

Folge: Symbolisierung der Architektur, „architecture parlante“, Betonung der stimmungsmäßigen Komponente.

3. Wahrheitsgedanke (Verismus, Funktionalismus, Purismus).

a) Wahrheit des Bauwerkes, der Aufbau folgt der Funktion des Grundrisses, Einheit des Inneren und Äußeren eines Gebäudes.

b) Wahrheit der Konstruktion, Demonstration der unverhüllten Struktur, die Einzelform folgt der Konstruktion und der Eigenschaft des Materials.

c) Wahrheit des Materials, unverkleidetes rohes Mauerwerk, Komponieren mit der natürlichen Materialfarbe (Polychromie), Holzwerk mit sichtbarer Maserung, Verwendung von nur einer Materialsorte.

4. Fortschrittswille im Sinne einer schöpferischen Weiterentwicklung des gotischen Stils. Freie Komposition innerhalb eines gebundenen Formprinzips. Bezeichnung „Zukunftsgotik“ in den sechziger Jahren.“

Es gelingt Kokkelink, die Entwicklungsgeschichte dieser Vorstellungen auf der Grundlage einer präzisen Kenntnis der theoretischen Literatur wie der Bauwerke darzustellen. Er charakterisiert dann die Rolle der hannoverschen Architektur vor Hase und umreißt die architekturgeschichtliche Situation in Hannover, von der Hase ausging. Schließlich verfolgt er die Entwicklung der Architektur Hases bis 1859 in aller Ausführlichkeit, begnügt sich für die Spätphase aber mit Skizzen. Volker Plagemann

REZENSIONEN

GEORGES MARLIER, *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost*. Brüssel, Editions Robert Finck 1966. 427 Seiten, 383 Abbildungen.

Der monumentale, hervorragend ausgestattete Band gilt dem Maler und vielseitigen „Renaissance-Künstler“ Pieter Coeck van Aelst (1502–50), dessen Werk nicht mehr wie bei den großen Meistern des 15. Jahrhunderts eine feste Mitte besitzt, im Sinn eines Kerns eigenhändiger Werke, sondern durch das Stilphänomen einer breiten Werkstatt-Produktion bestimmt ist. Einem Künstler gewiß nicht ersten Ranges eine Monographie solchen Umfangs gewidmet zu sehen, könnte zunächst fast etwas Erschreckendes haben, zumal wenn man sich die knappe und treffende Würdigung des Malers durch Max J. Friedländer in Band 12 (1935) seiner „Altniederländischen Malerei“ vor Augen hält. Doch ist hier zweierlei zu bedenken. Einmal muß die oft zitierte explosionsartige Erweiterung des Wissenstoffs in allen Disziplinen auch in der Kunstgeschichte sich auswirken – eine Tendenz, die man bedauern, der man sich aber nicht entziehen kann. Gerade an den Anforderungen, die heute an Künstler-Monographien gestellt werden, ist dies symptom-artig abzulesen: die viel-bändigen Unternehmungen, welche zum Beispiel Palladio und Rubens gelten, aber auch erstmalige Monographien, wie das drei-bändige Werk von O. Ferrari und G. Scavizzi über Luca Giordano, Neapel 1966. Damit sind wir aber schon bei dem zweiten Gesichtspunkt. Denn eine erstmalige monographische Behandlung erzwingt heute geradezu die Aus-

breitung aller Fakten und ihre eingehende Erörterung. Umfang und Art der Behandlung des Gegenstandes durch Marlier ist deshalb von der Sache her voll gerechtfertigt.

