

te — sie hat den Nordteil der antiken Stadt ja bis heute nicht wieder erfaßt. Und da unter den profilierten Werkstücken mit einer Ausnahme nur Sockelsteine, und zwar solche ohne nennenswerte Abwitterungsspuren, erhalten sind, könnte man schließlich noch überlegen, ob nicht zwischen der Verwendung solchen Materials und der eingangs beschriebenen offenbar großflächigen mittelalterlichen Planierung ein unmittelbarer Zusammenhang besteht. Vielleicht ist man bei der Einebnung des Geländes für intensivere Bebauung auf entsprechende Ruinen römischer Großbauten gestoßen und hat diese dann umgehend als willkommenen Steinbruch für die eigenen Bauvorhaben, darunter den Dom, ausgebeutet.

Walter Sage

## REZENSIONEN

Staatliche Kunstsammlungen Kassel. *Niederländische Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Bearbeitet von LISA OEHLER. 1 Band. Fridingen 1979. Graf Kleinau Verlag. 127 S. mit Abbildungen.

Worin liegt für uns der große Reiz von Sammlungskatalogen? Nicht wie in einer Abhandlung oder einem Ausstellungskatalog präsentiert sich in ihnen der Stoff geistreich durchdacht und gegliedert, sondern ohne Anspruch, der leichten Auffindbarkeit wegen meist gar nur vom schlichten Gesetz des ABC geordnet, folgen die Werke zusammenhanglos aufeinander. Dieser scheinbare Mangel ist zugleich Stärke: endlich einmal nichts Vorgesagtes, sondern nur „Material“, das ohne Absicht (des Überredens etwa) auf uns wartet. Bei näherem Zusehen glaubt man zu bemerken — und diese Erkenntnis gewährt einen recht hübschen und subtilen Genuß —, daß die Blätter doch nicht so ganz beliebig zusammenstehen: eine gute Sammlung kann empfunden werden wie ein Organismus, der die Persönlichkeit des Sammlers überall spüren läßt, seine Vorlieben, Eigenarten, auch Schwächen. Ja, sie kann gleichsam eigenen Willen entwickeln, dem mehrere Sammlergenerationen sich unterordnen.

Die Kasseler Stich- und Zeichnungensammlung verdankt ihre wesentlichsten Zugänge den Landgrafen Carl (1677—1730) und Wilhelm VIII. (1730—1760), sowie den Schenkungen des holländischen Architekten P. J. Roman, der seit etwa 1720 im Dienst des Landgrafen Wilhelm stand. Eine typische fürstliche Sammlung des 18. Jahrhunderts also, die überwiegend Niederländer des 17. Jahrhunderts enthielt (Rembrandt im Bereich der Radierungen einst nahezu vollständig vorhanden, ein Bestand, der während der Napoleonischen Besetzung 1813 verlorenging), außerdem italienische Blätter, kaum deutsche. Mit vielem Wissenswertem über die Geschichte der Sammlung berichtet Lisa Oehler auch kurz über einen Schildbürgerstreich der neueren Wissenschaft, wie er ähnlich und etwa zur gleichen Zeit auch in Berlin verübt wurde: um 1910 löste man 159 Zeichnungen aus dem alten Zusammenhang der Klebebände, um sie aufwendig auf schwere Passepartouts zu montieren. Für diesen Komplex („Wilhelmshöher Kästen“) können über Herkunft

und alte Zuschreibungen nur Vermutungen angestellt werden. Derselbe törichte Fortschrittsglaube, der sich über die Hinweise der Tradition weit erhaben fühlte, ließ in Berlin die Pacetti-Bände auflösen, wobei unersetzliche Zusammenhänge zerstört wurden, die man heute mühsam und unvollkommen zu rekonstruieren bemüht ist. Wir können gar nicht anders, als solches Tun unserer Vorgänger zu beklagen oder vielleicht zu ironisieren — aber wie anfällig ist eine Generation jeweils für ihre Zeitkrankheiten? Uns wird sicherlich in 70 Jahren nicht vorgeworfen werden, wir hätten Provenienzen und alte Sammlerzuschreibungen veruntreut, sondern, viel schlimmer, einer zwanghaft betriebenen Ausstellungsmode zuliebe die Werke selbst schwer geschädigt. Nicht ohne bittere Ironie wird man registrieren, daß die Macher selbst zuweilen vor den Folgen des hektischen Ausstellungsbetriebes gewarnt haben.

