

erst aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts beobachten konnte, sich ergebend aus dem Freimachen vom Zwang des Blockes und aus dem Bestreben, das Räumliche in das Plastische einzubeziehen. Dazu kommt bei Notke die Verwendung von Lederstreifen und Schnüren als veristische Bereicherung der Oberflächenwirkung ganz im Sinn des *style rustique* und eine farbige Fassung, die schon keine Fassung mehr ist, sondern Bemalung zur farbigen Einstimmung der Fernwirkung. Kein Wunder, daß Notke, durch die Zunft angefeindet, eine „Freiheit der Hantierung“ genoß, die auch sozialgeschichtlich ein *Novum* war. Übrigens hat Hasse — was unter den vielen Qualitäten seiner Veröffentlichung noch besonders hervorgehoben zu werden verdient — die großenteils verlorene ursprüngliche Farbkomposition der Figurengruppe und ihre räumliche Auswirkung gewissenhaft rekonstruiert und beschreibend ausgewertet, wodurch die innere Ratio dieser nur manuell von Fesseln befreiten Kunst besonders anschaulich wird.

Theodor Müller

HERMANN BEENKEN, *Rogier van der Weyden*. 106 Seiten mit 131 Abbildungen und 4 Farbtafeln. F. Bruckmann, München, 1952.

Eine relativ begrenzte Anzahl von Werken, deren Schöpfer einer der größten Meister der abendländischen Malerei gewesen sein muß; eine kaum übersehbare Menge von Varianten, Repliken, Nachahmungen und Kopien, die einerseits die überragende Bedeutung jenes Großen erhärtet, andererseits durch eine beträchtliche Anzahl vorzüglichster „Werkstatt“-Arbeiten die klaren Konturen seiner Individualität erweicht; zu wenig Urkunden und Schriftquellen, um ein biographisches Gerüst von personaler Eindeutigkeit aus ihnen abzuleiten, an Zahl jedoch so viele, daß einer Fülle von Kombinationen Raum gegeben war; schließlich, um das ohnehin verwickelte Problem bis an die Grenze des Ausweglosen zu drängen: die Gegebenheiten der Geschichte erlauben, ja fordern (wie es scheint) die Annahme einer zweiten schöpferischen Persönlichkeit höchsten Ranges, so daß am Beginn der Tafelmalerie des Nordens zu dem berühmten Rätsel der Brüder van Eyck das zweite tritt: Robert Campin (der Meister von Flémalle?) und bzw. oder Rogier van der Weyden. Zu diesen in der geschichtlichen Substanz verankerten Problemen tritt noch ein verwirrender Überbau an kunsthistorischen Meinungen dergestalt, daß praktisch jedes Bild einmal einem der Meister zugeschrieben worden ist. Der Gedanke Hermann Beenkens, „das Echte und Wesentliche des originalen malerischen Werks von Rogier vollständig und mit vielen Details abzubilden“, war daher nicht nur eine Notwendigkeit, die dem augenblicklichen Stand der kunsthistorischen Spezialforschung entsprang, sondern auch die weiteren Kreise der Kunstfreunde, denen Rogier eine große, aber unklare Vorstellung bedeutet, mußten den Wunsch nach einer zusammenfassenden Darstellung mit guten Abbildungen hegen.

Man darf sagen, daß dem Autor (und dem Verlag) das Vorhaben im großen und ganzen geglückt ist. Nach den letzten zusammenfassenden Darstellungen von Hulin de Loo in der *Biographie Nationale de Belgique*, 1939, und von F. Winkler im *Thieme-Becker*, 1942 (beides ohne Abbildungen), stellt Beenkens Buch eine brauchbare

Handhabe zur Einführung in eines der schönsten und dunkelsten Kapitel der neueren Kunstgeschichte dar.

Allein, aus der oben angedeuteten Situation ergab sich sozusagen ein innerer Zweifrontenkrieg, dessen eine Schlacht auf dem Felde einer höchst differenzierten Spezialforschung zu schlagen war, dessen andere nur durch eine glanzvolle allgemeinverständliche Darstellung der Größe Rogiers zu einem siegreichen Ende geführt werden konnte. Das Buch erstrebt eine Synthese, indem es stilkritische Analysen mit „Würdigungen“ zu verbinden sucht — doch so, daß u. E. keines ganz zu seinem Recht kommt. Man fragt sich daher, ob nicht eine Trennung in eine Einleitung über Rogiers „Wesen und Bedeutung“ einerseits und in einen ausführlichen Katalog mit wissenschaftlichem Apparat andererseits für die Anlage des Buches (und die Benützer aus beiden Lagern) glücklicher gewesen wäre. Denn die Frage nach der „Eigenhändigkeit“, die sich der Autor stellt, ist — so unabdingbar sie auch stets als primäres Anliegen der Kunstgeschichte angesehen werden muß — nicht nur wegen der angedeuteten Vorgegebenheiten in sich höchst verwickelt, sondern erfährt dadurch noch eine schwerwiegende Verlagerung, weil sich (im Gegensatz etwa zu Rubens) die Frage nach der „Individualität“ des Künstlers hier — und gerade hier — in ihrem besonderen historischen Bedeutungszusammenhang stellt. Wenn M. J. Friedlaender (1937) davon spricht, daß die „heikle Frage der Eigenhändigkeit nicht mit Ja oder Nein, vielmehr mit Mehr oder Weniger zu beantworten“ sei, so wird damit von der Ebene des Kenners das gesagt, was zugleich die „geistesgeschichtliche“ Problematik ausmacht. Denn so sehr auch die Mittel der Stilkritik gegenüber den materialistisch-logizistischen Vereinfachungsmethoden Muspers (gegen die sich Beenken mit Recht wendet) und gegenüber den historischen Husarenritten von E. Renders besonders in der Rogier-Campin Frage als die einzig möglichen und stichhaltigen anzusehen sind, so führen sie doch bestenfalls zu einer „Meinung“, nicht aber zu einem „Urteil“ im strengen Wortsinn. Da aber Beenken diese Meinung „nur anhangsweise kurz und meist ohne Begründung“ gibt, wird das Buch seinem eigenen Thema nur bedingt gerecht. Trotzdem aber soll mit dieser Kritik nicht das Arbeitsergebnis als solches in Frage gestellt sein.

