

Nr. 104, Die Einkleidung des Schauspielers Ruyter als Bischof. Bereits Woldemar von Seidlitz schrieb das ungenau gezeichnete Blatt einem anonymen Schüler zu, den er »Der Zeichner des Bischofs« titulierte. Schatborns Hinweis auf Flink ist ernsthaft zu prüfen. Den Ausgangspunkt für die Zusammenstellung früher Flink-Blätter aus den 30er Jahren, die wilde, unregelmäßig gesetzte Schraffuren und Kreuzlagen aufweisen, bilden vor allem die alt bezeichneten Blätter in Melbourne und Kopenhagen (Sum. 948x, 953x).

Nr. 105, Schauspieler Willem Ruyter als Bischof Gozewijn (recto; Abb. 5), Schauspieler als Äbtissin Klaris van Velzen (verso). Die etwas ornamentale, lockere Strichführung und die breitflüssige Lavierung auf beiden Seiten erinnert an die Schauspieler-Blätter in Braunschweig (Ben. 122), Berlin (Ben. 316) und New York (Pierpont Morgan Library, Ben. 318). Als Zeichner dieser Arbeiten kommt Van den Eeckhout in

Betracht. Ein Indiz sind die etwas groben, schematischen Kopftypen der Zuschauer auf dem Braunschweiger Blatt, die auch auf anderen Zeichnungen vorkommen, die sich heute Van den Eeckhout zuschreiben lassen (Ben. 74a, 77; siehe die Bemerkungen auf S. 468f.). Auch die in breiten Flächen aufgetragenen Lavierungen und die einzelnen Komplexe von dünnen Parallelschraffuren sind typisch für ihn. Diese Arbeiten dürften aus der 2. Hälfte der 30er Jahre stammen, als er in Rembrandts Werkstatt tätig war.

Nr. 107, Frau in reicher Kleidung, vom Rücken gesehen. Gegen die Zuschreibung an Rembrandt sprechen die breiten, undefinierten Umrißlinien im unteren Bereich sowie die breiten Schraffurenlagen auf dem Kostüm, das ohne jegliche Plastizität wie ein Flächenornament gestaltet ist. Auf S. 63 werden Schatborns Zweifel an der Eigenhändigkeit zitiert. Inwieweit Flink in Betracht kommt, wäre auch hier zu prüfen.

Holm Bevers

Manet / Velázquez. The French Taste for Spanish Painting

Ausstellungskatalog mit Beiträgen von GARY TINTEROW, GENEVIÈVE LACAMBRE u. a. New York (The Metropolitan Museum of Art) und New Haven/London (Yale University Press) 2003. 592 S. mit zahlr. Abb., ISBN 1-58839-038-1 (The Metropolitan Museum of Art) ISBN 0-300-09880-4 (Yale University Press)

Die Begeisterung der französischen Maler des 19. Jhs für die spanischen Meister des Siglo de Oro ist schon wiederholt Gegenstand der Forschung gewesen. Neben der klassischen Studie von Ilse Hempel Lipschutz: *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge (Mass.) 1972 sind vor allem die Ausstellungskataloge des aus ähnlicher Begeisterung heraus entstandenen Musée Goya in Castres zu nennen: *Les peintres français et l'Espagne, de Delacroix à Manet* (1997) und *Velázquez et la France: La découverte de Velázquez par les peintres français* (1999). Insbesondere Manet fand bekanntlich in Velázquez einen »Seelenverwandten«, nannte ihn »Maler der Maler«. Intensiv setzte er sich vor allem ab den 1860er Jahren mit ihm auseinander. Seine Reise nach Spanien 1865 ist ein beredter Ausdruck seines Interesses an der Malerei und Kultur Spaniens, unabhängig von den kunsthistorischen Kontroversen über die Beweggründe für die Fahrt

zwischen Künstlerwallfahrt zu Velázquez und Flucht aus Paris vor der aufkommenden Kritik des Pariser Salons. So lag es nahe, einmal Werke beider Künstler in einer Ausstellung zu vereinen. Aus diesem Plan erwuchs schließlich eine breiter angelegte Ausstellung über die Rezeption spanischer Malerei in der französischen Kunst des 19. Jhs. Die zunächst im Pariser Musée d'Orsay (16.9.2002-12.1.2003) gezeigte Ausstellung fand auf ihrer zweiten Etappe – erweitert u. a. um eine Sektion amerikanischer Maler, die sich an Spanien und seiner Malerei inspirierten – im Metropolitan Museum (4.3.-8.6.2003) ihren Höhepunkt. Insbesondere die erweiterte New Yorker Ausgabe des Katalogs ist ein Standardwerk geworden.

