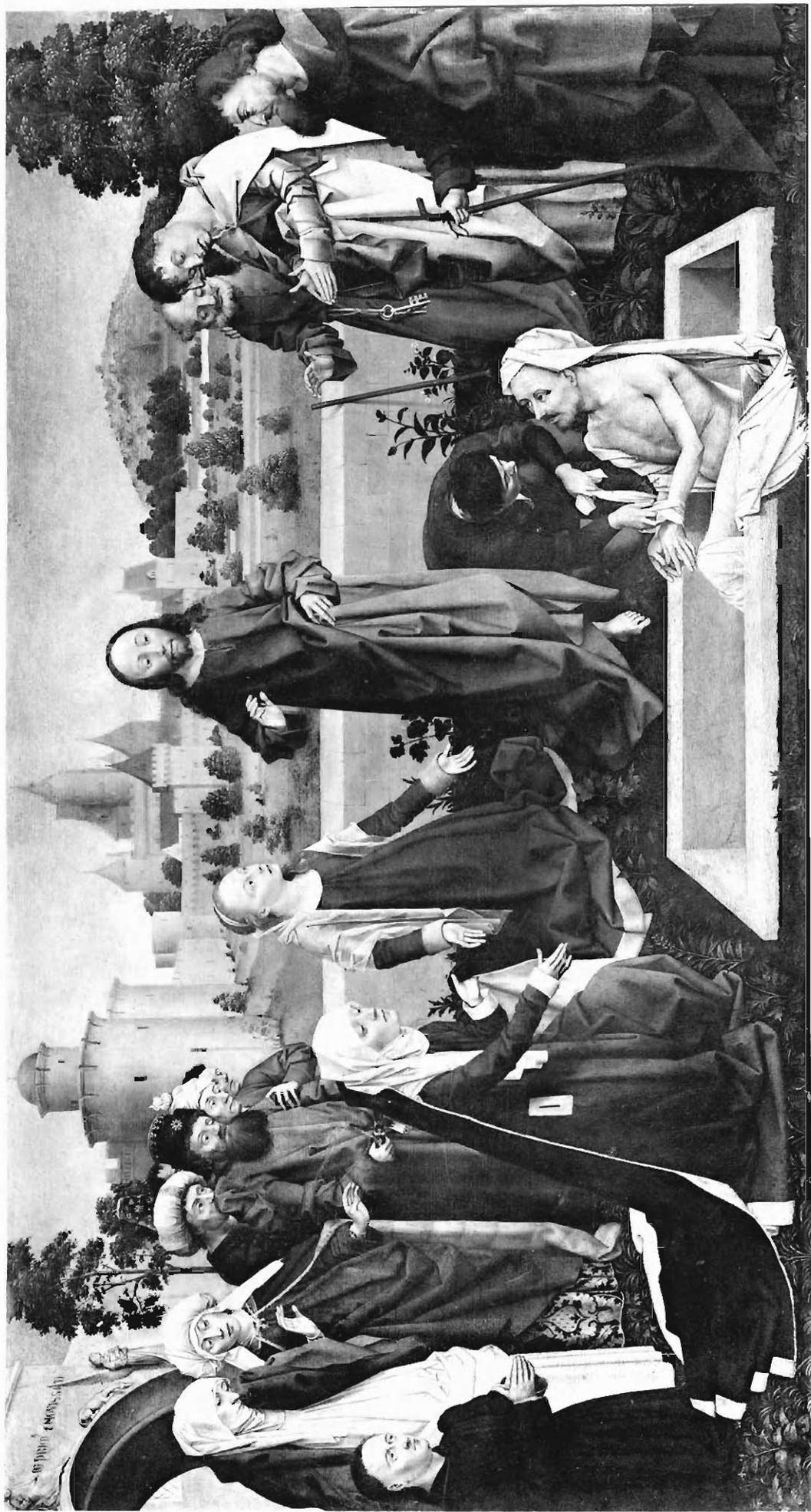


4
À Monsieur Salomon Reinach,
Hommage de l'auteur

G. B. L.



DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS

IN DER SAMMLUNG R. VON KAUFMANN ZU BERLIN

DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS
DER SAMMLUNG VON KAUFMANN UND DIE NIEDERLÄNDISCHEN
MALER DES KÖNIGS RENÉ D'ANJOU

