



**Dan Ewing; Jan de Beer. Gothic Renewal in Renaissance Antwerp;** Turnhout: Brepols 2016; 385 S., 203 farb. u. 62 s./w.-Abb.; ISBN: 978-2-503-55531-7; € 150

Im Herbst 2016 erschien bei Brepols die erste Monografie über den niederländischen Renaissancekünstler Jan de Beer, der während der letzten Jahrhunderte zu Unrecht in Vergessenheit geraten war. Erst seit einigen Jahren werden seine Werke wieder aus den Depots der Gemäldesammlungen hervorgeholt und ausgestellt. Tatsächlich war dieser Antwerpener Maler zu Lebzeiten jedoch nicht weniger angesehen als ein Joos van Cleve oder Quentin Massys. Der Grund dafür, dass er weitgehend in Vergessenheit geriet, dürfte darin liegen, dass er (scheinbar) stärker der Gotik verhaftet und weniger an der italienischen Renaissancekunst orientiert war, als viele seiner bekannteren Zeitgenossen. Der Autor dieser – wie bei Brepols gewohnt – vor allem optisch äußerst beeindruckenden, prächtig illustrierten Publikation ist mit Dan Ewing ein amerikanischer Forscher, der schon in den 1970er Jahren durch seine Dissertation einen Beitrag zur Wiederentdeckung Jan de Beers geleistet hat. Ewing beschäftigt sich seitdem kontinuierlich mit diesem Maler und kann daher als der größte de Beer-Experte angesehen werden. Die Studie gliedert sich in drei Teile: Im Hauptteil werden das Leben und die Werke Jan de Beers besprochen. Im unmittelbaren Anschluss daran folgt ein mehrteiliger Anhang; Erwähnenswert ist hier vor allem der erste Teil, in dem alle Dokumente aus dem Stadsarchief Antwerpen, der Koninklijk Academie voor Schone Kunsten Antwerpen und dem Stadsarchief Gent vollständig transkribiert und auf Englisch übersetzt wurden, die mit Jan de Beer und seinem Sohn Aert de Beer in Verbindung stehen (insgesamt 38 Schriftstücke). Der dritte und letzte Teil des Buches ist ein Werkkatalog, der jedoch nicht nur Gemälde beziehungsweise Zeichnungen von Jan de Beer und seiner Werkstatt enthält, sondern auch zahlreiche Kopien nach mutmaßlichen verlorenen Originalen und zudem noch einige Werke aus dem Umkreis des Künstlers.

In der Einleitung des Buches (sie trägt den Untertitel *De Beer's Reputation*) weist der Autor zunächst auf einige Zeichen hin, die dafür sprechen, dass Jan de Beer zu Lebzeiten ein hohes berufliches Ansehen genoss (10). So wurde er schon wenige Jahre nach seinem Eintritt in die Antwerpener Malergilde, also in einem sehr jungen Alter, zum Mitglied des Ältestenrates der Gilde gewählt und stieg wenig später sogar zum Dekan auf. Des Weiteren wird de Beer auch von Ludovico Guicciardi in seiner *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567) zu den größten niederländischen Malern gezählt.<sup>1</sup> Guicciardinis Schrift erschien genau ein Jahr vor der zweiten Ausgabe von Vasaris *Vite*, in die ja auch ein Kapitel „Über verschiedene flämi-

<sup>1</sup> Lodovico Guicciardini, *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini patritio Fiorentino, di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore*, Antwerpen 1567, S. 98.



*Meister des Heiligen Blutes,  
Lucretia Romana [Quelle: Susan  
Urbach, Early Netherlandish  
Paintings, Old Masters' Gallery  
Catalogues Szépművészeti  
Múzeum Budapest, Volume 2,  
Turnhout 2015, S. 48]*

sche Maler' eingefügt wurde. Laut Ewing wird angenommen, dass Vasari sich beim Verfassen dieses Kapitels auf Guicciardnis Liste stützte (11). Vasari ließ aber einige Maler aus Guicciardnis Liste weg, darunter auch de Beer. Das trug dazu bei, dass Jan de Beer in Vergessenheit geriet. Mehr als drei Jahrhunderte lang blieb es in der Folge still um diesen Maler, der erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Max Jacob Friedländer erstmals wiederentdeckt wurde. In seiner Studie der *Antwerpener Manieristen* stellte er 1915 eine Werkgruppe zusammen, die er später im elften Band seiner *Altniederländischen Malerei* mit dem Namen Jan de Beers in Verbindung brachte.<sup>2</sup> Friedländer gab in einer Anmerkung jedoch an, dass er wichtige Impulse zur Zusammenstellung von de Beers Œuvre Ludwig Scheibler verdankte. Schon 1913 war außerdem ein Hauptwerk de Beers, die Londoner *Skizze von acht männlichen Köpfen*, von Georges Hulin de Loo entdeckt worden.<sup>3</sup> Allerdings weist Ewing darauf

2 Max J. Friedländer, „Die Antwerpener Manieristen von 1520“, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 36 (1915), S. 65–91; ders., *Die altniederländische Malerei. Band 11. Die Antwerpener Manieristen*, Berlin 1933.