Das Buch konnte nur geschrieben werden auf Grund einer jahrelangen Vertrautheit mit dem vielschichtigen Gegenstand und einer souveränen Kennerschaft. Diesen Eigenschaften von Georges Marlier verdanken wir zahlreiche wichtige Beiträge vor allem zu Künstlern und Problemen der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, von denen hier nur die Bücher genannt seien: Antonis Mor (1934); Erasme et la peinture flamande de son temps (1954); Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint (1957) (siehe hierzu Kunstchronik, 11, 1958, 69/70). Es ist für den Rezensenten eine schmerzliche Pflicht, mit der Würdigung des vorliegenden Buches zugleich einen Nachruf auf den Verfasser verbinden zu müssen (Antwerpen 22. 6. 1898 – 28. 7. 1968 Brüssel), dessen Klarheit und Gewissenhaftigkeit verbunden mit lebendiger Anteilnahme und kritischer Urteilskraft auch der Gegenwartskunst seines Landes vielfach zugute gekommen sind.

Die Anlage des Buches in 5 großen Abschnitten (mit jeweils mehreren Kapiteln) ist sehr klar: 1. Das Leben des Pieter Coeck – 2. Beglaubigte Werke als Grundlage weiterer Zuschreibungen – 3. Die Tafelbilder Coecks und seiner Werkstatt – 4. Bildteppiche und Glasfenster – 5. Der Verleger und Architekt. Es ist dabei vom Gegenstand selbst diktiert, daß das als „authentisch“ zu bezeichnende Werk Coecks nicht in einem Katalog erfaßt und dargestellt werden kann, sondern gleichsam eingestreut ist in die große Masse der zahlreichen Kopien und Repliken, aus denen es sozusagen herausfiltriert wird, vom Autor und vom Leser. Das mag zunächst unbequem erscheinen, doch wird dadurch ganz einleuchtend, daß die Grenzen dessen, was man als eigenhändiges Werk, was als der Werkstatt angehörig bezeichnen könnte, fließend sind. Im Ganzen ist es aber erstaunlich, welchen Zuwachs an wichtigen Werken unsere Anschauung von Coeck erhält, welchen Gewinn auch das Bild der so reichen Antwerpener Produktion der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Pieter Coeck wird 1525 oder 26 durch Heirat mit seiner ersten Frau Anna van Dornicke (die schon vor November 1527 gestorben sein muß) Schwiegersohn des Malers Jan van Dornicke in Antwerpen und Schwager des Malers Jan van Amstel. 1527 wird Coeck Meister in der Antwerpener Gilde, 1528 Jan van Amstel („der Braunschweiger Monogrammist“). Zwischen 1538 und 40 heiratet Coeck in zweiter Ehe Maeyken Verhulst, und die Tochter Maria aus dieser Ehe wird 1563 die Gattin des Malers Pieter Bruegel.

Unter den im strengsten Sinn authentischen Werken werden an erster Stelle die berühmten Holzschnitte der Türken-Serie ausführlich besprochen, 1553 von der Witwe Coecks herausgegeben. Die erstmalige vollständige Abbildung der Folge in breiten Faltafeln verdient ebenso dankbare Anerkennung, wie die reiche Bilddokumentation des Buches im Ganzen, das zahlreiche nicht oder ungenügend bekannte Werke zugänglich macht. Verf. weist darauf hin, daß Coecks Reise nach Konstantinopel im Jahre 1533/34 höchstwahrscheinlich im Gefolge einer Gesandtschaft Königs Ferdinands geschah unter Führung des Flamen Cornelis de Schepper, der darüber einen Bericht



Abb. 1 Joseph M. Olbrich: Ausstellungsgebäude und Hochzeitsturm auf der Mathildenhöhe in Darmstadt; perspektivische Ansicht. Berlin, Kunstbibliothek



Abb. 2 Hannover, ehem. „Museum für Kunst und Wissenschaft“ an der Sophienstraße. Erbaut 1853 – 56 nach Plänen von C. W. Hase

