

Werk

Titel: Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der vl...

Autor: Firmenich-Richartz, Eduard

Ort: Leipzig

Jahr: 1899

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523137710_0034 | LOG_0038

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

ROGER VAN DER WEYDEN, DER MEISTER VON FLÉMALLE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER VLÄMISCHEN MALERSCHULE

VON EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ

II.

DER grosse Begründer der Brabanter Malerschule gehört zu jenen Künstlern, deren epochemachende Bedeutung allerwärts anerkannt wird, deren Werke wir aber nur durch mannigfache Kombinationen kennen lernen und mit mehr oder weniger überzeugenden Wahrscheinlichkeitsgründen an ihre Namen heften. Roger van der Weyden hat es leider versäumt, durch eine unzweifelhafte Signatur seinen Schöpfungen eine Beglaubigung auf den Weg durch die Jahrhunderte mitzugeben. Seine Lobredner meinen, es sei aus frommer Demut geschehen, wenn der Meister nicht wie sein Vorbild Jan van Eyck und sein Schüler Hans Memling für seinen Nachruhm selbst Sorge getragen habe. Er entzog uns hiermit den besten Anhaltspunkt, die zuverlässigste Grundlage, um sein Lebenswerk in der Geschichte sicher zusammenzufügen. So kommt es, dass der weittragende Einfluss seiner Auffassung und Formensprache auf die gesamte niederländische und deutsche Kunst von allen Seiten gewürdigt wird, wir aber auch nicht ein einziges Gemälde besitzen, bei welchem sämtliche Kenner und Forscher sich ohne Widerspruch sowohl in Hinsicht der Erfindung als der malerischen Ausführung auf die Urheberschaft des Roger van der Weyden einigten. Wollten wir allen abweichenden Stimmen Gehör schenken, so zerfiel die gesamte Lebensarbeit des Meisters. Unrechtmässig verteilte man seine Habe an die verschiedenartigsten Künstler, an Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Gerard van der Meire, dessen Künstlerphysiognomie uns gänzlich fremd ist, an Hans Memling oder seine eigene Werkstatt und Schule.

Ausser diesem heillosen Meinungsgerwirr berufener und unberufener Beurteiler trübt unsere Kunde von Roger van der Weyden auch eine überaus lückenhafte Tradition. Spärliche, sich oft widersprechende Nachrichten sind nur gelegentlich von alten Autoren ihren stereotypen Lobsprüchen eingeflochten.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. X. H. 6.

In Italien scheint man die Lebensgeschichte zunächst von den Gemälden des Meisters abgelesen zu haben. Der Genuss und die eindringliche Betrachtung seiner farbenfrischen Stücke weckte bei den dortigen Liebhabern die Erinnerung an die Werke des berühmten Hauptmeisters der vlämischen Malerschule. Man sah, mit welchen Vorbildern Roger den Wettbewerb aufzunehmen gedachte, prüft und wägt daher die Begabung und das technische Können des jüngeren Künstlers an den subtilen Naturausschnitten, die man von der Hand des grossen Jan van Eyck besass. Die Gegensätze des Temperamentes traten bei einer solchen Vergleichung zurück vor dem allmächtigen Realismus, der beiden Malern die Palette hielt und den Stift führte. Man erkannte eine ähnliche scharfe Naturauffassung, dasselbe Malverfahren, das man in Italien als ein begehrenswertes kostbares Kunstgeheimnis betrachtete. So bedenkt man Roger van der Weyden mit dem Beinamen eines Nachfolgers und Schülers des Jan van Eyck, Ruhmestitel, die ein inniges persönliches Verhältnis und gleichzeitig auch den gemeinsamen Wohnort zur Voraussetzung zu haben schienen. Ein Widerspruch dieser idealen Einordnung des Künstlers mit Nachrichten, die vielleicht gelegentlich über das bürgerliche Leben des Malers durchsickerten, scheint den italienischen Kunstfreunden niemals zum Bewusstsein zu kommen. Als Heimat Roger's wird nebeneinander bald Brügge, bald Brüssel bezeichnet, wobei man ohne Schwierigkeit einen zeitweisen Aufenthalt des Künstlers in der flandrischen Seestadt annehmen kann.

Erst in Carel van Mander's Schilderboeck ¹⁾ finden wir eine Verdoppelung des Meisters. Neben „Rogier van der Weyde, Schilder van Brussel“ unterscheidet er einen zweiten Maler „Rogier van Brugghe“, den

1) Henri Hymans: Le livre des peintres de Carel van Mander I, p. 98f.

er vermutlich im Anschluss an italienische Quellen als einen Schüler des Jan van Eyck und Erben der neuen Öltechnik ansieht. Er „meint wohl“ von ihm einige vortrefflich gemalte Tücher, wie Tapisserien zum Wandschmuck bestimmt, in Brügge gesehen zu haben.

Auch in betreff des Brüsseler Roger ist Carel van Mander recht mangelhaft unterrichtet. Er berührt in seiner kurzen Lebensbeschreibung das uns leider verlorene Hauptwerk des Malers, seine vier Gerechtigkeitsbilder in der goldenen Kammer des Brüsseler Rathauses, doch scheint er die zu Grunde liegenden Historien nicht recht zu kennen, sich auch der einzelnen Darstellungen nicht mehr genau zu entsinnen. Er beschreibt nur zwei Bilder, darunter die Blendung des Zaleukos von Lokri und seines verbrecherischen Sohnes, die gar nicht dort, sondern vielmehr im Rathaus zu Basel von Hans Holbein gemalt zu sehen war. Die berühmte Kreuzabnahme Roger's ist ihm aus einer Kopie des Michiel van Coxie bekannt, er giebt von dem Bild eine ausführliche, aber mit der Tafel im Escorial nicht übereinstimmende Schilderung. Zum Schluss betont Carel van Mander, dass Roger „een conterfeytsel ghemaect voor eenighe Coninginne oft groote Personagie daer hy voor hadde een erflijcke Coren-rente“; so sei er denn zu grossem Reichtum gelangt, den er in Werken der Barmherzigkeit wohl angewandt habe. Als Todesdatum bezeichnet er das Jahr 1529 und bot hiermit die Grundlage zu einer weiteren Zersplitterung der Hinterlassenschaft unseres Malers. Dessen Lebensdauer konnte sich unmöglich soweit in das 16. Jahrhundert ausdehnen. Man gab ihm also, gestützt auf Carel van Mander und eine Bemerkung in Joachim Sandrart's „Teutscher Academie“, einen gleichnamigen Sohn, den jüngeren Roger, dem man ausser der gepriesenen Kreuzabnahme auch einige jener Gemälde zuteilte, die heute unter dem Namen „der Meister von Flémalle“ zusammengefasst werden.

Die Antwerpener Liggeren¹⁾ nennen in der That 1528 und 1536 einen Maler Roger van der Weyden. Verwandtschaftliche Beziehungen zu dem berühmten Brüsseler Stadtmaler sind jedoch bei ihm nicht nachweisbar, ebensowenig wissen wir von seinen künstlerischen Leistungen. Gleichzeitig lebte an der Schelde auch Goswin van der Weyden, der 1503 in die Malergilde aufgenommen, 1514 und 1530 zum Dekan erwählt wurde und 1538 starb. Auf einem verlorenen Altarwerk nannte er sich selbst einen Nachahmer seines Grossvaters, des neuen Apelles, und so dürfen wir vielleicht vor etlichen späten Antwerpener Nachbildungen der Kompositionen des grossen Roger uns dieses Epigonen erinnern.

1) Ph. Rombouts en Th. van Lierius: De Liggeren en andere hist. archieven der Antwerpsche Sint-Lucas Gilde 1864—1876.

Durch gründliche Erforschung belgischer Archive haben wir erst in neuerer Zeit, besonders durch die Bemühungen Pinchart's, Ed. van Even's und des älteren A. Wauters eine Reihe zuverlässiger Daten über den äusseren Lebenslauf des Meisters gewonnen, welche leider die schwierigsten Rätsel ungelöst lassen.

Rogelet de la Pasture wurde zu Tournay um die Wende des 14. Jahrhunderts geboren. Erst 5. März 1427, bereits vermählt mit Elisabeth Goffaerts aus Brüssel und Vater eines Kindes, tritt er bei dem Maler Robert Campin in die Lehre. 1. August 1432 wird er als Meister in die Gilde zu Tournay aufgenommen. Allein schon im April 1435 erscheint er in Brüssel und hat seinen Namen in die niederdeutsche Sprache übersetzt. Für den fremden Maler, der kürzlich erst der Lehre entwachsen, begründet man nun dort eine besondere Sinecure, einzig um ihn an die Stadt zu fesseln, denn schon 2. Mai 1436 beschloss der Brüsseler Rat das Amt eines „Portraiteur der Stad“ nach dem Tode Roger's wieder aufzuheben. In Brüssel arbeitet der Meister im Auftrag der städtischen Verwaltung im Rathaus und führt mit Hilfe wohl-routinierter Gesellen zahlreiche Altarwerke aus, welche der neuerweckte fromme Opfersinn reicher Patrizier, die Munificenz vornehmer Prälaten, vielvermögender Hofleute allenthalben in den Kirchen errichtet. Die gewiegtesten Kenner zählen seine feindetaillierten Gemälde zu den kostbarsten Stücken fürstlicher Sammlungen diesseits und jenseits der Alpen. Nach Johannes Molanus († 1585) soll Roger auch Bürger der Stadt Loewen gewesen sein und im Beginn der vierziger Jahre dort hervorragende Werke geschaffen haben. Er starb als Mitglied einer wohlthätigen Bruderschaft am 16. Juni 1464 und wurde in St. Gudula beerdigt.

Die Schwierigkeiten beginnen, wenn wir uns nun nach authentischen Werken seiner Hand umblicken. Graf Delaborde¹⁾ publizierte allerdings aus dem Archiv zu Cambray einen Rechnungsauszug, nach welchem „Rogier de la Pasture, maistre ouvrier de peinture de Bruxelles“ im Jahre 1459 ein Altarwerk ablieferte, das ihm von Jean le Robert, Abt von St. Aubert, 16. Juni 1455 im Auftrag gegeben worden war und „XI huystoires“ enthielt, deren Gegenstand nicht näher angegeben wird. Nach der Anzahl der Darstellungen und der ungefähren Übereinstimmung der Masse vermutet Waagen dieses Werk in einem grossen Triptychon der Pradogalerie zu Madrid, dessen tiefsinniger Inhalt und bezugreiche Zusammensetzung wohl von einem gelehrten Theologen herrühren mag. Die Mittelafel führt die Gnadenmittel der Kirche vor, als

1) Delaborde: Les Ducs de Bourgogne 1849, I, p. LIX. — Madrid, Prado-Galerie, Nr. 2189—2193. Die Kreuzigung, die sieben Sakramente, der Sündenfall und das jüngste Gericht; aussen in Grisaille „Der Zinsgroschen“. — Photographien A. Braun und Laurent.

