

Philologe von Rang dem Problem der lateinischen Schriftquellen zugewandt. Charles Sterling, der das Wort zu Poussin-Imitatoren ergriff, entwickelte das Kolleg eines unvergleichlichen, auch die Diskussion spontan befruchtenden Kenners. John Shearman, Bearbeiter des IV., jetzt wohl bald erscheinenden Bandes der von Friedländer begründeten Gesamtausgabe der Zeichnungen, konnte für das undatierte Material der Landschaftsstudien ein chronologisches Gerüst aufbauen. Der Berichtstatter legte im Hinblick auf den Spätstil neues Material zu Poussins Proportionsstudien, darunter einen in Pariser Privathand befindlichen Dürerkommentar vor.

Auch für Nachbarbereiche fiel manches ab. Jacques Thuillier, ein glücklicher Finder, erntete mit seiner Gruppierung des oeuvre von Stella Beifall. Frau Somers-Rinehart, in der Lage, den in Florenz befindlichen Teil des Nachlasses von Cassiano zu sichten, sprach über die Familie Dal Pozzo. Über Poussins Renommée in England berichtete Professor Waterhouse dicht, archivalisch gefestigt. Cesare Gnudi entwickelte Grundlinien der auch Franzosen einbeziehenden Bologneser Ausstellung von 1959. Schließlich ist des Vortrags von Michael Alpatoff zu gedenken. Ein alter „Poussinist“ bestieg das Pult. Anknüpfend an frühere Arbeiten mochte er fühlen, daß seine bahnbrechenden Studien der Dreißiger-Jahre unvergessen waren.

Als letzter referierte André Chastel über Poussin und die Nachwelt. In der ihm eigenen, lockeren Form grupperte er den Meisten unbekanntes Material.

Kritisch ins Einzelne zu gehen, ist vor Erscheinen der Sitzungsprotokolle nicht ratsam. Insgesamt ging es um eine Gemeinschaftsleistung. Einzelforscher suchten in Gruppenarbeit ein neues Poussinbild zusammenzusetzen.

Der Großteil des Gelingens der Tagung ist André Chastel zu danken. Er verfolgte die Fäden der Diskussion mit wachem Sinn, leitete mit Hilfe seiner Assistenten die Organisation unmerklich. Er ermöglichte zwischen den Sitzungen das ominöse Fresko aus Mornay (jetzt in Privathand), im Hôtel Sully eine Reihe fraglicher Bilder (darunter den imponierenden, freilich nicht alle überzeugenden „Kindermord“ des Petit Palais) und in der Reserve des Louvre eine von Sterling präsentierte Parade gereinigter Bilder (prachtvoll „Saphira“, „Apoll und Daphne“ jetzt in kreidigen, erdhaft hellen Tönen; am Fuß des Lorbeerbaums kam eine um den Stamm geringelte Schlange zum Vorschein) zu besichtigen.

Georg Kauffmann

MITTELALTERLICHE KUNST DER NÖRDLICHEN NIEDERLANDE

Die Jubiläumsausstellung des Rijksmuseums in Amsterdam

(Mit 3 Abbildungen)

Das Rijksmuseum in Amsterdam, das im vorigen Jahre sein hundertfünfzigjähriges Bestehen feiern konnte, veranstaltete aus diesem Anlaß eine Ausstellung „Mittelalterliche Kunst der nördlichen Niederlande“. Die Geschichte des Museums von der Gründung durch Louis Napoleon (Unterbringung im Kgl. Palais) über die Eröffnung im Trippenhuys am Kloveniersburgwal 1817, den Umzug in den jetzigen Bau von Cuyppers 1885 und die schweren Krisenjahre bis zur Gegenwart haben Th. H. Lun-

singh Scheurleer und andere Angehörige des Museums im 3. und 4. Heft des Bulletins des Rijksmuseums 1958 geschildert.

