

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

32. Jahrgang

Februar 1979

Heft 2

## LUCAS VAN LEYDEN

Ausstellung Leiden, Städtisches Museum De Lakenthal, 28. September—  
29. Oktober 1978

## LUCAS VAN LEYDEN. GRAPHIK

Ausstellung Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinett, 9. September—  
3. Dezember 1978

*(Mit 2 Abbildungen)*

Zwei wichtige Lucas van Leyden-Ausstellungen wurden im Herbst 1978 in den Niederlanden veranstaltet, ohne daß in diesem Jahr ein Jubiläum zu feiern gewesen wäre. Anlaß waren die wissenschaftlichen Untersuchungen, die der Physiker J. R. J. Asperen de Boer und der Kunsthistoriker Jan Piet Filedt Kok (Amsterdam) während der Restaurierung am Jüngsten-Gerichts-Triptychon von 1526 durchgeführt haben. Ergebnisse und Methoden dieser Untersuchung zeigte die Leidener Ausstellung mit Schautafeln und Fernsehaufzeichnungen in für jedermann verständlicher Weise. Die hier eingesetzte Infrarotreflektografie hatte Asperen de Boer bereits 1966 entwickelt und schon erfolgreich bei Jan van Scorel angewendet (Ausstellung 1977, Utrecht). Mit diesem Verfahren ist es inzwischen möglich, die die schwarze Kreidevorzeichnung durchdringenden Infrarotstrahlen zu reflektieren und dadurch die Zeichnung sichtbar zu machen. Die Bilder werden auf einen Fernsehschirm übertragen und nach Bedarf fotografiert, womit der unbekannte Bereich der in der Grundierung meist sehr großzügig geführten Handschrift erschlossen und zugleich Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers gewonnen werden kann. Beim „Jüngsten Gericht“ weichen einige Körperhaltungen im ausgeführten Gemälde von der Vorzeichnung ab. Um weitere Untersuchungen dieser Art zu ermöglichen, wurden neben einem Dutzend Zeichnungen acht sonst kaum ausleihbare



Tafelgemälde trotz ihrer Empfindlichkeit und ihres besonderen Wertes nach Leiden zu der kleinen Ausstellung gegeben, die Marten Wurfbaïn zusammenstellte.

Die Ergebnisse der Infrarotuntersuchungen sollen in einem eigenen Band des Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1978 (Auslieferung Herbst 1979) zusammen mit quellenkritischen, ikonografischen und anderen Beiträgen veröffentlicht werden. Einiges davon wurde schon verwendet in den ausführlichen Beschriftungen und in der von Wurfbaïn verfaßten Ausstellungszeitung, die statt eines Kataloges erschien, sowie in der 1978 erschienenen Lucas van Leyden-Monografie von Rik Vos (Bentveld/Maarsen. 200 S., 453 Abb.). Vos ist Mitarbeiter der Museumspädagogischen Abteilung am Rijksmuseum und hat hier ein mustergültiges populärwissenschaftliches Buch vorgelegt, das, die Forschung kritisch abwägend, allgemein verständlich geschrieben ist, aber auch den Fachmann interessiert. Vielleicht sind seine erklärenden Vergleiche aus dem heutigen Leben manchmal etwas zu gesucht, aber das Besondere sind die allgemeinen Einblicke in kunsthistorische Arbeitsweisen. Scheinbar erwiesene Tatsachen werden in Frage gestellt, und der Leser kann selbst die verschiedenen Argumente abwägen.

Der letzte Teil des Buches, ein von Filedt Kok bearbeitetes Gesamtverzeichnis der für Lucas van Leyden in Anspruch genommenen Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafik ist besonders wichtig. Von 34 Gemälden, die Friedländer noch Lucas zuschrieb (Berlin 1963, hrsg. von Friedrich Winkler), bleibt nur noch die Hälfte — 17 Bilder —, einschließlich der mehrflügeligen Altäre, bestehen. Attributionsgrundlage bilden die durch Urkunden oder gute Provenienz gesicherten Bilder wie das „Jüngste Gericht“ (Leiden), der „Tanz um das goldene Kalb“ (Amsterdam), das „Mariendiptychon“ (München), die „Heilung des Blinden“ (Leningrad) und „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ (Boston; erst 1953 aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg verkauft! Die beiden letztgenannten waren nicht in Leiden). Die meisten Bilder, die Friedländer als „zierlich“ und „graphisch linienhaft“ charakterisiert und früh datiert, sind nun nicht mehr in das Œuvre aufgenommen. Von den Gemälden, in denen Friedländer „alle Härten und Anstößigkeiten der Flegeljahre“ sah, bleiben nur noch die „Schach- bzw. Kartenspieler“ in Berlin, Paris und Wilton house sowie „Potiphars Frau verleumdet Joseph“ in Rotterdam und „Susanna vor dem Richter“, ehem. Bremen (Kriegsverlust) bestehen.

