

anderen Ausstellungen internationalen Anspruchs zu ziehen, wie wir sie im Veneto und in Bologna zu sehen gewohnt sind. Dort werden fast in jedem Jahr – und stets überraschend phantasie reich variiert – in ästhetischer und in technischer Hinsicht voll befriedigende Lösungen erreicht, wobei freilich die Veranstalter auch bei den Behörden und Organisationen auf spontanes Verständnis für den kulturellen Wert einer repräsentativen Ausstellung und auf das zur stilvollen Präsentation selbstverständliche starke finanzielle Engagement rechnen können. Welch nachhaltige Faszination diese italienischen Manifestationen selbst auf das eigenwillige Paris ausgeübt haben, wurde sichtbar in der im Winter 1965/66 veranstalteten vorzüglichen Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen des sechzehnten Jahrhunderts aus französischen Provinzmuseen in der dortigen Orangerie.

Gerhard Ewald

REZENSIONEN

Lucas van Leyden, Pieter Bruegel d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Einführung von Jacques Lavalleye. Wien – München (Schroll-Verlag) o. J. (1966). 44 S. Text, 491 Abb. auf Tafeln.

Ungleiches ist in diesem Band vereinigt worden. Auf der einen Seite der „peintre-graveur“ Lucas van Leyden mit der Vielzahl seiner Stiche. Auf der anderen Seite Pieter Bruegel d. Ä., der vielleicht nur einmal eine Platte selbst bearbeitet hat und dessen Zeichnungen im übrigen von einer größeren Zahl berufsmäßiger Stecher, gewiß mit Sorgfalt, aber doch nie ohne den Verlust spezifischer Qualitäten, reproduziert worden sind. Geographische und zeitliche Distanzen treten hinzu, die vom Verlag (mit Schroll gemeinsam: Arts et Metiers Graphiques, Paris) vorgenommene Koppelung rätselhaft erscheinen zu lassen. Dieser Einwand wiegt jedoch gering gegenüber dem Vorzug und dem Verdienst, den das Buch hinsichtlich der Abbildungen hat. Ihre Qualität ist durchwegs sehr gut. Man hat darauf gesehen, nach Möglichkeit den jeweils ersten Druckzustand wiederzugeben. Ein ausdrückliches Lob gebührt dem Entschluß der Verlage, die originalgroße Reproduktion zum Prinzip zu erheben. Selbst die Blätter, deren Dimensionen das ansehnliche Format des Bandes (die Seite mißt 33 x 24 cm) überschreiten, sind generell mit einem originalgroßen Detail vertreten. Es versteht sich, daß damit für das Studium eine ungewöhnlich günstige Basis geschaffen worden ist.

Das gilt bei Lucas van Leyden in ganz besonderem Maße. Sein druckgraphisches Oeuvre, 1924 von M. J. Friedländer in einer Auswahl ediert, liegt bei Hollstein (Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, Bd. 10; auch gesondert erschienen) zwar vollständig katalogisiert, jedoch nicht ebenso vollständig, und in Qualität und Größe kaum einmal ausreichend, abgebildet vor. Der hier zu besprechende Band füllt also eine empfindliche Lücke, und man kann nur bedauern, daß dies nicht mit völliger Konsequenz geschehen ist. In der Vorbemerkung zum „Verzeichnis der Werke“ (S. 23) wird zu Unrecht behauptet, es seien einschließlich der Zuschreibungen alle Blätter aufgenommen worden. Die bei Hollstein unter den Nummern 23 – 31 besprochenen und

abgebildeten Holzschnitte (Bibel-Illustrationen) fehlen. Die dort auf S. 234 verzeichneten Attributionen vermißt man gleichfalls – ungeachtet der Tatsache, daß ein Kenner wie Otto Benesch von der bei Hollstein als Zuschreibung katalogisierten Rochusdarstellung schrieb, sie komme gegenüber manchem nicht bezweifelten Blatt eher als Original in Betracht (vgl. Kunstchronik 11, 1958, S. 256). Nicht konsequent ist ferner die Behandlung der Stiche nach Lucas van Leyden (Hollstein S. 240 ff.). Aufgenommen wurde (als Nr. 185) ein von H. Cock herausgegebener Stich mit der Heiligen Familie. Anderes, das als Überlieferung von Kompositionen des Lucas ebenfalls ernsthaft in Frage kommt, hat man nicht einbezogen (vgl. etwa Hollstein S. 241 Nr. 28, 30). Auch erfährt der Leser nirgends, daß es sich bei der Nr. 185 im Gegensatz zu allen vorhergegangenen Abbildungen nicht um einen eigenhändigen Kupferstich des Lucas van Leyden handelt.

