

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

23. Jahrgang

Mai 1970

Heft 5

ALTNIEDERLÄNDISCHE MEISTER MIT NOTNAMEN

Bemerkungen zu einer Brügger Ausstellung, 14. 6. – 21. 9. 1969

(Mit 4 Abbildungen)

Brügge gewann zu Anfang unseres Jahrhunderts durch zwei Ausstellungen Ruhm. 1902 sah man hier die „Exposition des Primitifs flamands“, die in der Forschung Etappe bedeutete. 1907 folgte die „Exposition de la Toison d'Or et de l'art néerlandais sous les ducs de Bourgogne“. Von den Veranstaltungen, die sich in den zwanziger und dreißiger Jahren anschlossen, verdient die Memling-Tentoonstelling (1939) Erwähnung. Nach dem zweiten Weltkrieg konnte unter der Ägide von A. Janssens de Bisthoven der alte Ruf der *Ausstellungsstadt Brügge* erfolgreich wiederbelebt werden. Ich erinnere an einige der jüngeren Veranstaltungen: *Fiamminghi e Italia* (1951), *Het Gulden Vlies* (1962), *Jan Gossaert* (1965), *Darbietungen niederländischer Kunst aus englischem, spanischem und nordamerikanischem Besitz* (1956, 1958, 1960).

Im Sommer 1969 hieß das Thema „*anonieme vlaamse primitieven*“. Man hatte sich zum Ziel gesetzt, die altniederländischen Meister mit Notnamen aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert vorzuführen, dabei aber auf alle vereinzelt gebliebenen, „ungetauften“ Bilder zu verzichten. Bei einem Vorhaben solchen Umfangs waren Grenzen und Lücken unvermeidlich in Kauf zu nehmen. Einige Unbekannte, die in der Literatur längst durchgesetzt sind, fehlten: der „Meister von Frankfurt“, der „Meister von Hoogstraeten“, der „Meister der Mansi-Magdalena“. Eine so umstrittene Gestalt wie der von K. Oettinger proklamierte „Meister des Liechtenstein-Altärchens“ war vermutlich von vornherein außer Betracht gelassen worden. Andere Anonyme, wie der bedeutende „Meister der André-Madonna“ konnten nur mit einem (oder mit wenigen) ihrer Werke vertreten sein. Leihgaben aus Ost-Berlin, Dessau und Schwerin („Meister von 1499“, „Meister der Khanenko-Anbetung“, „Meister der Magdalenen-Legende“) hatte man im letzten Augenblick verweigert.

Derartige Einschränkungen sind jedoch der Kritik entzogen. Es handelt sich hier – zumal heute, bei zunehmender Zurückhaltung im „Leihverkehr“ – um die harten, unumgänglichen Realitäten des Ausstellungsbetriebes. Und es können und sollen auch

der Rang und der wissenschaftliche Nutzen der Brügger Veranstaltung keinen Augenblick in Zweifel gezogen werden. Man sah viele sehr gute Bilder – als eine besondere Sensation durfte gelten, daß es gelungen war, neben dem Brüsseler Triptychon aus Melbourne (Kat. 45) die Tafeln mit der Legende der Hll. Crispin und Crispinian (Kat. 47, 47 a: Warschau; Privatbesitz Paris) zu leihen: hochbedeutende, im Erzählerischen wie im Landschaftlichen (Hugo van der Goes!) faszinierende Schöpfungen, die zuletzt von J. Bialostocki gründlich studiert worden sind. Unabhängig aber von diesen und anderen künstlerischen „Ereignissen“ bleibt festzuhalten, daß die Ausstellung als Ganzes für die Forschung eine lehrreiche und fruchtbare Herausforderung war.

Die altniederländische Malerei (hier ist gemeint: bis etwa 1525/30) steht gegenwärtig längst nicht mehr – wie einst zu Zeiten von Hulin de Loo, Friedländer, Winkler u. a. – im Brennpunkt fachlicher Aufmerksamkeit. Und zumal die „kleinen Meister“ sind, wie man anhand des Kataloges der Brügger Ausstellung rasch festzustellen vermag, seit Friedländers grundlegenden Gruppierungsversuchen nurmehr ausnahmsweise zusammenhängend behandelt worden. Gesprächsweise konnte deshalb Vitale Bloch mit allem Recht bemerken, die Veranstaltung hätte gut auch den Titel „Hommage à Max J. Friedländer“ tragen dürfen.

