

Hof seitlich freistellt, sicher auch mit Rücksicht auf die Beleuchtung. Der Aufbau des Bürgersaals wird auch an die Rekonstruktion des ägyptischen Saales gemahnen. Aber in unserem Fall geht es nicht nur um die Form des Amsterdamer Hauptsaaes, sondern um dessen Situation im ganzen Bau und vor allem um die Fassadenkomposition dieses Rathauses.

Da die Verf. den Nachweis erbracht hat, daß van Campen zahlreiche Details aus der „Idea universale“ des Scamozzi, 1615, entlehnte, wird man darauf aufmerksam machen müssen, daß die eigenartige Fassadengliederung des Rathauses, nicht nur die Verwendung großer Pilaster, bei Scamozzi mehrere Vorbilder findet: Scamozzi gliedert außen und in Höfen mit Vorliebe im Unterschied zu Palladio und ähnlich dem Serlio durch große Pilaster und zeigt in den gleichbreiten Intervallen dazwischen über den Hauptgeschoßfenstern noch Mezzaninöffnungen (Palastfronten für Godi, Strozzi, Rekonstruktion der Pliniusvilla, die übrigens durch ihren Rundhof sehr bemerkenswert ist). Manche Beispiele zeigen auch diese Komposition in Superposition wie in Amsterdam. Scamozzi als direktes Vorbild für eines der beiden hervorstechendsten Momente des Rathause in Amsterdam wird man daher nicht ausschließen dürfen. Beide Momente findet man aber auch in Villalpandos Rekonstruktionen des Tempels von Jerusalem: die eigentümliche Fassadenkomposition und die Lage des Hauptraumes (hier: der Tempel) ähnlich dem Burgerzaal. Van Luttermant hatte schon in seinem Buch über das Amsterdamer Rathaus auf diese Analogie aufmerksam gemacht und gezeigt, daß van Campen nachweislich an Villalpandos Werk stark interessiert war. Da van Campen in den uns bekannt gewordenen Werken nicht so rhythmisiert wie beim Rathausbau und wie Scamozzi und Villalpando, ist es ratsam, dem Hinweis van Luttermants doch mehr Gewicht zu verleihen, als die Verf. bereit zu sein scheint (S. 36, Anm. 2). Denn solche Ähnlichkeiten betreffen ja nicht nur Fragen der Formen- und Stilgeschichte, sondern solche der Ikonologie und damit das zentrale Anliegen gerade dieses prachtvoll ausgestatteten Buches.

Erich Hubala

E. K. J. REZNICEK, *Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius*. Mit einem beschreibenden Katalog. Utrecht 1961. Haentjens Dekker & Gumbert. 2 Bände, 521 S. und 461 Tafeln.

Daß Goltzius als Stecher, Zeichner, Maler eine der wichtigsten Gestalten des niederländischen Manierismus ist, war bekannt. Doch ist nun, nach dem Erscheinen des Reznicek'schen Buches, sein Weg als Zeichner in allen Einzelheiten verfolgbar. Es kann lediglich Sinn dieser Besprechung sein, zu skizzieren, was jetzt erarbeitet vorliegt. Ursprünglich war beabsichtigt, die Ausstellung „H. Goltzius als Tekenaar“, Rotterdam und Haarlem 1958, die 125 Nummern umfaßte und ein recht umfassendes Bild des Zeichners Goltzius vermittelte (Katalog: Ernst Haverkamp Begemann), und R.s Buch – R. schrieb auch die Einleitung zum Katalog – zusammen zu besprechen. Bis zum endgültigen Erscheinen des Buches sind nun aber doch noch drei Jahre vergangen (vergleiche zur Ausstellung jetzt R. S. 44).

Ein erstes eindringliches Kapitel behandelt den „Zeichner Goltzius in den Schriften Karel van Manders“, das folgende Kapitel „Goltzius' Würdigung in der Literatur nach 1604“ den Wandel der Geschichte von G.s Wertschätzung von Philipp Hainhofer 1610 bis zu Otto Hirschmann 1919, an den R. sich eigentlich anschließt.

