

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

11. Jahrgang

Januar 1958

Heft 1

## MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Der 7. Deutsche Kunsthistorikertag soll vom 4. - 7. August 1958 in Trier stattfinden.

Vorgesehen sind Referate, ein Abendvortrag und Exkursionen. Auch wird die Mitgliederversammlung des Verbandes abgehalten werden.

Themen für Referate und Vorschläge für die Tagesordnung der Mitgliederversammlung werden erbeten an: Herrn Professor Dr. Hans Kauffmann, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin, Berlin-Dahlem, Podbielskiallee 42.

Das vorläufige Programm und weitere Mitteilungen werden gegen Ostern, wiederum in der Kunstchronik, bekanntgegeben.

## DIERIC BOUTS UND JOOS VAN GENT AUSSTELLUNGEN IN BRÜSSEL UND GENT (Mit 4 Abbildungen)

Im Rahmen des „Accord culturel Belgo-Hollandais“ wurde in den letzten Monaten des vergangenen Jahres in Brüssel eine Boutsausstellung veranstaltet, die im neuen Jahre in Delft gezeigt werden wird. Gleichzeitig war in Gent mit Hilfe der Stadt eine Schau zustande gekommen, die „Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino“ betitelt war. Beide verfolgten wissenschaftliche Ziele, lockten aber auch zahlreiche nicht fachlich interessierte Besucher an. Die Veranstalter haben ihr Möglichstes getan, um Neues zu bieten, und sie sind nicht zuletzt deshalb wenigstens bis zu einem gewissen Grade erfolgreich gewesen, als Belgien selbst sehr Beachtliches, das neu war, zu zeigen hatte. Das Land entfaltet seit 1945 eine rege denkmalpflegerische und forschende Tätigkeit. Das von dem tatkräftigen Prof. Coremans geleitete Centre des Primitifs Flamands besitzt eine große Restaurieranstalt und eine riesige Sammlung photographischer Negative, die niederländische Kunstwerke bis in die kleinsten Einzelheiten festhalten.

In dem Centre sind die beiden Hauptwerke restauriert worden, die den Mittelpunkt der Ausstellungen in Brüssel und Gent bilden, Bouts' Gerechtigkeitsbilder und

des Joos van Gent Kreuzigungstriptychon aus St. Bavo. Beide präsentieren sich außerordentlich eindrucksvoll.

Die Veranstalter haben bei ihren Bemühungen, die Werke der Maler möglichst zahlreich zusammenzubringen, nicht ganz den gewünschten Erfolg gehabt. In der Boutsausstellung vermißt man einen der frühen Altäre aus Madrid oder Granada und ein Bild aus der National Gallery, in der Bouts einzigartig vertreten ist. Die große Tafel mit dem Abendmahl des Joos, die schon zweimal aus Urbino nach den Niederlanden geliehen worden war, fehlte in Gent, ebenso die Hälfte der 28 Halbfigurenbilder berühmter Männer, die im Louvre ist.

Der Katalog der Boutsausstellung ist von F. Baudouin (Gemälde) und K. G. Boon (Zeichnungen) bearbeitet, der Genter von einem Komitee, dem P. Eeckhout, J. Lavalleye und H. Pauwels angehörten. Sie erfüllen alle billigen Forderungen und bringen neue Beobachtungen. In beiden sind dankenswerterweise alle ausgestellten Kunstwerke reproduziert.

Bouts' Gerechtigkeitsbilder veranschaulichten in ihrem neuen Zustand überzeugend, daß der Maler große Flächen gemeistert hat wie mittlere und kleine. Gleichzeitig wurde deutlich, daß des Künstlers Stil immer von dem Maßstab abhängig ist, in dem die Figuren im Bild auftreten. Keines der ausgestellten Altarwerke stimmte genau mit einem anderen überein, man konnte es an den Köpfen und Händen ablesen.

Am kleinsten sind die Figuren im Hippolytaltar (Brügge), der etwas poliertere, glattere Fleischteile als die beiden anderen belgischen Altäre hat. In dem gefühlvollen Erasmusstriptychon (Löwen) sind die Figuren etwas größer, es ist mit einer Feinheit durchgeführt, angesichts derer die Angaben über die Auffrischung zahlreicher Partien recht fragwürdig erscheinen (Abb. 1). Wenn auch der Altar vor 100 Jahren auf Leinwand übertragen worden ist, so ist die Malfläche doch in einem sehr bestechenden Zustand. Wunderwerke delikater Ausführung sind beispielsweise die beiden Stäbe aus Metall und Kristall, die die Heiligen auf den Flügeln halten. Die Modellierung und Zeichnung von Köpfen und Händen übertrifft die des Hippolytaltars und in gewissem Sinne auch die ausgiebigere des Abendmahlsaltars (Löwen). Letzterer zeigt noch größere Figuren und zeugt, zumal im Mittelbild, das jetzt auch auf Leinwand übertragen ist, von liebevollster Hingabe an die Modellierung und die Wiedergabe der Mimik in den Köpfen (Abb. 2). Bouts hat sich hier auf ein paar Hauptfarben, Rot, Grün, Blau, beschränkt, als ob dies dem feierlichen Vorgang angemessen sei. Das Kolorit der Flügel kontrastiert durch lebhaftere Farbgebung. Die bezaubernde Feinmalerei des Erasmusaltars hat sich im Abendmahl zu einer kraftvoll modellierenden Vortragsweise gewandelt, die zumal den Köpfen zugekommen ist. Die Flügel stehen hinsichtlich Pflege und Erhaltung hinter der Mitte zurück und sind auch untereinander verschieden. Den Grad der Vergilbung in dem stimmungsvollen Elias ermißt man, wenn man die Begegnung Abrahams mit Mel-