Ausfluss des Erlösertodes Christi; die Vertreibung aus dem Paradies und das jüngste Gericht stehen zu den Seiten und deuten auf die Schicksale der Menschheit durch die Sünde. Die mangelhafte Zeichnung, die ungeschlachten Formen und steifen Bewegungen, die derben Typen gestatten es aber nicht, die Stücke dem Meister selbst zuzumuten. Er hat die Ausführung vollständig seinen Gehilfen überlassen, die bei der Ablieferung auch ein ansehnliches Geldgeschenk empfangen. Der Schrein aus Cambrai kann also nicht als Ausgangspunkt unserer kritischen Untersuchung dienen.

Unschätzbare Material bieten vor allem die Verzeichnisse jener Gemälde, welche Philipp II. in den Jahren 1566, 1572 und vornehmlich 1574 im Escorial aufstellen liess.¹⁾ Diese Inventare enthalten eine kurze Inhaltsübersicht der Darstellungen, die Masse der Tafeln und auch die Namen der Urheber. Der König war ein intimer Kenner und Freund der vlämischen Schilderkunst. Der schlichte ergreifende Ausdruck der heiligen Gestalten, der reiche Gedankeninhalt und die scharfe Naturauffassung, mitunter auch jener grelle Humor dieser niederländischen Stücke scheint dem einsamen Manne besonders zugesagt zu haben. Er sammelte die Flügelwerke älterer Meister mit Aufgebot monarchischer Macht und Mittel und legte entscheidenden Wert auch auf authentische Dokumente. Seine Bilderbestimmungen dürfen daher vom modernen Kunsthistoriker nicht unterschätzt werden. Roger van der Weyden stand ganz besonders in Gunst. Philipp ruhte nicht, bis er die berühmte Loewener „Kreuzabnahme“ des Meisters in seinen Besitz gebracht hatte. 1574 wurde die gepriesene Kunstschöpfung in der Sakristei von St. Lorenz aufgestellt. Nach dem Inventar enthält die Mitteltafel des Triptychons ausser dem Leichnam Christi und der hingesunkenen Madonna noch acht Figuren; auf den Flügeln sah man links die vier Evangelisten mit Spruchbändern, rechts die „Auferstehung“. Auf den verdorbenen Aussen-seiten hatte der spanische Maler Juan Fernandez el Mudo zwei Propheten in Grisaille gemalt. In demselben Jahre schenkte der König der Palastkirche auch eine umfängliche „Kreuzigung“, ein Phantasiebild herber mönchischer Inbrunst. Der lebensgrosse, magere Leichnam Christi hängt zwischen Maria und Johannes, weiss verhüllten, gramvollen Gestalten, die sich von karmesinrotem Damasthintergrund abheben. Roger hatte die Tafel vermutlich nach 1450 für das Karthäuserkloster Scheut bei Brüssel gemalt.²⁾

1) Carl Justi: „Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal.“ Zeitschrift für bildende Kunst XXI, 1886. Roger van der Weyden, S. 95 f.

2) C. Justi a. a. O. Passavant: „Die christl. Kunst in Spanien“ 1853, S. 136. „L'Exposition d'art rétrospectif de Madrid“ 1892. F. Mazerolle in der Gazette des beaux-arts 1893, I, 42. H. Hymans ebenda. S. 378.

Eine Pietà mit Johannes und Nikodemus wird weiterhin als ein Hauptstück des Brabanter Meisters erwähnt. Das Bild „St. Lukas malt die Madonna“, auf den Flügeltafeln lateinische und griechische Inschriften, dürfte wahrscheinlich mit dem Exemplar dieser Darstellung identisch sein, welches aus dem Besitz der Königin Isabella von Spanien in die Kaiserl. Ermitage zu Petersburg gelangte.¹⁾ Den porträtmässigen Kopf des hl. Lukas verwertete der Stecher Hieronymus Cock 1572 in seiner Bildnisfolge berühmter Maler, immerhin ein Beweisgrund, dass man im 16. Jahrhundert diese Darstellung als ein Werk Roger's ansah. Die „St. Lukas-Tafel“, welche Albrecht Dürer²⁾ sich 1521 in Brüssel aufsperrern liess, darf dagegen nicht mit unserem Meister in Zusammenhang gebracht werden. Es war eine Reliquie, ein Bild, das der fromme Volksglaube als ein Werk des malenden Evangelisten betrachtete. Dürer hätte sonst den Namen des Brabanter Künstlers, der ihm durch andere Schöpfungen vertraut war, beigefügt. Er bewunderte „zu Prüssel im Rathaus in der gulden Kammer die vier gemalten Materien, die der gross Meister Rudier gemacht hat“ und sah Tafeln von ihm in St. Jakob zu Brügge und in „des Kaisers Haus Rudigers gemalt Kapelln“, womit vielleicht ein Triptychon gemeint ist, mit Szenen, die sich in der Art der Sakramentsbilder in Antwerpen und Madrid im Innern einer Kirche abspielen.

Als eine eminente künstlerische That Roger's rühmt die Tradition vor allem die Erfindung seiner grossen Kreuzabnahme, deren rhythmische Gruppierung und ergreifender Schmerzesausdruck in ernster herber Grösse die Herzen der Beten aufs tiefste erschütterte und fast ein Jahrhundert hindurch in der Phantasie vlämischer und deutscher Maler fortwirkte.

Roger van der Weyden hatte dies Bild um 1440 für den Hauptaltar der Liebfrauenkirche vor den Mauern Loewens gemalt. Auf Betreiben der Regentin, der Königin Maria von Ungarn, wurde die Tafel den

1) Kaiserl. Ermitage zu Petersburg, Nr. 445, „St. Lucas zeichnet die Madonna“. Das Gemälde besteht aus zwei Teilen. Das Fragment mit dem Evangelisten wurde 1850 aus der Sammlung Wilhelms II. der Niederlande erworben und stammt aus Spanien. Die zugehörige Madonna gelangte aus dem Besitz der Königin Isabella in die Kollektion de Beurnonville 1881, Nr. 279. 1884 wurde die Tafel um 60 000 Frks. für die Kaiserl. Galerie angekauft. Beide Stücke sind auf Leinwand übertragen und vereinigt worden. Oben stark verkürzt. — Nach C. Justi hat das Gemälde „mindestens ebenso begründeten Anspruch auf Originalität wie das Münchener Exemplar“ (Pinakothek Nr. 100), welches Boisserée 1814 in Brüssel aus dem Nachlass einer adligen Dame kaufte. Nach H. v. Tschudi (Repertorium XVII, 1894, 290) „doch wohl nur eine gute Werkstattkopie“. — Photographie von A. Braun.

2) Lange und Fuhse: „Dürer's schriftl. Nachlass.“ S. 122 und 156.

Armbrustschützen abgekauft und für Philipp II., ihren Neffen, nach Spanien versandt. Carel van Mander berichtet von der wunderbaren Rettung des unschätzbaren Kunstwerkes, das mit seinen Flügeln wohlverwahrt einen Schiffbruch überdauerte und aus dem stürmischen Meer fast unbeschädigt aufgefischt wurde.

Philipp II. verfügte die Aufstellung des Triptychons in dem neuerbauten Klosterpalast. Wir besitzen die gefeierte Komposition, abgesehen von zahlreichen späten Kopien, in drei Exemplaren, über deren Originalität sich die Kenner nicht einigen können. Gewichtige Stimmen erhoben sich zu Gunsten der Tafel, welche noch jetzt in einer Sakristei des Escorial aufbewahrt wird. Sie finden in der erwähnten Inventarbezeichnung eine sichere Bürgschaft. Crowe und Cavalcaselle wollen dagegen dies Stück nur einem Schüler Roger's zuweisen; es sei „grau im Ton, härter in der Zeichnung als das Original in der Pradogalerie Nr. 1818“. Anderen Beurteilern gilt dies letztere Gemälde als die sorgfältige Kopie des Michiel van Coxie, welche Carel van Mander erwähnte Waagen, Schnaase, E. van Even und A. Woltmann entschieden sich mit Berufung auf Johannes Molanus für die Eigenhändigkeit des Edelheer-Altars, einer verkleinerten Nachbildung, die in der Peterskirche zu Loewen bewahrt wird.¹⁾ Das Exemplar im Escorial hielt Waagen für eine spätere Wiederholung dieses Bildes von der Hand des „jüngeren Roger“. Ein Zweifel an der Originalität dürfte mit solchen abweichenden Gutachten unserer Kenner kaum zu begründen sein. Die weltentlegene düstere Aufbewahrungsstätte der ursprünglichen Schöpfung, die vorzügliche Qualität der Kopien tragen wohl allein die Schuld, wenn bisher Roger's epochemachende Leistung keine einmütige Würdigung gefunden hat.

