

varian rococo is admirably selected, admirably displayed and admirably breaks new ground for most of us in this country" (The Spectator).

Die Auswahl war vorzüglich getroffen: Großplastik und Kleinplastik (einschließlich 11 Stücke von Dietz und annähernd 20 Porzellanfigurinen von Bustelli), Gemälde (leider nur kleinen Formates), Goldschmiedearbeiten, Gobelins und Meßgewänder, und einige Möbel, sowie ein Stück der weiß und goldenen Vertäfelung des Schlafzimmers der Reichen Zimmer.

Was bleibt nun rückblickend als die Hauptwirkung der Ausstellung bestehen? Vor allem die turmhohe Überlegenheit der Plastik! Ignaz Günther, dessen Namen kaum einer unter tausend Besuchern je gehört haben kann (das einzige Buch hierzu in englischer Sprache ist „German Baroque Sculpture“, London 1938, mit 40 S. Einleitung von Sacheverell Sitwell, 48 Taf. und 40 S. Kommentaren zu den Tafeln, Bibliographie usw. von N. Pevsner) und von dem 30 Werke, einschließlich der Kunigunde und des Petrus Damianus von Rott, der Verkündigung und der Pietà von Weyarn, dem Schutzengel aus dem Bürgersaal und der Pietà von Nenningen, zu sehen waren, konnte sich als einer der genialsten Rokokobildhauer Europas ausweisen; Bustelli, was niemand wundern konnte, als der größte aller Porzellanmodelleure. Die Silberstatue des kleinen Prinzen Max Joseph von de Groff (Abb. 1), blank geputzt mit allen Mitteln der Neuzeit, wurde sofort der Liebling des Publikums, und die Asamtüren von St. Johann Nepomuk gaben das Geheimnis ihrer Ikonographie auch in der Stadt, die das Warburg-Institut beherbergt, nicht preis.

Die Figuren Günthers sah man, dank dieser Ferienreise nach London, unter neuen stilistischen Gesichtspunkten. Im Vergleich mit Roubiliac und Rysbrack tritt bei Günther eine Eigenschaft hervor, die einem in Bayern nie so auffallen würde. Die Kunigunde und der Schutzengel haben wohl jenen Ausdruck manchmal beinahe arroganter, manchmal beinahe suffisanter Überlegenheit, den man auch von Tiepolo kennt, aber ihre Gesichtszüge sind dabei nicht aristokratisch, sondern bayerisch-volkstümlich, mit starken Knochen, rundlichen Backen und Grübchen. Es ist oft gesagt worden, daß Günther die Traditionen der Spätgotik fortsetzt und zu Ende führt. Die Synthese von Raffinement und Naivität, die die Ausstellung in fremdem und metropolitanem Klima herstellte, bekräftigt diese Deutung.

Die Malerei konnte sich nirgends mit der Plastik messen. Vielleicht kann die Studie im Rokoko eben das Fresko nicht ersetzen: aber die eine Tiepoloskizze (für den Würzburger Kaisersaal), die unvorsichtigerweise ausgestellt war, widerlegte diese Apologie. Tiepolos Genius leuchtete auch in dem kleinen Maßstabe ebenso blendend wie der Günthers.

Nikolaus Pevsner

#### ZUR KREUZABNAHME ROGIERS VAN DER WEYDEN IM ESCORIAL

Schon früher ist mir aufgefallen, daß in der wissenschaftlichen Literatur zwar nicht in der Regel, aber doch hier und da statt des Originals der berühmten Kreuzabnahme Rogiers im Escorial die eine oder die andere der beiden im Prado befindlichen Kopien des Bildes abgebildet und irrtümlich als das Original ausgegeben wurde. Meine dies-

bezüglichen Notizen besitze ich leider nicht mehr. Da aber auch in der Literatur der letzten Jahre der gleiche Irrtum mehrfach festzustellen ist, scheint es mir geboten, ihn durch einen Hinweis künftig unmöglich zu machen.

Von Rogiers Kreuzabnahme im Escorial (angeblich  $220 \times 262$  cm, vermutlich aber, da von gleicher Proportion wie die unten aufgeführten Kopien a—c:  $200 \times 262$  cm; Foto Anderson 16 905!) gibt es drei alte Kopien, die etwa die Größe des Originals haben (die übrigen Kopien sind kleiner). Sie sind bei M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, Band II, als Nr. 3a bis 3c verzeichnet:

a) Friedländer Nr. 3a: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 534 ( $200 \times 265$  cm), 1488 datiert (Jahreszahl ursprünglich?); abgebildet bei Hans Preuß, *Das Bild Christi im Wandel der Zeiten*. Leipzig 1932, Abb. 52.

b) Friedländer Nr. 3b: Madrid, Prado Nr. 1893 (Prado-Katalog 1933, S. 397:  $200 \times 263$  cm), wahrscheinlich von Michael Coxcie (1499—1592) um 1569 gemalt. Diese deutlich romanistische, gedunsene Kopie ist bei Voll als das Original des Escorial abgebildet (Karl Voll, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig 1906, Taf. 7).

c) Friedländer Nr. 3c: Madrid, Prado Nr. 1894 (Foto Anderson 16 409!; Prado-Katalog 1933, S. 387:  $200 \times 263$  cm, Kopie des 16. Jahrhunderts; bei Friedländer:  $235 \times 260$  cm [die Höhe von 235 cm sicher irrtümlich], Kopie des 15. Jahrhunderts). Diese Kopie ist sofort daran zu erkennen, daß in den oberen Ecken des viereckigen Aufsatzes das Maßwerk fehlt. Sie unterscheidet sich vom Original durch zahlreiche kleine Einzelzüge, vor allem aber durch den stark spürbar anderen Ausdruck so gut wie sämtlicher Köpfe! Als das Original des Escorial tritt diese Kopie in folgenden Veröffentlichungen auf:

1. Walter Rothes: *Die Gebrüder van Eyck und die altniederländische Malerei*, München 1925 (*Die Kunst dem Volke*, Nr. 57/58), Abb. S. 25.

