

wechslung von Original und Kopie dürfte in der Regel auf eine Verwechslung der Fotos Anderson 16 905 (Original) und Anderson 16 409 (Kopie) zurückgehen.

Am Rande sei bemerkt, daß dieser Fall nicht allein steht. Ein Diapositiv der Firma Stoedtner, das mir als Student mehrfach in Kollegs vorgeführt worden ist, gab nicht die Brügger Pala-Madonna Jans van Eyck wieder, sondern deren miserable Kopie des 16. Jahrhunderts in der Antwerpener Galerie (Friedländer I, S. 59). Das Foto Nr. 14 285 der Firma Brogi zeigt nicht, wie seine Beschriftung will, Raphaels Sixtinische Madonna selbst, sondern eine süßliche und in den Proportionen total verschobene, stark gelängte Kopie, vermutlich des 19. Jahrhunderts. Und selbst Venturi hat in dem einen seiner Bücher über Raphael eine andere, nicht minder süßliche Kopie der Sixtinischen Madonna als das Original abgebildet (Adolfo Venturi: Raffaello, Edizioni A. Mondadori, o. J., Abb. 44).

Wolfgang Schöne

REZENSIONEN

ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Text- und Tafelband. 571 Seiten Text mit 66 Abbildungen, 334 Tafeln mit 496 Abbildungen. Harvard University Press. Cambridge (Mass.) 1953.

Panofskys Stärke ist seine einzigartige, ausgebreitete Kenntnis des Schrifttums über Kunst von der Antike bis zur Renaissance. Dank derselben erklärt er auch die altniederländischen Gemälde und die vorangehenden Buchmalereien und Tafelbilder öfters überraschend neu und zwingend. Da der Verfasser außerdem die Literatur der letzten Jahrzehnte mit kaum überbietbarer Sorgfalt berücksichtigt, hat er wohl das bestdokumentierte Buch über die altniederländische Malerei geschaffen, das seit Crowe-Cavalcaselles Werk erschienen ist. Leider behandelt P. nur die vier großen Maler vom Anfang, den Meister von Flémalle (Campin), Jan van Eyck, Hubert van Eyck und Rogier van der Weyden (in dieser Reihenfolge). In einem „Epilog“ (das Erbe der Gründer) werden die Nachwirkungen ihrer Leistungen bei den anderen großen Meistern des 15. Jahrhunderts untersucht. Fast ebenso viel Raum wie die 4 Kapitel über die Hauptmeister nehmen die einleitenden 5 Abschnitte ein: französische und franko-flämische Buchmalerei im 14. Jahrhundert; das frühe 15. Jahrhundert und der „internationale Stil“; Skulptur und Tafelmalerei um 1400 (und das Problem Burgund); die niederländischen Lokalschulen und ihre Bedeutung für die großen Maler; Wirklichkeit und Symbol in der frühen flämischen Malerei. Man sieht schon aus den Überschriften, wie umfassend der Stoff behandelt wird. Hier liegt mehr als eine Zusammenfassung und Sichtung des publizierten Materials vor, die Kapitel über die Lokalschulen und über Wirklichkeit und Symbol sind Forschungen von grundlegender Bedeutung, mag man zu einzelnen Ergebnissen stehen wie man will. P. bezeichnet sein Werk als eine aus Vorlesungen hervorgegangene Arbeit, die sich gleichermaßen an Gelehrte wie an ein kunstinteressiertes Publikum wendet. Es will auch eine Einführung sein und ist es. Doch der Spezialist wird ebenfalls mit vielen neuen Gesichtspunkten bekannt gemacht, und der Laie darf es sich hoch anrechnen, daß ihm eine Aufgabe zugemutet wird, auf die die populärwissenschaftlichen Autoren aus Sorge

um ihre Popularität in der Regel verzichten. P. fordert Leser, die sich sehr ernsthaft um die Probleme bemühen, auch wenn sie Laien sind. Das sei ihm in einer Zeit, in der eine wahre Bücherschwemme pseudowissenschaftlicher Publikationen über uns hingeht, besonders gedankt.

