

Altniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ausstellungskatalog Antwerpen, Rubenshuis, 14. 6.–18. 8. 2002; Konzept und wissenschaftliche Leitung Fritz Koreny. Mit Beiträgen von Fritz Koreny, Erwin Pokorny und Georg Zeman; Wommelgem 2002; Hardcover: ISBN 90-76704-13-9; Softcover: ISBN 90-76704-17-1; € 42,- bzw. 36,-
[der Katalog erschien auch in englischer, französischer und niederländischer Sprache]

Wer die genauestens wiedergegebene Natur in Bildern Jan van Eycks oder die Linien-schärfe Rogierscher Gewandung betrachtet, erwartet zahlreiche vorbereitende Handzeichnungen dieser Meister. Der Bestand altniederländischer Zeichnungen ist jedoch äußerst gering und lückenhaft: Wir kennen weder von Robert Campin noch von Dirk Bouts oder Hans Memling gesicherte oder wahrscheinlich zuschreibbare Blätter. Und selbst bei Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden dreht sich die Diskussion im Wesentlichen darum, ob nur ein einziges Blatt eigenhändig ist oder vielleicht doch mehrere. Geschlossene Bestände sind eher von weniger bedeutenden Künstlern erhalten, wie etwa von Vrancke van der Stockt. Signiert ist so gut wie kein einziges Blatt. Das hat jedoch tiefere Gründe: Die Zeichnung, eine italienische Neuerung, findet damals nördlich der Alpen nicht gleich Anerkennung als Kunstwerk eigener Art, zumal ihr Träger billiges Papier war. In den von der burgundischen Hofkultur bestimmten südlichen Niederlanden war das neue Medium anfangs durch die führende Aufgabe der Malerei, das illuminierte Luxusmanuskript, geprägt: Das Papier wurde durch Grundierung dem Pergament gleichsam anverwandelt; und die feine, strichelnde und tüpfelnde Zeichenweise des Silberstifts imitierte die des Haarpinsels.

Ein Hemmschuh der Forschung war die unreflektierte Rückprojektion des Begriffs der autonomen Meisterzeichnung in die frühe Zeit: Dies trifft weder das künstlerische Selbstverständnis noch die Werkstattpraxis der alten Meister. Man hat lange nicht zur Kenntnis nehmen wollen, daß die meisten Blätter Nachzeichnungen sind, u. a. weil die Klassifizierung eines Blattes als Kopie automatisch seinen Marktwert mindert. Nur das eigenhändige Original zählt. Zudem hat man lange nicht den zuerst von Joseph Meder¹ eingeschlagenen Weg verfolgt, die Zeichnungen nach Gebrauchsweisen und Techniken zu unterscheiden und jede Gruppe für sich zu studieren.

Fritz Koreny, der eigentliche Erbe Meders in Wien, hat mit diesem Katalog ein Zwischenergebnis seines Forschungsprojektes vorgelegt, in dem er zusammen mit Georg Zeman und Erwin Pokorny in den nächsten Jahren zuerst die ca. 600 niederländischen Zeichnungen corpusartig erfassen will und danach die mehr als vierfache Zahl der deutschen Werke. Die Präsentation von gut 50 Blättern in der Antwerpener Ausstellung war Teil dieser Generalprobe, tatsächlich jedoch ein einmaliges, so schnell nicht wiederkehrendes Ereignis, weil die Museen diese lichtempfindlichen und fragilen Rarissima nur ungern ausleihen. Sie war repräsentativ wie noch nie zu-

1 JOSEPH MEDER: Die Handzeichnung; 2. Aufl. Wien 1923.

vor eine Ausstellung zu diesem Thema. Es gab nur wenige Absagen, weil kompetente wissenschaftliche Bearbeitung garantiert war und letztlich alle Besitzer derartiger Werke auf die Kennerschaft Korenys angewiesen sind. Die Überprüfung der Katalogtexte vor den Originalen nötigte – so weit ich sehe – kaum irgendwo zu Korrekturen, weil alle Texte selbstverständlich vom eingehenden Studium der Originale ausgehen. Die Urteile fußen auf langjähriger Erfahrung im Umgang mit den Werken, und sie verbinden genaue Beobachtung und Befunduntersuchung mit methodisch breit angelegter kunsthistorischer Erörterung.