chisedek gegenüber vergleicht. Sein Himmel war ursprünglich ebenso klar und seine Farben waren nicht eingeschlagen wie jetzt. Im Passahmahl sind größere Stellen sichtbar geworden, in denen der Firnis krepirt ist.

Zusammen mit den allgemein als eigenhändig anerkannten Altären aus Löwen und dem Hippolytaltar waren die beiden Gerechtigkeitsbilder mit lebensgroßen Gestalten aufgehängt. Die Hinrichtung des Grafen ist von einem schwachen Maler in der unteren Hälfte zu Ende geführt worden. Philippot (Bull. Mus. Royaux des Beaux Arts. Brüssel, Juni 1957), dem die Restaurierung zu danken ist, neigt noch stärker als Schöne zu der Annahme, daß ein gut Teil der Ergänzungen, etwa die Blumen, die das Blut verdecken sollten, der Garten hinten, das Gewand des Mannes links vorn, das allen Putzversuchen widerstand, und anderes mehr erst der Restaurierung im 17. Jahrhundert, von der wir wissen, zuzuschreiben sei. Die zeitgenössischen Nachrichten, daß die Tafel beim Tode Bouts' „fast vollendet“ war, daß sie um 1480, als Goes sie schätzte, mit der anderen zusammen aufgestellt wurde, mahnen jedoch zur Vorsicht. Unvereinbar mit Bouts sind die Hände, die sich unterhalb einer Horizontallinie befinden, die etwa in Höhe des Halses des Henkers durch das Bild geht. Von dem Kopf der Gräfin ist bestenfalls der Umriß von Bouts, usw. usw. (Abb. 4).

Bei der Reinigung der Feuerprobe der Gräfin hat sich herausgestellt, daß große Fehlstellen am abgewandten Arm des Kaisers, am grünen Sammetwams des Mannes ganz rechts, das heute in sehr brillantem malerischen Vortrag prangt, und am selben Kleidungsstück des Mannes über der Gräfin zugedeckt werden mußten. Trotzdem vermag dieser Flügel eine kaum getrübtte Vorstellung von der großartigen Zeichnung, meisterlichen Modellierung und blühenden Schönheit der Farben unseres Meisters zu vermitteln. Die Tafeln sind von Bouts auf Fernwirkung hin in kraftvoller Körperlichkeit und weiter Räumlichkeit ausgeführt. Auch die Hinrichtung enthält sehr bedeutende Einzelheiten. Es gibt Weniges im Werk Bouts', das an die mit Ausdruck gesättigte Gestalt des begleitenden Mönches heranreicht, die so zu einer Hauptfigur wurde. Kaum viel weniger bewunderungswürdig sind die Porträts auf demselben Flügel, in denen Philippot zu Unrecht, wie mir scheint, stellenweise Werkstattarbeiten sehen möchte. Hätten wir doch mehr solcher Werkstattarbeiten (Abb. 3)!

Steigert der stille, beschauliche Meister am Ende seines Lebens seine Fähigkeiten zu ungeahnter Kraft und Größe, so kann es nicht verwundern, daß er in anderen Bildern hinter dem zurückbleibt, was er im Abendmahls- und Erasmusaltar und in den Gerechtigkeitsbildern vollbracht hat. Das gilt trotz Schöne, der den Abstand in den Münchener Tafeln der Gefangennahme und Auferstehung wie im Hippolytaltar gesehen hat, auch von dem beglaubigten, von Schöne anerkannten Altar mit dem verschollenen Mittelbild des jüngsten Gerichts. Leider war nur der Pariser Flügel mit der Hölle, nicht der Liller mit den Seligen ausgestellt. Gewiß sind die Malerei des Engels mit dem schönen Brokatmantel und die köstliche Landschaft in Lille vom Allerbesten, aber die Profile der Seligen sind doch ein wenig matt im Ausdruck, die Gestalten allzu einförmig bewegt, und Schwächen finden sich auch an verschiedenen Stellen der Hölle. Szenen mit stark bewegten Gestalten sind nicht Bouts' Sache.