Eine Ausstellung wie diese wird wohl jede Generation nur einmal sehen. Vergleicht man den Katalog der Ausstellung von 1936 im Boymans Museum Rotterdam, „Jeroen Bosch Noord-Nederlandsche Primitieven“, so ist zu ersehen, daß man in Amsterdam in vielen Fällen auf Erprobtes und Bekanntes zurückgegriffen hat, zurückgreifen mußte. Doch werden zugleich auch die wesentlichen Unterschiede klar: der Beginn um 1400, d. h. also die stärkere Berücksichtigung der Anfänge, der Frühzeit, die ausschließliche Beschränkung auf Holland; der zeitliche Abschluß mit Lucas van Leyden (Jan van Scorel hat 1955 in Utrecht eine eigene Ausstellung erhalten). Der Katalog (260 Seiten, 162 Abbildungen), vom wissenschaftlichen Beamtenstab des Museums in mustergültiger Zusammenarbeit geschaffen, stellt die summa der Forschung der letzten Generation dar und wird die Grundlage für die weitere Beschäftigung mit der Materie sein. Darüber hinaus hat aber K. G. Boon in der Einleitung (auch in englischer Übersetzung) eine gedrängte, umfassende Darstellung gegeben, die letztlich ganz vom Künstlerisch-Visuellen ausgehend, die Teilergebnisse der einzelnen Abteilungen und Sachbearbeiter zu einem neuen wissenschaftlichen Bilde zusammenzufügen versucht und in der Durcharbeitung der Miniaturen über die bisherige Forschung hinaus einen konkreten Beitrag zur Erhellung der Frühzeit des holländischen 15. Jahrhunderts, ihrer einzelnen Kunstzentren (Geldern, Utrecht), ihrer Stellung zur südniederländischen, französischen und rheinischen Kunst leistet. Vor Ouwater, den nach herkömmlicher Ansicht ersten typischen Repräsentanten der holländischen Malerei, wird hier in archäologischer Kleinarbeit Denkmal an Denkmal gereiht. Boon hat auf Grund seiner während der Ausstellung gemachten Beobachtungen einen Bericht geschrieben (Burlington Magazine 1958, S. 372/378), auf den ergänzend hier verwiesen werden muß.

Ein Wesenszug dieser holländischen Kunst wird uns in der stillen Verinnerlichung des Geertgen tot sint Jans faßbar, mit dem sogleich auch die eigentümliche Selbstdarstellung des spezifisch Holländischen einsetzt. Daneben stehen der expressive Meister der Virgo inter Virgines, der gewaltig-einsame Hieronymus Bosch, aber auch Jacob Cornelisz von Oostsanen und Cornelis Engebrechtsz, die beide in den dekorativen Elementen des spätgotischen Manierismus die Zugehörigkeit des Holländischen zu einem von Köln bis Antwerpen sich erstreckenden Bereich erweisen. In Lucas van Leyden schließlich, in seiner Verarbeitung Italiens, Dürers, Gossaerts findet sich erstmalig jene höchst feinnervige Frische, die von nun an auch in der ganzen Italien-Auseinandersetzung der folgenden Generationen bis zu den Bentvueghels des 17. Jahrhunderts charakteristisch holländisch sein wird. Die Situation der Malerei, aus der diese Beispiele genommen sind, ist in der Frühzeit glücklicher als die der Plastik, die in ihrem Bestand durch den Bildersturm bis auf wenige Fragmente dezimiert worden ist, die jedoch in der Ausstellung in bisher so nicht gesehener Vollständigkeit versammelt worden waren. Hier waren Ansätze zu einer regionalen Gliederung unter Berücksichtigung der damaligen kunstgeographischen Gegebenheiten

zu verzeichnen. Es wird noch darauf zurückzukommen sein, daß eine solche präzisere Erkenntnis des Holländischen – im Gegensatz zum Südniederländischen, Flämischen etwa – zur Folge hat und haben muß, daß auch besser sichtbar wird, welcher Art die Einwirkung der holländischen Kunst auf die deutsche gewesen ist – eine Frage, die vom Katalog mit Zurückhaltung behandelt worden ist.