Die Kreuzabnahme im Escorial ist das Werk eines reifen Historienmalers, der seine Figuren nach sorgfältiger Erwägung zu wohlgeordneten Gruppen zusammenfügt. Die planvolle Komposition deutet auf eine lange Vorgeschichte, auf mannigfache heisse Bemühungen zurück. Unter den Anstrengungen, die wirksamste Lösung eines schwierigen künstlerischen Problems endgültig zu erzwingen, erstarrte die Phan-

1) Johannes Molanus berichtet in seiner *Historia Lovaniensis*, dass Wilh. Edelheer, seine Hausfrau Aleyda und sein Sohn 1443 am Altar des hl. Geistes in St. Peter die Kapelle des hl. Jacob errichteten. Für diesen Edelheer-Altar habe Roger Gemälde ausgeführt. Das erhaltene Triptychon zeigt allerdings St. Jacob und Elisabeth als Patrone der genannten Stifterfamilie. Eine Inschrift bezeugt das Jahr 1443 als Entstehungsdatum. Die Technik der Malerei und der Charakter der Schrift deuten aber darauf hin, dass Roger's Edelheer-Altar hier nur in einer späten Kopie erhalten ist. Die Trinität an einer Aussenseite der Flügel wiederholt eine Komposition des sog. Meisters von Flémalle. — E. van Even: *L'ancienne Ecole de peinture de Louvain*.

tasie des Bildners. Wir bewundern die monumentale Grösse der Gestalten, die Energie des Ausdrucks, die Schärfe und Geschlossenheit der Konturen, die sich dem Gedächtnis unmittelbar einprägen, aber wir vermessen die Ursprünglichkeit und lebendige Frische der Conception, die uns dauernd an ein Kunstwerk fesseln. Auf jedes schöne Vorrecht des Malers, den erquickenden Blick in die freie Natur, eine breitere reizvolle Ausgestaltung des Beiwerks hat der Meister verzichtet, indem er die Figuren wie holzgeschnittene Statuen in ein enges schreinartiges Gehäuse zusammenschiebt. Wie auf schmaler Bühne ist jede nach dem Masse ihrer Anteilnahme an dem grossen gemeinsamen Schmerz dem Beschauer zugewandt. Der ohnmächtig zusammenbrechende Körper der Madonna schneidet die Bildfläche in gleicher Linie wie der vom Kreuz herabsinkende Leichnam des Herrn. Das Doppelmotiv der Handlung, welches Rafael in seiner „Grablegung“ zur Absonderung der Frauengruppe veranlasste, soll auf diese Weise gleichzeitig durchgeführt werden. Ein doppelter Schmerz soll gleichmässig die Andacht rühren. Ähnliche Gruppen beugen sich zu beiden Seiten gram erfüllt über das durchbohrte Mutterherz und zu den klaffenden Todeswunden des Erlösers.

Roger van der Weyden hat sich mit dem ergreifenden Sujet eindringlich beschäftigt. Auch das Gemälde, welches Cyriacus von Ancona im Palast zu Ferrara sah, scheint eine Kreuzabnahme gewesen zu sein. Für die von mir aufgestellte These der Identität des sogenannten Meisters von Flémalle mit Roger in seinen Jugendjahren ist es daher von hohem Wert, dass sich die Vorstufen der berühmten Komposition in Werken dieses Anonymus nachweisen lassen.

Die Tafel im Städels-Institut zu Frankfurt Nr. 105 mit dem reuigen Schächer am Kreuze und den Halbfiguren zweier Zuschauer, die sich in tiefster Ergriffenheit staunend aufwärts wenden, ist nur das Bruchstück eines verlorenen Flügelaltars, dessen Komposition aus einer verkleinerten Kopie deutlich hervorgeht. (Liverpool, Royal Institution Nr. 39. Lichtdruck in Conway's Publikation. London 1884.)¹⁾ Das Mittelbild dieses Triptychons enthielt die Kreuzabnahme in noch grösserer dramatischer Bewegtheit wie Roger's Gemälde im Escorial. In einer Anzahl lebhaft gestikulierender Gestalten spiegelte sich der erschütternde Eindruck des vollbrachten Opfertodes Christi und die vielfältige Gemütsbewegung beim Anblick seines von bitteren Qualen verzerrten Leichnams. Ebenso sollte auch die Mühe und Unruhe geschildert werden, welche das behutsame Herabheben des starren Leibes vom

1) Die Gestalt des unbussfertigen Schächers dieses Altarwerkes setzte der „Meister der Bandrollen“ auf seine Stichreproduktion von Roger's Kreuzabnahme.

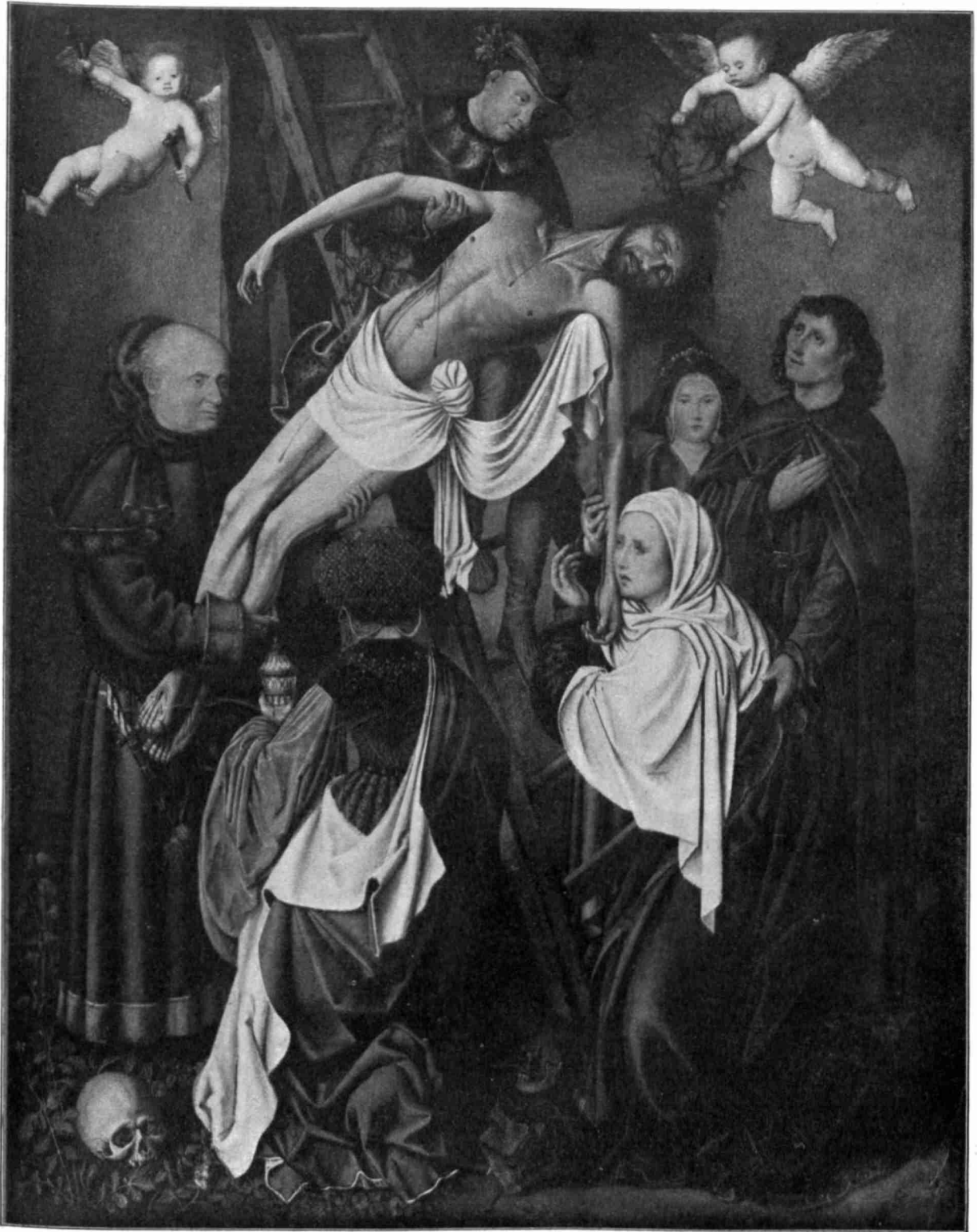


Abb. 7. Die Kreuzabnahme. Kopie nach Roger van der Weyden. Dresdener Galerie.

Pfahle verursacht. Die Wiedergabe der äusseren Aktion steht also im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Der entstellte Oberkörper des Heilands ruht auf dem Knie des Jüngers, der vorsichtig zurückgelehnt die Leiter am Kreuz heruntersteigt. Haupt und Arm Christi sind leblos herabgesunken, Nikodemus stützt mit einem Tuch die krampfhaft verzogenen Beine des Leichnams. An den unteren Leitersprossen sich emporrichtend, steht der reichgekleidete Joseph von Arimathia, bereit die geliebte Last entgegenzunehmen. Eine knieende Frau, ganz vom Rücken sichtbar, streckt ebenfalls hilfreich die Arme aus. Eine Gruppe links ist um die Madonna versammelt, Maria Magdalena mit dem Salbgefäss schaut wie gebannt zum Leib Jesu empor. Die Gruppierung, wie dem Leben entnommen, erscheint ungeordnet, ohne rechte Konzentration und Abrundung. Der Meister nahm daher in einer weiteren verlorenen Darstellung die Motive der rechten Hälfte nochmals auf. Das Resultat dieser Umarbeitung steht uns nur in Antwerpener Kopien aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts vor Augen, die allerdings auf die Typen und malerische Behandlung des Originals nur einen bedingten Schluss gestatten und ausserdem nicht frei von störenden Zuthaten sind. An mancher scharf ausgeprägten Eigenart der Auffassung und Komposition ist jedoch dies Phantasieerzeugnis des sogenannten Meisters von Flémalle deutlich selbst in fremder Übertragung noch kenntlich. Lage und Linien des Körpers Christi entsprechen durchaus dem oben genannten Bilde. Wo kleine Abweichungen zu beobachten sind, kennzeichnen sie den Übergang zum Loewener Altarwerk. Wie hier verharren die verrenkten Gliedmassen in der unnatürlichen Lage, die sie im Kreuzestod annahmen. Die erstarrten Arme schmiegen sich nicht mehr an den Rumpf; während der linke Arm schlaff herabhängt, sinkt der halbgestreckte rechte, vom Träger gestützt, langsam nach. Ebenso sind die Füsse, wie in der späteren Darstellung, von dem durchbohrenden Nagel noch fest zusammengepresst. Die Angehörigen drängen sich im Kreis um den Kreuzespfahl. Maria am Fuss der Leiter niedersinkend, erfasst zum Kuss die Hand des hingeschiedenen Sohnes. Die überaus charakteristische knieende Rückenfigur erscheint ganz im Vordergrund als Maria Magdalena, der greise bartlose Nikodemus neben ihr ist in Haltung und Ausdruck schon ganz derselbe wie auf der vielbewunderten Tafel im Escorial. Die harte Faltengebung der Gewänder und am Boden, die scharf umrissenen Kräuter und der Totenschädel sind vom Kopisten sorgfältig nachgebildet, ebenso hat er den Goldgrund des Quattrocentisten beibehalten. Nur die beiden geflügelten Putti, welche die oberen Ecken füllen, sind eine Konzession an den Geschmack der zeitgenössischen Romanisten. (Abb. 7.)

