



Anna Dubois, Jacqueline Couvert und Till-Holger Borchert (Hrsg.); **Technical studies of paintings: problems of attribution (15–17th centuries). Papers presented at the Nineteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Bruges, 11–13 September 2014** (Underdrawing and Technology in Painting 19); Leuven: Peeters 2018; XXI u. 376 S.; ISBN 978-90-429-3532-7; € 115

Im September 2014 fand in Brügge das 19. Symposium zur Erforschung der Unterzeichnung und Technik der Malerei statt. Vier Jahre später erschien bei Peeters unter dem Titel *Technical studies of paintings: problems of attribution (15th-17th centuries)* endlich auch die zugehörige Publikation, in der die 24 Vorträge, welche im Rahmen der Veranstaltung zu hören waren, abgedruckt wurden. Das Leitmotiv der Publikation ist natürlich die Untersuchung der durch Infrarot-Aufnahmen sichtbar gemachten Unterzeichnungen zahlreicher Gemälde. Allerdings geht es den Autoren – im Gegensatz zum Tenor der bisherigen Unterzeichnungsforschung – nicht nur um die Abweichungen zwischen der Unterzeichnung und der ausgeführten Malerei, sondern vor allem auch um die Beurteilung des Stils und der Technik der Unterzeichnung. Auf diese Weise versuchen die Forscher, – wie im Titel der Publikation ja auch angedeutet wird – Zuschreibungsfragen besser zu klären. Die dominierende methodische Herangehensweise ist in *Technical studies of paintings* daher die Stilkritik. Ein großer Teil der Aufsätze beschäftigt sich erwartungsgemäß mit niederländischen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts. Mehrere Texte haben jedoch technische Untersuchungen altdeutscher beziehungsweise mitteleuropäischer Malereien zum Thema, während nur ein Essay Willem van Aest, also einem Maler des 17. Jahrhunderts, gewidmet ist. Bezeichnend und zugleich auch positiv hervorzuheben ist ferner, dass bis auf den *Beauner Altar* von Rogier van der Weyden und ein *Porträt* von Hans Holbein dem Jüngeren Werke wenig bekannter Künstler untersucht wurden. Neben Händescheidungs- und Zuschreibungsfragen sind vor allem die Arbeitsweise spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Maler, darunter insbesondere der Gebrauch von Mustern, sowie die schrittweise Entwicklung von Bildtypen beziehungsweise die Variation von Vorbildern oder einzelnen Motiven wichtige Themen in *Technical studies of paintings*. Im Folgenden sollen die genannten Probleme durch die Diskussion einiger beispielhafter Beiträge näher beleuchtet werden.

Griet Steyaert und Rachel Billinge konnten 2012 neue Infrarotaufnahmen von Teilen des *Beauner Altares* erstellen und fassten die Ergebnisse dieser Untersuchungen in ihrem Vortrag zusammen. Zusätzlich führte Griet Steyaert eine Stilanalyse der malerischen Ausführung durch und versuchte aus ihren Erkenntnissen Schlüsse mit Blick auf die Arbeitsteilung bei der Entstehung des Polyptychons zu ziehen. Billinge und Steyaert beginnen ihre Ausführungen mit einer ausführlichen Zusammenfassung der bisherigen Meinungen zur Händescheidung beim *Beauner Altar* (28). Sie

