

sischer Einfluß feststellen. D. hat an seinem Beispiel gezeigt, daß in dieser Zeit die spezifische Eigenart des C. Stils sich verliert in einem allgemein englischen Stil. Mit dem Nachlassen der Produktion, die er mit inneren Konflikten in den beiden Häusern und allgemein mit dem größeren Anteil der Laienkünstler an der Arbeit der Miniaturen erklärt, kommt für ihn die Entwicklung hier zu einem Ende. Man fragt sich, ob die Bautätigkeit dieser Zeit in C. alle Kräfte absorbierte, und ob nicht in den Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und England – damals entstanden in C. die großen Chorfenster – auch der Buchmalerei in C. noch eine Rolle zukam. Boase sieht die Entwicklung unter dem Gesichtspunkt einer neuen Phase der „Channel art“, des „style internationale“ der Kanalländer. In dem Prozeß der gegenseitigen Durchdringung ist die Manerius Bibel ein Beispiel von vielen. Weitere Ergebnisse einer möglichen Scheidung der einzelnen Strömungen haben zur Voraussetzung, daß die französischen Zentren von Anchin bis Paris eine entsprechende Bearbeitung finden, wie sie D. für C. durchgeführt hat.

Rosy Schilling

CARL GUSTAF STRIDBECK, *Bruegelstudien*. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus. Bd. II der Acta Universitatis Stockholmiensis. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1956. 379 S., 69 Bildseiten. Broschiert DM 38.50.

FRANZSEPP WURTENBERGER, *Pieter Bruegel d. Ä. und die deutsche Kunst*. 172 S., 71 Abb. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1957. Preis DM 24. –.

Schloß Tolnay einst seine „Zeichnungen Pieter Bruegels“ mit dem Blatt „Maler und Kenner“, so beginnt jetzt Stridbeck sein Buch damit, in nicht weniger programmatischer Absicht. Indem der Nachweis geführt wird, daß es sich in dieser Zeichnung um eine Pictura-Allegorie handelt und nicht, wie bisher angenommen, um ein bloßes Malerporträt, wird zugleich die Notwendigkeit einer gründlicheren ikonographischen Untersuchung zum Werk Bruegels festgestellt. Und nach einer kurzen Einführung in die geistige Situation der manieristischen Kunst – knapp, einleuchtend und von enzyklopädischer Prägnanz – beginnt diese Untersuchung, über den „Elck“, die Serien der Todsünden und Tugenden, die „verkehrte Welt“, einige Spätwerke, den „Sturz des Icarus“ und die Bibelbilder mit dem „Blindensturz“ handelnd. Den Abschluß bildet ein Kapitel über die formalen Beziehungen des Malers zum niederländischen Romanismus.

War Stridbeck auch mancherorts weitgehend vorgearbeitet, so ist in der Lesbarmachung vieler Bilder ein großer Fortschritt zu verzeichnen. So erweist sich jetzt etwa das einer Interpretation so spröde Bild der „Bauernhochzeit“ zugleich auch als Allegorie der „Gula“ mit der Figur der Braut als „Benignitas“, die „Kinderspiele“, zugleich als Darstellung vom „erdgebundenen Materialismus des Menschen, seiner Gleichgültigkeit gegenüber höheren Werten“, der „Seesturm“ zugleich als Bild des menschlichen Lebens überhaupt. (Vermerkt sei aber, daß das „zugleich“ jeweils von uns hier eingefügt werden mußte.)

