

Seisenegger zu sehen, darunter ein Porträt der Königin Anna von Ungarn (Kat. Nr. 35), das 1537 in Verbindung mit einer Serie von Bildnissen ihrer Kinder, die vor einigen Jahren im Wiener Kunsthandel war, entstanden sein dürfte. Den zeitlichen Abschluß macht ein 1567 datiertes Herrenbildnis von Nicolas Neufchatel (Kat. Nr. 29), ein für den niederländisch geschulten Stil des Malers kennzeichnendes Werk, der für Deutschland das Ende der einheimischen Bildnistradition markiert.

Karl Schütz

STEPHEN H. GODDARD, *The Master of Frankfurt and his Shop*. Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Jaarg. 46, Nr. 38, Brüssel 1984. — 192 Seiten, 43 Abbildungen.

Im Rahmen der separaten wissenschaftlichen Abhandlungen, die neben der Schriftenreihe *Academiae Analecta* von der königlichen Akademie für Wissenschaften von Belgien herausgegeben werden, ist inzwischen Goddards Monographie über den Meister von Frankfurt erschienen. Diese Veröffentlichung stellt die komprimierte Fassung einer 1983 an der Universität von Iowa vorgelegten Dissertation dar. Im Gegensatz zu Carl van de Veldes zweibändiger Monographie über *Frans Floris* (Verhandelingen, Jg. 37, Nr. 30, 1975) nimmt sich das vorliegende Buch eher bescheiden aus. Die begrenzte Zahl der Abbildungen macht es für den Benutzer unumgänglich, die Neuauflage von Friedländers *Altniederländischer Malerei (ENP)* sowie Museums- und Auktionskataloge als Vergleichsmaterial zu Rate zu ziehen, um Zuschreibungsfragen zu überprüfen. Ungeachtet dessen verdient diese Arbeit die Beachtung, die ihr aufgrund der besonderen Stellung des anonymen Meisters innerhalb der niederländischen Kunstgeschichtsschreibung zukommen muß. Daß sich G. der seit langem überfälligen Aufgabe unterzogen hat, das *Œuvre* des Künstlers kritisch zu bearbeiten, verdient vor allem deshalb Respekt und Anerkennung, weil es sich um eine Materie handelt, die die Stilkritik vor erhebliche Probleme stellt.

Es war eines der wesentlichen Anliegen der Arbeit, die Frage nach der künstlerischen Herkunft des Anonymus zu beantworten, seine Stellung innerhalb der Malerei Antwerpens neben den Manieristen, Quinten Massys und Joos van Cleve zu untersuchen, die eigenhändigen Werke von der Masse der Atelierproduktion zu trennen sowie schließlich die bislang angestellten Überlegungen zu einer namentlichen Identifizierung des anonymen Meisters erneut kritisch zu beleuchten. Daß dabei ein besonderes Gewicht auf die Frage der Identifizierung gelegt wurde, ist verständlich und ebenso legitim wie die vorangegangene Verleihung des Notnamens, die der „Sehnsucht nach Biographie“ (Friedländer) entspringt. Das Anliegen, den Künstler aus der Anonymität herauszulösen, ihm klarere Konturen zu verleihen und ihm in sozialer und gesellschaftlicher Hinsicht einen fest umrissenen Standort zuzuweisen, wird als Leitmotiv der gesamten Untersuchung immer wieder aufgegriffen. Leider werden dadurch einige wichtige Gesichtspunkte zugunsten der Kongruenz biographischer Daten nur unzureichend behandelt oder als vermeintlich unerheblich aus der Diskussion ausgeklammert.

Die Auseinandersetzung mit den anonymen niederländischen Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts, in die sich die vorliegende Arbeit einreihet, hatte durch die inzwischen legendäre Ausstellung *Anonieme vlaamse primitieven*, die 1969 in Brügge veranstaltet wurde, neue Impulse empfangen. Sichtbare Zeichen sind eine Reihe von abgeschlossenen oder in Arbeit befindlichen Dissertationen sowie zahlreiche Publikationen, bei denen technisch-naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden in zunehmendem Maße zur Vervollständigung der Stilanalyse in die Betrachtung mit einbezogen werden. Die jüngsten Resultate, die mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie beispielsweise für den Brügger Meister der Ursula-Legende gewonnen werden konnten (M. Faries, B. Heller, D. Levine, in: *Bull. of the Detroit Inst. of Arts* No. 4, 1987), sind derart bemerkenswert, daß man die geplante Monographie über diesen Meister (Levine, Univ. of Indiana) einerseits mit Spannung erwarten darf, andererseits jedoch bedauern muß, daß entsprechende Untersuchungen für den Meister von Frankfurt noch nicht realisiert werden konnten.