betonen, dass schon 1843 Johann David Passavant darauf hingewiesen hatte, dass Rogier van der Weyden das Polyptychon vermutlich nicht allein schuf (28).¹ Die ersten substanziellen Untersuchungen dieser Frage wurden allerdings erst in den 1970er Jahren von Nicole Veronee-Verhaegen durchgeführt.² Zu dieser Zeit wurden auch die ersten Infrarot-Aufnahmen vom Werk gemacht. Bei der Unterzeichnung glaubte die Forscherin, dass sie von mehreren Händen ausgeführt wurde. Bei der malerischen Ausführung unterschied sie zwar auch mehrere Hände, war aber 1973 der Meinung, dass der Großteil der Malerei von Rogier van der Weyden selbst stammt. In den 1980er Jahren, nachdem mehrere Forscher ihre Ideen teilweise bezweifelt hatten, schrieb Veronee-Verhaegen dem Hauptmeister einige Darstellungen auf den Flügelinnenseiten ab.³ Josua Bruyn und Jan Piet Filedt Kok kritisierten vor allem Veronee-Verhaegens Idee, dass die Unterzeichnung von verschiedenen Händen ausgeführt worden sei.⁴ De Bruyn glaubte außerdem, dass auf der Innenseite des Triptychons nur Michael, Christus, Johannes und Maria von Rogier gemalt wurden. 1982 gab es eine neue Untersuchung der Unterzeichnungen der Werke Rogiers durch Infrarotfotografie, wobei der Projektleiter J.R.J. van Asperen de Boer war. Van Asperen de Boer und sein Team kamen zum Schluss, dass an der Unterzeichnung des *Beauner Altares* mindestens vier Hände beteiligt waren.⁵ Dirk de Vos tendierte jedoch wieder in die Richtung, die Unterzeichnung zum Großteil dem Hauptmeister zuzuschreiben.⁶ Die malerische Ausführung hingegen sah er – mit Ausnahme der wichtigsten Figuren – hauptsächlich als Werkstattarbeit. Viel spekuliert wurde auch über die Identität der Mitarbeiter Rogiers. Vorgeschlagen wurden hier Hans Memling, Vrancke van der Stockt, Rogiers Sohn Pieter van der Weyden und Dirk Bouts der Ältere, jedoch kann die Mitarbeit von keinem dieser Meister bei irgendeinem Werk Rogiers belegt werden. Zusammenfassend kann man also bei der Frage der Händescheidung beim *Beauner Altar* feststellen, dass Rogiers Urheberchaft bei Christus, Michael, Maria und Johannes bisher von keinem Forscher bezweifelt wurde. Außerdem tendiert auch die Mehrheit der Autoren dazu, die Porträts der Auftraggeber auf den Außenseiten des Polyptychons dem Hauptmeister zuzuschreiben. Die neuesten Infrarotreflektografien offenbaren (laut Billige) zahlreiche Pentiementi (35–39). Die Autorin ist jedoch der Ansicht, dass die Unterzeichnung im We-

1 Johann David Passavant, „Beiträge zur Kenntnis der alt-niederländischen Malerschulen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“, in: *Kunstblatt* 24 (1843), S. 245f. u. 249.

2 Nicole Veronee-Verhaegen, *H'Hotel-Dieu de Beaune. Les Primitifs flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 13, Brüssel 1973, S. 88–92.

3 Nicole Veronee-Verhaegen, „D'un Jugement Dernier à l'autre“, in: *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicta*, Warschau 1981, S. 176; dies., „Le retable de Beaune, Élaboration et collaboration“, in: *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV*, hrsg. von Dominique Hollanders-Favart und Roger van Schoute, Löwen 1983, S. 11 u. 14.

4 Jan Piet Filedt Kok, „Rezension von Nicole Veronee-Verhaegen, »L'Hotel-Dieu de Beaune«, Brüssel 1973“, in: *Simiolus* 8/9 (1975/76), S. 189; Josua Bruyn, „Rezension von Nicole Veronee-Verhaegen, »L'Hotel-Dieu de Beaune«, Brüssel 1973“, in: *Oud Holland* 89 (1975), S. 290–292.

5 J.R.J. van Asperen de Boer, Jellie Dijkstra und Roger van Schoute, „Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle group“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 41 (1990), S. 29 u. 198–200.

6 Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden. The complete works*, Antwerpen/New York 1999, S. 252–265.

sentlichen von Rogier selbst ausgeführt wurde, da sie nicht glaubt, dass mehr oder weniger detaillierte Unterzeichnungen ein Indiz für unterschiedliche Hände seien (39). Steyaert ist der Auffassung, dass Rogier fast die ganze Mitteltafel selbst ausführte, darüber hinaus auf der Innenseite auch die Figuren von Maria und Johannes (30, 41–47). Auf der Außenseite schreibt sie dem Hauptmeister die Figuren der Auftraggeber zu. Die meisten anderen Teile des Polyptychons wurden ihrer Meinung nach von einer Hand gemalt, die sie als Rogiers ersten Gehilfen bezeichnet. Einem zweiten Gehilfen schreibt sie die beiden kleinen Tafeln zu, die sich links und rechts von Christus befinden und die Engel mit dem Kreuz beziehungsweise den Passionswerkzeugen zeigen, sowie die äußerste Tafel des linken Flügels mit der Höllenszene. Die Forscherin meint, dass Rogier bei der Herstellung des *Beauner Altares* mit denselben Gehilfen zusammenarbeitete wie beim Malen des *Altars der sieben Sakramente* im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, den sie vor einiger Zeit selbst restauriert hatte (43). Sie versucht auch, ihre Argumentation durch stilistische Vergleiche zu untermauern. So beobachtet sie etwa beim Vergleich der Gesichter von Johannes und Paulus, dass die Modellierung beim Gesicht von Johannes dynamischer sei, man spüre die Knochenstruktur unter der Haut und die Spannung der Haut auf dem Knochen. Das Gesicht sei insgesamt viel lebendiger als das Gesicht von Paulus, welches eher puppenartig wirke (41). In diesem konkreten Fall sind die Beobachtungen Steyaerts durchaus nachvollziehbar, doch alle anderen Gegenüberstellungen der Autorin sind weniger eindeutig.