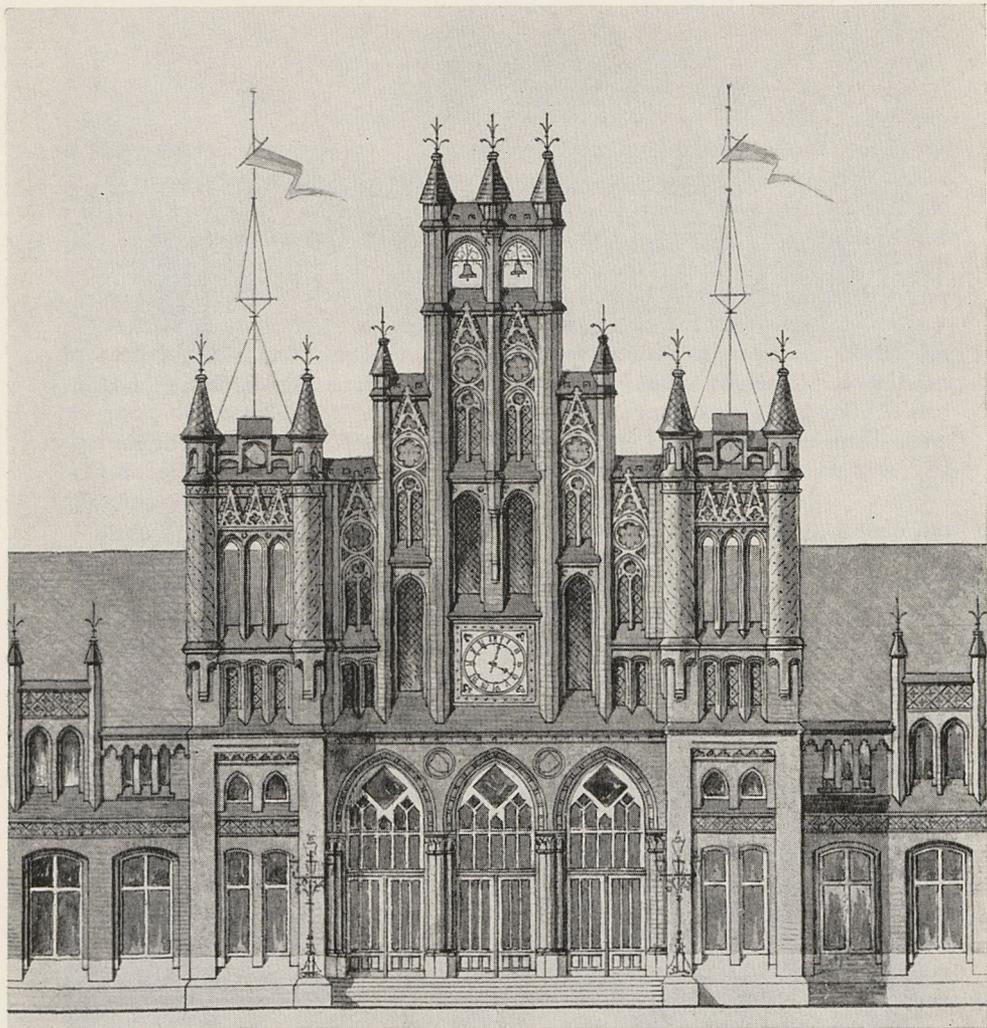


Abb. 3 Conrad Wilhelm Hase: Entwurf des Bahnhofes in Oldenburg 1877. Aquarellierter Aufriß des Mittelteiles. Privatbesitz.

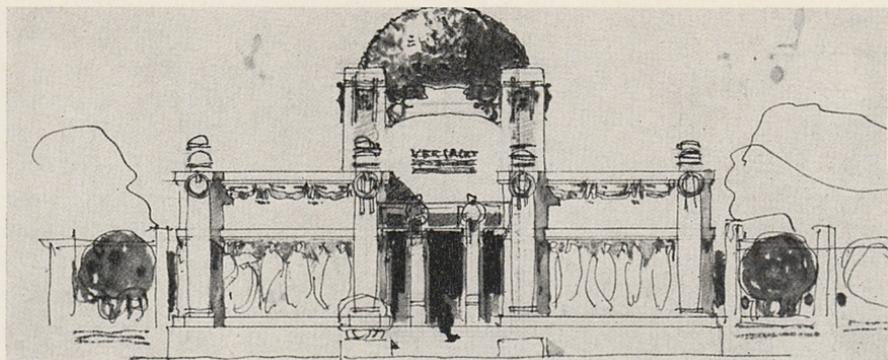


Abb. 4a Joseph M. Olbrich: Sezession in Wien, Skizze. Berlin, Kunstbibliothek



Abb. 4b Joseph M. Olbrich: Projekt für ein Hotel in Königswart, Studie. Berlin, Kunstbibliothek

