

der Maler für das Gruppenbildnis einen so hohen Preis bedungen, weil er es eigentlich nicht verkaufen, sondern als Modell für die Stichreproduktion behalten wollte? Aus einem kürzlich publizierten Brief eines venezianischen Gesandten geht hervor, daß ter Borch dieses viel Arbeit erfordernde Bild innerhalb von anderthalb Monaten fertiggestellt hatte.

Die Quellenstudien von J. J. Poelhekke (*De Vrede van Münster*. Den Haag, 1948), leider im Katalog der Ausstellung nicht zitiert, tragen viel zum Verständnis der historischen und sozialen Situation der Unterhändler bei (und damit indirekt zur Lage des Malers), bringen aber nichts Neues zum Bilde selber. Dort sehen wir, wie sechs holländische Gesandte mit erhobener Hand den Eid auf den Frieden leisten, während der spanische Gesandte Graf Peñeranda seine Rechte auf die Bibel legt und dabei den Eid von dem Dokument, das er in der Linken hält, abliest. Die große Anzahl der holländischen Deputierten erklärt sich aus den sonderbaren historischen Verhältnissen und ist keineswegs Ausdruck ihrer Macht. Sie ist im Gegenteil ein Zeichen politischer Schwäche. Jede der sieben Provinzen vertrat ihre eigenen Interessen. Das ging so weit, daß Zeeland versuchte, den Frieden zu verhindern. Nach dem Friedensschluß ließ der Vertreter des spanischen Königs, der einem Teil seines Reiches verloren hatte, den Wein fließen. Zwei Vertreter der Niederlande hatten sich der Unterzeichnung entzogen. Der eine gab vor, krank zu sein, der andere wurde in seiner Provinz Zeeland zurückgehalten, da man den Krieg fortsetzen wollte! Aus dieser Lage heraus konnte kein Historienbild großen Stils und keine Allegorie des glücklichen Friedens entstehen. Die Bedingungen dafür waren erfüllt, wenn eine Stadt wie Amsterdam den Reichtum und die Macht ihres Staates im Staate demonstrieren wollte oder wenn die Witwe des Statthalters Frederik Hendrik die Heldentaten und die politischen Erfolge des Verstorbenen im Huis ten Bosch verewigen ließ. Ter Borch hat mit seinem Gruppenbildnis der Nachwelt ein eindrucksvolles Dokument von der Zeremonie des Friedensschlusses hinterlassen, zu der ihm der spanische Gesandte Zugang verschafft hatte.

Horst Gerson

REZENSIONEN

EWALD M. VETTER, *Die Kupferstiche der Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*. Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 2. Reihe 15. Münster/W. 1972. VIII u. 412 S. m. 15 Abb., 114 Taf. m. 185 Abb. DM 110,—

Melchor Prieto, der fromme und gelehrte Verfasser der *Psalmodia Eucaristica* — es sind auf Thomas von Aquin zurückgehende Betrachtungen über Teile des Breviers zum Fronleichnamfest —, gehörte dem Orden de Nuestra Senora de las Mercedes an. Die erbauliche und beherrschende Tendenz dieses „Dokumentes nachtridentinischer Frömmigkeit und typisch spanischen Werkes“ setzt E. M. Vetter in Parallele sowohl

zu den gleichzeitigen, das Dogma der Eucharistie auf der Bühne versinnbildenden Autos Sacramentales als auch zu den seit dem 14. Jahrhundert mit stetig gesteigertem Aufwand aufgeführten spanischen Kustodien, die das Altarsakrament — es zugleich bestätigend und verkündend — verherrlichen.

Nach der Beschreibung und Interpretation der fünfzehn Kupferstiche der *Psalmodia* weist E. M. Vetter auf die im 16. Jahrhundert noch geringe Bedeutung des Kupferstiches in Spanien hin, der erst gegen 1600 stärker für die Buchausstattung in Anspruch genommen wurde. So ist es nicht verwunderlich, daß seine dort bis dahin nicht genutzten Möglichkeiten zu Beginn des 17. Jahrhunderts von mehreren eingewanderten Ausländern — Niederländern und Franzosen — aufgegriffen wurden. Alle drei an den Illustrationen der *Psalmodia* beteiligten Stecher, deren Werk vorgeführt wird, waren nicht in Spanien geboren.

