

dies ist sicher den Ermüdungserscheinungen bei der Endredaktion des Bandes zuzuschreiben. Doch ärgerlicher als die Seitenvertauschung einer dort abgebildeten Schlußkulisse (113 a, S. 168) ist der oberflächlich und fehlerhaft exzerpierte Text aus der einzigen Literaturangabe für den Kommentar⁶ zum Exponat, mit dem der Autor zeigt, daß er sich nicht sicher auf diesem Feld bewegt. Daran vermochte offenkundig auch die lange Liste der Ratgebenden und Helfer nichts zu ändern.

Im Anhang des Katalogs wird mit „Tour d’Europe – Eine Reise zu den Barocktheatern“ eine bereits zu Beginn des Bandes erwartete Aufzählung noch erhaltener barocker Spielstätten in Europa von Carsten Jung (S. 258f.) nachgereicht. Das ebenfalls nicht ganz sorgfältig redigierte Literaturverzeichnis (S. 260–268), ein Register der erwähnten Künstler, Autoren und Interpreten (S. 269–272) sowie der Abbildungsnachweis (S. 273) nebst Übersicht der Katalogautoren (S. 274) beschließen den Katalogband.

Dem mit dem Titel der Ausstellung „Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne“ erhobenen Anspruch einer erhofften Übersicht über die vielgestaltigen Formen des facetten-reichen Topos⁷ wurden die Verantwortlichen nicht gerecht. So ist beispielsweise wohl in keiner Weise daran gedacht worden, in die Ausstellungskonzeption die Rolle der Musik einzubeziehen. Insgesamt regt aber der aufwendig gestaltete Band, auch durch die qualitätvollen Abbildungen mancher Zimelien zum kursorischen Lesen und einer Weiterbeschäftigung mit dem Thema an.

ERIK ERNST VENHORST
Berlin

6 So sei nur am Rande beispielsweise angemerkt, daß sich nicht 282 Teile (S. 167) des Neuzeller Heiligen Grabes erhalten haben, sondern wohl 238 zur vollständigen Ausstattung gehörten, von denen 229 überliefert sind. Unrichtig ist ferner, daß die Monstranz nur vor der jeweiligen Schlußkulisse (S. 168) ausgestellt wurde, in einigen Szenen wurde diese unter anderem auch hinter der Schlußkulisse sichtbar deponiert. Falsch gedeutet wurde der „soldat [sic] im Kostüm eines Opernhelden, der nach hinten zu eilen scheint, um Jesus zu Hilfe zu kommen“ (S. 171). Denn in der rhetorischen Struktur des Heiligen Grabes mit seinen dramatisch zugespitzten Gegensatzpaaren nimmt der gemeinte Soldat (113 j) im Verhältnis zum Putto gegenüber (113 i) eine ausgesprochen negative Rolle ein; er fordert in Wort und Tat geradezu Jesu Tod.

7 Zur umfangreichen Begriffsgeschichte siehe beispielsweise LYNDA GREGORIAN CHRISTIAN: *Theatrum mundi. The History of an Idea*; New York – London 1987.

Claus Grimm: Meister oder Schüler? Berühmte Werke auf dem Prüfstand; Stuttgart: Belser 2002; ISBN 3-7630-2401-8; 160 S. mit 230 Farbabb.; € 49,80

Der Titel des Buches macht deutlich, daß es um Meisterwerke geht – wieder einmal, so könnte man sagen. Die eigentliche Intention des Autors versteht man jedoch erst, wenn man sein Axiom zur Kenntnis genommen hat, das er in der Einleitung ausführlich erläutert: „Meisterwerke sind mehr als ‚Kunst‘“; wobei zu beachten ist, daß „Kunst“ in Anführungszeichen steht, und zwar durchgehend, von der ersten bis zur letzten Seite des Buches.

