

Teilung wiederum den weitaus größeren Teil. Jene Ereignisse der 20er Jahre hatten die Polen radikalisiert und die Deutschen verbittert. Für den Architekturhistoriker aber brachten sie Erstaunliches und Singuläres. Auf der einen Seite das regionale Planungskonzept 'Dreistädteeinheit' für Beuthen, Hindenburg, Gleiwitz (siehe hierzu auch die eingehende Untersuchung von Barbara Szczypka-Gwiazda, *Pomiędzy praktyką a utopią. Trójmiasto Bytom - Zabrze - Gliwice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003). Auf der anderen Seite wurde Katowice/Kattowitz als eine Art von autonomer Hauptstadt gefördert – daher der sich wie ein Reichstag gebärende schlesische 'Sejm'. In beiden Teilen herrschte zudem eine lebhaftere Moderne, die in Polen auch nach 1933 weiterblühen konnte. Auch die relativ geringen Beiträge der Nazijahre werden dann kurz, aber sorgfältig analysiert. Ein strenges Urteil wird nur über die Stalinzeit gefällt: 'eine unterbrochene Tradition ...', wobei es aber kaum klar wird, was hier mit 'Tradition' – ein meist unscharfer Begriff – gemeint ist, wohl die Art, wie in dieser Zeitspanne Schlesien Befehle aus Warschau erhielt (S. 437). Im Dehio hingegen wird das ehemalige Regierungsgebäude, Breslau wichtigster NS-Bau, im Hauptteil nicht als solcher identifiziert (Dehio S. 1139) Man muß wie-

derum im Vorwort blättern, und dort wird dann auch kurz resümiert, daß der Nachkriegswiederaufbau im Geiste des Stalinismus nicht eine unterbrochene Tradition, sondern eine Kontinuität zwischen zwei gleichartigen Regimen darstelle (Dehio S. 100) – wenn man will, auch dies eine Art von deutsch-polnischer Symbiose; glücklicherweise gibt es rein künstlerisch wenig über diesen Bau zu sagen.

Die nordeuropäische Gotik, der reiche habsburgische Barock, das preußisch-klassizistische Regiment, alles das fand vornehmlich in Niederschlesien statt, während die internationale Moderne und der polnische Postmodernismus sich über ganz Schlesien erstrecken. Dazu aber kommt die einzigartige Regionalarchitektur und -kultur Ost-Oberschlesiens, die aus heutiger Sicht eine Durchdringung von deutschen und polnischen und, so möchten es viele heutige Schlesier betonen, von genuin schlesischen Elementen vorweist.

Eine der Knappschaft zu Tarnowitz gewidmete Zeile Goethes, zitiert im polnischen Text (S. 171; 'Den 4 Septbr. 1790'), und dort auch auf Deutsch, vermag den Geist dieser beiden Bücher vielleicht am besten wiederzugeben: '... Schätze finden, und sie glücklich bringen ans Licht. Nur Verstand und Redlichkeit helfen ...'

Stefan Muthesius

Dirk Bouts und seine Werkstatt – zu aktuellen Problemen der Bouts-Forschung

Aus Anlaß der Neuerscheinung:

CATHÉLINE PÉRIER-D'ETEREN, Thierry Bouts. *L'œuvre complet. Vorwort von Paul Philippot, Assistenz Valentine Henderiks. Brüssel, Verlag Mercatorfonds 2005. 400 S., 300 Farbabb., ISBN 978-90-6153-593-5. Erhältlich auch in Niederländisch (Dirk Bouts. Het volledige oeuvre, ISBN 978-90-6153-592-8) und Englisch (Dieric Bouts. The complete Works, ISBN 978-90-6153-611-6)*

Kaum ein künstlerisches Œuvre der altniederländischen Malerei wurde so kontrovers diskutiert wie jenes von Dirk Bouts d. Ä. (ca. 1410/20-1475). Seine Biographie und künstle-

rische Entwicklung sind bis auf wenige Eckdaten ungesichert: Einzig das Männerporträt (London, National Gallery, Inv. 943) von 1462 ist datiert. Historisch dokumentiert sind

lediglich sein Hauptwerk, der *Abendmahlstaltar* von St. Peter in Löwen (1464-68), und die Gerechtigkeitstafeln, die *Hinrichtung des unschuldigen Grafen* und die *Feuerprobe* (beide Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 1447 und 1448), die 1469 begonnen und nach Bouts' Tod von anderer Hand bis 1482 fertiggestellt wurden. Evidente stilistische, qualitative und maltechnische Unterschiede innerhalb der unter seinem Namen zusammengefaßten Werkgruppe hatten immer neue Zuschreibungsversuche und Datierungen zur Folge. Dabei stehen sich seit mehr als hundert Jahren zwei Forschungsmeinungen gegenüber: Während eine Fraktion mit Max J. Friedländer an der Spitze nahezu alle jemals für Bouts reklamierten Werke trotz der stilistischen Differenzen als eigenhändig annimmt (M. J. Friedländer: *Altniederländische Malerei, Bd. 3: Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin 1925, erw. englische Ausgabe Leiden 1968; im folgenden zitiert als »F.« mit Werkkatalog- und Tafelnummer in der Ausgabe von 1968. »F. 12/20« etwa bezeichnet Kat.Nr. 12, Tafel 20), versucht die andere mit ihrem Hauptvertreter Wolfgang Schöne, das *Ceuvre* verschiedenen Händen zuzuweisen (W. Schöne: *Dieric Bouts und seine Schule*, Leipzig/Berlin 1938, mit Literatur). Sie ordnet nur einen Teil Bouts selbst zu und gibt die ausgeschiedenen Werke anonymen Werkstattmitarbeitern wie dem »Meister der Münchener Gefangennahme«, dem »Meister der Perle von Brabant« oder dem »Meister des Rotterdamer Johannes auf Patmos« sowie Bouts' zweitem Sohn Albrecht. Daraus resultierte nicht weniger große Verwirrung, da die neu gebildeten Gruppen stilistisch wiederum inkohärent sind. Der Vorschlag Matthias Wenigers (*Überwunden, unverantwortlich? Fragen zur Eigenhändigkeit bei Bouts und Ouwater*, in: *Bouts Studies. Proceedings of the Internat. Colloquium, Löwen 26.-28.II.1998*, hrsg. von Bert Cardon, Maurits Smeyers [†], Rogier Van Schoute und Hélène Verougstraete, Löwen/Paris/Sterling 2001, S. 223-243), die Werke nicht mehr unbedingt konkreten Malerpersönlichkeiten