Indem P. von der unleugbaren Geltung der altniederländischen Malerei der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts (Campin, die van Eyck, Rogier) in Italien ausgeht, führt er den Leser mittels der Darstellung des Raumproblems in der Antike und im Mittelalter in bündigen Formulierungen zu der Einsicht, daß Italien unmittelbar vor dem Auftreten der großen niederländischen Maler das führende Kunstland gewesen ist. Die italienische Malerei des Trecento ist der nordischen durch ihre Behandlung des Raumes und den psychologischen Ausdruck überlegen und hat auf sie wie auf andere Gebiete des Abendlandes stark eingewirkt. Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts setzt in Frankreich eine von eingewanderten Niederländern ausgehende, mehr bodenständige Bewegung ein (Jean de Bondolf aus Brügge, Beauneveu, Meister des Parente de Narbonne, Jacquemart de Hesdin). P. unterscheidet scharf zwischen dem Meister von Narbonne und *J. de Hesdin*, den er für den bedeutenderen hält, zeitweise aber mit dem ersteren eine Werkstattgemeinschaft eingehen läßt; man sieht nicht recht wo. Die bestechende Persönlichkeit des J. de Hesdin, neben Sluter wohl die einzige wahrhaft bedeutende Gestalt vom Ende des 14. Jahrhunderts, wird, wie P. hofft, durch Millard Meiss schärfer umrissen werden, aber es ist eigentlich auf den ersten Blick unwahrscheinlich, daß dieser glänzende Dekorator, der phantasievollste und brillianteste neben Paul von Limburg, zugleich ein bestechender Zeichner, in irgendeiner Form für die farbigen Bilder des Brüsseler Berry-Gebetbuches 11060/1 verantwortlich ist. P. erklärt den abweichenden Charakter derselben mit einer „Sinnesänderung“ des Malers. Gemessen an den fabelhaften Linienspielen des J. de Hesdin sind sie aber schlechthin lahm. Daß die „petites“ und „grandes“ Heures des Herzogs von Berry vor allem das Material zur Erkenntnis der genialen Persönlichkeit bergen, wird nach P.s Ausführungen, der wenig auf sie eingeht, besonders fühlbar. Ihre Bearbeitung ist eines der dringendsten Desiderata der Forschung. Dann erst können die Thesen P.s beantwortet werden, daß die Brüsseler Miniaturen wirklich schon um 1390/95, die beiden berühmten Grisailles am Anfang mit der Madonna und dem Herzog samt seinen zwei Schutzheiligen gar um 1380 angesetzt werden müssen, Thesen, mit denen P. weiterhin viel operiert.

Das nächste Kapitel, *das frühe 15. Jahrhundert und der „internationale Stil“*, ist anfänglich den Pariser Miniaturisten, die unabhängig von Höfen tätig waren und in denen nach P., der die Forschungen seiner Schülerin Bella Martens (Meister Francke) fortsetzt, zumeist eingewanderte Niederländer zu sehen sind, sodann dem *Meister des Marshalls Boucicaut* und *Paul von Limburg* gewidmet. Der Boucicautmeister ist nach P. der große Pionier des Naturalismus, „the most brilliant genius of pre-Eyckian painting“. Es ist ihm gelungen, den künstlerischen Wagemut und die fortschrittliche Gesinnung desselben in dem Boucicaut-Gebetbuch darzulegen, in seiner Entdeckerfreude scheint mir P. übers Ziel zu schießen. Zumindest reichen die Ausführungen nicht aus, um den Anfang der Arbeit an dem Gebetbuch um 1400, die Fortsetzung um 1405/08 und den Rest um 1410/11

zu datieren. Er gibt auch nicht im einzelnen genau an, welche Bilder er in die jeweilige Zeitspanne versetzt. Die anderen datierten Werke, die er wie auch die zahlreichen undatierten Miniaturen des produktiven Buchmalers nicht eingehend behandelt, sind in den Jahren kurz vor und nach 1410 entstanden, und um 1410/15 wird man die Miniaturen für Boucicaud, der nur damals einige Zeit in Frankreich war, wohl nach wie vor ansetzen müssen. Paul von Limburg aber ist bald nach 1400 sicher tätig und zumindest gleichaltrig gewesen. Werke aus den Jahren vor 1404 (für Philipp den Kühnen) und vor 1410 (für Johann ohne Furcht) sind offenbar noch vorhanden, Werke von wunderbarer Feinheit, starker Körperhaftigkeit und erfinderischer Gestaltung (Abb. 6a—7b. — Die beiden Vollbilder mit der Kreuzigung und Himmelfahrt aus dem Breviar Johans ohne Furcht (London), das vermutlich zwischen 1404 und 1410 illustriert wurde, seien hier abgebildet, um die Bedeutung der zu wenig bekannten und geschätzten Miniaturen zu veranschaulichen. Auf die Kreuzigung habe ich schon in meiner Erstveröffentlichung (Repert. f. Kunstwiss., Bd. 34, 1911) hingewiesen, sie stimmt mit der Darstellung im Brüsseler Berry-Gebetbuch 11060/1 überein, das nach P. 1390/95 geschaffen ist. Sie sieht wie ein matter Auszug aus der Komposition des Breviars Johans ohne Furcht aus. Das große Portal auf der Himmelfahrt ist ein Versatzstück der Limburgwerkstatt. Es kehrt übereinstimmend auf der verschollenen Miniatur Pauls von Limburg wieder, die der Graf A. von Bastard noch im Original kannte. Die Zusammenhänge, die P. unbekannt geblieben sind, tragen wahrscheinlich entscheidend zu den Fragen der Datierung des Brüsseler Berry-Gebetbuches und der Zuschreibung des Breviars Johans ohne Furcht an Paul von Limburg bei.)