3 Georges Hulin de Loo, „Ein authentisches Werk von Goossen van der Weyden im Kaiser-Friedrich-Museum“, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 34 (1913), S. 59–88.



Jan de Beer, Kreuzigung (223)



Jan de Beer, Geburt Christi (145)

hin, dass Friedländer die Antwerpener Manieristen insgesamt negativ bewertete. Aus seiner Perspektive waren diese Künstler stilistisch „rückschrittlich“ und „seelelos“, da sie die ältere Kunst nur imitierten und nichts Neues schufen (18–20). Dan Ewing zeichnet ein differenzierteres Bild.

Im auf die Einleitung folgenden, ersten Kapitel beschreibt Ewing die wirtschaftliche, kulturelle und künstlerische Situation in Antwerpen im frühen 16. Jahrhundert. Zuerst verweist er darauf, dass die Stadt um 1500 beinahe über Nacht zur wichtigsten europäischen Handelsmetropole wurde (25). Eine Folge des wirtschaftlichen Aufstiegs der Stadt war ein rasantes Anwachsen der Bevölkerung. Noch schneller als die Bevölkerung schienen sich die Künstler zu vermehren: Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zählte die Antwerpener Lukasgilde laut Ewing bereits mehrere Hundert freie Meister und Lehrlinge (26). Der Autor bemerkt in diesem Kontext auch, dass in Antwerpen schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts Handel mit Kunstwerken getrieben wurde (27). 1460 wurde mit *Onser Liever Vrouwen Pand* ein Gebäude errichtet, das ausschließlich dem Kunsthandel diente und so gab es im frühen 16. Jahrhundert schon mehrere derartige ‚Galerien‘ in Antwerpen. Die Stadt stieg somit auch zu einem der wichtigsten europäischen Kunstzentren auf. Sehr vielfältig waren die Stilrichtungen, die in Antwerpen vertreten waren: Es entstanden hier zur gleichen Zeit sowohl Kunstwerke, die mehr oder weniger stark an der gotischen Kunst orientiert waren, als auch solche, bei denen ein deutlicher Einfluss der italienischen Renaissance zu beobachten ist. Allerdings waren gotische Kunstwerke auf dem Markt sehr viel gefragter als solche, die

dem ‚italianisierenden‘ Stil („Italianate style“) zuzurechnen sind, weshalb die überwiegende Mehrheit der bis etwa 1530 in Antwerpen entstandenen Gemälde und Skulpturen der Gotik beziehungsweise dem ‚Antwerpener Manierismus‘ zuzurechnen ist, den Ewing als eine Variante der Spätgotik sieht (29). Zu Recht verweist der Autor in diesem Zusammenhang auch darauf, dass der (spät-)gotische Stil von den Zeitgenossen als „modern“ angesehen wurde, während man Kunstwerke, die stilistisch der italienischen Renaissance folgten, als „antik“ bezeichnete (29). Ewing kritisiert somit die „fortschrittsorientierte“ Kunstgeschichtsschreibung, die sich auf die Minderheit der aus ihrer Sicht modernen, das heißt an Italien orientierten Künstler konzentrierte und die Gotik des 16. Jahrhunderts als altmodisch und konservativ ansah (29). Nur teilweise zustimmen kann man Ewing jedoch, wenn er im Abschnitt *According to the new manner* versucht, in der Kunst Jan de Beers beziehungsweise der sogenannten ‚Antwerpener Manieristen‘ ein Parallelphänomen zur spätgotischen Architektur des 16. Jahrhunderts zu sehen (33–36). Er verweist hier vor allem auf Ethan Matt Kavalers 2012 erschienene Publikation mit dem Titel *Renaissance Gothic*, in der die Neuerungen und die Modernität der spätgotischen Architektur des 16. Jahrhunderts hervorgehoben werden (30–31).<sup>4</sup> Die Kunst Jan de Beers zeigt zwar einige traditionelle Züge, repräsentiert jedoch in der Malerei durchaus nicht die konservativsten stilistischen Strömungen. Es wäre also falsch, ihn mit dem seit den Zeiten Vasaris pejorativ verwandten Begriff der Gotik zu belegen. Jan de Beer ist eindeutig der (niederländischen) Renaissance zuzuordnen und seine Werke zeigen auch nicht allzu viele stilistischen Parallelen zur zeitgenössischen Architektur. Eine solche Parallele könnte man zum Beispiel viel eher in der Kunst Gerard Davids sehen. Bei Jan de Beer hingegen kann man sehr wohl eine Orientierung an der Renaissance feststellen, wenn auch keinen direkten Einfluss der italienischen Kunst. Vor allem mit Albrecht Dürer und der deutschen Renaissance scheint er sich intensiver auseinandergesetzt zu haben. Im nächsten Abschnitt weist Ewing auf stilistische Parallelen zwischen Malerei, Poesie und Musik im 16. Jahrhundert hin, als manieristisch könne man auch die Poesie und die Musik dieser Zeit bezeichnen, da „Hyper-Eleganz“ und Verzierung auch dort die wichtigsten künstlerischen Strategien wären (37–38). Anschließend macht der Autor darauf aufmerksam, dass die Figuren auf Jan de Beers Gemälden oft sehr elegante, bunte Kleidung tragen, welche der niederländisch-burgundischen Mode des 16. Jahrhunderts entspricht (38–39). Die kostbaren Seiden- und Brokatstoffe, aus denen die Kleidungsstücke hergestellt wurden, und natürlich auch die Kleidungsstücke selbst waren im 16. Jahrhundert höchst begehrte Luxusgüter und seien ein wesentlicher Aspekt der eben erwähnten ‚manieristischen Hyper-Eleganz‘. Zum Schluss des ersten Kapitels zieht Ewing das Resümee: „Antwerp Mannerism was not destined to be the voice of the future, or to lead to subsequent artistic developments. And yet, even though it burned out within two generations, it was, in its day, the loudest single painting voice in Antwerp.“ (42)