zuzuordnen, sondern von einer vielgliedrigen Atelierorganisation auszugehen, bietet einen neuen Denkansatz, wurde jedoch bislang nicht weiter verfolgt. Ähnliche Überlegungen bewogen schon Otto Pächt, den Namen Bouts »im weiteren Sinn« zu gebrauchen, »ohne damit behaupten zu wollen, daß es sich jedesmal um eigenhändige Werke des führenden Meisters handle« (*Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, hrsg. von Monika Rosenauer, München 1994, über Dirk Bouts S. 99-144, hier S. 110).

Catheline Périer-D'Ieteren hat sich demnach mit ihrer Monographie einem schwierigen Thema und einer lange vernachlässigten Aufgabe der Forschung gestellt. Der großzügig und durchgehend farbig illustrierte Band ist bei Mercatorfonds erschienen, einem Verlag, der sich bereits mehrfach um prächtige Publikationen zu den Altniederländern verdient gemacht hat. Viele großformatige Abbildungen (auch von Details, etwa Abb. 1, 32, 156), zahlreiche IRR-Aufnahmen sowie sachkundige Zustandsbeschreibungen der Bilder machen das Buch zu einem künftigen Standardwerk, es ersetzt jedoch – soviel sei vorweggenommen – nicht Schönes Monographie.

Wie im Vorwort von Paul Philippot angekündigt, folgt die Autorin dem methodischen Ansatz von Johannes Taubert (*Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*, Diss. Marburg 1956, publiziert München 2003) und beleuchtet die Werke in erster Linie unter technologischen und soziologischen Gesichtspunkten. Didier Martens geht in einem Essay auf ikonographische Besonderheiten einiger Werke und auf Bouts' Auftraggeber ein. Im Anhang finden sich die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchungen von Peter Klein, Archivalien wie die Transkription des Vertrags und der autographen Zahlungsbestätigung zum »Sakramentsaltar« sowie umfangreiche bibliographische Angaben.

Im ersten Abschnitt behandelt die Autorin in elf thematischen Kapiteln die dokumentari-



Abb. 1 Anonym, Porträt eines Mannes, um 1485/90. Silberstift auf grundiertem Papier. Northampton, Smith College Museum of Art (Périer-D'Ieteren 2005, S. 121)

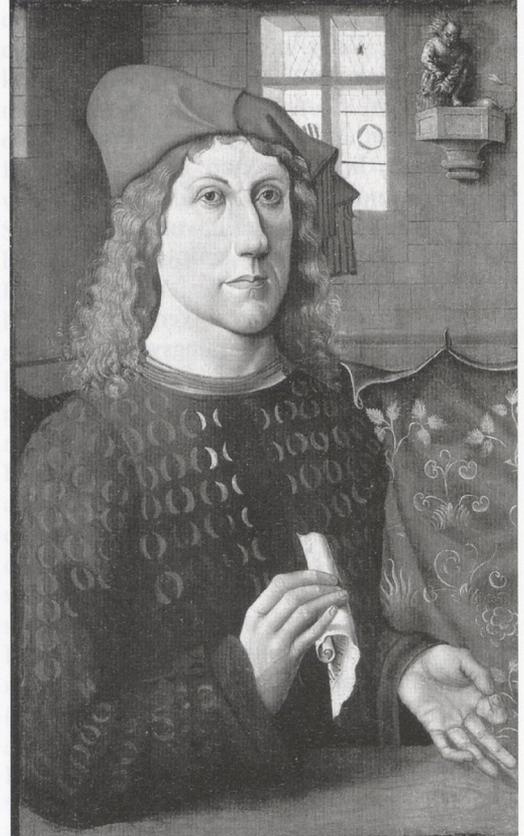


Abb. 2 Meister des Lüneburger Jüngsten Gerichts (zugeschrieben), Porträt eines Mannes, um 1485. Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Inv. 1929.20 (Isolde Lübbeke, *Early German Painting 1350-1500* [The Thyssen-Bornemisza Collection], Mailand 1991, S. 315)

schen Quellen zu Bouts' Leben, seine künstlerischen Vorbilder, Hauptwerke und die Werkstatt. Die Kapitel sind klar strukturiert, eine knappe Zusammenfassung der vorangehenden Literatur ermöglicht dem Leser jeweils einen schnellen Überblick über die oft kontroversen Forschungspositionen.