Das feiner durchgebildete Exemplar dieser Darstellung hängt als Barthel Bruyn in der Dresdener Galerie Nr. 1965, eine grössere, geringere Wiederholung im Schweriner Museum Nr. 571.

Die Differenz zwischen Erfindung und Ausführung ist zuerst Henry Thode aufgefallen. Er hielt das Gemälde für eine Kopie des Meisters vom Tode Mariae (Joos van Cleve) nach einem Kölner Spätgotiker, dem Meister des hl. Bartholomäus. Der Anschluss des letzteren an Roger's herbe Kunstweise erklärt hinreichend diese Bestimmung, seine Kreuzabnahme im Louvre Nr. 280 ist nur eine Nachdichtung der Komposition des Brüsseler Meisters. Auch der eigenwillige phantastische Kölner folgt in allen Hauptzügen dem Gruppenaufbau Roger's, welcher für Übersichtlichkeit und Einheit der Komposition so grosse Vorteile ergab. Auch er bleibt bei der reliefartigen Ausbreitung der Figuren in einer Fläche. Sind wir nach solchen Erwägungen berechtigt, die primitivere Anordnung des Flémaller's als fremde Nachahmung Roger's zu betrachten? —

Bis zu welchem Punkt man sich auf den Archaismus Antwerpener Kopisten des 16. Jahrhunderts verlassen kann, zeigt unter anderem die Halbfigur der Madonna mit dem Kind im Kölner Museum Nr. 588, die in Haltung, Kleidung und Bewegung peinlich genau der hl. Jungfrau des Flémalle-Altars nachgebildet ist, ebenso des Joos van Cleve Reproduktion der berühmten Kreuzabnahme Roger's in Heytesbury House.

„Kopien dieses hochgefeierten Werkes sind oft bestellt worden. Aber während sich alle sonst bekannten Maler eng an den Stil des Meisters von Tournay schliessen, vermochte unser Joos nur Komposition und Stellung der Figuren, diese freilich ganz treu, wiederzugeben. Nicht bloss versetzt er die etwa wie ein bemaltes Schnitzwerk auf Goldgrund gedachte Gruppe in ein weites bergiges Küstenland; er unternimmt in allem, Typen, Modellierung, Farbe, eine vollkommen freie Übertragung in sein eigenes, von der plastischen und asketischen Herbigkeit Roger's grundverschiedenes Idiom.“ (Carl Justi im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XVI, 1895, S. 28.)

Es ist aber nicht bloss ein vereinzelt bedeutendes Streben, die künstlerische Fassung eines bestimmten schwierigen Gegenstandes, was den sogenannten Meister von Flémalle mit Roger van der Weyden vereint. Wie ein Schatten folgt der schemenhafte Anonymus dem Begründer der Brabanter Malerschule auf seinem Lebensweg bis in die vierziger Jahre. Aus seinem Kunstcharakter und den äusseren Umständen, unter welchen einige seiner Werke entstanden sind, hat *Hugo von Tschudi* etwa folgendes über Herkunft, Lehrgang und Aufenthalt des geheimnisvollen Malers ermittelt.

Das Feuer wallonischen Blutes äussert sich bei ihm in der frischen Beweglichkeit aller Gestalten, pulsiert in dem mächtigen Pathos und grotesken Humor seiner Schöpfungen. Auf eine frühe Thätigkeit im südlichen Flandern deuten schon zwei „sonderbare Bildnisse“ in der Galerie zu Brüssel Nr. 73, 74, die man dem Künstler trotz ihrer derben Ausführung zuweist. Als Malgrund sind sorglos die Wappenschilder des „jehan barrat“ und der „jehenne cambré“ aus dem Jahre 1425 benutzt. Der Dargestellte ist nach den beigegefügtten Abzeichen ein Angehöriger der Familie à la Truye, von der ein Mitglied 1436 der herzoglichen Rechnungskammer zu Lille vorstand. Obwohl kleiner, darf das Frauenbildnis als Gegenstück angesehen werden. Es sind flüchtige Improvisationen, mit Sinn und Geschick für das malerisch Wirksame hingestellt, aber von gar geringer Sicherheit in der Durchbildung der Formen. In der gesamten Auffassung, besonders in der Beleuchtung und Modellierung des Männerkopfes, dessen abgewandte Hälfte sich hell vom Grund löst, macht sich schon das Vorbild des Jan van Eyck geltend, der sich im Dienst Herzog Philipp's des Guten 1425—1428 am Hof zu Lille aufhielt. Im benachbarten Tournay wurde Roger van der Weyden 1432 Mitglied der Malergilde.

Ein unmittelbares Schulverhältnis zu Jan van Eyck ist bei dem Meister von Flémalle ebensowenig wie bei Roger anzunehmen. Es war das Grundprinzip der neuen Kunst, die subtile Naturwiedergabe, die bildliche Fixierung des Raumes durch das Licht, was ihn mächtig anzog. Die minutiösen Kabinetstücke, die aus der Werkstatt des Brügger Realisten in den dreissiger Jahren hervorgingen, öffneten ihm die Augen für die malerischen Reize seiner niederen Stube, in welcher dämmeriges Halbdunkel den gewohnten Hausrat umwebt, aus deren schmalen Fenstern man auf ein gut Stück geschäftige Alltagswelt unter klarem Sommerhimmel hinausschaut. Die Wirkung des Lichts, das in kaum merklichen Übergängen die Luftschichten erfüllt und die zurückliegenden Gegenstände verfärbt, galt es wiederzugeben, sollte die Tafel die Tiefe des Raumes überzeugend abspiegeln.

Jan van Eyck's Bildnisse schärften den Blick für die individuelle Besonderheit jedes Wesens, für jene gesteigerte Treue der Auffassung, deren letztes Ziel die Augentäuschung ist. Persönliche Beziehungen zwischen beiden Malern mögen zugestanden werden; die Vorliebe für kühlere lebhaftere Färbung, die scharfe Umgrenzung der Einzelformen durch kräftige Konturen unterscheiden jedoch die Gemälde des Flémallers wesentlich von den Gepflogenheiten im Atelier der Brüder van Eyck.

Auch von Roger van der Weyden wird ein näheres Verhältnis zum „Princeps pictorum“, ein genaues Studium seiner erstaunlichen Naturschilderungen

nicht allein durch italienische Autoren verbürgt. Nur ausserordentliche Leistungen im Anschluss an die grossen Kunstformenbarungen des burgundischen Hofmalers können in Brüssel sobald aller Augen auf den Neuling gezogen haben, dass sich der bedachtsame Rat durch die allgemeine Bewunderung bewogen fühlte, ihm ein einträgliches Ehrenamt anzubieten. Der Eindruck der Schöpfungen Jan van Eyck's war bei Roger so tief und nachhaltig, dass man selbst in mancher späteren Arbeit noch dies Vorbild durchfühlt. So erinnert z. B. seine Darstellung „St. Lukas malt die Madonna“ an Jan's Motivbild des Kanzlers Nikolaus Rolin sowohl durch die Anordnung der beiden Figuren in luftiger romanischer Säulenhalle als auch namentlich durch die Fernsicht über den bewegten Wasserspiegel eines breiten Flusses, der sich durch ein waldiges Thal schlängelt und eine volkreiche, wohlbewehrte Stadt durchströmt.

Als den dauernden Mittelpunkt der Thätigkeit des sogenannten Meisters von Flémalle bezeichnet sein Biograph vornehmlich Brüssel. Mancherlei deutet auch auf eine kurze Anwesenheit in Loewen hin, etwa in den vierziger Jahren. Auf eine Reise nach der iberischen Halbinsel haben die Forscher für ihren Schützling verzichtet, wie sich denn auch ein Aufenthalt Roger's in Spanien als Mythe erwiesen hat. Dagegen ist der Anonymus gleichzeitig mit dem Brüsseler Stadtmaler in Italien gewesen. Das Flügelwerk des Heinrich von Werl, 1438 in Ferrara entstanden, ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Es eröffnet mit seinem zuverlässigen Datum eine Reihe von Gemälden, die von der Nachfolge des Jan van Eyck allmählich zu dem Stil Roger's hinüberleiten. Die enge Zelle des Kölner Theologen, in der ein reflektierender Hohlspiegel die Illusion greifbarer Wirklichkeit noch erhöht, „kann nur jemand gemalt haben, dem das Verlobungsbild des Arnolfini (von 1434) noch in frischer Erinnerung stand“, während in Typen, Formgebung und Gewandbehandlung „auch hier schon Roger van der Weyden mitspricht“, der junge Meister, dessen Stil sich auch soeben erst in selbständigen monumentalen Leistungen kondensierte.

„In seinen Idealtypen, besonders den weiblichen, steht der Flémaller am nächsten dem Roger van der Weyden. Er steht ihm sogar sehr nahe. Hierin vor allem liegt der Grund, weshalb seine Bilder so oft diesem Meister zugeteilt wurden. Immerhin sind Unterschiede vorhanden, nur liegen sie fast weniger in der Form als im Temperament“ (der Jugend). „Wie wenn zwei Künstler dasselbe Modell porträtierten. Der Flémaller giebt die Züge schärfer, pointierter“ (weil frisch beobachtet und noch weniger zu festen Typen krystallisiert). „Die Augen sind bestimmter gezeichnet, die leicht gebogene Nase ist feiner, klarer gegliedert, der Mund fester und aus-

drucksvoller. Seine Typen bekommen dadurch etwas Individuelleres, Lebensvolleres. Das gleiche Verhältnis lässt sich in der Bildung der Hände beobachten. Im allgemeinen Charakter ähneln sie durchaus denen Roger's. Die Detailbehandlung aber ist viel reicher, für jede Aufgabe neu studiert. In dieser nervösen Beweglichkeit der Hände, dem feinen Schnitt der Züge, dem Reichtum sprechender Gesten liegt etwas Unvlämisches, das mehr noch als bei Roger auf die romanische Herkunft des Meisters zu deuten scheint.“ (Es ist eben der junge Rogelet de la Pasture, der sich erst allmählich in Brüssel acclimatisierte.) H. v. Tschudi a. a. O. S. 114.