Nach einem ersten Raum mit der Buchmalerei und den frühen Denkmälern waren die Werke der bedeutendsten Maler und der um sie gruppierten Meister in chronologischer Abfolge jeweils in einzelnen Sälen vereinigt; die Plastik war z. T. gesondert aufgestellt. Die Maler waren entweder in einer umfassenden Darbietung ihres Werkes vertreten (Geertgen), oder doch so, daß ein abgerundetes Bild ihrer Persönlichkeit und ihrer Entwicklung zustande kam, wobei Handzeichnungen, Druckgraphik, Inkunabeln und illustrierte Bücher ergänzend herangezogen waren. Bei Jacob Cornelisz kamen noch die Paramente hinzu, die auf seine Graphiken zurückgehen (Kat. 252, 254/5, 259, 261), und sein Bild wurde ebenso wie das des Lucas van Leyden durch eine Ausstellung ihrer Graphik im Rijksprentenkabinett mit seinen hervorragenden, an Unica reichen Beständen abgerundet.

Das Fehlen des Berliner Bildes von Ouwater war verständlich, aber eine schmerzlich empfundene Lücke. Die Zuschreibung der „Wurzel Jesse“ (Amsterdam; Kat. 25) an Geertgen, statt wie bisher an Jan Mostaert, vermochte nicht zu überzeugen. Hervorzuheben wären bei dem „Meister der Tiburtinischen Sibylle“ die Bilder aus Detroit (Kat. 12) und Mexiko City (Kat. 13), bei dem „Meister der Virgo inter Virgines“, der hier vollständig gezeigte Flügelaltar aus Barnard Castle (Kat. 57), in dieser Qualität im holländischen 15. Jahrhundert ein ganz vereinzelt erhaltenes Stück. Beim „Meister der Johannes-Tafeln“ unterscheiden sich die Bilder aus Rotterdam (Kat. 62) und Philadelphia (Kat. 63) doch merklich von der Kreuztragung (Kat. 64) und dem Triptychon mit der Anbetung der Könige (Kat. 66), die von J. Q. van Regteren Altena mit Hugo Jacobsz, dem Vater von Lucas van Leyden, in Verbindung gebracht wurden.

Der Hieronymus Bosch gewidmete Saal war einer der stärksten Eindrücke. Neben den Leihgaben aus Berlin (Kat. 70) und Rotterdam (Kat. 69, 71) enthielt er die vier Flügel (Kat. 67) und die malerisch großartigen, warmfarbigen zwei Altäre (Kat. 73, 74) aus dem Palazzo Ducale in Venedig; die beiden letzteren nach dem neuerlichen Vorschlag von Benesch (Kunsthistorisk Tidskrift 1957, S. 120) Spätwerke. Das schon 1936 in Rotterdam gezeigte Triptychon mit der Versuchung des Hl. Antonius des Museums in Lissabon (Kat. 68), von souveränem Nuancenreichtum und zukunftsweisender Neuartigkeit der Palette, zeigt den in seiner konsequenten Durchdachtheit erstaunlichen Erfindungsreichtum von Boschs Phantasie. Gegenüber diesen Werken kann sich das Triptychon aus Anderlecht (Kat. 75) nicht behaupten. – Die eingehende Würdigung von Boschs Zeichnungen in Paris (Kat. 180/1), Berlin (Kat. 185) im Anschluß an A. E. Popham und O. Benesch ist wohl mit Recht positiv.

