

del Bambino Vispo (Nr. 19 recto u. verso), macht es indessen deutlich, wie wenig Pisanello selbst in dieser Situation von der ihm stets eigentümlichen Anpassungsfähigkeit eingeübt hat.

Gleichsam geläutert scheint Pisanello aus seiner Begegnung mit der toskanischen Kunst hervorgegangen, wenn wir den Blick im Anschluß daran auf die durch ihren uneingeschränkten Realismus gekennzeichneten Blätter der Neapler Zeit (Nr. 25 u. 26) richten, die in Darstellungen von so schroffer Größe wie etwa jener Studie nach einem am Boden hockenden Manne (Nr. 26 recto) gipfeln. – Einen gänzlich anderen Aspekt bietet damit verglichen die zwar ähnlich nüchterne Beobachtungsweise der anonymen Antikenkopien des sog. „Lombardischen Konvoluts“ (Nr. 29 – 33), welche auch sonst eine isolierte Position innerhalb der Ausstellung einnehmen. Die hier auf eine rein deskriptive Erfassung der archäologischen Tatbestände gerichteten Bemühungen beginnen nunmehr ein künstlerisches Engagement allmählich auszuschließen. Die Folge davon ist das stetige Herabsinken der Antikenkopie zu einer Quelle zweiten Ranges, deren Wert sich mehr und mehr auf die Überlieferung von Provenienz und künstlerischer Ausstrahlung der römischen Antiken in der Renaissance beschränkt, so wie es etwa für den bald darauf entstandenen Codex Coburgensis gilt.

Den sich bei der Betrachtung dieses Vorganges aufdrängenden Kontrast zu den Anfängen der Antikenkopie in Italien hat Degenhart in die Worte gefaßt: „Antikenkopien, die sich so andächtig gegenüber dem Objekt verhielten und seinem Wesen doch so fern blieben, die aber als selbständige graphische Kunstwerke eine so unvergleichliche Blüte erreichten, gab es nach Gentile da Fabriano nicht mehr.“

Rolf Kultzen

DER LIESBORNER ALTAR

Zu einer Ausstellung des Landesmuseums in Münster

17. April bis 30. Mai 1966

(Mit 2 Abbildungen)

Der Liesborner Altar gehört zu den großen Werken der westfälisch-niederdeutschen Kunstgeschichte des Spätmittelalters. Die 14 Bruchstücke, die sich in der Londoner Nationalgalerie und dem Landesmuseum zu Münster zusammengefunden haben, werden schon von den frühen Chronisten der westfälischen Kunst wie Wilhelm Lübke gewürdigt.

Im Jahre 1952 zeigte das Westfälische Landesmuseum die Ausstellung „Westfälische Maler der Spätgotik 1440 – 1490“ mit dem Ziel, das Werk der Koerbecke-Generation und der Generation des Meisters von Liesborn zusammenzuführen und in einem wissenschaftlichen Katalog darzustellen. Dabei wurden auch die Werke behandelt, die nicht nach Münster kommen konnten. In der Besprechung der Ausstellung schrieb ich damals: „Daß der Meister von Liesborn in der Ausstellung weniger als der Schöppinger Meister und Koerbecke zur Geltung kommt, erklärt sich daraus, daß die Bruchstücke seines Hochaltars von 1465 in der Londoner Nationalgalerie unerreichbar

waren" (Kunstchronik 5, 1952, S. 225). Was damals noch nicht möglich war, konnte jetzt dank des Entgegenkommens der Londoner Stellen realisiert werden. Dabei sei besonders die Unterstützung Michael Levey's hervorgehoben, dessen Vertrautheit mit den Problemen sein vorzüglicher Katalog der deutschen Bilder der Nationalgalerie von 1959 (The German School, National Gallery Catalogues) erweist.

Levey veranlaßte auch, daß drei von den sechs Londoner Bildern des Liesborner Altares im Hinblick auf die münstersche Ausstellung restauriert wurden. Diese Restaurierung führte zu einem überraschenden Ergebnis. Ein Londoner Bruchstück aus der Kreuzigung zeigt Maria mit den Arztheiligen Cosmas und Damian, Patronen der Liesborner Abtei. Die Figuren, nur in der oberen Hälfte erhalten, stehen vor Goldgrund. Unter dem im 19. Jahrhundert überwiegend erneuerten Gold wurde am rechten Rand ein Stück vom Leibe Christi, nämlich sein Knie aufgedeckt, weiter noch ein Stück des nach links hin flatternden Lendentuches (Abb. 2). Das entsprechende Bruchstück mit Johannes und den beiden Benediktinerheiligen Benedikt und Scholastika zeigt jetzt das nach rechts hin flatternde Lendentuch, weiterhin ganz am linken Rand einen schmalen Streifen vom senkrechten Balken des Kreuzes (Abb. 3).

