

ist bekannt geworden als glücklicher Finder neuer Dokumente, welche uns erlauben, die Frühwerke Berninis nun richtig zu gruppieren, d. h. das Ministerium hat den Band einem ausgesprochenen Spezialisten anvertraut und diesem auch den Raum zur Verfügung gestellt, sein Detailwissen in dem Katalog zu verarbeiten. Denn die Bildwerke, denen der Katalog gilt, bilden räumlich betrachtet nur eine kleine Gruppe. Ihren festen Kern stellen die Frühwerke Berninis dar, um die sich die berühmten Werke Algardis, Houdons, die Paolina Borghese Canovas und ein paar Skulpturen nach Entwürfen von Duquesnoy gruppieren; den Rest bilden Vasen, Schalen, Tische, Amphoren in orientalischem Alabaster und zwei Serien von Büsten der Caesaren in Porphyrt und Alabaster aus dem 17. Jahrhundert. Da die Geschichte der Antikenkopie in Renaissance und Barock auf dem Felde des Portraits noch immer ein ungeschriebenes Kapitel ist, bedeutet die vollständige Publikation solcher Caesarenserien allein schon ein Verdienst.

Alle Gebrauchsgegenstände eingeschlossen, zählt der Katalog nur 60 Nummern. So kann er es sich erlauben, bei einigen Stücken zur Dokumenten-Publikation neugefundener Belege aus dem Archivio Borghese anzuschwellen (so bei Nr. 50 und 51, wo der Verf. nachweisen kann, daß die Gipsmodelle des Duquesnoy von einem gewissen Giovanni Campi in den Stein umgesetzt wurden, oder bei Nr. 52, Zahlungsbelege für eine Amphora aus porphyrtartigem Marmor, Nr. 3 Amphora nach dem Entwurf Algardis, Nr. 48 Klärung der Geschichte einer zweiten Folge von Caesarenbüsten, 1597 von Giovanni Battista della Porta geschaffen, usw.).

Seinen Schwerpunkt hat der Katalog natürlich in der Beschreibung der Werke Berninis, und gerade hier haben Spürsinn und Finderglück des Verfassers ja auch die reichsten Ergebnisse gezeitigt. Indessen gerade deshalb wird man sich fragen dürfen, ob hier der gelehrte Apparat nicht hätte knapper gefaßt werden sollen. Nachdem der Verfasser bündig hat nachweisen können, daß die Aeneas-Anchises-Gruppe ein Werk des jungen Bernini allein ist, ist es unnötig geworden, sämtliche Autoren vom 17. bis zum 20. Jahrhundert noch einmal in zwei Schlachtreihen aufmarschieren zu lassen, von denen der eine für den Vater, der andere für den Sohn Bernini zu Felde zieht. Aber wer wollte ernstlich an letzter wissenschaftlicher Akribie Kritik üben, die in unserer Zeit so selten geworden ist? Wir wünschen diesem Katalog viele und rasche Nachfolger, die ihm an Sorgfalt und neuen Ergebnissen gleichkommen.

Harald Keller

ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Band VI. Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450—1515. Deutscher Kunstverlag, München - Berlin 1954. 4 Bl., 148 S., 1 Taf., 146 S. Taf.

Arbeitet man auf dem anscheinend so vielbeackerten Felde der altdeutschen Malerei und zwar nicht nur mit dem Ziele, den vielen Übersichten und Gesamtdarstellungen eine neue hinzuzufügen, sondern um die Probleme im einzelnen zu fördern, so bemerkt man bald, wie vieles noch offen ist, wie sehr wir in mancher Hinsicht auch hier erst am Anfang stehen. Den Stand unseres Wissens darzustellen, die weit verstreuten Einzel-tatsachen einzuordnen und durch neue, aus langjähriger Vertrautheit mit dem vielschichtigen Stoff erwachsene Feststellungen zu ergänzen, ist das Anliegen des auf zehn Bände veranschlagten Werkes von Alfred Stange, das also nunmehr bereits in die zweite

Hälfte des Gesamtplanes fortgeschritten ist. Ganz unabhängig von aller Kritik im einzelnen wird uns hier durch die Unermüdllichkeit des Verfassers ein wahrhaftes Standardwerk geschenkt.