Maryan W. Ainsworths Beitrag über den sogenannten *Middendorf-Altar* im Metropolitan Museum ist schon deshalb erwähnenswert, weil er sich – mit Blick auf eine von der Gemäldegalerie Berlin schon länger geplante Ausstellung über Hugo van der Goes – mit einem aktuellen Thema beschäftigt. Das Besondere an diesem Gemälde ist, dass die Malerei in der Mitte, wo ursprünglich Maria und das Jesuskind zu sehen waren, sowie auch die Figur des Johannes rechts von Maria entfernt wurden, um sie durch die Darstellung der Hochzeit Heinrichs VII. mit Elisabeth von York zu ersetzen. Im 20. Jahrhundert wurde diese alte Übermalung jedoch entfernt und so liegt nun an diesen Stellen die Unterzeichnung des Gemäldes frei. Vor einigen Jahren wurden auch Infrarot-Aufnahmen vom Gemälde erstellt, damit die Unterzeichnung auch an den übrigen Stellen untersucht werden konnte. Laut Ainsworth gibt es zwischen der Unterzeichnung und der Malerei wenige Abweichungen und insgesamt ist sie sehr detailliert ausgearbeitet (62). Bei der stilistischen Analyse der Unterzeichnung geht die Autorin auch auf die bisherigen Meinungen zur Zuschreibung des Werkes ein (64–71). Sie erwähnt zunächst Claus Grimm, der es als eine Arbeit von Hugo van der Goes angesehen hatte (64–65), wobei er seine Meinung vor allem mit der (für Hugo typischen) psychologischen Aufladung und der Tiefgründigkeit der Figuren begründete.⁷ Grimm sah auch starke stilistische Parallelen zwischen dem *Middendorf-Altar* und dem *Monforte-Altar* in der Berliner Ge-

⁷ Claus Grimm, „A rediscovered work by Hugo van der Goes“, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 46 (1986), S. 86.



Abb. 1: Nachfolger von
Hugo van der Goes,
Middendorf-Altar,
New York, Metropolitan
Museum (60)

mäldegalerie. Hier widerspricht ihm Ainsworth allerdings (zurecht) und verweist vor allem auf die Unterzeichnung des Berliner Gemäldes, die viel stärker von der ausgeführten Malerei abweicht als die Unterzeichnung des *Middendorf-Altars* (65). Ainsworth kommt zum Schluss, dass der Stil der Unterzeichnung der New Yorker Tafel dem Stil der Unterzeichnungen von Hugos Werken nahesteht, die um 1480 entstanden (65). Zu sehr ähnlichen Erkenntnissen gelangt sie auch bei der Diskussion von Jochen Sanders Meinung, nach welcher das Gemälde vom Meister von Moulins beziehungsweise Jean Hey gemalt wurde (66).⁸ Der Unterzeichnungsstil beider Künstler sei deutlich vom späten Hugo van der Goes beeinflusst, es handle sich jedoch nicht um dieselbe Hand. Schließlich geht Ainsworth auch auf Lorne Campbell ein, der die Tafel derselben Hand zuschrieb, von der die sogenannte *Herreros de Tajada Kreuzigung* gemalt wurde (66–71).⁹ Auch Campbells Meinung lehnt die Autorin ab, wobei sie erneut bei beiden Meistern eine Abhängigkeit von Hugo van der Goes feststellt (70). Interessant ist in meinen Augen Ainsworths Meinung vor allem deshalb, weil sie in ihrem Beitrag einige Detailaufnahmen einander gegenüberstellt, die gerade die Identität der beiden Hände belegen. So sind etwa die Gesichtstypen einander sehr ähnlich, insbesondere die weiblichen. Bei der Gegenüberstellung der Köpfe von Hieronymus sind die Unterschiede zwar deutlich zu erkennen, jedoch handelt es sich hierbei um stilistische Unterschiede, die daher rüh-

⁸ Jochen Sander, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992, S. 28.