Fundament jeder Katalognummer ist die Untersuchung der Materialien und Techniken. Sodann wird die Stellung jedes Blattes im Werkprozeß bestimmt und ihr Funktionstypus definiert. Da die meisten Kopien sind, war es erforderlich, zuvor die Kopierpraktiken zu untersuchen (S. 12–15), danach erst die anderen Gattungen, wie Skizze, Studienblatt usw. Im zweiten Teil des Kataloges werden die Zeichnungen gemäß der Einteilung nach Künstlergruppen erörtert, z. B. ‚Gruppe van Eyck‘. Das bedeutet nicht den Verzicht auf Zuschreibung und Datierung, sondern kluge Zurückhaltung. In der Regel wurden nur Blätter exemplarischen Charakters ausgestellt: so wird das frühe Londoner Blatt der Gefangennahme Christi nicht nur auf die Anfänge der Kunst Jan van Eycks hin befragt, sondern auch als Beispiel für den Funktionstypus des ‚ricordo‘ vorgeführt, d. h. die von Meisterhand geschaffene Replik der eigenen Bilderfindung; außerdem wird die Bedeutung farbiger Grundierung für die Anfänge niederländischer Zeichnung diskutiert. Derartiges findet sich beinahe in jeder Katalognummer, so daß man sich genötigt sieht, sie alle auf ihren methodischen Ertrag und ihre allgemeinen Aussagen hin durchzustudieren.

In die Ausstellung war auch die „Hl. Barbara“ Jan van Eycks einbezogen (Antwerpen, Kon. Museum; Nr. 5, S. 39–43), ein Gemälde, signiert und 1439 datiert, das eine sehr detaillierte Vorzeichnung präsentiert und deshalb allgemein als ein Werk angesehen wird, in dem Jan van Eyck die Zeichnung in den Rang eines autonomen Kunstwerkes erhoben habe. Die Autoren vertreten jedoch mit guten Gründen die Ansicht, daß es sich um eine echte Unterzeichnung handle, die im Verlaufe des Malvorgangs von den Farbschichten verdeckt werden sollte und nur durch unbekannte Umstände unvollendet geblieben sei.

Ein übergreifendes Sonderthema sind die Porträts: u. a. Jan van Eycks Bildnis eines älteren Mannes in Dresden, seine einzige gesicherte Zeichnung (S. 22 ff.); der bedeutende vornehme Herr mit Falken in Frankfurt, der als Werk des Petrus Christus bestimmt wird (Nr. 12); oder das Rogier van der Weyden als eigenhändig zugewiesene Londoner Frauenporträt (Nr. 15): Diese Zuschreibung allerdings hat mich nicht wirklich überzeugt, ebensowenig die Abwertung der kleinen Berliner Zeichnung eines Mannes mit Hut in Halbfigur und die der frühen Berliner Tafel (S. 68 u. S. 80, Anm. 15). Meines Erachtens gilt weiterhin Erwin Panofskys Analyse von Rogiers Porträtkunst, wonach sie eher „studies in character than studies in individuality“ sei².

2 ERWIN PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting*; Cambridge/Ma 1953, S. 289 ff.

Das Interesse für die Lichtwirkung und das Fehlen der bei Rogier gewohnten Formstrenge sprechen gegen die – allerdings von den Autoren nur mit Reserve vorgetragene – Zuschreibung. Auch scheint mir das zum Vergleich herangezogene Wiener Kreuzigungstriptychon kein eigenhändiges Werk zu sein; die Landschaft macht sich zu selbständig, die Stifterin wirkt zu blasiert, die Heiligen auf den Flügeln entstammen zu deutlich dem Musterbuch. Für das durchaus bedeutende Silberstift-Porträt wird man weiter nach einem Autorennamen suchen müssen.

Eins der großen Verdienste des Kataloges liegt in den Fortschritten bei der Klärung der Anteile von Rogiers Mitarbeitern. Mit der Nachzeichnung nach dem Bild der Exhumierung und Translation des hl. Hubertus (Nr. 20) wird ein spezieller Typ von Werkstattkopie vorgestellt, außerdem u. a. Vorarbeiten für ein Grabmal (Nr. 22) bzw. für ein Kapitell (Nr. 23). Die Person des Vrancke van der Stockt, der der wichtigste Ummünzer Rogierscher Bilderfindungen und sein Nachfolger im Amt des Brüsseler Stadtmalers ist, erhält zunehmend Profil. Offenbar stand er ebenfalls einer großen, produktiven Werkstatt vor. Jedenfalls ist seine Wirkung auf die Maler Mitteleuropas fast so groß wie die Rogiers. Hat man bisher eher den Abstand zur Meisterschaft Rogiers betont, so werden nun seine Qualitäten deutlicher, z. B. seine Befähigung zu räumlich klarer Darstellung in der Präsentationszeichnung für ein Triptychon mit Kreuzigung und Eligiuslegenden (Nr. 25). Sogar die Verknüpfung seines Namens mit der umstrittenen Berliner Kreuzigungstafel bzw. dem Abegg-Triptychon in Bern-Riggisberg ist bedenkenswert. Doch sollte man mit der Definition des kleinen p mit Querstrich im Schaft als Meistermarke vorsichtiger sein, da dieses Zeichen, eine Kürzel für per-, par- und gleichartige Präfixe, in den Blättern z. B. auch als Abkürzung für ‚porpre‘ (Purpur) verwendet wird.

