

Lam-Godsretabel gaat. Men moet deze veroordeling ook zien in het raam van de dynastische overgang (men denke aan Fouquet bij het aan het bewind komen van Lodewijk XIV), de geldnood van de hertog (de lening van Vijd aan de hertog werd ook verbeurd verklaard), mogelijk ook rekening houdend met de agressiviteit van de controleur, die overigens in 1402 werd vermoord.

³ Voor de transcriptie van de gewijde opschriften: J. de Baets, De gewijde teksten van »Het Lam Gods«. Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal en Letterkunde, Verslagen en Mededelingen, 1961, p. 531–614.

⁴ Men mag derhalve niet spreken van »corrupte« teksten omdat zij afwijken van hun bron. De opsteller mag niet beschouwd worden als een copist t.o. van een te kopiëren handschrift.

⁵ Rupertus van Deutz (± 1075/1080–1129/1130). Migne, Patrologia Latina, delen 167, 168, 169, 170. Cfr. H. Silvestre, La tradition manuscrite des œuvres de Rupert de Deutz. A propos d'une étude récente de Rhaban Haacke. Scriptorium, 16, 1962, p. 336–348, en de aldaar besproken literatuur. De aangekondigde uitgave van Rupertus door R. Haacke hebben wij niet gezien. Citaat, Migne 169, 1478–1479.

⁶ Ofschoon in deze bijdrage meermaals aanleiding is om het verschil in persoonlijkheid tussen Hubert en Jan te belichten zullen wij daar nu niet op ingaan doch er later een bijdrage aan wijden.

⁷ M. van Vaernewyck, Den spiegel der Nederlandscher Audtheyt, Gent 1568, fol. 119.

⁸ L. Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi-Bassi, Antwerpen 1567, p. 97, noemt het werk: »Trionfo dell'Agnus Dei«. Kapitein Vincenzo Castrucci uit Lucca verwijst naar de »chiesa triomphante«, cfr. E. Dhanens, op.cit., p. 103–104. Ook H. von Einem, Bemerkungen zur Sinn-einheit des Genter Altares, Miscellanea J. Duverger, Gent 1968, legt de nadruk op het idee van triomf.

⁹ Ik kan niet nalaten in dit verband nog op twee feiten te wijzen, zonder evenwel het belang ervan te willen doen doorwegen: 1. Het eerste vers van het quatrain eindigt op: major quo nemo reperitus. Is het woord gebruikt ingevolge het naveren van de resonantie van de naam Rupertus, of als bewuste woordspeling? Zelfs de laatste onderstelling achten wij niet uitgesloten in de toenmalige literaire gebruiken. 2. A. de Beatis noteerde in zijn reisverhaal, 1517, dat het werk gemaakt was »da un maestro de la Magna Alta decto Roberto«. Wij hebben steeds aangenomen dat dit een hoor- of transcriptiefout was voor de naam Hubert. Maar is het niet mogelijk dat de »canonici«, zoals hij zijn

begeleiders noemt, nog iets wisten over de schriften van Rupert (= Robert) van Deutz; en dat Beatis zich vergist heeft in de betrekking van de naam Robert tot het retabel?

¹⁰ L. Guicciardini, op.cit. p. 222 vermeldt de »bellissime librerie: del qual tesoro quella citta e me'fornita che qual sivoglia altra terra del paese«.

¹¹ E. Dhanens, Le scriptorium des Hiéronymites à Gand, Scriptorium, 23, 1969, p. 361–379.

¹² E. Dhanens, Sint-Baafskathedraal Gent. Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, 5, Gent 1965, nr 428, p. 180–185, afb. 147–156, pl. B–C.

¹³ Dye declaracie vander missen na dye meyninghe vanden heylighen Apostolen ende die discipelen ons Heeren, ende van die oude doctoren der heyligher kercken, weten Dionisius, Origenes, Johannes Chrysostomus, Augustinus, Gregorius, Gelasius, Rupertus ende meer andere. Uytgegeven by brueder Ludolphus Nicolai van Swolle, minderbroeder vander observantien inder Provincie van Nederduytslant. Int jaer ons Heeren MCCCCC ende XXIX. Gheprent Thantwerpen... MCCCCC ende LI.

