

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

Katalognummern unter den Lichtdrucktafeln das Buch wesentlich rascher benützlich machen würde; so übersieht man z. B. beim bloßen Durchblättern des Bilderteils, daß die Detailaufnahme der „Hl. Familie mit der Taube“ Pl. 36 von einer anderen Version stammt als der, die auf Pl. 34 in Gesamtaufnahme reproduziert ist. Die für Identifizierungen unerlässlichen Maßvergleichen könnten gleichfalls leichter durchgeführt werden, wenn die Dimensionen im metrischen System beigesetzt würden.

Der Autor sagt am Beginn des Kataloges, daß er im ersten Teil alle jene Werke verzeichnet habe, die er für ganz oder in wesentlichen Teilen eigenhändig halte. Sein Urteil ist überlegt und sorgfältig abwägend. Kritische Einschränkungen sind deutlich ausgesprochen, so etwa, wenn der Verfasser bei dem Bostoner Frauenbildnis (34) betont, daß sein Verhältnis zum selben Frauenkopf im „Trunkenen Silen“, München, der Klärung bedarf. Der Kopf kehrt in van Dycks Berliner Version der gleichen Komposition wieder. Die Haltung ist zu sehr durch dieses Vorbild, wo dieselbe Büste einer schreitenden Bacchantin angehört, bedingt, als daß sie in dem Einzelbildnis nicht unnatürlich und gezwungen wirken würde. Deshalb erscheint ein Fragezeichen am Platz. Ebenso bei dem Bildnis des Prinzen Wladislaw Sigmund von Polen im Metropolitan Museum (18), das tatsächlich schwächer ist als die (offenbar fragmentarische) Ovalfassung in der Galleria Durazzo-Giustiniani in Genua (Mostra della Pittura del Seicento e Settecento in Liguria, Genova 1947, Kat. Nr. 6). Der prachtvolle Negerkopf der Sammlung Hyde, Glens Falls (30) ist wohl vom frühen van Dyck wie die verwandte Gruppe von Köpfen im Brüsseler Museum. Bei dem männlichen Porträt des Museums von Los Angeles (25) wird festgestellt, daß das gleiche Modell in einer Studie der Galerie Liechtenstein (Oldenbourg p. 134) wiederkehrt. Hier wäre zu erinnern, daß die Liechtensteinstudie für das Bild van Dycks in Wien „Der hl. Ambrosius und Kaiser Theodosius“ diene. Mit Recht werden ferner die Kopie der Wiener Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis (91) und die von der gleichen Hand stammende Spanische Landschaft (92), beide in Philadelphia, bezweifelt.

Als bedeutende Neuentdeckung letzter Zeit enthält der Band das ganzfigurige Porträt der Brigida Spinola. Die Zeichnung, die jetzt als Rubens' Vorstudie für das Gemälde angesprochen wird (Katalog der Ausstellung bei Wildenstein, London 1950, Nr. 55) wirft die brennende Frage der Trennung der Zeichnungen des jungen van Dyck von denen des Rubens neuerlich auf.

In der Datierung des Bildnisses der Isabella Brant aus der Sammlung Kappel (1) folgt Held mit Recht der Datierung Glücks: um 1620. Doch wird man ihm kaum beistimmen, wenn er das gezeichnete Bildnis der Isabella im British Museum (Glück-Haberdtz Nr. 160) eher auf dieses Porträt als das um 1625 entstandene der Uffizien beziehen möchte; Glück hat mit Recht den kränklichen Gesichtsausdruck der 1626 Verstorbenen in der Zeichnung betont. — Die beim Bildnis der Susanne Fourment der Sammlung Bingham (5) zitierte Ansicht Burchards, daß die Hände von einer fremden Hand ergänzt seien, ist überzeugend, ebenso der Hinweis auf das „Mädchen mit dem Spiegel“ in Kassel. Ganz ähnliche Hände zeigt auch das Bildnis der Isabella Brant im Haag (Oldenbourg p. 442). — Man bedauert das Fehlen der Abbildungen

