

Les Primitifs Flamands. 1. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle. Fascicules 6 – 13, The National Gallery, London, by Martin Davies, Vol. I 1953, Vol. II 1954.

Das unter der Leitung von Paul Coremans stehende „Centre National de Recherches Primitifs Flamands“ in Brüssel hat sich zur Aufgabe gemacht, seine Forschungsergebnisse in drei Publikationsreihen bekannt zu machen: 1. durch das Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle, 2. durch das Répertoire des Peintures Flamandes des Quinzième et Seizième Siècles und 3. durch die Contributions à l'Étude des Primitifs Flamands. Aus der letzten Reihe liegen zwei Arbeiten vor, „De oorspronkelijke Plaats van Het Lam Gods – Retabel“ von A. de Schryver und R. Marynissen (1952) und die grundlegende Studie von Coremans und seinen Kollegen über „L'Agneau Mystique au Laboratoire“ (1953). Vom Répertoire ist bisher ein Band über die spanischen Sammlungen von J. Lavalleye herausgegeben worden (1953). Ziel des Répertoire ist es, die bisher wenig oder garnicht bearbeiteten Bilder derjenigen Länder zu publizieren, die bislang von der Forschung vernachlässigt worden sind. Im ersten Band dieser Reihe handelt es sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, um die Veröffentlichung von Bildern aus Madrider Privatbesitz. „La documentation rassemblée dans le Répertoire est succinctement présentée: il s'agit d'éléments d'étude réunis en vue de la préparation des volumes du Corpus.“ Wobei sich freilich die Frage erhebt, auf welche Kalanagsche Weise die Bilder des 16. Jahrhunderts in einem Corpus des 15. Jahrhunderts untergebracht werden sollen.

Vom Corpus selber sind bis jetzt vier Bände (Faszikel 1-13) erschienen; den Publikationen der Gemälde aus dem Musée Communal in Brügge, erschienen 1951, (vgl. H. Roosen-Runge in Kunstchronik 1952, H. 7, S. 187) und aus der Galleria Sabauda in Turin (1952) gesellen sich jetzt zwei von Martin Davies bearbeitete Bände aus den Beständen der National Gallery in London zu.

Es erscheint ratsam, sich noch einmal die wissenschaftliche Aufgabe des Corpus zu vergegenwärtigen, wie sie im ersten (Brügger) Band definiert wurde: „Afin d'aider à mieux connaître, classer et juger les Primitifs Flamands, il a été décidé de publier un Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle.“ Die Veröffentlichung eines zeitlich und örtlich begrenzten Teilgebietes soll also dem größeren Ganzen zugute kommen.

Die Abgrenzung der altniederländischen Malerei ist eine ewige Streitfrage – d. h. eigentlich keine Streitfrage, denn man hat sich darauf geeinigt, daß weder eine geographische, noch eine politische, noch eine zeitliche Grenze (mit Ausnahme des Beginns) sinnvoll gezogen werden kann. Friedländer faßte den Bereich unter dem Schlagwort „Von Eyck bis Brueghel“ zusammen. Und seine geographische Definition der altniederländischen Malerei erscheint auch heute immer noch die brauchbarste: „Schlägt man eine Linie mit dem Zentrum Antwerpen und dem Radius Antwerpen – Maaseyk, so berührt diese Linie ungefähr fast alle Herkunftsorte der starken stilbestimmenden Maler, nämlich Tournay (Roger van der Weyden und Robert Campin),

Mons (Provost), Maubeuge (Gossaert), Dinant (Patenir), Hertogenbosch (Hieronymus Bosch), Oudewater (Gerard David).“

Das Corpus aber beschränkt sich ohne nähere Begründung auf die „anciens pays-bas méridionaux au quinzième siècle“. Wie die bisherigen Bände und jetzt auch die Londoner zeigen, wird z. B. Gerard David, geboren zu Oudewater (zwischen Gouda und Utrecht), gestorben 1523, dazugerechnet, nicht aber Geertgen tot Sint Jans, der sicher früher, vermutlich in Haarlem tätig war, obwohl wiederum das Geertgen nahestehende, von manchen Forschern dem Meister des Morrison Triptychons zugeschriebene Altärchen (London, National Gallery, Kat. Nr. 1085) dem Corpus einverleibt wurde. Jan Provost, der nur sechs Jahre später als Gerard David in Brügge verstarb und in Mons im Hennegau geboren wurde, hat keinen Platz im Corpus gefunden. Aber auch Quinten Massys, dem genauen Zeitgenossen Davids, der doch zweifellos den südlichen Niederlanden zuzurechnen ist, sucht man vergebens. Wenn stilgeschichtliche Gründe für dessen Ausklammerung maßgebend gewesen sein sollten, wäre es u. E. notwendig gewesen, es zu begründen. So sehr man einsehen würde, wenn Massys einer neuen künstlerischen Epoche zugerechnet würde, d. h. stilistische Gründe die Entscheidung herbeigeführt hätten, so muß man sich – diese als Kriterium anerkannt – umso mehr fragen, warum dann nicht die Schüler Davids, etwa Patenir oder Isenbrant eben aus künstlerischen und stilistischen Gründen einbezogen worden sind. „Un corpus ne peut pas être comparé à un ouvrage de doctrine et d'histoire de l'art; c'est un inventaire, une sorte de dictionnaire et un outil de travail, un instrument, non un but . . .“ So beschrieb E. Pottier den Charakter und Zweck des Corpus Vasorum Antiquorum (L'organisation du Corpus Vasorum, Paris 1921) und mit Recht forderte er, daß es „un recueil total“ werden müsse. Wäre nicht für ein Corpus der altniederländischen Malerei ein gleiches ins Auge zu fassen gewesen?