¹⁴ E. R. Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern 1948; 2^e ed. 1953; engelse vertaling 1953; franse vertaling 1956; kap. X, 5, Der Hain; – 6, Der Lustort. Mijn oprechte dank aan de heren H. Honour en J. Fleming die mijn attentie op deze overeenkomst en op het werk van Curtius hebben getrokken.

¹⁵ Op het verschil in opvatting van het landschap van het Lam-Gods t.o. van het landschap van de Rolin-Madonna door Jan van Eyck, gaan wij hier nu ook niet in, cfr. aanmerking 6.

¹⁶ E. Dhanens, De meetkundige harmonie in de compositie van het Lam-Godsretabel, Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, 20, 1967, p. 23–54, afb. 12. Verwijzen wij in parallel verband, naar de mooie bladzijden van E. R. Curtius, op.cit., Excursus V, over de literaire compositie die op de getallen is gesteund.

¹⁷ M. van Vaernewyck, Nieu Tractaet en(de) curte beschrijvinghe van dat Edel Graefschap van Vlaenderen, Gent 1562, strofe 102.

¹⁸ E. Dhanens, Sint-Baafskathedraal, op.cit., nr 70 en 442, 74 en 453; ook bij andere retabels zijn de zijluiken onafhankelijk van het middenpaneel geplaatst en bewegen zij door middel van duimhengsels, b.vb. nr 440, 443.

Ein Brügger Klappaltärchen des ausgehenden 15. Jahrhunderts

von Albert Verbeek

Die flämische Malerei des späten Mittelalters hat im Gefolge der berühmten Meister eine kaum übersehbare Zahl von Tafelbildern hervorgebracht, von denen nur ein Teil bestimmten Werkstätten anonymer Meister zugewiesen werden kann. Der im folgenden besprochene Hausaltar kann als durchschnittliches Werk des ausgehenden 15. Jahrhunderts in Brügge gelten, das ohne hervorstechende Eigenart noch etwas von der hohen Malerei dieser Stadt spiegelt. Es handelt sich um ein

dreiteiliges Gemälde auf Eichenholz: Mitteltafel rund 69 × 54 cm, Flügel 69 × 26,5 cm (Abweichungen in der Höhe 3–4 mm). Auf dem Mittelbild ist die Muttergottes thronend zwischen den hl. Katharina und Barbara in einem Kirchenraum dargestellt, der sich auf dem linken Flügel mit dem hl. Jakobus d. Ä. fortsetzt. Auf dem rechten Flügel steht Adam in einer Architekturnische. Sichtlich ist das nicht die ursprüngliche Anordnung. Eine Prüfung ergibt, daß die Flügelbilder die beiden ge-