Manches davon bedürfte allerdings ausführlicherer Diskussion: So etwa folgt die Autorin (S. 22) der von Maurits Smeyers vertretenen Hypothese, Bouts sei zwischen 1410 und 1420 in Haarlem geboren und habe sich als bereits fertig ausgebildeter Maler um 1445-47 in Löwen niedergelassen, weil er dort ein optimales ökonomisches und kulturelles Umfeld vorfand (Dirk Bouts. *Peintre du Silence*, Tournai 1998, S. 21-30). Anders als Schöne, der dem Verhältnis zwischen Bouts und Albert van Ouwater viel Raum widmete (Schöne 1938, S.

23-28 und ders.: Albert van Ouwater. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei des 15. Jh.s, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 1942, S. 1-42), referiert Périer-D'Ieteren lediglich die verschiedenen Literaturmeinungen, ohne Position zu beziehen (siehe hierzu auch Herman Th. Colenbrander: Aelbert van Ouwater and Dieric Bouts, *Painters in Haarlem?*, in: *Bouts Studies* 2001, S. 89-109). Bouts sei, so die Autorin, Teil der Schule von Haarlem gewesen (S. 30).

Wie man sich die holländischen Wurzeln des späteren Löwener Stadtmalers vorzustellen hat, bleibt damit weiterhin ebenso rätselhaft wie sein Verhältnis zu Rogier van der Weyden und später zu Hugo van der Goes.

Der zweite Abschnitt des Buches besteht aus einem chronologisch geordneten Werkkatalog: Anschließend an die Périer-D'Ieteren zufolge 25 autographen Werke – von denen jedoch im vorangehenden Textteil sechs als Werkstattarbeiten vorgestellt werden – reihen sich die von ihr als Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Bouts und seinem Atelier ausgewiesenen Bilder. Darauf folgen Werkstattarbeiten und zuletzt problematische Zuschreibungen. Mit Akribie und übersichtlichem Layout gibt jede Katalognummer Auskunft über Provenienz, Zustand, Unterzeichnung, Restauriergeschichte und bisherige Literatur. Würde ein Bild im ersten Teil noch nicht erwähnt, folgt ein erläuternder Text, sonst wird auf die betreffenden Seiten verwiesen. Der Katalog verzeichnet allerdings nicht sämtliche Werke, die jemals mit Bouts in Verbindung gebracht wurden, sondern nur die nach Périer-D'Ieteren eigenhändigen Gemälde sowie jene, die von Max J. Friedländer 1925 als solche erachtet wurden, aber nach Ansicht der Autorin diese Zuschreibung nicht rechtfertigen (S. 111). Zwar ist diese subjektive Werkauswahl legitim, sie erfüllt jedoch nur bedingt den im Buchtitel erhobenen Anspruch, »das gesamte Œuvre« vorzustellen. Viele Werke werden aus der Diskussion ausgeklammert; wer sich für die nicht aufgenommenen Arbeiten interessiert, muß Schönes Werkverzeichnis konsultieren.

Das Ziel der Autorin, sowohl ein breites Publikum kunstinteressierter Laien anzusprechen als auch Spezialisten, an die besonders das Kapitel über die Maltechnik adressiert ist (S. 10), erscheint gerade beim Thema Bouts als kaum möglicher Spagat: Für Leser ohne Vorbildung mag die Problematik der Händescheidung innerhalb der Bouts-Gruppe nur schwer nachvollziehbar sein. Experten werden hinge-



Abb. 3 Meister WB (zugeschrieben), Bildnis einer Frau mit Kopftuch, um 1485/90. Silberstift auf grundiertem Papier. Bayonne, Musée Bonnat, Inv. N.I. 1258 (Shestack 1971, Abb. 52)

gen bemängeln, daß manch heikle Frage nur angerissen, jedoch zu keinem befriedigenden Abschluß gebracht wurde. Dabei kann man sich fragen, warum die bisherigen Probleme der Forschung und damit die Ursachen für die Heterogenität der Zuschreibungen nicht eingehender thematisiert wurden. Was sind beispielsweise die typischen Details, durch die sich der Meister nachweislich von seiner Werkstatt abhebt, oder die ihn von Nachahmern trennen? Die Charakterisierung von Bouts' künstlerischer Persönlichkeit und seiner stilistischen Entwicklung bleibt ebenso unscharf wie die des sog. »Meisters der Münchener Gefangennahme«. Dies umso mehr, als Périer-D'Ieteren diesem Anonymus eine überraschend große Bedeutung als künstlerisches Individuum zuweist, ohne allerdings seine spezifische malerische Handschrift herauszuarbeiten und z. B. anhand direkter Gegenüberstellungen zu präzisieren. Somit ist der Band

zwar ein hilfreiches Werkzeug für die künftige Forschung, nicht aber der erhoffte Schlüssel zur Lösung ungeklärter Probleme.

