

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

13. Jahrgang

März 1960

Heft 3

GROSSE SPANISCHE MEISTER IN STOCKHOLM

(Mit 6 Abbildungen)

Das Nationalmuseum in Stockholm hat vom 12. Dezember 1959 bis 13. März 1960 mit der Ausstellung „Stora Spanska Mästare“ die bedeutendste Schau spanischer Malerei außer Landes seit dem zweiten Weltkrieg veranstaltet. Sie gehört einem Zyklus von Ausstellungen an, die der neue Generaldirektor des Museums, Carl Nordenfalk, seit einigen Jahren organisiert. Die erste seiner Ausstellungen war der Kunst Hollands gewidmet (Rembrandt, 1956), die zweite der Frankreichs (Fem sekler fransk konst, 1958). Die spanische Schau, mit der sich die Trilogie erfüllt, dürfte wohl die bisher härtesten organisatorischen Anforderungen gestellt haben. Ihr Zustandekommen ist eine Leistung, der man volle Bewunderung zollen muß. Nur wer die Schwierigkeiten kennt, die der Vereinigung bedeutender Werke der spanischen Malerei außerhalb des Landes entgegenstehen, nur wer um die vielen Ausstellungsprojekte weiß, deren Durchführung klägliche Resultate ergab oder gänzlich mißlang – man erinnere sich daran, daß es selbst der Europarat-Ausstellung in Rom 1956 („Il Seicento Europeo“) nicht geglückt ist, dem Konzert der europäischen Malerei eine würdige Repräsentation des so wichtigen siglo de oro einzufügen –, wird die Arbeit Nordenfalks und seiner Helfer voll zu würdigen wissen. Die geringe Leihfreudigkeit der staatlichen Stellen des Landes, die zögernde Verhandlungsführung und die hartnäckige Weigerung des Prado, von seinen ebenso unermeßlichen wie für eine wichtige Schau unentbehrlichen Reichtümern Hauptsächliches zur Verfügung zu stellen, sind nicht die letzten Hindernisse, die der Verwirklichung einer spanischen Ausstellung im Ausland entgegenstehen. Allgemeine Schwierigkeiten, die ihren Grund keineswegs in geringer Bereitschaft unserer spanischen Kollegen haben – wer wüßte nicht um ihr vorzügliches Entgegenkommen, ihre Begeisterungsfähigkeit und freudige Hilfsbereitschaft –, sondern einfach in dem eigengesetzlichen Zeithrhythmus des Landes beruhen, bilden Hemmungen, zu deren Überwindung selbst eine starke, einflußreiche Persönlichkeit der Gunst der Umstände bedarf. Nordenfalk und seine spanischen und schwedischen Helfer haben gezeigt, zu welchem überraschenden Resultat eine gute Zusammenarbeit auf der rechten Basis führen kann: unter dem Protektorat und dank der tatkräftigen Unter-

stützung des spanischen Erziehungsministers, des Generaldirektors der Schönen Künste in Madrid, sowie der Altmeister der Spanischen Kunstgeschichte haben die Dinge einen guten Weg genommen, ist das scheinbar Unmögliche möglich geworden: Spanien brilliert in Stockholm mit einer hervorragenden Auswahl erster Meisterwerke seiner großen Maler. Vergessen wir nicht des Verdienstes Elisa Bermejo's vom Instituto Velázquez in Madrid, die das Sekretariat der Ausstellung in Spanien führte, und andererseits nicht den hervorragenden schwedischen Stab, Grate, Bjurström und Antons-son, die Nordenfalk zur Seite standen.

Die Schweden haben sich die Arbeit nicht leicht gemacht. Zu den Leihgaben aus spanischem Besitz beschafften sie viele Werke aus europäischen und überseeischen Museen, von Agen bis Williamstown. Besonders erfreut es, daß gerade die Bildbestände entlegener und schwer zugänglicher Orte wie Castres, Cuenca, Göteborg, Monforte de Lemos, Mora, Uppsala usw. nach Stockholm gebracht wurden, so daß der Besucher der Ausstellung Originalkenntnisse erwirbt, die normalerweise nur mit schweren Mühen und unter großem Zeitaufwand zu gewinnen sind. Darüber hinaus haben die Organisatoren – und damit kommen wir zu einem Hauptverdienst der Ausstellung – nicht weniger als gegen achtzig Werke, das ist ein Viertel des Gesamtmaterials, aus Privatsammlungen der ganzen Welt zusammengeholt und können so mit einem Schatz von kaum zugänglichen Meisterwerken aufwarten, die wohl nie wieder im Rahmen eines so viele Vergleichsmöglichkeiten bietenden Ensembles zu sehen sein werden. Für die Vorstellung dieses z. T. bisher nur aus dürftigen Reproduktionen erahnbaren, z. T. völlig unbekanntem Materials, das dem Fachmann viele neue Probleme stellt und für den Interessierten eine unerwartete Bereicherung seiner Kenntnisse bedeutet, kann den Veranstaltern nicht genug gedankt werden, insbesondere da es gelungen zu sein scheint, alle wichtigen Werke der schwedischen Privatsammlungen zu vereinen.