4 Ethan Matt Kavalier, *Renaissance Gothic. Architecture and the arts in northern Europe, 1470–1540*, New Haven 2012.



Jan de Beer, *Beweinungs-Triptychon*,  
Mitteltafel (230)



Jan de Beer, *Beweinung* (237)

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Biografie Jan de Beers und kann wie folgt zusammengefasst werden: Geboren wurde der Künstler laut Ewing vermutlich um 1475 in Antwerpen (49). Auf sein Geburtsdatum kann man aus dem ältesten Dokument schließen, in dem sein Name erwähnt wird: Dies ist die Urkunde, in der seine Aufnahme als Lehrling bei einem offensichtlich angesehenen und bekannten Maler namens Gillis van Everen bestätigt wird. Das Schriftstück stammt aus dem Jahr 1490 (da eine Lehre ungefähr im Alter von 14 Jahren begonnen wurde, dürfte er also um 1475 geboren sein). Auch sein Geburtsort wird nirgendwo genannt, jedoch gibt es auch keine Dokumente, die belegen, dass er das Antwerpener Bürgerrecht erlangte, also dürfte er kein Zuwanderer gewesen sein. Der Name seines Vaters, der bereits 1491 verstarb, war wahrscheinlich Claus de Beer; über seine Mutter ist nichts bekannt. Die Freimeisterschaft erlangte der Künstler allerdings erst 1504, also etwa zehn Jahre nach Abschluss seiner Ausbildung. 1508 heiratete er ein Mädchen aus seiner Nachbarschaft, Katline Weygers. Gemeinsam lebten sie in einem Haus namens *De Gulden Scryne* im damals neuen Antwerpener Stadtteil Kipdorp. Jan und Katline brachten beide sehr große Geldsummen in die Ehe mit: Katline 25 Brabanter Pfund und Jan sogar 50. Dies könnte dafür sprechen, dass Jan de Beer als Maler und Unternehmer sehr erfolgreich war. Es ist außerdem bekannt, dass de Beer einschließlich seines Sohnes Aert während seiner gesamten Laufbahn

insgesamt fünf Lehrlinge hatte. Noch bevor er 1510 den ersten Lehrling annahm, beschäftigte er aber vermutlich schon Gesellen. Wie bereits erwähnt, wurde de Beer 1509 zum Mitglied des Ältestenrates der Lukasgilde gewählt. Als solcher war er im gleichen Jahr zusammen mit mehreren anderen Künstlern für die Schätzung des Wertes eines ungewöhnlich großen Flügelaltars zuständig. Das nächste, gut dokumentierte Jahr ist 1515: Damals wurde der Maler zusammen mit dem Verleger Govaert Back zum Dekan der Lukasgilde ernannt. In diesem Jahr war er (als Dekan) vor allem mit der Koordinierung der Herstellung von Dekorationen für zwei große Feierlichkeiten beschäftigt: für die *Joyeuse Entrée* Karls V. in Antwerpen und für den Einzug der *Violieren*, Antwerpens größter Rhetorikervereinigung, beim *Landjuweel*, einer Art großem Literatur- und Poesiewettbewerb und -fest, das in Mechelen stattfand. Einige Jahre später zeugen Gerichtsakten von einem Prozess, bei dem Jan de Beer die Witwe Govaert Backs verklagte, da sie die zahlreichen offenen Rechnungen der Lukasgilde nicht beglichen und sich auch nicht um die Buchhaltung gekümmert hatte. Zwischen Govaert Back und Jan de Beer gab es nämlich eine Vereinbarung, die die Aufgabenteilung während ihrer Dekanschaft regelte: Back war für die Finanzen und die Buchhaltung der Lukasgilde verantwortlich, da er als Verleger de Beer bei den Vorbereitungen für die beiden genannten Feierlichkeiten von 1515 nicht behilflich sein konnte. Obwohl diese Vereinbarung nur bis Backs Tod im Jahr 1517 galt, gewann de Beer den Prozess, der 1519 stattfand. Jan de Beer und Katline Weygers hatten nur ein Kind, Aert. Aus einem Dokument scheint hervorzugehen, dass er bereits vor der Eheschließung seiner Eltern im Jahr 1408 auf die Welt kam. Er erlangte 1428 oder 1429 als Maler die Freimeisterschaft und lebte ebenfalls in Antwerpen. Vermutlich führte er die Werkstatt seines Vaters fort, da dieser 1428 bereits verstorben war. Allerdings starb Aert schon vor 1540 und hinterließ drei minderjährige Kinder. Es lassen sich zwar keine erhaltenen Gemälde oder Zeichnungen mit ihm in Verbindung bringen, doch van Mander zufolge war er ein begabter Zeichner und Entwerfer von Glasfenstern.