Anfänge. G. bildet bald einen eigenen charakteristischen Bildnisstil aus. Als Material wählt er, durch A. Dürer beeindruckt, den Metallstift als Vorzeichnung für seine gestochenen Bildnisse in Medaillon oder Rechteck. Diese gehören in ihrer stecherischen Präzision neben denen der Gebrüder Wierix zu den markanten niederländischen graphischen Porträts des späten 16. Jahrhunderts. Einwirkungen sind neben denen Dürers (Kat. 272) etwa von Engelbrechtsen und Pourbus (Kat. 260, 352) spürbar. Nach 1580 findet G. den Anschluß an den damaligen internationalen Porträtstil.

1582 – 90. Nach den Anfängen bei D. V. Coornhert (1576) erfolgt 1582 die Gründung der eigenen Graphikdruckerei in Haarlem. Im Figurenstil schließt sich G. an Fr. Floris und A. Blocklandt (Kat. 140, Bankett des Tarquinius Collatinus, Stichvorlage) an. Der Spranger-Einfluß (seit 1585) erreicht 1587 seinen Höhepunkt (Kat. 105, Mars und Venus, Stichvorlage. Kat. 1 – 8 Entwürfe für die von Jan Muller gestochene Folge der „Schöpfungstage“, 1589), 1588/89 entwickelte G. den sogenannten „Knollenstil“ (Farbholzschnitt „Herkules tötet Cacus“. B. 231).

Der Italienreise (1590) geht 1589 unter dem Einfluß von Karel van Manders Kunsttheorie eine neue Orientierung voraus. Die Zeichnungen der „Flucht nach Agypten“ (Kat. 26/27) gehen auf C. Cortis Stich nach Baroccis Gemälde der „Madonna della Scodella“ zurück. Daneben wirkt Fed. Zuccaros Vorbild. Das „Midasurteil“ (1590; Kat. 107) zeigt bereits neue malerische Qualitäten (ebenso Kat. 99 – 106, Vorzeichnungen zu dem Zyklus von Ovids Metamorphosen, 1589). Die typisch manieristischen „Federkunststücke“ (1585) zeigen der Stichtechnik entsprechend das „System der Schwellungen und Verdünnungen der einzelnen Taillen“. Pflanzen und Tierstudien (1589) finden sich in München und London.

1590/91 *Italienreise.* Raffael (Nachstich 1592 nach Triumph der Galatea; „Tugenden“ 1593, Kat. 82 – 88, von Matham und Saenredam gestochen), Polidoro da Caravaggio (Antike Gottheiten, Kat. 239/144, Stichvorlagen) und die Antike treten für G. an die Stelle von Spranger. Bildnisstiche und Metallstiftvorzeichnungen gehen im Werke G.s zurück. Die „Römische Studienmappe“, nach antiken Bildwerken und dem Moses des Michelangelo, des Teyler-Museums in Haarlem (Kat. 200 – 253), wohl 1612 von G. selbst an Kaiser Rudolf II. verkauft, hier von R. erstmalig als Ganzes veröffentlicht und in ihrer Bedeutung eingehend gewürdigt, legt davon Zeugnis ab. R. weist darauf hin, daß sich Rubens' Zeichnung des Torso von Belvedere nur unmerklich von G.s Darstellung unterscheidet (Kat. 201).

