

trachte doch nur einmal das Blatt einer weiblichen Heiligen (Berlin-Dahlem) genau, mit welcher Diszipliniertheit die Kreidestriche am inneren linken Oberarm nebeneinandergesetzt sind, vereint zu einem Liniengefüge, ebenso wie bei dem über den rechten Unterarm herabhängenden Tuch und selbst bei den lockeren, breit hingetzten Strichen des Rockes. Was daraus spricht, das ist die malerische Auffassung, die ihn so grundlegend von dem grafisch denkenden Dürer unterscheidet.

Daß der von Ruhmer eingeschlagene Weg wiederum nur eine Möglichkeit der Beurteilung ist, die im speziellen Fall der anderen Kriterien ergänzend bedarf, zeigt die irrtümliche Einschätzung der Stockholmer Federzeichnung durch den Verfasser. Der verkrüppelte linke Arm der Madonna hat ebensowenig etwas mit Grünewald zu tun wie der modische Gewandärmel mit handverdeckender Manschette, die im Umkreis Dürers zu Hause ist. Die eigenartigen knopfförmigen Augen oder die kniende Gestalt des Papstes weisen auf Übereinstimmungen mit Martin Caldenbachs Zeichnung des Jüngsten Gerichts in Dresden hin. Dafür klammert Ruhmer das vom Rezensenten bereits als nicht zu Grünewald gehörend bezeichnete Blatt der Mutter des Hans Schönitz ebenfalls aus. Desgleichen erfahren die Marburger Zeichnungen nicht die einhellige Zustimmung.

Auf dieses Basis einer mehr summarischen Charakterisierung in ihrer Wesensart versucht der Autor endlich eine zeitliche Abfolge in der Entstehung der Blätter zu erkennen. Doch scheint es auch hier, daß die gewonnene Einteilung in fünf Gruppen nochmals der kritischen Durcharbeitung bedarf, wobei die beiseitegelassenen Gesichtspunkte gleichsam als differentialdiagnostische Hilfsmittel wieder herangezogen werden sollten. Das mag etwa an Ruhmers eigenen Zweifeln an der zeitlichen Zusammengehörigkeit der beiden Kreidezeichnungen der Hl. Dorothea und der Hl. Katharina, beide in Berlin-Dahlem, deutlich werden.

Friedbert Ficker

ROBERT A. KOCH, *Joachim Patinir*. Princeton Monographs in Art and Archaeology XXVIII. Princeton University Press, Princeton, N. J. 1968. 98 S., 92 Abb. auf Tafeln. \$ 12.50.

Die kunstwissenschaftliche Erforschung der niederländischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts litt seit langem unter dem Fehlen einer Monografie über Joachim Patinir. Robert A. Koch legte sie nun als Band 28 der Princeton Monographs in Art and Archaeology vor; neben 68 Textseiten und 92 Abbildungen gliedert sich der Katalogteil nach eigenhändigen Arbeiten Patinirs, Gemälden der Werkstatt, solchen unbekannter Nachfolger und den „Landschaften“ des Meisters der weiblichen Halbfiguren.

Friedländers Werkverzeichnis, das 39 Nummern umfaßt, konnte in jüngerer Zeit kaum mehr ausreichen, zumal es Gemälde unter dem Namen Patinir führt, die Arbeiten des Halbfigurenmeisters darstellen, und Friedländer geneigt war, Landschaften von der Hand des Quentin Massys dem Patinir zuzuweisen (z. B. 'Kreuzigung', Ottawa, London, München). Dagegen hatte Ludwig Baldass in seiner Studie zur niederländischen Landschaftsmalerei 1918 bereits eine akzeptable Trennung der Handschriften Patinirs und des Halbfigurenmeisters – immer eine Kardinalschwierigkeit –