Bereits Friedländer beklagte zu Recht, daß der Meister von Frankfurt durch seinen Notnamen irreführend belastet sei, da er mit Frankfurt am Main nicht enger verbunden sei als Joos van Cleve mit Köln. Die Namensgebung geht zurück auf zwei große Altäre, die für Frankfurter Auftraggeber geschaffen worden sind und noch heute dort bewahrt werden. Da ist zunächst das Triptychon mit der Kreuzigung zu nennen, das im Auftrag des Frankfurter Patriziers Klaus Humbracht (gest. 1504) oder seines Sohnes entstand und deshalb gegen 1504, bzw. um 1506 datiert wird. Etwa in dieselbe Zeit fällt die Entstehung des großen Annenaltars für die Frankfurter Dominikanerkirche, der im Frankfurter Historischen Museum bewahrt wird. Die zugehörigen Predellenflügel befinden sich in Stuttgart (Staatsgalerie), ein Teil der Außenseite des rechten Flügels in Utrecht (Aartsbisschoppelijk Museum). Das gegen 1493 entstandene „Schützenfest“ in Antwerpen (Koninklijk Museum), eine der ungewöhnlichsten profanen Darstellungen seiner Zeit, und das eindrucksvolle Selbstporträt des Künstlers mit seiner Frau aus dem Jahre 1496, das 1974 vom Antwerpener Museum erworben werden konnte, gehören zu den frühesten datierten oder sicher datierbaren Werken der Antwerpener Malerei überhaupt. Sie bilden zusammen mit den Frankfurter Altären den Ausgangspunkt für jede Untersuchung über den Künstler und den Gradmesser für alle Zuschreibungsfragen.

Die Forschung hatte sich, ausgehend von den Altären in Frankfurt, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ernsthaft mit dem Meister zu beschäftigen begonnen. Passavant (*Kunstblatt* 101, 1841, S. 418f.) führte den in Frankfurt nachweisbaren Künstler Konrad Fyoll in die Literatur ein. Später erkannte man die Beziehungen zur niederländischen Kunst, die jedoch erst von C. Justi (*Jb. d. preuß. Kstslgen* 1888, S. 150) mit dem Hinweis auf Antwerpen und Massys präzisiert wurden. Hulin de Loo (*Jb. d. preuß. Kstslgen* 1913, S. 68, 74) vermutete, daß der Maler unter den holländischen oder eher niederrheinischen Künstlern zu suchen sei, die sich Ende des 15. Jahrhunderts in Antwerpen niedergelassen hatten. Seine Annahme, daß der Künstler vielleicht mit „Meester Heynrick van Cleve“ identifiziert werden könne, der 1489 in die Antwerpener Zunft aufgenommen wurde, stellt den ersten ernsthaften Versuch einer namentlichen Benennung dar, der zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist. Friedländer (*Jb. d. preuß. Kstslgen* 1917, S. 135 ff.), der zuerst den „Versuch einer Katalogisierung“ unternommen hatte und das

Œuvre später (*Altniederländische Malerei* VII, 1929, S. 105 ff.) auf über 60 Werke erweiterte, wies auf die engen formalen Beziehungen zu Van Eyck, dem Meister von Flémalle und Van der Goes hin. Er vermutete, daß der Künstler, der nach Ausweis des Selbstporträts 1460 geboren wurde, über Gent nach Antwerpen gekommen sei, wo er zwischen 1490 und 1515 gleichzeitig mit dem etwa fünf Jahre jüngeren Quinten Massys tätig war. Da der Künstler auch von Antwerpen aus mit der Genter Kunst, vor allem dem Schaffen von Van der Goes in Berührung gekommen sein kann, mußte die hypothetische Herkunft des Meisters aus Gent als wenig tragfähig erscheinen. Anders verhielt es sich mit den in der Tat unübersehbaren Entsprechungen zum Werk von Jan Joest von Kalkar und vor allem Derick Baegerts, die u. a. für Hoogewerff (*De Noord-Niederlandsche Schilderkunst* III, 1939, S. 19 ff.) und Baudisch (*Jan Joest von Kalkar*, 1940, S. 132 ff.) überzeugende Argumente dafür lieferten, daß der Künstler seine erste Ausbildung am Niederrhein erhielt und von dort über die nördlichen Niederlande nach Antwerpen verschlagen wurde.