Ewing bespricht die Werke Jan de Beers in folgender Reihenfolge: Zuerst widmet er der Londoner Zeichnung, die den Ausgangspunkt für die Rekonstruktion von de Beers Oeuvre bildete, ein ganzes, wenn auch recht kurzes Kapitel. Im Anschluss daran werden alle anderen Zeichnungen vorgestellt, die irgendwie mit dem Künstler in Verbindung zu stehen scheinen, also auch solche, die in seinem Umkreis entstanden. Dies ist eine relativ große Werkgruppe, denn selbst die Anzahl der von Ewing als eigenhändig angesehenen Zeichnungen beläuft sich auf nicht weniger als acht. Im fünften und längsten Kapitel werden schließlich die Gemälde besprochen. Diese ordnet der Autor nach ikonografischen Gesichtspunkten in folgende Gruppen: Die größte Gruppe bilden hier die Werke, die sich mit dem Leben Marias beschäftigen, danach folgen die Themen „Maria und Kind“, die Passion Christi und schließlich noch ein Abschnitt mit dem Titel *Series and Saints*. Im Kontext dieser Rezension soll nur eine Auswahl der bekannteren Werke Jan de Beers, die zumeist auch als eigenhändige Arbeiten angesehen werden, detaillierter besprochen werden.

Das berühmteste und beeindruckendste Werk de Beers ist ohne Zweifel die *Geburt Christi bei Nacht* in Birmingham (The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham). Ewing verweist bei der Besprechung dieses Gemäldes zunächst darauf, dass dieser Bildtyp um 1500 im Norden und insbesondere in der niederländischen Kunst sehr populär war (146). Vor allem zwei Details schenkt er besondere Aufmerksamkeit: zum einen einer Szene im rechten Hintergrund, bei der eine Gruppe von Menschen in der Nähe eines verfallenen Gebäudes ein großes Feuer gelegt hat und sich anscheinend daran wärmt – diese Szene erinnert ihn zu Recht an die Höllendarstellungen Hieronymus Boschs (147). Zum anderen macht er darauf aufmerksam, dass sich die Engel ungewöhnlich emotional gebärden, was – neben der Lichtsituation – nochmal zur Dramatik des Bildes beiträgt, und betont: „De Beer’s excited Nativity angels are without true precedent.“ (149) Die Erklärung für die Erregung und die Emotionalität der Engel ist aus meiner Sicht darin zu sehen, dass diese Figuren dem Betrachter vorführen, wie er sich bei der Andacht verhalten soll; vor allem ihre Gesten sprechen dafür, dass sie gerade im Gebet versunken sind: Der linke, sich am ruhigsten verhaltende Engel hat die Hände zum Gebet zusammengefaltet, der schwebende Engel, dessen Augen anscheinend geschlossen sind, hat die Hände über der Brust gekreuzt und die übrigen Figuren, die sich in unmittelbarer Nähe des Kindes befinden, haben die Hände zum Gebet erhoben. Die Mimik und die Körperhaltung des mittleren Engels scheinen jedoch – wie die mächtige Säule im Hintergrund – schon auf die Passion und den Tod Christi zu verweisen, denn diese Figur erinnert in hohem Maß an Darstellungen der sterbenden Lukrezia aus dem frühen 16. Jahrhundert (wie beispielsweise die *Lucretia Romana* des Meisters des Heiligen Blutes im Budapestener Szépművészeti Múzeum). Allerdings schreibt Ewing das Gemälde „Jan de Beer und Werkstatt“ zu, da er bei zwei kleineren Partien (dem Oberkörper beziehungsweise Kopf des schwebenden Engels und den Hirten im hinteren Mittelgrund) die Pinselschrift eines Mitarbeiters zu erkennen meint (150–151). Da seine Argumentation für mich nicht nachvollziehbar ist, würde ich das Bild ohne Bedenken in die Gruppe der eigenhändigen Arbeiten einordnen. Angemerkt sei lediglich, dass die Pinselführung – zumindest auf der Reproduktion – bei großen Teilen des Gemäldes merkwürdig glatt wirkt. Diese ‚Glätte‘ lässt sich jedoch noch bei mehreren anderen Gemälden de Beers beobachten, die von Ewing als eigenhändig angesehen werden.