zweier bedeutender Bildnisse des Kardinalinfanten Ferdinand, des Reiterbildnisses (4) und des Kniestücks aus der Sammlung J. P. Morgan (3). Letzteres hat durch die Reinigung ungemein gewonnen. (Beide sind im Katalog der Ausstellung bei Wildenstein, New York 1951, reproduziert.) — Das männliche Bildnis der Sammlung Bechhold, New York (20), das sich früher in Stift Lilienfeld befand, war von mir in Belvedere 1929 S. 34 avisiert worden.

Eine sehr wichtige Revindikation ist die Grisaillevorlage für den Kupferstich „Allegorie zu Ehren des Franziskanerordens und des Spanischen Hauses“ (58). Held spricht das früher Quellinus und Diepenbeck zugeschriebene Bild mit Recht auf Grund des Stiches von Pontius dem Meister zu.

Die „Hl. Familie mit der Taube“, deren beide Fassungen sich jetzt in Amerika befinden, ist vor allem durch ein Werk eines italienischen caravaggiesken Zeitgenossen inspiriert: das Gemälde von Borgianni (Rom, Galleria Nazionale). Dort sehen wir bereits das köstliche Spiel der Kinder mit der Taube und das Schlafkörbchen mit dem wundervollen Stilleben von Stoffen und Teppichen. — Die „Rückkehr der hl. Familie aus Ägypten“ im Wadsworth Atheneum (51) ist interessant als Quelle für Jordaens' schönstes Frühwerk, ehemals in der Sammlung Chillingworth (L. Burchard, Jb. d. preuß. Kstslgn 49, 1928, p. 217). — Das Bozzetto in Philadelphia „Agamemnon tötet Dianas heiligen Hirsch“ (69) ist der „Hirschjagd“ in Antwerpen (Glück, Die Landschaften von P. P. Rubens, Taf. 24) sehr verwandt.

Dem ablehnenden Urteil des Verfassers im Appendix, der die Zuschreibungen umfaßt, ist durchaus beizupflichten. Nur in einem Falle möchte ich zugunsten Rubens' entscheiden: dem Mädchenbildnis der Sammlung Bay, der sog. Clara Serena (A. 11). Die Abhängigkeit von dem Bildnis einer Hofdame in der Albertina (G.-H. Nr. 165) kann ich nicht sehen, jedoch bin ich überzeugt, daß es sich hier nicht um das Porträt einer lebenden Person handelt, vielmehr um die Umsetzung einer römischen Porträtplastik in Malerei. Damit scheint mir auch das erklärt, was Held in der Gewandung als „extremely flat and unimagnative“ bezeichnet.

Noch einige Bemerkungen zu den Zeichnungen. In der Sammlung Philip Hofer, Cambridge, Mass., befindet sich eine sorgfältige Zeichnung für einen Buchtitel, der den Szenen aus dem Neuen Testament für einen Rahmen des Missale Romanum (96—101) sehr nahe steht. — Die „Studie eines alten Mannes (Hiob?)“ (123), die sich einst in Wiener Privatbesitz befand, ist aus den eigenhändigen Arbeiten unbedingt auszuschließen. Sie ist die Vorzeichnung für die Gestalt Isaaks in dem Pieter van Mol zugeschriebenen Gemälde in der Bildergalerie zu Sanssouci „Isaak segnet Jakob“ (siehe H. Posse, Die Gemädegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums II, Die germanischen Länder, p. 353). — Das Tableau von Ölpinselskizzen zum Triumph Heinrichs IV. (85) im Musée Bonnat (Evers, Rubens, Neue Forschungen Abb. 330) weicht in seiner klebebandmäßigen Kompilation von Rubens' Art, seine Kompositionen zu planen, so sehr ab, daß es sich eher um eine Arbeit der Werkstatt handeln dürfte.

Otto Benesch