Nordenfalk hatte sich die Aufgabe gestellt, ein Bild der spanischen Malerei von den illuminierten Handschriften des frühen Mittelalters bis zu Goya zu entwerfen. Außerhalb Spaniens läßt sich dieses kühne Unternehmen nicht durch umfangreiche Materialausbreitung, sondern nur durch richtige Akzentsetzung und Beschränkung auf Wesentliches meistern. Wie bedacht man in Stockholm vorgegangen ist, zeigt sich darin, daß nicht bei der um die Wende zu unserem Jahrhundert vom internationalen Hispanismus entwickelten und vielfach noch heute für gültig erachteten Sicht beharrt wurde, welche die Geschichte der spanischen Malerei aus einer „unerwarteten, zusammenhanglosen Folge von außerordentlichen meteorhaften Begabungen“ – den Gipfelgrößen – aufbauen wollte. Vielmehr hat man das in den letzten Jahrzehnten von der nationalen spanischen Kunstgeschichte ausgearbeitete, in Lafuente Ferraris „Breve historia de la pintura española“ (4. Aufl. 1953) am reinsten gespiegelte Konzept voll gewürdigt, das einen breiten Strom ausgezeichneter malerischer Talente über die Jahrhunderte hin als die eigentliche schöpferische Kraft des Landes vorstellt, aus dem dann die überragenden Genies herausragen, ohne das kontinuierliche Fließen der künstlerischen Entwicklung zu unterbrechen. (Vgl. dazu H. Soehner: Die Geschichte der spanischen

Malerei im Spiegel der Forschung, in: Zschr. f. Kunstgeschichte 1956). Die Adaptierung dieses reichen Geschichtsbildes, deren sich manch modernes Kunstbuch nicht rühmen kann, ist der schwedischen Ausstellung vorzüglich geglückt, und sie bietet dadurch, daß sich die großen Persönlichkeiten in der Vielfalt künstlerischer Strömungen, dem Entstehen und der Ausbreitung schöpferischer Zentren abheben, ein ebenso interessantes wie spannungsreiches Bild. Durch die Einbeziehung des gesamten Mittelalters wird zudem ein historischer Raum von 900 Jahren erhellt, der die künstlerische Kontinuität des Landes beispielhaft dokumentiert und die nationalen Züge seiner Malerei auf breiter Basis sichtbar macht. Es ist m. W. das erste Mal, daß eine Ausstellung spanischer Malerei im Ausland ein derart umfassendes, auf geschichtliche Gesamtschau gezieltes Programm entwickelt hat. Die nachdrückliche Rehabilitierung der vom internationalen hispanistischen Ausstellungswesen zu lange vernachlässigten und stiefmütterlich behandelten mittelalterlichen Malerei bedeutet einen Vorstoß, der dank des gewonnenen Geschichtsbildes sicher Schule machen wird. Neu und fruchtbar erweist sich dabei der Gedanke Nordenfalks, der Malerei in großem Format illuminierte Handschriften gegenüberzustellen, da gerade aus dem Vergleich der verschiedenen Gattungen wertvolle Aufschlüsse über Qualität, Stilbildung und künstlerische Ausdruckskraft gewonnen werden.

Unter solchen Voraussetzungen bildet der dem Mittelalter gewidmete Eingangsraum einen Höhepunkt, der durch ausstellungstechnisch faszinierende Gestaltung noch betont wird. Dunkel, schwarz verkleidet Decke und Wände, auf deren ausgesparten, mattgoldenen flimmernden Feldern die von Punktstrahlern belichteten Fresken wie aus sich selbst leuchten, alles übrige Licht in den Vitrinen mit kostbaren Buchschätzen sammelt, – so strahlt der Saal auf den Besucher eine fast magische Atmosphäre aus.