Bei dem reizvollen Jan Mostaert war es in negativem Sinne lehrreich zu sehen, wie sein Männerporträt (Kat. 82, Liverpool, The Walker Art Gallery) durch die Methode der Restaurierung der Grablegung des Virgo-Meisters (Kat. 49; aus der

gleichen Sammlung) farbig angenäherter erschien als beide Bilder sich mit den anderen ausgestellten Werken ihrer Meister zusammenfügten. – Bei Jacob Cornelisz, von dessen ausgestellten Werken die Anbetung der Könige von 1512 aus dem Museo Nazionale in Neapel mit dem wahrscheinlich ersten Seestück der holländischen Kunst hervorgehoben sei (Kat. 104), scheinen Berührungen mit oberdeutscher und schweizerischer Kunst über das bisher bekannte Maß hinauszugehen. Für den Landsknecht auf der Mitteltafel mit der Anbetung der Könige (Neuwied; Kat. 107) ist auf graphische Vorbilder von S. Beham (Geisberg 277) oder Urs Graf (Kogler 335, 365, 517) hinzuweisen, die sämtlich vor 1517 entstanden sind, für das Haus rechts oben auf der Mitteltafel des Berliner Bildes (Kat. 108) auf Werke Dürers wie den Stich B. 28 oder frühe Gemälde A. Altdorfers. Solche Einflüsse können übrigens auch für das Frühwerk des Aertgen van Leyden – in diesem Falle sub voce: problematische Werke des Lucas van Leyden (Kat. 126, 140) – in Frage kommen, wie hier gleich angemerkt sei. Das unter dem Namen des „Meisters des Todes Absalom“ zusammengestellte Werk (190/2, 224/5, 246) bereitet in seiner Zusammenstellung und z. T. in der Abgrenzung gegenüber dem des J. Cornelisz noch Schwierigkeiten.

Die Entwicklung von Lucas van Leyden konnte in ihrer überraschenden Bewegtheit sehr gut verfolgt werden. Schon L. v. Baldass in seiner Besprechung der Rotterdamer Ausstellung (Pantheon 1936, S. 252 f.) nannte, wenn er auf den Maler Lucas zu sprechen kam, mehrfach den Namen Vermeer van Delft. Während vor allem bei dem Frauenbildnis der Slg. van Beuningen (Kat. 129), aber auch für die Marienbilder in Berlin (Kat. 132) und München (Kat. 134, 394) in erster Linie Dürer zu nennen ist, lassen die „Maria mit Kind“ der Osloer Nationalgalerie (Kat. 136) und das reizvolle, bisher anscheinend noch nicht gezeigte und veröffentlichte Verlobungsbild des Straßburger Museums (Abb. 4; Kat. 131) in ihren Lichtkontrasten schon an Terbrugghen und Honthorst denken; verwandte Köpfe auf den Stichen B. 77, B. 125 – vgl. für das Verhältnis der Figuren zueinander B. 148 – machen eine Entstehung um 1520 wahrscheinlich. Auf Nachzeichnungen von Jan de Bishop in Brüssel und Haarlem und einen Nachstich (Hollstein X, S. 241, Nr. 35) machte J. G. van Gelder „Verloren Werken van Lucas van Leyden“ in der Festschrift für D. Roggen (S. 91 f., Nr. 2, Nr. 6, S. 96) aufmerksam. Die Variante, 1952 bei de Boer, Amsterdam, die rechts einen Narren mit dem Spruchband zeigt („L 1513“), ist darin dem Holzschnitt des verlorenen Sohnes von 1519 (Hollstein X, S. 217, Nr. 33) im Gegensatz verwandt.

Werke wie die „Kartenspieler“ (Kat. 130, Dunsay Castle) mit ihrer „venezianischen“, das „Goldene Kalb“ (Kat. 137, Amsterdam, auch hier farbige Ansätze zu Späterem, etwa in der Richtung Lastmans!) mit seiner dramatischen Farbigkeit, schließlich das 1526/7 entstandene Triptychon mit dem Jüngsten Gericht des Leidener Museums, das zum ersten Mal außerhalb Leidens zu sehen war und auch den äusseren Abschluß der Ausstellung bildete, seien hier als Hinweise auf die malerischen Möglichkeiten Lucas van Leydens genannt. Mit einer befriedigenden Abgrenzung der bereits erwähnten „problematischen“ Werke des Lucas (Kat. 126, 140) gegen das Oeuvre

der ihm nahestehenden Zeitgenossen (Aertgen, P. C. Kunst) steht es noch nicht allzu gut; man vergleiche beispielsweise das 1949 vom Leidener Museum erworbene, dort Aertgen genannte Bild „Das weltliche Leben der Maria Magdalena“ mit dem bereits erwähnten Amsterdamer Triptychon (Kat. 137). Eine Auswahl von 11 Handzeichnungen, von denen nur die prachtvolle Vorzeichnung (Kat. 201) zum Kupferstichporträt Kaiser Maximilians (B. 172) und der Frauenkopf des Weimarer Museums (Kat. 205) erwähnt seien, rundete das Bild der Kunst des Lucas van Leyden ab.

