

Les Primitifs Flamands. II. Répertoire des Peintures Flamandes au Quinzième Siècle. GIOVANNI CARANDENTE, *Collections d'Italie I. Sicile*. Bruxelles 1968. XI + 68 Seiten, 37 Abb. auf 24 Tafeln. DM 39.40.

Um Absicht und Leistung dieses Bandes im Rahmen der Veröffentlichungen des Centre National de Recherches "Primitifs Flamands" richtig würdigen zu können, erscheint es ratsam, noch einmal auf dessen drei Publikationsreihen hinzuweisen. Die Hauptaufgabe des Centre stellt sich dar in der Reihe I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle, in der bisher 11 Bände erschienen sind. Reihe III. Contributions à l'Étude des Primitifs Flamands bringt ergänzende Einzelstudien, von denen bisher 4 Bände erschienen sind. In der Reihe II. Répertoire des Peintures Flamandes au Quinzième Siècle, welcher der hier zu besprechende Band angehört, sollen solche bisher unbekanntes oder kaum beachteten Gemälde publiziert werden, die sich in weniger zugänglichen Ländern und Sammlungen befinden, bedeutsam als Studienmaterial zur Vorbereitung der Bände des Corpus. Die ersten beiden Bände des Répertoire veröffentlichten je 50 Gemälde aus spanischen Sammlungen (1953 und 1958). Corpus und Répertoire nehmen ihre Aufgabe in Angriff, indem sie die Bestände nach Ländern und Orten darbieten. Beide Publikationsreihen ermöglichen nach ihrer Anlage die ausführliche, monographische Darstellung jedes einzelnen Bildes, die freilich im Répertoire – entsprechend der hier meist geringeren Wichtigkeit der Objekte – nicht ganz den Umfang und die Genauigkeit des rigorosen Schemas der Katalogisierung im Corpus erhält.

Ein erster Band im Rahmen des Répertoire, den kleinen Sammlungen Italiens gewidmet (im ganzen Band 3 dieser Reihe), beginnt mit Sizilien. Selbst der Kenner altniederländischer Malerei wird bei dem Stichwort „Sizilien“ zunächst nur zwei Beziehungen zum Norden herstellen können: Antonella da Messina mit seiner Verbindung zur flämischen Malerei einerseits, das Kleinod des Malvagna-Triptychons von Jan Gossaert im Museo Nazionale zu Palermo andererseits (das kurz nach 1511 entstanden sein muß). Beide Fakten aber liegen außerhalb des für den vorliegenden Band abgesteckten Rahmens. Zwar wird im Vorwort des Buches ausdrücklich gesagt, daß in den Bänden des Répertoire nicht nur die Werke des fünfzehnten, sondern auch Bilder des frühen sechzehnten Jahrhunderts behandelt werden, die zeitliche Eingrenzung also weniger streng als bei der Corpus-Reihe ist. Doch werden nur solche jüngeren Werke mit aufgenommen, die in Stil und ikonographischer Tradition noch ganz dem fünfzehnten Jahrhundert verhaftet sind und die darüber hinaus ein bestimmtes Qualitätsniveau besitzen – was bei der Fülle des anfallenden Materials verständlich ist. Allerdings hat man gegenüber den beiden ersten Bänden von 1953 und 1958 nun die Nennung auch des sechzehnten Jahrhunderts im Titel wieder aufgegeben. Ausgewählt für den Band wurden daher aus einem (wie ausdrücklich gesagt wird) umfangreicheren Material 30 Gemälde, die in Wort und Bild bekannt gemacht werden.

Eine ausführliche Einleitung, sonst in den Bänden nicht üblich, gibt in dankenswerter Weise einen Überblick über die künstlerischen Beziehungen zwischen Sizilien

