um Michelangelo und Rafael, um Tizian und Tintoretto zu studieren, deren Ruhm noch ungeschwächt erglänzte, aber sie sahen deren Werk doch nur mit den Augen der Zeitgenossen, und von den Zuccheri, Vasari und später den Akademikern haben sie mehr gelernt als von jenen Großen. So ist denn alles, was nach der Mitte des 16. Jahrhunderts außerhalb Italiens gemalt und gemeißelt wurde, barock.

In Frankreich fand der italienische Barock keinen fruchtbaren Boden, in den übrigen katholischen Ländern tritt er merkwürdig gleichartig auf. Diese formale Uebereinstimmung läßt sich nicht aus dem Geist der Gegenreformation erklären, sie ist vielmehr darin begründet, daß allenthalben italianisierte Niederländer die Träger des Stils sind, denen sich die heimischen Künstler anschlossen.

Die Deutschen konnten sich aus dieser Abhängigkeit nicht mehr losringen, in Spanien und in den Niederlanden ist aus der gewissenhaften Arbeit der Manieristen eine freie nationale Kunst hervorgegangen. Da man aber von einer vollendeten Kunst ausging, welche keine Weiterentwicklung zuließ, wandte sich die schaffende Phantasie dem Malerischen zu. Die Auflösung der plastischen Form und ihre Umstilisierung, die Zerlegung der Lokalfarbe, die Herrschaft über die Lichtwirkungen feiern denn auch im 17. Jahrhundert ihre höchsten Triumphe.

Die bildenden Künste stehen in Spanien während des Mittelalters unter dem starken Einfluß des Auslandes, haben aber doch einen ausgesprochen spanischen Charakter, der sich einerseits in treuer Beobachtung der Natur,

anderseits in Ernst und Tiefe des Gefühls ausspricht. Diese Kunst wird durch die Berührung mit der Renaissance und dem Barock ebenso alteriert wie die aller gotischen Länder, aber die Spanier sind neben den Niederländern das einzige Volk, das die Auseinandersetzung mit den daraus folgenden Problemen zu voller Lösung gebracht hat. Auch hier muß eine Zeit des Manierismus durchgemacht werden.

Die Orte, an welchen sich die Loslösung vom Manierismus vorbereitete, sind Valencia und Sevilla. Den Weg wiesen die italienischen Naturalisten, aber die Spanier haben ihre eigene Art, die Natur zu sehen, und die regt sich bald. Ein sehr gediegener Naturalismus bricht sich Bahn. Er geht eine Zeit lang in sehr seltsamer Weise neben der manieristischen Stilisierung her, so daß in religiösen Bildern die Handlung von Spaniern vollzogen wird, während die himmlischen Erscheinungen manieristische Idealgestalten sind, die ihre Gefühle in theatralischen Gesten aussprechen. Allein dieser innere Widerspruch wird überwunden.

Unter den führenden Meistern sind die bedeutendsten Francisco Ribalta in Valencia, Luis de Vargas und Juan de las Ruelas in Sevilla, welche im Ausgang des 16. und in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts tätig waren. Sie bringen wesentliche Fortschritte nicht nur in der naturalistischen Auffassung der Erscheinungen, sondern auch in der malerischen Behandlung.

Bei ihrem großen Können und ihrer genauen Naturbeobachtung sind die Manieristen gute Bildnismaler, aber ein ganz großer ist nicht unter ihnen. Berühmt sind die Stifterbildnisse des Don Pedro Caballero und seiner Familie auf der Predella von Pedro Campañas Purifikationsaltar in der Kathedrale von Sevilla (zwischen 1555 und 1560). Die Männer sind tüchtige Arbeiten, die Frauen ziemlich schwach. Campaña bietet nicht mehr, als jeder brave Niederländer konnte. Auch sonst beschränkt sich die Bildniskunst dieser Meister fast ganz auf Stifterfiguren. Daß aber Bildnisse geschätzt waren, beweist die große Sammlung von gezeichneten Bildnissen berühmter Sevillaner, die Francisio Pacheco mit vieler Mühe zusammengebracht hatte. Das bezeichnete Bild eines Ritters von San Jago von 1625 bei Cook in Richmond scheint eine sachlich tüchtige Arbeit Pachecos zu sein. Als Bildhauer hat Berruguete im Hof des Colegio del Arcoobispo in Salamanca eine Reihe von gut individualisierten Büsten ausgeführt.

Die vornehmste Stätte der Bildniskunst war der Hof. Karl V. hatte sich von Tizian malen lassen, sein Sohn Philipp II. hatte Hofmaler, deren Aufgabe es war, die Erscheinung der königlichen Familie der Nachwelt zu überliefern, und er wußte die rechten Leute zu finden. Die Stellung der Hofmaler, welche zugleich Kunstintendanten waren, war vom burgundischen Hof ausgegangen und fand bald auch an anderen Höfen Aufnahme. Der erste und größte von Philipps Malern war Antonis Mor. Mor war sieben Jahre im Dienste des Königs, ein Maler von erstaunlichem Können, von einer harten Objektivität und wenig Temperament, geschaffen, die in strengen Formen lebenden spanischen Herrscher und Infanten zu malen, und er hat

seine Aufgabe glänzend gelöst. Mor hat durch Vorbild und Lehre auf die spanische Bildniskunst der Folgezeit gewirkt, er selbst aber gehört der niederländischen Kunstgeschichte an (vgl. S. 63).

Mors Schüler und Nachfolger an Philipps Hof, Alonso Sanchez Coello, schloß sich seinem Lehrer nahe an, erreicht ihn aber nicht an Intensität der Beobachtung und Sicherheit des Könnens. Ihm folgt Juan Pantoja de la Cruz, der die Tradition würdig fortsetzt. Diese Maler malen die Personen, ihre Kleidung, wohl auch ihre Umgebung mit gleicher Sorgfalt und es ist vielleicht gut, daß sie an die Objekte nicht mehr Geist verwendet haben, als diese selbst besaßen; man mag sich an ihren schön gemalten Bildern erfreuen, entwicklungsgeschichtliche Bedeutung haben sie nicht.

Ehe wir zu den Klassikern der spanischen Malerei übergehen, ist einer der seltsamsten Erscheinungen der ganzen Kunstgeschichte zu gedenken, des Griechen Domenikos Theotokopulos, der unter dem Namen El Greco bekannt und gefeiert ist. Sein Ruhm ist in unseren Tagen in die höchsten Höhen gehoben worden, die fanatische Begeisterung hat nachgelassen, sie mag bei manchem bewußte oder unbewußte Selbstillusion gewesen sein. Für mich ist der Greco einer der Maler, deren formales Können ihrer stilbildenden Kraft nicht gleichkommt und die deshalb sofort ihre eigenen Manieristen werden.

Auch er stilisiert auf Grund der Naturbeobachtung seine Heiligen, sein Christus, seine Maria sind ebenso Spanier wie die Assistenz seiner Kompositionen, aber nicht Spanier in der Fülle des Lebens, sondern auf die einfachste Formel gebracht. Damit, daß er auch die zeitgenössischen Personen in die Stilisierung einschließt, erreicht er eine geschlosseneren Bildeinheit als die spanischen Naturalisten.

Ueberschüttet von späteren Errungenschaften läßt sich als Urgrund von Grecos Kunst die formelhafte byzantinische Stilisierung seiner ersten Schule erkennen; in Italien hat Tintoretto den stärksten Eindruck auf ihn gemacht. Tintoretto schaltet mit den Proportionen mehr als frei und zieht sie willkürlich in die Länge, wo es der Ausdruck verlangt, aber er verliert dabei die organische Möglichkeit nicht aus dem Auge. Grecos Menschen sind molluskenhaft weich und gedehnt wie Kautschukmänner, sie sind Karikaturen. Trotzdem ist ihm der Sinn für Größe nicht abzusprechen. Figuren wie der heilige Petrus im Eskorial werden immer imponieren. Und vor den Virtuosen des italienischen Manierismus hat er die Aufrichtigkeit und den Ernst der Gesinnung voraus und erreicht mit seinen manierierten Formen einen starken Ausdruck. Freilich nicht allein mit den Formen, er ist einer der stärksten Koloristen; wer seine Formgebung ablehnt, wird von seiner starken, sehr eigenartigen Behandlung von Licht und Farbe immer wieder angezogen werden. Auch sie geht auf Tintoretto zurück und bildet dessen Art mit großer Kraft weiter aus. Er stellt wenige Farben ungebrochen zusammen, die Flächen löst er noch weiter auf als Tintoretto, sein Strich ist frei, fast wild.

Der Greco stilisiert auch stark, wenn es sich um die Wiedergabe der Natur handelt, im Bildnis, er zieht, selbst wo er nach dem Leben arbeitet,

oft die Proportionen in die Höhe, und im Kolorit strebt er Naturwahrheit gar nicht an. Er erfafst das Leben lebendiger als viele, aber er gibt es nicht in seiner ganzen Fülle, er wählt aus, er konzentriert und stilisiert. Kein Spanier hat das Abgeschlossene, das Hochmütige, das Beschränkte des spanischen Charakters so intensiv ausgesprochen als er, er weiß geistige Vorgänge mit hoher Anschaulichkeit auszusprechen und den Ausdruck durch seine impressionistische Technik noch zu steigern. Er malt fast nur Männer von gehaltenem Ernst, der zuweilen ein glühendes Temperament zügelt. Ein erschreckendes Beispiel ist der Generalinquisitor Don Fernando Niño de Guevara, ein Mann von eiserner Energie und ein bornierter Fanatiker.

Taf. LXVI.

Der Greco hat als Kolorist Anregungen gegeben, er hat Schüler gehabt, aber keine Schule; von der Extravaganz seiner Formen hat man sich schon zu seinen Lebzeiten abgewandt.

Ein Spanier, der den größten Teil seines Lebens in Italien zugebracht hat, hat die spanische Kunst ihrer Vollendung entgegengeführt, Jusepe Ribera. Ribera war aus der Schule von Valencia hervorgegangen, ein Schüler Ribaltas; nach längerer Wanderung in Italien ließ er sich in Neapel nieder, das spanische Provinz war. Aus den mannigfachen Anregungen seiner Lehr- und Wanderjahre hat er sich seinen Stil gebildet, in dem ein starker Naturalismus herrscht. Mit der Objektivität des Spaniers tritt er an die Natur heran, die ihm ohne formale Idealisierung schön ist, und sieht seine Aufgabe in ihrer treuen Wiedergabe, aber er hat nicht umsonst in Italien gelernt und ist seinen Landsleuten an Kenntnis des Organismus überlegen. Dem Häßlichen geht er nicht aus dem Wege, sucht es aber auch nicht auf; er gibt jugendliche Körper in Kraft und Schönheit, an älteren Personen zeigt er die Wirkungen des Alters, das Schwinden der Muskeln, das Hervortreten der Sehnen und die Runzeln der Haut. Alles entspricht seinen künstlerischen Absichten und hat darin seine Berechtigung. Wie die Formen, entsprechen auch die Bewegungen durchaus dem, was er aussprechen will; sie sind oft hart und gewaltsam, aber höchst ausdrucksvoll. In manchen Figuren finden sich Anklänge an die rauschende Pracht des Barock.

In den Kreisen der Akademiker war es eine beliebte Aufgabe, Reihen von Charakterköpfen unter der Bezeichnung Apostel oder Philosophen zu malen. Auch Ribera hat es getan, sehr energisch, immer geistreich, aber ein ganz großer Charakteristiker war er nicht. Einzelne Kopfmodelle hat Ribera in verschiedenen Bildern wiederholt verwendet und der Situation entsprechend umgestaltet. Bildnisse hat er nur selten gemalt. Das eines Künstlers im Besitz des Grafen Stroganoff ist nach der Abbildung bei August E. Mayer, Ribera, eine tüchtige Arbeit, welche den hohen Durchschnitt der Zeit nicht übersteigt. Der blinde Bildhauer Gambazo in Prado, der die Formen eines antiken Kopfes abtastet, ist durch diese Handlung belebt, und im Gesicht ist das angestrengte innere Schauen ergreifend ausgesprochen. Riberas Stärke ist weniger die tiefe Erfassung des ruhenden Wesens der Charaktere als ihre Aeußerungen. Daß dem ernsten Mann doch der spanische Humor nicht fremd war, zeigt der Bettelknabe, den alle Besucher der Galerie des Louvre kennen.

In der Geschichte des Bildnisses nimmt Ribera keine führende Stellung ein; seine Bedeutung liegt, abgesehen von der inneren Größe seiner Kunst, auf stilgeschichtlichem Gebiet.

Die Schule von Sevilla hatte schon im 16. Jahrhundert die konsequenteste und ruhigste Entwicklung genommen; Ruelas und andere strebten ernstlich vom Manierismus loszukommen. Aus dieser Schule ist auch das glänzende Dreigestirn der spanischen Malerei hervorgegangen, Velasquez, Zurbaran und Murillo.

Diego Velasquez war zuerst Schüler Herreras gewesen, dann ist er zu Pacheco übergegangen. Pacheco war ein langweiliger Maler, aber ein guter Lehrer, der seinen Schülern die Technik der Kunst beibrachte, ohne die Eigenheit ihrer Begabung zu beeinflussen. Unmittelbar nach dem Regierungsantritt Philipps IV. 1621 suchte Velasquez eine Stellung am Hof zu erlangen, aber erst zwei Jahre später, nachdem er ein Reiterbild des Königs gemalt hatte, erreichte er dieses Ziel und stand nun bis zu seinem Tod in dessen Dienst.

Man hat Velasquez den größten Maler genannt. Das Gebiet der Malerei ist so weit, daß es keinen absoluten Maßstab für die Größe der Maler gibt, doch kann man mit Recht sagen, in der Kunst des Malens kommen ihm wenige gleich, keiner hat ihn übertroffen. Seine Kunst ist sublimster Naturalismus, sein Auge sieht sonnenklar, und seine Hand folgt willig dem Blick. Seine Gestalten sind nicht aus innerem Schauen hervorgegangen, aber was er erblickt, gibt er sicher wieder, ohne sich ins Kleine zu verlieren. Er erfüllt die Formen mit Leben und weiß den Charakter und die Regungen der Seele zu fassen. Auch an Adel der Gesinnung steht er unter den Größten; in seinen Werken ist kein falsches Pathos und nichts Triviales; was Trivialität scheinen könnte, ist Humor. Velasquez steht den Objekten als ruhiger Beobachter gegenüber, das Leidenschaftliche, die starke Erregung der Gefühle liegt ihm fern, auch diese Gemessenheit ist spanisch. Velasquez geht von dem naturalistischen Stil aus, der sich in Sevilla im Laufe des späteren 16. Jahrhunderts entwickelt hatte. Er modelliert in geschlossenem Lichte bestimmt und mit starkem Schaffen. Im Laufe der Zeit werden sein Blick und seine Hand freier, er beherrscht das zerstreute Licht in allen seinen Abstufungen und erreicht seine vollendeten Wirkungen mit immer geringeren Mitteln. Der Anschluß an die Natur war ihm von Anfang an unverbrüchliches Gesetz. So wenig wie seine Heiligen sind die Götter auf seinen mythologischen Bildern idealisiert. Die wenigen Akte, welche er gemalt hat, zeigen eine sehr gute Kenntnis des menschlichen Körpers und sind gründlichst durchgearbeitet. In seinem Christus an der Geißelsäule ist eine sehr komplizierte Stellung richtig und überzeugend dargestellt. Der Maler, der das Leben so treu wiederzugeben wußte, war im voraus zum großen Porträtisten bestimmt, ganz ebenbürtig steht er neben den größten, neben Rafael, Tizian und Rembrandt; was ihn aber auf diese Höhe erhebt, ist nicht nur sein Können, sondern seine Eigenart, die sich nicht mit Worten fassen läßt. Jene Großen sind den Objekten ebenso nahegetreten, haben ihre äußeren Formen und ihr inneres Wesen ebenso vollendet dargestellt, aber

eben jeder nach seiner Art; und was den Bildnissen Velasquez ihren hohen Wert verleiht, ist sein Eigen, ist die ruhige Klarheit der Anschauung, der sich das Wesen des Menschen willig erschließt. Er ist darin, auf ganz anderer Stufe der optischen Behandlung, Rafael verwandter als Tizian oder Rembrandt. Bei dieser unvergleichlichen Begabung mutet es uns tragisch an, daß Velasquez verurteilt war, fast lauter unbedeutende, ja minderwertige Personen zu malen. Daß er immer wieder einen König mit körperlichen Vorzügen und geistigen Mängeln, einen dekadenten Aristokraten und gleichgültige Prinzen und Prinzessinnen malen mußte, brachte sein Dienst mit sich; aber auch der langen Reihe der Hofnarren, Zwerge und Simpel, welche an diesem Hof ihr seltsames Wesen trieben, ist durch seinen Genius ewiges Gedächtnis verliehen worden. Unter den Personen, die nicht oder nicht unmittelbar am Hofe standen, sind ernste und tüchtige Leute, aber keine ganz großen.

Velasquez stellt seine Figuren meist vor einen hellen Grund ohne bestimmte Angabe des Raumes; er gibt wenig Beiwerk, einen Stuhl, einen Tisch oder einen Vorhang. Zuweilen stehen sie in einer Landschaft, die weiter ausgeführt ist; auch dann ist durch die koloristische Haltung dafür gesorgt, daß die Person herrscht. Für ganze Figuren liebt er einen hohen Horizont und malt sie aus geringem Abstand. Ihre Stellung ist zeremoniell, und es sind wenig Abweichungen gestattet; sie posieren nicht, ihre Haltung ist gemessen und vornehm. Das liegt in der Erziehung und in den gesellschaftlichen Formen; schon der junge Infant Balthasar Carlos und die kleine Infantin Margareta wissen aufzutreten. Velasquez hat darin aber auch ein feineres Gefühl als Antonis Mor, ja als Tizian. Dazu kommt ein höchst geistreicher Vortrag. So ist die Bilderscheinung glänzend, aber aus beschränkten Leuten konnte und wollte auch Velasquez keine bedeutenden machen.

Velasquez begleitet seinen König mit seinen Bildern durch fast vierzig Jahre, er hat ihm bei der Nachwelt ein Gedächtnis verliehen, das weit über die Bedeutung des Mannes hinausgeht. Philipp IV. ist uns persönlich ganz gleichgültig, in seinen Bildern erregt er doch unsere Teilnahme, wir sehen nicht nur auf die Malerei, sondern auch auf die Person.

Man kennt etwa sechzig Bilder Philipps IV., und es ist nicht immer leicht, Originale, Werkstattarbeiten und Kopien zu unterscheiden; aber sie gehen auf eine mäßige Zahl von Aufnahmen zurück und lassen sich in drei Gruppen scheiden. Fürstenbilder werden nicht, oder doch nur ausnahmsweise, ganz nach dem Leben gemalt; eine Skizze des Kopfes, wenn nötig eine der ganzen Figur zur Festlegung der Verhältnisse und der Stellung, genügen für die Anlage des Bildes und für einen großen Teil der Ausführung, erst die Vollendung wird wieder vor dem Leben gemalt.

Velasquez führte sich 1623 mit einem lebensgroßen Reiterbildnis bei Philipp ein; es ist verschollen, aber es folgen rasch einige andere Bilder. Die Originalaufnahme für dieselben ist ein Brustbild im Prado. Nur der Kopf ist aus dieser Frühzeit, die Rüstung und die Schärpe sind viel später dazu gemalt. Diese Skizze liegt dem Bild in ganzer Figur im Prado zu grund, das den König in schwarzer Hoftracht zeigt, und wurde wenig später noch-

mals mit geringen Aenderungen Grundlage eines Bildes in ganzer Figur, das jetzt in England ist. Der König erscheint auf diesen Bildern als schlanker Jüngling, seine Stellung ist vornehmer als die seiner Vorfahren und Verwandten, welche Tizian und Mor gemalt haben. Die Beine sind mehr geschlossen, ja auf dem zweiten Bilde decken sie sich. Die Haltung auf diesem ist sehr elastisch und frei; der König war körperlich wohl gebaut und gut ausgebildet, ein vortrefflicher Tänzer und Reiter. Für den Kopf ist das Brustbild maßgebend. Er ist von vorn gesehen, etwas ins Profil gewendet, der Blick geht aus dem Bild heraus, aber am Beschauer vorüber. Der habsburgische Typus ist sehr ausgesprochen in dem starken Unterkiefer und der wulstigen Unterlippe. Geistig hat der junge Mann wenig zu sagen, er gehört einem Typus an, dem wir unter Prinzen und Aristokraten noch heute begegnen. Die Ausführung der ersten Bilder ist sorgfältig, die Figur tritt aus dem verlorenen Raum kräftig hervor, das Einzelne ist auf plastische Wirkung gearbeitet.

Zwischen 1632 und 1636 ist eine zweite Gruppe von Bildnissen entstanden. Velasquez war inzwischen in Italien gewesen und hatte auf dem Rückweg in Toledo die Werke des Greco in größerem Umfange gesehen. Die impressionistische Malweise Tintoretos und des Greco regte ihn an, auch seinen Stil weiter zu bilden, namentlich in Hinsicht auf die Auflösung der Lokalfarbe und ihren Ersatz durch Kombinationen von Tönen. Er verläßt die herbe Plastik, welche auf geschlossener Lichtführung beruht, und setzt seine Gestalten in gebrochenes Tageslicht, das sie mit einem silberig kühlen Ton umfließt, und er erreicht damit eine Leuchtkraft, neben der alles andere verblaßt. Ein Bild des Königs, ein Kniestück, kam 1632 als Geschenk an den Wiener Hof. Er ist männlicher und ernster geworden, das ist alles. Im Stil schließt sich das Bild noch den früheren an, der Kopf ist in vollem Licht mit wenigen bestimmten Schatten modelliert. Ein Bild Philipps in ganzer Figur in der Nationalgalerie von 1636 ist weder in der Haltung des Königs noch in der Ausführung repräsentativ. Nach Justi ist es „eine Studie, eine Folge von Studien, nach dem Leben aufgefangen in kurzen Augenblicken, bestimmt, ihm bei Herstellung eines oder mehrerer Porträts Dienste zu tun“. Aber diese Porträte sind nicht gemalt worden. Der Kopf ist mit den geringsten Mitteln gemalt, das farbige Gewand in flüchtigen Andeutungen, die doch den Schein der Wirklichkeit ergeben; darin liegt der große Reiz des Bildes.

Um diese Zeit ist auch das große Reiterbild im Prado entstanden. Das Pferd, das parallel zur Bildfläche steht, erhebt sich in der Pesade, der König sitzt leicht und fest im Sattel, der Kopf ist erhoben, der Blick geht in die Ferne. Er reitet in einer kastilischen Berglandschaft. Die Profilansicht gibt einen reinen und großen Umriss. Philipp ist nie majestätischer gemalt worden, Roß und Reiter sind eine Gruppe von großartiger Monumentalität. Die Wirkung wird durch Farbe und Licht glorreich gesteigert, die Gruppe hebt sich in ihren warmen Tönen kräftig von der klaren, kühlen Landschaft ab. So herrlich diese Wirkung ist, sie ist nicht die ursprüngliche. Velasquez hat Pferd und Landschaft übermalt und den Umriss geändert. Um die Mitte der dreißiger Jahre hat Velasquez den König nochmals im Freien gemalt als

Jäger. Das Bild gehört zusammen mit einem seines Bruders Ferdinand und seines kleinen Sohnes Balthasar Carlos. In Dulwich College ist ein sehr schönes Kniestück. Es stellt den König in der farbigen Gala dar, in der er am 31. Juli 1644 seinen Einzug in das unterworfenen Lerida hielt. Velasquez hat es vor dem Einzug in dem Städtchen Fraga gemalt.