Den Auftakt machen Aufsätze der beiden Ausstellungskuratoren. Gary Tinterow verfolgt unter dem etwas irreführenden Titel »Raphael replaced« den Wandel des Schönheitsideals in



Abb. 1
Eugène Delacroix:
Studie zu einem Sattel
und zwei Figuren nach
Goya, Öl/Leinwand,
50 x 61 cm, um 1824-25.
Paris, Galerie Heim
(Paris, Heim)

der französischen Malerei des 19. Jh.s. Er zeichnet nach, wie damals der Ruhm spanischer Meister stetig stieg und 1852 mit dem Ankauf von Murillos »Unbefleckter Empfängnis« durch den Louvre für die unerhörte Summe von 600.000 Franc einen ersten Höhepunkt erreichte. Geneviève Lacambre untersucht die Entdeckung der spanischen Malerei in Frankreich im Verlauf des 19. Jh.s. Hatte zum Ende des 17. Jh.s André Félibien noch Velázquez als »inconnu« bezeichnet – lediglich Murillo war ihm etwas vertrauter –, änderte sich die Situation zu Beginn des 19. Jh.s schlagartig, bis schließlich Théophile Thoré über Velázquez schrieb: »le plus peintre qui ait jamais existé«.

Als Markstein der Verbreitung spanischer Kunst wird gerne die »Galerie Espagnole« von König Louis Philippe angesehen, die über 400 Werke spanischer Künstler in Paris versammelte. Jedoch war die Qualität seiner Gemälde sehr heterogen, wie Eduard Kolloff in seiner *Beschreibung der Königlichen Museen und Privat=Galerien zu Paris* von 1841 betont: »Leider zeugen diese auf Befehl des regierenden Königs der Franzosen gemachten Erwer-

bungen keineswegs von der besten Umsicht und Auswahl, und der Ankäufer (Herr Baron v. Taylor) scheint mehr die Quantität als die Qualität berücksichtigt zu haben. Es fehlt an bedeutenden Werken von Hauptmeistern; dagegen wimmelt es von bedeutungslosen Produkten untergeordneter Künstler und mittelmäßigen Kopien, so daß diese Sammlung keineswegs einen genügenden Überblick über die Leistungen der spanischen Malerschule gewährt« (S. 274-275; Jeannine Baticle resümiert im Katalog den Kenntnisstand auf der Grundlage ihres Buches von 1981).

So ist es nicht verwunderlich, daß sich die Künstler nach anderen Inspirationsquellen umschaute. Ihre Neugier war freilich schon früher erwacht. So notierte am 11. April 1824 Delacroix in sein Tagebuch: »Den Velázquez gesehen und Erlaubnis erhalten, ihn zu kopieren. Ich bin ganz davon besessen. Hier ist, was ich solange suchte, diese feste und doch verschmolzene Pastosität.« Doch nicht nur Velázquez, auch neuere Meister weckten sein Interesse, allen voran Goyas Graphikzyklen. In zahlreichen Studienblättern setzt er sich mit Goyas Caprichos auseinander. Zu den ausge-

stellten Zeichnungen (Kat. 112-117) gesellt sich noch eine Ölstudie, die 2004 bei Galerie Heim in Paris zu sehen war (Abb. 1) und neben Studien zu einem orientalischen Sattel zwei Figuren zeigt, die Goyas Capricho Nr. 27 ‚Quien mas rendido?‘ (Wer ist unterwürfiger?) entnommen sind. Während Delacroix also bei Velázquez vor allem die Malweise faszinierte, galt sein Interesse bei Goya offenbar mehr den Figurenerfindungen. Andere französische Künstler interessierten sich mehr für das Pittoreske der Spanier.

Noch etwas früher hatte Géricault Riberas Kasseler »Mater dolorosa« kopiert (Abb. 2). Dieses Bild kann die verschlungenen Wege verdeutlichen, die manchmal dazu führten, daß ein spanisches Werk zum Vorbild wurde. 1802 erwarb der bayerische Kurfürst das Gemälde vom neapolitanischen Kammerherrn Graf Lucchesi. Im folgenden Jahr tauschte es Kurfürst Wilhelm I. von Hessen-Kassel gegen ein Gemälde von Paulus Potter ein. Von Kassel transportierten es 1806 Napoleons Truppen nach Paris ab, wo Géricault sich 1812 mit dem Bild auseinandersetzte. 1815 kehrte es nach Kassel zurück.