Der sogenannte Meister von Flémalle wäre demnach eigentlich niemand anderes als unser Roger, nur in höherer künstlerischer Potenz. Thatsächlich wären es nur die feineren Qualitäten seiner Gemälde, ein weit intimeres Verhältnis zu der unerschöpflichen, sich stets erneuernden Natur, was den anonymen Realisten vor dem berühmten Manieristen auszeichnet. Ob eine solche Unterscheidung angesichts der ungewöhnlichen Lobsprüche, mit welchen sämtliche Schriftquellen Roger van der Weyden überhäufen, auch historisch gerechtfertigt ist, darüber möchte ich nicht entscheiden. Bisher hat die Forschung bei Bilderbestimmungen stets den entgegengesetzten Weg eingeschlagen, indem sie nur die besten durch Tradition beglaubigten Werke einer bestimmten Stilweise dem hochgefeierten Meister selbst vorbehielt, dagegen die geringere Ware an jene namenlosen Arbeiter verteilte, die ihre Erleuchtung von seinem blendenden Gestirn empfangen. Es liegt eine bittere Herabsetzung des „grossen Meister Rudier“ in der Annahme, dass ihn ein Nachahmer übertroffen habe, ein anderer seine ureigenen Ausdrucksformen zu höherer Vollendung ausgebildet hätte. Zudem bestätigen die alten Inventare der Sammlungen der Margaretha von Österreich und des Marques de Leganés das Anrecht Roger's auf Kompositionen des Meisters von Flémalle ebenso gültig wie seine Ansprüche auf die Kreuzabnahme im Escorial und den „hl. Lukas“ in St. Petersburg. Nach dem Tode des Jan van Eyck ermattet naturgemäß das heftige Streben des jüngeren Rivalen. Als einziger tonangebender Meister schaltet er von nun an einseitig mit früher erworbenen Anschauungen, verwertet er mühelos die Arbeit der Jugend. Eine ausgedehnte Werkstatt wiederholt seine beliebtesten Kompositionen, und seine eigene Erfindungskraft schöpft Motive, Typen, Charaktere allmählich immer ergiebiger aus den Werken der eigenen Vergangenheit als aus den umgebenden Erscheinungen. Wenn wir auch diese ungünstige Wandlung seines Talents schrittweise verfolgen, schliessen sich die verschiedenartigen Züge zum einheitlichen Charakterbild zusammen, und wir erkennen die Wesenseinheit Roger's mit seinem rätsel-

haften überlegenen Doppelgänger, dem Meister von Flémalle.

Auch an den Namen Roger van der Weyden knüpft die moderne Stilkritik eine Anzahl Gemälde, die sich in durchaus verwandter Weise wie die Werke des Meisters von Flémalle an Jan van Eyck's Kabinettstücke anschliessen. Den gepriesenen Tafeln des Anonymus stehen diese Bilder Roger's weder in der Ursprünglichkeit und Schärfe der Naturaufnahme noch an delikaten Reizen der malerischen Behandlung im mindesten nach, zeigen dagegen in Typen, Formgebung, Kolorit eine so weitgehende Analogie, dass eine festbegrenzte Sonderung der Werke selbst den Entdeckern des geheimnisvollen neuen Meisters überaus schwer fällt. Stets sind es Andachtsbildchen, von vornehmen Kunstfreunden für ihren Privatgebrauch bestellt. Mit einem beruhigenden, tröstlichen Inhalt verbinden diese Kleinode eine schimmernde Farbpracht, eine minutiöse Detailausführung, welche selbst das verwöhnte Auge des ästhetischen Feinschmeckers entzückt. Ein lyrischer Empfindungskreis beherrscht die feinen Figürchen. Jan van Eyck's Dresdener Reisealtärchen, Maria mit dem Kind in der Kirche, die „Madonna am Brunnen“ von 1439 und die unvollendete „St. Barbara“ aus der Sammlung van Ertborn in Antwerpen, dies waren die unerreichten Vorbilder jener hochgeschätzten vlämischen Kleinkunst. Auch bei Roger walten anmutende Begebenheiten aus dem Leben der hl. Jungfrau vor. Wie ein süßes Minnelied an die verklarte holdselige Fürsprecherin flechten sich diese Szenen in sein erschütterndes Drama vom Leiden Christi um der Menschheit Erlösung. Die gewaltsame Spannung herzerreissender Passionsauftritte ist gewichen, wir treten hier in die stille trauliche Sphäre jungfräulicher Mutterliebe.

Wohl das köstlichste dieser kleinen Juwelle von der Hand Roger's besitzt der Earl of Northbrook. Das Bildchen soll aus dem Kunstbesitz Friedrichs des Grossen herrühren, Passavant und Waagen fanden es in der Sammlung Aders in London, später bei dem Dichter Samuel Roger; 1892 war es im Burlington Fine Arts Club Nr. 14 ausgestellt.¹⁾ (S. die Kunstbeilage.)

Unter feingemeissem gotischen Bogen thront Maria in einer Nische, das Christkind an der Brust. Die Jungfrau schaut, in ernstes Sinnen versunken, mit inniger Zärtlichkeit auf den Welterlöser in ihren Armen. Sie ahnt dessen Schicksal, sie weiss, welch übermenschliches Leid die Himmelskrone ihr auf-

1) James Weale & Jean P. Richter: A descriptive catalogue of the collection of pictures belonging to the *Earl of Northbrook*. London 1889. Passavant: „Kunstreise“ I, 211. Waagen: *Treasures* II, 78. Kugler II, 372. Hotho II, 203. v. Tschudi: „Repertorium“ XVI, 1893, 102. — Höhe des Bildes 0,14 m. Breite 0,10 m.

bürdet, die glitzernd auf ihrem Scheitel steht. Ihre goldigen aufgelösten Locken umfließen in feinen Fäden das zarte Oval des Antlitzes, den schmalen Hals und fluten über die Schultern. Maria ist uns völlig zugewandt, wir erkennen ähnliche Gesichtszüge wie bei der Madonna Somzée, nur sind die Linien weicher, anmutiger geworden. Die grossen niedergeschlagenen Augen stehen genau in einer Achse, doch die schweren Liddeckel sind nicht mehr so scharf umrissen; die Nase ist fein und gerade, der zierliche Mund fest geschlossen. Die Jungfrau trägt ein tiefblaues Kleid mit grünlichem sammetnen Schimmer, graues Pelzwerk umsäumt die Ärmel und wird an einem umgeschlagenen Gewandzipfel sichtbar. Bauartig breitet sich die schwere Stoffmasse in wirren rundlichen Falten über die steinernen Thronstufen. Der Jesusknabe auf ihrem Schoß ist ein getreues Abbild des Kindes auf dem Flémalle-Altare. Das nämliche runde fleischige Gesichtchen mit aufstrebendem Näslein und den staunenden Augen hängt am Busen der Mutter. Lichtes krauses Haar deckt nur den oberen Teil des Schädels und bildet ein abstehendes Schöpfchen, Stirn und Hinterkopf bis über das Ohr kahl lassend. Am kleinen Hals zeigen sich dieselben feinen Hautfalten, die Händchen sind wie dort ungewiss tastend bewegt und stehen in scharf beobachtetem Gegensatz zu den reifen, wunderbar sensiblen Frauenhänden der Madonna, deren Rechte mit dem Ehering den Leib des Knäbleins umfaßt, während die Linke sich in die weiche Brust eindrückt. Ein ziegelrotes weites Röckchen mit dunklem Muster, hellgefüttert, verhüllt den Kindeskörper und bildet einen lebhaften Farbkontrast zu der dunklen Tracht der heiligen Jungfrau. Das Inkarnat ist überaus zart und hell; die Wangen der Madonna sind leicht gerötet, kreidige Lichter stehen neben graulichen Halbtönen und verleihen der harten Farbfläche einen emailartigen Schimmer.

In täuschender Plastik lösen sich die farbigen Gestalten von dem lichten silberigen Grund. Ein duftiges Helldunkel breitet sich aus dem beschatteten Winkel über die Figuren und rundet die Formen, Schlagschatten zittern an der Rückwand und messen den engen Luftraum hinter den Körpern.

Mit besonderer Liebe und feinfühligem Verständnis ist der architektonische Rahmen durchgebildet. Das reichgegliederte gotische Gehäuse, das regelrechte Steingest des Masswerkes, die zackigen Krabben und Fialen sind wie aus Metall ciseliert und durch weissliche Profile und kräftige Schatten hervorgehoben. Unter Baldachinen an den Strebepfeilern stehen die Statuen von Abraham, David, Melchisedek und der Propheten. Reliefs in der Höhe enthalten die sieben Freuden Mariae. Diese gotischen Zierformen entsprechen in ihrer malerischen Wiedergabe vollkommen

den phantastischen Baulichkeiten der Diptychons in der Pradogalerie mit dem „Sposalizio“ und der „Verkündigung“. Ähnlich wie dort spriessen auch Akalei, Iris und Lilien an den Mauern empor.

Trotz der minutiösen Feinheit aller Details ist nirgends eine tüftelnde Ängstlichkeit des spitzen Pinsels wahrnehmbar. Die Behandlung ist frisch und keck, von lebhaftem Gefühl für das malerisch reizvolle durchglüht.

Dieselbe elegische Seelenstimmung spricht auch aus einem anderen kleinen Madonnenbild, das sich im K. und K. Hofmuseum zu Wien Nr. 671 befindet.¹⁾ Die Jungfrau steht das Kind nährend in gotischem Gehäuse. Der Jesusknabe ist nackt, nur mit einem feinen Tüchlein umhüllt. An der Rückwand der Nische prankt ein rotes golddurchwirktes Gewebe und breitet sich über den leuchtenden Thronessel. In der Hohlkehle des Rahmens wird oben in Steinfarbe die segnende Halbfigur Gottvaters sichtbar; seitlich sind Statuen, Adam und Eva, auf zierliche Sockel gestellt. Die Durchführung ist von ähnlicher Sorgfalt wie beim Täfelchen des Earl of Northbrook, doch etwas härter, schon mehr der späteren Art Roger's angenähert. Das Helldunkel ist weniger ausgesprochen. Die Malerei zeigt nicht mehr ganz dieselbe zarte Vollendung und jenen duftigen Ton.