Über den Bereich der niederländischen Zeichnungen in Kassel legt Lisa Oehler einen sorgfältig gearbeiteten Bestandskatalog vor. Die Sammlung ist nicht umfangreich, insgesamt werden 117 Katalognummern gezählt, wobei allerdings einer Serie von 50 Romansichten nur eine Kat.-Nummer (9) gegeben ist. Beim Durchblättern des Bandes bestimmen Ansichten Roms weitgehend den Eindruck, und hier hat die Verfasserin auch viel Intensität und Kenntnis investiert. Es ist immer wieder erstaunlich, auf wie viele weitere gezeichnete und gestochene Darstellungen einer gegebenen Vedute sie hinzuweisen vermag. Abgebildet wurde grundsätzlich jedes Blatt, auch mit Vergleichsabbildungen mußte nicht gespart werden. Zum Layout, bei dem die Autorin offensichtlich nicht zu Rate gezogen wurde, sei ein kritisches Wort erlaubt. Der merkwürdigste Mißgriff ist die nur briefmarkengroße Abbildung von Kat. 87 verso, unverständlich bei einer an frühen Blättern wahrhaftig nicht reichen Sammlung und gegenüber einer so ungewöhnlich interessanten Naturstudie, die eine kranke Frau aus verschiedenen Ansichten wiedergibt (s. u.). Lächerlich wirkt die Abbildung des Schnitzels Kat. 64 inmitten weißer Fläche; das ästhetische Gesetz der „Spaltenbreite“ hat dies erzwungen. Dem weit bedeutenderen Blatt Kat. 87 verso wurde aus unersichtlichen Gründen nicht einmal dies genehmigt. — Oder wer kennt beglaubigte Zeichnungen von Jan Worst (Kat. 83)? Wie nützlich wäre hier eine brauchbare Abbildung gewesen. Auch die wunderschönen Kat. 14 und 15 hätten bei geschickterer, größerer Wiedergabe dazu beitragen können, den Eindruck von der Qualität der Sammlung beim Durchblättern des Kataloges zu veredeln. Über diese allgemeinen Bemerkungen hinaus seien noch wenige Anmerkungen speziellerer Art gegeben.

- 1 Eindrucksvoll und höchst interessant ist es, das Motiv der Zeichnung mit so vielen anderen Darstellungen der gleichen Ruinengruppe konfrontiert zu sehen — bewegliche Bilder gleichsam aus dem Rom des 17. Jahrhunderts. Ebenso sieht man, wie aus Naturaufnahmen durch Hinzuerfinden reizvoller Motive (Wasserlauf, Staffage) Kompositionen gebaut werden (Abb. III). Überskrupulös ist die topographische Bestimmung, die Egger mit einleuchtenden Argumenten bereits festgelegt hatte: anhand der

Edinburgher de Heusch-Zeichnungen (Oehler Abb. V und VI; deren Zuschreibung korrigiert die Verfasserin selbst von Willem auf Jacob de Heusch) erkannte er den Standort des Zeichners als den Südwestabhang des Oppius, indem er von der Torre delle milizie die Blickachse durch die Südwestecke des Monastero di San Sisto nach vorn verlängerte. Zum gleichen Ergebnis war auch Thöne gekommen, der die Lokalität „zwischen Colosseum und Trajansthermen“ nannte, die Gebäudegruppe für mögliche Reste der Titusthermen hielt, die sich ja an dieser Stelle des Oppius befanden. Die übrigen topographischen Deutungsvorschläge können als abenteuerlich übergangen werden.

Zum Hinweis auf die übrigen sechs Blätter der Kasseler Sammlung, die auf der Rückseite die gleiche Aufschrift „Num. 14“ tragen (Abb. Kat. 5 v), werden deren Inventarnummern genannt. Da eine Konkordanz der Inventarnummern mit den Nummern des Kataloges nicht gegeben ist, wäre die Angabe der Katalognummern praktischer gewesen: Kat. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 86.