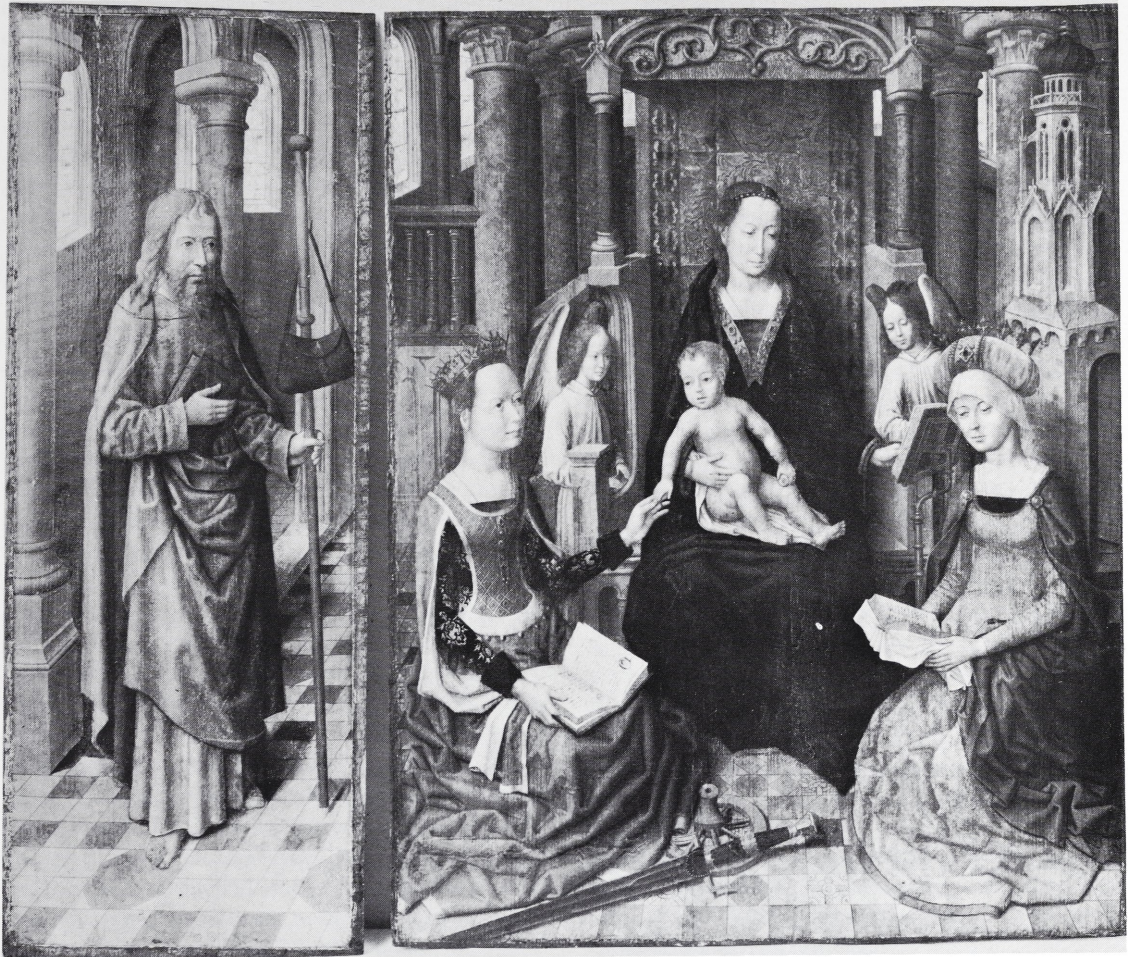


Abb. 1 Klappaltar, Mitteltafel und linker Flügel (mit Jakobus d. Ä.)



Abb. 2 Klappaltar, linker Außenflügel, übermalt

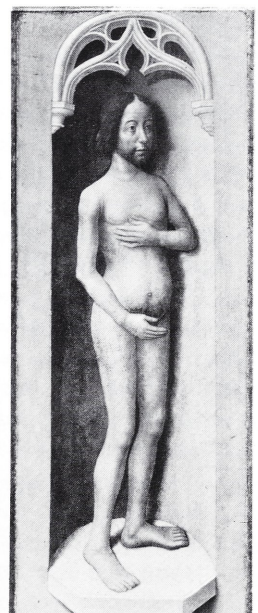


Abb. 3 Klappaltar, linker Außenflügel, Adam

trennten Seiten des alten linken Flügels sind; der rechte fehlt ganz¹. Vermutlich nach Mitte des 19. Jahrhunderts hat man, um das Triptychon wieder zu vervollständigen, die Tafel gespalten und das millimeterdünne Holz mit der Malschicht beider Seiten auf neue Holztafeln übertragen. Auch das Mittelbild, das im alten Zustand vielleicht verzogen war (ein senkrechter Riß etwa in der Mitte ist an Ausbesserungen zu erkennen), wurde entsprechend auf eine neue Holztafel gebracht. Die Außenseite des alten linken Flügels bildete nun den rechten Flügel, und um die nun von der Mitte abgewendete nackte Gestalt des Adam wenigstens in etwa anzupassen, verwandelte man sie durch Aufmalen einer vollständigen Gewandung in einen Apostel mit Schriftrolle (wohl Paulus). Alle drei Tafeln erhielten gesonderte vergoldete Rahmen mit gotisierendem Profil. In diesem Zustand kam das Triptychon 1895 und noch einmal 1896 in Köln zur Versteigerung². Dort erworben, blieb es in Familienbesitz, 1948 war es ausgestellt³. Trotz der nicht unbedenklichen Verdünnung der alten Tafeln bei der Übertragung auf neues Eichenholz sowie kleiner, durch Abblätterungen entstandener und retuschierte Fehlstellen reicht der allgemeine Erhaltungszustand zur Beurteilung der ursprünglichen Wirkung aus⁴.