In der Tat wirkt das Kreuzigungs-Triptychon des Meisters von Frankfurt wie ein Bindeglied zwischen der Kunst Baegerts und Jan Joests. Bemerkenswert sind auch die Parallelen zwischen dem Frankfurter Annenaltar und Baegerts Hl. Sippe vom Hochaltar für die Dortmunder Propsteikirche (um 1470/75). Einen zusätzlichen Hinweis auf die Herkunft des Künstlers lieferte die Ansicht von Utrecht, die er im Hintergrund des Humbrachtschen Kreuzigungs-Triptychons wiedergab, und die schon deshalb Beachtung verdient, weil die Stifterfamilie zwar Beziehungen zu Antwerpen, nicht aber zu Utrecht unterhielt. G., der in der Darlegung des Forschungsstandes in Zusammenhang mit der Frage der Herkunft des Meisters und der Besprechung des Altares darauf eingeht, vertritt im Gegensatz dazu die Ansicht, daß der Künstler nicht unbedingt vom Niederrhein oder aus den nördlichen Niederlanden stammen müsse und die Gemeinsamkeiten zwischen ihm und Baegert eher als Ausdruck der allgemeinen Wechselbeziehungen zwischen den Kunstlandschaften zu deuten seien. Diese Argumentation vermag freilich ebenso wenig einzuleuchten wie der Versuch, der Ansicht Utrechts nicht mehr Bedeutung beizumessen als der eines für jedermann frei verfügbaren Versatzstückes. Die Problematik der Beweisführung wird spätestens dann deutlich, wenn G. einerseits eingesteht, daß die Stadtansicht sehr wohl die Herkunft des Künstlers dokumentieren könne, andererseits jedoch eine gezeichnete Vedute voraussetzt, die auch in den südlichen Niederlanden verfügbar war und dort von Hendrik van Wueluwe, den G. mit dem Meister von Frankfurt gleichsetzt, verwendet wurde. Folgerichtig gelangte G. damit zu dem unbefriedigenden Fazit: „The significance of a view of Utrecht for either the Master of Frankfurt or Jacob Humbracht and his family remains obscure“ (S. 60).

In der Forschungsgeschichte begann die Frage der Identifizierung des Meisters seit den 40er Jahren erneut eine wichtige Rolle zu spielen. Erwähnt sei der Versuch Valentiners (*Art Quarterly* 1945, S. 195 ff.), den Künstler mit Jan de Vos gleichzusetzen, der 1489 in die Malergilde von Antwerpen aufgenommen wurde und dort 1514 und 1521 erwähnt wird. Größere Wahrscheinlichkeit räumte man der Vermutung Delens (in: *Miscellanea Leo van Puyvelde*, 1949, S. 74 ff.) ein, der den Meister aufgrund eines Vorschlages von J. Held mit Hendrik van Wueluwe identifizierte. Dieser Auffassung hat sich G. angeschlossen, der mit viel Akribie sämtliche quellenkundlichen Nachrichten zu-

sammengetragen hat und davon ausgehend mit gleicher Beharrlichkeit bemüht ist, die Quellen zu Van Wueluwe mit der künstlerischen Hinterlassenschaft des Meisters von Frankfurt in Einklang zu bringen. Daß diese Dokumente (Appendix IV, S. 118 ff.) im Inhaltsverzeichnis (S. 7) bereits als den Meister von Frankfurt betreffende Dokumente ausgewiesen werden, ist vielleicht nur ein Versehen.