Die spanischen Quellen der französischen Künstler konnten also ganz unterschiedlich sein. Es war nicht einmal notwendig, daß man nach Spanien reiste. Degas etwa schuf in Rom 1857-58 eine Art Hommage an Velázquez' »Meninas« (München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen), die er bis dato nur durch Reproduktionen kannte. Zu unterscheiden bei der Spanienrezeption ist demnach zwischen der Suche nach einem pittoresken Motiv, der Anlehnung an die Malweise und der Übernahme von Kompositionen. Hier könnte man sich bei Lacambre bisweilen durchaus stärkere Differenzierungen vorstellen. Häufig dürften auch literarische Werke etwa von Prosper Mérimée oder Théophile Gautier dazu ange-regt haben, sich in die vermeintlich spanische Seele hineinzusetzen.

Daß spanische Malerei in Frankreich zum Begriff wurde, ist nicht zuletzt auf die plan-

mäßige Plünderung Sevillas und vor allem der dortigen Konvente unter der napoleonischen Besatzung zurückzuführen. Ignacio Cano Rivero behandelt die damaligen Verluste der Stadt. Marschall Soult eignete sich eine umfangreiche Sammlung spanischer Gemälde aus dem Alcázar und aus verschiedenen Kirchen an. Auf der Versteigerung seiner Sammlung (Paris 1852) stammten 78 der 109 spanischen Gemälde von Sevillaner Meistern, darunter 15 Werke von Murillo und ebenso viele von Zurbaran! Den Eroberern folgten die Gelehrten: Eingehend würdigt Cano den heute wenig bekannten Frédéric Quilliet, dessen *Dictionnaire des peintres espagnols* (1816) – im wesentlichen eine Übersetzung des Handbuchs von Ceán Bermúdez aus dem Jahre 1800 – in Frankreich ganz erheblich zur Kenntnis der spanischen Malerei beitrug.

Wie Napoleons Kunstraub dazu führte, daß man in Paris auch spanische Werke bewundern konnte, so regte die Abwanderung von Kunstwerken, die infolge der Auflösung der Klöster noch zunahm, auch die Gründung des ersten nationalen Kunstmuseums in Madrid an. María de los Santos García Felguera und Javier Portús Pérez widmen sich der Gründungsgeschichte des Prado. Wenngleich schon zum Ende des 18. Jh.s insbesondere im Umkreis der Academia de Bellas Artes de San Fernando Forderungen nach der Gründung eines nationalen Kunstmuseums laut geworden waren, so verkündete doch erst Napoleons in Spanien als König eingesetzter Bruder Joseph den Plan, ein Museum zu gründen, das die Schätze der Klöster, Konvente und Paläste des Königs wie des Adels aufnehmen sollte. Nach seinem Sturz 1814 nahm sich der wiedereingesetzte König Ferdinand VII. des Anliegens an. 1819 öffnete das Museo del Prado seine Pforten.

Juliet Wilson-Bareau verzeichnet in ihren Aufsätzen »Goya and France« und »Manet and Spain« gewissermaßen über Kreuz Berührungspunkte der Protagonisten mit der Kunst ihres Gastlandes. Während Goya die letzten

vier Jahre seines Lebens in Bordeaux verbrachte, abgesehen von einer Reise nach Paris und zwei kurzen Aufenthalten in Madrid, weilte Manet nur etwa zehn Tage Ende August/Anfang September 1865 in Spanien. Beider Auseinandersetzung mit den Werken des Nachbarlandes geschah somit in unterschiedlichen Bahnen. Breiten Raum nimmt die Behandlung von Goyas Druckgraphik ein, die das Medium für die Verbreitung seiner Kunst in Frankreich war und so auch von Manet eingehend studiert wurde.

Jenseits der großen Einzelgänger betrachtet Stéphane Guégan weniger bekannte französische Maler und Kunstkritiker der ersten Jahrhunderthälfte. Besonders informativ sind seine Ausführungen zur Rezeption Riberas, vor allem in der religiösen Malerei. Nur vermißt man eine eingehende Behandlung eines seiner einflußreichsten Werke, der »Grablegung« im Louvre, die erstaunlicherweise weder in Paris noch in New York zu sehen war. Heute wenig beachtet, gehörte sie zu den am häufigsten kopierten Werken Riberas überhaupt. Allein in französischen Kirchen haben sich 7 Kopien erhalten, weitere Kopien des 19. und frühen 20. Jh.s sind in England und Skandinavien bekannt. Auch Manet interessierte sich für dieses Werk, wie u. a. eine ihm zugeschriebene Kasseler Kopie zu belegen scheint (Abb. 3; vgl. J. Lange: »opere veramente di rara naturalezza«. *Studien zum Frühwerk Jusepe de Riberas mit Katalog der Gemälde bis 1626*, Würzburg 2003, S. 192f.). Auf der Grundlage von Archivdokumenten in Paris bietet Dominique Lobstein wichtige Erkenntnisse zur sich wandelnden Vorliebe für spanische Maler: Im Zeitraum 1841-80 erwarb oder bestellte der französische Staat 534 Kopien nach spanischen Meistern. Während in der Hochphase der Kopiertätigkeit 1841-50 75% der Kopien nach Werken Murillos gefertigt wurden, so waren es 30 Jahre später nur noch 59%. Im gleichen Zeitraum wuchs die Vorliebe für Kopien nach Ribera von 9% auf 27%.



