

EIN AUTHENTISCHES WERK VON GOOSSEN VAN DER WEYDEN
IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

DIE GLEICHZEITIGEN GEMÄLDE AUS TONGERLOO UND LIER
UND DIE URSPRÜNGE DER ANTWERPENER SCHULE UM 1500

VON GEORGES H. DE LOO

VORWORT

Eine der Hauptlücken der altniederländischen Kunstgeschichte besteht darin, daß wir nur in ganz seltenen Fällen die erhaltenen Kunstwerke an bestimmte Namen von biographisch bekannten Künstlern zu knüpfen vermögen. In dieser Hinsicht sind wir in einer weniger günstigen Lage, nicht nur wie die Italiener, sondern sogar wie die Provenzalen und Spanier, obwohl bei diesen die Forschungen viel später angefangen haben. Dieser Tatbestand hat zwei Ursachen: erstens sind im Norden Urkunden überhaupt weniger zahlreich; insbesondere solche wie Bestellungenkontrakte sind nur ausnahmsweise aufgestellt oder erhalten worden; zweitens sind, infolge der Verkäufe von Kloster-
gütern unter Joseph II. und zur Zeit der französischen Herrschaft, fast keine Bilder an ihren ursprünglichen Stellen geblieben. Die übergroße Mehrzahl ist vollständig entwurzelt worden, so daß, auch wenn wir einmal Urkunden finden, wir doch fast nie wissen auf welche Werke dieselben sich beziehen. Infolgedessen besitzen wir zwei fast vollständig getrennte Kunstgeschichten: Die eine, durch fleißige archivarische Untersuchungen ausgegraben, unterrichtet uns, zuweilen ziemlich ausführlich, über die persönlichen und Familienangelegenheiten von Künstlern, über Künstlerzünfte, Kunstmärkte, Bestellungen und Zahlungen von verschollenen Kunstwerken, usw. Die andere, durch die stilkritischen Vergleichen von Bilderkennern aufgebaut, stellt Gruppierungen von Kunstwerken dar, in welchen sich die Tätigkeit einzelner bestimmter Persönlichkeiten erkennen läßt, welche wir uns begnügen müssen mit erfundenen Notnamen zu bezeichnen. Und doch fehlt in vielen Fällen nur eine richtige Gedankenassoziation als Faden, um die Daten von beiden geschichtlichen Baumaterialien zusammenzuknüpfen, eine Verbindung, welche in anderen Gegenden sich von selbst bietet, weil dort der ursprüngliche örtliche Zusammenhang nie gestört worden ist.

Seit meinen ersten Versuchen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte habe ich mir die Aufgabe gewählt, da wo es möglich scheinen würde, durch Wahrscheinlichkeitsschlüsse den verlorenen Zusammenhang wiederherzustellen, und diese hypothetischen Konstruktionen sind nachher wiederholt durch positive Tatsachen gestützt worden. So stellte ich z. B. im Jahre 1900 die Hypothese auf, daß *Giusto da Guanto* identisch sei mit *Joos van Wassenhove*, und wenige Monate später wurde diese Vermutung bestätigt durch eine Entdeckung

des Genter städtischen Archivars Victor van der Haeghen, welcher den urkundlichen Beweis fand, daß Joos van Wassenhove, ein Freund von Hughe van der Goes, in der Tat nach Italien gereist war, gerade um die Zeit, wo dort, in Urbino, Giusto erschien. Seitdem hat ein ähnliches hypothetisches Verfahren mich zur Identifizierung eines urkundlich beglaubigten wichtigen Werkes von *Jacques Daret* geführt: die Urkunden waren seit vielen Jahren veröffentlicht worden, aber ohne von einer bestimmten Hypothese geführt zu sein, hätte man nie die nötige Vorstellungsassoziation herstellen können, um die Beziehung zwischen Bild und Urkunden zu erkennen, zumal da die geschriebenen Zeugnisse kombiniert werden mußten.

Die geschriebenen Dokumente sind gewiß sehr nützliche Schlüssel. Wer aber einen Schlüssel findet, weiß darum noch nicht, zu welchem Schlosse er paßt. Soll er aufs Geratewohl ihn an allen Haustüren probieren? - Wer dagegen den Handel und Wandel gewisser Persönlichkeiten eingehend studiert hat, der wird oft mittels Wahrscheinlichkeitsschlüssen erraten können, in welchem Hause sie wohnen, und sogar den Ort finden, wo der Schlüssel liegt.

Man wolle mir verzeihen, daß ich diese Gelegenheit benutze zur Verteidigung des hypothetischen Konstruktionsverfahrens, deren systematische Anwendung mir zuweilen zum Vorwurf gemacht wurde. — Neuerdings hat mich wieder derselbe Prozeß, ausgehend von einer Gruppierung einzelner verwandter Werke und von deren stilkritischer Analyse, mittels Wahrscheinlichkeitsschlüssen zur Entdeckung geführt, daß ein allgemein bekanntes, anonymes Gemälde im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, urkundlich sicher beglaubigt ist als das Werk von einem ebenfalls dem Namen und der Biographie nach wohlbekannten Maler, dem Enkel des großen Rogiers: *Goossen van der Weyden*.

BIOGRAPHISCHES

Goossen, Gosen oder *Goessen* (Abkürzung von *Goswyn, Gosewyn* bzw. *Goeswyn*, lat. *Gossuinus*) *van der Weyden* (seinerzeit öfters *van der Weyen* geschrieben) war ein Sohn von *Peeter*, ebenfalls Maler, und wurde spätestens im Jahre 1465 zu Brüssel geboren, denn im Jahre 1535 nennt er sich »septuagenarius«.

Von seinen Jugendjahren wissen wir nichts, aber es ist natürlich zu vermuten, daß er sich in Brüssel als Schüler seines Vaters entwickelte. Erst im Jahre 1492 tritt er ans Licht¹⁾: für die Kirche der kleinen Stadt Lier bei Antwerpen malte der siebenundzwanzigjährige Künstler die Türen der Orgel. Am 20. Mai 1497 erwarb er in Lier die Bürgerrechte. Dort war er (wenigstens seit Oktober desselben Jahres) Eigentümer eines Hauses, das er am 8. November 1498 noch bewohnte. Aber am 24. April 1500 wurde dieses Haus von ihm und seiner Frau, *Antonia Wellens*, verkauft, da sie sich um diese Zeit in Antwerpen niedergelassen hatten.

Schon im Rechnungsjahre 1498/99 finden wir, daß er in Antwerpen als Bürger der Stadt aufgenommen wurde. In der Matrikel der Malerzunft finden wir seinen Eintritt nicht aufgezeichnet, aber es sei bemerkt, daß die Einschreibung der neuen Meister in den Jahren 1496 und 1500, also gerade um die Zeit seiner Übersiedelung nach Antwerpen durch Nachlässigkeit unterlassen wurde.

¹⁾ J. B. Stockmans: *Lyrana, Aanteekeningen over den Lierschen schilder Gozewyn van der Weyden (1492—1500)* . . . etc. *Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* 1908, S. 267 ff.

Am 1. März 1503 (1504 n. St.) wurde Goossen Eigentümer eines Hauses in der Huidevetterstraat, dicht bei demjenigen, wo Quinten Metsys wohnte¹⁾. Dieses Haus wurde von ihm als Witwer am 8. Juli 1513 wieder verkauft, wahrscheinlich weil er dann schon, in der Eigenschaft als Kastellan, die städtische Residenz (Herberge, franz. »Refuge«), der Abtei Tongerlo bewohnte. Wenigstens wird er in den Urkunden dieser Abtei seit 1514/15 regelmäßig genannt »hospes domus nostrae Antverpiae«, eine Bezeichnung, welche im Jahre 1512 noch von einem Jodokus van Roezendale geführt worden war. Der alte Hof der Abtei, ein Haus »De Draeck« genannt, lag auf Kipdorp. Am 27. November 1517 kaufte der Abt zu diesem Zwecke ein anderes Haus, in der Huidevetterstraat, und sonderbarerweise erscheint in der Urkunde als Verkäufer gerade unser Goossen van der Weyden, der das Haus wohl erst seit kurzem im Besitz hatte. Er scheint hier nur als Zwischenperson, als Agent und Vertrauensmann des Abtes gehandelt zu haben. Fortwährend sehen wir ihn für die Abtei kaufen, verkaufen, Geld empfangen, Renten einnehmen, Schulden fordern.

Seine Laufbahn als Maler können wir ebenfalls ziemlich gut verfolgen. Er muß eine der bedeutendsten Antwerpener Werkstätten geführt haben, denn er ließ nicht weniger als acht Lehrlinge einschreiben: 1503 *Peerken Bovelant*, 1504 *Symon Portugaloy*, 1507 *Hennen van Muers* und *Aerdt van de Vekene*, 1512 *Neelken van Berghen* und *Frans Dreyselere*, 1513 *Inghel Inghelone* und 1517 *Hennen Symons*. Auffallend ist, daß wir keinen dieser Namen in der Matrikel der Antwerpener Zunft später als Freimeister eingeschrieben finden. (Vielleicht weil es sich mehr um handwerksmäßige Gehilfen handelte, was wieder auf eine extensive Produktion schließen ließe?) Daß Goossen sich auch der Hochachtung seiner Fachgenossen erfreute, ergibt sich aus dem Umstande, daß er wiederholt, 1514 und 1530, zum Dekan ernannt wurde.

In den Rechnungsbüchern der Abtei von Tongerlo erscheint er seit 1499 (also in demselben Jahre, wo er vermutlich nach Antwerpen zog) mehrere Male mit künstlerischen Arbeiten (Bildern und Wandmalereien) beschäftigt. Auf diese werden wir im Detail zurückkommen.

Von 1522 bis 1526 wurden die meisten Gebäude der Abtei nach den Plänen des berühmten Architekten Rombaut Keldermans neugebaut, und am 7. September 1525 legte der Abt Antonius 'sGrooten auch den ersten Stein zu einer neuen Abteikirche. Während dieser Zeit hörten natürlich die Bestellungen von Malereien auf. Aber sobald die neue Kirche fertig wurde, war es wieder der schon alt gewordene Goossen van der Weyden, der am 13. Januar 1532 (1533 n. St.) mit der Ausführung der großen Tafel auf dem Hochaltare beauftragt wurde, eine sehr bedeutende Bestellung. Diese umfangreiche Arbeit nahm zwei volle Jahre in Anspruch.

Eine genaue Beschreibung dieser Altartafel, neben einer kleinen Umrißskizze ihrer Form, befindet sich in einer Handschrift des Domherrn Adriaen Heylen, welcher am Ende des XVIII. Jahrhunderts in Tongerlo Archivar gewesen war und dort die Tafel selbst gesehen hatte. Dazu schrieb er, aus einem jetzt verschwundenen »Liber conventionum« der Abtei, einen Auszug des Bestellsungsvertrages ab: Die Tafel sollte die große Summe von 600 Rheingulden kosten. ... Sie war auch groß in ihren Dimensionen: das Mittelstück war 17½ Fuß hoch und 12 Fuß breit.

Dort sah man den Tod Mariä in Gegenwart von elf Aposteln; etwas zur Seite davon, den hl. Thomas im Gespräch mit dem Engel, der ihm das Absterben ankündigte;

¹⁾ F. J. van den Branden: *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883, S. 86.

höher Maria, von Engeln getragen in einer Wolke voll Engeln, und, ganz oben, Gottvater, den Sohn und den Heiligen Geist, Maria auf dem Throne Gottes empfangend. — In einer der unteren Ecken sah man den Prälaten von Tongerlo, Arnold Streyter, kniend abgebildet.

Der (heraldisch) rechte Flügel enthielt die *Verkündigung* und der andere die *Geburt Christi* mit der Ankunft der Hirten.

Der Rahmen war zwei Fuß breit und ganz mit poliertem Golde bedeckt.

Auf der Außenseite der Flügel sah man, (heraldisch) rechts, das *Letzte Abendmahl* und links, *Jesus am Kreuze, mit Maria und Johannes*; darüber in einer Landschaft die Kreuztragung (wahrscheinlich wohl im Hintergrunde!).

In seiner *Verhandeling over de Kempen* (ausgegeben in 's Hertogenbosch im Jahre 1791) fügt Heylen hinzu: »Auf den Flügeln (sicher wohl auf der Außenseite!) hat der Maler sich selbst dargestellt, dabei seinen Großvater und über beiden eine kleine Tafel mit folgender Inschrift:

Operà R. P. D.

»*Arnoldi Streyterii* hujus Ecclesiae abbatis hanc depinxit posteritatis Monumentum »tabulam *Goswinus van der Weyden*, septuagenarius sua canitie, quam infra ad vivum »exprimit imaginem, artem sui avi Rogeri, nomen Apellis suo aevo sortiti, imitatus, »redempti orbis anno 1535.«

Am 7. Mai 1535 wurde ein Vertrag mit dem Antwerpener Maler Peeter de Cortte abgeschlossen, um Fuß, Rahmen und andere Zugehörigkeiten der Tafel zu vergolden. Für seine Arbeit allein sollte er 40 Rheingulden bekommen.

Kurz nach 1538 scheint Goossen gestorben zu sein. In zweiter Ehe hatte er eine Benninck geheiratet. Sein Sohn Rogier II. war ebenfalls Maler. Er wurde 1528 in die Antwerpener Malerzunft aufgenommen und starb ungefähr gleichzeitig mit seinem Vater, denn er lebte noch im Jahre 1538, und 1543 wird schon seine Witwe erwähnt.