Die dritte Gruppe ist von der zweiten um mehr als zwei Jahrzehnte getrennt. Der König war fünfzig bis fünfundfünfzig Jahre alt, als diese Bilder gemalt wurden. Die Aufnahme im Brustbild ist in drei Exemplaren vorhanden, die beste ist die im Prado. Die Kopfform ist die gleiche geblieben, die Züge sind markierter geworden, das Gesicht voller, ein Doppelkinn hat angesetzt. Die bitteren Erfahrungen des Lebens sind nicht spurlos vorübergegangen, der König ist ein ernster Mann geworden. Das Bild im Prado scheint die Aufnahme nach dem Leben zu sein, es ist das einfachste. Die Technik in breit hingetzten Strichen ist ein glänzendes Beispiel von Velasquez' letzter Weise; der Kopf ist lebendiger als irgend ein früherer. Nach dieser Aufnahme ist das letzte große Repräsentationsbild Philipps gemalt, das als Gegenstück das seiner Gemahlin Maria Anna von Oesterreich hat, seiner leiblichen Nichte.

Von Philipps erster Gemahlin Isabella von Bourbon ist nur ein großes Reiterbild im Prado, es ist als Gegenstück zum Reiterbild des Königs zurechtgemacht und nicht ganz eigenhändig. Der Kopf der klugen Tochter Heinrich IV. ist von Velasquez selbst und seiner würdig. Größer ist die Zahl der von Velasquez gemalten Bilder Maria Annas. Sie wurde mit vierzehn Jahren getraut. Wenig später ist ein Bild in Wien, ein Kniestück, das in einem Brustbild des Louvre wiederholt ist. Dann ist Maria Anna in ganzer Figur zweimal im Prado. Alle diese Bilder zeigen uns eine unbedeutende, kleinliche Person in geschmackloser Tracht herrlich gemalt. Gegen die Nichtigkeit dieser Königin kann selbst Velasquez nicht aufkommen.

Erfreulicher sind die Bilder der Kinder Philipps aus ihrer frühen Jugend. Der Infant Balthasar Carlos, der Sohn Isabellas, war 1629 geboren; schon mit zwei Jahren erscheint er als kleiner Feldherr mit Degen, Schärpe und Kommandostab; ein Zwerg schreitet ihm voran, er beachtet ihn nicht; in seinem Auftreten ist bei aller Kindlichkeit ein Zug von Würde, der seiner Erzieherin, der Herzogin von Olivarez, alle Ehre macht. Unbefangener erscheint er auf den folgenden Bildern. Im Alter von sechs Jahren steht er als kleiner Jäger mit der Flinte im castilischen Gebirge (Prado), im gleichen Alter sehen wir ihn in der Reitschule (Wallace Galerie in London). Wenig später ist das große Reiterbild des Prado. Er sitzt nun schon fest und selbstbewußt im Sattel und sprengt auf einem dicken Ponny durch eine Berglandschaft. Das Bild ist in Auffassung, Anordnung und Ausführung eines der schönsten. Als der Prinz zehn Jahre alt war, dachte man an seine Verlobung und sandte Bildnisse an befreundete Höfe. Eines kam nach Wien. Es ist schon ein Repräsentationsbild, so auch ein zweites, etwa gleichzeitiges Bild, das den Knaben in Rüstung darstellt (Mauritshuis im Haag). Haltung und Ausdruck sind viel freier als auf dem ersten, er fühlt sich als künftiger

Feldherr. Es ist die durch Zukunftsträume gehobene Stimmung des Knaben, die hier wie auf den Reiter- und Jägerbildern zum Ausdruck kommt. Auf einem weiteren Bild, das zwischen 1543 und 1545 gemalt sein dürfte, steht er in schwarzer Hoftracht an einem Stuhl; die frohe Jugend liegt hinter ihm, er erscheint müde und gelangweilt, ein spanischer Thronfolger. 1546 ist er gestorben.

In den Bildern der Infantin Margarita, der Tochter Maria Annas, beobachten wir einen ähnlichen Wandel. Sie erscheint als reizendes Kind im Alter von drei Jahren auf einem Bilde der Wiener Galerie. Etwa zwei Jahre älter ist sie auf einem ebenfalls in Wien befindlichen Bilde, von dem eigenhändige Wiederholungen und Kopien vorhanden sind. Ein munterer Kinderkopf erhebt sich auf dem puppenhaft in die geschmacklose spanische Tracht gezwängten Leib. In demselben Alter und im gleichen Kleid sehen wir sie auf dem unter dem Namen *Las Meninas* bekannten Bild des Prado. Die Infantin ist mit ihrem Hoffräulein und anderem Geleite in einen Raum des Schlosses gekommen, in dem Velasquez ein großes Bild des Königs oder der Königin malt, die beide in einem Spiegel an der Rückwand sichtbar sind. Wir tun einen Blick in das Familienleben, soweit am spanischen Hofe von einem solchen die Rede sein kann, und sehen, daß auch die engherzige Etikette menschliches Fühlen und Gebaren nicht ganz erstickt. Auf einem weiteren Bild des Prado, das um 1539 gemalt ist, ist der Reiz kindlicher Schönheit im Schwinden, die Züge nähern sich denen der Mutter.

Das Wiener Museum hat auch ein Bild von Maria Annas Söhnchen Philipp Prosper, das, 1557 geboren, schon 1561 starb. Die Bilder Margaritas und Philipp Prosper's gehören der letzten Zeit und dem reifsten Stil des Meisters an. Die *Meninas* und die etwa gleichzeitigen Spinnerinnen sind Wunderwerke der Malerei, die nirgends überboten worden sind.

Velasquez hat, wenn auch nicht im Auftrag des Königs, dessen allmächtigen Minister den Grafen Olivarez in ganzer Figur, im Brustbild und als Reiter gemalt. Der Kopf dieses verschlagenen Mannes ist nicht häßlich, aber abstoßend; er zeigt sehr ausgeprägt die Schattenseiten des spanischen Charakters: Härte, Hochmut, auch etwas Unaufrichtigkeit. Das erste Bildnis in ganzer Figur ist bald nach Velasquez Eintritt in den Hofdienst 1623 gemalt; die letzten, Brustbilder, kurz vor dem Sturz des verhafteten Mannes 1643. Velasquez hat sein bestes Können an die Bilder seines Gönners gewandt und Charakterzeichnungen ersten Ranges gegeben. Zu den Aufgaben des Hofmalers gehören auch die Darstellungen der Spaßmacher, Zwerge und Idioten an Philipps Hof. Wir haben das Verständnis für diese rohe Liebhaberei so völlig verloren, daß es uns befremdet, wie Velasquez auch an diese Aufgaben sein bestes Können wenden mochte. Aber er lebte in der Umgebung des Hofes und teilte dessen Liebhabereien. Für ihn waren solche Aufträge augenscheinlich nicht drückend, ja sie mögen eine anregende Abwechslung zwischen den einförmigen Fürstenbildern gewesen sein. Dem sei wie ihm wolle, er hat sie alle mit gleicher Liebe und Hingebung gemalt und durch sein mildes Wohlwollen einen versöhnlichen Zug in die Bilder dieser

rechen oder kümmerlichen Wesen gebracht, ganz anders als Antonis Mor, der seinen Pejeron mit grausamem Hohn darstellte, und er hat erreicht, daß auch wir ihnen unsere Teilnahme nicht versagen. Dem Besucher des Prado bleiben auch sie unvergeßlich.

Den *Truhanes* gesellt Justi mit Recht die beiden Philosophen Menippus und Aesop im Prado. Ich habe oben darauf hingewiesen, daß Philosophen als Charakterfiguren in der Kunst des Barock verbreitet waren, ursprünglich ein akademischer Gedanke; die italienischen Naturalisten hatten malerische Rüpel als Zyniker gemalt, Velasquez folgt ihnen. Seine beiden Philosophen sind Meisterwerke der Charakteristik, Menippus erschaut mit scharfem Blick die Schwächen seiner Mitmenschen und hat an ihnen seine höhnische Freude, Aesop nimmt sie mit mildem Wohlwollen hin. Die Darstellung im Stil von Velasquez' Spätzeit ist von höchster Freiheit und Sicherheit. Im Museum in Rouen ist die Halbfigur eines lachenden Mannes, der auf eine vor ihm stehende Erdkugel deutet. Justi hat diesen unter dem Namen „der Geograph“ bekannten Mann zu den Spaßmachern gestellt, ohne ihn zu benennen. Es ist Demokrit, der lachende Philosoph. Er kommt mit dem gleichen Attribut auf Bildern von Domenichino und Ribera vor. Demokrit hat die von den Pythagoreern angeregte Frage der Bewegung der Erde dahin beantwortet, daß sie sich wohl bewegt habe, solange sie noch klein und leicht war, daß sie aber allmählich zur Ruhe gekommen sei. Wie aber kam man im 17. Jahrhundert dazu, seine Charakteristik gerade auf diese Frage zu gründen? Es war die Zeit, in der die Bewegung der Erde wieder die Geister beschäftigte. Galilei hatte 1630 seinen Dialog über die beiden Weltsysteme veröffentlicht und wurde 1633 vor das Forum der Inquisition gezogen. 1629 bis 1631 war Velasquez in Italien. Das Bild gehört freilich dem frühen Stil des Velasquez an und ist wohl schon vor der Reise gemalt, die Benennung Demokrit dürfte aber doch richtig sein.

Gegen die Tätigkeit für den Hof tritt die für Private im Werk des Velasquez weit zurück; ihre Bildnisse sind nicht zahlreich und so manches ist umstritten, auch sagen uns diese nichts Neues, aber sie stehen uns menschlich näher. In der Galerie des Prado ist der Kopf eines Mannes der gewiß noch in Sevilla gemalt ist, in scharfer Beleuchtung und festen Formen. Eine Jugendarbeit, die Zeugnis von guter Beobachtung gibt. Das Bild eines jungen Hidalgo in München ist auch noch vor der Reise nach Italien gemalt und steht in seiner Made den ersten Bildnissen Philipps nahe, der Kopf ist flächig behandelt mit wenigen schmalen Schatten. Die Formen sind rein castilianisch, ein schmales Gesicht mit tiefliegenden schwarzen Augen, scharf profilierter Nase und fein gezeichnetem Mund. Die schwarzen Haare verlaufen über der Stirn horizontal und fallen über die Ohren herab. Der Ausdruck ist ernst und sinnend. Das Bild ist unvollendet und unberührt, ein schönes Beispiel von Velasquez frühem Stil. Ihm gehört auch das schöne Profilbild einer jungen Frau im Prado an. Zahlreicher sind die Bildnisse aus der mittleren Zeit nach dem ersten Aufenthalt in Rom. Der Dichter Quevedo gehört eigentlich zur Hofgesellschaft, er war lange Jahre Hofpoet

Philipps IV., seiner Art nach wird sein Bild besser hier erwähnt. Ein volles Gesicht mit hoher Stirn und weicher Muskulatur der Wangen, umrahmt von wirren Locken. Der Blick, der durch ein schwarzes Augenglas geht, die Spannung der Lippen zeigen, daß seine überlegene Aufmerksamkeit durch eine Sache oder einen Vorgang erregt ist; wir sehen den bitteren Satiriker. Der Bildhauer Montañez im Prado, der die Büste des Königs modelliert, hat die Höhe des Lebens überschritten; er beobachtet mit Aufmerksamkeit, und die leicht erhobene rechte Hand ist bereit, die Beobachtung sofort im Tonmodell niederzulegen.

In Deutschland sind zwei vortreffliche Bildnisse aus Velasquez mittlerer Zeit, der Jägermeister Juan Mateos in Dresden und eine vornehme Dame in Berlin. Mateos ist ein kräftiger Mann mit ergrauenden Haaren und etwas mürrischem Ausdruck. Der Kopf ist mit den einfachsten Mitteln wundervoll modelliert und sehr lebendig. Von diesem anspruchslosen Bild unterscheidet sich das Berliner durch ungewöhnliche Pracht. Es stellt eine noch junge Frau dar; sie ist keine Schönheit, aber anziehend, wissend, egoistisch und energisch, das kleine Gesicht ist von einer hohen Frisur bekrönt, von der beiderseits Locken über die Ohren herabfallen. Tracht und Schmuck sind ungemein reich und glänzend. Die Trägerin weiß sogar der spanischen Tracht Geschmack abzugewinnen, und der Maler stellt sie in halber Wendung so, daß sich ein einfacher und ruhiger Umriss ergibt. Der Name Joana de Miranda auf der Rückseite des Bildes läßt eine ungewisse Deutung auf die Frau des Malers zu. Auch Rembrandt hat seine Frau in Prachtgewändern gemalt, die sie vielleicht nie besessen hat.

Wenig später als diese Bildnisse ist das des Admirals Pulido Pareja (1639) in der Nationalgalerie in London. Er steht in Lebensgröße vor uns, ein Spanier von echtem Schrot und Korn, der das Wesen seines Volkes an Körper und Geist verkörpert wie wenige, ein Castilianer mit zierlichen Gliedern und stählernen Muskeln, mit schön und rein geformten Zügen, tiefliegenden, schwarzen Augen unter buschigen Brauen, mächtigen schwarzen Haaren und *bigote* (Schnurrbart); er ist reich gekleidet, in der Rechten hält er den Feldherrnstab, in der Linken einen großen Schlapphut. In seiner Haltung liegt eine natürliche, fast lässige Vornehmheit, in seinen Zügen Kühnheit und abweisender Hochmut. Die Gestalt tritt lebendig, plastisch aus dem verlorenen, lichten Raum des Grundes hervor. Hier ist das Bild des italienischen Heerführers del Borro in Berlin zu erwähnen, das lange für Velasquez in Anspruch genommen wurde. Schon der tiefe Horizont am unteren Rande des Bildes spricht entschieden gegen diese Zuweisung, er ist venezianisch. Aber in Venedig hat um 1643 niemand so gemalt. Die Zuschreibung ist heute ganz schwankend, man hat an einen Niederländer zu denken. Rubens und van Dyck sind es nicht, man möchte an van der Helst denken, aber der war nie in Italien; so wäre zu fragen, ob er von Sustermans ist.

1650 hat Velasquez in Rom den Papst Innocenz V. gemalt (Galerie Doria in Rom). Giovanni Battista Panfili war keiner von den großen Päpsten

und noch weniger ein schöner Mann; die Zeitgenossen sprechen von seiner Häßlichkeit. Der Papst war mit 75 Jahren noch vollkommen rüstig, sein Gesicht hat keine ruhigen Flächen, die Formen waren unedel, der Blick seiner Augen mißtrauisch. Mißtrauen lag auch in seinem Charakter, aber er war im Umgang munter und dem Scherz nicht abgeneigt und ein unermüdlicher Arbeiter. Velasquez hat die energische Seite seines Charakters scharf hervorgehoben, die Züge sind fest, der Mund geschlossen, der Blick aus den Augenwinkeln ist auf den Beschauer gerichtet und trifft sicher. Niemand kann sich ihm entziehen. Die Anordnung des Bildes ist die gleiche wie die von Rafaels Julius II. und Tizians Paul III., aber die farbige Gesamtwirkung, die Plastik des Kopfes und die Gewalt des Ausdruckes sind mächtig gesteigert. Wenn die drei Bilder nebeneinander stünden, möchte man vielleicht Innocenz für den größten, sicher für den tatkräftigsten von den drei Päpsten halten.

Selbstbildnisse von Velasquez sind in den Uffizien und in der kapitolinischen Galerie, dieses das früheste zeigt einen ernsten jungen Mann mit offenem Blick, das Kniestück in den Uffizien einen sehr selbstbewußten *hijo d'algo*; ganz authentisch ist nur das auf den Meninas.

Francisco Zurbaran, der Zeitgenosse und Freund des Velasquez, und wie dieser aus der Schule von Sevilla hervorgegangen, ist anders veranlagt und geht andere Wege. Seine Begabung ist eng begrenzt, und er überschreitet ihre Grenzen nicht, aber innerhalb derselben ist er wahrhaft groß. Seine Größe ist, daß er das Beste der spanischen Religiosität wahr und klar verkörpert hat. Auch sein technisches Können ist beschränkt, er beherrscht weder den menschlichen Körper noch den Raum vollkommen, aber malen kann er wie wenige. Die wenigen Aktfiguren, welche er gemalt hat, sind gut, aber etwas flau in ihren Bewegungen; man merkt, daß sie nicht mit innerer Teilnahme gemalt sind.

In großen Figuren von Mönchen und Heiligen bekundet Zurbaran seine volle Größe, sie sind ganz monumental. Er erreicht diese Großartigkeit durch die Verhältnisse, durch die feste und sichere Haltung und nicht zum wenigsten durch den prachtvollen Zug der Gewänder. Dazu kommen bei den Männern sehr ausdrucksvolle Charakterköpfe. Wenn sich nun bei den meisten eine nahe Anlehnung an ein lebendes Vorbild nicht von der Hand weisen läßt, so ist die Gestaltung doch im Sinne eines bestimmten Charakters und starken Ausdruckes seelischer Stimmung vertieft und über das bildnismäßige hinausgehoben. Nicht auf gleicher Höhe stehen die heiligen Frauen, sie wissen die modische Tracht vornehmer Spanierinnen mit Grandezza zu tragen, geistig aber sagen sie nicht gerade viel. Es ist ja schwer, den Bildern von Frauen in jungen und mittleren Jahren den Ausdruck geistiger Bedeutung zu geben, aber mehr hätte sich doch erreichen lassen. Zurbarans Kunst ist durchaus männlich. Der Maler des Mönchtums, der in Klöstern heimisch war, hat nie eine Nonne gemalt. In dem Werke Zurbarans nimmt Franz von Assisi einen breiten Raum ein, er malt ihn in Andacht und in Extase. Die Bilder sind eine Verherrlichung der Askese als eines sittlichen Ideals, mit dem es dem Maler und dem Dargestellten ernst ist. „Jeder gottbegeisterte,

über die gewöhnlichen menschlichen Schwächen hinausragende Asket war . . . sofort bei den romanischen Völkern . . . der allgemeinen Bewunderung und des Einflusses sicher.“ Wer wäre dieser Bewunderung würdiger, wer ein leuchtenderes Vorbild gewesen als der heilige Franz, der erfüllt hatte, was die Zeit wieder anstrebte und da und dort gerade in Spanien auch erreichte? Zurbaran hat für seinen Franziskus einen der Tradition entsprechenden, aber echt spanischen Asketentypus, dem wohl eine reale Person zugrunde liegen kann, der aber nach der Stimmung der Kontemplation, der Andacht oder der Extase abgewandelt wird, und er entfaltet dabei eine große Kraft der Charakteristik. Enger hält er sich an das Modell bei den Köpfen der Teilnehmer an Handlungen, welche in Spanien ziemlich allgemein porträt-mäßig behandelt wurden. Als Handelnde müssen sie nicht nur entsprechend gruppiert, sondern auch in einen inneren Zusammenhang gebracht werden. Dieser Forderung leistet Zurbaran vollkommen Genüge und erweist sich zugleich als großer Porträtist; seine Personen sind nach Erscheinung und Charakter scharf individualisiert. Ich verweise auf das schöne Bild in Berlin, wo Thomas von Aquin zum heiligen Bonaventura kommt, auf die Kartäuser unter dem Schutzmantel Marias und auf den heiligen Hugo im Refektorium des Kartäuserklosters, beide in Sevilla.

Nach alle dem ist über Zurbarans wenige Bildnisse im engeren Sinne nicht mehr viel zu sagen. Der Doktor der Universität Salamanca in Boston, lebensgroß in ganzer Figur, in der vornehmen Haltung, die der Spanier einnahm, wenn er sich malen ließ, stellt sich würdig neben die monumentalen Mönche; der Kopf geht über das, was in diesen an Charakteristik geleistet ist, nicht hinaus. Mit dem Bildnis eines zwölfjährigen Prinzen in Berlin ist der Hofmaler Zurbaran einmal in die Kreise des Hofes eingetreten. Der junge Mann im Harnisch, mit Schärpe und Marschallstab, tritt vornehm auf, aber nicht mit der vollen Freiheit, die Velasquez auch Kindern zu geben wußte; auch in der Wiedergabe der jugendlichen Formen reicht er nicht an ihn heran. Dagegen ist das Kindliche eines kleinen Mädchens bei Professor Haupt in Hannover reizend gegeben. Das Museum in Braunschweig hat das Brustbild eines Malers, das in Auffassung und Ausführung gleich vortrefflich ist; die Formen sind mit größter Sicherheit erfaßt. Der Mann fixiert den Beschauer nicht, sondern überläßt sich seinen Gedanken und fühlt sich nicht beobachtet. Endlich ist die Halbfigur des Mercedariers Miguel del Pozo von 1630 wohl als Bildnis aufzufassen. Er ist in die Betrachtung des Kruzifixes versunken und legt die rechte Hand auf die Brust, eine bekannte Ausdrucksgebärde. Die Bildwirkung wird durch das weiße Gewand bestimmt, das in großen, einfachen Umrissen gegen den Hintergrund steht. Der Kopf ist etwas klein und am Ansatz der Nase eine kleine Verzeichnung. Zurbaran hat eine hohe Kraft der Charakteristik, die sich nicht nur in den Köpfen, sondern auch in der Haltung der Figuren bekundet; er ist einer von den ganz großen Malern, aber seine Größe ist nicht im rein Künstlerischen beschlossen, sondern untrennbar von dem starken ethisch religiösen Gefühl, das ihn beseelt, und das sich in seinem Wesen ausspricht.

Wer das nicht mitzufühlen vermag, dem wird sich auch seine Größe nicht voll erschließen. Diese Größe ist die des Neokatholizismus.

Bartolome Esteban Murillo, der jüngste von den großen Sevillanern, ist nicht der größte, aber der reichste und liebenswürdigste. Er beschränkt sich nicht auf die kirchliche Kunst, auch das Leben des Alltags zieht ihn an; er erfabt es ohne Brutalität und erhebt es mit sachter Hand etwas über die Wirklichkeit, aber er fälscht es nicht.

Murillos Stil ist der einer voll entfalteten Kunst, die ihre Höhe erreicht, ja überschritten hat und über alle Mittel der Darstellung verfügt. Seine Formgebung hat die Renaissance zur Grundlage, sie ist von der Idealisierung im italienischen Sinne wenig berührt, aber er idealisiert in seiner, in spanischer Weise und mildert einen schroffen Realismus; seine Gestalten sind aus hohem Schönheitssinn hervorgegangen. Wenn ich von einer sachten Erhebung über die Wirklichkeit spreche, so gilt das zunächst von Murillos berühmten Volksszenen; seine Heiligen sind wohl freier gestaltet, aber doch auf Grund realer Urbilder, und sie sind alle Andalusier, Maria als Mutter des Jesuskindes, als Schmerzensmutter, als Himmelskönigin und als *Purissima*, die ohne Sünde empfangen ist. Wenn die *Purissima* von mystischem Zauber umflossen ist, so ist der Träger dieser Idealisierung nicht die Form, sondern das Licht, das Murillo zu überirdischen Wirkungen zu treiben weiß. Wo er innerhalb des andalusischen Typus Charakterköpfe gestaltet, erreicht er eine aner kennenswerte formale Schönheit, welche fast immer Kraft und Tiefe vermischen läßt. Rühmliche Ausnahmen sind die Heiligen Joseph und Johannes Baptista aus der Kirche der Kapuziner in Sevilla. Für die Franziskaner Heiligen boten die Klöster selbst die passendsten Typen. Den Stifter Franz von Assisi gestaltet Murillo von Anfang an kräftiger und schöner, als er nach der ziemlich glaubwürdigen Tradition war, gibt ihm aber keinen feststehenden Typus. In seiner späteren Zeit hat er ein Modell, das er mehrfach variiert. Danach erscheint Franziskus als ein schöner, ernster Mann in mittleren Jahren, aufmerksam lesend, in einer Halbfigur der früheren Ashburnham-Sammlung, in stärkster sehnsüchtiger Erregung, in der Vision, in der sich ihm Christus vom Kreuz aus zuneigt. Etwas verändert finden wir denselben Kopf in einer Vision des heiligen Antonius im Museum zu Sevilla und ganz bildnismäßig als heiligen Bonaventura. Auf drei anderen Bildern des heiligen Antonius ist der Visionar ein junger, etwas pfäffischer Mann in seligem Genuß der körperlichen Nähe des Christuskindes, bei dem es schon des Symbols der Lilie bedarf, um den Eindruck des Hysterischen zu bannen. Franz von Paula und Felix von Cantalicio sind alte terminierende Franziskaner, Augustinus wie Tuotilo bei Ekkehard *homo lacertis et omnibus membris sicut Fabius athletas eligere docet*. Die Heiligen Isidor und Leander in Sevilla gelten als Bildnisse bestimmter Personen; für Leander trifft dies zu, Isidor ist ziemlich allgemein gehalten.

