

empfindung geschrieben, aus der dem Verfasser nicht selten ausgezeichnet charakterisierende Formulierungen gelingen, so etwa, wenn das künstlerische Wesen Altdorfers mit jenem Dürers verglichen und kontrastiert wird. In der gesamten Darstellung ist die Verflechtung von älteren Erkenntnissen und neuen Beobachtungen so dicht, daß nur eine vertraute Kenntnis der früheren Forschung die jeweilige persönliche Stellungnahme des Verfassers zu den sich bietenden Problemen in allen Einzelheiten deutlich werden läßt.

In den einzelnen Kapiteln wechseln Fragestellungen geistesgeschichtlicher, formaler und entwicklungsgeschichtlicher Art mit pragmatischen Untersuchungen, ohne daß immer eine zwingende Logik des Aufbaus sichtbar wäre. So ist es für den nicht eingeweihten Leser nicht leicht, zu jener Wegweisung zu kommen, aus der sich ihm der Reichtum der Bilder und die Vielfalt ihrer Probleme erschließen könnten. In den Abschnitten über Altdorfers Anfänge und die Herkunft seines Stils wird das Verhältnis zu J. Kölderer, zu Breu und Cranach, zu Pacher und zu Dürer behandelt, womit zweifellos die nächstliegenden Faktoren seiner frühen Entwicklung genannt sind. Die brennende Frage nach der Entstehung seines spezifischen zeichnerischen Stils, die zugleich das Problem der Kölderer-Werkstatt und einer Erscheinung wie des „Meisters der Vita“ enträtseln müßte, findet freilich auch hier keine befriedigende Beantwortung. Sie bleibt der Forschung noch immer aufgegeben, bis sich, vielleicht durch das Auftauchen neuen dokumentarischen Materials, diese schwer entwirrbaren Beziehungen klären werden.

Kleinere Ergänzungen zu den reichen Abbildungs- und Literaturhinweisen im Katalog können an dieser Stelle nicht gegeben werden; doch sei für die in Oxford befindlichen Blätter (5, 37, Kopie von 135, sowie eine von Winzinger nicht aufgenommene und auch nicht gesicherte Zeichnung eines Liebespaares) auf den wichtigen Katalog von K. T. Parker hingewiesen: *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean-Museum, Volume I. Oxford, 1938, Nr. 268—271.*

Nach den Plänen von Autor und Verlag stellt die Ausgabe der Zeichnungen den ersten Teil einer umfassenden Altdorfer-Monographie dar, dem in einem zweiten Band die Kupferstiche, Holzschnitte und Radierungen und in einem dritten die Gemälde des Meisters folgen sollen. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, da für manche Urteile erst aus der Darstellung des Gesamtwerks die genauere Begründung zu erwarten ist.

Peter Halm

CHARLES DE TOLNAY, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*. (Text und kritischer Katalog.) Zürich 1952 Rascher Verlag. 4^o 96 S., 188 Abb. auf 96 Lichtdrucktafeln.

Die erste umfassende Darstellung Bruegels als Zeichner hat der Autor im Jahre 1925 (bei Piper) veröffentlicht. Dieses Buch ist längst vergriffen. Zahlreiche Zeichnungen sind neu aufgetaucht (der Katalog verzeichnet deren 29), so daß der Gedanke einer Neuauflage des wertvollen Buches auf der Hand lag. Tolnay hat den Haupttext seines Buches fast unverändert zum Wiederabdruck gebracht. Was an

dem vorliegenden Band neu ist, hat der Verfasser vor allem in dem Abschnitt „Ergänzungen zum Text“ und im „Katalog“ konzentriert, und diesen Teilen des Buches sei auch das vorliegende Referat gewidmet.

Aus dem Vorwort der ersten Ausgabe sind die Einleitungssätze der neuen übernommen: „Die Zeichnungen Bruegels sind keine zufälligen Naturstudien zur einfachen Übung des Handwerks, noch zur Lösung gewisser darstellerischer Probleme, sind keine Vorbereitungen zu Gemälden. Sie sind vollgültige, in sich selbst abgerundete Werke, in denen das immer gegenwärtige Problem, die Ergündung des Weltwesens, von einer bestimmten Seite her gefaßt ist.“ Diese die Bedeutung von Bruegels Zeichnungen zu fassen suchende Definition betont keine Eigenschaft, die sie etwa von den Zeichnungen Altdorfers und Hubers und von den Landschaftsblättern Dürers unterscheiden würde. Übungszeichnungen im Sinne der Modellstudien der Italiener haben die nordischen Künstler vor der Entwicklung der Akademien nie geschaffen, denn auch die Aktstudien Dürers und seiner nordischen Nachfolger bis Jacques de Gheyn haben mehr den Charakter einer prinzipiellen Auseinandersetzung mit einer neu geoffenbarten Welt als den einer geläufigen Werkstattpraxis, eines „gradus ad parnassum“.

