

Georges Hulin de Loos kunstkennerschaftliche Methode am Beispiel seines
Catalogue critique zur Ausstellung in Brügge (1902)

Zusammenfassung

Der flämische Kunstkenner Georges Hulin de Loo (1862–1945) steht im Zentrum dieses Aufsatzes. Den Beschreibungen der Kunsthistoriker Jacques Lavalleye (1964) und Germain Bazin (1986) zufolge, kombinierte Hulins Zuschreibungsmethode die klassische Dokumentenforschung in den Archiven mit der Anwendung Giovanni Morellis ›Experimentalmethode‹, um Werkgruppen zu identifizieren. Anhand einer textkritischen Studie von Hulins *Catalogue critique* (1902) – sein Gegen-Katalog zur Brüggener *Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles* – wird an dieser Stelle versucht, Hulins kunstkennerschaftliche Arbeitsweise kritisch zu analysieren und ihre methodologischen Wurzeln zu enthüllen.

<1>

1.1 Einführung und biografische Notiz

Der Belgier Georges Hulin de Loo (1862–1945; Abb. 1) gehört der Generation von international gefeierten Kunsthistorikern wie Max Friedländer (1867–1958) und Bernard Berenson (1865–1959) an. Dieser Eklektiker – er war Professor, Sammler und sogar Dichter – identifizierte im Laufe der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts die Autoren zahlreicher, damals noch anonymen altniederländischer Gemälde. Obwohl er bestimmt eine der interessantesten und bedeutendsten Figuren in der Geschichte der Kunstkennerschaft ist, wurde ihm seit seinem Tod kaum eine Studie gewidmet.¹

<2>

Seine Biografie und kunstkennerschaftliche Methode stehen im Zentrum dieses Aufsatzes.² Anhand einer Studie von Hulins *Catalogue critique* (1902) – sein Gegen-Katalog zur Brüggener *Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles* (1902) – soll hier versucht werden, Hulins kunstkennerschaftliche Arbeitsweise kritisch zu analysieren und ihre methodologischen Wurzeln zu enthüllen.

<3>



1 Georges Hulin de Loo (1862–1945)

<4>

George Hulin – das Suffix de Loo wurde seinem Nachnamen erst 1913 hinzugefügt – wurde am 10. Dezember 1862 in einer wohlhabenden Familie mit wallonischen Wurzeln in Gent geboren.³ Im Jahr 1880, unmittelbar nach dem Abschluss seiner geistwissenschaftlichen Ausbildung am Königlichen Athenäum von Gent, fing Hulin sein Studium an der Fakultät für Kunst und Philosophie der Universität Gent an. Während seiner Studienjahre und der anschließenden Promotion widmete er sich vorwiegend der Geschichte, Philosophie, Philologie und Metaphysik und übersetzte lateinische, griechische und französische Texte. Im Jahr 1883 wurde der einundzwanzigjährige Hulin zum Doktor der Literatur und Philosophie und 1886 zum Doktor der Rechtswissenschaft promoviert. Es folgten Studienaufenthalte in Berlin (1886/1887 und 1888), Straßburg (1887/1888) und Paris, während deren er sich auf das Studium der Psychologie, Wirtschaft und Geschichte, insbesondere die des Mittelalters, konzentrierte. Die Vorliebe für diese Epoche sollte nicht ohne Auswirkung auf Hulins folgende kunsthistorische Studien bleiben. Insbesondere war es die Erlernung einer streng historischen und quellenkritischen Methode im von Positivismus und Historismus geprägten Deutschland, die unauslöschliche Spuren bei dem jungen Studenten hinterließ und seine spätere Arbeitsweise entscheidend prägen sollte.⁴

<5>

Nach seiner Rückkehr in die Heimat veröffentlichte Hulin 1889 zusammen mit seinem Freund Ernest Mahaim (1865–1938) den Artikel *La Réforme de l'Enseignement Supérieur et les Sciences Sociales*, der an die damals im belgischen Parlament zur Diskussion stehende Reform des Hochschulwesens anknüpft und Vorschläge enthält, wie man die noch

überholungsbedürftige wissenschaftliche Ausbildung in Belgien auf dasselbe Niveau von Ländern wie Deutschland und Frankreich bringen könnte. Zur selben Zeit wurde Hulin zum außerordentlichen Professor an der Universität Gent ernannt und konnte an der Fakultät für Kunst und Philosophie die Fächer Logik, Moralphilosophie, Psychologie und später vor allem Philosophie, Naturrecht und Wirtschaftsgeschichte lehren. Im Jahr 1892 wurde er schließlich zum Ordinarius. Es ist gewiss der unermüdlichen Übung dieser streng logischen Disziplinen zu verdanken, dass Hulin eine solche Forschungsmethode daraufhin auch auf das Studium der altniederländischen Malerei anwenden konnte.⁵

<6>

Hulin interessierte sich auch für das Studium der Agrargeschichte Belgiens, eine wissenschaftliche Neigung, die er seit seiner Berliner und Pariser Zeit pflegte und von der er sich aber nach der Jahrhundertwende progressiv zugunsten der kunsthistorischen Recherche altniederländischer Malerei entfernen wird.⁶ Er setzte sich für die Erhaltung des belgischen kulturellen Erbes ein, war aktives Mitglied der Genter Gesellschaft für Geschichte und Archäologie (1893), saß ab 1895 in der städtischen Kommission der Monumente und wurde 1897 zum Vizepräsident und 1913 zum Präsident des von Ferdinand Scribe (1851-1913) gegründeten Vereins der Freunde des Museums für Schöne Künste in Gent ernannt.⁷ Zwischen 1887 und 1895 nahm Hulin darüber hinaus regelmäßig an den im intellektuellen und elitären Kreis des »Cercle des Conférences de Gand« gehaltenen Kolloquien teil.⁸ Auf weniger Interesse stieß dagegen Hulins politisches Engagement: Sein 1893 in Gent veröffentlichtes Essay *La réforme électorale: une solution* – in dem er für eine Reform des belgischen Stimmrechts plädiert –, bleibt ein isoliertes Beispiel in seiner Biografie.

<7>

Hulins Interesse für die Kunst hatte sich bereits in seiner Jugend gezeigt. Aus einer bürgerlichen Familie stammend, muss er zum ersten Mal im Elternhaus in Kontakt mit Kunstwerken gekommen sein. Sein Großvater mütterlicherseits, Charles Constant Hulin (1812-1898), besaß eine Sammlung von Zeichnungen, und der Verwandte Petrus Hulin war Direktor an der Akademie für Zeichnung, Malerei und Architektur in Sint Niklaas (Ostflandern).⁹ Der zukünftige Kunstkennner übte sich außerdem während seiner frühen Studienzeit sogar in der Malerei.¹⁰ Auch als Kunsthistoriker war Hulin ein Autodidakt. Im Laufe seiner langjährigen Tätigkeit im Kreise der Freunde des Museums für Schöne Künste in Gent entwickelte er sich zu einem geschätzten Kenner altniederländischer Malerei. In seiner Rolle als Berater und Käufer für den Verein konnte er dem Genter Museum viele Meisterwerke sichern – wie zum Beispiel *Der Heilige Hieronymus* und *Die Kreuztragung* von