Um besonders beeindruckende Gemälde handelt es sich auch bei den beiden erhaltenen Verkündigungsdarstellungen de Beers. Auch bei diesen Werken kommt es zu einer Steigerung der Dramatik und zwar durch den gerade heranfliegenden beziehungsweise landenden Engel. Allerdings geht Ewing in diesem Kontext leider nicht auf die Frage ein, woher dieses ungewöhnliche, neue Motiv kommt und, ob es de Beers eigene Erfindung ist. Bei der Madrider *Verkündigung*, die vermutlich die frühere der beiden Tafeln ist, betont er zunächst ihren Archaismus, der vor allem in Motiven wie der „eyckischen“ Glaskaraffe auf dem Regal im Hintergrund oder den „campinesken“, da sowohl offenen als auch geschlossenen Blüten der Lilien in der Vase zum Ausdruck komme (134). Maria habe bei dieser Darstellung bereits ihren Schmerz und das Schicksal ihres Sohnes vorhergesehen, da sie drei Kissenbezüge und einen Buchbeutel mit dem

Christusmonogramm IHS bestickt habe, das von einer Dornenkrone umgeben ist. Der Autor verweist auch auf die komplexe, dreiteilige Raumauffassung des Bildes: Die Verkündigung ereignet sich nämlich in einem Raum beziehungsweise in einer Raumecke, an die sich zwei weitere Räume anschließen (135). Schließlich macht er auch auf die „subtile Choreographie“ der beiden zwischen Maria und dem Engel schwebenden Spruchbänder aufmerksam (137). Die bekanntere der beiden Verkündigungen dürfte jedoch die zweite Tafel gewesen sein – sie ist heute als eine Dauerleihgabe eines amerikanischen Privatsammlers im Museum of Fine Arts in Boston zu bewundern. Im Gegensatz zur Verkündigung im Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid handelt es sich hierbei allerdings um eine hochrechteckige Tafel, die zudem noch ein deutlich kleineres Format besitzt. Die Raumauffassung des Bildes ist trotzdem noch komplexer, da der Raum sogar aus fünf einzelnen, aneinander angrenzenden Räumen zusammengesetzt ist. Des Weiteren verweist Ewing auf den strengen, „gotischen“ Vertikalismus der Tafel, der durch die zahlreichen, zum Teil „endlosen“, das heißt fragmentierten Säulen und Pilaster der innerbildlichen Architektur erzeugt wird (152). Auffällig ist außerdem die prominente Zurschaustellung spätgotischer Architektuornamentik. Die amerikanische Verkündigung gehört zu den wenigen Gemälden de Beers, deren Unterzeichnung untersucht wurde. Diese ist Ewing zufolge locker und skizzenhaft, die Konturlinien sind zugleich nervös und kraftvoll (154). Die Infrarotreflektografien zeigen insgesamt die Arbeit eines virtuosen, schnellen und energiegeladenen Zeichners. Allerdings sind in der Unterzeichnung einige kleinere Details wie zum Beispiel das transparente Spruchband Gabriels noch nicht vorhanden, bei denen nicht klar ist, ob sie bei der Ausführung der Malerei vom Künstler selbst oder nach der Fertigstellung des Gemäldes von einer anderen Hand hinzugefügt wurden. Ewing führt zum Schluss mehrere niederländische Gemälde an, bei denen es sich um Kopien beziehungsweise ‚Variationen‘

von Jan de Beers Bostoner Verkündigung handeln könnte, jedoch ist aus meiner Sicht nicht ganz klar, ob nicht all diese Verkündigungen einschließlich de Beers Gemälde auf ein gemeinsames Vorbild zurückgeführt werden können.

Das einzige vollständig erhaltene Triptychon von der Hand de Beers ist die *Anbetung der Hirten* im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Da die Monumentalität der Figuren noch nicht sehr ausgeprägt ist, dürfte es zu den Frühwerken des Künstlers zu zählen sein. Außergewöhnlich an der Ikonografie des Triptychons ist, dass sich auf der Mitteltafel gleich neun, teilweise musizierende Hirten versammelt haben, um das Christkind zu bewundern beziehungsweise seine Geburt zu feiern. Überzeugend ist Ewings Argumentation, nach der die Ikonografie des Werkes um die Themen Licht, Geburt, Wiedergeburt, Fruchtbarkeit und den Schutz von Kindern kreist: Das auf dem Boden liegende Christkind strahlt Licht aus, vor einem Feuer im hinteren Mittelgrund der Mitteltafel liegt ein Ei, in der Nähe des unteren Bildrandes befinden sich zwei Eidechsen und auf den Innenseiten der beiden Flügel sind die Heiligen Felicitas und Ursula zu sehen, unter deren Schutzmänteln zahlreiche Kinder versammelt sind (165). Allzu spekulativ ist jedoch sein Vorschlag, das Triptychon sei für ein von Benediktinern geleitetes Waisenhaus in Köln in Auftrag gegeben worden (da auf der Vorderseite eines der Flügel der heilige Benedikt dargestellt ist). Zudem weist der Autor auf ein



Motiv hin, das auf mehreren späteren Werken de Beers wiederkehrt und bei seiner vermutlich späten *Anbetung der Könige* in Écouen eine sehr prominente Rolle einnimmt: Im hinteren Mittelgrund, unmittelbar über dem Kopf Marias sieht man eine Balustersäule, die sicherlich mit der Säule in Verbindung zu bringen ist, an der Christus während seiner Passion geißelt wurde (162). Das Triptychon in Köln ist wahrscheinlich das früheste Werk de Beers, auf dem dieses ‚Leitmotiv‘ seiner Kunst in Erscheinung tritt.