Bruegels Landschaftszeichnungen sondern sich in Naturaufnahmen und freie Kompositionen. Die Naturaufnahmen Dürers und der Künstler der Donaueschule sind unter dem überwältigenden Erlebnis großartiger oder lieblicher Landschaft, das zu einer neuen Welterkenntnis und Welterfassung führte, entstanden: der Landschaft der Berge, vornehmlich der Alpen. Sie sind zunächst menschliches Dokument und Bekenntnis und erst im weiteren Verlauf der Entwicklung „Kunstwerk für sich“ wie die in häufigen Wiederholungen erscheinenden Blätter der Donaueschulmeister. Dasselbe gilt auch für Bruegels Zeichnungen. Niemals hat er eine Naturaufnahme direkt als Kupferstichvorlage verwendet. Wohl aber hat er, wie Tolnay an einer Reihe von Beispielen erläutert, ihre Elemente in freier Kombination in seine erfundenen Landschaftskompositionen eingebaut. Diese Kompositionen, von denen die 1553 datierten schon während der Italienfahrt entstanden sein könnten, sind meist signiert und datiert. Sie mögen als selbständige Kunstwerke gelten, sind aber zugleich potentielle Vorlagen für den Kupferstich gewesen, selbst wenn sie nicht in diesem Medium zur Ausführung gelangten. Der Gedanke der Ausführung in Kupferstich dürfte bei ihrer Entstehung Pate gestanden haben. Solche Zeichnungen müssen die Vorlagen für die „Kleine“ und die „Große Landschaftsfolge“ gewesen sein. Eine einzige von ihnen ist bekannt (das Blatt des Louvre).

Damit kommen wir zu einem sehr wesentlichen Punkt von Bruegels zeichnerischem Schaffen, der mit seiner geistes- und gesellschaftsgeschichtlichen Stellung zusammenhängt: seine Bedeutung für die Entwicklung der Reproduktionsgraphik. Neben dem gedruckten Buch wird das gedruckte Bild wichtigstes Instrument der Intellektualisierung des nordischen Geisteslebens, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts Platz greift. Die Verleger, die beides edieren, beginnen ihre große Rolle als die wichtigsten Mäzene der Künstler zu spielen. Zu Bruegels Freunden gehören zwei Geographen.

Der Landschaftsradierer und Verleger Hieronymus Cock wird sein Hauptmäzen, der seine künstlerischen Tendenzen, wie das Zurückgreifen auf Bosch, sofort kommerziell utillisiert. Tolnay hat diese Geisteswelt in seinen verschiedenen Arbeiten über Bruegel überzeugend geschildert. Dabei war Hieronymus Cock ein Künstler von wesentlicher Bedeutung. Heemskerck und er waren die nordischen Meister, die als erste die romanistische Landschaft einführten: die Gestaltung der Erdoberfläche als organisch-plastisches Gebilde, als eine kohärente Einheit, die mit dem optischen Kulissensystem der Patinierschen Weltlandschaft brach. Dies war eine Neuerung, deren Kühnheit voll zu Bewußtsein kommt, wenn man Heemskercks und Hieronymus Cocks Landschaften mit denen ihrer Zeitgenossen Cornelis Massys, Hans Vereycke und Matthys Cock, Hieronymus' Bruder, vergleicht, die noch der Patinierschen Weltlandschaft anhängen. Während Heemskercks und Cocks romanistische Landschaften hauptsächlich Rahmen römischer Denkmälerdarstellungen waren, wird ihre formal plastische Kohärenz bei Bruegel zu jener grandiosen hylozoistischen Kosmosvorstellung, zu jener beseelten Einheit, die er ebenso visuell gestaltete wie seine philosophischen Zeitgenossen intellektuell.

