

Hinweisen; Diederichs, Deutsches Leben in der Vergangenheit, Jena 1908, Abb. 1183; Beitr. zur Heimatkunde des Elbetales I, 1939, Abb.

Ferner möchte man wünschen, daß bei der Auswahl der historischen Schriftstellen abgelegene oder weniger beweiskräftige Belege (hier z. B. spanische Verse, die ein halbes Jahrhundert nach den Kapitellen in Uppsala entstanden sind) nicht überbewertet und daß die herangezogenen Texte nicht nur zitiert, sondern auch historisch interpretiert werden, damit nicht Standardwerke des mittelalterlichen Wissens und literarische Ephemeria als gleichwertige Beweise nebeneinander zu stehen kommen.

Karl-August Wirth.

KORNEEL GOOSSENS, *David Vinckboons*. Antwerpen, Ars Patriae; 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff. 1954. VIII und 160 Ss. 1 Farbentafel und 74 Abb. Summary in English 15 pp.

Unter den niederländischen Kleinmeistern der Landschaft und des Sittenbildes, die an der Wende vom Manierismus zum Barock eine Rolle spielten, ist Vinckboons einer der geläufigsten und reizvollsten. Carel van Mander spricht von ihm als einem in seinem Genre allgemein bekannten und geschätzten Künstler und die Häufigkeit seines Namens in alten Künstler- und Sammlungsinventaren bestätigt dies. Vinckboons war allerdings nicht nur Maler, sondern auch, wie viele seiner Zeitgenossen, ein fruchtbarer Zeichner für den Kupferstich. Da viele Gemäldezuschreibungen an ihn nicht stichhaltig sind, bietet eine monographische Behandlung des Meisters mit ausführlichem kritischen Oeuvrekatalog eine lohnende Aufgabe, an der sich bereits H. Coninckx in den *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* 1913 versucht hatte. Korneel Goossens hat sie neuerlich aufgegriffen und das Ergebnis ist ein gut gedruckter, mit Abbildungsmaterial reichlich versehener Band, der als Handbuch für den mit der Geschichte der niederländischen Malerei am Beginn des 17. Jahrhunderts Befassten seinen bleibenden Wert haben wird. Das Postulat einer Monographie mit kritischem Oeuvrekatalog, wie es so erfolgreich in Dissertationen der Schule Adolph Goldschmidts aufgestellt und für zahlreiche größere und kleinere Meister erfüllt wurde, bleibt allerdings nach wie vor ein Desideratum. Goossens behandelt seinen Meister lediglich als Maler, denn auf die zahlreichen von ihm vorhandenen Zeichnungen wird nur sporadisch für die Entwicklungsdarstellung Bezug genommen; der Katalog übergeht sie, ebenso wie die Stiche nach Zeichnungen, völlig. Von den zahlreichen Bildern, die Vinckboons' Namen tragen, werden nur 48 anerkannt. Der Katalog verzeichnet außerdem 51 Zuschreibungen, bei denen kein Grund der Ausscheidung, ja oft nicht einmal die zur Identifizierung erforderliche Angabe von Maßen und Inventarnummern gegeben wurden, selbst wenn es sich um Bilder in weltbekannten Sammlungen handelt. Es ist zum Beispiel nicht einzusehen, warum die „Landschaft mit der Heimkehr des Tobias“ (Dresden, Galerie Nr. 939), die J. A. Raczyński in seiner gründlichen Studie „Die flämische Landschaft vor Rubens“ (Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte I 1937) zur beispielhaften Vertretung des Meisters anführt, aus dem Oeuvre Vinckboons' gestrichen wird. Die genannte Abhand-

