

dem Rijksmuseum (Kat. Nr. 74, Abb. 4); sowohl das Kolorit als auch die Konstruktion der Figuren sind charakteristisch für Benedetto Dianas Arbeitsweise im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts; zu vergleichen ist die von Diana gemalte Szene mit dem Reliquienwunder des Hl. Kreuzes aus der Scuola di S. Giovanni Evangelista in der Akademie in Venedig (Nr. 565/130). Auch das Fragment mit dem Kopf einer weiblichen Heiligen aus dem Museo Poldi-Pezzoli (Kat. Nr. 81) zeigt nur den Einfluß Cimas, aber nicht dessen Handschrift; man muß es wohl auch dem Giovanni Martini da Udine zuschreiben, dessen hölzerne Malweise in diesem überschätzten Bildchen erkennbar ist. Ebenfalls nicht von Cima und nicht einmal venezianisch scheinen mir die beiden Predellentafeln aus Tours (Kat. Nr. 45/46) zu sein; das stumpfe Kolorit ist charakteristisch für die veronesische Malerschule; möglicherweise handelt es sich um von Francesco Morone beeinflusste frühe Arbeiten des Niccolò Giolfinio.

Fritz Heinemann

REZENSIONEN

Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle. 4. New England Museums. By Colin T. Eisler. Brussels 1961.

In der Folge der Bände des „Corpus“ der Primitifs Flamands, die das von Prof. Coremans geschaffene „Centre national de Recherches“ in Brüssel in steter Folge herausbringt, ist letzthin der vorliegende Band über die Museen in Boston, Cambridge, Hartford, New Haven, Williamstown und Worcester erschienen. Sein Bearbeiter, Colin T. Eisler, hat in sorgfältiger Kleinarbeit, die die Grundlage der überaus reich mit Detailaufnahmen ausgestatteten Bände der Serie bildet, 14 Altniederländer aus den genannten Museen verzeichnet. Etwa ein Drittel von ihnen sind sehr bemerkenswert, vor allem die bekannte Lukasmadonna Rogiers in Boston, das frühe Bildnis des Gilles Joye von 1472 von der Hand Memlings, Bouts' Halbfigurenmadonna aus der Sammlung Stroganoff in Rom und ein unzweifelhaft eigenhändiges Fragment von Hieronymus Bosch.

Wohl alle katalogisierten Werke werden von einem wenig bekannten Bildnis (Nr. 65 des Corpus) übertroffen (Hartford). Durch herbe Kraft und Beseeltheit der Gestaltung überragt das Porträt die allermeisten Arbeiten von Bildnismalern des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts beträchtlich, mit Ausnahme der seltenen des Hugo van der Goes. Merkwürdig ist, daß sich der offensichtlich späte Maler in der Zeichnung von Händen und Fingern noch eng an Rogier (gest. 1464) hält. Daß der Dargestellte Jeronymus van Busleyden war, der die in Nachbildungen überlieferte Deipara Virgo des Goes besaß, ist wenig wahrscheinlich, wie Eisler darlegt.

Das Bildnis des Gilles Joye von 1472 (Nr. 72), eines Kanonikus und Komponisten aus Brügge, ist wie andere frühe Werke Memlings von erheblichem geschichtlichem und künstlerischem Wert. Es ist ernst und streng wie das Männerbildnis in Hampton Court, das des Jacopo Tani im Danziger Jüngsten Gericht, die derselben Zeit entstammen. Nach Eisler ist das Bild mit Ausnahme der Hände stark abgerieben. Die großen Ausschnitte aus dem Gemälde lassen das nicht erkennen, vielmehr schlägt eine ver-

halten großzügige Auffassung durch, die die psychologische Durchdringung des Modells recht augenfällig werden läßt.

Das kleine Fragment von H. Bosch in Yale University (Nr. 67) wird von Eisler nach Vorgang anderer Gelehrter als Teil eines Flügels angesehen, der darüber das Narrenschiff im Louvre und als Gegenstück den Tod des Geizhalses (Washington, Kress Collection) enthielt. Es wird noch genauer Hinweise bedürfen, ehe die These endgültig angenommen wird. (Der Versuch Eislers, die Madonna des Ursulalegenden-Meisters im Fogg Art Museum, Nr. 76 des Corpus, mit dem betenden Stifter desselben Malers in Philadelphia zu einem Diptychon zu vereinen, scheint mir ebenfalls noch nicht überzeugend gelungen zu sein, wengleich die Maße fast genau übereinstimmen.) Das Triptychon Boschs mit dem Ecce homo (Nr. 66) wird von Eisler als unter Mithilfe von Gesellen hergestellt aufgeführt. Das Frankfurter Exemplar des Ecce homo ist offenbar das bessere.

Sehr eingehend hat der Verfasser die häufig besprochene Lukasmadonna Rogiers (Nr. 75, Boston) behandelt. Er hat alle Äußerungen über das Bild verzeichnet, mit dem Ergebnis, daß bis auf den heutigen Tag Stimmen laut geworden sind, die das Bostoner Exemplar als das Urbild Rogiers ablehnen. Eisler setzt sich für die Eigenhändigkeit ein. Es ist dem Münchener überlegen, aber so überzeugend wie die Kreuzabnahme, die Altäre in Berlin, Beaune, München, Wien usw. ist es nicht. Der Unterschied zu der einzigartig erhaltenen Tafel im Metropolitan Museum, dem Teilstück des Marienaltars in Granada, um nur das nächstliegende zu nennen, kann nicht übersehen werden. Letztere besitzt das wundersame durchsichtige Email, das dem Bostoner Bild abgeht. Zumindest hat es die Epidermis weithin eingebüßt.