Das Vorbild der Komposition war offenbar der 1479 vollendete Johannesaltar von Hans Memling im Brügger Johanneshospital⁵. Wie dort auf der Mitteltafel thront Maria unter zentralem Baldachin vor herabhängendem Teppich. Das Kind auf ihrem Schoß wendet sich nach links, um das Händchen zur mystischen Verlobung der unterhalb sitzenden Katharina zu reichen, die ihre Linke mit aufgestecktem Ring hinstreckt. Rechts gegenüber sitzt, in einem Buch lesend, Barbara. Maria hebt die linke Hand zu einem Buch, das ihr der eine der beiden flankierenden Engel auf einem Messingständer weist. Obwohl somit Bildinhalt und -aufbau im wesentlichen übernommen wurden, so erweisen sich – abgesehen von einer allgemeinen Vergrößerung und der Reduktion auf das Format des Hausaltärs unter Fortlassung der beiden Johannes – manche Abweichungen der kleinen Tafel als bewußte Änderungen, die nicht nur mit dem weit bescheideneren Können zu erklären, sondern kompositionell begründet sind. Gegenüber Memlings leuchtenden Farben mit dem dominierenden Rot im Mantel der Muttergottes, dem das Rot im Gewand des Evangelisten Johannes, in den Ärmeln der Katharina und am oberen Frontstreifen des Baldachins antwortet, mit dem stark farbigen Teppichmuster am Boden sowie den strahlenden Gold-

brokaten im Gewand der Katharina, beim linken Engel und am Baldachinbehang, ist das kleinere Bild auf gedämpfte Farbigkeit gestimmt. Diese Abweichung kann ihren Grund nicht darin haben, daß dem Maler nur eine unfarbige Kompositionszeichnung vorlag, denn bei der Barbara ist die aparte Zusammenstellung von Grün im Kleid mit Violett im Umhang fast getreu wiederholt. Indessen sind Kleid und Mantel Mariens tief blau, der hinter ihr herabhängende Brokat hat ein dunkles Rot zwischen grünen Säumen, während sich bei Katharina mit dem gedämpften Rot am Rock und Umhang Goldbrokate am hellen Mieder und an den dunklen Ärmeln verbinden. Beide Engel tragen schlichte weiße Gewänder. Der hl. Jakob auf dem linken Flügel, mit Buch und Pilgertasche am Stab, nimmt an seinem Mantel über dem blaß karminroten Gewand das Grün der Barbara auf. So ließe sich denken, daß die Heiligengestalt des verlorenen rechten Flügels das tiefere Rot der Katharina spiegelte.

Auch weitere Abweichungen sind kompositionell bedingt, übernommen wurden nur Motive, die dem veränderten Bildaufbau entsprachen. Die Muttergottes sitzt nicht wie bei Memling frei im Raum auf einem Falststuhl, sondern auf festem Steinthron mit vorderer Blendarkade und baldachintragendem Säulenpaar auf den ausschwingenden Wangen. Die Attribute Katharinas, Schwert und Rad, sind auf dem Fliesenboden (anstelle des bunten Teppichs bei Memling) in die Bildmitte gerückt. Der ins Achteck übergeführte Turm ragt hinter Barbara hoch auf und berührt mit dem Knauf seiner gedrehten Zwiebelhaube den oberen Bildrand. Vor allem die Kirchenarchitektur ist anders geprägt als Memlings luftige Säulenstellung vor der weiten Landschaft. Sie bildet einen, im Verhältnis zu den Heiligengestalten stark verkleinerten, intimen Innenraum, anscheinend einen Chorumgang mit ausbuchtenden Kapellen. Den Baldachin flankieren beiderseits drei Freisäulen, deren jeweils mittlere von den beiden andern überschritten wird, also zurücksteht und einem äußeren Stützenkranz anzugehören scheint. Dahinter wird die dreiseitig gebrochene Umfassungswand mit Blendarkaden unter kleinen Fenstern sichtbar, zwischen diesen beiderseits ein Wanddienst mit Kelchkapitell und den Anfängen von Rippengewölben. An den Schaft der vorderen linken Säule stößt als Gegenüber des Barbaraturms eine Querschranke mit Blendmaßwerk und bekronendem Messinggitter. Im Flügelbild setzt sich die Architektur mit ähnlichen perspektivischen Unklarheiten fort. Eine Schwelle trennt hinter dem Säulenpaar der schrägen Arkade

