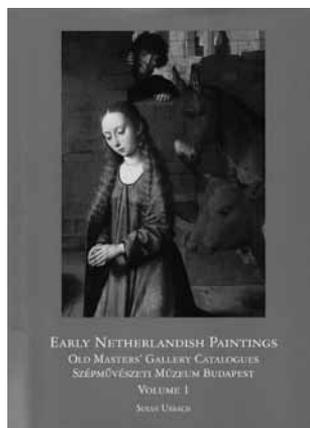


Forschungsergebnisse auf, sodass ebenfalls ein relevanter Beitrag zu den aktuellen Diskussionen der kunsthistorischen Material- und Technikforschung geleistet wird. Somit gelingt dem Band insgesamt die Vermittlung zwischen Einzelfallstudien und kunsttheoretischer Synthese.

MARTHE KRETZSCHMAR
Universität Stuttgart



Susan Urbach; Early Netherlandish Paintings in Budapest. Old Masters' Gallery Catalogues Szépművészeti Múzeum Budapest, 2 Bde.; Turnhout: Brepols 2015; ISBN 978-1-909400-09-2 (Bd. 1), 978-1-909400-29-0 (Bd. 2); € 150

Nach *Dutch and Flemish Still Lifes, 1600–1800*¹, *Dutch and Flemish Portraits, 1600–1800*² und *Rembrandt and the Dutch Golden Age*³ erschien Ende 2015 eine weitere umfangreiche Publikation des Szépművészeti Múzeum Budapest zur niederländischen Kunst: Susan (Zsuzsa) Urbachs lang erwarteter Katalog der altniederländischen Gemälde in der Budapester Altmeister-Sammlung.

In der zweibändigen englischsprachigen Veröffentlichung werden insgesamt 49 Werke besprochen, die im Zeitraum zwischen 1440 und 1540 entstanden sind. Das Erscheinen der Publikation hat sich offenbar mehrmals verzögert, unter anderem weil die jüngsten, technischen Untersuchungen der Gemälde in den letzten Jahren sehr gründlichen durchgeführt wurden. Außerdem dürfte auch die Übersetzung aus der ungarischen Sprache, die hervorragend gelungen ist, sowie die Aufbereitung des äußerst umfangreichen Bildmaterials länger gedauert haben als ursprünglich geplant war. Doch das Warten hat sich gelohnt: Der neue Sammlungskatalog gehört ohne Zweifel zu den beeindruckendsten Kunstbüchern, die in den letzten Jahren erschienen sind und setzt, insbesondere was die visuelle Dokumentation von Kunstwerken angeht, vielleicht sogar neue Maßstäbe: Er enthält nämlich nicht nur zu jedem Werk perfekte, seitenfüllende Reproduktionen, Aufnahmen von Gemälderückseiten und Infrarot- beziehungsweise zum Teil auch Röntgenaufnahmen, sondern vor allem zahlreiche Detailaufnahmen, darunter auch Detailaufnahmen der durch Infrarotreflektografien sichtbar gemachten Unterzeichnungen. Neben dem reichen Bildmate-

1 *Dutch and Flemish still lifes 1600–1800* (Old masters' gallery catalogues, Szépművészeti Múzeum Budapest, 2), hrsg. von Ildikó Ember, Leiden 2011.

2 *Dutch and Flemish portraits 1600–1800* (Old masters' gallery catalogues, Szépművészeti Múzeum Budapest, 1), hrsg. von Rudolf E. O. Ekkart, Leiden 2011.

3 *Rembrandt and the Dutch Golden Age*, Ausst.-Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest (30. Oktober 2014–15. Februar 2015), hrsg. von Ildikó Ember, Budapest 2014.

rial, das im Katalog präsentiert wird, muten die Texte der einzelnen Einträge, welche sich jeweils in die Abschnitte *Provenance*, *Exhibitions*, *References*, *Technical Notes*, *Iconography* und *Attribution* gliedern, fast bescheiden an, jedoch ist ihr Inhalt durchaus nicht zu unterschätzen. Hervorhebenswert sind insbesondere András Fáys sehr detaillierte und kompetente Auswertungen der IRR-Scans sowie Susan Urbachs präzise ikonografische Beobachtungen und Analysen. Man merkt, dass hier zwei sehr erfahrene und hervorragend geschulte Kollegen am Werk waren. Auch die Zuschreibungen und Datierungen sind daher im Allgemeinen sehr zuverlässig und gut nachvollziehbar. Selbstverständlich werden auch zu jedem Bild, dessen Holz untersucht werden konnte (dies war in der Tat bei fast allen der Fall), dendrochronologische Daten angegeben.⁴ Die Budapester Altniederländer-Sammlung selbst ist zwar nicht mit Sammlungen wie denjenigen in Berlin, London oder Brügge vergleichbar, doch sie enthält trotzdem einige sehr schöne und interessante Gemälde, von denen im Folgenden die wichtigsten vorgestellt und die mit ihnen verbundenen Fragen erwähnt werden sollen.