lung fehlt in Goossens' Literaturverzeichnis völlig, obwohl eine Auseinandersetzung mit ihren Ergebnissen im ersten, ganz der Landschaft gewidmeten Teil von Goossens' Buch lohnend gewesen wäre. Doch auch die kritisch gesäuberte Bilderliste Goossens' dürfte nicht nur aus einwandfrei eigenhändigen Arbeiten bestehen. Die (im Krieg zerstörte), angeblich signierte und 1608 datierte große „Landschaft mit Tobias und dem Engel“ (Abb. 22) zeigt sich, wie Goossens richtig beobachtet hat, von der holländischen Elsheimer-Nachfolge in einem Maße beeinflußt, das mit dem trotz seiner holländischen Karriere immer im Stil vlaemisch bleibenden Vinckboons schwer vereinbar ist. Der „Bauerntanz“ der Sammlung Tuinder (Abb. 32) ist für den Meister zu altertümlich. Der „Leiermann“ des Gemeente Museum im Haag ist sicher nur eine Kopie der Fassung im Rijksmuseum zu Amsterdam. Die Stiche nach Vinckboons wurden häufig von Malern kopiert. So ist das Bild des Bostoner Museums nur eine veränderte Kopie nach der eindrucksvollen Komposition „Der Streit gegen den Tod“, die Vinckboons 1610 durch Boetius a Bolswert im Stich vervielfältigen ließ, denn der Meister selbst hätte die Inschrifttafel mit Datum am Portal gewiß nicht erst durch den Stecher hinzufügen lassen. Solche Stiche wurden von Vinckboons in mehr oder weniger detaillierten Zeichnungen entworfen. Zwei Goossens unbekannte Beispiele seien hier veröffentlicht. Die Albertina verwahrt die Vorzeichnung für den umfangreichen moralisierenden Stich Gerritz Hessel's, die die Hartherzigkeit prosperierender Jugend gegen notleidendes Alter anprangert (Abb. 1, Feder und Tusche auf bläulichgrundiertem Papier, 118 : 194 mm). In der Sammlung des Herrn Chr. P. van Eeghen, Amsterdam, befindet sich die Vorzeichnung für Boetius a Bolswert's satirisches Flugblatt auf den Waffenstillstand, der die Verbrüderung von spanischen Soldaten und niederländischen Bauern darstellt, wobei die einfältigen Bauern überhölpelt werden (Abb. 4, deren Photovorlage ich der Liebenswürdigkeit des Besitzers verdanke). Vinckboons also lediglich als Maler zu untersuchen, bedeutet, sich nur mit dem halben Künstler auseinanderzusetzen, ja vielleicht noch weniger, denn die Bedeutung seiner Leistung liegt entschieden mehr auf zeichnerischem als auf malerischem Gebiet. Angesichts der kritischen Rigorosität, die Goossens dem gemalten Oeuvre des Vinckboons zuwendet, wäre die gleiche Strenge den Vergleichsbeispielen gegenüber am Platz. Die „Amalekiterschlacht“ im Braunschweiger Museum ist kaum ein charakteristisches Beispiel für Stevens, zeigt jedoch deutliche Züge von Gillis van Valckenborch's Stil.

Die Untersuchung, die Goossens den Bildern widmet, ist gründlich, bringt eine Reihe treffender Analysen und zeichnet den Künstler richtig in seinem stilistischen Ambiente. Wir wissen, daß Vinckboons Schüler seines Vaters war, von dem keine Werke bekannt sind. So legt Goossens großen Wert auf den Zusammenhang mit der Mechelner Wasserfarbenmalerei, namentlich mit Hans Bol. Er dürfte für die Anfänge des Vinckboons vielleicht wichtig gewesen sein, aber die ganze Erziehung und Tätigkeit des Künstlers spielte sich in Amsterdam ab, also in holländischem Rahmen, der die Tätigkeit der vlaemischen Künstlerdiaspora deutlich tönnte, so sehr sie als ganze Gruppe auch außerhalb der Heimat an ihrem vlaemischen Stil festhielt. Bol

erscheint 1591, also im selben Jahr wie der junge Vinckboons und Jacques Savery, in Amsterdam, starb aber schon 1593, während Jacques Savery am Leben blieb und weiterarbeitete, Vinckboons deutlich beeinflussend wie später sein Bruder Roelant, nachdem er den kaiserlichen Dienst verlassen und sich 1611 in Amsterdam niedergelassen hatte. Die von Plietzsch und Radziński betonte Bedeutung, die der 1595 sich in Amsterdam niederlassende Coninxloo für Vinckboons' Stilbildung hatte, bleibt zu Recht bestehen, um so mehr, als sie gelegentlich zusammenarbeiteten und der gleiche Stecher, Nicolaes de Bruyn, ihre Werke reproduzierte. Sie sollte nicht zugunsten einer etwas vagen Vorstellung von der Mechelner Wasserfarbenmalerei unterschätzt werden. De Bruyn könnte auch den gelegentlich starken Einfluß Lucas van Leydens auf Vinckboons vermittelt haben. In der „Großen Kreuztragung“ (13) machen sich übrigens auch Züge von Schongauers berühmter Komposition geltend. Die altdeutsche Kunst war als Ferment des niederländischen Manierismus und Barock ebenso wichtig wie die italienische. So geht die auf S. 88 erwähnte Zeichnung von Rubens „Landsknechte und Bauern“ auf ein Vorbild des Petrarcameisters zurück.

Sowohl bei den vlaemischen wie bei den holländischen Spätmanieristen (Goltzius, de Gheyn, Roelant Savery) gibt es überraschende Landschaftszeichnungen nach der Natur. Derlei fehlt bei Vinckboons, der im großen und ganzen dem Konzept der komponierten Landschaft des Spätmanierismus treu blieb. Immerhin hat Vinckboons in seiner reifen Phase, wenn der topographische Anlaß gegeben war, sich der neuen sachlichen Naturauffassung der Holländer sehr genähert, wie die prächtige Jahreszeitenserie mit holländischen Schloßansichten, die Hessel stach und Cl. J. Visscher verlegte, beweist. Es ist eine entschiedene Lücke in Goossens' Werk, daß diese wichtige Seite von Vinckboons' Schaffen infolge der Vernachlässigung der Graphik überhaupt nicht Erwähnung findet. Gerade da wird die Brücke zu Visscher, Esaias und Jan van de Velde und Buytewech geschlagen.