Die ersten biographischen Daten über Goossen van der Weyden, der damals völlig vergessen war, wurden vom Chevalier Léon de Burbure aufgefunden und von ihm im Jahre 1865 veröffentlicht¹⁾.

Sofort fing man an, ihm mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit mehrere Bilder zuzuschreiben.

Zuerst meinte man das oben beschriebene letzte Werk des Meisters wiedergefunden zu haben: durch eine verkürzte, unvollständige Beschreibung des Hochaltars von Tongerlo in Irrtum gebracht, glaubte André van Hasselt denselben im Brüsseler Museum in dem Triptychon der *Himmelfahrt Mariä* wieder erkennen zu dürfen, einem Gemälde, welches Waagen damals für Hughe van der Goes in Anspruch genommen hatte und welches seitdem als ein authentisches Werk von Aelbrecht Bouts erwiesen worden ist. Diese falsche Zuschreibung führte dazu, mit dem Namen »Gossuin van der Weyden« mehrere andere Werke zu taufen. Der Irrtum wurde leicht erkannt, sobald die Handschrift mit der vollständigen Beschreibung der Tafel von 1535 zutage kam.

Heute wird der Namen Goossens van der Weyden hauptsächlich mit zwei großen Altarwerken in Verbindung gebracht: dem *Leben der hl. Dymphna*, vom Jahre 1505 (noch bis vor kurzem in der Abtei von Tongerlo bewahrt, aber neuerdings an die

¹⁾ Documents biographiques inédits sur les peintres Gossuin et Roger van der Weyden le jeune, recueillis par M. le chevalier Léon de Burbure, membre de l'Académie Royale de Belgique. Bruxelles 1865.

Firma Frederik Müller & Co. in Amsterdam verkauft), und mit dem *Colibrant-Triptychon* etwa vom Jahre 1516 (in der Kirche von Lier bei Antwerpen).

In beiden Fällen handelt es sich um Vermutungen von Gelehrten der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, welche, ohne direkte Beweise, und in Ermangelung einer Tradition, auf den Umstand gegründet sind, daß Goossen van der Weyden in den Kirchen, für welche die Bilder gemalt wurden, zur Zeit ihrer Entstehung bzw. vor dieser Zeit als Hauptmaler gearbeitet hat.

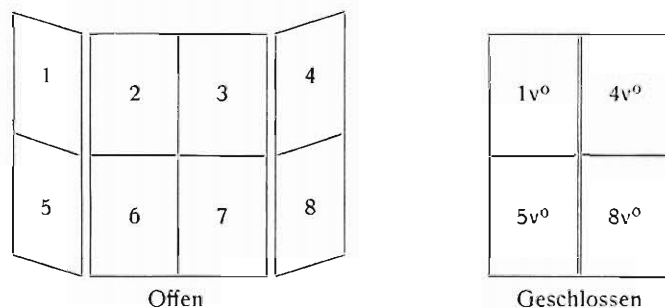
Es war der Chevalier Léon de Burburc, welchem wir die ersten biographischen Untersuchungen über Goossen van der Weyden zu verdanken haben, der auch zuerst die Vermutung äußerte, daß das *Leben der hl. Dymphna* ein Werk dieses Meisters sein müßte. Vorher, im XVIII. Jahrhundert, war es dem Quinten Metsys, sub dubio, zugeschrieben worden.

Da dieses chronologisch das erste ist unter den in Betracht kommenden, dem Goossen zugeschriebenen Werken, wollen wir es zuerst besprechen.

I. DER ALTAR DES LEBENS DER HL. DYPHNA, IM JAHRE 1505 FÜR DIE ABTEIKIRCHE ZU TONGERLOO GEMALT

Da Goossen van der Weyden so lange Zeit für die Äbte von Tongerlo als Hauptmaler und Vertrauensmann beschäftigt wurde und schon seit 1499 für sie arbeitete, lag die Versuchung nahe, an ihn zu denken bei jedem in seiner Zeit für Tongerlo gemalten Bilde. Unter diesen kommt in erster Linie die große Folge vom Dymphnaaltare.

Die jetzt getrennten sieben erhaltenen (ursprünglich acht) Tafeln des *Lebens der hl. Dymphna* waren Teile eines einzigen großen Altarwerkes, bestehend aus zwei übereinanderstehenden Reihen von je vier Tafeln, wovon, rechts und links, die äußeren als Flügel dienten und deswegen auch nach außen bemalt sind. Von diesem »Ensemble« fehlt allein die sechste Tafel.



Jede Reihe an sich könnte man ansehen wie ein Triptychon, dessen ruhender Mittelteil aus zwei gleichen Tafeln besteht. Eine solche Anordnung war besonders in Brüssel üblich und war dort dermaßen zur Gewohnheit geworden, daß, selbst wenn der Mittelteil eines Triptychons aus *einer* Holztafel bestand, man doch darauf nebeneinander zwei Handlungen darstellte (so noch bei Orley!). Dieser Typus hat, wie ich glaube, seinen Ursprung in den geschnitzten Altartafeln mit doppelten Flügelpaaren, wovon das innere Paar auf ihrer Innenseite auch Schnitzereien enthielt. Diese inneren Flügel, nur an hohen Feiertagen geöffnet, blieben in der Regel geschlossen, so daß

man bei offenen Außenflügeln nur die Malereien sah, welche aussahen wie ein Triptychon mit geteiltem Mittelfelde. Das Auge gewöhnte sich daran, so daß man fortan die Anordnung beibehielt, auch da, wo keine Holzschnitztafel zu decken war.

Aus der speziell Brüsseler Kunstindustrie des Holzschnittwerkes hervorgegangen, eignete sich dieser Bau der Altartafeln besonders gut zu erzählenden Zwecken, war aber vom ästhetischen Standpunkte weniger glücklich.



Abb. 1
Goossen van der Weyden
Die Taufe der hl. Dymphna durch den hl. Gerebernus
Dymphnaaltar aus Tongerlo

Die hl. Dymphna ist eine Lokalheilige, welche aus Irland, wo ihr Vater ein heidnischer König war, entflohen und in dem der Abtei Tongerlo benachbarten Orte Westerloo den Martertod erlitt. Ihr Schrein wird noch heute in Gheel bewahrt und zieht dort manche Wallfahrer an.

Die auf dem Altare dargestellten Ereignisse sind folgende:

1. Im Vordergrund wird Dymphna vom hl. Priester Gerebernus getauft. Oben im Hintergrunde sieht man auf einer Seite ihre christliche Mutter im Sterbebette, auf der anderen Seite den König in Beratung mit seinem Gefolge (Abb. 1).

2. Der König erklärt seiner Tochter, daß er sie heiraten will (Abb. 2).

3. Um dieser Gefahr zu entfliehen, geht Dymphna zu Schiffe, begleitet vom Priester Gerebernus, einer alten Dienerin und einem Diener, der in der Legende als ein Trommelschläger erscheint. Im Hintergrunde sieht man die Heilige zu Schiffe, sich einer Hafensstadt nähernd (es soll Antwerpen sein) (Abb. 3).

4. Zwei Männer aus dem Gefolge des Königs, welche er den Flüchtlingen nachgeschickt hat, sind in Westerloo angekommen und bestechen dort eine Wirtin, um von ihr zu vernehmen, wo die Flüchtlinge sich verborgen halten. Die Handlung findet

statt an einem gedeckten Tisch vor der Türe einer Wirtschaft, welche die Aufschrift: *«Dits inde Ketel»* trägt. (Eine Wirtschaft dieses Namens soll bis zur modernen Zeit dort bestanden haben.) Im Hintergrunde suchen die zwei Spürer ihren Weg durch den Wald (Abb. 4).

5. Nach der Entdeckung von Dymphna und ihrer Gesellen kehrt einer der Sendboten zum König zurück, welcher mit seinem Gefolge vor dem Tore seiner Burg steht. Im Hintergrunde sieht man Kriegersleute, vom Könige zur Verfolgung hinausgeschickt (Abb. 5).

[6. Diese Tafel enthielt die Schilderung des Martertodes der hl. Dymphna und des hl. Gerebernus. — Sie ist verschollen.]

7. Die Entdeckung der Särge beider Heiligen, über welchen drei Engel schweben. Sechs Personen knien betend vor den Gräbern. — Im Hintergrunde werden die Särge als Reliquien nach Gheel geführt (Abb. 7).

8. Nachdem die heiligen Reliquien aus Gheel von den Einwohnern von Xanten gestohlen worden waren (Hintergrundszene), werden sie feierlich nach Gheel zurückgebracht, prozessionsweise begleitet von Laien und Klerus mit Kirchenfahnen. Nach der Legende stand der Sarg der hl. Dymphna auf einem Wagen, der von einem kleinen Kalbe gezogen wurde. Der Maler hat in der Tat das Tier sehr klein dargestellt und dazu demselben einen Zwerg als Führer gegeben, wodurch die ganzen Proportionen gestört scheinen (Abb. 8).

Die Außenseite der Flügel war, wie gesagt, ebenfalls bemalt. Es sind Halbgrisailen, jetzt in ziemlich schlechtem Zustande. Durch diese sind in der oberen Reihe dargestellt:

1v°. Dymphnas Mutter kniend vor ihrem Betpulte, mit ihrer jungen Tochter bei sich. Im Hintergrunde liest Gerebernus die Messe. Auf der Seite verteilt Dymphna Almosen unter die Armen.

4v°. Der Martertod der hl. Lucia. Im Vordergrund wird sie gefesselt fortgeschleppt und mit einem Schwerte durchstoßen. Im Hintergrunde steht sie auf dem Brandstapel.

In der unteren Reihe bilden beide Flügel eine Darstellung: die hl. Dymphna und Lucia vom Abte von Tongerlo verehrt:

5v°. Nebeneinanderstehend die Figuren der hl. Dymphna (auf den Teufel tretend und mit der linken Hand auf dem Schwerte ruhend) und der hl. Lucia (ein Buch haltend, den Hals von einem Schwerte durchbohrt) (Abb. 6).

6v°. Der Abt, kniend, mit einem Buche, worauf die Worte geschrieben sind:

»De' ppici' esto m̄ peccōri« (Deus propicius esto mihi peccatori). Über ihm das Wappenschild der Abtei und hinter ihm ein Mönch, welcher seine Bischofsmütze und seinen Krummstab hält. Neben dem (zerstörten) Kopfe desselben erblickt man den Namen *Wilh. Sapeel*. Die leider schlecht erhaltene Physiognomie des Abtes, welcher dem Publikum zugewendet ist, scheint lebendig porträtiert gewesen zu sein.

Auf dem Rahmen jeder Tafel waren früher vlämische Reime zu lesen, welche den dargestellten Gegenstand erklärten. Diese Verse sind uns in van Craywinkels »*Die Triumphierende Suyverheyt*« bewahrt worden.

In der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, unter der Verwaltung des Abtes *van der Achter* (1724—1745), wurde der Dymphnaaltar auseinandergenommen.



Abb. 2
Goossen van der Weyden
Der Heiratsantrag
Dymphnaaltar aus Tongerlo



Abb. 3
Goossen van der Weyden
Die Flucht der Heiligen
Dymphnaaltar aus Tongerlo

Adriaen Heylen, welcher als Archivar zu Tongerlo so viele jetzt verlorene Dokumente in Händen hatte, bezeugt: »1505 *facta tabula in choro S. Dymphnae*« (eine Kapelle unweit des Einganges der Kirche). Daß die Tafel nicht später, wie aus angegebenen Datum ersichtlich, *vollendet* wurde, wird übrigens bewiesen durch den Namen von *Wilhelmus Sapeels* (oder Sapels), welcher gerade nur bis 1505 »Kamerling« des Abtes war und in diesem Jahre zum Pfarrer von Mierlo ernannt wurde. Übrigens bestätigen die Kleidertracht und der Stil vollkommen diese Datierung, sogar als äußerste Grenze. Vielleicht hatte Heylen die jetzt verlorenen Rechnungen von 1501 bis 1505 gesehen und daraus das Datum entnommen; den Namen des Malers erwähnt er aber nicht.

Natürlich ist anzunehmen, daß die Bestellung ein paar Jahre früher geschah, denn es handelte sich um eine umfangreiche Arbeit. Da aber nach den erhaltenen Rechnungen Goossen van der Weyden schon in den Jahren 1499 und 1500 für die Abteikirche malte, macht es keine Schwierigkeit für die von Burbure aufgestellte Hypothese, daß er der Maler des Dymphnaaltars sei.

An sich ist dies eine ganz haltbare Vermutung, welche aber bis jetzt lediglich auf diesem einzigen Grunde ruhte, des zeitlichen Zusammentreffens der Entstehung des Bildes mit den bewiesenen Beziehungen zwischen Goossen und der Abtei. Die Wahrscheinlichkeit wäre allerdings größer, wenn die Bestellung einige Jahre später geschehen wäre, als Goossen schon ganz zum Faktotum der Abtei geworden war. Zur Zeit des Dymphnaaltars war er aber erst seit kurzem in Beziehung zur Abtei getreten. Entscheiden wird allein die vergleichende Stilkritik, da wir nunmehr ein Standardwerk des Meisters besitzen, wie hierunter bewiesen werden soll.