Eines der frühesten und beeindruckendsten niederländischen Gemälde in den Sammlungen des Szépművészeti Múzeum ist eine *Madonnen tafel* von Petrus Christus (Kat.-Nr. 3, 53–77). Das Bild befand sich lange Zeit in einem beklagenswerten Zustand, konnte aber 2006 am Getty Conservation Institute restauriert werden (66) und präsentiert sich den Besuchern nun in seiner vollen Pracht. Es zeigt die vor einer Holzbank stehende, rot gewandete Madonna mit Christuskind. Im Hintergrund der Komposition, die nach außen von einer gemalten, rundbogigen Portalarchitektur abgeschlossen wird, ist eine Landschaft zu sehen. Das Gemälde erinnert daher einerseits an Jan van Eycks Madonnenbilder, insbesondere an die sogenannte *Springbrunnenmadonna* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), andererseits an Werke wie Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar* (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) oder den Passionsaltar aus der Werkgruppe *Dirk Bouts der Ältere* (Granada, Capilla Real). Aufgrund des Christkinds, das in der Linken eine Christallkugel hält, während es mit der Rechten den Betrachter segnet, sieht Urbach das unmittelbarste Vorbild für das Gemälde jedoch zurecht in van Eycks *Madonna mit Kind, Heiligen und Stifter* (New York, The Frick Collection) (73). Aus diesem Grund vermutet sie auch, dass die Budapester Tafel ursprünglich kein Einzelbild war, sondern ein Pendant besaß, das einen Stifter zeigte (73). Letzteres ist durchaus im Bereich des Möglichen, allerdings kann das Gemälde aus meiner Sicht genauso gut ein Einzelbild gewesen sein, da der Aufbau der Komposition nicht zwingend ein Pendant erfordert – Mutter und Kind wenden sich eigentlich weder nach links noch rechts, sondern noch am ehesten zum Betrachter, weshalb die Position des hypothetischen Pendants nicht eindeutig zu bestimmen ist. Zustimmung kann man Urbach jedoch darin, dass ganzfigurige Darstellungen der Madonna mit Kind ihren (mittelbaren) Ursprung in der Skulptur haben (71). Dieser Zusammenhang wird bei Petrus Christus' Budapester *Madonnen tafel* nicht zuletzt durch den die Plastizität der Körper betonenden Stil des Malers deutlich. Außerdem