vorgenommen. Auf dieser Leistung aufbauend kann Koch nun die von ihm als Landschaften gewerteten Gemälde des Meisters der Halbfiguren katalogisieren, so auch die bekannte Landschaft mit Jagdgesellschaft aus der Coll. Wesendonk (1968 bei Sotheby versteigert), die Friedländer Patinir zuschreiben wollte, weiterhin die „Flucht nach Agypten“ in Raleigh, die fälschlich Patinir gegebene Täuferlandschaft in Uppsala, die Londoner Johannes-Landschaft, die Basler „Ruhe auf der Flucht“ und andere (vgl. Koch, Cat. M. H.-L. no. 13, 1, 6, 10, 2). Die damit geleistete Seharbeit scheint uns in allen Fällen überzeugend, wenn auch nicht einzusehen ist, daß im Katalog des Halbfigurenmeisters die Altäre fehlen, ferner manches Gemälde, das Landschaft zeigt, nicht in die Diskussion einbezogen wird, wie die Kölner Landschaft mit Christus am Ölberg (Abb. 2; Wallraf-Richartz-Mus. Kat.: Deutsche u. Niederl. Gemälde bis 1550, S. 96 f Abb. 119) und die enge Beziehung des Halbfigurenmeisters zu Jan Gossaert nicht zur Sprache kommt; Beispiele dafür wären die Landschaft im Berliner Bode-Museum, zu der Gossaert die großen Figuren von Eva und Adam ausführte, und die Antwerpener Ecce-Homo-Komposition, die der Halbfigurenmeister in enger Anlehnung an die Erfindung Gossaerts ausführte. Otto Beneschs These, der Halbfigurenmeister sei Hans Vereycke und der Zeichner des Skizzenbuches Errera in Brüssel (Gaz. des Beaux-Arts 1943), könnte von dieser Seite eventuell Stützung erhalten, da ihn die Arbeitsteilung mit Gossaert als Landschaftler ausweist. Kochs Katalog der eigenhändigen Patinirgemälde umfaßt 19 Nummern, deren Zuschreibung im großen und ganzen überzeugt, wobei lediglich das Triptychon der Slg. Kaus (Koch, Kat. no. 8) eher von der Hand eines Nachahmers zu stammen scheint und in der „Ruhe auf der Flucht“ aus der Slg. Kaufmann (heute Lugano – Koch Cat. no. 7) meines Erachtens eine „Kopie“ des Patinirschen Bildes in Philadelphia von der Hand des Halbfigurenmeisters vorliegt; die vielfigurige „Kreuztragung“ ehem. bei L. Harris, London (heute verschollen – Abb. bei F. C. Willis, in Monatshefte f. Kst.wiss. 1914, pp. 43 – 47) dürfte nicht in der Diskussion fehlen, ebenso das kleine Bild mit der Schlacht bei Pavia in Wien (Abb. 3; inv. no. 5660 als Patinir; vgl. Willis a. a. O.), in dem wir aufgrund der Farbgebung und der Art der Felsbildung die Hand des Halbfigurenmeisters erblicken; die Berliner Zeichnung eines Militärlagers mit Judith im Zelt des Holofernes (Kabinett no. 5468) erweist sich als vergleichbar.

Hier können keinesfalls alle Probleme und Zuschreibungen diskutiert werden; bei den Fragen der Werkabgrenzung müssen freilich zu Kochs Katalog die auf der Brüsseler Ausstellung „Le siècle de Bruegel“ 1963 diskutierten Gemälde hinzugenommen werden, ebenso G. T. Faggins Bemerkungen zu Patinir (Kindler-Malerei-Lexikon IV, 1967, p. 688 und La pittura ad Anversa nel Cinquecento, Florenz 1968), die Koch noch nicht zugänglich waren, sowie G. J. Hoogewerffs Versuch, Patinirs Verhältnis zu und die eventuelle Zusammenarbeit mit Joos van Cleve zu belegen (Onze Kunst 1926, 1 – 26), die Carel van Mander überliefert hat. Wir können in Kochs Buch einen entscheidenden Anstoß zur intensiveren Behandlung der vielfältigen Probleme um Patinir, d. h. natürlich auch der Frage um die Entstehung des Landschaftsbildes, sehen (vgl. für das deutsche Landschaftsbild der Zeit: G. Fiensch, Die Anfänge des deutschen Land-