Angesichts der Kernfrage, ob und wie weit es überhaupt möglich und zielführend ist, zwischen Bouts und seiner Werkstatt zu unterscheiden, und wenn ja, mit welchen Argumenten – wünschte man sich des öfteren tiefer gehende Analysen zur Charakterisierung der eigenhändigen Werke und deutlichere Abgrenzung zur Werkstatt, wie es Périer-D'Ieteren am besten im Kapitel über die Madonnenbilder (S. 126-161) gelingt. Um der beim Leser wachsenden Skepsis hinsichtlich mancher Zuschreibung entgegenzuwirken, bedürfte es der konsequenten Stilanalyse (vergleiche hierzu die Kritik Pächts an Friedländers 1925 erscheinendem dritten Band der *Altniederländischen Malerei* in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 1927/28, S. 37-54, hier 50). Bouts' stilistischer Entwicklung widmet Périer-D'Ieteren nur wenige Seiten (S. 87-91) und beläßt es bei allgemeinen Bemerkungen: Etwa, daß Frühwerke um 1450 an schwerfälligen Figuren zu erkennen seien. Später sei das Körperideal gelangt, wobei enge modische Hosen die angestrebte Vertikalität unterstützen. Auch trage die zunehmende Individualisierung der Figuren zur Steigerung des Realismus bei. Typisch für Bouts – hier wiederholt die Autorin Beobachtungen von Taubert 1956 (2003), S. 103-111 – sei vor allem eine »Formkontraktion«, eine Zurücknahme des Konturs (im Sinne von Verringerung ausgreifender Draperieteile), wodurch die Formen kompakter erscheinen und zugleich mehr Raum zwischen den Figuren entstehe. Dies diene der Raumgewinnung, der Verbesserung des Gleichgewichts der Komposition und der Integration der Figuren in die umgebende Landschaft (vgl. S. 110). Charakteristisch für Bouts sei weiter, daß es in den Bildern kaum Bewegung gebe, die Gestik oft linksch, Füße manchmal unnatürlich verdreht seien. – Hier darf man sich fragen, ob anatomische bzw. perspektivische Unstimmigkeiten Anzeichen

für ein Frühwerk – aber doch des Meisters selbst – oder ein Hinweis auf Werkstattbeteiligung sein können? Kommen derartige »Fehler«, beispielsweise beim Brügger Hippolytaltar (Kat. A7; F. 29/43-45), überhaupt als »Stilelement« in Frage? Oder ist es nicht vielmehr problematisch und sogar irreführend, mit einem Genie-Begriff (»der Meister ist der Beste«) zu werten? Solchen Fragestellungen weicht die Autorin mit blumigen Umschreibungen in der Art Friedländers aus, etwa, der Löwener Meister sei »un artiste plus observateur que créateur de sujets« (S. 89) und »davantage tourné vers l'âme que vers le corps« (S. 91).

Mit besonderem Gewinn liest man das Kapitel über die Maltechnik (S. 93-111), das u. a. wertvolle Informationen zu den Unterzeichnungen enthält: Als Zeichenmittel dienten sowohl Pinsel und Feder als auch Kreide, Kohle oder Silberstift. Offensichtliche Unterschiede in der Unterzeichnung führt die Autorin nur bei wenigen Werken auf die Mitarbeit eines Werkstattmitglieds zurück. Vielmehr sieht sie die Differenzen in der Funktion des Gemäldes, seinem Format, der Technik oder den unterschiedlichen Oberflächenstrukturen begründet (S. 100). Über die Unterscheidung derartiger „Modi“ der Unterzeichnung ist wenig bekannt, man hätte hier gerne mehr erfahren.

Eine Sonderstellung nehmen die Porträts ein: Wie aus IRR-Untersuchungen hervorgeht, arbeitete Bouts in den Physiognomien weitgehend ohne Vorzeichnung. Périer-D'Ieteren nimmt daher an (S. 99), daß die Vorstudien der Modelle auf Papier gezeichnet waren und heute verloren sind. Die neuerliche Zuschreibung einer Silberstiftzeichnung in Northampton (*Abb. 1*) an Bouts und deren Bestimmung als Studie für ein Porträt (S. 120) erscheinen der Rezensentin jedoch in mehrfacher Hinsicht problematisch. Unser Bild von Bouts als Zeichner ist bei derzeitigem Wissensstand nichts als Hypothese: Keine einzige Handzeichnung kann ihm mit Sicherheit zuge-

schrieben werden. Die motivische Ähnlichkeit zu Bouts' Londoner Männerporträt von 1462 (S. 114-116 und Kat. 13) ist unbestreitbar und wohl ausschlaggebend dafür, daß sich die Zeichnung hartnäckig in der Bouts-Literatur hält (als eigenhändig u. a. bei Schöne 1938, Kat. 7; F. Add. 117/51; Lisa Murphy: *The Smith College Museum of Art, Portrait of a Man* attributed to Dieric Bouts, in: *Bouts Studies* 2001, S. 19-32; Ann H. Sievers: *Master Drawings from the Smith College Museum of Art*, New York 2000, Kat. 1, S. 18-21 mit Literatur). Erwin Panofsky hielt das Blatt für ein Selbstbildnis eines Nachfolgers von Bouts (*Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Cambridge/Mass. 1953, Bd. 1, S. 491-492, Anm. 5 zu S. 316 und Bd. 2, Abb. 423; deutsche Neuausgabe: *Die altniederländische Malerei*, hrsg. von Jochen Sander und Stefan Kemperdick, Köln 2006, Bd. 1, S. 472-473, Anm. 80 und Bd. 2, Abb. 389). Robert O. Parks schrieb es ebenfalls einem Nachfolger von Bouts zu (*Bulletin of the Smith College Museum of Art* 38, 1958, S. 6-7, Anm. 14).