Murillo war einer der größten Kindermaler, er faßt die Individualität des Kindes in ihren Formen wie in ihren geistigen Aeüßerungen schon von ihrem Erwachen an. Die Kinder seiner Madonnen sind alle schon persönlich,

keines ist mit dem anderen zu verwechseln, ihre Formen und ihr Gebaren entsprechen durchaus ihrem Alter. Einige Jahre älter sind die kleinen guten Hirten Jesus und Johannes und das Christuskind mit der Dornenkrone. Die Idee ist aus einer sentimentalen Religiosität hervorgegangen; Murillo lebt unbefangen in derselben und hat einige reizende Bilder geschaffen.

Einer entwickelteren Lebensstufe und einem ganz anderen Kreise gehören die Zigeuner- und Bettelkinder an. Das Blumenmädchen in Dulwich ist als Bild gedacht und zu würdigen. Ein Mädchen von etwa vierzehn Jahren sitzt am Fuß eines Pfeilers, links ist der Ausblick auf eine Landschaft frei. In einem bunten Schal, der über die linke Schulter geschlagen ist, hält sie einige Rosen. Die Haltung des geschmeidigen Körpers ist ruhig in leichtem Kontrapost. Sie ist keineswegs hübsch; es mag zutreffen, wenn man in ihr eine Moriske erkennt, aber ihre Haltung und ihre Mienen sind von einer sonnigen Heiterkeit, die unwiderstehlich gewinnend wirkt.

Murillos gesamte Naturauffassung kommt dem Bildnis entgegen. Er hat deren nicht viele gemalt, und ich kenne nur das Brustbild eines Mannes im Louvre und das einer Frau im Museum zu Nantes aus eigener Anschauung, alle übrigen nur aus den Autotypien, welche A. L. Mayer im XXII. Bande der „Klassiker der Kunst“ mitgeteilt hat. Autotypien sind unzureichende Surrogate für Porträtstudien, und die, um welche es sich hier handelt, sind zum Teil nach schlechten Photographien gemacht. Trotzdem geben sie mehr als eine bloße Ahnung von der Bedeutung der Bildnisse. Der Mann im Louvre ist mit kühler Sachlichkeit dargestellt, interessanter ist die Frau in Nantes. Sie ist keineswegs hübsch und sehr bürgerlich, auch ihre Hände sind nicht vornehm. Die Individualisierung ist vollkommen und überzeugend, der etwas schielende Blick höchst charakteristisch.

Murillo hat auch einige Personen lebensgroß in ganzer Figur gemalt; sie haben die höfische Stellung mit Stand- und Spielbein, eine Hand ruht auf dem Tisch oder auf der Lehne eines Stuhles, die andere hängt herab und hält Hut oder Handschuh. Den Kanonikus de Neve hat Murillo stehend gemalt. In ihrer Anordnung erinnern Murillos Bildnisse an Velasquez. Den Kopf gibt er gerne fast frontal in einseitiger, scharfer Beleuchtung. Den Dargestellten weiß er starkes persönliches Leben zu verleihen. Murillo tritt mit seinen Bildnissen in die Reihe der größten Porträtisten und kommt Velasquez nahe.

Mit Murillos Tode 1683 geht die große Zeit der spanischen Malerei zu Ende. Careño, Cerezo und andere halten die Tradition noch nach Kräften aufrecht, kommen aber ihren Vorgängern nicht entfernt gleich. Der Staat verfiel weiter unter der vormundschaftlichen Regierung Maria Annas. Mit Karl II., dem spätgeborenen Sohn Philipps IV., erlosch das Haus Habsburg in Spanien. Er ist oft gemalt worden. In der Galerie zu Berlin sehen wir sein Bild von Careño. Der zwölfjährige blutleere Knabe erscheint müde, ohne Lebenskraft und Lebensfreude.

Die Erschütterungen, welche die Niederlande in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchzumachen hatten, waren weit heftiger als die, welche Deutschland in der gleichen Zeit trafen, aber während hier die bildenden Künste — Plastik und Malerei — im Manierismus erstarrten, war der Manierismus in den Niederlanden nur Durchgang und Vorbereitung zu einer neuen nationalen Kunst; der bildnerische Trieb und das Kunstbedürfnis wurden von den politischen und religiösen Kämpfen kaum berührt. Die Entwicklung der Kunst nahm ihren ruhigen Fortgang. Die Niederländer waren die gelehrigsten Schüler der italienischen Manieristen und Eklektiker, aber ein getrübter Rest nationalen Formgefühls lebt doch in ihren Werken, und aus ihm keimt die zweite Blüte der niederländischen Kunst, die an kräftiger Eigenart der spanischen ebenbürtig ist.

Man entschließt sich schwer, in den Galerien Belgiens und Hollands den Romanisten nachzugehen. Hat man aber die Entsagung, so wird man bald gewahr, wie viel ernste und tüchtige Arbeit in ihren Werken liegt. In der Darstellung der Menschen ist eine weit größere Freiheit und Sicherheit gewonnen, als sie die erste Generation der niederländischen Romanisten hatte, aber man muß viele erborgte Motive und viel bombastische Schau- stellung von Körperformen in den Kauf nehmen. Nun werden die großen Massenszenen gemalt, die Engelstürze und Martyrien, verdünnte Auszüge aus den Werken Michelangelos und Tintorettos. Die Formen sind gründlich studiert, aber nicht groß und sehr ins einzelne modelliert, und das Dynamische ist schwach.

Die strenge Arbeit, in der die Romanisten des späteren 16. Jahrhunderts ihr formales Können errungen haben, trägt ihre schönste Frucht im Bildnis, das nun nicht mehr auf die Kreise des Hofes und der Aristokratie beschränkt bleibt; auch von den Bürgern der reichen Städte ließ sich malen, wer konnte. Das Bürgertum hat in seinen Bildnissen eine treue und liebevolle Darstellung gefunden, die, ohne panegyrisch zu sein, doch eine Verherrlichung ist.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, eine Uebersicht über die unab- sehbare Reihe dieser Bildnisse zu geben, auch konnte ich meine Vorarbeiten in den Niederlanden so wenig zum Abschluß bringen wie in Italien. Die Bildnisse stehen auf sehr hoher Stufe, und das Können ist ziemlich gleich- mäßig, einige ganz Große überragen aber doch den Durchschnitt um ein Erhebliches. Es genügt, wenn ich die Großen ausführlicher bespreche.

Unter den Romanisten, die sich dem Bildnis zuwandten, ist Antonis Mor der erste und der größte. Er kommt aus Holland und ist Schüler Scorels. Seine geschichtliche Größe liegt darin, daß er den Realismus der niederländischen Romanisten selbständig weiter führt und zu einem Stil gelangt, der dem der größten Italiener, selbst Tizians, gleichkommt. Schon in dem 1544 gemalten Doppelbildnis der Utrechter Domherren Cornelis van Horn und Antonis Taets in Berlin (585<sup>a</sup>) geht er über Scorel hinaus; es ist bei schlichter, sachlicher Auffassung und gewissenhafter Durchbildung der Formen flüssiger und malerischer als die seines Lehrers. Wenige Jahre später erhebt er sich in den schönen Bildnissen des jüngeren Granvella von

1549 in Wien und des Thomas Gresham von 1550 in Petersburg über alle seine Landsleute. Er hält das niederländische Erbe der festen Formgebung auch fest, nachdem sein Stil unter der Einwirkung der großen Italiener freier und größer geworden war. Die Bilder Maximilians II. und seiner Gemahlin Maria von Spanien, 1551 in Italien gemalt, lebensgroß in ganzer Figur, wie es am spanischen Hof seit Tizians Vorgang beliebt war, stehen im Uebergang. Die Ausführung ist noch bis in alle Einzelheiten sehr sorgfältig, aber sie sind doch schon freier aufgefaßt als die Utrechter Domherren. Maximilian steht weit ausschreitend an einem hohen Tisch, auf dem sein linker Arm ruht. Wie befangen ist dagegen die Haltung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, den Jakob Seifenegger drei Jahre vorher gemalt hatte. Aber die spanische Etikette ist dem österreichischen Habsburger nicht so eigen wie seiner Gemahlin, die in bewußter Würde an demselben Tische steht.

1552 wird Mor der Hofmaler Philipps II. Der Geist am spanischen Hof hat sich verengt. Karl V. war Herr der Welt, Philipp blieb Spanier. An seinem Hof ist der Geist der Gegenreformation, der das ganze katholische Europa durchdringt, zu Hause in seiner harten Strenge, die alle Lebensäußerungen in strenge Formen bannt. Beherrschtheit und Würde können Leidenschaften und zarte Regungen des Gemütes nicht ersticken, aber lassen sie nicht zu Worte kommen. Philipp II. verkörpert diesen Geist in voller Reinheit, er gibt den Ton an, er beherrscht das Reich, die Gesellschaft, ja die Kirche, die nirgends unfreier war als unter diesem fanatischen Schutzherrn. Dieser geistigen Richtung kam der ernste Charakter Mors entgegen, des Malers, der mit kühler Ueberlegenheit das Spiegelbild ihrer Träger herstellt. In seiner Kunst kommt die formbildende Kraft, die den Wert der Renaissanceschulung für den Nordländer ausmacht, zu freier Wirkung. Es ist die Zeit, in der die wachsende Gemeinsamkeit des geistigen Lebens im katholischen Europa eine Gemeinsamkeit der künstlerischen Ausdrucksformen mit sich bringt. In dieser europäischen Kunst stehen die Niederländer in ihrer Eigenart ebenbürtig und vollwertig neben Italienern und Spaniern, ja sie sind reicher und vielseitiger als die Romanen. Die Schüler sind Meister geworden. Mor ist der erste, der wenigstens im Bildnis die Meisterschaft erlangt hat, er nimmt die von Tizian aufgestellten Formen des Bildnisses auf und erfüllt sie mit seinem Geist, der ernster und gehaltener ist als der Tizians, und wie er in Auffassung und Formgebung selbständig bleibt, so auch im Kolorit, das er zu höchster Pracht erhebt. Er ist der italienischen Kunst nicht erlegen, und obgleich seine geistige Anlage der spanischen verwandt ist, hat er weniger vom spanischen Kunstgeist aufgenommen als andere Nordländer oder Italiener, welche lang in Spanien gearbeitet haben. Vom Barock hat er nur den Ernst der Spanier, alles Ueberquellen des Gefühles, alle Uebertreibung der Form ist ihm fremd.

Mor hat einige Selbstbildnisse hinterlassen. Das in der Malergalerie der Uffizien von 1558 zeigt ihn, vor der Staffelei sitzend, in Dreiviertelsprofil von rechts als einen Mann, der die Höhe des Lebens erreicht hat, ruhig und fest, von schlagender Wahrheit, welche keinen Zweifel auf-

kommen läßt. Einige Jahre früher hat er sich in dem herrlichen Bild beim Earl of Spencer in Althorpe als Kavalier dargestellt, ohne Pose, doch von höchster Vornehmheit. *Odi profanum vulgus et arceo*. Justi nennt den Hofmaler Philipps II. „den zuverlässigsten und objektivsten aller Bildnismaler. Nicht nur den konventionellen, hofmäßigen Anstand wußte er zu treffen, er malte auch Temperament und Charakter und das eigene individuelle Leben der Züge“. Etwas geht er doch zuweilen über die reine Objektivität hinaus, damit aber kommt der Charakter noch stärker zum Ausdruck. Er erfafst ihn mit freud- und liebloser Ruhe, als ein Mann, der mit überlegener Schärfe beobachtet und urteilt, der unauffällig das Entscheidende betont, das Unwesentliche zurückschiebt. Die Selbstbildnisse erschließen uns das Wesen seiner Kunst in ihrer herben Größe.

Ein solcher Mann war prädestiniert zum Hofmaler Philipps II. 1548 hatte Tizian den Infanten gemalt. Die Skizze bei Lenbach, vor der Natur in Beschränkung auf die Hauptzüge gemalt, dürfte wohl das treueste Bild des einundzwanzigjährigen Prinzen sein. Die Bildnisse in ganzer Figur, welche auf deren Grund gemalt sind (Madrid und Neapel), mildern das Störende in den harten Zügen unter Beibehaltung der Grundformen. Auf dem wenig späteren Bild Mors beim Earl of Spencer ist die Grundform ebenfalls gewahrt, aber der Infant ist ein fast hübscher junger Mann geworden, und das Tückische des Blickes ist getilgt. Das Bild ist noch in der Weise der Manieristen bis in alle Einzelheiten durchgearbeitet. Nach dem Sturm auf Saint Quentin 1557 ließ sich der König wieder malen, stehend in ganzer Figur (Escorial). Mor gibt den Feldherrn von harter Energie, in der Haltung vereinigen sich Geschmeidigkeit und Würde, der Ausdruck des Kopfes und der Blick sind ruhig und fest. Die Züge sind markiert geworden, alles Unfertige ist geschwunden, und er erscheint älter als er ist. Auch die Art, wie die Hand den Feldherrnstab hält, spricht von Energie. Eine gute Kopie dieses Bildes, welche Sanchez Coello zugeschrieben wird, ist im Museum in Berlin (406<sup>a</sup>).

1554 nach der Vermählung Philipps mit Maria von England malte Mor die Königin. Das Bild ist in seiner Charakteristik wie in der wunder-vollen malerischen Haltung der Höhepunkt von Mors Schaffen. „Es ist ein kaltes, eigenwilliges Tudorgesicht, diese rothaarige Dame mit der breiten Stirn, den dünnen Lippen und starken Kiefern. Welches Defizit von Grazie in der Haltung, im Anfassen der Rose, des Geschenks ihres Bräutigams. Die Rose war nie so deplaciert. Und doch, wie fesselnd ist dieses Bild eines durch Vererbung und Schicksal gehärteten Charakters, dem ein selbst bei Männern seltener Grad persönlichen Muts und rücksichtsloser Entschlossenheit innewohnt“ (Justi). Die Engländerin ermangelte der Grandeza, der spanischen Würde, Philipps Schwestern, die Infantinnen Maria und Juana (Madrid) besaßen sie. In der Hofgesellschaft war auch Alexander Farnese, der Sohn Margaretas von Parma, den Mor nach der Schlacht von Saint Quentin fast noch als Knaben gemalt hat (Prado). Die reiche spanische Tracht tut der elastischen Beweglichkeit seiner Glieder keinen Eintrag. Neben diesem

Taf. LXVII.

Knaben, der sich leicht und sicher bewegt, hat Mor auch einige der unglücklichen Geschöpfe gemalt, an welchen sich die Gefühlsroheit der Großen ergötzte, den Zwerg des Kardinals Granvella, der in komischem Ernst neben einem großen Hund steht (Louvre) und Pejeron, den Hofnarren des Grafen von Benavente, der jedem Besucher des Prado unvergeßlich sein wird. Mit grausamer Kälte ist die Nichtigkeit des Mannes gegeben, der, ein Kartenspiel in der Hand, in lässiger Haltung dasteht und grämlich auf den Beschauer blickt, den er innerlich verachtet. Noch einige, wie den König von Tunis, den Narren Barbarossa und andere ungestaltete Wesen malte Mor für den König.

1559 zog sich Mor infolge eines Verstoßes gegen die Etikette vom Hof zurück und verließ Spanien. Er lebte von da an in Antwerpen. Dort hat er die Statthalterin Margareta von Parma, eine natürliche Tochter Karls V. gemalt (Berlin 585 B). Im Vergleich zu den Damen am spanischen Hof war sie eine bürgerliche Erscheinung, aber sie hat auch mehr menschliche Wärme als jene. Von den Bildern der beiden Männer, welche neben der Statthalterin das Regiment der Niederlande führten, ist das Granvellas verloren gegangen. Ein Kupferstich von Lambert Suavius zeigt einen harten Mann mit lauerndem Blick. Schon in dem frühen Bild in Wien von 1549 erscheint er als kalter Egoist; dieser Eindruck hat sich gesteigert. Der Architekturhintergrund auf dem Kupferstich dürfte eine Zutat des Stechers sein. Auch der Herzog von Alba gehört zu den innerlich dürreren Menschen. Sein Bild in Brüssel ist eines der typischen Feldherrnbildnisse nach dem Vorbild Tizians. Den Gegenspieler in dem großen Drama der niederländischen Befreiungskämpfe, Wilhelm von Oranien, hat Mor gleichfalls gemalt (Cassel 37, nach Angabe des Katalogs 1555 oder 1556); in der Form wieder ein typisches Feldherrnbild, der Kopf des jungen Mannes ernst und sehr ausdrucksvoll. Der Katalog des Mauritz huis im Haag weist in einer Anmerkung zu Nr. 559 dieses Bild dem Willem Key zu. Das Bild 559 im Haag, das früher auch als Bildnis Wilhelms von Oranien galt, steht, wenn es überhaupt von Mor ist, nicht auf der Höhe seiner Kunst von 1561 und erinnert stark an die Weise der Manieristen.

Aus der großen Reihe der Bildnisse Bürgerlicher kann hier nur auf wenige hingewiesen werden. Das prächtige Bild eines Gelehrten in Braunschweig (38), wohl in 1554 in England gemalt, ist in festen Formen energisch behandelt und sehr malerisch, es zählt zu den besten. In scharfer Zeichnung durchgeführt ist das kleine Bild von Mors Lehrer Scorel von 1560 in der Sammlung der Society of Antiquaries in London. Vortrefflich der Goldschmied im Haag (117), dessen prächtiger Kopf sich leuchtend vom Grund abhebt. Auf diesem Bild gibt Mor den Raum mit Balkendecke und etwas mehr Beiwerk als sonst. Der Mann sitzt an einem Tisch, auf welchem einige Geschmeide liegen und stehen. In der Spätzeit wird Mors Formgebung weicher und malerischer, ihr gehört das Bildnis des Hubert Goltzius von 1576 in Brüssel an, sowie das einer Frau in Wien von 1575 (787), das von einigen dem Adriaen Thomasz Key zugeschrieben wird.

So glänzend Mors Bildnisse sind, er beharrt im Grunde bis zuletzt im Stil der Manieristen, dessen Vorzüge auf diesem Gebiete voll zur Geltung kommen, wie ja Mor auch in seinen wenigen religiösen Bildern Manierist bleibt; im Bildnis aber weisen ihm seine große künstlerische Kraft und sein außerordentliches Können eine der ersten Stellen unter den Großen an.

Die Bildnisse Joosts van Cleve sind weniger bildmäßig als die Mors, aber sehr energisch in der Charakteristik. Auf seinem Bild in Windsor zeigt er einen ernsten cholерischen Mann; das Berliner Museum hat das Bildnis eines phlegmatischen, träumerischen Jünglings. Die Figuren (Brustbilder) stehen eng im Rahmen, der Nachdruck liegt auf den Köpfen, doch sprechen auch die Hände mit. Von Frans Floris hat das Museum in Braunschweig das Bild eines Falkners, in dem die festen Formen der Manieristen durch die Individualisierung Kraft und Leben gewinnen. Die malerische Behandlung ist schon sehr fortgeschritten. Auf dieser Stufe steht nun eine große Zahl vortrefflicher Porträtisten, die selbst keine sehr ausgesprochenen Persönlichkeiten sind. Sie beobachten sehr gut und stellen ihr gediegenes Können rein in den Dienst der Sache. In ihrer Schlichtheit liegt ein hoher Vorzug dieser Bilder. Sie erfassen die Formen noch sehr bestimmt in exakter Zeichnung und plastischer Modellierung. Auch das Beiwerk wird gewissenhaft wiedergegeben. In der Bildform herrscht das Kniestück und die Halbfigur. Eine klare Charakteristik der einzelnen Maler ist bei der relativen Gleichartigkeit ihrer Werke kaum zu geben. Es genügt auf einige hinzuweisen. Frans Pourbus d. Ae.: Mann in Brüssel von 1571, Kniestück in der Art Mors; Geltorp (Gortzius), Schüler des Pourbus: Hortensia del Prado 1596 u. a. im Reichsmuseum in Amsterdam, ansprechend, sorgsam ausgeführt; Adriaen Key, Kopf eines Mannes von 1581 in Amsterdam, geht den Formen bis ins Einzelne nach; Cornelis Ketel, Jakob Claesz, Bürgermeister von Amsterdam, Uebergang zum malerischen Stil, sehr tüchtig. Christine Six 1615 in der Galerie Six in Amsterdam, der Kopf altertümlicher und härter in Zeichnung und Modellierung. Sehr charakteristisch für die holländische Porträtauffassung des ausgehenden 16. Jahrhunderts sind die Bildnisse des Bartholomaeus van der Wiere und seiner Frau von 1593 in Amsterdam, tüchtige, beschränkte Bürgersleute, vortrefflich aufgefaßt und ausgeführt.

Taf. LXVII.

In den Werken dieser Meister können wir das Werden des nationalen Stils Schritt für Schritt verfolgen. In der Arbeit vor der Natur tritt das Störende der italienischen Schulung zurück, die sich in der Idealkunst zwischen den Künstler und das Objekt drängte. Dieser Gewinn wird Eigentum, mit dem die Maler frei schalten, ein Stil voll Kraft und Schönheit, voll inneren Reichtums bricht sich Bahn. Die große Auffassung der menschlichen Gestalt tritt im Bildnis zutage, unbeschwert von dem Streben nach idealer Steigerung; und im Bildnis werden nur Menschen vorgeführt, die über ihre ausgesprochene Individualität hinaus Vertreter bestimmter Lebenskreise sind. Die Allgemeingültigkeit, welche der großen Kunst bis auf Rubens und Rembrandt versagt blieb, wird im Bildnis schon im 16. Jahrhundert erreicht.

In das 16. Jahrhundert fallen auch die Anfänge des niederländischen Gruppenbildes, das die Menschen noch viel augenfälliger als das Einzelporträt als Glieder bestimmter Kreise vorführt. Es ist weiter unten im Zusammenhang zu besprechen.

In den spanischen Niederlanden war der Katholizismus mit allen Mitteln wieder sichergestellt worden; es war nicht nur eine Herstellung, es war eine kräftige Belebung des religiösen Lebens. Auch die Kunst trug das ihre dazu bei. Für die Opfer des Bildersturms mußte Ersatz geschaffen werden, die Romanisten arbeiteten im Dienst und im Sinn der Kirche. Ihre Kunst wird heute von Katholiken wie von Protestanten abgelehnt, sie übersehen dabei, daß unser religiöses Gefühl anders ist als das des Barock, und daß es strenger ist. Der Unterschied wird mehr noch als in der Kunst der Romanisten in der des größten Genius der vlämischen Malerei, des Peter Paul Rubens fühlbar. Obwohl er stets im Einvernehmen mit den maßgebenden kirchlichen Kreisen in deren Sinn und zu deren Zufriedenheit gemalt hat, werden gegen seine religiöse Kunst gerade von katholischen Schriftstellern schwere Bedenken vorgebracht. Aus dem Gefühl unserer Zeit heraus mit Recht; es ist in ihr nicht nur viel sehr Weltliches, sondern auch etwas unbewußt Unaufrichtiges, eine äußerliche Devotion, die uns abstößt. Dieser Vorwurf trifft aber nicht Rubens, sondern die Zeit, in der er lebte.