hinterlassen hat. Die 7 Holzschnitte stellen einen fortlaufenden Fries dar, 45 cm hoch und 4,50 m lang, getrennt nur durch Karyatiden, abwechselnd männliche und weibliche in türkischer Tracht, worin sich der motivische und kompositionelle Zusammenhang mit den Bildteppichen der Zeit ebenso erweist wie in dem festen Sockel, den Unterschriften und der ungleichen Breite der Bilder. Vielleicht war eine Teppichfolge die ursprüngliche Absicht, und zwar für den Sultan selbst, dessen Auftrag der Künstler erhofft haben mochte. Mit Recht bemerkt Verf. die mit den Türken sympathisierende Haltung der Bildfolge, die sich jeden Akzents von Grausamkeit oder Lächerlichkeit enthält, vielmehr durch ihre Objektivität auffällt und eine geradezu erasmisch zu nennende Gesinnung. Der hohe dokumentarische Wert der Folge und zumal der Blätter 6 und 7 mit der Darstellung Konstantinopels ist von jeher gesehen worden. Wir sind freilich auf Vermutungen angewiesen bei der Frage, warum Coeck den Zyklus nicht zu seinen Lebzeiten veröffentlichte. Aber dies ist verständlich, wenn man bedenkt, daß nach dem Vertrag von 1533 zwischen dem Hause Habsburg und den Türken schon 1535 der Krieg wieder ausbrach, der bis 1547 dauerte. Jedenfalls kann nur dieses Werk die Bedeutung Coecks für uns voll verständlich machen, die noch für einen Pieter Bruegel ihre Gültigkeit hatte.

Einen Zuwachs unserer Kenntnis des Malers von besonderer Wichtigkeit stellt das große Triptychon mit der Kreuzabnahme dar, das sich im Museum zu Lissabon befindet. Urkundlich als Werk Coecks im Jahre 1585 bezeugt, in welchem es von Antwerpen nach Lissabon verschickt wurde, dürfte es dem Jahrzehnt nach 1540 angehören – ein Hauptwerk dieser Zeit, in seiner reichen und bewegten italienisierenden Formensprache Gossaert und Orley weiterführend (inzwischen auch gewürdigt von Paul Wescher, in: *Pantheon*, 26, 1968, 21 – 25).

Der dritte Abschnitt des Buches über die Tafelbilder Coecks und seiner Werkstatt beginnt mit einem Kapitel über den sog. Meister der Abendmahlsbilder. Bei der Wichtigkeit dieser Komposition, von der zahlreiche Repliken existieren (Verf. kann nicht weniger als 41 nachweisen), ist die Darlegung des Ganges der Forschung besonders verdienstvoll – denn lange Zeit war es das einzige Bild, das eine Vorstellung von der Kunst Coecks begründete. Der Rezensent hat in einem Aufsatz (*Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Antwerpen 1957, 161 – 177) ausführlich die sehr komplexe Inhaltsgeschichte und Formgeschichte dieses Abendmahlsbildes darzulegen versucht. Marlier weist auf Grund vielfacher Erwägungen darauf hin, daß es kaum zutreffend sein kann, von einem verlorenen Original zu sprechen, daß vielmehr die besten Exemplare (z. B. in Brüssel und Lüttich) sehr wohl als Werke Coecks und seiner Werkstatt gelten können.