Die Erhaltung dieses Flügels ist nicht ganz durchsichtig, er reicht kompositionell nicht an das (eyckische?) Urbild heran, dem Bouts mehrere Teilstücke entlehnt hat. Hier entfernt sich der Maler nicht so weit von dem Hippolytaltar, daß dieser einem anderen gegeben werden müßte. Der Kniende im Profil auf dem rechten Flügel könnte im Liller Flügel unter den Seligen stehen, ohne aufzufallen. Schöne meint, der Hippolytaltar sei vom Meister der Münchener Gefangennahme, dessen zwei Münchener Tafeln von K. Voll aus Bouts' Werk ausgeschieden worden waren.

Man konnte in Brüssel das Bild der Hölle mit dem Hippolytaltar und der Gefangennahme und Auferstehung aus München bequem vergleichen. Nur eine Beobachtung, die sich aufdrängte, sei angemerkt. Der von Goes ausgeführte Stifterflügel des Hippolytaltars enthält oben rechts, dicht unter dem Horizont einen schmalen Geländestreifen mit Äckern in blauer, grüner und gelber Farbe. Er muß noch von Bouts herrühren, da er mit entsprechenden Feldern im Erasmusaltar (Mittelbild links oben, linker Flügel links und rechts oben; Abb. 1) genau übereinstimmt. Dasselbe gilt von der Anlage der Hintergründe in beiden Altären. In ihren stracks in die Tiefe führenden Alleen decken sie sich stellenweise.

Die Unsicherheit in der Beurteilung der Münchener Tafeln und des Hippolytaltars durch Voll und Schöne drückt sich schon darin aus, daß Schöne einen Meister annimmt, während Voll den Brügger Altar ins Werk des von ihm zuerst auf Voll'schen Zusammenfügung akzeptiert und erweitert). Sicher ist das Brügger Tripgestellten Meisters der Perle von Brabant einreicht (dessen Oeuvre Schöne in der tychon nicht auf der Höhe des Abendmahls- und Erasmusaltars, aber es ist in der Behandlung der Landschaft um keinen Deut geringer als diese.

Der Gruppierung von etwa 8 Bildern um den kleinen, nicht ausgestellten Altar der Perle von Brabant (München) durch Voll und Schöne gebracht es an jeder charakteristischen Eigentümlichkeit, die sie von der Gruppe boutsischer Werke abhebt - abgesehen von dem oft kleinen Maßstab der Figuren -, und man fragt sich warum das eine oder andere nicht vom Meister der Münchener Gefangennahme sein soll. Voll und Schöne haben die Auswirkungen des Formats auf den Vortragsstil und das überall in den drei Gruppen sich äußernde tiefe Naturempfinden nicht in Rechnung gestellt.

Es ist hier nicht der Ort, auf die Dreiteilung des Malwerks Bouts' durch Voll einzugehen. Soviel ich sehe, haben er und auch Schöne in seinem mit großer Akribie gearbeiteten, schätzenswerten Buch in diesem Punkte keine oder nur wenige Anhänger gefunden. Der These wird voraussichtlich dasselbe Schicksal wie anderen Doppelgängerthesen widerfahren. Auf der Ausstellung wurde die Spaltung des Oeuvres Bouts' auch durch einige weitere Bilder von hervorragender Schönheit in Frage gestellt. Das Berliner Fragment mit der anbetenden Maria aus einer Geburt Christi gehörte zu den allerbesten Bildern, die zu sehen waren. Die köstliche Arbeit, die ausgezeichnet erhalten ist - man fragt sich, weshalb die Tafel zerschnitten wurde -, schlägt eine Brücke von der Perle von Brabant zu den sicheren Werken Bouts'. Von dem etwas scharf gereinigten Pariser Fragment desselben Bildes darf

behauptet werden, daß die Hirten im Hintergrund genau die Ausführung der Leidtragenden in der Hippolytmarter oben zeigen.

Einige kleinere und mehrere fragmentarische Tafeln müssen nach dem Vorgang des Katalogs ebenfalls Dieric Bouts zugeschrieben werden. An der Spitze steht „Christus im Hause Simons“ (Berlin), eine dem Marienfragment nicht nachstehende und durch ihren Zustand unschätzbare Tafel. Deren prächtiges Mönchsbild stellt im Kleinen dar, was Bouts in den großen Köpfen der Stifter der Gerechtigkeitbilder geleistet hat. Die „Fürbittende Maria“ beim Baron van der Elst (24) beeindruckte durch kraftvolle Malerei, die sich unvermindert darbietet. Aus der Sammlung Becker (Dortmund) war das ehem. bei Rosner-Berlin befindliche Fragment eines Christus gekommen, das Schöne als eigenhändige Arbeit gelten läßt, und in dem von vorn gesehenen, feierlich ernsten Kopf Christi (21, Rotterdam) wurde der Besucher mit einem noch nicht erörterten Werk bekannt gemacht, das mit großer Wahrscheinlichkeit Bouts selbst zugeschrieben werden darf. Als gute und sichere Arbeit Dieric's wird sich vermutlich auch der betende Mönch in Antwerpen herausstellen, wenn der Hintergrund abgenommen ist. Es ist ausgeschlossen, daß die Halbfigur ursprünglich in einem so weiten, einheitlich grün gefärbten Felde stand. Die mittelgroße Tafel mit der Kreuzigung und der Stadtansicht von Brüssel (2, Berlin) ist stellenweise etwas trocken und leer (Akt, Buschwerk).