Unter den zahlreichen Künstlern, die vom Niederrhein, aus Holland, dem Hennegau, Flandern und den übrigen Städten Brabants in Antwerpen zusammengeströmt waren, muß Van Wueluwe — angesichts der häufigen Erwähnungen in den Quellen — eine besondere Rolle gespielt haben. In den Jahren von 1495 bis 1523 ist er insgesamt sechsmal zum Dekan ernannt worden. Von 1485 bis 1520 hat er mindestens sieben Lehrlinge angemeldet, von denen zwei wiederum eigene Werkstätten leiteten. Durch seine Heirat war Van Wueluwe mit der alten Antwerpener Malerdynastie der Thonis verbunden. Er starb am 23. Oktober 1533 und wurde zusammen mit seiner Frau Heylwich Thonis in der Antwerpener St. Jakobskerk beigesetzt. Allem Anschein nach stammte der Künstler aus Brüssel. Leider sind das Geburtsdatum und das der Eheschließung nicht überliefert. Bekannt ist jedoch, daß das Ehepaar 1486 ein Haus in der Nähe der St. Jakobskerk erwarb. Es ist denkbar, daß die Eheschließung im selben Jahr stattfand. Davon ausgehend gelangte G. (S. 48) zu dem Schluß, daß es sich bei dem Antwerpener Doppelporträt (1496) nicht um ein Hochzeits- oder Verlobungsbild handelt, sondern um ein Bild, das zur Erinnerung an den 10jährigen Jahrestag der vermuteten Eheschließung gemalt wurde. 1516 wird im Inventar der Margarete von Österreich ein Doppelporträt erwähnt, dessen knappe Beschreibung dem des Meisters von Frankfurt entspricht. Falls dem so ist, dann hätte der Meister, von G. mit Van Wueluwe gleichgesetzt, das sehr persönliche Andenken an eine wichtige Phase seines Lebens noch zu Lebzeiten aus der Hand gegeben; eine Problematik, der sich auch G. durchaus bewußt ist.

Die Herkunft Van Wueluwes aus Brüssel oder dessen Umgebung meint G. gleichfalls mit dem Meister von Frankfurt in Einklang bringen zu können. Er verweist auf den Einfluß von Van der Weyden und Van der Goes, dem der Meister vielleicht im Rode Kloster begegnet sei (S. 49). Vergegenwärtigt man sich die ungeheure Breitenwirkung der Kunst von Van der Weyden und Van der Goes, so ist damit wohl kaum ein zwingendes Argument für die Herkunft des Meisters aus Brüssel zu gewinnen. Gleiches gilt für die um 1500 in der Nachfolge Rogiers tätigen Künstler wie den „Meister der Barbara-Legende“, den „Meister von Ste. Gudule“, den „Meister der Katharinen-Legende“ und den „Meister des gestickten Laubes“, deren Schaffen weit entfernt ist von der Plastizität und monumentalen Körperlichkeit, die den Annenaltar des Meisters von Frankfurt auszeichnet. G. (S. 49) räumt selbst ein, daß es sich eher um eine lockere Verwandtschaft zwischen den Brüsseler Meistern und dem Meister von Frankfurt handle. Als weiteres Argument für die Identifizierung mit Van Wueluwe dient G. der Vergleich zwischen dem Selbstporträt des Meisters von Frankfurt (36jährig) und einem Bildnis von Jan van Wueluwe, dem Sohn Hendriks, das den Dargestellten im Alter von etwa 60 Jahren zeigt. Wenngleich sich G. (S. 49 f.) auch der Anfechtbarkeit eines derartigen Vergleichs bewußt ist, gelangt er dennoch zu dem Ergebnis, daß die Porträtähnlichkeit nicht ausschließe, daß es sich um Vater und Sohn handeln könne. Als entscheidendes Argument für die Identifizierung führt G. schließlich ein in englischem

Privatbesitz bewahrtes Porträt an (Nr. 6, fig. 9), das die Inschrift „W 1518“ (der erste Buchstabe fehlt) aufweist. Er interpretiert dies so, daß das Bildnis 1518 von Van Wueluwe gemalt wurde. Selbst wenn man die Zuschreibung des Bildnisses an den Meister von Frankfurt akzeptiert, dann muß zumindest der Umstand, daß es sich um eine im Schaffen des Künstlers einzigartig dastehende „Signatur“ handelt, berechnete Zweifel an deren Authentizität aufkommen lassen. Eine gründliche technische Untersuchung könnte vielleicht genauere Aufschlüsse erbringen.

