

commissioned portraits, or what they did with them after they had been painted. My own impression is that portraits were commissioned essentially for family reasons, particularly at the time of betrothals and weddings, that they were often intended to be either gifts or a record of particular events and relationships, and that they were generally hung in groups. What these details of social history suggest, to me at least, is that portraits reveal the Renaissance sense of family rather than the sense of the individual. The evidence from inventories, inscriptions and so on is of course fragmentary and it is open to more than one interpretation, but its relevance to the central theme of this study is such that the Renaissance family, particularly the patrician family of Venice and Florence, should not have been omitted from consideration.

This particular instance highlights a more general weakness in the presentation of Boehm's thesis. In general he does not build up an argument step by step. His method, or rhetorical strategy, is first to assert and then to illustrate, as if alternative views of this material were obviously out of the question. This weakness is perhaps associated with Boehm's strength of imagination and intuition; but it seriously limits the value of his book.

Peter Burke

THOMAS DACOSTA KAUFMANN, *L'École de Prague. La Peinture à la Cour de Rodolphe II*. Paris, Flammarion 1985. 335 Seiten inkl. 48 Farbtafeln, 491 Schwarz-Weiß-Abb., 650 FF.

Die rudolfnische Kunst ist in den letzten zwanzig Jahren zu einem Hauptschwerpunkt der Forschungen zur Kunst des Manierismus geworden. Als Mitte der sechziger Jahre die kritische Reaktion gegen die „Apotheose des Manierismus“ einsetzte, verlagerte sich das Interesse einiger Forscher — vielleicht war es dies auch eine Art Ausweichmanöver vor einer unergiebig gewordenen Forschungslage — auf den Prager Kunstkreis um Rudolf II. Die stagnierende stilmethodologische Diskussion wurde zugunsten eines sehr wichtigen, bis dahin erstaunlicherweise brachliegenden Bereiches der Kunstgeschichte aufgegeben.

Die tschechische Forschung, die sich mit großer Intensität und Engagement (Eliška Fučíková, Jaromir Neumann, Beket Bukovinská) dem neuen Thema widmete, profitierte auch von dem Umstand, daß Mitte der sechziger Jahre in Osteuropa der Begriff des Manierismus von seinem negativen Odium einer reaktionären Antithese der Renaissance befreit wurde. Die tschechischen Forscher gingen auch von einer verständlichen Tendenz aus, mit der rudolfnischen Kunst ein Stück mitteleuropäischer Verflechtung zurückzugewinnen und in der Landeskunstgeschichte — vielleicht manchmal etwas willkürlich — die Kluft zwischen den großen Kunstepochen der Gotik und des Spätbarock zu überbrücken. Den Auslöser für die rudolfnischen Studien bildete Lars Olof Larssons *de Vries*-Monographie (1967). Mit den wichtigen zwei *Uměni*-Heften von 1970, R. J. W. Evans' imposanter Arbeit über *Rudolf II and his World: a Study in Intellectual History* (1973) und den vielen Gemäldestudien von Jaromir Neumann in den siebziger Jahren gewann die neue Richtung an Gewicht. Der Umstand, daß die deutsche Übersetzung des

Buches von Evans (1980) den wichtigen Anmerkungsapparat reduzierte, entspricht auch der breiteren Situation, in der die einst führende deutsche Kunstgeschichte (mit Ausnahme Jürgen Zimmers) der rudolfinischen Diskussion keine wesentlichen Impulse mehr beisteuerte. Erich Trunz' interessante Übersicht über die Kultur am rudolfinischen Hofe, Anfang der vierziger Jahre geschrieben, kann im Jahre ihrer Veröffentlichung (1986) als leider verpaßte wissenschaftliche Möglichkeit gelten. Die Herausgeber des Bandes *Renaissance in Böhmen* (1985) absolvierten die rudolfinischen Kapitel als kurze Pflichtübung.