An diesem Punkt zeigt sich – pars pro toto – die große Schwäche des Buches. Man hat keinen Katalog in Händen. Das „Verzeichnis der Werke“ (S. 23 – 27) ist nicht mehr als ein Abbildungsregister. Auf jeden kritischen Apparat ist verzichtet worden. Diese oder jene Angabe mag der Benutzer sich aus dem einleitenden Text (der im wesentlichen aus einer Abfolge von Beschreibungen besteht) herausuchen – im ganzen bleibt er ohne Information über den Stand der Forschung.

Nr. 191 stellt übrigens nicht die Königin von Saba vor Salomo, sondern die Ehebrecherfalle des Zauberers Virgil dar (man vgl. L. Ettliger im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 4, Sp. 786 ff.). – Die Abbildungen 38 und 39 sind gegeneinander zu vertauschen. Das gleiche gilt für die Nummern 43/44 und 238/239. Verwechselt wurden ferner die Abbildungen 265 – 267. Man korrigiere: Abb. 266 (Peter und Paul) in 265; Abb. 265 (Simon und Thomas, nicht Judas – vgl. Nr. 60) in 267; Abb. 267 (Philippus und Jacobus minor) in 266. – Bei Nr. 187 (Hollstein 111 mit Abb.) hat man den architektonischen Rahmen nicht mitreproduziert.

Diese Großzügigkeit gegenüber der bildlichen Urkunde zeigt sich im zweiten Teil des Bandes, bei Pieter Bruegel d. Ä., in der generellen Unterschlagung der gestochenen Titel und Unterschriften. Mit Recht handelten die früheren Bearbeiter – René van Bastelaer und Hollstein – in diesem Punkt korrekter. Gewiß sind die Beischriften kein Bestandteil der künstlerischen Schöpfung. Dennoch sollte man sie mit abbilden, zumal dann, wenn diese Titel, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auch im Text nirgends zitiert werden. Was mit den Kupfern bezweckt war, was sie darstellen und welche lehrhaften Absichten hinter ihnen zu denken sind, liegt in den Beischriften dokumentarisch zutage – so wie es andererseits entwicklungsgeschichtlich relevant ist, wenn in der großen Landschafts-Serie viele Titel *expressis verbis* bestätigen, daß das betr. Bild keinen „höheren“ Inhalt mehr birgt und nichts als die von Menschen belebte Welt darstellt (in diesem Falle gibt das Verzeichnis S. 198 ausnahmsweise die Unterschriften).

Wie bei Lucas van Leyden bietet auch hier das „Verzeichnis der Werke“ (S. 198 f.) keinerlei Apparat. Die Nummern des 1908 erschienenen, höchst gründlichen Kataloges von R. van Bastelaer sind zitiert. Es fehlt aber befremdlicherweise in der Vor-

bemerkung jeder Hinweis darauf, daß man bei Hollstein (Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, Bd. 3) unter den gleichen Nummern ein neues und in manchen Angaben über R. van Bastelaer hinausführendes Verzeichnis findet. Bedauerlich ist es ferner, daß der Benutzer nicht auf die zu vielen Stichen erhalten gebliebenen Entwurfszeichnungen Bruegels bzw. auf die Kopien nach verschollenen Entwürfen seiner Hand hingewiesen wird. Durch Zitate nach der glänzend bebilderten Ausgabe der Zeichnungen, die L. Münz besorgte (Bruegel, Zeichnungen, Gesamtausgabe, Köln 1962), wäre dies bis auf einige Ausnahmen leicht zu bewerkstelligen gewesen. Gegenüber der häufigen Anordnung nach thematischen Gesichtspunkten hat man hier – bei Lucas van Leyden wie bei Bruegel – der chronologischen Abfolge den Vorzug gegeben. Im Falle Bruegels sind es häufig die datierten Entwurfszeichnungen, die die Entstehungszeit der Stiche sichern. Gerade auch aus diesem Grunde wäre es angebracht gewesen, auf die Zeichnungen zu verweisen.