Die von Murphy 2001, S. 25 gezogenen Vergleiche zwischen der Porträtzeichnung und der Unterzeichnung der »Gerechtigkeitstafeln« (Abb. 72), die Périer-D'Iteren übernimmt, sind kaum haltbar: Während sich die Pinselunterzeichnung der Tafel aus regelmäßigen Parallelschraffen zusammensetzt, beschreiben im Blatt des Smith College fahrigere, wenig strukturierte und mehrfach übereinander geschichtete Schraffenlagen die Form und Oberfläche der Kleidung. Divergenzen zeigen sich auch bei der Gegenüberstellung der Bildniszeichnung mit der Skizze eines knienden Stifters im Amsterdamer Rijksprentenkabinett, Inv. 57:249 (Abb. 110), die Périer-D'Iteren ebenfalls Bouts oder seinem engsten Umkreis zuweist. Das unterschiedliche Strichbild – bei der Stifterfigur ein kleinteiliges Netz aus Kreuzschraffen – schließt ebenso wie der andersartige Faltenstil eine Zuschreibung an dieselbe Hand aus.

Die hauptsächlich durch die Hutform bewirkte Ähnlichkeit der Zeichnung mit dem Porträt von 1462 (F. 12/20) und den beiden Figuren im Hintergrund der Brüsseler *Feuerprobe* (Abb. 26), aufgrund derer Boon (Kat. *Dieric Bouts*, Palais des Beaux-Arts Brüssel und Museum Prinsenhof, Delft, 1957/58, S. 189-190) und Panofsky 1953 bzw. 2006 das Blatt in die 1470er Jahre datierten, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß in Details wie der Durchbildung der Augen und der überpointierten Zeichnung von Mund und Nase deutliche Unterschiede zutage treten: Die mit relativ groben Linien umrissenen Augen erscheinen als flache mandelförmige Schlitzte, deren untere Begrenzung unnatürlich wulstartig erscheint. Bouts formt seine Physiognomien wie beim Londoner Porträt von 1462 ungleich komplexer, erfaßt das Auge als vierteiliges Gebilde von Ober- und Unterlid, Lidfalte, Augenfältchen, Wimpern und mit einem deutlich dreidimensionalen Augapfel. Daß Bouts – wäre das Blatt die Naturstudie für ein Porträt, wie etwa die Porträtstudie eines Mannes von Jan van Eyck im Dresdner Kupferstichkabinett (Inv. C 775) – gerade auf die Ausformung solch charakteristischer Details verzichtet hätte, diese in seiner Malerei – wo das Modell wohl kaum mehr zugegen war – aber doch akkurat ausführte, erscheint wenig plausibel. Zweifel an der Zuschreibung verstärkt die Gestaltung der Mundpartie: Die Lippen sind mit hartem Strich umrandet und wirken dadurch wie aufgesetzt. Ebenso scharf herausgezeichnet erscheinen die großen Nasenlöcher und der Nasenlippenspalt. Derartige Überpointierung findet sich in der Malerei nicht vor dem letzten Viertel des 15. Jhs (Abb. 2).

Auf eine Entstehung nach Bouts' Tod läßt auch das Strichbild schließen: An Gesicht und Hals sind die Schraffenlagen bewußt feiner und zarter als in Hut und Obergewand. Sie verdeutlichen so den Kontrast von Haut und Stoff. Für das lockere Skizzieren in der Kleidung mit groben, breit nebeneinandergesetz-

ten Strichen findet sich in der niederländischen Zeichnung der 1460er Jahre jedoch keine Parallele (*Kat. Altniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Konzept und wiss. Leitung Fritz Koreny, mit Beiträgen von Koreny, Erwin Pokorny und Georg Zeman, Rubenshuis Antwerpen 2002, v. a. S. 18-19). Die Zeichenweise entspricht eher Beispielen der Jahre um 1485/90. Der bewegte, »rupfige« Strich der Zeichnung ist etwa Blättern des Hausbuchmeisters verwandt, der zwischen ca. 1470 und 1500 am Mittelrhein faßbar ist (*Kat. Livelier than Life. The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master*, mit Beiträgen von J. P. Filedt Kok, K. Boon u. a., Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum Amsterdam 1985; Daniel Hess: *Meister um das mittelalterliche Hausbuch. Studien zur Hausbuchmeisterfrage*, Mainz 1994). Eine besonders enge Verwandtschaft besteht zu einer Kopfstudie im Musée Bonnat in Bayonne Inv. N.I. 1258 (*Abb. 3*), die dem sog. Meister WB zugeschrieben und um 1485/90 datiert wird (Alan Shestack: *Master LCz and Master WB*, aus der Reihe *Northern European Engravers of the Fifteenth Century*, New York 1971, S. 51-87, zur Zeichnung S. 61, *Abb. 52*; Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick: *Deutsche Gemälde im Stadel 1300-1500*, Mainz 2002, S. 346-357): Die Modellierung von Hals, Wangen und Kopftuch entspricht ganz den lockeren unregelmäßigen Schraffenlagen in der Kleidung des Mannes. Einer Überlegung wert ist auch der gewählte Bildausschnitt: Der Oberkörper ist fast bis zur Taille zu sehen, leicht gedreht, der abgewinkelte Arm öffnet den Blick auf den Brustkorb unterhalb der Achsel. Unter den Bildnissen von Bouts und seinem Umkreis steht dieser Typus allein: Im Londoner Porträt von 1462 (F. 12/20) ist der Oberkörper bis knapp unter der Brust zu sehen, das Porträt eines Mannes im New Yorker Metropolitan Museum (Inv. 14.40.644; F. 32/51) erscheint als Büste. Der Strich wirkt spröde und etwas zögerlich. Der Zeichner scheint um malerisch-tonige

Wirkung bemüht, der Ärmel und der schmale innere Stehkragen wirken »heller« als der Leibrock. Diese »malerische« Art der Gestaltung, die tonige Wiedergabe des Inkarnats und der kräftige Schatten unter dem Oberarm deuten darauf hin, daß es sich wohl nicht um eine Naturstudie handelt, sondern um eine Kopie nach einem verschollenen Tafelbild. Möglicherweise war dieses ein Werk eines Malers aus Bouts' Umkreis oder seiner Nachfolge, das ein niederländischer Zeichner um 1485/90 kopierte. Die hohe Kappenform und Haartracht des Mannes entspricht laut Panofsky (1953 bzw. 2006) der Mode der 1470er Jahre. Ob das Vorbild der Zeichnung tatsächlich in den 1470er Jahren oder später entstanden ist, bleibt offen.