Der amerikanische Kunsthistoriker Thomas daCosta Kaufmann tat sich in den siebziger Jahren als bedeutender Forscher zur rudolfinischen Kunst hervor. In kurzer Folge erschienen seine für die Analyse des Kaiserkultes bahnbrechenden *Variations on the Imperial Theme* (1978), ein Aufsatz zur symbolischen Struktur der Kunstammer sowie verschiedene kleinere Aufsätze zu ikonographischen Problemen der rudolfinischen Kunst sowie zu Fragen des nördlichen Manierismus. Berühmt wurde vor allem seine Analyse der Bilder Arcimboldos, die er auf Grund u. a. eines wiedergefundenen Gedichtes von Giovanni Baptista Fonteo mit dem habsburgischen Kaiserkult Maximilians II. und Rudolfs als Herrscher über die Elemente und Jahreszeiten verband. Eine präzise ikonographische Analyse dieser komplexen Werke ging einher mit einer geistesgeschichtlichen Einordnung, die in dezidierter Weise mit ihrer bisherigen Rubrizierung als „grilli“ aufräumte.

Viel davon ist in das hier vorliegende Buch über die Malerei am Hofe Rudolfs II. eingeflossen — ein angesichts der noch immer diffusen Gesamtforschungslage sehr kühnes Unterfangen, bei dem daCosta Kaufmann auch die gewichtige Unterstützung vieler Kollegen (u. a. Eliška Fučíková und Konrad Oberhuber) zugeflossen ist. Die über hundertseitige Einführung hat bei allem faktographisch untermauerten Anspruch auf eine synthetische Übersicht einen einnehmenden Essaycharakter bewahrt. Im anschließenden Katalogteil wird das gemalte Werk von zwanzig Künstlern des rudolfinischen Hofes vorgestellt. Kaufmann beschränkt sich auf Werke, die während der Tätigkeit der Maler für Rudolf II. entstanden. Der Katalog geht sehr ausführlich auf verschollene Werke ein, die sogar in Einzeleinträgen gewürdigt werden.

In der Einführung schildert daCosta Kaufmann das kulturelle Milieu des rudolfinischen Hofes, die Ideenwelt Rudolfs und den Kaiserkult, die Struktur des Künstlerkreises um Rudolf, künstlerische Herkunft und Werdegang der einzelnen Künstler wie auch ihre Beziehungen untereinander, die einzelnen Bildgattungen sowie den Prager „Naturalismus“. Er bietet sogar einen ersten Überblick über die Ausstrahlung der rudolfinischen Kunst im vorbarocken Mitteleuropa.

Die Prager Schule war zwar entgegen der früher vorherrschenden Überzeugung keine vom Umland abgetrennte Enklave, doch sind ihre Verbindungen zu der einheimischen böhmischen Kultur und zu den angrenzenden Regionen noch immer wenig bekannt; zu einer Revision gibt es immerhin einige Anhaltspunkte. So wurde, wie es Kaufmann zeigt, auch die böhmische Provinz mit Werken beliefert, es gab Verbindungen nicht nur zu den Niederlanden, Italien und den wichtigen deutschen Zentren wie Augsburg, Dresden, München und Wolfenbüttel, sondern auch zu Schlesien (Kaufmanns Hinweis auf die schlesischen Naturforscher des 16. Jh. als eine der Quellen für den rudolfinischen

Naturalismus ist zweifellos richtig, vgl. auch Fleischer 1984). Die letzte Ausstellung über die Kunst am pommerschen Hofe (Warschau 1987) brachte die Entdeckung eines bisher unbekanntem provinziellen, rudolfinisch beeinflussten Malers — des Pankratus Reinicke (*Apotheose Philipps II. von Pommern*, 1608).