Abb. 2 Théodore Géricault: Kopie nach Jusepe de Riberas »Mater dolorosa«, Öl/Leinwand, 48 x 36 cm, um 1812. Privatbesitz (Archiv des Autors)

Matthias Weniger widmet sich den in Dresden verwahrten spanischen Gemälden, die großteils einst zur Pariser Galerie Espagnole zählten. Archivstudien und Rückseitenbefunde der Gemälde haben ihm wichtige Einblicke in die Provenienz mancher Werke ermöglicht. Sein Bestandskatalog der spanischen Gemälde der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, der bald erscheinen soll, darf mit Spannung erwartet werden.

H. Barbara Weinberg untersucht die Auseinandersetzung amerikanischer Maler mit spanischer Kunst (v. a. Whistler, Eakins und Singer Sargent), namentlich auf dem Gebiet des Porträts. Wiederum ist Velázquez der Bezugspunkt. Wenngleich nicht alle herangezogenen Beispiele überzeugen (so etwa Whistlers »Harmony in Green and Rose: The Music Room« aus der Freer Gallery of Art, das nicht unbedingt auf die »Meninas« zurückgehen muß),



Abb. 3 Edouard Manet zugeschrieben: Kopie nach Jusepe de Riberas »Grablegung«, Öl/Holz, 14,2 x 23,6 cm, um 1860-65. Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie (Museum)

breitet sie doch reiches, größtenteils wenig beachtetes Material aus. Mitchell A. Codding, Direktor der Hispanic Society of America in New York, zeichnet die Entstehungsgeschichte dieser für die Verbreitung und Erforschung spanischer Kunst in den USA wichtigen Institution nach. Die Hispanic Society sammelte und erforschte nicht nur ältere spanische Kunst, sondern förderte auch zeitgenössische spanische Maler. Am bekanntesten ist sicherlich ihr 1911 an Joaquín Sorolla vergebener Auftrag zu einem monumentalen Gemäldezyklus. Zwei Jahre vorher hatte dort die erste Einzelausstellung des Künstlers stattgefunden, die annähernd 160.000 Besucher anzog.

Als eine wahre Fundgrube erweist sich die von Deborah L. Roldán auf über 50 Seiten zusammengetragene ausführliche chronologische Übersicht historischer und künstlerischer Ereignisse. Neben zahlreichen Exzerpten aus der Spezialliteratur, darunter wenig bekannten

Werken, findet man auch bisher unpublizierte Archivquellen. Der Katalogteil erfaßt 226 Werke, die nicht alle an beiden Stationen gezeigt wurden. Die größere Anzahl freilich war in New York zu sehen, so daß es gerechtfertigt schien, in die amerikanischen Ausgabe sämtliche Werke aufzunehmen. Die Einträge sind bisweilen sehr ausführlich und enthalten neue Erkenntnisse.

Das gewichtige Buch bietet also einen umfassenden Überblick über die Rezeption des Siglo de Oro in Frankreich und über die Auseinandersetzung amerikanischer Künstler damit. Die großzügige Ausstattung mit überwiegend farbigen Abbildungen macht die Lektüre zu einem Genuß. Neben Velázquez und Manet kommen viele z. T. weniger bekannte Künstler zu ihrem Recht. Dennoch vermißt man einige Namen. Marcel Bruguiboul (1837-92) kann stellvertretend für viele heute so gut wie unbekannte Künstler genannt werden, die in den