Ein großer Kalvarienberg aus italienischem Besitz (1), der nach seinem Auftauchen im Londoner Handel vor 25 Jahren nur einmal in Italien ausgestellt gewesen ist, scheint zu vier Bildern auf Leinwand zu gehören, über die Eastlake vor 100 Jahren aus Mailand nach London berichtete und von denen die Londoner Grablegung Dieric's allein mit Sicherheit zur Zeit nachgewiesen werden kann. Die Kreuzigung ist wegen ihres Zustandes nichts weniger als erfreulich, aber in der Gestaltung des Mittel- und Hintergrundes spricht sich ein starkes Gefühl für die Schönheit und Stimmung der Landschaft noch immer bezwingend aus. Die braune Soße, in die das Bild getaucht ist, hat viele Einzelheiten ertränkt, aber der Hügelkette mit der Stadt vor ihr sieht man an, daß die Landschaft keine der konventionellen Zugaben zu einem großen Figurenstück ist. Die epochalen Leistungen, die Hubert van Eyck in seinen Buchbildern schuf, werden durch Bouts erneuert, indem er den Raum stetiger entfaltet und ein ausgeprägtes Gefühl für die Idylle entwickelte.

Dem starken persönlichen Gehalt der Landschaft im Kalvarienberg ist die Figurenkomposition adäquat, die an Reichtum der Motive, ergreifenden Zügen und Charakterköpfen ihresgleichen sucht. Die Nachzeichnung der linken Figurengruppe (42, Paris) ließ schon erkennen, daß die gesamte Komposition eine große Mannigfaltigkeit der Teilnehmer bergen müsse. Daß der Künstler den dicht gestaffelten Leidtragenden und Zuschauern links Reitergruppen und Fußgänger in lockerer Fügung gegenüberstellen würde, war nicht zu erraten. Die neuartige Fassung ist es nicht zuletzt, die auf einen ausgezeichneten Meister schließen läßt. Joos van Gent entwickelt in seinem Genter Triptychon die Verteilung der Figuren im Raum weiter, er verfährt rationaler. Es entspricht dem Verhältnis des Jüngeren zu dem Älteren. Mir scheint eine

Vielzahl von Einzelheiten zu erkennen zu geben, daß der neue Kalvarienberg ein fast bis zur Unkenntlichkeit entstelltes Frühwerk Bouts' ist wie die Tafeln im Prado, der Altar in Granada und die Grablegung in London auf Leinwand. Das letztgenannte, allgemein anerkannte Werk ist halb so hoch und halb so breit wie der Kalvarienberg. Sollte es eins von vier Flügelbildern sein, die nach Art des Abendmahlsaltars das Mittelbild umgeben haben?

Unter den altniederländischen *M a d o n n e n* gibt es schwerlich reizendere als die des Bouts. Er ist unerschöpflich im Erfinden und hat sie öfters wiederholt. Etwa andert-halb Dutzend Kompositionen, die auf ihn zurückgehen, werden überliefert sein, davon ein Drittel ganzfigurige, die besonders mannigfaltig sind. Hier zwischen Original, Werkstatt- und Schülerarbeit zu unterscheiden, ist nicht immer leicht, aber es scheinen doch mehr „Urbilder“ erhalten zu sein, als man vielleicht erwartet. Der klare Fall der Maria mit dem Kind, das fröhlich lachend seine Fußzehe faßt, wiederholt sich auffällig selten. Obwohl zumindest fünf Exemplare dieser Komposition vorhanden sind (Berlin, ehem. Sigmaringen usw.), ist keines so qualitativvoll, daß es Bouts selbst zugeschrieben werden kann. Es sieht so aus, als ob die meisten Madonnen, die öfters ein zweites und drittes Mal vorkommen, ein- oder sogar zweimal in eigenhändiger Ausführung erhalten sind. Die vier Bilder auf der Ausstellung können mit Recht beanspruchen, als Originale zu gelten: die kürzlich gereinigte Antwerpener (68), die sehr feine in Florenz (9), die fast wörtlich mit der nicht minder reizvollen in New York übereinstimmt, die bei Baron van der Elst (20), die auch durch große Delikatesse der Ausführung ausgezeichnet ist, und die imposante bei Frau Jesse Strauß (11). Hier schließt sich Bouts enger als sonst an die Rogier'schen Kompositionen an. Das köstliche Täfelchen bei Thyssen (19, Castagnola) wird leider erst in Delft ausgestellt werden. Sie und die anderen ganzfigurigen in Granada, bei Otto Gutekunst (ehem.) usw. bereichern das Gebiet der Madonnenmalerei mit Erfindungen, die auch denen Memlings durch Originalität und Mannigfaltigkeit überlegen sind.