Diese Freilegungen machen es möglich, den Standort der sechs Figuren unter dem Kreuz recht genau festzulegen. Maria und Johannes müssen unmittelbar neben dem Kreuzbalken gestanden haben, wie das auch der Gewohnheit entspricht. Nun zeigen die beiden genannten Bruchstücke links, beziehungsweise rechts den ursprünglichen Rand des Kreuzigungsbildes, der durch Punzierungen, rechts auch durch einen roten Randstreifen angegeben ist. Nach diesen Merkmalen läßt sich die Breite der Kreuzigung mit knapp 160 cm ziemlich präzise berechnen. Für die Rekonstruktion ist ferner wichtig, daß der obere Rand des dritten Londoner Fragmentes aus der Kreuzigung, mit dem Haupte Christi, die gleiche Randpunzierung aufweist.

Es war seit langem bekannt, daß sich Höhe und Breite des Retabels daraus ergibt, daß aus seinem linken Teil zwei komplette Bilder erhalten sind, die Verkündigung und die Darstellung im Tempel, beide in London. Danach ist die Gesamthöhe, von dem (nicht erhaltenen) Rahmen abgesehen, mit ca. 195 cm, die Breite des linken Teiles mit 140 cm anzunehmen. Dieser linke Teil zeigte, jeweils zu zweien neben- und übereinander vier Bilder, neben den genannten die nur in Bruchstücken erhaltenen Anbetungen des Kindes und der Könige.

Weil das gleiche Programm in anderen westfälischen Altären, etwa dem Wildunger Altar des Konrad von Soest begegnet, nahm man bislang an, es habe sich um den linken Flügel eines Klappaltares gehandelt, dessen Mitteltafel die Kreuzigung bildete. Dann aber müßte das Mittelbild doppelt so breit wie der zu rekonstruierende Flügel gewesen sein, also etwa 280 cm. Die „Schrumpfung“ der Kreuzigung durch die Londoner Restaurierung auf etwas mehr als die Hälfte machte diese Rekonstruktion unmöglich. Man könnte höchstens noch erwägen, ob rechts und links von der Kreuzigung in der Art des Wildunger Altares und anderer Werke zu zweien übereinander noch weitere Bilder angeordnet waren. Aber auch das entfällt, seitdem festgestellt wurde, daß das Londoner Verkündigungsbild auf seiner Rückseite aller Wahrscheinlich-

keit nach nie bemalt war und damit nicht zu einem drehbaren, doppelseitig bemalten Altarflügel gehört haben kann.

Wie also hat der Liesborner Altar wirklich ausgesehen? Er muß ein feststehendes Retabel in der Form eines Triptychons gewesen sein, in einer Breite von knapp 4,5 m, wenn man die Rahmen einberechnet. Die Mitte dieser großen Tafel zeigte die Kreuzigung, begleitet links und rechts von jeweils vier Bildern, von denen sich die linke Folge rekonstruieren läßt, während rechts nach dem Muster des Lünener Altares Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest und Weltgericht anzunehmen sind. In einer merkwürdigen Weise verbindet dieses Retabel die erzählenden Seitenbilder mit dem repräsentierenden, die Beziehung zu Liesborn und dem Benediktinerorden darstellenden Mittelbild.

Es war das Anliegen der Ausstellung, die Londoner Bilder mit den münsterschen Fragmenten für einige Wochen zu vereinen. Die wissenschaftlichen Fragen wurden in einem Katalog mit Beiträgen von Michael Levey, Theodor Rensing und dem Verfasser behandelt. Dabei konnte auch die Stellung der acht münsterschen Bruchstücke in dem Retabel etwas genauer präzisiert werden. Insbesondere ergab sich durch die neue Form der Kreuzigung auch für die vier kelchhaltenden Engel, die zu diesem Bilde gehört haben, eine neue Situation. Nach der jetzigen Rekonstruktion, die in Einzelheiten gewiß nicht immer voll beweisbar ist, ziehen sie als eine besondere Engelszone unter den Armen Christi und über den Häuptionen der Heiligen quer durch das Bild.

Theodor Rensing hat in seinem Beitrag die Beziehungen des Meisters von Liesborn zu der gleichzeitigen niederländischen und deutschen Tafelmalerei über das bislang Bekannte hinaus geklärt und den Versuch gemacht, das Werk in eine chronologische Ordnung zu bringen. Auch hat er aus Skryptosignaturen den Namen des Malers erschlossen: Arno Pavenroien. Ob sich diese Namengebung bewährt, bleibt weiteren Untersuchungen überlassen. Besonders wichtig erscheint, daß Rensing zu einer Deutung der auf dem Liesborner und dem Lünener Altar angebrachten Wappen gelangt ist und damit die Stifterfamilien ermittelt hat. Danach ist es unwahrscheinlich, daß der Liesborner Altar, wie bislang angenommen bereits 1465 vollendet war. Auch aus stilgeschichtlichen Erwägungen wird man ihn, wie schon Levey in seinem Katalog von 1959 angenommen hat, eher in das Ende der 70er Jahre datieren. Die Veröffentlichung bildet alle bekannten Teilstücke des Altares farbig ab, wobei die Annäherung an die Originale, wie gewöhnlich, mehr oder weniger gelungen ist.