Paul von Limburg ist hier wie in den Chantilly-Heures allen anderen Meistern überlegen. P. hingegen bezeichnet ihn als „Ansiedler“ gegenüber dem Boucicaudmeister, dem „Pionier“. P. schreibt Paul von Limburg mit Recht die Bildnisse Philipps des Kühnen und Johans ohne Furcht zu, er übersieht aber ganz, daß Paul die fabelhafte Dekorationskunst seines Vorgängers als Hofmaler des Herzogs von Berry, des Jacquemart de Hesdin, durch seine geniale Zierfreudigkeit noch überbietet. Eine Biographie des Paul von Limburg und seiner Brüder, die sich auf ein umfangreiches, auch von P. nicht ausgewertetes Oeuvre stützen kann, wird grundlegende Erkenntnisse zur Vorgeschichte der eyckischen Malerei liefern. Die öfters routinierte, wenn auch immer geschmackvolle Buchkunst des Boucicaudmeisters hat daneben einen schweren Stand, denn Paul von Limburg ist nicht nur der originellste Buchkünstler und Dekorator der voreyckischen Zeit, sondern auch ihr Porträtist, nicht nur von Fürsten, sondern von ihrem Leben und Treiben und ihren Schlössern, von den Tages-, Nacht- und Jahreszeiten.

Soviel ich sehe, ist P. der erste, der sich bewußt geworden ist, daß dem sich einbürgern-den Begriff des „*internationalen Stils*“ für Kunstwerke aus der Jahrhundertwende eine Grundlage geschaffen werden muß. Er zieht alle Künste, sogar die zeitgenössische Literatur heran, um die durchgehend höfisch glanzvolle Auffassung in Tafel- und Buchmalereien, Goldschmiedekunst und Teppichwirkerei des Abendlandes zu schildern. Im Keim bergen die Werke öfters das soziologische Gegenstück, die Welt der Bauern, Handwerker und Arbeiter, der Armen, und die Dichtungen der Alain Chartier und Charles

d'Orléans spiegeln schon einen krisenhaften Zustand wider, der von da ab die festgefügte Ordnung des Mittelalters von Zeit zu Zeit gefährden wird, bis er die große französische Revolution herbeiführt.

Aus der Untersuchung der gleichzeitigen Skulpturen und Tafelmalereien (Kap. III) zieht P. den Schluß, daß es weder eine burgundische Plastik noch eine burgundische Malerei gibt. Außer Sluter, der als fertiger Meister nach Dijon gekommen ist, hat keiner der bekannten Künstler nachweislich dort gearbeitet. P.s Widerspruch richtet sich offenbar gegen den Mißbrauch des Wortes burgundisch in den westlichen Ländern.

Mit den *Tafelbildern um 1400*, die meist als französisch gelten, räumt P. gewaltig auf. Nach ihm ist das große Bargello-Diptychon valencianisch, das kleine böhmisch, das Berliner (mit einem vornehmen Geistlichen als Stifter) ist bayerisch, die der Schule von Avignon zugeschriebenen Tafeln sind überwiegend von Italienern usw. usw. Die Gruppe der 7 Bilder um Jean Malouel's großes Tondo (Paris) und die in Dijon entstandene Denismarter des Bellechose bleiben fast als einzige übrig. Hierzu ist zu sagen, daß das kleine Bargello-Diptychon vom Meister der schönen Verkündigung (aus Dessau) bei Arthur Sachs ist, wie allgemein angenommen wird, seitdem ich das Bild im Belvedere XI, 1927 erstmalig veröffentlicht habe. Wäre P. der Artikel nicht entgangen und hätte er seine Attributionen der kostbaren Werke in Florenz, Berlin usw. begründet, ließe sich darüber reden. So wird man es den Spezialisten Matajcek, Buchner usw. überlassen müssen, zu sagen, was sie von der sensationellen Bereicherung der böhmischen und bayerischen Schule halten. Die Frage, ob das große Bargello-Diptychon und das Berliner Diptychon von einer Hand sind, wäre auch zu diskutieren.

„Der größte aller Tafelmalers vor den van Eyck, soweit die Werke erhalten sind“, sagt P. von *Melchior Broederlam* und erhöht ihn damit zum Führer in der Tafelmalerei um 1400 ähnlich wie den Boucicautmeister als Miniaturist bald nach 1400. P.s Ausführungen gehören zu den interessantesten Partien seines Buches. Der verborgene Symbolismus auch unansehnlicher Teile der Dijoner Tafeln, die Ableitung von Bildmotiven aus Pseudoevangelien wird überzeugend dargetan. Auch ist es P. gelungen, in Flandern eine Gruppe von Miniaturen nachzuweisen, die seinen Einfluß widerspiegelt. Aber Phantasie und Adel, Großzügigkeit und Glanz der Gestaltung, die die Werke der Sluter, Hesdin und Limburg ausstrahlen, eignen den beiden Flügeln nicht in dem Maße, daß dem im abgelegenen Ypern schaffenden Broederlam die von P. eingeräumte zentrale Stellung zuerkannt werden kann.