Band VI schließt zeitlich an den 1938 erschienenen dritten Band an, manche damals schon angesponnenen Fäden werden weitergeführt, hier und da haben sich auch an den Grenzstellen etwas gewandelte Auffassungen und Korrekturen ergeben. Das naheliegende Prinzip der landschaftlichen Gliederung wird beibehalten, unter den nordwestdeutschen Kunsträumen rangiert neben Westfalen, dem Niederrhein, Hamburg, Niedersachsen auch Lübeck. Die zeitlichen Grenzen entsprechen denen des fünften, Köln gewidmeten Bandes. Stanges Darstellung endet mit den letzten noch in spätgotischer Tradition stehenden Meistern.

Die Besprechung in diesem Rahmen kann nur an wenigen Stellen den Gewinn des Buches behandeln, auch alle Bedenken im einzelnen können nicht angemeldet werden. Westfalen möchte der Berichtstatter ganz ausklammern, da er in der Zeitschrift „Westfalen“ (Jahrgang 1954, Heft 1) bereits Stellung genommen hat. Dankbar muß vermerkt werden, daß der Verfasser die vielen neuen Feststellungen und Funde, die sich gerade für die westfälische Entwicklung im späten 15. Jahrhundert in den beiden letzten Jahrzehnten ergeben haben, zum erstenmal zu einer wirklichen Darstellung, die Persönlichkeiten in ihrer Eigenart und im gegenseitigen Zusammenhang charakterisierend, verarbeitet. Gerade auf diesem Feld scheint uns die Zeit für eine wirkliche Geschichtsschreibung in noch größerem Rahmen reif zu sein.

Erhebliche Korrekturen der bisherigen Anschauungen ergeben sich am Niederrhein, und der Berichtstatter möchte hier etwas mehr ins einzelne gehen, um die Art deutlich zu machen, wie von Stange viele Dinge zurechtgerückt und neu geordnet werden. Man darf mit Recht sagen, daß Stange die Vorstellung von einer niederrheinischen Malerei dieser Zeit überhaupt erst geschaffen hat. Die zentrale Figur nämlich, Derick Baegert, wurde bislang — eine Nachwirkung der Dünne-Wege-Legende — mehr für Westfalen als für den Niederrhein in Anspruch genommen. Stange hat mit Recht mit der Tatsache Ernst gemacht, daß Baegert in Wesel geboren ist, und dort bis in das 16. Jahrhundert hinein überwiegend tätig war. Allerdings hat er auch nicht übersehen, in wie vielfältiger Weise gerade Baegert westfälische und niederrheinische Kunst verklammert, nicht nur mancher Aufträge wegen, sondern auch angeregt durch die westfälische Bildüberlieferung.

Das wesentliche Verdienst Stanges liegt nun darin, daß er Baegert am Niederrhein fundiert. Dabei geht er aus von zwei Bildern des Landesmuseums Münster, die bislang dem Frühwerk des Meisters selbst zugeschrieben wurden, einer Kreuzigung und dem — nicht ganz überzeugend — als Tod des hl. Nikolaus bezeichneten Flügel. Das Werk zweier Anonymer, das Stange hierauf aufbaut, mag nicht in allen Zuschreibungen überzeugend sein, dankenswert bleibt, daß eine Ordnung des bekannten, teilweise auch neu erschlossenen Stoffes überhaupt versucht wird.