Auf der Leidener Ausstellung hatte man mit den genannten Bildern aus Amsterdam, München, Rotterdam und Wilton house das Londoner Männerporträt, das Braunschweiger Selbstbildnis und das Osloer Marienbild vereinigt. Von der gleichen Hand wie diese können nun aber nicht Gemälde sein wie die Epiphaniabilder in Chicago oder Philadelphia, die fleckig gemalten Darstellungen „Loth und seine Töchter“ in Paris und Rotterdam. Das Luganer Männerporträt hält dem Vergleich mit dem Londoner nicht stand, und



die Amsterdamer Madonna nicht dem mit dem Osloer. Eine Gruppe von Gemälden wurde bereits 1960 von Josuah Bruyn dem Aertgen van Leyden zugeschrieben und von Wurfbaun nun überraschend Lucas' Neffen Lucas Janz van Wassenauer gegeben.

Unsere Kenntnis von sicheren Werken ist aber noch nicht breit genug, um sich von einem so drastisch reduzierten Katalog verleiten zu lassen, die zweifelhaften Bilder endgültig auszuscheiden und zu vergessen.

Auch manche der von Friedländer in seinem vorsichtig abwägenden Text bewußt offen gelassenen Fragen der Chronologie verdienen trotz der in der Ausstellung und in dem Verzeichnis apodiktisch gesetzten Jahreszahlen weiterhin Beachtung.

Friedländers Liste von 34 Zeichnungen wurde um sechs Blätter reduziert, jedoch um die inzwischen neu gefundenen Stücke ergänzt. Elf Zeichnungen, immerhin ein Drittel des noch Gültigen, konnte die Ausstellung vereinigen. Nicht ganz verständlich war die Zuschreibung des Scheibenrisses „David spielt vor Saul“ aus Berlin, dagegen hat die endgültige Rehabilitierung der Rotterdamer Zeichnung „Jael und Sisera“ überzeugt. Zweifel weckt aber ein Blatt wie das — nach Barend van Orley kopierte — Wiener „Lesende Mädchen“. Das Blatt müßte, wenn es eigenhändig wäre, um 1521 entstanden sein; doch ist dem reifen Lucas van Leyden selbst bei einer solchen Kopie die Unsicherheit der Strichführung und Modellierung nicht zuzutrauen.

Kurz vor Schluß der Leidener Veranstaltung wurde eine Grafik-Ausstellung des Amsterdamer Kupferstichkabinetts eröffnet, die Filedt Kok zusammengestellt und katalogisiert hat. Obwohl der Amsterdamer Bestand zu den besten überhaupt gehört, holte man sich z. T. noch bessere Stücke aus Paris, Wien und dem unvergleichlichen Londoner Fundus sowie aus den niederländischen Sammlungen, um bestimmte Probleme anschaulich zu machen. Eine Dreiteilung in „Entwicklung“, „Themen“ und „Grafische Techniken“ sollte dem Besucher freistellen, ggf. nicht alle drei Abteilungen zusammen zu absolvieren. Als Nachteil dieses Konzeptes erwies sich, daß zusammengehörige Stücke nicht immer nebeneinander hingen, wodurch die Katalogverweise etwas mühsam zu verfolgen waren.

Besonders gut hätten sich „Entwicklung“ und „Themen“ vereinen lassen, zumal der Katalog im Kapitel „Entwicklung“ bereits Bildinhalte erläutert. Die fünf „Adam und Eva“-Blätter am Anfang des Themen-Kapitels boten sich gerade mit den Vergleichsbeispielen von Dürer, Baldung Grien und Marcanton viel eher für die Überlegungen zur stilistischen Entwicklung an. Lucas hat den Sündenfall freilich als die erste „Frauenlist“ seinen beiden Holzschnittzyklen dieses Themas vorangestellt. Daß er die Frauenlisten ungewöhnlicherweise gleich zweimal im Holzschnitt darstellte, bezeugt sein besonderes Interesse gerade an diesem Thema. Es war in der Zeit allgemein beliebt und nahm auf der Ausstellung breiten Raum ein.