Die Unterscheidung, die Claus Grimm zwischen Meisterwerken und „Kunst“

macht, erklärt sich aus einem verachtungsvollen Verdikt über die Kunstgeschichte als Fachwissenschaft, die nicht in der Lage sei, den „Meisterwerken“ der alten Meister gerecht zu werden. Während „die Bilder der alten Meister [...] handfeste Verkörperungsabsichten“ hatten und „sich ihre Aufgaben auf die Vergegenwärtigung einer höheren, oberhalb der Augenswelt liegenden Wirklichkeit“ bezogen, komme es der heutigen Betrachtungsweise auf „ästhetische“ Schönheit an, gehe es ihr um „den Genuss der malerischen Bravour eines ausführenden Malers“. Das sei jedoch „eine nachträgliche Wesensbestimmung, keine kontextgerechte Kennzeichnung oder Bewertung der Leistungen eines Malwerks“: „Damals ging es um das Erlebnis von Inhalten, seit Beginn der Moderne wird die gestalterische Umsetzung und Formfindung beachtet“ (S. 8, 9).

Es soll hier nicht erörtert werden, daß es absolut unhaltbar ist, den vormoderne Epochen die Wahrnehmung ästhetischer Qualitäten weitgehend abzuspochen; auch nicht, welche merkwürdigen Vorstellungen Claus Grimm von der Kunstgeschichte hat, wenn er behauptet, sie hätte es nicht vermocht, Inhalt *und* Form zu analysieren. Wichtig sind hier vor allem die Antriebe seines Vorgehens, über die er sich freimütig äußert. Was ihn zum Handeln veranlaßt, sind „die Langeweile und Desorientierung in den klassischen Bildermuseen“ (S. 154), die seiner Ansicht nach darauf beruhen, daß sehr oft die „Meisterwerke“ nicht den nötigen Vorrang genießen würden, denn es gebe dort auch Meisterwerke, die durch undeklarierte Anteile von Schülerhand das Bild vom Meister verunklären. „Wenn alles Überlieferte als ‚Kunst‘ gilt, bleibt jede Bewertung beliebig“ (S. 13). Sein Interesse an den „Meisterwerken“ begründet der Autor im Schlußsatz des Buches wie folgt: „Die uns überlieferten Bildzeugnisse sind staunenswerte Artefakte vergangener Kultur, aus deren Vorstellungen und Mustern wir einen Symbolvorrat besitzen, mit dem wir viele uns anders nicht mehr formulierbare Sinnbezüge manifestieren. Hierin liegt der wirklichkeitsstabilisierende Wert vieler Kulturdenkmäler, der „alten“ Malerei und Bildhauerei“ (S. 154).

Meisterwerksbetrachtung scheint also vor allem als Lebenshilfe zu dienen. Dabei ist wohl nicht unwichtig, daß das Buch, wie im Vorwort mitgeteilt wird, aus dem Material von Diavorträgen hervorgegangen ist. In der Tat hat man oft den Eindruck, daß sich der Autor ganz bewußt an ein Publikum von Nicht-Fachleuten wendet. Das ist natürlich völlig legitim; doch sollte es kein Freibrief für einen selektiven Umgang mit der Forschungsliteratur sein, was hier aber leider der Fall ist.

Claus Grimm möchte mit einem großen Aufwand an Bildmaterial und mit scharfem Beobachtungsvermögen demonstrieren, daß Werke, welche Namen großer Meister wie Dürer, Perugino oder Raffael tragen, ganz oder teilweise nicht vom Meister selbst, sondern von Schülern ausgeführt worden seien. Meistens gelingt ihm das auch völlig überzeugend. Um die Berechtigung seines Vorgehens zu untermauern, verweist er auf die Werkstattpraxis bei den alten Meistern, in der es üblich gewesen sei, Schülern und Gehilfen einen mehr oder weniger großen Anteil am Fertigungsprozeß des Werkes zu übertragen. Claus Grimm schreibt: „Die genaue Untersuchung der Herstellungsverhältnisse von Bildern in früheren Jahrhunderten bricht das traditionelle Bild einer ‚Kunst‘-Geschichte auf. Sie entdeckt statt einsamer ‚Genies‘ die