Wir möchten die Gelegenheit dazu benutzen, eine bislang unveröffentlichte, im ganzen wohlhaltene Tafel, die sich in Berliner Privatbesitz befindet, in diesem Zusammenhang bekannt zu machen (Abb. 4). Bei dieser Beweinung Christi mit einem Stifter und der

großen phantastisch gesteigerten Stadtvedute ist der Baegert-Klang sehr deutlich, der es vielfach so schwierig macht, die vor und neben dem Hauptmeister tätigen Maler zu individualisieren. Gleichzeitig aber dürfte ganz sicher sein, daß es sich nicht um die Hand des Hauptmeisters handelt. Etwa das früher dem Liesborner Meister zugeschriebene Sippenbild (jetzt in England, Privatbesitz, Stange Abb. 86) scheint uns nahe zu stehen. Stange nennt den Meister nach dem Marienod in Kalkar, aber die ihm zugeschriebenen Werke wachsen kaum zu voll überzeugender Einheit zusammen. Die kleine Kreuzigung des Landesmuseums Münster (Stange Abb. 82) mag zu Unrecht Baegert zugeschrieben worden sein — aber setzt sie ihn, vor allem was den Christustyp angeht, nicht doch schon voraus? Hier taucht die schwierige Frage auf, wie weit sich Vorklänge und Wirkungen in diesem Bereich mit Sicherheit unterscheiden lassen.

Auch in dem verkleinerten Umfang behauptet sich Baegerts Werk als ein zentrales im deutschen Nordwesten dieser Zeit. Die komplizierte Herleitung seines Stiles umschreibt Stange etwas allgemein, wenn er bemerkt, daß Baegert „offenbar aus dem Besitz seiner Heimat wie aller angrenzenden Landschaften geschöpft“ habe. Dabei legt er mit Recht auf die engen Beziehungen zu Westfalen besonderes Gewicht. Wie es auch sonst im allgemeinen geschieht, wird die Chronologie an den vier Kalvarienbergen: Dortmund — ehemals Wesel, Matena — Berlin — München entwickelt. Dabei wird die Sonderstellung der Münchener, aus St. Laurenz in Köln stammenden Tafel sicher richtig aus Mithilfe jüngerer Kräfte, insbesondere des Neffen Jan Joest, gedeutet. Der linke Flügel mit der Handwaschung des Pilatus wird ganz dem Neffen gegeben und damit überzeugend gegen das Nürnberger Bild des gleichen Themas abgesetzt. Damit wird der sonst überwiegend aus der niederländischen Malerei abgeleitete Meister des Kalkarer Altares fest in der Tradition seines Onkels verankert. Ergänzend schreibt Stange der niederrheinischen Frühzeit noch ein leidenschaftliches Bild der Gefangennahme Christi in niederrheinischem Privatbesitz zu. Dericks Sohn Jan, der sogenannte Meister von Cappenberg, wird nicht einbezogen, obwohl er sich zeitlich zum großen Teil in den Grenzen des Bandes bewegt.

Es ist nicht möglich, den Gewinn von Stanges Darstellung hier auch für die anderen Landschaften abzuschätzen. Im ganzen gesehen, scheint er mir darin zu liegen, daß der verstreute Stoff, durch zahlreiche neue Funde ergänzt, in seinem Zusammenhang behandelt wird, wobei sich aus dem geringen Prozentsatz des Erhaltenen sowie der meist unzureichenden urkundlichen Überlieferung die Problematik mancher Werkrekonstruktionen ergibt, die Stange aber selbst mehrfach zugesteht. Mag sich manches einzelne durch die Spezialforschung noch wieder verschieben, die Grundlage, die Stange gelegt hat, wird bestehen bleiben.

