

zuschreiben möchte. Wie immer sich dies verhalten mag – man ist vom Greverade-Altar (1494) mit seiner auffallend lebhafteren und kräftigeren Auffassung m. E. weiter entfernt, als Alfred Stange annimmt (a. a. O., S. 99), und müßte wohl an einem Datum in zeitlicher Nachbarschaft zum Lukas-Altar festhalten. Auch das zarte, diptychonartig aufgebaute Bild der Madonna und eines Stifters (Sammlung Kisters, Kreuzlingen; vorzügliche Abb.: Katalog Sammlung Heinz Kisters, Nürnberg 1963, Kat. Nr. 48, Taf. 45) gehört am ehesten in diesen Umkreis und ist kaum erst am Jahrhundertende entstanden (so Ernst Buchner, *Das deutsche Bildnis . . .*, Berlin 1953, S. 43). Der Marientypus hat im Lukas-Altar die beste Entsprechung; die Anordnung der Figuren hinter der Brüstung, vor dem Brokatbehang bzw. den Arkaden, wirkt in einer Weise reliefhaft gepreßt, wie man es sich neben oder nach dem Greverade-Altar nicht vorstellen kann. (Mit dem größten Recht hat Buchner für unwahrscheinlich gehalten, daß wir es hier, wie vermutet wurde, mit dem Teil eines Altares, einer Predella zu tun haben; es dürfte sich um das seltene Beispiel einer Zusammenziehung des von Rogier van der Weyden geschaffenen „Devotions-Diptychons“ in eine Tafel handeln). Das von Kurt Bauch entdeckte Stifterbildnis in der Brera (Stange a. a. O., Abb. 170) hingegen wird in den neunziger Jahren geschaffen worden sein. Im Aufbau des Dargestellten vor der Landschaft wie in der Modellierung des Kopfes macht sich eine Kraft geltend, die mehr an den späteren als an die früheren Altäre denken läßt.

Hermen Rode ist wohl niemals überschätzt worden. Eher schlug das Pendel hin und wieder zu heftig nach der Gegenseite aus. Seine Befangenheit im Erzählen tritt um so deutlicher hervor, als in der gleichen Stadt und zur gleichen Zeit der Antipode Berni Notke tätig war. Daß Hermen Rode aber dort, wo lebhaftere Bewegung nicht verlangt war, aus dem Einklang von Können und Müssen schöne und ganz eigene Werke gelungen sind, ist nie gelegnet worden. Die Tafel in Mährisch-Sternberg, so scheint mir, gehört in diese Reihe, als eines der zartesten Madonnenbilder, die wir aus der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts kennen.

Karl Arndt

SAMMLUNG E. UND M. KOFLER-TRUNIGER, LUZERN

Ausstellung im Kunsthhaus Zürich vom 7. Juni bis 1. September

(Mit 4 Abbildungen)

Unter den großen Privatsammlungen, an denen gerade die Schweiz so reich ist, nimmt die Luzerner Sammlung E. Kofler-Truniger einen besonderen Platz ein. Was hier ein Einzelner seit 1945 zusammentrug, anfangs die Gunst der Stunde nutzend, dann mit der besseren Spürnase für die Quellen (zwischen Paris und Kairo) und für neue Gebiete (wer sammelte schon iberische Bronzen?), ist nahezu unglaublich. Mit über 1200 Nummern wurde nun im Züricher Kunsthhaus Bilanz gezogen – und wer den Sammler kennt, weiß, daß dies nur eine Zwischenbilanz sein kann. Nicht nur derjenige, dem einzelne Stücke der Sammlung von den großen Ausstellungen in Baltimore (1947), Ravenna (1956), Edinburgh und London (1958), Köln (1960), Essen (1961, 62, 63),

Utrecht (1961/62) und Paris (1961/62) ein Begriff waren, oder von gelegentlichen Besuchen in Luzern, auch der Sammler selbst war überrascht vom inneren und äußeren Reichtum dieser Repräsentation. Ein guter Instinkt für Qualität machte möglich, viele Gebiete zu erschließen: so reichen die Erwerbungen von altägyptischen, mesopotamischen, babylonischen, sumerischen und hethitischen Arbeiten über griechische und römische bis zu koptischen, islamischen, byzantinischen und mittelalterlichen Werken; Abstecher führen bis in die persische, indische und afrikanische Kunst. Die Vorliebe für das kostbare Material, für die kleinformatige Cimetie verleiht dem Ganzen seine Geschlossenheit und Konsequenz.