Niemand wird von jedem Buch über Bruegel eine vollständige Bibliographie verlangen, und gegen eine knappe Auswahl von Titeln läßt sich durchaus nichts einwenden, sofern nur sorgfältig und umsichtig gearbeitet wurde. Leider kann dies von den „bibliographischen Angaben“ auf S. 197 nicht gesagt werden. Warum zitiert man, als eine allgemeine Bibliographie, das bis 1946 reichende Repertorium von H. van Hall, wenn man aus viel jüngerer Zeit ein hervorragendes Literaturverzeichnis besitzt (F. Grossmann, Artikel Pieter Bruegel, in: Enciclopedia Universale dell'Arte, hier zitiert nach der englischen Ausgabe, Bd. 2, New York u. a. 1960, Sp. 648 ff.)? Warum verschweigt man dem ikonographisch interessierten Leser C. G. Stridbecks Bruegelstudien (Stockholm 1956)? Daß von F. Grossmanns Ausgabe der Gemälde Bruegels gleichzeitig mit dem hier zu besprechenden Band eine durchgesehene zweite Auflage erschienen ist, sei jedenfalls vermerkt (Bruegel, Die Gemälde, London 1966). Solange übrigens der dazu geplante kritische Katalog nicht vorliegt, sollte man den Hinweis auf G. Glück (Bruegels Gemälde, Wien 1952⁶) nicht unterlassen. Im Hinblick auf den speziellen Gegenstand wäre dem Leser das Zitat des Buches von H. A. Klein (Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder, New York 1963) nützlich gewesen, da es sich dabei ebenfalls um eine Neuauflage der Graphik handelt.

Durchaus mit Berechtigung hat man – gegenüber R. van Bastelaer und Hollstein – alle nicht zeitgenössischen Reproduktionen von Gemälden Bruegels ausgeschieden. Auch Bastelaer 95, eine späte Wiedergabe der problematischen Zeichnung Münz A 21, konnte entfallen. Dagegen ist es unverständlich, warum die herrliche, als Unikum im Rijksprentenkabinet zu Amsterdam befindliche Radierung Hollstein 2a nicht aufgenommen wurde. Die Qualität dieses Blattes ist so groß, daß man Bruegel selbst als Autor in Betracht gezogen hat (so E. Haverkamp-Begemann, in: Master Drawings 2, 1964, S. 56). In jedem Falle steht soviel fest: Es ist in der Radierung eine verschollene frühe Landschaftszeichnung Bruegels mit einer ungewöhnlichen Einfühlung in den Duktus des Künstlers reproduziert worden.

In die Druckgraphik nach Bruegel ist, vermutlich unter dem Datum 1554, neu einzufügen die „H. Cock fecit“ bezeichnete Radierung mit der Versuchung Christi in

waldiger Landschaft (Hollstein Bd. 4, S. 175 Nr. 2). Das Blatt wurde bisher als eigenständige Schöpfung des Hieronymus Cock oder als eine von diesem überarbeitete Erfindung des Bruders Matthys Cock angesehen. Kürzlich ist die 1554 datierte Vorzeichnung als Werk Pieter Bruegels publiziert worden (K. Arndt, Unbekannte Zeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä., in: Pantheon 24, 1966, S. 207 ff.).

Mehr als eine Korrektur ist leider gegenüber dem Text und dem Werkverzeichnis angebracht.

Zu Nr. 5: Der Stich trägt im zweiten, nach 1600 verlegten Zustand das Datum 1553. Da die 1951 bekannt gewordene Entwurfszeichnung Bruegels (Münz 140) 1558 und nicht 1553 datiert ist, spricht alles dafür, daß der spätere Verleger hinsichtlich der Jahreszahl einem Irrtum unterlag. Im Text wird dieser Sachverhalt zwar erwähnt; es bleibt aber bei der Einordnung 1553. Dabei wird deutlich, daß die Komposition um diese Zeit durchaus undenkbar ist. Mit der Datierung des Stiches in das Jahr 1558 entfällt übrigens der Zwang, Bruegels Rückkehr aus Italien nach Antwerpen 1553 anzunehmen; da der erste Zustand H. Cock als Verleger nennt, mußte man früher voraussetzen, der Entwurf sei in Antwerpen gemacht worden.

Zu Nr. 42: Hier ist in die Serie der Laster-Allegorien an die Stelle der „Desidia“ Bruegels, bei richtigem Zitat nach R. van Bastelaer, die Abbildung eines Stiches geraten, der „La Paresse“ mit der Bezeichnung „Hieronimus Bos inventor“ zeigt und mit Bruegel nichts zu tun hat. Man bemerkte offenbar nicht, daß die Folge in der Bibliothèque Albert I, Brüssel, die als Vorlage diente, irgendwann einmal fehlerhaft zusammengestellt worden ist.