und den Niederlanden, über verstreute Nachrichten und literarische Erwähnungen. Solche in der sizilischen Malerei bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wirksamen Beziehungen scheinen im wesentlichen durch das internationale Milieu des spanischen Hofes in Neapel ermöglicht und gefördert worden zu sein, wo das niederländische Element eine erhebliche Bedeutung hatte (Stefano Bottari, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina/Florenz 1954, passim). Wichtig sind ferner die Nachweise, daß flämische Malerei schon frühzeitig den Weg nach Sizilien fand und geschätzt war; daß flämische Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts sich in sizilischen Sammlungen des 17. Jahrhunderts, vor allem in Messina, befanden; daß mehrere dieser Bilder erst im 19. und 20. Jahrhundert an ihre jetzigen Aufbewahrungsorte in internationalen Museen und Sammlungen gelangten. Die durch Valentino Martinelli erstmals nach dem Manuskript von 1724 herausgegebene und kommentierte wichtige Quellschrift von Francesco Susinno, *Vite de' pittori messinesi*, Florenz 1960, bestätigt eindrucksvoll nicht nur das der niederländischen Malerei entgegengebrachte Interesse, sondern auch das Vorhandensein von niederländischen Originalen in Messina (von Carandente nicht ausdrücklich erwähnt). Wiederholte Naturkatastrophen (nicht nur in Messina) sowie die wechselvollen politischen Geschicke Siziliens haben die Insel auf diesem wie auf so manchem anderen Gebiet vieler Kunstschatze beraubt. Immerhin sollte in diesem Zusammenhang betont werden, daß gerade in Sizilien der Zustrom niederländischer Künstler bis weit ins 18. Jahrhundert hinein eine große Kontinuität erkennen läßt. Neben den kurzen, aber folgenreichen Besuchen, wie sie etwa Anton van Dyck (ebenso wie Caravaggio) der Insel abstattete, stehen die lebenslangen Aufenthalte; hier sind aus den drei Jahrhunderten vom Cinque- bis zum Settecento vor allem die drei Namen Simon de Wobreck, Matthias Stomer und Guglielmo Borremans stellvertretend für viele andere zu nennen.

Von den 30 im Buch besprochenen Gemälden entfallen je 6 auf die Museen in Palermo und Messina (von letzterem sind 2 Bilder verloren gegangen), 2 auf das Museo Pepoli in Trapani; alle anderen auf Privatsammlungen und Kirchen. Man wird gewiß keine unbekanntesten Meisterwerke erwarten; in der Tat überwiegen auch hier, wie vielfach in der altniederländischen Malerei, Wiederholungen und Kopien bekannter Kompositionen. Gleichwohl erregen eine Reihe von Bildern besonderes Interesse, und im ganzen darf der Band als eine selbst für den Kenner überraschende Zusammenstellung bezeichnet werden.

An erster Stelle genannt zu werden verdient das auch in den Maßen anspruchsvolle Triptychon in der Chiesa Madre zu Polizzi Generosa (südlich von Cefalù), mit der thronenden Madonna und dem Kind zwischen vier musizierenden Engeln, den Heiligen Katharina und Barbara auf den Flügeln (Nr. 16; Mitte: 158 x 123 cm; Flügel: 162 x 57 cm). Der Flügelaltar war in der älteren Literatur seit langem bekannt (Crowe & Cavalcaselle, *Geschichte der altniederländischen Malerei*, deutsche Ausgabe, Leipzig 1875, 177), doch hatte erst Max J. Friedländer in den Nachträgen im letzten Band 14 seiner „*Altniederländischen Malerei*“ (1937) ihn als Hauptwerk des von ihm benannten „Meister mit dem gestickten Laub“ bezeichnet, den er in Band 4 (1926) seines

Werks bei Behandlung der Nachfolge des Hugo van der Goes, in der Schilderung der „Brüsseler Kunst in der Zeit zwischen 1470 und 1500“, vorgestellt hatte, jedoch ohne den Altar abzubilden. Auch Band 4 der Neuausgabe in englischer Übersetzung von Friedländers Werk (*“Early Netherlandish Painting”, Leyden/Brüssel 1969*), kommentiert und reicher illustriert als die erste Ausgabe, enthält keine Abbildung des Flügelaltars, doch wird er mit Recht hier schon erwähnt. – Beiläufig sei eine kleine kritische Anmerkung zu dieser Neuausgabe gemacht: Friedländers bewundernswürdiges Werk beruht primär auf Anschauung und souveräner Kennerschaft; darin besteht sein unvergleichlicher Wert. Literaturzitate hatten bei Friedländer charakteristischerweise stets nur einen untergeordneten Stellenwert; zitierte er überhaupt, so war das oftmals fast als Auszeichnung zu werten. Die meisten Zitate sind dabei aber bibliographisch ungenau, unvollständig oder fehlerhaft belegt, und lassen außerdem öfter Wichtiges und Notwendiges vermissen. In den bisherigen Bänden der Neuausgabe ist zwar durch einen knappen Kommentar der Herausgeber und durch zusätzliche Anmerkungen der Ertrag der seitherigen Forschung übersichtlich zur Verfügung gestellt, doch sind Friedländers Anmerkungen mit allen Fehlern unverändert übernommen. Das kann man nur als falsch verstandene Form von Pietät bezeichnen, mit der weder dem großen Gelehrten, noch den Bedürfnissen des heutigen Lesers gedient ist.

