

Fontenay sei gewissermaßen von Bernhard als Modell vorgeschrieben. Wenn die erstere These bisher in der Diskussion nicht so hervortrat, wie es ihr zukam, so liegt das wohl daran, daß die entscheidende Stelle der Grabung in Himmerod ergebnislos blieb. Esser konnte den östlichen Chorabschluß infolge völliger Zerstörung der Fundamente nur sekundär, und d. h. hier doch nicht voll beweiskräftig für so weittragende Schlüsse, erschließen. Inzwischen ist ihm aber ein Fund des Himmeroder Archivars, P. Ambrosius Schneider, O. Cist., zu Hilfe gekommen, eine Ansicht der Kirche vor Errichtung des Barockbaues. Sie zeigt den von Esser angenommenen Chorschluß. Damit schließt sich seine Beweiskette an einer wichtigen Stelle – für die Grundrißplanung. Diese trägt offenbar liturgischen Bedürfnissen ebenso Rechnung wie der Forderung nach puritanischer, fast zeitloser Einfachheit. Die von mir ausgesprochenen Zweifel an Hafns Hauptthese und besonders an ihrer Gültigkeit für die Raum- und Gewölbeanlage von Eberbach sind dadurch jedoch nicht erschüttert.

Die Auffassung des Systems Fontenay als eines „mittelmeerischen“ (1952 von mir vertreten, von R. Wagner-Rieger gegen Bucher verteidigt) ist auch von Lehmann stark betont und erstmals klar in den gesamten kunstgeschichtlich-kunstgeographischen Ablauf gestellt worden. Der Einbruch des „mittelmeerischen“ Systems von Fontenay in die ausschließlich basilikale Zone des „kerneuropäischen Raums“ ist in der Grenzlandschaft Burgund noch verständlich. Um einen ähnlichen völlig isolierten Fall weiter östlich am Rhein anzunehmen, dazu bedürfte es nach meiner Überzeugung einer festeren Handhabe, als sie die bisher bekannt gewordenen Fakten liefern.

Hans Erich Kubach

JOSUA BRUYN, *Van Eyck Problemen (De Levensbron – Het Werk van een Leerling van Jan van Eyck)*. Utrecht Kunsthistorisch Instituut 1957. 174 S., 60 Abb.

Als erste monographische Behandlung einer großangelegten frühniederländischen Komposition verdient Bruyns Studie gründliche Beachtung, wie immer man zu ihren Schlußfolgerungen stehen mag. Sie füllt eine empfindliche Lücke der jüngeren Eyckliteratur, auf die ich in den Besprechungen der Eyck-Monographie von Baldass und des Panofsky'schen Riesenwerkes (Burl. Mag. 1953 und 1956) bereits hingewiesen hatte. In diesen Publikationen ist das Problem des Madrider Lebensbrunnens nur flüchtig gestreift worden, offenbar weil weder Baldass noch Panofsky in der künstlerischen Erfindung des Bildes das geistige Eigentum der van Eycks zu sehen vermochten.

Die nun vorliegende ungemein detaillierte Untersuchung des Fragenkomplexes, der sich an das Pradobild (Abb. 2a) knüpft, scheint zunächst den beiden Eyckforschern darin, daß sie dieses in die Diskussion der zentralen Eyckfragen nicht einbezogen haben, im Grunde recht zu geben. Denn Bruyn glaubt erstens zeigen zu können, daß das seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verloren geglaubte „Original“ des Madrider Lebensbrunnens in dem kürzlich von Oberlin College aus französischem Privatbesitz erworbenen Bild wieder zum Vorschein gekommen ist, sich jedoch bloß als eine spanische

Replik von ca. 1500 erweist; und zweitens, daß das Madrider Bild selbst keine Kopie, sondern eine originale Komposition ist, aber freilich nicht eine von Jan van Eyck, sondern eine, die ein flämischer Schüler in Spanien um 1455 gemalt hat. Damit würde also die Vermutung, daß wir in dem Madrider Lebensbrunnen eine Kopie eines von Jan van Eyck während seines portugiesisch-spanischen Aufenthaltes gemalten Bildes vor uns hätten, hinfällig, und wir wären wieder einmal um die Hoffnung ärmer, einen Blick in die vor dem Genter Altar liegende Entwicklung Jans, in seine Frühzeit, werfen zu können.