- 9 Die Folge von Romeyn zu Asselyn umzulegen, scheint mir recht kühn, auch wenn die alte Zuschreibung nicht schlagend gewesen ist. Die Bausituation von St. Peter und der Engelsbrücke (Kat. 9, 27) entspreche dem Zustand zwischen 1641 und 1646, was allerdings die Jahre sind, in denen Asselyn in Rom war, während Romeyn erst um 1650/51 dort nachweisbar ist. Doch handelt es sich bei der Serie nicht um treue Aufnahmen, die vor der Natur gezeichnet sein müssen, sondern vielfach um Pasticcios, die auch viel später und nach Vorlagen entstanden sein können. Auf Radierungen G. Perelles nach Asselyn gäbe es kompositionelle Zusammenhänge: die Ruinen Roms sind jedoch hundertfach gezeichnet worden, und die Wiederkehr bloß des gleichen Motives ist hier ein schwaches Argument für die Identifizierung eines Künstlers, es sei denn, die Übereinstimmung ist zwingend. Auch E. Knab 1964 hatte das dreimalige Auftauchen der sogen. Villa des Mäcenat (Kat. 9, 10) auf drei verschiedenen Zeichnungen überbewertet und deshalb alle drei Blätter demselben Meister, W. Romeyn, zugeschrieben. Carlos van Hasselt hatte für die von ihm betreute Zeichnung bereits 1968 (*Dessins de Paysagistes Holl. de 17<sup>e</sup> siecle*, Expos. Bruxelles, Rotterdam, Paris, Bern 1968–69, Nr. 11) und noch einmal 1977 (*Rembrandt et ses Contemporains*, Expos. New York, Paris 1977/78, Nr. 9) widersprochen.

Verglichen mit Asselyns atmosphärischer Zeichenweise ist die Kasseler Rom-Serie allzu hart und vielfach unbeholfen.

- 9, 2 Die Säule im Hintergrund wegen der Nachbarschaft zum Kapitol als Trajanssäule zu deuten.
- 11 Bei den Berliner Zeichnungen, auf die zum Vergleich hingewiesen wird, handelt es sich um Kopien nach A. Bloemaert.

- 12 Nicht aufgenommen in W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, Bd. 1. New York 1979.
- 15 Die ersten Worte der Aufschrift sind so inhaltsreich (1595 Pauuels Bril in Rom), daß wir bisher über das letzte Wort hinweggingen und nicht nach seiner Deutung suchten. Die richtige Lesung gibt hier erst K. G. Boon (Paul Bril's „*perfetta imitazione de' veri paesi*“, in: *Etudes d'histoire de l'Art publiées par l'Institut Historique Belge de Rome*, IV, 1980, S. 5—14. Die Kenntnis dieses Aufsatzes verdanke ich L. Oehler): „*ghehooret*“, d. h. das Blatt hat 1595 Paul Bril in Rom gehört. Die Aufschrift ist also tatsächlich keine Signatur, was schon Frau Oehler bezweifelte, sondern lediglich ein Herkunftsnachweis von der Hand eines früheren Besitzers. Grundsätzlich ist jetzt die Urheberschaft Brils nicht mehr gesichert und könnte bezweifelt werden, was L. Oehler tut, im Katalogtext noch zögernd, neuerdings mit großer Bestimmtheit. Die Schriftzüge erinnern sie an die Handschrift Jan Brueghels, doch schrieb dieser schwungvoller, kalligraphischer, spitzer, eleganter. Auch als Zeichner des Blattes kann Jan Brueghel aus stilistischen Gründen nicht in Frage kommen; allein der Erdhügel unterhalb der großen Schale ist in seiner welligen Gliederung mit kurzen Parallelhäkchen und kontrastierenden Lichtflächen reinster P. Bril, die Zuschreibung im Katalog ohne Fragezeichen völlig richtig. Oehlers Vorschläge, 1. es könnte sich evtl. um eine Kopie Jan Brueghels nach P. Bril handeln, und 2. eine seit alters dem Stefano della Bella zugeschriebene Zeichnung der Uffizien (Oehler Anm. 4) sei eine Kopie nach der Kasseler Zeichnung, hätten wohl nicht unterlaufen können, wenn sie sich des Aufsatzes von M. Winner (Neubestimmtes und Unbestimmtes im zeichnerischen Werk von Jan Brueghel d. Ä., in: *Jb. der Berliner Museen*, 14, 1972, S. 122—160) erinnert hätte. Winner (S. 130 f. Abb. 11) erkennt in dem Florentiner Blatt überzeugend die Hand Jan Brueghels, außerdem bemerkt er, daß eines nicht die Kopie des anderen sein kann, weil der Augenpunkt jeweils ein anderer ist. Paul Bril saß während des Zeichnens etwas weiter links als Jan Brueghel.
- 16—18 Es war weise, die Zeichnungen weiterhin bei P. Bril (?) einzuordnen, obwohl die Verfasserin selbst nicht mehr an die Zuschreibung glaubt und dies mit überzeugenden Argumenten und Beobachtungen begründet (S. 59): Ähnlichkeiten mit Werken Jan Brueghels des Älteren und des Jüngeren, mit einer von Peter Schoubruck signierten Zeichnung, doch alles erkennt sie als nicht ganz treffend. Daher bleibt es vorerst am korrektesten, einen unbekanntem Zeichner anzunehmen und die alte Einordnung zu belassen.
- 19 „Kopie“ gewiß zutreffend; denn nicht dieses mäßige Blatt ist als Vorlage der aufgezählten Wiederholungen dieser interessanten, gut komponierten Vedute vorstellbar. Erinnerungen an Matthys Bril's Rom-Ansichten