Im Gegensatz zu Tolnay, der Robert Campin mit guten Gründen zu einer Schlüsselfigur der altniederländischen Malerei gemacht hat, sieht Beenken in ihm einen Meister minderen Ranges, der „nur in sehr eingeschränktem Sinne zu den großen Entdeckern der neuen burgundisch-niederländischen Malerei“ gehört. Bei der Beurteilung der frühen, von Grete Ring bestimmten Grablegung Christi (Graf Seilern, London) muß man sich fragen, ob es sich nicht doch (wie schon Winkler aussprach) um eine spanische (?) Replik aus der Mitte des Jahrhunderts handelt. Der Hl. Georg (Erbinnen der Lady Mason), der von Beenken an den Anfang der Rogierschen Entwicklung gestellt wird, gehört zu jenen Werken, die sowohl Campin als Rogier — am ehesten aber vielleicht noch einem Dritten zwischen den beiden Großen zugesprochen werden könnte. Die Pariser Verkündigung (nach Beenken um 1435 von Rogier gemalt) ist u. E. (in Übereinstimmung mit Tolnay) weder von dem älteren, noch von

dem jüngeren Meister. Die Zeichnung nach der Magdalena des Bracque Triptychons (London, Britisches Museum) scheint nicht eigenhändig. Beobachtungen und Meinungen dieser Art ließen sich vermehren. Doch hält der Referent es für falsch, in diesem Augenblick die bestehenden Ansichten um eine weitere, auch nur im subjektiven Qualitätsgefühl begründete Meinung in stichwortartiger Weise zu vermehren. Solange nicht neue Erkenntnisse grundlegender Natur beigebracht werden können, dürfte es weiser und der Forschung bekömmlicher sein, eine gewisse Zurückhaltung an den Tag zu legen. Die jetzt in Arbeit befindlichen Publikationen wie z. B. das „Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au quinzisième Siècle“ werden der Forschung einen neuen Ausgangspunkt und neue Möglichkeiten eröffnen.

Für den heutigen Stand unseres Wissens aber ist die von Beenken erstrebte „Reinigung und Festigung“ des Rogier-Bildes gelungen. Er hat sich u. E. zu Recht und mit überzeugenden Argumenten gegen die vor allem durch Renders vertretene, später durch M. J. Friedlaender gestützte und kürzlich durch Musper verteidigte These gewendet, daß die Werke des „Meisters von Flémalle“ Frühwerke Rogiers seien. Die entwicklungsgeschichtliche Darstellung des Rogierschen oeuvre selber, beginnend mit der Madonna Northbrook, die bereits eyckische Züge aufweist, über die große Kreuzabnahme im Prado (als Schöpfung der reifen Mannesjahre) bis zu den späten Altären in Beaune und München und den Madonnenbildern und Portraits ergibt eine klare Vorstellung von der kühlen Idealität und frommen Größe des Meisters.

H. K. Röthel

*Jan-Albert Goris und Julius S. Held, Rubens in America*, New York, Pantheon, 1947. 4°. 59 S. 120 Lichtdrucktafeln.

Die Einleitung zu diesem Buch verfolgt die historische Entwicklung der Schätzung von Rubens' Kunst in Amerika seit den Tagen seiner bedeutenden Maler Copley, Peale, Trumbull und Stuart. Der stellenweise sehr amüsante Text ist wichtiger für die Geschichte des Geschmacks in Amerika als für die Erkenntnis von Rubens. Der Hauptwert des Buches liegt in dem 126 Nummern umfassenden kritischen Katalog von Julius Held, dem ein Verzeichnis von 106 Zuschreibungen folgt, die der Verfasser aus den eigenhändigen Werken ausscheidet. Zeichnungen sind ebenso berücksichtigt wie Gemälde. Die Anordnung ist eine systematische. Die Katalogtexte sind gründlich und gewissenhaft gearbeitet und bringen alles Wesentliche an historischen Fakten, stilkritischen Überlegungen, Momenten für die Datierung und erläuternden Hinweisen auf andere Kunstwerke. Die wichtigste Literatur wurde vermerkt, ebenso das Wichtigste über die Herkunft. (Ein detailliertes Pedigree, wie es unterm Zwange der Erfordernisse des Kunsthandels in der neueren Katalogliteratur üblich geworden ist, ist im Falle von Rubens zweckvoller als bei vielen anderen Künstlern, da es die zahlreichen Repliken und Versionen zu identifizieren erleichtert; das Gleiche gilt vom Zitieren der Ausstellungskataloge.) Die Qualität der Lichtdrucktafeln ist vorzüglich und gestattet, die stilkritische Argumentation des Verfassers zu verfolgen; eine Reihe scharfer Detailaufnahmen ermöglicht das Studium der künstlerischen Handschrift. Für eine Neuauflage sei die Anregung gegeben, daß die Vermerkung der