Die auf S. 97–107 abgedruckten Verträge vermitteln einen Einblick in den Gang der Herstellung und in die Kompetenzen der daran Beteiligten. Der den Illustrationsvertrag abschließende Jean de Courbes stammte aus Paris. Offenbar wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit gab er gleich eine Reihe der Stiche an Alardo de Popma weiter, dem von den ausgeführten neun zuzuweisen sind. Ein zehnter Stich, der *Fons Vitae* im Paradiesgarten, ist von Juan Schorquens signiert, gleichfalls einem Niederländer, der ein Jahr später als Popma in Toledo — seit 1618 in Madrid bezeugt ist. Der Vertrag bestimmte, daß sich die Stecher genau an die schriftlich fixierten ikonographischen Angaben Prietos halten mußten. Zahlreiche biblische Texte auf Rahmungen und Spruchbändern präzisieren und erläutern die bildlichen Aussagen. Daneben stehen Prietos ausführliche — im Gegensatz zum eigentlichen, spanisch abgefaßten Text — lateinische Bilderklärungen, die aus den Schriften der lateinischen und griechischen Kirchenväter, von Thomas von Aquin, Bernhard von Clairvaux, Ludolf von Sachsen und anderen schöpfen.

„In der Diskussion der Zeit über die Realität des Altarsakraments trat die Beweiskraft der überlieferten Wunder — wie z. B. die Gregorsmesse — hinter der kritischen Sondierung der Aussagen der Väter bzw. der Zitate aus der Heiligen Schrift zurück. Für die *Psalmodia* ist charakteristisch, daß sie die neue Intention mit Hilfe des Überkommenen zu verwirklichen sucht“ (S. 2). So mußte die eigentümliche Bildersprache E. M. Vetter veranlassen, sich bis in frühchristliche Zeit zurückzuwenden, bei der Erforschung der ikonographischen Vorbilder, ihrer kirchlichen Auslegungen und bildlichen Vorstufen. Veters ausgreifende Bemühungen konzentrieren sich auf das Schiff der Kirche, die *Imago Pietatis*, die Gregorsmesse, Christus in der Kelter und den *Fons Vitae*. Auf diese Weise nimmt der Text, der die *Psalmodia* selbst betrifft, nur ein knappes Drittel des Gesamtumfanges ein. Das Schwergewicht liegt auf den ikonographischen Untersuchungen. Mit zugleich kritischer, korrigierender und ergänzender Stellungnahme zu der teilweise umfangreichen bisherigen Literatur begleiten sie Schritt für Schritt von der Genesis der Verbildlichung bis hin zu Prieto. Sowohl mit einer Vielzahl von allen Möglichkeiten der Textinterpretation erschöpfenden schriftlichen Aussagen und Kommentaren als auch mit allen erreichbaren bild-

lichen Belegen vermögen sie jeweils das spezielle Thema in allen Nuancen auszu-
deuten.

Den Anfang macht das Schiff der Kirche. „Bei dem weit gespannten Bogen der Entfaltung des Themas zeichnen sich vor allem zwei Höhepunkte ab, die frühchristliche Zeit und das 16. und 17. Jahrhundert“ (S. 170). Für erstere werden die Forschungen von H. Rahner vorausgesetzt. Nach Ambrosius „*navis Ecclesia est, quae pleno dominicae crucis velo Sancti Spiritu flatu in hoc bene navigat mundo*“ (S. 110). Wenn dieses Schiff mit der Kirche identisch ist, könnte man sich doch von der sprachlichen Bedeutung her auch vergegenwärtigen, daß zumindest in einer Reihe von indogermanischen Sprachen Schiff und Gefäß die gleiche Wortbezeichnung besitzen. Das gilt für das Griechische wie für das Lateinische. Noch heute bedeutet *vaisseau* im Französischen, *vessel* im Englischen, *statek* im Polnischen sowohl Schiff als auch Gefäß. Im Alten Testament steht *arca* für die Arche Noahs und für die Bundeslade. Aufgrund der Bedeutungsidentität dürfte sich auch die Bezeichnung Schiff für den Kircheninnenraum ergeben haben. Ein Bleireliquiar aus dem Hochaltar des Limburger Domes (Mitte 11. Jahrh.? E. Frhr. Schenk zu Schweinsberg: Führer durch das Bischöfliche Diözesan-Museum zu Limburg a. d. Lahn. Limburg 1962, Kat. Nr 70 m. Abb.) hat die Form einer von vier Löwen getragenen romanischen Kirche. In seine seitlichen bandartigen Beschläge sind die Namen der vier Evangelisten eingraviert, die somit das „Schiff der Kirche“ tragen. In entsprechender Weise tragen die vier Evangelistentiere einen kleinen bronzenen, kastenförmigen Reliquierschrein des Germanischen Nationalmuseums (12. Jahrh.; aus Thüringen), auf dessen Seitenwänden in Relief Christus inmitten der Apostel thront. Mit dem Schiff der Kirche, aus dessen Mitte der Mast mit dem Kreuzifix wächst, können die Gläubigen das Meer der Anfechtungen und Gefahren überqueren (S. 111), es ist der sie bewahrende Schrein. Hier ließe sich z. B. auf die Hildesheimer Provisur-Pyxis des 12. Jahrhunderts (*Hildesia Sacra*. Ausst. Hannover 1962, Kat. Nr. 11, Taf. 24) verweisen, deren Behältnis in Form eines zentralen Kirchenbaues die Hostie und die Ölgefäße barg und von einem hohen Kreuzifix gleich einem Mast bekrönt wird. Die seit dem 13 Jh. zahlreichen französischen Schreine in Form von Kirchen und Kapellen schließen sich an. — Auch die Bezeichnung der institutionellen Einrichtung der Kirche durch das Schiff weist auf die antike Tradition (S. 119). Für dieses Bild dürfte die zweifache Wortbedeutung ebenso von Anfang an eine Rolle gespielt haben.