4 Die dendrochronologischen Untersuchungen wurden von Peter Klein durchgeführt.

erinnert die Anordnung des Stoffes, aus dem der Mantel Marias besteht, an van Eycks Darstellung Johannes des Täufers auf dem *Genter Altar*, das heißt an eine gemalte Skulptur. Insgesamt zeigt die Budapester Madonna also eine durchaus skulpturale Figurenauffassung. Von ihrer illusionistischen Wirkung her ist sie daher auch mit Rogiers berühmter *Kreuzabnahme* im Prado vergleichbar, die ebenfalls Assoziationen mit bemalter Skulptur weckt. Zudem verweist Urbach auf die kleinen Adam- und Eva-Skulpturen, welche den Portalrahmen links und rechts schmücken (75). Dieses Motiv ist typologisch zu interpretieren: Jesus ist der neue Adam, der die Menschheit von Adams Sünde erlöste, und Maria die neue Eva. Diese erste Bedeutungsebene ist sicherlich zutreffend, doch in meinen Augen könnte dieses keine, aber umso wichtigere ikonografische Detail eher auf die Zukunft verweisen und ist möglicherweise mit späteren Adam-und-Eva- beziehungsweise Sündenfall-Darstellungen in Verbindung zu bringen, die nachweislich im Kontext der theologischen Diskussionen des 15. und 16. Jahrhunderts um Luthers Gnadenlehre beziehungsweise die menschliche Willensfreiheit entstanden. In der Tat ist es höchst bemerkenswert, dass Petrus Christus' Madonnenbild ungefähr gleichzeitig mit Lorenzo Vallas Dialog *Über die Willensfreiheit*⁵, das heißt um die Mitte des 15. Jahrhunderts herum gemalt wurde. Man könnte das Motiv daher auch als einen Hinweis dafür werten, dass der Auftraggeber der Budapester Madonna eine theologisch beziehungsweise philosophisch sehr gebildete Person war. Schließlich ist das größte ungelöste Problem bei diesem Gemälde seine genauere Datierung – dies ist allerdings gleichzeitig auch ein Problem der gesamten Petrus-Christus-Forschung, da die wenigsten Gemälde dieses Künstlers, der anscheinend keine deutlich voneinander unterscheidbaren Stilphasen durchmacht, genau datierbar beziehungsweise datiert sind. Den dendrochronologischen Daten zufolge kann die Arbeit an dem Bild allerfrühestens nach 1440 begonnen worden sein (68). Urbach datiert es um 1450–55 (63, 76–77). Aus meiner Sicht ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich hier nicht um ein Spätwerk von Petrus Christus aus der Zeit zwischen etwa 1460 und 1470 handelt. Der Einfluss von Jan van Eyck und Rogier van der Weyden ist bei diesem Bild sehr deutlich zu erkennen, und das spricht eher für einen jüngeren Künstler, wobei allerdings auch schon sehr klar erkennbar ist, dass es sich um Petrus Christus handelt. Meines Erachtens ist nicht auszuschließen, dass das Bild schon in den 1440er Jahren entstand, doch wahrscheinlicher wäre tatsächlich eher – wie von Urbach vorgeschlagen – eine Datierung um 1450–55.

Ein weiteres Hauptwerk der Sammlung ist eine Darstellung der *Anbetung der Hirten* von der Hand des frühen Gerard David (Kat.-Nr. 9, 115–127). Wie die meisten niederländischen Anbetungskompositionen des 15. Jahrhunderts zeigt sie die Geburt Christi wie sie in den Visionen der heiligen Brigitta von Schweden beschrieben wird: Das Kind liegt auf dem Boden auf einem Zipfel des Mantels seiner Mutter, die davor kniet und es mit gefalteten Händen anbetet. Auch Joseph kniet vor dem Kind und hält eine Kerze in der Hand. Das Gemälde erscheint aus mehreren

⁵ Laurentius Valla, *Über den freien Willen – De libero arbitrio*, hrsg. und übers. von Eckhard Keßler (lat.-dt. Ausg.), München 1987.