In Kaufmanns Erwägungen spielt der Gegensatz zwischen dem allegorisch-mythologischen, höchst artifiziellen Manierismus, für den die rudolfinische Kunst berühmt ist, und dem in Prag auch vom Kaiser geförderten niederländischen Naturalismus um Savery und Hoefnagel (in Aachens Œuvre ist der Bruch direkt spürbar) eine wichtige Rolle. Doch muß man bedenken, daß die rudolfinische Kunstkammer selber zu einem Kunstmodell wurde, das den interpretativen Kontext der Bilder gleichsam mitlieferte. Diese Prämisse entschärft auch den problematischen Gegensatz, Allegorie versus Naturalismus, mit dem Kaufmann ein wenig zu hadern scheint. Das wandfüllende, eine neue ästhetische Totalität heraufbeschwörende Arrangement von kleinen niederländischen Waldinterieurs in den Kabinetten von Schloß Rosenborg in Kopenhagen (ein Argument von Jan Bialostocki) liefert den besten Beweis für die dem Manierismus inhärente Möglichkeit, ein Stück Naturstudium artifiziell zu integrieren.

DaCosta Kaufmann möchte den Begriff des Manierismus, den er als begrenzten, akademisch geprägten Stilbegriff durchaus anerkennt, trotzdem nicht als Erklärung für die dualistische Struktur der rudolfinischen Kunst gelten lassen. Auf seine interessanten Überlegungen, die auf ein visuelles System verschiedener, u. a. aus den rhetorischen Kategorien und der Genus-Lehre sich herleitender, stilistischer Modi hinauslaufen, kann hier nicht eingegangen werden. In der jetzt wiederauflebenden Manierismuskonversation nimmt Kaufmann eine eigene Stellung ein, die nicht mehr mit den Schlagwörtern einer Annahme oder Verwerfung dieses kontroversen Stilbegriffes zu fassen ist. Die ikonographischen Aspekte der rudolfinischen Kunst flossen sowohl in die Einleitung als auch, wengleich in verkürzter Form, in die einzelnen Katalogeinträge ein. Neben den schon erwähnten ikonographischen Neuansätzen modifiziert daCosta Kaufmann auch die bisherige Interpretation der Aachenschen Allegorien aus Stuttgart und München (Kat. Nr. 1—15, 1—16), er bestimmt auch in überzeugender Weise das Thema der „braunschweigischen Historien“ von Aachens (Kat. 1—62 bis 64) als einer *Apotheose* des mit Rudolf eng verbundenen *Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig*. Kaufmanns Analysen sind gelehrt und einfallsreich, sie heben sich in ihrer geistesgeschichtlichen Stringenz wohlthuend von manchem Produkt der amerikanischen ikonologischen Dissertationsdampfwalze ab. Das von Jaromir Neumann in die Diskussion eingeführte Konzept der „*Concordia discors*“ hätte allerdings vielleicht mehr Beachtung verdient.

Obwohl Rudolf II. bei Kaufmann deutliche Konturen als eigenwilliger und dezidierter Kunstmäzen angenommen hat, bleiben viele Fragen offen. So die nach der vorbildlichen Rolle des Mäzenaten- und Sammlertums Philipps II. von Spanien. Kaufmann übergeht sowohl die bezeichnende Boschbegeisterung Rudolfs (dazu Vandenbroeck 1981) wie auch die Tatsache, daß Philipps Sammlungen (siehe dazu die letzte spanische Arbeit von Moran u. Checa, 1985), die Rudolf wohlbekannt waren, auch die *Naturalia* und *Scientifica* umfassten. Was die Vorbilder für Rudolfs imperialen Augustuskult betrifft, so könnte man versucht sein, auf die augusteische Symbolik bei Karl V. oder auf die Verwendung des Steinbocksymbols und anderer augusteischer Bezüge bei Großherzog Cosi-

mo de' Medici zu verweisen (siehe dazu Richelson, 1978, S. 25—44; Cox-Rearick, 1984, Abb. 177, 188). Obwohl dies den Rahmen einer Besprechung sprengt, sei mir erlaubt, in Anknüpfung an Kaufmanns Deutung des Bildes von Spranger *Odysseus und Circe* (1586/87, Wien, Kat. Nr. 20—39), in dem der Verf. ein verdecktes Bildnis Rudolfs sieht, eine ähnliche Deutung für das von Barocci 1587/88 für den Kaiser geschaffene Bild — wobei Spranger höchstwahrscheinlich den Vermittler spielte — *Aeneas rettet Anchises aus dem brennenden Troja* (Rom, Galleria Borghese, allerdings ist es die Replik von 1598, das erste Bild ist um 1800 zugrunde gegangen) vorzuschlagen. Das Aeneas-und-Anchises-Thema spielte übrigens in der Renaissance-Ikonographie in Böhmen eine gewisse Rolle (so z. B. im von Erzherzog Ferdinand bei Prag errichteten Schloß Stern (Hvezda), um 1560).