„Die regionalen niederländischen Schulen und ihre Wichtigkeit für die Ausbildung der großen Meister“ (Kap. IV). Der Abschnitt scheint mir durch die Mitteilung viel neuen Materials und durch neue Ergebnisse besonders gelungen zu sein. Er umfaßt eine Übersicht über die Lokalschulen der niederländischen Buchmalerei im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts, die zu einem Teil erstmalig aufgestellt werden, und die ikonographischen Stammbäume verschiedener berühmter altniederländischer Gemälde (und Meister Francke's). Die letzteren erweisen, daß die Motive der Maria der Verkündigung mit den über der Brust gekreuzten Armen, des Joseph als Kerzenträger in der Geburt Christi, der Hebamme ebenda, der am Boden sitzenden Madonna dell' umiltà durch die

bodenständige Kunst in die Bilder der van Eyck, Campin und Rogier gekommen sind. Franzosen und Frankoflamen haben sie vermieden.

Aus den aufklärenden Beobachtungen über die Lokalschulen seien die hervorgehoben, die über die im Westen und Süden gemacht werden und zum erstenmal das Bild einer regen buchmalerischen Tätigkeit dort vermitteln. Fast jede der süd- und westniederländischen Gruppen weist imponierende Hauptstücke auf. Prachtvoll ist die Brügger Handschrift der Morgan Library von 1403 mit ihren lavierten Federzeichnungen großer Einzelfiguren, an die reizende Arbeiten in Brüssel und Wiesbaden angeschlossen werden. Die rätselhafte „holländische“ Apokalypse (Paris) lokalisiert P. in der Umgebung von Lüttich, wohin er auch das in der Tat verwandte Triptychon der Samml. Weber (jetzt Berlin), das aus einer Dijoner Sammlung und letzten Endes aus Champmol stammt, versetzen möchte. Dorthin gehört nach P. auch das Lütticher Gebetbuch, das ich seinerzeit veröffentlicht habe und das mit seinen ausdrucksstarken Miniaturen die Erinnerung an deutsche Werke weckt. Eine dritte Gruppe — alle zwischen 1400 und 1420 — steht unter Broederlams Einfluß und wird einleuchtend „Ypern-Gruppe“ benamst. Sie ist klein aber wichtig und sehr qualitativ. Schließlich ist eine Gruppe in Gent nachweisbar, aus der der fruchtbare Meister des Gillebert de Mets herauswächst. P. bereichert des letzteren Oeuvre um ein halbes Dutzend neuer Werke, vielleicht ist das eine und andere, das vorauszugehen scheint, auch von ihm. P. tut den Gillebertmeister kurz als provinziell ab, er ist jedoch, zumal im Dekorativen, ein nicht unverächtlicher selbständiger Miniaturist gewesen.

In „*Wirklichkeit und Symbol*“ (Kap. V) bewegt sich P. auf einem Terrain, das ihm wie kaum einem anderen vertraut ist. Es ist sehr bemerkenswert, daß er selbst in der vernünftigen Anwendung historischer Methoden das Kriterium seiner Deutungen sieht. Die verborgene Symbolik von Einzelheiten der Werke ist bald zwingend, bald gewagt. Die Schwierigkeit, zu entscheiden, wo die „Heiligung“ der Dinge einsetzt, wo diese bloß Abbilder oder der Phantasie des Künstlers entsprungen sind, ist groß. Ein paar Beispiele mögen es dartun.

In einer sehr instruktiven Analyse der Verkündigung Broederlams (und weiter in der ikonographischen und quellenkundlichen Ableitung der Darstellung und Flucht des anderen Flügels) wird der symbolische Gehalt der Darstellung überzeugend ausgeschöpft. Die Propheten des Alten Testaments, der Tempel und sein Gegenstück, ein gotischer Giebel auf Goldgrund, der die Trinität versinnbildlicht, u. a. m. arbeiten die Gegensätze zwischen alter und neuer Ordnung heraus, die durch die Fleischwerdung Christi entstehen. Überraschend ist — als vielsagendes Nebenergebnis — die unabweisbare Deutung der Engel in der Heiligkreuzer Verkündigung, die einen Schlußstein einmauern. Das ist, im Anschluß an das *Speculum salvationis*, die Vorbedeutung der Ankunft Christi. Auch die leere Nische über der Verkündigungsmaria in der eyckischen Tafel der Friedsam-Sammlung (New York, nach Hubert van Eyck?), wo die Abweichungen der linken Hälfte der Architektur von der rechten P. zu sehr scharfsinnigen Deutungen Anlaß geben, wird ähnlich anregend erklärt: sie wartet auf den Schlußstein, eine Christusstatuette, und bedeutet die zu erwartende Ankunft Christi. (Anregend auch die an anderer Stelle

[S. 470] gemachten Ausführungen über den Sinngehalt von Ochs und Esel an der Krippe.)