Carantes Buch bietet nicht nur die willkommene Abbildung des Flügelaltars, sondern es bringt auch eine gewissenhafte Zusammenstellung aller älteren Nachrichten über ihn (vermutlich bei Schiffbruch 1496 gelandet; sehr wahrscheinlich identifizierbar mit einem Stück, das im Nachlaß eines Mönches von Polizzi als noch in Cefalù befindlich erwähnt wird; das Nachlaßinventar wurde 1523 von einem Notar in Palermo aufgestellt), sowie die interessanten Feststellungen zu dem in Text und Noten lesbaren Hymnus Ave Regina Celorum, komponiert von Walther Frey, auf dem von einem Engel gehaltenen Notenblatt.

Hervorhebung verdienen eine „Kreuzabnahme“ des Colijn de Coter im Museum zu Messina (Nr. 23) und das Dreiviertelfigurenbild einer thronenden Madonna mit dem Kind und vier Engeln vor einem Kircheninneren im Museum zu Palermo (Nr. 17) des „Meisters der Heiligenblutkapelle“, ein ausgeglichenes Werk des Brügger Meisters, stark berührt von der Kunst des Quinten Massys (*Abb. 3*).

Eine „Madonna auf der Rasenbank zwischen zwei Engeln“ des „Meisters von Frankfurt“ im Museum zu Trapani (Nr. 14), reizvolle und zweifellos eigenhändige Variante eines Bildes im Museum zu Gent, nimmt ein Bildthema der Frühzeit des 15. Jahrhunderts wieder auf, wohl des Meisters von Flémalle. – Jan Provost ist mit zwei Werken vertreten: mit dem Jugendwerk einer „Beweinung Christi“ im Museum zu Palermo (Nr. 26) und einer „Anbetung des Christkinds“ in Privatbesitz (Nr. 4), deren Zuschreibung wohl mit Recht erfolgte.

Besonderes ikonographisches Interesse beansprucht die Tafel mit der Darstellung des Gnadenstuhls (Caltagirone, S. Giorgio Vecchio; Nr. 1; *Abb. 2*), bei dem nicht nur das Thema des jüngsten Gerichts mit anklingt, und zwar durch die Weltkugel zu Füßen

des Thronenden sowie durch die beiden Engel mit Lilie und Schwert zu Seiten des Throns, sondern auch das Passionsgeschehen durch die Gruppe der von Johannes gehaltenen Gottesmutter und der trauernden Maria Magdalena in der unteren Zone des Bildes. Mit Recht kann für die Darstellung der Trinität auf Bildprägungen des Meisters von Flémalle (Leningrad, Ermitage) und des Hugo van der Goes (Edinburgh) hingewiesen werden, während die Gestalten der Trauernden unmittelbar den Passionsbildern des Rogier van der Weyden entnommen sind. Dennoch ist eine neue, auch künstlerisch überzeugende Einheit verwirklicht. Sichtbar insbesondere in den Motiven des auf der sehr großen Weltkugel knienden Schmerzenmanns und seines genau in der Bildmitte senkrecht nach unten weisenden linken Armes; ferner in der eindrucksvollen Entgegensetzung und zugleich Verklammerung von oberer und unterer Bildhälfte. Die Zuweisung des Bildes an den von Georges Hulin de Loo 1926 in die Kunstgeschichte eingeführten Vrancke van der Stockt, Stadtmaler in Brüssel nach dem Tode Rogiers, scheint sehr erwägenswert. Friedländer hat in den Nachträgen in Band 14 seines Werks, Seite 86/87, sich ausdrücklich zu dieser wie zu manchen anderen begründeten und überzeugenden Vermutungen des belgischen Forschers bekannt und auf die Notwendigkeit weiterer Forschungen hingewiesen.