Die Methode, mit der Stridbeck zu seinen Ergebnissen gelangt, könnte man als „selektive Ikonographie“ bezeichnen. Der Vorgang dabei ist folgender: aus einer Menge von parallel laufenden geistesgeschichtlichen Dokumenten und aus einer Anhäufung von Symbolbedeutungen zu den einzelnen Dingen wird die geeignete Wahl getroffen, ohne daß dabei klar geschieden würde zwischen ikonographisch echter Quelle (bei Bruegel allerdings sehr selten) und allgemeiner Symboltradition. Der Spielraum dieser Tradition ist zudem groß, er reicht von der Antike bis herauf zu den letzten Ripa-Epigonen des 18. Jahrhunderts. Auf diese Weise läßt sich zwar, um einen Grundgedanken zu belegen, für alle Details eine dazu passende Bedeutung finden; ist aber der Grundgedanke falsch, so läßt auch dieser sich ohne Mühe dokumentieren. Geht man beispielsweise davon aus, daß der „Sturz des Icarus“ ein allegorischer Gegensatz von unmäßigem Ehrgeiz (Icarus) und friedlicher *vita activa* (Pflüger, Hirt) sei, so kann man mit dieser Methode bei einem Detail wie dem am Boden liegenden Wehrgehänge zu der Folgerung gelangen: „Die Allegorie der Kriegslist wird als ein Krieger mit dem Schwert an der Seite dargestellt, ein Zug, der, wie Poot betont, ihn als einen wachsamem und tapferen Streiter kennzeichnet. Die Römer benannten tüchtige Krieger mit dem Begriff ‚cincti‘, ‚accincti‘ und ‚praecincti milites‘, d. h. umgürtete Soldaten. Mit dem Wort ‚discincti‘ dagegen, d. h. die nicht gegürteten, Waffenlosen, bezeichnete man für den Krieg nicht taugliche Soldaten. Bruegel hat also hier betont die ‚Vita activa‘ und zwar in ihrem Charakter als friedliches Dasein, eine Tendenz, die mit seiner pazifistischen Einstellung übereinstimmt.“ Darf man ferner die Schafe auf dem Bild tatsächlich als „logisches Attribut jener anspruchslosen Lebensform, die von dem Pflüger vertreten wird und zu dem unmäßigen und ehrgeizigen Ikarus in Gegensatz steht“ sehen, weil das Schaf laut Poot ein Bild der Notdurft des Menschen ist? Ist es hier nötig, das schon bei Ovid genannte Rebhuhn zusätzlich als Symbol der *Luxuria* einzuführen? Davon abgesehen, daß es auch Stridbeck nicht gelungen ist, einen offensichtlich symbolhaften Bestandteil des Bildes, die Leiche des alten Mannes zwischen den Bäumen, zu deuten.

Hier läuft die Ikonographie nicht nur Gefahr in eine Überinterpretation, sondern auch in einen „Alexandrinismus“ ihrer Mittel zu geraten. Bezeichnend dafür ist die dauernde Herbeiziehung von H. K. Poots Ikonographie von 1743–50 (sic!). Es ist unverständlich, warum Stridbeck zur Belegung seiner (auch richtigen) Ergebnisse immer wieder dieses Werk heranzieht, das letztlich nichts anderes ist, als eine Verarbeitung von Motiven Ripas, Valerians, Alciatis und des Horapoll. Die drei letzteren Werke lägen vor Bruegel, Ripa immerhin nur runde zwanzig Jahre danach. Man wird Stridbeck zugute halten, daß außer einigen Bemerkungen van Manders keine quellenmäßigen direkten Aussagen zu Bildern Bruegels mehr vorhanden sind. Aber das darf noch kein Grund sein, grundsätzlich nicht zu unterscheiden zwischen Quellenwert und bloßer Stützung einer ikonographischen Aussage. Denn wirklichen Quellenwert besitzen auch die mit ungeheuerem Fleiß beigebrachten geistesgeschichtlichen Parallelstellen von Moralschriftstellern, Theaterautoren und Philosophen nicht.

Da nach der Zeichnung zum „Elck“ zwei Kupferstichvarianten mit erläuterndem Text gefertigt wurden, möchte man annehmen, daß die Tendenz des Blattes hinreichend lesbar ist. So schwankten die bisherigen Deutungen auch nur zwischen „Elck“ als „Opfer des Geldbeutels“ oder „Sklave der Gewinnsucht“ und „picture of human selfishness“ – Meinungen, die Stridbeck auf harte Weise auseinanderreibt, um dann nach sehr eingehender Untersuchung zu dem Ergebnis zu kommen, es handle sich hier um eine Darstellung des menschlichen Egoismus und Geizes in einem. Wenn Stridbeck im Folgenden bei der Untersuchung der „Todsünden“ und „Tugenden“ zunächst Fragen, Meinungen und Widersprüche der bisherigen Forschung auftürmt, um dann durch viele ikonographische Belege und Zitate aus dem geistigen Umkreis Bruegels zu der Feststellung zu gelangen, daß in ganz gleicher Weise der Künstler diese Morallehre durch die unter das Blatt gesetzten Verse zusammenfaßt, so wird Bruegel zu einem „Exponenten“ geistesgeschichtlicher Hintergründe und Tendenzen von Franck bis Coornhert, von Prozessionen zu Theatern, zum Exponenten von Libertinern und Spiritualisten antiklerikaler Prägung – Gewinner einer derartigen Bemühung um Bruegel aber wird eine Geschichte der Moralphilosophie des 16. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Niederlande sein. Ihr allerdings wurde ein sehr bedeutendes und nicht unerhebliches Kapitel angefügt.