Ungeachtet der zahlreichen ins Feld geführten Argumente bleibt die Gleichsetzung des Meisters von Frankfurt mit Hendrik van Wueluwe höchst fraglich. Problematisch ist nicht nur, daß auf diese Weise die Beziehungen zur niederrheinischen und nordniederländischen Kunst zwangsläufig negiert werden müssen, sondern auch, daß die Tätigkeit des Meisters über Gebühr bis 1520 ausgedehnt wird. Nach 1520 glaubt auch G. dem Künstler selbst kein Werk mehr zuschreiben zu dürfen. Den Werkstattbetrieb wie die Nachfolge läßt G. mit 1522 als letztem Datierungsvorschlag (Nrn. 47, 117) enden. Dies würde bedeuten, daß der Meister und seine Mitarbeiter die Jahre bis 1533 (Tod von Van Wueluwe) offensichtlich in absoluter Untätigkeit verbrachten. Angesichts der Position von Van Wueluwe, der 1523 erneut zum Dekan der Malergilde ernannt wurde, ist dies kaum vorstellbar. Wenn man sich ferner vergegenwärtigt, daß der Meister von Frankfurt gewiß nicht zu den innovativ veranlagten Künstlerpersönlichkeiten gehörte, dann mag es fraglich erscheinen, ob er wirklich dazu ausersehen war, die Geschicke der Antwerpener Malerzunft über so viele Jahre hinweg zu leiten und mitzubestimmen. Eher möchte man diese Aufgabe einem der führenden Meister aus der Gruppe der Antwerpener Manieristen zutrauen, deren immense Kunstproduktion zugleich einen nicht unbedeutenden wirtschaftlichen Faktor für die Stadt und die Zunft darstellte. Es sei deshalb an die einleuchtende Hypothese von Hulin de Loo (*Jb. d. preuß. Kststlgen* 34, 1913, S. 73) erinnert, der in Erwägung gezogen hatte, Hendrik van Wueluwe, seinen Sohn Jan (1503 Freimeister), seine Schüler und Verwandten einerseits und die „verwickelte Pseudo-Blesius-Bildergruppe“ andererseits miteinander zu verknüpfen.

In Kap. 4 werden von G. die frühen Arbeiten der Jahre von 1490 bis 1506 behandelt. Dies ist die Zeit, in der das „Schützenfest“ (1490/93) und das Doppelporträt (1496) in Antwerpen sowie die beiden Frankfurter Altäre (1503—06) entstanden. G. bezeichnet diese und die sich nahtlos daran anschließende Schaffenszeit irreführend als Frankfurter und Nach-Frankfurter Periode. Seiner Meinung nach sind dem Meister selbst innerhalb der frühen Zeit bis 1506 insgesamt 22 Gemälde zuzuschreiben, während er für die zweite Arbeitsphase (1507—1520) 12 Werke als eigenhändig gelten läßt. Etwa seit 1500 rechnet G. mit einer starken und im Verlauf der Zeit ständig zunehmenden Beteiligung der Werkstatt, der er über 60 Bilder zurechnet. Hinzu kommen noch einmal 14 Werke, bei denen die Grenzen zwischen Werkstattarbeiten und Schöpfungen des Umkreises oder der Nachfolge z. T. fließend sind. In dem Bemühen, die Masse der Werkstattproduktion zu gliedern, werden unter stilkritischen Gesichtspunkten drei Werkkomplexe ausgesondert, die drei herausragenden Mitarbeitern des Meisters zugeschrieben werden. G. bezeichnet sie nach den Standorten der sie charakterisierenden Werke als „San Diego Painter“, „Stuttgart Painter“ und „Watervliet Painter“, wobei der nach dem eindrucksvollen Triptychon mit der Kreuzabnahme (Watervliet, O.-L.-Vrouwekerk) be-