Immerhin dürften Hieronymus Cocks romanistische Landschaften für Bruegel in seiner Jugendentwicklung von wesentlicher Bedeutung gewesen sein: daß Van Mander ihn als Bruegels zweiten Lehrer anführt, muß historisch begründet sein. Vielleicht war er mit verantwortlich für Bruegels langausgedehnte Italienfahrt. Jedenfalls scheint Bruegel nach dem Süden nicht als ein Adept der neuen Figurenmalerei, sondern als ein Spezialist der neuen kosmographischen Landschaftsmalerei gewandert zu sein, wie nach ihm Stinemolen, Hendrik van Cleve, die Bril, Pieter Stevens und Hoefnagel. Sonst wäre nicht die Fülle von Landschaftszeichnungen aus der Italienfahrt zu erklären.

Ein gesichertes Werk Bruegels aus der Zeit vor der Italienfahrt ist unbekannt. Für die Meeresansicht von Antwerpen (T. 1) wird man der Datierung Pophams (um 1559) den Vorzug vor der Tolnays (um 1550) geben. Die frühesten völlig unbestrittenen Gemälde Bruegels, die wir kennen („Der Hafen von Neapel“ und der „Sturz des Ikarus“), sind Paradigmen der neuen kohärenten Kosmosvorstellung, die den Erdball als plastisches Gebilde erfaßt. Erst *nach* der Heimkehr von Italien beginnt der Patiniersche Landschaftstypus auf Bruegel einzuwirken, durch die neue Kosmosvorstellung modifiziert. Ein Beispiel hierfür ist die Berliner Landschaft mit der „Ruhe auf der Flucht“ (T. 6), bei der Baldass' Datierung „um 1560“ mit Hinweis auf T. 29 viel überzeugender wirkt als Tolnays Datierung in die italienische Zeit. Es ist dieselbe Zeit, in der Jan van Amstels Bildraumbühne für Bruegels Figurenkompositionen bedeutsam wurde.

Van Mander berichtet, daß Bruegel den Weg nach Italien über Frankreich nahm. Eine gemalte Ansicht von Lyon aus Clovios Besitz ist dokumentarisch überliefert. Die zahlreichen gezeichneten Naturaufnahmen lassen die Identifizierung der Motive erhoffen, wie dies Rusconi bei Dürer gelungen ist. Aus dem südlichen Italien sind die Motive aus Rom (T. 4) und Reggio (T. 5) bekannt. Glück erwähnt in seinem

großen Bruegelbuch (p. 7) eine Ansicht von Fondi (amerikanischer Privatbesitz), die Tolnay nicht verzeichnet. Mehrere der Gebirgslandschaften wurden identifiziert: von Tolnay eine Ansicht der Martinswand bei Innsbruck (T. A 4), von E. Bier eine Ansicht des Tessiner Tals mit den Schlössern Castello Grande und Castello Montebello (T. 18). Eine gemalte Ansicht des St. Gotthard befand sich in Rubens' Nachlaß (Glück). Diesen möchte ich im folgenden einige weitere Identifizierungen beifügen. Eine Zeichnung im Bowdoin College (T. 16) stellt das obere Rheintal bei Waltensburg (zwischen Truns und Ilanz) dar; die Aufschrift „Walterspurg“ könnte von Bruegel selbst stammen. Die gleiche Graubündener Gegend erscheint in der großartigen Landschaftszeichnung, die im Vorjahr bei Christie's (May 16, 1952) versteigert wurde (nicht bei Tolnay). Ein englischer Sammler notierte darauf „on the Rhine“. Es könnte sich um die östlich von Waltensburg gelegene Burg Jörgenberg mit dem Dorf Ruis handeln; der Berggipfel gegenüber wäre dann der Piz Mundaun. Schließlich erscheint die gleiche Gegend, die „Pardella“, nochmals in der nach meiner Ansicht von Tolnay zu Unrecht verworfenen Zeichnung des Museum Boymans (T. A 8); die Pinselarbeit darin ist von späterer Hand, wofür es bei Bruegel noch andere Beispiele (T. 2 und 5) gibt. Der Meister dürfte also nicht wie Dürer auf kürzestem Wege nach dem Süden bzw. heimwärts die Berge durchquert haben, sondern die Fülle seiner Studien sowie die mit verschiedenen Punkten der Schweiz und Österreichs identifizierbaren Motive lassen Kreuz- und Querfahrten durch die Alpen vermuten.