In dem Kapitel „P. Coeck und der Meister von 1518“ erörtert Verf. zunächst das immer noch sehr vielschichtige und nicht durchschaubare Problem der sog. Antwerpener Manieristen und der Malerei in Antwerpen zwischen etwa 1505 und 1530. Er weist mit Recht auf das Unzutreffende der zuerst von Friedländer 1915 geprägten Bezeichnung hin und auf die verschiedenen Etappen unserer seitdem erweiterten Kenntnisse und gibt zu bedenken, daß für die reiche und komplexe künstlerische Bewegung die freilich etwas lange Bezeichnung *Maniérisme de la Pré-Renaissance aux Pays-Bas*

angemessen wäre; denn sowohl die Tatsache dieser Stilerscheinung zeitlich vor Beginn des italienischen Einflusses und damit ihre Unabhängigkeit von dem zeitlich erst späteren Stilphänomen des eigentlichen Manierismus, als auch seine Verbreitung über die gesamten alten Niederlande gilt es zu bedenken. Nur von hier wird es verständlich, daß auch die seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts nunmehr die italienischen Renaissance-Elemente einführenden Maler in den nördlichen und südlichen Niederlanden dennoch von diesem „Vor-Renaissance-Manierismus“ mitbestimmt sind.

Der „Meister von 1518“, benannt nach den Malereien auf dem großen Flügelaltar in der Briefkapelle der Marienkirche zu Lübeck, ist in seiner reichen, aber gleichmäßigen Produktion als einer der Hauptmeister Antwerpens seit langem erkannt. Scharfsichtig hatte Friedländer des weiteren schon 1917 ausgesprochen, daß zwischen diesem älteren Meister und dem einer jüngeren Generation angehörenden Pieter Coeck mannigfache Beziehungen bestehen, daß „Kompositionen aus der Werkstatt des sog. Meisters von 1518 . . . in modernisierter Formensprache von der Werkstatt des Abendmahlmeisters sozusagen neu herausgegeben wurden.“ Marlier kann nun die an Gewißheit grenzende Wahrscheinlichkeit darlegen, daß der „Meister von 1518“ mit Jan van Dornicke zu identifizieren ist, dessen älteste Tochter Coeck etwa 1526 heiratete, bevor er 1527 in Antwerpen Meister wurde; es spricht alles dafür, daß Coeck nach seiner Ankunft in Antwerpen zunächst in der Werkstatt des Jan van Dornicke zu arbeiten begonnen hat.

Gleichsam die Probe aufs Exempel bringen dann die verschiedenen Kompositionen der „Anbetung der Könige“, meist Mittelstücke von Triptychen, in zahlreichen Repliken wiederholt, die in der Tat als Werke des Jan van Dornicke anzusehen sind, sodann in Varianten wiederholt werden, die für den Stil Coecks bezeichnend sind, wobei weitere zahlreiche Werkstatt-Repliken existieren. Die souveräne Übersicht über ein weit verstreutes Bildmaterial ermöglicht auch die Feststellung, daß der „Meister der Utrechter Adoration“ kein Recht zu eigener Existenz hat, daß es sich vielmehr auch hier um ein Bild der Werkstatt des Jan van Dornicke handelt, von der es eine künstlerisch sehr viel bessere Wiederholung von der Hand Coecks gibt (Brüssel, Museum).

Kapitel 4 ist überschrieben „Du maniérisme pré-renaissant au romanisme“. Es handelt sich dabei um Bilder, in denen sich das italienische Element verstärkt und die vermutlich der Zeit zwischen 1527 und 1533 angehören, dem Jahr der Reise nach Konstantinopel. Auch hier erfolgt die Neugruppierung einer Reihe von Werken, unter denen das Triptychon mit der Kreuzigung in Hampton Court genannt sei, das überzeugend als gemeinsames Werk des Jan van Dornicke unter Mitwirkung von Coeck in Anspruch genommen wird. Da dann in der Folge eine ganze Reihe weiterer Werke Coeck zugeschrieben werden, so ergibt sich die Frage, „wo der wahre Pieter Coeck eigentlich zu finden ist?“ (S. 194). In der Tat ist dies die charakteristische Schwierigkeit dort, wo ein ausgedehnter Werkstattbetrieb herrscht, eine Form der Produktion, in die Coeck schon von Anfang an eintritt.