Seine Deutung als Warnung vor der Macht der Frau über die liebesblinden Männer liegt auf der Hand.

Schwieriger ist eine Erklärung für die zahlreichen Stiche, die Alltagszenen darstellen, wofür der Katalog klugerweise oft nur Interpretationen vorschlägt, ohne eine Deutung zu forcieren.

Das Besondere an Lucas' Alltagsdarstellungen ist ihre Unmittelbarkeit; erst die Stecher der folgenden Generation weisen durch Attribute und Symbole eigens auf den unterlegten tieferen Sinn hin. Lucas übernimmt seine Themen aus der deutschen und niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Da man dort bisher keine verbrämten Sinnbezüge vermutete, hat man dies stillschweigend auch für seine Stiche angenommen. Doch nach den kürzlich erfolgten Deutungen von „Uylenspieghel“ und „Milchmädchen“ wird nun generell auch in seinen Genreszenen ein tieferer Sinn vermutet. So interpretiert der Katalog den „Zahnarzt“ (151) als Sinnbild der Habgier, was jedoch in der Forcierung und Einengung des Bezuges etwas zu modern anmutet. Zahnärzte gehören, zusammen mit den Quacksalbern und ebenso wie die Taschendiebe in ihrem Gefolge, in die seit Bosch nachweisbare und bis ins 17. Jahrhundert zu belegende Tradition der „fraus mundi“, worauf in Lucas' Stich das taschendiebische Mädchen hinweist.

Bei dem „Musizierenden Paar“ (114) nennt der Katalog die jüngste Interpretation von Rik Vos, der eine Überlagerung verschiedenartiger Bedeutungen für möglich hält: eheliche Harmonie, in der der Mann den Ton angibt (u. a. so beschrieben von van Mander) und Liebe zwischen Alten. Als ironische Anspielung ist das komische alte Paar sicher zu verstehen; sie ist bei diesem Thema nicht erst — wie der Katalog bemerkt — im 18. Jahrhundert, sondern bereits im 16. Jahrhundert voranzusetzen. Mit der Laute wird hier vermutlich auf das weibliche Geschlecht angespielt, wie u. a. in dem Stich von Frans Huys (Hollstein 31). Die Saiten (snar) sind literarisches Sinnbild der keifenden Frau. Eine Darstellung des „Gehörs“ dürfte aber noch nicht impliziert sein, denn eine solche Herauslösung aus dem 5-Sinne-Zyklus ist wohl erst nach dessen allgemeiner Verbreitung ab der Jahrhundertmitte denkbar. Hier zeigt sich ein generelles Problem der Ikonographie bei Lucas van Leyden. Bei vielen seiner Darstellungen sucht man vergeblich nach Vorläufern, bei denen die dem Thema unterlegte Bedeutung noch eindeutig faßbar wird. Die Genreszenen des 17. Jahrhunderts stehen dagegen am Ende einer Bildtradition, in der zunächst durch Attribute oder andere Beifügungen deutlich auf allegorische Inhalte hingewiesen wurde. Für Lucas — wie für die Grafiker des 15. Jahrhunderts — fehlen diese Voraussetzungen und deshalb gibt es doch zu denken, daß seine Alltagsschilderungen von vornherein auf alles symbolische Beiwerk verzichten. Hier stellt sich im übrigen die prinzipielle Frage nach dem Quellenwert der Themenangaben bei van Mander (und anderen Kunstschriftstellern) für die Bildbedeutungen bei Lucas van Leyden.



Für das musizierende Paar gibt van Mander eine Erklärung, die durch andere Darstellungen vom Ende des 16. Jahrhunderts bestätigt wird. Für das Milchmädchen dagegen — wie für andere Bilder aus dem 16. Jahrhundert — finden wir nur ganz äußerliche Bildbeschreibungen ohne jede Deutung. War hier der tiefere Sinn van Mander so selbstverständlich, daß er kein Wort darüber verlieren mußte, oder war er dem Kunsttheoretiker so fremd oder interessierte er ihn vielleicht nur nicht? — Um auf den Katalog zurückzukommen: man kann nur hoffen, daß die vielen eigenen neuen und die hier verarbeiteten Anregungen einen Anstoß für die längst fällige weitere ikonografische Erforschung von Lucas' Werk geben.