⁹ Lorne Campbell, „Rezension von Jochen Sander, »Hugo van der Goes, Stilentwicklung und Chronologie«, Mainz 1992“, in: *Simiolus* 22/1–2 (1993/94), S. 97–99.

ren, dass für die beiden Unterzeichnungen unterschiedliche Medien beziehungsweise Techniken verwendet wurde. Ainsworth begründet ihre Meinung zwar durch stilistische Beobachtungen, jedoch sind diese zumeist nicht überprüfbar, da sie auf ihrer Originalkenntnis beruhen. Insgesamt sehe ich zwischen dem Stil der beiden Tafeln sehr starke Parallelen, wobei insbesondere die Gesichts- und Figurentypen sowie die Gewandbehandlung in einem hohen Maß übereinstimmen. Deutliche Unterschiede gibt es bei der Darstellung der Landschaft im Hintergrund – diese steht bei der *Kreuzigung* aus der Herreros de Tajada Sammlung vor allem der Landschaftsdarstellung beim *Kreuzigungsalta*r von Joos van Wassenhove in Gent nahe. Hier vermute ich jedoch, dass die Hintergründe bei beiden Tafeln von ein und demselben Meister gemalt wurden, bei dem es sich um einen Spezialisten für Landschaftshintergründe handelte.

Ingrid Cuilisová hielt einen hochinteressanten Vortrag über den *Michaelsalta*r in der Martinskathedrale in Spišska Kapitula in der Slowakei. Bei diesem Werk handelt es sich vermutlich um die älteste erhaltene ‚Kopie‘ vom Erzengel Michael als Seelenwäger auf Rogiers *Beauner Alta*r. Der Altar entstand höchstwahrscheinlich in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts. Die Darstellung des Erzengels lehnt sich in der Tat sehr eng an das Rogier'sche Vorbild an, der Figuren- und Gesichtstyp sowie die Pose sind sehr ähnlich, jedoch bemerkt man beim genaueren Hinsehen auch einige wesentliche Unterschiede. Der wichtigste inhaltliche Unterschied ist, dass die tugendhafte betende Seele, die in der (vom Betrachter aus) rechten Waagschale kniet, schwerer wiegt als der kleine Teufel in der anderen Waagschale, während bei Rogier die Seele des Sünders schwerer ist als die gute Seele. Bedeutend ist ferner, dass sich in der linken Waagschale keine Seele in menschlicher Gestalt befindet, wie bei Rogier, sondern ein kleiner Teufel, dessen Aussehen höchstwahrscheinlich von Martin Schongauer inspiriert ist. Zudem ereignet sich die Szene nicht in einer Landschaft, sondern in einem Innenraum. Unübersehbar sind natürlich auch die stilistischen und technischen Unterschiede zwischen den beiden Werken, da klar zu erkennen ist, dass es sich beim *Beauner Alta*r um ein Werk der niederländischen Schule handelt, während der Altar in Spišska Kapitula von einem mitteleuropäischen Meister gemalt wurde. Insbesondere bei der Darstellung des Inkarnats, das beim *Michaelsalta*r weniger realistisch wirkt, bei der ornamentaleren Gestaltung der Haare sowie bei der ebenfalls ornamentaleren Gewandbehandlung mit den charakteristischen langen parallelen Röhrenfalten bei Michaels Gewand gibt es deutliche Unterschiede zwischen den beiden Werken. Laut Cuilisová zeigt die Unterzeichnung der Michaelstafel nur wenige *Pentimenti* und es handelt sich um eine rein lineare Zeichnung, die keine Parallel- oder Kreuzschraffuren enthält (153). Bei den Detailabbildungen der IRR-Scans in *Technical studies of paintings* ist allerdings wenig von der Unterzeichnung zu erkennen. Die Autorin stellt sich auch die Frage, auf welchem Weg dem Meister des *Michaelsalta*res die Kenntnis des *Beauner Polyptychons* vermittelt worden sein könnte (154–155). Sie glaubt, dass der Meister auch die Farbigkeit des niederländischen Werks gekannt haben muss, das heißt, er hatte entweder eine gemalte Kopie des Werkes studiert oder eine Zeichnung, in der auch schriftliche Informationen über die farbliche Gestaltung