Von etwa 1440 ab ist die Hütte der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige ausgesprochen romanisch. Jan van Eyck ist es, der den romanischen Stil erweckt und gegenüber gotischen Formen verwendet.

Campin unterscheidet weniger streng, seine Bilder sind häufig frei von Symbolen. Jan hingegen war quasi Altertumsforscher, deshalb liegen seinen Bildern Programme symbolischer Kunst zugrunde, die in allen Einzelheiten ausgearbeitet sind. Der verhüllte Symbolismus der Madonnen für Rolin und Pala, in Dresden, Frankfurt und Melbourne — nach P. hat er seinen Ursprung im italienischen Trecento — leuchtet um so mehr ein, als viele Einzelheiten marianische Symbole (Früchte, Glas, durch dessen Wasser das Licht scheint, Wasserbehälter, Schüssel usw.) sind. In den Ausführungen über die Verkündigung aus Leningrad (Washington) und die Berliner Kirchenmadonna werden die hintergründigen Aspekte der neuen Deutung sozusagen im Vergrößerungsglas sichtbar, und es ist die Frage, ob P. nicht Absichten in die Werke hineingeheimnisst, die den van Eyck ferngelegen haben.

Das Gehäuse der Verkündigung sei gleichsam von oben nach unten gebaut, indem es oben romanisch, unten gotisch sei. Die Säulenpaare und spitzbogigen Fenster sind aber nicht eindeutig zu erkennen. Es gehört auch viel guter Wille dazu, die Szenen des Paviments als romanisch aus der Zeit bald nach 1200 aufzufassen. P. kommt zu dem Schluß — seine Darlegungen sind in meiner Wiedergabe auf ein Minimum reduziert —, daß der Raum die sich offenbarende Trinität und den Übergang vom jüdischen zum christlichen Zeitalter bezeichnet. Die Emanation gehe von oben nach unten.

Die Kirchenmadonna sieht P. als ein Einzelwerk an, nicht als Teil eines Diptychons, dessen anderer Flügel den Stifter enthielt, obwohl die Antwerpener Kopie von 1499 einen solchen mit einem eyckischen Innenraum zeigt (wie überhaupt die Verbindung der Kirchenmadonna mit einem Stifterflügel hier und in der Gossaertkopie im Palazzo Doria auf das Vorhandensein eines eyckischen Stifterflügels hinweist). Daß dieser Umstand zu der Stellung der Madonna auf der linken Seite mit dem Gehäus der Kirche am linken Rande Anlaß gegeben haben könnte, wird von ihm nicht in Erwägung gezogen. Er sieht in der großen Figur der Maria als Himmelskönigin nicht so sehr eine künstlerische Notwendigkeit, sondern die Verwirklichung eines theologischen Programms.

Wie die übernatürliche Größe der Himmelskönigin nicht „die Jungfrau Maria in der Kirche“, sondern „die Jungfrau Maria als Kirche“, eine metaphysische Idee, darstellt, so ist mit dem Licht nicht das natürliche Sonnenlicht, sondern der Glanz des ewigen Lichtes und fleckenlose Spiegel der Weisheit Gottes gemeint. Das Bild ist eine Hymne auf das überirdische Licht Maria. Die Inschrift des Rahmens und das Fragment einer solchen auf dem Saum des Gewandes Mariä sind Hymnen, die das ausdrücklich besagen, und das Licht kommt von Norden! Was für ein malerisches Abbild dieser Auffassung ist überzeugender als das Licht (es ist über der Ordnung der physischen Welt und reicht von einem Ende der Welt zum anderen) der Sonne, die von Norden scheint und damit verkündet, daß sie niemals untergehen kann? fragt P. Licht- und Luftmalerei waren, kann man einwenden, den van Eyck Probleme, deren Bewältigung schöpferische Kräfte

von weitwirkender Bedeutung entbunden hat. Offensichtlich haben sie sich des öfteren an der Wiedergabe von Kircheninneren erprobt. Das Raumproblem ist ein eyckisches Kardinalproblem. Das Weiterleben von Symbolen, von denen man annehmen sollte, daß sie ihren Sinn verloren haben, weil Luft und Licht das Ziel der Maler geworden war, zu beobachten, ist, wie immer man den einzelnen Fall beurteilen mag, auf alle Fälle sehr kennenswert.