VON GEORGES H. DE LOO

Die reiche Sammlung des Herrn Richard von Kaufmann enthält ein merkwürdiges und höchst interessantes Gemälde der *Auferweckung des Lazarus*, welches bis jetzt noch ein kunsthistorisches Problem geblieben ist. Die nebenstehende Lichtdrucktafel wird eine Beschreibung unnötig machen. Woher das Bild stammt, vermag ich nicht anzugeben. Zuerst wurde es dem Albert von Ouwater zugeschrieben. Aus welchem Grunde diese Zuschreibung erfolgte, ist mir nicht verständlich, denn zwischen diesem Gemälde und dem einzig bekannten des Haarlemer Meisters (im Museum zu Berlin) finde ich gar keine nähere Beziehung, wenn man davon absieht, daß beide dasselbe historische Ereignis darstellen. Gerade diese Identität des Gegenstandes macht es um so leichter, zu konstatieren, wie verschieden beide in der künstlerischen Auffassung und Ausführung sind.

Viel zutreffender ist der neuere Hinweis auf *Nicolas Froment*, welcher von Dr. Max J. Friedlaender herrührt¹⁾ und, wie fast alle Bestimmungen dieses scharfsinnigen Gelehrten, auf sichere Beziehungen und wesentliche Analogien gegründet ist. Wird das Bild aus der Sammlung von Kaufmann mit dem Mittelteile des bekannten bezeichneten Triptychons von Nicolas Froment, in den Uffizien zu Florenz (Abb. 1), verglichen, so fallen gleich gewisse Ähnlichkeiten auf, welche nicht zufällig sein können. In beiden Bildern ist das Grab ähnlich gebaut mit einem wenig über den Rasen sich erhebenden Rande. In diesem Grabe sitzt Lazarus in ganz derselben Weise und Richtung, die Brust in Dreiviertelansicht und das linke Bein bis unter das Knie zeigend. Er kehrt den Kopf, fast im Profil, ein wenig nach oben. Das Leichentuch ist auf

¹⁾ Vgl. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XVII, 1896, S. 207: »Die bedeutende Tafel mit der Auferweckung Lazari bei Herrn von Kaufmann in Berlin, die nur mühsam in die holländische Schule eingeordnet wurde, möchte durch eine Vergleichung mit dem Florentiner Gemälde erst verstanden werden.« Ebenda findet sich die Bemerkung: »Unter den ‚altniederländischen‘ Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts liegt eine farbig gehöhte Darstellung der Transfiguration, die mir eine Arbeit des wunderlichen Meisters zu sein scheint.« Diese Zeichnung, die wir, um sie allgemeiner zugänglich zu machen, auf der Lichtdrucktafel bringen gehört jedenfalls dem nächsten Schulkreise des Nicolas Froment an. Die feinere Differenzierung der einzelnen Persönlichkeiten in der Geschichte der französischen Malerei des XV. Jahrhunderts muß einer späteren Zeit überlassen werden.



Abb. 1. NICOLAS FROMENT
Mittelteil des Lazarus-Triptychons (1461)
Im Museum der Uffizi zu Florenz

ähnliche Art über den Kopf gelegt und hängt den Rücken entlang. In beiden Fällen deckt es auch den rechten Arm und einen Teil des linken Beines. In beiden Bildern ist genau dasselbe Moment gewählt, namentlich das Motiv, daß ein Mann, der sich

tief über Lazarus beugt, die letzten Binden abnimmt, welche noch die Hände zusammenhalten. Selbst die Figur des Christus hat eine ähnliche Haltung usw.

