

In ähnlicher Weise will der Abbildungsteil, über die geläufigen Wiedergaben in Gesamtaufnahmen und Ausschnitten — darunter vier farbigen — hinausgehend, durch Großaufnahmen eine Handhabe zur Beurteilung der Malweise und des Erhaltungszustandes der Bilder geben. Beispielsweise sind von den dreißig Aufnahmen der Madonna des Kanonikus van der Paele Jan van Eycks elf originalgroß; hinzukommen vier Makrophotographien. Der Benutzer des Bandes wird dadurch besonders eindringlich auf das Original und im Vergleich solcher großer — nicht vergrößerter! — Einzelaufnahmen aus Werken verschiedener Meister auf das Einmalige der künstlerischen Handschrift in einer selbst für unser photographiegewöhntes Auge ungewohnten Weise hingewiesen. Bei einem solchen Verfahren werden allerdings auch Grenzen der Anwendung deutlich. Denn Großaufnahmen dieser Art sind so sehr Fragment und haben ihr eigenes Gesetz besonderer Bildwirkung, daß sie gerade durch die Intensität, mit der sie das Teilstück vergegenwärtigen, für die Vorstellung des Kunstwerks als künstlerische Einheit eine Gefahr bedeuten können. Diese wird hier dadurch umgangen, daß den Großausschnitten genügend andere gegenüberstehen, so daß das Ganze der Bildvorstellung nicht nur gewahrt bleibt, sondern darüber hinaus, soweit dies in farblosen Abbildungen überhaupt möglich sein kann, viel von dem naturhaften Reichtum und dem leuchtenden Glanz altniederländischer Bilder in der Vielfalt der Wiedergaben widerklingt.

Die vorliegende Lieferung behandelt die Bestände des Städtischen Museums von Brügge. Gleichartige Veröffentlichungen der altflämischen Bilder in Turin, London, Brüssel, Paris, Antwerpen, Amsterdam, Berlin und der übrigen Brügger Sammlungen sollen folgen. Man möchte hoffen, daß es den Herausgebern gelingen möge, ihren Plan so zu verwirklichen, wie er vorgesehen ist, um damit für die Erforschung der altniederländischen Malerei immer sicherere Grundlagen zu schaffen.

Heinz Roosen-Runge

H. GERSON. *Van Geertgen tot Frans Hals*. Teil 8 der Reihe „De Schoonheid van ons Land“. Malerei Teil I. Contact Amsterdam. 72 S., 172 Abb. fl. 22.50.

Das Buch gibt eine bisher auch in der Wahl des historischen Ausschnitts nicht vorhandene gedrängte Zusammenfassung des Stoffes. Wenn der Text nicht Diskussion wissenschaftlicher Spezialprobleme sein will, sondern das eigentlich Holländische zu kennzeichnen sucht, so wird diese Kennzeichnung in den Abwandlungen der Stilgeschichte und bei der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit in knappen, auch auf die literarische Formulierung gestellten Bemerkungen gegeben. Der Anhang des Buches enthält kritisch abwägende Bemerkungen zur wichtigeren kunsthistorischen Literatur der letzten Jahre. Sie bilden die Grundlage für den Versuch, im Folgenden den gegenwärtigen Stand der Forschung zu umreißen, wobei der Rahmen der Buchbesprechung z. T. überschritten wurde. — Die Abbildungen bringen neben den Hauptwerken der wichtigeren Meister nach Möglichkeit auch weniger bekannte Stücke.



Die Betrachtung der holländischen Malerei bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts als einer Abfolge von Künstlerpersönlichkeiten verpflichtet der Verfasser mit Hinweisen auf die historisch-politischen und kunstgeographischen Verhältnisse. In der Frühzeit kann sich Holland politisch, wirtschaftlich und künstlerisch nicht mit den Südniederlanden messen. Immer wieder findet — bis zu Franz Hals — durch Zu- und Abwanderung ein Kräfteaustausch statt. Westliche Malerei bildet ebenso die Grundlage für die um 1430 entstandene Passion aus Roermond im Amsterdamer Reichsmuseum wie die Malerei Jan van Eycks für Ouwater. Die Durchforschung der Art der Beeinflussung, des Grades der Selbständigkeit einzelner Kunstzentren und Künstlerpersönlichkeiten ist seit den Beiträgen von G. J. Hoogewerff in seinem Werk „De Noord-Nederlandsche Schilderkunst“ (1936/47) weiter im Fluß.