Ähnlich komplexe Ikonographie zeigt ein Bild des Museums in Messina (Nr. 25), das dem Meister der Lucia-Legende zugeschrieben wird: eine Pietà mit den Arma Christi, unter dem Golgatha-Hügel mit seinen drei Kreuzen, durch eine Vielfalt von Bildelementen sich zu einer Gesamtvergegenwärtigung der passio Christi erweiternd. Das seit der Katastrophe Messinas von 1908 nicht gut erhaltene Bild nimmt in seiner Mittelgruppe eine Bildprägung Rogiers auf. Der Landschaftshintergrund zeigt Motive der Stadt Brügge, wie sie ähnlich im Werk des Meisters der Lucia-Legende zu finden sind. Zur Erklärung genügt der Hinweis allein auf Darstellungen der Gregorsmesse nicht. Die ungewöhnlich umfassende Darstellung macht eine ausführlichere Beschreibung wünschenswert, die sich der fundamentalen Untersuchung von Rudolf Berliner, Arma Christi, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., 6, 1955, 35 – 152 zu bedienen hätte.

Schließlich erscheint es gerechtfertigt, daß auch mehrere Repliken und Wiederholungen bekannter Kompositionen in den Band aufgenommen wurden, unter denen sich auch zwei nicht sehr gut erhaltene Kopien der Ince Hall-Madonna des Jan van Eyck befinden.

Es ist ein Verdienst des Verfassers, verstreute und schwer zugängliche Bilder bekannt gemacht zu haben; auch wenn deren Qualität oftmals nicht groß ist, so gewinnt das Ganze doch historische Bedeutung als Dokumentation der Wirkungsweite alt-niederländischer Malerei. Die überreichen Literaturangaben sind von größter Gewissenhaftigkeit, ebenso die Register.

Als Fazit ist festzustellen, daß die in der Grundkonzeption gegenüber dem Corpus etwas weitherzigere Abgrenzung des Répertoire auch die Darbietung von Werken ermöglichte, die im Corpus nicht aufgenommen worden wären. H. K. Röthel hat in dieser Zeitschrift 9, 1956, 169/172, bei aller Würdigung der grundsätzlichen Schwierig-



*Abb. 1 Fragment einer thronenden Muttergottes. Köln, Anfang 14. Jahrhundert.  
Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh*