Das Bildthema der hl. Familie ist eines der häufigsten in der Werkstatt Coecks. Hier am ehesten ist in den besten Exemplaren Coeck selbst als Maler-Persönlichkeit zu

fassen, ebenso wie in den einzelnen Madonnenbildern oder in wenigen der im 16. Jahrhundert so zahlreichen Halbfiguren-Bilder des hl. Hieronymus.

Der Zeit nach der türkischen Reise gehören eine Reihe von neu unserer Anschauung hinzugewonnenen Bildern: die Lukas-Madonna in Nimes, die große „Taufe Christi“ in Santarem (Portugal), das kleine Triptychon mit der Auferstehung Christi in der Kunsthalle zu Karlsruhe, das viel diskutierte Bild der „Ruhe auf der Flucht“ in Wien und das schon genannte Lissabonner Triptychon.

Eine von Marlier veröffentlichte Zeichnung der „Auferstehung Christi“ (Abb. 221), seit 1967 im Besitz der Graphischen Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, von ihm als Entwurf oder Vorstudie zur gleichen Darstellung im Karlsruher Triptychon angesehen, das im einzelnen erheblich abweicht, ist dem Gemälde gleichwohl überlegen. H.-J. Tümmers (Eine Zeichnung Bruyns zum Xantener Altar, in: Pantheon, 25, 1967, 461/2) hat auf den sehr viel direkteren Bezug dieser Zeichnung zu dem Auferstehungsbild des Bartholomäus Bruyn auf dem großen Altar in der Stiftskirche zu Xanten hingewiesen (1529/34), weswegen er die Zeichnung für Bruyn in Anspruch nimmt (von dem Zeichnungen bisher nicht bekannt sind). Die enge Beziehung nicht nur dieser drei Werke zueinander sondern auch zum Auferstehungsbild auf dem Flügel des Lissabonner Triptychons ist eine wichtige Tatsache, die noch genauerer Untersuchung und abschließender Deutung bedarf; sie macht aber vor allem deutlich, daß die italienischen Elemente (Raffael) bei Bruyn aus der gleichen Quelle stammen wie bei B. van Orley und P. Coeck und daß die flämischen Künstler die Vermittler gewesen sein dürften. Sowohl der Grabbau mit dem schwebenden Christus darüber in der Bildmitte als auch die bewegten und komplizierten Gestalten der Grabeswächter im Vordergrund lassen auf eine Komposition Raffaels (von der wir durch Zeichnungen Kunde haben) und deren Vervielfältigung in einem Stich schließen. So hat Justus Müller Hofstede (Ein Frühwerk Jacopo Bassanos und eine Komposition Raffaels, in: Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst, 3. F., 15, 1964, 131 – 144) für die Komposition einer „Beweinung Christi“ aus dem Umkreis des P. Coeck (Marlier Abb. 351) als Vorbild einen Stich des Enea Vico nach Raffael nachweisen können. Da nun der gleiche Grabbau sich auf beiden Kompositionen findet, der „Beweinung“ und der „Auferstehung“, so wird unsere Vermutung eines direkten raffaelschen Stich-Vorbildes auch für die letztere noch bekräftigt.

Im ganzen verlagert sich das Gewicht von Coecks Tätigkeit auf das Entwerfen von Bildteppichen, die neben den Zeichnungen in einem eigenen Kapitel erörtert werden. Auf der Basis von Zeichnungen können drei Teppich-Serien als mit Sicherheit von Coeck entworfen angesehen werden: die Folge der Paulus-Geschichte, bestehend aus 9 Teppichen, zu denen 5 Zeichnungen erhalten sind, dazu ein Karton und zwei Karton-Fragmente; die Folge der Josua-Geschichte, bestehend aus 8 Teppichen, zu denen 2 Zeichnungen erhalten sind; die Folge der 7 Todsünden, bestehend aus 7 Teppichen, zu denen gleichfalls 2 Zeichnungen erhalten sind. Es ist dankenswert, daß endlich einmal alle Werke abgebildet sind, ja daß noch einmal Entwurfs-Zeichnungen und Teppiche von Bernaert van Orley und Jan Vermeyen abgebildet und in Stilver-

gleich mit Coeck gebracht werden, wobei nicht nur eine genaue Beschreibung, sondern auch eine Erörterung der verschiedenen Attributionen mit großer Gewissenhaftigkeit erfolgt.