einen Kapellenraum ab, dessen Außenwand unter dem Rippengewölbe maßwerklose Fenster, wie im Chorhaupt mit eingesprengten Farbtäfelchen in Blau und Rosa am Randstreifen des sonst blank verglasten Rautenmusters enthält. Der Fliesenboden beider Tafeln verjüngt sich gleichmäßig auf einen Fluchtpunkt hin, der etwas über dem Scheitel der Muttergottes liegt. Auf der Mitteltafel ist die wechselnd farbige Musterung um einige Zierfliesen mit blauer Linienzeichnung bereichert.

Der einfachere Bildaufbau ist auch Memling in seinen kleineren Werken wie etwa dem Londoner Klappaltar (aus Chatsworth) nicht fremd. Sein spätes Johannesaltärchen in Wien, das die gleiche Höhe mißt, bezieht in die Darstellung des Mittelbildes die Flügel mit ein, deren (schon 1659 abgeseigte) Außenseiten in Muldennischen die nackten Gestalten Adams und Evas zeigen, doch ist hier alles bis in den Ausblick auf die Landschaft unvergleichlich freier gefügt. Die Stammeltern sind auch auf der Turiner Passionstafel an einer Gebäudefront (unter der Tempelreinigung) als plastische Nischenfiguren abgebildet, als freistehende außerdem an der Rahmenarchitektur des linken Außenflügels vom Brügger Dreikönigsretabel, – Adam (wie übrigens schon am Genter Altar der van Eyck) mit der gleichen Gebärde der Linken die Scham bedeckend und die Rechte vor die Brust hebend, in Art des antiken Topos, der eigentlich weiblichen Figuren zukommt (Typus der *Venus pudica*, vgl. etwa die Mediceische Venus)⁶. Die strenge Komposition der *Sacra Conversazione* ist der Tradition verhaftet und kein Daterungsmerkmal, da sie gelegentlich bis ins 16. Jahrhundert festgehalten wurde. Memlings Brügger Johannesaltar gibt nur einen Anhalt für die Zeit nach (etwa 1476 bis) 1479. Die Entstehung unseres Klappaltars in Brügge ist von vornherein wahrscheinlich, doch deuten darüber hinaus gewisse Einzelheiten auf einen engeren Zusammenhang mit der Memlingwerkstatt, die auch nach des Meisters Tod 1494 weiterwirkte. Dazu gehört ein Merkmal der Tracht wie der steinbesetzte Saum am spitzen, mit farbigem Latz hinterlegten Halsausschnitt Mariens, der schon bei Rogier vereinzelt vorkommt und bei Memling seit der Frühzeit dutzendfach belegt ist. Das gleiche trifft für die breiten grünen Seidensäume am Brokatbehang des Baldachins zu. Die Abweichungen von der vorbildlichen Komposition beruhen nicht auf selbständigen Erfindungen, sondern sind vielfach Allgemeingut der älteren Brügger Malerei. Das gilt auch für die Architektur des Kircheninneren, das schon bei Jan van Eycks Brügger Madonna des Kanonikus van der Paele von 1436