Nur ein Gemälde Jan de Beers enthält eine Inschrift, die man eventuell als eine Art Signatur interpretieren kann. Auf dem Gewandsaum eines Soldaten auf der *Kreuzigung* in der Alten Pinakothek ist eine kryptische Zeichenfolge auszumachen, von der der zweite Teil als ‚Henen‘ gelesen werden kann (Henen oder Henneken war ein Kosenamen für Jan). Es erfordert allerdings sehr viel Phantasie, um – wie Ewing – die ganze ‚Inschrift‘, die noch ein A, eine 0, zwei kleine b und zwei verkehrte S enthält, als „Henen de Beer, Schilder van Antwerpen, 1508“ zu interpretieren (217). Eine Bestätigung für das Datum 1508 will der Autor auch in der Unterzeichnung der Tafel sehen, die seiner Meinung nach viele Gemeinsamkeiten mit den Unterzeichnungen anderer früherer Werke de Beers aufweist (218). Meines Erachtens wäre 1508 jedoch ein zu frühes Datum für die Münchner Kreuzigung, da ihr Stil in meinen Augen eher auf das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verweist. Allzu phantasievoll ist übrigens auch Ewings Erklärung für diese mutmaßliche Signatur beziehungsweise Datierung: Der Künstler habe sich aufgrund zweier wichtiger Lebensereignisse – 1508 heiratete er und wurde möglicherweise auch Vater – dazu entschlossen, das Werk zu signieren und zu datieren, es handle sich also um eine „feierliche Selbstbehauptung“ („celebratory self-assertion“) (218). Neben der Münchner Kreuzigung sind noch zwei weitere Kreuzigungstafeln erhalten, die man in die Werkgruppe Jan de Beer einordnen kann. Ewing hält sie beide für eigenhändige Arbeiten, aus meiner Sicht unterscheidet sich aber die *Kreuzigung*, die sich heute in einer Privatsammlung in der Schweiz befindet, doch deutlich von der Mehrzahl der anderen (vermutlich) eigenhändigen Werke. Ohne Zweifel zeigt die Tafel auch viele Gemeinsamkeiten vor allem zur Münchner Kreuzigung, zum Beispiel bei der Gestaltung des Körpers Christi, jedoch ist die Farbigekeit zu bunt und kontrastreich, als dass sie allein durch die vor kurzer Zeit durchgeführte Reinigung erklärt werden könnte. Auch die Gesichtszüge von Johannes und nicht zuletzt die Gestaltung seiner Haare unterscheiden sich deutlich von den anderen beiden Johannesköpfen de Beers. Bei der beeindruckenden *Kreuzigung* in Köln (Kunstmuseum des Erzbistums Köln) handelt es sich allerdings ohne Zweifel um eine eigenhändige Arbeit. Zustimmung kann man Ewing auch darin, dass sie ein sehr spätes Werk, vielleicht sogar das letzte Gemälde von Jan de Beer aus den 1520er Jahren ist (230). Wenn man sie mit der Münchner Kreuzigung vergleicht, wird die stilistische Entwicklung de Beers sehr deutlich: Die Anzahl der Figuren ist auf Christus, Maria, Maria Magdalena und drei Engel reduziert, während die Figuren selbst deutlich monumentaler wirken. Zu Recht betont Ewing auch die neue emotionale Aufladung, die Trauer und die Tragik der Darstellung: „[...] the Cologne painting embodies a new level of emotional gravity, especially in the Case of Mary [...]“ (230). Auch dieses Werk wurde dem Autor zufolge oft kopiert (225–230), jedoch wird nicht erwähnt,

dass die eben genannten stilistischen Veränderungen vermutlich das Ergebnis von de Beers Auseinandersetzung mit der deutschen Renaissance sind.