Die außerordentliche Bedeutung der Ausstellung lag in der Möglichkeit, Blätter von unterschiedlicher Druckqualität miteinander zu vergleichen. Im angefügten *Ceuvre-Verzeichnis* werden die Exemplare der wichtigsten europäischen Kabinette aufgezählt (leider sind aus Berlin und Dresden nur Notizen von Peter Schatborn eingearbeitet). Der Katalog vermerkt Abstufungen von „schwarz“, „mit tiefschwarzen Schatten“ über „grauschwarz“ zu „grau“ und „magerem Grau“; bei der Beurteilung der einzelnen Blätter ist die Anwendbarkeit dieser Kategorien sicher nur begrenzt. — Überraschend und überzeugend ist Filedt Koks Feststellung, daß die grauen Drucke jeweils gleichzeitig mit schwarzen entstanden, also bewußt abweichend gedruckt wurden, erst die mageren grauen Drucke stammen von der abgenutzten Platte.

Aufschlußreich war der Vergleich von Kopien, zeitgenössischen und solchen der Jahrhundertwende, mit den Originalen. Jan Muller (um 1540—1617) etwa folgte in seiner Kopie der Taufe Christi dem Original sehr genau, verrät sich aber in manchen Schraffierungen dann doch als Kind seiner Zeit. Er setzt die Schraffuren nicht wie Lucas in gleichmäßigen Strichen, sondern teilweise schon in leicht anschwellenden Taillen.

Von besonderem Interesse sind zwei Kopien, die schon mit den Wasserzeichen der frühen originalen Drucke vorkommen. Die Dornenkrönung (B 69) ist in jeder Einzelheit der Strichführung und sogar in allen Zufälligkeiten wiederholt, nur bei einem links stehenden Soldaten ist der Mund im Original geschlossen, in der Kopie halb geöffnet. Filedt Kok schlägt als Kopisten Lucas selbst vor, der mit dieser Genauigkeit seine Bravour beweisen wollte, aber um die Kopie kenntlich zu machen, den Mund veränderte. Es wäre eine plausible Erklärung für die sicher beabsichtigte Abweichung. — Bei der runden Passion (B 57—65) wurden nicht die Blätter im ganzen, sondern nur der (auf eigener Platte gestochene und für alle zwölf Darstellungen verwendete) Ornamentrahmen kopiert, da er durch den vermehrten Gebrauch entsprechend eher verschlissen war. Auch in diesem Fall vermutet Filedt Kok, Lucas selbst habe die neue Platte gestochen — was möglich ist, da bei weitgehend getreuer Kopie Abweichungen nur dann zu beobachten sind, wenn frühere Fehler korrigiert werden. Am rechten Rand ist nur



der beschattete Teil des vorgetauschten Profilrahmens unüberschnitten durchgeführt und der Glitsch in der weißen Zwischenzone ist nun vermieden (Abb. 1a + b).

Eine besondere Attraktion in der Abteilung „grafische Techniken“ war die Gegenüberstellung des Maximilianstiches (B 172) mit der Vorlagezeichnung (Paris, Fondation Custodia, Kat. Nr. 118). Das Gesicht ist mit feiner Feder gezeichnet, während die übrigen Partien in breiteren Linien mit der Pinselspitze ausgeführt wurden. Entsprechend sind die Gesichtspartien fein und dünn gestochen und die übrigen Linien etwas breiter radiert. Die Zeichnung arbeitet planvoll der Stichaufführung in allen Einzelheiten vor.

Die Londoner Zeichnung „David enthauptet Goliath“ (Kat. Nr. 136) gleicht in ihrer sorgfältigen Ausführung Strich neben Strich zwar einer Holzschnittvorlage, wie bereits Friedländer beobachtete, dürfte aber nicht als solche angelegt worden sein, da David das Schwert rechtshändig führt. — In die Rubrik „Technik“ hätte die Besonderheit der rotgedruckten Apostelserie (Leiden; Kat. Nr. 82 a—n) besser gepaßt als unter „Themen“. Wie die meisten derartiger Spielereien entsprechen auch diese Drucke nicht einer Absicht des Künstlers, sondern sind der Laune eines späteren Verlegers entsprungen. Ebenfalls nicht in diese Abteilung gehörte die lehrreiche Gegenüberstellung von Dürers und Lucas' Kupferstichpassionen, wozu man die jeweils entsprechenden Darstellungen auf einen Karton montiert hatte. Die Abhängigkeit des Leideners von Dürer ist überdeutlich, der enge Vergleich zeigt aber, wie anders Lucas arbeitet. Bei Christus in der Vorhölle etwa vereinfacht er Dürers reich gestaffelten Vordergrund und die komplizierte Körperhaltung Christi. In der Modellierung zeigt Dürer größere Kenntnis der Anatomie: er betont mit vielen einzelnen Strichlagen die Plastizität der Muskelpartien, während Lucas viel äußerlicher arbeitet und längere, gleichmäßige Strichlagen über größere Körperteile legt. — Ein ähnlicher Hang zur Vereinfachung ist auch bei der „Beweinung“ (B 53) zu beobachten, bei der er sich von Baldungs Holzschnitt (B 5) anregen ließ. Der Körper Christi ist nicht mehr so effektiv in der Gegenrichtung aus dem Bild heraus gedreht.