Zu Nr. 69 ff.: Mit Erstaunen begegnet man den beiden 1559 und 1561 zuerst herausgegebenen Folgen der „Kleinen Landschaften“. Es war lange bekannt, daß der Name Bruegels erst in einer späten, im Format reduzierten Wiederholung der Serie erscheint, daß aber vorher – wenn auch nicht in der editio princeps – Cornelis Cort als Zeichner präsentiert wird. L. Burchard hat als erster aus diesem Sachverhalt die Konsequenzen gezogen und Bruegel als Autor abgelehnt. Er vertraute dem Hinweis auf Cort. M. J. Friedländer hielt an Bruegel fest, andere Forscher erwogen Hans Bol, Hieronymus Cock oder Cornelis van Dalem als Urheber. Heute ist wohl niemand mehr bereit, an Bruegel zu denken, da die vielen inzwischen bekannt gewordenen Vorzeichnungen zu beiden Serien mit seinem Zeichenstil unvereinbar sind. Man ist deshalb verblüfft, wenn auf S. 186, nach gründlichem Referat der „Quellenlage“, Bruegel unter Hinweis auf die Gruppe der 1559 bis 1561 entstandenen Landschaftszeichnungen (Münz 27 ff.) *expressis verbis* erneut als Autor vorgeführt wird.

Zu Nr. 120 – 124: Die von H. Hondius 1642 (S. 188 fälschlich; 1643) gestochene Folge findet man unter dem Jahr 1564, ohne daß die notwendige Kritik an der Authentizität dieser Blätter auch nur angedeutet würde. Auf S. 188 ist von „den Zeichnungen“ Bruegels als von den Vorlagen für Hondius die Rede. So ausgedrückt, ist das falsch. Wie wir aus Kopien (in Berlin, Grenoble, Wien und Amsterdam) erschließen können, hat es eine Darstellung der seltsamen Pilgerschaft nach Meulebeek von der Hand Bruegels gegeben – einen Entwurf, in dem das Figürliche ausgeführt, die Landschaft

des Hintergrundes dagegen bloß skizzenhaft angedeutet worden war. Die Kopie in Wien (Münz A 55) überliefert das einleuchtende Datum 1564, die Fassung in Amsterdam das Jahr 1569. Hondius hat sich für die Figuren genau an die Vorlage gehalten. Er teilte aber die Komposition Bruegels in drei Bilder und gab eine völlig veränderte Landschaft hinzu. Die beiden Narrenblätter Nr. 121/22 sind im gleichen Jahr entstanden und, wie R. van Bastelaer (S. 20) mitteilt, auch mit der Pilgerinnen-Serie zusammen vertrieben worden. Sie gehören aber ihrem Inhalt nach nicht dazu, wie sich übrigens eindeutig aus der von Hondius mitgegebenen Beschreibung der Wallfahrt erschließen läßt. Es ist also in höchstem Maße irreführend, daß man die beiden Narrendarstellungen zwischen den Titel und die zwei Hauptblätter der Meulebeek-Folge eingeschoben hat. Dabei ist noch nicht die Frage gestellt, ob die Narren ihrerseits überhaupt auf Bruegel zurückgehen. Ich halte das für mehr als fraglich.

Der hier deutlich werdende Mangel an kritischer Durchdringung des Gegenstandes ist bedauerlicherweise generell anzutreffen. Weder die Folge der Sprichwörter (Nr. 151 ff.) noch der Triumph der Zeit (Nr. 169) sind auf Bruegels Anteil hin geprüft worden. Die Verstoßung des Betrunkenen in den Schweinekoben (Nr. 150) wird in der rechteckigen Fassung reproduziert. R. van Bastelaer hatte aber bereits mit Recht darauf hingewiesen (bei Nr. 165), daß die ursprünglichere Komposition in der Rundform (Bastelaer/Hollstein 164) vorliegt. Leider ist die Qualität dieses Stiches besonders enttäuschend, so daß unsere Vorstellung vom Schaffen Bruegels in diesem Fall keine Bereicherung erfährt.

Zu Nr. 163: Abgebildet wird der 1570 von H. Cock edierte Stich des P. van der Heyden. Nicht erwähnt ist der unvollendet gebliebene, möglicherweise von Bruegel selbst bezeichnete Holzstock im Metropolitan Museum (Münz 153). Sicher sollte mit ihm ein Gegenstück zu Nr. 146 (Urson und Valentin) entstehen, und sicher ist dies die erste (allerdings eben unfertige) Fassung.

Bastelaer/Hollstein 212 wurde ausgeschieden. Mit Recht, insofern hier, wie Münz (bei Nr. A 49) festgestellt hat, eine Kompilation aus verschiedenen Bruegel-Erfindungen vorliegt.