Mit diesen Vergleichen werden wir warten, bis wir erst die verschiedenen in Betracht kommenden Bilder jedes für sich beschrieben und in seiner allgemeinen Charakteristik beurteilt haben. Beim Dymphnaaltare ist vor allem die Frage zu lösen: welcher Schule oder Richtung gehört das Werk an? Viele Züge sprechen dafür, daß der Maler aus der Brüsseler Schule hervorgegangen ist, eine der vorgeschlagenen Zuschreibung gewiß günstige Konstatierung. Schon der Aufbau des Altares hat, wie oben bemerkt, eine für Brüssel typische Form: die senkrechte Teilung des ruhenden Mittelfeldes des Triptychons. Das Kolorit spricht ebenfalls für einen Brüsseler Ursprung und ist mit den bekannten Brüsseler Malereien aus dem Ende des XV. Jahrhunderts verwandt; einfach, klar und etwas nüchtern, obwohl es reicher ist als beim Brüsseler Meister der Josephsfolge. Namentlich für die rosafarbenen Kleiderstoffe wird man leicht Vergleichungspunkte finden.

Im allgemeinen gleichlautend klingt das Zeugnis der Formensprache: man beachte zum Beispiel die Zeichnung des Mundes: wie in vielen Fällen, bei Dreiviertelstellung des Kopfes, der perspektivisch gesehene Teil des Mundes fast gänzlich fehlt; man vergleiche unter andern die Tafel der Auffindung der Särge. Diese Eigentümlichkeit tritt beim *Brüsseler Meister der Josephsfolge* in auffallender Weise hervor, findet sich aber auch bei anderen Malern derselben Schule. — Nennen wir noch die wenig sorgfältige Bildung der Hände; ferner die großen, breiten Haarmassen, welche wie Perücken auf den Köpfen sitzen, und nur teilweise durch die derzeitige Mode erklärt sind. Auch dafür findet sich schon ein Keim beim Meister der Josephsfolge vor: man achte auf den hl. Johannes in der Brüsseler Kreuztragung. Auch in Brüsseler Teppichen ist dieser Zug wiederzufinden.

Endlich sei auf den allgemeinen Charakter der technischen Ausführung hingewiesen. Wie Max Friedländer in seiner vortrefflichen Studie über die Brüsseler Malerschule¹⁾ sehr richtig bemerkt, ging in Brüssel »die Anstrengung . . . mehr auf die Bewältigung großer Flächen, auf die Erledigung quantitativ erheblicher Aufgaben als auf sorgsame Durchbildung«. — Es war eine populäre, erzählende Kirchenkunst. Der große Maßstab der Altäre, berechnet um in Kirchen aus größerer Entfernung gesehen zu werden, bedingt eine etwas flüchtige, lockere Malweise, welche der äußerst sorgfältigen Feinmalerei eines Hans Memling und auch eines Gheeraert Davids oder Quinten Metsys diametral entgegengesetzt ist.

Auch dieser Zug, den wir im Dymphnaaltar beobachten können, weist auf die Wahrscheinlichkeit einer Brüsseler Schulung des Malers, obwohl dieser über einen Meister der Josephsfolge einen großen Fortschritt zeigt.

* * *

Wie verhält sich der Dymphnaaltar zur Antwerpener Kunst?

Die Frage wird manchem Leser leicht zu beantworten scheinen, weil seit dem zweiten Dezennium, ja sogar seit dem Ende des ersten Dezenniums des XVI. Jahrhunderts die Antwerpener Malerei ins volle Licht tritt und uns unter vielen Formen reichhaltiger bekannt ist wie irgendeine andere niederländische Schule.

Aber was wissen wir von der Antwerpener Kunst vor 1505?

In schroffem Kontraste zu jenem Lichte steht die Geschichte der Antwerpener Malerei des XV. Jahrhunderts im tiefsten Dunkel. Man kann sogar mit Recht behaupten, daß es kein einziges größeres oder mittelgroßes niederländisches Kunstzentrum gibt, wovon wir bis jetzt so wenig wissen.

¹⁾ *Bernaert van Orley*, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsaml. XXIX, S. 225 ff.; XXX, S. 9 ff., 89 ff. und 155 ff.



Abb. 4
Goossen van der Weyden
Die Bestechung der Wirtin zu Westerloo
Dymphnaaltar aus Tongerlo

An Gemälden von sicherer Antwerpener Herkunft kennt man, neben einigen Wandmalereien, nur ein einziges Beispiel, welches aus den letzten Jahren des Jahrhunderts herrührt: das sehr interessante Bogenschützenfest von vor 1493, im Museum zu Antwerpen. (Im Jahre 1911 bin ich im Londoner Kunsthandel dem Doppelporträt dieses Malers und seiner Frau begegnet, das mit der Jahreszahl 1496 und dem Wappenschilder der Antwerpener St.-Lukas-Gilde versehen ist¹⁾.)

Und doch war damals Antwerpen schon eine reiche, in raschem Aufschwunge sich entwickelnde Handels- und Luxusstadt, deren Hafen schon Brügge überflügelt hatte, und wo es sicher an günstigen Bedingungen für die Künstler nicht gefehlt haben dürfte. Übrigens zeigen uns die geschriebenen Quellen über allem Zweifel, daß Antwerpen damals schon eine sehr blühende Malerzunft besaß. Am klarsten wird diese rege Tätigkeit des Künstlerlebens bewiesen durch die außerordentliche Anziehungskraft, welche Antwerpen auf fremde Künstler ausübte.

Schon im Jahre 1462 war der Hofmaler *Lieven van Lathem*, der früher in Gent und Brüssel gelebt hatte, nach Antwerpen übergesiedelt, und nach seinem Tode (1492) waren seine beiden Söhne, *Jacob* und *Lieven*, ebenfalls Hofkünstler, im Jahre 1493 in die Antwerpener Zunft eingetreten.

Besonders in dem Vierteljahrhundert 1480—1505, welches unmittelbar der Vollendung des Dymphnaaltares vorangeht, strömte eine große Anzahl von Künstlern aus allen Gegenden, sogar aus Cöln und Westfalen, in Antwerpen zusammen. Mehrere kamen von den Gegenden am Niederrhein: Geldern und Cleve, so der *Meester Heynrick van Cleve*, der 1489 in die Antwerpener Zunft aufgenommen wurde, dort im Jahre 1519 zwei Lehrlinge bekam, von welchen einer der später berühmte *Jan Sanders van Hemessen* war.

Am zahlreichsten unter den Einwanderern waren die Holländer: über ein Dutzend traten in diesen 25 Jahren in die Antwerpener Zunft ein, aber sie scheinen merkwürdigerweise dort in jener Zeit keine bedeutende Stellung erworben zu haben, mit der einzigen Ausnahme eines *Symon van Herlam*, alias *de Hollandere*, auch kurz *Symon* genannt, der, 1502 Antwerpener Freimeister geworden, eine der größten Antwerpener Werkstätten geleitet haben muß, denn er ließ von 1506 bis 1524 nicht weniger als 8 Lehrlinge einschreiben. Es ist jedoch bemerkenswert, daß er dennoch nie zur Würde des Dekanats gelangte, sei es, daß die Produkte seiner Kunst für minderwertig galten oder vielleicht aus persönlichen Gründen.

Auch Wallonen fühlten sich nach Antwerpen hingezogen — diese jedoch meist bedeutende Persönlichkeiten —, wahrscheinlich weil ihre Heimat wenig bot, um sie zurückzuhalten. So schon im Jahre 1478 der von Lemaire de Belges gerühmte *Jacques Lombard* aus Mons; im Jahre 1493 *Jan Provost*, ebenfalls aus Mons gebürtig, aber nur vorübergehend in Antwerpen, denn er ließ sich fast gleichzeitig in Brügge nieder; im Jahre 1503 *Jennin Gossart de Maubeuge (Mabuse)*. Nur für den letzteren finden wir den Beweis eines längeren Aufenthaltes von etwa 5 Jahren.

Sehr bezeichnend ist der plötzliche Zufluß von Brügger Künstlern in einer Zeit, wo die Brügger Schule gerade ihre höchste Blüte erreichte. War dort vielleicht eine Überfülle von Kräften? — Wie auch der Fall sei, wir finden in drei Jahren nicht weniger als acht Brügger Maler in den Büchern der Antwerpener Zunft eingeschrieben (in einem Jahre sogar vier). In den Antwerpener »Liggeren« werden sie genannt: 1491

¹⁾ Die Persönlichkeit des Malers wird sich hoffentlich mit Sicherheit feststellen lassen, da sein Alter (36) und das seiner Frau (27) angegeben sind. Er muß also zwischen 1480 und 1493 in die St.-Lukas-Gilde aufgenommen sein. Ich vermute, daß er mit dem hier erwähnten *Meester Heynrick van Cleve* identisch ist.

Joos van Brugge; 1492 *Matheus van Brugge*, *Geleyn van Brugge*, *Kerstiaen van Brugge*, *Huyssoen van Brugge*; 1493 *Machiel Huysson*, *Paesschier*; 1501 *Heinderick van Rompay* und 1504 *Kerstiaen van Somerghem*.

Es ist mir gelungen, mit Hilfe der Brügger Quellen diese Maler zu identifizieren und etwas von den Schicksalen der meisten zu erfahren; man wird sehen, daß es sich lohnen würde, solche Untersuchungen weiterzuführen, denn sie könnten lehrreiche Resultate liefern für die Erkenntnis der damaligen Kunstzustände und Strömungen.

Der *Joos van Brugge* von 1491 ist *Joos Smit* f. *Wouters*, in Antwerpen geboren, aber schon im Jahre 1485 in Brügge Freimeister geworden, wo wir ihn im Jahre 1500 wiederfinden, als »Vinder« der Zunft, ein Amt das er 1505 nochmals bekleidete. Später wurde er Dekan (1507) und »Gouverneur« (1509) und blieb dort bis zu seinem Tode, circa 1515. — Wie man sieht, eine nicht unbedeutende Persönlichkeit.

Matheus van Brugge (1492) ist weniger bekannt, wahrscheinlich der Glasmaler *Matheus van Scoonhove*, in Brügge Freimeister seit 1489.

Gheleyn van Brugge (1492) ist *Gheleyn de Wyntere* f. *Moryssis*, schon 1478 Meistermaler in Brügge, wo er 1482 und 1484 Lehrlinge aufgenommen hatte. Was aus ihm nach 1492 geworden ist, weiß ich nicht, aber wahrscheinlich kehrte auch er nach Brügge zurück, da sein Sohn *Franchoy de Wyntere* dort im Jahre 1509 als Freimeister eingeschrieben wurde. Dieser wurde später ein angesehenes Mitglied der Brügger Zunft.

Kerstiaen van Brugge (1492) war *Kerstiaen Serans* und kam nach Antwerpen mit seinem Meister, denn er war seit 1482 *Gheleyn de Wynteres* Schüler. Auch er kehrte nach Brügge zurück. Er ließ dort von 1515 bis 1525 drei Schüler einschreiben.

Huyssoen van Brugge (1492) hat eine kompliziertere Laufbahn: *Husson de la Motte*, aus Lille gebürtig, wurde im Jahre 1489 Freimeister in Brügge, wo er gleich im folgenden Jahre seinen Bruder *Pierson* als Schüler aufnahm. Im Jahre 1491 finden wir *Husson* als Freimeister in Tournay, 1492 in Antwerpen, wie gesagt, aber 1503 wieder in Tournay, wo er einen Sohn, ebenfalls *Pierchon* genannt, als Schüler aufnahm. Im Jahre 1511 war er wieder in Brügge, ließ einen Schüler einschreiben und bekleidete das »Vinder«-Amt. Fürwahr ein bewegtes Leben.

Paesschier (1493) ist höchstwahrscheinlich derselbe wie *Passcier van der Meersch* f. *Passcier*, welcher im Jahre 1483 als Schüler *Memlings* (»*Meester Jan van Memelyncghe*«) eingetragen wurde. Seine Übersiedelung nach Antwerpen im Jahre 1493



Abb. 5

Gossens van der Weyden
Der König vernimmt den Ort, wo die hl. Dymphna
und ihre Gesellen sich verborgen halten
Dymphnaaltar aus Tongerlo

erklärt, warum nicht er, Memlings Schüler, sondern *Lowys Boels* von Memling bei seinem Tode im Jahre 1494 als Ausführer seines Testamentes und Erbe seiner Zeichnungen bestimmt wurde. Paesschier starb etwa im Jahre 1500.

Machiel Huyson (1493) ist, allem Anschein nach, identisch mit *Michiel Husin* (alias *Huszuene*, einem Sohne des Goldschmieds *Joris Hus*), welcher in Brügge im Jahre 1473 als Lehrling, im Jahre 1485 als Freimeister eingeschrieben wurde und 1489 selbst einen Lehrling aufnahm.

Heinderick van Rompay (1501) war in Brügge im Jahre 1485 als Lehrling registriert worden.

Kerstiaen van Somerghem (1504) war in Brügge wahrscheinlich im Jahre 1491 oder 1492 als »Cleederscrivere« aufgenommen worden; man findet ihn 1510 wieder in Brügge als »Vinder« der Zunft.

Wie man sieht, waren es alles junge Maler, und in großer Mehrzahl kehrten sie bald nach Brügge zurück. Keiner hat in der Antwerpener Zunft einen bedeutenden Platz eingenommen, obwohl unter ihnen einige nicht unfähige Talente waren. Wie diese merkwürdige Tatsache zu erklären ist, weiß ich nicht. Waren sie in ihren Erwartungen enttäuscht? Waren ihre Ansprüche zu hoch oder war ihre Kunstrichtung in Antwerpen weniger beliebt? Alles das ist möglich; es ist auch denkbar, daß es sich in einigen Fällen um die vorübergehende Ausführung einer bestimmten Arbeit handelte, ohne Übersiedlungsabsicht, wie wir bei *Colijn de Coter* bemerken werden.