Das Dargebotene ist dieses Aufwandes wert: auf Leinwand übertragene romanische Fresken aus Katalonien und Kastilien, bis zu einer Größe von etwa sechs Quadratmetern (!) werden gezeigt. Den Mittelpunkt dieser Gruppe bildet ein riesiges „Fragment mit einem Baum und einem Greif“ aus San Pedro de Arlanza (Kat. 19), das mit zwei anderen ebenfalls ausgestellten Stücken neuerdings vom Museo de Arte de Cataluña in Barcelona erworben wurde, während die restlichen Fragmente aus dieser Kirche in die Cloisters gewandert sind. Zwei Prophetenfiguren des Pedret-Meisters aus San Pedro del Burgal (Kat. 17) und „Das Schiff der Kirche mit den Aposteln Petrus, Philippus und Andreas“ aus San Pedro de Sorpe (Kat. 18) repräsentieren die katalanische Freskomalerei. Man hätte sich zur Abrundung dieses Ensembles noch ein berühmtes katalanisches Frontale oder Retabel gewünscht, versteht aber andererseits, daß diesen kostbarsten, auf jede Feuchtigkeitsschwankung reagierenden Holztafeln aus konservatorischen Gründen keine Ortsveränderung zugemutet werden durfte. Für diesen Mangel entschädigt eine glänzende Repräsentation der frühen Buchkunst des Landes. Da ist zunächst ein Beatus, der durch seine einzigartige Ikonographie und visionäre Phantasie wie kein anderes Buch die schöpferische Kraft der mozarabischen Miniaturisten und damit der iberischen Halbinsel zu illustrieren vermag. Es ist übrigens das erste Mal, daß mit der Apokalypse aus San Millan de la Cogolla (Kat. 1), die heute

in der Madrider Nationalbibliothek aufbewahrt wird, eine Beatus-Handschrift Spanien als Leihgabe verlassen hat. Da ist ferner, um nur einige der Perlen dieses Ensembles zu nennen, die herrliche von dem Mönch Florentius signierte Handschrift der „Moralia in Job“ von S. Gregorius Magnus (Kat. 2), und da ist die berühmte katalanische „Bibel von Roda“ (oder von Noailles), eine der reichst illustrierten des Mittelalters (Kat. 3), die ikonographisch von größter Bedeutung ist, wie Neuss (Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends, 1922) gezeigt hat. Unter den Handschriften, die das 13. Jahrhundert repräsentieren, befindet sich eine der größten Seltenheiten: das 1283 in Auftrag gegebene Schachbuch Alfons' des Weisen aus der Bibliothek des Escorial (Kat. 7), das 150 Miniaturen enthält. Unter den späteren Werken – die Sammlung reicht bis zu den Stundenbüchern der Zeit um 1500 – verdient die großartige „Bibel des Hauses Alba“ von 1430 (Kat. 11) mit ihren 334 Miniaturen besondere Erwähnung. Diese späten Werke runden das Bild der mittelalterlichen Tafelmalerei, die in den nachfolgenden Räumen ausgestellt ist, vorteilhaft ab.

Es ist den schwedischen Veranstaltern gelungen, drei an den Eingangssaal anschließende Kabinette mit mittelalterlichen Holzbildern zu füllen. Angesichts der Tatsache, daß die meisten frühen Tafeln hoch empfindlich gegen jeden Klimawechsel sind und bei Luftveränderungen nur zu leicht schwere Schäden erleiden, müssen hier alle kunstwissenschaftlichen Erwägungen gegenüber der Bewunderung vor der konservatorischen Verantwortung, die das Stockholmer Nationalmuseum mit dieser Darbietung auf sich genommen hat, zurücktreten. Fehlen auch die großen Namen des 14. Jahrhunderts, von Ferrer Bassa über die Gebrüder Serra bis zu Luis Borrassá, so ist andererseits die Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der sog. „internationale Stil“, durch den farbfrischen und technisch wunderbar arbeitenden Villamediana-Meister (?), den berühmten Bernardo Martorell und den liebenswürdigen Nicolás Francés trefflich charakterisiert. Von Martorell, dem katalanischen Hauptmeister der Zeit, werden sechs herrliche Tafeln (Kat. 28 – 33) gezeigt, die aus dem 1432 beim Künstler bestellten „Retablo de los Santos Juanes“ der Kirche Vineixa (Tarragona) stammen (jetzt Coll. Wildenstein, New York) und durch Feinheit der Modellierung und Lichtbeobachtung wie durch Eigenart des Kolorits auffallen. Das neu aufgetauchte, hier erstmals vorgestellte Bild „Bau eines Klosters“ (Coll. Bosquets, Barcelona; Kat. 27) von Nicolás Francés ist ein Meisterwerk, das durch die heitere Erzählerfreude und frohlockende Farbigkeit begeistert (Abb. 1a). Qualitätsvoll ist auch die Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vertreten. In den Tafeln des Martin de Soria ist noch der Geist und die Technik des großen Huguet spürbar. Mit dem großartigen Bild der „Hlgn. Paulus und Jakobus d. Ä.“ vom Ildefons-Meister (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kat. 34), ist der herbe „hispano-flämische Stil“ in einem raren Beispiel aus dem Valladoler Kreis belegt, dem die auf schwere neutrale und kühle Farben in Zusammenklang mit dem Goldgrund gestellte Komposition ausgesprochene Eigenart verleiht. Unter den Werken Bermejos und seines Kreises – auch Miguel Jiménez ist mit einer Mariendarstellung vertreten – ist der Erbärmde-Christus (Kat. 23) der Sammlung Mateu in Barcelona (Abb. 1b) hervorzuheben: die dramatische Intensität dieses tief beein-

druckenden Christusbildes, die packende Realistik der Darstellung, die Feinheit der Detailbehandlung und das volltönende, sonore Kolorit zeigen den hispano-flämischen Stil auf seinem Höhepunkt und scheinen die Autorschaft des großen Cordobeser Künstlers zu garantieren. Ein Meisterwerk Berruguetes, die „Maria mit Kind“ aus dem Ayuntamiento de Madrid (Kat. 26), rundet das Ensemble der großen spätgotischen Maler ab und zeigt mit dem Ende des Stils den Übergang zur italienisierenden Renaissance-Epoche.