Viele Disziplinen werden sich mit dem vorgeführten Material zu beschäftigen haben. Für die Kunstgeschichte liegt der Schwerpunkt auf mittelalterlichen Elfenbeinen und Goldschmiedearbeiten. Würdiger Auftakt ist die große Emmaus-Tafel aus der jüngeren Metzger Schule (Kat. Nr. 665), die als eine der wenigen bedeutenden Nachträge zum Corpus A. Goldschmidts auftauchte und von H. Schnitzler publiziert wurde (Wallraf-Richartz-Jb. 1958). Unter den byzantinischen Reliefs sind die der „Rahmengruppe“ nahestehende figurenreiche Geburt Christi in ansteigend gestaffelter Landschaft (Nr. 669) oder die von M. Horster (Felix Ravenna 1957) publizierte Platte mit dem hl. Demetrius (Nr. 670) aus der sog. malerischen Gruppe außerordentliche Stücke. – Die kleinformatige Himmelfahrt Christi (Nr. 667 – Abb. 7a) ist mit „Mitte 11. Jahrh.“ wohl zu früh datiert. Stil und Rahmendekor mit Ranken und Löwenmasken weisen in den Umkreis des Heiligen Grabes zu Gernrode; eine gute Parallele bietet ein Titelbild zu Anselm von Canterburys 1098 vollendeter Schrift „Cur deus homo“ im Wallraf-Richartz-Museum, (Abb. in: Festschrift E. Trautscholdt; im Druck), das mit der niedersächsisch-westfälischen Buchmalerei in Verbindung steht und schon aus historischen Gründen nicht vor dem Beginn des 12. Jahrhunderts entstanden sein kann. Aus der gleichen Werkstatt könnte das Elfenbein von Codex Aureus aus Freckenhorst stammen (Goldschmidt II, Nr. 171).

Ungewöhnlichen Reichtum entfalten die gotischen Elfenbeine, die keinen Vergleich mit den großen Museen zu scheuen brauchen. Sie reichen von frühen Vertretern aus der 1. Hälfte d. 13. Jh., wie dem großformatigen und bislang unpublizierten Fragment einer thronenden Madonna aus dem Stilkreis der Chartreuer Querschiffportale (Nr. 695) über profane Minneszenen des 14. Jahrhunderts (Nr. 768 – 70; 773 u. 74; 779 – 84) bis zu dem spätgotischen Handspiegel mit Sonnenuhr (Nr. 793). Da seit R. Koechlin, *Les Ivoires Gotiques Français*, Paris 1924, sich kaum jemand mehr umfassend mit der Materie beschäftigt hat, sind faktisch alle Fragen der Datierung und Lokalisierung offen. Die meisten Elfenbeine, mit wenigen für Italien gesicherten Ausnahmen, werden nach Paris lokalisiert; in einigen Museen gilt nach wie vor die Faustregel, gute Stücke nach Paris, mäßige Stücke nach Köln zu setzen. Eine erste Differenzierung ist Ch. R. Morey zu danken, der mit dem großformatigen Diptychon der Slg. Kofler (Nr. 725 – Abb. 6a) eine Gruppe zusammengehöriger Stücke nach Süddeutschland lokalisierte. W. Bech (Katalog „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“, Köln 1960, Nr. 28) festigte diese Zuschreibung durch Hinweise auf Straßburg, Freiburg und Schwäbisch-Gmünd