Vor allem auf die Frage des Einflusses der holländischen auf die deutsche Kunst sei nun noch eingegangen. Wäre Nicolaus Gerhaert erwiesenermaßen niederländischer Herkunft, so hätte sein Werk unter dem Erhaltenen wohl als das Bedeutendste an holländischer Plastik des späten 15. Jahrhunderts zu gelten. Für Wertheimer (1929, S. 9/10; vgl. dazu auch den Aufsatz von W. Vöge, Nic. von Leyens Straßburger Epitaph und die holländische Steinplastik, in: *Oberrheinische Kunst IV*, 1930, S. 35/38) ist diese Herkunft wahrscheinlich, doch nicht erwiesen. Sein Name wird deshalb im Katalog der Ausstellung vorsichtigerweise auch nur an einer Stelle (Kat. 293 a – e) erwähnt. Jedoch das Hausbuchmeisterproblem kann nicht unbesprochen bleiben. Ernstotto Graf zu Solms-Laubach hatte in seinem Aufsatz im *Städels-Jahrbuch* (9, 1935/36, S. 13 f.) eine Identifikation des Hausbuchmeisters mit dem in Mainz belegbaren, nachweislich aus Utrecht stammenden Erhard Reuwich mit einer Fülle einleuchtender Beobachtungen versucht. Die Utrechter Handschriften, die er dem Hausbuch überzeugend gegenüberstellte, (S. 18 Anm. 5, Abb. 19/22) waren z. T. auf der Amsterdamer Ausstellung zu sehen: der „Meester van Evert Zoudenbalch“ (Kat. 163, 164), erweitert um das besonders frappierende Stundenbuch der Yolande de Lalaing (Kat. 165; Oxford Bodleian Library). Es war dem Ref. möglich, diese Handschriften im Vergleich mit der Bossert-Storck'schen Ausgabe des ihm auch im Original vertrauten Wolfegger Hausbuches durchzusehen (Abb. 1a und b). Um Verwandtes zu nennen: man vergleiche bei der Wiener Historienbibel (Kat. 164), an der verschiedene Hände beteiligt waren, Format und lockere Anordnung der in verschiedenen Tätigkeiten gezeigten schlanken Figuren, die schwebenden Engel, mit dem bei Hoogewerff (*Schilderkunst I*, 297) und Byvanck-Hoogewerff (I, 92 b) abgebildeten Blatt mit den Planetenbildern des Hausbuches. Beim Oxforder Stundenbuch (Kat. 165) besteht Verwandtschaft mit den dünnbeinigen Figuren der „jüngeren“ Blätter des Hausbuches, der charakteristischen Schriftband-artigen Form von Bodenschwellen (z. B. auf dem Blatt mit der Darstellung der Wagenburg, Feldlager von Neuss vorne [Waldburg Abb. 40/41] und dem Scharfrennen [Waldburg Abb. 26/27 oben]), dem Mauerwerk einer niedrigen Bank, den Haustypen usw. Diesen Utrechter Miniaturisten bezeichnet Boon (S. 21 bei Nr. 164 und im *Burlington Magazine* a. a. O.) vorsichtig als Vorläufer des „Hausbuchmeisters“ und erwähnt auch (S. 22) E. Reuwich (Everard van Rewijk; Rewich). Auch Johannes Graf Waldburg-Wolfegg hatte („Das mittelalterliche Hausbuch“, München 1957, S. 42 f.) der niederländischen Herleitung des Hausbuchmeisters vor der oberdeutschen den Vorzug gegeben. Unter den von ihm genannten Meistern fallen besonders die Übereinstimmungen des Hausbuches mit

den Werken des übrigens auch von Solms schon erwähnten Jean le Tavernier aus Audenaarde auf, die den „älteren“ Blättern im Hausbuch entsprechen würden.