Die Repräsentation des 16. Jahrhunderts spiegelt das gegenwärtige internationale Werturteil über diese Epoche in Spanien: die italien-abhängige Renaissancemalerei der ersten Jahrhunderthälfte von Alejo Fernandez über Juan de Borgoña bis Yañez, Llanos und Juan de Juanes wird ebenso zurückgestellt wie der Romanismus eines Campaña, Vargas, Becerra und Céspedes, um in der Konzentration auf die Strömungen des nationalen Manierismus die Kräfte aufzudecken, welche die geistige Richtung und Reifung des siglo de oro einleiteten. Da ist die religiöse Gruppe, verkörpert von Morales – von dem zwei kaum bekannte, herrliche Werke aus Privatbesitz, die „Virgen de la Rueca“ (Madrid, Conde de Peñacastillo; Kat. 72) und ein „Ecce Homo“ (Madrid, Sres. de Martorell, Kat. 74) gezeigt werden – und Greco. Dann die höfische Gruppe, die die Entwicklung des Porträtstils von A. Mor über Sánchez Coello bis auf Pantoja de la Cruz veranschaulicht; von letzterem (?) ist (endlich einmal!) das prachtvolle „Bildnis des Fray José de Sigüenza“ (Abb. 2), eine Sonderleistung der spanischen Bildniskunst, bisher im Escorial nie ausgestellt, zu sehen (Kat. 79). Die Signatur dieses schwer beschädigten und restaurierten Bildes ist völlig erneuert. – Schließlich die Bodegones-Malerei, deren erste Blüte um 1600 durch das Granadiner Stilleben des Sánchez Cotán (Kat. 97) bestens exemplifiziert wird.

Den Höhepunkt und die Rechtfertigung dieser auf fernere Entwicklungen anspielenden Geschichtssicht des 16. Jahrhunderts stellt der große Saal dar, der durch die Konfrontierung der religiös-ekstatischen Welt Grecos mit der Zurbaráns einen ebenso meisterlichen wie eigenwilligen und interessanten Akzent setzt. In dieser imposanten Gegenüberstellung, die zwei der mächtigsten, durch Generationen von einander getrennte Persönlichkeiten der spanischen Malerei koppelt, werden schlagartig die die Jahrhunderte verbindenden Kräfte aufgedeckt: der religiöse Geist der Gegenreformation leuchtet ebenso auf wie die spezifisch spanische Art seiner Interpretation, welcher der Griechen Theotocopuli eigentümlicherweise völlig hingegeben ist.

Besonders gut gelungen ist die Auswahl der Werke Grecos. „Die Anbetung des Namens Jesu“ (El Escorial; Kat. 55), der „Hl. Laurentius“ (Monforte de Lemos; Kat. 53), die „Jungfrau Maria“ (engl. Privatbesitz; Kat. 56), der „Hl. Bernhardin von Siena“ (Toledo, Museo del Greco; Kat. 61), die „Geburt Christi“ (Illescas; Kat. 62), der „Reuige Hl. Petrus“ (Oslo; Kat. 57), die „Apostelfürsten Petrus und Paulus“ (Stockholm; Kat. 58) und der „Hl. Bartholomäus“ (Toledo, Museo del Greco; Kat. 63) – das ist eine beglückende Liste von Meisterwerken, die alle Etappen der spanischen Zeit des Künstlers erfaßt und gleichzeitig seine für den Barock so wichtige Heiligenikonographie betont.