Bei dem Schiff der Kirche könnte man auch noch die mittelalterlichen, im Original erhaltenen oder wenigstens dokumentarisch überlieferten Schiffe aus Gold, Silber und edlen Steinen bedenken, wobei sich bisher noch nicht beachtete Zusammenhänge ergeben. Charles Oman (*Medieval Silver Nefs*. Vict. and Alb. Mus. London 1963) erwähnt u. a. das kostbare Schiff aus dem Besitz von Louis Duc d'Orléans, das Aimé Champollion-Figeac (*Louis et Charles Ducs d'Orléans, leur influence sur les arts, la littérature et l'esprit de leur siècle* 2. Paris 1844, S. 21–23) in anscheinend zeitgenössischer Beschreibung, wenn auch ohne Quellenangabe, vorführte. Offenbar wurde es nach der Ermordung (1407) von Louis verkauft, um die vorhandenen

Schulden zu bezahlen. Dieses außerordentlich prachtvolle Schiff, aus Gold, mit vielen Edelsteinen und reichem Email verziert, auf silbervergoldetem Sockel, befand sich zwar in fürstlichem Besitz und wurde wegen der Kostbarkeit seiner Materialien hoch geschätzt, es stellte aber das Schiff der Kirche vor. Auf dem Deck standen die zwölf Apostel, auf der kreuzförmigen Brücke die vier Evangelisten. An dem großen, kreuzförmigen, blauen und mit fleur-de-lys übersäten Segel hing das Kruzifix, umgeben von acht Engeln, über dem Segel erschien Gottvater unter einem großen Diadem, die Weltkugel in der Hand. Auf Vorderdeck und Heck standen die Jungfrau Maria und der Engel der Verkündigung einander gegenüber, sie waren dem Kruzifix zugeordnet, so wie seit Augustin am 25. März sowohl die Verkündigung als auch die Kreuzigung gefeiert werden. Um das Schiff scharten sich zahlreiche Personen, u. a. ein Kaiser, ein König in Rüstung, ein gleichfalls gerüsteter Engel (Michael?), auch Adam und Eva mit der Schlange.