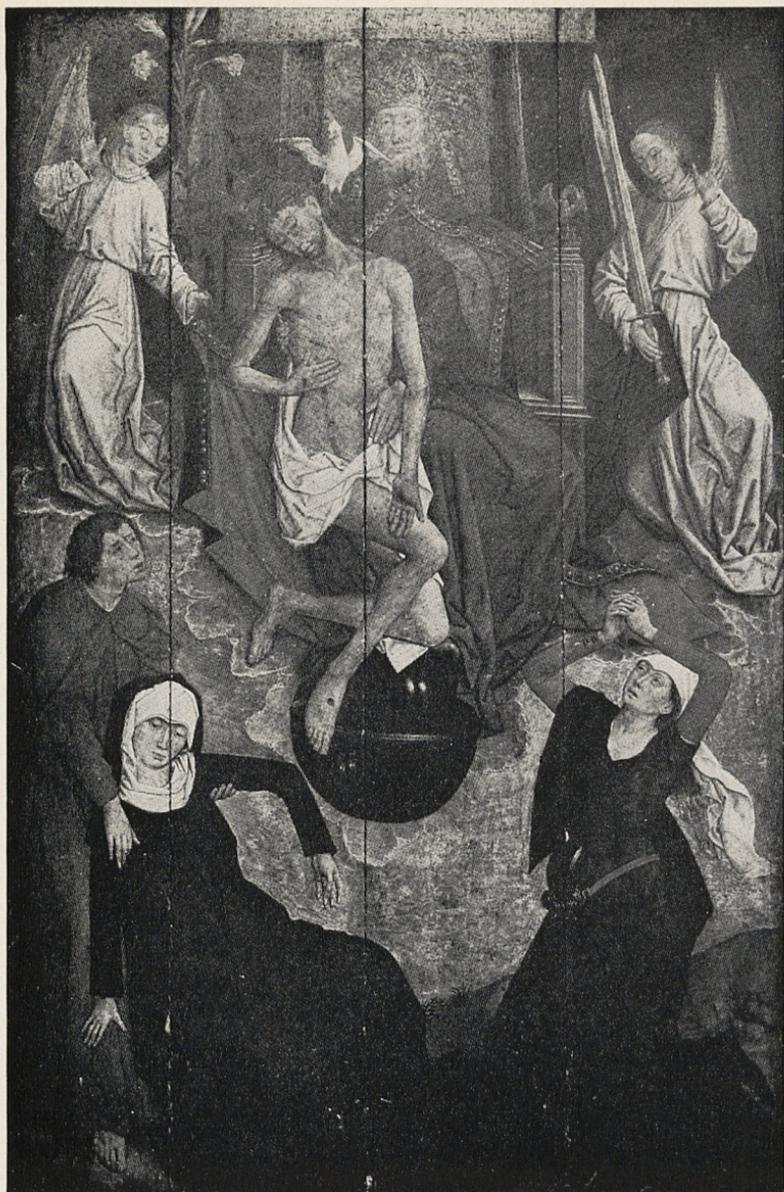


Abb. 2 Vrancke van der Stockt: Gnadenstuhl. Caltagirone, S. Giorgio Vecchio

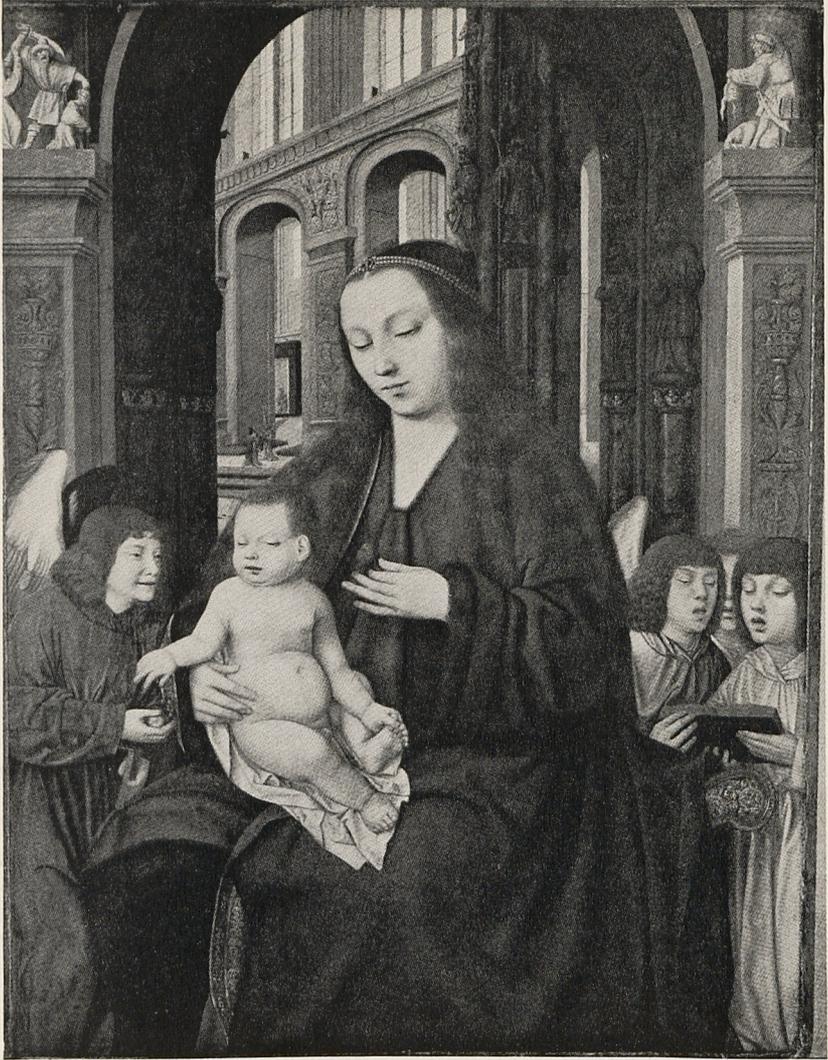


Abb. 3 Meister der Heiligenblutkapelle: Madonna in der Kirche. Palermo, Galleria Nazionale