Goossens bemüht sich angelegentlich, die Entwicklung seines Helden lebendig zu machen und Perioden in ihr zu unterscheiden. Er hat sich aber der Möglichkeit eines überzeugenden Bildes dieser Perioden selbst beraubt, indem er sein Buch thematisch in die Entwicklung der Landschaft und des Sittenbildes zweigeteilt hat, wobei die religiöse Historie ohne Grund gänzlich in die Besprechung der Landschaft fiel. Diese Themengruppen sind bei Vinckboons so eng verzahnt, daß ihre Trennung nur zu Verunklärung und Wiederholungen führt. Selbst eine „reine Landschaft“ wie das Waldstück der Eremitage (26) zeigt als Staffage keine beliebige Raubtierszene, sondern die Geschichte vom ungehorsamen Propheten (I Könige XIII 24). Daß die Münchener „Täuferpredigt“ von 1621 in merkwürdiger Weise den Einfluß Bruegels mit dem Lästmans kombiniert, wird in Goossens' Darstellung gar nicht berührt, da das Bild nur als Landschaft interpretiert wird.

In der Besprechung der Bilder aus dem Bauern- und Gesellschaftsleben ist dem Verfasser manche anschauliche Interpretation gelungen, wie auch die Bedeutung, die

Vinckboons für das holländische Gesellschaftsstück hatte – die vorzügliche, 1937 als Buch veröffentlichte Dissertation über dieses Thema von Franzsepp Würtenberger ist Goossens leider unbekannt geblieben –, richtig gesehen wurde. Frans und Dirck Hals, Buytewech und die Van de Veldes dürften ihm manche Anregung verdankt haben. Noch Basan hat einen Stich nach einem verschollenen Bilde des Buytewech „Le Gouté Espagnol“ als Werk des Vinckboons veröffentlicht. Die Komposition zeigt ein jugendliches Paar mit dem Falstaff-artigen Alten als Diener, der von Frans Hals in der „Lustigen Gesellschaft“ des Metropolitan Museum als Modell verwendet wurde.

Otto Benesch

LILLI MARTIUS, *Die schleswig-holsteinische Malerei im 19. Jahrhundert* (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte Band 6). Neumünster, Karl Wachholtz Verlag 1956. 448 S., 241 Abb., darunter 4 Farbdrucke. Leinen DM 38.-.

Weil mit Barlach, Rohlfis und Nolde Künstler aus dem Schleswigschen und Holsteinischen über ihr heimatliches Grenzland hinaus Bedeutung erlangt haben und geschätzt werden, greift vielleicht mancher nach diesem Buch, um Hinweise auf Vorstufen, Vorbedingungen für das Wirken der drei Großen aus dem Norden Deutschlands in einem Überblick über die schleswig-holsteinische Malerei des 19. Jh. schnell zu finden. Wer solche Zusammenhänge stilistischer und stammesmäßiger Art zu erfahren sucht, erhält im vorliegenden Werk Antwort, allerdings eine überraschende. Hier wird nämlich nicht etwa eine nach Stilbegriffen und Generationen „geordnete“ Kunstgeschichte der Malerei vorgelegt, um Künstler, die auch Spezialisten für die Kunstgeschichte des 19. Jh. nicht geläufig sind, in neu empfundene Zusammenhänge einzuordnen. Mit Recht umschreibt die Verf. ihre weitschichtige Aufgabe vielmehr als die einer Künstlergeschichte: Leben und Schicksale der Künstler aus den besonderen Verhältnissen des Grenzlandes Schleswig-Holstein darzustellen, in dem sich bislang kein Kunstzentrum herausgebildet hat, so daß stärker noch als landschaftliche Eigenart hier Strömungen aus verschiedenen Einflußbereichen fühlbar werden.

Als A. J. Carstens für die kurze Spanne seiner letzten Lebensjahre (1792 – 98) nach Rom ging, bahnte sich die erste Künstlerpersönlichkeit aus engsten Verhältnissen einen eigenen Weg zur Größe; Carstens' Würdigung bildet die Einleitung des vorliegenden Werkes, wie seine Auffassung vom Künstlertum zuerst die Selbstauffassung des neuen Jahrhunderts offenbart. Schon um 1800 entfaltete sich in Schleswig-Holstein – kein „Kunstleben“ – ein Künstlerleben in bisher nicht durchforschter und überblickbarer Fülle, zwischen Kopenhagen und Rom, Paris und den deutschen Kunststädten enge Verbindung knüpfend. Diesem vielschichtigen Wirken ist die Verf. nachgegangen; dadurch hat sie für das 19. Jh. die geschichtliche und künstlerische Eigenart Schleswig-Holsteins dargelegt, wie sie schon in vor- und frühgeschichtlicher Zeit faßbar wird – diese Landschaften bilden die Landbrücke zwischen Skandinavien und Mitteleuropa. Im 19. Jahrhundert, dem „Zeitalter eines fast schrankenlosen Individualismus“ (Schnabel) wird die geschichtliche Rolle des Landes