Im fünften Kapitel über „Die Erscheinung des Schmerzensmannes während der Messe“ nimmt die ins Einzelne gehende, differenzierende Auseinandersetzung mit der Literatur besonders viel Raum ein. Die Imago Pietatis ist das aus dem Osten im 13. Jahrhundert übernommene Erscheinungsbild des Schmerzensmannes in Halbfigur. „Die Pietas Christi ist ein Korrelat zu seinem Königtum und zu der Herrlichkeit, in die er nach seinem Tode einging“ (S. 192). Die Imago Pietatis braucht nicht eucharistischen Bezug zu haben, z. B. wird sie als Misericordia Domini ein Gegenbild zu der Muttergottes, wie anfangs die thronende Majestas und später der Gekreuzigte. Für die zur stehenden Figur ergänzte Imago Pietatis bringt der Verfasser neue Beispiele aus dem frühen 14. Jahrhundert und widerlegt, daß sie den ganzfigurigen Schmerzensmann voraussetzt, auch wäre sie keine Verselbständigung aus dem sog. umarmenden Kruzifix. Der agierende, stehende Schmerzensmann hat sich im 13. Jahrhundert aus der passiven Haltung der Imago Pietatis entfaltet. Doch rückt bei ihm der sakrale Bezug nicht erst, wie G. v. d. Osten gemeint hat, gegen Ende des 14. Jahrhunderts in den Vordergrund. Vorstellungen aus der Passion drangen bereits im 12. Jahrhundert auch in das Gerichtsbild. Gegen 1300 kann, als Bezug auf die Eucharistie, der thronende, die Wunden weisende Christus den Kelch mit der Hostie tragen entsprechend Psalm 109, 4: Du bist Priester auf ewig nach der Weise des Melchisedek (S. 213).

Bei dem um 1200 datierten Holzrelief mit dem toten Christus aus Bäl (Gotland), das im Zusammenhang mit den frühen Epitaphios-Aer-Darstellungen genannt wird (S. 190), nehme ich — in Analogie zu dem zwar jüngeren, in Wienhausen erhaltenen (J. Büring-K. Mair: Die Kunstdenkmale des Landkreises Celle. Bildband. Die Kunstdenkmale des Landes Niedersachsen. Hannover 1970, Abb. 118/19) — an, daß es sich um den Grabchristus aus einem Heiligen Grabe handelt, was J. Roosval (Medeltida skulptur i Gotlands Fornsal. Stockholm 1925, S. 30) bereits angedeutet hat, ohne endgültig davon überzeugt gewesen zu sein.

Trotz „mannigfacher Bemühungen“ konnte bisher das Problem der sog. Gregorsmesse nicht völlig geklärt werden. E. M. Vetter stellt fest, daß sich die Legende

zwischen 1375 und 1390 gebildet hat und mit der Mosaikikone des Schmerzensmannes von S. Croce in Gerusalemme in Rom eng verknüpft ist. Das bestätigt auch die Vermutung von C. Bertelli (*The Image of Pity in Santa di Gerusalemme*. In: *Essays of the History of Art presented to Rudolf Wittkower*. London 1967, S. 40 ff.), die Ikone wäre von Raimondello Orsini gegen 1385/86 nach einem Besuch des Katharinenklosters auf dem Sinai der römischen Kirche geschenkt worden. Die Legende dürfte sich also im Zusammenhang mit den seit dem 14. Jahrhundert aufkommenden Passionsmessen und den ihnen gegebenen Möglichkeiten für bestimmte Gnadenerweise sowie mit der damaligen Meinung, daß die Stationsablässe der römischen Kirchen auf Papst Gregor zurückgingen, „im Hinblick auf Gregors exemplarische Bedeutung im Mittelalter“ (S. 230) kristallisiert haben. Ihre bildlichen Darstellungen zeigen auf dem Altar sowohl die *Imago Pietatis* als auch den stehenden Schmerzensmann. Unerwähnt blieb die, zwar von J. de Borchgrave D’Altena (*La Messe de St. Grégoire*. In: *Bull. des Mus. Roy. des Beaux-Arts de Bruxelles* 8, 1959, S. 3 ff.) aufgeführte, abweichende Verbildlichung von zwei Brüsseler Teppichen: 1495 datiert und von der Nürnberger Patrizierfamilie Holzschuher bestellt als Grabteppich bzw. vor 1504 nach dem gleichen Karton, mit kleinen Abänderungen und breiten seitlichen Zufügungen geschaffen, in spanischem Staatsbesitz (H. Göbel: *Wandteppiche I, 2. Die Niederlande*. Leipzig 1923, Abb. 120 — R.-A. D’Hulst: *Flämische Bildteppiche des 14. bis 18. Jahrhunderts*. Brüssel 1961, S. 115–20). Der Schmerzensmann erhebt sich da, fast bis in Dreiviertelfigur, über einen hinter dem Altar in gleicher Höhe wie die seitlichen Vorhänge gespannten Brokatstreifen bzw. aus dem auf dem Altar stehenden Grabe mit auffordernder Gebärde, die Rechte vor der Seitenwunde, die Linke leicht vorgestreckt; der Papst wendet ihm sein linkes Ohr zu. Neben den beiden assistierenden Diakonen sind um ihn mit Pedum und Kreuzstab zwei Bischöfe und zwei Kardinäle versammelt, von denen der eine seine Tiara hält. Zu beiden Seiten des Altars drängen sich erwartungsvoll und von einem nichtbegreifenden Staunen erfüllt vornehme Männer und Frauen. Ein entsprechendes Gefolge findet sich bei dem späten Stich des Israel van Meckenem (Geisberg 292), der auf H. Holbein d. Ä. zurückgehen soll. Auf I. van Meckenems Stich um 1480 (Geisberg 291) dürfte die geschnittene Gregorsmesse eines Flügelaltares in Aachen (Hildesheim, um 1525. E. G. Grimme: *Der Aachener Domschatz. Aachener Kunstblätter* 42. Düsseldorf 1972, Kat. Nr. 130) zurückgreifen: Hier lassen sich die beiden Kardinäle und die zwei Bischöfe als die vier Kirchenväter identifizieren, und von daher dürften die Begleiter bei anderen Darstellungen der Gregorsmesse ebenfalls als die Kirchenväter erkannt und der häufig auch allein vorkommende Kardinal (vgl. S. 233) Hieronymus benannt werden können.