Handwerker und Unternehmer, die mit unterschiedlichem eigenen Einsatz und mit ihren Mitarbeitern bald mehr, bald weniger gut abgestimmt Aufträge von Bestellern erfüllen“ (S. 11 f.). – Man reibt sich verwundert die Augen! Ist es in der „traditionellen“ Kunstgeschichte seit langem etwa nicht üblich, die Werkstattverhältnisse gerade der großen Meister zu beachten? Sind nicht manche Meister-Oeuvres schon bis an die Grenze des Absurden in Gehilfenanteile aufgesplittert worden¹? Warum versucht Claus Grimm bei seinen Lesern den Eindruck zu erwecken, er beschreibe hier neue Wege?

Tatsächlich stellt sich heraus, daß Grimm in vielen Fällen offene Türen einrennt, da die Forschung auf dem Gebiet der Händescheidung seit langem sehr aktiv ist und schon viele der von Grimm behandelten Meisterwerke Gehilfen zugeschrieben hat. Etwas anders verhält es sich, dem Autor zufolge, bei dem ins Jahr 1500 datierten „Porträt eines jungen Mannes“ in der Alten Pinakothek; Claus Grimm zeigt, nicht zuletzt mittels großer Detailabbildungen, in aller Deutlichkeit auf, daß dieses Porträt nicht von Albrecht Dürer geschaffen worden sein kann, und fügt hinzu, es sei „in allen Katalogen und der gesamten Literatur als authentisches Dürer-Porträt abgehandelt“ (S. 35). Schon das Handbuch „Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgeführten Gemälden“ (München 1983, S. 168) unterrichtet jedoch darüber, daß Fedja Anzelewsky gegen die Zuschreibung an Dürer „erhebliche Zweifel“ vorgebracht habe². So einfach als nichtexistent sollte das Urteil einer Autorität in Sachen Dürer wie Anzelewsky sicher nicht abgetan werden.

Bei Dürers „Vier Aposteln“ plädiert Claus Grimm dafür, die Zuschreibung in „Dürer und Werkstatt“ abzuändern, weil doch die Zehen einiger Apostel verkrüppelt ausgeführt seien und auch sonst die Mithilfe der Werkstatt deutlich erkennbar sei. Abgesehen davon, daß Grimm eine längst als unhaltbar erkannte Entstehungsgeschichte der „Vier Apostel“ – die Tafeln als Restbestände eines geplanten Triptychons – erneut vorträgt, stellt sich doch die grundsätzliche Frage, ob man mit der Art der Grimm'schen Händescheidung, so zutreffend die Beobachtungen im einzelnen auch sein mögen, dem Rang eines Werkes wie den „Vier Aposteln“ gerecht zu werden vermag. Claus Grimm würde antworten, daß seine Feststellungen völlig zu Recht diesen Anspruch eines hohen Ranges in Frage stellen³.

Dieses Problem führt noch einmal zu den Voraussetzungen von Claus Grimms ganzem Vorhaben zurück. Ihm liegt die Unterscheidung zugrunde, daß nur die „Meisterwerke“ die Aufgabe der „Vergegenwärtigung einer höheren, oberhalb der Augen-

1 Es mag genügen, auf folgende Untersuchung zu verweisen: JAMES STUBBLEBINE: Duccio di Buoninsegna and his school; Princeton 1979.

2 Ausführlich werden die Argumente Anzelewskys, der das Porträt in seinem Oeuvre-Katalog nicht einmal abbildet, im Dürer-Katalog der Alten Pinakothek referiert: GISELA GOLDBERG, u. a.: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek; Heidelberg 1998, S. 361. Daß man glaubt, sie entkräften zu können (S. 362), steht auf einem anderen Blatt. – S. FEDJA ANZELEWSKY: Albrecht Dürer. Die Gemälde; Berlin 1971, S. 35 f.