Rubens' Kunst beruht auf dem Romanismus, sie führt über ihn hinaus, stellt sich aber nicht in Gegensatz, sondern entwickelt sich aus ihm dadurch, daß eine ganz starke künstlerische Persönlichkeit in seinen Kreis eintritt, eine so mächtige Persönlichkeit, daß das Allgemeine hinter das Individuelle zurücktritt und so eine neue Kunst entsteht. Es gibt nur ganz wenige Künstler, die so persönlich sind wie Rubens, seine Kunst ist von einer übermächtigen Subjektivität und ganz einheitlich. Rubens hat eine Leichtigkeit des Schaffens, die außer allem Vergleich steht, seine Phantasie ist unerschöpflich und fand für alles eine Lösung. Er war sich seiner Kraft bewußt und schrieb: Mein Talent ist so, daß noch nie ein Werk, wie groß es auch nach Maß und Verschiedenheit des Gegenstandes sein mochte, meinen Mut überstiegen hat.

Gegen Rubens' Formgebung lassen sich manche Einwände erheben, man kann ihr nur gerecht werden, wenn man jedes Werk als ein Ganzes betrachtet und nicht sofort auf das Einzelne sieht. Rubens ist mehr als irgend einer der Maler des Barock, der aufs Ganze geht. Er sieht lauter geschlossene Bilder, und jedes ist als Ganzes gut. Daß ihr Wert ungleich ist, ist bei seiner ungeheuren Produktivität und bei seinem Arbeitsbetrieb, der viel Werkstattgut hinausgehen ließ, nicht anders möglich. Rubens gibt sich immer selbst, überschäumende Lebenskraft und Lebensfreude, eine starke Sinnlichkeit sind der Grund seiner Kunst, dann die Freude an der Erscheinung wie bei keinem anderen Maler. Seine Bilder erstehen in glücklichster Anordnung und strahlender Pracht, und alles Einzelne fügt sich harmonisch ins Ganze. Demgegenüber tritt der Gefühlsgehalt zurück, Rubens fühlt stark und rasch,

aber nicht tief. Seine Begabung ist so stark, daß er auch ohne Lehrer ein großer Maler geworden wäre. Die Frage nach seiner Schule läßt sich trotzdem nicht umgehen. Ueber die Formgebung seiner vlämischen Vorgänger und Lehrer kommt er sofort hinaus; was aber seiner Anlage entspricht, wie die Häufung stark bewegter Menschenmassen, hat er sicher beachtet. Der italienischen Kunst ist er in langem Aufenthalt am Hof von Mantua nicht erlegen, er hat von ihr nur Anregungen aufgenommen. Von Paul Veronese das festlich Theatralische, von Tintoretto die im Raum sich verlierenden Menschenmassen, von Correggio und Caravaggio koloristische Förderungen; den Akademikern steht er ferner, Tizian ist er erst später in Madrid nähergetreten. Im Grund ist er fast von Anfang an als künstlerische Persönlichkeit fertig, innerhalb dieser aber hat er sich im Laufe der Jahre mächtig gesteigert.

Rubens' Menschendarstellungen sind manchen Einwänden ausgesetzt. Sein Stil ist malerisch, seine Menschen sind in malerische Gesamtkompositionen eingliedert und müssen von diesem Standpunkt aus beurteilt werden. Im Gesamtwerk sind sie schön, für sich betrachtet von sehr verschiedenem Wert. Zur Beurteilung muß man sich an das Beste halten. Rubens übernimmt von den Romanisten die ideale Auffassung des Menschen, aber er stilisiert ihn nicht plastisch, sondern malerisch. Auch seine Menschen sind über die Natur erhoben und erfreuen sich dieses gesteigerten Lebens weit mehr als die der Romanisten. Rubens hat für Männer und Frauen feste Typen, welche nur ihm angehören und welche er wenig variiert. Seine Menschen strotzen von Lebensfülle, ihre starke Sinnlichkeit tritt oft sehr offen zu Tag, der Körperbau ist kräftig, die Muskulatur sehr entwickelt mit Neigung zu Fettansatz. Schlanke Jünglinge hat Rubens kaum gemalt; auch der lebhaft schreitende Apollo auf der Verherrlichung der Regentschaft der Maria Medici neigt zur Wohlbeleibtheit, und der heilige Sebastian in Berlin ist ein junger Athlet. Reife Männer werden oft herkulisch gebildet, und Greisen liegt die erschlafte Haut noch über kräftigen Muskeln. Gedunsene Silene wanken weinschwer vorüber. Rubens' Frauen sind mehr untersetzt als schlank, von vollen Formen, gesund und mollig, Liebe erregend und heischend. Ganz reizend sind seine Kinder. Im malerischen Stil hat die Durchbildung der Formen nicht die fundamentale Bedeutung wie im Plastischen; neben sehr vollendet gezeichneten Figuren stehen bei Rubens flüchtigere, und im einzelnen lassen sich manche Fehler nachweisen, aber die Oberfläche der Körper ist wundervoll behandelt, von strahlender Schönheit und herrlicher Färbung. Wir finden bei Rubens' ruhenden Gestalten sehr schöne Stellungen, aber wohler ist ihm doch, wenn er starke Bewegungen darstellen kann. Rubens hat herrliche Frauenakte gemalt, meist maßvoll bewegt, gern vom Rücken gesehen, oft unbefangen erotisch, zuweilen auch absichtsvoll. Doch auch heftig bewegten Frauen weiß Rubens die höchsten Reize abzugewinnen. Ausdrucksbewegungen werden oft zur Pose. Rubens hat dafür nicht mehr die Entschuldigung Rafaels, daß die neu gewonnenen Bewegungsmotive ihren eigenen Wert haben, sie sind längst Gemeingut; hier spricht das falsche

Pathos des Barock. Endlich muß darauf hingewiesen werden, daß viele seiner Gestalten schlecht stehen, auch Göttinnen schreiten mit eingeknickten Knien. Die Aeüßerungen körperlicher Kraft, die er mit dämonischer Gewalt geben kann, sind zuweilen leer und stehen außer Verhältnis zur Leistung. Bei Rubens hebt die schöne Tracht, namentlich die Frauentracht, die Würde. Die Kopftypen von Männern sind mannigfaltig, neben vortrefflichen stehen viele gleichgültige. Das Mienenspiel zeigt kräftige, wahre, aber selten tiefe Gefühlsregungen. Gleichartiger sind seine Frauen. Rubens hat das seltene Glück gehabt, in Helene Fourment das Ideal verkörpert zu finden, das schon früh in seiner Phantasie lebte.

Die akademische Aufgabe, Charakterköpfe von Aposteln zu malen, hat auch Rubens bearbeitet; sie lag ihm nicht, er bietet an Charakteristik nicht mehr als andere Barockmaler. Im Bildnis gibt Rubens viel von seinem Eigenen. Seine Bildnisse sind sehr lebendig, aber sein eigenes Lebensgefühl spricht ein starkes Wort mit, und er läßt seinen festen Stil auch hier walten. Seine Hand hat einen bestimmten Zug, der nicht immer den Formen folgt, doch löst er sie nicht in der Weise auf wie Frans Hals oder Rembrandt, er malt flächenhafter als diese. Alle seine Bildnisse haben einen Zug von Vornehmheit und Güte. Innerhalb der durch seine Subjektivität gezogenen Grenzen stuft er sehr fein ab, und gerade in der Arbeit vor der Natur zeigt sich sein außerordentliches Können in glänzendem Licht. Rubens legt in seinen Bildnissen, von einigen Ausnahmen abgesehen, den Nachdruck ganz auf die Person, die er vor einen einheitlichen, meist dunklen Grund stellt. Der Kopf wird leuchtend herausgehoben. Er modelliert Männerköpfe mit wenigen Schatten fest und bestimmt, Frauen weicher. Frauenbildnisse belebt er durch eine reiche malerische Tracht. Er hat darin einen außerordentlich sicheren Geschmack und geht wohl da und dort über die Wirklichkeit hinaus. Welch ein Unterschied von der unförmlichen spanischen Hoftracht!

Der Hofmaler der spanischen Statthalter, der von Jugend auf an Höfen gelebt und verkehrt hat, hat verhältnismäßig wenige Fürsten gemalt, und ihre Bildnisse gehören nicht zu seinen besten. Philipp IV. in München, den wir durch Velasquez so genau kennen, zeigt klar, wie Rubens die Natur in seine Bahnen zog. Die Kopfform im Ganzen ist richtig, das Einzelne aber belebt er in seiner Weise, und der phlegmatische König hat auf seinem Bild eine Frische, die ihm im Leben fehlte. Albrecht von Oesterreich, der Statthalter der Niederlande und Rubens' Herr und Gönner, und seine Gemahlin Isabella von Spanien erscheinen auf Rubens' Bildern in Brüssel frei von der spanischen Etikette.

Ambrogio Spinola, den wir aus Velasquez Uebergabe von Breda kennen, stellt Rubens etwas jünger dar. Der eigenartige Kopf mit spitzen Formen und sehr klugem Blick, in Privatbesitz in Paris, stimmt nicht ganz mit dem Bild Spinolas von van Dyck bei Pierpont Morgan und noch weniger mit dem von Velasquez und macht den Eindruck, als ob bei großer Treue im Ganzen doch gewisse Züge sehr absichtlich betont seien.

Aus der Reihe von Bildnissen Privater können hier nur einige der bedeutendsten erwähnt werden. Mit vielem Glück hat Rubens einige Gelehrte und Geistliche gemalt. Das kleine Brustbild des Jan van den Wouwer in der Sammlung des Herzogs von Arenberg in Brüssel, Brustbild im Profil, ist die Aufnahme für ein Gruppenbild, und daraus erklärt sich die befremdliche Stellung der Figur, nahe am rechten Rande des Bildes. Die Ausführung ist höchst sorgfältig, in Zeichnung und Modellierung liebevoll durchgeführt. Wouwer hat gelesen und blickt nachdenkend auf, die Hände ruhen auf dem Buch. Sehr bedeutend ist das Bild des Rechtslehrers van Thulden in München. Kniestück, sitzend. Die Linien des Umschlags des Talars steigen von unten rechts diagonal an, über ihnen erhebt sich der Kopf fast in der gleichen Richtung. Es ist ein Gelehrter, der doch dem Leben nicht entfremdet ist. Das Bildnis ist vortrefflich charakterisiert und für Rubens sehr objektiv. Aehnliche Vorzüge hat das Bild des Abtes Irselius. Der Umriss des weißen Mantels steigt pyramidal zum Kopf an, der im Halbprofil steht und eingehend modelliert ist. Die Hände sind betend gefaltet. Aeußerlich und innerlich voll Ruhe und Sammlung. Glänzend in Auffassung und Ausführung sind die Bildnisse des Jean Charles de Cordes und seiner jungen Frau Jacqueline van Caestre von 1617 in Brüssel. Der Mann sehr frisch mit wenig Mitteln lebendig modelliert, die Augen voll Leben; die Frau gemäßigter und ruhiger, sehr liebenswürdig. Beide Bilder sind reich und sehr malerisch. Aus der Reihe der Unbekannten seien nur wenige angeführt. Ein Mann in München, Brustbild, fast im Profil, äußerst lebendig und malerisch, der Kopf sehr ausgesprochen in Rubens' Art. Das Gleiche gilt von dem Kopf eines Mannes in Frontansicht mit großem Bart (Galerie Liechtenstein in Wien). Der etwas gesenkte Kopf ist in Licht und Schatten meisterlich modelliert. Fast noch höher als diese steht das Kniestück eines Mannes in Braunschweig, das von der Art des Rubens in seiner besten Zeit ein glänzendes Zeugnis gibt. Es ist frei und groß behandelt, voll Leben, mit höchster Sicherheit ausgeführt, flüssig gemalt, die Farben vertrieben mit einzelnen aufgesetzten Strichen. Von Frauenbildern erwähne ich nur das unter der Bezeichnung *le chapeau de paille* bekannte Bild seiner späteren Schwägerin Susanna Fourment, ein wahres Wunder von Modellierung in transparentem Schatten.

Taf. LXVII.

Rubens' gütiger Natur war Familienleben und Familienglück Bedürfnis, und seine beiden Frauen Isabella Brant und Helene Fourment haben es ihm reichlich gewährt. Eine Reihe schöner Bilder geben uns davon Kunde. Selbstbildnisse haben wir aus verschiedenen Zeiten, doch sind sie nicht zahlreich. Das in den Uffizien stellt ihn im Alter von 30 bis 35 Jahren dar. Der Kopf ist über die linke Schulter nach dem Beschauer gewendet. Er ist ein schöner junger Mann mit fein geschnittenem Gesicht; die Stirne, über der die Haare schon schwinden, ist hoch, der Blick ruhig und ernst. Ein zweites beim Herzog von Arenberg in Brüssel mag etwa 15 Jahre später gemalt sein. Der liebenswürdige Charakter des großen Malers ist in diesem herrlichen Bilde besonders ausgesprochen. Es mag aus der Zeit

der Verlobung mit Helene Fourment sein (1630). Etwa zehn Jahre später machen sich die Spuren des Alters geltend, das Gesicht ist magerer geworden, der Blick müde. Auf dem schönen Bilde der Galerie in Wien ist Rubens der Kavalier, der auch an Fürstenhöfen Achtung heischt. Das große Doppelbildnis von sich und seiner Frau Isabella Brant in einer Rosenlaube halte ich nicht für ein Werk von Rubens, es mag von Cornelis de Vos sein. In seinem Stil hat dieses schöne Bild etwas Fremdartiges, die Zeichnung ist härter, das Kolorit stumpfer als sonst bei Rubens. Isabella war keine Schönheit; auf einem Bild des Berliner Museums erscheint sie als lebenswürdige, nicht bedeutende junge Frau; Rubens hat sich augenscheinlich bemüht, sie möglichst sachlich zu erfassen. Der Kopf ist frei von seinen typischen Formen. Das Brustbild in den Uffizien zeigt sie schon etwas verblüht, aber die Züge sind ausdrucksvoller geworden. Weit reichere Anregungen hat Helene Fourment der Phantasie und wohl auch der Sinnlichkeit des Mannes gegeben, der den Höhepunkt des Lebens schon überschritten hatte. Sie entsprach seinem Ideal von Frauenschönheit, er brauchte sich in ihrer Darstellung keinen Zwang anzutun, sie tritt als Zugehörige in den Kreis seiner Edelfrauen, seiner Göttinnen und Nymphen. In einem seiner schönsten Bilder in München erscheint seine junge Braut wie eine Prinzessin in prachtvoll reichem Gewand vor einem zwischen Säulen aufgespannten Vorhang sitzend, unter dem sich ein Blick ins Freie öffnet. Die malerische Behandlung ist von blendender Schönheit. Es gibt eine ganze Reihe von Bildnissen Helenes, wohl das reizendste ist das im Reichsmuseum in Amsterdam, der Ausdruck ist gar rein und lebenswürdig. In dem sogenannten Pelzchen der Galerie in Wien hat er den schönen Leib seiner Frau gemalt, nur teilweise verhüllt von einem dunklen Pelzmantel, aus dem er leuchtend hervortritt. Sie hat die vollen Formen, welche Rubens an Frauen liebt. Er hat sie gemalt, wie sie sich hingestellt hat, die lahme Stellung der Beine hätte er wohl verbessern dürfen, aber die war nicht seine starke Seite. Auch in Idealfiguren erscheint Helene, so in der heiligen Caecilie in Berlin, die in begeisterter Erregung die Orgel spielt, ebenda als Andromeda in unverhüllter Schönheit, reizvoll bewegt. Selbst das heiße Verlangen, das sie in ihm erregte, hat er in dem wundervoll gemalten, inhaltlich höchst bedenklichen Bilde eines Hirten und einer Schäferin in München verewigt.

Rubens hat auch Reiterbildnisse gemalt. Das Philipps IV. ist nicht erhalten. Ein spanischer Edelmann zu Pferd in der Sammlung Clam Gallas, welcher früher dem Velasquez zugeschrieben war, ist von Justi für Rubens in Anspruch genommen worden. Es ist eine Neuerung, daß er dem Beschauer entgegenreitet.

Rubens ist ein großer Bildnismaler geworden, weil er ein ganz großer Maler war, dem sein souveraines Können auch gestattete, ab und zu objektiv darzustellen. Aber diese Objektivität hat Grenzen und das tiefste Eindringen in fremde Individualitäten war Rubens versagt.

Aus der Schule des Rubens ist Anton van Dyck hervorgegangen, einer der größten und der fruchtbarste Porträtist aller Zeiten. In der Kunst

des Rubens ist der Romanismus latent; er tritt zurück gegen die nationale und individuelle Kraft des Meisters; in der van Dycks lebt er wieder auf, nicht mehr als äußerliche Nachahmung, nicht mehr als Lähmung des nationalen Fühlens, das nun nicht mehr zu unterdrücken war, aber als Schutz gegen dessen Maßlosigkeiten, wie wir sie oft bei Rubens und Jordaens wahrnehmen. Van Dyck hat von Natur einen hohen Formensinn und hat ihn in Italien weiter ausgebildet, aber er hat nicht die hohe originale Kraft seines Lehrers, er ist äußeren Einflüssen zugänglich und kommt nicht ganz über einen vornehmen Eklektizismus hinaus. Aber was er sich von Fremdem aneignet, verarbeitet er doch so, daß die Einheitlichkeit seiner Kunst gewahrt bleibt.

Den menschlichen Körper hat er gründlichst studiert, und wenn wir auf formale Richtigkeit sehen, müssen wir van Dycks Darstellung höher stellen als die seines Lehrers. Nehmen wir dazu die Reinheit der Formen, so tritt van Dyck unter die ersten Meister der Menschendarstellung. Er geht von Rubens aus, und manche seiner früheren Werke stehen denen seines Meisters an Kraft kaum nach, so Simson und Delila in Wien. Die Formen sind schon in der Frühzeit sorgfältig und richtig gegeben, die Bewegungen frei und schön. Den Akt hat er gern in schräger Verkürzung gemalt, der beste, Christus in der Beweinung in Berlin. Eine schlafende Diana hat er in ähnlicher Stellung gemalt.

In Italien drangen neue mächtige Eindrücke auf ihn ein, die er nicht überwinden konnte, erst hier wird er zum Eklektiker. Er hat noch Kraft genug, die verschiedenen Einwirkungen stilistisch formal zu einigen, nicht, das innere Leben zu wahren, das seine frühen Werke auszeichnet. Das äußerlich Deklamatorische drängt sich vor. Er war von Anfang an barock wie Rubens, nun lenkt er in die Bahnen des italienischen Barock ein. Aber der hat im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts kaum einen Maler, der ihm gleichkommt, und als Maler im engeren Sinne steht er hoch über allen Italienern.

Rubens hat mit einem mächtigen Ruck die vlämische Kunst befreit und gehoben. Van Dyck erweckte anfangs die Hoffnung, daß er sie noch formal läutern und weiterbilden werde. Er vermochte es nicht, er ist ein Epigone geblieben; aber man soll ihn nicht als solchen bei Seite schieben, sondern wünschen, daß es noch mehr solche Epigonen gegeben hätte.

Was van Dyck in der freien Kunst versagt geblieben ist, hat er im Bildnis erreicht, er ist einer der größten Porträtisten aller Zeiten. Er bringt von Haus aus eine starke Begabung für diesen Kunstzweig mit und entwickelt sie in steter Arbeit zu einer erstaunlichen Höhe. Allerdings geht er etwas einseitig vor. Seine formale Begabung führt ihn zu einer vornehmen Eleganz, die er allen Objekten verleiht. Dieses Bestreben ist vielleicht eine Konzession an den Geschmack der Zeit, aber es ist vom feinsten Schönheitsgefühl geleitet, und da er überall die Individualität sicher erfäßt, nicht nur in ihren Formen, sondern auch in ihrem Wesen, wird er nicht äußerlich. Van Dyck hat mehr Bildnisse gemalt als irgend ein anderer

Maler, nicht alle ganz eigenhändig, sondern viele in weitgehender Arbeitsteilung. Einige allgemeine Bemerkungen, die Anführung einzelner Beispiele müssen hier um so mehr genügen, als ich nur einen kleinen Teil dieser Werke kenne.

Van Dyck hat die verschiedensten Formen des Bildnisses gepflegt vom Kopf im engen Ausschnitt bis zur Gruppe und dem Reiterbildnis. Er stellt die Personen vor einheitlichen Grund, vor Vorhänge, vor Säulenpostamente, in Landschaften, aber kaum je in geschlossene Innenräume, und dem Beiwerk gesteht er keinen Raum zu. Was er außer der Figur gibt, dient nur zu deren Hebung und zur malerischen Geschlossenheit des Bildes. Die reichen, höchst geschmackvollen Gewänder wirken allerdings sehr stark mit, sie sind aber nicht Beiwerk, sondern bedingen die persönliche Erscheinung. Der malerische Wert der Bilder ist der höchste, das Kolorit tief und reich. Alle Mittel der Darstellung beherrscht er vollkommen, die individuellen Formen und die geistige Charakteristik erfäßt er sicher, den Händen gibt er eine allgemeine Schönheit, ihre Bewegungen sagen nicht viel. Daß einem Maler, der in so einziger Weise die Vorzüge der Person ins hellste Licht stellte in einer Zeit, in der sich alles malen ließ, die allgemeine Gunst zu Teil wurde, versteht sich von selbst, der aristokratische Maler aber bewegt sich mit Vorliebe in aristokratischen Kreisen. Wenn er jedem sein Bildnis zu Dank malte, wir, die wir ihre unabsehbare Reihe überblicken, nehmen doch wahr, daß das vornehme Wesen in solcher Allgemeinheit verliehen zur Manier werden mußte, daß eine wenn auch sehr elegante Gleichförmigkeit eintreten mußte, welche durch die äußere Aufmachung nicht ganz verdeckt werden konnte.

In seinen Jugendwerken, welche unter dem Einfluß von Rubens stehen, ist er sehr sachlich. Es sind zumeist Halbfiguren oder Kniestücke vor einheitlich dunklem Grund in der niederländischen Weise. Gute Beispiele sind die Bildnisse eines älteren Mannes und seiner Frau in Dresden, sie haben in ihrem Wesen etwas feines und sind sehr sorgfältig ausgeführt. Bald setzt er für den Hintergrund einen größeren Apparat ins Werk und malt breiter. Diese Art entfaltet sich sehr kräftig während des Aufenthaltes in Genua 1622–1627. Sehr energisch ist das Bild des Marchese Cattaneo in London behandelt. Es ist in scharfer Beleuchtung sehr plastisch herausgearbeitet, das etwas derbe Wesen des Mannes wenig gemildert. Noch malerischer ist das Bild des Fürsten Rhodokanakis von 1622 in Dresden. Der Kopf steht frontal, der Blick geht scharf nach der Seite, die rechte Hand gestikuliert. Es ist ein heftiger, eigenwilliger Mann, der keinen Widerspruch duldet. Johann von Montfort von 1628 in Wien, ein ganz anderer Charakter, behäbig und sicher, ist im Kopf äußerst lebendig durchgearbeitet, in seiner ganzen Haltung fest und ruhig. Unter den Frauenbildnissen ist das der Maria Luise de Tassis in der Galerie Lichtenstein in seiner eben erblühenden Weiblichkeit eines der reizvollsten und prächtigsten. Van Dyck steht in diesen Jahren auf der Höhe seiner Bildniskunst, er arbeitet mit eindringender Liebe und mit voller Freiheit des Könnens und weiß jeder Eigenart der formalen Erscheinung, jedem Charakter zu folgen.