Angemerkt sei noch, daß es sich bei der Münchner Zeichnung (Kat. 331) nicht um das Bildnis eines sächsischen, sondern um das eines pfälzischen Fürsten handeln muß. Merkwürdig bleibt dabei, was G. veranlaßt haben könnte, das Bild eines anderen Malers (und welches?) zu kopieren. Freilich haben sowohl Friedrich III. (1515 – 1576, nicht 1463 – 1525, wie R. angibt), Ludwig VI. oder Johann Casimir, die als Dargestellte

in Frage kommen, enge politische Beziehungen zu den Niederlanden gehabt, die es begründet erscheinen lassen möchten, daß G. auf der Rückreise von Italien – so ordnet R. das Blatt zeitlich ein – die Kopie angefertigt haben könnte. Andererseits liegt dieser Termin (etwa 1591) zu weit vor den Anfängen von G.s malerischer Tätigkeit (etwa 1600), als daß wir das Münchner Blatt für eine Vorzeichnung für ein Gemälde von G. selbst ansehen könnten.

1591 – 1600. In den „Meisterstichen“, zu denen Vorzeichnungen bisher nicht bekannt sind, treten neben die bisherigen Vorbilder nun Parmigianino, Bassano, Dürer und Lucas van Leyden. (Hinweise auf die Zusammenhänge dieser Vielseitigkeit bei G. mit Fed. Zuccaros Kunsttheorie bei R. S. 220 f. „Die manieristische Ideenlehre“.) Wir beobachten verschiedene Richtungen zugleich im Werke G.s, von R. für 1588/90 „eine Art Neo-Renaissance auf breiter Basis“ genannt (S. 99). Stichvorlagen dieser Zeit (7 Planeten, Kat. 143/146; 5 Sinne: Kat. 167 – 171) weisen neuartige, stark koloristische Züge auf (einzig vergleichbar, nach R., nur K. v. Mander). Das Federkunststück „Sine Cerere et Baccho friget Venus“ (1591; Kat. 129) rechnet wohl mit dem Geschmack Kaiser Rudolfs II. Später (1600 bzw. 1602), wenn der Stecher zum Maler wird, führt G. solche Federkunststücke auf Leinwand aus. – Wichtig ist die Entwicklung der Landschaftszeichnungen dieses Zeitraums. Kat. 396 (1594) enthält wohl noch Erinnerungen an das Erlebnis des Alpenübergangs. Kat. 393 (1596) läßt an van Manders Empfehlung denken, „die nach Tizians Landschaften angefertigten Holzschnitte zum Vorbild zu nehmen“ (R. erinnert dabei auch an G.s eigenen Clair-obscur-Holzschnitt B. 242). Muzianos Einfluß zeigt sich in Kat. 407 (1595/96, vgl. auch Kat. 410). Kurz vor 1600 wendet G. „seine Aufmerksamkeit langsam den konkreten landschaftlichen Motiven seiner Umgebung zu“ (Baumstudien Kat. 397; 402; K. 419 der bei Berkhey am Strande angespülte Potwal). Bei dem Blatt mit den „Vier Evangelisten“ (Rotterdam; Kat. 71; 1593) erinnert R. bei der Benutzung der breiten Feder an G.s durch Arbeiten der Tizian-Nachfolge inspirierte Landschaften. Da diese Technik auch für die Genesis des Figurenstils der Zeichnungen A. Elsheimers wichtig geworden ist, wäre die Frage, ob auch Blätter wie Kat. 71 für Elsheimer eine vermittelnde Rolle gespielt haben könnten. (Die Verwandtschaft drängte sich schon 1958 vor dem Original auf der Ausstellung in Haarlem auf.) Einwirkungen von G. auf Goudt sind ja schon von Weizsäcker festgestellt worden.

1600 – 1617. Einige herausgegriffene Beispiele mögen zeigen, wie G. tatsächlich den Weg ins neue Jahrhundert geht, wobei in diese Entwicklung jeweils auch italienische Anregungen einschließen. Es seien hier genannt: Kat. 28/29 Hl. Familie, 2. Hälfte der neunziger Jahre bzw. um 1600, vgl. Franc. Vanni bzw. Raffael; – Kat. 46 Christus am Kreuz, in der Technik Anschluß an Barocci; – Kat. 424 bzw. 442 (um 1600) Studien nach Abgüssen des Crepusculo und der Aurora vom Grabmal des Lorenzo de' Medici des Michelangelo.