Schlecht kommt die Halbfigurenmadonna des Dirk Bouts im Fogg Art Museum (Nr. 69), eine neuerliche Erwerbung, nach der gewissenhaften Aufzählung der Äußerungen durch Eisler im Urteil der letzten Jahrzehnte weg. Immerhin ist sie sehr empfindungsvoll gearbeitet und steht dem Maler gewiß sehr nahe.

Dem Diptychon im Fogg Art Museum (Nr. 64) mit der Halbfigurenmadonna und einem Stifter mit einem hl. Bischof hat Eisler eine eingehende Prüfung zuteil werden lassen. Das Ergebnis ist unabweislich: der Stifterflügel ist von anderer Hand als die Madonna, die eine etwas veränderte Nachbildung von Rogiers Lukasmadonna ist.

Neu-Englands Museen haben noch mehrere Halbfigurenmadonnen, die sich mehr oder weniger eng an Kompositionen Rogiers anschließen und über das Niveau der Imitationen herausragen, so von den Meistern der Lucia- und Ursulalegende und von einem Schüler Memlings. Es ist nützlich, sie in der grundlegenden, sorgfältigen Weise, mit der das Institut Coremans seine Publikationen betreut, verzeichnet zu haben. Die Frage der Rogier'schen Marienbilder und ihrer unübersehbar zahlreichen Nachbildungen wird eines Tages behandelt werden müssen und benötigt sorgsame Einzeluntersuchungen wie die im vorliegenden Band.

Das Centre National de Recherches Primitifs Flamands hat mit der Corpus-Serie einen Buchtyp geschaffen, der subtile Arbeit gestattet. In ihm vereinen sich textliche und bildliche Dokumentation, die in ungeahnter Fülle dargeboten wird, zu jeweils klei-

nen Monographien über jedes behandelte Bild nach einem straffen Plan, dem man es anmerkt, daß Paul Coremans Naturwissenschaftler ist. Die Ausstattung mit Abbildungen ist denkbar großzügig. Man möchte wünschen, daß die beträchtliche organisatorische Arbeit, die hier geleistet wurde, beispielgebend für die Bearbeitung anderer Gebiete, etwa der frühholländischen oder frühfranzösischen Malerei würde.

Friedrich Winkler

LUITPOLD DUSSLER, *Die Zeichnungen des Michelangelo*. Kritischer Katalog. Berlin 1959. 331 S., 176 Kunstdrucktafeln mit 275 Abb.

Michelangelos zeichnerische Hinterlassenschaft gehört seit mehr als einem halben Jahrhundert zu den zentralen Problemen der Kunstwissenschaft. Wer sich an die leidenschaftlichen Diskussionen erinnert, die in den zwanziger und dreißiger Jahren um dieses Thema geführt wurden, der wird mit gespannter Erwartung dieses Werk zur Hand nehmen, das den Versuch macht, die ganze, fast unübersehbare Masse der bis heute vorliegenden Forschungsergebnisse im Rahmen eines kritischen Kataloges zu verarbeiten. Schon Frey, Thode und Berenson, denen wir ähnlich angelegte Verzeichnisse verdanken, haben sich mit den Meinungen ihrer Vorgänger und Zeitgenossen auseinandergesetzt. Doch ging es damals vor allem um die Bereitstellung und Sichtung der uns erhaltenen Zeichnungen selbst, um Pionierarbeit auf einem noch weitgehend unerschlossenen Gelände. Diese älteren „kritischen Kataloge“ haben das Fundament gelegt, auf dem die nachfolgende, immer mehr mit Einzelfragen beschäftigte Forschung aufbauen konnte. Da die Zeichnungen Michelangelos zumeist eng mit seinem Gesamtwerk verbunden sind, ergab sich, je mehr ihre Deutung und Einordnung fortschritt, eine Fülle von Bezügen thematischer, genetischer und chronologischer Art. Die Frage der Eigenhändigkeit trat demgegenüber zuweilen zurück – wie man zugeben muß, unter gewissen Aspekten mit Recht. Denn ein *Concetto* Michelangelos, der uns nur in einer Schulwiederholung oder Kopie erhalten ist, bleibt dennoch bedeutungsvoll für das Gesamtbild des Meisters. Diese Einsicht entbindet die Forschung jedoch nicht von der Verpflichtung, jedes einzelne Blatt auf seine Echtheit zu befragen und sich eine möglichst klare Vorstellung von Michelangelos persönlicher zeichnerischer Handschrift zu erarbeiten. Dies wiederum setzt subtile Unterscheidungen auch für die „unechten“ Zeichnungen voraus: Schulgut und Nachahmung, Kopie oder Fälschung – für jede dieser Kategorien gelten eigene Kriterien. Die Gruppierung und Auswertung der Apokryphen hat die bisherige Forschung schon vielfach beschäftigt, wäre aber sicherlich noch weiter zu differenzieren. Um so klarer würde sich dann auch die Gestalt Michelangelos selbst aus ihrer Umgebung herausheben.

Die Aufgabe, die sich Dussler gestellt hat, war also von ganz anderer Art als die, der sich die „Klassiker“ der Michelangelo-Forschung gegenübersehen. Neben dem Studium der Originale und der Quellen, der biographischen Fakten und des künstlerischen Gesamtwerks Michelangelos war eine erdrückende Fülle von Sekundärliteratur zu verarbeiten. Dussler verzeichnet zu jedem einzelnen Blatt seines Kataloges, der 722 Nummern umfaßt, die einschlägigen Äußerungen aller früheren Bearbeiter, und er