Gründen interessant. Zum einen liegt ihm nämlich eine sehr detaillierte Unterzeichnung zugrunde, die von András Fáy ausführlich besprochen wird (117–121). Zum anderen zeigt es einige ungewöhnliche beziehungsweise seltene ikonografische Details. So wird von Urbach darauf hingewiesen, dass das Thema des Bildes eigentlich nicht die Anbetung der Hirten ist sondern die Ankunft der Hirten in Betlehem (121). Diese wird nicht nur im Lukasevangelium, sondern auch in einigen Apokryphen beschrieben, darunter im *Protoevangelium* des Jakobus und im *Arabischen Kindheits-evangelium*. Des Weiteren bemerkt Urbach im linken oberen Viertel der hochrechteckigen Komposition eine in der Tafelmalerei selten dargestellte Begebenheit: In einer winzigen Hintergrundszene sind dort Maria und Joseph bei der Herbergssuche zu sehen (124). Vorbild für dieses Detail waren zweifellos Darstellungen aus der Gent-Brügger Buchmalerei. Obwohl Urbach das Bild im Zusammenhang mit der Datierung zurecht mit zwei weiteren Geburt-Christi-Darstellungen Gerard Davids vergleicht – dem ungefähr um 1480 entstandenen Triptychon im New Yorker Metropolitan Museum und der etwa zehn Jahre später gemalten Anbetungs-Tafel im Cleveland Museum of Art – erwähnt sie nicht, dass es nicht zuletzt auch vom stilistischen Standpunkt her höchst interessant ist: Einerseits dürfte es nämlich zu einer Zeit entstanden sein als sich Davids Stil grundlegend veränderte, da der Maler 1483 aus dem Utrechtschen Oudewater nach Brügge übersiedelte und unter den Einfluss Hans Memlings und Hugos van der Goes kam; Letzterer war zu der Zeit allerdings wohl nicht mehr am Leben. Die Budapester Tafel besitzt daher sowohl stilistische Eigenschaften, die häufig mit den nördlichen Niederlanden, insbesondere Holland, in Verbindung gebracht werden, als auch solche, in denen sich der Einfluss der Malerei in Gent und Brügge offenbart. Auf den Norden verweist vor allem die Raumfassung, das heißt der Umstand, dass sich zwischen, vor und hinter den Figuren, die noch nicht sehr monumental sind, relativ viel Freiraum befindet. Die Figuren sind noch nicht so eng zusammengedrückt wie bei den späteren Gemälden Davids und vor allem über ihren Köpfen ist noch sehr viel Platz. Unverkennbar ist daneben aber auch die Kenntnis von Hugos *Portinari-Altar*: Besonders typisch ist zum Beispiel das eingefrorene Bewegungsmotiv des Hirten am linken Bildrand, aber auch das halb im Schatten liegende Gesicht desselben Hirten und der Realismus bei der Darstellung der Gesichter der Hirten lassen sehr an Hugo van der Goes denken. Auf der anderen Seite sind vor allem die stilistischen Unterschiede zwischen der Budapester Geburt und der Geburt in Cleveland bemerkenswert: Zwar sind beide Gemälde deutlich von Hugo van der Goes beeinflusst, doch offensichtlich orientierte sich der Maler bei der früheren Darstellung vor allem an Hugos Werken der mittleren 1470er Jahre, während das Clevelander Bild eher an Hugos Spätwerke erinnert – insbesondere die Monumentalität der Figur Josephs und die Behandlung seines üppigen roten Gewandes lässt sehr an die Josephsfigur auf Hugos großer Berliner *Hirtenanbetung* denken. Allerdings wird die stilistische Beurteilung von Gerard Davids Budapester *Hirtenanbetung* durch den deutlich vergilbten Firnis erschwert. Die derzeit leider nur zu erahnende, sehr subtile Farbharmonie wird aus meiner Sicht durch den Firnis empfindlich gestört. Es ist daher zu hoffen, dass sich für seine

Reinigung in nicht allzu ferner Zukunft eine ähnlich gute Lösung finden lässt wie für Petrus Christus' *Madonnenbild*.

In einem ähnlichen Zustand befindet sich leider auch Hans Memlings *Kreuzigungstriptychon* (Kat.-Nr. 38, 125–157). Hier ist der Firnis jedoch nicht vergilbt, sondern die Tafeln sind offenbar von mehreren Firnissschichten überzogen, welche die Malerei verdunkeln und gräulich erscheinen lassen (132) – eine Reinigung wäre also noch dringender angezeigt als beim Bild von Gerard David. Die Annahme, dass es sich bei diesem Werk lediglich um eine Kopie nach Memlings Lübecker *Passionsaltar* handelt, konnte von der jüngeren Forschung eindeutig widerlegt werden: Die Unterzeichnung zeigt zahlreiche Kompositionsänderungen und die dendrochronologischen Daten scheinen dafür zu sprechen, dass das Triptychon vor dem Lübecker Altar, nämlich ungefähr um 1480 herum entstand. Interessant ist hier jedoch die Hypothese, dass in die Entstehung des Werks zwei Hände involviert waren: Fáy und Urbach zufolge wurde die Innenseite des linken Flügels, welche die Auferstehung Christi zeigt, nicht von Memling selbst gemalt, sondern von einem seiner Mitarbeiter (140, 156). Insbesondere in der Unterzeichnung, aber auch bei der malerischen Ausführung seien zahlreiche stilistische Unterschiede zu beobachten. Man ist geneigt, den Autoren in diesem Punkt Glauben zu schenken, jedoch wäre diese Hypothese eigentlich nur mithilfe des Originals beziehungsweise hochauflösender digitaler Aufnahmen überprüfbar. Zwar erscheint auch die Raumdarstellung und die Komposition der Auferstehung etwas anders als bei den anderen Gemälden, allerdings könnten diese Unterschiede eventuell auch mit dem andersartigen Bildthema zusammenhängen. Wirklich spannend ist die Frage aber vor allem vor dem Hintergrund, dass die Auferstehung auf dem rechten Flügel des Budapester Altärchens in einer im Norden neuartigen ikonografischen Form präsentiert wird: Im Gegensatz zu älteren niederländischen Darstellungen (zum Beispiel von Dirk Bouts dem Älteren), bei denen Christus neben dem Grab steht, schwebt er hier über dem Sarkophag. Urbach glaubt, Memling sei der erste Maler nördlich der Alpen gewesen, der die Auferstehung Christi in dieser zukunftsweisenden Form darstellte (141). Nicht erwähnt wird die Möglichkeit, dass diese Neuerung eventuell auch auf diese geheimnisvolle ‚zweite Hand‘, das heißt einen Mitarbeiter oder eine Mitarbeiterin Memlings zurückzuführen sein könnte.