Es bleibt aber doch interessant, zu bemerken, daß diese Analyse von trockenen geschriebenen Dokumenten uns dasselbe erzählt wie die Vergleichung der Bilder: die Antwerpener Kunst des XVI. Jahrhun-



Abb. 6
Goossen van der Weyden
Die hl. Dymphna und die hl. Lucia
(Rückseite der fünften Tafel)
Dymphnaaltar aus Tongerlo

derts stammt nicht aus der Brügger Schule des XV. Jahrhunderts.

Aus den brabantischen Städten kamen natürlich viele junge Künstler; unter diesen aus Löwen im Jahre 1491 der immer verschuldete *Roelof van Velpe*, welcher zehn Jahre später mit mehreren anderen nach Portugal ziehen sollte, um dort, ebenfalls vergeblich, sein Glück zu versuchen; — und, in demselben Jahre, der junge *Quinten Metsys*, der, als Hauptmeister, auf den Charakter und die Schicksale der Antwerpener Kunst einen bestimmenden Einfluß üben und ihr für lange Zeit das tiefe Gepräge seiner hohen Persönlichkeit aufdrücken sollte.

Wieder ein Beweis für die Anziehungskraft von Antwerpen ist der beträchtliche Zufluß von Künstlern aus der Hauptstadt Brüssel.

Seit vor 1480 hatte sich in Antwerpen ein Maler aus Brüssel niedergelassen, der bald in seiner neuen Heimat eine große Rolle spielte: *Gielis van Everen* aus Brüssel hatte schon im Jahre 1465 eine Altartafel gemalt für die Kirche des Dorfes Brecht bei Antwerpen (jetzt leider verloren). Aber erst im Jahre 1477 wurde er in Antwerpen als Freimeister eingeschrieben und wohnte seitdem in dieser Stadt, wo er dreimal zum Dekan der Zunft ernannt wurde und eine große Werkstatt besaß, denn er nahm von 1481 bis 1512 nicht weniger als acht Lehrlinge auf, und, ein bezeichnender Zug für die organisierte Werkstattwirtschaft, im Jahre nach seinem Tode, 1513, wurde noch Adriaen Tack als Lehrling bei seiner Witwe eingeschrieben. Unter seinen Schülern war *Heyndric van Seyst* (im Jahre 1496 Freimeister), der später Dekan wurde und vier Lehrlinge erzog, und *Jan de Beer* (Freimeister im Jahre 1504), der ebenfalls Dekan wurde und zwei Lehrlingen Unterricht gab, seinen Sohn *Aert de Beer* nicht mitgerechnet.

Es verdient bemerkt zu werden, daß die Kunstrichtung dieses Künstlerkreises uns nicht völlig unbekannt ist, wenigstens für die zweite Generation, seitdem ich im Jahre 1902 das Glück hatte, im Britischen Museum auf einer dem Patinir zugeschriebenen Zeichnung die mit dem Datum 1520 versehene Signatur des Jan de Beer zu erkennen: ein Blatt mit flott gezeichneten Studienköpfen, welche eine enge Verwandtschaft mit dem sogenannten Pseudo-Blesius-Stile aufweisen.

Dieser Gielis van Everen aus Brüssel mit seinen vielen Schülern und Schülerschülern muß als ein nicht zu unterschätzender Faktor in der Formation der Antwerpener Schule angesehen werden. Solche Dokumente geben die geschriebene Erklärung des Zusammenhanges zwischen der Antwerpener und der Brüsseler Kunst.

Als Goossen van der Weyden nach Antwerpen kam, fand er dort schon eine verwandte Malerschule vor.

Später kamen mehr Brüsseler: *Geron van Bruesele* 1489, *Jakob Lollys* 1490, *Machiel van Bruesele* 1492, *Colijn van Bruesele* 1493, *Goossen van der Weyden* (wahrscheinlich 1500, *Jasper van Bruesele* 1503.

Außer Goossen van der Weyden ist keiner von diesen in Antwerpen zu einer angesehenen Stellung gekommen. Nur einer ist sonst wohl bekannt: *Colijn van Bruesele* ist *Colijn de Coter*. Dieser aber erwarb die Zunftfreiheit vermutlich nur, um eine bestimmte Arbeit in Antwerpen ausführen zu dürfen, namentlich die *Engel* am Gewölbe der St.-Lukas-Kapelle, welche er in demselben Jahre malte. Daß man für diese Arbeit



Abb. 7
Goossen van der Weyden
Die Entdeckung der Särge beider Heiligen
Dymphaaltaar aus Tongerlo

in der Kapelle der Antwerpener Malerzunft einen auswärtigen, damals noch jüngeren Maler hat heranziehen müssen, zeugt nicht gerade von dem Reichtume an künstlerischen Kräften, worüber die Zunft damals verfügte, wenigstens auf dem Gebiete der Wandmalerei.

Der *Machiel van Bruesele* vom Jahre 1492 könnte identisch sein mit dem »*Maistre Michiel Zittoz* (oder *Sithium*)«, von welchem Margareta van Österreich mehrere Gemälde besaß. Er war wohl auch nur vorübergehend in Antwerpen.

Von *Jasper van Bruesele* wissen wir noch, daß er von 1503 bis 1514 vier Schüler einschreiben ließ, so daß er sich auch dauernd in Antwerpen niedergelassen hatte.

Gleichwohl, der einzige Brüsseler dieser jüngeren Generation, der in Antwerpen eine umfangreiche und bedeutende Kunsttätigkeit entfaltete, war *Goossen van der Weyden*. Diese Konstatierung als Ergebnis der vorangehenden Übersicht ist wieder der Zuschreibung an diesen Meister eines bedeutenden Werkes, wo Brüsseler und Antwerpener Stilmerkmale auffallend sind, nicht wenig günstig.

Aber diesen eingewanderten Künstlern gegenüber darf man nicht das Vorhandensein von mächtigen einheimischen Werkstätten vergessen. Unter den vielen Malern von Antwerpener Schulung, welche dort am Ende des XV. Jahrhunderts tätig waren, treten besonders hervor: ein *Antonis van der Heyden* (auch *Verheyen*), der von 1476 bis 1486 sechs Lehrlinge bekam und viermal Dekan wurde (er war vor dem 29. Dezember 1506 gestorben); ein *Jan Snel* (*Snelle*), Freimeister 1483, der nur zwei Lehrlinge aufnahm (1483, 1487), aber auch viermal Dekan wurde (er starb 1504).

Allen diesen an Einfluß überlegen war die alte echt Antwerpener Künstlerdynastie der *Thonys*, deren Haupt der *Jakob Thonis* (Freimeister seit 1457, von 1461 bis 1487 fünfmal Dekan), der bis 1488 drei Schüler ausbildete, seine Söhne nicht mitgerechnet. — In der folgenden Generation findet man unter anderen *Lukas Thonis* mit sieben Lehrlingen, 1499 bis 1521, nebst seinen Söhnen, und, noch viel bedeutender, den Schwiegersohn des alten Jakob: *Heynderick van Wueluwe*. Soviel man nach den geschriebenen Dokumenten urteilen kann, hat kein Maler in der Antwerpener Malerzunft seit dem Ende des XV. und in dem ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts eine solche Tätigkeit ausgeübt wie dieser Heynderick van Wueluwe, eine Tätigkeit, welche von seinem Sohne *Jan* und von seinen anderen Schülern fortgesetzt wurde. *Heynderick van Wueluwe* wurde im Jahre 1483 Freimeister¹⁾ und muß danach etwas älter gewesen sein als Quinten Metsys. Von 1495 bis 1523 wurde er sechsmal Dekan, eine ganz ungewöhnliche Ehre, die in jener Zeit keinem anderen Maler erwiesen wurde. Von 1485 bis 1520 beschäftigte er wenigstens²⁾ sieben Lehrlinge, seinen Sohn nicht mitgerechnet, von welchen zwei, *Aerd Terlinck* (1494 Freimeister, 1531 Dekan) und *Hennen (Jan) de Coninck* (Freimeister 1495), wieder Werkstätten hatten, wo sechs Lehrlinge arbeiteten. — Heynderick van Wueluwe, der am 23. Oktober 1533 als reicher Mann starb, wurde mit seiner Frau Heylwich Thonis in der St.-Jakobs-Kirche unter

¹⁾ Als Lehrling finden wir ihn nicht eingeschrieben. Wenn dies nicht die Folge einer Nachlässigkeit ist, muß man annehmen, daß er auch von auswärts kam. Der Name stammt aus Brüssel, wo schon im XIV. Jahrhundert ein berühmter Hofmaler, *Jan van Woluwe*, arbeitete. Sollten wir es hier wieder mit einem Brüsseler zu tun haben? Jedenfalls trat er früh durch Heirat in Verbindung mit der Antwerpener Malerfamilie der Thonys, und da gerade für die Jahre 1475 und 1478 die Einschreibungen von Lehrlingen in den Liggeren fehlen, kann er auch in Antwerpen studiert haben (etwa bei seinem zukünftigen Schwiegervater?).

²⁾ Die Einschreibung der Lehrlinge für die Jahre 1496, 1497, 1500, 1502 und 1515 wurde unterlassen.

einem mit beider Familienwappen versehenen Grabstein wie ein vornehmer Bürger begraben.

Sein Sohn und Schüler *Jan van Wueluwe*, schon 1503 Freimeister, wurde wieder eines der bedeutendsten Mitglieder der Zunft. Im Jahre 1521 zum »Prince« der Violieren ernannt, wurde er fünfmal Dekan und hatte drei Schüler.

Wenn man die Stellung dieser Künstlerfamilie bedenkt, wird man sich leicht überzeugen, daß aus ihren zahlreichen und angesehenen Werkstätten eine große Masse der spezifischen Antwerpener Bilderproduktion hervorgegangen sein muß. Zweifellos bestehen davon noch viele Exemplare. Wo und in welchen Gattungen sind diese zu suchen? — Ich kann kaum der Versuchung widerstehen, wenigstens als eventuell zu benutzende Hypothese, diesen Heynderick van Wueluwe mit seinem Sohne, seinen Schülern und seinen Verwandten einerseits und die verwickelte Pseudo-Blesius-Bildergruppe andererseits zusammen zu verknüpfen.

* * *

Bis jetzt haben wir uns dem Problem vom Wesen und Entstehen der Antwerpener Schule des frühen XVI. Jahrhunderts nur mit Hilfe der geschriebenen Dokumente genähert.

Wie sieht es aus, wenn man von der stilkritischen Gruppierung der Werke ausgeht?

Wie oben bemerkt, wissen wir von der Antwerpener Malerei des XV. Jahrhunderts fast gar nichts, obwohl gewiß manche Erzeugnisse dieser, wenigstens in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts schon recht blühenden Schule bis auf uns gekommen sein müssen. Feste Vergleichungspunkte fehlen aber fast vollständig. Neben dem obengenannten sicher Antwerpener Bilde des Schützenfestes wüßte ich nur noch eine Gruppe zu nennen, die entweder in Antwerpen oder in dessen Nähe entstanden zu sein scheint, zum Teil schon vor dem Ende des XV. oder ganz am Anfange des XVI. Jahrhunderts: die Bilder, welche unter dem Namen »*Meister von Hooghstraten*« zusammengestellt worden sind, von denen ein Hauptwerk (in der Sammlung Mayer van den Bergh) schon Anklänge an Quinten Metsys einerseits (Maria und Kind) und andererseits an den Pseudo-Blesius-Stil (König) aufweist.

Alle Gemälde, welche wir sonst in den beiden ersten Dezennien des XVI. Jahrhunderts als Antwerpener anerkennen, zeigen in irgendeinem Grade einen Anschluß entweder an die Metsysschule oder an die Pseudo-Blesius-Richtung, selbst wenn die Maler von auswärts kommen.

Meistens wurden die begabtesten Einwanderer von Metsys angezogen und einflußt. So z. B. der bedeutende, im Jahre 1511 in die Zunft eingetretene *Joos van Cleve* (Meister des Todes Mariä), so der unbekannte und wohl frühere *Meister des Paradiesgartens* (National Gallery), der in so seltsamer Weise Quintens Stil und Typen mit Memlingschen Kompositionen verband¹⁾, so auch der sogenannte »*Meister von Frankfurt*«, der schon seit den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts in Antwerpen tätig gewesen sein muß, denn man trifft in seinen Werken Kleidertrachten, die um 1500

¹⁾ Man könnte geneigt sein, in diesem einen der in Antwerpen eingeschriebenen Brügger zu vermuten. Jedoch ist zu bemerken, daß seine Beziehung zur Metsyskunst eine viel intimere, die zur Brügger Malerei eine mehr äußere ist, als ob ein junger Maler, in der Formen- und Farbensprache eines Quinten Metsys geschult, nachher Memlings Bilder frei kopiert oder nachgeahmt hätte. Seine Kunst scheint eher von Antwerpen nach Brügge als von Brügge nach Antwerpen gegangen zu sein.



Abb. 8
Goossen van der Weyden
Die feierliche Rückkehr der Reliquien nach Gheel
Dymphnaaltar aus Tongerlo

schon altmodisch wurden; übrigens, seine frühesten Bilder, wie die Madonna mit dem Kinde im Genter Museum, sind noch ganz in der Art vom Ende des XV. Jahrhunderts. Nach einigen Zügen zu urteilen, wäre der Maler wahrscheinlich unter den holländischen oder noch eher unter den nieder-rheinischen gegen Ende des XV. Jahrhunderts in Antwerpen angesiedelten Künstlern zu suchen. Wir bemerken also, daß seit der Wende des Jahrhunderts die bedeutendsten jungen Kräfte in unverkennbarer Weise die Herrschaft der feinen Kunst von Quinten Metsys bekunden.