Um das zu erreichen, war es nötig, den Inhalt der Bilder durchwegs direkt zu identifizieren mit der herausgeschälten didaktischen Tendenz desselben. Im besten Fall heißt es vom „Sturz des Icarus“, er sei ein „symbolisches Bild des Hochmuts“, im schlimmsten Fall, etwa beim „Seesturm“ heißt es, daß Bruegel „hier eine der Hauptthesen der rationalistischen Moralphilosophie anschaulich gemacht“ habe.

Es läßt sich hier ohne weiteres H. Sedlmayrs Kritik zu Tolnays „Zeichnungen P. Bruegels“ wiederholen: „Was die Erforschung der Eigenschaften der behandelten Kunstwerke angeht, so fragt Tolnay vor allem danach, was Bruegel mit ihnen *sagen wollte*. So berechtigt dieser Versuch ist, den sinnvollen gedanklichen Gehalt der Werke aufzudecken, kann man doch nicht übersehen, daß man dabei nur *eine* Sinn-Schicht des Kunstwerks, und zwar ziemlich gewaltsam abhebt. Man erfährt dabei nur das, was Bruegel auch in einer in Worte gefaßten Theorie der Welt hätte niederlegen können – etwa wie Sebastian Franck.“ (Krit. Berichte 1927, H. 1.)

Im Vorwort wird – selbstverständlich, ist man versucht zu sagen – Panofsky zitiert mit seiner berühmt gewordenen Apologie der ikonographischen Forschung, daß Ikonographie angetan sei, die Einheit von „Form“ und „Inhalt“ im Kunstwerk und dessen Interpretation zu wahren; eine Einheit, die aber dann bei Stridbeck oft gerade in jenes unselige Gegensatzpaar von „Form“ und „Inhalt“ auseinandergetrieben wird. Wäre es sonst möglich, daß beim späten Bruegel die Rede ist von einem Konzentrieren auf die „reinen Formprobleme“ – nur weil das Didaktische und Programmatische hier nicht mehr dieselbe Bedeutung wie vordem hat? Man mag einwenden, Stridbeck habe mit seinen „Studien“ – und im Vorwort wird das auch angedeutet – nur die ikonographischen Prolegomena zu einer umfassenderen Inter-

pretation leisten wollen. Dazu aber wäre zu sagen, daß bereits hier sich Mißverständnisse über das Wesen des Kunstwerks eingeschlichen haben: Ikonographie wird nämlich durchweg bereits mit „Inhalt“ identifiziert. Das zeigt sich deutlich in einer Berufung auf Panofsky: „Ausgehend vom eigentlichen Thema (des Kunstwerkes), seiner speziellen Gestaltung und didaktischen Tendenz, ist es möglich, zur dritten und wichtigsten Inhaltsschicht des Kunstwerks, Panofskys ‚Intrinsic meaning or content‘ vorzudringen, um durch eine tiefer eindringende ikonographische Interpretation seinen geistesgeschichtlichen Hintergrund zu erfassen und es als geistigen Ausdruck einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Bewegung zu erkennen.“ Dazu wird auf „Panofsky, Studies, S. 7“ verwiesen. Dort aber steht ausdrücklich: „A really exhaustive interpretation of the intrinsic meaning or content might even show that the technical procedures characteristic of a certain country, period, or artist . . . are symptomatic of the same basic attitude that is discernible in all the other qualities of its style.“

Aus einer tiefen Einsicht in die strukturelle Verhaltensweise eines Kunstwerkes, zu dessen Verständnis auch Ikonographie erfordert wird, ist jetzt in einem ebenso tiefen Mißverständnis aus „Inhalt“ absolut gesetzte Ikonographie geworden. Und „intrinsic meaning“ – aufspürbar durch „synthetic (sic!) intuition (familiar with the essential tendencies of the human mind), conditioned by personal psychology and ‚Weltanschauung‘“ (Studies S. 15) – wird bei Stridbeck „wichtigste Inhaltsschicht des Kunstwerks“ genannt. Panofskys drei Stufen der „Objects of interpretation“: „I. Primary or natural, II. Secondary or conventional, III. Intrinsic meaning or content“ werden hier nicht aufgefaßt als gleichwertige Strukturschichten des Kunstwerkes, sondern tatsächlich als übereinanderliegend. Das ist nicht nur historistisch gedacht, sondern birgt in sich auch die Gefahr, daß dort, wo „intrinsic meaning“ (beim „Blindensturz“ faßt Stridbeck es auf als antikerikale Tendenz des Bildes) nicht mehr aktuell ist, das Kunstwerk zum rein dokumentarischen Beleg verhärtet.