In die Brüsseler Ausstellung hatte sich auch eine der häufigen modernen Nachahmungen von altniederländischen Halbfigurenmadonnen (71) eingeschlichen, von denen der Kunstmarkt seit Jahrzehnten heimgesucht wird. Sie fiel durch das häßliche Orange ihres Mantels auf, das nichts weniger als primitiv wirkte, zu schweigen von der stümperhaften Zeichnung. Man sollte diese Bilder unter dem Notnamen „Meister mit den vertikalen Craqueluren“ sammeln. Sie sind vermutlich auf künstliche Weise zu ihrer sonderbaren Sprungbildung gebracht.

Im Gegensatz zu Jan van Eyck und Rogier hat Bouts wenig porträtiert. Äußerliche Gründe sind wahrscheinlich die Ursache gewesen. In Löwen gaben die Gelehrten den Ton an, die nicht wie die Hofleute und Handelsherren in Brüssel und Brügge geneigt waren, ihr Bildnis in Auftrag zu geben. Auf der Ausstellung mußte man sich an den prachtvollen *B i l d n i s s e n* in den Gerechtigkeitsbildern, dem Abendmahlsaltar, dem Berliner Täfelchen mit Christus im Hause Simons schadlos halten. Eine Überraschung war das kürzlich gereinigte Bildnisfragment der ehem. Sammlung

Warneck (10, New York), das sich als Stifterbildnis entpuppte. Hinter dem Dargestellten, der klar und sicher wie ein Jan van Eyck wirkte, ist der untere Teil eines Schutzheiligen, wohl des Johannes B., zum Vorschein gekommen. Dessen auffällig rötlich violett Gewand rückt das Porträt entschieden an Bouts heran. Vermutlich gibt es von einem wichtigen frühen Altarwerk schwache Kunde. Auch die sehr schöne Silberstiftzeichnung eines jungen Mannes, die einst bei H. Oppenheimer war (32, Northampton, Mass.), behauptete sich als Bouts' Arbeit. Zweifel an der Echtheit, die laut geworden sind, werden durch die Herkunft widerlegt. Das meisterliche Blatt ist schon vor mehr als 100 Jahren in einer englischen Privatsammlung nachweisbar.

Unter den anderen ausgestellten Zeichnungen waren mehrere Kompositionen, die öfters zuerst von Schöne in den Umkreis des Bouts gerückt worden sind. Weit aus die interessanteste ist die Pariser Nachzeichnung eines wohl eyckischen Bildes mit der Hölle (43). Bouts hat der Komposition in seinem Gemälde der Hölle im Louvre eine Reihe von Motiven entnommen, wie O. Benesch nachwies. Diese Meisterzeichnung ist eine Arbeit des Bauernbruegel, der nicht nur hier, sondern auch in der zugehörigen Zeichnung der Kreuztragung in Wien (nicht ausgestellt) Kompositionen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kopiert hat. Die Beobachtung ist unabhängig von K. G. Boon und mir gemacht worden. Meine Untersuchung liegt seit einem halben Jahr im Manuskript abgeschlossen vor, Boon hat an zwei Stellen im Katalog der Boutsausstellung (43, 66) davon gesprochen, daß die Zeichnungen in Paris und Wien von Bruegel sind („ressemblance frappante avec Bruegel“, „probablement de . . . Bruegel“). Damit dürfte die Bestimmung der Blätter, die bislang als Arbeiten aus der Mitte des 15. Jahrhunderts angesehen wurden, gesichert sein. Beide Bruegelkopien geben von bedeutenden frühen Bildern Kunde, denen nicht nur Bouts durch Nachahmung gehuldigt hat und die noch genauer untersucht werden müssen.

Albert Bouts', des Sohnes, Werke waren verhältnismäßig reichlich vertreten. Man geht wohl etwas zu weit, wenn man ihm die miniaturhafte Auferstehung Christi im Haag (61) zuschreibt, die ein verschollenes Bild des Dieric reproduziert. Sicher ist die Aachener Verkündigung (65) nicht von ihm.

---

Die Genter Ausstellung wurde von dem großen Kreuzigungstriptychon aus St. Bavo (um 1465) des Joos van Gent beherrscht, das vor einigen Jahren in Brüssel restauriert worden ist. Mit der Säuberung hat Belgien einen der großen frühen Altäre von hoher Bedeutung zurückgewonnen, mit denen das Land nicht übermäßig gesegnet ist. In seinen künstlerischen Intentionen ist er dem Sippenaltar des Quinten Massys überraschend verwandt. Die lichten Farben, der Schmelz der Töne, die Einführung zahlreicher changierender Nuancen ins Kolorit hier und dort legen die Vermutung nahe, daß Beziehungen zwischen dem in Löwen geborenen Massys und dem vielleicht dort ausgebildeten Joos bestehen. Dieser ist in seinem Triptychon freilich schon recht selbständig, seine Frauen haben einen ungemainen, in den Niederlanden nicht anzutreffenden Liebreiz, der von fern an den Meister des Marienlebens erinnert. Viel-