Noch Frans Hals' frühestes Schützenmahl (1616) zeigt kompositionelle Verwandtschaft mit der nur teilweise erhaltenen, im ersten Jahrzehnt entstandenen Zeichnung der „Schützenmahlzeit“ (Kat. 387), die möglicherweise eine Vorstudie für ein verlorenes

Gemälde von G. war. Die bisher als Bildnisse von Maria Tesselschade und Anna Roemersdr. Visscher (Kat. 436/38) angesehenen Zeichnungen sind nach R. Idealbildnisse, weil der Blick der Dargestellten nicht auf den Beschauer gerichtet sei. Andererseits sind gerade hier Ansätze zu einer genrehaft-stimmungsmäßigen Auffassung zu bemerken. Der gesenkte Kopf eines härtigen Greises (Kat. 291) ist nach R. als G.s Beitrag zum entstehenden Barock anzusehen. Auch die bereits erwähnte Serie der 7 Planeten (Kat. 143/46) 1596 zeigt in den schweren gedrungenen Körpern und ihren in den Raum ausladenden Bewegungen im Vergleich zu früheren Zeichnungs- und Stichfolgen ein barockes Empfinden, eine Entwicklung, die wohl einer der Gründe für die über die Niederlande hinausreichende Wirkung von G.s Bildprägungen gewesen ist.

Die Reihe seiner archaisierenden Männerköpfe setzt G. fort (Kat. 292, 307, 324), hierher gehört auch der prachtvolle Federriß (Kat. 332) von 1614. (Bei dem wild gelockten Haar eines Sirenenkopfes von 1609 (Kat. 125) weist R. mit Recht auf das Vorbild von Hand Baldung Grien hin.) – Nach 1600 schafft G. keine Vorzeichnungen für eigene Stiche mehr, ist aber inventor für andere Stecher (Jac. Matham, Jan Saenredam). Zeichnungen wie Kat. 78, 361 (beide 1606 datiert) bilden nach R. den Ausgangspunkt für den zeichnerischen Stil von J. Matham und J. Müller. – In die Zukunft weisen auch zuständlich-sittenbildliche Zeichnungen wie die des Gehörs (?) (Kat. 176) von 1607. Bei den „Federkunststücken“ aus diesem Zeitabschnitt überrascht das von R. veröffentlichte der Eremitage in Leningrad (Kat. 128) auch durch seine Maße (228 x 170 cm). „Die Landschaft tritt in Goltzius' letztem Lebensabschnitt in den Hintergrund“, doch sind die wenigen Blätter (Kat. 405, 400, 404) mit Motiven aus der Umgebung von Haarlem, nahe zu Pieter Bruegels Antwerpener „naer d'leven“ Landschaftszeichnungen, ganz neuartig und im Sinne des folgenden holländischen 17. Jahrhunderts.

Das gilt vor allem für Skizzen und Studien-Vorzeichnungen des Malers aus dieser Zeit, ob es sich nun um die tastend-ungestüme Zeichnung eines Liebespaares (Kat. 421) handelt oder um einen weiblichen Akt wie Kat. 434, wobei erwähnt sei, daß R. Goltzius (S. 220) hier „Bahnbrecher für Jacques de Gheyn, Rembrandt, Jacob Backer und Govert Flinck“ nennt. Das „Skizzenblatt mit Frauenkopf und Hand“ (Kat. 420) in roter und schwarzer Kreide läßt den Abstand gegenüber früheren vergleichbaren Blättern ermessen und Zeichnungen wie die hl. Cäcilie in London von 1614 (Kat. 74) und die Phantasieskizze einer Figur (Kat. 447) stellen in der gelösten Freiheit des Federstriches ein Novum nicht nur für Goltzius dar.