Aus allen diesen Gründen scheint es mir zweifellos, daß zwischen diesen beiden Bildern ein Zusammenhang besteht, und ich erkenne vollkommen Dr. Friedlaenders Verdienst an, indem er diese Beziehung zuerst bemerkt und ausgesprochen hat. Dagegen kann ich seiner Meinung nicht beitreten, wenn er diese richtig beobachtete Analogie dadurch erklärt, daß er beide Bilder demselben Maler zuschreibt. Dem scheinen mir folgende Gründe zu widersprechen:

Die Behandlung sowohl der Figuren wie der Draperien ist eine durchaus verschiedene. In dem Fromentschen Bilde ist dieselbe noch ganz roh und unbeholfen; sie trägt den Charakter der Malereien, welche wir auch sonst in südromanischen Ländern finden, wo die niederländische Malweise wie eine fremde Sprache angelernt worden ist. Mit einem ebenso harten, ja barbarischen Akzent findet man diese Kunstsprache in drei Altären des Museums zu Neapel (dort »Scuola fiamminga napoletana« genannt); auch in Spanien könnte man Verwandtes aufweisen¹⁾; ja selbst aus dem Norden Frankreichs, aus Abbeville, dicht bei der Grenze der niederländischen Gebiete, ist uns neuerdings ein Altarwerk bekannt geworden, welches auf derselben Entwicklungsstufe zu stehen scheint. Einen völlig anderen Charakter zeigt dagegen das Gemälde des Herrn von Kaufmann, welches in einer feinen niederländischen Technik ausgeführt ist.

Nun könnte man freilich einwenden, das Triptychon der Uffizien sei eine Jugendarbeit des *Nicolas Froment* (und ich glaube, daß diese Auffassung in der Tat richtig ist); der Maler könnte sich später entwickelt haben und dann das Kaufmannsche Bild geschaffen haben. Auch wenn wir sonst keine positiven Gründe gegen diese Annahme hätten, wäre eine so vollkommene Umwandlung, welche sich auf *alle* Punkte erstrecken würde, bei einem und demselben Manne nicht anzunehmen. Aber neben diesen allgemeinen Bedenken erhebt sich von selbst ein objektiver Einwand, namentlich durch ein zweites authentisches Werk des Avignoner Meisters, und zwar sein Hauptwerk: den Altar des *Roi René* in der Domkirche zu Aix-en-Provence.

Die *Auferweckung des Lazarus* in den Uffizien ist von 1461 datiert. Die Schlußzahlung des Altarwerkes von Aix geschah im Rechnungsjahre 1475—1476. In jenen vierzehn Jahren hat Froment außerordentliche Fortschritte gemacht. Seine Entwicklung enthält ungefähr das Maximum von Veränderung, die man einem und demselben Künstler zumuten darf. Jetzt steht er auf dem Höhepunkte seines Könnens. Der Abstand ist fast wie der vom Kinde zum erwachsenen Manne. Aber so wie vom Knaben zum Manne, sind auch bei ihm gewisse Züge in diesen verschiedenen Epochen deutlich erkennbar geblieben. Man vergleiche zum Beispiel die Gesichtsbildung der jüngeren Donatoren auf der Rückseite der Flügel in Florenz mit den bartlosen Heiligen auf den Flügeln in Aix. Ebenso die Augen des Moses, hier auf dem Mittelbilde, mit denen einer ähnlich aufgefaßten, obwohl schlechter gezeichneten Figur in Florenz. Auch die schon komplizierte, unruhige Landschaft des früheren Gemäldes (Abb. 2) findet man wieder in Aix, und zwar noch stärker labyrinthartig verwickelt. Wie verschieden davon ist die äußerst einfache, ruhige Landschaft des Kaufmannschen Bildes!

Aber besonders auf die psychologische Persönlichkeit des Meisters von Avignon müssen wir die Aufmerksamkeit lenken. Man beobachte vor allem die beiden Porträte des René und der Jeanne de Laval. Wie durch und durch »méridional« zeigt sich hier der Künstler, mit welcher Entschiedenheit behauptet er Dinge, die er nicht gut weiß!