Abb. 2: Michaelsaltar, Spišská Kapitula, Martinskathedrale (150)

festgehalten waren (155). Cuilisová möchte aber anscheinend auch nicht ausschließen, dass der Meister das Original kannte (155). Eine wichtige Überlegung wird im Essay allerdings nicht erwähnt: Möglicherweise war es der Auftraggeber des *Michaelsaltars*, der sich ein Werk nach dem Vorbild des Polyptychons in Beaune wünschte. Der Auftraggeber verfügte also eventuell bereits über Zeichnungen oder Kopien nach diesem Werk oder schickte vielleicht sogar den Meister des *Michaelsaltars* nach Beaune, um das Polyptychon zu studieren. Daher war es wahrscheinlich auch der Auftraggeber, der wesentliche ikonografische Details festlegte.

Valentine Henderiks' Beitrag beschäftigt sich mit dem *Porträt eines alten Mannes* von Albrecht Bouts im Brukethal Museum in Sibiu. Laut Henderiks handelt es sich sogar um ein Selbstbildnis des Künstlers (75). Das Gemälde galt bis 2011/2012 als ein Werk des Meisters der Augustinus-Legende, dem es 1922 von Max Jacob Friedländer zugeschrieben worden war.¹⁰ Henderiks konnte das Werk erstmals 2011 im Original

10 Max J. Friedländer, „Die Primitiven-Ausstellung in Haag“, in: *Der Cicerone* 14 (1922), S. 813–814.



Abb. 3: Albrecht Bouts, *Porträt*, Sibiu, Brukenthal Museum (74)

studieren und erkannte es nach kurzer Zeit als eine Arbeit von Albrecht Bouts. Der ausschlaggebendste Grund für ihre Zuschreibung war dabei die Ähnlichkeit der Gesichtszüge des Porträtierten mit den Zügen einer Figur, die auf der Mitteltafel des *Triptychons der Himmelfahrt Mariae* in den Musées Royaux in Brüssel zu sehen ist und einer weiteren Figur, welche auf dem *Letzten Abendmahl* in Brüssel dargestellt ist, wobei letzteres Gemälde wohl kein eigenhändiges Werk von Albrecht Bouts, sondern eine Werkstattarbeit ist. Laut Henderiks handelt es sich jedoch in allen drei Fällen um Selbstbildnisse des Malers (78). 2012 war die Tafel im Rahmen der Ausstellung *Treasures from the Brukenthal Collection* in Luxemburg zu sehen, in deren Katalog sie erstmals Albrecht Bouts zugeschrieben wurde. Im Kontext dieser Schau wurden auch Infrarotreflektografien und Röntgenbilder vom Gemälde angefertigt, deren Ergebnisse Henderiks in ihrem Beitrag diskutiert (79). Friedländers Zuschreibung an den Meister der Augustinus-Legende lehnt sie jedenfalls mit der Begründung ab, dass die Gestaltung der Gesichter bei diesem Meister zu stilisiert und hieratisch sei (76). Ihre Argumentation ist aufgrund der Abbildung der namensgebenden *Tafel mit dem heiligen Paulus und dem heiligen Augustinus* im Sauermodt-Ludwig Museum in Aachen tatsächlich auch gut nachvollziehbar. Henderiks' Vergleich der Tafel in Sibiu mit den beiden Gesichtern auf den oben genannten Werken ist jedoch schon etwas problematisch. Eine gewisse Ähnlichkeit der Gesichtszüge ist zwar unleugbar, jedoch könnte diese auch durch ähnliche Gesichtstypen erklärt werden. Es ist aus mehreren Gründen schwierig, das Gesicht des Porträtierten mit dem Gesicht der Figur auf der Mitteltafel des *Triptychons mit der Himmelfahrt Mariae* zu vergleichen. Erstens entstand das Triptychon höchstwahrscheinlich mehrere Jahrzehnte vor dem



Abb. 4: Albrecht Bouts, *Porträt, IRR*, Sibiu, Brukenthal Museum (81)