Neben dem typologischen Aspekt und der erbaulichen Interpretation des Leidens Christi erlangte das Bild von Christus in der Kelter frühzeitig, in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, eucharistische Bedeutung: Ein Fresko in der Ägidienkirche von Kleinkomburg (S. 264/65) zeigt um 1130–40 den Keltertreter unter dem Kreuzigten, dessen Blutstrahl von Ecclesia aufgefangen wird. Vom 14. bis zum 17.

Jahrhundert werden die Vergegenwärtigung des Leidens in der Gestalt des Schmerzensmannes und der symbolische Hinweis auf die Passion durch die Kelter als Bildeinheit aufgefaßt und formuliert (S. 279). Bei dem Epitaph eines Gliedes der Familie Stör von 1479 in der Nürnberger Lorenzkirche (es handelt sich nicht um ein Votivbild, vgl. RDK 5, Sp. 872–96: Epitaph — LCI 4, Sp. 472–74: Votive, Votivbilder), das das Thema der Kelter als mehrteiligen szenischen Vorgang veranschaulicht, weist E. M. Vetter auch auf den bisher als solchen nicht beachteten Turm der rechten Seite (S. 285/86). Ich möchte ihn jedoch, nicht zuletzt wegen des alten Königs auf dem Altan, um dessen Haupt zwölf Sterne auf rotem Grunde stehen, die sich als die zwölf Stämme Israels deuten lassen, primär als Turm Davids (Cant. cant. 4, 4 und 7, 5) ansprechen. Erst in dem jungen Gekrönten, der am Fuß des Turmes auf dessen Weinkeller weist, würde ich den Sponsus = Salomon erkennen. Turm und Weinkeller sind zugleich Sinnbilder der Ecclesia, wie Anm. 262 nachweist. Sekundär dürfte zwar der Turm auch den Turm im Weinberg vorstellen, den Altes und Neues Testament in enger Verbindung mit der Kelter anführen (Jes. 5, 2 und Mark. 12, 1). In der im Weinberg errichteten Kelter erscheint Christus in einem von E. M. Vetter nicht erwähnten Zusammenhang: Eine Brüsseler Teppichfolge um 1500, von der Repliken in der Kathedrale von Zamora und im Colegio de Corpus Christi in Valencia hängen, zeigt den Keltertreter und weinschöpfende Kirchenväter bei der Auszahlung der Arbeiter in den Weinberg, den Fons Vitae bei der Auszahlung des Lohnes (J.-P. Asselberghs: *Les tapisseries de la parabole de la vigne à la cathédrale de Zamora*. In: *De Bloeitijd van de Vlaamse tapijtkunst*. Brüssel 1969, S. 15–28). Auf einem Schriftband neben dem Lebensbrunnen heißt es: *Erunt primi novissimi et novissimi primi* (vgl. Matth. 20, 1–16); schräg gegenüber nahen Christus als dem Pater Familias, über dem die Taube des Heiligen Geistes schwebt, die „Judei“, „Christeani“ und „Gentiles“ (vgl. Pseudo-Hieronymus, PL 30, 556: *Novissimi fuerunt gentium, Judaei fuerunt primi, facti sunt novissimi*). Auf den Teppichen sind Kelter und Fons Vitae additiv, zur deutenden Veranschaulichung des Gleichnisses, zusammengesehen, jedoch ohne eucharistischen Bezug. Dieser bestimmt die holländische Gedächtnistafel des Jan Cleemsensoen von 1511 aus der Sammlung von Nostitz-Rieneck (der Name dürfte von A. Thomas unrichtig übernommen sein), heute in der Prager Nationalgalerie, bei der der Keltertreter im Zentrum des Fons Vitae steht. Mit diesem wird seit den Kirchenvätern Christus gleichgesetzt. Der Fons Salvatoris, die Quelle aus dem Kreuz, ist der Paradiesesquell, aus dem sich die vier Paradiesesströme ergießen. Von seiner befruchtenden, alles verwandelnden, erlösenden Kraft kündigt, von frühchristlichen Vorbildern ausgehend, um 1125 das nicht erwähnte Apsismosaik von S. Clemente in Rom: Den Fuß des von dürren Dornenzweigen umrankten Kreuzes Christi verdeckt eine über dem Paradiesesquell üppig sprießende Pflanze, aus der die gewaltigen Ranken des Paradiesesbaumes wachsen; darunter quellen die vier Paradiesesströme hervor und bewässern das Land, auf dem sich vielfältiges menschliches und tierisches Leben entfaltet. Dabei muß das Patrozinium des Hl. Clemens hervorgehoben werden, nachdem G. Binding