Hieronimus Bosch (beide im Museum voor schone Kunsten, Gent) –¹¹ und verfasste den vollständigen, der Malerei gewidmeten ersten Teil des *Catalogue du Musée des Beaux-Arts* (1909). Er knüpfte außerdem enge Kontakte mit Sammlern und Kunsthändlern, untersuchte und beobachtete unzählige Kunstwerke, schrieb Expertisen für Privatleute und Galeristen und wurde dadurch selbst zum Sammler. Dem Beispiel Ferdinand Scribes zufolge wollte Hulin seine reiche, aus alten wie modernen europäischen Gemälden bestehende Kunstsammlung, dem Museum für Schöne Künste testamentarisch nachlassen. Doch sein plötzlicher Tod – er starb in Brüssel in der Nacht vom 27. Dezember 1945 an den Folgen eines Unfalls – traf ihn unvorbereitet und die Werke wurden kurz danach in aller Eile versteigert.¹²

<8>

Hulins akademische Karriere verlief parallel zu der als Kunstkenner. Im Jahr 1903 wurde der Vierzigjährige zum Professor am kurz zuvor ins Leben gerufenen »Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art« in Brüssel ernannt. Fünf Jahre später gründete er die Studienrichtung zur Geschichte der flämischen Malerei an der Fakultät für Kunst und Philosophie in Gent und 1920 übernahm er dort die Lehre zur Geschichte der Malerei am Institut für Kunstgeschichte und Archäologie. Sein internationales Renommee als Kunsthistoriker verdankte Hulin aber vor allem seinem kritischen Katalog zur *Exposition des Primitifs flamands* (1902). Dies brachte ihm viele offizielle Auszeichnungen, darunter einen Ehrendokortitel der Universität von Utrecht. Zudem war Hulin auch Mitglied des Internationalen Kunsthistoriker Kongresses, Korrespondent des Institut de France und im Jahr 1935 Präsident der »Académie royale de Belgique« in Brüssel. Nach dem Tod von Hippolyte Fierens-Gevaert (1870-1926) wurde ihm sogar die Direktion der Königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel angeboten, ein prominentes Amt, das der schüchterne und zurückhaltende Professor aber ablehnte.¹³

<9>

Im Laufe der letzten vierzig Jahre seines Lebens veröffentlichte Hulin einige Bücher und eine bedeutsame Anzahl von kurzen, in mehreren Sprachen verfassten Artikeln.¹⁴ Zu den ersten seien an dieser Stelle insbesondere die zusammen mit René van Bastelaer publizierte Abhandlung *Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps* (1907) genannt – eine Arbeit, die dreißig Jahre später Friedländer noch immer für den »zuverlässigste Wegweiser«¹⁵ über den Maler hielt –, die *Heures de Milan* (1910/1911) und die Monografie *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbino* (1942).

<10>

1.2 *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*, 1902: Die Ausstellungskataloge

Die im Jahr 1902 in Brügge organisierte Ausstellung altflämischer Malerei (*Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*) spielte, wie einige hervorragende Studien dokumentiert haben,¹⁶ eine entscheidende Rolle für die Wertschätzung der altniederländischen Malerei. Die Ausstellung umfasste sechs Sektionen: Gemälde, »römisch-belgische« Antiquitäten, Möbel und dekorative Künste, Manuskripte und Numismatik, Textilien und historische Dokumente.¹⁷ Der Gemäldeteil war zweifellos der relevanteste mit über 400 Leihgaben aus vielen europäischen Ländern (Abb. 2). Seine Einrichtung beschäftigte eine Gruppe von Kunstexperten aus Belgien – darunter George Hulin und William Henri James Weale (1832-1917) – und fünf ausländische Schirmausschüsse (»Comités de patronages«).

<11>



2 Hauptsaal des Brüggener Rathauses während der Ausstellung im Jahr 1902 mit, unter anderen, Werken von Hans Memling

<12>

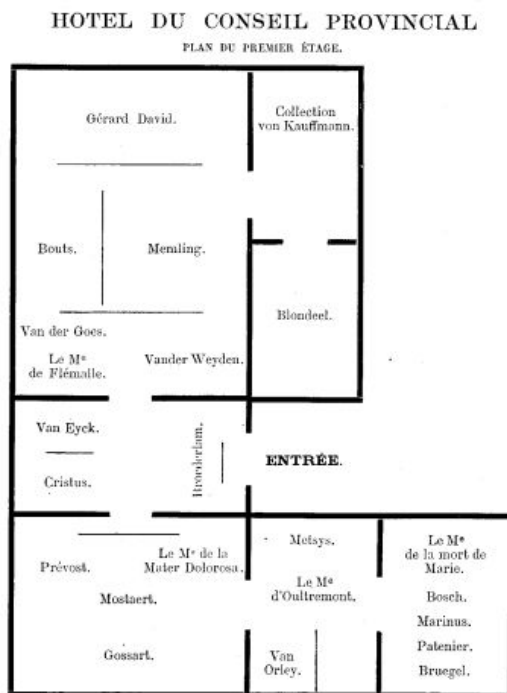
Aller Bemühungen der Organisatoren zum Trotz, trafen die meisten Gemälde nur wenige Tage vor der Ausstellungseröffnung am 15. Juni 1902 in Brügge ein. Dort wurden sie dicht aneinander in mehreren, speziell eingerichteten Sälen des neogotischen Rathauses (»Hotel du Conseil Provincial«) auf dem Marktplatz untergebracht.

<13>

Wie man anhand des Ausstellungsplans (Abb. 3) und der zahlreichen kritischen Berichte aus der Zeit rekonstruieren kann, folgte die Hängung einem chronologischen und topografischen Prinzip.¹⁸ Dieses versuchte sowohl die Entwicklung und Entfaltung der alten flämischen

Schule als auch ihre Veränderung unter dem Einfluss der Brüder van Eyck und der ausländischen Kunst nachzugehen.¹⁹ Es waren aber vor allem die Werke von Hans Memling und Gerard David, die, unter anderem auch aufgrund ihrer christlichen Motive, in der Ausstellung den Ehrenplatz (»place d'honneur«²⁰) hatten.

<14>



3 Ausstellungsplan, erster Stock des Rathauses, Brügge 1902

<15>

Am 5. August 1902, anderthalb Monate nach der Ausstellungseröffnung, publizierte George Hulin seinen *Catalogue critique*.²¹ Dieser sollte den offiziellen, vom Mitglied der Académie de Belgique James Weale editierten Ausstellungskatalog ergänzen.²² Weales Buch war nämlich nicht nur in aller Eile verfasst worden und erst einige Wochen nach der Schaueröffnung erschienen,²³ sondern war vor allem voller Fehler und Ungenauigkeiten. Hulin sah sich als Mitglied des Ausstellungskomitees in der Verantwortung, diese zu berichtigen, oder zumindest kritisch zu hinterfragen.

<16>

Weale hatte sich mit dem Problem der Authentizität vieler von den Leigebern etwas zu großzügig zugeschriebenen Exponate nicht auseinandersetzen können, wie er in folgender warnenden Anmerkung zu seinem Katalog offen zugibt: »Les attributions données aux

tableaux sont celles indiquées par les propriétaires et le rédacteur du catalogue ne prend aucune responsabilité à cet égard.«²⁴

<17>

Weales Buch erwies sich in der Tat als bloßes Verzeichnis. Seine Bemerkungen beschränken sich meistens auf eine rein deskriptive Beschreibung der auf den Gemälden dargestellten Szenen und Figuren.