vorgebildet war. Anders als die klare Rundung hier scheint die Wiedergabe des komplizierten Chorraums mit Umgang und Kapellenkranz nicht ganz bewältigt. Einzelformen wie die Basen und Kapitelle der Säulen, die Kantenwülste der Bögen und Fensterrahmungen stammen aus der westflämischen und gerade der Brügger Baukunst, doch nicht der zeitgenössischen, sondern der des 12. und 13. Jahrhunderts. Ein solcher Rückgriff auf ältere, vielfach ausgesprochen romanische Formen ist eine allgemeine Erscheinung in der niederländischen und deutschen Malerei der Spätgotik⁷. Beispielsweise schon auf van Eycks genannter Stiftertafel ausgeprägt. Auch der Aufbau des Barbaraturms ist kompakter als bei Memling, trotzdem differenzierter im Baukörper, der (eher verwandt dem Barbara-Attribut auf der wohl bald nach 1479 entstandenen Anna-Selbdritt-Tafel des Brügger Ursulameisters) über dem hohen Untergeschoß mit abschließendem Bogenfries ins doppelt gestufte Achteck übergeht und ein Zwiegeldach mit dunkler Metallhaut trägt. (Durchbrochen kommt eine solche gedrehte Zwiebelhaube unter den Baulichkeiten der Turiner Passionstafel von Memling vor.) Der Steinthron der Muttergottes findet sich in Memlings Werk der frühen und späten Zeit wie bei anonymen Nachfolgern. Neben der spätgotischen Raumbildung und dem Maßwerk im Nischenbogen des Außenflügels ist lediglich der mit rotem Stoff hinterlegte Ornamentschleier aus verschlungenen kurzen Rankensträngen unter dem Flachbogen des Baldachins ein zeitgenössisches Motiv, das ins Ende des 15. Jahrhunderts weist.

Für eine Zuweisung an einen der anonymen Brügger Maler aus der Memling-Nachfolge, die unter Notnamen begriffen werden⁸, sind die Stilmerkmale des Klappaltärchens zu allgemein. Vergleichbar wäre der Meister der Ursulalegende (etwa um 1470 bis 1500), der auf seiner Anna-Selbdritt-Tafel in Brüssel die hl. Katharina ähnlich und die hl. Barbara in der Haltung fast getreu nach Memlings Johannesaltar wiedergab, in den Abwandlungen jedoch eine andere Art, nicht ohne manieristische Züge, erkennen läßt. Auch gegenüber dem prägnanten Stil des Luziameisters und des Meisters von 1499 mit ihren zuständlichen Darstellungen der Muttergottes im Kranz von weiblichen Heiligen wirkt unser Triptychon altertümlich befangen. Wahrscheinlich in Brügge entstand um 1480 die thronende Muttergottes eines Nachfolgers von Dieric Bouts (Granada, *Capilla Real*) mit verwandten Bildelementen am steinernen Baldachinthron im geschlossenen Raum⁹. Hingewiesen sei noch auf ein Täfelchen aus dem Umkreis Memlings mit

Halbfigur der Muttergottes im Bonner Landesmuseum, dessen Baldachinthron und romanisierende Kirchenarchitektur ebenso gleichartige Züge aufweisen wie die Tracht mit dem steinbesetzten Halsausschnitt und der breitgesäumte Brokatbehang, während die Kopftypen deutlich abweichen. Gewisse Befangenheiten des Klappaltärens deuten auf Werkstattarbeit, an der verschiedene Hände eines Betriebs beteiligt waren. Der Außenflügel läßt nämlich eine nachträgliche Änderung erkennen. In schwachen blauen Linien ist eine andere Nischenform vorgezeichnet, bei der auf höher sitzender Fußplatte dünne Kantensäulchen mit Kapitellen anstelle der Konsolen den Maßwerkbogen tragen sollten. Vielleicht kam ein anderer Maler mit der Gestalt des Adam nicht zurecht, die schließlich trotz überlängter Beine im Vergleich

mit Memlings eleganten Akten treuherzig plump wirkt.

Des Qualitätsunterschieds ungeachtet, verbindet mit Memling der Sinn für ausgewogenes Maß. Trotz altertümlicherer Bildgewohnheiten sind im Hausaltären verwandte Gestaltungsgesetze wirksam, die sich auch in der diagonalen Entsprechung des Farbaufbaus äußern. Von der höchsten Verfeinerung auf Memlings berühmten Flügelaltar, dessen keineswegs bloß auf Fernsicht berechnete festliche Repräsentation das ganze höfische Raffinement der Zeit aufwendet, ist bei dem intimen Andachtsbild mit der milden, fast etwas schläfrigen Zuständlichkeit seiner Heiligenversammlung freilich nur ein schwacher Abglanz zu spüren.

ANMERKUNGEN

¹ Nach Auskunft des Centre National de Recherches »Primitifs Flamands« in Brüssel vom 9.11.1969, ist der zugehörige rechte Flügel dort bisher nicht bekannt geworden.