Dazu kommt eine sehr mechanistische Auffassung von diesen Strukturschichten des Kunstwerkes, als seien sie hintereinander gelagert und könne man stufenweise zu ihnen vordringen; als stünden die „symbolical values“ (Panofsky, Cassirer) gleichsam zutiefst hinten und hinter dem Bilde. Tatsächlich aber werden doch gerade mit der Feststellung von Nr. I., primary or natural subject matter, dem „eigentlichen Motiv von den im Bilde sichtbaren Menschen, Tieren, Gewächsen oder Dingen, ferner dem ersten Eindruck, den sie vermitteln, z. B. Trauer, Freude, oder anderen Affekten, Ruhe und Frieden in einer Landschaft“ (Stridbeck) die *entscheidenden* interpretativen Feststellungen zum Kunstwerk getroffen – zumindest solange uns das Kunstwerk Kunstwerk ist.

Ein von Franzsepp Würtenberger in seinem Buch „Bruegel und die deutsche Kunst“ beigebrachtes Blatt einer „Spes“ von Vogtherr d. Ä., in Vergleich gesetzt zum Stich gleichen Themas von Bruegel, zeigt, wo auch noch in ikonographischer Hinsicht direkte Vorbilder zu suchen gewesen wären.

Dabei zielt Württembergers Buch in genau entgegengesetzte Richtung; ja, Methode und Ergebnisse zeigen, wie auch heute noch, oder gerade heute, Wissenschaft wie durch ein Schott voneinander getrennt arbeiten kann. Dort, wo Stridbeck an die Integrität des Kunstwerkes tastet, gibt Würtemberger zunächst Bruegel was Bruegels ist. Obwohl es seine Absicht ist, gewisse Phänomene aus Graphik und Malerei der deutschen Kleinmeister abzuleiten, wird gerade in den Vergleichen immer wieder die Einmaligkeit und letztlich Andersartigkeit Bruegels betont, wird nie die genetische Ableitung, so oft sie sich auch anbietet, auf jenen Punkt zugespitzt, wo sie vom Gegenstand her sinnlos werden muß.

Ausgangspunkt Württembergers ist eine Analyse des „Kleinmeistertums als Kunst-richtung“, die nicht nur den Niedergang der deutschen Kunst in der Mitte des Jahrhunderts beleuchtet, sondern auch Bruegels Qualitäten aus gerade diesem Niedergang und der Fragwürdigkeit dieser Kunst heraus entstanden erklärt. Werden dabei auch die Komponente der niederländischen Kunst, Hieronymus Bosch und Italien in ihrem Einfluß gewaltsam verkleinert, so ergibt sich doch hier ein neuer Ansatzpunkt zur Deutung Bruegels. So sind allein die Bildgegenüberstellungen ungemein instruktiv.

Im allgemeinen aber dient hier Bruegel eher einem Verständnis der deutschen Kunst nach Dürer als umgekehrt. Rückwärts, also von Bruegel her in diese Kunst herabzusteigen, ist faszinierend und erschreckend, weil sich zeigt, daß Bruegel in seinem Faszinierenden und Erschreckenden geradezu den Niedergang einer Kunst objektiviert hat, daß Bruegels Größe und „terribilità“ nicht nur aus dem Elend des Menschen sondern auch der Kunst resultiert.