In diesem Wiener Marienbildchen hat man nun ein Werk Roger's wiedererkannt, welches Marcantonio Michiel 1530 in der Casa Vendramin zu Venedig bewunderte. Mit dem Inhalt unserer Tafel würde freilich die Beschreibung des Anonymo Morelliano im allgemeinen übereinstimmen, doch fehlt leider der sichere Nachweis und jedes hervorstechende Kennzeichen, das der alten Bestimmung auch für das Wiener Bildchen entscheidende Beweiskraft verleihen könnte. Denselben Gegenstand in verwandter Auffassung haben auch andere Maler, z. B. Jan van Eyck in zierlichen Kabinetstücken behandelt. Solange die Provenienz des Wiener Gemäldes unbekannt bleibt und die Identität mit jener Tafel in Venedig nicht unbedingt feststeht, darf die alte Benennung nur als ein weiterer wertvoller Wahrscheinlichkeitsgrund neben anderen bei unserer Untersuchung in Berechnung gezogen werden. Indessen ergänzen stilkritische Be-

1) Wiener K. und K. Hofmuseum, Nr. 671 (1385). Höhe 0,18 m. Br. 0,12 m. L. Scheibler: „Repertorium“ X, 291. v. Frimmel: Kl. Galeriestudien. Lief. II, 1895. v. Tschudi „Repertorium“ XVII, 289. — Frizzoni: „Notizia d'opere di Disegno etc.“, Bologna 1884. v. Frimmel: „Quellenschriften“, Neue Folge, I, 1888, S. 108/109. „El quadretto in tauola della nostra donna sola cun el puttino in braccio, in piedi, in un tempio Ponentino, cun la corona in testa, fo de mano de Rugerio da Brugies, et è opera a oglio perfettissima. — Die zugehörige St. Katharina nahm vielleicht früher die Rückseite ein. Photographien Hanfstängl und Loewy. — Klassischer Bilderschatz Nr. 1279 und 1268.

obachtungen die alte Schriftquelle und vermitteln den mangelnden Zusammenhang; L. Scheibler, Th. von Frimmel, H. von Tschudi lassen wenigstens die Urheberschaft des Roger van der Weyden gelten. Nach dem Gutachten der Herausgeber des „Klass. Bilderschatz“ F. von Reber und A. Bayersdorfer hingegen „stammt das Bildchen vielleicht von der Hand eines um einige Jahrzehnte jüngeren Meisters“, womit wohl der Meister von Flémalle gemeint ist.

Ein auffälliger Umstand versetzt in der That das zur Madonna gehörige, etwas flüchtigere Gemälde der heiligen Katharina (Wien, K. und K. Hofmuseum Nr. 673) in die Nähe einer Komposition des Meisters von Flémalle, seiner „Geburt Christi“ im Museum zu Dijon Nr. 150.¹⁾ Die ausgestreckte linke Hand der heiligen

Märtyrerin mit leicht gekrümmten Fingern, welche den roten Mantel ein wenig ungeschickt emporstreift, gleicht nämlich in Form und Bewegung der Hand der ungläubigen Salome, die zitternd das Gewand von ihrer verdorrten

Rechten zurückschiebt. Nur der Daumen ist mehr nach aussen gebogen, eine Eigentümlichkeit, die man aber bei der Hand der knieenden Zelanie mit dem Spruchband gleich daneben wiederfindet. Diese Übereinstimmung wiegt um so schwerer, da sie nicht allein steht. H. von Tschudi hat schon früher auf solche Analogien zwischen Bewegungsmotiven und Handgesten auf Bildern Roger's und des Meisters von Flémalle hingewiesen.

1) Museum zu Dijon Nr. 150. Höhe 0,87 m. Br. 0,70 m. Lichtdruck bei v. Tschudi a. a. O. S. 90.

Mit dieser Darstellung der Geburt Christi in Dijon stehen auch zwei Flügeltafeln Roger's in der Pinakothek zu Turin Nr. 312 und 320 inhaltlich wie stilistisch in naher Beziehung.¹⁾ Sie zeigen die Heimsuchung Mariae und den verehrenden geistlichen Donator. Beide Gemälde haben stark gelitten, so dass die ursprüngliche Farbenwirkung nicht mehr unver-

sehrt erkennbar ist. Bei der Stifterfigur ging auch die Zeichnung des Meisters unter barbarischer Übermalung vollständig verloren. Zum Glück blieb uns der landschaftliche Hintergrund erhalten, ein früher Versuch des genialen Malers, über die vielgestaltige Welt eine einheitliche Stimmung auszubringen und die freie Natur im Lichtschimmer einer bestimmten weihvollen Stunde festzuhalten. (Abb. 8.)

Aus einem stillen, etwas verwilderten Garten schauen wir hinaus in den erquickenden klaren Sommermorgen. Die soeben aufsteigende Sonne beglänzt und vergoldet die Gegenstände, intensive seitliche Strahlen steigern ihre plastische Wir-

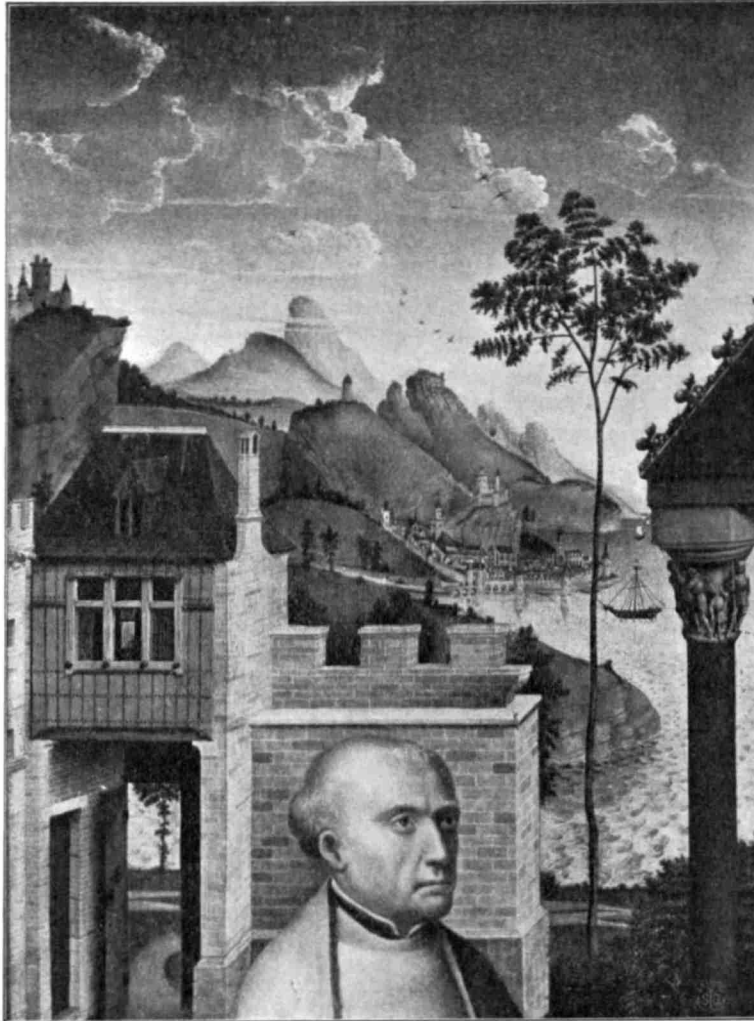


Abb. 8. Landschaftlicher Hintergrund. (Ausschnitt.)
Turin, Pinacoteca reale.

kung. Eine feiertägliche Stille ruht über der Gegend. Das stattliche Burgthor, aus roten Backsteinen regelrecht gefügt, steht verlassen. Die eisenbeschlagene Pforte ist weit geöffnet. Das Frühlicht streift die Holzwände des leeren Wächterstübchens, mit dem spitzen Schindeldach und den niederen Fenstern, die den Eingang beherrschen. Ein Eschenbäumchen streckt neben der

1) Pinacoteca reale zu Turin Nr. 312 und 320. Höhe 0,89 m. Br. 0,36 m. Dort „Imitazione di van Eyck“ benannt. Vergl. E. Jacobsen im Archivio storico dell' arte III, 1897, S. 208.

Mauer schlank emporgeschossen seine dünne Laubkrone in die helle Atmosphäre. Die zierliche Säule vor dem anbetenden Prälaten deutet mit ihrem Figurenschmuck auf eine freudige Begebenheit im Mittelbild. An dem feingemeisselten Kapitäl erkennt man David, den jungen König der Juden, der den Riesen Goleath erschlägt, und von Männern getragen, die Riesentraube, die verheissende Frucht aus dem Lande Kanaan. Über Dachfirst und Mauerzinnen hinweg öffnet sich der Blick in die Ferne. An einer kühlen Seebucht türmt sich das Gestade in wundersamen Felsgebilden auf, deren Kuppen und Zacken das Morgenlicht entzündet. Ein frischer Wind kräuselt die graugrünen Fluten und hebt die Dünste an den Felshörnern empor zu lichten Flocken und Silberstreifen am tiefblauen Himmel. Ein Kranichzug strebt durch die dünne Luft der Heimat zu. An den „wilden Berg mit allen seinen Schluchten“ lehnt sich die volkreiche Handelsstadt, ihre wehrhaften Mauern spiegeln sich in klarem Gewässer. Das scharfsichtige Auge des Malers unterschied deutlich den langgestreckten Bau der gotischen Kathedrale mit wuchtigem Vierungsturm, das schmucke Rathaus, Klöster, Kapellen im wirren Haufen giebeliger Bürgerhäuser. Eine starke Veste auf ragendem Felsen schützt das Weichbild, ein Leuchtturm in der Höhe späht in die Ferne. Zum Stadthor hinaus, über die Bogen der Brücke ziehen frühe Wanderer. Reiter nähern sich auf schlängelnden Pfaden durch das fahle Gelbgrün der Wiesen, zwischen dem dunklen Laub vereinzelter Bäume. Reichbeladene Schiffe liegen im Hafen, andere stechen in See, die Segel vom Morgenwind geschwellt. Von steiler Klippe schaut rechts ein Herrenschloss hernieder, Bergfried und Giebel zeichnen sich scharf ab vom hellen Horizont. Liebevoll hat sich der Künstler in die Wiedergabe aller Einzelheiten versenkt. Er kombiniert das Verschiedenartigste und baut niederländische Städte unter wildzerklüftete Felsen an die Küsten des Mittelmeeres. Ein solches Landschaftsbild kann der Vlame nur gemalt haben, nachdem er zum mindesten die Berggestade Liguriens mit hellem Auge angeschaut hatte.