Daß das jetzt in Oberlin College befindliche Exemplar des Lebensbrunnens mit dem von Ponz in Palencia gesehenen Gemälde der „destruccion de la Sinagoga, y establecimiento de la ley de Gracia“ identisch ist, dürfte stimmen – trotz einiger Divergenzen mit der von Ponz gegebenen Beschreibung; daß ferner das Madrider Exemplar als eine Schenkung des kastilischen Königs Enrique IV an das Kloster el Parral in Segovia gekommen ist, hat Madrazo schon im Jahre 1875 wahrscheinlich gemacht. Ob aber die Komposition des Bildes gerade bei dieser Gelegenheit entstanden ist, mit anderen Worten, ob es sich bei dem Segovia-Prado Exemplar um eine Originalfassung handelt, dies ist damit noch nicht ausgemacht. Unter Hinweis auf die in Segovia traditionell gewesene Bezeichnung des Bildes als „ystoria de la Dedicacion de la Yglesia“ und auch aus anderen Gründen schlägt nun Bruyn vor, in dem Pradobild ein Denkmal zu sehen, das die (zwischen 1410 – 1412 erfolgte) Umwandlung der Synagoge von Segovia in eine Corpus Christi geweihte Kirche als Triumph der Kirche nach vorangegangener Disputation über das Thema der Eucharistie verewigen soll. Als geistiger Urheber, Autor des Bildprogramms, käme Alphonsus de Spina, Beichtvater des Königs Enrique IV, in Betracht, der in einem (allerdings erst 1461 vollendeten) eine nationale Inquisition gegen Juden, Sarazenen und Häretiker propagierenden Buche auch auf ein Hostienwunder zu sprechen kommt, das sich in Segovia zugetragen haben soll und auf das die auf dem Wasser des Lebensbrunnens treibenden Hostien möglicherweise anspielten. Um seine fürs erste gewiss recht einnehmende Hypothese zu erhärten, sucht B. alle diejenigen stilistischen Argumente zu entkräften, die für eine Frühdatierung, d. h. eine Ansetzung in der Zeit von Jans Spanienreise sprechen würden, gleichzeitig aber führt er den Nachweis, daß sich eine Reihe von Einzelmotiven aus dem Madrider Lebensbrunnen in gesicherten oder auch nur vermutlichen Spätwerken Jans wiederfinden. Damit seien diese Motive im Pradobild als Entlehnung eines Eycknachfolgers deklariert, denn die Alternative, die Spätwerke wiederholten tale quale Details eines verlorenen Frühwerkes, verbiete sich aus der Überlegung heraus, daß ein Künstler wie Jan van Eyck unmöglich sein eigener Plagiator gewesen sein könne.

Der kritische Leser wird sich des Eindruckes nicht erwehren können, daß hier eine vorgefaßte Idee – der Madrider Lebensbrunnen sei keine Kopie eines verlorengegangenen Originals, sondern gewissermaßen eine Originalschöpfung eines unoriginellen Künstlers – durch den Stilbefund unbedingt bestätigt zu werden hatte.

Einer solchen Beweisführung gegenüber wird es geboten sein, die Probe aufs Exempel zu machen und sich einmal genau zu überlegen, was eigentlich die Bruynsche These beinhaltet, bzw. zu welchen Folgerungen sie uns zwingt. Das Thema des Bildes, ein Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge, soll von Alphonsus de Spina ca. 1455 erfunden worden sein, um der Verherrlichung eines historischen Ereignisses zu dienen, nämlich der 40 Jahre früher vollzogenen Umwandlung der Synagoge von Segovia in eine Kirche. Als literarisches Motiv ist das religiöse Streitgespräch in Spanien vor dem 16. Jahrhundert nicht nachweisbar, obgleich gerade Spanien das Land ist, wo solche Disputationen, z. B. die berühmte von Tortosa, wirklich stattgefunden haben. Als bildliches Motiv ist es bisher nur aus dem niederrheinischen Kreis bekannt und zwar aus voreyckischen Fassungen (kölnische Kreuzigung, ehemals Aachen, jetzt Chicago, Museum; ikonographisch verwandt ist auch die Gruppe der debattierenden Juden des Kreuzigungsaltars von Warendorf aus dem Umkreis des Konrad von Soest). Die Kompositionsidee des Madrider Lebensbrunnens setzt die in diesen niederrheinischen Werken vertretene Bildtradition voraus. In dem Kölner Bild in Chicago treten die disputierenden Gruppen zu Füßen des Kreuzes einander gegenüber, der Kelch der Kirche fängt das Blut aus Christi Seitenwunde auf, die die Quelle des wahren Lebens ist. In Madrid ist die Disputation mit der symbolischen Form des Fons Vitae vereinigt, deren Ursprung in einer Vision der Apokalypse liegt und deren bildliche Ausprägung eine Variante des ikonographischen Konzepts der Genter Lammanbetung darstellt. Über diese doppelte Wurzel der Madrider Komposition kann kein Zweifel bestehen, wobei noch zu bemerken ist, daß es Konfrontierungen von Kirche und Synagoge zu Seiten des Lebensbrunnens vereinzelt schon früher gegeben hat, in ihnen die Gegenspieler jedoch als Personifikationen zu sehen waren. Man wird auch wohl kaum in der Annahme fehlgehen, daß der Bildaufbau in Anlehnung an die *Mise-en-scène* des zeitgenössischen religiösen Theaters entstanden ist und eine Art „*tableau vivant*“ vorstellt (Parallelbeispiel das den Genter Altar paraphrasierende „*tableau vivant*“ beim Einzug Philipps des Guten in Gent 1458). Somit weist die Analyse der bildlichen Tradition eindeutig nach dem Norden, aus dem der Maler des Lebensbrunnens gekommen sein muß. Dann ist es aber nicht recht verständlich, was eigentlich Alphonsus de Spina, der angebliche *Spiritus Rector* des Gemäldes zu dessen „Programm“ beigetragen haben sollte (auch die auf dem Wasser des Lebensbrunnens treibenden Hostien kommen, wie schon Panofsky bemerkte, bereits auf einer ca. 1380 zu datierenden Trierer Miniatur vor, sind demnach ebenfalls ein nordisches Motiv).