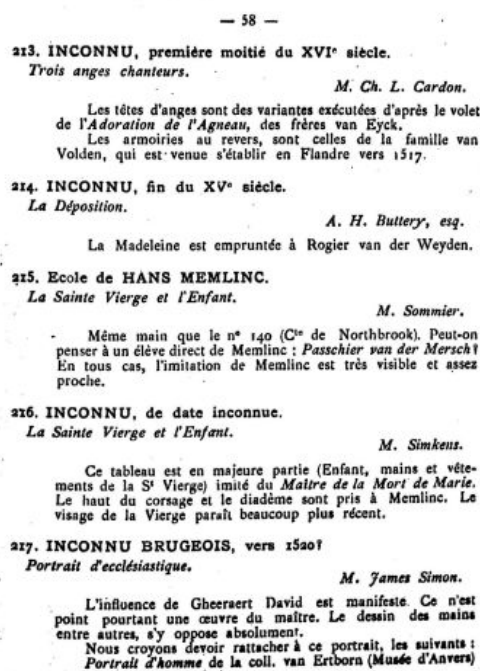
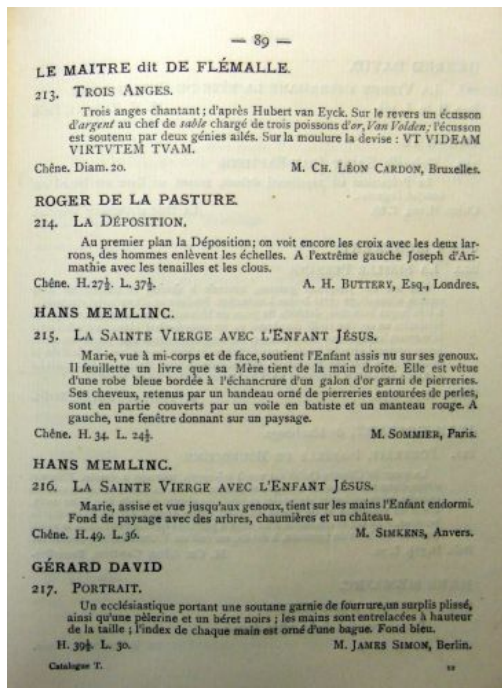
<18>

Hingegen war Hulins *Catalogue critique* ein revolutionäres Werk und sollte eine entscheidende Nachwirkung für die Forschungsmethode der Kunstgeschichte haben. Dabei war das Ziel dieser in knapp drei Wochen verfassten Publikation, den Ausstellungsbesuchern und den Leihgebern einen kritischen Führer (»*un guide critique*«) zu bieten und das Publikum in die Kunstgeschichte einzuweihen (»*l'initiation du public à l'Histoire de l'Art*«).²⁵

<19>

Der Einfachheit halber gliederte Hulin seinen Katalog in Übereinstimmung mit dem von Weale. Man hätte sogar beide Werke zusammen binden können, denn sie hatten dasselbe Format und Layout, dieselbe Reihenfolge und Nummerierung der Kunstwerke (Abb. 4). Sein *Catalogue critique*, wie Hulin gleich auf den ersten Seiten des Vorworts präzisiert, wollte aber nicht den offiziellen Katalog ersetzen (»*Le présent Catalogue Critique ne vise nullement à remplacer le Catalogue officiel*«).²⁶ Das Buch war keine offizielle Publikation, und Hulin war befreit von jeglicher Verpflichtung den Leihgebern gegenüber. Das erlaubte ihm, seine Meinung unverstellt zu äußern und Weales Katalogeinträge einen nach dem anderen zu behandeln, ihnen ab und zu stillschweigend zuzustimmen, sie nur leicht zu ergänzen oder, wie es in den meisten Fällen geschah, ihnen sogar erbarmungslos zu widersprechen.²⁷ Dabei stützte sich Hulin auf die Meinung von Kunstkennern wie Max Friedländer, Hugo von Tschudi (1951-1911) und Gustav Glück (1871-1952), und das obwohl – wie er selbst bemerkt – in sehr vielen Fällen sein Urteil unabhängig von diesen letztgenannten formuliert wurde.²⁸

<20>



4 Gegenüberstellung von zwei Seiten aus Weales (links) und Hulins (rechts) Kataloge zur Ausstellung in Brügge, 1902

<21>

Von den insgesamt 413 in Weales Katalog besprochenen Werken bestätigte Hulin nur circa ein Drittel der offiziellen Zuschreibungen. Häufig erkannte er die Hand eines ihm schon vertrauten Meisters in einem von Weale als anonym bezeichneten Gemälde, so zum Beispiel im Fall des Bildes *Madonna mit dem Kind* (Kat. 21; Abb. 5), das laut Hulin gar nicht das Werk eines unbekannt Malers sei, wie es in Weales Katalog heißt,²⁹ sondern ein Hauptwerk des jungen Quinten Metsys. Dies hatte auch schon Gustav Friederich Waagen (1794-1868) bewiesen: »On y trouve en effet déjà dans cette ouvre la plupart des caractères du dessin, de la facture et du sentiment du maître.«³⁰

<22>



5 Quinten Metsys: *Madonna mit dem Kind*, Ende des XV. Jahrhunderts, Öl auf Holz, 130 x 86 cm, Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel, Inv. 1497

<23>

Zahlreich sind auch die Fälle, bei denen, umgekehrt, Hulin ein unter dem Namen eines renommierten Künstlers optimistisch katalogisiertes Werk als anonym oder Schularbeit herabwertet. So schreibt Hulin 10 der 21 an Gerard David (Kat. 126, 127, 133, 139, 145, 147, 185, 209, 217, 276) und 7 der 42 an Memling zugeschriebenen Werke (Kat. 87, 89, 93, 111, 215, 216, 222) ab.³¹

<24>

Auch die *Inthronisation des heiligen Thomas Becket* (Kat. Nr. 8; National Gallery of Ireland, Dublin, Abb. 6) wurde nicht nur »[...] entièrement repeint vers la fin du XVe siècle«, wie Weale vermerkt hatte,³² sondern ist laut Hulin gar kein originales Werk von Jan van Eyck: »Ni le dessin, ni la composition ne sont de lui; les costumes ne sont pas de son époque.«³³ Die Unterschrift und das Datum sind außerdem eine Fälschung und geben ein gutes Beispiel »[...] de l'impuissance des signatures et des documents à garantir l'authenticité d'un tableau.«³⁴

<25>



6 Meister der Jugend des Heiligen Romuald: *Inthronisation des heiligen Thomas Becket*,
Erzbischof von Canterbury, um 1490, Öl auf Holz, 114,5 x 71,3 cm, National Gallery of
Irland, Dublin, Inv. 1380

<26>

Aber wie kam Hulin zu solchen Zuschreibungen? Wie arbeitete sein ›Kennerauge‹ und welche Methode wandte er an? Hulin selbst liefert uns in seinem *Catalogue critique* einige Hinweise, die uns helfen können, diese Fragen zu beantworten. Im Einführungskapitel *De l'Identité de certains maîtres anonyms* (Über die Identität einiger anonymen Meister) versucht Hulin, eine kurze Rekonstruktion der Biografie und des künstlerischen Schaffens von sieben damals noch kaum bekannten Künstlern zu skizzieren und ihnen ein Korpus von Werken zuzuschreiben.³⁵

<27>

Diese Künstler waren: der »Meister der Himmelfahrt Mariae«, in dem Hulin, wie auch schon Friedländer aber wohl von diesem unabhängig, Aelbrecht Bouts erkennt; der »Meister des Marientodes« alias Joos Van Cleve, dessen Identität Carl Justi (1832-1912) und Eduard Firmenich-Richartz (1864-1923) bereits enthüllt hatten; der »Meister der Deipara Virgo« von Antwerpen, dessen Werk von Friedländer und Justi gruppiert worden war und der Hulin sofort an Ambrosius Benson denken lässt; der Monogrammist J. V. E., in dem Hulin Jan Van Eecke (van Eeck) identifiziert; der von Tschudi genannte »Meister von Flémalle«, den Hulin zu dieser Zeit noch mit Jacques Daret und nicht wie später, mit Robert Campin gleichstellt;³⁶

der »Meister von Moulins«, in dem heute die Kritik meistens Jean Hay, den Schüler von Hugo van der Goes, erkennt und der aber Hulin mit dem Franzosen Jehan Perréal de Paris identifizierte; und schließlich der »Meister der Madonna der sieben Schmerzen«, dessen von Waagen vertretene Identifizierung mit Jean Mostaert Hulin ablehnt, um an seiner Stelle den Namen von Adriaen Ysenbrant vorzuschlagen.