In London werden mehr die großen Bilder in ganzer Figur verlangt. Was an Brustbildern und Kniestücken vorhanden ist, zeigt eher einen Rückgang als eine Steigerung.

Das lebensgroße Bildnis in ganzer Figur geht von Deutschland aus und wird bald zum typischen Fürstenbild. Die ältesten sind die Bilder Heinrichs des Frommen von Sachsen und seiner Gemahlin von Cranach aus dem Jahre 1514. Ein Schritt weiter zurück führt auf die gravierten Erzplatten in Freiburg und Meissen. In Cranachs sehr befangenen Bildern klingt die kalligraphisch-ornamentale Behandlung der Gewänder auf diesen Platten noch nach. Auch das spätere Bild Heinrichs von 1537 ist noch sehr unfrei. Amberger hatte 1525 in den schönen Bildern eines Ehepaares in Wien schon weit mehr erreicht. Der Typus verbreitet sich rasch; er bleibt natürlich nicht auf fürstliche Persönlichkeiten beschränkt, aber für Fürsten gehörte es im späteren 16. und 17. Jahrhundert zum guten Ton, sich lebensgroß malen zu lassen, und die Bilder wurden dann noch in Kopien weiter verbreitet. Ob von Maximilian I. ein lebensgroßes Bild vorhanden ist, weiß ich nicht. Karl V. und Philipp II. wurden von Tizian gemalt, der den Typus gleich zur höchsten Höhe erhob. Der Hof von Madrid war dann bis zum Erlöschen der habsburgischen Dynastie die wichtigste Pflegestätte dieser Bildform. Die größten Porträtisten, Antonis Mor und Diego Velasquez, haben hier gewirkt, und andere Hofmaler kommen ihnen nahe. In den Bildern von Rubens und van Dyck ist die malerische Wirkung noch gesteigert. Der Typus ist wenig variabel, er bedingt eine ruhige Haltung. Die Ansicht von vorn mit leichter Wendung nach der einen oder anderen Seite ist die günstigste, die rein frontale Stellung entspricht dem malerischen Sinne der Zeit wenig, die Seitenansicht ist nicht günstig. van Dyck hat sie zuweilen angewandt und läßt die Personen einen Fuß auf eine Stufe stellen, aber selbst sein sicherer Geschmack hat keine ganz befriedigende Lösung gefunden. Pose ist in dieser Bildgattung nicht am Platze; van Dyck, der immer elegante, hat ihr doch in Einzelheiten Zutritt gestattet, auch seine Drapierungen sind oft barock. Er führt schon an Rigaud oder Mignard heran. van Dyck macht diese Bildform durch die Umgebung, Säulenhallen, Vorhänge, Landschaften, sowie durch die ausgesucht geschmackvolle Pracht in höherem Maße zum Bild als seine Vorgänger. In ihrer Haltung sind seine Personen vornehmer und freier als die der Spanier, aber wir wissen nicht, wieviel von dieser Vornehmheit auf seine Rechnung kommt.

Daß van Dyck auch Reiterbidnisse malte, versteht sich bei den Kreisen, für welche er tätig war, fast von selbst. Sie sind prachtvoll, und doch sind sie ein Gebiet, das er nicht völlig beherrschte. Das schreitende Pferd Karls I. in der Nationalgalerie ist sehr elegant, aber nicht ganz richtig gezeichnet; das Roß des Prinzen Thomas von Carignan ist sehr schön, aber seine Pesade ist weit weniger lebendig als die des Pferdes des Grafen Olivarez von Velasquez. Endlich aber hat er das in Verkürzung gesehene Pferd, das dem Beschauer entgegenschreitet, in nahezu der gleichen Stellung

dreimal verwendet, auf dem Bild Karls I. im Prado, von dem sich eine repräsentativere Wiederholung in Windsor befindet, und auf dem des Marchese Moncada im Louvre. Und diese Stellung ist nicht einmal sein eigen, sondern im Gegensinn dem Reiterbild von Rubens in der Galerie Clam Gallas entnommen. Auf dem berühmten Bild im Louvre ist Karl I. abgestiegen und steht vor seinem Pferd, das nur zur Hälfte sichtbar ist. Die schwierige Darstellung der Hinterbeine ist damit umgangen. Als freie Komposition in der Landschaft ist das Bild eines der schönsten.

\* \* \*

Mit dem Abfall der Vereinigten Niederlande von der spanischen Herrschaft machten sich die religiösen, politischen und sozialen Unterschiede zwischen den vlämischen und holländischen Landen mehr und mehr geltend. Die Niederlande waren schon während des Krieges eines der reichsten Länder geworden, nun erfreuten sie sich ihres Reichtums. In der Republik hob sich das Selbstbewußtsein der Bürger, sie lebten fröhlich und statteten ihre Häuser behaglich, ja reich aus; sie sorgten auch für eine gediegene Ausstattung der öffentlichen Gebäude, in welchen sie zu Rat und Geselligkeit zusammenkamen. Nie und nirgends war das Kunstbedürfnis größer als in den Niederlanden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zu einer guten Ausstattung gehörten Tafelbilder, und es entstand deren eine Hochflut, welche genügt, noch heute alle Galerien der alten und der neuen Welt zu füllen.

Für eine religiöse Kunst großen Stils war in dem kalvinischen Lande kein Raum, Mythologie und Geschichte waren dem Volke fremd oder doch nicht geläufig; der Kunsttrieb suchte seine Betätigung auf neuen Gebieten. Die Niederländer hatten von je ein offenes Auge für alle Erscheinungen der Welt und des Lebens, und ihre Handlungen vollziehen sich in völlig ausgeführten Innenräumen, Städten oder Landschaften; jetzt traten die früher vereinigten Erscheinungen in selbständigen Gattungen auseinander, und die Beobachtung erweiterte und vertiefte sich. Nicht nur die Menschen an sich in ihrem Tun und Treiben, sondern auch die Architektur von innen und außen und die Landschaft werden nun für sich gemalt. Neue, intensive Beobachtungen mußten gesammelt werden, um eine wahrheitsgetreue Darstellung zu erreichen. Man ist nicht ganz mit Unrecht geneigt, in diesen neuen Aufgaben die Wurzel des malerischen Stils der Holländer zu erkennen, aber die Objekte können nicht die letzte Grundlage eines Stils sein. Der malerische Stil war in allen Ländern auf dem Wege, und Holland nimmt in starker Eigenart teil, die sicher mehr in der Anlage des Volkes als in den Gegenständen der Darstellung beruht. Gefördert wird die selbständige Entwicklung durch das Fehlen der kirchlichen Malerei, die immer ein Herd des Romanismus geblieben ist. Ihre Höhe erreicht sie, weil zu rechter Zeit zwei der größten malerischen Genien auftraten, denen eine große Zahl bedeutender Talente zur Seite stand, sodaß eine feste Schule mit gemeinsamem Besitz und gemeinsamem Streben erstehen konnte. Und doch war deren Blüte nur kurz, und die akademische Kunst, welche eine Zeitlang zurückgedrängt war, erwies sich als ausdauernder. Franz Hals und Rembrandt haben

ihren Ruf überlebt, und erst die Nachwelt hat ihnen unsterblichen Ruhm zugestanden. In der holländischen Kunst erklingt der nationale Ton wenn nicht stärker, doch reiner als in der vlämischen. Der Romanismus wird vollständiger überwunden, und schon im 16. Jahrhundert beginnt die malerische Technik mit selbständigem Strich, mit pastosem Farbauftrag und unvermittelt nebeneinander gestellten Farbenflecken sich geltend zu machen. Aber die Entfaltung des Stils fällt in die Zeit um 1616 bis 1620, als auch in Flandern Rubens seinen Stil fand.

Der vornehme Bürger mußte sein Bildnis und das seiner Frau haben; die Körperschaften hielten das Andenken ihrer Mitglieder in großen Tafeln fest, und man stellte sehr hohe Ansprüche. Niemals sind so viele Bildnisse gemalt worden, und niemals stand die Bildniskunst auf solcher Höhe. Von den Meistern des Uebergangs sind S. 67 schon einige genannt; ihre Reihe setzt sich fort in Michiel Jansz van Miereveld, dem Maler des Oranier, der, schon ein Zeitgenosse von Frans Hals, bis 1641 seine feste und tüchtige Weise beibehält. Von seinem Schüler Paulus Moreelse aus Utrecht hat das Mauritshuis im Haag ein schönes Selbstporträt, von dem eine Wiederholung in Amsterdam ist; dort ist auch das reizende Porträt eines kindlichen Mädchens „het Prinsesje“ und das sehr schöne, malerische Bildnis einer jungen Frau, in der man eine Gräfin Solms vermutet. Im Haag ist das vortreffliche Bild einer Frau. Die weiche Modellierung stimmt vortrefflich zu ihrem ruhigen Wesen. Der Stil nähert sich schon dem Jugendstil Rembrandts. Auf derselben Stufe stehen die Bilder des Jacob Pergens und seiner Frau Anna Boutaen Courten von Salomon Mesdach aus Middelburg (1619) im Reichsmuseum. Der Kopf des Mannes weich und malerisch, die Frau altertümlicher. Unter den Amsterdameren ist neben Cornelis Ketel Nikolaes Elias (Pickenoy) der bedeutendste. Das Reichsmuseum hat von ihm neben einigen Doelenstücken eine Reihe sehr schöne Bildnisse, unter welchen die des Marten Rey und seiner Frau Maria Swarten hout die bedeutendsten sind. Die Formen sind klar und zusammenhängend, aber ohne alle Härte gegeben. Aus seiner Schule ist Bartholomeus van der Helst hervorgegangen, der den geschlossenen, nicht impressionistischen Stil zur Vollendung führt. Er lebte bis 1670, hat also Frans Hals und Rembrandt überlebt. Er hat die ruhige Sachlichkeit des geborenen Porträtisten und weiß seinen Werken durch die Anordnung und die vollendete malerische Ausführung in breiten Flächen mit verschmolzenen Uebergängen und klares Kolorit starkes Leben zu verleihen. Seine großen Gruppenbilder kommen denen des Frans Hals nahe. Einzelbildnisse haben viele Galerien, eine stattliche Reihe das Reichsmuseum. Höchst exakt in der Formgebung und vollendet durchgeführt ist das des Bürgermeisters Andries Bicker von 1542, ebenso das eines Mannes und einer Frau von bürgerlicher Haltung von 1546, freier und malerischer der Leutnant Admiral Egbert Meeuwsz. Kortenaer, ein höchst energischer Mann. Ausgezeichnet sind van der Helst's Doppelbildnisse und Familiengruppen. Eines der schönsten in der Kunsthalle in Karlsruhe.

Neben van der Helst wirkte der etwas ältere Thomas de Keyser. Er hat mit Glück einen kleineren Maßstab für einzelne Figuren wie Gruppen, namentlich für Familienbilder, eingeführt. Seine Bildnisse sind vortrefflich in Auffassung und Ausführung und haben ein harmonisches, ruhiges Kolorit.

Durch eine ausgezeichnete Tradition und eine Reihe großer Talente hatte die holländische Bildniskunst in stetiger Entwicklung eine erstaunliche Höhe erreicht. Zwei der größten malerischen Genien aller Zeiten durchbrechen die Tradition und erheben sich über alle ihre Vorgänger und Zeitgenossen: Frans Hals und Paul Rembrandt.

Frans Hals aus Haarlem war ein Schüler des Akademikers Karel van Mander, hat aber schon in seinen frühen Werken vollen Anteil an dem malerischen Können seiner Zeit und erweitert es aus eigener Kraft in einer nur ihm angehörenden, ganz individuellen Weise. Der Strich gewinnt bei ihm eine Kraft und eine Ausdrucksfähigkeit wie bei keinem anderen Maler. Er hat eine ganz einzige Sicherheit des Blickes und der Hand, welche ihn in den Stand setzt, mit dem geringsten Aufwand von Mitteln jede beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Er kommt immer mehr dahin, die Lokalfarbe in Ton aufgehen zu lassen, sodaß seine letzten Werke fast ganz grau erscheinen. Hals war nur Bildnismaler; alles was über die Personen hinausgeht, ist ihm ganz nebensächlich und wird nur der Gesamtwirkung unterstellt. Und selbst die ist nicht einheitlich in dem Sinn, daß die Lichtverhältnisse nach Ort und Tageszeit abgestimmt wären. Feinheiten der Luftperspektive und der Abstufung des Lichtes wie bei Velasquez suchen wir bei Hals vergeblich. Es bleibt gerade in seinen großen Werken ein dekorativer Zug.

Der Stil eines Künstlers ist immer Ausfluß seines inneren Wesens. Ein so extrem subjektiver Stil wie der des Frans Hals weist auf eine ganz starke Eigenart des Malers. Seine Auffassung muß notwendig subjektiv sein. Man muß sich bewußt bleiben, daß seine Darstellungsweise eine sehr weitgehende Stilisierung ist, innerhalb deren das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität nicht leicht zu bestimmen ist. Sie bedeutet die allerstrengste Auswahl der Formen, welche der Maler für notwendig und für ausreichend hielt, um das Wesen des Dargestellten vollkommen zur Erscheinung zu bringen, und wenn das wie bei Hals gelungen ist, so ist es eben ein Beweis für die unfehlbare Sicherheit, mit der er seine Auswahl getroffen und das Ausgewählte festgehalten hat. In einem solchen Bildnis ist alles Wesentliche betont, alles Nebensächliche zurückgedrängt oder ausgeschieden und damit der Eindruck des intensivsten Lebens gewonnen. Darin liegt auch für den, der die Feinheiten der Technik nicht zu verfolgen vermag, der Reiz von Hals' Werken. Wer ein Bildnis von Hals mit Verständnis betrachtet, hat den Eindruck, daß der Dargestellte gar nicht anders ausgesehen haben kann. Hals bringt die Stimmung seiner Menschen kräftig zum Ausdruck, aber er ist darin noch subjektiver als im Formalen. Der lustige Maler von Haarlem malt mit Vorliebe lustige Menschen, und manche seiner Bildnisse gehen in das Genre über. Ein tiefes Eingehen auf die ernsten und zarten Gemütsbewegungen ist

nicht seine Sache, er beschränkt sich nach dieser Richtung auf das, was die ruhende Form ausspricht.

Hals kennt in seiner Kunst keinen Stillstand, er schreitet, nicht immer geradlinig, fort bis ins höchste Alter. Als er 1664 die Regenten und Regentinnen des Altmännerhauses in Harlem malte, war er vierundachtzig Jahre alt. Der Ton dieser Bilder ist grau und trüb, aber die Hand des Malers ist fest und der Strich robuster als je zuvor.

Hals war anscheinend kein frühreifes Talent. Er ist um 1580 geboren, sein frühestes datiertes Bild, die Joris-Doele von 1616, zeigt ihn als fertigen Künstler. Aus dieser Frühzeit sind wohl auch die Bildnisse des Nicolaes Haselaer und seiner Frau Geertruyt van Erp im Reichsmuseum. Die Formen der Köpfe sind noch zusammenhängend mit vertriebenen Farben modelliert, denen nur einige Striche in Licht und Schatten aufgesetzt sind. In der Kleidung ergeht sich die Hand schon sehr frei. Etwas später sind die Bilder eines Ehepaares in Berlin, in welchen ein erheblicher Fortschritt im freien, malerischen Vortrag erreicht ist. Das vollendetste aus den zwanziger Jahren sind die Bilder der Familie Berensteyn in Haarlem, welche an Rothschild verkauft wurden. Aus dieser Zeit ist auch das reizende Bild einer Amme mit einem Kind in Berlin, das sehr sorgfältig durchgebildet und äußerst liebenswürdig im Ausdruck ist. In dem kleinen Bild des Willem van Heythuysen in Brüssel ist mit den flüchtigsten Strichen die Bewegung des nachlässig auf seinem Stuhl schaukelnden Mannes festgehalten. Das Momentane kommt hier überraschend zum Ausdruck. Von 1639 ist das wundervoll gemalte, auf einen grauen Grundton gestimmte Bild der Maria Voogt im Reichsmuseum, das auch durch die Güte im Ausdruck erwärmt. Das Bild eines fröhlichen Mannes mit einem Weinglas im Reichsmuseum ist mit wilden Strichen hingeworfen. Gelbes Gewand, warmes Weiß auf gelblichgrauem Grund. Man fragt sich, wie ist es möglich, mit so breitem Pinsel so sicher zu treffen? Alles übertrifft an unbändiger Kraft des Striches und an sprechendem Leben das freche Bild der Hille Bobbe in Berlin. Aus der spätesten Zeit, schon aus den sechziger Jahren, hat die Galerie in Cassel das Bild eines Mannes mit einem großen Schlapphut. Hals war über achtzig Jahre alt, als er es malte, aber seine Kraft war noch ungebrochen, er sah noch ebenso scharf als früher, und der Strich ist breit und fest.

Taf. LXVIII.

Franz Hals greift mit unerbittlicher Offenheit in das holländische Leben, an dem er fröhlich teilnahm, solange es ihm gut ging. An den Bildnissen seiner großen Zeitgenossen, so sachlich sie sind, glauben wir doch wahrzunehmen, daß das Malenlassen für die Bürger der reichen Städte etwas feierliches hatte, daß sie beobachtet wurden und sie sich nicht gehen lassen durften. Die Menschen des Hals sind ganz unbefangen, sie kümmern sich weder um den Maler, noch um den Beschauer. In dieser Unmittelbarkeit ist Frans Hals einzig.

Seine Bedeutung ist mit den Einzelbildnissen nicht erschöpft; sein Größtes hat er in Gruppenbildern, in Doelen- und Regentenstücken gegeben, worauf zurückzukommen ist.

Der malerische Stil des 17. Jahrhunderts findet seine höchste Steigerung durch Rembrandt. Rembrandt ist eine der stärksten künstlerischen Persönlichkeiten und frei von aller Konvention. Mehr als die irgend eines anderen Malers, selbst des Rubens, sind seine Werke Gesamterscheinungen, in welchen alles einzelne einer großen einheitlichen Wirkung untergeordnet ist. Die Auflösung der plastischen Form erreicht ihren Höhepunkt. Rembrandt ist der polare Gegensatz zu Michelangelo; seine Menschendarstellung darf nicht an dem humanistischen Ideal der Renaissance gemessen werden, er schätzt es, aber er lehnt es für sich ab und folgt unbeirrt seiner inneren Anschauung, die eigenwillig ihre Wege geht. In seiner Kunst ist für ein eingehendes formales Studium des menschlichen Organismus kein Raum; es ist leicht, an Rembrandts Aktzeichnungen in Formen und Bewegungen Fehler nachzuweisen, sie fallen gar nicht ins Gewicht gegenüber dem starken Schein des Lebens, der von seinen Gestalten ausgeht, und der hervorgerufen wird durch eine vollendete Behandlung der Oberfläche, durch welche Spannung und Erschlaffung der Muskeln, Härte und Weichheit der Körperteile klar durchscheinen. Doch diese Vorzüge, so groß sie sein mögen, sind nur das Aeußere, nicht das Wesen von Rembrandts Kunst, in der jeder Strich auf tiefste Beseelung abzielt. Mögen Haltung und Bewegung seiner Figuren derb und linkisch sein, sie sind innerlich voll Gefühl. In der unergründlichen Tiefe des Gefühles und im Ueberwiegen des Ausdruckes über die Form liegt das Persönliche und das Nationale von Rembrandts Kunst und ihr fundamentaler Gegensatz gegen die Renaissance. Auch sie steht in der großen Stilbewegung des 17. Jahrhunderts, auch sie ist nicht denkbar ohne die Renaissance, welche das Auge für die Natur geöffnet und die Wege zu ihrer künstlerischen Darstellung gewiesen hatte; aber die großen Niederländer des 17. Jahrhunderts haben die Erstarrung im Romanismus gelöst und die in ihm schlummernden Keime befruchtet und zu neuem Leben erweckt. Das letzte Wort hat Rembrandt gesprochen.

Rembrandt hält sich in seiner Formgebung an die Wirklichkeit, allerdings in sehr subjektiver Auffassung; in der Farbe steht er ihr frei gegenüber, im Licht geht er weit über sie hinaus, es ist ihm stärkstes Ausdrucksmittel, es ist ihm Träger seines Idealismus in Gemälden wie in Radierungen und Zeichnungen. Auch seine Farbgebung und Lichtführung beruht auf genauer Beobachtung, aber die Beobachtung ist nur die Grundlage, von der er bei seinen Kombinationen ausgeht. Es ist hier nicht der Ort, näher auf Rembrandts Technik einzugehen, das ist schon von Anderen in gründlicher Weise geschehen; nur allgemein sei gesagt: Rembrandt steht nie still, seine Technik ist bis zuletzt in fortschreitender Entwicklung. Sie ist nicht einfach, und er modifiziert seinen Stil der Aufgabe entsprechend, welche er zu lösen hat. Wenn sein Vortrag immer freier und kühner wird, so hat er doch auch noch in späten Jahren, namentlich im Bildnis, zuweilen eine sorgsam ins einzelne gehende Technik angewandt. Ich glaube nicht, daß man darin eine Selbstverleugnung erblicken darf, das liegt nicht in der Anschauungsweise des 17. Jahrhunderts, und die so ausgeführten Bilder zeigen in Auffassung und Ausführung keine

Spur von Zwang oder Widerwillen. Die Auffassung, daß ein großer Künstler nur einen Stil haben könne, ist ganz modern; sein persönliches Wesen muß einheitlich sein, aussprechen kann er es auf verschiedene Weise, und Rembrandt kann sich darin gehen lassen, denn seine Persönlichkeit ist die allerstärkste. Rembrandt hat eine ganz eigene Gabe, den Menschen nahe zu treten und sie zum sprechen zu bringen; er geht darin sogar über Tizian hinaus und enthüllt uns das Wesen seiner Menschen tiefer als alle seine großen Zeitgenossen. Wir wissen von den wenigsten, wie sie heißen, wir wissen von allen, was sie sind.

Unter den Bildnissen der Frühzeit sind neben sehr ausgeführten schon einige skizzenhaft mit unvertriebenen Strichen hingemalt. Die Technik ist noch nicht fertig. An dem frühesten Selbstbildnis in Kassel von 1627 ist die Formgebung noch flau, die Gegensätze von Licht und Schatten sind schroff, die Transparenz noch mangelhaft. Das im Haag von 1629, von dem eine Wiederholung in Nürnberg ist, ist bei ähnlicher Haltung schon viel entwickelter, und das Persönliche ist fester gegriffen. Aus den Jahren 1603 bis 1632 gibt es in Kassel, Wien und anderwärts einige Charakterköpfe alter Männer von sehr weitgehender Ausführung in malerischer Haltung; durchfurchte Gesichter mit großen, zerzausten Bärten, ernst und sinnend. Neben der malerischen Tendenz geht immer das Streben nach geistigem Ausdruck her. Seine Eltern und seine Schwester hat Rembrandt, solange er in Leiden war, mehrmals gemalt. In den Bildnissen seines Vaters ist der Strich betont und geht sehr ins einzelne. Ein kleines Bild des Vaters ist im Haag, ein anderes in Kassel. Von Bildern der Mutter ist ein sehr kleines im Haag, ein anderes in Windsor. Diese Bilder sind frisch hingemalt und gut charakterisiert. Liebevoller sind zwei Radierungen durchgeführt, welche gleichfalls noch vor 1632 in Leiden entstanden sind. Auf dem ersten Blatt sitzt sie in Halbprofil auf einem Lehnstuhl vor einem Tischchen. In der Haltung und in dem einfachen Umriß liegt eine seltene Größe, die bei einer Ausführung in Lebensgröße noch weit mehr zur Geltung käme. Innerhalb dieser einfachen Anlage geht die Ausführung allen Einzelheiten nach. Die Grundformen des Kopfes sind groß, aber das beginnende Alter hat sie durchfurcht. Der Mund ist fest geschlossen, die Oberlippe schmal, es geht ein strenger Zug um den Mund, die Augen ruhen, Runzeln durchziehen das Gesicht, an den Händen treten die Adern hervor. Aber die Haltung ist noch ungebeugt und würdevoll. Es ist eine feste, kluge Frau. Sie trägt den Witwenschleier, das Blatt ist nach dem Tode des Vaters 1630 entstanden. Das zweite, ein Sitzbild in Profil, ist in der Ausführung ähnlich, aber als Ganzes weniger bedeutend. Es gibt noch ein drittes Blatt (B. 354), welches mit wenigen sicheren Strichen ein vollendetes Bild von meisterhafter Charakteristik bietet. Das Datum 1621 ist wohl mit Recht als später eingesetzt angefochten worden. Das Blatt dürfte um 1634 bis 1635 entstanden sein, es zeigt Rembrandts Mutter noch als rüstige Frau; 1639 ist sie alt und müde. Auf dem Bilde der Galerie zu Wien (1639) ist die Haltung gebeugt, sie stützt die Hände auf einen Stock, die Muskeln sind erschlaft.