Nicht leichter fällt es sich vorzustellen, daß ein Schüler Jan van Eycks, in Spanien vor die Aufgabe gestellt, dem Thema des religiösen Streitgespräches bildliche Form zu geben, auf eine deutsche oder auch flämische, jedenfalls aber voreyckische Darstellung zurückgegriffen und von ihr – wie die unzweifelhaft dem 14. Jahrhundert noch nahestehende Lützenscha-Zeichnung klar beweist – eine ganz ansehnliche Partie fast wörtlich übernommen hat (Abb. 3a und b). Welch merkwürdiger Zufall,

daß derselbe Künstler für einige der knieenden Figuren der Ecclesiaseite früh-eyckische Porträts mit Kostümen von ca. 1420 als Vorbilder benutzt haben soll! In dem Musterbuch, das dieser Eklektiker auf die Reise mitgenommen hat, muß ja ein ganz unglaublich reiches Repertoire vor-, früh- und späteyckischer Bilder und Typen vereinigt gewesen sein! Hypothesen, die einen ganzen Apparat von Hilfhypothesen zu ihrer Stützung nötig haben, sind nicht gerade geeignet, Vertrauen einzuflößen.

Es gibt aber noch ein paar konkrete Fakten, die mit Bruyns Ansichten schwer in Einklang zu bringen sind. Die Dedikationsminiatur der 1430 entstandenen Bibel des Herzogs von Alba (repr. u. a. in Bordona, Spanische Buchmalerei II, 112) sowie ein zweites Bild derselben Handschrift, die Darstellung von Salomons Tempel, zeigen ein in mehreren Etagen sich erhebendes Schaugerüst, das eine gewisse Ähnlichkeit mit dem bühnenartigen Aufbau des Lebensbrunnens besitzt. Vergleichbar ist besonders, wie in der Dedikationsminiatur (Abb. 2b) die Figuren in drei übereinandergestaffelten Etagen angeordnet sind, vielleicht auch, daß in einer Nische von Salomons Tempel ein Engelskonzert mit beinahe denselben Instrumenten gespielt wird wie in der Mittelzone des Lebensbrunnens, wobei der Fliesenboden dieser Nische ein Muster zeigt, das dem der Fliesen auf der Vorderbühne des Pradobildes nahesteht. Soviel ich sehe, haben diese illustrativ, d. h. als Lokalangaben nicht eben besonders sinnvollen Bildarchitekturen keine Vorläufer in der spanischen Buchmalerei. Sind sie etwa der Monumentalmalerei entlehnt, sollte man in ihnen ein „Echo“ der „Theater“-Architektur des Lebensbrunnens erblicken dürfen? Dies würde bedeuten, daß für das Original des Lebensbrunnens ein Terminus ante von 1430 gewonnen wäre, was seinerseits die Vermutung, daß dies von Jan in Spanien 1428 gemalt worden sei, zur Gewißheit erheben würde.