Auch Kapitel VI „Die Zeichnungen der Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger“ zeigt solide Kennerschaft. Die Anmerkungen zu den einzelnen Künstlern sind z. T. zusammenfassend, bringen aber auch neues Material und neue Bestimmungen (z. B. zu A. Bloemaert und Dirk de Vries). Erfreulich, daß im ersten Band ebenfalls ein Anhang mit Vergleichsabbildungen von 38 Tafeln dem Leser meist wenig bekanntes Vergleichsmaterial an die Hand gibt. Wenn wir hier R. S. 128 zitieren: „Wir sind uns dessen bewußt, daß wir das weite Gebiet der unmittelbar oder mittelbar von Goltzius abhängigen Zeichenkunst nicht lange und gründlich genug untersucht haben“, so soll damit

keine Kritik ausgesprochen, sondern vielmehr der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, daß R., wie nun hier bei Goltzius, uns durch zukünftige Untersuchungen noch weitere bisher nicht herausgestellte Züge im historischen Bilde der Kunst dieser Jahrzehnte sichtbar machen wird.

Im Kapitel VII „Ikographische Bemerkungen“ sind besonders zu erwähnen die Teile über „Pflanzen- und Tierzeichnungen“ und „Die Landschaft“. In dem Abschnitt: Die sogenannte „Haarlemer Akademie“ (S. 215 f.) interpretiert R. die einschlägige Stelle bei K. v. Mander und macht glaubhaft, daß „vor 1588 in Haarlem keine Studien nach dem lebenden Modell gezeichnet wurden“ (unter Hinweis auf Kat. 134 Minerva und Merkur, Stichvorlage, von 1588).

An den sehr sorgfältigen Katalog (447 Nummern) schließen sich Verzeichnisse „Zweifelhafter Zeichnungen“, „Nicht aufgefundener Zeichnungen“ und „Fälschlich zugeschriebener Zeichnungen“ sowie Literaturverzeichnis und ausführliches Register an. (Die vorliegende Übersetzung ist Maria Simon und Ingrid Jost zu verdanken.)

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das vorliegende Werk von Reznicek nach Gehalt und Ausstattung – sämtliche Zeichnungen von G. sind, z. T. in annähernder Originalgröße, abgebildet – allen Ansprüchen gerecht wird. Was die Erforschung des nordischen Manierismus angeht, so wäre es zu begrüßen, wenn Heinrich Geissler die Möglichkeit erhalte, seine Freiburger Dissertation über Christoph Schwarz zu veröffentlichen, wenn Konrad Oberhuber seine Wiener Dissertation (von 1958) über „Die stilistische Entwicklung im Werke Bartholomäus Sprangers“ ausbauen und entsprechend publizieren könnte.

Wolfgang Wegner

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Aachen

Aachener Kunstschätze aus Meißen zurückgekehrt. Ausst. Suermondt-Museum 1961. Text von Hans Feldbusch. Aachen 1961. 21 Bl., 102 S. Taf., 4 Taf.

Altenburg

Malerei des Bergmanns W. Mayerl. Zentralhaus für Volkskunst Leipzig. Ausst. im Staatl. Lindenau-Museum 5. 11. – 3. 12. 1961. Text von Helmut Scherf. Altenburg 1961. 1 Titeltaf., 9 Bl., 28 S. Taf.

Amsterdam

Joaquin Torres Garcia. Ausst. Stedelijk Museum Dezember 1961 – Januar 1962. Amsterdam 1961. 4 Bl., 8 S. Taf.

Ben Shan. Ausst. Stedelijk Museum 22. 12. 1961 – 22. 1. 1962. Text von James Thrall Soby und Mildred Constantine. Amsterdam 1961. 6 Bl., 14 S. Taf., 1 Taf.

Baltimore

Arts of the migration period in the Walters Art Gallery. By Marvin Chauncey Ross. With an introduction and historical survey by Philippe Verdier. Baltimore 1961. 173 S., 2 Faltkt., Abb. im Text.

Berlin

Meisterwerke aus den Schlössern Friedrichs des Großen. Ausst. im Schloß Charlottenburg zum 250. Geburtstag Friedrichs des Großen. Veranstaltet vom Senator für