Im Zusammenhang mit ihren Erläuterungen zur Maltechnik lenkt Périer-D'Ieteren das Auge des Lesers auf die bislang wenig beachteten Ritzungen im Malgrund: In die Grundierung gravierte Linien dienten traditionell sowohl der Perspektiv- oder Architekturkonstruktion als auch zur Angabe wichtiger Konturen der figuralen Komposition. Sie wurden später meist von der Malschicht überdeckt und ausgefüllt. Bouts behielt hingegen, so die Autorin, die Ritzungen teilweise bewußt bei, damit sie als *contours réservés* (© Périer-D'Ieteren) das Interferieren der Farben verhindern (S. 94-95). Wo so der helle Malgrund sichtbar bleibt – hier stellt sich freilich die Frage, ob es sich nicht eher um ein nachträgliches Herauskratzen von Farbe handelt? –, haben diese Ritzungen dieselbe Wirkung wie Lichtreflexe und zeugen, so Périer-D'Ieteren, von Bouts' Interesse an Lichteffekten; von der Werkstatt und Bouts' Söhnen seien diese *contours réservés* »schematischer« (wobei offen bleibt, was genau damit gemeint ist) weiterverwendet worden (S. 104). Eine Detailabbildung aus dem Tafelbild *Christus mit Dornenkrone* (*Abb. 71*; F. 63 o/78 als Albrecht Bouts) verdeutlicht diese vielleicht auch für die künftige Diskussion von Zuschreibungen nützliche Beobachtung.



Abb. 4 Dirk Bouts Werkstatt (?), Marienkrönung, 1460er Jahre. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. 558 (Périer D'Ieteren 2005, S. 336)

Ein eigenes Kapitel ist der sog. Tüchleinmalerei – Malerei mit Tempera auf feiner Leinwand – gewidmet: Abgesehen von Hugo van der Goes haben sich von keinem niederländischen Maler des 15. Jh.s Tüchlein in dieser Menge erhalten (Emil D. Bosshard: Tüchleinmalerei, eine billige Ersatztechnik?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, 1982, S. 31-42; Diane Wolthall: *The Beginnings of Netherlandish*

Canvas Painting 1400-1530, Cambridge 1989). Die Autorin stellt einmal mehr in Frage, ob der *Kalvarienberg* (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 8181) gemeinsam mit den auf verschiedene Sammlungen aufgeteilten Tüchlein – der *Verkündigung* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. 85.PA.24; F. Add. 116), der *Epiphanie* (Privatbesitz; F. Add. 116), der *Grablegung*

(London, National Gallery, Inv. 664; F. 3/7) und der *Auferstehung* (Pasadena, Norton Simon Foundation, Inv. F.1980.I.P; F. Add. 116/122) – tatsächlich ein Ensemble bildete (erstmal vorgeschlagen von David Bomford, Ashok Roy, Alistair Smith: *The Technique of Dieric Bouts: Two Paintings contrasted*, in: *National Gallery Technical Bulletin* 10, 1986, S. 39-57, hier 41). Angesichts stilistischer Unterschiede in der Figurendarstellung, etwa der für Bouts ungewöhnlich breiten, gedrungenen Gestalt des Gekreuzigten, schreibt Périer-D'Ieteren den *Kalvarienberg* einem Werkstattmitglied zu und denkt dabei an den »Meister der Münchener Gefangennahme«. Sie schlägt vor, daß es sich dabei um eine Art Meisterstück handeln könnte, nach dem Bouts den Anonymus in sein Atelier aufgenommen habe. Bouts selbst habe zu diesem die Seitenteile gemalt und beides zu einem Ensemble gefügt (Abb. 151; Kat. 2-5). Als Alternative dazu sei die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß der *Kalvarienberg* ein Fragment eines anderen Polyptychons sei (S. 176-177). Im Werkkatalog reiht die Autorin – widersprüchlich zur vorangehenden Argumentation – den *Kalvarienberg* wieder unter die eigenhändigen Werke Bouts' ein (Kat. 2). Allein die Bandbreite der angebotenen Denkmöglichkeiten verdeutlicht, wie wenig man weiß. So dürfte auch Périer-D'Ieterens Hypothese von einem »Meisterstück« für Diskussionsstoff sorgen. Ist es nicht eher unwahrscheinlich, daß der Meister sich mit den Seitenteilen begnügt hätte? – Die stilkritische Beurteilung des *Kalvarienbergs* ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nur bedingt möglich. Ob die Ergebnisse der Gewebeanalyse, wonach sich die Gewebedichte des Brüsseler Tüchleins von den vermeintlichen Seitenteilen unterscheidet, gewichtig genug sind, um Zweifel an der Zusammengehörigkeit von Mittelbild und Seitenteilen zu begründen? Während die Gewebedichte bei *Verkündigung*, *Grablegung* und *Auferstehung* annähernd gleich ist (19-23 x 18-21, 20-22 x 19-20 und 20-22 x 18-20 Fäden/cm²),

divergiert sie beim *Kalvarienberg* mit 21-25 x 14-19 Fäden/cm² (Mark Leonard, Frank Preusser, Andrea Rothe, Michael Schilling: Dieric Bouts's 'Annunciation'. *Materials and Techniques: a Summary*, in: *Burlington Magazine* 130, 1988, Nr. 1024, S. 517-522).