Mit den Bildern „Der Hl. Joseph mit dem Jesusknäblein“ (Toledo, Museo de San Vicente; Kat. 60), „Christus am Ölberg“ (Cuenca; Kat. 59) und „Christus am Kreuz“ (Madrid, Banco Urquijo; Kat. 64) ist das Problem der sog. „Kleinrepliken“ und damit des Werkstattbetriebes und der Mithilfe des Sohnes Grecos sinnvoll angesprochen: in der Gesellschaft der vorzüglichen eigenhändigen Werke zeigen diese Stücke einen Mangel an Qualität und handschriftlicher Eigenart, der sie als Atelierarbeiten entlarvt. Das sog. „Spanische Sprichwort“ (Kat. 54) der Sammlung Mark Oliver, Jedburgh (Abb. 4 a) ist ein sicher eigenhändiges, von der Forschung bisher aber zu früh datiertes Werk: der Licht- und Farbaufbau, sowie die Karnationen mit ihren vielen kleinflächigen krapprotten Tiefschatten und tintiggrauen Halbschatten weisen eindeutig in die Illescaszeit (um 1602–05). Auch die herrliche Fassung der Stockholmer „Apostelfürsten“ muß im Oeuvre später, als bisher angenommen, plaziert werden: die Farbwahl – das feurig aufbrennende Tomatenrot des Apostelmantels, bei dem Zinnober und Krapp flüssig ineinandergearbeitet sind, das herrliche Bergblau und golden leuchtende Gelb – die geschickte Steigerung der Leuchtkraft der Farben durch Induktion und die freie, gelöste Technik deuten den Beginn der Spätzeit an (um 1606–12). Das von Soria (Arte Veneta 1954) dem Künstler zugeschriebene, 1570 datierte „Porträt eines Unbekannten“ (Coll. Knoedler, New York; Kat. 52), das in diesem Ensemble die römische Frühzeit Grecos vertreten soll, weicht in Pinselstrich, Farbgebung und Tonwerten so grundlegend von den gesicherten Werken ab, insbesondere den die Beherrschung der feinen venezianischen Technik verratenden Neapler Bildern, daß sich ernste Bedenken gegen die Attribution einstellen. Der „Petruskopf“ des Zornmuseet in Mora (Kat. 65) wird durch mißverständene Formen, bei Greco nicht vorkommende Tonwerte (insbesondere das violettstichige Krapp) und die Struktur der Leinwand als neuere Kopie ausgewiesen.

Zurbarán ist – auch dies ein ebenso aufschlußreicher wie glücklicher Akzent der Ausstellung – in der ganzen Breite seines vielseitigen Schaffens erkennbar. Der Prado hat aus seinen Depots drei der „Herkulestaten“ (Kat. 117–119) und das neuerworbene „Bildnis des Erzbischofs Fray Diego Deza“ (Kat. 112) zur Verfügung gestellt. Die Konfrontierung des letzteren mit dem Exemplar bei Knoedler, New York (Kat. 111), das eine gute Provenienz hat, erweist nicht nur die gewaltige künstlerische Überlegenheit der Prado-Fassung trotz des schlechteren Erhaltungszustandes, sondern stellt auch die Autorschaft Zurbaráns für das Knoedlersche Stück ernstlich in Frage. Neben so excellenten Gemälden wie dem „Bildnis des Fray Jerónimo Pérez“ (Kat. 113), dem 1957 vom Stockholmer Nationalmuseum erworbenen „Schweißstuch der Hl. Veronika“ (Kat. 114) und der rührenden „Hl. Jungfrau als Kind“ (Coll. Gómez Moreno, Madrid; Kat. 122) kann die „Hl. Marina“ aus Göteborg (Kat. 115) nur den Rang einer Replik (vielleicht von Barnaba de Ayala?) behaupten. Vom „Hl. Franziskus von Assisi“ (Kat. 121) – einer der beeindruckendsten Schöpfungen des Meisters – wird die Barcelonenser Fassung gezeigt, die sich qualitativ freilich nicht mit dem herrlichen Exemplar in Lyon messen kann. Die Bodegones aus dem Museum und der Coll. Bertrán Güell in

Barcelona (Kat. 116, 120) beleuchten den Problemkreis und die Attributionsfragen der „zurbaranesken Stilleben“.

Der nächste große Saal und die angegliederten Kabinette sind – wiederum ein interessanter Aspekt – den seit dem 19. Jahrhundert als „klassische Meister“ des siglo de oro geltenden Künstlern gewidmet: Ribera, Velázquez, Murillo und ihrem Umkreis. Besonders eindrucksvoll ist die Repräsentation Riberas; neben den beiden Hauptstücken des Stockholmer Nationalmuseums aus den 40er Jahren, der „Marter des Hl. Bartholomäus“ (Kat. 84) und dem „Hl. Paulus Eremitanus“ (Kat. 85), entfaltet sich die kaum bekannte „Hl. Familie von zwei Karmelitern verehrt“ (Coll. Falkman, Stockholm; Kat. 88) mit monumentaler Kraft (Abb. 3). Die Konfrontation des prachtvollen Kabinettstücks „Mädchen mit Tamburin“ (Kat. 82) der Coll. Drey, London, mit dem „Knaben mit Blumenstock“ (Kat. 83) aus der Osloer Nationalgalerie erweist die von Milicua vermutete Zugehörigkeit beider zur selben Serie der „fünf Sinne“. „Das Jesuskind erscheint dem Hl. Antonius von Padua“ aus Mora (Kat. 87) ist trotz des schlechten Erhaltungszustandes ein schönes eigenhändiges Werk, ebenso wie der „Evangelist Matthäus“ aus schwedischem Privatbesitz (Kat. 86). Unter den in einem Kabinett vereinigten Werken der Schule und Nachfolge des Meisters – es ist eine schmerzliche Tatsache, daß der Forschung bis heute immer noch kein umfassenderes Oeuvre-Verzeichnis des Künstlers und seines Umkreises zur Verfügung steht als die Erstlingsarbeit A. L. Mayers von 1908 – befinden sich drei Gemälde von Philosophen (oder Aposteln?) aus der Coll. Falkman, Stockholm (Kat. 89 – 91), die sicher von der Hand Luca Giordano's stammen und wohl ursprünglich zur gleichen Serie gehörten wie die beiden in den Maßen, der Technik und Farbgebung sehr ähnlichen „Zynischen Philosophen“ der Münchner Pinakothek (Nr. 492 u. 493; je 130 x 102).