Im Gegensatz zu Offners „Corpus of Florentine Painting“, das von einzelnen Meistern ausgeht, haben sich die Herausgeber des vorliegenden Unternehmens dem Edierungsprinzip des Corpus Vasorum angeschlossen: nicht *ein* Forscher (mit verlängerten Armen freilich) hat die Riesenaufgabe zu bewältigen, sondern nach Ländern und Orten getrennt, werden die einschlägigen Bestände von den zuständigen Fachgelehrten des Landes oder den betreffenden Museumsbeamten bearbeitet. Dieses Prinzip birgt die Hoffnung auf eine raschere Vollendung des Unternehmens in sich. Wenngleich auch wegen des relativ übersehbaren Materials bei den Bildern nicht die Gefahr besteht, daß die Dinge wie bei den Vasen „im Corpus eher begraben als veröffentlicht werden“, so ist doch vorauszusehen, daß auch hier erst eine Konkordanz das Material wirklich erschließen wird. Sie scheint bisher nicht vorgesehen zu sein. Technisch jedenfalls sind keinerlei Vorkehrungen getroffen, die den Bezieher der Bände instandsetzen würden, die einzelnen Meister oder „Gruppen“ zusammenzufügen.

Das vom Brüsseler Centre erarbeitete Schema der Katalogisierung – obwohl es in seiner hypertrophen Akribie auf den ersten Blick abschreckend wirken könnte –

darf bis zu einem gewissen Grade vorbildlich genannt werden. Fast alle wichtigen Angaben über ein Gemälde im Hinblick auf die von den Herausgebern ins Auge gefaßten Kategorien (Stilkritik, Schriftquellen, physische Beschaffenheit) lassen sich in dieses Koordinatensystem eintragen. Nur noch eine Gruppe von Informationen wäre bei konsequenter Perfektionierung des Schemas wünschenswert: Angabe von Abbildungen (die in der Bibliographie nicht eigens zitiert werden) und Reproduktionen.

Freilich könnte ein Nonkonformist der Meinung sein, daß dieses Schema trotz oder gerade wegen seines Totalitätsanspruches eine bemerkenswerte prinzipielle Lücke aufweist, eine Lücke, die das ganze Unternehmen als „ein posthumes Kind des 19. Jahrhunderts“ (Jan W. Crous, Konkordanz zum Corpus Vasorum Antiquorum, Rom 1942) erscheinen lassen könnte: so sehr das einzelne Gemälde in seiner materiellen Erscheinung, in seiner individuellen Geschichte und nach seiner stilistischen Stellung „erfaßt“ ist, so wenig öffnet sich doch von ihm aus ein Weg zu seiner *Bedeutung*. Das sei nicht die Aufgabe eines Katalogs? Warum denn nicht? Nach unserer Meinung dürfte auf diese Kategorie des Kunstwerks, die Panofsky „*intrinsic meaning or content*“ genannt hat, (Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York, 1939, pp 3-31) um so weniger bei einem Corpus Verzicht geleistet werden, das sich anschickt, eine bessere Kenntnis, Ordnung und Beurteilung der Primitifs Flamands zu ermöglichen. Um es nur an einem Falle deutlich zu machen: bei Jan van Eycks Arnolfinihochzeit sollte in dem von uns vermißten Abschnitt „Bedeutung“ ein Hinweis auf den entsprechenden Passus in Panofskys Aufsatz im Burlington Magazine (Bd. LXIV, 1934, S. 117 ff.) gegeben werden. In gleichem Sinne wäre auf Tolnays Kapitel „La Terre comme Paradis“ (Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck, Bruxelles 1939) zu verweisen und auf Hans Kauffmanns meisterlichen Aufsatz über die Arnolfinihochzeit (Geistige Welt 1950, IV. Jahrgang, Heft 2, S. 45), der leider auch in der Bibliographie übersehen worden ist. U. E. haben die in diesen Studien erarbeiteten Erkenntnisse einen ebenso hohen wissenschaftlichen Wert wie die Feststellung der Dicke der Eichenholztafel, auf der das Bild gemalt ist.