schaftsbildes, Formgeschichtliche Voraussetzungen, in: W. Hager, Studien zur Kunstform, 1955); diesbezüglich liegt inzwischen auch das Buch von H. G. Franz, Die Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969, vor, wo freilich wiederum - der Autorität Friedländers folgend - Gemälde des Halbfigurenmeisters dem Patinir zugewiesen werden. Man vermißt bei beinahe allen Autoren den Hinweis auf ein vermutliches Frühwerk Patinirs in der Sammlung Bührlé, Zürich; dort befindet sich eine kleine Landschaft mit der Taufe Christi und der Predigt des Johannes in zwei Fassungen, von denen die eine (*Abb. 1a*) links unten die von den Frühwerken in Karlsruhe und Antwerpen bekannte Signatur in Kapitalis trägt. Koch hat diese Signatur als gefälscht betrachtet und weist das Bild dem „Circle of Patinir“ zu (Koch, Cat. no. 27, T. 67), während wir darin ein charakteristisches Frühwerk Patinirs seiner Schaffenszeit vor und um 1515 (Meisterschaft in Antwerpen) sehen. Das zweite Bildchen der Sammlung Bührlé (*Abb. 1b*) bleibt von minderer Qualität. Die Komposition beider Tafeln ist eng verwandt mit der des Bildes in der Gall. Borghese (Hoogewerff, Onze Kunst 1926, afb. 13 mit Legende von Abb. 12) und - in ein Hochformat gedrängt - mit dem linken Flügel des Triptychons in Palermo (Koch, Cat. no. 31), das Koch dem Workshop zuweist.

Mit dem Namen Patinir und Kochs Terminus „Landscape“ erhebt sich die Frage nach der begrifflichen Bestimmung, da gerade Patinir reine Landschaften ohne biblische Historie, wie wir sie von Altdorfer kennen, nicht gemalt hat, diese höchstens in seiner Nachfolge anzutreffen sind. „Landschaften“ mit biblischer Historie - selbst wenn sie wie beim Thema der Flucht nach Ägypten recht klein im Bilde erscheint - sind eben nicht ohne weiteres als Landschaften in der Art von Jan Mostaerts Londoner Flußlandschaft mit Zeichner oder Herri met des Bles' Berliner Felslandschaft anzusprechen. Bei Patinir und anderen Malern soll hingegen das biblische Geschehen gerade mittels der landschaftlichen Dimensionen neu anschaulich gemacht werden (Christophorus, Flucht nach Ägypten, Kreuztragung etc.). Freilich kennen wir auch Gemälde, in denen die Figuren im Landschaftlichen zur Staffage herabsinken.

Im Zusammenhang mit der Frage der Ausbildung des Landschaftlichen, das im Laufe von Patinirs Schaffen den Typus der Weltlandschaft im Rahmen biblischer Historie annimmt, stehen die Probleme um das Verhältnis des Malers zu Bosch und Massys. Patinirs Beziehungen zu Bosch werden von Koch zu knapp behandelt; sie betreffen nach seiner Meinung nur Details. Diese Fehleinschätzung hat jetzt auch J. Bruyn in seiner Besprechung des Koch'schen Buches betont (Oud Holland 1970, Heft 2, p. 141). Völlig falsch stellt Koch im Kap. III das Verhältnis Patinirs zu Q. Massys dar, indem er behauptet, Massys unterwerfe sich mit seinem Atelier den Formeln Patinirs. Abgesehen davon, daß Massys die Höhe seines Stiles um 1507 - 1510 erreicht hat (vgl. seine großen Altäre in Brüssel und Antwerpen, den Münchner Rem-Altar u. a.) und Patinir erst 1515 Freimeister wird, hat schon W. Krönig klar gesehen, daß Patinir außer auf Bosch „direkt auf Massys fußt“ (Der italien. Einfluß in der flämischen Malerei im 1. Drittel des 16. Jh., Würzburg 1936, p. 9). Andererseits scheint dem Rez. Kochs Behauptung eines direkten Einflusses von Gerard David auf Patinirs kleinfigurige