1631 ließ sich Rembrandt in Amsterdam nieder. Seine Kunst nimmt hier sofort einen mächtigen Aufschwung. Den Höhepunkt der Frühzeit bezeichnet das Gruppenbild der Anatomie des Professors Tulp im Haag. Rembrandt stellt sich mit diesem Bild unter die ersten Meister der Bildniskunst. Die Formen sind mit voller Sicherheit erfaßt und die Belebung von höchster Intensität. Der geistige Reichtum des Bildes ist außerordentlich, es bietet die größte Mannigfaltigkeit angespanntester Tätigkeit. Auf der einen Seite die überlegene Ruhe, die Sammlung beim Vortrag, auf der anderen das Zuhören, das Beobachten, die Reflexion und einige Unaufmerksamkeit. Die Gruppe der Zuhörer des Professors Tulp steht ebenbürtig neben der der Schüler des Archimedes auf der Schule von Athen. Hier aber ist noch zu beachten, daß das Transitorische, so stark es zum Ausdruck kommt, den Bildniswert der Köpfe nicht schmälert.

Es ist nicht möglich, auch nicht notwendig, hier alle Einzelbildnisse zu besprechen, welche Rembrandt in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Amsterdam gemalt hat. Er geht zum Brustbild, zum Kniestück, zur ganzen Figur in Lebensgröße über. In der Auffassung strebt er größte Objektivität an. Das Interesse ist ganz den Personen zugewandt, sie stehen vor neutralem Hintergrund, in welchem Licht und Schatten hereinspielen. Wenn eine Andeutung des Raumes erforderlich ist, beschränkt sie sich auf das Unentbehrliche. Der Kopf ist in geschlossener Beleuchtung kräftig modelliert und zu starker Plastik herausgearbeitet. In den Gewändern sind einzelne Teile betont, das ganze zu ruhiger Wirkung zusammengeschlossen. Ein gutes Beispiel dieses frühen malerischen Stils ist das Bild einer jungen Frau von 1635 in Cassel. Malerischer noch ist das einer Dame in der Lichtenstein-Galerie in Wien von 1636. Das reiche Kleid läßt den oberen Teil der Brust frei, eine Perlenkette umgibt den Hals, eine zweite liegt auf dem frei wallenden Lockenhaar. Die schön geformte rechte Hand ruht auf der Brust. Die Frau selbst ist eine reizende jugendliche Erscheinung. Kopf und Brust stehen in hellem Licht, mit lichtem Schatten reich modelliert. Die freie Gelöstheit der ganzen Anordnung verleiht diesem Bild einen seltenen Zauber. Aber bürgerlich holländisch ist es nicht, man dürfte es ein Idealbildnis nennen, wenn nicht als Gegenstück das ähnlich behandelte Bild eines Mannes vorhanden wäre. Bildnisse von Frauen aus vornehmen Bürgerkreisen sind im Reichsmuseum in Amsterdam (1639) und im Buckingham-Palast in London von 1641. Dieses ist das bedeutendere, das milde, sinnende Wesen der Frau ist lebenswürdig ausgesprochen. Das beste Frauenbild aus Rembrandts glücklichster Zeit ist das einer alten Frau in der Nationalgalerie in London. Es ist eine schlichte, tüchtige Frau, die in beschränktem Kreise lebt und wirkt. Ihr Wesen liegt klar vor uns. Der von weißer Haube und weißem Pfeifenkragen umgebene Kopf ist scharf beleuchtet und mit kräftigen Strichen sehr plastisch modelliert. Vortrefflich sind die Reflexe, welche vom Kragen aus auf die beschattete Gesichtshälfte fallen. Zum allerbesten gehört auch das Bild der Elisabeth Bas, selbst wenn es nicht von Rembrandt sein sollte. Geistig bedeutender sind die Bildnisse von Männern. Ein

Rabbiner im Buckingham-Palast in London ist mit einer großen Pelzschaupe und breiter Mütze bekleidet, deren Schatten auf den oberen Teil des hell beleuchteten Gesichts fällt. Das Bild ist außerordentlich malerisch. Der Rabbiner ist ein schöner und kluger alter Mann. Das Museum in Antwerpen besitzt das Bild des Predigers Eleazar Swalmius von 1637, ein Sitzbild in der Anordnung der Papstbilder. Der scharf beleuchtete Kopf ist voll Leben und die rechte Hand sprechend erhoben. Ausnahmsweise hat Rembrandt in dieser Zeit lebensgroße Bildnisse in ganzer Figur gemalt. Martin Day und Machteld van Doorn bei Gustave Rothschild in Paris, reiche Bürger, der Mann etwas stutzerhaft, die Frau ruhig und einfach. In Cassel ist das Bild eines Mannes von 1639. Sehr gut ist die strukturelle Klarheit der Stellung und die Unbefangenheit der Haltung. Die malerische Durchführung ist vortrefflich. Die Bildnisse des Schiffsbaumeisters in London und des Predigers Anso in Berlin sind Doppelbildnisse, in welchen die Handlung stark mitspricht. In den wenigen Porträtstudien dieser Zeit ist wie in den Gemälden die objektive Wiedergabe der Erscheinung betont.

Rembrandt stand in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts schon über seinen Zeitgenossen, und er gab das, was dem Verständnis der Besteller zugänglich war. Es war die glücklichste Zeit seines Lebens.

Im Juni 1633 hatte er sich mit Saskia van Uylenburgh, der Tochter eines Bürgermeisters von Leeuwarden, verlobt. Sie hat ihm nicht nur häusliches Glück gebracht, sie war ihm für seine Kunst, was Helene Fourment für Rubens war. Er hat sie oft gezeichnet, gemalt und radiert, nicht nur in bildnismäßiger Auffassung, sondern auch in freier Umbildung ihrer Züge. Personen, mit welchen er lebte oder welche er öfter malte, waren ihm nicht nur Objekt von Bildnissen, sondern auch Grundlage zu freien Studien. Er verfährt bei seinen vielen Selbstbildnissen ebenso. In seiner ersten Amsterdamer Zeit malte er ein junges Mädchen, in dem man seine Schwester Lisbeth vermutet, in einigen Bildnissen, sowie als vornehme Dame, die von einer alten Kammerfrau gekämmt wird. Von 1630 an trat Saskia an deren Stelle. Drei Tage nach der Verlobung zeichnete er sie mit dem Silberstift auf Pergament. Sie sitzt an einem Tisch, auf dem der rechte Vorderarm ruht, die linke Hand stützt sie gegen die Wange. Das Licht fällt von der rechten Seite ein, ein großer Hut wirft einen durchleuchteten Schatten auf Stirn und Augen. Mit den allergeringsten Mitteln ist ein fertiges, reizendes Bild geschaffen. Saskia war keine Schönheit, aber ein mädchenhaft frohes, glückliches Wesen, und alles Glück junger Liebe spricht aus dem einfachen Bild. 1634 malte er sie in halber Figur in vornehmer Kleidung. Der Körper ist etwas nach rechts gewandt, der Kopf steht im reinen Profil. Das Bild ist mit besonderer Diskretion gemalt, im Ausdruck ruhig, gelassen, das Gesicht in weichen Uebergängen modelliert, das Gewand in dem malerischen Stil der dreißiger Jahre. Das Bild gehört zu den schönsten Zierden der Galerie in Kassel. Auf einem anderen Bilde von 1633 in Dresden wendet sie lächelnd den Kopf nach dem Beschauer. 1641 folgt das herrliche Bild der Dresdner Galerie, Halbfigur von vorn. Sie hält dem Beschauer eine Blume entgegen,

die linke Hand ruht vor der Brust, in der leichten Neigung des Kopfes und der unbefangenen Fröhlichkeit liegt etwas gar liebenswürdiges. Es ist eine reine und zarte Beseelung in dem Bild. Die unmittelbare Wiedergabe der Züge der jungen Frau sehen wir in einer Radierung B. 367. Dann erscheint sie als heilige Katharina in einer Radierung von 1638 in weitem, weißem Gewand, als Flora in einem Bilde der Eremitage in Petersburg, als Sophonisbe im Prado zu Madrid, als Delila in Simsons Hochzeit in Dresden und als Susanna im Haag. In diesen Historien ist der Kopf mehr oder weniger verändert, in seiner Grundform aber leicht zu erkennen.

Im Juni 1642 starb Saskia; Rembrandts häusliches Glück war erloschen, auch seine äußeren Verhältnisse gingen zurück, dazu kam der Mißerfolg seines größten Werkes, der Nachtwache. Langsam ändert sich sein Stil. Seine Kunst wird einfacher und innerlicher, seine Technik geht allmählich in den letzten Stil über, der um 1650 einsetzt. Es liegt nahe, den Schicksalen Rembrandts Einfluß auf den Charakter seiner Kunst beizumessen, und ich will einen solchen Einfluß auch nicht in Abrede stellen. Aber seine Kunst entfaltet sich in ungebeugter Entwicklung völlig konsequent vom Anfang bis zum Ende.

Rembrandt beschäftigt sich in den vierziger Jahren viel mit religiösen Gegenständen, Gemälde und Radierungen sind zahlreich, und noch viel mehr ist Skizze geblieben. Rembrandt hat sich von aller Tradition losgesagt und folgt ganz seinen Eingebungen. Er fordert das Recht schrankenloser Subjektivität auch in seinen religiösen Schöpfungen und erfüllt sie mit seinem tiefsten Fühlen.

Auch seine Bildnisauffassung wird innerlicher. In den Bildnissen seiner Glanzzeit ist zuweilen ein phantastischer Zug. Er selbst, Saskia, die Dame in der Lichtensteingalerie, der polnische Edelmann in Petersburg und Andere haben in ihrer geschmackvoll reichen Tracht und in ihrem Auftreten einen Zug ins Auffallende. Das tritt nun ganz zurück. Die stilistische Entwicklung schreitet in den vierziger Jahren langsam fort, ohne Bruch mit der Vergangenheit; auch jetzt noch finden sich Unterschiede in der stilistischen Haltung. Ein sehr gutes Beispiel der fortschreitenden Stilentwicklung ist das Bild des Predigers Sylvius in der Sammlung Carstanjen in Berlin. Rembrandt war nach dem Verlust seines Hauses und seines Vermögens in das Judenviertel von Amsterdam gezogen, wo noch heute das Haus gezeigt wird, in dem er wohnte. So finden sich nun von jetzt an nicht wenige Bildnisse von Juden. Die meisten sind in breitester Behandlung skizzenhaft gehalten und mit den geringsten Mitteln scharf charakterisiert, so das eines jungen Juden in Berlin. Wer mehr zahlte, wurde ausführlicher gemalt. Auch dafür hat das Berliner Museum ein vortreffliches Beispiel in dem Bild eines Rabbiners von 1645.

Um 1650 wird Rembrandts Stil ganz malerisch. Es ist, als ob die Hand fürchtete, bei weiterer Ausführung etwas von der Unmittelbarkeit zu verlieren, und in größter Eile den Eindruck festlegen wollte. Aber was Vasari von Tizian sagt, vielen scheine es, Tizians Bilder seien mühelos gemalt, sie täuschten sich aber, denn man sähe, daß sie durchgearbeitet seien, und daß er sie oft

übergangen habe, gilt auch von Rembrandt. In den Werken seiner Spätzeit ist nicht nur das größte Können, sondern auch die größte Ueberlegung, mit hoher Kraft ist bei aller Bedachtsamkeit der Ausführung die unmittelbare Frische des ersten Eindruckes festgehalten.

Wie Rembrandt einen Eindruck flüchtig festhielt, sehen wir nur in seinen Zeichnungen, z. B. der Skizze von Saskias Schwester Titia in Stockholm. Das ist eine Beschränkung auf das Notwendigste, kein volles Bild wie die Gemälde. Was diese geben, ist auch bei breitester Ausführung ganz anders und weit mehr.

Auf dem Bilde des Nikolaus Bruyningh in Cassel (1652) tritt nur der Kopf leuchtend aus dem von Luft erfüllten Halbdunkel hervor. Die Auflösung der Formen geht noch nicht weit, die malerische Wirkung beruht in der Beleuchtung. Der Kopf ist etwas geneigt, der Blick ruhig sinnend. Es ist eine feine sympathische Persönlichkeit. Ein oder zwei Jahre später ist das berühmte Bildnis des Bürgermeisters Jan Six im Besitz der Familie in Amsterdam. Der Strich ist selbständiger, an den Händen sehr breit. Der Kopf ist im Ausdruck wie in der formalen Behandlung und der wunderbaren Beleuchtung einer der schönsten, die Rembrandt gemalt hat. Es ist eine Gestalt von seltener Vornehmheit. In diesen Jahren hat Rembrandt auch seinen Bruder Adriaen gemalt, einen Bauern von schwer beweglichem, an die Scholle gebundenem Geist, beschränkt und ernst. Dieses dumpfe Wesen ist erschütternd ausgesprochen. Das Bild ist im Mauritshuis im Haag. Ein späteres Bild in Petersburg trägt eine etwas leichtere Stimmung; ein drittes in Berlin zeigt ihn in Rüstung mit einem ziselirten Goldhelm. Die drei Bilder sind Wunderwerke malerischer Behandlung, von staunenswerter Sicherheit des Vortrags. Freundlicher sind die Familienbilder: 1650 war Rembrandt in ein intimes Verhältnis zu seiner Haushälterin Hendrickje Stoffels, einem Mädchen aus Gelderland, getreten. Eine Ehe war aus äußeren Verhältnissen unmöglich, sie lebte aber bis zu Rembrandts Tod als seine Hausfrau mit ihm, eine wackere, mutige Frau, die Wärme in das verödete Haus des Malers brachte und unter schwierigen Umständen treu für ihn sorgte. Er hat sie mehrmals porträtiert, sie war ihm auch ein williges Modell. Ihre Bildnisse sind die erfreulichsten aus Rembrands später Zeit. Wir sehen sie zuerst auf einem Bilde des Louvre, um 1652, als junge Frau, nicht bedeutend, aber klug und liebenswürdig. Das mit großer Liebe gemalte Bild hat selbst etwas jugendliches. Rembrandt hüllte die Geliebte in prächtige Kleider und behängte sie mit wenigem, kostbarem Schmuck. Ein zweites ist in Privatbesitz in England, ein drittes in Berlin, es mag 1658 oder 1659 gemalt sein. Sie sieht aus dem Fenster, der linke Arm ruht auf der Brüstung, der rechte stützt sich gegen das Gewände. Der Kopf ist etwas geneigt; er ist wundervoll weich modelliert. Auch hier geht eine ruhige Wärme von dem treuen Wesen aus. Zuletzt erscheint sie mit ihrem Kind als Venus und Amor in einem Bilde des Louvre. Um die Mitte der fünfziger Jahre beginnen die Bildnisse von Saskias Sohn Titus. Titus ist ein zarter, empfindsamer Knabe; frühe Reife und früher Tod kündigen sich in seinen feinen Zügen an. Auf dem

Bilde der Wiener Galerie liest er mit gespannter Aufmerksamkeit und einiger Aufregung in einem Buch, in der Wallace-Galerie in London steht der Kopf frontal, er ist einseitig beleuchtet, die großen Augen liegen im Schatten. Er sieht ruhig, heiter vor sich hin. Ein hoch malerisches Bild in Privatbesitz in England zeigt ihn als Jüngling mit sprossendem Schnurrbart, die beschatteten Augen sind unheimlich groß.

Ein Problem für sich bieten Rembrandts Selbstbildnisse. Auch andere Große haben sich gemalt, Dürer, Tizian, Velasquez, Rubens, aber ihre Selbstbildnisse beschränken sich auf wenige, von Rembrandt kennen wir vierzig Gemälde, etwa dreißig Radierungen und einige Zeichnungen. Man nimmt wohl an, daß er an Selbstbildnissen seine malerische Technik erprobt und weiter gebildet habe, daß er an sich selbst mimische Studien gemacht habe, aber das erklärt nicht alles, er muß doch ein ganz singuläres Interesse an seiner Erscheinung gehabt haben. Er verfolgt physiognomische und psychologische Aufgaben und hebt gewisse Züge heraus, während er andere zurückdrängt. So steht die Aehnlichkeit in zweiter Linie, und wir wissen nicht genau, wie Rembrandt in den verschiedenen Zeiten seines Lebens ausgesehen hat; aber auch die psychologische Auslegung der Selbstbildnisse ist nicht leicht. Sie verteilen sich auf vierzig Jahre, von 1628 bis zu seinem Tod 1669. Auf dem frühesten in Cassel erscheint er noch sehr jugendlich, aber schon das von 1629 im Haag zeigt einen selbstbewußten, energischen, jungen Mann. Noch mehr tritt dieser Charakterzug in einer Radierung aus dem gleichen Jahre zu Tage, die mit wilden Strichen in den Aetzgrund gezeichnet ist. Mimische Studien, Radierungen aus früher Zeit werden heute bestritten, sind auch technisch unvollkommen, aber wer sollte solche Versuche an Bildnissen Rembrandts gemacht haben? Schon 1631 tritt das Phantastische auf, er malt sich in einem kleinen Bildchen (Paris, Sammlung Dutuit) in ganzer Figur in halb orientalischer Tracht mit bauschigem Mantel und turbanartiger Mütze. Das geht gemäßigt weiter in den glücklichen dreißiger Jahren, in welchen er in Glück und Wohlstand lebte und Vornehmheit in äußerlichem Glanz anstrebte. Aus den Jahren 1633 und 1634 ist eine Reihe von Bildern vorhanden, auf welchen er sich als eleganten, jungen Herrn oder als Offizier mit Federhut darstellt. Sie haben fast alle etwas Forciertes, und wir dürfen auch die Formen als verschönert oder doch als sehr mit Bedacht ausgewählt betrachten. Das ähnlichste dürfte das von 1634 im Louvre sein, von dem aus sich die Entfaltung der Züge in die späteren Jahre leicht verfolgen läßt. Er ist ein lebenskräftiger, lebensfroher Mann von starker Sinnlichkeit. Aber er war doch nicht ganz der schöne junge Mann, als den er sich hier gibt, und das übermütige Doppelbildnis in Dresden wird wahrer sein. Diese Bildnisse haben etwas Aeüßerliches und lassen nichts von dem Ernst und der Gemütsiefe Rembrandts wahrnehmen. Eher finden wir etwas davon in der Radierung B. 19 von 1636, in der er, den Griffel in der Hand, mit Saskia an einem Tische sitzt. Von 1638 an erscheint er älter, das Aeüßerliche tritt zurück, der Aehnlichkeitsgehalt steigt. Auf einer Radierung von 1638 ist das Gesicht in die Breite gezogen und der Ausdruck sehr arrogant. 1639 entstand das schöne Blatt B. 21, dem

das Motiv von Rafaels Castiglione zu Grunde liegt. Rembrandt erscheint hier als ernster Mann, der scharf beobachtet. Der Mantel und die langen Haare sind freie Zutaten, der Kopf ist sachlich gehalten. Das Gemälde in der Nationalgalerie in London von 1640 erscheint in der Anordnung als Spiegelbild dieser Radierung, ist aber weit weniger charakteristisch. Die wesentlichen Züge der Radierung treffen wir malerisch gemildert wieder in dem Bilde von 1646 im Buckingham-Palast, dann in der bedeutenden Radierung B. 22 von 1645. Der Umriss ist hier gerundet und das Gesicht voller. Rembrandt blickt scharf nach dem Objekt, das er zeichnet. Um 1650 wurden die Züge schärfer markiert. Ein bedeutendes Dokument dieser Zeit ist das Bild in Cassel von 1655. Rembrandt ist körperlich noch fest, Ernst und Lebenserfahrung sprechen aus seinen Zügen. Rembrandts Verhältnisse waren 1655 schon sehr gefährdet. Schlagend ist der Einklang der malerischen Wirkung mit der seelischen Stimmung. Auf dem Bildnis der Galerie in Wien (1657) sieht er leidend aus, die Stirnfalte zwischen den Augen ist vertieft, die Augen ermüdet. 1660 ist das erschütternde Selbstbildnis im Louvre gemalt. Wie weit ist der Weg von dem Bilde des lebensfreudigen Rembrandt von 1634 zu dem des verfallenden, früh gealterten Mannes, den wir hier sehen? Was hat er durchgemacht, was verschuldet, Kummer, Sorge, hoffnungsloses Elend, gebrochene Kraft, gedunsene Wangen, müder Blick — und noch ein lüsterner Zug um den Mund. Das Bild ist wie eine harte Anklage seiner selbst. Aber die gestaltende Kraft ist geblieben und die Intensität der künstlerischen Arbeit ist unendlich gesteigert, der Naturalismus ist überwunden und eine ganz große malerische Stilisierung gewonnen. Und die Kraft des Geistes überwindet schließlich auch die körperliche Schwäche. Das kleine Bild in Wien von 1666, das nur den Kopf gibt, zeigt uns einen großen Mann von eiserner Energie, einen Herrscher im Reiche der Geister.

Taf. LXVIII.

Das Porträt als malerische Aufgabe hat in den späten Werken Rembrandts seine höchste und letzte Lösung gefunden. Aber diese Lösung ist ganz individuell. Restlose Erhebung der Natur in die Sphäre der Kunst. Kein Mensch außer Rembrandt hat je die Natur so gesehen wie er, und keiner hat das aus ihr heraussehen können. Seine Kraft ist ohne Gleichen. — Darum konnte ihm auch Niemand auf seinem einsamen Weg nachgehen, auch große künstlerische Kraft konnte seine Nachfolger nicht vor Manier bewahren.

\* \* \*

Das Bildnis, dessen Zweck es ist, die individuelle Erscheinung eines Menschen darzustellen und der Nachwelt zu erhalten, verlangt Isolierung; das Einzelbildnis bleibt deshalb immer die reinste Bildnisform, sowie mehrere Bildnisse auf einer Tafel vereinigt werden, treten Schwierigkeiten und Trübungen ein. Werden die Personen gruppenweise als Zuschauer in Handlungen eingeführt, wie in den Assistenzen der italienischen Quattrocentisten, so muß man den Einzelnen suchen und es ist schwer, ihn so zu isolieren, daß man zu gesammelter Betrachtung kommt. Nehmen die Porträtierten an der Handlung Teil, so tritt die Bedeutung der Bildnisse um so mehr zurück, je

lebhafter der Anteil an der Handlung ist. Die Uebergabe von Breda von Velasquez fällt nicht mehr unter die Bildnisse, selbst in Rembrandts Nachtwache kommen sie nicht zur Geltung, und die hunderte von Bildnissen auf dem seltsamen Bilde der Seelenfischerei von Adriaen Pietersz van der Venne (1614) im Reichsmuseum in Amsterdam gehen verloren. Hier stehen auf der einen Seite eines Flusses der Statthalter Albrecht und Isabella, auf der anderen Jakob I. von England, Christian IV. von Dänemark und Ludwig XIII. von Frankreich, oranische Prinzen u. A. mit unabsehbarem Gefolge, und auf dem Fluß fischen beide Konfessionen nach den im Wasser schwimmenden Seelen.