Trotz dieser prinzipiellen Fragen und Einschränkungen aber bleibt das Corpus in seiner jetzigen Form ein im höchsten Grade nützliches Werkzeug, nicht zuletzt wegen der hervorragenden Qualität der Abbildungen und der üppigen Reihe von Details. In den beiden Londoner Bänden werden 63 Werke in 462 Tafeln vorgeführt! Von besonderem Wert für die Forschung ist die Wiedergabe der (unbemalten) Rückseiten, vor allem aber die Publizierung von Röntgen-, Infrarot- und Makroaufnahmen. Ein beachtlicher Vorteil ist zudem darin zu erblicken, daß alle Photographien fast ausnahmslos von der équipe des Brüsseler Centre angefertigt worden sind. Auf diese Weise wird ein optimaler Grad von Gleichmäßigkeit erreicht, der die Beurteilung des Materials wesentlich erleichtert. An diesem Prinzip sollte auch für die folgenden Bände (einschließlich der deutschen) festgehalten werden.

Der Text der beiden Londoner Bände stammt von Martin Davies und beruht in seiner Grundsubstanz auf dessen Katalog der „Early Netherlandish School“ von

1945 (zweite durchgesehene und erweiterte Auflage 1955). Die Auswahl in den vorliegenden Bänden sei gemäß den „general principles of the Corpus“ gemacht worden.

Die gedankliche Klarheit im Hinblick auf die begrifflichen Kategorien, die hingebungsvolle und scharfe Beobachtung, das kritische Vermögen sowie das daraus resultierende klug wägende Urteil, das niemals die Sache vergewaltigt, nicht zuletzt aber die gleichsam ziselierte Diktion, in der trotz aller Präzision stets ein Hauch von Anmut, ja oft genug ein kräftiger Schuß Humor steckt, machen die Lektüre der Londoner Bände des Corpus zu einem regelrechten Vergnügen. Bei dem Referenten löst sie begeisterte Bewunderung aus.

Hans Konrad Röthel

ZUR GESCHICHTE DER GLASMALEREI

Die Glasmalereien aus dem Steinfelder Kreuzgang. (Kunstgabe des Vereins f. Christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen für das Jahr 1955), Verlag B. Kühlen, Mönchen-Gladbach 1955. 282 S., 42 Abb. auf Tafeln; Strichzeichnungen und 35 Textabb.

Als Jahresgabe des Vereins für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen für 1955 erschienen „Die Glasmalereien aus dem Steinfelder Kreuzgang“. Wilhelm Neuß zeichnet als Herausgeber; Nikola Reinartz (†) berichtet über seine Wiederentdeckung (1908) der Glasmalereien von Steinfeld (und Mariawald) in England und über deren Stifterbilder; von Josef und Willi Kurthen stammt mit der Baugeschichte des Kreuzgangs der Abtei Steinfeld und dem Katalog der Fenster der Hauptteil des Buches.

Die Steinfelder Glasmalereien füllten ursprünglich 26 Kreuzgangfenster, und zwar 8 zweiteilige und 18 dreiteilige, mit insgesamt (einschließlich des kleinteiligen Maßwerks) 272 Bildern auf 342 Scheiben: davon sind 42 Bilder auf 59 Scheiben noch heute erhalten (in Abbildungen komplett ediert). Die Glasmalereien sind durch eingeschriebene Daten auf den Stifterbildern für die Jahre 1526-1558 (mit einer Lücke von 12 Jahren zwischen 1542 und 1554) fest datiert. Als Meister ist urkundlich „Magister Gerhard Remsich“ genannt, sein Signum findet sich zur Jahreszahl 1534 in Fenster XIII (Tafel 22; Abb. S. 153). – Die Fenster hatten ein sehr wechselvolles Schicksal, und wir erfahren hier zum ersten Mal etwas von der Wertschätzung alter Glasmalereien in nachmittelalterlicher Zeit und der dadurch für sie bedingten „Unruhe“. Nicht weniger als fünf Mal (!) wurden sie bei Kriegsgefährdung ausgeglast: 1583-1585 (12 Jahre lagen sie damals in Münstereifel), im 30jährigen Krieg von 1632-1654, von 1672-1679 (in 13 Spezialkisten ausgelagert), 1689-1698, 1702-1715! Wegen schwerer Schäden wurden sie dann 1785 endgültig entfernt, aber in Ordnung verpackt; bei der Säkularisation 1802 wurden sie entwendet (durch Geerling?), nach England verkauft und in der Schloßkapelle Ashridge-Park des Lord Brownlow eingeglast, 1928 für 27000 Pfund versteigert und anonym dem Victoria-und-Albert-Museum in London geschenkt; 2 dazugehörige Scheiben wurden 1927 in Bristol entdeckt.