Anders ist die Meinung A. Stanges, der sich mit der Frage verschiedentlich auseinandergesetzt hat (Das Münster, 9, 1956, S. 381; Deutsche Malerei der Gotik Bd. VII, 1955, S. 97, 101 Anm. 14, S. 112; zuletzt: Der Hausbuchmeister, Verlag Heitz, Straßburg 1958, bes. S. 27 f.). Kurz zusammengefaßt: Stange löst aus dem von E. Buchner Martin Schongauer zugewiesenen Frühwerk einige Tafeln heraus, und indem er sie für Frühwerke des Hausbuchmeisters erklärt, ist für ihn dessen oberrheinische Herkunft erwiesen und die niederländische Abkunft widerlegt. Methodisch bedenklich scheint es nun, daß das Hausbuch, wohl eine der bedeutendsten Zeichnungsgruppen des isalpinen 15. Jahrhunderts überhaupt, in dieser Konstruktion nicht recht Platz hat und infolgedessen auch etwas stiefmütterlich behandelt ist. So wird es in verschiedene Gruppen aufgeteilt, von denen eine (Neusser Turnier, Wasserschloß) dem von W. Hotz herausgestellten Nikolaus Nievergalt gegeben wird (Stange 1958 Anm. 3; in Anm. 2 ebd. ist Stange mit der hauptsächlich kulturhistorischen Beweisführung von Hotz selbst nicht restlos einverstanden). Das Heidelberger Kriegsbuch cod. pal. germ. 126, von Stange (Deutsche Malerei der Gotik, Bd. VII, 1955, S. 119) „der zweiten Hand, die am Hausbuch tätig war“ zugewiesen, steht dagegen (nach Mitteilung von P. Halm) dem Hausbuch fern (Hans Wegener, Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Leipzig 1927, S. 99 Abb. 94). St. bittet im Vorwort 1958 „um eine ruhige und sorgfältige Nachprüfung seiner Argumente“. Man kann ihm nicht nachsagen, daß er dies selbst mit denjenigen der Autoren getan hätte, die anderer Meinung sind als er selbst, d. h. für die niederländische Herkunft des Hausbuchmeisters einsteht. Dies gilt vor allem gegenüber den Arbeiten von Graf Solms, die St. als „mißlungen“ (1958, S. 44) abtut; aber auch sonst zitiert St. nur die Eideshelfer, die er gebrauchen kann (1958, Anm. 2), also nicht das 1947 erschienene Buch von J. C. J. Bierens de Haan, nicht die Besprechung desselben von P. Halm an dieser Stelle 1949, S. 53/55 sowie des letzteren sorgfältig abwägende Stellungnahme im Katalog der Ausstellung „Deutsche Zeichnungen 1400 – 1900“, 1956, Nr. 15. Von dem durch St. dem Meister zugeschriebenen oberrheinischen Frühwerk führt stilistisch kein Weg zum Hausbuch, wohl aber von den Utrechter Miniaturen. Das muß jedoch für die Einordnung des Meisters ausschlaggebend sein. Einleuchtend für die Erklärung stilistischer Wandlungen im Werke des Hausbuchmeisters ist der Hinweis von Graf Solms (a. a. O.), daß der Künstler von dem veränderten (deutschen) „Milieu“ nicht unberührt bleiben konnte (s. o. die rein sprachliche Abwandlung des Namens), andererseits aber doch die Holzschnitte zu Breydenbachs „Pilgerfahrt zum Heiligen Land“ gerade durch ihre gleichfalls hohe Qualität und die in ihrer Zeit einmalige Originalität den Zeichnungen zum Hausbuch an die Seite gestellt werden können. R. W. Fuchs (Die Mainzer Frühdrucke mit Buchholzschnitten 1480 – 1500. Diss. Mainz 1955, in: Archiv für die Geschichte des Buchwesens II, 1958, S. 1 – 129) schließt sich in der Identifikation des Hausbuchmeisters mit E. Reuwich Graf Solms und L. Behling an, wobei der Rahmen