<28>

Die Auswahl dieser in der Ausstellung kaum vertretenen Künstler weist darauf hin, dass es Hulin in seiner Einleitung viel mehr darum ging, seine kunstkennerschaftliche Arbeitsweise (in Gegensatz zu der von Weale) exemplarisch zu schildern, als über die ausgestellten Werke zu sprechen.

<29>

1.1 Hulins Methode: extrinsische und intrinsische Beweise

Die Kunstgeschichte, erklärt Hulin in seinem Vorwort, bestehe aus zwei Forschungsweisen, die in ihrer Natur sehr unterschiedlich seien:

<30>

»D'une part, il y a la recherche historique proprement dite, patient travail d'archives, mettant au jour les *documents* qui concernent les œuvres d'art ou la biographie des artistes. [...] D'autre part, il y a la critique comparative des *monuments* de l'Art. Celle-ci inventorie les échantillons conservés dans les collections publiques ou privées, et, d'après leurs analogies, les classe en groupes: de même origine locale, de même école, de même main; constate aussi les filiations, les influences réciproques, et l'évolution des personnalités sous leurs phases diverses«. ³⁷

<31>

Hulins Bemerkungen erinnern sehr stark an die These, die zwanzig Jahre zuvor auch Anton Springer (1825-1891) in seinem berühmten Essay *Kunstkenner und Kunsthistoriker* (1881) mit durchaus ähnlichen Worten vertreten hatte:

<32>

»Dass sich Kunsthistoriker und Kunstkenner nicht einfach decken, dafür möchte schon die Erfahrung sprechen. [...] Kunstkennerschaft und Kunstgeschichte [sind] Dinge von durchaus ungleichartigem Wesen. Die erstere ist eine vornehmlich durch Uebung des Auges errungene Fertigkeit, den Ursprung eines Kunstwerkes zu bestimmen und einer Reihe

verwandter Schöpfungen einzuordnen, die letztere ist eine Wissenschaft, von den anderen historischen Disziplinen durch den Gegenstand, aber nicht durch die Methode unterschieden. Die Thätigkeit des Kunstkenner bleibt für den Kunsthistoriker eine unabweisbare Voraussetzung. Sie bietet ihm für seine Arbeiten das nothwendige Material und bereitet ihm den Boden vor«. ³⁸

<33>

Der Leipziger Professor unterscheidet zwischen Kunstkennern und Kunsthistorikern, die sich jedoch gegenseitig vervollständigen sollten, statt voneinander unabhängig zu arbeiten. Jeder Versuch eines Kunstkenner, Kunsthistoriker sein zu wollen, oder umgekehrt, sei laut Springer generell misslungen. Hulin unterscheidet ebenfalls zwischen den Gelehrten, die sich dank ihrer geschickten und an enthüllenden Dokumenten reichen Publikationen (»savantes publications riches en documents révélateurs«) ³⁹ einen Ruf gemacht haben, für die aber die Gemälde schweigen (»sont muets«) ⁴⁰ und die einen Meister von dem anderen nicht unterscheiden können, und den Kunstkennern mit einem geübten und scharfsinnigen Auge (»à l'oeil exercé et perspicace«), ⁴¹ die ihrerseits nie ein Dokument in den Händen gehalten haben, und kein Verständnis für eine quellenkritische Forschung aufbringen.

<34>

Obwohl er in seinem Katalog gelegentlich zur Unzuverlässigkeit der Dokumente Stellung nimmt (siehe zum Beispiel seine Kommentare zur Kat. 8), beruft sich Hulin immer wieder gerne auf relevante archivarische Funde, seien diese seine eigenen Entdeckungen oder die von anderen Kunsthistoriker-Kollegen. Die dokumentarische und die werkimmanente Forschung sind dennoch gleichermaßen notwendig und Hulin vermeidet jede Einstufung zugunsten dieses oder jenes Vorgehens. Seiner Erklärung zufolge hängen diese abweichenden Arbeitsweisen mit unterschiedlicher Bildung und mit persönlichen und natürlichen Begabungen zusammen:

<35>

»Ces deux genres de travaux s'accomplissent par des méthodes essentiellement différentes; demandent des formations scientifiques et des aptitudes naturelles qui ne se ressemblent point; imposent même des manières de vivre difficilement compatibles, puisque le premier travail est tout sédentaire, tandis que le second exige de fréquents et souvent lointains voyages«. ⁴²

<36>

Hulin, wie übrigens auch Springer, stammte aus der ersten Kategorie und hatte eine Ausbildung als Historiker genossen. Das erklärt, warum die Studie der Dokumente einen wichtigen Teil seiner Methode bildet. Dennoch wissen wir aus seiner Biografie und seinen Schriften, dass er nicht nur ein regelmäßiger Archivbesucher, sondern auch ein reisefreudiger Kunstkenner war, der gerne nach Wien, Madrid oder sogar Sankt Petersburg und Washington aufbrach, um die Gemälde mit eigenen Augen zu sehen und sie sich einzuprägen.⁴³ Hulin verkörpert die erreichbare und für die Fortentwicklung der Kunstgeschichte durchaus positive Verbindung zwischen der kunsthistorischen und der kunstkennerchaftlichen Methode. Er war ein Gelehrter mit »Scharfblick«, wie auch Friedländer 1903 bemerkte.⁴⁴

<37>

Bedauerlicherweise, so Hulin, »[...] il arrive fréquemment qu'entre les résultats obtenus par ces deux espèces d'études manque le point de jonction.«⁴⁵ Genau in diesem Versuch, die willkürliche Trennung zu vermeiden und der Verflochtenheit zwischen Dokumenten und Monumenten treu zu bleiben, lässt sich Hulins Methode und Lebenswerk verstehen. Kunstkenner und Kunsthistoriker sollten miteinander kooperieren, um das gemeinsame Vorhaben zu erreichen: »[...] mettre en rapport ces oeuvres sans noms avec ces noms sans oeuvres.«⁴⁶ Dennoch ist der Weg zu diesem Ziel sehr schwierig. Fehler sind dabei nicht nur unvermeidbar, sondern sogar notwendig und sollten weder den Kenner noch den Historiker davon abhalten, nach der kunsthistorischen Wahrheit zu suchen:

<38>

»Les hypothèses sont indispensables à la science comme à la vie. Celui qui ne voudrait jamais agir que sur la foi de certitudes, s'arrêterait de vivre à bref délai.«⁴⁷

<39>

Keine Zuschreibung kann mit vollkommener Sicherheit formuliert werden, selbst wenn das Gemälde signiert oder sogar von einer anscheinend zuverlässigen Quelle wie der Rechnung des mutmaßlichen Künstlers begleitet ist. Wenn man aber vor dem gesamten künstlerischen Schaffen eines Meisters steht, kommt man auch ohne Beweise zu einer – so Hulin – moralischen Sicherheit (»certitude morale«): »La confirmation négative se fait par l'impossibilité d'imaginer une autre attribution qui satisfasse aux mêmes conditions.«⁴⁸ Wie konnte aber Hulin ein anonymes Werk in das Korpus eines Meisters mit der erwähnten »moralischen Sicherheit« aufnehmen?