¹⁾ Vgl. Dr. Max J. Friedländer a. a. O.

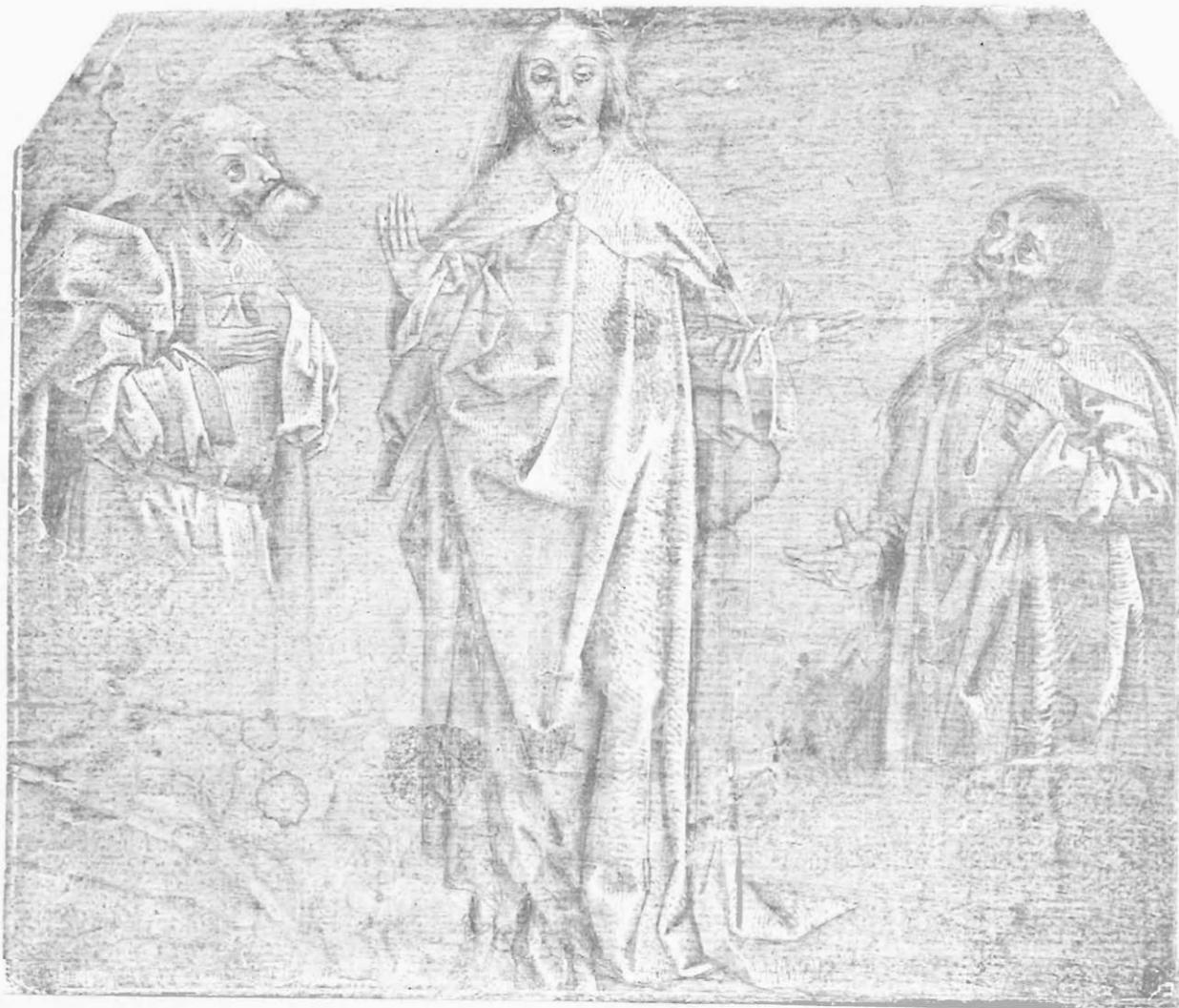
Es darf nicht übersehen werden, daß die tatsächliche Verwandtschaft zwischen den beiden Auferstehungen nur eine äußere, rein gegenständliche ist. Nicht in dem künstlerischen »Wie« liegen die anerkannten Analogien, sondern in dem »Was«, das heißt in dem, was sich kopieren läßt, und diese Betrachtung ergibt uns meines Erachtens das richtige Verhältnis zwischen beiden: *Nicolas Froment* hat einzelne Motive des Kaufmannschen Gemäldes *nachgeahmt!*