- (Louvre, Lugt 1949 Nr. 356—365) stellen sich ein, doch diese stets ohne Staffage. Paul Bril einleuchtend.
- 33 Als originale Zeichnung von A. Janssens nicht glaubhaft; Kopie nach dem Gemälde.
- 40 Die Argumentation der Zuschreibung an Nieulandt ist nicht schlüssig: die zum Vergleich herangezogene Zeichnung Abb. II (Anm. 4, heutiger Aufbewahrungsort Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Boon Kat. 173 als Jacob Franckaert) ist für Nieulandt in keiner Weise zu sichern, auch wenn die Zuschreibung an Franckaert durch Lugt und Boon hypothetisch bleibt; sie vertrauten der alten Aufschrift „Franckaert“, die gestützt wird von der Unwahrscheinlichkeit, daß ein so seltener, unrenommierter Name ohne Grund auf das Blatt geschrieben worden sein könnte (während „Nieulandt“ und „Bril“ geradezu Gattungsnamen für anonyme Romansichten um 1600 geworden sind). Ohne Überzeugungskraft ist weiter der Vergleich der Handschriften auf den Zeichnungen, von denen allein das Berliner Blatt (Bernt 445) eine authentische Nieulandt-Signatur trägt: wie aber ist diese in Einklang zu bringen mit den Aufschriften des Leidener Blattes (Oehler Abb. I S. 85) oder der auf der Budapester Zeichnung, die T. Gerszi (Nr. 25) kurz und treffend „nach M. Bril“ katalogisierte? Unverständlich ist schließlich, wenn von dieser Budapester Zeichnung stilistische Brücken geschlagen werden z. B. zu einer Berliner und zu drei Louvre-Zeichnungen, die alle zusammen als Gruppe zwischen M. Bril und W. van Nieulandt stehen sollen: die Berliner Zeichnung (Anm. 13) wiederholt die gleiche Romansicht wie das Budapester Blatt, ist also vermutlich eine Kopie nach M. Bril von einer anderen Hand. Und die Louvre-Blätter (Lugt 1949, Nr. 356, 357, 359) sind die am besten gesicherten M.-Bril-Zeichnungen, die wir kennen; sie sind geradezu die Grundlage unserer Kenntnis dieses Künstlers, da Lugt auf der Rückseite von Nr. 356 die flämische Aufschrift von der Hand Paul Brils entdeckte: dies sei eine der besten Zeichnungen, die er von Matthys, seinem Bruder, nach dem Leben habe. — Die von der Verfasserin betonte Beziehung des W. van Nieulandt zu dieser Zeichnungsgruppe ist lediglich die des Stechers (Hollstein 6—9).
- 59 Der zugrunde liegende Goltzius-Stich ist eines der wichtigen Beispiele für die bewußte Dürer-Nachahmung des Haarlemer Stech-Virtuosen (vgl. Dürer B. 36—38: Gewandbehandlung blockhaft und kräuselnd, Bodencharakterisierung, dunkel zugeschraffter Himmel).
- 60 Handschrift von P. J. Roman siehe auch Bernt 511.
- 62 Lit. E. Knab, *Master Drawings II* 1964 S. 163 f., Pl. 33.
- 70 Auch Hendrik Goltzius hatte die sogenannte Flora Farnese in Rom gezeichnet (Reznicek Kat. 228, 229 mit interessanten Angaben zur Statue). Der Zustand vor den Ergänzungen des Guglielmo della Porta überliefert