Der Vorschlag Michael Rohlmanns, wonach das Tüchlein aufgrund der annähernd übereinstimmenden Maße als Abdeckung des »Sakramentsaltars« gedient habe (Dirk Bouts als Gestalter mehrteiliger Bildensembles, in: *Bouts Studies* 2001, S. 163-178, hier 170 und ders., *Wahres Bild und wahrer Leib, Wandlungen Christi in Dirk Bouts' Löwener Sakramentsaltar*, in: *L'immagine di Cristo da van Eyck a Bernini*, Convegno Internaz. 8-10. 3.2001, Città del Vaticano, in Vorbereitung), wurde von der Autorin ebensowenig in ihre Überlegungen mit einbezogen wie die Tatsache, daß der *Kalvarienberg* an prominenter Stelle gestanden haben muß: Zahlreiche Kopien und Reflexe in Malerei und Zeichnung zeugen davon. So befand sich einst eine exakte gemalte Kopie in einer Privatsammlung in Bergamo (F. Suppl. 108/122). Schöne kannte das Brüsseler Tüchlein noch nicht und hielt mutmaßliche Gemäldevariationen und -reflexe des *Kreuzigungs-Tüchleins* für Teilkopien zweier verlorener Tafelbilder des »Meisters der Gefangennahme« (Schöne 1938, Kat. 60 und 61). Eine Federzeichnung nach der Gruppe der Trauernden befindet sich in Paris (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Masson 659), Peter Huys griff dasselbe Motiv in einer Federzeichnung (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. 38:32) und einem Kupferstich auf (Friedrich Winkler: *Eine verschollene Kreuzigung des Dirk Bouts*, in: *Mélanges Hulin de Loo*, Brüssel/Paris 1931, S. 341-345). Bislang in diesem Zusammenhang ungenannt sind eine Skizze nach dem Reiter rechts im Vordergrund in München (Graphische Sammlung, Inv. 1992:1) und eine *Kreuzigung Christi* des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (Inv. HZ 42) sowie die *Kreuzigung* des dem Meister LCz zugeschriebenen

Tucher-Epitaphs von St. Sebald in Nürnberg, die möglicherweise weitere Varianten des Vorbildes tradieren. Unter Umständen könnte jedoch gerade mittels Kopienkritik Aufschluß über das Vorbild gewonnen werden: Die entscheidende Frage wäre hier, ob diese Kopien auf das Tüchlein selbst zurückgehen, oder ob sie etwa ein anderes berühmtes Bild reflektieren, von dem das Tüchlein seinerseits Replik oder Kopie sein könnte?

Mit der Zuschreibung des *Kalvarienbergs* an den »Meister der Münchener Gefangennahme« berührt die Autorin eine zentrale Frage der Bouts-Forschung. Sie weist dem Anonymus eine überraschend wichtige Funktion innerhalb der Löwener Werkstatt zu und bildet im folgenden eine recht divergente Werkgruppe: So hält sie neben der namengebenden Münchener *Gefangennahme* (Kat. A8a; F. 20/34) und der *Auferstehung* (Kat. A9a; F. 20/35) auch die Wiener *Marienkronung* (Kat. A5; F. 19/33) und das Fragment einer Stifterfigur (Kat. A6; F. 10/19) für Ergebnisse einer Zusammenarbeit von Bouts mit dem Anonymus, die mit dem *Kalvarienberg* begonnen habe. Dieselbe Hand glaubt sie in der *Beweinung* (Kat. A3; F. 4/8), *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (Kat. A4; F. 13/21) und der *Epiphanie* der »Perle von Brabant« (Kat. A2; F. 24/38-39) zu erkennen. Die Epiphanie des bislang als Jugendwerk von Bouts geltenden »Marienaltars« im Prado (Kat. A1; F. 1/1-2) habe der »Meister der Münchener Gefangennahme«, so Périer-D'Ieteren, zwischen 1452 und 1460 nach einer Pauszeichnung gemalt (S. 313). Daß es sich um kein Frühwerk von Dirk Bouts handeln kann, ja daß eine Zuschreibung an Bouts möglicherweise ganz auszuschließen ist, hat bereits Kemperdick gezeigt (in *Bouts Studies* 2001, S. 71-87). Périer-D'Ieteren zufolge habe der »Meister der Münchener Gefangennahme« nach Bouts' Tod vielleicht auch die *Hippolytmarter* (Kat. A7; F. 29/43-45) und die Brüsseler Gerechtigkeitstafel mit der *Hinrichtung* (Kat. 24; F. 33/48) fertiggestellt. Grund für die

vor allem in den 1460er Jahren intensive Zusammenarbeit war – so Périer-D'Ieteren –, daß Bouts Arbeiten delegieren mußte, weil er zwischen 1464 und 1468 am »Sakramentsaltar« beschäftigt war und laut Vertrag (S. 372) bis zu dessen Fertigstellung keine anderen Arbeiten annehmen sollte (S. 204).