Es läßt sich zunächst beweisen, daß das letztgenannte Bild wohl in Datum das frühere, also *noch vor 1460 entstanden* ist. Ganz am Rande des Bildes kniet der betende Donator. Er trägt das Kostüm, welches in Frankreich um die Mitte des Jahrhunderts üblich war, wie es uns zum Beispiel Jehan Fouquet in seinen frühesten Bildern wiedergibt. Für die Zeit der Entstehung entscheidend ist die eigentümliche Haarkrone mit den bis über die Ohren rasierten Schläfen. Diese seit den ersten Dezennien des XV. Jahrhunderts modische Haartracht ist in Flandern und Brabant bis nach 1450, bis gegen 1460, üblich geblieben. Man könnte dagegen einwenden, daß sie in Südfrankreich vielleicht noch später getragen wäre, wenn uns nicht gerade Nicolas Froment selber das Gegenteil bezeugte. Die geschlossenen Flügel des Altares der Uffizien (Abb. 3) zeigen uns nämlich auf der einen Seite die stehende Madonna mit dem Kinde, auf der anderen einen älteren, vornehmen Geistlichen (wohl ein Domherr aus Avignon, wenn ich das Kostüm richtig verstehe), von zwei jungen Leuten begleitet, vermutlich seinen aus früherer Ehe behaltene Söhne. Der Domherr ist kahl, hat aber gerade an den Schläfen noch genug Haar, um zu beweisen, daß diese nicht rasiert sind, und die jungen Männer tragen schon die über Stirn und Ohren nach vorn gekämmten Haare, wie bald nachher auch im Norden Mode wurde. Es ist demnach das Bild der Sammlung von Kaufmann unzweifelhaft *älter* als dasjenige in Florenz, und dieses allein wäre genügend, um uns auf das richtige Verhältnis zwischen beiden hinzuweisen: das Verhältnis vom Vorbild zur teilweisen Nachahmung.

Kommen wir nun zu unserer ersten Frage zurück, nach dem Ursprung des Berliner Gemäldes. Selbst wenn wir wissen, daß Froment es gesehen und studiert hat, ist damit diese Frage noch lange nicht gelöst. Ist das Bild als von einem französischen oder von einem niederländischen Maler herrührend anzusehen? Wie ist im letzteren Falle zu erklären, daß das Bild um 1460 im Südosten von Frankreich sich befand, wo es einem dortigen Maler zum Vorbild wurde? Vor kurzer Zeit habe ich einen großen Teil des Rhonetals durchreist und dort manche Reste einheimischer Kunst gefunden, nichts aber, das irgendwelchen Schulzusammenhang mit dem besprochenen Gemälde annehmen ließe, nichts, das der niederländischen Malweise so nahe stände; infolgedessen bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß der Maler höchstwahrscheinlich ein Niederländer war.

Der damalige Landesfürst, René d'Anjou, der so populär gebliebene »bon roi René«, war bekanntlich ein schwärmerischer Gönner und Liebhaber der Kunst, und zwar ganz besonders der flämischen Malerei. Leicht denkbar ist es daher, daß er aus Flandern ein Gemälde gekauft oder viel eher dort bestellt hätte, denn der hl. Lazarus sowohl wie die hl. Magdalena waren besonders beliebte provenzalische Heilige. Allein gegen diese Auffassung spricht schon die Anwesenheit auf dem Bilde eines nicht mit René identifizierbaren Donators.