Die „ars nova“ eröffnet P. mit dem *Meister von Flémalle* (Kap. VI). P. ist, wie wohl die meisten, für die Identifikation mit Campin und gegen die mit Rogier. Des Künstlers Interesse, sagt P., bewege sich zwischen den Sphären Oberfläche und Raum. Wenn das auch nicht das Wesen seiner Kunst ausschöpft, hebt es doch elementare Äußerungen derselben sinnfällig und einprägsam hervor. Während der Lehrer Campins trotz neuer Hinweise auf benutzte Vorbilder noch immer im Dunkel bleibt, ist die Vorstellung von seiner Entwicklung und von der Abhängigkeit von seinem Schüler Rogier und von Jan van Eyck durch P. präzisiert und erweitert worden. P. datiert ziemlich viele Werke in die frühe Zeit, an deren Ende der Mérodealtar steht (um 1427/28). In den Tafeln aus Flémalle (Frankfurt) wird zuerst Rogiers Einfluß fühlbar, ihre Datierung um 1430/32 macht aber Schwierigkeiten, da Rogier erst danach ins Licht der Geschichte tritt. Die späte Periode umfaßt das Jahrzehnt nach 1435. Im großen und ganzen dürfte die Gliederung mit der herrschenden Vorstellung annähernd übereinstimmen. Wie bei den französischen Tafelbildern lehnt P. eine Reihe von Kompositionen und vor allem Porträts ab, wie mir scheint zu Unrecht. Seine Rückführung der Lukasmadonna des Colijn de Coter (Paris) auf ein verschollenes Original ist kein überzeugender Ersatz.

Ganz unverständlich ist mir die These, daß das jüngst aufgetauchte Kreuzigungstryptichon der Samml. Abegg vom Meister der Berliner Kreuzigung, einem selbständigen Maler aus der Mitte des Jahrhunderts, sein soll. Das erstere ist deutlich im Stil des Rogier, das letztere in dem des Campin. Es ist nicht möglich, hier darauf einzugehen, doch sei betont: trotz einiger unausgeglichener Partien steht die Berliner Kreuzigung den Bildern mit gleich großen Figuren in Dijon, Aix usw. in keiner Weise nach. In der Berliner Sammlung, die besonders viel Material aus dem Campin-Daret-Rogierkreis hat, stellt es sich durch die Feinheit und den Glanz der Arbeit mit an die Spitze der dortigen Meisterwerke. Daß der berühmte, feiste Mann (R. de Masmimes?) eine Kopie ist, glaube, wer will.

Die Bildnisse, Madonnen und Heiligen des *Jan van Eycke*, (Kap. VII) sind ein häufig besprochener Komplex, über den kaum noch viel Neues gesagt werden kann. P. hat, wie schon bemerkt, den Sinngehalt der Marienbilder vielfach neu gedeutet. Er hat auch eine Erklärung für den Timotheus, den er für das Bildnis eines Musikers hält. Er hat sich wie die meisten nicht von der Vorstellung freigemacht, daß in den Werken des letzten Jahrzehnts Jans eine Entwicklung verfolgbar sei, obwohl die weit auseinandergehenden Meinungen hätten abschrecken sollen. Die oft bestechenden Analysen Karl Volls wirken hier und anderwärts nach, aber es ist schlechterdings nicht möglich, den undatierten Madonnen für Rolin, in Frankfurt und Dresden einen sicheren Platz anzuweisen. Als ein Verdienst P.s möchte ich die Ausscheidung der jüngst aufgetauchten, etwas über-

schätzten vier Silberstiftzeichnungen mit Fürsten ansehen, die allzu schnell als Jugendwerke Jans akzeptiert wurden. Die Bestimmung auf Werkstattarbeiten Rogiers ist um so wahrscheinlicher, als P. Wescher ein fünftes fragmentarisch erhaltenes Blatt (Berlin) gefunden hat, das dazu gehören dürfte und deutlich Rogiers Stil zeigt.