Nicht sehr zu loben scheint uns dagegen der Bilderteil zu sein, der wie bei den vorangehenden Bänden in Lichtdruck hergestellt ist. Ein großer Teil der Abbildungen kommt, wohl wegen unzureichender Vorlagen, zu flau heraus und vermag der Klarheit und Prägnanz der Originale in keiner Weise zu entsprechen. Es wäre sicher wünschenswert gewesen, in vielen Fällen neue Aufnahmen herzustellen. Außerdem handelt es sich doch nur um einen, wenn auch umfangreichen Ausschnitt aus dem vielschichtigen Stoff. Viele Werke werden nicht vollständig gezeigt, auch wo das ohne weiteres möglich gewesen

wäre. So fehlen etwa bei den Altären von Schöppingen und (ehemals) Berlin des Schöpinger Meisters die Innenseiten der Flügel. Das ist aus dem Grunde bedauerlich, weil man sich doch von den umfangreichen Werken gern eine möglichst vollständige Vorstellung machen möchte, um den Zusammenhang ihres Programms zu verstehen. Man wird ein solches Werk über die altdeutsche Malerei sicher nicht im Maßstab der Primitifs Flamands durchführen können, doch dürfte ein Mittelweg im Hinblick auf den Corpus-Charakter des Werkes empfehlenswert sein.

Paul Pieper

CLAUS NISSEN, *Die illustrierten Vogelbücher*. Ihre Geschichte und Bibliographie. Stuttgart, Hiersemann-Verlag 1953. 223 S. m. 7 Abb. i. Text und 16 Taf. DM 60.—

An die 1951 erschienene „Botanische Buchillustration“ des Verf. anschließend, soll das vorliegende Werk den Anfang einer historischen und bibliographischen Gesamtdarstellung der zoologischen Buchillustration bilden. In einer kurzen Einleitung unternimmt der Verf. den bemerkenswerten Versuch, die künstlerischen und technischen Bedingungen zu charakterisieren, die der Vogeldarstellung Eigenschaft und Wert der wissenschaftlichen Illustration verleihen. Es folgt ein Abriss der Geschichte der Vogelbücher, der von den im Juliana-Anicia-Codex enthaltenen „Ornithiaca“ des Dionysios aus Philadelphia einerseits und von dem sogenannten Physiologus andererseits ausgeht und über die mittelalterlichen Bestiarien, Musterbücher und Jagdtraktate — insbesondere das Falkenbuch Friedrichs II. — zu den naturalistischen Vogeldarstellungen in der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts und von dort zu den Inkunabeln der Tier- und Vogelbücher führt: Konrad Megenbergs „Buch der Natur“ von 1475 und Meydenbachs „Ortus Sanitatis“ von 1491, der 122 Vogelbilder enthält. Als die ersten neuzeitlichen Vogelbücher erscheinen 1555 Pierre Belons „Histoire de la nature des oyseaux“, im gleichen Jahr der 3. Band von Conrad Geßners „Historia animalium“ mit den Vögeln, 1599 bis 1603 die dreibändige „Ornithologia“ des Ulisse Aldrovandi. Vom 17. Jahrhundert an mehren sich die illustrierten Vogelbücher rasch und finden vor allem in England besonderes Interesse.

Der zweite Teil des Nissen'schen Werkes besteht aus der alphabetisch nach Autoren geordneten Bibliographie der illustrierten Vogelbücher. Sie umfaßt 1031 Nummern und darf Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Hierzu tritt die ungemein reiche, auch im darstellenden Teil zitierte historische Spezialliteratur, die numerisch ein Vielfaches der Vogelbücherbibliographie ausmacht, selbst die entlegensten, internationalen Publikationen erfaßt und damit auch für den Kunsthistoriker eine überaus nützliche Informationsquelle ist.

Den Schluß bilden 4 Register: das Künstlerregister mit rund 1200 Namen von Zeichnern, Holzschneidern, Stechern, Lithographen, Koloristen und Druckern, das Register der Vögel und der ornithologischen Fachbegriffe, das Länderregister mit einer sehr aufschlußreichen territorialen Verteilung der Werke und das Register der in Textteil und Bibliographie erwähnten Verfassernamen.

Es kann nicht Aufgabe des Kunsthistorikers sein, die Bedeutung dieses selten exakt gearbeiteten Buches — es umfaßt die ornithologische Literatur aller fünf Weltteile — für die Geschichte der beschreibenden Naturwissenschaften im allgemeinen und der