Es liegt aber auch meines Erachtens eine andere Vermutung viel näher: daß wir hier ein Gemälde von einem der niederländischen Künstler vor uns haben, welche der Roi René an seinen Hof gerufen hatte. Von diesen sind zwei urkundlich wohlbekannt: *Barthelemy de Clerc* arbeitete bereits 1447 im Schlosse zu Tarascon und scheint später



NICOLAS FROMENT (?)

DIE VERKLÄRUNG CHRISTI

WEISZ UND FÄRBIG GEHÖLTE SILBERSTIFTZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

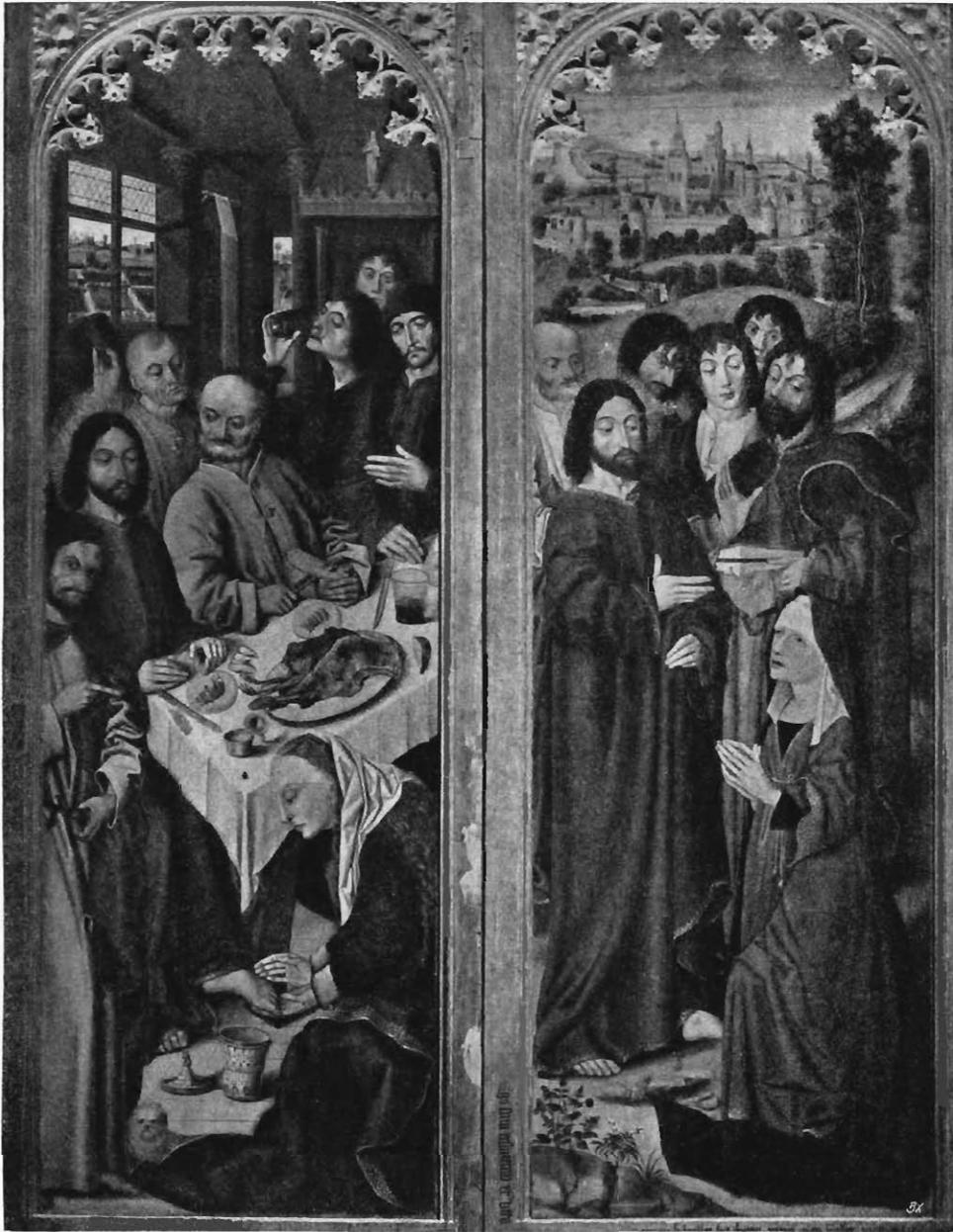


Abb. 2. NICOLAS FROMENT
 Innenseite der Flügel des Lazarus-Triptychons (1461)
 Im Museum der Uffizi zu Florenz

der angesehenste unter den Malern des Königs geworden zu sein; *Copin Delf* malte schon 1456 ein Gemälde für die Königin Jeanne de Laval.¹⁾ (Der Name des letzteren

¹⁾ Archives de l'Art Français t.VI, p. 67.



Abb. 3. NICOLAS FROMENT
 Außenseite der Flügel des Lazarus-Triptychons (1461)
 Im Museum der Uffizi zu Florenz

scheint auf einen holländischen Ursprung zu deuten, und so würden wir doch wieder dem Albert van Ouwater etwas näher rücken.)

Die Vermutung, daß unsere Auferstehung des Lazarus von einem in Frankreich tätigen Niederländer gemalt wäre, wird durch die Analyse des Bildes selbst nicht wenig gestützt.

Während die sorgfältige Technik und manche künstlerischen Merkmale auf eine niederländische Hand weisen, haben dagegen die Typen der Männer sowohl wie die der Frauen entschieden französisches Gepräge. Dasselbe gilt von der Architektur der Stadtmauer und Türme; man bemerke unter anderen Eigentümlichkeiten die nach oben ausgeweiteten Zinnen der Rundtürme, wofür ich in den Niederlanden kein Beispiel kenne.

Endlich ist auch die Landschaft mit den zerstreuten Büschen keinem bekannten niederländischen Typus verwandt, wohl aber der Landschaft auf französischen Bildern.

Gehen wir nun von Avignon das Rhone- und Saonetal hinauf nach dem benachbarten Burgund, so lassen sich neue Anknüpfungspunkte nachweisen.