(nach 1351). Auch die Kußtafel (Nr. 747) und zwei Diptychonflügel (Nr. 735 [Abb. 6b] u. 748) gehören dieser Gruppe zu. Bemerkenswert ist auf den beiden Kreuzigungsszenen (Nr. 747 u. 748) das Motiv des Schwertes, das von der Seitenwunde Christi in die Brust Mariens dringt: es entwickelt sich nach Morey im Zusammenhang der rheinischen Dominikanermystik aus dem Blutstrahl, der bei einer Gruppe von Kreuzigungselfenbeinen vom Leibe Christi auf Maria zufließt (The Art Bulletin XVIII/1936). Solcher Blutmystik entspricht auch das Wunder, das nach der Legenda Aurea den „heiligen“ Longinus sehend macht (Nr. 735 [Abb. 6b] u. 747). Bei dem großen Diptychon (Abb. 6a) und der Kußtafel tritt darüber hinaus eine eigenartige Flügelhaube des Stephaton auf, die in entsprechender Form auf dem Fortunata-Schrein im Reichenauer Münsterschatz wiederkehrt, dessen ältere Teile um 1320 wohl in Konstanz entstanden (J. Schroth, Die Schatzkammer des Reichenauer Münsters, Konstanz 1962, Nr. 7, Taf. 24). Das mag als ein weiteres Argument für die süddeutsche Entstehung gelten, um so mehr, da kürzlich P. Lasko (Apollo, Juni 64) das Hauptstück der Gruppe (Nr. 725 – Abb. 6a) wegen der Darstellung des Thomas-Becket-Martyriums für England in Anspruch nahm. – Ein rätselvolles Stück ist die Pyxis mit Szenen aus der Jugend Christi und der Passion (Nr. 693), deren Stil einem Buchdeckel des Louvre nahesteht (A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 146), dessen Szenen weitgehend auf das karolingische Diptychon des Mailänder Domschatzes zurückgehen (W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, Nr. 232). Eigene Fragen wirft auch das Diptychon mit den Szenen aus dem Marienleben auf (Nr. 727), das um 1340 wohl in Anlehnung an die Marienmär des Karthäusers Philipp entstand und von dem sich eine identische Darstellung in Buchsbaum, vermutlich aus St. Maria im Kapitol, im Kölner Diözesan-Museum befindet (J. Eschweiler, Katalog 1936, Nr. 60).

Unter den wenigen, aber erlesenen Beispielen der Miniaturmalerei verdient das Einzelblatt mit dem Incipit des Lucasevangeliums besondere Erwähnung (Nr. 964). Es gehört zu einer Prachthandschrift der Echternacher Malerschule, und zwar nach der Beobachtung von R. Schilling zu dem Fragment der Pariser Nationalbibliothek (Nouv. acq. lat. 2196), das durch Gerard, Abt von Luxeuil (1031 – 51) in Auftrag gegeben wurde. Da der Abt auf fol. 19 bereits unter den jüngst Verstorbenen erscheint, dürfte der Kodex samt dem Luzerner Einzelblatt unmittelbar nach 1051 anzusetzen sein. Zu Unrecht steht die Handschrift im Schatten der Goldenen Evangeliare in Nürnberg und dem Escorial, wie auch das Bremer Perikopenbuch dringend der Vergleichung seines christologischen Zyklus mit dem entsprechenden des Trierer Egbert-Kodex bedürfte. Um so erfreulicher, daß wenigstens das Echternacher Evangeliar der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek mit anderen Darmstädter Schätzen der Sammlung des Barons von Hüpsch vom 10. August bis 18. Oktober im Schnütgen-Museum vorgeführt wird (Katalog „Die Sammlungen des Baron von Hüpsch. Ein Kölner Kunst-Kabinett um 1800“, Köln 1964, Nr. 55.)