Von Velázquez, dessen Repräsentation bei jeder Ausstellung schwierig ist, da die Museen, die die Hauptwerke besitzen, nicht verleihen, sind immerhin vier eigenhändige Werke aus verschiedenen Perioden seines Schaffens vereinigt worden, die die Entwicklung seines Bildnisstils veranschaulichen: Die „Jerónima de la Fuente“ der Coll. Araoz, Madrid (Kat. 98), der „Demokrit“ aus Rouen (Kat. 99), das „Bildnis eines Santiagoritters“ aus Dresden (Kat. 103) und das „Bildnis eines Unbekannten“ aus Apsley House (Kat. 102). Dazu gesellt sich eine Reihe problematischer Bilder, durch die aktuelle Fragen der Velázquez-Forschung sowie des Schulkreises des Meisters aufgeblendet werden. Bei der „Alten Obsthändlerin“ aus Oslo (Kat. 106) hat man Zweifel, ob diese Komposition überhaupt auf ein Velázquez'sches Original zurückgeht. Von dem durch zwei Kopien des 17. Jahrhunderts und das Originalfragment der Hand im Palacio Real in Madrid bekannten „Bildnis des Erzbischofs Fernando de Valdes“ ist vor einem Jahrzehnt im englischen Kunsthandel ein Brustbildfragment aufgetaucht (jetzt Coll. Angus Bainbrigge, Purbrook), das als das verloren geglaubte Original vorgestellt wird (Kat. 101). Wenngleich das Stück sicher direkt aus dem Atelier des Meisters herrührt, scheint uns die Eigenhändigkeit doch fraglich. Das von Sánchez Cantón für Velázquez in Anspruch genommene „Bildnis der Infantin Margarita“ aus der Sammlung der Duques de Berwick y de Alba (Kat. 104), das sich mit dem Wiener Original

qualitativ nicht messen kann, ist vielleicht Mazo zuzuschreiben. Das „Bildnis der Königin Isabella von Bourbon“ aus Kopenhagen (Kat. 108) interessiert als beste erhaltene Atelierreplik jetzt besonders, nachdem das eigenhändige Original des Künstlers wohl endgültig als verloren angesehen werden darf: es ist wahrscheinlich von Velázquez in den 30er Jahren übermalt worden, wie sich bei der Roentgenuntersuchung der sog. „Huth-Isabella“ in englischem Privatbesitz herausgestellt hat (vgl. Soehner: *Un nuevo Velázquez*, in: *Clavileño* 1951, no. 11). Die Kopie eines „Hofnarren mit Weinglas“ (Kat. 107) aus Mora – ein zweites Exemplar dieses Sujets befindet sich in Toledo (Ohio) – ist sicheres Zeugnis eines verlorenen Originals aus den 20er Jahren. Mit der angeblichen Skizze zum Apoll der „Vulkanschmiede“ aus der Coll. Wildenstein, New York (Kat. 100), kann man sich trotz des reichen Ausstellungs-Pedigrees nicht anfreunden (vgl. Soehner in *Kunstchronik* 1955, S. 251); das „Bildnis der Infantin Margharita“ (Kat. 105) aus gleichem Besitz reiht sich ebenso wie die neuauftauchte „Saujagd“ der Sammlung Moselius, Stockholm (Kat. 110), den anonymen Kopien ein.

Diesen Werken schließt sich eine gute Repräsentation der „Madriider Schule“ an; darunter befinden sich Hauptwerke wie Antolínez' herrliches „Gruppenbild des Gesandten Lerche und seiner Familie“ (Kat. 45) und so interessante Stücke wie das hier erstmals vorgestellte, voll signierte „Gemüsestillleben“ von Pereda aus der Sammlung Zachariassen in Helsingfors (Kat. 80), das besonders geeignet ist, im Verein mit den übrigen gezeigten Stillleben das Bild der spanischen Bodegonesmalerei des 17. Jahrhunderts abzurunden und in seiner Endphase zu illustrieren. Die ausgewählten Bilder von Mazo, Pereda, Collantes, Escalante, Arellano, Rizi, Carreño und Antolínez zeigen die verschiedenen künstlerischen Strömungen der Madriider Malerei des siglo de oro; gleichzeitig führen sie den Fachleuten die kunsthistorischen Probleme, die für viele dieser Meister in der Oeuvre-Ordnung noch zu lösen sind, deutlich vor Augen.