Szenen einer Prüfung nicht immer Stand zu halten, gerade da sich in der besonderen Typik der kleinen Figuren, z. B. der Wiener „Taufe Christi“, deutliche Reflexe von Massys' Kunst zeigen. Überdies ist eine Arbeitsteilung zwischen dem jungen Landschaftler Patinir und dem älteren Quentin Massys gesichert (Antonius-Versuchung, Prado), so daß der enge Kontakt zwischen beiden Malern schon von daher außer Zweifel stehen kann. Das von G. T. Faggin dem Patinir zugewiesene interessante Fragment einer größeren Komposition (*Abb. 4*), das vor einer Jerusalemansicht mit einem in winzigen Figuren dargestellten Ecce Homo eine vielfigurige Kreuztragung in hügeligem Gelände zeigt, verdient in diesem Zusammenhang Beachtung, da eine Zuschreibung an Massys erwogen werden muß; sie ergibt sich aus dem Vergleich mit dessen kleinfigurigen Szenen auf seiner „Kreuzigung“ (London, Ottawa, München), auf dem linken Flügel des Münchner Rem-Altars und im Hintergrund des Altars im Museum Mayer-van-den-Bergh, Antwerpen (vgl. Jozef de Coo: *Catalogus I*, Antwerpen 1966, p. 96 – 97). Das Fragment mit der Kreuztragung war bekannt geworden im Londoner Kunsthandel und ging dann in amerikanischen Privatbesitz über (vgl. *Burl. Mag.* 1964, Suppl. p. 602; G. T. Faggin: *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, 1968, p. 38, Anm. 9).

Eine Monografie über Patinir sollte die Probleme um die *Zeichnungen* behandeln; bedauerlicherweise erfahren wir von Koch lediglich einige Hinweise auf vorangegangene Diskussionen. Hier ständen die schwierigen Fragen um den *Meister des Errera-Skizzenbuches* in Brüssel an, auch um die Rotterdamer Felszeichnung, die An Zwollo (Nederl. Kunsthst. Jaarboek 1965) dem Patinir zuschreibt; die Fragen gewinnen besondere Bedeutung gerade im Hinblick auf den Meister der weibl. Halbfiguren (vgl. O. Benesch, in GBA 1943), auf Patinir und Cornelis Massys, dem fälschlich neuerdings Mitarbeit an den Altären seines Vaters und die Autorschaft des Errera-Buches zugesprochen wurde. Eine ausführliche Behandlung aller Probleme um das Errera-Buch bleibt erforderlich vor allem nach den irrigen Thesen von K. G. Boon (*Bull. Mus. Roy. Brüssel* 1955, p. 215 – 229), P. Wescher (*Thieme-Becker* 1930, p. 225), und E. de Callatay (*Bull. Mus. Roy. Brüssel* 1965, p. 49 – 69) und unter Berücksichtigung der Ausführungen von J. Białostocki (*Bull. Brüssel* 1955, p. 233 – 38), S. Gudlaugsson (*Oud-Holland* 1959, p. 133) und Frits Lugt (*Inv. Gen. des Dessins, Louvre, Ecoles du Nord, Paris* 1968, p. 46 f).

Das Berliner Skizzenbuch 79 C 2, das p. 75–82 authentische Ansichten von Antwerpen vor 1542 (vgl. J. Held, *Oud-Holland* 1933, p. 273 ff) zeigt und das jetzt von H. G. Franz erstmals in den zur Sprache stehenden größeren Rahmen einbezogen wurde, gehört ebenso in diese Diskussion wie die von Otto Benesch behandelten Blätter im Louvre (Benesch 1943, fig. 13 – 15) und in der Albertina (Benesch fig. 4 und 10, zu vgl. mit de Callatay fig. 9 – 11), ferner das Blatt der Coll. P. de Boer, Amsterdam (*Oude Teekeningen, Singer Museum, Laren* 1966, Cat. afb 37), die Münchner Blätter (*Graph. Slg. no. 1094 r – 1096 r*), das Blatt in Nürnberg (*Kab. no. HZ 300*), die Pariser Christophorus-Zeichnung (vgl. Lugt) und die zwei Zeichnungen in den Uffizien (E. K. J. Reznicek, *Mostra di disegni Fiamminghi e Olandesi, Florenz* 1964, no. 7 – 8). Die Berliner Chri-