Tolnays Kritik der Landschaftszeichnungen, die er als apokryph erklärt, wird man in den meisten Fällen zustimmen können. (Außer für T. A 8 möchte ich noch zugunsten der „Martinswand“ T. A 4 als eines Originals plädieren). In einzelnen Fällen, wie des „Bagger“ T. A 15 und der Berglandschaft der Sammlung Bredius T. A 10 (die ich für Goltzius halte), hat er selbst sein früheres positives Urteil revidiert. Unter den verworfenen Blättern würde man zumindest eine Abbildung der von Lugt für Pieter Bruegel in Anspruch genommenen „Landschaft mit dem Angler“ in London wünschen. Die Vorzeichnungen für die zwei kleinen Landschaftsfolgen von 1559 und 1561, die Ludwig Burhard dem Cornelis Cort gab, weist Tolnay der Richtung des Cornelis Massys zu. Eher könnte man, rein aus stilkritischen Argumenten, an Cornelis van Dalem denken, wenn man es nicht vorzieht, bei dem durch die Aufschrift der 3. und 4. Ausgabe gewährleisteten Cort zu bleiben.

Es ist eigentümlich, daß mit der Rückkehr aus dem Süden die Naturaufnahmen in Bruegels zeichnerischem Werk ein Ende finden. Die große Landschaftsfolge von 1555 baut freie Kompositionen auf, in denen frühere Naturaufnahmen nach Bedarf verwendet werden. 1559—61 sind die Zeichnungen datiert, die Tolnay als die „Kleine Landschaftsfolge“ zusammenfaßt. „Folge“ ist hier nicht in dem Sinne zu verstehen, daß der Künstler selbst sie als Zyklus dachte wie die „Große Landschaftsfolge“ von 1555 und vielleicht auch die fünf maßgleichen Landschaften von 1562. Die Blätter verbindet vielmehr ihr gleichartiger Charakter der freien Komposition. Sie sind Erinnerungsbilder, wie die Dorfansichten, oder Phantasielandschaften, wie

die Gebirgsszenarien, in denen merkwürdigerweise die Requisiten der alten Patinierschen Weltlandschaft wieder zum Vorschein kommen, jedoch in einem Grade umgegossen und vereinheitlicht, der den alten Weltprospektmalern völlig fremd war.

Bruegels sämtliche Figurenkompositionen sind Vorzeichnungen für den Kupferstich, mit einer einzigen Ausnahme: „Maler und Kenner“ in der Albertina. Dieses Blatt hat in der Tat nur die Aufgabe gehabt, Kunstwerk für sich zu sein, als eine Art Bekenntnis des Zeichners, das vielleicht nur für ihn selbst bestimmt war, nicht einmal für andere. Denn es muß bei dem ausführlichen großen Blatt auffallen, daß es weder signiert noch datiert ist. Zwar ist es allseitig etwas beschnitten, wie wir aus der Nachzeichnung der Sammlung Korda erfahren (T. 119); Tolnays Ansicht, daß diese spätere Kopie eine eigenhändige Wiederholung sei, dürfte wohl kaum jemand beipflichten, auch widerspräche eine solche Selbstwiederholung völlig dem Charakter des Künstlers, doch auch diese Nachzeichnung läßt Signum und Datum vermissen.

Die Kupferstichvorzeichnungen waren für weiteste Kreise bestimmt; so wiegt das moralisch didaktische Element in ihnen vor. Daß Bruegel in ihnen die Verkehrtheit der Welt an den Pranger stellen wollte, hat Tolnay eindringlich und in vielem überzeugend interpretiert. Er hat selbst Bruegels religiös-allegorische Darstellungen davon nicht ausgenommen und ihnen einen versteckten Gegensinn unterlegt, der die Bedeutung dieser altgeheiligten Formen in ihr Gegenteil verkehrt. Die Übersteigerung dieses Bestrebens hat Widerspruch erweckt, doch hat sie Tolnay in dieser Ausgabe seines Buches nicht gemildert. Die lange Beschreibung der neuentdeckten „Fortitudo“, die er beifügte, setzt sie mit alter Schärfe fort. Aus den Türmen der heiligen Burg, die Gesichtern gleichen, schließt er, daß Satan in ihrem Herzen sitze und der ganze Kampf ein Scheinkampf und vergeblich sei. Dem wäre entgegenzuhalten, daß Bruegel kaum dachte, Satan sende Scharen von christlichen Streitern zum Kampf gegen sich selbst aus. Denn das Heer wird deutlich aus der Burg entsandt, wie die Haltung des Torwächters andeutet. Bruegel war wohl ein Pessimist vom Schlage Sebastian Francks, was das Menschengeschlecht anbelangt, doch er war kein Spötter wie Hieronymus Bosch, dem der Spott zur zweiten Natur wurde, zum Dämon, der die nach außen noch fest in den Angeln haltende Welt der Kirche unterhöhlt. Diese Welt der Kirche gibt es bei Bruegel nicht mehr; ihre Formen sind zu menschlichem Brauchtum, Folklore geworden, das der Künstler ernsthaft schildert. Daß Bruegel manche seiner ethischen Wahrheiten dabei in verschlüsselter Form niedergelegt hat, dürfte zutreffen, denn gefahrlos war es auch in seinen Tagen nicht, alles offen auszusprechen, was man dachte. Ein Gegenstück dazu finden wir in der gleichzeitigen musikalischen Notation, deren Radikalismen verschleiernde Doppeldeutigkeit Lowinsky in einem aufschlußreichen Buch behandelt hat (*Secret chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York 1946).