nannte Meister der Kunstgeschichte schon seit einiger Zeit unter diesem Notnamen geläufig ist. Im Gegensatz zu Vanaise (*Bull. Inst. Royal Patrimoine Artistique* 9, 1966, S. 9 ff.), der zwischen dem Meister von Watervliet, dem Meister von Frankfurt (= Jan de Vos?, Autor der Frankfurter Altäre) und Hendrik van Wueluwe (Autor des Schützenstückes und des Doppelporträts) unterschied, hat G. diese Differenzierung sicher zu Recht zurückgewiesen und den Meister von Watervliet wieder deutlicher dem Meister von Frankfurt zugeordnet. Ihm schreibt G. insgesamt sieben Werke zu, die innerhalb des Zeitraumes von 1505 bis 1515 entstanden sein sollen. Bereits um 1500 setzt er die bis 1518/20 andauernde Tätigkeit des Stuttgarter und des San Diego-Malers an, mit denen der Meister von Frankfurt bisweilen an ein und demselben Werk zusammengearbeitet haben soll. Der Versuch derart differenzierter Zuschreibungen muß dann fragwürdig erscheinen, wenn einige Werke wahlweise der Werkstatt des Meisters von Frankfurt oder der Werkstatt des San Diego-Malers zugeordnet werden (Nrn. 51—53), oder aber ein Werk aus dem Œuvre des Meisters von Frankfurt herausgelöst, dem Stuttgarter bzw. dem San Diego-Maler zugeschrieben und gleichzeitig doch wieder die Mitarbeit des Meisters von Frankfurt konzidiert wird (Nrn. 48, 115).

Um die Schwierigkeiten von Zuschreibungen auf diesem Gebiet zu verdeutlichen, sei auf die Geburt Christi in Valenciennes (Nr. 15, fig. 14) verwiesen, die auch G. dem Meister von Frankfurt zuschreibt und um 1495 datiert. In diesem Werk erweist sich der Meister als einer der getreuesten Nachahmer von Van der Goes. Er greift dabei, wie Winkler (*Das Werk des Hugo van der Goes*, 1964, S. 153) darlegte, auf die verschollene nächtliche Christgeburt von Van der Goes zurück, die oft wiederholt wurde. Der Meister von Frankfurt scheint sich dabei der spezifischen Umprägung der Komposition bedient zu haben, die von der Forschung mit Jan Joest (ehem. Slg. v. Bissing und Linsky Coll. New York, Met. Mus.: Friedländer, *ENP* 9a, Nr. 3, 4a, Pl. 11) in Verbindung gebracht wurde. Auch Bartholomäus Bruyn hat sich mit dieser Komposition auseinandergesetzt (vgl. Tümmers, *Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn*, 1964, A 28, S. 59). Die eindrucksvolle nächtliche Geburtsszene, die als Werk von oder nach Jan Joest gilt, schreibt G. (Nr. 18, fig. 40) keineswegs überzeugend dem Meister von Watervliet zu und datiert sie um 1515. Zehn Jahre früher ist seiner Meinung nach die kompositionell völlig entsprechende Geburtsszene der Lehman Collection (Kat. 17; New York, Met. Mus.) entstanden, die er ebenfalls dem Meister von Watervliet zuschreibt. Bei diesem Werk handelt es sich jedoch, wie schon Friedländer feststellte, um ein eigenhändiges Werk des Meisters von Frankfurt, das ansonsten qualitativ der Jan Joest zugeschriebenen Fassung weit unterlegen ist. Damit scheint uns die unter stilistischen, formalen und ikonographischen Gesichtspunkten naheliegende Abfolge dieser Darstellungen der Geburt Christi auf den Kopf gestellt zu sein. Es ist vielmehr nach wie vor von der verschollenen Christgeburt von Van der Goes auszugehen, gefolgt von der Neufassung durch Jan Joest, vertreten durch das qualitätvolle Bild der Linksky Collection, der daran anschließenden Kopie durch den Meister von Frankfurt (Lehman Collection), die reduzierte Fassung der Komposition in Valenciennes sowie endlich die Variante der Geburt Christi in Hamburg (Kat. 16, fig. 13), bei der zusätzliche Rückgriffe auf den Portinari-Altar von Van der Goes vorliegen. Es sei nur am Rande vermerkt, daß das Bild in Hamburg erhebliche Schwächen aufweist, die es fraglich erscheinen lassen, ob es sich