Den Schluß der Ausstellung und der Abteilung „Technik“ bildeten die Holzschnitte, von denen keiner monogrammiert und deren Zuschreibung z. T. noch nicht endgültig gesichert ist. Aber gerade bei einer Serie, den „Neuen Helden“ (B 15), für die van Mander Jacob Cornelisz als Autor nennt, herrscht Einigkeit in der Zuschreibung an Lucas. — Die spinnende Frau (Paris, Rothschild; B 28), von Dülberg als Lucas in die Literatur eingeführt und von Friedländer als schwache eigenhändige Arbeit um 1514 datiert, gehört mit den starren Schraffuren wohl doch eher in den Umkreis des Jacob Cornelisz, wie Held bereits 1931 vorschlug. Von Lucas jedoch dürfte die originelle und lebhaft geschnittene Randleiste stammen, die das Unikum der Sammlung Rothschild zeigt. Hier stellt sich überhaupt die Frage, wer



die Holzblöcke schnitt. Tat es — wie wir bei Dürer vermuten — ein gewerbsmäßiger Holzschneider oder Lucas selbst, was Filedt Kok glaubt. Anhaltspunkte dafür haben wir jedoch nicht; auch die qualitätvollen Blätter „Aristoteles und Phyllis“ (B 19) oder „Abrahams Opfer“ (B 3) sind kein Beweis für diese Vermutung. — Ein weiteres Betätigungsfeld für Lucas war der Buchholzschnitt, für den Dülberg 1898 einen ersten Katalog zusammenstellte, den Campbell Dodgson erweiterte und präzierte. Ergänzungen, die später noch hinzugekommen sind, faßt Filedt Kok in der wichtigen Anmerkung 131 seines Kataloges zusammen.

Verdienstvollerweise sind am Schluß alle Grafiken in der Bartsch-Reihenfolge abgebildet, leider — wohl aus verlagstechnischen Gründen — vom Verzeichnis getrennt, was die Benutzung etwas erschwert. — Nicht zuletzt die abgebildeten Wasserzeichen der Amsterdamer Blätter mit Angaben über deren Vorkommen sowie Verweise für die Wasserzeichen von Drucken in anderen Kabinetten machen den Katalog dieser grundlegenden Ausstellung für die nächste Zeit zum unentbehrlichen Arbeitsmittel.

Konrad Renger

## REZENSIONEN

HANS BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*. Gebr. Mann, Berlin 1977. 254 Seiten, 120 Abb., 8 Farbtafeln. DM 99,—.

Das neue Buch von Hans Belting zur Ausstattung der Oberkirche von San Francesco in Assisi ist eine bemerkenswerte Leistung. Es bietet einen erfrischend neuen Zugang zu den vielfältigen Problemen eines Ensembles, dessen Ausführung sich über einen beträchtlichen Zeitraum erstreckte und dessen Bestandteile sorgfältig aufeinander abgestimmt sind. Dennoch handelt es sich nicht, wie der Autor in der Einleitung ausdrücklich klarstellt, lediglich um ein weiteres Buch über Giotto. In der Tat wird das Zuschreibungsproblem der Franzlegende (und ein solches bleibt es) nur auf den beiden letzten Seiten des Schlußkapitels behandelt. Beltings Argument, die wesentlichen Ergebnisse seines Buches würden nicht erschüttert, selbst wenn sich seine Hypothese einer führenden Rolle Giottos in der Legende als falsch erweisen sollte, ist gewichtig. Das reiche Spektrum an Argumenten findet seine Ergänzung in Abbildungen, von denen einige von großer Seltenheit, andere zum ersten Mal publiziert sind. Bei einigen handelt es sich um Photographien des neunzehnten Jahrhunderts mit Szenen aus dem Querschiff und dem Chor, die aufgenommen wurden, als das Chorgestühl des frühen sechzehnten Jahrhunderts zwischen 1873 und 1892 entfernt worden war. Die Abbildungen untermauern den Text an vielen Stellen