leicht war Joos mit ihm in Bouts' Werkstatt tätig. Die Männer im Triptychon haben mehrfach das äußere Gepräge der bärtigen Typen des Löwener Malers, aber die Köpfe sind formenreicher. Wundervoll ist die schöne Gliederung und Reichhaltigkeit der Landschaft, der mannigfach belebte Himmel, beides schafft eine dramatisch belebte Folie für die einläßlich geschilderten Szenen der Kreuzigung und ihrer prächtigen „préfigures“, der ehernen Schlange und Verwandlung des bitteren Wassers von Mara auf den Flügeln. Dabei ist Joos' Interpretation der Natur den stimmungsvollen Landschaften des Bouts nicht ähnlich, nur die Formen der Hügel und Bäume erinnern an ihn. Das Sittige, Feine der Menschen, die vielen reizenden Kinder mit ihren Müttern, die das Triptychon enthält, mögen von Bouts angeregt sein, Joos übertrifft ihn aber in dem jugendlichen Charme der Frauen und Jünglinge. Hier scheint sich der Sinn des Südniederländers für Schönheit, Eleganz und lichte Farben zu äußern.

Trotz der offenkundigen Zusammenhänge Joos' mit Bouts in Typen, im Kolorit und in der von beiden geschätzten Wiedergabe von Brokat befriedigt die Ableitung des Stils des Joos von dem Löwener Maler in dem Triptychon nicht. Andere Komponenten spielen eine Rolle, die noch geklärt werden müssen.

Das andere Werk Joos', das seiner voritalienischen Zeit zugeschrieben wird, die *Anbetung der Könige* auf Leinwand (New York), fehlte auf der Ausstellung. So bedauerlich dies war, eine Antwort auf die Frage, ob es nicht aus der italienischen Zeit Joos' ist, was Paecht mit Entschiedenheit vertreten hat, hätte es wohl nicht gebracht. Das Bild ist recht trübe geworden, wie die allermeisten Tüchlein. Die Typen der Maria und des Mohrenkönigs besagen, daß es von der Hand des Meisters des Genter Triptychons ist. Beide haben in Köpfen, im Faltenwurf, in Farben und Bewegungen der Gestalten so viele Züge mit den Urbiner Werken Joos' gemeinsam, daß die Entwicklung von dem Triptychon zu den in Italien entstandenen Werken Joos' sinnvoll wird. Die Zuschreibung an denselben Maler drängt sich auf, ein Ergebnis, das Lavalleye in seinem Buch über den Künstler klargestellt hat und das bislang nicht in Zweifel gezogen worden ist. Damit erübrigt sich vorerst eine Diskussion der These A. de Schryveres, der das Triptychon für ein Werk des Daniel de Rijke von Gent halten möchte, weil auf dem Saum des Gewandes einer der Gestalten im rechten Flügel die Buchstaben RIK zu lesen sind.

Von den in Urbino ausgeführten Werken Joos' waren die 14 Halbfiguren berühmter Männer der ehemaligen Sammlung Barberini (jetzt in Urbino), zusammen mit dem doppelt so hohen Bildnis des Herzogs Federigo da Montefeltre und seines Sohnes Guidobaldo aus dem Studiolo des Schlosses, die Allegorien der Rhetorik und Musik aus London, die „Vorlesung“ aus Windsor, dazu vereinzelt Bilder und Zeichnungen aus dem Genter Kreis ausgestellt.

Daß die Louvre-Folge fehlte, war sehr bedauerlich, denn sie ist offenbar in etwas besserem Zustande als die arg verschmierten 14 Halbfiguren aus Urbino. Von diesen scheinen zwei (7 Euklid, 15 Gregor der Große) neuerdings gesäubert worden zu sein, sie zeichneten sich jedenfalls durch bessere Erhaltung vor den anderen aus. An den beiden Tafeln sah man die lockere, malerische Behandlung gut,

die das große Abendmahl in Urbino fast flüchtig gemalt erscheinen läßt. Euklid überraschte durch die vehemente Kühnheit, mit der das blaue, in den belichteten Teilen gelb gehöhte Gewand mit einem intensiven Rot im Mantel gepaart war. Im Gregor ist alles wie bei Joos, die Mal- und Zeichentechnik, Typen und Farben. Bekanntlich ist der Text in dem Buch, das Albertus Magnus (13) hält, die Kopie eines Gedichtes des Spaniers Sentillana. Gerade diese Figur ist im spitzen Oval des Gesichtes, in der Stellung der Finger, in der Zeichnung der Hand und im Faltenwurf typisch für Joos. Man vergleiche die großen schwebenden Engel im Abendmahl. Den Anteil des Pedro Berruguete (s. u.) wird man in Ergänzungen wie dem Eintrag der Buchstaben ins Buch sehen müssen. In allen 14 Bildern sprach sich meines Erachtens der Stil Joos', seine Leidenschaft für Stoffmalerei, für Wiedergabe von Schmuck unmißverständlich aus.