Zu einem Teil mindestens äußert sich in dieser forschungsgeschichtlichen Situation eine veränderte stoffliche und methodische Orientierung unserer Disziplin, die Tatsache, daß das Mittelalter einerseits, die stilkritische Arbeit andererseits ihre frühere Anziehungskraft verloren haben. Die „Meister mit Notnamen“ sind aber, als Geschöpfe der Stilkritik, wesentlich von dieser Methode abhängig.

Mußte man also durch die Brügger Ausstellung zu der Überlegung provoziert werden, welchen Stellenwert ein stilritisches Bemühen um die „Meister mit Notnamen“ heute haben könne, so war damit untrennbar die Frage verknüpft, was denn bisher auf diesem Wege erreicht worden sei. Solcherart sah man sich zu einem Rechenschaftsbericht gedrängt, und die Organisatoren hatten in vorbildlicher Weise dafür gesorgt, eine dementsprechende, verlässliche Grundlage zu schaffen. Der Katalog (325 S., 121 Abb., 20 Farbtafeln) darf den Anspruch erheben, ein Handbuch zu sein. Er bietet zu jedem der gezeigten Anonymen neben einer zusammenfassenden biographischen Einleitung gute, auch dem Laien verständliche Bilderklärungen und – in einem parallel nummerierten zweiten Teil – eine gründliche, fachgerechte Information. Die Aufgliederung geschah mit der Absicht, dem Kunstfreund einen von der spezialistischen Diskussion entlasteten Text bieten zu können. Zahlreiche Kenner, zu einem Teil die Betreuer der entliehenen Bilder, haben für diesen Katalog zusammengearbeitet. Alle Exponate sind reproduziert – auch dies soll festgehalten sein, da zu den altniederländischen „Meistern mit Notnamen“ nur wenig Abbildungsmaterial leicht zugänglich ist.

Was also ergab sich aus der Brügger Ausstellung für die Stabilität der Anonymen? Eine pauschale Antwort auf diese Frage zu geben, erwies sich als unmöglich.

Verschiedene Meister präsentierten sich erwartungsgemäß als fest umrissene Gestalten, die sich mit genügender Deutlichkeit von ihrer Umgebung abheben. Dies gilt

zunächst einmal für den „Meister der Ursula-Legende“ (Kat. 1 – 11; *Abb. 1c*) und den „Meister der Lucia-Legende“ (Kat. 12 – 15; *Abb. 4*), die beide in jüngster Zeit – von Nicole Verhaegen bzw. von Georges Marlier – erneut studiert worden sind. Kein Wunder, daß Zuschreibungsprobleme hier keine irgendwie wesentliche Rolle spielen (s. die Anmerkungen in Pantheon 27, 1969, S. 503). Auch der „Meister von 1499“ (Kat. 18 – 21; *Abb. 1a + b*) zeigte sich als ein in seiner Miniaturhaftigkeit kaum verkennbarer Maler. Zwei Tafeln (Kat. 22, 23), die Friedländer seinem „Meister der Khanenko-Anbetung“ gegeben hat, waren, entgegen der Skepsis Friedrich Winklers, als Schöpfungen *eines* durchaus hervorstechenden Künstlers identifizierbar.

Vom „Meister des Hl. Augustin“ konnte man nur das Aachener Fragment (Kat. 16) sehen. Friedländer erkannte die Zusammengehörigkeit mit den Altarteilen in Dublin und New York. Er lokalisierte diesen Anonymus in Brügge, da er glaubte, ihm eine Darstellung des Hl. Nikolaus (Kat. 13) mit den Türmen der Stadt im Hintergrund zuschreiben zu dürfen. Inzwischen ist man allgemein der Ansicht, daß dies Bild dem „Meister der Lucia-Legende“ zugewiesen werden muß. H. Pauwels fragt, mit Bezug auf die Aachener Tafel (Kat. 16), vorsichtig nach der Abhängigkeit von Hugo van der Goes. Tatsächlich ist festzustellen, daß der „Meister des Hl. Augustin“ die Physiognomien des großen Ginters intensiv studiert und für sich genutzt hat. Daraus auf seine Tätigkeit in Gent schließen zu wollen, erschiene mir allerdings voreilig.

Mit einem einzigen Werk, der Madonna aus dem Musée Jacquemart-André (Kat. 25), war auch, wie schon erwähnt, der nach diesem Bild getaufte Meister vertreten. In der Ausstellung fiel die Tafel trotz ihrer Verschmutzung durch ihre Zartheit und malerische Feinfühligkeit auf. Es kann m. E. kaum einem Zweifel unterliegen, daß die Madonna in der Sammlung Thyssen, Lugano, wirklich (wie Friedländer meinte) von der gleichen Hand stammt. Die hohe Qualität dieser Gemälde rechtfertigt die Namengebung, die sonst, bei einem zahlenmäßig sehr begrenzten Oeuvre, für entbehrlich gehalten werden müßte.