stophorus-Zeichnung (Kabinett no. 6698), die wie die Rotterdamer Felszeichnung wohl von anderer Hand „patenir“ bezeichnet ist, stellt lediglich eine Nachzeichnung nach einem Ölbild Patinirs dar – die kompositorische Nähe zum Christophorus-Bild Patinirs im Escorial (Koch Cat. no. 18) ist nicht zu übersehen – möglicherweise von der Hand des Braunschweiger Monogrammisten, da dieser mit seinem Antwerpener Christophorus-Bild (Musée Royal inv. no. 849) eine unmittelbar verwandte Komposition schuf, die maltechnisch (Stehenlassen der Untermalung) von höchster Qualität und großem Interesse ist (vgl. D. Schubert: Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten, Köln 1970, Kat. no. 15, Abb. 39 – 40). Das neue Buch von H. G. Franz hat die Zusammenhänge der Gemälde und Zeichnungen im Kreise Patinir – Cornelis Massys – Errera-Meister zwar neu diskutiert, es hat die Probleme durch Nominierung von fiktiven Meistern mit Notnamen jedoch auf eine Weise zu lösen gesucht, die unbefriedigend bleibt; hier kann leider nicht näher auf Details eingegangen werden.

Kochs Monografie zu Patinir ist zweifellos ein entscheidender Beitrag zur neuen Erforschung und Bearbeitung des Werkes dieses als Landschaftler geschätzten Malers. Patinir hat die manieristische Landschaftskunst vorbereitet, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte trotz des neuen Realismus des Braunschweiger Monogrammisten und P. Bruegels ausbreiten konnte. Der Schritt Forschung, den Kochs Buch bedeutet (es ist die erste Patinir-Monografie überhaupt!), überzeugt in der Werkabgrenzung der Gemälde; Koch führt die Diskussion jedoch nicht in der gebotenen Breite, zumal was die Zeichnungen betrifft. So bleiben für die Zukunft weitere Untersuchungen zu erhoffen, die gerade auch das entwicklungsgeschichtliche Verhältnis Patinirs zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen klarstellen, des Quentin Massys historische Leistung berücksichtigen und die auch für Bruegel wichtigen Versuche des Braunschweiger Monogrammisten, mit seinen Landschaften der Phantastik der Patinir-Schule entgegenzuwirken, in die Betrachtung miteinbeziehen. Sie müssen ihren Ausgangspunkt nehmen in einer erneuten Zusammenfassung der Diskussion um die Brüsseler Ausstellung 1963, der Darlegungen von G. J. Hoogwerff (s. o. und: *Het landschap van Bosch tot Rubens*, 1954), von G. T. Faggin und R. A. Koch unter Verwertung und Ergänzung des in der Arbeit von H. G. Franz in guten Abbildungen vorgelegten Materials der Zeichnungen, das als echter Prüfstein für die Ergebnisse stilkritischer Betrachtungen gelten sollte.

Dietrich Schubert

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Bernhard Anderes: *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*. Bd V: *Der Bezirk Gaster*. Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Hrsg. v. d. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel. Basel, Birkhäuser Verlag 1970. XI, 420 S. mit 424 Abb. im Text. Sfr. 60. – .

Rudolf M. Bisanz: *German Romanticism and Philipp Otto Runge. A Study in Nineteenth-Century Art Theory and Iconography*. DeKalb, Illinois, Northern Illinois University Press 1970. XII, 144 S., 1 Farbtaf., 40 S.Taf. \$ 12.50.