Kaufmann beschreibt ausführlich die Umstände der Entstehung und der Ausformung der rudolfinschen Künstlergemeinschaft als einer relativen homogenen und auch menschlich erstaunlich harmonischen Künstlergruppierung. Dies alles bei schwerwiegenden religiösen Differenzen, die vom Mennonitentum zum engagierten Katholizismus rheinischer Observanz reichten. Hier müssen die tolerante Person Rudolfs und vor allem das durch den Kaiser beschworene Ethos des künstlerischen Schaffens ausgleichend gewirkt haben. Der rudolfinsche Künstlerkult, dessen Hauptmerkmale der Verf. sicher und einprägsam schildert, rief eine besondere Ikonographie hervor, die sehr eigenwillige Züge aufweist. In Peter Isaacs' berühmtem Porträtstich von *Aachens* (1604) werden auf den Künstler die bildlichen Motive des Erklimmens des Tugendberges sowie der Occasio-Metaphorik bezogen (siehe auch Heemskercks Porträtstich von 1610 von Hondius).

DaCosta Kaufmann versucht mehrmals, auch zu einer begriffsgeschichtlichen Einordnung der rudolfinschen Ikonographie zu kommen. Seiner behutsamen Analyse, die in der Schlußfolgerung kulminiert, daß die allegorisch-historischen Darstellungen damals eher als „Historien“ angesehen, die mythologischen Darstellungen dagegen mehr den „Poesie“ zugerechnet wurden, es aber oft eben um das Bezugsfeld zwischen den beiden Begriffen ging, ist an sich nur beizupflichten. So bezeichnet eine Eintragung im Wiener Inventar von 1619 ein Gemälde von Heintz ausdrücklich als „poetische historia“ (der im Memorandum von 1610 vorkommende Begriff der „critischen Historia“ ist auch interessant). Trotzdem unterschätzt Kaufmann ein wenig, wie verworrenvieldeutig der „Historia“-Begriff gerade im 16. Jh. gehandhabt wurde. Es gehört zu den Ungereimtheiten der kunsttheoretischen Forschung, daß diesem albertianischem kunsttheoretischen Schlüsselbegriff noch keine adäquate Untersuchung gewidmet wurde (Joachim Knapes interdisziplinäre begriffsgeschichtliche Untersuchung von 1984 ist für den Kunsthistoriker sowohl in ihrer Materialbasis als auch in ihren Schlußfolgerungen unbefriedigend). Eine weitere Spur führt zu Dolces Begriff der „profanen Historien“. Jedenfalls ist eine solche Tendenz aus der an Barocci gerichteten Bemerkung Rudolfs, er wünsche von ihm kein religiöses Bild, sondern ein Bild „anderen Geschmacks“, herauszulesen.

Den formal-kompositionellen Problemen der rudolfinschen Malerei widmet Kaufmann weniger Platz, die meisten seiner Schlußfolgerungen sind aber überzeugend. Auch bei Nebenproblemen beweist er oft eine glückliche Hand. So ist ihm nur beizustimmen,

wenn er eine der Quellen für die Halbfigurenkompositionen der niederländischen Caravaggisten bei von Aachen und seinem Umkreis findet (z. B. Kat. Nr. 1—6, 1—35, 16—3) und damit den in der Forschung noch immer vorherrschenden monokausalen Caravaggio-Bezug (den der Katalog der jüngsten *ter-Brugghen*-Ausstellung Utrecht/Braunschweig, 1986/87, S. 20, 293 weiterhin vertritt) verwirft. Ein solches Werk wie die Goltzius-Zeichnung *Das Gehör* von 1607 (Wien) könnte die Mittlerfunktion für die Herausbildung des späteren Utrechter Typus gespielt haben.