Wo der Personen wenige sind und die Handlung ruhig, kommen die Bildnisse zu ihrem Recht. In Melozzos Fresco, in welchem Sixtus IV. Platina die Leitung der vatikanischen Bibliothek überträgt, kniet der Humanist vor dem Papst, vier Nepoten stehen teilnahmslos dabei, eigentlich sieht man nichts von einer Handlung; und doch ist es zuerst auf sie abgesehen und nicht auf die Bildnisse der Beteiligten. Eine vortreffliche Bildnisgruppe Lodovico Gonzagas und seiner Familie hat Mantegna im Castello di Corte zu Mantua gemalt; in zwangloser Gruppierung ist die Bildnisabsicht voll erreicht (Taf. L, 1916). Auch die deutsche Kunst kennt die Gruppe, Burgkmair und seine Frau, Holbeins Frau mit den Kindern sind Beispiele.

In Holland, in dessen Malerei das Bildnis einen so breiten Raum einnahm, mußte auch das Gruppenbild ausgedehnte Pflege finden. Unsere Uebersicht über die niederländische Malerei wäre unvollständig, wenn ich es nicht erwähnte, aber es ist von Anderen\*) so gründlich behandelt, daß ich mich kurz fassen kann.

Es handelt sich um zwei Gattungen. Das Familienbild und das Korporationsbild.

Die Familienbilder beginnen mit Stiftern auf Altartafeln und Gedächtnisbildern auf Epitaphien. Mann und Frau knien sich gegenüber, sind Kinder dabei, so sind sie nach dem Alter in absteigender Reihe geordnet. Das Reichsmuseum in Amsterdam hat ein Epitaph aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, welches dem Gedächtnis von vier Herren von Montfort gewidmet ist, die 1345 auf einem Zug gegen die Friesen gefallen sind. Links thront die Mutter Gottes, die Herren knien anbetend hintereinander, den letzten präsentiert S. Georg. Es ist eine ganz kunstlose Reihe, und die Personen sind nicht individualisiert. Auf solche Reihungen gehen die Anfänge des Korporationsbildes zurück. Das Familienbild entwickelt sich selbständig und ist von Anfang an gruppiert. Die Familie ist eine natürliche Einheit, Mann und Frau können gleich gestellt werden, die Kinder sind untergeordnet. Das schöne Familienbild von Heemskerck in Kassel ist schon erwähnt. Die Gruppe ist ja gerade nicht meisterhaft aufgebaut und die Art, wie die Familie

\*) Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt. Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des allerb. Kaiserhauses 1902. — Wilh. Waetzold, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908.

zu Tische sitzt, nicht sehr wahrscheinlich, aber die Bildnisse sind gut, und herzerfreuend sind die im lustigen Gespräch sich zulachenden älteren Kinder. Mann und Frau haben wir auf so manchen vlämischen und holländischen Bildern. Das Vornehmste ist das von Rubens und Isabella Brant, mag es nun von ihm selbst oder von Cornelis de Vos sein. Das Gefühl beglückter Einheit der Gatten ist wohl nie zarter und reiner ausgesprochen worden. Das von Rubens und Helene Fourment mit ihrem Kinde bei Alfons Rothschild in Paris ist glänzender, aber konventioneller. Von Frans Hals hat das Reichsmuseum in Amsterdam das schöne Bild eines Ehepaares. Sie sitzen vergnüglich unter einem Baum, die Frau legt ihre rechte Hand auf die Schulter des Mannes. Rechts ist der Blick nach einem Garten und der Landschaft frei. Es ist etwas friedlich-wohliges in dem Bild, und die Stimmung der Landschaft ist darauf eingestellt. Im Gegensatz zu der aristokratischen Haltung von Rubens und seiner Frau ist in diesen bequem dasitzenden Leuten das behagliche Wohlsein holländischer Bürger zum Ausdruck gebracht, die sich, ohne hoch zu streben, ihres Lebens freuen. Rembrandt gibt in Gruppen von zwei Personen Handlungen. Der Schiffsbaumeister und seine Frau in London, der Prediger Anso, der einer Witwe Trost zuspricht, stehen an der Grenze des Gesellschaftsbildes. In reicheren Familienbildern ist die Gruppierung frei, ohne Bindung an ein lineares Schema. Von Rubens haben wir keine größere Familiengruppe. Von van Dyck hat die Eremitage in Petersburg das Bild eines Ehepaares mit einem Kind, das, auf dem Schoß der Mutter sitzend, die Mitte einnimmt. Es wendet den Kopf nach dem Vater zurück. Die Figuren (Kniestücke) sitzen etwas eng im Rahmen. Das Bild ist für van Dyck merkwürdig schlicht und sehr rein empfunden. Freier im Raum sitzen Cornelis de Vos mit seiner Frau und seinen Kindern auf dem von ihm gemalten Bild in Brüssel. Das kindliche Wesen der beiden Mädchen ist sehr reizend gegeben. Ein schönes, sehr lebendiges Bild einer zahlreichen Familie hat die Pinakothek in München. Es war früher dem Frans Hals zugeschrieben, jetzt sind vlämische Maler genannt. Mann und Frau sitzen etwas links von der Mitte, der Mann spricht lebhaft zur Frau, die ruhig vor sich hinsieht. Hinter ihnen ganz links zwei Knaben an einem Tisch, rechts eine Gruppe von vier Kindern an einem Obstkorb und Ausblick auf eine Parklandschaft. Malerische Komposition im Sinne der vlämischen Schule. Rembrandt hat in seiner spätesten Zeit ein Ehepaar mit drei Mädchen gemalt. Das Bild in Braunschweig ist eines der wichtigsten Zeugnisse für seinen spätesten Stil. Die Gruppe ist absichtslos zusammengestellt, zu der Mutter und den Kindern ist der Mann getreten, nun ist die ganze Familie beisammen. Räumlich ist er notwendig, um die Gruppe zu schließen. In der malerischen Behandlung ist alles der Gesamtwirkung untergeordnet und von höchster Leuchtkraft und stärkster Farbewirkung. Man mag fragen, ob eine so weitgehende Auflösung der plastischen Form in der Darstellung von Kindern am Platze ist; auf alle Fälle gehört eine hohe künstlerische Kultur dazu, um seine Familie so malen zu lassen. Das Bild ist eine der glänzendsten Manifestationen des malerischen Stils,

aber sein Wert ist darin nicht erschöpft, es enthält so viel Herzlichkeit und Glück, daß es wie milder Sonnenschein erfreut und erwärmt.

Spricht man vom Holländischen Gruppenbild, so hat man die Gesamtbildnisse von Körperschaften im Auge. Vor Allen ließen sich die Glieder der Schützengilden (Doelen) auf großen Tafeln gemeinsam malen. Eine zweite Gattung sind die Chirurgen-gilden, die sich als Teilnehmer an den anatomischen Vorlesungen und Demonstrationen eines Professors malen ließen, eine dritte die Regenten und Regentinnen (Verwalter) von Stiftungen. Die Bedingungen für diese Kompositionen sind anders als die für die Familienbilder. Die Familie ist eine natürliche Einheit, im Familienbild ist die Unterordnung der Kinder unter die Eltern die Grundlage der Anordnung. Bei den Massenbildnissen, bei welchen das Einigende nur in der Zugehörigkeit zu einer Körperschaft liegt, wachsen die Schwierigkeiten der Komposition; die Menge der Dargestellten wirkt der Geltendmachung der Individualität entgegen. Die Glieder der Körperschaft sind gleichberechtigt, ihr Führer ist ihr Vertreter, nicht ihr Herr, die natürliche Anordnung ist die Reihung, in der jedes Glied gleichen Wert hat. Eine so koordinierende Komposition ist nicht malerisch, und da die Entwicklung der Kunst nach dem Malerischen drängt, mußte eine Tendenz auf Subordination, auf Gruppierung eintreten, es mußten optische oder geistige Mittelpunkte geschaffen werden. Man führte erst andeutend, später direkt, Handlungen ein, die keine rege Betätigung des Einzelnen erforderten. Die Glieder wollten porträtiert sein, und man vermied mit richtigem Takt, das Gruppenbildnis zum Gesellschafts- oder zum Geschichtsbild zu machen. Der Uebergang vollzog sich langsam und ist nie zu einem vollkommenen Abschluß und selten zu einer klaren Lösung durchgedrungen; es bleibt meist etwas Dekoratives. Die Aufgabe birgt einen inneren Widerspruch; herrscht das Bildnis vor, so leidet die Gruppierung; herrscht diese, so kommt das Bildnis zu kurz. Amsterdam und Haarlem, die das Gruppenbild am stärksten pflegten, verhielten sich verschieden. Die Amsterdamer sind konservativ, sie halten bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts mehr oder weniger an der alten Auffassung und an den primitiveren Kompositionsformen fest, die Haarlemer gehen schon im späten 16. Jahrhundert zu freierer Anordnung und lebendigerer Handlung über, ohne doch den Mittelpunkt stark zu betonen. In den Anatomien ist der Professor der geistige, der Leichnam der optische Mittelpunkt; ist die Zahl der Zuhörer groß, so nähert sich die Komposition der der Doelenstücke. Die Regenten sind in geistiger Tätigkeit versammelt, sie ist das Gemeinsame und Einigende der Komposition.

Geht man im Massenbildnis von der reinen Reihung ab, so wird die Komposition immer erschwert durch die Bildnisabsicht, welche jeden Einzelnen zu voller Geltung bringen will. Eine Komposition in die Tiefe ist ausgeschlossen; auch wenn die Männer in zwei oder drei Reihen hintereinander stehen oder sitzen, sind diese eng im Vordergrund zusammengedrängt. Die Raumfrage wird gar nicht ernstlich angefaßt. Der planimetrischen Anordnung der Reihenkompositionen auf der Bildfläche liegt immer ein lineares Schema

zu Grunde. Die Figuren können mit gleicher Kopfhöhe in einer, in zwei oder mehreren Reihen stehen, die Reihe kann gekrümmt sein, mehrere Reihen können sich diagonal durchdringen oder strahlenförmig von einem Mittelpunkt ausgehen, wobei dann die Koordination der Subordination gewichen ist. Optische Mittelpunkte sind die Tafeln der Schützenmahlzeiten, die Leichname der Anatomien, geistige Mittelpunkte, welche keineswegs mit den räumlichen zusammenfallen, die Führer der Korporalschaften, Kapitän, Leutnant und Fähnrich, die Professoren der Anatomie. Die Regenten sind an einem Tisch vereinigt, einer ist unauffällig aber kenntlich als Aeltester charakterisiert. Die gemeinsame Tätigkeit und die mäßige Zahl der Regenten erleichtern eine zusammenfassende Komposition. Die Regentenstücke enthalten nicht die glänzendsten, aber die abgeklärtesten Kompositionen der niederländischen Gruppenbildnisse.

Eine Hauptschwierigkeit des Gruppenbildnisses liegt in der Regelung des Verhältnisses der Dargestellten unter sich und zum Beschauer. Die Extreme sind Reihung oder Gruppierung der Beteiligten in voller gegenseitiger Unabhängigkeit, so daß das Bild nur eine Vereinigung von Einzelbildnissen ist, oder Verkehr zwischen den Dargestellten ohne Rücksicht auf den Beschauer, wobei der Bildnischarakter verloren geht und das Bild zum Gesellschaftsbild wird. Zwischen beiden liegen die verschiedensten Stufen der Durchdringung beider Elemente, und ihre Abgrenzung bedingt zum guten Teil die Entwicklung des Gruppenbildes. Der Beschauer bleibt immer eine ganz zweifelhafte Größe, welche sich kaum in die Kompositionsrechnung einführen läßt; in den höheren Lösungen tritt an seine Stelle eine außerhalb des Bildes stehende, nicht dargestellte Person oder Partei, mit der verhandelt wird. Ihre Einführung motiviert das Verhandeln aus dem Bild heraus und stellt das her, was Riegl in seinen wohl etwas zu geistreichen Ausführungen die äußere Einheit nennt. Ob Rembrandt oder gar Frans Hals viel über die innere und äußere Einheit ihrer Bilder nachgedacht haben, weiß ich nicht.

Eine Vorstufe der Gruppenbilder haben wir in den Jerusalemfahrern Scorels in Utrecht und Haarlem, welche zwischen 1520 und 1535 gemalt sind. In Utrecht sind es Brustbilder, in Haarlem Halbfiguren in einfacher Reihung, und wenn die Haarlemer nach dem heiligen Grab hinschreiten, das man links oben sieht, so ist damit wohl ein einigender Gedanke gegeben, für die Komposition aber nichts gewonnen.

So primitiv sind nun selbst die frühesten Doelenstücke nicht, Ansätze einer Gruppierung, Andeutung einer Handlung treffen wir auch innerhalb einfacher Reihungen. Auf dem frühesten, dem Schützenstück des Dirck Jacobsz von 1529 im Reichsmuseum in Amsterdam, sind siebzehn Halbfiguren hinter Brüstungen in zwei Reihen übereinander angeordnet. Oben ist die einfache Reihung mit gleicher Kopfhöhe beibehalten, doch sind die Köpfe symmetrisch nach der Mitte gerichtet; unten tritt eine leichte Gruppierung ein, im Vordergrund sind fünf Männer, deren Köpfe in einer segmentförmig nach oben gebogenen Linie stehen, hinter ihnen stehen, die Zwickel ausfüllend, beiderseits noch je zwei. In ihrer Einordnung ist die strenge

Symmetrie aufgehoben. In das steife Schema ist durch gestikulierende Hände einiges Leben gebracht, aber die Gesten sind leer und äußerlich, die Schützen sprechen aus dem Bild heraus, wie auch die Blicke auf den Beschauer gerichtet sind. Das ist mehr Streben nach Belebung des Bildes als Einbeziehen des Beschauers in die Kompositionsrechnung. Eine gegenseitige Beziehung zwischen den Einzelnen ist kaum angedeutet, und die Bildniswirkung bleibt ungeschmälert. Die Bildnisse selbst sind tüchtig und kommen den besten der Zeit nahe. In dem Schützenstück des Cornelis Teunissen von 1531 sind siebzehn Schützen anscheinend in einer gedrängten Reihe mit gleicher Kopfhöhe aufgestellt, bei näherem Zusehen zeigt sich, daß sie nicht in einer quer, sondern in vier nach der Tiefe verlaufenden Reihe zu je vier stehen, der siebzehnte steht hinten in der Mitte. Diese räumliche Anordnung kommt nicht klar heraus. Die Männer stehen unbedeckten Hauptes vor einer Berglandschaft, die nur als Hintergrund behandelt ist. Eine bestimmte feierliche Handlung ist angedeutet. Die Tafel ist weder als Bild, noch als Werk der Porträtkunst bedeutend. Zwei Jahre später, 1533, malte Teunissen die erste Schützenmahlzeit (im Stadthaus zu Amsterdam). In dem Tisch, um welchen die Schützen versammelt sind, ist ein starker optischer Mittelpunkt gegeben, aber die Vorteile, welche er der Gruppierung bietet, sind nicht ausgenützt. Wieder sind siebzehn Schützen vereinigt, zehn sitzen an der Tafel, ihre Köpfe liegen in einer flachen Bogenlinie, die seitlich scharf eingebogen ist. Die vordere Seite des Tisches bleibt frei. Sie sitzen sehr gedrängt. Sieben weitere stehen hinter ihnen, links drei, rechts vier, die Lücke auf der linken Seite wird durch eine Armbrust ausgefüllt. Auch in dieser hinteren Reihe bilden die Köpfe eine flache Kurve. Die räumliche Anordnung auf der Bildfläche wie nach der Tiefe ist befangen und unbeholfen. Der Tisch nimmt einen unverhältnismäßig großen Raum ein und bringt die Männer arg ins Gedränge. Auf dem Schützenstück des Alaert Claesz von 1534 sind achtzehn Schützen, sie stehen gedrängt in vier Gliedern so, daß ihre Köpfe auf den Schnittpunkten diagonal verlaufender Linien liegen. Diese Diagonalen werden noch durch Szepter und Hände betont. Nur links sind einige kleine Unregelmäßigkeiten zugelassen. Das Stück ist eines der trockensten von allen.

Die Entwicklung der Komposition geht bis nach 1560 ganz langsam und ohne feste Richtung weiter. Die Barschesser von Dirck Barentsz sind zu achtzehn versammelt, und eine Frau bringt zu den auf dem Tisch stehenden noch weitere Fische. Die Schützen sitzen rings um den Tisch, elf an der Rückseite und den Schmalseiten, drei an der Vorderseite, vier und die Frau stehen weiter hinten. Die Hauptlinie, auf der die Köpfe liegen, verläuft wieder als flacher Segmentbogen. Dadurch, daß die Vorderseite besetzt und der Augpunkt tiefer gelegt ist als auf der Mahlzeit von Teunissen, erscheint der Tisch weniger aufdringlich, aber die vorn sitzenden müssen sich nun umwenden, um porträtiert zu werden. Das erregt den Anschein, als ob außerhalb des Bildes etwas Auffallendes geschähe, was doch den an den anderen Seiten Sitzenden, die es zunächst wahrnehmen müßten, entgeht.

Die rückwärts Stehenden überragen die Sitzenden nur wenig. So ist auch in diesem Bilde kein Wirklichkeitseindruck erreicht.

Es ist als ob man geflissentlich an einem festen Linienschema für die Komposition festgehalten hätte. 1588 malt Dirck Barentsz ein Schützenstück mit vierundzwanzig Bildnissen, welche streng zentral so angeordnet sind, daß vier Reihen strahlenförmig nach der Mitte laufen und darüber noch zwei nach einem höheren Mittelpunkt. Die Korporalschaft des Kapitāns Jan Bisschop und Leutnant Pieter Vinck von Aert Pietersz (1599) umfaßt neunzehn Männer in zwei Reihen, die vorderen sitzend, die hinteren stehend, sie füllen die Tafel bis zum Rand. Nicht nur die Komposition, auch die Gesten der Schützen sind altertümlich, aber die Auffassung der Figuren ist doch freier geworden, und in den Köpfen zeigt sich ein erheblicher Fortschritt nach malerischer Belebung. Cornelis Ketel bringt 1588 in der Korporalschaft des Kapitāns Dirck Jacobsz Rosecrans und Leutnant Pauw eine Neuerung, indem er die Schützen in ganzer Figur darstellt. Sie stehen nicht in einer Reihe, sondern in einer mehrfach gegliederten Gruppe auf perspektivisch gezeichnetem Plattenpflaster, sodaß ihre Stellung in der Tiefe des Raumes sogar meßbar wird. Die Aufstellung geht nicht weit in die Tiefe, sie stehen alle im Vordergrund, nahe dem unteren Bildrande, aber die Gruppe ist doch gelockert gegenüber der früheren Gedrängtheit. Die Figuren selbst sind sehr maniert, und die Stellung des Kapitāns und des Leutnants äußerst gesucht. In den Köpfen erweist der Porträtist Ketel sein gediegenes Können. Die von Ketel angebahnte Freiheit der Gruppierung wird in Amsterdam nicht sofort aufgenommen. In dem schönen Bilde der Korporalschaft von Kapitān Jacob Hoyneck und Leutnant Appelman von 1596 gibt Pieter Isaacsz zweiundzwanzig Kniestücke in enger, gedrängter Reihe, die durch das Vortreten der Offiziere etwas gegliedert ist. Was Isaacsz an Bewegungen gibt, ist weniger gezwungen als bei Ketel. Der Schwerpunkt des Bildes liegt in den vortrefflichen Bildnissen. Selbst bis weit in das 17. Jahrhundert halten die Amsterdamer an der alten Anordnung fest. Die Korporalschaft von Kapitān Dr. Matthys Willemsz Raephorst und Leutnant Hendrick Lourisz von Nicolaes Elias (1630) zeigt bei voller Beherrschung aller Mittel der entwickelten Kunst des 17. Jahrhunderts noch die alte Aufstellung in zwei Reihen übereinander. Die wenig frühere Korporalschaft von Kapitān Albert Joris Heyn ist etwas freier gruppiert. Die obere Reihe ist in der Mitte unterbrochen, und man blickt in eine Landschaft, vor der sich zahlreiche Lanzen schäfte erheben, so daß man den Eindruck hat, als ob noch weitere Schützen im Hintergrunde stünden. Die malerische Ausführung ist sehr schön, und die Bildnisse sind vortrefflich. Ich weiß nicht, warum die frühere Zuschreibung des Bildes an Paulus Moreelse aufgegeben wurde. Endlich steht auch Thomas de Keyzers Korporalschaft von Kapitān Jacob Symons de Vries und Leutnant Dirck de Graeff von 1633 auf dieser Stufe. Freier ist Keyzers Korporalschaft von Kapitān Allart Cloeck und Leutnant Lucas Jacobsz Rotgans von 1632.

Die Gruppierung ist sehr energisch, die Offiziere stehen in der Mitte auf einer Erhöhung, andere treten herzu, weitere Mannschaften stehen weiter hinten. Es ist eine Entwicklung in die Tiefe, die bisher nicht bekannt war. Das Bild ist malerisch glänzend und von starker Wirkung.

In der stärkeren Belebung dieses Bildes ist die Einwirkung des Haarlemer Gruppenbildes zu spüren, unter der auch die großen Doelenstücke des Bartholomeus van der Helst stehen. Schon 1583 hatte der junge Cornelis Cornelisz von Haarlem eine Schützenmahlzeit gemalt, in der die lebhafteste Bewegung herrscht. Es ist spät, und der Wein hat seine Wirkung getan, einzelne Gruppen haben sich gebildet, und es herrscht die regste Unterhaltung, nur die an der Vorderseite des Tisches Sitzenden wenden sich dem Beschauer zu, um den Bildnisanforderungen zu genügen. In dem Bild ist viel Unausgeglichenes, aber es ist ein kecker, genialer Wurf, der die Richtung des Haarlemer Gruppenbildes bestimmte. Cornelisz' großer Nachfolger ist Frans Hals.

Der inneren Widersprüche, welche den Gesamtbildnissen von Körperschaften anhaften, ist auch Frans Hals nicht ganz Herr geworden; alles in allem sind seine fünf großen Doelenstücke in Haarlem doch die höchsten Lösungen, welche die Aufgabe gefunden hat; sie allein lohnten eine Reise nach Holland. Die Schwierigkeiten der Gruppierung sind, soweit das überhaupt möglich ist, überwunden. Einem und dem anderen sieht man noch an, daß er dasteht, um sich malen zu lassen, aber im Allgemeinen sind Beziehungen aus dem Bilde heraus zwanglos glaubwürdig gegeben. Hals fühlt sehr wohl, daß bei einer so großen Zahl von Teilnehmern die geistige Konzentration auf einen Mittelpunkt nicht ohne lästigen Zwang möglich ist. So setzt er denn immer nur einige in gegenseitige Beziehung und löst die Masse in kleinere Gruppen auf, wobei auch manche unbeteiligt bleiben. Die lineare Grundlage der Komposition ist nicht aufgegeben, tritt aber wenig zu Tage und wird von den meisten Beschauern nicht wahrgenommen werden, die Anordnung erscheint frei und malerisch. Wenn Hals verhältnismäßig viel Handlung gibt und die Grenze des Gesellschaftsbildes streift, so kommen die Bildnisse doch voll zur Geltung und gehören zum besten, was die niederländische Poträtmalerei geschaffen hat. Die fünf Doelenstücke verteilen sich auf die Jahre 1616, 1627, 1633 und 1639. Sie zeigen eine immer größere Freiheit und Sicherheit der Technik. Mit höchster Kraft ist die Einheit der Gesamthaltung gewahrt, ohne die Klarheit des Einzelnen zu schädigen. Den Doelenstücken folgen 1641 und 1664 noch drei Regentenstücke.