Im folgenden Kapitel (VIII) erörtert P. die Probleme des Genter Altars und der Turin-Mailänder Miniaturen unter dem Titel „*Hubert und (oder) Jan van Eyck*“. P. ist nicht abgeneigt, anzuerkennen, daß Werke beider Maler erhalten sind, aber seine Darlegungen zielen darauf hin, Hubert unter Jan zu stellen. Diesen weittragenden Schluß zieht P. vor allem aus der sehr eingehenden und neuartigen Untersuchung des Genter Altars. Er spricht seinen Thesen nur den Wert einer Konjektur zu, breitet sie aber ausführlich aus. Die Schöffen von Gent haben bei Hubert mutmaßlich 1425 ein Allerheiligenbild für das Rathaus bestellt, Jan habe auf Bitten des Jodocus Vydt ein unabhängiges von dem unteren geschaffenes Triptychon — die großen Gestalten Christi, Mariä und Johannes — und Orgelflügel mit singenden und musizierenden Engeln zu einem großen Altarwerk zusammengefügt. Adam und Eva sowie die Außenseite seien im Aufbau und in jedem Teil von Jan allein gemacht — dies ist wohl die herrschende und zu Recht bestehende Ansicht —, Hubert sei weniger modern, weniger kosmopolitisch, weniger geschliffen gewesen. Es kann nicht der Zweck dieses Referats sein, zu so bedeutsamen Thesen eingehend Stellung zu nehmen, ich kann aber nicht umhin, auf einige schwache Stellen der Beweisführung hinzuweisen. Einmal wird von P. wichtigen Tatsachen von hohem urkundlichen Wert hierbei wenig Rechnung getragen. Hubert wird als der größte Maler, sein Bruder als der zweite in der Kunst bezeichnet, Hubert wurde vor dem Altar bestattet, er erhielt einen Auftrag, wie er in seiner Zeit, soviel wir sehen, ganz ungewöhnlich war. Ihn konnte nur ein reifer und sehr angesehener Künstler erhalten. Zum anderen ist es der höchsten Beachtung wert, daß vor 50 Jahren Buchmalereien aufgetaucht sind, die diese Angaben zu bestätigen scheinen. P. stellt sie auch sehr hoch. Die Miniaturen übertreffen nach ihm augenscheinlich sogar die den van Eyck eigenen Möglichkeiten, obwohl sie den Charme des internationalen Stils bewahren und in dessen Grenzen bleiben. Das ist schwer zu verstehen und man sieht auch nicht ein, warum sie nicht zu Lebzeiten Wilhelms IV. von Bayern-Hennegau, sondern 5—10 Jahre darauf entstanden sein sollen. Die alte Dvoraksche Ansicht, die soeben noch von Baldass vertreten wird, daß es einen dritten eyckischen Maler um 1435, den Hauptmeister der Turin-Mailänder Miniaturen, gegeben hat, ist durch frühe holländische Kopien allerdings widerlegt und wird auch von P. nicht verteidigt. Er empfindet jedoch wie alle, die nicht an Hubert als den größten Maler glauben, die Existenz der vier Miniaturen im Stile Jans (Hulins H-Gruppe) als sehr unbequem und erklärt den Ölberg wie andere für eine Kopie nach Jan. Zugegeben, daß ein Urteil über die drei anderen schwer ist, nachdem zwei von ihnen verbrannt sind und die dritte in Tafelbildern nachgewiesen ist, der Ölberg sieht nicht nach Kopie aus. Es gibt in der flämischen Buchmalerei keine Miniatur, die so tafelmalermäßig ist und sich an Qualität vergleichen ließe (außer den Miniaturen der Hubert-Gruppe, Hulins G-Gruppe). Die pompösen Faltengebirge in eckigem Stil, die prallen Gesichter, die Unterschiede in der Behandlung der Haare der Apostel

und manches andere stehen dem „weichen Stil“ in der Hubert-Gruppe schroff gegenüber (Abb. 8a). Ausgerechnet dieser Ölberg hat einen Rahmen, den P. (S. 113 ff.) selbst als charakteristisch für die Zeit um 1400—1420 erwiesen hat! In den Jahren um 1440, in die P. den Ölberg datiert, gibt es ihn nicht mehr! Ich kann hier nicht auf die Feststellung eingehen und verweise auf die Abb. 131/32, 154/8, 160/2, 165, 186, 188 bei P. und die Abb. 31, 54—57, 73 in Hoogewerff's Noordnederlandsche Schilderkunst. Deel I. Haag, Nijhoff 1936. — Abb. 8b ist dem Lütticher Gebetbuch ms. 35 entnommen, bei dem das auf dem Vierpaß liegende Quadrat *nicht* auf die Spitze gestellt ist (eigene Aufnahme); nach P. ist es eher 1405—10 zu datieren als um 1420. Die Übereinstimmung in den Rahmenecken ergänzt und bestätigt, was die Ölbergminiatur als Kunstwerk aussagt: hier liegt eine authentische Arbeit Jans von 1415—20 vor. Man wird sich an den Gedanken gewöhnen müssen, daß Jan schon im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts zuweilen sehr viel anders als Hubert geschaffen hat.

P. hält daran fest, daß Campin und *Rogier van der Weyden* (Kap. IX) verschiedene Persönlichkeiten sind. Der Einfluß Jan van Eycks auf Rogiers Frühwerke wird von ihm über die Lukasmadonna hinaus auf die Verkündigung (Paris) und die in vielen Nachbildungen überlieferte Madonna an der Pforte (Maria vom Kinde umhalst) ausgedehnt. P. möchte sogar eine Lehrzeit bei diesem in der Phase annehmen, da Rogier von Tournai abwesend war. Sehr aufschlußreich ist, was P. zu dem Marien-, Jüngsten Gerichts- und Bladelinaltar zu sagen hat. Überhaupt teilt er zu der Mehrzahl der Arbeiten Beobachtungen künstlerischer und ikonographischer Natur in solcher Fülle mit, daß sie sich der Wiedergabe entziehen. Die zwei in Italien entstandenen Malereien (Beweinung, Florenz; Medicinadonna, Frankfurt) werden noch stärker als bislang mit italienischen Kompositionen verknüpft. Man wird sich P. auch in der Umdatierung des Johannes- und des Sakramentsaltars auf die Jahre nach 1450 anschließen müssen. In die letzte Zeit datiert P. — außer Bildnissen und Madonnen — nur den Columbaaltar und die beiden Kreuzigungen (Philadelphia, Escorial). Im allgemeinen ist P. geneigt, weniger aus Rogiers Oeuvre auszuscheiden als aus denen der Campin und van Eyck. Außer dem Abegg-Triptychon sind es besonders die wichtige Pariser Verkündigung, die er für eine Kopie hält, die schöne Clugny-Verkündigung (New York) und die Gruppe um die Hubertus-Exhumation (London). Auch die Turiner Flügel der Verkündigung in Paris werden zu Schülerarbeiten degradiert.