Erinnert auf der linken Flügeltafel die stimmungsreiche Landschaft an verwandte Arbeiten des sog. Meisters von Flémalle, so finden wir auf der rechten Seite auch bei den hier erhaltenen Figuren seine Charaktere und Formgebung. Die heilige Jungfrau, welcher Elisabeth lobpreisend entgegengereilt ist, gleicht durchaus der demutvollen schamhaften Gottesgebärerin auf dem Weihnachtsbilde zu Dijon. Das nämliche hoheitsvolle ernste Antlitz mit rundlichen Wangen und Doppelkinn wird von blonden Locken umrahmt. Unter der hohen freien Stirn sind die scharfumrandeten Augenlider ebenso niedergeschlagen, zeigt sich dasselbe schmale gebogene Näschen, der herbe festgeschlossene Mund.

Auf einem einzelnen kleinen Täflein hat Roger später dieselbe Scene der Heimsuchung nochmals vorgeführt. Der Vergleich beider Gemälde ist für die Erforschung des Umschwungs in Auffassung und Stilweise des Meisters überaus lehrreich. (Abb. 9 u. 10.)

In allen Hauptzügen der schlichten, durch die Tradition festgestellten Komposition entspricht das Bildchen in der Sammlung des Freiherrn *Speck von Sternburg* zu Lützschena¹⁾ vollkommen der grösseren Darstellung in Turin. Auch ist die Durchbildung mancher veränderter Einzelheiten von solcher Vollendung, dass wir diese verkleinerte Wiederholung ebenfalls Roger van der Weyden selbst zuzuweisen haben.

In der Nähe ihres stattlichen Wohnsitzes begrüsst und umarmt die alternde Elisabeth zärtlich die Verwandte, die sich dienstbereit als Pflegerin anbietet. Beide Frauen legen sich gegenseitig die Hand auf den gesegneten Leib. Die Mutter des Täufers Johannes erscheint auf beiden Gemälden in eigentümlich gezwungener steifer Haltung. Der eingeknickte Rücken und die vorgestreckten Arme sollen die momentane freudige Bewegung wiedergeben. Über dem blassroten, weissverbrämten Kleid hängt ein gleichfarbiger Mantel in harten knitterigen Falten um die mageren Hüften. Die Züge des gebräunten Gesichtes sind auf der Tafel in Lützschena weichlicher, verschwommener geworden. Weit bedeutsamer und wesentlicher sind die Unterschiede in beiden Darstellungen der Madonna. In dem späteren Bilde ist jede Spur individueller Sonderheit aus dem lieblichen Antlitz gewichen. Die Züge sind nicht mehr der Natur entnommen, sondern ausschliesslich nach einer festen Vorstellung konstruiert. Unschwer erkennt man das sanfte Marienideal des Mirafloresaltares wieder, nur sind die Linien zarter, der Ausdruck beseelter, anmutiger. Die Gewandmotive hingegen scheinen direkt nach dem Modell studiert, ebenso die feinfühlig weichen Hände. Besonders reizvoll ist die Rechte der heiligen Jungfrau gebildet, die den blauen Mantel mit grauem Pelzfutter bauschig emporrafft, wobei der Fransensaum zierlich durch die schmalen beschatteten Finger gleitet.

Bei „*Mariae Heimsuchung*“ weist schon das Bibelwort den Maler auf eine umfassendere Ausgestaltung der landschaftlichen Umgebung hin. Wir überschauen den weiten Weg, den Maria hilfreich emporstieg und der sich mühevoll über Hügelrücken, zwischen Böschungen und Gefels emporwindet. Die Behausung des Zacharias im Gebirge verwandelt sich zum stolzragenden Rittersitz. So wenigstens wird das Reise-

1) Lützschena. Sammlung des Freiherrn Speck von Sternburg Nr. 137. Katalog 1889. Höhe 0,57 m. Br. 0,36 m. Crowe und Cavalcaselle S. 158.

ziel der heiligen Jungfrau auf beiden Gemälden Roger's geschildert, doch mit wie veränderten Mitteln! Die Landschaft auf der Turiner Tafel reiht sich ebenbürtig dem Gegenstück mit der Stifterfigur an. In wirksamer Beleuchtung dehnt sich die romanische



Abb. 9. Die Heimsuchung Mariae. Turin, Pinacoteca reale.

Burg mit gotischem Backsteinanbau körperhaft im Raum. Die vorspringenden Profile der Gesimse werfen tiefe Schlagschatten auf die zurückweichenden Mauerwände; eine frische Morgenstimmung ruht über den weiten lichten Fernen. Im Vergleich hierzu steht der Hintergrund auf dem Gemälde zu Lützenschen flächenhaft wie eine Kulisse hinter den Figuren. Und doch darf Flüchtigkeit dem Maler nicht zur Last gelegt werden, denn im Vordergrund, auf umhөгtem Rain, hat er mit peinlicher Sorgfalt zierlich und spitzig eine ganze Wald- und Wiesenflora abgebildet.

Ähnliche Berührungspunkte verschiedener Kunstweisen wie diese beiden Bilder der Heimsuchung bietet auch „die Verkündigung“ im Louvre Nr. 595 (2202), welche Henri Hymans dem Meister von Flémalle zuschreibt.¹⁾ Maria und der Erzengel, nicht eben bedeutende Gestalten, weilen in einem dämmerigen Schlafgemach, das ganz erfüllt ist von dem behaglichen Hausrat, den wir schon auf dem Werl-Altar in der Stube der heiligen Barbara vereinigt sahen.

An demselben hohen Kamin hängt der blinkende Armleuchter und zeichnet seinen langgestreckten dünnen Schatten über den Steinmantel; im Winkel daneben steht noch wohlbewahrt das bauchige Fläschchen, dessen goldiger Inhalt im Widerschein an der dunklen Wand flimmert. Die nämliche geradlehnige Ruhebank ist mit roten Flaumfederkissen weich belegt. Ausser dem Lehnstuhl steht neben dem rotbehängten Himmelbett das eichene Stollenschränken, mit gotischem Masswerk geziert, und trägt noch dieselbe gebuckelte Messingkanne in schimmerndem Becken. Die Läden am offenen Fenster sind zurückgelegt, über grünende Fluren leuchten die schneeigen Zacken der fernen Alpen.

Zur Qualifikation als Vorlage des Werl-Altars fehlt nun aber dieser Tafel im Louvre die überlegene malerische Durchführung. Alles, was dort feinsinnig im gemütlichen Interieur des Künstlers an malerischen Wirkungen erlauscht und mit Stift und Pinsel festgehalten wurde, kehrt hier zum letztenmal halb mechanisch im Werk Roger's zurück.

Der soeben an einer Reihenfolge von Gemälden Roger's nachgewiesene Prozess einer allmählichen Erstarrung seiner Ausdrucksmittel und Charaktere lässt sich besonders schlagend an der schrittweise sich vollziehenden Umbildung eines weiblichen Idealkopfes veranschaulichen. Die hier im Ausschnitt reproduzierten Heiligenbilder entspringen sämtlich nur einer einzigen lebendigen Naturanschauung. (Abb. 11, 12 u. 13.) Bei der Sta. Barbara des Werl-Altars ist die typenbildende Phantasiekraft des jungen Meisters durch eine frische Beobachtung befruchtet; seine energische Formenbezeichnung ist hier noch bemüht, die reale Wirklich-

1) H. Hymans: „Gazette des beaux-arts“ 1893, I, 386f. Photographie A. Braun.

keit in all ihrer Anmut unmittelbar und gewissenhaft zu fixieren. Eine liebliche ernste Jungfrau, in prächtige weiche Stoffe drapiert, liest in der Stille ihres Gemachs mit aufrichtiger Spannung. Augen und Hände sind eifrig mit dem Buch beschäftigt, die Lippen unwillkürlich geöffnet. Aus allen Zügen atmet noch individuelles Leben.

Die Maria Magdalena der National-Gallery Nr. 654 wiederholt Situation und Charakterbild aus freier Erinnerung. Der in grauem Ton übermalte Grund verbirgt vermutlich ein ähnliches Interieur. Die Gewandung breitet sich entsprechend über den Boden hin. Die Farben, die sorgsame Behandlung des grauen Pelzfutters bekunden völlig denselben Geschmack. In den Gesichtszügen aber hat sich das individuelle Leben bereits verflüchtigt. Das helle Antlitz mit dem zarten Emailschimmer ist schon nach einem festen Schönheitskanon durchgebildet. Die hartumrandeten Augendeckel mit den geschwungenen Umrissen der Lider, die kurze gerade Nase, der von dieser weit abstehende, etwas leblose strenge Mund, alles dies ist für den späteren Typus Roger's so ungemain bezeichnend, dass auch H. von Tschudi seine frühere Bestimmung der Tafel auf den sog. Meister von Flémalle neuerdings wieder zurückzog. „Nur der Name Roger van der Weyden's selbst kann hier noch in Frage kommen.“

Die trauernde Veronica endlich auf dem rechten Flügel des Wiener Triptychons Nr. 670 ist nur eine etwas verblasste Wiedergeburt dieses herben, scharf ausgeprägten Frauentypus.

Bei der stilkritischen Feststellung einer bestimmten Formensprache beanspruchen neben den Zügen und dem Ausdruck der Köpfe besonders die Hände der Figuren und ihre Gebärdensprache unsere Aufmerksamkeit.



Abb. 10. Die Heimsuchung Mariae. Sammlung des Freiherrn Speck von Sternburg zu Lützschena.

Die Hand Roger's hat mit der des sog. Meisters von Flémalle ausser den Umrissen auch die ungewöhnliche nervöse Sensibilität gemein. Man sieht den weichen Formen die feine Organisation des empfindlichen Sinneswerkzeuges an. Pulsierende Adern verästeln sich auf dem rundlichen Handrücken, Furchen und Grübchen entstehen, wenn die langen dünnen Finger sich rückwärts heben, fühlend die Gegenstände betasten. Die Gelenke, welche die mageren Fingerglieder verbinden, sind mit weiter faltiger Haut umkleidet, die Nägel stehen manchmal etwas vor. Besonders charakteristisch ist der Daumen gebildet, welcher säbelförmig nach aussen gebogen, sich durch



Abb. 11. *Sta. Barbara.* (Ausschnitt.) *Madrid, Museo del Prado.*

ein überlanges Schlussglied auszeichnet. Diese auffällige Form und verrenkte Stellung finden wir in gleicher Weise bei dem Schmerzensmann des Flémalle-Altars und der heiligen Dreifaltigkeit in Petersburg, auf dem Werl-Altar und bei den Frauengestalten des Berliner Kreuzigungsbildes wie auch bei ausgezeichneten späten Arbeiten Roger's z. B. dem Middelburger Triptychon.