Die Ausstellung zeigt weiterhin die Werke aus dem Umkreis des Meisters von Liesborn, die das Landesmuseum besitzt. Dazu gehört auch ein vor kurzem auf einer Auktion in Zürich erworbenes, durch seine hohe Qualität bemerkenswertes Bruchstück aus einer Heiligen Sippe, Mutter Anna darstellend, das aus der gleichen Sammlung Caldenhof bei Hamm stammt, bei deren Versteigerung 1929 das Landesmuseum seine Fragmente des Liesborner Altares erwarb. Damals wurde die hl. Anna einem Nachfolger des Dirk Bouts zugeschrieben, bis Stange sie dem Meister von Liesborn zuwies, eine Meinung, die sich aber angesichts des Originals nicht recht bewährt. Eine Restaurierung des schwarz bemalten Grundes, die in der Werkstatt des Landesmuseums aus-

geführt wurde, legte eine reiche Architektur frei. Man möchte sagen: Westfälisch um 1480, ohne daß eine nähere Einordnung gewagt werden könnte.

Im Juni und Juli des Jahres werden die münsterschen Bilder in London zu sehen sein, gleichsam als Auftakt zu der seit langen Jahren geplanten Ausstellung deutscher Malerei, die 1968 oder 1969 in der Nationalgalerie stattfinden soll.

Paul Pieper

ZEICHNUNGEN ALTER MEISTER AUS DEUTSCHEM PRIVATBESITZ

Ausstellung in Hamburg, Stuttgart, Bremen

25. Oktober 1965 – 17. April 1966

(Mit 2 Abbildungen)

Die von Wolf Stubbe und Werner R. Deusch im Herbst 1965 zusammengestellte Ausstellung „Zeichnungen Alter Meister aus deutschem Privatbesitz“, die in Hamburg, Stuttgart und Bremen gezeigt wurde, war eine der wichtigsten Zeichnungs-Ausstellungen der letzten Jahre. Den Initiatoren ging es nicht allein um die Veröffentlichung unbekannter Materials, sondern – wie Wolf Stubbe in der Katalog-Einleitung schreibt – auch darum „in etwa die Tendenzen, die Wertevorstellungen und die Möglichkeiten des heutigen Sammelns darzutun“. Konsequenterweise mußte sich daher die Auswahl auf die Schätze aktiver Sammler der Gegenwart beschränken, wobei das 19. Jahrhundert ausgeklammert worden war. Der Katalog verzeichnet, wenn auch überwiegend ohne namentliche Angabe, 16 verschiedene Leihgeber.

Wolf Stubbe hat in seiner mit viel Verständnis für die besonderen Bedingungen dieses Sammelgebiets geschriebenen Einführung auf die Schwierigkeiten bei den Zuschreibungen hingewiesen. Überwiegend gehen sie auf Angaben der Besitzer zurück. Dies liegt in der Natur einer derartigen Unternehmung und ist mit ihrem Hauptreiz, unbekanntes Material zugänglich zu machen, eng verbunden. Dabei soll keineswegs die Forschungsarbeit vieler Sammler unterschätzt werden. Der Katalog ist übersichtlich angelegt und gut ausgestattet, obschon man ihm in redaktioneller Hinsicht deutlich den Zeitdruck anmerkt, unter dem er entstanden ist. Die Ordnung nach Ländern und zeitlicher Abfolge hat viele Vorzüge, erschwert aber das Auffinden der Blätter. Ein alphabetisches Künstlerregister und eine Abgrenzung der Länder im Satzbild hätte die Benützung erheblich erleichtert. Leider ist bei den Texten zwischen allgemeiner Literatur und spezieller Erwähnung in der Regel nicht unterschieden, eine Unsitte mancher Kunsthandelskataloge, die keinen Eingang in die wissenschaftliche Literatur finden sollte. Dagegen ist es sehr zu begrüßen, daß sämtliche Blätter abgebildet wurden, wenn dabei auch die Abbildungsformate nicht immer dem Rang der Zeichnungen entsprechend gewählt wurden. Eine besondere, das Private und Individuelle betonende Note erhielt die Ausstellung durch die zum Teil erlesenen originalen Sammlerrahmen; es war ein glücklicher Gedanke der Bearbeiter, die wichtigsten in den Katalog aufzunehmen.