Abb. 4 Stehende Muttergottes aus Brügge. Letztes Viertel 14. Jahrhundert.  
Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh

keiten die kritischen Bedenken zumal in Bezug auf die zeitliche und geographische Abgrenzung vorgebracht, welche auch durch die Entgegnung des Mitbegründers P. Coremans (10, 1957, 38/39) nicht gänzlich entkräftet worden sind. Was Sizilien betrifft, so bleibt zu bedauern, daß sowohl Jan Gossaert als auch der mit ihm verbundene Fragenkomplex um den Auftraggeber Antonio Siciliano ausgeklammert bleiben.

Zum Schluß sei eine Anregung gestattet. Der extrem sachliche Charakter in der Anlage auch des Répertoire führt dazu, daß die Bände geradezu den Charakter einer Art von Kursbuch haben, das nur für den vorher mit der Materie Vertrauten überhaupt benutzbar und verständlich ist. Charakteristisches Symptom: jedes Bild hat als Überschrift seines Text-Abschnitts den Maler-Namen oder die Attribution; doch fehlt jeder weitere Hinweis auf Lebensdaten des Künstlers, Zeit und Ort seines Wirkens, meist damit auch auf die Chronologie des Bildes selbst. Hier wäre ein Kompromiß angebracht, der von der Anlage-Form eines wissenschaftlichen Gemälde-Katalogs (trotz der Furcht vor Wiederholung von vermeintlich oder tatsächlich bekannten Tatsachen) wenigstens die notwendigsten Stichwort-Angaben übernähme.

Die Ausstattung des Buches in Bild und Text ist vorzüglich, nachdem die gegenüber den beiden vorausgehenden spanischen Bänden dringend gebotene Verbesserung der gesamten Typographie verwirklicht wurde.

Wolfgang Krönig

Edgar Wind, *Giorgione's Tempesta. With comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford University Press, 1969. IV, 48 S., 57 Abb. auf Tafeln. sh 50/-

Schon Giorgiones Zeitgenossen waren zahlreiche seiner Bilder ein Rätsel; ihre Deutung erscheint nach mehr als 450 Jahren noch immer nicht völlig geglückt, obwohl es genügend Versuche gegeben hat, dem abzuhelfen. Meist liefen diese jedoch darauf hinaus, eine Hypothese durch eine andere zu ersetzen, wobei die um eine Inhaltsdeutung bemühte kunstwissenschaftliche Forschung in einem Teufelskreis gefangen schien. Gerade deshalb wird jeder Versuch, Giorgiones ungewöhnliche Bilder zu erklären, eine interessierte, wengleich skeptische Leserschaft finden.

Edgar Wind hat eine Publikation vorgelegt, die sich dem Titel nach vor allem mit Giorgiones *Tempesta* befaßt, aber auch Deutungen der *Drei Philosophen*, des *Bravo* und der Fresken des *Fondaco dei Tedeschi* vorlegt. Die vier Abhandlungen, jede etwa vier Seiten lang, sind auf 15 Seiten untergebracht, denen 26 Seiten *notes and references* folgen; es sind Anmerkungen und Exkurse im Stil der Warburg-Schule. Anmerkung 31 zum Beispiel gibt eine Deutung von Dürers *Ritter, Tod und Teufel*, die nichts zum Verständnis von Giorgiones Bildern beiträgt, deshalb nicht notwendig war und, was eigentlich das Bedauerlichste ist, wohl kaum von der Dürer-Forschung entdeckt werden wird. Es folgen ein Index und 57 meist ganzseitige Abbildungen. Druck und Aufmachung sind hervorragend und tragen wesentlich zur Großzügigkeit und Eleganz dieser Publikation bei.

Die Darbietung des Materials geschieht in einer Weise, die grundsätzlich dafür geeignet erscheint, kunsthistorische Literatur lesbarer und damit einer interessierten