Das beste Beispiel für die Zuverlässigkeit von Urbachs Zuschreibungen ist eine Madonnen Tafel, die wahrscheinlich vom jungen Michiel Sittow gemalt wurde (Kat.-Nr. 48, 237–244). Insgesamt ist das Werk deutlich von Hans Memling beeinflusst und erinnert an Gemälde wie das Madonnenbild des sogenannten *Nieuwenhove-Diptychons*, zeigt aber auch schon Züge, welche sich bei später zu datierenden Arbeiten Sittows beobachten lassen. Insbesondere der Gesichtstyp und die Gestaltung der Haare lassen sich auch bei Werken wie der Darstellung *Katharinas von Aragon als Magdalena* (Detroit Institute of Arts) oder der Madonnen Tafel in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin beobachten. Neben der Behandlung der Haare ist für Urbach vor allem die Verwendung von Bleiweiß bei der Modellierung glänzender Hautstellen ein sehr deutliches Indiz für die Urheberschaft Sittows (243). Man kann der Autorin

voll darin zustimmen, dass das Bild – wie in jüngerer Zeit vor allem von Dirk de Vos und Matthias Weniger behauptet – sicherlich nicht von Jan Provost gemalt wurde. Jedoch kann aus meiner Sicht auch nicht ganz ausgeschlossen werden, dass es nicht Sittow zuzuschreiben ist. Einen Hinweis dafür könnte man insbesondere in den dendrochronologischen Daten sehen: Da der jüngste Jahresring aus dem Jahr 1456 stammt, könnte das Gemälde nämlich bereits um 1475 entstanden sein, also zu einer Zeit als Sittow noch nicht in Brügge war. Es könnte daher auch von einem anderen Nachfolger oder Mitarbeiter Memlings gemalt worden sein. Tatsächlich ist in meinen Augen aber nicht die Zuschreibung, sondern die Datierung des Bildes die interessantere Frage: Denn obwohl die Gestaltung der Madonna sehr an die bereits genannte Madonna des *Nieuwenhove-Diptychons* im Brügger Memlingmuseum erinnert, ist es gut möglich, dass das Budapester Bild vor Memlings 1487 datiertem Diptychon entstand. Es wäre daher auch im Bereich des Möglichen, dass nicht Memlings Gemälde das Vorbild für Sittow, sondern Sittows Werk das Vorbild für Memling war. Wahrscheinlicher dürfte allerdings sein, dass sich beide Arbeiten auf ein heute verschollenes oder zerstörtes Madonnenbild Memlings zurückführen lassen.

Von den niederländischen Gemälden aus dem frühen 16. Jahrhundert sollen zwei vorgestellt werden: eine Darstellung *Marias mit schlafendem Christkind* (Kat.-Nr. 6, 87–91), die von Joos van Cleve beziehungsweise seiner Werkstatt gemalt wurde, und eine *Lucretia-Tafel* des Meisters des Heiligen Blutes (Kat.-Nr. 31, 48–59). Das Motiv des schlafenden Jesuskinds stammt Urbach zufolge aus der byzantinischen Kunst und wurde über Italien in den Norden vermittelt (91). Das erste niederländische Gemälde mit diesem Thema wurde wahrscheinlich von Rogier van der Weyden oder einem seiner Nachfolger geschaffen. Großer Beliebtheit erfreute sich der ikonografische Typ jedoch erst ab Ende des 15. Jahrhunderts. In diesem Kontext dürfte auch die Budapester Tafel entstanden sein. Obwohl das Motiv sehr menschlich wirkt und an das natürliche Verhalten eines kleinen Kindes erinnert, hängt es wahrscheinlich auch mit Pietà-Darstellungen zusammen und verweist somit auf den Tod Christi – der Schlaf als Symbol des Todes ist seit der Antike ein bekannter Topos. Stilistisch steht das Gemälde den Arbeiten Joos van Cleves sehr nahe, jedoch gibt Urbach zu, dass die trockene Maltechnik für eine eigenhändige Arbeit eher untypisch wäre (91). Um eine Kopie nach Joos van Cleve handelt es sich allerdings auch nicht, da es mehrere Abweichungen zwischen der Unterzeichnung und der Malerei gibt. Während die Unterzeichnung Urbach zufolge mit dem Hauptmeister in Verbindung zu bringen ist (92), könnte die malerische Ausführung also das Werk eines Mitarbeiters von Joos van Cleve sein.