Eines der Hauptwerke de Beers, jedoch wahrscheinlich gut zehn Jahre früher entstanden als die Kölner Kreuzigung, ist auch das *Beweinungstriptychon* in der Berliner Gemäldegalerie. Laut Ewing ist das Mittelbild des Triptychons eine radikale Abwendung von den – vergleichsweise – nüchternen und ruhigen Beweinungen Rogier van der Weydens und Petrus Christus' (231). De Beer habe das tragische Ereignis der Beweinung als eine theatralische Begebenheit neu konzipiert und als einen eleganten ‚Trauertanz‘ um Maria und den toten Christus inszeniert. Dabei griff er auf den älteren Bildtyp des Vesperbildes zurück und legte den Körper Christi nicht auf den Boden, sondern in den Schoß Marias. Ein typisch manieristisches Motiv sieht der Autor auch in der Figur Maria Magdalenas, deren Körper eine elegante S-Kurve beschreibt, wobei die Bewegung ihres Körpers in den flatternden Ärmeln ihres Gewandes fortgesetzt wird (231–232). Noch auffälliger ist dieses Phänomen bei Johannes und seinem rhythmisch-dekorativ geschwungenen roten Mantel, den Ewing mit den *Fiorituren* bei den Deutschen Meistersängern vergleicht (232). Eine vollkommen andere Interpretation der *Beweinung* zeigt eine kleine Tafel von der Hand de Beers, die sich heute in der Galleria Sabauda in Turin befindet und vermutlich einige Jahre nach der Berliner Beweinung entstand. „It is the pictorial setting in Turin – the thrusting, upturned mountains, the twisting crosses and tormented motions of the two thieves, the even more elongated Christ's cross and ladder than in Berlin, and the stormy sky – less than the protagonists, that creates the picture's dramatic hyperbole (though John's windswept cape contributes a significant measure). The wild, restless delineations and disruptive movements of the inanimate forms convey the emotional distress that frames the event. From one vantage, this serves to magnify the tragedy of the event; but from another, it could hardly stand at a further remove from the artist's more familiar rhythmic movements and balance, seen in works like those in Brou, Switzerland, Munich, Écouen and Birmingham.“ (235) Ewing weist in diesem Kontext auch darauf hin, dass die wichtigste Inspirationsquelle bei der Gestaltung der Turiner Tafel für den Künstler die holländische Malerei war, um genauer zu sein die Werke des Meisters der *Virgo inter Virgines* und Cornelis Engebrechtsz's.

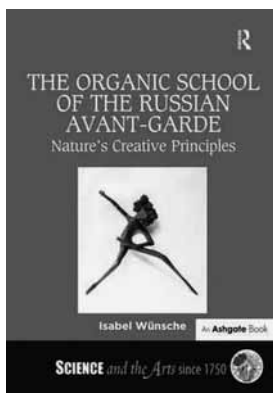
Zumeist sind die Zuschreibungen Ewings zuverlässig. Die wichtigsten Ausnahmen bilden hier vor allem zwei Werke: ein *Triptychon* in der Pinacoteca di Brera (Mailand), das auf der Mitteltafel die Anbetung der Könige zeigt, und eine Tafel in der Kunstsammlung der Universität von Stockholm, auf der die *Königin von Scheba beim Überqueren des Flusses Siloam* zu sehen ist. Das Triptychon in Mailand schreibt der Autor „Jan de Beer und Mitarbeiter (Meister von Amiens)“ zu, die Tafel in Stockholm Jan de Beer und Werkstatt. Beide Werke haben aus meiner Sicht ohne Zweifel etwas mit Jan de Beer zu tun, was insbesondere für das Mailänder Triptychon gilt, jedoch sollte man sie vielleicht eher einem Künstler aus dem Umkreis des Malers oder einem Nachfolger zuschreiben. Bei der Anbetung der Könige verweisen vor allem die Gestaltung der Köpfe und der Gesichter, also die Gesichtstypen, teilweise auch die Gestaltung der Haare sowie der Faltenstil der Gewänder auf Jan de Beer, bis zu einem

gewissen Grad auch die Farbigkeit der Tafel. Gegen die Mitarbeit des Meisters spricht allerdings die Behandlung von Licht und Schatten und zum Teil auch die Enge des Bildraums und das Gedränge. Das Mailänder Triptychon müsste meines Erachtens noch genauer untersucht werden, um die Frage seiner Autorschaft und den möglichen Anteil Jan de Beers bei der Konzeption und bei der Ausführung des Werkes zu klären, wobei vor allem gemäldetechnologische Untersuchungen und natürlich eine gründliche Studie der Unterzeichnung wichtig wären. Auch beim Gemälde in Stockholm lassen sich noch am ehesten die Gesichtstypen, insbesondere die der weiblichen Figuren, und zum Teil auch die Gestaltung der Gewänder mit de Beer in Verbindung bringen. Gegen de Beer sprechen vor allem die grafischen Qualitäten der malerischen Ausführung und die Farbigkeit. In diesem Zusammenhang ist auch erwähnenswert, dass Ewing seine Zuschreibungen in sieben „Kategorien“ einteilt, welche er auf Seite 7 genauer erläutert: Eine Zuschreibung an „Jan de Beer“ bedeutet, dass es sich (für Ewing) um ein (fast) vollkommen eigenhändiges Werk handelt; „Jan de Beer zugeschrieben“ („Attributed to Jan de Beer“) heißt, dass er die Autorschaft de Beers für wahrscheinlich hält; bei Gemälden, die „Jan de Beer und Werkstatt“ („Jan de Beer and Workshop“) zugeschrieben werden, stamme die Unterzeichnung vom Hauptmeister, während für einen Teil der malerischen Ausführung Werkstattmitarbeiter verantwortlich seien; „Jan de Beer und Mitarbeiter“ („Jan de Beer and Assistant/s“) bedeutet im Wesentlichen dasselbe wie „Jan de Beer und Werkstatt“, jedoch könne hier der Mitarbeiter genauer identifiziert werden; „Werkstatt Jan de Beers“ („Workshop of Jan de Beer“) hingegen soll ausdrücken, dass die Unterzeichnung möglicherweise vom Hauptmeister stammt, während die malerische Ausführung gänzlich den Mitarbeitern überlassen wurde; eine weitere Kategorie ist „Nach Jan de Beer“ („After Jan de Beer“), in die Kopien nach verlorenen Werken de Beers eingeordnet werden; die letzte Gruppe bilden schließlich die Arbeiten aus dem „Umkreis Jan de Beers“ („Circle of Jan de Beer“), bei denen lediglich ein deutlicher Einfluss des Malers erkennbar sei. Zwar ist das Kapitel der Individualsicherung bei Jan de Beer noch lange nicht abgeschlossen, jedoch ist eine derart genaue Einteilung der Zuschreibungen nicht nur verwirrend, sondern zeugt auch von einer nicht mehr zeitgemäßen, allzu kennerschaftlichen Herangehensweise („Attribuzlerei“). Tatsächlich begründet der Autor oft nicht, warum er ein bestimmtes Werk „Jan de Beer und Werkstatt“ und nicht der „Werkstatt Jan de Beers“ zuschreibt; und wenn er dies tut, ist seine Argumentation – zumindest für Leser, die sich nicht schon eingehender mit diesem Künstler auseinandergesetzt haben – zumeist nicht nachvollziehbar oder erscheint teilweise als zu subjektiv. Ein weiterer wesentlicher Kritikpunkt betrifft die Tatsache, dass die Studie – abgesehen von der kursorischen Zusammenfassung der Forschungsgeschichte bis Friedländer im Rahmen der Einleitung – weder zum Künstler noch zu den einzelnen Werken detailliertere Forschungsstände oder zumindest kurze Angaben zu früheren Zuschreibungen enthält. Dies wäre insbesondere vor dem Hintergrund wichtig gewesen, dass es Ewing vor allem um die berechtigte Frage geht, welche Gemälde und Zeichnungen tatsächlich von diesem Künstler stammen und welche nicht. Denn obwohl es zutrifft, dass Jan de Beer – verglichen mit vielen seiner Zeitgenossen – kaum