Man vermißt jedoch ein Eingehen auf das Problem der manieristischen Nachtszenen, womit auch der rudolfinische Bezug eines solchen Künstlers wie Strobel ein wenig in der Luft hängt. Zu erwähnen wäre noch das von Kaufmann übergangene Problem der Anleihen Sprangers bei Bronzino. Dieser Einfluß ist vor allem bildkompositorisch in der quasi-abstrakten, einen gewissen *horror vacui* offenbarenden Anordnung der ersten Bildschicht direkt flächenfüllend am Bildrand greifbar, wobei die Londoner Allegorie Bronzinos das entscheidende Vorbild lieferte. Dieses Bildaufbaumuster ist sowohl beim frühen Spranger (z. B. *Herkules und Dejanira*, Wien, Kat. Nr. 20—6) wie auch in abgeschwächter Form — dagegen aber mit direkten motivischen Detailanleihen aus dem Londoner Bild — in der *Sophonisbe* von 1610 (Kat. Nr. 20—65, Prag) spürbar.

Bei einer Arbeit mit solcher Zielsetzung sind natürlich auch kritische Beanstandungen, die sich auf den Katalog beziehen, übrigens in der Mehrzahl eher geringfügiger Natur, angebracht. Daß der Verf. bei der Verfolgung seines Grundsatzes, generell nur solche Werke aufzunehmen, die während der Tätigkeit der Künstler für oder am Hofe Rudolfs entstanden, doch einige Ausnahmen machen und mancherlei nicht völlig überzeugende Abgrenzungen vornehmen mußte, ist offensichtlich. Trotzdem befremdet die Einbeziehung eines solchermaßen dem Geiste der rudolfinischen Kunst fremden Werkes wie des *Mystischen Verlöbnis der Hl. Katharina* von Matthias Gundelach (1614, Kat. Nr. 5—9, Wien). Es leuchtet zwar ein, daß Kaufmann Gundelachs schmales frühes Œuvre nicht noch zusätzlich durch die Zäsur des Jahres 1612 teilen wollte. Rudolf hätte aber ganz gewiß dieses Bild, das seinen verhaßten Bruder und Nachfolger mittels protobarock-gegenreformatorischer Allegorisierung glorifiziert, nicht nur von der religiös-politischen Tendenz, sondern auch von der künstlerischen Seite her nicht akzeptiert. In der Propaganda für Matthias wird der sofortige ikonographisch-formale Bruch (man vergleiche auch Aegidius Sadlers Stich von 1614; Hollstein. Bd. 22, S. 81) mit der rudolfinischen Kunst spürbar. Auf dieses Problem geht Kaufmann nicht ein. Überhaupt verdient das Kapitel über Gundelach sowohl in der Werkauswahl als auch in den biographischen Angaben (Gundelach war als Protestant nur 1632—35 Ratsmitglied in Augsburg) eine Überarbeitung, wobei die Frankfurter Dissertation von Elisabeth Bender (1981) behilflich sein könnte. Bei Sprangers *Midasurteil* (Kat. Nr. 20—52, Wien) wäre die für den Verarbeitungsmodus der Komposition sehr instruktive Nachzeichnung von Kellerthaler (?) in der Sammlung Grzimek, Ravensburg, zu berücksichtigen (die Sprangerattributionen des Kataloges der Sammlung Grzimek, *Vom Aufgang der Neuzeit*, Ravensburg 1966, sind in ihrer Mehrzahl nicht relevant, vielleicht mit Ausnahme des sog. *Gesanges* [?], früher Berlin, Sammlung Cassirer, der zweifellos eine Kopie einer verlorenen Sprangerschen Vorlage darstellt und berücksichtigt werden sollte). Bei von Aachens *Fröhlichen Bauern* (Kat. Nr. 1—73, früher Roudnice) sollte man direkt auf die leonar-