2. Theodor Musper: *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, Stuttgart 1948, Abb. 55 (große, über zwei Seiten gehende Abbildung nach Foto Anderson 16 409!).

3. Otto G. von Simson: *Compassio and Co-Redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross*, *Art Bulletin*, XXXV, 1953, S. 9—16, Abb. 1 (nach Foto Anderson 16 409!).

4. Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, Cambridge/Mass. 1953, Taf. 177 (Abbildungen zweier Details; die Gesamtabbildung Taf. 176 gibt das Original wieder).

5. Fritz Baumgart, *Geschichte der abendländischen Malerei von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1954, Abb. 35 (nach Foto Anderson 16 409!).

Wer sich von den beträchtlichen Unterschieden zwischen dieser Kopie (c) und dem Original ein Bild machen möchte, vergleiche am besten die über zwei Seiten gehende gute Abbildung des Originals bei Hermann Beenken (Rogier van der Weyden, München 1951, Abb. 42) mit der gleich großen Abbildung der Kopie in Muspers Buch. Die Ver-

wechslung von Original und Kopie dürfte in der Regel auf eine Verwechslung der Fotos Anderson 16 905 (Original) und Anderson 16 409 (Kopie) zurückgehen.

Am Rande sei bemerkt, daß dieser Fall nicht allein steht. Ein Diapositiv der Firma Stoedtner, das mir als Student mehrfach in Kollegs vorgeführt worden ist, gab nicht die Brügger Pala-Madonna Jans van Eyck wieder, sondern deren miserable Kopie des 16. Jahrhunderts in der Antwerpener Galerie (Friedländer I, S. 59). Das Foto Nr. 14 285 der Firma Brogi zeigt nicht, wie seine Beschriftung will, Raphaels Sixtinische Madonna selbst, sondern eine süßliche und in den Proportionen total verschobene, stark gelängte Kopie, vermutlich des 19. Jahrhunderts. Und selbst Venturi hat in dem einen seiner Bücher über Raphael eine andere, nicht minder süßliche Kopie der Sixtinischen Madonna als das Original abgebildet (Adolfo Venturi: Raffaello, Edizioni A. Mondadori, o. J., Abb. 44).

Wolfgang Schöne

## REZENSIONEN

ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Text- und Tafelband. 571 Seiten Text mit 66 Abbildungen, 334 Tafeln mit 496 Abbildungen. Harvard University Press. Cambridge (Mass.) 1953.

Panofskys Stärke ist seine einzigartige, ausgebreitete Kenntnis des Schrifttums über Kunst von der Antike bis zur Renaissance. Dank derselben erklärt er auch die altniederländischen Gemälde und die vorangehenden Buchmalereien und Tafelbilder öfters überraschend neu und zwingend. Da der Verfasser außerdem die Literatur der letzten Jahrzehnte mit kaum überbietbarer Sorgfalt berücksichtigt, hat er wohl das bestdokumentierte Buch über die altniederländische Malerei geschaffen, das seit Crowe-Cavalcaselles Werk erschienen ist. Leider behandelt P. nur die vier großen Maler vom Anfang, den Meister von Flémalle (Campin), Jan van Eyck, Hubert van Eyck und Rogier van der Weyden (in dieser Reihenfolge). In einem „Epilog“ (das Erbe der Gründer) werden die Nachwirkungen ihrer Leistungen bei den anderen großen Meistern des 15. Jahrhunderts untersucht. Fast ebenso viel Raum wie die 4 Kapitel über die Hauptmeister nehmen die einleitenden 5 Abschnitte ein: französische und franko-flämische Buchmalerei im 14. Jahrhundert; das frühe 15. Jahrhundert und der „internationale Stil“; Skulptur und Tafelmalerei um 1400 (und das Problem Burgund); die niederländischen Lokalschulen und ihre Bedeutung für die großen Maler; Wirklichkeit und Symbol in der frühen flämischen Malerei. Man sieht schon aus den Überschriften, wie umfassend der Stoff behandelt wird. Hier liegt mehr als eine Zusammenfassung und Sichtung des publizierten Materials vor, die Kapitel über die Lokalschulen und über Wirklichkeit und Symbol sind Forschungen von grundlegender Bedeutung, mag man zu einzelnen Ergebnissen stehen wie man will. P. bezeichnet sein Werk als eine aus Vorlesungen hervorgegangene Arbeit, die sich gleichermaßen an Gelehrte wie an ein kunstinteressiertes Publikum wendet. Es will auch eine Einführung sein und ist es. Doch der Spezialist wird ebenfalls mit vielen neuen Gesichtspunkten bekannt gemacht, und der Laie darf es sich hoch anrechnen, daß ihm eine Aufgabe zugemutet wird, auf die die populärwissenschaftlichen Autoren aus Sorge