Die Frage nach einer eigentlich holländ. Kunst des 14. Jahrhunderts verneint G. Utrecht ist später neben Köln Mittelpunkt *eines* Gebietes, das auch den niederrheinisch-westfälischen Raum umfaßt. Während Hoogewerff in der Annahme besonders von kölnischen Einflüssen auf Holland zu weit geht und umgekehrte Strömungen zu wenig berücksichtigt, findet K. G. Boon in seiner Kritik von H. (Oud Holland 58, 1941, S. 220 f), in welcher er seinerseits die südniederländischen Anregungen betont, die Zustimmung G.'s. Für die künstlerischen Beziehungen des Kölner Meisters des Bartholomäusaltars zu Utrecht finden sich neue Beobachtungen bei G. Ring, Oud Holland 1939 und Burl. Mag. 1950 — nicht 1905 —; K. G. Boon, Oud Holland 1940; zusammenfassend K. v. Rath bei Thieme-Becker Bd. 37, 1951.

Im Gegensatz zu Hoogewerff schließt sich G. den Forschern an, die in Haarlem seit Ouwater und Geertgen die älteste und bedeutendste holländische Malerschule des 15. Jahrhunderts sehen (vgl. W. Schöne, Jb. d. preuß. Kunstsammlg. 1942). Den Versuch von W. Valentiner (The Art Quarterly 6, 1943, 75), den Meister der Tiburtinischen Sibylle mit Ouwater zu identifizieren, lehnt G. ab. Hinsichtlich der Chronologie der Werke Geertgens gehen die Meinungen auseinander. Die bisherige allgemeine Annahme sah eine Abfolge der Bilder von den Tafeln in Wien zur Anbetung der Könige in der Prager Galerie, also im Sinne einer Entwicklung zu einer gewissen Verräumlichung hin. Im Gegensatz dazu deuten Öttinger (Jb. d. K. Slg. Wien 12, 1938, 66) und ihm folgend Schöne die Entwicklung in umgekehrter Reihenfolge als zu einem neuen unräumlichen Ausdrucksstil hinführend. G. warnt davor, bei einem Maler, der wahrscheinlich nur 28 Jahre alt wurde, das Entwicklungsmoment zu stark zu betonen. Als Beweis für die Kontinuität und Ausstrahlung des Haarlemer Zentrums weist G. — nach dem Vorgang von Boon und Schöne — auf Auswirkungen der Kunst Ouwaters auf D. Bouts sowie Geertgens auf G. David und Jan Mostaert hin. Abb. 12 bringt das von Friedländer (Maandblad van Beeldende Kunsten 25, 1949, 187) veröffentlichte Bild Geertgens einer Verherrlichung Mariä im New Yorker Kunsthandel.



An der Lokalisierung des Meisters des Amsterdamer Todes Mariä nach Amsterdam als des ältesten dort nachweisbaren Tafelmalers hält G. im Gegensatz zu Hoogewerff fest. Die Pietà der Familie Egmont, schon von A. Buchelius als Werk des C. Buys d. Ä., des in Alkmaar tätigen, auch mit dem Meister von Alkmaar identifizierten Lehrers von J. Scorel genannt, glaubt P. Wescher (*Oud Holland* 61, 1946, 82) in einer holländ. Privatsammlung wiedergefunden zu haben.

In der Chronologie der Werke des Leideners C. Engelbrechtsen folgt G. Friedländer und E. Pelinck (*Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* 2, 1948/49, S. 40), wiederum im Gegensatz zu Hoogewerff. Den Kreuzigungsalter, den späteren der beiden in Leiden befindlichen Altäre, setzt G. anders als Pelinck, der ihn 1511/12 datiert, in die 20er Jahre. Diese Datierung muß durch die Annahme Brüsseler und Antwerpener Einflüsse nicht bedingt sein. Letztere werden auch von Pelinck betont, der Engelbrechtsen aus der Werkstatt Colijn de Coters ableitet.

Verschiedene neuere Vorschläge suchen den nachweisbar in Antwerpen tätigen Jan Wellens de Cock, einen nach M. J. Friedländer in Beziehung zu Engelbrechtsen stehenden Meister holländischer Abstammung, mit einem der Söhne Engelbrechtsens in Verbindung zu bringen. G. schließt sich der Meinung Pelincks (s. o.) und W. R. Valentiners (*Art Quaterly* 13, 1950, 60) an, die sich für Corn. Cornelisz Kunst entschieden haben. Es fragt sich hier, ob die Verbindung einer Kreuztragung der Yale-University in New Haven mit einer auf Corn. Cornelisz bezogenen Stelle bei C. v. Mander (durch Pelinck) und die Anzweiflung des Monogramms eines Bildes mit Loth und seinen Töchtern in Detroit (durch Valentiner) die von Beets versuchte Kombination des J. W. de Cock mit dem ebenfalls bei v. Mander erwähnten Lucas Cornelisz durch eine haltbarere ersetzt. Der Vorschlag von Beets wurde übrigens von Friedländer (*Miscellanea L. v. Puyvelde* 1949) nicht angenommen. Bei Corn. Cornelisz würde es sich um das Werk eines Künstlers der jüngeren Generation handeln — im Gegensatz zu dem von Friedländer und Baldass (*Jahrb. d. kunsth. Slg.* Wien 1937) als mit Engelbrechtsen gleichaltrig angesehenen J. W. de Cock. Weitere Beiträge zur Beantwortung dieser Fragen wären auch für die Klärung der Beziehungen zwischen Leiden und den südniederländischen Kunstzentren wichtig.