3 Den Rang von Meisterwerken möchte Grimm, indem er meint, Werkstattbeteiligung erkennen zu können, auch dem „Bildnis einer Venezianerin“ und dem „Bildnis Johann Kleebergers“ (beide Wien; S. 48 bzw. 64) streitig machen; da kann man sich nur wundern.

welt liegenden Wirklichkeit“ vollkommen bewältigt hätten, daß nur ihnen eine „symbolische Qualität“ eigne – weshalb allein sie der legitime Gegenstand einer orientierungsstiftenden Meisterwerksbetrachtung sein könnten. Bei Schüler- oder Gehilfenarbeiten würden diese Qualitäten dagegen umso mehr fehlen, je größer deren Anteile sind. Dieser Standpunkt hat die ungemütliche Konsequenz, daß man gezwungen ist anzunehmen, Auftraggeber und Besteller, die kein „Meisterwerk“ erhielten, seien mit Machwerken abgespeist worden, die ihrer eigentlichen Aufgabe, eine höhere Wirklichkeit zu vergegenwärtigen, a priori nicht gerecht werden konnten. Mit anderen Worten: man müßte annehmen, daß ein Besteller, der ein Werkstattbild erhielt, um den Sinn, den das Bild erfüllen sollte, betrogen wurde. Da diese Folgerung aber absurd wäre, zeigt sich, daß Claus Grimm unhistorisch argumentiert, wenn er die Unterscheidung in „Meisterwerk“ und Schülerwerk zur Grundlage seiner Wertungen von „symbolischer Qualität“ macht. Was die Hand des Meisters dem Werk zusätzlich mitteilt, ist eben doch eine ästhetische Qualität. Ging nicht oft genug sogar der Kunstwert eines Werkes auf Kosten von dessen Kultwert? Grimm urteilt letztlich genauso ästhetisch wie alle jene, denen er das ästhetische Urteilen zum Vorwurf macht, nur gibt er es nicht zu.

„Meisterwerke“ und Werke von Dürer, Perugino und Raffael werden, wie angedeutet, von Claus Grimm in eigenen Kapiteln behandelt. Das umfangreichste Kapitel (S. 66–108) und das eigentliche Herzstück des ganzen Buches ist jedoch dem Eyckischen Werkkomplex gewidmet. Hier wartet der Autor mit überraschenden ‚Erkenntnissen‘ auf. Es geht natürlich um die Abgrenzung der Anteile Hubert und Jan van Eyck am Genter Altar, die für Claus Grimm immer noch ein ungelöstes Problem ist. Die unterschiedlichen Darstellungsinhalte verwechselt er, wie schon manche Autoren vor ihm, mit unterschiedlichen Stileigentümlichkeiten, so daß sich eine ganz einfache Lösung aufzudrängen scheint: Alles, was am Altar groß und monumental ist (Christus ist für ihn „Gottvater“!), sei Hubert zuzuschreiben, nur der Rest, vor allem das dekorative Beiwerk und die kleinmaßstäblichen Figurenszenen, bleibe für Jan. Hubert ist der große Revolutionär, Jan lediglich der Gestalter schöner Oberflächen und Lichtverhältnisse. In den Worten Grimms: „Der Darsteller großer lebensnaher Figuren und Bahnbrecher eines neuen Realismus in der Umsetzung der Heilsgeschichte war Hubert, der zu einer neuen symbolischen Sicht der irdischen Erscheinungswelt und der Zeichen kosmischer Ordnung fand. Jan vermittelte in Form von Farb- und Linienbetonung das Erlebnis immanenter und transzendenter Wahrnehmungsqualitäten an einer bereits der sichtbaren Welt zugewandten Malerei“ (S. 104). Der „große Hubert“ rangiert weit vor dem „feinen Jan“ (S. 100, 104).