Porträt, weshalb die dargestellte Person – wenn es sich denn bei ihr wirklich um Albrecht Bouts selbst handeln sollte – deutlich jünger ist. Zweitens ist das Porträt auf dem Triptychon sehr viel kleiner als das Porträt in Siebenbürgen, was natürlich maltechnische Unterschiede zur Folge hat. Schließlich sind auch die Stile der beiden Darstellungen sehr unterschiedlich, vor allem weil ein großer zeitlicher Abstand zwischen ihnen liegt. Was den Stil des Porträts angeht, sieht Henderiks insbesondere zu den Andachtsbildern Albrecht Bouts' viele Parallelen (78). Hier verweist sie unter anderem auf die weiche Modellierung der Gesichter mit sanften Übergängen zwischen beleuchteten und im Schatten legenden Zonen, die typischen Augenringe der Figuren, die Gestaltung der Augenbrauen und die sehr charakteristische helle Linie in der Nähe der rechten Gesichtskontur, durch die sich das Gesicht vom Hintergrund abhebt (78). Allerdings sind in der Publikation keine Vergleichsbeispiele, das heißt Beispiele für Andachtsbilder von der Hand Albrechts abgebildet, weshalb es Nicht-Spezialisten eher schwerfallen dürfte, ihre an und für sich durchaus konsequente Argumentation nachzuvollziehen. Lediglich ein Detail der Hände aus der *Ecce Homo*-Darstellung in der Zisterzienserinnenabtei La Cambre in Brüssel wurde den Händen des Porträtierten gegenübergestellt, wobei Henderiks zurecht auf die sehr ähnliche Form und Gestaltung der Hände verweist (78–79). Die Infrarotaufnahmen des Gemäldes offenbarten zahlreiche Unterschiede zwischen Unterzeichnung und malerischer Ausführung. Die Unterzeichnung selbst wurde vermutlich mit einem flüssigen Medium erstellt, wobei der Zeichenstil laut Henderiks sehr frei wirkt (79). Allerdings gibt die Autorin in diesem Zusammenhang auch zu, dass bisher nur von wenigen Werken Albrecht Bouts' Infrarotaufnahmen erstellt wurden, weshalb

es nicht einfach ist, den Stil der Unterzeichnung zu beurteilen (79). Die meisten stilistischen Parallelen sieht sie hier noch bei der Unterzeichnung der bereits erwähnten *Ecce Homo*-Darstellung in Aachen (79). Diese sei ähnlich frei gestaltet und insbesondere beim Gesicht gäbe es ebenfalls Parallel- und Kreuzschraffuren. Das Besondere am Porträt in Sibiu ist jedoch ein ikonografisches Motiv: Der Mann hält in seiner linken Hand einen Totenschädel vor der Brust und zeigt mit dem rechten Zeigefinger auf ihn. Laut Henderiks lässt sich dieses Detail indirekt auf Albrecht Dürers berühmtes Gemälde des *heiligen Hieronymus* in Lissabon zurückführen, das 1521 entstand (83). Dieses Jahr sei daher ein ‚terminus post quem‘ für das Porträt in Sibiu. Insgesamt ist die Argumentation der Autorin für die Zuschreibung des Porträts an Albrecht Bouts überzeugend. In meinen Augen spricht jedoch nicht so sehr die Physiognomie des Porträtierten für die Autorschaft Albrechts, sondern vor allem der Stil der Tafel. Die Idee, dass es sich zugleich auch um ein Selbstbildnis des Künstlers handeln soll, ist interessant, doch meines Erachtens ist nicht bewiesen, dass es sich beim alten Mann um Albrecht handelt, da ja bei den anderen beiden Bildnissen auch nur vermutet wird, dass es sich um Selbstbildnisse handelt. Auch die genauere Datierung des Bildes erscheint eher schwierig.