Die Darstellung der Lucretia Romana von der Hand des Meisters des Heiligen Blutes gehört möglicherweise zu den frühesten Lucretia-Bildern in der europäischen Malerei, da sie den dendrochronologischen Daten zufolge bereits in den 1490er Jahren gemalt worden sein könnte. Urbach datiert die Budapester Tafel zwischen 1500 und 1520 (49), was auch aus stilistischen Gründen plausibel sein dürfte. Die ersten Lucretia-Darstellungen gab es im 14. und 15. Jahrhundert in Illustrationen der Werke von Valerius Maximus und auf Tapisseries. Die früheste Darstellung von Lucretias Selbst-

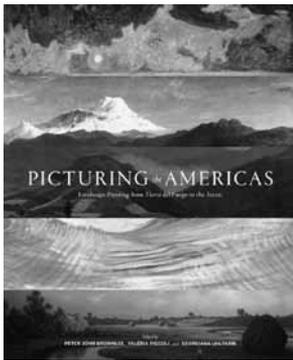
mord entstand wohl um 1500 und stammt vom Kupferstecher Israel van Meckenem. Allerdings scheint aus meiner Sicht nicht ganz geklärt zu sein, ob die erste gemalte Darstellung Lucretias, bei der sich die Hauptfigur ein Schwert in die entblößte Brust rammt, im Norden oder im Süden entstand. Das Besondere an der Budapester Lucretia ist, wie Urbach zutreffend bemerkt, dass der Künstler durch die halb geöffneten Augen der Figur und ihren leicht geöffneten Mund versuchte, den Moment des Todes beziehungsweise Ohnmächtigwerdens darzustellen (55). Die Autorin betont des Weiteren, dass Lucretia im 16. Jahrhundert ein Symbol von Keuschheit, Sittlichkeit, ehelicher Treue und Reinheit im Sinne des christlichen Humanismus wurde (55). Dabei war sogar die Darstellung von Selbstmord erlaubt, obwohl der Akt des Selbstmordes von der Kirche weiterhin als Sünde betrachtet wurde. In Inschriften wird ihr Freitod oft auch mit dem Spruch ‚Satius est mori quam indecore vivere‘ (‚Es ist besser zu sterben als in Schande zu leben‘) begründet. Lucretias Selbstmord wurde zudem mit dem freien Willen des Renaissance-Menschen in Verbindung gebracht.

Das Szépművészeti Múzeum besitzt auch zahlreiche Kopien nach altniederländischen Gemälden. Unter diesen ist die berühmteste sicherlich die große querformatige *Kreuztragung Christi* in einer Landschaft, bei der sich die Forschung darin einig ist, dass sie die getreueste Kopie eines verlorenen eyckischen Originals darstellt (Kat.-Nr. 11, 138–161). Stilistisch gehörte das Original sicherlich in die Werkgruppe, in die auch das berühmte New Yorker Diptychon und die Turin-Mailänder Miniaturen der sogenannten Hand G einzuordnen sind. Die wichtigsten Fragen beziehen sich daher auf die Datierung und die Zuschreibung dieser verlorenen eyckischen Kreuztragung: Handelt es sich um ein Werk Jan van Eycks, Hubert van Eycks oder eines Nachfolgers oder Mitarbeiters von Jan van Eyck? Ist das Bild in den 1420er Jahren entstanden oder doch eher in den 1440ern? Obwohl im Titel der Katalognummer „Copy after Jan van Eyck“ steht, scheint Urbach im Text eher zu der Meinung zu tendieren, dass die Budapester Kreuztragung das Werk eines Nachfolgers oder ehemaligen Mitarbeiters von Jan van Eyck ist und in den 40er Jahren entstand (158). Dies ist vermutlich auch die korrekte Sichtweise, denn die stilistischen Unterschiede zwischen Werken wie dem New Yorker Diptychon und den signierten Arbeiten Jan van Eycks sind aus meiner Sicht zu groß, um all diese Gemälde ein und derselben Künstlerpersönlichkeit zuzuschreiben. Die Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Werkgruppen dürften vor allem maltechnischer Art sein, künstlerisch und stilistisch müssen die beiden Meister geradezu gegensätzliche Persönlichkeiten gewesen sein. Auf der anderen Seite ist aber auch nicht auszuschließen, dass eine einzige Person solche Gegensätze in sich vereinen kann.