Aus dem Antwerpener Museum war eine „Verkündigung“ (Kat. 17) zu sehen, die Hulin de Loo 1927 dem in Brügge lokalisierbaren „Meister der Barocelli-Porträts“ zugeschrieben hat. Diesem Attributionsversuch zu folgen, ist unmöglich. Zu den Bildnissen, die in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts im Umkreis Memlings entstanden sind, führt kein Weg. Die Tafel ist später zu datieren und zeigt – wie ich meine – im Typus des Engels Anklänge an die Art des Provost. Wir haben also nach aller Wahrscheinlichkeit ein Werk aus der Zeit des Niedergangs der alten Brügger Schule vor uns.

Gut vertreten war der „Meister von Ste. Gudule“ (Kat. 53 – 58). Die Bilder, die ihm zugewiesen werden, heben sich in ihrer manierierten Formensprache unverkennbar als eine eigene Richtung ab – es fragt sich nur, ob wir es hier mit den Schöpfungen eines einzigen Meisters zu tun haben. Nach meiner Ansicht (s. a. Pantheon 27, 1969, S. 503) zwingen stilistische Unterschiede dazu, neben einem tonangebenden Maler Nachahmer zu vermuten. Mit diesem Hinweis ist jedoch, angesichts der klar bestimm- baren Eigenart der gesamten Gruppe, kein wesentliches Problem berührt.

Die Ausstellung machte aber auch andere, keineswegs ermutigende Forschungsergebnisse sichtbar. Es zeigte sich, daß man verschiedentlich, in dem Bestreben, die Menge der anonymen Werke zu ordnen, mit bedenklicher Großzügigkeit verfuhr – daß man der Gefahr, die mit dem Stichwort „Sammelname“ bezeichnet ist, nicht entging und Bilder zusammenbrachte, die unter keinen Umständen als Arbeiten einer Hand gedacht werden können.

Dies wurde besonders in zwei Fällen deutlich: bei dem „Meister der Magdalenenlegende“ (Kat. 63 – 81) und bei dem „Meister von Heilig Blut“, dem Friedländer im neunten Band seiner „Altniederländischen Malerei“ nicht weniger als 28 Tafeln zugeschrieben hat. In Brügge waren immerhin elf Stücke aus dieser Liste zu sehen (Kat. 29 – 39). Die Auswahl machte klar, daß der „Meister von Heilig Blut“ in seiner bisherigen Gestalt nichts anderes als ein Phantom ist. Man hat unter diesem Namen allzu rasch die verschiedenartigsten Werke aus der näheren und ferneren Umgebung des Quinten Massys vereinigt. Geht man unvoreingenommen von dem oft wiederholten Triptychon im Heilig-Blut-Museum in Brügge (Kat. 29) aus, so sind damit die Fähigkeiten, vor allem aber auch die Grenzen des Anonymus als Maßstab gegeben. Von den ausgestellten Bildern ließen sich nur zwei – die Kreuztragung aus Greenville (Kat. 32) und der Altar aus St. Jakob in Brügge (Kat. 31) – mit dem Werk in Heilig Blut verknüpfen. Die anderen Tafeln sind zu streichen – sie bedürfen einer neuerlichen Bestimmung im Zusammenhang mit der Kunst des Massys. Friedländers Liste wird also mit Sicherheit erheblich schrumpfen. Auch seine Nummern 190, 191, 194, 197, 203 – 205, 209, 212 kommen m. E. für den „Meister von Heilig Blut“ nicht in Betracht (wahrscheinlich gilt ein gleiches für die Nr. 214 und 216). Dagegen bleiben zu prüfen: Nr. 202 bei Friedländer (ehem. Privatbesitz Bassano, Foto RKD, Den Haag); Beweinung Christi, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Catalogue of old foreign paintings, 1951, S. 380, Nr. 865, mit Abb., nicht bei Friedländer). In London wurde vor einigen Jahren ein Triptychon versteigert (Sotheby, 23. 3. 1960, Nr. 108), dessen seitliche Figurengruppen nach dem Heilig-Blut-Altar kopiert sind; es kann dem Meister nicht zugeschrieben werden.