Unter den Metallarbeiten stellen Limoges-Stücke des frühen 13. Jahrhunderts den gewichtigsten Anteil, darunter auch seltenere liturgische Typen, wie die Madonna von Arlanza (Nr. 826), Weihrauch-Schiffchen und Schüsseln. Die Zentralplatte mit dem

Kruzifixus (Nr. 887) nimmt innerhalb der limousiner Vortragekreuze eine Sonderstellung ein: der Korpus ist im Grubenschmelz ausgespart, kraftvoll graviert, das Haupt appliziert. Zusammen mit einem entsprechenden Stück der Kölner Sammlung W. Hack (Katalog „Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz“, Nr. 83) ist das eine Übergangsform von den älteren Limogeskreuzen mit dem Korpus in Email zu einer Gruppe, die Thoby (Les Croix Limousines, Paris 1953) als „Croix à revêtement de plaques d'émail avec Christ en relief“ zusammenstellte. – Von hervorragender Qualität ist das obere Rahmenstück eines Buchdeckels mit zwei rauchfaßschwingenden Engeln à fond vermiculé (Nr. 843), zu dem die restlichen Rahmenstücke mit Maria, Johannes und dem auferstehenden Adam im British Museum und im Vatikan erhalten blieben, während der zentrale Kruzifixus verschollen ist. Die Stirnwand eines Reliquienkästchens mit zwei der „vier Gekrönten“ (Nr. 845), deren Gegenstück sich in Cambridge befindet, schmückt mit Recht das Titelbild des Kataloges und das Plakat. Das Stück wurde schon früh farbig publiziert (A. Martin, in: *Mélanges d'Archéologie* I, 1847 – 49, pl. XLIV) und zwar in aufschlußreicher Weise so, daß der Zeichner den Zeitstil im Sinne der etwas jüngeren „Muldenfalten“ etwa des Ingeborgsalters in Chantilly umfälschte. Auch innerhalb der kaum übersehbaren Limoges-Produktion sind Differenzen zu erhoffen. So hat H. Landais (*La Revue des Arts* 1957, 6) für die Emailplatte vom Grabe des Goeffroy Plantagenet in Le Mans eine Entstehung an Ort und Stelle vermutet; Malereien in Le Mans und Angers, voran der Plinius Ms 263 (H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, fig. 293) lassen diese These einleuchten. Doch wird man kaum P. Lasko folgen wollen (*Apollo*, Juni 64) wenn er auch die Entstehung der „vier Gekrönten“ nach Nordfrankreich oder Paris verlegt.

An der Maas entstand um 1170 die Grubenschmelzplatte mit der Ehernen Schlange (Nr. 839), die als Praefiguration des Messopfers einen Tragaltar geschmückt haben dürfte und sich nach Stil, Ikonographie und Qualität dem Kreuzfuß von St. Omer anschließt. Von höchstem Reiz sind die 10 Emailplatten von einem Reliquienkästchen (Nr. 879), dessen ursprüngliche Form sich rekonstruieren läßt und die im Stil unmittelbar zu jenen Teilen des Klosterneuburger Altars gehören, die nach dem Brand von 1330 und der Umwandlung zu einem Retabel hinzugefügt wurden. Schon dem weichen Stil um 1400 verpflichtet ist die Schmelzplatte mit dem Abendmahl (Nr. 885).

Unter den Bronzen sei der spätromanische Kruzifixus erwähnt (Nr. 930), der zusammen mit einem Exemplar im Schnütgen-Museum (vgl. Katalog „Der Meister des Dreikönigenschreins“, Köln 1964, Nr. 28) dem Umkreis des Hildesheimer Taufbeckens (1216 – 20) anzuschließen ist und zusammen mit dem Gießlöwen (Nr. 947) die niedersächsische Gießkunst des frühen 13. Jahrhunderts vertritt. Von den beiden niedersächsischen Aposteln des 14. Jahrhunderts (Nr. 931) haben sich zugehörige Statuetten in Detroit, New York und Chicago erhalten. Besonders eindrucksvoll ist die gedrungene Atlantenstatuette des Weichen Stils (Nr. 438), die mit weiteren Figuren ein Gerät getragen haben dürfte und im Stil burgundischen Skulpturen, wie den Brüsseler Rathauspropheten, durchaus vergleichbar erscheint. Innerhalb des Metallgusses steht der Apostel des Bayerischen Nationalmuseums nicht fern (H. R. Weihrauch, *Die Bildwerke*

in Bronze, Nr. 15), wie vor allem auch der kleine (unpublizierte?) Wasserspeier im gleichen Museum.