Dagmar Hirschfelder und mehrere andere Forscher untersuchten einige Werke aus der Gruppe Hans Pleydenwurff. Ein wichtiges Merkmal dieser Werkgruppe ist, dass zumeist zahlreiche, darunter durchaus auch größere Abweichungen wie etwa die Einfügung oder Auslassung ganzer Figurengruppen zwischen der Unterzeichnung und der malerischen Ausführung feststellbar sind. Laut Hirschfelder und ihren Kollegen kann dies bei Pleydenwurff beziehungsweise seiner Werkstatt aber nicht immer als ein Beweis dafür interpretiert werden, dass auch die Malerei vom Hauptmeister ausgeführt wurde oder dass dieser zumindest wesentlichen Anteil daran hatte, denn bei diesem Künstler könnten mehrere Arten von *Pentimenti* unterschieden werden (179). Hirschfelder et al. untersuchten zunächst die *Kreuzabnahme* im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, deren wichtigstes Vorbild sicherlich Rogier van der Weydens berühmte *Kreuzabnahme* im Prado war. Sie war ursprünglich Teil des Hochaltars der Elisabethkirche in Breslau, welches als das einzige bezeugte Werk Pleydenwurffs gilt. Wie bei den meisten anderen Werken dieser Gruppe lässt sich bei der *Kreuzabnahme* eine verhältnismäßig schematische, lineare Unterzeichnung ohne Schraffuren feststellen, die anscheinend nur als eine grobe Orientierung diene. Es lassen sich sowohl zahlreiche Unterschiede zwischen Unterzeichnung und Malerei als auch Übermalungen beziehungsweise Korrekturen und Änderungen der Komposition während des Malprozesses beobachten. Die Komposition wurde also auch während des Malens weiterentwickelt. Vor allem aufgrund der hohen Qualität der Malerei sind die Autoren der Auffassung, dass die zahlreichen kompositionellen Änderungen, die bereits in der ersten Phase der malerischen Ausführung stattfanden, ein Indiz dafür zu werten sind, dass das Gemälde zum überwiegenden Teil vom Hauptmeister selbst ausgeführt wurde (182). Auch bei der sogenannten *Löwenstein-Kreuzigung*, ebenfalls im Germanischen Nationalmuseum, sehen Hirschfelder et al. einen hohen Anteil des Hauptmeisters (183). Sehr ähnlich

seien sowohl die Maltechnik als auch die Modellierung der Figuren und die Wiedergabe der Hauttöne. Die Unterzeichnung wurde bei dieser Tafel hauptsächlich in die Grundierung eingeritzt. Zwischen dieser und der ausgeführten Malerei lassen sich erneut zahlreiche Abweichungen feststellen, darüber hinaus gibt es auch hier viele Übermalungen, welche den Autoren zufolge in allen Arbeitsphasen zustande kamen (186). Allerdings wird aus ihren Ausführungen nicht ganz klar, wie man feststellen kann, wann genau eine Übermalung durchgeführt wurde. Man muss daher davon ausgehen, dass es sich bei derartigen Überlegungen um Vermutungen handelt. Auch eine *Verkündigungstafel* im Germanischen Nationalmuseum wurde von Hirschfelder und ihrem Team untersucht. Bei dieser sind zahlreiche Unterschiede zwischen Unterzeichnung und Ausführung feststellbar, jedoch sind die Autoren trotzdem zum Schluss gekommen, dass die Malerei höchstwahrscheinlich von einem Mitarbeiter Pleydenwurffs ausgeführt wurde (186). Den Hauptgrund für diese Annahme sehen sie darin, dass die meisten Korrekturen ihrer Meinung gegen Ende der Arbeit erfolgten (190). Im Falle der *Verkündigung* handle es sich bei den Unterschieden zwischen der Unterzeichnung und der Malerei außerdem nicht immer um Verbesserungen, sondern sie resultieren teilweise aus der Unfähigkeit des Mitarbeiters, die Unterzeichnung korrekt zu interpretieren. Die Auffassung, dass die Unterzeichnung mit Pleydenwurff selbst in Verbindung zu bringen ist, während die Malerei von einem Mitarbeiter ausgeführt wurde, ist in meinen Augen vor allem aus stilistischen Gründen grundsätzlich nachvollziehbar – so ist beispielsweise das Inkarnat Marias vollkommen anders gestaltet als die Gesichter der Figuren auf den weiter oben besprochenen Hauptwerken des Meisters, zudem weichen die Faltenkonfigurationen bei Marias Mantel deutlich von der Unterzeichnung ab –, jedoch erscheint die Einordnung bestimmter kompositioneller Änderungen in bestimmte Arbeitsphasen manchmal als eher spekulativ. Schließlich nennen die Autoren mit der *Auferstehung* in der Alten Pinakothek auch ein Beispiel für ein Gemälde aus der Pleydenwurff-Gruppe, bei der die Unterzeichnung verhältnismäßig detailliert ausgeführt ist (190f.). Zwar gibt es einige wenige Unterschiede zwischen der Malerei und der Unterzeichnung, jedoch scheinen die Korrekturen zu einem relativ späten Zeitpunkt erfolgt zu sein. Die Forscher sprechen sich in diesem Fall aus stilistischen Gründen dafür aus, den Großteil der malerischen Ausführung Hans Schüchlin zuzuschreiben (191). Zuletzt besprechen Hirschfelder et al. die Tafel mit der *Darstellung des heiligen Thomas von Aquin* im Germanischen Nationalmuseum (191f.). Bei diesem Gemälde seien die Unterschiede zwischen Unterzeichnung und malerischer Ausführung mit Blick auf die Zuschreibung der Tafel wenig aussagekräftig.