Das ist schon toll! Claus Grimm scheint es nicht im mindesten zu stören, daß der Genter Altar frühestens im Jahre 1430 begonnen worden sein kann, zu einem Zeitpunkt also, zu dem Hubert van Eyck bereits mehrere Jahre tot war; denn er ist am 16. September 1426 gestorben. Für den genannten Arbeitsbeginn am Altar existiert ein unwiderlegliches Argument; es resultiert aus der Tatsache, daß die Cumäische Sibylle auf der Außenseite des Altars die Züge Isabella von Portugals trägt, der dritten Gemahlin Herzog Philipps des Guten, die Jan van Eyck im Januar 1429 in Portu-

gal porträtiert hat. Die Cumäische Sibylle mit den Zügen der Isabella, die Erithräische Sibylle und die beiden Propheten spielen mit ihren Inschriften gemeinsam auf die dringend erhoffte Geburt des Thronfolgers durch Isabella an, was jedoch bereits von Beginn der Ausführung an, nicht erst als eine nachträgliche Änderung im Genter Altar realisiert wurde. Erst nach der Rückkehr Jans von der Gesandtschaftsreise nach Portugal, die zu Weihnachten 1429 erfolgte, kann daher der Altar in Angriff genommen worden sein⁴. Das ist natürlich auch eines der Argumente, die die Inschrift des Genter Altares, in der Hubert so hoch gerühmt wird, als eine Fälschung erweisen.

Daß der Arbeitsbeginn des Genter Altares nicht vor 1430 möglich war, ist im übrigen inzwischen auch von naturwissenschaftlicher Seite bestätigt worden. Aufgrund der dendrochronologischen Untersuchungen, die Jozef Vynckier 2002 veröffentlicht hat, ist der jüngste gezählte Jahrring eines der Bretter des Genter Altares in das Jahr 1406 zu datieren. Peter Klein, dem erfahrensten Dendrochronologen, zufolge (der sich aber bisher nicht zu diesem Befund geäußert hat), müssen zum Datum des letzten Jahrrings durchschnittlich 15 Jahrringe für Splintholz und eine Lagerzeit von üblicherweise 10 Jahren gerechnet werden, also ca. 25 Jahre, so daß die Holztafel frühestens um 1431 dem Maler zur Verfügung gestanden hätte⁵.

Das ganze Auseinanderdividieren des Genter Altares, das Claus Grimm vornimmt, entbehrt also jeder Grundlage; es steht auch im Widerspruch zur bisherigen Forschung, die, zum mindesten überwiegend, nicht umhin konnte, die stilistische Einheitlichkeit des Altares zu konstatieren und eben deswegen resigniert zu Zweifeln an den eigenen Methode neigte. Es ist sicher ein Aspekt von Jan van Eycks Größe, daß die Werke, die Claus Grimm glaubt, auf zwei höchst unterschiedlich veranlagte Meister aufteilen zu sollen, von ihm selbst geschaffen worden sind. Auf einem anderen Blatt steht, daß Jan van Eyck eine große Werkstatt gehabt haben muß, denn sonst hätte er die Fülle der höchst arbeitsintensiven Werke, von denen etliche nur schriftlich überliefert sind, nicht bewältigen können; er war ja auch oft durch „weite und geheime Reisen“ im Auftrag des Herzogs von der Arbeit abgehalten. Diese Werkstatt muß, wie die erhaltenen Gemälde zeigen, sehr leistungsfähig und vor allem höchst diszipliniert gewesen sein. Hier warten noch schwierige Forschungsaufgaben. Die Überlegungen dazu von Claus Grimm sind wenig hilfreich, da er durch seine partiellen Zuschreibungen an Jan van Eyck keine angemessene Vorstellung von dessen künstlerischer Leistung gewinnen konnte.

Nach Ansicht von Claus Grimm scheint es in der Werkstatt Jan van Eycks sogar recht lässig zugegangen zu sein; als Beweis dient ihm das Berliner „Antlitz Christi“, das aufgrund seiner deutlichen Schwächen immer als eine späte Kopie nach Jan van Eyck angesehen wurde. Er meint nun, dendrochronologische Untersuchungen hätten