Eine Reihe weitgehend unbekannter Skulpturen ergänzt die mittelalterlichen Bestände. Neben zwei Alabasterfiguren des weichen Stils (Nr. 811 u. 812) sei ein trauernder Johannes aus dem Umkreis des Nino Pisano genannt (Nr. 816), der dank seiner ungewöhnlichen Rechtswendung links vom Kreuze gestanden haben muß und – da eine Deutung als Verkündigungsendel schon wegen des aufblickenden Hauptes unwahrscheinlich ist – am ehesten einer vielfigurigen Kreuzigung oder Kreuzabnahme entstammen könnte. Ein oberrheinischer Verkündigungsendel aus Säckingen, um 1500 (Nr. 818), ist auf der alten Fassung am Halse mit einem doppelten M signiert, womit sich wohl eher der Faßmaler, als der Bildschnitzer bezeichnete. In großartiger Stilisierung gibt sich der nordfranzösische Apostelkopf aus Kalkstein, um 1320 (Nr. 810 – Abb. 7b), den man als eine enge Stilparallele der Kölner Domchorapostel im Auge behalten wird.

Peter Bloch

„GUSTAVE MOREAU“ IN BADEN-BADEN

(Mit 1 Abbildung)

Die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, deren Leiter Dietrich Mahlow mehr als einmal kunstgeschichtliche „Entdeckungen“ vermittelte, zeigte im August erstmals auf deutschem Boden breitere Bestände aus dem Musée Gustave Moreau in der Rue de la Rochefoucauld in Paris; eine kleine Parallelausstellung fand gleichzeitig in Neuß statt. Das Ereignis reiht sich der ersten großen Moreau-Ausstellung des Louvre 1961 und der folgenden New Yorker Ausstellung (zusammen mit Redon und Bresdin) an, öffentlichen Bekenntnissen zu der Aktualisierung Moreaus durch „professionelle“ Verehrer wie Breton, Dali, Max Ernst und die Tachisten. Doch muß betont werden, daß es sich nicht um eine „gemachte“ Mode handeln kann, vielmehr ein vernachlässigter Zweig der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts sein Recht findet. Es ist unverkennbar, daß Moreau eine analoge Erscheinung zu den fast genau gleichaltrigen Rossetti und Böcklin darstellt – dem bemerkenswerter Weise gerade durch den Frankfurter Kunstverein eine Renaissance (seit der letzten großen Ausstellung 1927) bereitet wurde –, und daß die neben der impressionistischen Entwicklung übersehene kunstgeschichtliche Linie Chassériau – Moreau – Redon Geltung verlangt. Die Baden-Badener Ausstellung soll freilich nicht das historische Problem veranschaulichen; was sie vorführen will, ist Moreaus „freies Spiel mit den Farben, das uns erlaubt, ihn nachträglich als einen Vorläufer jener Malerei anzusehen, die die mittleren Jahrzehnte unseres Jahrhunderts befruchtet hat“. Dieses ästhetische Ziel zu verwirklichen, ist in vollem Umfang geglückt: Moreau wird als ein „informeller“ Maler von hohen Graden und faszinierender Kühnheit der Palette sichtbar. Dabei scheint es ganz in der Ordnung, daß der Betrachter durch alles, was an dem Phänomen besticht, gewonnen wird. Es bleibt freilich noch die harte Probe zu bestehen, den Rest des Werkes, den die raffinierte Auswahl in Baden-Baden kaum ahnen läßt, damit in Einklang zu bringen.