Nach dem Kapitel über die Glasbilder (Diskussion um den möglichen Anteil in St. Gudula zu Brüssel und in Hoogstraaten) folgt der letzte Abschnitt über Coecks Tätigkeit als Verleger und vor allem Übersetzer von Serlio und als Architekt. Als erstes veröffentlichte Coeck 1539 einen Auszug aus Vitruv auf niederländisch, eine Broschüre von 32 Seiten. Im gleichen Jahr erscheint das 4. Buch von Serlios Architekturwerk in niederländischer Übersetzung, nur 2 Jahre nach Serlios erster Ausgabe von 1537 in Venedig, das er 1542 in deutscher Übersetzung (mit Hilfe von Jacob Rechlinger in Augsburg) folgen läßt (mit Widmung an König Ferdinand und mit ausdrücklicher Erwähnung der theoretischen Schriften Dürers), 1545 dann in französischer Ausgabe. 1546 erscheint seine niederländische Übersetzung von Serlios 3. Buch, 1550 die französische. Erst nach seinem Tode wurde die niederländische Ausgabe von Buch 1, 2 und 5 veröffentlicht durch seine Witwe Marie Verhulst, die auch die Holzschnitte der Türkenfolge herausgab. Ein besonders wichtiges Dokument ist die von Coeck veröffentlichte „Joyeuse Entrée“ des Prinzen Philipp von Spanien in Antwerpen, die am 10. 9. 1549 erfolgt war. Das schon 1550 gleichzeitig in lateinisch, niederländisch und französisch unter dem Titel „Le triump h d'Anvers“ erschienene Buch hat 112 Seiten mit 31 Holzschnitten der verschiedenen Triumphbögen, bei denen der künstlerische Anteil Coecks freilich nicht zu bestimmen, wenn auch gewiß anzunehmen ist. In diesem Zusammenhang verdient auch die mögliche Autorschaft Coecks an zwei historisch bedeutsamen Zeichnungen erneute Erwähnung, die Popham vorgeschlagen hatte (Albert Van de Put & A. E. Popham, Two drawings of the fêtes at Binche for Charles V and Philip (II) 1549, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 3, 1939/40, 49 - 57), von Marlier freilich (305) wegen der stilistischen Verschiedenheit verneint wurde.

Die Anlage von Marlier's Buch ist dadurch charakterisiert, daß nur eine Auswahl der wichtigsten und abgekürzt zitierten Literatur eigens zusammengestellt ist; die Fülle weiterer verstreuter Beiträge in Einzel-Publikationen und kurzen Erwähnungen einzelner Werke ist nur an ihrem jeweiligen sach-bezogenen Ort zitiert, und zwar meist zugleich in konkreter Auseinandersetzung mit ihrem Inhalt. Dadurch ist in wohl-tuender Weise der Primat des Kunstwerks gewahrt und der Gefahr unsinniger Häufung von zitierter Literatur Einhalt geboten.

Die ikonographische Deutung kommt in einigen Fällen zu kurz oder ist unzutreffend; so etwa in dem fälschlich als „Madonna der unbefleckten Empfängnis“ bezeichneten interessanten Triptychon (fig. 162), das vielmehr eine Darstellung der apokryptischen Maria auf der Mondsichel als Rosenkranz-Madonna gibt, die das Christkind mit Weltkugel und Kreuz auf den Armen trägt und von Engeln mit den Passionswerkzeugen Christi umgeben ist; oder in dem für Coecks Kunst so besonders repräsentativen Bild der hl. Familie im Museum Vanderkelen zu Löwen, wo (ähnlich wie auf Coecks Abendmahlsbildern) das Bildmedaillon des Hintergrunds mit der Darstellung des Isaak-Opfers durch Abraham den alttestamentlichen Hinweis gibt auf den

Gottessohn und sein Opfer im Vordergrund – im Bilde eindrucksvoll sichtbar gemacht durch den schwermütigen Ausdruck von Maria und Josef und durch die Gestalt des fliegenden Engelchens, das die Bildteile miteinander verbindet.