4 Siehe VOLKER HERZNER: Jan van Eyck und der Genter Altar; Worms 1995, S. 118 ff.

5 JOZEF VYNCKIER: Étude dendrochronologique de quelques panneaux de l'Agneau Mystique de Van Eyck, in: *Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin* 28, 1999/2000 (2002), S. 237–240. – Zu den Kalkulationen von P. Klein siehe PETER KLEIN: Dendrochronological Findings of the van Eyck-Christus-Bouts Group, in: *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An interdisciplinary approach*, hrsg. von MARYAN W. AINSWORTH; New York 1995, S. 149–165.

ergeben, daß die Tafel in der Werkstatt von Jan van Eyck selbst, also noch zu dessen Lebzeiten, entstanden sei, denn die Tafel stamme aus demselben Baumstamm, aus dem auch die beiden Tafeln für die Bildnisse des Giovanni Arnolfini und des Baudouin de Lannoy von Jan van Eyck (beide Berlin), geschnitten seien (S. 74). Hier bringt Grimm jedoch offensichtlich etwas durcheinander, denn in der Publikation von Peter Klein, auf die er sich beruft, ist von dem Berliner „Antlitz Christi“ überhaupt nicht die Rede. Die dritte Tafel aus dem besagten Baumstamm wurde vielmehr für den „Hl. Franziskus“ in Philadelphia verwendet⁶.

Als einen ernsthaften Beitrag zur Klärung der Van Eyck-Probleme wird man Claus Grimms subjektive Äußerungen nicht bezeichnen können. Die Verabsolutierung der „Meisterwerke“ auf Kosten der „Kunst“ weckt ebenfalls Bedenken; so bleibt als Gewinn des Buches letztlich nur die Freude an den schönen Abbildungen.

VOLKER HERZNER

*Institut für Kunstwissenschaft
Universität Landau*

6 PETER KLEIN: Dendrochronological Analyses of the Two Panels of „Saint Francis Receiving the Stigmata“, in: Jan van Eyck: Two paintings of Saint Francis receiving the stigmata; Hrsg. J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER *et al.*; Philadelphia Museum of Art 1997, S. 47–50. Auch in anderen Publikationen Peter Kleins findet sich die von Grimm behauptete Feststellung nicht.

Enikő Buzási: Ádám Mányoki (1673–1757). Monographie und Oeuvrekatalog; aus dem Ungarischen: Aniko Harmath; Budapest: Ungarische Nationalgalerie 2003; 473 S., 70 Farb-Abb., 247 SW-Abb.; ISBN 963-7432-86-8

Künstlermonographien mit Werkverzeichnissen sind begehrte Fundamentsteine für eine praxisbezogene Kunstwissenschaft. Namenlosen Werken mit guten Argumenten einen Namen zu geben, bedeutet nicht nur Vermehrung unseres Wissens einschließlich der Konturierung der Künstlerpersönlichkeit, es trägt auch zu ihrer Wertschätzung und damit zu ihrer Erhaltung bei. Auf dem Feld der deutschen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts gibt es in dieser Hinsicht viele Desiderate. Nach den monumentalen Arbeiten Ekhart Berckenhagens über Antoine Pesne (1958) und Anton Graff (1967) ist hier nicht mehr viel erschienen, zuletzt Karin Schraders Buch über Johann Georg Ziesenis (1990). Mit ihrem nach langjähriger, gründlicher Recherche abgeschlossenen Werk über Ádám Mányoki hat die ungarische Autorin eine in mehrfacher Hinsicht erhellende Untersuchung über den bedeutendsten ungarischen Maler des 18. Jahrhunderts, der jedoch hauptsächlich in Deutschland gearbeitet hat, vorgelegt. Das vorzüglich ausgestattete Buch mit vollständiger Bilddokumentation und 70 guten Farbtafeln ist dankenswerter Weise auch in deutscher Sprache erschienen.

Ein einleitendes Kapitel behandelt die ältere Literatur über den Maler seit den frühen Würdigungen durch Christian Ludwig Hagedorn, den Freund und Sammler seiner Werke, sowie durch Johann Rudolf Füssli und gibt ein Bild vom Forschungsstand, das den großen mit Enikő Buzásis Werk vollzogenen Schritt erkennen läßt. Im