<40>

Sowohl der Belgier Jacques Lavalleye (1900-1974) als auch der französische Kunsthistoriker Germain Bazin (1901-1990) gaben eine durchaus interessante Antwort auf diese Frage, ohne jedoch tiefgründiger zu argumentieren. Beide behaupteten nämlich, Hulin's Methode verbinde die klassische Dokumentforschung in den Archiven mit der Anwendung von Giovanni Morellis (1816-1891) Experimentalmethode, um Werkgruppen zu identifizieren:

<41>

»Acceptant la leçon donnée par Morelli qui s'entendait à retrouver des constantes de facture dans les tableaux il voulut appuyer ses observations sur des textes d'archives qui, souvent, font connaître avec précision le nom des artistes et le titre des œuvres : l'objectif de Hulin de Loo fut d'établir des liens entre des noms de peintres dont on ne connaissait pas les œuvres et des œuvres non attribuées, joignant ainsi à l'étude des tableaux anonymes celle des sources d'archives.«⁴⁹

<42>

»La méthode d'Hulin de Loo était fort simple; elle correspondait au désir le plus élémentaire de l'historien d'art: rechercher dans les archives la documentation existante et en établir des conjonctions possibles avec les œuvres subsistantes. Pour établir les groupements d'œuvres, il utilisait le système morellien. Rien n'était plus éloigné de lui que les « concepts » si chers aux historiens d'art germaniques de son temps.«⁵⁰

<43>

Das morellische System, von dem hier Lavalleye und Bazin sprechen, ist bekanntlich die sogenannte, vom Italiener Giovanni Morelli zwischen den 1870er und 1880er Jahren theorisierte und angewandte ›Experimentalmethode‹. Diese umstrittene Methode ist eine Zuschreibungstechnik, die sich unter anderem auf die Isolierung und den Vergleich von gemalten anatomischen Details stützt. Morelli glaubte nämlich, dass diese Elemente Konstanten im malerischen Schaffen eines Künstlers seien, und wandte sie als eine Art handschriftlicher Beweis der Urheberschaft eines Werks an.⁵¹

<44>

Wir haben schon erwähnt, dass es Hulin in seinem *Catalogue critique* darum geht, anonyme Kunstwerke und Künstleridentitäten in Verbindung zu setzen, und das sowohl anhand einer Studie der Dokumente als auch einer werkimmanenten Analyse der »Monumente«. Um ein Werk zuzuschreiben – so Hulin's Fazit –, sollte man die »extrinsischen« Beweise – die positiven Daten (»données positives«) wie gemalte Wappen (vgl. Kat. 100), Inschriften in

Dialekt (vgl. Kat. 101), Form, Farbe und Modell eines Kleidungsstücks (vgl. Kat. 56) usw. – mit den »intrinsischen«, der Werke eigenen formalen und typologischen Eigenschaften in Einklang bringen.⁵²

<45>

Sowohl in der Einleitung und im Vorwort als auch in den einzelnen Katalogeinträgen spricht Hulin immer von den »raisons intrinsèques« (vgl. Kat. 51) – die jedem Werk innewohnenden Eigentümlichkeiten – die ihm erlauben, mithilfe einer vergleichenden Studie mit den zugesicherten Gemälden, Werkgruppen zu bündeln und Zuschreibungen zu formulieren. Diese Elemente sind die Komposition, das Kolorit und eine Serie anatomischer ›Details‹ und physiognomischer ›Typen‹, die er für diesen oder jenen Meister charakteristisch hält. Es ist wohl Hulin's Aufmerksamkeit für diese letzten malerischen Einzelheiten, die Bazin an die morellische Methode erinnert hat. In den folgenden Paragraphen wollen wir einige konkrete Beispiele dieser methodologischen Verwandtschaft darlegen.

<46>



7 Petrus Christus: *Portrait eines jungen Mannes*, um 1450–1460, Öl auf Holz, 35,4 x 26 cm, The National Gallery, London, Legat Salting, Inv. NG2593

<47>



8 Petrus Christus: *Heiliger Antonius mit Stifter*, um 1450, Öl auf Holz, 57,4x31 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, Inv. KMSsp162

<48>

In seinem offiziellen Katalog hatte Weale Das *Portrait eines jungen Mannes* von Petrus Christus aus der Sammlung Salting (Kat. 18; Abb. 7) mit dem Bild *Heiliger Antonius mit Stifter* in Kopenhagen verglichen (Abb. 8), das er Hubert van Eyck und nicht Petrus Christus zuschrieb.⁵³ Hulin's Kritik ist schonungslos: Das Bild in Dänemark ist »[...] évidemment de la même main et non de celle de Hubert van Eyck, comme la pense M. Weale.«⁵⁴ Um sich selbst davon zu überzeugen, fordert Hulin den Leser dazu auf, die Struktur des Kopfes und der Hände der Figuren auf beiden Gemälden zu vergleichen.

<49>



9 Petrus Christus: *Pietà*, um 1455–1460, Öl auf Holz, 100,5 x 192 cm, Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel, Inv. 564

<50>



10 Petrus Christus: *Der Heilige Eligius in seiner Goldschmiedewerkstatt*, 1449, Öl auf Holz, 100,1 x 85,8 cm, The Metropolitan Museum, New York, Sammlung Robert Lehman 1975, Inv. 1975.1.110

<51>

Diese Elemente erlauben ihm außerdem, auch die *Pietà* (Kat. 20; Abb. 9) aus den Königlichen Museen in Brüssel mit Christus' *Heiligem Eligius in seiner Goldschmiedewerkstatt* (Kat. 17; Abb. 10) zu vergleichen und mit Sicherheit demselben Meister zuzuschreiben: »L'attribution à celui-ci s'impose par la comparaison avec le S. Eloi. (Cf. La tête de S. Eloi et celle de Nicodème, les mains etc.«⁵⁵

<52>

Das *Portrait eines Stifters mit dem Heiligen Klemens* (Kat. 148; Abb. 11) aus der Sammlung Somzée wurde in Brügge als Werk eines anonymen Meisters ausgestellt. Ohne einen konkreten Namen vorschlagen zu können, denkt aber Hulin bei dessen Betrachtung an die Arbeit entweder eines wahrscheinlich in Lyon niedergelassenen, flämischen Künstlers, oder alternativ an das Werk eines französischen, aus dem Grenzgebiet mit den südlichen Niederlanden stammenden Malers – der Engel, so der Kenner, erinnere an die von wallonischen Malern wie Simon Marmion, oder sogar von den Malern aus Bourges. Hulin weist darauf hin, dass die Kunst des »Meisters von Moulins« – den er als Jean Perréal identifiziert – unter dem Einfluss dieses unbekanntes Künstlers gestanden haben musste. Um seine Hypothese zu beweisen, wendet Hulin eine formkritische Analyse morellischer Abstammung an. Er vergleicht das Bild des Stifters und des Heiligen Klemens mit dem *Porträt einer Stifterin mit der Heiligen Magdalena* (Kat. 181; Abb. 12), das in Brügge noch als anonym ausgestellt war und in dem er zu Recht den Meister von Moulins erkannte. Obwohl beide Werke gewiss von unterschiedlichen Händen stammen, erklärt Hulin, ihr Vergleich zeige gemeinsame Merkmale (»traits communs«) auf:

<53>

»[...] la position oblique de l'œil le plus voisin du spectateur et la forme de la terminaison des paupières, les deux traits clairs, marquant fortement le sillon vertical de la lèvre supérieure, le trait clair cernant la partie rouge de la lèvre inférieure.«⁵⁶

<54>

Nur bei einem Besuch der Ausstellung hätte sich allerdings der Leser des Katalogs davon selbst überzeugen können, denn Hulin's Publikation enthält weder die Abbildungen der Werke, noch die synoptischen Tafeln, wie sie Morelli anwendete.