Um so auffallender ist die Tatsache, daß gleichzeitig daneben sich in derselben Stadt eine Kunstrichtung entwickelte und fortsetzte, in der vom Einflusse des Quinten Metsys sehr wenig zu merken ist: die Pseudo-Blesius-Schule.

Ich kann mir das nur so erklären, daß ich annehme, die Führer dieser Bewegung seien schon fertig entwickelte Maler gewesen, als die Herrschaft der Metsysschen Kunst fühlbar wurde. Ist das wahr, so folgt hieraus, daß, wenn überhaupt die Grundlagen des Pseudo-Blesius- oder Windhund-Stiles in Antwerpen zu suchen sind¹⁾, dieselben dort schon festgelegt gewesen sein müssen vor dem Ende des XV. Jahrhunderts.

Viele positive Tatsachen können zur Unterstützung dieser Hypothese angeführt

werden. Etliche Grundzüge des Pseudo-Blesius-Stiles kommen vor in Werken von *verschiedenen* Händen, worin Stifter mit Kostümen von vor 1505 vorkommen. Keine dieser Hände scheint die des Hauptes der Schule zu sein. — Die Rolle der Architektur im Bilde und ihr Verhältnis zu den Figuren (auch ein wesentlicher Zug bei Pseudo-Blesius) findet man schon in frappanter Weise ähnlich in der *Anbetung der Könige* von Mabuse, welche aus der Zeit des Antwerpener Aufenthaltes (1503 bis 1508) her-

¹⁾ Eine der schwierigsten Fragen, in welche das Problem der Ursprünge des Windhund-Stiles zerfällt, ist die nach dem Verhältnis zwischen der Antwerpener Pseudo-Blesius-Gruppe einerseits und der Leydener Cornelius-Engelbrechts-Richtung andererseits. Die frühesten uns bekannten Gemälde erscheinen beiderseits ungefähr gleichzeitig; daß die beiden aber nicht ihre gemeinsamen Züge parallel und unabhängig voneinander entwickelt haben, ist leicht zu beweisen. — Ging die Bewegung von Antwerpen nach Leyden oder wurde sie von Leyden nach Antwerpen übertragen? Die erste Hypothese scheint mir die wahrscheinlichste, namentlich, weil schon in den frühesten Antwerpener Produkten der Stil am schroffsten zutage tritt; da jedoch die Persönlichkeit des Urhebers des Stiles in Antwerpen noch unbekannt ist, bleibt die Frage einstweilen offen.

rühren muß. Um auf einen so bedeutenden jungen Maler zu wirken, der im übrigen zur Zeit eher von Gheeraert David beeinflusst scheint, muß der Pseudo-Blesius-Stil in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts schon Typisches geleistet haben und in der Antwerpener Kunstwelt zu einer ansehnlichen Stellung gelangt sein.

* * *

Diese etwas lange Digression über den Zustand der Antwerpener Schule um 1500 war nötig, um eine Antwort zu ermöglichen auf die Frage: wie verhält sich der Dymphnaaltar zur Antwerpener Kunst? Diese Frage kann demnach nur so gestellt werden: wie verhält sich der Dymphnaaltar zu den frühesten Formen des Metsys- und des Pseudo-Blesius-Stiles?

Der Meister des Dymphnaaltars war gewiß schon ein ausgebildeter Maler, als er mit diesen Kunstrichtungen in Berührung kam, aber doch für fremde Eindrücke empfänglich, nicht eine besonders starke Persönlichkeit.

Am meisten scheint er von Metsys Anregungen aufgenommen zu haben. Wir finden z. B. die Spuren dieses Einflusses in gewissen Haltungen und Bewegungsmotiven; man denke an die typischen Körperhaltungen des Löwener Meisters, welcher so gut eine fromme oder ehrfurchtsvolle Sehnsucht auszudrücken verstand: einen besonderen Bewegungsrhythmus, der den Oberkörper nach vorn beugt, mit hinaufblickendem Gesichte. — Diese Haltung wird man bei der jungen Dymphna in der zweiten Tafel des Altares wiederfinden.

Dazu kommt die helle, weiche Modellierung der Fleishteile, wo meistens nur die Augäpfel und der Rand der oberen Augenlider, die Nasenlöcher und die Mundlinie sich abheben; man vergleiche unter anderen die Köpfe der Männer, die (auf der siebenten Tafel) vor den aufgefundenen Gräbern der Heiligen beten.

Gerade das frühe Datum des Dymphnaaltars beweist, daß die Bilder von Metsys, wo diese helle Modellierung noch nicht vorkommt (z. B. die schöne, noch ganz im Geiste des XV. Jahrhunderts gemalte thronende Madonna im Brüsseler Museum), schon vor dem Anfange des XVI. Jahrhunderts entstanden sein müssen. — Übrigens wurde diese Madonna für Löwen gemalt.

Endlich ist wahrscheinlich auch bei Metsys die Quelle einer anderen Neuerung zu suchen. Statt den Mund zu schließen, läßt Metsys seine Madonnen- und anderen Figuren oft leise die Lippen öffnen, so daß sie zu atmen scheinen. Dies muß sehr bewundert worden sein, denn bald sah man fast keinen geschlossenen Mund mehr. Bei Joos van Cleve entartet es schon zu einer ärgerlichen Manier; bei einem der Hauptvertreter des Windhundstiles, den ich deswegen den »*Meister mit den zwei Zähnen*« nenne, wird es geradezu eine Manie. Im Dymphnaaltare sehen wir schon mehrere offene Münder fast in jeder Tafel.

Weniger auffallend sind die Einflüsse des Pseudo-Blesius-Stiles, und doch könnte der König, besonders in der zweiten Tafel, sowohl für den Typus wie für die Kleidung und Haltung, in einem Gemälde dieser Gruppe einen Platz finden.

Als Schluß dieser Vergleichen ist anzunehmen, daß das Gemälde von einem Künstler herrührt, dessen Ausbildung hauptsächlich in Brüssel, aber auch zum Teil in Antwerpen stattgefunden hat.

Wer auch dieser Maler sei, für die Geschichte der Antwerpener Kunst ist der Dymphnaaltar von außerordentlicher Wichtigkeit, nicht nur weil wenige so monumental umfangreiche Altartafeln uns aus jener Zeit erhalten sind, sondern besonders weil

wir hier eins der frühesten fest datierten Beispiele Antwerpener Kunst vor Augen haben, mit dem Vergleichen gemacht werden können.

Auch im allgemeinen ist er für die Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Landschaft bedeutungsvoll: Von den willkürlichen, schematischen Felsenformen, wie wir sie in der Brüsseler Schule, bei einem Meister der Josephsfolge, und sogar später zum Teil noch bei Orley finden, oder von den ebenso unmöglichen der meisten Holländer hat er sich befreit. Andererseits findet man hier noch keine Spur von der romantischen Landschaft mit *seltenen* Felsbildungen, wie dieselbe bald in Antwerpen eine so große Beliebtheit genoß, seit Quinten Metsys mit seinen Felsentoren und Bogen und dann Patinir mit seinen aus der Umgebung von Dinant entnommenen senkrechten Felsensichten und Nadeln, die von allen Nachahmern von beiden mit mehr oder weniger Verständnis übernommen wurden.

Die landschaftlichen Hintergründe im Dymphnaaltare sind durchaus ruhige und natürliche, eher mit der Auffassung von Gheeraert David zu vergleichen, mit der sie auch in den allgemeinen Formen der Bäume verwandt sind. Der Maler muß gewiß wirkliche Gebirgs- oder wenigstens Hügelgenden gut gekannt haben; namentlich in der zweiten Tafel ist die breite Flußmündung mit den abgerutschten Flußufern wie auch der hohle Weg, der zum Gestade hinunterführt, sehr naturgetreu beobachtet.

Bis jetzt ist es mir nicht gelungen, ein anderes Gemälde zu finden, das man den Tafeln des Dymphnaaltars ohne weiteres beim ersten Anblick als eng verwandt anreihen könnte, obwohl gewisse Beziehungen zu einer ganzen Anzahl von Bildern leicht hervorzuhellen sind.

Von solchen Gemälden, und namentlich vom *Colibrantaltare* in Lier ausgehend, hatte ich ihnen, in ziemlich loser Weise, eine Reihe von anderen, direkt oder indirekt verwandten Bildern beigelegt, darunter die Tafel im Kaiser-Friedrich-Museum, wovon jetzt, nach chronologischer Ordnung, die Rede sein wird.

Diese Gruppierung führte mich dazu, die geschriebenen Nachrichten über die für Tongerlo am Anfange des XVI. Jahrhunderts hergestellten Kunstwerke eingehender zu studieren, und so hatte ich die glückliche Überraschung, zu finden, daß gerade die Berliner Tafel ein authentisches, genau beschriebenes Werk des Goossen van der Weyden ist.

II. DIE TAFEL DER SCHENKUNG VON CALMPHOUT, AUS TONGERLOO, JETZT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM (Abb. 9)

Dieses Bild hat mich seit langer Zeit in hohem Grade interessiert, und ich hatte mich schon mehrfach vergeblich bemüht, in den geschriebenen Dokumenten und Überlieferungen etwas über seine Herkunft zu erfahren. Aber immer wurde ich auf Irrwege gelenkt durch den Umstand eines vom Maler oder von seinen Ratgebern bei Herstellung des Bildes begangenen historischen Mißverständnisses.

Im Kataloge des Berliner Museums (1898) wurde das Bild folgenderweise bezeichnet und beschrieben:

526. »Niederländische Schule um 1480.«

»Maria mit dem Kinde und Stiftern. — Vor einem reich gemusterten Teppich steht Maria mit dem Kinde. Zur Linken kniet *Arnold von Löwen* († 1287), rechts dessen Gattin *Elisabeth von Breda* († 1280), der das Kind den Segen erteilt; beide halten Bäumchen in den Händen. Zu äußerst links der Stifter in rotem Gewande.



Abb. 9. Goossen van der Weyden
Die Tafel der Schenkung von Calmpthout, aus Tongerlo
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Die Wappen von Breda und Löwen hängen an Bäumen rechts und links. Hintergrund Landschaft.

»Wahrscheinlich Wiederholung eines älteren, von Arnold von Löwen und seiner Gattin gestifteten Gemäldes oder spätere Ausführung einer von ihnen hinterlassenen Stiftung durch den auf dem Bilde dargestellten Nachkommen. In der Art des Roger van der Weyden. Eichenholz, hoch 1,53 m, breit 1,53 m. Sammlung Solly, 1821.«

Schon bei der ersten aufmerksamen Betrachtung dieses Bildes fiel mir auf, daß die Datierung sicher unrichtig war, und ich notierte mir folgendes:

»Nicht um 1480, sondern am Anfang des XVI. Jahrhunderts ausgeführt von einem Maler derselben Generation wie Quinten Metsys, stark von diesem beeinflußt, nicht einem Schüler, sondern vielleicht einem Jugendfreunde oder Schulgenossen. — Auch die Auslegung des Entstehens des Gemäldes ist unannehmbar, denn ein von Arnold von Löwen und Elisabeth von Breda angeblich gestiftetes Gemälde müßte aus dem XIII. Jahrhundert herrühren. Andererseits wenn eine Stiftung so lange unausgeführt gewesen ist, bleibt sie unausgeführt. — Übrigens hatten Arnold und Elisabeth keine Nachkommen. Sonst wäre die Hypothese, daß der junge Mann hinter Arnold von Löwen ein Porträt des Auftraggebers des Bildes sei, an sich ganz haltbar gewesen, wenn nicht sein Kostüm und die Haartracht (vor Mitte XV. Jahrhunderts) mit dem Datum des Bildes unvereinbar gewesen wären. — Die Tafel muß von einer Abtei, einer Kirche oder einem Hospitale aus Dankbarkeit und zur Erinnerung für Wohltäter bestellt worden sein.

Von dieser Diagnose ist nichts von den jetzt gefundenen Dokumenten umgestoßen worden.

Ganz richtig war die Bestimmung der Wappen, welche genau den Siegeln des Arnold von Löwen und der Elisabeth von Breda entsprechen. Es schien also leicht herauszufinden, für welches Haus die Tafel gemalt wurde. Es sollte genügen, die Schenkungsurkunden des Arnold von Löwen durchzusehen. Der Gegenstand der Schenkung war nicht die Stiftung des Hauses oder der Kirche selbst, sondern bestand aus Land und Wäldern, wie die Stückchen Grund mit Bäumchen klar andeuten.

Arnolf oder Arnold von Löwen, Herr von Brehames, war ein Sohn von Gottfried von Löwen und Enkel von Heinrich I., Herzog von Niederlothringen und Brabant; er heiratete um 1267 die reiche Erbin Elisabeth von Breda, nach dem Tode ihres Bruders Herrin von Breda, Bergen, Schooten, Merxem usw.

Nach kurzem Suchen traf ich auch eine Schenkungsurkunde, welche vorzüglich zu allen Bedingungen paßte:

Am Dienstag vor dem Feste des hl. Servatius im Jahre 1275 verkauften Arnold und Elisabeth dem Cistercienserkloster von *St. Bernard* auf der Schelde (bei Antwerpen) Güter in der Heide von Gestel und fügten hinzu eine *Schenkung* von 10 Hufen Heide in Gestel, die ganzen Zehnten der neuen Ackerländer in Gestel *mit dem ganzen Walde Barlebosch* und 200 »Bonnaria« dabei gelegenen Marschlandes. — Hier hatten wir eine bedeutende Schenkung von Wald und Heide, und diese war geschehen zugunsten eines Klosters, vor den Toren von Antwerpen gelegen, also eine Bestätigung meiner Beobachtung, daß der Maler zum Kreise des Quinten Metsys gehörte.