Ferner vermißt man bei dem großen Bilde des hl. Lukas, der die Madonna malt (Nîmes, Musée des Beaux-Arts), das erst kürzlich auf der Pariser Ausstellung von 1965 als ein Werk Coecks bekannt gemacht werden konnte, einen Hinweis auf die Stellung, die es in der Geschichte dieses Bildthemas einnimmt. Ganz offensichtlich gibt Coeck den Versuch einer Verbindung der beiden traditionellen Fassungen des Bildthemas: den „distanzierenden Typus“ Rogiers van der Weyden mit dem Anliegen von Abstand und Andacht, zugleich aber den „realistischen Typus“ (der auf den „Meister von Flémalle“ zurückgehen dürfte, und den wir in dem Bilde des Colijn de Coter in der Kirche zu Vieure bei Moulins fassen können) mit dem Maler an der Staffelei. Des weiteren ist in der zentralisierenden und italienisierenden Architekturkulisse jene spezifische Form zahlreicher Antwerpener Altarbilder mit der „Anbetung der Könige“ greifbar, an der Coeck selbst Anteil hatte. In dem Streben nach räumlicher Weite und ausgewogener Komposition dürfte sicher auch das Vorbild von Gossaerts für Mecheln gemalter Lukas-Madonna (Prag, Museum) wirksam sein, obschon Coecks etwas matte „Klassik“ zweifellos zurücksteht hinter der gesuchten Originalität Gossaerts.

Man bedauert, daß keine zusammenfassende Charakteristik die Ergebnisse noch einmal vor Augen stellt, die so sorgfältig erarbeitet wurden. Zu ihnen gehört auch die erstaunliche Tatsache, daß die Wendung zur großen Form italienischer Renaissance-Kunst nicht durch eine Reise des Künstlers selbst in den Süden sich vollzog, sondern offenbar allein durch die Macht von Raffaels Teppich-Entwürfen, die nach Brüssel gekommen waren, durch ihre Wirkung in der Werkstatt des Bernaert van Orley und durch italienische graphische Vorlagen.

Wolfgang Krönig

HANS-JURGEN IMIELA, *Max Slevogt*, Karlsruhe, Verlag G. Braun, 1968. 288 Seiten Text, 240 Abb. davon 64 Farbtafeln. DM 98, – .

Am 8. Oktober 1968 jährte sich der Geburtstag Max Slevogts zum 100. Male. Wilhelm Weber, der Leiter der Pfalzgalerie in Kaiserslautern, hat dem Künstler eine umfassende Ausstellung, die von der Pfalz nach Basel, Darmstadt, Wuppertal und Braunschweig zieht, gewidmet, Hans-Jürgen Imiela eine profunde Monographie.

Seit dem Tode des Malers 1932 ist es still um den Künstler geworden, dessen lebensvolle Persönlichkeit dem Werk im Deutschland der 20er Jahre noch eine Ausstrahlung zu sichern wußte, als die bildende Kunst längst andere Wege eingeschlagen hatte. Mit Melancholie, aber nicht minder selbstsicher hat Slevogt seine späte Position selbst gesehen und, als man ihm zu seinem 60. Geburtstag in der Berliner Akademie eine Oeuvre-Ausstellung bereitete, 1928 bekannt: „Während nur noch eine kleine Malerpartei verbissen nichts anderes als Augentiere sein will, sucht ärgerlich eine weitaus größere den Impressionismus ganz und gar unserer etwas ekstatischen