<55>



11 Simon Marmion, Nachfolger: *Portrait eines Stifters mit dem Heiligen Klemens*, Ende der Jahre 1480, Öl auf Holz, 49,8 x 37 cm, The National Gallery, London, Legat Salting 1910, Inv. NG2669

<56>



12 Meister von Moulins: *Porträt einer Stifterin mit der Heiligen Magdalena*, um 1490–1495, Öl auf Holz, 56 x 40 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. R.F. 1521

<57>

Hulin's Aufmerksamkeit für die Aufführung solcher charakteristischer Details erlaubt ihm auch ein anderes in Brügge als anonym ausgestelltes Gemälde dem Meister von Moulins zuzuschreiben. Dank seiner Nähe zur oben erwähnten Katalognummer 181 wendet Hulin dieselbe vergleichende Formenanalyse auch für die Katalognummer 100, *Der Heilige Victor (oder Mauritius?) und ein Stifter* aus Glasgow (Abb. 13) an. Ein geübtes Auge (»un œil exercé«), so Hulin, werde ohne Mühe erkennen, dass es von demselben Meister sei:

<58>

»J'appelle l'attention non seulement sur l'ordonnance identique dans la position relative des figures, sur le sentiment du coloris : [...] mais surtout sur la structure absolument semblable des mains, fait d'autant plus frappant que cette structure s'éloigne davantage de la nature.«⁵⁷

<59>



13 Meister von Moulins: *Der Heiliger Victor (oder Mauritius?) und ein Stifter*, um 1480–1485, Öl auf Leinwand, 58,4 x 49,5 cm, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow, Inv. 203

<60>

Die Struktur der Hände sei nicht naturgetreu, sondern eine vom Künstler erarbeitete Form, die er wohl unbewusst in seinen Werken wie ein Muster immer wieder anwendet. Diese Bemerkung enthält viele indirekte Bezüge an Morelli. Letzterer war nämlich der Meinung, dass sich der Künstler sein Repertoire an ›Grundformen‹ früh in seiner Karriere erarbeite und diese dann automatisch im Laufe seines Lebens wieder verwende, ohne diesen Details weiterhin bewusste Aufmerksamkeit zu schenken.

<61>

Hulins *Catalogue critique* enthält zahlreiche weitere Beispiele, die man in Anlehnung an die erwähnten Fällen hier zitieren könnte, um Lavalleye und Bazins Aussagen zu dokumentieren. Der belgische Kunstkenner spricht von der für Rogier van der Weyden typischen Zeichnung des Halses und der Hände (Kat. 27); von den für Hans Memling charakteristischen Händen (Kat. 76, 77); von der Form der Lippen, des Kinns und der »Schlitzaugen« des Quinten Metsys (Kat. 105, 278); von den Köpfen und Händen des Gerard Davids (Kat. 149, 217) und so weiter. Für Hulin sind es also die Werke selbst, welche für die eine oder die andere Zuschreibung beziehungsweise Datierung sprechen müssen.

<62>

1.4 Schluss

Zweck der Kunstkritik ist laut Hulin, die noch anonymen Kunstwerke mit den »oeuvres-types« zu vergleichen – das heißt mit den Werken, die eine ›direkte‹ Authentizität haben, weil sie über originale Unterschriften, beglaubigte Dokumente und nachweisbare Traditionen verfügen. Dieser Vergleichsprozess ist aber nicht leicht mit Worten erklärbar, er basiert auf Indizien und hat sehr viel mit dem Instinkt und dem visuellen Gedächtnis des Kenners zu tun:

<63>

»[...] les raisons sur lesquelles se fondent [les] attributions [...] résultent toujours d'ensembles très complexes d'indices très ténus, le plus souvent impossible à exprimer adéquatement en paroles, saisissable seulement, au moyen d'une sorte de superposition d'images, par des yeux exercés, doublés de mémoires qui embrassent un inventaire relativement complet de la production de maître et de ses proches voisins.«⁵⁸

<64>

Trotz seiner empirischen Aufmerksamkeit für die Typisierung und das charakteristische malerische ›Fragment‹ blieb Hulin gleichzeitig auch ein strenger Historiker und seine Arbeitsweise gewissenhafter und systematischer als diejenige von Giovanni Morelli. Der Erfolg von Hulins Kennerschaft scheint gerade in der Verbindung dieser zwei auf den ersten Blick widersprüchlichen methodologischen Komponenten zu bestehen und unter diesem Aspekt zeigt Hulin mehr Ähnlichkeit mit seinem Zeitgenossen Max Friedländer. So betrachtet gerät Bazin nicht in Widerspruch, wenn er schreibt, dass sich Hulin als reiner Historiker verstand (»se voulait un historien pur«) und doch ein wahrer Kunstkenner war (»vrai *connaisseur*«).⁵⁹ Kunsthistoriker und Kunstkenner arbeiten in diesem Fall nicht nur kooperativ zusammen sondern sind in derselben Person vereinigt.

<65>

Die Ausstellung von 1902 und der parallel laufende Kongress bestätigten den kunsthistorischen Paradigmenwechsel, dessen erste Anzeichen sich dreißig Jahre zuvor in Dresden am Beispiel von Hans Holbeins Werk gezeigt hatten. Sowohl die fast ausschließlich in den Archiven und anhand der Dokumente geführten Forschungen eines Weales als auch die empirische Praxis von Kennern, wie Waagen, wurden überholt und von einer neuen Generation von Kunsthistorikern »in Einklang« gebracht.⁶⁰ Dazu gehörten sowohl der Historiker Hulin de Loo als auch der Museumsmann Max Friedländer. Beide versuchten mit

ihrer kunstkennerschaftlichen Methode die Monumente der Kunst mit den Dokumenten zu harmonisieren.

¹ Die einzige monografische Studie über Georges Hulin ist die unveröffentlichte Magisterarbeit von Korneel Dobbelaere: *Georges Hulin de Loo (1862–1945). Een biografische schets*, Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte 2008–2009 (Link aufgerufen am 30. März 2013: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/352/229/RUG01-001352229_2010_0001_AC.pdf). Über den belgischen Kunstkenner siehe auch: Paul Bergmans: Introduction, in: AA. VV.: *Mélanges Hulin de Loo*, Brüssel 1931, S. V–IX; Jacques Lavalleye: Notice sur Hulin de Loo, in: Académie royale de Belgique, *Annuaire pour 1961* 127, 1961, S. 15–27; Jacques Lavalleye: Hulin de Loo, in: *Biographie nationale* 32 (Supplément 4), Brüssel 1964, S. 310–312; Georges Bazin: Connoisseurship, in: Georges Bazin: *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris 1986, S. 233–256, hier S. 244–246; Francis Haskell: *Huizinga and the ›Flemish Renaissance‹*, in: Francis Haskell: *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven u.a. 1993, S. 431–495, hier S. 461–466; Bernhard Ridderbos: From Waagen to Friedländer, in: *Early Netherlandish Paintings; Rediscovery, Reception and Research*, hg. v. Bernhard Ridderbos/Anne van Buren/Henk van Veen, Amsterdam 2005, S. 218–251, hier S. 235–240; Claire Challéat: *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien. Bruges 15 giugno-5 ottobre 1902*, in: *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, hg. v. Enrico Castelnuovo/Alessio Monciatti, Pisa 2008, S. 61–91, bes. S. 81–89; Suzanne Laemers: »A Matter of Character«. Max J. Friedländer et ses relations avec Émile Renders et Jef van der Veken, in: *Autour de la Madeleine Renders: Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XXe siècle*, hg. v. Dominique Vanwijnsberghe, Brüssel 2008, S. 147–176, passim.