Seitdem hatte ich mehrere Male vergeblich nach irgendwelcher Spur des Gemäldes in der Abtei *St. Bernard* gesucht.

Kein Wunder, denn die Tafel stand in der Kirche zu Tongerlo!

Der erste Fingerzeig, der mich vor kurzer Zeit auf den richtigen Weg gebracht hat, war ein zur Lebensgeschichte Goossen van der Weydens von Fernand Donnet¹⁾ abgedruckter Auszug aus den Archiven von Tongerlo, worin erwähnt wird, daß Goossen van der Weyden, um seine Schulden an die Abtei zu bezahlen, zwei Werke ausführte: eine mit Bildern geschmückte Kirchenfahne und »*pictura tabulae donationis alodii de Calmpthout*«.

¹⁾ Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, Anvers 1894, S. 401—405. Le triptyque de Maria-ter-Heide.

Diese Worte sind von manchen gelesen worden, ohne daß dabei die Vorstellung irgendeines bekannten Gemäldes bei ihnen wach geworden wäre. Daran sieht man, wie an sich Dokumente meistens ungenügend sind, wenn nicht im voraus bestimmte Hypothesen die Aufmerksamkeit des Lesers in eine besondere Richtung lenken.

Vergleichende Analysen einer Gruppe von Bildern hatten mich dazu geführt, hypothetisch das Berliner Schenkungsbild, die Altartafel von Lier usw., mit dem Namen Goossen van der Weydens zu verknüpfen, und hier fand ich die Erwähnung gerade eines von ihm ausgeführten Donationsbildes. Waren vielleicht Arnold von Löwen und Elisabeth von Breda die Schenker von Calmpthout?

Die geschichtlichen Quellen lehren aber, daß das große Eigengut der Abtei, Calmpthout mit Esschen, nicht von ihnen herrührte, sondern von einem *Bernerus van Reseberge*, dessen Schenkung im Jahre 1158 von Gottfried, Herzog von Niederlothringen, bestätigt wurde.

Jedoch eine Hypothese soll nicht aufgegeben werden, bevor alle Möglichkeiten, welche daraus abgeleitet werden können, untersucht worden sind.

Sollte etwa die Familie dieses Bernerus ein ähnliches Wappen wie das Arnolf von Löwens geführt haben und sollte er auch eine Breda geheiratet haben?

Über das Wappen derer von Reseberge oder Rysbergen fand ich nichts.

Die Frau des Stifters wird heraldisch bestimmt als eine Dame aus dem berühmten Hause der Herren von Breda. Die Genealogie des Hauses Breda suchte ich auf in den *Trophées sacrés et prophanes du duché de Brabant, par F. Cristophre Butkens*¹⁾, wo ich vergeblich mich bemühte, eine Heirat mit einem Bernerus zu entdecken, aber zu folgender Nachricht kam:

»Au monastère de Tongerlo à l'entrée du chœur se voit encor la peinture d'Arnou et d'Elizabéth Sire et Dame de Breda portant lui sur sa cotte d'armes de sable au lion d'argent couronné d'or, et elle est revêtue d'un manteau de gueulles chargé de trois saintoires d'argent.«

Das paßte auf die Stifterbildnisse in Berlin. — Aber in einer Fußbemerkung wird hinzugefügt: »Ce tableau est par abus attribué à Arnou et Elizabéth, quoy que l'Autheur en se trompant y a adjousté leurs armoiries, mais c'est le portrait de Bernerus de Reysbergen.« Eine Verbesserung von Butkens eigener Hand in der Originalhandschrift.

Danach konnte also doch unsere Berliner Tafel trotz der Wappen die von Goossen van der Weyden gemalte Tafel der Schenkung von Calmpthout sein.

Es blieb natürlich übrig, in zwingender Weise den Beweis zu liefern: erstens, daß das Berliner Bild wirklich mit dem in Tongerlo gewesenem identisch ist, zweitens, daß das letztere von Goossen van der Weyden gemalt wurde.

Jetzt aber war der Schlüssel gefunden, und man brauchte sich nur zu der Literatur und zu den Urkunden zu wenden, die Prämonstratenser- oder Norbertinerabtei Tongerlo betreffend.

* * *

Fr. Walrm. van Spilbeeck²⁾ gibt verschiedene Auszüge aus einer Handschrift vom Anfange des XVII. Jahrhunderts, vor 1615 verfaßt, welche wie eine Art Führer die Kunstschatze der Abteikirche beschreibt.

¹⁾ Band I, S. 606 der Auflage von 1724.

²⁾ Fr. Walrm. van Spilbeeck, *De voormalige abdijkerk van Tongerlo en hare Kunstschatzen*. Antwerpen 1883.

Hier finden wir die von Butkens gesehene Tafel in ausführlicher Weise geschildert. Nicht nur die Wappen der Stifterfiguren, sondern die hl. Jungfrau, die Stückchen Grund mit den Bäumchen, der hinter dem Stifter kniende junge Mann mit scharlachrotem Rocke, alle Züge passen genau auf das Berliner Bild. Hier aber werden die dargestellten Personen wieder anders genannt: jetzt ist der Stifter weder Arnolf von Löwen noch Berner von Reysbergen, sondern angeblich ein Bastardsohn eines Herzogs von Brabant, *Arnulphus Brabant* genannt, und seine Frau, welche aus dem Hause Breda gewesen sein soll, nebst beider Sohn, welcher in Tongerlo Geistlicher wurde. Der Führer fügt hinzu »dwelck men vermeynt d'outste stuck te wesen dat in den clooster is«, wahrscheinlich weil er das Bild für aus der Zeit der Schenkung datierend hält.

Wie man auch die dargestellten Personen interpretieren will, eine Sache steht fortan fest: die von verschiedenen Schriftstellern des XVII. Jahrhunderts noch an Ort und Stelle in der Abteikirche zu Tongerlo gesehene Tafel der Schenkung von Calmpthout ist identisch mit dem jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin unter Nr. 526 bewahrten Gemälde. Das wird von den detaillierten Schilderungen der Tafel in Tongerlo über allen Zweifel erhoben. Ich schreibe hier noch zum Beweise Wichmans' Beschreibung (1632) ab:

»Ad memoriam autem tantorum benefactorum, in Ecclesiâ nostra Tungerloensi supra altare D. Sebastiani, Tabula est vetusta, artificiose depicta, in cuius medio stat B. Virgo Maria reginali schemate, gestans in brachio sinistro puerulum suum IESVM; cui à latere dextro subplex flexis genibus adest *Bernerus Risebergensis*, indutus supra arma bellica paludamento seu trabeâ militari heroicâ nigra, gentilitiis signis inornatâ, tenens in manibus arbores terrasque, easdemque B. Virgini Tungerloensi offerens. Insignia ejus sunt Leo argenteus in nigricante campo, erectus ore hiante, caput redimitus coronâ aureâ, superius corpus transeunte lineâ rubrâ rectâ, tribus fulcris innixâ scammuli ad instar. Et post eum supra-memoratus *Arnulphus Brabant junior*, rubrâ veste totum corpus amictus. A sinistro adsidet uxor *Beneri* superinduta nobile coccineum syrma cui inerrant cruces albae tres, urbis Bredanae insignia, et pari ritu offert arbores et terras; oblationi arridente et manibus adplaudente Infantulo Virginis. In Tabulae abaco hi leguntur versus antiquo caractere et stilo, descripti:

Offert allodium Calmpthout, Hubergen & Esschen
Nostro Coenobio Bernerus de Risebergen,
Cum reliquo jure quod nobilis hic habet in re.
Ecclesias, sic et Decimas, Nispen quoque Sundert
Arnulfus Brabant Christi condonat amore.
Quorum sint animae Fratrum prece conciliatae¹⁾.)

In Wirklichkeit also nannte die Inschrift *Bernerus de Risebergen* und *Arnulfus Brabant* und bezog sich auf die Schenkung von Calmpthout usw. Die darüber gemalte Tafel dagegen bezeichnete, in heraldischer Sprache, als Wohltäter Arnulf von Löwen und dessen Frau Elisabeth von Breda, daher die verschiedenen Interpretationen bei den Schriftstellern und ihre Widersprüche.

Was hatte der Abt von Tongerlo bestellt und wie weiß man, daß Goossen van der Weyden der Maler ist?

¹⁾ Brabantia Mariana tripartita Authore Fr. Augustino Wichmans Antwerpiensi, Canonico Norbertino in Tungerlo, Pastore in Mierlo et Archipresbytero Helmondano. Antverpiae A° MDCXXXII, I, S. 535—536.

Hier müssen wir die veröffentlichten Stücke aus dem Archive der Abtei um Rat fragen.

Die Tafel wird nicht im Register der für die Kirche gemachten Zahlungen erwähnt, sondern in einem Schuldenregister.

Goossen van der Weyden war um 1510 der Abtei gegenüber ziemlich schwer verschuldet. Wir wissen sogar genau, wie diese Schuld begann, da uns der eigenhändige Brief, worin der Maler seinen Freund und Gönner, den Abt Antonius 's Grooten, um ein Darlehen bat, erhalten worden ist.

Kaum kann ich der Versuchung widerstehen, diesen vom vierten Tage nach Ostern des Jahres 1509 datierten Brief wörtlich abzuschreiben. Darin wird gesagt, daß er viel arbeite für die Pfingstmesse und dann nach Verkauf seiner Bilder hoffe, das Geld zurückgeben zu können. Jetzt aber bitte er in seinem Namen und in dem seiner Frau Antonia Wellens (*»Ick en Thuen«*) den Abt, ihnen 3 lb. vl. zu leihen und das Geld in die Hände seines Dieners *»Joos«* zu geben, welcher es abholen soll. Der Brief ist in der eigentümlichen Buchstabierungsweise des Malers unterzeichnet *»Goossen van der Weyden«*

Diese Anleihe, von anderen gefolgt, finden wir aufgezeichnet in einem Rechnungsbuche der Abtei, Registr. restant. 1506—1511:

»Mgr. Goeswinus pictor tenetur ex mutuo sibi facto op XXI April a° IX *per Judocum familiarem suum*, unde est obligatio XVIII Ren.«

»Idem adhuc seu ejus uxor, op XX junii a° X° *per Bye* XVIII Ren.«

»Rest. XXXVI Ren.«

Beim Schlusse dieses Registers im Jahre 1511 blieb er also 36 Rheingulden schuldig.

Im folgenden Rechnungsbuche, Reg. Restant. 1511—1515, wird die Sache etwas komplizierter, da der Maler einerseits seine Schuld durch Lieferungen und Zahlungen teilweise tilgt, andererseits neue Darlehen bekommt:

»Magister Goeswynus van der Weyden pictor commorans Antwerpie tenetur ex mutuo sibi facto diversis vicibus, ut in precedenti libro Restan. XXXVI Ren. et pro Petr. Ce. V st. — Idem tenetur de VII¹/₂ sext. s. elc XLVIII st. fc. XVI¹/₂ Ren. — Inde solvit *cum pictura imaginum ad vexill. ecclesiae* X Ren., et *cum pictura tabulae donationis allodii de Calmpthout* XXXVI Ren. et tenetur de VII¹/₂ sext. s. a. Michaelae danck.... elc LVI st. fc. XXI Ren. — Solvt p. terminis a XI et XIII, VI Ren.

»Rest. XXI Ren. XV st.«

Danach wurde die Tafel der Schenkung von Calmpthout, jetzt im Berliner Museum, geliefert von Goossen van der Weyden zwischen 1511 und 1515 und für einen Wert von XXXVI Rheingulden taxiert.

Man könnte sich versucht fühlen, aus der Anordnung der obigen Rechnung schließen zu wollen, in welchem Jahre die Tafel gemalt wurde, denn es scheint, als ob nach einer fast gänzlichen Tilgung der ersten Schulden durch die Ausführung der zwei Malereien wieder eine neue Schuld entstanden wäre, worauf schon im Jahre 1511 am versprochenen Termine eine Abzahlung geschah. Dann müßten die Gemälde schon im Jahre 1511 vollendet und geliefert worden sein. Das ist nicht ganz unmöglich, nur müßte man in dem Falle annehmen, daß diese Gemälde schon während der vorigen, im Jahre 1511 geschlossenen Periode bestellt und größtenteils ausgeführt waren.

Jedoch ist diese Folgerung nicht sehr wahrscheinlich, denn sie stößt auf chronologische Schwierigkeiten, da der Wert der Malereien zum Teil neue Schulden deckt, seit Schluß der vorigen Rechnung entstanden. Und das soll alles geschehen sein vor der letzten Anleihe, worauf schon im Jahre 1511, im Jahre, wo das neue Buch anfängt, eine Zurückzahlung geschieht!

Ich glaube, daß man also nicht die Anordnung der Rechnung chronologisch verstehen soll, sondern daß bei jeder Anleihe stipuliert wurde, wie sie zurückerstattet werden sollte: die zuletzt erwähnte, im Jahre 1511 entstandene durch Zahlungen zu verschiedenen Terminen, die erstere durch Kunstarbeit. — Oder wenn die Folgenreihe in der Rechnung eine chronologische ist, bezieht sie sich nicht auf das Datum der Lieferung, sondern auf das Datum, wo die Malereien zur Tilgung der Schuld bestellt wurden.

Ist es so, dann muß man die genaue Äquivalenz der Schätzung der Tafel mit dem am Schlusse der Rechnung 1506—1511 konstatierten Reste (beide genau 36 Rheingulden) bemerken.