Die Repräsentation der Sevillaner Malerschule kulminiert – gemäß dem modernsten Konzept des internationalen Hispanismus – in den oben besprochenen Werken Zurbaráns. Der „klassische Meister“ Murillo ist nur mit zwei Werken, allerdings kapitalen Stücken – dem Stockholmer Frühwerk „Die irdische Trinität“ (Kat. 76) und dem Münchner Spätwerk „Die Pastetenesser“ (Kat. 77) vertreten. Das geringe Interesse unserer Zeit an dem großen Sevillaner Künstler, dem Jahrhunderte hindurch die Publikumsgunst treu war – als ersten und einzigen spanischen Maler hatte ihn schon Sandrart in seine „Teutsche Academie“ aufgenommen – wird erschreckend deutlich an der Tatsache, daß bis heute kein dem Curtis'schen Katalog ebenbürtiges Oeuvreverzeichnis geschaffen wurde. Es bleibt zu hoffen, daß der Angulo Iñiguez angekündigte catalogue raisonné mit der Reinigung des Oeuvre eine Revision des internationalen Werturteils über diesen Meister auslöst, dessen man durch zahllose Werkstattarbeiten, Kopien und Imitationen überdrüssig geworden ist. – Die bescheidene Repräsentation der übrigen Sevillaner, unter denen sich das Velázquez' Einfluß ver ratende „Bildnis eines Santiagoritters“ von Pacheco (Kat. 78) und so interessante anonyme Stücke wie das Münchner „Höckerweib“ (Kat. 126) und die „Fünf Toten-

schädel“ der Sammlung Strömfelt, Hylinge (Kat. 128), befinden, hätte man sich um ein Werk Canos und Valdés Leals erweitert gewünscht.

Einen ebenso überraschenden wie eigenwilligen Schlußeffekt bildet die Goya-Repräsentation im Rahmen dieses Ausstellungsprogrammes. Ein Saal ist seiner Graphik – geschickt in Abteilungen dargeboten, die von Stellwänden unterbrochen und von faszinierenden Makroaufnahmen überragt werden –, sechs Kabinette sind seiner herrlichen Zeichenkunst, ein weiterer Saal seinen Gemälden und Tapisserien gewidmet. Diese Ausbreitung und Vorstellung seines Gesamtschaffens verrät die Absicht, die vielfältigen Züge der spanischen Malerei vom Phantasie-reichtum der mozarabischen Miniatur über den herben Realismus der hispano-flämischen Künstler bis zur poetischen Verklärung und malerischen Genialität des späten Velázquez in dem einen großen Genie Goya wie in einem Brennspiegel gesammelt nochmals vor Augen zu führen. Der Erfolg ist verblüffend, da sich für den Besucher durch die direkte Konfrontation des einen Meisters mit seinem gesamten künstlerisch-historischen Erbe neue Assoziationen einstellen und neue aufschlußreiche Sichtpunkte ergeben.

Wie die Kabinette mit den Zeichnungen, so bildet der Saal mit den Gemälden ein besonders reiches und vielfältiges Ensemble, das niemand in einer Ausstellung außerhalb Spaniens zu erhoffen wagen würde. Fast alle Perioden des Künstlers und auch seine Themenkreise leuchten in zwei Dutzend Meisterwerken auf, die grobenteils aus Privatsammlungen stammen. Darunter befinden sich, um nur Wichtigstes zu nennen, so bedeutende Stücke wie die „Merienda“ (Coll. Domergue, Paris; Kat. 129), die „Duquesa de Osuna“ (Coll. March Servera, Palma de Mallorca; Kat. 134), „Karl III. als Jäger“ (Banco de España, Madrid; Kat. 136), „Die Schaukel“ (Duque de Montellano, Madrid; Kat. 137), „La Tirana“ (Coll. March Ordinas, Madrid; Kat. 140), das Selbstbildnis aus Castres (Kat. 141), „Doña Joaquina Candado“ (Valencia, Museo; Kat. 144), das seine prachtvolle Qualität trotz des ungereinigten Zustandes verrät, die „Kugelfabrikation“ (Palacio Real, Madrid; Kat. 147), der „Fesselballon“ (Agen, Museum; Kat. 151), der „Fleischertisch“ (Louvre; Kat. 155), der „Kalbskopf“ (Coll. Wildenstein, New York; Kat. 156; Abb. 4 b) usw. – Eine Reihe problematischer Bilder, die der Serie der gesicherten eigenhändigen Werke angefügt sind, gibt den Kennern und Spezialforschern wiederum Gelegenheit, durch den Vergleich zu neuer Stellungnahme zu gelangen und aktuelle Zuschreibungsfragen zu lösen. Die angebliche Skizze zu „El resguardo de tabacos“ (Kat. 131) aus dem Göteborger Kunsthandel, die Sánchez Cantón für Goya in Anspruch nimmt, müßte doch nochmals einer gründlichen Untersuchung unterzogen werden. Das „Bildnis des Prinzen D. Sebastián Gabriél de Borbón“ (Coll. Bardi, São Paolo; Kat. 154) kann trotz der schön aufgemalten Signatur nicht als eigenhändiges Werk überzeugen. Auch das „Bildnis eines Mannes“ (Kat. 152) aus der Coll. Kleiweg de Zwaan, Amsterdam, erregt Bedenken, ebenso wie der „Hexensabbat“ (Kat. 143) des Museo Lázaro Galdiano. Das schöne „Bildnis der Marquesa de San Andrés“ (Kat. 138) aus der Sammlung Wenner-Gren, Stockholm, zeigt eine von Goya grundsätzlich abweichende Detailbehandlung, die Soria mit der Zuschreibung des Bildes an