Einen Platz im Oeuvre van der Stockts erhält die bekannte Pariser Grabtragszeichnung (Nr. 26 und 28). Die von Felix Thürlemann³ wiederholt und mit Pathos, aber ohne stichhaltige Argumente behauptete Autorschaft Campins wird widerlegt⁴. Die Katalogautoren rehabilitieren die von Thürlemann mit leichter Hand abgetanen Beobachtungen und Argumente eines der besten Kenner dieses Künstlerkreises, Stephan Kemperdicks⁵

Besonders glanzvoll sind die beiden letzten, Hugo van der Goes und Hieronymus Bosch gewidmeten Abteilungen: Bei Hugo werden vor allem seine künstlerische Innovationskraft, seine Bilderfindungen und das Aufgreifen der italienischen Technik des Helldunkel-Zeichnens auf grauviolett grundierten Blättern herausgearbeitet.

3 FELIX THÜRLEMANN: Robert Campin; München 2002, S. 84 ff. und 266 ff.

4 Und damit auch: HANS BELTING und CHRISTIANE KRUSE: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der altniederländischen Malerei; München 1994, S. 107 ff.

5 STEPHAN KEMPERDICK: Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden; Turnhout 1997, bes. S. 45 ff.; und DERS.: Rogier van der Weyden 1399/1400–1464; Köln 1999, S. 92 f.; s. dazu auch ROBERT SUCKALE: Rogier van der Weydens Bild der Kreuzabnahme und sein Verhältnis zu Rhetorik und Theologie. Zugleich ein Beitrag zur Erneuerung der Stilkritik, in: REINHARD BRANDT (Hrsg.): Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol (Reclam Bibliothek Leipzig, Bd. 20013); Leipzig 2001, S. 10–44.

In dieser Gruppe sind zudem wichtige thematische Präzisierungen zu verzeichnen (Nr. 30, 32), während sonst gelegentlich auf diesem Gebiet Einwände zu machen sind, so S. 47, wo man die Thematisierung des Engelssturzes vermißt, oder S. 56, wo der Begriff ‚emblematisch‘ falsch verwendet wird.

Hingegen wird bei Bosch der übergroße, bisher mit seinem Namen in Verbindung gebrachte, Zeichnungsbestand durch Stilkritik gelichtet und auf diese Weise nicht nur die – immer wieder bestrittene – Tragfähigkeit dieser Methode demonstriert, sondern überhaupt erst seine Künstlerpersönlichkeit sichtbar. Auf der Ausstellung waren fast nur eigenhändige Werke zu sehen, die ihn als sensiblen Beobachter und einfallsreichen Künstler höchsten Ranges erkennen ließen, nicht als den skurrilen Sonderling, als den ihn viele gerne präsentieren. Doch wurde auch die Gelegenheit genutzt, einen besonders wichtigen Mitarbeiter, den Meister des Madrider Heuwagen-Triptychons, in seiner Eigenart und Qualität von Bosch abzusetzen.

Nach der Lektüre des Katalogs hat man mehr Klarheit über diese Epoche der Zeichnungs- und der Kunstgeschichte gewonnen. In zwei Punkten wird man jedoch in Zukunft eher komplexeres Denken zu fordern haben: das von den Autoren vertretene Stilentwicklungsmodell scheint mir zu linear und homogen zu sein (insbesondere S. 38, 47 f., 53 f.); auch wird man noch mehr mit der Rezeption italienischer Vorbilder rechnen müssen, so etwa im Blatt der Kreuztragung S. 58. Die Neugier wächst, was uns die Autoren noch über die anderen niederländischen Zeichnungen sagen werden; wir können nur hoffen, daß die Arbeiten am Corpus bald abgeschlossen sein mögen (und daß auch die dafür notwendigen Mittel bereitgestellt werden).

ROBERT SUCKALE

*Fachgebiet Kunstgeschichte
Technische Universität Berlin*

Achim Simon: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert; Berlin: Dietrich Reimer 2002; 441 S., 86 Abb.; ISBN: 3-496-01256-0; € 69,-

Die österreichische Malerei und Buchmalerei des 15. Jahrhunderts ist vergleichsweise gut erforscht. Eine Vielzahl teils älterer, teils aber erst jüngst in Angriff genommener Studien und nationaler sowie regionaler Forschungsprojekte beschäftigten und beschäftigen sich mit dieser Thematik. Wurde im erst vor kurzem (im Jahre 2000) erschienenen Band „Gotik“ der „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich“ (herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) auch ein detaillierter Überblick der österreichischen Malerei und Buchmalerei bis ca. 1430 gegeben, so darf die noch vor dem Folgeband dieses Unternehmens erscheinende Spezialstudie Achim Simons zum niederländischen Einfluß in der österreichischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr als willkommen heißen werden. Auch hier gab es bereits Vorarbeiten wie z.B. Walter Buchowieckis Geschichte der