Infolge der politischen Vereinigung mit den Niederlanden unter den burgundischen Herzögen war diese Gegend ganz besonders mit niederländischen Einflüssen durchdrungen. Nicht nur hat hier die lokale Kunst einen stärkeren niederländischen Charakter als irgendwo sonst in Frankreich, sondern daneben haben hier zur Zeit Philipps des Guten auch Künstler rein niederländischer Bildung gearbeitet, wie das u. a. das große vorzügliche Wandgemälde der Kreuzigung in der Notre-Dame-Kirche zu Dijon (dem Stile nach von einem bedeutenden Rogier-Schüler) klar genug beweist. Eine Übermittlung der künstlerischen Vorbilder von Burgund aus nach der Provence hat daher nichts Unwahrscheinliches.

In Beaune, wo der große Kanzler Nicolas Rollin sein Hospital stiftete, ließ einer seiner Söhne, Jean Rollin, der seit 1436 Bischof von Autun war, eine Seitenkapelle der Notre-Dame-Kirche reich mit schönen Wandmalereien schmücken, in denen man sein sprechendes Porträt erblickt. Die ganze Rückwand der Kapelle nimmt eine große Darstellung der Erweckung des Lazarus ein. Der Zusammenhang dieser Darstellung mit den beiden oben besprochenen Bildern des gleichen Motivs ist nur ein loser: die Stellung des segnenden Christus ist eine andere, und die Details des Lazarus stimmen gleichfalls weniger überein; aber auch hier findet man dieselbe Haltung des Lazarus, welcher in gleicher Weise in seinem Grabe sitzt; auch hier ist gerade der Moment gewählt, wo ein Mann sich hinüber beugt und die letzten Binden von den Händen des Auferweckten losmacht. Diese Ähnlichkeiten können nicht zufällig sein, wenn man bedenkt, auf wie viele verschiedene Weisen der Vorgang abgebildet worden ist. Der Stil ist aber ein ganz anderer, von der niederländischen Tafelmalerei verschiedener. Viel eher erinnert mich diese Malerei, welche übrigens von einem tüchtigen Künstler herrührt, an gewisse Tapisserien.