Bosch wird von G. mit gewissen Vorbehalten in seine Betrachtung aufgenommen, während Hoogewerff den Brabanter Charakter von B.s Kunst betont und ihn deshalb aus seiner Arbeit ausschließt. Boschs Phantasie erscheint G. im Vergleich mit den Antoniusbildern des C. Cornelisz in ihrer Intensität unholländisch, holländisch dagegen (wie schon Baldass, Wien 1943) seine Schilderung der religiösen Stoffe, des Menschen und der Landschaft. Hier wird von G. auch auf die innere Verwandtschaft mit Geertgen hingewiesen.

Das Geburtsdatum Lucas van Leydens versucht E. Pelinck (*Oud Holland* 64, 1949, 193) auf 1489 hinaufzurücken. Die bisherige Annahme (1494) geht auf v. Mander zurück, nach dem L. 1508 mit 14 Jahren seinen ersten Kupferstich, den Mohammed,



gestochen hat. Nach Pelinck hat v. Mander die von ihm vermutlich benutzten Aussagen des Enkels von L. v. Leyden mißverstanden, indem er den Beginn von L.s stecherischer Tätigkeit in das Jahr 1508 verlegte. Der Vorschlag Pelincks, diese Arbeiten fünf Jahre früher anzusetzen, wird dadurch gestützt, daß v. Mander immerhin 1506 als frühestes Gemälde datum angibt und daß auch eine Gruppe von Stichen stilistisch vor den Mohammedstich zu setzen ist.

Für die Zuschreibung der in Venedig entstandenen Porträtgruppe an J. v. Scorel spricht sich G. ebenso aus wie für die der Bickerporträts im Reichsmuseum Amsterdam und des Kasseler Familienbildes an M. v. Heemskerck. Mit Hoogewerff stimmt er nur hinsichtlich des letztgenannten Werkes überein.

Vom späteren 16. Jahrhundert ab folgt die Betrachtung G.s den einzelnen Spezialgattungen der Malerei: Historien- und Genrestück, Landschaft, Seestück und Porträt. Haarlem wird — vergleichbar seiner Stellung im 15. Jahrhundert — mit J. de Gheyn, W. Buytewech, E. v. d. Velde und schließlich Frans Hals zur Geburtsstätte der realistischen Kunst und der Genremalerei des 17. Jahrhunderts. (Die wichtigste neuere Literatur in den zusammenfassenden Schriften von W. Martin, *De Hollandsche Schilderkunst in de 17de Eeuw*. Frans Hals en zijn Tijd. 3. Aufl. 1942 und K. G. Boon, *De schilders voor Rembrandt*, 1942.)

Nicht nur für Seghers, sondern überhaupt für die Beurteilung der Landschaftsmalerei des frühen 17. Jahrhunderts bedeutsam sind die Beobachtungen, die J. G. van Gelder anlässlich der Ausstellung *Berliner Bilder in Amsterdam* anstellte (*Oud Holland* 1950, S. 216). Demnach wurden die gesamten oberen Hälften der beiden Ansichten von Rhenen (und der Landschaft bei Elten; London, Slg. Duits) vielleicht schon kurz nach S.s Tod von anderer Hand hinzugefügt, wahrscheinlich um den Bildern einen Rembrandtartigen Charakter zu geben. In dem nun wieder entdeckten ursprünglichen Zustand liegt die Horizontlinie oberhalb der Bildmitte und damit wesentlich höher als es bisher schien. Die Bilder werden nun übereinstimmend in die frühere Zeit S.s gesetzt, von Trautschold (*Pantheon* 1940, S. 81) bald nach 1630, von v. Gelder vor 1630, von Plietzsch, der die Beobachtungen v. Gelders bestätigt, um 1625. (*Berliner Museen*, Ber. aus den ehem. preuß. Kunstsammlungen I, 1951, S. 36 f.)