² Dieses Essay entspricht meinem im Rahmen des 32. Deutschen Kunsthistorikertag in Greifswald (20.–24. März 2013) im Forum Niederländische Kunst- und Kulturgeschichte gehaltenen Vortrag. Sein Ziel war es, die Teilnehmer des Forums zu einer kritischen Diskussion über die Methode der Kunstkennerschaft anzuregen. Ich bedanke mich an dieser Stelle bei Professor Dr. Nils Büttner, Dr. Ariane Mensger und Dr. Gero Seelig für das Interesse an meiner Forschung und die freundliche Einladung zum Kongress.

³ Diese und die folgenden biografischen Informationen sind vor allem entnommen aus Dobbelaere 2008–2009, Bergmans 1931 und Lavalleye 1961 (alle wie Anm. 1).

⁴ Vgl. Dobbelaere 2008–2009 (wie Anm. 1), S. 34–35.

⁵ Vgl. Bergmans 1931 (wie Anm. 1), S. VII.

⁶ Vgl. Dobbelaere 2008–2009 (wie Anm. 1), S. 34.

⁷ Der Verein hatte sich zum Ziel gesetzt, mit Ankäufen und Schenkungen an der Erweiterung der Sammlung Alte Meister des Genter Museums beizutragen. Dank seiner Kenntnisse der altflämischen Malerei konnte Hulin insgesamt sieben wichtige Gemälde für das Museum sichern. Vgl. Dobbelaere 2008–2009 (wie Anm. 1), S. 42–45.

⁸ Vgl. Dobbelaere 2008–2009 (wie Anm. 1), S. 41–42.

⁹ Vgl. Dobbelaere 2008–2009 (wie Anm. 1), S. 26.

¹⁰ Vgl. Dobbelaere 2008–2009 (wie Anm. 1), S. 40.

¹¹ Lavalleye 1961 (wie Anm. 1), S. 20.

¹² Catalogue de Tableaux Anciens [...], Tableaux Modernes [...], Aquarelles et Dessins composant la collection de Monsieur G. Hulin de Loo, Brüssel 1947.

¹³ Vgl. Lavalleye 1961 (wie Anm. 1), S. 21–23.

¹⁴ Hulins beinahe vollständige Bibliografie ist gedruckt in seinem Buch *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbino*, Brüssel 1942, S. 57–68.

¹⁵ Max J. Friedländer: Die altniederländische Malerei, Bd. XIV, Leiden 1937, S. IX.

¹⁶ Siehe vor allem die schon erwähnten Studien von Haskell 1993, Ridderbos 2005 und Challéat 2008 (alle wie Anm. 1).

¹⁷ Die letzten fünf Sektionen, die vom Baron de Vinck und von Isabelle Errera kuratiert wurden, waren im Palais Gruuthuuse ausgestellt. Dazu siehe den zweiten und dritten Teil des Ausstellungskatalogs: Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien. Bruges, 15 juin au 15 septembre 1902 (1. Sektion: Tableaux. Mit Einleitung v. William Henri James Weale; 2. Sektion: Tissus & broderies. Katalog von Isabelle Errera; 3. Sektion: Art ancien), Brügge 1902. Vgl. Challéat 2008 (wie Anm. 1), S. 65–66.

¹⁸ Siehe u.a. Exposition des primitifs flamands à Bruges 15 juin – 15 septembre 1902. Première section. Tableaux. Coup d'œil historique et énumération chronologique des principales œuvres exposées, Einleitung und Katalog von A.-J. Wauters, Brüssel 1902 ; Eugène Deprez: L'exposition des primitifs flamands à Bruges, in: *Le Correspondant* 74 (25. Juli 1902), S. 348–358; Max J. Friedländer: Die Brügger Leihausstellung von 1902, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 26, 1903 (a), S. 66–175; Max J. Friedländer, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung in Brügge, 1902*, München 1903 (b). Für ein ausführlicheres Literaturverzeichnis hierzu und eine detaillierte Rekonstruktion des Ausstellungsparcours siehe auch Haskell 1993 (wie Anm. 1), bes. S. 445–468 und Challéat 2008 (wie Anm. 1), bes. S. 65–68.

¹⁹ Vgl. Deprez 1902 (wie Anm. 18), S. 349.

²⁰ Deprez 1902, (wie Anm. 18), S. 352.

²¹ Mit diesem Datum unterzeichnete Hulin das Vorwort zu seinem Katalog, Georges Hulin de Loo: *Exposition des tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique*,

précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes, Bruges 1902, Gand 1902.

²² Weale 1902 (wie Anm. 17).

²³ Siehe dazu Haskell 1993 (wie Anm. 1), S. 454, 461.

²⁴ William Henri James Weale: L'Art dans les Pays-Bas, in: Weale 1902 (wie Anm. 17), S. IX–XXX, hier S. XXX: »Die angegebenen Gemäldezuschreibungen sind diejenigen, die von den Besitzern mitgeteilt wurden und der Autor dieses Katalogs trägt für sie keine Verantwortung.« Die deutschen Übersetzungen aus dem französischen Originaltext sind, soweit nicht anders angegeben, meine eigenen.

²⁵ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. III und IV, kursiv im Original.

²⁶ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. III, kursiv im Original.

²⁷ Vgl. Haskell 1993 (wie Anm. 1), S. 462.

²⁸ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. V–VI.

²⁹ Weale 1902 (wie Anm. 17), S. 10.

³⁰ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. 6: »In diesem Werk findet man in der Tat bereits die meisten der Charakteristiken der Zeichnung, der Form und des Gefühls dieses Meisters.«

³¹ Haskell 1993 (wie Anm. 1), S. 462, bemerkt beispielsweise, dass Hulin auf einer einzigen Seite seines Kataloges ein Werk dem Meister von Flémalle, eins Roger van der Weyden, zwei Hans Memling und eines Gerard David abschreibt (Kat. 213–217; Abb. 4).

³² Weale 1902 (wie Anm. 17), S. 4: »[...] gegen Ende des 15. Jahrhunderts ganz neu gemalt.«

³³ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. 3: »Weder die Zeichnung, noch die Komposition sind von ihm; die Kostüme gehören nicht seiner Epoche an.«

³⁴ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. 3: »[...] Machtlosigkeit der Unterschriften und der Dokumente, welche die Authentizität eines Gemäldes garantieren.« Bereits dreißig Jahre zuvor hatten auch Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle mit Entschlossenheit das Bild dem Meister abgeschrieben (The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works, London 1872, S. 90). Das Gemälde wurde erst einige Jahre nach der Ausstellung restauriert und erwies sich in der Tat als ein Atelierwerk von Colyn de Cooter aus einer gegen Ende des 15. Jahrhunderts gemalten Serie von sechs Gemälden über das Leben des Heiligen Romuald aus Mechelen, vgl. Haskell 1993 (wie Anm. 1), S. 451.

³⁵ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XIII–LXVII.

³⁶ Über diesen Meister wird Hulin in den darauffolgenden Jahren einige Aufsätze veröffentlichen: An authentic work by Jacques Daret, painted in 1434, in: The Burlington Magazine 15, 1909, S. 202–208; Jacques Daret's *Nativity of Our Lord*, in: The Burlington Magazine 19, 1911, S. 218–225; Robert Campin or Rogier van der Weyden?, in: The Burlington Magazine 49, 1926, S. 268–274.