seiner Arbeit es verbietet, auf die Frage der künstlerischen Herkunft des Meisters einzugehen. W. Hotz liefert (in: Der Wormsgau, 1953, Abb. 25) wie schon für Graf Solms-Laubach bei seiner Identifikation des Hausbuchmeisters mit E. Reuwich (Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1956, S. 187 f.) so auch gegen Stanges oberrheinischen Ableitungsversuch insofern einen weiteren unfreiwilligen Beleg, als die gefiederten Ranken auf dunklem Grund auf der von Hotz dem Hausbuchmeister zugeschriebenen Wappenscheibe aus Erbach im Darmstädter Museum sich häufig in niederländischen und rheinischen, nicht aber (nach Mitteilung von Dr. E. Steingraber) auf oberdeutschen (oberrheinischen) Werken finden.

Die Amsterdamer Ausstellung ermöglichte es, noch einige ergänzende Bemerkungen zu den Zusammenhängen zwischen dem Hausbuchmeister und Holland zu machen, die, wenn man die zeitliche Entstehung der Werke berücksichtigt, Belege für die Einwirkung des Hausbuchmeisters auf die holländische Kunst darstellen. Erwähnt seien: die Verwandtschaft des Faltenwurfs und der Farbigkeit der Figuren auf den Flügeln des Altares des Virgomeisters (Kat. 57) mit den Flügeln des Freiburger Altares. Auch H. Schneider (Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460–80. Basel 1915, S. 54 Anm. 79) fühlt sich bei der Freiburger Kreuzigung „besonders stark an die Niederlande erinnert“, sieht auch beim Hausbuchmeister Analogien zum Meister der „Virgo inter Virgines“ (ebd. und S. 62). Die Grablegung des Virgomeisters in Liverpool (Kat. 49) war übrigens laut Katalog der Genter Ausstellung 1956, Nr. 18, bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts im Besitz des Grafen Truchsess von Waldburg! – Man vergleiche auch die für den Virgomeister so typischen umrißhaften Geländewellen (Kat. Amsterdam Abb. 29/30) mit der Kreuztragung (L. 13), ferner den dem Virgomeister zugewiesenen Missaleholzschnitt, Delft um 1495 (Kat. 234), mit Werken des Hausbuchmeisters, u. a. dem Holzschnitt der Kreuzigung in dem 1483 bei Peter Schöffer, Mainz, erschienenen Missale Wratislawiense (Solms Abb. 125; A. Schramm, Bilderschmuck der Frühdrucke XIV 1931, Tafel 8; Fuchs, a. a. O.: unmittelbarer Kreis des Hausbuchmeisters), den Schnitt des Haares des Johannes auf dem Delfter Holzschnitt mit demjenigen Kaiser Maximilians auf der Berliner Zeichnung des Hausbuchmeisters von 1488 (Solms Abb. 75). Im Graphischen und auch im Ikonographischen zeigt der Dudelsackbläser des Hausbuchmeisters (L. 65) mit H. Bosch verwandte Züge – wie auch die zarte andeutende Wiedergabe weitester räumlicher Ferne in den Planetenblättern Sol, Venus, Luna des Hausbuchs auf Zeichnungen von H. Bosch hinweist. Auf ikonographische Zusammenhänge zwischen dem Hausbuchmeister und Werken von Hieronymus Bosch machte schon A. Pigler aufmerksam (Burlington Magazine 92, 1950, S. 132 f.). – Das mit graphischen Blättern des Hausbuchmeisters (L. 5, 15, 18, 35, 39, 52, 65) verwandte Locker-Atmosphärische des Strichs zeigt die Zeichnung „St. Georg und der Drache“ (Kat. 190, Kopenhagen) vom „Meister des Todes des Absalom“ ebenso wie auch gewisse Holzschnitte von Jacob Cornelisz (Steinbart 2 d, 5 c, 6 c; in Steinbart 94 möchte man auch in der Komposition Hausbuchmeisterliches nachwirken sehen) – Verwandtschaft hier im Sinne landschaftlicher Zusammengehörigkeit, nicht