Problematisch bleibt, daß die Autorin mehr oder weniger alles, was sie – wohl zu Recht – als »nicht eigenhändig von Dirk Bouts« erkennt, unter dem Namen des »Meisters der Münchener Gefangennahme« zu subsumieren sucht. Sie bezieht jedoch in ihre Überlegungen nicht alle Werke ein, die Schöne und andere für ihn reklamiert hatten. Zudem lassen gravierende stilistische Unterschiede die Gruppenbildung als trügerische Vereinfachung erscheinen: Das Aussparen der Beobachtungen Wenigers zu Divergenzen innerhalb der Bouts-Gruppe, vor allem was die Ausführung der Brokate, Inkarnate und Landschaftshintergründe anbelangt, stellt gerade in dieser Hinsicht eine überraschende Lücke in Périer-D'Ieterens sonst so detaillierter Werkanalyse dar.

Die von Schöne vorgeschlagene Identifizierung des »Meisters der Perle von Brabant« mit Bouts' erstem Sohn, Dirk Bouts d. J. (Schöne 1938, S. 179-189), schließt die Autorin aufgrund dendrochronologischer Untersuchungen aus (S. 180) und unterliegt damit demselben Fehlschluß wie Charles D. Cuttler (A Bouts-Bosch-Schongauer Miscellany, in: *Le beau Martin. Études et mises au point. Actes du colloque*, 30.9.-2.10. 1991, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1991, S. 133-140, hier 134). Beide argumentieren, der ca. 1448 geborene Dirk d. J. könne die »Perle von Brabant« nicht gemalt haben, da die Dendrochronologie eine Datierung von ca. 1454-62 ergibt. Dirk sei damals noch zu jung gewesen, um der Maler zu sein. Doch konnte eine Tafel auch längere Zeit als die bei der Dendrochronologie als Mittelwert angenommene Lagerungszeit unbenutzt bleiben. Da also die Dendrochronologie nur einen *terminus post quem* erzielen

kann, ist eine Identifizierung des Malers mit Dirk Bouts d. J. mittels dieser Methode allein nicht auszuschließen.

Angesichts der komplizierten Zuschreibungs-lage wären noch mehr IRR- und Detailabbildungen – z. B. nach dem Vorbild der ebenfalls bei Mercatorfonds erschienenen Monographie von Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*, deutsche Fassung Köln 1999 – wünschenswert, um den Blick für eine mögliche Händescheidung zu schärfen. Deutlich zeigt sich das etwa an der Wiener *Marienkronung* (Abb. 4): Hier irritiert vor allem die Körperdarstellung Christi. Der Oberkörper sitzt gleichsam ohne Becken auf der Bank auf, die Oberschenkel bleiben plastisch unartikuliert. Zwar sind die Zehen von zwei Füßen zu sehen, doch fehlt zu einem ein Bein bzw. das zweite Knie. Ein derartiger unmittelbarer Übergang von Oberkörper und Sitzfläche findet nächste Entsprechung nicht bei den Bouts d. Ä. oder dem »Meister der Gefangennahme« zugeschriebenen Werken, sondern in einer von Périer-D'Iteren vorsichtig Dirk Bouts d. J. zugewiesenen *Madonna mit Kind* des Louvre (Kat. 20; F. 26/42). In der Raumbildung ähnelt die *Marienkronung* hingegen der als Werkstattarbeit geltenden Londoner *Madonna mit Kind zwischen Petrus und*

Paulus (Kat. B1; F. 21/36). Zwei der Engel rechts finden sich wiederum in der Bouts d. Ä. selbst zugeschriebenen *Madonna mit vier Engeln* in Granada (Kat. 22; F. 17/25). Aufgrund solcher motivischer und stilistischer Vernetzung mit anderen Werken der Bouts-Gruppe erscheint die Verknüpfung der Wiener Tafel mit dem »Meister der Gefangennahme« nicht zwingend. Unter den gegebenen Umständen scheint es ratsamer, sich Bouts nicht als Individuum, sondern als „Marke“ vorzustellen, als Leiter einer effizient organisierten Werkstatt, deren Meister selbst nur wenige oder vertraglich vereinbarte Werke ausführte und für die Fülle der übrigen Arbeiten als *spiritus rector* wirkte.

Mit Périer-D'Iterens Monographie rückt der große Löwener Maler wieder verstärkt ins Blickfeld der Kunstgeschichte. Durch die großzügigen Farbabbildungen, die IRR-Aufnahmen und die aktuelle Bibliographie stellt das Buch eine wertvolle Informationsquelle und Bereicherung der bisherigen Bouts-Literatur dar. Es zeigt sich aber auch, daß zum Thema Bouts noch lange nicht das letzte Wort gesprochen ist.

Eva Michel

Für Anregungen und nützliche Hinweise sei Fritz Koreny herzlich gedankt.

BODO BRINKMANN und STEPHAN KEMPERDICK

Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550

(*Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, V, hrsg. von Herbert Beck und Jochen Sander*). Mainz, von Zabern 2005. XIII, 585 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-8053-3350-4. € 86,-

Die Sammlung deutscher Gemälde des 16. Jh.s im Städelschen Kunstinstitut ist facettenreich und hochkarätig. Der von Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick bearbeitete Katalog behandelt auf 600 Seiten ca. 50 Werke aus 50 Jahren zwischen 1500 und 1550, alle in Farbe

reproduziert und durch Vergleichsabbildungen in Schwarz-Weiß ergänzt. Der Katalog ist gleich den vorhergehenden Bestandskatalogen des Städel hochwillkommen als Zeugnis einer ebenso intensiven wie ergebnisreichen wissenschaftlichen Arbeitsleistung. Anschaulich ge-