Das erste Schützenstück, das Festmahl des Joridoelen, vereinigt zwölf Schützen an der Tafel, die bei einem so geschmackvollen Maler wie Frans Hals sehr klein ist; einige stehen. Auf der linken Seite sind zwei Männer im Gespräch, in der Mitte spricht ein älterer Mann lebhaft zum Kapitän und dem neben diesem stehenden Fähnrich. Aber des Kapitäns Aufmerksamkeit ist auf einen Vorgang außerhalb des Bildes gerichtet, nach dem auch die Uebrigen blicken. Bei Hals herrscht nicht die turbulente Unruhe wie bei Cornelisz, er geht in der Belebung nicht über das im Gruppenbild

Zulässige hinaus. Hals hat dieses Gleichmaß der inneren und äußeren Einheit später nicht wieder gefunden. Die Ausführung ist sehr sorgsam bis auf das Damastmuster des Tischtuches, in den Köpfen geht sie den Formen noch ins Einzelne nach. In den beiden Bildern von 1627 geht Hals am weitesten in der Lebhaftigkeit der Beziehungen zwischen den Anwesenden wie in der Freiheit der Anordnung. Das Festmahl des Adriaensdoelen greift schon in das Gesellschaftsbild über. Die Teilnehmer sind mit sich beschäftigt, und wenige nehmen auf den Beschauer Rücksicht. Dem Wesen des Malers behagte das lustige Treiben, das Bild ist das lebendigste von allen, auch die farbige Haltung ist hell und freudig. Etwas ruhiger ist das Mahl des Jorisoelen von 1627. Noch weiter tritt die Handlung zurück in dem Bilde des Cloveniersdoelen von 1633. Es zerfällt in zwei Gruppen, links sitzt der Kapitän Jan Claesz van Loo in streng frontaler Stellung, um ihn stehen sechs Schützen, ihr Blick geht, mit einer Ausnahme, aus dem Bilde heraus. Rechts sind sieben Männer im Gespräch an einem Tisch, einer gehört innerlich zur linken Gruppe, einer, der vor dem Tische steht, wendet sich nach dem Beschauer um. So sind die Beziehungen nach außen stärker als bei den vorigen Bildern. Die Schützen sind im Freien zusammengekommen, eine große Baumgruppe schließt den Hintergrund größtenteils ab, rechts geht der Blick in die Tiefe auf eine Umzäunung, aus der zwei Schützen hinaus-schreiten, ganz hinten ein Haus. Das Bild ist das imposanteste und in seiner Wirkung stärkste; die Bildnisse, namentlich das des Hauptmanns, sind von höchster Kraft der Charakteristik. Das Momentane, das in den Bildern von 1627 vorherrscht, ist hier gemäßigt. Die Mitglieder des Jorisoelen von 1633 treten zu einem Aufmarsch an, vorn stehen zwölf in einer Reihe, sieben weitere kommen eine Treppe herab, zwei weisen ihnen die Richtung, alle anderen stehen ohne innere Beziehung nebeneinander. Auch auf diesem Bilde schließt links eine Baumgruppe den Hintergrund, rechts blickt man auf einen Garten und zwei Häuser. Die Anordnung ist ganz wie auf den Amsterdamer Doelenstücken, das Bildnis, das auf den früheren Haarlemer Doelenstücken mehr oder weniger zurückgedrängt war, ist in seine vollen Rechte getreten.

Taf. LXVIII

Kurz nachdem Frans Hals in die Bahnen der Amsterdamer eingelenkt hatte, machte Rembrandt in dem Auszug der Korporalschaft von Kapitän Frans Banning Cocq und Leutnant Willem van Ruydenburg (1642) das Gruppenbildnis vollständig zur Handlung. Die Geschichte der Malerei hat den Ruhm der Nachtwache zu künden, in der Geschichte des Bildnisses steht sie als Extravaganz. Die Aufgabe war so gestellt: Der Kapitän gibt seinem Leutnant den Befehl, die Truppen ausrücken zu lassen. Aehnliche Aufgaben waren in Amsterdam schon öfters gestellt worden, eine Befehlerteilung ist noch keine Handlung, an der die ganze Korporalschaft beteiligt ist; die Aufgabe ließ sich ganz im Sinne der älteren Schützenstücke lösen. Bei Rembrandt ist alles in Bewegung, und außer dem Kapitän und dem Leutnant sind nur Nebenfiguren in dem Bilde, die Subordination ist aufs höchste gesteigert. In der starken Bewegung liegt

neben den malerischen Qualitäten die Gewalt dieses Bildes. Aber das führt ganz vom Bildnis weg. Wir hören, daß die Auftraggeber mit der Nachtwache nicht zufrieden waren, Rembrandt habe etwas ganz anderes geliefert, als sie bestellt hatten. So einfach liegt die Sache doch nicht; ein Bild, wie die Nachtwache, kann doch nicht gemalt werden, ohne daß die Dargestellten schon während der Ausführung sehen, wie es wird, ja, es kann nur auf Grund einer Skizze gemalt werden, die zeigt, was der Maler beabsichtigt. Das aber ist wohl möglich, daß sie erst nachträglich sahen: Wir sind im Bildnis zu kurz gekommen; und darin hatten sie Recht, wenn auch die Nachtwache als Kunstwerk höher steht als alle Doelenstücke.

Bartholomäus van der Helst kehrte denn auch in seinen großen Bildern von 1643 und 1648 zu der alten Auffassung zurück, verschloß sich aber nicht den Errungenschaften des Franz Hals. Unser Urteil über die glänzenden Werke van der Helsts wird immer durch die Nähe der Nachtwache getrübt. Wir bedenken nicht, daß wir zwei verschiedene Kunstgattungen vergleichen, welche inkommensurabel sind. Van der Helst hat auch nicht die originale Kraft des Frans Hals, aber eine hohe künstlerische Kraft und eine hohe künstlerische Kultur hat er doch, und seine beiden großen Doelenstücke können sich denen seines Haarlemer Vorgängers zur Seite stellen. Von dem Fähndel des Kapitäns Roelof Bicker und des Leutnants Jan Michiels Blaeuw von 1643 hat sich ein Teil rechts vor der Bierbrauerei zum Hahn niedergelassen, links kommt ein anderer Teil heraus, Fähnrich und Leutnant begrüßen sich, der Kapitän steht teilnahmslos in linkischer Pose in der Mitte, die große Menge der Schützen nimmt an der Begrüßung keinen Anteil, keiner ist zurückgedrängt, jeder kommt zu seiner Geltung. Wir sind wieder auf dem Boden des Amsterdamer Gruppenbildes, das nun in höchster Pracht und Gediegenheit auftritt. Noch glänzender ist die Schützenmahlzeit des Joris Doelen zur Feier des westfälischen Friedens 1648. Die Schützen sind an langer Tafel versammelt, die meisten sitzen, nach den Ecken zu stehen einige, die an der Vorderseite des Tisches wenden sich nicht mehr nach dem Beschauer um, sondern sitzen mit dem Rücken nach der Tafel zu. Das Gewaltsame der Wendung ist damit vermieden, und das Unwahrscheinliche der Stellung übersehen wir. Die Komposition ist nahezu symmetrisch, der Fähnrich sitzt breit und behaglich in der Mitte, nach den Ecken zu steigt die reich gegliederte Gruppe an. Der Ausgleich zwischen inneren und äußeren Beziehungen ist aufs glücklichste gefunden. Reiches Leben ohne Unruhe erfüllt die Gesellschaft, und die Bildnisse sind vortrefflich. Das Bild feiert ein großes geschichtliches Ereignis, aber die Feier selbst ist keines, und mit sicherem Takt bleibt van der Helst in den Grenzen des Gruppenbildnisses. Sein Bild ist für Amsterdam die höchste und abschließende Leistung. Auch Govert Flinck hat ein Schützenfest zur Feier des Friedens von Münster gemalt. Das Bild ist von glänzender Farbenwirkung und geschickt komponiert, aber stark theatralisch.

Neben den Schützen ließen sich auch Chirurgengilden in Gruppenbildnissen malen. Diese sogenannten Anatomien, welche bis ins 18. Jahrhundert reichen,

sind nicht sehr zahlreich. Das Thema ist ein bestimmter Vorgang, die anatomische Demonstration eines Professors an einem Leichnam oder einem Skelett. Damit ist im voraus eine Unterordnung der Zuhörer gegeben, deren Aufmerksamkeit dem Vortrag des Lehrers zugewandt ist. Die Handlung vollzieht sich fast ganz auf geistigem Gebiet und schließt starke Bewegungen aus. Ein Vorteil ist, daß sich die Folgerungen aus diesen Voraussetzungen ungesucht ergeben, und daß die Beziehung zum Beschauer nur unauffällig gegeben zu werden braucht. Und doch sind sie nicht sofort gefunden worden. Die früheste Anatomie, die Vorlesung von Dr. Sebastian Egbertsz (1603) von Aert Pietersz im Reichsmuseum ist ganz nach Art der älteren Schützenstücke angeordnet. Eine Unterordnung der Zuhörer unter den Lehrer ist kaum angedeutet, und die Aufmerksamkeit aller neunundzwanzig Beteiligten ist ganz dem Beschauer zugewandt. Die Porträtab sicht herrscht unbedingt. Die große Zahl der Beteiligten erschwerte die Aufgabe, aber Pietersz hat auch gar nicht versucht, ihr eine neue Seite abzugewinnen. Das Gleiche gilt von einer Anatomie von Miereveld im Rathaus zu Delft. Wenn auch einzelne Anwesende mehr belebt sind als auf dem Bilde von Pietersz, so ist doch die Vorlesung auch hier unterbrochen, und alle blicken nach dem Beschauer. Dr. Sebastian Egbertsz hat sich 1619 nochmals mit fünf Zuhörern malen lassen, diesmal von Thomas de Keyser. Schon die geringe Zahl der Teilnehmer ist vorteilhaft, sie erleichtert die Gruppierung. Die Anlage ist symmetrisch, in der Mitte steht das Geripp, an dem der Lehrer demonstriert. Drei Zuhörer merken darauf, zwei, im Vordergrund sitzende sehen nach dem Beschauer, der nicht einsieht, warum das notwendig ist. Das Bild, mit dem vollen Können de Keyzers gemalt, ist im Ausdruck ziemlich äußerlich. 1632 folgt Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp im Mauritshuis im Haag. Der Abstand dieses Bildes von den früheren ist unermeslich, es ist erfüllt vom stärksten geistigen Leben und genügt doch allen Anforderungen der Bildnis-aufgabe. Darauf habe ich schon oben hingewiesen. Hier ist noch die Komposition zu betrachten. Die Gruppe ist in ein Dreieck eingefügt, dessen Spitze auf der linken Hälfte des Bildes liegt, aber es ist nicht ganz ausgefüllt, hinter dem Professor bleibt eine Lücke. Er steht den Zuhörern gegenüber, die alle auf der linken Hälfte zusammengedrängt sind. Die Ueberordnung des Lehrers ist damit stark betont. Die vier Zuhörer zunächst dem Professor folgen gespannt seinen Ausführungen, auch der äußerste links ist bei der Sache. Der neben ihm sitzende wendet den Kopf nach dem Beschauer, so daß er im Profil steht. Das ist ein kleines Zugeständnis an die Bildnis-aufgabe. Hinter den sechs Zuhörern steht noch ein siebenter, in dessen Kopf die Pyramide gipfelt. Er blickt nach außen und weist auf die vor ihm sitzenden. Damit ist die äußere Beziehung gegeben. In der Durchdringung von Gesetzmäßigkeit und Freiheit der Komposition tritt Rembrandts Ueberlegenheit über seine Zeitgenossen klar zutage. 1656 hat Rembrandt noch eine Anatomie gemalt, die Vorlesung des Dr. Deyman, sie ist 1723 durch Brand zerstört, nur ein Bruchstück wurde gerettet und kam in das Reichsmuseum. Es enthält den Leichnam, dessen Schädel geöffnet ist, den

Professor ohne Kopf und einen Assistenten. Das Fragment, in Rembrandts später Weise gemalt, erregt die höchsten Erwartungen. Der Leichnam liegt in ganz symmetrischer Stellung stark verkürzt senkrecht zur Bildfläche, unmittelbar hinter ihm steht der Professor, der am Gehirn operiert, seitlich, ruhig zusehend, der Assistent. Eine flüchtige Skizze in der Sammlung Six in Amsterdam zeigt eine streng symmetrische Komposition mit völliger Unterordnung unter den Professor. Rembrandt gibt wieder Neues und ganz Unerwartetes. Was an späteren Anatomien folgt — das Reichsmuseum hat deren acht oder neun — fällt nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtungen.

Eine dritte Gattung des Gruppenbildes sind die Regentenstücke, auf welchen die Vorsteher einer Gilde oder einer Stiftung dargestellt sind, wenige Personen in geistiger Tätigkeit, die der Erregung wenig Spielraum gewährt. Der Anforderung an die Komposition kann mit drei bis sechs Personen leichter Genüge getan werden als mit zwanzig bis dreißig. Eine gewisse Gleichartigkeit der Komposition ist nicht zu vermeiden. Die Bildnisse kommen bei der geringen Zahl der Beteiligten leichter und stärker zur Geltung als in den großen Gruppen der Schützenstücke. Die geistige Einheit läßt sich zwischen wenigen Personen leicht herstellen, und die Beziehung zum Beschauer ist ungezwungen zu erreichen. Und doch ist gerade die Lösung dieser Aufgabe nur langsam gefunden worden und nur einmal restlos gelungen.

Das älteste Regentenstück sind die *Staalmeesters der Lakenhal*, die Vorsteher der Tuchmachergilde von 1599, von Aert Pietersz im Reichsmuseum. Das Bild ist in einer Zeit, in der die Schützenstücke schon freier komponiert werden, merkwürdig altertümlich. Die sechs Männer — Hüftstücke — stehen in drei ja vier Plänen hintereinander, und doch hat man den Eindruck, als ob ihre Köpfe in einer Ebene lägen. Die Bildnisabsicht herrscht vollkommen, in der gedrängten Gruppe agiert jeder für sich, und alle blicken auf den Beschauer. So lobenswert die Bildnisse sind, es fehlt das geistige Band, der Gesamteindruck ist unbefriedigend. Die Regenten des Altmänner- und Altfrauenhauses von Cornelis van der Voort (1618) weisen bedeutende Fortschritte auf. Die Komposition ist linear und räumlich freier. Der Verkehr innerhalb der Gruppe, wie zum Beschauer lebhaft, die Bildnisse sind vortrefflich und sprechen den Charakter wie die momentanen Regungen klar aus. Werner van Valckert gibt in zwei Regentenstücken von 1626, den Regenten und der Regentinnen des Leprosenhauses, Szenen, welche ganz auf den Verkehr mit einer außerhalb des Bildes stehenden Partei angelegt sind. Die Personen blicken alle aus den Bildern heraus, ein innerer Verkehr ist nicht angedeutet. So scheint die Komposition altertümlich, dagegen ist das Psychologische in den Gesten und mehr noch in den Mienen sehr bestimmt ausgesprochen, bei den Männern ruhiges Erwägen, bei den Frauen harte Energie. Den Hintergrund bilden die Postamente reicher Renaissance-Architekturen mit Reliefs und Bildern aus der Geschichte des armen Lazarus. Im Gegensatz zu Valckerts Auffassung gibt Frans Hals in den Regenten des Elisabethospitals in Haarlem von 1641 eine geschlossene Szene, in der gar keine Rücksicht auf den

Beschauer oder einen außerhalb des Bildes stehenden Teilnehmer an der Verhandlung genommen ist. In den Beziehungen zu außerhalb stehenden bleibt immer etwas Unbestimmtes und Unabgeschlossenes, dem Hals' Streben nach Belebung und Klarheit widerstrebt. Die Abstufung der Teilnahme von lebhaftester Aussprache zu ruhigem Erwägen und Zuhören ist mit hoher Meisterschaft durchgeführt. Die Bildnisse stehen auf der vollen Höhe von Hals' Können in seiner besten Zeit. 1664 hat der alte Frans Hals nochmals zwei Regentenstücke gemalt, die Regenten und die Regentinnen des Altmännerhauses in Haarlem. Die dramatische Spannung innerhalb des Kreises der Anwesenden ist aufgegeben. Sie verhandeln mit einer vor dem Bilde stehenden Partei. Hals war alt geworden, er war verarmt, und von der früheren Lebenskraft und Lebensfreude ist nichts geblieben. Die Frauen sind gewissenhafte, engherzige Verwalterinnen, die Männer sehen sehr übernächtigt aus, aber die alte Kraft der Charakteristik ist ungebrochen.

Die acht großen Gruppenbilder von Franz Hals im Museum zu Haarlem sind, wenn wir von Rembrandts Staalmeesters absehen, die höchsten Lösungen der Aufgabe. Man muß ihnen im Sinne der holländischen Kunst die Monumentalität zusprechen\*). Zwischen dem ersten von 1616 und den beiden letzten von 1664 liegt fast ein halbes Jahrhundert, sie sind Marksteine für die künstlerische Entwicklung des Malers. Ein kurzer Rückblick sei hier gestattet. Hals geht mit frischem Mut und höchster bildender Kraft ohne Reflexion und ohne Skrupel an die Aufgabe. Um die Schwierigkeiten der Komposition kümmert er sich nicht und überwindet sie fast vollkommen. Die malerische Haltung der gewaltigen Bilder ist höchst trefflich, leider wird sie bei einigen durch das Vergilben des Firnisses gestört. Hals macht in den früheren, den Doelenstücken, keinen Unterschied der Behandlung, namentlich der Beleuchtung, zwischen Gruppen im Freien oder in geschlossenen Räumen. Die Menschen stehen immer in hellem Licht, das alles bestrahlt und zusammenhält. In der Tafelrunde von 1616 sind frohe Gesellen vereinigt, die ihre Stelle im Leben ausfüllen. Feste Anlage verbindet sich mit liebevoller Durchbildung bis ins Einzelne. Dann wird der Stil breiter und größer und ist 1627 ganz persönlich, eine seltene Vereinigung von objektiver Auffassung und subjektiver Darstellung. Die Komposition ist erfüllt von dramatischem Leben; zwanglos ergeben sich die inneren und äußeren Beziehungen. Malerisch steht der Cloviersdoelen von 1633 am höchsten. Wunderbar heben sich die hell beleuchteten Männer von dem dunklen Hintergrund ab. In den Bildnissen sind Formgebung und Charakteristik von höchster Sicherheit, und dem Momentanen ist der zulässige Spielraum gewährt, ohne die überstarke Dramatik der Bilder von 1627. Stilistisch steht der Jorisdoelen von 1639 dem vorigen nahe, die Beruhigung ist noch größer geworden, die Beziehungen gehen fast ganz nach außen. In den Regenten des Elisabethspitals von 1641 setzt sich Hals mit der Kunst Rembrandts auseinander, nicht nur in der Auf-

\*) Monumental im höchsten Sinne sind sie nicht. Schon die Aufstellung in dem schönen neuen Museum in Haarlem zeigt, daß sie für kleine Räume bestimmt sind, wie es die Kammern der Doelen waren. In dem engen alten Museum wirkten sie weit stärker.

nahme des Helldunkels und der Vereinheitlichung der Raumwirkung, sondern auch im Aufbau der Komposition. Auch der gesammelte Ernst in den Mienen und der Haltung des Mannes dürfte von Rembrandt angeregt sein. Die Anregungen sind von der Anatomie des Professors Tulp ausgegangen, aber Hals wahrte seine volle Selbständigkeit. Nach langer Unterbrechung malte Hals 1664 noch die Regenten und Regentinnen des Altmännerhauses. Ueber die Zeit, die sonst dem Menschen gesetzt ist, bewahrt er ungebrochen seine Kraft. Die Lebensfreude ist erloschen, das Kolorit wird monoton. Schwarz, Weiß und wenig Rot, das volle Licht weicht im Mittelgrund dem Halbdunkel, aber der Strich wahrnt mit wilder Energie sein Recht und ist von gewaltiger Größe. Alles Einzelne tritt zurück, jeder Strich ist mit höchster Ueberlegung hingesezt, und die Unmittelbarkeit, die andere nur in der Skizze haben, hält Hals in seinen letzten großen Werken auch noch im Bilde fest, und erreicht mit den geringsten Mitteln eine Fülle von Ausdruck.

Als Hals seine letzten Regentenstücke malte, hatte Rembrandt in den *Staalmeesters*, den Vorstehern der Tuchmachergilde schon das Gruppenbild zu seiner letzten Vollendung gebracht. Wie in der Anatomie des Professors Tulp und in der Nachtwache gibt er eine Szene voll dramatischen Lebens, aber sie vollzieht sich nicht wie in der Anatomie innerhalb des Bildes, sondern setzt eine außerhalb stehende Partei voraus, mit der verhandelt wird, und der sich alle zuwenden; in der gemeinsamen, auf ein Ziel gerichteten Aufmerksamkeit ist auch die innere Einheit des Bildes gegeben; mit der Identität der Träger fallen innere und äußere Einheit zusammen und kommt die Entwicklung des Gruppenbildes zum Abschluß (Riegl). Der geistige Reichtum erhebt das Bild über alle anderen Gruppenbilder. Es ist nicht die Gleichgültigkeit vieler früherer und gleichzeitiger — selbst van der Helst erwärmt uns nicht —, es ist auch nicht die vollblütige Kraft von Hals' Doelenstücken, nicht die angespannte Intensität geistiger Tätigkeit der Anatomie Tulp's; hier verhandeln reife, zielbewußte Männer mit Klarheit und Ruhe. Den geistigen stehen die höchsten malerischen Vorzüge zur Seite. Rembrandt setzt nochmals sein ganzes Können ein und gibt sein Bestes. Innere und äußere Vollendung sind erreicht, alles Beschränkende, alles Hemmende ist überwunden, das Gruppenbild ist in das Reich der reinen Kunst erhoben.

Die kritische Betrachtung der Gruppenbilder kann an den Widersprüchen und Schwächen der Gattung nicht vorübergehen, der naive Beschauer urteilt anders. Wohl wird er an vielen, die er langweilig findet, vorübergehen, aber an den guten wird er seine reine und ungeteilte Freude haben. Ein hochgemutes, selbstbewußtes Bürgertum hat der Kunst würdige Aufgaben gestellt, und die größten Maler der Zeit haben sie in monumentalem Sinne gelöst. So groß die nationale Bedeutung der Gruppenbilder ist, sie gehen weit über das Nationale hinaus und nehmen eine Ehrenstelle in der allgemeinen Kunstgeschichte ein.

Mit Frans Hals und Rembrandt endet die große Zeit der niederländischen Malerei. Die nationale Kraft versiegt, der Romanismus erweist sich doch als stärker. Die Führung in den Künsten geht an Frankreich über. Auch

die klassische Epoche des Bildnisses ist zu Ende. Die großen Meister von Rafael und Tizian bis Velasquez und Rembrandt hatten ihre gewaltige Kraft ganz in den Dienst der Sache gestellt und treu wiedergegeben, was sie als das Wesen des Individuums erkannt hatten. Der Barock hatte im Bildnis kaum Zutritt erhalten. Schon bei van Dyck war die Pose eingedrungen; in der französischen Kunst wird sie der bestimmende Faktor. Die Fähigkeit, individuell zu charakterisieren, geht nicht verloren, aber sie wird getrübt.

Ich schließe meine Betrachtungen auf der im 17. Jahrhundert erreichten Höhe.