Die Betrachtung des Seestückes lenkt die Aufmerksamkeit auf die 1545 entstandenen zehn großen Kartons des Jan Vermeyen für Wandteppiche im Wiener Museum. Sie zeigen Begebenheiten aus dem Tunisfeldzug Karls V. von 1535, den Vermeyen mitmachte, und gehen auf beglaubigte, auf der Reise entstandene Skizzen oder kleine Bilder zurück. (Abb. zugehöriger Wandteppiche in *Cahiers d'Art* 1940, S. 5 f.) Auch H. C. Vroom, der erste Spezialist für Seestücke, fertigte gegen Ende des Jahrhunderts Entwürfe für Wandteppiche mit hohem Betrachterstandpunkt (letztere ehem. in Middelburg, im Krieg zugrunde gegangen). Nicht sein Schüler C. Cl. v. Wieringen, sondern erst J. Porcellis bringt eine Erneuerung der Gattung im Sinne der allgemeinen Entwicklung der Landschaftsmalerei.



Für die Darstellung des Stillebens, seiner Vor- und Sonderformen sind die Bücher von N. R. A. Vroom, *De Schilders van het Monochrome Banketje*, 1945 und Ingvar Bergström, *Hollandskt Stillebenmaleri 1947* (Besprechung von W. J. Müller, *Kunstchronik* II, 1949, S. 106 f) maßgeblich. Die Ehrfurcht vor allem, was unser Leben bereichert, wird — hier im Kleinen als Anliegen des Stillebens — als seit Geertgen spezifisch holländischer Zug gesehen.

Der Porträtist A. Mor ist so international, daß man kaum an seine Lehrzeit bei Scorel in Utrecht glaubt. Er ist ein Beispiel dafür, daß das italienische Vorbild einen Holländer zur vollen Entfaltung ihrer Kräfte reifen läßt. Gerade für den Utrechter ist im übrigen — im Gegensatz zu den Amsterdamer — die Bereitschaft zu Reisen und Anregungen in der Fremde charakteristisch. (Vgl. Utrecht in der Frühzeit, Scorel, die Caravaggisten).

Den Abschluß des Bandes, dem ein zweiter über Rembrandt, Vermeer und ihre Zeitgenossen folgen soll, bildet Frans Hals. Die Haarlemer F. H.-Ausstellung von 1937 hat scharfe Kritik an vielen bisherigen Zuschreibungen, insbesondere von Genreszenen und Bildern von Kindern und Fischerjungen, hervorgerufen. Auf das Buch des Restaurators M. M. van Dantzig (1937) folgte das des Amerikaners N. S. Trivas (Phaidonverlag, 2. Aufl. 1949). Dieser, in der Tendenz v. Dantzig verpflichtet, bringt eine Reihe von Korrekturen der bisherigen Datierungen (mit der Tendenz zur Frühdatierung). Im Katalogteil führt er nur 109 Nummern auf, ein Drittel dessen, was bisher gewöhnlich F. H. zugeschrieben wurde. Eine Gruppe von Bildern bringt Tr. als zweifelhafte Arbeiten und stellt über Schule, Nachfolger (u. a. die Söhne des F. H.) und Nachahmer, die schon zu H.s Lebzeiten einsetzen, eine größere Veröffentlichung in Aussicht. G. übernimmt die Datierung des Berliner Bildes (Abb. 164) und anerkennt auch die Berechtigung der Anlegung schärferer kritischer Maßstäbe, nicht aber — wie die in Abb. 119/20 und 166 gebrachten Bilder zeigen — die Tendenz, eine ganze Gruppe von Bildern fast vollständig aus dem Hals'schen Werke zu streichen. Die weitere wissenschaftliche Diskussion läßt hier noch die Klärung mancher Probleme erhoffen, möglicherweise auch für das Gemälde mit dem Gastmahl im Freien (ehemals Berlin, im Kriege zerstört. Katalog 1931, Nr. 1691 „W. Buytewech“, auf Grund einer Bestimmung von W. Poensgen). G. schließt sich den Stimmen an (Bode, F. Würtemberger, v. Regteren-Altena, Bauch), die das Bild für ein Werk von Hals aus der Zeit vor 1616 halten, aus der wir sonst keine Werke besitzen. Sieht man mit G. in dem Berliner Bild der Amme mit dem Kind (Abb. 164) ein Werk um 1616, so würde die Entwicklung des F. H. mit einer strengeren Malweise beginnen, während das spätmanieristisch-lockere Berliner Gastmahl als eine ganz andersartige Vorstufe mit dem späteren Werk doch noch sicherer verbunden werden müßte.

G. schließt mit einem Ausblick auf das spätere Schaffen des F. H., das die stilistische Wende um 1630, welche die Grenze dieses Bandes bildet, bereits überschreitet.

Wolfgang Wegner