Der stellenweise tuffende Auftrag, die sehr mannigfaltige, bald lockere, bald vertreibende Pinselführung gesellt das Bild des lesenden *Federigo* mit seinem Sohne zu der Halbfigurenfolge. Durch seine ungezwungene Majestät und die blendende Malweise bestätigt das faszinierende hellfarbige Werk die Angaben des Zeitgenossen und Bibliothekars des Herzogs, Vespasiano da Bisticci, von 1482, daß es von dem Niederländer sei, der die Halbfiguren gemalt hat. Es ist seine Gipfelleistung. In einzelnen Halbfiguren schlägt auch das natürliche, nicht dramatisierte Pathos durch, das das Herzogsbild zu einem denkwürdigen Werk macht. All das scheint mir zu zeigen, wie sich Joos von Aufgabe zu Aufgabe fortentwickelt und wie seine Fähigkeiten sich entfalten. In meiner Altniederländischen Malerei (1924) hielt ich das Herzogsbild noch für eine Arbeit des Melozzo da Forlì. Ich bekenne, daß mir dies Urteil heute als einer der schwersten Irrtümer erscheint; die mir in dem Handbuch unterlaufen sind.

Auch die Vorlesung vor dem Herzog (Windsor) ist, nach den gut erhaltenen Partien im Gewand Guidobaldos und dem roten Rock des Herzogs zu urteilen, ein Werk des Genters gewesen; auch der Kopf des vordersten der Begleiter deutet darauf. Die Tafel ist so stark verputzt und aufgearbeitet, daß ihr dokumentarischer Wert recht fragwürdig geworden ist. Die im Gegensatz zu einer der beiden (verbrannten) Berliner *Allegorien* vorzüglich erhaltenen zwei Londoner Tafeln unterscheiden sich von allem, was Joos in Italien zugeschrieben wird, durch die schweren Throne in Renaissanceformen und durch sehr sorgfältige Ausführung. Es fehlt nicht an Hinweisen auf ihn, die Falten schwingen – wenn auch beruhigter – in der eigentümlich kurvigen Weise des Joos, die Stoffmalerei, etwa im Wams des knienden Jünglings, ist niederländisch, das feine Jungmädchengesicht der Rhetorik kann man schwerlich einem anderen zutrauen, und die Kleinheit und Zierlichkeit dieser Gestalt im Verhältnis zu dem Gehäus, in dem sie sitzt, möchte man auch für nordisch erklären. Die gewichtige Anlage in allen vier Bildern mutet freilich etwas fremdartig an. Die Frage stellt sich, ob dem wandlungsfähigen, geschmeidigen Joos diese Wendung zu wuchtiger Architektonik zugetraut werden darf oder ob die Mitarbeit eines Italieners bei der Anlage anzunehmen ist. Jedenfalls sind die Allegorien

die feinsten und ausgeglichsten Arbeiten des italienischen Gesamtwerkes, das mit Joos in Verbindung gebracht wird.

Was von anderen Joos zugeschriebenen Werken in Gent gezeigt wurde, war nicht viel. Die seit einiger Zeit bekannte Kreuzigung mit Schächern und zahlreichen Teilnehmern aus Brüsseler Privatbesitz (4) hat zwar J. Lavalleye, den Biographen Joos', als Befürworter der Taufe auf den Künstler, aber ich finde nur in den Kriegsteilnehmern einige Anklänge an ihn. Das rätselhafte Bild, dessen Schächer und Leidtragende fast durchweg rustikale Köpfe zeigen, ist doch wohl nicht im Umkreis des Joos unterzubringen. Die Anbetung der Könige auf Leinwand aus dem Besitz Dr. R. Heinemanns in New York ist noch in Restaurierung. Die Bäume der Landschaft, die Reiter darin, die Gebäude, der Ochse, die Köpfe der zwei ältesten Könige und des Joseph, der Hut vorn – alles spricht eindeutig für ein Werk aus dem engsten Umkreis des Goes.

Goes, dem Freund und Wegbereiter Joos', war eine Seite des Hauptsaaes gewidmet, an der das Spätwerk des Todes Mariä aus Brügge in seiner unversiegbaren, seltsamen Gewalt alles andere übertönte. Entweder waren die Bilder nicht von ihm wie die schwache Brüsseler Halbfigurenmadonna (54) und die Anna Selbdritt mit Mönch ebenda (57), denen die Fürsprache Friedländers zur Seite steht – vom Meister der Anna Selbdritt, einem Nachahmer der Spätwerke Goes, gibt es noch mehrere unerkannte Bilder –, oder sie sind arg beschädigt wie das Kasseler Tüchlein mit der Madonna und das Berliner mit den weinenden Frauen und Johannes. Den Verfassern des Kataloges ist unbekannt geblieben, daß das Original des Gegenstückes zu letzterem, eine Kreuzabnahme in Halbfiguren (jetzt bei Wildenstein) 1950 von Friedländer in Oud Holland veröffentlicht und von mir als eines der frühesten Werke Goes' nachzuweisen versucht wurde (Berliner Museen 1955, S. 2 ff.).