Zwei andere Gegenargumente gegen die These des Bruynschen Buches hat uns der Verfasser selbst in die Hand gegeben. Im Bilde des Lebensbrunnens sind Thorarolle und Spruchbänder der vom Archisynagogus geführten Judengruppe mit hebräischen Buchstaben bedeckt. Bruyn zufolge ergeben nun die im Madrider Exemplar sichtbaren Aufschriften keinen Sinn, d. h. sie versuchen dem des Hebräischen Unkundigen hebräische Schriftzüge vorzutauschen. Dahingegen sind die hebräischen Aufschriften des Oberlin-Exemplars – eines Bildes, das doch angeblich das Madrider „Original“ kopiert hat – wirklich lesbar und enthalten Zitate aus Psalmen, die auf den Darstellungsgegenstand direkten Bezug haben. Es sind Stellen, die in der christlichen Exegese als Prophezeiung der Eucharistie gedeutet werden. Das macht den Vorgang im Bilde recht eigentlich erst verständlich: als die Juden in ihrem eigenen Texte es schwarz auf weiß bewiesen bekommen, daß sie im Unrecht sind, erfaßt die einen Bestürzung, die anderen ohnmächtige Wut. So muß schon die in der Lützenschen-Zeichnung überlieferte vor-eyckische Version die Szene aufgefaßt haben. Ist es denkbar, daß erst der Maler der Oberlin Kopie (oder gar deren Restaurator) den glänzenden Einfall gehabt hat, die passenden Aufschriften einzufügen, und durch diese Ergänzung die Abschrift ungleich sinnfälliger gemacht hat als die Urschrift? Oder ist

der Schluß nicht näherliegend, daß der spanische Kopist nicht das Madrider Exemplar abgemalt hat, sondern ein anderes, auf dessen Spruchbändern die die ganze Handlung erklärenden Zitate schon geschrieben standen?

Und endlich Bruyns Hauptkriterium für die Spätdatierung des Lebensbrunnens, bzw. seine Eliminierung aus dem Eyckschen Oeuvre. Es ist dem Verfasser gelungen, dieselben Fliesenmuster, die man auf dem Fußboden des obersten Stockwerkes im Lebensbrunnen wahrnehmen kann, in dem Bilde der Madonna des Karthäusers Jan Vos, einem 1441 anzusetzenden Werke Jan van Eycks, wiederzuentdecken. Für ihn ein absoluter Beweis, daß die Komposition des Lebensbrunnens nicht vor 1441 entstanden sein kann. Wie Bruyn selbst betont, sind diese Fliesen ganz deutlich Keramiken des spanischen Typs, den man Azulejos nennt. Der „Meister des Lebensbrunnens“, wie der Verfasser seinen Eyckschüler nennt, hätte somit höchst passender Weise dieses „spanische“ Motiv Jans in einem auf spanischem Boden entstandenen Werk wiederverwendet! Wohl ein schönes Beispiel des Satzes: Eulen nach Athen tragen.

Es geht natürlich nicht darum, ob diese oder jene Teilfrage richtig beantwortet worden ist. Bruyns Studie ist voll ausgezeichneter, wertvoller Einzelbeobachtungen; der Nutzen, den die Kunstgeschichte davon ziehen kann, wird davon abhängen, ob es gelingt, sie einem plausiblen Gesamtbilde der Stilentwicklung einzuordnen. Einem Bilde, in dem bestimmte stilistische Phänomene nur in einem ganz bestimmten geschichtlichen Augenblick möglich sind und die Ordnung nicht beliebig mit Hilfe der bequemen Idee des Archaisierens umgestoßen werden kann. Otto Pächt

LAURIN LUCHNER, *Denkmal eines Renaissancefürsten*. Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Museum, Wien. Verlag Anton Schroll & Co., Wien, 1958. 144 S., 58 Abb.

Der Untertitel würde genauer lauten müssen: Versuch einer Rekonstruktion der Ambraser Waffensammlung. Dieses „Armamentarium“ war allerdings der zentrale Bestand, und so mag ja auch der so starke und bedeutende Teil für das Ganze gesetzt werden.

Der Verfasser ist der wissenschaftliche Sachwalter der noch oder wieder in Ambras befindlichen Sammlungen, also ein Kenner der Örtlichkeit und folglich auch wie kein anderer dazu befugt, an die ja nur in engster Fühlung mit den Räumen des Ferdinandischen „Museums“ lösbaren Fragen der einstigen Aufstellung der Armamenta heranzugehen: „eine der größten Musealunternehmungen eines einzelnen wenigstens auf dem Papier so weit als möglich wiederherzustellen, um über jede Mutmaßung hinaus eine bis ins Detail gehende Tatsächlichkeit aufzuzeigen.“ Von den 5 Sälen, „Rüstkammern“, sind 4 erhalten, und die reichlich vorhandenen Inventarien stellen so viel brauchbare Standortangaben zur Verfügung, daß sich die Räume mit den zudem ja auch größenteils erhaltenen Gegenständen wieder in der Ordnung füllen lassen, in der sie einmal mit ihnen gefüllt waren.

Es ist nun wohl nicht allzu wichtig, zu wissen, wo der oder jener Harnisch einmal seinen Platz hatte, doch jedenfalls wichtig zu wissen, nach welchen Grundsätzen der