Schließlich noch ein grundsätzlicher Einwand. Es geht gewiß nicht nur mir gegen den Strich, wenn Petrus Cristus durch Tolnay mit Piero della Francesca auf eine Stufe gestellt wird und P. den Vergleich gerechtfertigt findet. Die historische Rolle des Petrus Cristus entspricht der des Piero della Francesca in Italien, sagt Tolnay. Schlicht gesagt ist es eine groteske Verirrung, den unselbständigen Niederländer, der mehr als ein halbes Dutzend Male Vorbilder der van Eyck, des Rogier usw. verniedlicht und verballhornt hat, mit dem italienischen Giganten in einem Atem zu nennen. Daß Petrus Cristus die Zentralperspektive beherrscht, die die großen Altniederländer nicht anwenden, ist ein Fortschritt, künstlerisch besagt es nicht viel, nachdem die Luft- und annähernd richtige Linearperspektive vorher in die altniederländische Malerei eingeführt

worden waren. Tolnay — und mit ihm P. — verkennen die kunstgeschichtliche Leistung bei dem Bemühen, die gleichzeitige Kunst in Nord und Süd auf einen Nenner zu bringen. Auch die scheinbar fortschrittlichen Bildnisse des Petrus Cristus sind in Wahrheit bestenfalls dekorative, in der Menschendarstellung unzulängliche Schöpfungen. Die Überschätzung der dekorativen Werte auf Kosten der imitativen, heute vielerorts spürbar, ist schuld und rührt an eine grundsätzliche Frage, die hoffentlich ihren Bearbeiter findet.

Nachdem man viele Seiten des voluminösen und nicht leicht lesbaren Buches bewältigt hat, kommt man zu der zwar nicht neuen, aber einem, der selbst in dieser Richtung gearbeitet hat, schwer eingängigen, jedoch kaum zu ignorierenden Überzeugung: die mit dem Werk Crowe-Cavalcaselles vor knapp 100 Jahren fest begründete positivistische Kunstwissenschaft hat auf dem Gebiet der altniederländischen Malerei ihren Höhepunkt überschritten, die wichtigsten Resultate sind erzielt. Dem Forscher winken zwar noch immer lohnende Aufgaben in Fülle, aber der Einfluß der spekulativen Kunstwissenschaft nimmt zu, grundlegende Ergebnisse werden seltener als bisher gewonnen. Noch ist das Material nur registriert und nicht befriedigend gesichtet, geschweige im einzelnen behandelt, so daß wir die Fundamente zweifellos noch verstärken können und müssen, aber wir machen langsamer Fortschritte und spekulieren mehr. Das muß gerade bei der Würdigung des reichen Stoffes des Buches von P. hervorgehoben werden, der die positive Forschung vielfältig angeregt hat.

Friedrich Winkler

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Basel

Jubiläumsausstellung Jean-Jacques Lüscher und Carl Gutknecht. Kunsthalle Basel 16. 10.—21. 11. 1954. Basel 1954. 31 S., 6 S. Taf.

Ausstellung Henry Moore, Oskar Schlemmer. Kunsthalle Basel 12. 1.—13. 2. 1955. München 1955. 8 Bl., 16 S. Taf., 2 Abb. auf Umschl.

Bautzen

Jahresausstellung d. Kreises sorbischer bild. Künstler. Stadtmuseum (1954) Bautzen o. J., 6 S.

Sorbische Kunstausstellung. Stadtmuseum Juni 1954. Geleitworte von Kurt Krenz und Mercin Nowak-Neumann. Bautzen 1954. 5 Bl., 18 S. Taf.

Jubiläumsausstellung Friedr. Krause-Osten. Stadtmuseum 1954. Eine Würdigung z. s. 70. Geburtstag v. Herbert Henkner und Erich Lodni. Vorwort von Eva Schmidt. Bautzen 1954. 24 S. m. 18 Abb. i. Text u. 2 Abb. auf Umschlag. Beilage: Verzeichnis d. Bilder u. Plastiken.

Berlin

Ehem. Staatliche Museen Berlin: Islamische Kunst a. d. Berliner Museen. Vorwort v. Ernst Kühnel. Berlin 1954. 36 S., 1 Bl., 16 S. Taf.

Rettet die Berliner Museen. Eine Denkschrift des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins. Hrsg. v. Vorstand. Berlin 1954. 4 Bl.

Staatliche Museen zu Berlin: Baukunst der römischen Kaiserzeit. Hrsg. v. d. Generaldirektion. Wiss. Bearbeitung v. Teil I, Bau-