Esteve recht zu geben scheint. Der „Toro huido“ (Kat. 130) der Sammlung Thyssen, Lugano, kann ebensowenig Anspruch auf Authentizität erheben wie der „Hl. Antonius“ der Coll. Marqués de Casa Torres, Madrid (Kat. 157). – Unter den Gemälden aus dem Umkreis Goyas, der vielleicht durch ein Werk des J. del Castillo und Paretts hätte erweitert werden können, verdient neben den qualitätvollen Stilleben Meléndez' aus dem Prado und dem besprochenen Porträt Esteves das interessante „Bildnis Karls III. von Spanien“ aus der Porträtsammlung in Gripsholm (Kat. 47) Erwähnung, dessen Signatur neuerdings von Ainaud de Lasarte entdeckt wurde: es stammt von der Hand des Hofmalers Andrés de la Calleja.

Es sei nicht vergessen auf den ausgezeichnet gearbeiteten, bereits in der zweiten, revidierten Ausgabe vorliegenden Katalog der Ausstellung hinzuweisen, der, von Carl Nordenfalk, Pontus Grate und Per Bjurström redigiert, neueste wissenschaftliche Erkenntnisse vermittelt und bestens informiert. Der 152 Seiten und 32 Tafeln umfassende Band enthält zudem gute bibliographische Angaben und eine vortreffliche Einführung in die spanische Malerei von Sánchez Cantón.

Es wäre zu wünschen, daß diese wohlgelungene Ausstellung, die so schwer zugängliches Material ausbreitet und ein so interessantes Bild der spanischen Malerei entwirft, nun, nachdem die mühevollen und harte Arbeit der Planung, des Aufbaues und der Beschaffung der Leihgaben einmal geleistet ist, auch in anderen Ländern gezeigt würde.

Halldor Soehner

REZENSIONEN

F. SAXL, *Lectures*. London, The Warburg Institute, University of London, 1957 (2 Bde., Text u. Taf.). 390 S., 243 Taf. *Fritz Saxl, a volume of memorial essays from his friends in England*. Edited by D. J. Gordon. Edinburgh, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1957. 369 S., 39 Taf.

Die Vorträge Saxl's, eines Mannes, der einst zu den besten deutschen Kunstgelehrten gezählt wurde, der aber durch das politische Geschick Deutschlands und Österreichs unter Hitler seiner Heimat verloren ging und dessen Werke wir jetzt auf Englisch lesen müssen, dazu ein Gedenkband, von seinen englischen Freunden dem früh Verstorbenen (1890 – 1948) gewidmet, verdienen unter den im letzten Jahrzehnt erschienenen Druckwerken unserer Wissenschaft eine nachdenkliche Aufmerksamkeit.

Dem, der zum ersten Male diese Bände flüchtig durchblättert, möchten die Worte „unserer Wissenschaft“ wohl fehl am Platze erscheinen. Denn von den gängigen Werken der Kunstgeschichte und der Kunstwissenschaft sind sie in hohem Grade verschieden. Ist auch in ihnen viel von Kunst die Rede, so doch in einem sonst ungewohnten Sinne, indem Kunst nicht in ihrem Zentrum, sondern in ihren Berührungen mit den verschiedensten anderen geistigen Tätigkeiten des Menschen aufgesucht ist. Soviel Kunstwerke darin vorkommen, alle sind sie von den Bedingungen des allgemeinen geistigen Lebens her gesehen, unter denen sie entstanden. Die Frage nach diesen aber scheint in ihnen über die ganze Welt, durch alle Zeitläufte hindurch getragen.