Bann Spaniens gerieten. Er studierte in Barcelona und Madrid, wo er Kopien nach Velázquez anfertigte, bevor er nach Paris ging. Sein »Selbstbildnis mit Zylinder und Pfeife« (Castres, Musée Goya), das auf dem Salon von 1861 ausgestellt war, auf dem bekanntlich Manet mit seinem »Spanischen Sänger« (Metropolitan Museum) debütierte, zeigt deutlich seine Bewunderung für Velázquez. Die Gegenüberstellung beider Werke wäre sicherlich äußerst aufschlußreich gewesen dafür, zu welch unterschiedlichen Ergebnissen die Spanienbegeisterung führen konnte. Von den 13 Aufsätzen können hier nur wenige

angesprochen werden. Wenngleich der Katalog keine durchgehende Monographie bietet, sich vielmehr wegen der Vielzahl der Autoren und Aspekte ein streckenweise disparates Bild ergibt, so entsteht doch in der Zusammenschau der Beiträge ein facettenreiches Panorama der Spanienrezeption. Sicherlich hätte man sich auch die Ausweitung etwa auf die deutsche Spanienrezeption vorstellen können, indem man Maler wie Franz von Lenbach, Wilhelm Gail oder Fritz Bamberger aufgenommen hätte. Dies hätte aber den Rahmen gesprengt.

Justus Lange

Hochschulen und Forschungsinstitute (Teil 2)

ÖSTERREICH

GRAZ

Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Aulinger) Maria Figner: Ein Jahrhundert Textildesign der Firma Franz M. Rhombert am Beispiel der Musterbücher im Stadtmuseum Dornbirn.

(Bei Prof. Pochat) Helmut Bernt: Daniel N. Chodowiecki. Von seinen graphischen Anfängen bis zum etablierten Illustrator. – Monika Holzer-Kernbichler: »Amerika« in Wien um 1900, zur Präsenz vom »Amerikanischen« in der Wiener Architekturdiskussion um 1900. – Valentina Varl: Glas von Pohorje/Bacherngebirge. – Polona Vidmar: Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene.

Abgeschlossene Diplomarbeiten

(Bei Prof. Aulinger) Katharina Dilena: Die Maisonettewohnung. Idee, Modell und Realität. – Friederike Lenart: Kunsthistorische Aspekte des Mediums Film, Möglichkeiten der pädagogischen Vermittlung. – Ingrid Enzinger: Paul Müller (1908-97). Maler und Kunsterzieher in Judenburg. – Theresia Fauland-Neratz: Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Sitzmöbels im Biedermeier. – Elfriede Gerhold: Der Maler Wilhelm Kaufmann, Salzburg 1901-99. Unter bes. Berücksichtigung seiner Begegnung mit fremden Kulturen. – Veronika Krispel: Geraubt. Zerstört. Verschollen. Verkauft. Zum Schicksal jüdischer Kunstsammler am Beispiel der Familie Jenny Steiner. – Martina Schei-

cher: Arbeiterwohnen. Standardisierung von Ästhetik um 1900. – Katharina Schellnegger: Das Pferd als Statusträger in der Malerei des 17. und 18. Jh.s. – Marlene Schnedl: Reform- und Sportkleid. Zur neuen Ästhetik der Frauenmode um 1900. – Daniela Stöckl: Kykladenidole in der Plastik des 20. Jh.s.

(Bei Prof. Eberlein) Ruth Gradwohl: Die Gestalt des Drachen in der mittelalterlichen Kunst. – Julia Grani: Der Raum im Werk Eduardo Chillidas (1924-2002). – Florian Hell: Die Darstellung des steirischen Panthers. Genese, Bedeutung und Bildwerdung eines Tiermotivs. – Petra Kampf: Der Einfluß Paul Klees auf die moderne amerikanische Kunst. – Rudolf Kummer: Kunst am kommunalen Wohnbau in Graz. – Marlene Laube: Erde als künstlerisches Material am Beispiel von Hans Haackes »Der Bevölkerung«. – Birgit Meier: Das Steiermärkische Landesmuseum Joanneum. Geschichte und Struktur. – Isabel Pirker: Rudolf Kedl. Leben und Werk. – Sylvia Pretner: Die Darstellungen des Erzherzogs Johann von Österreich durch die Kammermaler. – Romana Schautzer: Der Maler Otto Ritschl 1885 (Erfurt)-1976 (Wiesbaden). – Nina Maria Schmidt: Die Positionen in den Diskussionen über den Wiederaufbau in Österreich nach 1945. – Ingrid Trabesinger: Die Lavendelblüte in der bildenden Kunst.

(Bei Doz. Fenz) Elisabeth Kunz: Der weibliche Körper als »Kunstmateriale«. Feministischer Aktionismus in Europa und seine aggressiven und autoaggressiven Tendenzen. – Birgit Meyer: Kunst im öffentlichen Raum, am Beispiel Graz 2003. Kulturhauptstadt Europas. – Angela Pircher: Kunst und Gewalt. Exemplarisches aus der 2. Hälfte des 20. Jh.s.

(Bei Prof. Ploder) Eva Bock: Die Massenburg in Leoben. Baugeschichtliche und denkmalpflegerische