(Quellen in Kirchen als *Fontes Vitae*. In: Festschrift für Heinz Ladendorf. Köln-Wien 1970, S. 9–21) die Verbindung dieses Heiligen mit der Kraft des lebendigen Wassers erkannt hat.

Der bedeutungsvolle Vorzug der hier zu besprechenden Publikation liegt in der interpretierenden Deutung. Durch gegenseitiges Abwägen und Aufeinanderbeziehen von Textexegesen der Kirchenväter und der Zeitgenossen mit den bildlichen Darstellungen der Themen vermittelt der Verfasser in bisher unbekannter Breite und mit scharfsinniger Präzision seine einsichtigen Auslegungen. Dazwischen stehen aus Texten und Bildern gewonnene Darlegungen des sich wandelnden religiösen Erlebens, etwa von der Mystik des 12. Jahrhunderts zur typologischen Systematik des 13. (S. 253 ff.). Stets geht es E. M. Vetter um die Sinnggebung der Darstellung und um die besondere Verbildlichung der Texte; so kann daneben die formale Gestalt etwa des Lebensbrunnens kaum eine Rolle spielen. Von welcher Bedeutung seine mannigfaltig und nuancenreich gebildete Gestalt an sich ist und wie er durch sie als „Gerät“ und als „Monument“ verbunden ist mit anderen, in der Sinnggebung verwandten Geräten und Monumenten hat an einzelnen Beispielen bei ihrem speziellen Thema K. Hoffmann-Curtius aufgezeigt (Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia. Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 10. Düsseldorf 1968).

Nun hätte aber der Verlag dem Leser die Mühe des Nachvollziehens der von so großer Belesenheit und ausbreiteter Kenntnis zeugenden Einsichten des Verfassers erleichtern können, wenn er die zahlreichen Unterkapitel nicht nur im Inhaltsverzeichnis und in den Seitenüberschriften angegeben, sondern sie durch größere Absätze und Zwischenüberschriften markiert hätte. Ein behutsames Lektorat hätte noch einige kleine Ungenauigkeiten und Druckfehler, die sich besonders in die sonst sehr hilfreichen Register und das Literaturverzeichnis eingeschlichen haben, tilgen können. Etliche der Versehen seien hier korrigiert und Auslassungen ergänzt. C. de Clercq notierte in der ČSSR ein Kelterbild im Mährischen Museum von Brünn (Musée Morave de Brno), nicht etwa in einem französisch verballhornten Ort (S. 291). Die Bob Jones University liegt in Greenville S. C. (S. 321). Der Titel des S. 318 Anm. 431 genannten Ausstellungskataloges des New Yorker Metropolitan Museums von 1969 heißt: *Medieval Art from Private Collections*; das Email der Kat. Nr. 149 gehört der Sammlung Alastair B. Martin. Sowohl Hulin de Loo (G.) als auch Barbier de Montault (X.) sind Doppelnamen, die unter H bzw. B im Alphabet eingereiht werden müssen. Das S. 295 Anm. 325 nur mit dem Namen des Verfassers genannte Werk von Josua Bruyn heißt: *Van Eyck Problemen. De Levensbron, het werk van een leerling van Jan van Eyck. Utrecht 1957*. Das S. 324 Anm. 452 nach W. L. Schreiber aufgeführte Museum der bildenden Künste in Stuttgart ist heute die Württembergische Staatsgalerie; in Augsburg gibt es das Maximiliansmuseum (S. 242 Anm. 488).