Endlich sei noch auf eine andere Beziehung zu Burgund hingewiesen. Auf einem der Höhepunkte der Côte d'Or erhebt sich die einst prachtvolle, jetzt arg verfallene Burg Châteauneuf-en-Auxois, errichtet von dem berühmten Staatsmanne Philippe Pot, Seigneur de La Roche (1428—1494), dem vertrauten Ratsherrn und Gesandten Philipps des Guten und Karls des Kühnen, später, nach der Vereinigung von Burgund mit der französischen Krone, auch Vertrauensmann von Ludwig XI. und Karl VIII. Die Schloßkapelle ist geschmückt mit Wandmalereien, welche in Nischen die großen Figuren von Christus und den zwölf Aposteln darstellen. (Leider sind dieselben durch Nachlässigkeit mit Zerstörung bedroht.) Über der Eingangstür sieht man den segnenden Christus; er zeigt einen ähnlichen Typus wie der Christus auf dem Kaufmannschen Bilde, namentlich eine seltene und auffallende Eigentümlichkeit: der obere Teil des Kopfes mit besonders hoher, runder, freier Stirn ist sozusagen eiförmig von einem schmalen Streifen Haare umrahmt. Ich weise auf die Eigentümlichkeit nur vom ikonographischen Standpunkte aus hin, denn die Wandmalerei auf Châteauneuf scheint mehrere Jahre jünger

zu sein als das Bild; wahrscheinlich ist sie erst nach 1477 entstanden, als Philippe Pot von Ludwig XI. zum Grand-Sénéchal von Burgund ernannt wurde.

Aus allen hier zusammengestellten Gründen glaube ich den Schluß ziehen zu dürfen, daß die Auferweckung des Lazarus in der Sammlung von Kaufmann, welche dem Nicolas Froment als Vorbild gedient hat, eins der seltenen Überbleibsel der nach Frankreich übergesiedelten niederländischen Kunst ist, und zwar entweder (was ich für das Wahrscheinlichste halte) in der Provence oder in Avignon von einem der niederländischen Künstler aus der Umgebung des René d'Anjou, oder in dem benachbarten Burgund von einem zur Zeit Philipps des Guten dort ansässigen Niederländer gemalt worden ist.

Wenn einmal die Geschichte der französischen Malerei des XV. Jahrhunderts, die bis jetzt kaum in Angriff genommen ist, mittels ausgedehnter photographischer Publikationen besser bekannt sein wird, so werden sich sehr wahrscheinlich noch andere Vergleichungspunkte ergeben, und die hier dargestellten Beziehungen näher bestimmen lassen. Inzwischen dienen unsere Ausführungen vielleicht dazu, zu zeigen, daß zur Bearbeitung dieses wichtigen Abschnittes der Kunstgeschichte die Materialien weit weniger fehlen, als man allgemein (auch in Frankreich) zu glauben pflegt, sondern einfach unveröffentlicht und unbenutzt daliegen.

Später hoffe ich auch ein anderes, weit bedeutenderes Erzeugnis franko-niederländischer Kunst besprechen zu können, den sehr merkwürdigen *Englischen Gruß* der Magdalenen-Kirche in Aix-en-Provence, bei welchem der Gedanke an einen der peintres flamands des René d'Anjou gleichfalls in Betracht kommt.¹⁾

) Siehe Kunsthistor. Gesellschaft f. Photogr. Publikationen, 9. Jahrg., 1903, Taf. XXVII.