deske, in den Niederlanden durch van Cleve und Massys vertretene Tradition der „grotesken Köpfe“ verweisen, daneben natürlich auf Campi. Die Aachensche *Kreuzigung* (Kat. Nr. 1—67) ist weder verschollen (München, St. Michael, Heilig-Kreuz Kapelle; Information Peter Diemer), noch gehört sie laut der selbstgewählten Abgrenzung des Buches zum Komplex der rudolfnischen Malerei. Das Heintzsche Porträt der *Erzherzogin Konstanze* (Kat. Nr. 7—38, Williamstown) hat einen direkten Bezug zur Temperantia-Symbolik (die Leine in der Hand der Erzherzogin vs. Affe mit Apfel). Schwieriger ist die Frage, ob Heintz' *Tabula Cebetis* (Kat. Nr. 7—2, Bern, um 1592) für Rudolf oder seinen Hof gemalt wurde, wie Kaufmann (entgegen Zimmer, der an einen Auftrag der Stadt Bern dachte) vorschlägt. Sowohl der Aufbewahrungsort als auch die Tatsache, daß die *Tabula Cebetis* in ihrer Virtusauffassung um eine entscheidende Nuance didaktischer, um nicht zu sagen schulhumanistischer ist als die rudolfnische Tugendallegorik, lassen doch eher an eine Rathaus- oder Gymnasiumsausstattung denken. Auf attributionelle Probleme hier einzugehen, möchte ich verzichten, obwohl ich mich bei gewissen Bildern (z. B. Spranger, Kat. Nr. 20—59 — ich kenne jedoch dieses Bild nur vom Photo her) leichter Zweifel nicht erwehren kann.

DaCosta Kaufmanns ikonographische und ikonologische Analysen der mythologischen und allegorischen Bilder wie auch seine behutsamen Modifizierungen übernommener Deutungen sind größtenteils uneingeschränkt anzunehmen; sie gehören zweifellos zu den wichtigen Leistungen der Ikonologie in den siebziger Jahren. Es lassen sich natürlich bei einigen Allegorien noch zusätzliche oder komplementäre Bedeutungs-möglichkeiten anzeigen. So wäre z. B. bei Sprangers *Allegorie auf seinen Bildhauerfreund Hans Mont* (Kat. Nr. 20—77, 1607, Prag) vielleicht auf einen Stich aus dem *Symbolicarum Quaestionum Liber* des Acchile Bocchi (Bologna 1555 — Obeliskendarstellung — „*Heroi Merito*“: würdiges Grabmal für einen großherzigen Mann) zu verweisen. Die Literaturhinweise im Bereich der mythologisch allegorischen Szenen sind meistens zutreffend, nur beim wichtigen *Sine Cerere et Libero friget Venus* — Thema vermißt man den Hinweis auf die wichtigen Aufsätze von Konrad Renger (1978) und Dirk Kocks (1979). Sprangers Zeichnung „*Venus und Cupido*“ (Kat. Nr. 20—10, Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett) zeigt in Wirklichkeit das Thema „*Venus befiehlt Cupido, den König des Totenreiches Dis mit dem Liebespfeil zu treffen*“ (Ovid, *Metamorphosen* V, 384 f.). Diese Szene — Vorspiel zur Entführung der Proserpina — hat also eine ähnliche Bedeutung wie die anderen mythologischen Liebes- und Entführungsszenen der achtziger Jahre, wodurch die von T. Gerszi angenommene Existenz eines (verlorengegangenen) Bildes plausibel erscheint. Dagegen gibt es mehrere kleine Ungereimtheiten bei den für die rudolfnische Malerei weniger wichtigen religiösen Darstellungen. Sprangers angebliche „*Schutzmantelmadonna*“ (Kat. Nr. 20—24, früher polnischer Privatbesitz, jetzt Wilno, Litauen, UdSSR) ist — trotz des fehlenden Pfeilattributes — zweifellos eine Darstellung der *Hl. Ursula*; davon zeugt die charakteristische Gruppe der Jungfrauen mit dem Papst Cyriakus. Bei Daniel Fröschls Bild der sog. *Fides* (Kat. Nr. 3—6, Oberlin, 1609) ist der Anker natürlich keineswegs „attribut traditionel“ der Fides, sondern ein seltenes Zusatzattribut der „Fiducia“ (siehe *RDK*, s. v. „Fiducia“, Sp. 921); das Bild ist eine ikonographische Seltenheit, die einer Erklärung harrt (vielleicht ist die Hainhofersche Eintragung „Fides und Spes auch von Fröschel“ [S. 220] als auf ein Bild