Der einleitende Text bietet einen Überblick über das druckgraphische Werk nach Bruegel. Wohl infolge der Knappheit ist manche Passage allzu pauschal ausgefallen. Die Bemerkung, man habe „jahrhundertlang“ an Bruegels Werken Anregung gefunden (S. 183), vereinfacht die durchaus wechselvolle Geschichte ihres Ruhmes über Gebühr. Die Sätze über Carel van Mander (S. 83) könnten darauf schließen lassen, daß dieser ein ziemlich kühles Verhältnis zur Kunst Bruegels hatte. Das Gegenteil war der Fall, wie vor allem das Lehrgedicht beweist. Die Feststellung „Man hält Bruegel für einen Bauernsohn und setzt seine Geburt um 1530 fest, weil er 1569 vierzig Jahre alt starb“ (S. 183) läßt ein Wissen vermuten, das wir tatsächlich nicht besitzen. Es war Carel van Mander, der Bruegel dörfliche Herkunft zuschrieb. Heute neigt man mit Recht dazu, dem Zeitgenossen Guicciardini Glauben zu schenken; er gibt die Stadt Breda als Geburtsort an. Das Jahr der Geburt können wir nur mit einiger Wahrscheinlichkeit und unter Voraussetzung eines normalen Ausbildungsgan-

ges von der Erwerbung der Meisterschaft 1551 her erschließen und etwa 1525/30 festsetzen. Die große Landschaftsserie wird ohne Umschweife in die Jahre 1553/57 datiert, was aber durchaus nicht sicher ist. Bastelaer nahm den Zeitraum 1553/58 an, Tolnay hat mehrfach die Ansicht vertreten, daß die Folge nach und nach herausgegeben worden sei und, daß zwei Stiche (hier Nr. 13 und 15) nicht auf Entwürfe Bruegels zurückgehen (zuletzt: Charles de Tolnay, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zürich 1952, S. 45 f.). Jedoch spricht nichts gegen die naheliegende Vermutung, daß der Zyklus in kurzer Frist, zusammenhängend, ausgearbeitet worden ist. Tolnays Vermutung, Stiche wie „Pagus Nemorosus“ und „Euntes in Emaus“ seien wegen des tiefliegenden Horizontes und der Betonung nahegeheener Baumgruppen um 1558 den reinen Gebirgslandschaften beigelegt worden, hält seit dem Bekanntwerden der Vorzeichnung für H. Cocks Radierung mit der Versuchung Christi nicht mehr stand. Denn dieser 1554 datierte Entwurf Bruegels zeigt die gleichen Merkmale wie die genannten Stiche (vgl. Arnd loc. cit., S. 214 Anm. 19). Da eine Vorzeichnung für die Folge der großen Landschaften 1555 datiert ist (Münz 13), wird man annehmen dürfen, daß die Arbeit in den Jahren 1554/55, d. h. im unmittelbaren Anschluß an die Italienreise, vor sich gegangen ist. Bereits 1556 setzen die figürlichen Kompositionen (hier Nr. 32 ff.) ein, und das Interesse der Verleger sollte fernerhin auf sie konzentriert bleiben. Über den „kompositen“ Charakter der Landschaften der großen Serie hört man nichts – obgleich wir uns aus erhaltenen Zeichnungen darüber lebendig und anschaulich zu unterrichten vermögen. Auch von den bisherigen Bemühungen um die ikonographischen Quellen Bruegels (z. B. in der deutschen Druckgraphik) erfährt man allenfalls andeutungsweise.

Mit Bedauern legt der Benutzer das Buch aus den Händen. Es bleibt unerfindlich, warum man so viele Sorgfalt und Mühe an einen Abbildungsteil gewendet hat, ohne gleichzeitig in Text und Katalog zuverlässige und klare Information zu bieten.

Karl Arndt

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Ernst Barlach: *Prosa aus vier Jahrzehnten*. Hrsg. v. Elmar Jansen. Berlin, Union Verlag 1966. 536 S., 20 S.Taf., Abb. im Text. MDN 16. –

Kurt Bauch: *Das Brandenburger Tor*. Freunde des Wallraf-Richartz-Museums. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg 1966. 46 S. mit 38 Abb. auf Taf.

Hans Dürst: *Alessandro Magnasco*. Teufen, Verlag Arthur Niggli 1966. 203 S. mit 53 Abb. auf Taf. DM 19.80.

Luitpold Dussler: *Raffaël. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*. Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft. München, Bruckmann-Verlag 1966. 124 S.

Kurt W. Forster: *Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog*. Reihe Alte Kunst in neuer Sicht. München, Bruckmann-Verlag 1966. 162 S., 9 Farbtaf., 129 Abb. auf Taf. DM 36. –