Ich schließe daraus, daß die Bestellung der Tafel der Schenkung von Calmpthout als Zahlungsmittel Goossens Schuld nicht früher geschehen sein kann, als wann diese Schuld den Betrag von 36 Rheingulden erreichte, das ist: 20. Juni 1510. Zu dieser Zeit oder wahrscheinlicher beim Rechnungsschlusse im Jahre 1511 wird die Bestellung stattgefunden haben. Von der Vollendung können wir nur sagen, daß sie vor 1515 geschah; aber wenn das Bild im Jahre 1511 bestellt wurde, wird die Ausführung wohl nicht später wie 1512 oder 1513 gedauert haben.

Nach dem handschriftlichen Führer von vor 1615 wurde die Tafel in der neuen Kirche auf einen der beiden kleinen Altäre unter dem Chorschrank (den auf der südlichen Seite des Eingangs zum Chore) gestellt, dort wurde sie noch von Butkens gesehen. Später, im XVIII. Jahrhundert, hing sie im Kloster bei der Treppe. Wahrscheinlich wurde sie verkauft zur Zeit Josephs II. oder der französischen Republik und wurde dann im Anfange des XIX. Jahrhunderts von Solly in den Niederlanden erworben.

Bevor wir vom stilkritischen Standpunkte die Malerei besprechen, bleibt noch das Rätsel des dargestellten Gegenstandes zu lösen.

In Gegenwart der gleichzeitigen Bezeichnung in den Rechnungsbüchern des Abtes bleibt kein Zweifel übrig, daß dieser dem Majer eine Tafel bestellte zum Gedächtnis der großen Wohltäter der Abtei, welche ihr Calmpthout schenkten.

Calmpthout (zwischen Antwerpen und Breda und in jener Zeit zusammen mit Roosendael in dem großen Kirchspiele Nispen gelegen) war eine der bedeutendsten Besitzungen, womit die Prämonstratenserabtei Tongerlo kurz nach ihrer Entstehung beschenkt wurde. Nach dem Norbertinerkanonikus in Tongerlo, Augustinus Wichmans, in seiner *Brabantia Mariana* (1632), hatte diese Besitzung ihren Ursprung in folgenden drei Schenkungen:

1. Noch zur Zeit des ersten Abtes, Henricus († 1150), gab ein edler Herr, *Arnulphus Brabant* genannt, die Hälfte des Grundes und der Gerichtsherrschaft Calmpthout.
2. Sein Sohn, ebenfalls *Arnulphus* genannt, gab das Patronat der Kirchen Nispen und Sundert mit zwei Teilen der dortigen Zehnten.

Die Schenkung an die Abtei dieser Zehnten und des Allodiums in Nispen, von *Arnulfus »Brabantinus«* und seinem Sohne *Arnulfus*, wurde 1157 von Heinrich II., Bischof von Lüttich, bestätigt¹⁾.

Nach Wichmans trat *Arnulf*, der Sohn, als Geistlicher in die Abtei Tongerlo unter deren zweitem Abte Hubertus.

3. Ein Edelmann, *Bernerus de Risebergen* genannt, gab der Abtei den anderen Teil der Herrschaft Calmpthout, namentlich die Allodialgüter Calmpthout, Huibergen und Esschen.

¹⁾ Le Roy, *Notitia Marchionatus Sancti Romani Imperii* S. 473. — Van Goor, *Beschrijving der stad en lande van Breda* S. 516.

Die Schenkung von »*Bernerus de Riseberge*«, des Gutes in Esschen, wurde 1159 einerseits von Gottfried, Herzog von Niederlothringen, bestätigt¹⁾ und anderseits von demselben Heinrich, Bischof von Lüttich²⁾.

Wichmann glaubt, nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß dieser Bernerus von Riseberge der älteste Sohn des Arnulfus I. Brabant war, der nach der Sitte der Zeit nach seinem Gute genannt wurde. Dafür spricht nicht nur, daß beide Schenkungen von zwei Teilen einer selben Besetzung gleichzeitig geschahen, sondern auch, was wir sonst wissen über Arnulf Brabants Familie.

Dieser Arnulf, »*Vir nobilis et potens*«, war ein großer Gönner und Wohltäter des Norbertinerordens: Im Jahre 1140, bei der Einweihung der Kapelle des neulich von Fastradus Herrn von Uutwich gestifteten Klosters zu Postel, wurden demselben verschiedene Schenkungen gemacht. In erster Reihe der Wohltäter erscheint wieder Arnulf. Damals (oder später?) gab er der Kirche zu Postel den sechsten Teil des Alodiums Roselo (heute Reusel) mit dem Patronatsrechte. Diese Schenkung wurde gemacht von »*Arnoldus cognomen habens Brabant*« nach Beratung und im Einverständnis mit seinen Söhnen *Bernerus*, *Otto* und *Arnoldus* und mit der Zustimmung aller Miterben. Da er aber fürchtete, daß später diese Schenkung von seinen Nachkommen doch könnte bestritten werden, ließ er, nachdem in Postel auch ein Norbertinernonnenkloster errichtet wurde, seine Tochter *Ivetta* (oder *Jutta*) in demselben die geistlichen Kleider nehmen, so daß die Schenkung als ihre Mitgift galt.

Nach Wichmans wäre der Bernerus von Riseberge der Schenkung zu Tongerloo mit diesem ältesten Sohne Bernerus identisch, und die Vermutung, daß Brabant und Riseberge nur zwei Namen einer selben Familie waren, wird auch dadurch gestützt, daß Otto, der dritte Sohn von Arnulf Brabant, im Nekrologe der Abtei Tongerloo unter dem Namen Ryseberge genannt zu sein scheint: »17 Kal. Sept. Commemoratio Ottonis de Ryseberga«.

Ohne Zweifel war die Absicht des Abtes Antonius 's Grooten, diesen frühesten Gönnern der Abtei die dankbaren Gebete der Geistlichen zu sichern und vielleicht auch sie als Vorbilder zu zeigen in einer Zeit, wo er wahrscheinlich wohl von weltlichen Herren milde Gaben zu bekommen hoffte für die großen Umbauungspläne von Kirche und Klostergebäuden, deren Verwirklichung er bald in Angriff nehmen sollte.

Die am Fuße der Tafel angebrachte Inschrift hat recht: es sollten als Schenker Arnulfus Brabant (der Vater und der gleichnamige Sohn zu einer Person verschmolzen) und Bernerus von Riseberge dargestellt werden.

Hier trat das Mißverständnis ein, von Goossen van der Weyden selbst, oder von seinem geschichtlichen Ratgeber, begangen. Es wurde dieser Arnolf Brabant oder Brabander (*Brabantinus*) aus dem XII. Jahrhundert verwechselt mit einem anderen Wohltäter der Klöster in den Kempen: Arnolf von Löwen, der mehr als ein Jahrhundert später lebte. Da nun die geschenkten Güter in der Nähe von Breda lagen, so lag der Gedanke nahe, daß sie von der reichen Erbschaft von Arnolfs Frau, der Herrin von Breda, kamen, daß diese also auch an der Schenkung einen Anteil gehabt haben mußte.

Arnolf von Löwen war ein Mitglied der herzoglichen Familie von Brabant; er soll also den Vorrang haben auf den weniger bekannten Bernerus, der in ganz untergeordneter Stellung erscheint. Warum dieser so viel jünger aussieht, weiß ich nicht. Wurde vielleicht

¹⁾ Le Roy, a. a. O. S. 140. — Miraeus und Foppens: *Opera diplomatica* Teil II, S. 828. — Cf. Wauters, *Table chronologique des diplômes imprimés* Teil II.

²⁾ Wichmans, *Brabantia Mariana* S. 535.

Bernerus gänzlich vergessen und sollte Arnolf Brabants gleichnamiger Sohn gemeint sein, der also dem kinderlosen Arnolf von Löwen unterschoben wurde?

Da die Inschrift auf dem Fuße der Tafel mit dem Dargestellten nicht stimmt, kann sie nicht vom Maler selbst herrühren. Sie kann auch nicht einer späteren Hand vom Anblicke des Gemäldes diktiert worden sein. Wahrscheinlich war sie im voraus oder in Abwesenheit des Bildes verfaßt worden.

Jedenfalls ist es bemerkenswert, daß Goossen für seine Arbeit einen gelehrten Historiker oder Genealogisten um Rat gefragt haben muß, denn nur ein solcher konnte aus den erhaltenen Siegeln das richtige, von Arnolf von Löwen getragene Wappen kennen gelernt haben; sonst wäre Goossen leicht in den Irrtum gefallen, diesem Agnaten der Brabanter Herzöge das Wappen von Brabant (mit goldenem ungekrönten Löwen) zu geben.

Bis jetzt, soviel ich weiß, ist von den Gemäldekennern dieser Tafel kein anderes Bild als von derselben Hand gemalt angereicht worden. Sie ist auch leider als Ausgangspunkt für eine solche Gruppierung möglichst wenig günstig.

Erstens bietet die Komposition gar keinen Anhalt. Sie folgt, wie fast alle andern Darstellungen desselben Gegenstandes, einem streng traditionellen Schema: in der Mitte Maria mit dem Kinde, auf beiden Seiten die Stifter kniend, Phantasieporträte der heraldisch-genealogischen Gattung. Diese tragen auf ihren Händen das Symbol ihrer Schenkung oder Stiftung: ein Kirchlein oder ein Häuschen oder, wie hier, ein Stückchen Grund mit Bäumchen, je nach der Natur der Schenkung. Solcher zu dankbarem Gedächtnis im XVI. oder im XVII. Jahrhundert gemalten oder gemeißelten Tafeln sind früher nicht wenige gewesen. Für Klöster und Stifte entsprachen sie den Ahnentafeln und illustrierten Genealogien adeliger Häuser oder den Fürstenserien in öffentlichen Gebäuden. Vom Kompositionsstile des Goossen van der Weyden können wir daraus nichts lernen.

Weiter beschränkt die Natur der Aufgabe bis auf das spärlichste Minimum die Bewegungen und Gebärden, namentlich der Hände; ein anderes, für die Stilkritik gewöhnlich besonders fruchtbares Untersuchungsgebiet wird uns dadurch ebenfalls fast unzugänglich.

Am Anfange des XVI. Jahrhunderts wurde die Anwendung gewisser phantastischer Kostüme von vielen Malern sehr beliebt, und die verschiedenen Werkstätten und Schulen gingen darin eigene Wege, so zum Beispiel ein Pseudo-Blesius, ein Jan Mostaert usw. In unserem Bilde aber hat Goossen van der Weyden, so genau wie er konnte, Kostüme aus dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts kopiert (wohl die älteste, die er hat finden können), und diese archäologische Besorgnis verschüttet wieder eine Vergleichungsquelle.

Auf wenige Merkmale sind wir infolgedessen beschränkt:

Die Landschaft zum Beispiel, obwohl untergeordnet, ist ein freies Produkt des Malers und wird deswegen zu beachten sein.

Ebenso die Gesichtstypen und die Formeigentümlichkeiten der einzelnen Züge: beim Madonnentypus zum Beispiel kann man die Abstammung aus Rogiers ovalen Gesichtern mit langen Oberlippen nicht verkennen, obwohl hier eine eigentümliche, interessante Entwicklung der allgemeinen Schablonen vorliegt.

Die Art, wie die Fleishteile modelliert sind, zeigt deutlich den schon erwähnten Einfluß von Quinten Metsys durch die Eliminierung der Schatten und die Vereinfachung der nebensächlichen Unebenheiten, so daß in den hellen Gesichtern nur die Augäpfel mit dem scharfen unteren Rande der oberen Augenlider, die Mundlinie

und die Nasenlöcher lebhaft reden. Denselben Einfluß bemerken wir in gewissen Formen der Hände, namentlich in der Stellung des Daumens, mit der Wurzel eng gegen die Handfläche gedrückt. Der offene Mund des jüngeren Stifters ist ein ebenfalls schon erwähnter Zug der Antwerpener Schule im frühen XVI. Jahrhundert.

Viel wichtiger spricht für die Abhängigkeit von Metsys das Kolorit. Quinten Metsys hat die niederländische Malerkunst mit einer ganzen Menge gewählter, zusammengesetzter, feiner, meistens heller, neuer Nuancen bereichert. Vor ihm hätte niemand das heraldische Scharlachrot des Bredawappens auf dem Mantel der Stifterin zu diesem gedämpften Karmesin umgewandelt. Dieses seltene Rot, welches mit dem metsysartigen Grau des Kleides in Verbindung steht, wiederholt sich im Bredawappenschilder oben am Baume und bildet mit dem dunkelroten Unterkleide der Maria, dem leuchtend scharlachroten Gewande des jüngeren Stifters und dem fein gewählten lachsfarbigen Grunde des hinter der Madonna hängenden Goldbrokates einen bewußt erzielten harmonischen Akkord von Rot.

Auf der eben erwähnten Brokatdraperie hebt sich die fast ganz in schönes Himmelblau gekleidete Figur der Maria sehr günstig ab.

Die Stifterin trägt über dem grauen Kleid einen blauen Gürtel mit goldener Schnalle und Nägeln. Auch dieses Blau ist nicht das einfache, vom Pigment gegebene, sondern es ist ein türkisartiges Blau, welches ebenfalls an Metsys erinnert.