bezüglich zu verstehen?). Ein kleiner *lapsus calami* unterlief dem Verf. bei der Deutung des im Inventar von 1621 erwähnten Bild von Savery „Ein Landschaft vom Saveri mit Eliseo...“ als „...une variation sur le theme de l'âge d'or ou du Royaume de la paix“. Es ging hier nicht um eine Elysiumdarstellung, sondern zweifellos um eine Darstellung des Propheten Elisäus, vielleicht in der Art des Bildes von David Colijns (1627, *Elisäus und die ihn verspottenden Jungen*, Utrecht, Centraalmuseum). Schließlich ist bei der Analyse des Bildes von Heintz *Christus an der Geißelsäule* (Kat. Nr. 7—1, Dresden) die spezifische Körperhaltung Christi doch nur als — bei dieser Variante mit der S. Prassede-Säule außergewöhnlicher — Rekurs auf die Geißelungsdarstellungen selbst zu verstehen (vgl. den bezeichnenden Unterschied zwischen dem Stich Sadeliers: Hollstein, Bd. 22, S. 13, und dem Stich Mathams nach Calvaert: *The Illustrated Bartsch*, Bd. 4, Matham, Muller, Saenredam, S. 74).

Der Forschungsstand des Buches ist auf die Zeit bis 1980/81 beschränkt; die danach erschienene Literatur wird, mit Ausnahme der Aufsätze des Verfassers, weder verarbeitet noch (von einigen Ausnahmen abgesehen) bibliographisch angeführt. Dies ist nicht als Vorwurf zu verstehen, lange Herstellungszeiten gehören bei diesem Buchtypus zur Selbstverständlichkeit. Seit 1980 ist viel wichtiges erschienen, aber es gibt noch unerforschte Gebiete. Noch immer warten wir auf wichtige monographische Arbeiten, so auf die von Aachen-Monographie von Eliška Fučíková.

Die redaktionelle Bearbeitung des Buches läßt ein wenig zu wünschen übrig. Die Literaturhinweise im Katalog sind manchmal übertrieben kursorisch und somit nur für Eingeweihte verständlich, es gibt einige kleine Korrektur- und Übersetzungsfehler (so schuf Vredemann de Vries [S. 320] im Danziger Rathaus natürlich keine Fresken). Bei deutschen Zitaten treten einige Druckfehler auf. Die Farbtafeln zeigen bedeutende Qualitätsunterschiede, sind aber im ganzen akzeptabel; unbefriedigend ist die Wiedergabe der meisten schwarz-weißen Photos, was den Dokumentationswert des Buches beträchtlich schmälert.

Da Costa Kaufmanns Buch erschien in einer vom Flammarion-Verlag sehr interessant konzipierten neuen Reihe „Écoles et mouvements de la peinture“. Der erste Band der Serie, *Die Schule von Avignon* von Laclotte und Thiebaut, zeigt deutlich die Zielsetzung der Reihe, in der eine wirkliche wissenschaftliche und verlegerische Marktlücke erkannt wurde — nämlich die Bearbeitung einer wichtigen, bisher unerforschten und vom Materialumfang her greifbaren Schule. Leider ist in unserem Band, im Vergleich zum Vorgängerband, ein rapides Absinken der drucktechnischen Qualität festzustellen. Für die Fortsetzung verheißt dies nichts Gutes.

Trotz allem ein wichtiges Buch.

Sergiusz Michalski