³⁷ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XIII, kursiv im Original: »Einerseits gibt es die eigentliche historische Forschung, geduldige Archivarbeit, die die *Dokumente* über die Kunstwerke oder die Biographie der Künstler ans Tageslicht bringt [...]. Andererseits gibt es die vergleichende Kritik der *Monumente* der Kunst. Diese inventarisiert die in den öffentlichen oder privaten Sammlungen bewahrten Muster und gruppiert sie nach ihren Analogien: mit derselben lokalen Herkunft, aus derselben Schule, von derselben Hand; sie stellt auch die Abstammungen fest, die gegenseitigen Einflüsse, und die Entwicklung der Persönlichkeiten in ihren verschiedenen Phasen.«

³⁸ Anton Springer: Kunstkenner und Kunsthistoriker, in: Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 11, 1881, S. 737–758, hier S. 749–750.

³⁹ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XIV.

⁴⁰ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XIV.

⁴¹ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XIV.

⁴² Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XIII–XIV: »Diese zwei Art von Arbeiten absolviert man durch zwei grundsätzlich unterschiedliche Methoden; sie verlangen wissenschaftliche Ausbildungen und natürliche Begabungen, die sich gar nicht ähneln; sie zwingen sogar zu nur schwer vereinbaren Lebensweisen, denn die erste Arbeit ist durchaus sesshaft, während die zweite viele Reisen, häufig auch in die Ferne verlangt.«

⁴³ Hulin verbrachte »Jährlich ungefähr 3 Monate auf Reisen«, wie er selbst in einem Brief berichtet, UniversiteitsBibliotheek Gent, hs. 3274, Autobiografische nota's, 1909 hier zit. nach. Dobbelaere 2008–2009 (wie Anm. 1), S. 51.

⁴⁴ Friedländer 1903 (a) (wie Anm. 18), S. 66.

⁴⁵ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XV: »[...] häufig fehlt jede Verbindung zwischen den durch diese zwei verschiedenen Arten von Studien gesammelten Ergebnissen.«

⁴⁶ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XVI: »[...] die Kunstwerke ohne Namen mit den Namen ohne Werke in Verbindung zu setzen.«

⁴⁷ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XVI: »Die Hypothesen sind sowohl für die Wissenschaft als auch für das Leben notwendig. Wer nur mit absoluter Gewissheit handeln möchte, würde sehr bald aufhören zu leben.«

⁴⁸ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. XVII: »Die negative Bestätigung macht man durch die Unmöglichkeit, sich eine andere Zuschreibung auszudenken, die dieselben Bedingungen erfüllt.«

⁴⁹ Lavalleye 1964 (wie Anm. 1), S. 310: »Er hat die Lehre von Morelli angenommen, der die Formkonstanten in den Gemälden wiederzufinden beabsichtigte, und wollte gleichzeitig seine Beobachtungen über die Archivtexte stützen, die häufig mit Präzision den Namen der Künstler und die Werktitel bekannt machen: Hulins Ziel war es, Verbindungen zwischen den

Namen der Maler, von denen man kein Werk kannte, und den nicht zugeschriebenen Werken zu stellen, und somit dem Studium der anonymen Gemälden mit dem der Archivquellen anzuschließen.«

⁵⁰ Bazin 1986 (wie Anm. 1), S. 245: »Hulin de Loos Methode war sehr einfach; sie entsprach dem elementarsten Wunsch des Kunsthistorikers: in den Archiven nach den existierenden Dokumenten zu suchen und sie mit den vorhandenen Werken zu verbinden. Um die Werkgruppen festzulegen wandte er das morellische System an. Nichts war für ihn entfernter als die ›Konzepte‹, die die deutschen Kunsthistoriker seiner Zeit so gern hatten.«

⁵¹ Über Morellis Biografie, Methode und Werk verweist man hier auf die zahlreichen von Jaynie Anderson veröffentlichten Studien (siehe vor allem Giovanni Morelli: *Della pittura italiana. Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, neue Ausgabe hg. v. Jaynie Anderson, Mailand 1991). Die Autorin dieses Aufsatzes hat ihre Dissertation (*Metamorfosi romantiche. Le teorie del primo Romanticismo tedesco nel pensiero sull'arte di Giovanni Morelli*, Pasian di Prato [Ud] 2011) und eine Serie weiterer Publikationen der morellischen Methode gewidmet (darunter siehe insbesondere: ›Die Jugendentwicklung Raffaels‹. Ivan Lermolieff liest Anton Springer: ein Beispiel der Auseinandersetzung Morellis mit dem deutschen Gelehrtentum, in: *Künstler-Träume: Raffael im XIX. Jahrhundert*, hg. v. Gilbert Heß/Elena Agazzi/Elisabeth Décultot, Berlin und Boston 2012, S. 337–365; *Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerie zu Dresden. Ein Überblick zu Giovanni Morellis Zuschreibungen*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 34, 2008/2010, S. 85–106).

⁵² Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. VI-VII.

⁵³ Weale 1902 (wie Anm. 17), S. 8.

⁵⁴ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. 5: »[...] offensichtlich von derselben Hand und nicht, wie Herr Weale denkt, von Hubert van Eyck.«

⁵⁵ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. 5: »Die Zuschreibung behauptet sich durch die Vergleichung mit dem Heiligen Elegendius (vgl. der Kopf des Heiligen Elegendius mit dem des Nikodemus, die Hände, usw.«

⁵⁶ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. 38: »[...] die schräge Stellung des dem Betrachter näher sehenden Auges und die Form des Augenliederabschlusses, die zwei hellen Striche, die die senkrechte Rille der oberen Lippe zeichnen, der helle Strich, der den roten Teil der unteren Lippe umreisst.«

⁵⁷ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. xxxx: »Ich mache nicht nur auf die identische Anordnung der relativen Stellung der Figuren aufmerksam, auf das Farbgefühl: [...] sondern vor allem auf die ganz und gar ähnliche Struktur der Hände, die noch frappierender wirkt, weil sie sich von der Natur entfernt.«

⁵⁸ Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. X: »[...] die Gründe, worauf sich die Zuschreibungen stützen [...] gehen immer auf sehr komplexen Zusammenhängen von sehr schwachen Indizien hervor, die man in den meisten Fällen mit Worten nicht entsprechend ausdrücken kann, die nur mittels einer Art Bilderüberlagerung ergreifbar sind, von geübten Augen und gestützt von Gedächtnissen, die eine relativ vollständige Inventur des Schaffens eines Meisters und seiner nahen Nachfolger umfassen.«

⁵⁹ Bazin 1986 (wie Anm. 1), S. 245, kursiv im Original.

⁶⁰ Vgl. Max J. Friedländer: Von Kunst und Kennerschaft, Oxford 1946, S. 133: »Zeugnisse von zweierlei Art bieten sich dem Kunstgelehrten, nämlich auf der einen Seite: Überlieferungen im Schriftwesen, Nachruhm, Urkunden, Inventare, Biographien, auf der anderen Seite: die erhaltenen Monumente. Es gilt, Brücken zu schlagen von einem Ufer zum anderen, die Dokumente mit den Monumenten in Einklang zu bringen.«

Bildnachweis

Universitätsbibliothek Gent (©Reproductierecht Universiteitsbibliotheek UGent): Abb. 1

Foto von M. Gecele, aus Weale 1902 (wie Anm. 17): Abb. 2

Foto aus Wauters 1902 (wie Anm. 18): Abb. 3

Foto aus Weale 1902 (wie Anm. 17), S. 89 und Hulin 1902 (wie Anm. 21), S. 58: Abb. 4

Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel: Abb. 5 und 9

National Gallery of Irland, Dublin: Abb. 6

The National Gallery, London: Abb. 7 und 11

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen: Abb. 8

The Metropolitan Museum, New York: Abb. 10

Musée du Louvre, Paris: Abb. 12

Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow: Abb. 13