Early Netherlandish Paintings. Old Master's Gallery Catalogues Szépművészeti Múzeum Budapest enthält keine ausführlichen Forschungsgeschichten zu den besprochenen Werken. Dies begründet die Autorin mit dem Hinweis auf ihr Alter (6). Einen beinahe vollwertigen Ersatz dafür bieten jedoch die kurzen Notizen in Klammern nach vielen Literaturhinweisen, welche zumeist die Zuschreibung des Werkes betreffen. Bemerkenswert ist ferner, dass die Literaturhinweise auch noch die Jahre 2013 und 2014 mit einschließen, obwohl die Autorin tatsächlich schon über 80 Jahre alt ist. Der

Katalog enthält daher eine der derzeit aktuellsten und vollständigsten Bibliografien zur niederländischen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Insgesamt bildet die Publikation somit den krönenden Abschluss einer langen Museums- und Forscherkarriere. Es bleibt aber dennoch zu hoffen, dass wir noch den einen oder anderen kürzeren Beitrag von Urbach lesen werden. Außerdem wäre es natürlich auch wünschenswert, dass ihre Forschungen zur niederländischen Kunst von jüngeren Kollegen ebenso erfolgreich und kompetent fortgesetzt werden können.

ANNA SIMON
Wien



Peter John Brownlee, Valeria Piccoli und Georgiana Uhlyarik (Hrsg.); Picturing the Americas. Landscape Painting from Tierra Del Fuego to the Arctic; New Haven: Yale University Press 2015; 280 S, 260 farb. Abb.; ISBN 978-0-300-21150-4; \$ 65

Dieses Katalogbuch ist ein wichtiges und lange überfälliges Überblickswerk über die Landschaftsmalerei des gesamten amerikanischen Kontinents (im Folgenden wird ‚Amerika‘ als Begriff für den ganzen Kontinent gebraucht und nicht, wie im deutschen Sprachgebrauch auf die USA reduziert) vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre, eine Zeit, in der sich die politische Unabhängigkeit vom kolonialen Alteuropa auch im Medium der Kunst zu einem eigenständigen Ausdruck materialisiert hat. Es basiert auf der Initiative der Terra Foundation for American Art, Chicago, in Zusammenarbeit mit der Pinacoteca do Estado de São Paulo und der Art Gallery Ontario, Toronto, als Resultat einer herausragenden kuratorischen und editorischen Leistung von Peter John Brownlee, Valeria Piccoli und Georgiana Uhlyarik.

Nicht ohne Stolz preisen die Direktoren der drei beteiligten Institutionen den innovativen und für die transamerikanische Kunstgeschichtsschreibung nachhaltigen Charakter von Ausstellung und Buch an: „the first multi-author publication to offer a comprehensive pan-American perspective on landscape painting in the period of its greatest cultural prominence“ (6). Vor allem die Terra Foundation fühlt sich dazu berufen, an innovativen Ausstellungen mitzuarbeiten und originelle Forschung zu unterstützen (8).

Die Initiative dieses Projekts liegt vor allem in der vergleichenden Schau der gesamtamerikanischen Landschaftsmalerei (14), die explizit die oft noch vorherrschenden nationalistisch beschränkten Kunsthistoriografien der behandelten Länder zu überwinden trachtet. Dieses Buch ist kein erschöpfendes Kompendium der verschiedenen nationalen Kunstschulen (13). Es beabsichtigt auch nicht, verallgemeinernde Thesen mit „overarching statements“ zu produzieren, sondern es soll im