unmittelbarer Berührung von Künstlerpersönlichkeiten zu verstehen. Die Kopie der Hintergrundsansicht von Jerusalem nach Breydenbach auf dem Bilde der Versuchung Christi (Kat. 110, Aachen), das unter dem Namen Jacob Cornelisz gezeigt wird, aber auch nach Ansicht des Kataloges damit noch keine befriedigende Einordnung gefunden hat, ist den bei Solms (S. 74, Anm. 59) aufgeführten deutschen und niederländischen Kopien nach den Breydenbach-Holzschnitten hinzuzufügen.

Ein Künstler vom Range des Hausbuchmeisters wird, wenn er in ein anderes Land kommt, abgesehen von immer vorhandenen tatsächlichen Berührungsmöglichkeiten mit der Kunst seines Heimatlandes (Aufenthalt in Brügge 1488? – Stange, Malerei der Gotik Bd. VII, S. 37/43 und VIII, S. 112 erwähnte andere zu dieser Zeit in Süddeutschland tätige niederländische Maler) doch rein herkunftsmäßig die angeborene Formsprache nicht verleugnen und sie, wenn auch mit Abweichungen, weiterentwickeln.

So möchte für uns eines der Ergebnisse der unvergleichlichen Amsterdamer Ausstellung ein Ansatz zur besseren Kenntnis der Einwirkung der holländischen Kunst auf die deutsche sein, gerade in ihrer im Vergleich mit der flämischen Kunst ganz spezifischen Art der Ausstrahlung. Gleichzeitig zeigen uns die Einwirkungen des Meisters E. S. und Schongauers auf das Werk des Hausbuchmeisters, Dürers auf das des Lucas van Leyden, daß wir dieses Verhältnis zwischen holländischer und deutscher Kunst als ein gegenseitiges Geben und Nehmen anzusehen haben.

Wolfgang Wegner

REZENSIONEN

ANDRÉ GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*. Photographies de Denise Fourmont. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1958. 70 Seiten Text, 70 Abbildungen auf 56 Tafeln. DM 32. –

Wer in der Literatur Zugang zum Bilderschatz der palästinensischen Ampullen suchte, fand sich auf zum Teil sehr entlegene Veröffentlichungen und verstreute Hinweise angewiesen. Die hohe Bedeutung der beidseitig mit Reliefs aus dem christologischen Bilderkreis geschmückten, silbernen Pilgerandenken aus dem Heiligen Lande war längst erkannt. Aber kaum irgendeiner besaß einen Überblick über das vorhandene Material. Bei einem Aufenthalt in Monza zu Beginn des vorigen Jahres hat der Rez. sich das gewünscht, was soeben von A. Grabar vorgelegt wird: eine fast vollständige photographische Erfassung aller in Monza und Bobbio, den wichtigsten Aufbewahrungsorten, vorhandenen Ampullen, von einem sorgfältig gearbeiteten Text begleitet. Mit dem in Umfang und Ausstattung nicht anspruchsvollen, aber würdigen Bande hat Grabar der Forschung ein hochwillkommenes Geschenk gemacht.

Text und Bilder nehmen den verfügbaren Raum etwa zu gleichen Teilen ein. Der Text ist aufgegliedert in Beschreibungen der allgemeinen Kennzeichen und der individuellen Erscheinung der 16 Monzaser Ölfläschchen und der 20 Fragmente aus Bobbio. Hinzugefügt sind zwei irdene „tortae“, die Erde von den heiligen Stätten enthielten. Es fehlen wenige Fragmente aus Bobbio, mit dekorativen Reliefs.