Dabei würde Württembergers schlichte Feststellung: „So sehr das Wort wettet, so sehr schildert das Bild“ (Bruegels), beinahe zu einem weiteren Exkurs zu Stridbecks Ikonographie verlocken, stünde nicht dem entgegen, daß Württembergers Absehen von ikonographischen Vorarbeiten ihn nur zu Metaphern greifen läßt, die begrifflich nichts leisten können, andererseits aber den Anspruch einer Interpretation erheben. „Man könnte auf den Gedanken kommen“ – heißt es vom „Engelssturz“ Bruegels – „in einem Mikroskop dem Virulentwerden von Bakterien unter der Einwirkung von Wärme zuzuschauen. Weit ab von Schönheit und Wohlklang wurde die Gestaltengebildegeburts gefaßt . . .“ Kurzschlüsse zwischen Kunst einerseits und Soziologie und Geistesgeschichte andererseits und eine Freude an kategorialen Begriffsbildungen (die deutsche Kunst wird „hedonistisch“, die Bruegels „pessimistisch“ genannt) lassen manches anfechtbar erscheinen, was sicherlich richtig gesehen ist; so zum Beispiel die Definitionen der Bildgattungen und Themen der nachdürererischen Kunst sowie deren Realitätscharakter – ein Fortschritt im Verständnis der Kunst des deutschen sechzehnten Jahrhunderts ist hier nicht zu übersehen.

Die Abbildungen bei Würtemberger sind, obwohl kleiner, besser als die Stridbecks, weil ersterer nicht in den Fehler verfiel, dort, wo es bei Bruegel Stiche gibt, deren

Vorzeichnungen verwenden zu wollen, was sinnlos ist bei einer Arbeit, die vor allem auf kleine und kleinste Bilddetails eingeht.

Stridbecks Buch hat 1532 Anmerkungen, Würtenbergers 41 – was in beiden Fällen sine ira et studio festgestellt sei. Hermann Bauer

## TOTENTAFEL

### HEINRICH M. SCHWARZ †

Am 21. Juni ist Heinrich M. Schwarz in einer römischen Klinik an den Folgen eines tragischen Automobilunfalles gestorben.

Dr. Heinrich M. Schwarz, geb. am 12. September 1911, war ein Schüler von Paul Clemen. Nachdem er während der ersten Semester in Hamburg und Bonn Germanistik und Kunstgeschichte studiert hatte, widmete er sich im weiteren Verlaufe seines Ausbildungsganges ausschließlich dem Studium der Kunstgeschichte. Er promovierte im Juli 1936 an der Universität Bonn mit einer Dissertation über „Die kirchliche Baukunst der Spätgotik im klevischen Raum“ (Kunstgeschichtliche Forschungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Bonn 1940). Noch in demselben Jahr siedelte er nach Rom über, wo er zunächst ein Jahr lang als Stipendiat der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft an der Hertziana tätig war. Im folgenden Jahr war er Mitarbeiter an der in Bonn herausgegebenen „Bibliographie zur Rheinischen Kunst“. Sodann kehrte er als Assistent zur Bibliotheca Hertziana zurück. Diese Stelle bekleidete er von 1938 bis 1943 mit einer kurzen Unterbrechung durch Heeresdienst in Afrika. Nach Überwindung einer langen und schweren Krankheit, die er sich dort zugezogen hatte, konnte er während des Jahres 1951/52 seine Untersuchungen zur süditalienischen Kunst fortsetzen und sich an Studienreisen Prof. Willemsens, Bonn, nach Apulien und der Basilicata beteiligen. Von Februar 1953 an war er bei der Landesregierung von Rheinland-Pfalz im Amte des Landeskonservators tätig mit dem Auftrage, die Bestandsaufnahme der Kunstdenkmale von Rheinland-Pfalz zu leiten (während seiner Amtszeit erschienen: Kunstdenkmälerverzeichnisse des Landes Rheinland-Pfalz. Bd. 1, Koblenz, „Die profanen Denkmäler“. Bd. 2, Kreis Pirmasens. Bd. 3, Kreis Cochem).

Schon bei seinem ersten Aufenthalt in Rom wandte er sich getreu seiner anfänglichen Studienrichtung als mittelalterlicher Bauforscher bestimmten Problemen der unteritalienischen, normannischen und hohenstaufischen Architekturgeschichte zu. Im 6. Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte (1942 – 1944) wurde der erste Abschnitt seiner Forschungsergebnisse veröffentlicht: „Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen. I. Teil: Die lateinischen Kirchengründungen des 11. Jh. und der Dom in Cefalù.“ Der Plan, sich in Bonn auf der Grundlage dieser Arbeiten zu habilitieren, scheiterte an der Zerstörung der Universität im Spätherbst 1944. Im Jahre 1945 erschien das reichbebilderte Buch „Sizilien, Kunst, Kultur, Landschaft“.

Diesen erfolgreichen und vielversprechenden Studien verdankte H. Schwarz im Jahre 1956 die Ernennung zum „Wissenschaftlichen Mitglied der Bibliotheca