- im Heemskerckschen Skizzenbuch I fol. 62 v. (Berlin, Kupferstichkabinett).
- 76 Vorzeichnung zu Bl. 10 der Serie „Scenographiae sive Perspectivae ...“, die 1560 in Antwerpen bei Hieronymus Cock erschien. (H. Mielke, Hans Vredeman de Vries, Phil. Diss. Berlin 1967, Werkverzeichnis IV S. 19 ff.). Die von Oehler (Anm. 2) genannte Stichfolge „Variae architecturae formae ...“, Antwerpen 1601 bei T. Galle, bedeutet bereits die dritte Veröffentlichung des Werkes. Andere Vorzeichnungen Vredemans zu dieser Serie befinden sich in Wien (Benesch 1928 Nr. 293—300), London (Brit. Mus., 1946 — 7 — 13 — 186) und Berlin (Kunstbibliothek HdZ 1201). Die Signatur in Großbuchstaben ist gut zu vergleichen mit der auf den Albertina-Zeichnungen Benesch 292, 294, 297—300. Die starke Linksneigung der Schrift auf dem Kasseler Blatt ist als Einpassung in den Perspektivstrom der Architektur zu verstehen (ebenso auf dem Stich Bl. 8 der Folge). Auf der Wiener Zeichnung Benesch 300 wechselt die Neigung der Schrift sogar, weil sie sich der Richtung der Tiefenlinien anpaßt. — Die Tatsache, daß der nach der Kasseler Zeichnung ausgeführte Stich nicht im Gegensinn erscheint, ist kein Indiz gegen die Originalität der Zeichnung; von den acht Wiener Vorzeichnungen sind nur bei zweien (Benesch 294, 299) im Stich die Seiten vertauscht worden, bei den sechs übrigen stimmt die Blattrichtung von Vorlage und Stich überein (vgl. Mielke S. 119).
- 77 Das in der Abb. sichtbare Wz. (Horn) schräg rechts über der Kapelle rührt, wie W. Adler angibt, von einem auf der Rückseite des Blattes mit der Feder gezeichneten Umriß her, der nach vorn durchschlägt. Vermutlich wiederholen die sorgfältigen Federzüge ein darunterliegendes, vorhandenes Wz.
- 87 Niederländisch um 1530, mit dem sogenannten „Berliner Skizzenbuch“ (Nr. 79 C 2 a, Kat. Bock-Rosenberg S. 43; N. Beets in: Oud Holland 72/1957, S. 199—217) etwa auf derselben Stilstufe stehend: Ornamente, Köpfcchen der Rückseite. Der sitzende Rückenakt verwandt einem stehenden Jünglingsakt in Berlin (KdZ 5529, Kat. Bock-Rosenberg S. 65 Taf. 54). Die Rückseite hochinteressant wegen der Gesichtsstudien einer anscheinend nervenkranken Frau, offenbar nach dem Leben gezeichnet. Die Deutung, die P. J. Romans Unterschrift dem Blatt gab, muß gelesen werden: Passie van de Siel veroorsakt door Siekte. Rührend die Raffael-Verehrung Romans und anderer Malerkollegen, die glaubten, Raffael habe diese Studie bei der Arbeit an der (ehemals in S. Pietro in Montorio, heute im Vatikan befindlichen) Verklärung benutzt. Der Name „Terwesten“ in der Unterschrift soll wohl nach „Limburg“ eingefügt werden.

Hans Mielke