² Auktion J.M.Heberle (H.Lempertz' Söhne), Köln 16.–18.12.1895 (Gemälde-Sammlungen Matthias Nelles + Köln und Paul Henckels zu Solingen u.a.), Nr.111–113, Katalog S.16, Abb. auf Lichtdrucktafel; Bestimmung durch L.Scheibler: »Das Mittelbild freie alte Copie nach dem großen Altar Memlings im Brügger Johannes-Hospital. Die Flügel vom Copisten hinzugemalt, der ein niederländischer Meister vom Anfange des XVI. Jahrh. ist.« – Ferner Auktion J.M.Heberle (H.Lempertz' Söhne), Köln 15.–17.6.1896 (Sammlung Dr. Casimir Wutster, Straßburg), Nr.186, Kat. S.26 mit gleichem Text, ohne Abb. – Die Provenienz ist nicht mehr festzustellen. Die Auktion 1895 enthielt mehrere bekannte Bilder, z.B. Nr.97 zwei Altarflügel von Quentin Massys, die 1936 mit der Slg. Carstanjen ins Wallraf-Richartz-Museum kamen (Nr.852).

³ Ausstellung: Alte Kunst aus Kölner Privatbesitz, Köln Aug./Sept. 1948 (Köln. Kunstverein, Hahnentorburg), Nr.37.

⁴ Restaurierungen: Innenflügel 1934 und Mitteltafel 1936 (durch Otto Klein in Düsseldorf), Außenflügel 1950 und Mitteltafel 1952 (durch Dorothea Kröhne in Bonn), alle drei Tafeln 1969 gereinigt und neu gefirnißt, durchgeschlagene Retuschen am Innenflügel beige-tönt (durch Ernst Willemsen, Restaurierungswerkstätte des Landeskonservators Rheinland in Bonn). Auf der Mitteltafel wurden 1936 Übermalungen an den Gewändern der Maria (blau) und der Barbara (grün) abgenommen. Auf dem Außenflügel wurde 1950 das aufgemalte Gewand entfernt und der nackte Körper des Adam freigelegt.

⁵ Zu Memling allgemein (Auswahl): M.J.Friedländer, Hans Memling und Gerard David = Altniederländische Malerei VI. Berlin 1934; Neuauflage: Hans Memling and Gerard David = Early Netherlandish Painting VIa. Leiden/Brüssel 1971. – Ders., Hans Memling. (= Palet Serie) Amsterdam 1949. – W. Schöne, Hans Memling – zur Ausstellung seines Lebenswerks in Brügge: Pantheon, 24, 1939, S. 291 ff. – L. v. Baldass, Hans Memling, Wien 1942. – Le siècle des Primitifs Flamands, Katalog der Ausstellung, Brügge 1960, Nr. 39, mit Bibliographie. – M. Corti/G. T. Faggin, L'opera completa di Memling. (= Classici dell'Arte), Mailand 1969, mit kritischem Apparat.

⁶ Dazu F.Gorissen, Der Christ und die Venus: Kalender für das Klever Land, 19, 1969, S.61 ff., mit 10 Abb. (zum Christus der Jordantaufer im Kalkarer Dreifaltigkeitsaltar; der Topos scheint indes im 15. Jahrhundert weiter verbreitet gewesen zu sein).

⁷ Den komplexen Grundlagen dieser sogenannten Romanischen Renaissance ist hier nicht nachzugehen. Vgl. namentlich W.Körte, Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. (Leipziger Diss.) Wolfenbüttel 1930, bes. Kap. VII. – P.Halm, Eine Gruppe von Architekturzeichnungen aus dem Umkreis Albrecht Altdorfers: Münchner Jahrb. f. bild. Kunst, III, 2, 1951, bes. S.154 ff. mit weiteren Hinweisen.

⁸ Anonieme Vlaamse Primitiven. Ausstellung, Brügge VI.–IX.1969. Katalog mit wissenschaftlicher Beilage.

⁹ M.J.Friedländer, Dieric Bouts and Joos van Gent. = Early Netherlandish Painting, III, Leiden/Brüssel 1968, Nr.91, Taf.96. – Ein Madonnenbild aus dem Memlingkreis auf der Ausstellung Aachen 1961/62: Aachener Kunstbl., 23, 1961, S.42f. mit Abb.