Zahlreiche Autoren kommen in ihren Studien also zum Schluss, dass bei der Herstellung eines altniederländischen oder altdeutschen Gemäldes in den meisten Fällen mehrere verschiedene Maler zusammengearbeitet haben. In der bisherigen und insbesondere in der älteren Forschung wurde im Allgemeinen angenommen, dass die Unterzeichnung und somit die Komposition eines Gemäldes zumeist vom Hauptmeister angelegt wurde, während große Teile der malerischen Ausführung Werkstattmitarbeitern überlassen wurden. Die Ergebnisse, die im vorliegenden Band

veröffentlicht wurden, scheinen jedoch nahezulegen, dass durchaus auch bei den Unterzeichnungen häufig verschiedene Hände zu erkennen sind. Allerdings sind die Ausführungen und Beobachtungen der Autoren, welche Händescheidungsfragen betreffen, in vielen Fällen nicht vollständig nachvollziehbar beziehungsweise oft auch durchaus subjektiv. Denn obwohl der Band grundsätzlich hervorragend illustriert ist, wären zur besseren Nachvollziehbarkeit vieler Beobachtungen noch viel mehr Abbildungen und eine gründliche Kenntnis der Originale notwendig. So wird etwa oft die gesamte Unterzeichnung eines Gemäldes detailliert beschrieben und analysiert, während nur wenige Details derselben abgebildet sind. Um alle Beobachtungen optimal verstehen zu können, müssten dem Leser die Infrarotaufnahmen jedoch eigentlich in voller Auflösung zur Verfügung stehen. Somit bleibt oft leider nichts anderes übrig, als dem jeweiligen Autor einfach zu glauben.

Insgesamt sind die Beiträge in *Technical studies of paintings* sicherlich keine einfache, für stilkritisch interessierte Leser jedoch eine äußerst lehrreiche Lektüre. Man bekommt einen guten Eindruck davon, wie verschieden Unterzeichnungen sein können. Viele sind sehr schematisch, andere sehr detailliert ausgearbeitet. Manche dienen nur als eine sehr grobe Orientierung, während es bei einigen nur sehr wenige Unterschiede zur malerischen Ausführung gibt. Auch innerhalb einer Werkgruppe, ja sogar innerhalb derselben ‚Kerngruppe‘ können Unterzeichnungen sehr unterschiedlich aussehen. Aus den Essays geht allerdings auch eindeutig hervor, dass die Untersuchung von Unterzeichnungen nicht immer alle Zuschreibungsprobleme lösen kann, da sie in vielen Fällen sogar noch mehr neue Fragen aufwirft. Angesichts der Umstrittenheit von Händescheidungsproblemen mögen sich manche Leser auch die Frage stellen, wie sinnvoll es ist, sich mit derartigen Problemen zu beschäftigen. Handelt es sich hierbei nicht um unwesentliche Detailfragen? Die wichtigste Erkenntnis ist ja nicht, wer welches Motiv gemalt oder gezeichnet hat, sondern die Tatsache, dass ein Werk das Ergebnis der Zusammenarbeit mehrerer Künstler ist. Individualstil, Werkstattstil und Regionalstil sind zu dieser Zeit nicht immer klar voneinander zu trennen, da die Verflechtungen und gegenseitigen Beeinflussungen sehr komplex sind. Sowohl die Vorstellung einer individuellen (Künstler-)Persönlichkeit als auch regionale und nationale Identitäten waren damals noch nicht vollständig herausgebildet. Dennoch schadet es in meinen Augen nicht, den Stil und die Unterzeichnung eines Gemäldes möglichst genau zu untersuchen, da die Ergebnisse derartiger Studien in einigen Fällen keinesfalls umstritten sind, sondern eindeutig beweisen können, ob es sich etwa um ein eigenhändiges Werk oder um eine Kopie handelt. Denn gerade weil manche Beiträge im vorliegenden Band von einer sehr engen methodischen Perspektive zu zeugen scheinen, stellen die in ihnen präsentierten Erkenntnisse eine wichtige Grundlage für zukünftige Forschungen dar. Daher kann man auf die nächsten Teile dieser Publikationsreihe gespannt sein und hoffen, dass diese ‚Kongresstradition‘ noch lange Zeit fortbestehen wird.

ANNA SIMON
Wien