wirklich um ein eigenhändiges Werk des Meisters handelt. Zu den eigenhändigen frühen Werken gehören zweifellos die Madonna in Gent (Kat. 19, fig. 22), der Hl. Christophorus in Den Haag (Kat. 121, fig. 21) oder die Hl. Familie aus der Slg. Torello in Barcelona (Kat. 21, fig. 23), auf deren Komposition das Triptychon in San Diego (Kat. 22, fig. 16) zurückgreift, das Friedländer (*ENP* 7, Nr. 152 b) bereits als Kopie nach dem Meister von Frankfurt einstuft und das von G. zum eponymen Werk des San Diego-Malers erhoben wird. Vorbehalte hinsichtlich der Zuschreibung scheinen angesichts der Madonna mit Engeln (Kat. 21, fig. 24) sowie vor allem der breitformatigen Auferstehung Christi (Kat. 118, fig. 31) angebracht, die G. um 1506 datiert.

Die nachfolgende Schaffenszeit (Kap. 5: The Paintings after the Frankfurt Period), in der sich der Meister neben Massys, den Manieristen und Joos van Cleve (1511 Frei-meister) als eigenständige und weitgehend unabhängige Künstlerpersönlichkeit behauptete, wird durch eine rege Beteiligung der Werkstatt bestimmt. Dies veranlaßte G., die Werkstattarbeiten auszusondern (Kap. 6) und die von ihm als eigenhändig angesehenen Werke nach thematischen Gesichtspunkten (Porträts, Madonnen, Altäre) zu ordnen, was allerdings dazu führt, daß die stilistische Entwicklung des Meisters nicht ohne weiters nachvollzogen werden kann. Auch hier spielt die Zuschreibungsfrage natürlich die entscheidende Rolle. Vergleicht man die Madonnendarstellungen in Stockholm (Slg. Peyron; Kat. 32, fig. 26), Karlsruhe (Kunsthalle; Kat. 33, fig. 30) und Madrid (ehem. Slg. Lafora; Kat. 39, fig. 27) miteinander, die G. allesamt dem Meister von Frankfurt zuschreibt und nacheinander um 1507, 1509 und 1512 datiert, dann wird man Zweifel an der zeitlichen Abfolge wie der Zuschreibung an ein und denselben Künstler hegen dürfen. Zur Gruppe der bedeutenden eigenhändigen Arbeiten sind ohne Zweifel die Madonna im Louvre (Kat. 43, fig. 28) sowie die Anna Selbdritt in Washington (National Gallery; Kat. 78, fig. 29) zu rechnen, die aufgrund der engen Beziehungen zum Frankfurter Annenaltar (1503—06) offensichtlich nicht erst um 1514 oder gar um 1518 entstanden sind. An diese Werke läßt sich ohne nennenswerte Probleme das Triptychon mit der Anbetung der Könige in Antwerpen (Kat. 79, fig. 12; Friedländer, *ENP* 7, Nr. 123) anschließen, das auf den Monforte-Altar von Van der Goes (einschließlich der verlorenen Flügel) zurückgeht. Es handelt sich hierbei um eine Arbeit des Meisters von Frankfurt unter Mitwirkung seiner Werkstatt (vgl. P. Vandenbroeck, *Catalogus Schilderijen 14e en 15e eeuw*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1985, S. 94 ff.), nicht jedoch um eine reine Werkstattarbeit, wie G. vermutet. Friedländer hatte das Antwerpener Triptychon übrigens ohne Bedenken dem Meister selbst zugeschrieben. Auch das bemerkenswerte Triptychon mit der Anbetung der Könige in Stuttgart (Staatsgalerie; Kat. 83, fig. 17), von dem zahlreiche Wiederholungen bekannt sind, sollte nicht aus dem Œuvre des Meisters herausgelöst werden. Ein Vergleich mit den zuvor genannten Werken, einschließlich des Frankfurter Annenaltars, erweist die engen stilistischen Verbindungen und verdeutlicht, daß der von G. so benannte „Stuttgart Painter“ doch eher als „Kunstfigur“ anzusehen ist. Innerhalb der dem San Diego-Maler zugeschriebenen Werke scheinen das Triptychon mit der Taufe Christi in Barcelona (Museo de Arte de Cataluña; Kat. 96, fig. 38) sowie das Triptychon mit der thronenden Madonna und musizierenden Engeln in Pistoia (Museo Civico; Kat. 48, fig. 36) in der Tat ein und demselben Künstler aus der Werkstatt des Meisters zugerechnet werden zu dürfen.