Aus den figuralen Kompositionen Bruegels scheidet Tolnay die „Kermesse von Hoboken“ der ehem. Sammlung Oppenheimer (T. A 20) aus mit dem Vermerk „wahrscheinlich nur eine Kopie aus der Zeit“. Die viel zu kleine Abbildung (der Katalog nennt keine Maße) gibt keine Vorstellung. Ein Vergleich des großen Lichtdrucks der

Vasari Society läßt keinerlei Schwächen, die zur Verwerfung zwingen würden, erkennen.

Die eigenartigste und problematischste Gruppe unter den Zeichnungen Bruegels, sowohl für die Kritik wie für Interpretation, sind die Figurenstudien nach dem Leben mit Farbenangaben. Es sind kürzlich sogar Stimmen gegen die Urheberschaft Bruegels laut geworden, da ein neuauftauchtes Blatt (T. 81a) die alte Bezeichnung „R. Savery“ von fremder Hand trägt. Diese Aufschrift braucht nicht zu beunruhigen, da vier andere Blätter den Namen Bruegels in alter Handschrift zeigen, die Tradition also, daß die Blätter von ihm sind, weit zurückgeht. Tolnay hat von diesen Blättern in der ersten Ausgabe mehr verworfen als in der vorliegenden. Sein negatives Urteil überzeugt natürlich bei T. A 31, A 33 und A 34. Es sind offenkundige Nachzeichnungen, ohne Angaben von Farben. Bei anderen Verwerfungen stehen wir aber vor beträchtlichen Schwierigkeiten. Tolnay selbst hat sein Urteil zugunsten einer Reihe von Blättern revidiert: T. 70—75. Seine Chronologie, diese Blätter an den Anfang der Entwicklung setzend und die monumentalen wie den Marktbauer der Albertina (T. 108) ans Ende, ist völlig überzeugend. Doch nicht überzeugend ist es, ein so evident von der gleichen Hand stammendes Blatt wie T. A 22 und A 23 (Berlin, Bock-Rosenberg Nr. 727) zu verwerfen. Wenn sich unter den von Tolnay verworfenen Blättern Nachzeichnungen oder Imitationen befinden, so muß dies durch Überprüfung der Handschrift der Farbenangaben erwiesen werden können. Man mag der Graphologie der zeichnerischen Darstellung heute noch nicht ein völlig eindeutiges Urteil zutrauen, aber die Graphologie der Schrift ist ein solches bereits zu fällen in der Lage. Die Abbildungen bei Tolnay reichen zur Entscheidung der Frage der Handschriftidentität nicht aus. Diese könnte jedoch durch eine umfassende Ausstellung der Originale abschließend entschieden werden. Eine große Bruegel-ausstellung, die das gesamte Material vereinigte, wäre eines der dringendsten Bedürfnisse unserer Wissenschaft. Auch echte Bruegelzeichnungen können durch spätere Überarbeitung, Lavierung und Aquarellierung so entstellt werden.