Wir sprachen eben vom Brokatteppiche hinter der Madonna. Diesen Teppich kennen wir ja schon. Nicht nur Goossen van der Weyden war ein Bewunderer von Quintens Kunst, sondern, wie uns der Teppich hier lehrt, waren sie auch persönlich miteinander befreundet; denn Metsys hat Goossen für dieses Gemälde seinen eigenen Teppich geliehen! Er hatte ihn kurz zuvor in seinem Meisterwerke, der 1509 vollendeten *St.-Anna-Tafel* (Brüsseler Museum), als Antependium benutzt; das seltene Muster (mit dem hängenden Büschel von fünf Ähren, oben von zwei Vögeln, unten von zwei liegenden, geketteten weißen Hirschkühen angebissen) ist nicht zu verkennen. Wir wußten schon, daß Quinten und Goossen nahe beieinander in derselben Straße wohnten, von einer Werkstatt zur andern brauchte man den Teppich nicht weit zu tragen.

Die detaillierte Formenanalyse wollen wir uns vorbehalten, bis wir zur Vergleichung aller hier besprochenen Bilder kommen. Von einem isolierten Werke weiß man nie, ob eine bestimmte Anomalie etwas Zufälliges, auf das eine Gemälde Beschränktes ist oder ob sie aus einer fest eingewurzelten, individuellen Gewohnheit des Künstlers herrührt, so daß sie wie eine Hausmarke erkannt werden soll. Nur die Vergleichung kann darüber entscheiden. Darum ist es so schwierig, die Geschwister *eines* Bildes aufzufinden, während, wenn man einmal schon drei oder vier kennt, man bald eine ganze Familie zusammenbringen kann. Nur die Vergleichung mehrerer Bilder wird uns zum Beispiel lehren, welcher hier der Fall ist für die schwierige Stellung des Ringfingers des Stifters, für die Zeichnung der Nasenflügel, der Ohren, der Mundlinien, für die Nasenspitze der Maria usw.

Ziemlich auffallend wirken jedenfalls die Falten der Gewänder wie auch die Verteilung von Licht und Schatten auf denselben, in Widerspruch mit der Beleuchtung der Fleischteile, welche mehr von vorn kommt.

Das ganze Gemälde ist mit großer Sorgfalt und Liebe gemalt bis zu den geringsten Einzelheiten der Blätter und der Rinde auf den Bäumen, der Pflanzen und Blumen auf dem Rasenboden. Hier hat Goossen gewiß ohne Eile gearbeitet. Eine Zahlung hatte er nicht zu erwarten, da das Werk zur Tilgung seiner Schuld dienen

sollte. Es sollte möglichst wertvoll geschätzt werden. Übrigens muß man in dieser mit der schnellen, extensiven Brüsseler Arbeitsmethode kontrastierenden minutiösen Sorgfalt vielleicht wieder eine Wirkung von Quintens Vorbild sehen.

Über den Hauptbestandteil des Gemäldes, über die Haltung und den Typus der Maria mit dem Kinde, habe ich noch nicht gesprochen. Da war doch der Maler ziemlich frei. Leider trifft uns hier wieder eine neue Schwierigkeit: die Figur ist nicht neu komponiert, sondern einem anderen Gemälde entlehnt. Wiederholung oder Kopie?

Das Christkind erteilt der Stifterin seinen Segen; dabei ist aber die Bewegung des linken Armes ganz unerklärt und unnatürlich. Wir haben schon gesehen, daß sie zu einem Mißverständnis führte: in einer alten Beschreibung fanden wir die Bewegung des Kindes als ein freudiges Händeklatschen gedeutet!

Der Zufall hat mir die wahre Erklärung gezeigt. Vor ein paar Jahren war im Handel in Brüssel, aus deutschem Privatbesitz, ein großes Bild zu sehen: *Maria im Rosenkranz* (Holz, hoch 187 cm, breit 158 cm. Abb. 10).

Eine seltsame Komposition: in der Mitte schwebt in den Wolken die unbefleckt Empfangene, in Sonnenstrahlen gehüllt, von Sternen umgeben, auf dem Monde stehend; ringsumher ein elliptischer Rosenkranz (fünf rote und fünfzig weiße Rosen). Unten im Vordergrund rechts und links zwei kniende Stifterfiguren, der eine in der Tracht des ersten Viertels des XVI. Jahrhunderts unter einem großen Pelzmantel, aber mit einer Krone von Rosen auf dem Kopfe. Er wird vom hl. Dominikus empfohlen. — Der andere, in voller kriegerischer Rüstung, aber ebenfalls mit einem großen Pelzmantel darüber, der Kopf bedeckt mit einem offenen Helme. Der letztere wird der Mutter Gottes durch den hl. Franziskus vorgestellt. Unten in der Mitte eine gute panoramische Fernsicht.

Da die beiden Heiligen die Häupter der zwei größten Bettelorden sind, ist es unwahrscheinlich, daß es sich um persönliche Schutzheiligen handelt, zumal da der hl. Dominikus gerade mit dem Rosenkranz in Verbindung steht.

Das Christkind dreht sich in der Richtung des ersten der beiden Stifter und überreicht ihm einen (Gebet-) Rosenkranz. Hier ist die Bewegung der Arme ganz natürlich, sogar fast notwendig, also sicher die ursprüngliche. Von einer solchen Komposition, wo das Christkind mit beiden Händen den Rosenkranz hält, ist unzweifelbar die Maria mit dem Kinde auf der Calmpthouttafel im Gegensinne entnommen worden. Beim ersten Anblicke könnte man vielleicht glauben, daß die erwähnte Rosenkranzmadonna jetzt als das Original der Berliner Maria gelten soll, aber diese Folgerung muß verworfen werden, nicht nur, weil die Rosenkranztafel ein viel schwächeres Werk ist, sondern auch weil sie an sich, in unzweideutiger Weise, die Spur des Kopistenarbeiters trägt: ein Mißverständnis der nachgeahmten Form, welche nur bei einer mechanischen Arbeit entstehen konnte.

Obwohl meistens genau übereinstimmend, weisen beide Gemälde doch einzelne Unterschiede auf: der auffallendste davon besteht in der abweichenden Haltung der Köpfe der Maria und des Kindes, zweitens hält im Rosenkranzbilde die Maria in der einen Hand eine Rose, und drittens, der untere Teil der Gewänder ist ganz verschieden: in der Tafel der Schenkung von Calmpthout hat Maria über einem dunkelroten Unterkleide ein mit schmalen Hermelinrande verbräuntes blaues Oberkleid und über alles einen langen Mantel von demselben Blau, aber mit goldenem Rande. Die Rosenkranzmadonna hat nur ein Kleid und darüber den hellen Mantel. Dieser allein sollte kopiert werden. Dabei aber irrte sich der Kopist und nahm eine der vorderen Längsfalten des Oberkleides für eine Falte des Mantels und verband unten den Rand mit diesem. Er vergaß aber die Linie auszuwischen, welche höher den Goldrand des Mantels an-

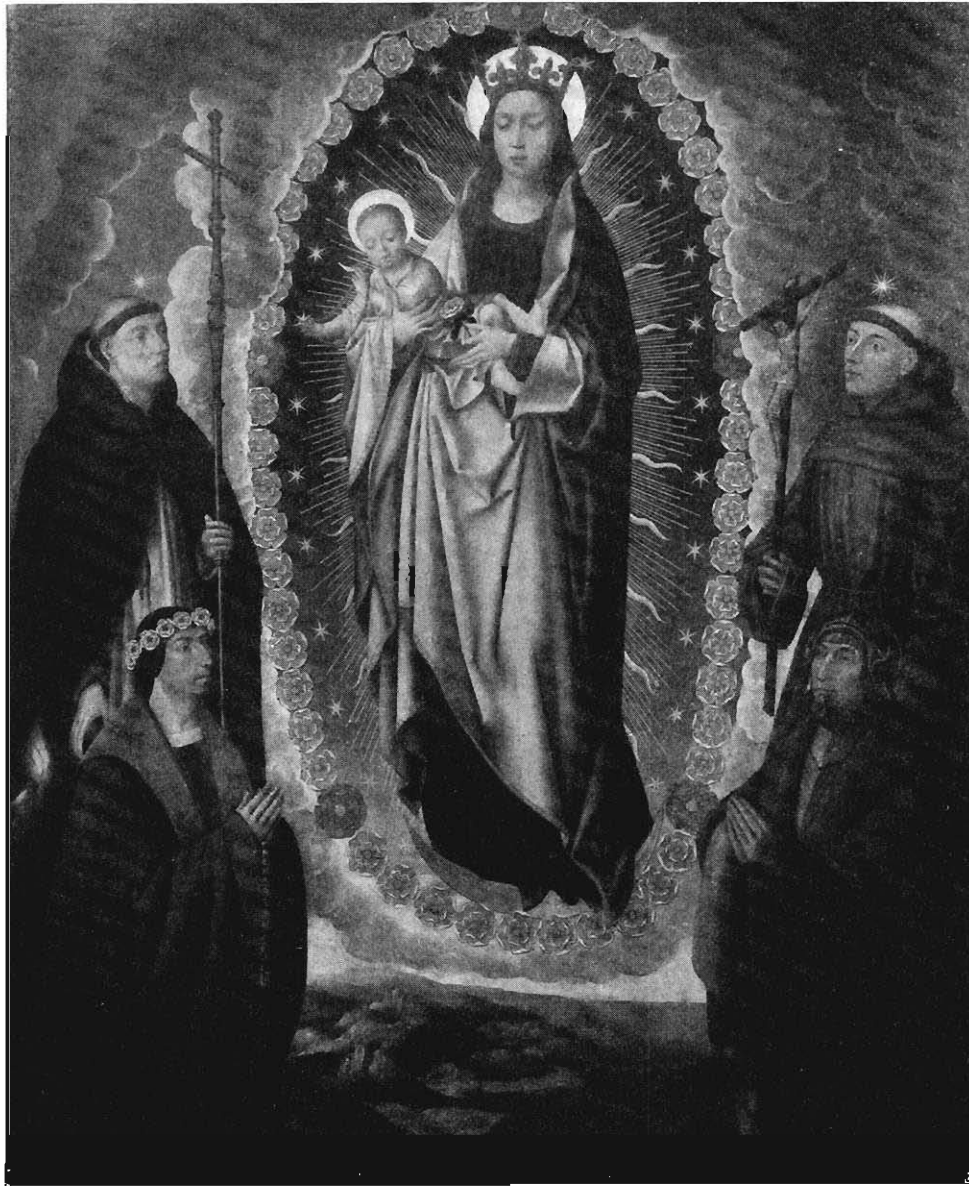


Abb. 10. Werkstatt von Goossen van der Weyden
 Maria im Rosenkranz
 Deutscher Privatbesitz

*Common in Blauvelt van 1910
 Donateur de S. Dominique
 Donateur de S. François*

deutete, so daß hier dieselbe Falte zweimal endet, einmal unten, wo im Originale der Rand des Kleides war, und einmal auf der Höhe der Knie, wo der Rand des Mantels war.

Die Folgerung ist, daß es ein drittes, jetzt verschollenes Gemälde gegeben hat, welches den beiden uns bekannten als gemeinsame Quelle diente. -- Unsere Lage wird dadurch noch schwieriger, denn wenn die Hauptfigur in der Tafel der Schenkung von Calp-thout kopiert wurde, verlieren wir ein Hauptelement für die Analyse von Goossens Stil.

Sehr wichtig wird die Frage: hat Goossen hier eine fremde Figur kopiert oder sich selbst frei wiederholt? War das Urbild ein Gemälde von ihm? — Das letztere scheint mir der Fall zu sein. Suchen wir, wie das Urbild ausgesehen haben kann.

Waren im Originale die Kopfhaltungen die des Berliner Bildes oder die auf der Rosenkranztafel? — Sie müssen zweifellos wie in der letzteren gewesen sein, denn die Haltungen im Berliner Bilde sind für eine Tafel mit zwei Stiftern vorzüglich passende, und der Maler des Rosenkranzbildes hätte keinen Grund gehabt, sie zu ändern. Im Originale, aus dem er die Madonna kopiert hat, war wohl nur ein Stifter, darum blicken Maria und das Kind beide nach rechts.

Um den anderen Stifter scheint sich im Rosenkranzbilde niemand zu kümmern. Als Goossen in seiner Komposition der Schenkung von Calmpthout dieselbe Figur im Gegensinn wiederholte, sorgte er dafür, sie mit beiden Stiftern in Verbindung zu bringen: die Maria blickt auf den männlichen Stifter, und das Kind wendet sich nach der Stifterin. Es war eine sehr geschickte Anpassung an den neuen Zustand.

Der Maler des Rosenkranzbildes hat also seine Köpfe so gut wie er konnte kopiert. Da nun dieselben charakteristische Merkmale von Goossens Formenverständnis zeigen, wie wir später sehen werden, so dürfen wir schließen, daß das Urbild auch von ihm war.

Übrigens in der ganzen Figur werden wir seine kennzeichnenden Eigentümlichkeiten finden: Faltenlage, Verteilung von Licht und Schatten usw.

Wir werden dann auch sehen, daß die Rosenkranztafel von einem Schüler des Goossen van der Weyden (möglicherweise in seiner Werkstatt) herrühren muß.

Unmittelbar auffallend ist eine engere Verwandtschaft zwischen der Tafel der *Schenkung von Calmpthout* und dem *Leben der hl. Dymphna* gewiß nicht; man soll sich aber nicht eilen, dieselbe zu leugnen: in den sechs bis zehn Jahren zwischen der Ausführung dieser beiden Werke kann sich Goossens Kunst in der neuen Antwerpener Umgebung stark verändert haben. Ein Urteil wird nur möglich sein, wenn wir über das ganze Material einen Überblick gewonnen haben. (Schluß folgt.)