Fremdartig nimmt sich dagegen die Darstellung einer Hl. Familie aus, die von Friedländer (*ENP* 7, Add. 203) dem Meister von Frankfurt, von G. jedoch dem San Diego-Maler (Kat. 49, fig 37) zuerkannt wird. Unseres Erachtens handelt es sich jedoch nicht um ein Werk aus dem Umkreis des Meisters von Frankfurt, sondern um die Arbeit eines ganz unter dem Eindruck von Joos van Cleve stehenden Künstlers.

Ohne allen Fragen nachgehen zu können, wird doch deutlich, daß es G. nicht vollends gelungen ist, den Katalog der Werke von problematischen Zuschreibungen zu befreien, wobei die Einführung von weiteren Meistern mit Notnamen leider nicht die erwünschte Klärung der komplizierten Materie erbracht hat. Dennoch ist die Arbeit vor allem deshalb zu begrüßen, weil damit ein so wichtiger Künstler wie der Meister von Frankfurt erstmals in einer eigenen Monographie mit ausführlicherem Werkkatalog behandelt wird. Die ausgewogene Darlegung des derzeitigen Erkenntnisstandes, die nützlichen Verzeichnisse vorbildhafter oder mehrfach verwendeter Kompositionselemente, die aufschlußreiche Sammlung von Quellen zu Hendrik van Wueluwe sowie nicht zuletzt die bemerkenswert umfassende Bibliographie machen die Arbeit zu einem Kompendium, mit dem sich alle künftigen Bearbeiter freilich auch kritisch auseinandersetzen haben.

Rainald Grosshans

JOHN ROWLANDS, *The Paintings of Hans Holbein the Younger, Complete Edition*. Oxford, Phaidon Press Ltd. 1985. 288 S., 321 Abb., davon 37 farbig.

Die erste Gesamtausgabe der Gemälde Hans Holbeins des Jüngeren, 1950 bei Phaidon erschienen, stammte von dem Schweizer Paul Ganz. Es lag nahe, die Neuausgabe dieses Werks einem kompetenten Engländer zu übertragen. Denn Holbeins Basler Jahre sind — vor allem durch den unter Hans Reinhardts Leitung entstandenen Ausstellungskatalog *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (Kunstmuseum Basel 1960) — inzwischen gründlich durchforscht, während die Produktion seiner englischen Zeit immer unübersichtlicher wurde.

John Rowlands, längst ausgewiesen als hervorragender Kenner der oberrheinischen wie der englischen Kunst der Holbein-Zeit, hat in dem neuen Band gute Arbeit geleistet. In einem einleitenden Text, der nach Holbeins Lebensabschnitten gegliedert ist, schildert er anschaulich dessen Lebensgang, seine Umwelt in Basel und London sowie die Entstehung seiner wichtigsten Malwerke, wobei gelegentlich auch auf Zeichnungen und Holzschnitte verwiesen wird, so daß diese wichtigen Komponenten seines Werks wenigstens anklingen. Darüber hinaus werden im Text Fragen der Zuschreibung und Ikonographie, des Erhaltungszustands und der Provenienz einzelner Stücke diskutiert, kleine Exkurse beschäftigen sich etwa mit den Ursprüngen des Holbeinschen Rundporträts (bei Lucas Cranach d. Ä.) und der Bildnisminiatur (bei Jean Clouet). Ein leider zu knapp und summarisch geratener Abschnitt gilt den Kopisten und Nachahmern. Der abschließende kurze Vergleich Holbeins mit Dürer wird beiden nicht gerecht, da nur sehr wenige sie verbindet, nicht einmal die Generation. Hans Baldung Grien wäre wahrscheinlich ein ergiebigerer Vergleichspartner gewesen.