erforscht ist, geht aus den oft sehr ausführlichen Literaturangaben im Katalog und aus der beinahe zwanzigseitigen Bibliografie deutlich hervor, dass vor allem zu seinen Hauptwerken durchaus Literatur vorhanden ist. Des Weiteren gebraucht der Autor allzu häufig den aus meiner Sicht problematischen Begriff des ‚Antwerpener Manierismus‘. Max J. Friedländer hatte ihn vermutlich nur erdacht, um eine Gruppe zu meist namenloser Künstler, die um 1515 in Antwerpen tätig waren, abzuwerten und sie von ‚großen Meistern‘ wie Joos van Cleve oder Quentin Massys klar abzugrenzen. Vor allem Letzteres ist in meinen Augen höchst problematisch, da eine klare Trennung dieser Künstler nicht möglich ist. Jan de Beer stand in ständigem künstlerischen und persönlichen Austausch mit Malern, die heute (aus unterschiedlichen Gründen) bekannter sind als er. Sie alle sind Teil der Antwerpener Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Außerdem darf man nicht vergessen, dass es den Begriff des ‚Antwerpener Manierismus‘ im frühen 16. Jahrhundert nicht gab. Schade ist ferner auch, dass zahlreiche Aspekte der Kunst Jan de Beers, die eine ausführlichere Diskussion verdienen – zum Beispiel sein Verhältnis zur holländischen beziehungsweise zur deutschen Kunst, oder das Problem seiner stilistischen Entwicklung – von Ewing entweder vollständig ignoriert oder nur am Rande erwähnt werden.

Trotz aller Kritik muss man dem Autor aber dennoch zugestehen, dass er auf dem Gebiet der niederländischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts mit seiner de Beer-Monografie eine wichtige Lücke in der Forschung geschlossen und insgesamt doch eine wichtige Grundlage für die weitere Bearbeitung dieses Künstlers geschaffen hat. Es ist zu hoffen, dass die Wiederentdeckung Jan de Beers fortgesetzt wird und seine Kunst – zum Beispiel in Form einer Ausstellung – endlich die Würdigung erfährt, die ihr in der Vergangenheit zu Unrecht verwehrt blieb.

ANNA SIMON  
Wien



**Isabel Wünsche; The Organic School of the Russian Avant-Garde. Nature's Creative Principles** (Science and the Arts since 1750); Aldershot: Ashgate 2015; 242 S., 12 farb. u. 41 s/w-Abb.; ISBN: 978-1-4724-3269-8; £ 75

Das in der Reihe *Science and the Arts since 1750* auf Englisch erschienene Buch mit dem Titel *The Organic School of the Russian Avant-Garde. Nature's Creative Principles* stellt eine Studie mit dem Ziel der Ausdifferenzierung der russischen Avantgardebewegung des frühen 20. Jahrhunderts dar. Die Autorin Isabel Wünsche analysiert hier jene KünstlerInnen, die auf ihrer Suche nach einer „neuen und absoluten Kunstform“ (2) die sogenannte ‚Organische Schule‘ in St. Petersburg begründet haben. Die VertreterInnen dieser Parallelbewegung zu der im Westen