Was war die Bedeutung der Figurenstudien mit Farbenangaben? Man betrachtete sie zumeist als Naturstudien für die Bildverwertung. Tolnay wies nun mit Recht darauf hin, daß keines der Blätter in einem Bilde Verwendung gefunden hat, mit Ausnahme des Figurenpaares T. 95, von dem nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, daß es eine Naturstudie nach dem Leben ist. Tolnay hat deshalb diese Kategorie von Zeichnungen in einer Weise interpretiert (p. 39), die schließen läßt, daß er sie als „autonome Bildgattung“, für einen Beschauer oder Liebhaber bestimmt, betrachtet. Bruegel habe die Farbbezeichnungen für einen Leser „umschrieben“. Otto Kurz (Die Graphischen Künste, N. F. I (1936), p. 6) hält demgegenüber an der Bestimmung für Bildverwertung fest. Daß Bruegel die Farbnotizen zur Lektüre von Beschauern niedergeschrieben habe, ist nicht anzunehmen. Kein Beschauer, der das Blatt genießen will, hätte sich mit ihrer Entzifferung bemüht. Diese Notizen machte der Meister für sich selbst, nicht zur Übertragung der Blätter in Bilder. Doch hatte Bruegel prägnante Termini für seine Farbenwahrnehmungen, die der Skala seiner Palette entsprachen

und, den Figuren beigesetzt, sofort in dem Künstler intensive Erinnerungsvorstellungen erweckten. So konnten diese Zeichnungen das Kraftreservoir werden, aus dem heraus er seine Bildkompositionen verlebendigte und bereicherte, ohne sie tale quale zu übertragen. Trotzdem muß Bruegel an einen potentiellen Beschauer gedacht haben, denn für sich selbst hat er die Beifügung „naer het leven“ nicht auf die Blätter gesetzt. Sie klingt wie ein Appell, wie eine Belehrung, wie ein Ausrufungszeichen.

Bruegels Zeitgenossen betrachteten ihn als einen Mann der Schnurren und Schwänke: „Pieter den Drol“. Van Mander sagt, daß er „sehr spaßhaft war und die Leute — auch seine eigenen Gesellen — durch allerlei Spuk und Lärm, den er ausheckte, zu erschrecken liebte“. Seine moralisch-lehrhaften Werke galten mehr als unterhaltsame Erfindungen denn als Darstellungen der Welt, wie sie eigentlich ist. Dieses Urteil wird sich natürlich auch auf die Gestalten bezogen haben, die sie bevölkern. Bruegel setzte nach dem Urteil des Publikums die skurrilen Phantasien und Traumgestalten des Hieronymus Bosch fort. Seine wahre Absicht war aber die, wirkliches Leben zu geben.

Tolnay und im Anschluß an ihn Kurz haben mit Recht betont, daß Bruegel in den „naer het leven“-Blättern meist nicht die gang und gäbe Leute zeichnete, geläufiges Bauern- und Stadtvolk, sondern seltsame, absonderliche, exotische oder skurrile, durch Kostüme oder Gehaben auffallende Menschen, wie sie seine Bilder bevölkern: Repräsentanten der „verkehrten Welt“. Sie dürften dem gleichen Urteil begegnet sein wie seine Bilder, nach denen er „Pieter de Drol“ genannt wurde. So sehen aber die Menschen wirklich aus, die hat er ja nicht erfunden, sie sind ihm leibhaftig begegnet! „Viso fantastico“, wie sich Leonardo neben eine Adresse notierte. Während man jedoch weder in Leonardos Karikaturen, noch in Boschs Bettlerblättern feststellen kann, wo die Naturbeobachtung endet und die freie Phantasie beginnt, kann man dies in den Blättern des Positivisten Bruegel sehr genau, und wie um zu verhindern, daß darüber Meinungsverschiedenheiten entstünden, schreibt er es deutlich darauf für alle jene, denen irgendwann einmal diese Blätter begegnen könnten: „naer het leven“. Sobald wir es in diesem Sinn verstehen, müssen wir Tolnay beipflichten, wenn er in diesen Blättern persönliche Dokumente und Kunstwerke von einer sonst nicht wiederkehrenden Eigenart sieht. „Naer het leven“ hat später nur noch einer so intensiv beobachtet und gezeichnet, der aber hatte nicht mehr nötig, es darauf zu schreiben: Rembrandt.

Otto Benesch

HANS GELLER, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800—1830, mit einer Einführung in die Kunst der Deutsch-Römer von Herbert von Einem*. Berlin 1952, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 8^o XII, 150 Seiten, 581 Abb. auf 192 Lichtdrucktafeln.

Nachdem der Deutsche Verein vor fast zwanzig Jahren das Hauptwerk der deutsch-römischen Kunst, die Wandmalereien im Casino Massimo, durch eine aufwandvolle Veröffentlichung vorgelegt hat, konnte er sich um die Erforschung des nämlichen Kunstkreises jetzt abermals ein Verdienst erwerben. Der Verfasser, kein Mann der