Nach A. de Schryvere ist die Simon Marmion zugeschriebene Kreuzfindung im Louvre (67) eine Genter Arbeit, ja ein Werk des Daniel de Rijke. Das Bild ist zuerst 1825 in Genter Privatbesitz aufgetaucht, aber das ist auch alles, was zu Gunsten der These spricht. Vor allem geht es nicht mit dem Triptychon in St. Bavo zusammen, für das Schryvere den Namen des Daniel de Rijke vorschlägt. Zusammen mit der Beweinung Christi der Sammlung Lehman (New York) mag das Werk von einem Gehilfen Marmions, nicht von ihm selbst ausgeführt sein, nach seinem Stil gehört es unzweifelhaft in den engeren Kreis des nordfranzösischen Tafel- und Buchmalers, wie Friedländer erkannt hat.

Sehr anziehend in ihrem aparten Kolorit ist die meisterliche Anbetung der Könige (69), die seit der Ausstellung in Brügge 1902 (aus der Sammlung L. Fry in Bristol) wohl nicht mehr zu sehen gewesen ist. Es handelt sich vielleicht um eine Brügger, nicht Genter Arbeit. Einige Köpfe erinnern von fern an David. Merkwürdigerweise scheint das vorzügliche Werk ganz isoliert zu sein.

Der Meister von 1499, der einzige Nachfolger Goes', von dem bislang mehrere Werke nachgewiesen sind, war durch die Antwerpener Kopie der Kirchen-

madonna, das kleine Berliner Diptychon mit der Verkündigung, die Pariser Madonna mit dem Stifterpaar und die Antwerpener hl. Familie vertreten. Es fehlte das Triptychon aus dem Buckingham Palast, in dem er eine treue Kopie eines bedeutenden Werkes Goes' überliefert hat. Er zehrt wohl viel mehr von der genauen Nachbildung älterer angesehenen Kompositionen, als wir heute erkennen können.

Man durfte gespannt sein, wie sich die spanischen Arbeiten des Pedro Berruguete neben denen des Joos van Gent ausnehmen. Zwei Tafeln mit den Figuren Davids und Salomos aus dem Geburtsort des Malers Paredes de Nava bei Palencia, die deutlich Reminiszenzen der Urbiner Folge berühmter Männer zeigen, eine riesige Anbetung der Könige aus dem Prado in zwei Teilen mit der Rückseite (Peter und Paul) aus Valladolid, ein Passionsdiptychon und drei Marienlebensszenen aus Palencia und die späte Verkündigung aus Miraflores sagten eindeutig über den interessanten Künstler aus. Überall entbehrt sein Stil jenes weichen malerischen Vortrags, des Farbensinnes, der alle Genter und Urbiner Werke des Joos kennzeichnet. Berruguete ist ein scharfer, nüchterner Beobachter, mehr Zeichner als Maler. Nirgends versucht er die Farben aufeinander abzustimmen, sie tönen öfters laut und voll, aber sie haben nichts von dem feinen Sfumato des Niederländers. Ihm einen nennenswerten Anteil an den Arbeiten in Urbino zuzuschreiben, würde heißen, daß er sich radikal gewandelt hat, als er nach Spanien zurückkehrte. Der harte Realismus, dem er dort oblag, hat nichts mit der weichen, gesättigten Atmosphäre zu tun, in der die Bilder in Urbino weben und wesen. Wenn er mit dem dort genannten Spanier identisch ist, woran kaum gezweifelt werden kann, hat er, jung wie er war, untergeordnete Arbeiten aufgetragen bekommen. Das Zeugnis des Vespasiano da Bisticci von 1482 ist außerdem so eindeutig, daß alle Bemühungen, Berruguete einen nennenswerten Anteil an den herzoglichen Aufträgen zuzuschreiben, zum Scheitern verurteilt sind. Er sagt ausdrücklich, daß Joos van Gent die Halbfiguren und das Staatsbild mit dem Herzog im Auftrag desselben gemalt hat, und seine Worte sind so bestimmt und laut rühmend, daß kein Zweifel an der Richtigkeit erlaubt ist.

Friedrich Winkler

## REZENSIONEN

JOHN WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, Faber and Faber. 1957. 288 Seiten und 64 Tafeln. Preis 63 Schilling.

In diesem Buche setzt ein junger Dozent am Courtauld Institute der Universität London die Untersuchungen über die Entwicklung der Raumdarstellung in der Malerei und die Anwendung verschiedener perspektivischer Methoden fort, die früher hauptsächlich von deutschen Forschern unternommen worden sind. Was Kern und Panofsky begonnen haben, hat White weiter verfolgt und ausgebaut und hat dabei besonderen Wert darauf gelegt, diejenigen Einzelprobleme am ausführlichsten zu erörtern, die sich bisher der Forschung am widerspenstigsten zeigten oder bald ganz, bald teilweise übersehen wurden.

Sein Buch umfaßt 17 Kapitel. Von Cimabue über Giotto, die Sienesen, Masaccio, Donatello, Brunellesco und Alberti bis zu Lionardo geht es seinen Weg und wendet