Bei so vielseitig übereinstimmenden Merkmalen der Künstlerhandschrift kann es nicht wunder nehmen, wenn auch Ludwig Scheibler einzig aus Gründen der Stilkritik den Flémalle-Altar, also den Mittelpunkt, um den sich das ganze Werk jenes Anonymus aufbaut, als

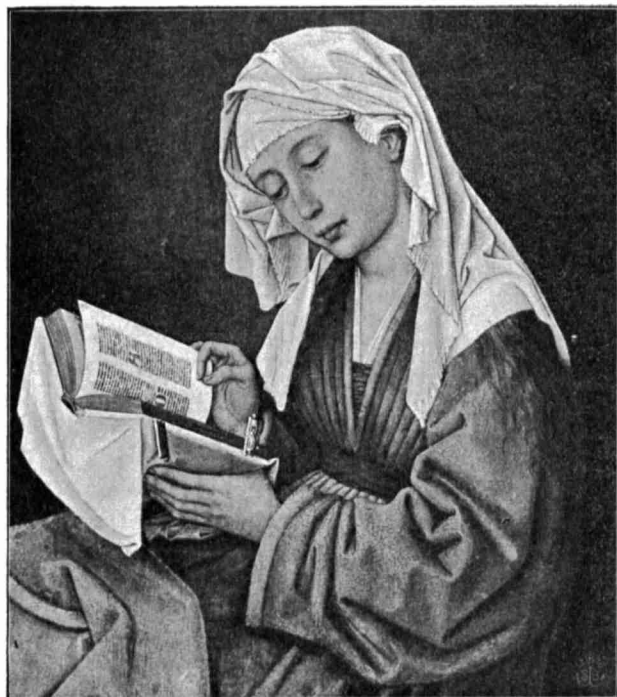


Abb. 12. *Sta. Maria Magdalena.* (Ausschnitt.) *London, National-Gallery.*



Abb. 13. *Sta. Veronica.* (Ausschnitt.) *Wien, K. u. K. Hofmuseum.*

eine Hauptschöpfung des Roger van der Weyden bezeichnet.¹⁾

Kein überlegener Nachahmer hat einen fremden ererbten Stil hier an der Natur kontrolliert und verfeinert, sondern aus der frischen Betrachtung des Lebens erwuchs erst die eigenartige Formensprache dieser Gemälde. Späterhin trübte der allzu produktive Betrieb einer rührigen Werkstatt Roger's freudiges Schauen und Schaffen. Ein absprechendes Urteil über die malerischen Qualitäten seiner Bilder berief sich meist auf jene umfangreichen Flügelwerke, bei denen ausser der Komposition oft nur gewisse bedeutungsvolle Einzelheiten vom Meister selbst herrühren. Der Altar von Cambrai kann als Beispiel dienen, wieviel Roger gelegentlich seinen Gesellen überliess, selbst wenn es sich um Aufträge vornehmer Gönner handelte. Im Inventar der Margaretha von Österreich wird ein Altärchen beschrieben, bei dem sich der Meister mit seinem Schüler Hans Memling zu gemeinsamer Arbeit vereinigte. Andere Stücke, in der späten Manier Roger's gemalt, können schon aus äusseren Gründen nicht zu seinen Lebzeiten entstanden sein, z. B. die Bildnisse des Herzogs Karl des Kühnen als reifer Mann (er regierte seit 1467), des Jan de Gros, Ferry de Clugny (seit 15. September 1473 Kanzler des goldenen Vlieses, † 1483), des Bastard Anton von Burgund und anderer.

Der unermessliche Einfluss Roger's über die gesamte nordische Kunst beruht neben den erschütternden Bildern seiner Vorstellungskraft auch auf dem Bemühen, andere an seinen eminenten Fähigkeiten teilnehmen zu lassen. Roger war der beliebteste Lehrmeister der Zeit. Welcher massgebende germanische Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wäre von seinem Genius unberührt geblieben?

Bei der kritischen Scheidung seiner eigenen späten Gemälde vom Werkstattgut sollte der vorsichtige Kenner sich daher die höchste Zurückhaltung auferlegen. Eine ganze Serie seiner Kompositionen existiert in mehreren mitunter fast gleichwertigen Exemplaren.²⁾

1) Dr. L. Scheibler ersucht mich hier noch beizufügen, dass er die Frankfurter Tafeln seit 1875 kenne und häufig auch in neuerer Zeit eingehend untersuchte. „Ich habe mich immer für *eigenhändige Werke Roger van der Weyden's* entschieden, speciell im Gegensatz zu Crowe-Cavalcaselle's Ansicht (S. 267), die ja hier nur von Schulwerken sprechen.“

2) Ausser dem St. Lucas-Bild erinnere ich hier nur an den Johannesaltar im Berliner Museum Nr. 534 B und in Frankfurt, Städels-Institut Nr. 101. Der Berliner Katalog 1891 bezeichnet die dortige Tafel als „ein Hauptwerk des Meisters aus seiner früheren Zeit“, das Frankfurter Gemälde als „Wiederholung von seiner Hand“. H. v. Tschudi hält das letztere Stück nur für „eine Werkstattwiederholung“ (Reperitorium XVII, 292). Nach Schnaase VIII, 177 rühren beide Exemplare von Schülerhand. — Im Jahre 1476 stiftete Battista de Agnelli aus Pisa ein Oratorium von Roger van der Weyden, „Das Leben des Johannes des Täufers“ enthaltend, in eine Kapelle der Jacobskirche zu Brügge. (James Weale:

Gerade solche Leistungen der Werkstatt, in denen sich die Hand des erfindenden Meisters nicht mehr so deutlich von dem nachahmenden Fleiss tüchtiger Gehilfen abhebt, haben die Würdigung und Wertschätzung des Künstlers schwer geschädigt.

Einigen modernen Beurteilern erschien Roger van der Weyden als der Heiligenmaler der ungebildeten Volksmenge. Sein Pinsel soll zur Erbauung geringer Leute gearbeitet haben, die in der Kunst nur eine Anregung ihrer schwerflüssigen Phantasie suchten, aber für die Reize einer subtilen Naturwiedergabe, für das Spiel des Lichts, den Schmelz der Farben kein Verständnis besaßen. Neben dem Fürstendiener Jan van Eyck soll er als Volkskünstler stehen; im Dienste der Kirche liefert er gesunde Nahrung für den grossen Haufen. Diese Charakteristik, welche höchstens auf etliche grosse Flügelwerke zutreffen könnte, ist allgemein gefasst nur der Ausdruck einer subjektiven Ansicht und findet in den Quellen nicht die nötige Bestätigung.

Die erhabensten und feinsinnigsten Schöpfungen des Jan van Eyck entstanden im Auftrage wohlhabender Bürger; Jodocus Vyds, der Tuchhändler Arnolfini, Jan de Leeuw, der Kanonikus Georg van der Pale sind Mitglieder schlichter Gesellschaftskreise, andererseits zählten nordische wie italienische Fürsten auch die minutiösen Tafeln Roger's zu den erlesensten Schätzen ihrer Sammlungen, die sie gewiegten Kennern mit berechtigtem Stolz zu staunender Bewunderung vorwiesen. Der Brüsseler Stadtmaler arbeitete für Lionello d'Este, Alphons von Aragonien, Francesco Maria Sforza, die Medici. Man fand späterhin seine Stücke in den Kabinetten vornehmer Kunstfreunde in Venedig und Genua, im Palast der Statthalterin der Niederlande in Mecheln.

Porträts ausgezeichneter Personen gingen aus seinem Atelier hervor,¹⁾ Carel van Mander berichtet von dem reichen Lohn, den ihm der Herrendienst

Bruges et ses environs 133.) Zwei Fragmente der Berliner Tafel stammen aus der Sammlung des Königs Wilhelm der Niederlande, das dritte aus England. Das schwächere Frankfurter Gemälde wurde 1840 von Benucci angekauft und stammt „aus dem Mailändischen“. Photographien Hanfstängl und Braun. Klassischer Bilderschatz Nr. 421. — Auch das von Gustav Pauli (Zeitschrift für christl. Kunst XI, 273) besprochene Brustbild des dornengekrönten Christus nebst der Mater dolorosa gehört zu den beliebten oft wiederholten Erfindungen Roger's. Ob das Gemälde im Museum zu Varallo-Sesia wirklich ein Original Roger's ist, lässt sich nach der Abbildung nicht entscheiden.

1) Bildnisse Philipp's des Guten in der Art Roger's finden sich im Palacio real zu Madrid, im Antwerpener Museum Nr. 397 mit stark verzeichnetem linken Auge, in der Galerie zu Lille Nr. 213 u. s. w. Das Porträt Karl's des Kühnen in der Kollektion der Margaretha von Österreich kann nur ein Jugendbild gewesen sein.

einbrachte. Neben dem Herzog Philipp steht unter seinen Patronen der Kanzler Nicolaus Rolin, der Schatzmeister Peeter Bladelin, der Bischof Jean Chevrot von Tournay. So dürften denn die äusseren Verhältnisse, unter denen die beiden grossen Maler Jan van Eyck und Roger geschaffen haben, nicht so sehr unterschiedlich gewesen sein. Der Gegensatz liegt nicht hier, sondern im Temperament, in Roger's dramatischer Befähigung, die ihn zum Pathos des grossen Tragödiensstils hinzog. In den Gemälden des sog. Meisters von Flémalle aber sprüht ungehemmt dasselbe Feuer, regt sich der schroffe Naturalismus, die rück-

sichtslose profanierende Auffassungsweise einer Sturm- und Drangperiode. — Zur Ergründung schwer fassbarer Künstlercharaktere ist die historische Forschung oft schon zu den Wurzeln einer weitverzweigten Thätigkeit hinabgestiegen und hat in den frühen Werken das lautere Bild des Strebens und der Naturanschauung grosser Meister gefunden. Auch von dem überragenden Talente Roger's, seiner schätzenswerten malerischen Begabung und Vielseitigkeit werden wir erst dann eine rechte Vorstellung gewinnen, wenn wir auch die besten Erzeugnisse seines Jugendeifers mit in den Kreis der Betrachtung ziehen.