In das im Wintersemester 1963/64 als Heidelberger Habilitationsschrift eingereichte Manuskript wurde zwar die Literatur bis 1969, jedenfalls in die Anmerkungen, eingearbeitet; doch ist es zu bedauern, daß eine so aufschlußreiche und auf ihrem

Gebiet überlegene Forschungsarbeit erst neun Jahre nach ihrem eigentlichen Abschluß erscheinen konnte. Nachdem eine Besprechung unmöglich die Fülle der Ergebnisse zu referieren vermag, sollten die vermittelten Einblicke und angefügten Überlegungen nachdrücklich auf das Werk als Ganzes verweisen.

Leonie von Wilckens

Georg Petel 1601/2–1634. KARL FEUCHTMAYR: Gesammelte Aufsätze, ALFRED SCHÄDLER: Kritischer Katalog. Mit Beiträgen von NORBERT LIEB und THEODOR MÜLLER. Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft als Jahressgabe 1972/73. Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1973. 240 Seiten Text, 271 Abbildungen, 8 Farbtafeln. DM 130,—

Das Verdienst um die Wiederentdeckung und erste kunsthistorische Würdigung des Bildhauers Georg Petel (1601/2–1634) gebührt Karl Feuchtmayr. In der soeben erschienenen Monographie mit Werkverzeichnis Petels hat Theodor Müller einleitend die bahnbrechenden Bemühungen Feuchtmayrs gewürdigt und zugleich in Erinnerung gerufen, daß der 1961 verstorbene Gelehrte für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft ein Corpus der Werke des um 1601/2 in Weilheim (Oberbayern) geborenen, in Paris, Rom, Genua, Antwerpen und schließlich in Augsburg tätigen und zu Ruhm gelangten Bildhauers und Elfenbeinschnitzers Georg Petel in Angriff genommen hatte, dessen Vollendung jedoch durch den Tod verwehrt wurde.

Unter der Federführung von Theodor Müller, der auch die prägnante Charakterisierung des Petelschen Oeuvre beigesteuert hat, ist die nun vorliegende, aus den Beiträgen mehrerer Forscher bestehende Publikation hervorgegangen und vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft als Jahressgabe 1972/73 herausgegeben worden. Norbert Lieb schrieb, von den Veröffentlichungen und den nachgelassenen Materialsammlungen und Notizen Karl Feuchtmayrs sowie eigenen Feststellungen ausgehend, die Lebensgeschichte des 1634 in Augsburg während der Belagerung der Stadt durch kaiserliche Truppen von der Pest dahingerafften Meisters, mit ausführlichen Hinweisen auf die Familie Petels, die Wanderjahre und den Nachruhm. Alfred Schädlers kritischer Katalog der Bildwerke Petels umfaßt die Zeichnungen des Bildhauers ebenso wie die nur schriftlich überlieferten, zerstörten und verschollenen Bildwerke. Hinzu kommen Übersichten über die Bildwerke aus dem Umkreis und der Nachfolge sowie die ausgeschiedenen Zuschreibungen. Hervorzuheben ist die Zusammenstellung der handschriftlichen und der gedruckten Quellen bis 1850. Literaturverzeichnis und Register schließen den Textteil ab. Person und Lebenswerk des wohl bedeutendsten Bildhauers des 17. Jahrhunderts in Deutschland haben hier eine wissenschaftliche Dokumentation erfahren, die nach Umfang und Akribie kaum zu überbieten ist.

Karl Feuchtmayrs grundlegender Anteil an der Petel-Forschung ist durch den Wiederabdruck der gesammelten Aufsätze belegt. Aus dem Nachlaß wurde die Studie zum Pálffy-Crucifixus veröffentlicht (S. 49 f). Die Wiederentdeckung dieses