Soweit eine Skizze der Resultate, wie sie sich mir in der Brügger Ausstellung zu zeigen schienen. Auf der einen Seite klar umrissene „Meister mit Notnamen“, auf der anderen äußerst fragwürdige Oeuvre-Verzeichnisse – letztere wohl auch umgeben von Spekulationen über Werkstattbetrieb und Entwicklungsgang des betreffenden, hypothetischen Anonymus (Spekulationen, die das Verschiedenartige der zusammengebrachten Bilder erklärbar machen sollen und insofern ein Eingeständnis der Problematik darstellen).

Die Ursachen dieser Problematik sind uns allen klar. Der Handel und die Sammler wünschen Namen – und ein erfundener Name ist in vieler Augen immer noch weit mehr als die völlige Anonymität. „Der Wahn, daß jeder Name etwas Namhaftigkeit mit sich führe, ist nicht auszurotten“ (M. J. Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft). Da kann dann die Versuchung groß sein, vorhandene Notnamen zur Taufe untergeordneter Bilder zu mißbrauchen. Aber auch die unbestechliche Kunstgeschichts-

schreibung hat sich mehr als einmal anfechtbar gezeigt. Vom Streben, das überlieferte Material zu ordnen, es so übersichtlich wie möglich erscheinen zu lassen, war die Rede. Hinzukommt, was wiederum Friedländer in einem prägnanten Satz zusammengefaßt hat. „Wir arbeiten unter allen Umständen mit der Sehnsucht nach Biographie“. Es ist eine legitime Zielsetzung, mit Hilfe der Stilkritik Künstlerpersönlichkeiten ins Leben zu rufen und ihr Werk, wenn möglich sogar als einen Schaffensweg, sichtbar zu machen. Legitim deshalb, weil die (in welchem Grade auch immer schöpferische) Individualität die entscheidende Größe ist, mit der wir zu rechnen haben. Die Gefahr besteht freilich, daß dabei des Guten zuviel getan wird, daß der Wunsch, die anonyme Hinterlassenschaft einer Epoche in Meistern mit Notnamen zeigen zu können, stärker ist als die notwendige Kritik.

Hat man sich vielleicht, bei den Bemühungen um die anonymen Werke, zu sehr auf diese eine, auf die Meister-Frage, versteift? Unzählige, künstlerisch wenig bedeutende Bilder sind historisch unter ganz anderen Gesichtspunkten interessant: als Beweis für die Wirkung bestimmter Maler, als Beleg für den Geschmack und die Wünsche der Auftraggeber (Kopien!), als Zeugnis für die Qualitätsebenen der Produktion eines Landes, einer Stadt. Hier berühren wir die Aufgabe, die Friedländer im vierten Band seiner „Altniederländischen Malerei“ mit den folgenden Worten umschrieben hat: „Der Pflicht, die erhaltenen Monumente mit der Tendenz auf Vollständigkeit zu sammeln und sie nach Zeit und Ort zu ordnen, darf ich mich nicht entziehen. Das freilich unerreichbar ferne Ziel: ein zusammenhängendes Bild der Produktion für jede niederländische Kunststätte –, haben wir im Auge zu behalten“. „Das freilich unerreichbar ferne Ziel . . .“ mit dieser seiner Skepsis sollte Friedländer nur allzusehr Recht behalten. Die Lokalisierung vieler Tafeln, vieler Meister ließ sich bis heute – mancher selbstsicheren These zum Trotz – nicht sicher behaupten, und die Zukunft wird daran vermutlich kaum etwas ändern.

Karl Arndt

ZUM WERK VON ANTOINE PESNE

(Mit 4 Abbildungen)

Zur Ergänzung des von Ekhart Berckenhagen verfaßten Werk-Kataloges in der 1958 beim Deutschen Verein für Kunstwissenschaft erschienenen Monographie „Antoine Pesne“ sei hier kurz auf zwei Bildnisse hingewiesen, die sich neuerdings in Heidelberger Privatbesitz befinden und später in die Obhut des Kurpfälzischen Museums gelangen werden.

Das erstere (*Abb. 3a*), Portrait eines in etwa 45jährigen Mannes, Öl auf Leinwand (66 : 53,5 cm), trägt auf seiner Rückseite folgende Aufschrift

peint à venize par pesne
Le fils L'Année 1707

Der Vergleich dieses Portraits mit den frühesten, in Venedig entstandenen Bildnissen von Antoine Pesne (Sohn des Bildnismalers Thomas Pesne) erweist zweifelsfrei die